

**T.C.**  
**NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TÜRK MÜZİĞİ ANABİLİM DALI**  
**TÜRK MÜZİĞİ BİLİM DALI**

**TÜRK MÛSİKÎSİNDE KASÎDE FORMU ve**  
**KASÎDE İCRÂSINDA KULLANILAN YORUM**  
**UNSURLARI**

**İBRAHİM ETHEM UÇAR**  
**ORC-ID: 0009-0009-7132-1016**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**DANIŞMAN:**  
**DOÇ. DR. MUSTAFA YILDIRIM**  
**ORC-ID: 0000-0002-2241-8980**

**KONYA-2025**



**Bilimsel Etik Sayfası**

Öğrencinin	Adı Soyadı	İbrahim Ethem UÇAR		
	Numarası	23813101012		
	Ana Bilim / Bilim Dalı	Türk Müziği/Türk Müziği		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
Tezin Adı	Türk Müsikişinde Kasıde Formu ve Kasıde İcrasında Kullanılan Yorum Unsurları			

Bu tezin hazırlanmasında bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını bildiririm.

**İbrahim Ethem UÇAR**

## TEŞEKKÜR

Bu çalışmamın her aşamasında vakit mefhumu gözetmeksizin, değerli bilgi ve birikimiyle her daim yardımcı olan saygıdeğer hocam ve tez danışmanım Doç. Dr. Mustafa YILDIRIM' a,

Türk Mûsikîsi kültürü, Türk Mûsikîsi nazariyatı ve Türk Mûsikîsinde dikte gibi alanlarda bana rehberlik eden değerli hocam Prof. Dr. Mehmet GÖNÜL' e,

Türk Mûsikîsi eğitimim için ilk adımları attığım dönemde bana rehberlik eden ve bu alanda temellerimi oluşturmama yardımcı olan kıymetli hocalarım Dr. Ahmet ÇALIŞIR' a ve Musa Kazım TIĞLIOĞLU' na,

Lisansüstü eğitim süreci boyunca desteklerini hiç esirgemeyen, çalışma azmi ve disiplinleriyle beni yüreklendiren değerli abilerim Arif ÇELİK ve Mehmet Hakan ÖZDEMİRAY' a,

Tez çalışmam boyunca, sevgi ve anlayışla destek olan, eşim Edanur UÇAR' a, babam Mevlüt UÇAR' a ve annem Kamile UÇAR' a teşekkür ederim.

İbrahim Ethem UÇAR

Konya-2025

## İÇİNDEKİLER

<b>İÇİNDEKİLER</b> .....	iv
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	vi
GRAFİKLER LİSTESİ.....	xi
ÖZET.....	xii
ABSTRACT.....	xiii
SEMBOLLER.....	xiv
KISALTMALAR.....	xv
<b>I. BÖLÜM</b> .....	<b>1</b>
1. GİRİŞ.....	1
1.1.1. Araştırmanın Alt Problemleri.....	12
1.2. Araştırmanın Amacı.....	13
1.3. Araştırmanın Önemi.....	13
1.4. Araştırmanın Varsayımları (Sayıltılar).....	14
1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları.....	14
<b>II. BÖLÜM</b> .....	<b>15</b>
2. YÖNTEM.....	15
2.1.1. Araştırmanın Modeli.....	15
2.1.2. Evren ve Örneklem.....	16
2.1.3. Veri Toplama Araçları.....	16
2.1.4. Verilerin Analizi.....	16
2.2. İlgili Araştırmalar.....	17
2.3. Edebî Form Olarak Kasîde.....	19
2.3.1. Edebî Form Olarak Kasîdenin Tanımı.....	19
2.3.2. Türk Edebiyatında Kasîdenin Gelişimi.....	20
2.3.3. Kasîde Formunun Şekil Özellikleri.....	21
<b>III. BÖLÜM</b> .....	<b>22</b>
3. BULGULAR VE YORUMLAR.....	22
3.1. Cami ve Tekke Mûsikîsi Ortak Formu Olan Kasîde.....	22
3.1.1. Kasîdenin Mûsikîsi Formu Olarak Tanımı.....	22
3.1.2. Edebiyat Formu Olan Kasîde ve Mûsikîsi Formu Olan Kasîdenin Farkı.....	26

3.1.3. Kasîde İcrâ Edilen Mekân ve Durumlar .....	27
3.1.3.1. Camilerde İcrâ Edilen Kasîdeler .....	27
3.1.3.2. Tekkelerde İcrâ Edilen Kasîdeler .....	29
3.1.3.3. Diğer Mekân ve Durumlarda İcrâ Edilen Kasîdeler .....	32
3.2. Türk Mûsikîsi Kasîde İcrâsında Yorum Unsurları .....	32
3.2.1. Çarpma.....	33
3.2.1.1. Ara Çarpma.....	33
3.2.1.2. Üst Çarpma .....	37
3.2.1.3. Ön Çarpma .....	41
3.2.1.4. Öncü Çarpma .....	44
3.2.1.5. Merdiven Çarpma .....	48
3.2.1.6. Vur-Kaç Çarpma.....	52
3.2.1.7. İkili Çarpma .....	56
3.2.1.8. Sıklaşan Çarpma .....	60
3.2.2. Kaydırma .....	64
3.2.3. Titretme.....	68
3.2.4. Dalgalanma .....	72
3.2.5. Sekileme.....	76
3.2.6. Perde Bırakma.....	80
3.2.7. Duraksama .....	83
<b>IV. BÖLÜM.....</b>	<b>88</b>
4. SONUÇ ve ÖNERİLER .....	88
4.1. Sonuçlar .....	88
4.2. Öneriler .....	91
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>92</b>
<b>EKLER .....</b>	<b>104</b>

## ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1 Esad Gerede'nin Mevlid Bahirleri Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Ara Çarpma Örnekleri .....	33
Şekil 2 Kemal Tezergil'in Zikir Esnasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Ara Çarpma Örnekleri .....	34
Şekil 3 Zeki Altun'un İlahi Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Ara Çarpma Örnekleri .....	34
Şekil 4 Kani Karaca'nın Konser Esnasındaki İlahi Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Ara Çarpma Örnekleri.....	35
Şekil 5 Ahmet Çalışır'ın Perde Kaldırmalı Kasîde İcrâsında Ara Çarpma Örnekleri	35
Şekil 6 Esad Gerede'nin Mevlid Bahirleri Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Üst Çarpma Örnekleri .....	37
Şekil 7 Kemal Tezergil'in Zikir Esnasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Üst Çarpma Örnekleri .....	38
Şekil 8 Zeki Altun'un İlahi Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Üst Çarpma Örnekleri .....	38
Şekil 9 Kani Karaca'nın Konser Esnasındaki İlahi Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Üst Çarpma Örnekleri .....	39
Şekil 10 Ahmet Çalışır'ın Perde Kaldırmalı Kasîde İcrâsında Üst Çarpma Örnekleri .....	39
Şekil 11 Esad Gerede'nin Mevlid Bahirleri Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Ön Çarpma Örneği.....	41
Şekil 12 Kemal Tezergil'in Zikir Esnasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Ön Çarpma Örneği .....	41
Şekil 13 Zeki Altun'un İlahi Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Ön Çarpma Örneği .....	42
Şekil 14 Kani Karaca'nın Konser Esnasındaki İlahi Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Ön Çarpma Örneği.....	42

Şekil 15 Ahmet Çalışır'ın Perde Kaldırmalı Kasîde İcrâsında Ön Çarpma Örnekleri .....	43
Şekil 16 Esad Gerede'nin Mevlid Bahirleri Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Öncü Çarpma Örnekleri.....	45
Şekil 17 Kemal Tezergil'in Zikir Esnasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Öncü Çarpma Örnekleri .....	45
Şekil 18 Zeki Altun'un İlahi Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Öncü Çarpma Örneği .....	46
Şekil 19 Kani Karaca'nın Konser Esnasındaki İlahi Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Öncü Çarpma Örnekleri.....	46
Şekil 20 Ahmet Çalışır'ın Perde Kaldırmalı Kasîde İcrâsında Öncü Çarpma Örnekleri .....	47
Şekil 21 Esad Gerede'nin Mevlid Bahirleri Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Merdiven Çarpma Örnekleri.....	49
Şekil 22 Kemal Tezergil'in Zikir Esnasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Ara Çarpma Örneği .....	49
Şekil 23 Zeki Altun'un İlahi Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Merdiven Çarpma Örnekleri.....	50
Şekil 24 Kani Karaca'nın Konser Esnasındaki İlahi Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Merdiven Çarpma Örneği .....	50
Şekil 25 Ahmet Çalışır'ın Perde Kaldırmalı Kasîde İcrâsında Merdiven Çarpma Örnekleri.....	51
Şekil 26 Esad Gerede'nin Mevlid Bahirleri Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Vur-Kaç Çarpma Örneği .....	53
Şekil 27 Kemal Tezergil'in Zikir Esnasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Vur-Kaç Çarpma Örneği.....	53
Şekil 28 Zeki Altun'un İlahi Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Vur-Kaç Çarpma Örneği .....	54
Şekil 29 Kani Karaca'nın Konser Esnasındaki İlahi Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Vur-Kaç Çarpma Örneği.....	54
Şekil 30 Ahmet Çalışır'ın Perde Kaldırmalı Kasîde İcrâsında Vur-Kaç Çarpma Örnekleri .....	55

Şekil 31 Esad Gerede'nin Mevlid Bahirleri Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede İkili Çarpma Örneği.....	57
Şekil 32 Kemal Tezergil'in Zikir Esnasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede İkili Çarpma Örneği .....	57
Şekil 33 Kani Karaca'nın Konser Esnasındaki İlahi Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede İkili Çarpma Örnekleri.....	58
Şekil 34 Ahmet Çalışır'ın Perde Kaldırmalı Kasîde İcrâsında İkili Çarpma Örnekleri .....	58
Şekil 35 Esad Gerede'nin Mevlid Bahirleri Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Sıklaşan Çarpma Örneği .....	60
Şekil 36 Kemal Tezergil'in Zikir Esnasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Sıklaşan Çarpma Örnekleri .....	61
Şekil 37 Zeki Altun'un İlahi Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Sıklaşan Çarpma Örnekleri .....	61
Şekil 38 Kani Karaca'nın Konser Esnasındaki İlahi Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Sıklaşan Çarpma Örneği .....	62
Şekil 39 Ahmet Çalışır'ın Perde Kaldırmalı Kasîde İcrâsında Sıklaşan Çarpma Örneği .....	62
Şekil 40 Esad Gerede'nin Mevlid Bahirleri Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Kaydırma Örnekleri .....	64
Şekil 41 Kemal Tezergil'in Zikir Esnasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Kaydırma Örnekleri .....	65
Şekil 42 Zeki Altun'un İlahi Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Kaydırma Örnekleri .....	65
Şekil 43 Kani Karaca'nın Konser Esnasındaki İlahi Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Kaydırma Örnekleri .....	66
Şekil 44 Ahmet Çalışır'ın Perde Kaldırmalı Kasîde İcrâsında Kaydırma Örnekleri .....	67
Şekil 45 Esad Gerede'nin Mevlid Bahirleri Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Titretme Örnekleri .....	69
Şekil 46 Kemal Tezergil'in Zikir Esnasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Titretme Örnekleri .....	69

Şekil 47 Zeki Altun'un İlahi Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Titretme Örnekleri .....	70
Şekil 48 Kani Karaca'nın Konser Esnasındaki İlahi Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Titretme Örnekleri .....	70
Şekil 49 Ahmet Çalışır'ın Perde Kaldırmalı Kasîde İcrâsında Titretme Örnekleri...	71
Şekil 50 Esad Gerede'nin Mevlid Bahirleri Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Dalgalanma Örneği .....	73
Şekil 51 Kemal Tezergil'in Zikir Esnasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Dalgalanma Örnekleri .....	73
Şekil 52 Zeki Altun'un İlahi Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Dalgalanma Örnekleri .....	74
Şekil 53 Kani Karaca'nın Konser Esnasındaki İlahi Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Dalgalanma Örneği .....	74
Şekil 54 Ahmet Çalışır'ın Perde Kaldırmalı Kasîde İcrâsında Dalgalanma Örnekleri .....	75
Şekil 55 Esad Gerede'nin Mevlid Bahirleri Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Sekileme Örneği .....	77
Şekil 56 Kemal Tezergil'in Zikir Esnasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Sekileme Örneği .....	77
Şekil 57 Zeki Altun'un İlahi Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Sekileme Örneği .....	78
Şekil 58 Kani Karaca'nın Konser Esnasındaki İlahi Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Sekileme Örneği.....	78
Şekil 59 Ahmet Çalışır'ın Perde Kaldırmalı Kasîde İcrâsında Sekileme Örneği.....	79
Şekil 60 Esad Gerede'nin Mevlid Bahirleri Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Perde Bırakma Örneği .....	81
Şekil 61 Kemal Tezergil'in Zikir Esnasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Perde Bırakma Örneği.....	81
Şekil 62 Ahmet Çalışır'ın Perde Kaldırmalı Kasîde İcrâsında Perde Bırakma Örneği .....	82
Şekil 63 Esad Gerede'nin Mevlid Bahirleri Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Duraksama Örnekleri.....	84

Şekil 64 Kemal Tezergil'in Zikir Esnasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Duraksama Örnekleri .....	84
Şekil 65 Zeki Altun'un İlahi Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Duraksama Örnekleri .....	85
Şekil 66 Kani Karaca'nın Konser Esnasındaki İlahi Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Duraksama Örnekleri .....	85
Şekil 67 Ahmet Çalışır'ın Perde Kaldırmalı Kasîde İcrâsında Duraksama Örnekleri	86

## GRAFİKLER LİSTESİ

Grafik 1 Esad Gerede, Kemal Tezergil, Zeki Altun, Kani Karaca ve Ahmet Çalışır'ın kasîde icrâlarında ara çarpma kullanımı .....	36
Grafik 2 Esad Gerede, Kemal Tezergil, Zeki Altun, Kani Karaca ve Ahmet Çalışır'ın kasîde icrâlarında üst çarpma kullanımı .....	40
Grafik 3 Esad Gerede, Kemal Tezergil, Zeki Altun, Kani Karaca ve Ahmet Çalışır'ın kasîde icrâlarında ön çarpma kullanımı .....	43
Grafik 4 Esad Gerede, Kemal Tezergil, Zeki Altun, Kani Karaca ve Ahmet Çalışır'ın kasîde icrâlarında öncü çarpma kullanımı .....	47
Grafik 5 Esad Gerede, Kemal Tezergil, Zeki Altun, Kani Karaca ve Ahmet Çalışır'ın kasîde icrâlarında merdiven çarpma kullanımı .....	51
Grafik 6 Esad Gerede, Kemal Tezergil, Zeki Altun, Kani Karaca ve Ahmet Çalışır'ın kasîde icrâlarında vur-kaç çarpma kullanımı .....	55
Grafik 7 Esad Gerede, Kemal Tezergil, Zeki Altun, Kani Karaca ve Ahmet Çalışır'ın kasîde icrâlarında ikili çarpma kullanımı .....	59
Grafik 8 Esad Gerede, Kemal Tezergil, Zeki Altun, Kani Karaca ve Ahmet Çalışır'ın kasîde icrâlarında sıklaşan çarpma kullanımı .....	63
Grafik 9 Esad Gerede, Kemal Tezergil, Zeki Altun, Kani Karaca ve Ahmet Çalışır'ın kasîde icrâlarında kaydırma kullanımı .....	67
Grafik 10 Esad Gerede, Kemal Tezergil, Zeki Altun, Kani Karaca ve Ahmet Çalışır'ın kasîde icrâlarında titretme kullanımı .....	71
Grafik 11 Esad Gerede, Kemal Tezergil, Zeki Altun, Kani Karaca ve Ahmet Çalışır'ın kasîde icrâlarında dalgalanma kullanımı .....	75
Grafik 12 Esad Gerede, Kemal Tezergil, Zeki Altun, Kani Karaca ve Ahmet Çalışır'ın kasîde icrâlarında sekileme kullanımı .....	79
Grafik 13 Esad Gerede, Kemal Tezergil, Zeki Altun, Kani Karaca ve Ahmet Çalışır'ın kasîde icrâlarında perde bırakma kullanımı .....	82
Grafik 14 Esad Gerede, Kemal Tezergil, Zeki Altun, Kani Karaca ve Ahmet Çalışır'ın kasîde icrâlarında duraksama kullanımı .....	86



## ÖZET

Öğrencinin	Adı Soyadı	İbrahim Ethem UÇAR		
	Numarası	23813101012		
	Ana Bilim / Bilim	Türk Müziği/Türk Müziği		
	Programı	Tezli Yüksek Lisans	X	
		Doktora		
	Tez Danışmanı	Doç. Dr. Mustafa YILDIRIM		
Tezin Adı	Türk Mûsikîsinde Kasîde Formu ve Kasîde İcrâsında Kullanılan Yorum Unsurları			

Kasîde hem edebî hem de müzikal yönüyle zengin bir form olup, cami, tekke, konser, meşk meclisleri gibi farklı icrâ ortamlarında önemli bir mûsikî formu ve ifade aracıdır. Bu çalışmada, cami ve tekke mûsikîsi formlarından biri olan kasîde formu incelenmiş; bu formun Türk Mûsikîsi içerisindeki yeri ve icrâ süreçlerinde kullanılan yorum unsurları ayrıntılı bir biçimde ele alınmıştır.

Çalışmanın uygulamalı kısmında beş farklı kasîde icrâcısı seçilerek kapsamlı analizler yapılmıştır. Seçilen icrâcılar; Esad Gerede, Kemal Tezergil, Zeki Altun, Kani Karaca ve Ahmet Çalışır'dır. Bu icarcılar kasîdehanlık geleneğini temsil eden, yorum, tavır, üslûp bakımından dikkat çeken önemli isimlerdir. Her biri farklı farklı durum ve mekânlarda icrâ edilen bu kasîdeler, Finale notasyon programı aracılığıyla dikte edilmiş ardından bu notalar üzerinden kasîde icrâsında kullanılan yorum unsurları tespit edilmiştir.

Kasîde formunun meşk yöntemiyle aktarılan bir gelenek olarak icrâcının üslûp ve tavrına dayalı güçlü bir yorum boyutu taşıdığı tespit edilmiştir. Her bir icrâcının kasîdeyi farklı yorumladığı görülmüştür. Aynı yorum unsurlarını kullansalar da kullanım sıklıkları ve kullanım yerleri gereği bu farklılıklar açıkça görülmüştür.

**Anahtar Kelimeler:** Kasîde, Kasîdehan, Yorum Unsurları, Türk Mûsikîsi



## ABSTRACT

Author's	Name and Surname	İbrahim Ethem UÇAR		
	Student Number	23813101012		
	Department	Turkish Music/Turkish Music		
	Study Programme	Master's Degree (M.A.)	X	
		Doctoral Degree (Ph.D.)		
	Supervisor	Doç. Dr. Mustafa YILDIRIM		
Title of the Thesis/Dissertation	The Kasîde Form in Turkish Music and the Interpretative Elements Used in Kasîde Performance			


The kasîde is a rich form both in literary and musical terms, serving as a significant musical genre and expressive medium in various performance contexts such as mosques, tekkes, concerts, and traditional musical gatherings. In this study, the kasîde form, one of the musical forms performed in mosques and tekkes, has been examined in detail, with a particular focus on its place within Turkish music and the interpretative elements used during its performance.


In the applied part of the study, five different kasîde performers were selected and subjected to comprehensive analysis. These performers are Esad Gerece, Kemal Tezergil, Zeki Altun, Kani Karaca, and Ahmet Çalışır important figures who represent the kasîdehan tradition and are distinguished by their interpretative approach, style, and manner. Each of the kasîdes, performed in different settings and conditions, was transcribed using the Finale notation software. The interpretative elements employed in their performances were then identified based on the transcriptions.


As a tradition transmitted through the meşk method, the kasîde form embodies a strong interpretative dimension that is heavily shaped by the performer's individual style and manner. Analyses have shown that each performer interprets the kasîde in a unique way. Although similar interpretative elements may be employed, significant differences emerge in terms of the frequency and contextual placement of these elements.

**Keywords:** Kasîde, Kasîdehan, Interpretative Elements, Turkish Music


## SEMBOLLER

 :Ara Çarpma-Üst Çarpma-Ön çarpma

 :Öncü Çarpma

 :İkili Çarpma


 :Sıklaşan Çarpma

 :Kaydırma

**t** :Titretme

√ :Dalgalanma

↓ :Perde Bırakma

 :Duraksama

## KISALTMALAR

- as. :Selam Onun Üzerine Olsun  
bs. :Baskı  
C. :Cilt  
cc. :Yüce ve Ulu Olan  
DOI :Dijital Nesne Tanımlayıcısı Numarası  
Ed. :Editör  
Hz. :Hazreti  
M.A. :Yüksek Lisans  
NEÜ :Necmettin Erbakan Üniversitesi  
org :Organizasyon  
Ph.D. :Doktora  
ra. :Allah Ondan Razı Olsun  
s. :Sayfa  
sav :Allah'ın Selamı Onun Üzerine Olsun  
ss. : Sayfa Aralığı  
TDV :Türkiye Diyanet Vakfı  
Tr :Türkiye  
vb. :Ve benzeri  
Yy. :Yüzyıl  
dk. :Dakika  
sn. :Saniye

## I. BÖLÜM

### 1. GİRİŞ

Türk Mûsikîsi, köklü bir geçmişe sahip olan ve asırlardır kültürel kimliğin önemli bir parçası olarak varlığını sürdüren bir müzik geleneğidir. Bu müzik sistemi, makam temelli yapısıyla hem teorik derinliği hem de estetik zenginliği açısından dikkat çeker. Osmanlı sarayından tekkeler ve camilere, halk müziğiyle iç içe geçmiş formlarından modern icrâ anlayışlarına kadar geniş bir etkileşim alanına sahiptir. Türk Mûsikîsi, yalnızca bir sanat dalı olmanın ötesinde, toplumun manevi ve duygusal dünyasını yansıtan bir ifade biçimi olarak da değerlendirilmektedir. Yaklaşık 5 bin yıldır tarih sahnesinde var olan Türkler buldukları geniş coğrafyadan etkilenmişler, kültürel birikimlerinin önemli unsurlarından biri olan Türk Mûsikîsini de nesilden nesile aktarmayı başarmışlardır (Pirgon, 2021, s.131). Bu aktarımı “fem-i muhsin” denilen, usta-çırak ilişkisine dayanan yahut meşk sistemi de denilen bir metod ile sağlamışlardır (Yıldırım, 2021a, s. 21).

Türk Mûsikîsi, Türk Tarihi ile paralel bir şekilde gelişerek Orta Asya’ da doğmuştur. Asya Hun ve Köktürk Devletleri Türk Mûsikîsinin temellerinin atılmasında büyük rol üstlenmiştir (Göher, 2024, s. 109). Hun İmparatorluğu öncesinde ise Altaylar ile belirgin bir oluşum süreci içerisine girmiştir (Özdek, 2012, s. 36). Altaylar döneminden başlayarak sırasıyla Hunlar, Göktürkler ve Uygurlar dönemlerinde Türk Mûsikîsi sürekli gelişim göstermiştir (Demirci, 2021, s. 29). Bu bağlamda Türk Mûsikîsi İslamiyet öncesinden itibaren belirli temalar etrafında şekillenmiş ve gelişimini sürdürmüştür. Hun ve Köktürk devletleri döneminde, başlıca müzik yapılan temaların; kamların (şamanların) icrâ ettiği “dini müzik”, askeri takımların icrâ ettiği “tuğ müziği, askeri müzik”, “kahramanlık ve destan müziği”, “toplantı , tören ve festival müzikleri”, “dans müziği”, “günlük hayatı konu alan müzik” ve “ağıtlar” olduğu görülmüştür (Göher, 2024, ss. 113-126). Bu dönemde müzik karakteristik olarak şamanlar vasıtasıyla biçimlenmiştir, insan sesinin ön planda olduğu şaman

müziğinde doğaçlama sözler ile melodi ve ritim yapısı da oldukça önemliydi (Özdek, 2012, s. 33). Din adamları olan şamanlar, insanları harekete geçirmek için türlü beden hareketleri ve bazı ilkel müzik aletleri kullanarak ayinler yönetirdi. Güzel ses, güzel söz ve raks unsurları ile insanlardaki dînî ve manevî duyguları harekete geçirerek onları etkilemeye çalışırlardı (Özalp, 2000, s. 111). Ozan, bahşi, kam gibi isimlerle de anılan bu din adamları, dini törenlerde okunan şiirleri ve manzum parçaları pipa ve kopuz gibi çalgılar ile müzikal olarak icrâ etmişlerdir (Ateş, 2019, s. 27). Uygurlar Göktürkler'den aldıkları mûsikî mirasını daha da ileri taşıyarak 12 makamlı müziği ortaya çıkarmışlardır. Bu makamlar; rak makamı, çebbayat makamı, müşavirek makamı, çehargah makamı, pencigah makamı, özhal makamı, acem makamı, uşşak makamı, bayat makamı, nevâ makamı, segâh makamı, ırak makamı şeklinde isimlendirilmiştir (İnayet, 2007, ss. 367-370). Uygurlar'da müzik icrâ eden kişiler, icrâ ettikleri müzik türüne veya çaldıkları enstrümana bağlı olarak farklı unvanlarla anılmıştır. Bu unvanlar arasında muqamçi (makam icrâ eden, makam ustası), elneğmiçi (hanende), çalgücü (sazende) gibi terimler yer almaktadır. (Göğüş & Ersen, 2016, s. 108). Uygurların kullandığı müzik aletleri de oldukça çeşitlidir. Satar, ğircek, dolan kıl ğirceği, kumul ğirceği, huştar, dutar, dolan revabı, kumul revabı, kalun, çañ, sunay, baliman, def, nağme defi, davul, sapay, kaşık ve taş gibi müzik aletleri kullanmışlardır. (Savut Udmuş, 2015, s. 130). Uygurlar Maniheizm inanç sistemine bağlı olarak dînî müzik alanında da çalışmalar yapmışlardır (Demirci, 2021, s. 28). Mani dinine ait bazı metinleri ilahi şeklinde icrâ ettikleri de bilinmektedir. Müzik o dönemlerde genel olarak dînî heyecanları seslendiren bir sanattı. Bu bilgiler ışığında birçok toplumda olduğu gibi Türk Mûsikîsinin temelinde de bir din olgusu olduğu yadsınamaz bir gerçektir zira

Türklerin kitleler halinde İslamiyet'i kabulü IX. yüzyıl ortalarına ve X. yüzyıl başlarına dayanır (Sarioğlu, 2023, s. 106). İslâmiyet'in kabulü ile Türkler, çoğu din menşeli sanatkârlar vasıtası ile mûsikî alanında vücuda getirilen yeni formlar ve besteler ile mûsikîyi yüksek bir sanat seviyesine ulaştırmıştır (Gönül & Altıntuğ, 2014, s. 60). Türkler İslâmiyet'i kabul etmeden önceki dönemde de, gündelik hayatın ve ibadetin içinde olan mûsikî, İslâmiyet'in kabulünden sonra dînî bir kimlik kazanmış ve pek çok İslâmî mesajı bünyesine katmıştır (Ateş, 2019, s. 41) . Türk Mûsikîsi,

Horasan-Türkistan bölgesindeki Türklerin İslamiyet'i kabul etmelerinin ardından Batı Türkleri eliyle gelişerek, temas ettiği farklı kültürel coğrafyalarla önemli bir etkileşim sürecine girmiştir. Bu süreçte özellikle İran, Hindistan ve bazı Arap şehirleriyle kültürel alışveriş içinde olmuş, bu bölgelerin müzik geleneklerinden belirli etkiler alırken, aynı zamanda bu gelenekler üzerinde de kalıcı izler bırakmıştır. Türk mûsikîsinin, İran ve Arap Mûsikîsinden sadece etkilenmekle kalmayıp, fazlasıyla onları etkileyerek, kendi estetik anlayışını ve melodik yapısını da aktardığı görülmektedir (Berker, 1985, s. 150).

İslâmiyet sonrası, Türkler'de ve Araplar'da mûsikî nazariyatına ilişkin çeşitli çalışmalar yapıldığı bilinmektedir. İslam tarihine bakıldığında, mûsikî alanında günümüze ulaşan en eski çalışmalar Kindî'ye aittir (Tıraşçı, 2017, s. 21). İlk İslam filozofu ve düşünürlerinin başında gelen kişi, "Ebu Yusuf bin İshak el-Kindî" (801-866/870) olarak bilinir (Çaylak & Çelik, 2015, s. 42). Bağdat'ta yetişen Kindî mûsikîye dair 10 adet eser kaleme almıştır. Bu eserlerin yalnızca 4 tanesi günümüze aktarılabilmektedir. (Turabi, 1996, s. 100). Kindî'nin günümüze ulaşan 4 adet eserinin isimleri ise şu şekildedir: 1- "Risâle fi hubr sînâ'ati't-te'lif", 2- "Kitâbü'l-musavvitâti'l-veteriyye min zâti'l-veteri'l-vâhid ilâ zâti'l-aşrati'l-evtâr", 3- "Risâle fi'l-luhûn ve'n neğam", 4- "Risâle fi eczâ hubriyye fi'l-mûsikâ". Eserlerinde müzikle tedavi, prozodi, ebced notası, armoni, müzik terimleri gibi konuları ele almıştır. Bunun sonucunda Fârâbi ve İbn Sînâ'nın yapacağı mûsikî çalışmalarında, onlara yol açmıştır (Turabi, 2021, ss. 39-40).

Batı'da Alfarabius ve Abunaser isimleri ile de tanınan Fârâbî (870-950), müzik, felsefe, mantık, gökbilim, siyaset gibi alanlarda çalışmalar yapmıştır. Yaklaşık 100 eserinden sadece 43 tanesi günümüze ulaşmıştır. Bu eserlerden 3 tanesi mûsikî ile ilgilidir: 1- "Kitabü'l-Musika'l-Kebir", 2- "Kitabü İhsai'l-İkaat", 3- "Kitab fil-İkaat". Türkistan'nın Farab şehrinde doğan Fârâbî'ye, "İlk Öğretmen" olarak bilinen Aristoteles'ten sonra "Muallim-i Sînî" yani "İkinci Öğretmen" unvânı verilmiştir (Akan, 2015, ss. 96-97). Fârâbî'yi kendisine rehber edinip, fikirlerini ve çalışmalarını daha da genişleten kişi ise İbn Sînâ'dır (980-1037). 10 yaşında hafızlığını tamamlayan İbn Sînâ küçük yaşlardan itibaren islâmi ilimler, geometri, astronomi gibi muhtelif

ilimlerle ilgili eğitimler almıştır (Günaydın, 1993, ss. 4-10). Batı dünyasında “Avicenna” ve “Filozofların Prensi” ünvanları ile bilinen Ali b. Hüseyin Abdullah b. Sînâ’ya göre müzik sayısal oranlar ve matematiksel prensipler üzerine kuruludur. (Turabi, 2021, s. 40). İbn Sînâ’nın mûsikî alanında özel bölümler açtığı 3 tane eseri vardır bunlar; 1- “Kitâbü’ş-şifâ içerisinde Cevâmiu ilmi’l mûsikâ”, 2- “Kitâbü’n-necât içerisinde Muhtasar fi ilmi’l-mûsikâ”, 3- “Dânişnâme-i ‘Âlâ-î içerisinde dört bölümden birisi mûsikî bölümüdür, özel bir adı yoktur” (Turabi, 2002, ss. 18-27).

XI. ve XIV. yüzyıllar arasında Anadolu’dan, Uzak Doğu’ya kadar yayılan coğrafyada birçok savaş meydana gelmiştir. Bu savaşlar sırasında eski devletler yıkılıp yerine yeni devletler kurulmuştur. Bu dönemlerde hüküm süren Türk-İslâm Devletleri: Karahanlı Devleti (840-1212), Gazneli Devleti (963-1187), Büyük Selçuklu Devleti (1038-1157), Anadolu Selçuklu Devleti (1077-1308), Harzemşahlar Devleti (1097-1231), Eyyubîler Devleti (1174-1250), Memlûkler (1250-1517)’dir. Bu dönemlerde mûsikî nazariyatına dair önemli eserler veren ve bu alanda çalışmalar yapan şahsiyetlerden bazıları; İbn Zeyle, Hasan b. Ahmed b. Ali el-Kâtib, Ebü’l-Hüseyin Muhammed b. El-Hasan b. et-Tahnân, İbnü’l Heysem, Nasîruddin Tûsî, Üdî İbn Vâsıl, İbn Haldun, Kutbeddin Şirâzî, Hatîb el-Erbîlî, Şehâbeddin Abdullah Sayrâfî, Abdullah el-Mârdînî, Celâleddîn Fazlullah el-Ubeydî, Şemseddîn Muhammed el-Âmûlî, Hasan Kâşânî, Tabîb Fahreddîn Muhammed Hocendî, Lütfullah Semerkandî’dir (Öncel & Arslan, 2021, ss. 43-46). Bu dönemde yaşayan ve nazariyat tarihine damgasını vurmuş en önemli şahsiyet ise Safiyüddîn Abdülmümin b. Yûsuf b. Fahir el-Urmevî’dir (1216-1294). Küçük yaşlarda dînî, fennî ve sanatsal ilimler tahsil etmiştir (Arslan, 2017, ss. 15-17). Bu dönemlerde mûsikî nazariyatı için yazılmış eserlere genellikle daireler, devirler anlamına gelen “edvâr” denilmekteydi. Bu edvârların başında da Urmevî’nin yazmış olduğu “Kitâb’ül Edvar” adlı eseri gelir (Yalçın, 2016, s. 7). Mûsikî nazariyatı ile ilgili iki eser kaleme alan Urmevî’nin eserleri: 1- “Kitâb’ül Edvâr”, 2- “er-Risâletü’ş-Şerefiyye fi’nisebi’t-Te’lifîyye (Şerefiyye Risâlesi)” dir (Uygun, 1996, ss. 29-30). Eserlerinde ortaya koyduğu “on yedi perdeli ses sistemi” gelecek kuşaktaki nazariyatçılara kapı aralamıştır (Öncel & Arslan, 2021, s. 46).

