

MAFTİRİM: OSMANLI MÜZİK KÜLTÜRÜNDE SEFARAD PARALİTURJİK MÜZİĞİ

Mehtap DEMİR¹

ÖZ

Osmanlı İmparatorluğu, hüküm sürdüğü zaman boyunca geniş coğrafi ve kültürel yaygınlığa sahip bir devlettir. Toprak sınırları ve yönetimi altında yaşayan yerel topluluklar yaşam biçimleri ve kültürel birikimleri açısından birbirinden etkilenerek var olmuşlardır. Bu etkileşim, müziksel açıdan elimize ulaşan özel verileri de işaret etmektedir. Bu makalede İbrani dini ve dünyevi kaynaklı şiir geleneğinden oluşan Maftirim olgusunun müziksel ve kültürel özellikleri irdelenmiştir. Bunlardan günümüze ulaşan altmış üç Maftirim ilahisinin sözleri ve müziği analiz edilerek Osmanlı ile ilişkili müziksel unsurlarının ve kültürel anlamlarının ne olduğu sorusuna cevap aranmıştır. Tarama modelindeki bu nitel araştırma, betimsel düzende durum tespitine dayalı olarak müzikolojinin tarihsel, etnografik ve analitik yöntemi ile yapılmıştır. Analiz sonucunda çalgılar, makamlar, Usûller, biçimsel yapı, besteci ve icracılar hakkındaki bulgular tespit edilmiş ve bu altmış üç eser makam, usûl ve form bağlamında sınıflanmıştır. Bulgular, Maftirim olgusunun ve icracılarının Osmanlı müziksel ve kültürel örgüsüyle bağıntılı olduğunu gösterir.

Anahtar Kelimeler: Sefarad, Yahudi, Mukaddes Müzik, Osmanlı, Maftirim

MAFTIRIM: SEPHARDIC PARALITURGICAL MUSIC IN MUSICAL CULTURE OF OTTOMAN

ABSTRACT

Ottoman Empire was a state with widespread geographical and cultural extensity throughout its reign. Local communities living under the land borders and management have existed by influenced from each other in terms of their life styles and cultural backgrounds. This interaction also indicates special data that reaches us on musical aspects. In this article, musical and cultural characteristics of the Maftirim phenomenon which is composed of Hebrew religious and earthlyrelated poetry tradition are examined. The lyrics and music of extant sixty-three Maftirim hymns were analyzed. And the musical elements associated with the Ottomans and their cultural meanings were searched for answer. This qualitative research in the scanning model was made with historical, ethnographic and analytical methods of musicology based on determines the situation in descriptive order. As a result of the analysis, findings about the musical instruments, maqams, usûls, forms, composers and performers were determined and

¹ Yrd. Doç. Dr., İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı, Müzikoloji Bölümü, mehtapd@istanbul.edu.tr
Kalitatif Uygulamalı Araştırma, Gönderim Tarihi:21.06.2017, Kabul Tarihi: 31.10.2017
Derleme, Gönderim Tarihi: 21.06.2017 Kabul Tarihi: 31.10.2017

these sixty three works were classified within the context of maqam, usûl and form. Findings indicate that Maftirim phenomenon and its performers are associated with Ottoman musical and cultural pattern.

Key Words: Sephardic, Jewish, sacred music, Ottoman, Maftirim

Giriş

İsrail sinagoglarındaki toplantılar iki Sefarad gruptan oluşmaktadır. 15. yüzyılda Yahudi topluluğun İber yarımadasından ihracı, Yahudileri, Ortadoğu ve Mağripten geçerek Akdeniz bölgelerinde yerleştirmiştir. Bu nedenle, Sefarad literatürünün iki biçimi, Osmanlı Sefarad ve Fas arka planına dayanan Mağribidir (Marks, 2006, s. 1).

Maftirim genellikle Yahudi erkekler tarafından çalgı eşliği olmadan, şiirsel metinlerin koral ve solo biçiminde icra edilmesidir. *Maftir* kelimesi, İbranice (*h*)aftara, sonlandırma anlamındadır. Kelimenin çoğulu *Maftirin*'dir. İftar kelimesinin, İbranice'deki karşılığı Maftir'dir (Jerusalim, 2009, s.17). *Torah*'ı sonlandırmak için söylenen Maftir aynı zamanda, Yahudi kültüründe 'Vaat Edilmiş Kutsal Topraklara dönüş' *Aliyah* anlamındadır (Green, 2012, s. 87).

Maftirim topluluğu 17. yüzyılda Edirne'de oluşturulmuştur. Repertuar genellikle sabahları ve cumartesi sabahı duasından önce söylenir (Avenary, 1972; akt. Dorn 1991, s. 176), Maftirim aracılığıyla sunulan müzik, dua ritüelinin, topluluğun kimliğini ve sinagogağdaki gücün dinamiklerini ele geçirmesini sağlaması yönüyle önemli bir husustur. Sosyal olaylarda Osmanlı geleneksel müziği ile Paralitürjik şiir temalarının kaynaşması olan Maftirim olgusu, Yahudi kutsallığının sergilenişine adanmış Yahudi sanatçı, yazar ve eser sahiplerinin arasında bir ilişkiyi ortaya koymaktadır.

Osmanlı-Yahudi geleneğinin oluşturduğu bu şiirsel metinler seti ve ezgi birikimi halka açık icrayı içerir. Metinler, Yahudi dua kitabının iki ana tipi olan *Siddur* ve *Mahzor*'dan derlenmiştir. Günlük dua kitabı Siddur, *Şabbat* günü ve yeni ay dualarını içermektedir; ana tatilleri içeren Mahzor ise kefarete günü ve bayram dualarını içermektedir. Bütün bu metin formları 10. yüzyılın başlarında takdis edilmiştir. Maftirim, diğer metinler gibi, *Talmud* ve *Mishna*'dan elde edilen sözlü kanun metinleri, İncil'le ilgili metinler, post-Talmudik zamanlardan edinilen düzyazı ilavesi, hayır duaları ve litürjik şiirsel metinlerden oluşmaktadır. Literatürün şeklinin zaman içerisinde önemli ölçüde değişmiş olduğunu gösteren kanıtlara rağmen, metinlerin halka açık performansı hususu günümüze kadar korunmuştur (Kişisel Görüşme: Bensi Elmas ve Rozali Elnakavr, 2010).

