



ANKARA
HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**TÜRK MÛSİKÎSİ'NDE MEVLİD GELENEĞİ VE KANİ
KARACA'NIN MEVLİD İCRÂLARININ TAHLÎLİ**

Mustafa YILDIRIM

**Tez Danışmanı
Prof. Dr. Mehmet GÖNÜL**

**DOKTORA TEZİ
TÜRK MÛZİĞİ ANABİLİM DALI**

ŞUBAT 2021



**TÜRK MÛSİKÎSİ'NDE MEVLİD GELENEĞİ VE KANİ KARACA'NIN
MEVLİD İCRÂLARININ TAHLÎLİ**

Mustafa YILDIRIM

**DOKTORA TEZİ
TÜRK MÜZİĞİ ANABİLİM DALI**

**ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

ŞUBAT 2021

ETİK BEYAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlâk kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

Mustafa YILDIRIM

11.02.2021

Türk Mûsikîsi'nde Mevlid Geleneği ve Kani Karaca'nın Mevlid İcrâlarının Tahlili
(Doktora Tezi)

Mustafa YILDIRIM

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Şubat 2021

ÖZET

İslâm tarihinde mevlid geleneği, ilk önce Hz. Peygamber'in (s.a.v) doğumuna âit bilgileri içeren şiir yazımıyla başlamış, sonrasında dinî kutlamalara dönüşmüştür. Mevlid kutlamalarını ilk başlatan devlet, şiî anlayışa sahip olan Fâtımîler'dir. Sünnî anlayış müntesipleri ilk önce farklı nedenlerle bu kutlamalara karşı çıkmış, süreç içinde sünnî çevlerce de kutlanmaya başlanmıştır. Tarihte ilk resmi mevlid kutlamaları Selçuklu Devleti'nin Erbil Atabeği Muzafferuddin Kökböri tarafından yapılmıştır. Mevlid yazma ve kutlama geleneği Osmanlı döneminde devam etmiştir. Osmanlı döneminde Hz. Peygamber'e (s.a.v) olan sevgi ve muhabbeti göstermek için yazılan mevlidlerin en şöhretli olanı Süleyman Çelebi'nin yazdığı "Vesîletü'n-Necât" tır. Sonraki dönemde Süleyman Çelebi'nin bestelenen mevlidi, devlet ve halk nazarında itibâr görmüş, mübârek gün ve gecelerde mevlidhânlar tarafından icrâ edilmeye başlanmıştır. Bu dönemden itibaren önemli mevlidhânlar yetişmiş, bununla birlikte farklı nedenlerle Osmanlı'nın son dönemlerinden günümüze kadar olan süreçte mevlidhânların sayısı giderek azalmıştır. Mevlid icracılarının sayısındaki azalmanın icrâ üslûbunu etkilediğini söylemek de mümkündür. Cumhuriyet döneminde adından söz ettiren önemli mevlidhânlar içinde Kani Karaca da bulunmaktadır. Yaşadığı devrin önemli isimlerden mûsikî meşk etmiş olan Karaca, sese hâkimiyeti, kendine özgü tavrı ile adından söz ettiren önemli bir Türk mûsikîsi icrâcısı ve mevlidhândır. Bu çalışmada, Süleyman Çelebi ve mevlidi, Osmanlı döneminde yazılan diğer mevlidler, mevlidhânlar ve kutlamalar, tarihî yönden ele alınmıştır. Karaca'nın hayatı, musiki kişiliği ve mevlidhânlığını araştırılmış, mevlid icrâsı notaya alınarak icrâdaki güfte kullanımı, makâm seyir özellikleri, süsleme teknikleri, ritmik unsurlar ve musiki tasvirleri incelenmiş, Karaca'ya özgü mevlid icrâ tavrı belirlenmeye çalışılmıştır. Çalışmanın evreni; Mevlid Geleneği, örnekleme ise Karaca'nın 2001 yılında Kalan Müzik tarafından çıkarılan "Dini Mûsikî – Kani Karaca" adlı albümdeki mevlid icrâ ses kayıtlarıdır.

Bilim Kodu : 60301
Anahtar Kelimeler : Mevlid Geleneği, Süleyman Çelebi, Kani Karaca, Mevlid İcrâsı, Tavrı Özellikleri
Sayfa Adedi : 219
Tez Danışmanı : Prof. Dr. Mehmet GÖNÜL

Mawlid Tradition in Turkish Music and Analysis of Kani Karaca's Mawlid Performing
(Ph. D. Thesis)

Mustafa YILDIRIM

ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY
THE INSTITUTE OF GRADUATE STUDIES

Şubat 2021

ABSTRACT

Mawlid tradition in the history of Islam, first of all It started with the writing of a poem containing information about the birth of Hz. Prophet (pbuh) and later turned into religious celebrations. The first state that initiated the Mevlid celebrations was the Fatimids, who had a Shiite understanding. Adherents of the Sunni understanding first opposed these celebrations for different reasons, and in the process, they started to be celebrated by Sunni circles. The first official mawlid celebrations in history were made by the Seljuk State's Erbil Atabek Muzafferuddin Kökböri. Mevlid writing and celebration tradition continued in the Ottoman period. During the Ottoman period, Hz. The most famous of the mawlids written to show the love and affection towards the Prophet (pbuh) is the "Vesîletü'n-Najat" written by Süleyman Çelebi. The mawlid composed by Süleyman Çelebi in the following period was respected in the eyes of the state and the public and began to be performed by the mawlidhans on blessed days and nights. Since this period, important mawlidhans have been raised, however, due to different reasons; the number of mawlidhans has gradually decreased in the period from the last period of the Ottoman Empire to the present. It is possible to say that the decrease in the number of Mevlid performers affected the performance of the performance. Kani Karaca is among the important mawlidhans that made a name in the Republic period. Karaca, one of the important names of the period he lived in, was an important Turkish music performer and mawlidhani who made a name for himself with his command of voice and his unique attitude. In this study, Süleyman Çelebi and Mevlid, other mawlids written in the Ottoman period, mawlidhans and celebrations are dealt with historically. Karaca's life, musical personality and mawlidhân were investigated, the use of lyrics in the performance, maqam navigation features, ornamentation techniques, rhythmic elements and musical depictions were examined, and the mawlid performance style specific to Karaca was tried to be determined. The universe of the study; Mevlid Tradition, its sample is the mawlid icrâ sound recordings of Karaca in the album "Dini Mûsiki - Kani Karaca" released by Kalan Music in 2001.

Science Code	: 60301
Key Words	: Mawlid Tradition, Süleyman Çelebi, Kani Karaca, Performing, Singing style,
Page Number	: 219
Supervisor	: Prof. Dr. Mehmet GÖNÜL

TEŞEKKÜR

Bu tez çalışmasının hazırlanmasında, bilgi ve tecrübelerini esirgemeyen danışman hocam Prof. Dr. Mehmet GÖNÜL'e, akademik hayatta kendisinden çok istifade ettiğim Prof. Dr. Gülçin Yahya KAÇAR'a, çalışma boyunca dilbilgisi ve edebiyat konularında emeği geçen Doç.Dr. Murat AK'a, notaya alınan eserlerin bilgisayar ortamına aktarılmasında yardımcı olan Öğr.Gör. Ufuk Akın İNCE'ye, makâm bilgisi hususunda yardımlarından dolayı Fahri Doktor Hafız Ahmet ÇALIŞIR hocama, hürmetlerimi ve kalbî şükranlarımı sunarım.

Tez çalışmalarım boyunca bana sevgilerini, anlayışlarını ve özverisini son haddine kadar sunan yoldaşım, eşim Süreyya YILDIRIM'a ve canlarım; oğlum Emir'e, kızım Nihan'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
TABLOLARIN LİSTESİ.....	xi
ŞEKİLLERİN LİSTESİ	xii
RESİMLERİN LİSTESİ	xiii
KISALTMALAR	xx
1. GİRİŞ	1
2. YÖNTEM.....	27
2.1. Araştırmanın Modeli.....	27
2.2. Evren ve Örneklem	27
2.3. Veri Toplama Teknikleri.....	28
2.4. Verilerin Analizi ve Yorumlanması.....	28
3. OSMANLI DÖNEMİ MEVLİD TARİHİ	31
3.1. Mevlid'in (<i>Vesîletü'n-Necât</i>) Ortaya Çıktığı Dönem	31
3.2. Süleyman Çelebi Kimdir?.....	33
3.3. Süleyman Çelebi'nin Mevlidi: <i>Vesîletü'n-Necât</i>	36
3.3.1. Süleyman Çelebi Mevlidi'nin Bölümleri.....	41
3.3.2. Süleyman Çelebi'nin Mevlidi'nin Edebî Özellikleri	48
3.3.2.1. Vezin.....	49
3.3.2.2. Kafiye.....	50
3.3.2.3. Anlatım türleri.....	51
3.3.2.3.1. Öyküleyici anlatım.....	52

	Sayfa
3.3.2.3.2. Öğüt verici anlatım	52
3.3.2.3.3. Tasvir edici anlatım	53
3.3.2.3.4. Sohbet tarzı anlatım	54
3.3.2.4. Edebî sanatlar	54
3.3.2.4.1. Teşbih	55
3.3.2.4.2. Tekrir	55
3.3.2.4.3. Cinâs	56
3.3.2.4.4. Tenâsüp	56
3.3.2.4.5. İktibas	56
3.3.2.4.6. Tezat	57
3.4. Süleyman Çelebi'nin Mevlidi'nin Bestelenmesi	58
3.5. Süleyman Çelebi'nin Mevlidi'nin Bahirlere Göre İcrâsı	59
3.6. Mevlidhânlar	62
3.7. Şimdiye Kadar Yazılmış Mevlidler	65
3.8. Osmanlıda Mevlid Merâsimleri	70
3.9. Çeşitli vesilelerle Kutlanan Mevlidler	76
3.10. Mevlid'in Sosyolojik Etkileri	80
4. KANİ KARACA VE MEVLİD İCRACILIĞI	85
4.1. Kani Karaca Kimdir?	85
4.1.1. Hayatı	85
4.1.2. Sanatçı Kişiliği	91
4.2. Mevlidhânlığı	97
4.2.1. Kani Karaca'nın Mevlid İcrâsında Arûz Uygulaması	99
4.2.2. Kani Karaca'nın Mevlid İcrâsının Makâm ve Seyir özellikleri	102
4.2.2.1. Tevhîd bahri	102
4.2.2.2. Velâdet bahri	108

	Sayfa
4.2.2.3. Merhaba bahri	117
4.2.2.4. Mîrâc bahri.....	122
4.2.3. Kişisel Motif ve Cümleleri.....	127
4.2.4. Kani Karaca'nın Mevlid İcrâsında Kullandığı Süsleme Teknikleri	136
4.2.4.1. Çarpma	136
4.2.4.1.1. Öncü çarpma	137
4.2.4.1.2. Ara çarpmalar	138
4.2.4.1.3. Bağlı çarpma (Perde bırakma)	139
4.2.4.1.4. İkili ve üçlü çarpmalar	140
4.2.4.1.5. Merdiven çarpma	141
4.2.4.1.6. Vurkaç çarpma	141
4.2.4.1.7. Merdiven-vurkaç çarpma	142
4.2.4.1.8. Sıklaşan çarpa	143
4.2.4.2. Kaydırma	145
4.2.4.3. Kümelenme	146
4.2.4.4. Vibrasyon.....	147
4.2.4.5. Sekileme.....	149
4.2.5. Kani Karaca'nın Mevlid İcrâsında Ritmik Unsurlar.....	151
4.2.5.1. Tartım Kullanımı	151
4.2.5.1.1. Üçleme kullanımı.....	155
4.2.5.1.3. Terazî	157
4.2.6. Kani Karaca'nın Mevlid İcrâsında Mûsikî Tasvirleri.....	159
5. SONUÇ VE ÖNERİLER	167
KAYNAKLAR	175
EKLER.....	183
EK-1. Tevhid Bahri.....	184

	Sayfa
EK-2. Velâdet Bahri.....	191
EK-3. Merhaba Bahri.....	199
EK-4. Mîrac Bahri	203
EK-5. Ahmet ÇALIŞIR	210
EK-6. Ahmet ÖZHAN	212
EK-7. Ahmet ŞAHİN.....	214
EK-8. Yrd. Doç. Nuri ÖZCAN	216
ÖZGEÇMİŞ	218

TABLoların LİSTESİ

Tablo	Sayfa
Tablo 3.1. Erzurumlu mustafa darîr'in tercüme-i sîretü'n-Nebî'deki velâdet bahri ile süleyman çelebi'inin velâdet bahirlerin benzerlikleri.....	38
Tablo 3.2. Âşık paşa'nın garib-nâme'sindeki tevhîd bölümü ile süleyman çelebi'in tevhîd bahrindeki benzerlikler	39
Tablo 3.3. Ayasofya müezzini kemâl'in mevlidi ile süleyman çelebi mevlidindeki benzerlikler.	40
Tablo 3.4. Mustafa darîr'in sîretü'n-nebî'deki beyitleri ile süleyman çelebi'inin kasîde-i meliha'nın benzerlikleri.	40
Tablo 4.1. Kani karaca'nın tevhid bahrindeki ezgisel hareket tablosu	106
Tablo 4.2. Kani karaca'nın velâdet bahrindeki ezgisel hareket tablosu.....	115
Tablo 4.3. Kani karaca'nın merhaba bahrindeki ezgisel hareket tablosu	120
Tablo 4.4. Kani karaca'nın mîrac bahrindeki ezgisel hareket tablosu	125

ŞEKİLLERİN LİSTESİ

Şekil	Sayfa
Şekil 4.1. Kani karaca'nın tevhid bahrindeki ezgisel hareket grafiği	107
Şekil 4.2. Kani karaca'nın velâdet bahrindeki ezgisel hareket grafiği.....	116
Şekil 4.3. Kani karaca'nın merhaba bahrindeki ezgisel hareket grafiği	121
Şekil 4.4. Kani karaca'nın mîrac bahrindeki ezgisel hareket grafiği	126



RESİMLERİN LİSTESİ

Resim	Sayfa
Resim 4.1. Üsküdarlı Ali Efendi	87
Resim 4.2. Sadettin Kaynak	88
Resim 4.3. Sadettin Heper.....	89
Resim 4.4. Kani Karaca	91
Resim 4.5. Kani Karaca'nın tevhid bahrinin 4. satırında arûz kullanımına örnek	100
Resim 4.6. Kani Karaca'nın velâdet bahrinin 3. satırında arûz kullanımına örnek	100
Resim 4.7. Kani Karaca'nın velâdet bahrinin 4. satırında arûz kullanımına örnek	100
Resim 4.8. Kani Karaca'nın Mîrâc bahrinin ilk satırında arûz kullanımına örnek	101
Resim 4.9. Kani karaca'nın merhaba bahrinin ilk satırında arûz kullanımına örnek	101
Resim 4.10. Kani karaca'nın tevhîd bahri icrâsında kullandığı ses alanı	102
Resim 4.11. Kani karaca'nın velâdet bahri icrâsında kullandığı ses alanı.....	108
Resim 4.12. Kani karaca'nın merhaba bahri icrâsında kullandığı ses alanı.....	117
Resim 4.13. Kani karaca'nın mîrac bahri icrâsında kullandığı ses alanı	122
Resim 4.14. Karaca'nın tevhid bahrinin başlangıcında kullandığı cümle ve motifler.....	128
Resim 4.15. Karaca'nın tevhid bahrinin ilk beytinde kullandığı cümle ve motifler.....	129
Resim 4.16. Karaca'nın velâdet bahrinin başlangıcında kullandığı cümle ve motifler.....	130
Resim 4.17. Karaca'nın velâdet bahrinin 49. satırında kullandığı cümle	130
Resim 4.18. Karaca'nın velâdet bahrinin sonunda bulunan “salât ü selâm” duâ cümlesi	131
Resim 4.19. Karaca'nın merhaba bahrinde ilk iki beytinde kullandığı cümle ve motifler.....	131

Resim	Sayfa
Resim 4.20. Karaca'nın merhaba bahrinin sonunda peygamberi medh ile sona eren duâ bölümünün cümlesi	133
Resim 4.21. Karaca'nın mîrac bahrinin ilk beytindeki cümlesi.....	133
Resim 4.22. Karaca'nın mîrac bahrinde nağme zenginliğini gösteren cümlesi....	134
Resim 4.23. Karaca'nın mîrac bahrinde nağme zenginliğini gösteren diğer cümlesi	135
Resim 4.24. Karaca'nın velâdet bahrinde hüseyinî perdesinden hisâr perdesine kromatik iniş ve çârgah perdesinden nim hicâz perdesine kromatik çıkış örneği.....	135
Resim 4.25. Karaca'nın merhaba bahrinde hüseyinî perdesinden hisâr perdesine yaptığı kromatik iniş örneği	136
Resim 4.26. Karaca'nın velâdet bahrinde dik hisâr perdesinden hisâr perdesine yaptığı kromatik iniş örneği	136
Resim 4.27. Karaca'nın velâdet bahri'nin 35. satırında nevâ perdesinden önce 8 alt perdeden yapmış olduğu çarpma örneği	137
Resim 4.28. Karaca'nın mîrac bahri'nin 22. satırında nevâ perdesinden önce 6 alt perdeden yapmış olduğu öncü çarpma örneği	137
Resim 4.29. Karaca'nın mîrac bahri'nin 31. satırında hüseyinî perdesinden önce 5 alt perdeden yapmış olduğu öncü çarpma örneği	137
Resim 4.30. Karaca'nın merhaba bahri'nin 1. satırında rast perdesinden önce sıklıkla yaptığı bir üst perdeden yapmış olduğu öncü çarpma örneği	138
Resim 4.31. Karaca'nın tevhid bahrinin 19. satırında 3'lüler arasında yaptığı ara çarpma örnekleri	138
Resim 4.32. Karaca'nın merhaba bahrinin 19. satırında 8'lik ve 16'lık notalar arasında yaptığı ara çarpma örneği	138
Resim 4.33. Karaca'nın velâdet bahrinin 19. satırında uygulamış olduğu ara çarpma örnekleri	139
Resim 4.34. Karaca'nın merhaba bahrinin 5. satırında nevâ perdesinin 4 perde altında uygulamış olduğu bağlı çarpma örneği.....	139
Resim 4.35. Karaca'nın mîrac bahrinin 22. satırında eviç perdesinin 5 perde altında uygulamış olduğu bağlı çarpma örneği.....	139

Resim	Sayfa
Resim 4.36. Karaca'nın velâdet bahrinin 25. satırında tiz segâh perdelerinin 6 ve 8 perde altında uygulamış olduğu bağlı çarpma örneği	139
Resim 4.37. Karaca'nın velâdet bahrinin 3. satırında iki nevâ perdesi arasında yaptığı ikili çarpma örneği	140
Resim 4.38. Karaca'nın mîrac bahrinin 20. satırında ırak makâmı seyri esnasında yaptığı ikili çarpma örneği	140
Resim 4.39. Karaca'nın tevhid bahrinin 48. satırında hüseyinî ve nevâ perdelerinde yaptığı ikili çarpma örneği	140
Resim 4.40. Karaca'nın tevhid bahrinin 26. satırında yaptığı üçlü çarpma örneği	140
Resim 4.41. Karaca'nın velâdet bahrinin 14. satırında yaptığı üçlü çarpma örneği	140
Resim 4.42. Karaca'nın mîrac bahrinin 10. satırında çârgah perdesinden gerdâniye perdesine kadar uyguladığı merdiven çarpma örneği	141
Resim 4.43. Karaca'nın tevhid bahrinin 6. satırında rast perdesinden hüseyinî perdesine kadar uyguladığı merdiven çarpma örneği	141
Resim 4.44. Karaca'nın merhaba bahrinin 16. satırın sonunda nevâ perdesinden başlayarak tiz segâh perdesine kadar uyguladığı merdiven çarpma örneği	141
Resim 4.45. Karaca'nın mîrac bahrinin 42. satırında muhayyer perdesinden başlayarak kürdî perdesine kadar uyguladığı vur-kaç çarpma örneği	142
Resim 4.46. Karaca'nın velâdet bahrinin 51. satırında muhayyer perdesinden başlayarak kürdî perdesine kadar uyguladığı vur-kaç çarpma örneği	142
Resim 4.47. Karaca'nın merhaba bahrinin 18. satırında muhayyer perdesinden başlayarak nevâ perdesine kadar uyguladığı vur-kaç çarpma örneği	142
Resim 4.48. Karaca'nın tevhid bahrinin 44. satırında muhayyer perdesinden başlayarak nevâ perdesine kadar 8'lik notalar arasında uyguladığı vur-kaç çarpma örneği	142
Resim 4.49. Karaca'nın merhaba bahrinin 16. satırın sonunda yaptığı merdiven çarpmanın hemen ardından 17. satırın başında uyguladığı vur-kaç çarpma örneği	143

Resim	Sayfa
Resim 4.50. Karaca'nın merhaba bahrinin 16. satırın sonunda yaptığı merdiven çarpmanın hemen ardından 17. satırın başında uyguladığı vur-kaç çarpma örneği	143
Resim 4.51. Karaca'nın tevhid bahrinin 6. satırın başından başlayarak satır ortasına kadar merdiven ve vur-kaç çarpma uygulama örneği	143
Resim 4.52. Karaca'nın mîrac bahrinin 47. satırında vur-kaç çarpmadan hemen sonra merdiven çarpma uygulama örneği	143
Resim 4.53. Karaca'nın tevhid bahrinin 4. satırının sonunda ikilik notan sonra 5. satırın ortasına kadar uyguladığı sıklaşan çarpma örneği	144
Resim 4.54. Karaca'nın mîrac bahrinin 50. satırının sonunda birlik notan sonra 51. satırın ortasına kadar uyguladığı sıklaşan çarpma örneği	144
Resim 4.55. Karaca'nın velâdet bahrinin 50. satırında 8'lik notalardan sonra satırın sonuna kadar uyguladığı sıklaşan çarpma örneği	145
Resim 4.56. Karaca'nın merhaba bahrinin 3. satırın sonundaki düğâh perdesinden muhayyer perdesine doğru yaptığı kaydırma örneği	145
Resim 4.57. Karaca'nın velâdet bahrinin 3. satırın başında rast perdesindeki ön çarpma ile başlayan çargâh perdesine doğru yaptığı kaydırma örneği	146
Resim 4.58. Karaca'nın velâdet bahrinin 26. satırın sonundaki hüseyinî perdesinden 27. satırın başındaki hisâr perdesine doğru yaptığı kaydırma örneği	146
Resim 4.59. Karaca'nın merhaba bahrinin 13. satırında nevâ perdesinin öncesinde üçleme ile yaptığı kümelenme örneği	147
Resim 4.60. Karaca'nın mîrac bahrinin 51. satırında 16'lık ve 32'lik perdeler arasında çarpmalarla yaptığı kümelenme örneği	147
Resim 4.61. Karaca'nın velâdet bahrinin 20. satırında 16'lık ve 32'lik perdeler arasında üçlülerle ve çarpmalarla yaptığı kümelenme örneği	147
Resim 4.62. Karaca'nın velâdet bahrinin 49. satırın sonunda karara varmadan önce 16'lık notalarla yaptığı vibrasyon örneği	148
Resim 4.63. Karaca'nın tevhid bahrinin 25. satırın sonunda karara varmadan önce dörtlük nota üzerinde yaptığı vibrasyon örneği	148
Resim 4.64. Karaca'nın tevhîd bahrinin 26. satırında 8'lik notalar üzerinde kısa süreli uyguladığı vibrasyon örneği	148

Resim	Sayfa
Resim 4.65. Karaca'nın mîrac bahrinin 3. satırında ikilik nota ile uzayan sesin ortasından başlayıp sonuna doğru sıklaşarak yapılan vibrasyon örneği	149
Resim 4.66. Mîrac bahrinin 22. satırındaki sekileme örneği	149
Resim 4.67. Velâdet bahrinin 24. satırındaki sekileme örneği	149
Resim 4.68. Mîrac bahrinin 3. ve 4. satırındaki sekileme örneği	150
Resim 4.69. Tevhid bahrinin 42. ve 43. satırlarındaki sekileme örneği.....	150
Resim 4.70. Velâdet bahrinin 8. ve 9. satırlarındaki sekileme örneği	150
Resim 4.71. Velâdet bahrinin 11. ve 12. satırlarındaki sekileme örneği	151
Resim 4.72. Velâdet bahrinin 50. satırındaki sekileme örneği	151
Resim 4.73. Karaca'nın icrâsında sıklıkla kullandığı kullandığı tartım örneği	151
Resim 4.74. Karaca'nın icrâsında sıklıkla kullandığı 4 adet 32'likten sonra 2 adet 16'lık tartım örneği	152
Resim 4.75. Karacanın 8'likten sonra 4 adet 32'lik kullandığı tartım ve 4 adet 32'likten sonra 1 adet 16'lık olarak kullandığı tartım örneği	152
Resim 4.76. Karaca'nın 4 adet 16'lıktan sonra 1 adet 8'lik olarak kullandığı tartım örneği.....	152
Resim 4.77. Karacanın 4 adet 32'likten sonra 1 adet 8'lik olarak kullandığı tartım örneği.....	152
Resim 4.78. Karaca'nın 2 adet 8'likten sonra 4 adet 16'lık olarak kullandığı tartım örneği.....	153
Resim 4.79. Karaca'nın merhaba bahrinde 16'lıktan sonra 2 adet 32'lik ve sonrasında 1 adet 8'lik olarak kullandığı tartım örneği	153
Resim 4.80. Karaca'nın tevhid bahrinde 16'lıktan sonra 2 adet 32'lik ve sonrasında 1 adet 8'lik olarak kullandığı tartım örneği	153
Resim 4.81. Karaca'nın tevhid bahrinde 1 adet 8'likten sonra 2 adet 32'lik ve sonrasında 1 adet 16'lık olarak kullandığı tartım örneği	153
Resim 4.82. Karaca'nın mîrac bahrinde 2 adet 8'lik arasında sonra 2 adet 16'lık olarak kullandığı tartım örneği	153
Resim 4.83. Karaca'nın mîrac bahrinde sırasıyla 1 adet 8'lik, 16'lık, 2 adet 32'lik ve 16'lık olarak kullandığı tartım örneği.....	154

Resim	Sayfa
Resim 4.84. Karaca'nın tevhid bahrinde 2 adet 8'lik arasında 4 adet 32'lik olarak kullandığı tartım örneği	154
Resim 4.85. Karaca'nın tevhid bahrinde 2 adet 16'lik arasında 4 adet 32'lik olarak kullandığı tartım örneği	154
Resim 4.86. Karaca'nın velâdet bahrinde 2 adet 16'lik dörtlük arasında 4 adet 32'lik olarak kullandığı tartım örneği	154
Resim 4.87. Karaca'nın tevhid bahrinde sırasıyla 1 adet 8'lik, 3 adet 32'lik ve 2 adet 16'lik olarak kullandığı tartım örneği	154
Resim 4.88. Karaca'nın merhaba bahrinde sırasıyla 1 adet 8'lik, 3 adet 32'lik ve 1 adet 16'lik olarak kullandığı tartım örneği	155
Resim 4.89. Karaca'nın tevhid bahrinde 2 adet 16'lik arasında 3 adet 32'lik olarak kullandığı tartım örneği	155
Resim 4.90. Karaca'nın velâdet bahrinde 2 adet 8'lik arasında üçleme ile kullandığı tartım örneği	155
Resim 4.91. Karaca'nın velâdet bahrinde 2 adet 16'lik arasında arasında üçleme ile kullandığı tartım örneği	155
Resim 4.92. Karaca'nın mîrac bahrinde karara varırken birlik ve 8'lik notadan önce kullandığı üçlemeli tartım örneği	156
Resim 4.93. Karaca'nın merhaba bahrinde dörtlük notadan asma kalışta kullandığı üçlemeli tartım örneği	156
Resim 4.94. Karaca'nın mîrac bahrinde öncesinde 16'lık, sonrasında dörtlük nota ile asma kalışta kullandığı 32'lik üçlemeli tartım örneği	156
Resim 4.95. Karaca'nın mîrac bahrinde 8'lik ile kısa süreliğine kalışta kullandığı üçlemeli tartım örneği	156
Resim 4.96. Karaca'nın mîrac bahrinde 8'lik ve 16'lik notalar arasında hançere olarak kullandığı üçlemeli tartım örneği	156
Resim 4.97. Karaca'nın tevhid bahrinde 16'lık ile 4 adet 32'likten sonra ve 8'lik ile 2'lik notadan önce kullandığı üçlemeli tartım örneği	157
Resim 4.98. Karaca'nın tevhid bahrinde 32'lik notalar ile karara varırken hançere kullanımına dikkat çekici kullandığı üçlemeli tartım örneği	157
Resim 4.99. Karaca'nın tevhid bahrinde 32'lik ve 16'lık notalarla kısa süreliğine kalışta ve satır sonunda nağme zenginliği için kullandığı üçlemeli tartım örneği	157

Resim	Sayfa
Resim 4.100. Karaca'nın velâdet bahrinde 16'lık notalardan önce 32'lik notalar ile hançere olarak kullandığı üçlemeli tartım örneği	157
Resim 4.101. Karaca'nın velâdet bahrindeki hızlı icrâsında 64'lük notalar ile hançere kullanımına örnek üçlemeli tartım örneği	157
Resim 4.102. Karaca'nın velâdet bahrindeki terazi tartım örneği	158
Resim 4.103. Karaca'nın velâdet bahrindeki terazi tartım örneği	158
Resim 4.104. Karaca'nın mîrac bahrinde 2 32'lik arasında 8'lik olarak kullandığı terazi tartım örneği	158
Resim 4.105. Karaca'nın tevhid bahrinde 2 32'lik arasında 8'lik olarak kullandığı terazi tartım örneği	158
Resim 4.106. Karaca'nın velâdet bahrinde 2 32'lik arasında 8'lik olarak kullandığı terazi tartım örneği	159
Resim 4.107. Karaca'nın tevhid bahrinde 2 16'lık arasında 2 adet 8'lik olarak kullandığı terazi tartım örneği	159
Resim 4.108. Karaca'nın tevhid bahrinde 2 16'lık arasında 3 adet 8'lik olarak kullandığı terazi tartım örneği	159
Resim 4.109. Karaca'nın tevhid bahrindeki girizgâh cümlesinde uyguladığı musiki tasviri örneği	160
Resim 4.110. Karaca'nın tevhid bahrindeki 11., 12. ve 13. satırlarda uyguladığı musiki tasviri örneği	161
Resim 4.111. Karaca'nın mîrac bahrindeki 7., 8. ve 9. satırlarda uyguladığı musiki tasviri örneği	162
Resim 4.112. Karaca'nın merhaba bahrinin 1-4 satırlar arasında uyguladığı musiki tasviri örneği	163
Resim 4.113. Karaca'nın velâdet bahrinin 23. satırında uyguladığı musiki tasviri örneği	164
Resim 4.114. Karaca'nın velâdet bahrinin 18. ve 19. satırları arasında uyguladığı musiki tasviri örneği	164

KISALTMALAR

Bu çalışmada kullanılmış kısaltmalar, açıklamaları ile birlikte aşağıda sunulmuştur.

Simgeler

Açıklamalar

v.

vibrasyon

Kısaltmalar

Açıklamalar

A.D

Anabilim dalı

a.g.g.

Adı geçen görüşme

bkz.

Bakınız

c.c.

Celle Celâlühü

s.a.v.

Sallallâhü aleyhi ve sellem

TM

Türk Mûsikîsi

vb.

ve bunun/benzeri gibi

vs.

vesaire

y.y

yüzyıl

1. GİRİŞ

İslâm tarihinde Hz. Peygamber Muhammed Mustafa (s.a.v) hakkında edebî olarak yazılan Naat, Sîret-i Nebî, Şemâil-i Şerîf, Mûcizât-ı Nebî gibi eserlerin içinde Hz. Peygamber'in (s.a.v) doğumu ile ilgili olan mevlidin İslâm toplumu içinde kutlamalara vesile olduğu için ayrı bir önemi vardır. Belâgata önem veren Hz. Peygamber'in (s.a.v) şâirlerinden olan Hassan b. Sâbit'in, Kaab b. Züheyr'in ve Abdullah b. Revâha'nın, Peygamber'in doğumu dâhil olmak üzere, sîreti, şemâili ve övgü içeren şiirleri, sonraki şâirlere ilham kaynağı olmuş ve sonrasında mevlid de dâhil olmak üzere her konudan müstakil eserler ortaya çıkmıştır. Bu şiirler bir nevi mevlid kutlamaları için dayanak unsurları olarak nitelendirilmektedir.

Mevlid “İnsanın doğduğu yer, doğma, dünyaya gelme, doğulan zaman.” anlamlarını taşımaktadır (Devellioğlu, 2013: 739). Ayrıca Mevlid kelimenin ism-i mefûlû (pasif sıfat fiil) olup doğmuş, doğan şey, çocuk, sonuç vs. anlamlarını da ihtivâ etmektedir (Bakırcı, 2003: 1). Mevlid yine Arapçada doğum veya ölüm yıldönümü, bir hastalıktan kurtulma, bir seyahatten dönüş vb. gibi, herhangi bir vesile ile yapılan toplantı ve eğlenceler anlamında da kullanılmıştır (Ateş, 1954: 2). Terim anlamı olarak mevlid; “İslâm edebiyatında, temel konu olarak Peygamber Efendimiz'in (s.a.v) doğumunu konu alan fakat aynı zamanda genel mânâda onun nûrunun yaratılmasından, doğumundan önce meydana gelen olaylardan, doğumu ile meydana gelen mûcizelerden, nübüvveti öncesi ve sonrası yaşananlardan, mîrac hadisesinden ve vefâtından bahseden manzum ve mensur eserlere verilen isimdir.” (Tıraşçı, 2013: 210). “Bazı kimselerin mevlid kelimesini “mevlût” veya “mevlûd” şeklinde telaffuz etmeleri doğru değildir; çünkü mevlûd “yeni doğan” demektir.” (Timurtaş, 1990: 1).

Tarihçiler, Hz. Peygamber'in (s.a.v) doğumunun “Fil Vakâsı'nın olduğu yıl, Rebîülevvel ayında pazartesi günü” olduğu konusunda görüş birliği içindedirler. Her ne kadar bazı tarihçilerin Rebîülevvel ayı ortak görüşü olsa da, o ayın 2., 8., 10. veya bazı kaynaklarda 17. günleri geçmiş olsa da genel kanaat 12. gecesi olmuştur.” (Bakırcı, 2003: 6).

Mevlid'in Dinî Dayanağı

Allah (c.c), “Biz hiçbir peygamberi, Allah'ın izniyle itâat edilmekten başka bir amaçla göndermedik.” (Nisâ:4/64) ve “De ki: Allah'a Rasûl'üne itaât edin. Eğer yüz çevirirlerse bilsinler ki, Allah kâfirleri sevmez.” (Âl-i İmrân: 3/32) gibi birçok âyette

kendisine itâatin yanında Peygamberlere itâati de şart koşmuştur. Kur’ân-ı Kerîm’de Allah, (c.c) Hz. Peygamber Muhammed’i (s.a.v) de peygamber olarak seçtiğini, kendisinin yanında Hz. Peygamber’e (s.a.v) de itâat edilmesini “Rasûlüm de ki: Eğer Allah’ı seviyorsanız bana uyun ki, Allah (c.c) da sizi sevsin ve günahlarınızı bağışlasın...” (Âl-i İmrân: 3/31) ve “Kim, Peygambere itâat ederse Allah’a itâat etmiş olur.” (Nisâ: 4/80) âyetleriyle açıkça belirtmiştir. Allah (c.c), her peygambere tebliğ dışında ayrıca Hz. İsâ’nın (a.s) şifacı olması, Hz. Dâvûd’un (a.s) güzel sese sahip olması, Hz. Mûsâ’nın (a.s) âsâsı gibi onlara farklı mûcizeler, meziyetler ve vasıflar lutfetmiştir. Hz. Peygamber’e (s.a.v) verilen; ayı ikiye yarması, parmaklarından su akıtması, az yiyecekten pek çok kişiyi doyurması gibi mûcizelerin dışında en önemli özelliklerinin biri de âlemlere rahmet olarak gönderilmesidir. “Biz seni ancak âlemlere rahmet olarak gönderdik.” (Enbiya: 21/107) âyeti, bu durumu açıklayan önemli ayetlerden biridir. Çünkü diğer Peygamberler, sadece o dönemin topluluklarına rahmet olarak gönderilmişken, Hz. Peygamber (s.a.v) bütün âlemlere gönderilmiştir. Ayrıca “And olsun ki Allah’ın Rasûl’ünde sizin için Allah’ı ve âhireti arzu eden ve Allah’ı çok anan kimseler için, en güzel bir örnek vardır.” (Ahzab: 33/21) ve “Şüphesiz sen yüce bir ahlâk üzeresin” (Kalem Suresi: 4) âyetleri ile Allah (c.c), Hz. Peygamberi (s.a.v) kâmil bir ahlâk ile yarattığını buyurmuştur. Bunların dışında diğer peygamberlere vermediği, Allah’ın (c.c) kendi zâtına has “Raûf-esirgeyen” ve “Rahîm-merhametli” sıfatlarını Hz. Peygamber’e (s.a.v) vermiştir. Bir diğer önemli özelliği ise “Allah ve melekleri, Peygambere çokça salavât getirirler. Ey mü’minler! Siz de ona salavât getirin ve tam bir teslimiyetle selâm verin.” (Ahzab: 33/56) âyetidir. Çünkü Allah (c.c) ve melekleri husûsen Hz. Peygamber’e (s.a.v) salât ü selâm getirmektedir ve ona inananların da salât getirmelerini emretmiştir. Genel İslâm âlimlerince bu âyet, Mevlid-i Nebî kutlamalarına dayanak teşkil eden önemli hususlardan biri olarak nitelendirilmektedir.

İslâmın ilk yılları olan Mekke döneminde dînin yayılışı çok sıkıntılı olmuştur. Hz. Peygamber (s.a.v) ve ashabına çok eziyetler edilmiş ve hatta suikast girişimlerinde dahi bulunulmuştur. Peygambersiz bir dînin yayılamayacağı âşikar olduğu için Medine döneminde müşriklerle yapılan savaşlarda sahâbeler kendilerini Hz. Peygamber’e (s.a.v) siper etmişler, birçok sahâbe bu uğurda şehit olmuştur. Sahâbelerin görevi sadece savaşlarda Peygamber’i (s.a.v) korumak değil, diğer

zamanlarda da onu sevmek ve ona destek olmak konusunda Müslümanlar, âyetlerle birlikte hadislerle de uyarılmışlardır. Çünkü desteklenmesi, korunması ve hatta annesinden bile fazla sevilmesi gereken Peygamber, (s.a.v) sadece dînin tebliğinde bir önder değil, kıyâmette de Müslümanlara “Ben kıyamet günü insanların efendisiyim, kabri ilk açılacak olan, ilk şefaati edecek ve şefaati ilk defa kabul edilecek olanım!” (Müslim, Fedail: 3) hadisi mucibince şefâat edecek bir Peygamber’dir. “Sizden biriniz, ben kendisine babasından, çocuğundan ve tüm insanlardan daha sevimli olmadıkça imân etmiş olamaz.” (Buhari, İman: 8) hadisinde öne çıkan imân esasının sadece Allah’a (c.c) itâatten geçmeyip, Hz. Peygamberi’n (s.a.v) de sevilmesine ve ona itâat edilmesine dayanmaktadır. Kur’ân-ı Kerîm’de, Peygamberler’ine itâat etmeyen ve sevgilerinde hafiflik gösteren ümmetlerin helâk olduklarından ve sefil duruma düştüklerinden bahsedilir. Bu yüzden Peygamberin şerefi ve izzetinin korunması, İslâm’ın şerefının ve izzetinin korunması ve yücelmesi demektir. Çünkü Hz. Peygamber, (s.a.v) Kur’ân-ı yaşayan ve Müslümanlara dînin nasıl yaşanması ve uygulanması gerektiğini anlatan yegâne kişidir. Dînin kemâle ermesi onun dirâyetiyle olacak, onu seven ve destekleyen ümmet, onun sayesinde hem bu dünyada hem de âhirette felâha nâil olacaktır.

Hz. Peygamber (s.a.v) döneminde sahâbenin ona bağlılığı, canından ve evlâd-ü rıyâlından daha çok sevdiğini izhâr ettiği pek çok örnekler bulunmaktadır. En çarpıcı örneklerden birisi de şu olayda görülür:

Hicretin 4. yılında Medine civarındaki kabilelerden ikisi Peygamberimize başvurarak, ‘İçimizde İslâm'a karşı meyil var. Bize birkaç kişi gönder de İslâm'ı öğretip Kur'an okutsunlar.’ dediler. Hz. Peygamber de, hiçbir şüphe duymadan, bu kabilelere sahâbeden Âsım'ın başkanlığında 10 kişilik bir heyet gönderdi. Heyet, yolda "Râcî" " denilen yere varınca 200 kişilik silahlı bir müşrik çetesinin hücumuna uğradı. Sekizi şehit edildi, Zeyd ve Hubeyb adında iki sahâbe de esir edilerek Mekke'ye götürüldü ve idâm edildi. Zeyd'in idâmında Mekke'nin ileri gelenleri hazır bulundu. Başlı uçurulacağı anda Ebu Süfyan:

- Senin çoluk çocuğunun yanında olmana karşılık Muhammed'in elimize düşmesini ister misin? Diye sordu. Zeyd:

- Asla! Canımı kurtaracağımı bilsem de, Rasûlullâh'ın değil burada öldürülmesine, Medine'de ayağına bir dikenin batmasına bile dayanmam, dedi. Ebu Süfyan, bu kuvvetli imân ve Peygamber Efendimize karşı duyulan derin sevgi ve bağlılığa hayret ederek:

- Muhammed'in arkadaşları tarafından sevildiği kadar bir başkasının sevildiğini görmedim, dedi (Çetin, 1987: 73-74).

Hiz. Ömer (r.a) döneminde bir fetihten hâsıl olan ganîmetten oğluna, Zeyd b. Hârîse'in oğlu Üsâme'ye verdiğinden neden daha az verdiğini sorması üzerine: “Oğlum! Rasulullah (s.a.v) onun babasını senin babandan daha çok severdi. Üsâme'ye de senden daha çok muhabbeti vardı. İşte bu sebeple, Rasûlullâh'ın sevdiğini kendi sevdiğime tercih ettim.” (İbn Kesir, 2010: 298) olayına benzer o kadar çok örnek vardır ki, hepsini buraya yazmak kâfi gelmez. Bu hususla ilgili hadis külliyyatlarını ve yapılan çalışmaları tedkîk etmek yerinde olacaktır.

Konu ile ilgili yukarıda geçen âyetlerin ve hadislerin neticesinde her Müslüman Hiz. Peygamber'e (s.a.v) itâat etmek ve sevmek zorundadır. Bu imânın şartıdır. Bir kişiye kanunları kendisi istese de istemese de zorla uygulatabilirsiniz. Ama sevgi duygusunu baskıyla oluşturamazsınız. Burada esas olan muhabbet, saflık, iştiyâk, samîmiyet, sevdiğinin canını kendi canından üstün tutma, hevâ ve hevesten olmayan bir sevgi anlayışı kastedilmektedir. Bir beşer üzerinde düşünüldüğünde böyle bir sevgi anlayışının mümkün olamayacağı kat'î görünmektedir. Tabiatıyla karşılıksız bir sevgiye kimse meyletmez. Bir karşılık olması gerekir. Bir Müslüman için: “Ahirette Hiz. Peygamber'in (s.a.v) kendisine şefâat edeceği ve kurtuluşuna vesile olacağı için, yani karşılığında bir fayda göreceğinden dolayı sevmek zorundadır.” diyebiliriz. Kur'ân ve hadislerdeki sevmek emri, Müslümanlar üzerinde düşünüldüğünde görünenin, yukarıda yaptığımız çıkarıma tezat bir hâl aldığını görmekteyiz.

Hiz. Peygamber'e (s.a.v) olan sevgi: Tâif'te taşlandığı halde onlara kin beslemeyip bedduâ etmeyen, insanlar içinde şefkat ve merhamette eşi ve benzeri olmayan, Müslümanlar üzerine titreyen, İslâm'ın emirlerini uygulamadığı takdirde kendi ailesine bile iltimas etmeyen, kabul olacak duâsını ahirette Müslümanların kurtuluşunu isteyen kâmil, sâde bir insana olan sevgidir. Bugün bile bir beşer olarak sadece din adına değil, insanlık için söylemiş olduğu sözlerle bütün toplumların, uyguladığında hayattaki ahlâkî sıkıntılarından kurtulabileceği bir insandır.

Bu maksatla Müslümanlar, doğumu âlemlere rahmet olan, Hiz. Peygamber'i (s.a.v) muhabbetle sevmektedirler ve onu anmaktadırlar. Onu anmanın yollarından biri de kısa söyleyişle “Allâhümme salli alâ Muhammed” şeklinde salât ü selâm getirmektir. Hiz. Peygamber (s.a.v) “Kıyâmet günü bana insanların en yakını, bana en çok salât ü selâm getirendir,” (Tirmizi, Vitir: 21) buyurmuştur. İslâm âlimleri salât ü selâm

kelimesinin kavli ve fiili olarak duâ ve destekleme mânâlarının olduğunu belirtmektedirler. Ahzab sûresinin 56. âyeti düşünüldüğünde her Müslüman için salât ü selâm getirmek gereklidir. Müslümanlar ister ferdi ister toplulukta olsun, hem onu anmalı yani salât ü selâm getirmeli, hem de onun öğretilerini hayata geçirmede ve uygulamada istekli olmalıdır.

Mevlid kutlamaları da böyle bir uygulamanın karşılığı olarak görülebilir. Ona itâat etmek, sevmek, kavli-fiili olarak salât ü selâm getirmek bir ibâdet ise, hâssaten doğumların en kutlu olanı onun dünyaya teşrifi ise, onun doğumu insanlık için bir kurtuluş ise doğum zamanında da kavli ve fiili olarak anmak, tabii bir olay olarak görülmektedir.

Bazı İslâm âlimleri tarafından mevlid kutlamaları bid'at olarak belirtilmiştir. Mevlid kutlamalarına, Hz. Peygamber (s.a.v) kendi zamanında Yahudilerin Hz. Mûsâ'nın Firavun'dan kurtuluş günü olan aşure günü oruç tuttuklarını görünce kendisinin de oruç tutması, pazartesi günleri "Bu benim doğduğum ve bana vahyedilen gündür." diyerek oruç tutması gibi hadisler, çoğu İslâm âlimlerince sünnetten delili olarak gösterilmiştir (Müslim, Sıyam: 1162).

Ebû Şâme el-Makdisî (ö. 665/1267), İbn Ayyâd en-Nefzî (ö. 792/1390), Şemseddin İbnü'l-Cezerî, İbn Nasirüddin ed- Dımaşkî, İbn Hacer el-Askalânî, İbn Hacer el-Heytemî, Şemseddin es-Sehâvî, Celâleddin es-Süyûtî, Şihâbüddin el-Kastallânî ve Muhammed b. Yusuf eş-Şâmî gibi âlimler ise bu kutlama ilk devirlerde olmasa bile Allah'ın âlemlere rahmet olarak gönderdiği Hz. Peygamber'in dünyaya gelmesi sebebiyle sevinmenin, doğum günü münasebetiyle fakir ve muhtaçlara yardımda bulunup ibadet etmenin, Kur'an ve Hz. Peygamber'e olan sevgiyle ilgili şiirler okumanın, temiz ve güzel elbiseler giyerek sevinç gösterisinde bulunmanın ve yoksullara yardım etmenin birer güzel amel olduğunu ve dolayısıyla mevlid kutlamalarının bir bid'at-ı hasene sayılması, halk arasında görülen ve dinen hoş karşılanmayan davranışların ise bundan ayrı düşünülerek önlenmesi gerektiğini, mesela cuma veya teravih gibi ibadetler sırasında yanlış bazı davranışların meydana gelmesinin bu ibadetlerin de haram sayılmasına yol açmadığını belirtmişlerdir (Özel, 2002: 245).

Bugün gelinen noktada birkaç İslâm ülkesi haricinde mevlid kutlamaları büyük bir coşkuyla yapılmakta, günümüz İslâm âlimlerince İslâm'ın özüne halel gelmeden yapılan kutlamaların câiz olduğu belirtilmektedir.

İlk Mevlid Örnekleri

İslâm öncesi ve sonrası Araplarda edebiyat, diğer sanatlara göre kullanımı daha öndeydi. İslâm öncesinde Ukaz Panayır'ı adı altında düzenlenen günlerde dönemin tanınmış şâirleri şiirlerini okurlardı. Savaş öncesinde şiirle düşmanlarını hicvetmek Arapların âdetindendi. Kaab b. Züheyr Müslüman olmadan önce Müslümanları hicveden çok etkili şiirler söylediğinden dolayı, Hz. Peygamber onun kanının Müslümanlara helâl olduğunu söylemek zorunda kalmıştır. Fakat Müslüman olduktan sonra “Bânet Su’âd – Suâd uzaklaştı” isimli şiirinde "Şüphe yok ki Peygamber, dünyayı aydınlatan, (şerri kesip atmak için) çekilmiş, Allah'ın keskin kılıçlarından bir kılıcıdır." beytini söyleyince, bu, Hz. Peygamber'in çok hoşuna gitmiş ve yanında şâire verecek başka bir atıyye bulunmadığından, hemen sırtından hırkasını çıkararak onu hediye etmiştir (Tülücü, 1982: 162).

Hassan b. Sâbit ve Kaab b. Züheyr'in ve diğer şâirlerin şiirlerinde konuların Hz. Peygamber'e (s.a.v) medhiye, doğumu, mucizeleri, şemâil ve sîretleri hakkında oldukları bilinmektedir. Hassan b. Sâbit'in divânında geçen:

Senden daha güzelini görmedi hiçbir dîde
Doğurmadı hiçbir kadın senin gibi nadîde
Yaratıldın her türlü kusurdan âzâde olarak
Sanki sen nasıl istediysen öyle edildin halk (Özdemir, 2004: 212).

şiiri Hz. Peygamber'in (s.a.v) doğumu hakkındadır ve doğumunu kutlu addetmektedir.

Hz. Peygamber (s.a.v) sonrası dönemde şâirler Hassan b. Sâbit ve Kaab b. Züheyr gibi Hz. Peygamber (s.a.v) sevgisini izhâr etmek ve bu vesîle ile ondan şefâat edinmek gâyesiyle medhiye, naat ve salâtlar yazarak onu övme yarışına girmişlerdir.

Konusu sadece Peygamber olan ilk eser; İbni Hişam'ın (m. 834) İbnü İshâk'ın (m.767) notlarından faydalanarak Sîretü Resûli'llâh “Tanrı elçisinin hayatı” adlı eserdir. Bundan sonraki siyer kitapları ve mevlid müellifleri de dâhil olmak üzere mevzu bahis olan Süleyman Çelebi merhum da bu eserden doğrudan doğruya veya dolaylı olarak faydalanmışlardır (Ateş, 1954: 4).

Hz. Peygamber (s.a.v) sonrası ilk dönemlerde konusu tamamen mevlid olan bir esere rastlanmamaktadır. Fakat özellikle mîlâdî 1000'li yıllardan günümüze kadar sayısız mevlid eseri mevcuttur. “İslâm âleminde Mevlid yazmak ve Mevlid okutmak geleneği miladi 10. asırda başlamıştır, Hatta meşhur hadisçi İmam Tirmizi'nin 9. asırda yazdığı Şemâil-i Şerîf adlı kitap bir Mevlid'dir.” (Kaptein, 1993: 7-8) N.J.G. Kaptein, içinde mevlid ismi geçen mevlid yazmalarının 12. asırda başladığını ileri

sürmektedir. Fakat Tayyip Okiç “Abü ‘Abdillâh Muhammad al-Vâkıdî’ye (207/822) bir mevlid nisbet edilmekte ise de, bu nisbet biraz şüphe ile karşılanmaktadır. Sonra Muhammed ibn İshak al-Mûsâyyabi (236/850) keza bir mevlid müellifi olarak gösterilir.” (Okiç, 1976: 22) demektedir. Selâmi Bakırcı’nın yapmış olduğu çalışmada da bu dönemin Kaptein’in belirttiği 12. asır değil, 11. asırda olduğu görülmektedir. Bakırcı’nın yaptığı araştırmada asıl konumuz olan Süleyman Çelebi’nin Mevlid’ine kadar yazılmış olan mevlidlerin müellifleri ve eserleri şu şekilde verilmiştir:

“1- El-Uklîşî (Şihabuddin Ebu'l Abbas Ahmed b. Ma'ad b. İsa el-Endülüs (öl.550/1155)

Eseri: ed-Durru'l-munazzam fî mevlidi'n-Nebiyyi'l-a'zam

2- İbnu'l-Cevzî (Ebu'l-Ferec Abdurrahman b. Ali b. Muhammed el-Bağdâdî (öl.597/1201)

Eseri: ed-Durru'l-muntazam fî mevlidi'n-Nebî

3- Ibn Dihye (Ömer b. El-Hasan b. Ali b. Muhammed b. Dihye (öl.633/1235)

Eseri: et-Tenvîr fî mevlidi sirâci'l-münîr (Katz, 2014: 106)

4- İbnu'l Arabî (Şeyhu'l-Ekber, Muhyiddin Muhammed b. Ali b. Muhammed (öl.638/1240)

Eserleri: a) Mevlidu'n-Nebî

b) el-Vetriyye fî medhi Seyyidi'l-beriyye

c) el-Mevlidu'l-cismâni ve'r-rûhâni

5- Muhammed b. Talha b. El-Huseyn en-Nesîbî el-Vezîr (öl.652/1254)

Eseri: Metâibu's-sûl fî menâkıbî'r-Rasûl

6- Tuğru Bey (Seyfettin Ebû Câfer Ömer b. Eyyûb b. Ömer el-Hımyerî et-Turkî(öl.670/1271)

Eseri: Ed-Durru'n-nazîm fî mevlid'in-Nebiyyi'l-kerîm

7- Ibnu'l-Hatîb el Azefî (Eb'l-Kâsım Muhammed b. Ahmed b. Muhammed el-Lahmi es-Sebtî (öl.677/1279)

Eserleri: a- ed-Durru'l-munazzam fî mevlid'n-Nebiyi'l-mu'azzam

b- ed-Durru'l-munazzam fî mehdi Nebiyi'l-mu'azzam

c- Mevlidu'n-Nebî

8- el-Bûsirî (Şerefuddîn Ebu Abdillâh Muhammed b. Sa'id) (öl.695/1296)

Eserleri: a- Kitâbu ummi'l-kurâ fî medhi hayri'l-verâ

b- Metnu'l-kameriyye fî medhi hayri'l-beriyye

9- Ebu'l-Hasan el-Bekrî (Ahmed b. Abdillâh b. Muhammed) (öl.7./13. yüzyıl sonları)

Eserleri: a- el-Envâr ve mift^hu's-surûr ve'l-efkâr fî mevlidi'n-Nebiyil Muhtâr

b- İntikâl envâr mevlidu'l-Mustafa'l-muhtâr ve mû'cizâtuh ve meğâzih

10- İbnu'l-Attâr (Muhammed b. Abdillâh b. Muhammed b. Ebî Bekr el-Cezâ'irî) (öl.707/1307)

Eseri: el-Mevrîdu'l-azbi'l-mu'în fî mevlidi Seyyidî'l-halk ecma'în

11- et-Tûfî (Süleyman b. Abdilkâv b. Abdilkerîm) (öl.716/1316)

Eseri: Kasîde fî'l-mevlidi'n-Nebevî

12- ez-Zemelkânî (Muhammed b. Ali b. Abdilvâhid) (öl.727/1327)

Eseri: Mevlidu'n-Nebî

13-el-Kazerûnî (Muhammed b. Mes'ud b. Muhammed) (öl.758/1357)

Eseri: Kaynaklarda farklı isimler mevcuttur. Bunlar; el-Mevlidu'n-Nebevî; el-Müntkâ min siyeri mevlidi'n-Nebiyi'l-Mustafa veya (Ta'ribu) el-Müntkâ fî siyeri'n-Nebiyi'l-Mustafa.

14- Selâhuudîn el-Alâ'î (Halil b. Keykeledi b. Abdillâh ed-Dımaşkî) (öl.761/1359)

Eseri: ed-Durresu's-seniyye fî mevlidi hayri'l-beriyye

15- İbn Kesîr (İmâmuddîn İsmâil b. Ömer) (öl.774/1373)

Eseri: Mevlidu Rasûlillâh

16- İbn Câbir el-Endelusî (Şemsuddîn Ebû Abdillâh Muhammed b. Ahmed ed-Darîr el-Merînî) (öl.780/1378)

Eserleri: a- Mevlidu Rasûlillâh

b- Mevlidu'n-Nebî

17- Ibn Abbâd (Muhammed b. İbrâhim b. Ebî BEkr Abdillâh (öl. 792/1390)

Eseri: el-Mevlidu'n-Nebevî

18- el-Burâ'î (Abdurrâhim b. Ahmed b. Ali el-Yemânî) (öl. 803/1400)

Eserleri: a- Mevlidu'n-Nebî

b- Nûru's-sirâc fî mevlidi'n-Nebî ve'l-mîrâc

19- el-Hafız Zeynuddîn el-İrâkî (Abdurrâhim b. El-Huseyn b. Abdirrahmân) (öl. 806/1404)

Eseri: el-Mevrîdu'l-heni fî'l-mevlidi'n-Nebî" (Bakırcı, 2003: 73-83).

Mevlid Kutlamaları Tarihi

Yukarıda bahsettiğimiz hadisler kısmında geçen Hz. Peygamber'in (s.a.v) aşûre günü ve doğduğu gün olan pazartesi günleri oruç tutması hem sabâbe hem sonraki devir Müslümanlarının uyguladığı önemli bir sünnettir. Müslümanlar için gâye, Allah'ın (c.c) rızâsını kazanmak ve uygulanan sünnetten dolayı da Hz. Peygamber'in (s.a.v) şefâatına nâil olmaktır. Hz. Peygamber (s.a.v) sonrası dönemde Müslümanlar, Hz. Peygamber'in (s.a.v) doğum gününde hem oruç tutmuşlar hem de o gün kabrini ziyaret etmeye başlamışlardır. Sünnîlerdeki mevlid kutlamaları bahsinin tek unsuru Fâtımîlerden farklı olarak Hz. Peygamber'dir (s.a.v) ve Muzafferuddin Kökböri zamanına kadar da asla bir şenlik havasında olmayıp ibâdet maksatlı yapılmıştır.

Sünnîlerde Mevlid Kutlamaları

Hz. Peygamber'in (s.a.v) vefâtından sonra doğduğu evin "Rebûlevvel ayının 12. günü açıldığını ve herkesin ziyaret ettiğini ve bu günlerin Mekke'de büyük bir coşku ile kutlandığını İbn Cübeyr nakletmektedir." (Bakırcı, 2003: 25) "Mekke'de bugünkü Suk el-Leyl'de bulunan Hz. Peygamber'in (s.a.v) doğduğu ev, Halîfe Harun Reşid'in annesi Hayzurân tarafından restorasyonu yapılarak mescid haline getirilmiştir." (Gölpınarlı, 1971: 171). Ayrıca İbn Cübeyr'in belirttiği "büyük bir coşku ile" kutlanmasından maksat, yapılan kutlamaların içerikleriyle ilgili herhangi bir bilgi olmadığı için bugünkü anlamda kutlamalarla eş değer olarak görmek yetersiz olur.

Bu konuda Abdülbâkî Gölpınarlı; Hz. Peygamber'in (s.a.v) doğduğu gün oruç tutulması haricinde Mekke'de Mekke geleneklerine göre husûsî bir kutlama merâsimi tertip edildiğini, bu âdetin uzun zaman boyunca devam ettiğini ve bu merâsimlere ünlü tarihçi İbn Cübeyr'in şahit olduğunu nakletmektedir (Gölpınarlı, 1971: 171). İbn Cübeyr, o gün Mekke'de sadece Rasûlullâh'ın (s.a.v) doğduğu evin değil aynı zamanda Kâbe'nin kapılarının da açıldığını belirtmektedir (Kaptein, 1993: 39).

Emevî ve Abbâsî dönemlerinde devlet nezninde mevlid merâsimleri ile ilgili kaynaklarda herhangi bir bilgi geçmemektedir. Gerçi Hz. Ali'den (r.a) sonraki halifelerce siyasi endişelerle böyle bir kutlamanın yapılmamış olması muhtemeldir. “Ancak ehl-i salâh ve muttakî kişiler (tasavvuf erbâbı) arasında Hz. Peygamber'e (s.a.v) duyulan ta'zimin giderek güçlenmesiyle birlikte h.300/m.900'lü yıllarda doğum gecesinin kutlanmasına vesile olan bazı faaliyetlerin varlığına rastlanmaktadır.” (Bakırcı, 2003: 9). Hz. Ömer'in (r.a) pazartesi günlerini tatil etmesi ve bu âdetin, Mekke-Medine ve sonrasında Irak bölgesinden Endülüs Emevî Devleti bölgesine kadar olan coğrafyada devam ettirildiği bilinmektedir (Bakırcı, 2003: 18-19). 11. yüzyılda Medine döneminde İbrâhim b. Burhânuddin b. Cemâ'a (öl.464/1071) adında bir hatibin mevlid münasebetiyle yemek yapıp ikrâm ettiği, Hz. Peygamber'in (s.a.v) kabrinin önünde, müellifleri değişik birçok mevlidin toplu halde okunduğu da aktarılan rivâyetler arasındadır (Bakırcı, 2003: 26-27). “Fâtımîlerden sonra Mısır'da iktidara gelen Eyyûbîler (1171-1462) zamanında birçok bayram ve tören kaldırıldığından mevlide de özen gösterilmediği ve halkın evlerinde bunu kutladıkları bildirilmektedir.” (Özel, 2002: 25). Eyyûbîler'in idaresi altında bulunan ve Hz. Hasan (r.a) soyundan gelen Mekke Emîri Muhtar ibn Îsâ döneminde, Hz. Peygamber'in (s.a.v) doğduğu ev ve Kâbe'nin kapılarının devlet eliyle ziyaretçilere açılmasına izin verilmesi ve dönemin diğer mezheb imamı tarafından karşı çıkılmaması önemli bir olaydır (Kaptein, 1993: 40). “Ayrıca fıkıh, hadis ve tefsir âlimi Ali el-Kârî, İbn el-Cezerî'nin 1383 yılında Kahire'de Melik ez-Zâhir Berkuk'un huzurunda yapılan bir mevlide katıldığını, İbn el-Cezerî'nin bu mevlide hâfızlara, vâizlere ve diğerlerine verilen ihsanları hayranlıkla izlediğini hatırlatmaktadır.” (Furat, 2002: 54). Çünkü sünnî yönetimler içinde devlet nezninde kutlama olmasa da bazı devlet görevlilerinin kendi inisiyatifinde bu kutlamaları yapmış olması devlet merâsimlerinin başlamasına örnek teşkil edebilir. Bu konuya

dâir önemli örnek ise Büyük Selçuklular'ın Halep Atabeyi Nureddin Zengi (1118-1174)'dir. Tarihçi Ebû Şâme'nin (1203-1268) yazmış olduğu *Kitâb el-Ravzateyn fî ekber el-Devleteyn* adlı eserinde bulunan üç şiirden Nureddin Zengi'nin mevlid kutlamalarını tertip ettiği belirtilmektedir. Biri Ahmed ibn Münîr'in, diğeri ise Üsâme ibn. Munkız'ın şiirleridir. (Kaptein, 1993: 40) Şiirlerde Zengi'nin gece ziyafeti düzenlediği, kandiller yaktığı ve bu doğumun şerefine şiir okunmasını da içeren şölenlerle kutlanmasına izin verdiği görülmektedir (Katz, 2014: 14). Yine el-Bundârî; Nureddin Zengi'nin sohbet halkasında bulunduğu ve çokça hürmet gösterdiği Molla Ömer lakaplı din âliminin de pazartesi günleri medreseyi tatil ettiğini, medresede naatlerin okutularak mevlidin kutlandığını aktarmaktadır (Kaptein, 1993: 40). Eyyûbî devletinden sonra özellikle Mısır bölgesinde hâkim olan Memlûklülerde mevlid merâsimlerinin devam ettiğini görmekteyiz.

Tarihçiler, Memlûklülerde her yıl büyük bir ihtişamla kutlanan mevlid kutlamalarını nakletmektedirler. Hutbelerin okunduğu, vaazların verildiği, şiir vs. okunarak edebî faaliyetlerin düzenlendiği törenlerde hemen hemen her Sultan, mevlid merâsimlerinde çadır kurma, halka ziyafet verme gibi etkinliklerle kutlamalara büyük katkılarda bulunmuş ve otağının önünde yapılan törenleri izlemiştir (Bakırcı, 2003: 28).

Bağdatlı bilgin İbnü'l-Cevzi'nin (1116-1200) anlattığına göre;

11. yüzyılda Bağdat yakınlarındaki Ukbera kasabası halkı, ilk defa Mevlid Kandili'ni kutlamış. Daha sonra Bağdat'da kutlanan Mevlid Kandili'nde ise, Dicle üzerinde mumlarla donatılmış kayık donanmaları tertip edilmiş, şehir sokakları büyük boy mumlarla aydınlatılmış, halk tarafından tertip edilen şenliklere halife ve devlet erkânı da katılmıştır (Gökdemir, 1989: 41).

Bu örneklere bakıldığında mevlid kutlamalarının, sünnî çevrelerce tedricen her dönemde farklılık arz ederek yapıldığı görülmektedir. Mevlid kutlamalarını Fâtımîler'in başlattığını öne süren bazı tarihçiler bu bilgileri ya görmezden gelmişler ya da dönem itibarıyla sadece yaşadığı coğrafyada olan olayları aktarmışlardır. Dinî gerekçelerle, ilk mevlid kutlamalarını kimin başlattığı meselesinin ötesinde, mevlid kutlamalarının dinî, siyasal, sosyolojik unsurlarının yanında tasavvuf hareketlerinin yaygınlaşmaya başlaması ve Müslüman-Hristiyan çatışmalarını da göz ardı etmemek gerekir.

Fâtımîlerde Mevlid Kutlamaları

Mevlid kutlama tarihi ve kimin başlattığı ile ilgili kaynaklara bakıldığında tarihçiler Şiâ mezhebinin İsmailiyye kolunu benimsemiş olan Fâtımî dönemini işaret etmektedir.

Hanedan adını Hz. Fâtıma'dan alır. Kurucuları Hz. Fâtıma ve Hz. Ali yoluyla Hz. Peygamber'in soyundan geldiklerini iddia ederler. İfrikiye'de ortaya çıkan Fâtımî Devleti'nin esasî İsmâîlîlik hareketine dayanır. Bu hareket, altıncı imam Ca'fer es-Sâdık'ın çevresinde başlatılan tartışmalarla ortaya çıkmıştır. İsmâîlîler Ca'fer es-Sâdık'ın, oğlu İsmâîl'i nas yoluyla halef tayin ettiğini kabul ederler (Seyyid, 1995: 228).

Tarihte ilk uygulayan isim bilinmese de ilk mevlid kutlamaları şenlik havasında Fâtımîler döneminde başlamıştır. Son dönem bazı tarihçiler mevlid kutlamalarını başlatan kişi olarak Muiz li-Dînillâh ismini vermektedirler. Bunlar arasında Türkiye de mevlid tarihi araştırmaları olan Ahmet Özel ve Hasan el-Sündûbî de vardır. “1948 yılında eseri yayınlanan Hasan el-Sündûbî, popülerliğini artırmak için festivalleri başlatan isim Muiz li-Dînillâh dese de, kendisinden yıllarca evvel yazılmış İbn el-Tuveyr ve İbn el-Ma'mûn'un eserlerinde Muiz li-Dînillâh ismi geçmemektedir.” (Kaptein, 1993: 7-8). Türkiye’de kapsamlı bir şekilde mevlid tarihi araştırmaları olan Selâmi Bakırcı’nın “Mevlid – Doğuşu ve Gelişmesi” adlı eserinde de bu isim geçmemektedir.

