



Konservatoryum Conservatorium

Başvuru | Submitted 25.09.2025
Revizyon Talebi | Revision Requested 04.11.2025
Son Revizyon | Last Revision Received 25.11.2025
Kabul | Accepted 25.11.2025
Online Yayın | Published Online 27.11.2025

Araştırma Makalesi | Research Article

📄 Açık Erişim | Open Access

16. Yüzyıl Türk Müziği'nde Bas Frekanslı Bir Çalgı Olan Şehrud ile Dimitri Kantemir'in Bestenigar Peşrevi'nin Günümüz İcrası Analizi

An Analysis of the Contemporary Performance of Dimitri Cantemir's Bestenigâr Peşrev
Using the Shahrud, a Bass-Frequency Instrument of 16th-Century Turkish Music



Gökhan Çaylak¹ & Enver Mete Aslan²

¹ Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, Sakarya, Türkiye

² Kocaeli Üniversitesi, Devlet Konservatuvarı, Türk Müziği Bölümü, Kocaeli, Türkiye

Öz

Farsî - Arabî bir müzik geleneğine ait olduğu düşünülen şehrud, Osmanlı coğrafyasında 1500'lü yılların sonları ile 1600'lü yılların başlarında yer almış ve bu yıllardan sonra tercih edilmemiş ve sonucunda unutulmuş bir çalgıdır. İslamî kaynaklarda çalgının tanımları değişiklik gösterse de Meragî ile birlikte teknesi ve uzunluğu udun yaklaşık iki katı büyüklükte bir hacme sahip telli çalgı olarak tanımlanmaktadır. Çalışmada şehrudun geleneksel icrâsının yanında günümüz müziksel algı ve ihtiyacı doğrultusunda, çalgı ile bas frekansın nasıl sağlanabileceğine yönelik bir fikir sunulması amaçlanmıştır. Günümüz Türk müziği icrâsında bas frekans ihtiyacına yönelik bir alternatif olarak, müzik yazısı ile birlikte şehrudun sunulması, kullanılmasının önerilmesi ve bu kapsamda çalışılan bir konu olması çalışmanın başlıca önemini göstermektedir. Yapılan literatür taramasında da şehrud ile ilgili yayınlanmış çalışmaların sayıca az olması, çalışmaya ayrıca önem katmaktadır. 2022 yılında Kalan Müzik etiketi ile yayınlanan Tel Boyunca albümünde yer alan Dimitri Kantemir'e ait Bestenigar Peşrevi'nin icrâ analizinde ana melodinin altında şehrud icrâsının grafiği ve uyguladığı yöntem, dikte edilerek yazılmış, nota üzerinde iki satırlık eş zamanlı porte olarak belirtilmiştir. Analiz sonucunda Avrupa temelli Batı müziğinin klasik kurallarını taşımamakla birlikte evrensel tınların sahip olduğu pedal ses, 3'lü veya 5'li gibi aralıklardan yardım alındığı anlaşılmaktadır. Türk müziği geleneğindeki icrâ ve üslup konusuna sadık kalmaya çalışmakla birlikte her müzikte olduğu gibi alta yatan armonik fonksiyonların da hissettirildiği bir icrâ yoluna gidilmiş olduğu, zaman zaman eserin aynısının tek sesli olarak ifade edildiği ve çoksesliliğin de gizli kalmayıp duyurulduğu anlaşılmaktadır.

Abstract

The shahrud, believed to belong to the Farsi-Arabic musical tradition, was present in the Ottoman cultural sphere during the late 1500s and early 1600s. However, it fell out of use after this period and was eventually forgotten. Although the descriptions of the instrument vary across Islamic sources, Meragî defines it as a stringed instrument whose body and length give it a volume approximately twice that of the oud. This study aims not only to explore the traditional performance practice of the shahrud but also to propose how bass frequencies may be produced with the instrument in accordance with contemporary musical perceptions and needs. The principal significance of this study lies in presenting the shahrud, together with notated musical examples, as an alternative for addressing the need for bass frequencies in contemporary Turkish music performance, as well as in recommending its potential use and examining a topic that has not previously been studied in this context. The literature review further underscores the importance of the research, as the number of published studies on the shahrud is notably limited. In the performance analysis of Dimitri Cantemir's Bestenigâr Peşrev, included in the album Tel Boyunca released by Kalan



Atıf | Citation: Çaylak, G. & Aslan, E. M. (2025). 16. Yüzyıl Türk Müziği'nde Bas Frekanslı Bir Çalgı Olan Şehrud ile Dimitri Kantemir'in Bestenigar Peşrevi'nin Günümüz İcrası Analizi. *Konservatoryum-Conservatorium*, 12(2), 995-1010. <https://doi.org/10.26650/CONS2025-1791115>

© This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

© 2025. Çaylak, G. & Aslan, E. M.

✉ Sorumlu Yazar | Corresponding author: Gökhan Çaylak gokhancaylak91@gmail.com





Müzik in 2022, the structure and method of the shahrud performance beneath the main melody were transcribed and represented on the score as two simultaneous staves. The analysis revealed that, although the performance does not conform to the classical rules of European-based Western music, it makes use of universal sonorities such as pedal tones and intervals of the third and fifth. While efforts were made to remain faithful to the performance practice and stylistic aesthetics of the Turkish music tradition, it was observed that—similar to all musical practices—an approach was adopted that conveyed underlying harmonic functions. Accordingly, the piece was at times articulated monophonically, and instances of polyphony were not concealed but deliberately brought to the foreground.

Anahtar Kelimeler Şehrud • İcra • Türk Müziği • Bestenigâr • Kantemir

Keywords Shahrud • Performance • Turkish Music • Bestenigâr • Cantemir

Yazar Notu Bu çalışma Gökhan Çaylak'ın Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı Müzik Bilimleri Doktora Programı'nda, Prof. Dr. Ferdi Koç danışmanlığında yürütmekte olduğu 'Türk Müziği Tarihinde Şehrud Çalgısı Ve Başlangıç Seviyesi İçin Bir Öğretim Çalışması' başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

Author Note This study was produced from Gökhan Çaylak's doctoral thesis titled "Şehrud Instrument in the History of Turkish Music and a Teaching Study for the Beginner Level", which he carried out under the supervision of Prof. Dr. Ferdi Koç in the Musicology Doctorate Program of the Musicology Department of the Social Sciences Institute of Sakarya University.

