

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLÂM TARİHİ VE SANATLARI ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

DİNÎ MÛSİKÎDE YOZLAŞMA VE ARABESK
KÜLTÜRÜNÜN ETKİSİ

Tuğba CERİT

2501170404

TEZ DANIŞMANI

Doç. Dr. Ubeydullah SEZİKLİ

İSTANBUL – 2021

ÖZ

DİNÎ MÛSİKÎDE YOZLAŞMA VE ARABESK KÜLTÜRÜNÜN ETKİSİ

Tuğba CERİT

Mûsikîde meydana gelen dönüşüm ve değişimler toplumsal hareketlerden bağımsız değildir. Bir toplumun sosyal, ekonomik ve siyasal alanda yaşadığı değişimler, o toplumda icra edilen ve kabul gören müzik türlerini de doğrudan etkilemektedir. Tanzimat’tan bu yana değişim geçiren ülkemiz, Cumhuriyet’in kurulması ile birlikte köklü sistem değişiklikleri yaşamıştır. “Muâsır medeniyetler seviyesine çıkma” hedefi, sanayileşme, buna bağlı olarak ortaya çıkan göç hareketleri toplumsal değişimi hızlandırmıştır.

Bu çalışmamızda; geleneksel mûsikîmizin geçirdiği değişimler ve bu değişimlere sebep olan faktörler bağlamında, dinî mûsikîmizin bugün geldiği noktada maruz bırakıldığı yozlaşmayı göstermesi bakımından, “arabesk” motifler içeren ve türkülerimizin melodilerine “giydirme” yoluyla oluşturulmuş müzik yapımları incelenmiştir. Bu yapımlar içerisinde en bilinen örnekler baz alınarak güfte, ritmik yapı, melodik özellikler ve kullanılan enstrümanlar açısından analiz edilmiştir. “İlâhi” olarak isimlendirdikleri bu yapımların geleneksel dinî mûsikî formlarımızdan biri olan ilâhiler ile yapısal bir benzerliği olmadığı açıklanmaya çalışılmıştır. Bu tarz müziklerin klasik dinî mûsikî eserlerine kıyasla daha geniş kitleler tarafından dinlenme sebepleri üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Dinî mûsikî, ilâhi, arabesk, yozlaşma, popüler dinî müzik, müzik ve sosyal değişimler.

ABSTRACT

DEGENERATION IN RELIGIOUS MUSIC AND THE EFFECT OF ARABESQUE CULTURE

Tuğba CERİT

Transformation and changes in music are not independent from social movements. The changes that a society experiences in the social, economic and political areas directly affect the music genres performed and accepted in that society. Our country has undergone a change since the Tanzimat Reform Era and has undergone radical system changes with the establishment of the republic. The goal of “reaching the level of contemporary civilizations”, based on industrialization the emerging migration movements accelerated the social upheaval.

In this study; in the context of the changes that our traditional music has undergone and the factors causing these changes, the music productions that contain "arabesque" motifs and which were created by "dressing" to the melodies of our folk songs were examined in terms of showing the degeneration our religious music is exposed to today. Based on the most known examples of these productions, these examples were analyzed in terms of lyrics, rhythmic structure, melodic features and the instruments used. It has been tried to explain that these productions, which they call "hymn", have no structural similarity with the hymn which is one of our traditional religious music forms. The reasons for this type of music to be listened to by a wider audience compared to classical religious music were emphasized.

Keywords: Religious music, hymn, arabesque, degeneration, popular religious music, music and social changes

ÖNSÖZ

Mûsikînin doğumdan ölüme kadar hayatımızın her safhasında yer aldığı sosyolojik olarak gözlemlenen bir gerçektir. Zamanın ruhuna uygun mûsikî icra etme geleneği, dinî mûsikî formları üzerinden net bir şekilde görülebilir. Mevlid cemiyetleri; okula başlama, askerlik ve düğün mereasimlerinde seslendirilen ilâhiler; cenaze merasimleri; hicri aylara mahsus ilâhiler; Mi'râciye, Temcid, Teravîh tertibi gibi içinde bulunulan zamana özel formlar ve uygulamalar dinî mûsikîmizin toplum hayatındaki yerini ve zenginliğini gösteren birkaç örnektir. Bu kadar zengin bir dinî mûsikî geleneğine ve repertuarına sahip olan ülkemizde, dinî mûsikîmizin bir formu olan “ilâhî” adı altında günümüzde piyasaya sürülen yapımların bir kısmının geldiği nokta endişe vericidir. Hem güfte hem de melodi açısından zengin mûsikî mirasımız görmezden gelinerek tamamen ticari kaygılarla üretilen, estetik öğelerden yoksun popüler dinî müzik yapımları televizyon ve radyo kanalları, sosyal medya platformları ve video izleme siteleri aracılığı ile geniş kitlelere ulaşmaktadır. Bu durum, toplumun dinî müzik algısını ve beğenisini yanlış yönlendirmekte, asıl mûsikîmize yabancılaşmaya yol açmaktadır. Dinî mûsikîmizin sadece ilâhî formuna indirgenmesi de ayrı bir sorundur.

Sonuç olarak; hepsi birbirine benzeyen ama gelenek ile bağı olmayan, taklit, başka müziklerden kopya edilmiş çok sayıda yapımlar dinî içerikli sözleri ile popüler kültür içinde yerini almış durumdadır. Günümüzde geline bu durumu örnekler üzerinden analiz edip bu durumun ortaya çıkmasında doğrudan ya da dolaylı olarak etkili olan faktörleri tespit edebilmek amacıyla bu çalışmayı yapmayı uygun gördük. Çünkü müzik toplumun târihî, millî, dinî ve ahlâkî değerlerinin kuşaktan kuşağa aktarılmasında ve bu değerlere bağlı kültürel bir kimlik oluşturulmasında etkin biçimde rol oynamaktadır. Bu sebeple özelde dinî mûsikîmizin maruz kaldığı yozlaşmaya dikkat çekmek önem arz etmektedir.

Bu konuyu seçmemde ve çalışmamda yapmış olduğu öncülüğü ve çalışmam süresince yol göstericiliği için danışman hocam Doç. Dr. Ubeydullah Sezikli'ye, bu alanda yüksek lisansa başlamama ve bu çalışmanın ortaya çıkmasına vesile olan mûsikî yolunda feyz aldığım üstâdım Ender Doğan'a, talebesi olmaktan büyük bahtiyarlık duyduğum muhterem hocam Mert Nar'a, mânen desteklerini her zaman hissettiğim muhterem hocam Prof. Dr. A. Sacit Açıkgözoğlu ve değerli dostum Zeyneb Görür'e, savunma jürimdeki çok kıymetli katkıları için Doç. Dr. Fatih Koca ve Dr. Mustafa Demirci'ye sonsuz şükranlarımı arz ederim.

Tuğba CERİT
İSTANBUL, 2021

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ	iv
İÇİNDEKİLER.....	vi
TABLolar LİSTESİ.....	ix
GÖRSELLER LİSTESİ	x
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

OSMANLI'DAN CUMHURİYET'E REFORM HAREKETLERİNİN MÜZİĞİMİZE YANSIMALARI

1.1. Geleneksel Müziğimizde Dönüşüm ve Arabesk Müziğin Doğuşu	3
1.1.1. Arabesk Müziğin Özellikleri ve Dinleyici Kitlesi.....	23
1.1.2. Bir Kültürel İfade Biçimi Olarak “Arabesk”.....	28
1.2. Dinî Mûsikîmizde Yozlaşma.....	31
1.2.1. Popüler Kültür ve İslami Popüler Kültürün Doğuşu.....	33
1.2.2. Dinî Mûsikîde “Popülerleşme”	37

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK DİN MUSİKİSİ FORMLARI HAKKINDA GENEL BİLGİ

2.1. Türk Din Mûsikîsi Formları	48
2.1.1. Câmî Mûsikîsi	51
2.1.2. Tekke Mûsikîsi	56
2.1.3. Câmî ve Tekke Mûsikîsi Ortak Formları.....	60

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÖRNEK YAPIMLARIN ANALİZİ

3.1. Arabesk Öğeler İçeren Örnekler.....	66
3.1.1. “Muhammed’e Gidemedim”	66
3.1.2. “Allah’a Kaçıyorum”	67
3.1.3. “Allah Allah Can Can”	68
3.1.4. “Yanar Yürek”	70
3.1.5. “Seni Görmeyen Gözü Neyleyim”	71
3.1.6. “Ya Mehdi”	74
3.1.7. “Koy Bizi De Cennetine”	75
3.1.8. “Uyandır Seydam”	77
3.1.9. “Muhammed’in Düğünü Var Cennette”	79
3.1.10. “Götürün Beni”	80
3.2. Türk Halk Müziği ile Benzeşen ve Birebir Örtüşen Örnekler.....	82
3.2.1. “Medine’ye Varamadım”	82
3.2.2. “Aşkın İle Aşıklar”	85
3.2.3. “Bir Sultan”	87
3.2.4. “Muhammed’in Gözleri”	89
3.2.5. “Çay İlahisi”	91
3.2.6. “Aşk Ateşi”	93
3.2.7. “Gururlanma İnsanoğlu”	95
3.2.8. “Çeşme”	97
3.2.9. “Bir Çift Turna Gördüm”	99
3.2.10. “Ah Ümmetim”	100
3.2.11. “Babam Babam Sultanım”	102
3.2.12. “Can Oy”	105
3.2.13. “Allah Allah Diye”	108
3.2.14. “Ortaya Kurmuşlar Bir Büyük Zikir”	110
3.2.15. “Kuru Kafa”	112

SONUÇ.....	116
EKLER	119
KAYNAKÇA.....	167

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1.1: Cumhuriyet'in Müzik Karnesi19

Tablo 3.1: Kullanılan Enstrümanlar115

Tablo 3.2: Kullanılan Makamlar115

Tablo 3.3: Kullanılan Usuller115

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 3.1. “Yanar Yürek” İsimli Yapım ve “Berivanım” İsimli Şarkının Nakarat Kısmından Kesit	70
Görsel 3.2. “Seni Görmeyen Gözü Neyleyim” İsimli Yapımın İlk Kıtası ve “Aşığım Sana Doyamıyorum” İsimli Şarkının Nakarat Kısmından Kesit..	72
Görsel 3.3. “Ya Mehdi” İsimli Yapım ve “Dilara” İsimli Şarkının Nakarat Kısmından Kesit.....	74
Görsel 3.4. “Koy Bizi De Cennetine” İsimli Yapım ve “Aldırma Gönül Aldırma” İsimli Şarkının İlk Kısmından Kesit.....	76
Görsel 3.5. “Uyandır Seydam” İsimli Yapımın İlk kısmı ve “Aşığım Yanmışım” İsimli Şarkının Nakarat Kısmından Kesit.....	77
Görsel 3.6. “Medine’ye Varamadım” İsimli Yapım ve “Perişan Bir Divaneyim” İsimli Türkünün Benzer Kısımlarından Kesit.....	83
Görsel 3.7. “Aşkın İle Aşıklar” İsimli Yapım ve “Ağrı Dağından Uçtum” İsimli Türkünün İlk Kısmından Kesit	85
Görsel 3.8. “Bir Sultan” İsimli Yapım ve “Yeşil Ördek Gibi Daldım Göllere” İsimli Türkünün İlk Kısmından Kesit.....	87
Görsel 3.9. “Muhammed’in Gözleri” İsimli Yapım ve “İğne Attım Tarlaya” İsimli Türkünün İlk Kısmından Kesit	89
Görsel 3.10. “Çay İlahisi” İsimli Yapım ve “İğne Attım Tarlaya” İsimli Türkünün İlk Kısmından Kesit.....	91
Görsel 3.11. “Aşk Ateşi” İsimli Yapım ve “İğne Attım Tarlaya” İsimli Türkünün İlk Kısmından Kesit	94

Görsel 3.12. “Gururlanma İnsanoğlu” İsimli Yapım ve “Yarım Senden Ayrılalı” İsimli Türkünün İlk Kısmından Kesit.....	96
Görsel 3.13. “Çeşme” İsimli Yapım ve “Yarım Senden Ayrılalı” İsimli Türkünün İlk Kısmından Kesit	97
Görsel 3.14. “Bir Çift Turna Gördüm” İsimli Yapım ve “Bir Çift Durna Gördüm” İsimli Türkünün İlk Kısmından Kesit.....	99
Görsel 3.15. “Ah Ümmetim” İsimli Yapım ve “Eyvanına Vardım Eyvanı Çamur” İsimli Türkünün Benzer Kısımlarından Kesit	101
Görsel 3.16. “Babam Babam Sultanım” İsimli Yapım ve “Mevlam Bir Çok Dert Vermiş” İsimli Türkünün Benzer Kısımlarından Kesit	103
Görsel 3.17. “Can Oy” İsimli Yapım ve “Gönül Dağı” İsimli Türkünün Benzer Kısımlarından Kesit	106
Görsel 3.18. “Allah Allah Diye” İsimli Yapım ve “Kahveyi Kaynatırlar” İsimli Türkünün İlk Kısmından Kesit	108
Görsel 3.19. “Ortaya Kurmuşlar Bir Büyük Zikir” İsimli Yapım ve “Evlerinin Önü Dardır Geçilmez” İsimli Türkünün İlk Kısmından Kesit.....	110

KISALTMALAR LİSTESİ

A.e.	: Aynı eser
A.g.e.	: Adı Geçen Eser
A.g.m.	: Adı Geçen Makale
A.g.t.	: Adı Geçen Tebliğ
bkz.	: Bakınız
bs.	: Basım/Baskı Sayısı
bylt.	: Basılmamış Yüksek Lisans Tezi
c.	: Cilt
çev.	: Çeviren
der.	: Derleyen
ed.	: Editör
s.	: Sayfa
sy.	: Sayı
t.y.	: Tarih yok
yay.haz.	: Yayına Hazırlayanlar
DEÜGSE	: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
HÜSBE	: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
HLÜSBE	: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
İÜSBE	: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
MÜSBE	: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

GİRİŞ

Müzik, toplumsal değişimlerden etkilendiği gibi aynı zamanda bir toplumdaki değişimi okuyabileceğimiz bir vasıta işlevi de görür. Müzikteki yozlaşma aslında toplumsal yozlaşmanın bir yansımasıdır diyebiliriz. Kişilerin beğenilerinde, değer yargılarında ve yaşam tarzlarında meydana gelen değişim ve dönüşüm onların düşünce dünyasını ve buna bağlı olarak üretecekleri sanat eserlerini de etkileyecektir. Bu bağlamda sanatın bir dalı olarak müziğin bundan etkilenmesi kaçınılmazdır.

Osmanlı Devleti'nin son dönemlerinde görülen batılılaşma hareketleri, Cumhuriyet döneminde gerçekleştirilen birçok inkılap, halkın geleneksel olan ile bağlarının kopmasında etkili olmuştur. Özellikle yeniçeri ocağının kapatılması ile tekke ve zaviyelerin kapatılması gibi uygulamalar geleneksel müziğimize ait kaynakların yok edilmesi anlamını taşımaktadır.

Müzikte batılılaşma politikaları sonucunda, Türk müzisyenler tarafından bestelenen çok sesli eserler ve Klasik Batı Müziği eserleri halk tarafından benimsenmemiş olup bunun yerine tanındık ezgilere sahip Arap müzikleri radyolardan takip edilmeye başlanmıştır. Halkın müzik beğenisindeki değişimler “Arabesk” denilen bir müzik türünün ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır.

Arabesk kültürün toplumsal hayatta görünürlük kazanması ile dinî mûsikîmiz de bundan etkilenmiştir. Günümüzde popüler olan dinî içerikli müzikleri üreten kişiler üretimlerinde arabesk motifler kullanmakta gecikmemişlerdir. Halkın bildiği şarkı ve türkülere dinî içerikli sözler yazarak “ilâhi” adı altında piyasaya sürmüşlerdir. Bu sayede geniş bir dinleyici kitlesi edindikleri söylenebilir.

Dinî mûsikîmizde meydana gelen yozlaşma bununla sınırlı değildir. Mevlevî kültürünün popülerleşmesi ile sema ayınının açılışlarda, düğünlerde sergilenen bir gösteri haline gelmesi; halk arasında “İslâmî düğün” olarak adlandırılan düğünlerde ilâhiler eşliğinde halay çekilmesi gibi geleneğimizde olmayan uygulamalar günümüzde mevcuttur.

Bu çalışmada dinî mûsikî formlarından en bilineni olan “ilâhiler” özelinde dinî mûsikîmizde meydana gelen yozlaşma, bunun sebepleri ile çözüm önerileri üzerinde durulmuştur. Geleneğimize “dinî mûsikî” ve “lâdinî mûsikî” diye bir ayırım olmadığından, mûsikîmizi etkileyen etmenlerin bir bütün hâlinde ele alınması uygun görölmüştür. Ancak tasnif edilebilmesi ve kolay anlaşılması açısından, yer yer “dinî mûsikî”, “tekke mûsikîsi” gibi adlandırmalar yapılmıştır.

İlk olarak Osmanlı’nın son dönemlerinde başlayan “Batılılaşma” hareketinin ve Cumhuriyet dönemi gerçekleştirilen reformlar ile “Mûsikî İnkılâbı”nın mûsikîmiz üzerindeki olumsuz tesirleri üzerinde durulmuştur. Daha sonra “arabesk” müziğinin ortaya çıkış ve yayılma süreci, özellikleri ve dinleyici kitlesi ele alınmış; arabesk kültür kavramı açıklanmaya çalışılmıştır. Dinî mûsikîmizde meydana gelen yozlaşma popüler kültür bağlamında değeriendirilmiştir. Popüler dinî müzik yapımları ile geleneksel dinî müzik formlarımız arasındaki farklılığı gösterebilmek açısından, dinî mûsikî formları hakkında bilgi verilmiştir. Son olarak, günümüzde “ilâhi” olarak isimlendirilmiş ancak ilâhiler ile ilişkisi bulunmayan bir popüler dinî müzik tarzı üzerinde durularak bu durum örnek yapımlar üzerinden analiz edilmeye çalışılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

OSMANLI'DAN CUMHURİYET'E REFORM

HAREKETLERİNİN MÜZİĞİMİZE YANSIMALARI

1.1. Geleneksel Müziğimizde Dönüşüm ve Arabesk Müziğin Doğuşu

Dünyanın herhangi bir yerinde gerçekleşen felsefî-sosyal-iktisadi hareketlerin diğer milletleri etkilemesi kaçınılmazdır. Batı'da meydana gelen Rönesans ve Reform hareketleri, Fransız devrimi ve Sanayi devrimi ile bu gelişmeler sonucu ortaya çıkan “aydınlanma” düşüncesi Avrupa’da felsefe, bilim, sanat, siyaset gibi alanlarda köklü değişikliklere yol açtığı gibi Osmanlı İmparatorluğu üzerinde de etkili olmuş ve farklı alanlarda yapılan ıslahat hareketleri ile yaşanan sorunlara çözüm bulunmaya, değişime ayak uydurulmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda Osmanlı devletinin bir “modernleşme” sürecine girdiği söylenebilir.

Osmanlı İmparatorluğu’nun modernleşme süreci dört aşamada ele alınır. Birinci aşama, mevcut siyasal ve sosyal sistem içinde karşılaşılan sorunlara çözüm arama dönemi olarak tanımlanabilir. Bu aşamada sorunlar yaşandığının ve işlerin yolunda gitmediğinin farkında olunmakla birlikte çözüm arayışları modernite ile ilişkilendirilmemektedir. Bu sebeple bozulmalar tespit edilerek mevcut sistemin ihyası ile sorunlara çözüm bulunacağı düşünülmektedir. Örneğin savaş kaybedilmesi sorununa çözüm olarak ordunun büyütülmesi ve güçlendirilmesi ile ilgili uygulamalar yapılmıştır. Ancak bu nevi çözümler kısa süreli etkiye sahip olup uzun vadede başka sorunlara yol açmıştır.¹

İkinci aşamada modernite projesi, yönetimin araçsal bir mantıkla yaptığı reformlar yoluyla topluma yansımaktadır. Bu dönemde yapılan uygulamaların

¹ İlhan Tekeli, “Türkiye’de Siyasal Düşüncenin Gelişimi Konusunda Bir Ust Anlatı”, **Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık**, ed.:Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 4. bs., İletişim Yayınları, İstanbul, 2007, c.3, s.22

araçsal olarak tanımlanması, moderniteye salt bir siyasal düşünce olarak değil sorunlara çözüm bulma saikiyle reformların içerisinde yer verilmesinden kaynaklanmaktadır. Bu aşamada Avrupa ülkelerinin tanınmasına yönelik arayışlar ve onlardan etkilenme baş göstermiştir. Ancak bu arayış ve etkilenme durumu yönetici kadro ile sınırlı kalmıştır. Ekonomi ve eğitim yoluyla modernleşme bu dönemdeki modernite projesinin temelini oluşturmaktadır.²

Üçüncü aşama ise, yeni ilişki kurma biçimleri öneren ve iktidar taleplerini kamu alanını etkileyerek gerçekleştirmeye çalışan iktidar dışındaki kişi ve grupların siyasal düşünce ve hareketlerinin geliştiği dönemdir. Yani artık siyasal düşünce modernite projesinin içinde açıkça yer almaktadır. Yönetimin işleyişindeki hatalara yönelik sınırlı reformlar, bürokrasinin üst kademelerinde değişiklik-yer alma çabaları, iktidar talebinin belirgin hale gelmesiyle de darbe-ayaklanma gibi yollara başvurma gibi durumlar bu dönemi ifade eden örneklerdir.³

Dördüncü ve son aşamaya gelindiğinde, imparatorluk dağılarak ulus-devlete dönüşmüş olduğundan modernite projesi ilk üç aşamadaki ılımlı halinden uzaklaşıp daha radikal bir biçim kazanacaktır. İkinci ve üçüncü aşamalarda modernite projesinden beklenen, imparatorluğun parçalanmasını engellemek iken dördüncü aşamada bu beklenti ekonomik gelişmeyi sağlamak şeklinde değişmiştir. *Tekeli*'nin geliştirmiş olduğu bu dört aşamalı modelin ikinci aşamasının III. Selim ve II. Mahmut dönemlerine, üçüncü aşamasının ise Abdülmecit, Abdülaziz ve II. Abdülhamit dönemlerine tekabül ettiği söylenebilir. Cumhuriyet dönemi ise dördüncü aşama olarak değerlendirilebilir.⁴

Osmanlı ile Batılı devletler arasında sanatsal ilişkilerin Fatih'le başladığı, Rönesans mimarlık ve resim sanatının ünlü isimleri İstanbul'a getirilerek onlardan yararlanıldığı ancak müzik alanında bir ilişkinin olmadığı bilinmektedir. Osmanlı devletinin Batılılaşmaya ne zaman başladığı tartışması için en anlamlı başlangıç olarak 1720 yılı kabul edilebilir. Yirmi sekiz Mehmet Çelebi'nin Paris'e elçi olarak

² Tekeli, A.g.e., s. 22-23

³ Tekeli, A.e., s. 23-25

⁴ Tekeli, A.e., s. 25-27

gönderilmesi, Osmanlı devletinde görülen “*iradi*” Batılılaşma isteğinin önemli bir göstergesidir. Yirmi sekiz Mehmet Çelebi, Padişah’a sunduğu Sefaretnamesinde şehre ait pek çok ilgi çekici kurum ve pratiklerden bahsetmiş olup bu Sefaretname Lale devrinin pek çok uygulaması için model oluşturmuştur. Bu dönemde bizzat Padişah tarafından “*Batı*” hakkında bilgi toplaması için gönderilmiş bir elçinin heyecanlı anlatımlarını içeren bir Sefaretname mevcut iken 1543’de Fransa kralı I. François tarafından gönderilen “*Batılı*” çalgı takımının “*savaşçılık ruhunu bozacağı*” gerekçesiyle geri yollanması, aralarında I. Elizabeth’in gönderdiği org da dâhil olmak üzere Batılı çalgı ve çalgıcıların Osmanlı kentlerinde rağbet bulmaması gibi olaylar, daha önceki dönemlerde Batılılaşma konusunda kafaların karışık olduğu izlenimi vermektedir. Bu açılardan 1720 yılı “*iradi*” anlamda Batılılaşma için bir milat sayılabilir.⁵

Osmanlı dönemi modernleşme düşüncesinden mûsikîmiz de payını almıştır. Osmanlı hanedanında Batı müziğine gerçek anlamda ilginin III. Selim ile başladığı söylenebilir. Birçok makam tertib etmiş, Türk mûsikîsinin farklı formlarında pek çok eser bestelemiş olmakla birlikte Batı müziğine de önem veren III. Selim, opera ve “Frenk rakkasları”nı seyreden ilk padişaktır.⁶

Lale devri ile başlayan Batılılaşma hareketleri, III. Selim tarafından kurulan Nizam-ı Cedid ordusu ile resmen devlet tarafından yürütölmeye başlamıştır. Batılı anlayışa uygun olarak kurulan bu ordu ile birlikte askeri müzik alanında da Batılılaşmanın ilk adımı atılmıştır. Nizam-ı Cedid birliklerinin eğitimleri için Fransa’dan getirilen subayların isteğıyle, birliklerin yürüyüş eğitimlerinde kullanılmak üzere boru takımları kurulmuştur. Bu durum mehter müziğinden bando müziğine geçişin ilk adımı olarak değeriendirilebilir.⁷

II. Mahmut askerî yapılanmayı modernleştirmek amacıyla Yeniçeri Ocağı’nı kaldırarak, yerine Asakîr-i Mansûre-i Muhammediye’yi kurarken yeni orduya eşlik

⁵ İrfan Yigit, **Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Mûsikî ve Yasaklar**, doktora tezi., İÜSBE, 2019,s.60-61

⁶ Volkan Kaptan, Merve Nur Kaptan, “Cumhuriyet Dönemi ve Öncesi Batılılaşma Hareketlerinin Türk Müziğine Etkileri”, **İdil Sanat ve Dil Dergisi**, 2019, c.8, sy.58, s.810-811, (çevrimiçi) <http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1550404310.pdf> , 08.12.2019

⁷ Erkut Çağlak, Sevil Filiz, “Türk Devlet Geleneğinde Askerî Müzik ve Askerî Müzik Eğitimi”, **Sahne ve Müzik Eğitim - Araştırma e-Dergisi**, 2018, sy.7, s.41, (çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/501264> , 08.12.2019

etmesi amacıyla - 1826'da Mehterhane-i Hümayun kapatılarak - Muzıka-yı Hümayun açılmıştır. Eğitimde Batı tarzını esas alan Muzıka-yı Hümayun'da , Batı ve Türk müziği olmak üzere iki kısımda eğitim verilmiştir. Saray Fasıl Heyeti'nin de bu kuruma bağlanmasıyla özellikle XIX. yüzyılda saray himayesindeki Enderun varlığını yitirmiş , tarihi ve köklü eğitim kurumları kaldırılan Osmanlı-Türk mûsikîsi en önemli kaynaklarını kaybederek ağır darbeler almıştır. Mûsikîmizin önemli bir ayağı olan dinî mûsikî ise, mevlevîhanelerde ve tekkelerde bir süre daha varlığını sürdürmüştür.⁸

Batı müziği ve operaya olan ilgi Sultan Abdülmecid döneminde devam ederken Sultan Abdülaziz Batı müziğini benimsememiştir. Sultan II. Abdülhamid ile birlikte Batı müziğinin baskın olduğu müzik anlayışının etkili olduğu bir döneme girilmiştir. Sarayda Batı müziğinin etkinliğinin artması sonucunda bu durumdan rahatsızlık duyan besteci ve icracıların Mısır'a gitmeleri, Dede Efendi'nin "Bu oyunun tadı kaçtı" diyerek hacca gitmesi gibi olaylar bu dönemde Türk mûsikîsinin saraydan gördüğü desteğin azaldığının bir göstergesidir.⁹

Sultan II. Abdülhamid'in Batı müziği eğitimi aldığı ve onunla ilgilendiği bir gerçektir. Ancak Batılılaşma siyaseti sebebiyle halka Batı müziğini benimsetme gibi bir gayreti olmadığı görülmektedir. Bununla birlikte Osmanlı padişahlarının tamamının Türk mûsikîsini teşvik etmiş ve kollamış olduklarını söylemek de hakikatle bağdaşmamaktadır. Buna rağmen Abdülhamid ile ondan önce ve sonra gelen birkaç padişahın en azından Türk mûsikîsi aleyhinde açık tavırları olmadığı anlaşılmaktadır.¹⁰

19. yüzyıl batılılaşma hareketleriyle birlikte mûsikî formlarımızda da değişiklikler olmuştur. Klasik mûsikîmizde uzun terennümlü, bol tekrarlı, ağır ve ağıdalı formlardaki eserler yerini daha küçük formda ve kısa terennümlü eserlere bırakmıştır. 19. yüzyılın ilk yarısına kadar beste ve semâilerin yanında pek değer

⁸ Vefa Saygın Ögütte, Hüseyin Etil, "Geçiş Sürecinde Yiten Musiki: Sosyal Dönüşüm ve Osmanlı-Türk Musikisinden Varoluşsal Profiller", **Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi**, 2009, c.7, sy.14, s.432-433, (çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/653622> , 08.12.2019

⁹ Kaptan, a.g.m., s.811-812

¹⁰ Fazlı Arslan, **Müzikte Batılılaşma ve Son Dönem Osmanlı Aydınları**, Beyan Yayınları, İstanbul, 2016, s.24-25

taşımayan şarkı formu Hacı Arif Bey'den itibaren en çok kullanılan form haline gelmiştir. Dinî mûsikîde “naa't”, “durak”, “salat” ve “savg”lar yavaş yavaş kaybolmuş, “mevlid” ve “miraciye” gibi uzun eserleri bilen kişiler gittikçe azalmış, buna karşılık Arapça güfteli ilâhîler olan “Şuğl”ler kabul görmeye başlamıştır.¹¹

Sinaneddin Yusuf Çelebi ve Bursalı Sekban'a ait mevlid bestelerinin bulunduğu ancak bu bestelerin sınırlı bir çevrede yaygın olduğu ve icracılarının vefatı ile bu besteleri bilen kimselerin kalmaması sonucu unutulup gittiği bilinmektedir.¹² Bu durum mûsikîmizin diğer büyük formları için de geçerli olup gerek öğretiminin zorluğu gerekse bu eserleri öğrenmeyi talep eden kişilerin olmayışı ve notaya alma alışkanlığının olmayışı gibi faktörler zaman içerisinde bu büyük formu eserlerin unutulup yok olmasına yol açmıştır diyebiliriz.

Muzika-yı Hümayun'un kurulmasıyla birlikte, Batı müziği Osmanlı toplumuna girmiş ve mûsikînin merkezinde ikilik başlamıştır. Ancak Batı Mûsikîsi, Cumhuriyet dönemine gelene kadar 500 yıllık bir geleneği olan köklü mûsikîmizi sarsacak gücü bulamamış, sınırlı bir çevrede yayılmıştır.¹³ Tanzimat döneminde geleneksel müzik devlet ve toplum tarafından dışlanmamış fakat Batıcı aydınlar arasında küçümsenmeye başlamıştır. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e kadar geleneksel müzik dışlanmadan Batı müziğinin resmen desteklendiği, iki müziğin toplum içinde bir arada yaşadığı görülmektedir.

Oryantalist metinlerde ve etnomüzikoloji disiplininin temelinde yer alan “Batı dışı geleneksel müziklerin ancak Batı müziği ile ilişkiye girerek kendilerini yenileyebilecekleri” varsayımı Tanzimat ile birlikte içselleştirilmeye başlamış, ilerleyen dönemlerde Batı müziğinin üstünlüğü ve evrenselliği kabul edilerek sentez yolundaki çabalar da küçümsenmiş, Osmanlı müziği müzelik hale getirilip Batı

¹¹ Cinuçen Tanrıkorur, **Türk Müzik Kimliği**, yay.haz. İsmail Kara, Barihüda Tanrıkorur, Reha Sağbaş, Başak İlhan, 3. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2018, s. 155-156

¹² Ubeydullah Sezikli, “Besteli Mevlid Üzerine İki Yazma Eser”, **Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, 2008, c. 8, sy.1, s.181-182, (çevrimiçi) , <https://dergipark.org.tr/tr/pub/cuilah/issue/4174/55025> , 10.01.2021

¹³ Bülent Aksoy, “Cumhuriyet Dönemi Müsikîsinde Farklılaşma Olgusu”, **Cumhuriyet'in Sesleri**, ed. Gönül Paçacı, yay. haz. Derya Özkan, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1999, s.30-31

müziği yaşıyan tek müzik olarak görülmüştür.¹⁴ Batıcı aydınların düşünce yapısındaki bu değişme Cumhuriyet’in resmi müzik görüşünün temelinde yer alan “Batı müziğini yaygınlaştırarak geleneksel müzik ile bağları koparma” fikrinin ortaya çıkışına temel oluşturmaktadır.

Mûsikîde batılılaşma konusunda Osmanlı’nın son döneminde yaşamış birçok aydın görüşlerini ifade etmiş ve bu konu ile ilgili çeşitli yazılar kaleme almışlardır. Doğu - Batı, Alaturka - Alafranga tartışmaları ile ilgili fikirlerin izini sürerken ilk karşılaşacağımız yazılar Ahmet Midhat Efendi (1844-1912)’ye aittir. Onun düşünceleri Türk Mûsikîsinin nazari yönünün geliştirilmesi, sadeleştirilmesi ve Batı standartlarına kavuşturulması yönündedir. Onda ve dönemin diğer fikir adamlarının yazılarında açıktan açığa bir Türk müziği aleyhtarlığı görülmüyor, kendi mûsikîsini tamamen reddederek milli bir mûsikî ortaya koyma fikri tebarüz etmiyordu. Milli mûsikîmizin nasıl olması gerektiği ile ilgili düşünceler ilk defa Necip Asım (1861-1935) tarafından 1896 - 1897 yıllarında Mâlûmât mecmuasında yayımlanan yazılarda karşımıza çıkmaktadır.¹⁵

Necip Asım bu mecmuada yer alan “Türk Musikisi” başlıklı yazısında ; memleketimizde üç tür mûsikî bulunduğunu (alafranga, incesaz ve köy mûsikîsi olarak ifade edilebilir), güfteleri ve besteleri ile bize ait olduğunu düşündüğü “köylerde çalınıp söylenen” müziğin bizim asıl müziğimiz olduğunu buna karşı “incesaz” olarak nitelendirdiği müziğin İran taklidi güftelerin bestelenmesi yoluyla oluşturulduğu için milli olmadığını, zamana ayak uyduramayacağını ve alafranga müzik ile rekabet edemeyeceğini ifade ederken ihmal edilen ve geri bırakılan halk müziğimiz tetkik edilip notaya alındıktan sonra geliştirilerek milli bir ahenk ortaya koyulması gerektiğini savunmaktadır.¹⁶ Bu fikirler Ziya Gökalp (1875-1924) ile sistemleşerek Cumhuriyet dönemi mûsikî politikalarının temelini oluşturacaktır.

Ziya Gökalp *Türkçülüğün Esasları* isimli kitabının “Milli Musiki” başlıklı bölümünde Mûsikî inkılâbına temel oluşturan görüşlerini şu şekilde ifade etmektedir:

¹⁴ Güneş Ayas, **Mûsikî İnkılâbı’nın Sosyolojisi: Klâsik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim**, Doğu Kitabevi, İstanbul, 2014, s.83-85

¹⁵ Bkz. Arslan, a.g.e.

¹⁶ Faysal Arpaguş, **Ma’lûmât Mecmuası’nın 1-500 Sayılarında Yer Alan Türk Mûsikîsi ile İlgili Makâleler**, bylt., MÜSBE, 2004, s.110-113

“Bugün işte şu üç musikînin karşısındayız: Şark musikîsi, Garp musikîsi, Halk musikîsi. Acaba bunlardan hangisi bizim için millidir? Şark musikîsinin hem hasta hem de gayrî millî olduğunu gördük, Halk musikîsi harsımızın, garp musikîsi de yeni medeniyetimizin musikîleri olduğu için, her ikisi de bize yabancı değildir. O halde, millî musikimiz memleketimizdeki halk musikîsiyle garp musikîsinin imtizacından doğacaktır. Halk musikimiz, bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve garp musikîsi usûlüne armonize edersek, hem millî, hem de Avrupaî bir musikîye malik oluruz. Bu vazifeyi ifa edecek olanlar arasında Türkocaklarının musikî heyetleri de dahildir. İşte Türkçülüğün musikî sahasındaki programı esas itibariyle bundan ibaret olup, bundan ötesi millî musikîlarımıza aittir.”¹⁷

Gökalp’in buradaki ifadelerine baktığımızda dönemin mûsikî ortamı ile ilgili Necip Asım’ın yaptığı üçlü sınıflandırmayı aynen kabul ettiği ve onun halk müziğinden yola çıkılarak millî bir müzik oluşturulması yönündeki düşüncesini temel aldığı görülmektedir. Necip Asım, Anadolu Türkülerine dönmeyi ifade ederken köklü bir geleneği olan klasik mûsikîmizi yok saymaktan bahsetmemektedir. Ancak Necip Asım’daki ılımlı hava Gökalp’te ortadan kalkmakta ve Osmanlı müziğini tamamen reddetme noktasına gelmektedir.

Gökalp’in yukarıdaki ifadelerinde tutarsızlıklar da bulunmaktadır. Kullanılan ses sisteminden dolayı “gayri millî” ilan ettiği şark mûsikîsi ile halk mûsikîmizin aynı ses sistemini, ortak makam dizilerini ve usulleri kullandıkları gerçeğini göz ardı etmiştir. Ayrıca şark mûsikîsi olarak adlandırdığı mûsikîde kullanılan keman, ud, kanun, tanbur gibi enstrumanların halk tarafından icra edilen müziklerde de kullanıldığı bir gerçektir. Aynı kaynaktan beslenen ve birbirinden ayrı düşünülmemesi gereken bu iki müzik türünden biri yüceltilirken diğersinin yok sayılması, Batılılaşma ve Modernleşme tasavvuru neticesinde ortaya çıkmış bilinçli bir tercih olarak değerlendirilebilir.

Ayrıca geleneksel mûsikîmizi “hastalıklı” olarak tanımlaması, o ve onun gibi düşünen aydınlar tarafından mûsikîmizin tamamen ortadan kaldırılması gerektiği sonucunu doğurmaktadır. Bu sayede geçmişe ait kalıntılar tamamen temizlenerek yeni ve sağlıklı bir müzik inşası mümkün olabilecektir. Cumhuriyet dönemi mûsikî

¹⁷ Ziya Gökalp, **Türkçülüğün Esasları**, 7. bs., Varlık Yayınları, İstanbul, 1968, s.130-131

politikalarına ve bu alanda yapılan uygulamalara bakıldığında bu düşüncenin izlerini görmek mümkündür.

Tekeli'ye ait dört aşamalı model¹⁸ genel bir model olmakla birlikte yukarıda sözü edilen modernleşme süreci ile ilgili müzik alanında yapılan reformları yorumlamak için de kullanılabileceği kanaatindeyiz. İlk üç aşamaya tekabül eden Osmanlı imparatorluğu döneminde yapılan yanlış uygulamalar müziğimize büyük zararlar vermiş olmakla birlikte bu durum sınırlı bir çevreyi etkilemiş olup halkın geneline sirayet etmemiş, halkın müzik tercihlerini değiştirmek için bir baskı unsuru olarak kullanılmamıştır. Ayrıca yapılan uygulamalar, siyasal ve sosyal reformlarda olduğu gibi “mevcut sistemin ihyası” anlayışından beslenmiş, geleneksel müziğimize yeni makamlar, yeni usuller, yeni formlar kazandırmak yoluyla onu geliştirme çalışmalarına ağırlık verilmiştir. Batı müziği ile ilgili hayata geçirilen uygulamaların askeri müzik ve padişahların kişisel müzik tercihleri ile sınırlı kaldığı söylenebilir. Geleneksel müziğimizi tamamen inkar edip yeni bir müzik üretme arayışına gidilmemiştir.

Dört aşamalı modelde öne sürülen dördüncü aşamaya ait özellikler göz önünde bulundurulduğunda, Cumhuriyet dönemi müzik alanında yapılacak reformlarda geleneksel olanı ihya ve muhafaza etmek yerine radikal değişiklikler ile yeni bir mûsikî üretme çabasının ağır bastığı söylenebilir. Bu üretilen müziğin halka benimsetilmesi yoluyla insanların geçmiş ile kültürel bağları kopararak yeni kurulan sisteme adapte olmaları ve yeni bir millet inşasının amaçlanması anlaşılır bir durumdur. Bu bağlamda değerlendirildiğinde, Cumhuriyet dönemi radikal modernleşme politikaları içerisinde sadece ekonomik - siyasal kalkınma değil kültür ve sanat alanında yapılacak reformlar da önemli bir yer tutmaktadır. Siyasal ve sosyal alanda yapılan devrimler ile yetinilmeyerek ayrıca bir “Mûsikî İnkılâbı” gerçekleştirilmiş olması bu durumu ortaya koymaktadır.

