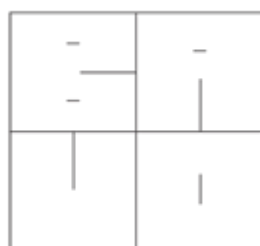


KONTEKSTI KULTURE

STUDIJE IZ HUMANISTIKE I UMJETNOSTI

BROJ IV
2026

An abstract graphic in the bottom right corner consisting of numerous wavy, vertical lines of varying thicknesses, creating a sense of movement and depth. The lines are a lighter shade of the background color.



DRUŠTVO
ZA
KULTURNI
RAZVOJ
BAUO

KONTEKSTI KULTURE | CONTEXTS of CULTURE
Studije iz humanistike i umjetnosti | Studies in Humanities and Arts

ISSN 3027-4222 | Štampano izdanje | *Printed Edition*
ISSN 3027-4818 | Elektronsko izdanje | *Electronic Edition*

Izdavač | *Publisher*

Društvo za kulturni razvoj „Bauo“ | *Association for Cultural Development “Bauo”*

Za izdavača | *For the Publisher*

Dušan Medin

Međunarodna naučna redakcija | *International Scientific Editorial Board*

Edidio Ivetić (Univerzitet u Padovi, Padova, Italija)
Dragana Radojičić (Etnografski institut SANU, Beograd, Srbija)
Boris Kavur (Univerzitet Primorska, Kopar, Slovenija)
Martina Blečić Kavur (Univerzitet Primorska, Kopar, Slovenija)
Tanja Petrović (Slovenačka akademija nauka i umjetnosti, Ljubljana, Slovenija)
Ljiljana Gavrilović (Univerzitet u Beogradu, Beograd, Srbija)
Koraljka Kuzman Šlogar (Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, Hrvatska)
Amra Šaćić Beća (Univerzitet u Sarajevu, Sarajevo, Bosna i Hercegovina)
Nenad Vujadinović (Univerzitet Donja Gorica, Podgorica, Crna Gora)
Zrinka Mileusnić (Univerzitet Primorska, Kopar, Slovenija)
Branko Banović (Etnografski institut SANU, Beograd, Srbija)
Nicholas Angeloff (Cal Poly Humboldt, Arkata, Kalifornija, Sjedinjene Američke Države)
Aleksandar Brkić (Goldsmiths Univerzitet u Londonu, London, Ujedinjeno Kraljevstvo)
Milena Jokanović (Univerzitet u Beogradu, Beograd, Srbija)
Edin Jašarović (Univerzitet Crne Gore, Cetinje, Crna Gora)

Redakcija | *Editorial Board*

Edin Jašarović (Univerzitet Crne Gore, Cetinje, Crna Gora)
Stanka Janković Pivljanin (Službeni glasnik, Beograd, Srbija)
Dušan Medin (Univerzitet Donja Gorica, Podgorica, Crna Gora)
Jasmina Bajo (JU Kulturni centar „Nikola Đurković“, Kotor, Crna Gora)
Milica Stanić Radonjić (JU Muzeji i galerije Budve, Budva, Crna Gora)

Glavni urednik | *Editor-in-Chief*

Edin Jašarović (Univerzitet Crne Gore, Cetinje, Crna Gora)

Urednici broja | *Editors of the Volume*

Stanka Janković Pivljanin (Službeni glasnik, Beograd, Srbija)
Dušan Medin (Univerzitet Donja Gorica, Podgorica, Crna Gora)

KONTEKSTI KULTURE
STUDIJE IZ HUMANISTIKE I UMJETNOSTI

CONTEXTS *of* CULTURE
STUDIES IN HUMANITIES AND ARTS

IV

PETROVAC NA MORU
MMXXVI



Objavljeno uz podršku Ministarstva prosvjete, nauke i inovacija Crne Gore
u okviru Konkursa za sufinansiranje naučnoistraživačke djelatnosti u 2026. godini

*Published with the support of the Ministry of Education, Science and Innovation of Montenegro
as part of the Call for co-financing scientific research activities in 2026*



Časopis nije na prodaju, već se besplatno distribuira

The journal is not for sale and is distributed free of charge

Časopis i svi radovi licencirani su pod licencom Creative Commons
Attribution–NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0)

*The journal and all the articles are licensed under the Creative Commons
Attribution–NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License*

www.creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

SADRŽAJ | CONTENT

Riječ urednika broja | 7 | *Foreword By The Volume Editors* | 11

SVJEDOČANSTVA MISLI I VJERE | TESTIMONIES *of* THOUGHTS AND FAIT

Nusret Isanović | Ibn al-Haytham, nagovjestitelj moderne znanosti | 17

Tsvetan Theophanov | Tariq Ramadan: A Controversial Spokesperson
of The 'European Islam' | 35

Slaviša Raković | Albanske bektašije: od derviškog reda do zasebne
verske zajednice (i kulturne grupe) | 47

NASLJEĐE SUSRETA | LEGACIES *of* ENCOUNTER

Savo Marković | Italijanska korespondencija osmanskog Bara:
pismo dubrovačkim vlastima iz 1767. godine | 65

Dragana Kujović | Prilog obradi osmanske materijalne kulture u Crnoj Gori:
elementi zbirke metalnih predmeta iz Zavičajnog muzeja u Pljevljima | 75

Velida Mataradžija i Amina Ajdinović Mehović | Vakufi kao simboli
pripadnosti orijentalno-islamskom civilizacijskom krugu | 85

OGLEDALA RIJEČI | MIRRORS *of* THE WORDS

Ksenija Aykut i Stefani Miljković | Simbolika i značaj mačke u turskoj
književnosti i kulturi | 105

Melinda Botalić | Slika žene u romanu *Konak suza* turske spisateljice
Šebnem Işıguzel | 117

Predrag V. Jelenković | O osnovnoj terminologiji turske umetničke
muzike | 129

PRIKAZI | REVIEWS

Goran Pajović | *Luna podno Lovćena: kulturno nasljeđe islamskog stanovništva
Crne Gore u cetinjskim muzejima*, ur. Filip Kuzman, JU Narodni muzej Crne
Gore, Prijestonica Cetinje, Cetinje, 2023. | 145

Filip Kuzman | *Barski nišani u kontekstu analize i vremena: zbornik radova*,
ur. Goran Pajović i Burhan Čelebić, NVU Manoveki, Bar, 2024. | 149

Uputstva za autore | 153 | *Guidelines for Authors* | 163

O OSNOVNOJ TERMINOLOGIJII TURSKE UMETNIČKE MUZIKE

Predrag V. Jelenković¹
Beograd, Srbija

Sažetak: Turska umetnička muzika, kao integralni deo turske kulturne baštine, obuhvata bogatstvo zvučnih tradicija koje su se vekovima razvijale pod uticajem različitih istorijskih, geopolitičkih i kulturnih faktora. Njen specifičan zvučni izraz temelji se na složenoj strukturi i dubokim filozofskim osnovama koje se manifestuju kroz jedinstvenu upotrebu tonova, intervala i makama. Razumevanje turske umetničke muzike zahteva precizno poznavanje terminologije koja je ključna za njeno pravilno tumačenje i izvođenje. Cilj ovog rada je da predstavi tumačenje muzikoloških termina turske umetničke muzike, koji se, uz terminologiju preuzetu iz evropskih jezika, ravnopravno koriste u turskom jeziku. Posebna pažnja posvećena je analizi kulturološkog i terminološkog muzičkog uticaja iz sfere persijskog jezika i muzičke umetnosti, kao i arapskog jezika i kulture. U okviru opšteg pregleda turske umetničke muzike, njenog istorijskog razvoja i osnovnih karakteristika, detaljno će se analizirati ključni termini koji čine temelj ove muzičke tradicije. Svaki od termina nosi specifična značenja i primene u turskom muzičkom sistemu, koji se značajno razlikuje od zapadnih muzičkih tradicija. U tom smislu, istraživanje ove kompleksne tematike doprinosi boljem razumevanju slojevitosti turske umetničke muzike. U cilju boljeg razumevanja termina, pored originalnih turskih naziva, data su lingvistička objašnjenja pojmova, kao i predlozi ekvivalenata na srpskom jeziku, imajući u vidu nedostatna proučavanja na ovom terminološkom polju srpsko-hrvatskog govornog područja.