Extended Summary

Although the phenomenon of bass frequency—addressed through various methods in Turkish music—does not yet have an established counterpart in the literature, it is considered that this issue has not fully matured in the form in which it has developed within Western orchestral practice. Even the most common approach, namely the use of the oud to fulfill this function, does not correspond to the European-based Western musical perspective. Although the oud's tonal register aligns with the F clef, the fact that its octave placement corresponds to the upper range of that clef continues to necessitate the search for frequencies now referred to as "subbass." For approximately 150–200 years, various attempts have been made to address this need—traditionally met by the cello—through the use of an instrument native to the Eastern musical tradition. It should be noted, however, that the cello, as mentioned above, corresponds structurally to the oud and likewise fails to fully accommodate the lower bass-frequency register. Therefore, the need arises to identify an instrument that could function as a counterpart to the double bass within the context of Turkish music. In this regard, a review of existing sources brings attention to the shahrud, an instrument capable of producing frequencies lower than those of the oud. Considered to belong to the Farsi-Arabic musical tradition, the shahrud was present in the Ottoman cultural sphere in the late 1500s and early 1600s; however, it fell out of use thereafter and was ultimately forgotten. Although descriptions of the instrument vary across Islamic sources, Meragî defines it as a stringed instrument whose body and length are approximately twice the size of the oud. Unfortunately, clear information regarding the instrument's physical form, performance practice, and performers in Istanbul did not enter written documentation. In light of this, secondary sources were consulted to construct an informed perspective on the instrument, and period miniatures were also examined to draw further inferences. Since miniature artists were often firsthand witnesses to the scenes they portrayed, these visual materials possess a certain evidential value for understanding the existence and context of the instrument. Although visual representations of the instrument appear in 16th-century illuminated manuscripts, it is absent from those produced in the 17th century. After a period of approximately one hundred years, traces of the instrument became indistinct. This may be attributed to the shifting political climate of the period, as well as to evolving cultural and musical perceptions. Due to the lack of an extensive literature and the absence of any historical sound recordings that could reflect its performance practice, every contemporary attempt to play the instrument necessarily constitutes a hypothesis and an experimental reconstruction. This study aims not only to offer an understanding of the traditional performance practice of the shahrud but also to propose how bass frequencies might be produced with the instrument in line with contemporary musical perceptions and needs. The presentation of the shahrud—accompanied by musical notation—as an alternative means of meeting the bass-frequency requirements of contemporary Turkish music performance, together with the suggestion of its potential use, constitutes the primary significance of the study. Furthermore, the scarcity of published research on the shahrud, as revealed by the literature review, adds further importance to the





present work. In the performance analysis of Dimitri Cantemir's Bestenigâr Peşrev, included in the album *Tel Boyunca* released by Kalan Müzik in 2022, the structure and method of the shahrud performance beneath the main melody were transcribed and indicated on the score as two simultaneous staves. Sibelius software, version 2019.4.1, was used for the notation. The introduction section of the study provides historical information about the instrument, including its tuning system, sonic characteristics, and presence within the written literature. Subsequently, the musical analysis phase examines the piece in detail to identify the performer's artistic choices, with particular emphasis on the instrument's function and adaptation in meeting the bass-frequency requirements of Turkish music. The resulting findings are presented and explained using appropriate technical terminology. In addition to melodic tracing, the study also sought to explain why the performer employed pedal tones or polyphonic intervals in order to preserve melodic integrity. The analysis demonstrated that this hypothesis—tested within the study—does not conform to the classical rules of European-based Western music; however, it revealed the performer's use of universal sonorities such as pedal tones and intervals of the third or fifth. While efforts were made to remain faithful to the principles of performance and stylistic aesthetics in the Turkish music tradition, it was observed that, as in all musical practices, an approach was adopted in which underlying harmonic functions were intentionally conveyed. Accordingly, the piece was at times articulated monophonically, while instances of polyphony were not concealed but instead deliberately brought to the surface. Since polyphony in Turkish music has no established counterpart in either the literature or traditional theoretical perspectives, the study limited itself to identifying polyphonic elements in performance without questioning whether they adhered to any Western, European-based rules. Observations were also made regarding the instrument's usability within musical performance, its technical limitations, and the advantages or challenges that might arise from incorporating it into a performance environment. These findings were synthesized into recommendations intended for performers and students who wish to make use of this instrument.

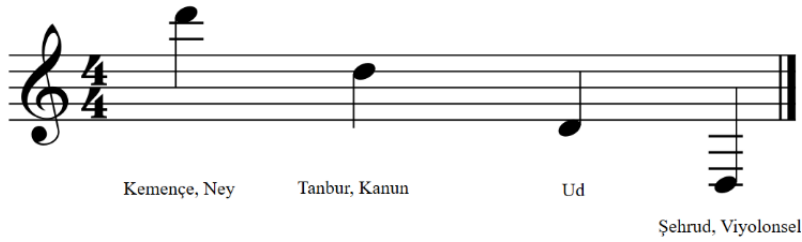


16. Yüzyıl Türk Müziği'nde Bas Frekanslı Bir Çalgı Olan Şehrud ile Dimitri Kantemir'in Bestenigar Peşrevi'nin Günümüz İcrası Analizi