Saltanat ve hilafetin kaldırılması gibi uygulamaların yapıldığı bir dönemde, yeni rejim kadroları tarafından padişahlar ve saltanatı hatırlatan bir müziğe ait izleri silme çabaları şaşırtıcı değildir. *Güneş Ayas*'ın verdiği şu örnek bu durumu özetler

¹⁸ Tekeli, A.e., s.22-27

niteliktedir: “ Siyasi atmosferin müzik geleneği üzerindeki etkisinin en bariz ve trajikomik örneklerinden biri son dönemin en popüler makamlarından biri olan Sultanıyegâh makamının adına bile tahammül edilmemesi, Milli Yegâh olarak değiştirilmesidir.”¹⁹ Bu örnekte görüldüğü üzere müzik alanında ortaya çıkan zihniyet dönüşümünün etkileri kavramlar üzerinde de kendisini göstermeye başlamıştır.

Benzer şekilde, başlangıçta Batı müziğindeki Türk etkisini ifade etmek için kullanılan “Alaturka” sözcüğü anlam kaymasına uğrayarak Osmanlı müziğini tanımlar hale gelmiş; “Alafranga” Batıyı ifade ederken “Alaturka” Doğululuğun, Türklüğün, Osmanlılığın istenmeyen yanlarını temsil eder hale gelmiştir.²⁰

Yukarıda ifade edilen durumlar geleneksel Türk müziğinin dışlandığını, ötekileştirildiğini ve ona ait izlerin silinmeye çalışıldığını düşündürmektedir. Cumhuriyet dönemi mûsikî politikaları ile birlikte geleneksel müziğimiz “Bizans müziği”, “meyhane müziği”, “şark müziği” “saray müziği”, “Enderun müziği” gibi tanımlamalarla aşağılanmaya ve milli müziğin dışına itilmeye çalışılmıştır.²¹ Bu sayede milli bir mûsikî ortaya koymanın gerekliliği düşüncesine meşru bir zemin oluşturmak amaçlanmıştır diyebiliriz.

Mûsikî alanında bir inkılâba ihtiyaç duyulmasının temel nedeni müziğin kapsayıcılığından kaynaklanıyor denilebilir. Bir toplumun müziğine müdahale etmek sadece dinlenecek müzik tarzında bir değişiklik anlamına gelmez. Aynı zamanda o toplumun beğeni ve zevklerinin değiştirilmesi, kültürel bağlarından koparılması anlamını da taşır. Bu sebeple, mûsikî inkılâbının yeni bir toplum inşasında etkisi göz ardı edilemez.

“Siz hiç resim, heykel veya mimari devrimi falan duydunuz mu? Fakat mûsikî devrimi yapılmak istendi. Eski medeniyeti reddetmenin bir parçası olarak, redd-i miras için yapıldı. Başka sanat dallarında redd-i miras yapmanın gereği yoktu. Mesela resimde yapmanın gereği yoktu çünkü resim zaten bütünüyle Batı’dan gelen yeni bir sanat dalıydı. Nakış veya minyatür

¹⁹ Ayas, A.g.e., s.116

²⁰ Ayas, A.e., s.87-88

²¹ Geleneksel Türk müziğini meşruluk alanının dışına itme stratejileri ve bu amaçla farklı şekillerde isimlendirilmesi konusu ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Ayas, A.g.e.

daha önceden vardı ama onlar zaten kaybolmuştu. Kuvvetli geleneği olan ve yaşayan tek şey müzikti.”²²

Bu sebeple mûsikî inkılâbı dönüştürücü etkisiyle yeni toplum inşasında önemli görülmüş ve çeşitli uygulamalarla yürürlüğe koyulmuştur diyebiliriz.

Mûsikî inkılâbı alanında yapılan çalışmalara bakacak olursak; 1923 yılında İstanbul’daki Mûsikî Encümeni lağvedilmiş, Dârülelhan müfredatına Batı Müziği dersleri eklenerek yeniden yapılandırılmıştır.²³

Devlet okullarında Türk mûsikîsi öğretimini yasaklayan ve yeni bir Batı mûsikî tedrisatı yerleştirmeye çalışan Maarif Nâzırı Mustafa Necati Bey, müellifi olduğu Tevhid-i Tedrisat Kanunu ile beraber mûsikîmizin herhangi bir devlet kurumunda öğretiminin de yasaklanmasına yol açmış ve Dârülelhan’ın Türk mûsikîsi şubesini kapattırmıştır.²⁴ 1926 yılına gelindiğinde, Türk mûsikîsi şubesi kapatılan Dârülelhan, Batı müziği konservatuarına dönüştürülmüştür.

Yukarıda bahsedilen uygulamalar sonucunda, geleneksel müziğimizi öğretecek resmi bir eğitim kurumu kalmamıştır. Bu durum, 1975 yılında İstanbul Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuarı kuruluncaya kadar devam etmiştir. 1924 yılında Mûsikî Muallim Mektebinin açılması, 1925 yılında Avrupa’ya müzik eğitimi için öğrenci gönderilmesi* gibi uygulamalarla Batı müziği öğretimini gerçekleştirecek öğretmenlerin yetiştirilmesi amaçlanmıştır. Tüm bu uygulamalar , sadece Batı müziğine dayalı bir müzik eğitiminin yerleştirilmeye çalışıldığını göstermesi bakımından önemlidir.

Bu uygulamaların gerçekleştirilmesine dayanak oluşturan düşünce yapısını daha iyi anlayabilmek için Mustafa Kemal Atatürk’ün mûsikîmiz hakkındaki görüşlerine göz atmak yerinde olacaktır.

²² Yasin Eker, Ahmet Sadık Hıdır, **Müzik Söyleşileri**, ed. Rıfat Özçöllü, Kapı Yayınları, İstanbul, 2015, s.52-53

²³ Gönül Paçacı, “Cumhuriyet’in Sesli Serüveni”, **Cumhuriyet’in Sesleri**, ed. Gönül Paçacı, yay. haz. Derya Özkan, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul 1999, s.13

²⁴ Eker, Hıdır, A.e., s.52

*Bkz. Tablo 1.1.

Atatürk’e göre müzik estetik bir tercihten ziyade bir gelişmişlik göstergesidir. Her ne kadar kişisel olarak dinlemeyi tercih ettiği müzik türü olarak bilinse bile, Geleneksel Osmanlı müziğini halkı için tercih etmemiş, bu müziği kötü yetiştirilme ve ihmaller sonucu edinilmiş içki, uyuşturucu gibi alışkanlıklara benzeterek bu alışkanlıktan kurtulunması gerektiğini vurgulamıştır. Ziya Gökalp gibi o da halk müziğinin Batı sistemiyle düzenlenmesi sonucunda milli bir mûsikî üretilebileceği kanaatindeydi. Bu süreçte klasik eserlerimizin çok sesli hale getirilmesi şeklindeki uygulamalara ise karşı çıkmış ve bunu “irtica” olarak nitelendirmiştir. 1928 yılında gerçekleştirdiği meşhur Sarayburnu konuşmasında Batı müziğini canlılık, hareket ve neşeyle özdeşleştirirken Şark müziğini atalet, gam ve kederle özdeşleştirip Türk milletinin fitratına uygun olmadığını belirtmiştir.²⁵ Atatürk’ün mûsikîmiz hakkındaki bu tarz beyanatları yapılacak olan mûsikî inkılâbının temelini oluşturmuştur diyebiliriz.

Bununla birlikte Mustafa Kemal Atatürk’ün 1 Kasım 1934’te yaptığı meclis konuşmasında , geleneksel mûsikîmizin “yüz ağartacak değerinde olmadığı”²⁶ nı vurgulaması üzerine radyolarda Türk Müziği eserlerinin çalınması yasaklanmıştır. Bu yasak 1936 yılına kadar sürmüştür.*

Radyolarda yeniden Türk Müziği yayınları yapılmış olmakla birlikte; bu yayınların en az dinlendiği saatlerde, papyonlu ve fraklı bir şef tarafından yönetilen bir koro tarafından sunulduğu görülmüştür. Bu durum, güftelerinin anlamı ve icrası bakımından özel bilgiler gerektiren bu müziğin zamanla anlaşılmaz hâle gelmesine ve toplumla bağlarının kopmasına yol açmıştır.²⁷

Koro uygulamaları ile birlikte; bütün koro üyelerinin aynı perdeden okumasını sağlamak için eserler daha pest akortlardan icra edilmeye başlanmış, süslemeler çıkarılarak düz bir okuyuş tercih edilmiş ve ritim sazlarından vazgeçilerek Batı müziği nüans elemanları ön plana çıkarılmıştır. Günümüzde klasik koronun sözü

²⁵ Ayas, A.g.e., s.110,111,112

²⁶ 1 Kasım 1934 tarihli meclis konuşmasının metni için bkz.

https://www.tbmm.gov.tr/tarihce/ataturk_konusma/4d4yy.htm

*Bkz. Tablo 1.1.

²⁷ Orhan Tekelioğlu, “Ciddi Müzikten Popüler Müziğe Mûsikî İnkılâbının Sonuçları”, **Cumhuriyet’in Sesleri**, ed. Gönül Paçacı, yay. haz. Derya Özkan, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1999, s.149

edilen icra anlayışından sadece geleneksel müziğimize ve repertuarına âşina olan kişiler haz alırken, geleneksel repertuara âşina olmayan yeni kuşakların bu icrayı donuk buldukları yönünde yaygın bir kanaat vardır.²⁸

Yukarıda bahsedilen uygulamalar ile birlikte mûsikîmize darbe vuran diğer önemli olay tekke ve zâviyelerin kapatılmasıdır. Bu uygulama ile birlikte dinî mûsikî geleneğimiz ciddi kayıplara uğramış; tekke mûsikîsi, toplumdaki işlevini yitirerek kaybolmaya başlamıştır diyebiliriz.

“Tekkeler 1924’te kapatılınca dinî musiki bir unutulma sürecine girmiş, ülkedeki musiki ortamı kendiliğinden ‘laik’leşmişti. İstanbul Sirkeci’deki ilk radyo istasyonundan başlayarak bütün radyolar bu laik ortamın içine doğdu. Bir okul niteliğindeki Ankara radyosu ile İstanbul radyosu yetiştirdiği genç musikicileri dindışı musiki bilgileriyle eğitti; arşivlerinde de yakın bir geçmişe kadar sadece dindışı eserlerin notaları yer aldı.”²⁹

Türk mûsikîsinin bilimsel yapısının 19. yüzyıl sonlarında yalnız üç Mevlevi şeyhi (Yenikapı Mevlevihânesi şeyhi Celaleddin Dede, Galata Mevlevihânesi şeyhi Ataullah Efendi, Bahariye Mevlevihânesi şeyhi Hüseyin Fahrettin Dede) tarafından bilindiği düşünülürse³⁰, tekke ve zâviyelerin mûsikîmize kaynaklık etme bakımından ne büyük öneme sahip olduğu daha net anlaşılabilir.

“Cumhuriyet öncesi dönemdeki mûsikîşinasların büyük çoğunluğunun tekkelerde yetiştiği bilinmek ile birlikte o dönemdeki mûsikîşinasların büyük çoğunluğunun da -bestekârların, icracıların ve hatta nazariyat çalışmaları yapanların- aynı zamanda mensubu bulundukları tekkelerin ya şeyhleri ya da dervişleri konumunda olduklarını görürüz. Bu durum açıkça göstermektedir ki 1925 tarihli yasa ile yalnızca tekkeler lağvedilmemiş, var olan bu zengin mûsikî mirası da geleneğimizden tasfiye edilmiştir.”³¹

²⁸ Ayas, A.g.e., s.350

²⁹ Bülent Aksoy, **Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar**, 3. bs., Pan Yayıncılık, İstanbul, 2016, S.200

³⁰ Paçacı, A.g.e., s.16

³¹ Uğur Alkan, “Tek Partili Dönem Türkiye’inde Mûsikî Politikaları: Dini Mûsikî Örneği”, **Tasavvur – Tekirdağ İlahiyat Dergisi**, 2018, c.4, sy.2, s.461-462, (çevrimiçi) <http://acikerisim.nku.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/20.500.11776/3178/Tek%20Partili%20D%33%b6nem%20T%c3%bcrkiye%e2%80%99sinde%20M%c3%bbsik%c3%ae%20Politikalar%c4%b1%20Dini%20M%c3%bbsik%c3%ae%20c3%96rne%c4%9fi.pdf?sequence=1&isAllowed=y>, 01.12.2019

“Tekkeler, musikişinasların buluşma yerleriydi. Şehrin musiki adamları musiki dinlemek için tekkelere gelir, görüş alışverişinde bulunurlardı. Tekkelere bir şeyler öğrenmek isteyen genç musikiciler de uğrarlar, kendilerini üstatlara tanıtmak imkânı bulurlardı. Gayrimüslim cemaatlerin musikicileri bile tekkelere gidip ayinleri dinlerlerdi. Tekkelere hiç uğramamış bir Osmanlı musikicisi olduğu tasavvur bile edilemez. Osmanlı musikicilerinin büyük bir çoğunluğunun saraydan değil, tekkelerden yetiştiğini belirtmek gerekir.”³²

Bu bağlamda düşünüldüğünde; bir yandan nitelikli mûsikî eserlerinin üretilmesinde ve mûsikîşinaslar arası etkileşimler ile zenginleşmesinde diğer yandan yeni mûsikîşinasların yetişmesinde tekkelerin anahtar bir role sahip olduğu görülmektedir.

Tekkeler irşad, eğitim, kültür ve sanat mekanları olmalarının yanında halkın bir araya geldiği ve sosyalleştiği yerlerdir. Sadece İstanbul’da 345 civarında³³ tekke bulunduğu göz önüne alınırsa - bu rakam ülke çapında tekkelerin yaygınlığı konusunda bir fikir oluşturabilir - tekkelerin faal olduğu dönemlerde yalnızca mûsikînin üretilmesini değil aynı zamanda halka ulaştırılmasını da sağlayan kurumlar olduğu görülebilir. Tekkelerin kapatılması ile birlikte halk dinî mûsikî eserlerine ulaşabildiği bir kaynaktan mahrum kalmış oldu. Kendi çabaları ile bu mûsikî mirasını devam ettirmeye çalışanlar olsa bile bu mûsikîyi bilen üstatların hayatlarının sona ermesiyle birlikte yeni mûsikî ortamına doğan nesillerin geleneğe yabancılaşması kaçınılmazdır. Bu uygulamanın uzun vadede insanların ince mûsikî zevklerinin körelmesine ve kendilerine sunulan niteliksiz müzik yapımlarını benimsemelerine yol açtığı düşünülebilir.

1928’de gerçekleştirilen harf inkılâbı da mûsikî geleneğimiz üzerinde tahribat oluşturan uygulamalardan biridir. Geleneksel mûsikîmiz temelde bir “söz” mûsikîsidir. Repertuarımızın çoğunu sözlü eserler oluşturmaktadır. Bu eserlerin güftelerinin Arapça - Farsça kelime ve terkiplerden oluştuğu düşünülürse dilde

³² Bülent Aksoy, “Osmanlı Geleneğinde Dinî Musiki Üstüne Birkaç Not”, 2009, (çevrimiçi), http://akademik.semazen.net/article_detail.php?id=518 , 17.10.2020

³³ Mustafa Aşkar, “Son Dönem Tekke Mecmûalarından Yeşilzâde Mehmed Salih Efendi’nin Rehber-i Tekâyâ’sı”, *Tasavvuf: İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi*, Ankara, 2000, s. 135, (çevrimiçi) http://www.tasavvufdergisi.net/Makaleler/2124257409_3.2.pdf , 01.12.2019

meydana gelen bu köklü değişimin, mûsikî eserlerimizin anlaşılması noktasında büyük bir problem oluşturduğu kanaatindeyiz.

Peyami Safa 1956 yılında Milliyet Gazetesi'nde yazdığı bir yazıda, lise mezunu bir gence Tevfik Fikret'in "Ferda" isimli şiirinde geçen bazı kelimelerin anlamlarını sorduğundan ve hiçbirine cevap alamadığından bahseder. Gençliğin dilinden ve kültüründen kopuşunu şu şekilde dile getirir: " Bir kere daha gördüm ki, Nâmık Kemal, Nâmık Kemal diye dilimize doladığımız şâirin bir tek manzumesini gençlik anlayamaz, Hâmid'i, Recaizâde Ekrem'i, Ziya Paşayı, Fikret'i, Hâşim'i, Yahya Kemal'i de anlayamaz. Fuzûli'yi, Nedim'i, Bâki' yi hiç anlayamaz."³⁴

Cumhuriyetin erken dönemlerine rastlayan bir nesilde dilden böylesine bir kopuş ve uzaklaşma mümkün oldu ise günümüze gelene kadar bu kopuşun daha da derinleşmiş olacağı tahmin edilebilir. Bu örnek, içinde bulunduğumuz durumun vehâmetini çarpıcı bir şekilde ortaya koymaktadır. Günümüzde halk eski kelimelere âşina olmadığı için, yakın geçmişte yazılmış şiirleri bile anlayamayacak duruma gelmiştir. Bunun sonucu olarak daha basit ve konuşma dilinde kullanılan kelimelerden oluşan, sanatsal derinliği olmayan sözler müzik yapımlarında güfte olarak tercih edilmektedir. Ayrıca aruz ölçüsü ile klasik eserlerimizde kullanılan usuller arasında doğrudan bir ilişki vardır. Eski güftelerin terk edilmesi, yeni bir prozodi anlayışının - tek heceye tek nota şeklinde - benimsenmesine yol açmıştır. Bunun sonucu olarak besteler ve güfteler basitleşmiş, büyük usuller kullanılamaz olmuştur.

1932 yılına geldiğimizde, Türk Ocakları kapatılarak yerine Halkevleri kurulmuş olup; Dil ve Edebiyat Kolu ile halkın genel bilgisinin artması, Cumhuriyet ilkelerinin kökleşmesi için, yurt sevgisinin, yurttaşlık ödevleri duygusunun yükselmesine yarayacak konuşmalar, konferanslar, törenler hazırlanması; Temsil Kolu ile tiyatro sevgisi ve izleme zevki kazandırılırken tiyatro yoluyla Cumhuriyetin etik ve vatandaşlık anlayışının topluma aktarılması ve Güzel Sanatlar Kolu ile farklı sanat faaliyetleri planlanmış olup müzik alanında; halk için müzikli geceler

³⁴ Peyami Safa, **Osmanlıca Türkçe Uydurmaca**, der. Ergun Göze, Ötüken Yayınevi, İstanbul, 1970, s.132

düzenlenmesi, müzisyenlerin aralarında müzik konuşmaları yapıldığı paneller, özel ve genel dinletiler hazırlanması, batı müziğinin uygulamalarının kökleşmesine çalışılması, Türk halk müziği değerlerinin toplanmasına ve çok sesli formda Türk müziğinin yaratılmasına, gelişmesine çalışılması gibi faaliyetlerden sorumlu kılınmıştır.³⁵

Bu kurumlar aracılığıyla halka Batı kültürü ve Cumhuriyet değerlerinin benimsetilmesi, Ziya Gökalp'in "milli mûsikî" formülü uygulanarak halk arasında yaygınlaşması amaçlanmıştır diyebiliriz. Her ne kadar öğretmen yetiştirmek için kurulmuş olsa da 1940 yılında açılan Köy Enstitüleri'nin bu misyonu devam ettiren kurumlar olduğunu söyleyebiliriz. Hem yeni rejime ait ideolojinin hem de kültürel değerlerin halka benimsetilmesinin en iyi yolunun bu değerleri benimsemiş öğretmenler yetiştirmekten geçtiği unutulmamalıdır. Bu sayede geleneksel mûsikîmiz ile bağları koparılan halka üretilecek olan "milli mûsikî" nin ulaştırılması ve kabul ettirilmesi kolaylaşacaktır.

Dinî mûsikî özelinde bakacak olursak, "ibadet dilinin Türkçeleştirilmesi" meselesi de yaşanan kayıplarda önemli bir etkiye sahiptir. 1928 yılında Mustafa Kemal Atatürk'ün öncülüğünde ve M. Fuat Köprülü başkanlığında Dârülfünun bünyesinde bulunan hocalar arasında görüşülmesi için hazırlanan ıslahat dilekçesinde "ibadet dilinin Türkçe olması" ifadelerinin yer aldığı görülmektedir. Bu konu karşılaşılan tepkiler sonucu bir süre gündemden düşmüş olsa da 1932 yılında yeniden gündeme gelmiş ve yapılan istişareler sonucunda ezan, kâmet, salâ ve tekbir gibi câmi mûsikîsinin önemli formları Türkçeleştirilmiştir. İlk Türkçe ezan 30 Ocak 1932 yılında Hafız Sadettin Kaynak tarafından okunmuş, müftülüklere talimat gönderilerek bu emre uymayanların cezalandırılacakları bildirilmiş, bu uygulama 18 yıl yürürlükte kalmış ve bu uzun süreçte câmi mûsikîsine ait pek çok form hafızalardan silinmiştir.³⁶

Mûsikî geleneğimizde yaşanan bütün kırılmalarla birlikte bu geleneğin güçlü bir ayağını oluşturan dinî mûsikîmize kaybettiği itibarının yeniden kazandırılması

³⁵ Sancar Tunalı, Halkevlerinde Yürütülen Sanat Çalışmaları (1932- 1950), **Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, 2013, c.15, sy.2, s. 61-62, (çevrimiçi), <https://dergipark.org.tr/tr/pub/trakyasobed/issue/30216/326173> ,10.01.2021

³⁶ Alkan, A.g.m., s.464-466

için devlet tarafından yapılan çalışmalar yakın geçmişe aittir. “1952’de hükümet Konya’da Mevlana’yı anma haftası çerçevesinde sema törenleri düzenlenmesine izin verdi. Radyolarda mevlid okunması, âyin-i şerif, naat, ilâhî gibi dini eserlere yer verilmesi bu tarihten sonradır.”³⁷

Buraya kadar bahsedilenlerden yola çıkarak 1923-1952 yılları arasındaki dönemin dinî mûsikî açısından durağan geçtiği söylenebilir. İstanbul Tarihi Türk Müziği Topluluğu ve Konya Türk Tasavvuf Müziği Topluluğu’nun faaliyete geçmesi, 1991 yılında mümkün olmuştur. Bu vakte kadar geçen uzun yıllar, halkın geleneksel dinî mûsikî formlarından uzak kalarak onlara yabancılaşmasına ve birçok eserin kaybolup gitmesine yol açmıştır. Geleneksel mûsikîmizde eserler meşk silsileleri yoluyla gelecek nesillere intikal etmekteydi. Tekke ve zâviyelerin kapatılması, Türk müziğinin yasaklanması gibi faktörler bu silsilenin inkıtaya uğramasına yol açmıştır. Tekke ve câmi mûsikîsi geleneğinden gelen sanatçıların çoğu “piyasa müziği” yapmak zorunda kalmıştır.

Cumhuriyet Dönemi inkılaplarının ortak amacının yeni inşa edilen ulus devletin geçmiş ile bağlarını kopararak Batı’ya entegre olmuş ve çağdaş uygarlık düzeyine ulaşmış bir yapıya kavuşmasını sağlamak olduğu şeklinde bir çıkarımda bulunulabilir. Tüm inkıaplarda olduğu gibi mûsikî inkılâbı ile de amaçlanan bu olmuştur diyebiliriz. Topyekün bir batılılaşma seferberliğine girilen ülkemizde sosyal hayatımızın bir parçası olan mûsikîmizin bu durumdan etkilenmesi kaçınılmazdır. Başlangıçta saltanatın kaldırılması, harf inkılâbı, tekke ve zaviyelerin kapatılması gibi sosyal alanda dönüşümü sağlayacak uygulamalar sayesinde “Batılılaşan” bir toplumda eski mûsikîye ilgi duyulmayacağı düşünülmüş olabilir. Bu varsayımın geleneksel müziğimizin sadece belli bir zümreye ait olduğu ve halk arasında yaygın olmadığı şeklindeki yanlış bir düşünce sonucunda öne sürüldüğü söylenebilir. Ancak zaman içerisinde beklenen sonuç ortaya çıkmamış olacak ki müzik konusu özel olarak ele alınmış ve müziğimizin batılılaşmasının önünde engel olarak görülen Osmanlı Müziği’ni ortadan kaldırmaya yönelik uygulamalar hız kazanmıştır diyebiliriz.

³⁷ Aksoy, A.g.e., s.200

Aşağıdaki tabloda Cumhuriyet döneminde hayata geçirilen mûsikîmizin gidişatını etkileyen uygulamalar ve olaylar kronolojik olarak sıralanmıştır.

Tablo 1.1: Cumhuriyet'in Müzik Karnesi³⁸

NO	TARİH	UYGULAMA/OLAY
1.	1923	Modern Türk Devrimi yapıldı.
2.	1924	Tevhid-i Tedrisat kanunu çıkarıldı.
3.	1924	Darü'l Elhan yeniden düzenlendi ve açıldı.
4.	1924	Mûsikî Muallim Mektebi açıldı.
5.	1924	Mızıka-ı Hümayun Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası'na dönüştürüldü.
6.	1925	Tekke ve Zaviyeler kapatıldı.
7.	1925	Avrupa'ya müzik eğitimi için öğrenci gönderildi.
8.	1926	Darü'l Elhan İstanbul Konservatuvarı'na dönüştürüldü.
9.	1926	Sanayi-i Nefise Encümeni kararıyla Darü'l Elhan'dan ve tüm okullardan Türk Müzik Eğitimi kaldırıldı.
10.	1931-1932	Viyana Müzik Akademisi Direktörü Joseph Marx İstanbul Konservatuvarı'nın kurulması için rapor düzenledi.
11.	1932	Türk Ocakları kapatıldı ve Halk Evleri açıldı.
12.	1934	Millî Mûsikî ve Temsil Akademisi Kanunu çıkarıldı.
13.	1934-1936	Radyoda Türk Müziği yayını yasaklandı.
14.	1936	Bela Bartok Türkiye'ye çağırıldı ve Mûsikî Devrimi için raporlar yazdırıldı.
15.	1936	Paul Hindemith Türkiye'ye geldi ve "Türk müzik Hayatını Kurtarmak İçin Teklifler" başlıklı raporunu sundu.
16.	1936	Ankara Devlet Konservatuvarı kuruldu.
17.	1940	Köy Enstitüleri açıldı.
18.	1940	Devlet Konservatuvarı Kanunu çıkarıldı.
19.	1943	İstanbul Belediye Konservatuvarı açıldı.
20.	1924-1950	Rus Beşleri'nden esinlenilerek Türk Beşleri olarak adlandırılan beş kişilik bir grup , Türk Müziği'ni çok sesli bir hale getirmek ve ulusal bir Türk Müziği inşa etmek için çalışmalar yürüttüler.
21.	1951	Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu çıkarıldı.
22.	1958	Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası Anadolu'nun bazı bölgelerinde konserler verdi.
23.	1923-1970	Halk Müziği'nden derlemeler ve Halk Müziği'ni standartlaştırma çalışmaları yapıldı.
24.	1975	49 yıl aradan sonra Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı açıldı.

³⁸ Yusuf Çifci, **Müzik ve Gürültü Arasında Siyaset**, Büyüyenay Yayınları, İstanbul, 2016, s.168

Buraya kadar sözü edilen uygulamaların tamamı geleneksel müziğimiz ile halk arasındaki bağları koparmıştır. Cem Behar bu durumu şöyle ifade etmektedir:

“Bir müzik geleneğinin yaşaması için kendini yenilemesi, sürekli olarak kendini yeniden üretiyor olması gereklidir. Yani geleneğin kendisini belli bir model içerisinde geliştiriyor olması lazım. Ancak bu şu anda mevcut gibi gözüküyor. Çünkü bu gelenek son doksan yıl içerisinde siyasi saiklerle çok büyük darbeler yedi. Bir gelenek, yenen bir tabak pilava benzemez. Bir tabak pilavın yarısını yersiniz, geriye kalan yarısını derin dondurucuya atarsınız, iki sene sonar o derin dondurucudan çıkarıp mikrodalga fırına koyarsınız, ondan sonar hiçbir şey olmamış gibi yersiniz. Gelenek böyle bir şey değildir. Gelenek, birtakım inkıtalara uğradığı zaman kendi içinde ağır değişimlere uğrar ve belini bir daha doğrultamaz.”³⁹

Gelenek, durağanlığı ve geçmişin birebir tekrarını ifade eden bir kavram değildir. Aksine, geçmişten “gelen” birikime “ek”lenmek suretiyle sürekli ilerleyen faal bir durumu ifade eder. Mûsikî geleneğimiz açısından baktığımızda, bu süreklilik kesintiye uğradığından günümüzde geleneği yansıtan müzik eserlerinin üretimi oldukça sınırlı bir çevre tarafından gerçekleştirilmektedir. Geçmişten gelenin inkârı ve ondan tamamen bağımsız bir “millî mûsikî” üretme düşüncesinin, köksüz ve nitelsiz müzik yapımlarının piyasada dolaşmasına ve yaygınlaşmasına yol açtığı kanaatindeyiz.

“Mûsikîde yenileşme ve çağdaşlaşma, Batıcı yobazlarca Türk nağmelerini behemehâl Batı orkestralarıyla icra etmek (yani Türk kaşığıyla Batı çukulatası yemek) demek olduğu için, kan uyuşmazlığına aldırılmayan bu çarpık izdivaçtan, devletin 150 yıldır bütün gücüyle desteklemesine rağmen Türk halkının hiçbir zaman benimsemeyeceği, senfoni orkestralarına çaldırılan halk türkülleri, Şeyh Galip Kantatı, koskoca Müslüman Türk evliyâsı Yunus’a Katolik âyinine ilâhî söyleten Yunus Emre Oratoryosu gibi ölü doğumlarla hilkat garîbeleri çıkmıştır. ‘ Ne deve ne kuş’ olduğu için batılıları da kahkahalarla güldüren bu zavallı zihniyetin Türk milletine faturası zaman ve millî kaynak israfı olmuştur. Nitekim, üç büyük şehirde bir avuç özenti elitin çağdaşlık etiketi için gittiği senfoni orkestrası konserlerine Anadolu halkı hiçbir suretle ısındırılmamıştır. Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası’nın hâlâ cesaret edemediği Anadolu turnelerinden birinde, jandarma zoruyla konsere götürülen Erzincan halkının konserden sonraki yorumu şu olmuştur: Vallahi Timur istilasından bu yana Erzincan böyle eziyet görmemişti!..”⁴⁰

³⁹ Eker, Hıdır, A.g.e., s.50

⁴⁰ Tanrıkorur, A.g.e., s.185

Bu gibi örnekler, mûsikî inkılabını gerçekleştiren kadrolarca toplumun eğitilmesinde bir araç olarak görülen müziğin, “çağdaş bir toplum inşa etme” amaçlarına hizmet etmekten ziyade toplum tarafından benimsenmeyerek zaman ve kaynak israfıyla birlikte toplumun gelenekten kopuşuna ve kendine yabancılaşmasına hizmet ettiğini göstermesi bakımından önemlidir. Kısa vâdede halk kendisine dayatılan müziği kabul etmemiş ve eski mûsikî zevkini sürdürmüş olsa da günümüze gelindiğinde yapılan bu uygulamaların uzun vâdede amacına ulaşmış olduğunu söyleyebiliriz.

Yukarıda anlatmaya çalıştığımız “Batılılaşma” faaliyetleri, Türk Müziğinin dışlanması, yok edilmeye çalışılması ve yasaklanması gibi faktörler insanları yeni arayışlara itmiştir. Kendi beğenilerine uygun müzikten yoksun bırakılan ve Batı müziği dayatmasıyla karşı karşıya kalan halk yabancı radyolardaki Arap müziği yayınlarını takip etmeye başlamış, Arap filmleri ve bunların müziklerine büyük ilgi göstermiştir. Kültürel ve coğrafi yakınlık, müzikte kullanılan ses sistemleri ile makamsal benzerliklerin bu tercihte etkili olduğu düşünülebilir. Halkın bu eğilimlerini takip eden bazı bestekarların bu müziklerden esinlenerek yeni besteler yapmaya başladıkları söylenebilir.

20. yüzyıl itibariyle Batı’nın hafif müzik parçaları ülkemize girmeye başlamış, sözleri Türkçeleştirilmiştir. Batı Müziği parçaları halk tarafından rağbet görmeyince, Türk hafif müziği akımı başlatılmış ancak toplumun küçük bir kısmına hitap edebilmiştir. Bütün bu denemeler başarısız olmuşken: Türk halk müziği, klasik Türk müziği, Arap müziği ve Batı müziğinden motifler taşıyan; sözleri içten, basit, anlaşılması kolay; müziği esnek, rahat kısacası batıdan da doğudan da esintiler taşıyan ve “piyasa” müziği denilen bir müzik ortaya çıkmıştır. Piyasa müziğinin içeriğindeki ve biçimindeki basitlik kısa sürede büyük ilgi görmesini sağlamıştır. Bu müziğin özellikle düşük eğitim seviyesine ve düşük beğeni düzeyine sahip kişiler arasında hızla yaygınlaştığı görülmüştür.⁴¹

⁴¹ Nazife Güngör, **ARABESK: Sosyokültürel Açıdan Arabesk Müzik**, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1990, S.67-68

Mûsikîde Batılılaşma politikaları sonucunda, ne Türk müzisyenler tarafından bestelenen çok sesli eserlere ne de Klâsik Batı Müziği eserlerine ilgi göstermeyen halkın yabancı radyolarda yayınlanan ve Batı Müziği'ne göre daha tanıdık ezgilere sahip olan Arap müziği yayınlarını dinlemeyi tercih etmesi kaçınılmaz bir sonuçtur. Bu durum halkın müzik zevkinde değişime yol açmış ve “arabesk” denilen müzik türünün ortaya çıkıp geniş bir kabul görmesinde etkili olmuştur diyebiliriz.

1950' lerden itibaren ülkemizde köyden kente göç hareketleri hızlanmıştır. Kentlere göç eden bu insanlar kendi geleneklerini, kültürlerini ve beğenilerini beraberlerinde getirmişlerdir. Bir yandan da kentin kültürünü benimsemeye çalışmışlar ve bir ikilem yaşamışlardır. Farklı yörelerden göç etmiş olan kişilerin bir araya geldiklerinde paylaşabilecekleri ortak değerlere ve kültüre ihtiyaçları vardı. “Her şeyin bu yeni ortama uygun olmasının arandığı bir durumda, müziğin de ortaya çıkan yeni gereksinimlere yanıt verebilecek bir türü gerekliydi .”⁴² Arabesk müzik bu ihtiyaca cevap vermiştir denilebilir.

⁴² Güngör, A.e., sf. 72-73

1.1.1. Arabesk Müziğin Özellikleri ve Dinleyici Kitlesi

Toplumsal hareketlilik, değişim ve dönüşümler kişilerin müzik zevkleri ve tercihleri üzerinde de belirleyici olmuştur. Daha önce de belirttiğimiz gibi, özellikle Türk Müziği'nin yasaklı olduğu dönemlerde halkın radyolardaki Arap Müziği yayınlarını dinlemeye başlaması ve Batı müziğine göre daha tanıdık ezgilere sahip olan bu müziklerin tercih edilirliliğinin artması, arabesk müziğe geçişte kolaylaştırıcı bir etki yapmıştır diyebiliriz. Yaklaşık yarım asır önce, bir yandan arabesk müzik şarkıcılarının başrollerinde oynadığı ve şarkılarının yer aldığı sinema filmleri diğer yandan özel radyo ve televizyon kanallarının artışıyla arabesk toplumda hızlı bir yayılma göstermiştir.

“Melodram ve taşıdığı kadercilik anlayışı, arabesk teriminin temelini oluşturmaktadır. İçerisinde gözyaşı, hüznün gibi kavramlar barındıran melodram; arabesk müzikte de bu yönüyle işlenen bir ögedir. Arabesk; daha çok toplumun alt ve orta sosyoekonomik düzeydeki bireyleri tarafından kabul görmüştür. Hedef kitlesi alt ve orta sosyoekonomik düzey olarak kısıtlanması mümkün olan Arabesk;1970'li yıllardan itibaren kendisini müzik, sinema, video müzik klibi, dizi gibi farklı türlerde göstermiştir.”⁴³

Yılmaz Öztuna, kaleme almış olduğu *Türk Müsikîsi Ansiklopedisi*'nde “Arabesk” hakkında şunları söylemiştir:

“Son çeyrek asırda mûsikîmizde, şehre yerleşmiş, gecekonduya yaşayan, köy kökenli halkımızın rağbet ettiği bir tür için kullanılmıştır. Mûsikîmizde Arap Mûsikîsi te'siri, Sâdeddin Kaynak'ın Mısır mûsikîsinden adapte film şarkıları ile başlamışsa da, bugünkü Arapesk'te, Arap mûsikîsinden fazla Hind mûsikîsi ve ondan da fazla Güneydoğu halk mûsikîsi te'sirleri açıktır. Adetâ Güneydoğu Anadolu mûsikîsinin dejenere edilerek şehirde okunan bir şekli, bir lahmacun mûsikîsi halindedir ve gerek güfteden, gerek besteden dert, üzüntü, sıkıntı, büyük karamsarlık ve mutsuzluk taşmakta, millî kültür ve psikolojiye en olumsuz ve dejenere te'sirler taşımaktadır. Kaset sanayiine dönüştürülen bu türün starları ve tacirleri türemiş olup çok zengin olmuşlardır. Bozuk bir Türkçe ile söylenen Kürd Mûsikîsi de denebilir. Bizim Mûsikîmizle az ilgisi olan bir moda türü mâhiyetinde bulunduğu için, Ansiklopedimizde, bu satırlar dışında bahis mevzuu edilmemiştir.”⁴⁴

⁴³ Banu Erşanlı, “Bir Alt Kültür Yansıması Olarak Arabesk Video Müzik Klipleri Dilinin İncelenmesi”, **Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi**, 2012, c.1, sy.1, s.117, (çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/313526>, 01.12.2019

⁴⁴ Yılmaz Öztuna, **Türk Müsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi**, Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara, 2000, s.14

Göç sonucunda uyum sorunu ve kimlik bunalımı yaşayan insanların ezilmişlik, dışlanmışlık, garibanlık duygularını dillendiren bu müzik ile kendilerini özdeşleştirmeleri sonucunda bu müzik köy ile kent, doğu ile batı, eski ile yeni arasında kalmışlığın bir simgesi haline gelmiştir denilebilir.

“Arabesk” içinde bir çok müzik türünü barındıran bir yapıya sahiptir. İçerisinde Klasik Türk Mûsikîsi’nin, Türk Halk Müziği’nin nağme, saz ve ritimlerine; Batı Müziği’nin armonik yapısı ve sazlarına; Arap Müziği’nin nağme, saz ve ritimlerine rastlamak mümkündür. Ritim sazlar ve renk sazı olarak hem Türk Müziği hem de Batı Müziği sazları bir arada kullanılmaktadır. Armonik yapı ise piyano, gitar, bas gitar, keman gibi Batı Müziği sazlarıyla sağlanmaktadır. Ritmik yapıları genellikle 2 ile 9 zaman arasında değişen usul kalıplarından oluşmaktadır. Genel olarak uşşak, hüseyini, kürdi, segah, hüzzam, saba, nihavend, nikriz, hicaz ve rast gibi çok bilinen makam dizileri tercih edilmektedir. Şarkıların formu, zemin+nakarat veya zemin+meyan şeklinde olabilmektedir. Bundan sonraki bölüm bestecinin o anki isteğine bağlı olarak belirlenmektedir.⁴⁵

Buraya kadar anlatılanlardan yola çıkacak olursak, arabesk müziğin içerisinde Türk halk müziği, Klasik Türk müziği, Arap müziği ve Batı müziğine ait unsurlar barındıran melez bir müzik olduğu söylenebilir. Geleneksel müziğimizin en bilinen usulleri ve makam dizileri tercih edilmekle birlikte geleneksel kalıpların dışında, serbest bir beste ve icra tarzının benimsendiği ifade edilebilir. Beste ve güftelerde yoğun bir karamsarlığın hissedildiği belirtilmiş olup bu müziğin gecekondü ile özdeşleştirildiği görülmektedir.

Arabesk müziği dinleyen kitle ile ilgili yapılan araştırmalar sonucunda; arabeskin erkekler arasında daha yaygın olduğu, alt gelir grubu erkek bireylerin ve yine alt gelir grubu gençlerin Arabesk müziği tercih ettikleri; eğitim seviyesi yüksek bireylerin daha çok eserlerin sanatsal değeri ve melodik yapısına, eğitim seviyesi düşük bireylerin ise popüler olması ve sözlerine dikkat ettiği, beğenilen müzik türünün bireyin yaşadığı sosyal çevredeki diğer bireylerle benzer özellikler

⁴⁵ Sayım Seçkin Özer, “Arabesk Müzik ve Türk Musıkisi Arasındaki Etkileşimlere Genel Bir Bakış”, bylt., HLÜSBE, İstanbul, 2009, s.45-48

sergilediği ve benzer gelir/eğitim durumlarına sahip bireylerin genel müzik eğilimlerinin de birbirlerine yakın olduğu görülmüştür.⁴⁶

Sözü edilen müziğin dinleyici kitlesini genellikle elverişsiz koşullar altında yaşamlarını güçlkle sürdüren, toplumun mutsuz kesimi oluşturmaktadır. Feryat, figan ve hıçkırıklarla donatılmış şarkılara yakınlık göstermelerinin sebebi budur. Bu müziğin dinleyicisi, arabesk müzik sanatçılarının sergilediği mutsuzluk tablosu ile bütünleşerek kendi acılarını unutma ya da döktüğü gözyaşları ve dışavurumsal davranışlarla boşalma çabası içindedir.⁴⁷

Onlar içinde bulundukları elverişsiz koşullar, sıkıntılar ve kimlik bunalımı gibi faktörler etkisiyle bütünleşebilecekleri ve hayatın yükünü paylaşabilecekleri bir figür arayışı içindedirler. Bu durumun sonucu olarak, sadece arabesk müziği tüketmekle kalmayıp arabesk müzik sanatçılarıyla özdeşim kurma ihtiyacı hissetmektedirler.⁴⁸ Bu özdeşim kurma ihtiyacı bazı durumlarda saplantı şeklinde bir hayranlığa kadar varabilmektedir.

