

GELENEKSEL İRAN MÜZİĞİNDE KULLANILAN FORMLAR, ÇALGILAR ve KÜLTÜREL ETKİLEŞİM

Şeyma ERSOY ÇAK¹

ÖZET

Müzik, antropologlar tarafından kültürün en önemli konservatif öğelerinden biri olarak kendi varlığını koruyan ve toplumdaki bazı öğeleri zaman içerisinde değişime uğratabilen bir unsur şeklinde tanımlanabilmektedir. Bu nedenle, bir toplumun müziği değişim yaşarken, bu olay etnomüzikologların olduğu kadar, sosyal antropologlar ve kültür tarihçilerinin de ilgisini çeken bir süreci temsil eder. Kültürel etkileşimlerin söz konusu olduğu yakın coğrafyalarda en önemli etki merkezlerinden biri müzik alanıdır. Bu anlamda, 20. yüzyılda toplumun her kademesinde sosyal değişimin bir parçası olarak büyük dönüşümler yaşayan İran'ın, yakın coğrafyalarla yaşadığı kültürel etkileşim ve bölgede değişen müzikal unsurlar göz önüne alındığında, verimli bir çalışma sahası oluşturduğu söylenebilir.

İran müziğinin antik dönemden beri oldukça sofistike bir yapıya sahip olduğu, günümüzde ise İran müziğinin geçmişe dönüş yaptığına dair fikirler olmasına rağmen, bunu ispat edecek o dönemlere ait melodiler için kesin kayıtların mevcut olmadığı bilinmektedir. Bu sebeple, İran müziği otoriteleri, bölgede tek bir müzikal gelenekten ziyade birçok geleneğin varlığından bahsetmektedir. Bu çalışmada amaç, İran müzikal tarihine genel bakış ve bölgedeki kültürel etkileşim ışığında, geleneksel (klasik) İran müzik teorisi, müzikal formlar ve çalgıların tanımlamalarını yapmaktır. Veri toplama ve inceleme ile nitel araştırma yöntemlerinin kullanıldığı çalışmada, Türkçe, İngilizce ve Farsça kaynaklardan faydalanılmıştır. Araştırma bulguları olarak, kadim bir müzik geleneğine sahip İran müzik kültürü ve çevre kültürler

¹Dr. Öğretim Üyesi. İstanbul Medipol Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Müzik Bölümü.

arasındaki etkileşim, teorik unsurlar, müzik formları ve çalgılar tespit edilmiş, saha ile ilgili araştırma önerilerinde bulunulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Geleneksel İran müziği, Müzik formları, Çalgılar, Kültürel etkileşim, Müzik teorisi.

AN OVERVIEW OF THE FORMS, INSTRUMENTS CULTURAL INTERACTION USED IN TRADITIONAL IRANIAN MUSIC

Şeyma ERSOY ÇAK²

ABSTRACT

Music is defined by the anthropologists as one of the most powerful conservative elements of culture, which maintains its existence and has the ability to alter some elements of society in time. Thus, while the music of the society is changing, it represents a process that draws the attention of ethnomusicologists as well as social anthropologists and cultural historians. One of the most important centers of influence in near geographies where cultural interactions are involved is the music field. In this sense, it can be said that Iran, which experienced considerable transformations as a part of social change in all levels of the society in the 20th century, has created an efficient working field considering the cultural interaction with the close geographies and the changing musical elements in the region.

Since ancient times, Iranian music has had a highly sophisticated structure. Although it is assumed that Iranian music is returning to the past, it is comprehended that there are no definitive records for the melodies belonging to the past. Therefore, those who comment on Iranian music mention the existence of many traditions, rather than a single musical tradition. The purpose of this study following the musical history of Iran is to define musical forms and instruments according to Iranian traditional (classical) music theory. Qualitative research methods were used and Turkish, English and Persian sources were referred to in the research. As the findings of the research, theoretical elements, musical forms and instruments in the Iranian music culture, which represents an ancient musical tradition, have been distinguished and research suggestions were made about the field.

Key Words: Traditional Iranian music, Music forms, Instruments, Cultural interaction, Music theory.

²Dr. Faculty Member. İstanbul Medipol University, Faculty of Fine Arts, Design and Architecture, Department of Music.

GİRİŞ

20. yüzyılda toplumun her kademesinde sosyal değişimin bir parçası olarak büyük dönüşümler yaşayan İran'ın, yakın coğrafyalarla yaşadığı kültürel etkileşim ve bölgede değişen müzikal unsurlar göz önüne alındığında, verimli bir çalışma sahası oluşturduğu söylenebilir. İran müziği hakkında yapılan yorumlar, İran'da tek bir müzikal gelenekten ziyade birçok geleneğin varlığından bahsetmektedir (Beeman, 2014: 6). İran Devrimi'nden (1978) sonra diğer sanatsal alanlarda olduğu gibi müzik alanında da geçmişe oranla epey farklılaşmalar söz konusu olmuş, devrimden sonra birçok farklı sebepten dolayı geleneksel müzik ana müzik türü olarak ağırlık kazanmaya başlamıştır (Azadehfar, 2011: 355). Bu süreçten önce İran müzik tarihinde özellikle Arap ve Osmanlı coğrafyasıyla yaşanan etkileşimler, müzik teorisi, makamsal yapı, formlar ve çalgı benzerliklerini de beraberinde getirmiştir. Örneğin, Popescu-Judetz'in Araplar, İranlılar ve Türklerin musikiyi geleneksel olarak harf ve sayı notalarıyla yazmış (Judetz, 1998: 20) olduğunu belirttiği ifadesi, kültürel etkileşimin müzik alanındaki göstergelerindedir.

İran müziğinin antik dönemden beri oldukça sofistike bir yapıya sahip olduğu söylenebilir. Günümüzde ise İran müziğinin geçmişe dönüş yaptığına dair fikirler olmasına rağmen, bunu ispat edecek o dönemlere ait melodiler için kesin kayıtların mevcut olmadığı bilinmektedir. Farmer'a göre "Elimizde Arap musikisinin on üçüncü yüzyıldan, İran musikisinin on dördüncü yüzyıldan, Türk musikisinin ise on yedinci yüzyıldan önce notaya alınmış bir örneği olmadığı (Judetz, 1998: 20) bilinmektedir. İran müziği otoriteleri, bölgede tek bir müzikal gelenekten ziyade birçok geleneğin varlığından bahsetmektedir. Bu çalışmada amaç, İran müzikal tarihine genel bakış ve bölgedeki kültürel etkileşim ışığında, geleneksel (klasik) İran müzik teorisi, müzikal formlar ve çalgıların tanımlamalarını yapmaktır. Veri toplama ve inceleme ile nitel araştırma yöntemlerinin kullanıldığı çalışmada, Türkçe, İngilizce ve Farsça kaynaklardan faydalanılmıştır. Araştırma bulguları olarak, kadim bir müzik geleneğine sahip İran müzik kültürü ve çevre kültürler arasındaki etkileşim, teorik unsurlar, müzik formları ve çalgılar tespit edilmiş, saha ile ilgili araştırma önerilerinde bulunulmuştur.

İran Bölgesinde Müziğin Geçmişi ve Kültürel Etkileşim

Resmi adı İran İslam Cumhuriyeti olan ve coğrafik konumu itibari ile Asya'nın güneybatısında yer alan İran'ın adı, bir zamanlar bu bölgede yaşamış olan Arîler'den gelmektedir. İran'ın kuzeyinde Hazar Denizi, doğusunda Afganistan ve Pakistan, batısında Türkiye ve Irak, güneyinde Hint Okyanusu'nun bir bölümü olan Umman körfezi bulunur (Temel Britannica, 2001, C.9: 67). Ari kabilesi Hindistan ve İran'a taşındıktan sonra onların kültürleri bölünmüş ve iki farklı ancak ilişkili müzikal sistem gelişmiştir. İran sistemi, doğu ve batı Avrupa'ya göç eden diğer Ari halkının müzikal sistemi ile ilişkilidir. Bu İran sisteminin Arap ve Türkler tarafından doğu ve batı Avrupa'ya aktarılmasından uzun zaman öncedir. Merkez Asya'da başlayan büyük Ari göçü esnasında müzik, önemli bir role sahiptir ve çeşitli mistik, metafiziksel ve sihirli amaçlara hizmet eder. Ariler, şimdiki İran'ın güneyine göç ettirildiğinde Elamlar, Asurlular ve Mezopotamya'nın diğer bölgeleri ile kültürel ve müzikal alışverişler gelişmiştir (Miller, 1999: 3-4).