Şehrud isminin etimolojik olarak kökenini Fikret Karakaya, Farşça şâh-ı rûd olarak açıklamıştır ve büyük rûd anlamına geldiğini belirtmiştir (Karakaya, 2022, s. 351). Bu ifade açıldığında ise şah İran veya Afgan hükümdarı (Türk Dil Kurumu, 2025), rud ise saz teli ve saz kırışi anlamına gelmektedir (Devellioğlu, 2017, s. 1326). Kelimenin bütününe bakıldığında çalgı isminin, büyüklüğüne atıfta bulunduğu düşünülmele birlikte çalgının Farsî - Arabî bir müzik geleneğine ait olduğu izlenimini uyandırmaktadır. Tekne yapısı, kapak, sap, burgular, kafesleri vb. form özellikleri yönünden uda olan benzerliğinden dolayı, çalgının özellikleri udla karşılaştırılarak açıklandığında daha anlaşılır olmaktadır. Şehrud, teknesi ve uzunluğu udun yaklaşık iki katı bir büyüklüğe sahiptir. Telleri bolahenk, sipürde, yıldız akort gibi icrâ edilecek tona göre alttan başlayarak ilk üç tel dörtlü aralıklarla akortlanmaktadır: Birinci tel nevâ, ikinci tel düğâh ve üçüncü tel hüseyin aşîran. En üstte bulunan tellerden dördüncü tel birinci telin, beşinci tel ise ikinci telin oktavı olarak akortlanmaktadır.¹ Bolahenk düzende alt telin akordu olan nevâ, udun yegâh sesine denk gelmektedir. Bu bulguya istinaden net olarak ifade edilebilir ki şehrud uda kıyasla bir oktav pest bölgede duyulmaktadır. Genel tabloya bakıldığında şehrudun Türk müziği çalgıları arasında en bas karakterli çalgılardan biri olduğunu söylemek mümkündür (Şekil 1).²

Şekil 1

Türk müziği icrâsında sıkça kullanılan çalgıların nevâ perdelerinin porte üzerindeki yerleri



Çalgının icrâ üslubu ile ilgili aktif olarak kullanıldığı dönemden günümüze ulaşmış bir ses kaydı bulunmamaktadır. Bu sebeple çalgı ile yapılacak her icrâ, gelenek göz önünde bulundurularak yapılmış yeni bir icrâ kimliği taşımaktadır. Başlıkta kullanılan “günümüz” ifadesi, geleneksel icrânın yanında bir tür deneme niteliği olarak icrâya bas frekans sağlama yönünden çalgıya yeni bir icrâ boyutu da katma amacını desteklemektedir. Türk müziği çalgıları aynı melodiyi çalmalarının yanında farklı tınılara ve frekanslara sahiptirler. Bu sebeple çalışmada sunulan şehrud icrâsının notası, diğer Türk müziği çalgıları ile çalınsa dahi istenen bas frekansın gücünü karşılamayacaktır.

Süreyya Agayeva, çalgı bilimi hakkında fikir yürütebilmek için tarihi yazılar, minyatürler ve orta çağ müzik risalelerinden istifade edilebileceğini ifade etmiştir (Agayeva, 2000, s.3). Buradan hareketle şehrudun organolojik olarak tarihçesi İslami kaynaklarla başlamakta ve ilk olarak Farabî'nin (ö.339/950) “Kitâbü'l-Mûsîka'l-kebîr” ismi ile bilinen eserinde karşılaşılmaktadır. Rodolphe d'Erlanger'in La Musique Arabe adlı eserinde de çalgı ile ilgili Farabî'ye atıf yapıldığı görülmüştür (D'Erlanger, 1930, 1939). Farabî, çalgıyı, günümüzde kanun çalgısına benzer bir çalgı olarak tanımlamıştır. Başka bir eseri olan “Kitab-ül Medhali ilâ Sunaat-il Musiki” isimli yazmasında ise çalgının Semerkand milletinden Halim isimli bir kişinin icat ettiğini belirtmiştir. (Arel, 1953, s. 75). Henry George Farmer İslamiyet'ten önce ya da İslamiyet'in hemen başlarında

¹Bunun dışında akort düzeninden farklı olarak icra edilecek makamın karar ve güçlü sesine göre de üst iki tel akortlanabilmektedir.

²Türk müziği icrâsında sıkça kullanılan bas karakterli bir çalgı olan viyolonsel Avrupa menşeli bir çalgıdır.

Arap toplumlarında santur; ilerleyen zamanlarda da şehrud kullandıklarını belirtmektedir. Şehrudu ise parmak baskısı olmaksızın, seslerin açık tellerden sağlandığını ifade etmiştir. (Farmer, 1997, s.7). İbn-i Sinâ (ö.428/1037) da “Kitâbü’ş-Şifâ” isimli yazmasında çok çeşit perdesiz telli çalgıların olduğunu belirtmiş ve şehrudu, çalgının yüzeyine tel gerilmiş çalgılar sınıfında değerlendirmiştir (Farmer, 1997, s.8).

Çalgının yazılı kaynaklardaki varlığı ile ilgili yaklaşık 400 yıl kadar bir sessizliğin ardından, şehruda ilk kez Abdülkadir Merâgî (ö.838/1435)’nin kaleminde rastlanmaktadır. Merâgî’de şehrud, geçmişteki formu değişmiş, artık udun iki katı büyüklükte, beş çift sıra tele sahip ve teller uda göre bir oktav pest ses veren bir çalgı olarak tanımlanmıştır (Bardakçı, 1986, s.104). Çalgının mucidi olarak ise Merâgî 912 olarak yıl da belirterek İbn Ahvas as-Sugni ismini işaret etmiştir (Farmer, 2000, s.14). Farabî, İbn-i Sinâ ve Merâgî arasındaki zaman dilimi arasında çalgının form değiştirmesinden çok, şehrud isminin Merâgî dönemiyle birlikte yeni ve farklı bir çalgıyı tanımladığı ileri sürülebilir. Yapılan literatür taramasında ise dönüşüm sürecine netlik kazandıracak bir kaynağa ulaşılamamıştır.