Arabesk müzik ezilmişliğin ve dışlanmışlığın müziğidir. Kente göçen ve gecekondularda yaşamak zorunda kalan kesim, kentliler tarafından hor görülüp dışlanmıştır. Diğer yandan bu kesim, geldiği yer ile bağlarını kopardığı için bir boşluk duygusu yaşamaktadır. Ne kente ait olabilmekte ne de oradan vazgeçebilmektedir.

“Kısacası arabesk müzik, ait olma gereksiniminin yeteri kadar karşılanmamasından kaynaklanan doyumsuzluğun, huzursuzluğun dışa vurulmasına (bunu belirsiz ve soyut kavramlarla da yapsa) olanak vermektedir.”⁴⁹ Arabesk müziğin ortaya çıktığı yıllarda ülkemizin sahip olduğu sosyoekonomik koşullar bu müziğin gelişip yaygınlaşması için uygun bir zemin hazırlamıştır diyebiliriz.

⁴⁶ Dilek GÖKTÜRK CARY, “Sosyal Değişimler ve Müzik Kültürü Üzerine Etkileri: Amerikan Hip Hop Kültürü ve Türk Arabesk Müziği Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma”, III. Uluslararası Güzel Sanatlar Bilimsel Araştırma Günleri, Sempozyum, 08-10 Nisan 2016, s.161, (çevrimiçi) <https://www.academia.edu/31284509> , 01.12.2019

⁴⁷ Güngör, A.g.e., s. 25

⁴⁸ Güngör, A.e., s.30

⁴⁹ Güngör, A.e., s.135

Çoğu eleştirmen arabeskin, Türk ruhunun “doğulu” yönünü ifade ettiğini belirterek arabeskçilerin bu “doğululuk” söylemini kendi yararlarına kullandıklarını ve Türklerin doğulu insanlar olmalarından kaynaklı melankolik içe bakışla duygusallığa meyilli olma özelliklerinin bu müzik türünün popülerleşmesinde etkili olduğunu belirtmişlerdir.⁵⁰

Arabesk müziğin çok dinlenmesi üzerinde onun biçimsel özellikleri de etkili olmaktadır. Arabesk müzikte güfte ön plandadır. Sözlerde genellikle birinci tekil şahıs kullanımı, “Slogan” tarzı basit ve kolay anlaşılır cümlelerin sık sık tekrar edilmesi dinleyicinin mesajla özdeşleşmesini sağlamak ve mesajın kalıcılığını kolaylaştırmaktadır. Sözlerde felek, kader, aşk, sevgili, Tanrı, ölüm, cennet gibi soyut kavramlar sıklıkla kullanılmaktadır. Bu durum, müziğin dinleyicinin iç âlemi ve ruhsal durumuna daha kolay tesir etmesini sağlamaktadır.

“Mesajın kodlanması alıcı kitlenin simgeler dağarcığına uygundur. Örneğin kader, felek, dünya, çile, Allah, Tanrı, ölüm, aşk gibi kavramlar gerek dinde gerekse günlük yaşamda toplumumuzca çok sık kullanılan, kolay anlaşılabilen anahtar kavramlardır. Bu tür anahtar kavramlara sık sık başvurulması, alıcı kitlenin entelektüel düzeyinin dikkate alındığını göstermektedir.”⁵¹

Müzikal açıdan baktığımızda; Batı müziği sazları yanında toplumun aşına olduğu ve beğenisine hitap eden halk müziği ve klasik Türk müziği sazlarına yer verilmesi, genellikle bilinen melodik yapıların tercih edilmesi bu müziğin dinlenme oranını artıran bir diğer faktördür. Ayrıca şarkıyı seslendiren kişinin sesinin özellikleri ve üslubu da dinleyicinin tercihlerini şekillendiren önemli bir etmendir.

Stokes’a göre; arabeskin yöneldiği duyguların yoğunluğu sert, acı seslerin tercih edilmesini gerektirmektedir. Genellikle yüksek tenor bölgesinde ses özelliğine sahip ve konuşma Türkçesinin Güneydoğu çeşidinin özelliklerini içeren seslendirme biçimini kullanan erkek arabesk şarkıcıların sesleri için “yanık” ifadesinin kullanıldığını belirtmektedir.⁵²

⁵⁰ Martin Stokes, **Türkiye’de Arabesk Olayı**, çev. Hale Eryılmaz, 4. bs., İletişim Yayınları, İstanbul, 2016, s.145-146

⁵¹ Gönçör, A.g.e., s.130

⁵² Stokes, A.e., s.194

Arabesk bir şarkının ne kadar popüler olacağını belirleyen önemli bir etken de o şarkıyı seslendiren kişinin yanık bir sese sahip olmasıdır. Bu sayede dinleyici hissettiği acıyı yansıtan bir icra biçimiyle karşı karşıya kalacak ve onunla özdeşim kurması kolaylaşacaktır.

Arabeske yöneltilen eleştirilerde şarkı sözlerinin hayat hakkında olumsuz tavırlar ifade ettiği, saçma ve belirgin bir konudan yoksun olduğu; söyleniş biçiminde “Araplaşma” hissedildiği; genizden gelen kalın bir ses ile seslendirilmesi ve diksiyon bozukluğu sebebiyle Türkçe’nin bozulmasına yol açtığı, gerçeklerle yüzleşmekten kaçınarak aşırı duygusallığa ve kaderciliğe yönelen bir anlatım biçiminin olduğu gibi düşünceler ön plana çıkmaktadır.⁵³

Ticari yönü ağır basan arabesk müzik için dinleyicinin tepkisi çok önemlidir. Dinleyicinin istekleri doğrultusunda bir müzik oluşturulabilmesi için onların tepkisinin yeterince anlaşılması gerekmektedir. Aksi halde bu müziğin alıcı bulması zorlaşacağından üretici için bir kazanç kapısı olmaktan çıkar. “Tepkinin üç ana ögesi vardır. Bunlar haz, neden ve yargıdır.”⁵⁴

“Haz” ile kastedilen, müziğin dinleyicide uyandırdığı zevk duygusudur. Bu duygu; kişilik özellikleri, içinde bulunulan çevre ve yaşanmışlıklara bağlı olarak şekillenir. Bu bağlamda ülkemizin geçirdiği politik, sosyokültürel ve ekonomik değişimler arabesk müzikten haz alan bir kitlenin oluşmasına katkı sağlamıştır. İkinci öge olan “neden” , kişiyi o müziği dinlemeye iten sebepleri kapsamaktadır. Bazı kişiler müziği sadece melodisi için, bazıları verdiği mesajdan dolayı, bazıları da seslendiren sanatçıya verdiği değerden dolayı dinlemektedir. Üçüncü öge olan “yargı” ise dinleyicide o müzik hakkında oluşan kanaattir. Müziğin dinleyici üzerinde oluşturduğu etkiler bu kapsamda değerlendirilebilir. Bu üç ögenin etkileşimi ile dinleyicinin tepkisi şekillenmektedir. Bu tepkiden yola çıkılarak, hedef kitlenin beklentisini karşılayan bir müzik oluşturulabilir.

⁵³ Stokes, A.g.e., s.158-159

⁵⁴ Güngör, A.g.e., s.125

1.1.2. Bir Kültürel İfade Biçimi Olarak “Arabesk”

Günlük yaşam içerisinde sadece arabesk müzik parçalarında değil pop müzik parçalarında, reklam filmlerinde, televizyon dizilerinde ve sinema filmlerinde arabesk öğelerle sıkça karşılaşmamız mümkündür. Bu durum arabeskin toplumda kültürel bir karşılığı olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. *Martin Stokes*’a göre; “Bir müzik formu olmasının yanı sıra arabesk bütünsel bir anti-kültürdür ve hakkında sıkça söylenen şey, trafikten konuşulan dile, politikadan, kitsch*’e kadar şehir hayatının her alanını kaplayan kaos ve düzensizlik havasında kendini gösteren bir yaşam tarzı olduğudur.”⁵⁵

Orhan Tekelioğlu’na göre arabesk; “... ne Orhan Gencebay’ın yarattığı bir müzik, ne bir ‘geçiş toplumu müziği’, ne bir ‘minibüs müziği’, ne de bir ‘gecekondu müziği’dir. Aksine, bütün bunların toplamı ve hatta bu toplamdan da fazlasıdır.”⁵⁶

Bu ifadeler arabeski sadece müzikal bir form olarak ele almaktan ziyade daha geniş kapsamda değerlendirmenin gerekliliğini ortaya koymaktadır. Arabesk kültür, modernleşme sürecimizin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır ve modernleşmenin mekanı olan kentler arabeskin yaşaması için uygun ortamı oluşturmuştur. Bu süreçte kentlere göç etmiş olan insanlar bir yandan modernleşmeye uyum sağlamaya çalışmış diğer yandan arabesk müziğin yaygınlaşıp benimsenmesini sağlamışlardır. Arabesk , müzikal bir form olmasının yanı sıra bir “yaşam biçimi” ve dünyayı anlamlandırma tarzı oluşturarak kente göç etmiş olanların kendilerini kültürel olarak ifade ettikleri bir sembol halini almıştır. Geniş halk kitlelerinin modernleşmeyi nasıl anladıkları ve nasıl kendilerine uygun hale getirdiklerinin bir göstergesi olan arabesk kültür aynı zamanda kentlerde geleneğin kırıldığına işaret etmektedir. Bu açıdan

* Kitsch; Estetik değer endişesi taşımayan, sanat değeri olmayan, taklit ve bayağı olan sözde sanat eseri. Bkz. <https://www.artkolik.net/yazilar/kitsch-sanat-uzerine-3053>

⁵⁵ Stokes, A.g.e., s.17-18

⁵⁶ Orhan Tekelioğlu, **Pop Yazılar: Varoştan Merkeze Yürüyen “Halk Zevki”**, Telos Yayıncılık, İstanbul, 2006, s.115

bakıldığında, arabesk kültür, bir popüler kültür olmasının yanı sıra aynı zamanda “Türkiye’nin kendine özgü ilk kent kültürü” olarak nitelendirilebilir.⁵⁷

Halkın kendisine zorla benimsetilmek istenen tek tipleştirici kültüre karşı gösterdiği direnç sonucunda, “arabesk” denen tür, bir tepki olarak ortaya çıkmış ve önceleri bir müzik türü olmakla birlikte hayatın her alanında görünürlük kazanarak belirli grupların dünyayı algılama ve kendini ifade biçimi olup kültürel bir boyut kazanmıştır denebilir. Merkezden çevreye doğru dayatmacı şekilde uygulanmaya çalışılan Cumhuriyet dönemi kültür politikaları halk tarafından benimsenmezken çevreden gelen arabesk kültürün zamanla yaygınlaşarak merkezileşmesi ilgi çekici bir durumdur.

“İncelikli ve derinlikli geleneksel kültür (Osmanlı kent kültürü) ile derinlikli halk kültürü ve bilgeliği, yerini toplumda yaygınlaşamayan, yüzeysel bir Batı kültürüne bırakmıştır. Toplumda Batı kültürünün planlandığı gibi yaygınlaşmamasıyla birlikte elit kesim ile halk arasındaki uçurum giderek açılmaya başlamış ve sonuç olarak kültürel alanda ölçütleri net olmayan bir toplum yapısı ortaya çıkmıştır. Ortaya çıkan bu durum, sonuçta arabesk kültürünün yaygınlaşması için uygun bir ortam hazırlamıştır”⁵⁸

Geleneksellik, dürüstlük, delikanlılık gibi değerlerimizin kente uyum sağlayarak yaygınlaşmış biçimleri arabesk kültür içinde yer almaktadır. Halkın gündelik yaşantısını ve yaşam içindeki gerilimlerini dile getirmesi yani “bizi bize anlatması” sebebiyle arabesk, varlığını sürdürebilmiştir. Arabesk kültürün yaygınlaşmasında bu kültürün temel ifade, duygu ve anlayış biçimlerini yansıtan Mısır filmleri ve bu filmlerden esinlenilerek oluşturulan Türk sineması hızlandırıcı etki yapmıştır. Ayrıca gecekondu yaşamı etkisiyle geleneğe vurgu yapan, bireyselleşmiş bir anlayışı içinde taşıyan, sistem içindeki olumlu ve olumsuz etkilere göre uyum ve direnme gösteren bir kültürel form oluşturulmuştur.⁵⁹

⁵⁷ Caner Işık, Nuran Erol Işık, **Müslüm Gürses ve Arabesk: Kültürel Dünyamızı Anlamak**, Ferfir Yayınları, İstanbul, 2013, s. 37-42

⁵⁸ Işık, A.g.e., s.59

⁵⁹ Işık, A.e., s.47-93

Arabesk kültür aslında arada kalmışlığın kültürüdür. Bir yandan geleneklerine bağlı kalmaya çalışan köyden kente göçmüş kişilerin diğer yandan kent yaşamına ve moderniteye ayak uydurmaya çalışmalarının bir yansımasıdır. Arabesk kültürün en başta gelen göstergelerinden olan arabesk müzikte de bu durum açıkça görülmektedir. Kullanılan sözlerin anlam dünyası ve tercih edilen makamsal yapılar geleneksel değerlerimize bağlı kalırken üretim biçimi ve icrada batılı tekniklere yer verilmesi arada kalmış insanların bu müzik türünde kendilerini bulmasını sağlamıştır diyebiliriz. Böylece arabesk müzik ortak bir dünya görüşünün ifade biçimi olarak yeni bir alt kültürün taşıyıcısı olmuştur. 80’li yıllarla birlikte toplumda gelir dağılımında dengesizlik, işsizliğin artması, gecekondulaşma ile birlikte artan altyapı sorunları gibi olumsuz durumlar sonucunda bir alt sınıf oluşmuş ve kendi kültürlerini üretmişlerdir.

“Kent kültüründe kendine bir yer edinmeye çalışan alt sınıf da kendisini Doğu’nun yanında, geleneğin yanında ve maneviyatın yanında konumlamıştır. Bu belki de kendisini anlamlandırmasının tek yoludur, çünkü en alt gelir gurubuna ait olması sebebiyle maddi anlamdaki güçsüzlüğü, tüketimle kendisini üst bir kimlikte var etmesine imkân vermemektedir. Geleneğe bağlılık ve manevi yanının güçlü olduğu yönündeki duruşu kendine ait bir anlam dünyasını işaret etmiştir”⁶⁰

Bize göre; ezilmiş, dışlanmış ve hayata tutunamamış kişiler kendilerini ifade edebilecekleri bir alana ihtiyaç duymuşlardır. Bu yeni kültürel yapılanma arabesk müzikte ifadesini bulmuştur. Bu sayede içinde bulundukları umutsuzluk ve çaresizliği kabullenme ile isyan arasında gidip gelerek yaşadıkları sıkıntılara katlanmak için arabesk müziği tercih etmişlerdir. Maddi anlamda eşitsizliklerin olduğu bu ortamda dostluk, aşk gibi manevi kavramların ön plana çıkarıldığı arabesk müzik, yaşanan mahrumiyetleri telafi etme hizmeti görmektedir.

Arabesk kültürün rol modelleri de çoğu zaman acı, ezilmişlik ile özdeşleştirilmiş ve “halktan biri” olarak ön plana çıkarılmıştır. Bu figürler halkın çektiği acıları çeken, yaşam mücadelesi veren, ötekileştirilmiş insanlar olarak sunulmuş, bu sayede halkın kendisinden olana rağbet etmesi amaçlanmıştır. Bu

⁶⁰ Işık, A.g.e., s.126-127

kişiler film yıldızı, şarkıcı, reklam yüzü olarak kitlelere benimsetilmiş ve arabesk müzik etkisiyle müziğin ötesinde bir yaşam felsefesi oluşturulmaya başlanmıştır.⁶¹

Kısaca arabesk kültür; dezavantajlı grupların kendilerini tanımlama, bir kimlik inşa etme ve hayata tutunma çabalarının yansıtılma biçimidir diyebiliriz.

1.2. Dinî Mûsikîmizde Yozlaşma

“Yozlaşma, iyi nitelikleri ve özellikleri ortadan kalkmış, kaybolmuş ya da azalmış olgular için kullandığımız bir terimdir. Müzik sanatının, kısaca, müziğin yozlaşması ise, öncelikle güzellik duygusunu oluşturan uyarıcı niteliğin, ardından, sanatı oluşturan kuralların ve metodların bozulması ya da ortadan kalkması demektir.”⁶² Bu bağlamda; estetik bir kaygı taşımayan, temsil ettiği müzik formunun kurallarına uymayan, dinleyicide estetik ve düşünsel açıdan farkındalık oluşturmeyen müzikleri “yoz müzik” olarak tanımlayabiliriz.

“Kolayca algılanabilen, sözel olarak hiçbir sanatsal öğeyi içermeyen, bedbin ve karamsar, tekrara ve sekilemeye yoğun olarak yer veren, özgün olmayan, bir başka deyişle, kendinden öncekilere benzeyen, monoritim ve monotoni içeren tüm müzikleri yoz müzik olarak niteleyebiliriz.”⁶³ Günümüzde “ilâhî” adı altında yayınlanan müzikal yapımların çoğunun bu tanıma uyduğunu görmekteyiz. Son bölümde ele aldığımız örnek yapımlar üzerinde yapılan incelemelerle durum değerlendirmesi yapılacaktır.

“Muhakkak Allahü Teâlâ cemildir, güzel olanı sever.”⁶⁴ ifadesini içeren hadîs-i şeriften yola çıkarak İslam medeniyetinin temelinde “güzellik” kavramının bulunduğunu söyleyebiliriz. İslam mimarisinde, tezyînî sanatlarında, mûsikîsinde ve

⁶¹ Göktürk Erdoğan, **Müzikolojide Kültürel Yaklaşımlar ve Müzik Kültürü Üzerine Eskizler**, Gece Kitaplığı, Ankara, 2018, s.45

⁶² Onur Akdoğu, “**Müziğin Mi Var Derdin Var**”, Sade Matbaacılık, İzmir, 2005, s.2

⁶³ Akdoğu, A.e., s.9

⁶⁴ İmam Nevevi, **Riyâzü’s-Sâlihîn Tercümesi**, Tercüme edenler Ali Eren - Ali Kara, Kitap Kalbi Yayıncılık, İstanbul, 2021, s.451

bedî zevklerini de geliştirir ve yükseltir. Takvâ ve iman sahibi, yaratıcısından ayrı düşünmez ve varlıkta Yaratıcı'nın yansımalarını Allah'a (Celle Celâluhu) iman konusunda zayıf, O'nun emir ve yasa göre yaşamayan ve fakat dünyevi anlamda zenginliklere sahip olan güzellik algısı ve seviyesi de aslında aşağı seviyelerdedir. Allah 'ahsen-i takvim' de yaratmıştır, insan Allah'tan uzaklaştıkça ve sâfilin' düzeyine indikçe bedî zevkleri de bu düzeye iner.”⁶⁵

Günümüzde dinî mûsikî adına üretilmiş ve yaygınlık kazanmış yapımlara bakıldığında bedii zevklerden ne kadar uzaklaşmış olduğumuz ve zevk-i selîmin kaybolup gitmekte olduğu bariz bir şekilde görülebilir. Dinî mûsikîmizdeki yozlaşmayı daha iyi analiz edebilmek için popüler kültür, islâmî popüler kültür ve dinî mûsikîde popülerleşme gibi konulara yakından bakmak faydalı olacaktır.

32

1.2.1. Popüler Kültür ve İslami Popüler Kültürün Doğuşu

Popüler kültürün bugüne kadar birçok tanımı yapılmış olup bu tanımlar popüler kültürün sanayi toplumlarından bağımsız düşünülmemeyeceği, medyanın etkisiyle toplumun tüm kesimlerini etkisi altına aldığı ve çoğunluğun kabul ettiği bir kültür biçimi olduğu noktalarında birleşmektedir. Bu bağlamda popüler kültür; yerleşik kültürün yerini medyanın yönlendirdiği zevklere terk ettiği, günlük düşünüp günlük yaşamaya ve daha fazla tüketmeye odaklanmış bir yaşam biçiminin empoze edildiği bir kültür biçimi olarak ifade edilebilir.⁶⁶

İnsanların boş zamanlarını kapitalizm lehine değerlendirmek için yaptıkları çalışmaların sonucunda ortaya çıkan popüler kültürün, günde sekiz saat çalışıp zamanlarını satarak para kazanan insanların kazandıkları parayı eğlenceli zaman satın almak için harcamaları gerektiği düşüncesi sonucunda üretilmiş ve kitle iletişim araçlarıyla bize yansıtılan bir yaşam tarzı olduğu söylenebilir. Ülkemizde popüler kültürün ortaya çıkışı 1950'ler sonrası hız kazanan göç ve toplumsal değişim hareketleri ile ilişkilendirilebilir. Yaşanan bu durumlar kimlik bunalımı ve kimlik arayışına yol açmış, kitle iletişim araçlarının da yaygınlaşması sonucunda karmaşık bir kültürel yapı oluşmuştur. Popüler kültür sonucu üretilen ürünler ve değerler medya ve reklamlar yoluyla hedef kitleye ulaştırılmış, karşı koyabilme gücü olmayan bir kitle oluşturulmuştur.⁶⁷

Popüler kültür kadın, erkek, çocuk, genç, yaşlı gibi toplumun farklı kesimleri üzerinde tesirleri görülen bir kültürdür. Ancak her kesim üzerinde etki mekanizması ve etkisinin tezâhürleri farklı şekillerde olmaktadır. Popüler kültür ürünleri incelendiğinde toplumun ortalama beğeni düzeyine hitap eden ve bu sayede geniş kitlelerce kabul görmesi hedeflenen, toplumu bilinçlendirmek yerine bilinçsiz ve amaçsız bir hale getiren, kültürel seviyeyi sığlaştıran, kültürü metalaştıran ve çabuk tüketilen üretimler olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum üretilen popüler kültür ürünlerini talep edecek bir kitlenin üretimini de beraberinde getirmektedir.

⁶⁶ Şaban Kızıldağ, **Pop Müzikten Popüler Kültüre Medya Çocukları**, Şehir Yayınları, İstanbul, 2001, s.27-28

⁶⁷ Kızıldağ, A.e., s.31

Yalçın Çetinkaya bu durumu şu şekilde ifade etmektedir:

“ Popüler kültür ürünlerini algılayacak ve kabullenecek aklın üretimi ya da aklın popüler kültürü algılayacak düzeye indirilmesi, insan için kötü bir durumdur. Yani bir "arz ve talep" zemini oluşturulur. Yani talep edecek bir tüketici veya kitle profili ve bu profile hizmet eden, durmadan üreten bir üretim biçimi (Bir tür körler-sağırklar ilişkisi. Yani bir anlamda "alan memnun-satan memnun ilişkisi. Daha vahimi "hiçbir şey almayanların hiçbir şey vermeyenleri alkışladığı" bir zemin). İlişki bu bağlamda ilerler ve gelişir, zamanla kendi değerlerini de üretir.”⁶⁸

“Popüler kültür” kavramı aslında “kültürel yozlaşma”ya da işaret etmektedir. Basit, yoz ve sıradan ürünler popüler kültür içerisinde insanlara sunulmakta, bu duruma maruz kalan insanlar nitelikli üretimlerden mahrum bırakıldığı için yeni durumu kabullenmekte ve bu alışma neticesinde “halk bunu talep ediyor” şeklinde bir algı oluşturulmaktadır. Sosyal medya, yazılı ve görsel basın üzerinden popüler kültür ürünlerinin bilinçlere pompalandığı bir ortamda gerçek sanat yapıtlarına ulaşılmasındaki güçlük kolaylıkla fark edilebilir. Bu bağlamda popüler kültür ürünlerini halkın kendi özgür iradesi ile seçmediği, aksine kendisine başka alternatif sunulmadığı için bu ürünleri tercih etmek zorunda bırakıldığı kanaatindeyiz. Bu süreçte insanlara özgürce tercihte bulundukları düşündürülerek bir yanılgı oluşturulmakta ve böylece yapılan üretimlere talebin artması sağlanmaktadır. Kitleler kendilerine benimsetilmek istenen alternatifler arasında seçim yaparak popüler kültürün yaygınlaşmasına hizmet etmektedir. Bu ilişki biçimi kültürel bir alış veriştten çok ticari bir alım satım işine dönüşmektedir. Bu açıdan ele alındığında “popüler kültür” yerine “endüstriyel kültür” ifadesi kullanılabilir.

“*Kültür endüstrisi* ya da eşdeyişle *endüstriyel kültür*, müzik, sinema, edebiyat gibi her türden kültürel öğenin ve etkinliğin meta formunda üretildiği ya da metalaştırıldığı, böylece sıradan nesneler gibi alınıp-satılabilir bir hale dönüştürüldüğü ve bu kültürel ürünler aracılığıyla rasyonalizasyona dayalı bir kültürün inşa edildiği bir süreçtir.”⁶⁹

⁶⁸ Yalçın Çetinkaya, “Popüler Kültür Karşısında Dini Musikinın Kullanım Alanları ve İmkânları”, VI. Dini Yayınlar Kongresi Kitabı: İslam, Sanat ve Estetik (29 Kasım- 01 Aralık 2013, İstanbul) Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2014, Ankara, s.507, (çevrimiçi) http://isamveri.org/pdfdrg/D230620/2014/2014_CETINKAYAY.pdf , 01.12.2019

⁶⁹ Önder Kulak, “Theodor Adorno: Kültür Endüstrisinin Kısacasında Kültür”, doktora tezi, HÜSBE, Ankara, 2016, s.65

“Eleştirel teori için kültür endüstrisi, özü itibariyle maddi olmayan ve bu anlamda yalnız niteliksel açıdan ölçülebilecek olan, insani olan ne varsa hepsini metalaştıran ve böylece pazarda alınıp satılan maddi bir ürün haline getiren bir sistemdir.”⁷⁰ Kültürün metalaşması sonucunda ortaya çıkan üretimlerin niteliğinden çok ne kadar satıldığı ve ne kadar maddi kazanç getirdiği önem kazanmıştır. Bu yüzden ortaya koyulan ürünlerin geniş kitlelere ulaşacak ve kısa yoldan kazanç getirecek yapıda olması öncelenmektedir.

“Kapitalizmde fikirler pazarlanabilecek ve belirli bir kazanç karşılığında satılabilecek metalara dönüştürülürken kültür, sanatsal bir ifadeden yeni bir kitle endüstrisine araç haline gelmekteydi. Kitleleri eğlendirerek oyalayacak, modern işin ve hayatın gerçeklikleri ve yabancılaşmasından uzaklaştıracak bir boş zaman endüstrisi yaratılıyordu.”⁷¹

Müzik estetiği üzerine yapılmış bir araştırma sonucunda elde edilen veriler yukarıda ifade edilen “boş zaman endüstrisi” tanımlamasını destekler niteliktedir:

“... katılımcıların müziğe ilişkin özellikle ‘müzik halk için yapılmalıdır, halka hitap etmelidir’ görüşü; toplumumuzda müziğin estetik bir sanat olarak algılanmasından ziyade halkın eğlenme, dinlenme, geleneksel-kültürel yaşantısında yer alma boyutuyla düşünüldüğü şeklinde yorumlanabilir. Halkın beğeni düzeyinin düşük olduğu toplumlarda müzik halk için yapılmalıdır görüşü müziği ileriye taşıyamayacağı gibi halkın sanat görüşü üzerinde de etki gösteremeyecektir. Özellikle popüler olanın tüketildiği bir ortamda müziğin sanat olarak değer görmesi ve anlaşılmasının pek mümkün olamayacağı söylenebilir.”⁷²

Halkın bu eğilimlerinden yola çıkılarak üretilen müzikler bir eğitim aracı olmaktan ziyade kişilerin boş zamanlarını işgal eden birer tüketim malzemesi olmaktan öteye geçememektedir. Sanatçılar ve onların ürettikleri eserler toplumun

⁷⁰ Nazik Çelik Yılmaz, “Sanat ve Kültür Endüstrisi”, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 2018, c.11, sy.61, s.455, (çevrimiçi) http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt11/sayi61_pdf/3sanat_sanattarihi_arkeoloji_mimari/celikyilmaz_nazik.pdf , 01.12.2019

⁷¹ Bilen Işıktas, “ ‘Aydınlan(ma)’ dan, Meta’ya’ Birey ve Müzik İlişkisi Üzerine”, Rast Müzikoloji Dergisi, 2014, c. 2, sy.1, s.112, (çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/115266> , 01.12.2019

⁷² Ülkü Sevim Şen, “İnsan ve Toplum Ekseninde Müzik Estetiği Kavramı”, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, 2016, c.9, sy.45, s.1119, (çevrimiçi) http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt9/sayi45_pdf/8diger_sosyalbilimler/sen_ulkusevim.pdf , 01.12.2019

bir yansımasıdır. Üretilen eserlerin niteliğine bakılarak toplumun seviyesi hakkında fikir sahibi olunabilir. Kültür seviyesi yüksek toplumlarda halkın beğenisini yansıtan yüksek sanat eserleri üretilecektir. Aksi durumda, değerlerinden ve geleneğinden uzaklaşmış, yozlaşmış bir toplumda yüksek sanat eserleri anlaşılamayacağı ve kabul görmeyeceği için toplumun düşük beğeni düzeyini yansıtan üretimler ortaya çıkacaktır. Böyle bir ortamda sanatçının topluma öncü olması, onun beğeni düzeyinin yükselmesine katkı sağlaması gibi bir durum söz konusu olmayacaktır. Buna bağlı olarak nitelikli sanatçılar ve sanat eserleri yavaş yavaş kaybolup giderken yerini nitelsiz yapımlara bırakacaktır.

“Ancak tüketimin hayatın hiçbir alanını es geçmeyen, her ihtiyaca kendi kodlarına göre cevap üreten yapısı manevi değerlerin, kutsal boyutun eksikliğini de bir vakıa olarak kabul etmekte ve belki tam da bu sebeple dini değerleri yadsımamakta, var olduğunu tespit ettiği inanç boşluğunu tüketim endüstrisi içerisinde doldurmaya çalışmaktadır. Bunun kutsal alandaki, inanç alanındaki boşluğu doldurmak için kullandığı yol çift yönlü olarak nitelenebilir: yönlerden birisi tüketimin kutsala dönüşmesi şeklinde diğeri kutsal olanın tüketime dönüşmesi şeklinde formüle edilebilir. Yani tüketim etkinliklerine ve araçlarına kazandırılan kutsal nitelik ya da büyütlü atmosferle insanlara hizmet sunulurken diğer taraftan da dini değerlerin, sembollerin iinin boşaltılıp tüketim mantığı içerisinde tekrar sunulması yoluyla inanç boşluğu değerlendirilmektedir.”⁷³

1990’lı yıllar itibariyle “pop çağı” na girilmiş ve her alanda bir popüler kültür oluşmaya başlamıştır. Bu durumdan İslami kesim de nasibini almıştır. İslami tüketim kültürü ya da popüler kültür, genel popüler kültürden farklı olarak, eğlenceye mümkün olduğunca az yer vermesine karşın piyasada bulunan popüler kültür içerisindeki hemen her şey, İslami popüler kültür içerisinde yer almıştır. Günümüzde İslami kesim, tüketim kültürünün bir parçasıdır.⁷⁴

İslami popüler kültür olarak adlandırılan durum, popüler kültür öğelerinin küçük değişikliklerle muhafazakar çevrelerin yaşam tarzına adapte edilerek kullanılmasından ibarettir.

⁷³ Mücahid Pişkin, “Tüketim Toplumu’nda Din ve Dini Değerler:Lüks Hac ve Umre Örnek Olayı”, İnsan ve Toplum Dergisi, 2016, c.6, sy.2, s. 138, (çevrimiçi) <https://insanvetoplum.org/content/6-sayilar/12-6-2/7-m0195/7-mucahid.piskin.pdf> 01.12.2019

⁷⁴ Şenol Durgun, **Türkiye’de Devletçi Gelenek ve Müzik**, Alter Yayıncılık, Ankara, 2005, s.206

1.2.2. Dinî Mûsikîde “Popülerleşme”

Dinî mûsikîmizde meydana gelen yozlaşmayı daha iyi anlayabilmek için “popüler” dinî müziğin tarihsel gelişim sürecini ele almak yerinde olacaktır.

İslami dünya görüşünü müzik ile ifade etme ve bu görüşü geniş kitlelere ulaştırma amacıyla ilk denemeler 1990’lı yıllarda başlamış, bu dönemde yapılan üretimler İslami kesimde büyük satış rakamlarına ulaşmış ve “İslami Pop Müzik”, “yeşil pop”, “dinî arabesk” gibi farklı şekillerde isimlendirilmiştir. *İbrahim Yenen*, popüler İslami müziği; “geleneksel dini müzik kalıplarından farklı olarak büyük oranda arabesk müziğin ses ve söz formlarını kutsal temalara uyarlayan, alt sosyal tabakaya yönelen, eğlendirmeyi değil hedef kitlesi kuşağına bir kimlik kazandırmayı amaçlayan bir müzik türü” olarak tanımlamıştır.⁷⁵ Farklı şekillerde isimlendirilen bu İslami popüler müzik formlarından “dinî arabesk” olarak adlandırılan türün, çalışmamızın temelini oluşturduğu söylenebilir.

Ülkemizde 1986 yılına kadar dindar kesimin büyük çoğunluğu müzik dinlemeye olumlu bakmıyordu. 1986 yılında Zaman Yayıncılığın Mute Destanı ismiyle çıkardığı bant tiyatrosunda yer alan üç ezginin bağlama eşliğinde söylenmesi ve ilâhî formunun dışına çıkılması beklenmedik bir durum olmakla birlikte popüler dinî mûsikî türlerinin ortaya çıkışının başlangıcı olarak kabul edilebilir. 1989 yılında piyasaya sürülen Mekke’nin Fethi isimli kasette ezgiler org eşliğinde seslendirilmiş ve bunu diğer kasetler izlemiştir.⁷⁶

1990 yılından itibaren ilk özel televizyon ve radyo kanalları kurulmaya başladı. Böyle bir imkana kavuşan İslami çevreler kurdukları radyo ve televizyon kanalları ile hem kendi görüşlerini ifade edip paylaşabilecekleri hem de islâmî hassasiyetleri olan kesimin talep ettiği müzikleri üretilip yaygınlaştırabilecekleri bir mecraya kavuşmuş oldular.

⁷⁵ İbrahim Yenen, “Din, Müzik ve Kimlik Bağlamında Türkiye’de İslami Popüler Müzik”, Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi , 2016, c.5, sy. 2, s.10, (çevrimiçi) <http://kutaksam.karabuk.edu.tr/index.php/ilk/article/view/517/414> , 01.12.2019

⁷⁶ Vejdi Bilgin, “Popüler Kültür ve Din: Dindarlığın Değişen Yüzü”, Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 2003, c.12, sy.1, s.201, (çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/143911> , 01.12.2019

Ülkemizde islami nitelikler taşıyan bir popüler kültürün belirginleşmeye başlamasıyla birlikte, insanların Doğulu-Batılı yaşam tarzları arasında sıkışıp kalmaları sonucu ortaya çıkan Arabesk müzikte olduğu gibi, farklı alt kültürlerin birbiriyle teması sonucu oluşan kültürel melezlik yeni üretilen islami müziklerde de etkisini gösterdi; ilâhîler, cihad marşları, türküler, arabesk müzik ve Batı müziğine ait öğeler birbirine karıştı.⁷⁷ Sonuç olarak, yeni üretilen bu islami müzik tarzı benimsenmeye başlandı; kurulan islami radyolarda bu müziklerin yayınlanması geniş kitlelere ulaşmasını kolaylaştırdı. Bu sayede bahsi geçen müzik tarzı belirli bir kesim tarafından kabul gördü ve dinî mûsikî ihtiyacını karşılamaya başladı.

Bu tarzın ortaya çıkış sebebi kısaca şöyle özetlenebilir: “Göçle birlikte büyük kentlerde toplanan insanlar yüksek kalitede üretilmiş bulunan Türk sanat müziğini veya tabiatla doğrudan kurulmuş bulunan beşeri ilişkinin ifadesi olan Türk halk müziğini veya aşkın iletişim kurmanın bir tecrübesi olan tasavvuf müziğini ne algılayacak ne de üretecek durumdadır.”⁷⁸ Bu gerçeğe bağlı olarak yeni bir form ortaya konulması zorunluydu. Üretilen bu yeni form, zaman içerisinde kendi piyasasını oluşturmaya başladı ve popülerlik kazandı.

Yenen (2016) ; 1990’lı yıllardan 2000’li yıllara gelindiğinde islâmî popüler müzikte bir farklılaşma meydana geldiğini ifade etmekte ve bu sebeple İslami popüler müzik türünü, 90’lı yıllarda “İslami protest müzik”, 2000’li yıllarda ise “İslami pop müzik” olarak sınıflandırmaktadır.

İdeal bir Müslüman ve İslam toplumu inşa etmek, ümmet bilinci aşmak, islâmî olmayan sistemlere karşı direnmek ve Müslümanların uğradığı zulme karşı mücadele etmek için yapılması gerekenleri ifade eden, yeni dünya düzenine karşı eleştirel bir duruş sergileyen “marş” ya da “ezgi” olarak nitelendirilen yapımlar “İslami protest müzik” başlığı altında değerlendirilebilir.

Bu yapımlara baktığımızda; biçim olarak genellikle askeri marşları andırdığı hatta bazı yapımlarda İran devrim marşlarının form olarak kullanıldığı , bazı eserlerin

⁷⁷ Deniz Kandiyoti, Ayşe Saktanber, **Kültür Fragmanları: Türkiye’de Gündelik Hayat**, çev. Zeynep Yelçe, 3. bs., Metis Yayınları, İstanbul, 2012, s.267-270

⁷⁸ Durgun, A.g.e., s.208

hem biçim hem de içerik olarak mevcut şarkılardan, özellikle protest nitelikli sol eserlerden esinlendiği görülmektedir.⁷⁹ Bu türün tanınan temsilcilerinden *Abdülbaki Kömür*, İran devrimi sırasında ortaya çıkan marşlardan çok etkilendiğini ve o İran marşlarının üzerine Türkçe sözler yazarak bir albüm yayınladığını ifade etmektedir. Yaptıkları müziği tanımlamak için farklı çevreler tarafından kullanılan isimlerin yaptıkları işi karşılamadığını düşünerek bu yapımları “ezgi” olarak isimlendirdiklerini belirtirken “marş” tanımlamasını ezgilerin içerisinde bir tür olarak değerlendirmektedir.⁸⁰

Her ne kadar bu tür yapımlar “ilâhî” olarak nitelendirilmemiş olsa bile bir dönem geniş kitleler tarafından kabul görmüş ve popülerlik kazanmış olması, dinî hassasiyetleri olan kişilerin bu müziklere yönelmesi sebebiyle gerçek dinî mûsikî eserlerinin göz ardı edilmesine ve zamanla unutulmasına sebebiyet vermiştir. Bu açıdan dinî mûsikîmize verdiği zarar göz ardı edilemez. Gençlere hitap edebilme kaygısı taşıdıkları görülmekle birlikte, dinî hassasiyetlerle yola çıkan kişilerin geleneksel mûsikî formlarımız yerine Batı müziği formundaki bir tür ile düşüncelerini ifade etme çabası, hem geleneksel müzik formlarımız ile bağların kopmasına hem de dinleyicilerin islâmî müzik algısının “marş” denilen bu tarza indirgenmesine yol açmıştır.

Halk arasında popüler olan “arabesk”, “pop”, “rock”, “fantezi” gibi müzik türlerine ait alt yapılar ve melodik özellikler kullanılarak üretilen dinî içerikli müzikler ise “İslami pop müzik” olarak kategorize edilebilir.

“1990’lı yılların ikinci yarısından itibaren arabesk müziğin etkisinde kalan, genellikle popüler olan arabesk melodilere veya türkülere ilahi aşk temalı güfteler giydirilerek seslendirilen ‘arabesk formu ezgi’ diye isimlendirebileceğimiz albümler, dini müzik sektöründe önemli bir yer tutmaya başladı. Genellikle ney ve bendir çalgıları kullanılarak zikir ile birlikte seslendirilen bu albümler, düşük maliyeti ve yüksek satış rakamları sebebiyle ticari olarak yapımcılara cazip geldi.”⁸¹

⁷⁹ Cemal Özel, “1980’lerden Günümüze İslamcı Müziğin Sosyolojik Analizi”, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 2016, c.57 , s.163, (çevrimiçi) <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/581219> , 02.11.2020

⁸⁰ Abdülbaki Kömür, “Röportaj”, (çevrimiçi) <https://www.cuneytpolat.com/abdulbaki-komur-birlik-recetesinin-kuran-oldugunu-en-iyi-bilen-biziz/> 02.11.2020

⁸¹ Agah Terzi, “1985-2015 Yılları Arasında Yerli Müzik Endüstrisinde Yayımlanmış Olan Dini Müzik Albümlerinin Tasnifi ve İncelenmesi”, bylt., MÜSBE, 2016, s.349

Bu açıdan baktığımızda; dinî içerikli müzik üreten kişilerin toplumun kültürel kimliğine ve beğeni düzeyine uygun, beklenti ve ihtiyaçlarına cevap veren müzikler üreterek daha fazla dinleyici kitlesine sahip olmak gibi bir amaçla bu işi yaptıkları söylenebilir. Ticari kaygılarla üretilen bu yapımların estetik bir kaygı taşımadıkları kanaatindeyiz. Gelenekte var olan, zikirleri yürütmek ve süslemek amacı ile kullanılan ilâhileri ifade eden “zikir ilâhisi” kavramı yerine; mekanik bir zikir sesinin eşlik ettiği “zikirli ilâhi” olarak tanımladıkları bir form oluşturdıkları da görülmektedir.

