

2025

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Abdullah Bera KÜRTÜL



T.C.  
ANKARA YILDIRIM BEYAZIT ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**ÖZBEK MÜZİK KÜLTÜRÜNE DAİR BİR İNCELEME VE  
MEVLİD FORMUNUN ÖZBEKİSTAN'DAKİ İCRÂSI  
(BERZENCÎ MEVLİDİ ÖRNEĞİ)**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Abdullah Bera KÜRTÜL**

TÜRK DİN MÛSİKÎSİ ANA BİLİM DALI

Ankara, 2025



T.C.  
ANKARA YILDIRIM BEYAZIT ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**ÖZBEK MÜZİK KÜLTÜRÜNE DAİR BİR İNCELEME VE  
MEVLİD FORMUNUN ÖZBEKİSTAN'DAKİ İCRÂSI  
(BERZENCÎ MEVLİDİ ÖRNEĞİ)**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Abdullah Bera KÜRTÜL**

TÜRK DİN MÜSİKİSİ ANA BİLİM DALI

**Dr. Öğr. Üyesi Ömer SELİMOĞLU**

Ankara, 2025

## ONAY SAYFASI

Abdullah Bera Kürtül tarafından hazırlanan “Özbek Müzik Kültürüne Dair Bir İnceleme ve Mevlid Formunun Özbekistan’daki İcrâsı (Berzencî Mevlidi Örneği)” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından oy birliği ile Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Din Mûsikîsi Anabilim Dalı’nda Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Jüri Üyesi	Kabul / Red	Kurumu	İmza
Prof. Dr. Mehmet TIRAŞCI	Kabul	Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi	
Dr. Öğr. Üyesi Ömer SELİMOĞLU	Kabul	Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi	
Dr. Öğr. Üyesi Sema DİNÇ	Kabul	Hitit Üniversitesi	

Tez Savunma Tarihi: 13.06.2025

Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Din Mûsikîsi Anabilim Dalı’nda Yüksek Lisans tezi olması için şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Prof. Dr. Muhammet Enes KALA  
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü V.

## BEYAN

Gerçekleştirdiğim bu yüksek lisans tez çalışmasının tamamen kendi özgün araştırma ve emeğimle hazırlandığını, çalışmanın planlanmasından yazım aşamasına kadar herhangi bir şekilde patent ve telif haklarına ya da akademik etik kurallarına aykırı bir davranışta bulunmadığımı beyan ederim. Çalışmada yer alan tüm bilgi, veri ve yorumların bilimsel ve etik ilkelere uygun olarak elde edildiğini, çalışmada kullanılan her kaynağa gerektiği şekilde atıf yapıldığımı beyan ederim. 13.06.2025

Abdullah Bera KÜRTÜL

## TEŞEKKÜR

Gerçekleştirdiğim tez çalışmasının hitama ermesi amacıyla benden desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen, birlikte çalıştığımız süre boyunca her daim kibarlığı, inceliği ve kalender kimliği ile içerisinde bulunduğu akademik camiada benim için oldukça özel bir konuma sahip olan çok değerli danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Ömer Selimoğlu hocama canugönülden teşekkürlerimi ve şükranlarımı sunarım. Bununla birlikte lisans eğitimim boyunca müzikal ve akademik birikim anlamında bana değerli bilgiler aşıl原因an hocalarıma teşekkür ediyorum. Aynı zamanda yüksek lisans eğitimim süresince 2210-A Yurtiçi Yüksek Lisans Burs Programı sayesinde bana sağlanan maddi destekten dolayı da TÜBİTAK kurumuna teşekkür ederim.

Tez çalışmam için gerekli saha araştırması için bana konaklama desteği sağlayan ve araştırmam sırasında bana her zaman destek olan Özbekistan Devlet Sanat ve Medeniyet Enstitüsü'nde görevli Prof. Dr. Ma'rufjon Yuldashev, Kamoliddin Sunnatillaev ve Izzat Yuldashev hocalarıma çok teşekkür ediyorum. Ek olarak literatürde bulunan son derece önemli kaynaklara erişebilmemi sağlayan saygıdeğer müzikolog Dr. Alexander Djumaev'e teşekkür ediyorum. Aynı zamanda saha çalışması için bana yol gösteren ve bu süreçte rehberlik eden, Özbekistan Uluslararası İslâm Akademisi öğrencisi sevgili dostum Shukrulloh Mevlon'a çok teşekkür ediyorum.

Hayatın her alanında varlıklarını ve dualarını sürekli hissettiğim ve hissedeceğim değerli babam ve annem Prof. Dr. İbrahim Kürtül ve Leyla Kürtül'e, yine hayatın her alanında beni her anlamda destekleyen değerli ablam Uzm. Psk. Erva Kürtül ve değerli abim Hayreddin Revaha Kürtül'e, bana hayatım boyunca sağladıkları tüm imkânlardan dolayı, asla yeterli olamayacak olan sonsuz bir şükran ve teşekkür borçluyum.

Son olarak ince ruh ve zarafet sahibi, gönül iklimimin biricik çiçeği, varlık ve gayb âlemimin dibacesi sevgili hanımım, mehlikâm ve ruh-u revânım udî sanatkâr Melahat Şevval Kürtül'e ve onu yetiştiren kıymetli kayınbabam Yakup Köse ve kayınvalidem Perihan Şeyma Köse'ye, ayrıca tez yazım sürecim boyunca destekleri ile yanımda olan Zeynep Gülbeyaz Meydaneri'ne her daim gösterdikleri teveccühten dolayı asla yeterli olamayacak bir şükran ve muhabbet borçluyum.

## ÖZET

### Özbek Müzik Kültürüne Dair Bir İnceleme ve Mevlid Formunun Özbekistan'daki İcrâsı (Berzencî Mevlidi Örneği)

Bu tez çalışmasında Özbek millî müzik kültürünü meydana getiren unsurlar içerisinde bulunan mevlid formunun Özbekistan'da törensel ve müzikal bağlamda ne şekilde icrâ edildiğinin tespit edilmesi amaçlanmıştır.

Nitel bir özellik göstermekle birlikte etnografik ve tarihi bir araştırma desenine sahip olan çalışmada gözlem, görüşme ve doküman inceleme yöntemleri kullanılmıştır. Gözlem ve görüşme teknikleri, çalışmanın örneklemeine uygun olarak Özbekistan'ın Andican şehrinde icrâ edilen mevlid merasimine katılım yoluyla gerçekleştirilen saha araştırması kapsamında uygulanmıştır. Söz konusu merasimde icrâ edilen mevlid ile ilgili bilgiler de dâhil olmak üzere Özbek millî müzik kültürünü meydana getiren unsurların tespiti için kullanılan doküman inceleme yöntemi de çalışma için gerekli olan nitel veri toplama yöntemleri içerisinde yer almaktadır.

Çalışmanın birinci bölümünde mevlidin Türk İslâm kültürü içerisindeki yerine dair bulgular yer almaktadır. İkinci bölümde, Özbek müzik kültürünü şekillendiren unsurlar ele alınmıştır. Bölüm içerisinde; Özbek müziğinin tarihsel süreci, Özbek halk müziği ve klasik müzik türleri, usulleri, enstrümanları ve bu gelenekte öne çıkan icrâcı ile müzikologların katkıları ele alınmaktadır. Ayrıca dinî mûsikînin Orta Asya'da geçirmiş olduğu tarihî süreç ve Özbek müziği içerisindeki yeri hakkında bilgilendirmeler de bu bölümde okuyucu ile paylaşılmıştır. Üçüncü bölümde mevlid geleneğinin Özbekistan'daki yeri ve Özbekistan'da icrâ edilen mevlidler hakkındaki bulgular bulunmaktadır. Bölümün sonunda çalışmanın örnekleminde yer alan bahir ve bölüm icrâlarının Türk müziği makamları ile benzerlikleri tespit edilmiştir. Çalışmanın sonucunda, mevlid formunun Özbekistan'da kendine özgü bir merasim ve özgün bir müzikal üslupla icrâ edildiği tespit edilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Berzencî Mevlidi, Dinî Mûsikî, Özbek Müziği, Türk Müziği.

## ABSTRACT

### **A Study on Uzbek Music Culture and the Performance of the Mawlid Form in Uzbekistan (An Example of the Mawlid al-Barzanji)**

This thesis aims to examine how the mawlid form, one of the components constituting the Uzbek national music culture, is performed in Uzbekistan within ceremonial and musical contexts.

Although the study has a qualitative nature, it employs an ethnographic and historical research design, utilizing observation, interview, and document analysis methods. The observation and interview techniques were applied during field research conducted by attending a mawlid ceremony held in the city of Andijan, Uzbekistan, in accordance with the sample of the study. As part of the data collection process, document analysis was also used to identify elements that form the Uzbek national music culture, including information related to the mawlid performed during the aforementioned ceremony. This method is among the essential qualitative data collection tools employed in the study.

The first chapter of the study presents findings on the place of the mawlid tradition within Turkish-Islamic culture. The second chapter explores the key components that shape Uzbek music culture. This section discusses the historical development of Uzbek music, its folk and classical genres, rhythmic patterns (*usul*), instruments, and the contributions of prominent performers and musicologists within this tradition. Furthermore, it provides insights into the historical development of religious music in Central Asia and its position within Uzbek music. The third chapter focuses on the status of the mawlid tradition in Uzbekistan and presents findings on the mawlids performed there. At the end of the chapter, similarities between the musical sections (*bahirs*) and passages found in the sample and the maqams of Turkish music are identified. As a result of the study, it has been concluded that the mawlid form in Uzbekistan is performed with a distinctive ceremonial structure and a unique musical style.

**Keywords:** Mawlid al-Barzanji, Religious Music, Uzbek Music, Turkish Music.



## İÇİNDEKİLER

ONAY SAYFASI.....	i
BEYAN .....	ii
TEŞEKKÜR .....	iii
ÖZET .....	iv
ABSTRACT .....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
ŞEKİLLER DİZİNİ .....	viii
TABLolar DİZİNİ.....	xii
GİRİŞ.....	1
1. Araştırmanın Amacı ve Önemi .....	2
2. Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları .....	2
3. Araştırmanın Yöntemi .....	3
4. Araştırmanın Evren ve Örneklemi .....	5
5. Araştırmanın Problem Cümlesi .....	5
6. Araştırmanın Alt Problemleri .....	5
7. İlgili Literatür.....	6
BİRİNCİ BÖLÜM.....	13
1. TÜRK İSLÂM KÜLTÜRÜNDE MEVLİD KAVRAMI.....	13
1.1. Tarihsel Süreç İçerisinde Mevlid ve Mevlid Törenleri.....	13
1.2. Türk Edebiyatı İçerisinde Mevlid .....	14
1.3. Türk Din Mûsikîsi İçerisinde Mevlid .....	15
1.3.1. İcrâ Edilen Mevlid Bahirleri ve Bahirlerin İcrâ Edildiği Makamlar .....	17
İKİNCİ BÖLÜM .....	21
2. ÖZBEK MÜZİĞİ .....	21
2.1. Özbek Müziği Türleri .....	24
2.1.1. Özbek Halk Müziği .....	24
2.1.2. Özbek Klasik Müziği .....	32
2.2. Özbek Müziğinde Usul .....	66
2.3. Özbek Müziği Enstrümanları .....	71

2.3.1. Vurmalı Enstrümanlar .....	71
2.3.2. Üflemeli Enstrümanlar .....	78
2.3.3. Yaylı Enstrümanlar .....	91
2.3.4. Telli Enstrümanlar.....	97
2.4. Özbek Müziği Kültüründeki Önemli Mûsikîşinaslardan Örnekler.....	113
2.4.1. Mevlânâ Necmeddin Kevkebî Buhârî (Mavlonon Najmiddin Kavkabiyy Buxoriyy) (d.1473-ö.1532).....	114
2.4.2. Dervîş Ali Çengî (Darvîsh Ali Changiyy) (d.?-ö.?).....	116
2.4.3. Kamil Harezmi (Kamil Xorazmiyy) (d.1825-ö.1899).....	119
2.4.4. Ata Celal Nasirov (Otajalol Nosirov) (d.1845-ö.1928).....	123
2.4.5. Hacı Abdülaziz Abdurasulov (Hoji Abdulaziz Abdurasulov) (d.1852-ö.1936) .....	125
2.4.6. Molla Toyçu Taşmuhammedov (Mulla To'ychi Toshmuhammedov) (d.1868- ö.1943) ..	127
2.4.7. Yunus Recebî (Yunus Rajabiyy) (d.1897-ö.1976).....	130
2.4.8. Kamilcan Ataniyazov (Kamiljon Otaniyozov) (d.1917-ö.1975).....	135
2.4.9. Turgun Alimatov (Turg'un Alimatov) (d.1921-ö.2008).....	136
2.4.10. Rasulkârî Mamadaliyev (Rasulqori Mamadaliyev) (d.1928-ö.1976) .....	138
2.5. Dinî Mûsikînin Orta Asya'da Geçirmiş Olduğu Tarihî Süreç ve Özbek Müziği İçerisindeki Yeri .....	141
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	156
3. ÖZBEKİSTAN'DA MEVLİD GELENEĞİ.....	156
3.1. Cafer bin Hasan bin Abdülkerîm el-Berzencî (d.?-ö.?).....	159
3.2. Cafer bin Hasan bin Abdülkerîm el-Berzencî'nin el-Ikdü'l-Cevher fî Mevlidi'n- Nebiyi'l-Ezher İsimli Eseri .....	162
3.2.1. el-Ikdü'l-Cevher fî Mevlidi'n-Nebiyi'l-Ezher'de Bulunan Bahirlerin İçerikleri .....	167
3.2.2. el-Ikdü'l-Cevher fî Mevlidi'n-Nebiyi'l-Ezher'in İcrâsı.....	180
SONUÇ VE ÖNERİLER .....	218
KAYNAKÇA .....	226

## ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1. Buzruk Makamı Ses Dizisi .....	47
Şekil 2. Rost Makamı Ses Dizisi .....	48
Şekil 3. Navo Makamı Ses Dizisi.....	48
Şekil 4. Dugoh Makamı Ses Dizisi .....	48
Şekil 5. Segoh Makamı Ses Dizisi .....	48
Şekil 6. Iroq Makamı Ses Dizisi.....	48
Şekil 7. Aksatma Usulü .....	67
Şekil 8. Gül Oyun Usulü .....	67
Şekil 9. Çar Kars Usulü.....	67
Şekil 10. Buzruk Tasnifi Adlı Eserde Kullanılan Tasnif Usulü.....	69
Şekil 11. Rost Tasnifi Adlı Eserde Kullanılan Tasnif Usulü .....	70
Şekil 12. Navo Tasnifi Adlı Eserde Kullanılan Tasnif Usulü .....	70
Şekil 13. Dugoh Tasnifi Adlı Eserde Kullanılan Tasnif Usulü.....	70
Şekil 14. Segoh Tasnifi Adlı Eserde Kullanılan Tasnif Usulü.....	70
Şekil 15. Iroq Tasnifi Adlı Eserde Kullanılan Tasnif Usulü .....	70
Şekil 16. Doirannın Yan Taraftan Çekilen Fotoğrafi .....	73
Şekil 17. Doirannın Ön Taraftan Çekilen Fotoğrafi.....	74
Şekil 18. Safoil .....	75
Şekil 19. Safoil .....	75
Şekil 20. Nağara .....	76
Şekil 21. Nağara .....	76
Şekil 22. Qayroq.....	77
Şekil 23. Ney .....	79
Şekil 24. Ney .....	79
Şekil 25. Sol Tarafta Doira İle Birlikte Duvara Asılı Şekilde Duran İki Adet Kurrenay ...	81
Şekil 26. Bir Kurrenay İcrâcısı Fotoğrafi .....	81
Şekil 27. Zurna .....	83
Şekil 28. Zurna .....	83
Şekil 29. 1872 Yılı Civarında Çekilmiş Bir Koşney İcrâcısı Fotoğrafi .....	85

Şekil 30. Koşney .....	85
Şekil 31. Farklı Büyüklüklerdeki Balabanlar .....	87
Şekil 32. Şan Kopuz .....	88
Şekil 33. Farklı Büyüklüklerdeki Şan Kopuzlar .....	88
Şekil 34. Ghajir Ney .....	89
Şekil 35. Sıbızgı .....	90
Şekil 36. Shullovuq .....	90
Şekil 37. Kopuz .....	92
Şekil 38. Kopuz .....	92
Şekil 39. Gıcccek .....	94
Şekil 40. Bir Gıcccek İcrâcısı .....	94
Şekil 41. 5 Telli Bir Sato .....	96
Şekil 42. Turgun Alimatov'un (Sağda) Sato, Oğlu Alişer Alimatov'un (Alisher Alimatov) (Solda) Tanbur İcrâ Ederken Çekilen Fotoğrafi .....	96
Şekil 43. Kaşgar Rebabı .....	98
Şekil 44. Kaşgar Rebabı .....	98
Şekil 45. Afgan Rebabı .....	100
Şekil 46. Afgan Rebabı .....	100
Şekil 47. Sedef İşlemeli Bir Tanburun Gövde Bölümü .....	103
Şekil 48. Tanbur .....	103
Şekil 49. Dutar .....	105
Şekil 50. 1943 Yılında Çekildiği İfade Edilen Bir Dutar İcrâcısı ve Dutarın Fotoğrafi ...	106
Şekil 51. Çeng .....	108
Şekil 52. Sedef İşlemeleri ile Çeng ve Yan Tarafında Bulunan Burgular .....	108
Şekil 53. Dombra .....	110
Şekil 54. Sapına Süs Takılmış Farklı Bir Dombra .....	110
Şekil 55. Kanun .....	112
Şekil 56. Ud .....	113
Şekil 57. Derviş Ali Çengî'nin Risâlelerinden Bir Sayfa .....	119
Şekil 58. Kamil Harezmî .....	122
Şekil 59. 19. ve 20. Yüzyıl Arasında Harezm Tanbur Çiziği Notasyonu ile Yazılan Şeşmakam Kitabı .....	123
Şekil 60. Ata Celal Nasırov .....	125
Şekil 61. Hacı Abdülaziz Abdurasulov .....	127

<b>Şekil 62.</b> Molla Toycu Taşmuhammedov .....	129
<b>Şekil 63.</b> Yunus Recebî (Soldan İkinci Sırada), Arkadaşları ve Hacı Abdülaziz Abdurasulov'un (Soldan Üçüncü Sırada) 1923-1926 Yılları Arasında Semerkant'ta Çekilmiş Fotoğrafi .....	133
<b>Şekil 64.</b> Yunus Recebî .....	134
<b>Şekil 65.</b> 1920'li Yıllarda Abdurrahman (Abdurahmon) İsminde Bir Usta Tarafından İmal Edilen ve Yunus Recebî Tarafından Kullanılan Dutar .....	134
<b>Şekil 66.</b> Özbekistan Cumhuriyeti Medeniyet ve Spor Bakanlığı'na Ait Olan Kamilcan Ataniyazov'un Fotoğrafi.....	136
<b>Şekil 67.</b> Turgun Alimatov'un (Sağda) Sato, Oğlu Alişer Alimatov'un (Solda) Tanbur İcrâ Ederken Çekilen Fotoğrafi.....	138
<b>Şekil 68.</b> Özbekistan'da Ohang Media Tarafından Çıkarılmış Olan ve Rasulkârî Mamadaliyev'in İcrâ Ettiği Eserlerden Oluşan 80 Eserlik Albüm. Albümün Kapak Fotoğrafında Rasulkârî Mamadaliyev'in Fotoğrafi Bulunmaktadır .....	140
<b>Şekil 69.</b> El Yazması Berzencî Mevlidi'nin Kapağı .....	165
<b>Şekil 70.</b> El Yazması Berzencî Mevlidi'nden Bir Sayfa .....	165
<b>Şekil 71.</b> Birinci Bahrin İcrâsının Birinci Sayfası .....	182
<b>Şekil 72.</b> Birinci Bahrin İcrâsının İkinci Sayfası.....	183
<b>Şekil 73.</b> İkinci Bahrin İcrâsının Birinci Sayfası.....	184
<b>Şekil 74.</b> İkinci Bahrin İcrâsının İkinci Sayfası .....	185
<b>Şekil 75.</b> İkinci Bahrin İcrâsının Üçüncü Sayfası .....	186
<b>Şekil 76.</b> Üçüncü Bahrin İcrâsının Birinci Sayfası.....	187
<b>Şekil 77.</b> Üçüncü Bahrin İcrâsının İkinci Sayfası .....	188
<b>Şekil 78.</b> Dördüncü Bahrin İcrâsının Birinci Sayfası .....	189
<b>Şekil 79.</b> Dördüncü Bahrin İcrâsının İkinci Sayfası.....	190
<b>Şekil 80.</b> Dördüncü Bahrin İcrâsının Üçüncü Sayfası.....	191
<b>Şekil 81.</b> Beşinci Bahrin İcrâsının Birinci Sayfası .....	192
<b>Şekil 82.</b> Beşinci Bahrin İcrâsının İkinci Sayfası.....	193
<b>Şekil 83.</b> Salavât Bölümünün İcrâsı .....	194
<b>Şekil 84.</b> Selam Bölümünün İcrâsı .....	194
<b>Şekil 85.</b> Mahallü'l-Kıyâmın İcrâsının Birinci Sayfası.....	196
<b>Şekil 86.</b> Mahallü'l-Kıyâmın İcrâsının İkinci Sayfası.....	197
<b>Şekil 87.</b> Mahallü'l-Kıyâmın İcrâsının Üçüncü Sayfası .....	198
<b>Şekil 88.</b> Mahallü'l-Kıyâmın İcrâsının Dördüncü Sayfası.....	199

Şekil 89. Mahallü'l-Kıyâmın İcrâsının Beşinci Sayfası.....	200
Şekil 90. Mahallü'l-Kıyâmın İcrâsının Altıncı Sayfası.....	201
Şekil 91. Altıncı Bahrin İcrâsının Birinci Sayfası.....	202
Şekil 92. Altıncı Bahrin İcrâsının İkinci Sayfası.....	203
Şekil 93. Yedinci Bahrin İcrâsının Birinci Sayfası .....	204
Şekil 94. Yedinci Bahrin İcrâsının İkinci Sayfası .....	205
Şekil 95. Yirminci Bahrin İcrâsının Birinci Sayfası.....	206
Şekil 96. Yirminci Bahrin İcrâsının İkinci Sayfası .....	207
Şekil 97. Yirminci Bahrin İcrâsının Üçüncü Sayfası .....	208
Şekil 98. Yirmi Birinci Bahrin İcrâsının Birinci Sayfası .....	209
Şekil 99. Yirmi Birinci Bahrin İcrâsının İkinci Sayfası .....	210
Şekil 100. Yirmi Birinci Bahrin İcrâsının Üçüncü Sayfası .....	211
Şekil 101. Yirmi Birinci Bahrin İcrâsının Dördüncü Sayfası .....	212
Şekil 102. Dua Bahrinin İcrâsının Birinci Sayfası .....	213
Şekil 103. Dua Bahrinin İcrâsının İkinci Sayfası .....	214
Şekil 104. Dua Bahrinin İcrâsının Üçüncü Sayfası.....	215
Şekil 105. Dua Bahrinin İcrâsının Dördüncü Sayfası .....	216
Şekil 106. Dua Bahrinin İcrâsının Beşinci Sayfası .....	217

## TABLÖLAR DİZİNİ

<b>Tablo 1.</b> Buzruk Makamı İçerisinde Yer Alan Dallar ve Bu Dallar İçerisinde Yer Alan Küyler .....	42
<b>Tablo 2.</b> Rost Makamı İçerisinde Yer Alan Dallar ve Bu Dallar İçerisinde Yer Alan Küyler .....	43
<b>Tablo 3.</b> Navo Makamı İçerisinde Yer Alan Dallar ve Bu Dallar İçerisinde Yer Alan Küyler .....	44
<b>Tablo 4.</b> Dugoh Makamı İçerisinde Yer Alan Dallar ve Bu Dallar İçerisinde Yer Alan Küyler .....	45
<b>Tablo 5.</b> Segoh Makamı İçerisinde Yer Alan Dallar ve Bu Dallar İçerisinde Yer Alan Küyler .....	46
<b>Tablo 6.</b> Iroq Makamı İçerisinde Yer Alan Dallar ve Bu Dallar İçerisinde Yer Alan Küyler .....	47

## GİRİŞ

Dünya üzerindeki toplumlar, tarihsel süreç içerisinde birbirlerinden farklı müzik kültürleri meydana getirmiştir. Bu kültürlerin zamanla farklı ses sistemleri, icrâ üslupları ve kullanılan enstrüman çeşitliliği gibi müzikal unsurlar açısından birbirinden ayrıldığı görülmektedir. Özbek müzik kültürünün de söz konusu kültürler içerisinde yer aldığı ifade edilebilir.

Oldukça köklü bir geçmişe sahip olan Özbek müziği (“O‘zbekiston musiqasi”, 2024), Orta Asya’nın tarihsel, coğrafi ve kültürel dokusuyla şekillenen zengin bir kültür mirasını barındırmaktadır. Özbekistan toprakları, tarih boyunca birçok medeniyete ev sahipliği yapmış ve bu durum, Özbek müziğinin hem yerel hem de çevre kültürlerden etkilenerek oldukça zengin katmanlı bir yapıya sahip olmasına zemin hazırlamıştır.

Özbek müziği, geleneksel halk müziği örneklerinden klasik müzik formlarına, dinî mûsikî öğelerinden çağdaş müzikal türlere kadar geniş bir çeşitliliği bünyesinde barındırmaktadır. Halk müziğine ait formların yanı sıra özellikle şeşmakam (shashmaqom) gibi Özbek klasik müziğine ait unsurlar uzun yıllar boyunca korunmuş ve Özbek millî müzik kültürünün meydana gelmesinde büyük rol oynamıştır. Aynı şekilde kendilerine has icrâ biçimleri ve üslupları açısından Özbek müziğinde son derece önemli bir yere sahip olan; dutar (dutor), tanbur ve ney (nay) gibi enstrümanlar da Özbek müziğinin kimliğini oluşturan temel öğeler arasında bulunmaktadır.

Güncel akademik Özbek müziği literatüründe tam manasıyla bir sınıflandırmaya tabi tutulmadığı anlaşılabilir olan dinî mûsikîye ait öğelerin Özbek müziği kültürü içerisinde son derece önemli bir yere sahip olduğu ifade edilebilir. Ezân ve salâ gibi dinî mûsikî formlarının Özbekistan’daki icrâsı ile Özbek halk müziği ve klasik müziği içerisinde yer alan dinî mûsikî öğeleri, Özbek müzik kültüründe dinî unsurların varlığını ortaya koymakta ve bunların tespit edilebileceğini göstermektedir.

Söz konusu öğelere ve formlara ek olarak dinî mûsikî formları arasında bulunan mevlid formu da Özbekistan’da icrâ edilmektedir. Yukarıda da ifade edildiği üzere Özbekistan’ın tarihsel süreçte birçok medeniyete ev sahipliği yaptığı bilinmektedir. Bu



süreçte farklı medeniyetlerle kurulan yakın ilişkilerin, zamanla çeşitli mevlid metnlerinin ülkenin belli bölgelerinde birbirinden değişik şekillerde icrâ edilmesine zemin hazırladığı ifade edilebilir. Söz konusu mevlid metinlerinden birisi de Berzencî Mevlidi olarak da bilinen *el-Ikdü'l-Cevher fî Mevlidi'n-Nebiyyi'l-Ezher* isimli mevliddir. Uzun bir geçmişe ve icrâ geleneğine sahip olduğu belirtilebilecek olan *el-Ikdü'l-Cevher fî Mevlidi'n-Nebiyyi'l-Ezher*'in müzikal anlamda Özbekistan'da ne şekilde icrâ edildiği de gerek Özbek müziği açısından gerekse de dinî mûsikî sahası çerçevesinde dikkate değer bir husustur.

## 1. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu araştırmanın amacı Özbek millî müzik kültürünü meydana getiren unsurlar içerisinde bulunan mevlid formunun Özbekistan'da törensel ve müzikal bağlamda ne şekilde icrâ edildiğinin tespit edilmesidir. Araştırma, mevlid formu da dâhil olmak üzere Türk ve Özbek müzik kültürlerinde yer alan unsurların karşılıklı bir şekilde incelenbilmesine zemin hazırlayarak; Türk müziği, Türk din mûsikîsi, Özbek müziği, müzikoloji ve etnomüzikoloji gibi alanlarda gerçekleştirilecek yeni araştırmalar için bir temel oluşturabilmesi ve bu alanlara bilgiler sunabilmesi açısından önem arz etmektedir.

## 2. Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları

Araştırmanın kapsamı, Özbek halk müziği ve Özbek klasik müziğinde yer alan formlar da dâhil olmak üzere Özbek müziğinin tarihsel oluşum süreci, Özbek müziğinde kullanılan enstrümanlar ve Özbek millî müzik kültürü için önemli olan üstat sanatçılardan oluşmaktadır. Bunlarla birlikte Berzencî Mevlidi olarak da bilinen *el-Ikdü'l-Cevher fî Mevlidi'n-Nebiyyi'l-Ezher*, eserin müellifi, eser içerisindeki bahirlerin içerikleri ve eserin Özbekistan'daki icrâsı; Özbek müziğiyle ilgili geniş bir bilgi birikimi ile bağlantılı olacak şekilde araştırma kapsamı içerisinde önemli bir yer tutmaktadır.

Araştırma, Özbek müziği ve *el-Ikdü'l-Cevher fî Mevlidi'n-Nebiyyi'l-Ezher* isimli eser ile birlikte eserin müellifi hakkında taranmış literatürden elde edilebilmiş olan bulgular ile sınırlıdır. Aynı şekilde çalışma Özbekistan'da icrâ edilen çeşitli mevlid eserleri içerisinden, zaman yetersizliği ve önemli kaynaklara erişim problemleri gibi sebeplerden ötürü sadece *el-Ikdü'l-Cevher fî Mevlidi'n-Nebiyyi'l-Ezher* isimli mevlidin, Özbekistan'ın Andican isimli şehrindeki icrâsı ile sınırlandırılmıştır. Andican'ın Özbekistan'da tasavvufi geleneklerin ve dinî eğitimin güçlü bir şekilde yaşatıldığı önemli bir merkez olması da araştırma sınırlılığının belirlenmesinde rol oynamıştır.

### 3. Araştırmanın Yöntemi

Bu araştırmada nitel veri toplama yöntemlerinden olan gözlem, görüşme ve doküman inceleme yöntemlerinin kullanılması, araştırmaya doğrudan bir şekilde nitel bir araştırma olma özelliği kazandırmaktadır. Nitel araştırmalar; gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma olarak tanımlanabilir (A. Yıldırım & Şimşek, 2011, s. 37).

Araştırmada kullanılan nitel veri toplama yöntemlerinden ilki doğrudan gözlem yöntemidir. Doğrudan gözlem yönteminin ne şekilde gerçekleştirilmesi gerektiği şu şekilde tanımlanmaktadır:

Doğrudan gözlem yönteminde araştırmanın doğal ortamda yapıyor olması ve araştırmacının verilere müdahale edebilecek her türlü etkiden muaf olması gerekmektedir. Kendi yorumunu katmadan yani etki bakımından pasif olmak, verilerin objektif olması açısından yapılır. Bu bakımdan olayı, ortamı ya da durumu tarafsızca gözlemlemek, doğrudan gözlem yönteminde esastır. (Sümbüllü, 2022, s. 166)

Araştırmada kullanılan bir diğer nitel veri toplama yöntemi, görüşme yöntemidir. Sözlü iletişim yolu ile veri toplama tekniği olarak da tanımlanan görüşme yöntemi, çoğunlukla yüz yüze gerçekleştirilse de telefon benzeri anlık resim veya ses aktarımı yapabilen iletişim kanalları ile de gerçekleştirilebilir (Karasar, 2012, s. 165).

Araştırmada kullanılan son nitel veri toplama yöntemi de doküman inceleme yöntemidir. Bu yöntem de bir vaka ya da durum hakkında bilgi edinilebilecek olan yazılı materyallerin incelenerek araştırma problemi ile ilgili görüş, fikir ve düşüncelerin analizini kapsayan yöntem (Sümbüllü, 2022, s. 169) olarak tanımlanmaktadır.

Araştırma için kullanılacak en uygun nitel araştırma desenleri etnografik araştırma ve tarihsel araştırma olarak belirlenmiştir. “Nitel araştırma deseni, araştırmanın yaklaşımını belirleyen ve çeşitli aşamalarının bu yaklaşım çerçevesinde tutarlı olmasına rehberlik eden bir strateji olarak tanımlanabilir” (A. Yıldırım & Şimşek, 2011, s. 69). Bu desenler içerisinde yer alan etnografik araştırma deseni ise bir grup insanın kültürlerinin veya kültürel olaylarının keşfi ve tanımlanması ile ilgili çalışmalar (Aytemur, 2022, s. 239) olarak tarif edilmektedir. Bir diğer nitel araştırma deseni olan tarihsel araştırma ise kısaca

geçmişte yaşanmış olayların tanımlanması veya açıklanması olarak (Chigbu, 2019, s. 6) tarif edilmektedir.

Araştırmanın modeli, araştırmanın koşulları gereğince tarama modeli olarak belirlenmiştir. Araştırma modeli, araştırmanın amacına uygun ve ekonomik olarak verilerin toplanması ve çözümlenebilmesi amacıyla gerekli koşulların düzenlenmesidir (Selltiz vd., 1959, s. 50, akt., Karasar, 2012, s. 76). Tarama modelleri ise geçmişte veya halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımı olarak tanımlanmaktadır (Karasar, 2012, s. 77).

Çalışma için belirlenmiş olan nitel veri toplama yöntemleri, çalışmanın doğası gereğince Özbekistan özelinde bir saha çalışması gerçekleştirilmesini gerektirmektedir. Bu doğrultuda 5 Aralık 2023 ile 28 Aralık 2023 tarihleri arasında Taşkent'te, Özbekistan Devlet Sanat ve Medeniyet Enstitüsü (O'zbekiston Davlat San'at va Madaniyat Instituti) tarafından misafir edilerek; Özbek müziği hakkında detaylı bilgilere erişebilme, birincil ve ikincil kaynaklara ulaşma ve alanda uzman öğretim üyeleriyle görüşme imkânı sağlanmıştır.

Tezin yazımında Özbekçe kaynaklara sıklıkla başvurulmuştur. Dolayısıyla çalışmada terim kullanımında tutarlılığı sağlamak ve okuyucunun metni daha kolay takip edebilmesini temin etmek amacıyla belirli ilkelere bağlı kalınmıştır. Türkçe karşılığı bulunan terimler, metin içerisinde ilk kez kullanıldıkları yerde ve bölüm başlıklarında parantez içinde Özbek kaynaklarda yer alan şekliyle verilmiş, devamında ise terimlerin yalnızca Türkçe yazımları kullanılmıştır. Ancak makamlarda olduğu gibi Türkçe'de karşılığı olsa da terim anlamı itibarıyla ilgili kavramı tam olarak yansıtmadığı düşünülen bazı ifadeler, alan yazınındaki kullanımla uyumlu olacak şekilde orijinal (Özbekçe) biçimleriyle metne dâhil edilmiştir. Türkçe'de doğrudan karşılığı bulunmayan terimler ise yine Özbek kaynaklarda yer aldıkları şekliyle kullanılmıştır. Müzik eserleri ve kitap adları ise, akademik yazım kurallarına uygun olarak italik biçimde gösterilmiştir. Bu yöntemle terminolojik tutarlılık gözetilmiş, aynı zamanda kavramların bağlamsal anlam derinliğinin korunmasına özen gösterilmiştir.

Bunların yanı sıra 28 Aralık 2023 tarihinde Özbekistan'ın Andican isimli şehrinde bulunan bir tekkede düzenlenen mevlid merasimine katılmak suretiyle *el-Ikdü'l-Cevher fi Mevlidi'n-Nebiyi'l-Ezher* isimli mevlid eserinin ne şekilde icrâ edildiğinin anlaşılabilmesi ve tez metnine aktarılabilmesi amacıyla gönüllü ve yazılı izin dâhilinde ses kaydı alınmıştır. Mahremiyet ve gizlilik unsurları içermeyen ve tekkede bulunan farklı kişiler tarafından icrâ edilen mevlide ait ses kayıtları, araştırmanın ilerleyen süreci içerisinde analiz edilerek Arel-

Ezgi-Uzdilek sistemine göre notaya alınmıştır. Mevlidin uzun yıllar boyunca geleneksel olarak icrâ edildiği tekkede elde edilen ses kayıtlarından dikte edilen notalar, Özbekistan’da mevlid icrâsının müzikal anlamda ne şekilde gerçekleştiğinin anlaşılabilmesi amacıyla tez çalışmasına eklenmiştir.

*el-Ikdü'l-Cevher fî Mevlidi'n-Nebiyi'l-Ezher* adlı mevlid eseri, farklı dönem ve coğrafyalarda çok sayıda kez basılmış olup, bu baskılar arasında bahir sayıları bakımından çeşitli farklılıklar gözlemlenmektedir. Bu nedenle, çalışmada kullanılan bahir numaralarının belirlenmesinde güncel literatürle uyumlu bir yaklaşım benimsenmiş ve Özbekistan’da erişilebilen en güncel baskıya ulaşılmaya özen gösterilmiştir. Bu baskı 2016 yılında Sharq Yayıncılık-Basım Anonim Şirketi tarafından basılmış olan *Mevlidü'n-Nebî* isimli eserdir. Söz konusu baskı esas alınarak metindeki bahir numaralandırmaları yapılmış, böylece eserin Özbekistan’daki icrasını konu edinen bu tez çalışmasının hedefleri doğrultusunda sistemli bir yapı izlenmeye çalışılmıştır.

#### **4. Araştırmanın Evren ve Örnekleme**

Araştırmanın evreni, Özbek müzik kültürünü meydana getiren tüm unsurlar ile Özbekistan genelinde icrâ edilen mevlid törenlerinin müzikal ve kültürel özelliklerini kapsamaktadır. Araştırmanın örneklemini ise Özbekistan’da icrâ edilen *el-Ikdü'l-Cevher fî Mevlidi'n-Nebiyi'l-Ezher* isimli mevlid eserinin; birinci, ikinci, üçüncü, dördüncü, beşinci, altıncı, yedinci, yirminci, yirmi birinci ve dua bahri ile birlikte salavât, selam ve mahallü'l-kıyâm bölümlerinin Andican şehrindeki icrâsı oluşturmaktadır. Araştırma örnekleminin belirlenmesinde zaman kısıtlamaları ve önemli kaynaklara ulaşım zorlukları gibi faktörlerin etkisi büyük olmuş; ayrıca yapılan saha çalışması sırasında katılım gösterilen mevlid merasiminde yalnızca belirtilen bahir ve bölümlerin icrâ edilmesi de önemli bir rol oynamıştır.

#### **5. Araştırmanın Problem Cümlesi**

Araştırmanın problem cümlesi, “Dinî mûsikînin Orta Asya’da geçirdiği tarihî süreç ve Özbek müziği içerisindeki yeri nedir?” olarak belirlenmiştir.

#### **6. Araştırmanın Alt Problemleri**

Araştırmanın alt problem cümleleri aşağıdaki şekilde belirlenmiştir:

1. “Mevlidin Türk İslâm kültürü içerisindeki yeri nedir?”

2. “Özbek müziği tarihsel süreç içerisinde nasıl bir ilerleme göstermiştir?”
3. “Özbek halk müziği içerisindeki formlar ve bu formların özellikleri nelerdir?”
4. “Özbek klasik müziği içerisindeki formlar ve bu formların özellikleri nelerdir?”
5. “Özbek klasik müziği içerisinde bulunan Buhara Şeşmakamı, Harezmi Makamları ve Fergana-Taşkent Makamları hangi makamlardan müteşekkildir?”
6. “Özbek müziği içerisinde usullerin yeri nedir?”
7. “Özbek müziği içerisinde kullanıldığı tespit edilen enstrümanlar nelerdir ve bu enstrümanlar ne şekilde sınıflandırılmaktadır?”
8. “Özbek müziği kültürünün gelişmesinde rol oynamış önemli müzikîşinasların Özbek müziğine katkıları nelerdir?”
9. “Özbekistan’daki mevlid merasimlerinde icrâ edilen mevlid metinleri nasıl bir tarihsel süreç içerisinde şekillenmiştir?”
10. “Cafer bin Hasan bin Abdülkerîm el-Berzencî’nin Özbekistan’daki mevlid geleneğine katkısı nedir?”
11. “*el-Ikdü’l-Cevher fî Mevlidi’n-Nebiyyi’l-Ezher* isimli eserin bahirlerinde hangi konulardan bahsedilmektedir?”
12. “Özbek müzik kültürünü oluşturan unsurlar içerisindeki mevlid formunun Özbekistan’daki icrâsı, makamsal özellikler bakımından Türk müziği makamları ile ne şekilde benzerlik göstermektedir?”

## 7. İlgili Literatür

İbrohimov (2023) tarafından kaleme alınan *Maqom Asoslari* isimli kitapta makamların tarihi, on iki makam, şeşmakam, şeşmakamın tarihi, şeşmakam içerisindeki küyler (kuy) ve formlar, Harezmi Makamları (Xorazmi maqomlari) ve Fergana-Taşkent Makamları (Farg’ona-Toshkent maqomlari) hakkında geniş bilgilendirmelere yer verilmiştir. Eser notaları ve usul kalıplarının notalarının yer aldığı kitabın son bölümlerinde Özbek müziğinin ünlü müzikîşinas örneklerinden biyografiler de yer almaktadır.

Sayfulloh (2023) tarafından kaleme alınan *Özbekistan’da Mevlid Geleneği* başlıklı kitap bölümü, editörlüğünü Prof. Dr. İsmet Çetin’in yaptığı *Türk Dünyasında Mevlid Geleneği* başlıklı kitapta yer almaktadır. Bölüm; mevlidin tarihi ile birlikte Özbekistan’da

mevlid ve mevlid okutma geleneği konularını ele almıştır. Aynı zamanda Özbekistan’da aktif olarak Cafer el-Berzencî’ye (ö.?) ait *el-Ikdü’l-Cevher fi Mevlidi’n-Nebiyi’l-Ezher* isimli mevlid ile birlikte Molla Yoldaş Törebay oğlu Halveti’ye (ö.1921) ait olan *Mevlîdü’n-Nebi* isimli mevlid eserlerinin icrâ edildiğinden bahsedilmiştir. Bölüm içerisinde ayrıca bu eserlerin içerikleri ve müelliflerin hayatları hakkında da bilgiler mevcuttur.

Ünlü (2023) tarafından kaleme alınan *Peygamber Efendimiz’in Mevlid Kıssası ve Mücezz (Özli) Hayatı* isimli kitap, esasında bir siyer kitabı olarak değerlendirilebilir. Söz konusu eser, çalışma için taranan literatürde rastlanılabilmemiş, *el-Ikdü’l-Cevher fi Mevlidi’n-Nebiyi’l-Ezher* isimli mevlidin Türkçe’ye tam olarak çevrildiği tek eserdir. Toplamda on üç bölümden oluşan kitabın ilk bölümünde *el-Ikdü’l-Cevher fi Mevlidi’n-Nebiyi’l-Ezher*’in Türkçe tercümesi yer almaktadır. Kitabın diğer bölümlerindeki içerik, mevlid eseri ile bağlantılı değildir. Yalnızca ikinci bölümde, *el-Ikdü’l-Cevher fi Mevlidi’n-Nebiyi’l-Ezher*’in birinci bahri Arapça ve Türkçe olarak okuyucunun istifadesine sunulmuştur.

Giyosov (2022) tarafından kaleme alınan *History of Uzbek National Instruments* isimli makalede Özbek müziğinde kullanılan belli başlı enstrümanların yapıldığı malzemeler ve kullanım alanlarının ne olduğuna dair bilgiler verilmiştir. Makale içerisinde hakkında bilgi verilmiş olan enstrümanlar içerisinde; doira, nağara (nog’ora), safoil, qayroq, kaşık (qoshiq), ney, kanun (qonun), rebab (rubob) ve gıccak (g’ijjak) gibi enstrümanlar bulunmaktadır. Bu enstrümanların boyutları ile ilgili bilgiler de makale içerisinde yer almaktadır.

Mirabdullaev (2022) tarafından kaleme alınan *An’anaviy Xonandalik* isimli kitapta geleneksel Özbek müziğinde şarkı söyleme sanatının ne şekilde gerçekleştiği ve tarihsel süreç içerisinde ne şekilde bir gelişim göstermiş olduğu gibi bilgiler bulunmaktadır. Aynı zamanda kitapta, şarkı söyleme sanatının Özbek müziği içerisindeki formlara göre ne şekilde değişim gösterdiği ile birlikte geleneksel şarkıcılık sanatı icrâsı için elzem olan gereksinimlerin neler olduğuna değinilmiştir. Üç ana bölümden oluştuğu anlaşılan kitabın ikinci bölümünde ise Özbek müziğinde yer alan ünlü hanendelerin isimleri ve biyografileri mevcuttur. Bu biyografilerin ardından, kitabın üçüncü bölümü bulunmaktadır. Bu bölümde, Özbek müziğinde yer alan çeşitli bestelerin notaları ve güfteleri bulunmaktadır. Bölümün amacının kitaba sahip olan ve müzikle ilgilenen kişilerin bu eserleri icrâ edebilmesini kolaylaştırmak olduğu söylenebilir.

Djumaev (2021) tarafından kaleme alınan *Maqomat in Uzbekistan, Tajikistan and Central Asia* isimli kitap bölümünde makamların Orta Asya'da bulunan Tacikistan ve Özbekistan gibi ülkelere ne şekilde ele alındığına dair incelemelerde bulunulmuştur. Bölüm, editörleri Prof. Dr. Murat Salim Tokaç ve Prof. Dr. Cenk Güray olan *Anadolu ve Komşu Coğrafyalarda Makam Müziği Atlası* isimli kitabın ikinci cildinde yer almaktadır. Bölümün genişletilmiş özeti Prof. Dr. Cenk Güray ve Dr. Saadettin Kalenderoğlu tarafından yazılmıştır. Bölüm içerisinde makam kavramının Orta Asya'da sahip olduğu terimsel anlamı incelemekle birlikte Orta Asya'da makam kavramının çeşitlerini de okuyucuya aktarmıştır. Özbekistan'da bu çeşitlerin; Buhara Şeşmakamı (Buxoro shashmaqomi), Harezmi Makamları, Harezmi Dutar Makamları (Xorazmi dutor maqomlari), Fergana-Taşkent Makamları ve Özbek Şeşmakamı (Uzbek shashmaqomi) olduğu ifade edilmiştir. Aynı zamanda makamların Orta Asya'da geçirdiği tarihî süreç de okuyucuya aktarılmıştır. Bunların yanı sıra Buhara Şeşmakamı'nın tarihsel gelişim süreci ve içeriği ile birlikte Tacik Şeşmakamı hakkında da okuyucuya bilgiler verilmiştir. Ek olarak kitap bölümünde Harezmi ve Fergana-Taşkent Makamları hakkında bilgilendirmeler de mevcuttur.