Şehrudun Osmanlı İstanbul’unda varlığı 1500’lü yıllara denk düşmektedir. İstanbul’da çalgının formu, icrâ ve icrâcıları ile ilgili net bilgiler ne yazık ki yazılı kaynaklara girmemiştir. Dönemin icrâcıları hakkında önemli bir kaynak olan İsmail hakkı Uzunçarşılı’nın “Osmanlılar Zamanında Saraylarda Musiki Hayatı” isimli çalışmasında çalgı ve icrâsına dair bir bilgiye rastlanmamıştır (Uzunçarşılı, 1977). Osmanlı dönemi müzik hayatı ile ilgili bilgilerin yer aldığı diğer bir önemli kaynak da Evliya Çelebi’dir. Evliya Çelebi’nin müzik üzerine yazmış olduğu bilgiler incelendiğinde şehrud, şehrud icrâcıları ve icrâsına yönelik bir veri bulunmadığı görülmüştür (Altundağ, 2005; Pekin, 2009, 2012). Bu durumda çalgı hakkında fikir yürütebilmek adına ikincil kaynaklara başvurularak döneme ilişkin minyatürlerden de yararlanılmıştır. Minyatürleri çizen nakkaşlar, çalışmalarının birçok kez canlı tanıkları olduklarından minyatürler de bir tür kanıt değeri taşımaktadır. Tezcan Akme Mehmet’in aktardığına göre minyatürler gerçek olayları göstermek için yapıldıklarından dolayı, aynı zamanda tarihi birer belge konumundadır (akt. Tezcan Akme Mehmet, 2015, s.730). 16. Yüzyıl Osmanlı minyatürlü yazmalarından olan Surnâme-i Humayun ve Şehinşahname’de içinde şehrud olduğu düşünülen birçok minyatür bulunmaktadır (Surname, t.y., vr.18b-19a; Şehinşahname, t.y., vr. 50b-51a; Şehinşahname, t.y., vr. 55b-56a). Çalgının kimliği ile ilgili bu düşüncüyü destekler nitelikte çalışmalar da mevcuttur (Altınar, 2003; And, 2020). Walter Feldman da surnâmelerde bulunan büyük ve hacimli çalgılardan bir kısmının şehrud olabileceğini belirtmiş, yazılı kaynaklarda da bu çalgıların ud olarak sınıflandırıldığını ifade etmiştir (Feldman, 1996, s.114). Osmanlı dönemi çalgıları ile ilgili fikir veren önemli bir minyatür kaynağı olan Levnî’nin çalışmalarında artık şehruda rastlanmamaktadır (Yılmaz vd., 2022). İstanbul’da yaklaşık 100 yıllık bir varlığın ardından, çalgının yokluğuyla karşılaşmaktadır. 17. Yüzyıldan itibaren ud, kopuz, şehrud gibi İran kökenli çalgılar gözden düşmeye başlamış ve tanbur sık kullanılan bir çalgı konumuna gelmiştir (Karakaya, 2017, 384). Bu değişimin dönemin değişen siyasi iklim, kültürel ve müziksel algıların sonucunda meydana geldiği düşünülebilir (Behar, 2020).

Aradan geçen yaklaşık 300 yılın ardından Fikret Karakaya’nın çalışmaları ile çalgı yeniden hayat bulmuş, Karakaya’nın kurmuş olduğu Bezmârâ Topluluğu ile müzik içinde yer almaya başlamıştır. Daha çok 16 ve 17. Yüzyıl eserlerinin oluşturduğu bir repertuvaya sahip olan toplulukta çoğunlukla melodi çalan şehrud Osman Kırklıkçı, Akgün Çöl ve Bekir Şahin Baloğlu gibi icrâcılar tarafından icrâ edilmiştir. Çalgı günümüzde ise daha çok kişisel merak ve ilgi sonucu sayılı kişinin odağındadır.

Türk müziğinin hem geleneksel hem de yakın dönemde bestelenmiş eserlerinin icrâsında bas karakter ihtiyacı daha çok Batı menşeli çalgılarla sağlanmaktadır. Şehrud, bu ihtiyacı karşılama konusunda bir alternatif olarak karşımıza çıkmaktadır. Çeşitli akademik çalışmalarda fikirlerine danışıldığı Osman Kırklıkçı da, şehrudun çalgı yapımcılar tarafından geliştirilip uygun tel imalatının yapılmasının ardından bas frekansı karşılamak adına değerli bir kültürel varlık olarak göstermektedir (Babacan, 2024, s.112). Tel üretimi ve

kullanılacak tellerin geliştirilmesi adına ise yapılacak olan çalışmalar tel imalatçıları ve çalgı yapımcılar ile ele alınacak müstakil bir araştırma gerektirmektedir.

Çalışmanın Amacı ve Önemi

Çalışmada şehrudun geleneksel icrâsının yanında günümüz müziksel algı ve ihtiyacı doğrultusunda çalgı ile bas frekansın nasıl sağlanabileceğine yönelik bir fikir sunulması amaçlanmıştır. Günümüz Türk müziği icrâsında bas frekans ihtiyacına yönelik bir alternatif olarak, müzik yazısı ile birlikte şehrudun sunulması, kullanılmasının önerilmesi çalışmanın başlıca önemini göstermektedir. Yapılan literatür taramasında da şehrud ile ilgili yayınlanmış çalışmaların sayıca az olması, çalışmaya ayrıca önem katmaktadır.