Yapılan yanlış uygulamalar sonucu halk ile gelenekten gelen nitelikli ve kaliteli dinî mûsikî eserleri arasındaki bağ koparılmış, ince mûsikî zevki kaybolmuş, arabesk kültür giderek yaygınlaşmıştır. Herhangi bir müzik türünde üretilen bir eserin ülkemizde popülerlik kazanabilmesi ve büyük ticari kazançlar sağlayabilmesi için arabesk öğeler taşıması gerektiği anlaşıncı dinî içerikli müzikler de bu durumdan nasibini almıştır. Bu müzikleri üreten kişiler üretimlerinde arabesk müziğe ait unsurları ve icra tarzını kullanmakta gecikmemişlerdir.

“Dindarların serbest zamanlarını nasıl değerlendirdikleri” üzerine yapılan bir araştırmanın bulgularına göre; en çok dinlenen müzik türü olarak Türk Halk Müziği ilk sırada yer almaktadır.⁸² Bu bilgi göz önünde bulundurulduğunda “ilâhi” diye nitelendirilen yeni yapımların büyük çoğunluğunun Türk Halk Müziği ezgileriyle benzerlik göstermesi ve bir kısmının Türkü melodileri üzerine dinî içerikli sözler giydirilerek oluşturulmuş olması anlaşılabilir bir durumdur. Arabesk motiflerin ve Türkülerin halk arasındaki yaygınlığından faydalanılarak üretimlerinin daha geniş kitleler tarafından benimsenmesi amaçlanmıştır.

Geleneksel dinî mûsikî eserleri ile günümüzde üretilen yapımlar arasında dinleyiciler üzerinde oluşturduğu tesir bakımından farklılıklar bulunmaktadır. *Yalçın Çetinkaya*, mûsikî sanatının ortaya atılma, onun dua ve namazlarda kullanılma sebepleri ile ilgili İhvan-ı Safâ'nın görüşlerini şu şekilde aktarmaktadır:

⁸² Mustafa Usta, M.Said Doğan, M.Amman, “Eğitimli Dindarın Serbest Zaman Kurumu”, Din Eğitimi Araştırmaları Dergisi, 2000, sy.7, s.75, (çevrimiçi) http://isamveri.org/pdfdrg/D01239/2000_7/2000_07_USTAM_DOGANMS_AMMANM.pdf, 01.12.2019

“Salih insanlar dua, tesbih ve kıraat esnasında mûsikî nağmelerini (lahn) kullanıyorlardı. Bunlar “el-Muhzin” diye adlandırılır. Bu nağmeler kalpleri yumuşatır, gözleri ağlatır, geçmiş günahlardan dolayı nefislere pişmanlık verir, gizlerin samimiyetini ve vicdanların ıslâhını gerçekleştirir. Bu, hukemânın mûsikî sanatını ortaya atmalarının ve mabedlerde, dua ve namaz esnasında kullanmalarının bir sebebidir.”⁸³

Bize göre; araştırmamızın konusunu oluşturan ve “ilâhî” diye adlandırılan yoz müzikler, mûsikînin burada bahsedilen tesirlerini uyandırmaktan uzaktır. Bu yapımların daha çok arabesk müziğin daha önce ifade edilen özelliklerine benzer öğeler taşıdığından ve arabesk müziğe benzer duygular uyandırdığından söz edilebilir. Bazı örnekler ise ritmik yapıları sebebiyle kişide oynama, halay çekme isteği oluşturacak etkiye sahiptir denilebilir. Bununla birlikte bu yapımları dinleyerek dinî duyarlılıkları artan kimselerin olduğu da göz ardı edilmemelidir.

Benzer bir kıyaslamayı müziği üreten ve icra eden kişiler üzerinden de yapabilmek mümkündür. “Arabesk müzik alanında faaliyet gösteren kişilerin genelde çok ciddi bir müzik eğitimi ve alt yapısı bulunmamaktadır.”⁸⁴ Arabesk müzik için ifade edilen bu durum ele aldığımız müzik türü için de geçerlidir. Bu müziği üreten ve icra eden kişilerin dinî musiki geleneğimiz ile ilgili yeterince bilgi ve beceriye sahip olmadıkları fark edilmektedir. Bu durum, popüler dinî müzik üretimi yapan kişilerin mûsikîmizin anlamının ve işlevinin idrakine yönelik çabalarının bulunmadığının bir göstergesi olarak değerlendirilebilir.

Mûsikîmizde meydana gelen “anlam kaybı” nı şu ifadeler özetlemektedir:

“Maalesef bugün pek çok mûsikî icracısı arkadaş mûsikînin, yani yapıyor gördükleri bu alanın anlamını idrakten yoksun kimselerdir. Belki sazlarını çok iyi icrâ etmekte, seslerini de çok iyi kullanabilmektedirler, fakat yaptıkları işin anlamını idrakten yoksundurlar. Sıradan bir insanda neyse de, evvelâ o işi yapanın zihnindeki bu anlam kaybı vahim bir durumdur. Bu anlam kaybını telâfi etmek de kısa sürede halledilebilecek bir iş değildir. Dolayısıyla, anlamı idrakten yoksun yapılan işin bir faydası da olmayacak ve o iş veya alanın sıradanlaşmasına, metalaşmasına sebep olacaktır.”⁸⁵

⁸³ Çetinkaya, A.g.e., s.147

⁸⁴ Durgun, A.g.e., s.215

⁸⁵ Çetinkaya, A.g.e., s.165

Yukarıdaki ifadelerden de anlaşılacağı gibi, mûsikî icracısının hem saz ya da ses icrasında mahir kimseler olması hem de mûsikî icra etmekten maksadın ne olduğu ve mûsikînin mahiyeti hakkında düşünen, mûsikîmiz aracılığıyla taşınan kültüre ait anlamlar dünyasına vâkıf kimseler olması gerekmektedir. Fakat günümüzde geldiğimiz durumda, ele aldığımız müzik türünü icra eden kişilerin hem müzikal yeterlilik açısından hem de mûsikîmizin anlamını idrâk açısından bahsedilen niteliklerden oldukça uzak üretimler yaptıkları görülmektedir. Bunun sonucunda yapılan üretimler, popüler kültür içerisinde tüketilen birer meta olmaktan öteye gidememektedir.

Ele aldığımız popüler dinî müzik türünün icracılarından *Abdurrahman Önül* ; ilâhi dinlemek isteyen gençlerin tasavvuf müziği yerine kendi yaptıkları müziği daha fazla dinlediklerini ve bundan daha fazla hoşlandıklarını iddia etmektedir. Ona göre yaptıkları eserlerde günümüz gençliğinin özelliğini veren ritim var, hareket vardır. Bundan dolayı değişen dönemin insanların bu müzikte kendilerini bulmuş olduğunu düşünmekte ve ortaya koydukları müziği ne tam tasavvuf müziği ne de tam Türk halk müziği olarak görmemekte, ikisinin arasında nitelemektedirler.⁸⁶ Bu şekilde düşünmelerine ragmen yaptıkları müziği “ilâhi” olarak adlandırmaları ve kendilerini “ilâhi sanatçısı” olarak lanse etmeleri büyük bir çelişkidir. Geleneksel dinî mûsikî formlarını icra edebilecek müzisyenlerin ve bu müziğe âşina dinleyicilerin azlığı, geleneksel üslupla ortaya koyulan yapımların yeterince desteklenmemesi gibi faktörler arabesk motifler içeren bu yeni formun yaygınlaşmasına yol açmıştır diyebiliriz.

Taner Yüncüoğlu, İslami popüler müziğin kendine özgü bir yapısı olmadığını, piyasada o sırada geçerli olan pop, arabesk müzik, şarkı ve türkülerin sözleri değiştirilerek dinî versiyona uyarlandığını ve bir taklitçiliğin hüküm sürdüğünü ifade etmiştir.⁸⁷ “İslami Pop Müzik, Yeşil Pop, Dinî Arabesk” gibi tabirler bu bağlamda ortaya çıkmış ve yeni üretilen popüler dinî içerikli müzikleri tanımlamak amacıyla kullanılmıştır. Yaptığımız araştırma sonucunda şarkı ve türkülerin melodileri üzerine

⁸⁶ Durgun, A.g.e., s.213-214

⁸⁷ Ceylan Engin Kaniyolu, “Popüler Müzikte Din Teması: Yeşil Pop”, bylt., DEÜGSE, 2010, s.22

dinî içerikli sözler giydirilerek oluşturulmuş çok sayıda örnek tespit edilmiştir. Bu örnekler ile ilgili ayrıntılı bilgi çalışmamızın üçüncü bölümünde verilecektir.

Ahmet Hatipoğlu, içinde bulunduğumuz durumu şu şekilde özetlemektedir:

“ bu müzikler, dini duyguları barındırdığı için istismarı kolaylaştırıyor ve dejenerasyonu genişletiyor. Dini mûsikîmiz, sanat değeri bakımından yüksek bir değere sahiptir. Öğrenilmesi ve icrası için belli bir yeteneğe ve kapasiteye ihtiyaç vardır. Bu istismarcılar hem bu kapasiteye sahip olmadıkları hem de yaptıklarından iyi kazanç sağlayacaklarını bildikleri için bu tür şeyleri ortaya koyuyorlar. Arap dini mûsikîsinin ünlü ismi Tevfik El-Müceddid’in eserlerinin üzerine Türkçe sözler giydirilerek çalındığını gördüm. Zamanla bu Arap müziğinin kötü bir taklidi, arabesk müzik ile dini içerikli sözlerin birleştirilmesine dönüştü. Kendi üretimlerini yapamıyorlar ve hem müzik hem kültür olarak arabeskin istilasında olduğumuzu bildiklerinden dejenerasyondan faydalaniyorlar. Topluma ve sanata zararları çok büyüktür.”⁸⁸

“...‘yüksek kültür’ ürünlerini anlayabilmek için bilgi ve çaba gerekir; oysa ‘alçak kültür’ ürünlerini anlamak için böyle bir çaba ve bilgiye gereksinim duyulmaz. Aynı zamanda ‘alçak kültür’ ürünleri basit bir yapıya sahipken, ‘yüksek kültür’ ürünleri karmaşık bir yapıya sahiptir.”⁸⁹ Hem felsefî açıdan hem de sanatsal ve edebi açıdan bir derinliği olmayan bu popüler dinî müzik üretimlerinin, kolay algılanabilen basit bir yapıya sahip olması yüksek kültür ürünleri yerine bu tarz yapımlara maruz kalan kişilerin bir süre sonra bu yapımları benimsemesini mümkün kılmıştır diyebiliriz.

“Bir başka önemli sorun, dini mûsikînin ‘zamanın algısına uygun hale getirilmesi gerekir’ düşüncesiyle değişime uğratılması, onun modernleştirilerek veya başka müzik türlerinden ve enstrüman icra biçimlerinden esinlenilerek yozlaştırılması sorunudur. ‘Gençlik bu tür enstrümanları ve hareketli icraları seviyor’ diye düşünerek dini mûsikînin hem içeriğinde hem de formunda değişiklik yapmak, dini mûsikîmizin zaman içerisinde aslını kaybetmesine ve yozlaşmasına yol açacaktır. Bunun için de dini mûsikî, öncelikle ehil kimseler tarafından, belirlenen hedef kitleye ulaştırılmalıdır.”⁹⁰

⁸⁸ Şenol, A.g.e., s.215

⁸⁹ Bilen Işıktaş, Mehtap Tanar, “Kimlik Oluşumu Sürecinde Popüler Müziğin Etkisi”, Journal of Economy Culture and Society, 2015, sy.51, s.34, (çevrimiçi) <http://iupress.istanbul.edu.tr/tr/journal/jecs/article/kimlik-olusumu-surecinde-populer-muzigin-etkisi> , 01.06.2021

⁹⁰ Çetinkaya, A.g.t., sf.509

Bize göre; günümüzde yüksek kültür ürünleri içerisinde yer alan geleneksel dinî mûsikî formlarımızı hem alımlayacak dinleyici hem de üretecek kişilerin yetersizliği problemi açık bir şekilde ortadadır. Bu problemin çözümü için; nitelikli ve kaliteli dinî mûsikî eserlerinin üretilebilmesi maksadıyla geçmişten gelen zengin mûsikî mirasımızın tetkik edilerek tanınması, benimsenmesi ve o birikimin üzerine yeni şeyler koyularak ilerlenmesi gerekmektedir. Ayrıca dinleyici kitlesinin seviyesine uygun eserler üretmek yerine onların beğeni seviyesini yükseltecek üretimler yapılması önemlidir.

Geleneğimizde mûsikî hayat ile iç içeydi, içinde bulunulan vakte uygun müzikler icra edilirdi. Ramazaniyeler, miraciyeler, teravihlerde her 4 rekatta makam değiştirilmesi gibi uygulamalar zamanın ruhuna uygun mûsikî tercihlerinin güzel bir göstergesidir. Günümüzde gelinen duruma bakıldığında gelenekten kopuşun ne kadar büyük boyutlarda olduğu net bir biçimde görülmektedir .

Timuçin Çevikoğlu içinde bulunduğumuz durumu şöyle özetlemektedir:

“ Bugün bazı yöneticilerde her şeyi popülerleştirme gayreti var. Kemmiyet kaygısı, keyfiyet kaygısının önüne geçmiş durumda, bir etkinlik ne kadar çok insan katıldıysa o kadar başarılı sayılıyor. Bu nedenle her şey popülerleştirilmek için bozuluyor, niteliksizleştiriliyor, temel özelliklerinden uzaklaştırılıyor, hem de hiç acımadan, hiç kaygı duyulmadan. İlahi diye özel radio-televizyonlarda , orda burda çalınan müziklere , sözsüz çalınsa meyhanede kafa çekilir, dansöz oynatsanız oynar, çok yazıktır, çok... Bu milletin tasavvuf müziği, tasavvuf kültürü bu mu? Yüzyılların birikimi heba oluyor.”⁹¹

Günümüzde dinî içerikli yayın yapan radyo ve televizyon kanallarında bu tarz yapımların yayınlanması, özellikle Ramazan aylarında yapılan iftar - sahur programlarında ve kültür sanat faaliyetleri kapsamında düzenlenen Ramazan etkinliklerinde bu tarz üretimleri seslendiren kişilere yer verilmesiyle bu tarz müziklerin popülerleşmesi ve geniş kitleler tarafından tanınması sağlanmıştır. Popüler müziklerin sahip olduğu özelliklerin dinî içerikli müziklerde de kullanılıyor olması bu müziklerin popülerleşmesini sağlayan bir diğer etkidir.

⁹¹ Eker, Hıdır, A.g.e., s.255

Popüler müzikler kolay hazmedilen, çabuk tüketilen, ortalama bir dinleyicinin de kullanabileceği ve amatör bir müzisyenin kolaylıkla icra edebileceği şekilde üretilir ve tüketilir, zamanın ruhuna uygun bir yaşam tarzını yansıtır. Modern insanın zamanı sınırlıdır, tüketime yönelik bilinçaltı gelişmiştir, yaşadığı dünyaya ait birçok parametreyi popüler müzikler ona bir hap gibi bir arada sunabilir. Yaşam ve müzik tarzı birbirini tamamlayan unsurlar olarak dinleyicinin dünyasına rahatlıkla girebilir.⁹²

Göktürk Erdoğan; “piyasa müzikleri” nin tutulmasını sağlayan etmenler olarak bu müziklerin sahip olduğu özellikler üzerinde durmaktadır.⁹³ Verdiği bilgilerden yola çıkılarak popüler müziklerin en belirgin özellikleri şu şekilde sıralanabilir:

- Kısa hafızaya ve basit tekrara dayalıdır,
- Kapalı anlam örgüleri ve metafor kullanımı çok fazla yoktur,
- A ve B bölümleri olarak iki ana çizgide ilerler. A bölümü giriş cümlesi, B bölümü ana tema ve tekrarı içerir,
- Ezberi kolaylaştırmak amacıyla sözel yapı çoğunlukla kafiyeli ve slogan cümlelerden oluşur. Nakarattaki sözel tekrar daha ziyade gündelik kelimelerin/cümlelerin kullanıldığı, anlamlı-anlamsız, akılda kalıcılığı kolay ifadelerden oluşur,
- Çoğunlukla batı müziği teknikleriyle armonize edilmiştir,
- Çoğunlukla ortalama bir dinleyici açısından belirgin ve eşlik edilme olasılığı yüksek olan 2/4, 4/4 gibi usuller tercih edilir,
- En sık kullanılan makamlar nihavend, kürdi ve hicaz olarak sınıflandırılabilir,
- Ritmik, ezgisel ve sözel açıdan dinleyicinin kafasını fazla meşgul etmeden ortalama bir insanın anlayabileceği ya da anlamasına gerek duymadan rahatça dinleyip ezberleyebileceği bir yapıda kurgulanmıştır.

⁹² Erdoğan, A.g.e., s.57

⁹³ Erdoğan,A.e., s.69-74

Günümüzde yaygın bir biçimde tercih edilen dinî müzikler incelendiğinde popüler müziklere ait bu nitelikleri taşıdıkları görülebilir. “İlâhî” olarak nitelendirilen popüler dinî müzik yapımlarında en dikkat çekici özellikler; ortalama dinleyici seviyesine hitap edecek basitlikte, kolay anlaşılır, “hız çağı” na uygun olacak şekilde ritmik yapısı hareketli, hızlı tüketime uygun, sanatsal ve edebi anlatımlardan ziyade günlük yaşamda kullanılan kavram ve kelimeleri ihtiva eden basit bir ifade tarzına sahip, modern müminin günlük sıkıntılarını yansıtan bir yapıda olmalarıdır. Bu durum bu yapımların dinî mûsikî geleneğine bir katkı sağlamak amacıyla değil popüler olma gayesiyle üretildiklerini düşündürmektedir.

Bütün bu özelliklerine rağmen bu tarz müziklerin tercih ediliyor oluşunun bir sebebi de müzik dinlemeyi meşrulaştırma çabası olarak ifade edilebilir. Müziğin etkileme gücü göz önünde bulundurulduğunda günümüz insanı reklam filmlerinden sinema filmleri ve televizyon dizilerine ait müzikler ile radyo ve müzik kanallarında yayınlanan popüler müzik türlerine kadar pek çok kalitesiz müzik yapımının istilâsı altındadır. Çeşitli müzikler kullanılarak insanlar yönlendirilmekte, beğenileri ve ihtiyaçları şekillendirilmekte, hayat tarzları ve düşünme biçimleri değiştirilerek kendi kültürüne yabancılaşmaları sağlanabilmekte, belirli ideolojiler bu yolla insanlara benimsetilebilmektedir. Bu açıdan baktığımızda hangi müziklerin tercih edileceği büyük önem arz etmektedir.

İslam açısından müziğin dinî hükmü, haramlığı-helâllığı tartışmaları asırlar önce ortaya çıkmış olup günümüzde bu konu ile ilgili farklı görüşleri benimsemiş kişi ve toplulukların bulunduğu bilinmektedir. Müziğin meşrûluğu tartışmaları yerine müzik icracılarının ve dinleyenlerinin niyetlerinin, müziği icra amaçlarının ve icra ettikleri yerlerin, müzik aracılığı ile vermek istedikleri mesajların meşrûiyetinin tartışılması daha anlamlı olacaktır. Müzik dinlemenin “haram” olduğu düşüncesinin ortaya atılması kişilerin müzik dinleme ihtiyacını ortadan kaldırmayacak, aksine bu ihtiyaçlarını meşrû yollardan giderebilmek için yeni yollar aramalarına sebep olacaktır. Günümüzde türkû, arabesk, pop müzik alt yapılarına sahip dinî müzik yapımlarının ortaya çıkma sebeplerinden biri de en azından “dinî içerikli” sözlere sahip müzikleri dinleyerek kişilerin bu durumu meşrûlaştırma ve kendilerini rahatlatma çabalarının bir sonucu olarak değerlendirilebilir.

Bu durumun ortaya çıkış sebeplerinden bir diğeri de eğlence ihtiyacını meşrû yoldan giderme isteği olarak ifade edilebilir. Kendilerini islâmî kesim olarak tanımlayan insanlar eğlencenin dînen hoş karşılanmayacağını düşünerek eğlenceye mesafeli duruyorlar ve kendilerini baskılıyorlar. Ritmik özellikte ve dinî içerikli sözlere sahip müzikler sayesinde hem eğlence ihtiyaçlarını gideriyor hem de çevrelerinden gelecek tepkilerin önüne geçmiş oluyorlar. Oyun havası temposuna sahip müzikleri kullanarak ürettikleri ilâhiler eşliğinde düğünlerde halay çekmeleri⁹⁴ bu durumu doğrular niteliktedir.

Bahsedilen bütün özellikleri göz önünde bulundurulduğunda, bu tarz yapımların halk içinde geniş bir dinleyici kitlesine sahip olması ve teorik anlamda geleneksel ilâhi formu ile ilgisi olmayan bu yapımların dinleyici ve icracıları tarafından “ilâhi” olarak tanımlanması dikkat çekicidir. Sadece sözlerinin dinî içerikli olması, bu türü ilâhi olarak kabul etmeye yeter sebep değildir. Bu durumu daha iyi analiz edebilmek için geleneksel ilâhi formunun özelliklerine yakından bakmak gerekmektedir. Bu amaçla, geleneksel dinî mûsikîmizin zenginliğini göstermesi bakımından dinî mûsikî formlarımız hakkında genel bir bilgilendirme yapılması uygun olacaktır.

⁹⁴ Düğünlerde ilâhiler eşliğinde halay çekilmesine örnek pek çok video ile karşılaşılmış olup iki örnek video için bakınız; <https://youtu.be/YSGbVjknOY0>
<https://youtu.be/6cY6R0xn6Qk>

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK DİN MUSİKİSİ FORMLARI HAKKINDA GENEL BİLGİ

2.1. Türk Din Mûsikîsi Formları

Dinî mûsikî formlarımız, anlaşılmasında ve öğretiminde kolaylık sağlanması amacıyla, ortak özellikleri olan formlar aynı başlık altında yer alacak şekilde tasnif edilmiştir. Bu tasnif yapılırken dinî mûsikî formlarının icra edildiği mekanlar ya da eserlerin uzunluk-kısalık, usûllü-usûlsüz okunma gibi biçimsel özellikleri göz önünde bulundurulmuştur.

Dinî mûsikî formlarını uzunluk-kısalık gibi biçimsel özellikleri baz alınarak yapılan bir tasnif aşağıda verilmiştir:⁹⁵

“A) Büyük Formda Eserler

- 1) Mi’raciye
- 2) Mevlevî âyinleri
- 3) Mevlîd-i Nebevî
- 4) Na’tler
- 5) Kasîdeler
- 6) Duraklar
- 7) Münacât(Temcîd)
- 8) Mersiyeler

B) Küçük Formda Eserler

- 1) Ezanlar
- 2) Salâtlar
- 3) Savtlar
- 4) Tekbir
- 5) Telbiye
- 6) İlâhiler(Şuğller)
- 7) Tevşihler
- 8) Tesbih(Mahfel sürmesi)
- 9) Nefesler(Bektaşî)
- 10) Semahlar(Alevî) ”

⁹⁵ Prof.Dr. Alâeddin Yavaşca, **Türk Mûsikîsi’nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri**, 4.bs., Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, İstanbul, 2002, s.621

İcra edildiği mekanlara göre dinî mûsikî formları ile ilgili yapılan bir sınıflandırma ise şöyledir:⁹⁶

“A) Câmî Mûsikîsi

- 1) Kur’ân-ı Kerîm Tilâveti
- 2) Ezanlar
- 3) Tesbih(Mahfel sürmesi)
- 4) Mûnacât(Temcîd)
- 5) Tekbir
- 6) Salât-ü Selam
- 7) Cum’a Salâtı
- 8) Sabah Salâtı
- 9) Salât-ı Ümmîye
- 10) Na’t-ı Peygamberî
- 11) Mevlîd-i Nebevî

B) Tekke(Dergâh) Tasavvuf Mûsikîsi

- 1) Mi’raciye
- 2) Ayin-i Şerifler
- 3) Na’tler
- 4) Duraklar
- 5) İlâhi (Şuğl), Tevşîhler
- 6) Savtlar
- 7) Mersiyeler
- 8) Kasîdeler
- 9) Nefesler
- 10) Semahlar
- 11) Nevbe

C) Hem Câmilerde Hem de Tekkelerde İcra Edilen Türler

Tekbir

Salât-ı Ümmîye

İlâhiler (Şuğl), Tevşîhler

İrticâlî Na’tler

İrticâlî Kasîdeler

Mevlîd-i Nebevî

Mi’raciye”

⁹⁶ Yavaşca, A.g.e., s.621

Alternatif bir sınıflandırma şekli olarak şöyle bir örnek de mevcuttur:⁹⁷

“a. **Cami mûsikîsi** (özellği yalnız sesle icra edilmesidir)

1. Usûlsüz okunanlar: Münâcât, Ezan, Kaamet, Salât u Selâm, Tekbîr, Mersiye

2. Usûllü okunanlar: Cumhur, Tevşîh ve Tesbîh gibi ilâhî türleri

b. **Tekke mûsikîsi** (özellği saz eşliğıyle de icra edilebilmesidir)

1. Usûlsüz okunanlar: Na’t-i Peygamberî ve Durak

2. Usûllü okunanlar: Âyîn-i Şerîf(Mevlevî), Âyîn-i Cem ve Nefesler (Bektaşî) ve Zikir İlâhîleri (Arapça güfteli olanlarına *şuğl* denir)

c. **Hem camide, hem tekkede okunan dinî mûsikî formları**

1. Usûlsüz okunanlar: Kur’ân-ı Kerim ve Mevlîd-i Şerif

2. Usûllü okunanlar: Her türlü ilâhîler

3. Kısmen usûllü, kısmen usûlsüz okunan: Mi’râciyye”

Çalışmamız sırasında istifade ettiğimiz kaynaklarda genel olarak dinî mûsikî formlarının “câmi mûsikîsi” ve “tekke mûsikîsi” şeklinde iki kısımda değerlendirildiğı ancak buna bağılı olarak alt tasniflerin de yapılabileceğı göze çarpmaktadır. Dinî mûsikîmizin sahip olduğı form zenginliğini ve çeşitliliğini göstermesi açısından dinî mûsikî formlarının özellikleri hakkında kısa bir bilgilendirme yerinde olacaktır.

⁹⁷ Cinuçen Tanrıkorur, **Osmanlı dönemi Türk mûsikîsi**, yay.haz. İsmail Kara, Reha Sağbaş, Barihüda Tanrıkorur, Başak İlhan, 4. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2016, s. 48

2.1.1. Câmî Mûsikîsi

Câmilerde ibadet esnasında, namazın içinde veya dışındaki kıraatler ve duaların okunması sırasında görülen bu mûsikînin icracıları imam ve müezzinlerdir.⁹⁸

Bu mûsikî çoğu zaman irticâli olarak makamların melodik yapılarının uygulanması sonucu ortaya çıkan ses mûsikîsidir. İnsan sesine dayalı bu mûsikîde enstrüman kullanılmaz. Eserler genellikle usulsüz ve tek kişinin icrasına dayanan bir özellik göstermekle birlikte besteli olan eserlerin müezzinler tarafından koro halinde okunduğu “cumhur müezzinliği” denilen uygulama da görülmektedir. Güfteleri açısından bakıldığında; bu eserlere zühd, takva, ubudiyet, münacât ve dua ruhu hakimdir. Tavır ve üslup açısından ağırbaşlı, ruhani ve abartısız bir yapıya sahip bu icralarda uzun sesli nağmeler tercih edilmektedir. Tüm bu uygulamalarda müzik bir amaç değil araç olarak göze çarpar. Amaç; müzik yardımıyla ibadetin huşu içinde gerçekleştirilmesini sağlamaktır.⁹⁹

Cami mûsikîsi hakkında bu genel bilgilendirmeden sonra bu mûsikîye ait formlar hakkında kısa açıklamalara yer verilecektir.

Kur’ân-ı Kerîm Tilâveti

Kur’ân-ı Kerîm’in güzel sesli ve mûsikîye aşina bir kişi tarafından, her makamdan irticalen ve usulsüz olarak okunmasıdır. Genellikle üstadlar tarafından meşk yoluyla talebelere öğretildiği için Kur’ân-ı Kerîm okuma tavrı, talim edildiği hocanın mûsikî bilgisine göre farklılık göstermektedir. İbadet meclislerinde okunan bir sayfadan az Kur’ân-ı Kerîm’e “Aşr-ı Şerîf” denir.¹⁰⁰

⁹⁸ Ahmet Şahin Ak, **Türk Din Mûsikîsi**, 4.bs., Akçağ Yayınları, Ankara, 2016, s.71-72

⁹⁹ Fatih Koca, Ahmet Hakkı Turabi, “Câmî Mûsikîsi”, **Türk Din Mûsikîsi El Kitabı**, ed. Ahmet Hakkı Turabi, GrafikerYayınları, Ankara, 2017, s.72-73

¹⁰⁰ M.Ekrem Karadeniz, **Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları**, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, t.y., s. 164

Kur’ân-ı Kerîm tilavet eden kişilerin dikkat etmesi gereken hususlar vardır. Okuyuş esnasında tecvid kurallarının dışına çıkılmaması, çokça nağme yapıp makam değişiklikleri ile şarkıya çevirilmemesi gerekmektedir. Ayrıca okuyuş sırasında ayetlerin anlamını düşünmeye mani olacak uygulamalardan uzak durulmalı, tefekkürü arttırmak amaç olmalıdır.¹⁰¹

Ezan-Kamet

Kelime anlamı “bildirmek” olan ezan, namaz vakitlerini bildirmek ve ibadete çağırmak amacıyla günde beş defa minareden ya da yüksekçe bir yerden müezzin tarafından okunmaktadır. Müezzinin sesinin güzel ve etkileyici olması, iyi bir mûsikî bilgisinin bulunması ezan okumanın usûl ve erkânındandır.¹⁰² Cami mûsikîsinin en önemli formu olan ezan; müezzin tarafından çeşitli makamlarda, sade ve zâhidâne bir üslupta , ritimsiz olarak irticalen okunur. Makamların insan üzerindeki tesirlerinden yola çıkılarak her vakitte belirli bir makamda okunması tercih edilmektedir. Farklı uygulamalar olmakla birlikte sabah ezanının sabâ, öğle ezanının uşşak, ikindi ezanının rast, akşam ezanının segâh, yatsı ezanının hicaz makamında okunması sık karşılaşılan bir uygulamadır.¹⁰³

“Ayağa kalkmak” anlamına gelen kamet ise; farz namazlardan önce okunarak namazın başladığını bildirir. Müezzin tarafından ezan metnine “hayye ale’l felah” bölümünden sonra “kadikametissalâh” sözünün eklenmesiyle süratli ve konuşur gibi düz bir lahinle okunmaktadır.¹⁰⁴

Tesbih(Mahfel sürmesi)

Tesbihler, namazdan sonra müezzin mahfelinde bir veya birkaç müezzin tarafından kısım kısım nöbetleşerek, cemaatin salat ü selam getirmesine, tesbih çekmesine ve dua etmesine zemin hazırlamak için farklı makamlarda usulsüz olarak

¹⁰¹ Ubeydullah Sezikli, “Türk Din Mûsikîsi Formları”, **Makamlarla Türk Din Mûsikîsi Eğitim Seti**, ed. Ubeydullah Sezikli, Dört Mevsim Kitap, İstanbul, 2013, s.95

¹⁰² M. Nazmî Özalp, **Türk Mûsikîsi Tarihi I. Cilt**, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2000, s. 107

¹⁰³ Koca, Turabi, A.g.e., s.74-75

¹⁰⁴ Ak, A.g.e., s.77

okunur. Ayrıca Abdülganî Gülşenî tarafından bestelenmiş bir mahfel sürmesi de vardır. Bu eserde; dua, ayete'l kürsî, tesbihler, ilâhî ve son dua olmak üzere beş bölüm bulunmaktadır.¹⁰⁵

Münacât(Temcîd)

Recep ayının ilk gecesi başlanıp Ramazan ayının son gecesine kadar yatsı namazından sonra ya da sahur vaktinde, birkaç müezzin tarafından minarede okunan bir formdur. Allah'a dua, senâ ve tâzim cümleleri ile kelime-i tevhid, salat-ü selam içeren arapça sözler içermektedir. İki kısımdan meydana gelen bu formun besteli olan birinci kısmına “temcid”, irticali olarak okunan ikinci kısmına ise “münacat” denmektedir. Temcidler Allah'ın büyüklüğünü anlatırken münacatlar Allah'a dua etme ve yalvarma kısmıdır. Bu formun en tanınmış örneği güftesi büyük mutasavvıflardan Sünbül Sinan Hazretlerine ait ve Hatib Zâkirî Hasan Efendi tarafından Irak makamında bestelenmiş eserdir.¹⁰⁶

Tekbir

Kelime anlamı “Allah'ı ululamak, yüceltmek” tir. Bestesi Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi'ye ait olan segâh tekbir; bayram hutbelerinde, kurban bayramı günleri farz namazlardan sonra, kurban kesimi, asker uğurlama, doğum, düğün, sünnet merasimi gibi birçok sosyal olayda okunmaktadır.¹⁰⁷

Salât

Hız. Peygamber'e Allah'tan rahmet ve selam dualarını içeren eserlerdir. Sözleri Arapça ve mensurdur. Sabah salâtı, Cuma ve bayram salâtı, cenaze salâtı, salât-ı ümmiye ve salât-ü selam olmak üzere sınıflandırılabilirler.¹⁰⁸

Akşam ezanı dışındaki vakitlerde - sabah ezanından önce, öğle ikindi ve yatsı ezanından sonra- salâ verilmesi; pazartesi, Cuma ve kandil gecelerinde okunması

¹⁰⁵ Koca, Turabi, A.g.e., s.92

¹⁰⁶ Ak, A.g.e., s.84-89

¹⁰⁷ Koca, Turabi, A.e., s.89

¹⁰⁸ Sezikli, A.g.e., s.102

alışkanlık haline gelmiştir. Sabah salâsında Dilkeşhâveran makamı kullanılırken diğer vakitlerde ezanın okunduğu makamda okunmaktadır.¹⁰⁹

Salât-ı ümmiye dışındaki salatlar bestelendikleri usul içinde okunmazlar. Bestenin ana temasına sadık kalınarak serbest bir anlayış ile daha yavaş, dura dura, vakfeler yapılarak icra edilmesi tercih edilmiştir.¹¹⁰

Mevlîd-i Nebevî

Mevlid'in kelime manası, “doğum yeri, doğum zamanı” olmakla birlikte ıstılâhî anlamda Hz. Muhammed'in doğumunu, peygamberliğini, miracını, mucizelerini, vefatını konu alan mesnevi türündeki şiirlerin, irticali okunmasından meydana gelmiş bir Cami Mûsikîsi formunu ifade etmektedir.¹¹¹

Hz. Peygamber'in veladetini eksen alarak onu çeşitli yönleri ile anlatmaya çalışan pek çok şair olmuştur. Hz. Peygamber'e övgü edebiyatının benimsenmiş türlerinden biri de mevlid yazımıdır. Mevlid yazma geleneği Süleyman Çelebi'nin “Vesiletü'n-Necât” isimli eseri ile zirveye ulaşmıştır. Kaynaklarda bu mevlidin bestelendiğine dair bilgiler olsa da besteli mevlidin uzun olması, meşk yoluyla aktarılması gibi nedenlerle unutulduğu görülmektedir. Mevlid bestesine dair bir nota günümüze ulaşmamış olup sadece mevlid bahirlerinin okundukları makamlar hakkında bilgi mevcuttur.

Mevlid, her birine “bahir” adı verilen altı bölümden oluşmaktadır:

- 1) Tevhid bahri
- 2) Nur bahri
- 3) Velâdet bahri
- 4) Merhaba bahri
- 5) Mirac bahri
- 6) Münâcat bahri

¹⁰⁹ Özalp, A.g.e., s.108

¹¹⁰ Ak, A.g.e., s.84

¹¹¹ Yavuz Demirtaş, “Türk Din Mûsikîsi Formları”, **Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, 2009,c.14,sy.1,s.218,(çevrimiçi)http://ktp.isam.org.tr/pdfdrg/D02364/2009_1/2009_1_DEMIRTASY.pdf , 23.01.2021

Mevlid icrasında görevli olan kişiler ise 4 grupta toplanır:

- 1) Aşirhanlar: Kur'an okuyucuları
- 2) Tevşihhanlar: Tevşih ve ilâhî okuyanlar
- 3) Mevlidhanlar: Mevlid bahirlerini okuyanlar
- 4) Duâhanlar: Dua edenler¹¹²

Mevlid icrasından kısaca bahsedecek olursak; her bahir belirli bir makamda okunurken bahir sonunda bir sonraki bahrin okunacağı makamda karar verilir. Aralarda okunan Kur'an-ı Kerim, tevşih ve ilâhîler de bu makamda okunur. Ayrıca bahirler arasında okunan ilâhî ve tevşihlerin, sonrasında okunacak bahrin konusuna uygun olanlar arasından seçilmesi gereklidir.¹¹³

Telbiye

Hac farîzası yerine getirilirken hacı adayları tarafından toplu icra edilen, segâh makamında, serbest ancak ritimli okunan, yapısı tekbire benzeyen bir formdur.¹¹⁴

Terâvih Tertibi

Ramazan ayında kılınan teravih namazlarının her dört rekatında farklı makamlar uygulanarak eda edildiği bu tertib İtrî tarafından düzenlenmiş olup enderunda uygulanmaya başlanmıştır. Bundan dolayı "Enderun usulü teravih" olarak da bilinmektedir. Bu uygulamada rekatlar arasında salavat ve ilâhîler okunmakta olup müezzinler her dört rekattan sonra o rekatın kıldırıldığı makamda ilâhî okuyup ardından bir sonraki dört rekatın kıldırılacağı makamda salavat getirerek sesi o makama çekerler. İmam, müezzinlerin verdiği sesle makamı algılayarak o makamda namazı kıldırır. Genel olarak ısfahan, sabâ, hüseyini, eviç ve acemaşiran makamları kullanarak monotonluğu önlemek, uzun bir namaz olan teravih namazı sırasında cemaati dinlendirmek ve namazın huşu içinde kılınmasını sağlamaktır denebilir.¹¹⁵

¹¹² Sezikli, A.g.e., s.102-107

¹¹³ Ak, A.g.e., s.103-104

¹¹⁴ Yavaşca, A.g.e., s. 645

¹¹⁵ Koca, Turabi, A.g.e., s.93-95

2.1.2. Tekke Mûsikîsi

Tasavvufî düşüncenin geliştiği ve pratiğe dönüştüğü tekkelerde tarikatların kendilerine özgü ritüelleri meydana gelmiş, zikir ve sema esnasında mûsikîden yararlanılmıştır. Tekke mûsikîsi, her dergahın kendi ritüelleri sırasında ortaya koyduğu farklı müzikal yapıları içermektedir.¹¹⁶

Tarikatlar açısından bakacak olursak; Halvetîlik ve kollarında “devran” yapıldığı için mûsikîleri de buna paralel olarak coşkun ve hareketli bir yapı göstermektedir. Celvetî mûsikîsinde ise hafif bir hareket olmakla birlikte coşkudan çok huşu ve huzura çağıran bir hal hissedilmektedir. Sanat bakımından mûsikîmizin zirve eserleri arasında yer alan Mevlevî ayinlerini içeren Mevlevî mûsikîsinde ise düşündürücü ve deruni bir vecde davet eden bir özellik göze çarpmaktadır. Câmî mûsikîsi ile kıyaslayacak olursak; ortak kullanılan formlar olmakla birlikte tekke mûsikîsinde câmî mûsikîsindeki zâhidane yapıdan çok tasavvufî bir lirizm görülmektedir.¹¹⁷ Ayrıca câmî mûsikîsinden farklı olarak tekke mûsikîsinde sazların kullanılıyor olması en belirgin özelliktir. Tarikatlar arasında farklılıklar görülmekle birlikte bendir, kudüm gibi ritim sazları ile ney, rebab, klasik kemençe, tanbur, kanun gibi sazlar tercih edilmektedir.¹¹⁸

Bu kısımda, sadece dergahlarda okunan ve bu sebeple “Tekke Mûsikîsi” başlığı altında incelenen formlar hakkında kısaca bilgi verilecektir.