İslam öncesi dönemde Ahamenişler, Medler, Partlar, Asurlular ve Sâsâniler'den sonra İran İmparatorluğu gelmekte, İran müziği ile ilgili ilk önemli belgenin ise Sâsâni hanedanlığı (M.S 224-651) zamanına ait olduğu söylenmektedir. İranlılar, müzisyenlerin imparatorluk sarayında önemli makamlarda bulunduğu yüksek bir müzik kültürüne sahiptir. Bu dönemde Sâsâni hükümdarı Keyhüsrev'in (Khosrov/Peroz), (592-628) Rumtin, Nakisa veya Sarkeş ve Barbad gibi müzisyenleri himayesi altına aldığı söylenir. Pers imparatorluğunun Araplar tarafından fethedilmesi 642 yılında başlamış ve bu süreçten sonra İran, Arap geleneği birbiri ile tanışmıştır. Bir tarafta Araplar, diğer tarafta Bizans, Abbasiler döneminde önemli merkezlerdendir. İran (Pers) klasik müziği, şehir ve saray müziği anlayışlarından doğarak gelişmiştir. Sâsâniler ve sonrasındaki süreçte, 10. yüzyıldan 15. yüzyıla kadar teorisyenler tarafından yazılmış eski döneme ait bulgular oldukça az olmasına rağmen, 13. ve 15.yüzyıllarda sanat (art) müziğinin Tebriz, Isfahan, Erzincan, Mardin, Bağdat ya da Şam'da hemen hemen benzer olduğu da söylenmektedir (During, 1991: 36).

XX. yüzyıl	Batı Müziği	
XIX. yüzyıl	Yeni Gelenek (Redif)	
XVIII. yüzyıl (çöküş)	Kafkaslar	İran Folkloru
Türkiye (Osmanlı ³)	Safavi İran	
Mısır- Arap Dünyası	İran, Arap, Türk Geleneği	
	Hindistan	
X-XV. yüzyıl Büyük Antlaşmalar	Türkler	
Avrupa	Endülüs	
IX. – XI. Yüzyıl	Abbâsiler	
Araplar	İran-Arap Geleneği	Bizans, Suriye
İslamiyet Öncesi Dönem	Sâsâniler	
Ahamedişler, Medler, Partlar, Asurlular		

İran müzik geleneğinin diğer kültürlerle etkileşimini tablo (During, 1991: 37) üzerinden incelendiğinde, İslamiyet öncesi dönemde Sâsâniler'den sonra Arap, İran geleneğinin bir arada geliştiğini görmekteyiz. Aynı süreçte Bizans ve Suriye'de gelişen müzikal bir geleneğin varlığına işaret edilen tabloda, 10. ve 15. yüzyıllar arasında Osmanlı/Türk ve Avrupa bölgesi ile Mısır/Arap dünyası ve İran, Arap, Türk kültürel yakınlığı üzerinden işlenmiştir. Safavi İran döneminden sonra ise Kafkaslar ve İran folklorunun gelişiminin, son dönemde *redif* geleneği ve yenilikçi yapı olarak ele alındığı görülmektedir.

Abbasi hanedanlığının hüküm sürmesi ve halifeliğin⁴ Şam'dan Bağdat'a taşınması ile birlikte, İranlıların politik ve kültürel etkileri baskın hale gelmiştir. Araplar, İran kültürüne yüksek değer vermişler ve kısa sürede İranlı müzisyenler ve müzik bilimcileri Müslüman aleminde söz sahibi olmuşlardır. Bu isimlerden en önemlileri arasında İbrahim El-Mevsilî (742-804) ve oğlu İshak El-Mevsilî (767-850) ve El-Fârâbi (ö.950) sayılabilir. El-Fârâbi⁵, müzik

³ Osmanlı ibaresi orijinal metinde olmayıp, makale yazarı tarafından eklenmiştir.

⁴ Abbasi dönemi halifelik tanımı için bkz. Namık Sinan Turan, *Halafet-Erken İslam Tarihinden Osmanlı'nın Son Yüzyılına*, Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2017, s.4.

⁵ El-Fârâbi hakkında detaylı bilgi için bkz. TDV İslam Ansiklopedisi, C. 12, s.162-163.

bilimciler arasında en tanınanı olmuştur. Meşhur *Kitabü'l Mûsika'l Kebîr* (Büyük Müzik Kitabı) kitabı müzik çalgıları ve perde farklılıkları, makamlar, gamlar ve ritmik döngüler konuları ile ilgili görüşler içermektedir (Grove Dictionary Music).⁶ Bilim ve metafizik alanında Fârâbi'nin yolundan devam eden İbni Sinâ (ö.1038), *Kitâb-ül Şifâ* adlı kitabını müzik bilimine adamıştır. Safiyüddin Urmevi, *Kitâb'ül Edvâr ve Risâle el-şerefiyye* adlı eserlerinde müzikal pratiği açıklamaya çalışmıştır. Kutbeddin Şirâzi (ö. 1311) İran ansiklopedisinde *Dürretü't-tâc* kendi zamanının müzikal pratiğini yansıtmaya çalışmıştır. Safiyüddin geleneğinin önemli teorisyeni Abdülkâdir Merâgi⁷, (ö.1435) İran'da yazdığı *Makâsid'ül Elhân ve Câmi'ül Elhân* adlı eserlerinde makamların sınıflandırılması ve şubeleri açıklamıştır. Behar, halkların ve devletlerin kaderini paylaşan müziğin bir ulustan diğerine geçerken Babillilerden, İranlılara, Yunanlılardan Romalılara ve yakın coğrafyalara taşındığını ifade etmektedir (Behar, 2005: 144).

14. ve 15.yüzyıllarda Arap, İran ve Türk önemli yazarlar Bağdat kadar Orta Doğu'da da gelenek yansıtıcı, sınıflandırıcı bir kıyastadır. Bu müzik sistemine göre 12 makam, 6 âvâze, 24 şube, 48 gûşe mevcuttur (During, 1991: 40-41). Teknik karakterlerindeki erdemle, İran müziği, Doğu Avrupa'dan Merkez Asya'ya Arap ve Türk dünyası da dahil olmak üzere geniş bir aileye aittir. Bu sahadaki müziğin özellikleri melodik olması, toplulukta her çalgı ya da solistin aynı melodik şemayı takip etmesi, mikro-aralık kullanımı ve 7 notanın birçok skalasının kullanımı olarak tarif edilebilir. İran müziğinde farklı kalıpların formüle edilmesi ile oluşturulan -ki bunlara *makam* ya da *meye* denir- her *makam* kendi ismine sahiptir. Bu makamlar (İran *gûşeleri* gibi) melodik doğuşkanlı düzende olup, bestecinin zevkine göre icraya bırakılmıştır. Yani, belirli melodik kalıplar vardır ancak icra doğaçlama olabilmektedir (During, 1991: 46). Son dönem Osmanlı/Türk geleneğine göre İranlı müzisyenler, 16.yüzyıl ve sonrasında saraydaki en önemli öğelerdendir. 16. yüzyıl zamanında Acem diyarından Osmanlı başkentine getirilen ve aralarında Abdülkâdir Merâgi'nin torunun da bulunduğu müzisyenlerden bazıları saraya alınmıştır (Behar, 2017: 90). Dimitri Kantemir, peşrev repertuarını verirken İran (Acemi ya da Hindî) ya da Hint olarak tanımlama yapar. Sonraki sözlü geleneğin küçük bir vokal repertuar içerdiğini, benzer müzikal karakterin bu dönemden sonra oluştuğuna işaret eder. (Feldman, 1996: 65-66) Charles Fonton'a göre, İran'da Gulam'dan sonra Mir Alam, Mir Abdullah, Mir Ali gibi müzik üstadlar vardır. Türklerin bu müziği İranlılardan öğrendikten

⁶ *Grove Dictionary Of Music*, www.grovedictionary.com

⁷ Abdülkadir Meragi hakkında detaylı bilgi için bkz. Murat Bardakçı, *Maragalı Abdülkadir*, Pan Yayıncılık, 1986.