Ključne reči: turska umetnička muzika, terminologija, osmanlijska muzika, turski muzički sistem, makam, orijentalna muzika

¹ pedjajelenkovic@yahoo.com.



PREGLED TURSKE UMETNIČKE MUZIKE

Ukoliko se za pojašnjenje određene muzičke tradicije kao postulati odgovarajuće definicije primene stavovi Harolda S. Pauersa (Harold S. Powers), odnosno, ukoliko u jednom društvu postoji muzički stil koji izvide majstori muzičari, oni koji su prošli dugotrajno školovanje u okviru sistema mentorskog podučavanja i koji se i sami smatraju majstorima, a tako ih doživljava i okolina, i ako se taj stil oslanja na teoriju muzike koja pretenduje da bude deo „velike tradicije“, povezan je sa drugim oblastima visoke kulture, zasniva se na autonomnom i nezavisnom kanonu remek-dela, te ukoliko ga podržavaju i traže pripadnici elitnih slojeva društva koji pretenduju na status poznavalaca ove umetnosti (1980: 10–11), može se izvesti zaključak da, u pogledu evropske klasične i drugih vrsta muzike, turska umetnička muzika predstavlja zasebnu klasičnu muziku. Ipak, za razliku od klasične muzike Zapada, čija se istorija najčešće tumači kroz ustaljenu stilsku periodizaciju, u proučavanju turske umetničke muzike ne primenjuje se isti model. Umesto toga, teoretičari pribegavaju drugačijoj periodizaciji (period nastanka, vrhunca i opadanja ili, nešto šire, periodi nastanka, razvoja, vrhunca, reforme i novi period), pri čemu je primarna ona zasnovana na različitim istorijskim strukturama turskih država i zajednica, što bolje odražava specifičan razvojni put ove muzičke tradicije (turska umetnička muzika u doba Seldžuka²,

² Seldžuci (*Selçuklu*) jesu turkijski narod plemena Kinik, ogranka plemena Oguza. Po odvajanju od plemena Oguza migriraju prema Centralnoj Aziji. Prvo spominjanje njihovog postojanja pronalazimo u Hazarskom carstvu krajem IX veka. Nekoliko decenija nakon pada Hazarskog carstva primaju islam. Ubrzo zaposedaju zapadni Iran i Mesopotamiju i otvaraju put naseljavanju turkijskih naroda u Maloj Aziji. Seldžučko carstvo doživljava svoj vrhunac u XI veku,

Osmanlija³ i u republikanskom periodu⁴). U svojoj neobjavljenoj postdiplomskoj tezi, Ajše Arman (Ayşe Arman) ističe da turska umetnička muzika u svojoj osnovi nosi uticaje civilizacija Srednje Azije i Persije, a u periodu Osmanlijskog carstva doživljava svoj procvat, kada je najviše pod uticajem arapske i persijske kulture (2015: 31). Pojmovi „turski“ i „umetnički“, koji su u sastavu njenog naziva, stvoreni su kao odgovor na izjave pristalica zapadnoevropske muzike, a takođe i kao odgovor republikanskog perioda na muziku osmanlijskog doba (Demirçe Altıntaş 2022: 1510). Glavni razlog ovome jesu teorije da osmanlijska muzika, odnosno muzika osmanlijskog dvora i preteča turske umetničke muzike, nije muzika Turaka, već da svoje korene ima u vizantijskoj i iranskoj muzici. Ova muzička tradicija je tokom republikanskog perioda zapostavljena, čak je, po navodima Fatiha Džoškuna (Fatih Coşkun) i zabranjivana (2013: 154). Kao rezultat ove ideologije javlja se činjenica da se studije iz oblasti turske umetničke muzike prvi put na konzervatorijumima pojavljuju tek sedamdesetih godina prošlog veka (2013: 154).

Međutim, i danas postoje nesuglasice oko toga kako nazvati ovu vrstu mu-

dok u XIII veku moć carstva opada, kada i gubi samostalnost.

³ Osmanlijsko carstvo (1300–1922) nastaje kao mali turkmenski bejlik u severozapadnoj Anadoliji i tokom narednih vekova širi se na tri kontinenta i razvija u jednu od najdugovečnijih imperija u svetskoj istoriji.

⁴ Republikanski period (*Cumhuriyet Dönemi*) u turskoj istoriji, književnosti i kulturi odnosi se na period nakon proglašenja Republike Turske, odnosno period od 29. novembra 1923. godine, kada je Velika narodna skupština Turske usvojila izmene ustava i izabrala Mustafu Kemala Atatürka (Mustafa Kemal Atatürk) za prvog predsednika, nakon čega započinje period reformi na svim nivoima političkog, društvenog i kulturnog života u zemlji.

zike. U osmanlijsko doba za nju bi se koristila samo reč „muzika“ (*mûsikî*), pri čemu se ovaj termin ne ograničava samo na muziku u opšteprihvaćenom smislu već i na teoriju i nauku o muzici⁵. Takođe, pored termina „osmanlijska muzika“ (*Osmanlı müziği*) i zapadno-evropskog termina „klasična muzika“ (*klasik müzik*), neretko se sreće i termin „tradicionalna turska umetnička muzika“ (*geleneksel Türk sanat müziği*) (Filiz 2023: 4). Samim tim, upotreba različitih termina za istu vrstu muzike ukazuje na potrebu da se ova vrsta muzike pozicionira u određeni istorijski kontekst.