IX. ve XIV. yüzyıllar arasında İslâm dünyasında hızla gelişen ve daha uluslararası bir özellik taşıyan müzik yapısı, XV. yüzyılda Osmanlı Devleti'nin de gelişimi ile daha kişisel bir çizgide farklı gelişimler sürdürmüştür. Müzik nazariyatına dair ilk Türkçe eserler XV. yüzyılda ortaya koyulmuştur. Bu yüzyılda Osmanlı, Semerkant ve Herât'ta yaşamış önde gelen mûsikî nazariyatçıları: Ahmed Oğlu Şükrullah, Yûsuf bin Nizâmeddin Kışehrî, Bedr-i Dilşâd, Hızır bin Abdullah, Fethullah Şirvânî, Lâdikli Mehmet Çelebî, Seydî, Abdülkâdir Merâgî, Abdurahman Câmî, Ali Şah bin Hacı Büke olarak bilinmektedir (Can, 2001, ss. 1-7). Bu ilim adamlarının yaptıkları çalışmalar Türk Mûsikîsi açısından oldukça önemlidir zirâ XVII. yüzyıla kadar notanın kullanılmamış olması sebebiyle mûsikîmizle alakalı verileri, bu ilim adamlarının yazmış oldukları edvârlar ve muhtelif eserlerden elde etmekteyiz (Çelik, 2001).

XV. yüzyıldaki mûsikî çalışmaları ile döneminin en büyük nazariyatçısı, hanendesi ve bestekârı Abdülkâdir Merâgî olarak kabul edilmektedir. Oldukça çok yönlü bir kişiliğe sahip olan Merâgî, hafız, hattat, şair ve aynı zamanda ressamdır (Koç, 2017, s. 15). XIV. yüzyılın ortalarında, günümüz İran sınırları içerisinde, Celayir Deveti'nin Maraga şehrinde doğan Merâgî ,1435'te meydana gelen bir veba salgını nedeniyle hayatını kaybetmiştir (Bardakçı, 1986, ss. 19-41) . Merâgî'nin Osmanlı Tarihi içerisinde yer alması da oğlu Abdülaziz vasıtası ile olmuştur. Oğlu Abdülaziz'i Osmanlı Devleti'ne göndermiştir bu sayede yazdığı ve bestelediği eserlere Osmanlılar sahip çıkmıştır (Uslu, 2018, s. X). Kaleme aldığı eserlerinin tamamı mûsikî ile ilgili olan Merâgî'nin 6 adet eseri vardır, bunlar: 1- "Câmî'ü'l-elhân", 2- "Mağâşidü'l-elhân", 3- "Kenzü'l-elhân", 4- "Risâle-i Fevâ'id-i 'Aşere", 5- "Şerh-i Kitâbü'l-Edvâr", 6- "Zübdetü'l-edvâr" dır (Özcan, 1988, s. 243). Merâgî'nin icrâcı yönü de oldukça iyiydi, dînî mûsikî icrâsında ne kadar mahir olduğunu; Timur, Merâgî'ye idam kararı verdiği sırada Merâgî'nin yüksek sesle Kurân okuması neticesinde, Timur'un idam kararından vazgeçip onu affetmesi güzel bir örnek teşkil etmektedir (Bardakçı, 1986, ss. 35-37).

XVI. yüzyılda, bugün bildiğimiz şekliyle özgün ve kültürel gelenek olarak Osmanlı Mûsikîsi şekillenmeye başlamaktadır. XVI. yüzyıl öncesi çoğunlukla Herat, Şam, Tebriz, Bağdat gibi şehirlerde yetişen bestekarlar, XVI. yüzyıl sonrası İstanbul, Bursa,

Edirne gibi Anadolu şehirlerinde yetişmeye başlar. Fars/Acem etkisinden kurtulan mûsikîmiz yepyeni ve özgün bir üslûp ile şekillenmeye başlamıştır. Kâr, murabba beste, nakış, semai, şarkı, peşrev, saz semaisi formlar bu dönemde çıkmaya başlamıştır. Cami ve tekke mûsikîsi özellikle de Mevlevî mûsikîsi, XVI. yüzyıldan sonra özgün form ve ifade biçimleri kazanmıştır (Behar, 2019, ss. 13-14). XVI. yüzyılın ilk yarısında Hasan Can Çelebi, Nefirî Behram Ağa, Aziz Mahmud Hûdâyî, Abdül Ali Efendi, İlyas Şüca Revânî, Durak Ağa, Nihânî Çelebi, XVI. yüzyılın sonlarında ise Gâzî Giray Bora Han, Anadolu Halk Müziği'ni temsilen Pir Sultan Abdal ile Rûşen Ali Köroğlu gibi, mûsikî alanında önemli çalışmalar yapmış şahsiyetler yetişmiştir (Yarman, 2020, s. 2). Ayrıca belirtmek gerekir ki XVI. yüzyıl Osmanlı Devleti'nin zirveyi gördüğü, sınırlarının oldukça genişlediği, yükseliş dönemidir. Sultan II. Bâyezid Han, ilk bestekar hükümdar ünvanı ile XVI. yüzyıl başlarında karşımıza çıkmaktadır (Somakçı, 2019, ss. 181-186). Bu yüzyılda ilahi formunun ifadelerinde, Hz. Mevlânâ ve Yunus Emre'nin tesirleri devam etmektedir. Bektâşîyye, Halvetiyye, Şemsiyye, Şâbaniyye, Gülşenîyye, Celvetiyye, Kâdiriyye gibi tasavvuf yolları tarafından XVI. yüzyıl tekke mûsikîsine katkılar olduğu görülmektedir (Kanık, 2021, s. 53). XVI. yüzyılı cami ve tekke mûsikîmiz için dönüm noktası olarak kabul etmek yanlış olmayacaktır zira XVI. yüzyıl öncesi güfte açısından dînî mahiyet gösteren eserler olsa da bunlar fasıl mûsikîsinin birer unsuru olarak kabul edilmiştir. XVI. yüzyıl içerisindeki mecmualarda cami ve tekke mûsikîsine ait eserler özel bölümler içerisinde ele alınmıştır. Müstakil olarak cami ve tekke mûsikîsine ait eserlerin olduğu mecmualar ise XVII. yüzyılda ortaya çıkmıştır (Korkmaz, 2021, s. 3).

XVII. yüzyılda Türk Mûsikîsi, gerek cami ve tekke mûsikîsi gerekse fasıl mûsikîsi içerisinde şaheser eserlerin bestelenmesi ve büyük mûsikî adamlarının yetişmesiyle oldukça zenginleşmiştir. Bu yüzyılda Osmanlı Devleti'nin siyasi alanda bir duraklama dönemine girmiş olmasına karşılık mûsikî alanında ciddi bir ilerleme ve olgunlaşma süreci görülmüştür (Akdoğan, 2008, ss. 175-176). Sultan IV. Murad Bağdat ve Tebriz'den 12 adet mûsikîşinas getirerek, enderûna yeni sanatkârlar kazandırmıştır. Haftanın bazı günlerinde hafız, meşayih, hanende ve sazende şahsiyetlerin olduğu mûsikî meclislerine katılmıştı. IV. Mehmet ve II. Mustafa da bu gelenekleri sürdürerek mûsikîyi ve mûsikîşinasları himayeleri altına almıştır. Bu dönemde bazı önemli eserler

ve müellifleri; Ali Ufkî Bey: “Mecmûa-i Sâz-ü Söz”, Kantemiroğlu: “Kitâbu İlmi’l-Mûsikî Alâ Vech’i’l-Hurûfât”, Hâfız Post: “Güfte Mecmûası”, Evliya Çelebi: “Seyahatnâme”, Kâtip Çelebi: “Keşfü’z-Zünûn”, Kantemiroğlu: “Osmanlı Devleti’nin Yükseliş ve Gerileme Tarihi”, şuarâ tezkîreleri, dönem tarihleri, menâkıbnâmeler, seyahat nâmeler vs. sayılabilir (Demirtaş, 2017, ss. 19-22). Bu dönemde yaşamış mûsikî alanında önemli çalışmaları olan bazı mûsikîşinaslar: Bezcizâde Mehmed Muhyeddin, Esved, Koğacızâde Şeyh Mehmed Efendi, Sütçüzâde Şeyh Mehmed Efendi, Aziz Mahmud Hüdâî, Hatîb Zâkirî Hasan Efendi, Şeyh Abdülkerim, Kasımpaşalı Osman Efendi, Şehlâ Hasan Çelebi, Hâfız Kumral, Bedri Mehmed Efendi, Sadâî, İmam Yusuf, Nasuhpaşazâde Ömer Efendi, Selanikli Ahmed Ağa, Benli Hasan Ağa, Şaban Dede, Âmâ Kadri Bey, Mevlevî (çengi) Yusuf Dede, Şeyh Mehmed Efendi, Salih Çelebi, Derviş Ali Şiruganî, Murad Ağa, Küçük İmam, Hatîbzâde Osman Efendi, Abdüllatif Ali Efendi, Kazzaz Hasan Çelebi, Gevrekzâde Mustafa Ağa, Köçek Derviş Mustafa Dede, Nâne Ahmed Çelebi, Memiş Ağa, Şeyh Osman Efendi, Şerif Çelebi, Hâfız Post, Hâfız Kömür, Taşçızâde Recep Çelebi, Vehbi Osman Efendi, Mahmud Çelebi, İmam İbrahim Efendi, Sepetçi-zâde Mehmed Ağa, Ayıntabî Mehmed Bey, Âhenî Mehmed, Kudümzen Derviş Ali, Tosunzâde Abdullah olarak sayılabilir (Özalp, 2000, ss. 143-153).

XVII. yüzyılı Türk Mûsikîsi açısından önemli kılan hususlardan biri de Polonya asıllı Ali Ufkî Bey’in (Albert Bobowski) bu yüzyılın ortalarında ilk defa batı notası kullanarak Türk Mûsikîsi eserlerini yazmaya başlamasıdır (Demirtaş, 2017, s. 24). Diğer bir önemli husus ise Kantemiroğlu’nun Türk Mûsikîsi perdelerini tanbur sapı üzerinde göstermesidir. Önceki dönem nazariyat çalışmalarında ud sazının sapı üzerinde gösterilen perdeler artık tanbur sapı üzerinde gösterilmeye başlanmıştır. Bu durum nazariyatın da daha millileşmesi ve Osmanlılaşması anlamına gelmektedir (Karakaya, 2012, s. 40). XVII. yüzyılda cami ve tekke mûsikîsi alanında ciddi çalışmalar yapan Hatîb Zâkirî Hasan Efendi, tasavvuf, edebiyat ve mûsikî alanında kendini yetiştirmiştir. Mûsikî eğitimini tekkelerde alan Hatîb Zâkirî Hasan Efendi zakirbaşılık ünvanına da sahip olmuştur ve aynı zamanda cami imam-hatipliği yapmıştır (Ateş, 1999, ss. 37-41). Hatîb Zâkirî Hasan Efendi tevşih, temcid, tesbih, na’t, salât, durak, mersiye, ilahi, bayram salâtı, cumâ salâtı, cenâze salâtı gibi form ve

türlerde eserler bestelemiştir (Akpınar, 2021, ss. 53-54). Türk Mûsikîsi XVII. yüzyılda kendi öz kimliğini ve üslûbunu kazanarak, XVIII. yüzyılda olgunlaşma ve gelişim sürecine devam etmiştir (Somakçı, 2018, s. 45).

XVIII. yüzyılda bestelenen cami ve tekke mûsikîsi eserleri önceki dönemlere nazaran sayıca oldukça fazladır. Bu mûsikî çalışmalarının çoğunlukla tekkede yetişen mûsikîşinaslar tarafından yapılmıştır. Bu dönemde yetişmiş önemli mûsikîşinaslar: Buhûrîzâde Mustafa İtrî, Dervîş Ali Şirugani Dede, Kenzî Hasan Efendi, Hafız Şuhûdî Mehmed Efendi, Enfî Hasan Ağa, Yahya Nazîm, Kutbünnâyî Osman Dede, Şeyhülislâm Es'ad Efendi, Çalakzâde Mustafa, Vardakosta Seyyid Ahmet Ağa, Dimitrie Cantemir, Sultan I. Mahmud Hân, Eyyûbî Ebubekir Ağa, Kemânî Hızır Ağa, Tab'î Mustafa Efendi, Dilhayat Kalfa, Abdülhalim Ağa, Ali Nutkî Dede, Hacı Sadullah Ağa olarak sıralanabilir (Karabaşoğlu, 2021, ss. 57-62). XVIII. yüzyılda cami ve tekke mûsikîsi gelişimini hızla sürdürmüştür, mevlevî âyinlerinin en çok bestelendiği dönem olarak kayıtlara geçmiştir. Kantemiroğlu ve Nâyî Osman Dede yeni nota türleri geliştirmişlerdir (Çırak, 2007, ss. 4-5).

Türk Mûsikîsinin en büyük bestekârlarından olan aynı zamanda şairliği ve hattatlığı ile de bilinen Buhûrîzâde Mustafa İtrî XVIII. yüzyılın en büyük şahsiyetlerindedir. Cami tekke ve fasıl mûsikîsi alanlarında peşrev, saz semâisi, kâr, beste, semâi, âyin, na't, durak, tevşih, tekbir ve ilahi olmak üzere birçok formda eser bestelemiştir (Özdoğan, 2021, s. 51). İtrî'nin, segâh mevlevî âyini, segâh tekbîri ve na'tı, mûsikî camiası tarafından hayranlıkla icrâ edilen eserler olmuştur. Yine bu asrın en kudretli bestekârlarından olan Nâyî Osman Dede'nin mîrâciyesi bu yüzyılın ve günümüze kadar gelen mûsikî mirasımızın en güzel örneklerinden olmuştur (Ergun, 2022, s. 147). Sadettin Nüzhet Ergün'e göre cami ve tekke mûsikîmizin, XVIII. asır ve bütün asırlardaki en büyük üstadı olan şahsiyet ve elimizde kendisiyle alakalı kısıtlı malumatımız olan, Dervîş Ali Şirüganî'dir (Ergun, 2022, ss. 159-160). Bu bilgileri doğrular nitelikte Dervîş Ali Şirüganî'den, İsmail Belig'in Güldeste-i Riyâz-ı İrfân'ında da "Üstâd-ı nâdir'ül-misl Gülşenî Dervîş Alî" diye bahsedilmektedir (Donuk, 2016, s. 750).

Türk Mûsikîsinin en zirveye ulaştığı dönem XIX. yüzyıldır. III. Selim'in mûsikîşinaslara ve mûsikîye gösterdiği ihtimam bu sanatın daha da yükselmesine vesile olmuştur. III. Selim dönemi Cami mûsikîsine önem verildiği, cami na'ları, ramazan ilahileri gibi çeşitli eserlerin de vücut bulduğu bir dönemdir. Yetenekli gençler enderûna getirilip cami ve tekke mûsikîsi, fasıl mûsikîsi alanlarında yetiştirilip rütbe sahibi oluyorlardı Şakir Ağa, Hammâmizâde İsmail Dede Efendi, Haşim Bey gibi bazı mûsikîşinaslar enderunda yetişerek müezzinbaşılık görevine getirilmiştir. Kurân mûsikîsi de bu dönem oldukça ileri seviyede ve İstanbul tavrı okuyuş revaçta idi (Ergun, 2022, ss. 405-408).

XIX. yüzyılın yetiştirmiş olduğu, Türk Mûsikîsi tarihindeki en güçlü bestekârlardan olan Hammâmizade İsmail Dede Efendi, bu yüzyılda yaptığı mûsikî çalışmaları ile mûsikîmizi şüphesiz daha ileri boyutlara taşımıştır. 1778 yılında İstanbul'da dünyaya gelen Dede Efendi, babasının hamam işletmecisi olmasında ötürü "Hammâmizâde" ismini, mevlevî tarîkine intisâb edip çilesini tamamlamasıyla da "Dede" ünvanını almıştır. Yenikapı Mevlevihanesi'nde, 7 sene boyunca Ali Nutkî Dede ve Abdülbâkî Nâsır Dede'nin ders halkalarına devam ederek, mûsikînin amelî ve nazari inceliklerine vâkıf olmuştur. III. Selim'in davetiyle saraya gelen Dede Efendi sarayda, musâhib-i şehriyâr ve müezzinbaşılık görevlerinde bulunmuştur. III. Selim'den başlayarak II. Mahmud ve Sultan Abdülmecid dönemlerinde, saraydaki görevine devam etmiştir. Sultan Abdülmecid'in batı müziği sevgisi Dede Efendi'yi rahatsız etmiştir ve dede Dede Efendi 1846 yılında, hac fârizasını yerine getirmek üzere gittiği Hicaz'da kolera salgını nedeniyle hayatını kaybetmiştir (Öncel, 2021a, ss. 194-196).

XIX yüzyıllarında yaşamış önemli mûsikîşinaslardan bazıları, Abdülbâkî Nâsır Dede, Hacı Emin Efendi, Mutafzâde Ahmed Efendi, Hammâmizâde İsmail Dede Efendi, Sultan III. Selim Hân, Sultan II. Mahmud Hân, Hopçuzâde Mehmed Şâkir Efendi, Hâşim Bey, Hacı Arif Bey, Zekâi Dede, Abdürrahim Kühî Dede, Tanbûrî Nûman Ağa, Kazasker Mustafa İzzet Efendi, Tanbûrî Ali Efendi, Şevki Bey, Hacı Faik Bey, Dellâlzâde İsmail Efendi, Neyzen Yusuf Paşa, Bolahenk Mehmed Nuri Bey, Kanunu Hacı Arif Bey olarak sıralanabilir (Benlioğlu, 2021, ss. 63-68).

Cami ve tekke mûsikîsi alanında en çok beste yapanlardan biri de XIX. yüzyılda yaşayan Zekâi Dede'dir. Dede Efendinin meşk silsilesinde yetişmiş olan ve klasik müziğimizin son temsilcisi olarak kabul edilen Zekâi Dede'nin, besteleri eser çeşitliliği, eser türü, makam ve usûl kullanımı açısından oldukça zengindir. Hafız ve hattat olan Zekâi Dede, mevlevî tarikatına intisâb ederek dede unvanını almış ve Bahariye Mevlevihane'sinde kudümzenbaşı olarak görev yapmıştır (Karaduman, 2011, ss. 2-13). Zekâi Dede'nin açmış olduğu yolda, XX. yüzyılda onun bestekarlık tavrını takip eden önemli bestekarlar da yetişmiştir, Sadettin Kaynak, Zeki Altun, Bekir Sıtkı Sezgin, Muallim İsmail Hakkı Bey gibi mûsikîşinaslar bu bestekarlara örnek olarak gösterilebilir (Karaduman, 2011, s. 137).

XX. yüzyılda her ne kadar, çok değerli mûsikîşinaslar yetişmiş olsa da, hilafetin kaldırılması, tevhidi tedirisat kanunu ve harf inkılabı gibi çeşitli gelişmelerin yaşanmasından ötürü cami ve tekke mûsikîsindeki gelişim sekteye uğramıştır (Öncel, 2021b, s. 69). Meşk usulünün de zayıflamaya başlamasıyla, Cumhuriyet sonrası kurulan konservatuvarlardaki bazı hocalar bu sorunu, hatrı sayılır icrâcılarının ses kayıtlarının talebelere dinleterek kapatmaya çalışmışlardır (M. Yıldırım, 2023b, s. 244). Osmanlı'nın son dönemlerinde kurulmuş olan Darülelhan'da da Türk Müziği eğitimi kaldırılmasıyla mûsikîmiz ağır darbeler almıştır. Darülelhan hocalarından oluşan (Rauf Yekta Bey, İsmail Hakkı Bey, Hafız Ahmet Irsoy, Ali Rıfat Çağatay daha sonradan dahil olan, Suphi Ezgi, Mesud Cemil, Dürri Turan, Sadettin Heper, Nuri Halil Poyraz) heyet, Türk Mûsikîsi Tesbit ve Tasnif Heyeti kurarak İstanbul Belediye Konservatuvarı çatısı altında çalışmalar yapmıştır. 18 ciltlik cami ve tekke mûsikîsi, 3 ciltlik Zekâi Dede külliyyatı, fasıl mûsikîsi ve yöre mûsikînden de çeşitli fasiküller yayınlayan heyet mûsikîmizin sistematiğinin oluşturulması açısından önemli rol oynamıştır (Kaçar Yahya, 2018, s. 12). Bu yüzyılda çalışma yapmış ve günümüze bu müziği aktaran önemli mûsikîşinaslara; Muallim İsmail Hakkı Bey, Rauf Yekta Bey, Zekâizâde Hafız Ahmet Irsoy, Hüseyin Sadettin Arel, Suphi Ezgi, Kemal Batanay, Sadettin Heper, Bekir Sıtkı Sezgin, Cınuçen Tanrıkorur, Hafız Kemal Gürses, Sadettin Kaynak, Ali Rıza Sağman, Hafız Hüseyin Tolan, Hafız Kemal Tezergil, Hafız Zeki Altun, Dursun Çakmak, Kani Karaca, Hüseyin Fahrettin Dede, Eğrikapılı Mehmed Efendi, Ahmed Avni Konuk, Kenan Rıfâî, İzzettin Hümayi Elçioğlu, Ali Rıza Şengel,

Rakım Elkutlu, Halil Can, Hafız Hüseyin Sebilci, Selahattin Gürer, Muzaffer Ozak, Salâhî Dede, Doğan Ergin, Safer Dal örnek olarak verilebilir (Öncel, 2021b, ss. 71-83).

Mûsikîmizin günümüze aktarılmasında gerek XX. yüzyıl gerekse bahsettiğimiz önceki dönemlerde bir din olgusu varlığı dikkat çekicidir. Türk Mûsikî özellikle hafızların öncülüğünde gelişmiş ve aktarılmıştır. Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçiş sürecinde geleneksel mûsikî eğitiminde önemli bir yere sahip olan meşk sistemi büyük ölçüde hafızlar aracılığıyla devam ettirilmiştir. Hafızlar hem cami ve tekke mûsikîsi hem de fasıl mûsikîsi repertuarına hâkim olup bu iki alanda köprü görevi görmüşlerdir. Ayrıca ses kayıt teknolojilerinin gelişmesi, plak ve radyo kayıtlarının da yaygınlaşmasıyla hafızların mûsikîye olan etkisi daha geniş kitlelere yayılmıştır. Bu sayede 20. yüzyıldan günümüze kadar birçok kişi hafız icrâcılardan ilham almıştır. Hafızlar cami ve tekke mûsikîsi formlarının icrâsındaki üslûp ve tavır hususunda da belirleyici roller üstlenmişlerdir. İlahi, mevlid, tevşih gibi birçok cami ve tekke mûsikîsi formu üzerine akademik çalışma yapılmasına karşılık, bu çalışmanın ana temasını oluşturan “kasîde formu” akademik olarak yeterince ele alınamamıştır. Cami ve tekke mûsikîsinin ortak formlarından olan ve birçok mekân ve durumda icrâ edilen kasîde formu hakkında kaynak yetersizliği olması bizi bu çalışmayı yapmaya yönlendirmiştir. Çalışmanın ilk kısmında edebî form olan kasîdeden bahsedilerek, bu bahiste Arap Edebiyatı, İran Edebiyatı ve Türk Edebiyatında kasîdenin tarihsel gelişimine değinilmiştir. Edebî form olan kasîdenin şekil özellikleri, bölümleri, çeşitleri, şiir türlerini açıkladıktan sonra ikinci bölümde cami ve tekke mûsikîsi ortak formu olan kasîde etraflıca açıklanmıştır. Beş adet kasîdenin dikte edilmesi, yorum unsurlarının tespiti ve kasîde icrâ edilen durum ve mekânlar açıklanmıştır. Kasîde icrâsında kullanılan yorum unsurlarının tespitinde, Mehmet GÖNÜL'ün “Üslûp ve Tavır Bağlamında Türk Mûsikîsi İcrâsında Yorum Unsurları” adlı makalesinden yola çıkılarak notaya alınan kasîdeler üzerinde gerekli sembol ve işaretler yardımı ile yorum unsurları, notalar üzerinde işlenmiştir (Gönül, 2024, ss. 1-30). Ayrıca bu yorum unsurlarından olan öncü çarpma, ara çarpma, perde bırakma, ikili ve üçlü çarpma, merdiven çarpma, vurkaç çarpma, merdiven vurkaç çarpma, sıklaşan çarpma, kaydırma, kümelenme, sekileme ve tartım kullanımı gibi hususlar Mustafa YILDIRIM'ın mevlid ile ilgili çalışması

üzerinde detaylıca irdelenmiştir (M. Yıldırım, 2023a, ss. 136-118). Bu çalışmada, kasîde icrâsında kullanılan yorum unsurları ön plana çıkarılarak kasîdehanların üslûp ve tavır özellikleri incelenmiştir. Kasîde, irticali icrâ edilen formlardan olmasından dolayı icrâcının kendine özgü yorumunu kattığı, çeşitli ses teknikleri, nüanslar ve vurgularla zenginleştirdiği bir mûsikî formudur. Bu bağlamda çalışma, kasîde icrâsının sadece müzikal bir yapı olmayıp yorum sanatı da olduğunu ortaya koymayı amaçlamakta ve bu alandaki icrâ geleneklerini daha yakından anlamaya katkı sunmayı hedeflemektedir.

### **1.1. Araştırmanın Konusu ve Problem Durumu**

Bu araştırmanın konusu cami ve tekke mûsikîsi formlarından biri olan kasîde formunun Türk Mûsikîsi içerisindeki yeri ve icrâ süreçlerinde kullanılan yorum unsurlarıdır. Bu çerçevede araştırmanın problem cümlesi;

“Türk Mûsikîsi formlarından biri olan kasîde formu icrâsında kullanılan yorum unsurları nelerdir, ve kasîde hangi durum ve mekânlarda icrâ edilir?” Şeklinde belirlenmiştir.

#### **1.1.1. Araştırmanın Alt Problemleri**

1. Türk Mûsikîsinde kasîde nedir?
2. Kasîde icrâ alanları nelerdir?
3. Kasîde icrâsında ara çarpma kullanımı nasıldır?
4. Kasîde icrâsında üst çarpma kullanımı nasıldır?
5. Kasîde icrâsında ön çarpma kullanımı nasıldır?
6. Kasîde icrâsında öncü çarpma kullanımı nasıldır?
7. Kasîde icrâsında merdiven çarpma kullanımı nasıldır?
8. Kasîde icrâsında vur-kaç çarpma kullanımı nasıldır?

9. Kasîde icrâsında ikili çarpma kullanımı nasıldır?
10. Kasîde icrâsında sıklaşan çarpma kullanımı nasıldır?
11. Kasîde icrâsında kaydırma kullanımı nasıldır?
12. Kasîde icrâsında titretme kullanımı nasıldır?
13. Kasîde icrâsında dalgalanma kullanımı nasıldır?
14. Kasîde icrâsında sekileme kullanımı nasıldır?
15. Kasîde icrâsında perde bırakma kullanımı nasıldır?
16. Kasîde icrâsında duraksama kullanımı nasıldır?
17. Kasîde icrâsının yapıldığı durum ve mekânlar nelerdir?

## **1.2. Araştırmanın Amacı**

Bu araştırmanın amacı, cami ve tekke mûsikîsi içerisinde önemli bir yer tutan kasîde formunu mûsikî, tarihi ve edebî yönüyle incelemektir. Araştırmada, kasidenin mûsikîdeki tanımı, kasîdenin icrâ edildiği farklı mekân ve durumlar ve bu icrâlarda kullanılan yorum unsurları tespit edilmesi amaçlanmıştır. Bu araştırma, kasîde formunu yalnızca teorik açıdan değil, uygulamalı analizler ile birlikte inceleyerek alana özgün katkılar sunmayı hedeflemektedir.

## **1.2. Araştırmanın Önemi**

Kasîde formu hem edebî hem de müzikal yönüyle Türk kültürünün önemli unsurlarından biri olup, özellikle cami ve tekke mûsikîsinin temel yapı taşlarından biridir. Ancak bu formun icrâsına dair yorum unsurları, uygulamadaki çeşitlilikler akademik anlamda yeterince sistematik bir şekilde ele alınmamıştır.

Kasîde formunun Türk Mûsikîsi açısından incelenecek olması,

Kasîde formunun nerelerde icrâ edildiği açısından,

Kasîde icrâsında kullanılan yorum unsurlarının tespiti bakımından,

Çalışmada yer verilen beş farklı kasîdehanın, kasîde icrâsında kullandıkları yorum unsurlarının nota üzerinde gösterilerek açıklanması kasîde icrâsının nasıl olması gerektiğinin anlaşılması açısından önem arz etmektedir.

#### **1.4. Araştırmanın Varsayımları (Sayılılar)**

1. Araştırmada kullanılacak yöntemin, araştırmanın konusuna, amacına ve problem çözümüne uygun olduğu,
2. Literatür taramasında kullanılan veri toplama araç ve gereçlerinin araştırma için gerekli ve yeterli bilgilere ulaşmaya sağlayacak nitelikte olduğu ve elde edilen verilerin, amaca uygun ve gerçeği yansıtacak nitelikte olduğu,
3. Araştırma için seçilen örneklemin, evreni temsil edecek nitelikte olduğu,
4. Araştırmada analiz edilen kasîde icrâları, icrâcılarının genel üslûp ve yorum anlayışlarını temsil ettiği,
5. Seçilen beş icrâcının, kasîde geleneğini temsil edebilecek nitelikte, tecrübe ve birikime sahip olduğu,
6. Kasîde icrâlarının, ses kayıtlarında orijinal halleriyle yer aldığı ve analiz için yeterli nitelik taşıdığı,
7. Elde edilen verilerin kasîde formunun yorum unsurlarını anlamada geçerli ve güvenilir olduğu varsayımlarından hareket edilmiştir.

#### **1.5. Araştırmanın Sınırlılıkları**

Bu araştırma;

1. Araştırmacının ulaşacağı kaynak ve eserler ile

2. Araştırmacı tarafından seçilen, 20. yüzyılda doğmuş, kasîde icrâ geleneğini temsil edebilecek nitelikte beş hafız kasîdehanın (Esad Gereade, Kemal Tezergil, Zeki Altun, Kani Karaca ve Ahmet Çalışır) her birinin okuduğu birer kasîde icrâsı ile sınırlandırılmıştır.

Örnekleme seçiminde basit rastgele seçim yöntemi kullanılmıştır. Temel olarak, rastgele seçim bir araştırmacının bir çalışmadaki katılımcıları seçme yoludur. Bu, araştırmacının popülasyonu ve örneği tanımlamasını gerektirir. Popülasyon içerisinden rastgele bireyler seçilir (Kılıç, 2013, s. 45).

## II. BÖLÜM

### 2. YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli, araştırmanın evren ve örnekleme, veri toplama araçları, verilerin analizi ile ilgili açıklamalara yer verilmiştir.

#### 2.1.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırma nitel bir çalışma olup; Türk Mûsikîsinde kasîde formu ve kasîde icrâsında kullanılan yorum unsurlarının sistematik bir şekilde belirlenmesi amacıyla, nitel betimsel modele uygun bir çalışma yapılmıştır. Hafız Kani Karaca, Hafız Zeki Altun, Hafız Esad Gereade, Hafız Kemal Tezergil ve Hafız Ahmet Çalışır'ın icrâ etmiş olduğu kasîde icrâları özelinde kasîde formunda kullanılan yorum unsurlarını tespit etmek için genel tarama modeli yöntemi uygulanmıştır. “Betimsel araştırmalarda kullanılan yöntem Survey ya da betimleme yöntemi denir. Survey araştırmaları olayların, objelerin, varlıkların kurumların, grupların ve çeşitli alanların “ne” olduğunu betimlemeye, açıklamaya çalışır. Bu tür incelemeler mevcut durumları, şartları ve özellikleri olduğu gibi ortaya koymaya çalışır. Buna “tarama modeli” de denilmektedir.” (Ü. S. şen, 2005, ss. 346-347)

### 2.1.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini “Türk Mûsikîsi Formlarından olan kasîde” oluştururken; örneklemini ise “Esad Gerede, Kemal Tezergil, Zeki Altun, Kani Karaca ve Ahmet Çalışır’ın icrâ ettikleri kasîdeler” oluşturmaktadır.

### 2.1.3. Veri Toplama Araçları

Bu çalışmada, nitel araştırma yöntemlerinden döküman analizi kullanılmıştır. Kasîde icrâları ve kasîdehanların seçiminde “Tipik Durum Örneklemesi (Typical Case Sampling)” metodu uygulanmıştır. Bu metoda göre belirli bir geleneği “tipik” temsil eden bireyler seçilir (Patton, 2015, s. 429). Kasîdehanlar da tipik durum örnekleme ile seçilmiştir. Bu bağlamda, kasîde icrâsındaki üslûp ve tavırda geleneksel çizgiyi sürdüren temsilciler seçilmiştir.

Edebî form olan kasîde ve tarihsel gelişimi, Türk Mûsikîsinde Kasîde formu, kasîde formunun icrâ edildiği durum ve mekânlar gibi konuların işlendiği bölümler; kitap, makale, tez, dergi gibi yazılı belgelerin incelenmesi ile oluşturulmuştur. Kasîde icrâsında kullanılan yorum unsurları kısmında ise ses kayıtları ve videolar veri kaynağı olarak kullanılmıştır. Bu kayıtlar dijital ortamdan temin edilmiştir.