sonra onların ustası olduğunu belirten Fonton, I. Sultan Selim ve oğlu Süleyman'ın savaşlar sırasında müzisyenleri İstanbul'a getirdiğini ve sonrasındaki Osmanlı hükümdarlarının da değişik alanlardaki yetenekli insanları şehre getirme geleneğini devam ettirdiğini belirtir (Fonton, 1987: 55). Örneğin, İran'lı meşhur udi Zeynel Abidin, Amasya ve Manisa başta olmak üzere Osmanlı sarayında çalışırken, daha sonra Tebriz'de Akkoyunlu Sultan Yakup'un sarayına gitmiştir (Feldman, 1996: 111). Bu süreç, İran geleneksel müziği ve Türk makam müziği geleneği arasındaki etkileşimi anlamak açısından önemlidir. Bu durum, müzik çalgıları konusunda da görülmektedir. Müzikal çalgıların benzerlikleri İran, Orta Asya ve hatta Osmanlı sarayındaki bazı müzisyenlerin varlıkları ve kimlikleri ile pekişmiştir. Popescu-Judet'ın, Osmanlı imparatorluğunun çok-uluslu nüfus yapısının sanat alanında sürekli bir kültür etkileşimi ve daha iyiye özendirme sürecini harekete geçirdiğine dair tespitleri bu duruma işaret etmektedir (Judetz, 1998: 17).

Modern İran vokali âvâzın ritmik yapısı çoğunlukla metnin şiirsel ayağıyla belirlenirken, gûşe denilen makamsal birimlerin hatırlanmasına dayanır. Âvâz formu 19.yüzyılın ikinci yarısı itibarıyla birkaç kişisel *redif*le kodlanmıştır. İran müzik otoriteleri redifin, 18.yüzyılın sonlarından sonra gelişmediği fikrine sahiptir. Safavid müzikal metinlerinde yapılan son dönem çalışmalar, 17. yüzyılın başında çember şeklinde düzenlenmiş gûşelerin varlığından yani, belki de proto-rediften bahsedildiğini göstermiştir. Peşrev, kâr, nâkış gibi kompozisyon formları ve hafif, muhammes gibi usuller, Türk ve İran müziğinde ortak olarak kullanılıyorken, taksim terimi İran'da kullanılmamıştır. Terkîp terimi (kompozisyon bölümü) peşreve atıfta bulunurken, peşrevin her bir hanesi terkip diye bilinen birkaç melodik birimle bestelenmektedir (Feldman, 1996: 286).

Genel olarak klasik/popüler(folklorik), kırsal/şehirselsel ya da yazılı/sözlü olarak ikili tanımlamalarla yapılan müzikal ayrımlar, İran'da klasik (geleneksel), orijinal (otantik) ya da mahalli (bölgesel) olarak ayrılan müzik türleri olarak görülür. Bölgesel müzik, hem geleneksel (sonnati) anlamında hem de “otantik” anlamındadır. Geleneksel müzik ise birçok bölgesel öğeyi barındırırken, popüler köklerinden de kopamaz ve yalnızca belirli bir bölge ya da etnik gruba ait değildir. Bir anlamda geleneksel müzik, bölgesel müzikte olduğu gibi (ör; Kürt müziği) kesin olarak tanımlanamaz. İran halkınıdır ve “İrani” olarak değil, “Pers” müziği olarak adlandırılır. Bu tanım Tahran, Isfahan, Fars gibi belirli bölgelerin kültürü ile alakalıdır. İran müziği, bu bölgenin müzikal geleneklerinin bir özü, “bölgearası” ve kentsel karaktere sahiptir diyebiliriz. Genel olarak bölgesel müzik gelenekleri teori ve metodik olarak

desteklenmemesine rağmen, oldukça organize ve pratik edilebilirdir (During, 1991: 19-20). Ella Zonis (1973) ise müzik türlerinde beş kategoriye işaret etmiştir. Halk müziği, dini müzik, çağdaş popüler müzik, törensel müzik ve klasik sanat müziği. Bu türler arasında iyi tanımlanmış, açıklanmış ve en formal olan klasik gelenek bile bütünleşik değilken, İran'daki müzikal geleneğin birleşik olmasından bahsetmenin de pek mümkün olmadığı (Beeman, 2014: 6) söylenebilir. 16. yüzyıldan 19.yüzyıla kadar nispeten daha az verimli geçen, makamların bireyselliklerinin, destgâh olarak bilinen gruplarla bağdaştırılan bir sisteme göre ikinci planda kaldığı dönemde icra uygulamaları yükselişe geçmiştir. Günümüzde klasik anlayışı yansıtan 12 destgâh sistemi, genel olarak 19. yüzyıl çalışmaları sonucunda ortaya çıkmıştır. Bu sistemin tam olarak toplanması, tanınmış çalgıcı ve setar (uzun saplı ut) öğretmeni Mirza Abdullah'a (1845-1918) mal edilmiştir (Miller, 1999: 10).

Müzikal Unsurlar

Hüseyin Saadettin Arel'in aktardığına göre F. J. Fetis, *Histoire generale de la musique* adlı eserinde yeni İran musikisinde sekizlinin yirmi dört kısma bölündüğünü, bu taksim Anadolu'ya ve Yunanistan'a İranlılardan geçtiğini, lakin 7.yüzyılda Arap'ların İran'ı istila etmeleri üzerine sekizlinin on yediye taksimi şeklindeki Arap sisteminin bazı İran illerine yerleştiği belirtmiştir (Arel, 1969: 5). Zira, İran müzik teorileri incelendiğinde mevcut ses sistemlerinden en eskisi, Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî⁸'nin (ö.1294) 17 ton sistemidir. 1711 yılında Jean Chardin'in yazmış olduğu kitaba göre İran müziğinde 48 tane değişik makam vardır. Bu değişik makamların isimleri şehir isimlerinden gelir çünkü her biri o şehre hastır (Shiloah, 1995: 96).

Günümüz İran "klasik" müziği nihai şeklini ancak 19. yüzyılın ikinci yarısında almıştır. Bu geleneğin içinde "bestecisi" bilinen en eski eser, 20.yüzyılın başlarından öncesine gidememektedir (Behar, 2017: 92). 20.yüzyılda İran müziğinde ses sistemi ile ilgili üç ayrı teori sunulmuştur. Bunların ilki, Ali Naci Veziri tarafından 1920'lerde öne sürülmüş olan İran müziğinin temelini oluşturan 24-çeyrek-tonlu ölçüyü belirleyen sistemdir. İkinci teori, İran müziğinin 22-tonlu sistemi olarak 1940'larda Mehdi Barkeşli tarafından formüle edilmiştir. Üçüncü teori ise, Hormoz Farhat'ın ortaya koymuş olduğu sistemdir.

⁸ Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî hakkında detaylı bilgi için bkz. Mehmet Nuri Uygun, (1999) Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî ve Kitâbü'l Edvârı, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.

Türkiye’de ve Arapça konuşulan ülkelerde, makamlar müziğin temelini oluşturmaktadır. İran’da destgâh sistemi geliştirilmeden önce parça işlevlerinin genel özellikleri ve aralıklar makam/üslûp anlamına gelmekte, doğaçlama ve bestelemenin kullanıldığı özel melodik bir şekil olarak bilinmekteydi. İran müziğinde, bazı yerlerde makam yerine “maye” kelimesi kullanılmaya başlanmış, aynı zamanda makam kelimesi müzikal lûgattan tamamen atılmamakla beraber yerine “üslûp” kelimesi de kullanılmaya başlanmıştır. Kullanılan “maye”, “makam”, “üslûp” kelimelerinin üçü de özdeş kelimeler olarak algılanmaktadır. Tüm kavramlarının ve belli melodik biçim düzenlerinin temelini doğaçlama olduğu İran müzik geleneğinde, müzikal oluşumun temeli ve tonların görevleri önemlidir. İran geleneksel müziğinin repertuvarını oluşturan parçalara ortak olarak *redif* adı verilmektedir. Bunlar, belirlenmiş parçalar değil, doğaçlama içeren melodik parçalardır. Bir parça, aynı kişi tarafından aynı gün sunulduğu halde, ikinci kez çalındığında aynı olmayıp, içerik ve uzunluk bakımından değişiklikler göstermektedir. Ancak, parçaya özdeşliğini veren doğal melodik özellikler aynı kalmaktadır. Uygulamada, asıl içerik özet değildir ve öğretme amaçlı da değildir. Redif kelimesi, her on iki destgâhı oluşturan parçalar grubunu da belirtmek için kullanılmaktadır. Örneğin; Destgâh-Sur organizasyonuyla birlikte tüm parçaları (daramad, gûşe ve tekke) gösteren Sur Redif’tir (Hormoz, 1990: 21). Beş ya da yedi ana makam dizisindeki 500 *gûşe*’nin bazılarının kullanılacak 12 makamı oluşturmasıdır (Miller, 1999: 46).