Gürdal (2021) tarafından kaleme alınan *Azerbaycan, Özbek ve Uygur Türklerinde Makam Kültürü* isimli kitap bölümünde makam kavramının tanımı ile birlikte söz konusu milletlerin bu kavramı kendi müzik kültürlerinde ne şekilde ele aldıklarından bahsedilmiştir. Bölüm, editörleri Prof. Dr. Murat Salim Tokaç ve Prof. Dr. Cenk Güray olan *Anadolu ve Komşu Coğrafyalarda Makam Müziği Atlası* isimli kitabın ikinci cildinde yer almaktadır. Özbek müziği özelinde de yine makam kavramının ne şekilde ele alındığından bahsedildikten sonra şeşmakamın tarihsel gelişim sürecinden kısaca bahsedilmiştir. İlerleyen bölümde ise şeşmakamın mushkilot ve nasr dallarından ve bu dalların içerisinde bulunan formlar hakkında bilgiler verilmiştir. Bu formların hangi usuller kullanılarak icrâ edildiği de kısa bir şekilde kitap bölümünde yer almaktadır. Kitap bölümü; Azerbaycan, Özbek ve Uygur Türklerinde makam kavramının Anadolu'da olduğundan daha farklı bir şekilde ele alındığı sonucuna varmak suretiyle tamamlanmıştır.

İnazarov (2021) tarafından kaleme alınan *Orta Asya'da Özbek Müzik Kültürünün Ortaya Çıkışı ve Gelişim Sürecine Tarihsel Bir Bakış –Türk Musikisi ile Benzerlik Şekilleri ve Konu Üzerinde Yapılan Çalışmaların Analizi* isimli yüksek lisans tezinin birinci bölümünde Orta Asya'nın etnik müzik kültürünün ortaya çıkma ve gelişim sürecinden bahsedilmiştir. Tezin ikinci bölümünde Özbek müziğinin teorik mirasına kısa bir şekilde değinilmiştir. Üçüncü bölümde de Sovyet Dönemi'nin Özbek müziği ile olan ilişkisine

değnilmiş ve bölümün ilerleyen kısmında Özbek müziğinde kullanılan enstrümanlar sınıflandırılmak suretiyle okuyucuya aktarılmıştır. Tezin son bölümünde ise Özbek müziğinin II. Dünya Savaşı'ndan sonraki değişimi ele alınmıştır. Çalışmanın amacının Özbek milli müziğinin dönemler olarak, ulaşılabilen kaynaklara dayanarak Türkçe'ye çevrilmesi yoluyla incelenmesi olarak tanımlandığı ayrıca ifade edilmiştir.

İbrohimov ve Xudoyev (2018) tarafından kaleme alınan *Musiqa Tarixi* isimli kitap toplamda üç bölümden oluşmaktadır. Bu bölümlerin birincisinde yabancı müzik kültürlerinin tarihinden bahsedilmektedir. İkinci bölümde Rus müziğine özel bir şekilde değnilmiş ve son bölümde de Özbek müziği ile ilgili bilgilendirmelerde bulunulmuştur. Bölüm içerisinde Özbek halk müziği ve Özbek klasik müziği içerisinde yer alan formlar ve bölümler ele alınmıştır.

Mashur (2017) tarafından kaleme alınan *Interpretation and Overinterpretation of Ja'far Ibn Hasan Al-Barzanji's Mawlid Al-Barzanji* isimli makalede el-Berzencî tarafından kaleme alınan ve oldukça sanatlı bir anlatıma sahip olan *el-Ikdü'l-Cevher fi Mevlidi'n-Nebiyyi'l-Ezher* isimli mevlidin içerik olarak ne şekilde bir anlama sahip olabileceğinin incelenmesini konu almaktadır. Aynı şekilde çalışma birtakım selefi grupların söz konusu mevlidi farklı ve aşırıya kaçan şekilde yorumlamalarını konu etmektedir. Çalışma içerisinde mevlid eserinin müellifi olan Cafer bin Hasan el-Berzencî'nin biyografisi ve kaleme aldığı mevlid eseri hakkında bilgilendirmelere yer verilmiştir.

UNESCO tarafından Central Asia-ICHCAP Cooperative Project: Publishing an ICH Promotional Book isimli proje çerçevesinde yayımlanan *Intangible Cultural Heritage of Uzbekistan* isimli kitapta Özbekistan'ın müzikal alan da dâhil olmak üzere kültürel anlamdaki geleneğine dair bilgiler verilmiştir. 2017 yılında basılan; Rustambek Abdullaev, Urazali Tashmatov, Jabbor Eshonqulov, Adkham Ashirov, Akbar Khakimov ve Abdulhakim qori Komiljon ogli gibi isimler tarafından kaleme alınmış kitapta Özbek müziği içerisinde yer alan şeşmakam, katta ashula, destan (doston) ve lapar gibi birçok terim hakkında bilgiler bulunmaktadır.

Özbek müzikolog Abdürraûf Fıtrat tarafından ilk kez 1927 yılında yayımlanan *O'zbek Klassik Musiqasi va Uning Tarixi* isimli kitap, Akbaş (2016) tarafından Türkçe'ye aktarılmak sureti ile *Özbek Klasik Müziği ve Tarihi* başlığında yayımlanmıştır. Tez çalışması için taranan Özbek müziği ile ilgili Türkçe olarak tespit ve elde edilebilmiş tek kitap olma özelliğine sahip olan kitap, Doğu müziğinin tanımı ile başlamıştır. Doğu müziği hakkında



bilgi verildikten sonra Doğu müziğinde usuller ve perde kullanımı konusunda okuyucu bilgilendirilmiştir. Ardından Özbek müziği ve Özbek müziğinde usul kullanımı ile ilgili bilgiler verilmiştir. İlerleyen kısımda ise şeşmakam içerisinde yer alan küylerin isimleri bir tablo halinde okuyucuya sunulmuştur. Kitabın devamında kısaca Özbek halk müziğinden de bahsedilmiş ve Özbek müziğinde kullanılan enstrümanlar hakkında bilgi verilmiştir. Kitabın son bölümlerinde Türk müziğinden de bahsedilerek Özbek müziğinin tarihi hakkındaki bilgiler okuyucu ile paylaşılmıştır. Kitap içerisinde Ali Şîr Nevâyî'ye ait olduğu belirtilen *Kâri Nevâ* isiminde bir eserin notası da bulunmaktadır. Eserin en son bölümünde kitabı aktaran araştırmacı Hüseyin Akbaş tarafından kaleme alınan *Eserde Yer Alan Bazı Müzik Kavram ve Terimleri* adında bir bölüm de mevcuttur. Bu bölümde de çoğunlukla Özbek müziğinde yer alan kavramlar ve terimler hakkında kısa açıklamalar mevcuttur.

Akbaş (2015) tarafından kaleme alınan *Harezmi Müzik Tarihçesi* isimli makale, edebiyatçı Mulla Bekcan Rahmanoğlu (ö.1939) ve sazende Muhammed Yusuf Devanzade (ö.1952) tarafından yayımlanan kitapçığın çevirisi ve aktarımı mahiyetindedir. Çalışmanın amacı Harezmi müziğinin tarihi hakkında bilgi vermektir. Harezmi'de söz sahibi olan hanların müzik ile ne kadar ilgili olduklarının kronolojik olarak belirtildiği çalışmanın devamında Harezmi müziği için son derece önemli olan nota sisteminin keşfinden ve yaygınlaştırılmasından da bahsedilmiştir. Çalışmanın devamında Harezmi Makamları içerisinde bulunan eserlerin listesi verilmiştir. Bununla birlikte tanbur sazının makamlara göre nasıl akort edileceğinden bahsedilerek makamlarda icrâ edilen usullerden de bahsedilmiştir. Çalışma, Harezmi Makamları için önemli görülen mûsikîşinas ve devlet adamlarının biyografilerinin verilmesi ile sona ermiştir.

Ünlü (2012) tarafından kaleme alınan *Mevlid-i Şerîf Kiraati* isimli kitapta genel olarak mevlid ile ilgili bilgilendirmeler bulunmaktadır. Aynı zamanda kitapta *el-Ikdü'l-Cevher fî Mevlidi'n-Nebiyi'l-Ezher*'in Arapça metni de yer almaktadır. Eser, çalışma için taranan literatürde tespit edilebildiği kadarıyla *el-Ikdü'l-Cevher fî Mevlidi'n-Nebiyi'l-Ezher*'in Arapça metninin yer aldığı tek Türkçe eser olma özelliğine sahiptir.

Begmatov ve Matyoqubov (2008) tarafından kaleme alınan *O'zbek An'anaviy Cholg'ulari* isimli kitapta Özbek müziğinde icrâ edilen enstrümanlar hakkında bilgiler verilmektedir. Kitapta enstrümanların tasnifi ve tarihi hakkında bilgiler bulunmaktadır. Aynı zamanda enstrümanların boyutları, hangi malzemelerden yapıldıkları ve sahip oldukları ses sahaları da verilen bilgiler arasındadır.

Yunus Recebî (Yunus Rajabiy) (ö.1976) tarafından derlenmiş şeşmakam, 2007 yılında UNESCO özelinde geliştirilen bir proje ile Prof. Dr. R. S. Abdullaev ve Prof. Dr. F. M. Karomatli editörlüğünde *O'zbek Maqomlari "Shasmaqom"* isminde bir kitap halinde yeniden yayımlanmıştır. Kitapta şeşmakamın Özbek müziği ve Özbek kültürü için son derece önemli olduğundan bahsedilmiş ve ünlü Özbek müzikolog Yunus Recebî'nin şeşmakam özelinde gerçekleştirdiği çalışmalara yer verilmiştir. Kitabın devamında şeşmakamın içeriği ve şeşmakamda yer alan eserlerin sahip olduğu aruz vezinleri hakkında bilgiler verilmiştir. Ardından şeşmakamda bulunan buzruk, rost, navo, dugoh, segoh ve iroq makamlarının içerisindeki küylerin notaları ve usul kalıpları gösterilmiştir.

Nurmatov ve Yo'ldosheva (2007) tarafından kaleme alınan *O'zbek Xalq Musiqa Ijodi* isimli kitapta Özbek halk müziği ile ilgili bilgiler bulunmaktadır. Kitapta Özbek halk müziği içerisinde bulunan dinî, ailevî ve takvime dayalı şarkılar gibi halk müziğine ait eserler hakkında bilgiler verilmiştir. Aynı şekilde halk müziğine ait olan lapar, yalla ve terma gibi formlar hakkında da bilgiler mevcuttur. Eserde şeşmakam hakkında da bilgiler bulunmaktadır.

Djumaev (2002) tarafından kaleme alınan *Sacred Music and Chant in Islamic Central Asia* başlıklı kitap bölümü, editörlüğü Virginia Danielson, Scott Marcus ve Dwight Reynolds tarafından gerçekleştirilen *The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 6 – The Middle East* isimli kitap içerisinde yer almaktadır. Bölüm, İngilizce'ye Theodore Levin tarafından çevrilmiştir. Kitap bölümünde; Orta Asya'da ilâhi gibi dinî mûsikîye ait unsurların gelişimi, dinî mûsikîye ait formlar, Orta Asya tasavvuf anlayışında müziğin rolü ve dinî mûsikînin kadınların sosyal hayatındaki rolüne ait bilgiler mevcuttur. Aynı şekilde dinî mûsikî formları içerisinde yer alan eserlerin notaları ve güftelerinden örnekler de bölüm içerisinde yer almaktadır.

Yusupov (1981) tarafından kaleme alınan ve toplamda üç ciltten müteşekkil olan *Harezmi Makamları (Хоразм Мақомлари)* isimli kitapta Harezmi Makamları ile ilgili bilgiler bulunmaktadır. Bu bilgiler arasında Harezmi Makamları'nın tarihsel oluşum süreci ile birlikte makamların icrâsı için gerekli olan enstrümanların neler olduğuna dair bilgiler de mevcuttur. Harezmi Makamları'nın tarihsel oluşumu ile ilgili bilgilerin arasında bu makamların notaya alınması ve makamlar içerisindeki eserlerin zaman içerisinde isimlerinin değişmesi gibi bilgiler de bulunmaktadır. Kitapta Harezmi Makamları'nın icrâsı ve korunum süreci ile ilgili ön plana çıkan mûsikîşinasların biyografileri de yer almaktadır. Eserin geri

kalan bölümlerinde ve diğer ciltlerinde ise Harezmi Makamları içerisinde yer alan eserlerin notası bulunmaktadır.



## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. TÜRK İSLÂM KÜLTÜRÜNDE MEVLİD KAVRAMI

Köken itibariyle Arapça bir kelime olan mevlid kelimesi (Akdağ, 2008, s. 85), sözlükte doğum yeri ve zamanı manasına gelmektedir (Özel, 2004, s. 475). Kelime, bu anlamlar haricinde içerisinde farklı manalar barındırmaktadır. Ancak bu kavram Türk İslâm kültürü çerçevesi içerisinde, Hz. Peygamber ile ilgili yazılmış mesnevîleri ve mesnevîlerin okunduğu dinî törenleri ifade etmektedir (Miandoab, 2019, s. 1). Kaleme alınan bu mesnevîlerin içeriğini; genel itibariyle Hz. Peygamber'in doğumu, ailesi, peygamberlik vasıfları, mucizeleri, hâl ve davranışları, hayatının çeşitli dönemleri ve vefatı gibi konular oluşturmaktadır (Doğan & Çelikten, 2022, s. 608). Yaklaşık olarak 8. yüzyıldan beri İslâm dini dairesi içerisinde yer alan (Çubukçu, 1987, s. 12) ve daha sonraki süreçte İslâm dininin maddi ve manevi özelliklerini benimseyen Türklerin (Şeker, 2008, s. 25) Hz. Peygamber'i ve sıfatlarını öven metinler kaleme almaları tarihsel süreç göz önüne alındığı takdirde oldukça doğal karşılanabilir. Bu süre zarfında Türkler haricinde de İslâm dinini benimsemiş olan pek çok millet, birbirinden farklı birçok mevlid metni kaleme almıştır.

#### 1.1. Tarihsel Süreç İçerisinde Mevlid ve Mevlid Törenleri

İslâm dünyası içerisinde yer alan farklı kültürler, mevlid metinlerini birbirlerinden farklı biçimlerde kaleme almıştır. Pek çok farklı kültürün Hz. Peygamber'e övgü amacıyla kaleme aldığı mevlid metinlerinin ilk örneğinin Endülüslü muhaddis, edip ve tarihçi İbn Dihye el-Kelbî (ö.1235) (Özdemir, 1999, s. 413) tarafından yazıldığı kaynaklarda belirtilmektedir. Söz konusu eser Arap dilinin usta ve akıcı bir şekilde kullanıldığı *et-Tenvîr fî Mevlidi's-Sirâci'l-Münîr* isimli eserdir (Dündar, 2020, s. 538). 1207 yılında Erbil'de kaleme alınan eser (Algül, 2020) ilk mevlid metni olarak değerlendirilse de daha eski tarihlerde yazılmış mevlid metinleri mevcuttur (Karaçam, 2022, s. 5). Bu açıdan bilinen ilk örnek ise Ali bin Hamza el-Kisâî'ye (ö.805) nispet edilen mevliddir. Bahis konusu mevlid, 8. yüzyılın sonlarına doğru görülmeye başlanan ve sîret türü eserler dâhilinde ele alınan mevlid metinleri içerisinde yer almaktadır (Tıraşçı, 2023, s. 8). Tüm bu bilgilerden hareketle mevlidin kökenine dair net bir tarih biçebilmenin kolay gözükmediği ifade edilebilir.

Mevlid metinleri, tarih boyunca Türk İslâm devletlerinde bir gelenek halini almaya başlayan mevlid törenlerinde okutulmuştur. Türklerde mevlid geleneği Ebû Saîd Muzafferüddin Gökbörü (ö.1232) tarafından başlamıştır (*Süleyman Çelebi Vesiletü'n Necât Mevlid-i Şerif*, 2022, s. 19). Memlûkler Dönemi'nde gittikçe genişleyen ve içerik bakımından zenginleşen bu törenlerin Selçuklular zamanına gelindiğinde gerek halk gerekse devlet tarafından tertip edilmesi (Karaçam, 2022, s. 11), bu geleneğin ileri tarihlerde de devam edeceğinin bir göstergesi niteliğindedir.

Osmanlı Dönemi'nde ise Hz. Peygamber'in doğum günü olan 12 Rebûlevvel günü, Osmanlı teşrifatı<sup>1</sup> tarafından resmî mahiyette mevlid merasimleri düzenlendiği hakkında kesin bir bilgiye ulaşılmamaktadır. Kaynaklara göre söz konusu törenler III. Murad (1574-1595) döneminde resmiyet kazanmıştır (Şeker, 2004, s. 479). Saray nezdinde gerçekleştirilen bu resmî mevlid merasimleri genellikle Topkapı Sarayı'nda bulunan Ağalar Camii, Çinili Köşk veya Hünkar Sofrası gibi mekanlarda gerçekleştirilirdi (Can, 2020, s. 149). Saray nezdinde resmî bir mahiyette kutlanan bu merasimlerin halk nezdinde de bir karşılığı bulunmaktaydı. Mevlidin halk tarafından gördüğü rağbet zaman zaman farklılıklar göstermiş olsa da (Çetinkaya, 2019, s. 15) Osmanlı toplumunda düzenlenen mevlid cemiyetleri ve merasimleri, halk tarafından sosyal anlamda doğrudan bir şekilde yardımda bulunma ve hayır yapma fırsatı olarak algılanmıştır (Can, 2020, s. 173). Dolayısıyla mevlid ve mevlid merasimlerinin sadece uygulanması gereken dinî bir vecibe değil aynı zamanda sosyal anlamda birlik ve beraberliği pekiştiren bir değer niteliğinde olduğu da belirtilebilir.

Mevlid metinleri ve mevlid merasimleri, kaynaklarda belirtildiği üzere farklı kültürlerde ve devletlerde çeşitli şekillerde ele alınmıştır. Söz konusu kültürlerin gerek geleneksel gerekse de dinî bir anlayışla üzerinde durduğu mevlid, bu kültürlerin dillerinde zaman içerisinde kendisini göstermektedir. Bu durumdan ötürü tarih boyunca muhtelif dillerde birçok mevlid metni kaleme alınmıştır. Türkçe ve Arapça kaleme alınan mevlid metinleri haricinde Farsça, Kürtçe, Arnavutça, Boşnakça ve Rumca gibi dillerde yazılmış birçok mevlid metni bulunmaktadır (Karaçam, 2022, s. 6).

## 1.2. Türk Edebiyatı İçerisinde Mevlid

Tarih boyunca Osmanlı Devleti gibi İslâm dinini kabul etmiş devletlerden Hz. Peygamber'e duyulan özlem ve sevgi nedeniyle mevlid kaleme alan birçok müellif ve âlim çıkmıştır. Bu âlimler arasında Türkçe bilenlerin kaleme aldığı ve Türk edebiyatına

---

<sup>1</sup> Teşrifat: Osmanlı Devleti'nde protokol anlamında kullanılan terim (F. Karaca, 2011, s. 570).

kazandırılan toplam mevlid sayısı 200 civarındadır. Çoğunlukla “fâilâtün fâilâtün fâilün” kalıbı içerisinde yazılan bu mevlid metinleri Hz. Peygamber’in doğumu, mi‘rac mucizesi benzeri mucizeler ve Hz. Peygamber’in vefatı konularını işlemektedir (Aksoy, 2004, s. 482).

Kaynaklarda yer alan bilgilerde, yazılmış ilk Türkçe mevlid hakkında çok açık bir veri bulunmamaktadır. Söz konusu bilgiler, Türk edebiyatı içerisinde kaleme alınmış ilk mevlidin, hayatı hakkında tutarsız ve yetersiz bilgilerin bulunduğu Ahmedî’ye (ö.1412-13) (Kut, 1989, s. 165) ait *İskendernâme* isimli eserde yer alan mevlid olduğunu ortaya koymaktadır (S. Karaca, 2022, s. 624). Yine de kendisinden önce mevlid benzeri eserler yazılmış olsa da Süleyman Çelebi’nin (ö.1422) kaleme aldığı *Vesîletü’n-Necât* isimli mesnevînin, yazılan ilk Türkçe mevlid olduğu görüşü yaygın bir biçimde kabul görmektedir (Aksoy, 2007, s. 324). *Vesîletü’n-Necât*, Türk edebiyatı içerisinde bulunan en meşhur mevlidler arasında yer almaktadır. Hayatı hakkında çok fazla bir bilgi bulunmayan Süleyman Çelebi’nin (Pekolcay, 2012, s. 39) Âşık Paşa’ya (ö.1332) ait *Garibname* isimli eserden istifade ederek kaleme aldığı (Ergun, 1942, s. 12) ve miladi 1409 veya 1410 yılında tamamladığı eser (Ceyhan, 2022, s. 960), birçok Türkçe mevlidde olduğu gibi “fâilâtün fâilâtün fâilün” kalıbıyla kaleme alınmıştır (“Vesîletü’n Necât”, 2022). Oldukça sanatlı ve naif bir üsluba sahip olan *Vesîletü’n-Necât*, Türk toplumunun İslâm algısı içerisinde Hz. Peygamber’e duyulan engin hürmet ve sevginin bir neticesi olarak değerlendirilebilir (F. Öztürk, 2021, s. vii). Bu nedenle de *Vesîletü’n-Necât*, yüzyıllar boyunca hemen hemen bütün İslâm coğrafyasında okunagelmış eserler arasında yer almıştır (Alvan & Alvan, 2019, s. 133).

Türk edebiyatı içerisinde oldukça önemli bir yer tutan mevlidler, tarih boyunca edebiyat haricinde bulunan sanat benzeri alanları da etkilemiş metinlerdir. Özellikle Türk müziğinin Türk edebiyatı ile sürekli bir etkileşim içerisinde olması, bu ilişkinin oldukça doğal olduğunu ortaya koymaktadır. Mezkûr nedenden ötürü tarihsel süreç içerisinde bestelenme imkânına sahip olan mevlidlerin, doğal olarak mûsikî ile kaçınılmaz bir etkileşim içerisinde olduğu ifade edilebilir.

### 1.3. Türk Din Mûsikîsi İçerisinde Mevlid

İslâm coğrafyasında yazılmış mevlid metinleri, tarihsel süreç içerisinde çeşitli mevlid merasimlerinde okunagelmıştır. Kaynaklarda mevlid metinlerinin söz konusu merasimlerde ne şekilde icrâ edildiğine dair yeterli bilgi mevcut değildir (Sevinç, 2023, s.

161). Türk din mûsikîsi özelinde ise mevlid, *Vesîletü'n-Necât* isimli eserin besteli veya irticâlî<sup>2</sup> bir biçimde okunması manasını akla getirmektedir (Özcan, 2007, s. 28).

Osmanlı coğrafyası içerisinde uzun yıllar boyu okunan *Vesîletü'n-Necât*'ın bizzat Süleyman Çelebi ve Sinâneddin Yusuf (ö.1565) tarafından bestelendiği belirtilse de söz konusu eserin 17. yüzyıl bestekârlarından Bursalı Sekban (ö.?) tarafından bestelendiği de ifade edilmektedir (Turabi & Koca, 2021, s. 122). Ünlü Türk edebiyatı tarihçisi Sadettin Nüzhet Ergun (ö.1946) da kaleme aldığı *Türk Musikisi Antolojisi* isimli kitapta mevlidin ilk bestekârının bilinmediğini ancak Süleyman Çelebi tarafından bizzat bestelendiğinin oldukça olası olduğunu ifade etmektedir (Ergun, 1942, s. 12). Bununla birlikte mevlidin muhtelif kişiler tarafından muhtelif zamanlarda bestelendiğini belirten Ergun (Ergun, 1942, s. 13), mevlidin 17. yüzyıl içerisinde Bursalı Sekban tarafından yeniden bestelendiğini ifade etmektedir (Ergun, 1942, s. 25).

Bursalı Sekban tarafından bestelenen mevlid, Osmanlı coğrafyası içerisinde 19. yüzyılın sonlarına kadar okunmuştur. Beste, her ne kadar bu asır içerisinde yaşamış Mutafzâde Ahmet Efendi (ö.1883) gibi zâkirler ve bestekârlar tarafından bestenin unutulmaması maksadıyla meşk yolu ile öğretilmeye çalışılsa da ilgisizlik sonucunda hafızalardan silinmiştir (Özcan, 2004, s. 484).

Türk din mûsikîsi çerçevesinden bakıldığı takdirde mevlid formu, Hz. Peygamber'in doğduğu gece başta olmak üzere çoğu mübarek gün ve gecede okunmasının haricinde sünnet, doğum, vefat ve evlenme gibi toplumun hep birlikte sevinç ve üzüntü duygularını yaşamaya fırsat bulduğu törenlerde icrâ edilen bir formdur. Mevlid metinlerinin müzikal icrâsından önce, aşır okuyucuları irticâlî şekilde Kur'ân-ı Kerîm tilaveti gerçekleştirir. Bununla birlikte tevşîh<sup>3</sup> okuyucuları tarafından tevşîhler icrâ edilir. Söz konusu formların icrâsından sonra mevlid okumakla görevli mevlidhanlar, herhangi bir enstrüman refakati olmaksızın (Öztuna, 2000, s. 262) okumakla yükümlü oldukları bahirleri<sup>4</sup> irticâlî bir şekilde icrâ ederler (Öncel, 2018, s. 1106).

---

<sup>2</sup> İrticâlî: Şiiri veya güzel bir sözü önceden hazırlanmadan, düşünüp tasarlamadan içe doğduğu gibi söylemek anlamına gelen edebiyat terimi (Durmuş, 2000, s. 459).

<sup>3</sup> Tevşîh: Türk din mûsikîsi içerisinde mi'râciyye ve mevlid benzeri uzun ve büyük formların bölümleri arasında icrâ edilen ve sözleri Hz. Peygamber hakkında olan bir formdur (Özcan, 2012, s. 48)

<sup>4</sup> Bahir: Sözlük anlamı olarak deniz ve büyük ırmak anlamına gelen bahir kelimesi (Çetin, 1991, s. 484), terim anlamı olarak mevlid içerisindeki her bir bölümü ifade etmektedir.

Toplam 9 adet bölümden meydana gelen *Vesiletü'n-Necât* içerisinde yer alan ve bahir olarak adlandırılan bölümlerin içerikleri sırasıyla:

- Münâcât
- Eserin yazarı için dua isteme ve kitabın kaleme alınmasından dolayı dile getirilen özür
- Alemin yaratılması sebebinin beyanı
- Peygamberin veladeti
- Peygamberin mucizelerinin beyanı
- Peygamberin mi'racı hakkında
- Muhammed Mustafa'nın bazı vasıfları
- Peygamberin vefatı hakkında
- Kitabın sonu hakkında

şeklinde ifade edilmektedir (Timurtaş, 1990, s. VII).

Mevlid icrâlarında söz konusu bahirlerin tamamı okunmamaktadır. Bahirlerin teker teker okunmasının çok uzun bir süre gerektirecek olması ve icrâcılar nezdinde dinleyicinin sıkılacağı endişesi barınması gibi hususların, mevlidin sadece belli başlı bahirlerinin icrâ edilmesine ortam hazırladığı ifade edilebilir.

### **1.3.1. İcrâ Edilen Mevlid Bahirleri ve Bahirlerin İcrâ Edildiği Makamlar**

19. yüzyıl içerisinde unutulmuş ve Mutafzâde Ahmet Efendi gibi bestekâr ve zâkirler tarafından meşk yolu ile icrâ edilen mevlid, bu tarihten çok önce, çeşitli bestekârlar tarafından usullü bir şekilde bestelenmiştir (Öztuna, 2000, s. 262). 19. yüzyıl sonrasında bestelenen ve örneği bugüne ulaşmış olan tek besteli mevlidin, son dönem Türk müziği bestekârlarından Kemal Batanay'a (ö.1981) ait olduğu ifade edilse de (Serin, 1992, s. 139) farklı bestelerin olduğu da bilinmektedir. Birinci bahri darb-ı türkî<sup>5</sup> usulü ile bestelenen mevlid sabâ makamı kullanımı ile başlamıştır. Beste içerisinde genel olarak sabâ ailesi içerisindeki makamlarla birlikte acemkürdî ve muhayyerkürdî makamlarının kullanıldığı görülmektedir (Öncel, 2020, s. 300).

19. yüzyıl öncesinde bestelenmiş mevlidlerle alakalı kaynaklarda yer alan bilgilere göz atıldığı takdirde el yazması mevlid metinlerinin çok az bir kısmında makam ile ilgili bilgilendirmelerin bulunduğu göze çarpmaktadır. Tarihsel süreç içerisinde uzun yıllar

---

<sup>5</sup> Darb-ı türkî: Türk müziğinde kullanılan 18/4'lük bir büyük usul (İ. H. Özkan, 1993, s. 487).



boyunca icrâ edilen mevlidlerin her zaman söz konusu yazmalarda yer alan makam terkipleri çerçevesinde icrâ edilmiş olması pek olası gözükmemektedir. Bu durumun neticesinde mevlidin makamsal icrâsının tarihsel süreç içerisinde net bir standart haline gelmemiş olduğu belirtilebilir (Benlioğlu, 2022, s. 209).

Mevlidin melodik icrâsı güncel olarak; tevhîd bahri, velâdet bahri, merhabâ bahri, mi‘rac bahri ve münâcât bahirlerinin icrâsından ibarettir. İcrâ esnasında dua bölümü haricinde bulunan tüm bahirlere Hz. Peygamber’e övgü ve salavâtlar ile başlanır. Hemen ardından sabâ makamında bir aşr-ı şerîf bireysel olarak icrâ edilir ve daha sonra aynı makamdaki bir ilâhi koral olarak icrâ edilir (Akdoğan, 2010, s. 62). Bu icrâdan sonra tevhîd bahri icrâ edilmeye başlanır.

Tevhîd bahri, “Allah âdın zikredelim evvelâ” cümlesiyle başlar. Sabâ makamında başlayan bahir içerisinde sabâ makamı ailesi içerisinde bulunan bestenigâr, şevkutarab ve çârgâh gibi makamlara geçkiler yapılır. Bahrin icrâsından sonra başta Süleyman Çelebi olmak üzere tüm Müslümanların ruhu için Fâtiha sûresi okunur (Özcan, 2004, s. 484). Tevhîd bahrinin icrâsının ardından rast makamında bir aşr-ı şerîf bireysel olarak icrâ edilir ve ardından aynı makamdaki bir ilâhi koral olarak icrâ edilir (Akdoğan, 2010, s. 62). İlâhiden sonra velâdet bahrinin icrâsına başlanır.

Velâdet bahri, “Âmine hâtun Muhammed ânesi” cümlesiyle başlar. Rast makamı ile başlayan bahir içerisinde rast makamı ailesi içerisinde yer alan mâhur, sûzinak ve sûzidilârâ makamlarına geçkiler yapılır. Gelenek içerisinde bu bahirde yer alan “İndiler gökten melekler saf saf” mısrasında mâhur makamına ait perdeleri kullanmak suretiyle meyan<sup>6</sup> yapmak âdetidir. Aynı zamanda “Bu gelen ilm-i ledün sultanıdır” mısrasını kürdîli-hicazkâr makamında, “Âmine eydür çü vakt oldu tamam” mısrasını da ısfahan makamında icrâ etmek yine âdetten sayılmaktadır. Bu mısraların ardından Hz. Peygamber’e salavâtlar getirilir (Özcan, 2004, s. 484). Daha sonra hicaz makamında bir aşr-ı şerîf bireysel olarak icrâ edilir ve ardından aynı makamdaki bir ilâhi koral olarak icrâ edilir (Akdoğan, 2010, s. 62). İlâhiden sonra merhabâ bahrinin icrâsına başlanır.

Merhabâ bahri, “Yaratılmış cümle oldu şâduman” cümlesi ile başlar. Hüseyinî makamı ile giriş yapılan bu bahirde uşşak ve pençgâh makamlarına geçkiler yapılır. Ardından hüzzam veya segâh makamlarından birisi kullanılarak karar edilir. Bu kararın

---

<sup>6</sup> Meyan: Klasik Türk müziğinde bestelenmiş eserlerin orta bölümünde bulunan ve genellikle farklı makamsal geçkileri barındıran bölüme verilen ad.

ardından Hz. Peygamber'e salavât getirilir (Özcan, 2004, s. 484). Bahrin icrâsından sonra uşşak makamında bir aşr-ı şerîf solo olarak icrâ edilir ve aynı makamdan bir ilâhi koral olarak icrâ edilir (Akdoğan, 2010, s. 64). İlâhiden sonra mi'rac bahrinin icrâsına başlanır.

Mi'rac bahri, "Söyleşirken Cebrâil ile kelâm" cümlesiyle başlar. Bu bahirde hüzzam, segâh, eviç, nihâvend, kürdîli-hicazkâr, karcığar, ırak, sabâ ve sûzidil makamlarına geçkiler yapılır. Bahrin sonunda segâh makamı ile karar edilir. Ardından diğer bahirlerde olduğu gibi yine Hz. Peygamber'e salavât getirilir (Özcan, 2004, s. 484). Bu salavâtın ardından mevlidin Münâcât bahri icrâ edilmeye başlanır.

Münâcât bahri "Yâ ilâhi ol Muhammed hakkîcûn" mısrasıyla başlar (Akdoğan, 2010, s. 65). Sabâ makamı ile icrâ edilen bu bahir (Özcan, 2004, s. 484) sona erdikten sonra mevlidin dua kısmına geçiş yapılır (Akdoğan, 2010, s. 65). Dua kısmı da sona erdikten sonra mevlid merasimi tamamlanmış olur.

Süleyman Çelebi'nin *Vesîletü'n-Necât* isimli mevlidi Anadolu toprakları haricinde pek çok ülkede okunmuştur. *Vesîletü'n-Necât*'ın; Arapça, Rumca, Boşnakça, Arnavutça, Çerkesçe, Tatarca, İngilizce, Almanca ve Gürcüce dillerine çevrilmiş olması da eserin oldukça geniş bir medeniyet ve kültür alanını etkilediğini ortaya koymaktadır (Kemikli, 2022, s. 23).

*Vesîletü'n-Necât* dışındaki mevlidler tarih boyunca besteli veya irticâlî bir biçimde; Kuzey Afrika, Anadolu, Orta Doğu ve Asya gibi İslâm medeniyetinin hüküm sürdüğü bölgelerdeki ülkelerde bulunan Müslümanlar tarafından okunmuştur. Müslümanların yüzyıllar boyunca benimsemiş olduğu Hz. Peygamber ve sahabe sevgisi, mevlidlerin İslâm coğrafyası içerisinde bulunan çoğu ülkeye yayılmış olmasının temel sebebi olarak gösterilebilir. Aynı zamanda mevlid kutlamalarının toplum içerisinde paylaşmayı, bireyler arasındaki yakınlaşmayı ve yardımlaşmayı sağlaması da toplum psikolojisi ve toplum bilincine katkıda bulunması bakımından önem arz etmektedir (Akarpınar, 1999, s. 281). Bunun haricinde tarihte mevlidin esas okunma nedenlerinde birtakım değişiklikler de vücut bulmuştur. Bu duruma bir örnek olarak Kuzey Afrika (Mağrib)<sup>7</sup> özelinde devrin şeyh, kadı ve muhaddis görevlerini üstlenmiş Ebü'l-Abbas b. Muhammed b. Hüseyin es-Sebtî el-Azefî (ö.1236) tarafından icrâ edilmeye başlanan mevlid gösterilebilir. Azefî'nin mevlid icrâlarını

---

<sup>7</sup> Mağrib: Mısır'dan Atlantik Okyanusu'na uzanmakta olan ve Libya, Moritanya, Fas, Tunus ve Cezayir ülkelerinin bulunduğu bölge (Harekât, 2003, s. 314).

başlatmasının altında yatan sebep, halkın Hristiyan bayramlarını kutlamalarını önlemektir (Özel, 2002, s. 240).

Sonuç olarak bu ve benzeri sebepler vasıtasıyla mevlid metinleri İslâm coğrafyası içerisinde okunmaktadır. Mevlidler hâlihazırda Suudi Arabistan hariç olmak üzere Kuzey Afrika ile Endonezya arasındaki İslâm ülkelerinde resmî veya gayriresmî mahiyette icrâ edilmektedir (Temel Ağçoban, 2019, s. 37). Bu ülkeler arasında olan ve Asya'da bulunan Özbekistan, söz konusu mevlidlerin melodik olarak icrâ edildiği Müslüman ülkelerden birisidir.



## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. ÖZBEK MÜZİĞİ

Özbek müziği, Orta Asya'nın zengin kültürel mirasını barındırmakla birlikte çok uzun bir geçmişe (Rasulovich, 2021, s. 57) ve geleneğe sahiptir. Özbekistan'ın, tarihî İpek Yolu kavşağında bulunuyor olması, Türk, İran ve Arap başta olmak üzere Orta Asya içerisinde bulunan diğer milletlerin kültürlerinden ve sosyolojik birikimlerinden faydalanmasına olanak sağlamıştır. Bu imkân sayesinde Özbek müziğinin, tarih boyunca çevresinde bulunan milletlere ait müzikal kültürlerden kaçınılmaz olarak etkilendiği ve bu kültürlerle de etki ettiği bilinmektedir.

Kaynaklarda Özbek müzik sanatının kökenlerinin antik çağlara kadar uzandığı yer almaktadır. M.Ö. 6. ve 4. yüzyıllar arasında yaşamış olan Herodotos, günümüz Özbekistan topraklarında yaşayan kabileler arasında şarkı ve dansların yaygınlığından söz etmiş, müziğin bu bölgedeki sosyal hayat üzerindeki önemli rolüne dikkat çekmiştir. Bu durum, Özbekistan topraklarında bulunan kültür anıtları ve sanat eserlerine ait arkeolojik kalıntılarla da doğrulanmıştır (Karomatov, 1972, s. 48).

Özbekistan'ın yer aldığı coğrafya içerisinde tarihsel olarak Kuşan İmparatorluğu<sup>8</sup> Dönemi'nde yapılmış güzel sanatlara ait örnekler barındıran anıtlarda dönemin müzisyenlerinin de tasvir edildiği görülmektedir. Bu tasvirler, elinde telli bir enstrüman tutan ve aynı zamanda flüte benzer yapıda bir çalgıyı icrâ eden müzisyenleri göstermektedir. Söz konusu tasvirlerden yola çıkılarak eski tarihlerde bu bölgede bulunan Kuşan İmparatorluğu ile birlikte başkent olarak Semerkant, Buhara, Hucend<sup>9</sup> ve Keş şehirlerini belirlemiş olan ("Soğdya", 2024) Soğd<sup>10</sup> halkının temel müzik aletlerini biliyor ve bunları icrâ ediyor olduğu anlaşılmaktadır (Yousefzadeh, 1995).

---

<sup>8</sup> Kuşan İmparatorluğu: İlk ve ortaçağ Hindistan'ı dönemi içerisinde yer almış en önemli üç imparatorluktan birisi (Kayalı, 2015, s. 189). M.Ö. 2. yüzyılın ikinci yarısında Hindistan'ın kuzey bölgesinde hüküm sürmüştür ("Kuşan İmparatorluğu", 2024).

<sup>9</sup> Hucend: Tacikistan'da yer alan bir şehir ve şehrin merkez olduğu idari bir bölge (Kurtuluş, 1998, s. 272).

<sup>10</sup> Soğd: M.Ö. 1000-500 yılları arasında Orta Asya'da yaşamaya başlamış bir İrânî kavim ve kavmin yaşamış olduğu bölge (Taşağıl, 2009, s. 348).

10. yüzyıl ve daha sonrasında Semerkant, Buhara, Herat gibi şehirlerin dönemin bilim ve kültür merkezi haline gelmeye başlamasıyla birlikte müzik özelinde de pek çok yeniliğin gerçekleştiği görülmektedir. Bu dönem içerisinde Fârâbî (ö.950), İbn Sînâ (ö.1037), el-Hârizmî (ö.847) ve Fahreddin er-Râzî (ö.1210) gibi âlimlerin müzik üzerine yazmış olduğu eserler çok büyük bir önem kazanmıştır (Yousefzadeh, 1995). Bu isimlerle birlikte Safiyyüddin el-Urmevî (ö.1294) ve Abdülkâdir-i Merâgî'nin (ö.1435) de aralarında bulunduğu âlimler tarafından ortaya konulan eserler, Özbek makam müziğinin temellerinin oluşmasına olanak sağlamıştır (Akbaş, 2014, s. 128). Temelleri bu dönem içerisinde belirli bir ölçüde oluşan Özbek müziğinin Timurlular Dönemi'nde zirveye ulaştığı ifade edilmektedir (Khodjaeva, 2022, s. 169).

16. yüzyıl içerisinde Şeybânîler'in<sup>11</sup> hüküm sürdüğü Özbekistan topraklarında, dönemin önemli kültür ve bilim merkezlerinden olan Buhara, Ebûlgazi Ubeydullah Han b. Mahmud (1533-1539) döneminde Şeybânîler'in devlet merkezi haline gelmiştir (Türkoğlu, 2010, s. 46). Bunun akabinde Buhara'da açılmaya başlanan "Buhara Mektepleri" olarak bilinen okullarda, müzik ve şiir gibi alanlarda eğitim vermeye başlanmıştır (İrnazarov, 2021, s. 35). Dönemin karışık siyasi hayatı içerisinde güzel sanatlar alanında insanlara eğitim veriliyor olması bu alana verilen değer bakımından elbette dikkat çeken bir unsurdur.

18. ve 19. yüzyıllar, özellikle Özbek klasik müziği ve klasik müzik için son derece önemli olan şeşmakam açısından dikkate değerdir. 18. yüzyıl öncesinde icra ediliyor olduğuna dair bir bulguya rastlanılamayan şeşmakam icralarına bu yüzyıl içerisinde rastlanmaktadır (Abdullayev, 2008, s. 62). Şeşmakam daha sonraları özellikle 19. yüzyıl içerisinde yetişmiş olan müzikologlar tarafından sistemleştirilmek suretiyle belirli sınırlar çerçevesinde sınıflandırılmaya ve düzenlenmeye başlanmıştır. Bu dönemde yetişen önemli icrâcı ve müzikologların, şeşmakama farklı besteleri dâhil etmeleri ve bununla birlikte şeşmakamın notaya alınmaya bu dönemde başlanmış olması gibi hususlar şeşmakamın geleceğinin şekillenmesi için son derece önemli ayrıntılardır.

1950'li yıllarda geleneksel Özbek halk müziği, Sovyetler Birliği etkisiyle çok daha az icrâ edilir hale gelmiştir ("Music of Uzbekistan", 2024). Bu azalmanın başlıca sebeplerinden birisi, Özbek halk müziğinin radyo istasyonlarında çalınmasının yasaklanması olsa da söz konusu yasağa rağmen yerel halk müziği grupları kendi müziklerini icrâ etmeye

---

<sup>11</sup> Şeybânîler: Ebûlhayr Han (1429-1468) tarafından kurulan ("Şeybanîler", 2024), Mâverâünnehir, Horasan ve Harezmi bölgelerinde hüküm sürmüş bir hanedanlık (Türkoğlu, 2010, s. 45).

devam etmiştir (Levin, 1996). Bahis konusu yasaklamaların Özbek müziğini olumlu veya olumsuz anlamda ne şekilde etkilediği tam olarak kanıtlanmış sayılmasa da bu bölge içerisinde başlamış olan komünist yönetimin Orta Asya müziği özelinde pek çok önemli değişikliğe sebep olduğu ifade edilebilir (Dickens, 1989, s. 22).

Özbek müziği üzerindeki Rus etkisi, bir kısım bilim insanı tarafından büyük bir tarih ve kültür kaybı olarak görülse de farklı bilim adamları tarafından dünya müziğinin Özbek halkı tarafından tanınması için bir fırsat olarak değerlendirilmiştir (İrnazarov, 2021, s. 74). Bu yasaklama döneminde Özbek müziğinin önemli sanatçıları Sovyet müzik okullarına yaklaştırılmamıştır ve bu yasaklama siyasetinde tanbur ve sato gibi belli başlı millî enstrümanların da halk çalgı gruplarında yer almasına izin verilmemiştir. Aynı şekilde 1918 yılında Türkistan Halk Üniversitesi nezdinde açılan Türkistan Halk Konservatuvarı'nda da Özbek müziğine yer verilmemiştir. Bu durum da konservatuvarın yaklaşık olarak yarım asır boyunca Özbek müziği alanında uzman sanatçılar yetiştirememesi ile sonuçlanmıştır (Irzayev, 2014, ss. 60-68). Kaynaklar, Sovyet hükümetinin bu gibi girişimlerinin asıl amacının yerel halkı maneviyat açısından yoksullaştırma ve zayıf düşürmeye yönelik olduğunu belirtmektedir (Irzayev, 2014, s. 60). Özbek müziği üzerindeki Rusya-Sovyet etkisi, gerçekleştirilecek sosyolojik ve kültürel çalışmalar ile daha kolay anlaşılır hale getirilebilir.<sup>12</sup>

Özbek müziğinin geleneksel olarak artık herhangi bir baskı altında kalmadan icrâ edilebilmesi ise Özbekistan'ın 1990'lı yıllarda Sovyetler Birliği'nden bağımsızlığını kazanmasına denk gelmektedir ("Music of Uzbekistan", 2024). Özbekistan için son derece önemli dönüm noktaları barındıran bu dönem içerisinde (Karomat & Khasanova, 2012, s. 422) halkın geleneksel Özbek müziğine olan ilgisi de yeniden canlanmıştır. Nihayetinde, Özbek müziği güncel olarak radyo istasyonları ve televizyon gibi yayın organlarında icrâ edilmeye başlanmıştır ("Music of Uzbekistan", 2024).

