



Araştırma Makalesi

İcra sürecinde peşrevlerin sınıflandırılması

Kibele Kıvılcım Çiftçi¹

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, İcra Sanatları Fakültesi, Çalgı Eğitimi Bölümü, Ankara, Türkiye

Makale Bilgisi

Geliş: 13 Eylül 2024

Kabul: 17 Kasım 2024

Online Yayın: 30 Aralık 2024

Anahtar Kelimeler

Form

İcra

Peşrev

Türk müziği

Öz

Klâsik Türk Müziği repertuarında peşrev, büyük usûlde bestelenen ve bu özelliğinden dolayı geniş makam seyri alanına sahip bir saz eseri formudur. Tarihi süreçte özellikle hâne sayıları açısından değerlendirilerek yani fiziksel özelliklerine göre incelenerek farklı isimler altında anılmışlardır. Peşrevlere yönelik yapılan birçok araştırmadan farklı olarak bu araştırmada, peşrevler yapısal özelliklerinden ziyade icra özellikleri açısından incelenmiş, kendi içinde sınıflandırılmıştır. Araştırma, peşrev formunda eserlerin icra sürecinde, araştırma dâhilinde sunulacak pek çok özellikten dolayı, birbirlerinden ayrılması yönünde icracılara kaynaklık etmesi açısından önemlidir. Türk müziğinde icra süreçlerinde peşrevlerin sınıflandırılması durumu bu araştırmanın problemidir. Araştırmada; nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi/analizi kullanılmıştır. Klâsik Türk müziği repertuarında yer alan peşrev formundaki eserlerin, icra sürecinde sınıflandırılması aşamasında, usûl, dönem, üslûp, takım içerisinde yeri, isimlendirilmesi, nerede icra edileceği, ne amaçla bestelendiği şeklinde ölçütler esas alınmıştır. Buna göre peşrevlerin, âyin, klâsik fasıl, şarkı faslı, solo çalgı konserleri ve mehterde icra edilemek üzere 5 farklı icra alanında kullanıldığı, her kullanım alanıyla ilgili olarak da farklı özellikler gösterdiği tespit edilmiştir. Araştırma sonucunda, peşrevlerin hizmet ettikleri alan ve işlevsel özellikleri bakımından hangi özellikleri taşıdığı ortaya çıkmıştır. Bu özellikler doğrultusunda, alanda eser formlarıyla ilgili yapılan araştırmalarda teorik bilgilerin yanı sıra icra sürecini etkileyen uygulama bilgilerine de ihtiyaç duyulduğu görülmekte ve bu yöndeki çalışmaların hızlandırılması önerilmektedir.

2822-3195 / © 2024 TM

Genç Bilge Yayıncılık tarafından
yayınlanmakta olup, açık erişim,
CC BY-NC-ND lisansına sahiptir.



Makaleye atıf için

Çiftçi, K.K. (2024). İcra sürecinde peşrevlerin sınıflandırılması. *Türk Müziği*, 4(4), 313-331. DOI: <https://doi.org/10.5281/zenodo.1>

Giriş

Peşrev; klâsik Türk Müziği repertuarında yer alan; tarihi süreç içerisinde incelendiğinde uzun bir geçmişe sahip ve makâm, usûl, geçki yönünden icracıya oldukça geniş bir seyir alanı imkanı sunan saz eseri formlarından biridir. Türk müziği kuramcılarının günümüz müzikologlarına uzanan tarihsel süreçte peşrevin birçok anlatımı mevcuttur. Literatürde yer alan bu anlatımların incelenmesi ve değerlendirilmesi, çalışmayı oluşturan icra sürecinde peşrevlerin sınıflandırılması konusunda temel oluşturacaktır.

Tarihsel süreçte Peşrev Formu Anlatımları

Peşrev formunun geleneksel Türk müziğinde çok eski tarihlerden itibaren kaynaklarda yer bulduğu bilinmektedir. Safiyyüddin Abdülmü'min Urmevî'nin Kitâbü'l-Edvâr adlı eserinin son bölümünde tarîka ve savt adlı iki form isminden bahsedilmektedir. Uygun, Urmevî'nin Kitâbü'l-Edvâr'ı üzerindeki çalışmasında; tarîkanın, fasıl başında icra edilen 16. Yy.'dan önce peşrev formu hükmünde, bir nevi giriş müziği olarak eserlerin başında icra edilen bir form olduğu bilgisini

paylaşmıştır. Savt ise Arapça tegannî anlamına gelen meyansız ve terennümsüz basit bir sözlü beste formuna verilen ad olarak açıklanmıştır (Uygun, 1999: 127-128, 240-241).

Merâgi, Câmîü'l-Elhân isimli eserinde; peşrevlerin hânelerden oluştuğunu ve iki hâneliden 15 hâneliye kadar bestelenmesinin mümkün olduğunu ifade etmektedir. Kendisinin de 42 hâneli bir peşrev bestelediğini özellikle belirtmektedir. Yine her hânenin sonunda tekrar eden ve 'ser-bend' olarak isimlendirilen bölümden bahsetmiştir. Peşrevlerin genellikle Remel yahut Muhammes usûlleriyle bestelendiklerini söyleyen Merâgi, diğer usûllerle de bestelenmesinin mümkün olduğunu ayrıca ifade etmiştir. Merâgi, bir diğer eseri olan Makâsidü'l-Elhân'da; diğer eserinde vermiş olduğu bilgilere ek olarak peşrevlerin tamamen güftesiz olduğundan bahsetmiş, zamanında 9 hâne bestelenmesinde karar kılındığını ifade etmiştir. Bir hâneli peşrevlere zahme denildiğini özellikle bu eserinde zikretmiştir (Bardakçı, 1986:94).

Kantemiroğlu, Kitâb-ı İlmi'l-Mûsikî âlâ Vechi'l-Hurûfât eserinde; peşrevlerin dört türlü olduğunu söylemektedir. Birincisi, 3 hâne ve mülâzemedan oluşmaktadır. İkincisi, 3 hâneli ve mülâzemesiz olanlardır. Üçüncüsü, 4 hâneli olan peşrevlerdir. Bu peşrevleri ayrıca 'zeyli olanlar' şeklinde ayırmakta olan Kantemiroğlu, bu peşrev türlerine örnek eserler göstermiştir. Bununla birlikte, zeyli peşrevlerin Anadolu ve Rumelili sazandeler tarafından Darb-ı Fetih usûlünde bestelendiğinden bahsetmiştir (Tura, 2000: 184-185).

Ali Şah (Mukaddimetü'l-Usûl) peşrev hakkında: *"Güftesiz mûsikîye peşrev denmektedir. Diğer adı da Tarîkadır. Eğer peşrev, Hezec ve Efver gibi usûllerden yapılırsa üç hânedan az olmamalıdır. Hânelerin sonunda tekrar eden bölüme ise 'serbend-i peşrev' adı verilir"* şeklinde açıklama yapmıştır (Çakır, 1999:201).

Ali Ufkî'ye ait Hâzâ Mecmû'â-i Sâz ü Söz adlı eser üzerinde transkripsiyon ve inceleme çalışmalarında bulunan Cevher; eser içerisinde peşrev formunda 160 örnek eserin bulunduğunu ve bu formun bugün kullanılan 4 hâneli şekilden sadece dört tanesinin eser içerisinde yer aldığını belirtmektedir. 3 hâne ve 1 ser-bend'den oluşan 10 peşrev, 3 hâne ve zeyl bölümlerinden oluşan 13 peşrev olduğunu söyleyen Cevher, diğer peşrevlerin hepsinin 3 hâne ve 1 mülâzemedan oluştuğunu ifade etmektedir (Cevher, 1995: 51).

Geçmişte olduğu gibi günümüzde de peşrev hakkında birbirine yakın bilgilerin olduğu görülmektedir. Özellikle form ya da biçim özellikleri üzerine kaynak eserler ortaya koymuş isimlerden biri olan Yavaşca, peşrevlerin fasıl başlarında icra edilen bir tür olduğundan bahsetmektedir. Diğer araştırmacılardan farklı olarak peşrevlerin temli veya temsiz olabileceğini belirtmektedir. Temlilerin yapılarında "öneş" ve "ardeş" taşıdığından bahseden Yavaşca; temsiz olanlarda ezgideki unsur gruplarının gelişigüzel şekilde serpilmiş olduğu detayını sunmaktadır. Repertuvarda Devr-i Kebîr usûlünde bestelenmiş peşrevlerin çoğunlukta olduğunu yazan Yavaşca, yine diğer açıklamalardan farklı olarak; bazı peşrevlerin bestekarları tarafından 'Cankurtaran, Şivekâr, Mir'ât-ı dil, Feth-i Bağdat, Feryâd-ı Yusuf, Gül Devri, Bezm-i Mülûk, Dilküşâ...vb.' şeklinde isimlendirilmiş olduğundan bahsetmiş; karabatak, fihrist, âyin peşrevi ve son peşrev olmak üzere türlere ayrıldığını ifade etmiştir (Yavaşca, 2002: 45,50,56).

Özkan'ın (1984) peşrevle ilgili yapmış olduğu açıklamalar da diğerlerinden farklı değildir. Özkan, peşrevlerde bugün "teslim" olarak isimlendirilen bölümün asıl adının "mülâzime" olduğuna dikkat çekmektedir. Bu kelimenin "lazım olan" anlamında kullanıldığını belirten Özkan, teslim bölümünün her hâne sonunda yer alan ve hâneyi mülâzimenin makamına bağlayan, melodisi hiç değişmeyen bir iki ölçülük bir nağme olduğunu özellikle belirtmektedir. Günümüzde mülâzimeye yanlış olarak teslim adının verilmesinde yaygın bir alışkanlığın mevcut olduğunun altını önemle çizmektedir (s.98).

Öztuna (2006) peşrev ile ilgili verilmiş olan diğer açıklamalardan farklı bir şey söylememekle birlikte, 15. Yy. nazariyatçılarının eserlerinde 15 ve daha fazla hâneli peşrevler olduğunu söylemiş, bunların zamanımıza gelen örnekleri olmadığından bahsetmiştir. Eski Arap mûsikîinde bu forma tekabül eden şekle "kürsî" denildiğini ve çeşitlerine göre daha pek çok isimleri bulunduğunu Kitâbü'l-Eğânî'den öğrendiğini ifade eden Öztuna, peşrevlerde hâne uzunluklarının eşit olmasının, uyulması icab eden bir kaide olduğuna dikkat çekmiştir (s.189).

Hatipoğlu (1996) ise diğer açıklamalardan farklı olarak peşrevlerdeki kompozisyon dengesine vurgu yapmaktadır. Ona göre; *"peşrevlerin yapısındaki sağlamlık, hâne-teslim münasebetlerindeki harika incelik ve espri bunlara ilaveten denge unsurundaki mükemmellik peşrevlerin vazgeçilmez bir form olduğunun kanıtıdır. Denge unsurunun*

mükemmelliği, yapının yanında, bilhassa büyük usûllerin kullanılmasından ileri gelmektedir. Her hânenin belli adette büyük usûlü ihtiva etmesi, dengesizliği yaratan ölçü noksanlıklarını da zorunlu olarak ortadan kaldırmakta, böylece büyük usûlün kendi içindeki muvâzeneyi peşrevin tamamına yayarak besteciye ister istemez eserin dengesini korumaya mahkum etmektedir. Sözlü beste formlarından büyük usûlde bestelenmiş olanlarda da aynı mükemmelliği görmek mümkündür” (s.17-22).

Ezgi (1935) yukarıda geçen tanım ve açıklamalardan çok da farklı bir durumdan bahsetmemiştir. Sadece peşrevlerde usûl kullanımı ile ilgili olarak; usûllerin hareketlerinin, 250 sene evvel ekseriya yürükçe olup, 150 seneden beri orta, ağırca ve ağır olduğuna dikkat çekmiştir. Bu durumun peşrev icrasına yönelik olarak dikkat edilmesi gereken önemli bir bilgi olduğu düşünülmektedir. Bunun dışında peşrevleri şekil (form olarak kurulum) özelliklerine göre kendi içinde ayırması ve verdiği peşrev örnekleri üzerinde şekil özelliklerini harflendirme yaparak açıklamıştır (s.19-20).

Karadeniz (1965) peşrev hakkında diğerlerine benzer bilgiler paylaşmıştır. Buna göre; bestecinin bu türde ortaya koyduğu eserlerde, makâmın seyrini tam bir bilgiyle nağmeler arasına yerleştirmesi gerektiğini ve sanatındaki hünerini hakkıyla göstermesinin lüzûmuna dikkat çekmiştir. Bununla birlikte saz eserlerinin güftesiz olması nedeniyle bu bestelerde daha titiz davranılması hususuna vurgu yapmıştır (s.159).