Hint *ragas*ının bir sureti ve Türk-Arap müzikal geleneklerinin makamı olarak görülen *destgâh* (hazırlama ve düzen) anlamındadır. Hatta, batı müzik terminolojisinde makam olarak çevrilmektedir. Ancak, bunların hiçbiri destgâh’ı yeterli bir şekilde tanımlayamamaktadır. Destgâh kavramı için iki ayrı fikir ortaya konmuştur. İlki, geleneksel olarak farklı türlerin gruplaşmış bileşkesi anlamına gelirken, ikincisi; bu türler içindeki parçaların, grupta bulunan ilk türün makamını simgelediğidir. Bu ilk makamın, diğerlerine nazaran icra boyunca bir üstünlüğü vardır. Bu yüzden, destgâh, on iki makam grubu ve her grupta gösterilen ilk makam anlamına gelir. Örneğin; destgâh-e Humâyun dediğimizde, ortak olan “Humayun” adı altındaki eserleri meydana getirdiğini anlıyoruz. Ancak, Humayun sadece o bileşkenin ilk parçasını ifade etmektedir. Bu yüzden, İran müziğinde yalnızca on iki makam olduğu sonucunu çıkarmak yanlış olur. Çünkü, İran müziğinde on iki makam grubu vardır ve hepsi yaklaşık altmış makamı temsil etmektedir. Her makamın farklı isimleri vardır. Destgâh oluşturan eserleri gruplandırma ve bir araya getirme uygulamaları daha çok son dönemin uygulamalarıdır. Çünkü, bu uygulamalar ile ilgili olarak Kaçar dönemi (1787-1925) öncesine ait herhangi bir kaynak bulunmamaktadır. Bu dönem öncesine ait kaynaklardan anlaşılan 19.yy’dan önce Türk-Arap

geleneklerinin sürdürüldüğü, İran müziğinde usûl ve makamların kişisel anlayışa göre icra edildiğidir. Buna göre, istenilen zaman uzunluğunu geçirebilmek için bir doğaçlama serisi ve besteler yapılmaktaydı (Hormoz, 1990 :19).

İran müzik sisteminde 12 makam sistemi mevcuttur. Bu 12 makam ya da destgah, redif'i oluşturan ve ustaların kaynaklarından aktarılan makam yapılarıdır (Miller, 1999: 57). Çağdaş Farsça bilgin, usta bir müzisyen ve setar icracısı olan Dr. Mehdi Momtaz-al-Hokama bugünün İran müziğini oluşturan 7 destgahı şöyle sıralar: Mahur, Rast-Pençgah, Çargah, Humayun, Neva, Segah, Şûr (Berkechley, 1947: 26-27). Destgah kavramı düzenli sistem, organizasyon anlamında olduğundan, makamların ve melodik materyalin farklı bölümlerini (ana gûşeleri) ve makam organizasyonlarını oluşturur. Özet olarak destgâh terimi, bir sistemdeki makamsal ve melodik materyalin organizasyonunu belirtmektedir. Sistemin konsepti kesin bir dizilemeyi, önceden saptanmış bir dizi düzenlemesini işaret etmektedir. Buna rağmen bu sıranın önemi çok fazla önemsenmemelidir. Çünkü, bu bir artistten diğerine veya aynı performansı icra eden iki ayrı artiste çeşitleme olanağı halen sunmaktadır (During, 1991: 62-63). Görev ve melodik dikteleri farklı olduğu zaman dahi, eğer iki destgâhın ilk makamı aynı tam perdeyi veren malzemedan yararlanıyorsa, makamlardan biri diğerlerinden bağımsız düşünülmektedir.

Deramad (Açılış, Tanıtım), destgâh veya giriş bölümü olan ve makamı belirleyen parça ve parça gruplarına verilen addır. Deramad, destgahın en önemli bölümüdür. Deramad'ın makamları ve melodi örnekleri destgahın makamını belirler. Deramadın yanı sıra, destgâhın repertuvarını oluşturan, anonim parçalara *gûşe* (parça, bölüm) denmektedir. Gûşelerin uzunlukları farklılık göstermektedir (Hormoz, 1990: 22). Gûşe, destgâh/âvâz'ın makamsal rengine uyan, destgâh'ın gelişiminde önemli bir yere sahip olan küçük melodik bir tiptir. Bazı gûşeler değişik destgâhların bağlamlarında çalınabilmektedir. Küçük bir gûşe büyük kompozisyonlar oluşturamaz (During, 1991: 63). Gûşeler, yarım dakikadan birkaç dakikaya uzayabilir. Ya ritimsizdir ya da yarı ritimli 3/4, 6/8, 4/4 nadiren 7/8'lidir. Ritimsiz gûşe'ye *âvâz* denir. Ritimli gûşe, "dört vuruş" anlamındaki "chehar mezrab"dır. Bazen de eşit olmayan 4 vuruş ile 6/8'lik olur (Miller, 1999: 57). *Ceharmezrab*, hızlı tempoda, basit ya da ikili ölçüde bestelenen yardımcı solo parçadır. 19 yy. müzisyenleri tarafından oldukça az sayıda bestelenmişlerdir. 20 yüzyılda, ceharmezrablar daha çok sayıda bestelenerek, popülerliğini giderek arttırmaktadır. Destgâh sunumlarında birden daha çok ceharmezrab kullanılma eğilimi yüksektir çünkü, çalgı, teknik hünerlerini sergileyebilmek için bu parçalara ihtiyaç duymaktadır. Yine ritimli gûşe, *zarbi* (ritmik) serbest ölçüde olmayan; sabit ritmik örneklerle

bağlı olan ikili, üçlü ve dördü pasaj, kısa parça veya vokal doğaçlamalarıdır (Hormoz, 1990: 22). Dü zarbi, iki vuruş, *reng*, bir dans ile ölçülü final anlamındadır (Miller, 1999: 57).

Reng (dans), orta dereceli tempoda olan, iki veya üç vezinli çalgısal parçalara denilmektedir. 19 yy. öncesine dayanan birkaç geleneksel *reng* vardır. 20 yy.'da, bestekârlar tarafından bestelenmiş birçok *reng* bulunmaktadır. *Reng*'le "pişdaramad"ın arasında dikkat çekici bir benzerlik bulunmaktadır. Aslında; *reng*, çalgısal bir parçanın açılımı, pişdaramad ise genellikle destgâh icraatını sona erdiren çalgısal parçalara denilmektedir. *Pişdaramad* (ön tanıtım, uvertür), bazen destgâhın girişinde sunulan, bestelenmiş yardımcı ritmik parçaya denilmektedir. 20 yüzyılda, toplu çalışmalarda görülen bir yeniliktir. Son yıllarda, giderek artan bir ilgiyle besteciler tarafından bestelenmiştir (Hormoz, 1990: 22).

Yine ritimli gûşe'lere *kereshme* denir. Ritimli başlar, ritimsiz bitebilir. Genellikle destgâhın başındaki bölümde serbest ritimli gûşelere, deramad adı verilir. Her destgâh, üç ya da dört ana ses ve bir referans sese sahiptir. Makam gelişirken bu ana sesler baskınlaşır, süreçle tırmanır. Tüm dizi makam geliştirilene kadar yukarı doğru basamakları tırmanır gibidir. Sonra basamaklar hızlıca başlangıç noktasına geri döner. Tasnif, orta ya da yavaş ölçülü şarkı melodisi anlamındadır (Miller, 1999: 57,58). 20 yüzyılın ilk çeyreğinde çok sayıda tasnif bestelenmiştir. Bunların birçoğu, dönemin anayasal konularından ilham almıştır ve vatanseverlik konularına dayanmaktadır. 20'lerde ve 30'larda bestelenen tasnifler genellikle şehvetli konularla ilgilidir ve bu tasniflerde klasik şairlerin şiirleri kullanılmıştır.