İsm-i Celal

"Allah" lafzını işaret eden bu tabir, tekkelerde Kelime-i Tevhid'den sonra, her tarikatın kendi üslubuna uygun olarak oturarak veya ayakta, “Allah Allah” diye zikretmeleri için kullanılan bir ifadedir.¹¹⁹

¹¹⁶ Ahmet Çakır, “ Tekke Mûsikîsi”, **Türk Din Mûsikîsi El Kitabı**, ed. Ahmet Hakkı Turabi, GrafikerYayınları, Ankara, 2017, s.106-107

¹¹⁷ Sadeddin Nüzhet Ergun, **Türk Mûsikîsi Antolojisi**, Vadi Yayınları, İstanbul, 2017, s.43

¹¹⁸ Çakır, A.e., s.106-107

¹¹⁹ Demirtaş, A.g.m., s.221

Salât- ı Kemâliye

Cehrî (sesli) zikir yapan tarikatlarda zikrin kuudi kısmında (oturarak) evrada geçmeden önce okunan salattır. Hüseyinî ve uşşak makamında bestelenmiş şekilleri bilinmektedir. Bu salâtın metni Halvetiye tarikatının Bekrî kolunun kurucusu şeyh Mustafa Kemâleddin el-Bekrî'ye aittir.¹²⁰

Gülbank

Tarikat toplantılarında, bazı dinî ve resmi törenlerde belli bir eda ile veya makamla, yüksek sesle okunan duayı ifade etmektedir.¹²¹

Nevbe

Kâdirî, Kıyâmî, Rifâî, Bedevî ve Sâdî dergahlarında halîle, kudûm ve mazhar çalınarak Arapça kasideler ve şûğuller okunmasıyla Ramazan ve Kurban bayramlarında icra edilen bir tertiptir. Bunu icra edenlere “nevbezen” denirdi.¹²²

Savt

Şarkı formuna karşılık gelen savt, tekke mûsikîsinde “kısa güfteli, ağır tempolu, çok tekrarlanan melodi cümleleri ile bir tür ilâhî” anlamında kullanılmaktadır. Daha çok Gülşenî tekkeleri ile özdeşleşmiş olan bu form Bayramî tarikatında seslendirilen ilâhîlere de isim olmuştur. Bu formdan günümüze çok az eser gelmiş olup bu eserlerin büyük kısmının sabâ, geri kalanının çargâh ve hüseyinî makamlarında olduğu görülmektedir.¹²³

Semah

Alevî-Bektâşî törenlerinin ayrılmaz bir parçası olan semahların kırkların ceminden doğduğu rivayet edilmektedir. Belirli kurallar içinde dönülen bir ritüel olan

¹²⁰ Çakır, A.g.e., s.122

¹²¹ Çakır, A.e., s.125

¹²² Özalp, A.g.e., s.126

¹²³ Sezikli, A.g.e., s.120

semahlar yazıya ve notaya geçirilmeden kuşaktan kuşağa aktarılmıştır. Alevî-Bektâşiler köken olarak eski Türklerden aldıkları bu geleneklerini korumuş ve sürdürmüşlerdir. Belli kurallar çerçevesinde halk ezgileri-nefesler eşliğinde dönülen semahlar küçük cemlerde cemin sonuna doğru, büyük cemlerde periyodik zamanlarda icra edilmektedir. En tipik özelliği; ağır hareketlerle başlayıp giderek hızlanması ve sonra yeniden yavaşlamasıdır. Semahlar genellikle kadın-erkek beraber dönülmektedir.¹²⁴

Nefes

Bektâşi şairleri tarafından yazılmış manzumelerin Bektâşi tekkelerinde okunmak için çeşitli makam ve usullerde bestelenmesiyle oluşan bir formdur. Hece ölçüsüyle yazılmış şiirler seçilmekte olup bu güfteler açık yalın ve samimi bir üsluba sahiptirler. Nefesler koro ve solo şekilde icra edilmekte, bu esnada semah töreni gerçekleştirilmektedir. İlahilere benzeyen bu form ilâhîlerin tasavvufi üslubundan farklı olarak rindâne bir üsluba sahip olup melodik olarak daha basit ve türkölere benzeyen bir yapı gösterir. Ayrıca güftelerinde işlenen konu bakımından da ilâhîlerden farklı olan yönleri bulunmaktadır.¹²⁵

Deyiş

Sabit bir ezgi kalıbı olmayan, yörelere göre değişiklik arz eden, yapısal olarak ilâhîlere benzemekle birlikte Türk Halk Müziği özelliği taşıyan, sade bir müzikal yapıya sahip olan bir formdur. Bektâşiliğin karakterini yansıtan ilâhîler olarak nitelendirebileceğimiz bu form, semah arasındaki istirahatle sohbet esnasında icra edilmektedir.¹²⁶

Mersiye

Hz. Hüseyin ve diğer Ehl-i Beyt mensuplarının şehâdetlerinin yıl dönümlerinde düzenlenen mâtem törenlerinde besteli veya irticâli olarak okunan bu form, mersiyezanlar tarafından hüznü melodilerle icra edilmektedir. Bu eserler

¹²⁴ Ak, A.g.e., s.153-156

¹²⁵ Demirtaş, A.g.m., s.223-224

¹²⁶ Çakır, A.g.e., s.113

Kerbela hadisesinden duyulan üzüntüyü dile getiren ve sorumlularına lanetler yağdıran Arapça-Farsça-Türkçe güftelere sahiptir. Mersiye okuma ve aşure pişirme âdetinin özellikle kıyâmî ve devrânî tekkelerinde yer bulduğu görülmektedir.¹²⁷

Durak

Tekkelerde zikir arasında dinlenme sırasında okunmak üzere bestelenmiş ancak irticâlî denebilecek bir serbestlikte icra edilen ilâhîlerdir. Allah'ın yüceliği, kudreti, azameti gibi konuları işleyen durakların na'tlerden farkı; güftelerinin sadece Allah (c.c.) ile ilgili olmasıdır.¹²⁸ Form olarak ilâhîlere benzemekle birlikte ilâhîlere göre daha ağır derin ve itinalı olması, sadece durak evferi usulü kullanılması ve irticali denilebilecek serbestlikte okunmasıyla ilâhîlerden ayrılır. Mevlevîlik dışındaki tarikatların hemen hepsinde okunmaktadır.¹²⁹

Mevlevî âyini

Mevlevîlerin mukâbele/semâ denen dinî törenleri sırasında okunan büyük besteler olup belirli hareketler için özel bestelenmiş tek formdur. Hz. Mevlana'nın "Mesnevî" ve "Dîvan-ı Kebîr" adlı eserlerinden alınmış Farsça güfteleri ihtiva eder. "Selam" adı verilen 4 bölümden oluşan mevlevî ayinlerinde her bölümde yapılan hareketler farklı sembolik anlamlar içermektedir.

Mevlevî ayinleri; edebi bir şaheser olan şiirleri, müzikal bir şaheser olan müzikleri ve raksın şaheseri olan semâ ile büyük bir değer taşımaktadır.¹³⁰

¹²⁷ Sezikli, A.g.e., s.120

¹²⁸ Ak, A.g.e., s.144

¹²⁹ Öztuna, A.g.e., s.101

¹³⁰ Sezikli, A.e., s.113-115

2.1.3. Câmî ve Tekke Mûsikîsi Ortak Formları

Bu kısımda câmî ve tekke mûsikîsinde ortak olarak kullanılan formlar hakkında kısaca bilgi verilecek olup çalışmamızın ana eksenini oluşturan ilâhî formu ayrıntılı bir biçimde ele alınacaktır.

Na't

Hız. Peygamberin vasıflarını anlatan, meşhur mutasavvıflar ve şairler tarafından Türkçe ya da Arapça yazılmış manzum eserlerin “durak” tarzında usulsüz olarak okunmasıyla oluşan bir formdur. Bu form camilerde, bazı hankâhlarda ve bütün Mevlevî tekkelerinde okunmaktadır. En meşhuru; sözleri Hız. Mevlâna'ya bestesi İtrî'ye ait olan “Na't-ı Mevlâna” dır.¹³¹

Kasîde

Hız. Peygamber ve diğer din büyüklerinden, dinî ve tasavvufî konulardan söz eden manzumelerin kasidehan denilen bir kişi tarafından irticâli bir şekilde okunmasıdır. Kasidehan olacak kişilerin seslerinin, makam bilgilerinin ve bu makamları kullanma özelliklerinin çok iyi olması gerekir. Bu sebeple kasidehanların daha çok hâfız ve zâkirlerden çıktığı görülmektedir.

Kaside okunurken; zemin, miyân ve kararının olmasına dikkat edilmeli, makam geçkileri abartılmamalı, dinî duyguları çağrıştıran nağmeler tercih edilmeli ve gazel ile karıştırılmamalıdır.¹³²

Tevşih

Mevlid ve miraciye bahirleri arasında cumhur olarak okunan, genellikle Hız. Peygamber'in veladetiyle ilgili Türkçe veya Arapça yazılmış güftelere sahip

¹³¹ Koca, Turabi, A.g.e., s.126

¹³² Sezikli, A.g.e., s.118-119

ilâhîlerdir. İlahilere göre daha girift, san’at çizgisi yüksek, icrası tecrübe gerektiren, düzeyli bir formdur.¹³³

Miraciye

Mirac hadisesini anlatan bu form Kutbü’n Nâyi Osman Dede tarafından bestelenmiş olup mûsikîmizin en uzun ve saltanatlı eseridir. Segâh, müstear, dügâh, nevâ, sabâ ve hüseyini makamlarından oluşan altı hane ve her hanenin başında okunan tevşihleri ihtiva etmektedir. Tekkelerin kapatılması ile bu eserin kaybolduğu ifade edilse de Nasûhî Efendi’nin torunlarından Hopçuzâde’nin okuyuşundan hareketle Ahmet Hatipoğlu tarafından notaya alınmıştır.¹³⁴

Şuğul

Türk bestekarlar tarafından Türk mûsikîsi makam ve usullerine göre sanat endişesi taşımadan bestelenmiş, Arapça güfteli ve güftesi kolay anlaşılabilen kıvrak melodili eserlerdir.¹³⁵

İlâhi

“Allah’a ait” anlamına gelen ilâhî; edebiyatımızda Allah ve Peygamber sevgisi başta olmak üzere dinî ve tasavvufî konuları işleyen manzum örneklerle ve bu manzum eserlerin besteli hallerine de verilen isimdir. İlâhi kelimesi “bestelenmiş dinî tasavvufî şiir” anlamıyla ilk kez Evliya Çelebi’nin eserinde geçmektedir.¹³⁶

İlahiler; Allah, Hz. Peygamber ve din büyükleri hakkında yazılmış, her makamdan çeşitli usullerde kendine has bir tavırla bestelenmiş Türkçe manzum eserlerdir. Müzikal açıdan şarkı formuna benzer özellikler göstermekle birlikte kendine mahsus tavırları vardır. Her makamdan ilâhî bestelenmekle birlikte neş’eli ve kıvrak makamlardan ilâhî bestelenmemesi, çeşitli usullerde bestelenmiş olmakla

¹³³ Ak, A.g.e., s.117-121

¹³⁴ Koca, Turabi, A.g.e., s.102-103

¹³⁵ Sezikli, A.g.e., s.119

¹³⁶ Koca, Turabi, A.e., s.129

birlikte ritmik ahenklerini oyun havalarına benzetmemek konusundaki gayretler ilâhîleri şarkı tavrından kurtarmak için dikkat edilmesi gereken noktalardır.¹³⁷

Güfte olarak; başta Yunus Emre, Niyazi Mısırî, Aziz Mahmud Hüdayî, Eşrefoğlu Rûmî, Seyyid Seyfullah gibi tarikat müntesiblerinin ya da tasavvuf şairlerinin şiirleri tercih edilmektedir. Şarkı formunda olduğu gibi “zemin + nakarat + miyân + nakarat” şemasına veya bunun az çok değiştirilmiş haline göre bestelenmektedirler.¹³⁸

Sözleri ve melodik yapıları itibari ile şarkılardan ayrılan ilâhîlerin şarkı formundan ayrıldığı en önemli noktalardan biri de şarkılardan farklı olarak büyük usullerle de bestelenmiş ilâhîlerin bulunmasıdır.¹³⁹

İlahilerde güftenin konusu kadar bestenin makam ve usulünde de dinî-tasavvufi duyguları yansıtanlar tercih edilmiştir. Örneğin; ilâhî bestelerinde tercih edilen makamlara bakıldığında fazla tiz seslerde dolaşmayan ağır makamların çoğunlukta olduğu dikkat çekmektedir. İlahi bestelerinde en çok kullanılan makamlar: Acem, acem aşiran, bayatî, bestenigar, dügah, eviç, hicaz, hüseyinî, hüzzam, ırak, mâhur, nevâ, rast, sabâ, segâh, uşşak, tahir makamları; en çok kullanılan usuller ise; sofyan, düyek, evfer, devr-i hindî, muhammes, çenber, evsât, devr-i kebîr, berefşân ve hafif olarak sıralanabilir.¹⁴⁰

İlahiler câmi ve tekke ilâhîleri olarak ikiye ayrılabilir. Câmi ilâhîleri câmilerde yapılan ibadetler arasında ve dinî cemiyetlerde okunur, daha ağır bir üslupla icra edilir. Tekke ilâhîleri ise genellikle daha sanatlı, canlı ve hareketli bir yapıya sahiptir.¹⁴¹

Ayrıca ilâhîler kullanılan usullere göre; büyük usullerin kullanıldığı “cumhur ilâhîleri” ile küçük usullerin kullanıldığı “zikir ilâhîleri” tarzında sınıflandırılabilir. Cumhur ilâhîleri hem camilerde hem de tekkelerde okunurken zikir ilâhîleri

¹³⁷ Karadeniz, A.g.e., s.166

¹³⁸ Öztuna, A.g.e., s.171

¹³⁹ Sezikli, A.g.e., s.123

¹⁴⁰ Ak, A.g.e., s.116-117

¹⁴¹ Koca, Turabi, A.g.e., s.129

tekkelerde zikir esnasında zikir darbına uygun olarak belirli kurallar içerisinde icra edilmektedir.¹⁴²

Geleneğimizde ilâhîler hicri aylar, bu aylarda meydana gelen dinî olaylar, bayramlar, mübarek geceler gibi faktörler tarafından biçimlendirilmektedir. Zamanın ruhuna uygun olarak o dönemi ifade eden güftelere sahip ilâhîler tercih edilmektedir.¹⁴³

Ayrıca doğumdan ölüme kadar bir Müslümanın hayatında yer alan her türlü sosyal olayda ilâhilere rastlamak mümkündür. Kulağına okunan ezan ile hayata başlayan Müslüman birey okunan salalar ile son yolculuğuna uğurlanmaktadır. Beşik duası, ninni ilâhileri, okula başlama-sünnet-askerlik-düğün ve cenaze merasimlerinde okunan ilâhiler gibi örnekler ilâhilerin toplumsal hayattaki yaygınlığı konusunda bilgi vermektedir.

Buraya kadar anlatılanlardan yola çıkarak geleneksel ilâhi formunun özelliklerini şu şekilde sıralayabiliriz;

- Cami ve tekke mûsikîsinin ortak formlarından biridir.
- Yapı olarak “şarkı” formuna benzer özellikler gösterir. Genellikle “zemin + nakarat + miyân + nakarat” şemasına uygun olarak bestelenir. Biçim olarak şarkı formuna benzese de tavır ve üslup bakımından şarkılardan ayrılırlar.
- Genellikle bir-bir buçuk oktav ses genişliğinde, çok geçki yapmadan sade bir üslupla bestelenirler. Farklı makamlarda bestelenmiş ilâhi örnekleri mevcut olmakla birlikte fazla tiz seslerde dolaşmayan ağır makamların daha fazla tercih edildiği görülmektedir.
- İlahileri şarkılardan ayıran diğer bir özellik, sadece küçük usullerle değil büyük usullerle de bestelenmiş örneklerinin olmasıdır. En çok kullanılan usuller: Sofyan, düyek, evsat, evfer, devr-i hindi gibi küçük usuller ile muhammes, devr-i kebir, hafif, berefşan, çenber gibi büyük usullerdir. Ritmik olarak oyun havalarına benzememesine dikkat edilmektedir.

¹⁴² Yavaşca, A.g.e., s.649

¹⁴³ Koca, Turabi, A.g.e., s.129

- İcra sırasında ney, rebab, tanbur, klasik kemençe, ud, kanun, kudüm, def, bendir, mazhar, halile gibi Türk müziği sazları ile birlikte viyola, viyolonsel gibi Batı müziğinden müziğimize geçmiş sazlar da kullanılmaktadır.
- İlahilerde dinî ve tasavvufî duyguları ifade eden güfteler kullanılır. Bu güfteler aruz ya da hece ölçüsüyle yazılmış olabilir. Güfte olarak; Yunus Emre başta olmak üzere Niyazî Mısırî, Eşrefoğlu Rûmî, Aziz Mahmud Hüdâyî hazretleri gibi tasavvuf büyüklerinin nutk-u şerifleri kullanılmaktadır.
- İlahilerin icrasındaki asıl amaç Allah'ı zikretmek ve tefekküre vesile olmaktır.

Günümüzde ilâhi adı altında piyasaya sürülen yapımlar ile geleneksel ilâhi formunun özelliklerini kıyaslayabilmek amacıyla üçüncü bölümde örnek yapımların analizine yer verilecektir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ÖRNEK YAPIMLARIN ANALİZİ

Bu bölümde, video barındırma web sitesinden rastgele seçilmiş olan örnek yapımlara ait kayıtlar dinlenerek güfte, ritmik yapı, melodik özellikler ve kullanılan enstrümanlar açısından incelenmiş olup benzer özellikler gösterenlerin ortak bir başlık altında sınıflandırılması uygun görülmüştür. İncelenen örneklerde arabesk öğeler ile halk müziği melodileriyle benzerlikler iç içe geçmiş olsa da inceleme kolaylığı açısından iki ayrı başlık altında tasnif edilmesinin daha işlevsel olduğu düşünülmüştür. Örnek yapımları tanımlamak için başvurduğumuz “arabesk” kavramı ile; Arap müziğinden izler taşımakla birlikte Arap müziğine ait nitelikli eserler ile ilgisi olmayan, farklı müzik türlerine ait unsurların bir araya getirilmesiyle üretilmiş, sanatsal bir değer taşımayan, hiçbir kategoriye yerleştiremediğimiz piyasa müziklerinin melodik yapısı ve icra tarzları kastedilmektedir.

İncelenen örneklerden bazılarının bilinen şarkı ve türkülere benzeyen ya da birebir örtüşen melodik yapıları sahip olduğu tespit edilmiş olup bu benzerlikleri göstermek amacıyla benzer olan kısımlardan örnek kesitlere ait notalar görsel olarak ilgili yapımların bulunduğu sayfalara eklenmiştir. Melodinin birebir örtüştüğü örneklerde; tek nota kullanılıp hem örnek yapımın hem de ilgili şarkı/türkünün güftesi aynı portenin altına yazılmıştır. Küçük farklılıklar olması durumunda ise benzeşen kısımlara ait notalar alt alta iki satır halinde gösterilmiş olup ilk satırdaki porte örnek yapıma, ikinci satırdaki porte ise benzeştiği şarkı/türküye ait notaları içermektedir. Bu şekilde daha kolay kıyaslanabilmesi amaçlanmıştır. Bununla birlikte görsel olarak metin içerisinde yer verdiğimiz notaların tam hâli ekler kısmında mevcuttur.

3.1. Arabesk Öğeler İçeren Örnekler

Hem sözlerinin içeriği hem de melodik açıdan ve icra açısından arabesk müzik ile benzeşen örnekler bu başlık altında incelenmiştir. İncelenen yapımların özellikleri belirtilmiş, her örnek tek tek dinlenerek güfteleri yazılmıştır. Mevcut bir şarkı/türkü ile benzerlikler varsa nota içeren görseller kullanılarak bu durum örneklenmeye çalışılmıştır.

3.1.1. “Muhammed’e Gidemedim”

“Muhammed’e gidemedim”¹⁴⁴ isimli yapım incelendiğinde; ney taksimi ile giriş yapıldığı görülmektedir. Kullanılan enstrümanlar arasında; ney ve bendir bulunmakta olup farklı enstrümanlara yer verilmemiştir. Zemin kısmı pes bir ton ile başlayıp tize doğru giderken nakarat kısmında tiz bir okuyuş tercih edilmiş ve okuyuşa eşlik eden bir zikir sesi tercih edilmiştir. Hem sazların hem de solistin icrasında arabesk müzik icracılarına has bir tavır hakimdir. Kürdî makamında ve nim sofyan usulünde seslendirilmiş olan bu yapımın sözleri şöyledir:

Eylül, ekim, kasım gel aralık

Muhammed'e gidemedim

Olmaz olsun fukaralık

Muhammed'e gidemedim

Gidemedim gidemedim

Muhammed'e gidemedim

İkrarını gidemedim

NAKARAT

Ocak ayı nedir tasan

Şubat ile marta küsen

¹⁴⁴ <https://youtu.be/sKITCt1K2T4> (Erişim tarihi:08.02.2021)

*Geldi geçti koca nisan
Muhammed'e gidemedim*

NAKARAT

*Mayısın yanıktır özü
Haziranın gülmez yüzü
Boşa geçirdim temmuzu
Muhammed'e gidemedim*

NAKARAT

3.1.2. “Allah’a Kaçıyorum”

“Allah’a kaçıyorum”¹⁴⁵ isimli yapım incelendiğinde; ney ile serbest bir giriş yapıldıktan sonra neye gitar eşlik etmeye başlamaktadır. Daha sonra kemanlar eklenmekte ve birdenbire ritim sazlar ve zikir sesinin katılımıyla hızlı bir tempoya bürünmektedir. Saz kısmı bittiğinde tempo tekrar ağırlaşmakta ve solist sözleri seslendirmektedir. Keman, ney , gitar, bendir, def gibi farklı enstrümanlara yer verildiği görülmektedir. Dar bir ses aralığında gidip gelen melodinin seslendirilmesinde okuyuşa eşlik eden bir zikir sesi tercih edilmiştir. Yaylı enstrümanların ağırlıklı kullanımı ve seslendiren kişinin üslubu arabesk bir etki oluşturmaktadır. Basit bir kürdî dizisinden oluşan melodide semâî ve nim sofyan usulleri değişmeli olarak kullanılmıştır. Zemin kısımları semâî usulünde nakaratı ise nim sofyan usulünde seslendirilmiş olan bu yapımın sözleri şöyledir:

*Bıktım kula minnetten
Allah’a Kaçıyorum
Kan kusturan lezzetten
Allah’a Kaçıyorum*

¹⁴⁵ https://youtu.be/HD2FuKt_sUM (Erişim tarihi: 08.02.2021)

Buldum buldum gerçeği
Çözdüm ben bilmeceyi
Feda edip cümleyi
Allah'a Kaçıyorum

NAKARAT

Dilim pişman ol ah de
Şimdi yalnız Allah de
Pırıl pırıl bir kalple
Allah'a Kaçıyorum

NAKARAT

3.1.3. “Allah Allah Can Can”

“Allah Allah can can”¹⁴⁶ isimli yapım incelendiğinde; ney ve bendir eşliğinde saz kısmı çalınıp sözlere geçilmektedir. Başka enstrüman kullanılmamış olup oldukça ritmik bir yapıya sahiptir. Nakarat kısmında bir farklılık yapılarak kız çocuklarından oluşan bir koro nakaratın ilk cümlesinin ikinci tekrarını seslendirmiştir. Özellikle saz kısımlarında baskın bir şekilde duyulan zikir sesi mevcuttur. Sözlerin oldukça yanık* bir ses ve arabesk bir tavır ile seslendirildiği, enstrümanların da buna uygun bir üslup ile çalındığı görülmektedir. Hüzzam makamında ve nim sofyan usulünde seslendirilmiş olan bu yapımın sözleri şöyledir:

Beyaz ihrama gireydim
Güzel Mekke'yi göreydim
Beytullah'a yüz süreydim
Bana nasip eyle Allah

* Yanık ses ifadesi, popüler halk müziği ve arabesk müzik şarkıcılarının örnek verilebileceği yüksek tenor bölgesindeki erkek sesini tanımlamaktadır. (Bkz. Stokes, A.g.e., s.194)

¹⁴⁶ <https://youtu.be/r1hJ-ORNfuY> (Erişim tarihi: 08.02.2021)

Hay Hay Allah Allah can can
Kurban olam yoluna
Bize nasib eyle Allah

NAKARAT

Zemzem içsem kana kana
Allah desem yana yana
Çok muhtacım ben oraya
Bana nasip eyle Allah

NAKARAT

Gidebilsem ben ravzaya
Resulullah benzer aya
Görebilsem doya doya
Bana nasip eyle Allah

NAKARAT

Çok özledim efendimi
Bitirdim kendi kendimi
Ben sana döktüm derdimi
Bana nasip eyle Allah

NAKARAT

3.1.4. “Yanar yürek”

“Yanar yürek”¹⁴⁷ isimli yapım incelendiğinde; müziğin icrasında klavye kullanıldığı ve ritimlerin, gitar ve ney gibi enstrümanların seslerinin klavyeden verildiği anlaşılmaktadır. Bu durum çalınan müziğin bir taverna müziği gibi algılanmasına yol açmaktadır. Seslendiren kişinin üslubu ise arabesk bir etki oluşturmaktadır.

Müzik dikkatli dinlendiğinde; “Berivanım”¹⁴⁸ isimli şarkının melodisiyle birebir aynı olduğu görülecektir. (Bkz. Görsel 3.1.) Burada yapılan şey, adı geçen şarkının melodisi üzerine dini içerikli sözler giydirilerek piyasaya ilâhi olarak sürülmesidir.

Görsel 3.1. “Yanar Yürek” İsimli Yapım ve “Berivanım” İsimli Şarkının Nakarat Kısmından Kesit

The image displays a musical score for a chorus, featuring four staves of music in G major (one sharp). The lyrics are written below the notes. The melody is identical for both songs, with only the lyrics differing. The lyrics are as follows:

Yar Mu ham med dost Mu ham med
Be ri va nım Be ri va nım

Sen sin a lem le re rah met
boy nu bu kük dağ cey la nım

Bir ca nım var kur ban ol sun
Be ri va nım Be ri va nım

Se nin yo lu na Mu ham med
Köy ko ko lu dağ cey la nım

¹⁴⁷ https://youtu.be/d1jto_wrUVc (Erişim tarihi: 08.02.2021)

¹⁴⁸ <https://youtu.be/7gqH8piDmD8> (Erişim tarihi: 08.02.2021)

Hicaz hümayun makamında bestelenmiş olan bu müziğin icrasında genellikle arabesk şarkılarda ve piyasa müziklerinde rastladığımız çifte, aşık, vahde gibi 8 zamanlı usuller değişmeli olarak kullanılmış olup sözleri şu şekildedir:

Yanar yürek ağlar gözler hasretinden seni özler
Mukaddes Ravzana yüzler sürmek için Yar Muhammed

İki cihanın serveri peygamberlerin önderi
Âdemoğlunun rehberi adı güzel Yar Muhammed
İnsanoğlunun önderi adı güzel Yar Muhammed
Yar Muhammed dost Muhammed sensin âlemlere rahmet
Bir canım var kurban olsun senin uğruna Muhammed

NAKARAT

Yüce Hakkın divanında mahşer günü Arasat'ta
Muhtacız biz şefaata adı güzel Yar Muhammed

NAKARAT

3.1.5. “Seni Görmeyen Gözü Neyleyim”

“Seni görmeyen gözü neyleyim”¹⁴⁹ isimli yapım incelendiğinde; klavye tarafından verilen bir ritme eşlik eden zikir sesiyle birlikte yapılan ney taksimi ile başlayan müziğin zilli def, ney ve zikir sesi ile parça sonuna kadar aynı şekilde devam ettiği görülmektedir.

Müziğe yakından baktığımızda; aranağmelerde ve sözlerin tamamında aynı melodinin sürekli tekrar ettiği fark edilmekte olup bu melodinin “Aşığım sana”¹⁵⁰ isimli şarkının nakarat melodisiyle örtüştüğü görülmektedir. (Bkz. Görsel 3.2.)

¹⁴⁹ https://youtu.be/FqQVp6uW_M4 (Erişim tarihi: 08.02.2021)

¹⁵⁰ <https://youtu.be/majUDLn3piU> (Erişim tarihi: 10.06.2021)

Görsel 3.2. “Seni Görmeyen Gözü Neyleyim” İsimli Yapımın İlk Kıtası ve “Aşığım Sana Doyamıyorum” İsimli Şarkının Nakarat Kısımından Kesit

The image displays a musical score in staff notation with lyrics in Turkish. The score is divided into two main sections. The first section, 'Seni Görmeyen Gözü Neyleyim', consists of two lines of music. The second section, 'Aşığım Sana Doyamıyorum', also consists of two lines of music. The lyrics are written below the notes.

Se ni gör yen gö zü ney le yim Se ni bil me yen ak lı ney le yim

A şı ğım sa na do ya mı yo rum Ne de gü zel sin ba ka mı yo rum

Se ni öz le me yen kal bi ney le yim Ya ra sul al lah se la mu a leyk

Se ni sev me ye kı ya mı yo rum Bu ne bü yük aşk an la mı yo rum

Ağır bir tempoya sahip olan “Aşığım sana doyamıyorum” isimli şarkıdan alınan bu melodi incelenen örnekte daha ritmik bir şekilde çalınıp söylenmiştir. Seslendiren kişide yine arabesk bir okuyuş tavrının hakim olduğu görülmektedir. Hicaz hümayun makamında ve sofyan usulünde olan bu yapımın sözleri şöyledir:

*Seni görmeyen gözü neyleyim,
Seni bilmeyen akli neyleyim,
Seni özlemeyen kalbi neyleyim,
Ya Rasulallah selamu aleyk.*

*Ya Rasulallah muhtacız sana,
Ya Habib Allah aşığız sana,
Ya Nebi Allah hayranız sana,
Ya Rasulallah selamu aleyk.*

NAKARAT

*Ya Rasulallah bağışla bizi,
Sana layık ümmet olamadık ki,
Hatamız günahımız öyle de çok ki,
Huzuruna gelmeye yüzümüz yok ki.*

NAKARAT

*Mu'sab bin Umeyr sana benzerdi,
Uhud'da bu yüzden şehit edildi,
Aşkından yandı yandı eridi,
Ne güzel sahabelerin var senin.*

NAKARAT

*Tüm işkencelere göğsünü gerdi
Cemalini bir kez göreyim derdi
Ravzanda ruhunu teslim eyledi
Aşkından yandı ashabın senin*

NAKARAT

3.1.6. “Ya Mehdi”

“Ya Mehdi”¹⁵¹ isimli yapım incelendiğinde; nakarat kısmının melodisinin ney ile çalınmasıyla giriş yapılmakta, sonrasında neye ritim ve zikir sesi eşlik ederek devam etmektedir. Sözler okunurken sadece ritim ve zikir sesi kullanılmıştır.

Müzik dikkatle dinlendiğinde, “Dilara”¹⁵² isimli şarkı ile birebir örtüştüğü fark edilebilir. (Bkz. Görsel 3.3.) Adı geçen şarkının melodisi üzerine dinî içerikli sözler giydirilerek piyasaya ilâhi olarak sürüldüğü görülmektedir.

Görsel 3.3. “Ya Mehdi” İsimli Yapım ve “Dilara” İsimli Şarkının Nakarat Kısmından Kesit

The image displays three staves of musical notation in a single system, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first staff begins with a repeat sign. The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melody. The third staff concludes the phrase with a double bar line and repeat dots. The lyrics are as follows:

Ya meh di sev dan düş müş kalp le re Ya meh di
Di la ra ga zel dök müş bağ la ra Di la ra
cis min gir miş düş le re Ya meh di bek ler can lar
Hü zün çok müş dağ la ra Di la ra Sev dan düş müş
bir yer de Nur lu gün de si yah san cak e lin de
yol la ra Ya lın a yak ba şı a çık kış gü nü

Kürdî makamında ve nim sofyan usulündeki bu yapımın sözleri şöyledir:

*Asırlar geçti hala sen gelmedin ya Mehdi
Bu ümmet katar katar seni bekler ya Mehdi
Yanarız bu ümmetin hicran dolu haline
Zaten sen gelmezsen halimiz nice*

¹⁵¹ <https://youtu.be/yqxbvZoGdv4>(Erişim tarihi: 08.02.2021)

¹⁵² <https://youtu.be/Ky6CO5cv-qQ>(Erişim tarihi: 08.02.2021)

Ya Mehdi sevdan düşmüş kalplere
Ya Mehdi cismin girmiş düşlere
Ya Mehdi bekler canlar bir yerde
Nurlu günde siyah sancak elinde

NAKARAT

Şafaklar senin için hep atıyor ya Mehdi
Güneşler senin için hep doğuyor Ya Mehdi
Bekleriz al inmeni katar katar ya Mehdi
Sen gelirsən yeryüzüne gül iner

NAKARAT

Resul'ün müjdesinde sen de varsın ya Mehdi
Dünyanın ihyasında sen de varsın ya Mehdi
Zamanın ahirinde sen de varsın ya Mehdi
Çünkü sen bir Allah'ın nizamısın

NAKARAT

3.1.7 “Koy Bizi de Cennetine”

“Koy bizi de cennetine”¹⁵³ adlı yapım incelendiğinde; ; klavye, ney, klavyeden verilen ritimler ve zikir sesi kullanılmış olup solistin okuyuşunun ve baskın bir şekilde kullanılmış olan ney sesinin arabesk müziğe has bir tavra sahip olduğu söylenebilir.

Melodik yapıya yakından bakıldığında, enstrümantal kısımlarda küçük değişiklikler yapılmış olmakla birlikte söz kısımlarının tamamen “Aldırma Gönül Aldırma”¹⁵⁴ isimli şarkının melodisi ile seslendirildiği görülebilir. (Bkz. Görsel 3.4.)

¹⁵³ <https://youtu.be/q0VMN5rvLYE>(Erişim tarihi: 08.02.2021)

¹⁵⁴ <https://youtu.be/GDcz4yQCyo>(Erişim tarihi: 08.02.2021)

Görsel 3.4. “Koy Bizi De Cennetine” İsimli Yapım ve “Aldırma Gönül Aldırma” İsimli Şarkının İlk Kısımından Kesit

The image displays a musical score for two songs. The first song, 'Koy Bizi De Cennetine', is written in Hicaz humayun makam and sofyan usul. The second song, 'Aldırma Gönül Aldırma', is also in the same makam and usul. The score is presented in two systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The lyrics are written below the notes.

Ben bu a mel le rim i le Gi re mem o cen ne ti ne
Ba şın ö ne e ğil me sin Al dır ma gö nül al dır ma
Rab bin bi zi de af fey le Koy bi zi de cen ne ti ne
Ağ la dı ğın du yul ma sın Al dır ma gö nül al dır ma

Hicaz hümayun makamında ve sofyan usulündeki bu yapımın sözleri aşağıda verilmiştir:

Ben bu amellerim ile ,
Giremem o cennetine
Rabbim bizi de affeyle,
Koy bizi de cennetine

Cennetine cennetine,
Koy bizi de cennetine
Rabbim bizi de affeyle,
Koy bizi de cennetine

NAKARAT

Çok korkuyorum ölümden ,
Ölüm değil amelimden
Korkum Azrail'den değil ,
Cehennemin ateşinden

3.1.8 “Uyandır Seydam”

“Uyandır Seydam”¹⁵⁵ isimli yapım incelendiğinde; girişte klavyeden verilen rirtim işitildikten hemen sonra ney ile çalınan aranağmeye ikinci dönüşte bir zikir sesi eklenmektedir. Sözler seslendirilirken, arkadan sadece zikir sesi ve ritim gelmekte olup sonuna kadar aynı düzende devam edilmiştir. Uşşak makamında ve sofyan usulünde olup icra sırasında aranağmelerde çifte denilen piyasa vuruşu kullanılmıştır. Oldukça ritmik bir yapıya sahip olan bu yapım dikkatle dinlendiğinde, “Aşığım yanışıım”¹⁵⁶ isimli şarkının nakarat melodisinin aynen alınıp kullanıldığı fark edilebilir. (Bkz. Görsel 3.5.)

Görsel 3.5. “Uyandır Seydam” İsimli Yapımın İlk kısmı ve “Aşığım Yanışıım” İsimli Şarkının Nakarat Kısımından Kesit



¹⁵⁵ https://youtu.be/beDiFw_jdNc (Erişim tarihi: 08.02.2021)

¹⁵⁶ <https://youtu.be/eI8ocJzn95A> (Erişim tarihi: 08.02.2021)

Bu yapımın sözleri aşağıda verilmiştir:

Aşığım yanmışım

Sevdaya dalmışım

Gaflette kalmışım

Uyandır seydam

Uyandır seydam

Bu aciz sofini

Uyandır seydam

NAKARAT

Uyandır kurban

Bu garip sofini

Uyandır seydam

Tevbemi almışım

Adabı yapmışım

Hak yola gelmişim

Uyandır seydam

NAKARAT

Dergaha gelmişim

Çorbanı içmişim

Şifanı bulmuşum

Uyandır seydam

NAKARAT

Nazarın almışım

Nispete dalmışım

Feyzine kanmışım

Uyandır seydam

Sözlere baktığımızda; çok kısa cümlelerin akılda kalıcı bir tekerleme şeklinde ard arda sıralandığı görülmektedir. Çok fazla cümle tekrarı vardır. Sözlerin ilk kıtası

oldukça dikkat çekicidir. Bu yapımın müziğinde kullanılan melodinin alındığı şarkının nakaratında: “ *Aşığım yanmışım / Sevdana dalmışım / Uyuyakalmışım/ Uyandır beni*” sözleri yer almakta; bu yapımın ilk kıtasının da yukarıda görüleceği üzere bu şarkının nakaratı ile hemen hemen aynı sözlere sahip olduğu görülmektedir.

3.1.9. “Muhammed’in Düğünü Var Cennette”

Farklı kişiler tarafından seslendirilmiş birçok örneği bulunan “**Muhammed’in düğünü var cennette**”¹⁵⁷ isimli yapımın incelenen örneğinde enstrümantal kısımlarda arabesk bir tavrıla çalınan ney baskın bir şekilde duyulurken sözlerin okunduğu kısımlarda klavye ve ritim sazların kullanıldığı görülmektedir. Tercih edilen icra tarzının dinleyicide arabesk bir şarkı etkisi oluşturacağı söylenebilir. Uşşak makamında ve nim sofyan usulünde seslendirilen bu yapımın sözleri şöyledir:

*Gelin bizde seyredelim gelini, gelini,
Fatma ana Hak’ka açmış elini, elini
Bağışlatmış ümmetinin suçunu, suçunu,*

*Muhammed’in düğünü var cennette cennette
O serverin bir gülü var cennette, cennette.*

} NAKARAT

*Ayağına giymiş sedef nalını, nalını,
Hep melekler kınalamış elini, elini,
Asiye Ana, Meryem Ana gelini, gelini,*

NAKARAT

*Cennetin yolunda güller açılır, açılır,
Üzerine misk u anber saçılır, saçılır,
Düğüne gelene hulle biçilir, biçilir,*

¹⁵⁷ <https://youtu.be/tHTcxx-3F5g>(Erişim tarihi: 08.02.2021)

NAKARAT

Cennetin yolunda saf saf melekler melekler

Arş altında kabul olur dilekler dilekler

Düğüne gelmişler bütün melekler melekler

Sözlere baktığımızda; geleneksel ilâhi güftelerinden farklı bir ifade tarzına sahip olduğunu söyleyebiliriz. Bu yapımın farklı bir versiyonunda¹⁵⁸ “*Fatma ana tel tel etmiş saçını*” şeklinde yer alan ve islâm âdâbı açısından uygun olmadığını düşündüğümüz bu ifadenin incelediğimiz örnekte “*Fatma ana Hak’ka açmış elini*” şeklinde değiştirildiği görülmektedir. Yapılan bu değişiklik, aynı tarz müzik yapanlar arasında bile bu durumun eleştiriye neden olduğunu düşündürmektedir.

3.1.10. “Götürün Beni”

“**Götürün beni**”¹⁵⁹ isimli yapım incelendiğinde; girişte Arap tavrı ile üflenmiş bir neye eşlik eden zilli def işitilmekte, bu kısa giriş melodisinden sonra bendir ve ney eşliğinde solist sözleri okumaya başlamaktadır. Müzik oldukça ritmik bir yapıya sahip olup parçanın bütününde Arap müziği etkisi yoğun olarak hissedilmektedir. Solistin icra üslubunda arabesk bir tavır hakimdir.

Hüzzam makamında olan bu yapımda her kıtanın sonuna kadar deve yürüyüşü denilen piyasa vuruşu bendir ile vurulmuş olup her kıta nim sofyan usulü ile nakarata bağlanmış, nakarat yine nim sofyan usulü ile devam ettirilmiştir. Sözlere bakıldığında; “**Bir mahşerdir kopup gelen**”¹⁶⁰ isimli ilahinin güftesi ile büyük oranda aynı olduğu tespit edilmiştir. Bu benzerliğin daha net görülebilmesi amacıyla, bu yapımın sözleri ile bahsi geçen şiirin örtüşen kıtalarının karşılıklı olarak aşağıda verilmesi uygun görülmüştür.

¹⁵⁸ https://youtu.be/2dreIwFJ_Qw (Erişim tarihi: 08.02.2021)

¹⁵⁹ <https://youtu.be/bwTbhYODUjQ> (Erişim tarihi: 08.02.2021)

¹⁶⁰ <https://dilbeyti.com/besteler/428> Bu linkte yer alan nota üzerinde bahsi geçen güfte görülebilir.