Tanırkorur (2005) peşrev formunu diğer çalışmalarda bahsi geçen şekilde anlatmıştır. Bestelenmesindeki amacın farklı olması neticesinde ayrı bir tür olarak gösterdiği fihrist peşrevden de kısaca söz etmiştir (s.51).

Akdoğu'nun (1996) peşrev hakkında vermiş olduğu bilgiler, Yavaşca (2002) ve Hatipoğlu'nun (1996) görüşleriyle neredeyse aynıdır. Bazı peşrevlerin yapı olarak ayrıldığından bahsetmekte olan Akdoğu, bunların dizinsel (fihrist), bataak (karabatak), cankurtaran, külli külliyat gibi isimler altında farklı kurgulanmış olduğunu belirtmektedir. Akdoğu, bu isimlendirmelerin başka bir türü belirtmek amacı ile kullanılmadığının da altını çizmektedir. Bunların dışında; fasıl peşrevi, konser peşrevi gibi seslendirilme amaçları farklı peşrevlerden bahsetmiş olup bu adlandırmaların da birer tür olmadığını ifade etmektedir.

Akdoğu; peşrevler hakkında verilen diğer bütün açıklamalardan farklı olarak önemli bir konuya değinmektedir. Burada peşrevlerin icraya göre farklı bir gruba ayrılmış olması, üzerinden çalışılan konu bakımından önem arz etmektedir. Şimdiye kadar yapılan açıklamalarda peşrevlerin hâne sayısı, kurulumu, kompozisyon biçimi vs. gibi özelliklere dayanılarak kendi içerisinde ayrılmış olduğu görülmektedir. Akdoğu ise, peşrevlerin hangi amaçta ve nerede icra edildiklerine dair önemli bir durum tespitinde bulunmuştur. Özellikle üzerinde durmuş olduğu fasıl peşrevi ve konser peşrevleri Akdoğu'ya göre ayrı birer tür değildir. Ancak, bu peşrevlerin bestelenme amacı, amaca yönelik hizmet ettikleri alanlar, icra mekanları gibi şartlara göre ayrılması, aslında her peşrevin icra sürecinde kendi içerisinde bir sınıf oluşturduğuna kanıt olarak gösterilebilmektedir. Akdoğu (1996) fasıl peşrevlerine ilişkin olarak, bunların temel ögesinin “ezgisel olarak akışkan ve ritmik oluşu” olduğu şeklinde açıklama yapmıştır. Konser peşrevleri için ise ritmin ikinci plana atıldığını ve ezgi anlayışının ön planda tutularak bağımsız seslendirilmek için bestelenmiş olduklarını söylemektedir (s.284-286).

Tablo 1. Tarihsel süreçte peşrev formu anlatımlarının analizi

Müzikolog	Eser Adı	Literatüre Katkısı
Safıyyüddin Abdülmü'min Urmevî (Uygun, N., 1999)	Kitâbü'l-Edvâr	➤ Urmevî'de peşrev, “Tarîka” olarak adlandırılmıştır. ➤ Eserlerin başında icra edildiği ifade edilmiştir.
Abdülkâdir Merâî (Bardakçı, M., 1986)	Câmiü'l-Elhân Makâsidü'l-Elhân	➤ 2 hâneliden 15 hâneliye kadar bestelendiği söylenmiştir. ➤ Özellikle Remel veya Muhammes usûllerinin kullanıldığı ifade edilmiştir. ➤ Her hânenin sonunda tekrar eden bölüm yer alır ve “ser-bend” olarak isimlendirilir.
Ali Şah(Çakır, A., 1999)	Mukaddimetü'l-Usûl	Urmevî ile benzer bilgileri paylaşmıştır. Ek olarak: ➤ Güftesiz mûsikî şeklinde tanımlanmıştır. ➤ Hezec ve Evfer usûllerinde bestelenenlerin en az 3 hâneli olması gerektiği ifade edilmiştir.
Kantemiroğlu(Tura, Y., 2000)	Kitâb-ı İlmi'l-Mûsikî âlâ Vechi'l-Hurûfât	Kantemiroğlu'nda 4 türlü peşrev vardır: ➤ 3 hâne+mülâzeme ➤ 3 hâne ➤ 4 hâneli ➤ Zeyli olanlar (Darb-ı Fetih usûlünde bestelenmektedir)
Ali Ufkî (Cevher, M.H., 1995)	Hâzâ Mecmû'â-i Sâz ü Söz	➤ Çalışmasına dahil ettiği 160 örnek peşrevin birbirinden farklı biçim özelliklerine sahip olduğu ifade edilmiştir. ➤ Örnek peşrevlerin çoğunluğu 3 hâne ve 1 mülâzmeden oluşmaktadır.
Alâeddin Yavaşca (Yavaşca, A., 2002)	Türk Mûsikîsi'nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri	➤ Temli ve temsîz yapıda olabileceği söylenmiştir. ➤ Repertuvarda çoğunluğu Devr-i Kebîr usûlünde olanlar oluşturmaktadır. ➤ “Cankurtaran, Şivekâr...” gibi özel isim taşıyan peşrevler mevcuttur. ➤ Karabatak, fihrist, âyin peşrevi ve son peşrev olmak üzere kendi içerisinde türlere ayrıldığı ifade edilmiştir.
İsmail Hakkı Özkan (Özkan, İ.H., 1984)	Türk mûsikîsi nazariyatı ve usûlleri kudüm velvelleri	➤ Peşrevler hakkında yapılan açıklamalara ek olarak “teslim” ve “mülâzeme” arasındaki farka değinmiştir.
Yılmaz Öztuna (Öztuna, Y., 2006)	Türk mûsikîsi akademik klasik Türk sanat musikisinin ansiklopedik sözlüğü	➤ Peşrevler hakkında yapılan açıklamalara ek olarak , 15 hâneli peşrev örneklerinin günümüze ulaşmadığına dikkat çekmiştir. ➤ Ayrıca hâne uzunluklarının eşit olmasının, peşrevlerde uyulması gereken bir kaide olduğunu ifade etmiştir.
Ahmet Hatipoğlu (Hatipoğlu, A., 1996)	Türk musikisinde formlar	➤ Peşrevler hakkında yapılan açıklamalara ek olarak, kompozisyon dengesine dikkat çekmiştir. ➤ Büyük usûl kullanılmasının bahsedilen denge unsurunda etkili olduğunu, her hânenin ihtiva ettiği usûl devrinin eşit olmasının, ölçü noksanlıklarını ortadan kaldırdığını ifade etmiştir.
Subhi Ezgi (Ezgi, S., 1935)	Nazari ve ameli Türk musikisi	➤ Peşrevler hakkında yapılan açıklamalara ek olarak, usûl hareketlerinin geçmişe göre daha yürükçe olduğunu ifade etmiştir.
Ekrem Karadeniz (Karadeniz, E., 1965)	Türk musikisinin nazariye ve esasları	➤ Peşrevler hakkında yapılan açıklamalara ek olarak, peşrevlerde makâm seyrinin tam uygulanması konusuna dikkat çekmiştir.
Cinuçen Tanrıkorur (Tanrıkorur, C., 2005)	Osmanlı dönemi Türk mûsikîsi	➤ Peşrevler hakkında yapılan açıklamalara ek olarak, ayrı bir tür olarak gösterdiği “fihrist peşrev” den bahsetmiştir.
Onur Akdoğu (Akdoğu, O., 1996)	Türk müziği'nde türler ve biçimler	➤ Peşrevler hakkında yapılan açıklamalara ek olarak, “fasıl peşrevi” ve “konser peşrevi” gibi seslendirilme amaçları farklı peşrevlerden bahsetmiştir.

Tablo 1’de görüldüğü üzere peşrev formu hakkında verilen bilgiler birbirine oldukça yakındır. Sadece her birinin peşrevler hakkında önemle üzerinde durduğu noktalar farklıdır. Bir öncesine ilave edilen ek bilgilerle açıklamaların biraz

daha netlik kazandığı görülmektedir. Bu benzer ve farklı durumların sonucunda peşrevlerin günümüzde belli bir biçimde icra edildiği, kendi içerisinde biçimsel özelliklerine göre ayrıldığı anlaşılmaktadır. Ancak peşrevlerin sadece biçim özellikleri ile ayrıldığı, icra sürecinde farklı özellikler sergiledikleri ve bu özellikleri göz önüne alınarak ayrı bir sınıflandırmaya tabi tutulmaları gerektiğine inanılmaktadır.

Araştırmanın Önemi

Araştırma, peşrev formunda eserlerin icra sürecinde, araştırma dâhilinde sunulacak pek çok özellikten dolayı, birbirlerinden ayrılması yönünde icracılara kaynaklık etmesi açısından önemlidir. Peşrevlere yönelik yapılan birçok araştırmadan farklı olarak bu araştırmada, peşrevler yapısal özelliklerinden ziyade icra özellikleri açısından incelenerek kendi içinde sınıflandırılacaktır. İcranın daha sağlıklı ve ideal olması açısından düşünülen bu çalışmanın önemli olduğuna inanılmaktadır.

Araştırmanın Amacı/Problemi

Klasik Türk müziği repertuarında form özellikleri açısından saz eserleri içerisinde yer alan peşrevlerin kendi içerisinde, biçim özellikleri açısından farklı gruplara ayrıldıkları görülmektedir. Bu özellikler genellikle hâne sayısına, usûlüne, makâm geçkilerine göre belirlenmiştir. Buna göre, 3 hâneli peşrevler, 5 hâneli (Darb-ı Fetih usûlünde bestelenmiş) peşrevler, fihrist peşrevler, karabatak peşrevler gibi farklı isimler altında gösterilmişlerdir. Ancak, bunların dışında peşrevlerin icra edilmesi aşamasında ortaya çıkan ve icracıyı belli yönlerden hazırlanmaya zorunlu tutan birtakım özelliklerin de olduğu düşünülmektedir. İcrası yapılacak olan peşrevlerin ne amaçla bestelendiği, hangi eser takımına dahil olacağı, taşıdığı üslûp özellikleri vb. işlevsel özelliklerinin önceden bilinmesinin zorunlu olduğu düşünülen icra sürecinde peşrevlerin sınıflandırılması sorunu bu araştırmanın temel problem durumudur. Bu temel problem ekseninde, bu çalışmada ayinde icra edilen peşrevler, klasik fasılda icra edilen peşrevler, şarkı faslında icra edilen peşrevler, solo konserlerinde icra edilen peşrevler, mehter peşrevleri şeklindeki sınıflandırmanın kuramsal temellerinin çerçevelendirilmesi amaçlanmaktadır.

Yöntem

Araştırma Modeli

Araştırmada, nitel araştırma yöntemlerinden doküman incelemesi ve kullanılmıştır. “*Araştırma kapsamında incelenen konuyla ilgili olgu ve olaylar hakkında bilgi içeren yazılı belgelerin analiz edilmesiyle veri sağlanmasına doküman incelemesi denilmektedir*” (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 188). Araştırmada peşrev formu, geçmişten günümüze uzanan süreçte ulaşılabilen kaynaklarda araştırılmış, bu kaynaklarda peşrevin kendi içerisinde nasıl ayrıldığına dair bilgi edinilmiştir. İcra sürecinde ise peşrevlerin bestelenme amaçları doğrultusunda farklı işlevsel özellikleri ölçütlerle analiz edilmiştir.

Veri Toplanması ve Analizi

Araştırmada, peşrev formu hakkında literatürde yer alan bilgilere ulaşılmıştır. Elde edilen bu bilgilere göre, peşrevlerin, form/biçim/yapı vb. konularda yapılan inceleme ve araştırmalarda sadece hâne sayısı, mülâzemesi, teslimi, makâm fihristi üzerine olup olmadığı, karabatak olarak adlandırılan kompozisyon şekline uyup uymadığı şeklinde incelenmiş ve bir sınıflandırmaya dahil edilmiş oldukları anlaşılmıştır. Ortaya konulan çalışmalarda peşrevlerin icraya ne yönde hizmet ettikleri konusunda bilgilerin yetersiz olduğu görülmüştür. Çalışmalardan sadece Akdoğu’nun (1996) “fasıl peşrevleri” ve “konser peşrevleri” sınıflandırması, peşrevlerin hangi amaçta ve nerede icra edildiklerine dair önemli bir durum tespiti olarak saptanmıştır.