Makamsal Yapı ve Melodi Unsurları

II. Dünya savaşından sonra, şiirsel içerikler büyük ölçüde zayıflamış ve tasnif müziği batı popüler şarkılarından etkilenmeye başlamıştır. Tasnifin, bu kullanımdaki daha modern şekline "terane" denilmektedir. Lloyd Miller, İran müziğinde makamsal yapıyı anlatırken anahtar kavramlar olarak şunlardan bahseder: *Forud*, geçici bitiş hissi uyandırır. *Ist*, dinlenme ya da duraksama notasıdır. *Forud-e Kamel*; bitiş noktası, final anlamındadır. *Motaghayyer*; değişken nota, *shahed* ise toniğe giderken kullanılan sestir (Miller, 1999: 61). Doğaçlamayı olumsuz yönde etkileyen sabit örneklere nazaran, melodik bir kadanstır. Destgâhta *forud*ün rolü önemli görülmekte ve bir tipten başka çeşitleri olabilmektedir. Destgâhta çalınan çeşitli gûşeleri bağlayan şey *forud*'dur. Bu parçaların çoğu bağımsızdır ama destgâh bölümündeki deramad'da tanıtılan orijinal makamlarda, parçaların son bölümleri bilindik bir *forud*'la biter. Bu da

bağımsızlıklarının bir göstergesidir. Bu yüzden, gruptaki birçok parçanın, diğeri ile ortak bir özelliği olmadığı halde veya destgâhın, deramadla tasvir edilmesine rağmen, bir destgâh adı altında bulunan tüm parça gruplarını birleştirmek için bazen tek aracın forud olduğu görülmektedir. Forud'un uzunluğu, sanatçının hevesine göre değişebilmektedir. Bazen birkaç notayla özetlenirken, bazen de tam bir parçaymış gibi uzayabilir. Oj (yükselmek, yükseklik): Destgâhtaki gûşeler için geleneksel işleyiş, düşük bir sestem başlayarak, yüksek bir diziye geçişini gerektirmektedir. Bu yüzden deramad genellikle sesin veya çalgının, son kısmında sunulmaktadır. Bunu takip eden gûşeler, tam perdeyi veren malzemedeki yükselişi meydana getirmek için, bu şekilde sıralanır. Genelde birkaç son gûşe, ton bakımından en yüksekte bulunmaktadır ve oj'u veya destgâhın en yüksek notasını temsil etmektedir. Bu, özellikle çalgısal bir performanstır. Son şekil verme (finalis): Batı müziğinde kullanılan "tonik" kelimesi yerine İran müziğinde "finalis" kelimesi kullanılır. Finalis kelimesi; huzur ve neticeyi imler ve "F" harfi ile gösterilmektedir. Agaz (başlangıç): Bir makamdaki doğaçlamayla başlatılan tona agaz adı verilmektedir ve "A" harfiyle gösterilmektedir. Es (durak): Bazı makamlarda, bir parçalı cümlelerin sonu olarak finalis yerine başka bir ton kullanılır ve nağmenin sonu belirtilir. Bu tona "es" denilmektedir ve "E" harfiyle gösterilmektedir. Sahed: Birçok İran makamında, bir ton dikkat çeker ve göze çarpan bir rol üstlenmektedir. Bu, finalis olabilir, olmayabilir de. Buna "sahed" denilmektedir. "S" harfiyle gösterilmektedir. Sahed kelimesi içinde armoni anlamını barındırmaktadır. Motegayyer (değişebilen): Bazı İran makamlarında, tonlardan biri, iki farklı şekilde meydana gelir. Örneğin; Mi (Natural) doğal, Mi (glisando) ufak. Böyle kurallı dalgalanmalara motegayyer denilmektedir ve "M" harfiyle gösterilmektedir (Hormoz, 1999).

İran müziğindeki belli tonlar, yüksek oktavdan alçaltılmıştır. Vokal müzikte, tüm şarkı bir oktav dizisi içinde giderken, doğaçlamanın sonlarına doğru, virtüöziteyi sunmak için şarkıcı bir oktavın üstüne çıkabilmektedir. Hatta, bazı durumlarda finalis yerine, iki ve üçüncü oktavlarda kullanılmaktadır. Bunlar mikrofon veya yarım tonla alçaltılmaktadır. Örneğin; makamın ilk dörtlüsü büyükse, küçük dörtlü olarak değiştirilebilmektedir. (Örneğin; f,e,d,c'den f,e,d,c'ye) Melodik aktivitenin merkezi orta oktavdır. Çalgısal müzikte, iki buçuk oktav olması mümkündür. Melodik aktivitenin merkezi orta oktavdır. Küçük Ton (mikroton): Mikroton, genellikle yarımton'dan daha küçük olan aralığı belirtmek için kullanılmaktadır. 2.Nötr: Bu, İran müziğinde bilindik bir aralıktır. Yarım ton'dan daha büyük (2'li minör), tüm ton'dan daha küçük (2'li majör)'e 2. Nötr denilmektedir. Bu aralığın ölçütü, sabit olmamakla birlikte, 125 sent'le 175 sent arasında değişmektedir. Ama, genelde her iki ölçütün 10 sent altında veya üstündedir. (135-160) Artı: Bu, 2'li majörden daha geniş ama, 2'li artmıştan daha küçük olan

bir entervaldir. (Artmış 2'li, otantik İran müziğinde bilinmemektedir.) Ölçütü, 2. Nötr'den daha az değişkendir ve 270 sent civarındadır. İran yapısında, her zaman 2. Nötr'den önce gelmektedir ve bu şekilde, ikisinin dizilişi, 3'lü majör dizisini tamamlar. (135+270=405) 3.Nötr: 2. Nötr'le benzerlik göstererek, 3.Nötr'de minör ve majör arasında bulunmaktadır. Ölçütler, 325'le 370 sent arasında değişirken, genellikle 335'le 360 civarında bulunmaktadır. 2'li majör'le, 2. Nötr birleşmesinin sonucu olarak meydana gelmektedir, ya da artmış 2'li ve 2'li minör birleşmesiye her zaman en büyük çeşit olmuştur. 360 sent'e yakındır. Eğer, 2'li majör'le, 2.nötr'un birleşmesiye daha küçük bir 3.nötr'dür ve 335 sent civarındadır. Koron (p): Bir perdeyi mikroton'la yassılaştırmayı simgeler. Bu isim ve semboller Ali Naci Veziri tarafından düzenlenmiştir. Sori: Mikroton'la yükseltilmiş bir perdeyi simgeler ve bu da Veziri tarafından düzenlenmiştir.

Geleneksel İran Müziğinde Çalgılar

Henry George Farmer, *On yedinci yüzyılda Türk çalgıları* adlı kitabında İran'da kullanılan; zurna, çingirak, davul, dümbelek, tef (def), daire, kös, nakkare, kar-nay, kemançe, çeng, ud ve benzeri, musikar, lituryan borusu, arp (kitara), kanun gibi çeşitli çalgıların isimlerini vermiştir (Farmer, 1999: 89-95). 20. yüzyıl kaynakları incelendiğinde, İran geleneksel müziğinde kullanılan çalgılar arasında telli çalgılarda; tar, setar, dutar, tanbur, ud (barbat), kanun, santur, kemançe, rebab, üflemeli çalgılarda; ney, vurmali çalgılarda; tombak (zarb), def başta olmak üzere bazı çalgıların tanımlamaları şöyledir.