Özbek millî müziği, temelde diyatonik<sup>13</sup> olmasına rağmen içerisinde kromatik<sup>14</sup> öğeler de barındırmaktadır (Ganieva, 2019, s. 224). Tarih boyunca Özbek müziğinde bestelenmiş eserlerin bir kısmı aruzun belirli usul vezinlerine göre, bir kısmı da bu usul vezinlerinden uzak olacak şekilde bestelenmiştir. Genel itibariyle usul veznindeki küyler<sup>15</sup>

---

<sup>12</sup> Özbek müziği üzerindeki Rusya-Sovyet etkisi hakkında detaylı bilgi için bkz. (Dickens, 1989, ss. 21-26), (Irzayev, 2014).

<sup>13</sup> Diyatonik: Müzikte belirli ve değişmez niteliğe sahip olan bir tür dizi (Duygulu vd., t.y.).

<sup>14</sup> Kromatik: Müzikte bir oktav içerisinde yer alan 12 yarım sesin sıralandığı dizidir (Köse, t.y.).

<sup>15</sup> Küy: Belli bir müzik eseri ya da parçasına verilen ad (Akbaş, 2016, s. 270).

müzik nazariyatını çok iyi bir şekilde bilen, medrese ve saray etrafında yetişen müzisyenler tarafından bestelenmiştir. Bunun yanı sıra usulsüz olan küyler ise halk çalgıcıları ve halk ashulachileri<sup>16</sup> tarafından bestelenmiştir (Fıtrat, 2016, s. 25).

## 2.1. Özbek Müziği Türleri

Tarih boyunca müzik, toplumlar nezdinde amelî ve nazarî olarak ele alınmıştır. Müziğin en avam insandan en bilgili kişiye kadar geniş bir yelpazede icrâ edildiği bilinmektedir. Bu durum, icrâcılarının bilgi ve kültür seviyesine göre ait oldukları müzik kültürünü çok farklı şekilde yorumlamalarına yol açmıştır. Söz konusu yorumlamalar neticesinde müzik kültürlerinde halk müziği ve sanat müziği gibi ayrımlar oluşmuştur. Doğu müzik türlerinde de sıklıkla görülmekte olan halk müziği ve sanat müziği ayrımı, Özbek müziğinde de farklı kavramlarla kendisini göstermektedir.

Özbek müziği, müzikal miras bakımından temelde iki ana türde ele alınmaktadır (Samaraliyeva, 2021, s. 951). Bu türler halk müziğine yakın ve bu şekilde adlandırılabilir olan Özbek sözlü halk müziği (veya müzikal folklor) ve sanat müziğine yakınlık gösteren Özbek geleneksel profesyonel müziğidir. Bu türlerin her birinin kendine özgü türleri ve performans tarzları bulunmaktadır (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, s. 12).

### 2.1.1. Özbek Halk Müziği

Özbek halk müziği içerisinde birbirinden farklı birçok halk ezgisi ve enstrümental eser bulunmaktadır. Ashula formu haricinde kimi zaman doğaçlama olarak da icrâ edilen (Karomatov, 1972, s. 48) bu halk ezgileri ve enstrümental eserlerin, halk tarafından icrâ edilmeye uygun olduğu ve sıradan insanlar tarafından kolayca anlaşılacağı düşünülmektedir. Bu nedenle söz konusu eserler genellikle günlük yaşam içerisindeki olaylar esnasında icrâ edilmeleriyle birlikte törenler, şenlikler ve diğer yöresel gelenekleri kapsayan özel günler gibi zamanlarda da icrâ edilmiştir.

---

<sup>16</sup> Ashula: “Özlük duyguları coşkun bir dille anlatan gazel veya şiirler zemininden oluşan, makamsal kaideler doğrultusunda kendine özgü karar, durak, asma kalış ve genişlemeleri bulunan, bir veya birden fazla kişi ile seslendirilebilen eserlerdir” (Akbaş, 2016, s. 265). Ashulachi ise ashula icrâ eden sanatçıya verilen isimdir (“Ashulachi”, 2023).

Halk müziğinden örnekleri icrâ eden sanatçılara halfa<sup>17</sup> (khalfa) ismi verilmektedir (Dickens, 1989, s. 19). Kimi kaynaklara göre bu kelime halk şarkılarını icrâ eden kadın sanatçılara verilen isim olarak da belirtilmektedir (Abdullaev vd., 2017, s. 114). Bu halk şarkılarının güftelerinin ölçülerinde ise hece vezni (barmoq vazni)<sup>18</sup> kullanılmıştır (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, s. 12).

Ünlü bilim adamı Abdürraûf Fıtrat (ö.1938), kaleme aldığı *Özbek Klasik Müziği ve Tarihi* isimli eserinde halk müziğine ait eserlerin ölçülerini şu şekilde tanımlar:

Usulsüz olan küylerimiz ise halk tarafından, halk çalgıcıları ve halk aşulecileri tarafından icrâ edilmiştir. Önemle belirtirim ki usulsüz olarak nitelendirdiğim halk küyleri ve aşuleler her türlü usul ahenginden yoksun, üslupsuz ve boş şeylermiş gibi anlaşılmasın. Onların usulsüzlüğü, parmak veznindeki şiirlerin “aruzsuzluğu” gibidir. Aksi takdirde, halk küylerimiz ve aşulelerimizde ateşli bir ahenk vardır. Küylerimiz ve aşulelerimizdeki ahenk *ten-tenen* ya da *büm-bek* usullerinden değil, halkın yüreğinden ve duygularından beslenerek ortaya çıkmıştır. (Fıtrat, 2016, s. 25)

Fıtrat’ın bu tanımına göre Özbek halk müziğinde, Özbek klasik müziğinde görülen ve oldukça sanatlı olan aruz veznine rastlanılmamaktadır. Aruza göre daha basit olan hece vezninin kullanıldığı Özbek halk müziğinde bulunan eserler; sahip oldukları güftenin içeriği ve ne zaman icrâ edildiklerine göre farklı şekillerde gruplanmışlardır. Bu doğrultuda Özbek halk müziğine ait türlerin neler olduğunun belirtilmesi faydalı olacaktır.

### 2.1.1.1. İşçi Şarkıları (Mehnat Qo’shiqlari)

Özbek sözlü halk geleneğinin en eski örneklerinden birini temsil eden ve günlük hayatta hayvancılık ve tarım gibi insanların kendi hayatını idame ettirmeleri için gerekli olan işler ile ilgili şarkılar işçi şarkıları (mehnat qo’shiqlari) olarak isimlendirilmektedir. Bu eserler Özbek halk müziğinde önemli bir yer tutmaktadır (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, s. 13). Yaklaşık olarak 1500 yıllık bir süre zarfında yaşanan değişimler söz konusu şarkıların elbette birtakım farklılıklar göstermesine sebebiyet vermiştir. Eşliksiz olarak icrâ edilen bu şarkılar, gerçekleştirilen işin içeriği ile ilgili güfteler

<sup>17</sup> Halfa: Terim anlamı olarak Harezmi bölgesinde okuma yazma bilen ve şarkı söyleme yeteneğine sahip olan zeki kadınları ifade etmektedir (*Xorazm xalfachilik san’ati*, t.y.). Harezmi bölgesi destan icracılığı geleneğinde destanları icrâ eden kadınlar bu isimle anılmaktadır (Abdullayev, 2008, s. 46).

<sup>18</sup> Barmaq vazni: Özbek halk şarkılarında kullanılan eski bir ölçü sistemi (O’rinov, 2021, s. 169). İlk örneklerine *Divânü Lugâti’-Türk*’te rastlanılan ölçüye hece vezni, vezn-i benânî ve hesâb-ı benân isimleri de verilmiştir (Albayrak, 1998, s. 150). Bu adlandırmanın sebebi, benân kelimesinin Arapçada parmak anlamına gelmesi olarak açıklanmaktadır (Salmani, 2022, s. 115).



barındırmaktaydı (İrnazarov, 2021, s. 59). Bu şarkılar genel olarak hayvancılık (chorvadorlik), çiftçilik (dehqonchilik) ve zanaatkârlık (hunarmandchilik) şarkıları olmak üzere üç ana gruba ayrılmaktadır (Akbarovich & Muhammadovich, 2018, s. 196).

Hayvancılık şarkıları genellikle nüfusun büyükbaş ve küçükbaş hayvanlarla ilgilenen kesimi tarafından icrâ edilmiştir. Genellikle dörtlü ve beşlilerden oluşan bu şarkılar; inek, koyun, keçi ve deve gibi hayvanların sağımı sırasında icrâ edilmiştir (Akbarovich & Muhammadovich, 2018, s. 197). Şarkıların isimleri çoğunlukla şarkıların içerisindeki nakarat bölümlerinde bulunan ve birbirini tekrar eden kelimelerden müteşekkildir. Örneğin koyun sağmak için icrâ edilen bir şarkının ismi *Churey-churey*, sığır sağmak için icrâ edilen bir şarkının ismi de *Khosh-khosh* olarak belirtilmektedir. Bu kelimeler özellikle evcil bir hayvanı sakin hale getirerek o hayvandan çok daha rahat bir şekilde süt elde edilmesi için seçilmiştir (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, s. 13).

Çiftçilik şarkıları çiftçilik işleri ile uğraşan kişiler tarafından icrâ edilmiştir. Şarkılar, çiftçilikte yer alan çeşitli eylemlerde özel olarak söylenmiştir. Örnek olarak çiftçilik sırasında *Qo'sh Haydash*, hasat sırasında *O'rim Qo'shig'i* ve harman sırasında da *X'op Mayda* veya *Mayda, Mayda* isimli şarkılar söylenirdi. Bu şarkılar içerisinde yer alan *Qo'sh Haydash* isimli şarkı çiftçinin toprak sürerken yaşadığı endişeli durumu ve hayvanlarla ilgili tutumlarla ilgili ifadeler içermektedir. Yine bu şarkı, sağım şarkılarından farklı olarak oldukça sesli bir şekilde ve bir enstrüman eşliğinde icrâ edilir. Şarkının oldukça sesli ve bir enstrüman eşliğinde icrâ edilmesinin sebebi, çiftçinin kendisine ve tarlanın sürülmesini sağlayan inek veya öküz gibi hayvanlara bir çeşit moral ve cesaret vermek istemesidir (Akbarovich & Muhammadovich, 2018, ss. 197-198).

Zanaatkârlık şarkıları çırıkla iplik eğirme, halı dokuma ve takke işleme gibi el işi sanatlarını icrâ eden kadınlar tarafından söylenirdi. Bu şarkılarda kadınların söz konusu işleri yaparken bilinçsiz bir şekilde kendileri tarafından yaşamlarıyla ilgili duygusal deneyimlerinin ve duygularının açığa çıkmasıyla birlikte dil yozdı olarak adlandırılan ve içini dökmek manasına gelen lirik melodiler bulunmaktaydı (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, s. 13).

### **2.1.1.2. Takvime Dayalı Merasim Şarkıları (Mavsumiy Marosim Aytimlari)**

Takvime dayalı merasim şarkıları, Özbek halkının tarihinde yer alan çeşitli törenler ve gelenekler sırasında icrâ edilmiştir. Bu merasimler halkın günlük yaşam içerisindeki dünya görüşlerini, tutumlarını, istek ve arzularını ortaya koyan ve genel olarak halkın

manevi dünyasını ortaya koyan etkinlikler olarak değerlendirilebilir. Takvime dayalı ve genellikle mevsimlerin özelliklerini konu alan (Akbarovich & Muhammadovich, 2018, s. 199) bu merasim şarkılarının büyük bir çoğunluğu bahar mevsimi ve bu mevsimin en önemli günlerinden olan Nevruz şenlikleri ile ilişkilidir (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, s. 13).

*Boychechak* ismi verilen ve kardelen anlamına gelen şarkı, direkt olarak Nevruz şenliklerinin habercisi sayılmaktaydı. İlkbaharın başlarında gençler yamaçlardan ve dağlardan kardelen çiçekleri toplayarak bu şarkıyı söylerlerdi ve ev ev dolaşarak herkese Nevruz şenliklerinin başladığını duyururdu. Bu şenlik havası, melodinin içerisindeki notalar arasında bulunan geniş aralıklar ve yoğun dörtlü aralık kullanımlarıyla kendisini göstermektedir. *Boychechak* haricinde *Binafsha*, *Laylak Keldi*, *Qaldirghoch* ve genelde kızlar tarafından oynanan ve icrâ edilen bir çocuk şarkısı olan (“The Concept of Folk Songs”, 2022) *Chittigul* gibi eserler takvime dayalı merasim şarkılarına örnek olarak gösterilebilir (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, ss. 13-14).

### 2.1.1.3. Ailevî Merasim Şarkıları (Oilaviy Marosim Qo’shiqlari)

Özbek geleneği içerisinde takvime dayalı merasimler haricinde aile içerisinde gerçekleşen olayları konu edinen merasimler de bulunmaktaydı. Müziğin büyük bir rol oynadığı bu merasimlerde cenaze benzeri matem merasimleri haricinde sözlü ve enstrümental müzikler birlikte görülmekteydi (Akbarovich & Muhammadovich, 2018, s. 201). Bu merasimler arasında genellikle beşik töreni (beshik tuy), muchal tuy,<sup>19</sup> sünnet töreni (khatna tuy), nikâh töreni (nikoh tuy) ve matem merasimi (motam marosimi) gibi ailevî törenler veya merasimler bulunmaktaydı (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, s. 14).

Bu merasimler ve törenler içerisinde yer alan nikâh merasiminde örnek olarak *Tuy Muborak*, *Yor-yor* ve *Kelin Salom* eserleri icrâ edilirdi. *Yor-yor* eseri, gelin damat evine uğurlanırken kadınlar tarafından söylenen bir eserdir. Gelinin aile üyeleri ile vedalaşması sırasında söylenen bu eserin melodileri hüznün ve üzüntü unsurları barındırmaktaydı. Bununla birlikte eserde icrâ edilen doira enstrümanı da esere yeri geldiği zaman ciddiyet,

---

<sup>19</sup> Muchal: Genellikle ilkbahar ekinoksundan sonra başlayan ve Özbek halkının eski zamanlardan beri kullandığı 12 yıllık bir takvimin adı. Takvimin her 12 yılı bir hayvanı temsil etmektedir. Bu hayvanlar sırasıyla; fare, inek, kaplan (leopar), tavşan, balık (timsah), yılan (ejderha), at, koyun, maymun, tavuk, köpek ve yaban domuzudur. Muchal töreni, Özbek halkında 12 yaşına basan kız ve erkek çocuklarının ergenliğe geçiş yapma töreni olarak kutlanılırdı (*Muchal age*, t.y.).

neşe ve mutluluk duyguları katmaktaydı. Bu eserin karşılığı olarak sayılabilecek *Kelin Salom* eseri de düğünün ertesi sabahı (“Kelin salom”, 2023) gelinin damadın evine giriş yaptığı sırada icrâ edilen geleneksel bir eser olarak belirtilmektedir. Eser; damadın ebeveynlerini, akrabalarını ve komşularını gelin adına selamlayan sözler içermektedir. Bu sözlerin okunduğu sırada da gelin, enstrüman ve ritim saz eşliğinde ev halkını selamlar (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, s. 14). Nükteli ve kimi zaman da akılda kalıcı sözler içeren (G. Yunusov & Mirzaev, 2022, s. 55) eserdeki her bir dörtlüğün sonu selam (salom) kelimesi ile bitmektedir (Akbarovich & Muhammadovich, 2018, s. 203).

Nikah gibi sosyal olaylar haricinde çoğu kültürde bulunan ninni okuma geleneği Özbek halkı içerisinde de yer edinmiştir. Özbek halk müziği içerisinde okunan bu ninnilere alla denilmektedir. Bu eserler de anneler tarafından bebeği uyutmak amacıyla söylenen doğaçlama eserlerdir. Çocuk veya bebekler için iyi dilekleri ve duygusal hisleri ortaya koyan dörtlükler, samimi ve şefkatli bir biçimde yavaşça icrâ edilir (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, s. 14).

#### **2.1.1.4. Serbest Konulu Şarkılar (Erkin Mavzuli Aytimlar)**

Serbest konulu şarkılar, adından da anlaşılacağı üzere belli bir tarihe veya olay örgüsüne bağlı kalınması zorunlu olmadan icrâ edilen eserlerdir. Bu eserler içerisinde belli başlı formlar bulunmaktadır.

Bu formlardan ilki koşuktur (qo’shiq). Şarkı anlamına gelen bu kelime, bir form olarak ses aralığı nispeten küçük, çift kafiyeli (aaba, aabb, abab) ve parmak vezninin kullanıldığı şarkı anlamına gelmektedir. Koşuklar dört mısradan oluşmaktadır ve melodi yapısı eserin içerdiği konulara (mizahi, tarihî, lirik...) bağlıdır. Genellikle bireysel olarak icrâ edilen koşuklar, bazen doira eşliğinde de icrâ edilir (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, ss. 14-15). Koşukların ses aralığının küçük olması icrâ edilmelerini kolaylaştırmıştır. Koşuklara örnek olarak *Paranji*, *Baland Tog’ustida*, *Shamol Eshik Ochadi*, *Daryo Toshqin* ve *Yo’l Bo’lsin* gibi eserler gösterilebilir (Nurmatov & Yo’ldosheva, 2007, s. 17).

Formlar arasında yer almasıyla birlikte aynı zamanda bir halk oyunu olan qarsak, erkekler tarafından çeşitli çevrelerde ve etkinliklerde icrâ edilmektedir (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, s. 15). Kelime anlamı olarak el çırpma manasına gelen qarsak, icrâcılarının bir çember halinde dizildikten sonra el çırpma hareketleri

ve dans gösterisi eşliğinde icrâ edilir. Bu icrâlarda doira da kullanılır. Beyit şeklinde olan şarkıların melodileri basit ve dar aralıktır. Başlangıçtaki ezginin tekrarına dayalı olarak ilerleyen qarsaklar, genellikle parlak, neşeli ve bazen de lirik özellikler taşımaktadır. Bu formun, tarihî olarak Zerdüştlük<sup>20</sup> döneminde geliştiği belirtilmektedir (*Qarsak*, t.y.).

Genellikle 2-3 saat arası süren qarsak icrâsında (*Qarsak*, t.y.) farklı el çırpma türleri bulunmaktadır. Bu el çırpma türlerine örnek olarak küçük alkış (mayda qars) tek alkış (yakqars), çift alkış (qoshqars), üçlü alkış (uchqars) ve beşli alkış (beshqars) gibi türler gösterilebilir (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, s. 15). Bu alkışlar eser içerisindeki ahengin ve trafiğin sağlanması için önem arz etmektedir.

Dans ve müziğin beraber icrâ edildiği bir diğer form ise lapar adı verilen eserlerdir. Tarihî köklerinin oldukça eskiye dayandığı ifade edilen (Qosimov, 2019, s. 108) lapar formu genellikle aşk, mizah veya başka bir tema hakkında genç bir erkek ve kız tarafından soru-cevap şeklinde icrâ edilir. İcrâcılar, dörtlükleri birbiri ardına söylerler ve bu esnada melodinin genel yapısını takip ederler. Kimi zaman icrâda doira enstrümanı da kullanılır. Bu durumda da icrâcılar şarkıyı söylerken teker teker dans ederler. Laparın bazı özel varyasyonları Harezmi<sup>21</sup> laparını içerisinde barındırır. Bu varyasyonda genellikle tek bir kadın icrâcı bulunur ve laparı icrâ eder (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, s. 15). Söz söylemede ustalık ve hazırcevaplık sergilemenin son derece önemli olduğu (Qosimov, 2019, s. 15) bu formda *Bilaguzuk*, *Qoraqosh* ve *Nima-nima Deysiz?* isimindeki eserler en ünlü örnekler arasında yer almaktadır (Nurmatov & Yo'ldosheva, 2007, s. 21).<sup>22</sup> Laparlar; genellikle düğün törenleri, bayramlar ve festivaller gibi toplumsal olayların gerçekleştiği zamanlarda icrâ edilen formlardandır (Qosimov, 2019, s. 110).

Özbek halk müziği içerisindeki bir diğer form termadır. Kelime anlamı olarak toplamak, seçmek veya ayıklamak anlamlarına gelen terma, bazen doira eşliğinde icrâ edilmektedir (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, s. 15). Termaların yapısı genellikle birbirini tekrar eden melodilerden ibaret olmakla birlikte (Karomatov, 1972, s. 53) termalar; bahşi<sup>23</sup> (baxshi), şair ve destan icrâcıları tarafından halka

<sup>20</sup> Zerdüştlik: Zerdüşt tarafından M.Ö. 1500 ile 1000 yılları arasında kurulmuş tek tanrılı inançtır (Mark, 2019).

<sup>21</sup> Harezmi: Özbekistan, İran, Tacikistan ve İran'da bulunan ve Ceyhun Nehri'nin Aral Gölü'ne döküldüğü yerin her iki tarafındaki tarihî bölgeye verilen isim ("Harezmi", 2024).

<sup>22</sup> Lapar formunun güncel olarak eski popüleritesine sahip olmadığı ve gençler tarafından çok bilinmediği ayrıca ifade edilmektedir (Qosimov, 2019, s. 110).

<sup>23</sup> Bahşi: Müzik, şarkı söyleme ve oyunculuk becerilerine sahip olan destan anlatıcısına verilen ad (*Bakhshi art*, t.y.).

açık toplantı, tören ve bayramlarda icrâ edilir. Bu icrâların içeriği, Özbek destanlarında yer alan kıssalar ve alıntılardan oluşmaktadır (Nurmatov & Yo'ldosheva, 2007, s. 23). Herhangi bir destan icrâsından önce okunan termalar sayesinde bahşı, repertuarında bulunan destanları kısaca dinleyiciye aktarır ve izleyicilere, repertuarında bulunan destanlardan hangisinin icrâsını dinlemek istediklerini sorar. Dinleyicinin tercih ve arzusuna göre de repertuarında bulunan destanı icrâ eder (Akbarovich & Muhammadovich, 2018, s. 211). *Do'mbiram, Nima Aytay?, Armonim Qolmadi ve Naylayin* isimdeki eserler terma formuna verilebilecek örneklerdendir (Nurmatov & Yo'ldosheva, 2007, s. 23).

Özbek halk müziği içerisinde yer alan bir diğer form ise yalla olarak belirtilmektedir. Lapara oldukça benzeyen bu form yine dans eşliğinde icrâ edilir (İrnazarov, 2021, s. 83). Kelime anlamı olarak oynamak, şarkı söylemek ve mutlu olmak anlamlarına gelen yallada nakarat halinde yer alan beyitler bulunmaktadır. Lapar ile yallayı ayıran biçimsel özellik de budur. Çünkü laparda nakarat bulunmamaktadır (Nurmatov & Yo'ldosheva, 2007, s. 22). Yalla formunun icrâsında yallachi adı verilen solistler doira ve dutar enstrümanlarını icrâ ederken aynı zamanda dans eder ve yallanın nakarat bölümleri diğer katılımcılar tarafından söylenir (Akbarovich & Muhammadovich, 2018, s. 207).

Genellikle aşk ile ilgili temalara sahip olan yallalar (*Mumtoz ashula and yalla*, t.y.) Fergana Vadisi<sup>24</sup> ve Taşkent'te<sup>25</sup> oldukça yayındır ve bireysel veya topluluk şeklinde icrâ edilmektedir. İki veya üç kadından oluşan bu toplulukların icrâ ettiği yallalar eğlence ve mizah öğeleriyle doludur (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, s. 15). Bu formun en ünlü örnekleri arasında *Yallama Yorim, Yallola, Olmacha Anoring* ve *Oho Yalli* gibi eserler bulunmaktadır (Nurmatov & Yo'ldosheva, 2007, s. 22).

Özbek halk müziği içerisinde bulunan bir diğer form da ashuladır. Geniş bir ses yelpazesine sahip olan bu form (Nurmatov & Yo'ldosheva, 2007, s. 19), çoğunlukla aşk ve sevgi temalarını içerisinde barındırmaktadır. Aşk ve sevgi teması ile birlikte didaktik öğelere de sahip olan ashulalar (Karomatov, 1972, s. 53), köken bakımından iki kategoride incelenebilir:

- 1- Sözlü halk müziği geleneğinde yer alan ashulalar,
- 2- Müziğin teorisine hâkim olan profesyonel bestekârların bestelediği ashulalar.

---

<sup>24</sup> Fergana Vadisi: Özbekistan, Tacikistan ve Kırgızistan topraklarında bulunan ve nüfusu yaklaşık olarak 10 milyon olan bir arazi (Karadağ, 2022, s. 8).

<sup>25</sup> Taşkent: Özbekistan'ın başkenti.

Sözlü halk müziği geleneği içerisinde yer alan ashulalar; terma, lapar, koşuk ve yalla gibi halk müziği formlarının aksine ayırt edici melodilere ve entonasyona sahip olmasıyla çok daha gelişmiştir.

Profesyonel ashulalar; ses aralıklarının genişliği, çok tiz notaların eser içerisinde kullanılması ve oldukça karışık doira usullerinin icrâ esnasında kullanılması gibi farklarla sözlü halk müziğinde yer alan ashulalardan ayrılmaktadır. Profesyonel ashulalarda Ali Şîr Nevâyî (ö.1501), Zahîrüddîn Muhammed Bâbü (1526-1530) ve Mahlar Ayim Nâdire (ö.1842) gibi şairlere ait şiir metinlerinin kullanılması da sözlü halk müziği ashulaları ile farklılık gösteren unsurlardandır (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, ss. 15-16). Profesyonel olarak icrâ edilen ashulalara, katta ashula veya patnis ashula ismi de verilmektedir. Genelde iki buçuk ve üç oktav civarında bir ses aralığı içerisinde icrâ edilen patnis ashulalar, kendilerine has bir üsluba sahiptir ve iki veya daha fazla eşlikçi ile birlikte icrâ edilir (Nurmatov & Yo'ldosheva, 2007, ss. 19-20). Katta ashula, içerdiği özellikler bakımından Özbek geleneksel profesyonel müziği içerisinde ayrı olarak incelenmiş ve değerlendirilmiştir.

Genel itibarıyla ashulalara verilebilecek örnekler arasında *Tanovar*, *Yorginam*, *Chaman Ichra*, *Yaxshilik Qil*, *Arzimni Aytay*, *Porloq Hayotim* ve *Hayot Qo'shiq* 'i gibi eserler bulunmaktadır (Nurmatov & Yo'ldosheva, 2007, ss. 19-20).

Dünya müzikleri içerisinde yer alan diğer halk müzikleri gibi Özbek halk müziğinin ilk örnekleri de öncelikle yetenekli ve profesyonel kişiler tarafından oluşturulmuş ve daha sonra kulaktan kulağa aktararak halk arasında popüler bir hale gelmiştir. Söz konusu eserler yüzyıllar boyunca kuşaktan kuşağa aktarılmaya devam etmiştir. Elbette bu aktarım sırasında notalama sisteminin var olmaması gibi problemler dolayısıyla eserler özelinde değişiklikler meydana gelmişse de bu eserler bir şekilde toplumsal hafıza içerisinde muhafaza edilebilmiştir (Akbarovich & Muhammadovich, 2018, s. 194). Bununla birlikte ilerleyen zamanlarda Özbek halk müziğine ait eserlerin Rus müzikologlar tarafından incelenmesi, notaya alınması ve yurtdışında yayımlanması gibi hususlar, söz konusu eserlerin korunabilmesi için önemli bir husus olarak belirtilebilir (Қамбаров & Абдурахмонова, 2022, s. 507).

Özbek halk müziğinin kendisini toplum içerisinde koruyabilmesi, Özbek profesyonel müziğinin temellerinin oluşmasına zemin hazırlamıştır. Çok uzun bir geçmişe sahip olan ve saray kültürünü içerisinde barındıran Özbek profesyonel müziği veya Özbek klasik müziği,

usta-çırak ilişkisinin bir ürünü olan meşk sistemi ile uzun yıllar boyunca nesilden nesle aktarılmıştır (Akbarovich & Muhammadovich, 2018, s. 210).

### 2.1.2. Özbek Klasik Müziği

Özbek müziği içerisinde Özbek profesyonel müziği veya Özbek klasik müziği olarak isimlendirilebilecek olan bu tür, Özbek halk müziğinde de görüldüğü üzere sözlü gelenek ile kuşaktan kuşağa aktarılan ve içerisinde halk müziğinde yer alan eserlerden daha sofistike ve sanatlı eserlerin yer aldığı tür olarak nitelendirilebilir (Nurmatov & Yo'ldosheva, 2007, s. 25). Bununla birlikte aruz veznine sıklıkla rastlanan Özbek klasik müziği içerisinde (Akbarovich & Muhammadovich, 2018, s. 210) bestelenen eserlerin kime ait olduğunun net olarak bilinmesi de Özbek klasik müziğini Özbek halk müziğinden ayıran bir diğer özellik olarak belirtilebilir (Rukhshona, 2023, s. 33).

Özbek klasik müziği içerisinde Özbek halk müziğinde görüldüğü gibi birçok farklı esere rastlanılmaktadır. Bu eserler; katta ashula, suvora ve destan gibi formlar içerisinde yer almaktadır. Bunlarla beraber Özbek klasik müziği içerisinde Buhara Şeşmakamı, Harezmi Makamları ve Fergana-Taşkent Makamları olmak üzere toplamda üç farklı makam grubu mevcuttur. Bu makam grupları içerisinde farklı makamlar ve küy olarak isimlendirilen birbirinden farklı eserler bulunmaktadır.

Bu noktada Özbek klasik müziğindeki makam anlayışının Türk müziği içerisinde yer alan makam anlayışından daha farklı olduğunun da belirtilmesi ayrıca önemlidir. Makam Özbek müziğinde, birbirleri ile uyumlu perde dizilimleri ve doira usulleri olarak adlandırılan birbirinden farklı belirli ritim kalıplarının birleşimiyle ortaya çıkmış olan enstrümental ve sözlü eserler mecmuası veya hacimli eserler dizisi olarak tanımlanmaktadır (O. A. Ibrohimov & Xudoyev, 2018, s. 214).<sup>26</sup>

Özbek halk müziğinden daha gelişmiş melodiler ve daha geniş ses aralığına sahip olan eserlerle ayrılan Özbek klasik müziğinin icrâsı için profesyonel hanende ve sazanelere ihtiyaç duyulmuştur. Uzun yıllar boyunca usta-çırak ilişkisi ile eser meşk eden bu sanatçılar, geleneksel olarak profesyonel müzik eğitiminin verildiği ustalık okullarında gerekli

---

<sup>26</sup> İki farklı müzik kültürünün makamları ele alış ve uygulama yöntemlerinin belirgin farklılıklar gösterdiği ortadadır. Ancak bu farklılıkların derinlemesine analizi geniş kapsamlı bir çalışma gerektirdiğinden, bu inceleme başka araştırmalara bırakılmış ve bu çalışmada ayrıntılı olarak ele alınmamıştır. Özellikle Özbek müziği içerisinde, perdeler ve perde dizilimleri ile birlikte seyirsel özelliklerin makamları etkileyip etkilemediği veya etkiliyorsa bu etkinin ne şekilde gerçekleştiği gibi sorular için daha derinlikli araştırmalara ihtiyaç olduğu düşünülmektedir.

becerilerini geliştirmişlerdir (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, s. 12).

### 2.1.2.1. Katta Ashula

Özbek klasik müziği içerisinde yer alan katta ashula formu, Özbek halk müziği içerisinde bulunan ashula formundan farklı olarak profesyonel bestekârlar tarafından bestelenmiştir. Sözlük anlamı olarak büyük şarkı anlamına gelen bu forma patnis ashula yani tepsi şarkısı anlamına gelen isim de verilmektedir. Genel itibarıyla katta ashulalarda tek bir ritim kullanılır ve doğaçlama unsuru oldukça yüksektir. İcrâda tiz perdelerin sıklıkla kullanıldığı katta ashulalarda sözlerle ritmin uyumu da oldukça önemlidir (*Katta ashula*, t.y.). Fergana Vadisi'ne özgü sayılabilecek olan bu eserler iki ile dört icrâcı tarafından icrâ edilir ve icrâ esnasında herhangi bir enstrüman kullanılmaz (Abdullayev, 2008, s. 36). Kimi kaynaklar bu icrâlarda enstrümanların da kullanıldığını belirtmektedir (İrnazarov, 2021, s. 72). Katta ashulaların eskiye nazaran ilerleyen yıllarda büyük korolar ile enstrümanlar eşliğinde icrâ edilmeye başlanması (Akbarovich & Muhammadovich, 2018, s. 213), kaynaklardaki bu ikilemin sebebinin anlaşılabilir kılmasıdır.

Katta ashulaların bu şekilde isimlendirilmesinin temel sebebi, açık havada ve geniş bir seyirci kitlesi önünde oldukça güçlü bir biçimde icrâ edilmesi olarak belirtilebilir. Ayrıca katta ashulaların toplantılarda, düğünlerde ve davetlerde icrâ ediliyor olması da büyük şarkı olarak isimlendirilmesinin nedenlerinden olabilir. Aynı zamanda patnis ashula isminin kullanılması da bu formdaki eserleri icrâ eden hafızların<sup>27</sup> (hofiz) ellerine bir tepsi veya tabak alarak bu icrâları gerçekleştirmeleri ile bağdaştırılmaktadır (Abdullayev, 2008, s. 36).

İcrâ geleneklerine riayet etmenin oldukça önemli olduğu katta ashulalarda yer alan güfteler, genellikle klasik gazellerden ibarettir. Romantik ve lirik özelliklerin bulunduğu bu gazellerde didaktik ve tasavvufî örneklere de rastlanılmaktadır. Aruz vezninde yazılan söz konusu gazeller haricinde katta ashula güftelerinde mesnevî, rubâî, muhammes ve müseddes gibi şiir türleri de bulunmaktadır (Abdullayev, 2008, ss. 36-37).

Tasavvufî ve didaktik öğelerin yanı sıra felsefî öğeler de barındıran katta ashula icrâları, genellikle ilk olarak şiirin nakarat kısmı ve devamında birinci ve üçüncü mısraların

---

<sup>27</sup> Hafız: Halk hafızı veya hafız kelimeleri, Özbek müziği içerisinde, icrâsı her bakımdan mükemmel olan ve en yüksek icrâ seviyesine ulaşmış olarak kabul edilen icrâcı anlamlarına gelmektedir (Bekmatov, 2007, akt., Mirabdullaev, 2022, s. 20). 1930 ve öncesinde yüksek kalitede sanat üreten kişiler ashulachi ve makamcı (maqomchi) olarak isimlendirilirken bu tarihten sonra resmî olarak halk hafızı veya hafız olarak isimlendirilmeye başlanmıştır (Mirabdullaev, 2022, s. 21).



icrâ edilmesiyle başlar. İlk dize birinci hafız tarafından icrâ edildikten sonra ikinci hafız bu dizeyi tekrar eder. İkinci hafız, tekrarladığı bu dizeyi icrâ ederken aslından çok kopmamak suretiyle melodiyi doğaçlama olarak değiştirebilir. Devamındaki dize de aynı şekilde ilk önce bir hafızın icrâ etmesinden sonra diğer hafızın onu tekrar etmesiyle devam eder. Her kıta eser sona erene kadar bu şekilde icrâ edilir. Eser bu şekilde sırayla icrâ edilirken esere başlayan ilk hafızın, yanında bulunan diğer hafızın ses aralığına göre bir ses seçmesi büyük önem arz etmektedir. Bununla birlikte usta bir hafızın yüksek perdeleri icrâ ederken doğru nefes alma becerilerine göre nefes alıp vermesi de oldukça önemlidir (Abdullayev, 2008, s. 38).

Katta ashulaların köken olarak Özbek halk müziği içerisinde yer alan işçi şarkıları ve merasim şarkıları içerisinde bulunan eserlerden ilham aldığı belirtilmektedir. İlerleyen yıllarda usta sanatçıların ve bestecilerin üslupları ve icrâ okullarının da etkisiyle güncel haline ulaşmıştır (G. Y. Yunusov, 2022, s. 385). Tüm bunların yanı sıra katta ashula sanatının ne zaman ve ne şekilde ortaya çıktığına dair kesin bir kanıt bulunmadığı da belirtilmelidir (Irzayev, 2014, s. 66).

Katta ashulalar genellikle; Andican,<sup>28</sup> Fergana,<sup>29</sup> Hokand,<sup>30</sup> Nemengan<sup>31</sup> ve Hucend şehirleri ile birlikte Taşkent çevresinde yaygın olarak icrâ edilmekteydi (Djumaev, 2002, s. 944). Formun icrâcılarında örnek olarak Hamrakulkârî Torakulov (Hamroqulqori To'raqulov) (ö.1943), Memetbuva Sattorov (Mamatbuva Sattorov) (ö.1969), Mâmurcan Uzakov (Ma'murjon Uzoqov) (ö.1963) ve Ekberkârî Haydarov (Akbarqori Haydarov) (ö.1964) gibi halk hafızlarının isimleri verilebilir. Bu ve benzeri halk hafızlarına ait olan *Ko'p erdi*, *Bir Kelsun*, *Ey Dilbari Jononim*, *Adashganman* ve *Do'stlar* gibi eserler çokça bilinen katta ashula örnekleri arasında yer almaktadır. *Mehnat Ahli* ve *O'zbekiston* gibi eserler de katta ashulaların ilerleyen dönem içerisinde büyük korolarla icrâ edilmeye başlanması sonucunda icrâ edilen eserlere örnek olarak gösterilebilir (Akbarovich & Muhammadovich, 2018, s. 213).

Katta ashulalar, Sovyetler Birliği öncesi dönem içerisinde Fergana Vadisi'ndeki zikir ritüelleri ile ilişkilendirilmekteydi (Djumaev, 2002, s. 944). Ancak bu durum, katta

---

<sup>28</sup> Andican: Tarihinin 2500 seneden fazla olduğu öne sürülen ("Andican", 2024) ve Özbekistan'ın doğusunda yer alan şehir.

<sup>29</sup> Fergana: Tanrı Dağları ile Alay Dağları arasında yer alan Fergana isimli bölgenin merkezindeki şehir (Yazıcı, 1995, s. 375). Şehir, bulunduğu bölge ile aynı adı taşımaktadır.

<sup>30</sup> Hokand: Tarihi oldukça eski olan ve kervan yollarının kesiştiği şehir. Hokand Hanlığı'nın başşehridir (Poujol, 1998, s. 214).

<sup>31</sup> Nemengan: Özbekistan'ın ikinci büyük şehridir ("Nemengan", 2024).

ashulaların Sovyetler Birliği Dönemi sonrasında tamamen ayrı bir sanatsal uygulama olarak ele alınmaya başlanmasıyla değişikliğe uğramıştır. Bu değişikliğe rağmen katta ashulaların sahip olduğu melizmatik<sup>32</sup> melodiler ve terennümler, katta ashulaların dinî bir arka plana sahip olduğunu akla getirmektedir (*Music of Central Asia vol. 7: In the shrine of the heart: Popular classics from Bukhara and beyond*, 2010, s. 35).

### 2.1.2.2. Suvora

Özbek klasik müziği içerisinde yer alan bir diğer form ise suvoradır. Suvor kelimesi Farsça bir kelime olup at binen ve süvari anlamlarına gelmektedir (*Süvari*, t.y.). Suvora kelimesi de aynı şekilde atlı ve süvari anlamlarına gelir.

Kaynaklarda tasavvufî anlayışın bir tezahürü olarak ifade edilen suvoralar, daha eski zamanlarda yoğun olarak dinî sözler içermekteydi. Bu formu o dönemlerde icrâ eden kişilere de gûyende (go'yanda) ismi verilmekteydi. Form isminin kelime anlamı olarak atlı ve süvari anlamlarına gelmesi de suvoralarda kullanılan ritimlerin, atların ayak seslerinden esinlenilerek ortaya çıkarılması ile ilişkilendirilmiştir. Bundan dolayı da bu form içerisinde atları konu alan birçok eser bulunmaktadır (Rajabov, 2023, s. 122).

Suvora formunun ortaya çıkışı, kaynaklara göre İslâm'ın Orta Asya'da yaygınlaşmaya başlama süreci ile ilişkilendirilmektedir. Rivayete göre Orta Asya'nın ve özellikle Harezm bölgesinin İslâm'la tanışmaya başladığı dönem içerisinde devrin Bağdat halifesi; sesi güzel, Kur'ân-ı Kerîm ayetlerini tefsirleri ile birlikte anlatan, telaffuzu ve hitabeti güçlü olan kişileri atlara bindirip şehirlere ve köylere göndermiştir. Sesi ve kıraati oldukça hoş olan bu insanların, atlı bir şekilde kasabalara ve köylere giderek büyük alim ve şairlerin kıssalarını okumaları, yerel halk için hayranlık uyandırıcı olmuştur. Bu gelişmenin ardından halkı İslâm'a davet eden bu insanlara hayranlık besleyen gençler, davetçilerin sözlerini kendi üslup ve melodilerine göre okumaya başlamışlardı. Toplantılarda ve çeşitli topluluklarda, zamanında insanları İslâm'a davet eden atlıların örnek alınmasıyla okunmaya başlanan bu eserler, zaman içerisinde suvora adını almıştır. Başlangıçta katta ashula gibi gelişigüzel olarak icrâ edilen bu eserler, zaman geçtikçe yetenekli bestekârlar ve sanatçılar tarafından belli bir düzene oturtulmuştur (Rajabov, 2023, ss. 122-123).

Şarkı söyleme sanatının oldukça gelişmiş olduğu Harezm'de oldukça popüler olan suvoralar; Ali Şîr Nevâyî, Avaz Otar (ö.1919) ve Muhammed Rızâ Âgehî (ö.1874) gibi

---

<sup>32</sup> Melisma: Bir eser içerisinde yer alan bir hecenin birden fazla nota arasında hareket etmesine verilen isimdir. Bunun tam tersi ise her notaya bir hecenin düşmesini sağlayan silabik terimidir (Tagg, 2003, s. 564).

şairlerin şiirlerinden bestelenmiştir (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, s. 16), ancak bu bestelerin çok eski örneklerinin hangi bestekârlar tarafından bestelendiği bilinmemektedir (*Music of Central Asia vol. 7: In the shrine of the heart: Popular classics from Bukhara and beyond*, 2010, s. 17).

Biçim ve üslup olarak makam müziği icrâsında yer alan profesyonel ashulalara oldukça benzeyen suvoralar, Harezm Makamları'nın ashula bölümünde yer almaktadır. Melodik olarak sürekli bir şekilde tiz perdelerin kullanıldığı suvoralar icrâ edilirken bu icrâlara yaylı çalgılar ve doira enstrümanı da eşlik etmektedir (Abdullayev, 2008, s. 35).

Usta suvora icrâcıları arasında; Hacıhan Boltayev (Hojixon Boltayev) (ö.1987), Madrahim Şirâzî (Madrahim Sheroziy) (ö.1973), Kamilcan Ataniyazov (Komiljon Otaniyozov) (ö.1975) ve Matniyaz Yusupov (Matniyoz Yusupov) (ö.1992) gibi isimler bulunmaktadır (Rajabov, 2023, s. 124). Bireysel olarak icrâ edilmesiyle beraber bazen geleneksel müzik toplulukları ile de icrâ edilmekte olan (R. Y. Yunusov, 2000, s. 22) suvoralara örnek olarak *Chapandozi Suvora*, *Yak Parda Suvora*, *Kajang Suvora*, *Qosh Parda Suvora* ve *Besh Parda Suvora* gibi eserler verilebilir. Bu eserler ile birlikte suvoraların en kadim örneği olarak etkileyici ve duygusal bir melodiye sahip olduğu ifade edilen *Ona Suvora* isimli eser gösterilebilir (Abdullaev vd., 2015, s. 16).

### 2.1.2.3. Destan (Doston)

Sözlü ve yazılı edebiyatta lirik-epik bir tür olan destanlar (Abdullaev vd., 2015, s. 5), müzikal bir şekilde icrâ edilebilmeleri bakımından da Özbek klasik müziğinde yer alan bir diğer form olarak belirtilmektedir (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, s. 12). İcrâcılarının bahşı olarak isimlendirilmesinden dolayı bahşılar sanatı olarak da adlandırılan bu form, tarihte nesilden nesle sözlü veya düz yazı olarak aktarılan destanların sanatsal bir üslup ile melodik bir biçimde icrâ edilmesinden doğmuştur (Akbarovich & Muhammadovich, 2018, s. 211).

Özbekistan'da ve Özbekistan'a yakın bölgelerde destan icrâcıları, bahşı kelimesinin haricinde farklı isimlerle de anılmaktadır. Bu icrâcılara; Harezm'de destancı (dostonchi), bahşı ya da halfa (xalfa); Surhanderya-Kaşkaderya bölgesinde yüzbaşı (yuzboshi), bahşı ve şair (shoir); Semerkant'ta bahşı; Hucend ve Oş'ta<sup>33</sup> sâkî (soqiy) veya azanda; Fergana

<sup>33</sup> Oş: Kırgızistan'ın en büyük ikinci şehri ("Oş", 2024).

Vadisi’nde bahşı veya sannovchi ve Karakalpakistan’da<sup>34</sup> baksı (baksi) ve jirov isimleri verilmiştir (Abdullayev, 2008, s. 46).

Destanların sahnelerde icrâ edilişi genellikle sonbaharın sonuna doğru hasat zamanının bitiminde başlamaktaydı. Yerel sakinler tarafından destan icrâları için özel olarak destan geceleri düzenlenmekteydi. Birkaç gece sürebilen bu destan gecelerinde mahalle sakinleri ve komşular, bahşuların icrâ ettiği destanları dinlerlerdi. Destan icrâsına başlamadan önce bahşı, Özbek halk müziği formlarından olan terma formunu icrâ ederek ufak bir girizgâh yapardı. Bu formun icrâsından sonra bahşı, izleyicinin isteği doğrultusunda repertuarında bulunan destan formundan bir eseri icrâ etmeye başlardı (Akbarovich & Muhammadovich, 2018, s. 211).