“Fâtımîler zamanında Hz. Peygamber (s.a.v) ve Ehl-i Beyt'in doğum yıldönümlerini kutlama, dinî hassasiyet yanında siyasî meşruiyet açısından da önem taşımaktadır.” (Özel, 2002: 237). “Fâtımîler siyasi nedenlerle, Hz. Hüseyin'in öldürüldüğü gün olarak kutlanan Aşûre vb. halkın önem verdiği günlerin kutlanmasına özen gösterip siyasi açıdan halkın desteğini alarak, durumlarını güçlendirmek, halka yön vermek ve halkın sevgisini kazanmak istemişlerdir.” (Bakırcı, 2003: 10). Fâtımîlerdeki mevlid kutlamalarının öncüsü de aşure günü kutlamalarıdır. “Resmî tören halinde ilk defa Büveyhiler döneminde Sultan Muizzüddavle'nin emriyle Aşûre Merâsimleri'ne dönüşen kutlamalar âdetâ ‘Kutlu Doğum’ veya ‘Mevlid Kandili’ programlarını çağrıştırır bir şekilde icrâ edilmiştir.” (Akman, 2017: 103).

“Fâtımîlerde Muiz li-Dînillâh (953/975) ve öncesi dönemlerinden itibaren aşûre bayramı başta olmak üzere, hicrî-mîlâdî yılbaşı kutlamaları, Hafız li-Dînillah'ın (1075/1149 hapisten çıkış günü olan 16 Muharremde ‘İdu'n-nasr (Zafer Bayramı)

gibi kutlamalar, mevlid gibi diğer kutlamalara öncülük etmiştir.” (Bakırcı, 2003: 10-11). Fâtımîlerdeki mevlid kutlamalarına bir başka açıdan bakan Schielke; “Kökleri Firavun dönemine kadar uzanan mevlid kutlamaları tarihi teorisi, 19. yüzyılın sonlarında, Müslüman pratiğini İslâm öncesi geleneklere kadar izlemeye çalışan Avrupalı yazarlar tarafından geliştirildi.” demektedir (Schielke, 2006: 160). “Bu çağdaş araştırmacılar; felsefî düşüncedeki gelişmelere ve İslâm medeniyetinin yayılmasına paralel olarak Fatımîlerde yapılan kutlamaları, kökleri Mısırlılara kadar inen sosyal aktivitelerin bir sonucu olarak görmek istemişlerdir.” (Bakırcı, 2003: 10).

“Fâtımîler devrinde halka ait esaslı bir mevlid kutlamaları teşekkül etmemiştir. Bu törenlere sadece halife ve eşraf iştirak etmek idi.” (Pekolcay, 2016: 18). Fâtımîler dönemindeki aşûre, dinî bayram kutlamaları ve mevlid kutlamaları o dönemde yaşamış olan birkaç devlet görevlisi tarafından kayıt altına alınmıştır.

Tarihte, ilk mevlid tarihini yazanlar ‘Hitât’ adlı eseriyle Fâtımî halifesinin veziri El-Âmir’in veziri Batâihî’nin oğlu İbn el-Ma’mûn (1121/1192) ve ‘Nüzhet el-muğleteyn fî ekber el-devleteyn’ adlı eseriyle Fâtımî devletinin son dönemlerinde sekreter olarak çalıştıktan sonra Memlûk Sultânı Selahaddîn Eyyûbî döneminde bu görevini sürdüren İbn el-Tuveyr’dir. (1130/1220) Bu eserler kaybolmasına rağmen İbn Müyesser, Abd el-Zahir, İbn Zâfir ve Makrîzî, Kalkaşendî, Tağrî Birdî gibi tarihçiler mevlid hakkında yazdıkları eserlerinde bu iki eseri kaynak olarak kullanmışlardır (Kaptein, 1993: 7-11).

Fâtımî dönemi mevlid tarihi ile ilgili araştırma yapan hemen hemen bütün tarihçilerin ana kaynağı, İbn el-Ma’mûn ve İbn el-Tuveyr’in eserlerinden faydalanan yukarıda ismi geçen tarihçiler olmuştur.

İbn el-Ma’mûn’un eserinde anlatılan mevlid merâsimleri, 1096-1130 yılları arasında yaşamış olan Halife Âmir bi Ahkâmîllah zamanında geçmektedir. İbn Memun, kutlama günü olarak Rebûlevvel ayının 13. gününü işaret eder. Bu kutlamada halka halifenin 6000 dirhem ve Peygamber (s.a.v) ailesinden olan kişilerin mezar türbedârlarına 40 tabak hamur işi yiyeceklerinden, şekerlemelerden, bal, badem ve susam yağı dağıtıldığından bahsetmektedir (Kaptein, 1993: 10).

Fâtımî halifeleri üzerinde büyük nüfuzu bulunan ve yönetime hâkim olan vezir ve başkumandan Bedr el-Cemalî’den sonra yerine vezir olan oğlu Efdal, halife Müsta’lî-Billâh (487-495/1094-1101) zamanında Hz. Hasan ve Hüseyin’in mevlidleri dışındaki dört mevlidi yasaklatmıştır. Ancak Efdal öldükten sonra vezir olan Me’mûn el-Betâihî’nin, Âmir-Biahkamîllah devrinde (h.517/m.1123) yılında tekrar bu törenleri başlattığını Özel, Makrîzî’den nakletmektedir (Özel, 2002: 237).

Mezhep tartışmalarının yoğun olduğu bir dönemde vezirlik yapmış ve hâlife üzerinde oldukça etkili olan el-Efdal b. Emîri'l-cüyûş, Fâtımîlerde İmâmiyye mezhebinin mutaassıp taraflarından biridir. İsmâiliyye mezhebine karşı olumsuz tavrı, dönemin iktisâdî hayatının sıkıntılı olması ve devletin idârî ve sosyal açıdan kargaşa içinde olması sebebiyle el-Efdal b. Emîri'l-cüyûş'un mevlid kutlamalarını yasakladığı nakledilir (Bakırcı, 2003: 13).

İbn Tuveyr'in eserinde Fâtımî dönemi altı mevlid (Hz. Peygamber, (s.a.v) Hz. Ali, (r.a) Hz. Fâtımâ, (r.a) Hz. Hasan, (r.a) Hz. Hüseyin, (r.a) Dönemin Halifesi) kutlaması anlatılmaktadır. Kutlama günü olarak İbn Me'mûn'dan farklı olarak Rebîülevvel ayının 12. gününü işaret etmektedir. Bu kutlamalarda Kur'ân- Kerîm kâriyelerinin, vâizlerin, duâhanların ve câmî imamlarının icrâda bulunduklarını, halka yiyecek ve içecek dağıtıldığını belirtmektedir (Kaptein, 1993: 14-15).

Fâtımîler dönemi mevlid bölümünü geniş bir şekilde çalışan N.J. Kaptein'in "Muhammad's Birthday Festival" adlı eserinde o döneme ait merâsimler geniş bir şekilde açıklanmıştır. İster Kaptein'in ister diğer araştırmacıların eserlerinde o döneme ait Hz. Peygamber'in (s.a.v) doğumunu konu edinen bir Mevlid-i Nebî yazma eserine rastlayamadık. Bunun sebebi olarak yukarıda anlatılan siyasi nedenler zikredilebilir.

İlk dönem sünnî âlimlerin mevlid kutlamalarına karşı çıkmaları ve bid'at saymalarına rağmen sonraki dönemlerde bu kutlamaların benzerleri şenlik havasında Hz. Peygamber (s.a.v) ile sınırlı kalınarak sünnî bölgelerde de görülmeye başlanmıştır.

Selçuklularda Mevlid Kutlamaları

Mevlid tarihine giriş bölümünde Fâtımîler döneminden önce Mevlid-i Nebî merâsimlerinin sünnîlerce şenlik havasından uzak, sadece Hz. Peygamber (s.a.v) odaklı yapıldığından ve bu kutlamaların tadrîcî bir şekilde farklılaşarak Nureddin Zengi dönemindeki uygulamalardan bahsetmiştik. Özellikle 800 – 1400 yılları arası İslâm coğrafyasına bakıldığında Emevîler, Abbâsiler, Fâtımîler, Eyyûbîler, Memlûklüler, Büyük Selçuklular'ın bugünkü Ortadoğu diye tabir ettiğimiz bölgede hâkimiyetleri sonucu dinî ve iktisâdî hayatın çok hızlı bir değişim içinde olduğunu görebiliriz. Bu değişimlerin içinde; sünnî-şîâ arasındaki savaşlara kadar varan çatışmaların, farklı dinî anlayışların, çeşitli mezheplerin ortaya çıkmasının, tasavvufî hareketlerin yayılmasının, Perslerin ve özellikle Türklerin kültür aktarımındaki

rollerinin İslâm coğrafyasının çeşitlenmesinde önemli etkileri olmuştur. Sünnî câmiâda Mevlid-i Nebî kutlamalarında, önceleri sadece Hz. Peygamber'in (s.a.v) doğduğu ev ve kabri ziyaret edilirken, Fâtımîlerin şenlik havasına benzer mevlid kutlamalarından etkilenilerek şaşaalı mevlid kutlamaları yer almaya başlamıştır. Her ne kadar Selahaddin Eyyûbî, Fâtımî hanedanlığını sona erdirdikten sonra mevlid dâhil bütün kutlamaları kaldırmış olsa da (Kaptein, 1993: 28), mevlid tarihi bölümünde belirttiğimiz gibi kendisinden sonra gelen dönemlerde sünnîlerin Fâtımîler'den esinlenerek düzenlenmiş mevlid merâsimlerini görmekteyiz. Bunun ilk örneği birçok savaşta ona komutanlık yapmış olan "Muzafferuddin Kökböri (1154-1233) (Ebû S'îd Kökböri b. Ebi'l Hasan 'Alî b. Beytegin b. Muhammed)'dir (Bakırcı, 2003: 6).

"Mevlid merâsiminin devlet erkânı yanında halkın da katılımıyla kutlanması, Selçuklular döneminde başlamıştır. Selçuklu devletine bağlı Erbil şehri Atabeği ve Selahaddin Eyyûbî'nin kayınbiraderi Muzafferüddin Kökböri, ilk defa halkın da iştirak ettiği mevlid merâsimi icrâ etmiştir." (Kavas, 2007: 45).

Büyük Selçuklu Devleti Atabeglerinden Musul Atabegi, İmâdüddin Zengi'nin Türkmen asıllı kumandanlarından, Urfa valisi ve daha sonra Musul nâibi olan Zeynüddin Ali Küçük b. Begtegin tarafından Erbil'de kuruldu. Kardeşi Yûsuf'un Ekim 1190'da ölümü üzerine Erbil Beyliği'nin başına geçti ve 1232 yılında ölümüne kadar bu Türk beyliği Erbil ve çevresinde hüküm sürdü (Alptekin, 1992: 39).

"Kökböri, kardeşiyle beraber Selâhaddîn-i Eyyûbî'nin el-Cezîre'deki başarılarında önemli rol oynadı ve sefer dönüşünde Selâhaddîn-i Eyyûbî'nin kız kardeşi Rebîa Hatun ile evlendi." (Bezer, 2002: 234). "Selâhaddîn-i Eyyûbî'nin Haçlılar'la yaptığı savaşların birçoğuna kumandan olarak katılan Kökböri, Cemâziyelevvel 580'de (Ağustos 1184) Kerek muhasarası ile başlayıp Kudüs'ün fethiyle sonuçlanan savaşlarda önemli hizmetlerde bulundu." (Bezer, 2002: 234). "Kökböri, Selâhaddîn-i Eyyûbî'ye müracaat ederek elinde bulunan iktâlar ve 50.000 dinar karşılığında Erbil'in kendisine verilmesini istedi. Selâhaddîn-i Eyyûbî de Haçlılar'a karşı mücadelede üstün hizmetlerini gördüğü Kökböri'ye Erbil'in yanı sıra Şehrizor ve Karabeli derbendini de iktâ etti" (Bezer, 2002: 235). "18 Ramazan 630'da (28 Haziran 1233) Beled'de vefât eden Kökböri'nin naaşı daha sonra Erbil'e nakledildi. Buradan vasiyeti uyarınca Mekke'ye götürülmek üzere hac kafilesiyle birlikte yola çıkarıldı. Ancak o yıl (631/1234) Mekke'ye ulaşamadan geri dönüldü ve Kûfe'de

toprağa verildi.” (Bezer, 2002: 235). “Erbil’e hâkim olduktan sonra şehrin kale ve surlarını tamir ettirmiş, sokaklarını düzeltip yeni çarşılar yaptırmıştır” (Yâkût, I, 186 vd.).

Erbil’de büyük bir hastane, kimsesizler, yetim çocuklar, sakatlar ve dul kadınlar için bakımevleri, kendi adına nisbetle Muzafferîyye olarak anılan medrese, Ulu Câmî, Halep ve Erbil’de hankâhlar onun tarafından inşa ettirilen önemli eserlerdir. Ayrıca her yıl hac seferleri düzenleyen Kökböri fakir hacıların ihtiyaçlarını karşılardı. Mekke’de de çok hayratı vardı. Arafat’a ilk olarak suyu o getirtmiştir (Bezer, 2002: 235).

Kökböri, Erbil’de ve Harran’da kurduğu medreseler, hastaneler ve şehrin îmarıyla gücünü gösteren bir medeniyet inşâ etmiştir. “Erbil’in imârını sağladıktan sonra İslâm dünyasının dikkatini buraya çekmek ve özellikle ilim adamlarının buraya yönelmesini sağlamak amacıyla her yıl yapılacak olan bu kutlamaları başlatmıştır.” (Bakırcı, 2003: 23). Meşhur âlim Celâleddîn es-Suyûtî dâhil çoğu Müslüman müellifler, bu kutlamaları Hz. Peygamber’in (s.a.v) doğum gününü kutlamak amacıyla yapılan ilk resmî şenlikler olarak kabul etmekte birleşmişlerdir (Ateş, 1954: 6).

Erbil’deki mevlid kutlamaların etraflı mâlûmatını aktaran İbn. Hallikân (öl. 681/1282)’dır (Pekolcay, 2016: 18). Bu mâlumatları Pekolcay şu şekilde aktarmaktadır:

Erbil’e yakın yerlerden Bağdat, Musul, Cezire, Sencer, Nusaybin ve İran’dan birçok fakih sûfî vâiz ve kurrâ, Muharrem ayından başlayarak Rebîülevvel ayının ilk günlerine kadar Muzafferuddin yanında toplanırlar ve Muzafferuddin’in evvelce kale kapısından meydana yakın bulunan hankâh kapısına kadar olan saha dâhilinde her birinde dört beş kat bulunan yirmi kadar ahşap kubbe hazırlanır, bu kubbelerden biri kendisine diğerleri de devlet adamlarına tahsis olunurdu. Safer ayının ilk gününde kubbeler ihtimamla ve muhtelif şekillerde süslenir, katlarının her birine mugannîler ve hayalciler oturlardı. Bu esnada halk işini gücünü bırakır kubbelerin etrafında gezip dolaşmak ile vakit geçirirdi. Muzafferuddin her gün ikindi namazından sonra kubbelerin her birinde muganniyelerin şarkılarını dinler, hayalcilerin hayallerini gözden geçirir, kubbelerde neler yaptıklarını görürdü. Sonra hem hankâhta kalıp orada âyin yapar, sabah namazını müteâkip ava çıkar, öğleden sonra kaleye dönmüş bulunurdu ve Mevlid Gecesine kadar her gün bu şekilde hareket ederdi. Muzafferuddin, mevlid günündeki ihtilaf sebebiyle Mevlid-i Nebî bayramını bir sene ayın sekizinci günü, bir senede on ikinci günü yaptırırdı.

Mevlidden iki gün önce, ortaya birçok deve, sığır, koyun çıkarılır; bunlar davullar, şarkı ve eğlenceler ile kesilerek türlü yemekler pişirilirdi. Mevlid gecesi Muzafferuddin, kalede akşam namazını kıldıktan sonra ve ayınler

yaptıktan sonra yakılmış mumlar arasında oradan iner, bunu müteakip de alay mumlarından her biri bir katıra yükletilir, katıra bağlanan bu mumların arkasından da bir adam tutardı. Böylece hankâh'a varılırdı.

Mevlid sabahı kaleden hankâh'a doğru birbiri ardınca yürüyerek inen sûfilerin arkasından Muzafferuddin de hankâh'ın önüne gelirdi. Bu mahalde vâizler için bir kürsü, Muzafferuddin için de halkın toplandığı tarafa, kürsüye ve ordunun yer aldığı meydana doğru pencereleri mevcut olan ahşap bir burç kurulmuş bulunur, bu pencerelerden Muzafferuddin orduya, halka veya vâizlere bakardı. Ordunun geçidi ve vâizlerin vaazı devam ettiği müddetçe ayân, rüesâ ve mevlid merâsimi için gelmiş olan fakih, vâiz, kurrâ ve şâirlere, birer-birer çağrılarak ikram ve ihsanlarda bulunulurdu. Ordunun geçiş merâsimi bittikten sonra da yoksullar için meydanda kürsünün etrafında bulunanlar içinde hankâh dâhilinde birer sofrâ kurulurdu. Bütün bu işler ikindiye ve hatta ikindiden sonraya kadar sürerdi. Muzafferuddin o gece hankâh'ta kalır ve âyinlere iştirak ederdi. Mevlid bayramı bitince Erbil'de bu maksatla toplanmış olan şahıslara, memleketlerine dönmek için bir miktar para verilirdi. (Pekolcay, 2016: 18).

Pekolcay, (2016) “Bu bayramda yapılan ışıklı alayın Kahire'nin başka bayramlarında bulunmaması, buna mukâbil Hristiyanların bayramlarında yapılmakta olması, bu âdetin Hristiyanlık tesiriyle girmiş olması ihtimalini hatıra getirebilir.” demektedir. Pekolcay ışıklı gösteriler hakkında böyle bir tespitte bulunmuş olsa da Abbâsî toplum hayatına bakıldığında fener alaylarının yapıldığı görülmektedir. “Özellikle Bağdat, Kudüs ve Şam'da bayram (Ramazan-Kurban) kutlamaları canlı ve hareketli olurdu. Hilâfet sarayı süslenir, nehirler süslenmiş kayıklarla dolar, kıyılarda kandiller yakılırdı. Bayram geceleri çeşitli şehirlerde fener alayları düzenlenirdi.” (Sarıçam, 2009: 166).

Bu kutlamaların Fâtımîler'inkinden farklı olarak hazırlıklarıyla birlikte uzun bir zaman dilimine yayıldığı, bir şenlik havası içinde halkın geniş bir katılımının söz konusu olduğu ve özellikle tarikat mensuplarının rolünün ön plana çıktığı dikkat çekmektedir. Ebû Şâme el-Makdisî, mevlid kutlamasını ilk önce Musullu sûfî Ömer b. Muhammed el-Mellâ'ın her yıl kendi zaviyesinde yaptığını, Kökböri'nin de bunu örnek alarak mevlid-i şerif törenlerini başlattığını belirtir (Özel, 2002: 238). “Suyûtî'nin, Mevlid uygulamasını ilk defa Kökböri'nin başlattığına dair bazı kaynaklarda zikredilen görüşü, bu kutlamaların geniş katılımlı özelliğinden kaynaklanmış olmalıdır.” (Şeker, 2004: 476).

İbn Hallikân'ın anlattığına göre “Mevlid kutlamaları, çevredeki bölgelerden çok fazla sayıda insanın ilgisini çekmeyi başarmış ve düzenleyen tarafın adına çok büyük

meblağlara mâl olmuştur.” (Katz, 2014: 16). “İbn Kesîr rivâyetine göre bu harcamaların 300.000 dirheme ulaştığı söylenmektedir.” (Katz, 2014: 16).

Bu kutlamalarda okunmak üzere yazılmış “et-Tenvîr fî mevlidi sirâci'l-münîr” adlı eserin sahibi İbn Dihye'dir. Zilkade 544'te (2 Mart 1150) Belensiye (Valencia) veya Dâniye'de (Denia) dünyaya geldi. Kendisinin verdiği bilgiye göre nesebi, baba tarafından Hz. Peygamber'in Herakleios'a elçi olarak gönderdiği sahâbî Dihye b. Halîfe el-Kelbî'ye, anne tarafından ise Hz. Hüseyin'e (r.a) dayanmaktadır. Bundan dolayı kendisini “Zü'n-nesebeyn (Zü'n-nisbeteyn), İbn Dihye ve'l-Hüseyn, Zü'n-nisbeteyn beyne Dihye ve'l-Hüseyn” şeklinde tanıtır. Mısır'da Eyyûbî Sultanı el-Melikü'l-Âdil (1200-1218) tarafından, el-Melikü'l-Kâmil unvanıyla tahta geçecek olan oğlu Muhammed'i yetiştirmesi için görevlendirildi. Böylece Eyyûbî sarayında çok önemli bir yer edinmiş oldu (Özdemir, 1999: 413).

İbn Dihye, 604'te (1207) Erbil'e uğradığı sırada Hz. Peygamber'in doğumunun büyük törenlerle kutlandığına şahit olmuş ve Erbil Atabeği (Begteginliler) Muzafferüddin Kökböri için bu eseri telif etmiştir. Müellif bu eserinden dolayı Kökböri tarafından 1000 dinarla ödüllendirilmiştir. Eserin yazma nüshaları Bibliothèque Nationale'de bulunmaktadır (Özdemir, 1999: 413).

Dihye'nin bu mevlidinin çok bilinmesinin sebebi; ilk defa resmi bir mevlid kutlamasında konusu sadece Mevlid-i Nebî olan eser olmasından kaynaklanmaktadır (Bakırcı, 2003: 70).

Erbil Atabeklerine aynı zamanda, Böriler adı verilir ve Begtigin Sülâlesi denilir. Böriler, bozkurtlar demektir. Beg ve tigin kelimelerinden bilhassa tigin sözü, eski Orta Asya Türklüğüne ait bir unvandır. Tigin eski Türkçede şehzâde, prens anlamına gelir. Sonraları, Selçuk ve Anadolu Türkleri tarafından terk edilen bu kelimenin Kökböri ailesi tarafından şuurla yaşatılan eski ve milli hatıralardan olması çok mühimdir.

Böylelikle, çok eski milli hatıralara bağlılıklarıyla, böyle milli hatıraları, bilgiyle ve hassasiyetle sakladıkları daha adlarından aşikâr olan bu ailenin, bilinen tarihi faaliyetleri, onların aynı zamanda İslâm inancına da bağlılıklarını gösterir. İşte bu çifte bağlılıktır ki, Kökböri'nin, ilk defa, resmi ve çok zengin bir tören halinde yaptığı Mevlid törenlerine de eski ve dinî Türk törenlerinden birtakım hatıralar işlediğini sezdiriyor. Çünkü Kökböri'nin Mevlid törenlerinde eski Türk ayınlarına benzer taraflar vardır:

Kökböri, Mevlid törenlerinden önce av eğlenceleri, tertiplemiş, Mevlid'e hazırlık mahiyetindeki bu av törenlerinden döndükten sonra çok sayıda kurban keserek, Mevlid ayınlarına hemen hemen eski Türk sığır ve şölenlerinin ruhunu vermiştir.

Eski Türklerde sığır, dinî süreklilik avı'dır. Bu avlanmalardan sonra yapılan şölen'ler ise dinî ziyafetlerdir. Bütün bu hareketlerin şiir ve mûsiki ile bir arada yapılması, yani hem süreklilik avlarında hem şölenlerde dinî besteler çalınarak ilâhiler söylenmesi, Kökböri'nin Mevlid törenleriyle dikkate değer bir benzerlik içindedir.” (Banarlı, 1963: 13).

“İlk defa Kökböri’nin başlattığı Mevlid-i Nebî ile ilgili eğlenceli merâsim ve anma törenleri, sonraları diğer İslâm ülkelerinde de bir âdet haline gelmiştir.“ (Bezer, 2002: 235). Mevlid töreni, Erbil’de uygulanan şeklinden biraz farklılaşmış halde Mekke’de görülmeye başlanmıştır. Buradan İslâm dünyasının batısı ile doğusuna yayılmıştır. Bunda İslâm dünyasının çeşitli yörelerinden Mekke ve Medine’ye gelen hacıların rolü olduğu söylenebilir (Furat, 2007: 53). “Bir dinî bayram görünümü sunan bu uygulamalar Selçuklular tarafından Mısır’a taşınmış, buradan Mekke’ye geçmiş, zamanla Kuzey Afrika sahili boyunca İspanya’ya, doğuda ise Hindistan’a kadar ulaşmıştır.” (Akarpınar, 2006: 45).

Problem Durumu

Osmanlı döneminde yazılan mevlidler içinde takdire şâyân ve zamanla en şöhretli olan Süleyman Çelebi’nin *Vesiletü’n-Necât*’ı, sonraki dönemlerde mübarek gün ve gecelerde icrâ edilmek üzere önce Sinâneddin Yusuf sonra Sekbân tarafından bestelenmiştir. Zamanla devlet tarafından resmileşen ve bir dizi merâsim hüviyeti kazanarak geniş çevrelerce pek fazla ilgi uyandıran Mevlid’in icrâsı, gittikçe önem kazanmaya başlamıştır. Bu suretle icrâ edenler özenle seçilmiş ve bestesiyle birlikte zamanla mevlid icrâ üslûbu oluşmuştur. Kuşkusuz bu üslûbun oluşmasında en büyük pay sahibi Mevlid bahirlerini icrâ eden mevlidhânlardır. Zamanla Enderunda mevlidhân yetiştiren bölümler oluşmuş, mevlidcibaşı adı altında mevlid meşk eden üstâdlar ortaya çıkmıştır. Zamanla bu mevlid geleneği, sadece İstanbul ile sınırlı kalmamış, neredeyse Osmanlı’nın hâkim olduğu birçok bölgede uygulanmaya başlamıştır. Şöhretini her dönem devam ettiren *Vesiletü’n-Necât*’a yapılan nazireler çoğalmış diğer mübârek gün ve gecelerde okunması için Muhammediyeler, Mîraciyeler ve Regâibiyyeler yazılmış ve bestelenmiş olsa da hiçbirisi halk tarafından *Vesiletü’n-Necât* kadar karşılık görmemiştir. *Vesiletü’n-Necât*’ın sözlerinin uzun olmasından ve bazı sosyolojik nedenlerden dolayı bestesi unutulmaya ve icrâsı kısaltılmaya başlanmıştır. Osmanlının son dönemlerinden itibaren mevlidhânların nitelikleri azalmış ve sonraki dönemlerde merasimlerin sona ermesiyle beraber icrâsı tamamen kalitesiz hâle gelmeye başlamıştır. Son yüzyıldaki sosyolojik şartların değişmesinden dolayı Mevlid merâsimlerinin amacına verilmesi gereken değer unutulmuş, icrâsı da problem olmaya başlamıştır.

Belirtilen görüşler doğrultusunda problem cümlemiz “Türk Mûsikîsi’inde Mevlid Geleneği ve Kani Karaca’nın Mevlid İcrâlarının Özellikleri Nasıldır?” olarak tespit edilmiştir.

Alt Problemler

1. Osmanlı Dönemi Mevlid Tarihi

- 1.1. Mevlidin *Vesîletü’n-Necât*’ın ortaya çıktığı dönem nasıldır?
- 1.2. *Vesîletü’n-Necât*’ın müellifi Süleyman Çelebi kimdir?
- 1.3. Süleyman Çelebi’nin Mevlidi nasıldır?
 - 1.3.1. Süleyman Çelebi’nin Mevlidi’nin bölümleri nelerdir?
 - 1.3.2. Süleyman Çelebi’nin Mevlidi’nin Edebî Özellikleri nasıldır?
 - 1.3.3. Süleyman Çelebi’nin Mevlidi’nin Bestelenmesi nasıldır?
 - 1.3.4. Süleyman Çelebi’nin Mevlidi’nin bahirlere göre icrâsı nasıldır?
 - 1.3.5. Osmanlı ve Cumhuriyet Mevlidhânları kimlerdir?
- 1.4. Günümüze kadar yazılmış mevlidler nelerdir?
- 1.5. Osmanlıda mevlid merasimleri nasıldır?
- 1.6. Mevlidin halk içinde farklı nedenlerle kutlanması nasıldır?
- 1.7. Mevlid’in sosyolojik etkileri nelerdir?

2. Kani Karaca ve Mevlid İcracılığı

- 2.1. Kani Karaca kimdir?
 - 2.1.1. Kani Karaca’nın hayatı nasıldır?
 - 2.1.2. Kani Karaca’nın musiki kişiliği nasıldır?
- 2.2. Kani Karaca’nın mevlidhânlığı nasıldır?
 - 2.2.1. Kani Karaca’nın Mevlid icrasında fonetik kullanımı nasıldır?
 - 2.2.2. Kani Karaca’nın Mevlid icrâsının makâm ve seyir özellikleri nasıldır?
 - 2.2.2.1. Kani Karaca’nın Tevhid bahrindeki makâm ve seyir özellikleri nasıldır?

2.2.2.2. Kani Karaca'nın Velâdet bahrindeki makâm ve seyir özellikleri nasıldır?

2.2.2.3. Kani Karaca'nın Merhaba bahrindeki makâm ve seyir özellikleri nasıldır?

2.2.2.4. Kani Karaca'nın Mîrac bahrindeki makâm ve seyir özellikleri nasıldır?

2.2.3. Kani Karaca'nın kişisel motif ve cümleleri nasıldır?

2.2.4. Kani Karaca'nın Mevlid icrâsında kullandığı süsleme teknikleri nelerdir?

2.2.4.1. Kani Karaca'nın Mevlid icrâsında çarpmaları nasıldır?

2.2.4.1.1. Kani Karaca'nın Mevlid icrâsında öncü çarpma nasıldır?

2.2.4.1.2. Kani Karaca'nın Mevlid icrâsında ara çarpmalar nasıldır?

2.2.4.1.3. Kani Karaca'nın Mevlid icrâsında bağlı çarpma (Perde bırakma) nasıldır?

2.2.4.1.4. Kani Karaca'nın Mevlid icrâsında ikili ve üçlü çarpmalar nasıldır?

2.2.4.1.5. Kani Karaca'nın Mevlid icrâsında merdiven çarpma nasıldır?

2.2.4.1.6. Kani Karaca'nın Mevlid icrâsında vurkaç çarpma nasıldır?

2.2.4.1.7. Kani Karaca'nın Mevlid icrâsında merdiven-vurkaç çarpma nasıldır?

2.2.4.1.8. Kani Karaca'nın Mevlid icrâsında sıklaşan çarpma nasıldır?

2.2.4.2. Kani Karaca'nın Mevlid icrâsında kaydırma nasıldır?

2.2.4.3. Kani Karaca'nın Mevlid icrâsında kümelenme nasıldır?

2.2.4.4. Kani Karaca'nın Mevlid icrâsında vibrasyon nasıldır?

2.2.4.5. Kani Karaca'nın Mevlid icrâsında sekileme nasıldır?

2.2.5. Kani Karaca'nın Mevlid icrâsında ritmik unsurlar nasıldır?

2.2.5.1. Kani Karaca'nın Mevlid icrâsında tartım kullanımı nasıldır?

2.2.5.1.1. Kani Karaca'nın Mevlid icrâsında üçleme kullanımı nasıldır?

2.2.5.1.3. Kani Karaca'nın Mevlid icrâsında terazi kullanımı nasıldır?

2.2.6. Kani Karaca'nın Mevlid icrâsında mûsikî tasvirleri nasıldır?

Amaç

Bu çalışma ile

- Osmanlı döneminde *Vesîletü'n-Necât*'tan önce ve sonrasında yazılan mevlidler,
- Süleyman Çelebi'nin hayatı ve yaşadığı dönem,
- *Vesîletü'n-Necât*'ın bahirleri ve kullanılan sanatlar,
- *Vesîletü'n-Necât*'ın bestelenmesi ve bestekârları,
- Önemli mevlidhânlar,
- Osmanlı döneminde mevlid merâsimleri,
- Çeşitli vesilelerle kutlanan mevlidler,
- Kani Karaca'nın hayatı ve mûsikî kişiliği,
- Kani Karaca'nın mevlidhânlığı,
- Mevlid icrâsında makâm-güfte ilişkisi,
- Karaca'nın mevlid icrâsında arûzun kullanımı,
- Karaca'nın mevlid icrâsında makâm ve seyir özellikleri,
- Karaca'nın mevlid icrâsında kişisel motif ve cümleleri,
- Karaca'nın mevlid icrâsında kullandığı süsleme teknikleri,
- Karaca'nın mevlid icrâsında ritmik unsurlar,

- Karaca'nın mevlid icrâsında mûsikî tasvirlerinin araştırılması, mevlid icrâ tavrı ve özelliklerinin belirlenmesi amaçlanmıştır.

Ayrıca çalışmamız sonucunda belirlenen Kani Karaca'nın mevlid icrâ özelliklerinin, ders niteliğinde yeni yetişecek mevlidhânlara kaynak oluşturması amaçlanmıştır.

Önem

Bu araştırma;

- Süleyman Çelebi mevlidinin *Vesîletü'n-Necât* öncesinde yazılan ve mevlid muhtevası olan şiirlerle benzerliklerinin incelenmesi,
- Süleyman Çelebi'yi mevlid yazmaya neden olan dönem olaylarının araştırılması,
- Süleyman Çelebi mevlidinin içerik ve edebî yönden tetkik edilmesi,
- Osmanlı dönemi mevlid meşk silsilesinin araştırılması ve mevlidhânların belirlenmesi,
- Mevlid geleneğinin araştırılması ve sosyolojik etkilerinin belirlenmesi,
- Kani Karaca'nın hayatı, mûsikî kişiliğinin ve mevlidhânlığının incelenmesi,
- Kani Karaca'nın mevlid icrâsında makâm ve seyir özelliklerinin belirlenmesi,
- Kani Karaca'nın mevlid icrâsında süsleme tekniklerinin ve ritmik unsurların tespit edilmesi,
- Kani Karaca'nın mevlid icrâsında musiki tasvirlerinin belirlenerek mevlid icrâ tavrı özelliklerinin ortaya konması açısından önemlidir.

Ayrıca çalışmamız sonucunda belirlenen Kani Karaca'nın mevlid icrâ özelliklerinin, ders niteliğinde yeni yetişecek mevlidhânlara kaynak oluşturması bakımından önemlidir.

Sınırlılıklar

Bu araştırma: Mevlid hakkında araştırmacının ulaşabildiği yazılı, işitsel-görsel kaynaklar ve Karaca'nın 2001 yılında Kalan Müzik tarafından çıkarılan “Dinî Mûsiki – Kani Karaca” adlı albümdeki ses kayıtları ile sınırlıdır.

Anahtar Sözcükler

Mevlid Geleneği, Süleyman Çelebi, Kani Karaca, Mevlid İcrâsı, Tavır Özellikleri
İlgili Araştırmalar

Bu bölümde, mevlid konusu ile ilgili araştırmalara yer verilmiştir. İlk olarak konuyla ilgisi olduğu düşünülen doktora tezleri, yüksek lisans tezleri, makale ve bildiriler şeklinde sıralanmıştır.

Gülçin Yahya'nın 2000 yılında hazırlamış olduğu “Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri” adlı doktora tezinde; Yorgo Bacanos'un ud taksimleri notaya alınarak, kullanmış olduğu, makâm, seyir, kişisel motifler, perdelerin süre değerleri, taksimde yapılan geçkiler incelenmiştir. Ayrıca inceleme sonucunda ud öğretimi için etüdler oluşturulmuştur.

Gönül'ün 2010 yılında hazırlamış olduğu “Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitimine Yönelik Alıştırmaların Oluşturulması” adlı doktora tezinde; Âdi Nevres Bey'in ud taksimleri, teknik ve melodik olarak, motif - cümle analizi, kişisel motifler, ritmik özellikler ve taksimlerinde makâm, seyir ve geçki özellikleri incelenmiş, yeni yetişecek ud icrâcılarına tavır geliştirme yöntemlerinin sunulması amaçlanmıştır.

Çetinkaya'nın 2019 yılında hazırladığı “Tarihi Süreçte Mevlid” adlı yüksek lisans tezinde; Mevlid kutlamalarının ortaya çıkışı, Fâtımîlerde mevlid ve sonraki süreçte mevlid geleneğinin oluşması, İslâm âleminde fıkhi tartışmalar, Türk Mevlid geleneğinin oluşmasında Kökböri'nin önemi, Osmanlı döneminde mevlid geleneğinin oluşması, Osmanlıda mevlid kutlamaları ve mevlidhânlar incelenmiştir.

Baloğlu'nun 2014 yılında hazırlamış olduğu “Dinî Türk Mûsikîsi Beste Türlerinden Durak” adlı yüksek lisans tezinde; Türk mûsikîsi'nde serbest ve besteli olarak icrâ edilen durak formu, tekkelerde kullanımı, üslûbu, cumhur olarak icrâsı, makâm ve tavır özellikleri incelenmiştir. Dr. Suphi Ezgi'nin “Duraklar, Durak Evferi usulü ile bestelenmiştir.” sözünden hareketle bu iddianın araştırılması yapılmıştır. Ayrıca, durakları meşk usulü ile öğrenmiş olan Sadettin Kaynak, Münir Nurettin Selçuk, Kani Karaca, Hopçuzade Şakir Çetiner gibi durak icrâ edenlerin durak ses kayıtlarının analizleri yapılmıştır.

Özbek'in 2013 yılında hazırlamış olduğu “Türk Makâm Müziği'nde Üslûp-Tavır Görüşleri Doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşça ve Bekir Sıdkı Sezgin İcrâlarının Analizi” adlı yüksek lisans tezinde; üslup ve tavır terimleri incelenmiş, ses ve saz icrâsı alanlarında yetkin kişilerin üslûp ve tavır kavramlarının tanımlamalarına yönelik görüşleri alınmıştır. Ayrıca Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşça ve Bekir Sıdkı Sezgin'in icrâlarından yola çıkılarak üslûp-tavır benzerlikleri ve farklılıkları ortaya konmuştur.

İlker Gülten'in 2019 yılında hazırlamış olduğu “Türk Müziği Eğitimi Veren Konservatuvarlardaki Ses Eğitimi Derslerinin Öğretim Programları ve Uygulamaları Açısından İncelenmesi” adlı yüksek lisans tezinde; Türk Müziği eğitimi veren konservatuvarlardaki "Ses Eğitimi" derslerinin öğretim programları ve uygulamaları amaçlanmıştır. Konservatuvarlarda “Ses Eğitimi” derslerinin farklı mesleki donanımlara sahip öğretim elemanları tarafından farklı ilke ve uygulamalarla yürütölmekte olan durumun tespiti yapılmıştır.

Sühan İrden'in 2011 yılında hazırlamış olduğu “Dede Efendi'nin Sabâ Âyîn-i Şerîfi'nin Makâm-Geçki-Çeşni Analizi” adlı makale çalışmasında; Sabâ âyininin makâm, geçki, çeşnileri incelenmiştir. Âyîn-i Şerîf analizlerinde belirli bir metot olmadığı için yeni bir metot geliştirilmiş ve bu metot incelenmiştir.

Sezikli'nin 2008 yılında hazırlamış olduğu “Besteli Mevlid Üzerine İki Yazma Eser” adlı makalesinde; elde edilen bazı nüshalarda bulunan mevlid bahirlerindeki beyitlerin hangi makâmda okunacağı ile ilgili çalışma araştırmamıza katkı sağlayabilir.

Gölçin Yahya Kaçar'ın 2020 yılında çıkarmış olduğu “Türk Mûsikîsinde Eser ve İcrâ Tahlîli Yöntemleri (Kavram – Semboller ve Örnekleriyle)” adlı kitabında; kendisinin Türk Mûsikîsi literatürüne yeni kazandırmış olduğu terminolojiler tanıtılmakta, eser ve icrâ tahlilleri için farklı tür ve formlarda tahlil örnekleri verilmektedir.



2. YÖNTEM

Bu bölümde araştırmanın modeli, araştırma için belirlenen evren-örneklem, araştırmada kullanılacak veri toplama yöntemi ile ilgili açıklamalar yer almıştır.

2.1. Araştırmanın Modeli

Bu araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden biri olan betimsel tarama modeli uygulanmıştır. Osmanlı dönemi mevlid geleneği tarihi ve Karaca'nın 2001 yılında Kalan Müzik tarafından neşredilen “Dini Mûsiki – Kani Karaca” adlı albümünde bulunan mevlid icrâsının makâm seyirleri, tartım özellikleri, süsleme teknikleri yönünden analiz edilip durum tespiti yapılacağından araştırmanın modeli; Genel taramadır. “Genel Tarama modelleri, çok sayıda elemandan oluşan bir evrende, evren hakkında genel bir yargıya varmak amacı ile evrenin tümü ya da ondan alınacak bir grup, örnek ya da örneklem üzerinde yapılan tarama düzenlemeleridir.” (Karasar, 2013: 79).

2.2. Evren ve Örneklem

“Herhangi bir araştırma veya gözlem alanına giren obje ve bireylerin tümüne evren denir.” (Kaptan, 1973: 145). Başka bir tanımla evren: “Araştırılmak istenen alanı oluşturan, ortak karakteristik özelliklere sahip, gözlenebilir objelerin bütünüdür.” (Cebeci, 2010: 49) Çalışmada, Türk Mûsikîsi’nde Mevlid konusunun kapsadığı mevlid geleneği, kutlamaları ve icrâsı araştırılmıştır. Bu bağlamda araştırmanın evrenini; Türk Mûsikîsi’nde Mevlid Geleneği oluşturmaktadır.

“Örneklem belirli bir evrenden, belirli kurallara göre seçilmiş ve seçildiği evreni temsil yeterliği kabul edilen küçük kümedir.” (Karasar, 1995: 110) Örneklem, evrenden bir parçadır. Konunun daha iyi kavranılması için örneklemin önemi büyüktür. Çalışmamızla ilgili Karaca'nın hayatı, mevlid icrasında kullanmış olduğu makam seyri, süsleme teknikleri, tartım özellikleri vb. evrenin küçük kümesini teşkil etmektedir. Bu yüzden araştırmanın örneklemini: Karaca'nın 2001 yılında Kalan Müzik tarafından çıkarılan “Dini Mûsiki – Kani Karaca” adlı albümdeki mevlid icrâ ses kayıtları oluşturmuştur.

2.3. Veri Toplama Teknikleri

Çalışmamızda Bulgular ve yorumlar bölümünde 1. alt başlık olan 3. bölümde Mevlid Geleneğinin oluşumu, Süleyman Çelebi Mevlidi, mevlidhânlar zinciri ve Mevlid Kutlamaları şekli incelenmiştir. Bu yüzden veriler, doküman inceleme tekniği kullanılarak elde edilmiştir. “Araştırma kapsamında incelenen konuyla ilgili olgu ve olaylar hakkında bilgi içeren yazılı belgelerin analiz edilmesiyle veri sağlanmasına doküman incelemesi denilmektedir.” (Karataş, 2015: 72).

Ayrıca bu araştırmada araştırmacı tarafından düzenlenen “Yarı Yapılandırılmış Görüşme” tekniği uygulanmıştır. “Görüşme formu yöntemi, benzer konulara yönelmek yoluyla değişik insanlardan aynı tür bilgilerin alınması amacıyla hazırlanır.” (Patton, 2003, Akt. Yıldırım ve Şimşek, 2011: 122). Bu teknikte önceden belirlenmiş sorular olduğu gibi konunun akışına, önemine göre konunun daha iyi anlaşılabilmesi için görüşme esnasında ortaya çıkan sorular da sorulabilir. Görüşmenin kaydı için ses ve görüntü cihazları kullanıldığı gibi sadece ses cihazı da kullanılabilir.

2.4. Verilerin Analizi ve Yorumlanması

Bu araştırmada bilgi, çeşitli kütüphanelerden, internet ortamından ve doğrudan ses kayıtlarından elde edilmiştir. Yazılı bilgiler, Doküman İnceleme metoduyla analiz edilmiştir.

Karaca'nın mevlid icrasındaki ses kaydı notaya alındıktan sonra makam seyri, süsleme teknikleri ve tartım kullanımlarındaki icrâ tavır özelliklerinin içeriği analiz edilmiştir. “İçerik analizi, elde edilen verilerin daha yakından incelenmesini ve bu verileri açıklayan kavram ve temalara ulaşılmasını gerektirir.” (Yıldırım ve Şimşek, 2008: 89).

İçerik analizleri aşamasında;

- Karaca'nın mevlid icrâ ses kayıtları, windows media player kullanılarak dikte edilmiş, dikte edilen notalar finale 2014 nota yazım programı ile bilgisayar ortamına aktarılmıştır. Karaca'nın mevlid icrâsı notaya aktarılırken dörtlük nota, birim olarak esas alınmıştır. Karaca'nın icrası esnasında sıklıkla kullandığı çarpmalar, nota yazımında, herhangi bir birim değerle ölçülmeksizin dikte

edilmiştir. Ayrıca Karaca'nın tavrını ortaya koyabilecek güfte kullanımları ve diğer süsleme teknikleri, icrâdaki ile birebir yazılmıştır.

- Dikte esnasında, mevlidin serbest bir icra üslûbu olması sebebi ile herhangi bir ölçülendirilme yapılmamış, dikte esnasında haricen gösterilen arıza işaretleri, her bir satır bir ölçü gibi düşünülerek konulmuş ve kaldırılmıştır.
- Mevlid geleneği ile ilgili uzman kişilerce yapılan yarı yapılandırılmış görüşmedeki ses kayıtları dikte edilerek yazılmış ve gerekli olduğu yerlerde metin içinde alıntılar yapılmıştır. Ayrıca katılımcılara görüşme formu hazırlanıp imzalatılmış, bu formlar EKLER bölümünde verilmiştir.
- Karaca'nın her bir bahirdeki ses alanı belirlenmiş, her bahirde kullandığı en pest ve en tiz perdeler arasındaki bütün perdeler, analiz başlıkları altında dizek üzerinde gösterilmiştir.
- Makam seyir özelliklerinde Karaca'nın bahirlerdeki uyguladığı makâmalar, geçkiler ve makam içinde karakteristik özellik taşıyan perde kullanım özellikleri, Abdülbâki Nâsır Dede'nin *Tedkik ü Tahkik*, Yakup Fikret Kutluğ'un *Türk Mûsikisinde Makamlar* ve Hüseyin Sadeddin Arel'in *Türk Mûsikisi Nazariyatı Dersleri* adlı eserlerinden ve bağlı makam anlayışlarından faydalanılarak tahlil edilmiştir.
- Çalışmada Gülçin Yahya Kaçar'ın mûsikî terminolojisine kazandırdığı makam seyir özelliklerinde kullanılan *Ezgi Hareketleri*'nin tablosu ve grafiği oluşturulmuştur. Bu aşamada her bir bahirdeki perdelerin kendinden sonra diğer perdelerle yapılan ezgi hareketleri ses alanı içindeki tüm perdeler yukarıdan aşağıya ve soldan sağa yazılmıştır. En pest perdeden başlayarak (Tevhid bahri: Hüseyinî-Aşîrandan, acem-aşîran, ırak, rast...) en tiz bölgedeki perdeye kadar kaç kere ezgi hareketi yapıldığının sayısı belirlenmiştir. Oluşan tablodan perde kullanımlarının sayıları Prof. Dr. Mehmet GÖNÜL'ün doktora tezinden de istifade edilerek sütunlar şeklinde excelde oluşturulan tablo içinde gösterilmiştir.
- Karaca'nın mevlid icrasındaki motif örnekleri mavi, cümle örnekleri kırmızı çerçevelerle numaralandırılarak gösterilmiştir.
- Yapılan çalışmada Karaca'nın süsleme tekniklerindeki çarpmalar bölümünde Bağlı çarpma (Perde bırakma) gibi ilk defa görülen süsleme çeşitleri ve tartımlar ilgili bölümlerde kendine özgü tartım çeşitleri tespit edilmiş, bağlı olduğu alt

başlık altında metin içinde tanımları yazılmış, örnekleri kırmızı renkli şekillerle gösterilmiştir.

- Gülçin Yahya Kaçar'ın mûsikî terminolojisine kazandırdığı ve bu başlık altındaki diğer çalışmamız ise *Mûsikî Tasvîri*'dir. Karaca'nın mevlid icrâsı esnasında belirlenen güftenin anlamına göre makam, motif, cümle, süsleme teknikleri ve uyguladığı tartımları, mûsikî ve güftelerin gereklerine göre açıklanmıştır.



3. OSMANLI DÖNEMİ MEVLİD TARİHİ

Mevlid yazımının ve akabinde orataya çıkan mevlid merâsimlerinin, Osmanlı'nın kuruluş ve sonrası dönemde sosyal hayata ve dinî kültüre etkisi büyüktür. Mevlid yazma geleneğini ilk başlatanlardan olan Süleyman Çelebi'nin eseri *Vesîletü'n-Necât*'ın da bu oluşuma etkisi yadsınamaz derecededir. Bu süreci daha iyi anlayabilmek için sosyal hayatın içinde büyük öneme sahip olan o döneme âit dinî hareketleri gözden geçirmek gerekir. Zirâ tarihte ortaya çıkan birçok olay sebeplere dayanır.

3.1. Mevlid'in (*Vesîletü'n-Necât*) Ortaya Çıktığı Dönem

“Osmanlı'nın kuruluş yıllarına âit yazılı kaynakların ve günümüz tarih bilgilerinin yetersizliğinden dolayı bu dönem henüz tam olarak birçok yönden aydınlanmamıştır. Mevcut bilgilerden hareketle bu dönemde Anadolu'nun siyâsî bir bütünlük ve birlikten yoksun olduğu görülmektedir.” (Yediyıldız, 2007: 13). Bu dönemi kısaca anlayabilmek için *Vesîletü'n-Necât*'ın yazıldığı tarihten birkaç yüzyıl öncesini irdelemek gerekir.

Abbâsi'lerin yıkılış sürecine kadarki zaman içinde ihtişamlı, parlak bir uygarlık haline gelen İslâm Medeniyeti, Abbâsiler döneminde kurulan Fâtımî devleti zamanında ortaya çıkan farklı İslâmî hareketlerle belirgin bir bölünmüşlüğe maruz kalmış ve bu bölünmüşlük İslâm âlemini menfî yönde etkilemeye başlamıştır (Ocak, 2004, s. 163). Bu hareketlerin başında İslâm âlemine çok zararı dokunmuş Batınîlik gelmektedir. Batınîlik:

Nâsları, zâhir-bâtın ayırımına tâbi tutarak te'viller yapan, İslâm'ın temel hükümlerini (zarûrât-i dîniyye) bütün müslümanların anlayışından farklı olarak yorumlayıp din anlayışlarını inkâr veya ibâha sınırına kadar götüren itikadî fırkalar yanında, son derece gizli bir şekilde teşkilâtlanmış örgütler vasîtâsıyla merkezî idareye karşı girişilmiş isyan faaliyetlerinin başını çeken çeşitli siyasî gruplar için de kullanılmış ortak bir lakaptır (Avni, 1992: 191).

Batınîlik hareketi sadece bulunduğu bölgeyi değil, Büyük Selçuklu ve Anadolu Selçuklu dâhil birçok devletin içine ajanlarıyla sızmış, devlet adamlarını birbirine öldürtecek kadar hatta iki devlet arasında savaş çıkaracak kadar teşkilatlanmıştı. Selçuklu Devleti bulunduğu bölgenin konumundan dolayı sadece Batınîlerle değil, bir taraftan küçük Türk Devletleri ile siyâsî birliği sağlamaya çalışırken diğer taraftan sosyal yapıyı bozabilecek heterodoks inanışlara karşı mücadele vermekteydi. Bu

mücadeleler içinde en çetini Türk Devletlerini birbirine düşürecek kuvvete bile erişen Bâtınîlere karşı olmuştur. Başta İmâm-ı Gazzâlî olmak üzere birçok din âlimi, yazdıkları eserlerle halkı bu sapık düşünceye karşı uyarmaya çalışmışlardır. Bu alanda en önemli çalışma ise Bâtınî-Şîâ hareketlere karşı sünnî anlayışı coğrafyada pekiştirmek amacıyla Selçuklu veziri Nizâmülmülk tarafından kurulan Nizâmiye Medreseleridir (Özaydın, 2018: 2).

Bâtınî hareketin başını çeken Hasan Sabbah, 1090 yılında Alamut Kalesini ele geçirdikten sonra, Orta doğuda Bâtınîliği yaymak için Abbâsilere ve Selçuklulara çok zarar vermiş, içirdiği haşışın (esrar) etkisiyle fedâileri birçok devlet adamını katletmiştir. Bunların içinde Bâtınîlerle çok mücâdele eden ve bir dönem onları zayıf düşüren Nizâmülmülk de vardır. Farklı topluluklarda İsmâiliyye, Seb'iyye, Tâ'limiyye, İbâhiyye, Mazdekiyye, Babekiyye, Nâsiriyye, Nusayriyye gibi farklı inanışlar adı altında kendilerini açığa çıkarmadan faaliyetlerini uzun süre devam etmişlerdir (Avni, 1992: 192).

Anadolu sünnî anlayışını tehdit eden diğer hareket ise Moğol istilasıyla İslâm dînini, İrânî bir kimlikle benimseyerek Anadolu'ya göç etmiş Türkmenlerdi. Bu göçe Şîâ-Bâtınî anlayıştaki İranlı sûfiler de eklenince sosyal toplumdaki dinî birliktelik daha da karışmaya başladı. Bu gruplara örnek olarak; Süleyman Çelebi'yi yazmaya iten Ulu Câmi'nde verdiği vaazda Peygamber (s.a.v) efendimizi diğer Peygamberler ile eşit gören anlayıştaki İranlı bir vaizdir.

Bir başka dinî anlayış ise özellikle Osmanlı'nın kuruluş döneminde Bizans bölgelerini fethettiği İznik, Bursa ve İstanbul civarındaki Mesih-Mehdi beklentisi içinde olan Hristiyan heterodoksunun ortaya çıkmasıdır (Ay, 2012: 3). Hz. Ali'nin (r.a) bazı Şîâ gruplarca Tanrısal bir ifade addedilmesi ile Hristiyan Ortodoks inancındaki Hz. İsa'nın (a.s) tanrılaştırılması düşüncesi bu bölgelerde -özellikle Anadolu'da- etkili olmuştur (Ay, 2012: 10).

Böylesine eklektik ve karışık durum içinde sünnî anlayışın korunmasını sağlayacak fikir ve sağlam dinî inanışların rolü büyüktür. Bunlar özellikle İbn. Arabî'nin vahdet-i vücûd öğretileri, ahlâki tasavvuf anlayışını benimseyen Mevlevîlik, Hacı Bektâşi Velî ve Yunus Emre'nin Orta Asya ve Horasan kökenli ve ahlâkçı ve aksiyoner tasavvuf anlayışlarıdır (Cide, 2015: 108).

Anadolu’da, Batınîlik gibi sapkın dinî anlayışlara karşı ilk örnekler, ileride Süleyman Çelebi’nin de ilham aldığı konu bütünlüğünden anlaşılan Âşık Paşa’nın *Garip-nâmesi*, Ahmedî’nin *İskender-nâmesi*, bir dönem Bursa’da yaşamış olan İbnü’l-Cezeri’nin *el-Mevlidü’l-Kebîr’i* ve Darîr’in *Sîretü’n-Nebî’si* gibi eserlerdir. Bu örneklerin en önemli özelliği buhranlı günlerde yazılmış olmalarıdır. Eserler incelendiğinde ise aynı ruha, aynı duyguya sahip ve toplumu aynı inanç içinde tutacak ve buhranlı günlerden selâmete çıkaracak görüşleri öne çıkardıkları görülür. Süleyman Çelebi’nin Mevlid’i de yazılan bu eserler ile aynı çizgide olmakla beraber eserin neredeyse bütününde Tevhîd anlayışının, Hz. Peygamber (s.a.v) sevgisinin ve ahlâkının dünya âhiret kurtuluşunun kaynağı olduğunu dile getiren anlatımların hâkim olduğu görülür. Bu ve benzeri konular düşünüldüğünde “...Peygamber sevgisi ve onun ahlâkı ile ahlâklanarak dünya ve âhiretin mâmur edilmesi, müellifin önem verdiği bir hedef olarak görülebilir. Nitekim onun bu hedefinin Osmanlı’da belli ölçüde mayalandığını ve söz konusu mayanın etkisinin bugün bile hâlâ devam ettiğini ve ilgili metnin bunda payı olduğunu söyleyebiliriz.” (Çapku, 2015: 63).

3.2. Süleyman Çelebi Kimdir?

Her ne kadar yazdığı Mevlid’in ünü, muhitin binlerce kilometre dışına çıkmış ve eserin içeriği hakkında birçok çalışmalar yapılmış olsa da, eserin müellifi olan Süleyman Çelebi’nin hayatı hakkındaki bilgiler sınırlıdır. Hayatı hakkında yazılanlar çoğunlukla Gelibolulu Ali’nin *Künhü’l-Ahbâr’ı*, İsmail Belîğ’in *Gül deste-i Riyâzı İrfân* ve *Vefeyât-ı Dânişverân-i Nâdiredân*, *Tezkîre-i Latîfî* gibi pek az sayıdaki tarihçilerin verdiği bilgilerden ibarettir. *Vesiletü’n-Necât*’ın şerhini yapan Hüseyin Vassaf dâhil olmak üzere son yüzyılda Faruk K. Timurtaş, Ahmet Ateş ve özellikle Necla Pekolcay gibi araştırmacıların kaynakları da yukarıda yazdığımız isimler ve eserlerdir.

Süleyman Çelebi’nin yaşadığı dönem, bir önceki maddede anlatılan dönem haricinde Osmanlı’nın Balkanlardaki başarıları ve Anadolu’da siyâsî birlikteliği sağlamaya çalıştığı bir dönem olmasına karşılık, Moğolların baskılarını artırdığı bir dönem olarak ta tarihe geçmiştir. Yani Süleyman Çelebi, hem Osmanlı’nın özellikle Yıldırım Beyazıd’ın (1360-1403) refah döneminde hem de sonrasında Emir Süleyman (1375-1420) ve Çelebi Mehmet (1382-1421) zamanında “Fetret Devri” diye anılan buhranlı günlerde yaşamıştır (Kemikli, 2007: 18).

Süleyman Çelebi'nin kesin doğum yılına tarihi kaynaklarda rastlanmamaktadır. *Vesîletü'n-Necât*'ın orijinal metinleriyle ilgili çalışmalar yapan Necla Pekolcay, vaktiyle Raif Yelkenci'den aldığı bir nüshadaki mevcut beyite binâen Mevlid'in 60 yaşında yazıldığını işaret ederek Süleyman Çelebi'nin H. 752 de doğmuş olma ihtimalini belirtmektedir (Pekolcay, 2016: 13). Ancak Süleyman Çelebi ve Mevlid'i ile ilgili çalışmalar yapan Ahmet Ateş bu bilginin doğruluğunun zayıf bir ihtimal olduğunu belirtmektedir. Raif Yelkenci'nin (1894-1974) En Son Dakika gazetesindeki bir yazısında Mevlid'in eski ve tam olduğunu iddiâ ettiği bir nüshasında rastlanan

Yiğitlik dâhi geçti şöyle hoca

Erişti şastlık ve oldu koca

beytinin sonradan başka müelliflerce yazıldığını veya başka bir mevlidden buraya aktarıldığını düşünmektedir. Çünkü *Vesîletü'n-Necât* bütünüyle *fâilâtün fâilâtün fâilün* kalıbıyla yazılmıştır. Bu beyit ise *mefâilün mefâilün faülün* kalıbıyla yazılmıştır. Fakat asıl nüshada olan:

Hem sekiz yüz on ikiydi tarihi

Bursa'da oldu tamam ey ahı

beytinde Mevlid'in H. 812 (M. 1409) yılında yazıldığı muhakkaktır. Ateş, mevlidin asıl nüshasında geçen:

Ömrümün kadrini hergiz bilmedim

Şimdi bildim ille ömrü bulmadım

Saç sakal ağardı gönlüm kap-kara

Kılmadım bir iş ki karam ağara

beyitlerine gönderme yaparak, Süleyman Çelebi'nin son yaşlılık evresi olabileceği gibi türlü insanlarda 45-50 yaşlarda ortaya çıkabilecek bir durum olabileceğini söyleyerek Süleyman Çelebi'nin H. 762 – 767 (M. 1359 – 1364) yılları arasında doğma ihtimalinin daha kuvvetli olduğunu belirtmektedir (Ateş, 1954: 26).

Süleyman Çelebi Bursa'da doğmuştur. Kaynaklara bakıldığında babasının kim olduğu tam olarak bilinmemektedir. Lâkin kaynakların müşterek bilgilerine göre: Süleyman Çelebi, Orhan Gâzî'nin çok hürmet ettiği Şeyh Mahmut'un torunudur ve bir rivâyete göre Şeyh Edebâlî'nin oğlu, Orhan Gâzî'nin de silah arkadaşıdır. Orhan

Gâzî'nin Şeyh Mahmud için İznik'te bir medrese açtırdığı ve İbn. Arabî'nin *Füsûs*'unu şerh ettiği bilinmektedir (Vassaf, 2013: 1).

Kaynaklarda Süleyman Çelebi'nin dinî ve edebî bilgileri nasıl ve kimden aldığı ile ilgili hiçbir bilgi yoktur. Fakat dedesi Şeyh Mahmut'un Orhan Gâzî'nin oğlu Süleyman Paşa Rumeli'yi zaptettiği ve ona ithâfen yazdığı:

Velâyet gösterip halka suya seccâde salmışsın

Yakasın Rumeli'nin dest-i takvâ ile almışsın

beytine bakıldığında medrese hocalığının yanında edebî dilinin de olduğu anlaşılmaktadır. Bu cihetle “Süleyman Çelebi iyi bir tahsil görmüş olup zamanının ilimlerine vâkıf âlim ve ârif bir zâttır.” (Vassaf, 2013: 1). Gerçi yazmış olduğu *Vesîletü'n-Necât* incelendiğinde dinî, tasavvufî ve edebî bilgilere derinlemesine vâkıf olduğu anlaşılmaktadır.

Çelebi kelimesi Eski Türkçe'deki “çalap” kelimesinden gelmektedir, Tanrı-Allah anlamındadır. Türk İslâm kültüründe çelebi ise; “Allah'a âit, Allah adamı.” anlamındadır (Dilçin, 2013: 61).

“17. yüzyılın sonlarına kadar bilgin ve soylu kimseler için bu ünvan kullanılmıştır. Mevlânâ soyundan gelenler çelebi olarak anılmış, Hacı Bektâş'ın nefes evladı yahut belinden gelen kişilere de çelebi denilmektedir.” (Cebecioğlu, 2014: 111). “Bu lakâb ayrıca âlimlere, hususiyetle din ilimlerinde geniş bilgisi olanlara verilirdi.” (Ateş, 1954: 23). Süleyman Çelebi'in lakâbı mevlevî olduğu için değil, bilgin ve soylu kimse olduğu için verilmiştir.

“Süleyman Çelebi, Gelibolu'lu Ali ve Âşık Çelebi'nin eserlerindeki kayda göre, Yıldırım Beyazıd Hân'ın dîvan imamlığında bulunmuştur.” (Timurtaş, 1990: 2). “Emir Sultan'a intisabı olduğu için...” (Ateş, 1954: 28). Yıldırım Beyazıd Hân'ın dîvan imamlığını yaptığı sırada Emir Sultan'ın tavsiyesi ile tamamlanan Ulu Câmi'nin imâmetine getirilmiştir. Hayatı hakkında ancak bu kadar bilgiye sahip olduğumuz Süleyman Çelebi, H. 825/1422 yılında vefât etmiştir. Kabri Bursa'da Çeğirge yolu üzerinde bulunan Çelebi'nin ölümüne “Râhat-ı ervâh” terkihiyle tarih düşürülmüştür (Vassaf, 2013: 1).

3.3. Süleyman Çelebi'nin Mevlidi: *Vesîletü'n-Necât*

İslâm edebiyatı tarihine genel bakıldığında edebî ürünlerin, Allah (c.c) ve Hz. Peygamber'e (s.a.v) karşı duyulan sevgi merkezli olmasının yanında bazı olayların tesiriyle yazıldığı bilinmektedir. Tevhîdnâmeler, Mevlid ve nev'ileri ilk dönemlerde her ne kadar tâzim ve sevgiye dâir olsa da sonraları ortaya çıkan şîâ, haricîlik ve özellikle bâtînîlik gibi hareketlere karşı zuhur etmiştir. Müellifler bu eserlerle hem dünyevî hem uhrevî anlamda kendilerine bir taraf belirlemiş ve konumlandırmışlardır.

Süleyman Çelebi'nin Mevlidi olan *Vesîletü'n-Necât*'ı da, kendi zamanının dinî ve siyâsî karışıklıkların neticesinde yazılan bir metindir. *Vesîletü'n-Necât*, “Kurtuluşa Vesîle” demektir. Kezâ Süleyman Çelebi'yi bu metni yazmaya düşüren sebep ise; Ulu Câmi'inde bâtînîlik propagandası yapan İranlı bir vaizdir.

Rivâyet odur ki: İranlı vâiz Bakara sûresinin 285. ayetinde geçen “...O'nun elçileri arasında ayırım yapmayız...” anlamını saptırarak, Hz. Peygamber (s.a.v)'in Hz. Îsâ'dan (a.s) farkı olmadığını çeşitli deliller ve âyetler okuyarak tefsir eder. Cemaat içinde bulunan bir Arap buna itiraz eder. Delil olarak ta Bakara sûresinin 253. ayetinde geçen “O peygamberlerden kimini kiminden üstün kıldık...” anlamındaki âyeti okur. Peygamberler arasında farkın olmaması nebîlik ve resûlluk bakımındandır, fazilet ve mertebe cihetinde hepsi birbirinden farklıdır anlamında açıklama yapar. Fakat bazı cahil cemâat da bu tartışmada İranlı vâizin yanında yer alır. Arap ise kendi görüşünü destekleyen Mısır ve Halep'teki fakihlerden 6 kere fetvâ alır, fakat yedincisinde İranlı vâzi iknâ eder. Buna çok üzülen Süleyman Çelebi *Vesîletü'n-Necât*'ı yazmaya başlar (Timurtaş, 1990: 5).

Hatta aşağıdaki beyitleri bu münâsebetle Hz. Peygamber'in (s.a.v) büyük Peygamberlere göre efdal ve daha değerli olduğuna binâen nazmetmiştir (Vassaf, 2013: 88).

Ölmeyüb Îsâ gibi bulduğu yol

Ümmetinden olmağ için idi ol

Çok temenni kıldılar Hâk'dan bular

Tâ Muhammed ümmetinden olalar

Gerçi kim bunlar dahî mürsel durur

Lik Ahmed efdâl ü ekmel durur

Zîrâ ol efdallığa elyak durur

Anı öyle bilmeyen ahmak durur (Vassaf, 2013: 88).

“Mevlid, edebî hayatımız içerisinde Mevlid türünün gelişmesini sağlayan öncü metin olmanın yanında dinî, sosyal ve kültürel hayatımıza zenginlik katan bir şâheserdir. İslâm'ın Tevhîd ilkesini ve bu ilkeyi vaaz eden Hz. Peygamber'i (s.a.v) bize anlatmayı, sevdirmeyi ve öğretmeyi amaçlamaktadır.” (Kemikli, 2015: 19).

Süleyman Çelebi'nin Mevlid'i Türk İslâm tarihinde ilk mevlid değildir. “Ondan önce Mevlid örneklerini, Ahmed Fakih'e (ö. 650/1252) ait *Çarhnâme*'sinde, aynı devirde yaşamış ve hatta Bursa'da Süleyman Çelebi ile görüşmüş olan İbnü'l-Cezerî'nin *el-Mevlidü'l-kebîr* veya *Urfü't-ta'rîf bi'l-mevlidi's-şerîf* adlı eserinde, Erzurumlu Mustafa Darîr'in yazdığı manzum-mensur *Sîretü'n-Nebî*'de (yazılışı: 790/1388)” (Aksoy, 2007: 324) ve Âşık Paşa'nın *Garib-Nâme*'sinde de görmek mümkündür. Bazı eserlerde olduğu gibi Süleyman Çelebi Mevlid'inde de ilham aldığı veya aynı duyguları paylaştığı kişilerin eserinden alıntıların olduğu vâkidir. Bu nedenle Darîr'in ve Süleyman Çelebi'nin Velâdet bahirlerinin bir bölümünü karşılaştırtığımızda benzerlikleri görmek mümkündür (Erkan, 2014: 71).