Tar: Tar sözcüğü Farsça "tel" anlamına gelmektedir. Bu nedenle tel sayısına göre değişen boyları: Dütar (iki telli), setar (üç telli), çartar (dört telli), pençtar (beş telli), şeştar (altı telli) adlarıyla tanımlanmaktadır. İran klasik müziğinin en temel çalgılarından olan tar, İran'da altı telli, Türkiye'nin Kars yöresiyle, Azerbaycan, Gürcistan, Ermenistan, Dağıstan ve Rusya'nın çeşitli bölgelerinde beş telli olarak kullanılmaktadır (Vural, 1996: 686). Tar, 19.yüzyılın ortasında ve 20.yüzyılın ilk çeyreğinde zengin bir şekilde gelişme göstermiştir. İlk çıkış noktasının ne kadar geride olduğu bilinmemekle beraber Jean During'e göre lut ve rebab karışımı bir çalgı olup bugünkü formunu 18.yüzyılın ortalarında almıştır. Kaşkar Rebabı (Türkistan) yapı, gürlük ve performans açısından tar'a benzemektedir. Tar'ın karakteristik orijinal bir biçimi vardır. Eşit olmayan iki ses kutusundan oluşmaktadır. Rezonanslı bir gövdeye sahiptir ve gövde, dut ağacından oyularak yapılmıştır. Karından çıkan klavye koyun derisinden yapılmaktadır ve alt tarafına bir köprü yerleştirilmiştir. Uzun klavyesinde boyundaki kirişe

bağlı olarak 25 perdeden oluşmaktadır. İkişerli olarak üç gruba bölünmüş altı teli vardır. Hatta ilk prototiplerin dört teli vardır. Bu enstrüman genellikle küçük bir top şeklindeki balmumuna yerleştirilmiş bıçak ağzına benzer pirinç mızrapla çalınmaktadır. Tar'ın iki buçuk oktavlık bir ses sahası bulunmaktadır. Aşırı ince bir zara sahip olan gövdesi enstrümana sıcak bir ses kalitesi vermekle beraber zarb'la da mükemmel bir uyuma sahiptir.⁹ Tar'ın en karakteristik özelliği sesinin gürlüğüdür ki bu ses hem kadife hem de parlak olabilmektedir. En küçük dokunuşu alacak hassaslıktadır (During, 1991: 127).

Geçmişin en ünlü tar yapan ustaları Yahya, Cafer ve Melkom'dur. Tar ustalarından birkaç isim; Hüseyin Ali Ekber, Muhammed Rıza Lütfi, Hüseyin Ali Ekber'in iki oğlu Mirza Abdullah ve Hüseyin Kuli, Celil Şehnâz, Ferhenk Şerif'dir. En önemli olarak Derviş Kaan ve Hüseyin Muhammed Alizade gösterilmektedir. Besteci ve tar çalan Hüseyin Alizade ve Muhammed Rıza Lütfi'nin tar ve setar üzerine kitap, cd'leri bulunmaktadır (Lloyd, 1999: 55-56).

Setar: Setar, uzun boyunlu, orijinal olarak üç metal teli (modern versiyonu dört tellidir) işaret parmağıyla, bazen de metal tırnak parçası suretiyle çalınan bir lut'tur. Setar, 12.yüzyıldan itibaren birçok değişik isimle anılmıştır. Seta (sehta), setar, setârâ, setâme, setarin, se-tu'i ve se-ruâl. 16.yüzyıla kadar el yazmalarında rastlanılmayan setar'a, ilk olarak ne zaman rastlanıldığı tam olarak bilinmemektedir. Bu dönemden önce "dutar" gibi daha uzun boyunlu, ses kutusu daha geniş lut'lar resmedilmiştir. Ancak 10.yy'da Fârabi'nin anlatımıyla Horasan tanburuyla benzerlik göstermektedir. Setar orijinal ismi tanbur olan bu çalgının bir adaptasyonu olup, sadece, bir tel eklenmiş şeklidir. Orta Asya'da da dört ve beş telli versiyonları görülmüştür. Setar'ın da lut ve mandolin gibi eğimli bir ses kutusu vardır ve genellikle tahta şeritlerden yapılmaktadır. Birçok ortadoğu lutları gibi, ses kutusuna ve kasaya tutturulmuş olan uzun ve zayıf sapı dut ağacından yapılmıştır. Üç mandal sapın ucunda, bir tanesi sağ tarafında ve diğer ikisi solda veya tam tersi de kullanılmaktadır. Teller bu burgaçlarla akort edilmektedir. Setar'ı ayıran bir diğer özellik de işaret parmağıyla çalınmasıdır. Böylece çok hareketli, yumuşak bir "s" elde edilebilmektedir. İşaret parmağının ufak bir titremesiyle arpejler ve tremololar üretmek mümkündür. En pahalı setarlar, Hacı Taher tarafından yapılanlardır. Ancak, son zamanlarda diğer ustalar tarafından da iyi çalgılar yapılmıştır. Setarlar, ses kutusunun ses hacmine göre ikiye ayrılırlar. Gürlükleri farklıdır ama her ikisinin de sesleri oldukça güzeldir. İkinci sitar tipi,

⁹ CD-*Le tar* Daryoush Tala'ı, tar, Djamchid Chemirani, zarb

“ketabi” de (düz bir ses kutusu vardır) kolay taşınması nedeniyle tercih edilmektedir (During, 1991: 118). Setar sanatçıları; Dr. Daryuş Talahi, Said Hormozi, Celal Zolfunun, Hüseyin Alizâde.

Dutar (Dotar): Dutar, (Horasan ve Afganistan’da dutar diye telaffuz edilir) şekil olarak tanbur’a benzer ve esas halinde sadece iki teli vardır. İran’ın kuzeydoğusundaki etnik Türk azınlıklarda, Maşrad ve Herat’taki köyleri de içine alarak dutar, İran’lılar ve Afgan’lılar tarafından oldukça önemsenen bir çalgıdır. Çalgının uzun bir klavyesi ve beyaz duttan oyulmuş bir ses kutusu vardır. Bağırsak veya tel perdeler klavyeye sur makamına (yani en çok kullanılan makama) göre oturtulmuştur. Sağ el mızrap kullanılırken bazı tekniklerde hem parmak hem de mızrap kullanılmaktadır (Lloyd, 1999: 171).

Tanbur: Tanbur, İran çalgılarının en eskilerinden olup Horasan ve Afgan dutar’ının aynı zamanda da setar’ın atası olarak anılır. Çalgının esas halinde oktav alınarak akort edilmiş iki tel vardır. Tanbur, halen Kürdistan’daki Sufi müzisyenler ve İran’ın diğer bölgelerinde yapılan zikirlerde kullanılmaktadır (Lloyd, 1999: 271). Tanbur; uzun klavyeli, kayak şeklinde, tahtadan kapağa sahip bir ses kutusu olan bir çalgıdır. Ayarlanabilir perdeler bağırsak, tel veya metal perdelerin klavyenin etrafına 2, 3 veya 4 defa özel bir düğümle bağlanmasıyla sabitlenir.

Ud (Barbat) Barbat; kısa boyunlu, armut şeklinde bir yapıya sahip, tarihi bir lut’tur. Teller, bir köprü yardımı ile ses tahtasına yapıştırılmıştır. Boynun iki ucunda bulunan kavisli şeklindeki mandallar sayesinde akord yapılmaktadır. Dörtlülerle akord edilen, dört ipek teli vardır. Perdeli bir çalgıdır. İki oktavlık bir sahada icra olanağı sağlar ve büyük bir mızrapla çalınır (During, 1991: 106). İran ud’u Menteşe’de icat edilmiştir. Ancak kimin tarafından yapıldığı bilinmemektedir. (Farmer, 1999: 57) Barbat’ın ilk olarak İran’da görülmesi büyük ihtimalle I. Şapur’un (İ.S. 241-272) saltanatı sırasındadır. “Barbat”, daha sonra yerini yeni bir çeşidi olan ilk önce dört, daha sonra beş ve çift bağırsak telli olan “ud”a bırakmıştır. Bu iki çalgı yapıları itibariyle ayrılırlar. Barbat’ın kutusu ve klavyesi tek bir parça oyuk tahtadan, ud ise iki bölümden oluşur ve kutu daha yuvarlak bir şekilde olur. Şerit halindeki ağaç parçalarının yapıştırılmasıyla şekillenmiştir. Barbat’ın 10.yüzyıla kadar görülmüşse de, İran minyatürlerinde ud’a oranla çok daha az görülmüştür. Daha çok sarayda çalınmasına rastlanan ud’a aynı zamanda yalnız bir müzisyenin elinde de rastlanabilir. Genellikle def, ney gibi çalgılar eşlik etmiş, bazen de arp daha nadiren de tanbur ve sitar eşlik etmektedir (During, 1991: 115).

