



İran Klasik Müziğinde Kullanılan Formlar ve Vezinleri/Usulleri

Forms and the Vezins/Usuls Used in Iranian Classical Music

Ehsan RAEISI¹, Ahmet ÇAKIR²

¹Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun
• ehsan1raeisi@gmail.com • ORCID > 0000-0002-3003-1663

²Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Samsun
• ahmetc@omu.edu.tr • ORCID > 0000-0002-1322-7146

Makale Bilgisi / Article Information

Makale Türü / Article Types: Araştırma Makalesi / Research Article

Geliş Tarihi / Received: 7 Ekim / October 2022

Kabul Tarihi / Accepted: 18 Kasım / November 2022

Yıl / Year: 2022 | **Cilt – Volume:** 3 | **Sayı – Issue:** 2 | **Sayfa / Pages:** 387-408

Atıf/Cite as: RAEISI, E. ve ÇAKIR, A. "İran Klasik Müziğinde Kullanılan Formlar ve Vezinleri/Usulleri"
Ondokuz Mayıs Üniversitesi İnsan Bilimleri Dergisi, 3(2), December 2022: 387-408.

Sorumlu Yazar / Corresponding Author: Ehsan RAEISI

İRAN KLASİK MÜZİĞİNDE KULLANILAN FORMLAR VE VEZİNLERİ/USÛLLERİ

ÖZ:

Bu çalışmada İran klasik müziğinde kullanılan formlar ve bu formlarda kullanılan vezinler (usûller), İran müziğinin önemli nazariyatçılarının eser ve yorumlarının yanı sıra Mirza Abdollah (ö. 1918), Musa Ma'rûfî (ö. 1965) ve Ali Akbar Shahnâzi (ö. 1985) gibi önemli müzik adamlarının redif adı verilen müzik mecmuaları dikkate alınarak araştırılıp incelenmiştir. İran mûsikîsi'nin rediflerinde, destgâh ve âvâzları oluşturan âzâd (serbest vezinli) gûşelerin yanı sıra vezinli (ritmik) gûşeler de yer almaktadır. Destgâh ve âvâzları oluşturan vezinli gûşeler sadece bir vezinli gûşe olmalarının yanı sıra bazen belirli ve tarif edilmiş bir form halinde de kullanılmışlardır. İran klasik müziğinde kullanılan bu formları tasnîf (تصنيف) , pîş derâmed (پیش درآمد) , çahâr mızrâb (چهار مضراب) , reng (رنگ) ve darbî (ضربی) olarak sıralamak mümkündür. Bu çalışma adı geçen formlarla sınırlı olup İran'ın mahalli ve dini mûsikî formları araştırmanın kapsamına alınmamıştır. Bu çalışmada tarihsel müzikoloji, kaynak tarama ve karşılaştırma yöntemleri kullanılarak tasnîf, pîş derâmed, çahâr mızrâb, reng ve darbî formlar ve vezinlerini incelenip Türk müziğinde kullanılan formlarla karşılaştırılmıştır. Ancak bu inceleme ve karşılaştırma yapılmadan önce çalışmanın kuramsal zeminine ışık tutması amacıyla giriş kısmında kısaca İran müziğinin genel yapısı hakkında bilgi verilmiştir. Çalışmanın sonunda bu formlarda 2/4'lük, 3/4'lük, 3/8'lik, 4/4'lük, 6/8'lik ve 6/16'lık vezinlerin kullanıldığı tespit edilmiştir. Ayrıca reng formunun Türk müziğinde kullanılan sirto ve longa formlarını anımsattığı ortaya çıkmıştır.

Anahtar Kelimeler: İran Müziği, Form, Vezin, Usûl.



FORMS AND THE VEZINS/USULS USED IN IRANIAN CLASSICAL MUSIC

ABSTRACT

In this study, the forms used in Iranian classical music and the vezins (usûls) used in these forms were researched and examined by considering the music journals called radif of important musicians such as Mirza Abdollah (d. 1918), Musa Ma'rufi (d. 1965) and Ali Akbar Shahnâzi (d. 1985) as well as the works and interpretations of important theoreticians of Iranian music. In the radifs of Iranian music, besides the azad (free vezin) gushes which form the dastgahs and avazs, there are also gushes with vezin (rhythmic). The gushes with vezin which form dastgahs and

avazs, besides being just a gushe with vezin, were also sometimes used in a specific and depicted form. It is possible to sort these forms used in Iranian classical music as tasnif (تصنيف), pish daramad (پیش درآمد), chahar mezarab (چهار مضراب), reng (رنگ) and zarbi (ضربی). This study is limited to above-mentioned forms and local and religious music forms of Iran are not taken into the scope of the research. In this study, using historical musicology, literature review and comparison methods, tasnif, pish daramad, chahar mezarab, reng and zarbi forms and the vezins of the forms were examined and compared with the forms used in Turkish music. However, some information was given about the general structure of Iranian music in the introduction part in order to shed light on the theoretical ground of the study before this examination and comparison were made. At the end of the study, it was determined that 2/4, 3/4, 3/8, 4/4, 6/8 and 6/16 vezins were used in these forms. Moreover, it came out that the reng form reminds of the sirto and longa forms used in Turkish music.

Keywords: Iranian Music, Form, Vezin, Usûl.