Darîr'in velâdet bölümü	Süleyman Çelebi'nin velâdet bölümü
Rebî'ül-evvel ayı kutlu olsun Hemîşe dil ü dîn kuvvetlü olsun Rasûl'ün mevlûdî bu ay içinde Cihânda ma'rûf u meşhur oldu Nebî'nün anası Âmine Hâtun Habar virdi bu söz mestur oldu K'ayun on ikisi isneyn gicesi Harâb olmuş evüm ma'mûr oldu Evümden göklere bir nûr çıktı Ki dünyâ toptolu ol nûr oldu Döşendi bir bisât-ı üns ü sündüs Havâda illa kim mestûr oldu Dikildi üç 'alem şarka vü garba Birisi Kâ'bede menşûr oldu Yakîn oldu baña kim Mustafâ'nun Vücûda gelmegi destûr oldu İnîlde düm yalñuzluh elinden Ki 'avrat 'özü ile ma'zûr oldu Divâr yarıldı vü üç hûrî geldi Beni gör kim munisüm hûr oldu Oturdılar yanumda vü önümde Didiler menzilün çün Tûr oldu Âmine aydur ol dem oldu kim uş Vücûda gelür Ahmed kudret-ile Susadum su diledüm içmege ben Elüme sundılar kîf şerbet-ile	Ol gice kim doğdı ol Hayrî'l-beşer Anesi anda neler gördi neler Ol rebî'ül-evvel ayı nicesi On ikinci gice isneyn gicesi Didi gördüm ol habîbüñ ânesi Bir aceb nûr kim güneş pervânesi Berk urup çıktı evümden nâgehân Göklere irdi vü nûr oldu cihân İndi göklerden melekler saf u saf Kabe gibi kıldılar evüm tavâf Hem havâ üzre döşendi bir döşek Adı sündüs döşeyen anı melek Üç alem dahı dikildi üç yere Her birisi aydayım nire nire Mağrib ü maşrıkda ikisi anuñ Biri damında dikildi Kabe'nün Bildüm anlardan ki ol halkuñ yegi Kim yakın oldu cihâna gelmegi Çünkü bu işler bana oldu yakîn Ben evümde otururken yalñuzın Yarılıb divâr çıktı nâgehân Üç bile hûrî bana oldu 'ıyân Çevre yanuma gelüp oturdılar Mustafâ'yı birbirine muştılar Âmine aydur çü vakt erdi tamâm Kim vücûda gele ol Hak vehbeti Susadum su diledüm içmeklige

Tablo 3.1. Erzurumlu mustafa darîr'in tercüme-i sîretü'n-Nebî'deki velâdet bahri ile süleyman çelebi'nin velâdet bahirlerin benzerlikleri

Ayrıca Âşık Paşa'nın Garib-Nâme'sindeki ile Süleyman Çelebi'nin Tevhîd bahrindeki beyitleri benzerlik göstermektedir. Ayrıca Neclâ Pekolcay: Vaktiyle Râif Yelkenci'den aldığı Ebü'l Hasan Bekrî'ye âit siyer yazma eserindeki bazı kısımların ve hatta bazı ifâdelerin benzerliklerinin olduğunu belirtmektedir (Pekolcay, 2016: 36).

Âşık Paşa'nın Garib-Nâme'si Tevhîd bölümü	Süleyman Çelebi'in Tevhîd bölümü
Allah adın eytlüm evvel ibtidâ K'andan oldı ibtidâ vü intihâ Evvelüñ ol evvelidür bî-gümân Âhirün hem âhiridür câvidân Cümle 'âlem yog-iken ol var-ıdı Şöyle eksüksüz ganî cebbâr-ıdı	Allah adın zikridelim evvelâ Vâcib oldur cümle işte her kula Allah adın her kim ol evvel ana Cümle âlem yoğiken ol var idi Yaradılmışdan ganî cebbâr idi

Tablo 3.2. Âşık paşa'nın garib-nâme'sindeki tevhîd bölümü ile süleyman çelebi'in tevhîd bahrindeki benzerlikler

Kaynak: (Vassaf, 2013: 101-121; Yavuz, 2000: 21)

Bu benzerliklere bakıldığında *Vesîletü'n-Necât*'ın bahsi geçen eserlerden alıntı olan veya taklit bir eser olduğu düşünülebilir. “Bu tekrarları taklit sanmak hatadır. Bunlar, eski üstâdların izinde bir saygı yürüyüşüdür ki bir taraftan onların eserlerini yeni bir dil ve üslup hamlesiyle ve yeni bir görüş ve düşünüşle tazelemek ve yüceltmek hedefindedir.” (Banarlı, 1963: 3). Bu benzerliklerin ürünlerini hem doğu hem de batı edebiyatında fazlaca görmek mümkündür. Nihad Sami Banarlı bu hususta, *Leylâ vü Mecnûn*'nun ilk telifinin İranlı şâir Nizâmî olduğunu ve ondan sonra birçok şâirin sosyal konjoktüre göre ve kültürel değerlere göre yeniden farklılıklar katarak yazdığından bahseder. Yine batı edebiyatında Sophokles'in, meşhur *Antigone* trajedisinin, modern Fransız edibi Jean Anouilh tarafından, aynı isimle yeni bir anlayışla sahne eseri haline konulduğundan bahseder (Banarlı, 1963: 3). Bahsi geçen bu eserler ilk telif sahiplerine göre daha fazla şöhret kazanmışlardır. Süleyman Çelebi'ye de nazireler yapan birçok şâir olmuştur. Ama şâirlerin neredeyse hiçbiri Süleyman Çelebi'nin şöhretine erişememişlerdir. Bunlardan birisi de şiirinde 1439 yılında yazıldığı anlaşılan Ayasofya müezzini Kemâl'in eseridir. Eserinde yer yer Süleyman Çelebi'nin eseriyle olan benzerlikleri görmek mümkündür:

Ayasofya müezzini Kemâl'in mevlidi	Süleyman Çelebi'in Tevhîd bahri
Zîre yokdan ol bizi var eyledi Birliğine cümle ikrâr eyledi	Gerçi yokdan bunları var eyledi Kudretin bunlarda izhâr eyledi
Pes Muhammed'dür bu varlığa sebep Devlet anun kim anı kılur taleb	Bil Muhammeddür bu varlığa sebep Cehd idüp anun rızâsın kıl taleb
Her kim ol bu aşla tâbi olmadı Kaldı mahrum Hak yolın başarmadı	Kimse ansuz togrı yolu varmadı Kimse ansuz Hak yolın başarmadı

Tablo 3.3. Ayasofya müezzini kemâl'in mevlidi ile süleyman çelebi mevlidindeki benzerlikler.

Kaynak: (Kütük, 2016: 44)

Ayrıca Süleyman Çelebi, Mevlidi'ne Erzurumlu Mustafa Darir'in *Sîretü'n Nebî*'nin bir bölümünü hemen hemen aynı sözlerle, fakat kendi üslûbuyla tekrarlayarak "Kasîde-i Meliha" adı verilen bir bölüm meydana getirmiştir (Güzel, 1989: 194).

Mustafa Darir Mevlid'inden	Süleyman Çelebi'in " Kasîde-i Meliha " faslı
Emine eydür ol dem oldı kim uş Vücuda gelür Ahmed kudret ile	Âmine aydur çü vakt erdi temâm Kim vücudâ gele ol Hak vehbeti
Susadum su diledüm içmeğe ben Elüme sundılar kıf şerbet ile	Susadum su diledüm içmekliğe Verdiler bir şişe dolu şerbet
Sovuh kardan dahı ağ ü şekerden Dahı datludur içdüm lezzet ile	Kardan ağ idi ve hem sovu idi Dahi şirindi şekerden lezzeti
Bu kez bir nur içinde garka oldum Bürüdi nuru beni ismet ile	Sonra gark aldı vücudum nûrile Bürüdi beni o nûrun ismeti
Bir ağ-kuş geldi arkarnı sığadı Kanadı bir/e katı kuvvet ile	Geldi bir ak-kuş kanadile benüm Arkamı sığadı kuvvetle katı

Tablo 3.4. Mustafa darîr'in sîretü'n-nebî'deki beyitleri ile süleyman çelebi'inin kasîde-i meliha'nın benzerlikleri.

Kaynak: (Erkan, 2014: 71)

Süleyman Çelebi'nin Mevlid'i benzerlerine göre daha fazla şöhret bulmuş nazîre bir metindir. Her ne kadar Süleyman Çelebi'nin mevlidi nazîre olsa da, Fuzûlî'nin *Leylâ vü Mecnûn*'nun da olduğu gibi, ne kendinden öncekiler ne de kendi eserine nazîre yapan şâirlerin hiç biri onun gibi şöhret bulmamışlardır. Birbirlerine yakın bir zamanda ve benzerlik gösteren mevlidlerin ortak özellikleri; İslâm âleminin sıkıntılı

döneminde tevhîd inancına, ehl-i sünnet anlayışına, Hz. Peygamber (s.a.v) sevgisine, hidâyete ermenin yollarına ve hâssaten Türkçeye önem vermeleridir.

Dinî Türk edebiyatı çığırının bütün bu şâirleri herhangi bir şöret hatta sanat gayesiyle değil, tamamıyla sevap işlemek ve sevdikleri Allah (c.c) ve Hz. Peygamber'e (s.a.v) bir şükran borcu terennüm etmek duygusuyla yazdıklarından, eserlerinde, âdetâ farkında olmadan muvaffak oluyorlardı. *Vesiletü'n-Necât*'ın, aynı konuda, kendisinden önce ve sonra yazılan, manzum ve dinî eserler arasındaki büyük zaferi ise, bu yoldaki samimilik derecesinin üstünlüğündedir (Banarlı, 1963: 21).

3.3.1. Süleyman Çelebi Mevlidi'nin Bölümleri

Vesiletü'n-Necât ilk girişte bulunan Arapça kısa bir duâ hariç mesnevî tarzında yazılmıştır. Konusunu, başta bulunan tevhîd anlayışını içeren beyitler ile sonunda ve aralarda bulunan nasihatler hariç Hz. Peygamber'in (s.a.v) doğumu ve hayatının bazı kesitlerini teşkil etmektedir (Ateş, 1954: 38).

Vesiletü'n-Necât'ın müellif hatlı nüshası, hâlen günümüzde mevcut değildir. Zamanla kimi şâirler eserlerine alıntılar yapmış ya da eserlerinin arasına olduğu gibi aktarmış, icrâsının uzunluğu nedeniyle kısa mevlid kitapçıları çıkarılmış, kimi müstensihler tarafından bilgisizce yapılan istinsahlar yüzünden mevlidin asıl metninin hangisi olduğunu tespit etmek müşkül bir hal almıştır. Bugün Süleyman Çelebi'nin Mevlidi'ne ait olduğu söylenen birçok nüsha bulunmaktadır. Ama hangisinin müellif hattı, hangisinin başka mevlidlerden veya şiirlerden alıntı yapılmış nüsha olduğunu belirleyebilmek çok zordur. Bu konuda evvelce ciddi bir araştırma yapılmış olsaydı bugün bu karışıklığa belki gerek kalmayacaktı. Ama bu mesele de Süleyman Çelebi hakkında fazla bilgiye sahip olamadığımız gibi sırlanmış gibidir. “812 tarihli Mevlid nüshası ele geçtiği zaman bu tarihi eserin gerçek değeri meydana çıkmış olacaktır. Mevcut yazmalar bu tarihten sonra istinsah edilmiştir.” (Aymutlu, 1995: 8). Fakat son yüzyıla yakın bir zamanda yapılan tatmin edici çalışmalar mevlidin asıl nüshasına yakın bir metin ortaya çıkarmıştır. Konuyla ilgili araştırmalar yapan, Hüseyin Vassaf; Bursalı Mehmet Tahir'den aldığı nüshayı şerh etmiştir. (Bu nüsha Süleymaniye kütüphanesinde bulunan Yazma Bağışlar Bölümü, No: 2315, 662 sayfalı nesih kırmalı yazı eseridir.) (Vassaf, 2013: 5). Neclâ Pekolcay; neredeyse bütün mevlid yazma eserlerini inceleyerek ortaya çıkarmış olduğu aslına yakın olduğu düşünülen bir mevlid metni hazırlamıştır. Cabbarzâde Mehmed Ârif Bey; Hacı Selim Ağa Kütüphanesi Hüdâî Efendi bölümü 570 numaralı kayıtlı nüshayı

şerhetmiştir (Yılmaz, 2011: 12). Ahmet Ateş; bilinen en eski yazma eserlerden derleyerek oluşturduğu mevlid metnine en yakın olduğunu iddia ettiği metni hazırlamıştır (Ateş, 1954: 8). Faruk Kadri Timurtaş; Ateş ve Pekolcay'ın tenkidli metinlerinden ve eski ve asıl nüshalardan yararlanarak oluşturduğu mevlid metinlerini belirlemiştir (Timurtaş, 1990: 2). Ayrıca Bilal Kemikli editörlüğünde Diyanet İşleri Başkanlığı yayınlarınca neşredilen üç ciltli “*Mevlid Külliyyatı*” eseri de bu çalışmaların içine dâhil edebiliriz. Ama bu hacimli eser Vesîletü'n-Necât'ı derinlemesine incelemesinden çok diğer dillere tercümelerinin de bulunduğu bir külliyyattır. Bu külliyyatta, Prof. Dr. Mehmet Akkuş ve Prof. Uğur Derman hocaların hazırladığı ve DİB Yayınları arasında neşredilen merhum Reîsü'l-Hattâtîn Ahmed Kâmil Akdik'in el yazmasının bulunduğu nüshadaki Mevlid metni yer almaktadır (DİB, 2016: 11).

Bu araştırmacıların çalışmalarının sonucunda ortaya çıkan mevlidin bölümleri farklılık arz etmektedir. Bu başlıklar şu şekildedir:

Hüseyin Vassaf – Gülzâr-ı Aşk

- 1- Fasl fî beyânî't-tevhîd
 - 2- Fasl fî hilkati nûri'n-Nebî kable külli şey'
 - 3- Fasl fî teselsülü intikâli nûri'n-Nebî (s.a.v)
 - 4- Fasl fî vilâdeti-'aleyhi etemmu's-salavât
 - 5- Fasl fî ba'di mu'cizâtı-'aleyhi's-salâtu ve's-selâm
 - 6- Fasl fî bi'seti'n-Nebî salavât'llâhi ve selâmuhu 'aleyhi
 - 7- Fasl fî mi'râcihi-aleyhi ve 'alâ âlihi's-salavât
 - 8- Fasl fî Zuhûri refref
 - 9- Tazarru' ve münâcât be-dergâh-ı kâdi'l-hâcât
 - 10- Du'â ve ilticâ
- (Vassaf, 2013: 89-90).

Faruk Kadri Timurtaş – Mevlid Süleyman Çelebi

- 1- Duâ
- 2- Eseri Nazm eden için duâ isteme ve kitaptan dolayı özür dileme
- 3- Âlemin yaratılmasının sebebinin beyânı
- 4- Peygamber'in (s.a.v) Velâdeti
- 5- Peygamber'in (s.a.v) mucizelerinin beyânı
- 6- Peygamber'in (s.a.v) Mi'râcî hakkında
- 7- Muhammed Mustafa'nın (s.a.v) ba'zı vasıfları
- 8- Hz. Peygamber'in (s.a.v) vefâtı

(Timurtaş, 1990: 2)

Necla Pekolcay – Mevlid Süleyman Çelebi

- 1- Hâzâ Kitâbü Mevlid
- 2- Fî Tevhîdi Bârî Sübhânehü ve Teâlâ
- 3- Fî'İtimâsi'd-duâ li'n-Nâzım ve Fî Özri'l-Kitâb
- 4- Fî Beyânı Fıtrati'l-Âlem
- 5- Fî beyânı Fıtrati'r-Rûhi Muhammed Aleyhi's-Selâm
- 6- Fî Beyânı Zuhûri Vücûdi'n-Nebiyy Sallallâhü Aleyhi ve Sellem
- 7- Fî Beyânı mâ Zahare Fî Vakti Velâdeti Muhammed Sallallâhü Aleyhi ve Sellem
- 8- Fî Medhi'n-Nebiyy Sallallâhü Aleyhi ve Sellem
- 9- Fî Beyânı Mu'cizâtı'n-Nebiyy Sallallâhü Aleyhi ve Sellem
- 10- Fî Beyânı Mi'râcî Mustafa Sallallâhü Aleyhi ve Sellem
- 11 – Fî Beyânı Hicreti'n-Nebiyy Sallallâhü Aleyhi ve Sellem
- 12- Fî Ba'zı Evsâi Muhammed Mustafa Aleyhi's-Salâtü ve's-Selâm
- 13- Fî Beyânı Nükteti ve'n-Nasîhati
- 14- Fî'n-Nehy An Ef'âli'l-Mezmûmeti
- 15- Fî Tebîği'r-Risâleti

16- Fî Vefâtı'n-Nebiyy Sallallâhü Aleyhi ve Sellem

17- Fî Hâtimetri'l-Kitâb

(Pekolcay, 2016: 33-34)

Ahmet Ateş – Süleyman Çelebi Vesîletü'n-Necât Mevlid

1- Hâzâ Kitâbü Mevlidi'n-Nebî Aleyhi's-Selâtü ve's-Selâm

2- Kaale'N-Nebî: Küllü Emrin Zibâlin Lem Yübde' Bi'smi'llâhi Fehüve Ebter

3- Fî'ltimâsi 'du'â'i Li'n-Nâzim ve Fî Özri'l-Kitâb

4- Fî Beyâni sebebi Fıtre'ti'l-Âlem

5- Fî Beyâni Hilkatı Âdeme Aleyhi's-Selâm ve İntikâli Nûri Muhammedin Aleyhi's-Selâm min Ensâbih

6- Fî Beyâni Alâmâtı Vilâdeti'n-Nebî Aleyhi's-Selâm

7- Fî Beyâni mâ Zahara Fî Vakti Velâdeti'l-Mustafa Aleyhi's-Selâm

8- Fî Medhi'n-Nebî Sallallâhü 'Aleyhi ve Sellem

9- Fî Beyâni Mu'cizâtı'n-Nebî Sallallâhü 'Aleyhi ve Sellem

10- Fî Mîrâci'n-Nebî Aleyhi's-Selâm

11- Fî Hicreti'n-Nebî Aleyhi's-Selâm

12- Fî Ba'zi Evsâfı Muhammed Mustafa Aleyhi's-Selâtü ve's-Selâm

13- Fî Vefâtı'n-Nebî 'Aleyhi ve Selâm

14- Fî Beyâni Marazı Muhammed Mustafa Sallallâhü 'Aleyhi ve Sellem

15- Fî Beyâni Vefâtı'n-Nebî 'Aleyhi ve Selâm

16- Fî Hâtimetri'l-Kitâb

Cabbarzâde şerh yaptığı eserinde, elde ettiği metinden seçtikleri beyitleri şerh yapmış, bölümleri belirtmemiştir. Hüseyin Vassaf'ın bahirleri belirlemesine rağmen bütün beyitleri şerh yapmadığı görülmektedir. Her ne kadar Ateş ve Pekolcay'ın bahir konuları Timurtaş'a göre fazla gibi görünse de konu bütünlüğü ve beyit sayısı olarak birbirlerine yakındır. Timurtaş Pekolcay ve Ateş'teki farklılıkların nedeni bazı

bahirlerdeki fasılları bahir olarak göstermeleri ya da bazı fasılları bahir olarak göstermeleridir. Kısaca farklar şu şekildedir:

1- Ateş'te Fî Beyânî Alâmâtî Vilâdeti'n-Nebî Aleyhi's-Selâm bölümü bir bahir iken Pekolcay'da fasl olarak görünmektedir.

2- Pekolcay'da “Fî beyânı Fıtrati'r-Rûhi Muhammed Aleyhi's-Selâm” bahri ile Timurtaş'ın “Muhammed (s.a.v) Ruhunun Yaratılmasının Beyânı” bahirleri, “Çünkü Hâk evvelliğin bildin ayân” beyti ile başlar. Fakat bu beyit Ateş'te “Fî Beyânî sebebi Fıtre'ti'l-Âlem” bahrinin sonunda bulunmaktadır.

3- Timurtaş ve Ateş'te:

Bir gez Allah dişe aşk ile lisân
Dökülür cümle güneş misli hazân
İsm-i pâkin pâk olur zikreleyen
Her murada irişür Allah diyen (Ateş, 1954: 93)

beyitleri, ilk giriş bahrinde (tevhîd) yer alırken, Pekolcay'da bulunmamaktadır.

4- Enbiyânun şeksüz ol sultanıdır
Cümlesinün cânı içre cânıdır (Ateş, 1954: 99)

beyti, Pekolcay ve Ateş'te bir fasl başlangıcı iken Timurtaş'ta bahrin devamıdır.

5- Yazım farklılıkları da bulunmaktadır. Günümüz Türkçesinde ‘edelim’ kelimesi Pekolcay'da ‘aydalum’, Timurtaş ve Ateş'te ‘eydelüm’ olarak geçmektedir.

Yukarıda örneklerini verdiğimiz sebeplerden dolayı kısaltılan Mevlid neredeyse son yüzyılda 1- Tevhîd, 2- Velâdet, 3- Merhabâ, 4-Mîrac, 5- Münâcaat olarak beş bahire kadar indirgenmiştir.

Mevlidin konu açısından değerlendirildiğinde aslında başlıklar farklı gibi görünse de içerik olarak aynıdır. Bahirlerin konularını açıklarken Ateş, Pekolcay ve Timurtaş'ın eserlerini ortak bir başlıkta aktarmaya çalışacağız.

1- Duâ: Mevlid'in giriş bölümünde Arapça olarak yazılmış duâ bölümüdür ve bu eserin mevlid kitabı olduğu belirtilmektedir. Kelime-i Tevhîd, Şehâdet ve Hz. Peygamber'e (s.a.v) vurgu vardır. Allah (c.c) övülmekte, Hz. Peygamber'in (s.a.v) bütün varlığın sebebi ve yaratılmışların şerefli olduğu zikredilmektedir. Hz.

Peygamber'in (s.a.v) şefâatinin kıyamet gününde var olacağını ve kurtuluşun ona ve ehl-i beytine sonsuz hürmet ve tâzimden geçtiği belirtilmektedir.

2- Tevhîd bölümü: Allah (c.c)'ı zikretmenin her kula farz olduğu, kim bunu yaparsa her işinin hem bu dünyada hem de ahirette işinin kolaylaşacağı konusuyla başlamaktadır. Bu mânâda Hz. Peygamber'in (s.a.v): "Besmele ile başlanmamış olan her önemli iş güdük kalır." hadisine işaret vardır. Devamında Allah (c.c)'ın esma-yı hüsnâsı zikredilmekte, bu isimleri haşre kadar zikreden kulun cehennemden kurtuluşunun yegâne anahtarı olduğu vurgulanmaktadır.

3- Kitap için özür ve münâcât bölümü: Süleyman Çelebi, Allah (c.c)'ı her dâim zikredilmesi gerektiği tavsiyesinde bulunduğu beyitler ile başlamaktadır. Bu tavsiyeyi tutacaklar için de duâda bulunmaktadır. Ayrıca kendisi mahviyette bulunup yazdığı bu eserin tam olmadığını, kendisini bu konuda ayıplamamaları gerektiğini beyân etmektedir. Zîrâ bu dünyada eksiksiz iş olmadığını dile getirerek kendisi için duâ istemektedir.

4- Âlemin ve Hz. Muhammed'in (s.a.v) ruhunun yaratılması sebebi bölümü: Bu bölüm Allah'ın (c.c) ezelî ve ebedî olduğu belirtilen beyitler ile başlamaktadır. Âlemler yaratılmadan önce Hz. Muhammed'in (s.a.v) ruhunun yaratıldığı, kendisine ezelde "Habîbullah" sıfatının verildiği ve âlemin yaratılma sebebi olduğu belirtilmektedir. Bütün Peygamberlerin Hz. Muhammed (s.a.v) dünyaya teşrifine zemin hazırlandığı beyân edilmektedir. Süleyman Çelebi'nin mevlidi yazma sebebi olarak bilinen hadiseden sonra ilk yazdığı düşünülen:

Ölmeyüp Îsâ gibi göğe bulduğu yol

Ümmetinden olmak için idi ol (Ateş, 1954: 98)

beyti bu bölümdedir. Ayrıca Hz. Âdem (a.s) ve diğer Peygamberlerin yaratılışı, Hz. Muhammed'in (s.a.v) dünyaya gelmeden önce beliren hadiselerden bahsedilmektedir.

5- Hz. Peygamber'in (s.a.v) doğumu bölümü: Hz. Peygamber'in (s.a.v) doğumu esnasında annesi Âmine'nin gördükleri aktarılmaktadır. Süleyman Çelebi, bu olayların aşk ile dinlenildiği takdirde dinleyenin gönlüne rahmet saçılacağını, sonraki beyitlerde de Allah'ın (c.c) rahmet edeceğini belirtir. Hz. Peygamber, (s.a.v) sıfatlarıyla övülmekte ve O'na salât getirenin cehennemden kurtulacağı

söylenmektedir. Hz. Peygamber'in (s.a.v) doğumu esnasında evden çıkan nûrdan ve hûrilerin Âmine'ye doğacak çocuğunun kutlu bir kişi olacağı müjdesi verilmektedir.

6- Hz. Peygamber'in (s.a.v) medhedilmesi bölümü: Hz. Peygamber'in (s.a.v) doğumundan sonra nurunun cihânı kapladığı, âlemin bu doğumdan dolayı rahmete gark olduğu anlatılmaktadır. Hz. Peygamber'in (s.a.v) isminin zikredilmesinin dinî bir vecibe olduğu ve salât ü selâm zikrinin yapılmasında kulun şefaati bulacağı arz edilmekte ve şâirimizde bu şefâatten niyâz istemektedir.

7- Hz. Peygamber'in (s.a.v) mucizeleri bölümü: Bu bölüme Hz. Peygamber'in (s.a.v) mübarek vasıfları ve güzellikleri anlatılarak başlanmıştır. Daha sonra Hz. Peygamber'in (s.a.v) ayı ikiye yarması, mübarek ellerinden su çıkması, bir bulutun devamlı üstünde olması, gölgesinin bulunmaması, cansız varlıkların dile gelip onunla konuşması vb. mucizeleri anlatılmaktadır.

8- Hz. Peygamber'in (s.a.v) mîrâcî bölümü: Süleyman Çelebi bu bölüme mutasavvıfların anlatımı gibi akıl, düşünce, mânâ ve gönül ilişkilerini anlatarak girmektedir. Hz. Peygamber'in (s.a.v) mîrâcını denizdeki incilere benzetmekte ve mîrâcî anlatacağını belirtmektedir. Âyetler, hadisler ve İslâm tarihi kitaplarındaki bilgiler ışığında mîrâc gecesini anlatmaktadır. Bir Pazartesi gecesini Ümmühânî'nin evine Hz. Cebrâil'in (a.s) Burâk adında bir binitle geldiğini, önce Kudüse götürdüğünü, bütün Peygamberlere imamlık yaptığını sonrasında göğe yükseltildiğini beyân etmektedir. Melekût âlemini tasvîr ederek oradaki meleklerin devamlı Allah'a (c.c) secde ettiklerinden, Allah (c.c) ile görüşmesinden ve namazın mü'minlere hediye edilmesinden bahsetmektedir.

9- Hz. Peygamber'in (s.a.v) hicreti, vasıfları ve nasihat bölümü: Hz. Peygamber'in (s.a.v) ilâhî emirle Mekke'den Medine'ye hicretini anlattıktan sonra Kur'ân'da kendisinin övüldüğünü, güzel ahlâk üzere yaratıldığını, cömertliğini, nefesine göre hareket etmediğini, şükür sahibi olduğunu dile getirmektedir. Nasihat faslında ise; kulların Hz. Peygamber'in (s.a.v) buyruğunu tutmalarını, gafil olmamalarını kurtuluşun ancak O'nu sevmek ve sünnetlerini uygulamakla mümkün olduğunu dile getirilmektedir.

10- Hz. Peygamber'in (s.a.v) vefâtı bölümü: Hz. Peygamber'in (s.a.v) Hz. Meymûne'nin evinde 63 yaşındayken hastalandığı, zayıflamaya başladığı, vücudunun hararetlenmesine rağmen şükrünü ve zikrini artırdığı belirtilmektedir.

Hastalığından dolayı Hz. Peygamber, (s.a.v) Hz. Ebû Bekir’e imamlık yapmasını söylediği beyân edilmekte ve ümmetinin kurtuluşu için duâ ettiği anlatılmaktadır. Hz. Peygamber’in (s.a.v) ümmetine çok düşkün olduğu, hastayken bile ümmetinin kurtuluşu için Allah’a (c.c) yalvardığı vurgulanmaktadır. Hz. Cebrâil’in hastayken kendisine bu duâsının Allah (c.c) indinde kabul buyrulduğu belirtilmektedir. Süleyman Çelebi, Hz. Peygamber’in (s.a.v) vefâtından dolayı ehl-i beytinin ve sahâbenin hüznüne gark olduğunu cenazesinin kılınışını ve defnini tasvîr etmektedir.

11- Mevlid kitabının sonu bölümü: Dünya hayatının gelip geçici olduğunu, nihâyetinde ölümün kaçınılmaz olduğunu anlatan beyitler ile başlanmıştır. Kurtuluşun ancak Allah’a (c.c) kul olmakla ve Hz. Peygamber’in (s.a.v) yolunu takip etmekte olduğunu tavsiye etmektedir. Ölümün devamlı hatırlanması gerektiği bilgisi verilmekte, Allah’ın (c.c) çokça ibâdet ve zikirle anılması gerektiği vurgulanmaktadır. Şâirimiz günahlarının affı için münacatta bulunduktan sonra mevlid kitabının Bursa’da tamama erdiğini bildirmektedir. En son beyitlerde kitabı okuyan ve yazan için dua isteyerek kitabı sonlandırmaktadır.

“Vesîletü’n-Necât’ın ve diğer bazı mevlidlerin sonundaki ‘Hikâye-i Deve, Hikâye-i Geyik, Hikâye-i Güvercin’ gibi Hz. Peygamber’e (s.a.v) nisbet edilen bazı mucizevî olaylara dair hikâyeler, eserlere sonradan ilâve edilen destanî manzumelerdir ve bunların asıl mevlid metinleriyle hiçbir ilgisi bulunmamaktadır.” (Aksoy, 2007: 325). Ayrıca Süleyman Çelebi’nin mevlidine sonradan eklenmiş olan Merhabâ Bahri, 1469 yılında Ahmet veya Ahmedî adında bir şâir tarafından yazılmıştır. (Ateş, 1954: 69). İlk dönemde istinsah edilen metinlere sehven girdiği için sonraki müstensihlerde mükerreren devam etmişlerdir.

3.3.2. Süleyman Çelebi’nin Mevlidi’nin Edebî Özellikleri

15. yüzyıldan itibaren kaleme alınmaya başlayan mevlidler, Türk halk kültürü ile İslâmî kültür unsurlarını bir arada barındıran eserlerdir (Eroğlu, 2014, 99). İlk Türkçe mevlid metni hakkında kaynaklarda açık bilgi yer almamakla birlikte Süleyman Çelebi’nin 812’de (1409) kaleme aldığı *Vesîletü’n-Necât* adlı mesnevinin ilk mevlid olduğu görüşü yaygın bir şekilde kabul görmektedir (Aksoy, 2007). *Vesîletü’n-Necât* o dönemde halkın anlayabileceği kadar sade ve edebî bir dil ile Türkçe yazılmıştır. “Şâirin gerek İslâm kültürüne vukûfiyeti ve gerekse mükemmel üslûbu ve vezninden kaynaklanan âhenginden dolayı *Vesîletü’n-Necât*, yazıldığı dönemden itibaren besteli

veya bestesiz olarak okunmuş sehl-i mümtenâ kabul edilen bir şaheserdir.” (Vassaf, 2013: 3).

Süleyman Çelebi’nin mevlidine genel itibariyle baktığımızda dinî ve ahlâki öğretilerin hâkim olduğunu görebiliriz. Bu öğretileri Süleyman Çelebi, edebî sanatları ustaca kullanarak “... biraz sert, fakat bir o kadar candan ve o kadar içten gelen bir ifâde ile anlatır ki, insana öğretmek gâyesi ile yazılmış bir parça değil, en derin hisleri anlatan bir parça kadar tesirli gelir.” (Ateş, 1954: 41).

Vesîletü’n-Necât’ta fikir, bilgi ve duygular çok sanatkârane bir üslûpla anlatılmıştır. Müellifin ifadeleri dinî heyecanına bağlı olarak gelişip zenginleşmiş ve ona dönemin çizgisini aşan şahsî ve sanatlı özel bir üslûp kazandırmıştır. Bu sebeple eserde motiflerin ve edebî sanatların kullanılışı yazarına mahsus olup tamamen orijinaldir. İfadeler halka yönelik konularda çok sade, dinî kavramların anlatımında bazen girift, fakat anlamın derinine inilince gönlü fethedecek özellikler taşır (Pekolcay, 2004: 485).

Çalışmanın bu aşamasında mevlid metninde vezin ve kafiye kullanımına, anlatım türlerine, ardından da metinde yer alan edebî sanatlara ilişkin bilgiler verilecektir.

3.3.2.1. Vezin

Mevlid şeklen bir mesnevidir. Uzun soluklu anlatılar olan mesnevîlerde şairler tarafından kısa soluklu ve şiire uygulaması kolay olan aruz kalıpları tercih edilmiştir. Bu sebeple Türk edebiyatında Mevlid türü eserlerde de hâkim vezin kalıbı *fâilâtün fâilâtün fâilün*’dür. Remel bahrindeki bu kalıp Türk edebiyatında en çok kullanılan vezin kalıplarındandır. Şeyyad Hamza’nın *Yusuf u Züleyha*’sı, Âşık Paşa’nın *Garibnâme*’si, Kadı Darîr’in *Kıssa-i Yusuf*’u bu kalıpla yazılmış mesnevilerdir (Ak, 2018: 48).

Süleyman Çelebi, *Vesîletü’n-Necât*’ı zikredilen sebeplerden dolayı Remel Bahri’ndeki *fâilâtün fâilâtün fâilün* kalıbıyla kaleme almıştır. Bununla birlikte eserde, mesnevî nazım şekli yerine kaside ve gazel nazım şekillerinin tercih edildiği iki yerde aruz kalıbının değiştiği görülür.

Vesîletü’n-Necât’ta aruzun genel olarak başarılı bir şekilde kullanıldığını söylemek mümkündür. Bununla birlikte metinde birçok yerde imâle yapma zarureti ortaya çıkar. Eserin kaleme alındığı 15. yüzyılın hece vezninden aruz veznine geçiş dönemi

olduğu, mevlid metinlerinin daha çok halk için kaleme alınmış mesnevîler olduğu düşünülürse bu oldukça anlaşılabilir bir durumdur (Eroğlu, 2010: 131; Güzel, 1989: 194).

3.3.2.2. Kafiye

Kafiye, son harf ve harekeleri birbirine uygun olan ve mısra yahut beyit sonunda bulunan kelimelerdir (Mevlevî, 1994: 77). En az iki mısranın sonunda tekrarlanan, yazılışları aynı, anlamları farklı olan ses benzerliği olarak tanımlanan kafiye, şiir metnini sıkıcılıktan ve yoruculuktan kurtaran, metne akıcılık veren önemli bir öğedir (Ak, 2018: 49). Süleyman Çelebi'nin, *Vesîletü'n-Necât*'ta kullandığı kafiyeleri güzel ve sağlamdır. Çünkü Çelebi, her mısranın mükemmel olması için açık bir sanatçı titizliği göstermiştir. Eserin divan şairlerince bile sevilip beğenilmesinin bir sebebi budur (Güzel, 1989: 197).

Süleyman Çelebi çok/yok, var/yâr, şâh/padişâh vb. basit kafiyeleri çokça kullanmıştır. Metinde yarım kafiyelere sık rastlanır. Birçok yerde ana/ana, ol durur / oldurur vb. cinasla kafiye yapılmıştır.

Süleyman Çelebi'nin daha çok Türkçe kelimelerle kafiye yaptığı görülmektedir. Bununla birlikte eserde kafiye yapımında birçok yerde Arapça ve Farsça kelimeler de kullanılmıştır. Aşağıda eserde Türkçe, Türkçe-Arapça, Türkçe-Farsça, Arapça, Farsça ve Arapça-Farsça kelimelerle yapılmış kafiye örneklerine yer verilmiştir.

Türkçe kelimelerle yapılmış kafiye örnekleri

öni/sonı	(3)	çok/yok	(30)
söze / size	(33)	bulına / kulına	(36)
işinün / kişininün	(44)	olmadı / bulmadı	(107)

Türkçe Arapça kelimelerle yapılmış kafiye örnekler

evvelâ / kula	(1)	var / karâr	(58)
adına / ecdadına	(88)	yolı / velî	(101)
yakîn / gelmedin	(153)	anı / Ganî	(198)

Türkçe Farsça kelimelerle yapılmış kafiye örnekleri

var / Girdigâr	(69)	anası / dânesi	(151)
arı / serveri	(188)	anlarun / Peygamberün	(270)
mah-veş / güneş	(326)	gice / hoca	(327)

Arapça kelimelerle yapılmış kafiye örnekleri

habîb / tabîb	(71)	münhezim / mûna'dim	(334)
sücûd / şühûd	(344)	aded / Ahad	(348)
kelâm / tamâm	(351)	necât / es-salât	(352)

Farsça kelimelerle yapılmış kafiye örnekleri

cihân / hemân	(57)	nihân / cân	(60)
yâr / âşikâr	(135)	nerdübân / revân	(378)
nâgehân / hemân	(556)	hem / gam	(653)

Arapça Farsça kelimelerle yapılmış kafiye örnekleri

pâdişâh / ilâh	(6)	karâr / rûzigâr	(131)
beyân / hemân	(141)	haber / ser-te-ser	(154)
beyân / cân	(290)	zamân / sâyebân	(315)

Vesîletü'n-Necât'ta yarım, tam ve zengin kafiyelerin kullanıldığı görülmektedir. Ara ara kafiye kusurları da göze çarpmaktadır. Ahengi zenginleştirmek için bilhassa cinaslı kafiyelelere de yer verilmiştir. Şairlerin kafiye bulma zarureti kolaylaştırmak için zaman zaman redif kullanma yoluna gittikleri bilinmektedir. Süleyman Çelebi'nin de eserinde sıklıkla redif kullandığı görülmektedir.

3.3.2.3. Anlatım türleri

Vesîletü'n-Necât'ta müellifin tercih ettiği anlatım biçimlerinin başında öyküleyici anlatım, öğüt verici anlatım ve tasvir edici anlatım gelmektedir. Metnin Hz. Peygamber'in (s.a.v) doğumu gibi tarihi bir olayı konu edinmesi ve nakletmesi müellifin öyküleyici ve tasvir edici anlatımı benimsemesinde etkili olmuştur. *Vesîletü'n-Necât*'ın didaktik karakterli manzum dinî bir eser oluşu da metinde kullanılan öğretici ve öğüt verici anlatım yöntemlerini belirleyen ana sebep olmuştur.

Aşağıda, eserde öne çıkan anlatım türleri ve bunlarla ilgili metinden seçilen örnek bölümler aktarılmıştır.

3.3.2.3.1. Öyküleyici anlatım

Mesnevî nazım biçimiyle telif edilen eserlerde öyküleyici anlatım tercih edilir. *Vesîletü'n-Necât*'ta da Hz. Peygamber'in (s.a.v) hayatı nakledilirken öyküleyici anlatım esas anlatım türü olarak kendini gösterir. Eserin genel olarak öyküleyici anlatımla kaleme alındığını söylemek mümkündür.

Hak Teâlâ çün yaratdı Âdemi
Kıldı Âdemle müzeyyen âlemi
Âdeme kıldı ferîşteler sücûd
Hem ana çok kıldı ol lutf ıssı cûd
Mustafâ nûrını alnında kodı
Bil Habîbüm nûrıdır bu nûr didi
Kıldı ol nûr anun alnında karâr
Kaldı anun ile niçe rûzigâr
Sonra Havvâ alnına nakl itdi bil
Durdı anda dahi niçe ay u yıl (Pekolcay, 2016: 62)

3.3.2.3.2. Öğüt verici anlatım

Dinî tasavvufî eserler muhataba belirli konularda öğüt vermek amacıyla telif edilen eserlerdir. Bu öğütler bazen metinde doğrudan verilirken bazen metin içinde hikâye ve menkıbe aktarımı, bazen atasözü ve tarihi olayların aktarımı şeklinde yapılır. Süleyman Çelebi'nin eserinde tavsiye ettiği ahlâkın dine bağlı yüksek insânî bir ahlâk olduğu görülmektedir (Güzel, 1989: 206). *Vesîletü'n-Necât*'ta doğrudan öğüt vermeyi tercih eden Süleyman Çelebi, *Fî beyânî'n-nükteti ve'n-nasîhati* ve *Fi'n-nehy an ef'âli'l-mezmûmeti* şeklinde müstakil başlıklar açmış, bu başlıklar altında Hz. Peygamber'e (s.a.v) doğru bir şekilde ümmet olmayı öğüt vermiş, Peygamber (s.a.v) ümmetine kibir, riyâ, gıybet, ayıplama gibi kötü hasletlerden sakınmasını telkin etmiştir.

Ehl-i kibr ü dahi hem ehl-i riyâ
İkisi dahi yaramaz Tanrıya

Gıybet ü zerk ü riyâdan key sakın
Tâ olasın Hazret-i Hakka yakın
Cümle işde bî-riyâ hôş sâdık ol
Tanrıya Peygambere hem lâıyk ol
Hak bilür kim çün ne işlerse kişi
Hakka lâıyk işlemek gerek işi
Kılmagıl hiç kimse aybına nazar
Sana ayruk kişi aybından ne zâr
Aybın ayrugun ko sen aybunı gör
Cennet olmak dilerisen sana gör
Aybınun görmez gözün bin kılcasın
Görür ayruk aybınun bir kılcasun
Kimse hakkında dime hiç ayb söz
Çün degülsin sen dahi hiç aybsuz (Pekolcay, 2016: 103-104)

3.3.2.3.3. Tasvir edici anlatım

Eserde Hz. Peygamber'in doğumunun, mûcizelerinin ve hayatına ilişkin birçok hususun anlatıldığı bölümlerde tasvîri anlatıma başvurulduğu görölmektedir. Bu güzel tasvirler Hz. Peygamber'in (s.a.v) mûcizelerinin anlatıldığı bölümde yoğunlaşır (Güzel, 1989: 207-208). Tasviri anlatımla Hz. Peygamber'in (s.a.v) yaşamındaki birçok hususun metne muhatap olan kimselerin zihninde başarılı bir şekilde canlandırıldığı ve metnin muhataptaki etkisinin artırıldığı görölmektedir.

Gerçi cümle nûr idi ol pâk-i zât
İllâ her uzvında vardı mu'cizât
Hak anı ayruk nebiye virmedi
Hiç biri ol irdüğine irmedi
Evvelâ ol kim mübârek cisminün
Gölgesi düşmezdi yere resminün
Nûr idi başdan ayağa gevdesi
Bu ayandur nurun olmaz gölgesi

Gölge zulmetden düşer hod hem yire
Nûrdan gölgeyi göz kanda göre
Şeksüz ol hod bir Mûsâvver nûridi
Anı görmezdi şular kim köridi
Hem mübârek başı üzre her zamân
Bir bölük bulut olurdı sâyebân (Pekolcay, 2016: 84-85)

3.3.2.3.4. Sohbet tarzı anlatım

Didaktik edebî eserlerde sohbet yoluyla anlatımın en belirgin hususiyeti muhataba samimi bir şekilde ulaşmak şeklinde tezâhür eder. Bu anlatımda ifadelerin samimileştiği konuşma üslûbuna yakınlaşarak sadeleştiği görülür. Bu anlatım biçiminin tercih edilmesi muhataba dikkat çekilen hususlarda düşünmeye sevk etmek ve yakınlaşarak muhatap üzerinde etki oluşturmaktır (Ak, 2018: 55). Hz. Peygamber'in (s.a.v) doğumu gibi önemli dinî bir konuyu tasavvufî bir tellakî ile ele alan *Vesîletü'n-Necât* da diğer didaktik eserlerde olduğu gibi yazılış amacı doğrultusunda samimi ve sade bir dil ile kaleme alınmıştır. Müellifin bu doğrultuda birçok bahiste muhataplarına samimi ve sade bir dille hitap ettiği görülür.

İy azizler uşda başlaruz söze
Bir vasiyyet kıluruz illâ size
Ol vasiyyet kim direm her kim tuta
Misk gibi kokusu canlarda düte (Pekolcay, 2016: 49)

Yukarıda *Vesîletü'n-Necât*'da öne çıkan anlatım türlerine örnekler verilmiştir. Metin üzerinde bu örneklerin çeşitlendirilmesi mümkündür. Bununla birlikte Süleyman Çelebi'nin zikredilen anlatım türlerinin yanında doğrudan doğruya anlatım, delil ve ispat yoluyla anlatım gibi farklı anlatım türlerinden yararlandığını söylemek de mümkündür (Güzel, 1989: 207-208).

3.3.2.4. Edebî sanatlar

Sehl-i mümtenînin en iyi örneklerinden biri olarak kabul edilen *Vesîletü'n-Necât* sade bir Türkçe ile kaleme alınmıştır. Metinde fikir, bilgi ve duygular çok sanatkârane bir üslûpla anlatılmıştır. Müellifin ifadeleri dinî heyecanına bağlı olarak gelişip zenginleşmiş ve ona dönemin çizgisini aşan şahsî ve sanatlı özel bir üslûp

kazandırmıştır. Eserde motiflerin ve edebî sanatların kullanılışının yazarın şahsına münhasır olduğu görülür. Halka yönelik konularda çok sade bir dil kullanılan eserde, dinî kavramların anlatımında bazan anlatımın giriftleştigi görülür. Bununla birlikte muhatabın eserdeki derin anlamlara vukufiyeti arttıkça eserin insan gönlünü cezbedecek özellikler taşıdığı fark edilir (Pekolcay, 2004: 485).

Süleyman Çelebi, tasavvufî bir telakki ile kaleme aldığı eserinde Türk edebiyatında kullanılan tasavvufî remizleri oldukça başarılı bir şekilde kullanmıştır. *Vesîletü'n-Necât* edebî sanatlar açısından oldukça zengin bir metindir. Eserde birçok edebî sanat yer almakla birlikte teşbih, tekrar, tenâsüp, cinas, iktibas ve tezat öne çıkan edebî sanatlar arasındadır. Aşağıda bu sanatlara metninden örnekler verilecektir:

3.3.2.4.1. Teşbih

Bir edebî sanat olarak teşbih aralarında hakikî ya da mecâzî bir münasebet bulunan şeyleri birbirine benzetmek (Tâhirü'l-Mevlevî, 1994: 168-169) şeklinde tanımlanır. Bu sanatta benzerlik bakımından güçsüz olan nitelik bakımından daha üstün olana benzetilir (Dilçin, 2004: 405). Teşbih, *Vesîletü'n-Necât*'ta Süleyman Çelebi tarafından kullanılan edebî sanatlardandır.

Dünyadan Ukbaya hoş sâz eyledi

Can hüması Hakk'a pervaz eyledi (Pekolcay, 2016: 115)

3.3.2.4.2. Tekrar

İfadenin etkisini güçlendirmek amacıyla sözcük ya da söz grubunun yinelenmesi sanatı olan tekrar (Dilçin, 2004: 452). *Vesîletü'n-Necât*'ta dikkat çeken edebî sanatlardandır. Tekrar sanatında ana fikre katkı sağlayan, anlamın yoğunlaştığı kelimelerin tekrar edilmesiyle sözün etkisinin güçlendirilmesi amaçlanmaktadır.

Göz yaşı rahmet suyudur bilene

Göz yaşı ni'met suyudur bilene

Göz yaşından niçeler maksûd bulur

Göz yaşından niçeler mahmûd olur

Göz yaşıdur kurtaran derdden başın

Göz yaşın dök kim göresin ancasin

Göz yaşıdur cümle derdün çâresi

Göz yaşıdur ba'zınun settâresi

Gözi yaşlı kişiler hulkî olur

Gözi yaşlı kişiler derdlü olur (Pekolcay, 2016: 114)

3.3.2.4.3. Cinas

Bir edebî sanat olarak cinas, söyleniş ve yazılışları aynı olup anlamları ayrı iki sözcüğü bir arada kullanmaktır (Dilçin, 2004: 467). Sözle ilgili sanatlar içinde yer alan cinas *Vesîletü'n-Necât*'ta sıklıkla kullanılan sanatlar içinde yer alır.

Eyle âh eyleyelüm kim ger taş

Ugrarise kaynaya ol taş taş (Pekolcay, 2016: 135)

3.3.2.4.4. Tenâsüp

Bir edebî ıstılah olarak tenâsüp anlamca birbirine uygun kelimeleri bir arada zikretmektir (Tâhirü'l-Mevlevî, 1994: 162). Tenâsüp sanatında kelimeler arasında karşılıklı ilişkisinin bulunmaması gerekmektedir (Dilçin, 2004: 431). *Vesîletü'n-Necât*'tan aktarılan aşağıdaki beyitte tenâsüp sanatının tekrar sanatıyla birlikte yer aldığı görülür.

Ol sirâc ü ol beşîr ü ol nezîr

Ol imâm ü ol hüâm ü ol münîr (Pekolcay, 2016: 69)

3.3.2.4.5. İktibas

Lugat anlamı “İlim almak, öğrenmek, alıntı yapmak, ateş yakmak üzere bir yerden kor almak” olan iktibâs, edebiyatta ifadeyi süslemek ya da manayı kuvvetlendirmek amacıyla metinde âyet ve hadislerden bir kısmının alınması olarak tanımlanmıştır (Dilçin, 2004: 465). Zaman içinde atasözleri ve kelâm-ı kibarlardan yapılan alıntılar da iktibâs olarak kabul edilmiştir. Sözlerin asıllarından yapılan aktarımlara lafzî iktibâs, sözlerin anlamları itibariyle aktarılmasına da manevî iktibâs denilir.

Döndiler cümle sahâbî câzî'ün

Didiler innâ ileyhi râci'ün (Pekolcay, 2016: 129)

3.3.2.4.6. Tezat

Tezat lugatte birbirine zıd olma durumunu ifade eder. Edebî ıstılah olarak ise anlam itibariyle birbirine zıt olan kelimeleri bir arada kullanmak demektir (Tâhirü'l-Mevlevî, 1994: 173). Duygu, düşünce ve hayal arasında birbirine karşıt olan nitelikler ve benzerlikler bir arada söylenir (Dilçin, 2004: 449). Bu sanatla karşıtlıklardan yararlanılarak metindeki ana fikir pekiştirilmiş, metnin muhatapta oluşturduğu duygu zıtlıklarla artırılmış olmaktadır. Aşağıda, metinde tezat sanatının kullanıldığı örnek bir beyti aktarıyoruz:

Zât-ı pâki gizlü genç idi nihân

Diledi kim kıla ol genci ayân (Pekolcay, 2016).

Vesîletü'n-Necat, edebî sanatların çeşitliliği açısından zengin bir içeriğe sahiptir. Yukarıda zikredilen ve örnekleri verilen edebî sanatların yanında eserde mübalağa, telmih, nidâ, teşhis, istifham, tecahül-i arif ve daha birçok edebî sanatın örneklerini görürüz.

Sonuç olarak *Vesîletü'n-Necat* halkın anlayabileceği kadar sade ve edebî bir dil ile Türkçe yazılmış bir eserdir. Müellifin dinî heyecanına bağlı olarak eserde samimi coşkun bir söyleyiş ortaya çıkmıştır. Müellifin İslâmî kültüre ve bilgiye olan vukûfiyeti, kendisine has sanatkârane üslubu, eserde arûzun ve kafiye'nin kullanımına bağlı olarak gelişen âhenk *Vesîletü'n-Necat*'ı sehl-i mümtenî örneği bir edebî şaheser haline getirmiştir. Birçok dinî hikemî eserde amaç, sanat icrâ etmek değil aktarılacak istenen dinî hikemî hakikatleri muhataba iletmektir. Bu sebeple bu tür eserlerin önemli bir kısmı sanatkârane söyleyişten uzaktırlar. Yer yer kuru anlatım özelliği gösterirler. Süleyman Çelebi'nin eserinde de nihâî amaç dinî hikemî hakikatleri muhataba iletmek olmakla birlikte şairin kişisel nitelikleri ve dinî heyecanı ifadelerini zenginleştirmiş, esere yazıldığı dönemin vasatını fazlasıyla aşan nevi şahsına münhasır sanatlı bir üslup kazandırmıştır. Eserde anlatım türleri başarıyla kullanılmış, kuruluk ve sıkıcılıktan uzak bir akıcılık yakalanmıştır. Eserin edebî sanatlar açısından dinî hikemî türde kaleme alınan diğer eserlere göre oldukça zengin özellikler barındırdığını söylemek mümkündür.

3.4. Süleyman Çelebi'nin Mevlidi'nin Bestelenmesi

Süleyman Çelebi Mevlidi'nin yazıldığı dönemden beri bazı bestekârlar tarafından bestelendiği bilinmektedir. Fakat Türk mûsikî'nin eğitimi meşk sistemine dayalı olup, herhangi bir notasyon sistemi kullanılmadığı için çoğu eserler gibi mevlidin bestesi de unutulup gitmiştir.

Nüzhet Ergün, mevlidin ilk bestesinin bizzat Çelebi'nin kendisinin bestelemiş olabileceğinden, ya da Şakâ-yık tercümesinde “Mevlid’de sâhib tarz” ifadesiyle geçen Çelebi'nin mevlidini Sultan Süleyman Câmî hatibi ve imamı Sinâneddin Yusuf’un bestelediğinden söz etmektedir (Ergün, 1942: 17). Ancak genel rivâyetlere bakıldığında mevlidi esas besteleyen kişinin 16-17. yüzyıl arasında yaşamış olan Bursalı Sekbân adında bir bestekâr olduğudur (Mermutlu, 2007: 414). Sekban veya Sinâneddin tarafından bestelendiği söylenen Mevlid bestesinin ritmik bir beste olup olmayacağı kesin bilinmemektedir. Ancak genel kanı; bir mûsikî veya sanat anlayışı içinde teşekkül eden bir form olarak genellikle irticâlî olarak okunduğudur (Özalp, 2000: 109). Her ne kadar irticâlen dense de belirli kurallarının olduğu muhakkaktır. Eski nüshalar incelendiğinde her beyitlerde hangi makâmların işlendiği ile ilgili ibâreler beyitlerin yanlarına yazıldığı görülmektedir.

Metnin uzun olması ve notaya alınamaması sebebiyle mevlid bestesi unutulmuştur. En son besteli halini bilen kişi ise İsmail Dede Efendi’in talebesi Mutaftzâde Ahmed Efendi’dir. Kendisi bu besteyi arzu edenlere öğretmek istediğini belirtmesine rağmen kimse iltifat etmemiş ve ölümüyle unutulup gitmiştir (Ergün, 1942: 441).

Sekbân’dan sonraki dönemlerde de mevlid bestelerine rastlamaktayız. İstanbul’da Koca Mustafa Paşa’daki Sünbül Efendi Dergâhı’na mahsus olarak bestelenmiş, her beytin ardından zâkirler tarafından Allah’ın (c.c) “Hây, Hây” İsm-i Şerîfi’nin denilmesi âdettendi. Bu mevlidin bestesini bilen merhum Mehmed Sami Efendi’den başka bilen de kalmamıştır (Karadeniz, 2012: 168). Ancak bu kelimedeki “h” harfîyle Türkçe’de “evet” mânasına gelen “hay hay” kelimesindeki “h”nin aynı şekilde telaffuz edilmesi mânâ karışıklığına sebep olmaktaydı. Meselâ, “Gece gündüz işleri isyân kamu / Korkarım kim yerleri ola tamu” beytinden sonra söylenen “Hây, Hây” nakaratı mânaya pek uygun düşmediğinden bu zikirli mevlidin okunması terkedilmiştir (Özcan, 2004: 485).

Cumhuriyet döneminde Mevlid, Hâfız Kemal Batanay tarafından bestelemiştir. Prizren’de Süleyman Çelebi’nin mevlidinin solo ve koro olarak bestelenmiş bir mevlid bestesi vardır (Ergur, 2010: 508). Bugün Anadolu’ya baktığımızda ister solo ister koro halinde sanki besteliymiş gibi, gelişigüzel mûsikî zevkinden uzak okuyuşlara rastlanılmaktadır.

3.5. Süleyman Çelebi’nin Mevlidi’nin Bahirlere Göre İcrâsı

Süleyman Çelebi’nin *Vesiletü’n-Necât*’ı, edebî sanatları ustaca kullanması, dinî bilgelere vukûfiyeti, din sosyolojisi açısından dönemin boşluğunu çok iyi kavramış olması, bunları ahlâkî öğretilerle halkın anlayabileceği şekilde çok yalın bir şekilde ifâde etmesi ve sehl-i mümtenî oluşundan dolayı şöhreti hak kazanmıştır. Ama Çelebi’nin Mevlidi’nin şöhretinin artıp geniş kitleler tarafından bilinmesinde mûsikînin dahli yadsınamaz derecede büyüktür. Sekban’ın besteli mevlid’i kendisinden sonra kandillerde câmilerde icrâ edilmiş, cemâatin Tevhîd anlayışını ve Peygamber sevgisini pekiştirmiştir.

Sonraki dönemlerde bestenin uzun olması sebebiyle unutulmaya yüz tutmuş, zamanla kitâbî bilgilerde anlatılan mevlid icrâlarından çok uzak icrâları olan mevlid okuyucuları zuhûr etmiştir. Her ne kadar beste unutulmuş olsa da bazı yazma nüshalarda mevlidin hangi beytinin hangi makâmda okunacağı ile ilgili şerhler, hiç yoktan doğruya yakın bir makâm seyri ortaya koymuştur. Bu konuda araştırma yapan Ubeydullah Sezikli’nin “Besteli Mevlid Üzerine İki Yazma Eser” ve Bedri Mermutlu’nun “Mevlid Mûsikîsinde Makâm Seyri Üzerine Nadir Nüshalara Dayalı Karşılaştırmalı Bir Çalışma” adlı makalelerine bakılabilir.

Ubeydullah Sezikli’nin “Besteli Mevlid Üzerine İki Yazma Eser” adlı çalışmasında Hacı Selimağa Kütüphanesi, Hüdaî kitaplığında 1242/1827 tarihli ve 1286 numarada kayıtlı olan nüsha ile Bursa Orhan Kütüphanesi 985 numarada kayıtlı yazma eserlerdeki kullanılan makâmlar şu şekildedir: Dügâh, Sabâ, Hüseyinî, Muhayyer, Kûçek, Vech-i Hüseyinî, Rast, Karciğâr, Pençgâh, Gerdâniye, Nevâ, Nikriz, Eviç, Çargâh, Uzzâl, Şehnâz, Hicâz, Bûselik, Necd-i Hüseyinî, Acem, Nihâvend, Isfahân, Segâh, Irak, Dilkeş, Nevrûz, Nevrûz-u Acem (Sezikli, 2008: 188-202).

Bedri Mermutlu, Bursevî’nin *Mühimmâtü’l-Mü’minîne* adlı eserindeki mevlid bölümünden, Milli Kütüphanedeki nüshadan, Bursa Orhan Kitaplığındaki nüshadan, Süleymaniye Kütüphanedeki, Hacı Mahmut Efendi Bölümündeki nüshadan,

Selimağa Kütüphanesi'nde Hüdâi bölümündeki nüshadan, Michigan Üniversitesinde bulunan mecmuadan, Süleymaniye Kütüphanedeki Yazma Bağışlar Bölümündeki nüshadan, Millet Kütüphanedeki nüshadan ve İstanbul Atatürk Kitaplığı Muallim Cevdet Kitapları bölümündeki mecmuadan olmak üzere 9 farklı nüshadan istifade ederek geniş bir çalışma yapmıştır. Bu çalışmadaki nüshalarda kullanılan makâmlar ise şöyledir: Dügâh, Sabâ, Hüseyinî, Nevâ, Hicâz, Kûçek, Bülend, Muhayyer, Necd-i Hüseyinî, Rast, Pençgâh, Uşşâk, Karcıgar, Mâhur, Nikriz, Nişâbur, Eviç, Çargâh, Uzzâl, Şehnâz, Bûselik, Acem, Nihâvend, Zâvil, Isfahân, Segâh, Muhalif Hüseyinî, Irak, Dilkeş, Nevrûz, Nevrûz-u Acem (Mermutlu, 2014: 175-188).

Görüldüğü üzere iki çalışmadaki nüshalar incelendiğinde pek fark görülmemektedir. Bu yazma nüshalar 1613 ile 1827 yılları arasında telif edilmişlerdir.

20. yüzyılın ilk zamanlarında mevlid kayıtlarına göre makâm sıralamaları ise bu makâm seyirlerinden çok da uzak değildir. Farklılıklar genelde birbirine benzer âile makâmların kullanımından kaynaklanmaktadır. Bu konuda Ahmet Hakkı Turabi, son yüzyılda bahirlere göre icrâ edilen genel makâmları, mevlid merâsiminin başından itibaren duâ bölümüne kadar gerçekleşen icrâ silsilesi ile birlikte şu şekilde vermiştir:

Bir mevlid merâsiminde şu dört grup yer almaktadır: “Âşirhânlar: Kur’ân okuyanlar; Tevşihhânlar: Tevşih okuyanlar; Mevlidhânlar: Mevlid bahirlerini okuyanlar; Duâhânlar: Duâ edenler.

Mevlid merâsimi âşirhânın Kur’ân tilâvetiyle başlar ve makâm olarak okuyuşunu sabâ ailesinden bir makâmıla bitirir. Tevşih grubu da, sabâ, çargâh, dügâh veya şevkütârâb makâmından bir tevşih okurlar. Bilhassa tevşih okunması tavsiye edilir. Zirâ tevşih, bir Türk Din Mûsikî formu olarak “Hz. Peygamber’in (s.a.v) doğumuna dair medhiyeleri terennüm eden, bilhassa mevlid ve mîrâciye bahirleri arasında okunmak üzere bestelen eserlerdir.” Günümüzde icrâ edilen ve hoş olmayan örneklerde tevşih ve ilâhî grubunun maalesef akıllarına gelen her eseri okudukları gözlenmektedir. Tevşih veya ilâhî grubunun bahirler arasında okuyacakları tevşih ve ilâhilerde, bilhassa akabinde okunacak bahirlerin mevzû ile âlâkalı eserleri tercih etmeleri gerekmektedir. Bu anlamda bilhassa geleneksel olarak zaten bu amaca mâtuf olarak bestelenen tevşihlerin icrâ edilmesi tavsiye edilmektedir. İlk bahir olan Mûnâcât veya Tevhîd bahrine özellikle Aziz Mahmud Hüdâi hazretlerine âit ve çargâh makâmında olan “Kudûmün rahmeti zevk u safâdır Yâ Resûlallâh” isimli tevşihin okunduğu bildirilmektedir. Okunan tevşihin akabinde “Allah adın zikredelim evvelâ” şeklinde başlayan tevhîd bahrine aynı makâmıda girilir; sabâ ailesinden makâmlar (sabâ, sabâ zemzeme, dügâh, çargâh, şevkütârâb vb. arasında gezindikten sonra bilhassa “Her ki diler bu duâda buluna, fatihâ ihsan ede ben kuluna” beytinde hüseyinî makâmında karar verilir. Burada duâhân mevlidin müellifine duâ eder ve fâtihâ çeker.

Akabinde âşîrhân Kur'ân-ı Kerîm tilâvetine başlar ve hicâz makâmıyla karar verir. Tevşih grubunun hicâz makâmında okuduğu tevşih veya ilâhiden sonra mevlidhân “Hâk Teâlâ çün yarattı Âdem’i” mısrasıyla başlayan Nûr bahrine girer. Bu bahirden önce genellikle hicâz makâmından “Çün doğup tuttu cihânı”, “Yâ Râb garib bî kesem” veya “Tende cânım” tevşihlerini okumak âdet olmuştur. Bu bahir içerisinde segâh, hüzzâm, müsteâr, eviç, ferahnâk, karcığar , tâhir-bûselik vb. makâm geçkilerinden sonra rast makâmıyla karar verilir.

Bu bahrin bitiminde topluca salavât getirilir ve aşîrhân rast makâmında Kur'ân okumaya başlar. Kur'ân tilâvetini müteakip tevşih grubu yine rast makâmından bir tevşih okur. Bu bâbdan olmak üzere rast makâmından “Yâ Resûlallâh şefaât eyle Allah aşkına” veya “Doğmazdı kalbe î mân” isimli eserler okunur. Mevlidhân “Âmine Hâtun Muhammed ânesi” beytiyle başlayan Velâdet bahrini okumaya başlar. Bu bahirde sabâ, uşşâk, hicâz, ısfahân, sûzinâk, mâhur, nişâburek, segâh, nihâvend makâm geçkileri yapılabilir. “İçtim ânı oldu cismim nura gark” beytini gerdâniye perdesinde mâhur makâmıyla başlar ve hüseyinî perdesinde nişâburlu kalış gösterir. Mütâkip beyitler arasında mevlidhân nişâburlu kalışlar yaptıkça tevşih grubu salât ü selâm okur; daha sonra segâh makâmıyla karar verilir. Bunun nedeni segâh makâmında salât ü selâma zemin hazırlamaktır. Duâhân ayakta kısa bir duâ yapar.

Âşîrhân segâh makâmında başladığı Kur'ân tilâvetine hüseyinî veya uşşâk makâmıyla bitirir ve tevşih grubu aynı makâmda bir tevşih veya ilâhî icrâ eder. Bu bölümde uşşâk makâmından “Ey Hüdâ'dan lutf u ihsân isteyen” veya “Sivâdan kalbini pâk et” tevşihleri okunur. Mevlidhân da yine hüseyinî veya uşşâk makâmıyla “Yaradılmış cümle oldu şâdümân” beyti ile başlayan Merhaba bahrine girer. Bu bahir içerisinde uşşâk, pençgâh makâmları gösterilir ve segâh ile karar verilir.

Âşîrhân da segâh makâmı ile başladığı Kur'ân tilâvetini hüzzâm makâmıyla sona erdirir. Tevşih grubunun hüzzâm makâmında okuduğu “Yâ sâhibe'l-Cemâl ve ya sâhibe'l-beşer” veya “Merhaba ey fahr-i âlem merhaba” vb. tevşihlerin akabinde mevlidhân aynı makâmıla “Söyleşürken Cebrâil ile kelâm” beytiyle başyan Mîrâc bahrine başlar. Sûzidîl, kürdîlihîcâzkâr, eviç, sabâ, segâh, hicâz vb. makâm geçkileriyle süslenen bahir uşşâk makâmıyla sona erer. Aynı makâmıla okuna Kur'ân tilâvetini yine uşşâk bir tevşih veya ilâhî izler. Bir başka mevlidhân da bu malkamla “Yâ İlâhi ol Muhammed hakkıçün” beytiyle başlayan Münâcaat bahrine girer. Bu bahrin sonunda “Ümmetimden râzı olsun ol Muîn” cümlesinin akabinde bütün topluluk “Rahmetullâhi aleyhim ecmaîn” duâ cümlesiyle bitirirler. Âşîrhânın okuduğu son Kur'ân tilâvetinin ardından duâhânın yaptığı uzunca bir duâ ile mevlid merâsimi sona erer.” (Turabi, 2012: 176-179).

Turabi bu mevlid merâsiminde okunan bahir sayılarını 6 olarak belirlemiştir. Maalesef 20. asrın sonlarına doğru mevlide olan rağbet, zaman mefhumu, farklı nedenlerle toplum içinde mevlide olan ilginin azalması, mûsikî zevki ve bilgisinden yoksun mevlid okuyuculardan dolayı bu bahirlerin sayısı Tevhîd, Velâdet, Mîrâc ve Merhaba bahirleriyle 4'e kadar inmiştir. Hatta bazı nikâh, sünnet, vb. törenlerde 2 bahire kadar indiği görülmektedir.

3.6. Mevlidhânlar

Vesîletü'n-Necât'ın şöhretinin artmasında Bursalı Sekbân, bestesini kendisinden sonrakilere meşketmesi ve bu şekilde bir mevlid meşk zincirinin oluşması sebebiyle önem arz eder. Bu zinciri sağlayanlar ise mevlidhânlardır.