Destanlar, Özbekistan’ın farklı bölgelerinde farklı şekillerde icrâ edilmiştir. Surhanderya<sup>35</sup>-Kaşkaderya<sup>36</sup> Destanları ve Harezmi Destanları olarak ikiye ayrılan destanlar (Ayxodjayeva vd., 2021, s. 212) farklı özelliklere sahiptir ve genellikle kahramanlık, vatanseverlik ve ahlaki ilkeler ve değerleri konu almaktadır (Ayxodjayeva vd., 2021, s. 217). Bu gibi konuların yanı sıra tarihî, romantik ve dinî içeriklere de sahip olan destanların en geniş olan örnekleri, genellikle romantik konuları içeren destanlardır (Abdullayev, 2008, ss. 47-48).

Surhanderya-Kaşkaderya Destanları, özel bir okuyuş tarzı ile icrâ edilir. İçki ovoz olarak isimlendirilen ve çok eski bir geleneğe sahip olan bu okuyuş tarzında bahşı, sesleri boğazdan gelen özel bir teknikle icrâ eder. Bu teknikte ses, özel olarak boğuklaştırılır (Akbarovich & Muhammadovich, 2018, s. 211). Semerkant’ta bulunan icrâcılar ve Çavuldur Türkmenleri<sup>37</sup> de destanlarını bu şekilde icrâ etmişlerdir (Akdağoğlu vd., 2018, s. 290).

Surhanderya-Kaşkaderya Destanları içerisinde kullanılan melodiler küçük ve basit yapılardan meydana gelmektedir. Melodiler, aralık olarak sınırlı olmasına rağmen bahşının icrâsındaki ifade gücü, eserin etkileyciliğinin artmasını sağlar (Ayxodjayeva vd., 2021, s. 217). Melodik olarak birbirini tekrar eden bir yapıda olan (Park, 2014, s. 96) Surhanderya-

---

<sup>34</sup> Karakalpakistan: Özbekistan’ın batı kesiminde yer alan ve Özbekistan Cumhuriyeti’ne bağlı olan özerk bir cumhuriyet (“Karakalpakistan”, 2024).

<sup>35</sup> Surhanderya: Özbekistan’ın en güney kesiminde bulunan bölgeye verilen ad (“Surxondaryo Region”, 2024) Aynı zamanda bir ilin adı.

<sup>36</sup> Kaşkaderya: Özbekistan’ın güneydoğusunda bulunan bölgeye verilen ad (“Qashqadaryo Region”, 2023) Aynı zamanda bir ilin adı.

<sup>37</sup> Çavuldur Türkmenleri: Kaynaklarda Çavundur, Çavdur ve Çavdır şeklinde de geçen Oğuz boylarından biri (Sümer, 1993, s. 235).

Kaşkaderya Destanları'na örnek olarak *Alpomish*, *Rustamxon* ve *Go'ro'g'li*<sup>38</sup> gibi eserler verilebilir (Ayxodjayeve vd., 2021, s. 217). Bu eserler, içerik olarak kahramanlık ve yiğitlik gibi konuları ele almaktadır (Abdullayev, 2008, s. 47).

Köken olarak oldukça eski bir geleneğe sahip olan Harezmi Destanları ise destanlarda görülen kahramanlık ve halkın yaşadığı mücadeleleri konu almaktadır. Bu destanların, Orta Asya topraklarında M.Ö. 6 ile 5. yüzyıllar arasında yaygınlaşmaya ve gelişmeye başladığı belirtilmektedir. Kaynaklar, özellikle İslâm öncesi dönemde Avesta'da<sup>39</sup> yer alan kahramanlarla ilgili efsanelerin Vandadida adı verilen dinî törenlerde müzikal olarak icrâ edildiğine dair bilgiler vermektedir (Ayxodjayeve vd., 2021, s. 219).

İslâm'ın bu topraklarda yaygınlaşmaya başladığı M.S. 7 ile 8. yüzyıllarda İslâm öncesi döneme ait olan destanların yanı sıra İslâm sonrası döneme ait Müslüman gelenek ve üsluplarına göre şekillenmiş destanlar icrâ edilmeye başlandı. Kur'ân-ı Kerîm'de yer alan kıssaların konu alındığı bu destanlar oldukça geniş kitlelere ulaşmıştır (Ayxodjayeve vd., 2021, s. 220). Bu destanlara örnek olarak aynı zamanda romantik öğeler de barındıran (Abdullayev, 2008, s. 48) *Oshiq G'arib va Shoxsanam* (Akbarovich & Muhammadovich, 2018, s. 212), *Me'rojnoma*, *Bobo Ravshan*, *Payg'ambarlar hikoyati* ve *Yusuf va Zulayxo* gibi eserler verilebilir (Ayxodjayeve vd., 2021, s. 220).

Surhanderya-Kaşkaderya Destanları'na göre daha müzikal bir yapıya sahip olan Harezmi Destanları'nın (Ayxodjayeve vd., 2021, s. 220) icrâ tarzı, Surhanderya-Kaşkaderya Destanları'nda yer alan içki ovozdan ziyade ochiq avaz tarzında icrâ edilir. Bu icrâ tarzı, okuyucuya sesleri daha doğal ve daha açık çıkarma imkânı vermektedir. Bu icrâlara dutar, doira ve gıcccek gibi enstrümanlar da eşlik etmiştir (Akbarovich & Muhammadovich, 2018, s. 212). 1930'lu yıllardan itibaren, Harezmi Destanları'nın icrâsı çoğunlukla tar ile gerçekleştirilmeye başlanmıştır (Ayxodjayeve vd., 2021, s. 222).

İçerisinde onlarca farklı konuda irili ufaklı destan örneği barındıran Harezmi Destanları, genel itibarıyla terma, koşuk ve ashula gibi formlarla benzer özellikler barındırmaktadır (Ayxodjayeve vd., 2021, s. 220). Metinden ziyade melodi ve icrânın ön planda olduğu Harezmi Destanları, üç ile beş icrâcıdan oluşan bir toplulukla icrâ edilir

---

<sup>38</sup> "Köroğlu" olarak çevrilebilecek olan bu destan, Özbek kültürü ile birlikte Azeri, Türkmen, Kazak, Uygur ve Tacik kültürlerinde de mevcuttur (Küçükkaplan, 2022, s. 266). Destanın bu kültürlerdeki yeri ve içerik anlamında Özbekistan'daki yeri hakkında bkz. (May, 2015).

<sup>39</sup> Avesta: Zerdüştlük'ün kutsal kitabı olarak kabul edilmekle birlikte İran dili ve edebiyatının en eski eserlerinden olan kitap (N. Yıldırım, 2011, s. 148).

(Abdullayev, 2008, s. 55). Harezmi Destanları'nın en ünlü icrâcıları arasında Ahmed Bahşı (Ahmad Baxshi) (ö.1937) ve Bola Bahşı (Bola Baxshi)<sup>40</sup> (ö.1994) gibi isimler bulunmaktadır (Akbarovich & Muhammadovich, 2018, s. 213).

Özbek klasik müziği içerisinde sözlü ve yazılı edebiyatın bir tezahürü olarak gösterilebilecek olan destanlar arasında, Doğu'nun en ünlü yazarlarının yazılı eserleri bulunmaktadır. Ali Şîr Nevâyî'ye ait *Hayretü'l-Ebrâr*, *Ferhâd ü Şîrîn* ve *Leylâ vü Mecnûn* gibi mesnevîler, Özbek klasik müziği içerisinde icrâ edilen bu destanlara verilebilecek en önemli yazılı örneklerdendir (Abdullayev, 2008, s. 48).<sup>41</sup>

Özbek klasik müziği katta ashula, suvora ve destan gibi formların haricinde şeşmakamı da içerisinde barındırmaktadır. Makam kavramının aksine sadece Orta Asya'ya özgü olan şeşmakam, Özbek klasik müziğinin temelini oluşturmaktadır. Şeşmakam da Özbek klasik müziği içerisinde yer alan diğer formların icrâcıları gibi profesyonel sanatçılar tarafından icrâ edilmektedir (Dickens, 1989, ss. 18-19). Temelinin on iki makama ait olduğu belirtilen (Qodirov, 2024, s. 8) Özbek millî makam müziği; Buhara Şeşmakamı, Harezmi ve Fergana-Taşkent Makamları olmak kaydıyla üç farklı grupta incelenmektedir.

#### **2.1.2.4. Buhara Şeşmakamı (Buxoro Shasmaqomi)**

Özbek ve Tacik halklarının ortak mirası sayılabilecek olan şeş-makam, şeşmakam veya şaşmokom olarak isimlendirilen kavram, Buhara'nın eski müzik geleneğini ifade eden ve birkaç yüzyıl boyunca oluşmuş olan bir klasik eserler dizisi (Khodjaeva, 2022, s. 169) olarak nitelendirilebilir. Şeşmakam ifadesi içerisinde yer alan şeş kelimesi Farsça altı anlamına gelir. Dolayısıyla şeşmakamın doğrudan altı makam manasına geldiği belirtilebilir.

Oluşum olarak İran, Afganistan, Kuzey Hindistan, Kaşgar ve İslâm dünyasının diğer bölgelerinde yer alan makam geleneklerinden etkilenen şeşmakam (Djumaev, 2021, s. 931), 18. yüzyılın ortalarında Buhara'da profesyonel saray müzisyenleri ve müzikologlar tarafından toplamda altı makamdan oluşacak şekilde sınıflandırılmıştır. Bu makamlar sırasıyla; buzruk, rost, navo, dugoh, segoh ve iroq makamlarıdır (Akbarovich & Muhammadovich, 2018, s. 217). 11. ve 17. yüzyıl aralığında Orta Asya'da on iki makam<sup>42</sup>

<sup>40</sup> Esas ismi Abdullayev Kurbannazar'dır (Abdullayev Qurbannazar) ("Bola baxshi", 2022).

<sup>41</sup> Özbek halk edebiyatı araştırmacıları Özbekistan'daki destan ekollerini icrâ tarzı ve üslup gibi özellikler bakımından farklı ekollere ayırmaktadır (Erbeden, 2021, s. 23). Müzikte olduğu kadar edebiyatta da son derece önemli olan destanların Özbek edebiyatı içerisindeki yeri ve önemi hakkındaki birtakım bilgilendirmeler için bkz. (Erbeden, 2021).

<sup>42</sup> On İki Makam: Orta Asya'da Emir Timur (1370-1405) döneminde temelleri atılan (O. Ibrohimov, 2023a, s. 36) ve içerisinde rehâvî, hüseyinî, zengüle, rast, uşşak, nevâ, bûselik, hicaz, irak, ısfahan, zirefkend ve büzürg

icrâları görülüyorken 18. yüzyılda bu icrâlar, yerini şeşmakam icrâlarına bırakmıştır (Abdullayev, 2008, s. 62). Bu dönem içerisinde gerçekleştirilen bilimsel çalışmalara göz atıldığında da on iki makam kavramının direkt olarak Buhara Şeşmakamı'na dönüştüğü görülmektedir (Boltaev, 2022, s. 87). Şeşmakam her ne kadar 18. yüzyıla kadar tamamlanmamış olsa da oluşum sürecinin çok daha erken başlamış olduğu belirtilebilir (İrnazarov, 2021, s. 53).

16. yüzyılın ilk çeyreği, Buhara makam tarihi içerisinde Herat ekolünün<sup>43</sup> dağılmasıyla beraber birçok seçkin müzisyenin Buhara'ya göç etmelerinden dolayı oldukça önemli bir dönüm noktasıdır. Buhara'ya göç eden kişiler arasında bir Nakşibendî tarikatı dervişi olan Mevlânâ Necmeddin Kevkebi<sup>44</sup> Buhârî (Mavlono Najmiddin Kavkabiyy Buxoriy) (ö.1532) de bulunmuştur. Derviş olmasının yanı sıra bir şair, müzisyen ve müzik alimi olan Kevkebi, Buhara makam ekolünün kurucusu olarak kabul edilmektedir. Buhara Şeşmakamı ise, bu makam ekolü çerçevesinde gelişmiştir (Djumaev, 2021, s. 933).

Şeşmakam, 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar tam anlamıyla birleşik bir halde değildi. Bu eserler topluluğunu birleştirip bir döngü haline getiren kişi ise Buharalı şarkıcı, besteci ve müzisyen olan Ata Celal Nasırov (Otajalol Nosirov) (ö.1928) olmuştur. Üstad-ı külli, yani mükemmel usta olarak da bilinen Ata Celal Nasırov, Buhara Şeşmakam geleneğinin de en son büyük koruyucusu olarak kabul edilmektedir. Buhara'da emirlik yapmış Muzaffer Han (1860-1885), Abdulahad Han (1885-1910) ve Alim Han (1910-1920) dönemlerinde saray müzisyenlerinin başında olan Ata Celal Nasırov (Djumaev, 2019, ss. 442-464, akt., Djumaev, 2021, s. 944), Buhara Şeşmakamı'nın sahip olduğu temel müzik kurallarına bağlılığını arka plana atmayarak bu eserler topluluğunun 20. yüzyıldaki gelişimine büyük bir ivme kazandırmıştır. Dolayısıyla Buhara Şeşmakamı'nın 19. yüzyılın ortalarından 20. yüzyılın ilk yarısına kadarki gelişiminin; Ata Celal Nasırov'un şahsı, öğreticiliği, çağdaşları, öğrencileri ve takipçileri ile doğrudan ilişkili olduğu belirtilebilir. Ata Celal Nasırov ve öğrencilerinin

---

makamlarını barındıran sistem (Akbaş, 2016, ss. 274-275). Zaman içerisinde on iki makam sistemi farklı değişikliklere maruz kalmıştır (O. İbrohimov, 2023a, s. 37).

<sup>43</sup> Herat Ekolü: Osmanlı müziğini form, makam ve usul anlayışı itibarıyla büyük ölçüde etkileyen ve 1381-1510 yılları arasında etkili olan ekole verilen isim. Abdülkâdir-i Merâgî (ö.1435) ve Gulâm Şâdî (ö.1518'den sonra), ekolün en büyük temsilcileri arasında gösterilmektedir (Uslu, 1998, s. 217).

<sup>44</sup> Ali Şîr Nevâyî, kaleme aldığı *Mecâlisü'n-Nefâis* adlı eserinde Necmeddin Kevkebi'nin gençliğinde astronomi ile uğraşmasından dolayı Kevkebi lakabını aldığını ifade etmektedir. (Ayxodjayeva vd., 2021, s. 187).

çabalarıyla geliştirilen bu model, Sovyet döneminin başında yeni bir ulusal Özbek Şeşmakamı oluşturmak için bir temel olarak kabul edilmiştir (Djumaev, 2021, ss. 944-945).<sup>45</sup>

Özbek usullü klasik müziği, şeşmakam ismiyle anılan altı dizi eserler topluluğundan ibarettir (Fıtrat, 2016, s. 25). Bununla birlikte Batı müziği ve Doğu müziğinde sıklıkla görülen<sup>46</sup> usta-çırak ilişkisi ve meşk usulüne şeşmakamda da rastlanılmaktadır (Verdiyeva, 2016, s. 1209). Özbek müzik mirası içerisinde çok önemli bir yere sahip olan şeşmakamın ilk örneklerine, notaların var olmamasından dolayı ulaşılamamıştır (Nurmatov & Yo'ldosheva, 2007, s. 26).

Yıllar boyunca meşk usulü ile nesilden nesle aktarımı sağlanan şeşmakam, ilk kez Viktor Aleksandroviç Uspenski (Viktor Aleksandrovich Uspenskiy) (ö.1949) tarafından Avrupa nota sistemine göre notaya alınmıştır. Ünlü bilim adamı Abdürraûf Fıtrat'ın davetiyle Taşkent'e gelen Uspenski tarafından hazırlanan nota koleksiyonu da ilk kez 1924 yılında yayımlanmıştır (R. Y. Yunusov, 2000, s. 26). Moskova'da *Olti Musiqali Poema* adıyla yayımlanan koleksiyonun (Abduxopızov & Polvonova, 2022, s. 10) notasyon işlemi ise 1923 yılında gerçekleştirilmiştir (Khodjaeva, 2022, s. 170). Uspenski, notasyon işlemi o dönem şeşmakamın en usta isimleri olan Atagıyas Abduganiyev (Otag'iyos Abdug'aniyev) (ö.1927) ve Ata Celal Nasırov'un destekleri sayesinde gerçekleştirmiştir. Ata Celal Nasırov, o dönem içerisinde 80 yaşında olmasına rağmen bilgisi ve performansı ile herkesi şaşırtmıştır. Uspenski'nin ise Nasırov'u betimlerken onun yaşayanlar arasında şeşmakamı derinden bilen ve hafızasında tutan son ve tek temsilci olduğunu belirtmesi de ayrıca önem arz etmektedir (Khodjaeva, 2022, s. 170). Viktor Aleksandroviç Uspenski, bu yılların devamında da Özbek müziğine ait birçok eseri kaydetmiştir. Bu eserler arasında Fergana-Taşkent Makamları, katta ashulalar ve zikirlerde okunan eserler yer almaktadır (Abduxopızov & Polvonova, 2022, s. 10). Uspenski tarafından yayımlanan koleksiyon daha sonraları Babakul Feyzullayev (Boboqul Fayzullayev) (ö.1990), Şunazar Sahibov (Shonazar Sohibov) (ö.1973), Fazluddin Şahobov (Fazliddin Shahobov) (ö.1974) ve Yunus Recebî gibi isimler tarafından yeniden neşredilmiştir (Abduxopızov & Polvonova, 2022, s. 9).

Şeşmakam içerisinde bulunan her altı makam, kendi içerisinde üç farklı dala bölünmektedir. Birinci dalda yalnızca enstrümental müzik görülür. Bu dal mushkilot olarak isimlendirilir. İkinci dal hem enstrümental hem de söz müziğine ev sahipliği yapmaktadır.

---

<sup>45</sup> Şeşmakamın tarihi gelişimi ve şekillenmesi hakkında çok daha detaylı bilgiler için bkz. (O. İbrohimov, 2023b).

<sup>46</sup> Meşk sisteminin Doğu müziğindeki öneminin Batı müziğinde de bir o kadar önemli olması hakkında ayrıntılı bilgi için bkz. (Küçükkaplan, 2022, ss. 50-51).



Bu dal nasr olarak isimlendirilir. Üçüncü dal ise enstrümental ve söz müziğiyle birlikte aynı zamanda oyuna (dans) ev sahipliği yapar (Fıtrat, 2016, s. 25). Nasr dalının ikinci şubesi olarak sayılabilen bu dalda mo'g'ulcha ve savt çeşitlerinden eserler bulunmaktadır.

Şeşmakam içerisindeki makamlarda yer alan ve küy olarak da isimlendirilen eserlerin isimleri aşağıdaki tabloda yer aldığı şekildedir:

**Tablo 1.** Buzruk Makamı İçerisinde Yer Alan Dallar ve Bu Dallar İçerisinde Yer Alan Küyler (Y. Rajabiy, 2007, s. 26).

<b>Buzruk Makamı</b>		
<b>Mushkilot Dalı</b>	<b>Nasr Dalı (Birinci Şube)</b>	<b>Nasr Dalı (İkinci Şube)</b>
		1-Buzruk Mo'g'ulchasi 2-Mo'g'ulcha Buzruk Talqinchasi 3-Mo'g'ulcha Buzruk Qashqarchasi 4-Mo'g'ulcha Buzruk Soqiynomasi 5-Mo'g'ulcha Buzruk Ufari 6-Sarvinoz Savtisi 7-Sarvinoz Savti Talqinchasi 8-Sarvinoz Savti Qashqarchasi 9-Sarvinoz Savti Soqiynomasi 10-Sarvinoz Savti Ufari 11-Buzruk İroqi 12-Buzruk İroqi Talqinchasi 13-Buzruk İroqi Qashqarchasi 14-Buzruk İroqi Soqiynomasi 15-Buzruk İroqi Ufari 16-Rok 17-Rok Talqinchasi 18-Rok Qashqarchasi 19-Rok Soqiynomasi 20-Rok Ufari
1-Buzruk Tasnifi 2-Buzruk Tarjesi 3-Buzruk Garduni 4-Buzruk Muhammasi 5-Nasrulloi Muhammasi 6-İslimxon Saqili 7-Sulton Saqili	1-Buzruk Saraxbori 2-Tarona 1 3-Tarona 2 4-Tarona 3 5-Tarona 4 6-Tarona 5 7-Tarona 6 8-Uzzol Talqini 9-Tarona 10-Nasrulloi 11-Tarona 1 12-Tarona 2 13-Tarona 3 14-Uzzol Nasri 15-Uzzol Ufarisi	

**Tablo 2.** Rost Makamı İçerisinde Yer Alan Dallar ve Bu Dallar İçerisinde Yer Alan Küyler (Y. Rajabiy, 2007, s. 130).

<b>Rost Makamı</b>		
<b>Mushkilot Dalı</b>	<b>Nasr Dalı (Birinci Şube)</b>	<b>Nasr Dalı (İkinci Şube)</b>
		1- Ushshoq Savti
		2- Ushshoq Savti Talqinchasi
		3- Ushshoq Savti Chapandozi
		4- Ushshoq Savti Qashqarchasi
		5- Ushshoq Savti Soqiynomasi
		6- Ushshoq Savti Ufari
		7- Saboh Savti
		8- Saboh Savti Talqinchasi
		9- Saboh Savti Qashqarchasi
		10- Saboh Savti Soqiynomasi
		11- Saboh Savti Ufarisi
		12- Kalon Savti
		13- Kalon Savti Talqinchasi
		14- Kalon Savti Qashqarchasi
		15- Kalon Savti Soqiynomasi
		16- Kalon Savti Ufarisi
1-Rost Tasnifi	1-Rost Saraxbori	
2-Rost Garduni	2-Tarona 1	
3-Rost Muhammasi	3-Tarona 2	
4-Ushshoq Muhammasi	4-Tarona 3	
5-Panjgoh Muhammasi	5-Tarona 4	
6-Vazmin Saqili	6-Ushshoq Talqini	
7-Rak-rak Saqili	7-Tarona	
	8-Ushshoq Nasri	
	9-Tarona 1	
	10-Tarona 2	
	11-Saboh Navro'zi	
	12-Saboh Navro'zi Talqinchasi	
	13-Ushshoq Ufari	

**Tablo 3.** Navo Makamı İçerisinde Yer Alan Dallar ve Bu Dallar İçerisinde Yer Alan Küyler (Y. Rajabiy, 2007, s. 238).

<b>Navo Makamı</b>		
<b>Mushkilot Dalı</b>	<b>Nasr Dalı (Birinci Şube)</b>	<b>Nasr Dalı (İkinci Şube)</b>
		1-Navo Savti
	1-Navo Saraxbori	2-Navo Savti Chapandozi
	2-Tarona 1	3-Navo Savti Talqinchasi
	3-Tarona 2	4-Navo Savti Qashqarchasi
1-Navo Tasnifi	4-Bayot Talqini	5-Navo Savti Soqiynomasi
2-Navo Tarjesi	5-Tarona	6-Navo Savti Ufari
3-Navo Garduni	6-Bayot Nasri	7-Mo'g'ulcha Navo
4-Orazi Nag'ma	7-Tarona 1	8-Mo'g'ulcha Navo Talqinchasi
5-Navo Muhammasi	8-Tarona 2	9-Mo'g'ulcha Navo Qashqarchasi
6-Bayot Muhammasi	9-Navo Orazi	10-Mo'g'ulcha Navo Soqiynomasi
7-Husayniy	10-Tarona 1	11-Mo'g'ulcha Navo Ufari
Muhammasi	11-Tarona 2	12-Navo Mustazodi
8-Navo Saqili	12-Tarona 3	13-Mustazod Navo Talqinchasi
	13-Husayniy Navosi	14-Mustazod Navo Qashqarchasi
	14-Bayot Ufari	15-Mustazod Navo Soqiynomasi
		16-Mustazod Navo Ufari

**Tablo 4.** Dugoh Makamı İçerisinde Yer Alan Dallar ve Bu Dallar İçerisinde Yer Alan Küyler (Y. Rajabiy, 2007, s. 354).

<b>Dugoh Makamı</b>		
<b>Mushkilot Dalı</b>	<b>Nasr Dalı (Birinci Şube)</b>	<b>Nasr Dalı (İkinci Şube)</b>
	1-Dugoh Saraxbori	
	2-Tarona 1	
1-Dugoh Tasnifi	3-Tarona 2	1-Chorgoh Savti
2-Dugoh Tarjesi	4-Tarona 3	2-Chorgoh Savti Talqinchasi
3-Dugoh Garduni	5-Tarona 4	3-Chorgoh Savti Qashqarchasi
4-Dugoh Peshravi	6-Tarona 5	4-Chorgoh Savti Soqiynomasi
5-Dugoh Samoiysi	7-Tarona 6	5-Chorgoh Savti Ufari
6-Dugoh	8-Chorgoh Talqini	6-Dugoh Mo'g'ulchasi
Muhammasi	9-Tarona	7-Mo'g'ulcha Dugoh Talqinchasi
7-Chorgoh	10-Chorgoh Nasri	8-Mo'g'ulcha Dugoh Qashqarchasi
Muhammasi	11-Tarona 1	9-Mo'g'ulcha Dugoh Soqiynomasi
8-Xojahoji	12-Tarona 2	10-Mo'g'ulcha Dugoh Ufari
Muhammasi	13-Dugoh Orazi	11-Oromijon Saraxbori
9-Chorsarxona	14-Tarona 1	12-Oromijon
Muhammasi	15-Tarona 2	13-Oromijon Ufari
10-Ashkullo Saqili	16-Tarona 3	14-Dugoh Qalandari
	17-Husayniy Dugoh	15-Dugoh Samandari
	18-Chorgoh Ufari	

**Tablo 5.** Segoh Makamı İçerisinde Yer Alan Dallar ve Bu Dallar İçerisinde Yer Alan Küyler (Y. Rajabiy, 2007, s. 476).

<b>Segoh Makamı</b>		
<b>Mushkilot Dalı</b>	<b>Nasr Dalı (Birinci Şube)</b>	<b>Nasr Dalı (İkinci Şube)</b>
	1- Segoh Saraxbori	
	2- Tarona 1	
	3- Tarona 2	
	4- Tarona 3	
1- Segoh Tasnifi	5- Tarona 4	
2- Segoh Tarjesi	6- Tarona 5	
3- Segoh Hafifi	7- Tarona 6	
4- Segoh Garduni	8- Segoh Talqini	1- Segoh Mo'g'ulchasi
5- Segoh	9- Tarona	2- Mo'g'ulcha Segoh Talqinchasi
Muhammasi	10- Segoh Nasri	3- Mo'g'ulcha Segoh Qashqarchasi
6- Ajam Muhammasi	11- Tarona	4- Mo'g'ulcha Segoh Soqiynomasi
7- Mirzo Hakim	12- Xoro Navro'zi	5- Mo'g'ulcha Segoh Ufari
Muhammasi	13- Tarona 1	
8- Bastanigor Saqili	14- Tarona 2	
	15- Tarona 3	
	16- Ajam Navro'zi	
	17- Tarona	
	18- Segoh Ufari	

**Tablo 6.** Iroq Makamı İçerisinde Yer Alan Dallar ve Bu Dallar İçerisinde Yer Alan Küyler (Y. Rajabiy, 2007, s. 570).

Iroq Makamı		
Mushkilot Dalı	Nasr Dalı (Birinci Şube)	Nasr Dalı (İkinci Şube)
1- Iroq Tasnifi	1- Iroq Saraxbori	
2- Iroq Tarjesi	2- Tarona 1	
3- Iroq Muhammasi	3- Tarona 2	
4- Iroq Saqili 1	4- Tarona 3	
5- Iroq Saqili 2	5- Tarona 4	
6- Katta Saqili	6- Tarona 5	
	7- Tarona 6	-
	8- Iroq Muhayyari	
	9- Tarona 1	
	10- Tarona 2	
	11- Tarona 3	
	12- Iroq Chambari	
	13- Iroq Ufari	

Buhara Şeşmakamı içerisinde yer alan bu küylerden her biri bağlı olduğu makamın ses dizisi içerisinde bestelenmiştir.<sup>47</sup> Şeşmakam içerisinde yer alan makamların ses dizileri şu şekilde belirtilmektedir (Qodirov, 2024, ss. 8-9):



**Şekil 1.** Buzruk Makamı Ses Dizisi

<sup>47</sup> Her ne kadar literatürde makamlar için belirli diziler bulunmaktaysa da Özbek müziğindeki makam kavramının birtakım tarihi gerekçelerden ötürü tam anlamıyla sistemleştirilmemiş olduğu ve bundan dolayı da modal anlamda bir analizin elde edilemediği yurt dışı kaynaklı yayınlarda ifade edilmektedir. Dolayısıyla metin içerisinde verilen şekillerin direkt olarak Türk müziği nazariyat sisteminde önemli bir yer tutan ve makamı meydana getiren dizi anlayışı ile direkt olarak bağdaştırılmaması oldukça önemlidir. Bununla birlikte Özbek müziği özelindeki birtakım kuramsal sistemleştirme girişimlerinin yine yerel müzisyenlerce reddedildiği bilgisi de oldukça dikkat çekicidir. Konu hakkında detaylı bilgi için bkz. (During, 2009).



Şekil 2. Rost Makamı Ses Dizisi



Şekil 3. Navo Makamı Ses Dizisi



Şekil 4. Dugoh Makamı Ses Dizisi



Şekil 5. Segoh Makamı Ses Dizisi



Şekil 6. Iroq Makamı Ses Dizisi

Şeşmakam içerisinde bulunan bu ses dizileri Özbekistan'da lad olarak isimlendirilmektedir. Bu diziler, görüldüğü üzere bir oktav içerisinde bulunmaktadır ve her

makam için başlangıç ve bitiş notaları bellidir.<sup>48</sup> Yukarıda da ifade edildiği üzere şeşmakamda bulunan küyler bu ses dizilerine göre bestelenmiş olsa da makamlar içerisindeki küylerin bazılarının ait oldukları makamın ses dizisi haricinde de bestelenmiş olabileceği tespit edilmiştir.<sup>49</sup>

Şeşmakam içerisinde yer alan küylerden herhangi birisi veya bir grubunun toplu olarak icrâsı belli bir yöntem dâhilinde gerçekleşmektedir. İcrâ heyeti sazende olarak iki tanbur icrâcısı ve bir dutar icrâcısı ya da iki tanbur icrâcısı ve bir kopuz (qobiz) icrâcısından oluşmaktadır. Hanende olarak ise iki veya üç adet hafız hazır bulunur. Bu kişilerin haricinde de bir kişi çirmende<sup>50</sup> (chirmanda) ile usul vurur. Sazendeler, çirmende icrâcısının verdiği usulle birlikte mushkilot dalının icrâsına başlarlar. Mushkilot sona erdikten sonra beklenilmeden nasr dalına geçilir. Bu geçiş esnasında hafızlar da çirmendeleri ile birlikte usul tutarlar. Usul tutulurken çirmende sesinin enstrümanların sesinden daha alçak olması ve dolayısıyla enstrüman sesinin bastırılmaması gerekmektedir. Hafızlardan birisi nasr dalının birinci küyünü okumaya başlar. Hafız birinci küyü bitirdikten sonra küyden sonraki taronaları bütün hafızlar hep birlikte icrâ eder. Birinci küyün taronaları bittikten sonra ikinci küy icrâ edilmeye başlanır. Bu bölümü de yalnızca bir hafız icrâ eder. Tarona kısmı yeniden tüm hafızların eşlik etmesiyle icrâ edilir. Böylelikle nasr dalı sona ermiş olur. Nasr dalı sona erdikten sonra ufar küyü icrâ edilir. Bu icrâ yalnızca enstrümanlarla veya hem enstrüman hem de ses ile birlikte icrâ edilebilir (Fıtrat, 2016, ss. 26-27). Bu şekilde şeşmakamın icrâsı son bulmuş olur.

---

<sup>48</sup> Verilen bu diziler Türk müziği nazariyat sistemindeki dizi mantığını akıllara getirirse de bu durumun her iki müzik kültürü açısından benzerlikleri ve farklılıkları olduğu aşikârdır. Bu farklılıklardan birisi de verilen dizilerin başlangıç ve bitiş notalarıdır. Türk müziği nazariyat sisteminde her makam için verilen dizi o makamın çoğunlukla başlangıç ve her zaman bitiş yani karar perdesini de içerisinde barındırıyor olsa da Özbek müziği içerisindeki dizi mantığında bu durumun bazen sağlanmadığı görülmektedir. Özbek müziğinde makamların ses dizileri her ne kadar belirli bir aralık içerisinde verilse de makam içerisinde yer alan küylerin başlangıç ve bitiş notaları dizilerde verilen notalarla bazen aynı olmayabilmektedir. Bu durumdan ötürü tez çalışmasının örnekleme olan Berzencî Mevlidi'nin icrası, bir karışıklığa mahal vermemek amacıyla Özbek müziğinde bulunan makam anlayışından ziyade direkt olarak Türk müziği makamları çerçevesinde değerlendirmeye tâbi tutulmuştur. Türk müziği ile Özbek müziği arasındaki bu gibi farklar ve benzerlikler ayrıntılı olarak daha farklı ve büyük kapsamlı çalışmalarda ele alınabilir.

<sup>49</sup> Bu duruma örnek olarak buzruk makamı içerisinde bulunan *Tarona IV* isimli eser gösterilebilir. Söz konusu eser buzruk makamının nasr dalı içerisinde bulunmaktadır. Eserin sahip olduğu değiştirici işaretler fa diyez ve do diyez arızalarıdır. Eser içerisinde de fa diyez perdesi ile birlikte do diyez perdesinin sıklıkla kullanıldığı görülmektedir (Y. Rajabiy, 2007, s. 51). Bu durum buzruk makamının sahip olduğu ses dizisine aykırı bir durum olarak göze çarpmaktadır. Benzeri istisnalar mevcut olsa da genel olarak makam içerisinde yer alan küylerin, ait oldukları makamın ses dizisi içerisinde olduğuna dair bir genelleme yapılabilir. Şeşmakam içerisinde yer alan küylerin tamamı için bkz. (Y. Rajabiy, 2007).

<sup>50</sup> Çirmende: Doira enstrümanının diğer adı (Akbaş, 2016, s. 267).



#### 2.1.2.4.1. Mushkilot Dalı

Mushkilot, kelime anlamı olarak zorluklar ve engeller anlamlarına gelmektedir. Dalın bu şekilde isimlendirilmesinin sebebi, içerdiği her bir küy çeşidinin usul anlamında zorluklar barındırması ile ilgilidir (Akbarovich, 2018, s. 39). Bununla birlikte bu isim, mushkilot dalından sonra içerisinde sözlü eserlerin bulunduğu nasr dalına manevi anlamda zorlukları aşarak ulaşmak şeklinde de yorumlanabilmektedir (Akbarovich, 2018, s. 56).

Tablolarda görüldüğü üzere şeşmakam içerisindeki mushkilot bölümlerinde esas olarak bulunuyor olan küy çeşitleri; tasnif, tarje, gardun, muhammas ve saqil olarak sıralanmaktadır. Eser çeşitlerini belirten bu isimler etimolojik olarak çeşitli anlamları ifade etseler de aynı zamanda bestelendikleri usulü de belirtmektedirler (Akbarovich, 2018, s. 39). Örnek olarak iroq makamı içerisinde yer alan *Iroq Saqili I* isimli eser, Özbek müziği usulleri içerisinde bulunan saqil ismindeki doira usulünde bestelenmiştir. Bununla birlikte bu eserlerin bir kısmı, mevcut buldukları makam isimleriyle de bağlantılı olacak şekilde isimlendirilmiştir. *Iroq Muhammasi*, bu eserlere örnek olarak gösterilebilir (Djumaev, 2021, s. 946)

Makamlar içerisinde bulunan ve isimleri aynı olsa da melodik olarak birbirinden farklı olan bu eserlerin haricinde tüm makamlarda eşit bir şekilde yer almayan özel enstrümental eserler de mevcuttur. Bestekârı bilinmeyen veya çok ünlü bestekârlar tarafından bestelenmiş bu eserlerin isimleri, başlıklarına yansımıştır. *Mirzo Hakim Muhammasi* gibi eserler bu duruma örnek olarak gösterilebilir (Djumaev, 2021, s. 946).

Şeşmakam içerisinde yer alan makamların mushkilot olarak isimlendirilen çalgı bölümleri, tasnif küyleri ile başlar. Tasnif kelimesi, terim anlamı olarak sınıflandırma ve sınıflandırılmış anlamlarına gelmekle birlikte aynı zamanda mükemmel eser anlamını da ihtiva etmektedir (Akbarovich, 2018, s. 39). 4 ölçülük<sup>51</sup> 2/4'lük doira usulü ile bestelenen tasniflerin içerisinde xona ve bozgo'y adı verilen bölümler bulunmaktadır. Xona bölümlerinde ses aralığı genişler ve değişken melodiler görülür. Bu genişlemeler ne kadar farklı olursa olsun, genellikle xona bölümleri, eserin ilk xonasının sonunda yer alan perde ile biter. Bununla birlikte bozgo'y olarak isimlendirilen bölümler ise xonadan farklı olarak

---

<sup>51</sup> Özbek müziğinde yer alan doira usulleri, bar olarak da isimlendirilen ölçülere bölünen ritim cümlelerini ifade etmektedir. Örneğin 4 barlık (ölçülük) 2/4'lük doira usulü, 4 adet birbirinden farklı veya aynı olan 2/4'lük ritim kalıbının yan yana eklenmesi suretiyle oluşturulan ritim cümlesini ifade eder.

sürekli aynı melodiye sahiptir. Bu bölümler eser içerisinde herhangi bir değişikliğe uğramaz (Akbarovich, 2018, ss. 40-41).

Mushkilot dalı içerisinde icrâ edilen bir sonraki küy, tarje küyleridir. Tarje Arapça bir kelime olup dönüş, tekrar ve tekrarlayan anlamlarına gelmektedir. Küy çeşidinin bu şekilde isimlendirilmesinin sebebi ise eserde yer alan melodilerin belirli değişikliklerle tekrarlanmasından dolayıdır. Tasniflerin içerisinde yer alan xona ve bozgo'ylara tarjelerde de rastlanılmaktadır. Tasnifler gibi 2/4'lük daire usulü ile bestelenen tarjeler, tasniflerden farklı olarak neşe duygularının melodik olarak daha çok ön plana çıkarılmaya çalışıldığı eserler olarak belirtilmektedir (Akbarovich, 2018, s. 45).

Mushkilot dalı içerisinde yer alan üçüncü çeşit küy, gardun olarak isimlendirilen küylerdir. Gardun, kelime anlamı olarak felek anlamına gelmektedir (Akbarovich, 2018, s. 38). Iroq makamı içerisinde yer almayan bu küyler, diğer makamların mushkilot bölümlerindeki tasnif ve tarje bölümlerinden sonra icrâ edilir. Gardunlar, içerdikleri usul kalıplarıyla kendisinden önceki küy çeşitlerinden farklılık gösterse de yine kendisinden önceki küy çeşitlerinde görülen xona ve bozgo'ylara yer vermektedir (Akbarovich, 2018, s. 48). 2/4'lük ve 3/4'lük doira usulleri, xona ve bozgo'yların farklı ölçülerinde kullanılmıştır. Örneğin rost makamındaki gardun küyünde yer alan bozgo'yların ilk ölçüsü 2/4'lük iken ikinci ölçü 3/4'lük olarak bestelenmiştir (Y. Rajabiy, 2007, s. 136). Bu durum xonalarda da benzer şekildedir.

Mushkilot dalı içerisinde bulunan ve gardun küyelerinden sonra gelen küy, muhammas küyleridir. Şeşmakam içerisinde 16 adet muhammas bulunmaktadır. Muhammas, kelime anlamı olarak beş veya beşli anlamlarına gelmektedir. *Dugoh Muhammasi* örneğinde görüldüğü üzere makam isimleri ile anılan muhammaslar aynı zamanda bu eserlerin bestekârlarının isimlerini de taşıyan örnekler barındırmaktadır. Buna örnek olarak segoh makamı içerisinde yer alan *Mirzo Hakim Muhammasi* ve dugoh makamı içerisinde yer alan *Xojahoji Muhammasi* eserleri gösterilebilir. Muhammaslar, 16 ölçüden oluşan 2/4'lük ve 8 ölçüden oluşan 4/4'lük doira usulleri ile bestelenmişlerdir (Akbarovich, 2018, ss. 49-50).

Mushkilot dalı içerisinde yer alan son küy çeşidi de sakillerdir. Arapça bir kelime olan sakil, kelime manası olarak ölçülü ve ağır anlamlarına gelmektedir. Sakiller de muhammaslarda olduğu üzere makamlar haricinde bestekâr isimleri ile de isimlendirilmiştir. Mushkilot dalında yer alan diğer küyelerde olduğu gibi sakillerde de xona ve bozgo'ylara

rastlanmaktadır. Mushkilot dalında yer alan en karmaşık usul yapılarından birisini barındıran sakillerde kullanılan doira usulü 2/4'lüktür ve toplam uzunluğu 24 ölçüdür (Akbarovich, 2018, ss. 50-52).

Sakil ile sona eren mushkilot dalında yer alan küy çeşitleri birbiri ardına icrâ edilir ve bu icrâlarda kullanılan doira usulleri de icrâ ilerledikçe daha karmaşık ve teferruatlı hale gelir (Akbarovich, 2018, s. 52). Böylelikle şeşmakamın enstrümental müziğe ev sahipliği yapan ve içerisinde herhangi bir söz barındırmayan mushkilot dalı sona ermiş olur.

#### **2.1.2.4.2. Nasr Dalı (Birinci Şube)**

Nesir veya nasr, kelime anlamı olarak zafer ve yardım anlamlarına gelmektedir (İrnazarov, 2021, s. 53). Şeşmakam içerisindeki bu dalın mushkilot dalından en büyük farkı, içerisinde yer alan eserlerin sözlü eserler olmasıdır. Bu eserlerin icrâsı için Türk müziğinde de görülen usta-çırak ilişkisi ile öğrenilmiş performans becerilerine ihtiyaç duyulmaktadır. Üstadın izni olmadığı sürece topluluk önünde eser icrâ etmesi mümkün olmayan öğrencileri, uzun yıllar boyunca (yaklaşık 10-15 yıl) ustasının yanında yetişmekteydi. Bu süre zarfında öğrencinin ustasıyla beraber eserleri meşk edip ezberlemesiyle birlikte notaya olan ihtiyacının da bir önemi kalmamaktadır. Bu eserleri icrâ eden sanatçılara hafız isminin verilmesi de eserlerin icrâsı için müzikal yeteneğin yanı sıra hafızanın da son derece önemli olması ile ilgilidir. Hafızası güçlü olan bu sanatçıların yüksek perdelerdeki notaları icrâ edebilme kabiliyetleri ile birlikte aynı zamanda güzel bir ahlaka sahip olmaları da aranan bir özelliktir (Akbarovich, 2018, ss. 54-55).

Nasr dalı içerisinde yer alan eserlerin sözleri, Özbek klasik müziği içerisinde yer alan diğer türlerde de görüldüğü üzere Doğu'nun klasik şairlerinin şiirlerinden oluşmaktadır. Bu şairler arasında Fuzûlî (ö.1556), Baba Rahim Meşreb (ö.1711) ve Muhammed Rıza Mirab Agâhî (ö.1809) gibi isimler bulunsa da icrâ edilen eserlerin birçoğunun sözü Ali Şîr Nevâyî'ye ait gazellerden oluşmaktadır (Khodjaeva, 2022, s. 170). Uzunluk bakımından mushkilottan çok daha uzun olan nasr dalı aynı zamanda daha karmaşık bir yapıya sahiptir (Mamadjanova, 2011, s. 32).

Şeşmakamın nasr dalı içerisinde iki adet ana bölüm yer almaktadır. Bu bölümler şube olarak isimlendirilirler ve ilk şubenin içerisinde nasr dalının temel eserleri olan saraxbor, talqin ve nasr çeşitlerinden eserler (Fıtrat, 2016, s. 36) bulunur. Bunların haricinde bu ilk şubenin içerisinde tarona, suporish ve ufar çeşitlerinden eserler yer almaktadır. Nasr dalının ikinci şubesinde ise başta savt ve mo'g'ulcha çeşitlerinden eserler bulunsa da (Abdullaev

vd., 2015, s. 7) bu şube içerisinde birçok farklı eser da bulunmaktadır. Bu eserler, makamlardan ayrı olarak icrâ edilirler (Fıtrat, 2016, s. 38).

Nasr dalında icrâ edilen ilk çeşit eser, saraxborlardır. Saraxbor veya serahbar, kelime anlamı olarak ana haber ve esas konu gibi anlamlara gelmektedir. Şeşmakamın nasr dalında yer alan diğer çeşit eserlerde de görülen aşk, felsefe ve öğüt verme gibi konuları içeren saraxborların icrâsı, kendi içerisinde bir trafiği barındırmaktadır (Akbarovich, 2018, s. 58).

Bu trafiğe göre ilk bölümde saraxbor içerisindeki sözlü bölüme geçilmeden önce giriş kısmında yer alan melodi icrâ edilir (Akbarovich, 2018, s. 58). Genellikle pes notalardan oluşan bu melodinin icrâsından sonra sözlü bölüm başlar.

Daromad olarak isimlendirilen ve güftenin yer aldığı ikinci bölümde hafız eseri icrâ etmeye başlar. Bu bölümdeki güftede, eserin bestelendiği şiire göre bazen bir kıta, bazen de iki kıta bulunmaktadır. Bu okuma sırasında şiirin güftesi arasına “o” ve “a” harfleri ile birlikte “yorey”, “voyey” ve “jonimey” gibi sözler eklenerek bu harf ve sözler de melodik bir biçimde okunur (Akbarovich, 2018, s. 58).

Üçüncü bölüm miyonxat olarak isimlendirilir. Bu bölümde başlangıçta yer alan perdelerden daha tiz perdelerle rastlanılsa da bu perdeler çok tiz bölgede seyretmeyip orta seviyede seyreder. Dunasr olarak isimlendirilen dördüncü bölüm ise daromad bölümündeki melodinin genellikle bir oktav yukarıdan olacak şekilde daha yüksek perdelerle icrâ edilmesinden ibarettir (Akbarovich, 2018, s. 58).