GİRİŞ

İran klasik müziğinin nazarî yapısını incelemek ve araştırmak için en kullanışlı temel kaynak redif (ردیف) adı verilen eserlerdir. Kelime anlamı sıralanma, yanyana veya arka arkaya dizilme olan redif, bir mûsikî terimi olarak, gûşeler (گوشه) (kalıplaştırılmış ezgi örnekleri)^[1] ve nağmelerin belli bir düzenle sıralanmasına verilen addır. Arka arkaya sıralanan bu nağmelerde, diğer nağmelere nazaran ses alanı dar olan nağme, sıralamanın en başında yer alır ve derâmed (درآمد) adını alır. Diğer gûşeler ise derâmed veya derâmedlerden sonra belli bir kaide ve düzenle sıraya girerler ve böylece bir destgâh^[2] (دستگاه) veya âvâzı^[3] (آواز) oluştururlar.^[4]

19. yüzyılın başlarından itibaren ortaya çıkıp günümüzde mûsikî-i destgâhi-i İran (İran destgâh müziği) ve klasik İran müziği adlarıyla da bilinen^[5] bu mûsikî anlayışı, İran'ın farklı etnik kökenlerinden olan en iyi hânende ve sâzendelerin zamanla günümüzde kullanılan rediflerin en önemli gûşelerini toplayıp belli bir

[1] Anna Rezaei, *Eski ve Yeni İran Makam Müziğinin Karşılaştırmalı İncelemesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2019, s. 50.

[2] Belirli gûşelerin sıralanmasından meydana gelen destgâh hakkında daha detaylı bilgi için bk. Farhad Fakhreddini, *Tajziye va Tahlil va Sharhe Radif Musighiye İran*, İntişârât-ı Muin, Tahran 1399 h.ş., s. 36.

[3] Destgâh ile benzer özelliklere sahip olan avâzlar hakkında bk. Rezaei, *Eski ve Yeni İran Makam Müziğinin Karşılaştırmalı İncelemesi*, s. 51.

[4] Fakhreddini, *Tajziye va Tahlil va Sharhe Radif Musighiye İran*, s. 30.

[5] Mohammad Bahârlû, *Gencine-i Formhâ-i Mûsikî-i İran/Asar-ı Violon-i Ostad Mohammad Bahârlû*, Entişârât-ı Sure-i Mehr, Tahran 1397 h.ş., s. 130.

düzen, tertip ve sıralama ile bir araya getirmeleriyle oluşmuştur.^[6] Toplanan bu güşeler, tonalite özellikleri dikkate alınarak yedi destgâh ve beş âvâz olarak gruplanmışlardır. Bu gruplandırma ve düzenin Mirza Abdollah tarafından resmîyet kazandığı tahmin edilmektedir.^[7]

Sâzi ve âvâzi redif olarak ikiye ayrılan İnan mûsikîsinin rediflerinde^[8] yer alan destgâh ve âvâzları oluşturan güşeler, vezinli^[9] (ritmik) ve âzâd (serbest vezinli) olarak ikiye ayrılmaktadır.^[10] Mirza Abdollah^[11], Musa Ma'rûfî^[12] ve Ali Akbar Shahnâzi^[13] gibi önemli mûsikî adamlarının kendi tecrübelerine göre hazırlayıp ve genelde eğitim amaçlı olarak kullandıkları redif^[14] mecmualarında, destgâh ve âvâzları oluşturan güşeler, genelde serbest bir vezin ile tarif edilmişlerdir. Ancak serbest vezine sahip olan bu güşelerin yanı sıra vezinli güşelerin de yer aldığı görülmektedir. Bu vezinli güşeler sadece bir vezinli güşe olmalarının yanı sıra bazen belirli ve tarif edilmiş bir form halinde de kullanılmışlardır. İnan klasik müziğinde form haline gelmiş olan bu güşeleri tasnîf, pîş derâmed, çahâr mızrâb, reng ve darbî olarak sıralamak mümkündür.^[15] Bu çalışmanın amacı klasik İnan müziğinde kullanılan formlar ve vezinleri nelerdir sorusuna bir yanıt bulmak için, çalışmanın kapsamında yer alan tasnîf, pîş derâmed, çahâr mızrâb, reng ve darbî formlarını inceleyip bu formlarda yaygın olarak kullanılan vezinleri tespit etmenin yanı sıra bu formları günümüz Türk müziğinde kullanılan formlarla karşılaştırmaktır.

Çalışmanın devamında “İnan klasik müziğinde kullanılan formlar ve vezinleri” başlığı altında sırasıyla tasnîf formu ve vezinleri, pîş derâmed formu ve vezinleri, çahâr mızrâb formu ve vezinleri, reng formu ve vezinler, darbî formu ve vezinleri incelenecektir.

[6] Nur Ali Borumand, *Radîfe Mirza Abdollah Baraye Tar va Setar, Ava Nevisi va Barrasiye Tahlili Jean DURING*, Müessesesi-i Ferhengi Hüneri-i Mâhûr Yayınları, Tahran 1397 h.ş., s. 11.

[7] Borumand, *Radîfe Mirza Abdollah Baraye Tar va Setar*, s. 11.

[8] Rezaei, *Eski ve Yeni İnan Makam Müziğinin Karşılaştırmalı İncelemesi*, s. 46.

[9] İnan klasik müziğinde ritm ve usûl terimlerini ifade etmek için vezin (وزن) ve bazen de darp (رضب) kelimeleri kullanılmaktadır. bk. Farhad Fakhraddini, *Form ve Afarîneş der Mûsikî-i İnan*, İntişârât-ı Müin, Tahran 1400 h.ş., s. 8.; Dariush Safvat ve Neli Karen, *Musighie Mellie İnan*, Susan Salimzade (çev.), Neşr-i Aras, Tahran 1398 h.ş., s. 48. Ayrıca bu çalışmada İnan klasik müziği söz konusu olması nedeniyle usûl kelimesi yerine vezin kelimesinin kullanılmasının daha uygun olduğuna karar verilmiştir.

[10] Safvat, *Musighie Mellie İnan*, ss. 48-49.

[11] Dariush talâi, *Redif-i Mirza Abdollah*, Ferheng-i Muâsir Yayınları, Tahran 1374 h.ş..

[12] Mûsa Ma'rûfî, *Redif-i Heft Destgâh-ı Mûsikî-i İranî*, Mehdi Barkeshli (haz.), Müessesesi-i Ferhengi Hüneri-i Mâhûr, Tahran 1389 h.ş..