Yöntem

Hem çalgının İstanbul'da bulunduğu tarihlere yakın bir dönemin eseri olması hem de incelenen müzik kaydının güncel olması bakımından Enver Mete Aslan'a ait 2022 yılında Kalan Müzik etiketi ile yayınlanmış Tel Boyunca isimli albümünde yer alan Dimitri Kantemir'in Bestenigar Peşrevi'nin şehrud özelinde icrâ analizi yapılmıştır. İcrâ analizi, içerik analizinin bir alt başlığı olup içerik analizini Yıldırım ve Şimşek "Bu çerçevede, içerik analizi yoluyla verileri tanımlamaya, verilerin içinde saklı olabilecek gerçekleri ortaya çıkarmaya çalışırız. İçerik analizinde temelde yapılan işlem, birbirine benzeyen verileri belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirmek ve bunları okuyucunun anlayabileceği bir biçimde düzenleyerek yorumlamaktır" olarak tanımlamıştır (Yıldırım ve Şimşek, 2016, s.227). Ayrıca içerik analizi, "...belirli kurallara dayalı kodlamalarla bir metnin bazı sözcüklerinin daha küçük içerik kategorileri ile özetlendiği sistematik, yinelenebilir bir teknik olarak tanımlanır. Bir mesajın belli özelliklerinin objektif ve sistematik bir şekilde tanınmasına yönelik çıkarımların yapıldığı bir tekniktir." (Büyüköztürk vd., 2019, s.259). Bahsi geçen ve sosyal bilimler yöntemlerinden olan içerik analizi yöntemini genel bir çerçevede ele alan bu ifadeler, çalışmada sanatsal bir bakış açısı ile tekrar yorumlanmıştır. Önce ana melodi ardından şehrud icrâsı dinleyerek dikte edilmiş; birinci satır nota, ikinci satır şehrud icrâsı olmak üzere iki porte olarak yazılmıştır. Analiz dinleyerek yapıldığı için şehrud icrâsındaki teknik ayrıntılara (parmak numarası, mızrap yönü, sol el pozisyonu) yer verilmemiştir. Nota yazımında Sibelius programı 2019.4.1 sürümü kullanılmıştır.



Bulgular

Şekil 2

Birinci hânenin a bölümü

Bestenigâr Peşrev

Dimitri Kantemir (1673 - 1723)

1

Nota

Şehrud İcrası

2

Nota

Şehrud İcrası

3

Nota

Şehrud İcrası

4

Nota

Şehrud İcrası

5

Nota

Şehrud İcrası

6

Nota

Şehrud İcrası



Şekil 2'de 1. ölçüde eviç perdesinden başlayan dörtlük eviç, sekizlik gerdâniye ve dörtlük eviç perdelerinde bu süreyi kapsayacak şekilde noktalı ikilik segâh perdesi çalınmıştır. Segâh, eviç perdesinin beşlisi olduğundan bas bölgede uyum elde edilmiştir. Bir dörtlük ile iki onaltılık ve bir sekizlikten oluşan melodide sırası ile noktalı dörtlük segâh çalınmıştır. İcradaki dörtlük nevâ perdesine göre bas bölgede üçlü aralık, sekizlik segâh perdesinde ise bas bölgede oktav elde edilmiştir. Onaltılık dört notalık bölümde, noktalı dörtlük segâh perdesinin uzayan sesinden faydalanılmış olup ölçü sonundaki dörtlük iki segâh perdesi şehrudda icrâ edilerek melodiye vurgu katılmıştır. 2. ölçüde eviç perdesi etrafındaki dörtlük ve onaltılık notalardan oluşan melodide, noktalı ikilik segâh basılarak beşli aralık elde edilmiştir. Notada yer alan üçüncü dörtlük eviç perdesinde segâh perdesi vurularak melodiye hem bir çeşit aksaklık katılmış hem de oktav etkisi kazandırılmıştır. Onaltılık eviç perdesinden başlayıp sekizlik nevâ perdesinde biten melodiye ikilik segâh perdesi ile eşlik edilmiştir. Ölçü sonunda, birinci ölçüye benzer şekilde dörtlük iki segâh perdesi duyurulmuştur. 3. ölçü başındaki dörtlük segâh perdesi ile başlayan ve dörtlük nevâ perdesine kadar devam eden melodiye noktalı ikilik segâh perdesi ile eşlik edilmiştir. Dörtlük nevâ ve senkoplu tartımda ikilik segâh perdesi basılarak melodiye bas bölgede aksaklık hissi katılmıştır. İkinci senkoplu tartımda ve son dörtlük iki segâh perdesinde, dörtlük üç segâh perdesi duyurularak önceki üç ölçü boyunca bas vurgusunun devamı sağlanmıştır. 4. ölçü ile başlayan bölümün röpriz girişinde şehrudda, notada bulunan dörtlük nevâ perdesine kadar es kullanılmıştır. Notadaki dörtlük nevâ perdesinde, noktalı ikilik segâh perdesi duyurulmuş olup bas bölgede üçlü aralık elde edilmiştir. Segâh sesindeki baskı ölçü sonuna kadar devam ettirilmiş olup sesin uzamasından yararlanılmıştır. Ölçü sonunda melodiyle beraber dörtlük iki segâh perdesi seslendirilmiştir. 5. ve 6. ölçünün icrâsı, 2. ve 3. ölçü ile benzer şekilde icrâ edildiği görülmektedir.

**Şekil 3***Birinci hânenin b bölümü*

Şekil 3'te 7. ile 15. ölçüler arasındaki bölümün icrâsı, notada görüldüğü gibi ünison icrâ ile gerçekleşmiştir. Notanın birebir icrâ edilmesi melodiye oktav farkı katmıştır. Birinci hânenin a bölümünden farklı olarak melodinin çoğunlukla onaltılık notalardan oluşması duyumsal olarak farklılık hissi doğurmasının yanında, oktav farkı icrâyâ frekans zenginliği kazandırmıştır. 9. ölçüde ilk sekizlik gerdâniye perdesine eviç perdesinden; 12. ile 15. ölçüde dörtlük nevâ perdesinin sekizlik çargâh perdesine glissando ile bağlandığı görülmektedir. 11. ve 14. ölçüde, ölçü ortasına kadar melodiye ünison eşlik eden şehrud, sabâ perdesinin (İrden, 2020, s. 77) kullanıldığı onaltılık notalardan oluşan ve dörtlük çargâh perdesinde son bulan melodide sekizlik çargâh perdeleri basarak ritmik bir yapı oluşturmuştur. Crescendo da uygulanarak yapılan bu ritim, sabâ çeşnisini (Özkan, 2018, s. 57) taşıyan melodinin duyumsal etkisini arttırdığı düşünülmektedir. Dörtlük çargâh perdesinden başlayan ve rast perdesine inen melodide es kullanmış olup, hem öncesindeki ritmik çargâh seslerinin hem de sonrasındaki rast seslerinin duyumlarını belirginleştirmeye çalışılmıştır.