Kuramsal açıdan icra sürecinde farklı özellikler gösteren peşrevlerin belirlenmesinde, klasik Türk müziği için önemli olan “klâsik” ve “üslûp” gibi kavramların öne çıkması etkili olmuştur. Klâsik fasıl peşrevleri ve şarkı faslı peşrevleri, bu iki kavram çerçevesinde belirlenmiştir. Bunun dışında Mevlevî âyinlerinde icra edilecek peşrevlerin belirlenmesinde usûl etkiliyken, konser peşrevlerinde çalgının teknik özelliklerini ortaya konulması ve hem icracı hem besteci açısından müzikal kimlik bir ölçüt oluşturmuştur. Mehter peşrevlerinde belirlenen ölçüt ise doğrudan eserin kendisidir ve bestelenen peşrevin hizmet ettiği alanla ilgili olarak isimlendirilmesi yeterli olmuştur. Peşrevlerin bu ölçütler doğrultusunda belirlenmesi sonrasında işlevsel özelliklerine göre sınıflandırma yapılmış ve bu işlevlerini yerine getirme

durumları analiz edilmiştir. Analiz sonucunda peşrevlerin sınıflandırmasına yönelik kuramsal temellendirme yapılmıştır. Araştırmada, sınıflandırmalara örnek olarak ilgili peşrevin görsel/işitsel kaydı gösterilmiştir.

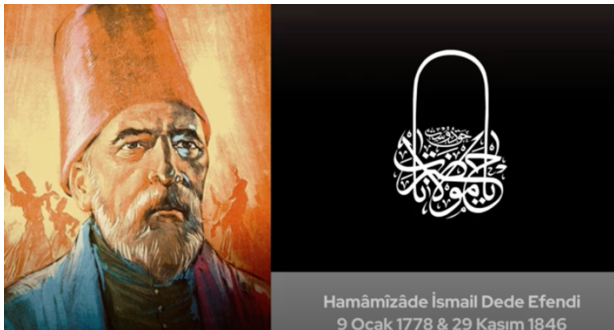
Bulgular ve Yorum

Klâsik Türk müziği repertuvarında yer alan peşrev formundaki eserlerin, icra sürecinde sınıflandırılması aşamasında, usûl, dönem, üslûp, takım içerisinde yeri, isimlendirilmesi, nerede icra edileceği, ne amaçla bestelendiği şeklinde ölçütler esas alınmıştır. Buna göre peşrevlerin, âyin, klâsik fasıl, şarkı faslı, solo çalgı konserleri ve mehterde icra edilemek üzere 5 farklı icra alanında kullanıldığı, her kullanım alanıyla ilgili olarak da farklı özellikler gösterdiği tespit edilmiştir. Peşrevlerin kullanıldıkları bu alanlar ve göstermiş oldukları farklı özellikler ayrı başlıklar altında incelenecektir.

Âyinde İcra Edilen Peşrevler

İcra geleneği içerisinde âyin peşrevleri olarak adlandırılan bu eserler, âyinde bulundukları yere göre ilk peşrev veya son peşrev olarak iki şekilde incelenmektedir. İlk peşrevin yapısal özelliklerine bakıldığında genellikle 4 hâne ve 1 teslim şeklinde bestelendikleri görülmektedir. Âyin için bestelenme amaçları, ilk peşrevlerin Devr-i Kebîr usûlünde olmaları konusunda beklenen ortak özelliği meydana çıkartmaktadır. Âyin peşrevleri Devr-i Kebîr usûlünün en ağır mertebesinde bestelenmekte ve bu usûl muzaaf yani iki Devr-i Kebîr'in birleşmiş hali olarak icra edilmektedir. Âyinde “Devr-i Veledî” veya “Sultan Devri” olarak isimlendirilen, semazenlerin üç tur halinde birbirini selamlaması şeklinde ifade edilen dairesel yürüyüşte, peşrevlerin bu yürüyüşe uygun bir düzen ve âhenk içerecek şekilde bestelendiği ifade edilmektedir. Normalde 28 zamanlı olan Devr-i Kebîr usûlünün iki katına çıkarılarak icra edilmesindeki amaç ise peşrevlerdeki müzik cümlelerinin uzun tutulması ve Devr-i Veledî’nin bitişine kadar süren peşrev icrasında nağme tekrarlarının olabildiğince aza indirgenmesi olarak ifade edilmektedir. Bununla birlikte âyin peşrevinde kullanılan bu usûlün Mevlevî Devr-i Kebîr’i olarak da bilindiği söylenmektedir (Gönül, 2007: 81,82).

Devr-i Veledîye eşlik amacıyla bestelenen bu peşrevlerin usûlü ile ilgili olarak Çevikoğlu, Devr-i Revân usûlünün birlik mertebesi olarak icra edilen Muzâaf Devr-i Kebîrî şöyle anlatmaktadır; “*Muzâaf Devrikebîr usûlünde bestelenmiş peşrevler, notaya alınırken diğer Devrikebîr peşrevlerden ayrı tutulmamış, 4’lük mertebe ile 28 zamanlı olarak notaya alınmıştır. Bu durum, Muzâaf Devrikebîr’in iki Devrikebîr’in ard arda gelmesiyle oluştuğu fikrine yol açmıştır. Aslında bu usûlde bestenmiş eserler temel yapıları bakımından her biri 4’er zamanlı birimlerden oluşan bir Devrirevân görünümündedir. Bu yapı, Devr-i Veledî’deki yürüyüşe uygunluğu bakımından dikkat çekicidir*” (Çevikoğlu, 2008: 29). Devr-i Veledî’nin üç turda tamamlanmasından ve bitene dek peşrevin tekrarlanmasından dolayı, âyin peşrevlerinde genellikle karar bölümü bulunmamaktadır.



Video 1. Hammâmizâde İsmail Dede Efendi/Bestenigâr Peşrevi (Web 1)

Özellikle âyin için bestelenen ilk peşrevin Hammâmizâde İsmail Dede Efendi’ye ait olduğu bilinmektedir. Devr-i Kebîr usûlünde ve Bestenigâr Atik makâmındadır. Âyin bestekârlığında pek görülmeyen bir durum olarak kendi bestelediği Bestenigâr Âyin için peşrev yazan Dede Efendi’nin bu bestesi, 18. Yy. âyin geleneğini temsil eden Bursalı Sadık Efendi’nin Bestenigâr Âyini’nin ilk peşrevi olarak da seslendirilmiştir (Değirmenci ve Sağır, 2022: 591).

Mevlevî âyinde icra edilen peşrevlerin, hizmet ettikleri amaç ve alan doğrultusunda, diğer peşrevlerden farklı olarak âhenk unsuru yüksek, melodik olarak daha incelikli, makam ve geçki konularında da sonrasında gelen eserin adeta bir ön tanıtımı olacak şekilde içerik olarak zengin nitelikte olması beklenmektedir. Klâsik Türk müziğinde her makâmda âyin

bestelenebileceği ifade edilmekte, özellikle ilk peşrev ve sonrasında gelen âyinin güfteli kısımlarında çok sayıda makâm geçişinin yer aldığı; yapılan bu geçki ve melodik zenginlik sayesinde, bu forma ayrı bir güzellik, çekicilik ve ahenk kazandırıldığına dikkat çekilmektedir (Gönül, 2007: 83). Mevlevî âyinleri bestecilik düzeyinin yüksek olmasını gerektiren, bu düzeyi açıkça ortaya koyan bir form olmasının yanı sıra makâm, usûl, geçki, prozodi, ses ve çalgı icrâcılığı alanında da adeta hocalık görevi üstlenen yapılarıdır. Beste-i Kadîm olarak anılan; Hüseyini, Pençgâh ve Dügâh makâmında bestelenen üç âyinin peşrevleri de anonim olarak kabul edilmekte, kime ait oldukları hakkında da tartışmalı bir durumun varlığı söz konusudur. Bununla birlikte bu üç âyin için bestelenen peşrevlerin içerik bakımından yüksek sanat kaygısı barındırmakta olduğu, sonrasında bestelenmiş diğer âyin peşrevleri açısından kılavuzluk görevi üstlendiği ve örnek teşkil ettiği ifade edilmektedir (Hatipoğlu, 2010: 33).

Âyin-i Şerîflerin son peşrevlerinde ise genellikle Düyek'in 8'lik mertebesi kullanılmaktadır. Son peşrevlerin birçoğunun başka usûllerde bestelenmiş peşrevlerden, Mevlevîler tarafından Düyek usûlüne dönüştürülerek icra edilen bölümler olduğu görülmektedir (Çevikoğlu, 2008: 32). Mevlevî âyinleri son peşrevin ardından seslendirilen son yürük semâî ile tamamlanmaktadır. Son peşrev başlamadan ise "Niyaz İlâhisi" olarak da bilinen eser icra edilir (Tanrıkorur, 2003: 113). Son peşrevler kısa olduğu için iki kez tekrarlanmakta ve icrası boyunca semâzenler ve şeyh semâya devam etmektedirler.

Âyin peşrevleri olarak adlandırdığımız grupta yer alan peşrevlerin diğerlerinden farklı olarak bestelendiği yukarıda bahsedildiği üzere açıkça ortadadır. Ancak gelenekte hiçbir nota yazımında eserin ne için bestelendiğine dair bir bilgi yer almadığından hepsinin peşrev adı altında bulunması sebebiyle diğer peşrevlerden ayrıldığı konusu sadece icra sürecinde ortaya çıkmakta ve kendini göstermektedir.

Özetle, icra sürecinde âyinde icra edilecek bir peşrevin bahsedildiği üzere Devr-i Kebîr usûlünde bestelenmiş olması oldukça önem arz etmektedir. Bununla birlikte Devr-i Kebîr usûlünde bestelenmiş her peşrevin de âyinde çalınması gibi bir durum söz konusu değildir. Âyin bestecilerinin özellikle kendilerinin peşrev bestelemek istemeleri de bu durumun göstergesi kabul edilebilir. Âyin formu oldukça geniş bir seyir alanına sahip olduğundan, sözlü mûsikînin en büyüğü sayılan bir formdur. Dolayısıyla makâm seyriyle, usûlleriyle, güftesiyle oldukça sanatlı kabul edilen, bestecilerin hünerini ortaya koydukları bir yapı olması sebebiyle buna eşlik edecek olan hem ilk peşrevin hem de son peşrevin aynı estetik kaygıyla bestelenmiş olması şartı da kendiliğinden doğmaktadır. Esere uygunluğu, makâm seyri ve geçkilerine uygunluğu, en önemlisi de üslûbu konusundaki uygunluğun önemli olduğu düşünülmektedir. Dolayısıyla burada peşrevlerin neye hizmet ederek bestelendiğinin yani hangi amaca yönelik oluşturulduğunun, bu yönde özellik taşıyıp taşımadığının önemi ortaya çıkmaktadır.

Klâsik Fasılda İcra Edilen Peşrevler

Klâsik fasıl içerisinde icra edilen peşrevlerin, diğer peşrevlerden nasıl ayrıldığı konusunda öncelikle "klâsik" kelimesinin Türk Müziği içerisinde nasıl karşılık bulduğunun anlaşılması gerekmektedir. Klâsik, kelime olarak birden fazla anlamı içermekte olup, yaygın olarak "alışılmış, kökleşik" anlamında kullanılmaktadır. Müzik alanıyla özdeşleştiği düşünülen bir diğer anlamı ise "*üzerinden çok fazla zaman geçmesine rağmen değerini yitirmeyen, türünde örnek olarak görünen eserler*" şeklindedir ve oldukça yaygın kullanılmaktadır (TDK). Bununla birlikte Yekta'nın 1927'de yayınlanan makalesinde klâsik eser kavramı şöyle açıklanmıştır: "*Zamanın tahrîbkâr te'sirinden kurtularak te'mîn-i mevcûdiyet eden eserlere klâsik denir*" (Özdemir, 2010: 134). Genelde Türk müziği için özelde ise fasıl düzeni için klâsik, kavramsal bir boyut kazanmış, belli kural ve hususiyetleri beraberinde getirmiştir (İmîk, 2017: 199). Bu kurallar çerçevesinde klâsik fasıl düzeninin anlaşılması, burada icra edilecek peşrevlerin hangi özellikleri taşıması gerektiği konusunda yardımcı olacaktır.



Video 2. III. Selim/ Sûz-i Dilârâ Peşrev (Web 2)

Türk müziğinde klâsik fasıl denildiğinde, klâsik formda bestelenmiş eserlerin bir takım halinde seslendirilmesi akla gelmektedir. Dolayısıyla icra geleneğinde “klâsik takım” olarak da adlandırılan bu fasıl düzeni, aynı makâmda ve klâsik formlarda, bir bütünlük arz eden eserler topluluğudur ve sözlü eserler, kâr formu başta olmak üzere, 1. beste, 2. beste, ağır semâî, yürük semâî ve tercihe bağlı olarak şarkı olarak sıralanmaktadır. Bu eserlerin aynı makâmda bestelenmiş olması da takım oluşturması durumunda gereklilik arz etmektedir. Fasılda yer alan saz eserleri peşrev, medhâl ve saz semâîsi formlarında olmaktadır. Bazı klâsik fasıllar tek bestecinin eserlerinden oluşmakta, bazıları ise farklı bestecilerin aynı makâmdan eserlerinin bir araya getirilmesiyle oluşmaktadır. Her iki durumda da aynı makâmdan bir peşrevin fasılın başında seslendirilmesi gerekmekte ve tercih edilecek olan peşrevin bazı özelliklere (kriterlere) sahip olması beklenmektedir.