### 2.1.4. Verilerin Analizi

Toplanan veriler nitel veri analiz yöntemleri doğrultusunda değerlendirilmiştir. Çalışmada kullanılan ses kayıtları, notaya aktarım sonrasında betimsel analiz yöntemiyle incelenmiştir. Bu kapsamda;

- Her bir kasîde ayrıntılı bir biçimde Mehmet Gönül’ün “Üslûp ve Tavır Bağlamında Türk Mûsikîsi İcrâsında Yorum Unsurları” başlıklı çalışmasındaki yorum unsurları açısından analiz edilmiştir.
- Analiz sürecinde kasîde icrâlarının kayıtları mp3 formatına dönüştürülerek GOM Audio programı yardımıyla Bolahenk (yerinden) akorda getirildi. Enstrüman kullanılmadan icrâ edilmiş kayıtların akordu ise tanbur ile özel akort yapılması suretiyle yerinden akorta getirilmiştir.

- Tanbur ve akort programları ile ilerlenerek kasîde icrâları dikte edilmiştir.
- Kasîde icrâları dikte edilirken dörtlük nota, birim olarak esas alınmıştır serbest bir form olduğu için dörtlük birime bazı yerlerde uyulmamıştır.
- Kasîde icrâlarında kullanılan çarpmalar herhangi bir birim notaya bağlı kalmadan dikte edilmiştir.
- Notalar üzerindeki her bir satır bir ölçü olarak kabul edilmiştir bundan dolayı arıza işaretleri de bulunduğu satırı etkilemektedir.
- Dikte edilen kasîdeler Finale 2014 programı ile bilgisayar ortamına aktarılmıştır.
- Genel perde düzeni oluşturulan kasîde icrâları üzerine yorum unsurları işlenerek dikteler son halini almıştır.
- Dikteler üzerindeki yorum unsurlarının sayıları tespit edilip grafikler üzerinde gösterilmiştir ve yorum unsurlarının dakika başına düşen kullanım sıklıkları hesaplanmıştır.

## 2.2. İlgili Araştırmalar

- Gönül (2010) “Nevres Bey’in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitimine Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması” adlı doktora tezinde; kaynak taraması yöntemi ile Nevres Bey’e ait olan taksim kayıtları elde edilmiş ve bu kayıtlar dikte edilmiştir. Dikte edilen kayıtlar melodik, ritmik ve makamsal olarak analiz edilmiştir. Nota yazımında süsleme işaretleri ve yorum unsurları da işlenmiştir (Gönül, 2010).
- Yıldırım (2021) “Türk Müsîkîsi’nde Mevlid Geleneği ve Kani Karaca’nın Mevlid İcrâlarının Tahlîli” adlı doktora tezinde; döküman inceleme metoduyla yazılı bilgiler analiz edilmiştir. Daha sonra Kani Karaca’nın icrâ ettiği mevlid kayıtları dikte edilmiştir. Dikte edilen mevlidlerin makam seyri, süsleme teknikleri, tartım kullanımları ve icrâ tavır özellikleri analiz edilmiştir (M. Yıldırım, 2021b).
- Çetik (2022) “Tanbûri Cemil Bey’in Yaylı Sazlarda İcrâ Ettiği Taksimlerin Tahlîli ve Eğitime Yönelik Etüdlerin Oluşturulması” adlı doktora tezinde; veriler kaynak tarama yöntemi ile elde edilmiştir. Cemil Bey’e ait viyolonsel,

yaylı tanbur ve kemençe ile icrâ edilmiş 5'er taksim dikte edilmiştir. Dikteler melodik, ritmik ve nazari olarak incelenmiştir. Bu taksimlerden esinlenerek farklı etüdlere meydana getirilmiştir (Çetik, 2022).

- Özçimi (2019) “Türk Din Mûsikîsinde Perde Kaldırma: Hafız Kemal Tezergil ve Neyzen Sadrettin Özçimi” adlı yüksek lisans tezinde; sözlü ve sözsüz olarak icrâ edilen perde kaldırma formu incelenmiştir. Hafız Kemal Tezergil'in perde kaldırmalı kasîde icrâsı ve Neyzen Sadrettin Özçimi'nin perde kaldırmalı ney taksimi dikte edilmiştir. Dikte edilen kayıtlar, makamsal açıdan ve perde kaldırma uygulamasındaki kullanılan perdeler açısından analiz edilmiştir (Özçimi, 2019).
- Durak (2022) “Türk Mûsikîsinde Nevâ Kâr İcrâsı; Bekir Sıdkı Sezgin, Meral Uğurlu Örneği” adlı yüksek lisans tezinde; veriler döküman inceleme tekniği ile elde edilmiştir. Bekir Sıdkı Sezgin ve Meral Uğurlu'ya ait nevâ kâr icrâları dikte edilmiştir. İcrâcılarının tavırları ve kullandıkları yorum unsurları karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir (Durak, 2022).
- Bozgeyik (2023) “Doğaçlama Bir Form Olarak Türk Din Mûsikîsi'nde Kasîde” adlı yüksek lisans tezinde; literatür taraması yöntemi ile veriler elde edilmiştir. Meşhur kasîdehanların okumuş olduğu kasîdelerden örnek icrâlar seçilip dikte edilmiştir. Buna ilave olarak Bekir Sıtkı Sezgin'e ait bir gazel icrâsı da dikte edilip kasîde icrâsı ile kıyaslama yapılmıştır (Bozgeyik, 2023).
- Latifoğlu (2023) “Münir Nureddin Selçuk'un Gazel İcrâcılığı” adlı yüksek lisans tezinde; Münir Nurettin Selçuk'un icrâ ettiği gazeller üzerinde çalışma yapılmıştır. Gazel kayıtları dikte edilerek form analizi, makam analizi ve icrâ teknikleri analizi yapılmıştır. İcrâ teknikleri analizi bölümünde mana prozodisi ve süsleme tekniklerinin analizi de yapılmıştır (Latifoğlu, 2023).
- Öncel (2018) “Türk Din Mûsikîsinde Kasîde Formu (Hafız Emin Işık Örneği)” adlı makalesinde; doküman inceleme metodu ile veriler elde edilmiştir. Emin Işık'ın icrâ ettiği kasîde dikte edilmiştir. Dikte edilen kasîde melodik hareketler, seyir yapıları ve makamsal geçkileri yönünden analiz edilmiştir (Öncel, 2018).

- Akkuş (2021) “XX. Yüzyılda Türk Din Mûsikîsi Geleneğinde Kâni Karaca” adlı makalesinde; çeşitli yazılı kaynaklar incelenerek veriler elde edilmiştir. Kani Karaca’ya ait ses arşivlerinde yer alan bazı kayıtlar notaya alınmış, ses ve geçki ustalıklarının ortaya çıkarılması amaçlanmıştır (Akkuş, 2021).
- Yıldırım (2023) “Yorum unsurlarıyla gelenekli Türk Mûsikîsi ses icrâsına yönelik model önerisi” adlı makalesinde; çalışmayı, Türk Mûsikîsi yorum unsurlarından öncü çarpma, ön çarpma, ara çarpma, kaydırma, inici merdiven çarpma, vibrasyon, kümelenme ve kesik icrâ unsurları ile sınırlandırarak, ses öğrencilerine yönelik bir eğitim modeli ortaya koymuştur (M. Yıldırım, 2023b).
- Gönül (2024) “Üslûp ve Tavır Bağlamında Türk Mûsikîsi İcrâsında Yorum Unsurları” adlı makalesinde; Türk Mûsikîsi icrâ alanında kullanılan yorum unsurları irdelenmiştir. Yoruma bağlı bu unsurların isimlendirilmesi ile alakalı bir model ortaya koyulmuştur. Tespit edilen yorum unsurları, nağmeye ilişkin yorum unsurları, tartım ve ritme ilişkin yorum unsurları, ifadeye ilişkin yorum unsurları olarak üç ana başlık altında detaylandırılmıştır (Gönül, 2024).

### **2.3. Edebî Form Olarak Kasîde**

#### **2.3.1. Edebî Form Olarak Kasîdenin Tanımı**

Kasîde, genellikle övgü, methiye veya farklı konuları ele alan, Arap Edebiyatının geliştiği dönemde ortaya çıkmış bir nazım şeklidir. Dini, ahlaki, aşk, tabiat, gibi çeşitli konuları işleyebilen, genellikle uzun ve yapılı bir şiir türüdür. Belirli bir konuyu derinlemesine ele alırken, çoğunlukla belirli bir ölçü ve kafiye düzeniyle yazılır. Kasîde formu; Arap, Türk ve İran Edebiyatlarında önemli bir yere sahiptir (Aydemir, 2002, ss. 133-134). Kasîde; “Niyet etmek, yaklaşmak, kastetmek, yönelmek” gibi anlamlara gelen Arapça kökenli bir kelimedir. Belli bir maksada dayanılarak yapılan işi ifade eder ve divan edebiyatı nazım şekillerinden biridir. Daha çok din ve devlet büyüklerini öven bu şiirlere kasîde denmesinin sebebi manzumelerin bir maksat ile yazılmış olmasıdır (F. Kılıç, 2017, s. 246). Dilçin; Kasîde sözcüğünün anlamının

“kastetmek, yönelmek” olan Arapça’daki “kasada” sözcüğüyle ilgili olduğunu söylemektedir ve “belli bir amaçla yazılmış manzume demektir” şeklinde bir tanım yapıp, Türk Edebiyatında din ve devlet büyüklerini öven uzun şiirlere kasîde dendiğini söylemektedir (Dilçin, 2004, s. 122). Ali ise kasîde tanımını şu şekilde yapmıştır; Kasîde kelimesinin Arapça’da “kasd” kökünden türediğini, kasd kelimesinin tanımını ise yolun dosdoğru olması, adalet, güven, bir şeye ulaşmak ve tasarruf anlamlarına geldiğini söylemiştir. Kasîd kelimesinin edebî anlamını ise; beyitlerin ayrılması olarak tanımlanmıştır. Şiirin mükemmelliği ve veznin sağlamlığından dolayı bu türe Kasid denmiştir çoğuluna ise kasâ’id denmektedir (Ali, 2021, s. 7).

### **2.3.2. Türk Edebiyatında Kasîdenin Gelişimi**

Samanoğulları Devletinin çöküşünden sonra Gazne’de Sultan Mahmud’un sarayında yeni bir edebî çevre oluştu. Bu edebî çevrede, yazdığı kasîdelerle saray şiirinin en beğenilen örnekleri veren şair Unsurî’dir. Bu dönemde kasîde yazmak bir meslek ve gelir kaynağı haline gelmiştir. Yazılan kasîdeler karşılığında saray tarafından câizeler verilirdi (Çavuşoğlu, 1986, s. 18). Rivayete göre Gazne Sarayında 400 kadar maaşlı çalışan şair bulunmaktadır. Unsurî, Ferruhî, Minuçih, Esedî bu dönemin kasîde yazan önemli şairleridir (Pala, 2002, s. 272).

Büyük Selçuklular zamanında kasîde kültürlü insanların anlayabileceği konuları ve kavramları içine almıştı. O dönem şairlerinden Şirvanlı Hakânî bugün bile anlaşılması güç bir şairdir. Büyük Selçukluların ve onların devamı olan Anadolu Selçuklularının resmi dili Farsça idi, kasîdeler ve diğer edebî türler de Farsça yazılıyordu. Anadolu Selçuklu devletinin sonuna doğru Türkçe itibar kazanmaya başladı (Çavuşoğlu, 1986, s. 19). Selçuklular döneminde yaşamış bazı önemli kasîdeciler Enverî, Emir Muizzî, Hakanî, Kemal Isfahani, Sadi-i Şirazi, Selman-ı Saveci, Hafız-ı Şirazi, Urfî-i Şirazi, Saib-i Tebrizi ve Şevket-i Buhari’dir (Pala, 2002, s. 272).

Anadolu Selçuklu Devletinin zayıflaması sonucu beylikler dönemi başladı ve bu dönemde Karamanoğulları Beyliği Türkçe’ye oldukça ehemmiyet verdi. Karamanoğlu Mehmed Bey Türkçe’yi resmi dil kabul etti. Karamanoğullarının yetiştirdiği birçok devlet adamının Osmanlı’ya intikali ile Osmanlı Devleti’nde, Türk Kültürü ve

Türkçe'nin kullanımında etkili rol oynadı (H. Yıldırım, 2023, ss. 89-91). Osmanlı Devleti'nde ise Türkçe, devlet dili olarak kabul edilmiştir. Arap ve Fars diline hâkim olan şairlerimiz bu süreçte oldukça güçlük çektiler. Şairlik yeteneğinin ispatında başlıca belge olan kasîde, dile üst derece hâkim olan şairlerce yazılabilirdi. Divan şiirinde kasîdenin en güzel örnekleri XVI. yüzyılda verilmiştir (Çavuşoğlu, 1986, s. 19). Bu yüzyılda Necati Bey, Zâtî, İshak Çelebi, Hayali Bey, Bağdatlı Fuzûli, Ulvî, Yahya Bey ve Baki gibi önemli kasîde şairleri zuhur etti. XVII. Yüzyılın ilk çeyreğinde Nef'i geldiği zaman kasîde kalıbı içinde söylenecek her şey söylenmiş gibiydi. Ondan sonra hep Nef'i modeliyle kasîde yazıldı. Sonuç olarak XIX. yüzyılda divan edebiyatı tarihe karışmış oldu ve bu yüzyılın sonuna kadar Nef'i'nin kasîdelerine nazireler söylendi (Çavuşoğlu, 1986, s. 19).

### **2.3.3. Kasîde Formunun Şekil Özellikleri**

Kasîde beyitlerden oluşan bir nazım şeklidir. İlk beyit kendi arasında kafiyelidir, sonraki beyitler ise ilk beytin ikinci dizesi ile kafiyelidir. (a-a, b-a, c-a, d-a) şeklinde kafiye örgüsü vardır. Kasîdeler genellikle 31 ile 99 adet beyit sayısına sahiptir ancak daha az veya daha çok beyit sayısına sahip olan istisnalar da vardır. Kasîdelerin ilk beytine “matla (başlangıç), son beytine ise makta (bitiriş) denir. Kasîdenin ortasında her iki dizesi de kafiyeli beyitler varsa buna tecdid-i matla, birden fazla matla beyiti olan kasîdelere de zü'l-matâlî kasîde denir (Pala, 2002, s. 19). Kasîdenin en güzel beytine şah beyit veya beytü-l kasîd denir. Şairin mahlasının geçtiği beyte taç beyit veya mahlas beyti denir (F. Kılıç, 2017, s. 246).

### III. BÖLÜM

#### 3. BULGULAR VE YORUMLAR

##### 3.1. Cami ve Tekke Mûsikîsi Ortak Formu Olan Kasîde

###### 3.1.1. Kasîdenin Mûsikî Formu Olarak Tanımı

Türk Mûsikîsinde kasîde; genellikle dinî içerikli, ilahi aşkı ifade eden, peygamber sevgisini vurgulayan şiirlerin belirli makamlar etrafında irticali olarak cami, tekke, konser, dinleti, özel gün ve gecelerde, meşk ortamlarında icrâ edilen, cami ve tekke mûsikîsi ortak formlarından biridir. Bu form hem edebî açıdan hem de müzikal açıdan derin anlamlar taşıyan bir yapıya sahiptir. Kasîde tarihsel süreç boyunca farklı kültürel ve dini bağlamlarla şekillenmiştir. Kasîde formu ile ilgili süreç boyunca farklı kişiler tarafından farklı tanımlamalar da yapılmıştır. Bu tanımlamaların benzerlikleri ve farklılıkları ele alınarak kasîde formunun kapsamı daha derinlemesine incelemeye alınacaktır.

- Ahmet Hakkı Turabi ve Fatih Koca: Kasîde, bir makamda veya makam geçkili olarak serbest ve irticalen okunan, gazel ve taksim formlarına benzeyen bir müzik formudur, cami ve tekkelerde icrâ edilir (Turabi & Koca, 2021, s. 155).
- Erdoğan Ateş: Kasîde, Divan edebiyatındaki nazım biçimlerinden olan kasîdelerin dinî içerikli olanlarının, bir makam çerçevesinde ve belirli kurallara bağlı olarak irticalen okunmasıdır. Türk Mûsikînde gazel türüne de benzemektedir. Zikir esnasında, kutsal gün ve gecelerde müezinler minarelerde salât okurken salât aralarında, mevlid aralarında icrâ edilmektedir. (Ateş, 2019, s. 190).
- Mehmet Nazmi Özalp: Dinî içerikli kasîdelerin, fasıl mûsikîsindeki gazel şeklinde taksim eder gibi, emprovize olarak bir kişi tarafından bestelenip okunmasıdır (Özalp, 2000, s. 35).
- Alaeddin Yavaşca: Divan edebiyatındaki kasîde nazım biçiminin dinî mûsikîde ezgilendirilmiş halidir, genellikle usulsüz (serbest) bestelenir. Camilerde,

mevlid bahirleri arasında, cenazelerin kabre götürülmesi esnasında ve tekkelerde icrâ edilir. (Yavaşca, 2002, s. 645).

- Ahmet Şahin Ak: Dinî içerikli şiirlerin icrâcının ses genişliğine, mûsikî bilgisine ve kabiliyetine bağlı irticali olarak yaptığı seslendirmedir. Camilerde, tekkelerde ve dini toplantılarda icrâ edilmektedir (Ak, 2011, s. 151).
- İsmail Hakkı Özkan: Cami ve tekke mûsikîsi ortak formlarından olan kasîde, Allah, peygamber ve din büyüklerine olan sevgi ve saygı, ibadet, ahlak, tasavvuf, çeşitli dini öğütler gibi konuları içeren şiirlerin bir kişi tarafından, saz eşliği olmadan okunmasıdır. Gazel ve taksim gibi usulsüz ancak makam ve makamlara bağlı kalarak icrâ edilen sözlü Türk Mûsikîsi formudur. Kasîde icrâsı için edebiyatımızdaki nazım biçimlerinden herhangi birisi güfte olarak seçilebilir ancak kasîde formunun başlangıçta kasîde türünde şiirlerin okunması şeklinde ortaya çıktığı için bu isim kullanılmıştır. Bir çeşit dini Gazel de denilebilir lakin gazeldeki gibi ses ve hüner gösterilerine kalkışmak uygun görülmez (Özkan, 2001, s. 566).
- Yılmaz Öztuna: Kasîde, dinî mûsikîdeki gazel formudur, hafız veya zakirler tarafından dini veya tasavvufi içerikli bir şiiri makam geçkileriyle birlikte taksim etmesidir. Az kullanılmış ve muhtemelen son devirlere mahsus bir formdur çünkü dini mûsikîdeki kaideler daha sıklıdır (Öztuna, 1990a, s. 434).
- Gülçin Yahya Kaçar: Kasîde, divan edebiyatı nazım biçimlerinden biri olan kasîdelerin dinî mahiyette olanlarının gazel ya da taksim formu gibi irticalen makamlı, usulsüz ve bir kişi tarafından icrâ edilmesi ile ortaya çıkan formdur (Kaçar Yahya, 2012, s. 321).
- Mehmet Öncel: Cami ve tekke mûsikîsi ortak formlarından olan kasîde, Allah, peygamber ve din büyüklerine olan sevgi ve saygı, ibadet, ahlak, tasavvuf, çeşitli dini öğütler gibi konuları içeren şiirlerden oluşur. Mûsikî formu olan kasîdeler makam seyrinin sanatlıca uygulandığı, müzik aletlerinin de mekâna göre kullanıldığı, irticali olarak icrâ edilen bir formdur (Öncel, 2018, s. 306).
- Sabri Tüfekçi: Mevlid bahirleri arasında okunan bazı tevşih ve ilahilere kasîde denir bunun yanında zikir ayinlerinde, ilahiler arası makam geçkisi yapma

amacıyla, perde kaldırma zikri esnasında da kasîde okunabilir (Tüfekçi, 2001, s. 51).

- Özge Eyyüpoğlu: Divan edebiyatı nazım şekli olan kasîdelerin dinî içerikli olanlarının bir kişi tarafından irticali olarak taksim eder gibi okuması kasîde formunu oluşturur (Eyyüpoğlu, 2016, s. 2).
- Türkan Uymaz: Kasîde, cami ve tekke mûsikîsi ortak formlarındandır. Genel olarak mutasavvıflarca yazılmış, Allah aşkı, Peygamber (sav) ve velilere duyulan muhabbeti anlatan şiirler güfte olarak seçilir, kasîde nazım biçimine ait şiirlerin güfte olarak seçilme zorunluluğu yoktur. Herhangi bir usule bağlı kalmaksızın, gazel ve taksimde olduğu bol makam geçkili ancak belli bir makama bağlı kalarak, sağlam bir hançere ile anlık ilhamla irticali olarak okunur (Uymaz, 2017, s. 193).
- Erdem İlgi Akter: Camilerde, tekkelerde ve dinî toplantılarda dinî şiirlerin serbest usulde icrâ edilerek okunmasına kasîde formu denir (Akter, 2015, s. 289).
- Aynur Demir: Kasîde nazım biçimine ait dinî mâhiyette şiirlerin, bir kişi tarafından taksim yapar gibi doğaçlama olarak besteleyip okumasıdır (Demir, 2007, s. 37).
- Mehmet Ali Sarı: Divan edebiyatının gazel nazım şekliyle yazılmış dini içerikli şiirlerin doğaçlama olarak şekillenen makamlarla icrâ edilmesine kasîde denir. Güftelerin içeriğinde, Allah'a niyaz, cennet arzusu, kulları ikâz, Allah Rasulü'ne övgü ve şefaât dileme gibi konular içerir. Gazel icrâsında olduğu gibi saz eşliğı kasîde icrâsında görülmez (Sarı, 2016, s. 21).
- Refik Hakan Talu: Kasîde dini ve din dışı mûsikîde kullanılan bir formdur. Kasîdelerin güfte içerikleri genellikle Allah'ın yüceliğini anlatmak, Hz. Muhammed (sav) ve tarikat büyüklerini övmek ve Kur'an'ı anlatmak, ramazan, kandil gibi özel günlerdeki sevinci anlatmak gibi hususlar olmaktadır. Kasîdeler genellikle bir kişi tarafından serbest olarak icrâ edilir ve kullanılan makamın bütün özellikleri gösterilir diğer makamlara geçkiler de yapılabilir. Birden fazla saz ya da ses eşliğıyle de soru-cevap şeklinde de icrâ edilebilir (Talu, 2002).

- Eric Bernard Ederer: Türk Mûsikîsinde kasîde, edebiyattaki nazım biçimi olan kasîdelerin güfte olarak seçilmesiyle, sözlü taksim formunu tanımlamaktadır. Bununla birlikte kasîde ile ayı anlama gelen gazel de sıkça tercih edilmiştir. Kasîde icrâsında ortaya çıkan melodi, icrâcının seçtiği makam doğrultusunda doğaçlama olarak şekillenen bir müzikal bir pratik niteliği taşımaktadır (Ederer, 2011, s. 581).
- Nuri Özcan: Tasavvufi konular, Allah, Peygamber ve din büyükleri, ibadet ve ahlak gibi İslam dinine ait konuları içeren farklı nazım şekilleri ile yazılmış şiirlerin güfte olarak seçilmesiyle kasîde formu icrâ edilir. Kasîdeler belli makam veya makamlar çerçevesinde irticali olarak icrâ edilir. Kasîde icrâsının din dışı mûsikîdeki gibi fazla ağdalı ve iddialı olmasından kaçınılır kendi has uslup ve tavırla icrâ edilir (Özcan, 2019, s. 472).
- Ahmet Şahin: Allah aşkı, Peygamber sevgisi, züht, takva, nasihat gibi konuları içeren şiirlerin irticalen icrâ edilmesine kasîde denir (Şahin, 2015, s. 67).
- Mehmet Emre Kartal: Kasîde, Allah'a ve Peygamber'e yapılan övgüler ve tasavvufi konuları ele alan şiirlerin gazelle aynı şekilde çeşitli makamlarla doğaçlama olarak yapılan bir formdur (Kartal, 2024, s. 9).
- Onur Özelçağlayan: Divan edebiyatı nazım biçimi olan kasîdelerin dini mahiyette olanlarının bir kişi tarafından irticali olarak icrâ edilmesine kasîde denir. Dini müzik dışında bulunanlarına ise gazel denmektedir (Özelçağlayan, 2017, s. 9).
- Çağhan Adar: Divan edebiyatındaki, din ve devlet büyüklerini övmek amacıyla yazılan şiirler kasîde olarak adlandırılır ve kasîdeleri irticali olarak okuyan kişiler ise kasîdehan olarak adlandırılır (Adar, 2012, s. 39).

Bu tanımlardan hareketle; Türk Mûsikîsinde kasîde formu müzikal, edebî ve icrâ özellikleriyle tanımlanmış ve çeşitli yaklaşımlar çerçevesinde ele alınmıştır. Yapılan tanımlamalarda araştırmacılar kasîde formunun doğaçlamaya dayalı yapısını vurgulamıştır. Bu bağlamda kasîdenin özellikle gazel ve taksim formlarıyla benzerlikler taşıdığını dile getirmişlerdir. Bazı araştırmacılar divan edebiyatı nazım biçimlerinde olan kasîde ile doğrudan ilişkilendirirken bazı araştırmacılar ise dini

mahiyetteki herhangi bir nazım biçiminin kasîde formu icrâsında güfte olarak seçilebileceğini belirtmişlerdir. Tanımlamalardan bazılarında ses genişliği, mûsikî bilgisi, makam hakimiyeti ve icrâcının kabiliyeti gibi çeşitli icrâ özelliklerine değinilmiştir. Genel olarak kasîde formunun ortak özellikleri; icrâ edilecek kasîdenin dini içerikli şiirlerden seçilmesi, serbest bir usulde icrâ edilmesi, doğaçlamaya dayanması ve bir kişi tarafından icrâ edilmesi olarak sıralanabilir. Farklı görüşler ise kasîdenin gazel ve taksim formları ile ilişkisi, saz eşliği ile icrâ edilip edilmediği, divan edebiyatındaki kasîde nazım biçimiyle bağı ve icrâ ortamları, kasîde icrâsının sade bir üslûpla mı yoksa gazel icrâsındaki gibi daha süslü mü olması gerektiği gibi konularda ortaya çıkmaktadır.

Bu bağlamda, yukarıdaki tanımlar arasında Mehmet Öncel'in yapmış olduğu tanım çalışmamız ile paralel niteliktedir.

### **3.1.2. Edebiyat Formu Olan Kasîde ve Mûsikî Formu Olan Kasîdenin Farkı**

Türk Mûsikîsi formlarından biri olan kasîdelerin icrâsında kullanılan güfteler, kasîde, gazel, mesnevi, murabba muhammes yahut farklı nazım biçimlerine ait olabilir. Ancak mûsikî formu olan kasîde, başlangıçta edebiyattaki nazım biçimi olan kasîdelerin güfte olarak seçilmesinden ötürü bu ismi almıştır (Özkan, 2001, s. 566). Kasîde formunun çıkış noktası ise Arap toplumunda olmuştur. Arap Edebiyatında kasîdeler şair tarafından yazıldıktan sonra muganni (ses icrâcısı) ya da muganniyeye verilir ve övülecek kişi karşısında irticali olarak nadiren de besteli olarak icrâ edilirdi. Kasîde icrâsı sırasında güfte mânâsı ve melodi ilişkisi de kasîde icrâ eden kişinin mûsikî kabiliyeti ile daha da ön plana çıkardı ("Kasîde", 1974, s. 377). Bir edebî tür olan kasîde ile mûsikî formu olan kasîde arasında övgü şiiri olması dışında bir benzerliği yoktur. Zira bir mûsikî formu olan kasîde icrâsında çok çeşitli edebî türler güfte olarak seçilebilir. Güftenin formu ne olursa olsun konusu, Allah'ın birliğinden ve yüceliğinden bahsediyorsa tevhid, Allah'a yalvarılıyorsa münacat, Hz. Muhammed'in üstün özelliklerinden söz ediliyorsa na't ismini alır ve bu şiirler de kasîde olarak icrâ edilebilir. Bu şiir türlerini besteli olan ve birer mûsikî formu olan tevhid, münacat ve na't formlarıyla karıştırmamak gerekir. Mûsikî formu olan kasîdelerin güftelerine "aman ya Hazret-i Allah", "meded ya rabbe'l-alemin", "meded ya Kerim Allah".

"meded ya nebiyyallah", "şefaata ya Resulallah", "aman ya gül-i gülzar-ı Muhammed" gibi terennümler güftedeki mana ilişkisini gözeterek kasîdehan tarafından ilave edilebilir (Özkan, 2001, s. 566).

### **3.1.3. Kasîde İcrâ Edilen Mekân ve Durumlar**

Geleneksel olarak kasîdeler, özel dinî günlerde (kandil günleri, ramazan ayı vb.), dinî bayramlarda icrâ edilegelmiştir. Bununla birlikte kasîde icrâları camilerde, tekkelerde, meşk meclislerinde, konserlerde, mevlid programlarında, düğün ve sünnet merasimlerinde, cenaze merasimlerinde, zikir meclislerinde, albüm kayıtlarında okunmaktadır.

#### **3.1.3.1. Camilerde İcrâ Edilen Kasîdeler**

Cami mûsikîsi tamamen klasik, kadim bir geleneğe dayanmaktadır. Peygamber Efendimiz (sav) de mûsikîye ehemmiyet vermiştir ve buna istinaden Kuran-ı Kerim'in güzel bir ses ve üslûpla okunmasını öğütlemiştir. Hz. Bilal Habeşi'nin (ra) okuduğu ezanlar cami mûsikîsinin ortaya çıkışını sağlamıştır. Cami mûsikîsinin ortaya çıkma sebebi; Müslümanlarda ibadet zevkini arttırmak ve zühd, takva, ubudiyet duygularını ortaya çıkarmaktır. Cami mûsikîsi bir amaç değil araçtır yapılan icrâlar tamamen huşûnun temini içindir. Cami mûsikîsi gerek ibadet esnasında gerekse ibadet öncesi ve sonrası çoğu zaman irticali olarak icrâ edilir. Cami mûsikîsinde enstrüman kullanılmamasından dolayı tamamen ses mûsikîsine dayanır, bundan dolayı bilhassa imam ve müezzinler arasında ses ve ton uyumu önem arz eder. Bestesiz yani irticâli okunan formlar genelde tek kişi tarafından icrâ edilir ancak besteli formlar cumhur olarak da icrâ edilmektedir (Koca & Turabi, 2021, ss. 92-93).

Kasîde formu cami mûsikîsinde önemli bir yer teşkil etmektedir. Cami mûsikîsinde enstrüman kullanımı olmadığı için kasîdehan enstrümansız bir şekilde icrâsını gerçekleştirir. Genellikle kasîdeler camilerde kandil gecelerinde, ramazan ayında, dinî bayramlarda icrâ edilirler. Dinî atmosferi güçlendirmek ve dinî değerleri vurgulamak için icrâ edilmektedir. Özel dinî günlerde mevlid bahirlerinin aralarında, ilahilerin başında, ortasında ya da sonunda okunduğu görülmektedir. Kasîdeler ilahi duyguları

öne çıkaran, huşuyu ve manevi duyguları açığa çıkaran bir form olması sebebiyle daha ağırbaşlı bir icrâ tavrı hakimdir, gazel icrâsındaki gibi aşırı hançereli ve süslü bir icrâ tavrı görülmez. Kasîde gibi cami mûsikîsi formları içerisine dahil edilen diğer bütün mûsikî formları da ağırbaşlı ve sade bir üslûpla icrâ edilmektedir. Günümüzde zaman zaman bazı müezzinler kutsal gün ve gecelerde salât aralarında kasîde okumaktadır. Mevlidhanlar ise mevlid bahirleri aralarında kasîde okumaktadırlar (Ateş, 2019, ss. 190-191). Eskiden İstanbul'da sabah ezanından bir süre önce dilkeşhâveran makamında bir salât vermek arkasından da bir kasîde okumak adetti (Özcan, 1995, s. 44) ancak günümüzde bu gelenek sürdürülmemektedir. Kandil gecelerinde camilerde kasîde okuma geleneği de devam etmektedir. Osmanlı Padişahı II. Selim döneminde (1566-1574) camiler aydınlatılıp minarelerde kandiller yakılarak kutlandığı için bu geceler kandil geceleri olarak isimlendirilmiştir (Bozkurt, 2001, s. 300). Toplamda 5 adet kandil gecesi vardır bunlar; Mevlid, Regaib, Mi'rac, Berat ve Kadir geceleridir (Aslan, 2009, ss. 201-202). Rebiülevvel ayının 12. gecesi Peygamber Efendimiz'in (sav) dünyaya teşriflerinden dolayı Müslümanlar için önemli bir zaman dilimi olarak telakki etmiştir ve bugüne "Mevlid Kandili" denmiştir. Bu zaman dilimi çeşitli etkinlik ve merasimlerle kutlanmıştır. Yapılan merasim ve kutlamalar edebiyat, mûsikî, hat gibi islam sanatlarına ilham kaynağı olmuştur (İ. Şen, 2020, s. 244). Receb ayının ilk cuma gecesine "Regaib Kandili" denmektedir ve bu gece Fahr-i Kainat Efendimiz'in (sav) rahm-i madere (ana rahmine) düştükleri gece olarak tanımlanmaktadır (Şemseddin Sami, 2014, s. 522). Receb ayında kutlanan diğer bir kandil ise "Mi'rac Kandili"dir receb ayının 27. Gecesi kutlanır ve peygamber efendimiz (sav)' in mi'râca yükseldiği hadisenin vukû bulduğu gecedir (Bozkurt, 2001, s. 301). Şaban ayının 15. gecesine denk gelen geceye "Berat Kandili" denilmektedir. Fahr-i Kâinat Efendimiz'in (sav) Cebraîl (as) vasıtası ile nübüvvetinin tebliğ buyurulduğu gecedir (Şemseddin Sami, 2014, s. 225). Müslümanlarca kutlanan gecelerden en önemlisi ise "Kadir Gecesi"dir çünkü bu gece Kur'ân inmeye başlamıştır ve bu gecenin bin aydan daha hayırlı olduğu bildirilmiştir. Bu gecenin zamanı ile ilgili farklı rivayetlerin olmasıyla beraber genel görüş ramazan ayının 27. Gecesidir (Bozkurt, 2001, s. 301). Günümüzde camilerde bu kandil gecelerinde günün anlam ve önemine uygun Allah (cc) ve Peygamber (sav) sevgisini, aşkını, anlatan güftelerin seçilmesiyle kasîdeler

okunmaktadır. Özellikle ramazan ayının ilk günlerinde “merhaba”, “hoş geldin” sözlerini içeren kasîdeler ramazanın son günleri ise “elveda” sözlerini içeren kasîdeler icrâ edilmektedir. Bu programlar genellikle yatsı namazlarından sonra başlar. Aşırılar, mevlidler, ilahiler okunur dualar edilir, kasîde formu ise genellikle ilahiler ve mevlidler arasında icrâ edilirler. Mevlid icrâsı kadar katı kurallara bağlanmamıştır genelde dikkat edilen hususlar güfte uyumu, ton (akort) uyumu ve okuyuş tavrındaki sadeliktir.