[13] Dariush Talâi, *Redif-i Devr-i Âli-i Ali Akbar Shahnâzi*, Neşr-i Ney, Tahran 1397 h.ş..

[14] Rezaei, *Eski ve Yeni İnan Makam Müziğinin Karşılaştırmalı İncelemesi*, s. 46.

[15] Safvat, *Musighie Mellie İnan*, s. 173.

1. İRAN KLASİK MÜZİĞİNDE KULLANILAN FORMLAR VE VEZİNLERİ

Çalışmanın bu aşamasında İran klasik müziğinde kullanılan tasnif, piş derâmed, çahâr mızrâb, reng ve darbi formları ve bu formlarda kullanılan vezinleri incelenecektir.

1.1 Tasnif Formu ve Vezinleri

Bir anlamı sürûd (şarkı)^[16] olan tasnif kelimesi,^[17] bazı araştırmacılara göre bir mûsikî istilâhı olarak kökü Sâsânîler (226-651) dönemine kadar uzanmaktadır.^[18] Bu formun adı İran ve Türk mûsikî nazariyatının oluşmasında önemli rolleri olan Abdülkâdir Merâgî (ö. 1435) ve Alişâh b. Hacı Büke (ö. 15. yüzyıl) gibi mûsikîşinasların eserlerinde de geçmektedir. Merâgî *Câmiu'l-Elhân* adlı eserinde Şeyhül-İslâm Hâce İmâmüddin Abdülmelik Semerkandî'nin^[19] yazdığı bir gazeline bir tasnif bestelediğinden bahsetmiştir.^[20] Alişâh ise *Mukaddimetü'l-Usûl* adlı eserinde tasnif formundan bahsedip bu formun yapısı hakkında bilgi vermiştir.^[21] Ayrıca İran mûsikî nazariyatı tarihinde önemli yerleri olan Abdülmü'min b. Safiyyüddin'in (ö. 16. yüzyıl ?) ve Emir Hân-ı Gürcü'nün (ö. 18. yüzyıl ?) eserlerinde de tasnif formundan bahsedilmiştir. Abdülmü'min b. Safiyyüddin *Behcetü'r-Rûh* adlı eserinde tasnif örneklerini izah ederken, makam ve usûl adlarını kullanmasının yanı sıra bu formu şiir örnekleri ile de göstermiştir.^[22] Emir Hân-ı Gürcü ise *Risâle Der Mûsikî* adlı eserinde kâr, amel, kavî, savt, nakış, terâne ve peşrev gibi formların yanı sıra tasnif formunun adını da zikretmiştir.^[23] Ona göre tasnif usûl ile okunan bir formdur.^[24]

[16] Şemseddin Sâmî, *Kamûs-i Türkî*, Yeditepe Yayınevi, İstanbul 2021, s. 720.

[17] Alî Ekber Dihhudâ, *Lugatnâme-i Dihhudâ*, C. V, Müessise-i İntişârât ve Çâp-i Dânişgâhî, Tahran 1377 h.ş., s. 6775.

[18] Sasan Sepanta, *Çeşm Endâz-ı Mûsikî-i İran*, Müessese-i Ferhengi ve Hüneri-i Mâhûr, Tahran 1399 h.ş., s. 393.

[19] Timur döneminde Semerkand'ın baş kadısı olan Abdülmelik Semerkandî hakkında daha fazla bilgi için bk. Mustafa Akkuş ve Zeki İzzetullah, "Timur'un Alimlerle İlişkileri", *Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Dergisi* / 11 (Aralık 2019), 241.

[20] Hâce Kemâleddîn Abdülkadir b. Gaybî el-Merâgî, *Câmiu'l-Elhân*, Taghi Binesh (nşr.), Müessise-i Mütâlaât ve Tahkikât-i Ferhengi, Tahran 1366 h.ş., s. 62.

[21] Bk. Alişâh b. Hacı Büke, *Mukaddimetü'l-Usûl*, İ.Ü.N.E. Ktp, Farsça Yazmalar, No. 1097, vr. 95a; Ahmet Çakır, *Alişâh b.Hacı Büke'nin Mukaddimetü'l-Usûl Adlı Eseri*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi SBE, İstanbul 1999, s. 202.

[22] Abdülmü'min b. Safiyyüddin, *Behcetü'r-Rûh*, Kitâbhâne, Müze ve Merkez-i Esnâd-ı Meclis-i Şûrâ-i İslâmî, 1515, vr. 14b-17b.

[23] Emir Khân-ı Gürcü, *Risâle Der Mûsikî*, Kitâbhâne-i Meclis-i Şûrâ-i İslâmî, 2211, vr. 46b.

[24] Gürcü, *Risâle Der Mûsikî*, vr. 46a-46b.

Klasik İnan müziğinde tasnif formu, âhenk (ezgi) ve şiirin birleşiminden meydana gelen eserlere verilen addır.^[25] Bu form, genelde herkesçe bilinen ve meşhur şairlerin eserlerinden alınan şiirler^[26] ile şiirin muhtevaı ve veznine uygun gelen bir âhengin birleşiminden meydana gelmektedir. Bu nedenle, her zaman vezinli olarak bestelenen tasnifler^[27] birbirinden farklı vezin yapısına sahip olabilmektedirler.^[28] Bahârlû (ö. 2007) ve Fakhreddini'nin tasnif formu için gösterdikleri örnek eserler incelendiğinde, 2/4'lük, 3/4'lük, 6/4'lük ve 6/8'lik vezinlerin bu formda yaygın olarak kullanıldıkları anlaşılmaktadır.^[29] Klasik İnan müziğinde tasnif formunda bestelenen eserler incelendiğinde bu eserleri genel olarak A, B, A' ve A, B, C ve ...^[30] şemalarıyla göstermek mümkündür. Günümüz Türk müzikisinde bu forma benzer yapıya sahip olan bir forma rastlanılmamıştır.