Maftirim, Yahudi toplumunu sosyalleştirme açısından büyük bir role sahipti ve toplumun fakir üyelerine yüksek kalitede müzik performanslarına erişim imkânı sundu. Fakir cemaat mensuplarının yüksek kalitede müziksel gösterimlere erişimini sağladı

(Tietze and Yahalom, 1995, s. 104). Mevlevi tekkesinde, salonlarda veya soylularda icra edilen müziği dinlemek için buna hak kazanmak zorunda olan Müslüman üyelerinin aksine, bu insanlar sinagoglardaki bu yüce müziği dinleyebiliyordu (Levy, 1994). Tarihi araştırmalar temelinde, koro üyelerinin birçoğu 1. Dünya Savaşı'nda, Edirne'ye ve orada bulunan Yahudi topluluklarına yıkımlar yüzünden İstanbul'a taşındılar. Nadir performanslarını dikkate almaksızın, kanıtlar Maftirim repertuarının İsrail'de var olduğunu göstermektedir (Tietze and Yahalom, 1995, s. 105).

Bu araştırma, Osmanlı İmparatorluğunda, Sefarad Paraliturjik müziği ve olgusu Maftirim hakkında bilgi elde etmek için literatürün tarihsel incelemesinden faydalanmıştır. Çalışma ikincil veri kaynaklarını tanımlamak ve bulmak için internet tabanlı arama stratejisi kullanarak birçok araştırma faaliyetinin arasında durmaktadır. İkincil kaynaklar, konuyla ilgili veri ve bilgiyi, karşılaştırılabilir ve analiz edilebilir kılmaktadır. Bu çalışma Maftirim müziğinin nasıl, neden ve kim tarafından yaratılıp icra edildiğini, temel özelliklerini ve Osmanlı ile müziksel ve kültürel ilişkisini tespit etmeyi amaçlamaktadır. Maftirim müziği hakkındaki kaynaklar genellikle tarihsel veri toplama açısından değerlendirme yapmaktadır.

1. Çalışmanın Önemi

Araştırma, konusu itibarıyla, Türkiye müzikoloji literatürü açısından daha önce üzerinde çalışma yapılmayan bir alandır. Edirne'de oluşturulmuş, Müslüman ve Yahudi kültürel iletişiminin müziksel ve metinsel verilerinden oluşan bu repertuar ve icra biçimi üzerinde müziksel tasnifler dünya müzikoloji literatüründe söz konusu olsa da daha çok tarihsel arka plan üzerinde durulmuş, metinler üzerinde bir müziksel veri taraması ve bağlı olduğu kök kodlar üzerine araştırma yapılmamıştır. Bu anlamda çalışma, kültürel kod ve tasnif açısından önemlidir.

2. Yöntem

Tarama modelindeki bu nitel araştırmada probleme ilişkin literatür taranarak veriler toplanmıştır. Betimsel düzende durum saptamaya yönelik olan araştırma, müzikolojinin tarihsel, etnografik ve analitik yöntemine dayalıdır. Araştırmanın amacına ilişkin olabilecek kaynaklar değerlendirilmiş, yazılı kayıtlardan tarihsel ve kuramsal bulgular elde edilirken, Maftirim repertuarına ait altmış üç ses kaydı analiz edilerek müziksel ve metinsel özelliklere ilişkin bulgulara ulaşılmıştır. Bunların yanı sıra Kudüs, Batyam ve İstanbul'da icracılar ve cemaat ile yapılan etnografik araştırmanın mülakat sonuçları da araştırmaya katkı sağlamıştır. Tüm bulgular ilişkilendirilerek Maftirim'in Osmanlı müziksel ve kültürel bağlamıyla ilişkisi belirlenmiştir.

3. Literatür Taraması

3.1. Kültürel Değer Olarak Maftirim

Konuyla ilgili çalışmalar, çeşitli Yahudi topluluklarının kendi icralarını, kendi kültürel kimliklerine dayalı olarak şekillendirdiklerini göstermektedir. Fakat bu icraların ve üretimlerin en önemli yönü, Yahudi olmayan etkileşimleri ve birikimleri, kültürel açıdan yansıtmasıdır. Maftirim olgusu açısından bu etkileşimler, hahamlar, koro şefleri, icracılar ve icrayı izleyen bütün cemaatin arasında gözlemlenmektedir. Müzik eserlerinde Osmanlı-Yahudi icracılar tarafından yapılan makam seçimi, 16. yüzyılın Osmanlı İmparatorluğu'nda, Yahudi kültürünün refahını sağlayan koşulların bir kısmının gösterilmesiyle belirlenmiştir. Yahudiler, Osmanlı İmparatorluğu'ndaki çeşitli dini azınlık gruplarından sanatçılarla uygun biçimde, özellikle saray çevresinde ve üst düzey icra içerisinde yer almıştır. Böylece, Yahudi olmayan müzik kültürü, makamsal icra ve meşk eğitimiyle hemhal olmuş, icracılar yetkin hale gelmiş, yeniden üretim alanı oluşmuştur. Yahudi sanatçıların Osmanlı makam düzeni açısından yetenekleri, ritüellerin icrasında ve özellikle sinagoglar, saray çevresi veya belki de özel evlerde uygulamalarda aşikârdır. Bu katkı, İbrani müzik derleminde, makamların kullanımında, vurgulanmıştır. Metinlerdeki ruhani göstergeler, Osmanlı Yahudilerinin Sufizm ve Tekke müziği ile bağını işaret etmektedir. Bu Paralitürjik külliyyat, farklı dini olaylarda, kural olarak, sabahın erken saatlerinde veya *Şabat* günü akşamüstüne doğru icra edilmiştir. İcralarda dans yoktur (Seroussi, 2001).

Shlomo Mazal Tov, *Sefer shirim u-zemiroth ve tishbahot* (İstanbul 1545) şarkı kitabıyla Osmanlı-Yahudi müzik kültürünün oluşumuna ve günlük yaşamdaki etkileşimi gösteren en önemli kaynaktır (Ben-Naeh, 2008).

16. yüzyılın sonlarından, öncesine ait elle tutulur bilgi olmaksızın, Osmanlı-Yahudi müzik geleneğini gerçekte başlatan kişinin Haham Israel Najara (1550-1625) olduğu bilinmektedir. Son bir yüzyıldır akademisyenlerce Doğu Akdeniz Sefarad Yahudiliğinin en çarpıcı şairi olarak sayılan Najara'nın temel yeniliği, Osmanlı makam sistemini, kutsal İbrani şiirine uyarlamak olmuştur (Tietze, Yahalom, 1995). Najara tarafından yazılmış olan *Zemiroth Yisrael* (1587) ve *She'erit Yisrael* adlı iki dini şiir kitabı incelemeye tabi tutulduğunda, onun Osmanlı müziğine artan şekilde dahil oluşunu gösterir. *Zemiroth Yisrael*, üç bölümden oluşur; sırasıyla sabahın erken saatleri için Piyyutim (*Olat ha-tamid*), *Şabat* (*Olat ha-shabbat*) ve Yeni Ay (*Olat ha-hodesh*). *Zemiroth Yisrael*'de Najara on iki makam kullanmaktadır: Rast, Dügah, Hüseyini, Buselik, Segah, Segah-Irak, Nebrus-Acem, Mahur, Neva, Uzzal, Naks-Hüseyini ve Nikriz (Seorussi, 1990).