### 3.1.3.2. Tekkelerde İcrâ Edilen Kasîdeler

İslam tarikatlarının barındığı bir şeyhi ve dervişleri olan binaya tekke denmektedir. En büyüklerine “âstâne” bir küçüğüne “dergâh” daha küçüklerine ise “hücre” ve “zaviye” denilmektedir ama hepsinin umumi ismi tekkedir (Öztuna, 1990b, s. 386). Cami mûsikisinde herhangi bir mûsikî aleti kullanılmazken tekke mûsikisinde; ney, rebab, keman, kudüm, mazhar (bendir), zil (halile), def, kanun, ud, tanbur gibi mûsikî aletleri kullanılmıştır. Mûsikîye önem veren tarikatlerden en önemlileri, Mevlevîlik, Kadirîlik, Rıfâîlik, Bedevîlik, Şazelîlik, Bayramîlik, Devranîlik, Halvetîlik, Celvetîlik, gibi tarikatlardır (Özalp, 2000, s. 29) Bu tarikatlerin mûsikîye verdikleri ehemmiyet neticesinde cami ve tekke mûsikîsi alanında birçok mûsikî formu doğmuştur.

Tekkelerde kasîde icrâsı zikir aralarında yahut zikir haricinde icrâ edilebilmektedir. Zikir esnasında, zakirânın coşkulu bir havayı yakalamasıyla birlikte kasîdehan icrâyâ başlar ve orada bulunan diğer zâkirler ise “Hu Allah, “La İlahe İllallah” gibi küçük terennümlerle zikre tempo tutarlar. Zakirler terennümleri genellikle kasîdehanın karar perdesinde ve kısık sesle söylerler ve bu sayede kasîdehan karar perdesini ve tonunu kaybetmemiş olur. Tekkelerde zikir esnasında okunan kasîdelerde en önemli husus zikir esnasında okunan eserler (ilahiler, şüğüller, tevşihler) ile makam ve güfte yönünden uyumudur (Ateş, 2019, s. 190).

Tasavvufun gelişim sürecinde yapılan zikir meclislerine; İranlılar “Ayin” demiştir. Türkler de aynı adı kullandılar Araplar ise ayin kelimesinin yanısıra “Hazret”, “Halle”, “Urs” ve “Mevlid” kelimelerini kullanmışlardır. Osmanlı döneminde de tarikat törenleri için genel olarak ayin, sema, mukabele ve tevhid gibi terimler kullanılmıştır.

Ayinlerin yapıldığı yerler ise “Meydan”, “Semahane” ve “Tevhid-hane” olarak adlandırılmıştır. İslam’da bireysel ibadet yaygın ise de cemaatle ibadet de ayrı bir önem taşımaktadır. Tarikat zikirleri de Kur’ân-ı Kerîm’de belirtilen “Allah’ı zikrediniz” öğütleriyle birlikte cemaatle yapılmak suretiyle ortaya çıkmıştır ve bu zikirler şekil olarak üç ana başlık altında sınıflandırılmaktadır. Kuudi Zikirler (oturarak), Kıyami Zikirler (ayakta) ve Devrani Zikirler (oturarak, ayakta durarak ve hareket ederek). Sesli yapılan zikirlerle “Zikr-i Cehri”, sessiz yapılan zikirlerle ise “Zikr-i Hafî” denilmektedir (İnançer, 2014, ss. 128-129)

Tasavvufta zikirler, çeşit, şekil ve muhteva farklılığı bakımından oldukça zengindir. Bu zikirleri İnançer, başlıca şu şekilde sınıflandırılmıştır;

- Kuudi Zikirler: Kuudi Nakşibendi Zikri (Hatmi Hacegan), Kuudi Kelime-i Tevhid Zikri, Kuudi Celveti Zikri (Nısf-ı Kıyam), Kuudi Hayati Zikri, Kuudi Mevlevi Zikri, Kuudi Usül Zikirler, Namaz Sonrası Kuudi Zikirler (İnançer, 2014, ss. 129-138).
- Kıyami Zikirler: Tulubi Nevbe, Devsiye, Nevbe Vurma, Beyyumi Zikri, Kıyami Nakşibendi Zikri (Zikri Erre), Kıyami Şazeli Zikri, Kıyam Kelime-i Tevhid, Kıyam İsmi Celali, Bedevi Topu, Bedevi Mevlidleri, Rıfai Zikri (Bürhan Gösterme), Kabir Tevhidi, Demdeme, Dalga Tevhidi (İnançer, 2014, ss. 138-151).
- Devrani Zikirler: Halveti Devranı, Kadiri Devranı, Sivasi Devranı, Sünbüli Devranı, Şabani Zikri (Darb-ı Esmâ), Gülşeni Devranı, Vefa Devri, Cerrahi Devranı, Mevlevi Devr-i Veledi (İnançer, 2014, ss. 152-159).
- Diğer Zikir Türleri: Mevlevi Mukabelesi (Sema, Mukabele-i Şerif), Ayin-i Cem (Mevlevilikte), Müptedi Mukabelesi, Garipler Semaı (Mevlevilikte), Bektaşî Zikirleri, Taraklama Semah (Bektaşilikte), Koyun Baba (Çoban Baba) Zikri (Bektaşilikte) (İnançer, 2014, ss. 159-172).

Bu sınıflandırmadaki zikirlerin bir kısmı mûsikî içermez bir kısmı ise mûsikî içermesine rağmen kasîde formunu kullanmaz. Örneğin cehri zikirlerin tamamında kasîde icrâsı vardır gibi bir söylem yanlış olacaktır zira Bektaşî Zikirleri ve Semah gibi zikir çeşitleri, cehri zikir olmasına karşın herhangi bir kasîde icrâsı görülmemektedir. Zikirlerin tamamı, bütünlüğü bozmamak için yukarıdaki listede belirtilmiştir. Kasîde icrâsının varolduğu zikir tertiplerine Kuudi Kelime-i Tevhid Zikri (İnançer, 2014, s. 133), Beyyumi Zikirleri (İnançer, 2014, s. 145), Kıyami Nakşibendi Zikri (Zikri Erre) (İnançer, 1993d, s. 39), Kıyami Kelime-i Tevhid Zikri (İnançer, 2014, s. 148), Kıyami İsm-i Celal Zikri (İnançer, 2014, s. 148), Rıfai Zikirleri (İnançer, 1993e, s. 330), Halveti Zikirleri (İnançer, 2014, s. 154), Cerrahi Zikirleri (İnançer, 1993a, s. 416), Kadiri Zikirleri (İnançer, 1993c, s. 378), Sünbülü Zikirleri (İnançer, 1993h, s. 112), Sinani Zikirleri (İnançer, 1993g, s. 8), Uşşaki Zikirleri (İnançer, 1993j, s. 331), Şabani Zikirleri (İnançer, 1993i, s. 123), Gülşeni Zikirleri (İnançer, 1993b, s. 444), Sa'di Zikirleri (İnançer, 1993f, s. 395) örnek olarak verilebilir bu zikir tertipleri İnançer tarafından detaylıca ele alınmıştır.

Zikir esnasında okunan kasîdeler perde kaldırma şeklinde de okunabilmektedir. Bilindiği üzere Türk mûsikîsinin en önemli kavramı perdedir ve perde kavramını en iyi şekilde hissedip, duyabildiğimiz icrâlardan biri de perde kaldırma icrâsıdır. Perde kaldırma icrâsının uygulaması iki farklı şekilde yapılmaktadır. İlk uygulama şekli “Her bir perdede, o perdeyi karar sesi olarak kabul eden makamların işlendiği” ikinci bir uygulama şekli ise “Her bir perdede aynı makamın göçürülmesi” şekliyle ortaya çıkan perde kaldırma uygulamasıdır (Özçimi, 2019, ss. 2-9). Perde kaldırma icrâsının tekke mûsikîsinden çıktığı düşünülmektedir, perde kaldırma sırasında işlenen yedi perdenin, nefsin yedi mertebesini temsil ettiği düşünülmektedir ancak kasîdehanın tercihinine göre üç, beş, yedi perde indirilip kaldırıldığı uygulamalar da vardır. Dört perde kaldırılıp üç perde indirilip yedi perdeye tamamlama gibi uygulamalara da rastlanmaktadır (Sezer & Levendoğlu, 2020, s. 167). Perde kaldırma icrâsında yedi perdeyi temsil eden nefis mertebeleri Nefs-i Emmâre, Nefs-i Levvâme, Nefs-i Mülhime, Nefs-i Mutmainne, Nefs-i Râziye, Nefs-i Mardiyye ve Nefs-i Sâfiye'dir (Sezer, 2019, s. 12). Mevcut kayıtlar incelendiğinde, zikir esnasında solistin kasîde okuyarak perde kaldırma uygulaması, zikir esnasında kasîde okunmadan perde kaldırma uygulaması ve hem

zikir hem de solist olmadan yalnızca enstrümanlarla icrâ edilen perde kaldırma uygulaması olarak üç farklı çeşitte perde kaldırma uygulaması çıkmaktadır.

Tekkelerde kasîde okunan diğer bir durum ise nevbe terbidir. Nevbe tertibi bayramlarda ve kandil gecelerinde düzenlenir Kadiri, Rıfai, Bedevi ve Sadi dergahlarında icrâ edilirdi. Halile kudüm ve mazhar gibi ritim enstrümanları çalınır bu enstrümanları çalanlara ise nevbezen denirdi. Bu esnada kasîdeler ve şuşuller okunurdu. Ramazan bayramlarında genellikle üç, kurban bayramlarında ise iki defa tertip edilir ve üç fasıldan oluşurdu (Ergun, 2022, s. 657). Günümüzde nevbenin eski örnekleri kalmamıştır lakin Ahmet Hatipoğlu'nun düzenlemiş olduğu nevbe tertibi vardır bu nevbe tertibinde ise segâh makamından hüzzam makamına geçiş yapılarak kasîde icrâ edilir (Ateş, 2019, s. 194).

### **3.1.3.3. Diğer Mekân ve Durumlarda İcrâ Edilen Kasîdeler**

Günümüzde kasîde icrâları camiler ve tekkelerin dışında, ev yahut muhtelif mekânlarda düzenlenen meşk meclislerinde, konserlerde, dinletilerde, mevlid programlarında, televizyon ve radyo programlarında, düğün ve sünnet merasimlerinde, cenaze merasimlerinde okunmaktadır. Kasîdeler bazen bir ilahinin beyitleri arasında, bazen iki aynı makamda farklı ilahi arasında bazen de iki farklı makamda farklı ilahiler arasında, geçiş taksimi niteliğinde kasîde icrâları görülmektedir. Bu kasîde icrâları perde kaldırma uygulaması şeklinde de görülebilmektedir.

### **3.2. Türk Mûsikîsi Kasîde İcrâsında Yorum Unsurları**

Bu bölümde Prof. Dr. Mehmet Gönül'ün "Üslûp ve Tavır Bağlamında Türk Mûsikîsi İcrâsında Yorum Unsurları" adlı makalesi doğrultusunda; çarpma, ara çarpma, üst çarpma, ön çarpma, öncü çarpma, merdiven çarpma, vur-kaç çarpma, ikili çarpma, sıklaşan çarpma, kaydırma, titretme, dalgalanma, sekileme, perde bırakma ve duraksama (Gönül, 2024, ss. 8-9) kullanımlarının kasîde icrâsı üzerinde nasıl olduğu incelenecektir.

### 3.2.1. Çarpma

Çarpma; kasîde icrâsında en çok kullanılan yorum unsurudur. Çarpmalar tartımla ifadelemeyecek kadar kısa süreli seslerdir ya da ifade edilmesine gerek duyulmadığı düşünülmektedir (Gönül, 2024, s. 10). Bu başlık altında çarpma çeşitleri olan; ara çarpma, üst çarpma, ön çarpma, öncü çarpma, merdiven çarpma, vur-kaç çarpma, ikili çarpma ve sıklaşan çarpmanın kasîde icrâsında kullanımını incelenecektir.

#### 3.2.1.1. Ara Çarpma

“Ara çarpmalar, genellikle 4’lük, 8’lik ve 16’lık tartımlar başta olmak üzere muhtelif tartımlar arasında ve aynı iki perde arasında, genellikle bir üst perdeye yapılan çarpmalardır. Makâmın dizisine ve/veya seyir özelliklerine yönenin, sesin veya icrâ edilen sazın özelliklerine göre esas perdenin üçlü ve dördü üst perdelerine de çarpma yapılabilmektedir.” (Gönül, 2024, ss. 10-11)

Şekil 1 Esad Gerede'nin Mevlid Bahirleri Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Ara Çarpma Örnekleri

Şekil 1’de Esad Gerede, kasîdenin 25. Dizeğinde 8’lik gerdâniye perdeleri arasında tiz segâh perdesine ara çarpma yapmıştır yine 25. dizekte 8’lik ve 16’lık nevâ perdeleri arasında hüseyinî perdesine ara çarpma yapmıştır. 26. dizekte 8’lik gerdâniye perdeleri arasında muhayyer perdesine ara çarpma yapmıştır. 27. dizekte 8’lik ve 16’lık nevâ perdeleri arasında hüseyinî perdesine ara çarpma yapmıştır.

3  
YA  
4  
SA Hİ BEL İM DÂT SE MÂ DAN  
5

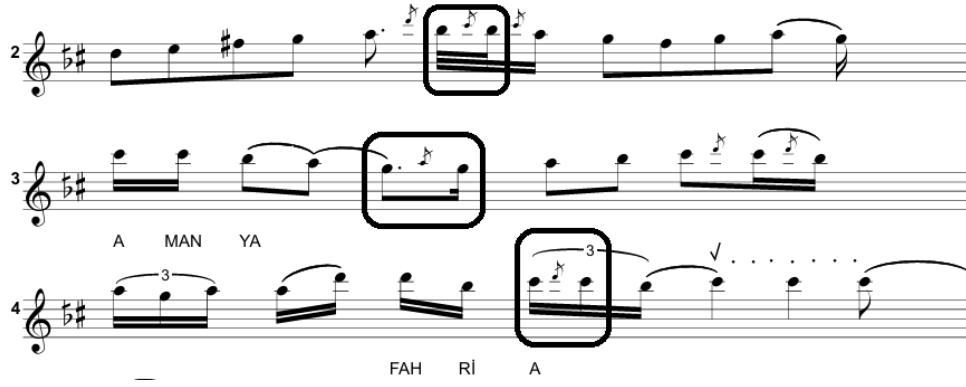
Şekil 2 Kemal Tezergil'in Zikir Esnasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasidede Ara Çarpma Örnekleri

Şekil 2'de Kemal Tezergil, kasîdenin 3. dizeğinde 4'lük ve 8'lik hüseyinî perdeleri arasında eviç perdesine ara çarpma yapmıştır. 4. dizekte 16'luk eviç perdeleri arasında gerdâniye perdesine ve sonrasında 32'lik gerdâniye perdeleri arasında muhayyer perdesine ara çarpma yapmıştır.

11  
BA NA AL LA HİM  
12  
GE REK  
13  
BEY HÛ DE HE VÂ Yİ KO HAK KI

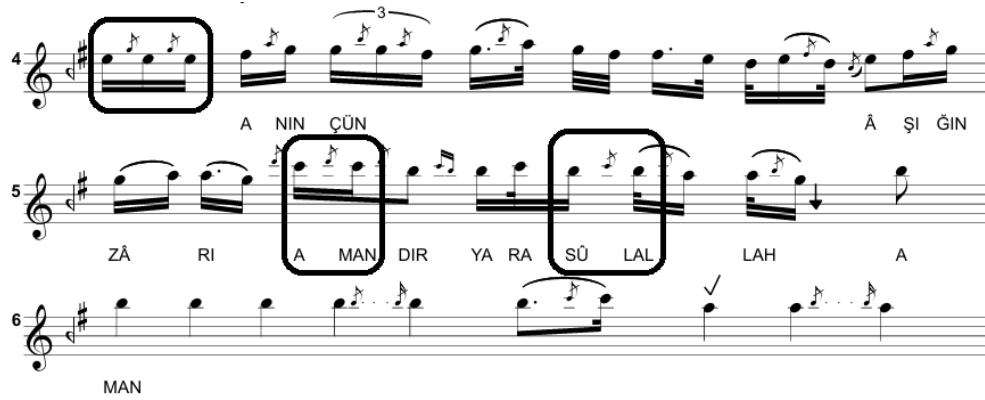
Şekil 3 Zeki Altun'un İlahi Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasidede Ara Çarpma Örnekleri

Şekil 3'te Zeki Altun, kasîdenin 11. dizeğinde 16'luk tiz segâh perdeleri arasında tiz çargâh perdesine ara çarpma yapmış yine 11. dizekte 16'luk tiz çargâh perdeleri arasında tiz sabâ perdesine ara çarpma yapmıştır. 12. dizekte 16'luk tiz sabâ perdeleri arasında tiz hüseyinî perdesine ara çarpma yapmıştır.



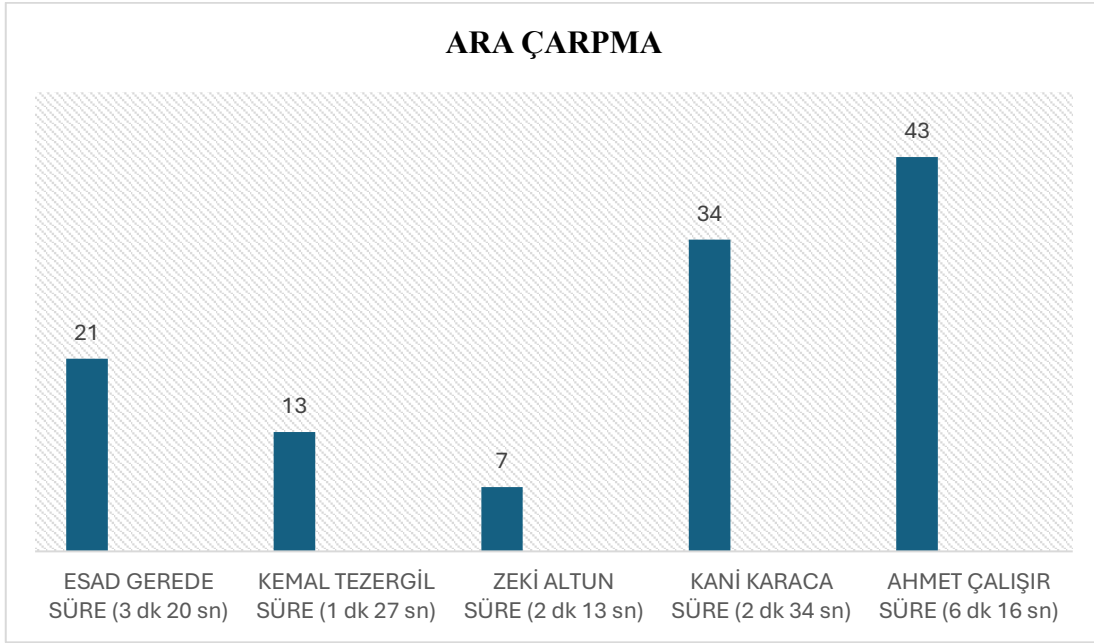
Şekil 4 Kani Karaca'nın Konser Esnasındaki İlahi Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Ara Çarpma Örnekleri

Şekil 4'te Kani Karaca, kasîdenin 2. dizeğinde 32'lik dik sünbüle perdeleri arasında tiz hicaz perdesine ara çarpma yapmıştır. 3. dizekte noktalı 8'lik ve 16'luk gerdâniye perdeleri arasında muhayyer perdesine ara çarpma yapmıştır. 4. dizekte 16'luk tiz hicaz perdeleri arasında tiz nevâ perdesine ara çarpma yapmıştır.



Şekil 5 Ahmet Çalışır'ın Perde Kaldırmalı Kasîde İcrâsında Ara Çarpma Örnekleri

Şekil 5'te Ahmet Çalışır, kasîdenin 4. dizeğinde 16'luk hüseyinî perdeleri arasında gerdâniye perdesine ara çarpma yapmıştır. 5. dizekte 16'luk tiz çargâh perdeleri arasında tiz nevâ perdesine, 16'luk ve 32'lik tiz segâh perdeleri arasında tiz çargâh perdesine ara çarpma yapmıştır.



*Grafik 1 Esad Gereede, Kemal Tezergil, Zeki Altun, Kani Karaca ve Ahmet Çalışır'ın kasıde icrâlarında ara çarpma kullanımı*

Grafik incelendiğinde bütün birimler dakika cinsinden hesaplanmak suretiyle, birim dakika başına düşen ara çarpma kullanım sıklığı (ara çarpma sayısı/icrâ süresi (birim dakika));

- Esad Gereede'nin dakika başına düşen ara çarpma kullanımı:  $21/3,33=6,30 \frac{\text{ara çarpma}}{\text{dk}}$
- Kemal Tezergil'in dakika başına düşen ara çarpma kullanımı:  $13/1,45=8,96 \frac{\text{ara çarpma}}{\text{dk}}$
- Zeki Altun'un dakika başına düşen ara çarpma kullanımı:  $7/2,21=3,16 \frac{\text{ara çarpma}}{\text{dk}}$
- Kani Karaca'nın dakika başına düşen ara çarpma kullanımı:  $34/2,56=13,28 \frac{\text{ara çarpma}}{\text{dk}}$
- Ahmet Çalışır'ın dakika başına düşen ara çarpma kullanımı:  $43/6,26=6,86 \frac{\text{ara çarpma}}{\text{dk}}$

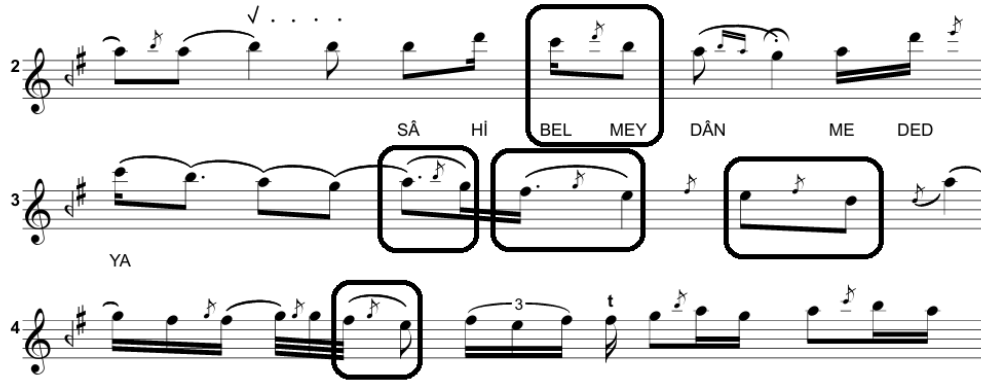
Bu verilerden hareketle ara çarpma kullanımını en çok tercih eden icrâcı Kani Karaca iken, en az kullanan icrâcı ise Zeki Altun olduğu görülmektedir. Bütün icrâcılar tarafından tercih edilen bir yorum unsuru olduğu görülmektedir. İcrâcılarının üslûp ve tavrına bağlı olarak kullanım sıklığı değişkenlik göstermektedir.

### 3.2.1.2. Üst Çarpma

“Üst çarpmalar seyirde aşığı yönlü kısa ya da uzun süreli yürüyüşlerde çıkılan ve varılan seslerin makamın insicâmı ile daha temiz seslendirilebilmesi maksadı ile genellikle icrâ edilen perdenin makam dizisine göre bir üst perdesine çarpılarak yapılır. Özellikle ses ve perdesiz sazların icrâsında, icrânın niteliğinin zayıflamaması için üst çarpma yapılan perdenin makam dizisine göre bir üst sesin doğru duyurulması çok önemlidir.” (Gönül, 2024, s. 12)

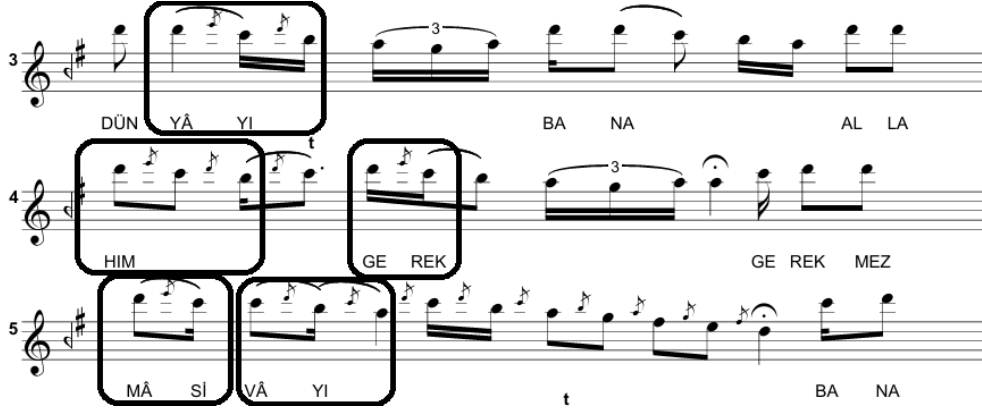
Şekil 6 Esad Gerede'nin Mevlid Bahirleri Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasidede Üst Çarpma Örnekleri

Şekil 6'da Esad Gerede, kasîdenin 6. dizeğinde 16'lık muhayyer ve noktalı 8'lik gerdâniye perdeleri arasında tiz segâh perdesine üst çarpma yapmıştır sonrasında aynı perdeler arasında aynı çarpmayı tekrarlayarak dizek sonunda noktalı 8'lik gerdâniye ve 16'lık eviç perdeleri arasında muhayyer perdesine üst çarpma yapmıştır.



Şekil 7 Kemal Tezergil'in Zikir Esnasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasidede Üst Çarpma Örnekleri

Şekil 7'de Kemal Tezergil, kasîdenin 2. Dizeğinde 16'lık tiz çargâh ve 8'lik tiz segâh perdeleri arasında tiz nevâ perdesine üst çarpma yapmıştır. 3. dizekte noktalı 8'lik muhayyer ve 16'lık gerdâniye perdeleri arasında tiz segâh perdesine, noktalı 16'lık eviç ve 4'lük hüseyinî perdeleri arasında gerdâniye perdesine, 8'lik hüseyinî ve 8'lik nevâ perdeleri arasında eviç perdesine üst çarpma yapmıştır. 4. dizekte 32'lik eviç ve 8'lik hüseyinî perdeleri arasında gerdâniye perdesine üst çarpma yapmıştır.



Şekil 8 Zeki Altun'un İlahi Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasidede Üst Çarpma Örnekleri

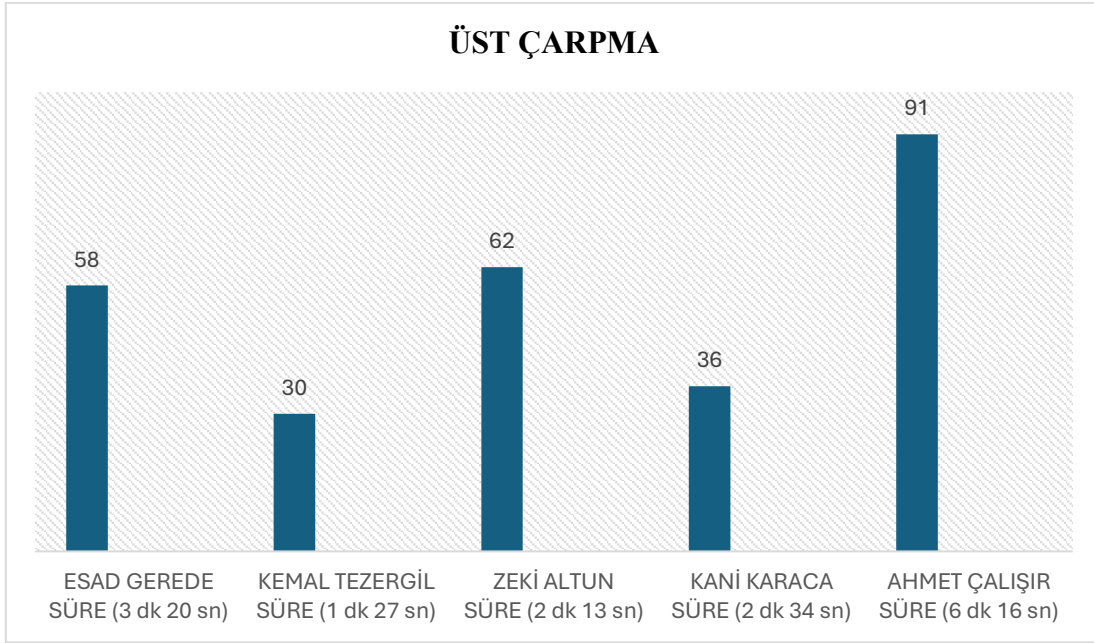
Şekil 8'de Zeki Altun, kasîdenin 3. dizeğinde 4'lük tiz nevâ ve 16'lık tiz çargâh perdeleri arasında tiz hüseyinî perdesine üst çarpma yapmıştır. 4. dizekte 8'lik tiz nevâ ve 8'lik tiz çargâh perdeleri arasında tiz hüseyinî perdesine, 8'lik tiz çargâh ve 16'lık tiz segâh perdeleri arasında tiz nevâ perdesine, 16'lık tiz nevâ ve 16'lık tiz çargâh perdeleri arasında tiz hüseyinî perdesine üst çarpma yapmıştır. 5. dizekte 8'lik tiz nevâ ve 16'lık tiz çargâh perdeleri arasında tiz hüseyinî perdesine, 8'lik tiz çargâh ve 16'lık tiz segâh perdeleri arasında tiz nevâ perdesine üst çarpma yapmıştır.

Şekil 9 Kani Karaca'nın Konser Esnasındaki İlahi Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Üst Çarpma Örnekleri

Şekil 9'da Kani Karaca, kasîdenin 16. dizeğinde 16'lık tiz hicaz ve 16'lık dik sünbüle perdeleri arasında tiz nevâ perdesine üst çarpma yapmıştır. 17. dizekte 4'lük tiz saba ve noktalı 8'lik tiz çargâh perdeleri arasında tiz hüseyinî perdesine, noktalı 8'lik tiz çargâh ve 16'lık tiz segâh perdeleri arasında tiz sabâ perdesine çarpma yapmıştır.

Şekil 10 Ahmet Çalışır'ın Perde Kaldırmalı Kasîde İcrâsında Üst Çarpma Örnekleri

Şekil 10'da Ahmet Çalışır, kasîdenin 25. dizeğinde 16'lık eviç ve 16'lık hüseyinî perdeleri arasında gerdâniye perdesine, 16'lık hüseyinî ve 16'lık sabâ perdeleri arasında eviç perdesine, 16'lık hüseyinî ve 16'lık sabâ perdeleri arasında eviç perdesine, 16'lık çargâh ve 16'lık segâh perdeleri arasında sabâ perdesine üst çarpma yapmıştır. 26. dizekte noktalı 8'lik segâh perdesi ile 16'lık düğah perdeleri arasında çargâh perdesine üst çarpma yapmıştır. 27. dizekte ise 4'lük acem ve 4'lük çargâh perdeleri arasında gerdâniye perdesine, muhayyer perdesi ve gerdâniye perdesi arasında sünbüle perdesine üst çarpma yapmıştır.