U pogledu istorijskog razvoja, početak XV veka predstavlja period u kojem su začeti prvi teorijski pogledi na tursku muziku. Krajem ovog razdoblja poznati majstor Abdulkadir Meragi⁶ postavio je kamen temeljac novog pravca turske muzike. Sredinom XVI veka u turskoj muzici se sprovodi niz proučavanja makama i nota, što rezultira prvim utemeljenjima klasične turske muzike. Klasična turska muzika kao produkt civilizacija Srednje Azije, Seldžuka, a ponajviše Osmanlija, uticala je na muzike mnogih naroda, a isto tako je prisvajala i strane elemente. U skladu s tim, ona postaje izuzetno bogata grana muzike, kako u pogledu broja makama, tako i u pogledu formi i taktova. Međutim, potrebno je istaći da klasična turska muzika nije muzika zabave, kao što nije ni bezdušna monotona muzika koja uspavljuje. Zato su je nazivali „časna nauka o muzici“ (*İlm-i Şerîf-i Mûsikî*) (Çelik 2014: 96). Stoga klasična turska muzika predstavlja

sastavni deo bontona tadašnjeg doba. Takođe, iako je klasična turska muzika zbog svojih formi i jezika bila ograničena na sultanov dvor i domove državnika i službenika, nije bila isključujuća. O tome svedoči delo Ali Ufki-bega⁷ *Mecmûa-i Saz ü Söz* (Zbornik o sazu⁸ i tekstovima), „koje predstavlja najvažnije njegovo delo za istoriju turske muzike“ (Altınay 2004: 11), kao i delo teorije klasične turske muzike Dimitrija Kantemira⁹ *Kitâb-ı İlmi'l-Mûsikî 'alâ Vechi'l-Ḥurûfât* (Delo o nauci o utvrdjivanju i izvođenju muzike slovima).

Tokom doba lala¹⁰ uticaji evropskog baroka i rokokoa dolaze na osmanlijski dvor i njihovom sintezom sa istočnjačkom kulturom započinje klasičan period turske muzike. Nakon 1730. godine, pa sve do smrti Ismail Dede

⁷ Ali Ufki-beg (Ali Ufkî Bey, 1610–1675) nadimak je Poljaka Alberta Bobovskog (Albert Bobowski). Nije poznato kada je tačno došao u Istanbul. Služio je na dvoru sultana Ibrahima i Mehmeda IV, gde je naučio da svira santur i stekao znanja o klasičnoj i narodnoj turskoj muzici. Pisao je radove o muzici u kojima je nekoliko dela turske muzike zabeležio zapadnjačkim notnim zapisom.

⁸ Saz je drevni žičani, tržački, muzički instrument iz grupe tambura, poreklom iz Irana. Saz ima najčešće šest žica, ali njihov broj može biti i veći – osam, dvanaest, pa čak i više. U zavisnosti od broja žica, veličine tela i dužine vrata, saz se javlja u različitim oblicima, npr. baglama, divan saz, tambura i sl.

⁹ Dimitrije Kantemir (Dimitri Kantemiroğlu, 1673–1723) bio je moldavski princ, književnik, muzikolog i političar. Školovao se u Istanbulu, a nakon pada Osmanlijskog carstva političku karijeru nastavio je u Evropi. Autor je mnogih filozofskih, istorijskih i muzičkih dela.

¹⁰ Doba lala (*Lâle Devri*) jeste period u turskoj istoriji koji je trajao od 1718. do 1730. godine. Zahvaljujući velikom veziru Nevşehirliju Damatu Ibrahim-paši, Osmanlijsko carstvo doživljava kulturni preporod. Ovo je period mira i okretanja carstva ka običajima i kulturi Zapadne Evrope.

⁵ Definicija preuzeta iz rečnika *Redhouse's Turkish Dictionary*.

⁶ Abdulkadir Meragi (Abdülkadir Meragi, 1353–1435) bio je turski kompozitor i teoretičar muzike. Prva učenja o muzici stekao je uz oca, a muzičko obrazovanje nastavio je na persijskom dvoru. Pisao je dela na persijskom i turskom jeziku u kojima je, pored kompozicija, obrađivao teme makama, metričkih ciklusa, stilova i instrumenata.

efendije (İsmail Dede Efendi)¹¹ 1836. godine, nastupa kasni klasicizam. Od proglašenja Hatişerifa od Gulhane¹² do kraja Drugog svetskog rata u turskoj umetnosti nastupa period romantizma, a od sredine XX veka pa sve do danas traje moderni period (Salgar 2017: 12). U ovom periodu turska muzika, kako klasična tako i narodna, prolazi kroz reforme. Samim tim, F. R. Altinaj (F. R. Altınay), pozivajući se na reči Mustafe Kemala Atatürka, navodi da je sprovođenje „reforme muzike“ bilo od velike važnosti za novu tursku državu koja se usmeravala ka Zapadu (2004: 13). Koliko je reforma muzike zapravo težak proces svedoči Atatürkovo viđenje koje je izneo prilikom jednog susreta, u kojem kaže: „Najteža reforma je reforma muzike. Zato što reforma muzike pre svega treba da navede osobu da zaboravi svoj unutrašnji svet, nakon čega treba da se usmeri ka novom svetu. Teško je, ali sprovedeće se“ (Irmak 1978: 17). Nakon reformi, klasična turska, odnosno umetnička muzika postepeno stiče novu popularnost i postaje glavna preferencija kada su u pitanju mesta za zabavu poput kazino-klubova¹³ (*gazino*).

¹¹ İsmail Dede Efendi (İsmail Dede Efendi, 1778–1836) bio je kompozitor turske umetničke muzike, koji je stvarao u svim makamima. Takođe, pored makama u kojima je pisao, sam je razvio nekoliko makama. Bio je dvorski kompozitor sultana Selima III (1789–1807).

¹² Hatişerif od Gulhane (Gülhane Hatt-ı Şerif-i) jeste proglas sultana Abdulmedžida I, donet 1839. godine. Izdanje ovog edikta uzima se kao početak perioda tanzimata (preporod), koji će trajati do 1876. godine. Ovaj period donosi mnoge promene u državnoj strukturi, pravnom i birokratskom sistemu.

¹³ Italijanska reč *casino*, u turskom jeziku je prihvaćena u obliku *gazino*, u modifikovanom značenju. Naime, u kontekstu turske umetničke muzike ovaj termin ne označava mesto gde se igraju igre na sreću već se koristi da označi prostor/scenu na kojoj ekskluzivno nastupaju najpoznatiji solisti u pratnji orkestra, uz zabavu i posluženje.

TERMINOLOGIJA TURSKE UMETNIČKE MUZIKE

S obzirom na to da turska umetnička muzika predstavlja posebnu vrstu muzike, prirodno je da poseduje sebi svojstvenu terminologiju. Međutim, istorijski razvitak i uplivi reči i termina iz arapskog i persijskog jezika rezultirali su činjenicom da turska umetnička muzika obiluje terminima koji se bez adekvatnog muzičkog obrazovanja teško mogu razumeti. Mehmet Džan Pelikoglu (Mehmet Can Pelikoğlu) ističe da se kroz izvođenje i teorijska istraživanja koja su izvršena na polju turske muzike, muzike sa istorijom dugom hiljadama godina i sveobuhvatnim i bogatim sadržajem, stiče utisak da se, u poređenju sa muzikom Zapada, u turskoj muzici sreću mnogi problemi u pogledu tehničkih termina i klasifikacije (2010: 81). Iako je stav Pelikoglua naklonjen zapadnoevropskoj muzici, problem terminologije ogleda se najviše u nepostojanju termina svojstvenih turskoj umetničkoj muzici u drugim jezicima, izuzev u onim jezicima čiji govornici neguju muziku zasnovanu na istom sistemu. Mnogi muzikološki termini u turskoj umetničkoj muzici potiču iz arapskog i persijskog jezika, što je rezultat viševjekovne kulturne razmene unutar islamske civilizacije. Ovi jezici su razvili složene muzičke sisteme zasnovane na makamima, koji su u osnovi i turske muzičke teorije. Zbog sličnosti u teorijskim pristupima, kao i zajedničke terminološke osnove, turska muzika je prirodno usvojila i prilagodila brojne izraze iz arapskog i persijskog, često zadržavajući njihovu semantičku dubinu i funkcionalnu preciznost. S druge strane, turska umetnička muzika je ređe obrađivana tema kako na Zapadu tako i na našem govornom području. Takođe, problem terminologije se oseća i na nivou samog turskog jezika i pravopisa, jer i danas postoji mnogo nedoumica, a čini se da