Avtalyon ben Mordechai (1570, İstanbul) ustası Najara'ya göre, çok daha fazla sayıda makam (bileşik olanlar da dahil olmak üzere) kullanmıştır. Onun bestelerinde kullandığı usûl ve formlar Osmanlı'da standarttır ve koleksiyonunda beste ve saz semaisinin yanı sıra kâr, nakş, yürük semai ve peşrev semai yer alır.

Avtaliyon'un eserleri, saray faslında, Mevlevi ayininde ve Maftirim toplantılarında olduğu gibi, tek bir makam üzerine dayandırılmış döngüler halinde icra edilmek üzere yapılmıştır (Seroussi, 2001:76). Burada, Najara ve Avtaliyon ben Mordechai dışında bahsedilmesi önem arz eden Osmanlı Yahudi şair müzisyenlerinden birisi ise Bursalı Yosef Ganso'dur. Ganso, Osmanlı-Yahudi paraliturjik şiirine katkıda bulunan önemli şairidir. Pizmonim u-baqqashot isimli çalışması 1642-48 dönemlerine kadar geri gitmektedir. Bugün bir kopyası Amerika Yahudi Teoloji Semineri kütüphanesindedir (Seroussi, 2009, s. 47).

Seroussi'nin araştırmaları, Osmanlı-Yahudi müziksel iletişiminin 20. yüzyıla kadar yayınlanmadığı göstermektedir. Sözlü gelenek ile süregelen bu etkileşim, 1921 yılında gazeteci Binyamin Bekhor Yosef tarafından Edirne'den getirilen makine ile *Shirei Israel be-Eretz ha-Qedem* (SHIBA) kitabında yayınlanmıştır. SHIBA, bu envanterin geçmişine dair toplu bir antoloji sunan kaynaktır. SHIBA Repertuarı Edirneli gazeteci İsak Eliyahu Navon'un editörlüğünde hazırlanmıştır (Seroussi, 1990, s. 43 ve 2009).

Osmanlı-Yahudi Maftirim geleneğinin en önemli kaynağı *SHIBA*, Edirne menşeli bu olgunun, İstanbul ve İzmir'e de taşınmasını sağlamıştır. Bu noktada *SHIBA* mecmuasının oluşumuna zemin hazırlayan, liturjik, paraliturjik şiir metinlerinin kaynakçalarından ve ardından müziksel geleneğinin içeriğinden söz etmek gerekmektedir. *Piyyut*, çoğulu *Piyyutim* (İbranice *Payyetanim*), şarkıların *şarkısı olarak nitelenen dini kaynaklı metinlerden beslenen*, sosyal, tarihsel, ruhani içerikle genişletilmiş şiirlerdir. *Piyyut*'ların *Yotzer*, *Zulat*, *Şema*, *Siluk*, *Keduşah* gibi farklı zamanlarda, bayramlarda, yeniyıda, oruçta, şabatta söylenen çeşitleri vardır. Aramice ve İbranicedir. Yazarın ismi akrostiş şemayla şiirin içine işlenmiştir. İlahi, kıraat ve şarkı biçimleri, ayinlerde yer alan bu paraliturjik yazınları desteklemektedir (Lieber, 2014, s. 7-9).

Pizmon, çoğulu *Pizmonim*, yaratıcıyı yüceltmek ve yanı sıra belirli dini öğretilerin öğrenilmesini amaçlayan geleneksel yahudi şarkılarına verilen addır. *Pizmonim* ibadet içeren sünnet, *Bar mitzvah- Bat mitzvah*, düğün gibi ritüel ve kutlamalarda söylenir. *Piyyut*'dan ayrı olarak daha ayinseldir. SHIBA, bilinen en geniş kapsamlı *Pizmonim* külliyyatıdır (Dorn, 1991, s. 174-175). *Pizmonim* geleneksel olarak Osmanlı-Yahudi geleneğinde Maftirim adıyla bilinmektedir.

Zemirot, Zebur dini kitabının, Davut peygamberin sözlerini içeren bölümleri *Mezmur*'lardan (*Psalm*) oluşmaktadır. Bu şiirler, övgü ve tapınma ilahileri, ağıtlar; yardım, korunma ve kurtuluş için edilen dualar; başışlanmak için yalvarışlar; Tanrı'nın kutsamasına karşı şükran ilahileri; düşmanın cezalandırılması için dilekleri içermektedir. *Zemirot*'lar hafta boyunca okunur. Çeşitli makamlarda seslendirilen resitatif ve ilahi biçimlerindedir (Kligman, 2008, s. 152).

Bakaşot (Baqashot) her hafta *Şabat* gününde, Halep Sefarad Yahudi topluluğu ve diğer cemaatler tarafından söylenen dua, ilahi koleksiyonudur. Makam müziği icrasının hakim olduğu dualar, altı ya da daha fazla şirden oluşur ve gece sabaha kadar sürer (Shiloah, 1992, s. 150). İbrani kutsal şiir geleneği, dini kaynaklı metinler merkezinde geliştirilmiş kültürel yaratılardır. Bunlar tarihsel ve coğrafi bağlara göre farklı icra yapıları ve ayinsel karakter gösterse de müzik vazgeçilmez olarak merkezdedir. Özellikle makam uygulanarak icra edilen bu şarkılı şiirler, Yahudi'lerin yakarış, şükran, isyan, fedakarlık, göç, yerinden edilme, vatana kavuşma gibi hayati konularını içermektedir.

Kutsal İbrani şiirinin, dini toplantılarda, Osmanlı klasik müziğine uygun şekilde yaratılmasına ve icrasına adanmış, bir Yahudi şair, bestekâr ve şarkıcılar işbirliği olan Maftirim olgusu (Seroussi, 2009), Tanrı sevgisi, kişisel yakarışlar, acı ve kurtuluş, Tapınağın yeniden inşası, sürgün olanların uygun Mesih zamanında toplanması düşüncelerini dile getiren icra grubudur (Jerusalimi, 2009, s. 16).

Analizlere göre, melodik dizgisini Osmanlı makam geleneğinden almış bu 'şarkılı şiirlerin' çoğunluğu *Tanakh*'ın bölümleridir: Bunlar, yasa kitapları olan *Yaratılış* ve *Mısır'dan Çıkış*; Tarihsel kitaplar olan *Yeşu*, *Hakimler*, *Rut*, I. ve II. *Samuel*, I. ve II. *Krallar*, I. ve II. *Tarihler*; Özdeyiş ve şiir kitapları olan *Mezmurlar* ve *Ezgiler*'in *Ezgis*i; *Peygamberlik* kitapları olan, *Yeşaya*, *Hezekiel*, *Daniel*, *Hoşea*, *Amos*'dan alınmıştır.