*Grafik 2 Esad Gereede, Kemal Tezergil, Zeki Altun, Kani Karaca ve Ahmet Çalışır'ın kasîde icrâlarında üst çarpma kullanımı*

Grafik incelendiğinde bütün birimler dakika cinsinden hesaplanmak suretiyle, birim dakika başına düşen üst çarpma kullanım sıklığı (üst çarpma sayısı/icrâ süresi (birim dakika));

- Esad Gereede'nin dakika başına düşen üst çarpma kullanımı:  $58/3,33=17,41 \frac{\text{üst çarpma}}{\text{dk}}$
- Kemal Tezergil'in dakika başına düşen üst çarpma kullanımı:  $30/1,45=20,68 \frac{\text{üst çarpma}}{\text{dk}}$
- Zeki Altun'un dakika başına düşen üst çarpma kullanımı:  $62/2,21=28,05 \frac{\text{üst çarpma}}{\text{dk}}$
- Kani Karaca'nın dakika başına düşen üst çarpma kullanımı:  $36/2,56=14,06 \frac{\text{üst çarpma}}{\text{dk}}$
- Ahmet Çalışır'ın dakika başına düşen üst çarpma kullanımı:  $91/6,26=14,53 \frac{\text{üst çarpma}}{\text{dk}}$

Bu verilerden hareketle üst çarpma kullanımını en çok tercih eden icrâcı Zeki Altun iken en az tercih eden Kani Karaca olduğu görülmektedir. Bütün icrâcılar tarafından kullanılmıştır. Grafiklerden de görüldüğü üzere çarpma çeşitleri arasında en çok tercih edilen çarpma çeşidi üst çarpmadır.

### 3.2.1.3. Ön Çarpma

“Ön çarpmalar varılacak perdeyi pekiştirme, sağlamlaştırma, net yakalayabilme gibi maksatlarla, duyurulmak istenen perdenin makam dizisine göre genellikle 1 önceki ses ya da duyurulacak perdenin yarım ses altındaki perde ile parmakla yapılır.” (Gönül, 2024, s. 13)

MEV LÂ YI GÖ REN FAH Rİ RÎ  
SÂ LET TİR BU GE CE BU RÂ  
KU REF RE FÜ CIB RİL

Şekil 11 Esad Gerede'nin Mevlid Bahirleri Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Ön Çarpma Örneği  
Şekil 11'de Esad Gerede, kasîdenin 4. dizeğinde 8'lik muhayyer perdesi öncesinde gardâniye perdesine ön çarpma yapmıştır.

RE  
BU GÜN AL LAH Dİ YEN GEL SÜN BU MEY DÂ  
NE ME DED YA

Şekil 12 Kemal Tezergil'in Zikir Esnasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Ön Çarpma Örneği

Şekil 12’de Kemal Tezergil, kasîdenin 12. dizeğinde 16’lık tiz çargâh perdesi öncesinde tiz segâh perdesine ön çarpma yapmıştır.

1  
NEY LE YE YİM DÜN YÂ YI BA NA AL LA HIM

2  
GE REK NEY LE YE YİM

3  
DÜN YÂ YI BA NA AL LA

Şekil 13 Zeki Altun’un İlahi Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Ön Çarpma Örneği

Şekil 13’te Zeki Altun, kasîdenin 1. dizeğinde 8’lik muhayyer perdesi öncesinde gerdâniye perdesine ön çarpma yapmıştır.

18  
MAH RE MI ES RA

19  
RI VUS LAT SIN

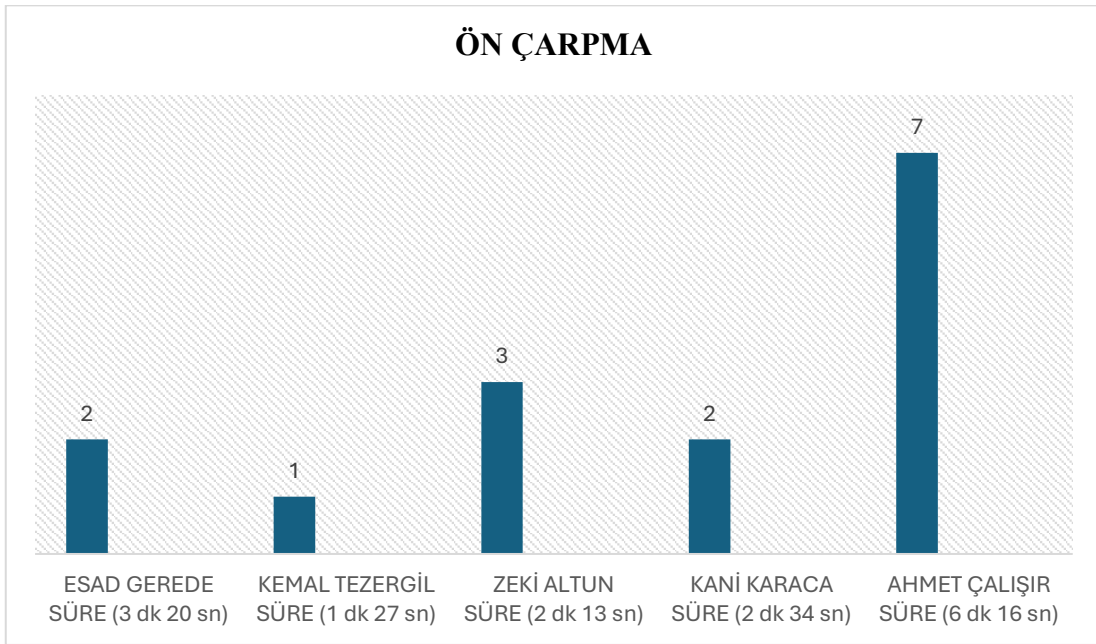
20  
SEN

Şekil 14 Kani Karaca’nın Konser Esnasındaki İlahi Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Ön Çarpma Örneği

Şekil 14’te Kani Karaca, kasîdenin 18. dizeğinde 8’lik tiz nevâ perdesi öncesinde tiz hicaz perdesine ön çarpma yapmıştır.

Şekil 15 Ahmet Çalışır'ın Perde Kaldırmalı Kasîde İcrâsında Ön Çarpma Örnekleri

Şekil 15'te Ahmet Çalışır, kasîdenin 11. dizeğinde 16'lık tiz nevâ perdesi öncesinde tiz çargâh perdesine ön çarpma yapmıştır. 12. dizeğinde tiz hüseyinî perdesi öncesinde tiz çargâh perdesine ön çarpma yapmıştır.



Grafik 3 Esad Gereede, Kemal Tezergil, Zeki Altun, Kani Karaca ve Ahmet Çalışır'ın kasîde icrâlarında ön çarpma kullanımı

Grafik incelendiğinde bütün birimler dakika cinsinden hesaplanmak suretiyle, birim dakika başına düşen ön çarpma kullanım sıklığı (ön çarpma sayısı/icrâ süresi (birim dakika));

- Esad Gerede'nin dakika başına düşen ön çarpma kullanımı:  $2/3,33=0,60\frac{\text{ön çarpma}}{\text{dk}}$
- Kemal Tezergil'in dakika başına düşen ön çarpma kullanımı:  $1/1,45=0,68\frac{\text{ön çarpma}}{\text{dk}}$
- Zeki Altun'un dakika başına düşen ön çarpma kullanımı:  $3/2,21=1,35\frac{\text{ön çarpma}}{\text{dk}}$
- Kani Karaca'nın dakika başına düşen ön çarpma kullanımı:  $2/2,56=0,78\frac{\text{ön çarpma}}{\text{dk}}$
- Ahmet Çalışır'ın dakika başına düşen ön çarpma kullanımı:  $7/6,26=1,11\frac{\text{ön çarpma}}{\text{dk}}$

Bu verilerden hareketle ön çarpmayı en çok tercih eden icrâcı Zeki Altun iken en az tercih eden icrâsı ise Esad Gerede' dir. Bütün icrâcılar tarafından kullanımı az tercih edilen bir çarpma çeşididir. Ses icrâsında ön çarpma kullanımında, kaydırma yapmadan ulaşılmak istenen sese varılması daha güç olduğundan icrâcılar tarafından daha az tercih edildiği gözlemlenmiştir.

#### 3.2.1.4. Öncü Çarpma

“Öncü çarpmaların varılmak istenen perdelerin gereğince ve doğru bulunması için mihmandar niteliği vardır. Öncü çarpmalar, varılmak istenen perdenin genellikle 2'li, 3'lü, 4'lü, 5'li ya da oktav alt seslere genellikle -güçlü ya da hafif bir şiddette- mızraplı çarpılarak hedef perdeye kadar kaydırma ile ulaştırılması ve genellikle asıl perdenin mızrapsız icrâsı şeklinde tatbik edilir. Ön çarpmalardan farkı, genellikle çarpma ve asıl ses aralıklarının daha büyük olması ve asıl perdeye genellikle kaydırma ile ulaştırılmasıdır. Burada kaydırma yapılmasındaki maksat özellikle ses ve perdesiz saz icrâlarında ulaşılmak istenen perdenin, kaydırma boyunca üretilen seslerin duyurularak aranmasıdır.” (Gönül, 2024, s. 13)

1  
HA RÎ MÎ BEZ MÎ LÂ HÛ TE Gİ REN

2  
FAH Rİ Rİ SÂ LET TİR BU GE CE

3  
CE MÂ Lİ PÂ Kİ

Şekil 16 Esad Gerede'nin Mevlid Bahirleri Arasında İcrâ Etmış Olduğu Kasîdede Öncü Çarpma Örnekleri

Şekil 16'da Esad Gerede, kasîdenin 1. dizeğinde 4'lük gerdâniye perdesi öncesinde nevâ perdesine öncü çarpma yapmıştır. 2. dizekte 8'lik muhayyer perdesi öncesinde nevâ perdesine öncü çarpma yapmıştır.

1  
ME DED YA

2  
SÂ Hİ BEL MEY DÂN ME DED

3  
YA

Şekil 17 Kemal Tezergil'in Zikir Esnasında İcrâ Etmış Olduğu Kasîdede Öncü Çarpma Örnekleri

Şekil 17'de Kemal Tezergil, kasîdenin 1. dizeğinde 16'luk muhayyer perdesi öncesinde hüseyinî perdesine öncü çarpma yapmıştır. 3. dizekte 4'lük muhayyer perdesi öncesinde nevâ perdesine öncü çarpma yapmıştır.

EH Lİ UK BÂ UK BÂ DE

HER Bİ Rİ BİR SEV DÂ DE

Şekil 18 Zeki Altun'un İlahi Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Öncü Çarpma Örneği

Şekil 18'de Zeki Altun, kasîdenin 10. dizeğinde 8'lik tiz sabâ perdesi öncesinde muhayyer perdesine öncü çarpma yapmıştır.

SEN KI MİH RA BI NÜ BÜV VET

SİN

VÜ CU DUN

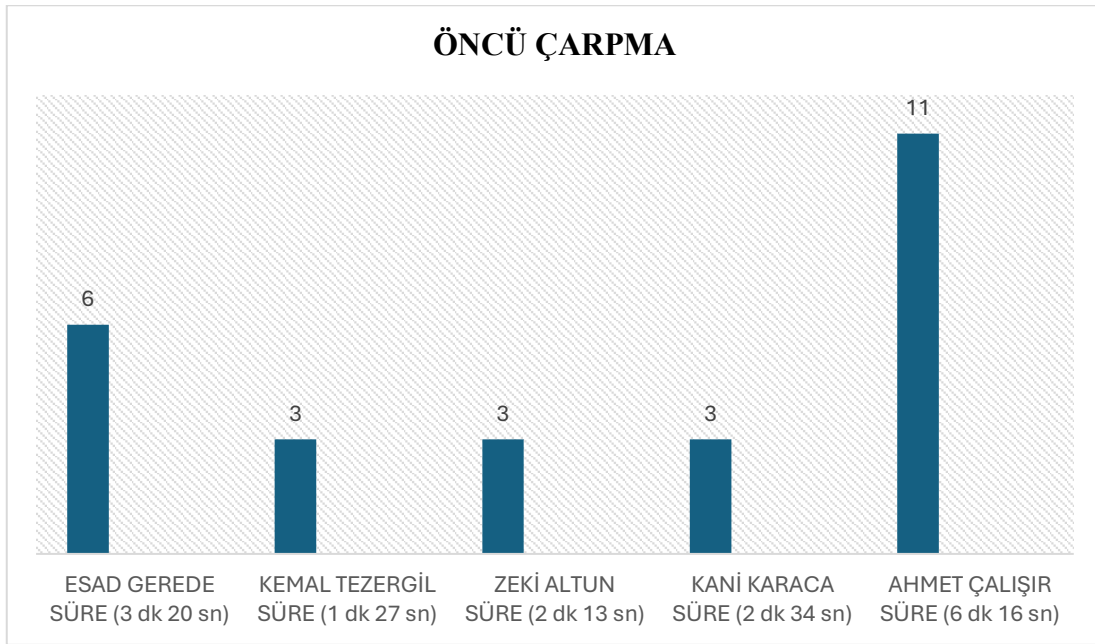
Şekil 19 Kani Karaca'nın Konser Esnasındaki İlahi Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Öncü Çarpma Örnekleri

Şekil 19'da Kani Karaca, kasîdenin 6. dizeğinde 8'lik muhayyer perdesi öncesinde eviç perdesine öncü çarpma yapmıştır. Yine 6. dizekte 8'lik muhayyer perdesi öncesinde gerdâniye perdesine öncü çarpma yapmıştır.

EL A MAN A MAN LAF Zİ SE NİN  
 İS MÎ ŞE RÎ FİN LE MÜ SÂ VÎ DIR  
 A NIN ÇÜN Â ŞI ĞİN

Şekil 20 Ahmet Çalışır'ın Perde Kaldırmalı Kasîde İcrâsında Öncü Çarpma Örnekleri

Şekil 20'de Ahmet Çalışır, kasîdenin 2. dizisinde 8'lik gerdâniye perdesi öncesinde nevâ perdesine öncü çarpma yapmıştır. 4. dizikte ise 8'lik hüseyinî perdesi öncesinde çargâh perdesine öncü çarpma yapmıştır.



Grafik 4 Esad Gerede, Kemal Tezergil, Zeki Altun, Kani Karaca ve Ahmet Çalışır'ın kasîde icrâlarında öncü çarpma kullanımı

Grafik incelendiğinde bütün birimler dakika cinsinden hesaplanmak suretiyle, birim dakika başına düşen öncü çarpma kullanım sıklığı (öncü çarpma sayısı/icrâ süresi (birim dakika));

- Esad Gerede'nin dakika başına düşen öncü çarpma kullanımı:  $6/3,33=1,82\frac{\text{öncü çarpma}}{\text{dk}}$
- Kemal Tezergil'in dakika başına düşen öncü çarpma kullanımı:  $3/1,45=2,06\frac{\text{öncü çarpma}}{\text{dk}}$
- Zeki Altun'un dakika başına düşen öncü çarpma kullanımı:  $3/2,21=1,35\frac{\text{öncü çarpma}}{\text{dk}}$
- Kani Karaca'nın dakika başına düşen öncü çarpma kullanımı:  $3/2,56=1,17\frac{\text{öncü çarpma}}{\text{dk}}$
- Ahmet Çalışır'ın dakika başına düşen öncü çarpma kullanımı:  $11/6,26=1,75\frac{\text{öncü çarpma}}{\text{dk}}$

Bu verilerden hareketle öncü çarpma kullanımını en çok tercih eden icrâcı Kemal Tezergil iken en az tercih eden icrâcı Kani Karaca' dır. Ön çarpmaya oranla daha fazla kullanılan bir çarpma çeşidi olduğu gözlemlenmektedir. Öncü çarpmadan sonra kaydırma yapılarak istenen sese ulaşılması ses icrâsı bakımından daha kolay olduğu için ön çarpmaya göre daha fazla tercih edilen bir yorum unsuru olduğu gözlemlenmiştir.

### 3.2.1.5. Merdiven Çarpma

“Merdiven çarpmalar, çıkıcı merdiven çarpma ve inici merdiven çarpma şeklinde hem yukarı hem de aşağı yönlü seyirde görülür. Çıkıcı merdiven çarpmalarda seyirde sıralı seslerde nağmenin başlanılan ilk perdesinden sonra, varılmak istenen bir üst perdeden hemen önce, varılmak istenen perdenin bir üst perdesine çarpılarak yapılır. İnici merdiven çarpmalar ise başlanan sestten bir alt perdeye inilirken başlanan sesin bir üst perdesine çarpılması suretiyle tatbik edilir.” (Gönül, 2024, s. 14)

8 Nİ CE ES RÂ

9 RI MEV LÂ

10 YI GÖ REN FAH Rİ Rİ SÂ

*Şekil 21 Esad Gerede'nin Mevlid Bahirleri Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Merdiven Çarpma Örnekleri*

Şekil 21'de Esad Gerede, kasîdenin 8. dizeğinde hüseyinî perdesinden muhayyer perdesine kadar 16'lık tartımlı yürüyüşle çıkıcı merdiven çarpma yapmıştır. Yine 9. dizekte 16'lık tartımlı yürüyüşle eviç perdesinden tiz segâh perdesine ve sonrasında gerdâniye perdesinden tiz çargâh perdesine kadar çıkıcı merdiven çarpma yapmıştır.

11 RE

12 BU GÜN AL LAH Dİ YEN GEL SÜN BU MEY DÂ

13 NE ME DED YA

*Şekil 22 Kemal Tezergil'in Zikir Esnasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Ara Çarpma Örneği*

Şekil 22'de Kemal Tezergil, kasîdenin 11. dizeğinde 16'lık tartımlarla nevâ perdesinden başladığı çıkıcı merdiven çarpmayı 8'lik tiz nevâ perdesine kadar sürdürmüştür.

15 Yİ NİN SÖ ZÜ BU BA NA

16 AL LA HIM GE REK

17 HÜ DÂ Yİ NİN SÖ ZÜ BU

Şekil 23 Zeki Altun'un İlahi Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Merdiven Çarpma Örnekleri

Şekil 23'te Zeki Altun, kasîdenin 16. dizeğinde 16'lık tartımlarla hüseyinî perdesinden başladığı merdiven çarpmayı segâh perdesine kadar inici merdiven çarpma sonrasında yine 16'lık tartımlarla çargâh perdesinden eviç perdesine kadar çıkıcı merdiven çarpma şeklinde devam ettirmiştir.

15 ME A LI

16 SIR RI LEV LAK

17

Şekil 24 Kani Karaca'nın Konser Esnasındaki İlahi Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Merdiven Çarpma Örneği

Şekil 24'te Kani Karaca, kasîdenin 15. dizeğinde 16 tartımlarla eviç perdesinden 8'lik kürdi perdesine ve sonrasında muhayyer perdesi üzerinde duraksama yaparak inici merdiven çarpma yapmıştır.

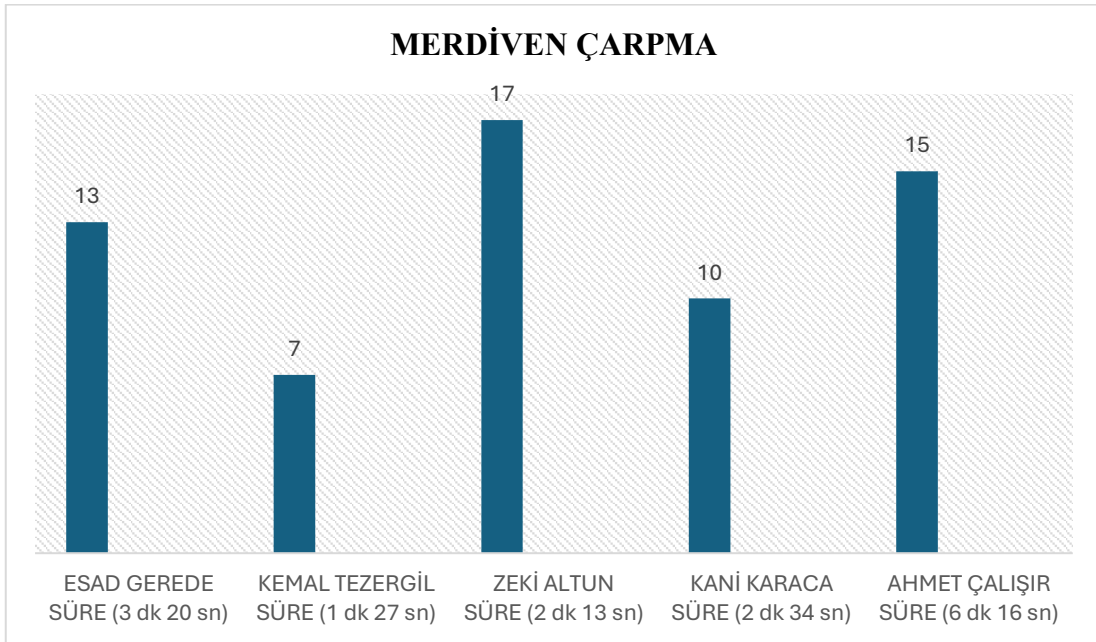
23 E FEN DİM SEN

24 AH ME DÜ MAH MÜ DU

25 MU HAM MED SİN E FEN DİM

Şekil 25 Ahmet Çalışır'ın Perde Kaldırmalı Kasîde İcrâsında Merdiven Çarpma Örnekleri

Şekil 25'te Ahmet Çalışır, kasîdenin 23. dizeğinde tiz sabâ perdesinden muhayyer perdesine kadar 16'lık tartımlı yürüyüşle inici merdiven çarpma yapmıştır. 24. dizekte tiz çargâh perdesinden gerdâniye perdesine kadar 16'lık tartımlı yürüyüşle inici merdiven çarpma yapmıştır.



Grafik 5 Esad Gerede, Kemal Tezergil, Zeki Altun, Kani Karaca ve Ahmet Çalışır'ın kasîde icrâlarında merdiven çarpma kullanımı

Grafik incelendiğinde bütün birimler dakika cinsinden hesaplanmak suretiyle, birim dakika başına düşen merdiven çarpma kullanım sıklığı (merdiven çarpma sayısı/icrâ süresi (birim dakika));

- Esad Gerede'nin dakika başına düşen merdiven çarpma kullanımı:  $13/3,33=3,90 \frac{\text{merdiven çarpma}}{\text{dk}}$
- Kemal Tezergil'in dakika başına düşen merdiven çarpma kullanımı:  $7/1,45=4,82 \frac{\text{merdiven çarpma}}{\text{dk}}$
- Zeki Altun'un dakika başına düşen merdiven çarpma kullanımı:  $17/2,21=7,69 \frac{\text{merdiven çarpma}}{\text{dk}}$
- Kani Karaca'nın dakika başına düşen merdiven çarpma kullanımı:  $10/2,56=3,90 \frac{\text{merdiven çarpma}}{\text{dk}}$
- Ahmet Çalışır'ın dakika başına düşen merdiven çarpma kullanımı:  $15/6,26=2,39 \frac{\text{merdiven çarpma}}{\text{dk}}$

Bu verilerden hareketle merdiven çarpma kullanımını en çok tercih eden icrâcı Zeki Altun iken en az tercih eden icrâcı Ahmet Çalışır' dır. Bütün icrâcılar tarafından tercih edilen bir çarpma çeşididir. İcrânın seyrine göre inici merdiven çarpma veya çıkıcı merdiven çarpma şeklinde muhtelif tartımlarda icrâcılar tarafından kullanılmıştır.

### 3.2.1.6. Vur-Kaç Çarpma

“Vurkaç çarpmalar merdiven çarpmaların tersine seyrin aşağı yönlü ve daha serî olduğu durumlarda kullanılır. Vurkaç çarpma, seyrin başladığı ilk perdenin diziyeye göre bir üst perdesine çarpılıp asıl sesin bir alt perdesinin seslendirmesi ile oluşur ve sıralı olarak bu çarpmalar 3 ya da daha fazla sestem oluşan aşağı yönlü icrâlarda sıklıkla görülür. Vurkaç çarpmalar tıpkı merdiven çarpmadaki üst perdelerin temiz yakalanması amacı bu kez inişte tatbik edilerek ortaya çıkmaktadır. Hareket olarak vurkaç çarpmalar merdiven çarpmaların hızlı simetriğidir denilebilir.” (Gönül, 2024, s. 15)

8 Nİ CE ES RÂ

9 RI MEV LÂ

10 Yİ GÓ REN FAH Rİ Rİ SÂ

Şekil 26 Esad Gerede'nin Mevlid Bahirleri Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Vur-Kaç Çarpma Örneği

Şekil 26'da Esad Gerede, kasîdenin 10. Dizeğinde 16'lık tiz çargâh perdesinden 32'lik muhayyer perdesine kadar vur-kaç çarpma yapmıştır.

12 BU GÜN AL LAH Dİ YEN GEL SÜN BU MEY DÂ

13 NE ME DED YA

14 t

Şekil 27 Kemal Tezergil'in Zikir Esnasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Vur-Kaç Çarpma Örneği

Şekil 27'de Kemal Tezergil, kasîdenin 13. Dizeğinde 32'lik tartımlarla gerdâniye perdesinden hüseyinî perdesine kadar vur-kaç çarpma yapmıştır.

13 BEY HÜ DE HE VÂ YI KO HAK KI

14 BU LA GÖR YA HÜ HÜ DÂ

15 Yİ NİN SÖ ZÜ BU BA NA

Şekil 28 Zeki Altun'un İlahi Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Vur-Kaç Çarpma Örneği

Şekil 28'de Zeki Altun, kasîdenin 13. dizeğinde tiz çargâh perdesinden muhayyer perdesine kadar 16'lık tartımlarla vur-kaç çarpma yapmıştır.

24 ME DED YA

25 NE BİY

26 YAL LAH

Şekil 29 Kani Karaca'nın Konser Esnasındaki İlahi Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Vur-Kaç Çarpma Örneği

Şekil 29'da Kani Karaca, kasîdenin 24. Dizeğinde tiz nevâ perdesinden tiz segâh perdesine 16'lık tartımlarla vur-kaç çarpma yapmıştır.

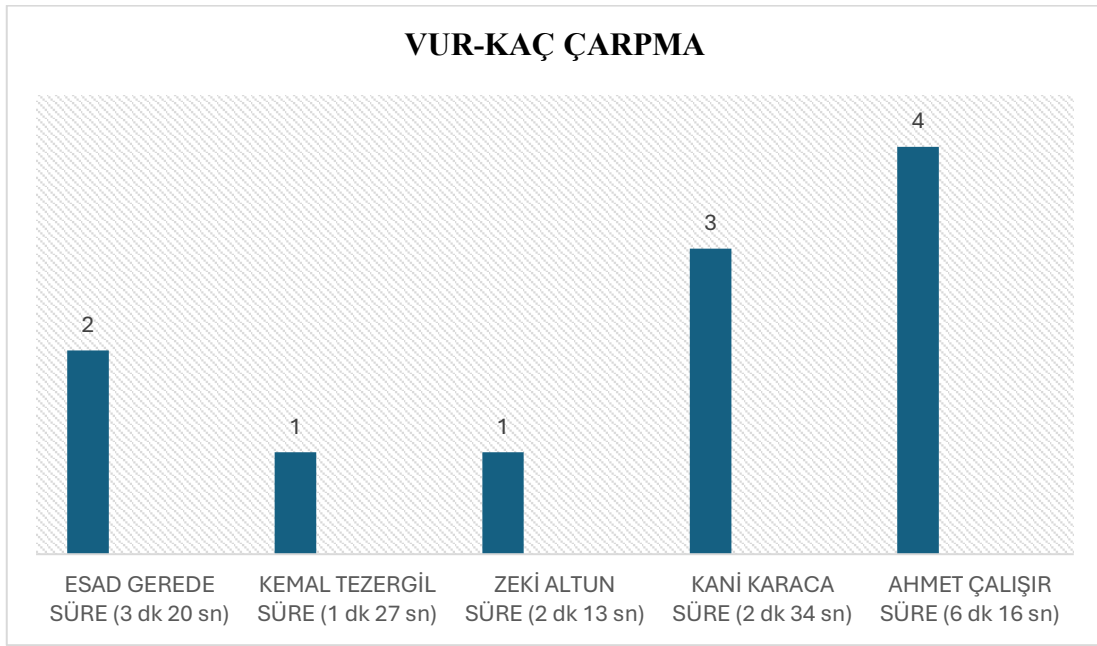
25 MU HAM MED SIN E FEN DİM

26 HAK DAN

27 HAK DAN

Şekil 30 Ahmet Çalışır'ın Perde Kaldırmalı Kasîde İcrâsında Vur-Kaç Çarpma Örnekleri

Şekil 30'da Ahmet Çalışır, kasîdenin 25. Dizeğinde sabâ perdesinden segâh perdesine 32'lik tartımlarla vur-kaç çarpma yapmıştır.



Grafik 6 Esad Gerede, Kemal Tezergil, Zeki Altun, Kani Karaca ve Ahmet Çalışır'ın kasîde icrâlarında vur-kaç çarpma kullanımı

Grafik incelendiğinde bütün birimler dakika cinsinden hesaplanmak suretiyle, birim dakika başına düşen vur-kaç çarpma kullanım sıklığı (vur-kaç çarpma sayısı/icrâ süresi (birim dakika));

- Esad Gerede'nin dakika başına düşen vur-kaç çarpma kullanımı:  $2/3,33=0,60 \frac{\text{vur-kaç çarpma}}{\text{dk}}$
- Kemal Tezergil'in dakika başına düşen vur-kaç çarpma kullanımı:  $1/1,45=0,68 \frac{\text{vur-kaç çarpma}}{\text{dk}}$
- Zeki Altun'un dakika başına düşen vur-kaç çarpma kullanımı:  $1/2,21=0,45 \frac{\text{vur-kaç çarpma}}{\text{dk}}$
- Kani Karaca'nın dakika başına düşen vur-kaç çarpma kullanımı:  $3/2,56=1,17 \frac{\text{vur-kaç çarpma}}{\text{dk}}$
- Ahmet Çalışır'ın dakika başına düşen vur-kaç çarpma kullanımı:  $4/6,26=0,63 \frac{\text{vur-kaç çarpma}}{\text{dk}}$

Bu verilerden hareketle vur-kaç çarpma kullanımını en çok tercih eden icrâcı Kani Karaca iken en az tercih eden icrâcı Zeki Altun'dur. Bütün icrâcılar tarafından kullanılmış olsa da çok fazla kullanılan bir çarpma çeşidi olmadığı görülmektedir. Vur-kaç çarpmada seri bir hançere gerektiğinden kasîde icrâsında çok sık tercih edilmediği görülmektedir.

### 3.2.1.7. İkili Çarpma

“İkili çarpmalar, eserde ya da irticâli icrâda arzu edilen seslerin vurgulanması için kullanılan yorum unsurlarıdır. İlk çarpma notası vurgulu ikincisi daha hafif duyurulur. Saz ile icrâsında ilki mızraplı ikincisi mızrapsız ve arkasına gelen asıl ses mızrapsız, ikisi de mızraplı ve ardınca gelen asıl perde mızraplı şekilde icrâ edilmektedir. İkili çarpmalarda, asıl perdenin iki altı ve bir altı, iki üstü ve bir üstü, asıl perde ve perde altı ya da asıl perde ve perde üstü çarpmalarından sonra asıl perde duyurmalar şeklinde farklı kullanımlar görülmektedir.” (Gönül, 2024, s. 15)

6 KU REF RE FÜ CİB RİL

7 LI TA HAY YÜR DE KA LUP BİR BİR

8 Nİ CE ES RÂ

Şekil 31 Esad Gerede'nin Mevlid Bahirleri Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasidede İkili Çarpma Örneği

Şekil 31.'de Esad Gerede, kasîdenin 7. Dizeğinde 8'lik noktali hüseyinî perdesi ve 8'lik acem perdeleri arasında sırasıyla eviç ve hüseyinî perdelerini kullanarak ikili çarpma yapmıştır.

11 RE

12 BU GÜN AL LAH Dİ YEN GEL SÜN BU MEY DÂ

13 NE ME DED YA

Şekil 32 Kemal Tezergil'in Zikir Esnasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasidede İkili Çarpma Örneği

Şekil 32'de Kemal Tezergil, kasîdenin 12. dizeğinde 8'lik tiz çargâh ve 16'lık gerdâniye perdeleri arasında sırasıyla tiz nevâ ve tiz çargâh perdelerini kullanarak ikili çarpma yapmıştır.

18 MAH RE Mİ ES RA

19 RI VUS LAT SIN

20 SEN

Şekil 33 Kani Karaca'nın Konser Esnasındaki İlahi Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede İkili Çarpma Örnekleri

Şekil 33'te Kani Karaca, kasîdenin 18. dizeğinde 16'lık tiz sabâ perdesi öncesinde sırasıyla tiz sabâ ve tiz çargâh perdelerinin kullanarak ikili çarpma yapmıştır. Yine 18. dizekte 8'lik tiz segâh ve 8'lik muhayyer perdeleri arasında sırasıyla muhayyer ve tiz segâh perdelerini kullanarak ikili çarpma yapmıştır.