1.2. Pîş Derâmed Formu ve Vezinleri

Kelime anlamı mukaddime olan pîş derâmed^[31], İnan klasik müzikisinde, her destgâh ve âvâzın derâmedinden önce icra edilen vezinli forma verilen addır.^[32] İlgili destgâh veya âvâzın önemli gûşelerinin bir özeti niteliğinde olan bu formun icad ve kullanma nedeni, dinleyicinin zihnini icra edilecek olan destgâh veya âvâzın karakteristik özelliklerine hazırlamaktır.^[33] Dervîş Han'ın (ö. 1936) sengin (ağır) 6/8 vezninde olan âvâzları örnek olarak icad ettiği bu formun yapısında, zamanla sengin (ağır) 6/8 vezninin yanı sıra, sengin 4/4'lük, sengin 3/4'lük ve sengin 2/4'lük vezinlerinin de kullanıldığı görülmüştür.^[34] Ancak günümüz pîş derâmed formunun yapısında, 2/4'lük veznin kullanımı daha yaygın bir durumdadır.^[35] Pîş derâmed formunda bestelenen eserleri genel olarak A, B, C, D ve...^[36] şemasıyla

[25] Bahârlû, *Gencine-i Formhâ-i Mûsikî-i İnan*, s. 214.

[26] Safvat, *Musighie Mellie İnan*, s. 173.

[27] Safvat, *Musighie Mellie İnan*, s. 173.

[28] Bahârlû, *Gencine-i Formhâ-i Mûsikî-i İnan*, w. 214.

[29] Bk. Bahârlû, *Gencine-i Formhâ-i Mûsikî-i İnan*, ss. 219-230; Bahârlû, *Gencine-i Formhâ-i Mûsikî-i İnan*, ss. 240-263; Fakhreddini, *Form ve Afarîneş der Mûsikî-i İnan*, ss. 57-70.

[30] Fakhreddini bu form da bestelenen bazı eserleri incelerken A, B, A' ve A, B, C, D, E, F, G, H, I şemalarıyla gösterilebilen örnek eserlerden bahsetmiştir. Bahsedilen eserlere bakıldığında bu formun, keskin ve sabit bir şemaya sahip olmadığı ortaya çıkmaktadır. Fakhreddini'nin incelediği eserler hakkında daha detaylı bilgi için bk. Fakhreddini, *Form ve Afarîneş der Mûsikî-i İnan*, ss. 57-75.

[31] Dihhudâ, *Lugatnâme-i Dihhudâ*, C. IV, s. 5977.

[32] Fakhreddini, *Form ve Afarîneş Der Mûsikî-i İnan*, s. 36.

[33] Fakhreddini, *Form ve Afarîneş Der Mûsikî-i İnan*, s. 36.

[34] Bahârlû, *Gencine-i Formhâ-i Mûsikî-i İnan*, s. 131.

[35] Fakhreddini, *Form ve Afarîneş Der Mûsikî-i İnan*, s. 37.

[36] Fakhreddini bu formun genel şemasını A, B, C, D ve... şeklinde göstermiştir. Ancak bu formda bestelenen bir eserleri incelerken A, B, C, D, A' şemalarıyla gösterilebilen örnek eserden bahsetmiştir. Bahsedilen eserlere bakıldığında bu formun keskin ve sabit bir şemaya sahip olmadığı ortaya çıkmaktadır. Fakhreddini'nin incelediği eserler hakkında daha detaylı bilgi için bk. Farhad Fakhreddini, *Form ve Afarîneş der Mûsikî-i İnan*, ss. 38-40.

göstermek mümkündür.^[37] Bu formun adı edvâr eserlerinde geçmemektedir. Ayrıca günümüz Türk müziğinde kullanılan formlarda, pîş derâmed formuyla benzer özellikler taşıyan bir forma rastlanılmamıştır.

1.3. Çahâr Mızrâb Formu ve Vezinleri

Kökü çok eskilere dayanmayıp 19. yy'dan itibaren kullanılmaya başlanan çahâr mızrâb formu,^[38] yapısı bakımından tar, setar ve santûr gibi telli mızraplı çalgılarla icra edilmesinin daha uygun olmasının yanı sıra, zamanla Abolhasan-i Sabâ (ö. 1957) tarafından kemançe ve keman gibi yaylı sazlarla da icra edilmeye başlanmıştır.^[39] Bu forma çahâr mızrâb adının verilmesinin nedeni, tar sazı kullanılarak eserin ana motifinin dört mızrap vuruşu ile icra edilmesinden kaynaklanmaktadır.^[40] Ancak günümüzde çahâr mızrâb formunda bestelenen eserlerin ana motifinin icrasında, dört mızrap vuruşunun yanı sıra bazen dört mızraptan daha az bazen de daha çok vuruşların kullanıldığı görülmektedir.^[41] Ayrıca çalgı kapasitesinin yanı sıra icracının çalgıya hakimiyeti, yetenek ve icra kabiliyetini göstermede yardımcı olan çahâr mızrâb formunun genelde her destgâhta birden daha fazla örneğine rastlanılmaktadır.^[42] Bu formda bestelenen eserler incelendiğinde genelde, 2/4'lük, 3/8'lik, 6/8'lik ve 6/16'lık vezinlerin kullanıldığı görülmektedir.^[43] Sözsüz olan çahâr mızrâb formunda bestelenen eserleri de genel olarak A, B, C ve...^[44] şemasıyla göstermek mümkündür.^[45] Bu formun adı edvâr eserlerinde geçmemektedir. Ayrıca günümüz Türk müziğinde kullanılan formlarda, çahâr mızrâb formuyla benzer özellikleri olan bir forma rastlanılmamıştır.