Kanun; birkaç tel grubunun bir köprü üzerinden geçtiği ve bu köprünün de ince deri kaplı ses üreten oyukların üzerinde yattığı bir yapıdadır. Notaların kama değerleriyle, akort anahtarlarının yanındaki tellerin altından geçen küçük metal anahtarlar sayesinde oynanabilir. Kanun'un İran'da limitli bir kullanımı vardır (Lloyd, 1999: 274).

Santur: ilk halinin Asur ve Babil zamanlarına kadar gitmesi mümkündür. (M.Ö. 600) 13.yüzyılda Safiy-al Dih'in "Book of the cycles" kitabında, 16.yüzyılda ise Isfahan'daki kırk kolonlu saraydaki fresklerde görülmüştür. Doğunun birçok ülkesinde bulunan (Çin, Tibet, Afganistan, Hindistan, Türkiye, Irak vs.) Santur, ortaçağ itibari ile batıda da görülmeye başlamıştır. 17. ve 18.yüzyıllarda kullanımı daha da artmıştır. Bütün bunlara rağmen Santur en mükemmel formunu İran'da almıştır. Santur, yamuk şeklinde bir kanunu andırıp, sabitlenmiş 72 metal telin (her notaya dört tel) iki sıra halinde gerilerek dokuz küçük köprüden geçirilmesiyle oluşmaktadır. Normal ses sahası üç oktavdır fakat kullanılan diziyeye göre çalgının sağ tarafında bulunan mandallar sayesinde gerekli şekilde akortlanabilmektedir. Çalgı, cevizden yapılan iki mızrapla çalınır. Mızrabın bir ucu, her elin ilk üç parmağının kavramasına müsaade edecek şekilde bükülmüştür.¹⁰ Klavseni andıran, fakat ondan daha yumuşak bir sesi vardır. Anadolu yoluyla Avrupa'ya geçmiş ve değişik biçimlerde yapılarak, Fransa'da cymbale, Almanya'da Hackbrett, İtalya'da Salterio, İspanya'da timpano, Macaristan'da cimbalon adlarını almıştır (Vural, 1996: 661). Santur sanatçıları; Muhammed Hasan, Ali Ekber Şahi (19.yüzyıl ortası), Aka Mutellab; oğlu Muhammed Sadek Kan, öğrencisi Soma Huzur ve oğlu Habib Soma'i, okulu günümüze kadar taşınmış olan Macid Kiani ve modern okulun kurucusu olan Feramers Payver'dir (During, 1991: 139).

Kemançe (Kemança) ismini, yay anlamına gelen "kamân"dan ve küçücük anlamına gelen "çe"-den almaktadır. Enstrümanın ismi bölgeden bölgeye değişiklik göstermektedir. Kamange, Saz-e keşmir, caze, gicak gibi. Bu değişiklik şekli ile bağlantılı olarak da görülmektedir (During, 1991: 110) Değişik versiyonları Azerbaycan, İsrail, Türkiye ve Orta Doğu'da görülmektedir (The Illustrated Enc., 2000: 115). 15.yüzyıldan, 18.yüzyıla kadar görülen resimlerden anlaşıldığı üzere kemançe, saraylarda, derviş ayinlerinde telleri saç telinden yapılmış olarak kullanılırdı. Kemançe, bu resimlerde küre şeklinde kutuya sahip ve perdesiz klavyesi buna sabitlenmiş bir keman olarak resmedilmiştir. Boyun klavyenin uzantısı olarak boylu boyunca devam edip, kutunun da içinden geçer. Ses kutusunun standart bir ölçüsü olmamakla beraber birçok kaburgadan veya ağaç parçasından yapılabilmektedir. Yuvarlak

¹⁰ CD-*Le Santur*, Madjid Kiani, santur; Djamehid Chemirani, zarb.

gövdesi birçok çeşit ağaçtan yapılabilir. (Dut ağacı, ceviz ağacı, meşe ve akağaç) Çalgının altında desteklemek amaçlı sivri bir ucu vardır. Boynun ucunda üç büyük mandal, üç teli sabitlemek için kullanılmıştır. Modern halinde ise dört teli vardır. Bu dört tel 4'lü ve 5'lilerle akortlanmaktadır. Çalgı dikey olarak tutulur ve at kılından yapılmış yay yatay olarak icracının da çalgıyı çevirmesi ile bir telden diğer tele geçirilerek çalınır.

Minyatürlere bakıldığında çeng, barbat veya sitar'a nazaran kemençe, süslemeleri pek olmayan bir çalgıdır. Kemençe çalan çalgıcılar genellikle dizlerinin üstünde durarak veya oturarak icrada bulunurlar. Ses kutusu göbekte diz arasına yerleştirilir ve vücutla hafifçe sıkıştırılarak sabitlenir. Kemençe, kraliyet kutlamalarında, barbat'ın yanında harp ve rebab'la beraber veya sadece kendi olarak yer alırdı. Son yüz yıl içinde kemençe'nin ipek veya bağırsaktan telleri, yerini metal olanlara bırakmıştır. Kemençe sanatçıları; Koğrovov (150 civarları); Musa Kaşı, İsmail Kan ve oğlu İsmail Zade, Baker Kan (Musa'nın öğrencisi ve Melik Bahar) (During, 1991: 112).

Rebab: Endülüs kaynakları rebabın ilk kez İber yarımadasında yapıldığını savunur. Bu çalgıyı Arapların, İran'lılardan aldıkları bilinir. İran'lılar mızrap ya da elle çalardı (Vural, 1996: 576). Pers literatürüne göre Mevlânâ Rumi (d.1273) zamanında rebab hala kemençe tarzında bir çalgı olarak görülürken bir yüzyıl sonra (Meragi 1400 dolayları) kut olarak anılmaya başlanmıştır. O zamanlarda resmedilmiş rebab'lar küre şeklinde bir ses kutusu ve bunu takip eden dikdörtgen şeklindeki ikinci bir ses kutusuna ilaveten bir de kısa boyundan oluşuyordu. 16. ve 17.yüzyıllarda görüldüğü üzere köprünün olduğu ilk ses kutusu temiz bir parşomenle kaplıdır ve ikinci ses kutusu da delikli bir tahtadan yapılmıştır. Rebab'ın süslemeleri de dikdörtgen tahta kısmında yoğunlaşmıştır. Genellikle diz üstüne çökülüp veya bağdaş kurarak oturularak çalınmaktadır. Karın bölgesine yakın tutulur ve sağ kol, ses kutusu üzerinden geçerek tellere ulaşır (During, 1991: 123-124).

Ney: Ortadoğu'nun en çok kullanılan flütü olan ney, ismini yapıldığı kamıştan alır. Mısır'da yapılan arkeolojik kazılara göre çalgının tarihçesinin en az 5000 yıl öncesine kadar gittiği görülmektedir. 13.yüzyıldan 18.yüzyıla kadar önemli sayıda resimde değişik çeşitlerde ney resimlemelerine rastlanmıştır. Orijinal İran ney'i aynı bugünkü Türk ve Arap ney'leri gibi ucu müzisyenin ağzına yerleştirilmiş olarak görülür. 19.yüzyılın sonlarına doğru Nayed Asodollah, Türkmen çalışı hayli dikkat çekmiştir. Ney'in ucunu üst dişe yerleştirme ve havayı dilin ucuyla yönlendirmeyi adapte etmiştir. Bu zor teknik daha zengin sesler üretmiş ve tüm

önemli neyzenler tarafından kullanılmıştır. Klasik ney her zaman kamıştan yapılır ve 30 cm'den 70 cm'ye kadar uzunluğu değişebilmektedir. Kamış boyanabilir veya asitle resim yapılabilir. Ressamlar neyzenlerin değişik stillerdeki ney çalışmalarını resmetmişlerdir. Bazıları ağızlığı tam ağzın arasında, bazıları dudağın karşısında, bazıları ise ağzın köşesinde olarak çizmişlerdir. Delikler, ikinci ve üçüncü parmaklarla kapatılmışlardır. İran ney'inin en göze çarpan özelliği uzman ellerdeyken çıkardığı gür ve güçlü sesidir. İhtiyacınız olan her şey iyi kalite bir uzunluk, iyi kurutulmuş bir kamış ve dikkatlice açılmış deliklerdir. Tüm neyzenler çalgılarını kendileri yaparlar (During, 1991: 134). Ney sanatçıları; Nayed Asodollah; öğrencisi Neva'i ve kırk yıldan fazla ney ustalığı ünvanı taşımış olan öğrencisi Hasan Kesayi.