još nije pronađen zajednički imenitelj čak ni u vezi s tim kako bi ove pojmove trebalo pisati (Özcan *et al.* 2021: 89). Sve dok postoji problem među turskim lingvistima, nemoguće je na adekvatan način rešiti i problem prevoda termina turske umetničke muzike. Vodeći se ovim stanovištem, zaključujemo da se prevodivost termina uvek može dovesti u sumnju, ali se opisom i adekvatnim definisanjem u jeziku prevoda ove poteškoće mogu prevazići. U cilju boljeg definisanja i razumevanja termina, pored originalnih turskih naziva, u radu se navode lingvistička objašnjenja originalnih turskih pojmova i predlažu ekvivalenti na srpskom jeziku, koji bi na adekvatan način definisali date pojmove. Primenom kombinovanog muzikološko-lingvističkog pristupa, iznalaženje termina zasniva se na njihovoj funkcionalnoj ekvivalentnosti i mogućoj upotrebljivosti u srpskoj muzičkoj praksi. Pri određivanju ekvivalenta uzima se u obzir etimološko poreklo termina, njihova uloga u turskom muzičkom sistemu i stepen u kojem se mogu uklopiti u postojeću muzikološku terminologiju srpskog jezika, što kao metod primene funkcionalnog prevođenja, a ne doslovne transpozicije termina rezultira iznalaženjem pravih korespondenata.

Termin makam – modus

Makam predstavlja jednu od glavnih karakteristika turske umetničke muzike. Smatra se da je termin *makam* prvi put upotrebio Abdulkadir Meragi u XV veku (Yahya Kaçar 2008: 145). Reč *makam* (*maqām*) potiče od arapskog glagola *qāma* u značenju ustati, uspraviti se, uzdići se, povisiti (glas), ali označava i poziciju, mesto, status, stepen, ključ i tonalitet. Shodno tome, termin makam je prvenstveno označavao note na kojima se duže zadržavalo u jednom muzičkom komadu, dok kasnije

stiže prošireno značenje i uključuje složenije muzičke karakteristike (Yahya Kaçar 2008: 146–147). Za razliku od muzike Zapada, turska muzika nije harmonijska, već melodijska. Fokus na melodiji umesto na harmoniji jedan je od razloga što se turska muzika, koja se i po tonskom sistemu razlikuje od muzike Zapada, naziva makamskom (modusnom) muzikom. Kada se ove karakteristike, makam i melodičnost, uzmu u obzir, dolazi se do zaključka da turska muzika ima dva glavna elementa: strukturu prema određenom makamu i metrički ciklus, odnosno formu takta. Makami se formiraju spojem tetrakorda i pentakorda na različite načine, odnosno korišćenjem ovih skala po određenim pravilima (Özkan 2000: 93). Ukoliko se detaljnije analizira data definicija, dolazi se do zaključka da makame možemo podeliti u dve grupe: makam u širem i makam u užem smislu. Makam u širem smislu predstavlja skup pravila koja određuju postavu tonova unutar lestvice, njihovo nizanje i tonalitet, dok makam u užem smislu jeste skup tonova koji čine jednu lestvicu. Iako se makam kao pojam može definisati u okviru svog lingvističkog i sistemskog značenja, potrebno je napomenuti da pojam makam ne treba ograničavati samo na njegovu funkcionalnu upotrebu u turskoj umetničkoj muzici, jer je „makam način formiranja [melodije] i predstavlja specifičan oblik konstrukcije muzičke lestvice čije se osobine određuju uređenjem intervala i međusobnim odnosima koji ga konstituišu“ (Kutluğ 2000: 75). Samim tim, makam se, iako u osnovi predstavlja strukturu lestvice, može posmatrati kao kompleksan melodijski i estetski model čiji identitet proizlazi iz odnosa tonova, karakterističnih nota i melodijskih okvira koji se stapaju sa njegovom unutrašnjom strukturom. Pravilno odabrani makam i odgovarajuće modulacije doprinose formiranju značenjske prozodije i time obezbeđuju važan estetski kvalitet kompozicije, dok

podudarnost teksta sa izražajnim mogućnostima makama dodatno osnažuje značenje i doprinosi estetskoj celini dela (Ekmen 2019: 218).

Takođe, makami se prema vrsti mogu podeliti na proste (*basit makamlar*), prenesene (*şedd makamlar*) i složene makame (*mürekkeb makamlar*) (Özkan 2000: 93). Pored opšteprihvaćene podele makama po vrsti, Dimitrije Kantemir ih dodatno deli na makame nastale od niskih i celih tonova i makame nastale od visokih tonova (Yahya Kaçar 2008: 150). Nezavisno od podele, većina makama nosi naziv po noti kojom počinju (npr. *Râst*, *Hüseynî*, *Nevâ*, *Uşşak*, *Çargâh*). Takođe, svaka pomenuta vrsta makama poseduje sebi svojstven tok. Prema toku tonaliteta makame možemo podeliti na makame rastućeg (*çıkıcı*), opadajućeg (*inici*) i opadajuće-rastućeg (*inici-çıkıcı*) tonaliteta.

Termin koma – podton

Jedna od bitnih karakteristika turske muzike, a ujedno i jedan od glavnih činilaca koji je razlikuje od evropske muzike, jeste činjenica da se podela tonova i lestvica u klasičnoj muzici Zapada ne može u potpunosti primeniti u turskoj umetničkoj muzici. Naime, u muzici Zapada se jedan ceo ton može podeliti na dva jednaka dela, dok se u turskoj umetničkoj muzici deli na devet jednakih delova, koji se nazivaju *koma*, odnosno podton (Arman 2015: 31). Ova podela jednog celog tona na devet delova stvara mogućnost razvoja širokog notnog sistema, koji se u poređenju sa sistemom klasične muzike Zapada ne ograničava na sedam oznaka (C-D-E-F-G-A-H-c-d-e-f-g-a-h). Međutim, kako navodi Ismail Haki Ozkan (İsmail Hakkı Özkan), iako podton u turskoj muzici igra veoma važnu ulogu, on se ne može koristiti samostalno, već pri formiranju intervala (2000: 54).