4. Bulgular ve Yorumlar

4.1. Maftirim Repertuarının Şiir İçeriğinde Bulunan Müziksel Terimlerin Kodları

Osmanlı-Yahudi geleneğinde, Maftirim olgusuyla icraya dökülen ve elimize müzikli olarak ulaşan altmış üç *Shirei Israel be-Eretz ha-Qedem* repertuarı eser metni incelendiğinde öne çıkan temalar ve Yahudi kültüründeki kodlarına dair bulgularda müzik, şarkı, çalgı isimleri ve müzisyen kelimelerinin yazıldığı eserler ve temalar görülmektedir. Bunlar aşağıdaki on iki tabloda sunulmuştur:

Tablo 1. Odeha El Yoseri'nin Özellikleri

Eser adı: <i>Odeha El Yoseri</i>
Makam: Hicaz Humayun
Usûl: Sofyan
Form: Kâr Hafif
Şiir: İsrail
Beste: -
Şiirde öne çıkan temalar: Tanrıya Methiye içeriğinde, Tanrı'nın Arp, Kinnor ve keman çalgılarına benzetilmesi, Tanrının şarkıları hediye olarak kabul etmesi bu şiirin temel kurgusudur.

Tablo 2. Ke-Zerem Kabbir'in Özellikleri

Eser Adı: <i>Ke-Zerem Kabbir</i>
Makam: Hicaz Humayun
Usûl: Sengin Semai
Form: Semai
Şiir: B. Abraham Papo
Beste: Hazan Moşe Kordova
Şiirde öne çıkan temalar: Kinnor telleri sesinizi yükseltin. Sevgili bir can için bir nida.

Tablo 3. Sefatay Lo Ehla'nın Özellikleri

Eser Adı: <i>Sefatay Lo Ehla</i>
Makam: Nihavend
Usûl: Semai, Sofyan(değişmeli)

Form: -
Şiir: -
Beste: -
Şiirde öne çıkan temalar: Şarkılı Şiirler, Tanrı (Yah A.), Yüksek sesli şarkılar, Düşmanın tuzağını, tanrı sevgisiyle yenmek, Tanrının gücünü öven anlatan şarkılar, İsrailoğulları, Siyon.

Tablo 4. Yah a-El Ose'nin Özellikleri

Eser Adı: <i>Yah a-El Ose</i>
Makam: Isfahan
Usûl: Aksak Semai- Sengin Semai (değişmeli)
Form: Peşrev Semai
Şiir: -
Beste:-
Şiirde öne çıkan temalar: Tanrı (Yah), sürgün ve esartten halkı çıkar, Kaya'm (Tanrım) Sevinç ve nağmeleri şarkılarda duy. Tema, Mezmur 142:7'de geçmektedir.

Tablo 5. El RAM ba-Elim'in Özellikleri

Eser Adı: <i>El RAM ba-Elim</i>
Makam: Çargah
Usûl: Yürük Semai
Form: Semai
Şiir: Eliya
Beste:-
Şiirde öne çıkan temalar: Ulu Tanrım, binlerce Serafim'in Adını övmelerine izin ver, Haşmalim, Erelim kalabalıklarında melodik bir şarkı ile... çocukların bile şarkıya

başlar. *Serafim, Erelim ve Haşmalim*; Yahudi melek düşüncesindeki figürlerdir.

Tablo 6. Avo El Mizbah'in Özellikleri

Eser Adı: <i>Avo El Mizbah</i>
Makam: Hüseyini
Usûl: Aksak Semai
Form: Peşrev Semai
Şiir: Aaron
Beste:-
Şiirde öne çıkan temalar: Övgü Şarkımı hazırlayacağım, Sesimi yükseltiyim, Yeni bir şarkı ile Tanrı'yı övdüğümde. Tema, Mezmur 43:4'da geçmektedir.

Tablo 7. Aallel Le Sur'un Özellikleri

Eser Adı: <i>Aallel Le Sur</i>
Makam: Acem
Usûl: Sofyan
Form: Peşrev
Şiir: Avtalyon
Beste: Piş'us' zargein
Şiirde öne çıkan temalar: Şarkılarla ve dualarla ruhumu açarım. A'nın evi, Shilo Tapınağı, İşte Şarkım Tanr'ım, Kaya'm, Yah.

Tablo 8. Avo El Mizbah'ın Özellikleri

Eser Adı: <i>Avo El Mizbah</i>
Makam: Hüseyini
Usûl: Aksak Semai

Form: Peşrev Semai
Şiir: Aaron
Beste: -
Şiirde öne çıkan temalar: Tanrı'nın sunağına geleceğim, mutluluğum, sevincim, neşem, Övgü Şarkımı hazırlayacağım, Sesimi yükselteyim, yeni bir şarkı ile Tanrı'yı övdüğümde. Dilim yüceliğin şarkısını seslendirsin. Tema, Mezmur, 35: 38'de geçmektedir.

Tablo 9. Maaro Kol Sharim'in Özellikleri

Eser Adı: <i>Maaro Kol Sharim</i>
Makam: Aksak semai, İkiz aksak (değişmeli)
Usûl: Acem Aşiran
Form: Ağır Semai
Şiir: Moşe
Beste: -
Şiirde öne çıkan temalar: Bütün şarkı söyleyenler birlik olun Tanrı'ya şarkı söyleyin. O Kızıldeniz'i yardı, Musa İsrailoğulları ile bu şarkıyı A'ya söyleyecek.

Tablo 10. Yeasel Na Alay'ın Özellikleri

Eser Adı: <i>Yeasel Na Alay</i>
Makam: Sofyan- Sengin Semai
Usûl: Sofyan
Form: Peşrev
Şiir: Şemuel Geron
Beste: -
Şiirde öne çıkan temalar: Tanrıya yazdığım gün, kalkanım, sözlerimin şarkısı... Bana

bir müzisyen bulun, o zaman ruhum canlanacak

Tablo 11. A' U Eloenu'nun Özellikleri

Eser Adı: <i>A' U Eloenu</i>
Makam: Şehnaz
Usûl: Sofyan
Form: Şarkı
Şiir: Moşe Ben Nathan
Beste: Moşe Ben Nathan
Şiirde öne çıkan temalar: Sina'da bizi aydınlattı ve Şofar'ın sesini duymamıza izin verdi... Sesimizi duy ve 'ben' şarkısını sana söylememize izin ver.

Tablo 12. Odeha El Be-Niv Sefathay'in Özellikleri

Eser Adı: <i>Odeha El Be-Niv Sefathay</i>
Makam: Bayati
Form: Kâr
Usûl: Sofyan
Şiir: Şemuel
Beste: -
Şiirde öne çıkan temalar: Dudaklarımdan dökülen sözlerle seni öveceğim (Hab.3: 19), müziğimdeki lidere... Sana "al alamoth" şarkısını söyleyeceğim. Tema, Mezmur 46:1'de geçmektedir.