Dördüncü bölümden sonra gelen beşinci bölüm ise avj olarak isimlendirilmektedir. Bu bölüm, saraxbor içerisindeki en tiz perdelerin kullanıldığı bölümdür (Akbarovich, 2018, s. 58). Özbek müziğinde tiz perdelerin doğru basılması oldukça önemli olduğundan dolayı bu bölüm, hafızların kendilerini ispat ettikleri bölüm olarak da değerlendirilebilir.

Saraxborun beşinci ve son bölümü olan tushirim veya furovard olarak da isimlendirilen bölümünde, eserin başlangıcında olduğu gibi pes notalar kullanılır ve saraxbor bu şekilde sona ermiş olur. Genellikle 2/4'lük doira usulü ile bestelenmiş olan saraxborların (Akbarovich, 2018, s. 59) icrâsından sonra taronalar icrâ edilmeye başlanır.

Taronalar<sup>52</sup> sadece saraxbordan talqine geçişte değil, aynı zamanda talqin ve nasr küyleri arasında da bulunur. Bilindiği üzere saraxbor, talqin ve nasr küyleri, nasr dalının temel küyleridir. Bir temel küy icrâ edilip bitirildikten sonra ikinci temel küyün perdesi ve usulüne geçişteki farklılık hemen sezilebilir. Birinci küyün perde ve usulünden, ikinci küyün perde ve usulüne dinleyiciyi rahatsız etmeden geçmek ve temel küy icrâ edildiğinde eseri tekdüzelikten kurtarmak için söz konusu temel küyler arasına birtakım küçük parçalar eklenir. Bu parçalar tarona olarak adlandırılmıştır (Fitrat, 2016, s. 36). Taronaların sayısı makamdan makama değişiklik göstermektedir. Bu değişiklik, taronaların isimlendirilmelerini de etkilemiştir. Taronalar, şeşmakamda yer alan diğer küylerde alışık olunan makam ve bestekâr isimlendirilmelerinden ziyade *Tarona 1*, *Tarona 2* örneklerindeki gibi numaralandırma yöntemi ile isimlendirilmiştir.

Sayısı makamdan makama değişiklik gösteren taronaların bir kısmının sonunda suporish adı verilen bir bölüm bulunmaktadır. Suporish, kendisinden sonra başlayacak olan temel küye hazırlıklı olunması bakımından önem arz eder. Saraxbordan talqine, talqinden nasr küyelerine geçiş bölümünde yer alan suporishler kendisinden sonra gelecek olan temel küyün daire usulü ile aynı usul yapısına sahiptir (Akbarovich, 2018, s. 56). Bu sayede temel küyler arasındaki usul geçişi dinleyiciyi rahatsız etmeden gerçekleşmiş olur. Bununla birlikte suporishlerin bir başka görevi de taronaları makamın başladığı perdede sona erdirmektir (Fitrat, 2016, s. 30). Bu sayede de Farsça olan bu kelimenin taşıdığı emanet ve teslimat anlamı (*Sipariş*, t.y.) da karşılığını bulmuş olmaktadır.

Nasr dalının birinci şubesinde icrâ edilen ikinci temel küy talqindir. Arapça bir kelime olan açıklama ve tavsiye anlamlarını barındıran talqin, sözlerinde lirik ve felsefi öğeler barındırmaktadır. Talqinleri usta bir şekilde icrâ eden hafızlara halk arasında talqinchi veya talqinxon ismi de verilmektedir (“Talqin”, 2024).

Saraxbordan sonra icrâ edilen talqin, iroq makamı hariç diğer beş makamda da bulunmaktadır. İsimlendirmeleri, şeşmakamda alışık olunanın aksine bağlı buldukları makamlardan ayrı olacak şekildedir. Talqinler, sırasıyla buzruk makamında *Uzzol Talqini*, rost makamında *Ushshoq Talqini*, navo makamında *Bayot Talqini* ve dugoh makamında

---

<sup>52</sup> Tarona: Köken itibarıyla Farsça bir kelimedir (“Tarona”, 2024). Türkçe’de terane, Farsça’da tarâne ve Özbekistan’da da tarona olarak bilinen bu kelime çalgı sesi, gürültü, velvele anlamlarını taşımaktadır (*Terane*, t.y.).

*Chorghoh Talqini* eserlerinden ibarettir. Bağlı bulunduğu makam ismi ile aynı olan tek talqin, *Segoh Talqini* isimli eserdir.

Talqinler, barındırdıkları bölümler ve melodik yapı anlamında saraxborlar ile aynı biçimde olsalar da doira usulü açısından saraxborlardan daha karmaşık bir yapıya sahiptir. Genelde 2/4'lük doira usulü ile bestelenen saraxborların tersine talqinler 3/4 + 3/8'lik daire usulü cümlesi ile bestelenmiştir. Bu doira usulü cümlesinde ilk ölçü 3/4'lük, ikinci ölçü ise 3/8'liktir (Akbarovich, 2018, s. 64).

Şeşmakamın nasr dalında yer alan üçüncü temel küyler, nasrlardır. Nasr içerisinde yer alan eserler her makam için sırasıyla; buzruk makamında *Nasrulloi* ve *Uzzol Nasri*, rost makamında *Ushshoq Nasri* ve *Saboh Navro'zi*, navo makamında *Bayot Nasri*, *Navo Orazi* ve *Husayniy Navosi*, dugoh makamında *Chorghoh Nasri*, *Dugoh Orazi* ve *Husayniy Dugoh*, segoh makamında *Segoh Nasri*, *Xoro Navro'zi* ve *Ajam Navro'zi* ve son olarak iroq makamında *Iroq Muhayyari* isimli eserlerdir (Akbarovich, 2018, s. 69).

Talqinlerde görüldüğü üzere çoğunlukla bağlı buldukları makamlardan ayrı olacak şekilde isimlendirilen nasrların güfteleri, şeşmakamda yer alan diğer sözlü eserlerde olduğu gibi klasik doğu şiirlerinden oluşmaktadır. Başlangıcında güftenin yer almadığı bir melodi ile başlayan nasrlar, 6/4'lük doira usulü ile bestelenmişlerdir (Akbarovich, 2018, s. 69). Saraxborda olduğu gibi pes perdeler ile başlayan nasrlar, başlangıç notası veya başlangıç notasına yakın notalarda karar eder. Bununla birlikte nasrlarda da saraxborların daromad bölümlerinde görülen “o” ve “yorey” benzeri ifadelerle rastlanılmaktadır.

Nasr dalının birinci şubesinde yer alan eser türlerinden birisi de ufarıdır. Sözlük anlamı kesin olarak bilinmeyen bu kelimenin Arapça dans etmek anlamına geldiği tahmin edilmektedir (Akbarovich, 2018, s. 80). İzleyicinin ve dinleyicinin isteği doğrultusunda icrâ edilen ufarlar (Fıtrat, 2016, s. 31), 3/4'lük, 6/8'lik ve bazen de 4/4'lük doira usulleri ile bestelenmiştir (H. M. Q. Mamadaliyeva, 2023, s. 2). Aynı zamanda ufarlar, isimlendirilme olarak talqinler ve nasrlarda görüldüğü gibi bağlı buldukları makamın isminden ayrı olarak isimlendirilmiştir.

Ufarlarda güfte bulunsa da ufarların yalnızca enstrümanlar kullanılarak icrâ edildiği de bilinmektedir (Fıtrat, 2016, s. 27). Bu icrâlara genellikle çeşitli danslar eşlik etmektedir (“Ufar”, 2024). Şeşmakam içerisinde müzik haricinde dans unsurunu içerisinde barındıran ufarlar şeşmakam içerisinde özel bir yere sahiptir. İcrâ anlamında şeşmakamda yer alan diğer eserler gibi icrâ ve form yapısı anlamında oldukça kompleks olan ufarların dinleyiciyi

oldukça neşeli bir ruh hali içerisine soktuğu belirtilmektedir (H. M. Q. Mamadaliyeva, 2023, s. 3). Sade, canlı ve neşeli olmak üzere birçok farklı şekilde örneği bulunabilen ufarlar, müzik haricinde dans sanatında da küçük adımlarla yürüme anlamında kullanılmaktadır (M. M. O. Rasulov, 2023, s. 27).

Saraxbor icrâsı ile başlayan nasr dalının birinci şubesi nasr ve talqinlerin icrâsıyla devam eder. Talqinin ardından ufar dalı icrâ edilir ve son olarak yeniden saraxbor icrâ edilir. Bu şekilde nasr dalının birinci şubesinin icrâsı tamamlanmış olur (H. M. Q. Mamadaliyeva, 2023, s. 3).

#### **2.1.2.4.3. Nasr Dalı (İkinci Şube)**

Toplamda iki şubeye ayrılan nasr dalının ikinci şubesi içerisinde savt ve mo'g'ulcha türünden eserler bulunmaktadır (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, s. 24). Kaynaklar, savt ve mo'g'ulcha türlerinin şesmakamın olduğu dönemden ziyade daha sonraki tarihlerde oluştuğunu belirtmektedir (Ziyayeva, 2018, s. 17). Bu dönem yaklaşık olarak 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başı olarak ifade edilmektedir (Ato, 2008b). Söz konusu oluşum, köken olarak şesmakamın 18. yüzyıldan sonraki gelişiminin sadece ortaya çıktığı Buhara'yı değil, aynı zamanda Özbek ve Tacik soylu halkların müziğini de direkt olarak etkilemesiyle alakalıdır. Müziğin bu şekilde Orta Asya'nın büyük şehirlerinde giderek daha çok somutlaşması ve ön plana çıkmasıyla birlikte müzikte 19. yüzyılın sonlarından 20. yüzyılın başlarına kadar yeni eserler ve gelişmeler görülmüştür. Tüm bu hususlar, şesmakamın nasr dalının ikinci şubesinin oluşmasındaki önemli faktörlerden birisidir (Akbarovich, 2018, s. 95). Nasr dalının ikinci şubesinde savt ve mo'g'ulcha türleri haricinde alt bölüm olarak talqincha, qashqarcha, soqiynoma ve ufar çeşitlerinden de eserler bulunmaktadır (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, s. 24).

Arapça bir kelime olan savt; ses, ton ve yankı gibi anlamlara gelmektedir. 15. yüzyıla kadar melodi ve müziği oluşturan ses anlamlarında kullanılan savt kelimesi yaklaşık olarak 15. yüzyıldan itibaren, belirli bir biçime dayalı olarak bestelenmiş bir eser biçimini temsil etmeye başlamıştır. Buna örnek olarak Derviş Ali Çengî'nin (Darvish Ali Changiy) (ö.?) (Uslu, 2003, s. 276) 15 ve 17. yüzyıllarda savt çeşidinden birçok eser bestelemiş olduğunu belirtmesi gösterilebilir (Akbarovich, 2018, ss. 93-94).

5/4'lük doira usulü ile icrâ edilen savtlar, segoh ve iroq makamları içerisinde bulunmamaktadır. Savtlar; buzruk makamında *Sarvinoz Savtisi*, rost makamında *Ushshoq Savti*, *Saboh Savti* ve *Kalon Savti*, navo makamında *Navo Savti* ve dugoh makamında

*Chorgoh Savti* isimli eserlerden müteşekkildir. Görüldüğü üzere içerisinde buldukları makam isimlerinden ayrı olarak isimlendirilen savtlarda da saraxborlarda görülen daromad, miyonxat, dunasr, avj ve tushirim bölümleri bulunmaktadır (Akbarovich, 2018, s. 82).

Saraxbor, talqin ve nasr ile karşılaştırıldığında daha popüler ve oynak olan savtlar icrâ edildikten sonra savtın kendi içerisindeki alt kolları olan talqincha, qashqarcha, soqiynoma ve ufar çeşidindeki eserler icrâ edilir. Bu eserler de ait oldukları dalın ismini taşırlar (H. Mamadaliyeva & Abduraxmonovna, 2022, s. 587). Örnek olarak rost makamı içerisindeki *Ushshoq Savti* isimli eserden sonra gelen talqincha, qashqarcha, soqiynoma ve ufar eserleri sırasıyla *Ushshoq Savti Talqinchasi*, *Ushshoq Savti Qashqarchasi*, *Ushshoq Savti Soqiynomasi* ve *Ushshoq Savti Ufari* isimindeki eserlerdir.

Nasr dalının ikinci şubesinin alt bölümlerinde yer alan doira usulleri sırasıyla talqinchalarda  $3/4 + 3/8$ , qashqarchalarda  $4/4$ , soqiynomalarda  $4/4$  ve ufarlarda  $6/8$  veya  $3/4$ 'lük ölçüler şeklindedir (Ato, 2008b).

Nasr dalının ikinci şubesinde bulunan eser çeşitlerinden ikincisi ve sonuncusu mo'g'ulchalardır. Moğollar ve Moğol İmparatorluğu ile ilintili olan kelime, anlam olarak Moğol tarzı veya Moğol stili olarak belirtilebilir (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, s. 24). Ancak kaynaklara göre burada bahsedilen Moğolların, Cengiz Han (1206-1227) soyundan gelen Moğollar değil, her ne kadar kendisi de anne tarafından Cengiz Han'ın soyundan geliyor olsa da (Konukçu, 1991, s. 395) Bâbürlü Devleti'nin kurucusu Zahîrüddîn Muhammed Bâbü'r'ün soyundan gelen Moğollar olduğu ifade edilmektedir. Şeşmakam içerisinde yer alan mo'g'ulcha kelimesinin de Bâbü'r Hanedanı'nın devlet kültürü ile bağlantılı olarak ortaya çıktığı belirtilmektedir. Bununla birlikte makam kavramının Orta Asya devletlerinden olan Bâbürlü Devleti'nin saray kültürü içerisinde son derece önemli olması, Zahîrüddîn Muhammed Bâbü'r'ün günümüze ulaşmamış olan *Risâle-i Mûsikî* isimli bir eser kaleme alması ve ünlü eseri *Bâbürnâme*'de dönemin ünlü sanatçılarının ve müzisyenlerinin isimlerinin yer alması gibi hususlar (Akbarovich, 2018, s. 96) da söz konusu bağlantıyı akla yatkın hale getirmektedir (Karimova, 2023, s. 819).

Mo'g'ulchalar, rost ve iroq makamları hariç diğer makamlarda bulunmaktadır. Bu eserler sırasıyla buzruk makamında *Buzruk Mo'g'ulchasi*, navo makamında *Mo'g'ulcha Navo*, dugoh makamında *Dugoh Mo'g'ulchasi* ve segoh makamında *Segoh Mo'g'ulchasi* isimli eserlerdir. Savtlarda olduğu gibi yine  $5/4$ 'lük doira usulü ile icrâ edilen mo'g'ulchalar, savtlara göre nispeten biraz daha hızlı icrâ edilir. Yine savtlarda yer alan talqincha,



qashqarcha, soqiynoma ve ufar çeşidindeki alt kollar mo'g'ulchalarda da bulunmaktadır (Akbarovich, 2018, s. 88).

Savtlar ve mo'g'ulchalar arasında birçok benzerlik bulunmaktadır. Ancak bu iki çeşit arasında, melodik olarak yakınlık gösterdikleri çeşitler açısından farklılık mevcuttur. Savt, ağırlıklı olarak nasr dalının birinci şubesinde yer alan talqin ve nasr çeşitlerinin melodilerini hatırlatırken mo'g'ulcha daha çok aynı şubedeki saraxbor çeşidindeki melodileri hatırlatmaktadır (Akbarovich, 2018, ss. 88-89). Bu husus da savtların ve mo'g'ulchaların farkının ortaya konulması bakımından önem arz etmektedir.

Özbek müziği içerisinde hem perde hem ezgi hem de birbiri ile bağlı eserler silsilesi anlamında değerlendirilen şeşmakamın icrâsı pratik tecrübe ve maharet gerektirmektedir. Yedi ile on yıl kadar bir süre içerisinde üstadından ders alan talebe hocasından icazet almadan halk önünde icrâ gerçekleştiremez (Gürdal, 2021, s. 766). Bu husus da Buhara Şeşmakamı'nın Özbek klasik müziği içerisindeki tarihî ve geleneksel önemiyle birlikte Özbek halkı nezdindeki değerini ortaya koyan unsurlardan sayılabilir.

Özbek klasik müziği içerisinde belki de en önemli öge olarak sayılabilecek Buhara Şeşmakamı veya şeşmakam, 2003 yılında dünya mirasının başyapıtlarından biri olarak kabul edilerek 2008 yılında UNESCO Somut Olmayan Kültürel Miras Listesi'ne dâhil edilmiştir (Khodjaeva, 2022, s. 170).

#### **2.1.2.5. Harezmi Makamları (Xorazm Maqomlari)**

Buhara Şeşmakamı haricinde Özbek millî makam müziği içerisinde bulunan bir diğer makam grubu da Harezmi Makamları'dır. Müzikologlar arasında Harezmi Makamları'nın oluşumu hakkında iki farklı görüş bulunmaktadır. Bu görüşlerden birisi Niyazcan Hacı (Niyazdjan Hadji) (ö.?) ismindeki bir müzisyenin 19. yüzyılın ilk yarısında Buhara Şeşmakamı'ndan ilham alarak Harezmi Makamları'nı oluşturduğu yönündedir. Hacı, tanbur enstrümanı ile Buhara'ya gelerek yerel müzisyenlerden şeşmakam melodilerini öğrenmiştir. Daha sonra sahip olduğu bu bilgiyi Harezmi müzisyenleri arasında yaymıştır. Dolayısıyla şeşmakam, yeni bir bağlam içerisinde Harezmi'de Harezmi Makamları içerisinde gelişim kazanmıştır (Djumaev, 2021, ss. 933-934).<sup>53</sup> Konu hakkındaki diğer bir görüş ise Buhara Şeşmakamı'nın ve dolayısıyla Niyazcan Hacı'nın Harezmi Makamları'nın oluşmasındaki

---

<sup>53</sup> Niyazcan Hacı tarafından yaklaşık olarak 1809 yılında Hive'ye getirildiği belirtilen Harezmi Makamları'nın Özbekistan Sanat ve İlim Araştırma Enstitüsü (Ozbekstan San'at İlmij-tekşiriş Institutu) tarafından 1934 yılında kayda alındığı ifade edilmektedir (Romanovskaja, 1939, s. 5).

etkisini göz ardı eden görüştür. Bu görüşe göre, Harezmi Makamları'nın oluşmasında Buhara Şeşmakamı'nın ve Niyazcan Hacı'nın kritik bir etkisi bulunmamaktadır (Djumaev, 2021, s. 949).

Yüzyıllar önce meydana geldiği ve meşk usulü ile sonraki nesillere aktarıldığı ifade edilen (Yusupov, 1981, s. 5) Harezmi Makamları, Feruz mahlaslı Özbek hanı Muhammed Rahim Han Sâni (Muhammad Rahimkhon Soniy) (1864-1910) yönetimi altında gelişiminin zirvesine ulaşmıştır. Yöneticiliğinin yanı sıra aynı zamanda şair ve bestekâr olan Rahim Han'ın önderliğinde 19. yüzyılın son çeyreğinde Özbek müzik tarihi açısından oldukça önemli olan tanbur notasyonu oluşturulmuştur. Bu notasyon, Harezmi Makamlarının yazılmasında oldukça önemli bir gelişme olmasıyla birlikte usta-çırak ilişkisi içerisinde de yer bularak 1940'lara kadar kullanımda kalmıştır (Abdullaev vd., 2015, s. 8). Müzikolog Alexander Djumaev, *Maqomat in Uzbekistan, Tajikistan and Central Asia* adlı kitap bölümünde nota sistemi ile usta-çırak ilişkisini şu şekilde ele almaktadır:

Ustadan çırağa(ustod-shogird) irfan aktarımı Harezmi notasyonunun ortaya çıkışından önce vardı ve sonrasında da varlığını korudu. Notasyon, geleneğin otantik aktarım formunun tamamen terk edilmesine, kökten değişmesine veya bu aktarım formunun işlevini notasyona bırakmasına neden olmadı. Bu notasyonun Harezmi müzisyenleri için “ek bir rehber”e dönüştüğünü söylemek doğru olacaktır. (Djumaev, 2021, s. 934)

Djumaev'in belirttiğine üzere tanbur notasyonunun icat edilmesi, doğu müziklerinde sıklıkla rastlanan usta-çırak ilişkisini direkt olarak ortadan kaldırmamıştır.

Esas ismi Harezmi tanbur çiziği (Khorazmi tanbur chizig'i) olan bu notasyon, Muhammed Rahim Han Sâni'nin arkadaşı olan Kamil Harezmi (Komil Xorazmiy) (ö.1899) tarafından 1880'in ilk yıllarında Hive'de<sup>54</sup> geliştirilmiştir (Djumaev, 2021, s. 934). Harezmi tarafından notaya alınan ilk makam ise rost makamı olmuştur. Harezmi, bu makam içerisindeki eserleri notaya aldıktan sonra Harezmi tanbur çiziği notasyonu sistemini hazırlamıştır (Rahmanoğlu ve Devanzâde (1925)'den çeviren Akbaş, 2015, ss. 295-296, akt., D. Tekin, 2019, s. 4). Harezmi'nin sistemini kullanan oğlu Muhammed Rasul Mirza (ö.1922) ise babasının bulduğu bu sistem sayesinde küyleri notaya alarak dönemin makam müziğinin günümüze kadar ulaşmasını sağlamıştır (Akbaş, 2014, s. 134). Teknik karmaşıklıklarına rağmen bu notasyon sistemi Harezmi müzik kültürü içerisinde yaygınlaşmıştır ve makam

---

<sup>54</sup> Hive: Özbekistan'da Ceyhun Irmağı'nın batısında yer alan ve Harezmi vilayetinde bulunan bir kent (“Hive”, 2024).

müziyenlerince kullanılır olmuştur. Her ne kadar yaygınlaşmış olsa da bu notasyon sisteminin Buhara, Taşkent ve Fergana Vadisi'ndeki tüm makam üstatlarınca kullanıldığı çıkarımını yapmak için yeterli kanıt bulunmamaktadır (Djumaev, 2021, s. 934).

Bu bilgilerin haricinde Rahim Hân'ın sanat ve özellikle Harezmi Makamları konusundaki hassasiyeti oldukça önemlidir. Kendi döneminde Harezmi Makamları'nı halkın manevi mirası olarak gören Rahim Hân'ın, bu makamların özünü bozarak icra edenleri ağır şekilde cezalandırmak amacıyla bir ferman yayımladığı kaynaklarda belirtilmektedir. (Mannopov, 2004, s. 38, akt., Akbaş, 2014).

19. yüzyılda şekillenen Harezmi Makamları, Buhara Şeşmakamı'nın aksine rost, buzruk, navo, dugoh, segoh, iroq ve panjgoh makamlarından oluşmakta (Abdullayev, 2008, s. 76) ve gerek enstrümental gerek sözlü eser olarak toplamda yaklaşık 200 civarında eser barındırmaktadır (Abdullaev vd., 2015, s. 8). Buhara Şeşmakamı'nda yer alan ilk makam buzruk makamı iken görüldüğü üzere Harezmi Makamları'nda yer alan ilk makam rost makamıdır. Makam tarihindeki önemine uygun bir biçimde rost makamının ilk sırada yer alması (Djumaev, 2021, s. 934), Buhara Şeşmakamı ile Harezmi Makamları arasında bulunan bir farktır.

Yukarıdaki bilgilere ek olarak farklı kaynaklarda yer alan bilgilere göre Harezmi Makamları, zaman içerisinde farklı talepler ve yeni şartlara göre değişiklikler göstermiştir. Bu değişiklikler, makamlarda çeşitli eklemeler veya kısaltmalar gibi farklılıkların oluşmasının önünü açmıştır. Uzun bir süreç içerisinde Harezmi Makamları'nın tamamının Hive'de bulunan müzisyenlerce yeniden icrâ edilmiş olması ve Buhara Şeşmakamı'nda yer almayan bölümlerin Harezmi Makamları'nda oluşmasının (Romanovskaja, 1939, s. 5) bu durumun önünü açtığı söylenebilir.

Harezmi Makamları'nın ilk varyantı, 1947-49 yıllarında Matniyaz Yusupov tarafından kaleme alınmıştır. Kaleme aldığı eserin yeni versiyonunu ise 1951 ile 1980 arasında tamamlayan Yusupov, ilerleyen süre içerisinde 1980'de rost ve buzruk, 1982'de navo, 1984'te dugoh, 1986'da segoh, 1988'de ise iroq ve panjgoh makamlarını hazırlamıştır. Yusupov, bu çalışmaları beş ciltten müteşekkil bir kitap halinde yayımlamıştır (Irzayev, 2014, s. 66).<sup>55</sup>

---

<sup>55</sup> Harezmi Makamları'nın farklı nüshaları ve el yazması kayıtlarından derlenmiş olan notalar *Harezmi Klasik Müziği (Xarazm Klassik Muzikasi)* isimli eserde bulunmaktadır. Harezmi Makamları'nda yer alan eserler için bkz. (Romanovskaja, 1939).

Makamlar içerisinde yer alan eserler, Buhara Şeşmakamı'nda olduğu gibi usta bestecilerin eserleridir. Doira icrâsında oldukça usta olan (Abdullaevna, 2018, s. 23) Muhammed Rasul Mirza (Muhammadrâsul Mirzo) (ö.1922) ve bir saray müzisyeni olan ("Matyoqub Xarratov", 2022) Matyakup Harratov (Matyoqub Xarratov) (ö.1939) gibi müzisyen ve bestekârlar, Harezmi Makamları için yeni eserler bestelemiş ve bu eserleri biçim ve içerik bakımından zenginleştirmişlerdir (Abdullayev, 2008, s. 76). Bununla birlikte zaman içerisinde gelişim gösteren Harezmi Makamları'nın farklı âlimler tarafından kaleme alınan eserlerde farklı şekillerde kaydedildiği görülmektedir (Akbaş, 2014, s. 140).

Harezmi Makamları, aynı zamanda Altı Buçuk Harezmi Makamı olarak da isimlendirilmektedir. Bu durumun sebebi; rost, buzruk, navo, dugoh, segoh ve iroq makamlarının haricinde bulunan panjgoh makamıdır. Buhara Şeşmakamı'nda bulunmayan bu makam, Harezmi Makamları'nda bulunur ve sadece enstrümental eserlerden müteşekkildir (Djumaev, 2021, s. 934).

Iroq makamı ve panjgoh makamı Harezmi Makamları'ndan sadece birer dalda temsil edilse de panjgoh makamı, başlı başına tam bir makam anlayışını temsil etmediğinden dolayı kimi müzikologlar tarafından yarım makam olarak değerlendirilmiştir. Ünlü müzikolog Abdürraûf Fıtrat, kaleme aldığı *Özbek Klasik Müziği ve Tarihi* adlı kitabında panjgoh makamından şu şekilde bahsetmektedir:

Harezmi'de yazılan *Harezmi Musiki Tarihçesi* eserine göre musikişinaslar kendileri tarafından eklenen çeşitli nağmeleri yarım makam olarak hesaplayıp, altı makama uygun olanların hepsini, altı yarım makam olarak kabul etmişlerdir. Daha sonra, Harezmi musikişinaslarından katipbaşı Muhammed Resul'un görüşleriyle işte bu yarım makama yine birkaç küy daha ekleyip yedi makam haline getirmişler. (18. ve 19. sayfalar).

*Harezmi Musiki Tarihçesi* eserinin belirttiğine göre, bu yedinci makam *pençgâh* makamıdır. Bana göre pençgâhı yarım veya bir buçuk makam sayarak makamı yediye çıkartmak yersizdir. Çünkü

a) *Harezmi Musiki Tarihçesi*'nin 27. sayfasında pençgâh makamı olarak gösterilen küylerin hepsi müşkülattır. Nesir kısmı yoktur. Hâlbuki bunun beşinci bir makam olabilmesi için *nesir* ve *terâne* bölümüne sahip olması gerekmektedir.

b) Pençgâh makamından sayılan sekiz küyün hepsi Hive'de ortaya çıkmamıştır. *Muhammes-i Uşşâk* ve *Sekl-i Vezmin* eskiden beri vardır. *Râst* makamının küylerinden sayılmıştır ve râst perdesinden çalınmaktadır. Özellikle *Muhammes-i*

*Uşşâk*'ın *Râst* makamından olduğuna şüphe yoktur. Çünkü *Uşşâk* makamının nesri *Râst* küylerinden biridir ve bu perdeden çalınır. (Onun içindir ki *bayât* nesri de Nevâ makamından sayılır. *Muhammes* de aynı şekilde Neva makamına aittir. *Nesrullâhî* ise Büzürk makamından ve onun muhammesi de bu makama aittir)

c) Genellikle doğu müziğinde *pençgâh* denilen ayrıca bir makam yoktur.

*Pençgâh* adlı bir küy vardır ki bu *râst* makamından sayılmaktadır. İşte bu düşüncelere dayanarak *Harezmi Musiki Tarihçesi*'nin *yedi makam* hakkındaki fikrini kabul edemedik. Diğer bir yandan, biz makamın yalnız çalgı ile yürütülen kısmına *müşkülât*, çalgı ve koşuk ile yürütülen kısmına ise *nesir* derken, *Harezmi Musiki Tarihçesi* ise bunun aksini göstermiştir. *Harezmi Musiki Tarihçesi*'ne göre makamın yalnız çalgıyla icrâ edilen kısmı *mansur*, çalgı ve koşuk eşliğinde icrâ edilen kısmı ise *manzum*dur. Bu ayırma beni biraz şaşırttı. Hatta eserdeki sınıflandırmayı kabul etme fikrim de zamam zaman oldu. Eserin 20. ve 26. sayfalarında her makamın koşuklu (aytımlı) şubelerini yazarken *Nesr-i Bayat*, *Nesr-i Acem* ve *Nesr-i Çârgâh* gibi küy isimlerini görünce, makamların koşuklu kısmına *nesir* demenin doğruluğuna inandım. Bu şekilde sınıflandırdım. (Fıtrat, 2016, s. 26)

Abdürraûf Fıtrat, *Özbek Klasik Müziği ve Tarihi* adlı eserinde kaleme aldığı bu dipnotta panjgoh makamının neden başlı başına bir makam olamayacağını açıklamıştır. Bu açıklamayı da Harezmi edebiyatçı Molla Bekcan Rahmanoğlu (ö.1939) ve sazende Muhammed Yusuf Devanzade (ö.1952) tarafından kaleme alınan ve 1925 yılında yayımlanan *Harezmi Müzik Tarihçesi* isimli kitaptaki panjgoh makamı tanımına reddiye olacak şekilde gerçekleştirmiştir. Bu ve benzeri tenkitlerden de yola çıkılarak panjgoh makamıyla ilgili tarihte birçok tartışma yaşandığı ifade edilebilir (Akbaş, 2014, s. 140).

Harezmi Makamları'nın icrâsı için oluşturulan toplulukta bulunan sazendelerin genellikle tanbur enstrümanını icrâ eden sazendeler olduğu ifade edilmektedir (Romanovskaja, 1939, s. 6). Tanbur haricinde Harezmi Makamları'nın toplu icrâsında gıccak, dutar, koşney (qo'shnay) ve çeng (chang) gibi diğer enstrümanların da hazır bulunduğu ifade edilmektedir (Yusupov, 1981, s. 8). Bu enstrümanlar ve icrâcılar haricinde elbette icrâ edilen eserlerin ritmik temellerini icrâ eden doira icrâcılarının da toplulukta yer aldığı belirtilmektedir (Romanovskaja, 1939, s. 7).

Buhara Şeşmakamı'na oldukça benzeyen Harezmi Makamları içerisindeki her makam (Akbarovich, 2018, s. 101), Buhara Şeşmakamı'ndan farklı olarak iki ana dala ayrılmaktadır. Bu dallar, enstrümental eserlerden oluşan mansur dalı ya da chertim yo'li ve sözlü eser

bölümü olan manzum dalı olarak adlandırılan bölümlerdir (Abdullayev, 2008, s. 76). Harezmi Makamları içerisinde bulunan iroq makamı sadece mansur dalından oluşmaktadır (Akbarovich, 2018, s. 105).

#### **2.1.2.5.1. Mansur Dalı**

Harezmi Makamları'nın mansur dalı içerisinde tarje, gardun, muhammas ve saqil çeşitlerinden eserler bulunmaktadır. Buhara Şeşmakamı'nda görülen tasnif çeşidi, Harezmi Makamları'nda ismen bulunmasa da bu çeşidin yerine bulunan eserler direkt olarak bağlı buldukları makam ismiyle (*Maqomi Rost* veya *Maqomi Buzruk* eserleri gibi) veya tani maqom<sup>56</sup> ismi ile adlandırılmışlardır. Tarje, gardun, muhammas ve saqil çeşitleri haricinde mansur dalı içerisinde peshrav ve ufar çeşitlerinden eserler de mevcuttur (Akbarovich, 2018, ss. 101-102). Mansur dalı içerisinde yer alan eserlerde de Buhara Şeşmakamı'nın mushkilot dalındaki eserlerde rastlanan xona ve bozgo'y bölümleri bulunmaktadır (İrnazarov, 2021, s. 56). Bununla birlikte mansur dalı içerisindeki usuller, Buhara Şeşmakamı'nda görüldüğü gibi basitten karmaşığa doğru ilerleyen usul kalıplarından oluşmaktadır. 2/4'lük olan bu doira usullerinin icrâsı, her bir eser çeşidinden sonra giderek daha karmaşık bir hal almaya başlar (Akbarovich, 2018, s. 101).

Harezmi Makamları'nın mansur dalının icrâ edilmesinde tanbur ve doira enstrümanlarının büyük önemi bulunmaktadır ve genellikle icrâyı gerçekleştiren toplulukta iki tanbur, bir gıceek, bir balaban ve doira icrâcısı hazır bulunur (Akbarovich, 2018, s. 102).

#### **2.1.2.5.2. Manzum Dalı**

Harezmi Makamları içerisinde yer alan ikinci ve son dal, manzum dalıdır. Bu dal, aytim yo'li olarak da isimlendirilir ve içerisinde tani maqom, talqin, nasr, suvora, naqsh, tarona, ufar ve faryod çeşitlerinden eserler bulunmaktadır. İcrâ sırası bakımından yalnızca tani maqomdan sonra icrâ edilebilen (Abdullaev vd., 2015, s. 8) taronalara, Buhara Şeşmakamı'nda yer alan taronalara göre daha gelişmiştir. Bununla birlikte Harezmi Makamları'nda Buhara Şeşmakamı'ndan alışık olunan savt ve mo'g'ulcha gibi çeşitlere rastlanılmamaktadır (Akbarovich, 2018, ss. 104-105). Manzum dalı içerisinde yer alan sözlü eserler enstrümanlar eşliğinde olmak kaydıyla bireysel olarak icrâ edilmektedir (Abdullaev vd., 2015, s. 8).

---

<sup>56</sup> Tani maqom: Makamın temeli, vücudu anlamlarına gelmektedir (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, s. 25).

Harezmi Makamları'ndaki sözlü eserlerin güfteleri de Buhara Şeşmakamı'nda görüldüğü gibi Fuzûlî, Baba Rahim Meşreb ve Muhammed Rıza Mirab Agâhî gibi şairlerin şiirlerinden oluşmaktadır. Manzum dalının ilk eseri, mansur dalında olduğu gibi bağlı bulunduğu makamın ismiyle (*Maqomi Rost* veya *Maqomi Buzruk* gibi) veya tani maqom ismi ile adlandırılır. Manzum dalı içerisinde bulunan eserlerde, 3/4 + 3/8'lik veya 4/4 + 2/4'lük doira usulleri kullanılmıştır (Akbarovich, 2018, s. 104).

Yukarıda belirtildiği üzere mansur ve manzum olarak iki ana dala ayrılan Harezmi Makamları, icrâ geleneği açısından baştan sona kadar öncelikle mansur dalı, sonrasında da manzum dalı olmak üzere icrâ edilmekteydi. Ancak müzisyenlerin Harezmi Makamları'nın farklı bölümlerini ayrı ayrı icrâ etmesinden dolayı bu geleneğin eskisi kadar sık gerçekleşmediği ifade edilmektedir (Romanovskaja, 1939, s. 6).

#### **2.1.2.6. Fergana-Taşkent Makamları (Farg'ona-Toshkent Maqomlari)**

Özbek millî makam müziği içerisinde yer alan son makam grubu da Fergana-Taşkent Makamları'dır. Fergana-Taşkent Makamları, Buhara Şeşmakamı ve Harezmi Makamları'ndan sonra oluşmuştur. Her ne kadar bazı müzikologlar Fergana-Taşkent Makamları'nda yer alan ana bölümlerin diğer makamlardan daha önce ortaya çıktığı konusunda ısrar etse de çeşitli kaynaklara göre Taşkent Makamları, Türkistan Makamları ve Fergana Makamları gibi Fergana-Taşkent Makamları'nı anımsatan makam gruplarının 19. ve 20. yüzyılların başında ortaya çıktığı belirtilmektedir (Mamadjanova, 2011, s. 33).

Esasında Özbekistan'daki bu tür makam grupları Fergana Vadisi ve Taşkent'te yaygın ve kendi sistemi içinde gruplanmış enstrümental veya sözlü, çeşitli melodilerden oluşan eser topluluklarını meydana getirir. Her ne kadar bu melodiler belirli bir makam ailesi veya repertuarına aidiyet gösterebilirler de Fergana-Taşkent bölgesi ve Tacikistan dâhil olmak üzere pek çok bölgede popüler repertuarın bir unsuru olarak icrâ edilmektedir (Djumaev, 2021, ss. 934-935).

Güncel literatürde Fergana-Taşkent Makamları'nın kökeni hakkında çok fazla bir bilgi mevcut değildir. Bu makamlar hakkında Buhara müziğini konu alan eserler veya Hive'deki Harezmi tanbur çiziği notasyonuna dair yazmalar benzeri yazılı kaynaklara ulaşılamamıştır. Bu makamlara ait bilgiler sadece bayoz ismi verilen ve Fergana-Taşkent Makamları için Türki-Özbek ve Farsi-Tacik dillerinde kaleme alınmış şiir derlemelerini

içeren cönklerde<sup>57</sup> yer almaktadır (Djumaev, 2021, s. 935). Bayozların 19. yüzyılda kaleme alındığı ifade edilmektedir (Achilovich, 2024, s. 72). Bunlardan en eskisi bilinmeyen bir yazara ait olan 1847 tarihli antolojik risâle mahiyetinde bir elyazması eserdir. Bu eser ile birlikte toplamda yedi adet el yazması bulunmaktadır (Shokirovich, 2016, s. 23).

Fergana-Taşkent Makamları'na ait bazı makamlar, kısmen Hokand Hanlığı'nın<sup>58</sup> geç dönemlerinde saray geleneği içerisinde icrâ edilmiştir. İcrâ edilen bu makamların bölgenin profesyonel müzik icrâsı geleneğinde oldukça popüler bir mahiyete sahip olduğu ve dönemin müzisyenleri tarafından oluşturulan birçok varyant içerdiği belirtilmektedir (Djumaev, 2021, s. 935). Bununla birlikte Hokand Hanlığı'nın kurulmasından sonra 18. yüzyılın sonlarına doğru bu bölge içerisinde izole bir biçimde müzikal ve şiirsel gelişmeleri de içeren bir geleneğin oluşmaya başlaması da (Mamadjanova, 2011, s. 33) müzik ve şiirin söz konusu bölgede gelişim göstermeye başladığının işareti olarak kabul edilebilir.

Hokand Hanlığı saray geleneği içerisinde icrâ edilen bu makamların merkezi konumda olanları çarmakam (chormaqom) olarak isimlendirilen dört ana makam tipini oluşturmaktadır. Bu makamlar bayat, chorgoh, dugoh husaini ve gulyar shahnoz makamlarıdır (Djumaev, 2021, s. 935). Bu makamlar arasında Buhara Şeşmakamı ve Harezm Makamları'nda görüldüğü üzere birbirini takip eden bölümler ve eserler arasında belirlenmiş net bir sıra bulunmamaktadır. Aynı şekilde enstrümental ve sözlü bölümler arasında da net bir ayırım yoktur. Buradan yola çıkarak genel itibarıyla Fergana-Taşkent Makamları içerisinde ajam, nasrulloi, munojot ve miskin gibi enstrümental çeşitlerde eserler ve bayot, dugoh husayni, gir'ya, kucha bogi ve ushshok gibi sözlü eser çeşitlerinin yer aldığı belirtilebilir (Mamadjanova, 2011, s. 33). Bu türler içinde örnek teşkil etmesi bakımından *Nasrullo I-V*, *Munojot I-IV*, *Ajam Taronalari*, *Miskin I-V*, *Segoh I-III*, *Mushkiloti Segoh*, *Sayqal I-II*, *Mirzadavlat I-II*, *Mushkiloti Dugoh* ve *Cho'li Iroq* gibi enstrümental eserlerle birlikte *Chorgoh I-V*, *Dugoh-Husayn I-VII*, *Bayot I-V*, *Bayoti Sheroziy I-V*, *Gulyor-Shahnoz I-V*, *Ko'cha Bog'i I-II*,<sup>59</sup> *Segoh*, *Toshkent Irog'i* ve *Munojot* gibi sözlü eserler bulunmaktadır

<sup>57</sup> Cönk: Âşık edebiyatı ve halk edebiyatı ile birlikte çeşitli folklor ürünlerinin de içerisinde yer aldığı anonim mecmua türü (Gökyay, 1993, s. 73).

<sup>58</sup> Hokand Hanlığı: 1710-1876 yılları arasında Özbekistan'da yer alan Hokand şehrini başşehir olarak belirleyen ve bu şehirle birlikte Fergana bölgesinde hüküm süren devlet (Konukçu, 1998, s. 215).

<sup>59</sup> Fergana-Taşkent Makamları içerisindeki eserlerin yanında yer alan roma rakamları, her bir eserin münferit isimlendirmesini kapsar. Örnek olarak *Chorgoh I-V* olarak belirtilen ifade, sırasıyla *Chorgoh I*, *Chorgoh II*, *Chorgoh III*, *Chorgoh IV* ve *Chorgoh V* isimli eserleri barındırmaktadır. Bu ifadeler arasında yer alan eserlerden bazılarının kendisine ait özel isimleri de vardır. Örneğin *Miskin I-V* eser serisi sırasıyla *Miskin I*, *Miskin II*, *Adoiy*, *Asiriy* ve *Giryä Qozoq* adlı eserlerden oluşmaktadır (Akbarovich, 2018, ss. 117-118).



(Akbarovich, 2018, s. 109). Bu eserler 2/4'lük, 3/4'lük, 6/8'lik, 3/8 + 3/4'lük, 5/4'lük ve 4/4'lük olmak üzere birçok farklı doira usulü ile bestelenmişlerdir (Akbarovich, 2018).

Fergana-Taşkent Makamları içerisinde yer alan bu sözlü eserlerin güfteleri, Özbek millî makam müziğinde alışık olunduğu üzere Ali Şîr Nevâyî, Cihanettin Uveysî (Jahonotin Uvaysiy) (ö.1845) ve Muhammed Aminhoca Mukîmî (Muhammad Aminxo'ja Muqimiy) (ö.1903) gibi şairlere aittir (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, ss. 25-26).

Fergana-Taşkent Makamları sadece kraliyet saraylarında değil aynı zamanda halkın günlük yaşam sırasında düzenlediği çeşitli etkinliklerde de icrâ edilmiştir. Bu etkinlikler arasında sayıl adı verilen halk gezintileri, bayram kutlamaları ve dorbozlik adı verilen ip cambazlığı gibi etkinlikler bulunmaktadır (Abdullaev vd., 2015, s. 9). Bununla birlikte Özbek müziği içerisinde bulunan yalla, ashula ve katta ashula gibi formların Fergana-Taşkent Makamları'na etki etmesi de bu formların halk arasında daha popüler olmasının önünü açmıştır (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, s. 26). Söz konusu popülerite, Fergana-Taşkent Makamları'nın Buhara Şeşmakamı aksine tam bir sistem halinde olmamasının nedeni olarak gösterilmektedir. Sistem konusu, farklı bir bakış açısı ile de açıklanmaktadır. Bu bakış açısı, Fergana-Taşkent Makamları'nın oluşması için gerekli olan örgütlenme ve birleşmenin, Buhara Şeşmakamı ve Harezmi Makamları'nın oluşması için son derece önemli bir faktör olan Buhara ve Hive'deki saray ortamı benzeri bir ortama sahip olamamasından dolayı gerçekleşemediğini ifade etmektedir. Bu minvalde bir ortamın oluşamamış olması, Fergana-Taşkent Makamları'nın sistemleşmesine engel teşkil etmiştir (Akbarovich, 2018, s. 113).

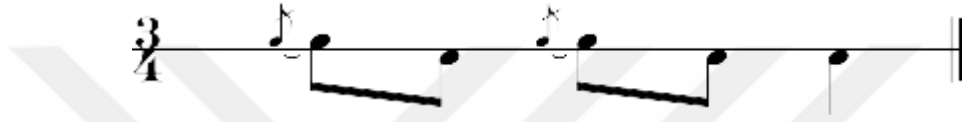
Fergana-Taşkent Makamları ney, gıccak, dutar, tanbur ve zurna (surnay) gibi enstrümanlarla icrâ edilir ve bu icrâlar geleneksel topluluklarla ya da bireysel olarak gerçekleştirilmektedir (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, s. 25). Kullanılan bu enstrümanların büyük öneme sahip olduğu makamlar içerisinde yer alan enstrümantal parçalar, genellikle üstatları ve hocaları ile bu eserleri meşk etmiş profesyonel icrâcılar tarafından icrâ edilmektedir (Akbarovich, 2018, s. 120).

## 2.2. Özbek Müziğinde Usul

Müzikte usul en az melodi kadar büyük önem arz etmektedir. Türk müziğinin eğitim, icrâ ve intikal sürecinde oldukça önemli bir yere sahip olan usuller (Gönül, 2016, s. 31) Özbek müziği için de aynı şekilde büyük bir öneme sahiptir.

Özbek müziğinde kullanılmakta olan usullerin çeşitli türleri bulunmaktadır. Toplamda üç kategoriye ayrılabilir olan usullerin ilk ikisi halk müziği içerisinde kullanılan usul kalıplarıdır.