Pored naziva podton, u terminologiji turske umetničke muzike postoje nazivi za grupacije podtonova kojima se izražavaju intervali između dva tona. Takođe, potrebno je istaći činjenicu da turska umetnička muzika ne poznaje terminologiju za snižene i povišene tonove, već samo pravac intervala – snižavanje tona (*bemol*) i povišivanje tona (*diyez*). Samim tim, naziv za jednu grupaciju podtonova, odnosno interval izražen u podtonovima, na srpskom jeziku se može iskazati i u pogledu snižavanja i povišivanja tona. Tako se termin *bakiye*, koji označava grupaciju od četiri podtona, može koristiti u značenju nepotpune povišilice ili nepotpune snizilice. Takođe, postoji i termin *eksik bakiye*, koji označava grupaciju od tri podtona, te samim tim predstavlja podgrupu nepotpune povišilice/snizilice, odnosno dvotrećinsku povišilicu ili snizilicu. Termin *küçük mücenneb* označava grupaciju od pet podtonova, te pošto označava ton povišen/snižen za nijansu više od pola stepena, može se nazvati malom povišicom, odnosno malom snizicom. Za grupaciju od dve nepotpune povišilice/snizilice, odnosno osam podtonova, koristi se termin *büyük mücenneb*. Analogijom primenjenom u prethodnom primeru, pri iznalaženju rešenja na srpskom jeziku može se upotrebiti termin velika povišilica, odnosno velika snizilica. Jedini termin koji se u okviru povišivanja/snižavanja tonova u istom značenju koristi i u turskoj umetničkoj muzici i muzici Zapada jeste termin *tanîî*, koji odgovara jednom celom intervalu.

Termin dörtlü – tetrakord i termin beşli – pentakord

Kao što je napred rečeno, osnovu turske umetničke muzike čine makami, uslovno rečeno lestvice. Svaki makam čini kombinacija dva niza tonova koji se preklapaju, odnosno nadovezuju u

jednoj zajedničkoj noti. Ovi nizovi tonova, u zavisnosti od broja tonova koji ih čine, mogu biti nizovi od četiri (tetrakord) ili pet tonova (pentakord). Naime, jedan celi tetrakord čine 22 podtona sa tri intervala, dok jedan celi pentakord čini 31 podton sa četiri intervala (Özkan 2000: 41). Kombinacije različitih tonova sa odgovarajućim intervalima rezultiraju širokim spektrom tetrakorda i pentakorda, koji daljim nizanem otvaraju put stvaranju velikog broja makama. Samim tim, kako navodi Gulčin Jahija Kaçar (Gülçin Yahya Kaçar), formiraju se melodije koje pripadaju različitim makamima (2008: 156). Iako se mogu razlikovati samo u jednom intervalu u okviru iste postavke tetrakorda i pentakorda, ove melodije svakom makamu određuju (dodeljuju) određeni prizvuk (*çeşni*). Tetrakordi, odnosno pentakordi svoje nazive obično dobijaju po noti kojom počinju (npr. tetrakord *Çargâh* počinje notom *Çargâh* – nota do). Ukoliko različiti tetrakordi ili pentakordi počinju istom notom, svoje ime dobijaju po sledećem različitom tonu (npr. tetrakordi *Bûselik* i *Kürdî* počinju notom *Dügâh* – nota la, dok je sledeća nota, po kojoj dobijaju i ime, nota *Bûselik* – nota si, odnosno nota *Kürdî*¹⁴).

Termin perde – (karakteristična) nota

Termin *perde* odnosi se na karakterističan koncept turske umetničke muzike zasnovan na visinama tonova. Naime, on ne označava samo određeni ton već može, u zavisnosti od konteksta, označavati notu, visinu tona, kao i pragove žičanih instrumenata. Navodeći da u zapadnoj muzici za ovaj koncept ne postoji adekvatan termin, Ahmet Emre Dağtaşoğlu (Ahmet Emre Dağtaşoğlu) ističe da bi se zapadne i istočne muzičke

tradicije, koje se zasnivaju na različitim principima, mogle uporedno ispitivati kako bi se bolje razumeo koncept visine tona (2016: 71). Iako termin *perde* podjednako nosi značenje kako visine tona tako i note u pisanom obliku, potrebno je napraviti razliku između notnog sistema muzike Zapada i turske umetničke muzike. Dok se tonski sistem na Zapadu temelji na beleženju tonova u vidu nota, u turskoj umetničkoj muzici glavni činilac je sam ton, odnosno „pozicija tona“, pri čemu je nota samo imenovanje pozicije visine na kojoj se ton ostvaruje (Dağtaşoğlu 2016: 73–74). Takođe, za razliku od zapadnjačke muzike, gde u jednoj oktavi ima 12 tonova, u turskoj muzici u jednoj oktavi ima 25 nota (Arman 2015: 31).

Za analizu i razumevanje jednog makama potrebno je u obzir uzeti njegove karakteristične note, odnosno note koje određuju tonalitet i tok (*seyir*) makama. U okviru teorije turske umetničke muzike karakteristične note čine osnovu svakog makama. Početna nota (*durak perdesi*) jeste nota kojom počinje lestvica makama. Svaki makam počinje i završava se ovom notom (Arman 2015: 34). Nota kulminacije (*karar perdesi*) predstavlja notu kojom se završava lestvica, odnosno tok tonova makama. Svaki makam ima samo jednu notu kulminacije i ona „predstavlja notu u kojoj se najjače izražava osećaj kraja toka tonova u makamu“ (Yahya Kaçar 2008: 152). Dominantna nota (*güçlü perdesi*) označava notu u kojoj se tetrakord i pentakord koji čine makam preklapaju, odnosno predstavlja njihovu zajedničku notu. Samim tim, ova nota se najviše čuje i po dužini je najduža nota makama (Yahya Kaçar 2008: 153). Nota vođica (*yegen*) predstavlja ton niži od note kulminacije koji ukazuje na završetak lestvice makama. Dok u zapadnoj muzici postoji samo jedna nota vođica, u turskoj umetničkoj muzici postoje dve vrste. Poluvođica (*yarım yegen*) jeste za četiri do pet podtonova niža od note

¹⁴ Nota *Kürdî* nema ekvivalentan naziv u klasičnom notnom sistemu. Predstavlja ton dobijen dodavanjem male snizilice na notu si ili nepotpune povisilice na notu la.

kulminacije, dok je cela vođica (*tam ye-gen*) za devet podtonova, odnosno ceo ton niža od note kulminacije (Özkan 2000: 74). Takođe, kod nekih makama vođica može biti niža i za jedan podton (Arman 2015: 34).

Termin seyir – tok makama

Kao što je metrički ciklus jedan od glavnih elemenata stvaranja kompozicije u određenom makamu sa određenom metrikom, tok predstavlja glavni element razlikovanja makama. Naime, bez toka lestvica makama ne bi imala svoje značenje. Iako u turskoj umetničkoj muzici postoje lestvice makama koje su po notnom sastavu identične, tok totaliteta je jedini način njihovog razlikovanja (Yahya Kaçar 2008: 153). Pri uvođenju termina *tok* u teoriju makama na srpskom jeziku potrebno je navesti teorijsko-lingvističko objašnjenje termina. U turskom jeziku reč *seyir* je pozajmljenica iz arapskog jezika, koja u svojoj osnovi ima glagol *sāra* u značenju kretati se, putovati, pratiti put. U zapadnoj teoriji muzike ne postoji potpuni ekvivalent za ovaj termin. Stoga je potrebno dodatno objasniti upotrebu termina u teoriji turske muzike. Kako je već pomenuto, postoje tri različita toka, odnosno melodijska pokreta u kojima se makami mogu naći: rastući, opadajući i opadajuće-rastući. Rastući tok tonaliteta počinje od početne note i kreće se naviše ka sledećoj početnoj noti. Opadajući tok tonaliteta se kreće na isti način u suprotnom smeru, od više note ka nižoj, dok se opadajuće-rastući tok tonaliteta kreće od početne note naviše, ka dominantnoj, i nastavlja naniže do note kulminacije (Arman 2015: 35). Međutim, pored melodijskog pokreta makama, tok, odnosno postavka nota na lestvici jednog makama, predstavlja i tonski okvir lestvice koja je svojstvena određenom makamu.