4.2. Bulguların Metinsel Analizi

Yahudilik'te müzik temasını anlamak için referans kaynağı, kutsal kitap *Tanakh*'dir. *Tevrat*'ın (*Tora*) ilk bölümünden oluşan *Tanakh*'ın yanı sıra hahamların nesilden nesile sözlü olarak aktardıkları sözlü kanunların bütününe *Talmud* adı verilir. *Talmud*, *Mişna* ve *Gemara* bölümlerinde kanunlara dair şerhler ve yorumlar mevcuttur

(Tanyu, 1966, s. 95-124). Kinnor çalgısı, kutsal kitabın Yaratılış 4:21 bölümünde ve Mezmur 150:3'te geçmektedir. Kinnor, eski bir lir olarak yazılmıştır (Kolyada, 2014, s. 32-44). Sefer kitabında, Kral Davut ve Kral Samuel'in efkarını dağıtmak için Kinnor çaldığı yazılmaktadır (Tevrat: I. Samuel, 16:23) II. Samuel kitabının 6:5 bölümünde Davut Peygamber ile bütün İsrail halkının çam ağacından yapılmış Lir (Kinnor), Çeng, Tef, çingirak ve ziller çalarak Tanrı'nın önünde kutlama yaptıkları yazılmıştır. Kadınların muzaffer liderleri karşılaşması kutsal kitapta şöyle yer almıştır:

“Davut'un Filistli Golyat'ı öldürmesinden sonra, askerler geri dönerken, İsrail'in bütün kentlerinden gelen kadınlar, tef ve çeşitli çalgılar çalarak, sevinçli ezgiler söyleyip oynayarak Kral Saul'u karşılamaya çıktılar. Bir yandan oynuyor, bir yandan da şu ezgiyi söylüyorlardı: Saul binlercesini öldürdü, Davut'sa on binlercesini” (Tevrat: 1. Samuel, 18:6-7).

Tevrat'ın Çıkış bölümü 15:20'de Harun'un ablası Miryam'ın tef çaldığı, bütün kadınların oynayarak Miryam'ı izlediği ve Miryam'ın onlara şarkı söylediği yazılmıştır. Çıkış 15:21'de “Ezgiler sunun Tanrı'ya, çünkü yüceldikçe yüceldi atları, atlıları denize döktü” yazılıdır. Ugav ve Tef çalgıları Yaratılış 31:27'de yer almıştır.

Kral Davut, Birinci *Bet Ha Mikdaş* (Bkz. Alalu vd., 2001, s. 208) müziğinin kurucusu olmuştur. Davut'un müzikçileri, yirmi dört kişiden oluşmuştur. Bunlar on iki çalgıcı ve on iki şarkıcıdan meydana gelmiştir. Her takımın başında adı belirtilen şef bulunmaktaydı (II. Tarihler, 25). Kral Davut çalgıların mucididir (Tevrat: Amos, 6:5). *Bet Amikdaş*'ta kullanılan çalgılar, Kinnor'un yanı sıra, büyük bir Arp olarak düşünülen Nevel, bir çeşit zil çalgısı Metsiltayim'dır (Kolyada, 2014, s. 122). Birinci Tapınak zamanındaki bestelerin çoğu mezmurlardan oluşmuş ve bunların büyük bir kısmı da David'e atfedilmiştir. Bu besteler, iki koro eşliğinde veya topluluk ve solist arasında terennüm edilmiştir. Bazı mısralar solist veya bir grup *Levi* tarafından nakarat olarak söylenebiliyordu. Mezmurların müziği kaybolmuşsa da bir kısmının sinagog ve kilise müziğinde muhafaza edildiği sanılmaktadır. Dinsel müzik, *Bet Ha Mikdaş*'ın dışında taç giyme seremonilerinde ve savaşlarda da kullanılmıştır (Hendin, 2007).

Nefesli bir çalgı olan *Şofar*, Yahudi dini kültüründe geniş yer bulmaktadır. Koç, geyik gibi hayvanların boynuzundan yapılan kemik üflemler çalgı, saldırı anı ve salgınlarda bir uyarı sesi olarak bilinir. Tarihler Kitabı'nda *Şofar* ve borazandan başka nefesli çalgılardan bahsedilmemiştir. Yahudilikte, *Roş Ašana* en önemli yargı günüdür. *Roş Ašana*'da üç adet hesap kitabı açılır. Bu üç kitapta, kötünün, doğrunun ve aradakilerin kaderleri kaydedilir. Doğruların isimleri hemen yaşam kitabına yazılır. Ortada kalanlara, *Yom Kipur*'a kadar tövbe için erteleme verilir ve kötülerin isimleri, yaşayanların kitabından kirlendikleri için çıkarılır. Talmud'da Yaratılış 22:13'e göre *Roş Ašana*'da *Şofar* çalınması boynuzlarından yakalanan kurbanlık koç ile ilgilidir (Besalel, 2002/1, s. 23).

Yom Kipur günahları bağışlama gününde üflenir, *Şofar* ise Tanrı'nın teklifi ve hükümlerine işaretler. *Şofar* üfleyenlere *Tokea* adı verilmiştir. Çalgının sesleri ve üfleme biçimlerinin isimleri ve anlamları vardır. Buna göre; *Tekia*, kesintisiz bir üfleme biçimidir, tanrısal çağrı ve korumaya işaretler. *Şevarim*, üç kesik sestem oluşur, tanrının gücü karşısındaki acizliği ifade etmektedir. *Terua*, dokuz kısa sestem oluşmaktadır, tanrının birliğini ifade etmektedir. *Şofar*'a özgü bestelere *Taşrat*, *Taşat*, *Tarat* denilmektedir (Carmell, 1991, s. 207). Ayrıca, Çıkış 19:13-19; 20:18'de ve Yeşu 6:6-20'de *Şofar* sesinin gücünden bahsedilmiştir. Bu sesin düşmanları korkuttuğu, İsrail halkına ise cesaret verdiği yazılmıştır. Yahudi dinsel geleneğinde çalgı seslerinin gücü ile tanrının gücü arasında bir paralellik vurgulanır. Çeng, tef, kaval ve lir çalarken Tanrının gücünün Elişa'nın üzerine indiğinden bahsedilmektedir (I. Samuel, 10:5-6; II. Krallar 3:15).

Shirei Israel be-Eretz ha-Qedem (SHIBA) repertuarındaki altmış üç eserin şiir-metin incelemesinde müziksel unsurların yanı sıra öne çıkan diğer temalar şu şekildedir; Yahudilerin tarihi 'doğum yerleri' olan İsrail topraklarına geri dönüşlerine yönelik Yahudi milli hareketine verilen Siyonizm'in kaynağı olan, Siyon dağı (Tsiyon) aynı zamanda İsrail toprakları ve Kudüs Şehrinin Tevrat'taki adlarından biridir. Bu topraklardan sürüldükleri 2000 yıl boyunca Siyon'a dönüş, Yahudilerin dini yaşamlarının temel taşlarından birini oluşturarak, dualarında, tören, gelenek ve kültürlerinde yerini almıştır (Boyer, 1992, s. 11-17).