*Beyazlar giymiş her beden
Hatırlatır kabir kefen
Gelmek istemez ki giden
Götürün beni Kabeye*

*Gönüller bir haller başka
İnançlar bir iller başka
Dualar bir diller başka
Götürün beni Kabeye*

NAKARAT

*Gözyaşlarım nurdan seller
Gönlümde açsın has güller
Aşayım deryalar çöller
Götürün beni Kabeye*

NAKARAT

*Mü'min tavaf edip ağlar
Affin müjdeleri çağlar
Yol ver bana yol ver dağlar
Götürün beni Kabeye*

NAKARAT

*Medineye yol eyleyin
Arzuhalimi söyleyin
Kervan benide bekleyin
Götürün beni Kabeye*

*Bir mahşer mi kopup gelen
Beyazlar sarmış her beden
Hatırlatır kabir kefen
Üryânıdır Beytullah'ın*

*Gönüller bir haller başka
Dualar bir diller başka
İnançlar bir iller başka
Mihmânıdır Beytullah'ın*

*Gözyaşları nurdan seller
Gönülbağı açar güller
Aşılan deryâlar çöller
Hayrânıdır Beytullah'ın*

*Kur'an âyet âyet parlar
Affin müjdeleri çağlar,
Mü'min döne döne ağlar
Nalânıdır Beytullah'ın*

Karşılaştırma sonucunda; bu yapıma ait sözlerin sadece son kıtasının “ *Bir mahşerdir kopup gelen*” isimli ilahinin güftesinden farklı olduğu, onun dışındaki kıtalarda bahsi geçen şiirin dizelerinin yerleri değiştirilerek ve farklı birer cümle eklenerek yeni yazılmış bir şiirmiş gibi bu yapımda güfte olarak kullanıldığı görülmektedir.

3.2. Türk Halk Müziği İle Benzeşen ve Birebir Örtüşen Örnekler

Bu başlık altında, Türk halk müziği repertuarında yer alan eserlere ait melodilerin bir kısmı veya tamamı alınarak üzerine dinî içerikli sözlerin seslendirildiği örnekler incelenecektir. Bu incelemede Halil Atılğan'ın “Kadersiz Türküler” isimli konferansından¹⁶¹ yola çıkılarak yapılan dinlemeler sonucunda çok sayıda örnek tespit edilmiştir. İncelenen yapımların özellikleri belirtilmiş, her örnek tek tek dinlenerek güfteleri yazılmıştır. Mevcut bir şarkı/türkü ile benzerlikler varsa nota içeren görseller kullanılarak bu durum örneklenmeye çalışılmıştır.

Her ne kadar melodik olarak halk müziği melodileriyle benzerlik gösteren örnekler bulunsun da bunların icrasında genel olarak halk müziği tavrı yerine arabesk bir tavır kullanılmıştır. Buna rağmen, icra tarzından ziyade halk müziği ile melodik benzerlikler göz önünde bulundurularak bu örneklerin ayrı bir başlık altında değerlendirilmesi uygun görülmüştür.

3.2.1. “Medine’ye Varamadım”

“Medine’ye varamadım”¹⁶² isimli yapım incelendiğinde; ney ile çalınan melodiden sonra sözlerin ilk iki kıtasını enstrümentsiz bir şekilde sadece solistin seslendirdiği bir giriş bölümü bulunmakta, sonrasında klavye ile verilen mekanik bir ritim sesi ve ney eşliğinde solist, sözleri en baştan alarak seslendirmektedir. Solistin üslubunun halk müziği icrasına daha yakın olduğu söylenebilir.

Müzik dikkatle dinlenirse, Urfa yöresine ait “Perişan bir divaneyim”¹⁶³ isimli türkü ile çok benzer bir melodiye sahip olduğu görülebilir. (Bkz. Görsel 3.6)

¹⁶¹ Konferansı dinlemek için bakınız; TDE OGU (17 Mart 2016). *Kadersiz Türküler: Halil Atılğan* [Video]. <https://youtu.be/Wk8Cu9acKl0> (Erişim tarihi: 08.02.2021)

¹⁶² <https://youtu.be/ULW9YC0xtxY> (Erişim tarihi: 08.02.2021)

¹⁶³ <https://youtu.be/DzfqZJsHAGw> (Erişim tarihi: 08.02.2021)

Görsel 3.6. “Medine’ye Varamadım” İsimli Yapım ve “Perişan Bir Divaneyim” İsimli Türkünün Benzer Kısımlarından Kesit



Makamsal açıdan ele alındığında; Garip ayağı¹⁶⁴ dizisine -Hicaz makamına oldukça benzer bir dizi- sahip olan türkünün notaları büyük ölçüde aynı şekilde korunup sadece donanımı değiştirilerek uşşak makamına dönüştürülmüştür. Ritmik açıdan düyek usulünde seslendirilen bu yapımın sözleri şöyledir:

Medine’ye varamadım
Gül kokuşu alamadım
Ben Rasüle doyamadım
Yaralıyım yaralıyım yaralıyım

Kabenin örtüsü kara
Açtı yüreğime yara
Bulunmaz derdime çare
Yaralıyım yaralıyım yaralıyım

¹⁶⁴ Türk halk müziğinde diziler ayaklar makamlar için bkz.
<http://www.muzikbilimleri.com/makamlar/index.htm>

*Rabbim nasib eyle ne var
Hasreti kalbimi dağlar
İki gözüüm durmaz ağlar
Yaralıyım yaralıyım yaralıyım*

*Resulü görebilseydim
Derdimi söyleseyidim
Gam çekmezdim ölseyidim
Yaralıyım yaralıyım yaralıyım*

*Rabbim nasib etse gitsem
Beytullah'ı tavaf etsem
Hacer-ül Esved'i öpsem
Yaralıyım yaralıyım yaralıyım*

*Kabe'nin o siyah taşı
Akıttım gözümden yaşı
Bulunmaz resulün eşi
Yaralıyım yaralıyım yaralıyım*

*Her an resulüm özlerim
Bu yüzden gülmez yüzlerim
Açık gider şu gözlerim
Yaralıyım yaralıyım yaralıyım*

*Bu arzumu Muhammed'e
Hacılar söylen Ahmed'e
Çağırsın şu fakiri de
Yaralıyım yaralıyım yaralıyım
Çağırsın şu Ercan'ı da
Yaralıyım yaralıyım yaralıyım*

Sözlere baktığımızda; türküde de yer alan “*Yaralıyım yaralıyım yaralı*” cümlesinin aynı şekilde tekrar edildiği görülmektedir. (Bkz. Görsel 3.6)

3.2.2. “Aşkın ile Aşıklar”

“Aşkın ile aşıklar”¹⁶⁵ isimli yapım incelendiğinde; ney, ritim ve zikir sesi kullanıldığı, sonuna kadar aynı şekilde devam eden melodi üzerine sözlerin okunduğu görülmektedir. Sözlerin tamamı okunup bittikten sonra, güftenin 3. kıtası solist tarafından serbest bir şekilde okunurken güftenin farklı kısımlarının alttan melodik bir şekilde okunduğu görülmektedir. Müzik dikkatle dinlenirse, Ağrı yöresine ait “Ağrı dağından uçtum”¹⁶⁶ isimli türkü ile aynı melodik yapıya sahip olduğu görülebilir. Kırık hava olarak isimlendirilen halk müziği formunun bir türü olan halaylara¹⁶⁷ örnek olarak verilebilecek bu türkünün ritmik olan ezgisi üzerine dinî içerikli güfte giydirilmiştir. (Bkz. Görsel 3.7.)

Görsel 3.7. “Aşkın İle Aşıklar” İsimli Yapım ve “Ağrı Dağından Uçtum” İsimli Türkünün İlk Kısımından Kesit

The image displays a musical score for two songs. The first song, 'Aşkın İle Aşıklar', is written in 2/4 time and features a melody with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: 'Aş kın i le a şık lar Yan sın ya re sul al lah Yan sın ya re sul al lah'. The second song, 'Ağrı Dağından Uçtum', is also in 2/4 time and has a key signature of one sharp. Its lyrics are: 'Ağ rı dağın dan uç dum Ç a yır çi me ne düş düm ç a yır çi me ne düş düm'. The score is presented in four staves, with the first two staves for the first song and the next two for the second song.

¹⁶⁵ <https://youtu.be/drwJQKUjxq8>(Erişim tarihi: 08.02.2021)

¹⁶⁶ <https://youtu.be/lfhGqvulJH8>(Erişim tarihi: 08.02.2021)

¹⁶⁷ Halk müziği formları için bkz. <http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk-muzigi-turleri/turk-halk-muzigi-formlar-ve-turler>

Uşşak makamında ve nim sofyan usulünde seslendirilen bu yapımın sözleri şöyledir:

*Aşkın ile aşıklar
Yansın yâ Resulallah
İçip aşkın şerabın
Kansın yâ Resulallah*

*Aşık oldum dildâre
Bülbülüm şol gülzâre
Seni sevmeyen nâre
Yansın yâ Resulallah*

NAKARAT

*Şol seni seven kişi
Verir yoluna başı
İki cihan güneşi
Sensin yâ Resulallah*

NAKARAT

*Şol seni sevenlere
Kıl şefaât anlara
Mümin olan tenlere
Cansın yâ Resulallah*

NAKARAT

*Aşık Yunus'un canı
Hilm ü şefaât kânı
Alemlerin sultânı
Sensin yâ Resulallah*

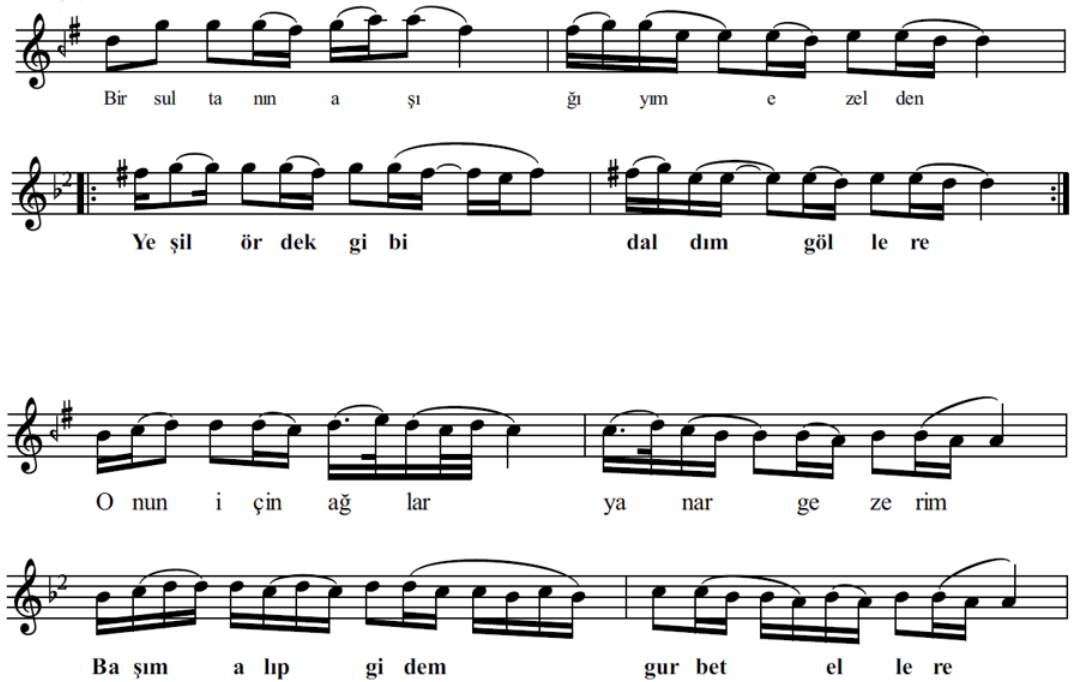
Sözlere baktığımızda; incelediğimiz diğer örneklerden farklı olarak yeni yazılmış bir güfte yerine Yunus Emre hazretlerine ait bir nutk-u şerif tercih edilmiştir. “Aşık oldum dildâre / Bülbülüm şol gülzâre / Seni sevmeyen nâre / Yansın ya Resulallah” dizeleri her kıtadan sonra nakarat olarak seslendirilmiştir.

3.2.3. “Bir sultan”

“Bir sultan”¹⁶⁸ isimli yapım incelendiğinde; herhangi bir enstrüman kullanılmadan sadece zikir sesi eşliğinde icra edildiği görülmektedir. Daha önceki örneklerden ayırt edebilmek adına, bu tarz seslendirilen yapımlar dinleyiciler tarafından “müziksiz ilâhi” olarak adlandırılmaktadır. Bu tür icraların enstrüman kullanımının haram olduğunu düşünen kişiler tarafından tercih edildiği söylenebilir.

Melodik yapıya yakından bakıldığında, bu yapımın Sivas yöresine ait “Yeşil ördek gibi daldım göllere”¹⁶⁹ isimli türkü ile büyük oranda aynı melodiye sahip olduğu görülebilir. (Bkz. Görsel 3.8.)

Görsel 3.8. “Bir Sultan” İsimli Yapım ve “Yeşil Ördek Gibi Daldım Göllere” İsimli Türkünün İlk Kısmından Kesit



¹⁶⁸ <https://youtu.be/vTjoASmScWE> (Erişim tarihi: 08.02.2021)

¹⁶⁹ <https://youtu.be/TwtIT-snVBA> (Erişim tarihi: 10.06.2021)

Hüseyini makamı özelliğini gösteren ve sofyan usulünde seslendirilmiş olan bu yapımın sözleri aşağıda verilmiştir:

*Bir sultanın aşığıym ezelden
Onun için ağlar yanar gezerim
Gönül nasıl geçer böyle güzelden
Onun için ağlar yanar gezerim*

*Gündüz hayalimde gece düşümde
İsmi canlanıyor gözü yaşımda
Aşk ciğerimde derdi başımda
Onun için ağlar yanar gezerim*

*Aşk alev alev sardı içimi
Bitirdi takatım kesti ferimi
Aldı gururumu aldı arımı
Onun için ağlar yanar gezerim*

*Kamiller halinden dileğim dersem
Tüm geceler ona Kadir görünür
Her haliyle zikir eden mevlayı
Seherlerde ona didar görünür*

*Hevayı hevesten uzak duranlar
Bedeninde ipek giymiş görünür
Kalbi olmuş derya deniz ve umman
Ses çıkarır akan ırmak görünür*

*Bakın sultanımın güzel işine
Her haliyle dönmüş halkın pirine
Bürünmüş Rabbimin beyaz nuruna
Ama onlara siyah görünür*

Sözlere baktığımızda; ilahi, şarkı veya türkü güftesi olabilecek niteliktedir. Bu durum; kişiden kişiye değişebilen farklı şekillerde anlamlandırılmaya elverişli, dinleyenin kendisine göre bir mesaj alacağı özellikte olmasından kaynaklanmaktadır. Son dönemlerde ilahi ve ilahiye yakın ezgilerde kullanılan bu tavır burada da neşet etmiştir.

3.2.4. “Muhammed’in gözleri”

“Muhammed’in gözleri”¹⁷⁰ isimli yapım incelendiğinde; klavye ile verilen mekanik bir ritim sesi, kanun ve ney sesi kullanıldığı görülmektedir. Melodinin icrasında daha sade bir tarz benimsenmiş olup solistin üslubunda yoğun bir arabesk etkisi hissedilmektedir. Müzik dikkatle dinlenirse, Gaziantep yöresine ait “İğne attım tarlaya”¹⁷¹ isimli türkü ile melodik benzerliği fark edilebilir. (Bkz. Görsel 3.9.)

Görsel 3.9. “Muhammed’in Gözleri” İsimli Yapım ve “İğne Attım Tarlaya” İsimli Türkünün İlk Kısmından Kesit

The image displays a musical score for two pieces. The first piece, 'Muhammed'in Gözleri', is written in G major (one sharp) and 2/4 time. The melody is simple and repetitive, with lyrics: 'Mu ham me din sağ ya nın da ya ren ler ya ren ler'. The second piece, 'İğne Attım Tarlaya', is also in G major and 2/4 time. The melody is more complex, with lyrics: 'İğ ne at tım tar la ya le le za lım za lım Saz'. The score is presented in two systems, each with a treble clef and a key signature of one sharp.

¹⁷⁰ <https://youtu.be/PSI1mUDE1Dc> (Erişim tarihi: 08.02.2021)

¹⁷¹ <https://youtu.be/ig62dm6-5ZE> (Erişim tarihi: 08.02.2021)

Kırık hava olarak isimlendirilen halk müziği formunun bir türü olan halaylara örnek olarak verilebilecek bu türkünün ritmik olan ezgisi bu yapımda ağır bir şekilde icra edilerek kullanılmıştır. Makamsal açıdan ele alındığında Türk Halk Müziği'nde kullanılan Garip ayağı dizisinin -Hicaz makamına oldukça benzer bir dizi- sahip olan türkünün yine hicaz makamında seslendirildiği görülmektedir. Ritmik açıdan sofyan usulünde seslendirilen bu yapımın sözleri şöyledir:

Muhammed'in sağ yanında yârenler yârenler

El bağlayıp huzurunda duranlar duranlar

Onu her an Ravzasında görenler görenler

Muhammed'in o gözleri sürmeli sürmeli } NAKARAT
Âşık olan rüyasında görmeli görmeli }

Muhammed'in kaşları var yay gibi yay gibi

Ağzından dökülen sözler bal gibi bal gibi

İpek saçlarla cemâli nur gibi nur gibi

NAKARAT

Ebubekir sağ yanında oturur oturur

Ömer Ali sancağını götürür götürür

Hâzreti Osman'sa Kur'ân'ı okur ah okur

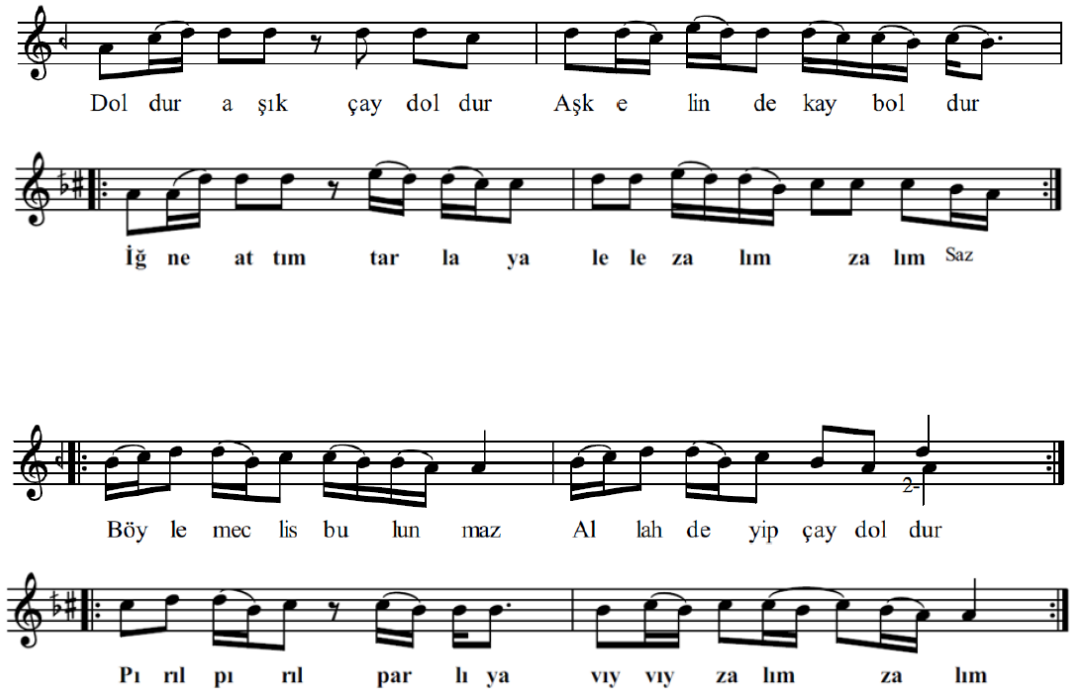
NAKARAT

Sözlere baktığımızda; şimdiye kadar incelediğimiz güfteler içerisinde geleneğe en yakın güfte olduğunu söyleyebiliriz.

3.2.5. “Çay ilâhisi”

“Çay ilâhisi”¹⁷² isimli yapım incelendiğinde; girişte bardağa dökülen bir çay sesi işitilmekte olup kaval sesi, ritimler ve zikir sesi eşliğinde devam eden icrada hem solistin hem de enstrümanların halk müziği tavrına daha yakın bir üsluba sahip olduğu söylenebilir. Müzik dikkatle dinlenirse, Gaziantep yöresine ait “İğne attım tarlaya”¹⁷³ isimli türkü ile aynı melodik yapıya sahip olduğu görülebilir. (Bkz. Görsel 3.10.)

Görsel 3.10. “Çay İlahisi” İsimli Yapım ve “İğne Attım Tarlaya” İsimli Türkünün İlk Kısmından Kesit



Kırık hava olarak isimlendirilen halk müziği formunun bir türü olan halaylara örnek olarak verilebilecek bu türkünün ritmik olan ezgisi bu yapımda da ritmik bir şekilde kullanılmış olup dinleyicide halay çekme isteği uyandıracak bir yapıya

¹⁷² <https://youtu.be/Z6KCEij5Xvs> (Erişim tarihi: 08.02.2021)

¹⁷³ <https://youtu.be/ig62dm6-5ZE> (Erişim tarihi: 08.02.2021)

sahiptir. Makamsal açıdan ele alındığında; Garip ayağı dizisine -Hicaz makamına oldukça benzer bir dizi- sahip olan türkünün notaları büyük ölçüde aynı şekilde korunup sadece donanımı değiştirilerek uşşak makamına dönüştürülmüştür. Ritmik açıdan sofyan usulünde seslendirildiği tespit edilen bu yapımın sözleri şöyledir:

Doldur aşık çay doldur
Aşk elinde kaybol dur
Böyle meclis bulunmaz
Allah deyip çay doldur

NAKARAT

Bülbül aşkın ceminde
Dök çayı gül renginde
Erenler meclisinde
Doldur aşık çay doldur

NAKARAT

Çay piştiyse getirin
Aşıklara içirin
Çok salavat getirin
Doldur sofî çay doldur

NAKARAT

Çaylar geldi kopkoyu
Açılsın cennet yolu
Girsin müminler soyu
Doldur kardeş çay doldur

NAKARAT

Erenlerin durağı
Nurdan yansın çırağı
Cennet olsun durağı
Doldur kardeş çay doldur

NAKARAT

*Çayları koydum düze
Şeyhim himmet et bize
Şifadır cümlemize
Doldur derviş çay doldur*

NAKARAT

*Bardaklar kaynaşıyor
Zakirler ağlaşıyor
Aşıklar kavuşuyor
Doldur hacı çay doldur*

NAKARAT

Sözlere baktığımızda; bu tip yapımlarda kullanılan güftelerden farklı olup daha çok anonim bir güfte olduğu intibayı bizde oluşmaktadır.

3.2.6. “Aşk ateşi”

“Aşk ateşi”¹⁷⁴ isimli yapım incelendiğinde; intro ile giriş yapılmakta olup klavye, ritimler ve kaval eşliğinde ilerleyen müziğin üslubu halk müziğine daha yakinken solistin arabesk bir eda ile seslendirdiği görülmektedir. Bir önceki örnekte olduğu gibi burada da “İğne attım tarlaya”¹⁷⁵ isimli türkünün melodisi kullanılmıştır. (Bkz. Görsel 3.11.) Bu örnekle birlikte aynı türküye ait melodi üzerine farklı sözler giydirilerek oluşturulmuş üç yapım tespit edilmiştir.

¹⁷⁴ <https://youtu.be/wqUSv9-s2lw>(Erişim tarihi: 08.02.2021)

¹⁷⁵ <https://youtu.be/ig62dm6-5ZE>(Erişim tarihi: 08.02.2021)

Görsel 3.11. “Aşk Ateşi” İsimli Yapım ve “İğne Attım Tarlaya” İsimli Türkünün İlk Kısmından Kesit

Aşk a te ş i ya kı yor Gö nül le re a kı yor
İğ ne at tım tar la ya le le za lım za lım Saz
Öz le yen ler ba kı yor Me di ne yol la rın da
Pı rıl pı rıl par lı ya vıy vıy za lım za lım

Kırık hava olarak isimlendirilen halk müziği formunun bir türü olan halaylara örnek olarak verilebilecek bu türkünün ritmik olan ezgisi bu yapımda da ritmik bir şekilde kullanılmıştır. Makamsal açıdan ele alındığında; Garip ayağ dizisine -Hicaz makamına oldukça benzer bir dizi- sahip olan türkünün notaları büyük ölçüde aynı şekilde korunup sadece donanımı değiştirilerek uşşak makamına dönüştürülmüştür. Ritmik açıdan sofyan usulünde seslendirilen bu yapımın sözleri şöyledir:

*Aşk ateşi yakıyor
Gönüllere akıyor
Özleyenler bakıyor
Medine yollarında*

*Efendim Medine’de
Aşkı yanar sinede
Yüz bin kez gidip gelsem
Gideceğim yine de*

NAKARAT

*Zalim nefsi yıkalım
Gönülleri yakalım
Gel seninle çıkalım
Medine yollarına*

NAKARAT

*Ben aciz bir dervişim
Hakkı zikir benim işim
Gel gidelim kardeşim
Medine yollarında*

NAKARAT

*Yüce dağlar aşalım
Allah diyelim çoşalım
Ben aşk ile koşarım
Medine yollarında*

NAKARAT

3.2.7. “Gururlanma İnsanoğlu”

“Gururlanma insanoğlu”¹⁷⁶ isimli yapım incelendiğinde; kaval ile yapılan bir taksim ile başlayan müzik kaval ve ritimler eşliğinde hem solistin hem de enstrümanların yoğun arabesk tavrıyla seslendirilmektedir. Müziğin, Erzincan yöresine ait “Yarım senden ayrılalı”¹⁷⁷ isimli türkünün melodisi ile benzerliği dikkat çekicidir. (Bkz. Görsel 3.12.)

¹⁷⁶ <https://youtu.be/cT8JjKyGZY0>(Erişim tarihi: 08.02.2021)

¹⁷⁷ https://youtu.be/0gf_CWC1CMo(Erişim tarihi: 08.02.2021)

Görsel 3.12. “Gururlanma İnsanoğlu” İsimli Yapım ve “Yarım Senden Ayrılalı” İsimli Türkünün İlk Kısımından Kesit

Gu rur lan ma in san oğ lu Öl me me ye ça ren mi var

Ya rim sen den ay rı la lı Hay li za man ol du gel gel

Ha zan ol muş bir gül gi bi Sol ma ma ya ça ren mi var

Bak gö züm den a kan yaş lar A bu re van ol du gel

Hüseyni makamında ve curcuna usulünde seslendirilen bu yapımın sözleri şöyledir:

Gururlanma insanoğlu

Ölmemeye çaremi var

Hazan olmuş bir gül gibi

Solmamaya çaren mi var

Güz gelince solar yaprak

Yüzün örter kara toprak

Kefen çürüyünce çıplak

Kalmamaya çaren mi var

Altımızda taşlar batar

Üstümüzde otlar biter

Yılan çıyan yiyip gider

Kurtulmaya çaren mi var

Altımıza sular yürür
Üstümüzü çimen bürür
Beden çürür et dökülür
Ölmemeye çaren mi var

Gururlanma öleceksin
Dar kabire gireceksin
Hakka cevap vereceksin
Vermemeye çaren mi var

3.2.8. “Çeşme”

“Çeşme”¹⁷⁸ isimli yapım incelendiğinde; bir önceki örnekte olduğu gibi bu yapımda kullanılan müziğin de Erzincan yöresine ait “Yarım senden ayrılalı”¹⁷⁹ isimli türkünün melodisi ile büyük oranda aynı olduğu görülmektedir. (Bkz. Görsel 3.13.)

Görsel 3.13. “Çeşme” İsimli Yapım ve “Yarım Senden Ayrılalı” İsimli Türkünün İlk Kısmından Kesit

The image displays a musical score for a song. It consists of four staves of music, each with a corresponding line of lyrics in Turkish. The first staff is in G major (one sharp) and 2/4 time. The lyrics are: "Me di ne nin nur lu yo lu Mu ham me di gö me din mi -saz-". The second staff is in D major (two sharps) and 2/4 time. The lyrics are: "Ya rim sen den ay rı la lı Hay lı za man ol du gel gel". The third staff is in G major (one sharp) and 2/4 time. The lyrics are: "Hız lı hız lı yü rü yor du Şu kar şı ki çe ş me ye sor". The fourth staff is in D major (two sharps) and 2/4 time. The lyrics are: "Bak gö züm den a kan yaş lar A bu re van ol du gel".

¹⁷⁸ <https://youtu.be/leOAuR0UET8> (Erişim tarihi: 08.02.2021)

¹⁷⁹ https://youtu.be/0gf_CWC1CMo (Erişim tarihi: 08.02.2021)

İcra sırasında klavyeden verilen ritimler ve kaval dışında başka bir enstrüman kullanılmamıştır. Hüseyini makamında ve curcuna usulünde seslendirildiği tespit edilen bu yapımın sözleri şöyledir:

*Medine'nin nurlu yolu
Muhammed'i görmedin mi?
Hızlı hızlı yürüyordu
Şu karşıki çeşmeye sor*

*Aman çeşme canım çeşme
Muhammed'i görmedin mi?
Şimdi bizden abdest aldı
Şu karşıki camiye sor*

*Aman cami canım cami
Muhammed'i görmedin mi?
Şimdi bizde namaz kıldı
Şu karşıki çarşıya sor*

*Aman çarşı canım çarşı
Muhammed'i görmedin mi?
Şimdi bizden kefen aldı
Şu karşıki kabire sor*

*Aman kabir canım kabir
Muhammed'i görmedin mi?
Şimdiye dek sizin idi
Bundan sonra bizim oldu*

Sözlere baktığımızda; soru-cevap şeklinde yazılmış olup bu sayede dinleyicinin merakını celbederek dinlenme oranını ve akılda kalıcılığını artırmak amaçlanmıştır diyebiliriz.

3.2.9. “Bir Çift Turna Gördüm”

“Bir çift turna gördüm”¹⁸⁰ isimli yapım incelendiğinde; Yozgat yöresine ait “Bir çift durna gördüm”¹⁸¹ isimli türkünün melodisinin büyük oranda aynı şekilde kullanıldığı görülmektedir. (Bkz. Görsel 3.14.)

Görsel 3.14. “Bir Çift Turna Gördüm” İsimli Yapım ve “Bir Çift Durna Gördüm” İsimli Türkünün İlk Kısımından Kesit

The image displays four staves of musical notation in 2/4 time, featuring a key signature of one sharp (F#). The first two staves are for the song 'Bir Çift Turna Gördüm', and the next two are for 'Bir Çift Durna Gördüm'. The lyrics are written below the notes.

Bir çift tur na gör düm Kâ be yo lun da

Bir çift dur na gör düm du rur dal lar da

Se ver sen Mev la yı kal ma yol lar da kal ma yol lar da

Se ver sen mev la yı kal ma yol lar da

Klavyeden verilen ritimler, kanun ve ney gibi enstrümanların seslerinin işitildiği bu yapımın giriş kısmında, sözlerin ilk kıtası solist tarafından şiir olarak okunduktan sonra ana melodi sazlar ile seslendirilmekte ve solist arabesk bir tavır ile sözleri bu melodinin üzerine okumaktadır. Hüseyinî makamında ve devr-i turan usulündeki bu yapımın sözleri aşağıda verilmiştir:

¹⁸⁰ <https://youtu.be/08UYy0E9Csg>(Erişim tarihi: 08.02.2021)

¹⁸¹ <https://youtu.be/BIgXLy1-la8>(Erişim tarihi: 08.02.2021)

*Bir çift turna gördüm kâbe yolunda
Seversen mevlayı kalma yolda
Bizi bekleyen var kâbe yolunda
Muhammed'e doğru uçun turnalar*

*Akar aşıkların gözünün yaşı
Ah etikçe eritir dağ ile taşı
Kudüs-ü Şerif'te mualla taşı
Orayı ziyaret edin turnalar
(Peygambere selam sunun turnalar)*

Sözlere baktığımızda; türkünün ilk kıtasının sözlerinde birkaç değişiklik yapılarak ilâhiye uyarlanmaya çalışıldığı görülmektedir. Türkünün ilk dizesindeki “durur dallarda” ifadesi “Kâbe yolunda”; üçüncü ve dördüncü dizelerdeki “bizim el” ifadesi ise “Kâbe” ve “Muhammed” kelimeleri ile değiştirilmiştir. (Bkz. EK 24, EK 25)

3.2.10. “Ah Ümmetim”

“Ah ümmetim”¹⁸² isimli yapım incelendiğinde; zikir sesi, bendir ve ney eşliğinde seslendirildiği, solistin halk müziği icra tarzına yakın bir üsluba sahip olduğu söylenebilir.

Müzik dikkatle dinlendiğinde, Adıyaman yöresine ait “**Eyvanına vardım eyvanı çamur**”¹⁸³ isimli türkünün melodisinin büyük oranda aynı şekilde kullanıldığı görülmektedir. (Bkz. Görsel 3.15.)

¹⁸² https://youtu.be/c_0HzAtmcUM(Erişim tarihi: 08.02.2021)

¹⁸³ <https://youtu.be/MRj87u1vJNo>(Erişim tarihi: 08.02.2021)

Görsel 3.15. “Ah Ümmetim” İsimli Yapım ve “Eyvanına Vardım Eyvanı Çamur” İsimli Türkünün Benzer Kısımlarından Kesit

The image displays a musical score for two different parts of a song, presented in staff notation with lyrics in Turkish. The first part, 'Ah Ümmetim', is written on a single staff with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody is composed of eighth and quarter notes, with lyrics: 'Bir gün gelir mahşer yeri kurur'. The second part, 'Eyvanına Vardım Eyvanı Çamur', is also written on a single staff with the same key signature and time signature. The melody is composed of eighth and quarter notes, with lyrics: 'Eyvanına vardım eyvanı çamur'. The third part, 'Ah ümmetim di ye ağ lar Mu ham med', is written on a single staff with the same key signature and time signature. The melody is composed of eighth and quarter notes, with lyrics: 'Ah ümmetim di ye ağ lar Mu ham med'. The fourth part, 'Ge li ni ge li ni türk men ge li ni', is written on a single staff with the same key signature and time signature. The melody is composed of eighth and quarter notes, with lyrics: 'Ge li ni ge li ni türk men ge li ni'. The score is presented in a clean, black and white format with a white background.

Bir gün gelir mahşer yeri kurur

Ey va nı na var dım ey va nı ça mur

Ah üm me tim di ye ağ lar Mu ham med

Ge li ni ge li ni türk men ge li ni

Türk Halk Müziği’nde kullanılan Garip ayağı dizisine -Hicaz makamına oldukça benzer bir dizi- sahip olan bu türkünün melodisi yine Hicaz olarak kalmış olup icra sırasında sofyan ve düyek usulünün değişmeli olarak kullanıldığı bu yapımın sözleri şöyledir:

*Bir gün gelir mahşer yeri kurulur
Zerre-i miskalden hesap sorulur
Çoğu insanlara zincir vurulur
Ah ümmetim diye ağlar Muhammed*

*Tüm insanlar bir araya toplanır
Herkesin kalbine hüznün kaplanır
Rasulün gönlüne hançer saplanır
Ah ümmetim diye ağlar Muhammed*

*Üstümüzde zebaniler uçarken
Cehennem bizlere ateş saçarken
Anaları evladından kaçarken
Ah ümmetim diye ağlar Muhammed*

*Güneşten kavrulup orda pişerken
Gülmek unutulup gözler şişerken
İnsanlar sırattan kayıp düşerken
Ah ümmetim diye ağlar Muhammed*

Sözlere baktığımızda; her kıtanın sonunda tekrar eden “*Ah ümmetim diye ağlar Muhammed*” cümlesi Yunus Emre hazretlerine ait “*Ali almış sancağını eline*”¹⁸⁴ isimli nutk-u şerifi hatırlatmaktadır. Buradaki güftede de bahsi geçen nutk-u şerifte olduğu gibi mahşer yerinin anlatılıyor olması bu sözleri yazan kişinin bu nutk-u şeriften esinlenmiş olabileceğini düşündürmektedir.

3.2.11. “Babam Babam Sultanım”

“**Babam babam sultanım**”¹⁸⁵ isimli yapım incelendiğinde; zikir sesi, bendir ve ney eşliğinde seslendirildiği, solistin halk müziği icra tarzına yakın bir üsluba sahip olduğu söylenebilir.

Müzik dikkatle dinlendiğinde, Malatya yöresine ait “**Mevlam birçok dert vermiş**”¹⁸⁶ isimli türkünün melodisinin aynen kullanıldığı görülmektedir. (Bkz. Görsel 3.16.)

¹⁸⁴ <https://www.necatiaksu.net/dosya/yunus/A034.htm>

¹⁸⁵ https://youtu.be/GdAf_3CoO38(Erişim tarihi: 08.02.2021)

¹⁸⁶ <https://youtu.be/kBJRA6P2fFs>(Erişim tarihi: 08.02.2021)

Görsel 3.16. “Babam Babam Sultanım” İsimli Yapım ve “Mevlâm Bir Çok Dert Vermiş” İsimli Türkünün Benzer Kısımlarından Kesit

The image displays a musical score for two pieces of Turkish music. The first piece, 'Babam Babam Sultanım', is in Hüseynî makamı and düyek usulü. The second piece, 'Mevlâm Bir Çok Dert Vermiş', is also in Hüseynî makamı and düyek usulü. The score is written on two staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes.

Seydam Mekke'ye var dı Onu melekler sardı Onunla git meye nin Kalbi ni hü zün sar dı

Mevlâm bir çok dert vermiş Bera ber der man ver miş Bu tü ken mez der di me Ne den i la cı ver me miş

Babam ba bam sul ta nım Kâ mil mükem mil şey him Him met ey le sen

Di ley di ley di ley yar Di ley di ley di ley yar di le yi di ley yar

Hüseynî makamında ve düyek usulünde seslendirilen bu yapımın sözleri şöyledir:

Seydam Mekke'ye vardı

Onu melekler sardı

Onunla gitmeyenin

Kalbini hüzn sardı

Babam babam sultanım

Kâmil mükemmil şeyhim

Himmet eyle sen

NAKARAT

Nasib olmadı bana

Buna can mı dayana

Sofileri yürüyor

Seydam ile yan yana

NAKARAT

*Beytullah 'a girmişler
Selamını vermişler
Beraber tavaf edip
Muradına ermişler*

NAKARAT

*Arafat 'a varmışlar
Etrafını sarmışlar
Bütün mürşidler gelip
Ondan hatır almışlar*

NAKARAT

*Şeytana saymış taşı
Kurbanın kesmiş başı
Seydam sofilerini
Yapmış ya saç traşı*

NAKARAT

*Medine 'ye dönmüşler
Ravzasını görmüşler
Hazreti Muhammed'e
Salat selam vermişler*

NAKARAT

*Gelmiş Resul'e veda
Yükselmiş hüznün seda
Ne mutlu gidenlere
Bu ne güzel bir eda*

NAKARAT

*Hasreti bağrım deldi
Gözümde yaşlar seldi
On Nisan gecesinde
Döndü bizlere geldi*

NAKARAT

*Bir ay karardı sobam
Kurudu bağım babam
Gel menzile gidelim
Geldi ya hacı babam*

NAKARAT

Sözlere baktığımızda; ilk dikkat çeken şey aşırı derecede uzun bir şiirin tercih edilip tamamının seslendirilmiş olmasıdır. Türk halk müziği eserlerinde kullanılan güfte yapısına benzerlik gösterdiği söylenebilir.

3.2.12. “Can Oy”

“Can oy”¹⁸⁷ isimli yapım incelendiğinde; bendir ve zikir sesi eşliğinde seslendirildiği görülmekte olup başka enstrüman kullanılmamıştır. Müzik dikkatlice dinlendiğinde, Kırşehir yöresine ait “Gönül dağı”¹⁸⁸ isimli türkünün melodisinin küçük değişikliklerle aynen kullanıldığı görülmektedir. (Bkz. Görsel 3.17.)

¹⁸⁷ <https://youtu.be/bWSrMNUSOVQ> (Erişim tarihi: 08.02.2021)

¹⁸⁸ https://youtu.be/OsLwLOft_5c (Erişim tarihi: 08.02.2021)

Görsel 3.17. “Can Oy” İsimli Yapım ve “Gönül Dağı” İsimli Türkünün Benzer Kısımlarından Kesit

The image displays a musical score for two pieces, 'Can Oy' and 'Gönül Dağı'. It consists of two systems of music. Each system has a vocal melody line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). The lyrics are written below the notes. The first system is in 4/4 time, and the second system is in 3/4 time. The key signature for both is one sharp (F#).