[37] Fakhraddini, *Form ve Afarîneş Der Mûsikî-i İran*, s. 37.

[38] Bahârlû, *Gencine-i Formhâ-i Mûsikî-i İran*, s. 272.

[39] Safvat, *Musighie Mellie İran*, s. 184.

[40] Bahârlû, *Gencine-i Formhâ-i Mûsikî-i İran*, s. 274.

[41] Bahârlû, *Gencine-i Formhâ-i Mûsikî-i İran*, s. 275.

[42] Şeyma Ersoy Çak, "Geleneksel İran Müziğinde Kullanılan Formlar, Çalgılar ve Kültürel Etkileşim", *Ahenk Müzikoloji Dergisi*, Vol. 3/ No. 3, (Aralık 2018), s. 54.

[43] Bk. Ehsan Raesi, *Edvar Geleneğinden Günümüze İran Müziğinde Usul Yapıları*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans tezi), OMÜ Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Samsun 2022, ss. 104-111.

[44] Fakhraddini bu formun genel şemasını A, B, C, ve... şeklinde göstermiştir. Ancak bu formda bestelenen bir eserleri incelerken A, B, C, D, E, F, G şemalarına gösterilebilen örnek eserden bahsetmiştir. Bahsedilen eserlere bakıldığında bu formun keskin ve sabit bir şemaya sahip olmadığı ortaya çıkmaktadır. Fakhraddini'nin incelediği eserler hakkında daha detaylı bilgi için bk. Farhad Fakhraddini, *Form ve Afarîneş der Mûsikî-i İran*, ss. 52-55.

[45] Fakhraddini, *Form ve Afarîneş Der Mûsikî-i İran*, s. 52.

1.4. Reng Formu ve Vezinleri

Raks mûsikîsi olarak bilinen reng formu,^[46] genelde redifin bir parçası olup bir destgâh veya âvâzın son kısımlarında yer almasının yanı sıra, bazen tek başına da icra edilmektedir.^[47] Furset-i Şîrâzî'nin (ö. 20. yüzyıl ?) de *Buhûru'l-Elhân* adlı eserinde destgâhlarda yer alan gûşeleri tarif ederken her destgâhın sonunda o destgâha ait reng formundan bahsetmiştir.^[48] Reng formundaki eserler farklı vezinlerde yazılmalarına rağmen, İran'ın raks mûsikîsinin tesiri üzerine genelde 6/8 vezinde bestelenmişlerdir.^[49] Yaygın olarak bilinen reng formundaki eserleri, darb-i usûl, reng-i şeh-r-i âşûb, harbî, reng-i dilgüşâ, lezgî ve hâşiye, reng-i ferah, ferah engîz, nestârî/nestûrî ve köröglü gibi olarak sıralamak mümkündür.^[50] Reng formunda bestelenen eserler incelendiğinde, bu eserleri de genel olarak A, B, C ve... şemasıyla göstermek mümkündür.^[51] Edvâr eserlerinde adı geçmeyen bu sözsüz form, raks müziği ve destgâhların son eseri olarak icra edilme özellikleri dikkate alındığında, Türk müziği fasıl proglamlarının son eseri olup sözsüz ve hareketli bir yapıya sahip olan sirto ve longa formlarında bestelenen eserleri çağrıştırmakta olduğu anlaşılmaktadır.^[52]

1.5. Darbî Formu ve Vezinleri

İran mûsikîsinin rediflerinde yer alan, müşahhas ve önceden belirlenmiş vezni olan gûşelere verilen isimdir.^[53] Darbî formunda bestelenen gûşeler, rediflerde yer alan âzâd (serbest vezinli) ve vezinli gûşeler arasında bir köprü misalidir.^[54] Darbî formuna, pîş derâmed formundan etkilenerek daha hızlı bir süratte yazılan dü darbî^[55] formunu da eklemek gerekir. Ayrıca bu formlarda bestelenen eserlerde, genelde belirli bir ezgi kalıbı (ana motif) ile esere başlanır ve devamında ise bu ezgiden esinlenerek doğaçlamalar yapılır.^[56] İran mûsikîsinin önemli isimlerin-

[46] Bahârlû, *Gencine-i Formhâ-i Mûsikî-i İran*, s. 156.

[47] Safvat, *Musighie Mellie İran*, s. 183.

[48] Furset-i Şîrâzî, *Buhûru'l-Elhân*, Ali Zerrin Kalem (haz.), Forughi Kitab Evi, Tahran 1345 h.ş., ss. 33-37.

[49] Bahârlû, *Gencine-i Formhâ-i Mûsikî-i İran*, s. 156.

[50] Bahârlû, *Gencine-i Formhâ-i Mûsikî-i İran*, s. 156.

[51] Fakhraddini bu formda bestelenen bazı eserleri incelerken A, B, C, ve A, B, A, B, C, D, E, F, G şemalarına gösterilebilen örnek eserden bahsetmiştir. Bahsedilen eserlere bakıldığında bu formun, keskin ve sabit bir şemaya sahip olmadığı ortaya çıkmaktadır. Fakhraddini'nin incelediği eserler hakkında daha detaylı bilgi için bk. Farhad Fakhraddini, *Form ve Afarines der Mûsikî-i İran*, ss. 81-86.

[52] Sirto ve longa formları hakkında detaylı bilgi için bk. Nazmi Özalp, *Türk Mûsikîsi Beste Formları*, TRT Basım ve Yayın Müdürlüğü Yayınları, Ankara 1992, ss. 7-8;

[53] Safvat, *Musighie Mellie İran*, s. 189.

[54] Safvat, *Musighie Mellie İran*, s. 190.

[55] Dü darbî ve pîş derâmed formu arasında tek fark, dü darbî formunun daha hızlı bir tempoya sahip olmasıdır.; daha detaylı bilgi için bk. Bahârlû, *Gencine-i Formhâ-i Mûsikî-i İran*, s. 180.