Klâsik fasıl peşrevlerinde aranan öncelikli kriter, icra edilecek sözlü eserlerin çağdaşı olan bir peşrev olmasıdır. Burada klâsik eserlerin belli bir zaman aralığında bestelendiği ve bu dönemin de “klâsik dönem” olarak isimlendirildiği unutulmamalıdır. Uslu, Türk müziği dönemleri üzerine yeni bir öneri sunduğu çalışmasında; klâsik dönemin 17. Yy. ve 19. Yy. aralığında olduğunu ifade etmiş; dönemin Koca Osman, Çömlekçizâde Recep, Hafız Post ve İtrî ile başladığını, Zekâi Dede ile bittiğini belirtmiştir. Bu dönem eserleri üzerine yapılan birçok çalışma, dönem üslûbunun belirgin bir şekilde kendini göstermesi ve 18. yy.’ın ikinci yarısından itibaren bu üslûbun yavaş yavaş kendini başka bir dönem anlayışına bırakması sürecini bizlere göstermektedir. Zekâi Dede zincirin son halkasıdır ve meşk içerisinde eserlerin intikali üzerine üstlenmiş olduğu önemli görev kendisinden sonra oğlu vasıtasıyla bir süre devam etmiş ve son bulmuştur. Uslu, bu dönemin Zekâi Dede ile tamamlandığını belirtmiş, Koca Osman, Çömlekçizade Recep, Hafız Post, İtri ve Nayi Osman gibi öne çıkan isimlerle klâsik Türk müziğinin kimlik kazandığını ve daha görünür hale geldiğini ifade ederek dönemin sınırlarını belirlemiştir (Uslu, 2015: 91 - 109). Bu dönemde bestelenen peşrevlerin belli bir anlayışa ve üslûba bağlı kalınarak bestelendiği anlaşılmaktadır. Burada peşrevin bestelendiği yüzyılın eserlerle aynı olmasından dolayı “klâsik peşrev” olarak adlandırılması yanlış olmayacaktır.

Dönem özelliklerini karşılıyor olması klâsik fasıl peşrevlerinde öncelikli kriter iken bir diğer kriterin üslûp özellikleri olduğu düşünülmektedir. Çünkü farklı zaman aralıklarında bestelenen peşrevlerin tercih edildiği fasıllar olduğu bilinmektedir. Örneğin Kantemiroğlu’na ait Neveser makâmında Muhammes peşrevin, Dede Efendi ve İsmail Hakkı Bey’in eserlerinden oluşan klâsik bir fasılda tercih edilmesi gösterilebilir. Verilen örnek doğrultusunda, tercih edilen peşrevin sadece üslûptan kaynaklı belirlendiği açıktır. Bu durumda klâsik peşrevlerin üslûp özellikleri konusunda, “üslûp” kavramının iyi anlaşılması gerektiğine inanılmaktadır.

Üslûp denildiğinde kavram olarak ne anlaşılması gerektiği konusunda yapılan araştırmalar; birçok kişinin bu kavramlarla ilgili düşüncesine yer vermiş ve çok genel anlamda, “bir çağın, bir ülkenin ya da bir akımın sahip olduğu anlatım biçimlerini içerdiği anlaşılmaktadır” sonucuna varmışlardır (Akbel, 2021: 942). Üslûp özelliklerini; çağa, ulusa ve kişilere göre üç kategoride değerlendiren Say (2002); “müzikte karakteristik niteliklerin belirlediği bütünsel kavrayış” şeklinde üslûp kavramını açıklamaktadır (s.491). Verilen bu tanımlardan yola çıkılarak klâsik üslûbun, klâsik dönemde ortaya çıkmış, belli karakteristik özelliklere sahip anlatım biçimi olarak anlaşılması gerekmektedir. Dolayısıyla klâsik üslûba uygun şekilde bestelenen bir peşrevde aranması gereken özelliklerin ortaya çıkartılabilmesi mümkündür. Klâsik fasıl peşrevlerinin hangi üslûp özelliklerini taşıdığı, sözlü eserlerden yola çıkılarak rahatlıkla belirlenebilmektedir. Sözlü eserlerde usûl-aruz-vezin uyumu, makâmların belli çerçeveler içerisinde kullanımı, alışılmış kalış ve geçkilerin

uygulanması, müzik cümlelerinin sadeliği ve belirli nota öbekleriyle yine alışılanın dışına çıkmaması gibi durumlar pek çok eserde rahatlıkla görülebilmektedir. Bestecilerin de dönem üslûbu açısından eserlerinde birbirlerini yakından takip ettikleri anlaşılmaktadır. Dolayısıyla sözlü eser grubuna iştirak edecek herhangi bir saz eserinde de aynı beklentilerin karşılanması gerekmekte; makâm kullanımı, usûl içerisinde kuvvetli-zayıf zaman vuruşlarının melodik yapıya uygunluğu, nota ve tartım gruplarının sözlü eserler ile aynı sadelikte ve dengede kurulumu, dolayısıyla cümle yapılarının da benzer şekilde oluşması gibi kendini gösteren ifadelerin yer alması beklenmektedir. Aynı üslûba sahip eserlerin ortak bir ifade biçimi oluşturmalarının gereğinin bu olduğuna inanılmaktadır.

Şarkı Faslında İcra Edilen Peşrevler

Şarkı faslında icra edilen peşrevlerin icra özelliklerinin anlaşılmasında, peşrevin “önden gelen” manasından yola çıkılması gerektiği düşünülmektedir. Çünkü bu manadan yola çıkılarak peşrevlerin, sonrasında gelen eserlerle kurduğu etkileşimin anlaşılması daha kolay olacaktır. Reinhard, Batıda tıpkı üvertürlerde olduğu gibi peşrevlerin de takdim niteliği taşıdığını, kendisinden sonraki eserlere bir hazırlık düşüncesiyle yazıldığını ifade etmektedir (Reinhard, 2007: 107). Bu ifadeden de anlaşılacağı üzere peşrevler, sonrasında gelen eser veya eserlere, ifade özellikleri açısından uyumlu olması beklenen eserlerdir. İcra edilecek peşrevde, kendisinden sonra gelecek eserin veya eserlerin makâm, ritim, geçki, cümle yapısı, üslûp, vb. gibi ifade özelliklerinin duyurulması gerekmektedir. Buna göre şarkı faslında, şarkı formunda sıralanan eserlerin ve fasıl düzeninin iyi anlaşılması, peşrevlerin icra özelliklerinin ortaya çıkartılmasında etkili olacaktır.

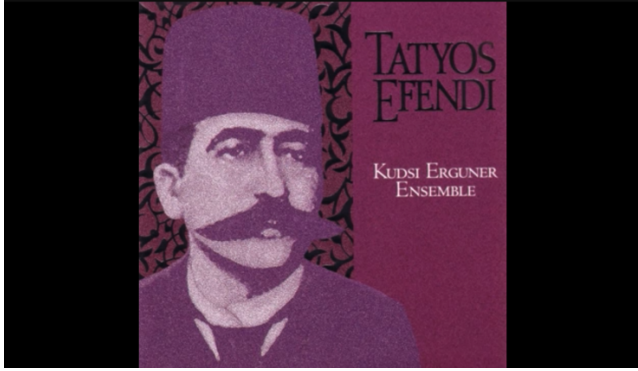
Şarkı formu 19. Yy.’da özellikle Hacı Ârif Bey ile dönemin sosyal, siyasal ve kültürel değişimi sonucunda popülerleşmeye başlamıştır. 18. ve 19. yüzyıllarda Osmanlı’da etkili olmaya başlayan Batılılaşma süreci beraberinde Türk toplumunda sosyo-kültürel açıdan bir değişim süreci başlatmış, bu dönemde Batı’ya açılma çabası altında müzik ve eğlencenin hakimiyeti görülmeye başlanmıştır. Özellikle III. Selim’in başlattığı bazı reformların müzik alanında da hissedildiği, Batı müziği çalgılarının yaygın olarak Türk müziğinde kullanılmaya başladığı bilinmektedir. Tüm bu reformist hareketlerin aynı şekilde II. Mahmut döneminde de devam etmesiyle birlikte müzikte geleneksel anlayışların yerini daha modern ve yenilikçi bir anlayışa bıraktığı izlenmiştir. Hacı Ârif Bey de böyle bir dönemin bestecisi olarak tüm bu yenilikçi hareketler çerçevesinde şarkı formunda ürettikleriyle dönemin popüler yaklaşımlarına katkıda bulunmuştur (Kaygısız 2000; 162-167). Şarkı formu yapı itibarıyla klâsik formlardan ayrılmakta, daha sade, kısa ve öğrenilmesi daha kolay olan bir formdur. Tarihi süreçte klâsik tanımıyla eşleşen şarkı formunda eserler olduğu bilinmekte ise de 19. yüzyıldan günümüze gelinceye kadarki süreçte kullanıldığı şekli yaygındır ve bestecilerin de bu yönde repertuvara zenginlik kazandırmasıyla oldukça etkili bir şekilde varlığını devam ettirmiştir (Tohumcu, 2009: 711). Şarkı formu ve şarkı formundan oluşan bir fasıl geleneğinin nasıl bir anlayışta meydana geldiğini anlamak, buna hizmet edecek olan peşrevlerin de diğerlerinden ayrılan özelliklerini ortaya koyacaktır. Tohumcu çalışmasında, “*şarkı formunun poplülerleşmesiyle birlikte fasıl denilen ve aynı makâmı değişik formlardaki eserlerin bir arada icra edildiği - gerek Osmanlı sarayında gerek saray dışında oldukça popüler olan- geleneksel toplu icra biçiminin yapısının da değişmiş olduğuna*” dikkat çekmektedir; “*Önceleri kâr, beste, ağır semâî, yürük semâî gibi büyük formda eserlerden oluşan fasıllar, 19. yüzyıl ortalarından itibaren yalnızca şarkı formunun hâkim olduğu bir şekle dönüşmüştür*” (Tohumcu, 2009: 716).

Şarkı faslında klâsik fasıldan farklı olarak eserler genellikle; peşrev, Ağır Aksak usûlünde şarkı, Aksak Semâî usûlünde şarkı, Curcuna usûlünde şarkı, Türk Aksağı usûlünde şarkı, Devr-i Hindî usûlünde şarkı, Düyek usûlünde şarkı şeklinde sıralanmaktadır. Burada eserlerin tıpkı klâsik fasılda olduğu gibi ritmik açıdan yavaştan hızlıya doğru sıralandığı görülmektedir. Usûl düzeni içerisinde şarkı formlarının yer değiştirmesi mümkün olabilmekle birlikte ilk üç sırada mutlaka peşrev, sonrasında Ağır Aksak şarkı ve Sengin Semâî usûlünde bir şarkının peş peşe icra edildiği bilinmektedir. Şarkı faslının sonunda saz semâîsi veya longa/sirto/oyun havası türlerinden biri tercih edilerek seslendirilir. Şarkı faslının klâsik fasıldan daha giderli ve akışkan olduğu dinlenildiğinde hemen anlaşılmaktadır. Bunun bir sebebi de şarkıların klâsik fasıldan farklı olarak belli aranağmelerle birbirine bağlanmasıdır. Diğer taraftan bu icra şekli icra edildiği alan ve dinleyici-icracı ilişkisi ekseninde başka bir tavrı oluşturmuş; piyasa tavrı olarak isimlendirilen icra şeklinde farklı birçok özelliğin de ortaya çıkmasında etkili olmuştur. Bununla ilgili olarak Behâr, icra sırasında ortaya çıkan harici nağme ve bu nağmelerin eserlere eklenmesi durumundan bahsetmektedir. Eserlerdeki melodik boşlukların nağme parçacıkları ile