Şekil 4

Teslim

The image displays three systems of musical notation for the 'Teslim' section. Each system consists of two staves: the top staff is labeled 'Nota' and the bottom staff is labeled 'Şehrud İcrası'. The first system starts at measure 16, the second at measure 17, and the third at measure 18. The notation is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The 'Nota' staves show a melody with various note values and rests, while the 'Şehrud İcrası' staves show a more rhythmic accompaniment with notes and rests.

Şekil 4'te 16. ölçü ile başlayan teslim bölümünde, dörtlük eviç perdesinden başlayan ve dörtlük nevâ perdesine kadar devam eden melodiye noktalı ikilik segâh perdesi ile eşlik edilerek, bas bölgede beşli aralık elde edilmiştir. Notada bulunan dörtlük nevâ perdesinde dörtlük segâh duyurularak üçlü aralık elde edilmiştir. Onaltılık nota grubunda dörtlük es kullanılarak ölçü sonundaki segâh seslerinin vurgusu artırılmıştır. 17. ölçüde senkoplu tartım ve iki onaltılık bir sekizlik notanın bulunduğu bölümde bu kez dörtlük segâh ve dörtlük es kullanılmıştır. Ölçü sonundaki melodiye tekrar dörtlük zamanda iki segâh perdesi ile eşlik edilmiştir. 18. ölçüde yer alan dörtlük segâh perdesi ile dörtlük nevâ perdesi arasındaki melodiye noktalı ikilik segâh perdesi ile eşlik edilmiştir. Dörtlük nevâ perdesinde, dörtlük segâh perdesi duyurulmuştur. İki senkoplu tartımın bulunduğu notada birinci senkopta es, ikinci senkopta ise dörtlük segâh perdesi kullanılmıştır. Bu segâh perdesi ile birlikte teslim sonu yine dörtlük üç segâh perdesi ile bas ve ritmik bir şekilde sonlandırılmıştır.



**Şekil 5***İkinci hâne*

Şekil 5'te 19. ölçü ile başlayan ikinci hânenin birinci ölçüsü boyunca, melodiye bas bölgede unison melodi çalarak eşlik edilmiştir. İki oktav pest bölgeden icrâya başlarken ırak perdesinden dik kürdi perdesine glissando ile gelinmiştir. Dörtlük üçüncü eviç perdesinden sonra başlayan ve 20. ölçü sonuna kadar devam eden melodide bir oktav daha peste inilerek melodi icrâsı yapılmıştır. Böylece melodi ile şehrud icrâsı arasında iki oktavlık bir aralık kullanılmış ve böylece frekans zenginliği sağlanmıştır. 20. ölçü başında dörtlük ırak perdesi kullandıktan sonra sıralı sekizlik ve dörtlük notalardan oluşan melodide esler kullanılarak melodinin aksaklık hissi kuvvetlendirilmiştir. Ölçü sonunda da melodiye yine iki oktavlık aralıkla unison olarak eşlik edilmiştir.

21. ölçü ile başlayan hânenin tekrarında ilk icrâdan farklı olarak melodi çalınmamış, eviç perdesi etrafındaki melodiye yegâh perdesi ile bas tarafta üçlü aralık elde edilerek destek sağlanmıştır. Ölçü başındaki dörtlük notalar arasında bulunan sekizlik notalar yerine es kullanılmış, böylece melodideki dörtlük notalara denk gelecek şekilde yegâh sesi duyurulmuştur. Dörtlük üçüncü yegâh sesinin ardından iki dörtlük zamanda es verilmiş ve ölçü sonundaki eviç perdelerine dörtlük yegâh sesleri ile eşlik edilmiştir. 23. ölçüyle birlikte ardından gelen tiz çargâhtan başlayan melodide ise, ölçü sonundaki dörtlük son yegâh perdesinden kaba düğâh perdesine glissando ile gelinmiştir. Tiz çargâh ve dörtlük ikinci muhayyer perdesi arasındaki melodiye ikilik kaba düğâh sesi ile basılarak eşlik edilmiştir. Ardından dörtlük iki es kullanılmış ve onaltılık sekiz notadan oluşan melodiye her dört onaltılığa bir dörtlük gelecek şekilde kaba düğâh sesi verilmiştir. 24. ölçü başındaki dörtlük muhayyer ile onaltılık muhayyer ve gerdâniye perdelerine, bu seslerin süresince kaba düğâh çalınmıştır. Ölçü sonuna kadar es kullanılarak ölçü sonunda yer alan dörtlük iki eviç perdesine ikilik kaba düğâh kullanarak yedili aralık duyurmuştur. İki ölçü boyunca melodideki melodik tartımlara uygun olacak şekilde, kendi içinde düzenli ritmik vuruşlarla kaba düğâh sesi ile tek bir nota kullanarak melodiye geleneksel ifade ile dem ses sağlamıştır. Devamında gelen 25 ve 26. ölçülerde de benzer icrânın yapıldığı görülmektedir. 26. ölçü sonunda hânenin teslime bağlandığı yer olan dörtlük son kaba düğâh sesinden, teslimin ilk sesi olan segâh perdesine glissando tekniği ile ulaşılmıştır.

Şekil 6

Teslim

Şekil 6'da icrâ edilen ikinci teslimin, icrâ başındaki teslime benzerlik gösterdiği görülmüştür.

Şekil 7*Üçüncü hâne*

The musical score for Şekil 7, Üçüncü hâne, is presented in seven systems. Each system consists of two staves: the top staff is labeled 'Nota' and the bottom staff is labeled 'Şehrud İcrası'. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 14/8. The score starts at measure 30 and ends at measure 36. The Şehrud İcrası staff contains a single note (G#) in measures 30, 31, 32, 33, 34, 35, and 36, which serves as the pedal point for the Nota staff. The Nota staff contains a melodic line with various intervals and rhythms.