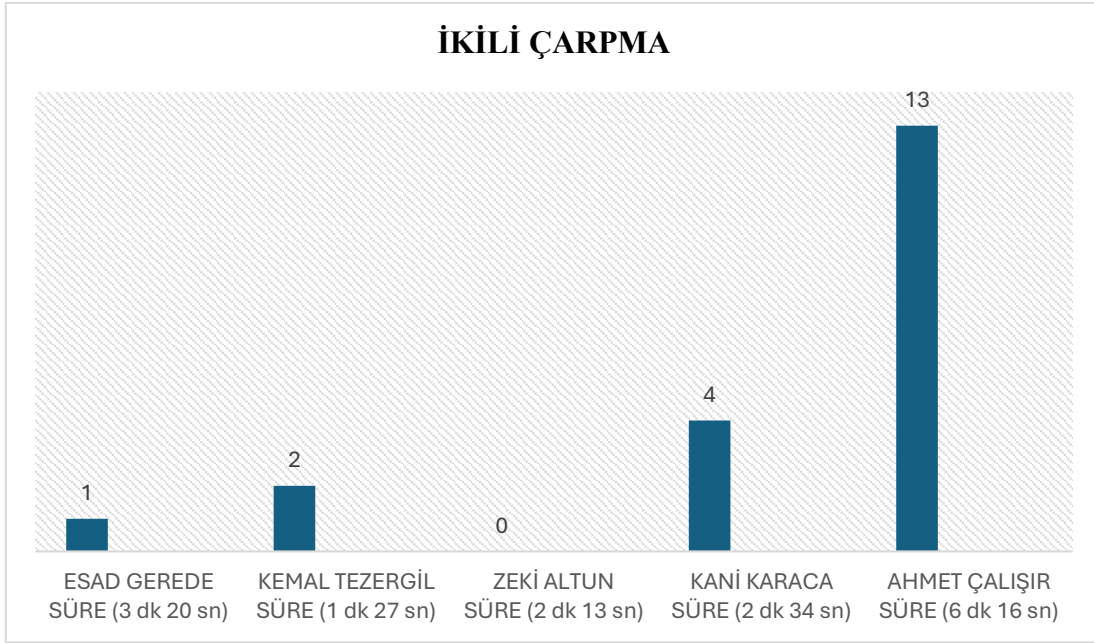
26 HAK DAN

27 Bİ ZE SUL TÂ NI MÜ EY YED SIN E FEN

28

Şekil 34 Ahmet Çalışır'ın Perde Kaldırmalı Kasîde İcrâsında İkili Çarpma Örnekleri

Şekil 34'te Ahmet Çalışır, kasîdenin 27. dizeğinde 8'lik gerdâniye perdesinden 8'lik nevâ perdesine kadar üç adet ikili çarpma yapmıştır. Her bir çarpmada, ilk perdenin bir alt perdesi ve ikinci perdenin bir üst perdesi kullanılmak suretiyle merdiven çarpmadakine benzer bir yürüyüş gerçekleşmiştir. Merdiven çarpmanın ikili çarpma versiyonu da denilebilir.



*Grafik 7 Esad Gereede, Kemal Tezergil, Zeki Altun, Kani Karaca ve Ahmet Çalışır'ın kasîde icrâlarında ikili çarpma kullanımı*

Grafik incelendiğinde bütün birimler dakika cinsinden hesaplanmak suretiyle, birim dakika başına düşen ikili çarpma kullanım sıklığı (ikili çarpma sayısı/icrâ süresi (birim dakika));

- Esad Gereede'nin dakika başına düşen ikili çarpma kullanımı:  $1/3,33=0,30 \frac{\text{ikili çarpma}}{\text{dk}}$
- Kemal Tezergil'in dakika başına düşen ikili çarpma kullanımı:  $1/1,45=0,68 \frac{\text{ikili çarpma}}{\text{dk}}$
- Zeki Altun'un dakika başına düşen ikili çarpma kullanımı:  $0/2,21=0 \frac{\text{ikili çarpma}}{\text{dk}}$
- Kani Karaca'nın dakika başına düşen ikili çarpma kullanımı:  $4/2,56=1,56 \frac{\text{ikili çarpma}}{\text{dk}}$
- Ahmet Çalışır'ın dakika başına düşen ikili çarpma kullanımı:  $13/6,26=2,07 \frac{\text{ikili çarpma}}{\text{dk}}$

Bu verilerden hareketle ikili çarpma kullanımını en çok tercih eden icrâcı Ahmet Çalışır'dır. Zeki Altun ise icrâsında ikili çarpma kullanımına yer vermemiştir. Kasîdehanlar tarafından fazla tercih edilmeyen bir çarpma çeşidi olduğu görülmektedir. Gerek icrâ güçlüğü açısından gerek kasîde üslûp ve tavrı bakımından sık kullanılmayan bir yorum unsurudur. Bununla birlikte kasîdehanların kendi üslûp ve tavır farklılıkları da bu yorum unsurunun kullanım sıklığını değiştirmiştir.

### 3.2.1.8. Sıklaşan Çarpma

“Sıklaşan çarpmalar genellikle taksim icrâlarında ve özellikle mızraplı sazlarda uzun süreli tutulan perdelerin icrâsı esnasında kullanılan yorum unsurlarındandır. Sıklaşan çarpmalar adından da anlaşılacağı üzere ritimden bağımsız olarak icrâ esnasında yorumlanan perdenin notada gösterilenden çok daha küçük değerliklerle çalınması süresince ardışık uygulanan çarpmaların, icrâcının tercih ettiği ivme ile aynı perdenin ve sonrasında tatbik edilen çarpmanın hızlanarak tekrar edilmesi sureti ile yapılır. İcrâ esnasında makam dizisine ve makamın insicâmına göre genellikle bir ya da iki perde üzerindeki sesler çarpma notası olarak tercih edilebilmektedir.” (Gönül, 2024, s. 16)

3  
CE MÂ Lİ PÂ KI

4  
MEV LÂ YI GÖ REN FAH Rİ Rİ

5  
SÂ LET TİR BU GE CE BU RÂ

Şekil 35 Esad Gerede'nin Mevlid Bahirleri Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Sıklaşan Çarpma Örneği

Şekil 35'te Esad Gerede, kasîdenin 3. Dizeğinde 8'lik eviç perdesi ile duraksamanın yapıldığı hüseyinî perdesi arasında sıklaşan çarpma yapmıştır.

8 DAN

9 SIR RI TEV Hİ Dİ DU YAN

10 GEL SİN BU MEY DÂ NE DE RÜN İÇ

Şekil 36 Kemal Tezergil'in Zikir Esnasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Sıklaşan Çarpma Örnekleri

Şekil 36'da Kemal Tezergil, kasîdenin 8. dizeğinde 8'lik nevâ perdesi ve duraksamanın yapıldığı çargâh perdeleri arasında sıklaşan çarpma yapmıştır. 9. dizekte 4'lük nim şehnaz perdesi ve 8'lik nim şehnaz perdeleri arasında sıklaşan çarpma yapmıştır. 10. Dizekte 4'lük hüseyinî perdesi ve duraksamanın yapıldığı hüseyinî perdeleri arasında sıklaşan çarpma yapmıştır.

18 BA NA AL LA HIM GE REK

19 BA NA SÜB HÂ NIM GE REK

20 ME DED YA

Şekil 37 Zeki Altun'un İlahi Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Sıklaşan Çarpma Örnekleri

Şekil 37'de Zeki Altun, kasîdenin 20. dizeğinde 4'lük çargâh perdeleri arasında sıklaşan çarpma yapmıştır. 20. Dizeğin sonunda ise 4'lük düğah perdeleri arasında sıklaşan çarpma yapmıştır.

8

9

10

LA VÜ CU HUN LA

VÜ CU DUN

The image shows a musical score for three staves. Staff 8 is the top staff, staff 9 is the middle staff, and staff 10 is the bottom staff. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics are written below the staves. In staff 10, a section of the music is circled in black, indicating a specific rhythmic pattern.

Şekil 38 Kani Karaca'nın Konser Esnasındaki İlahi Arasında İcrâ Etmış Olduğu Kasîdede Sıklaşan Çarpma Örneği

Şekil 38'de Kani Karaca, kasîdenin 10. dizeğinde 32'lik hüseyinî ve 4'lük nevâ perdeleri arasında sıklaşan çarpma yapmıştır.

1

2

3

YA SÂ Hİ BEL MEY DAN A MAN

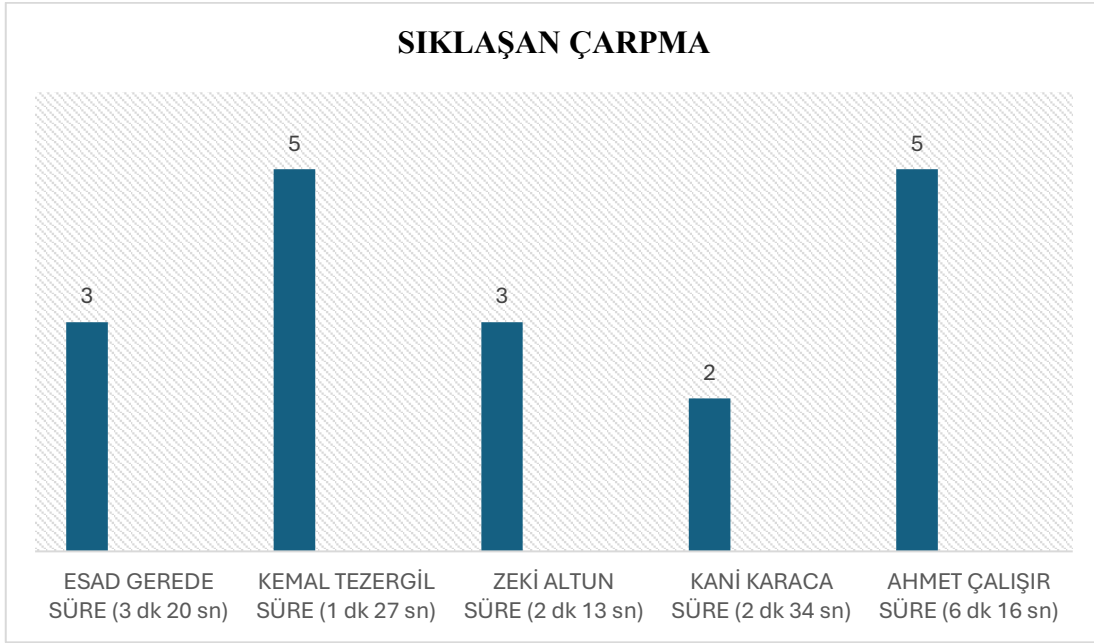
EL A MAN A MAN LAF Zİ SE NİN

İS MÎ ŞE RÎ FİN LE MÜ SÂ Vİ DIR

The image shows a musical score for three staves. Staff 1 is the top staff, staff 2 is the middle staff, and staff 3 is the bottom staff. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The lyrics are written below the staves. In staff 1, a section of the music is circled in black, indicating a specific rhythmic pattern.

Şekil 39 Ahmet Çalışır'ın Perde Kaldırmalı Kasîde İcrâsında Sıklaşan Çarpma Örneği

Şekil 39'da Ahmet Çalışır, kasîdenin 1. Dizeğinde 4'lük gerdâniye ve 8'lik gerdâniye perdeleri arasında sıklaşan çarpma yapmıştır.



*Grafik 8 Esad Gereede, Kemal Tezergil, Zeki Altun, Kani Karaca ve Ahmet Çalışır'ın kasîde icrâlarında sıklaşan çarpma kullanımı*

Grafik incelendiğinde bütün birimler dakika cinsinden hesaplanmak suretiyle, birim dakika başına düşen sıklaşan çarpma kullanım sıklığı (sıklaşan çarpma sayısı/icrâ süresi (birim dakika));

- Esad Gereede'nin dakika başına düşen sıklaşan çarpma kullanımı:  $3/3,33=0,90 \frac{\text{sıklaşan çarpma}}{\text{dk}}$
- Kemal Tezergil'in dakika başına düşen sıklaşan çarpma kullanımı:  $5/1,45=3,44 \frac{\text{sıklaşan çarpma}}{\text{dk}}$
- Zeki Altun'un dakika başına düşen sıklaşan çarpma kullanımı:  $3/2,21=1,35 \frac{\text{sıklaşan çarpma}}{\text{dk}}$
- Kani Karaca'nın dakika başına düşen sıklaşan çarpma kullanımı:  $2/2,56=0,78 \frac{\text{sıklaşan çarpma}}{\text{dk}}$
- Ahmet Çalışır'ın dakika başına düşen sıklaşan çarpma kullanımı:  $5/6,26=0,79 \frac{\text{sıklaşan çarpma}}{\text{dk}}$

Bu verilerden hareketle sıklaşan çarpma kullanımını en çok tercih eden icrâcı Zeki Altun iken en az tercih eden icrâcı Kani Karaca'dır. Bütün icrâcılar tarafından tercih edilen bir yorum unsurudur. Sıklaşan çarpma, kasîdehanlar tarafından genelde uzun sesler ve melodik cümle sonlarında kullanılmıştır.

### 3.2.2. Kaydırma

“Dünya müzik literatüründe “glissando” olarak tarif edilen bu yorum unsuruna biz Türk müziği icrâsının makam perde ve bunlara bağlı seyir icrâ özellikleri bakımından farklı icrâ edildiği düşüncesi ile “kaydırma” ifâdesinin kullanılmasını ayırıştırıcı olması bakımından daha doğru buluyoruz. Kaydırmalar, gerek ses gerek saz icrâsında nağmenin asıl yapısında bulunan perdelerin, -güfteye ve nağmenin mânâsına dâir inceliklerini tatbik etmek maksadıyla- makam ve seyir özelliklerince icrâsı esnasında, çarpma-perde, perde-perde arasında sıklıkla kullanılan, mûsikîmiz icrâsı için çok önemli olan yorum unsurlarındandır. Kaydırmalarda kesinti olamayacağından sazlarla yapılan icrâlarda pozisyonların teknik yeterlilik ve ustalıkla kullanılması önem arz eder. Kaydırmalar, iki perdenin tını kesilmeden birbirine üst çarpmalı ya da çarpmasız bağlanması sebebi ile bağ işaretiyle gösterilir.” (Gönül, 2024, ss. 16-17)

The image shows a musical score for three staves. The first staff (treble clef) has lyrics: FAH Rİ Rİ SÂ LET TİR BU GE CE. The second staff (treble clef) has lyrics: CE MÂ Lİ PÂ KI. The third staff (treble clef) has lyrics: MEV LÂ YI GÖ REN FAH Rİ Rİ. There are three boxes highlighting specific musical phrases: one around the 'TİR' note in the first staff, one around the 'PÂ KI' notes in the second staff, and one around the 'LÂ' note in the third staff. These boxes indicate the 'kaydırma' (glissando) technique used in the performance.

Şekil 40 Esad Gerede'nin Mevlid Bahirleri Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasidede Kaydırma Örnekleri

Şekil 40'ta Esad Gerede, kasîdenin 2. dizeğinde 8'lik muhayyer ve 16'luk gerdâniye perdeleri arasında kaydırma yapmıştır. 2. dizeğin sonunda ise 8'lik gerdâniye perdesinden 4'lük hüseyinî perdesine ve sonrasında 4'lük gerdâniye perdesine kaydırma yapmıştır. 3. Dizekte noktalı 8'lik eviç perdesinden 8'lik gerdâniye

perdesine kaydırma yapmıştır. 4. dizekte 8'lik muhayyer perdesinden 8'lik muhayyer perdesine kaydırma yapmıştır.

5  
SA Hİ BEL İM DÂT SE MÂ DAN

6  
SİR Rİ TEV Hİ Dİ

7  
DU YAN GEL SİN BU MEY DÂ NE SE MÂ

Şekil 41 Kemal Tezergil'in Zikir Esnasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Kaydırma Örnekleri

Şekil 41'de Kemal Tezergil, kasîdenin 5. Dizeğinde 32'lik tiz segâh perdesinden 32'lik muhayyer perdesine kaydırma yapmıştır, 32'lik gerdâniye perdesinden duraksamanın yapıldığı muhayyer perdesine kaydırma yapılmıştır, 32'lik tiz nevâ perdesinden 32'lik tiz çargâh perdesine ve oradan tiz segâh perdesine kaydırma yapmıştır. 6. dizekte 16'lık tiz nevâ perdesinden 8'lik tiz segâh perdesine kaydırma yapılmıştır, 4'lük tiz segâh perdesinden 16'lık tiz nevâ perdesine kaydırma yapmıştır. 7. dizekte 32'lik tiz segâh perdesinden 32'lik muhayyer perdesine kaydırma yapmıştır, noktalı sekizlik tiz segâh perdesinden 8'lik gerdâniye perdesine kaydırma yapmıştır, 16'lık tiz segâh perdesinden 16'lık muhayyer perdesine kaydırma yapmıştır.

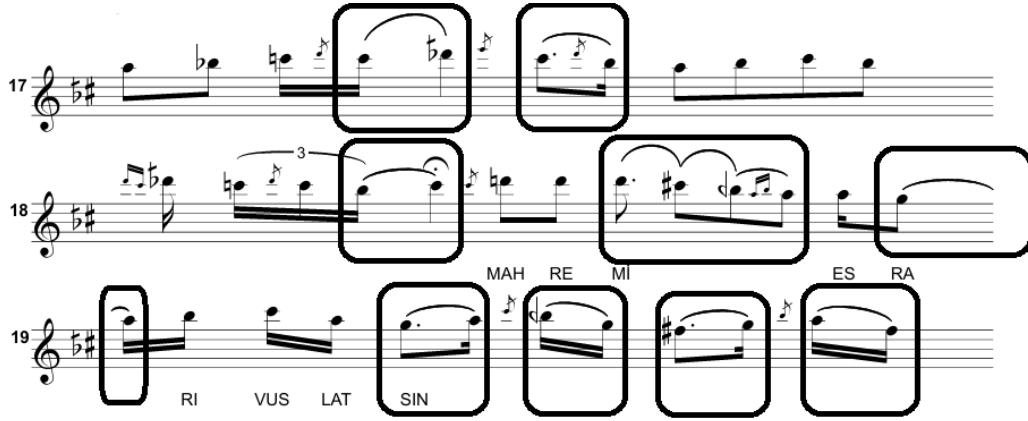
11  
BA NA AL LA HİM

12  
GE REK

13  
BEY HÜ DE HE VÂ Yİ KO HAK KI

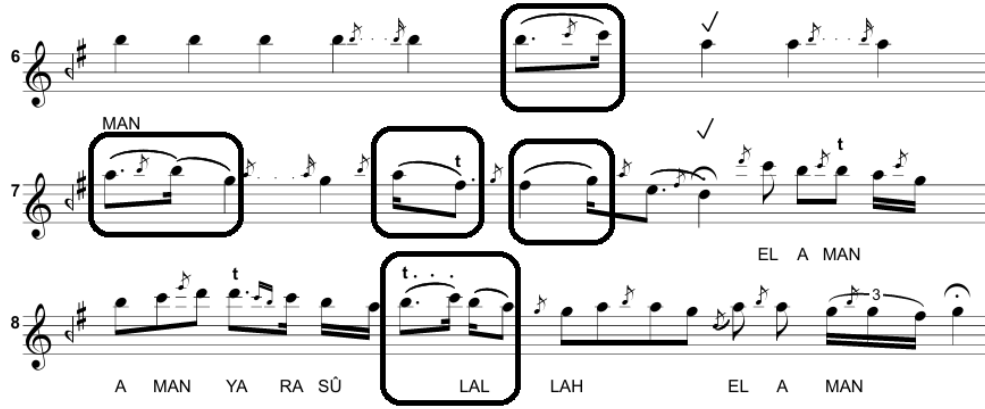
Şekil 42 Zeki Altun'un İlahi Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Kaydırma Örnekleri

Şekil 42’de Zeki Altun, kasîdenin 11. dizeğinde 16’lık muhayyer ve noktalı 16’lık tiz segâh perdeleri arasında kaydırma yapmıştır, noktalı 16’lık tiz segâh ve 16’lık tiz çargâh perdeleri arasında kaydırma yapmıştır. 12. dizekte 4’lük tiz çargâh ve 16’lık tiz segâh perdeleri arasında kaydırma yapmıştır, noktalı 16’lık muhayyer ve noktalı 16’lık tiz segâh perdeleri arasında kaydırma yapmıştır, 16’lık tiz çargâh ve 16’lık tiz sabâ perdeleri arasında kaydırma yapmıştır, noktalı 16’lık tiz segâh ve 16’lık tiz çargâh perdeleri arasında kaydırma yapmıştır. 13. dizekte 8’lik muhayyer ve duraksamanın yapıldığı gerdâniye perdeleri arasında kaydırma yapılmıştır, noktalı 16’lık tiz çargâh perdesi ile 16’lık tiz segâh perdeleri arasında kaydırma yapmıştır.



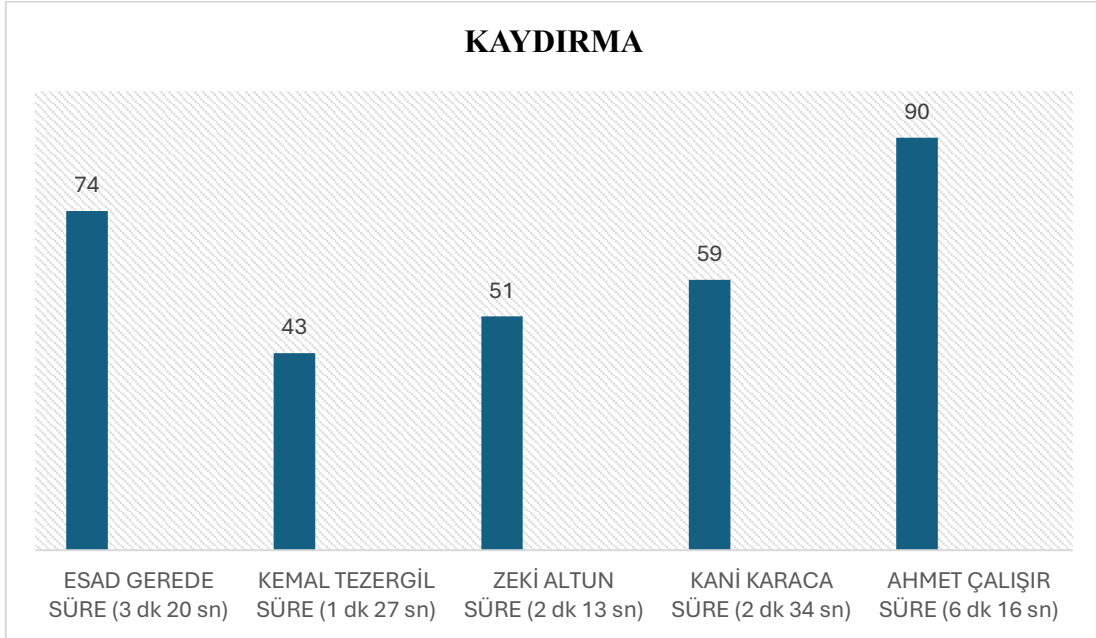
Şekil 43 Kani Karaca'nın Konser Esnasındaki İlahi Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Kaydırma Örnekleri

Şekil 43’te Kani Karaca, kasîdenin 17. dizeğinde 16’lık tiz çargâh perdesi ve 4’lük tiz sabâ perdeleri arasında kaydırma yapmıştır, noktalı 8’lik tiz çargâh ve 16’lık tiz segâh perdeleri arasında kaydırma yapılmıştır. 18. dizekte 16’lık tartımlı üçlemenin yapıldığı dik sünbüle perdesinden duraksamanın yapıldığı tiz çargâh perdesine kaydırma yapılmıştır, yine bu dizekte sırasıyla noktalı sekizlik tiz nevâ perdesinden 8’lik tiz hicaz perdesine oradan 8’lik tiz segâh perdesine daha sonra 8’lik muhayyer perdesine kaydırma yapmıştır, dizek sonunda ise 8’lik gerdâniye perdesinden bir alt dizek başındaki 16’lık muhayyer perdesine kaydırma yapmıştır. 19. dizekte noktalı 8’lik gerdâniye perdesinden 16 muhayyer perdesine kaydırma yapmıştır, 16’lık tiz segâh perdesinden 16’lık gerdâniye perdesine kaydırma yapmıştır, noktalı 8’lik eviç perdesinden 16’lık gerdâniye perdesine kaydırma yapmıştır, dizek sonunda ise 16’lık muhayyer perdesinden 16’lık eviç perdesine kaydırma yapmıştır.



Şekil 44 Ahmet Çalışır'ın Perde Kaldırmalı Kasîde İcrâsında Kaydırma Örnekleri

Şekil 44'te Ahmet Çalışır, kasîdenin 6. dizeğinde noktalı 8'lik tiz segâh perdesinden 16'lık tiz çargâh perdesine kaydırma yapmıştır. 7. dizekte noktalı 8'lik muhayyer perdesinden 16'lık tiz segâh perdesine kaydırma yapmıştır, 16'lık tiz segâh perdesinden noktalı 8'lik eviç perdesine kaydırma yapmıştır, 4'lük eviç perdesinden 16'lık gerdâniye perdesine kaydırma yapmıştır. 8. dizekte noktalı 8'lik tiz segâh perdesinden 16'lık tiz çargâh perdesine kaydırma yapmıştır, 16'lık tiz segâh perdesinden 8'lik muhayyer perdesine kaydırma yapmıştır.



Grafik 9 Esad Gerede, Kemal Tezergil, Zeki Altun, Kani Karaca ve Ahmet Çalışır'ın kasîde icrâlarında kaydırma kullanımı

Grafik incelendiğinde bütün birimler dakika cinsinden hesaplanmak suretiyle, birim dakika başına düşen kaydırma kullanım sıklığı (kaydırma sayısı/icrâ süresi (birim dakika));

- Esad Gerede'nin dakika başına düşen kaydırma kullanımı:  $74/3,33=22,22\frac{kaydırma}{dk}$
- Kemal Tezergil'in dakika başına düşen kaydırma kullanımı:  $43/1,45=29,65\frac{kaydırma}{dk}$
- Zeki Altun'un dakika başına düşen kaydırma kullanımı:  $51/2,21=23,07\frac{kaydırma}{dk}$
- Kani Karaca'nın dakika başına düşen kaydırma kullanımı:  $59/2,56=23,04\frac{kaydırma}{dk}$
- Ahmet Çalışır'ın dakika başına düşen kaydırma kullanımı:  $90/6,26=14,37\frac{kaydırma}{dk}$

Bu verilerden hareketle kaydırma kullanımını en çok tercih eden icrâcı Kemal Tezergil iken en az tercih eden icrâcı Ahmet Çalışır'dır. İncelenen 14 farklı yorum unsuru içerisinde en fazla kullanılan yorum unsurunun kaydırma olduğu görülmektedir. Kaydırma ile mevcut perdeden ulaşılmak istenen perdeye doğru bir frekansta ulaşıldığı için icrâcılar birçok yerde kaydırma yapmıştır.

### 3.2.3. Titretme

“Titretme mûsikîmizin bütün icrâ alanlarında tür ve biçimlerinde mutlaka kullanılan bir yorum unsurudur. Dünya müzik literatüründe “vibrasyon” olarak adlandırılan bu yorum unsuru, Türk müziğinin nağme ve makam yapısı göz önüne alındığında ve tavrı sahibi hemen her icrâcıda makâma tür ve biçimlere göre ister sözlü ister sözsüz olsun farklılaşabilen, âsârın icrâsında mânâyâ ilişkin derin anlamlar sunabildiğinden ve standartlaştırılmayacak şekilde farklı kullanılabilirdiğinden gereğince icrâyâ katılması için uzun çalışmalarla olgunlaşabilmektedir.” (Gönül, 2024, s. 17)

15 FAH Rİ Rİ SÂ LET TİR BU GE

16 CE BI RAK DI CIS MI NÂ SÜ

17 Tİ Gİ YİN Dİ

*Şekil 45 Esad Gerede'nin Mevlid Bahirleri Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Titretme Örnekleri*

Şekil 45'te Esad Gerede, kasîdenin 15. dizeğinde noktalı 8'lik tiz çargâh perdesinde titretme yapmıştır, dizeğin devamından yine noktalı 8'lik çargâh perdesinde titretme yapmıştır. 17. dizekte noktalı 16'luk tiz segâh perdesinde titretme yapmıştır.

6 SIR RI TEV Hİ Dİ

7 DU YAN GEL SIN BU MEY DÂ NE SE MÂ

8 DAN

*Şekil 46 Kemal Tezergil'in Zikir Esnasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Titretme Örnekleri*

Şekil 46'da Kemal Tezergil, kasîdenin 7. Dizeğinde noktalı 8'lik tiz segâh perdesi üzerinde titretme yapmıştır. 8. dizekte 4'lük tiz çargâh perdesinden başlayıp iki 4'lük bir 8'lik çargâh perdesi miktarında titretme yapmıştır.

4  
HIM GE REK GE REK MEZ  
5  
MÂ Sİ VÂ YI BA NA  
6  
SÜB HÂ NİM GE REK

Şekil 47 Zeki Altun'un İlahi Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Titretme Örnekleri

Şekil 47'de Zeki Altun, kasîdenin 4. dizeğinde noktalı 8'lik tiz çargâh perdesi üzerinde titretme yapmıştır. 6. dizekte noktalı 8'lik tiz nevâ perdesi üzerinde titretme yapmıştır.

13  
ŞE Fİ UL MÜZ Nİ BİN SİN NU Rİ RAH MET  
14  
MAH Zİ ŞEF KAT SİN  
15  
ME A Lİ

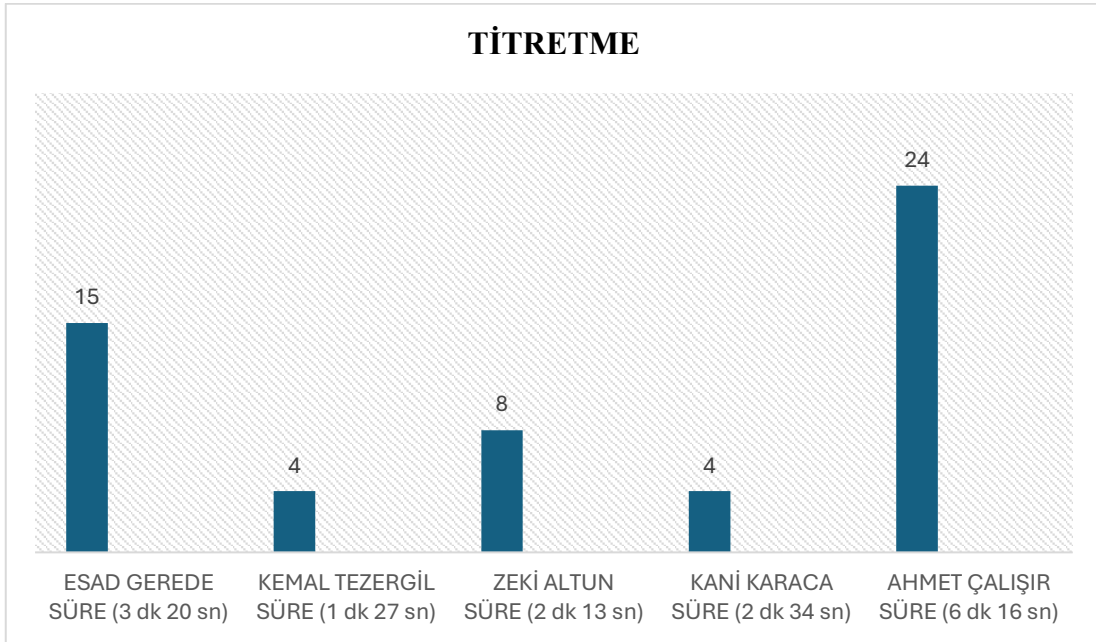
Şekil 48 Kani Karaca'nın Konser Esnasındaki İlahi Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Titretme Örnekleri

Şekil 48'de Kani Karaca, kasîdenin 13. dizeğinde 8'lik tiz hicaz perdesi üzerinde titretme yapmıştır, noktalı 8'lik dik sünbüle perdesi üzerinde titretme yapmıştır.

AL LAH AL LAH AL LAH SUL TÂ  
 NI RU SÛL ŞÂ HI MÛ MEC CED SİN E FEN  
 DİM SUL TÂ NI RU SÛL

Şekil 49 Ahmet Çalışır'ın Perde Kaldırmalı Kasîde İcrâsında Titretme Örnekleri

Şekil 49'da Ahmet Çalışır, kasîdenin 9. Dizeğinde 4'lük muhayyer perdesi üzerinde titretme yapmıştır, dizek ortasında yine 4'lük muhayyer perdesi üzerinde titretme yapmıştır. 11. dizekte 8'lik tiz segâh perdesi üzerinde titretme yapmıştır.



Grafik 10 Esad Gereade, Kemal Tezergil, Zeki Altun, Kani Karaca ve Ahmet Çalışır'ın kasîde icrâlarında titretme kullanımı

Grafik incelendiğinde bütün birimler dakika cinsinden hesaplanmak suretiyle, birim dakika başına düşen titretme kullanım sıklığı (titretme sayısı/icrâ süresi (birim dakika));

- Esad Gerede'nin dakika başına düşen titretme kullanımı:  $15/3,33=4,50\frac{\text{titretme}}{\text{dk}}$
- Kemal Tezergil'in dakika başına düşen titretme kullanımı:  $4/1,45=2,75\frac{\text{titretme}}{\text{dk}}$
- Zeki Altun'un dakika başına düşen titretme kullanımı:  $8/2,21=3,61\frac{\text{titretme}}{\text{dk}}$
- Kani Karaca'nın dakika başına düşen titretme kullanımı:  $4/2,56=1,56\frac{\text{titretme}}{\text{dk}}$
- Ahmet Çalışır'ın dakika başına düşen titretme kullanımı:  $24/6,26=3,83\frac{\text{titretme}}{\text{dk}}$

Bu verilerden hareketle titretme kullanımını en çok tercih eden icrâcı Esad Gerede iken en az tercih eden icrâcı Kani Karaca' dır. Titretme kullanımının kasîdehanın üslûp, tavrı ve ses rengi doğrultusunda değişebildiği için az veya fazla kullanılarak bütün icrâcılar tarafından tercih edilen bir yorum unsuru olduğu görülmüştür. Küçük tartımlarda kullanılabildiği gibi uzun seslerde de kullanılmıştır.

### 3.2.4. Dalgalanma

“Dalgalanma, titretmeye göre daha geniş bir frekans aralığında perdenin salınmasıyla duyurulan bir yorum unsurudur. Dalgalanmada bu geniş frekans aralığı tutulan perdenin yarım ses altı ve yarım ses üstüne kadar genişleyebilir. Nadiren de olsa alt ve üst tam seslere kadar açılan daha geniş dalgalanma şekillerinin bestelerde de kullanılabildiği görülmektedir.” (Gönül, 2024, s. 18)

Şekil 50 Esad Gerede'nin Mevlid Bahirleri Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Dalgalanma Örneği

Şekil 50'de Esad Gerede, kasîdenin 3. dizeğinde 8'lik muhayyer perdesinden başlayıp sonraki 8'lik muhayyer perdesine kadar dalgalanma yapmıştır.