System 1:

Vocal: Bir ba kış ı var dır yak tı si ne mi

Piano: Gö nül da ğ ı yağ mur yağ mur bo ran o lun ca Saz

System 2:

Vocal: Ge li yom ben sa na can oy ca noy ca noy

Piano: Si na mu ya ra lar yar oy

System 3:

Vocal: ca noy ca noy ca noy ca noy can

Piano: yar oy yar oy yar oy yar oy yar oy Saz

Uşşak makamı ile başlayıp Hicaz makamında devam eden ve nim sofyan usulünde seslendirilmiş olan bu yapımın sözleri şöyledir:

Bir bakışı vardır yaktı sinemi
Elinde bir gül var gülün yoktur diki
Yalnız ceddinden alıyor emiri

Geliyom ben sana can oy
Can oy can oy can oy can oy can } NAKARAT
Şeyhim efendim sultanım benim

Bembeyaz sarığı sarmış başına
Aslanlar duruyor yanı başında
Kabirde bırakma babo yalnız başına

NAKARAT

Hane-i saadetle mescid arası
Elinde var onun nurlu asası
Yüreğinde peygamberin sevdası

NAKARAT

Mihrabın önünde büküldü dizler
Sofiler yığılmış derdini söyler
Mübarek gözleri bizleri süzer

NAKARAT

Gavs ile sultanım Markad'da yatar
Gidene nisbeti orada saçar
Sizleri seveni ateş mi yakar

NAKARAT

Sözlere baktığımızda; türkünün nakaratında geçen “yar oy” ifadesi “can oy” şeklinde değiştirilerek kullanılmıştır. (Bkz. Görsel 3.17) “Geliyom”, “babo” gibi ancak halk arasında günlük konuşmada duyabileceğimiz ifadeler yer verildiği, kolay anlaşılabilir basit bir anlatım tarzına sahip olduğu görülmektedir.

3.2.13. “Allah Allah Diye”

“Allah Allah diye”¹⁸⁹ isimli yapım incelendiğinde; klavyeden verilen ritimler ve zikir sesi eşliğinde seslendirilmiş olup başka bir enstrüman kullanılmadığı görülmektedir. Müzik dikkatle dinlendiğinde, Şanlıurfa yöresine ait “**Kahveyi kaynatırlar**”¹⁹⁰ isimli türkünün melodisinin kullanılmış olduğu fark edilmektedir. (Bkz. Görsel 3.18.)

Görsel 3.18. “Allah Allah Diye” İsimli Yapım ve “Kahveyi Kaynatırlar” İsimli Türkünün İlk Kısmından Kesit



¹⁸⁹ <https://youtu.be/K9HG5ZeuGo0> (Erişim tarihi: 08.02.2021)

¹⁹⁰ <https://youtu.be/EO9wQROm7gA> (Erişim tarihi: 08.02.2021)

Uşşak makamında ve nim sofyan usulünde seslendirilen bu yapımın sözleri şöyledir:

Bülbül olsam kafeslerde (Allah'ım Allah)

Ötsem Allahu Allah diye

Bir gül olsam nefeslerde (Allah'ım Allah)

Koksam Allahu Allah diye

Ol Muhammed'in aklıyla (Allah'ım Allah)

Gel Müslümanların fikriyle

Güzel şeyhlerin zikriyle (Allah'ım Allah)

Coşsam Allahu Allah diye

Bu gönül Yunus düşkünü (Allah'ım Allah)

Ateş aramaz kış günü

Kitabım Kur'an aşkını (Allah'ım Allah)

Bulsam Allahu Allah diye

Salâvat gelmiş dilinde (Allah'ım Allah)

İmanlı kardeş kolunda

Hak Muhammed'in yolunda (Allah'ım Allah)

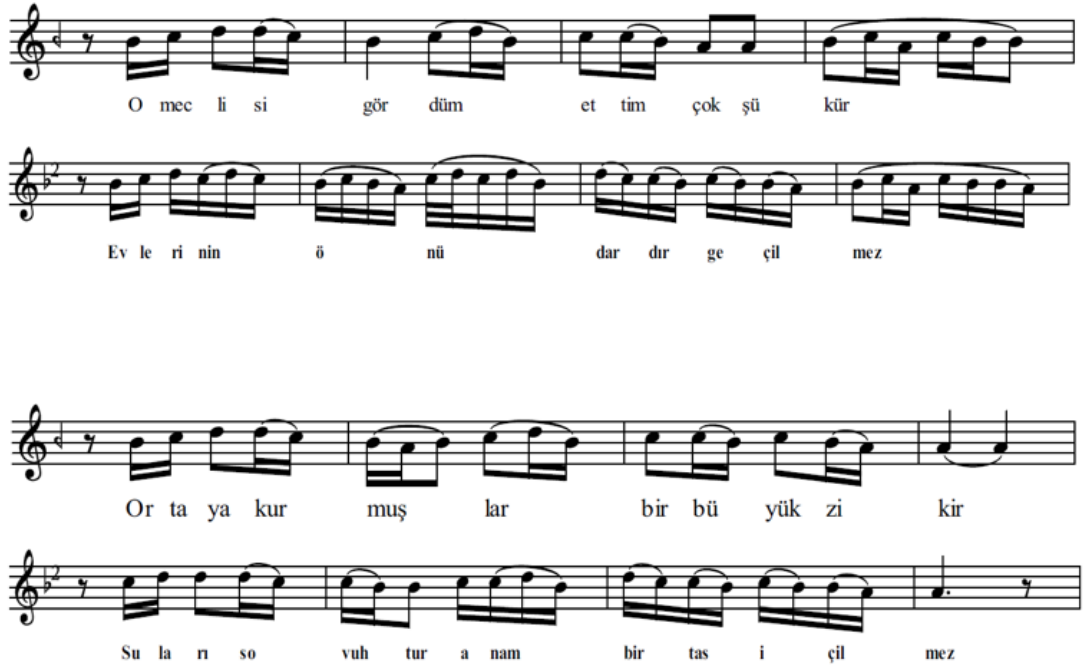
Ölsem Allahu Allah diye

Sözlere baktığımızda; geleneksel ilahilerimizde kullanılan güfte yapısına daha benzer özellikte olduğu söylenebilir. Tekrar eden kısımların çokluğu akılda kalıcılığı kolaylaştırıcı etki yapmaktadır.

3.2.14. “Ortaya Kurmuşlar Bir Büyük Zikir”

“Ortaya kurmuşlar bir büyük zikir”¹⁹¹ isimli yapım incelendiğinde; baskın bir zikir sesi ve altta çok az duyulan bendir sesi eşliğinde solist tarafından sözlerin okunduğu görülmektedir. Müziğe yakından baktığımızda; Güneydoğu Anadolu yöresine ait “Evlerinin önü dardır geçilmez (Cumbullu)”¹⁹² isimli türkünün melodisinin küçük değişikliklerle aynen kullanıldığı fark edilmektedir. (Bkz. Görsel 3.19)

Görsel 3.19. “Ortaya Kurmuşlar Bir Büyük Zikir” İsimli Yapım ve “Evlerinin Önü Dardır Geçilmez” İsimli Türkünün İlk Kısımından Kesit



¹⁹¹ <https://youtu.be/--fURGK5t8Y> (Erişim tarihi: 08.02.2021)

¹⁹² <https://youtu.be/fspK5HZmbkg> (Erişim tarihi: 08.02.2021)

Uşşak makamında ve nim sofyan usulünde seslendirilen bu yapımın sözleri aşağıdadır:

*O meclisi gördüm ettim çok şükür
Ortaya kurmuşlar bir büyük zikir
Sağ yana oturmuş ol Ebubekir
Allah derler bir meclise uğradım*

*O mecliste gördüm tatlı bir can
Ortaya kurmuşlar bir büyük erkân
Sol yana oturmuş Ömer-i Yezdan
Allah derler bir meclise uğradım*

*Muhammed'in nuru parpar parlıyor
Orada olanlar seyre dalıyor
Can Hüseyin orta yerde dönüyor
Allah derler bir meclise uğradım*

*Osman-ı Zinnureyn Kur'an okuyor
Gözlerinde kanlı yaşlar akıyor
Ol Muhammed bu hallere bakıyor
Allah derler bir meclise uğradım*

*Ol meclise geldi hep sıdk-ı yarlar
Önünde Ali hep geldi pirler
Ya Muhammed bize şefa'at derler
Allah derler bir meclise uğradım*

Sözlere baktığımızda; geleneksel ilahilerimizde kullanılan güfte yapısına uygun ve edebi değeri olan bir şiir tercih edildiği görülmektedir. Bu özelliği ile incelediğimiz pek çok örnekten ayrılmaktadır.

3.2.15. “Kuru Kafa”

“Kuru kafa”¹⁹³ isimli yapım incelendiğinde; müzik kaval ile yapılan taksim ile başlamakta olup solist sözleri halk müziği icracılarına yakın bir üslup ile serbest şekilde seslendirmektedir. Her kıtadan sonra kaval ile çalınan kısa serbest parçalar bulunmakta olup ikinci enstrüman olarak bendir kullanılmıştır. Arka fonda klavyeden verilen sesler de hafif bir şekilde işitilmektedir. Uşşak makamında seslendirilen bu yapımın sözleri aşağıdadır:

*Kuru kafa, kuru kafa
Selam sana kuru kafa
Viran olmuş bu yerlerde
Ne yatarsın kuru kafa?*

*Karlar yağmış üzerine
Soğuk vurmuş her yerine
Toprak dolmuş gözlerine
Ne yatarsın kuru kafa?*

*Karıncalar yuva kurmuş
Örümcekler mesken tutmuş
Kara toprak seni yutmuş
Ne yatarsın kuru kafa?*

*Söylemez olmuş dillerin
Hani nerde ak ellerin?
Açmadan solmuş güllerin
Ne yatarsın kuru kafa?*

¹⁹³ <https://youtu.be/gxrJPUTFT78>(Erişim tarihi: 08.02.2021)

*Terketmiş tüm azaların
Ela gözün, hilal kaşın
Toprağa koymuşsun başın
Ne yatarsın kuru kafa?*

“Kuru Kafa” isimli örnek yapıma ait bu sözler ile geleneksel ilâhilerimizde kullanılan güftelerdeki üslûp farkını gösterebilmesi açısından bu örnekte olduğu gibi kabir hayatını anlatan, *Yunus Emre* hazretlerine ait bir nutk-u şerife aşağıda yer verilmiştir: ¹⁹⁴

*Yalancı dünyaya konup göçenler,
Ne söylerler, ne bir haber verirler.
Üzerinde türlü otlar bitenler,
Ne söylerler, ne bir haber verirler.*

*Kiminin başında biter ağaçlar,
Kiminin başında sararır otlar.
Kimi masum, kimi güzel yiğitler,
Ne söylerler, ne bir haber verirler.*

*Toprağa gark olmuş nazik tenleri,
Söylemeden kalmış tatlı dilleri.
Gelin duadan unutman bunları,
Ne söylerler, ne bir haber verirler.*

*Kimisi dördünde, kimi beşinde,
Kimisinin tacı yoktur başında.
Kimi altı, kimi yedi yaşında,
Ne söylerler, ne bir haber verirler.*

¹⁹⁴ <https://www.necatiaksu.net/dosya/yunus/412.htm>

*Kimisi bezirgan, kimisi hoca,
Ecel şerbetini içmek de güç a,
Kimi ak sakallı, kimi pir koca,
Ne söylerler, ne bir haber verirler.*

*Yunus der ki: Gör takdirin işleri,
Dökülmüştür kirpikleri, kaşları.
Başları ucunda hece taşları,
Ne söylerler, ne bir haber verirler.*

Buraya kadar incelemiş olduğumuz yapımları güfteleri açısından ele alacak olursak; oldukça basit kelimelerin tercih edildiği tekerleme şeklinde kafiyeli sözlerin bir araya getirilmesiyle yazılmış, herkes tarafından kolayca anlaşılabilir ve akılda kalıcı bir güfte kullanımı göze çarpmaktadır. Genellikle slogan tarzı ifadeler yer verilen, sürekli tekrar edilen birkaç cümlelerin bulunduğu yüzeysel bir yapı ile karşılaşmaktayız. Bu tarz güftelerde tekrar eden kısımların çok fazla olması ve edebi olarak değer taşımayan zayıf bir sözel yapının kullanılmış olması sözleri dinleyicinin zihnine kolayca yerleştirme çabasının bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Ayrıca bazı örneklerde bilinen şarkı veya türkölere ait sözlerin bir kısmının aynen alınıp yeni yazılmış bu güftelerde kullanılmış olması da akılda kalıcılığı kolaylaştırıcı yönde bir etki yapmaktadır.

İncelenen örneklerde genel olarak hem enstrümanların hem de solistlerin icra tarzında gözlemlediğimiz arabesk müzik etkisi bazı güftelerde de karşımıza çıkmaktadır. Bazı örneklerde karşılaştığımız “*Olmaz olsun fukaralık*”, “*Mayısın yanıktır özü*”, “*Haziranın gülmez yüzü*”, “*kula minnet*”, “*kan kusturan lezzet*” gibi söyleyişler arabesk şarkılarda rastlayabileceğimiz türden ifadelerdir. Bir bütün olarak ele alındığında bazı örnek yapımlar bahsedilen sebeplerden dolayı bir ilâhiden çok arabesk bir şarkı gibi duyulmaktadır. Bu yapımların seslendirilmesinde tercih edilen bol gırtlak nağmeli okuyuş tarzının bu arabesk etkiyi güçlendirici ve sözlerin ilettiği mesajı pekiştirici etki yaptığını söyleyebiliriz.

Bu çalışmada 25 yapım incelenmiş olup bu yapımların müzikal açıdan analiz edilmesi sonucunda elde edilen bulgular aşağıda verilen tablolarda özetlenmiştir.

Tablo 3.1: Kullanılan Enstrumanlar

ENSTRUMAN ADI	KULLANILDIĞI YAPIM SAYISI	KULLANIM YÜZDESİ
Kanun	2	%8
Keman	1	%4
Gitar	2	%8
Kaval	5	%20
Ney	15	%60
Klavye	12	%48
Ritm sazlar	24	%96
Zikir Sesi	15	%60
Enstruman Yok	1	%4

Tablo 3.2: Kullanılan Makamlar

MAKAM ADI	KULLANILDIĞI YAPIM SAYISI	KULLANIM YÜZDESİ
Hüzzam	2	%8
Uşşak	10	%40
Hüseyni	5	%20
Kürdi	3	%12
Hicaz	6	%24

Tablo 3.3: Kullanılan Usuller

USUL ADI	KULLANILDIĞI YAPIM SAYISI	KULLANIM YÜZDESİ
Nim Sofyan	10	%40
Semai	1	%4
Sofyan	8	%32
Devr-i Turan	1	%4
Düyek	3	%12
Çifte	2	%8
Âşık	1	%4
Vahde	1	%4
Deve yürüyüşü	1	%4
Curcuna	2	%8

SONUÇ

Bu çalışmada, günümüzde ilâhi olarak piyasaya sürülmüş popüler dinî müzik yapımları örnekler üzerinden incelenmiş olup bu yapımların hem müzikal açıdan hem de icra açısından geleneksel ilâhi formundan oldukça farklı özellikler gösterdiği görülmüştür.

Geleneksel ilâhi formu yerine bu tarz yapımların daha bilinir olması ve toplumda daha yaygın dinlenme oranlarına sahip olması geleneksel müziğimizden kopuş ile ilişkilendirilebilir. Özellikle mûsikî inkılâbı uygulamaları ve Batılılaşma faaliyetleri ile Türk Müziği'nin dışlanması ve yasaklanması; Tekke ve zâviyelerin kapatılması ile geleneksel müzik eğitim kurumu olarak da iş gören bu merkezlerin devre dışı bırakılması ve dinî mûsikî eğitimi alınabilecek kurumların ortadan kalkmaya başlaması gibi faktörler dinî mûsikî formlarımızdan biri olan ilâhilerin toplumdaki yaygınlığının azalmasında etkili olmuştur diyebiliriz.

Kendi müziğini dinleme ve icra etme imkanları kısıtlanmış olan kişilerin Batı müziği yerine makamsal açıdan daha yakın buldukları Arap müziklerini dinlemeye başlaması, halkın bu eğilimlerini fark eden bazı bestekarların Arap müziklerinden esinlenerek yeni besteler yapmalarına yol açmış, bu süreç arabesk müziğin ortaya çıkmasıyla sonlanmıştır. Arabesk sadece bir müzik türü olarak kalmayıp bir kültür hâlini alarak toplumda yaygınlaşmıştır. Hayatın her alanında görünür hâle gelen arabesk, yeni üretilen dinî müzik yapımları üzerinde de etkisini göstermiştir.

Geleneklerinden uzaklaşan toplumlarda, toplumun düşük beğeni düzeyini yansıtan üretimlerin ortaya çıkması ve popüler kültür içinde yerini alması kaçınılmazdır. Üretilen dinî müzik yapımları da bu durumdan etkilenmiş olup popüler olmak adına arabesk müziğe ait motiflerin ve türkülerin halk arasındaki yaygınlığından faydalanılarak onlara ait pek çok unsur yeni üretilen ilâhilerde kullanılmıştır.

Geleneksel ilâhilerimizi icra eden kişilerin ve bu müziğe âşina dinleyicilerin azlığı, geleneksel üslupla üretilen dinî müzik yapımlarının yeterince desteklenmemesi gibi faktörler bu yeni tarz ilâhilerin yaygınlaşmasında etkili olmuştur diyebiliriz. Bu tarzın yaygınlaşmasında, yapılan üretimlerin biçimsel özellikleri ile icracılarının üslûbunun da etkili olduğunu söyleyebiliriz. Örnek yapımların incelenmesi sonucunda görülen en bariz özellikleri şu şekilde sıralayabiliriz:

-Bu yapımlarda arabesk ve halk müziği etkileri görülmektedir.

-Arabesk şarkılarda olduğu gibi zemin+nakarat veya zemin+meyan şeklinde icra edilmektedir.

- Uşşak, Hüseyini ve Hicaz makamlarının ağırlıklı olarak kullanıldığı görülmektedir.

-Geleneksel müziğimizde kullanılan aksak ve büyük usuller yerine genellikle 2 zamanlı (nim sofyan) ,4 zamanlı (Sofyan, Deve yürüyüşü) ve 8 zamanlı usuller (Düyek, Çifte, Âşık, Vahde) ağırlıklı olarak kullanılmıştır.

-Ritim olarak stüdyo ortamında üretilmiş hazır ritim kalıplarının kullanıldığı örnekler mevcuttur.

-Ritim sazlar, ney ve klavyenin ağırlıklı olarak kullanıldığı görülmektedir.

-Örnek yapımların büyük çoğunluğu zikir eşliğinde seslendirilmektedir ve ritmik bir yapıya sahiptir.

-Güfte olarak basit ve kolay algılanabilir sözler tercih edilmektedir. Bazı güftelerde arabesk şarkılarda karşılaşılabilecek türden ifadelere rastlanmıştır.

-Melodisi tekrar edilebilen ve kolay akılda kalan, sanat bilgisi gerektirmeyen basit müzikal parçalardan oluşmaktadır.

- Halkın âşina olduğu türkülerin ve arabesk-fantezi müziğe ait şarkıların melodileri birebir veya kısmen kullanılarak üretilmiş çok sayıda örnek mevcuttur.

Bütün bu özellikler geleneksel ilâhi formunun özellikleri ile karşılaştırıldığında, bu yapımların “ilâhi” olarak nitelendirilmesinin yanlışlığı görülmektedir. Sadece sözlerinin dinî içerikli olması, bu türü ilâhi olarak kabul etmeye yeter sebep değildir. Günümüzde “ilâhi” adı altında yayınlanan bu müzikal yapımların “yoz müzik” tanımına uyduğu görülmektedir.

Arabesk müzik ve dinleyici kitlesinin özellikleri ile bu tarz yapımlar ve dinleyici kitlesinin özelliklerinin büyük oranda örtüştüğü düşünülmektedir. Bu tarz “ilâhi”lerin, geleneksel müziğimizden kopuşun ve islâmî bir popüler kültür üretilmesinin sonucu olarak ortaya çıktığı söylenebilir.

Bütün bu olumsuzluklara rağmen, video izleme sitelerinde sahip oldukları yüksek dinlenme oranlarına bakılarak bu tarz yapımların halk içinde geniş bir dinleyici kitlesine sahip olduğu söylenebilir. Televizyon ve radyo kanalları, sosyal medya platformları ve video izleme siteleri aracılığı ile geniş kitlelere ulaşan bu tarz yapımlar toplumun dinî müzik algısını ve beğenisini yanlış yönlendirmekte, asıl mûsikîmize yabancılaşmaya yol açmaktadır. Geleneksel ilâhilerimiz ise nitelikli dinleyicilerin eksikliği problemi ile karşı karşıyadır. Bu olumsuzluğun ortadan kaldırılması amacıyla zengin mûsikî mirasımız yeniden gözden geçirilerek temelleri geleneğe dayanan yeni üretimler yapılması, dinleyicinin beğeni seviyesini yükseltecek üretimlerin öncelenmesi önem arz etmektedir.

Popüler dinî müzik yapımlarının yaygınlaşmasında medyanın rolü büyüktür. Özellikle dinî içerikli yayın yapan radyo ve televizyon kanallarının bu konuda duyarlı olup bu tarz yapımlar yerine geleneksel üslup ile üretilmiş yapımları yayınlaması önem arz etmektedir. Sorunun çözümü için, toplumumuzun eğitim ve kültür seviyesinin yükseltilmesini, küçük yaşlardan itibaren beğeni seviyemizi ve estetik algımızı yükseltecek bir müzik eğitimi verilmesini, örgün eğitim kurumlarımızın her kademesindeki müzik derslerinde geleneksel müziğimize dair bilgilerin verilmesini ve geleneksel üslup ile üretim yapan bu alanda yetkin müzisyenlerimizin desteklenmesini temenni etmekteyiz.



EKLER

EK 1: Yanar Yürek

Yanar Yürek

Usul: Sofyan

Makam: Hicaz Hümayun

Ya nar yü rek ağ lar göz ler

Has re tin den se ni öz ler

Mu kad des rav za na yüz ler

Sür mek i çin yar Mu ham med

İ ki ci ha nın ser ve ri

Pey gam ber ler rin ön de ri

Ah a dem oğ lu nun reh be ri

A di gü zel yar Mu ham med

İn san oğ lu nun ön de ri

A di gü zel yar Mu ham med

Yar Mu ham med dost Mu ham med

Sen sin a lem le re rah met

Bir ca nım var kur ban ol sun

Se nin yo lu na Mu ham med

Yüce Hakkın divanında mahşer günü Arasat'ta
Muhtacız biz şefaata adı güzel Yar Muhammed

İki cihanın serveri peygamberlerin önderi
Âdemoğlunun rehberi adı güzel Yar Muhammed
İnsanoğlunun önderi adı güzel Yar Muhammed

Yar Muhammed dost Muhammed sensin âlemlere rahmet
Bir canım var kurban olsun senin uğruna Muhammed

EK 2: Berivanım

Berivanım

Usul: Sofyan
Makam: Hicaz Hümayun

Söz: Ertuğrul Polat
Müzik: Murat Kılıç

Dağ ba şın da bir gül gi bi

Boy nu bü kük ka lan ya rim

Di ken le ri a cı ma dan

yü re ği me e ken ya rim

Bir kez sa na bağ lan mı şım

Ben ken di mi u nut mu şım

Hey Aş kın i le kav rul mu şım

sev dan be ni kül ey le di

Aş kn i le kav rul mu şum
sev dan be ni kül ey le di
Be ri va nım Be ri va nım
boy nu bu kük dağ cey la nım
Be ri va nım Be ri va nım
Köy ko ko lu dağ cey la nım

Berivanım, dağ çiçeğim
Bir gün sana döneceğim
Töreleri aşireti senin için yeneceğim
Bir kez sana bağlanmışım
Ben kendimi hey unutmuşum hey
Aşkın ile kavrulmuşum sevdan beni kül eyledi

Berivanım, Berivanım, boynu bükük dağ ceylanım
Berivanım ey Berivanım, köy kokulu dağ ceylanım

EK 3: Seni Görmeyen Gözü Neyleyim

Seni Görmeyen Gözü Neyleyim

Uslul: Sofyan

Makam: Hicaz Hümayun

Se ni gör yen gö zü ney le yim Se ni bil me yen ak lı ney le yim

Se ni öz le me yen kal bi ney le yim Ya ra sul al lah se la mu a leyk

Ya ra sul al lah muh ta cız sa na Ya ha bîb al lah a şı göz sa na

Ya ne bi al lah hay ra nız sa na Ya ra sul al lah se la mu a leyk

Ya Rasulallah bağışla bizi,
Sana layık ümmet olamadık ki,
Hatamız günahımız öyle de çok ki,
Huzuruna gelmeye yitirdiğimiz yok ki.

Mu'sab bin Umeyr sana benzerdi,
Uhud'da bu yüzden şehit edildi,
Aşkından yandı yandı eridi,
Ne güzel sahabelerin var senin.

Tüm işkencelere göğsünü gerdi
Cemalini bir kez göreyim derdi
Ravzanda ruhunu teslim eyledi
Aşkından yandı aşabın senin

EK 4: Aşığım Sana Doyamıyorum

Aşığım Sana Doyamıyorum

Usul: Sofyan
Makam: Hicaz Hümayun

Söz: Tunç Kemal
Müzik: Coşkun Sabah

1.
Dün ge ce se ni dü şün düm dur dum Ha tı ra lar la a vun dum dur dum

2.
Ha tı ra lar la a vun dum dur dum Se ni ya şa dım se ni a ra dım

Sen be nim i çin vaz ge çil mez sin Se ni ya şa dım se ni a ra dım

Sen be nim i çin vaz ge çil mez sin A şı ğım sa na do ya mı yo rum

Ne de ğü zel sin ba ka mı yo rum

Se ni sev me ye ka ya mı yo rum

Bu ne bül yük aşk an la mı yo rum

Sel olsa yıllar, kan olsa yaşlar
Sensiz soframda taş olsa aşlar
Unutmam seni yine severim
Alın yazımsın yemin ederim

EK 5: Ya Mehdi

Ya Mehdi

Usul: Nim Sofyan
Makam: Kürdî

♩

A sır lar geç ti ha la sen gel me din Ya meh di

bu tüm met ka tar ka tar se ni bek ler ya meh di

ya na rız bu tüm me tin hic ran do lu ha li ne

za ten sen gel mez sen ha li miz ni ce

Ya Mehdi-2



Şafaklar senin için hep atıyor ya mehdi
Güneşler senin için hep doğuyor ya mehdi
Bekleriz al inmeni katar katar ya mehdi
Sen gelirsen yeryüzüne gül iner

Resul'ün müjdesinde sen de varsın ya mehdi
Dünyanın ihyasında sen de varsın ya mehdi
Zamanın ahirinde sen de varsın ya mehdi
Çünkü sen bir Allah'ın nizamısın

EK 6: Dilara

Dilara

Usul: Nim Sofyan
Makam: Kürdî

Söz- Müzik: Kenan Erel

Ak şam lar gü neş ba tar dağ lar ya tar Di la ra

Ağ la rım göz yaş la rım ka tar ka tar Di la ra

ya na rım giz li giz li a lev a lev Di la ra

za man hiç geç mi yor sen siz Di la ra

Dilara-2



The musical score is written on three staves. The first staff contains the lyrics "Di la ra ga zel dök müş bağ la ra Di la ra". The second staff contains "Hü zün çok müş dağ la ra Di la ra Sev dan düş müş". The third staff contains "yol la ra Ya lın a yak ba şı a çık kış gū nū" and ends with a double bar line and a repeat sign. The melody is in a single key and features a mix of eighth and sixteenth notes.

Di la ra ga zel dök müş bağ la ra Di la ra

Hü zün çok müş dağ la ra Di la ra Sev dan düş müş

yol la ra Ya lın a yak ba şı a çık kış gū nū

Akşamlar yine yoksun sen yanımda Dilara
Ağlarım gözyaşlarım durmaz akar Dilara
Yanarım gizli gizli içten içe Dilara
Gözyaşımı silmeye mendil ara

Dilara gazel dökmüş bağlara
Dilara hüznün çokmuş dağlara
Dilara sevdan düşmüş yollara
Yalın ayak başı açık kış günü

EK 7: Koy Bizi De Cennetine

Koy Bizi de Cennetine

Usul: Sofyan
Makam: Hicaz Hümayun

2.

1.

2.

Ben bu a mel

le rim i le Gi re mem o

1. 2.

cen ne ti ne cen ne ti ne

Koy Bizi De Cennetine-2

Rab bim bi zi de af fey

le Koy bi zi de cen ne ti

ne Rab bim bi zi de af fey

le Koy bi zi de cen ne ti ne

Cen ne ti ne cen ne ti

ne Koy bi zi de cen ne ti

ne Rab bim bi zi de af fey

le Koy bi zi de cen ne ti ne

Çok korkuyorum ölümden
Ölüm değil amelinden
Korkum Azrail'den değil
Cehennemin ateşinden

Cennetine cennetine
Koy bizi de cennetine
Rabbim bizi de affeyle
Koy bizi de cennetine

EK 8: Aldırma Gönül Aldırma

Aldırma Gönül Aldırma

Söz: Sabahattin Ali
Müzik: Kerem Güney

Saz

Başın öne eğilme sin Aldırma gönül aldırma

Ağla düğün duyulma sin Aldırma gönül aldırma

Aldırma gönül aldırma gönül aldırma

Dışarda deli dalgalar
Gelir duvarları yalar
Seni bu sesler oyalar
Aldırma gönül aldırma

Dertlerin kalınca şaha
Bir sitem yolla Allah'a
Görecek günler var daha
Aldırma gönül aldırma

EK 9: Uyandır Seydam

Uyandır Seydam

Usul: Sofyan
Makam: Uşşak

A şı ğm yan mı şım Sev da ya dal mı şım

Gaf let te kal mı şım U yan dır sey dam

U yan dır sey dam U yan dır sey dam

U yan dır sey dam Bu a ciz so fi ni

U yan dır sey dam U yan dır sey dam

Uyandır Seydam-2

U yan dır kur ban U yan dır kur ban

Bu ga rip so fi ni U yan dır sey dam

U yan dır sey dam

Tevbeni almışım
Adabı yapmışım
Hak yola gelmişim
Uyandır seydam

Dergaha gelmişim
Çorbanı içmişim
Şifanı bulmuşum
Uyandır seydam

Nazarın almışım
Nispete dalmışım
Feyzine kanmışım
Uyandır seydam

EK 10: Aşığım Yanmışım

Aşığım Yanmışım

Kimden Alındığı: Bülent Serttaş

Se vi yo rum di ye Bu kap ris ne den Kaç ma sen ben den
Ko pa mam sen den His set sen sev di ği mi
Ha va la ra u ça rım An la san bir de be ni
ak lı mı ka çı rı rım A şı ğım yan mı şım
Sev da na dal mı şım u yu ya kal mı şım
u yan dır be ni

Nakarat

Hissetsen sevdiğimi havalara uçarım
Anlasan bir de beni aklını kaçırırım
Hissetsen sevdiğimi havalara uçarım
Anlasan bir de beni aklını kaçırırım

Aşığım yanımsın sevdana dalmışım
Uyuyakalmışım uyandır beni
Aşığım yanımsın sevdana dalmışım
Uyuyakalmışım uyandır beni

EK 11: Medine'ye Varamadım

Medine'ye Varamadım

Usul: Sofyan
Makam: Uşşak

§

Me di ne ye

va ra ma dım Gül ko ku su a la ma dım

Ben re su le do ya ma dım

Ya ra lı yım ya ra lı yım ya ra lı yım

§

Kabenin örtüsü kara	Rabbim nasib eyle ne var	Resulü görebilseydim	Rabbim nasib etse gitsem
Açtı yüreğime yara	Hasreti kalbimi dağlar	Derdimi söyleseydim	Beytullah'ı tavaf etsem
Bulunmaz derdime çare	İki gözüm durmaz ağlar	Gam çekmezdim ölseydim	Hacer-ül Esved'i öpsem
Yaralıyım yaralıyım yaralı	Yaralıyım yaralıyım yaralı	Yaralıyım yaralıyım yaralı	Yaralıyım yaralıyım yaralı

Kabe'nin o siyah taşı
Akıttım gözümde yaşı
Bulunmaz resulün eşi
Yaralıyım yaralıyım yaralı

Her an resulüm özlerim
Bu yüzden gülmez yüzlerim
Açık gider şu gözlerim
Yaralıyım yaralıyım yaralı

Bu arzumu Muhammed'e
Hacılar söylen Ahmed'e
Çağırın şu fakiri de
Yaralıyım yaralıyım yaralı
Çağırın şu Ercan'ı da
Yaralıyım yaralıyım yaralı

EK 12: Perişan Bir Divaneyim

Perişan Bir Divaneyim

Yöresi: şanlıurfa
Kimden Alındığı: Mustafa Yařar

Pe ri řan bir di va ne yim Yar yü zü nü
gör me ye li vay Fe lek vur du
han çe ri ni ya ra lı yam
ya ra lı yam ya ra lı yam yay

Gülen yüzüm gülmez oldu
Yar yanıma gelmez oldu
Gülen yüzüm gülmez oldu
Yar yanıma gelmez oldu

Aşık oldum derbederim
Yari görmektir emelim
Aşık oldum derbederim
Yari görmektir emelim

EK 13: Aşkın İle Aşıklar

Aşkın İle Aşıklar

Usul: Nim Sofyan
Makam: Uşşak

♩

Aş kın i le a şık lar Yan sın ya re sul al lah

Yan sın ya re sul al lah İ çip aş kın şe ra bın

Kan sın ya re sul al lah Kan sın ya re sul al lah

A şık ol dum dil dâ re Bül bü lüm şol gü lü zâ re

Bül bü lüm şol gü lü zâ re Se ni sev me yen na re

Yan sın ya re sul al lah Yan sın ya re sul al lah

Şol seni seven kişi
Verir yoluna başı
İki cihan güneşi
Sensin yâ Resulallah

Şol seni sevenlere
Kıl şefaât anlara
Mümin olan tenlere
Cansın yâ Resulallah

Aşık Yunus'un canı
Hilm ü şefaât kânı
Alemlerin sultânı
Sensin yâ Resulallah

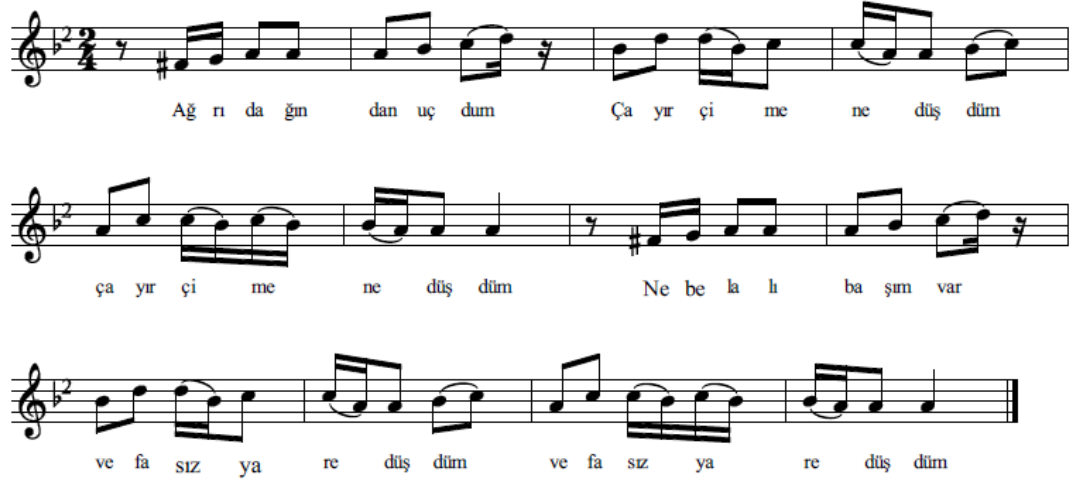
EK 14: Ağrı Dağından Uçtum

Ağrı Dağından Uçtum

Yöresi: Ağrı

Kimden Alındığı: İsmail Ersoy- Celal Başer

Derleyen: Muzaffer Sarısözen
Notaya Alan: Muzaffer Sarısözen



Ağ rı da ğın dan uç dum Ç a yır çi me ne düş düm

ç a yır çi me ne düş düm Ne be la lı ba şım var

ve fa sız ya re düş düm ve fa sız ya re düş düm

Kışların önü pınar
Hep kuşlar ona konar
Bugün yarı görmedim
Yüreğim ona yanar

Dağda hayladım kurdu
Atım terledi durdu
Karşıdan gelen güzel
Beni yürekte vurdu

EK 15: Bir Sultan

Bir Sultan

Usul: Sofyan
Makam: Hüseyinî

Bir sul ta nın a şı ğı yım e zel den

O nun i çin ağ lar ya nar ge ze rim

Gö nül na sıl ge çer Böy le gü zel den

O nun i çin ağ lar ya nar ge ze rim

O nun i çin ağ lar ya nar ge ze rim

Gündüz hayalimde gece düşümde
İsmi canlanıyor gözü yaşımnda
Aşk ciğerimde derdi başımnda
Onun için ağlar yanar gezerim

Aşk alev alev sardı içimi
Bitirdi takatım kesti ferimi
Aldı gururumu aldı arımı
Onun için ağlar yanar gezerim

Kamiller halinden dileğim dersem
Tüm geceler ona Kadir görünür
Her haliyle zikir eden mevlayı
Seherlerde ona didar görünür

Hevayı hevesten uzak duranlar
Bedeninde ipek giymiş görünür
Kalbi olmuş derya deniz ve umman
Ses çıkarır akan ırmak görünür

Bakın sultanımın güzel işine
Her haliyle dönmüş halkın pirine
Bürünmüş Rabbimin beyaz nuruna
Ama onlara siyah görünür

EK 16: Yeşil Ördek Gibi Daldım Göllere

Yeşil Ördek Gibi Daldım Göllere

Yöresi:Sivas

Kimden Alındığı: Sabahattin Alpaslan

Derleyen: Osman Özdenkçi

Notaya Alan: Osman Özdenkçi

♩

Saz

The musical score is written on seven staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. It features a series of eighth and sixteenth notes, creating a rhythmic melody. The second staff continues this melody. The third staff also continues the melody. The fourth staff introduces lyrics: 'Ye şil ör dek gi bi dal dım göl le re'. The fifth staff continues the melody with lyrics: 'Sen dü şür dün be ni dil den dil le re'. The sixth staff continues the melody with lyrics: 'Ba şım a lıp gi dem gur bet el le re'. The seventh staff concludes the piece with lyrics: 'Ne sen be ni u nut ne de ben se ni'. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Ye şil ör dek gi bi dal dım göl le re

Sen dü şür dün be ni dil den dil le re

Ba şım a lıp gi dem gur bet el le re

Ne sen be ni u nut ne de ben se ni

Sevdiğim Cemalim Güneşim Mahım
Seni Seven Aşık Çeker Ezvahın
Getir El Basayım Kelamullahın
Ne Sen Beni Unut Ne De Ben Seni

Gel Seninle Bir Ahdıman Kuralım
Bağlanalım Bir Karara Varalım
Verdiğimiz Sözde Hemen Duralım
Ne Sen Beni Unut Ne De Ben Seni

EK 17: Muhammed'in Gözleri

Muhammed'in Gözleri

Usul: Sofyan
Makam: Hicaz Hümayun

Mu ham me din sağ ya nın da ya ren ler ya ren ler

El bağ la yıp hu zu run da du ran lar du ran lar

El bağ la yıp hu zu run da du ran lar du ran lar

O nu her an rav za sın da gö ren ler gö ren ler

Mu ham me din o göz le ri sür me li sür me li

A şık o lan rü ya sın da gör me li gör me li

Muhammed'in kaşları var yay gibi yay gibi
Ağızından dökülen sözler bal gibi bal gibi
İpek saçlarla cemâli nur gibi nur gibi

Ebubekir sağ yanında oturur oturur
Ömer Ali sancağını götürür götürür
Hâzreti Osman'sa Kur'ân'ı okur ah okur

EK 18: İğne Attım Tarlaya

İğne Attım Tarlaya

Yöre: Gaziantep
Kaynak Kişi: Halil Beydilli

Derleyen: Enim Turgay
Notaya Alan: Altan Demirel

Saz

İğ ne at tım tar la ya le le za lım za lım Saz

Pı rıl pı rıl par lı ya vıy vıy za lım za lım

Kız oğ la nın ya nın da le le za lım za lım Saz

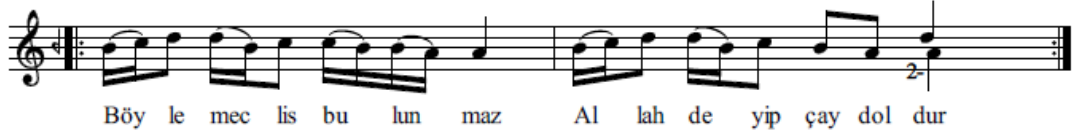
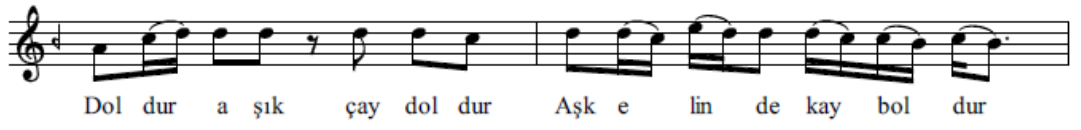
Ah de dik çe ter li ye vıy vıy za lım za lım

Karanfili budama le le zalım zalım
Sefa geldin odama vıy vıy zalım zalım
Hakikatli yâr isen le le zalım zalım
Sen git söyle babana vıy vıy zalım zalım

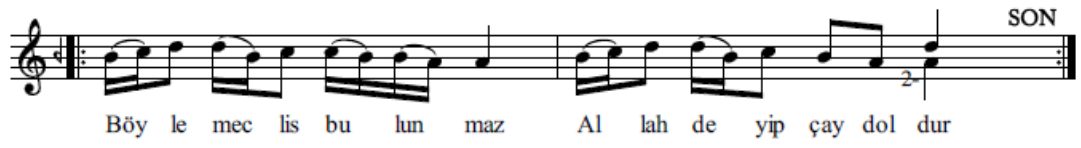
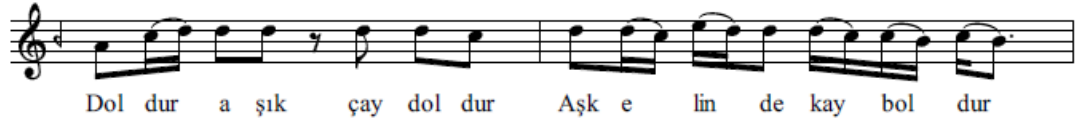
EK 19: ay İlâhisi

ay İlâhisi

Usul: Sofyan
Makam: Uşşak



Çay İlahisi-2



Çay piştiyse getirin	Çaylar geldi kopkoyu	Erenlerin durağı
Aşıklara içirin	Açılsın cennet yolu	Nurdan yansın çırağı
Çok salavat getirin	Girsin müminler soyu	Cennet olsun durağı
Doldur sofî çay doldur	Doldur kardeş çay doldur	Doldur kardeş çay doldur

Çayları koydum düze	Bardaklar kaynaşıyor
Şeyhim himmet et bize	Zakirler ağlaşıyor
Şifadır cümlemize	Aşıklar kavuşuyor
Doldur derviş çay doldur	Doldur hacı çay doldur

EK 20: Aşk Ateşi

Aşk Ateşi

Usul: Sofyan
Makam: Uşşak

Aşk a te şi ya kı yor Gö nül le re a kı yor

Öz le yen ler ba kı yor Me di ne yol la rın da

Öz le yen ler ba kı yor Me di ne yol la rın da

E fen dim me di ne de Aş kı ya nar si ne de

Aşk Ateşi-2



Zalim nefsi yıkalım
Gönüllerini yakalım
Gel seninle çıkalım
Medine yollarına

Ben aciz bir dervişim
Hakkı zikir benim işim
Gel gidelim kardeşim
Medine yollarında

Yüce dağlar aşalım
Allah diyelim çoşalım
Ben aşk ile koşarım
Medine yollarında

EK 21: Gururlanma İnsanoğlu

Gururlanma İnsanoğlu

Usul: Curcuna
Makam: Hüseyinî

2.