doldurulduğu, eserin içerisindeki uzun seslerin birkaç parçaya bölünüp eserin makamına uygun küçük süslemeler haline getirildiği ifade edilmektedir. İcracının eserin usûlünü bozmadan ilave ettiği süsleme ve nağmeciklerin her icrada farklı olabildiğinin bahsedilen piyasa tavrına has bir özellik olduğu belirtilmektedir (Behar, 1987: 75). İcra edilen bu yeni fasıl düzeninde formların üslûp açısından sarayda icra edilen klâsik fasıllara göre ayrı bir hüviyet kazanmış olduğundan bahsedilmektedir. Sözlü formlarda şarkıların tercih edilmesinin yanı sıra, peşrev ve saz semâîlerinin üslûbunda diğer eserlerle bütünlük oluşturacak şekilde bir hareketliliğin gözlemlendiğine dikkat çekilmektedir (Baloğlu&Büyükduman, 2021: 2787). Popescu-Judet, bu dönemdeki fasılları doğrudan şarkı faslı olarak adlandırmamış ancak içerik ve uygulama açısından klâsik fasıllardan belirgin bir şekilde ayrıldığını ifade etmiştir: “*Fasıl, kavramsal olarak bir değişikliğe uğramamasına karşın klâsik müziğin icra biçimi, müzik kültüründeki modernleşme ve Batılaşmadan etkilenmiştir. Batılı enstrümanların benimsenmesi ve teorik fikirler bir yere kadar kompozisyonun içeriğini ve müzikal düzenlemeleri etkisi altına almıştır. Sanat müziği konserinin tiyatro sahnesinde sunulması icracılar ile dinleyici arasındaki ilişkiyi farklı kılmıştır. Öte yandan fasılın semantiklerinden farklı kollar oluşmuştur. Fasıl metinleri ve müzik notaları sanat müziğinin eğlence müziği alanında geniş bir biçimde yayılmasına yol açmıştır*” (Popescu-Judet, 1999: 786-87). Fasıl icrası hakkında bahsedilen özellikler, doğal olarak başta çalınacak olan peşrevleri de etkilemektedir. Fasılda nasıl ki şarkılar harici nağmelerle süsleniyor veya aranağmelerle zenginleştiriliyorsa, aynı melodik zenginliklerin peşrev için de düşünülmesi kaçınılmazdır. Dolayısıyla mevcut peşrevlerin bu fasıl türüne uygun hale getirilmesinden ziyade buna hizmet edecek peşrevlerin bestelenmesi zorunlu hale gelmiştir. Her ne kadar usûl konusunda herhangi bir değişiklik olmamış yine büyük usûllerle bestelenmiş olsalar da melodik yapıdaki değişiklikler bu yeni bestelenen peşrevlerde ayrı bir denge unsuru yaratmış ve kendini hissettirmiştir. Bu noktada Akdoğu’nun fasıl peşrevlerine ilişkin olarak, bunların temel öğesinin “ezgisel olarak akışkan ve ritmik oluşu” olduğu şeklinde yapmış olduğu açıklama önemlidir (Akdoğu, 1996: 284-286).

Şarkı faslında icra edilen peşrevlerde dikkat çeken diğer bir unsur da usûldür. 19. Yy. ve sonrasında bestelenen eserlerin tercih edildiği, klasik üsluba nazaran daha serbest, yüksek volümlü ve süslemeli şekilde icra edilen şarkı faslında, peşrevlerin kimi zaman kısaltılarak icra edildiğini ifade eden Yekta, eserlerin icra edilirken nazari kaidelere dikkat edilmemesi, Muhammes gibi büyük zamanlı usûllerin Düyek şeklinde vurulması gibi durumların varlığından söz etmekte, bu durumların tenkit edildiğine dikkat çekmektedir (Yekta, 1899: 1937). Usûlün, özellikle saz eserleri için her zaman nüans belirlemede yani müzikal ifadelerin nasıl uygulanması gerektiği konusunda yardımcı olduğu düşünülmektedir. Öztürk, Türk müziği notalarında özellikle çalgılara özgü eşlik özelliklerinin gösterilmediğinden bahsetmekte; notada sadece ezgiyle karşılaşılması durumunun, müziğin tek başına ezgi olarak anlaşıldığının bir göstergesi olduğuna dikkat çekmektedir. Dolayısıyla usûl ve icra boyutlarına özgü unsurların, notanın dışında tutulması sonucunda, müzik algısı adına dikkat çeken bir tutumun yansıtıldığı konusuna vurgu yapmaktadır (Öztürk, 2010: 28). Notasyonda gösterilmeyen besteciye ait müzikal ifadelerin çözümlenmesi için elde olan iki unsurdan birisi makâm ve geçkiler diğeri ise usûldür. Sözlü eserlerde bulunan güfte unsuru her zaman ifade ve yorumlamada yardımcı olurken saz eserleri için bu durum sadece makâm ve usûl üzerinden olmaktadır. Dolayısıyla usûlün kuvvetli-zayıf zamanlarından yola çıkılarak pek çok peşrevin, saz semâînin nüanse edilmeye çalışılması, bestecinin kompozisyon yapısında usûl-ezgi bütünlüğü için düşündüğü gizli dengenin de ortaya çıkartılması anlamını taşımaktadır. Behar’a göre (1992); “*Güftenin ve melodik çizginin adeta organik bir parçası haline gelen, onların altını çizen, onlara anlam ve derinlik kazandıran bir kuvvetli ve zayıf vurgular lisani, bir noktalama işaretleri dizisi gibidir usûl kalıpları*” (s. 130). Usûl bu kadar önemliyken şarkı faslında icra edilen peşrevlerin usûlleri konusunda farklı uygulamaların yapıyor olması eserin önemli bir parçasının yok sayılması anlamını taşımaktadır. Tanbûri Cemil Bey’in peşrevlerdeki büyük usûllerin (Devr-i Kebîr, Fahte, Çember vb.) Düyek şeklinde çalınması, 4/4’lük Sofyan usûlüne çevrilip yine bu usûlün farklı şekillerde süslenip icra edilmesi konusuna dikkat çekmesi örnek teşkil etmektedir (Baloğlu&Büyükduman, 2021:2797). Halbuki peşrevin kendi içindeki dengesi usûl ve ezginin birbirini tamamlaması ile mümkünken bu dengeden mahrum olan bir icranın ortaya konulması söz konusudur. Böyle bir durumu telafi edebilecek tek durumun fasıl için özel bestelenen peşrevler olduğu düşünülmektedir. Dönem içerisinde şarkı faslı için özellikle peşrev besteleyen birçok ismi saymak mümkündür. Kemanî Tatyos Efendi, Kemençeci Vasilaki ve Kemençeci Nikolaki gibi döneminin fasıl icrasında önde gelen

müzisyenleri çeşitli makâmlarda şarkı faslına uygun yeni peşrevler bestelemişlerdir. Bu peşrevlerin melodik yapısının; diğer peşrevlere nazaran daha giderli, notadan farklı zengin süslemeler içeren, coşkun ve dinamik olarak nitelendirilebilen yapıda olduğu kabul edilmektedir. Aynı dönemlerde bestelenen ancak klâsik fasıl içerisinde de kabul gördüğü belirlenen bazı peşrevlerin de olduğu bilinmektedir. Örnek vermek gerekirse; Numan Ağa'nın Bestenigâr peşrevi hem klâsik fasıl hem de şarkı faslı içerisinde yer almaktadır. Burada üslûbun her iki icrada kabul gördüğünü gösteren bir durumun kabul edilmesi gerekmektedir (Ekinci, 2019: 2217).



Video 3. Tatyos Efendi/Rast Peşrev (Web3)

Solo Çalgı Konserlerinde İcra Edilen Peşrevler

Geleneksel Türk müziği çalgı icrasında geçmişten günümüze çalgının ilk ve önemli görevi solo veya topluluk icrasına refakat iken, 20. Yy.'a gelindiğinde çalgıların solistlik vasıfları ön plana çıkmaya başlamıştır. Dolayısıyla icracıların kendi teknik, müzikal tavırlarını ve yorumlama becerilerini ortaya koyacakları konser programları ve konser eserleri belirlenmeye başlamıştır. Tanbûrî Cemil Bey ile başlayıp Mesut Cemil, Refik Fersan, Şerif Muhittin Targan, Reşat Aysu gibi bestecilerin devam ettirmiş olduğu çalgıya özel eser besteleme süreci, günümüzde devam etmekte olup çalgının solistlik vasıflarını ön plana çıkartmayı hedefleyen bir durumdur (Kahyaoğlu, 2011: 23,24,25). Bu durum aynı zamanda “virtüözüte” kavramının konuşulmaya başlanmasına zemin hazırlamıştır. Cemil Bey ve diğer bestecilerle devam eden süreçte, Türk müziği çalgılarının geneli için yazılmış eserlerin yanı sıra bestecilerin kendi çalgıları için de yazdıkları eğitici, teknik anlamda ileri düzeye götürme amacı taşıyan eserler mevcuttur (Kırımlıoğlu, 2011: 27-28). Dolayısıyla bestelenen peşrev formundaki eserlerinde öncelikle çalgının teknik becerisini geliştirmeye yönelik bir amacı olduğuna inanılmakta ve dolayısıyla solo çalgı konserlerinde tercih edildiği düşünülmektedir. Değişim dönemi olarak adlandırılan bu dönemde Yılmaz, son dönem peşrevlerinin melodik anlatımında eskiye göre değişiklikler olduğunu ve daha romantik bir havanın eserlere yansıtıldığına dikkat çekmektedir (Yılmaz, 2020:28). Cemil Bey'in tanburda yaptıklarının, Targan tarafından ud icrasında, Münir Nurettin tarafından ses icracılığında, Refik Fersan tarafından da bestecilik alanında gerçekleştiği iddia edilmektedir (Bardakçı, 1995, s. 12). Böylelikle solo çalgı konserlerinde icra edilen peşrevler, hem teknik çalım özelliklerini ortaya çıkarması hem de yorumlamaya uygun kompozisyon yapısına sahip olması sebebiyle 20. Yy. eserlerinden seçilerek tercih edilmektedir.



Video 4. Tanbûrî Cemil Bey/Kürdîlihîcâzkâr Peşrev (Web 4)

Solo çalgı konserlerinde icra edilen peşrevlerde melodik kurulumun, yorumlamaya katkısı olduğu düşünülmektedir. Peşrevlerin büyük usülle bestelenmeleri, icracıya geniş bir seyir alanı imkânı sunmakta, icracının yorumlama becerilerini rahatlıkla ortaya koyabilmesini sağlamaktadır. Büyük zamanlı usülle bestelenen peşrevlerde, kompozisyonu oluşturan cümleler uzun olmakta ve bu durum, eseri yorumlama aşamasında hafızaya alınmasını temel kılan sürecin, diğerlerine göre oldukça zorlayıcı olduğunun göstergesidir. Bu nedenle peşrev seslendirmek, bir çalgı için her zaman saz semâisi veya diğer formların icrasından daha zor olmuştur. Peşrev demek bilgi demektir. Makâm ve seyri açısından, perdeler ve baskıları açısından, geçkiler ve hakimiyeti açısından, usûlün darplarına uygun vurgu ve nüansların uygulanması açısından peşrev icrası her zaman zorlayıcı olmaktadır. Özellikle 3. hânelerin makâm geçkisi yönünden zengin olarak besteleniyor olması, makâm ve usûl gibi teorik bilgilerin yanında geçki yönünden de oldukça besleyici bir zemin hazırladığının göstergesidir. Tüm bu özellikleri içinde kapsayan yapısıyla birlikte dönem bestecilerinin, peşrevlerinde özgün melodi arayışı içerisinde oldukları bilinmektedir. Işıktaş, 20. Yy. başlarından itibaren bestecilerin eserlerinde, bireyselliği ortaya koymaya başladıklarından, kendi öznelliklerini yansıtmaya çabası içerisinde olduklarından bahsetmektedir (Işıktaş, 2016:237). Bu durum peşrevlerin de içinde olduğu saz eseri repertuarını başka bir boyuta taşımaktadır.

Solo çalgı konserlerinde icra edilen peşrevlerde, özgün melodi anlayışı çerçevesinde bestecilerin, belli bir dönem üslûbundan ziyade eserlerinde daha serbest, daha yaratıcı ve yenilik arayışı içerisinde oldukları görülmektedir. Önceki dönemlerde kullanılmayan ya da az kullanılan tartım kalıplarını tercih etmeleri, sesler arasında geniş aralıklı atlamalar kullanmaları, ezgide usûl darplarının farklı şekilde dağılımı, bestecilerin sergilemiş oldukları yaklaşıma örnek olarak gösterilebilir. Bununla birlikte bestecilerin özellikle makâm seyri konusunda kendi tasarruflarını ekleyerek makâmın işlenmemiş yönlerini ortaya çıkarma çabaları dikkat çekmektedir. Akdoğu, solo çalgı konserlerinde icra edilen peşrevlere ilişkin olarak, ritmin ikinci plana atıldığını ve ezgi anlayışının ön planda tutularak bağımsız seslendirilmek için bestelenmiş olduklarını söylemektedir (Akdoğu, 1996: 284-286).