Şekil 7'de üçüncü hânenin ilk iki ölçüsü olan 30 ve 31. ölçülerde segâh perdesinin pedal ses olarak kullanıldığı görülmektedir. İcrâya tek bir nota kullanılarak rast perdesi ile bas bölgede üçlü aralık ile ritmik

dem ses sağlanmış. Melodide bulunan dörtlük notalara denk gelen kalıplar baz alınarak dörtlük ve noktalı dörtlük rast sesleri duyurulmuştur. 32 ve 33. ölçüde melodinin bu kez nevâ perdesinin etrafında bir seyir izlediği görülmektedir. Rast perdesinde icrâya devam edilerek değişen kutupla birlikte beşli aralık oluşturulmuştur. Önceki iki ölçüye benzer şekilde, dörtlük ve bazı sekizlik nota değerlerine denk düşecek şekilde rast sesleri duyurulmuştur. Melodik vurgularla örtüşen bu rast sesleri, melodiye pedal ses sağlamanın yanında aynı zamanda melodiye ritmik bir vurgu katmıştır.

14/8'lik iki ölçü ile 15/8'lik ölçüde şehrud icrâsı bulunmamaktadır. Bölümde İstanbul kemençesinin ön planda olduğu görülmektedir. Bas icrâsının bulunmaması, İstanbul kemençesinin icrâ etkisini arttırmıştır.

Şekil 8

Teslim

Şekil 8'de üçüncü hânenin ardından gelen teslimin üçüncüsü, birinci teslim icrâsına benzerlik göstermektedir. Son ölçüde icrânın sonuna yaklaşıırken, ritardando başında ikilik segâh perdesi verilmiştir. Ardından dörtlük es kullanılarak ölçü sonundaki ikilik segâh sesinin etkisi artırılmıştır.

Sonuç

Türk müziğinde bas frekans ihtiyacının viyolonsel, kontrbas, bas gitar vb. Avrupa menşeli çalgılarla karşılandığı bilinmekte ve şehrud ise karakteristik özelliği olan bas frekanslarla bu ihtiyacı karşılayabilecek kültürel varlık kimliği ile bir seçenek olarak karşımızda durmaktadır. Şehrudun geleneksel icrâsının yanında günümüz müziksel algı ve ihtiyacı doğrultusunda bas frekansın nasıl sağlanabileceğine yönelik bir fikir sunulması amacı ile ele alınan çalışmada Enver Mete Aslan'a ait 2022 yılında yayınlanmış Tel Boyunca isimli albümde yer alan Dimitri Kantemir'in Bestenigar Peşrevi'nin şehrud özelinde icrâ analizi yapılmıştır. İki farklı icrâ anlayışı saptanmakla birlikte hem tek bir perde kullanılarak melodiye dem ve pedal ses sağlanmış hem de melodiye melodi çalarak eşlik edilmiştir. Dem ve pedal sesin tercihinin, melodinin kutuplandığı perdeye göre yapıldığı görülmüştür. Bu sesler genellikle kutup olan perdenin üçlü ya da beşli aşağısıdır. Başka bir ifadeyle makamın üçlüsü veya beşlisi ile yapılan kalıplarda şehrud karar perdesinde kalmaya devam etmiştir. Dem ve pedal sesler dörtlük, noktalı dörtlük, ikilik ve noktalı ikilik gibi sürece uzun notalar olarak icrâ edilerek nota süreleri, melodinin kendi içindeki ritmik ve melodik kalıplarına göre tercih edilmiştir. Bu anlayış melodiye vurgu olarak katkı sağlamış, vurmali bir çalgı gibi icrâya ritim katmış



olduğu görülmüştür. Şehrudun en ince telinde bulunan perdelerin icrâ edilen seslerden bir oktav aşağıda bulunması, şehrudun birinci hânenin b bölümünde melodi çaldığı bölümlerde oktav farkı yaratarak duyumu zenginleştirmesini sağlamıştır. İkinci hânede de şehrud üst tellerde melodi çalmış ve bölümde iki oktavlık bir fark yaratmıştır. Birinci hânenin b bölümündeki sabâ'lı ezgi gibi alışılmış seslerin dışında seslerin bulunduğu pasajlarda yeni melodinin güçlü sesinde ritmik vuruşlar melodi ve icrâya dinamizm katmıştır. Ardından gelen susların kullanımı ile hem ritmik kalıbın hem de sonrasında gelecek olan melodinin kuvvetinin arttığı görülmüştür. 14/8'lik ölçüler ile 15/8'lik ölçüde şehrudun olmadığı ve icrâda icrâcının ustalığı ile birlikte İstanbul kemençesinin ön planda olduğu görülmekte, buradan yola çıkılarak da icrâda bir enstrüman ya da bir pasajın ön planda olması isteniyorsa, bas özelinde, şehrudun çalmaması öneri olarak öne çıkmaktadır. Nitekim müzikte esler/suslar da icrânın içinde yer almaktadır. Türk müziği geleneğinde aktif ve teorik bir çokseslilik bulunmamaktadır. İcrâcının duyurmak istediği çokseslilik, usulün kuvvetli zamanlarına bağlı kalmaya çalışarak ritmik bir yürüyüş şeklinde yapılmıştır. Bu yaklaşım özellikle melodinin karar ve güçlü perdelerinde çalınan pedal sesler ile belirli zamanlarda yapılan melodinin birebir tekrarlanması ile gerçekleşmiştir. Bugün aynı anlayışla Türk müziği çalgı topluluklarında icrâ edilen viyolonsel in karşılığı gibi de algılanması mümkün olan bu çalgı için, olası fiziksel gelişime sıcak bakmak koşuluyla, tel boyunun ve tekne ölçülerinin uzmanlar tarafından tekrar gözden geçirilmesi çalgının viyolonsel veya kontrbasın elde ettiği güçlü ve net duyuma ulaşması ve teknik ekipman kullanmadan diğer çalgılar ile birlikte yapılan icrâda duyurulabilir desibeli yakalayabilmesinin gerekliliği de ayrıca vurgulanması gereken önemli bir husustur.