Mevlid meşk silsilesini günümüze kadar tamamlayabilmek biraz zor görünmektedir. Bu konuda en çok bilgi aldığımız eser ise Sadeddin Nüzhet Ergun'un Türk mûsikîsi Antolojisi'dir.

Sekbân'ın ilk mevlid meşk ettiği mevlidhân 17. yüzyılda yaşamış olan Bursalı Hâfız Ubeyd'dir. Evliya Çelebi Seyahatnâme'sinde, Mısır'da Gülşenî Dergâhı'nda seçkin kişilerin katıldığı ve 12 farklı makâmda icrâ edilen, Süleyman Çelebi'nin *Vesîletü'n-Necât*'ının okunduğu bir mevlidden bahsetmektedir. Geçilen makâmlar ise; yegâh, dügâh, segâh, çargâh, pençgâh gibi makâmlardır (Kahraman, 2011: 514-516). “Hâfız Ubeyd, Evliyâ Çelebi'nin Mısır'ı ziyaret ettiği yıllarda Mısır'da kadılık yapmıştır. Bu anlatılan mevlid icrâsının, içinde geçilen makâm seyri itibariyle Sekbân'ın bestesinin olma ihtimalinin göz önünde bulundurulması gerekir. Yine Ubeyd'in Mısır'a gitmeden önce İstanbul'da bulunması da mevlid icrâsının İstanbul'a taşındığı anlamına gelebilir.” (Ergün, 1942: 34). Yazılı kaynaklarda Ubeyd'in mevlid meşkettiği tek talebesi ise Bursalı Osman'dır. İsmail Belîğ, *Riyâz-ı İrfân*'ında Hâfız Osman için, “Fennî mûsikîde mahâreti olan, Hâfız Ubeyd'den mevlidi meşketmiş usta bir mevlidhân.” olarak bahsetmektedir (Belîğ, 2016: 751).

Mevlidan Hâfız Osman'dan mevlid meşk eden talebelerinden ilki ilâhileri ile şöhret kazanan, 1716'da vefât eden Câmî Kebîr'de müezzinbaşı, Niyâzi Mısrî'nin dergâhında zâkirbaşı olan Karaoğlan Mustafa'dır. İkincisi ise Çelebi Sultan Mehmed Câmî'nde imamlık ve hatiplik yapan ve 1720'de vefât eden Sultan İmamı Hacı Mustafa'dır (Ergün, 1942: 441). Bu mevlidhânlar ve özellikle Sultan İmamı Hacı Mustafa sayesinde mevlid meşk zinciri oluşmaya başlamıştır. Karaoğlan'dan meşk eden ‘Çene’ lakâbı ile ün salmış, Emir Buhârî Câminin imamı, 18. yüzyılda yaşamış olan Hâfız Şuhûdi Efendi'dir (Ergün, 1942: 146).

Her ne kadar kaynaklarda Bursalı Osman'dan ‘mevlid meşk etti’ ibâresine rastlanmasa da kendisinden savt ve ilâhî meşk eden ünlü bir mevlidhân olarak bilinen ve 1699'da vefât eden Kefeli Derviş de Bursalı Osman'dan mevlid meşk etmiş olma ihtimali vardır (Ergün, 1942: 51).

Sultan İmamı Hacı Mustafa'dan meşk eden mevlidhânlardan ilki kendi oğlu 1737'de vefât eden ve Çelebi Sultan Mehmed Câmî'nde ikinci imam ve hatip olan Bursalı Kemânkeş Nizâmeddin'dir. Diğeri ise, 1740'da vefât eden zâkir Hâtem Mehmed Efendi'dir (Ergün, 1942: 157).

18. yüzyılda yaşadığı düşünölen hayatı hakkında hiçbir malumata sahip olmadığımız bir mevlidhân ise Âmâ Şeyh Halil'dir. Âmâ Şeyh Halil'den mevlid meşk eden kişi, Zeğrek Câmî imamı Hüseyin Dede'dir. Hüseyin Dede'den de mevlid meşk edenler ise; 1757'de vefât eden Çalakzâde Şeyh Mustafa ve 1715'te vefât eden Draman Zâkirî Ahmet Vefkî'dir (Ergün, 1942: 147).

Nüzhet Ergün, en son mevlid bestesini bilen kişi olarak Mutaftzâde Ahmed Efendi'yi işaret etmiş olsa da Ekrem Karadeniz; 1891'de vefât eden Hüdâî Dergâhı Şeyhi Ruşen Efendi olduğunu söylemektedir (Karadeniz, 2012: 168).

18. yüzyılda yaşamış ama mevlidi kimden meşk ettiğı ile ilgili çok fazla bilgiye sahip olmadığımız mevlidhânlar ise; “Beşiktaş'taki Sinan Paşa Nakşibendî Şeyhi Mustafa Rıza, Bursalı Kapankâtibîzâde Mustafa, Çıkrıkçıoğlu Siyahi Ahmed, Bursalı Karagözzâde Mustafa, Sarıcızâde İbrahim (Ergün, 1942: 147-164), Tûbâ İbrahim Efendi, Cuma Beyzâde Salih Efendi, Hacı Halil Efendi, Baytârîzâde Mehmed Efendi, Kalburcuzâde Mehmed Efendi ve Tütöncü (Dûhânî) Şerif'dir.” (Mermutlu, 2016: 416-417).

Dinî Mûsikî'nin önlü bestekârlarından Ali Şirugânî'den birçok eser meşketmiş olan Salih Çelebi, İstanbul'a çok defa gitmiş olan bir bestekârdır. Dolayısıyla İstanbul'a mevlid meşki âdetinin Salih Çelebi veya Ali Şirugânî yoluyla geçmiş olması kuvvetle ikinci ihtimaldir (Mermutlu, 2016: 416-417). Çünkü daha önce Ubeyd'in İstanbul'a gidişinden bahsetmiştik.

1800'lü yılların önemli mevlidhânlarından biri de Mehmet Akif Ersoy'un Safahat'ında ismi geçen Said Paşa Câmî İmamı Hasan Rıza'dır (Ateş, 2016: 442). Kendisi Mutaftzade Ahmed Efendi'den mevlid meşk etmiştir. Talebeleri Ali Baba ile Hacı Hakkı Efendi'nin ondan mûsikî meşk ettiğı bilinmektedir (Mermutlu, 2016: 416-419).

Mûsikî hocası Tütöncü (Dûhânî) Şerif olan Ruşen Efendi'den mevlid meşk etmiş kişiler ise Ahmed Celaleddin Dede ve Said Öçok'tur. Nüzhet Ergün, Said Öçok'un

ağabeyi Mesud Efendi'den mevlidi meşk ettiğini söylemektedir (Ergün, 1942: 470). Ünlü mevlidhânların içinde ismi geçen Hopcuzâde Şakir Efendi ve Nasûhîzâde Mesud Efendi, Behlül Efendi'den mûsikî meşk etmişlerdir. Nasûhîzâde Mesud Efendi, Hopcuzâde Şakir Efendi'den mevlid meşk etmiştir (Mermutlu, 2016: 416-421).

19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında mevlid icrâ eden mevlidhânların sayıca fazlalığı dikkat çekmektedir. Bunun sebebinin mevlidin tam bestesinin unutulmaya yüz tutup makâm seyrini uygulamanın kolaylığıyla irticâlen icrâ mı yoksa bu dönemde bibliyografya yazımının gelişmeye başlaması mıdır bilinmemektedir. Mutaftzâde'den en son meşk eden 1891'de vefât eden Hüdâî Dergâhî Şeyhi Ruşen Efendi olduğuna göre ihtimaldir ki besteli mevlidin makâm seyri gözetilerek irticalen okunduğudur. Kaynaklara bakıldığında bu dönem içinde muhrık bir mevlid icrâsıyla kendinden söz ettiren mevlidhânlar bulunmaktadır.

Musullu Âmâ Hâfız Osman (1840-1920, Enderunlu Hâfız Hüsnü Efendi (1858-1919) (Özalp, 2000: 31-53), Kur'ân ve mevlid icrâsında dönemin en önemli ismi Hâfız Sâmî (1874-1943), Mecit Sesigür, Zeki Sesli, Zeki Altun, Nusret Yeşilçay, Hüseyin Tolon gibi mevlidhânları yetiştirmiş Hâfız Kemâl (1889-1939), Boyabatlı Mustafa Şevki Efendi (ö.1926) gibi isimler dönemin önemli mevlidhânlarıdır.

Tezimize bahis olan Kani Karaca'nın da Kur'ân ve mûsikî hocası, Sultan Abdülhamid'den iltifat görmüş, Cumhuriyet döneminde de Kur'an ve Mevlid okumada mihrap ve kürsü hizmetinde üstün başarısını sürdürmüş Üsküdarlı Ali Efendi, (1885-1976) dönemin önemli mevlidhânıdır (Uzun, 212: 55).

Kani Karaca'nın mûsikî hocası, Hâfız Sami'yi çok dinleyerek onu örnek alıp etkisinde kalmış olan Hâfız Sadettin Kaynak, (1885-1961) dönemin ünlü mevlidhânıdır (Ateş, 2007: 443). Kendisinin bir mevlid bestesi olduğu söylene de gün yüzüne çıkmamıştır (Özcan, 2004: 485).

20. yüzyılın öne çıkan mevlidhânları ise: Ali Rıza Sağman, Hüseyin Sebilci, Halil İbrahim Çanakkaleli, Aziz Bahriyeli, Fevzi Mısır, Tahir Karagöz, Kemal Tezergil, Hasan Akkuş, Bekir Sıtkı Sezgin, Yusuf Gebzeli ve Kani Karaca'dır (Alvan ve Hakan, 2016: 138).

3.7. Şimdiye Kadar Yazılmış Mevlidler

Süleyman Çelebi'nin *Vesiletü'n-Necât*'ından sonra mevlid menşesinde yazılan Mevlid'i-Nebî türlerinin neredeyse hepsi *Vesiletü'n-Necât*'a naziredir. Süleyman Çelebi, nasıl sosyolojik dinî düşünce açısından Tevhîd inancının ve Peygamber (s.a.v) sevgisi anlayışının fitilini ateşleyenlerin ilklerinden olmuşsa, sonraki dönemde yazılan mevlidler de bu düşünceyi devam ettirme ve pekiştirme açısından bir o kadar önemli olmuştur. *Vesiletü'n-Necât*, form olarak sadece mevlid yazmaların çoğalmasına değil, aynı zamanda Muhammediyeler, mîrâciyeler, salâtlar, naat ve tevşih gibi Türk mûsikîsi formlarının da ortaya çıkmasına sebep olmuştur.

Necla Pekolcay'ın araştırmalarına göre; İstanbul kütüphanelerinde ve kaynaklarda yer alan Türkçe mevlid sayısı 200'ün üzerindedir (Pekolcay, 2016: 38). Mevlidler ve müellifleri hakkında Pekolcay'ın ve özellikle M. Fatih Köksal'ın araştırmaları neticesinde çok geniş bir mevlid hazinesi ortaya çıkmıştır. Pekolcay'ın araştırmalarında bu sayı 63, Köksal'ın araştırmalarında 79 olarak görünmektedir. İki araştırmacının ortak çalışmasından elde ettiğimiz Mevlid müelliflerinin alfabetik sıralaması şu şekildedir:

- 1- Abdî (16. yüzyılda yazılmıştır)
- 2- Abdurrahman (16. yüzyılda yazılmıştır)
- 3- Abdülkadir Necib (Eşrefzâde) (18. yüzyılda yazılmıştır)
- 4- Ahmedî (15. yüzyılda yazılmıştır)
- 5- Ahmed Fehmi Erturan (20. yüzyılda yazılmıştır)
- 6- Ahmed İzzet Paşa (19. yüzyılda yazılmıştır)
- 7- Ahmed-i Mürşidi (18. yüzyılda yazılmıştır)
- 8- Âkif (Bursalı) (18. yüzyılda yazılmıştır)
- 9- Aklî ?
- 10- Ârif (15. yüzyılda yazılmıştır)
- 11- Behiştî (16. yüzyılda yazılmıştır)
- 12- Bekâî (Darendeli) (18. yüzyılda yazılmıştır)
- 13- Beyzâde Mustafa (18. yüzyılda yazılmıştır)

- 14- Cebrî (15. yüzyılda yazılmıştır)
- 15- Cefâyî (15. yüzyılda yazılmıştır)
- 16- Cismî (15. yüzyılda yazılmıştır)
- 17- Çizmecizâde Vehbî (20. yüzyılda yazılmıştır)
- 18- Ebü'l-Hayr (15. yüzyılda yazılmıştır)
- 19- Lâlizâde Edib (18. yüzyılda yazılmıştır)
- 20- Emîrî (15. yüzyılda yazılmıştır)
- 21- Gulâmî (16. yüzyılda yazılmıştır)
- 22- Gülşenî Saruhânî (15. yüzyılda yazılmıştır)
- 23- Hâfî (15. yüzyılda yazılmıştır)
- 24- Halil (16. yüzyılda yazılmıştır)
- 25- Halil (Siirtli) (18. yüzyılda yazılmıştır)
- 26- Hamdullah b. Hayreddin (15. yüzyılda yazılmıştır)
- 27- Hamdullah Hamdi (Akşemsettinzâde) (15. yüzyılda yazılmıştır)
- 28- Hasan Bahri (Karesili) (16. yüzyılda yazılmıştır)
- 29- Hasan İlmî (Kozanlı) (19. yüzyılda yazılmıştır)
- 30- Hasan Nâdir (19. yüzyılda yazılmıştır)
- 31- Hocaoglu (15. yüzyılda yazılmıştır)
- 32- Hüseyin Efendi?
- 33- İhramcızâde İsmail Toprak (20. yüzyılda yazılmıştır)
- 34- İbrahim Kadem (19. yüzyılda yazılmıştır)
- 35- İbrahim Nazif (Karamânî) ?
- 36- İbrahim Re'fet Efendi (19. yüzyılda yazılmıştır)
- 37- İrşâdî (19. yüzyılda yazılmıştır)
- 38- Kâmî Şabân-ı Âmidî (19. yüzyılda yazılmıştır)
- 39- Kamil Sariateş (20. yüzyılda yazılmıştır)

- 40- Kânî, Şaban Âmidî (19. yüzyılda yazılmıştır)
- 41- Kerîmî (15. yüzyılda yazılmıştır)
- 42- Keşfî-i Samatyavî (Bu isim Köksal'da "Samokovî" olarak geçmektedir.)
- 43- Keşfî-i Saruhânî?
- 44- Keşfî (Yusufelili) (19. yüzyılda yazılmıştır)
- 45- Kör Haliloğlu?
- 46- Kuloğlu (17. yüzyılda yazılmıştır)
- 47- Lâmiî Çelebi (16. yüzyılda yazılmıştır)
- 48- Mehmet Feyzi (19. yüzyılda yazılmıştır)
- 49- Mehmed Hasan?
- 50- Mehmed b. Hamza Arab Vâiz?
- 51- Mehmed Hamdi Hüseyinî?
- 52- Derviş Mehmed Hevâyî (15. yüzyılda yazılmıştır)
- 53- Muhibbî (15. yüzyılda yazılmıştır)
- 54- Murâdî (17. yüzyılda yazılmıştır)
- 55- Mustafaoğlu (15. yüzyılda yazılmıştır)
- 56- Mustafa (Bursalı) ?
- 57- Mürîdî (15. yüzyılda yazılmıştır)
- 58- Nazım?
- 59- Nesîmî?
- 60- Nûrî (Yâsincizâde) ?
- 61- Osman Feyzi Efendi?
- 62- Osman Sirâceddin (Erzurumlu)?
- 63- Râgıb (Mustafa Efendi, Nakşî, Bursalı Kitapçı) (19. yüzyılda yazılmıştır)
- 64- Rif'at (Manastırlı) (19. yüzyılda yazılmıştır)
- 65- Rüşdî (Erzurumlu Ketencizâde Mehmed Rüşdî) (19. yüzyılda yazılmıştır)

- 66- Süleyman Nahîfî (18. yüzyılda yazılmıştır)
- 67- Selâheddin Uşşâkî?
- 68- Salih Nihânî (19. yüzyılda yazılmıştır)
- 69- Sabâyî?
- 70- Selâmî Şeyh Mustafa (18. yüzyılda yazılmıştır)
- 71- Salâhî Abdullah-ı Uşşâkî (18. yüzyılda yazılmıştır)
- 72- Selâmî Mustafa (15. yüzyılda yazılmıştır)
- 73- Sinanoğlu (15. yüzyılda yazılmıştır)
- 74- Süleyman Çelebi (15. yüzyılda yazılmıştır)
- 75- Şahidî (Mevlevî Şeyhi) (16. yüzyılda yazılmıştır)
- 76- Şahidî?
- 77- Şâhidi'n-Nayyî?
- 78- Şehîdî Edirnevî (16. yüzyılda yazılmıştır)
- 79- Şemsî (Şemseddin Sivâsî) (16. yüzyılda yazılmıştır)
- 80- Şeyh Mehmed Şemseddin el-Mısırî (20. yüzyılda yazılmıştır)
- 81- Tahir Âğa (Mevlevî) ?
- 82- Tahir Nâdî (20. yüzyılda yazılmıştır)
- 83- Visâlî Ali Çelebi (16. yüzyılda yazılmıştır)
- 84- Yahyâ b. Bahşî (15. yüzyılda yazılmıştır)
- 85- Zâif (15. yüzyılda yazılmıştır)
- 86- Zâtî (16. yüzyılda yazılmıştır)

(Köksal, 2011: 58-73; Pekolcay, 2016: 38-40)

M. Fatih Köksal'ın yapmış olduğu çalışmada ayrıca literatürde bulunmayan müellifleri belli 44 adet mevlid tespit edilmiştir (Köksal, 2011: 73).

Anadolu'da Türkçe mevlidlerin haricinde yazılmış Kürtçe mevlidler de bulunmaktadır. Tayyip Okiç, Kürdîzâde Ahmed Ramiz, Ahmed el-Hâssî ve Ertuğlu

(el-Ertûşî) Hasan'ın yazmış oldukları mevlitlerden kısaca bahsetmektedir (Okıç, 1976: 28). Ayrıca Diyarbakır çevresinde yazılmış olan el-Ertûşî olarak bilinen ama asıl adı Molla Bateyî olan mevlid müellifi başta olmak üzere Şeyh Muhammed Emin Haydari, M. Zahit Kardeşlik, Es-Seyyid Bedreddin İbni Molla Salih el-Hüseyinî eş-Şâfiî el-Kufsûrî, Ali bin es-Seyyid Abdurrahman ve Muhammed Ali Fudeylî'nin Kürtçe mevlidlerinden bahsetmektedir (Kızıl, 2012: 120-124).

Mehmet Tıraşçı da yaptığı bir çalışmada Kürtçe mevlid yazar Hasan Ertûşî, Şeyh Muhammed Emin el-Hayderî, Şeyh Muhammed Sirâcüddîn, Molla Muhammed Ekinci, Muhammed Şerif el-Batırgizî, Mustafa Ezdârî, Mele Şevki, Mele Ali Mardini, Mele Ahmed, Seyyid Bedreddin, Molla Ahmed Nâs, Feyzullah Haznevî, Mele Abdurrahman Becirmenî, Mele Hasan, Feyzullah Erzen, (Seyyid Feyzullah Fındıkî), Feyzullah Erzen, Mele Zâhid, Şeyh Muhammed Mehdî, Mele Abdurrahman Harhûrî ve Mele Süleyman Kurşun mevlidlerinden kısaca bilgiler vermektedir. Tıraşçı, yine aynı çalışmasında Zazaca yazılmış mevlid müellifleri Osman Esad Efendi, Mele Hunij, Mele Kâmil, Mele Muhammed el-Murâdânî el-Gencî ve Abdülkâdir Arslan'ın yazmış oldukları mevlidler hakkında kısa bilgiler vermektedir (Tıraşçı, 2013: 214-226).

Özellikle Mardin ve çevresinde okunan Arapça bir mevlid vardır. O da Buhârî'nin meşhur şârihi olan İbn Hacer el-Heytemî'ye (ö. 1567) ait *en-Ni'metü'l-Kübrâ ale'l-Âlem fî Mevlidi Seyyidi Veledi Âdem*'dir (Tıraşçı, 2013: 229).

Konya'daki Muhammed İzzeddin Doğanhisârî Mevlid'ini vcd kitapçık halinde çıkaran Hüseyin Akpınar, Hikmet Atik ile birlikte hazırladıkları Urfa bölgesinde Siverekli Yusuf Sami'nin mevlidi hakkında makalesi mevcuttur (Akpınar, Atik, 2009: 366).

Klasik Türk edebiyatında Hz. Peygamber (s.a.v) dışındaki bazı şahıslar için yazılmış mevlid metinleri de bulunmaktadır. Bu mevlid metinlerinden biri Hz. Peygamber'in (s.a.v) kızı Hz. Fatıma (r.a) adına Es'ad Erbili (1847-1931) tarafından yazılan mevlid metnidir (Şengün, 2008: 419).

Bir zamanlar Osmanlının hüküm sürdüğü Balkanlarda da mevlid müelliflerine rastlanmaktadır. Balkanlarda Arnavutça kaleme alınan bazı mevlidler ise şunlardır: Hasan Zyko Kamberi, İsmail Floqi, Hâfız Ali Ulkinjaku, Tahir Efendi Popova, Hâfız İsmail Çam, Hâfız İslâm Çelebi, Şevki Hocay, Hâfız Ali Korça, Hafz Abdullah

Semblaku, Şeyh Ahmed Şkodra, Zeynula Tasbari, İdriz Lamaj, İlmi i Velîun, Yunus Metani, Ferid Vokopolo, Cemali Şehu ve Fahredin Osmani (Jahjai, 2014: 668-671).

Romanya Dobruca Bölgesi'nde toplu olarak okunmakta olan Romanya Tatarları ve Türkleri'nin besteli mevlidi bulunmaktadır. Özellikle Köstence, Mecidiye, Tulça ve bazı bölgelerde Süleyman Çelebi'nin Vesîletü'n-Necât isimli eseri Türkçe olarak okunmaktadır. Ancak Anadolu ve Balkanlar'da birkaç yeri istisna tutarsak bu bölgede mevlid solo olarak değil; toplu olarak ve aynı besteye uyularak okunmaktadır (Koca, 2019: 168).

Ayrıca müellifleri Alevî-Bektâşi veya sünnî çevrelerince yazılmış Hz. Ali (r.a) mevlidleri de bulunmaktadır. Yemînî'nin Mevlidi, Câferî'nin Mevlidi, Necmî Ali'nin Mevlidi, Süleyman Celâleddin'in Mevlidi, Mehmed Şemseddin'in Mevlidi, Tâhirü'l-Mevlevî'nin Mevlidi, Şemsettin Kubat'ın (Yoksul Derviş) mevlidi bu bâbdandır (Yekbaş, 2013: 19-32).

3.8. Osmanlıda Mevlid Merâsimleri

Fâtîmîler'den başlayarak Mevlid-i-Nebevî merâsimleri, zamanla sünnî topluluklar tarafından da kutlanmaya başlanmıştır. Bu kutlamalara, özellikle Osmanlı döneminde Kur'ân-ı Kerîm ve hadislerde geçen önemli gün ve gecelerin (Regaib, Mi'rac, Berat, Kadir, dinî bayramlar vs.) eklendiğini de görmekteyiz. Bu dönemde çoğalmasının sebebi; topluma Tevhîd inancını ve Peygamber (s.a.v) sevgisini yerleştirmek, sünnî inancı pekiştirmek ve topluma birliktelik ruhunu kazandırmaktır. Zamanla bu kutlamalar hem devlet hem de halk tarafından o kadar içselleştirilmiştir ki, kültürün vazgeçilmez bir unsuru, dîne sınıksız bağlayan ve halkı birbirine kenetleyen bir dinamik haline gelmiştir. Konu Hz. Peygamber (s.a.v) olunca ahirette şefâatine mazhar olma arzusuyla kandillerde yapılan faaliyetler ile mevlid okuma ve okutmanın önemi artmış devlet ile halk birbiriyle yarışır hale gelmiştir. Zamanla bu uygulamalar bir kültür haline gelmiştir. 19. yüzyılın sonlarından itibaren bu kültür anlayışı kaybedilmiş, dinî gereklilik veya okunması âdetten olmuş mukabilinde mevlid okumalarına/okutmalarına dönmüştür.

“Osmanlılar döneminde, 15. yüzyıla kadar mevlid törenleri dergâh ve tekkelerde düzenlenmiş, II. Bayezid devrinde (1448-1512) ihtişamlı mevlid alayları yapılmıştır.” (Akarpınar, 2006: 45).

Mevlid Kandili gecesinde “...bazı vakfiyelere nazaran Osman Gazi devrinde bile mevcut olan bu âdete Sultan II. Selim ve Sultan I. Ahmed taraflarından bazı ilaveler yapılarak âdeti bir resmî şekil verilmiştir.” (Seydi Bey, t.y.: 151).

Arşivlerde Osmanlı Devleti’nin Mevlid ile ilgili konuların ne kadar önemle üzerinde durduğu ve bu konularda ne kadar titiz davrandığının resmi kayıtları sayılamayacak kadar çoktur. Sadece Devletler Arşivi’nde mevlid bahisli yazı sayıları 5000 civarındadır. Konunun önemine binâen T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı’nın sitesindeki ‘Mevlid’ başlıklı bölümlerde günümüz Türkçesiyle yazılmış sadece tanıtıcı başlıkları buraya aldık. Bu kayıtlardaki bazı belgelrin konu başlıkları şu şekildedir:

- 1- Mevlidhân ve müjdecilere atıyye itâsı. (DABOA, A.}MKT. NZD. 170-66)
- 2- Mevlid gecesinde, mevlid ile mevlid alayında bulunanlar ve onlara verilen ihsan. (DABOA, Y..PRK.HH.. / 40 - 37)
- 3- Padişahın ikinci Mevlidhânı Hâfız Mehmed Seyfeddin Efendi’ye tahsis olunacak hanenin bedelinin tesviyesi. (DABOA, Y..MTV. / 80 – 5)
- 4- Musıka-yı Hümayun İmamı Rıza Efendi’nin Mevlidhân Mülazımlığı’na tayin edildiği. (DABOA, C..DH.. / 199 – 9918)
- 5- Hamîdiye Camîsi’nin imam ve müezzinlerinin mevlid okumak üzere Hazine Dairesi’ne gönderilmesinin eski mevlidhânları üzeceğinden bunların gönderilmesinden vazgeçildiği. (DABOA, TS.MA.e / 626 – 80)
- 6- Padişah hayrâtından Fatih civarında bulunan Muabbir Hasan Efendi Dergâhı’nın tamirâtı tamamlandığından Mevlid-i Şerif okutularak açılış töreninin yapılması talebine dair Postnişin Mehmed Kazım Efendi’nin arzuhalı. (DABOA, ML. EEM. / 626 – 51)
- 7- Türk-İtalyan Savaşı şehidlerinin ruhlarına ithaf olunmak üzere, Hacı Mehmed Câmî’nde okutulan mevlid-i nebevîde Hilal-i Ahmer ianesi olarak Ruscuk Müslümanlarınca toplanan 7890 Osmanlı Altını’nın ilgili makâma takdimi. (DABOA, HR.SFR.04.. / 627 – 102)

- 8- Hz.Peygamber'in (s.a.v) yaklaşan doğum günü münasebetiyle tiyatro sinema ve eğlence yerlerindeki oyunların yasaklanması. (DABOA, DH. EUM. AYŞ. / 48 – 26)
- 9- Mevlid-i Nebî sırasında padişahın bulunduğu ihsanlar. (DABOA, TS. MA.d / 2454)
- 10- Medine-i Münevvere civarında bulunan Hz. Hamza'nın (r.a) makâmında her yıl okunması kararlaştırılan Mevlid-i Şerîf esnasında züvvâr için iki çadır gönderilerek bedelinin ödenmesi. (DABOA, DH. MKT. / 1827 – 74)
- 11- Darülaceze ve Darüşşafaka'ya Ramazan ile mübarek bayramlarda okunan mevlidlerde yıllık elli liralık şekeri ücretsiz vermeyi taahhüd eden Sirkeci Kazım Efendi'nin dükkânına arma takılması. (DABOA, İ.DH.. / 1314 – 70)
- 12- Adi suçlardan mahkûm olan şahıslardan cezasının üçte birini çekenlerden on kişinin mevlid kandilinde Peygamberimize (s.a.v) hürmeten tahliye edildikleri. (DABOA, DH. MKT./967 26)
- 13- Rodos'un Aranita, Çayır ve Kalamine karyelerinde inşa olunan Hamidiye, Tirimüjgan ve Ertuğrul isimli câmilerde mevlid okunarak Padişah'a duâcı olduğu. (DABOA, DH. MKT. / 1098 – 7)
- 14- Çağatayca Mevlid-i Şerîf kitabının tabına ruhsat verildiği. (DABOA, MF.MKT. / 876 – 20)
- 15- Beylerbeyi Câmi'nde icrâ edilecek mevlid-i şerif resminin nasıl icrâ edileceğine dair Teşrifat'tan verilen pusula. (DABOA, HAT / 1438 – 59110)
- 16- Her sene icrâ edildiği gibi Sultanahmet Câmi'nde Rebiülevvel ayının on ikisinde Üçüncü Selim'in iştirakiyle Mevlid-i Şerif okunacağı. (DABOA, HAT / 1462 – 66)
- 17- Mevlid Kandili gecesi minarelerde kandiller yakılarak câmi ve mescidlerin süslenmesi. (DABOA, HAT / 1637 – 43)
- 18- Padişahın doğum günü münasebetiyle Cape Town'nda ki (Ümit Burnu) Nûr-i Burhaniye Mektebi'nde icrâ olunan mevlid merâsimi hakkında oradaki câmi İmamı Hacı Mahmud Fakih Efendi'nin tebrik mektubu, ilgili gazete küpürü ve Hariciye'ye gelen rapor. (DABOA, HR. SFR.3... / 510 – 51)

- 19- Katil maddesinden dolayı ceza alan Raşid bin Mehmed'in mevlid gecesine hürmeten afvı. (DABOA, ZB. / 157 – 96)
- 20- Mekke'de Mevlid kırâatinin Mehmed Câfer Efendi'ye tevcihi ve Medine mücavirlerinden Mehmed Sair Efendi'ye mahlûlünden maaş tahsisi. (DABOA, Yer : İ.DH.. / 280 – 17595)
- 21- Mekke Emîri tarafından padişaha yazılan nâmeyi getirmekte olan müjdecî başının Rebûlevvel'in on ikinci günü Mevlid-i Nebevi okunduğu zaman hazır bulunabilmek için bir yerde eğlendirilmeyip gönderilmesine dair yol üzerinde bulunan kazalara hüküm. (DABOA, C..SM.. / 172 – 8628)
- 22- Jandarma zâbitan ve efrâdından olup politika ve namus suçları haricindeki suçlardan mahkûm olanlardan suçunun üçte birini yatanların Mevlid Kandili münasebetiyle affedilmesi. (DABOA, YB.021 / 92 – 250)
- 23- Cezasının üçte ikisini çeken bazı mahkûmların Mevlid-i Nebevi sebebiyle tahliyesi. (DABOA, ZB. / 417 – 6)
- 24- Mevlid-i şerif münasebetiyle umumi tekâyâ dervişânıyla ahâlinin sokaklarda dolaşarak zıkr ile meşgul oldukları, dükkânların kapalı olup yerli ve yabancıların sokağa çıkmamalarının âdet-i kadîme iktizâsından olduğu, böyle bir zamanda İtalya konsolosunun şimdilik burada kaldığı. (Trablusgarb) (DABOA, DH. ŞFR. / 237 – 28)
- 25- Mevlid münasebetiyle İslâm ve Hıristiyanlardan borcundan dolayı mevkuf bulunanların borçlarının ödenerek serbest bırakılmaları için gereken meblağın îtâsı. (DABOA, ML. EEM. / 244 – 53)
- 26- Medine ahâlisinden bir şahsın her hafta bir câmide mevlid okumak üzere münasip bir maaşla vazife verilmesi. (DABOA, DH.EUM.4.Şb / 16 – 38)
- 27- Kadirîhâne Dergâhı'nda mûtaad vechile okutulan mevlid masraflarının Hazine-i Hâssa Veznesi'nce ödenmesi. (ML.EEM. / 671 - 36 - Tarih : R-29-02-1324)
- 28- Seyyid Mehmed Muhiddin'in açılışı Mevlid okunarak yapılacak olan Nasuhi Efendi Hankahı'nın açılış merâsiminde bulunması için Darussaâde Ağası Arif Paşa'ya gönderdiği davetiye. (TSMA No: 3328/700 TS. MA.e / 601 - 92 -Tarih : H-03-04-1280)

29- Cağaloğlu'nda bulunan Hoca Rüstem Câmî'nin açılış merâsiminde okutulacak mevlidin masrafı olan meblağın Hazine-i Hâssa Veznesi tarafından îtâsı. (ML. EEM. / 226 - 7 R-06-02-1312)

Şeker'in Selânikî'den aktardığına göre: 12 Rebîülevvel 996'da (10 Şubat 1588) Resûl-i Ekrem'in doğum günü münasebetiyle padişahın III. Murad'ın bütün minarelerde kandil yakılmasını ve câmilerde, mescidlerde mevlid okunmasını emrettiği öğrenilmektedir. Bu emir mevlid gecesinin o tarihte resmen kutlandığının kanıtıdır. (Şeker, 2004, s.479) “Sırbistandaki Alacahisârlı (Kruşevac'lı) Şeyh Necmuddin Hasan ibn Şeyh Muhammed ibn Babadır Beğ, (ö. 1610) Mevlid okurken, ilk def'a olarak, câmi minaresinde kandil yakan o olmuştur. Bu usul, Sultan III Murad'ın çok hoşuna gitmiş, bütün Devlette Mevlid geceleri minarelerde kandiller yakılmasını emretmiştir.” (Okıç, 1975, s. 38) Önceleri Ayasofya'da, 1616'dan sonra Sultan Ahmed Câmî'nde yapılan mevlid merâsimlerine (mevlid alaylarına) padişah, sadrâzâm, şeyhülislâm, vezirler, kazaskerler, bilginler, şeyhler, ağalar, müderrisler dâhil bütün devleti erkânı ve halk katılırdı. (Gökdemir, 1989, s. 48) Özellikle padişahın katılacağı Mevlid Kandillerinin her safhası titizlikle hazırlanır, ince ayrıntılar gözden kaçmazdı. Dağıtılacak mevlid şekerinin içeriğine, oturulan minderlere, şamdanlara, giyilecek elbiselere, câmide kimin nerede oturacağına, dağıtılacak ihsanlara, mevlid alaylarının tertibine kadar öncesinde bildirilirdi.

Osmanlılarda mevlid merâsimlerinin içeriği hakkında pek çok neşriyat bulunmaktadır. Bu merâsimlerin kaynağı da başta Ata Bey'in, 'Târîh -i Atâ' adlı eseri, Es'ad Efendi'nin, 'Teşrifât-ı Kadîme' adlı eseri, M. Fuad Köprülü'nün, Tevhîd-i Efkâr gazetesinde yayınlanan 'Mevlid Merâsimi' adlı yazılarıdır. Bu konu hakkında geniş açıklama için bkz. “Mehmet Şeker; Osmanlılarda Mevlid Alayı. Diyanet İlmi Dergi Cilt: 35 Sayı: I Ocak-Şubat-Mart 1999).

Mevlid hakkında çok geniş çalışması olan Necla Pekolcay kısaca Osmanlılarda mevlid merâsimini şu şekilde anlatmaktadır:

...Rebiyülevvel ayının 12. günü Sultan Ahmed Câmide okutulacak mevlid ve yapılacak merâsim için teferruatlı hazırlıklar yapıldığını kaydetmektedir. Görüldüğüne göre, davet tezkîrelerinin silsile-i merâtip üzere yazdırılıp dağıtılması törenin önemli bir kısmını, ön hazırlık safhasını oluşturmaktadır. Bundan sonra, devlet erkânı, padişahın gelişine kadarki zaman içinde, câmideki yerlerini almaktadırlar.

Merâsimin Feth-i Şerif okunarak başladığı, müezzinler mahfilinde ‘Ta’rif’ okunduğu, sonra Ayasofya ve Sultan Ahmet Şeyhleri ile nöbetli Şeyh Efendi'nin vaaz verdikleri, bu vaazları müteakip de şeyhlere Darü's-saâde ağası tarafından ferâce ve samur kürkleri ihсан edildiği bildiriliyor.

Öğrenildiğine göre, bundan sonra da, ilk mevlidhân çıkıp, Süleyman Çelebi'nin Mevlid'i, asıl ismiyle Vesitetü'n-Necat'ından biraz okumakta, inince ona hil'at giydirilip, ihسانlarda bulunmaktadır.

İkinci mevlidhânın:

Geldi bir ak kuş kanadiyle revân

Arkamı sığadı kuvvetle hemân

beyitini okumasıyla cemâatin ayağa kalktığı sırada, Mekke Şerîfi'nin mektubu ile bekleyen müjdecibaşı sadrâzâmın huzuruna çıkarılmakta, en sonra Reisü'l-küttâb Efendi'ye teslim edilen mektup, onun tarafından, padişahın huzurunda okunmaktadır. Bunu müteakip de, Dârü's-saâde ağasına samur kürk, resiü'l-küttâb ve müjdecibaşıya hil'atler giydirilmektedir.

Bu merâsimde ilk yiyecek ikramını hurma teşkil etmektedir. Medine' den gelen hurmadan ilk ikram, padişah tarafından sadrâzâma müteveccihdir. Peşkir ağası eliyle, gümüş tabak içinde önüne konulan hurmalardan bir ikisini yiyen sadrâzâm, bir ikisini şeyhülislâmâ, kalanını da dağıtması için, Teşrifâtî Efendi'ye verirdi. Bu dağıtım, mertebe sırasına göre, adam başına birer hurma olarak, gerçekleştirilirdi. Sonunda da hurma getiren peşkir ağasına yüz altın ihسان buyurulurdu.

Üçüncü mevlidhânın çıktığı sırada, tablalarla şeker tevzîne başlanılmaktaydı. Tablaları Ayasofya mütevellisi şeyhülislâmın, diğer evkaf mütevellileri de vezirler ulemâ ve hâcegânın önlerine koyarlardı. Tablaları zağarcibaşı, saksoncubaşı, muhzır ağa kaldırırlardı.

Üçüncü mevlidhânın inmesiyle, merâsim sona erer, halk dağılır, padişah da, câmi dışında, merdiven dibinde, atlarına binmiş olarak kendisini bekleyen sadrâzâm, şeyhülislâm, vüzerâyı âzâm, sadreyn-i muhteremeyn defterdâr, resiü'l-küttâb, topcubaşı, arabacibaşı, ağaları selamladıktan sonra ve onlar da mukâbil hürmette bulunduktan sonra, kendileriyle vedalaşarak, saraya dönerdi. (Pekolcay, 1988: 111-112).

Bu mevlid merâsimi sadece padişahın katıldığı mevlid merâsimlerine özeldir. Bunun dışında İstanbul'un diğer semtlerinde, Anadolu'da ve Osmanlı'nın hâkimiyeti olduğu bölgelerde küçük çaplı mevlid merâsimlerinin yapıldığını görmekteyiz. Ayrıca câmi veya imârethanelerin açılışında da mevlid okutulduğu bilinmektedir.

Osmanlı Devleti hâkimiyeti altında bulundurduğu diğer bütün bölgelerde mevlid ihtifallerine önem vermiştir. Mekke'de yapılan Mevlid-i Nebî ihtifallerine içlerinde giyilecek hil'atlerin, şamdanların, verilecek ihسانların vs. içerdiği mevlid teşrifatı İstanbul'dan gönderilmiştir.

Mevlid kutlaması 1910 yılından itibaren Osmanlı Devleti'nde resmî bayramlara dâhil edildiyse de Cumhuriyet'in ilânından sonra kaldırılmıştır (Özel, 2004: 477).

3.9. Çeşitli vesilelerle Kutlanan Mevlidler

Ulu Câmide İranlı bir vâizin çıkardığı sıkıntının devamında yazıldığı düşünülen *Vesîlâtü'n-Necât*, toplumda yüzyıllar boyu sürecek din kültürü anlayış omurgasının, mânevî anlamda uyanışın, birliğin ve dirliğin sembolü olmuştur.

Mevlidin asıl gayesi içindeki doğum, sadece Hz. Peygamber'in (s.a.v) doğumu değildir, mânevî bir doğumdur, bir uyanıştır, toplum dinamiklerinin fitilini ateşlemektir, dinî vecibelere sınıksız sarılmaktır, sonrasında yeniden doğuma sebep olan ölümdür, ahiret inancını pekiştirerek Hz. Peygamber (s.a.v)'in şefâatine nâil olmaktır. Vesîletü'n-Necât'ın anlamında olduğu gibi; kurtuluşa vesîledir. Yani bir Müslüman için doğum ile ölüm arasındaki her şeydir. Bu nedenle mevlid, sanki asıl anlamını Mevlid-i-Nebevî ihtifalleri dışında halk içinde farklı uygulamalarla kazanmıştır.

İlk önceleri mübarek gün ve gecelerde ifâ edilmeye başlanan mevlid merâsimleri daha sonra, mescid, imârethâne veya tekkelerin açılışında, sonraları halk içinde farklı nedenlerle uygulanmaya başlanmıştır. Bu konuda Adem Efe'nin geniş katılımcılarla yapmış olduğu mülâkatların yer aldığı "Türk Toplumunda Mevlid Merâsimlerinin Yeri ve Fonksiyonları (Isparta ve Çevresi Örneği)" adlı çalışmasında, mevlid okutma nedenleri ve olayları ile ilgili 18 madde ortaya çıkmıştır. Bu maddeler genel olduğu kadar yöresel mevlid okutmayı da kapsamaktadır.

Bugün Anadolu'nun farklı bölgelerinde çeşitli nedenlerle mevlid okutulmaktadır. Bu yüzden okutma nedenleri ile ilgili daha fazla madde karşımıza çıkmaktadır. Osmanlı döneminden günümüze kadar mevlid okutma maddelerini şu şekilde sıralayabiliriz:

1- Mübârek gün ve gecelerde: Rebîü'l-evvel ayının on ikinci gecesinde (Hz. Peygamber (s.a.v)'in doğum günü, Regâib, Mîrâc, Berat, Kadîr gecelerinde Ramazan ayı içerisinde ve Kurban Bayramı gecelerinde yapılan mevlid merâsimleridir. İlk önce sadece Mevlid Kandillerinde okunmaya başlanan mevlid, daha sonra diğer mübârek gün ve gecelerde okunmaya başlanmıştır. Neredeyse fasılasız olarak günümüze kadar mübarek gün ve gecelerde Mevlid-i Şerif okunması devam etmiş/etmektedir.

2- Sürre-i Humâyun: Recep ayının on ikinci gününde hac için gidecek kafilenin uğurlanmasından bir gün önce hazırlıklar başlar. Tören günü Mekke şerifine

gönderilecek olan mektup törenle sürre eminine Padişahın verdiği sürre (ihsanlar; değerli kâseler, hil'atler, altın keseleri vs.) ile birlikte verilir. Sarayda düzenlenen bu törende Kur'ân-ı Kerîm ve mevliden bir kısım okunur (Esad Efendi, 1979: 36). Sürre gönderilmesi ilk defa Çelebi Sultan Mehmed zamanında başlamış ve resmî hüviyet kazanıp âdet haline gelmeye başlaması ise Yavuz Sultan Selim zamanında olmuştur (Seydi Bey, t.y.: 153).

3- Ölüm ve doğumlarda: Osmanlı tarihinde ölen bir padişah için ilk mevlid okutma geleneği, kayıtlarda 3. Murad için ölümünün 40. gününde 2 Mart 1595 tarihinde okutulan mevlid olarak geçmektedir (Çerçi, 1996: 120). Padişahların doğum günleri için de mevlid okutulmuştur. Bu hususta padişahın doğum günü münasebetiyle Sultan Ahmed Câmi'nde yapılacak mevlid törenine resmi kıyafetleriyle katılacak olan askeri ve mülki görevlilerin listesi Osmanlı arşivlerinde görülmektedir. (DABOA, A.}TŞF 8-98) Doğum için okunan mevlid halk içinde de yaygınlaşmaya başlamıştır. Mevlid okuma zamanı yörelere göre farklılık gözetmektedir. Bazı yerlerde doğumun altıncı günü akşamı kına gecesi yapıldığı ve o gece veya ertesi gün mevlid okutulduğu bilinmektedir (Albayrak, 2001: 296). Bazı yerlerde ise bebeğin kırkı çıktıktan sonra mevlid okutulmaktadır. Doğumlarda ve ölümlerde mevlid okutma geleneği padişahlar, saray eşrafi, şöhretli kimselerden sonra halk tarafından da devam ettirilmiştir. Günümüzde de bir kişinin ölümünde (toprağa verilmesinin ilk gecesinde, ölümünün üçüncü, yedinci, kırkıncı veya elli ikinci gecesinde ve ölüm yıldönümlerinde) veya doğumunda mevlid okutulmaktadır.

4- Düğünlerde: Düğünlerde mevlid okutma bir Osmanlı geleneğidir. Metin İzeti, "Rumeli'de mevlit törenleri âdet ve gelenek haline gelip kutsal gün ve gecelerde, sünnet ve doğum gibi vesîlelerle yapılmış ve yapılmaktadır." Demektedir (Karataş, 2008: 53). Düğünlerde "...özel olarak getirtilen güzel sesli mevlidhânlar Mevlid-i Şerif okur, bahir aralarında da Tevşih, Kasîde ve ilâhî icrâ ederlerdi. Mevlid'in sona ermesine müteâkip, okunmuş olan şeker, lokum vs. davetlilere dağıtıldı." (Demirtaş, 2008: 364). Abdülaziz Bey düğünlerde mevlid okutmanın yanı sıra gelinin cihazına (çeyiz), mevlid merâsimlerinde kullanılmak üzere Mevlid-i Şerif okunurken ve benzeri toplantılarda buhur yakmak için kullanılan gümüş buhurdan konulduğunu belirtmektedir (Abdülaziz, 1995: 117).

5- Sünnetlerde: Osmanlı döneminde sünnet olan çocuklar için mevlid okutulduğu bilinmektedir. Bu konuyla ilgili IV. Mehmed'in şehzâdeleri II. Mustafa ve III. Ahmed için Sultan Selim Câminde düzenlenen ve 1675 tarihinde 14 Mayıs pazar günü başlayıp ve 29 Mayıs pazartesi günü son bulan sünnet şenliğinde yapılan mevlid merâsiminden bahsedilmektedir (Sevinçli, 2006: 381). Yine Osmanlı döneminde maddi durumu iyi olan aileler sünnet olacak çocuklarını "Midilli" cinsi süslenmiş bir ata bindirir, davul zurna eşliğinde ve yer yer kasideler okunarak sokak sokak dolaşıtırlardı. Sünnet törenlerinde mevlid okunması adettendi (Demirtaş, 2008: 362). Sünnet düğünlerinde mevlid okutma âdeti çok genel olmasa da maddi durumu iyi, dinî duyarlılığı olan aileler tarafından devam ettirilmektedir.

6- Câmî vb. açılışlarda: Günümüzde bu âdet uygulanmamasına rağmen Osmanlı'da câmî, tekke, dergâh ve bazı yapıların açılışlarında mevlid okutulmasını görmekteyiz. Padişah hayratından Fatih civarında tamiratı tamamlanan Muabbir Hasan Efendi Dergâhı'nın açılış töreninde Mevlid-i Şerif okutulmuştur. (DABOA, ML. EEM. /626-51) Seyyid Mehmed Muhiddin'in açılışı Mevlid okunarak yapılacak olan Nasûhî Efendi Hankâhı'nın açılış merâsiminde bulunması için Dârussaâde Ağası Arif Paşa'ya gönderdiği davetiye (TSMA No: 3328/700) ve Cağaloğlu'nda bulunan Hoca Rüstem Câmî'nin açılış merâsiminde mevlid okutulacak mevlidin masrafı olan meblağın Hazine-i Hâssa Veznesi tarafından îtâsını gösterir belge vardır. (ML. EEM./226-7, R-06-02-1312) Rodos'un Aranita, Çayır ve Kalamine karyelerinde inşa olunan Hamidiye, Tîrimüjgan ve Ertuğrul isimli câmilerde mevlid okunarak Padişah'a duâcî olunduğuna dâir belgeler (DH. MKT./1098-7) konumuza dair birkaç belge hüviyetindedir. Fakat günümüzde bu âdete neredeyse rastlanmamaktadır.

7- Mûtaad zamanlarda ve sene-i devriyelerde: İslâm tarihinde özellikle Hz. Muhammed'in (s.a.v) doğumu münasebetiyle başlayan anma günleri, sonraki dönemlerde devlet adamları, bazı ilim adamları, Kerbelâ gibi önemli olaylar için sene-i devriyelerinde de sayıları artarak devam etmiştir. Mevlid, bu gibi olaylarda en çok icrâ edilen formlardan biri haline gelmiştir. Osmanlı döneminde de devlet adamlarının doğum ve ölümünün ardından veya bir yerde adet haline getirilmiş mevlid okutma geleneği devam etmiştir. Kâdirîhâne Dergâhı'nda mûtaad vechile okutulan mevlid, (ML. EEM./671-36 R-29-02-1324) Filibe'de her sene okunan mevlid, (İ.DH. / 693) Medine-i Münevvere civarında bulunan Hz. Hamza'nın

makâmında her yıl okunması kararlaştırılan Mevlid-i Şerif (DH.MKT./1827-74) III. Ahmed'in kızı ve I. Abdülhamid'in kızkardeşi Ayşe Sultan'ın vefâtıyla Valide Sultan Türbesi'ndeki mezarında mevlid (HAT/1451-57) okunması sene-i devriyelerinde uzunca bir müddet devam etmiştir. Günümüzde bu âdet sadece Türkiye'de değil özellikle Balkanlarda ve Osmanlı'nın daha önce hüküm sürdüğü İslâm ülkelerinin birçok yerinde uygulanmaktadır.

8- Şehitler için: İslâm tarihinde ilk defa Kerbelâ şehitleri için, özellikle Şîa tarafından muharrem aylarında düzenlenen anma törenleri ile başlamıştır. Kerbelâ Şehitleri için anma törenleri Osmanlı döneminde ilk önceleri muharrem ayında tekkelerde mersiyelerin de icrâ edildiği özel ayinler ile başlamış, sonrasında savaşlarda şehit olanlar için Süleyman Çelebi'nin Mevlid'i icrâ edilmeye başlamıştır. Türk-İtalyan Savaşı şehidlerinin ruhlarına ithâf olunmak üzere, Hacı Mehmed Câmi'nde mevlid okunmuştur. (HR. SFR.04./627-102) Cumhuriyet döneminde de Çanakkale şehitleri için, Atatürk tarafından 1932 yılında Çanakkale'de, Şehit Mehmet Çavuş Âbidesi önünde birlerce kişinin katılımıyla mevlid okutulmuştur (Sarı, 2006: 321). Günümüzde de Çanakkale şehitleri için mevlid okutma âdeti halen devam etmektedir. Ayrıca 2016'da Fırat Kalkanı, 2018'de Zeytin Dalı harekâtı ve 2019'da Barış Pınarı Harekâtı'nda şehit ve gaziler için şehirlerdeki selâtin câmilerinde mevlid okutulmuştur.

9- Hac ve Umreden dönenler için: Osmanlı döneminde padişahların hac veya umre vazifelerini siyâsî gerekçelerle yapmadıkları ya da çok istedikleri halde yapamadıkları bilinmektedir. Fakat Osmanlı tebâasında hac veya umre dönüşlerinde mevlid okutulduğu bilinmektedir. Örnek olarak Kızılcacahamam ilçesinde bugün hala devam eden bu uygulamada hacı adayı yola çıkacağı gün, komşu köylerden uğurlamağa gelenler de dâhil olmak üzere akraba ve komşulara yemek verir. Köyden gelen konuklar fazla olursa, bunlar komşulara inerler, ama yemeklerini hacı adayı verir. Yemekten sonra câmide ilâhilerle birlikte mevlid okunur (Boratav, 1984: 193).

10- Kadın toplantılarında: Bugün bu âdet bazı yörelerimizde halen devam etmektedir. Gerçi müzikal açıdan değerlendirildiğinde olması gereken mevlid icrâsından çok uzaktır. Osmanlı döneminde özellikle İstanbul'da bazı mahallelerde yalnız kız çocuklarının devam ettiği Galata'da Arap Câmi yakınındaki Hoca Hâfıza Ayşe Hanım Mektebi, Gedikpaşa civarında Sedefçiler'de bulunan Hoca Fatma

Hanım Mektebi gibi mektepler de vardı. Bu mekteplere her yaşta kız çocuğu alınırđı. Bu kadın mekteplerinde Kur'ân-ı Kerîm okumasından başka, Envarü'l-Aşıkîn, Hulviyyât, Abmediyye, Muhammediyye, Dürr-i Tekta, Mızraklı İlm-i hâl kitapları okutulur. Usûl-i mûsikî ile de Mevlid-i Şerif, Kaside-i Bür'e, ilâhî ve Naat-ı Şerif-i Nebevî okumaları yapılırdı. Burada yetişen kızlar ya da kadınlar özellikle cuma günleri mevlid ve ilâhî okurlardı (Abdüaziz, 1995: 101).

Bu maddeler dışında mevlidin farklı nedenlerle gerek ulusal gerekse mahallî olarak okunduğu görölmektedir. Bunları kısaca yukarıdaki maddelerin devamı niteliğinde şu şekilde sıralayabiliriz:

11- Sadece Bursa'da Mustafakemalpaşa'nın Bogazköy, Ocaklı, Çeltikçi ve Kosubogazı köylerinde hıdrellezde mevlid okutulduğu bilinmektedir. Adaklarda, askere uğurlama veya askerden terhis olup dönüşte, yağmur duasında mevlid okutulmaktadır (Efe, 2009: 16-18).

3.10. Mevlid'in Sosyolojik Etkileri

“Toplumlar ortak yaşantılarını ve değeriğini normlarla kuvveden fiile çıkararak varlıklarını üyelerine kabul ettirmek isterler. Toplumda görünür olma hali, hâfıza oluşturan önemli günler, aylar, bayramlar, merâsimler, mûsikî ile mümkün olur.” (Özkul, 2010: 51). Bu konuda edebiyat metinleri o zamanki toplumun halini görünür kılan en önemli köşe taşlarıdır ve dönemindeki toplumun aynasıdır. Toplum hangi dili kullanıyorsa, sosyal ve kültürel yapısı ne ise onu yansıtır. Süleyman Çelebi'nin mevlidi de o dönemin dilini, dinî anlayışını, toplumun yapısını ve sıkıntılarını dile getiren ve o dönemi görünür kılan bir aynadır.

14. ve 15. yy., Anadolu coğrafyasında mevlid ve naat türlerinin teliflerinin yaygınlaştığı bir dönemdir. Darîrî, Âşık Paşa, Yunus, Hacı Bektâş-ı Velî gibi gönül adamlarının eserlerine bakıldığında bu minvalde ürünlerinin bulunduğu görölmektedir. Edebiyat ürünleri telif edildikleri dönemin sosyolojik ve psikolojik yapısının ve sorunlarının aynası ise Süleyman Çelebi'nin Mevlidi'ni de telif edildiği dönemin aynası olarak görmek gerektir.

Süleyman Çelebi'nin *Vesîletü'n-Necât*'ı, siyâsî kargaşaların, heteredoks dinî akımların ve toplumda kırılmaların arttığı bir dönemde ortaya çıkmıştır. Dinî

meseledeki en önemli sorun; ehl-i sünnet anlayışı ve Peygamber (s.a.v) anlayışındaki bozulmalardır.

Daha önce açıklamaya çalıştığımız gibi; mevlid sadece dinî içeriğe sahip bir şiir değildir. Yaşandığı dönemdeki toplumsal yapıya bu kargaşadan nasıl çıkılacağına dâir âdetâ toplumsal bir reçete vardır. Dinî anlamda birlik sağlanamadığı takdirde siyâsî ve kültürel anlamda da birliktelik sağlanamayacağının ikazları vardır.

Süleyman Çelebi'nin Mevlid'inin konusu, dönemindeki ehl-i sünnet ve Peygamber anlayışındaki sıkıntılardan dolayı Hz. Muhammed'dir (s.a.v). Bu yüzden eserde Hz. Peygamber'in (s.a.v) doğumunun ne kadar kutlu olduğundan, hadislerinden, dinî öğretilerinden pekiştireçlerle sürekli dem vurulması tabiidir. Müellifin asıl üzerinde durduğu konu ehl-i sünnet itikadında da yer alan Hz. Muhammed'in (s.a.v) diğer Peygamberlerden üstün olduğu hususudur. Bu üstünlüğün Hz. Mûsâ'nın (a.s) Hz. Hârûn'dan (a.s), Hz. İbrâhim'in (a.s) Hz. Lût'tan (a.s) üstün olması gibi bir üstünlüktür. Bunun böyle olduğu hadislerde de ifade edilmiştir: (Uludağ, 2007, s. 182) Ayrıca Hz. Peygamber'in (s.a.v) şefâat konusu her bahrin ve faslın sonunda;

Ger dilersiz bulasız oddan necât
Işk ile derd ile aydun es-salât

beyitleriyle devamlı vurgulanmıştır.

Yukarıda anlatılanların kişide ve özellikle toplumda hayat bulması için bir dinamiğe ihtiyacı vardır ve bu dinamiğin kültürel bir süreklilik halini alması gerekir. Bu da ancak toplumlarda özellikle dinî öğretilerin kullanılmasıyla, birliktelik ruhuyla, İslâmî terimle 'cemâat ruhuyla' ve ibâdet anlayışıyla gerçekleşir. İslâm dîninde cemâatle ibâdet etme psikolojisi birlik ruhunu kazandırmak içindir.

Sosyal bilimler içinde ritüel tanımlarında dikkat çeken en belirgin nokta, ritüelin bir "sembol" olduğu ve "tekrarlanma" özelliğidir. Ritüelin sembol olması, onun geçmişte yaşanan bazı olayları, durumları veya belirli inançları ve düşünceleri hatırlatmasını, somutlaştırmasını, o âna âit ruh halini canlandırmasını, ânı yeniden yaşanır kılmasını belirtir (Akarpınar, 2006: 42). Bir nevî o ânı yeniden yaşama veya yeniden doğuş gibi bir durumdur. Böylelikle "...kişi mevlid törenlerine katılarak varlık olur. Hz. Muhammed'in (s.a.v) varoluşuna, dönüşümüne ve yeniden doğuşuna bir anlamda şahit olur. Böylece yaşamın aşkınlığı deneyimini kazanır." (İçli, 2013:

93). Bu yeniden doğuş; nefsinin isteklerinden ve günahlarından kurtuluş, tövbe, yaratıcısına yaranma, mânevî âleme yönelmedir. Bu, Bakara sûresindeki “... Doğrusu biz Allah’a (c.c) âitiz ve O’na döneceğiz” (Bakara, 2/156) ayetinin ve Mü’minûn suresindeki “Sonra da kıyamet gününde tekrar dirileceksiniz.” Mü’minûn, 34/16 âyetinin kişide varlık olması, dünyada iken hayat bulmasıdır. Özellikle bu yeniden doğuş ve aydınlanma, Nûr bahrinde Hz. Muhammed’in (s.a.v) doğum ânının canlandırılmasıyla temsîlî olarak bir kez daha nûr ile aydınlanan bir dünyada, günahlarından arınmış Müslümanlar, mânen en temiz halleriyle birbirlerini selâmlamış olurlar ve aynı Peygamberin (s.a.v) öğretisine bağlı olduklarını belirtirler (Akarpınar, 2006: 55).

14. ve 15. Yüzyıllarda mevlid benzeri eserlerin teliflerinin çoğalmaya başlaması, devlet ve toplum nezninde karşılık bulması ile dinî tecrübeye dönüşmesi ve toplumun dinamiği olmaya başlaması çok da uzun sürmeyecektir. Süleyman Çelebi’den sonra mevlid yazımı o kadar hızlı olmuştur ki bugün Türkçe yazılmış kayıtlı kayıtsız 200’ün üzerinde müstakil mevlid bulunmaktadır. Sahâbenin, Hz. Peygamber’in (s.a.v) her hareketini ve sözünü örnek alıp hayatlarını şekillendirmelerine benzer bir şekilde Osmanlı toplumu da Peygamber odaklı düşünmeye ve yaşamaya başlamıştır. Osmanlılar sarayda, tekke ve medreselerde, câmilerde, toplum içinde “...çeşitli mevlid cemiyetlerini, Hz. Peygamber’i (s.a.v) anmaya vesile saymışlar, âdet haline getirmişler ve bu cemiyetlerin etrafında bir kültür oluşturmuşlardır.” (Çetinkaya, 2019: 23).

Mübarek gün ve gecelerde veya farklı nedenlerle yapılan mevlid merâsimlerinde Kur’ân-ı Kerîm kırâatleriyle, tefsirlerle, hadislerle, vaazlarla, mevlidhânlar tarafından okunan mevlidlerle ve mûsikînin de tesiriyle halkın dinî duyguları yüceltilerek din, kültür ve bilhassa ehl-i sünnet anlayışı pekiştirilmeye çalışılmıştır. Buna sebep en güzel vesîlelerden biri de mevliddir. Günümüzde yapılan mevlid merâsimlerinde insanlar, mevlidin muhtevasından ve amacından bigâne olsalar bile ilâhî bir duyguyla kaplandıklarını, dinî anlamada ve yaşamada iştiaklarının arttığını dile getirmektedirler.

Mevlidin “Balkan coğrafyasında Müslümanların varlık ve kimliklerinin korunmasında Dinî değerlerin, Türk kültür ve medeniyetinin önemi büyüktür.” (Koca, 2019: 163). Balkanların Osmanlı hâkimiyetinden çıkışından sonra

Yugoslavya ve Bulgaristan'ın halk üzerinde komünizm ve asimilasyon politikaları artmış ve halka İslâm dinini unutturmaya başlamışlardır. Nuri Özcan ile yaptığımız mülakatta, Balkanlarda özellikle o dönemde mevlidin ne derecede etkili olduğunun kanıtını Balkanlardaki Müslümanlarla yaptığı sohbetten öğrendiğini söylemektedir. Özcan, oradaki Müslümanların: “Bizim dinî duygularımızın ayakta kalmasında en önemli etken mevliddir. Biz her şeyimizi mevlidde bulduk. Müslüman olduğumuzu unutmamanın tek sebebi mevliddir. Çünkü mevlidi namaz gibi bir ibadet olmadığını düşünerek yasaklamadılar.” dediklerini nakletmektedir (Özcan, 2017). Gerçi sonraki dönemlerde mevlidin halk üzerindeki dinî etkisini anlayan yönetim, evlerdeki mevlid okumalarına da yasaklama getirmiştir. Ama halk gizli gizli evlerde mevlid okumalarını yapmıştır. Yapılan tüm bu baskıların nedeni, mevlid geleneğine bağlı kalan azınlık Müslümanları yıpratmak ve zamanla İslâm'a olan inançlarını yok etmektir. Ancak idareciler bunu başaramamışlardır (Koca, 2019: 164). Bu konuda Tayyip Okiç: “Dinî mekteblerimizde de yıllık Mevlid merâsimi parlak bir şekilde yapıldı. Böylece küçük yaştan itibaren, Süleyman Çelebi Mevlidi ve onun Boşnakça tercemesi ile ünsiyet kesb ettiğimiz gibi, Mevlide ve dolayısıyla Ulu Peygamberimize (s.a.v) olan sevgimiz arttı.” demektedir (Okiç, 1975: 17).

Mevlidin sosyal yaşam içindeki etkilerinden biri de mevlid vakıflarıdır. Osmanlı döneminde Padişahlar başta olmak üzere pek çok devlet adamlarının veya hayırseverlerin kurduğu vakıflar, toplumda yardımlaşmayı ve dayanışmayı sağlayan yegâne kuruluşlardır. Bu vakıfların içinde sadece belirli gün ve zamanlarda okunması için masrafları karşılayanlar olduğu gibi, sosyal yardımlaşma haricinde mevlid giderlerini karşılayanlar da vardır. Padişah III. Ahmed'in kızı ve I. Abdülhamid'in kızkardeşi Ayşe Sultan'ın vefâtıyla Valide Sultan Türbesi'ndeki mezarında mevlid ve cüz okunmak için Beypazarı'ndaki çiftliğinin vakıf haline getirilmesi Mevlid Vakıflarının ilk örneklerini teşkil etmektedir. (HAT/1451-57) Balkanların fethinden hemen sonra “...Saray-Bosna'daki Gazi Husrev Bey Câminin 938/1531 tarihli vakfiyesinde, mevlid için yılda 300 dirhem miktarında bir tahsisatın ayrıldığı görülmektedir.” (Okiç, 1976: 36-37). Osmanlı döneminde devlet nezdinde ilk mevlid kutlamalarının 1588'de başladığına ve Saray-Bosna'da kurulan bu vakfın 1531'de kurulduğuna göre bu tarih, halk arasında mevlidin daha önceleri de kutlandığının kanıtıdır.

Ayrıca bu vakıfları kuran kişiler vakıf gelirlerinin bir kısmıyla mevlid okunmasını şart koştur. Şeyhülislâm Hoca Saadeddin Efendi 1568 yılında vakfettiği evinin kirasından hâsıl olan gelirin bir kısmıyla mevlid kandilinde yemek pişirilip fakirlere yardımı ve mevlid okunmasını şart koştur. Sadece Bursa’da kuruluş amacı mevlid okutmak olan ve amacıyla mevlid okutmanın yanında başka gayeler de bulunan 43 adet vakıf bulunmaktadır (Karataş, 2007: 36-41).

Mevlid merâsimlerinin veya mevlid okutma anlayışı ve uygulamasının önemli miraslarından biri de toplum içinde dayanışma, yardımlaşma ve hediyeleşmedir. Halk arasında sünnet, doğum, ölüm veya farklı vesilelerle okunan mevlidlerde komşu, akraba ve dostların dayanışmaları ve yardımlaşmaları görülmektedir. Eğer mevlid evde okunacaksa komşu ve akrabalarla birlikte ev temizlenir, yemekler, mevlid şekeri, gülsuyu, şerbet gibi ikramlar ve mevlidhânlara verilecek ihsanlar hazırlanır. Mevlid esnasında ve sonrasında yapılan duâlarda Allah’ın (c.c) rızâsı umulur, okunan Kur’ân-ı Kerîm ve mevlidden hâsıl olan sevâbı evvel Hz. Muhammed’in (s.a.v), diğer peygamberlerin, sahâbelerin, mevlid sahibi ve ahirete göçmüş geçmişlerinin, merâsime katılanların cümle geçmiş ervâhın ruhuna tevdi edilir.

Günümüzde rastlamadığımız bir âdet ise evlenecek çiftlerin çeyizlerine konan mevlid çeyizleridir. Mevlid-i şerif okunurken buhur yakmak için şamdanlıklar, gümüş buhurdanlıklar, kâseler ve şerbet güğümleri geçmiş Osmanlı kültüründe görülmektedir.

4. KANİ KARACA VE MEVLİD İCRACILIĞI

4.1. Kani Karaca Kimdir?

Türk mûsikîsi'nin 20. yüzyılda yetiştirdiği çok kıymetli bir icrâcısı olan Kani Karaca'nın hayatı, diğer üstâdların kendisi hakkında mûsikî kimliği ile tanımladıkları övgülerden ve değerden çok uzak, hatta bir o kadar tezattır. Bugün, mûsikî bilgisi ve ses özelliği araştırıldığında, Mûsikî kültürümüzü yurtdışında başarıyla temsil etmesi ve hayatı bölümünde değineceğimiz Amerika'da "Yüzyılın Sesi" olarak seçilmesi olayı, Türk mûsikîsi'nin neredeyse bütün formlarına vâkıf ve icrâsı eşsiz olan üstâdın, bilhassa kurum bazında gereken değeri görmediğini söyleyebiliriz. Refik Hakan Talu: "Bir defa dinlediği koskoca âyinleri ânında hâfızasına alan, yıllar önce geçtiği eserleri ilk günkü gibi hatırlayan, son 50 yılın müzik tarihinin birçok önemli olayını acı, tatlı bizzat yaşayan, İstanbul'un son saray veya tekke görmüş müzisyenlerinden aldıklarını bugünlere taşıyan, birçok eserin unutulmamasını sağlayan Kani Karaca, acaba Türkiye'de değil de Almanya, Fransa veya Amerika'da yaşasa nasıl olurdu diye, zaman zaman merak da ederim." diyerek kıymetinin bilinmemesine işaret etmektedir (www.alaturkarecords.com).