Termin usûl – ritmički ciklus (takt)

Svaki izvođač turske muzike treba da zna ritmički ciklus dela koje izvodi i u svojoj izvedbi se mora pridržavati vremena i udarnih tačaka takta (Gönül 2015: 35). U muzici se svaka metrički određena grupa, tj. odsek od jednog glavnog metričkog naglaska do sledećeg, zove takt. Takt je, dakle, najmanji deo muzičke kompozicije, koji je metrički određen (Трајчевић 1962: 36). Kao što se u evropskoj klasičnoj muzici taktovi dele na jednostavne i složene, u turskoj muzici podela taktova je na osnovne (*temel*) i složene (*mürekkeb*) taktove. Identično kao i u muzici Zapada, jednostavni, odnosno osnovni taktovi su dvodelni (*nim sofyan*) i trodelni (*semâi*), dok su složeni četvorodelni (*sofyan*), petodelni (*Türk aksağı*) itd. Takt ima veliki značaj u formiranju i razvoju umetničkog stava. Kada se dela sačinjena u jednom metričkom ciklusu izvode ignorisanjem njegovih zahteva, ne mogu se postići originalni stavovi u pogledu upečatljivosti, edukativnosti i trajnosti dela (Gönül 2015: 37). Takt se u turskoj umetničkoj muzici tradicionalno daje pre početka izvođenja komada, i to u vidu tonova udaračkih instrumenata različite dužine, ali i kombinacijom udaraca desne i leve ruke o desno i levo koleno. Svaki udarac, shodno dužini i mestu udarca, ima svoj naziv. Tako su udarci desne ruke *düm* i *te*, udarci leve ruke *tek*, *kâ* i *ke*, dok je *tâ-hek* kombinovani udarac kod kojeg se na *tâ* podižu obe ruke i na *hek* udara o koleno (Arman 2015: 45). Samim tim, metrički ciklus u turskoj muzici nije samo vremensko merilo jedinice kompozicije, već za kompozitore, kao i izvođače, predstavlja jedan od glavnih elemenata muzičkog komada koji ne upućuje samo na metriku, već i na stil u kojem se može upotrebiti u samoj izvedbi kompozicije.



Sl. 1. Kanun, neizostavni instrument orkestra turske umetničke muzike¹⁵

Termin terennüm – slogotvorni refren

Proučavanjem dela i kompozicija turske umetničke muzike XIX i XX veka dolazi se do jedne od karakteristika, odnosno razlika u odnosu na klasičnu tursku, tj. osmanlijsku muziku. Reč je o prelazu sa slogotvornog refrena na vokalni refren (*nakarât*). Slogotvorni refren predstavlja slogove, reči ili parove reči u formi uzvika, sa rečničkim značenjem ili bez njega, koje izvođači izvedu uz tekst kako bi pokazali svoje veštine u stvaranju melodije (İşcanb & Yüksel 2011: 152). U formiranju ovakvih refrena pretežno su u upotrebi slogovi sa vokalom *i*, npr. *tir, dir, lî*, slogovi sa vokalom *a*, npr. *nâ*, i slogovi sa vokalom *e*, npr. *le(l), te(n), der, ney, ye*, kao i reči *aman, yâr, dost* i dr.

¹⁵ <https://unsplash.com/photos/a-person-playing-a-guitar-aWl6Vo5YLn0>.



Sl. 2. Saz i ney, glavni tržački i duvački instrument u turskoj umetničkoj muzici¹⁶

Muzičke forme u turskoj umetničkoj muzici

Iako je svako društvo proizvelo muzičke komade koji otkrivaju njegovu kulturu, istoriju i tradiciju, pri upoređivanju proizlazi činjenica da muzička dela imaju za cilj da izraze određene emocije poput tuge i radosti i/ili da se izvedu tokom verskih rituala (Pelikoğlu & Özşen 2015: 51). Forme predstavljaju oblike muzičkih komada, te kao i u svakoj razvijenoj muzici, u turskoj muzici postoje njoj svojstveni oblici muzičkih komada (Özkan 2000: 79). Muzičke forme se, kako u evropskoj klasičnoj muzici tako i turskoj umetničkoj muzici, dele na forme instrumentalne (*Saz mûsikîsi*) i vokalne muzike (*Sözlü mûsikî*). U okviru obe podgrupe javljaju se forme koje

¹⁶ <https://www.pexels.com/photo/bundle-of-dried-lavender-between-turkish-musical-instruments-ney-flute-and-oud-lute-18399142/>.

predstavljaju neizostavni deo svakog koncerta i svite. Najzastupljenije forme turske umetničke muzike su taksim, pešrev (*peşrev*), intermeco (*aranağme*), kompozicija za saz (*saz semaîsi*), kratka vokalna kompozicija (*beste*), pesma (*şarki*) i ezan.

Improvizacijska instrumentalna izvedba koju izvodi jedan muzičar naziva se taksim. Predstavlja komad instrumentalne muzike koji pokazuje sve karakteristike jednog makama, koji nije unapred pripremljen, već se, bez vezivanja za određeni takt, izvodi na osnovu inspiracije izvođača u datom trenutku (Özkan 2000: 80). Kao forma turske umetničke muzike taksim se izvodi pre početka same svite ili drugog komada, ali se može naći i između dve zasebne kompozicije (*ara taksim*) (Özkan 2000: 80; Pelikoğlu & Özşen 2015: 56).

Pešrev predstavlja instrumentalni komad koji se izvodi na sazu, na samom početku svite (Pelikoğlu & Özşen 2015: 55). Sam termin je pozajmljenica iz persijskog jezika nastala kombinacijom reči „peš/piš“ (*peş*) u značenju predloga „pred“ i reči „rev“ u formi participa glagola ići „onaj koji ide“. Samim tim, termin „pešrev“ označava ono što prednjači, odnosno što ide ispred nečega (Özkan 2000: 80). U tom pogledu pešrev se može smatrati jednom vrstom uvertire, jer „po svojoj nameni, pešrev i uvertira predstavljaju forme koje uvode u glavno delo“ (Pelikoğlu & Özşen 2015: 56).

Kompozicije za saz su instrumentalni komadi koji se izvode kao poslednji muzički komad svite (Karadeniz 1983: 159). Kompozicije za saz su u pogledu stila, metrike i komponovanja slične pešrevu, izvode se na kraju svite, ali se mogu izvoditi i slušati zasebno (Özkan 2000: 81).

U turskoj umetničkoj muzici kratke vokalne kompozicije su vokalno-in-

strumentalni komadi slični pesmama. Međutim, razlika se ogleda u načinu pisanja teksta (*güfte*). Naime, kako je prethodno rečeno, pored refrena u turskoj umetničkoj muzici postoji i slogotvorni refren. Kod kratkih vokalnih kompozicija zastupljen je slogotvorni refren, dok pesme imaju refren u formi stiha ili strofe koja se ponavlja. Tekst kratkih vokalnih kompozicija čine četiri stiha, pri čemu svaki stih prati slogotvorni refren (Karadeniz 1983: 172). Takođe treba istaći da termin *beste* na turskom jeziku označava termin za bilo koju kompoziciju. Međutim, iako se sve vrste muzičkih komada u širem smislu nazivaju kompozicijama, ovaj naziv, samostalno upotrebljen u turskoj umetničkoj muzici, predstavlja ime navedene forme (Özkan 2000: 86).