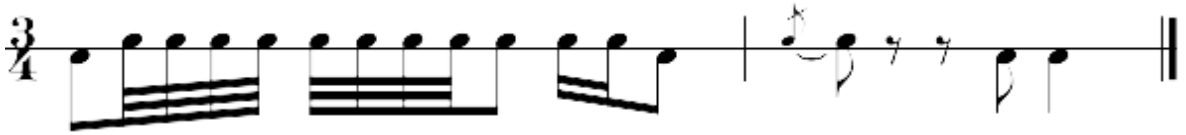
Halk müziği içerisinde kullanılan ilk tür usul kalıpları raks ve oyun için kullanılan eserlerde icrâ edilen kalıplardır. Yeke kars ve zeng gibi adlara sahip olan bu usuller birleştirilmek suretiyle raks usulleri meydana getirilmiştir. Çoğunlukla kullanılan raks usulleri; aksatma, gül oyun ve çar kars benzeri 3/4'lük usullerdir. Bu usullerin usul şemaları aşağıdaki şekillerde gösterildiği biçimdedir (Akbaş, 2016, s. 267):



Şekil 7. Aksatma Usulü



Şekil 8. Gül Oyun Usulü



Şekil 9. Çar Kars Usulü

Halk müziği içerisinde kullanılan diğer tür usuller ise halk ashulaları ile birlikte icrâ edilen usul kalıplarıdır. Bu usuller de farklı çeşitlerde icrâ edilmektedir (Akbaş, 2016, s. 267).

19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında halk arasında yaygın olarak icrâ edilen bu usuller, Usta Alim Kamilov (Usta Olim Komilov) (ö.1953) tarafından toplanarak

düzenlenmiştir. Kamilov bu usulleri teker teker toplayarak birbirine uyumlu olanları birleştirerek doira usulleri dizileri meydana getirmiştir (Samadov, 2023, s. 380).

Özbek müziğinde kullanılan son usul kalıpları ise Özbek klasik müziği içerisinde bulunmaktadır. Şeşmakam içerisinde yer alan bu usul kalıpları basitten karmaşığa doğru ilerleyen bir şemayı takip etmektedir (M. Rasulov, 2024, s. 90).

Abdürraûf Fıtrat, Özbek müziğindeki usulleri doğu müziği ile bağdaştırmakta ve bu usuller hakkında şu bilgileri vermektedir:

Yukarıda tüm doğu musikisinde usul temelinin *ten-tene-tenenen* olduğunu göstermiştik. Özbek hanlarından Subhânkulı, Abdullah Han ve Ubeydullah Han zamanlarında yazılmış musiki kitaplarından, Nevai zamanında yazılan Cami'nin *Risâle-yi Musiki*'sine kadarki tüm musiki kitaplarında usul esasları olarak *ten-tene-tenen* nikreleri gösterilmiştir. Gerçek usul budur; ama bugün bizim müziğimizde usul esasları *ten-tene-tenenen* değil *bek-beke-bekke-büm* şeklindedir. (Fıtrat, 2016, s. 27)

Verilen bilgiden de anlaşıldığı üzere doğu müziği geleneği ile ilişkisi ortada olan Özbek klasik müziğinde kullanılan usullerin vuruşları; bek, beke, bekke ve büm olarak isimlendirilmektedir. Usullerin içerisinde yer alan ve ist olarak adlandırılan belge ise usul içerisindeki esleri temsil etmektedir.<sup>60</sup> Bu isimlendirmelerin neye göre yapıldığı ise yine Abdürraûf Fıtrat tarafından şu şekilde belirtilmektedir:

Çirmende üstatları, icrâ edilmekte olan telli çalgının forte sesine denk geldiklerinde, çirmendeyi aynı şekilde forte çalarak *bek* sesini, piano bir sese rastladıklarında ise çirmendeye *leggiero* vurarak *büm* sesini elde etmişlerdir. İki *bek* vuruşu ardarda geldiğinde *baka*, iki *bek* vuruşu zaman itibariyle birbirinden uzak; ama bağlı bir şekilde olursa, buna *bekke* demişlerdir. *Bek-bekke-büm* temelleriyle oluşturulan usulün içerisinde bir çertiş zamanı kadar beklemek gerekiyorsa, vuruş işareti olarak (°) harfini koymuşlardır. İcra esnasında bunu *ist* diye okumuşlar. (Fıtrat, 2016, s. 27)

Verilen bu bilgiler, Özbek klasik müziğindeki usul darplarının, darbın şiddetine ve zamanına göre isimlendirildiğini ortaya koymaktadır. Bu isimlendirmeler haricinde bazen usuller içerisinde bir veya iki darp çıkartılmak suretiyle usul aksak bir şekilde çalınır. Bu şekildeki usul icrâlarına ise lenk usul adı verilmektedir (Fıtrat, 2016, s. 29).

---

<sup>60</sup> Hive'de, yani Harezm Makamları'nın icrâ edildiği bölgede bu belgelerin gup ve taq şeklinde adlandırıldığı belirtilmektedir. Esler, yani duraksamalar ise aynı şekilde ist olarak adlandırılmıştır (Romanovskaja, 1939, s. 7).

Özbek klasik müziği içerisinde usullerin kullanımı direkt olarak şeymakam ile bağlantılıdır. Şeymakam içerisinde yer alan eserlerin isimleri Özbek klasik müziğinde kullanılan isimlerle ilişkili olup büyük benzerlikler göstermektedir (M. Rasulov, 2024, s. 89).<sup>61</sup>

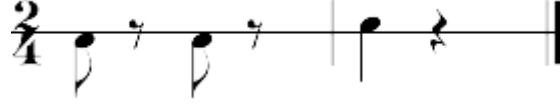
Özbek klasik müziği içerisinde 24 çeşit ana usul olduğu ifade edilmektedir (Fıtrat, 2016, s. 28).<sup>62</sup> Bu usullere dört veya beş ölçüden müteşekkil 2/4'lük saraxbor, iki veya üç ölçüden müteşekkil 2/4'lük tasnif ve dört ölçüden müteşekkil olan 2/4'lük tarje usulleri örnek olarak gösterilebilir. Klasik Özbek müziğinde basit olan bu usul cümlelerinin haricinde 24 ölçüden oluşan 2/4'lük sakil usulü gibi daha karmaşık olan usul cümleleri de bulunmaktadır. Tüm bu usul cümleleri, genel itibariyle basitten karmaşığa doğru bir seyir izlemektedir (M. Rasulov, 2024). Aşağıdaki örneklerde şeymakam içerisinde yer alan ve sırasıyla; buzruk, rost, navo, dugoh, segoh ve iroq makamlarında bulunan tasnif çeşidindeki eserlerde kullanılan usul kalıpları gösterilmektedir (M. Rasulov, 2024):



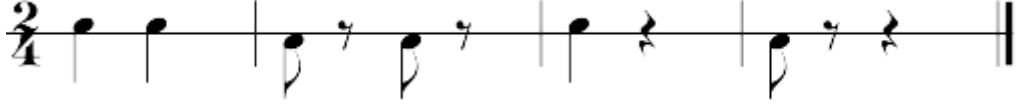
Şekil 10. Buzruk Tasnifi Adlı Eserde Kullanılan Tasnif Usulü

<sup>61</sup> Örneğin şeymakamın buzruk makamı içerisindeki mushkilot dalında yer alan ilk eser *Buzruk Tasnifi* isimli eserdir. Eserin isminin ilk kelimesi ait olduğu makamdan, ikinci kelimesi ise bestelendiği usulden dolayı bu şekildedir. Bu durum her ne kadar istisnalar mevcut olsa da şeymakamın tamamına genellenebilir. Şeymakamda yer alan her eserin bestelendiği birbirinden farklı usul kalıpları mevcuttur. Tezde şeymakam icrâlarında kullanılan usullerden sadece tasnif çeşidinden eserlerin sahip olduğu usul kalıpları bulunmaktadır. Bu durumun nedeni ise Özbek klasik müziğinde birbirinden farklı birçok usul kalıbının bulunması ve bu usul kalıplarının teze eklenmesinin fazlalık arz edecek olmasıdır. Söz konusu usul kalıpları için bkz. (M. Rasulov, 2024), (Y. Rajabiy, 2007). Şeymakamdaki usullerin bir diğer istisnası da tarona türündeki eserlerin usulleridir. Basit ve karmaşık usullere sahip olan taronaların ritimleri birbirlerinden farklıdır (M. Rasulov, 2024, s. 95).

<sup>62</sup> Abdürraûf Fıtrat, kaleme aldığı *Özbek Klasik Müziği ve Tarihi* isimli eserinde Özbek müziğinde 24 adet usul bulunduğunu ifade etse de bu usullerin sadece 16 tanesini isim olarak vermektedir. Kendisi de bu duruma atıfta bulunarak geri kalan usullerin isimlerinin bulunamadığını ifade etmektedir. Fıtrat her ne kadar bu usullerin ismini vermese de 24 usulün tamamının darplarını şema olarak belirtmek yerine bek, beke, bekke ve büm bilgileri ile belirtmektedir. Ayrıntılı bilgi için bkz. (Fıtrat, 2016, ss. 28-29). Bu bilgi ile birlikte 24 çeşit ana usul kalıbının şeymakam içerisinde yer alan eserlerin her birinde farklı şekillerde versiyonları olduğu unutulmamalıdır.



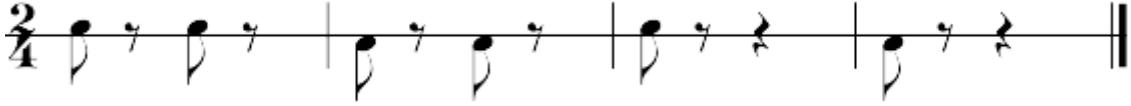
Şekil 11. Rost Tasnifi Adlı Eserde Kullanılan Tasnif Usulü



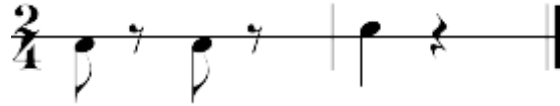
Şekil 12. Navo Tasnifi Adlı Eserde Kullanılan Tasnif Usulü



Şekil 13. Dugoh Tasnifi Adlı Eserde Kullanılan Tasnif Usulü



Şekil 14. Segoh Tasnifi Adlı Eserde Kullanılan Tasnif Usulü



Şekil 15. Iroq Tasnifi Adlı Eserde Kullanılan Tasnif Usulü

Usul şemalarından da anlaşılabilir olduğu üzere bu usuller her ne kadar tasnif usulü içerisinde yer alıyor olsalar da şemaları her makamda birbirinden farklılıklar arz edecek şekildedir. Bu durum şeyşmakam içerisinde yer alan diğer türdeki eserler için de geçerliliğini korumaktadır.

### 2.3. Özbek Müziği Enstrümanları

Müzik kültürüne sahip her toplum, icrâ ettiği müziği enstrümanlar vasıtasıyla dinleyicilere aktarma fırsatı bulmuştur. Her enstrüman kendi tınısına, belirli bir ses aralığına ve farklı çalım yöntemlerine sahiptir. Tarih boyunca kültürlere ve coğrafyalara göre değişim göstermiş olan enstrümanlar, oluşturuldukları malzemeler, boyut ve şekil gibi özelliklerle de birbirlerinden ayrılır. Bu ayırmadan ötürü enstrümanların her ulusun maddi ve manevi zenginliği olduğu ifade edilebilir (Mohichehra, 2022, s. 11).

Tüm bu olgular, Özbek müziği için de geçerlidir. Özbek müziğine ait enstrümanlar yüzyıllar boyunca gelişim göstererek Özbek müziğine ait formların icrâsı için elverişli bir hale gelmiştir. Tarihsel süreç içerisinde söz konusu enstrümanlar arasında her ne kadar basit formdaki deniz kabuğu gibi objeler kullanılsa da (Mohichehra, 2022, s. 11) çok daha profesyonel enstrümanlar bulunmaktadır.

Söz konusu profesyonel enstrümanlar, farklı coğrafyalarda bulunan enstrümanlar gibi tarihsel süreç içerisinde birçok değişikliğe uğramıştır. Örneğin gıccек isimli enstrümanın ilk zamanlarda iki teli bulunurken daha sonraları üçüncü ve dördüncü telin enstrümana eklenmesi ve Şuburganî olarak da bilinen Hâce Kul Muhammed Udî'nin<sup>63</sup> (ö.?) ud enstrümanına dördüncü teli eklemesi (Mohichehra, 2022, s. 11) gibi hususlar bu duruma örnek olarak gösterilebilir. Sonuç olarak Özbekistan'da zaman içerisinde değişim göstermiş veya benliğini koruyabilmiş birçok enstrümanın icrâ ediliyor olduğu gözlemlenmektedir. Bu enstrümanlar arasında vurmali, üflemeli, yaylı ve telli çalgılar olmak üzere pek çok çeşit enstrüman bulunmaktadır.<sup>64</sup>

#### 2.3.1. Vurmali Enstrümanlar

##### 2.3.1.1. Doira

Yuvarlak bir şekle sahip olan (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, s. 21) doira; dap, childirma ve çirmende gibi isimlerle de bilinmektedir ve

---

<sup>63</sup> Kaynaklarda Timurular döneminde yaşadığı ifade edilen Kul Muhammed Udî'nin kitaré isimli enstrümanı çok güzel icrâ ettiği belirtilmektedir. Yine bazı kaynaklar Kul Muhammed'in uddan ziyade kitaré isimli enstrümana üç adet tel ilave ettiğini ifade etmektedir (Şahin, 2013, s. 437). Bunun yanında bazı kaynaklar da bu enstrümanın gıccек olduğunu belirtmektedir (Rashitovich, 2024, s. 53). Udî olan Kul Muhammed aynı zamanda devrin ileri gelen enstrümental eser bestekârları arasında yer alsa da icrâ anlamında virtüözlük mertebesinde değildir (Korkmaz, 2020, s. 105).

<sup>64</sup> Özbekistan'da gerçekleştirilen saha çalışması sırasında tar isimli enstrümanın da icrâsına sıklıkla rastlanılmıştır. Ancak Özbek müziğinde kullanılan enstrümanlar ile ilgili literatürde söz konusu enstrümanın ismine rastlanmamıştır. Literatüre sadık kalınması amacıyla tar isimli enstrümana çalışmada yer verilmemesi uygun görülmüştür.

Özbek halkları ile birlikte Tacik ve Uygur halkları tarafından da icrâ edilmektedir. Bununla birlikte Azerbaycan'da da farklı şekillerde de olsa icrâ edilen bu enstrüman (Akbaş, 2016, s. 267), Özbek müziğinde yer alan vürmalı çalgılardandır ve Özbek müziğindeki ana enstrüman olarak kabul edilmektedir (Giyosov, 2022, s. 54).

Özbek müziğinde usul vermek için en temel çalgı olarak kabul edilen (Rustamov, 2023, s. 2) doiranın yüzeyi geyik veya keçi derisi ile kaplıdır (Fıtrat, 2016, s. 49) Enstrümanın kasnağı, kayın, dut ve kayısı gibi ağaçlardan imal edilmektedir (Begmatov & Matyoqubov, 2008, s. 59). Parmak ile icrâ edilen enstrüman, kenar kısmına vurulmak suretiyle icrâ edildiğinde bek, ortasına vurulduğunda ise büm sesini çıkartmaktadır (Fıtrat, 2016, s. 49) ve enstrümanın iç tarafında ritme zenginlik verme amacıyla yerleştirilmiş metal halkalar bulunmaktadır. Bu halkalara şingirak (shing'iroq) adı verilmektedir (Begmatov & Matyoqubov, 2008, s. 60) ancak halka barındırmayan doiralar da mevcuttur ("Doira (cholg'u asbobi)", 2024). Söz konusu halkaların sayısı kırktan fazladır (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, s. 21).

Oldukça antik bir enstrüman olan ve Özbek müziğinde yer alan vürmalı çalgılar arasında en yumuşak sese sahip olduğu ifade edilen doira ile ilgili arkeolojik buluntular da elde edilmiştir. Bu buluntulara, M.Ö. 2. yüzyılda ait olduğu düşünülen bir kalıntı örnek olarak gösterilebilir. Bu kalıntı, Nisa'da<sup>65</sup> bulunmuş pişmiş toprak anıtlarda rastlanılan kadın bir doira icrâcısı tasviridir (İrnazarov, 2021, s. 79). Tasvir edilen bu görüntü incelendiğinde doiranın ilk yapısının güncel doiralara oldukça yakın olduğunu göstermektedir (Dostonbek, 2023, s. 128). Bu ve bunun gibi buluntular, doiranın oldukça eski bir enstrüman olduğu değerlendirmesini gerçekçi kılmaktadır.

Yaklaşık olarak 400-510 milimetre civarında bir çapa sahip olan doira (Sala, 2023), Özbek klasik müziğinde kullanıldığı gibi aynı zamanda düğünlerde, halk festivallerinde, gezinti yerlerinde ve kutlamalarda icrâ edilmektedir. Bireysel olarak icrâ edilmesiyle birlikte doira; tanbur, rebab, gıccak ve ney gibi enstrümanlar için de bir eşlik enstrümanı mahiyetindedir (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, s. 21).<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> Nisa: Türkmenistan'da bulunan Aşkabat ilinin 18 kilometre kadar güneybatısında bulunan antik bir kent. Kent Parthaunisa olarak da bilinmektedir ("Nisa, Türkmenistan", 2024).

<sup>66</sup> Harezmi Makamları'nı icrâ eden topluluklar gibi toplulukların prova alacakları zaman yanlarında bir şef bulunmaması durumunda doira icrâcısının şef rolünü üstlenmesi (Romanovskaja, 1939, s. 7), doiranın eşlik saz haricinde ne şekilde kullanılabileceğine dair bir örnek mahiyetindedir.

Özbekistan’da 20. yüzyıldan itibaren bilimsel, teorik ve pratik açıdan üst düzeyde gelişim gösteren doira, sadece müzik açısından değil aynı zamanda Özbek kültürü açısından son derece önemli olan dans kültürü için de önemli bir enstrümandır. Bu konuda Özbek dans kültürünü ve dolayısıyla doira enstrümanını dünyaya tanıtabilme fırsatına sahip olan Usta Alim Kamilov’un da bir doira icrâcısı olarak son derece etkili bir sanatçı olduğu belirtilebilir (Dostonbek, 2023, s. 129).

Özbekistan’da en çok icrâ edilen enstrümanlar arasında bulunan ve özellikle Özbek klasik müziği için son derece önemli olan doiranın en ünlü icrâcıları arasında Rahim İсахocayev (Rahim Isoxo’jayev) (ö.2012) ve Kahraman Dadayev (Qahramon Dadayev) (ö.2013) gibi isimler bulunmaktadır (“Doira (cholg‘u asbobi)”, 2024).



**Şekil 16.** Doiranın Yan Taraftan Çekilen Fotoğrafi (Kürtül, 2023e).





**Şekil 17.** Doiranın Ön Taraftan Çekilen Fotoğrafı (Kürtül, 2023e).

#### **2.3.1.2. Safoil**

Özbek müziğinde yer alan bir diğer vurmali enstrüman safoildir (Fayzulloyevich, 2022, s. 350). Özbekistan ile birlikte Tacikistan, Kazakistan ve Çin’de de oldukça yaygın olan safoil, küçük demir halkalara tutturulmuş iki adet tahtadan meydana gelmektedir. Toplamda 16 adet olan (Begmatov & Matyoqubov, 2008, s. 66) bu küçük demir halkalar da aynı zamanda büyük bir demir halkaya tutturulmuş vaziyettedir (Dustov, 2021, s. 129).

Safoil, gerek sahip olduğu küçük halkaların titreştirilmesi yoluyla gerekse de büyük halka veya halkaların tahtalara olan temasından çıkan ses ile icrâ edilmektedir (Begmatov & Matyoqubov, 2008, s. 66). Neşeli ve sevinçli melodilerde icrâ edilen bir enstrüman olmayan safoil genellikle sufi zikirlerinde kullanılır (Dustov, 2021, s. 129). Kaynakların özellikle Şâfiî mezhebi içerisinde bulunan kişiler tarafından kullanıldığını belirttiği safoil, ulusal bando ve orkestralarda da icrâ edilmektedir (İrnazarov, 2021, s. 81) ancak enstrümanın günümüzde nadiren kullanıldığı da belirtilmektedir (Giyosov, 2022, s. 55).



Şekil 18. Safoil (Dustov, 2021, s. 130).



Şekil 19. Safoil (Kürtül, 2023n).

### 2.3.1.3. Nağara (Nog'ora)

Özbek müziğinde yer alan vurmali çalgılardan birisi de nağaradır. Kenar kısmı ahşap ve seramikten imal edilen (İrnazarov, 2021, s. 81) nağarada deri olarak genellikle sayga<sup>67</sup> derisi kullanılmakla birlikte başka hayvanlar da tercih edilebilmektedir. Enstrüman, deriden hazırlanmış bu yüzeye vurulan bir çubuk ile icrâ edilmektedir (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, s. 21).

Nağara, boyutuna ve çıkardığı sesin yüksekliğine göre farklı türlere sahiptir. Bu türler sırasıyla; dol nağara, kos nağara ve rez nağara olarak belirtilmektedir. Diğer nağaralara kıyasla oldukça büyük ve yaklaşık 60 santimetre çapında olan (İrnazarov, 2021, s. 81) dol nağara oldukça yüksek bir desibel oluşturur ve orta büyüklükteki kalın bir çubuk ile icrâ edilir. Yaklaşık olarak 30-40 santimetre boyutunda bir çapa sahip olan (İrnazarov, 2021, s.

<sup>67</sup> Sayga Antilobu: Özbekistan, Türkmenistan, Kazakistan, Rusya ve Moğolistan'da yaşayan ve nesli tükenmekte olan çift toynaklı bir memeli ("Sayga", 2024).

81) kos nağara, dol nağaraya kıyasla daha düşük bir desibel oluşturur ve iki adet çubuk ile icrâ edilir. Çapı 20-30 santimetre civarında olan (İrnazarov, 2021, s. 81) rez nağara ise en küçük nağaradır ve yine yüksek bir desibel oluşturur. Bununla birlikte rez nağara da iki adet çubukla icrâ edilir. Kos nağara ve rez nağara çeşitli düğünlerde, resmî bayramlarda ve şenlikler gibi çeşitli etkinliklerde icrâ edilmektedir (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, s. 21).<sup>68</sup> Bu nağaralar haricinde bakır veya dökme demirden imal edilmiş nağaralar da bulunsa da bunlar çok yaygın kullanılmamaktadır (İrnazarov, 2021, s. 81).



**Şekil 20.** Nağara (Kürtül, 2023j).



**Şekil 21.** Nağara (*Nog'ora*, t.y.).

<sup>68</sup> Kaynaklar, Taşkent'te ramazan gecelerinde Şeyh Antahur Camii yakınındaki bir evin çatısında nağara ve diğer vurmali enstrümanların dâhil olduğu bir vurmali çalgılar orkestrasının sahne aldığı aktarmaktadır (Djumaev, 2002, s. 940).

#### 2.3.1.4. Kaşık (Qoshiq)

Kaşık, Özbek müziği içerisinde ritim tutturma amaçlı kullanılan enstrümanlardandır. Enstrümanın ismi de Türkçe’de kaşık anlamına gelmektedir. Bir çift kaşık elde tutulur ve birbirlerine temas ettirilmek suretiyle ritmin oluşması sağlanarak icrâ gerçekleştirilir (Giyosov, 2022, s. 55). Kaşıklar genellikle 160-180 milimetre boylarında ve dut ağacından imal edilir (Begmatov & Matyoqubov, 2008, s. 66).

#### 2.3.1.5. Qayroq

Özbek müziği içerisindeki ritim enstrümanları arasında yer alan qayroq, en eski enstrümanlardan birisidir (Giyosov, 2022, s. 55). Orta Asya’da yaşayan halklar arasında oldukça yaygın olan bu enstrüman dört adet düz ve pürüzsüz taştan ibarettir (Dustov, 2021, s. 129). Harezmi’de ise qayroqların imalatı için taşların yanında metal parçalar da kullanılmaktadır (“Qayroq”, 2022). Pürüzsüz ve düz taşlar sağ ve sol ellerde çiftler halinde tutulur (Dustov, 2021, s. 129). Bir elde bulunan iki taştan birisini baş parmak kontrol ederken diğer taş ise dört parmak tarafından tutulur. Ardından taşların birbirine çarpıtılması suretiyle ritim meydana getirilir (Giyosov, 2022, s. 55). Kastanyet<sup>69</sup> isimli enstrümana oldukça benzeyen (“Qayroq”, 2022) qayroq, ağırlıklı olarak dans melodilerinde kullanılmaktadır (Begmatov & Matyoqubov, 2008, s. 64).



Şekil 22. Qayroq (Abdullaev vd., 2017, s. 109).

<sup>69</sup> Kastanyet: İspanya, İtalya, Osmanlı, Meksika, Portekiz ve İsviçre gibi devletlerin müziklerinde kullanılan bir vurmali enstrüman (“Castanets”, 2024).

## 2.3.2. Üflemeli Enstrümanlar

### 2.3.2.1. Ney (Nay)

Özbek müziğinde yer alan üflemeli enstrümanlardan olan ney, 32-34 santimetre civarında olmakla birlikte üzerinde yedi adet delik bulundurmaktadır. Bu deliklerden bir tanesi enstrümanın yukarı tarafındayken diğer altı delik aşağı kısımda bulunur (Fıtrat, 2016, s. 48). Yukarı tarafta bulunan delik üflemek, aşağı tarafta yer alan delikler ise enstrümanın icrâsındaki perde baskıları için mevcuttur (Saidaliyev, 2022, s. 122). Bu delikler haricinde farklı neylerde delik sayıları farklılaşabilmektedir (Begmatov & Matyoqubov, 2008, s. 47).

Bir ucu kapalı olan (İrnazarov, 2021, s. 83) ney, yapımında kullanılan malzemelere bağlı olarak farklı şekillerde isimlendirilmektedir. Tahtadan imal edilmiş neylere yogaç ney (yoghoch nay), bakırdan imal edilen neylere mis ney ve bronzdan imal edilmiş neylere pirinç ney (birinj nay) isimleri verilmektedir. Ses aralığı olarak neredeyse iki buçuk oktavlık bir ses sahasını kaplayan enstrüman, solo veya topluluk içerisinde icrâ edilmektedir (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, s. 20).

Yan taraftan üflenerek icrâ edilen ney, Türk müziğinde icrâ edilen neyde olduğu gibi icrâcının üfleme tekniği ile seslerin frekansının ayarlanacağı bir enstrümandır. Ney enstrümanında ney icrâcısının, dudaklarını neyde bulunan üfleme deliğinin üzerine veya aşağına yerleştirilmesi gibi hususlar sesin yarım ton kadar değişebilmesiyle sonuçlanmaktadır (Begmatov & Matyoqubov, 2008, s. 47).

Enstrüman topluluklarında sesinin oldukça yüksek çıkmasından dolayı baş enstrüman olarak kabul gören (“Nay”, 2024) neyin ortaya çıkması ile ilgili bir efsane de bulunmaktadır. Bu efsaneye göre insan yaratıldıktan sonra yerde yetişen bir kamışı keser ve ona açtığı deliklerden sonra kamışa üflemeye başlar. Bu sesin güzelliğine âşık olan yeryüzündeki tüm canlılar geçimlerini unutarak başka hiçbir şeyi umursamadan icrâcının ayak izlerini takip ederler. Bunu seyreden Allah, yeryüzündeki dengenin bozulduğunu görünce icrâcının elinden kamışı ve kamışın içerisindeki tatlı suyu alarak kamışı yeniden icrâcıya teslim eder. Bu şekilde de ney enstrümanı yaratılmış olur (Begmatov & Matyoqubov, 2008, s. 47).

Özbekistan’daki ünlü ney icrâcıları, tarih boyunca kendilerine uygun farklı üsluplar oluşturmuştur. En ünlü ney icrâcıları arasında Abdukadir İsmailov (Abduqodir Ismoilov) (ö.1951) ve Saidcan Kalonov (Saidjon Kalonov) (ö.1971) gibi sanatçılar bulunmaktadır. Bu

sanatçılarının yanı sıra hala hayatta olan pek çok usta ney icrâcısı da mevcuttur (Begmatov & Matyoqubov, 2008, s. 48).



Şekil 23. Ney (Kürtül, 2023i).



Şekil 24. Ney (Vyatkin, t.y.)



### 2.3.2.2. Kurrenay (Karnay)

Özbek müziğinde yer alan üflemeli enstrümanlardan birisi de kurrenaydır (karnay). Metalden imal edilmiş olan kurrenayın perdeleri yoktur. Genellikle savaşlarda, toplantılarda ve düğünlerde icrâ edilmektedir (Fıtrat, 2016, s. 49). Bununla birlikte sahip olduğu yüksek ve tiz sesi nedeniyle halk şenliklerinde de icrâ edilen kurrenay, geçmişte avlanma sırasında ve ordu mensuplarına işaret vermek için de kullanılmıştır (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, ss. 20-21). Kurrenay, melodi oluşturmaktan ziyade daha çok ritim verme amacıyla kullanılan bir enstrümandır (Gürdal, 2002, s. 170).

Savaşlarda kullanıldığı bilinen kurrenayın özellikle Emir Timur (1370-1405) tarafından savaş zamanlarında vurmali enstrümanlar ile beraber icrâ edildiği bilinmektedir. Şerefeddin Ali Yezdî (ö.1454) tarafından 1425 yılında tamamlanan (Dilek, 2010, s. 551) *Zafernâme* isimli eserde Timur'un savaş stratejileri ile birlikte kurrenayın savaştaki yeri ve önemi hakkında bilgiler verilmektedir (İrnazarov, 2021, ss. 85-86). Timur'un savaşlarında kullanılması haricinde tarihî olarak bu enstrümanın kökeninin M.Ö. 3000'li yıllara kadar uzandığı belirtilmektedir (Begmatov & Matyoqubov, 2008, s. 55).

Oldukça uzun olan kurrenay, iki metre civarındadır (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, s. 20). Bu uzunluğundan dolayı yapısını muhafaza etmesi amacıyla iki veya üç parçadan müteşekkil olabilir (Begmatov & Matyoqubov, 2008, s. 55). Yapı olarak bir ucunda genişleyen koni şeklinde bir çan kısmı ve diğer ucunda da icrâcının üflediği pirinçten yapılmış bir ağızlık bulunmaktadır. Kurrenay üzerinde icrâcının eliyle kapatabileceği ve perdeleri ayarlayabileceği herhangi bir delik bulunmamaktadır. İcrâcı bu enstrümanda karar perdesinin dörtlü, beşli, yedili ve oktavını icrâ edebilir (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, s. 20).



**Şekil 25.** Sol Tarafıta Doira İle Birlikte Duvara Asılı Şekilde Duran İki Adet Kurrenay (Kürtül, 2023h).



**Şekil 26.** Bir Kurrenay İcrâcısı Fotoğrafi (“Karnay”, 2024).



### 2.3.2.3. Zurna (Surnay)

Özbek müziğindeki üflemeli enstrümanlardan olan zurna; kayısı, dut veya ceviz ağacından imal edilir. Yedisi yukarıda ve biri alt tarafta olmak üzere toplamda sekiz delik bulundurmaktadır. Zurnanın üfleme kısmında kamışın bağlı olduğu metal bir boru bulunmaktadır. Yüksek ve net bir sese sahip olan zurnanın iki oktavı kapsayan bir ses aralığı vardır (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, s. 20).

Neye ile benzer özelliklere sahip zurna etimolojik olarak Farsça düğün anlamına gelen sur kelimesinin ve ney kelimesinin birleşmesinden oluşmaktadır. Bu da enstrümanın ismine düğünün neyi anlamını katmaktadır (İrnazarov, 2021, s. 87). Aynı zamanda Harezmi yaşlı ustaların zurna kelimesinin zor ney, yani güçlü sesli ney anlamında olduğunu belirttikleri ifade edilmektedir (Matyoqubov, 2003, s. 4).

Tarihî manada oldukça antik bir enstrüman sayılabilecek olan zurnaya milattan önce inşa edilmiş kale duvarlarındaki resimlerde ve çeşitli minyatürlerde rastlanmıştır. Zurnanın çeşitli askeri seferlerde ve bayramlarda ana çalgı olarak icrâ edildiği de belirtilmektedir (Begmatov & Matyoqubov, 2008, s. 51).

Özbek ve Tacik halkları tarafından yaygın olarak kullanılan zurna, Kafkasya ve İran bölgelerinde yaşayan halklar tarafından da icrâ edilmektedir. Halk ezgileri ile birlikte makam şarkılarında da icrâ edilen zurna, düğün törenlerinde de çeşitli ritim enstrümanları ile birlikte icrâ edilmektedir (Saidaliyev, 2022, s. 122).

Öğrenimine 12-14 yaşlarından itibaren başlanması uygun görülen (Matyoqubov, 2003, s. 6) ve ölçü olarak 45-55 santimetre civarında olan zurna, çıkarttığı ses anlamında Özbekistan'daki bölgelerde farklılık göstermektedir. Fergana, Andican ve Taşkent bölgelerinde imal ve icrâ edilen zurnanın sesi daha hafif iken Harezm bölgesinde imal ve icrâ edilen zurna daha yüksek bir ses oluşturmaktadır (İrnazarov, 2021, ss. 87-88). Genel olarak kuvvetli bir sese sahip olmasından dolayı zurnadan ses çıkarmak oldukça zordur. Bu sesin devamlılık arz etmesi de sürekli nefes alma becerisi gerektirmektedir. Bu beceri özel bir teknik gerektirir ve icrâcının burnundan nefes alırken aynı zamanda enstrümana hava verebilmesini sağlar. Dolayısıyla zurna icrâsında herhangi bir kesilme olmamış olur. Bu tekniğe kaytarma nefes (qaytarma nafas) ve Harezm'de dem aylantırış (dam aylantirish) ismi verilmektedir.

Zurna genellikle doira eşliğinde bireysel olarak icrâ edilir ancak bazı durumlarda kurrenay ile birlikte de icrâ edilmektedir. Bu tür icrâlarda doira yanında nağara enstrümanı da eşlik saz olarak yer almaktadır (Matyoqubov, 2003, s. 4).

Son olarak Özbekistan'daki ünlü zurna icrâcıları arasında Rüstem Yusufalizade (Rustam Yusufalizoda) (ö.1933) ve Aşurali Mehtar (Ashurali Mehtar) (ö.1980) gibi isimlerin bulunduğu belirtilebilir (Begmatov & Matyoqubov, 2008, ss. 52-53).



Şekil 27. Zurna (Kürtül, 2023o).



Şekil 28. Zurna (Vyatkin, t.y.).

#### 2.3.2.4. Koşney (Qo'shnay)

Özbek müziğindeki üflemeli enstrümanlardan bir diğeri koşneydir. Abdürraûf Fıtrat, koşneyi enstrümanların en ilkeli olarak tanıtmaktadır ve bu enstrümanın artık çok az icrâ edildiğini belirtmektedir (Fıtrat, 2016, s. 48). Koşney, birbirine bağlanmış iki adet kamıştan oluşmaktadır. Bu kamışların üzerinde icrâcının perdeleri ayarlamasını sağlayan altı veya yedi adet delik bulunmaktadır. İki oktava kadar çıkan bir ses aralığına sahip olan koşney, bireysel olarak veya topluluk içerisinde icrâ edilmektedir (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, s. 20).

Qo'sh kelimesi Özbekçe çift anlamına gelmektedir. Koşneyin birbirine bağlanmış iki adet kamıştan oluşuyor olması, enstrümanın bu şekilde isimlendirilmesine neden olmuştur. Oldukça eski bir enstrüman olan koşney (Saidaliyev, 2022, s. 122), Özbekistan ile beraber Tacik halkları ve Doğu ülkelerinde de yaygın olarak icrâ edilmektedir ("Qo'shnay", 2024). Gerçekleştirilen arkeolojik kazılarda bulunan heykelcikler, kaya taşlarına işlenmiş resimler ve Semerkant'ın Mo'minobod adındaki yerleşim yerinde keşfedilen antik koşney, bu enstrümanın köklü bir tarihe sahip olduğunu gösterebilecek unsurlardır (Qodirov, 2024, s. 93).

Koşneyi oluşturan kamışlar arasına yerleştirilmiş bir ip bulunmaktadır (Begmatov & Matyoqubov, 2008, s. 49). Bu kamışlar yaklaşık olarak 250 ile 300 milimetre boylarındadır. Kamışların çapı ise 14-16 milimetre civarında olup oldukça küçüktür (İrnazarov, 2021, s. 88). Özbekistan'da yer alan en ünlü koşney icrâcıları arasında Ahmedcan Koşney (Ahmadjon Qo'shnay) (ö.1959) gibi icrâcılar bulunmaktadır ("Qo'shnay", 2024).



**Şekil 29.** 1872 Yılı Civarında Çekilmiş Bir Koşney İcrâcısı Fotoğrafı (“Dozaleh”, 2023).



**Şekil 30.** Koşney (Kürtül, 2023m).

### 2.3.2.5. Balaban

Özbek müziğindeki üflemeli çalgılardan olan balaban, kayısı ağacından imal edilir ve zurnanın küçüğüdür (Fıtrat, 2016, s. 49). Balaban Özbek müziğinde icrâ edilen diğer enstrümanlara benzer şekilde eski bir enstrümandır ve çoğunlukla Harezm bölgesinde icrâ edilir (Akbaş, 2016, s. 265).

Balaban her ne kadar zurnanın küçüğü gibi olsa da icrâ edilebilmesi için koşneyde olduğu gibi uç tarafında yer alan kamışa üflenmesi gerekir. Yaklaşık olarak iki buçuk oktavlık bir ses sahasına sahip olan balaban üzerinde perdelerin icrâ edilebilmesi amacıyla sekiz adet delik bulunmaktadır (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, s. 20). Bu deliklerden yedisi üst taraftayken diğer delik ise enstrümanın alt tarafında bulunmaktadır (İrnazarov, 2021, s. 89). Balabanın telli enstrümanlar ve özellikle tanbur ile birlikte çok güzel bir tını çıkardığı da kaynaklarda belirtilmektedir (Fıtrat, 2016, s. 49).

Güney Kafkasya ile Orta Asya ülkelerinin<sup>70</sup> birçoğunda icrâ edilen balabanın boyutları genellikle 28-30 santimetre uzunluğunda ve 20-22 milimetre çapındadır. Oldukça hafif bir ses tınısına sahiptir. Bu sebeple genellikle kapalı mekanlarda icrâ edilmektedir. Kapalı mekanlarda icrâ edilmesinin haricinde Azeri sanatçı Hüseyinkulu Sarabski (ö.1945), balabanın bildircin avlamak isteyen avcılar tarafından kullanıldığını ve bu sayede bildircinleri yanına çektiğini de belirtmektedir (“Balaban (çalgı)”, 2024). Bunun haricinde balabanın Harezm ve Karakalpakistan’da yer alan bahşı topluluklarında icrâ edildiği de belirtilmektedir (Begmatov & Matyoqubov, 2008, s. 50).

---

<sup>70</sup> Balaban İran ve Azerbaycan’da aynı isimle anılır. Bununla birlikte yapı olarak Türkiye’deki mey enstrümanına oldukça benzemekte olduğu ifade edilse de (S. Abdullayeva, 2014, s. 58) balabanın Türkiye’deki mey ile aynı enstrüman olduğu söylenebilir (Gürdal, 2002, s. 173).



**Şekil 31.** Farklı Büyüklüklerdeki Balabanlar (*UNESCO - Craftsmanship and Performing Art of Balaban/Mey, t.y.*).

#### **2.3.2.6. Şan Kopuz (Changqo'biz)**

Özbek müziğinde yer alan enstrümanlardan olan şan kopuz (changqo'biz), dudakların arasına yerleştirilmek suretiyle sağ elin parmakları kullanılarak icrâ edilir. Yaklaşık olarak bir oktavlık bir ses sahasında ses üretebilen şan kopuz, özellikle Orta Asya halklarının kadınları arasında da yaygın şekilde icrâ edilmektedir (Saidaliyev, 2022, s. 123).

Bir çeşit ağız tamburası olan (Gürdal, 2002, s. 165) şan kopuz, geçmişte deve kaburgasından imal edilse de güncel olarak neredeyse tamamen demirden veya kemikten imal edilmektedir. Şan kopuzun ortasında yedi ile dokuz santimetre uzunluğunda bir çelik kamaş bulunmaktadır. İcrâcı şan kopuzu sol eliyle tutar, dişleriyle sıkar ve sağ elinin işaret parmağı ile kamaşla oynar. Bu şekilde ses üretilir ve üretilen bu ses ağızdan gelen hava basıncı ile kontrol edilir (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage, 2015, s. 21*). Bu sayede şan kopuz icrâsı gerçekleştirilmiş olur. Şan kopuz, bireysel olarak veya şan kopuz toplulukları içerisinde de icrâ edilebilir (Abdullaev vd., 2017, s. 104).



Şekil 32. Şan Kopuz (Kürtül, 2023d).



Şekil 33. Farklı Büyüklüklerdeki Şan Kopuzlar ("Changqo'biz", 2022).

#### 2.3.2.7. Ghajir Ney (Ghajir Nay)

Ghajir ney (ghajir nay), bozkır kartalının kanat kemiklerinden imal edilen bir enstrümandır. Ghajir neyin üçü ön tarafta ve biri arkada olmak üzere toplamda dört adet küçük deliği bulunmaktadır. Enstrüman, genellikle sürüyü gütmek gibi faaliyetlerde icrâ edilir (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, s. 19).



Çoban neyi olarak da bilinen ghajir neyin yapılış şekli de oldukça farklıdır. Enstrümanın imal edildiği kartalın kemikleri ve eti bir bataklığa gömülür. Etler ve kemikler 40 gün boyunca bataklıkta kalır. Buna halk arasında çile (chilla) denir. 40 gün boyunca etler kemik üzerinden ayrılır. Kemiğin iki tarafı da açılır ve kemik temizlenir. Bir tarafına üç veya dört adet delik açılan enstrümanın diğer yanına ise bir adet delik açılır. Arka tarafa açılan delik üfleme tarafına yakın konumlandırılırken diğer tarafta bulunan delikler üfleme tarafına uzak olacak şekilde açılır (Abdullaev vd., 2017, s. 106). Yapımı bu şekilde tamamlanan enstrüman üflenerek icrâ edilir.

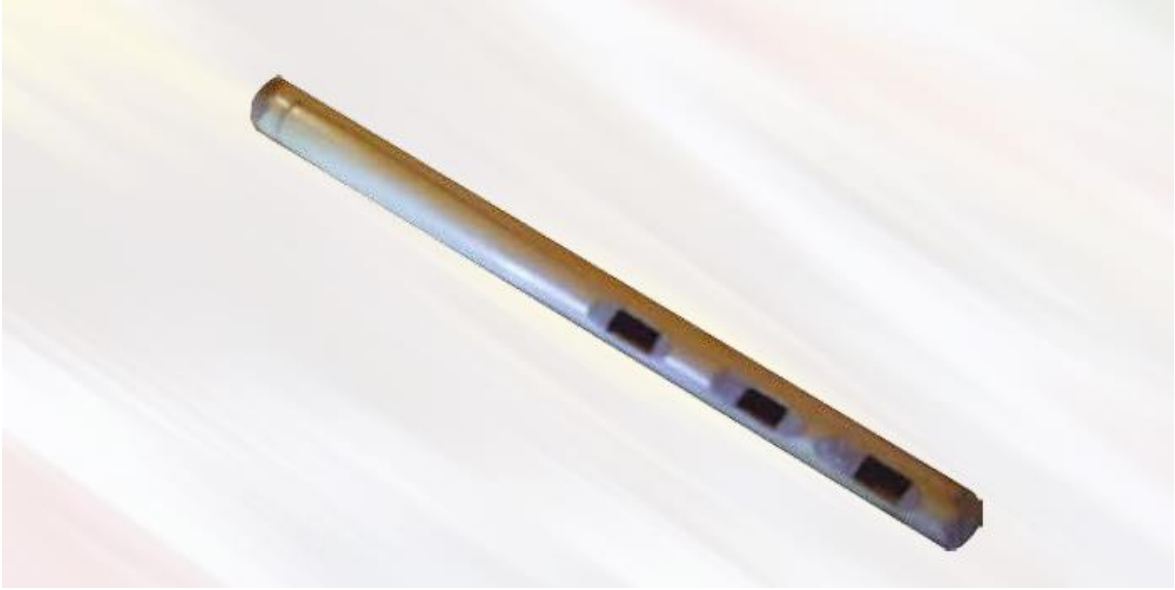


**Şekil 34.** Ghajir Ney (Abdullaev vd., 2017, s. 106).

#### **2.3.2.8. Sıbızgı (Sibiziq)**

Üflemeli bir enstrüman olan sıbızgı (sibiziq), basit bir kamıştan imal edilir. Sibizgha olarak da bilinen enstrüman, icrâcının parmaklarını kullanarak açıp kapatabileceği üç adet delik bulundurmaktadır. Altılı bir ses aralığına sahip olan sıbızgı, geçmişte insanların birbirlerine uzaktan mesajlar göndermeleri için de kullanılmıştır (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, ss. 19-20). Dinleyiciye doğayı hatırlattığı ifade edilen sıbızgı, en eski enstrümanlar arasında değerlendirilmektedir. Sıbızgının ses şiddetini değiştirmek amaçlı üzerinde bulunan deliklerin sayısı dörde kadar da çıkarılabilir (Abdullaev vd., 2017, s. 105).





**Şekil 35.** Sıbızgı (Abdullaev vd., 2017, s. 105).

### **2.3.2.9. Shullovuq**

Kaynaklara göre en eski üflemeli enstrüman olan shullovuq kilden imal edilmektedir. Enstrüman, shipillak veya hushtak olarak da isimlendirilmektedir. Shullovuq, sadece tek bir ses çıkarabilen ve kırsal bölgelerde oyuncak olarak da kullanılabilen çeşitlerinden yaklaşık olarak bir buçuk oktavlık bir ses sahasına sahip olan çeşitlerine kadar farklı türlere sahiptir. Doğal olarak bu farklı çeşitlerin şekilleri ve boyutları birbirinden farklıdır. Genellikle shullovuqтан ses çıkarabilmek oldukça kolaydır ve shullovuqlar yumurta şeklinde, hayvan ve kuş şeklinde olmak üzere farklı görünüşte imal edilebilmektedir (Abdullaev vd., 2017, s. 105).