Tombak (Zarb): Dut ağacından yapılan ve geniş tarafı koyun veya keçi derisiyle kaplı kadeh şeklindeki vurmali bir sazdır. Yatay olarak tutulup, iki elle çalınmaktadır. Karmaşık bir parmak tekniği içermekle beraber, yuvarlamalı ve tokatlamalı parmak vuruşları çeşitli şekillerde yapılıp, değişik sesler elde edilir.¹¹ 100 yıldan fazla zamandır İran klasik müziğinin vazgeçilmez perküsyon çalgısı olmuştur. Hüseyin Tahrani gibi ustalar sayesinde oldukça yükselmiştir. Zarb'ın başarılı olması, çalgının şekli, ağırlığı, derisi ve bunların nasıl birleştirildiğine bağlıdır. Bazen üzerine süslemeler ve motifler yapılır. İran müziğinde sadece minyatürlerde rastlanan ancak sanat müziğinde kullanılmayan birkaç çalgı daha vardır. Bunlar; dohol, doholak, nakkare, kus gibi çalgılardır. Tombak sanatçıları; bu çalgının tekniklerinin birçoğunu geliştiren Hüseyin Tehrani. Bütün zarb ustalarının içinden zarb tekniğinde orijinal araştırmaları ve ritim konseptlerini takip eden Bahram Ragabi'de tombak sanatçılarından (During, 1991: 147).

Def: Kuzey Afrika'dan Türkistan'a birçok ülkede değişik çeşit ve yapılarıdaki çeşitli teflere verilen Arapça bir terimdir. İlk deri zarın bir yapıya gerilmesine Asur kabartmalarında rastlanmaktadır. Tahta yapıya ise genellikle iç yüzeyde metal halkalar, bazı durumlarda da küçük ziller yerleştirilmiştir. İslam öncesi Araplar bu tip teflere dâ'ire denilmiştir. Daha sonra bu terim, İslam dünyasına da adapte olmuştur. İran'da ise, "daire" terimi sadece küçük zilli teflere denilmektedir (During, 1991: 143). 19.yy'a kadar tef, İran'ın ana ritmik çalgısı ve sûfilerin sema gösterilerinde de kullanılan bir çalgıydı. 19.yy'da ise, "zarb" klasik gelenekteki yerini almış ve tef sadece köylerde, kasabalarda varlığını sürdürmüş olsa da, son yıllarda tef, geleneksel müzik yapan topluluklara tekrar dahil edilmiştir.

¹¹ CD-*Kayhan Kalhor*, Kayhan Kalhor, Kemençe, Pejman Hadadi, Tombak

Değerlendirme

Kadim bir geçmişe sahip Pers/İran kültürünün müzikal tarihi, müzik teorisi, formları ve çalgılarının genel hatları ile incelendiği bu makalede, Arap ve Osmanlı bölgesi gibi yakın coğrafyalar ile yaşanan kültürel etkileşimlerden söz edilmiştir. İran, Orta Asya ve Osmanlı sarayında yaşamış bazı müzisyenlerin varlıkları ve kimlikleri, müzikal etkileşimin tespiti için belirgin örnekler olarak karşımıza çıkmıştır. İslamiyet öncesi dönemde Arap ve İran geleneğinin bir arada geliştiği Sâsâni dönemi sonrasında, Bizans ve Suriye’de gelişen müzikal bir geleneğin, 10. ve 15. yüzyıllar arasında Osmanlı/Türk ve Avrupa bölgesi ile Mısır/Arap dünyası ve İran, Arap, Türk kültürel yakınlığı üzerinden incelenebildiğini söylemek mümkündür. Safavi İran döneminden sonra ise Kafkaslar ve İran folklorunun gelişiminin, son dönemde *redif* geleneği ile yenilikçi bir yapıya büründüğü söylenebilir. Günümüz İran “klasik” müziğinin nihai şeklini ancak 19. yüzyılın ikinci yarısında aldığı ve bu geleneğin içinde “bestecisi” bilinen en eski eserin 20.yüzyıla dayandığı söylenebilirken, müzikal formlar ve geleneksel (klasik) İran müziğinde kullanılan başlıca çalgıların fiziki yapısı ve gelişim süreçleri belgeler üzerinden aktarılmıştır. Bu yüzyılda gelişen müzik teorisi, makamsal yapı ve melodi unsurları yabancı kaynaklardan elde edilen bilgiler doğrultusunda makalede yer almış ve 19. yüzyıl sonrasında geliştiğini öğrendiğimiz ve bu müziğin temel öğeleri olan *redif*, *destgah*, *gûşe* vb. kavramların açıklamaları yapılmıştır. Sonuç olarak, nitel araştırma tekniği ve veri toplama yöntemi ile İran geleneğindeki müzik türleri, müzikal unsurlar ve çalgılar incelenmiş, tarihsel süreçte İran’daki müzik teorisi, formlar ve çalgıların Arap ve Türk müziğiyle etkileşim yaşadığı gözlemlenmiştir. Türk ve İran müziği etkileşimleri ve müzik teorisindeki benzerlikler tespit edilmiş, kültürel etkileşimin yakın coğrafi bölgeler arasında geçirgenliği göz önüne alındığında, Türk makam müzik teorisi ve çalgıları üzerinde yapılacak araştırmalar için İran müziği incelemelerinin gerekli olacağı kanaatine varılmıştır.

KAYNAKÇA

- AREL, H. S., (1969). *Türk Mûsikisi Kimindir*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- AZADEHFAR, M. R. (2011). *Rhythmic Structure in Iranian Music*. Tehran-İran: Tehran Arts University Press.
- BARDAKÇI, M. (1986). *Maragalı Abdülkadir*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- BEEMAN, W. O. (1976). You can take music out of the country, but...: The Dynamics of change in Iranian musical tradition. *Asian Music*, Symposium on the Ethnomusicology of Culture Cahnge in Asia, Vol.7 No.2, University of Texas Press, 6-19.
- BEHAR, C. (2017). *Kan Dolaşımı, Ameliyat ve Musiki Makamları – Kantemiroğlu (1673-1723) ve Edvâr'ının sıra dışı müzikal serüveni*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BEHAR, C. (2005). *Musikiden Müziğe Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BERKECHLEY, M. (1947), *Mûsikî Devre-î Sâsânî*, Teheran: Presses Universitaires.
- DURING, J., MIRABDOLBAGHI, Z. ve SAFVAT, D. (1991). *The Art of Persian Music*. Washington, DC: Mage Publishers.
- FARHAT, H. (1990). *The Dastgâh in Persian Music*. Cambridge, United Kingdom: Cambridge University Press.
- FARMER, H. G. (1999). *On yedinci yüzyılda Türk çalgıları*. (Dr. M. İlhami Gökçen, Çev). Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı.
- FELDMAN, W. (1996). *Music of the Ottoman Court*. International Music Studies Vol.10. Berlin/Germany: VWB Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- FONTON, C. (1987). *18.Yüzyılda Türk Müziği*. (Cem Behar, Çev). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Stanley, S. (Ed.). (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. England: Macmillan Publishers Limited.
- Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, (1968). C.12. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- KIANI, Madjid. Santur; CHEMİRANI, Djamchid Zarb; *CD-Le Santur*.
- KALHOR, Kayhan. Kemeç; HADADİ, Pejman. Tombak; *CD-Kayhan Kalhor*.
- MILLER, L. (1999). *Music and Song in Persia/ The Art of Avâz*. Great Britain: Curzon Press.
- POPESCU-JUDETZ, E. (1998). *Türk Musiki Kültürünün Anlamları*, (Bülent Aksoy, Çev). İstanbul: Pan Yayınları.
- SÖZER, V. (1996). *Müzik Ansiklopedik Sözlük*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Temel Britannica*. (2001). 9.cilt. İstanbul: Hürriyet Yayınları.
- The Illustrated Encyclopedia Of Musical Instruments*. (2000). Könemann,

TURA, Y. (1988). *Türk Mûsikisinin Mes'eleleri*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

TURAN, N. S. (2017). *Hilafet-Erken İslam Tarihinden Osmanlı'nın Son Yüzyılına*, İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

UYGUN, N. (1999). *Safiyüddin Abdülmü'min Urmevî ve Kitâbü'l-Edvârı*, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.