Eserlerde yaşanan farklılaşmaya bir örnek olarak Tanbûrî Cemil Bey'in peşrevleri gösterilebilir. Cemil'in özellikle Kürdîlihiczakâr peşrevinde, gelenekten farklı bir uygulamanın varlığı söz konusudur. Kürdîlihiczakâr peşrevin 4. hânesi usûl dışında serbest bestelenmiştir. Bu durum önceki dönem peşrevlerde rastlanmayan bir durumdur. Konuyla ilgili olarak Işıktaş çalışmasında, Musa Süreyya'nın Cemil Bey hakkındaki ifadelerine de yer vermiştir; "*Eserleri eski eserlerden farklıdır. Bestelerinde özellikle icrası zor ve işitilmemiş nağmelere rastlanır...*" (Işıktaş, 2016: 250). Sadece Cemil Bey değil, Refik Fersan, H. Sâdettin Arel, Mesut Cemil, Reşat Aysu, Cinuçen Tanrıkorur gibi yeni dönem birçok bestecinin eserlerinde bu farklılaşmanın izleri görülebilmektedir. Torun, geçmişte âyin ve fasıl için bestelenen ve bu icra düzenine hizmet etmesi amaçlanan peşrev ve saz semâîlerinin, 20.yy.'da yön değiştirerek başka bir anlayışla yazılmaya başlanması sürecinde, saz eserlerinin adeta şarkı söylemişçesine insan sesine göre bestelendiği, Tanbûrî Cemil ile başlayan akımda oluşan eserlerin artık sadece enstrüman için yazıldığı ve bu değişikliğin eserin notasında gözle görülür şekilde anlaşıldığını belirtmektedir. Özellikle de H. Saadettin Arel, Ferit Alnar, Reşat Aysu gibi bestecilerin eserlerinde bu durumun açıkça görüldüğü, enstrümanın teknik imkanlarını zorlayıcı pasajların eserlerde sıkça yer aldığı ifade edilmektedir (Torun, 2009/akt. Kahyaoglu, 2015:59). Dolayısıyla bestelenen peşrev formunda eserlerin solo çalgı konserlerinde tercih edilmesi ve bu doğrultuda peşrevlerin ayrı bir sınıflandırmaya tabi tutulması kaçınılmaz olmaktadır.

Mehter Peşrevleri

Türk toplumlarında tarih boyunca varlığını sürdürdüğü bilinen ve kaynaklarda da belirtilen askeri müzikte, tuğ ve davul bir egemenlik sembolü olarak yer almaktadır. Bundan dolayıdır ki Hunlarda askeri müzik "Tuğ" adı altında, İslamiyetin kabulünden sonraki süreçte ise "Nevbet" adı altında anılmıştır. Tuğ kelimesi aynı zamanda kös, davul, nevbet davulu, mehterhane ve sancak manalarına da gelmektedir. Bu kelime zamanla tabılhane ve nevbet kelimeleriyle yer değiştirmiştir (Yıldız, 1992: 18). Nevbet, askeri müzik takımlarının saray veya hükümdar otağlarının önünde davul vurarak icra yapması şeklinde açıklanmaktadır. Kısacası takımların barışta veya savaşta icra ettikleri göreve "Nevbet vurma" denilmektedir. Selçuklu döneminde namaz vakitleri de dahil olmak üzere önemli zamanlarda nevbet vurdurma geleneği devam etmiştir. Osmanlı döneminde Farsça bir kelime olan "mehter" adını alan askeri müzik, "Mehterhâne" adıyla bir devlet teşkilatı olarak, Sultan II. Mahmud'a kadar uzanan dönemde varlığını sürdürmüştür (Say 2005:444). Mehter

kelimesinin farsça Mâhi-ter terkibinden bozma olduğu söylenmektedir. Dolayısıyla “yeni ay veya hilal” anlamındadır. Mehter kelimesinin bir diğer açıklaması da; Farsça mihter kelimesinin Osmanlı’da söyleniş biçimi olduğudur. Buna göre “büyük, ulu” anlamında kullanılmaktadır. Mehter icrasının ihtişamı düşünüldüğünde bu anlama yakınlığı oldukça açıktır.

Mehter müziğinin işlevsellik alanı oldukça geniştir. Sadece savaşlarda çalınan bir müzik olmasından ziyade barış durumlarında, kutlamalarda, eğlencelerde, hükümdar alaylarında da kullanılmış ve devletin bir parçası durumundan da asla kopmamıştır (Özalp 2000:43). Mehter müziğinde kullanılan çalgıların her birinin savaş aletlerinden birini temsil ettiği belirtilmektedir. Buna göre Kös ve davul top seslerini, zil ise kılıç seslerini temsil etmektedir. Bununla birlikte nakkarenin koşan atların nal seslerini, zurnanın kişneyen atları ve çevganın ise yeniçerilerin savaş naralarını temsil ettiği ifade edilmektedir (Kaya, 2012: 99).



Video5. Cigerdelen Peşrev (Hüseyin) (Web 5)

Mehter müziği kendine has üslûbuyla icra edilmiş; her zaman kişiler üzerinde derin bir etki yarattığı ve milli duyguları ortaya çıkarttığı bilinen bir müzik türüdür. Mehter müziğinin, Osmanlı kültürü içinde bir tür olarak ayrılmasında başlıca üç etkenin rol oynadığını belirtmektedir: Bunlardan ilki; müzik yapma bağlamı ve işlevi bakımından resmi/statü gösteren/törenselsel/askeri nitelikler taşımasıdır. İkincisi; davul, zurna, kös, boru, nakkare ve zil gibi yüksek volümlü nefesli ve vurmali çalgılardan oluşmasıdır. Üçüncüsü ise mekân olarak açık alan veya meydanları kullanmasıdır (Öztürk, 2010:4).

Mehter repertuarı içerisinde yer alan eserlerin usûlleri, makamları, bestecileri, hakkında bilgi veren Yıldız (1992), repertuvarda özellikle bu müzik için bestelenenler dışında, Mehter sazlarıyla çalınan eğlence, halk müziği ve sanat müziği parçalarının da bulunduğu dikkat çekmektedir (s.39-57). Eski mehterlerin, peşrev ve saz semâisinden, nakış, murabbâ, semâi gibi sözlü eserlere hem klâsik formda hem de hafif eğlendirici parçaları içine alan zengin bir repertuvara sahip olduğu ifade edilmekte, az kadrosuyla da bir açık hava orkestrası niteliğinde olduğu belirtilmektedir. Ayrıca her türlü tören, şenlik ve düğünlerde mutlaka yer aldıkları ifade edilmektedir (Aksoy, 1985: 1214). Belli bir dönem içerisinde mehter müziği bestecilerinin özellikle peşrev ve saz semâisi gibi çalgısal formda eserler bestelediği ve bu eserlerin sayıca çok olduğu konusuna dikkat çekmekte olan Öztürk (2010); Osmanlı döneminde bestelenmiş her tür saz eserinin beğenilerek repertuvara dahil edilmiş ve seslendirilmiş olmasının da mümkün olduğunun altını çizmiştir (s.15). Bununla birlikte Popescu-Judet (1996), mehter repertuarının bu çok çeşitli yapısı ile ilgili olarak, bayramlarda, şenliklerde, serhad boylarında yaşayan halkı eğlendirmek için ilahiler, halk türküleri, oyun havalarının da çalınıp okunduğundan bahsetmiş; repertuvardaki eser çeşitliliği ile mehter müziğinin herkes tarafından sevilip dinlendiğini ifade etmiştir (Öztürk, 2010: 17).

Mehter için bestelenen eserlere bakıldığında; hem saz eseri formunda hem de sözlü formlarda bestelendikleri görülmektedir. Saz eseri formunda bestelenenler içinde semâi, çeng-i harbi ve peşrevler yer almaktadır (Yıldız, 1992: 42). Mehter için bestelenen özellikle peşrevlerin geleneksel Türk müziği içerisinde yer alan diğer peşrevlerden farklı olduğu belirlenmiştir. Bu eserlerin özellikle mehter için besteleniyor oluşundan kaynaklı, hem fiziki yapıları hem de kullanıldıkları alan itibarı ile farklılaştıkları görülmektedir. Tanırkorur (2003); Mehteran içerisinde kullanılan peşrevlerin melodik yapısının daha keskin, ihtişamlı, dinamik ve tumturaklı olduğunu ifade etmektedir. Çalışmasında mehter için bestelenen peşrevlerin yapısal özellikleri hakkında bahseden Yıldız (1992) öncelikle kullanılan makamların listesini

vermiştir. Verilen listede Acem makâmından Zirgüleli Hicaza farklı duygularda pek çok makâmın sıralanmış olduğu görülmektedir. Mehter müziğinde usûllerin genellikle vevleli şekilde vurulduğunu ifade eden Yıldız, kullanılan usûllerin de ayrıca listesini göstermiştir. Listeye bakıldığında; Berefşândan Zarb-ı Fetihe klâsik Türk müziğinde kullanılan pek çok usûlün sıralandığı görülmektedir. Bunun dışında sadece Mehter müziği için kullanılan usûller olduğundan bahsedilmiş ve isimleri verilmiştir. Ezgi, düzum ve kullanılan enstrümanlarla birlikte ayrı bir hüviyet kazanan mehter müziğini neşeli, hareketli ve kişiyi cesaretlendirici nitelikte ifade eden Yıldız; mehter bestecilerini ve bu bestecilere ait eserleri ayrı başlıklar altında değerlendirmiştir. “At Peşrevi, Alay Düzen Peşrevi, Elçi Peşrevi, Saat Peşrevi, Rakkas Peşrevi” vb. peşrevlerin özellikle hizmet ettikleri alanlarla ilgili olarak isimlendirilmiş olduğu belirtilmektedir. Bu peşrevler adından da anlaşılacağı üzere tören, geçit, savaş ve oyun gibi farklı durumlarda icra edilmek üzere bestelenmiş peşrevlerdir. Ancak üslûbu üzere topluluğun repertuvarına dahil edilerek icra edilmiş diğer pek çok peşrevin de olduğu bilinmektedir. Öztürk, çalışmasında; geleneksel repertuvar içerisinde yer alan bazı peşrev ve saz eserlerinin oda müziği çalgıları (ince saz takımı) haricinde meydan çalgılarıyla da icra edildiğinden bahsetmiş; Ali Ufkî ve Kantemir’de yer alan ve Evliya’nın Seyahât-nâmesi’nde, “Şükûfezâr Peşrevi” olarak anılan eserin her iki üslûp içinde seslendirilebildiğini belirtmiştir (Öztürk, 2010: 30). Tatyos’a ait Sûznâk peşrevin mehter tarafından icra edilmiş olması, mehter peşrevleri dışında bir eserin üslûp açısından uygunluğunun sorgulanmasına zemin hazırlamaktadır.

Gazi Giray Han, Hızır Ağa, Solak-zade Ahmet çelebi gibi bestecilerin özellikle mehter için bestelediği eserler mevcuttur. Özellikle peşrev formunda eserleri bulunan bu bestecilerden Hızır Ağa’ya ait karabatak peşrevlerin kendi döneminde mehterhanede çalınmış olduğu bilinmektedir. Bunun dışında mehter için özel olarak bestelemiş olduğu bir diğer eser de “Saat Peşrevi” dir. Bestecileri bilinmeyen peşrevlerle birlikte bestecileri mehterden olan peşrevlerin de kaynaklarda yer aldığı görülmektedir. Bunlardan bazıları da şunlardır: Zurnazen/Edirneli Ahmet Çelebi, Nefirî Behram Ağa, Hammalî, Zurnazenbaşı İbrahim Ağa...

Mehter müziği eserlerinin tespitinde en güvenilir kaynakların Ali Ufkî’nin Mecmû-i Saz ü Söz’ü ve Kantemiroğlu Edvârı olduğu bilinmektedir. Kantemir; Edirneli Ahmed Çelebi, Zurnazen Edirneli Ahmed Çelebi, Tağı Edirneli Ahmed adlarıyla çeşitli makamlarda olmak üzere yedi peşrev sayar. Bunlar: Hüseyini/Düyek “Rakkas”, Saba/Berevşan (namevcud), Saba/Hafif, Saba/Çenber, Bayati/Düyek “Demkeş” (namevcud), Acem/Sakil (namevcud), Acem/Fahte peşrevleridir. Bununla birlikte mehterhânenin padişahlar adına peşrev icrâ ettiği de bilinmektedir. Bu peşrevlere örnek olarak; “Hünkâr Peşrevi”, “Osman Paşa peşrev hüseyini usûleş düyek” gösterilebilir (Behar, 2008:186). Öztürk çalışmasında; hem Kantemiroğlu hem de Ali Ufkî’de yer alan “Ciğerdelen Peşrevi”nden bahsetmektedir. Bu peşrevin Osmanlı tarihinde Macaristan topraklarındaki Ciğerdelen kalesi sahrasında meydana gelen savaşla bağlantılı olduğunu belirtmektedir (Öztürk, 2002: 162). Böylelikle bu ve bunun gibi peşrevlerin isimleriyle de bağlantılı olarak ne amaçla bestelendiği veya icra edildiği ortaya çıkmaktadır. Ayrıca hizmet ettikleri alanla ilgili olarak da diğer peşrevlerden ayrılan niteliklerinin de görülmesi sağlanmaktadır. Kantemiroğlu, Ali Ufkî ve Kevserî’nin eserlerinin, mehter mûsikisinde icra edilen repertuvara ışık tutmaları açısından oldukça önemli olduğu görülmektedir. Her ne kadar eserlerin birbirlerinden az ya da çok farklılaştığı tespit edilmiş olsa da eserlerin varlığı ve bilinmesi açısından bu çalışmaların önemli kaynaklar olduğu düşünülmektedir. Bunlara bakıldığında; mehter müziği için peşrev formunda eserlerin hiç de azımsanmayacak derecede çok olduğu ve bahsedildiği üzere tarihte bir kişi veya olayı nitelendirecek şekilde özel isimlerle anıldığı ortaya çıkmaktadır.