Yahudi kutsal kitabında tanrının farklı isimleri vardır: Ancak tanrının özel ismi olarak kullanılan ve *tetragrammaton* yani Yehova (*Yhwh*) dört ünsüz harften oluşur. On emirde belirtilen Allah'ın, Rabb'in ismini boş yere ağza almayacaksın kuralına göre, Yehova kelimesi telaffuz edilmez, Tevrat dışında da herhangi bir yere yazılmamıştır. Onun yerine Adonay (efendi, rab) veya Haşem (isim) kelimeleri kullanılır. Tevrat'ta tanrının en çok geçen diğer ismi Elohim'dir. Kitâb-ı Mukaddes'in Türkçe tercümelerinde *Yehova Rab*, *Elohim* de Allah kelimeleriyle karşılanmaktadır (Harman, 2013, s. 204). Bunun dışında, metinlerde, övgü şiirleri ve dualarda Yah, A', Bir, Benim, Kaya'm ve Ben ifadeleri geçmektedir. Tanrı'ya övgülerin en temel ögesini oluşturan bu kelimeler, şarkılı şiirler, şarkılar, çığlıklar ve nidalarda yer almaktadır. Buradaki temel vurgu 'kutsal topraklara dönüş' düşüncesini güçlendiren, özlem, acı ve cesaret duygunu pekiştiren ifadelerdir.

4.3. Maftirim Repertuarında Görülen Bir Form: Sözlü Peşrev

Klasik Maftirim geleneğinde tek makamdaki sıralama; Aramice Dua, Tevrat'tan iki dini metin, Şabat için *Mizmor*, cenaze ve ölüm için *Kadiş* duası, doğaçlama-taksim ve yarı-dini şiirlerde eserler şeklindedir. Maftirim olgusunun elde mevcut repertuarında, Peşrev, Kâr, Semai, Beste ve Şarkı formlarında eserler vardır. Osmanlı makam geleneğinde çalgısal bir biçim olarak bilinen Peşrev, Maftirim repertuarında sözlü bir form olarak karşımıza çıkmaktadır. Yahudi dini seramonilerinde, solo doğaçlama bölümü ile başlayan ve dini metinlerle birleştirilen

‘Mukaddes Fasil’, bir makam içerisinde icra edilmesi, Mevlevi seramonileri ve Osmanlı Fasil geleneği sıralamasıyla benzerlik göstermektedir.

Kudüs’teki ikinci tapınağın yıkılmasının ardından bir yas göstergesi olarak süregelen ve sözlü kanunlar olan *Mişna*’ya göre, sinagogda çalgısal müzik icrasının yasaklanmıştır. Bu yüzden peşrev gibi formlar sözlü hale gelmiştir. Çalgısal müziğin yasaklanması, Yahudi dini otoriteler tarafından ‘yabancı’ müziğin herhangi bir belirtisine karşı olmanın yanı sıra, özellikle çalgısal müziğe ilişkin hahamsal tutumların birincil kaynakları pek çoktur. Sinagog ibadetleri ya normatif ayin (liturji) ya da paralitüjik olaylar çerçevesinde tamamen vokal (a capella) biçimindedir. Yahudi müzikçilerin sinagog çerçevelerine din dışı uygulamalardan benimsenen çalgısal müzik türlerini dahil etmeleri, farklı tarihsel dönemlerde ve coğrafi merkezlerde metinlerin çalgısal bestelere uyarlanmasına yol açmıştır (Seroussi, 1991, s. 1-5).

Osmanlı müzik icra geleneğinde, peşrev formu hakkında birbirine benzeyen tarifler mevcuttur. Bu tanımların ortak yanı 13. yüzyıla şahit olan Safiyüddin Abdülmümin Urmevi’den bu yana edvar yazınlarında peşrevin sözsüz çalgısal ve bölümleri olan bir müziksel yapı olarak belirtilmesidir. Urmevi *Kitab-ül Edvar*’ında, peşrevin nağmelerden terkipli edildiğini ve sözlerinin olmadığını yazmıştır (Özalp, 2000/2). Maragalı Abdülkadir’in (1422-23) *Makasidü’l-elhan* (Nağmelerin Maksadı) eserinde yer verdiği tanıma göre, peşrevde *ebyat* (beyitler) ya da *eş’ar* (şiirler) olmaz, nağme tamamen seslerden ibarettir. Peşrevler hâne denilen bölümlerden oluşur ve her usûlde bestelenebilir. Hâneli peşrevlere *Zahme*, tek bölümlü olanlara *Havai* denir. Maragalı peşrevlerin on beş hâneye kadar çıkabileceğini, bir hâneli peşreve *Zahme* adı verildiğini söylemiştir lakin bu tarife uyan bir peşrev günümüze ulaşmamıştır (Özkan, 2007, s. 253).

Peşrev, Farsça “önden gelen” anlamındaki Pişrev kelimesinden gelmektedir. Her bölümüne Hâne denilmektedir. Hânelerin arasında veya sonunda tekrarlayan müzik cümlelerine lüzumlu gerekli anlamındaki Mülazeme ezgileri yer almaktadır. Müziksel yapısı özünde üç bölümlü olarak düşünülmektedir. Kantemiroğlu da peşrevlerin üç hâne ve mülâzemeli, üç hâneli, dört hâneli ve zeyilli (dörtten fazla) olmak üzere dört çeşit olduğunu belirtmiştir (Kantemiroğlu, 2001/1, s. 184).

Bu bilgilere karşın 9. yüzyıl kaynaklarını gösteren Ioannis Keivelis (1856, s. 20), İstanbul basımlı Makam Mecmuası adındaki Türk Şarkıları Antolojisi’nde Peşrev’den sözlü bir biçim olarak bahsetmiştir.

SHIBA repertuarını incelediğimizde, peşrev formunun sözlü olarak uyarlanmalarını, şiirlerin yeni bir beste biçimiyle yeni eserler olarak var olduğunu görebilmekteyiz.