Bu meselelere bir o kadar tezat da kederli hayatına rağmen kendisi her türlü yakınmadan uzak, hayat dolu ve mûsikîye âşıkâne bağlı olmasıdır.

4.1.1. Hayatı

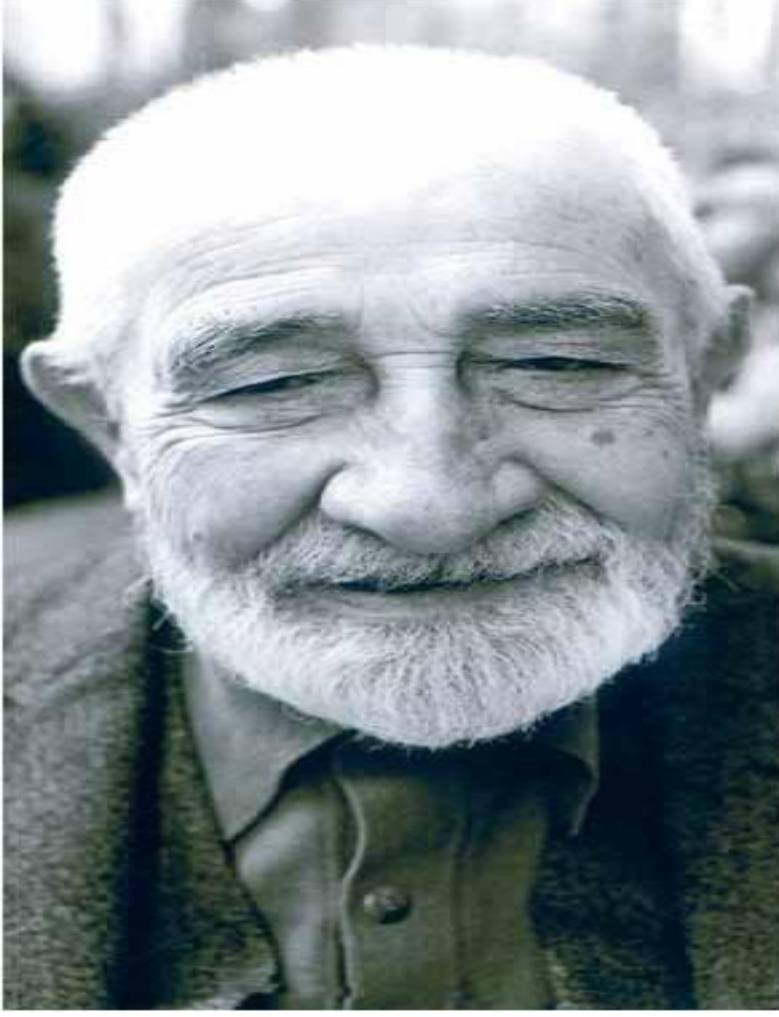
1930 yılında Adana'nın Adalı köyünde doğmuştur. Babası Durmuş Ali Bey, annesi Zeynep Hanım'dır. Zeynep Hanım, babasının ikinci evliliğinden olup, ilk hanımı Döndü Hanım'dır. Babası ilk hanımından erkek evlat olmaması sebebiyle Zeynep Hanımla evlenmiştir (Akkuş, 2018: 5). Henüz üç aylıkken kıskançlık krizine giren üvey annesinin kezzapla gözlerini yakması sonucu gözleri zarar görür. Tıbbî ve mâlî yetersizlikler sonucu "Görmek nedir, hatırlamam!" dediği kadar küçük çağlarda tamamen görme yetisini kaybeder (Güntekin, 2014: 243). Asıl gözlerini kör eden bu olay değildir. Bu hadisenin etkisiyle çok zayıflayan gözlerine sonrasında bir de çapalanma olayı hâsıl olur. Evde yapılan kocakarı ilaç nevî sıvıyı gözünde fazla beklettikleri için gözleri tamamen görmez olur. Babasının vefâtından sonra Zeynep Hanım, Bedirhan Öz ile evlilik yapınca yeni eşi Karaca'yı istememiştir. Sonrasında Karaca'nın oğlu Mehmet Ali Karaca, Zeynep Hanım'ın öldüğünü babasına haber verdiklerini ve Kani Karaca'nın bütün İstanbul câmilerini arayıp sabah vakti sala

okuttuğunu belirtmiştir. Kani Karaca'nın babası öldükten sonra Zeynep Hanım'ın ikinci eşi, kendisiyle görüşmesine de izin vermemiş, yaşarken de hiç görüşmediklerini dile getirmiştir (www.dunyabizim.com).

Annesinin evliliğinden sonra halası Eşeli Hanım, ortada kalacak korkusuyla Karaca'yı himâyesine almıştır (Akkuş, 2018: 5). Kendisini himayesine alan halasının eşi Vahip Efendi hâfızdır. Mutaassıp bir insan olan halası onu Ali Nergis Hoca'ya teslim eder. O yıllarda 80 yaşında olan bu zât, Sultan Abdülhamid'i görmüş, huzurunda bulunmuş, oldukça muktedir bir hocadır. Ali Hoca Kani Karaca'yla ilgilenir, hâfızlığını ikmâl ettirir (Paçacı, t.y.: 16). Sesinin güzelliği bazı çevrelerin nazarı dikkatini çekince Adana'da Hacı Şefik Hatun Câmi imamı Abdi Efendî'nin derslerine verilir. Mûsikîyi nazarî olarak bilmeyen ancak kulaktan dolma şekilde mûsikîye âşinâ olan Abdi Efendî'den bazı makâmları, seyirleri ve mûsikî tavrıyla kırâati öğrenir (Güntekin, 2014: 243). Dokuz yaşında hâfız olur. (www.earsiv.sehir.edu.tr).

Abdi Efendî'nin derslerine devam ettiği sırada Adana'da mûsikî halk evlerindeki konserleri takip etmeye başlar. Burada klarnetçi Ali Bakır, kemânî Galip Ongun ile beraber olur. Gramofonda Münir Nurettin Selçuk, Safiye Ayla gibi sanatçıları dinlerken, radyoda Şükrü Tunar, Ahmet Yatman ve Haydar Tatlıyay'ın taksimlerinden makâmları takip etmektedir. Sesini çok beğenen bazı tüccarlar, sesini geliştirmesi için onu İstanbul'a getirirler (Paçacı, t.y.: 16). Yirmili yaşlarının başında İstanbul'a gelip Mustafa Özgür'ün evinde kalmıştır. İstanbul'daki hocalarından bir tanesi İbrahim Büyükçopur'un tanıştırdığı ve her zaman minnetle andığı Karaköy'deki Yeraltı Câmi İmamı Hâfız Ali Üsküdarlı'dır (www.alaturkarecords.com).

Karaca, İstanbul Karaköy'de Yeraltı Câmi imam ve hatibi Hâfız Üsküdarlı Ali Efendî'den İstanbul'a özgü en güzel okuyuş tavrı olan ve "Üsküdar ağzı" denilen üslûbu meşkeder. Hâfızlık ve mevlidhânlık alanındaki üstün yeteneğini öncelikle bu hocası sayesinde geliştirmiş, yüksek sanat zevkini ve gücünü temsil eden bir seviyeye ulaşmıştır (Paçacı, 2016: 16).



Resim 4.1. Üsküdarlı Ali Efendi

İbrahim Büyükçopur daha sonra kendisini Sadettin Kaynak ile tanıştırmıştır (www.mûsikîdergisi.net). Kani Karaca, Sadettin Kaynak ile tanışmasını: “Yeni Câmide ramazanda mukabele okuyorduk. Sadettin Kaynak da mukabele okuyordu. Beni onunla tanıştırdılar. Beni dinledikten sonra bayramdan sonra Sıra Selvilerdeki evine beni derse çağırdı. İlk meşk eserimiz Şehnâz makâmında kendi bestesi olan - Bana bu ten gerekmez- idi. Sonrasında Ahmet Avni Konuk’un 119 makâmı Kâr-ı Nâtık eserini bana meşk etti.” diye anlatmıştır (www.youtube.com).



Resim 4.2. Sadettin Kaynak

Her zaman rahmetle andığı diğer iki isim ise, ilk dersini Tophane'deki Kadîrî tekkesinde aldığı Kudümzen Sâdeddin Heper ve Neyzen Aka Gündüz Kutbay'dır. Âyinler başta olmak üzere çeşitli formlardaki dinî müzik eserlerini onlardan geçmiş, Heper'den usullerin velveleli şekillerini öğrenmiştir. Bu arada Nuri Halil Poyraz, Refik Fersan, Fahire Fersan gibi sanatkârlardan da meşk etmiştir (www.alaturkarecords.com).

Sadettin Kaynak felç geçirmeden önce evinde bir meşk sırasında Sadettin Heper gelmiş ve Kani Karaca'yla tanıştırdıktan sonra “Bak evladım bana bir emr-i Hâkk vâki olursa seni bu zâta emanet ediyorum, bu zât benden daha bilgilidir.” dedikten sonra Sadettin Heper ile meşk etmeye başlamıştır (www.mûsikîdergisi.net).



Resim 4.3. Sadettin Heper

Kânî Karaca'nın, Sadettin Kaynak'tan sonraki hocası Heper olmuştur ve uzun yıllar onunla Beyoğlu Ağa Câmi'nde dinî mûsikî meşk etmiş, sık sık birbirlerinin evlerine gitmişlerdir. Heper ile ilk çalışmaları Tophane'deki Kâdirî Tekke'sinde olmuştur (www.mûsikîdergisi.net). Kânî Bey, Sadettin Heper'in hazırladığı 'Mevlevî Ayinleri' kitabının çalışmalarında da bulunmuştur (Sağlam, 2015: 67). Karaca, Heper'den usûl, kudüm, repertuar, çok sayıda klasik eser ve mevlevî âyinleri meşketmiştir. (Güntekin, 2014: 244). Cüneyd Kosal, Karaca'nın Heper'in talebeliği hususunda "Kânî Karaca'nın Saadeddin Hoca'dan geçtiği çok şey var tabii. Kânî'nin durakları ondan ve Hopçuzade Şakir Hoca'dan geçtiğini biliyoruz. Yüzde doksan Heper ama. Hocanın sesinden mana çıkarıp okumak kolay iş değildi, çok büyük insandı o." (Sağlam, 2015: 68).

Hakkı Süha Gezin, Karaca'yı Mesud Cemil ile radyoda tanıştırır. Kendisine Nuri Halil Poyraz'dan öğrendiği Hicâz Durak'ı icrâ eder. Mesud Cemil, Karaca'nın Sadettin Heper'den meşk ettiğini öğrenince yüzü ekşir, fakat Karaca'dan çok etkilenen Cemil, bir mûsikî meselesi yüzünden dargın olmasına rağmen Beyoğlu Mal

Müdürlüğü'nde çalışan Sadettin Heper'in yanına gider. Ondan Karaca'nın radyoda icrâsı için izin ister. Karaca, Heper'den izin aldıktan sonra radyoda icrâyâ başlar. Karaca, radyoda daha önce hiç icrâ edilmemiş yaklaşık 70-80 klasik takım icrâ eder ve bunlar kayda alınır. O dönemde icrâ edilen bu kayıtları radyoda bir görevlinin çöpe attığını gören Niyazi Sayın, çoğunu kurtarmıştır (www.mûsikîdergisi.net).

1976'da kurulan Türk mûsikîsi Devlet Konservatuvarı'nda ders vermeye başlar ve usûl derslerine girer (www.youtube.com).

Yıllar boyu Konya'da ve İstanbul'da düzenlenen Şeb-i Arûz törenlerinde naathân, âyinhan ve kudümzenbaşı olarak icrâ görevlerini yerine getirmiştir. (Güntekin, 2014: 244) Konya'ya gidilmeden evvel ayin çalışmaları Heper'in Kuzguncuk'taki evinde ve İstanbul Radyosu'nun B stüdyosunda yapılırdı. Provaların çekirdek kadrosu Cüneyt Kosal, Abdi Coşkun, Akagündüz Kutbay, Doğan Ergin, Nihat Doğu, Vahit Anadol, Kani Karaca, Cinuçen Tanrıkorur ve Ahmet Hatipoğlu gibi Heper'in yakın olduğu genç kuşak müzisyenlerden oluştururdu (Sağlam, 2015: 62).

1958 yılında bir tanıdığıının vâsıtasıyla tanıştığı Hâfize Hanım ile evlenir. Hafize Hanım, İstanbul Paşabahçe doğumludur (1930). Yakın çevresi onu “Muazzez” diye çağırıldığı için Kani Bey'de ömrü boyunca ona öyle hitap etmiştir. <http://www.yenisoz.com.tr/hâfiz-kani-karaca-ile-hâfize-hanim-makale-28444> (17-05-2019 21.30) Bu evlilikten Mehmet Ali, Hasan ve Yasemin adında üç çocuğu olmuştur (Akkuş, 2018: 5).

Hâfize Hanım. Ailesinden kalma zengin bir kitap koleksiyonuna sahiptir. Çocuklarını da kitaba ve okumaya alıştıırır. Hâfize “Muazzez” Hanım 22 Haziran 2005'te vefât etmiştir.

Her cuma günü mûtâd haline getirdiği Fatih Sultan Mehmet Hân'ın türbesini ziyâret eden Karaca, Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u fethettiği tarih olarak kabul edilen 29 Mayıs 2004'te vefât etmiştir. Cenâzesini Hüseyin Top kıldırması, Sadeddin Evginer tezkiyesini yapmış ve Edirnekapı mezarlığına defnedilmiştir (Akkuş, 2018: 8).



Resim 4.4. Kani Karaca

4.1.2. Sanatçı Kişiliği

Özellikle Cumhuriyetten önceki Türk Mûsikîsi'nde yetişen bestekâr ve icrâcılara bakıldığında mûsikîye muktedir olmalarının önemli sebeplerinin başında meşk sistemi gelmektedir. Meşk usulü bir nevî fem-i muhsindir. Yani; sadece ağızdan kulağa veya gözle görülen bir şeyi aktarma değil, gönülden gönüle hâlin ve ilhâmın aktarımıdır. Bizim dînimiz vahiy ile başlayan ve ilhâm ile devam eden bir dindir (Ahmet Özhan, görüşme, 2018). Mânâya dayalıdır. Temelinde din olan mûsikîmizin uygulaması "...irfan ve beceri işidir." (Ahmet Özhan, görüşme, 2018). Bu minvâlde yetişen bir güftekarın, bestekârın ve icrâcının ürünü dinleyende muhrık bir etki bırakır. Bu tespit, Osmanlı dönemi şâir, bestekâr ve icrâcılarının hayatları incelendiğinde daha iyi anlaşılır.

Kani Karaca, Cumhuriyet sonrası icrâcılara bakıldığında Ahmet Özhan, Alaadin Yavaşca'nın kendisine "Mûsikîyi algılayan, üstün bir şekilde hâfızasıyla icrâsı ile

kendine haslığı ile ortaya koyabilen insan Nevâdir'dendir. Kani Karaca da Nevâdir'dendir.” dediğini aktarmaktadır (Ahmet Özhan, görüşme, 2018). Küçük yaşta hâfız olması, gerekli dinî bilgileri edinmesi, Kur'ân kırâatinin ve mevlidhânlığın inceliklerini Üsküdarlı Ali Efendî'den öğrenmesi, mûsikîyi dönemin Sadettin Kaynak ve Sadettin Heper gibi Türk mûsikîsi'nin muktedir üstâdlardan meşk etmesi ve bu bilgileri icrâsına nakşetmesiyle Nevâdir'dendir. Karaca, meşk silsilesi içinde Dede Efendî'nin son temsilcilerindendir. Hocası Sadeddin Heper, klasik silsilenin son büyük üstâdları sayılan Zekâî Dede'nin öğrencisi Rauf Yekta Bey, Ahmet Irsoy, Ahmet Avi Konuk ve Emin Yazıcı gibi dört büyük müzik adamı tarafından yetiştirilmiştir. Kendisine Konya'daki bir ihtifalde Emin Işık, Tahir Karagöz'e “Türk Müziği yok olsa bu adamın hâfızasından yeniden yazılır.” dedirtecek kadar repertuarı olan Heper, başta Kani Karaca olmak üzere pek çok önemli müzisyene de hocalık yapmış, müzik tarihimiz için kıymetli bir isimdir (Sağlam, 2015: 46).

1955 yılından itibaren 30-35 kereden fazla Konya'daki mevlevî mukabelelerinde naathân, âyinhân ve kudümzen olarak bulunmuş, İtrî'nin rast Naat-ı Mevlânâ'sını en iyi icrâ eden sanatkâr olarak kulaklarda yer etmiştir. Ayrıca her pazartesi günü İbnül Emin Mahmut Kemal Bey'in, her cuma ise Hakkı Süha Gezgin'in Beşiktaş'taki evindeki fasıllara, amatörler için bir “konservatuvar” niteliğinde olan bu toplantılardan istifade etmiştir. Katıldığı radyo programlarında 70-80 klasik takım okumuş, 1960 ihtilalinden sonra da müşavir Feridun Fazıl Bey'in isteğiyle Kur'ân-ı Kerîm'in tamamını okumuştur. 1979 yılında kadrolu olarak, tekrar sınav vererek İstanbul radyosu'na giren Kani Karaca bu kurumdan 1996 yılında emekliye ayrılmıştır (Paçacı, t.y.: 24-26). Kani Karaca, World Music Institute (Dünya Müzik Bilimsel Kurum) tarafından "Efsanevi vokalist ve bu asrın en büyük sesi" olarak ilan edilmiştir ([www. milliyet.com.tr / 1997/02/05/sanat/semazen.html](http://www.milliyet.com.tr / 1997/02/05/sanat/semazen.html) (08.09.2017)).

Kani Karaca adına düzenlenen “Dünden Yarına Mûsikî İnsanlarımız – Kani Karaca” adlı belgesel programında mûsikîşinasların kendisi hakkında söylemiş olduğu sözler şu şekildedir:

Ercüment Berker: Ben konservatuarda koro dersi veriyorum, Kani kudüm dersi verirken ben dersi keser, öğrencilerimi çok iyi bir icrâcının usûl, kudüm dersini dinlemelerini teşvik eder ve sonra kendi dersimi yapardım.

Alaaddin Yavaşca: Kendisi akordu çok iyi yapılmış bir saz gibidir. Türk mûsikîsinin perdelerini, aralıklarını ondan daha emin, güzel ve sağlıklı basabilen bir ses sanatçısına pek zor rastlarım.

Ercüment Berker: Kani Karaca gibi dinî mûsikîye vâkıf olanlar, Türk mûsikîsi'ni bir başka duygu yükü ve büyüklüğü içinde icrâ ediyorlar.

Bülent Aksoy: Asıl Kani Karaca'yı bilmek için onun irticâlî okuyuşunu dinlemek gerekir. Meyan içinde meyanlar açar, alışık olmadığımız şedler, geçkiler ve nağmeler yapar. O anda bir sazende ona eşlik etmek istese çok zor durumda kalabilir.

Ahmet Özhan: Çok usta bir sazende onu takip etmek istese sazında perde bulamaz.

Abdi Coşkun: Aka Gündüz Kutbay kendisiyle mûsikî meşki yapmak istemiş, önce neyle kendisi bir taksim yapmış, sonra Karaca düğâh başlangıçlı taksimi sesini dikleştirerek düğâhı segâha taşımış, bunu fark edemeyen Kutbay, düğâh sesi verince gülüşmeye başlamışlar ve 'Galiba yapamayacağım, seninle başa çıkamayacağım' demiş. Coşkun: "Sonrasında kendisiyle yarışmaya kalkan bir sazda olmadı."

Alaaddin Yavaşca: Bestelediği eserlerde makâmları çok iyi kullanmış, güfte ve beste imtizâcını da büyük bir muvaffakiyet içerisinde yapmıştır (www.youtube.com).

Kani Karaca klasik eserler haricinde, dinî mûsikî formlarının da hemen hemen hepsini icrâ etmiştir. Bu formların içinde Kur'ân- Kerim tilâveti, Mevlevî ayinleri ve mevlid icrâları daha fazladır. Dokuz yaşında hâfız olan, küçük yaşta öğrendiği mûsikî bilgisiyle Kur'ân kırâatine başlayan ve Üsküdarlı Ali Efendi'den Kur'ân tilâvetine yönelik aşere takrib dâhil bütün incelikleri edinen Karaca, o dönem çok iyi tanınan hâfız-ı kirâm ve mûsikîşinasların dikkatini celb etmiştir.

Karaca'nın Fatih Câmindeki aşere takrib icazetinden sonra evine çay içilmeye gidilmiş, orada bulunan Rahmi Şenses, o dönem memleketin iftihar ettiği iki üstâzın birbirlerine: "Birader, bugün merhum Musullu Hâfız Osman Efendi hayatta olsaydı, Kani Efendi kadar muvaffak olamazdı." dediklerini aktarmaktadır (Şenses, 1967: 79). Taklit yeteneği çok gelişmiş olan Kani Karaca, radyodan dinlemiş olduğu Mısırlı hâfızları taklid ederek bir Arap kârî gibi okumaya başlamıştır. 1964 yılında İstanbul'da Suudi Arabistan Kralı Faysal'ın sarayına mensup olan Hasan Kutbî Efendi'nin bulunduğu bir programda Arap tavrıyla Kurân tilâvetinde bulununca o kişi çok beğenmiş kendisini Mekke'de bir programda Kur'ân tilâvetine davet

etmiştir. Bu programda çok muhrik bir tilâvet sergileyen Kani Karaca, aynı kişi tarafından sonraki yıllarda hac fârizası için eşiyile birlikte davet edilmiştir (Şenses, 1967: 79).

Üsküdarlı Ali Efendi'den edindiği Üsküdar Kur'ân Tavrı'nın son temsilcilerinden belki de son temsilcisi olan Karaca'dan sonra bu tavrı sürdüren neredeyse bir kârî kalmamıştır. Bu özelliğinin en güzel örneklerini her hafızın nasıblenemediği ve yapmış olduğu görüntülü Kur'ân-ı Kerim hatim setinde vermiştir.

Kani Karaca'nın içinde şarkı, saz semâisi, şuşûl ve ilâhî formlarında 20 bestesi vardır.

1- Bahçemde açan goncaların hepsi dökülsün

Makam: Sûznâk

Güfte: Ümit Gülerman

Usûl: Türk aksağı

Form: Şarkı

2- Beni yaktın yanasın sen de gönülden dilerim

Makam: Hicâz

Güfte: Amir Ateş

Usûl: Aksak

Form: Şarkı

3- Bir anda bütün her şeyi yık gel diyemem ki

Makam: Sûznâk

Güfte: Ümit Gülerman

Usûl: Aksak

Form: Şarkı

4- Bekledi günlerce yoksun gelmedin bilmem neden

Makam: Ferahnâk

Güfte: Necdet Revi

Usûl: Semâî

Form: Şarkı

5- Bir zamanlar ben de sevdim hep kapandık dizlere

Makam: Bûselik

Güfte: Ümit Gülerman

Usûl: Semâî

Form: Şarkı

6- Bismillâhi Zîşân

Makam: Uşşâk

Usûl: Ağır Düyek

Form: Şuğûl

7- Cevr olur imkân-ı vuslat vermeyen îmâların

Makam: Hicâz

Güfte: İbrahim Akçam

Usûl: Devr-i Hindî

Form: Şarkı

8- Eli boş gidilmez gidilen yere

Makam: Hicâz

Güfte: Tahirul Mevlevî

Usûl: Düyek

Form: Şarkı

9- Hiç düşmedi dilinden ne hatıran ne adın

Makam: Hüzûzâm

Güfte: Mustafa Sevilen

Usûl: Semâî

Form: Şarkı

10- Mecnûn gibi duy özlemi Leylâ'yı hatırla

Makam: Nikrîz

Güfte: Fevzi halıcı

Usûl: Aksak

Form: Şarkı

11- Ra'sûl hikmeti mehâfetullâh

Makam: Rast

Güfte: Hadîs-i Şerîf

Usûl: Sofyan

Form: Şuğûl

12- Sevginle inan gönlüme sen başka cihansın

Makam: Nikrîz

Güfte: Ümit Gürelman

Usûl: Türk aksağı

Form: Şarkı

13- Zahme-i sevda nisârın vur ki ey feyyâz-ı aşk

Makam: Sûznâk

Güfte: Tahirul Melevî

Usûl: Devr-i Hindî

Form: Şarkı

14- Arafat duâsı – Telbiye (Lebbeyk Allâhümme)

Makam: Hicâz

Usûl: Düyek

Form: Telbiye

15- Saz semâisi

Makam: Rûy-ı Irâk

Usûl: Aksak Semâî

16- Saz semâisi

Makam: Karcığar

Usûl: Aksak Semâî

17- Saz semâisi

Makam: Sûznâk

Usûl: Aksak Semâî

18- Canımın canı efendim

Makam: Segâh

Güfte: Hüseyin Top

Usûl: Devr-i Hindî

Form: İlâhi

19- Ey Hüdâ'dan lutf u ihsân isteyen

Makam: Rast

Güfte: Vali Kadıasker Abdurrahman

Usûl: Devr-i Hindî

Form: İlâhi

20- Reng-i ruhsârına gülgün dediler

Makam: Sûznâk

Güfte: Üryânizâde Sait Bey

Usûl: Aksak

Form: Şarkı

4.2. Mevlidhânlığı

Şüphesiz Kani Karaca'nın icrâ ettiği formlar içinde müstesnâ olanı, kendi şahsına münhasır mevlidhânlığıdır. "Eskiden Sadettin Kaynak devrinden bu yana, öyle çok mevlid okurdum ki, neredeyse Osman Ağa Câmî ile Şişli Câmî arasını, tabiri caizse

suyolu yapmıştık. Sabahleyin evden çıkardım, gece yarısından önce eve dönecektim.” (Akkuş, 2018: 39). diyen Karaca, vefâtına kadar mevlid programlarının yıllar boyu müdâvimi olmuştur.

Bizim mûsikîmiz, icrâ amacı açısıyla Kur’ân ve ezan mûsikîsine dayanır ve tesirli bir mevlidin icrâsı için üç boyut gereklidir; mânevî, edebî ve mûsikî. (Çalışır, 2017).

Bu cihetle kültürümüzdeki mevlid icrâlarında mânevî boyut; hem icrâda hem de icrâyı işleyen kişinin yaşamında görülmesi ve hissedilmesidir. Kani Karaca’nın hayatı ve kendisi hakkında söylenenler tetkik edildiğinde mânevî boyutu hayatına ve icrâlarına nakşettiğini görmek mümkündür. Öğrencilerinden Kemal Karaöz bu konu hakkında duygularını şöyle dile getirmektedir:

“Cenâb-ı Allah’ın verdiği o kabiliyeti ziyan etmeyen, Cenâb-ı Allah’ın (c.c) verdiği kabiliyetle insanların gönlünü mesrûr eden, Rabbin verdiği kabiliyetle yapabileceğinin en iyisini yapmaya gayret eden bir insandı. Hâfız-ı Kur’ân, insanların gönlünü ferahnâk etmiş, insanlara ‘Allah’ dedirtmiş, gözyaşı akıtmış, kalplerini yumuşatmış, nice nice insanların belki başka kötü yollardan dönerek hak yoluna girmesine vesile olmuş, talebe yetiştirmiş, evlatları hayırlı bir insan olmuş, kimseye muhtaç olmamış, dünyevi hırslara kapılmamış, Fatih’te iki göz odada yaşamış bir insandı.” (Akkuş, 2018: 25).

Kani Karaca hâfız olmasının, edindiği dinî bilgilerin ve değerli hocalardan aldığı eğitim neticesinde mâneviyatı, yaşamında her dâim hissedilen ve bunları mevlid dâhil birçok icrâsında görülen bir kişidir.

Mevlid icrâsının tesirli olabilmesi için gerekli olan ikinci boyut ise edebî yeterliliklerdir. Osmanlı Türkçesini anlayabilmek ve yerli yerinde kullanabilmek için Türkçeyi, Arapçayı, Farsçayı, dinî terimleri ve kültürü çok iyi bilmek gerekir. Karaca, Farsçayı ve Arapçayı bilmemesine rağmen, mûsikî kültür birikimleriyle bu incelikleri çok iyi bilen mûsikîşinaslardan meşk ettiği için icrâlarında telaffuzla ilgili bir eksiklik neredeyse yok denecek kadar azdır. İster günlük konuşmalarında ister icrâlarında edebî boyutun tezahürlerini Karaca’da görmek mümkündür.

Mevlid icrâsında en önemli boyut ise; mûsikînin inceliklerini bilmek, makâmları çok iyi kavramak, perdeleri âdetâ hünerli bir cambaz gibi kullanmaktır. Hele mevlid gibi uzun bir icrâda dinleyenleri sıkmadan yerli yerince makâmdan makâma geçmek ve

ezgi-güfte uyumunu çok kullanmak gerekir. Karaca, bu incelikleri bilen ve uygulayan nâdirattandır.

Mevlidhânlığı hakkında bu söylediklerimiz, işleyeceğimiz mevlid icrâ tahlîlinde daha iyi anlaşılacaktır.

4.2.1. Kani Karaca'nın Mevlid İcrâsında Arûz Uygulaması

Alt başlık olarak incelediğimiz “Kani Karaca'nın Mevlidhânlığı” bölümünde iyi bir mevlid icrâsı için bir mevlidhânda olması gereken mâneviyat, edebî ve mûsikî konularını ele almıştık. Bu bölümde Kani Karaca'nın mevlid icrâsında arûz kullanımını inceleyeceğiz.

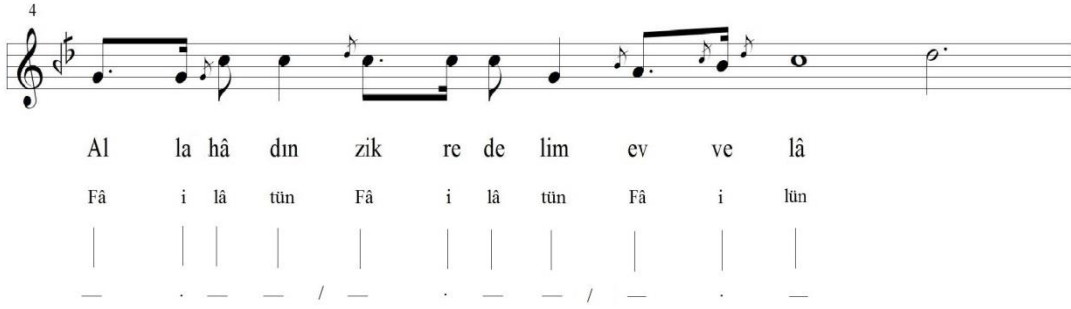
Mevlid, arûz vezniyle yazılmış bir şiidir. Arûz kalıbıyla yazılmış şiirler, tef'ilelere göre okunduğunda ritmiği ve mûsikî duygusunu hissetmek mümkündür. Türk musikisindeki irticâli okuyuşlarda arûz vezinli şiirler, arûz kalıbındaki her bir cüzün adı olan tef'ile, imâle¹ ve zihaf² kurallarına göre uygulanarak icrâ edildiğinde anlam bozukluğu olmadan daha sanatlî, dengeli ve ölçülü bir icrâ olur.

Bu konuda şöyle bir hatıra anlatılır: “Rahmetli Hafız Esat Gerede, Sultanahmet Câminde Mîrac Bahrini okurken "Ref' olup ol şâha yetmiiiiiş bin hicâb" deyip ‘yetmiş’ kelimesinin son hecesini ‘miiiiiş’ diye uzatınca, kürsünün dibinde Mevlid dinleyen Filozof Rıza Tefvîk, kendini tutamayıp "Yüz kırk oldu hâfız, yüz kırk!" diye seslenmiş. (Işık, 2010: 543) Burada Hafız Esat Gerede, uzatılmaması gereken yerde zihaf yapmadığı için eleştirilmiştir.

Kani Karaca'nın mevlid icrâsını baştan sona dinlediğimizde aşağıda verilen örneklerde de görüleceği üzere arûz gereğince imâle ve zihafı yaptığını görmekteyiz. Kani Karaca bu okuyuşu o kadar belirgin hale getirmiştir ki, bahirlerdeki icrâsında sanki mevlid güfteleri değil de ardışık olarak arûz kalıbının tekrar ettiği rahatlıkla hissedilmektedir.

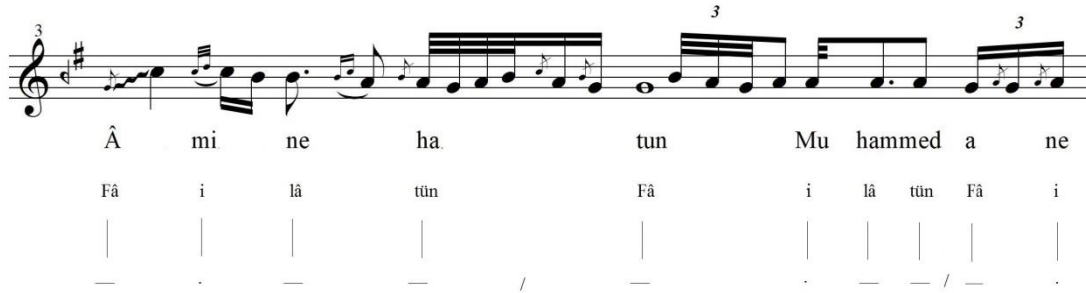
¹ İmâle: “Arapça’da ‘çekme, uzatma, bir tarafa eğme’ demektir. Arûz terimi olarak arûz ölçüsüne uydurulmak üzere uzatılmasına da imâle adı verilir.” (İpekten, 2005, 145).

² Zihaf: “Uzunca okunması lazım gelen bir hecenin vezn icabı kısa okunmasıdır.” (Tâhir-ül Mevlî, 1994, 182).

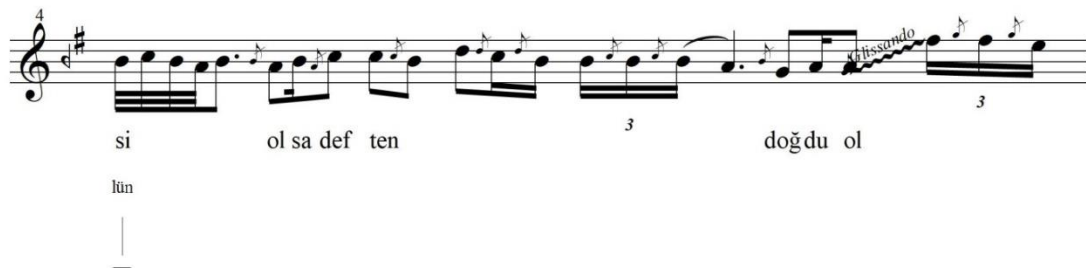


Resim 4.5. Kani Karaca'nın tevhid bahrinin 4. satırında arûz kullanımına örnek

Tevhid bahrinin ilk beytinde 'Allah' ve 'adın' birbirinden farklı iki kelimedir. Hece bütünlüğü düşünülerek okunduğunda 'Al-lah-a-dın' şeklinde ayrı ayrı okumak gerekir. Bu ses dengesini korumak için Karaca ulama yapmış, ulama sebebiyle ortaya çıkan -ha sesini imâle yaparak 'Al-la-hâ-dın' şeklinde okumuştur. Nota üzerinde değerlendirdiğimizde kısa okunan -la hecesinin bu satırdaki en küçük nota değeri olan 16'lık ile icrâ edildiği görülmektedir. Bu örnek haricinde Karaca'nın arûz vezninin kurallarına riâyet ederek icrâ ettiği incelediğimiz dört bahirde de görülmektedir.

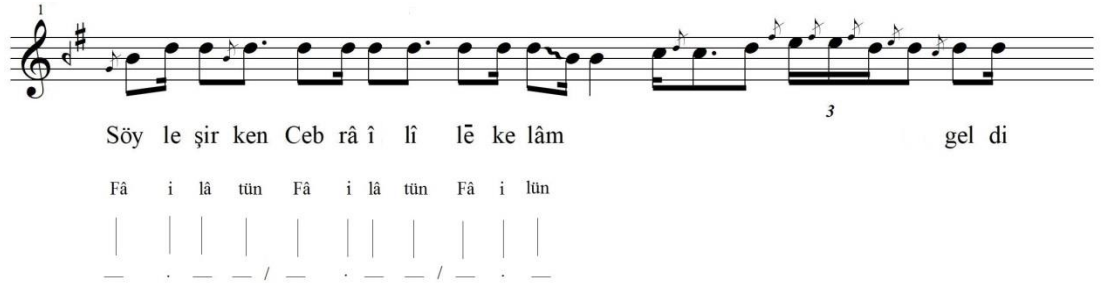


Resim 4.6. Kani Karaca'nın velâdet bahrinin 3. satırında arûz kullanımına örnek



Resim 4.7. Kani Karaca'nın velâdet bahrinin 4. satırında arûz kullanımına örnek

Resim 4.7'de, -ne ve 'anesi' kelimesindeki -a seslerinde imâle yapılmıştır.



Resim 4.8. Kani Karaca'nın Mîrâc bahrinin ilk satırında arûz kullanımına örnek

Karaca Resim 4.8'deki 'Cebrâîl' kelimesinde -râ hecesi uzun okunması gerekirken arûz kalıbına uyarak kısa okumuş ve zihaf yapmıştır. Ayrıca 'Cebrâîl ile' kelimelerinin icrâsı vezne göre Ceb-ra-î-lî-lē olarak okunması gerkmektedir. Karaca'nın da icrâsında vezin hususiyetlerine riâyet ederek bir icrâ gerçekleştirdiği görülmektedir.



Resim 4.9. Kani karaca'nın merhaba bahrinin ilk satırında arûz kullanımına örnek

Karaca, Merhaba bahrinde normalde kısa olması gereken Yaradılmış'taki -ya ve oldu kelimesindeki -du hecelerini imâle yaparak uzun okumuştur.

Kani Karaca, bu kuralların haricinde içinde Arapça ve Farsça olan kelimeleri de arûz vezninin kurallarına ve harflerin çıkış yerlerine göre icrâda bulunduğu görülmektedir. Tevhid bahrindeki 'misli hazan' kelimelerindeki s (س) ve h (ح) harflerinin sesleri Türkçe de bulunmamaktadır. S (س) sesi dil ön dişlere kısıtılarak çıkan sestir. H (ح) sesi de boğaz hırlatılarak çıkan sestir. Karaca, bu ve bunun gibi sesleri mevlid icrâsında Arapça dilinin ses yapısına göre icrâ etmiştir.

Karaca'nın mevlid icrâsının bütünü değerlendirildiğinde, sanki mevlid güfteleri değil de ardışık olarak arûz kalıbını tekrar ettiği rahatlıkla hissedilmektedir.

4.2.2. Kani Karaca'nın Mevlid İcrâsının Makâm ve Seyir özellikleri

Kani Karaca'nın mevlid icrâ tavrını ortaya koymada makam ve seyir çalışması belirleyici özellikler arasındadır. Bu başlık altında Karaca'nın her bahirdeki ses alanı, bahirde uygulamış olduğu makâmlar, çeşniler, geçkilerle seyir özellikleri, perde kullanımı ve ezgisel hareketleri açıklanacaktır.

4.2.2.1. Tevhîd bahri

Bu bölümde Karaca'nın Tevhid bahrinde kullanmış olduğu sırasıyla ses alanı, makam seyir akışı, perde kullanımı ve ezgi hareketleri incelenecektir.

Ses Alanı



Resim 4.10. Kani karaca'nın tevhîd bahri icrâsında kullandığı ses alanı

Resim 4.10'da Kani Karaca'nın Tevhid bahri icrâsında temel makam ve seyirde tercih ettiği geçkilere bağlı olarak kullandığı perdeler görülmektedir. Ses alanına baktığımızda bu perdelerin hüseyinî-aşîran perdesi ile tiz çargâh perdeleri arasında bulunduğunu görülmektedir. Kani Karaca, hem pest hem de tiz bölgelerde icrâsını, perde kayıpları veya deformasyonlar olmaksızın sürdürdüğü tespit edilmiştir. Tevhid bahrinde sırasıyla hüseyinî-aşîran, acem-aşîran, ırak, rast, düğâh, kürdî, segâh, bûselik, çargâh, nim hicâz, sabâ, nevâ, hüseyinî, acem, ırak, gerdâniye, nim şehnâz, şehnâz, muhayyer, sünbüle, tiz segâh ve tiz çargâh perdelerini kullanmıştır.

Makam ve Seyir

Kani Karaca, Tevhîd Bahri'nin Sabâ, Bestenigâr, Düğâh makâmlarından biriyle okunması geleneğine uyarak Sabâ makâmıyla icrâyâ başlamıştır. Karaca'nın bu bahirde makâmı işleyişi ve genel seyrine ilişkin ayrıntı aşağıda verilmiştir.

1.-3. Satırlar: Kani Karaca, Tevhîd bahrindeki seyre, başlangıçtaki Hz. Peygamberi (s.a.v) medh ihtivâ eden “Mefhari mevcudât...” cümlesine rast perdesiyle başlamıştır. 1. ve 2. satırlarda Sabâ seslerinde seyreden Karaca, 3. satır sonunda Sabâlı kalış yapmıştır.

4.-14. Satırlar: Tevhîd bahrine Sabâ makâmıyla başlayan Karaca, 3. satır îtibâriyle 14. satır sonuna kadar çıkıcı, inici-çıkıcı seyirlerle Uşşâk ve Hicâz seslerini duyurarak satır sonunda Sabâlı karar etmiştir. Ayrıca bu satırlar arasında, hicâz, acem ve segâh perdelerinde asma kalışlar yapmıştır.

15.-17. Satırlar: Karaca 15. satırda “Bir kez Allah dise...” cümlesine nevâ perdesinden hemen sonra hüseyinî perdesini tutarak seyre devam etmiş, Hüseyinî seslerini duyurarak inici seyirle satır sonunda düğâhta karar etmiştir. 16. satırda da Hüseyinî seslerine devam eden Karaca, 16. satır sonunda Nişâbur sesleriyle bûselik perdesinde asma karar etmiştir.

17.-20. Satırlar: Karaca, 17. satırdaki “İsmi pâkin ...” diye başlayan cümleye Hüseyinî makâmına devam ederek başlamıştır. Karaca, 17. satır îtibâriyle 20. satırın başlarına kadar Hüseyinî seslerine devam etmiştir. Bu esnada 20. satırın başı da dâhil olmak üzere makâmın gereği olarak hüseyinî perdesinde asma kalışlar yapmıştır.

20.-27. Satırlar: 20. satırın başlarında “Aşk ile gel imdi ...” cümlesine yine Hüseyinî makâmında seyre devam eden Karaca, 27. satırın başlarına kadar olan bölgede Hüseyinî makâmına devam etmiş, seyir esnasında çargâh, rast ve nevâ perdelerinde asma kalışlar yapmıştır. 27. satırın başına kadar olan bölgede Hüseyinî seslerini duyuran Karaca, düğâhta Hüseyinîli karar etmiştir.

27.-31. Satırlar: Karaca, 27. satırın başlarında “Birdir ol birliğine...” cümlesine gerdâniye perdesinden hemen sonra muhayyer perdesini tutarak seyre başlamış, satır sonunda nevâ perdesinde asma kalış yapmıştır. 31. satırın sonlarına kadar daha çok muhayyer perdesi civarındaki olmak üzere inici-çıkıcı seyirden sonra 31. satırın başlarına doğru Muhayyer çeşnisiyle nevâ perdesinde asma kalış yapmıştır.

31.-39. Satırlar: Karaca, 31. satırın başlarında “Var iken ...” cümlesine gerdâniye perdesiyle seyre başlamış, satır ortasında nevâ perdesinde kısa süreliğine asma kalış yapmıştır. Karaca, 39. satırın sonlarına kadar olan bölgede Muhayyer seslerine inici-çıkıcı seyirle devam etmiştir. Bu bölgede Hüseyinî seslerini duyurarak muhayyer, hüseyinî, segâh (uşşâk) ve düğâh perdelerinde asma kalışlar yapmıştır.

39.-41. Satırlar: Karaca, 39. satırın sonlarında “Pes Muhammed’dir...” cümlesine rast perdesinden çargâh perdesine atlama yaparak seyre ana makâm olan Sabâ

sesleriyle başlamıştır. 40. satırda Sabâ makâmına devam eden Karaca, 40. satırın sonunda çârgâh ve 41. satırın sonlarında eviç perdelerinde asma kalış yapmıştır.

42.-45. Satırlar: Karaca, 42. satırdaki “Ey azizler...” cümleye acem perdesinden sünbüle perdesine atlama yaparak seyre başlamıştır, kısa bir seyirden sonra hüseyinî perdesinde asma kalış yapmıştır. 42. satırın ortasından itibaren inici bir seyre geçen Karaca, bu esnada kürdî perdesini kullanarak 43. satırın sonunda yerinde acem aşîran makâmında kalış yapmıştır. 44. satırdan itibaren çıkıcı-inici seyir esnasında Sabâ seslerini duyuran Karaca, 45. satırın sonlarına doğru yine acem aşîran perdesinde kalış yapmıştır. Bu bölgede Şevk-ü Tarâb makâmının uygulandığı görülmektedir.

45.-47. Satırlar: Karaca, 45. satır sonundaki “Ol vasiyyet...” diye başlayan cümleye hüseyinî perdesinden sonra acem perdesini tutarak seyre başlamıştır. 46. satır boyunca acem perdesi civarında seyir eden Karaca, 47. satırda nevâ perdesinden muhayyer perdesine atlama yapmış, satır ortasında Ferahfezâ seslerini duyurarak nevâ perdesinde asma kalış yapmıştır.

47.-53. Satırlar: Karaca, 47. satırın sonunda “Misk gibi...” cümlesine nevâ perdesiyle seyre başlamıştır. 48. satır îtibâriyle Nikriz dizisine geçen Karaca, segâh perdelerinde kısa süreliğine asma kalışlar yapmıştır. 52. satırın sonuna kadar olan bölgede Nikriz işleyen Karaca, satır sonunda tekrar nevâ perdesinde asma kalış yapmıştır. 53. satır başlarında Nikriz makâmının da seyir özelliğinden olarak Segâh sesleriyle seyre başlayan Karaca, satırın ortasından itibaren tekrar Nikriz seslerine dönmüştür. 54. satırın ortalarında inici seyirle Nikrizli kalış yapmıştır.

54.-56. Satırlar: Karaca, 54. satır ortasında “Fatiha ihsan ide...” cümlesine çargâh perdesiyle seyre başlamıştır. 55. satır îtibâriyle, Mevlid icrâ geleneğince Rast dizisine geçki yapan Karaca, 56. satırın sonuna kadar olan bölgede Rast dizisini işlemiş ve satır sonunda Rastlı tam karar etmiştir. Bu bahirden sonraki bahir Rast makâmıyla seyre başlayan Velâdet bahri olduğu için Tevhîd Bahri icrâsını Rast makâmıyla tamamlamıştır.

Perde Kullanımı

Türk mûsikîsi hem duygu, hem mânâ, hem de perde mûsikîsidir. İcrânızda duyguyu hissettiremiyorsanız, ezgi ile mânâ imtizâcını sağlayamıyorsanız ve perdeleri makâmların özelliklerine göre kullanamıyorsanız Türk mûsikîsi icrânız eksik

kalacaktır. Bazı perdeler, icrâ esnasında makâmlara göre, icrânın iniş ve çıkış cazibesine göre değişiklikler gösterebilmektedir. Makam yapıları göz önünde bulundurulduğunda Türk mûsikîsi; perde mûsikîsidir çıkarımında bulunmak doğru olacaktır.

Kani Karaca'nın mevlid icrâsında, perdeleri makâmların özelliklerine göre kullandığını görmekteyiz. Tevhid Bahrinin ilk girişinde seyrine başladığı makâm mevlid geleneğine uygun olarak Sabâ makâmıdır. Sabâ, uşşâk ve şehnâz perdeleri bu makâmda önemli perdelerdir. İcrâda kullanılan sabâ ve uşşâk perdelerini Karaca'nın, seyre ve çıkış cazibesine göre uygun olarak biraz dikçe, iniş cazibesinde de biraz pest olarak icrâ ettiğini görmekteyiz.

Geleneğe göre bestekârlar bu makâmda olmayan muhayyer perdesini meyan açmak için kullandığından dolayı şehnâz perdesinden daha az ya da hiç kullanmamışlardır (Kutluğ, 2000: 338). Karaca da klasik repertuar zenginliğinden dolayı olsa gerek, Sabâ makâmındaki seyri esnasında muhayyer perdesini sıklıkla kullanmış, şehnâz perdesini yalnızca bir defa kullanmıştır. Ayrıca Sabâ makâmının karakteristik özelliğinden dolayı Karaca, re bakiye bemol ile gösterilen sabâ perdesini daha tiz icrâ etmektedir. Ayrıca makâmın seyir özelliklerinden olarak sık sık asma kalıplar yaptığı segâh (Uşşâk) perdesini de makâmın gereğince segâh perdesinden pest basmaktadır. Hüseyinî makâmına geçki yapacağı sırada çargâh perdesi ile düğâh perdesi arasında seyir yaparak Sabâ makâmı duygusundan uzaklaştığını hissettirmektedir.

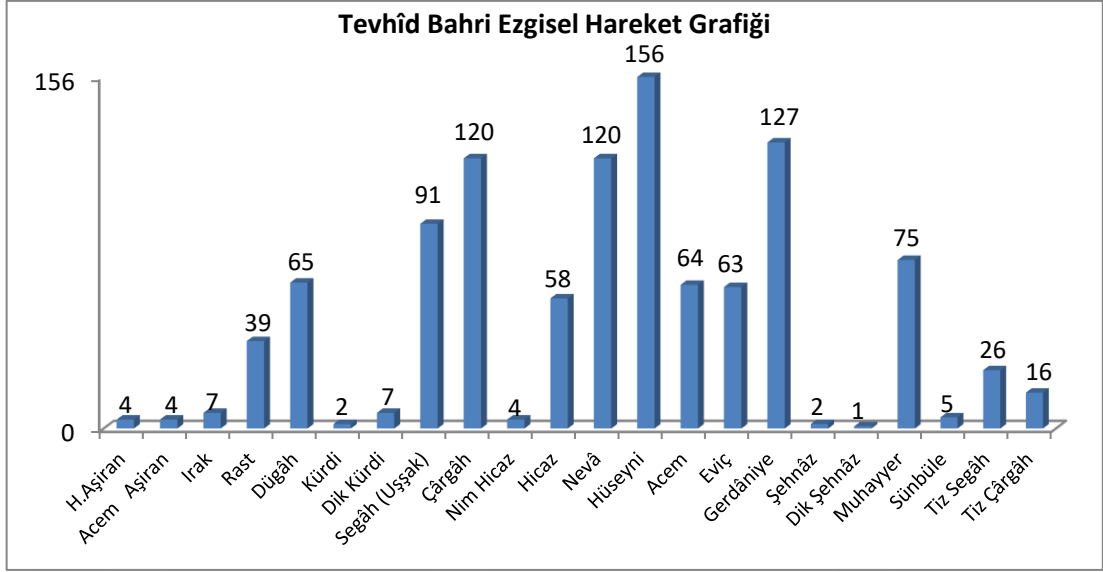
Çeşni veya geçkilerini daha ziyade nevâ perdesi açarak gösteren Karaca, Sabâ seslerinden uzaklaştıktan sonra seyir esnâsında düğâh perdesinden nevâ perdesine atlama yapıp, hemen sonra hüseyinî perdesini güçlendirerek Hüseyinî makâmına geçki yapmıştır. Bu esnada eviç perdesini, uşşâk perdesinin bir bölgesi olarak icrâda kullanılması sebebiyle, çıkış cazibesinde biraz dikçe, iniş cazibesinde daha pest seslerle icrâ etmiştir. Uşşâk seyri Muhayyer geçkide muhayyer üzerinde de göstermiştir. Nevâ perdesi üzerinde Rast çeşnisini uygularken eviç perdesini, iniş ve çıkış cazibesine göre daha dikçe seslendirdiği görülmüştür.

Karaca, bu bahirde diğer makâmlarda yaptığı seyirlerde de perdeleri klasik üslup gereğince kullanmaktadır. Nikriz ve Nişâbur makâmlarına geçki yaptığı sırada nim hicâz perdesini sabâ makâmındaki kullanımının aksine hicâz makâmı gereğince sabâdan daha pest basmaktadır.

Ezgisel Hareket

	H. Aşiran	A. Aşiran	Irak	Rast	Dügâh	Kürdi	D. Kürdi	Segâh	Buselik	Çârgah	N. Hicaz	Hicaz	Neva	Hüseyni	Acem	Eviç	Gerdaniye	Şehnaz	D. Şehnaz	Muhayyer	Sünbüle	T. Segâh	T. Çârgah
H. Aşiran	1	1	1	1																			
A. Aşiran	3				1																		
Irak	1		3	2				1															
Rast	1	3	4	10	11					5				1	2		2						
Dügâh				24	22	1	2	17		4				2		2	1						
Kürdi					1			4		1							1						
Dik Kürdi					4					1							1						
Segâh				1	36			24		23			2	3		1				1			
Buselik										1													
Çârgah					1		9	36		41		12	15	3			1		1	1			
N. Hicaz									1				1	2									
Hicaz								13		27		7		11									
Neva										28		8	52	23	1	1	4			3			
Hüseyni										4		11	48	49	21	13	6			3			1
Acem													2	27	21		11	1		1	1		
Eviç														28	1	15	17			1			1
Gerdaniye														11	30	30	30	1		18	2	2	3
Şehnaz																	1	1					
D. Şehnaz																	1						
Muhayyer																	29	1		35		4	6
Sünbüle																	2			1	2		
T. Segâh																	1	1		16	1	5	2
T. Çârgah																						13	3

Tablo 4.1. Kani karaca'nın tevhid bahrindeki ezgisel hareket tablosu



Şekil 4.1. Kani karaca'nın tevhid bahrindeki ezgisel hareket grafiği

Tablo 4.1, Gülçin Yahya Kaçar'ın "Türk Mûsikîsinde Eser ve İcrâ Tahlil Yöntemleri (Kavramlar – Semboller ve Örnekleriyle)" adlı eserinde kullanmış olduğu "Ezgisel Hareket" başlık altındaki analiz yöntemine göre oluşturulmuştur. Ancak mevlidin serbest ve uzun süreli bir icrâ üslûbu olması sebebi ile yöntemin ancak tablo ve şekil oluşturma bölümü çalışmamıza tatbik edilebilmiştir. Bu yöntem, mevlid icrâsı esnasında kullanılan perdelerin birbiri ile olan münasebetlerinin de ortaya konulmuş olması ve seyrin daha net anlaşılabilmesi bakımından önem arz etmektedir.

Karaca'nın, Tevhîd bahri icrâsında kullandığı perdelere ilişkin kullanım sıklıkları, icrâsı esnasında perdelerin sürelerine ilişkin olarak değil, icrâda kullanılma sayısına göre tespit edilmiştir. Bununla birlikte perde kullanım sayıları, aynı perdelerin kullanım süreleri hakkında da bilgi verebilecek niteliktedir. Bu yöntem, diğer bahirlerin tahlillerinde de aynı şekilde kullanılmıştır.

Seyirdeki ezgi hareketlerini gösteren tablo 4.1. ışığında oluşturulan şekil 4.1'de kullanım sıklıkları toplam sayılar ile tespit edilmiştir. Buna göre Karaca'nın Tevhîd bahri icrâsında;

En fazla kullanılan perdenin hüseyinî perdesi olduğu görülmektedir. Sabâ makâmı içerisinde hüseyinî perdesinin güçlü olarak yer almadığı göz önünde bulundurulduğunda Tevhîd bahri'nin seyrinde öncelikle Hüseyinî ve Muhayyer makâmalarının ağırlıkla yer aldığı anlaşılmaktadır. Bu makâmaların seyrinde sıklıkla

kullanılan 2. perde olarak gerdâniye perdesinin de şekilde kullanım sıklığı bu makâmların kullanım ağırlığı hakkında bilgi verir niteliktedir.

Çargâh ve sabâ perdesinin neredeyse iki katı miktarda kullanılan nevâ perdelerinin de neredeyse aynı sıklıkta kullanıldığı görülen grafiğe göre, seyirde Sabâ makâmının az kullanılması dikkat çekicidir.

Diğer geçki makâmlarında da ortak olarak kullanılan düğâh, acem eviç gibi perdelerin de neredeyse aynı oranlarda seyirde dengeli bir şekilde kullanıldığı görülmektedir.

Şekilde görülen ve yukarıda makam tahlillerinin yapıldığı bölüm de de görüldüğü üzere çok az kullanılan diğer perdeler ise dizilerinde kullanıldıkları makâmların bahir icrâsındaki kullanım süreleri hakkında doğru orantılı bilgi vermektedir.

4.2.2.2. Velâdet bahri

Bu bölümde Karaca'nın Velâdet bahrinde kullanmış olduğu sırasıyla ses alanı, makam seyir akışı, perde kullanımı ve ezgi hareketleri incelenecektir.

Ses Alanı



Resim 4.11. Kani karaca'nın velâdet bahri icrâsında kullandığı ses alanı

Resim 4.11'de Kani Karaca'nın Velâdet bahri icrâsında temel makam ve seyirde tercih ettiği geçkilere bağlı olarak kullandığı perdeler görülmektedir. Velâdet bahrinde sırasıyla kullandığı perdeler, yegâh, hüseyinî aşîran, acem aşîran, ırak, rast, dik zirgüle, zirgüle, düğâh, kürdî, dik kürdî, segâh, bûselik, çargâh, nim hicâz, nevâ, nim hisâr, hisâr, hüseyinî, acem, ırak, gerdâniye, şehnâz, nim şehnâz, muhayyer, tiz segâh, bûselik, tiz çargâh ve tiz nevâ perdelerini kullanmıştır.

Makam ve Seyir

Karaca, bu bahirde de geleneğe uyarak seyir Rast makâmı ile başlamıştır. Karaca'nın bu bahirde geçtiği makâmların genel seyrine ilişkin ayrıntı aşağıda verilmiştir.

1.-2. Satırlar: Kani Karaca, Hz. Peygamber’i (s.a.v) metheden “Şefi’ıl Usât...” cümlesine yegâh perdesinden rast perdesine atlama yaparak seyre başlamıştır. 1. satır boyunca Rast makâmını duyuran Karaca, 2. satırda gerdâniye perdesine kadar rast dizisini işlemiş, iniş cazibesi gereği eviç perdesini acem perdesine dönüştürmüş yerinde Rast karar vermiştir.

3.-5. Satırlar: Karaca, Velâdet bahri’nin “Âmine hatun...” diye başlayan ilk beytine çargâh perdesini tutarak seyre başlamıştır. 3. satırda Rast makâmının karar perdesi olan rast perdesiyle çargâh perdesi civarındaki seyrinden sonra 4. satırda eviç perdesine kadar olan bölgede rast makâmına devam etmiştir. Sonrasında 5. satırda ilk beytin ikinci satırını Rast makâmıyla karar etmiştir.

5.-6. Satırlar: Karaca, 5. satırın ortasında “Çünkü Abdullah’ tan oldu hamile” diye başlayan beyte segâh perdesini kullanarak başlamıştır. 5. satırın sonunda gerdâniye perdesini gösterdikten sonra 6. satırda acem perdesi civarında seyre devam etmiş, satır sonunda acem perdesiyle asma kalış yapmıştır. Karaca bu bölgede Pençgâh seslerini duyurmuştur.

7.-8. Satırlar: Karaca 7. satırdaki “Vakt erişdi...” cümlesi ile başlayan beyte, hüseyinî perdesiyle başlamış, satır ortasında nevâ perdesi üzerinde hicâz çeşnisi yaptıktan sonra nevâ perdesinde asma kalış yapmıştır. Bu bölgede de Pençgâh makâmında devam etmiştir.

8.-10. Satırlar: Karaca, 8. satırın başında “Hem Muhammed gelmesi oldu yakın” beytine rast perdesini tutarak seyre başlamıştır. Karaca, bu bölgede satır sonuna kadar nevâ perdesi civarında seyr etmiştir. 9. satırda gerdâniye perdesine kadar çıkarak tam rast dizisini göstermiş, daha sonra inici bir seyirle satır sonunda rast perdesiyle asma kalış yapmıştır. Bu bölgeye kadar Pençgâh makâmı devam etmiştir. 10. satır îtibâriyle tekrar rast perdesinden çargâh perdesine atlama yaptıktan sonra inici seyirle yegâh perdesine kadar inerek satır sonunda Rast makâmıyla karar etmiştir.

11.-14. Satırlar: Karaca, 11. satıra rast perdesinden hemen sonra Segâh makâmının yedeniyle birlikte segâh perdelerini tutarak seyre başlamış ve satır sonuna kadar segâh seslerinde bir seyirde bulunmuştur. 11. satır îtibâriyle segâh makâmına geçki yapılmış, 12. satır sonunda segâh karar verilmiştir. 13. satır îtibâriyle gerdâniye perdesini açarak Segâh makâmı seyrine devam eden Karaca, 14. satırın sonunda kısa

bir Segâh kalıştan sonra, 15. satır başı îtibâriyle Rast seslerine tekrar dönüş yapmış ve 15. satır sonunda Rast karar etmiştir.

16.-17. Satır: Karaca “Bir aceb nûr ...” cümlesine segâh perdesiyle seyre başlamıştır. Satır ortasına doğru Segâh makâmının yedenini kullanarak segâh çeşnisini kısa bir süre uyguladıktan sonra Rast karar vermiştir. Karaca, 17. satıra rast perdesini kullanarak seyre başlamış ve ardından Rast makâmının güçlüsü olan nevâ perdesini göstermiştir. Nevâ perdesini kuvvetlendirdikten sonra nim hicâz perdesini göstermiş, satır sonuna doğru bûselik perdesini kullanıp bu bölgede Nişâbur seslerini kullandıktan sonra nevâ perdesinde Pençgâhlı asma kalış yapmıştır.

18. Satır: Karaca, bir önceki satır sonunda nevâ perdesindeki seyre bu satırda da devam etmiş, cümle ortasına doğru gerdâniye perdesini kullandıktan sonra acem perdesini kullanarak nevâ perdesi üzerinde Bûselik çeşnisini uygulamıştır. Satır sonuna kadar nevâ perdesi üzerinde Bûselik çeşniyle seyirden sonra tekrar nim hicâz perdesini kullanmış satır sonunda Nişâbur seslerini duyurarak nevâ perdesi üzerinde Pençgâhlı asma kalış yapmıştır.

19.-20. Satırlar: Karaca, bir önceki satırdaki seyrinin devamı olarak 19. satıra nevâ perdesiyle seyre başlamış, çıkıcı bir seyirle tiz çargâh perdesini kullanarak gerdâniye üzerinde Rast çeşnisini uygulamıştır. Tekrar inici bir seyirle cümle ortasında nevâ perdesinde Bûselik çeşnisini işlemiştir. Karaca, 19. satırın başı îtibâriyle tekrar Segâh makâmının etkisini duyurmaya başlamış ve satır sonunda Segâh makâmını göstermiştir. 20. satır îtibâriyle tekrar Segâh makâmı seslerinde dolaşarak satır sonunda Segâh makâmının güçlüsü olan nevâ perdesi üzerinde asma kalış yapmıştır.

21.-22. Satırlar: Karaca, 21. satıra çargâh perdesiyle seyre başlamış, önce nevâ perdesine sonra gerdâniye perdesine geçmiş ve tekrar nevâ perdesine gelerek nevâ perdesinde Rast seslerini duyurmuştur. Sonra inici bir seyirle satır sonunda rast perdesinde Rast makâmıyla karar etmiştir. Karaca, 22. satıra segâh perdesini kullanarak seyre başlamıştır. Çıkıcı seyirle hüseyinî perdesine, ardından inici seyirle rast perdesini gösterdikten sonra perdenin oktavı olan gerdâniye perdesine geçmiştir. Gerdâniye perdesi civarında kısa bir seyirden sonra acem perdesini kullanarak inici bir seyirle satır sonunda yine Rast makâmıyla rast perdesinde karar etmiştir.

23.-24. Satırlar: Karaca, “İndiler gökten melekler...” diye başlayan beyte gerdâniye perdesiyle seyre başlamış ve hemen ardından tiz çargâh perdesini göstermiştir.

Sonrasında muhayyer perdesi civarında muhayyer çeşnisi hissi verse de cümle ortasında rast perdesiyle yegâh perdesi arasındaki diziyi nevâ perdesinde uygulamış ve satır sonunda gerdâniye perdesinde asma kalış yapmıştır. Karaca'nın, bu satırda gerdâniye perdesi üzerinde Mâhur makâmı uyguladığı görülmüştür. Karaca, 24. satırda cümle ortasında kısaca muhayyer perdesini tuttuktan sonra muhayyer çeşnisi uygulamıştır. Karaca, 24. satır sonunda tiz çargâh ve nevâ perdeleri arasında kısa bir seyirden sonra gerdâniye perdesinde Mâhur asma karar vermiştir.

25.-29. Satırlar: Karaca, 25. satıra gerdâniye perdesinden hemen tiz segâh perdesini tutarak seyre başlamıştır. Satır ortasına kadar tiz bölgedeki seyirden sonra tiz Segâh kalış yapmıştır. Karaca, 25. satırın ortasından itibaren 26. satırın başına kadar muhayyer perdesini tutarak seyre devam etmiştir. Muhayyer seslerini duyurarak 26. satırın başlarında Muhayyer asma kalış yapmıştır. Satır sonuna kadar muhayyer perdesi civarında seyir eden Karaca, satır sonunda hüseyinî perdesini tuttuktan sonra 27. satır başında hisâr perdesini kullanmış ve inici seyirle çargâh perdesinde asma karar yapmıştır. Bu bölgede Karcığar makâmına geçki yaptığı görülen Karaca, 28. satırda ve 29. satırın başında Karcığar seslerindeki seyrinden sonra inici seyir esnasında Rast seslerine dönerek Rast karar eylemiştir.

30.-31. Satırlar: Karaca, 30. satırın başından sonuna kadar inici bir seyirle gerdâniye perdesinden başlamış, rast perdesine kadar Rast makâmı seslerinde dolaşp Rast karar vermiştir. 31. satıra rast perdesinden çargâh perdesine ve sonrasında hüseyinî perdesine geçerek bu perdeyi güçlendirmiştir. Hüseyinî ve çargâh perdeleri arasındaki seyirden sonra acem perdesini kullanarak hüseyinî perdesinde asma kalış yaparak Hüseyinî makâmına geçiş yapmıştır.

32.-33. Satırlar: Karaca, 32. satırda “Mustafa’yı birbirine muştular.” cümlesiyle başlayan beyte, hüseyinî perdesiyle seyre başlayarak 31. satırda yaptığı Hüseyinî diziyi burada da devam etmiştir. 33. satırın ortasına kadar hüseyinî Hüseyinî makâmının güçlüsü olan hüseyinî perdesi civarında uzun bir seyirden sonra yine hüseyinî perdesinde asma karar etmiştir.

33.-35. Satırlar: Karaca, 33. satırın ortasında beytin “Didiler oğlun gibi...” diye başlayan cümleye muhayyer perdesiyle seyre başlamıştır. Sonrasında 34. satırın başlangıcında inici bir seyirle hüseyinî perdesini güçlendirdikten sonra bûselik perdesini kullanarak Bûselik makâmına geçki yapmıştır. 34. satır boyunca Bûselik

makâmının seslerinde dolaştıktan sonra 35. satırın ortasında çargâh perdesinde asma kalış yapmıştır.

35.-38. Satırlar: Karaca, 35. satırın ortasındaki “Bu senin oğlun gibi...” cümlesine nevâ perdesiyle seyre başlamıştır. Acem perdesini kullanarak nevâ perdesi civarındaki seyirden sonra inici seyirle bûselik perdesini kullanan Karaca 36. satırın ortasında hüseyinî-aşîran perdesinde Bûselik-aşîran karar etmiştir. 36. satırın sonundaki beytin 2. satırına rast perdesi civarında seyre devam eden Karaca, 37. satır boyunca Rast seslerindeki seyrinden sonra 38. satırın ortasından itibaren Rast sesleriyle 39. satırın ortasında Basit Suznâk makâmı işleyerek satır sonuna doğru rast perdesinde Sûzinak karar etmiştir.