**Şekil 36.** Shullovuq (Abdullaev vd., 2017, s. 105).

### 2.3.3. Yaylı Enstrümanlar

#### 2.3.3.1. Kopuz (Qobiz)

Kopuz, Özbek müziğinde kullanılan yaylı enstrümanlardan birisidir. Abdürraûf Fıtrat, gövdesi kuyruk, çanak, sap ve baştan oluşan kopuzu en eski Türk çalgısı olarak tanımlamaktadır (Fıtrat, 2016, s. 46). Kopuzun 20. yüzyılda en eski yaylı enstrüman olduğunun kanıtlandığını ifade eden kaynaklar da (Abdullaev vd., 2015, s. 59) bu görüşü destekler niteliktedir. Kopuzu oluşturan bileşenler tek parça tahtadan imal edilmektedir (İrnazarov, 2021, s. 90). Kuyruğun üstü kalın bir deri ile kaplıdır. Çanağın üstü ise açıktır. İki tane teli olan kopuzun her bir teli at kılından yapılmış kıl toplarından ibarettir. Birinci telin kılları ikinci telden daha azdır. Yayın bu tellere sürtülmesi suretiyle icrâ edilen kopuzun sesi dinleyiciyi oldukça hüzünlü bir ruh haline sokar (Fıtrat, 2016, ss. 46-47). Yayın teli de aynı şekilde at kıllarından imal edilir (Abdullaev vd., 2017, s. 109).

Yaklaşık olarak 70 santimetre civarında olan (İrnazarov, 2021, s. 90) bir enstrüman olan kopuz, bir buçuk oktavlık bir ses sahasına sahiptir. Geçmişte destan anlatıcısı bahşılar tarafından icrâ edilmiştir (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, ss. 18-19).

Çin’de hu kin, Moğolistan’da ise xur adları ile tanımlanan kopuz, batılı araştırmacılar için de önemlidir. Yaylı enstrümanların kökeninin Doğu’da aranması gerektiğini düşünen batılı araştırmacılar, viyolonsel gibi yaylı enstrümanların kökeninin Doğu olabileceğini öne sürmektedirler (Abdullaev vd., 2017, s. 109).



Şekil 37. Kopuz (Kürtül, 20231).



Şekil 38. Kopuz (“Qo‘biz”, 2024).

### 2.3.3.2. Gıcccek (G'ijjak)

Özbek müziğindeki yaylı enstrümanlardan biri olan gıcccek, geçmişte üç adet tele sahipti ve ses sahası olarak bir buçuk oktavlık bir alanı kaplamaktaydı. Zaman içerisinde değişim gösteren enstrüman, dört adet tele sahip olmuştur ve yaklaşık olarak üç oktavlık bir ses sahasını kaplamaktadır (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, s. 19). Bazı enstrüman yapımcıları tarafından topluluklardaki uyumun sağlanması amacıyla gıcccek alto ve gıcccek kopuz bas gibi farklı türlerde gıcccek enstrümanları da üretilmiştir (İrnazarov, 2021, s. 92).

Özbekler tarafından girşek olarak da isimlendirildiği belirtilen (Gazimihal, 1958, s. 119, akt., Erol, 2014, s. 286) gıcccek, farklı toplumlarda gıcak, keman, kabak kemanı ve kemança isimleriyle de bilinmektedir (İrnazarov, 2021, s. 91). Bu toplumlar arasında Tacik, Uygur, Karakalpak, Türkmen, Azeri, Ermeni, Gürcü, İran ve Türk halkları bulunmaktadır (Rashitovich, 2024, s. 53). Geçmişte yaşamış icrâcılar açısından gıccceğin çok önemli bir enstrüman olduğu, Ali Şîr Nevâyî'nin kaleme aldığı *Mecâlisü'n-Nefâis* isimli kitapta, tüm saray müzisyenlerinin gıcccek icrâ edebilmesinin zorunluğu olduğunu ifade etmesiyle anlaşılabilir (Vizgo, 1980, s. 62, akt., Rashitovich, 2024, s. 53). Fârâbî tarafından ğıppak ismiyle tanımlanmış olan enstrüman, kimi kaynaklara göre dört oktavdan fazla bir ses aralığına da ulaşabilmektedir. Gıcccek üzerinde bulunan teller ise sırasıyla; birinci tel sol, ikinci tel re, üçüncü tel la ve dördüncü tel mi notalarına tekabül edecek şekilde akort edilmektedir (İrnazarov, 2021, ss. 91-92).

Teknesi hindistan cevizinden imal edilen gıccceğin yapımında dut ağacı ve metal de kullanılmıştır (Fıtrat, 2016, s. 48). Genellikle sol diz üzerinde dik olarak tutulduktan sonra icrâ edilen (Gürdal, 2002, s. 170) gıccceğin kâse kısmı ise kalın bir deri veya balık derisi ile kaplıdır. Enstrümanın toplam uzunluğu ise yaklaşık olarak 60 santimetre civarındadır (Begmatov & Matyoqubov, 2008, ss. 32-33).

Derviş Ali Çengî'nin, kaleme aldığı *Risâle-i Mûsikî* isimli kitapta, çıkardığı sesin çok hoş olmadığını belirttiği gıcccek (Fıtrat, 2016, s. 48), 20. yüzyılda Özbekistan'da büyük bir popülerleşme ve gelişme dönemi yaşamıştır. Bu gelişme dönemi içerisinde Kamilcan Cabbarov (Komiljon Jabborov) (ö.1975) ve Toktasın Celilov (To'xtasin Jalilov) (ö.1966) gibi sanatçılar gıcccek icrâsı konusunda oldukça ön planda yer almışlardır (Begmatov & Matyoqubov, 2008, s. 33). Halihazırda da gıccceği icrâ eden pek çok sanatçı bulunmaktadır.



Şekil 39. Gıcccek (Kürtül, 2023g).



Şekil 40. Bir Gıcccek İcrâcısı (“Ghijak”, 2024).

### 2.3.3.3. Sato

Sato, Özbek müziğindeki yaylı enstrümanlardandır ve diğer yaylı enstrümanlara nispeten daha büyüktür. Yaklaşık olarak üç oktavlık bir ses sahasına sahip olan sato, geleneksel klasik müzik icrâsı için oldukça uygun bir enstrümandır (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, s. 19).

Kaynaklarda tanbur enstrümanının yaylı hali olduğu belirtilen satonun sesi oldukça yumuşaktır. Genellikle hüzünlü eserlerin icrâ edildiği enstrüman, bireysel olarak icrâ edilebilmesiyle birlikte dutar ve tanbur ile birlikte de icrâ edilebilmektedir (Abdullaev vd., 2017, s. 102). Sato, gıccek gibi diz üzerinde dik tutularak icrâ edilir (Gürdal, 2002, s. 170).

Özbekistan’da hem halk müziği içerisinde hem de klasik müzik içerisinde icrâ edilen satonun beş teli bulunmaktadır ve genellikle dut ağacından imal edilmektedir. Ünlü Özbek müzisyen Turgun Alimatov (Turg’un Alimatov) (ö.2008) tarafından 1957 yılında yeniden popülerleştirilmeden önceki iki yüzyılda neredeyse unutulmaya yüz tutan sato, Alimatov sayesinde yeniden yaygınlaştırılabilmiştir. Bu durumdan dolayı Alimatov, satonun çalma stili ve tekniğinin kurucusu olarak kabul edilmektedir (“Sato (Instrument)”, 2024). Yapısal anlamda tanbur ile aynı olan satoyu güncel olarak icrâ eden pek çok icrâcı bulunmaktadır (Begmatov & Matyoqubov, 2008, s. 34).





Şekil 41. 5 Telli Bir Sato (“Sato (Instrument)”, 2024).



Şekil 42. Turgun Alimatov’un (Sağda) Sato, Oğlu Alisher Alimatov’un (Alisher Alimatov) (Solda) Tanbur İcrâ Ederken Çekilen Fotoğrafi (*Turgun Alimatov & Alisher Alimatov Photos (1 of 3)*, 2012).

## 2.3.4. Telli Enstrümanlar

### 2.3.4.1. Kaşgar Rebabı (Qashqar Rubobi)

Özbek müziğinde yer alan telli ve sıklıkla icrâ edilen enstrümanlardan birisi rebabdır. Rebab kelimesinin tam olarak ne ifade ettiği veya ne anlama geldiği kesin olarak bilinmemektedir (Shorahmetov, 2023, s. 28). Rebab, kaynaklar tarafından Özbek ulusal müzik enstrümanları arasında bulunan en popüler ve yaygın enstrüman olarak belirtilmektedir. Aynı şekilde kaynaklar, müzik eğitimine yeni başlayan kişilerin %50'sinin rebab icrâ etmekle bu işe başladığını ve ayrıca rebab enstrümanında ustalaşmanın diğer enstrümanlara göre çok daha kolay olduğunu ifade etmektedir (Abdullaev vd., 2017, s. 100).

Kaşgar rebabı (Qashqar rubobi), yapı olarak ahşap sap ve gövdeden ibarettir. Rebabın gövde kısmında iki adet boynuz benzeri dal bulunmaktadır. Üzerinde beş adet tel bulunan enstrüman, yaklaşık olarak iki oktavdan fazla bir ses sahasına sahiptir. Melodilerin icrâsı için sadece ilk iki tel kullanılmaktadır. Diğer teller de bu tellere göre akort edilmektedir (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, s. 18). Beş telin birisi bağırsaktan, diğer dördü de çelikten imal edilmektedir (Begmatov & Matyoqubov, 2008, s. 28). Bireysel olarak veya topluluk içerisinde icrâ edilen rebab, Özbek halk müziği ve Özbek klasik müziğinde icrâ edilmektedir (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, s. 18).

Rebab mızrapla icrâ edilir ve Özbekistan haricinde İran, Afganistan ve diğer Orta Asya halklarında yaygınlaşmıştır. Rebabın uzunluğu yaklaşık olarak 80-100 santimetre arasındadır. Enstrümanın teknesi duttan imal edilmektedir ve üst kısım deri ile kaplanmıştır. Sap bölümünde bulunan ve perdeleri ayarlamak için enstrümana monte edilmiş metallerin sayısı yaklaşık olarak on dokuz ile yirmi üç arasında değişmektedir (İrnazarov, 2021, ss. 96-97). Rebab üzerinde bulunan bu perdeler, kaydırılmaz şekildedir ve değiştirilememektedir (Saidaliyev, 2022, s. 124).

Kaşgar rebabının en ünlü icrâcıları arasında Muhammedcan Mirzayev (Muhammadjon Mirzayev) (ö.1999) ve Ergeş Şükruullayev (Ergash Shukurullayev) (ö.1995) gibi isimler vardır (Abdullaev vd., 2017, s. 100). Özellikle Muhammedcan Mirzayev'in rebab enstrümanı özelindeki hizmetleri, rebabın yaygınlaşması açısından son derece önemlidir (Begmatov & Matyoqubov, 2008, s. 28). Rebabın Kaşgar rebabı haricinde Afgan



rebabı (Afg'on rubobi) ve Pamir rebabı<sup>71</sup> (Pomir rubobi) olarak isimlendirilen iki farklı türü vardır ("Rubob", 2023) ancak Özbekistan'da en yaygın olarak icrâ edilen tür Kaşgar rebabıdır (İrnazarov, 2021, s. 97).



Şekil 43. Kaşgar Rebabı (Vyatkin, t.y.).



Şekil 44. Kaşgar Rebabı (Kürtül, 2023k).

<sup>71</sup> Perdesiz ve altı tele sahip olan Pamir rebabı tek bir tahta parçasından oyulmuştur. Enstrüman Tacikistan'ın Badahşan bölgesinde icrâ edilir ("Pamiri Rubab", 2022).

### 2.3.4.2. Afgan Rebabı (Afg'on Rubobi)

Özbekistan'da icrâ edilen rebablardan bir diğeri de Afgan rebabıdır. Oldukça eski olan Afgan rebabı Özbekistan haricinde Pakistan, Afganistan, Hindistan, Mısır, Çin ve Tacikistan'da yaygındır. 85 ile 105 santimetre uzunluğunda olan ve teknesi dut ağacından imal edilen Afgan rebabının deri bölümü ise balık derisidir (İrnazarov, 2021, s. 97). Sapı Kaşgar rebabına göre daha kısa olan Afgan rebabının sap uzunluğu 8-10 santimetredir ("Rubob", 2023).

Buhara rebabı<sup>72</sup> olarak da bilinen (Abdullaev vd., 2017, s. 100) ve kökeninin tespit edilmesi oldukça zor olan Afgan rebabının (İrnazarov, 2021, s. 97) tarihi hakkında, Abdürraûf Fıtrat şu şekilde bir yargıya<sup>73</sup> varmaktadır:

Yazarı bilinmeyen bir "musiki tarihçesi"nde rübabın sultan Muhammed Harezmsâh tarafından Harezm'de ortaya çıkarıldığı yazılmıştır. Bu kitabı gördüğüm gün ben de buna inanmamıştım; ama 1920'li yıllarda Hindistan'dan getirdiğim *sâreng* isimli bir çalgının rübaba olan benzerliği beni çok şaşırtmıştı. Sonraları Derviş Alî'nin *Risâleyi Musiki* adlı eseri elime geçti. Bu eserde sâreng çalgısının Belh'de yapıldığı ve Muhammed Harezmsâh zamanında Harezm'de geliştirildiği yazıyordu. (Fıtrat, 2016, ss. 45-46)

Kaşgar rebabındaki gibi mızrapla icrâ edilen (Ibroximjonovich, 2022, s. 179) Afgan rebabının üzerinde on dokuz adet perde bulunmaktadır. Enstrümana yeni başlayan icrâcıların perdeleri karıştırmaması için sırasıyla; 2, 5, 7, 10, 12, 14, 17 ve 19'uncu perdelere yuvarlak işaretler konulmuştur (İrnazarov, 2021, s. 97). Oldukça yumuşak bir sese sahip olduğu ifade edilen (Giyosov, 2022, s. 56) enstrüman üzerindeki tel sayısı beş adettir ancak enstrümanda buna ek olarak 10-11 adet ilave yardımcı tel bulunmaktadır ("Rubob", 2023). Söz konusu teller önceleri hayvan bağırsağından imal edilse de 1972-1980 yılları sonrasında teller

<sup>72</sup> Bazı kaynaklar Afgan rebabının Buhara'daki müzisyenler tarafından tüm Özbekistan'a yayıldığını belirtmektedir (Saidaliyev, 2022, s. 124). Enstrüman bundan dolayı Buhara rebabı olarak isimlendirilmiş olabilir.

<sup>73</sup> Abdürraûf Fıtrat tarafından 1927 yılında kaleme alınan ve 2016 yılında Hüseyin Akbaş tarafından çevrilen *Özbek Klasik Müziği ve Tarihi* isimli kitapta geçen bu alıntı, Akbaş'ın Türkiye Türkçesi ile aktardığı bölümde yer almaktadır ve 2.5.4. Rübab başlığı altında bulunmaktadır. Kitabın içerisinde *Özbek Klasik Müziği ve Tarihi* eserinin Türkiye Türkçesi ile yeniden aktarılan bölümü haricinde Arap harfleri kullanılarak basılan orijinal nüsha da mevcuttur. Fıtrat'ın tarihî anlamda verdiği bu bilginin Afgan rebabı veya Kaşgar rebablarından hangisi hakkında olduğunu öğrenmek amacıyla orijinal nüsha da incelenmiştir. Gerek Türkiye Türkçesi ile verilen tanımdan gerekse de orijinal nüshanın 42. sayfasında yer alan görselden yola çıkılarak her ne kadar bu tanımın 2.5.4. Rübab başlığı altında verilse de esasında Afgan rebabını kastettiği kanaatine varılmıştır. Konu hakkında güncel Özbek kaynaklarda da bir akıl karışıklığının yaşandığı ve söz konusu rübab ifadesinin Kaşgar rebabı veya Afgan rebabı enstrümanlarının hangisini ifade ettiğinin tam olarak anlaşılamadığı görülmektedir. Bkz. (Z. A. Sultanova, 2022, s. 404).

metalden imal edilmeye başlanmıştır (İrnazarov, 2021, ss. 97-98). Afgan rebabının ses aralığı iki oktav olarak belirtilmiştir (“Rubob”, 2023).



Şekil 45. Afgan Rebabı (Kürtül, 2023b).



Şekil 46. Afgan Rebabı (Vyatkin, t.y.).

### 2.3.4.2. Tanbur

Tanbur, Özbekistan'da icrâ edilen enstrümanların en eski ve en karmaşık olanlarından. Üzerinde 4 adet metalden imal edilmiş tel bulunan tanburda melodi genellikle ilk tel üzerinde icrâ edilmektedir (Abdullaev vd., 2017, s. 101). Diğer teller ise rezonans teli olarak kullanılmaktadır (Begmatov & Matyoqubov, 2008, s. 26). Enstrüman üzerindeki tel sayısı, 3 ile 6 arasında da değişiklik göstermektedir (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, s. 18). İcrâ, icrâcının sağ elinin işaret parmağının üst kısmına taktığı ve nohun veya noxun ismi verilen özel bir aparatla gerçekleştirilir (Abdullaev vd., 2017, s. 101). İcrâcı, nohunu tanbur tellerine aşağıdan yukarı veya yukarıdan aşağı olmak suretiyle çarptırır ve tanburu bu şekilde icrâ eder (Rashitovich, 2024, s. 52).

Tanburun gövdesi ve sapı dut ağacından imal edilmektedir. Enstrümanın toplam uzunluğu 110-130 santimetre civarındadır. Tanbur üzerindeki tellerin kalınlığı incedir ve yaklaşık olarak 3 milimetreye kadar çıkabilmektedir. Tekne kapağı genellikle ince bir ahşaptan imal edilen tanburun ses aralığı ise yaklaşık olarak iki buçuk oktav civarındadır (İrnazarov, 2021, s. 100). Kapağın kenarlarında genellikle dört adet delik bulunmaktadır (Begmatov & Matyoqubov, 2008, s. 26) ve kapağın ahşabı dut ağacından imal edilmektedir (Fıtrat, 2016, s. 44). Bunun haricinde tanburun yapımında kayısı ve ceviz gibi ağaçların da kullanıldığı ifade edilmektedir (Giyosov, 2022, s. 56).

Tanburun gövdesinin yanında uzun bir sap bulunmaktadır. Bu uzun sapta yaklaşık olarak 16 adet perde mevcuttur. Sap üzerinde ana perdelerin yanı sıra ek perdelerin de duyulabilmesini sağlayan dört adet küçük çubuk bulunur. (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, s. 18). Bu çubuklar has perde olarak isimlendirilmektedir. Dolayısıyla toplamda tanburda 20 adet perde bulunduğu ifade edilebilir (Fıtrat, 2016, s. 44).

Tanburun geçmişte iki adet türünün olduğu ifade edilir. Bu türler sırasıyla Horasan tanburu ve Bağdat tanburudur.<sup>74</sup> Bağdat tanburunda sadece beş perde bulunurken Horasan tanburunda ise beş ana 13 yardımcı perde bulunmaktaydı. Horasan tanburunun çağdaş formuna sadece Özbekler, Uygular ve Taciklerde rastlanıldığı belirtilmektedir (Abdullaev vd., 2017, s. 101). Abdürraûf Fıtrat, tanburun tarihî kökeni hakkındaki fikrini şu şekilde ifade etmektedir:

---

<sup>74</sup> Horasan tanburu ve Bağdat tanburu, Fârâbî'nin 930 yılında kaleme aldığı kabul edilen (Turabi, 2020, s. 256) *El-Mûsika'l-Kebîr* adlı eserinde de Fârâbî tarafından karakteristik özellikleri belirtilmek suretiyle karşılaştırmalı olarak açıklanmıştır (Kolukırık, 2014, s. 34).

Eski musiki kitaplarımız *tanbur* sözünü *tunbura* şeklinde yazmışlardır. Aslında Yunanca söz olduğunu söylemişlerdir.

Bu çalgının gerçekten de Yunan halkından gelip gelmediğini bizim tarafımızdan araştırması mümkün olmamıştır. Bu çalgının doğudaki en eski çalgılardan olduğu aşikârdır. Meşhur Nesr-i Seyyâr'ın Horasan valiliği zamanında, Horasan'dan Şam şehrine *tunburlar* ve *berbetler* istenildiğini *Revsetü-s-sefa* adlı eserde yazmıştır.

Orta Asya halkları arasında *donbra* adı verilen bir çalgı vardır. Teli iki tanedir. Kendisi bugünkü dutarımızdan biraz küçük, perdeleri de ondan dolayı azdır. *Tunbur*, *tunbura*, *donbura* sözlerinin aynı söz olduğuna şüphe yoktur. İşte bu bilgilere dayanarak eski zamanlardan bu yana adı *tanbur* ya da *tunbura* olarak anılan çalgı *donbraya* benzemesiyle birlikte bu çalgının bugünkü tanburumuzun iki telli ilkel bir şekli olduğu kanısına varmamız doğrudur. Hicrî X. asırda yaşamış olan Hafız Derviş Alî Çengî; tanburun eski zamanlarda iki telli olduğunu ve daha sonra Hüseyin Baykara zamanında Mahmud Şeybanî adlı bir musikişinasın tanbura bir tel daha ilave ettiğini söylemiştir. Bu sözler bizim yukarıdaki fikirlerimizin gücünü daha da arttırmaktadır. (Fıtrat, 2016, s. 43)

Tarih boyunca icrâ edilecek makamlara göre farklı şekillerde akort edilen tanbur (Achildiyeva vd., 2021, s. 303), çoğunlukla klasik müzik icrâlarında kendisine yer bulmuştur (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, s. 18). Öyle ki Buhara Şeşmakamı, Harezmi Makamları ve Fergana-Taşkent Makamları içerisinde en önde gelen enstrüman tanbur (Abdullaev vd., 2017, s. 101), Özbek klasik müziğinin oluşmasında temel ve öncü araç olarak kabul edilmektedir (Begmatov & Matyoqubov, 2008, s. 25). Özbek müzik tarihi içerisinde son derece önemli olan bu enstrümanın en iyi icrâcıları arasında Rızkı Recebî (Rizqi Rajabiy) (ö.1977), Matyusuf Harratov (Matyusuf Xarratov) (ö.1952) ve usta sato icrâcısı Turgun Alimatov gösterilebilir (Begmatov & Matyoqubov, 2008, s. 27).



**Şekil 47.** Sedef İşlemeli Bir Tanburun Gövde Bölümü (Kürtül, 2023p).



**Şekil 48.** Tanbur (Abdullaev vd., 2017, s. 101).

### 2.3.4.3. Dutar (Dutor)

Özbek müziği içerisinde yer alan telli enstrümanlardan birisi de dutardır. Tacikçe dutar kelimesi, iki telli anlamına gelmekteyse de (Abdullaev vd., 2017, s. 101) Herat dutarı geçmişte üç adet tele sahipken zaman içerisinde bu tel sayısı 14'e kadar çıkmıştır (Baily & Blacking, 1978, s. 610).

Dutar; Özbekler, Tacikler, Türkmenler ve Uygurların favori enstrümanlarından (Giyosov, 2022, s. 56). Dut, kayısı ve ceviz ağacından imal edilen dutarın birinci teli re notasına, ikinci teli ise la notasına akort edilir (İrnazarov, 2021, s. 100). Aynı zamanda bu teller icrâ edilecek esere göre de farklı şekilde de akortlanabilmektedir (Begmatov & Matyoqubov, 2008, s. 22). Bu teller çoğu telli enstrümanda görülen metalden ziyade ipekten imal edilmektedir (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, s. 17). Dutar tellerinin imal edildiği malzeme tarihsel süreçte pek çok değişikliğe uğramıştır. 15. yüzyılda bağirsaktan imal edilen bu teller İpek Yolu ile Çin'den ithal edilen ipek sayesinde ipekten imal edilmeye başlanmıştır. Güncel olarak hala ipek teller kullanılsa da naylon teller de yaygın olarak kullanılmaktadır ("Dutar", 2024).

Dutar icrâsında melodi birinci tel ile icrâ edilir ve ikinci tel melodiye eşlik edebilmek amacıyla bulunmaktadır. Sesi oldukça yumuşak olan ve çok yüksek olmayan (Abdullaev vd., 2017, s. 101) dutarın sapı ince ve uzundur. Dutarın boyu yaklaşık olarak 75-105 santimetre civarındadır (İrnazarov, 2021, s. 100).

Dutarda 13 ile 14 arasında değişen bir perde sayısı mevcuttur. Bu perde sayısı sayesinde dutar, yaklaşık olarak iki oktavdan fazla bir ses sahasına sahiptir. Özellikle kadınlar arasında en çok sevilen enstrümanlardan olan dutar, klasik müziğin yanı sıra halk müziğinde de icrâ edilir ve çoğunlukla hanende için bir eşlik sazı olarak kullanılmaktadır. Örnek olarak ashulachiler şarkı icrâ ederken beraberinde dutar da icrâ etmektedirler (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, s. 17). Ancak Abdürraûf Fıtrat bu konu hakkında farklı bir görüşe sahiptir ve makam küyelerinin dutar ile icrâ edilemeyeceğini söylemektedir. Fıtrat bu durumu ise dutarın perdesinin az olmasına bağlamaktadır (Fıtrat, 2016, s. 45).

Gerçekleştirilen arkeolojik çalışmalarda dutarın M.Ö. 3000 yıllarına ait kalıntılarda bulunduğu belirtilmektedir (Akdağoğlu & Karaca, 2018, s. 296). Her ne kadar tarihsel oluşumu ve diğer enstrümanlarla uyumu daha eskiye dayansa da kaynaklar dutarın 15. yüzyıldan itibaren müzik eserlerinde yer aldığını ifade eder (Begmatov & Matyoqubov,



2008, s. 21). Bu konuda direkt olarak dutarı tanımlayan en eski kanıt, bir bestekâr olan (Özcan, 1996, s. 186) Zeynelâbidîn el-Hüseynî (ö.1512) tarafından kaleme alınmış *Kânûn-ı İlmî ve Ameliyyi'l-Mûsikî* adlı eserdir. Bu eserde el-Hüseynî, dutar enstrümanından bahsetmektedir (Begmatov & Matyoqubov, 2008, s. 21). Genel olarak enstrümanların tarihsel süreçte yapı olarak değişiklik göstermesi dutar için de geçerli olup 1930'lu yıllara gelindiğinde dutarın alto ve bas türleri de imal edilmiştir (İrnazarov, 2021, s. 101).

Özbekistan'da geleneksel ve yöresel pek çok farklı dutar icrâ tarzı bulunmaktadır. Bu tarzlara örnek olarak Fergana-Taşkent bölgesi ile Harezmi bölgesinin icrâ tarzı verilebilir. Bu bölgelerin kendilerine has farklı dutar icrâ tarzları bulunmaktadır. Özbekistan'da dutar icrâ edilen bu ve bu benzeri bölgelerde pek çok usta dutar icrâcısı yetişmiştir. Bu usta icrâcılara Fahreddin Sadıkov (Faxriddin Sodiqov) (ö.1977), Arif Asimov (Orif Qosimov) (ö.2001) ve Turgun Alimatov gibi isimler örnek olarak gösterilebilir (Begmatov & Matyoqubov, 2008, s. 23).



**Şekil 49.** Dutar (Ishaniyazova, t.y.).





**Şekil 50.** 1943 Yılında Çekildiği İfade Edilen Bir Dutar İcrâcısı ve Dutarın Fotoğrafi (Wildwood, 2017).

#### **2.3.4.4. Çeng (Chang)**

Yamuk bir şekle sahip olan ve Özbek halkının santuru olarak adlandırılabilen olan (Baldane, 2019, s. 605) çeng, başlı başına oldukça eski bir enstrüman olmasına rağmen Özbekistan’da 20. yüzyılın başlarında kullanılmaya başlanmıştır. Başlangıçta diyatonik bir ses sırasına sahip olan çeng, zaman içerisinde kromatik forma getirilmiştir. Aynı şekilde çengin telleri önceleri ipek veya bağırsaktan imal edilirken güncel olarak metalden imal edilmektedir (Abdullaev vd., 2017, s. 99). Bu hususlar enstrümanın zaman içerisinde değişiklikler geçirdiğini ortaya koymaktadır.

Çengin çıkardığı yüksek sesteki ve tınısının uzun süre devam etmesinden dolayı beraberinde şarkı söylemenin zor olduğu bir enstrüman olduğu ve bu yüzden sadece enstrümantal eserler icrâ edilirken topluluğa dâhil edildiği belirtilmektedir (Saidaliyev, 2022,

s. 123). Uzun süre devam eden bu tınlama, çenge sonradan yerleştirilen bir pedal sayesinde kontrol altına alınabilmektedir (Saidaliyev, 2022, s. 123).

Çeng iki çubuk yardımıyla icrâ edilir ve bu çubuklar enstrüman üzerindeki tellere vurularak enstrümandan ses çıkmasını sağlamaktadır (Abdullaev vd., 2017, s. 99). Bambudan imal edilen bu çubukların esnek olmasına özen gösterilmektedir. Çubukların tel ile kesiştiği bölümlerine de kauçuk veya keçe sürülmektedir (Begmatov & Matyoqubov, 2008, s. 39). Yüksek ve net bir ses çıkartabilen çengin toplamda 40 teli bulunmaktadır. Bu teller sayesinde çeng, yaklaşık olarak iki buçuk oktavlık bir ses aralığı oluşturabilmektedir (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, s. 19). Teller her dizide üçer adet olacak şekilde<sup>75</sup> yerleştirilmiştir (Fıtrat, 2016, s. 48) ve bu tellerin kalınlıkları; 0.8, 0.7, 0.6, 0.5 ve 0.4 milimetre kalınlıklarındadır (Begmatov & Matyoqubov, 2008, s. 35).

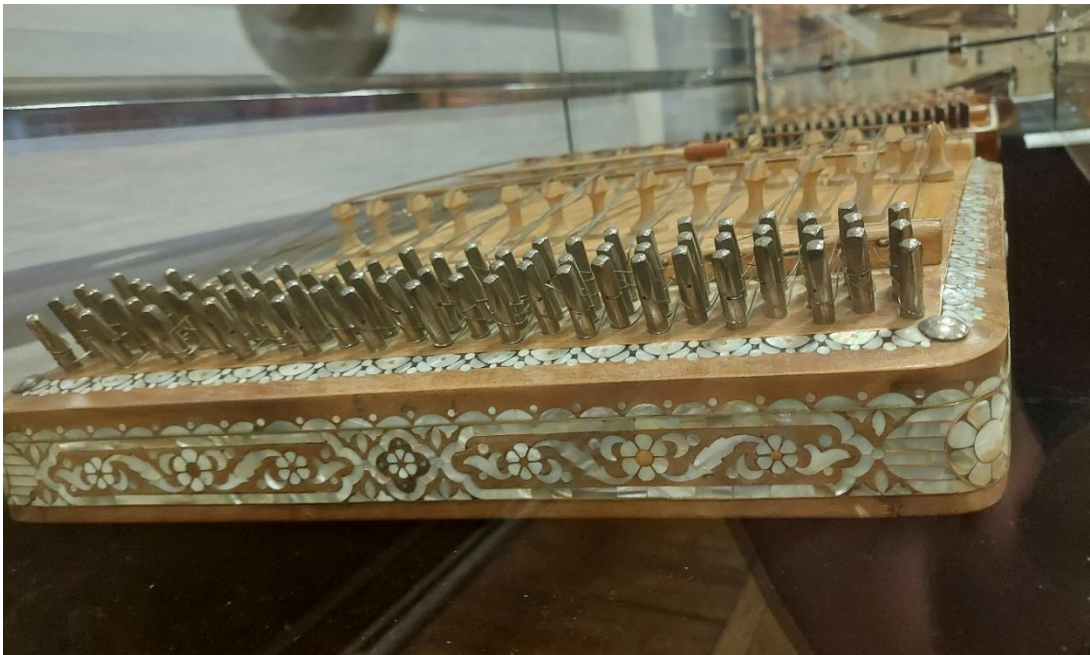
Kimi kaynaklara göre dört oktava kadar çıkabilen bir ses sahasına sahip olan çeng, birçok ülkede farklı şekilde adlandırılmaktadır. Çengin icrâ edildiği bu ülkeler içerisinde Mısır, Kuzey Hindistan ve İran gibi ülkeler bulunmaktadır. Bu ülkelerde icrâ edilen çenglerde belirgin farklılıklar da mevcuttur (İrnazarov, 2021, s. 102). Özbekistan özelinde çeng icrâ eden pek çok usta icrâcı vardır. Bu icrâcılara Dılaş Hocamberdiyev (Tilash Xo'jamberdiyev) (ö.2001) ve aynı zamanda bir kanun icrâcısı olan Abdurrahman Haltacıyev (Abdurahmon Xoltojiyev) gibi isimler örnek olarak gösterilebilir (Begmatov & Matyoqubov, 2008, s. 39).

---

<sup>75</sup> Toplamda on dört grup olarak yerleştirilen tellerin pest tarafta bulunan iki grubunun ikişer diğerlerinin ise üçer telden oluştuğu da ayrıca ifade edilmektedir (Gürdal, 2002, s. 170).



Şekil 51. Çeng (Kürtül, 2023c).



Şekil 52. Sedef İşlemeleri ile Çeng ve Yan Tarafında Bulunan Burgular (Kürtül, 2023c).



#### 2.3.4.4. Dombra (Do'mbira)

Özbek müziği içerisinde yer alan enstrümanlardan olan dombra (do'mbira), dutar gibi iki telli bir enstrümandır. Sapı dutardan daha kısadır ve sapta perde bulunmaz. Bireysel olarak icrâ edilen dombra, iki oktavlık bir ses aralığına sahiptir. Bahşılar dombrayı, icrâ ettikleri destan ve termalarda sıklıkla kullanırlar (*Melodies from Uzbekistan - Uzbek folk musical heritage*, 2015, ss. 17-18). Dolayısıyla dombra enstrümanının, bahşilerin bulunduğu Surhanderya, Kaşkaderya ve Semerkant gibi bölgelerde bahşı icrâlarında oldukça yaygın olarak kullanıldığı ifade edilebilir (Begmatov & Matyoqubov, 2008, s. 21).

Dombranın telleri ipekten veya bağırsaktan imal edilmektedir (Saidaliyev, 2022, s. 123). Dutar gibi iki telli olsa da dombranın kâse kısmı daha çok tanbura benzemektedir. Bu kısım ise genellikle dut, ceviz veya kayısı ağacından imal edilmektedir. Kâsenin kapağı ise dut ağacından imal edilmektedir. Dombranın iki teli aynı anda ve ayrı ayrı çalınabilir. Bu husus icrâcının kabiliyetine bağlıdır. Bununla birlikte dombra icrâsında pizzicato<sup>76</sup> tekniği de yaygın olarak kullanılmaktadır (Begmatov & Matyoqubov, 2008, s. 20).

Dombra, bu enstrümanı icrâ eden halklar tarafından do'mbra, dumbra ve dumbrak gibi isimlerle de anılmaktadır (Begmatov & Matyoqubov, 2008, s. 20). Ayrıca Özbek dombrası haricinde Kazakların kullandığı dombra çeşitlerinin de olduğu kaynaklarda belirtilmektedir ("Do'mbira", 2024).

---

<sup>76</sup> Pizzicato: Parmakla çalma anlamına gelen müzik terimi ("Pizzicato", 2024).



Şekil 53. Dombra (Kürtül, 2023f).



Şekil 54. Sapına Süs Takılmış Farklı Bir Dombra (Kürtül, 2023f).

#### 2.3.4.4. Kanun (Qonun)

Kanun, Asya’da bulunan ülkeler başta olmak üzere pek çok farklı millet tarafından seneler boyunca icrâ edilmiş oldukça eski bir enstrümandır. Derviş Ali Çengî, kaleme aldığı *Risâle-i Mûsikî* isimli kitapta kanun enstrümanının en antik enstrümanlardan birisi olduğunu belirtmiştir (Saidaliyev, 2022, s. 123). Çengî haricinde müzik tarihçileri ve çeşitli müzik teorisyenleri tarafından tarihî süreçte birçok defa incelenmiş olan kanun, icrâ edilebilirlik açısından kendisine Orta Asya başta olmak üzere diğer Türk devletlerinde de yer bulmuştur. Kanunun icrâ edildiği Türk devletlerinden birisi de Özbekistan’dır (Akdeniz & Kürtül, 2023, s. 2209).

Özbek kaynaklarda kanunun tarihçesi incelendiğinde, Türk kaynaklarda yer aldığı gibi kanunun aynı aileden olan diğer enstrümanlar ile bağdaşık olduğu göze çarpmaktadır. 1940 yılında Surhanderya vilayetinin merkezi olan Tirmiz’de<sup>77</sup> gerçekleştirilen kazı çalışmaları sonucunda bir kurgan içerisinde çeng enstrümanının eski bir formu olan arp enstrümanını icrâ eden bir kadın figürüne rastlanılmıştır (Mannopov & Abduvohidxujayevna, 2023, s. 17). Bu kalıntı, kanunun bir nevi atasını teşkil eden eski enstrümanların Özbekistan’da uzun yıllar önce icrâ ediliyor olduğunun göstergesidir. Zaman içerisinde değişiklik gösterdiği muhtemel olan kanunun, Çağatay beylerinden Mirhaşim (ö.?) adındaki bir mûsikîşinas tarafından Hüseyin Baykara (1470-1506) zamanında eksikliklerinin giderildiği ve dolayısıyla yapısının değiştiği belirtilmektedir (Fıtrat, 2016, s. 58).

Özbek kanununun alt bölümü dut ağacından, üst bölümü ise genellikle ceviz ağacından imal edilmektedir. Kanunun yan tarafında bulunan mandallar ise bakırdan imal edilmektedir (Begmatov & Matyoqubov, 2008, s. 30). Özbek kanununda do ve fa notalarında birer, diğer notalarda ise ikişer adet mandal bulunmaktadır (Akdeniz & Kürtül, 2023, s. 2215). Ses rezonansının sağlanabilmesi amacıyla üzerinde özel delikler bulunan Özbek kanunlarında genellikle 78 adet tel bulunur. Her bir perdede üç adet sıralı tel mevcuttur ve bu tellerin kalınlıkları pest bölgeden tiz bölgeye doğru değişiklik göstermektedir. Bu kalınlıklar genellikle; 0.9, 0.8, 0.7, 0.6 ve 0.5 milimetre civarındadır (Begmatov & Matyoqubov, 2008, ss. 30-31).

Önceleri Özbekistan’da yaygın bir enstrüman olduğu ifade edilen kanun, 20. yüzyılın başlarından 1980’li yıllara kadar geçen süre içerisinde unutulmaya başlamıştır (Abdullaev

<sup>77</sup> Tirmiz: Özbekistan’da Surhanderya’nın yönetim merkezi olan şehir (“Tirmiz”, 2023).

vd., 2017, s. 99). Ancak Abdurrahman Haltacıyev gibi icrâcılar sayesinde kanun yeniden Özbekistan’da tercih edilmeye başlayan bir enstrüman haline gelmiştir. Kanun, güncel olarak Özbekistan’daki makam topluluklarında icrâ edilen enstrümanlardandır (Begmatov & Matyoqubov, 2008, s. 31).



Şekil 55. Kanun (A. Xoltojiev, kişisel iletişim, 25 Nisan 2023).

#### 2.3.4.5. Ud

Orta Asya ve özellikle Anadolu ve Arap coğrafyasında oldukça yaygın olan ud, Özbek müziğinde de kullanılmaktadır. Kaynaklarda, udun geleneksel enstrümanların en eskisi olduğu ifade edilmektedir (Begmatov & Matyoqubov, 2008, s. 23). Efrasiyab<sup>78</sup> ve Dalverzin Tepe’de<sup>79</sup> bulunan, uda ait çeşitli kanıtlar da bu görüşü destekleyen unsurlardandır (Abdullaev vd., 2017, s. 108). Udun daha önceleri barbad olarak isimlendirildiği de kimi kaynaklarca belirtilmektedir (Saidaliyev, 2022, s. 125).

Tarihsel süreçte gelişim anlamında az değişikliğe uğrayan enstrümanlardan olan ud, Özbek müziğinde bireysel olarak veya topluluk içerisinde kullanılmaktadır (Abdullaev vd.,

<sup>78</sup> Efrasiyab: Yaklaşık olarak M.Ö. 500 ile M.S. 1220 yılları arasında Semerkant’ın kuzeyinde konuşlanmış bir yerleşim yeri. Güncel olarak bir harabe alanı olan Efrasiyab, Semerkant’ın en eski bölgelerindedir (“Afrasiyab (Samarkand)”, 2024).

<sup>79</sup> Dalverzin Tepe: Tirmiz’in 120 kilometre kuzeydoğusunda yer alan arkeolojik sit alanı (“Dalverzin Tepe”, 2024).

2017, s. 108). Ud, önceleri Özbek müziğinde icrâ edilmesine rağmen 16. ve 17. yüzyıllarda udun yerini başka enstrümanlar almıştır. Perdesiz bir enstrüman olan udun Özbekistan’da yeniden popüler bir enstrüman haline gelmesi ise 1970 ve 1980’li yıllara tekabül etmektedir. Bu hususta Özbek müzisyen Rıfatillah Kasimov’un (Rifatilla Qosimov) hizmetleri dikkate değerdir (Begmatov & Matyoqubov, 2008, s. 23,24).



Şekil 56. Ud (“Ut”, 2024).

#### 2.4. Özbek Müziği Kültüründeki Önemli Mûsikîşinaslardan Örnekler

Dünyadaki farklı ulusların müzik türleri içerisinde tarih boyunca birçok bestekâr, sazende, hanende ve müzikoloğun etkileri bulunmaktadır. Bu durum Orta Asya’nın zengin kültürel mirasını yansıtan bir sanat dalı olan Özbek müziği için de geçerlidir. Özbek müziği içerisinde yer alan pek çok sanatçı ve müzikolog, kendilerine özgü tarzları ile birçok eser ortaya koymuştur. Özellikle Özbek klasik müziğinin geçmişte yaşamış müzisyenlerin ve



bestecilerin üretkenliklerinin ürünü olduğu bilinmektedir (S. A. Ibrakhimovich, 2023, s. 106). Tüm bunlarla beraber 20. yüzyılın Özbek müziği alanındaki meşhur mûsikîşinaslarının Özbek müziği kültürüne büyük katkılar sağladığı bilinmektedir. Bu başlık altında Özbek müziğine iz bırakmış şahsiyetlerin bazıları hakkında bilgiler verilecektir.

#### **2.4.1. Mevlânâ Necmeddin Kevkebî Buhârî (Mavlono Najmiddin Kavkabiy Buxoriy) (d.1473-ö.1532)**

Mevlânâ Necmeddin Kevkebî Buhârî, bilinen tarihî verilere göre 1473 yılında Buhara’da dünyaya gelmiştir (Ayxodjayeve vd., 2021, s. 187). 1532 yılında İran’da hayatını kaybeden Kevkebî, müzikolog, şair ve bestecidir. Kevkebî; Fârâbî, Safiyyüddin el-Urmevî ve Abdülkâdir-i Merâgî gibi ünlü alimlerin eserlerine dayanarak Orta Asya’da teorik görüşlerini kendi zamanının müzik pratiğine yaklaştırmaya çalışan ilk kişilerdendir (“Kavkabiy Najmiddin Buxoriy”, 2024).

Kevkebî, kaleme aldığı Farsça eser olan *Risâle-i Mûsikî*’de<sup>80</sup> müzik bilgisine ilişkin teorik kavramları, on iki makam dizilimini, müzik aletlerinin ve makamların ortaya çıkışını ve çeşitli vurmali çalgı usullerini açıklamıştır. Aynı zamanda bu risâlede makamların günün hangi saatinde farklı ruh halindeki insanlar üzerinde ne şekilde etki ettiği hakkında da bilgiler vermiştir. Risâlelerin kopyaları, Saint Petersburg, Duşanbe ve Taşkent’te bulunmaktadır. Kevkebî, risâlesi haricinde kaleme aldığı şiirlerinde de İslâm ve müzik ilişkisinden bahsetmekte ve müziğin ilâhi gücünden de söz etmektedir. (“Kavkabiy Najmiddin Buxoriy”, 2024).

Kevkebî’nin risâlesinin birinci bölümünde müziğin kökeni ve müzik kelimesinin anlamlarından bahsedilmektedir. İkinci bölümde müziğin yapısal yönlerinden bahsedilmektedir. Üçüncü bölümde nağmenin tanımından bahseden Kevkebî bu şekilde her bölüm içerisinde müzik konusunda farklı hususlardan bahsettiği toplamda 13 adet bölüm kaleme almıştır (Ayxodjayeve vd., 2021, ss. 189-194). Kevkebî, bu bölümler içerisinde toplamda 12 makam, altı avaze ve 24 şubeden bahsetmiştir. Bu risâle, sonraki yüzyıllarda

---

<sup>80</sup> Gerçekleştirilen kaynak taramaları doğrultusunda Kevkebî’nin birçok müzik eseri kaleme aldığı görülmektedir (Djurayev, 2023, s. 109). Kevkebî’nin kaleme aldığı eserlerin kesin bir şekilde listesine ulaşılamadığından dolayı söz konusu risâlenin Kevkebî’nin eserlerinden olan *Risolayi Duvozdah-Makom* isimindeki eser olup olmadığı konusunda bir netliğe ulaşılamamıştır. Kevkebî, *Risolayi Duvozadah-Makom* haricinde *Kulliyoti Kavkabiy* (O. İbrohimov, 2023a, s. 30) ve *O’n Ikki Maqom Haqida* (Djurayev, 2023, s. 109) isimli eserleri kaleme almıştır.

yeni eserler kaleme alacak müellifler için bir örnek teşkil etmiştir (Ayxodjayeva vd., 2021, s. 194).

Öğrenci olduğu dönemde astrolojiye ilgi duyan Kevkebî, aynı dönem içerisinde şiirlerini yazmaktaydı ancak bu şiirlerin mevcut bulunduğu divanın nerede olduğu bilinmemektedir. İlerleyen zaman içerisinde Herat'ın müzik çevresine ilgi duymaya başlayan Kevkebî, müzikoloji alanına yoğunlaşmaya başladı (Ayxodjayeva vd., 2021, ss. 188-189) ve öğrenimini Herat'ta gördü. Devam eden süreçte Ebûlgazi Ubeydullah Han b. Mahmud'un hizmetine girmek için Buhara'ya gelen Kevkebî, bu münasebetle hazırladığı *Risâle-i Mûsikî* eserini Ubeydullah Han'a hediye etmiştir (Fıtrat, 2016, s. 59). Bu süre zarfında da Kevkebî, Ubeydullah Han'ın sarayında hizmet göstermiştir (Ayxodjayeva vd., 2021, s. 188). Ubeydullah Han'ın edebiyat, güzel sanatlar, şiir ve müzik konusunda uzman olması da (Djurayev, 2023, s. 109) Kevkebî'nin Ubeydullah Han yanında hizmet etmesini kolaylaştıran unsurlardan biri olarak kabul edilebilir.