Pesme su forme slične kratkim kompozicijama, koje nemaju slogotvorni refren, već se određeni deo teksta ponavlja u formi refrena. U turskoj umetničkoj muzici pesma predstavlja široko rasprostranjenu formu u vidu kratkog lirskog dela (Pelikoğlu & Özşen 2015: 56). Pesme mogu biti komponovane u svim makamima, pretežno u desetodelnom taktu. Tekst pesme je sačinjen od četiri ili više delova, od kojih je drugi deo refren koji se ponavlja nakon sledećeg zasebnog dela. Takođe, na kraju pesme se izvodi intermeco koji je metrički jednak polovini jedne četvrtine pesme (Karadeniz 1983: 173).

Ezan predstavlja versku muzičku formu koja se, u vreme molitve (namaza) uči sa minareta džamija kao poziv muslimanima na molitvu. Tekst je na arapskom jeziku i nije vezan ni za jedan poseban ritmički ciklus (Özkan 2000: 84). Iako se ezan može učiti u svakom makamu, običaj je da se koriste makami odgovarajući za komponovanje verske muzike (Karadeniz 1983: 164). U turskoj verskoj muzičkoj tradiciji ezan se uči u slobodnom metru u okviru jedinstvenog

stila izvođenja, u pet različitih makama (makami *Sabâ, Uşşâk, Rast, Segâh* i *Hicâz*) odabranih prema različitim vremenima molitve (Alkan 2014: 98).

Termin fasıl – svita

Termin *fasıl* je pozajmljenica iz arapskog jezika i predstavlja izvođenje svite instrumentalnih i vokalnih komada u istom makamu. Svita, što je opšti naziv aranžmana u muzičkim skupovima u Osmanlijskom carstvu, javlja se kao koncept još u XVI veku (Baloğlu & Büyükduman 2021: 2784). Drugim rečima, svita je „izvođenje međusobno povezanih vokalnih komada i komada za saz komponovanih u različitim formama u istom makamu“ (Esen 2008: 16). Ova forma orkestarskog izvođenja nije izgubila popularnost u turskoj muzici, međutim, za razliku od svita ranijih perioda, u kojima su izvođene forme poput pešreva, taksima, kratkih kompozicija i pesama, u turskoj umetničkoj muzici XX veka najzastupljenija je svita od pesama u istom makamu sa taksimom između izvedbi (Özkan 2000: 89).

Termin meşk – sistem mentorskog podučavanja

Turska umetnička muzika u Turskoj počinje da se izučava na konzervatorijumima početkom osamdesetih godina XX veka. Međutim, to ne isključuje činjenicu da je obrazovanje umetnika klasične turske muzike postojalo i ranije. Naprotiv, tokom Osmanlijskog carstva, kao i nakon proglašenja republike, u praksi je bio zastupljen složeni sistem mentorskog podučavanja koji prelaskom na upotrebu zapadnjačkog notnog sistema nije prestao da postoji. Ovaj vid podučavanja turskoj muzici naziva se *meşk* i podrazumeva prenošenje znanja sa mentora na učenike

putem davanja primera, ponavljanjem istih i učenjem napamet kako vokalnih, tako i instrumentalnih komada. Jilmaz Kahijaoglu (Yılmaz Kahyaoğlu) ističe da je danas poznato da je notni sistem, kreiran za zapadnu muziku, neadekvatan za tonove koji se koriste u izvođenju turske umetničke muzike, te da note predstavljaju samo skelet dela i služe kao vodič (2021: 280). Iako je poznato da su mesto i značaj sistema mentorskog podučavanja u muzičkom obrazovanju u poređenju sa prethodnim periodima opali, jasno je da se ova metoda još uvek u izvesnoj meri koristi u solfeđu turske umetničke muzike i teorijskim kursevima koji se održavaju na konzervatorijumima (Özek 2017: 92). Samim tim, sistem podučavanja mentor–učenik smatra se „nesumnjivo najuticajnijom metodom u prenosu repertoara turske muzike iz davnih vremena do danas, bez obzira na to što je isti zaboravljen ili uskraćen“ (Kahyaoğlu 2021: 278).

ZAKLJUČAK

Turska umetnička muzika, sa bogatom i raznolikom tradicijom, predstavlja duboko ukorenjen kulturni fenomen u kojem se muzička teorija i praksa ne mogu posmatrati odvojeno. Kroz razumevanje osnovnih termina i koncepata koji čine osnovu turske muzike, poput makama, podtona, tetrakorda, pentakorda, note, toka makama, metričkog ciklusa, takta i drugih, postaje jasnije kako se ovaj muzički sistem oslanja na specifične zakonitosti koje mu daju jedinstven zvučni izraz. Terminologija koja je detaljno objašnjena u ovom radu, od svite do muzike za saz i vokalne kompozicije, odražava duboku povezanost između teorije i prakse, te ulogu mentorskog odnosa u prenošenju znanja. Osim toga, žanrovi poput taksima, pešreva, pesama i ezana ukazuju na različite dimenzije turske umetničke muzike, od improvizacije do verskih i

kulturnih izraza. Razumevanje, analiza i dalje proučavanje ovih termina omogućavaju dublje poimanje turske muzičke tradicije, čineći je pristupačnijom i za širu publiku, ali i važnom komponentom globalne muzičke baštine. U prilog tome je i činjenica da je turska umetnička muzika i dalje popularni muzički žanr koji se sluša i razvija u XXI veku. Mnogi televizijski programi, takmičenja i ugostiteljski objekti usmereni su upravo na prezentaciju i negovanje ove vrste muzike, čiji se uticaji mogu osetiti i van granica Turske, u muzici i pesmama koje se izvode i na Balkanu, kao što su „Ruse kose curo imaš“, „Osman-aga“, „Kćeri moja Aliji da l' da te dam“, „Stani mome da zaigraš“ i slični primeri. U tom smislu, rad nastoji da doprinese boljem razumevanju osnovne terminologije turske umetničke muzike, pre svega kroz njeno sistematično predstavljanje i utvrđivanje odgovarajućih terminoloških rešenja na srpskom jeziku. Predstavljani prevodi i objašnjenja zasnivaju se na funkcionalnom i lingvističkom razmatranju pojmova, s namerom da se olakša njihova upotreba u muzikološkim analizama i proučavanjima, čime se otvara prostor za dalja muzikološka, lingvistička i interdisciplinarna istraživanja turske umetničke muzike u akademskom kontekstu.

BIBLIOGRAFIJA

- Alkan, Uğur. 2014. „Geçmişten Günümüze Türklerde Ezan Mûsikîsi“. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 2 (37): 86–110.
- Altınay, Fatma Reyhan. 2004. *Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği*. İzmir: F. Reyhan Altınay.
- Arman, Ayşe. 2015. *Klasik Türk müziğinde sıklıkla kullanılan bazı makamların duygusal etkileri* (Yüksek lisans tezi). Bursa: Bursa Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Baloğlu, Bekir Şahin & Bedihan Büyükduman. 2021. „Fasıl Tarihinde Dönüşüm ve Direklerarası Fasıl Refakat Gelenekler“. *Rast Müzikoloji Dergisi* 9 (2): 2783–2804.