Tablo 13. Maftirim Repertuarının Müziksel Özellikleri

NO	MAKAM	USÛL	FORM
1	Segah	Devr-i Kebir	Peşrev
2	Segah	Sofyan	Beste
3	Segah	Yürük Semai	Yürük Semai

4	Segah	Sofyan	Peşrev
5	Hüzzam	Sengin Semai	Şarkı
6	Hicaz Humayun	Sofyan	Peşrev
7	Hicaz Humayun	Sofyan	Kâr Hafif
8	Hicaz Humayun	Sengin Semai	Şarkı
9	Hicaz Humayun	Yürük Semai	Yürük Semai
10	Hicaz Humayun	Aksak Semai- Sengin Semai	Peşrev
11	Nihavend	Sofyan	Peşrev
12	Nihavend	Yürük Semai	Yürük Semai
13	Nihavend	Aksak Semai -Sengin Semai	Peşrev
14	Nihavend	Semai- Sofyan	Şarkı
15	İsfahan	Sofyan	Peşrev
16	İsfahan	Sengin Semai-Yürük Semai	Semai Aksak
17	İsfahan	Yürük Semai	Şarkı
18	İsfahan	Aksak Semai- Sengin Semai	Peşrev Semai
19	Çargah	Devr-i Revan	Peşrev
20	Çargah	Sofyan	Kâr-Nim Sakil
21	Çargah	Aksak Semai	Ağır Semai
22	Çargah	Sengin Semai	Şarkı
23	Çargah	Yürük Semai	Yürük Semai
24	Çargah	Aksak Semai	Yürük Semai
25	Nühüft	Sengin Semai	Semai Yürük
26	Dügah	Sofyan	Peşrev
27	Dügah	Sofyan-Yürük Semai	Kâr Nagar
28	Dügah	Yürük Semai	Şarkı

29	Düğah	Sengin Semai	Aksak Semai
30	Düğah Buselik	Mürekkeb Nim Sofyan	Peşrev Semai
31	Hüseyini	Sofyan-Sengin Semai	Peşrev
32	Hüseyini	Sofyan	Beste
33	Hüseyini	Ağır Aksak	Aksak Semai
34	Hüseyini	Aksak Semai	Peşrev Semai
35	Acem	Sofyan	Peşrev
36	Acem Aşiran	Aksak Semai-İkiz Aksak	Ağır Semai
37	Acem Aşiran	Devr-i Kebir	Beste
38	Acem Aşiran	Sengin Semai-Mürekkeb Nim Sofyan	Aksak Semai
39	Dilkeş Haveran	Ağır Aksak	Şarkı
40	Mahur	Sofyan	Peşrev
41	Mahur	Sengin Semai	Beste
42	Mürekkeb Mahur	Sengin Semai	Şarkı
43	Mürekkeb Mahur	Yürük Semai	Semai
44	Mürekkeb Mahur	Aksak Semai-Sengin Semai	Piş' Semai
45	Şehnaz	Sofyan	Şarkı
46	Uşşak	Sofyan	Peşrev
47	Uşşak	Sengin Semai	Ağır Semai
48	Uşşak	Müsemmen-Sofyan	Semai
49	Uşşak	Mürekkeb Nim Sofyan	Peşrev Semai
50	Araban	Sofyan	Kâr
51	Araban	Aksak Semai	Semai
52	Araban	Yürük Semai	Semai

53	Araban	Aksak Semai-Sengin Semai	Peşrev Semai
54	Bayati	Sofyan	Kâr
55	Bayati	Sofyan	Şarkı
56	Bayati	Yürük Semai	Semai
57	Bayati	Yürük Semai	Semai
58	Bayati	Aksak Semai-Sengin Semai	Peşrev Semai
59	Saba	Sofyan	Semai
60	Saba	Sengin Semai	Semai
61	Saba	Aksak Semai	Ağır Semai
62	Saba	Sofyan	Semai Aksak
63	Suzidil	Ağır Aksak	Şarkı

Tablo 13'te görüldüğü üzere, analiz edilen altmı üç Maftirim eserinde Hüzam, Nühüft, Acem, Dilkeş Haveran, Şehnaz, Suzidil dışındaki on üç makam birbirine yakın sayılarda kullanılmıştır. Usüllere bakıldığında 3, 4,6,8,9,10,12,14, 28 zamanlı basit ve bileşik olarak anılan usül çeşitliliği vardır. Formlar ise peşrev, kâr, beste, aksak semai, yürük semai ve şarkı açısından Osmanlı fasıl müziği form yapısıyla bağlantılıdır. Bunun yanında Kâr Nagar, Piş' Semai ve Peşrev Semai Maftirim repertuarına özgü formlar da görülür. Tüm bu müziksel özellikler Osmanlı-Yahudi Sefarad müziğine özgüdür. Bu bulgular, Osmanlı sanat müziğinin günümüzde bilinen kuramsal yapısı dışında başka özelliklerinin olduğunu da kanıtlar.

Sonuçlar

17. yüzyılın başlarından 19. yüzyılın sonlarına kadar uzanan süreçte, Türkiye'deki İbranice dini şarkıların el yazması koleksiyonları, Yahudi bağlamlarındaki dini şiirlerin okunması için Osmanlı makamlarının, usüllerinin ve müzik biçimlerinin kullanımına ilişkin önemli kanıtlar içermektedir.

Bunlar, Osmanlı-İbrani geleneğinin karakteristik bir olgusudur. Sinagoglarda çalgısal müzik icra etmenin dinsel olarak yasak olması, bu vokal formu oluşturmuştur. Bu durum aynı zamanda Osmanlı makam geleneğinde çalgısal bir biçim olan peşrevin sözlü icrasını da oluşturmuştur. Bu biçim, müziksel yapıya ve beste yapısına uygun

yeni İbranice şiir biçimlerinin gelişmesine de neden olmuştur. Maftirim korosu ve repertuarı bir kültürel olgu ve içeriği açısından zengin bir metinsel ve müziksel veridir. Repertuarın elde mevcut altmış üç eserini günümüze ulaştıran SHIBA, bu konudaki en önemli başvuru kaynağıdır.

Çoğu anonim güftelere ve müziğe sahip olan Maftirim paraliturjik şarkılarının temel amacı, Tevrat'ta, tanrı tarafından Yahudiler'e vaat edildiği belirtilen ve bugünkü İsrail Devleti'nin coğrafyasına tekabül eden, Tevrat, Eski Ahit, Mısır'dan Çıkış, BAP1'de geçen Vaat edilmiş topraklara övgü, çağrı, özlem, şükür gibi duygulardan oluşmaktadır.

Maftirim repertuarının metinlerinde geçen çalgı isimleri gibi, her müziksel temanın kök kodlarını kutsal kitap Tanakh'ta bulmak mümkündür. Tevrat'ın (Tora) ilk bölümünden oluşan Tanakh'ın yanı sıra hahamların nesilden nesile sözlü olarak aktardıkları sözlü kanunların bütününe Talmud'un, Mişna ve Gemara bölümlerinde müziksel temalara ilişkin anlamsal çıkarımlara ulaşılmıştır.

Bugün, Türkiye'de İstanbul, İsrail'de Bat Yam şehirlerinde Şabat sonrasında, sinagog cemaati tarafından icrası sürdürülen Maftirim repertuarı, aslında Osmanlı-Yahudi müzik kültürünün devamlılık gösteren kültür göstergesidir.