Şekil 51 Kemal Tezergil'in Zikir Esnasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Dalgalanma Örnekleri

Şekil 51'de Kemal Tezergil, kasîdenin 15. dizeğinde 4'lük segâh perdesinden sonraki 4'lük segâh perdesine kadar dalgalanma yapmıştır, 8'lik hüseyinî perdesi üzerinde dalgalanma yapmıştır.

18 BA NA AL LA HIM GE REK

19 BA NA SÜB HÂ NIM GE REK

20 ME DED YA

Şekil 52 Zeki Altun'un İlahi Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Dalgalanma Örnekleri

Şekil 52'de Zeki Altun, kasîdenin 20. dizeğinde 4'lük çargâh perdesinden sonraki 4'lük çargâh perdesine kadar dalgalanma yapmıştır, 4'lük düğah perdesinden sonraki 4'lük düğah perdesine kadar dalgalanma yapmıştır.

4 FAH Rİ A

5 LEM A MAN YA FAH Rİ A LEM

6 SEN Kİ MİH RA BI NÜ BÜV VET

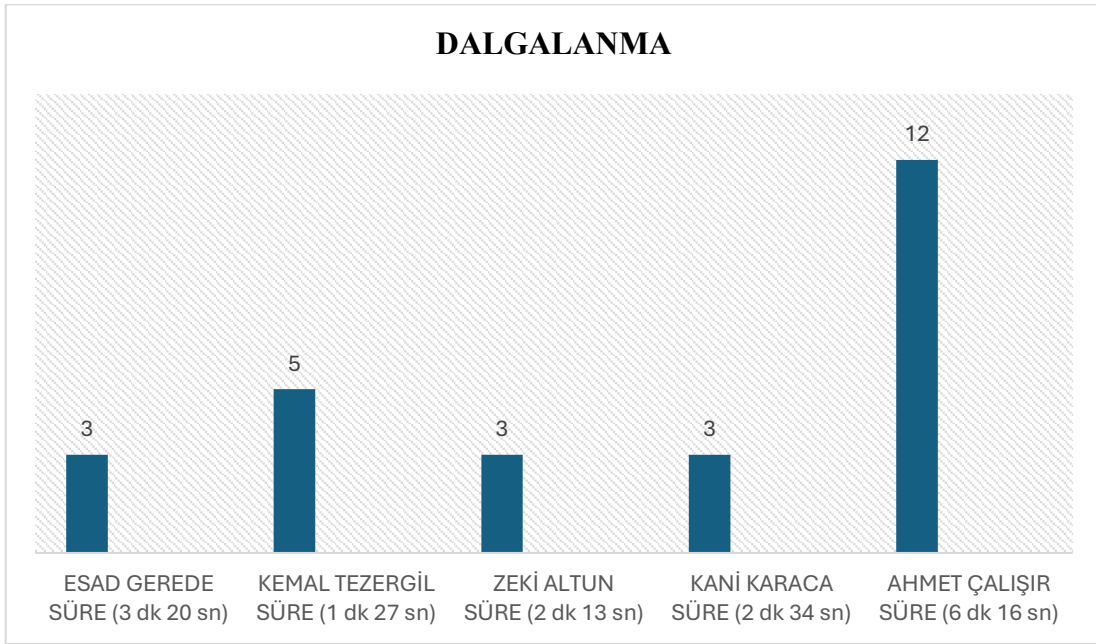
Şekil 53 Kani Karaca'nın Konser Esnasındaki İlahi Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Dalgalanma Örneği

Şekil 53'te Kani Karaca, kasîdenin 4. Dizeğinde 4'lük tiz hicaz perdesinden başlayıp iki dörtlük bir sekizlik hicaz perdesi miktarında dalgalanma yapmıştır.

1  
YA SÂ Hİ BEL MEY DAN A MAN  
2  
EL A MAN A MAN LAF Zİ SE NİN  
3  
İS MÎ ŞE RÎ FIN LE MÜ SÂ VÎ DIR

Şekil 54 Ahmet Çalışır'ın Perde Kaldırmalı Kasîde İcrasında Dalgalanma Örnekleri

Şekil 54'te Ahmet Çalışır, kasîdenin 1. dizeğinde 4'lük gerdâniye perdesinden başlayıp dört dörtlük gerdâniye perdesi miktarında dalgalanma yapmıştır.



Grafik 11 Esad Gerede, Kemal Tezergil, Zeki Altun, Kani Karaca ve Ahmet Çalışır'ın kasîde icrâlarında dalgalanma kullanımı

Grafik incelendiğinde bütün birimler dakika cinsinden hesaplanmak suretiyle, birim dakika başına düşen dalgalanma kullanım sıklığı (dalgalanma sayısı/icrâ süresi (birim dakika));

- Esad Gerede'nin dakika başına düşen dalgalanma kullanımı:  $3/3,33=0,90\frac{dalgalanma}{dk}$
- Kemal Tezergil'in dakika başına düşen dalgalanma kullanımı:  $5/1,45=3,44\frac{dalgalanma}{dk}$
- Zeki Altun'un dakika başına düşen dalgalanma kullanımı:  $3/2,21=1,35\frac{dalgalanma}{dk}$
- Kani Karaca'nın dakika başına düşen dalgalanma kullanımı:  $3/2,56=1,17\frac{dalgalanma}{dk}$
- Ahmet Çalışır'ın dakika başına düşen dalgalanma kullanımı:  $12/6,26=1,91\frac{dalgalanma}{dk}$

Bu verilerden hareketle dalgalanma kullanımını en çok tercih eden icrâcı Kemal Tezergil iken en az tercih eden icrâcı Esad Gerede'dir. Dalgalanma kullanım tercihi titretmedekine benzer bir şekilde dağılım göstermektedir. Her icrâcı icrâsında dalgalanma yorum unsurunu kullanmıştır. Dalgalanma kullanımının geneli itibariyle titretmeye göre daha uzun seslerde uygulandığı görülmektedir.

### 3.2.5. Sekileme

“Sekileme, Türk mûsikisinde hem bestelenmiş eserlerde hem de irticali icrâlarda sıklıkla kullanılan bir nağme zenginleştirme ve yorumlama unsurudur. Sekilemeler, dizinin herhangi bir derecesinde üretilen ve genellikle küçük düzümlemlerle gösterilebilen motiflerin genellikle sıralı seslerde tekrar edilmesiyle oluşurlar. Sekileme çıkıcı seyirlerde de görülse de inici seyirlerde daha sıklıkla kullanılmışlardır. Sekileme yapılırken motifin oluşturulmasında kullanılan tartımlar alt ve üst perdelere yürüyüşlerde tıpkı tekrar edilebileceği gibi, tekdüzelik (monotonluk) hissi oluşturulmamak gayesi ile her yeni derecede ya da sekilemenin sonlarına doğru -asıl tartım ve nağme ile büyük ölçüde benzerlik göstermekle birlikte- tartımlarda küçük çeşitlemeler (varyasyon) yapılarak da kullanılabilir.” (Gönül, 2024, ss. 18-19)

8  
9  
10

Nİ CE ES RÂ  
RI MEV LÂ  
Yİ GÖ REN FAH Rİ Rİ SÂ

*Şekil 55 Esad Gerede'nin Mevlid Bahirleri Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Sekileme Örneği*  
 Şekil 55'te Esad Gerede, kasîdenin 8. ve 9. dizeğinde 16'lık tartımlarla dörderli olarak gruplanmış sesler ile sekileme yapmıştır.

4  
5  
6

SA Hİ BEL İM DÂT SE MÂ DAN  
SİR Rİ TEV Hİ Dİ

*Şekil 56 Kemal Tezergil'in Zikir Esnasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Sekileme Örneği*  
 Şekil 56'da Kemal Tezergil, kasîdenin 4. dizeğinde bir 8'lik iki 16'lık şeklinde gruplanmış sesler ile sekileme yapmıştır.

8  
EH Lİ UK BÂ UK BÂ DE

9  
HER Bİ Rİ BİR SEV DÂ DE

10

Şekil 57 Zeki Altun'un İlahi Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Sekileme Örneği

Şekil 57'de Zeki Altun, kasîdenin 8. ve 9. dizeğinde 16'lık tartımlarla dörderli gruplanmış sesler ile sekileme yapmıştır.

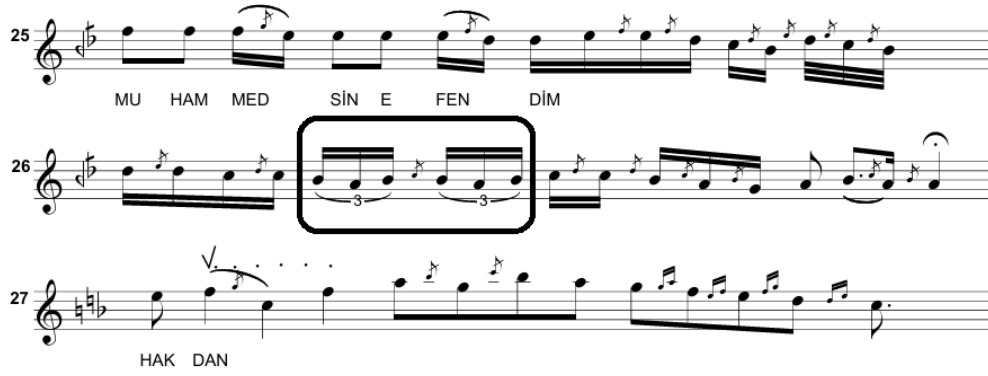
7  
SİN

8  
LA VÜ CU HUN LA

9  
VÜ CU DUN

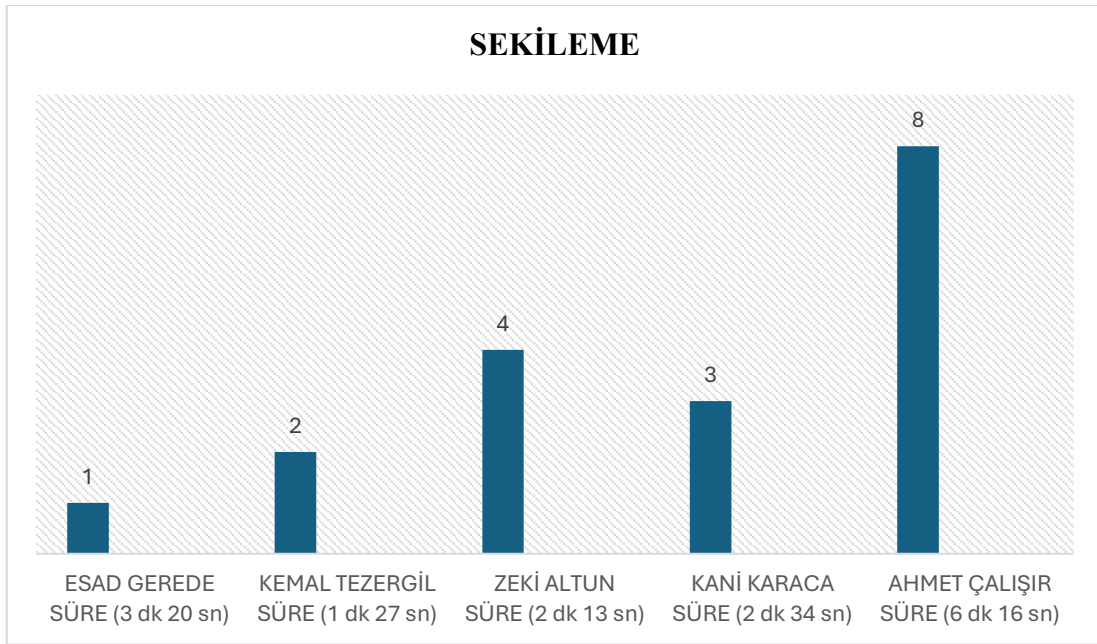
Şekil 58 Kani Karaca'nın Konser Esnasındaki İlahi Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Sekileme Örneği

Şekil 58'de Kani Karaca, kasîdenin 7. dizeğinde 16'lık tartımlarla ikili gruplanmış sesler ile sekileme yapmıştır.



Şekil 59 Ahmet Çalısır'ın Perde Kaldırmalı Kasîde İcrasında Sekileme Örneği

Şekil 59'da Ahmet Çalısır, kasîdenin 26. dizeğinde 16'lık üçlemeli tartımlarla sekileme yapmıştır.



Grafik 12 Esad Gerede, Kemal Tezergil, Zeki Altun, Kani Karaca ve Ahmet Çalısır'ın kasîde icrâlarında sekileme kullanımı

Grafik incelendiğinde bütün birimler dakika cinsinden hesaplanmak suretiyle, birim dakika başına düşen sekileme kullanım sıklığı (sekileme sayısı/icrâ süresi (birim dakika));

- Esad Gerede'nin dakika başına düşen sekileme kullanımı:  $1/3,33=0,30\frac{\text{sekileme}}{\text{dk}}$
- Kemal Tezergil'in dakika başına düşen sekileme kullanımı:  $2/1,45=1,37\frac{\text{sekileme}}{\text{dk}}$
- Zeki Altun'un dakika başına düşen sekileme kullanımı:  $4/2,21=1,80\frac{\text{sekileme}}{\text{dk}}$
- Kani Karaca'nın dakika başına düşen sekileme kullanımı:  $3/2,56=1,17\frac{\text{sekileme}}{\text{dk}}$
- Ahmet Çalışır'ın dakika başına düşen sekileme kullanımı:  $8/6,26=1,27\frac{\text{sekileme}}{\text{dk}}$

Bu verilerden hareketle sekileme kullanımını en çok tercih eden icrâcı Zeki Altun iken en az tercih eden icrâcı Esad Gerede'dir. Bütün icrâcılar tarafından kullanılmış olsa da üslûp ve tavıra bağlı olarak kullanım sıklığının ve tartımların, icrâcılara göre farklılıklar gösterdiği görülmektedir.

### 3.2.6. Perde Bırakma

“Perde bırakma, Türk müziğinde sık karşılaşılan bir yorum unsuru olmamakla birlikte tekke mûsikisinde ve yörelerde kullanımları görülmektedir. Bu yorum unsuru, asma kalış yapılan ya da seyir içerisinde nağmeye ya da güfteye göre mânâya dâir ifâdeyi farklılaştırmak için ya da tamamıyla icrâcının tavrı dâhilinde tercih edilen, perde altına sesin hedef gözeterek ya da gözetmeyerek ani ve hızlıca pestleştirdiği bir yorum unsurudur. Perde bırakmalarda frekans karara ve/veya karar altına kadar pestleşebilir.” (Gönül, 2024, ss. 21-22)

28 KÍ DERT LÍ KUL · LA RA DER MÂN

29 VE REN FAH

30 RÍ RÍ SÁ LET TİR

Şekil 60 Esad Gerede'nin Mevlid Bahirleri Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Perde Bırakma Örneği

Şekil 60'ta Esad Gerede, kasîdenin 30. dizeğinde duraksamanın olduğu nevâ perdesinde perde bırakma yapmıştır.

7 DU YAN GEL SİN BU MEY DÂ NE SE MÂ

8 DAN

9 SIR Rİ TEV Hİ Dİ DU YAN

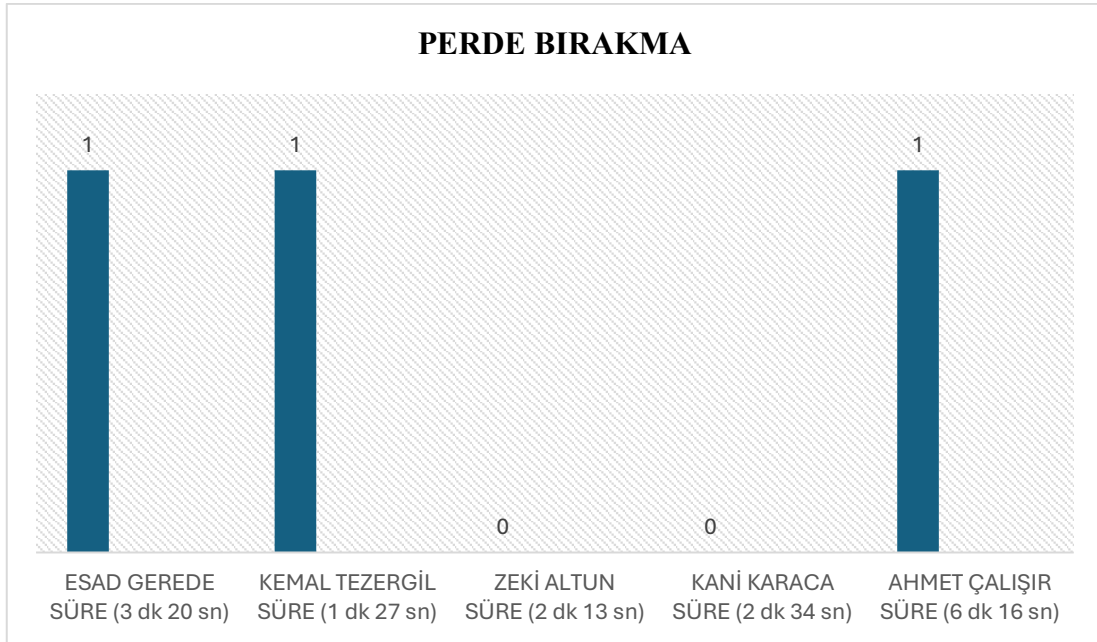
Şekil 61 Kemal Tezergil'in Zikir Esnasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Perde Bırakma Örneği

Şekil 61'de Kemal Tezergil, kasîdenin 7. dizeğinde duraksamanın yapıldığı muhayyer perdesinde perde bırakma yapmıştır.

A NIN ÇÜN Â Şİ ĞİN  
ZÂ RI A MAN DIR YA RA SÛ LAL LAH A  
MAN

Şekil 62 Ahmet Çalışır'ın Perde Kaldırmalı Kasîde İcrâsında Perde Bırakma Örneği

Şekil 62'de Ahmet Çalışır, kasîdenin 5. Dizeğinde 16'lık gerdâniye perdesinde perde bırakma yapmıştır.



Grafik 13 Esad Gerede, Kemal Tezergil, Zeki Altun, Kani Karaca ve Ahmet Çalışır'ın kasîde icrâlarında perde bırakma kullanımı

Grafik incelendiğinde bütün birimler dakika cinsinden hesaplanmak suretiyle, birim dakika başına düşen perde bırakma kullanım sıklığı (perde bırakma sayısı/icrâ süresi (birim dakika));

- Esad Gerede'nin dakika başına düşen perde bırakma kullanımı:  $1/3,33=0,33\frac{\text{perde bırakma}}{\text{dk}}$
- Kemal Tezergil'in dakika başına düşen perde bırakma kullanımı:  $1/1,45=0,68\frac{\text{perde bırakma}}{\text{dk}}$
- Zeki Altun'un dakika başına düşen perde bırakma kullanımı:  $0/2,21=0\frac{\text{perde bırakma}}{\text{dk}}$
- Kani Karaca'nın dakika başına düşen perde bırakma kullanımı:  $0/2,56=0\frac{\text{perde bırakma}}{\text{dk}}$
- Ahmet Çalışır'ın dakika başına düşen perde bırakma kullanımı:  $1/6,26=0,15\frac{\text{perde bırakma}}{\text{dk}}$

Bu verilerden hareketle perde bırakmayı en çok tercih eden icrâcı Kemal Tezergil iken Kani Karaca ve Zeki Altun, icrâlarında perde bırakma kullanımını tercih etmemişlerdir. İncelenen 14 farklı yorum unsuru içerisinde en az kullanılan yorum unsuru olduğu görülmektedir. Perde bırakmanın duraksama sonunda yapılabildiği gibi normal icrâ seyri esnasında duraksama yapılmadan da kullanıldığı görülmektedir.

### 3.2.7. Duraksama

“İcrâ esnasında güfteye nağmeye bağlı olarak manayı kuvvetlendirmek maksadıyla tatbik edilen yorum unsurlarıdır. Duraksamalar, doğrudan perdenin kendi tartım süresinde başlayıp ritim dışında uzayan sürelerde uygulanabileceği gibi, duraksama öncesinde icrânın ağırlaşması da yaygın kullanımlardandır.” (Gönül, 2024, s. 25)

5 SÂ LET TİR BU GE CE BU RÂ

6 KU REF RE FÜ CİB RİL

7 LI TA HAY YÜR DE KA LUP BİR BİR

Şekil 63 Esad Gerede'nin Mevlid Bahirleri Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Duraksama Örnekleri

Şekil 63'te Esad Gerede, kasîdenin 5. dizeğinde gerdâniye perdesinde duraksama yapmıştır. 7. dizekte gerdâniye perdesine duraksama yapmıştır.

16 YA

17 SÂ Hİ BEL

18 MEY DÂN

Şekil 64 Kemal Tezergil'in Zikir Esnasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Duraksama Örnekleri

Şekil 64'te Kemal Tezergil, kasîdenin 16. Dizeğinde düğah perdesinde duraksama yapmıştır. 17. dizekte nevâ perdesinde duraksama yapmıştır. 18. dizekte düğah perdesinde duraksama yapmıştır.

12 GE REK

13 BEY HÛ DE HE VÂ YI KO HAK KI

14 BU LA GÖR YA HÛ HÛ DÂ

Şekil 65 Zeki Altun'un İlahi Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Duraksama Örnekleri

Şekil 65'te Zeki Altun, kasîdenin 12 dizeğinde tiz çargâh perdesinde duraksama yapmıştır. 13. dizekte gerdâniye perdesi üzerinde duraksama yapmıştır. 14. Dizekte nevâ perdesi üzerinde duraksama yapmıştır.

11 SE RİR A RA YI VAH DET

12 SİN

13 ŞE Fİ UL MÜZ Nİ BIN SİN NU Rİ RAH MET

Şekil 66 Kani Karaca'nın Konser Esnasındaki İlahi Arasında İcrâ Etmiş Olduğu Kasîdede Duraksama Örnekleri

Şekil 66'da Kani Karaca, kasîdenin 12. dizeğinde muhayyer perdesi üzerinde duraksama yapmıştır. 13. dizekte tiz nevâ perdesi üzerinde duraksama yapmıştır.

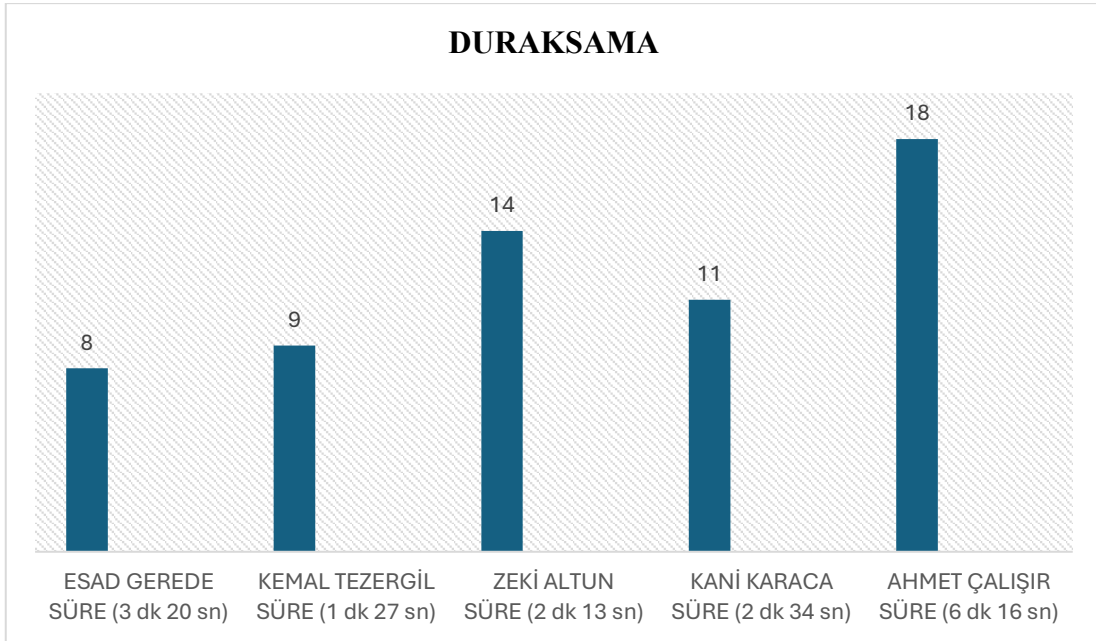
9 AL LAH AL LAH AL LAH SUL TÂ

10 NI RU SÛL ŞÂ HI MÜ MEC CED SİN E FEN

11 DİM SUL TÂ NI RU SÛL

Şekil 67 Ahmet Çalışır'ın Perde Kaldırmalı Kasîde İcrâsında Duraksama Örnekleri

Şekil 67'de Ahmet Çalışır, kasîdenin 9. dizeğinde muhayyer perdesi üzerinde duraksama yapmıştır. 11. dizekte yine muhayyer perdesi üzerinde duraksama yapmıştır.



Grafik 14 Esad Gerede, Kemal Tezergil, Zeki Altun, Kani Karaca ve Ahmet Çalışır'ın kasîde icrâlarında duraksama kullanımı

Grafik incelendiğinde bütün birimler dakika cinsinden hesaplanmak suretiyle, birim dakika başına düşen duraksama kullanım sıklığı (duraksama sayısı/icrâ süresi (birim dakika)) ;

- Esad Gerede'nin dakika başına düşen duraksama kullanımı:  $8/3,33=2,40\frac{duraksama}{dk}$
- Kemal Tezergil'in dakika başına düşen duraksama kullanımı:  $9/1,45=6,20\frac{duraksama}{dk}$
- Zeki Altun'un dakika başına düşen duraksama kullanımı:  $14/2,21=6,33\frac{duraksama}{dk}$
- Kani Karaca'nın dakika başına düşen duraksama kullanımı:  $11/2,56=4,29\frac{duraksama}{dk}$
- Ahmet Çalışır'ın dakika başına düşen duraksama kullanımı:  $18/6,26=2,87\frac{duraksama}{dk}$

Bu verilerden hareketle duraksamayı en çok kullanan icrâcı Zeki Altun iken en az kullanan icrâcı Esad Gerede'dir. Duraksama kullanımı her icrâcı tarafından sıklıkla tercih edilmiştir. Duraksama kullanımının icrâcılar açısından önem arz ettiği görülmektedir. Bir sonraki kuracağı melodik cümleyi düşünmesi ve nefes alması için icrâcıya gerekli dinlenme aralığını sağlayan bir yorum unsuru olduğu görülmektedir.

## IV. BÖLÜM

### 4. SONUÇ ve ÖNERİLER

#### 4.1. Sonuçlar

Bu tez çalışmasında, cami ve tekke mûsikîsinin temel yapı taşlarından biri olan kasîde formu, icrâ teknikleri ve yoruma dayalı nitelikleri ele alınmış hem teorik hem de uygulamalı yönleri ile kapsamlı bir şekilde incelenmiştir. Yapılan literatür taramaları ve beş farklı kasîde icrâsının analiz edilmesiyle birlikte aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır;

- Türk Mûsikîsinde kasîde formu ile alakalı yapılan tanımlar arasında tutarsızlıklar olduğu tespit edilmiştir, “kasîde formu icrâsında güfte seçiminin edebiyattaki kasîde nazım biçimi olduğu yahut herhangi bir nazım biçimi olabileceği”, “kasîde formunun gazel formundan tek farkının güftelerin dinî mahiyette olduğu yahut icrâ tavrı açısından da farklı olduğu”, “kasîde icrâsının saz eşliğinde yapılıp yapılmadığı”, “kasîde icrâ edilen mekân ve durumların çeşitliliği” gibi tanım karmaşaları ile karşılaşmıştır. Dikte edilen kasîdeler sonucunda kasîde icrâsında seçilen güftenin, yalnızca kasîde nazım biçimi değil, dinî mahiyette yazılmış şiirlerden farklı nazım biçimleri de kullanılabildiği görülmüştür. Yalnızca tekkede ya da camide icrâ edilen bir form olmadığı görülmüştür. Kani Karaca konser esnasında kasîde okurken Zeki Altun ise kayıt için kasîde okumuştur bu da kasîde formunun yalnızca tekke ve camilerde icrâ edilen bir form olmadığını göstermiştir. Kasîde icrâları esnasında enstrüman kullanımının olduğu ve enstrüman kullanımının olmadığı iki durum da görülmüştür. Örneğin, Kani Karaca'nın konser esnasındaki kasîde icrâsında enstrüman kullanımı varken, Esad Gerede'nin mevlid bahirleri arasında icrâ ettiği kasîdede enstrüman kullanımının olmadığı görülmüştür.

- Kasîde formunun sözlü kültürde, meşk yöntemiyle aktarılan bir gelenek olarak icrâcının üslûp ve tavrına dayalı güçlü bir yorum boyutu taşıdığı tespit edilmiştir.
- Her bir icrâcının kasîdeyi farklı yorumladığı görülmüştür. Aynı yorum unsurlarını kullansalar da kullanım sıklıkları ve kullanım yerleri gereği bu farklılıklar açıkça görülmektedir. Örneğin perde bırakmayı, Zeki Altun ve Kani Karaca icrâlarında kullanmazken Esad Gerece, Kemal Tezergil ve Ahmet Çalışır kullanmıştır.

Alt problemlere ilişkin sonuçlar;

- Ara Çarpma kullanımına ilişkin sonuçlar: Ara çarpma, tüm icrâcılar tarafından kullanılmıştır. 4'lük, 8'lik, 16'lık, ve 32'lik tartımlar ile aynı iki ses arasında sıklıkla yapıldığı görülmüştür.
- Üst Çarpma kullanımına ilişkin sonuçlar: İcrâları analiz edilen kasîdehanların, en çok tercih ettiği çarpma çeşidi üst çarpmadır. Tüm kasîdehanlar muhtelif tartımlar arasında sıklıkla kullanmıştır. Kaydırma esnasında üst çarpma kullanımı da dikkat çekmektedir. Zaman zaman bu iki yorum unsuru birlikte de kullanılmıştır, kaydırma yaparken üst bir perdeye çarpma yapılarak ulaşılmak istenen sese ulaşılmıştır.
- Ön Çarpma kullanımına ilişkin sonuçlar: Bu yorum unsuru kasîdehanlar tarafından en az kullanılan çarpma çeşidi olarak tespit edilmiştir. Ön çarpma yapılırken kaydırma yapmadan üstteki perdeye varılması gerekmektedir, ses icrâsı yönünden bakıldığında saz icrâlarına göre ön çarpma esnasında kaydırma yapmadan üstteki perdeyi bulmanın daha güç olduğu için icrâcılar bu yorum unsurunu daha az kullanmışlardır. Az da olsa tüm icrâcılar kullanmıştır.
- Öncü Çarpma kullanımına ilişkin sonuçlar: Öncü çarpma varılmak istenen sesin öncesindeki alt perdelerden kaydırma yoluyla istenilen perdeye ulaşılması yoluyla yapıldığından, icrâcılar tarafından ön çarpmaya göre daha fazla tercih edildiği görülmüştür. Bütün icrâcılar tarafından kullanılmıştır.

- Merdiven Çarpma kullanımına ilişkin sonuçlar: bütün icrâcılar tarafından sıklıkla kullanılmıştır. Gerek inici merdiven çarpma şeklinde gerekse çıkıcı merdiven çarpma şeklinde bütün icrâcılar kullanmıştır.
- Vur-kaç Çarpma kullanımına ilişkin sonuçlar: Vur-kaç çarpma inici merdiven çarpmanın bir nevi daha hızlı versiyonu gibi düşünülerek analiz edildi. 16'lık ve 32'lik tartımlı aşağı yönlü yürüyüşlerde her icrâcı tarafından kullanılsa da merdiven çarpmaya göre daha az tercih edildiği görülmüştür.
- İkili Çarpma kullanımına ilişkin sonuçlar: İkili çarpmaların çok tercih edilen bir çarpma çeşidi olmadığı görülmüştür. Zeki Altun'un kasîde icrâsında ikili çarpma kullanmamıştır. Esad Gerede bir defa tercih etmiştir. Diğer kasîdehanlar da muhtelif miktarlarda çok sık olmamak kaydıyla kullanmışlardır. Ahmet Çalışır'ın icrâsında ikili çarpma kullanımının inici merdiven çarpmadaki gibi sıralı dört ses arasında üç defa kullanıldığı da görülmüştür.
- Sıklaşan çarpma kullanımına ilişkin sonuçlar: 4'lük, 8'lik, 16'lık, 32'lik tartımlar arasında muhtelif durumlarda kullanıldığı görülmüştür. Uzun seslerde dalgalanmanın hemen ardından sıklaşan çarpma yapıldığı görülmüştür. Sıklaşan çarpmanın icrâlarda, en çok duraksama öncesinde kullanıldığı tespit edilmiştir. Genelde melodik cümle sonlarında görülmüştür. Bütün icrâcılar sıklaşan çarpmayı kullanmıştır.
- Kaydırma kullanımına ilişkin sonuçlar: Bütün yorum unsurları arasında en çok kullanılan yorum unsurunun kaydırma olduğu tespit edilmiştir. Kaydırma ile mevcut perdeden ulaşılmak istenen perdeye doğru bir frekansta ulaşıldığı görülmüştür. İcrâcıların akort ve perde kaybına uğramaması için bu yorum unsuruna sıklıkla başvurduğu gözlemlenmiştir.
- Titretme kullanımına ilişkin sonuçlar: Titretme kullanımı Ahmet Çalışır ve Esad Gerede tarafından daha sık tercih edilirken Kani Karaca ve Kemal Tezergil tarafından daha az kullanılmıştır. Titretme kullanımının kasîdehanın üslûp, tavrı ve ses rengi doğrultusunda değişebildiği görülmüştür. Az veya fazla kullanılarak bütün icrâcılar tarafından tercih

edilen bir yorum unsuru olduğu görülmüştür. Küçük tartımlarda kullanılabilirdiği gibi uzun seslerde de kullanılmıştır.