Çelik, C. 2014. „Klasik Türk Müziği“. *SkyLife* 369: 96.

Coşkun, Fatih. 2013. „Geleneksel Türk Sanat Müziği Eğitiminde Kurumsallaşmanın Tarihsel Evrimi“. *EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi* 3: 149–157.

Dağtaşoğlu, Ahmet Emre. 2016. „Müzik, Tasavvuf ve Felsefe Bağlamında Perde Kavramı“. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi* 6 (11): 69–94.

Demirçe Altıntaş, Pelin. 2022. „Cumhuriyet Dönemi Modernleşme Sürecinde Türk Müziği Politikaları“. *İdil*, 98: 1507–1515.

Eknem, Güldeniz. 2019. „Türk Müziği Eserlerinin Estetik Analizlerinde Yargıyı Oluşturan Unsurlar“. *Türk Dünyası Araştırmaları* 238: 203–220.

Esen, Beste. 2008. *Türk Müzik Geleneğinde Toplu İcra ve Yönetim*. Sakarya: Sakarya Üniversitesi.

Filiz, Hafsa Şehadet. 2023. „Osmanlı Devleti'nde müzik kültürüne genel bir bakış“. *Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 7 (1): 1–12.

Gönül, Mehmet. 2015. „Türk Mûsikîsi Usûllerinin Gösterimi, İfadesi Ve Tasnifine Bir Bakış“. *İstem* 25: 31–46.

Irmak, Sadi. 1978. *Atatürk'ten Anılar, O Günlerden Bu Günlere Bir Bakış*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

İşcan, Nilgün & Yüksel Mehmet. 2011. „Hâfiz Sâmi Gazellerinde Terennüm

Kelimeleri". *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi* 1 (2): 151–162.

Kahyaoğlu, Yılmaz. 2021. „Türk Müziğinde Meşk Sistemi". *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi* 7 (1): 277–283.

Karadeniz, M. Ekrem. 1983. *Türk Musikîsinin Nazariye ve Esasları*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Kutluğlu, Yakup Fikret. 2000. *Türk Musikisinde Makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1386.

Özcan, Nuri, Gidiş, Volkan & Hanefti Özbek. 2021. „Türk Müziği Terminolojisinin İfade Ediliş Sorunları Üzerine". *Uluslararası Sanat ve Sanat Eğitimi Dergisi* 4 (8): 89–93.

Özek, Eren. 2017. „Türk Müzik Eğitiminde Meşkin Yeri". *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi Müzik Eğitimi* 16: 83–92.

Özkan, İsmail Hakkı. 2000. *Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri, Küdüm Veleleleri*. İstanbul: Ötüken.

Pelikoğlu, Mehmet Can. 2010. „Türk Müziğinde Terminoloji Sorunu: Geleneksel Türk Halk Müziği ve Geleneksel Türk Sanat Müziği Yansımaları". *Sanat Dergisi* 18: 81–89.

Pelikoğlu, Mehmet Can & Bahar Özşen. 2015. „Türk Müziği ve Batı Müziğinde Kullanılan Bazı Tür ve Biçimlerin Birbirlerine Benzerlikleri Üzerine Bir Değerlendirme". *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi* 1 (2): 51–60.

Powers, Harold Stone. 1980. „Classical Music, Cultural Roots, and Colonial Rule: An Indic Musicologist Looks at the Muslim World". *Asian Music* 12 (1): 5–39.

Salgar, M. Fatih. 2017. *Türk Müziğinde Makamlar, Usuller ve Seyir Örnekleri*. İstanbul: Ötüken.

Yahya Kaçar, Gülçin. 2008. „Türk Mûsikîsinde Makam". *İstem* 11: 145–158.

Трајчевић, Марко. 1962. *Основна теорија музике*. Београд: Просвета.

ON THE MAIN TERMS IN TURKISH ART MUSIC

Summary: This paper offers a comprehensive examination of the foundational terminology of Turkish art music, a sophisticated musical tradition shaped by centuries of cultural exchange across the Middle East, Anatolia, and Central Asia. Emphasizing the deep interconnection between theory and practice, the study situates Turkish art music within its historical, linguistic, and aesthetic contexts, arguing that a precise understanding of its technical vocabulary is essential for accurate interpretation and scholarly analysis. Turkish art music “encompasses a wealth of sonic traditions” and relies on a system of tones, intervals, and modal structures that differ fundamentally from Western musical frameworks. The paper begins with a historical overview, tracing the development of Turkish art music from its Seljuk and Ottoman roots to its transformation during the Republican era. It positions this repertoire as a distinct classical tradition supported by elite, a codified theoretical system, and a canon of masterworks. The discussion highlights the influence of Persian and Arabic musical cultures, the ideological debates surrounding the identity of Ottoman music, and the impact of reforms, including Atatürk’s cultural modernization policies.

The central focus is the analysis of key terms that structure the theoretical system of Turkish art music i.e., the *maqam* (modus), *koma*, *dörtlü* and *beşli* (tetrachord and pentachord), *perde*, *seyir*, and *usûl*. The author emphasizes that many of these concepts lack direct Western equivalents, requiring descriptive or functional translation strategies. For example, *maqam* is described not merely as a scale but as “a complex melodic and aesthetic model” shaped by characteristic intervals, tonal centres, and melodic contours. The paper also surveys major musical forms explaining their structural features and concludes with an analysis of the *meşk* system, which remains influential despite the adoption of Western notation.

In its conclusion, the paper argues that understanding the terminology of Turkish art music is crucial for both musicological research and translation. By offering Serbian equivalents grounded in functional and linguistic analysis, the study aims to fill a gap in regional scholarship and support further interdisciplinary research. The author stresses that Turkish art music remains a vibrant cultural form in the 21st century, with influence extending beyond Turkey into the Balkans, where its melodic and modal features still resonate in local musical traditions.

Keywords: Turkish Art Music, Terminology, Ottoman Music, Turkish Music System, Maqam, Oriental Music

Izdavač | *Publisher*

Društvo za kulturni razvoj „Bauo“ | *Association for Cultural Development „Bauo“*
Krš Medinski 1, 85300 Petrovac na Moru, Crna Gora | *Montenegro*
www.kontekstikulture.me | www.bauo.me
drustvobauo@gmail.com | kontekstikulture@gmail.com

Za izdavača | *For the Publisher*

Dušan Medin

Lektura i korektura | *Language Editing*

Jasmina Bajo

Prevod, lektura i korektura (engleski) |
Translation and Language Editing (English)

Milica Stanić Radonjić

Dizajn i prelom | *Design and Layout*

MM Digital d. o. o., Budva

Štampa | *Printed by*

Pro File, Podgorica

Tiraž | *Circulation*

200

CIP – Каталогизacija y пyбликации
Национална библиотека Црне Горе, Цетиње

ISSN 3027-4222

COBISS.CG-ID 27838724

Impresum časopisa objavljen je na linku: | *The journal's imprint is published at the link:*
www.kontekstikulture.me

Copyright © Društvo za kulturni razvoj „Bauo“, 2026.