Hakem Değerlendirmesi	Dış bağımsız.
Yazar Katkısı	Çalışma Konsepti/Tasarım - G.Ç., E.M.A.; Veri Toplama - G.Ç., E.M.A.; Veri Analizi/Yorumlama - G.Ç., E.M.A.; Yazı Taslağı - G.Ç., E.M.A.; İçeriğin Eleştirel İncelemesi - G.Ç., E.M.A.; Son Onay ve Sorumluluk - G.Ç., E.M.A.
Çıkar Çatışması	Yazarlar çıkar çatışması bildirmemişlerdir.
Finansal Destek	Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadıklarını beyan etmişlerdir.

Peer Review	Externally peer-reviewed.
Author Contributions	Conception/Design of Study - G.Ç., E.M.A.; Data Collection - G.Ç., E.M.A.; Data Analysis/Interpretation - G.Ç., E.M.A.; Drafting Manuscript - G.Ç., E.M.A.; Critical Revision of Manuscript - G.Ç., E.M.A.; Final Approval and Accountability - G.Ç., E.M.A.
Conflict of Interest	The authors have no conflict of interest to declare.
Grant Support	The authors declared that this study has received no financial support.

Yazar Bilgileri	Gökhan Çaylak
Author Details	¹ Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Bilimleri Anabilim Dalı, Sakarya, Türkiye 0000-0002-5474-2080 gokhancaylak91@gmail.com
	Enver Mete Aslan
	² Kocaeli Üniversitesi, Devlet Konservatuarı, Türk Müziği Bölümü, Kocaeli, Türkiye 0000-0001-6452-1380

Kaynakça | References

- Agayeva, S. (2000). Abdülkadir Merâğî'de Türk çalgıları. *Musiki Mecmuası*, 53(468), 3-6.
- Altın, Ü.O. (2003). *Nakkâş Osman ve Levni minyatürlerinde tasarım anlayışının dönemim çalgıları ve gösteri sanatları bağlamında incelenmesi* (Tez No: 132680) [Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.



- Altundağ, A. (2005). *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi'nde Türk mûsikîsi ile alâkalı bilgiler* (Tez No: 160804) [Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- And, M. (2020). *Kırk gün kırk gece – Osmanlı düğünleri, şenlikleri, geçit alayları*. Yapı Kredi Yayınları.
- Arel, H. S. (1953). Fatih devrinde Türk musikisi. *Musiki Mecmuası*, 6(63–65), 68–75.
- Babacan, S.B. (2024). *Bezmara Topluluğu çalışmaları örneğinde 17. ve 18. Yüzyıl Osmanlı dönemi Türk müziğinin incelenmesi* (Tez No: 901879) [Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.
- Bardakçı, A. (1986). *Maragalı Abdülkadir*. Pan Yayıncılık.
- Behar, C. (2020). *Orada bir musiki var uzakta XVI. Yüzyıl İstanbul'unda Osmanlı/Türk musiki geleneğinin oluşumu*. Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş. & Demirel, F. (2019). *Eğitimde bilimsel araştırma yöntemleri* (26. bs.). Pegem Akademi.
- D'Erlanger, R. (1930). *La Musique Arabe* (Cilt 1). P. Geuthner.
- D'Erlanger, R. (1939). *La Musique Arabe* (Cilt 4). P. Geuthner.
- Devellioğlu, F. (2017). rûd. *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat içinde* (s. 1326). Aydın Kitabevi.
- Farmer, H. G. (1997). *Studies in oriental music second volume: Instruments and military music*. Arap-İslâmî Bilim Tarihi Yayınları.
- Farmer, H. G. (2000). Abdülkadir İbn Gaybî'nin çalgılar üzerine görüşleri. *Musiki Mecmuası*, 53(468), 12–14.
- Feldman, W. (1996). *Music of the Ottoman Court: Makam, composition and the early Ottoman instrumental repertoire*. VWB – Verlag für Wissenschaft und Bildung.
- İrden, S. (2020). *Türk Musikisinde düzen-perde-makam-terkip uygulamaları*. Eğitim Yayınevi.
- Karakaya, F. (2017). Osmanlı musikisinde geleneğin kendini yenileme gücü. *Sosyoloji Dergisi*, 37(2), 379–391.
- Karakaya F. (2022). *İstanbul'un sazları*. Dr. Hasan Taşçı, Cihan Dinar (Ed.), *Müzik İstanbul içinde* (S. 336–409).
- Özkan, İ. H. (2018). *Türk Musikisi nazariyatı ve usûlleri: Kudüm velveleleri* (17. Baskı). Ötüken Neşriyat.
- Pekin, E. (2009). *Evliyâ Çelebi müzik değişiminin neresinde?*. Nuran Tezcan (Haz.) Çağının sıradışı yazarı Evliyâ Çelebi içinde (S. 307–345). Yapı Kredi Yayınları.
- Pekin, E. (2012). *Evliya Çelebi'nin müzik kaynakları*. Hakan Karateke, Hatice Aynur (Haz.). *Evliya Çelebi Seyehatnamesi'nin yazılı kaynakları içinde* (S. 286–341). Türk Tarih Kurumu.
- Surname-i Hümayun, Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, H.1344.
- Şehinşahname-i Murad III. (t.y.). (Cild II, B.200). Topkapı Sarayı Müzesi Kütüphanesi, İstanbul.
- Tezcan Akme Mehmet, K. (2015). Minyatürlerin sanat tarihi eğitiminde kullanılması: Topkapı Sarayı Müzesi'ndeki Surname-i Hümayun örneği. *Journal Of Turkish Studies* 10(14), 719–752.
- Türk Dil Kurumu (2025, 10 Kasım). Güncel Türkçe Sözlük içinde. <https://sozluk.gov.tr/?ara=%C5%9Fah>
- Uzunçarşılı, İ. H. (1977). Osmanlılar zamanında saraylarda musiki hayatı. *BELLETEN*, 41(161), 79–114. <https://doi.org/10.37879/ttkbelleten.1165296>
- Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2016). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (10. bs.). Seçkin Yayıncılık.
- Yılmaz, B., Vodinalı, S., & Sazak, N. (2022). Minyatür sanatında müzik unsurunun kullanılışının semiyotik açıdan incelenmesi. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 15(37), 270–290. <https://doi.org/10.12981/mahder.104870>