39.-40. Satırlar: Karaca, 39. satırın sonlarında beytin 2. satırı olan “Doğiser dir...” cümlesine segâh perdesiyle seyre başlamıştır. Çıkıcı bir seyirle gerdâniye perdesine gelen Karaca, 40. satır başlarında kısaca Hicâzkâr çeşnisi göstermiş, 44. satırın ortasına kadar yerinde Hüzzamlı ve Nikrizli kalışlar yaparak Sûznâk makâmındaki seyirden sonra bu satırın ortasında rast perdesinde Zirgüleli Sûznâk karar vermiştir.

39.-41. Satırlar: Karaca, 39. satırın ortasında segâh perdesiyle seyre devam etmiş, 39. satır sonuna doğru çıkıcı seyir izleyen Karaca, 40. satırda tiz segâh ve şehnâz perdelerini kullanmıştır. Tekrar inici seyirle 40. satır sonunda nevâ perdesinde asma kalış yapmıştır. Karaca tiz bölgede Zirgüleli Sûznâk seslerini duyurmuştur. 40. satırın sonu îtibâriyle 41. satırda da tiz bölgede seyre devam eden Karaca, inici seyirle 42. satır ortasında Segâhlı asma kalış yapmıştır.

42.-44. Satırlar: Karaca, 42. satır sonunda Zirgüleli Sûznâkten Basit Sûznâke dönüş yapmıştır. 43. ve 44. satırlarda Basit Sûznâkte seyreden Karaca, 44. satır başlarında rast perdesinde Sûznâklı kalış yapmıştır.

44.-45. Satırlar: Karaca, 44. ortasındaki beytin ilk satırı olan “Vasfını bu resme...” cümlesine rast perdesiyle Nihâvend seyre başlamıştır. Nevâ perdesi civarında kısa bir seyirden sonra satır sonunda rast perdesinde Nihâvend karar vermiştir. 45. satırın başında “Ol mübârek...” diye başlayan cümleye nevâ perdesiyle seyre başlayan Karaca, satır boyunca Nişâbur seslerini duyurarak nevâ perdesinde asma kalış yapmıştır.

46.-49. Satırlar: “Âmine-i der...” cümlesine gerdâniye perdesiyle seyre başlanmıştır. 46. ve 47. satırlarda gerdâniye perdesi üzerinde Nihâvend işleyen Karaca, inici seyirle 47. satırın sonunda düğâh perdesinde asma kalış yapmıştır. Bu bölgede Nihând-i Kebîr makâmını uygulayan Karaca, 48. satırda da Nihâvend-i Kebîr seyrine devam etmiş, satır sonunda bu makâmın karar perdesi olan rast perdesinde karar etmiştir. 49. satıra rast perdesini tutarak seyre başlayan Karaca, satır ortasında rast perdesinden gerdâniye perdesine atlamıştır. Gerdâniye perdesinden inici bir seyirle rast perdesinde Rast karar vermiştir.

50.-51. Satırlar: Karaca, 50. satırdan itibaren bahrin sonuna kadar hızlı bir icrâ gerçekleştirmiştir. 50. satırdaki beytin “İçtim ânı oldu...” cümlesine gerdâniye perdesini tutarak seyre başlamıştır. Bu bölgede Segâh seslerini duyurmuş ve satır sonunda tiz çargâh perdesinde asma karar yapmıştır. 51. satırda tiz segâh perdesini kuvvetlendirerek seyre başlayan Karaca, inici seyirle segâh dizisinde satır sonunda Segâhlı kalış yapmıştır.

52.-53. Satırlar: Karaca, 52. satırdaki beytin “Arkamı sığadılar...” cümlesine segâh perdesiyle seyre başlamış satır ortasına kadar Hüzzam seslerini duyurarak satır ortasında nevâ perdesi üzerinde asma kalış yapmıştır. 52. satırın ortasında “Doğdu ol...” cümlesine segâh perdesiyle başlayan Karaca 53. satırın ortasına kadar olan bölgede Karcığar işleyerek düğâh perdesinde Karcığarlı kalış yapmıştır.

53.-57. Satırlar: Karaca 53. satır ortasında “Nûra gark oldu...” cümlesine düğâh perdesinden acem perdesine atlama yaparak seyre devam etmiştir. Bu satırdan itibaren bahrin son satırı olan 57. satıra kadar olan bölgede Beyâtî ve Uşşâk seslerinde dolaşarak satır sonunda düğâh perdesi üzerinde Merhabâ Bahri’ne hazırlık olarak Uşşâk tam karar etmiştir.

Perde Kullanımı

Karaca’nın Velâdet bahrindeki icrâsında, ara ara başka makâmlara geçmiş olsa da Rast makâmının ağırlıklı olduğunu görmekteyiz. Rast makâmının güçlüsü olan nevâ perdesini sıklıkla kullanarak asma kalışlar yapan Karaca, bu perdeyi diğer makâmlara geçişte kullanmıştır. Perde üzerinde çeşni uygulamaları da daha çok nevâ perdesi üzerinde oluşmuştur. Karaca, Rast makâmı seyri esnâsında özellikle çıkıcı seyirleri daha çok nevâ perdesinde rast çeşnisi yaparak işlemiş, inici seyirleri de eviç ve acem perdelerini kullanarak gerçekleştirmiştir. Rast makâmı seyrinde

segâh perdelerinde asma alışlar yapan Karaca, bu perdeyi segâh çeşnisi veya Segâh makâmına geçişte kullandığı görölmektedir. Makâmın karar perdesini de sıklıkla segâh perdesine geçerek segâh çeşni oluşturmada ya da nevâ perdesine geçerek nikriz veya nişâbur çeşnileri uygulamada kullanmıştır. Karaca'nın çeşni uygulamada veya makâm gekilerinde kullandığı perdeler arasında muhayyer ve gerdâniye perdeleri bulunmaktadır. İnici seyirlerde başka bir makâma gekide veya çeşniler oluşturmada muhayyer perdesi belirleyici olmuştur.

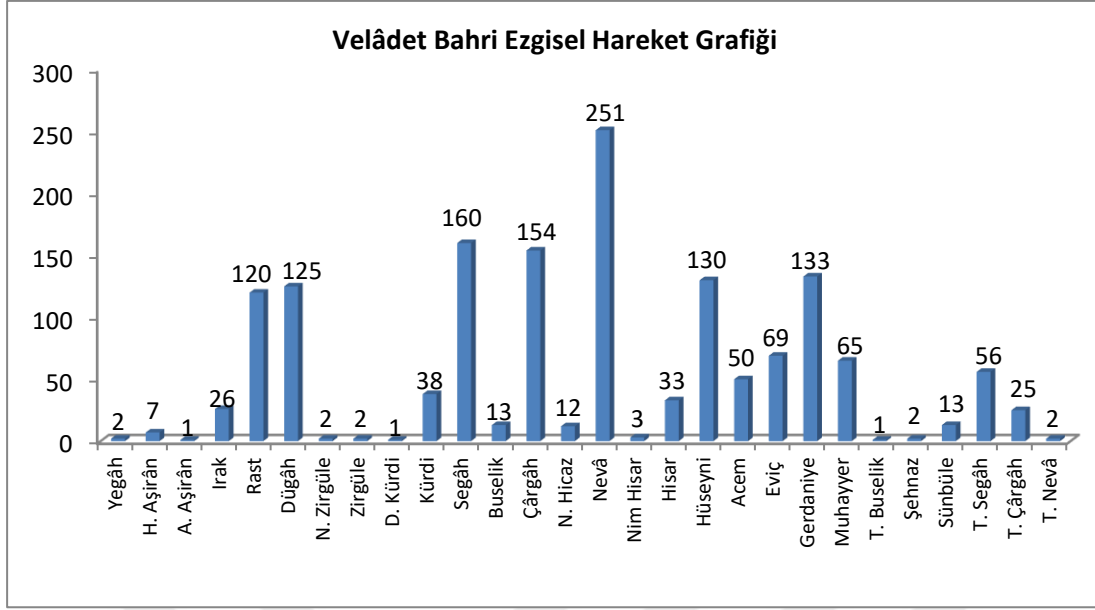
Karaca, seyir esnasında kromatik inişler ve ıkışlar yaparak başka bir eşniye veya makâma geçmiştir. Hüseyinî perdesinden hisâr perdesine geçerek Karcığar geçkisi, argâh perdesinden nim hicâz perdesine geçerek Nişâbur çeşnisi yapmıştır.



Ezgisel Hareket

	Yegâh	H. Aşiran	A. Aşiran	Irak	Rast	Dügâh	N. Zirgüle	Zirgüle	D. Kürdi	Kürdi	Segâh	Buselik	Çârgah	N. Hicaz	Nevâ	N. Hisar	Hisar	Hüseyni	Acem	Eviç	Gerdaniye	Muhayyer	T. Buselik	Şehnaz	Sünbüle	T. Segâh	T. Çârgah	Tiz Nevâ
Yegâh					2																							
H. Aşiran	2	1		2	2																							
A. Aşiran					1																							
Irak		3		6	14						3																	
Rast		2	1	18	38	24	1	1		4	9		9		3	1			3		6							
Dügâh					50	40			1	5	18		7					2	1	1								
N. Zirgüle					1						1																	
Zirgüle					2																							
D. Kürdi					1																							
Kürdi					2	12				3	18		2		1													
Segâh					3	57	1	1		13	46		27	3				1		1	7							
Buselik					1	3						3	5					1										
Çârgah										7	70		34		40			3										
N. Hicaz											1	1		2	7			1										
Nevâ					3						1		68	6	108		9	33	5	5	12	1						
N. Hisar															3													
Hisar															18		11			4								
Hüseyni													4	1	65		1	47	7	5	3	1				1		
Acem															1	1	2	28	15		2				1			
Eviç															1		8	24		13	21	2						
Gerdaniye																	1	3	20	29	56	14			3	4	3	
Muhayyer															1					2	23	33	1	1	1		3	
T. Buselik																						1						
Şehnaz																					1			1				
Sünbüle																				1	1	5			3	3		
T. Segâh																						15		1	2	31	6	1
T. Çârgah																									1	13	11	1
Tiz Nevâ																											2	

Tablo 4.2. Kani karaca'nın velâdet bahrindeki ezgisel hareket tablosu



Şekil 4.2. Kani karaca'nın velâdet bahrindeki ezgisel hareket grafiği

Seyirdeki ezgi hareketlerini gösteren Tablo 4.2. ışığında oluşturulan şekil 4.2'de kullanım sıklıkları toplam sayılar ile tespit edilmiştir. Buna göre Karaca'nın Velâdet bahri icrâsında;

Şekilde görüldüğü üzere Rast makâmı dizisine ait perdelerin kullanım sıklık ve oranları doğrultusunda icrânın genel olarak Rast makâmında gerçekleştirildiği tespit edilmiştir.

En çok kullandığı perdenin nevâ perdesi olduğu görülmektedir. Bu kullanım Rast makâmının nevâ perdesini hem tiz bölgelere genişlemede kullandığı önemli bir köprü perde olması, hem de bu perde üzerinden yaptığı çeşni ve geçkiler sebebiyledir.

Eviç perdesinin acem perdesine göre daha fazla kullanılmış olması geçkiler sebebi ile çıkıcı seyrin daha fazla olduğuna işaret kabul edilebilir.

Zîrgüle, kürdî, bûselik, hicâz, nim hisâr, tiz bûselik şehnâz ve sünbüle perdeleri geçki yapılan makâmın miktarının fazla olmakla birlikte seyirde uzun süreli kullanılmadıklarını işaret etmektedir.

Seyirde segâh ve tiz segâh perdelerinin sık kullanımı segâh makâmının seyirde ağırlıkla yer alan önemli bir makâm olduğunu göstermektedir.

Tiz karar üzerine genişlemeler daha ziyade tiz segâh ve tiz çargâh perdesine kadar olmuştur. Tiz nevâ çok az kullanılmıştır. Bunula birlikte yegâh perdesine kadar inişlerin de çok az tercih edildiği görülmektedir. Bu nedenle Karca'nın Rast icrâsını daha ziyâde karar ve tiz karar arasında gerçekleştirdiği çıkarımında bulunulabilir.

4.2.2.3. Merhaba bahri

Bu bölümde Karaca'nın Merhaba bahrinde kullanmış olduğu sırasıyla ses alanı, makam seyir akışı, perde kullanımı ve ezgi hareketleri incelenecektir.

Ses Alanı



Resim 4.12. Kani karaca'nın merhaba bahri icrâsında kullandığı ses alanı

Resim 4.12'de Kani Karaca'nın ses alanına baktığımızda hüseyinî aşîran perdesi ile tiz nevâ perdeleri arasında icrâda bulunduğu görülmektedir. Merhaba bahrinde sırasıyla kullandığı perdeler, hüseyinî aşîran, ırak, rast, düğâh, dik kürdî, segâh, bûselik, çargâh, nevâ, nim hisâr, hüseyinî, acem, eviç, gerdâniye, muhayyer, sünbüle, tiz segâh, tiz çargâh ve tiz nevâ perdeleridir.

Makam ve Seyir

Karaca, Merhaba bahri'ne Uşşâk makâmıyla başlamıştır. Kısa olması sebebiyle makam örgüsü az olan bir bahirdir. Çok kısa seyirlerle Hüzzâm ve Karciğâr makâmları işlense de, icrânın bütününe hâkim olan Uşşâk ve Segâh makâmlarıdır. Aşağıda Karaca'nın Merhaba bahrinde makam seyri verilmiştir.

1.-4. Satırlar: Karaca, “Yaradılmış cümle oldu...” cümlesiyle başlayan Merhaba bahrinin 1. satırına rast perdesinden hemen sonra düğâh perdesini tutarak seyre başlamıştır. Uşşâk makâmının karar perdesi olan düğâh perdesi civarında seyreden Karaca, 2. ve 3. satırlarda rast, düğâh ve segâh (Uşşâk) perdelerinde asma kalışlar yaparak Uşşâk seslerini duyurmuş, 3. satırın ortasında Uşşâklı karar etmiştir. 3. satırın ortası îtibâriyle karar civarında seyreden Karaca, satır sonunda düğâh perdesinden 4. satırın başlangıcındaki muhayyer perdesine atlama yapmış, inici seyirden sonra satır sonunda Uşşâkta karar etmiştir.

5.-7. Satırlar: Karaca, 5. satıra çargâh ve nevâ perdelerini tutarak seyre başlamış, 5. ve 6. satır boyunca Acem seslerini duyurarak 7. satırın başlarında nevâ perdesinde asma kalış yapmıştır.

7.-10. Satırlar: Karaca, “Merhaba ey sırrı Furkân.” cümlesine, 7. satırın ortasında düğâh perdesinden acem perdesine atlama yaparak seyre başlamıştır. Karaca, 7. satırın sonuna kadar olan bölgede acem civarında seyretmiş, 8. satır başlangıcında ve cümle sonunda çargâhta Nikriz seslerini duyurmuştur. 8. satırdan itibaren Uşşâk seyirden sonra 9. satırın ortasında Uşşâklı kalış yapmıştır. 9. ortasından itibaren inici seyir esnâsında nevâda hicâz çeşnisi uygulayarak Araban sesleriyle 10. satırın ortasında Uşşâklı kalış yapmıştır.

10.-12. Satırlar: Karaca, 10. satırın ortasında “Merhaba ey âşinayı...” diye başlayan cümleye eviç perdesiyle seyre başlamıştır. Tiz bölgede sünbüle perdesini göstermiş, inici ve çıkıcı seyirler esnasında Nevâ ve Acem seslerini duyurarak Araban çeşnisi uyguladıktan sonra 12. satırın başlarında düğâh perdesinde karar etmiştir.

12.-15. Satırlar: Karaca, 12. satırın ortasına doğru “Merhaba ey asi ümmet...” diye başlayan cümleye gerdâniye perdesinden hemen sonra muhayyer perdesini tutarak seyre başlamıştır. Muhayyer perdesi civarındaki kısa bir seyirden sonra Bûselik seslerini de vererek 13. satır ortasında nevâ çeşnisiyle nevâ perdesinde asma kalış yapmıştır. 13. satırın sonlarından itibaren 14. satırda da Hicâz sesleri ve nevâ çeşnisine devam eden Karaca, 15. satır ortasında Segâh asma kalış yapmıştır.

15.-17. Satırlar: Karaca, 15. satır sonlarında “Merhaba ey padişahı...” diye başlayan cümleye sırasıyla çargâh, nevâ ve hüseyinî perdelerinden hemen sonra hızlı inici bir seyirle 15. satır sonunda rast perdesine gelmiştir. Sonrasında 16. satıra acem perdesiyle seyre devam etmiş, yine inici seyirle satır ortasında düğâh perdesinde yarım karar etmiştir. 16. satırın ortasından itibaren muhayyer perdesi civarında seyre devam eden Karaca, Muhayyer sesleriyle 17. satırın ortasında düğâh perdesinde karar etmiştir.

17.-24. Satırlar: Bahrin başında Uşşâk makâmıyla seyre başlayan Karaca, Hicâz, Araban ve Muhayyer seslerini duyurarak Segâh makâmına geçiş hazırlamıştır. Çünkü bu bahirden sonraki bahir Segâh makâmıyla başlayacak olan Mîrac bahridir. Bu yüzden 17. satırın sonunda tiz bölgede Segâh sesleriyle seyre başlayan Karaca,

24. satıra kadar Segâh makâmının genişlemelerini de kullanarak ve asma kalışlar yaparak 24. satır sonunda Segâhlı tam karar etmiştir.

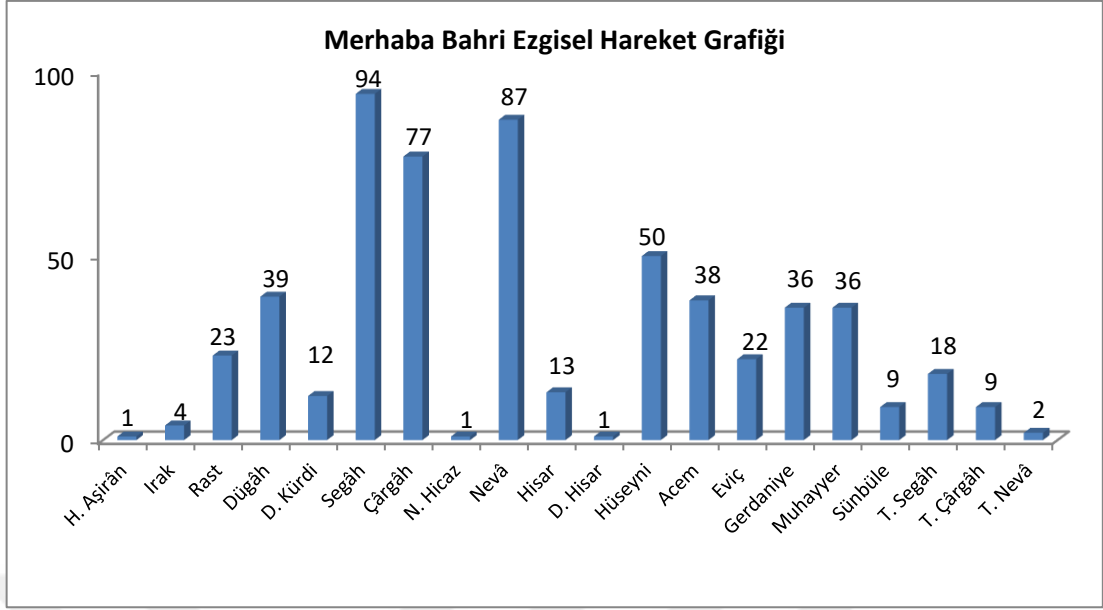
Perde Kullanımı

Uşşâk ve Segâh makâmının hâkim olduğu Merhaba bahrinde öncelikle göze çarpan ilk perde uşşâk ve segâh perdesidir. Uşşâk makâmı seyri esnâsında Karaca'nın uşşâk perdesini segâh perdesine nazaran inici seyirde biraz pest, çıkıcı seyirde biraz dik seslerle icrâ etmiştir. Karaca'nın Uşşâk makâmı seyri esnasında yapmış olduğu çeşnileri genellikle makâmın güçlüsü olan nevâ perdesi civârında uyguladığını görmekteyiz. Merhaba bahrinde nevâ perdesinde rast, hicâz ve bûselik çeşnilerini sıkça kullanmıştır. Karaca'nın nevâ perdesi üzerindeki çeşnileri tiz karar perdesinden inici seyir sırasında uyguladığı görölmektedir. Kısa süreliğine geçtiği Araban makâmına Beyâtî makâmının tiz karar perdesinden inici seyirle nevâ üzerinde hicâz çeşnisi uygulamıştır. Kromatik seslerin bu bahirde de uygulandığını görmekteyiz. Bu uygulamayı hüseyinî perdesinden hisâr perdesine geçişte yapmıştır. Hisâr perdesi, uşşâk ve eviç perdeleri gibi seyir cazibesine göre değışkenlik gösteren perdedir. Karaca'nın Araban makâmı uygulaması sırasında hisâr perdesini Hüzâmda veya Karcığarda olduğu gibi biraz pest değıl dik bir şekilde icrâ ettiğini görmekteyiz. Karaca'nın tiz seslerden inici seyir esnasında Segâha geçişı de bu bölgede olmuştur. Tiz segâh perdesinde Segâh açtıktan sonra iniş seyrine geçerek bahri Segâh makâmıyla sonlandırmıştır. Segâh makâmı uygulaması sırasında segâh perdesini uşşâk perdesinin aksine dikçe icrâ etmiştir.

Ezgisel Hareket

	H. Aşiran	Irak	Rast	Dügâh	D. Kürdi	Segâh	Çârgah	N. Hicaz	Neva	Hisar	D. Hisar	Hüseyni	Acem	Eviç	Gerdaniye	Muhayyer	Sünbüle	T. Segâh	T. Çârgah	Tiz Nevâ
H. Aşiran			1																	
Irak	1	1	2																	
Rast		2	7	5		4	2						2	1						
Dügâh		1	9	11	1	7	6								3	1				
D. Kürdi			3		1	8														
Segâh			4	24	10	32	19					1	1	1	2					
Çârgah						42	18		15				1		1					
N. Hicaz									1											
Neva			1	2			34	1	33			10	1	1	2	1	1			1
Hisar									11	2										
D. Hisar										1										
Hüseyni							3		21			11	5	6	2	2				
Acem									1	2	1	24	9		1					
Eviç									1	2		9		5	3	2				
Gerdaniye													15	7	7	6		1		
Muhayyer									1					1	14	17		2	1	
Sünbüle															2	2	1	3	1	
T. Segâh																4	4	8	2	
T. Çârgah																		7	2	
Tiz Nevâ																			1	1

Tablo 4.3. Kani karaca'nın merhaba bahrindeki ezgisel hareket tablosu



Şekil 4.3. Kani karaca'nın merhaba bahrindeki ezgisel hareket grafiği

Seyirdeki ezgi hareketlerini gösteren Tablo 4.3 ışığında oluşturulan şekil 4.3'te kullanım sıklıkları toplam sayılar ile tespit edilmiştir. Bu bahirde segâh perdesi hem genel olarak Uşşâk makâmı gereğince segâhtan pest icrâ edilmektedir. Buna göre Karaca'nın Merhaba bahri icrâsında;

Merhabâ bahri'nin ana makâmının Uşşâk olması sebebi ile gragikte görüldüğü üzere seyrin genel olarak dügâh ve nevâ perdeleri arasında gerçekleştirildiğini görmekteyiz.

Uşşâklı ve Segâhlı kalıslarda yoğun kullanılan segâh perdesinin şekildeki kullanım sıklığının dikkat çekici bir şekilde, güçlüden bile daha fazla olduğu örülmektedir.

Dördüncü sırada yer alan hüseyinî perdesi ve üzerinde yer alan muhayyere kadar olan kısımdaki kullanım sıklıkları da ana makâmın yanı sıra, nevâ-muhayyer ve hüseyinî-muhayyer perdeleri arasında ayrı bir seyir gösterildiği anlaşılmaktadır.

Bu bahirde Uşşâk seyrin rast altına fazla indirilmediği dolayısıyla uşşâk makâmının karar altında fazla genişleme göstermeden icrâ edildiği anlaşılmaktadır.

Tiz bölgelerde muhayyer üzerine genişlemeler yapıldığı da Şekil 4.3 ışığında gözlemlenmiştir.

4.2.2.4. Mîrac bahri

Bu bölümde, Karaca'nın Mevlid icrâsındaki son bahir olan Mîrac bahrinde kullanmış olduğu sırasıyla ses alanı, makam seyir akışı, perde kullanımı ve ezgi hareketleri incelenecektir.

Ses Alanı



Resim 4.13. Kani karaca'nın mîrac bahri icrâsında kullandığı ses alanı

Yukarıdaki şekle baktığımızda Kani Karaca'nın ses alanına baktığımızda yegâh perdesi ile tiz nevâ perdeleri arasında icrâda bulunduğunu görmekteyiz. Sünbüle perdesinin iki farklı perdedeki kullanımı bu bahirde uygulandığı için ikisini de ayrı perdeler olarak uyguladık. Mîrac bahrinde sırasıyla kullanılan perdeler, yegâh, hüseyinî aşîran, acem aşîran, ırak, rast, dügâh, kürdî, segâh, bûselik, çargâh, nim hicâz, nevâ, hisâr, dik hisâr, hüseyinî, acem, eviç, gerdâniye, muhayyer, sünbüle (la bakiye diyez), sünbüle, tiz segâh, tiz çargâh ve tiz nevâ perdeleridir.

Makam ve Seyir

Mîrac bahri, Karaca'nın mevlid icrâsındaki son bahirdir. Mevlid okuma geleneğinde Mîrac bahrinden sonra Münâcaat bahri gelmektedir. Karaca, bu iki bahri birleştirerek icrâ etmiştir. Biz de tahlilimizde Münâcaat bahrini ayrı olarak değil Mîrac bahrinin içinde değerlendirdik. Aşağıda Karaca'nın Mîrac bahrinde uyguladığı makam seyir tahlilleri yer almaktadır.

1.-14. Satırlar: Karaca, Mîrac bahrinin “Söyleşirken Cebrail ile kelâm” cümlesine Segâh makâmıyla seyre başlamış, bu seyri 14. satıra kadar devam etmiştir. Bu satırlar arasında segâh ve nevâ perdelerinde asma kalışlar yapmıştır. İnci-çıkıcı seyir esnasında 4. ve 13. satırlarda Hüzûm çeşnisi uygulayarak 14. satırın sonuna doğru Segâhlı kalış yapmıştır.

14.-16. Satırlar: 14. satırın sonunda “Bî hurûf...” diye başlayan cümleye Segâh açarak başlayan Karaca, 15. satır ve 16. satırın başlarında Müsteâr çeşnisi göstererek 16. satırın başlarında Segâh kalış yapmıştır.

16.-18. Satırlar: 16. satırdaki “Mustafa’ya söyledi...” cümlesinde yine segâh perdesiyle seyre başlamıştır. 16., 17. ve 18. satırlarda da Müsteâr seslerinde inici çıkıcı seyre devam eden Karaca, 18. satır sonunda Müsteârlı karar etmiştir.

18.-20. Satırlar: Karaca, 18. satırda “Cümle halkı...” diye başlayan cümleye Dügâh açarak seyre başlamış, nevâ perdesi civarında kısa bir seyirden sonra inici seyirle 19. satır ortasında dügâh perdesinde asma kalış yapmıştır. 20. satır ortasında “Ne muradın var ise...” cümlesine dügâh perdesiyle seyre başlamış, tekrar inici seyirle Irak seslerini duyurarak Irak karar etmiştir.

20.-21. Satırlar: Karaca, 20. satırın sonlarında “Eyleyen bir derde...” diye başlayan cümleye nevâ perdesiyle seyre başlamıştır. Çıkıcı seyirle 21. satırın başında gerdâniye perdesine gelen Karaca, Müsteâr seslerini kullanarak inici seyirle satır sonunda ırak perdesinde Iraklı karar etmiştir.

22.-23. Satırlar: 23. satırdaki “Mustafa dedi...” cümlesine nevâ perdesiyle seyre başlayan ve uzunca müddet eviç perdesini tutan Karaca, Eviç seslerinde inici ve çıkıcı seyirle 23. satırın ortasında eviç perdesinde asma karar etmiştir.

23.-27. Satırlar: Karaca, 23. satırın sonlarında “Ol zaif ümmetlerim...” cümlesine eviç perdesinden sonra muhayyer perdesini tutarak seyre devam etmiş, 24. satır boyunca tiz bölgede inici çıkıcı seyirlerle dolaşmış, 25. satır ortasında Müsteâr sesleriyle nim hicâz perdesinde asma karar etmiştir. 25. satırda “Yâ İlâhî ...” diye başlayan cümleye çargâh perdesiyle başlayan Karaca, 26. satır başında eviç perdesi civarındaki kısa seyirden sonra inici seyirle 26. satır sonlarında yerinde Eviç kalış yapmıştır. 26. satır sonunda “Bû durur kim...” cümlesine gerdâniye perdesiyle seyre devam eden Karaca, 26. satırın sonu itibâriyle tiz bölgede dolaştıktan sonra Müsteâr seslerini de duyurarak 27. satırın sonunda Eviç makâmıyla karar etmiştir.

28.-33 Satırlar: Karaca, 28. satır itibâriyle 33. satırın sonuna kadar Eviç ve Müsteâr sesleriyle ve inici-çıkıcı seyir sonunda tekrar Irak makâmına dönerek Irak makâmında karar etmiştir. Bu seyir esnasında 28. satırda eviç, 29. satırda hüseyinî, 30. satırda dügâh ve 33.satırın sonunda ırak perdesinde karar yapmıştır.

33.-35. Satırlar: Karaca, 33. satır sonunda ve 34. satır başında nevâ perdesini tutarak seyre başlamıştır. 34. ve 35. satır boyunca Nişâbur sesleriyle nevâ perdesi civarında seyreden Karaca, 35. satır sonlarında nevâ perdesinde asma karar yapmıştır.

35.-39. Satırlar: Karaca, 35. satır sonunda “Virelim imân ile...” cümlesine nevâ perdesiyle seyre başlamıştır. 36. satırda muhayyer 37. satırda acem perdeleri civarında seyreden Karaca, Uşşâk sesleriyle 37. satırın sonunda hüseyinî perdesinde asma karar etmiştir. 38. satır îtibârıyla inici-çıkıcı seyir izleyen Karaca, Nişâbur seslerini duyurarak 39. satır sonunda bûselik perdesinde kalış yapmıştır.

40.-41. Satırlar: Karaca, 40. satırdaki “Af edip isyanımız...” diye başlayan cümleye segâh perdesinden nevâ perdesine atlama yaparak seyre başlamıştır. 40. ve 41. satır boyunca Segâh seslerinde seyreden Karaca, 41. satır sonunda nevâ perdesinde asma kalış yapmıştır.

42.-52. Satırlar: Karaca, 42. satırdan 52. satırın sonuna kadar inici çıkıcı seyirlerle ve asma kalışlarla Segâh makâmında satır sonunda tam karar etmiştir. Bu seyir esnasında 43. satırda eviç, 46. satırda ırak, 47. satırda segâh, 49. satırda kürdî ve 51. satırda segâh perdelerinde asma kalışlar yapmıştır.

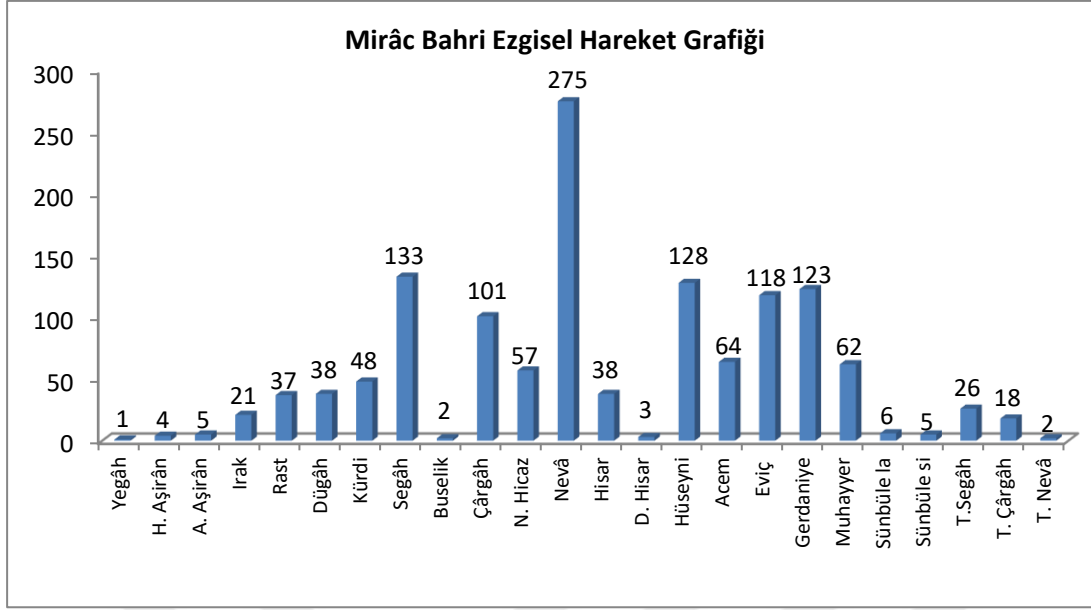
Perde Kullanımı

Segâh makâmının hâkim oduğu Mîrac bahrinde, geçkilerin de yine bu makâmın seslerine yakın olan Müsteâr, Eviç, Irak ve Hüzâm makâmlarına yapıldığını görmekteyiz. Segâh makâmıyla birlikte diğer makâmların inici ve çıkıcı seyirlerinde eviç perdesinin aceme, hüseyinî perdesinin hisâra, çargâh perdesinin nim hicâz perdelerine sık sık değiştiğini görmekteyiz. Karaca, Segâh makâmının inici seyirinde acem, çıkıcı seyirinde eviç perdelerini daha sık kullanmıştır. İnici seyir esnâsında eviç perdesinin ses değerini gereğince kullanmıştır. Ama Hüzâm makâmı seyri esnasında eviç perdesini biraz pest sesle icrâ etmiştir.

Ezgisel Hareket

	Yegâh	H. Aşiran	A. Aşiran	Irak	Rast	Dügâh	Kürdi	Segâh	Buselik	Çârgah	N. hicaz	Nevâ	Hisar	D. Hisar	Hüseyni	Acem	Eviç	Gerdaniye	Muhayyer	Sünbüle	D. Sünbüle	T. Segâh	T. Çârgah	Tiz Nevâ
Yegâh				1																				
H. Aşiran	1	2		1																				
A. Aşiran				5																				
Irak		2	6	4	4	1		1		1		2												
Rast				11	14	5		2		3						1	1							
Dügâh					10	14		8	1	1	3	1												
Kürdi					11		7	30		1														
Segâh				1		21	32	37		33	9	9				3	1	5	2					
Buselik						2																		
Çârgah								50		22		28			1									
N. Hicaz						1		22	2	1	6	25												
Nevâ					1			5		46	28	93	7	1	36	5	7	4	4			1	1	
Hisar												15	11	1	1	2	4	4						
D. Hisar												1		1	1									
Hüseyni										2	1	52			43	8	11	11						
Acem												3	2		33	10	11	4						
Eviç												4	12		26	9	37	23	7					
Gerdaniye															2	22	43	40	16			2	2	
Muhayyer																	1	29	25			6	1	
Sünbüle																			2				3	
D. Sünbüle																			1	1				
T. Segâh																		1	9	4		5	6	1
T. Çârgah																				4		7	6	1
Tiz Nevâ																							2	

Tablo 4.4. Kani karaca'nın mîrac bahrindeki ezgisel hareket tablosu



Şekil 4.4. Kani karaca'nın mîrac bahrindeki ezgisel hareket grafiği

Seyirdeki ezgi hareketlerini gösteren Tablo 4.4. ışığında oluşturulan Şekil 4.4'te kullanım sıklıkları toplam sayılar ile tespit edilmiştir. Buna göre Karaca'nın Mîrac bahri icrâsında;

Çok geçkili bir icrâ görülmesi ve bu geçkilerin nevâ bölgesinde yoğunlaşmasından kaynaklı olarak nevâ perdesinin bu bahirde ziyadesiyle güçlü duyulduğu görülmektedir.

Bahrin ana makâmı olan Segâh makâmının dizi seslerinin (segâh, çârgâh, hüseyî, eviç gerdâniye) seyre dengeli bir şekilde yansıdığı söylenebilir.

Muhayyer üzerinde nispeten az seyredildiği de tiz segâh perdesinin kullanım sıklığı ile doğru orantılı değerlendirilmelidir.

Sünbûle ve dik hisâr perdelerinin neredeyse hiç duyulmaması, Segâh bahir icrâsında Hüzam makâmına fazla yer vermediği, bununla birlikte hisâr perdesinin kullanılması sebebiyle nevâda hicâz kalıplara daha ziyade yer verildiği şeklinde yorumlanmıştır.

Segâh perdesinden ırak perdesine kadar olan genişlemeler, sıklıkla duyulan ırakta Segâhlı Eviçli geçkiler/kalıplar sebebiyledir.

Nim hicâz perdesini nispeten fazlaca kullanılmış olması da nevâyâ yeden, müsteâr ve eviç hicâz geçkilerden dolayıdır.

4.2.3. Kişisel Motif ve Cümleleri

Türk Musikisi'nin Câmî ve Tekke musikisi formlarındaki Kur'ân tilâveti, ezan, mevlid, kaside, gazel gibi formlar irticâlidir. Mevlid gibi uzun bir icrâyâ sahip olan formlarda icrâcının sadece mutlak kulak becerisinin yanında musikî, edebîyat ve geleneğe vakıf olmalıdır. İrticâlî icrâlar, böyle yeteneğe hâiz olan bir icrâcının sanatını ortaya koyabileceği en uygun icrâ biçimleridir. İcrâcî "...icrâlarında, icrâyı tıpkı bir dantel işler gibi, anlamsız tekrarlardan sakınarak, kendine âit motif³ ve motiflerin birleşiminde cümleler⁴ ile yorumunu sunmalıdır" (Gönül, 2010: 55).

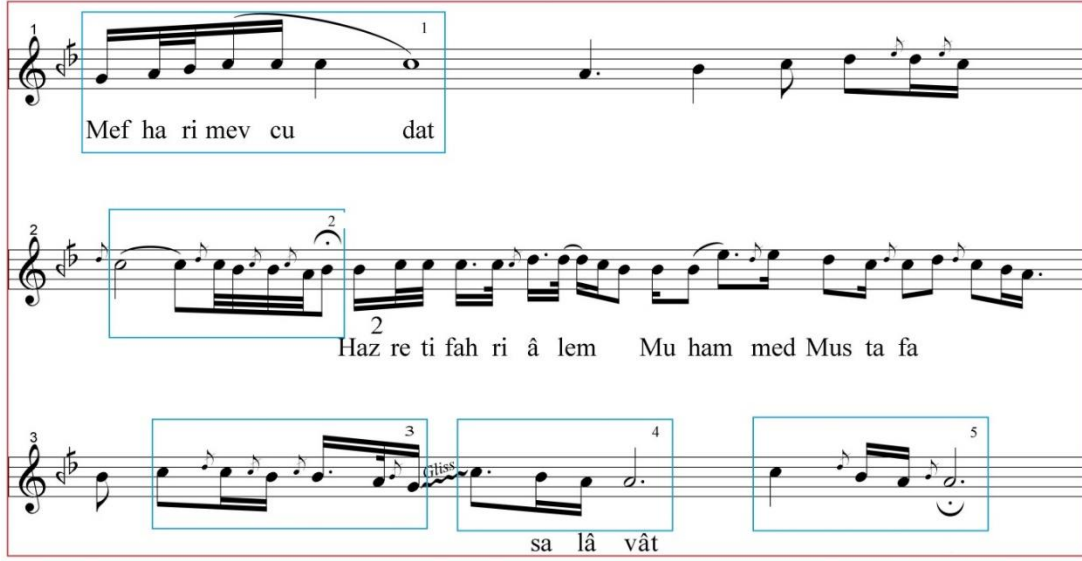
İrticâlî okuyuşun temelinde Kur'ân-ı Kerim tilâveti bulunmaktadır. Alaylı olarak mûsikî becerisine sahip olan bir hafızın yaptığı her tilâveti bir bestedir. İrticâlî icrâlar, okurken bestelenir. Bunun için yüksek derecede mûsikî, makâm, nağme kabiliyeti ve repertuar hafızası olmalıdır. Cenâbı Hakkın kelâmullâhının okunmasında musikiyi sanat olarak kullanma becerisi, bu musikinin ve icrânın yükselmesine sebep olmuştur. Bu yüzden Osmanlı döneminde Câmî ve Tekke mûsikîsini icrâ eden şöhretli isimlerin evvelinde Kur'ân tilâveti tecrübesinin bulunduğu bilinmektedir.

Kani Karaca, kendisinde var olan yeteneğin üzerine bu tecrübeyi, Üsküdarlı Ali Efendi ve Sadettin Kaynak gibi ünlü isimlerden hem Kur'ân tilâveti hem de mûsikî bilgisi alarak edinmiştir. Özellikle mevlid icrâlarındaki uzun cümleler her biri birbirinden farklı çeşitlemeler ve süslemeler sanki mevlevî âyinlerindeki uzun cümleler gibidir.

Bu bölümde Karaca'nın mevlid icrâsındaki kişisel motifleri ve cümleleri tespit edilerek tavrına ilişkin tahliller yapılmıştır. Cümleler kırmızı, motifler ise mavi renkte çerçeveler ile gösterilmiştir.

³ Kişisel motif: Bir bestekârın ya da icrâcının, icrâsında ya da bestesinde kendisi tarafından üretilmiş, sıkça kullanmış olduğu, irticalen ya da beste olarak yapılmış motiflerdir (Kaçar, 2020: 63).

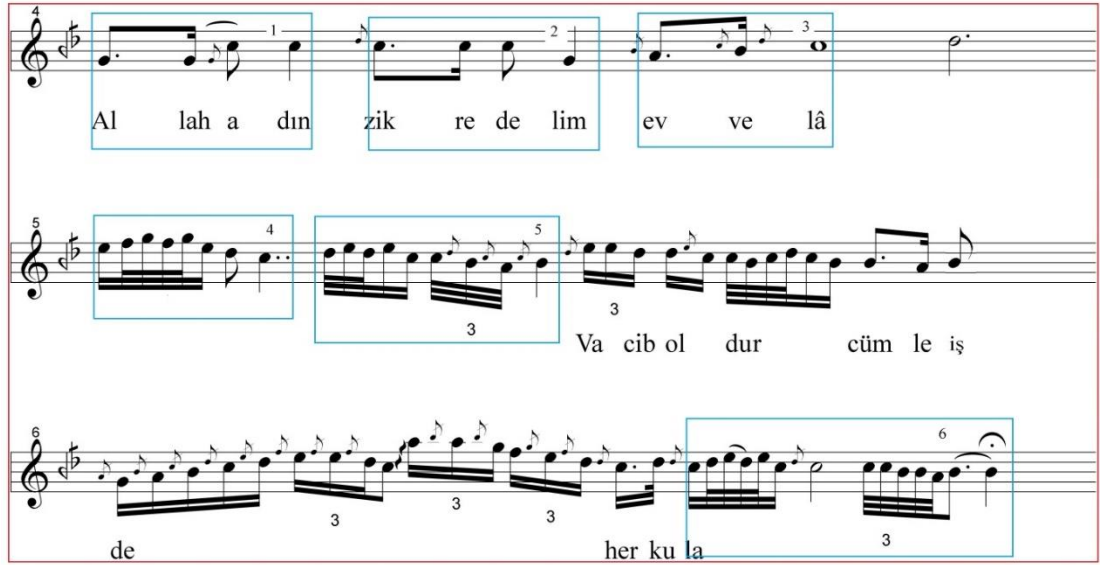
⁴ Cümle, motiflerin birbiri ardınca birleşmesi ile meydana gelen müzikal unsurdur (Gönül, 2010: 55).



Resim 4.14. Karaca'nın tevhid bahrinin başlangıcında kullandığı cümle ve motifler

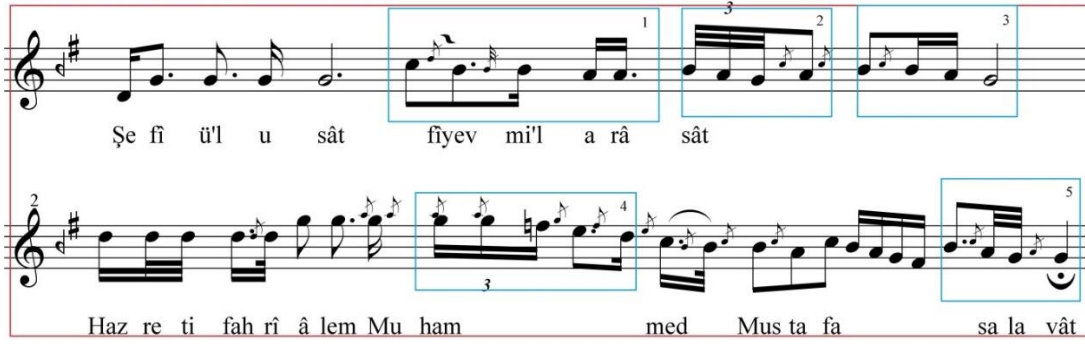
Sabâ makâmı ile başlayan Tevhid bahrinin, Hz. Peygamber'in (s.a.v) mevcûdâtın övücü olduğu ile ilgili ilk giriş cümlesi içinde diğer bahirlerde de sıkça kullandığı motiflerin bulunması bakımından dikkat çekicidir. Ana cümle bir soru, bir de cevap cümlesinden oluşmaktadır. 2. satırın başında segâh perdesiyle asma kalış yapılan kısım soru cümlesi, 3. satırın sonunda dügâh perdesiyle karar verilen kısım cevap cümlesidir. Soru ve cevap cümlelerine genel olarak bakıldığında her ne kadar motifler resimde işaretlenmiş olsa da aslında örnekte verilen cümlelerin, küçük motiflere bölünemeyecek kadar iki büyük motiften oluştuğu çıkarımında bulunulabilir.

1 numaralı motif Karaca'nın mevlid icrâsının geneline hâkim bir örnektir. Bu motif daha çok üçleme ile yapılmıştır. Diğer üç motif de daha çok karar varırken kullandığı motiflerdir. Bu cümledeki 1 numaralı motif, Merhaba bahrinin 1., 21., 24., Mîrac bahrinin 27., 41., 46., Velâdet bahrinin, 2., 8., 31. satırlarında kullanılmıştır. 2 numaralı motif Velâdet bahrinin 9., 50., 55., Merhaba bahrinin 2., 15., 20., Mîrac bahrinin 2., 14., 18. satırlarında kullanılmıştır. 3 numaralı motif, Merhaba bahrinin 1., 15., 19., Mîrac bahrinin 12., 40., 45., Velâdet bahrinin, 3., satırlarında kullanılmıştır. 4 ve 5 numaralı motifler, Merhaba bahrinin, 2., 3., 10., Mîrac bahrinin 19., 29., 31., Velâdet bahrinin 3., 11., 37. satırlarında kullanılmıştır.



Resim 4.15. Karaca'nın tevhid bahrinin ilk beytinde kullandığı cümle ve motifler

Tevhid bahrindeki ilk beytin güfteleri de yine uzun bir mûsikî cümlesi ile kurulmuştur. Soru cümlesi 5. satırın ortasında segâh perdesi ile sona ermiş, cevap cümlesi ise 6. satırın sonunda yine segâh perdesi ile sona ermiştir. Farklı tartım ve süslemelerin bulunduğu giriş cümlesindeki motiflerin burada da kullanıldıklarını görmekteyiz. Resim 4.15'te bulunan cümledeki tartımlardan kurulu 2 numaralı motif, 1 numaralı motifin simetrisidir. 5 ve 6 numaralı motifler, birbirinin çeşitlemesidir. Bu motif, Karaca'nın karakteristik özelliğe sahip motiflerinden biridir. Bu Motifi farklı tartım ve süslemelerle mevlid icrâsının genelinde görmek mümkündür. Bu motifi, soru cümlesinin kalışında ve cevap cümlesinin kalışında kullanmıştır. Bu cümledeki 1 numaralı motif; Merhaba bahrinin 1., 2 Tevhid bahrinin 1., 3., 14., Mîrac bahrinin 46., Velâdet bahrinin 2., 8., 31. satırlarında kullanılmıştır. 2 numaralı motif, Velâdet bahrinin 3., 5., Merhaba bahrinin 1., 15., Mîrac bahrinin, 8., 2., 40. satırlarında kullanılmıştır. 3 numaralı motif, Tevhid bahrinin 43., 53., Merhaba bahrinin 1., Mîrac bahrinin 27., 39. satırlarında kullanılmıştır. 4 numaralı motif, Tevhid bahrinin 32., 50., 51., Mîrac bahrinin 3., 14-15., 17., Merhaba bahrinin 13., 14., Velâdet bahrinin, 9., 13., 16. satırlarında kullanılmıştır. 5 ve 6 numaralı motifler, Velâdet bahrinin 17., 18., 24., Mîrac bahrinin 9. ve 11. satırlarında kullanılmıştır.



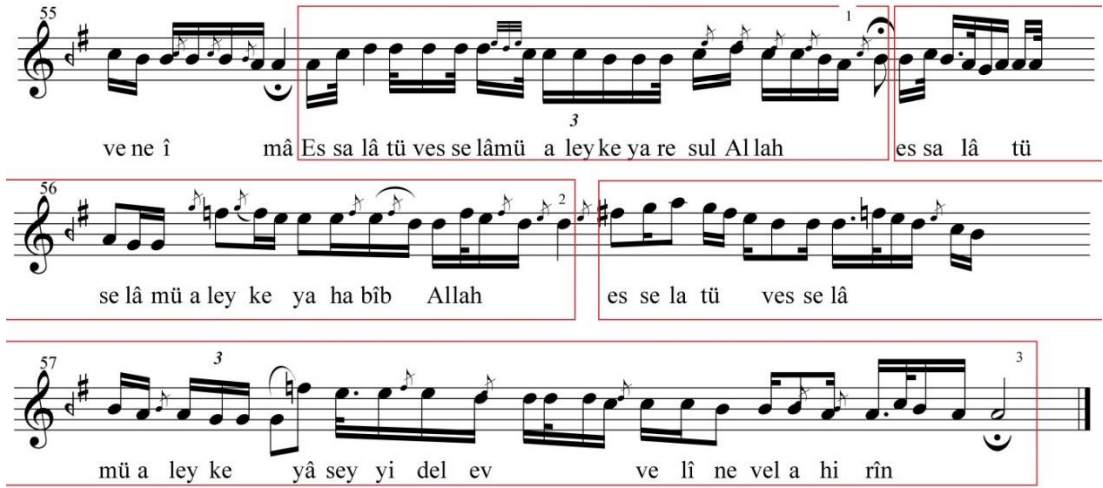
Resim 4.16. Karaca'nın velâdet bahrinin başlangıcında kullandığı cümle ve motifler

Velâdet bahrinin 1. ve 2. satırındaki giriş cümle yapısı, yine aynı bahrin 4.17'deki resmin 49. satırındaki cümle yapısı ile seyir olarak aynı diyebiliriz. 49. satırda Karaca, Resim 4.16'daki 2 satırlık cümleyi birbirine benzer motiflerle tek satıra sığdırmıştır. Resim 4.16'daki cümle 1 soru ve 1 cevaptan oluşurken 49. satırdaki cümle tek bir yapı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu örnekteki 2. ve 3. motifler Karaca'nın genelde karar verirken kullandığı motiflerdir. 5. motif, Merhaba bahrinin 1. satırın sonundaki soru cümlesinin kalış motifiyle aynıdır. Resim 4.16'nın cevap cümlesi ise Tevhid bahrinin girizgâhtaki cevap cümlesi aynı karakteristik özelliğe sahiptir. 2. ve 3. motifler, Tevhid bahrinin 3., 53, ve 55. satırlarında, Velâdet bahrinin 15., 16., 22. satırlarında ve Merhaba bahrinin 11., 15. satırlarında görmek mümkündür. Daha önceki verdiğimiz örnek motiflerin içinde olmayan fakat Karaca'nın sıkça kullandığı 4 numaralı motif bulunmaktadır. 4 numaralı motif; aynı şekilde veya farklılıklarla, Tevhid bahrinin 27., 49. satırlarında, Merhaba bahrinin 13., Mîrac bahrinin 21., 31., 35., Velâdet bahrinin 9., 12., 21. ve 27. satırlarında görmek mümkündür. 1. motif ise Karaca'nın mevlid icrâsındaki her bahirde sıkça kullandığı üçlemeli motiftir.

Aşağıdaki resim, Velâdet bahrinin ilk cümlesiyle aynı karakteristik özelliğe sahip olan cümle örneğidir.

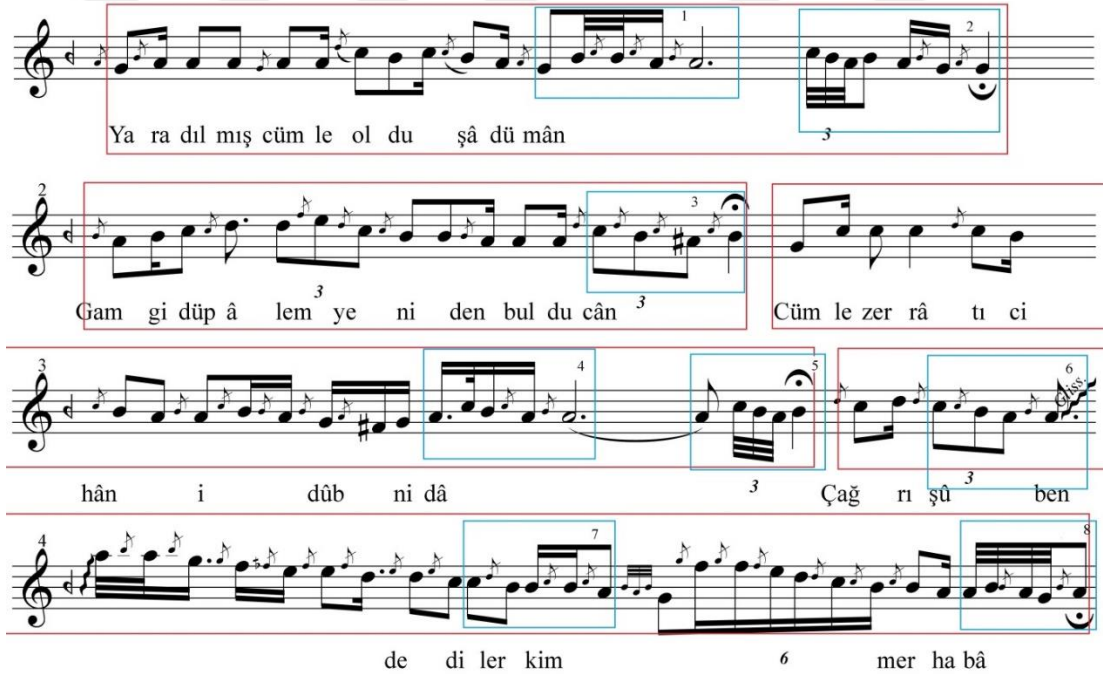


Resim 4.17. Karaca'nın velâdet bahrinin 49. satırında kullandığı cümle



Resim 4.18. Karaca'nın velâdet bahrinin sonunda bulunan "salât ü selâm" duâ cümlesi

Kani Karaca'nın Resim 4.18'de görülen uzun cümlesi, içinde cümlelerin bulunduğu cümle olması sebebiyle dikkat çekicidir. İçinde, farklı tartım örnekleri ve süslemelerle kullanılan motiflerin bulunduğu bu cümle velâdet bahrinin sonundaki "Salât ü Selâm" duâsı olarak bilinir.



Resim 4.19. Karaca'nın merhaba bahrinde ilk iki beytinde kullandığı cümle ve motifler

Karaca'nın Merhaba bahrinin ilk cümlesi, içinde 4 cümle ve birçok motif bulunmasından dolayı dikkat çekicidir. Bu büyük cümlenin ilk 3 cümlesi soru, son cümlesi cevap cümlesidir. İlk soru cümlesiyle son cümle karakteristik olarak Velâdet bahrindeki giriş cümlesi ile aynıdır. Bu cümledeki motifler farklı tartım ve süslemelerle karşımıza çıkmaktadır. Örnek olarak, 1 numaralı motif, Tevhid bahrinin 11., Velâdet bahrinin 1., 3., 21. satırlarında karşımıza çıkmaktadır. 2 numaralı motif, Tevhid bahrinin 3., Velâdet bahrinin, 44. ve 30., Mîrac bahrinin 8. satırlarında görmek mümkündür. 3 numaralı motif, Karaca'nın çok sık kullandığı bir motif olduğu için her sayfada farklı tartımlarla görülmektedir ve bu resimde de 5. ve 6. motifler ile aynıdır. 4 numaralı motifin örnekleri, Velâdet 57., Tevhid bahrinin 14. satırlarında görülmektedir. 7 numaralı motif, yine Karaca'nın çok sık kullandığı bir motiflerden biridir. Örnek olarak Mîrac bahrinin 19. ve 29., Tevhid bahrinin 3. ve 12. satırlarında bulunmaktadır. 8 numaralı motif ise Merhaba bahrinin 12. ve 17., farklı tartımlarda ve perdelerde Mîrac bahrinin 5. ve 6. satırlarında ve Velâdet bahrinin 55. satırlarında görmek mümkündür.

Karaca'nın Merhaba bahrinde, ana cümle içinde, 3 cümlelik ve 13 satırlık çok uzun bir cümlesi bulunmaktadır. 1'inci; 4'üncü satırın sonuna kadar olan cümle, 2'ncisi; 5'inci satırın başından 12'nci satırın ortalarına doğru olan cümle ve 3'üncüsü; 12'nci satırın ortalarından başlayarak 17'nci satırın sonuna doğru biten cümledir.

Her cümlenin kendi içinde, ayrı bir seyir duygusuyla sanki bir olayı farklı yönleriyle anlatır gibi bir icrâ tarzı ve zengin motifler ile dolu olması açısından çok önemli bir cümledir.

Son iki cümlede de 5 soru ve 1 cevap cümlesi bulunmaktadır. Üç cümledeki merdiven çarpımlar, seyir ve motif açısından benzerliği dikkat çekmektedir. Üç cümle de, 1'inci cümlenin cevap cümlesinin sonundaki 8'inci motif ile bitmektedir. Karaca'nın Merhaba bahrine ait bu cümle yapısına EKLER bölümündeki Merhaba bahri notalarına bakılabilir.



Resim 4.20. Karaca'nın merhaba bahrinin sonunda peygamberi medh ile sona eren duâ bölümünün cümlesi

Merhaba bahrinin bu son cümlesi, Mevlid okuma geleneğine uygun olarak makâmın sesleri içinde konuşur gibi hızlı bir şekilde ifade edilen bir yapıya sahiptir. 1 soru ve 1 cevap cümlesinden oluşmaktadır. Bu son cümlede Karaca, karara varırken mevlid icrâsında sıkça kullandığı motifi kullanmıştır.



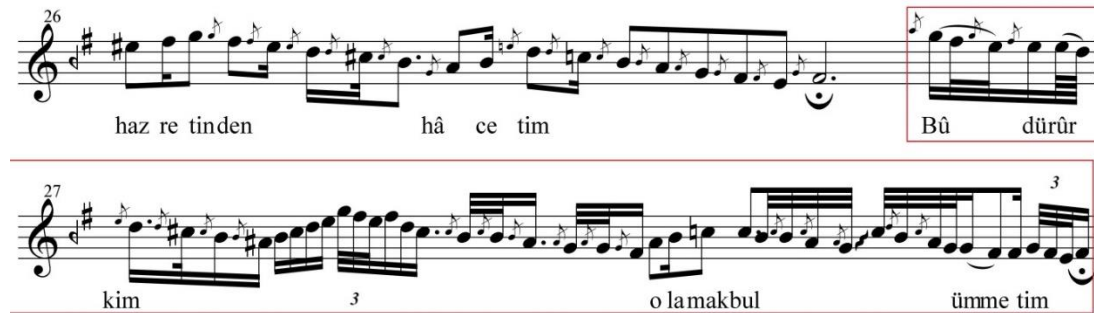
Resim 4.21. Karaca'nın mîrac bahrinin ilk beytindeki cümlesi

Mîrac bahrinin giriş cümlesi, Tevhid ve Velâdet bahirlerinin giriş cümleleriyle kuruluş ve karakter olarak benzerlik göstermektedir. Bu cümle de dâhil olmak üzere 1 soru ve 1 cevap cümlesi bulunmaktadır. Karaca, Velâdet bahrinin ve diğer bahirlerdeki Segâh işlediği yerlerde, çeşitlemeler ve benzer motiflerle kalış yapmıştır. Burada da cevap cümlesinde kalış olarak kullandığı motifi, Merhaba bahrinin giriş bölümündeki 2. soru cümlesinde de kullanmıştır.

Karaca'nın Mîrac bahri icrâsı, ister anlam ister cümle isterse motif açısından değerlendirdiğimizde benzersiz diyebileceğimiz kurgularla doludur. Giriş cümlesinden sonra 7. satırın sonundan itibaren bahrin sonuna kadar olan icrâda karşımıza hepsi birbirinden uzun 5 uzun cümle karşımıza çıkmaktadır. Hepsi birbirinden farklı soru-cevap cümleleriyle, çeşitlenerek işlenmiş motiflerin zenginliği göze çarpmaktadır. Neredeyse diğer bahirlerdeki çoğu motiflerin farklı perdelere değişik tartımla ve süslemelerle bu bahirde bulunduğunu görmekteyiz. Bu açıklamaya göre Mîrac bahrinin EKLER bölümündeki notalarına bakılabilir.

Karaca'nın icrâsının başından sonuna kadar hemen hemen kurduğu bütün motifler kişisel motif olarak algılanmalıdır. Küçük çeşitlemelerle bazen bu motiflerin renklendirilerek icrâyâ dâhil edildiği, dolayısıyla cümlelerin de birbirlerine bağlı olarak çeşitlemelerle yapıldığı ama hiçbir zaman yeknesak olarak birbiri ile tekrar edilmediği görülmektedir.

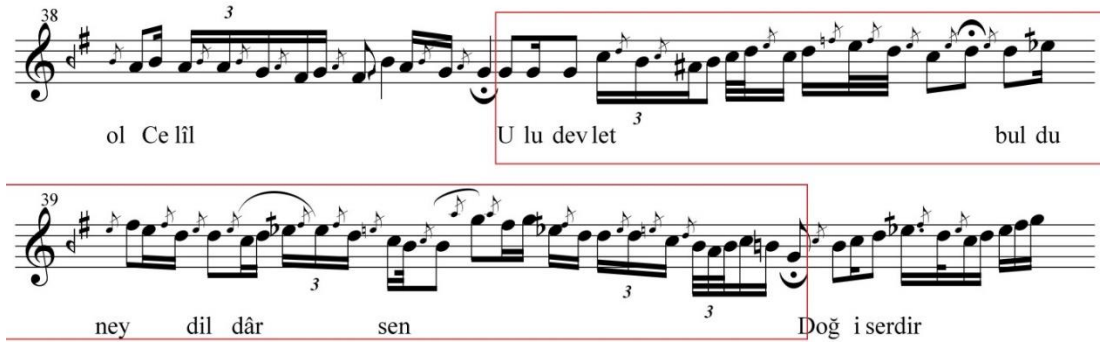
Karaca'nın mevlid icrâsı, neredeyse bütün motiflerin karakteristik özelliklerine bakıldığında kişisel motif olarak algılanması ve cümlelerin de buna bağlı olarak kişisel motif olarak algılanması gereken muazzam bir icrâdır. Karaca'nın, kurduğu motif ve cümleler açısından kendi içerisinde tutarlı, dengeli mümkün mertebe aynı cümleleri kurmamak üzere icrâsına devam ettiği ama çeşitlemelerle benzer cümlelerin de yer yer kurulduğu görülmektedir.



Resim 4.22. Karaca'nın mîrac bahrinde nağme zenginliğini gösteren cümlesi

Resim 4.22 ve alttaki Resim 4.23'te Karaca'nın daha çok 32'lik notalarla nağme zenginliği açısından son derece yüksek olan bir cümle örneği bulunmaktadır.

Karaca'nın bu tahlil ettiğimiz mevlid icrâsındaki bütün cümleler dâhil olmak üzere bu iki cümle, hem seyir hem de kısa alanda yapmış olduğu eşsiz nağmelerle bezelidir.

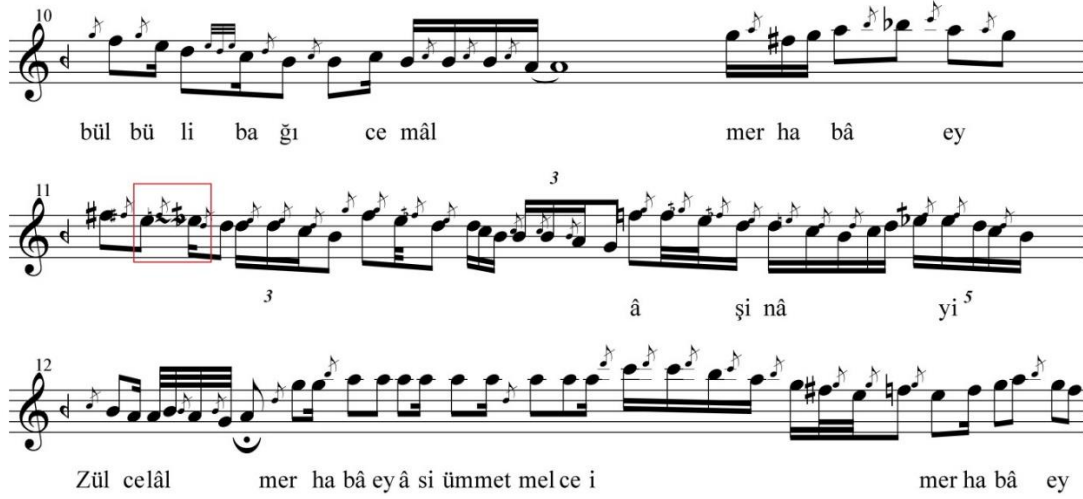


Resim 4.23. Karaca'nın mîrac bahrinde nağme zenginliğini gösteren diğer cümlesi

Karaca'nın, icrâsında sesine son derece hâkim olduğunu gösteren kaydırmaların ve atlamaaların dışında az da olsa üç kromatik iniş ve bir kromatik çıkış kullandığı cümleleri dikkat çekicidir. Karaca, bu kromatik iniş ve çıkışları en ufak bir detone veya sürtone olmadan icrâ etmiştir. Aşağıdaki resim 4.24., 4.25. ve 4.26'da uygulamalar açıklamalarıyla birlikte verilmiştir.



Resim 4.24. Karaca'nın velâdet bahrinde hüseyinî perdesinden hisâr perdesine kromatik iniş ve çârgah perdesinden nim hicâz perdesine kromatik çıkış örneği



Resim 4.25. Karaca'nın merhaba bahrinde hüseyinî perdesinden hisâr perdesine yaptığı kromatik iniş örneği



Resim 4.26. Karaca'nın velâdet bahrinde dik hisâr perdesinden hisâr perdesine yaptığı kromatik iniş örneği

4.2.4. Kani Karaca'nın Mevlid İcrâsında Kullandığı Süsleme Teknikleri

Saz ve ses icrâcıları nota üzerinde yazılmış olan ana notalar ile yetinmezler. Mânâyı, duygularını, tavırlarını ve hünelerlerini göstermek için besteli veya irticali formlardaki icrâlarında farklı süsleme tekniklerini kullanırlar.