Çalışmanın temel amacı bu müziksel kültür mirasının metinlerindeki kodlar üzerine yoğunlaşmaktır. Kültür tarihinin bakış açısından şarkı metinlerinin incelemesi sıkça yapılmamasına rağmen, bunlar taşıdıkları mesajın veya tasvirin doğruluğu, sözlü edebiyatın özgünlüğünü kabul veya reddetme ile ilgili temel verilere ulaştırmaktadır.

Bu durum, müziğin zaman içinde herhangi bir noktadaki kültürel aşamalarının tanımlayıcısı ve dış değer bulma yoluyla kültürün diğer yönleriyle ilişkisi olarak anlaşılmalıdır. Sefarad paraliturjik metinleri için Osmanlı makam melodilerinin seçilmesi sıradan bir durum değildir. Bu kültür ilişkisidir ve anlamaya çalıştığımız bu etkileşimin müziksel boyutundan ziyade, kültür tarihinin yeniden üretiminde, müziksel envanteri kullanan metinsel boyuttur.

Bu metinler, mesajları itibarıyla, Osmanlı makam melodilerini yeniden icra etmekle, nasıl bir iç bağ kurgulamıştır? Sonuçta böyle bir okumaya ulaşabilmek için metinlerin kültür kodlarını anlamak önemlidir. Bu nokta bizleri, bir tartışmaya götürmelidir.

Elimizdeki örnekte olduğu gibi müziksel biçimin benzerliği ve etkileşimi, sadece tarihsel bağlarla ya da yakın iletişim alanında yaşamayla açıklanamaz bir durumdur. Bu müziksel biçim benzerliği, iki farklı temas grubunun iç organizasyonlarının benzerliği olarak okunabilmelidir.

Kaynaklar

Alalu, S. vd. (2001). *Yahudilikte Kavram ve Değerler: Dinsel Bayramlar-Dinsel Kavramlar-Dinsel Gereçler*. 2. Baskı. Haz. Y. Altıntaş. İstanbul: Gözlem Gazetecilik Basın ve Yayın A.Ş.

Ben-Naeh, Y. (2008). *Jews in the Realm of the Sultans: Ottoman Jewish Society in the Seventeenth Century*. Tübingen: Mohr Siebeck Press.

- Besalel, Y. (2002). *Yahudilik Ansiklopedisi*. Cilt 1. İstanbul: Gözlem Gazetecilik Basın ve Yayın A.Ş.
- Boyer, A. (1992). *Siyonizmin Kökenleri*. Çev. V. Aytar. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Carmell, A. (1991). *Masterplan: Judaism, Its Program, Meanings, and Goals*. Jerusalem: Jerusalem Academy Publications.
- Dorn, P. J. (1991). *Change and Ideology: The Ethnomusicology of Turkish Jewry*. Doctoral Dissertation. Bloomington: Indiana University.
- Green, A. (2012). *These Are the Words: A Vocabulary of Jewish Spiritual Life*. Second Edition. Woodstock: Jewish Lights Publishing.
- Harman, Ö. F. (2013). Yahudilik. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Cilt 43. İstanbul: TDV İslam Araştırmaları Merkezi, ss. 197-201.
- Hendin, D. (2007). King David and Music.
<http://wol.jw.org/en/wol/d/r1/lp-e/2009891>. Erişim Tarihi: 14 Mart 2017.
- Jerusalmi, I. (2009). Çevirmenin Önsözü. *Maftirim: Türk Sefarad Sinagog İlahileri* içinde. ed. Karen Gerson-Sarhon Gözlem Gazetecilik Basın ve Yayın A.Ş. İstanbul, ss. 15-19.
- Kolyada, Y. (2014). *A Compendium of Musical Instruments and Instrumental Terminology in the Bible*. New York: Routledge.
- Lieber, L. S. (2014). *A Vocabulary of Desire: The Song of Songs in the Early Synagogue*. Leiden and Boston: Brill.
- Marks, E. (2006). The Music in a Sephardi Synagogue in Israel: A Case Study. *Pacific Review of Ethnomusicology*, Vol. 12, pp. 1-9.
<http://ethnomusicologyreview.ucla.edu/journal/volume/12/piece/504>. Erişim Tarihi: 18 Mart 2016.
- Kantemiroğlu D. (2001). *Kitâb-ı İlmü'l-Mûsikî alâ Vechi'l-Hurûfât (Mûsikiyi Harflerle Tespit ve İcrâ İlminin Kitabı)*. Cilt 1. Haz. Yalçın Tura. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Keivelis, I. (1856). *Απάνθισμα Τουρκικών Ασμάτων, Ιωάννου Κείβελη, Κωνσταντινούπολη* [Apanthisma of Turkish Songs]. İstanbul.
<http://analogion.com/site/html/Library.html>, Erişim Tarihi: 20 Mayıs 2017.

- Kligman, M. K. (2008). *Maqām and Liturgy: Ritual, Music, and Aesthetics of Syrian Jews in Brooklyn*. Detroit: Wayne State University Press.
- Özkan, İ. H. (2007). Peşrev. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. Cilt 34. İstanbul: TDV İslam Araştırmaları Merkezi, s. 253.
- Seroussi, E. (1990). Turkish Makam in the Musical Culture of The Ottoman Jews: Sources and Examples. *Israel Studies in Musicology*, Vol. 5, pp. 43-68.
- Seroussi, E. (1991). The Peşrev as a Vocal Genre in Ottoman Hebrew Sources. *Turkish Music Quarterly*, Vol. 4, No. 3, pp. 1-9.
- Shiloah, A. (1992). *Jewish Musical Traditions*. Detroit: Wayne State University Press.
- Seroussi, E., (2001). From Court and Tarikat to Synagogue: Ottoman Art Music and Hebrew Sacred Songs. In *Sufism and Society in Middle East*. Ed. A. Hammarlund, T. Olsson, E. Özdalga. Abington: Taylor & Francis, pp. 72-85.
- Seroussi, E. (2009). Maftirim Olgusuna Genel Bakış. *Türk-Sefarad Sinagog İlahileri* içinde. ed. Karen Gerson-Sarhon. İstanbul: Gözlem Gazetecilik Basım ve Yayım A.Ş., ss. 43-52.
- Tanyu, H. (1966). Yahudiliğin Kutsal Kitapları ve Esasları İlmi ve İnceleme Tenkidi. *A.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt 14, ss. 95-124. <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/37/744/9520.pdf>, Erişim Tarihi: 12 Haziran 2017.
- Tevrat (Eski Ahit). <http://www.yolgosterici.com/tevrat/tevrat.htm>, Erişim Tarihi: 15 Mayıs 2017.
- Tietze, A. Yahalom, J., (1995). *Ottoman Melodies, Hebrew Hymns: A 16th Century Cross-Cultural Adventure*. Budapeste: Akadémia Kaidó.