- Dalgalanma kullanımına ilişkin sonuçlar: Dalgalanma kullanım tercihi titretmedekine benzer bir şekilde dağılım göstermiştir. Her icrâcı icrâsında kullanmıştır. Dalgalanma kullanımının geneli itibariyle titretmeye göre daha uzun seslerde uygulandığı görülmüştür.
- Sekileme: Bütün icrâcılar tarafından kullanılmıştır. Kullanım sıklığı icrâcıların tavır ve üslûbuna göre değişmektedir. Her icrâcı kendi üslûbuyla farklı tartımlarla sekileme yapmıştır. Gelibolu, Ankara, İzmir, üçleme gibi muhtelif tartımlar ile sekilemenin yapılabildiği görülmüştür.
- Perde bırakma kullanımına ilişkin sonuçlar: Bütün incelenen yorum unsurları arasında en az kullanılan yorum unsurunun perde bırakma olduğu tespit edilmiştir. Üç icrâcı birer defa kullanırken iki icrâcı hiç kullanmamıştır. Perde bırakmanın duraksama sonunda yapılabildiği gibi normal icrâ seyri esnasında duraksama yapılmadan da kullanıldığı görülmüştür.
- Duraksama kullanımına ilişkin sonuçlar: Duraksama kullanımı her icrâcı tarafından sıklıkla tercih edilmiştir. Duraksama kullanımının icrâcılar açısından önem arz ettiği görülmektedir. Bir sonraki kuracağı melodik cümleyi düşünmesi için ve nefes alması için icrâcıya gerekli dinlenme aralığını sağlamaktadır. Duraksamanın yapıldığı yerlerin güfte ilerleyişi açısından, mana akışını bozmayacak şekilde yapıldığı da tespit edilmiştir.

#### 4.2. Öneriler

- Türk Mûsikîsinde kasîde formu üzerinde akademik çalışmalar artırılmalıdır, bu alanda yeni araştırmalar yapılması hem mevcut bilgi birikimini artıracak hem de formun daha iyi anlaşılmasında katkı sağlayacaktır.
- Yorum unsurlarının çeşitliliğini daha kapsamlı incelemek amacıyla farklı icrâcıların, farklı durum ve mekânlarda icrâ etmiş olduğu daha geniş sayıda icrâcı ve daha geniş sayıda kasîde analiz edilmelidir.

- Finale notasyon programında, yorum unsurlarında kullanılan işaretleme yöntemi, konservatuvar müfredatlarında standartlaştırılmalıdır.
- Konservatuvarlardaki eğitim süreçlerinde ve muhtelif yerlerdeki müzik eğitimi süreçlerinde yorum unsurları notalar üzerinde gösterilerek eğitime entegre edilmelidir.
- Farklı güfte ve makam yapılarında icrâ edilen kasîdeler karşılaştırmalı olarak incelenerek yorum unsurlarının makam ve güfteyle ilişkisi derinleştirilmelidir.
- iidelere notaya aktarımı konusunda standartlaştırılmış yöntemler geliştirilmelidir.
- Yorum unsurlarının öğretilmesinde dinleme, analiz, karşılaştırma ve performans uygulamaları gibi yöntemler geliştirilmelidir.
- Bu çalışmadaki, analiz edilen kasîdelerden yola çıkılarak ses eğitimi öğrencileri için yorum unsurları ile alakalı etütler ve çalışmalar yapılarak metot haline getirilmelidir.
- Türk Mûsikîsinde gazel ve kasîde formları arasında gerek literatürde yer alan tanımsal karmaşaların, gerekse icrâ boyutunda tavır ve üslûp açısından bu iki formun birbiri ile karıştırılmasından ötürü gazel ve kasîde formlarının üslûp, tavır ve yorum unsurları açısından farklarını göz önüne getirebilecek bir çalışma yapılmalıdır.
- Türk Mûsikîsi ses icrâlarında diğer icrâcılarının kullanmış olduğu icrâyâ ilişkin teknikleri de yorum unsurlarına eklenmelidir.

## KAYNAKÇA

- Adar, Ç. (2012). *Halvetilikte Müziğe Karşı İnanç ve Tutumların İncelenmesi* [Sanatta Yeterlilik Tezi]. Afyon Kocatepe Üniversitesi.
- Ak, A. Ş. (2011). *Türk Din Musikisi Câmi ve Tekke Mûsikîsi* (2. Baskı). Akçağ Yayınları.
- Akan, N. (2015). VIII – XIII. Yüzyıllar Arası İslam Felsefesi’nde Müziğe Genel Bakış: El-Kindi, Farabi, İbn Sina. *Kalemîşi - Türk Sanatları Dergisi*, 3(6), 91-101. <https://doi.org/DOI: 10.7816/kalemisi-03-06-05>
- Akdoğan, B. (2008). Türk Din Musikisi Tarihine Bir Bakış. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 49(1), 151-190.
- Akkuş, M. A. (2021). XX. Yüzyılda Türk Din Mûsikîsi Geleneğinde Kâni Karaca. *Turkish Academic Research Review*, 6(1), 109.
- Akpınar, H. (2021). Osmanlılar Döneminde Mûsikî (17. Yüzyıl). İçinde A. H. Turabi (Ed.), *Türk Din Mûsikîsi* (7. Baskı). Grafiker Yayınları.
- Akter, E. İ. (2015). “Gelenek” Kurguları: Türkiyede’de 2000’lerin Başlarında “Tasavvuf Musikisi” Kültürel Üretim Alanı [Doktora Tezi]. Yeditepe Üniversitesi.
- Ali, A. B. (2021). *Arap ve Türk Edebiyatında Kaside* [Doktora Tezi]. Eskişehir Osman Gazi Üniversitesi.
- Arslan, F. (2017). *Safîyyüddîn-î Urmevî ve Şerefiyye Risâlesi* (İkinci Baskı). Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

- Aslan, H. (2009). Osmanlı İmparatorluğu'nda Mübarek Gün ve Gecelerden Kandiller. *İstem*, 13, 199-231.
- Ateş, E. (1999). *Türk Din Müsikisinde Hatip Zâkirî Hasan Efendi'nin Hayatı ve Eserleri* [Yüksek Lisans Tezi]. Süleyman Demirel Üniversitesi.
- Ateş, E. (2019). *Türk Din Müsikîsi* (3. Baskı). Rağbet Yayınları.
- Aydemir, Y. (2002). Türk Edebiyatında Kaside. *Bilig*, 22, 133-168.
- Bardakçı, M. (1986). *Maragalı Abdülkadir* (Birinci Baskı). Pan Yayıncılık.
- Behar, C. (2019). *Osmanlı/Türk Musikisinin Kısa Tarihi*. Yapı Kredi Yayınları.
- Benlioğlu, S. (2021). Osmanlılar Döneminde Müsikî (19. Yüzyıl). İçinde A. H. Turabi (Ed.), *Türk Din Müsikîsi* (7. Baskı). Grafiker Yayınları.
- Berker, E. (1985). Türk Musikisinde Dönemler. *Erdem Dergisi*, 1(1), 147-168.
- Bozgeyik, E. (2023). *Doğaçlama Bir Form Olarak Türk Din Müsikîsi'nde Kasîde* [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Bozkurt, N. (2001). Kandil. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 24). TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.  
<https://islamansiklopedisi.org.tr/kandil--gece>
- Can, M. C. (2001). *XV. Yüzyıl Türk Müsikîsi Nazariyâtı (Ses Sistemi)* [Doktora Tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Çavuşoğlu, M. (1986). Kaside. *Türk Dil Kurumu Dergisi*, LII(415,416,417).
- Çaylak, A., & Çelik, F. (2015). "Akl"ın Düşünürü eL-Kindî (801-866/870). *Muhafazakâr Düşünce Dergisi*, 45-46, 41-52.
- Çelik, B. B. (2001). *Hızır Bin Abdullah'ın Kitâbü'l-Edvâr'ı ve Makamların İncelenmesi* [Doktora Tezi]. Marmara Üniversitesi.

- Çetık, Ö. (2022). *Tanbûri Cemil Bey'in Yaylı Sazlarda İcrâ Ettiği Taksimlerin Tahlîli ve Eğitime Yönelik Etüdlerin Oluşturulması* [Doktora Tezi]. Necmettin Erbakan Üniversitesi.
- Çırak, E. H. (2007). *18. Yy. ' da Yazıldığı Tahmin Edilen Bir Yazmadaki Güfteler* [Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Demir, A. (2007). *XX. Yüzyılda Şeref Bin Hasan Tarafından Düzenlenen Yazma Dîni Güfteler Mecmûası* [Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Demirci, M. (2021). Uygurlar Dönemi Türk Müzik Kültürü. İçinde A. H. Turabi (Ed.), *Türk Din Mûsikîsi* (7. Baskı). Grafiker Yayınları.
- Demirtaş, Y. (2017). *XVII. Yüzyıl İstanbul'unda Mutasavvıf Mûsikîşinaslar* (1. bs). Hiper Yayın.
- Dilçin, C. (2004). *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi* (7. Baskı). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Donuk, S. (2016). *Türk Edebiyatında Vefeyâtnâme ve İsmail Belîğ'in Güldeste-i Riyâz-ı İrfân'ı* (Birinci Basım).
- Durak, M. B. (2022). *Türk Mûsikîsinde Nevâ Kâr İcrâsı; Bekir Sıdkı Sezgin, Meral Uğurlu Örneği* [Yüksek Lisans Tezi]. Necmettin Erbakan Üniversitesi.
- Ederer, E. B. (2011). *The Theory and Praxis of Makam in Classical Turkish Music* [Doktora Tezi]. University of California.
- Eren, S. (Direktör). (2018). *Neyleyeyim Dünyayı Karcığar ilahi ve Kaside Hafız Zeki Altun* [Video recording]. <https://www.youtube.com/watch?v=rqQxhAOsUAQ>
- Ergun, S. N. (2022). *Türk Musikisi Antolojisi* (3. Baskı). Vadi Yayınları.
- Eyyüpoğlu, Ö. (2016). *Geleneksel Türk Musikisinde Gazel İcracılığı ve Gazelhan Örneklemi* [Yüksek Lisans Tezi]. Haliç Üniversitesi.

- Göğüş, G., & Ersen, V. (2016). *Uluslararası Müzik Sempozyumu: Müzikte performans Sempozyum Tam Metin Kitabı* (1. Basım). Osmangazi Belediyesi Yayınları.
- Göher, F. (2024). Orta Asya Türk Müzik Tarihi (M.Ö. I. - M.S. VIII. Yüzyıllar Arasında). *Orta Asya Türk Tarihi, IV*, 107-132.  
<https://doi.org/10.37879/9789751756459.2023.5>
- Gönül, M. (2010). *Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitimine Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması* [Doktora Tezi]. Selçuk Üniversitesi.
- Gönül, M. (2024). Üslûp ve Tavrı Bağlamında Türk Müsıkîsi İcrasında Yorum Unsurları. *İSTEM*, 43, 1-30. <https://doi.org/10.31591/istem.1465082>
- Gönül, M., & Altıntuğ, O. (2014). Dinler ve Müsıkî. *İstem*, 24, 43-62.
- Günaydın, M. (1993). *İbn Sînâ'nın Hayatı ve Eserleri* [Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi.
- İnançer, Ö. T. (1993a). Cerrahîlik. İçinde *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (C. 2). Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını.
- İnançer, Ö. T. (1993b). Gülşenîlik. İçinde *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (C. 3). Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını.
- İnançer, Ö. T. (1993c). Kadirîlik. İçinde *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (C. 4). Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını.
- İnançer, Ö. T. (1993d). Nakşibendîlik. İçinde *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (C. 6). Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını.
- İnançer, Ö. T. (1993e). Rıfâîlik. İçinde *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (C. 6). Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını.

- İnançer, Ö. T. (1993f). Sa'dîlik. İçinde *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (C. 6).  
Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını.
- İnançer, Ö. T. (1993g). Sinânîlik. İçinde *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (C.  
7). Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını.
- İnançer, Ö. T. (1993h). Sünbülîlik. İçinde *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (C.  
7). Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını.
- İnançer, Ö. T. (1993i). Şabanîlik. İçinde *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (C.  
7). Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını.
- İnançer, Ö. T. (1993j). Uşşakîlik. İçinde *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi* (8.  
bs, C. 7). Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı Ortak Yayını.
- İnançer, Ö. T. (2014). Osmanlı Tarihinde Sufilik Âyin ve Erkânları. İçinde *Osmanlı  
Toplumunda Tasavvuf ve Sufiler* (2. bs, ss. 125-187). Türk Tarih Kurumu  
Yayımları.
- İnayet, A. (2007). Uygur On İki Makamı ve Edebiyatı. *Journal of Turkish Studies*,  
2(2), 365-382.
- Kaçar Yahya, G. (2012). *Türk Müsîkîsi Rehberi* (2. Baskı). Maya Akademi Yayın  
Dağıtım Eğitim Danışmanlık.
- Kaçar Yahya, G. (2018). *Kuruluşunun Yüzüncü Yılında Dârü'l-Elhân'a Armağan* (G.  
Kaçar Yahya, Ed.; Birinci Baskı). Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Kanık, Z. (2021). Osmanlılar Döneminde Müsîkî (16. Yüzyıl). İçinde A. H. Turabi  
(Ed.), *Türk Din Müsîkîsi* (7. Baskı). Grafiker Yayınları.
- Karabaşoğlu, C. (2021). Osmanlılar Döneminde Müsîkî (18. Yüzyıl). İçinde A. H.  
Turabi (Ed.), *Türk Din Müsîkîsi* (7. Baskı). Grafiker Yayınları.

- Karaduman, İ. (2011). *Mehmet Zekâi Dede Efendi'nin Makam Anlayışının Türk Din Mûsikîsine Etkileri* [Doktora Tezi]. Ankara Üniversitesi.
- Karakaya, F. (2012). Ud. İçinde *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C. 42, ss. 39-41). TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/ud>
- Kartal, M. E. (2024). *TÜRK MÜZİĞİNDE Taksim Kavramı ve Örnekleriyle Analizi* [Yüksek Lisans Tezi]. Kocaeli Üniversitesi.
- Kasîde. (1974). İçinde *Türk Ansiklopedisi* (C. 21). Milli Eğitim Basımevi.
- Kılıç, F. (2017). Nazım Şekilleri. İçinde M. İsen (Ed.), *Eski Türk Edebiyatı El Kitabı* (11. bs). Grafiker Yayınları.
- Kılıç, S. (2013). Sampling methods. *Journal of Mood Disorders*, 3(1), 44. <https://doi.org/10.5455/jmood.20130325011730>
- Koca, F., & Turabi, A. H. (2021). Câmî Mûsikîsi. İçinde A. H. Turabi (Ed.), *Türk Din Mûsikîsi* (7. Baskı). Grafiker Yayınları.
- Koç, F. (2017). *Abdülaziz B. Abdülkâdir Merâği ve Nekâvetü'l Edvâr'ı* (Birinci Baskı). Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Korkmaz, H. (2021). *Türk Musiki Tarihinin Kaynağı Olarak Güfte Mecmuaları* [Doktora Tezi]. İstanbul Üniversitesi.
- Latifoğlu, A. U. (2023). *Münir Nureddin Selçuk'un Gazel İcrâcılığı* [Yüksek Lisans Tezi]. Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi.
- Mâverâ Türk Müziği Topluluğu (Direktör). (2022). *Rast ve Acemaşiran İlahiler, Perde Kaldırma: Hafız Ahmet Çalışır Mâverâ Türk Müziği Topluluğu* [Video recording]. <https://www.youtube.com/watch?v=HLdj5di-iXE>
- Neyzen Buselik (Direktör). (2013). *Hafız Esat Gerede—Veladet Bahri* [Video recording]. <https://www.youtube.com/watch?v=653qwtGHUH8>

- Ozak, M. (Direktör). (2021). *Zikrullah 18 Mart 1978—ABD* [Video recording].  
<https://www.youtube.com/watch?v=3Y-GvqhWDHw>
- Öncel, M. (2018). Türk Din Mûsikîsinde Kasîde Formu (Hafız Emin Işık Örneği).  
*AİBÜ İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 6(12), 306-322.
- Öncel, M. (2021a). Dede Efendi (1846). İçinde M. Azimli (Ed.), *İslam Medeniyetinde Bilim Öncüleri*. Mana Yayınları.
- Öncel, M. (2021b). Osmanlılar Döneminde Mûsikî (20. Yüzyıl). İçinde A. H. Turabi (Ed.), *Türk Din Mûsikîsi* (7. Baskı). Grafiker Yayınları.
- Öncel, M., & Arslan, F. (2021). 11.-14. Yüzyıllar Arasında Mûsikî. İçinde A. H. Turabi (Ed.), *Türk Din Mûsikîsi* (7. Baskı). Grafiker Yayınları.
- Özalp, M. N. (2000). *Türk Musikisi Tarihi* (C. 1). MEB Yayınları.
- Özcan, N. (1988). Abdülkâdir-i Merâgi. İçinde *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C. 1, ss. 242-244). TDV İslâm Araştırmaları Merkezi.  
<https://islamansiklopedisi.org.tr/abdulkadir-i-merag>
- Özcan, N. (1995). Ezan. İçinde *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C. 12). TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/ezan#4-musiki>
- Özcan, N. (2019). Dinî Türk Mûsikîsi. İçinde F. Vural Göher & T. Vural (Ed.), *Türk Mûsikîsi Atlası* (C. 3). Yeni Türkiye Yayıncılık Eğitim Turizm Gıda San. ve Tic. Ltd. Şti.
- Özçimi, Y. (2019). *Türk Din Mûsikîsinde Perde Kaldırma: Hafız Kemal Tezergil ve Neyzen Sadrettin Özçimi* [Yüksek Lisans Tezi]. Haliç Üniversitesi.
- Özdek, A. (2012). Türk Müzik Kültürünün Oluşumuna Öncülük Eden Bileşenlere Genel Bir Bakış. *Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi*, 1(1), 29-36.
- Özdoğan, H. (2021). Buhûrîzâde Mustafa İtrî. *Genç Atebe Dergisi*, 2, 49-53.

- Özelçağlayan, O. (2017). *Dini Müzik Formlarından Ezan'ın Geçmişten Günümüze Aktarımı* [Yüksek Lisans Tezi]. Haliç Üniversitesi.
- Özkan, İ. H. (2001). Kaside. İçinde *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C. 24, ss. 564-566). TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/kaside#4-musiki>
- Öztuna, Y. (1990a). *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi* (C. 1). Kültür Bakanlığı.
- Öztuna, Y. (1990b). *Büyük Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi* (C. 2). Kültür Bakanlığı.
- Pala, İ. (2002). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. L&M YAYINLARI.
- Patton, M. Q. (2015). *Qualitative Research & Evaluation Methods* (4. Baskı). Sage Publications, Inc.
- Pirgon, Y. (2021). İslâmiyet Öncesi Türklerde Askeri Müzik. *İnsan ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 4(1), 121-134. <https://doi.org/10.53048/johass.868340>
- Sarı, M. A. (2016). *Türk Din Musikisi* (1. bs). Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.
- Sarioğlu, A. (2023). Türklerin İslamiyete Geçiş Süreci ve Etkili Olan Faktörler. *Dünya İnsan Bilimleri Dergisi*, 2023(1), 87-110. <https://doi.org/10.55543/insan.1179330>
- Savut Udmuş, T. (2015). Uygur Makamlarının Uygur Kültüründeki Yeri. *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi*, 6, 126-134.
- Sezer, E. (2019). *Dinî Mûsikî Geleneğinde Zikre Dayalı Bir Uygulama Olarak Perde Kaldırma ve Bu Geleneğin Önemli Bir Temsilcisi: Sadrettin Özçimi* [Yüksek Lisans Tezi]. Erciyes Üniversitesi.

- Sezer, E., & Levendoğlu, N. O. (2020). Zikre Dayalı Uygulamalardan Saz Mûsikîsi Alanına Bir Transfer: Sadrettin Özçimi'nin İcrâsında Perde Kaldırma. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 161-178.
- Somakçı, P. (2018). 18. Yüzyılda Türk Müziği ve Bu Dönem Padişahlarının Müziğe Olan Yaklaşımları. *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 3(Özel Sayı 1), 45-52.
- Somakçı, P. (2019). Osmanlı Dönemi Padişahlarından Bestekâr II. Beyazıt'ın Türk Müziği Üzerindeki Etkileri ve Günümüze Olan Yansımaları. *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 4(9), 179-187.
- Şahin, A. (2015). Osmanlı İstanbul'unda Dinî Musiki. İçinde *Antik Çağ'dan XXI. Yüzyıla Büyük İstanbul Tarihi* (C. 7, ss. 66-73). <https://istanbultarihi.ist/239-osmanli-istanbulunda-dini-musiki>
- Şemseddin Sami. (2014). *Kâmûs-ı Türkî* (H. Cengiz, Ed.). İdeal Kültür Yayıncılık.
- Şen, İ. (2020). Osmanlıda Resmî Kandil Merâsimleri ve Mûsikî. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 48, 241-264.
- Şen, Ü. S. (2005). Sanat Eğitimiinde Bilimsel Araştırma Yöntemlerinin Kullanılması. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 5(1), 343-360.
- Talu, R. H. (2002). *Aşk İle... With Love...* Pan Yayıncılık.
- Tıraşcı, M. (2017). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Tarihi*. Kayıhan Yayınları.
- Turabi, A. H. (1996). *El-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri* [Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Turabi, A. H. (2002). *İbn Sînâ'nın Kûtâbü 'ş-Şifâsı'nda Mûsikî* [Doktora Tezi]. Marmara Üniversitesi.

- Turabi, A. H. (2021). İlk Dönem İslâm Dünyasında Mûsikî Çalışmaları. İçinde A. H. Turabi (Ed.), *Türk Din Mûsikîsi* (7. Baskı). Grafiker Yayınları.
- Turabi, A. H., & Koca, F. (2021). Cami ve Tekke Mûsikîsi Ortak Formları. İçinde *Türk Din Mûsikîsi* (7. Baskı). Grafiker Yayınları.
- Tüfekçi, S. (2001). *Dînî Türk Mûsikîsi Formları* [Yüksek Lisans Tezi]. İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Uğur, Y. O. (Direktör). (2016). *Hicaz İlâhiler ve Kâni Karaca'dan Kasîde* [Video recording]. [https://www.youtube.com/watch?v=9\\_kAoWYVU8I](https://www.youtube.com/watch?v=9_kAoWYVU8I)
- Uslu, R. (2018). *Merâgî'nin Son Müzik Eseri Zevâid-i Fevâid-i Aşere* (Birinci Baskı). Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Uygun, M. N. (1996). *Safiyuddîn Abdulmu'min Urmevî ve Kitâbu'l-Edvâr'ı* [Doktora Tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Uymaz, T. (2017). *Halvetiliğin Şabaniyye Kolunda Türk Musikisi* [Doktora Tezi]. Dokuz Eylül Üniversitesi.
- Yalçın, G. (2016). *19. Yüzyıl Türk Musikisinde Hâşim Bey Mecmuası Birinci Bölüm Edvâr* (Birinci Baskı). Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Yarman, O. U. (2020). *16. Ve 17. Yüzyıllarda Türk Çalgıları*. İstanbul Üniversitesi. <http://www.ozanyarman.com/files/musikicalgilar.pdf>
- Yavaşca, A. (2002). *Türk Mûsikîsi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri* (Uyar Yılmaz, Ed.). Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.
- Yıldırım, H. (2023). *Karamanoğulları Beyliği'nin Anadolu Beylikleri ve Devletleriyle İlişkileri* [Yüksek Lisans Tezi]. Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi.

- Yıldırım, M. (2021a). Türk Mûsikîsi İcrâ Özellikleri. İçinde M. Gönül (Ed.), *Gelenekten Geleceğe Türk Mûsikîsi Eğitim-Öğretim-İcrâ* (ss. 21-48). Necmettin Erbakan Üniversitesi Yayınları.
- Yıldırım, M. (2021b). *Türk Mûsikîsi 'nde Mevlid Geleneği ve Kani Karaca 'nın Mevlid İcrâlarının Tahlili* [Doktora Tezi]. Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi.
- Yıldırım, M. (2023a). *Tarihi, Geleneği ve İcrasıyla Türk Musikisi 'nde Mevlid ve Kani Karaca* (M. Gönül, Ed.; 1. Baskı). Necmettin Erbakan Üniversitesi Yayınları.
- Yıldırım, M. (2023b). Yorum Unsurlarıyla Gelenekli Türk Mûsikîsi Ses İcrâsına Yönelik Model Önerisi. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 11(2), 243-262.  
<https://doi.org/10.12975/rastmd.20231125>

## **EKLER**

## NOTAYA ALINAN KASİDE İCRÂLARI

### ESAD GEREDE'NİN MEVLİD BAHİRLERİ ARASINDA KASİDE İCRASI

-13-

1 HA Rİ Mİ BEZ Mİ LÂ HÛ TE Gİ REN

2 FAH Rİ Rİ SÂ LET TİR BU GE CE

3 CE MÂ Lİ PÂ Kİ

4 MEV LÂ Yİ GÖ REN FAH Rİ Rİ

5 SÂ LET TİR BU GE CE BU RÂ

6 KU REF RE FÛ CİB RİL

7 Lİ TA HAY YÜR DE KA LUP BİR BİR

8 Nİ CE ES RÂ

9 Rİ MEV LÂ

10 Yİ GÖ REN FAH Rİ Rİ SÂ

ESAD GEREDİ  
-2/3-

LET DİR BU GE CE  
GE ÇÖP AR ŞI MU AL LÂ YI KE MÂ Lİ  
AŞ KU HAY RET LE HU ZÜ RU  
RAB Bİ İZ ZET DE DU RAN  
FAH Rİ Rİ SÂ LET TİR BU GE  
CE BI RAK DI CIS Mİ NÂ SÜ  
Tİ Gİ YİN Dİ  
TÂ CI LÂ HÜ Tİ MA KÂ  
MÂ Tİ TE AY YÜN DEN U ÇAN  
FAH Rİ Rİ SÂ LET TİR BU GE

ESAD GEREDE  
-3/3-

21 CE HU DÂ SIY LA O LUP  
22 TEN HÂ SE RÂ YI VAH DE TE GİR  
23 Dİ Nİ CE  
24 ES RÂ Rİ MEV LA YI GÖ REN FAH Rİ Rİ SÂ  
25 LET TİR BU GE CE GÜ NAH KÂR DIR  
26 ME GER FEV Zİ Ü Mİ Dİ  
27 BİR ŞE FÂ AT TİR  
28 Kİ DERT Lİ KUL LA RA DER MÂN  
29 VE REN FAH  
30 Rİ Rİ SÂ LET TİR

(Neyzen Buselik, 2013),

<https://www.youtube.com/watch?v=653qwtGHUH8>

## KEMAL TEZERGİL'İN ZİKİR ESNASINDA OKUDUĞU KASİDE İCRASI

-1/2-

ME DED YA

SÂ HÎ BEL MEY DÂN ME DED

YA

SA HÎ BEL İM DÂT SE MÂ DAN

SİR Rİ TEV HÎ Dİ

DU YAN GEL SİN BU MEY DÂ NE SE MÂ

DAN

SİR Rİ TEV HÎ Dİ DU YAN

GEL SİN BU MEY DÂ NE DE RÜN İÇ

KEMAL TEZERGİL

-2/2-

11 RE

12 BU GÜN AL LAH Dİ YEN GEL SÜN BU MEY DÂ

13 NE ME DED YA

14

15 ME DED YA

16 YA

17 SÂ Hİ BEL

18 MEY DÂN

(Ozak, 2021),

<https://www.youtube.com/watch?v=3Y-GvqhWDHw>

ZEKİ ALTUN'UN KAYIT İÇİN OKUDUĞU  
İLÂHÎ ARASINDA KASİDE İCRASI

-1/3-

1 NEY LE YE YİM DÜN YÂ YI BA NA AL LA HIM

2 GE REK NEY LE YE YİM

3 DÜN YÂ YI BA NA AL LA

4 HIM GE REK GE REK MEZ

5 MÂ Sİ VÂ YI BA NA

6 SÜB HÂ NİM GE REK

7 EH Lİ DÜN YÂ DÜN YÂ DE

8 EH Lİ UK BÂ UK BÂ DE

9

10 HER Bİ Rİ BİR SEV DÂ DE

ZEKİ ALTUN  
-23-

11 BA NA AL LA HIM

12 GE REK

13 BEY HÜ DE HE VÂ YI KO HAK KI

14 BU LA GÖR YA HÜ HÜ DÂ

15 Yİ NİN SÖ ZÜ BU BA NA

16 AL LA HIM GE REK

17 HÜ DÂ Yİ NİN SÖ ZÜ BU

18 BA NA AL LA HIM GE REK

19 BA NA SÜB HÂ NİM GE REK

20 ME DED YA

ZEKI ALTUN

-3/3-

21

22

23

YA RA SÚ LAL LAH

(Eren, 2018),

<https://www.youtube.com/watch?v=rqQxhAOsUAQ>

## KANİ KARACA'NIN KONSER ESNASINDA İLÂHİ ARASINDAKİ KASİDE İCRASI

-1/3-

1 AH

2

3 A MAN YA

4 FAH Rİ A

5 LEM A MAN YA FAH Rİ A LEM

6 SEN Kİ MİH RA Bİ NÜ BÜV VET

7 SIN

8 VÜ CU DUN

9 LA VÜ CU HUN LA

10

KANI KARACA

-2/3-

11

SE RIR A RA YI VAH DET

12

SİN

13

ŞE Fİ UL MÖZ Nİ BİN SİN NU RI RAH MET

14

MAH Zİ ŞEF KAT SİN

15

ME A LI

16

SİR RI LEV LAK

17

18

MAH RE Mİ ES RA

19

RI VUS LAT SİN

20

SEN

21

EY MAH BU Bİ

KANI KARACA  
-3/3-

22 AK DES IS MI VAS FIN LA MU HAM MED

23 SIN

24 ME DED YA

25 NE BIY

26 YAL LAH

(Uğur, 2016),

[https://www.youtube.com/watch?v=9\\_kAoWYVU8I](https://www.youtube.com/watch?v=9_kAoWYVU8I)

AHMET ÇALIŞIR'IN PERDE KALDIRMALI  
KASİDE İCRASI  
1. BÖLÜM

1. YA SÂ Hİ BEL MEY DAN A MAN

2. EL A MAN A MAN LAF Zİ SE NİN

3. İS Mİ ŞE Rİ FİN LE MÜ SÂ Vİ DIR

4. A NİN ÇÜN Â Şİ ĞİN

5. ZÂ Rİ A MAN DIR YA RA SÔ LAL LAH A

6. MAN

7. EL A MAN

8. A MAN YA RA SÔ LAL LAH EL A MAN

## PERDE KALDIRMALI KASİDE İCRASI 2. BÖLÜM

-2/5-

9 AL LAH AL LAH AL LAH SUL TÂ

10 NI RU SÛL ŞÂ HI MÛ MEC CED SİN E FEN

11 DİM GÛL TÂ NI RU SÛL

12 ŞÂ HI MÛ MEC CED SİN E FEN DİM

13 BÎ ÇÂ RE LE RE

14 DEV LE Tİ SER MED SİN E FEN DİM

# PERDE KALDIRMALI KASİDE İCRASI

## 3. BÖLÜM

-3/5-

15 AL LAH AL LAH AL LAH

16 SUL TÂ NI RU SÛL ŞÂ HI MÛ MECCED SİN E FEN DİM

17 BÎ ÇÂ RE LE RE DEV LE Tİ

18 SER MED SİN E FEN DİM

## PERDE KALDIRMALI KASİDE İCRASI 4. BÖLÜM

19 AL LAH AL LAH

20 MEN ŞÜR İ LE AM RÜK LE MÜ EY YED SİN E FEN

21 DİM Dİ VÂ NE İ LÂ Hİ DEN

22 SER Â MED SİN

23 E FEN DİM SEN

24 AH ME DÜ MAH MÜ DU

25 MU HAM MED SİN E FEN DİM

26

27 HAK DAN

28 Bİ ZE SUL TÂ Nİ MÜ EY YED SİN E FEN

29 DİM ME DED YA

30 HÂY RA HÂL KİL

31 LÂH

32 VE YA NÔ RA ÂR ŞİL LAH ME DED

33 YA

34 HÂ NE DÂ NI EH Lİ BEY Tİ RA SÔ LİL

35 LAH

The image shows a musical score for a song, likely a traditional Vietnamese piece. It consists of seven staves of music, numbered 29 to 35. The music is written in a single melodic line on a treble clef staff. The lyrics are in Vietnamese and are placed below the corresponding notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 't' (trill) and 'v' (accents). The lyrics are: 29 DİM ME DED YA; 30 HÂY RA HÂL KİL; 31 LÂH; 32 VE YA NÔ RA ÂR ŞİL LAH ME DED; 33 YA; 34 HÂ NE DÂ NI EH Lİ BEY Tİ RA SÔ LİL; 35 LAH.

(Mâverâ Türk Müziği Topluluğu, 2022),

<https://www.youtube.com/watch?v=HLdj5di-iXE>