Yıldız’ın (1992) da ifade ettiği gibi “*Mehter müziği özel bir üslûba sahiptir. Bu üslûp ezgi, düzum ve saz unsurlarının birleşmesiyle oluşmaktadır*” (s.40). Bu ifadeden yola çıkılarak mehter içerisinde icrası yapılan peşrevlerin de özel bir üslûp çerçevesinde seslendirildiği sonucuna varılmaktadır. Peşrevler ister mehter için bestelenmiş olsun ister harici bir repertuvardan seçilsin, icrası sırasında ortaya çıkan özellikler, çalgılara veya usûl düzenindeki darpların yer değiştirmesi ile birlikte oluşan farklı ezgi kalıplarına bağlı olarak ortaya çıkmaktadır. Mehterhâne icrâsıyla peşrevlerin; savaş alanlarında, ordu içerisinde motivasyon, savaşılan kimseler için moral kaybıyla beraber savaşın hızlı bitmesi gibi bir işlevi ortaya çıkmaktadır.

Tablo 2. Peşrevlerin sınıflandırılmasının kavramsal ve yapısal çerçevesi

Peşrev Türü	Sınıflandırma Ölçütü/Nedeni	Örneği	Kuramsal açıklama
Âyinde İcra Edilen Peşrevler	Usûl ve üslûp	Hammâmizâde İsmail Dede Efendi/Bestenigâr Peşrev	Usûl ve üslûp âyin peşrevlerinin sınıflandırma ölçütüdür. Âyin başında icra edilen peşrevler sadece Devr-i Kebîr usûlünde bestelenir. Ancak usûlün yanında peşrevin, eserle aynı üslûp özellikleri taşıması da önemlidir.
Klâsik Fasılda İcra Edilen Peşrevler	“Klâsik” kavramı ve üslûp	III. Selim/ Sûz-i Dilârâ Peşrev	Klâsik kavramı ve üslûp ekseninde oluşan tüm özellikleri içinde barındırması ve bestelendiği dönemin üslûp özellikleri, klâsik fasıl peşrevlerinin sınıflandırma ölçütüdür. Fasılda yer alan sözlü eserlerle peşrev arasındaki uyumun sağlanabilmesi bu ölçütlere bağlıdır.
Şarkı Faslında İcra Edilen Peşrevler	Harici süsleme ve nağmeler	Tatyos Efendi/ Rast Peşrev	Büyük usûlle bestelenmiş olsalarda, eserde yapılan harici süsleme ve nağmelere uygun bir yapıda bestelenmeleri, şarkı faslı peşrevleri için bir ölçüt oluşturmaktadır. Fasılda yer alan sözlü eserlerin şarkı formunda olması ve harici süsleme/nağmelerle faslın bütününde daha ritmik bir ilerleyişin oluşması, bu ölçütlere bağlıdır.
Solo Çalgı Konserlerinde İcra Edilen Peşrevler	Müzikal kimlik ve çalım teknikleri	Tanbûrî Cemil Bey/Kürdîlihîcâzkâr Peşrev	Çalgıda teknik özellikleri ortaya çıkarması ve bestecinin müzikal kimliğini ön planda tutması, solo çalgı konserlerinde icra edilen peşrevlerinin sınıflandırma ölçütüdür. Bu peşrevlerde icracı kendi teknik beceri ve ustalıklarını gösterme imkanı bulur. Yorumlamaya dair müzikal ifadeleri rahatlıkla kullanır.
Mehter Peşrevleri	Mehter içerisinde ritmik ve melodik özellikler	Cigerdelen Peşrevi/Hüseyni	Mehter için bestelenmiş olmaları ve kendine özgü ritmik/melodik özellikleri taşıyor olması, mehter peşrevleri için bir ölçüt oluşturmaktadır. Mehterin tarihi süreçte hizmet ettiği alanla ilgili olarak bestelenen peşrevlerin de aynı amaç ve hizmet doğrultusunda bestelenmesi, özel isimlerle anılması, bu ölçütlerin oluşmasında etkili olmuştur.

Tablo 2’de araştırma kapsamında peşrevlerin sınıflandırılmasında kavramsal ve yapısal çerçevesi sunulmuştur. Buna göre perşrevlerin beş kategoride sınıflandırılması yapılmıştır. Buna göre peşrev türleri; Âyinde İcra Edilen Peşrevler, Klâsik Fasılda İcra Edilen Peşrevler, Şarkı Faslında İcra Edilen Peşrevler, Solo Çalgı Konserlerinde İcra Edilen Peşrevler, Mehter Peşrevleri şeklindedir.

Sonuç ve Öneriler

Bu araştırmada, Akdoğu (1996), Yavaşca (2002), Hatipoğlu (1996) gibi isimlerin, Klâsik Türk müziği formları alanında yaptığı çalışmalarla, repertuvarın ne şekilde tasnif edilerek sınıflandırıldığı konusunda bilgiler edinilmiştir. Elde edilen bilgiler, repertuvarda bulunan sözlü ve saz eserlerinin kendi içinde belirli standart çerçevelerle sınıflandırıldığını ve bu sınıflandırmada özellikle saz eserleri formları arasında yer alan peşrevlerin işlevsel özelliklerine dayandırılarak somut bir şekilde birbirlerinden ayrılmadıkları görülmektedir. Fiziki özellikleri doğrultusunda birbirlerinden farklılıklar gösteren peşrevlerin özellikle nitelik bakımından birbirlerinden ayrıldıkları ve bu özellikleri ile icra sürecinde belirgin bir şekilde ortaya çıktıkları tespit edilmiştir. Bu tespit doğrultusunda peşrevlerin kendi içerisinde eserden esere farklılık gösterdiği ve özellikle eserlerin nitel yönleri incelendiğinde *Peşrev* adı altında yer alan eser dağırının kendi içerisinde icra sınıflarına ayrıldığı görülmüştür. Notasyonda elbette bu eserler şarkı faslı peşrevi, klâsik fasıl peşrevi veya âyin peşrevi olarak gösterilmemektedir. Bununla birlikte, böyle bir ayrıma yönelik herhangi bir bilgi de verilmemektedir. Ancak icra süreci göstermektedir ki bu peşrevler yer aldıkları takım veya eserler topluluğu ile birlikte solo çalgı performanslarına göre farklı amaçlar doğrultusunda bestelenir ve icra edilirler. Bestelenme aşaması düşünüldüğünde peşrevlerin önemli bir kısmının, icra edilecek alan için bestelendiği ortaya çıkmıştır. Âyin için bestelenenlerin tarihi kayıtlarda yer aldığı tespit edilmiş, şarkı faslı için bestelenenlerin de yine kaynaklarda mevcut olduğu ortaya çıkmıştır.

Araştırma sonucunda âyin için bestelenen ilk peşrev ve son peşrevlerin repertuvardaki diğer peşrevlere göre farklılık arz etmesinde ilk ve önemli etkenin usûl olduğu sonucuna varılmıştır. İcrada ilk peşrevin tercih edilmesi Devr-i Kebîr usûlünde bestelenmiş olması sebebiyledir. Bununla birlikte dini formlar içerisinde makâm, usûl, güfte, geçki vb. yönlerden oldukça kapsamlı olduğu düşünülen âyinlerde, icra edilecek peşrevin de aynı estetik kaygıyla bestelenmesi özelliği ön plana çıkmaktadır.

Klâsik fasılda icra edilecek peşrevlerde, özellikle *klâsik* kelimesinden hareket edilerek hangi özelliklerin olması gerekliliği ortaya çıkmıştır. Buna göre; klâsik dönem içerisinde bestelenen hem sözlü hem de saz eserlerinin belli bir üslûbu ve anlayışı taşıdığı ortaya çıkmıştır. Klâsik takıma dahil edilecek peşrevlerin de aynı dönem üslûbunu ve anlayışını yansıtmaları gerektiği sonucuna varılmıştır. Şarkı faslında yer alan birçok peşrevin ise özellikle bu alan için bestelenmiş oldukları tespit edilmiş, haricinde kalan diğer peşrevlerin icraya yakışır bir hale getirilmek istendiği; bunu sonucu olarak harici süsleme ve nağmelerle zenginleştirildiği ortaya çıkmıştır. Ancak bu durumun bazı olumsuz sonuçlarından kaynaklı olarak şarkı faslında icra edilecek peşrevlerin özellikle belli besteciler tarafından bestelenmiş olması zaruriyetinin ortaya çıktığı belirlenmiştir. Konser peşrevleri olarak gösterilen eserlerde aranan özelliklerin daha çok çalgı tekniğine yönelik olduğu sonucuna varılmıştır. İcracıların, kendi çalgılarına yönelik uygulamış oldukları teknik özellikleri yansıtan, solo icrada kendilerini gösterme imkanı tanıyan, yorumlama aşamasında kendi müzikal kimliklerini ortaya çıkartmalarında geniş bir alan sunan eserleri tercih ettikleri anlaşılmış, özellikle 20. Yy.'da kavram olarak benimsenen virtüözitenin ortaya çıkmasına yarayan bazı Batı etkili özelliklerin tercih edilen eserlerde sıkça kullanıldığı sonucuna varılmıştır. Mehter peşrevleri, tarihi kayıtların da vermiş olduğu bilgiler doğrultusunda başlı başına belli bir amaca hizmet eden eserlerdir. Ulaşılan bilgiler ışığında özel olarak bestelenen peşrevler olduğu ortaya çıkmış ve bu peşrevlerin mevcut diğer peşrevlerden oldukça farklı yapıda bestelendikleri sonucuna varılmıştır. Bununla birlikte mehter repertuvarına dahil edilen peşrevlerin ister özel bestelenmiş olsun isterse diğer peşrevlerden tercih edilmiş olsun belli bir üslûp ve anlayışla icra edilmiş olduğu, farklı bir icra anlayışıyla daha da belirgin bir şekilde diğerlerinden ayrıldığı ortaya çıkmıştır.

Peşrevler, sözlü eserlerden önce gelme durumu ile adeta eserlerin tamamını temsil etme görevi üstlenmekte; kendinden sonra icra edilecek esere dinleyiciyi hazırlamak gibi önemli bir misyon üstlenmektedir. Bu durumda peşrevleri birbirinden ayıran özelliklerin yukarıda belirtilen çerçevede dahilinde belirlenmesi ve icracıların da bu özellikleri bilerek eserleri seslendirmesi önem arz etmektedir. Elde edilen bilgiler göstermektedir ki her peşrevin neye hizmet ettiği hem bilinmekte hem de bilinmemektedir. Özellikle alanda öğrenme aşamasında olanların ilk anda eline aldıkları notada yazan bilgiye göre eseri nasıl icra etmeleri gerektiği konusunda bu bilgiler yardımcı olacakken bu bilgilerden yoksun olanlar eserin gerektirdiği hiçbir ifade ve yorumlama özelliğini verememektedirler. Böyle bir durumda eserin giderinin tayini, üslûba uymayan fazladan süslemelerin yapılması, ya da süsleme yapılması gereken yerlerde yapılmaması gibi gelenekten uzak bir eser icrası oluşmaktadır. Elbetteki yorumlama aşamasında icracı her zaman özgürdür, tek başına solo bir icrada her eseri dilediği gibi yorumlar ve icra edebilir. Ancak eserin hizmet ettiği bir icranın içerisinde yapılması gerekenler hakkında önceden bir hazırlık süreci ve eseri değerlendirme süreci geçirmesi gerektiğine inanılmaktadır. Dolayısıyla eserle ilgili icra özelliği bilgilerini ancak meşk ettiği hocasından veya başka kaynaklardan elde edebilir. Kaynaklarda peşrevler hakkında birçok bilgi yer alırken her peşrevin ne amaçla bestelendiği ve nerede ne şekilde yer alması gerektiği konusunda bilgi mevcut değildir. Bu sebeple alanda eser formlarıyla ilgili yapılan araştırmalarda teorik bilgilerin yanı sıra icra sürecini etkileyen uygulama bilgilerine de ihtiyaç duyulmakta ve bu yöndeki çalışmaların hızlanması gerektiği düşünülmektedir.