[56] Safvat, *Musighie Mellie İran*, 190.

den biri olan Ali Akbar Shahnâzi'nin redifi incelendiğinde bu redifte 2/4'lük ve 6/8'lik vezinde bestelenen darbî ve dü darbî eserlerin olduğu görülmektedir.[57] Darbî ve dü darbî formunda bestelenen eserler incelendiğinde bu eserleri de yukarıda bahsedilen diğer formlar gibi genel olarak A, B, ve... şemasıyla göstermek mümkündür. Darbî ve dü darbî formlarının da tasnîf, pîş derâmed, çahâr mızrâb ve reng formlarında olduğu gibi çok keskin ve sabit bir şemaya sahip olmadığı anlaşılmaktadır. Bu formun adı edvâr eserlerinde geçmemektedir. Ayrıca günümüz Türk müziğinde kullanılan formlarda, darbî formuyla benzer özelliklere sahip olan bir forma rastlanılmamıştır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

İran klasik müziğinde kullanılan tasnîf, pîş derâmed, çahâr mızrâb, reng ve darbî formları incelediğinde bu formlarda 2/4'lük, 3/4'lük, 3/8'lik, 4/4'lük, 6/8'lik ve 6/16'lık vezinlerin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Adı geçen bütün formlar ve vezinlerine bakıldığında, 2/4'lük veznin reng formu hariç diğer formlarda yaygın olarak kullanıldığı, 3/4'lük veznin tasnîf ve nâdiren de pîş derâmed formunda kullanıldığı, 3/8'lik ve 6/16'lık vezinlerinin çahâr mızrâb formunda kullanıldığı, 4/4'lük veznin pîş derâmed formunda kullanıldığı ve 6/8'lik veznin de bütün formlarda kullanıldığı anlaşılmıştır. Tasnîf, çahâr mızrâb ve darbî formlarında farklı vezinlerin kullanılmasına rağmen pîş derâmed ve reng formlarında sırasıyla 2/4'lük ve 6/8'lik vezinlerin tercih edildiği tespit edilmiştir. Ayrıca İran klasik müziğinde adı geçen formlarda beste yapmak için en çok tercih edilen veznin 6/8'lik veznin olduğu tespit edilmiştir.

Sözsüz ve sözlü olarak bu formlara bakıldığında ise tasnîf formu hariç diğer formların sözsüz olduğu anlaşılmıştır. Sözlü yapıya sahip olan tasnîf formunun diğer formlara nazaran eski bir köke sahip olduğu tespit edilmiştir. Reng formunun raks müziği ve destgâhların son eseri olarak icra edilme özelliği dikkate alındığında bu formun, Türk müziğindeki sözsüz ve hareketli bir yapıya sahip olup fasıl proglamlarının son eseri olarak icra edilen sirto ve longa formlarında bestelenen eserleri anımsattığı anlaşılmıştır. Tasnîf, pîş derâmed, çahâr mızrâb ve darbî formlarının ise Türk müziğinde kullanılmadığı tespit edilmiştir.

Bu çalışmanın, bu alanla ilgilenen araştırmacılara faydalı olması dileğiyle, gelecekte İran klasik müziğinin formları hakkında yapılacak olan bilimsel çalışmalarda, İran'ın dini müziği ve o coğrafyada yaşayan yerli ulusların mahalli mûsikileri de dikkate alınarak incelenip geleneksel Türk mûsikîsi formları ile de karşılaştırılabilir.

[57] Bk. Raesi, *Edvar Geleneğinden Günümüze İran Müziğinde Usul Yapıları*, ss. 117-118.

Yazar Katkı Oranları:

Çalışmanın Tasarlanması (Design of Study) : ER (% 50), AÇ (% 50)

Veri Toplanması (Data Acquisition) : ER (% 50), AÇ (% 50)

Veri Analizi (Data Analysis) : ER (% 50), AÇ (% 50)

Makalenin Yazımı (Writing up) : ER (% 50), AÇ (% 50)

Makale Gönderimi ve Revizyonu (Submission and Revision) : ER (% 50), AÇ (% 50)