4.2.4.1. Çarpma

Kani Karaca, mevlid icrâsının uzun soluklu olmasından dolayı, tavrını ortaya koyarken farklı süslemeleri varyasyonlarla yapmıştır. Bunlardan biri de çarpmadır. “Çarpma, değerini asıl notadan önce veya sonra alarak mızrap ya da parmak darbesi ile yapılan çok kısa değerlikli notalardır.” (Kaçar, 2012: 126) Telli çalgılarda mızrapla yapılan çarpma, ses icrâcıları tarafından hançere ile yapılır. Hançere kullanımı, Türk mûsikîsi'nde özellikle irticâli formlarda çokça kullanılan, icrâyâ renk

katan süslemedir. Ses icrâcıları tarafından hançerenin kullanımı esnasında yapılan bu çarpmalar, Türk Musikisi'nin karakteristik yapısını yansıtmaktadır. Osmanlının son dönemlerinde kayıtları bulunan Hafız Sami, Hafız Burhan, Hafız Sadettin Kaynak, Hafız Kemal vb. mevlidhânların icrâlarında hançerelerini çarpma ve diğer süsleme unsurlarını sıklıkla ve ustalıkla icrâlarında kullandıkları bilinmektedir.

Aşağıdaki maddelerde Karaca'nın çarpma çeşitleri ve kullanım yerleri verilmiştir.

4.2.4.1.1. Öncü çarpma

Karaca'nın mevlid icrâları içinde bu öncü çarpmalar, esas notanın öncesinde bir üst/alt veya daha üst/alt perdelerde yaptığı çarpmalardır. Karaca, cümle başlangıçlarında yoğun olarak bir üst perdelerde çarpma yapmıştır. İki alt/üst perdelerde yaptığı çarpmaları, cümle başlarında ve cümle ortasındaki kısa nefes alışlarında kullanmıştır. Ayrıca diğer sıklıkla yaptığı 3'lü, 4'lü, 5'li, 6'lı ve 8'li alt perdelerden yapmış olduğu çarpmalar da mevcuttur. Aşağıda bu öncü çarpmaların örnekleri verilmiştir.



Resim 4.27. Karaca'nın velâdet bahri'nin 35. satırında nevâ perdesinden önce 8 alt perdeden yapmış olduğu çarpma örneği



Resim 4.28. Karaca'nın mîrac bahri'nin 22. satırında nevâ perdesinden önce 6 alt perdeden yapmış olduğu öncü çarpma örneği



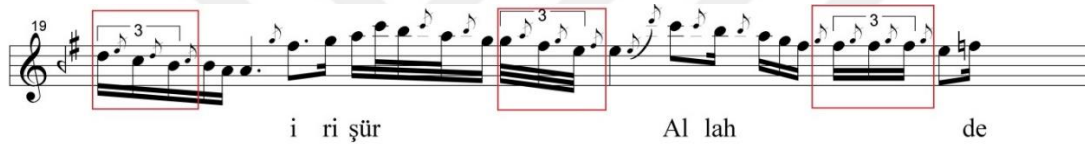
Resim 4.29. Karaca'nın mîrac bahri'nin 31. satırında hüseyinî perdesinden önce 5 alt perdeden yapmış olduğu öncü çarpma örneği



Resim 4.30. Karaca'nın merhaba bahri'nin 1. satırında rast perdesinden önce sıklıkla yaptığı bir üst perdeden yapmış olduğu öncü çarpma örneği

4.2.4.1.2. Ara çarpmalar

Karaca hançere kullanımına bağlı olarak yapmış olduğu çarpmalardan biri de ara çarpmalardır. Karaca, mevlid icrâsında tartımlar içinde veya arasında çoğu kez ardışık olarak, bazı üçlemelerde ve trill gibi 8'lik, 16'lık ve 32'lik tartımlar arasında kullanmıştır. Bu tanıma göre olan örnekleri neredeyse dört bahrin tamamında görmek mümkündür. Aşağıda bu ara çarpma örnekleri verilmektedir.



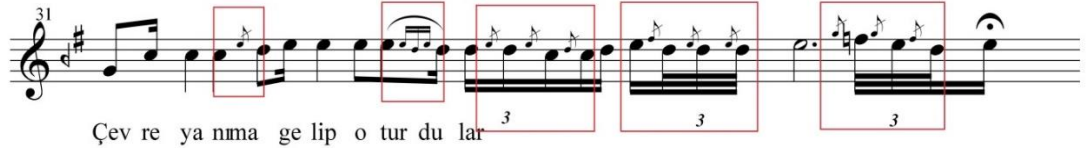
Resim 4.31. Karaca'nın tevhid bahrinin 19. satırında 3'lüler arasında yaptığı ara çarpma örnekleri

Ayrıca Karaca'nın 8'lik ve 16'lıklar arasında ardışık olmayan ara çarpmaları da mevcuttur. Bu ara çarpmalar, esas notanın bir-iki üst veya alt perdelerinde uyguladığı ara çarpmalardır.



Resim 4.32. Karaca'nın merhaba bahrinin 19. satırında 8'lik ve 16'lık notalar arasında yaptığı ara çarpma örneği

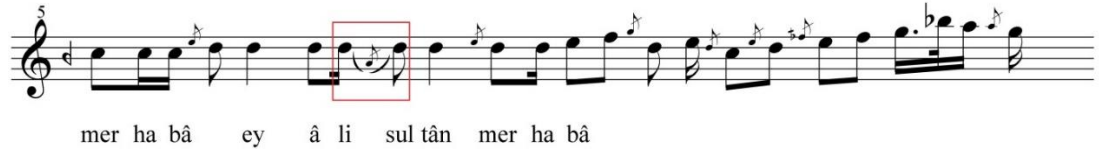
Velâdet bahrinin 19. satırındaki bu çoklu örnekte Karaca'nın dörtlük ile 8'lik arasında, üçleme ile 8'lik ile 16'lık arasında, 16'lık ve 32'lik notalar arasında ardışık olarak uyguladığı ara çarpma örneği verilmiştir.



Resim 4.33. Karaca'nın velâdet bahrinin 19. satırında uygulamış olduğu ara çarpma örnekleri

4.2.4.1.3. Bağlı çarpma (Perde bırakma)

Karaca'nın nota aralarında ara çarpmalar gibi yaptığı çarpmalar vardır. Fakat bu çarpmalar tek yapılan ve notalardan bir iki perdeden daha uzak alt perdelerdeki notalar üzerinde uygulanmaktadır. Karaca, bu uzak çarpmaları esas notaların 3 ile 8 alt perdelerinde uygulamıştır. Ardışık perdeleri, icrâsı esnasında makâma veya karar perdesine göre veya arzu ettiği perdeye icrâsını bırakıp geri geldiği görülmektedir. Karaca bu çarpmaları bahirlerin tamamında ve her satırında kullanmıştır. Ayrıca bu çarpmaları, seyir esnasında makâmın kararını, güçlüsünü, tiz kararını veya güçlendirmek istediği perdeyi güçlendirmek için yapmıştır. Aşağıda bu bağlı çarpmaların örnekleri verilmiştir.



Resim 4.34. Karaca'nın merhaba bahrinin 5. satırında nevâ perdesinin 4 perde altında uygulamış olduğu bağlı çarpma örneği



Resim 4.35. Karaca'nın mîrac bahrinin 22. satırında eviç perdesinin 5 perde altında uygulamış olduğu bağlı çarpma örneği



Resim 4.36. Karaca'nın velâdet bahrinin 25. satırında tiz segâh perdelerinin 6 ve 8 perde altında uygulamış olduğu bağlı çarpma örneği

4.2.4.1.4. İkili ve üçlü çarpmalar

Karaca bu ikili ve üçlü çarpmaları, hançere kullanımına bağlı olarak çok kısa süreli nağme yürüyüşleri esnasında kendisinden sonra gelen bazen de kendisinden önce gelen perdeyi kuvvetlendirmek ve nağme zenginliğini pekiştirmek için uygulamıştır. Bu çarpmalar daha çok karar ve güçlü perdeleri civarında görülmektedir. Aşağıda bu çarpmalara örnekler verilmiştir.



Resim 4.37. Karaca'nın velâdet bahrinin 3. satırında iki nevâ perdesi arasında yaptığı ikili çarpma örneği



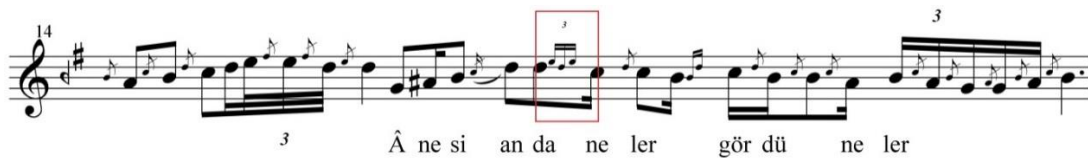
Resim 4.38. Karaca'nın mîrac bahrinin 20. satırında ırak makâmı seyri esnasında yaptığı ikili çarpma örneği



Resim 4.39. Karaca'nın tevhid bahrinin 48. satırında hüseyinî ve nevâ perdelerinde yaptığı ikili çarpma örneği



Resim 4.40. Karaca'nın tevhid bahrinin 26. satırında yaptığı üçlü çarpma örneği



Resim 4.41. Karaca'nın velâdet bahrinin 14. satırında yaptığı üçlü çarpma örneği

4.2.4.1.5. Merdiven çarpma

Karaca'nın icrâsında sıklıkla kullandığı süsleme özelliklerinden biri de merdiven çarpmalarıdır. Merdiven çarpma, pest bölgelerden tiz bölgelere doğru yapılan çıkışlarda icrâ ettiği perdenin iki üstüne çarpıp bir sonrakini seslendirdiği ardışık çarpmalardır. Bu çarpmaların uygulama zorluğu tartım ve gidere göre değişir. Karaca bu merdiven çarpmaları, tartım içinde bulunan 8'lik, 16'lık ve 32'lik notalar arasında uygulamıştır. Aşağıda merdiven çarpma örnekleri verilmiştir.



Resim 4.42. Karaca'nın mîrac bahrinin 10. satırında çârgah perdesinden gerdâniye perdesine kadar uyguladığı merdiven çarpma örneği



Resim 4.43. Karaca'nın tevhid bahrinin 6. satırında rast perdesinden hüseyinî perdesine kadar uyguladığı merdiven çarpma örneği



Resim 4.44. Karaca'nın merhaba bahrinin 16. satırın sonunda nevâ perdesinden başlayarak tiz segâh perdesine kadar uyguladığı merdiven çarpma örneği

4.2.4.1.6. Vurkaç çarpma

Vur-kaç çarpma: “Sıra ile inilen perdelere, perdeden hemen sonra, icrâ edilen makâm dizisine uygun olarak, bir üstteki perdeye mızrapsız çarpılarak duyurulan bir süsleme türüdür.” (Gönül, 2010: 41). Ses icrâsındaki hançere ile yapılan vur-kaç ise; tiz bölgeden pest bölgeye giderken varmak istediği notanın öncesinde bir üst perde üzerinde yapılan ardışık çarpmalardır. Vur-kaç çarpmaların teknik olarak uygulanışı

merdiven çarpmaya göre daha kolaydır. Aşağıda vur-kaç çarpmalara örnek verilmiştir.



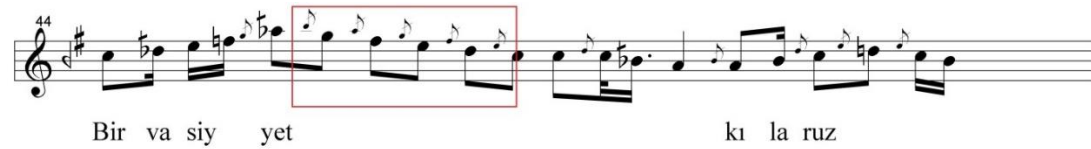
Resim 4.45. Karaca'nın mîrac bahrinin 42. satırında muhayyer perdesinden başlayarak kürdî perdesine kadar uyguladığı vur-kaç çarpma örneği



Resim 4.46. Karaca'nın velâdet bahrinin 51. satırında muhayyer perdesinden başlayarak kürdî perdesine kadar uyguladığı vur-kaç çarpma örneği



Resim 4.47. Karaca'nın merhaba bahrinin 18. satırında muhayyer perdesinden başlayarak nevâ perdesine kadar uyguladığı vur-kaç çarpma örneği



Resim 4.48. Karaca'nın tevhid bahrinin 44. satırında muhayyer perdesinden başlayarak nevâ perdesine kadar 8'lik notalar arasında uyguladığı vur-kaç çarpma örneği

4.2.4.1.7. Merdiven-vurkaç çarpma

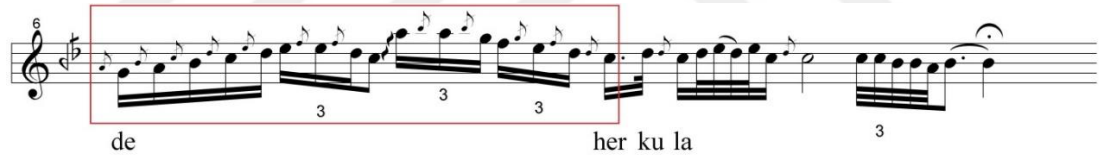
Karaca, mevlid icrâsında merdiven ve vur-kaç çarpmaları birlikte uyguladığı yerler de vardır. Bu süsleme unsurunu pek çok yerde uyguladığı görülmektedir. Aşağıda bu örnekler verilmiştir.



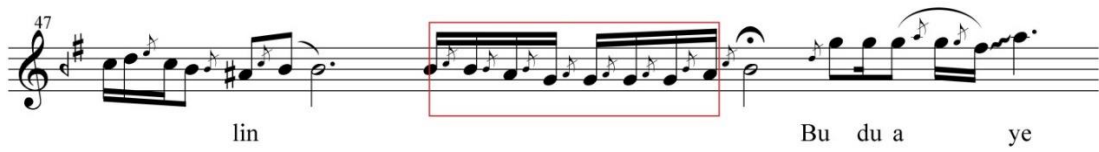
Resim 4.49. Karaca'nın merhaba bahrinin 16. satırın sonunda yaptığı merdiven çarpmanın hemen ardından 17. satırın başında uyguladığı vur-kaç çarpma örneği



Resim 4.50. Karaca'nın merhaba bahrinin 16. satırın sonunda yaptığı merdiven çarpmanın hemen ardından 17. satırın başında uyguladığı vur-kaç çarpma örneği



Resim 4.51. Karaca'nın tevhid bahrinin 6. satırın başından başlayarak satır ortasına kadar merdiven ve vur-kaç çarpma uygulama örneği



Resim 4.52. Karaca'nın mîrac bahrinin 47. satırında vur-kaç çarpmadan hemen sonra merdiven çarpma uygulama örneği

4.2.4.1.8. Sıklaştıran çarpa

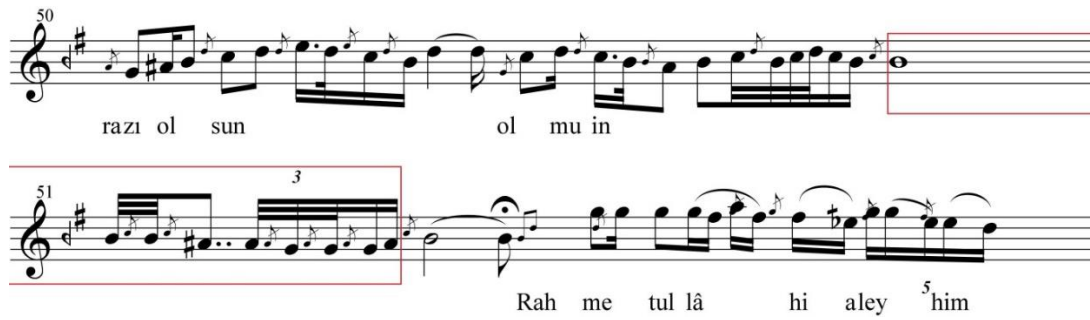
Mevlid zaman açısından uzun bir icrâdır. Yeknesak bir mevlid icrâsı, hem icrâcıcıyı hem de dinleyenleri Allah (c.c) aşkı, Hz. Peygamber (s.a.v) sevgisi, zâhidânelik, ubûdiyyet vb. duyguları içeren ilâhî atmosferden uzaklaştırır. Bu yüzden mevlidhânlar, ilâhî duyguları içeren atmosferi canlı tutmak ve dinleyicilerin

dikkatlerini çekmek için bazen tiz bölgelerde seyir ederek bazen de farklı süslemelere başvururlar. Karaca da bu canlılığı sağlamak için süslemeleri varyasyonlarla çeşitlendirmektedir. Bunlardan biri de sıklaşan çarpmadır. Sıklaşan çarpma; “Birim değeri daha uzun olan notalardan birim değeri gittikçe küçülen ve kümelenen notalara giderken genellikle birbirine yakın perdelerle yapılan çarpma şeklidir.”

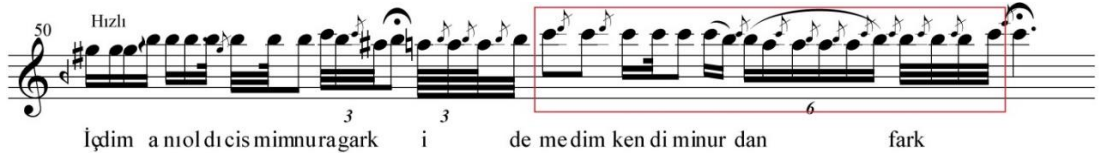
Karaca’nın mevlid icrâsına genel olarak bakıldığında, dörtlük, ikilik ve birlik notaların daha az, icrâyı canlı tutmak için de çarpmaların yoğun bir şekilde kullanıldığı 8’lik, 16’lık ve 32’lik notaların daha fazla kullanıldığı göze çarpmaktadır. Karaca, icrâ bazen çarpmaların az olduğu bölgelerde sıklaşan çarpmaları uygulamıştır. Aşağıda bu tanıma örnekler verilmiştir.



Resim 4.53. Karaca’nın tevhid bahrinin 4. satırının sonunda ikilik notan sonra 5. satırın ortasına kadar uyguladığı sıklaşan çarpma örneği



Resim 4.54. Karaca’nın mîrac bahrinin 50. satırının sonunda birlik notan sonra 51. satırın ortasına kadar uyguladığı sıklaşan çarpma örneği



Resim 4.55. Karaca'nın velâdet bahrinin 50. satırında 8'lik notalardan sonra satırın sonuna kadar uyguladığı sıklaşan çarpma örneği

4.2.4.2. Kaydırma

Kaydırma, (Glissando) icrâ esnasında perdeyi basan parmağın (udda bu genellikle işaret parmağıdır), telle ilişkisi kesilmeden (parmak kaldırılmadan), önceki ya da sonraki ses yönüne kaydırılarak ilerletilmesidir (Gönül, 2010: 128). Mızraplı çalgı ile ses icrâsındaki glissandoda teknik olarak pek fark bulunmamaktadır. Ses icrâsındaki glissando ise; icrâcının icrâyı kesmeden bulunduğu notadan varacağı notaya kadar olan bölgedeki bütün sesleri hızlı bir şekilde seslendirmesidir. Bazı icrâcılar bu terim için kaydırma yapılan iki nota arasındaki bütün sesleri “silip süpürmek” deyimini kullanırlar. Bu kaydırma bazen mânâ vurgusunu, bazen nağme zenginliğini, bazen makâmın karakteristik özelliğini ortaya çıkarmak içindir.

Kaydırmanın uygulaması teknik olarak büyük ustalık gerektirir. Kaydırma esnasında icrâcının sesi titrememeli ve sese tam manasıyla hâkim olmalıdır. İki nota arasındaki duyulmak istenen bütün sesleri kulağa duyurmalıdır. Sesin şiddetinde bir dalgalanma olmamalıdır.

Aşağıdaki örneklerde Karaca'nın birbirinden farklı kaydırma örnekleri verilmiştir.



Resim 4.56. Karaca'nın merhaba bahrinin 3. satırın sonundaki düğâh perdesinden muhayyer perdesine doğru yaptığı kaydırma örneği

Karaca, 3. satırın başından beri sakın seyrettiği icrâyâ hem canlılık kazandırmak hem de mânâyâ vurgu yapmak için bu kaydırmayı yapmıştır. Uşşâk makâmındaki seyir

esnasında karar perdesinden tiz karar perdesine neredeyse bütün sesleri hissettirerek kaydırmayı gerçekleştirmiş, sakın giden seyre bir canlılık katmıştır. Ayrıca yer-gök arasındaki (karar - tiz karar) cümle zerrâtın Peygamber'in gelişini birbirlerine seslenerek müjdelemeleri ve seslenmenin yerden göğe olduğuna atıfta bulunmuştur. Mûskî Tasvirleri bölümünde Karaca'nın icrâsında mânâ vurgusuna dayalı bir icrâsı geniş bir şekilde açıklanacaktır.



Resim 4.57. Karaca'nın velâdet bahrinin 3. satırın başında rast perdesindeki ön çarpma ile başlayan çargâh perdesine doğru yaptığı kaydırma örneği

Ayrıca Karaca bu kaydırmadan sonra çok dar bir alanda ikili çarpmanın bir notası Rast makâmının güçlüsü olan nevâ perdesinde olan biri 64'lük diğeri 32'lik ikili çarpma örneği de uygulamıştır.



Resim 4.58. Karaca'nın velâdet bahrinin 26. satırın sonundaki hüseyinî perdesinden 27. satırın başındaki hisâr perdesine doğru yaptığı kaydırma örneği

Karaca'nın bu kaydırma örneği de farklı bir özellik taşımaktadır. Bu kaydırmanın süresi diğerleri gibi kısa değil biraz uzundur. Bu geçiş esnasında net bir sesle aralıktaki beş komayı rahatça hissettirmiş ve bu kaydırma ile Karcığar geçkisi uygulamıştır.

4.2.4.3. Kümelenme

Kümelenme: “Esas notanın bir derece üst ya da alt notasından başlayıp kümeleniveren üç ya da dört notalı melodik süslemelerdir.” (Kaçar, 2012: 129). Karaca'nın hem hançere kullanımına hem de nağme zenginliğine örnek olarak

verilebilecek en çok kümelenme örnekleridir. Hemen hemen Türk mûsikîsi'nin bütün formlarında icrâsı olan Karaca'nın mevlevî âyinleri başta olmak üzere çok sayıda klasik fasıl hafıza arşivi çok zengindir. Bu zenginlik mevlid icrâsında, gazellerde ve kasidelerde fazlasıyla hissedilir. Neredeyse her biri birbirinden farklı nağmelerle yaptığı ve hançeresini keskin olarak kullandığı bu kümelenmeler 16'lık ve 32'lik nota aralarında bile çarpmalarla süslüdür.

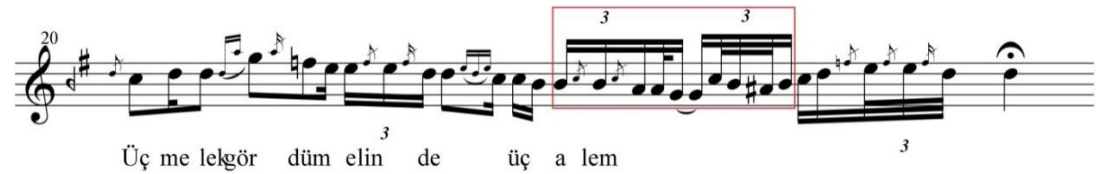


Resim 4.59. Karaca'nın merhaba bahrinin 13. satırında nevâ perdesinin öncesinde üçleme ile yaptığı kümelenme örneği

Karaca'nın bu kümelenme örneğini farklı makâmlarda ve perdelerde her bahirde kullandığı görülmüştür.



Resim 4.60. Karaca'nın mîrac bahrinin 51. satırında 16'lık ve 32'lik perdeler arasında çarpmalarla yaptığı kümelenme örneği



Resim 4.61. Karaca'nın velâdet bahrinin 20. satırında 16'lık ve 32'lik perdeler arasında üçlülerle ve çarpmalarla yaptığı kümelenme örneği

4.2.4.4. Vibrasyon

Kısaca sesin dalgalanması ve titretilmesi demektir. Bazen birbirine eşit sık bazen de gittikçe sıklaşan aralıklarla yapılır. Uzayan seslerin (perdelerin) başında, ortasında veya sonuna doğru başlayarak bir üst perdeyle yumuşakça hançere ile yapılan çarpma tekniğidir. Bu teknik Türk mûsikîsi'nin hemen hemen bütün formlarında uygulanan, ses icrâcısının hançeresine hâkimiyetinin göstergesi olan bir süslemedir.

Türk mûsikîsi'nin geçmişte ses kayıtları olan adından söz ettiren usta ses icrâcılarının neredeyse vazgeçilmez uygulamasıdır.

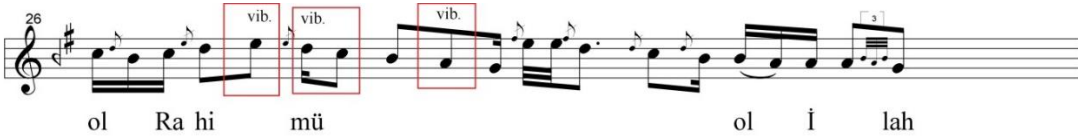
Kani Karaca, sadece mevlid de değil icrâ ettiği genel icrâsında bu tekniği uygulamıştır. Mevlid icrâsında birçok yerde uygulayan Karaca, birlik ve ikilik gibi sadece vuruş değeri uzun olan notalarda değil aynı zamanda 8'lik ve 16'lık gibi vuruş değeri kısa olan notalar üzerinde de vibrasyon uygulamıştır. Nota üzerinde Karaca'nın her yaptığı vibrasyonu görsel açıdan görüntü kirliliğine yol açacağından dolayı her yerde yazmadık. Örnek vermek gerekirse Karaca, çoğu cümle sonlarındaki puandorglarda, tek perde üzerinde ara çarpma olarak yazdığımız çoğu yerlerde bu tekniği uygulamıştır. Aşağıda bu örnekler verilmiştir.



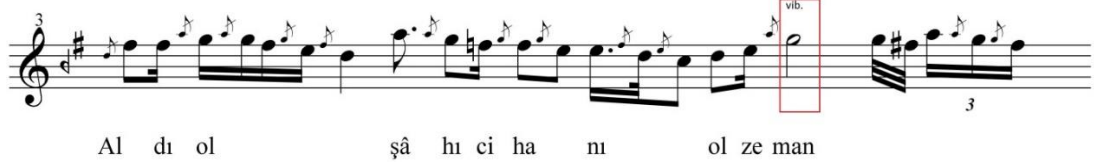
Resim 4.62. Karaca'nın velâdet bahrinin 49. satırın sonunda karara varmadan önce 16'lık notalarla yaptığı vibrasyon örneği



Resim 4.63. Karaca'nın tevhid bahrinin 25. satırın sonunda karara varmadan önce dördlük nota üzerinde yaptığı vibrasyon örneği



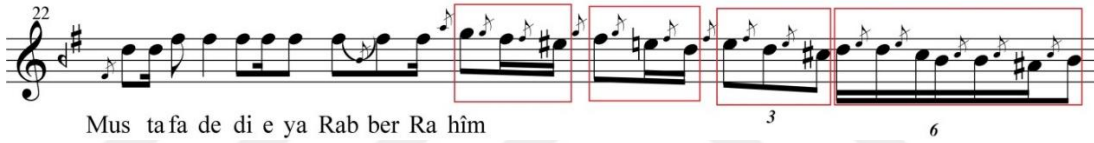
Resim 4.64. Karaca'nın tevhîd bahrinin 26. satırında 8'lik notalar üzerinde kısa süreli uyguladığı vibrasyon örneği



Resim 4.65. Karaca'nın mîrac bahrinin 3. satırında ikilik nota ile uzayan sesin ortasından başlayıp sonuna doğru sıklaşarak yapılan vibrasyon örneği

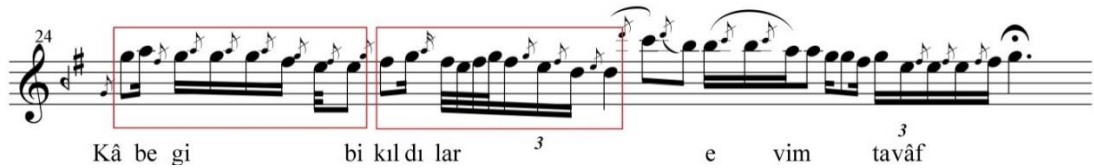
4.2.4.5. Sekileme

Bir motifin, genellikle ardışık gelen makâm dizisi seslerinde, tartım yapısını bozmadan tekrar edilmesidir (Gönül, 2010: 13). Karaca'nın nağme zenginliği birikimi cümle ve motif haricinde sekilemelerde de kendini göstermektedir. Karaca'nın çok sayıda klasik fasıl ve âyin repertuarından dolayı olsa gerek, irticâli icrâlarına genel olarak bakıldığında sekilemelerin varyasyonlarla yapıldığını görmekteyiz. Sekilemelerin neredeyse hepsi inici seyirle yapılmıştır.



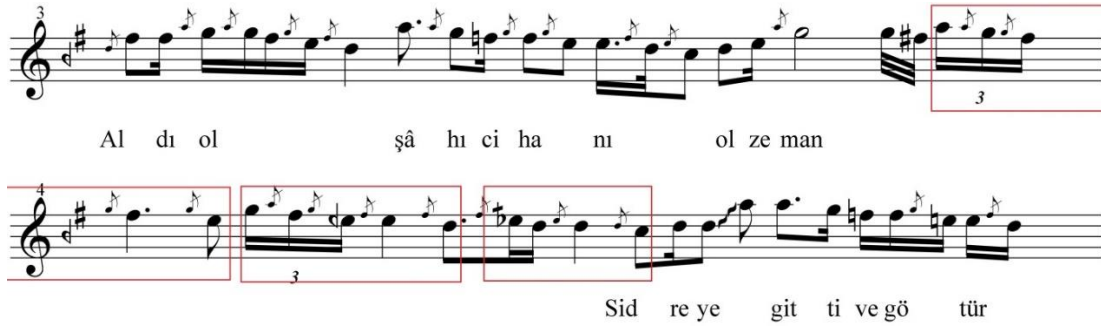
Resim 4.66. Mîrac bahrinin 22. satırındaki sekileme örneği

Bu örnekte Karaca, gerdâniye perdesinden başlayarak segâh perdesine kadar yaptığı sekileme örneği bulunmaktadır. İlk iki sekilemede bir 8'likten sonra iki 32'lik, üçüncüde 8'lik üçleme ve sonuncusunda altı adet 32'likten sonra bir 8'lik notaları uyguladığı görülmektedir.



Resim 4.67. Velâdet bahrinin 24. satırındaki sekileme örneği

Bu sekileme örneğinde de hüseyinî perdesinde biten ilk sekileme yapısı, farklı tartım ve süslemelerle ikinci sekilemede nevâ perdesiyle sona ermiştir.

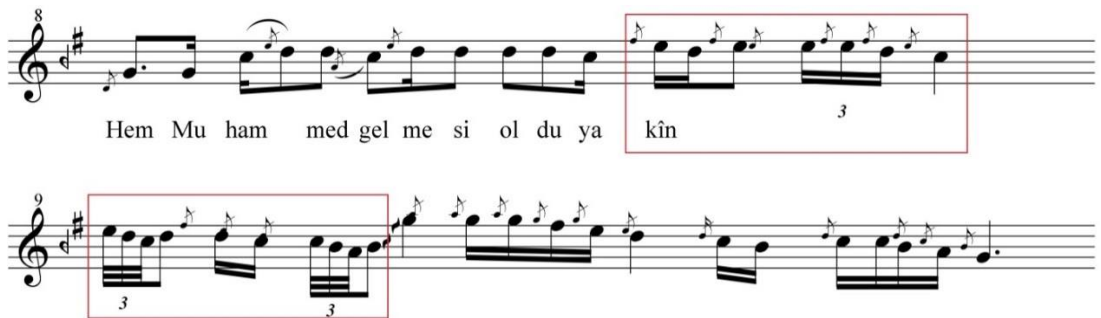


Resim 4.68. Mîrac bahrinin 3. ve 4. satırındaki sekileme örneği

Karaca, bu örnekte üçlü sekileme yapmıştır. Bu örnekte muhayyer perdesinden başlayarak çârgah perdesine kadar inen sekileme örneği görülmektedir. Diğer sekilemelerde olduğu gibi farklı tartım ve süslemeler mevcuttur. Bu sekileme örneğinde dikkat çekici durum ise, son iki sekilemenin 8'lik ve 32'likten oluşmuş tartımı ortak kullanılmalarıdır.



Resim 4.69. Tevhid bahrinin 42. ve 43. satırlarındaki sekileme örneği



Resim 4.70. Velâdet bahrinin 8. ve 9. satırlarındaki sekileme örneği



Resim 4.71. Velâdet bahrinin 11. ve 12. satırlarındaki sekileme örneği

Velâdet bahrindeki bu sekilemeler tartım çeşitlemeleriyle yapılan sekilemelerdir. Önce düğâh perdesinde sonra rast perdesinde yapılmıştır.



Resim 4.72. Velâdet bahrinin 50. satırındaki sekileme örneği

Velâdet bahrinin 50. satırındaki bu sekileme örneği Karaca'nın en dikkat çekici sekilemelerinden biridir. Bu bahirdeki metronomu hızlı olan bir icrâda bu sekilemeleri bir satıra sığdırmıştır.

Karaca'nın mevlid icrâsındaki sekilemelerin oluşum özellikleri, yukarıda verdiğimiz örneklerde olduğu gibi farklı tartımlar ve süslemelerle yapılmış olmasıdır.

4.2.5. Kani Karaca'nın Mevlid İcrâsında Ritmik Unsurlar

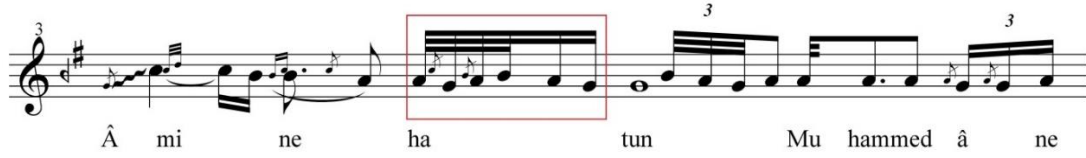
4.2.5.1. Tartım Kullanımı

Kani Karaca'nın, Türk Musikisinde kullanılan hemen hemen bütün tartımları kullandığı görülmektedir. Bu bölümde Karaca'nın icrâsı içinde en sık kullandığı ve karakteristik özellikleri olan tartımlar örneklerle incelenmiştir.



Resim 4.73. Karaca'nın icrâsında sıklıkla kullandığı kullandığı tartım örneği

Resim 73'te görüldüğü üzere Karaca 8'likten sonra 16'lık tartımları sıkça kullandığı görülmektedir. Bu tartımı 16'lıktan sonra 32'lik veya 32'likten sonra 16'lık, 8'likten sonra 32'lik veya 32'likten sonra 8'lik tartım olarak kullanmıştır. Velâdet bahrinin 1., 2, 7, 40. satırlarında, Mîrac bahrinin 2., 5., 16.,18., satırlarında Tevhid bahrinin 2., 11., 26., satırlarında bu tartımları görmek mümkündür.

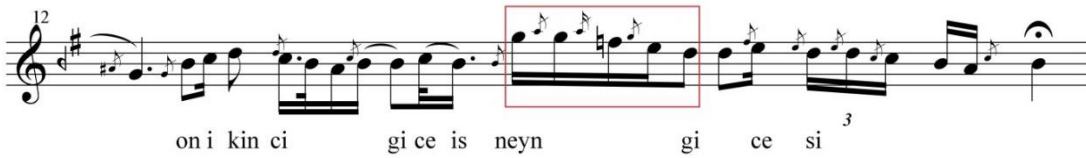


Resim 4.74. Karaca'nın icrâsında sıklıkla kullandığı 4 adet 32'likten sonra 2 adet 16'lık tartım örneği

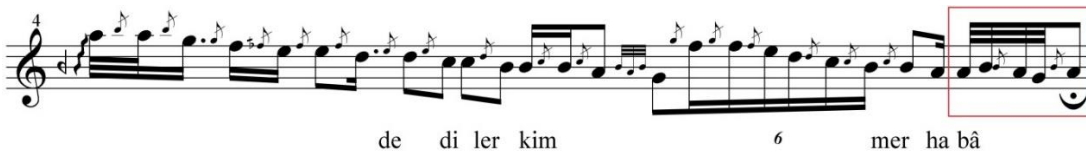
Karaca Resim 4.74'teki görülen 4 adet 32'likten sonra 2 adet 16'lık tartımı varyantlarla kullanmıştır. Karaca'nın bu örnekte kullandığı 32'likler, hançereyle kullandığı tartımlardır. Bu örnekler aşağıdaki resimlerde örnek olarak verilmiştir.



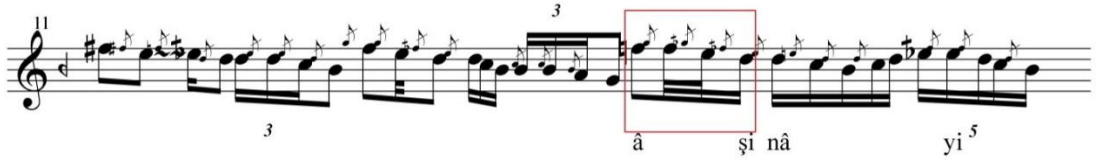
Resim 4.75. Karacanın 8'likten sonra 4 adet 32'lik kullandığı tartım ve 4 adet 32'likten sonra 1 adet 16'lık olarak kullandığı tartım örneği



Resim 4.76. Karaca'nın 4 adet 16'lıktan sonra 1 adet 8'lik olarak kullandığı tartım örneği



Resim 4.77. Karacanın 4 adet 32'likten sonra 1 adet 8'lik olarak kullandığı tartım örneği



Resim 4.78. Karaca'nın 2 adet 8'likten sonra 4 adet 16'lık olarak kullandığı tartım örneği

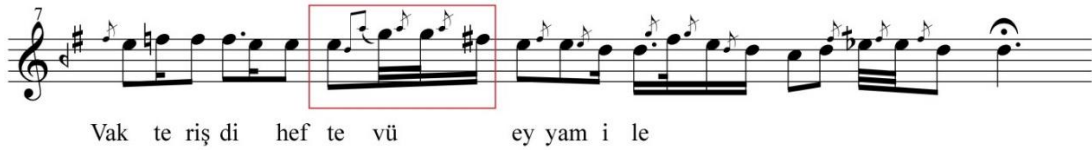
Karaca'nın, Resim 4.78'de kullandığı 8'likten sonra 2 adet 32'lik, sonrasında ya 8'lik ve ardından 16'lık tartımı da sık kullandığı görülmektedir. Bu tartım farklı varyantlarla kullanılmıştır. Aşağıda bu varyantların örnekleri verilmiştir.



Resim 4.79. Karaca'nın merhaba bahrinde 16'lıktan sonra 2 adet 32'lik ve sonrasında 1 adet 8'lik olarak kullandığı tartım örneği



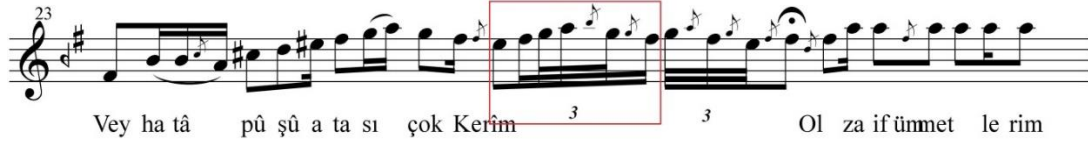
Resim 4.80. Karaca'nın tevhid bahrinde 16'lıktan sonra 2 adet 32'lik ve sonrasında 1 adet 8'lik olarak kullandığı tartım örneği



Resim 4.81. Karaca'nın tevhid bahrinde 1 adet 8'likten sonra 2 adet 32'lik ve sonrasında 1 adet 16'lık olarak kullandığı tartım örneği



Resim 4.82. Karaca'nın mîrac bahrinde 2 adet 8'lik arasında sonra 2 adet 16'lık olarak kullandığı tartım örneği

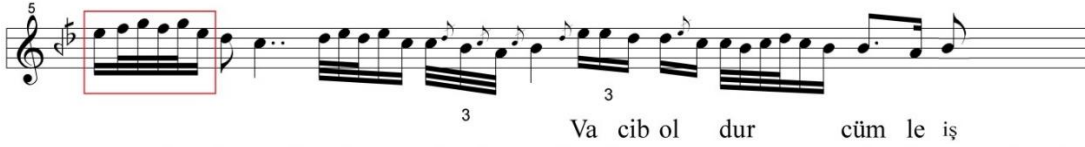


Resim 4.83. Karaca'nın mîrac bahrinde sırasıyla 1 adet 8'lik, 16'lık, 2 adet 32'lik ve 16'lık olarak kullandığı tartım örneği

Resim 4.83'te Karaca'nın kullandığı bu tartım hançere kullanımına örnek tartımlardan biridir. Bu tartımın varyantları aşağıdaki örneklerde verilmiştir.



Resim 4.84. Karaca'nın tevhid bahrinde 2 adet 8'lik arasında 4 adet 32'lik olarak kullandığı tartım örneği



Resim 4.85. Karaca'nın tevhid bahrinde 2 adet 16'lık arasında 4 adet 32'lik olarak kullandığı tartım örneği



Resim 4.86. Karaca'nın velâdet bahrinde 2 adet 16'lık dörtlük arasında 4 adet 32'lik olarak kullandığı tartım örneği

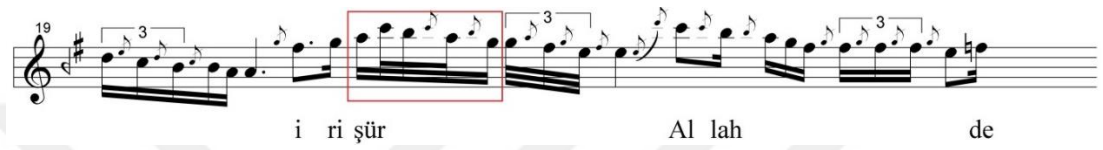


Resim 4.87. Karaca'nın tevhid bahrinde sırasıyla 1 adet 8'lik, 3 adet 32'lik ve 2 adet 16'lık olarak kullandığı tartım örneği



Resim 4.88. Karaca'nın merhaba bahrinde sırasıyla 1 adet 8'lik, 3 adet 32'lik ve 1 adet 16'lık olarak kullandığı tartım örneği

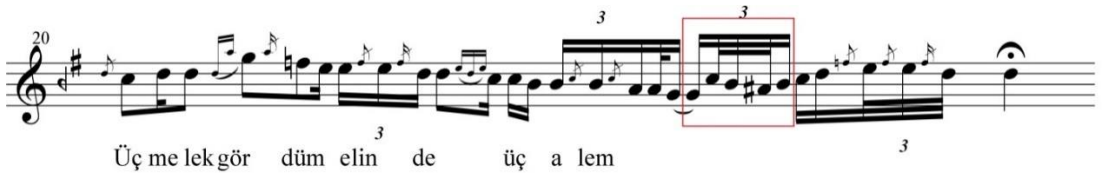
Resim 4.88'deki bu tartım da Karaca'nın hançeresini kullandığı tartımlar arasındadır. Bu tartımın farklı örnekleri aşağıda verilmiştir.



Resim 4.89. Karaca'nın tevhid bahrinde 2 adet 16'lık arasında 3 adet 32'lik olarak kullandığı tartım örneği



Resim 4.90. Karaca'nın velâdet bahrinde 2 adet 8'lik arasında üçleme ile kullandığı tartım örneği

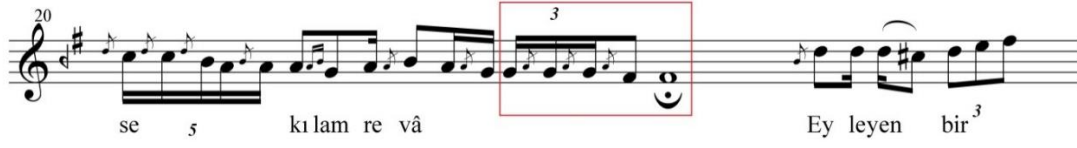


Resim 4.91. Karaca'nın velâdet bahrinde 2 adet 16'lık arasında üçleme ile kullandığı tartım örneği

4.2.5.1.1. Üçleme kullanımı

Kani Karaca'nın icrâsında en çok kullandığı tartım üçleme ile yapılan tartımlardır. Varyantları ve kullanıldığı yer açısından kendi içinde karakteristik özelliğe sahip olan üçleme tartımlar, bazen 32'likler ile kullanılarak Karaca'nın hançeresini vurgulu bir şekilde ortaya koymaktadır. Karaca bu tartımları karara giderken, asma kalıflarda,

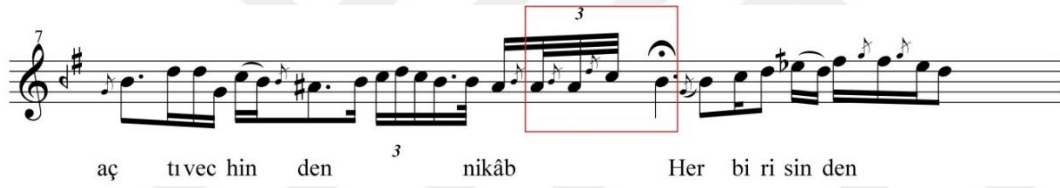
nağme zenginliği olan farklı tartımlar içinde bazen ardışık olarak kullanılmaktadır. Aşağıdaki örneklerde bu üçlemeli tartımlar, resim açıklamalarında verilmiştir.



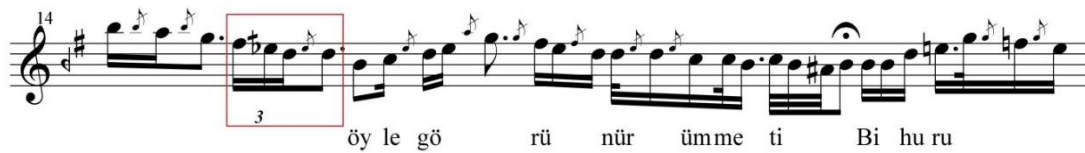
Resim 4.92. Karaca'nın mîrac bahrinde karara varırken birlik ve 8'lik notadan önce kullandığı üçlemeli tartım örneği



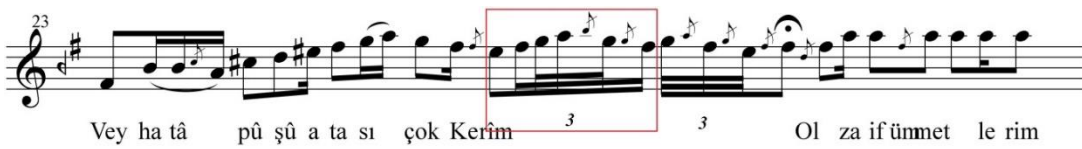
Resim 4.93. Karaca'nın merhaba bahrinde dörtlük notadan asma kalışta kullandığı üçlemeli tartım örneği



Resim 4.94. Karaca'nın mîrac bahrinde öncesinde 16'lık, sonrasında dörtlük nota ile asma kalışta kullandığı 32'lik üçlemeli tartım örneği



Resim 4.95. Karaca'nın mîrac bahrinde 8'lik ile kısa süreliğine kalışta kullandığı üçlemeli tartım örneği



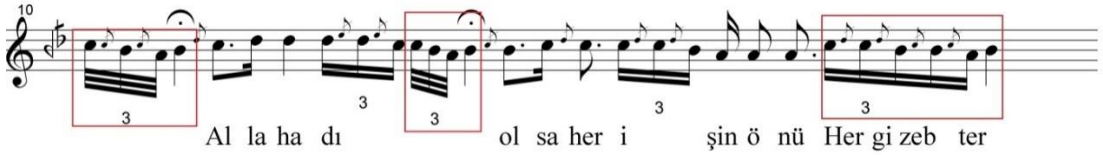
Resim 4.96. Karaca'nın mîrac bahrinde 8'lik ve 16'lık notalar arasında hançere olarak kullandığı üçlemeli tartım örneği



Resim 4.97. Karaca'nın tevhid bahrinde 16'lık ile 4 adet 32'likten sonra ve 8'lik ile 2'lik notadan önce kullandığı üçlemeli tartım örneği



Resim 4.98. Karaca'nın tevhid bahrinde 32'lik notalar ile karara varırken hançere kullanımına dikkat çekici kullandığı üçlemeli tartım örneği



Resim 4.99. Karaca'nın tevhid bahrinde 32'lik ve 16'lık notalarla kısa süreliğine kalıpta ve satır sonunda nağme zenginliği için kullandığı üçlemeli tartım örneği



Resim 4.100. Karaca'nın velâdet bahrinde 16'lık notalardan önce 32'lik notalar ile hançere olarak kullandığı üçlemeli tartım örneği

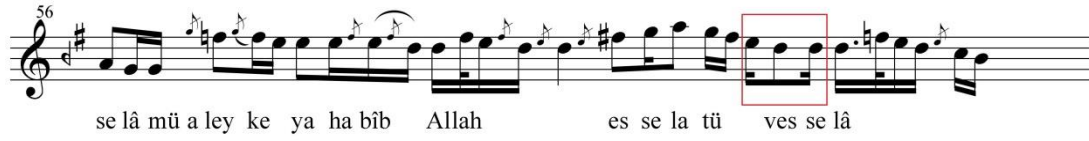


Resim 4.101. Karaca'nın velâdet bahrindeki hızlı icrâsında 64'lük notalar ile hançere kullanımına örnek üçlemeli tartım örneği

4.2.5.1.3. Terazi

Karaca, Mevlid icrâsında terazi tartımlarını diğer tartımlar kadar sık kullanmamıştır. Tartımları daha çok Velâdet ve Mîrac bahirlerinde kullanmıştır. Tevhid ve Merhaba

bahirlerinde örnek verilecek kadar bulunmaktadır. Aşağıda Karaca'nın kullandığı terazi tartımlara örnek verilmiştir. Terazi tartımlar kırmızı renkle belirtilmiştir.



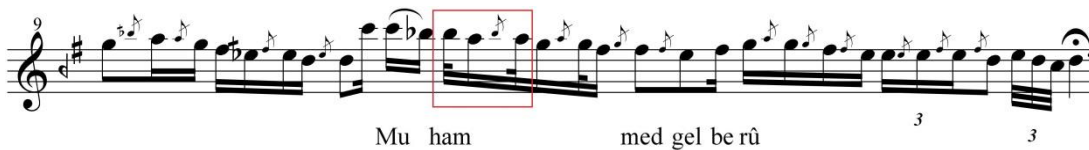
Resim 4.102. Karaca'nın velâdet bahrindeki terazi tartım örneği

Karaca, 2 16'lık arasında bir sekizlik olarak kullandığı terazi tartım, başta Velâdet bahri olmak üzere Mîrac ve merhaba bahirlerinde kullanmıştır. Bu tartımı Velâdet bahrinin 24., 25., 51., 52., 54., 57., Mîrac Bahrinin 28., Merhaba bahrinin 17. satırlarında kullanmıştır.

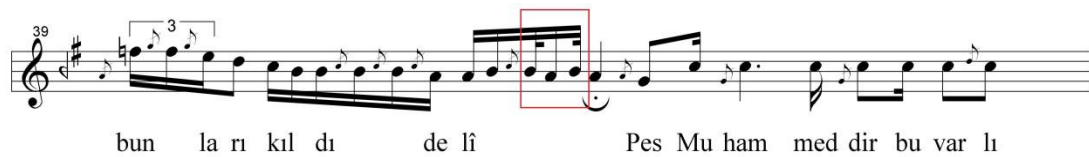


Resim 4.103. Karaca'nın velâdet bahrindeki terazi tartım örneği

Resim 4.103'te Karaca'nın 2 32'lik arasında bir 16'lık olarak kullandığı terazi tartım örneği görülmektedir. Bu terazi tartım örneklerini tartımların çeşitlemelerinde kullanmıştır. Bu terazi tartımı iki yerde kullanmıştır. Aşağıda bu terazi tartıma örnekler verilmiştir.



Resim 4.104. Karaca'nın mîrac bahrinde 2 32'lik arasında 8'lik olarak kullandığı terazi tartım örneği



Resim 4.105. Karaca'nın tevhid bahrinde 2 32'lik arasında 8'lik olarak kullandığı terazi tartım örneği

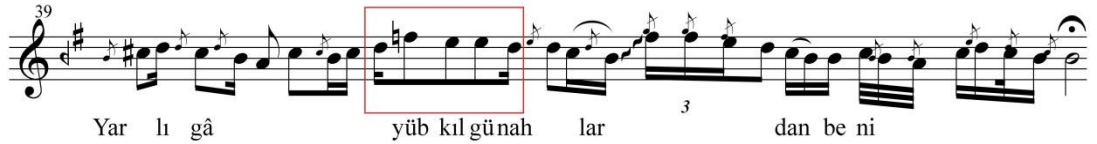


Resim 4.106. Karaca'nın velâdet bahrinde 2 32'lik arasında 8'lik olarak kullandığı terazi tartım örneği

Karaca'nın diğer kullandığı tartımlar ise aşağıda verilmiştir.



Resim 4.107. Karaca'nın tevhid bahrinde 2 16'lık arasında 2 adet 8'lik olarak kullandığı terazi tartım örneği



Resim 4.108. Karaca'nın tevhid bahrinde 2 16'lık arasında 3 adet 8'lik olarak kullandığı terazi tartım örneği

4.2.6. Kani Karaca'nın Mevlid İcrâsında Mûsikî Tasvirleri

Bazı düşünörlere göre Türk mûsikîsi, Kur'ân ve ezan temellidir ya da din olgusu yüklenilerek bir nevi dinî bir hüviyet kazandırılmaya çalışılmıştır. Bazı düşünörlere göre de; bezm-i eleste "Ben sizin Rabbiniz değil miyim?" buyruğundaki ilâhi sadânın yeryüzündeki sırrıdır, tasviridir. Erzurumlu İbrahim Hakkı'nın (1987):

Mûsikî hikmete dair fendir.

Bilene bilmeyene rûşendir.

Nice esrarı var idrak edecek.

Yer gelip sineleri çâk edecek.

şii bu sırra dair söylenmiş bir sözdür (s. 1166).

Osmanlıdaki mûsikî ve şâirlerinin çoğunun tarikat ile iç içe oldukları bilinmektedir. Mevlevîler, Hz. Mevlânâ'nın neyden gelen seslerin sırrından bahsetmesi ve mûsikînin Allah'a (c.c.) kavuşma ümidine vesile olduğunu düşünmesinden dolayı

mûsikînin ilâhî kaynaklı olduğunu düşünmektedirler. Bu düşünceyi de mûsikînin ve edebiyatın inceliklerinden faydalanarak eserlerine işlemeye çalışmışlardır. Bu yüzden Türk mûsikîsi'ndeki meşk sisteminin mutasavvıflarca, sadece fem-i muhsinden (üstâdtan, doğru ağızdan) talebeye bilginin aktarımı değil aynı zamanda yukarıda anlatılan sırrın ve tasvirin de bu öğretilerle aktarımı olduğu düşünülmektedir.

Biz de bu düşünceden yola çıkarak Kani Karaca'nın mevlid icrâsında bu aktarımın örnekleri olabileceğini düşünerek gördüğümüz bazı cümleleri tasvir etmeye çalıştık.

Şimdiye kadar musikimizdeki bu tasvir için tam bir isim verilememiş, kimi zaman ezgi-güfte uyumu kimi zaman da mânâ prozodisi gibi adlar verilmiştir. Gülçin Yahya Kaçar'ın "Mûsikî Tasviri" benzetmesi ve bunu bir terim olarak "Türk Mûsikîsinde Eser ve İcrâ Tahlil Yöntemleri (Kavramlar – Semboller ve Örnekleriyle)" adlı son çıkarmış olduğu kitabında kullanması bu alandaki terim boşluğunu doldurmuştur.

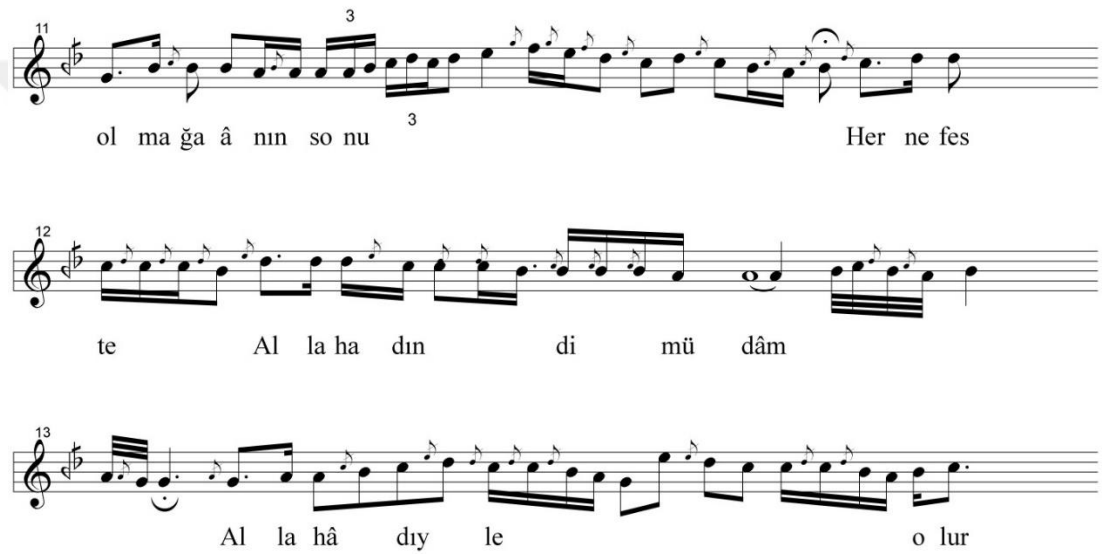
Biz burada vereceğimiz mûsikî tasvirlerini, mûsikî ve güftelerin gereklerine göre açıklamaya çalışacağız.



Resim 4.109. Karaca'nın tevhid bahrindeki girizgâh cümlesinde uyguladığı musiki tasviri örneği

Tevhid bahrinin girizgâh cümlesindeki "mefhar" kelimesi "övünç, övünülen" (Devellioğlu, 2013: 694) anlamındadır. Karaca, bu kelimeye rast perdesinden başlamıştır. Rast perdesinin kelime anlamı "Doğru, müstakim" anlamlarına

gelmektedir. (Devellioğlu, 2013: 2236) “Sen olmasaydın âlemleri yaratmazdım” anlamındaki meşhur söz mutasavvıflarca kudsi hadis olarak kabul edilir. Ayrıca Peygamber efendimizin bir hadisinde “Ben Allah”ın sevgili kuluyum.” dediği rivayet edilmektedir. Bu cümlede övünülen kişinin kesin olduğunu belirtmek için Karaca, icrâya rast perdesinde başlamış, mevcûdât kelimesinde, “...çargâh- (dört taraf, dünya) perdesindeki asma kalışla bu sevginin dünyanın dört bir tarafında bilinirliği...” (Gerçek, 2014: 984) belirtmiştir. İkinci satırda bu övünülen kişinin Peygamber efendimiz olduğunun doğruluğunu ve kesinliğini ise yine rast perdesiyle göstermiş olduğu görülmektedir.

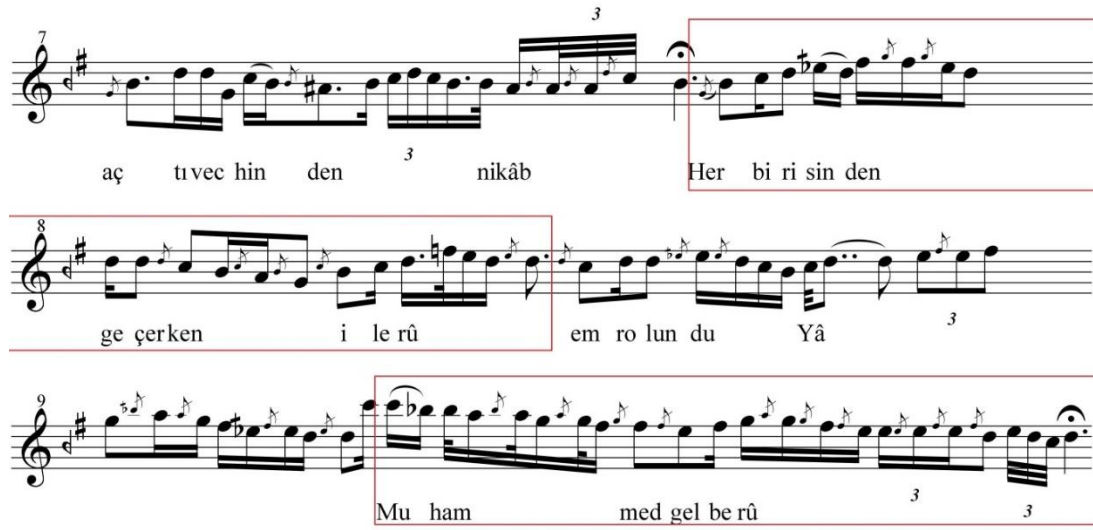


Resim 4.110. Karaca'nın tevhid bahrindeki 11., 12. ve 13. satırlarda uyguladığı musiki tasviri örneği

Süleyman Çelebi'nin mevlidinde bazı ifadeler tasavvuf ilmiyle bağlantılıdır ve nefes kelimesini tasavvufi anlamda kullanmıştır. Nefes kelimesini ilk sûfîler, ilâhî aşk ateşiyle yanıp tutuşan kalbin, bu ateşin hafiflemesi neticesinde rahatlığa kavuşması anlamında kullanmışlardır. Sonraki dönemlerde nefes kelimesi, zikirle bağlantılı olarak ele alınmıştır (Uludağ, 2006: 522).

“Her nefeste” kelimeleri çargâh perdesinden başlayarak nevâ perdesine ve inici seyirle segâh perdesinde tamamlanmıştır. Sanki burada nefes alış-veriş tasvir edilmektedir. Bu nefes İlâhî olduğu için ahireti, ölümü ve ilâhî duyguyu veren segâh perdesinde asma kalış yapılmıştır. Bu nefesin Allah (c.c.) adıyla aşk ile olması ve aşk anlamını taşıyan düğâh perdesinde yapılması anlamı tamamlamaktadır. Ayrıca

‘müdâm’ kelimesinin uzun 5 zamanlı notalarla uzatılması bu zikrin devamlı olması gerektiği anlamıyla örtüşmektedir.



Resim 4.111. Karaca’nın mîrac bahrindeki 7., 8. ve 9. satırlarda uyguladığı musiki tasvirî örneği

Süleyman Çelebi Mîrac bahrinde, Hz. Peygamber’in (s.a.v) ilâhi semâyâ yükselişini, bu zaman zarfında peygamberler ile görüşmesi, sidretü’l-müntehâyâ çıkması ve Allah (c.c.) ile konuşması olan olaylar zincirini anlatmaktadır.

Karaca, “Her birisinden geçerken ileru” cümlesine segâh perdesinden seyre başlamış, çıkıcı bir seyir izleyerek nevâ perdesinde asma kalış yapmıştır. Çıkıcı seyir esnasında Karaca’nın bir ara Rast işleyerek rast perdesine düşmesi âdeta bu olayın doğruluğunu kanıtlar niteliktedir. Bu çıkış süreci, dolaylı yoldan Hz. Peygamber (s.a.v) dili ile anlatılmaktadır ve asma kalıştaki nevâ perdesi ulaşacağı nihâî makam olarak tasvir edilmiştir. “Emr olundu Yâ Muhammed gel beru” cümlesi Allah, (c.c.) tarafından makâmında söylenmiştir. Bu makâmın Allah’ın (c.c.) makâmı olduğu, nevâ perdesinde asma kalışla teyit edilmiş gibidir.



Resim 4.112. Karaca'nın merhaba bahrinin 1-4 satırlar arasında uyguladığı musiki tasviri örneği

“Yaradılmış cümle oldu şâdümân” cümlesinde bütün yaramışların Hz. Peygamber’in gelişiyile “şâdümân, mutlu” olmaları uşşâk perdesinde uygulanmıştır. Öncesinde bu sevinçli duygulara karşılık gelen rast çeşnisinin uygulanması, bu sevinci bu perdeyle âdetâ pekiştirilmektedir. Bu sevincin çok büyük ve uzun zamanlı olması da şâdümân kelimesinin nağmeyle uzatılmasıyla sağlandığı görülmektedir.

“Gam gidüp âlem yeniden buldu can” cümlesinde gamın gitmesini, çıkıcı bir seyirle sanki gamın uzağa gittiğini belirtmek için tasvir edilmiştir. Yeniden bulunan canın ise segâh perdesinde bir asma kalışla ilâhi kaynaklı olduğu belirtilmektedir.

“Cümle zerrâtı cihân idüp nidâ” cümlesinde ‘cümle zerrât’ sol-do atlamasıyla belirtilmiştir. Çargâh, dört taraf olduğu gibi her taraf anlamlarını da taşımaktadır. Kelimeler ile perdelerin anlamları örtüşmektedir. Ayrıca nidânın aşk sevinciyle olması ve bu aşkın ilâhi kaynaklı olması, ilk önce uşşâk perdesinde uzunca ses ile sonrasında segâh perdesindeki asma kalışla tasvir edilmektedir.

“Çağrışûben dediler kim merhaba” cümlesinde nidâların yerden göğe herkesin yaptığını belirtmek için, düğâh perdesinden oktavı olan muhayyer perdesine kaydırma yapılmıştır.



Resim 4.113. Karaca'nın velâdet bahrinin 23. satırında uyguladığı musiki tasviri örneği

Hız. Peygamber'in (s.a.v) dünyaya teşrifini görmek için yapılan bu tasvir dikkat çekicidir. Tiz çargâh perdesinden sonra inici seyrin arka arkaya tekrar edilmesi meleklerin yeryüzüne inişlerini resmetmektedir. Bu inişlerin bölük bölük bir düzen içinde olduğunu belirtmek için sâf kelimesi, 8'lik notaların içinde merdiven çarpımlarla gösterilmektedir. Nota üzerinde pek anlaşılmayabilir ama ses kaydı dinlendiği zaman bu sâf kelimesini Karaca'nın düzenli aralıklarla ve sanki iki nota arasını kesiyormuş gibi hançeresini uygulaması daha iyi anlaşılacaktır. Ayrıca bu meleklerin saflarının ne kadar uzun olduğu belirtilmek için de çıkıcı-inici uzun bir seyirden sonra icrâyı kesmeden dört zamanlı nota kullanması da bu tasviri tamamlamaktadır.



Resim 4.114. Karaca'nın velâdet bahrinin 18. ve 19. satırları arasında uyguladığı musiki tasviri örneği

“Gökler” kelimesinin seslerle tasvir edilmesi, iki satırda da üst perdelere atlamalarla yapılmıştır. Ayrıca ‘zulem’ kelimesinin farlı tartımlar ve inici çıkıcı seslerle icrâ edilmesiyle zulmün her türlü olduğu tasviri yapılmıştır.

Uzun olduğu için buraya resmini almadığımız Ek 4'te Mîrac bahrinin 28. satırdan 35. satırın sonlarına kadar Süleyman Çelebi'nin, ümmetin afv ve mağfireti için Allah'a (c.c.) münâcaatta bulunduğu beyitler bulunmaktadır. Karaca, bu münâcaatı icrâsıyla tasvir etmesi, belki de yukarıda verdiğimiz örnekler içinde en dikkat çekici olanıdır.

İlk önce Hz. Peygamber'in (s.a.v) yüzü suyu hürmetine affı için eviç perdesinden başlayarak, tâkatı tükeninceye kadar münâcaatta bulunan birini tasvir için, perde perde, asma kalışlarla ve inici seyir izleyerek ırak perdesine kadar tâkatin tükendiğini hissettirmesi kayda değerdir.

Türk Mûsikîsi besteleri biraz derinlemesine incelendiğinde bu tasvirleri görmek mümkündür. Notalar sadece nağme zenginliği için dizilmemiştir. Güftelerle uyumludur. Her bir ses bir sözü, her bir söz de bir sesi tasvir eder. Kani Karaca'nın mevlid icrâsında örneklerini verdiğimiz mûsikî tasvirlerini besteli olan eserlerde de görmek mümkündür. Bu konuyla ilgili Kaçar'ın (2020) yukarıda ismini verdiğimiz eserindeki güftesi Yahya Kemal Beyatlı'ya bestesi Cinuçen Tanrıkorur'a âit olan "Kar Mûsikîleri" adlı bestede mûsikî tasvirleri incelenebilir. Ayrıca bu konuyla ilgili İsmail Hakkı Gerçek'in "Naat Formu ve İtrî'nin Naatı Üzerine Bir Güfte Makâm İncelemesi" ve Nuh Akmeahmedoğlu'nun "18. Yüzyıl Klâsik Türk mûsikîsi Bestekârlarının Dindışı Sözlü Eserlerinde Yer Alan Tasavvufi Mazmunlar Üzerine Bir İnceleme" çalışmaları bulunmaktadır.