Araştırmanın Sınırlılığı

Araştırma; peşrev formunda yer alan eserlerden, Mevlevî âyinlerinde, klâsik fasılda, şarkı faslında, solo çalgı konserlerinde ve mehter müziğinde yer alanlarla sınırlıdır. Bunun dışında kalan diğer peşrev formundaki eserler araştırma haricinde tutulmuştur.

Bilgilendirme

Araştırmada klâsik Türk müziği repertuarında yer alan peşrev formundaki eserler ele alınmış, araştırma sınırlılığı kapsamında ve kullanılan bilgiler doğrultusunda etik ilkelere özen gösterilmiştir. Araştırma için herhangi bir etik kurul iznine gerek yoktur.

Yazarın Biyografisi



Doç. Dr. **Kibele Kıvılcım Çiftçi** 1979 yılında Ankara/Türkiye’de doğdu. Lisans eğitimini Konya Selçuk Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Sanat Müziği Bölümü’nde kanun branşında tamamladı. Yüksek Lisans eğitimini Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Sanat Müziği Tezli Yüksek Lisans Programı’nda tamamladı. Doktora çalışmalarını Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitimi Bilimleri Enstitüsü Müzik Eğitimi Doktora Programı’nda tamamladı. Fırat Üniversitesi Devlet

Konservatuvarı ve Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı’nda öğretim görevlisi olarak görev yapmıştır. Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi İcra Sanatları Fakültesi Çalgı Eğitimi Bölümü Telli Çalgılar Ana Sanat Dalı’nda Öğretim Üyesi olarak devam etmektedir. Kanun çalgısı ile ulusal ve uluslararası sanatsal etkinliklerde yer almakta, bilimsel yayınlar üretmektedir. **Kurum:** Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi **E-mail:** kibeleciftci@mgü.edu.tr **ORCID:**0000-0001-7838-1112

Web sitesi: <https://www.mgu.edu.tr/personnel/doc-dr-kibele-kivilcim-ciftci>

AcademiaEdu: <https://independent.academia.edu/KibeleKivilcimCiftci>

Kaynaklar

- Akdoğan, O. (1996). *Türk müziği’nde türler ve biçimler*. İzmir: Ege Üniversitesi Yayınları.
- Aksın Çevik, A. E. (2023). The importance and use of percussion instruments in Turkish music. *6th International Conference on Future of Social Sciences*, 15-17 September, Prague, Czech Republic.
- Aksoy, B. (1985). Tanzimat’tan Cumhuriyet’e musiki ve batılılaşma. içinde *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye ansiklopedisi* (Vol. 5, pp. 1212-1236).
- Avcı-Akbel, B. (2021). Türk müziğinde terminoloji sorununun ekol, üslup, tavır, yorum terimleri özelinde incelenmesi. *Bolu Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21(3), 941-955.
- Baloğlu, B. Ş., & Büyükduman, B. (2021). Fasıl tarihinde dönüşüm ve direklerarası fasıl refakat gelenekleri. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 9(2), 2783-2804. <https://doi.org/10.12975/rastmd.2021925>
- Bardakçı, M. (1986). *Maragalı Abdülkâdir*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Bardakçı, M. (1995). *Refik Bey “Refik Fersan ve Hatıraları”*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Behar, C. (1987). *Klasik Türk müziği üzerine denemeler*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Behar, C. (2008). *Saklı mecmua* (2nd ed.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cevher, H. (1995). *Ali Ufki Bey ve Hâzâ Mecmû’A-i Sâz ü Söz (Transkripsiyon, İnceleme)*. Doktora tezi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Çakır, A. (1999). *Alişah B. Hacı Büke (? -1500)’nin Mukaddimetü’l –Usûl adlı eseri*. Doktora tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Çevikoğlu, T. (2008). *Sema’nın sadası*. İstanbul: Türkiye Finans Kültür Yayınları.
- Değirmenci, Z. T., & Sağer, T. (2022). Hamparsum müzik el yazmalarının Mevlevi müziklerine ait belgelerle müzikal içerik açısından karşılaştırılması. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 10(4), 579-597. <https://doi.org/10.12975/rastmd.20221047>
- Devellioğlu, F. (1986). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lügat* (7th ed.). Aydın.
- Ekinci, M. U. (2019). Piyasa’da yaşayan eski bir peşrev: Kanbos Nazîresi. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 7(2), 2212-2233. <https://doi.org/10.12975/pp2212-2233>
- Ezgi, S. (1935). *Nazari ve ameli Türk musikisi* (Vol. 3). İstanbul: İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı.
- Feldman, W. (1993). Ottoman sources of the development of the taksım. *Yearbook for Traditional Music*, 25, 1-28.

- Gazimihal, M. R. (1947). *Konya'da musiki*. Ankara: CHP Halkevleri Yayınları Milli Kültür.
- Gönül, M. (2007). Mevlevîlik ve mûsikî. *İstem*, 5(10), 75-89.
- Hatipoğlu, A. (1996). *Türk musikisinde formlar*.
- Işıktaş, B. (2016). Eski musikin son Rönesansı'nı hazırlayan iki virtüöz: Tanburi Cemil Bey ve Şerif Muhiddin Targan. *Uluslararası Müzik Sempozyumu "Müzikte Performans"*. Gülay Göğüş, Ersen Varlı (Editör). Bursa: Osmangazi Belediyesi Yayınları.
- İmîk, Ü. (2017). Klasik" kavrami ekseninde türk müziği ve batı müziği kültüründeki benzerlikler/farklılıklar üzerine genel bir değerlendirme. *İnönü Üniversitesi Kültür Ve Sanat Dergisi*, 3(1), 199-205. <https://doi.org/10.22252/ijca.337028>
- Kahyaoğlu, Y. (2011). *Kanun sazı öğretiminde klasik Türk müziği saz eseri formlarının fonksiyonlarının incelenmesi*. Doktora tezi. İnönü Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Malatya.
- Kahyaoğlu, Y. (2015). Kalsik Türk müziğinde saz müziğinin yeri ve önemi. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 1(1), 57-60.
- Karadeniz, E. (1965). *Türk musikisinin nazariye ve esasları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karasar, N. (2002). *Bilimsel araştırma yöntemi*. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Kaya, E. E. (2012). Türk ordu geleneğinde askeri müzik olgusu. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 1(3), 93-105.
- Kaygısız, M. (2000). *Türklerde müzik*. İstanbul.
- Kırımlıoğlu, V. (2011). *Başlangıç seviyesinde "kanun" için etütler* Yüksek lisans tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Öncel, M. (2010). Rauf Yektâ Bey'in *Ati, Yeni Mecmûa, Resimli Kitap ve Şebbâl Adlı Mecmûalarda Mûsikî ile İlgili Makalelerinin İncelenmesi*. Yüksek lisans tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özalp, N. (2000). *Türk musikisi tarihi*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Özdemir, H. (2010). Rauf Yektâ Bey'in, Resimli Gazete, Yeni Ses ve Vakit gazetelerinde mûsikî ile ilgili makalelerinin incelenmesi. *Yüksek Lisans Tezi*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özkan, İ. H. (1984). *Türk mûsikîsi nazariyatı ve usûlleri kudüm velveleleri*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Öztuna, Y. (2006). *Türk mûsikîsi akademik klasik Türk sanat musikisinin ansiklopedik sözlüğü* (Vol. 2, M-Z). Ankara: Orient Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2010). *Mehter musikisi*. Ankara: Grafiker Yayıncılık.
- Popescu-Judet, E. (1999). *Osmanlı'da fasıl* (Vol. 10). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- Reinhard, K. U. (2007). *Türkiye'nin müziği* (Vol. 1-2) (Trans. Sinemis Sun). Ankara: Sun Yayınevi.
- Say, A. (2001). *Müziğin kitabı*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2005). *Müzik ansiklopedisi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2002). *Müzik sözlüğü*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (1992). *Müzik ansiklopedisi* (Vol. 4). Ankara: Başkent Yayınları.
- Signell, K. (1974). Eshetics of improvisation in Turkish art music. *Asian Music*, 5(2), 45-49.
- Sözer, V. (1996). *Müzik ansiklopedik sözlük* (4th ed.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tanrıkorur, C. (2003). *Osmanlı dönemi Türk mûsikîsi*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Tanrıkorur, C. (2005). *Osmanlı dönemi Türk mûsikîsi*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tohumcu, A. (2009). Türk müziği terminolojisinde yozlaşma/örnek olay analizi: Şarkı formu. In *38. ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi: Müzik Kültürü ve Eğitimi* (Cilt. 2, s. 711). Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları.
- Torun, M. (2009). *Makaleler, Türk müziğinin gelişimi üzerine birkaç fikir*. <http://turkishmusicportal.org/index.php/tr/makaleler/turk-muziginin-gelisimi-uzerine-birkac-fikir>
- Tura, Y. (2000). *Kitab-ı İlmi'l-Mûsikî âlâ Vechi'l-Hurûfât* (Mûsikîyi harflerle tesbit ve icrâ ilminin kitabı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Turgay, N. Ö., & Ayangil, R. (2016). Fasil müziği icrasında nota dışı farklılıklar. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 4(1), 1165-1184.
- Türk Dil Kurumu. (2005). *Türkçe sözlük* (10th ed.). Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Uygun, N. (1999). *Safiyüddin Abdülmü'min Urmevi ve Kitabü'l-Edvârı*. İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.
- Uslu, R. (2015). Türk müziği tarihinde yeni bir dönemlendirme önerisi. *Medeniyet Sanat, İMÜ Sanat ve Tasarım Fakültesi Dergisi*, 1(2), 91-109.
- Vural, T. (2013). *Türklerde askerî müzik geleneği tuğ, nevbet, mehter*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Vural, T. (2016). Türklerde askerî müzik: Tuğ, nevbet, mehter. https://www.bisav.org.tr/Bulten/265/1594/turklerde_askeri_muzik_tug_nevbet_mehter.
- Yavaşca, A. (2002). *Türk mûsikîsi'nde kompozisyon ve beste biçimleri*. İstanbul: Türk Kültürüne Hizmet Vakfı.
- Yektâ, R. (1899). İnce saz takımlarımız. *İkdâm*, 1937.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2008). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (6. baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yıldız, A. (1992). *Türklerde askerî müzik*. Yüksek lisans tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Yılmaz, F. (2020). *Modernleşme sürecinin Türk mûsikîsine etkisi: Refik Talat Alpman örneği*. Yüksek lisans tezi. Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.

Web siteleri

- Web 1.** <https://www.youtube.com/watch?v=Uj966n5fu0g>
- Web 2.** <https://www.youtube.com/watch?v=hgGHWLMUcAs>
- Web 3.** <https://www.youtube.com/watch?v=-3SELujF6hk>
- Web 4.** https://www.youtube.com/watch?v=-ekTd4jsC_M
- Web 5.** <https://www.youtube.com/watch?v=IyyP5V1IP60>

Classification of Peşrevs in the Performance Process

Abstract

In the repertoire of Classical Turkish Music, the peşrev is a form of instrumental composition written in large rhythmic cycles (usûl), and due to this feature, it encompasses a wide range of modal progression (makam). Throughout history, peşrevs have been evaluated, particularly in terms of the number of hâne (sections), and examined based on their physical characteristics under different names. Unlike many studies that focus on the structural characteristics of peşrevs, this research examines them in terms of their performance characteristics and classifies them accordingly. The significance of this study lies in its potential to serve as a resource for performers by distinguishing peşrevs from one another during the performance process due to the many features that will be presented within the scope of the research. The problem addressed by this research is the classification of peşrevs during performance processes in Turkish music. The study employs document review/analysis, one of the qualitative research methods. In the classification of works in the peşrev form within the repertoire of Classical Turkish Music during the performance process, criteria such as rhythmic cycle (usûl), period, style, place within a suite (takım), naming, performance context, and compositional purpose were considered. According to this, it has been determined that peşrevs are used in five distinct performance contexts: religious rituals (âyin), classical suites (klâsik fasıl), song suites (şarkı faslı), solo instrumental concerts, and mehter (Ottoman military bands), each exhibiting different characteristics related to its respective context. As a result of the study, the features of peşrevs in terms of their functional properties and the contexts they serve have been identified. In light of these findings, it has been observed that, in addition to theoretical knowledge, practical knowledge affecting the performance process is also needed in research on musical forms in the field. It is recommended that efforts in this direction be accelerated.

Keywords: Form, Performance, Peşrev, Turkish Music