1. 2.

Gu rur lan ma in san oğ lu Öl me me ye

Gururlanma İnsanoğlu-2

1. 2.

ça ren mi var -saz- ça ren mi var

Ha zan ol muş bir gül gi bi

Sol ma ma ya ça ren mi var

Ha zan ol muş bir gül gi bi

Sol ma ma ya ça ren mi var

Güz gelince solar yaprak
Yüzün örter kara toprak
Kefen çürüyünce çıplak
Kalmamaya çaren mi var

Altımızda taşlar batar
Üstümüzde otlar biter
Yılan çıyan yiyip gider
Kurtulmaya çaren mi var

Altımıza sular yürür
Üstümüzü çimen bürür
Beden çürür et dökülür
Ölmemeye çaren mi var

Gururlanma öleceksin
Dar kabire gireceksin
Hakka cevap vereceksin
Vermemeye çaren mi var

EK 22: Yarım Senden Ayrılalı

Yarım Senden Ayrılalı

Yöresi: Erzincan
Kimden Alındığı: Yavuz top

Derleyen: Trt
Notaya Alan: Mehmet Özbek

Ya rim sen den ay rı la lı Hay li za man
ol du gel gel Bak gö züm den a kan yaş lar
A bu re van ol du gel gel ol du gel gel
Bak gö züm den a kan yaş lar
A bu re van ol du gel gel

Böyle m' olur küsüp gitmek	Kul aşık ever varmaya
Seni seveni terk etmek	Halinden haber sormaya
Haram oldu yemek içmek	Yetiş namazım kılmaya
İşim figân oldu gel gel, oldu gel gel	Seni seven öldü gel gel, öldü gel gel
Haram oldu yemek içmek	Yetiş namazım kılmaya
İşim figân oldu gel gel, oldu gel gel	Seni seven öldü gel gel

EK 23: Çeşme

Çeşme

Uslu: Cüreuna
Makam: Hüseyinî

Me di ne nin

nur lu yo lu Mu ham me di

1. 2.

gör me din mi -saz- -saz-

Hız lı hız lı yül rü yor du

Şu kar şı ki çeş me ye sor sor sor sor

Aman çeşme canım çeşme
Muhammed'i görmedin mi?
Şimdi bizden abdest aldı
Şu karşıki camiye sor

Aman cami canım cami
Muhammed'i görmedin mi?
Şimdi bizde namaz kıldı
Şu karşıki çarşıya sor

Aman çarşı canım çarşı
Muhammed'i görmedin mi?
Şimdi bizden kefen aldı
Şu karşıki kabire sor

Aman kabir canım kabir
Muhammed'i görmedin mi?
Şimdiye dek sizin idi
Bundan sonra bizim oldu

EK 24: Bir Çift Turna Gördüm

Bir Çift Turna Gördüm

Usul: Devr-i Turan
Makam: Hüseyinî

Saz

Bir çift tur na gör düm Kâ be yo lun da

Se ver sen Mev la yı kal ma yol lar da kal ma yol lar da

Bi zi bek le yen var Kâ be yo lun da

Mu ham med e doğ ru u çun tur na lar u çun tur na lar

Akar aşıkların gözünün yaşı Ah etikçe eritir dağı taşı (dağ ile taşı)
Kudüs-ü Şerif'te mualla taşı
Orayı ziyaret edin turnalar
Kudüs-ü Şerif'te mualla taşı
Peygambere selam sunun turnalar

EK 25: Bir Çift Durna Gördüm

Bir Çift Durna Gördüm

Yöresi: Yozgat
Kaynak: İbrahim Bakır

Derleyen: Nida Tüfekçi
Notaya Alan: Nida Tüfekçi

Bir çift dur na gör düm du rur dal lar da

Se ver sen mev la yı kal ma yol lar da

Saz Si zi bek le yen var

bi zim el ler de

Bi zim e le doğ ru gi din dur na lar

Saz

Dumam dertli öttün derdimi deştin
El vurdun yaremin başını açtın
Eşinden m'ayrıldın yolun mu şaştın
Bizim ele doğru gidin durnalar

EK 26: Ah Ümmetim

Ah Ümmetim

Usul: Sofyan

Makam: Hicaz Hümayun



Ah Ümmetim-2



Tüm insanlar bir araya toplanır
Herkesin kalbine hüznün kaplanır
Rasulün gönlüne hançer saplanır
Ah ümmetim diye ağlar Muhammed

Üstümüzde zebaniler uçarken
Cehennem bizlere ateş saçarken
Anaları evladından kaçarken
Ah ümmetim diye ağlar Muhammed

Güneşten kavrulup orda pişerken
Gülmek unutulup gözler şişerken
İnsanlar sıradan kayıp düşerken
Ah ümmetim diye ağlar Muhammed

EK 27: Eyvanına Vardım Eyvanı Çamur

Eyvanına Vardım Eyvanı Çamur

Yöresi: Adıyaman
Kimden Alındığı: Aziz Çelik

Derleyen: Mehmet Seske
Notaya Alan: Mehmet Seske

Saz

Ey va nı na var dım ey va nı ça mur

O da sı na var dım el le ri ha mur Uy ku dan u

yan mış göz le ri mah mur Öm rüm de gör

Eyvanına Vardım Eyvanı Çamur-2

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of three staves. The first staff contains the lyrics 'me dim böy le ge li ni Ge li ni ge li ni türk men'. The second staff contains the lyrics 'ge li ni Sa ra ma dım a ney gel gör ha li mi'. The third staff is a short instrumental piece labeled 'Saz' and ends with a double bar line.

me dim böy le ge li ni Ge li ni ge li ni türk men

ge li ni Sa ra ma dım a ney gel gör ha li mi

Saz

Eyvanında eyvan güller açıyor
Kokusunu dört bir yana saçıyor
Ne dedim de ana benden kaçıyor

İpek gömlek giymiş, ayna dizinde
Sıralı benleri o mah yüzünden
Sevem dedim, vazgeçmiyor nazından

Nakarat

Ömrümde görmedim böyle gelini
Gelini, gelini, canım gelini
Saramadım aney, gel gör hâlimi

EK 28: Babam Babam Sultanım

Babam Babam Sultanım

Usul: Sofyan
Makam: Hüseyîni

Sey dam Mek ke ye var dı

O nu me lek ler sar dı O nun la git me ye nin

Kal bi ni hı zın sar dı Ba bam ba bam sul ta nım

Kâ mil mî kem mîl şey him Him met ey le sen

Nasib olmadı bana
Buna can mı dayana
Sofileri yürüyor
Seydam ile yan yana

Beytullah'a girmişler
Selamını vermişler
Beraber tavaf edip
Muradına ermişler

Arafat'a varmışlar
Etrafını sarmışlar
Bütün mürşidler gelip
Ondan hatır almışlar

Şeytana saymış taş
Kurbanın kesmiş baş
Seydam sofilerini
Yapmış ya saç traşı

Medine'ye dönmüşler
Ravzasını görmüşler
Hazreti Muhammed'e
Salat selam vermişler

Gelmiş Resul'e veda
Yükselmis hüzün seda
Ne mutlu gidenlere
Bu ne güzel bir eda

Hasreti bağrım deldi
Gözümde yaşlar seldi
On Nisan gecesinde
Döndü bizlere geldi

Bir ay karardı sobam
Kurudu bağım babam
Gel menzile gidelim
Geldi ya hacı babam

EK 29: Mevlam Bir Çok Dert Vermiş

Mevlam Birçok Dert Vermiş

Yöresi: Malatya
Kimden Alındığı: Kemal Çığrık

Derleyen: Nida Tüfekçi
Notaya Alan: Nida Tüfekçi

Mev lām bir çok dert ver miş

Be ra ber der man ver miş Bu tū ken mez der di me

Ne den i la cı ver me miş Za lim ağ lat ma be ni

Der de bağ lat ma be ni Gü lü pū sız lat ma be ni

Di ley di ley di ley yar Di ley di ley di ley yar

Nakarat

Fanidir dünya fani	Zalim ağlattın beni	Allah'ın verdiği dert
Alır da vermez yarı	Derde bağlattın beni	Gün olur gelir geçer
Fanidir dünya fani	Gülüp sızlatma beni	Aşka düşen yürekler
Alır da vermez yarı	Diley diley diley yar	Yanar kül olur geçer
	Diley diley diley yar	

di le yi di ley yar

EK 30: Can Oy

Can Oy

Usul: Nim Sofyan
Makam: Uşşak- Hicaz

Bir ba kı şı var dır yak tı sı ne mi

E lin de bir gül var gü lüm yok tur di ke ni

Yal nız ced din den a lı yor e mi ri

Ge li yom ben sa na can oy ca noy ca noy ca noy ca noy

can Şe him e fen dım sul ta nım be nım

Bembeyaz sarığı sarmış başına
Aslanlar duruyor yanı başında
Kabirde bırakma babo yalnız başına

Hane-i saadetle mescid arası
Elinde var onun nurlu asası
Yüreğinde peygamberin sevdası

Mıhrabın önünde büküldü dizler
Sofiler yığılmış dardını söyler
Mübarek gözleri bizleri süzer

Gavs ile sultanın Markad'da yatar
Gidene nisbeti orada saçar
Sizleri seveni ateş mi yakar

EK 31: Gönül Dağı

Gönül Dağı

Yöresi: Kırşehir
Kimden Alındığı: Neşet Ertaş

Notaya Alan: Erol Parlak

The musical score is written in 3/4 time and D minor. It consists of seven staves. The first six staves contain the melody, and the seventh staff contains the lyrics. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some triplets and accidentals. The lyrics are in Turkish and are written below the melody.

Gö nül da ğı ya ğ mur ya ğ mur
bo ran o lun ca Saz

Gönül Dağı-2

A har can ö zilm de

sel giz li giz li Saz

Bir ten ha da can ca

na nı bu lun ca Saz

Si na mı ya ra lar yar oy

yar oy yar oy ya roy yar oy Saz

Dil giz li giz li

dil giz li giz li

Dost elinden gel olmazsa varılmaz
Rızasız bahçenin gülü derilmez
Kalpten kalbe bir yol vardır görülmez
Gönülden gönüle gider(yaroy yaroy yaroy yaroy yaroy)
Dil gizli gizli
Dil gizli gizli

Seher vakti garip garip bülbül öterken
Kırpıkerin oku yar yar cana batarken
Cümle alem uykusunda yatarken
Kimseler görmeden(yaroy yaroy yaroy yaroy yaroy)
Dil gizli gizli
Dil gizli gizli

EK 32: Allah Allah Diye

Allah Allah Diye

Usul: Nim Sofyan
Makam: Uşşak

Bül bül ol sam ka fes ler de Al la hım Al lah

Öt sem Al la hu Al lah di ye

O! Muhammed'in aklıyla (Allah'ım Allah)
Gel Müslümanların fikriyle
Güzel şeyhlerin zikriyle (Allah'ım Allah)
Coşsam Allahu Allah diye

Bu gönül Yunus düşkünü (Allah'ım Allah)
Ateş aramaz kış günü
Kitabım Kur'an aşkını (Allah'ım Allah)
Bulsam Allahu Allah diye

Salâvat gelmiş dilinde (Allah'ım Allah)
İmanlı kardeş kolunda
Hak Muhammed'in yolunda (Allah'ım Allah)
Ölsem Allahu Allah diye

EK 33: Kahveyi Kaynatırlar

Kahveyi Kaynatırlar

Yöresi: Şanlıurfa
Kaynak: Mahmut Güzelgöz

Kah ve yi kay na tır lar ha var

ya rim Fin ca na dam

la tır lar vay vay Sa hap sız â

şık la rı ha var

ya rim vu rur lar ağ

la tır lar yar yar

Kahve yemenden gelir havar yarım
Bülbül çimenden gelir vay vay
Yarı güzel olan havar yarım
Hergün hamamdan gelir vay vay

EK 34: Ortaya Kurmuşlar Bir Büyük Zikir

Ortaya Kurmuşlar Bir Büyük Zikir

Usul: Nim Sofyan
Makam: Uşşak

O mec li si gör düm et tim çok şü kür

Or ta ya kur müş lar bir bü yük zi kir

Sağ ya na o tur müş ol E bu be kir

Al lah der ler bir mec li se uğ ra dım

O mecliste gördüm tatlı bir can
Ortaya kurmuşlar bir büyük erkân
Sol yana oturmuş Ömer-i Yezdan
Allah derler bir meclise uğradım

Muhammed'in nuru parpar parlıyor
Orada olanlar seyre dalıyor
Can Hüseyin orta yerde dönüyor
Allah derler bir meclise uğradım

Ol meclise geldi hep sıdk-ı yarlar
Önünde Ali hep geldi pirlar
Ya Muhammed bize şefa'at derler
Allah derler bir meclise uğradım

Osman-ı Zinnureyn Kur'an okuyor
Gözlerinde kanlı yaşlar akıyor
Ol Muhammed bu hallere bakıyor
Allah derler bir meclise uğradım

EK 35: Evlerinin Önü Dardır Geçilmez (Cumbullu)

Evlerinin Önü Dardır Geçilmez (Cumbullu)

Yöresi: Güneydoğu
Kimden Alındığı: Mahmut Coşkunses

Derleyen: Mahmut Coşkunses
Notaya Alan: Mehmet Özbek

Ev le ri nin ö nü dar dır ge çil
mez Su la rı so vuh tur a nam bir tas i çil
mez A na dan ge çi lir yar dan ge çil
mez Cum bul lu cum bul lu aş la nı mas
lan Cum bul lu cum bul lu as lan cum bul
as la nım as
lu lan Cum bul lu ya dik tir mi şem
lan Her a na do ğur maz
her ya nı pul lu
böy le bir as lan

Nakarat
Cumbullu cumbullu aslanım aslan
Cumbulluya diktirmişem her yanı pullu
Cumbullu cumbullu aslanım aslan
Her ana doğurmaz böyle bir aslan

Evlerinin önü kahve dibeği
Dibeğe vurdukça anam oynar yüreği
Ne sen gelin oldun ne ben güveyi
Cumbullu cumbullu aslanım aslan

Evlerinin önü çifta gamış
Yar beni bırakmış anam ellere düşmüş
Düşerise düşsün canım sağolsun
Sanki kunduramdan bir çivi düşmüş

KAYNAKÇA

Kitaplar, Tezler, Makaleler, Tebliğler

AK, Ahmet Şahin:	Türk Din Mûsikîsi , 4.bs., Akçağ Yayınları, Ankara, 2016.
AKDOĞU, Onur:	Müziğin Mi Var Derdin Var , Sade Matbaacılık, İzmir, 2005.
AKSOY, Bülent:	“Cumhuriyet Dönemi Mûsikîsinde Farklılaşma Olgusu”, Cumhuriyet’in Sesleri , ed. Gönül Paçacı, yay. haz. Derya Özkan, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1999.
AKSOY, Bülent:	Geçmişin Musikî Mirasına Bakışlar , 3. bs., Pan Yayıncılık, İstanbul, 2016.
ALKAN, Uğur:	“Tek Partili Dönem Türkiye’inde Mûsikî Politikaları: Dini Mûsikî Örneği”, Tasavvur-Tekirdağ İlahiyat Dergisi , 2018, c.4, sy.2, (çevrimiçi), http://acikerisim.nku.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/20.500.11776/3178/Tek%20Partili%20D%3%b6nem%20T%3%bcrkiye%e2%80%99sinde%20M%3%bbbsik%3%ae%20Politikalar%4%b1%20Dini%20M%3%bbbsik%3%ae%20%3%96rne%4%9fi.pdf?sequence=1&isAlowed=y , 01.12.2019
ARPAGUŞ, Faysal:	Ma’lûmât Mecmuası’nın 1-500 Sayılarında Yer Alan Türk Mûsikîsi ile İlgili Makâleler , bylt., MÜSBE, 2004.
ARSLAN, Fazlı:	Müzikte Batılılaşma ve Son Dönem Osmanlı Aydınları , Beyan Yayınları, İstanbul, 2016.
AŞKAR, Mustafa:	“Son Dönem Tekke Mecmûalarından Yeşilzâde Mehmed Salih Efendi’nin Rehber-i Tekâyâ’sı”, Tasavvuf: İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi , Ankara, 2000, s. 135, (çevrimiçi) http://www.tasavvufdergisi.net/Makaleler/2124257409_3_2.pdf , 01.12.2019
AYAS, Güneş:	Mûsikî İnkılâbı’nın Sosyolojisi: Klâsik Türk Müziği Geleneğinde Süreklilik ve Değişim , Doğu Kitabevi, İstanbul, 2014.

BİLGİN, Vejdi:	“Popüler Kültür ve Din: Dindarlığın Değişen Yüzü”, Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi , 2003, c.12, sy.1, (çevrimiçi) https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/143911 , 01.12.2019
ÇAĞLAK, Erkut; FİLİZ, Sevil:	“Türk Devlet Geleneğinde Askerî Müzik ve Askerî Müzik Eğitimi” Sahne ve Müzik Eğitim - Araştırma e-Dergisi , 2018, sy.7, (çevrimiçi) https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/501264 , 08.12.2019
ÇELİK YILMAZ, Nazik:	“Sanat ve Kültür Endüstrisi”, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi , 2018, c.11, sy.61, s.455, (çevrimiçi) http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt11/sayi61_pdf/3sanat_sanattarihi_arkeoloji_mimari/celikyilmaz_nazik.pdf , 01.12.2019
ÇETİNKAYA, Yalçın:	Müziği Düşünmek , Büyüyen Ay Yayınları, İstanbul, 2016.
ÇETİNKAYA, Yalçın:	“Popüler Kültür Karşısında Dini Mûsikînin Kullanım Alanları ve İmkanları”, VI. Dini Yayınlar Kongresi Kitabı: İslam, Sanat ve Estetik (29 Kasım- 01 Aralık 2013, İstanbul) Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2014, Ankara, s.507, (çevrimiçi) http://isamveri.org/pdfdrg/D230620/2014/2014_CETINKAYAY.pdf , 01.12.2019
ÇİFTÇİ, Yusuf:	Müzik ve Gürültü Arasında Siyaset , Büyüyenay Yayınları, İstanbul, 2016.
DEMİRTAŞ, Yavuz:	“Türk Din Mûsikîsi Formları”, Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi , 2009, c.14, sy.1, s.218, (çevrimiçi) http://ktp.isam.org.tr/pdfdrg/D02364/2009_1/2009_1_DEMIRTASY.pdf , 23.01.2021
DURGUN, Şenol :	Türkiye’de Devletçi Gelenek ve Müzik , Alter Yayıncılık, Ankara, 2005.
EKER, Yasin; HIDİR, Ahmet Sadık:	Müzik Söyleşileri , ed. Rıfat Özçöllü, Kapı Yayınları, İstanbul, 2015.

ENGİN KANIYOLU, Ceylan:	Popüler Müzikte Din Teması: Yeşil Pop , bylt., DEÜGSE, 2010
ERGUN, Sadeddin Nüzhet:	Türk Mûsikîsi Antolojisi , Vadi Yayınları, İstanbul, 2017
ERŞANLI, Banu:	“Bir Alt Kültür Yansıması Olarak Arabesk Video Müzik Klipleri Dilinin İncelenmesi”, Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi , Cilt 1, Sayı 1, 2012, (çevrimiçi) https://dergipark.org.tr/en/download/article- file/313526 , 01.12.2019
GÖKALP, Ziya:	Türkçülüğün Esasları , 7. bs., Varlık Yayınları, İstanbul, 1968.
GÖKTÜRK CARY, Dilek:	“Sosyal Değişimler ve Müzik Kültürü Üzerine Etkileri: Amerikan Hip Hop Kültürü ve Türk Arabesk Müziği Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma” III. Uluslararası Güzel Sanatlar Bilimsel Araştırma Günleri ,Sempozyum , 08-10 Nisan 2016, Cumhuriyet üniversitesi, (çevrimiçi) https://www.academia.edu/31284509 , 01.12.2019
GÜNGÖR, Nazife:	ARABESK: Sosyokültürel Açından Arabesk Müzik , Bilgi Yayınevi, Ankara, 1990.
IŞIK, Caner; EROL IŞIK, Nuran:	Müslüm Gürses ve Arabesk: Kültürel Dünyamızı Anlamak , Ferfir Yayınları, İstanbul, 2013.
IŞIKTAŞ, Bilen:	“ ‘Aydınlan(ma)’dan, Meta’ya’ Birey ve Müzik ilişkisi Üzerine”, Rast Müzikoloji Dergisi , 2014, c. 2, sy.1,s.112, (çevrimiçi) https://dergipark.org.tr/tr/download/article- file/115266 , 01.12.2019
IŞIKTAŞ, Bilen; TANAR, Mehtap:	“Kimlik Oluşumu Sürecinde Popüler Müziğin Etkisi”, Journal of Economy Culture and Society , 2015, sy.51, s.34,(çevrimiçi) http://iupress.istanbul.edu.tr/tr/journal/jec s/article/kimlik-olusumu-surecinde-populer-muzigin- etkisi , 01.06.2021
İMAM NEVEVÎ:	Riyâzü’s-Sâlihîn Tercümesi , Tercüme edenler Ali Eren - Ali Kara, Kitap Kalbi Yayıncılık, İstanbul, 2021.

KANDİYOTİ, Deniz; SAKTANBER, Ayşe:	Kültür Fragmanları: Türkiye’de Gündelik Hayat , çev. Zeynep Yelçe, 3. bs., Metis Yayınları, İstanbul, 2012.
KAPTAN, Volkan; KAPTAN, Merve Nur:	“Cumhuriyet Dönemi ve Öncesi Batılılaşma Hareketlerinin Türk Müziğine Etkileri”, İdil Sanat ve Dil Dergisi , 2019, c.8,(çevrimiçi) http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1550404310.pdf , 08.12.2019
KARADENİZ, M.Ekrem:	Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları , Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, t.y.
KIZILDAĞ, Şaban:	Pop Müzikten Popüler Kültüre Medya Çocukları , Şehir Yayınları, İstanbul, 2001.
KULAK, Önder:	Theodor Adorno: Kültür Endüstrisinin Kısacasında Kültür , doktora tezi, HÜSBE, Ankara, 2016
ÖĞÜTLE, Vefa Saygın; ETİL, Hüseyin:	“Geçiş Sürecinde Yiten Mûsikî: Sosyal Dönüşüm ve Osmanlı-Türk Mûsikîsinden Varoluşsal Profiller”, Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi , 2009, Cilt 7, Sayı 14, (çevrimiçi) https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/653622 , 08.12.2019
ÖZALP, M. Nazmi:	Türk Mûsikîsi Tarihi I. Cilt , Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, 2000
ÖZEL, Cemal:	“1980’lerden Günümüze İslamcı Müziğin Sosyolojik Analizi”, Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi , 2016,c.57,s.163,(çevrimiçi) https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/581219 , 02.11.2020
ÖZER, Sayım Seçkin:	Arabesk Müzik ve Türk Musıkisi Arasındaki Etkileşimlere Genel Bir Bakış , bylt., HLÜSBE, İstanbul, 2009.
ÖZTUNA, Yılmaz:	Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi , Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara, 2000.
PAÇACI,Gönül:	“Cumhuriyet’in Sesli Serüveni”, Cumhuriyet’in Sesleri , ed. Gönül Paçacı, yay. haz. Derya Özkan, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul 1999.

PİŞKİN, Mücahid:	“Tüketim Toplumu’nda Din ve Dini Değerler:Lüks Hac ve Umre Örnek Olayı”, İnsan ve Toplum Dergisi , 2016, c.6, sy.2, s. 138, (çevrimiçi) https://insanvetoplum.org/content/6-sayilar/12-6-2/7-m0195/7.mucahid.piskin.pdf , 01.12.2019
SAFA, Peyami:	Osmanlıca Türkçe Uydurmaca , der. Ergun Göze, Ötüken Yayınevi, İstanbul, 1970
SEZİKLİ, Ubeydullah (Ed.):	Makamlarla Türk Din Mûsikîsi Eğitim Seti , Dört Mevsim Kitap , İstanbul, 2013.
SEZİKLİ, Ubeydullah:	“Besteli Mevlid Üzerine İki Yazma Eser”, Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi , 2008, c.8, sy.1, s.181-182, (çevrimiçi), https://dergipark.org.tr/tr/pub/cuilah/issue/4174/55025 , 10.01.2021
STOKES, Martin:	Türkiye’de Arabesk Olayı , çev. Hale Eryılmaz, 4. bs., İletişim Yayınları, İstanbul, 2016.
ŞEN, Ülkü Sevim:	“İnsan ve Toplum Ekseninde Müzik Estetiği Kavramı”, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi , 2016, c.9, sy.45, s.1119, (çevrimiçi) http://www.sosyalarastirmalar.com/cilt9/sayi45_pdf/8 diger_sosyalbilimler/sen_ulkusevim.pdf 01.12.2019
TANRIKORUR, Cinuçen:	Osmanlı dönemi Türk mûsikîsi , yay.haz. İsmail Kara, Reha Sağbaş, Barihüda Tanrıkorur, Başak İlhan, 4. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2016
TANRIKORUR, Cinuçen:	Türk Müzik Kimliği , yay.haz. İsmail Kara, Barihüda Tanrıkorur, Reha Sağbaş, Başak İlhan, 3. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul, 2018.
TEKELİ, İlhan:	“Türkiye’de Siyasal Düşüncenin Gelişimi Konusunda Bir Ust Anlatı”, Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce: Modernleşme ve Batıcılık , ed.:Tanıl Bora, Murat Gültekingil, 4. bs., İletişim Yayınları, İstanbul
TEKELİOĞLU, Orhan:	“Ciddi Müzikten Popüler Müziğe Mûsikî İnkılâbının Sonuçları”, Cumhuriyet’in Sesleri , ed. Gönül Paçacı, yay. haz. Derya Özkan, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul, 1999.

TEKELİOĞLU, Orhan:	Pop Yazılar: Varoştan Merkeze Yürüyen ‘Halk Zevki’ , Telos Yayıncılık, İstanbul, 2006.
TERZİ, Agah:	1985-2015 Yılları Arasında Yerli Müzik Endüstrisinde Yayımlanmış Olan Dini Müzik Albümlerinin Tasnifi ve İncelenmesi , bylt., MÜSBE, 2016
TUNALI, Sancar:	“Halkevlerinde Yürütülen Sanat Çalışmaları (1932-1950)” , Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi , 2013, c.15, sy.2, s. 61-62, (çevrimiçi), https://dergipark.org.tr/tr/pub/trakyasobed/issue/30216/326173 10.01.2021
TURABİ, Ahmet Hakkı (ed.):	Türk Din Mûsikîsi El Kitabı , Grafiker Yayınları, Ankara, 2017
USTA, Mustafa; DOĞAN, M.Said; AMMAN, M.:	“Eğitimli Dindarın Serbest Zaman Kurumu”, Din Eğitimi Araştırmaları Dergisi , 2000, sy.7, s.75, (çevrimiçi) http://isamveri.org/pdfdrg/D01239/2000_7/2000_07_USTAM_DOGANMS_AMMANM.pdf , 01.12.2019
YAVAŞÇA, Alâeddin:	Türk Mûsikîsi’nde Kompozisyon ve Beste Biçimleri , 4.bs., Türk Kültürüne Hizmet Vakfı, İstanbul, 2002
YENEN, İbrahim:	“Din, Müzik ve Kimlik Bağlamında Türkiye’de İslami Popüler Müzik”, Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi , 2016, Cilt 5, Sayı 2, (çevrimiçi) http://kutaksam.karabuk.edu.tr/index.php/ilk/article/view/517/414 , 01.12.2019.
YİĞİT, İrfan :	Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Mûsikî ve Yasaklar , doktora tezi., İÜSBE, 2019

İnternet Kaynakları

Abdurrahman Önül (30 Ağustos 2015)	Muhammedin Düğünü Var Cennette - Abdurrahman Önül İlahiler [Video]. https://youtu.be/tHTcxx-3F5g (Erişim tarihi: 08.02.2021)
Abdülbaki Kömür, “Röportaj”	https://www.cuneytpolat.com/abdulbaki-komur-birlik-recetesinin-kuran-oldugunu-en-iyi-bilen-biziz/ (Erişim tarihi 02.11.2020)
Ajans Yıldırım (25 Şubat 2016)	CEMAL KURU - KURU KAFA [Video]. https://youtu.be/gxrJPUTFT78 (Erişim tarihi: 08.02.2021)
Anıl Kıyak (t.y.)	Edip Akbayram Aldırma Gönül - Canlı Performans [Video]. https://youtu.be/GDcz4yQCyo (Erişim tarihi: 08.02.2021)
ARTKOLİK	Kitsch Sanat Üzerine (17 Kasım 2016) https://www.artkolik.net/yazilar/kitsch-sanat-uzerine-3053 (Erişim tarihi 02.11.2020)
Berekat Yayınevi (22 Haziran 2015)	Ortaya Kurmuşlar Bir Büyük Zikir - Feyzullah Koç [Video]. https://youtu.be/-fURGK5t8Y (Erişim tarihi: 08.02.2021)
Berekat Yayınevi (26 Şubat 2014)	Cengiz Çelikel - Aşk Ateşi [Video]. https://youtu.be/wqUSv9-s2lw (Erişim tarihi: 08.02.2021)
Berekat Yayınevi (21 Haziran 2015)	Babam Babam Sultanım - Garip Bekir [Video]. https://youtu.be/GdAf_3CoO38 (Erişim tarihi: 08.02.2021)
Berekat Yayınevi (22 Haziran 2015)	Allah Allah Diye - Feyzullah Koç [Video]. https://youtu.be/K9HG5ZeuGo0 (Erişim tarihi: 08.02.2021)
Berekat Yayınevi (27 Şubat 2014)	Engin Titiz - Götürün Beni [Video]. https://youtu.be/bwTbhyODUjQ (Erişim tarihi: 08.02.2021)
Berekat Yayınevi (6 Eylül 2014)	Abdurrahman Önül - Bir Sultan [Video]. https://youtu.be/vTjoASmScWE (Erişim tarihi: 08.02.2021)

Burhan Çağan Official (4 Şubat 2016)	Burhan Çağan - Dilara (Resmi Video)[Video]. https://youtu.be/Ky6CO5cv-qQ (Erişim tarihi: 08.02.2021)
Bülent Aksoy	Osmanlı Geleneğinde Dinî Mûsikî Üstüne Birkaç Not , 2009,(çevrimiçi), http://akademik.semazen.net/article_detail.php?id=518 (Erişim tarihi: 17.10.2020)
Dervishanem (14 Eylül 2011)	ilahi.Cengiz Celikel, Yanar yürek .mpg [Video]. https://youtu.be/d1jto_wrUVc (Erişim tarihi: 08.02.2021)
Dil Beyti	Hüseyinî İlâhî Bir Mahşerdir Kopup Gelen https://dilibeyti.com/besteler/428 (Erişim tarihi: 08.02.2021)
Duy Muzik (t.y.)	MALATYA TÜRKÜLERİ 2 - mevlam birçok dert vermiş [Video]. https://youtu.be/kBJRA6P2fFs (Erişim tarihi: 08.02.2021)
Elif Buse Doğan (16 Şubat 2017)	Elif Buse Doğan Yarım Senden Ayrılmak [Video]. https://youtu.be/0gf_CWC1CMo (Erişim tarihi: 08.02.2021)
Engin Akülker (1 Mart 2015)	Gülşen Kutlu Bir Çift Turna Gördüm [Video]. https://youtu.be/BIgXLyI-la8 (Erişim tarihi: 08.02.2021)
ERCAN KASETÇİLİK (t.y.)	ALİ ERCAN - AHMET – ÇEŞME [Video]. https://youtu.be/leOAuR0UET8 (Erişim tarihi: 08.02.2021)
ERCAN KASETÇİLİK (t.y.)	ALİ ERCAN - MEDİNEYE VARAMADIM [Video]. https://youtu.be/ULW9YC0xtxY (Erişim tarihi: 08.02.2021)
ERDEMALPASLAN (t.y.)	KOY BİZİDE CENNETİNE [Video]. https://youtu.be/q0VMN5rvLYE (Erişim tarihi: 08.02.2021)
ferid shala (13 Ekim 2014)	Sibel Can Berivanım (tvt, nostalji) by feridi[Video]. https://youtu.be/7gqH8piDmD8 (Erişim tarihi: 08.02.2021)
GÖNÜL BAĞI TRT MÜZİK (13 Mart 2020)	GÖNÜL BAĞI / EYVANINA VARDIM EYVANI ÇAMUR / ETHEM KAYA [Video]. https://youtu.be/MRj87u1vJNo (Erişim tarihi: 08.02.2021)

Gönülden Gönüle İlahiler (18 Aralık 2016)	YA MEHDİ İLAHİSİ - ZİKİRLİ DEFLİ İLAHİ - AHMET MUHAMMED [Video]. https://youtu.be/yqxbvZoGdv4 (Erişim tarihi: 08.02.2021)
Grup Semergenç (11 Kasım 2015)	MENZİL DÜĞÜNÜ / MURAT BELET & BAYRAM BÜYÜKORUÇ YENİ 2015 [Video]. https://youtu.be/6cY6R0xn6Qk (Erişim tarihi:08.02.2021)
Haki Payi İlahiler (2 Şubat 2021)	haki payi - CANOY [Video]. https://youtu.be/bWSrMNuSOVQ (Erişim tarihi: 08.02.2021)
Hazan Prodüksiyon (16 Mart 2014)	Fatih Öztürk - Allah Allah Can Can [Video]. https://youtu.be/r1hJ-ORNfuY (Erişim tarihi: 08.02.2021)
Hazan Prodüksiyon (18 Mart 2014)	Ah Ümmet'im - Garip Bekir [Video]. https://youtu.be/c_0HzAtmcUM (Erişim tarihi: 08.02.2021)
Hoca Demirezer (t.y.)	Ağrı Dağından Uçtum - Koro [Video]. https://youtu.be/lfhGqvUJH8 (Erişim tarihi: 08.02.2021)
İsra Dağıtım (11 Mart 2014)	Çay İlahisi / Muhammed İlhan [Video]. https://youtu.be/Z6KCEij5Xvs (Erişim tarihi: 08.02.2021)
Kalan Müzik (t.y.)	Neşet Ertaş - Gönül Dağı [Gönül Dağı © 1999 Kalan Müzik] [Video]. https://youtu.be/OsLwLOft_5c (Erişim tarihi: 08.02.2021)
Kovancılar Ajans (19 Ekim 2013)	Kovancılar Karınca Köyü İlahili Düğün-dillerde allahu eKber [Video]. https://youtu.be/YSGBVjknOY0 (Erişim tarihi:08.02.2021)
MEDİNE İLAHİ GRUBU (1 Mart 2013)	SENİ GÖRMEYEN GÖZÜ NEYLEYİM - Mustafa SÜRMELİ - MEDİNE İLAHİ GRUBU [Video]. https://youtu.be/FqQVp6uW_M4 (Erişim tarihi: 08.02.2021)
Medya Giz (27 Şubat 2015)	Cennette - Muhammed İlhan [Video]. https://youtu.be/2dreIwFJ_Qw (Erişim tarihi: 08.02.2021)

meryem arzu uslu (t.y.)	FEYZULLAH KOÇ, UYANDIR SEYDAM [Video]. https://youtu.be/beDiFw_jdNc (Erişim tarihi: 08.02.2021)
MuzikPlay(3 Ocak 2014)	Güçlü Soydemir - Muhammedin Gözleri [Video]. https://youtu.be/PSI1mUDE1Dc (Erişim tarihi: 08.02.2021)
MuzikPlay (t.y.)	Güçlü Soydemir - Bir Çift Turna (Official Video) [Video]. https://youtu.be/08UYy0E9Csg (Erişim tarihi: 08.02.2021)
Müzik Bilimleri	Türk Halk Müziğinde Diziler Ayaklar Makamlar http://www.muzikbilimleri.com/makamlar/index.htm (Erişim tarihi: 07.02.2021)
mzekiefe (t.y.)	GURURLANMA İNSANOĞLU (SEDAT UÇAN) [Video]. https://youtu.be/cT8JjKyGZY0 (Erişim tarihi: 08.02.2021)
Nakşibendi Haleli (t.y.)	Abdurrahman Önül Aşkın İle Aşıklar [Video]. https://youtu.be/drWJQKUjxq8 (Erişim tarihi: 08.02.2021)
Necati Aksu	Yunus Emre Divânı, Yalancı Dünyaya Konup Göçenler https://www.necatiaksu.net/dosya/yunus/412.htm (Erişim tarihi: 08.06.2021)
Necati Aksu	Yunus Emre Divânı, Ali Almış Sancağını Eline https://www.necatiaksu.net/dosya/yunus/A034.htm (Erişim tarihi: 07.02.2021)
netd müzik (t.y.)	Bülent Serttaş - Aşığım Yanmışım [Video]. https://youtu.be/eI8ocJzn95A (Erişim tarihi: 08.02.2021)
netd müzik (25 Aralık 2014)	Kazancı Bedih - Yeşil Ördek Gibi Daldım Göllere [Video]. https://youtu.be/TwtIT-snVBA (Erişim tarihi: 10.06.2021)
Ridvan yoldan (t.y.)	Coşkun Sabah Aşığım Sana YouTube [Video]. https://youtu.be/majUDLn3piU (Erişim tarihi: 10.06.2021)
sulomatik (2 Mayıs 2007)	Hasan Dursun - Muhammede Gidemedim [Video]. https://youtu.be/sKITCt1K2T4 (Erişim tarihi:08.02.2021)

TBMM	Atatürk'ün Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin IV. Dönem 4. Yasama Yılı'nı Açış Konuşmaları, Millet Meclisi Tutanak Dergisi D. IV, C. 25, Sa. 3 https://www.tbmm.gov.tr/tarihce/ataturk_konusma/4d4yy.htm (Erişim tarihi: 01.12.2019)
TDE OGU (17 Mart 2016)	Kadersiz Türküler: Halil Atılğan [Video]. https://youtu.be/Wk8Cu9acKl0 (Erişim tarihi: 08.02.2021)
Turan Durgut – Konu (11 Nisan 2019)	Allah'a Kaçıyorum [Video]. https://youtu.be/HD2FuKt_sUM (Erişim tarihi: 08.02.2021)
Turkish Music Portal	Türk Halk Müziği Formlar ve Türler http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk-muzigi-turleri/turk-halk-muzigi-formlar-ve-turler (Erişim tarihi: 08.02.2021)
turkuazArsiv (19 Aralık 2012)	Kahveyi Kaynatırlar (Oktay Bora Ertuğrul) [Video]. https://youtu.be/EO9wQROm7gA (Erişim tarihi: 08.02.2021)
Türkü ve Sözleri (5 Aralık 2018)	Evlerinin Önü Dardır Geçilmez Cumbullu [Video]. https://youtu.be/fspK5HZmbkg (Erişim tarihi: 08.02.2021)
yunus emre öztürk (t.y.)	Turkish Folk Music - Gaziantep - İğne Attım Tarlaya - TRT Koro [Video]. https://youtu.be/ig62dm6-5ZE (Erişim tarihi: 08.02.2021)