5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Yaptığımız çalışmada alt problemler çerçevesinde doküman inceleme ve analizleriyle ortaya çıkan bulgu ve yorumlardan hareketle elde edilen sonuçlar aşağıda verilmiştir.

Mevlid (yazma ve merâsimler) tarihine ilişkin sonuçlar;

- Her ne kadar pek çok kaynakta tarihçi Hasan el-Sundûbî'ye dayandırılarak merâsimleri ilk başlatan isim Muiz Li Dinillah olarak geçse de, kendisinden yıllarca evvel yazılmış İbn el-Tuveyr ve İbn el-Ma'mûn'un eserlerinde Muiz Li Dinillah ismi geçmediği ve merâsimleri ilk başlatan ismin Muiz Li Dinillah olmadığı,
- Sosyolojik ve kültür bağlamında düşünüldüğünde Fâtımîler'deki gibi merâsimler şeklinde olmayıp mevlid kandillerinde Mekke ve Medine'de Hz. Peygamber'in kabrinin ve evinin ziyaret edilmesiyle birlikte fakirlere ziyâfet verilmesiyle Fâtımîler'den önce mevlid kutlamalarının başladığı,
- Mevlid kutlamaları ile ilgili kesin bir tarih olmayıp, 6. yüzyıldan itibaren değişerek merâsimler şekline dönüştüğü,
- Kaptein, içinde mevlid ismi geçen mevlid yazmalarının 12. asırda başladığını öne sürmesine rağmen bu dönemin 9. asırda başladığı,
- Her ne kadar birçok araştırmacı tarafından mevlid merasimlerini başlatan Fâtımîler olsa da, o döneme ait bir Mevlid'ün-Nebî eseri bulunmadığı,
- Kaptein'in, "Selahaddin Eyyûbî, Fâtımî hânedanlığını sona erdirdikten sonra mevlid dâhil bütün kutlamaları kaldırmıştır." demiş olsa da halk tarafından merâsimlere devam edildiği,
- Abbâsiler döneminde XI. yüzyılda arasında Bağdat yakınlarındaki Ukbera kasabası halkının ilk defa Mevlid Kandili'ni kutladığı, daha sonra Bağdat'da kutlanan Mevlid Kandili'nde ise, Dicle üzerinde mumlarla donatılmış kayık donanmaları tertip edildiği, şehir sokakları büyük boy mumlarla aydınlatıldığı ve halk tarafından tertîb edilen şenliklere halîfe ve devlet erkânın da katıldığı,
- İslâm târihinde fener alaylarının ilk defa Kökböri zamanında değil, öncesinde de yapıldığı,
- Kökböri'nin yaptığı mevlid kutlamalarının, eski Türk kültüründeki dinî içerikli sığır ve diğer şölenlerin benzeri ve İslâmlaşmış hâlini aldığı tespit edilmiştir.

Osmanlı Dönemi

- Selçuklu Devleti'nin son dönemlerinde ve Osmanlı Devleti'nin ilk kuruluş yıllarında Moğolların baskısı, heterodoks dinî yapıların ortaya çıkması ve özellikle bâtnilik hareketleri sonucunda dağılma sürecine giren müslümanların Hz. Peygamber (s.a.v) sevgisi etrafında birleşmek gâyesiyle, siyâsi ve dinî propoganda niteliği olabilecek şekilde mevlid ve benzeri eserlerin sıklıkla yazılmaya başladığı ve *Vesiletü'n-Necât*'ın bu dönemde ve bu gaye ile yazılmış olduğu,
- Süleyman Çelebi'nin kesin olarak bir doğum tarihi olmadığı ve H. 762 – 767 (M. 1359 – 1364) yılları arasında doğma ihtimalinin daha kuvvetli olduğu sonucuna varılmıştır.

Süleyman Çelebi ve müellifi olduğu Mevlide (*Vesiletü'n-Necât*) ilişkin sonuçlar:

- Erzurumlu Mustafa Darîr'in *Sîretü'n-Nebî*'deki Velâdet bahri, Âşık Paşa'nın *Garib-Nâme*'sindeki Tevhîd ile Süleyman Çelebi'nin mevlidinin yer yer benzerlik gösterdiği ve *Vesiletü'n-Necât*'ın bu eserlere bir nazire olduğu,
- Süleyman Çelebi'nin mevlidinden sonra yazılan neredeyse çoğu mevlidin *Vesiletü'n-Necât*'a nazire olduğu,
- Erzurumlu Mustafa Darîr'in, Âşık Paşa'nın, Yunus'un, Süleyman Çelebi'nin eserlerinin özellikle sanat gayesi ile yazılmayıp, Türkçeye önem vererek samimi kalp ile o dönemdeki sıkıntılara karşı hidayete ermenin çıkış yollarını belirtmek amacıyla yazıldığı,
- Timurtaş, Pekolcay ve Ateş'te ki farklılıkların nedeni bazı bahirlerdeki fasılları bahir olarak göstermeleri ya da bazı fasılları bahir olarak göstermeleri olduğu ve bazı beyitleri yazım birliğinin olmadığı,
- Uzun soluklu anlatılar olan mesnevîlerde şairler tarafından kısa soluklu ve şiire uygulaması kolay olan aruz kalıpları tercih edildiği, Türk edebiyatında Mevlid türü eserlerde de bu sebeple hâkim vezin kalıbı *fâilâtün fâilâtün fâilün* olduğu ve bu yüzden Süleyman Çelebinin de mevlidinde bu kalıbı tercih ettiği,
- Süleyman Çelebinin de mevlidinde anlatım türlerinden olan öyküleyici, öğüt verici, tasvir edici, sohbet tarzı anlatımların bulunduğu,

Süleyman Çelebinin mevlidinden öncesinde ve sonrasında şairliğine ait başka eserlerin bulunmamasına rağmen dinî heyecanına bağlı olarak duygularını dile

getirdiği *Vesiletü'n-Necât*'ta bazı hatalar bulunmasına rağmen sanatkârane üslûp ile edebî sanatları kullandığı sonucuna varılmıştır.

Osmanlı Dönemi Mevlid Merasimlerine ilişkin sonuçlar;

- Osmanlı arşivinde kayıtlı 86 adet mevlid yazması hâricinde bu sayıdan daha fazla mevlid yazmaların olduğu,
- Osmanlı Devleti'nin Mevlid bahsine ne derece önem verdiğine dâir sadece Devletler Arşivi'nde 5000 civarında kaydın bulunduğu,
- Padişahların mevlidhânları bulunduğu ve bu mevlidhânlara verilen içinde ev bağışında da bulunduğu,
- Osmanlı döneminde mevlidhânlara gösterilen hürmetin göstergesi olarak resmi evrak ile gönderilen yazıda; Hamîdiye Camîsi'nin imam ve müezzinlerinin mevlid okumak üzere Hazine Dairesi'ne gönderilmesinin eski mevlidhânları üzeceğinden bunların gönderilmesinden vazgeçildiği ibâresinin bulunduğu,
- Yaklaşmakta olan mevlid kandili dolayısıyla tiyatro ve benzeri eğlence yerlerinin kapatıldığı,
- Hz. Hamza'nın (r.a) makâmında her yıl Osmanlı Devleti eliyle mevlid okutulduğu ve Mevlid-i Şerîf esnasında züvvâr için iki çadır gönderilerek bedelinin ödendiği,
- Âdî suçlardan mahkûm olan mahkûmların mevlid kandillerinde Peygamberimize hürmeten tahliye edildikleri,
- Mevlid münasebetiyle Müslümanlardan ve Hristiyanlardan borçlarından dolayı mahkûm olanların borçlarının ödenerek serbest bırakılmaları için gereken ödeneğin yapıldığı,
- Osmanlı kültüründe evlenecek çiftlerin çeyizlerine Mevlid-i Şerif okunurken buhur yakmak için şamdanlıklar, gümüş buhurdanlıklar, kâseler ve şerbet güğümleri vs. çeyizlik olarak konulduğu,
- Padişahların doğumlarında ve ölümünün 40. gününde mevlid okutulduğu,
- Osmanlı döneminde, Hoca Hâfıza Ayşe Hanım Mektebi gibi mekteplerde kız çocuklarına verilen bilgiler ve beceriler içinde sesi müsait olanlara mevlid okuma öğretildiği ve bu yetişen hanım hocaların kadın toplantılarında mevlid okuduğu,
- Yazıldığı dönemde mevlid ve benzeri eserlerin halkın sıkıntılı günlerde kendini diri tutmak için sarıldığı dinamikler olduğu ve bu dinamiklerin tekrarıyla daha da pekiştiği sonucuna varılmıştır.

Kani Karaca ve mevlid icrâsına ilişkin sonuçlar;

Karaca'nın,

- Hâfız Üsküdarlı Ali Efendi'den Kur'ân-ı Kerim kırâatinde İstanbul'a özgü en güzel okuyuş tavrı olan ve "Üsküdar ağzı" denilen üslûbu meşkettiği,
- Mevlevî Âyinleri başta olmak üzere câmi ve tekke mûsikîsi formlardaki pek çok eseri Sâdeddin Heper'den usulleri velveleli şekilleri ile öğrendiği,
- Radyoda Mesud Cemil ile 70-80 klâsik takım icrâ ettiği,
- Uzun yıllar Konya'daki Mevlevî İhtifallerinde kudümzen ve âyinhân olarak görev yaptığı ve bütün âyinlerde İtrî'nin Naati şerifi onun okuduğu,
- Alaadin Yavaşca gibi bir üstâdın Kani Karaca hakkında "Karaca; Mûsikîyi algılayan, üstün hâfızası, icrâsı ve kendine haslığı ile ortaya Nevâdir'dendir." diyerek mûsiki kişiliğini belirttiği,
- Hocası Sadeddin Heper, klâsik silsilenin son büyük üstâdları sayılan Zekâî Dede'nin öğrencisi Rauf Yekta Bey, Ahmet Irsoy, Ahmet Avi Konuk ve Emin Yazıcı gibi dört büyük müzik adamı tarafından yetiştirildiği ve meşk zincirinde Dede Efendi silsilesinin son icrâcısı olduğu,
- World Music Institute (Dünya Müzik Bilimsel Kurum) tarafından "Efsanevi vokalist ve bu asrın en büyük sesi" olarak ilan edildiği,
- Çok iyi taklit yeteneğinden dolayı radyoda Mısırlı hâfızları dinleyerek aynı onlar gibi okuması ve Suudi Arabistan Kralı Faysal'ın sarayına mensup olan Hasan Kutbî Efendi'nin Karaca'yı Mekke'de bir programda Kur'ân tilâvetine davet etmesi ve bu programda Kur'ân tilâvetinde bulunduğu ve O'nu Türk mûsikîsi'nin çok değerli bir sanatçısı olarak ilan ettiği tespit edilmiştir.

Ayrıca Karaca'nın,

- Hâfız Üsküdarlı Ali Efendi'den mevlid üslûbunu geliştirmesi ve birçok kez Sadettin Kaynak ile mevlid programlarına katıldığı,
- Tesirli bir mevlidin icrâsında gerekli olan mânevî, edebî ve mûsikî unsurlarından;
 - Kani Karaca hâfız olmasının, edindiği dinî bilgilerin ve değerli hocalardan aldığı eğitim neticesinde mâneviyatını güçlendirdiği,
 - Osmanlı kültürünü çok iyi hazmetmiş, sanatlarında dönemin üstâdları olan ve Mesud Cemil gibi telaffuzu çok düzgün olan kişilerle uzun yıllar birlikte olması ve dile hâkimiyetini geliştirdiği,

- Çok değerli üstâdlardan uzun yıllar mûsikî meşketmesinin mevlidhânlığına önemli ölçüde katkısı olduğu,
- Mevlid icrâsında zihaf ve imâleleri gereken yerlerde uygulayarak arûz kurallarını doğru bir şekilde uyguladığı sonucuna varılmıştır.

Makâmve ve seyir kullanımına ilişkin sonuçlar:

Türk mûsikîsi ses icrâsının önde gelen isimlerinden olarak Karaca'nın,

- İcrâsını hem pest hem de tiz bölgelerde perde kayıpları veya deformasyonlar olmaksızın sürdürdüğü,
- Segâh, uşşâk, hicâz, sabâ, eviç, hisâr perdelerini makâm özelliklerine, iniş ve çıkış cazibeleri gereğince kullandığı,
- Sabâ makâmındaki şehnâz perdesi yerine geleneğe uyarak daha çok muhayyer perdesini kullandığı,
- Segâh ve Rast makâmlarının inici seyrinde acem, çıkıcı seyrinde eviç perdelerini daha sık kullandığı,
- Bahirlerde çeşni kullanımlarını, çeşni kullanarak başka makâmlara geçişini ve tiz bölgelere doğru genişlemeleri genellikle nevâ perdesi üzerinde uyguladığı,
- Mevlid icrâsında, klâsik üslûpta çok görülmeyen şekilde yer yer kromatik iniş ve çıkışlar yaptığı,
- Bütün bahirlerin ezgi hareketleri şekillerine bakıldığında Karaca'nın icrâsının orta bölgede daha yoğun olduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Kişisel motif ve cümlelere ilişkin sonuçlar:

Karaca'nın,

- Çeşitlemeleriyle sıklıkla icrâsında yer verdiği üçleme tartımlı motifleri bahirler içinde sıklıkla kullandığı,
- Müzik cümlelerinin uzun süreli olduğu, buna göre motiflerinin de genellikle uzun süreli olduğu,
- Uzun cümleler kurabilmesinin çokça Mevlevî âyinleri icrâsına ve repertuarının güçlü olmasından kaynaklandığı,
- Simetrik motifleri çeşitlemelerle arka arkaya incelikte kullandığı,
- İcrâ tavrını ortaya çıkaracak kadar zengin sayı ve yapıda kendine özgü motiflerin bulunduğu,

- Merhabâ bahrinde sekiz soru ve bir cevap cümlesinden oluşan yaklaşık 14 satırlık büyük bir cümle kurduğu,
- Herbir cümlesinde sanki farklı olayları anlatır gibi farklı seyirlerle, farklı kurgularla benzersiz cümleler oluşturduğu,
- Kromatik inişli ve çıkışlı motiflerin bulunduğu,
- Karaca'nın icrâsının başından sonuna kadar kurduğu hemen hemen bütün motiflerin kişisel motif olduğu sonucuna varılmıştır.

Süsleme tekniklerine ilişkin sonuçlar;

Karaca'nın,

- Varacağı notanın öncesinde oktav alt perdeye kadar öncü çarpmalarının bulunduğu ve genellikle icrâyâ öncü çarpma ile başladığı,
- Dört bahrin bütününde ara çarpmaların farklı metronomlarda ve tartımlarda ara çarpmaların bulunduğu,
- Ara çarpmaları üçleme içinde de kullandığı ve bazı üçlemelerde, trill gibi 8'lik, 16'lık ve 32'lik tartımlar arasında kullandığı,
- Ara çarpmaların Karaca'nın hançere kullanımının belirleyici özelliklerinden olduğu,
- Sıklıkla kullandığı ardışık ara çarpmaların dışında 4'lük, 8'lik ve 16'lık notalar arasında ardışık olamayan ara çarpmalarının da olduğu,
- Nağme zenginliği sağlamak amacıyla ikili ve üçleme tartımlı çarpmaların olduğu,
- İkili ve üçlemeli çarpmaların genellikle karar ve güçlü perdeleri civarında yapıldığı,
- Öncü ve ara çarpmaları güçlendirmek istediği perdeden önce kullandığı,
- Bağlı çarpmaları (Perde bırakma) 3-8 alt perdelere kadar yaptığı,
- Bağlı çarpmaları (Perde bırakma) ustaca, ses rengini ve tonunu kaybetmeksizin neredeyse bahirlerin tamamında sıklıkla uyguladığı,
- Nağme zenginliği için yapılmış sıklaşan, merdiven ve vurkaç çarpmaların sıklıkla kullanıldığı,
- İcrâyâ canlılık kazandırmak ve mânâyâ vurgu yapmak için üst perdelere yapılan kaydırmaların yoğunluğu ve bu kaydırmaların 8'li üst perdeye kadar yapıldığı,
- Üçleme ile yaptığı kümelenmelerin yoğun olduğu,

- Çoğu cümle sonlarındaki puandorglarda vibrasyon uyguladığı,
- Çıkıcı seyirde sekilemenin bulunmadığı ve sekilemeleri bir yer hariç aynı tartımlarla değil tartımların çeşitlemeleriyle yaptığı, dolayısıyla icrâsında sekilemeleri az kullandığı ve buna bağlı olarak icrâsında farklı perdelerde motif tekrarlarının kullanılmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Ritmik Unsurlara ilişkin sonuçlar:

Karaca'nın,

- İcrasında hançere kullanımına bağlı olarak Türk mûskîsinin genel icrâsında kullanılan tartımlara ilaveten ayrıca çok çeşitli tartımlar kullandığı,
- Üçleme ile yapılan tartımları bahirlerin tamamında çeşitlemelerle yoğun bir şekilde kullandığı,
- 32'lik üçleme ile yapılan tartımlarda Karaca'nın hançeresini vurgulu bir şekilde ortaya koyduğu,
- Üçleme tartımları karara giderken, asma kalışlarda, nağme zenginliğini sağlamak amacıyla farklı tartımlar içinde bazen ardışık olarak kullandığı,
- Diğer sıklıkla kullandığı tartımın, 2 16'lık arasında, 2 adet 8'lik veya 3 adet 8'lik olduğu,
- İcrasında terazi tartımları çok fazla kullanmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Mûsikî tasvirlerine ilişkin sonuçlar:

Karaca'nın

- İcrasında makâma ve güftenin manasına bağlı olarak sıklıkla tasvirler yaptığı,
- Tasvirlerini sadece bir kelime ile sınırlı tutmayıp, Mîrac bahrindeki örnekte (28. satırdan 35. satırın sonlarına kadar olan ve mûnâcaat içeren cümleler) olduğu gibi çok beyitli ve uzun süreli tasvirlerinin olduğu sonucuna varılmıştır.

5.2. Öneriler

- Cumhurbaşkanlığı, Diyanet ve TRT ile işbirliği yapılarak televizyonda, sosyal medyada Süleyman Çelebi'nin “Vesiletü'n-Necât” Mevlidi'nin tarihi detayları ve Mevlid'in içeriği ile ilgili doyurucu bir belgesel vb. program tertib edilerek eserin önemi ve icrâ amacı gereğince anlatılmalıdır.
- Yine Cumhurbaşkanlığı, Diyanet ve TRT ile işbirliği yapılarak Mevlid merasimlerinin aslına yakın/uygun bir şekilde icrâ edilmelerek örnek oluşturulmalıdır.

- Bir önceki madde bağlamında mevlid icrâsının aslına yakın/uygun bir şekilde icrâ edilebilmesi için Diyanet İşleri Başkanlığı uhdesinde, Konservatuvarlar ile işbirliği yapılarak oluşturulacak programlar ile geleneğe hâkim mevlidhânlar yetiştirilmelidir.
- Kani Karaca'nın mevlid icrâsında uygulamış olduğu makâmlar, geçkiler, süsleme teknikleri ve tartım uygulamaları metodlaştırılarak, Trük Müziği Devlet Konservatuvarlarındaki saz ve özellikle ses eğitimi bölümlerinde yürütülen derslerin müfredatlarına dâhil edilmelidir.
- Kani Karaca'nın Türk mûsikîsi icrâ üslûbu, onun icrâlarda bulunduğu Mûsikîmizin bütün tür ve biçimlerindeki eser icrâları ışığında akademik çalışmalar ile irdelenmeli, anlaşılmalı, anlatılmalıdır.
- En mükemmel enstrüman olarak kabul edilen insan sesi olmasından yola çıkarak, Türk mûsikîsinin makâmларını icrâ etmede sesini başka hiçbir enstrümanın ulaşamayacağı bir ustalıkla kullanan Kani Karaca'nın icrâları ve makâm/perde anlayış/anlatımları doğrultusunda O'na özel bir nazariyat kaynağı oluşturulmalıdır.

KAYNAKLAR

- Abdüaziz Bey. (1995). *Osmanlı Âdet, Merâsim ve Tabirleri*. (Yay. Sor. Ayşen Anadol) İstanbul: Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı Yayınları.
- Açıkgöz, N. (2012). Klasik Şiir Estetiği. *Bizim Külliye Dergisi*, 54, 39-44.
- Ahmed, V. S. (2016). Süleyman Çelebi ve Mevlid Yazılışı, Yayılışı ve Etkileri., M. Kara ve B. Kemikli. (Editörler). *Bulgaristan Müslümanları Arasında Mevlid Geleneği* içinde (s. 368-378). (İkinci Baskı). Bursa: Osmangazi Belediyesi Yayınları.
- Ak, M. (2018). *Osmanlı'nın Son Döneminde Manzum Bir Seyahatnâme – Maksûd-ı Nasîhât*. (1. Baskı). Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.
- Akarpınar, R. B. (2006). Mevlid Törenlerinin Yapısı. *Türkbilig Dergisi*, 12, 38-63.
- Akkuş, M. A. (2018). *Kani Karaca'nın Hayatı, Eserleri ve Türk Din Mûsikîsi'ndeki Yeri*. Yüksek Lisans Tezi. Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas.
- Akman, M. (2017). İmâm Hüseyin'in Şehadeti ve Şehadet Matemlerinin Hatırlattığı Kutlu Doğum Programları. *Mezhep Araştırmaları Dergisi*, 10(1), 103-112.
- Akpınar, H. ve Atik, H. (2009). *Siverekli Yusuf Sami Efendi'nin Mevlidi ve Şanlıurfa Yöresinde İcrâsı*", Uluslararası Kültür Coğrafyamızda Hz. Muhammed Sempozyumu, Adapazarı.
- Albayrak, N. (2001). İstanbul, Kültür, Edebiyat/Folklor. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (DİA)*. C. 23, 296-300. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Alptekin, C. (1992). Atabeg. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (DİA)*. C. 4, 38-40. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Alvan, T. ve Hakan, M. (2016). *Saz ve Söz Meclisi*. (1. Baskı). İstanbul: Şule Yayınları.
- Arel, Hüseyin Sadeddin. (1991). *Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri*. (1. Baskı). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ateş, A. (1954). *Süleyman Çelebi Vesiletü'n-Necât Mevlid*. (1. Baskı). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Ateş, E. (2007). Geçmişten Günümüze Mevlid İcrâları ve Önemli Mevlidhânlar. Mustafa Kara ve Bilal Kemikli. (Editörler). *Süleyman Çelebi ve Mevlid – Yazılışı, yayılışı ve Etkileri* içinde (s. 435-444). (2. Baskı.) Bursa: Osmangazi Belediyesi Yayıncılık.
- Atlansoy, K. (1999). Süleyman Çelebi ve Mevlid Üzerine Bazı Bilgiler. *Osmanlı - Kültür Sanat Ansiklopedisi*. C. 9, Ankara.

- Ay, R. (2012). Bizans'tan Osmanlıya Anadolu'da Heterodoks İnanışlar: 'Öteki' Dindarlığın Ortak Doğası Üzerine (650–1600). *OTAM*, 31, 1-40.
- Bakırcı, S. (2003). *Mevlid Doğuşu ve Gelişmesi*. (1. Baskı). İstanbul: Akademik Araştırmalar Yayınları.
- Baloğlu, B. Ş. (2014). *Türk Din Musikisi Beste Türlerinden Durak*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Banarlı, N. S. (1963). Büyük Nazireler Mevlid Ve Mevlid'de Milli Çizgiler. *İstanbul Yüksek İslâm Enstitüsü Dergisi*, 1(1), 3-24.
- Bezer, G. Ö. (2002). Kökböri. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (DİA)*. C. 26, 234-235. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Boratav, P. N. (1984). *100 Soruda Türk Folklorü*. (2. Baskı). İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Buhari, E. A. M. B. İ. (2011). *el-Câmiu's-Sahih*. Beyrut: Daru'l-Beşairi'l İslâmiyye Yayıncılık.
- Buhârî, E. A. M. B. İ. B. İ. C. (1990). *Sahihü'l-Buhari*. thk. Mustafa el-Buga. Beyrut: Dâru İbn Kesir Yayınevi.
- Cebeci, Suat. (2010). *Bilimsel Araştırma ve Yazma Teknikleri*. (3. Baskı). İstanbul: Alfa Yayınları.
- Cebecioğlu, E. (2014). *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*. (6. Baskı). Ankara: Otto Yayınları.
- Cide, Ö. (2015). Osmanlı Devleti'nin Kuruluş Döneminde Meşruiyet Sorunu ve İlk Kaynaklara Yansıması. *Kilis 7 Aralık Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1(2), 105-126.
- Çalışır, A. (2017). *Ahmet Çalışır ile Türk Din Müsikisi'inde Mevlid Geleneği ve İcrasının Tavrı Özellikleri Hakkında Yarı Yapılandırılmış Görüşme*. Konya: Konya Kültür Müdürlüğü.
- Çapku, A. (2015). Süleyman Çelebi Mevlidine Felsefi bir Bakış. *Rumelide Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 2, 59-66.
- Çerçi, F. (1996). *Gelibolulu Mustafa Âlî ve Kühü'l-Ahbârında II. Selim, III. Murad ve III. Mehmed Devirleri*. Doktora tezi. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kayseri.
- Çetin, O. (1987). Tarihte İlk Resmi Mevlid Merasimleri. *Bursa Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2(2), 73-76.
- Çetinkaya, N. (2019). *Tarihî Süreçte Mevlid*. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi İslâm Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı, İstanbul.

- Demirtaş, Y. (2008). XIX. Yüzyıl İstanbul Sosyal Hayatında Dinî Mûsikî. *Fırat Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 13(2), 361-375.
- Devellioğlu, F. (2013). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat*. (30. Baskı). Ankara: Akaydın Kitapevi.
- Dilçin, C. (2013). *Yeni Tarama Sözlüğü*. 3. Baskı. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Efe, A. (2009). Türk Toplumunda mevlid Merâsimlerinin Yeri ve Fonksiyonları (Isparta ve Çevresi Örneği). *Dokuz Eylül Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 29, 9-30.
- Ekici, M. (2011). *Sözleri Hâce Muhammed Lutfî Alvarlı Efe' ye Ait Bestelenmiş Eserlerin Müzikal Analizi*. Doktora Tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- Ergur, C. E. (2010). Prizren'de Halen Okunan Besteli Bir Mevlid. (Ed. Bilal Kemikli ve Osman Çetin) *Bir kutlu Doğum Şaheseri – Mevlid ve Süleyman Çelebi* içinde. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Ergün, S. N. (1942). *Türk Mûsikîsi Antolojisi*. İstanbul: Rıza Coşun Matbaası.
- Erkan, M. (2014). Erzurumlu Mustafa Darîr'in Edebiyat ve Kültürümüze Tesirleri. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 32, 65-78.
- Eroğlu, S. (2014). 15. Yüzyıl Türk Mevlit Edebiyatında Atasözleri ve Deyimler. *TÜBAR (Türk Bilimi Araştırmaları Dergisi)*, (35), 99-149.
- Erzurumlu, İ. H. (1987). *Mârifetnâme* (Hzl. M. Faruk Meyan), İstanbul: Bedir Yayınevi.
- Furat, A. S. (2007). Arap Toplumunda Mevlid. *Din ve Hayat Dergisi*, 1, 52-55.
- Gerçek, İ. H. (2014). “Naat Formu ve İtrî'nin Naat'ı Üzerine Bir Güfte-Makam İncelemesi”, *Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkishor Turkic*, 9(5), 984.
- Gökdemir, A. (1989). Türk Kültürü ve Mevlid. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (DİA)*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Göleç, S. (2019). *Osmanlı Döneminde Okula Yeni Başlayan Çocuklar İçin Düzenlenen Törenlerin Pedagojik Açıdan Değerlendirilmesi*. Yüksek Lisans Tezi. Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Bursa.
- Gölpınarlı, A. (1971). *Mevlid. İslâm Ansiklopedisi – İslâm Âlemi Tarih, Coğrafya, Etnografya ve Biyografya Lugatı*. İstanbul: MEB Yayınları.
- Gönül, M. (2010). *Nevres Bey'in Ud Taksimlerinin Analizi ve Ud Eğitimi Yönelik Araştırmaların Oluşturulması*. Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Konya.

- Güntekin, M. (2014). *Türkiye'nin Birikimleri-3: Müzisyenler*. Birinci baskı. İstanbul: İlke Yayıncılık.
- Güzel, A. (1989). *Vesiletü'n Necat (Mevlid)'n Dili Ve Edebi Değeri*. Kutlu Doğum Haftası, 193-213. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Hökelekli, H. (2013). *Mevlidle İlgili İnanç ve Tutumlar*. Yazılışının 600. Yılında Bir Kutlu Doğum Şaheseri Uluslararası Mevlid Sempozyumu, 358-398. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Işık, E. (2010). *Mevlid Nasıl Okunur ve Nasıl Okunmalı?* (Ed. Kemikli, Çetin) Yazılışının 600. Yılında Bir Kutlu Doğum Şaheseri Uluslararası Mevlid Sempozyumu, 541-546. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- İbn Kesir, Ebu'l Fida İsmail b. Muhammed. (2010). *Muhtasar İbn-i Kesir Tefsiri*. (çev. Arif Erkan). (1/6 cilt). İstanbul: Sağlam Yayınevi.
- İçli, A. (2013). *Mevlid Üzerine Bir İnceleme: Mevlid ve Yeniden Doğuşu*. Uluslararası Klasik Türk Edebiyatı Sempozyumu. Ordu: Ordu Üniversitesi Yayınları.
- İlhan, A. (1992). Batıniyye. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (DİA). C. 26, 190-194. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- İnternet: <http://www.milliyet.com.tr/1997/02/05/sanat/semazen.html> (08.09.2017)
- İnternet: <http://alaturkarecords.com/kebicec/kani-agabey> (17-10-2018)
- İnternet:
<http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/52719/001527666006.pdf?sequence=1> (11-08-2019)
- İnternet: <http://www.musikidergisi.net/?p=2002> (21-07-2019)
- İnternet: <http://www.yenisoz.com.tr/hâfız-kani-karaca-ile-hâfize-hanim-makale-28444> (09-06-2020)
- İnternet: <https://www.dunyabizim.com/soylesi/kani-karacayi-oglu-mehmet-ali-karacaya-sorduk-h24188.html> (17-05-2019)
- İnternet: <https://www.youtube.com/watch?v=NDubqQG8khI> (27-11-2018)
- İnternet: <https://katalog.devletarsivleri.gov.tr/Sayfalar/Arama/Arama.aspx> (02-05-2019)
- İpekten, Haluk. (2005) *Eski Türk Edebiyatı Nazım Şekilleri ve Aruz*. (7. Baskı). İstanbul: Dergah Yayınları.
- İrden, S. (2011). Dede Efendi'nin Sabâ Âyîn-i Şerîfi'nin Makam-Geçki-Çeşni Analizi. *Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 30(30), 553-600.

- JahJai, M. (2015). Arnavut Kùltür Ve Edebiyatında Mevlid Yazma Geleneği. *Balkan Araştırma Enstitüsü Dergisi*, 4(2), 61-84.
- Kaçar, G. Y. (2012). *Türk Mûsikîsi Rehberi*. (2. Baskı). Ankara: Maya Yayınları.
- Kaçar, Y. G. (2000). *Yorgo Bacanos'un Ud Taksimleri*. Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Kaçar, Y. G. (2012). *Türk Mûsikîsi Üzerine Görüşler (Analiz ve Yorumlar)*, (2. Baskı). Ankara: Maya Akademi.
- Kahraman, S. A. (2011). *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâsi*. (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kaptan, Saim. (1973). *Bilimsel Araştırma Teknikleri*. Ankara: Ayyıldız Yayınevi.
- Karadeniz, E. (2012). *Türk Mûsikîsinin Nazariye ve Esasları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kùltür Yayınları.
- Karasar, N. (1995). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. (7. Baskı). Ankara: Sim Yayınevi.
- Karasar, N. (2013). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. (25. Baskı). Ankara: Nobel Yayınevi.
- Karataş, A. İ. (2008). Osnmanlı Toplumunda Hz. Peygamber Sevgisinin Tezahürü Olarak Kurulan Mevlid Vakıfları. *Konya Necmettin Erbakan Üniversitesi İlahiyat Fakùltesi İstem Dergisi*, 6(11), 47 – 77.
- Karataş, Z. (2015). Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri. *Mânevî Temelli Sosyal Hizmet Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 1-15.
- Kaşıkçioğlu, M. (2014). *İzmir ve Manisa'daki Son Dönem Önemli Mevlidhânlar*. Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Üniversitesi, Isparta.
- Katz, M. H. (2014). *Mevlid-İslâm Dünyasında İbadetler ve Dindarlık*. (1. Baskı). İstanbul: Açılımkitap Yayınevi.
- Kavas, A. (2007). Afrikadan İslâm Dünyasına Yayılan Bir Gelenek: *Mevlid*. *Din ve Hayat Dergisi*, 1, 45.
- Kemikli, B. (2007). Süleyman Çelebi'nin Muhiti - Vesiletü'n-Necât'IN Yazıldığı Ortam Üzerine Bazı Değerlendirmeler- . Mustafa Kara ve Bilal Kemikli. (Editörler). *Süleyman Çelebi ve Mevlid – Yazılışı, yayılışı ve Etkileri* içinde. İkinci Baskı. Bursa: Osmangazi Belediyesi Yayıncılık.
- Kızıl, H. (2012). Diyarbakır ve Çevresinde Yazılmış Mevlitlerin Konularına Göre Tasnifi Denemesi. *e-Şarkiyat İlmi Araştırmalar Dergisi*, (7), 116-150.
- Koca, F. (2019). Dinî Mûsikî Formu Olarak Mevlid Ve Dobruca Besteli Mevlidi. *Diyanet İlmi Dergisi*, 55(1), 155-182.

- Kutluğ, Yakup Fikret. (2000). *Türk Mûsikîsinde Makamlar*. (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Yayıncılık.
- Kütük, R. (2016). Fetih Öncesinde Yazılmış Bir Mevlid: Ayasofya Müezzini Kemâl'in Mevlidü'n-Nebî'si. *Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 40(1), 27-95.
- Mermutlu, B. (2007). Besteli Mevlid Meselesi. Mustafa Kara ve Bilal Kemikli. (Editörler). *Süleyman Çelebi ve Mevlid – Yazılışı, yayılışı ve Etkileri* içinde. İkinci Baskı. Bursa: Osmangazi Belediyesi Yayıncılık.
- Mermutlu, B. (2014). Mevlid Musikisinde Makam Seyri Üzerine Nadir Nüshalara Dayalı Karşılaştırmalı Bir Çalışma. *Journal of Turkish Studies JTS*, 42, 165-193.
- Müslim, Ebu'l-Hüseyin el-Kuşeyrî en-Nisâbü'rî. (1956). *el-Câmi'u's-Sahîh*. thk. Muhammed Fuâd Abdülbâkî. 5 Cilt. Beyrut: Dâru İhyâi't-Türâsi'l-Arabî Yayınevi.
- Nâsır Dede, Abdülbâkî. (2006). *Tedkik ü Tahkik*. (Çev. Yalçın Tura). (1. Baskı). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Okiç, M. T. (1976). Çeşitli Dillerde Mevlidler ve Süleyman Çelebi Mevlidinin Tercemeleri. *Atatürk Üniversitesi İslâmi İlimler Fakültesi Dergisi*, 1(1), 17-78.
- Özalp, M. N. (2000). *Türk Mûsikîsi Tarihi*. İstanbul: MEB Yayınları.
- Özbek, Ö. (2013). *Türk Makam Müziği'nde Üslûp-Tavır Görüşleri Doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıdkı Sezgin İcrâlarının Analizi*. Doktora Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özcan, N. (2004). Mevlid. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (DİA)*. C. 29. 484-485. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Özcan, N. (2017). Yarı yapılandırılmış görüşme mülakat, Yer: Ankara: Milli Kütüphane.
- Özdemir, M. (1999). İbn Dihye El-Kelbî. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (DİA)*. C. 19. 413-414. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Özden, E. (2013). *Osmanlı Maârifî'nde Mûsikî*. Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Özel, A. (2004). Mevlid. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (DİA)*. C. 29. 474-479. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Özhan, A. (2018) *Türk Din Mûsikîsi'nde Mevlid Geleneği ve İcrâsının Tavır Özellikleri Hakkında Yarı Yapılandırılmış Görüşme*. Konya: Konya Kültür Müdürlüğü.

- Paçacı, G.T. (2016). Kani Karaca. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (DİA)*. (Gözden geçirilmiş 3. basım) EK-2. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Paçacı, G.T. (t.y.). *Türk Müzik Geleneğini Yaşatanlar – Kani Karaca*. Gen.Yön. Özukan, Bülent. İstanbul: Boyut Müzik Yayın Grubu.
- Pekolcay, N. (1988). *Osmanlı Teşrifatında Yer Almış Olan Mevlid Törenlerinin Öncekilerden Farklı Noktaları*. I. Milletlerarası Osmanlı Sempozyumu İstanbul: Ertuğrul Gazi'yi Anma ve Söğüt Şenliği Vakfı Yayınları No:3.
- Pekolcay, N. (2004). Mevlid. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (DİA)*. C. 29. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Pekolcay, N. (2016). *Mevlid Süleyman Çelebi*. (5. Baskı). İstanbul: Dergah Yayınları.
- Sağlam, B. (2015). Türk Müziğinin Hafızası: Saadeddin Heper. *Musikişinas Dergisi*, 14, 46-93.
- Sarı, İ. (2006). *Atatürk'ün Anıları*. Birinci Basım. Antalya: Net Medya Yayıncılık.
- Sarıçam, İ. (2009). *İslâm Tarihi ve Medeniyeti*. 4. Baskı. Ankara: Ankara Üniversitesi Uzaktan Eğitim Yayınları.
- Schielke, S. J. (2006). *Mawlid Festivals and the Politics of Festivity, Piety and Modernity in Contemporary Egypt*. Doctoral Thesis, Amsterdam University, Amsterdam.
- Sevinçli, E. (2006). Şenliklerimiz ve Surnamelerimiz: 1675 ve 1724 Şenliklerine İlişkin İki Surname. *Journal of Yasar University*, 1(4), 377-416.
- Seydi Bey, A. (t.y.). *Teşrifat ve Teşkilatımız*. (Hz. Niyazi Ahmed Banoğlu). Tercuman 1001 Temel Eser. Konya: Kervan Yayıncılık.
- Seyyid, E. F. (1995). Fâtımîler. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (DİA)*. Cilt:12. 228-237 İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Sezikli, U. (2008). Besteli Mevlid Üzerine İki Yazma Eser. *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 8(1), 179-205.
- Şahin, A. (2018) *Türk Din Müsîkîsi'inde Mevlid Geleneği ve İcrasının Tavrı Özellikleri Hakkında Yarı Yapılandırılmış Görüşme*. Konya: Konya Kültür Müdürlüğü.
- Şeker, A. (2004). Osmanlılar'da Mevlid Törenleri. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (DİA)*. Cilt:29. 479-480. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Şengün, N. (2008). Hz. Fatıma Mevlidi Ve Vesiletü'n-Necat İle Mukayesesi. *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 12(2), 419-438.

- Tâhir'ül Mevlevî. (1994). *Edebiyat Lugatı*. (nşr. Kemal edip Kürkçüoğlu) İstanbul: Enderun Kitabevi Yayınları.
- Tıraşçı, M. (2013). Güneydoğu ve Doğu Anadolu Çevresinde Arapça, Kürtçe, Zazaca Mevlidler ve Müzikal Olarak İcrâ Ediliş Tarzları. *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 17(2), 209-236.
- Timurtaş, F. K. (1990). *Mevlid Süleyman Çelebi*. İstanbul: MEB Yayınları.
- Tirmizî, Muhammed b. 'Îsâ. (1975). *et-. Sünenü't-Tirmizî*. thk. Ahmed Muhammed Şâkir vd. 2. Basım, Kahire: Matbaatü Mustafa el-Bâbi'l-Haleb.
- Turabi, A. H. (2012). Câmî Musikisi. *Cami Yazıları*. 159-181. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Uludağ, S. (2007). Süleyman Çelebi'nin İnanç ve Fikir Dünyası. Mustafa Kara ve Bilal Kemikli. (Editörler). *Süleyman Çelebi ve Mevlid – Yazılışı, yayılışı ve Etkileri* içinde. İkinci Baskı. Bursa: Osmangazi Belediyesi Yayıncıları.
- Uzun, M. (2012). Hâfız Ali Üsküdarlı, *Üsküdarlı Meşhurlar Anssiklopedisi*. İstanbul: Üsküdar Belediye Başkanlığı Kültür ve Sosyal İşler Müdürlüğü Kültür Yayınları.
- Vassaf, H. (2013). *Melid Şerhi – Güzlâr-ı Aşk*. (Hz. Mustafa Tatçı, Mûsâ Yıldız,Kaplan Üstüner). 1. Basım. İstanbul: H Yayınları.
- Yavuz, K. (2000). *Âşık Paşa Garib-nâme*. (1. Baskı). İstanbul: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Yedi yıldız, M. A. (2007). Süleyman Çelebi Döneminde Anadolu'da Siyâsî Durum. Mustafa Kara ve Bilal Kemikli. (Editörler). *Süleyman Çelebi ve Mevlid – Yazılışı, yayılışı ve Etkileri* içinde. İkinci Baskı. Bursa: Osmangazi Belediyesi Yayıncılık.
- Yekbaş, H. (2013). Türk Edebiyatında Hz. Ali Mevlidleri. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*, 65, 17-52.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2011). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. (8. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.
- Yılmaz, O. (2011). *Cabbarzâde mehmed Ârif Bey – Mevlid Şerhi İzâhü'l-Merâm alâ-Vilâdeti Seyyidi'l-Enâm*. Birinci Basım. İstanbul: Kurtuba Yayınları.



EKLER

EK-1. Tevhid Bahri

TEVHÎD BAHRÎ



Mef ha ri mev cu dat

Haz re ti fah ri â lem Mu ham med Mus ta fa

sa lâ va t

Al lah a dın zik re de lim ev ve lâ

Va cib ol du cüm le iş

de her ku la

Al la ha dın her kim ol ev vel ana

The musical score is written in G major (one sharp) and 2/4 time. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody is written on a single staff. The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melody. The third staff includes a glissando marking. The fourth staff continues the melody. The fifth staff includes a triplet marking. The sixth staff includes a triplet marking. The seventh staff includes a triplet marking.

EK-1. (devam) Tevhid Bahri

The image displays a musical score for a piece titled 'EK-1. (devam) Tevhid Bahri'. The score is written on a single staff in treble clef, with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some triplets indicated by a '3' over the notes. The lyrics are written in Turkish and are aligned with the notes. The score is divided into measures, with measure numbers 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, and 15 marked at the beginning of their respective lines. The lyrics are: 'Her i ş i â s â ni der', 'Al lah a na', 'Al la ha dı ol sa her i ş in ö n ü Her gi zeb ter', 'ol ma ğ a â nin so nu Her ne fes', 'te Al la ha dın d i mü dâm', 'Al la hâ dıy le o lur', 'her i ş te mâ m', and 'Bir kez Al lah d i se aş ki le li san'.

Her i ş i â s â ni der

Al lah a na

Al la ha dı ol sa her i ş in ö n ü Her gi zeb ter

ol ma ğ a â nin so nu Her ne fes

te Al la ha dın d i mü dâm

Al la hâ dıy le o lur

her i ş te mâ m

Bir kez Al lah d i se aş ki le li san

EK-1. (devam) Tevhid Bahri



16 Dö kü lür cüm le gü nah mis li ha zan

17 İs mi pâ kin pâ ko lur zik rey le

18 yen Her mu râ da

19 i ri şür Al lah de

20 yen Aş ki le gel im di Al lah di ye

21 lim Der di le göz ya şı le âh

22 i de lim O la kim

23 Rah met kı la ol pa di şah

EK-1. (devam) Tevhid Bahri

24 

25 
Ol Ke ri mü

26 
ol Ra hi mü ol İ lah

27 
Bir di rol bir li ği ne şek yok dü rür

28 
Ger çi yan lış söy le yen ler çok dü rür Cüm le â lem

29 
yo ği ken ol var i di

30 
Ya ra dıl mı ş dan gâ ni ceb bâr

31 
i di Va ri ken ol yo ki di in sü me

EK-1. (devam) Tevhid Bahri

lek ar şü fer şü â yü gün hem nüh

fe lek Sun i le

bun la rı ol var ey le di

Bir li ği ne cüm le ik rar ey le di

Kud re tın iz har e düp hem

ol ce lîl

Bir li ği ne

bun la rı kıl dı de lî Pes Mu ham med dir bu var lı

EK-1. (devam) Tevhid Bahri

40
ğ a se beb

41
S ı d k i le â n ın r ı z a s ın k ıl t a le b

42
E y a z i z l e r i ş t e b a ş l a r ız s ۆ z e

43
B i r v a s i y y e t k ı l a r u z

44
i l l â s i z e O l v a s i y

45
y e t k i d i r e m h e r k i m t u t a

46
M i s k g i

47

Detailed description: This image shows a musical score for the piece 'Tevhid Bahri' (EK-1, continuation). The score is written on a single staff in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music is in a 2/4 time signature. The lyrics are in Turkish and are written below the staff. The score consists of eight lines of music, each starting with a measure number. The lyrics are: 'ğ a se beb', 'S ı d k i le â n ın r ı z a s ın k ıl t a le b', 'E y a z i z l e r i ş t e b a ş l a r ız s ۆ z e', 'B i r v a s i y y e t k ı l a r u z', 'i l l â s i z e O l v a s i y', 'y e t k i d i r e m h e r k i m t u t a', and 'M i s k g i'. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some triplets indicated by a '3' over a bracket. The score ends with a double bar line at measure 47.

EK-1. (devam) Tevhid Bahri

The musical score is written on eight staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the notes. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and triplets. The lyrics are: bi ko ku su can lar da tũ te Hak Te a lâ rah me tey le ye a na Kim be ni ol bir du a i le a na Her ki di ler bu du a de bu lu na Fa ti ha ih sa ni de ku lu na

48 bi ko ku su can lar da tũ te Hak Te a

49 lâ rah me tey le ye a na

50 Kim be ni ol

51 bir du a i le a na

52 Her ki di ler bu du a de bu lu na

53 Fa ti ha

54 ih sa ni de

55 ku lu na

VELÂDET BAHİRİ



The musical score is written on seven staves in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills are indicated by a '3' above the notes. Slurs are used to group notes, and a 'Glissando' marking is present on the fifth staff. The lyrics are in Turkish and are written below the notes.

Şe fi ü'l u sât fîyev mi'l a râ sât

Haz re ti fah ri â lem Mu ham med Mus ta fa sa la vât

Â mi ne ha tun Mu hammed â ne

si ol sa def ten doğ du ol

dür dâne si çün kî Ab dul lah tan ol du ha mi

le

Vak te riş di hef te vü ey yam i le

EK-2. (devam) Velâdet Bahri

8 Hem Mu ham med gel me si ol du ya kîn

9 Çok a lâ met ler be lir di gelmedin

10 Ol Re bi ûl ev ve la yın nî ce si

11 on i kin ci gi ce is neyn gi ce si

12 Ol gi ce kim doğ du ol hay rûl be şer

13 Â ne si an da ne ler gör dü ne ler

14 De diğör düm ol ha bî bin â ne si

EK-2. (devam) Velâdet Bahri

16 Bir aceb nûr kim güneş per vâne si

17 Ber ku rub çık tı e vim den nâ gehân

18 Gök le re dek nû ri le dol du cihân

19 Gökler a çıldı vefet hol duzu lem

20 Üç me lek gör düm elin de üç a lem

21 Bi ri meş rik bi ri mağ rib de anın

22 Biri dâ mın da di kil di Kâ benin

23 İn di ler gök den me lek ler sâf sâf

EK-2. (devam) Velâdet Bahri

24 Kâ be gi bi kıl dı lar 3 e vim tavâf

25 Hemhe va üz re dö şendi birdö şek A dı Sündüs döşe yen a nı me

26 lek Çün gö rün dü ba na bu iş ler i yân 5 3 3 *Gliss.*

27 6 Hay re tiç re kal mış i dim

28 ben he mân 3 Ya rı lup di van

29 3 çık tı na gehân

30 Gel di üç hu 5 ri 3 ba na ol du i yân

31 Çev re ya nma ge lip o tur du lar 3 3 3

EK-2. (devam) Velâdet Bahri

Mus ta fa yi bir bi ri ne
muş tular Di di ler oğ lun gi bi hiç bir o
ğul Ya ra dı la lı ci hân gel miş de
ğil Bu se nin oğ lun gi bi
kad ri ce mil Bir a na ya
ver me miş tir
ol Ce lîl U lu dev let bul du
ney dil dâr sen Doğ i serdir

EK-2. (devam) Velâdet Bahri

40 sen denol hul ki hasen Buge len

41 il mi ledün sul ta nıdır Bu ge len

42 tev hi di ir fân kâ nıdır Rah me ten lîl â lemin dir

43 Mus ta fa Hem şe fi ul mûz nibin dir

44 Must a fa Vas fi nı bu res me ter ti bettiler³

45 Ol mû barek nu ruter gi bet diler

46 Â mi ne i der çu vak dol du ta mam

47 Kimvücu de ge le ol hay rül e nâm

EK-2. (devam) Velâdet Bahri

48 Su sa dım 3 gayet ha ra ret ten ka tî

49 Sun du lar bir cam 3 do lu su şer be ti

50 Hızlı İçdim a nı ol dı cısmın nur a gark i 3 de me dım ken dı minur dan 6 fark

51 Geldi bir ak kuş kana 3 di le re vân

52 Arkamı sı ğa dı kuvvet le he man Doğ du ol

53 Saat de ol sul ta nı dın Nu ra gar koldu se ma va tû zemin

54 Sal lû a ley hi sel li mû tes li mâ Hat tâ te nâ lu cen ne tev

55 ve ne î 3 mâ Es sa lâ tû ves se lâ mû a ley ke ya re sul Al lah es sa lâ tû

EK-2. (devam) Velâdet Bahri

56 se lâ mü a ley ke ya ha bib Allah es se la tû ves se lâ

57 mü a ley ke 3 yâ sey yi del ev ve lî ne vel a hi rîn

MERHABA BAHİRİ

Ya ra dıl mış cüm le ol du şâ dü mân 3

Gam gi düp â lem 3 ye ni den bul du cân 3 Cüm le zer râ tı ci

hân i dûb ni dâ 3 Çağ rı şû 3 ben

de di ler kim 6 mer ha bâ

mer ha bâ ey â li sul tân mer ha bâ

3 mer ha bâ ey kâ nı ir fân 3

7 mer ha bâ mer ha bâ ey sır rı fur kân mer ha bâ

EK-3. (devam) Merhaba Bahri

8
3 mer habâ ey der de der mân mer ha

9
bâ 3 merha bâ ey

10
bül bü li ba ğı ce mâl mer ha bâ ey

11
3 â şı nâ yi 5

12
Zül celâl mer ha bâ ey â si ümme mel ce i mer ha bâ ey

13
ça re siz ler eş fe i 3 mer ha bâ ey

14
câ nı bâ ki mer ha bâ mer ha bâ uş şâ ka

15
sâ ki mer ha bâ 3 mer ha bâ ey

EK-3. (devam) Merhaba Bahri

16 pa di şa hi dû ci hân Se ni ni çün
17 ol du kev ni le me kân Ey ri sâ
18 let tah tı nın sen hâ te mi
19 vey nû bûv vet mûh rû nûn sen hâ
20 te mi Yâ ha bib Al lah bi ze im dâd
21 kıl Son ne fes di dâ rı ni le şâd
22 kıl Sâ hibûl hülle ti ve tâc ve râ
23 ki bûl bû râ ki fî ley le til mi râc Haz re ti fah ri

EK-3. (devam) Merhaba Bahri



MÎRÂC BAHRÎ

Söy le şîr ken Ceb râ il i le ke lâm gel di

Ref ref önü ne ver di se lâm

Al di ol şâ hı ci ha nı ol ze man

Sid re ye gît ti ve gö tûr

dû hemân Ref' olup ol şâ ha yet miş bin hi câb

Nû ritev hid

aç tı vec hin den nikâb Her bi ri sin den

EK-4. (devam) Mîrac Bahri

ge çerken i le rû em ro lun du Yâ 3

Mu ham med gel be rû 3 3

Şeş ci het ten ol mü nez zeh zül ce lâl Bî ke mü

keyf â na gös ter di ce mâl Â şî kâ re *Glissando*

gör düRabbü'l İz ze ti 3

Â hi ret te 3

öy le gö rû nür üm me ti Bi hu ru

fû laf zı sav tol pa dişah 3 3

EK-4. (devam) Mîrac Bahri

16 Mus tafa ya söy le di bî iş ti

17 bâh 3 3 Gel hâ bî bim sa na â

18 şıkol mu şam 3 Cümle halkı sa na

19 bende kıl mı şam Ne mu râ dın 3 var i

20 se 5 kıl am re vâ Ey leyen bir 3

21 3 der de bin tür lü de vâ

22 Mus tafa de di e ya Rab ber Ra hîm 3 6

23 Vey ha tâ pû şû a ta sı çok Kerîm 3 3 Ol za if üm met le rim

EK-4. (devam) Mîrac Bahri

24 hâ li no la 3 Haz re ti ne ni ce

25 an lar yol bu la 3 Yâ i lâ hi

26 haz re tinden hâ ce tim Bû dūrūr

27 kim 3 o la makbul ümme tim

28 Yâ i lâ hi ol Mu ham med hak ki çûn 3 ol şe fâ at kâ nı Ah med hak kı

29 çûn 3 Sid re vû ar şimu al lâ hak kıçûn 3 3

30 Ol sū lû 3 kisey ri â lâ hak kıçûn 3 Ol gi ce

31 söy le şi len söz hak kıçûn Ol gi ce hakkı gö

EK-4. (devam) Mîrac Bahri

ren göz hak kî çûn Sır rıfur kân nû ri â zam hak kıçûn

Kud sũ Kâ be Mer ve zem zem hak kî çûn Gõ zũ

ya şı hak i çûn âşık la rın Bağ n ba şı

Hak kıçûn sa dık la rın Yâ i

lâ hî sak la gıl i mâ nı mız Vî re

lîm i mân i le tâ câ nı mız

Biz gü neh kâr â si mücrim kul la rın

Yar lı gâ yüb kıl gûnah lar dan be ni

EK-4. (devam) Mîrac Bahri

40 Af e düp is yan nı mız kıl rah me ti

41 Ol ha bî bin yü zi sû yi hür me ti ³

42 Sa na la yık ³ kul lar i le hem de met

43 Eh lîler di ³ soh be ti ne mah ra met

44 Hem Sü ley ma nı fa kî ³ re rah met et ³

45 Yol daşın î mân ³ ma ka mîncen ne tet ³

46 Yâ i lâ hî kıl ma bî zi zâl

47 lin Bu du a ye

EK-4. (devam) Mîrac Bahri

48 $\text{cîm le de yin â min}$

49 Ūm me tin den

50 $\text{razi ol sun ol mu in}$

51 $\text{Rah me tul lâ hi a ley him}$

52 ec ma în

EK-5. Ahmet Çalışır



EK-5. (devam) Ahmet Çalışır

Ahmet ÇALIŞIR ile Yarı Yapılandırılmış Görüşme Sözleşme Formu

GÖRÜŞME SÖZLEŞME FORMU

Merhabalar,

Öncelikle size kendimi tanıtmak istiyorum.

Ben Mustafa YILDIRIM Necmettin Erbakan Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, Türk Din Musikisi Anabilim Dalında öğretim görevlisiyim. Ayrıca Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Türk Müziği Anabilim Dalı, Devlet Konservatuarında doktora öğrencisiyim. Doktora çalışmamda: İslam dünyasında Süleyman Çelebinin yazmış olduğu “Vesilet’ün-Necat” adlı Mevlid-i Şerif’inin geçmişteki geleneğini ve günümüzde bu geleneğin nasıl değişikliğe uğradığını araştıracağım. Ayrıca Osmanlı Devleti’nin son zamanlarındaki meşhur mevlidhanların ses kayıt icralarını bulmaya çalışacağım. Bu kayıtları, Cumhuriyet döneminde mevlid icrası olan mevlidhanlarla karşılaştırarak mevlid icrasının nasıl değişikliğe uğradığını araştırmaya çalışacağım. Geçmişimizin önemli bir mirası olan Mevlid icrasının günümüzde de aslına yakın bir şekilde yaşatılması hususunda doktora aşamasında yapılacak bu çalışmayı oldukça önemsiyoruz.

Araştırmamın bu aşamasında Türk Din Musikisi Tarihi ve icrası ile ilgili değerli çalışmaları olan üstadlarımızla bir görüşme formu doldurulması gerekmektedir. Araştırmam boyunca toplayacağım verilerin geçerlilik ve güvenilirliğinin sağlanabilmesi açısından sesli çekim yapılacaktır. Bu kayıtlar yalnızca yapacağım bilimsel çalışmalarda veri olarak kullanılacaktır. Katılımcıların talepleri doğrultusunda alınan kayıtlar bilimsel çalışmalar tamamlandıktan sonra silinebilecektir. Bana ayırmış olduğunuz vakitten dolayı teşekkür ederim. Size verdiğim sözleri tutacağıma ve araştırmama tamamen gönüllü olarak katıldığınıza dair bu sözleşmeyi karşılıklı olarak imzalamamız gerekmektedir.

Araştırmama gösterdiğiniz ilgi ve katkılarınızdan dolayı tekrar teşekkür eder başarılar dilerim.

Görüşmenin yapıldığı;

Tarih: 07-04-2017 Saat: 14.00 Yer: Mevlana Kültür Merkezi / Konya

Görüşme yapılan kişinin:

Adı ve Soyadı: Ahmet Çalışır İmzası:

Görüşme yapan araştırmacının:

Adı ve Soyadı: Mustafa YILDIRIM İmzası:

EK-6. Ahmet Özhan



EK-6. (devam) Ahmet Özhan

Ahmet ÖZHAN ile Yarı Yapılandırılmış Görüşme Sözleşme Formu

GÖRÜŞME SÖZLEŞME FORMU

Merhabalar,

Öncelikle size kendimi tanıtmak istiyorum.

Ben Mustafa YILDIRIM Necmettin Erbakan Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, Türk Din Musikisi Anabilim Dalında öğretim görevlisiyim. Ayrıca Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Türk Müziği Anabilim Dalı, Devlet Konservatuvarında doktora öğrencisiyim. Doktora çalışmamda: İslam dünyasında Süleyman Çelebinin yazmış olduğu “Vesilet’ün-Necat” adlı Mevlid-i Şerif’inin geçmişteki geleneğini ve günümüzde bu geleneğin nasıl değişikliğe uğradığını araştıracağım. Ayrıca Osmanlı Devleti’nin son zamanlarındaki meşhur mevlidhanların ses kayıt icralarını bulmaya çalışacağım. Bu kayıtları, Cumhuriyet döneminde mevlid icrası olan mevlidhanlarla karşılaştırarak mevlid icrasının nasıl değişikliğe uğradığını araştırmaya çalışacağım. Geçmişimizin önemli bir mirası olan Mevlid icrasının günümüzde de aslına yakın bir şekilde yaşatılması hususunda doktora aşamasında yapılacak bu çalışmayı oldukça önemsiyoruz.

Araştırmamın bu aşamasında Türk Din Musikisi Tarihi ve icrası ile ilgili değerli çalışmaları olan üstadlarımızla bir görüşme formu doldurulması gerekmektedir. Araştırmam boyunca toplayacağım verilerin geçerlilik ve güvenilirliğinin sağlanabilmesi açısından sesli çekim yapılacaktır. Bu kayıtlar yalnızca yapacağım bilimsel çalışmalarda veri olarak kullanılacaktır. Katılımcıların talepleri doğrultusunda alınan kayıtlar bilimsel çalışmalar tamamlandıktan sonra silinebilecektir. Bana ayırmış olduğunuz vakitten dolayı teşekkür ederim. Size verdiğim sözleri tutacağıma ve araştırmama tamamen gönüllü olarak katıldığınıza dair bu sözleşmeyi karşılıklı olarak imzalamamız gerekmektedir.

Araştırmama gösterdiğiniz ilgi ve katkılarınızdan dolayı tekrar teşekkür eder başarılar dilerim.

Görüşmenin yapıldığı;

Tarih : 16.12.2018 Saat: 20:30 Yer: Mevlana Kültür Merkezi / Konya

Görüşme yapılan kişinin:

Adı ve Soyadı : Ahmet Özhan İmzası :

Görüşme yapan araştırmacının:

Adı ve Soyadı : Mustafa YILDIRIM İmzası :

EK-7. Ahmet Şahin



EK-7. (devam) Ahmet Şahin

Ahmet ŞAHİN ile Yarı Yapılandırılmış Görüşme Sözleşme Formu

GÖRÜŞME SÖZLEŞME FORMU

Merhabalar,

Öncelikle size kendimi tanıtmak istiyorum.

Ben Mustafa YILDIRIM Necmettin Erbakan Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, Türk Din Musikisi Anabilim Dalında öğretim görevlisiyim. Ayrıca Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Türk Müziği Anabilim Dalı, Devlet Konservatuvarında doktora öğrencisiyim. Doktora çalışmamda: İslam dünyasında Süleyman Çelebinin yazmış olduğu “Vesilet’ün-Necat” adlı Mevlid-i Şerif’inin geçmişteki geleneğini ve günümüzde bu geleneğin nasıl değişikliğe uğradığını araştıracağım. Ayrıca Osmanlı Devleti’nin son zamanlarındaki meşhur mevlidhanların ses kayıt icralarını bulmaya çalışacağım. Bu kayıtları, Cumhuriyet döneminde mevlid icrası olan mevlidhanlarla karşılaştırarak mevlid icrasının nasıl değişikliğe uğradığını araştırmaya çalışacağım. Geçmişimizin önemli bir mirası olan Mevlid icrasının günümüzde de aslına yakın bir şekilde yaşatılması hususunda doktora aşamasında yapılacak bu çalışmayı oldukça önemsiyoruz.

Araştırmamın bu aşamasında Türk Din Musikisi Tarihi ve icrası ile ilgili değerli çalışmaları olan üstadlarımızla bir görüşme formu doldurulması gerekmektedir. Araştırmam boyunca toplayacağım verilerin geçerlilik ve güvenilirliğinin sağlanabilmesi açısından sesli çekim yapılacaktır. Bu kayıtlar yalnızca yapacağım bilimsel çalışmalarda veri olarak kullanılacaktır. Katılımcıların talepleri doğrultusunda alınan kayıtlar bilimsel çalışmalar tamamlandıktan sonra silinebilecektir. Bana ayırmış olduğunuz vakitten dolayı teşekkür ederim. Size verdiğim sözleri tutacağıma ve araştırmama tamamen gönüllü olarak katıldığınıza dair bu sözleşmeyi karşılıklı olarak imzalamamız gerekmektedir.

Araştırmama gösterdiğiniz ilgi ve katkılarınızdan dolayı tekrar teşekkür eder başarılar dilerim.

Görüşmenin yapıldığı;

Tarih : 16.12.2018 Saat: 16:30 Yer: Mevlânâ Kültür Merkezi / Konya

Görüşme yapılan kişinin:

Adı ve Soyadı : Ahmet Şahin

İmzası :

Görüşme yapan araştırmacının:

Adı ve Soyadı : Mustafa YILDIRIM

İmzası :

EK-8. Yrd. Doç. Nuri ÖZCAN



EK-8. (devam) Yrd. Doç. Nuri ÖZCAN

Yrd. Doç. Nuri ÖZCAN ile Yarı Yapılandırılmış Görüşme Sözleşme Formu

GÖRÜŞME SÖZLEŞME FORMU

Merhabalar,

Öncelikle size kendimi tanıtmak istiyorum.

Ben Mustafa YILDIRIM Necmettin Erbakan Üniversitesi Ahmet Keleşoğlu İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, Türk Din Musikisi Anabilim Dalında öğretim görevlisiyim. Ayrıca Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Türk Müziği Anabilim Dalı, Devlet Konservatuvarında doktora öğrencisiyim. Doktora çalışmamda: İslam dünyasında Süleyman Çelebinin yazmış olduğu “Vesilet’ün-Necat” adlı Mevlid-i Şerif’inin geçmişteki geleneğini ve günümüzde bu geleneğin nasıl değişikliğe uğradığını araştıracağım. Ayrıca Osmanlı Devleti’nin son zamanlarındaki meşhur mevlidhanların ses kayıt icralarını bulmaya çalışacağım. Bu kayıtları, Cumhuriyet döneminde mevlid icrası olan mevlidhanlarla karşılaştırarak mevlid icrasının nasıl değişikliğe uğradığını araştırmaya çalışacağım. Geçmişimizin önemli bir mirası olan Mevlid icrasının günümüzde de aslına yakın bir şekilde yaşatılması hususunda doktora aşamasında yapılacak bu çalışmayı oldukça önemsiyoruz.

Araştırmamın bu aşamasında Türk Din Musikisi Tarihi ve icrası ile ilgili değerli çalışmaları olan üstadlarımızla bir görüşme formu doldurulması gerekmektedir. Araştırmam boyunca toplayacağım verilerin geçerlilik ve güvenilirliğinin sağlanabilmesi açısından sesli çekim yapılacaktır. Bu kayıtlar yalnızca yapacağım bilimsel çalışmalarda veri olarak kullanılacaktır. Katılımcıların talepleri doğrultusunda alınan kayıtlar bilimsel çalışmalar tamamlandıktan sonra silinebilecektir. Bana ayırmış olduğunuz vakitten dolayı teşekkür ederim. Size verdiğim sözleri tutacağıma ve araştırmama tamamen gönüllü olarak katıldığınıza dair bu sözleşmeyi karşılıklı olarak imzalamamız gerekmektedir.

Araştırmama gösterdiğiniz ilgi ve katkılarınızdan dolayı tekrar teşekkür eder başarılar dilerim.

Görüşmenin yapıldığı;

Tarih : 23.04.2017 Saat: 18:00 Yer: Başkent Öğretmenevi / Ankara

Görüşme yapılan kişinin:

Adı ve Soyadı : Yard.Doç.Dr. Nuri ÖZCAN

İmzası :

Görüşme yapan araştırmacının:

Adı ve Soyadı : Mustafa YILDIRIM

İmzası :

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : Yıldırım Mustafa
Uyruğu : T.C.

Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	Gazi Üniversitesi Türk Müziği Bölümü	2016
Lisans	Selçuk Üniversitesi İngilizce Öğretmenliği	1999
Lise	Konya İmam Hatip Lisesi	1992

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2015-2021	NEÜ İlahiyat	Öğretim Görevlisi
2002-2015	MEB	İngilizce Öğretmenliği
1999-2002	Özel Diltaş Lisesi	İngilizce Öğretmenliği

Yabancı Dil

İngilizce

Yayınlar

1. Uluslararası Hakemli Dergilerde Yayımlanan Makaleler:

Yıldırım, M. (2014). Tekke Adabı ile Yetişmiş Bir Bestekar: Hüseyin Sebilci Efendi (Okurlar). *İstem Dergisi*, 12(23), 125-141.

Gönül, M. ve Yıldırım, M. (2017). İslâm Dininde Mûsikîye Karşıt Görüşlere Mûsikî Penceresinden Bir Bakış. *İstem Dergisi*, 15(30), 257-270.

2. Ulusal Bilimsel Toplantılarda Sunulan ve Bildiri Kitaplarında Basılan Bildiriler:

Yıldırım, M. (2017). “Kani Karaca’nın Mevlid icrâlarında Ezgi Güfte Uyumu” [Bildiri]. Özdemir, Şuayip – Gün, Ayşegül. (Yay. Haz.). *Geçmişten Günümüze Uluslararası Dinî Mûsikî Sempozyumu Tam Metin Kitabı*. 03-04 Kasım 2017. Amasya, 167-173.

Hobiler

Müzik







le.ahbv.edu.tr