KAYNAKÇA

- Abdülmu'min b. Safiyüddin, *Behcetü'r-Rûh*, Kitâbhâne, Müze ve Merkez-i Esnâd-ı Meclis-i Şûrâ-i İslâmî, İran, 1515.
- AKKUŞ, Mustafa - Zeki İzzettullah, "Timur'un Alimlerle İlişkileri", Selçuk Üniversitesi Selçuklu Araştırmaları Dergisi / 11 (Aralık 2019), 227-244.
- Alişâh b. Hacı Büke, *Mukaddimetü'l-Usûl*, İ.Ü.N.E. Ktp, Farsça Yazmalar, No. 1097.
- BAHÂRLÛ, Mohammad, *Gencine-i Formhâ-i Mûsikî-i İran/Asar-ı Violon-ı Ostad Mohammad Bahârlû*, Enteshârât-ı Sure-i Mehr, Tahran 1397 (h.ş.).
- BORUMAND, Nur Ali, *Radife Mirza Abdollah Baraye Tar va Setar, Ava Nevisi va Barrasiye Tahlili Jean During*, Müessese-i Ferhengi Hüneri-i Mâhûr Yayınları, Tahran 1397 (h.ş.).
- ÇAKIR, Ahmet, *Alişâh b.Hacı Büke'nin Mukaddimetü'l-Usûl Adli Eseri*, (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi, SBE, İstanbul 1999.
- DİHHUDÂ, Alî Ekber, *Lugatnâme-i Dihhudâ*, C. V, Müessise-i İntişârât ve Çâp-i Dânişgâh-i Tahran, 1377 (h.ş.).
- Emir Khân-ı Gürcî, *Risâle Der Mûsikî*, Kitâbhâne-i Meclis-i Şûrâ-i İslâmî, İran, 2211.
- ERSOY ÇAK, Şeyma, "Geleneksel İran Müziğinde Kullanılan Formlar, Çalgılar ve Kültürel Etkileşim", *Ahenk Müzikoloji Dergisi*, Vol. 3, No. 3, Aralık 2018, 44-65.
- Fakhraddini, Farhad, *Form ve Afarines der Mûsikî-i İran*, İntişârât-ı Müin, Tahran 1400 (h.ş.).
- , *Tajziye va Tahliil va Sharhe Radif Musighiye İran*, İntişârât-ı Muin, Tahran 1399 (h.ş.).
- Furset-i Şîrâzî, *Buhûru'l-Elhân*, haz. Ali Zerrin Kalem, Forughi Kitab Evi, Tahran 1345 (h.ş.).
- MA'RÛFÎ, Mûsa, *Redif-i Heft Destgâh-ı Mûsikî-i İrani*, Mehdi Barkeshli (haz.), Müessese-i Ferhengi Hüneri-i Mâhûr, Tahran 1389 (h.ş.).
- MERÂĞÎ, Hâce Kemâleddin Abdülkadir b. Gaybî, *Câmiu'l-Elhân*, Taghi Binesh (nşr.), Müessise-i Mütâlaât ve Tahkikât-i Ferhengi, Tahran 1366 (h.ş.).
- ÖZALP, Nazmi, *Türk Müsikîsi Beste Formları*, TRT Basım ve Yayın Müdürlüğü Yayınları, Ankara 1992.
- RAEISI, Ehsan, *Edvâr Geleneğinden Günümüze İran Müziğinde Usûl Yapıları*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), OMÜ, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Samsun 2022.
- REZAEI, Anna, *Eski ve Yeni İran Makam Müziğinin Karşılaştırmalı İncelemesi*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans tezi), Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2019.
- SAFVAT, Dariush ve Neli Karen, *Musighie Mellie İran*, Susan Salimzade (çev.), Neşr-i Aras Yayınları, Tahran 1398 (h.ş.).
- SEPANTA, Sasan, *Çeşm Endâz-ı Mûsikî-i İran*, Müessese-i Ferhengi ve Hüneri-i Mâhûr, Tahran 1399 (h.ş.).
- Şemseddin Sâmi, *Kamûs-ı Türkî*, Yeditepe Yayınevi, İstanbul 2021.
- TALÂÎ, Dariush, *Redif-i Devr-i Âli-i Ali Akbar Shahnâzi*, Neşr-i Ney, Tahran 1397 (h.ş.).
- , *Redif-i Mirza Abdollah*, Ferheng-i Muâsir Yayınları, Tahran 1374 (h.ş.).

شعر از امین الله رشیدی

بهار و جوانی

شنو نوای مرغک شیدا را	نگر تو بر طرف چمن گلها را
در کنارش بلبل شیدایی	هر کجا باشد گل زیبایی
بستان از ساقی مه جبین باده ارغوانی	فرصت دان یکزمان درجهان این بهار و جوانی
ز حسرت بدامن مباد اشک درد و غم از مژگان	مکن نرنجه خاطرهمی از جفا و غم دوران
ما را آگاهی زین ماجرا نیست	گیتی را با کس مهر و وفا نیست
بانوای نی ساغر می خوش بود با گلی طرف جوانی	غم مغرودگر باده بنوش از کف ساقی آتش روئی
وز رخ مهوش و کلگونش	بهره ای از لب میگونش
بر گیر ای جان	
راحت جان آرام دلها	وصل یاران حل مشکها
آرام دلها	
جزره کوی جانان راه دیگر نداند	آشنا با غمش درجهان غم ندارد
فرصت دان وصل گل را چون باشد بهارش را خزان	در صحن بستان از نای بلبل بشنو راز نهان
در دوران	

Tasnîf Formunda 3/4'lük Vezinde Beste Örneği

The musical score is a single system with two staves. The top staff is the melody in treble clef, and the bottom staff is the piano accompaniment in bass clef. The time signature is 3/4. The key signature has one flat (F major). The piece is titled 'Tasnîf - Şikâh: Azîs Nazarî'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

تصنیف از پس یار زلفت

ازس یار زلفت ازس یار زلفت دلها گرفته منزل دلها گرفته منزل
 من دل کجاست جویم من دل کجاست جویم باشزلف و این همدم باشزلف و این همدم
 هر زلفم شمع معظلم یار خوشگلم یار من از تو جدا نمیشم
 باشزلف دل من من از تو جدا نمیشم بیایار خوشگل من
 چنگ - بده که گردن منباید فرمانرا چنگد گوی که عاجز نشود چو گانرا
 - من که کبر که و چارگی از حدیست گشت سر من دار که در پای تو برزم جان را
 سر من دار که در پای تو برزم جانرا

Tasnîf Formunda 6/4'lük Vezninde Beste Örneği

$\text{♩} = 104$ $\text{♩} = 80$ a, a
 Az qa- me_ eš - qat de-le şey - dā_ še-kast
 ši-še-ye_ mey_ dar ša-be yal - dā_ še-kast

$\text{♩} = 104$ $\text{♩} = 80$ b
 bas ke za - dam xā_ re mo-qi - lān_ be kaf

$\text{♩} = 104$ $\text{♩} = 80$ c
 xā-re mo-qi - lān_ ha-me dar_ pā_ še-kast

- a: از غم عشقت از غم عشقت دل شیدا شکست دل شیدا شکست
 a: شیشه می در شیشه می در شب یلدا شکست شب یلدا شکست
 b: بس که زدم خا بس که زدم خا رُمغیلان به کف رُمغیلان به کف
 c: خار مُغیلان خار مُغیلان همه در پاشکست همه در پاشکست

Piş Derâmed Formunda 2/4'lük Vezinde Beste Örneği

پیش در آمد شور

Çahâr Mızrâb Formunda 2/4'lük Vezninde Beste Örneği
 (Ali Akbar Shahnâzi'nin Redifindeki Şûr Destgâhında Yer Alan Çahâr
 Mızrâb-ı Gûşe-i Türk)

چهارمضرباب گوشهٔ ترک
 Chahârmezrâb-e Gusheh-ye Türk

The musical score is written in 2/4 time and consists of six staves. The notation includes various rhythmic markings such as 'V' (accents), 'tr' (trills), and '3' (triplets). Fingerings are indicated by numbers 1, 2, 3, and 0. The score begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first staff starts with a measure containing a quarter note with a '1' below it, followed by an eighth note with a '2' below it, and another quarter note with a '1' below it. The second staff continues with a quarter note with a '3' below it, followed by an eighth note with a '1' below it, and another quarter note with a '1' below it. The third staff starts with a quarter note with a '3' below it, followed by an eighth note with a '1' below it, and another quarter note with a '1' below it. The fourth staff begins with a quarter note with a '1' below it, followed by an eighth note with a '3' below it, and another quarter note with a '1' below it. The fifth staff starts with a quarter note with a '1' below it, followed by an eighth note with a '3' below it, and another quarter note with a '1' below it. The sixth staff begins with a quarter note with a '1' below it, followed by an eighth note with a '3' below it, and another quarter note with a '1' below it. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Çahâr Mızrâb Formunda 3/8'lik Vezinde Beste Örneği
(Mûsa Ma'rûfî'nin Redifindeki Mâhûr Destgâhında Yer Alan Çahâr Mızrâb Gûşesi)

48 چاه مزراب

The image displays a musical score for a piece titled 'Çahâr Mızrâb Gûşesi' in 3/8 time. The score is written on a single treble clef staff and consists of 16 measures. The key signature is one sharp (F#). The music features a variety of rhythmic patterns and melodic ornaments, including trills, grace notes, and slurs. The notation includes various note values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. The piece is identified as being from the 'Redif' of Mûsa Ma'rûfî's 'Mâhûr Destgâh'.

Çahâr Mızrâb Formunda 6/8'lik Vezninde Beste Örneği
(Ali Ekber Shahnâzi'nin Redifindeki Deşti Âvâzında Yer Alan Çahâr
Mızrâb Gûşesi)

چهارمضرب
Chahârmezrâb

The musical score is written in treble clef with a 6/8 time signature. It consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 6/8 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). The music is composed of eighth and sixteenth notes, with various rests and fingerings indicated. The piece includes several trills marked with 'tr' and double arrows. The score concludes with a final cadence on the tenth staff.

Çahâr Mızrâb Formunda 6/16'lık Vezinde Beste Örneği
(Mûsa Ma'rûfî'nin Redifindeki Mâhûr Destgâhında Yer Alan Çahâr
Mızrâb Gûşesi)

11 چاه مزراب

The musical score is written in G major (one sharp) and 6/16 time. It consists of 11 measures. The first measure is marked with a '11' and the title 'چاه مزراب'. The score is written in a single system with two staves. The first staff contains the melody, and the second staff contains the accompaniment. The melody is characterized by a 6/16 rhythmic pattern, with notes grouped in pairs. The accompaniment consists of a steady eighth-note pattern. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Reng Formunda 6/8'lik Vezninde Beste Örneği
 (Mirza Abdollah'ın Redifindeki Şûr Destgâhında Yer Alan Reng-i Darb-ı Usûl)

رنگ ضرب اصول
 Reng-e Zarb-e Osul

$\text{♩} = 48$

The musical score is written on a single treble clef staff in 6/8 time. It begins with a tempo marking of quarter note = 48. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The piece consists of 12 measures. The first measure is a whole note. The second measure is a half note. The third measure is a quarter note. The fourth measure is a quarter note. The fifth measure is a quarter note. The sixth measure is a quarter note. The seventh measure is a quarter note. The eighth measure is a quarter note. The ninth measure is a quarter note. The tenth measure is a quarter note. The eleventh measure is a quarter note. The twelfth measure is a quarter note. The score includes various rhythmic and melodic ornaments such as accents, slurs, and grace notes.

The image displays a page of musical notation for an Iranian classical piece. The notation is arranged in 18 staves, organized into 9 pairs. Each pair consists of a melodic line (top staff) and a rhythmic line (bottom staff). The melodic lines feature various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and are marked with 'v' and '5' to indicate specific performance techniques. The rhythmic lines use vertical lines and dots to represent the timing of the notes. The notation is written in a single system, with a key signature of one flat and a time signature of 2/4. The piece concludes with a double bar line at the end of the 18th staff.

Darbî Formunda 6/8'lik Vezninde Beste Örneği
(Ali Ekber Shahnâzî'nin Redifindeki Bayât-i Türk Âvâzında Yer Alan
Zarbî Gûşesi)

ضربى
Zarbi

The musical score is written in 6/8 time and consists of 72 measures. It features a variety of rhythmic patterns and ornaments. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings such as *rit.* and *atempo.* The score is divided into systems, with measure numbers 6, 11, 16, 21, 27, 32, 38, 43, 49, 54, 60, 66, and 72 indicated at the beginning of each system. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 6/8. The score includes various rhythmic patterns and ornaments, such as triplets, sixteenth-note runs, and trills. The notation is in a single staff with a treble clef.

Dü Darbî Formunda 2/4'lük Vezinde Beste Örneği
(Ali Ekber Shahnâzî'nin Redifindeki Şûr Destgâhında Yer Alan Nağme-i Dü Zarbî Gûşesi)

نعمة دوزربی
 Nağmeh-ye Dozarbi

The musical score is presented in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 2/4. The piece consists of 49 measures. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, sixteenth notes), rests, and ornaments (trills, grace notes). Fingerings are indicated by numbers 1-3. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.