Kevkebî'nin, hazırladığı risâle ile ilgili Abdürraûf Fıtrat tarafından belirtilen şu husus, dönemin müzik anlayışı bakımından oldukça dikkat çekicidir:

Özbekler, Çağatay hanları zamanındaki ilmî ve edebî çalışmaları dinî açıdan yararlı bulmuyorlardı. İlmî ve edebî çalışmaları; hurafe, günah ve şeriata karşı işler olarak görüyorlardı. Bunun içindir ki Kevkebî, Ubeydullah Han'a hediye ettiği "musiki risalesi"nin başında, musikinin şeriata karşı olmadığını yazmış ve büyük evliyalar tarafından her zaman dinlendiğini ispat etmeye çalışmıştır. (Fıtrat, 2016, s. 59)

Kevkebî'nin hayatını kaybetmesi ise şu şekilde gerçekleşmiştir: Ubeydullah Han, Herat'ı ele geçirdikten sonra İran'ın o dönemki en büyük şairi olan Hilâlî'yi (ö.1529-1530)<sup>81</sup> öldürmüştür. Bu ölüm, dönemin İran şahı Şah Tahmasb'ı (1524-1576) oldukça kızdırarak şahın intikam hırsı içerisine girmesini sağlamıştır. Üç sene sonra Kevkebî, Ubeydullah Han'dan aldığı izinle birlikte ziyaret amacıyla Meşhed'e<sup>82</sup> gider. Tahmasb, Hilâlî'nin öcünü almak amacıyla Kevkebî'yi öldürür.<sup>83</sup> Kaynaklar, Kevkebî'nin başının İran şahına teslim edildiğini ve gövdesinin ise Buhara'ya getirilip İmâm Cüneydî Gazzalî mezarına gömüldüğünü belirtmektedir (Fıtrat, 2016, ss. 59-60).

<sup>81</sup> Kendisini çekemeyenler tarafından Şiî olduğu ileri sürülerek idam edilen Hilâlî'nin 1532 veya 1533 yıllarında idam edildiğini öne süren kaynaklar da mevcuttur (Sevgi, 1998, s. 22).

<sup>82</sup> Meşhed: İran'da bulunan Horasan eyaletinin merkezi olan şehir (Öz, 2004, s. 363).

<sup>83</sup> Derviş Ali Çengî, Kevkebî'nin hac yolculuğundan dönerken Tahmasb tarafından vahşice öldürüldüğünü belirtmektedir (Ayxodjayeva vd., 2021, s. 189).

Timur döneminde Abdülkâdir-i Merâgî'nin değeri ne kadar yüksekse Özbekler arasında da Kevkebî'nin değerinin o derece yüksek olduğu belirtilmektedir (Fıtrat, 2016, s. 60). Öyle ki kaynaklar Derviş Ali Çengî'nin kaleme aldığı risâlesinde kendisi hakkında ayrıntılı bilgi verdiği Kevkebî'nin, kendi zamanının en önemli müzikoloğu olduğunu ileri sürmektedir (Ayxodjayeve vd., 2021, s. 193). Nakşibendî tarikatına mensup İranlı âlim, şair ve *Risâle-i Mûsikî* adlı eserin müellifi olan Abdurrahman Câmî'nin (ö.1492) (Okumuş, 1993, s. 94) doğrudan etkisi altında kalan (Shokirovich, 2016, s. 22) ve ölümünün arkasından bir risâle bırakan Kevkebî, kendi döneminde birçok mûsikîşinas öğrenci yetiştirmiştir (Fıtrat, 2016, s. 60). Kevkebî'nin dönemin Buhara hanının talimatı ve himayesiyle kaleme aldığı *Risâle-i Mûsikî* isimli eser Farsça kaleme alınmıştır ve toplamda on iki bölümden oluşmaktadır. Eserde yer alan ve incelenen on iki makamın, Buhara Şeşmakamı'nın oluşmasında ve şekillenmesinde çok büyük önem arz ettiği ifade edilmektedir (O. İbrohimov, 2023b, ss. 42-43). Kevkebî'nin, husayni makamında *Zarb'ul-Fath* ve iroq makamında *Chorzarb* isimli eserleri bulunmaktadır (Begmatov, 2017, s. 25).

#### **2.4.2. Derviş Ali Çengî (Darvish Ali Changiy) (d.?-ö.?)**

Derviş Ali Çengî, meşhur Özbek hanı Abdullah Han (1583-1598) zamanında yetişen meşhur bir mûsikîşinastır. Soy olarak mûsikîşinas bir aileden gelen Derviş Ali, Taşkent'te yaşayan Emir Fethi (ö.?) adındaki bir mûsikîşinasın da öğrencisidir (Fıtrat, 2016, s. 60). Derviş Ali Çengî'nin tam ismi Darvish Aliyi Changiy al-Xoqoniy ibn Mirzo Ali Changiy ibn Abdulali Qonuniy ibn Xo'ja Abdullo Muhammad Marvarid'dir ("Darvishali Changiy", 2023). Derviş Ali'nin tam ismi de kendisinin mûsikîşinas bir aileden geldiğini ortaya koyar niteliktedir.

Doğum ve ölüm tarihi kesin olarak bilinmeyen Derviş Ali, 16. yüzyılda Herat'ta dünyaya gelmiştir. 17. yüzyılın 20'li yıllarında ise Buhara'da hayatını kaybetmiştir. Müzikolog, besteci, şair ve hafız olan Derviş Ali, küçük yaşlardan itibaren müziğe ilgi duymuştur. Şiirlerindeki mahlası Çengî olan Derviş Ali; Buhara, Belh, Andican, Kesh ve Semerkant gibi dönemin kültür merkezlerinde yaşamış ve çalışmıştır ("Darvishali Changiy", 2023). Küçük yaşlarından itibaren müziğe ilgili olan Derviş Ali; Hocagî Cafer Kânûnî (Xojagiy Ja'far Qonuniy) (ö.?), Ali Dost Nâyî (Ali Do'st Noyi ) (ö.), Emir Mesti Kopuzî (Amir Masti Qobuziy) (ö.) ve Mevlânâ Hasan Kevkebî (Mavloni Xasan Kavkabi) (ö.) gibi devrin müzik alanında önde gelen isimlerinden eğitim almıştır (Changiy, t.y., akt., Djurayev, 2023, s. 100). Bunun haricinde pek çok hocadan; kanun, ney, gıccak, ruhafzo ve

çeng gibi enstrümanları icrâ etmeyi öğrenmiştir. Bu enstrümanlarla halk ezgilerini kendi tarzında icrâ ederek halk içerisinde büyük bir üne kavuşmuştur (To'raev, 2008, akt., Ayxodjayeva vd., 2021, s. 195).

Çok sayıda kaside, gazel ve rubai örnekleri günümüze ulaşan Derviş Ali, *Risâle-i Mûsikî* isiminde bir eser kaleme almıştır. 1572 yılında kaleme alınan bu eserin ikinci nüshası ise Farsça olarak yazılmış (Kadioğlu, 2022, s. 23) ve 12 bölümden müteşekkil olarak *Tuhfetü's-Sürûr* adı altında yaklaşık 1611 yılında neşredilmiştir. Risâle, 16-17. yüzyılın müzik kültürünün kaynağı olarak büyük bir bilimsel öneme sahiptir ("Darvishali Changiy", 2023). Derviş Ali Çengî'nin yazdığı risâlelerin birbirleri ile olan ilişkisi hakkında Abdürraûf Fıtrat şu hususu dile getirmektedir:

Bugün benim elimde çengci Derviş Alî tarafından yazılmış iki tane musiki risalesi vardır.

Biri Abdullah Han'a ithaf edilerek yazılmış, bir diğeri ise hicrî 1009'da han olmuş ve 1052'de hanlığı bırakan İmamkulu Han ismine ithaf edilmiştir.

İki nüshanın da birçok yeri aynı üslûpta yazılmıştır. İkincisi birincisinin "kopyası" gibi görünür; ama Abdullah Han zamanında yazılanı kısa, İmamkulu Han zamanında yazılanı ise geniştir. Anlaşıyor ki hicrî 980 yılında Derviş Alî, Abdullah Han'a bir musiki risâlesi yazmıştır. Bundan 30-40 sene geçtikten sonra tabii ki bilimi artmış ve birinci eserini genişletmeyi gerekli görmüştür. Eserini genişletmeyi tamamladığında ise İmamkulu Han'a hediye etmiştir. (Fıtrat, 2016, s. 60)

Her iki nüshanın da Fıtrat'ın elinde olmasına dayanılarak *Tuhfetü's-Sürûr*'un, ilk risâlenin güncellenmiş hali olduğu kolaylıkla ifade edilebilir.

Genel olarak bu eserlerde 16. ve 17. yüzyılların müzik hayatı, bestekârlık sanatı, güfteler, on iki makam anlayışı ve ika gibi nazari birtakım hususlar ele alınmıştır. Eser içerisinde Emîr Hüsrev-i Dihlevî (ö.1325) gibi önemli şahsiyetlerin müzik hakkındaki görüşlerine de yer verilmiştir. Müzik hakkında risâleler kaleme alan Derviş Ali Çengî, farklı formlarda eserler bestelemiştir ("Darvishali Changiy", 2023).

Derviş Ali'nin, risâlesini İmam Kulu Han'a (1611-1642) ithaf ettiği dönem, Mâverâünnehir bölgesinin sosyo-politik açıdan değiştiği ve müziğin dinî açıdan eleştirildiği bir döneme tekabül etmektedir (Boltaev, 2022, s. 86). Abdürraûf Fıtrat da bu görüşe katılarak, dönemin şartlarını ve Derviş Ali'nin bu konudaki düşüncesini şu şekilde açıklar:

Buna rağmen, Abdullah Han döneminden sonra Özbekler arasında aşırı dincilik güçlenmeye başlamış, musikinin günah ve *şeriata karşı* olduğu düşünceleri artmıştır.

Çaresiz Derviş Ali, İmamkulu Han için genişlettiği eserlerin giriş bölümünden başlayarak dört sayfalık uzun bir yazı yazmış ve musikinin günah olmadığını, Hz. Muhammed'in hadisleriyle ispat etmeye çalışmıştır. (Fıtrat, 2016, s. 61)

Görüldüğü üzere Derviş Ali Çengî de Mevlânâ Necmeddin Kevkebî Buhârî gibi dönemin bir kısım uleması ile müziğin dinî hükmü hakkında fikir ayrılığı içerisindeydi.

Derviş Ali Çengî'ye ait olan *Risâle-i Mûsikî* eserinin bir nüshası Özbekistan Bilimler Akademisi Ebu Reyhan Birûnî Namındaki Doğu Araştırmaları Enstitüsü içerisinde 468-I numarası ile saklanmaktadır. Eser, beş bölümden oluşmakta ve toplamda 44 sayfadan müteşekkildir. Eserin birinci bölümünde 12 makam, 24 şube ve altı avaze hakkında bilgiler verilmektedir. İkinci bölümde usuller hakkında, üçüncü bölümde ses ve sesin kalıpları ile birlikte nasıl meydana geldiği anlatılmaktadır. Aynı zamanda bu bölümde Yusuf Andicânî (Yusuf Andijoniy) (ö.?) gibi isimlerin müziğe ne şekilde katkı sağladıklarından bahsedilmektedir. Dördüncü bölümde tanbur, ney ve çeng gibi enstrümanlar hakkında bilgiler verilmektedir. Eserin beşinci ve son bölümünde ise kaliteli ve iyi bir hafızın nasıl olması gerektiği hakkında bilgiler verilmektedir (Djurayev, 2023, ss. 100-102).

Çengî'ye ait olan ve *Risâle-i Mûsikî* eserinin hemen hemen aynısı olan *Risola-ye Elmi-ye Musiqiy* isimli bir nüsha mevcuttur. Bu nüsha da altı bölümden oluşmaktadır. Aynı şekilde Çengî'ye ait olan *Tuhfetü's-Sürûr* isimli eser de 12 bölümden müteşekkildir. Bu nüshaların içeriği de birbirine benzer şekilde makamlar ve enstrümanlar gibi konuları içermektedir (Djurayev, 2023). Bu nüshalar haricinde de dünyanın farklı kütüphanelerinde, unutulmuş veya bulunamamış nüshaların var olması da elbette muhtemeldir.

Necmeddin Kevkebî'nin öğrencileri ve takipçileri arasında özel bir yere sahip olan Çengî, gençliğinde Abdullah Han'a hizmet etmiş, yaşlılığında ise İmam Kulu Han'ın sarayında görev almıştır. Gerek konumu gerekse bilgi seviyesi bakımından Derviş Ali Çengî, yaşadığı dönemin Doğu İslâm müzikologları açısından son temsilcisi sayılabilir (Ayxodjayeva vd., 2021, s. 195).



Şekil 57. Derviş Ali Çengî'nin Risâlelerinden Bir Sayfa (Ayxodjajeva vd., 2021, s. 198).

#### 2.4.3. Kamil Harezmi (Komil Xorazmiy) (d.1825-ö.1899)

Özbek şair, hattat, müzikolog tercüman ve devlet adamı olan Kamil Harezmi, 1825 yılında Hive'de dünyaya gelmiştir. Harezmi'nin asıl ismi Pahlavon Muhammadniyoz Abdulla Oxund o'g'lidir ("Komil Xorazmiy", 2024). Babasının ismi Müderris Abdullah Ahun (ö.?) olan Harezmi, ilkokuldan sonraki ilk eğitimini babasından almıştır. Harezmi, ilerleyen zaman içerisinde Arapça ve Farsçayı babasından öğrenerek eğitim hayatını Hive'deki medreselerden birinde tamamlamıştır. Bu eğitim süreci boyunca müzik ve hattatlık dersleri de alan Harezmi, dönemin Hive hanı olan Seyyid Muhammed (1856-1865) tarafından saraya davet edilmiş ve kâtip olarak görevlendirilmiştir. Ardından II. Muhammed Rahim (1865-1910) döneminde de sarayda görev yapan Harezmi'nin hayatının son

dönemleri talihsizlikler içerisinde geçmiştir. Bu dönem içerisinde gözlerini kaybeden Harezmi, şiir yazmaya devam etmiştir. Harezmi, 1899 yılında dünyaya geldiği Hive’de hayatını kaybetmiştir (F. Tekin, 2014).

Şeşmakam küylerini Abdusettar Mehrem’in (ö.?) öğrencisi olduğu ifade edilen Hedaybergen’den (ö.?) öğrenen (Rahmanoğlu & Devanzade, 2018, s. 306) Harezmi’nin Özbek müziğine en büyük katkısı, Harezmi tanbur çiziği ismindeki nota sistemini keşfetmesi olmuştur. Arap harfleri ile yazılan ve soldan sağa doğru okunan bu nota sisteminin keşfi (Romanovskaja, 1939, s. 5), *Harezmi Müzik Tarihi* kitabına göre şu şekilde gerçekleşmiştir:

General Kaufman emrinde Harezmi’ye gelen Rus askerleri şehri baştanbaşa sararak hanın etkisi ve gücüne karşı gözdağı vermişti. II. Muhammed Rahim Han, Harezmi’de kendisinden başka güçlü ve etkili bir yabancı kuvvetin bulunduğunu görünce bunun etkisinden çıkamadı. Kendisine herhangi bir avuntu kaynağı bulmaktan acizdi; fakat etrafındaki insanlar -çoğunlukla da musikişinas Pehlevanniyaz Mirzabaşı- hanın bu durumunu anlayarak onu fasıllar düzenleme konusunda teşvik etti. Hanın sürekli olarak müzikli eğlence toplantılarını, yani fasılları düzenlemesi sonucunda “Harezmi çiziği” adındaki nota sistemi ortaya çıktı. Bununla birlikte, Harezmi müziği belirli bir gelişme kat etmiş ve halk arasında yaygınlaşmıştı.

II. Muhammed Rahim Han’ın başkâtibi, hanın müzik çalışmalarına olan ilgisini arttırmak için çaba göstermiştir. Başkâtibin çabaları sonucunda, hanın müziğe olan ilgisi öyle bir hal almıştır ki şeşmakam, ilave şubeler ve ulusal küyler kolayca herkes tarafından öğrenilebilmesin diye yöntem ve uygulama çalışmalarına girilmiştir. Han bununla ilgili düşüncelerini gerçekleştirmek için Harezmi musikişinasların önde gelenlerinden Kamil mahlaslı Pehlevanniyaz Mirzabaşı’ya şunu emreder: *Her ne olursa olsun hanın emri yerine getirilsin. Çalgılardan tanburu herkes kullansın ve küyleri çalabilsin.* Sonuçta II. Muhammed Rahim Han’ın bu buyruğunu gerçekleştirmek Pehlevanniyaz Mirzabaşı için zor olmadı; çünkü o bu işin uzmanı ve yüksek yetenek sahibiydi.

Pehlevanniyaz Mirzabaşı, uzman olduğu tanbur sazını hayal eder ve bütün düşüncesini bu çalgıya yoğunlaştırır. Daha sonra, tanburun yapılışını, tanbur perdelerinin durumunu, pes ve tiz sesler arasındaki uzaklıkların derecelerini belirlemiştir. Bununla birlikte, bu düşüncesini oraya atarak hem II. Muhammed Rahim Han’ın buyruğunu yerine getirmiş, hem de bu yolla bulduğu nota sistemini

kanıtlayarak işe başlamıştır. İlk önce Rast makamını notaya almıştır. Rast makamını tamamladıktan sonra bu makamın peşrevini aktarmıştır. Bunun ardından, Rast makamını tanburun 18 perdesine göçürerek aktarımlar gerçekleştirmiştir. Sonuç olarak, perde aralıklarını genişlik ve darlıklarına göre, yatay çizgilerle göstererek tanburun perdelerini belirlemiştir. Ayrıca, her perdede işlediği makamın usullerini de göstermiştir. Aşağıdan ve yukarıdan kaç tırnak çertilecekse perde yerine konulan çizgilerin altına ve üstüne çertim sayısı kadar nokta yerleştirmiştir. Bu biçimde nota sistemini hazırladıktan sonra, II. Muhammed Rahim Han'a teslim etmiştir. (Rahmanoğlu & Devanzade, 2018, s. 295,296)

Abdürraûf Fıtrat ise kaleme aldığı *Özbek Klasik Müziği ve Tarihi* isimli kitapta Harezmi tanbur çizimi notasyonunun Harezmi tarafından ne şekilde tertip edildiğinden ve etkilerinden şu şekilde bahsetmektedir:

Kamil mahlaslı Pehlevaniyaz "Harezmi Çizimi"ni aşağıdaki gibi tertip etmiştir:

Tanburun kaç perdesi varsa, sayısı kadar yatay çizik çizilir. Perdeler üzerinde ne kadar çertilmesi isteniliyorsa, perdeyi gösteren çizgi üzerine sayısı kadar nokta konulur. Bir perdedeki "nağme" bitirildikten sonra hangi perdeye geçmek isteniliyorsa, bu iki perdeyi gösteren iki çizgi arasına "dik" olarak çizilen çizgilerle gösterilir. Pehlevaniyaz Mirzabaşı, bu tertipte hazırladığı *Harezmi Çizimi* adlı notasını oluşturduğunda bir küyü bu nota sistemiyle yazarak hana takdim etmiştir. Pehlevaniyaz Mirzabaşı'nın oğlu, şesmakam küyelerini *Harezmi Çizimi* ile notaya almıştır. Bu notalar yardımıyla Harezmi ülkesinde musiki hayatı yeniden canlanmış, gelişmeye başlamış ve birçok musiki üstatları da yetişmiştir. (Fıtrat, 2016, s. 63)

Görüldüğü üzere Özbek müziği notasyonu tarihi açısından son derece önemli olan Harezmi tanbur çizimi notasyonunun ortaya çıkması, *Harezmi Müzik Tarihi* kitabına göre esasında direkt olarak saray ile bağlantılıdır. Harezmi, bulduğu bu nota sistemini II. Muhammed Rahim Han'a teslim ettikten sonra Rahim Han Harezmi'nin oğlu Muhammed Rasul Mirzabaşı ile görüşerek tüm şesmakam küyelerini babasının bulduğu notasyona göre notaya alıp bu notaları bir kitap haline getirmesini emretmiştir. Sürecin devamında ise Mirzabaşı, bütün şesmakam küyelerini içerisinde barındıran iki ciltlik bir eser hazırlamıştır. Bu nota kitaplarının yardımıyla müziğe ilgi duyan pek çok kişi makamlar konusunda kendisini geliştirebilme imkânı bulmuştur (Rahmanoğlu & Devanzade, 2018, ss. 296-297).



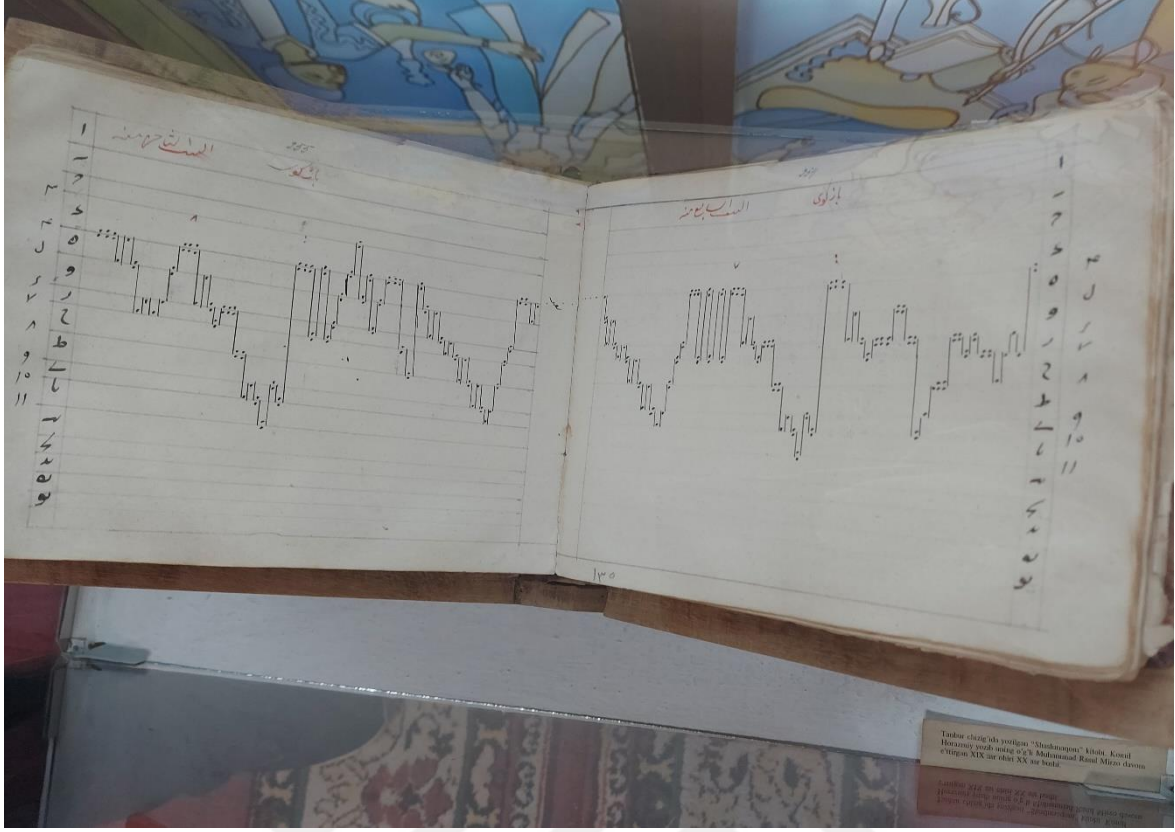
Ruşçayı çok iyi seviyede bilen (D. Tekin, 2019, s. 3) sadece doğup büyüdüğü Hive’de kalmayan Harezmî, 1873 ve 1883<sup>84</sup> yıllarında iki kez Moskova ve Saint Petersburg şehirlerine de seyahat etmiştir. 1891 ile 1896-97 yılları arasında da Taşkent’e gelen Harezmî, buradaki kültürel yenilikleri anlattığı *Dar Bayoni Ta’rif va Tavsif Toshkand* isiminde de bir kaside kaleme almıştır. Bu kaside de Özbek edebiyatı içerisinde toplumsal gelişmeyi yansıtan ilk önemli manzum eserlerdendir (“Komil Xorazmiy”, 2024).



**Şekil 58.** Kamil Harezmî (Yusupov, 1981, s. 9).

---

<sup>84</sup> Özbek kaynaklar Harezm tanbur çiziğı nota sisteminin Rus kültürünün gölgesinde kalarak ötelendiğini ifade etmektedir. Özbek kaynaklara göre Rus kaynaklar, Harezmî’nin 1883 yılındaki St. Petersburg ziyareti sırasında Rus müzisyenlerin kağıtlara bakmak suretiyle eser icrâ ettiğini görerek bu sayede bir nota sistemi oluşturmaya karar verdiğini belirtmektedir. Ancak Harezmî’nin bu ziyaretten üç ya da dört sene önce Harezm tanbur çiziğı notasyonuna ait kopyaların çoktan kitap halinde yayımlandığı gerçeği, söz konusu iddianın esasında bir efsane veya mit olarak uydurulduğunu akla getirmektedir (Achildiyeva vd., 2021, s. 305). Bu konu da Özbek müziğı üzerindeki Rus-Sovyet etkisinin kültürel ve sosyolojik anlamda detaylıca incelenmesi bakımından oldukça önemli bir konudur.



**Şekil 59.** 19. ve 20. Yüzyıl Arasında Harezmi Tanbur Çizgiği Notasyonu ile Yazılan Şeşmakam Kitabı (Kürtül, 2023q).

#### **2.4.4. Ata Celal Nasırov (Otajalol Nosirov) (d.1845-ö.1928)**

Ata Celal Nasırov, 1845 yılında Buhara’da dünyaya gelmiştir. Nasırov, Özbek müziğinde yer alan hafız, sazende ve bestekârlardandır. Müzikle ilgili ilk eğitimlerini annesinden alan Nasırov (“Otajalol Nosirov”, 2022), sazende ve hanendelik ile ilgili detaylı bilgileri 19. yüzyılın ikinci yarısında Buhara’da yaşayan ünlü hanende Tillaboy’un (ö.?) yanında öğrenmiştir. Nasırov, hocası Tillaboy’dan aldığı bu dersler sayesinde şeşmakamın nasr dalını henüz 20 yaşına gelmeden icrâ edebiliyordu (Shaymamatovna, 2023, s. 123). Yeteneği haricinde ailesinin müziğe meraklı ve özellikle kardeşi Molla Hayrullah’ın (Mulla Xayrullo) (ö.?) da yetenekli bir makam müziği icrâcısı olması da (Mumtoz, 2020c) Ata Celal’in ilerleyen yıllardaki ustalığının temel taşlarından sayılabilir.

Yetenekli bir tanbur icrâcısı olan (“Ота Жалол Носиров”, 2018) Ata Celal Nasırov, o dönemde yetişmiş pek çok Özbek mûsikîşinas gibi sarayda görev almıştır. 1862’den itibaren Buhara emirleri olan Muzaffer Han Abdulahad Han ve Alim Han gibi isimlerin

saraylarında müzisyenlik icrâ eden Ata Celal, 1920'den 1927'ye kadar Buhara'da bulunan Doğu Müziği Okulu'nda ve Semerkant'ta bulunan Semerkant Müzik ve Koreografi Enstitüsü'nde klasik müzik dersleri verdi. Özbek müziğindeki usulleri son derece iyi bilen Ata Celal, özellikle şeşmakamın mushkilot dalını belirli bir düzene sokması ve segoh makamı için savt çeşidinden eserler bestelemesiyle, Özbek müziği açısından oldukça önemli bir isim haline gelmiştir ("Otajalol Nosirov", 2022). Ata Celal'in şeşmakamdaki zor bölümleri düzenlemesiyle birlikte savt çeşidinden bestelediği *Savti Jaloliy* eserini şeşmakama ek bölüm olarak koyması (Juramirzayev & Ergashev, 2022, s. 123),<sup>85</sup> şeşmakamın zaman içerisinde yetenekli ve meşhur bestekârlar tarafından sürekli olarak düzenlendiğinin kanıtlarından birisini teşkil etmektedir. Abdürraûf Fıtrat, Ata Celal'e ait olan *Savti Jaloliy*'nin bestelenmesi hakkında şunları dile getirmektedir: "Segâh makamında Sevt-i Celâlî adlı küçük şube yoktu. Meşhur müzikçi *Ata Celâl* tarafından benim teşvikim ile 1922 yılında bestelediği" (Fıtrat, 2016, s. 41).

Makam eserlerinin icrâsında akıcı bir metoda ve gür bir sese sahip olan Ata Celal'in Özbek müziği açısından bir diğer önemi de şeşmakamın notaya alınması ile alakalıdır. 1923 yılında tarihte ilk kez şeşmakam batı notasyonu ile kaydedilmiştir. Viktor Aleksandroviç Uspenski tarafından kaydedilen notalar, Ata Celal Nasırov tarafından icrâ edilmek suretiyle kaydedilmiştir ("Otajalol Nosirov", 2022). Bu icrâyâ Atagiyas Abduganiyev de eşlik etmiştir (Mumtoz, 2020c). 1924 yılında Moskova'da neşredilen ve şeşmakamın Kamil Harezmi'ye ait ünlü Harezmi tanbur çizimi notasyonundan yaklaşık olarak yarım yüzyıl sonra ortaya çıkan bu notasyon oldukça büyük bir ilgi görmüştür (Achilidiyeva vd., 2021, s. 306).

1925'te Semerkant'a davet edilen Ata Celal, gençlere makam müziği icrâlarını öğretmiştir. Çeşitli konserlere iştirak eden Ata Celal; Hacı Abdülaziz Abdurasulov (Hoji Abdülaziz Abdurasulov) (ö.1936), Yunus Recebî ve Molla Toyçu Taşmuhammedov (Mulla To'ychi Toshmuhammedov) (ö.1943) gibi isimlerle tanışmak suretiyle Özbek müziği açısından oldukça önemli olan bu kişilere şeşmakam hakkında bilgiler vermiştir ve şeşmakam eserlerini öğretmiştir (Mumtoz, 2020c). Bu husus da Özbek müziği içerisindeki meşk kavramının bir tezahürü olarak değerlendirilebilir.

---

<sup>85</sup> *Savti Jaloliy*, Abdürraûf Fıtrat'ın kaleme aldığı *Özbek Klasik Müziği ve Tarihi* adlı eserde 2.3.5. Segâh Makamının Küçük Şubeleri isimli başlıkta bulunsa da 2007 yılında Taşkent'te yayımlanan ve Hasan Recebî (Hasan Rajabiy) ile Rüstembek Abdullayev'in (Rustambek Abdullaev) proje koordinatörü olduğu Yunus Recebî'ye ait *O'zbek Maqomları (Shashmaqom)* isimli eserde şeşmakam listesi içerisinde gösterilmemiştir.

Gerek icrâcılık anlamında gerekse de şeşmakamın notaya alınması anlamında büyük emek sahibi olan Ata Celal Nasırov, 1928 yılında Semerkant'ta hayatını kaybetmiştir (“Otajalol Nosirov”, 2022).



**Şekil 60.** Ata Celal Nasırov (“Ота Жалол Носиров”, 2018).

#### **2.4.5. Hacı Abdülaziz Abdurasulov (Hoji Abdulaziz Abdurasulov) (d.1852-ö.1936)**

Hacı Abdülaziz Abdurasulov, 1852’de Semerkant’ta dünyaya gelmiştir. Hanende olmasıyla birlikte tanbur ve dutar enstrümanlarını da icrâ eden Abdurasulov, aynı zamanda da bestekârdır (“Hojiabdulaziz Abdurasulov”, 2023). Dokumacı bir ailenin çocuğu olan Abdurasulov’un müziğe olan tutkusu çocukluk yaşlarında başlamıştır (Mumtoz, 2020a). Ramazan aylarında Semerkant’a gelen Buhara müzisyenlerinin icrâlarını müzisyen

arkadaşları ile birlikte sürekli dinlemesi (Ato, 2008a) de Abdurasulov'un bu tutkusunun bir tezahürü olarak değerlendirilebilir.

Tanbur icrâcısı olan ve Hacı Rahimkul (Hoji Rahimqul) (ö.?) ismindeki hocasının yanında müzik eğitimine başlayan Abdurasulov, Boruh (ö.?) ismindeki bir hafızdan da makam küylerini öğrenerek bu küyleri icrâ etmeye başlamıştır. Ardından şeşmakam küylerini çok daha iyi öğrenebilmek amacıyla Buhara'ya giden Abdurasulov, Buhara'da Ata Celal Nasırov'dan ders almıştır (Mumtoz, 2020a) ve şeşmakamı direkt olarak Ata Celal Nasırov'dan öğrenmiştir (Begmatov, 2017, s. 37). Abdurasulov'un Buhara'ya gidiş tarihi kaynaklarda 1888 olarak belirtilmektedir (Rakhmatova, 2021, s. 104).

Yaklaşık olarak 1887 ile 1908 arasında hacca giden Abdurasulov, bu süre zarfında İran, Arabistan, Hindistan ve Afganistan halklarının müzik kültürleri ve icrâ tarzlarını görebilme fırsatına sahip olmuştur. 1920'li yıllarda çeşitli konser gruplarına katılan ve müzik grupları kuran Abdurasulov, 1928 yılı sonrasında Semerkant Müzik ve Koreografi Enstitüsü'nde eğitimci olarak çalışmaya başlamıştır. Repertuarında 200'den fazla halk müziği ve klasik müziğe ait eser bulunduran Abdurasulov'un kendi sesinden icrâ ettiği pek çok eser, 1909'dan itibaren gramofonlara ve fonograflara kaydedilmiştir ("Hojiabdulaziz Abdurasulov", 2023).

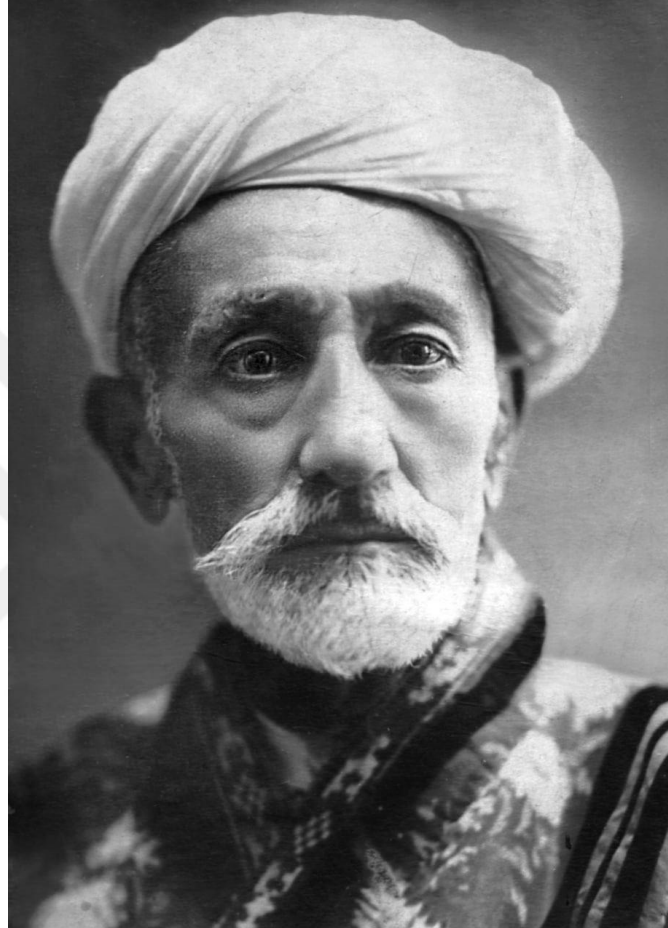
Abdurasulov'un dönemin belli başlı mûsikîşinaslarından farklı bir yönü bulunmaktaydı. Genellikle gelenek gereğince Buhara ve Semerkant'ta bulunan ashulachiler, icrâ ettikleri esere tanburları ile eşlik ederlerdi. Ancak Abdurasulov bu geleneği terk etmek suretiyle makam eserlerini dutar ile icrâ etmeye başlamıştır. Bu sayede de dutar enstrümanının oldukça sevildiği Fergana ve Taşkent gibi bölgelerde de makam eserlerinin icrâsı yaygınlaşmaya başlamıştır (Ato, 2008a).<sup>86</sup>

Verdiği konserlerde birçok eser icrâ eden Abdurasulov'un; *Gulzorim*, *Bozurgoniy*, *Bebokcha* ve *Qurbon O'lam* gibi eserlerin bestekârı ve pek çok öğrenci yetiştirmiş olduğu bilinmektedir. Abdurasulov'un öğrencisi sayılabilecek ve Abdurasulov'dan birebir eser dinleme imkânına sahip olan Yunus Recebî de Abdurasulov'dan dinlediği eserleri mırıldanırken bir hata yapması durumunda Abdurasulov'un kendisini uyararak o hatayı hemen düzelttiğini anlatmaktadır (Mumtoz, 2020a). Sanatına gerekli saygıyı gösterdiği anlaşılan ve 1997 yılından beri Semerkant'ta adına geleneksel bir ulusal yarışma düzenlenen

---

<sup>86</sup> Tez çalışmasının Özbek müziği enstrümanlarının aktarıldığı bölümündeki dutar başlığında da belirtildiği üzere Abdürraûf Fitrat dutar enstrümanının makam eserlerinin icrâsı için yetersiz kaldığını belirtmektedir.

Abdurasulov, 1936 yılında Semerkant'ta hayatını kaybetmiştir. Abdurasulov, vefatından yıllar sonra, 2001 yılında Büyük Hizmetleri İçin (Buyuk xizmatlari uchun) nişanıyla<sup>87</sup> onurlandırılmıştır (“Hojiabdulaziz Abdurasulov”, 2023).



**Şekil 61.** Hacı Abdülaziz Abdurasulov (“Hojiabdulaziz Abdurasulov”, 2023).

#### **2.4.6. Molla Toyçu Taşmuhammedov (Mulla To'ychi Toshmuhammedov) (d.1868-ö.1943)**

Molla Toyçu Taşmuhammedov, Toyçu hafız (To'ychi hofiz) olarak da bilinir ve 1868 yılında Taşkent'te dünyaya gelmiştir (“To'ychi Hofiz”, 2024). Gulbozor mahallesinde

---

<sup>87</sup> Büyük Hizmetleri İçin Nişanı: Özbekistan'ın en yüksek devlet ödülü olan nişan, 29 Ağustos 1996 tarihli Özbekistan Cumhuriyeti kanunlarına dayanılarak verilmeye başlanmıştır. Bu nişanla, Özbekistan Cumhuriyeti vatandaşları ve yabancı ülke vatandaşları; bilim ve teknolojinin, ekonomi ve kültürün geliştirilmesindeki büyük hizmetlerinden ve ülkenin geliştirilmesine yönelik iç ve dış politikanın uygulanmasına önemli katkılarından dolayı ödüllendirilmektedir (“„Buyuk Xizmatlari Uchun“ ordeni”, 2023).

dünyaya gelen Taşmuhammedov, Abdulla Qori isimli okulda eğitim aldı ve İslâmi ilimlerin yanı sıra Ali Şîr Nevâyî ve Fuzûlî gibi şairlerin gazellerini öğrenerek bu gazellerle ashulalar seslendirdi. Küçük yaşlardan itibaren şarkı söyleme sanatının sırlarını amcası Kaçgar'dan (Qo'chqor) (ö.?) öğrenen Taşmuhammedov, Ubeydullah Andelib (Ubaydullo Andalib) (ö.?) isimli hocasından da dersler aldı. Bu esnada yavaş yavaş Taşkent hafızlarının dikkatini çekmeye ve birçok hafız ile birlikte şarkı meclislerinde icrâlar gerçekleştirmeye başladı (Mumtoz, 2020b).

Molla Toycu Taşmuhammedov, ilerleyen yıllarda Buhara, Semerkant, Hokand, Andican ve Margilan<sup>88</sup> şehirlerine ziyaretlerde bulunmuştur. Bu şehirlerde ashulaları öğrenen Molla Toycu Taşmuhammedov, kendi ashula icrâ etme üslubunu oluşturmuştur. Repertuarında *Ey Dastai Gul*, *Marhabo* isimli ashula ile birlikte *Fig'on* ve *Shitob Aylab* isimindeki ashulalar bulunan Molla Toycu Taşmuhammedov, Shahnoz-Gulyor isimindeki ashulalar dizisini repertuarına eklemesiyle birlikte oldukça büyük bir ün kazanmıştır. 1890 yılına tekabül eden bu zaman zarfı içerisinde Molla Toycu Taşmuhammedov'un şöhreti neredeyse Türkistan'ın bütün şehirlerine yayılmıştır (Mumtoz, 2020b).

Molla Toycu Taşmuhammedov, icrâ ettiği eserleri gramofon plaklarına kaydeden ilk kişilerden birisiydi. Pishuhiy Amur isimli şirket tarafından kaydedilen bu eserler içerisinde 25 tane ashula bulunmaktaydı. Bunların içerisinde *Bobo Ravshan*, *Yangi Kurd* ve *Avji Kurd* gibi eserler de bulunmaktadır. Bununla birlikte Molla Toycu Taşmuhammedov, 1908 ile 1910 yılları arasında Fergana Vadisi'nde bulunan kadın icrâcılarının icrâlarını da ilk kez gramofona kaydetmiştir. Tüm bu gelişmeler ve girişimler sayesinde Andican, Fergana, Hucend ve diğer şehirlerde 1906 ile 1912 yılları arasında gramofon ve plak mağazaları kurulmaya başlanmıştır. Bu mağazalarda Özbekçe ve Rusça ile birlikte diğer dillerde de şarkılar barındıran plaklar satılmıştır ("To'ychi Hofiz", 2024).

Gezdiği ülkeler arasında Türkiye de bulunan Molla Toycu Taşmuhammedov; İtalya, Mısır, İran, Hindistan ve Doğu Türkistan'a da geziler düzenleyerek icrâ becerilerini bu ülkelerde sergilemiştir. Özbekistan'da yerel halk müziği topluluklarının şekillenmesinde rol almış, 1920'li yıllarda sahnelenen *Farhod va Shirin* ile *Layli va Majnun* isimli oyunların müziklerini kendisi seçmiştir (Mumtoz, 2020b).

Özbek müziği geleneğindeki klasik icrâ tavrı ve sesinin gücü ile ön plana çıkan Molla Toycu Taşmuhammedov, 1927 yılından ömrünün son yılı olan 1943 yılına kadar Özbekistan

---

<sup>88</sup> Margilan: Taşkent'in 310 kilometre doğusunda yer alan şehir ("Margilan", 2023).



Radyo Komitesi Özbek Halk Çalgı Topluluğu'nda usta hanende Özbek Devlet Filarmoni Orkestrası'nın solisti olarak görev yapmıştır. Molla Toycu Taşmuhammedov tarafından icrâ edilen *Bayot*, *Fig'on*, *Ushshoq*, *Segoh*, *Girya*, *Ilg'or*, *Suvora*, *Ko'cha Bog'i* ve *Taronai Dugoh* gibi klasik eserler, Özbek müzik kültürü açısından oldukça önemli bir yer tutmaktadır (Mumtoz, 2020b).

1927 yılında Özbekistan Halk Hafızı (O'zbekiston xalq hofizi) ünvanını<sup>89</sup> alan Molla Toycu Taşmuhammedov, vefatından yıllar sonra, 2000 yılında Hacı Abdülaziz Abdurasulov gibi Büyük Hizmetleri İçin nişanı ile onurlandırılmıştır. Molla Toycu Taşmuhammedov, 1943 yılında doğum yeri olan Taşkent'te hayata gözlerini yummuştur ("To'ychi Hofiz", 2024).



**Şekil 62.** Molla Toycu Taşmuhammedov ("Ташмухамедов, Туйчи Хафиз", 2023).

<sup>89</sup> Özbekistan Halk Hafızı Ünvanı: Özbekistan Cumhuriyeti Halk Hafızı onursal ünvanı, şarkıcılara yüksek performans becerileri ve Özbekistan'ın geleneksel klasik müzik mirasını aktif olarak tanıtmaları nedeniyle verilmektedir. Ünvan gereğince takdim edilen nişan, 34 milimetre çapındadır ve saf gümüşten imal edilmektedir ("O'zbekiston Respublikasi xalq hofizi", 2024).



#### 2.4.7. Yunus Recebî (Yunus Rajabiy) (d.1897-ö.1976)

Özbek müziği tarihinin 21. yüzyıl içerisindeki en önemli simalarından birisi de Yunus Recebî'dir. Recebî, 1897 yılının ocak ayında Taşkent'te dünyaya gelmiştir. Besteci olmasıyla birlikte hanende de olan Recebî, ney ve dutar enstrümanlarını da icrâ eden bir sazendeydi ("Yunus Rajabiy", 2024).

Otobiyografisinden bahsettiği makalesinde 5 Ocak'ta dünyaya geldiğini ifade eden Recebî'nin babası Recep Sarımsakov (Rajab Sarımsakov) (ö.1950) kasap, annesi Ayşe İmamova (Aisha Imamova) (ö.1950) ise ev hanımıydı. Müzisyenler ve şarkıcılarla çevrili bir ortamda büyüyen Recebî, abisinin kendisine getirdiği dutar ile birlikte çeşitli müzisyenlerden duyduğu melodileri icrâ etmeye başlamıştır. Yunus Recebî'nin abisi Rızkı Recebî'nin oldukça iyi bir Özbek müziği ve tanbur icrâcısı olması da Yunus Recebî'nin müzik yaşamı için oldukça önemlidir (Rajabiy, 1987, akt., Abdumutalibovich, 2020, s. 40).

1910 yılında okuduğu okuldan mezun olduktan sonra medresede de üç sene eğitim gören Recebî, 13-17 yaşlarında kasaplık işi ile meşguldü. Bu süre zarfında müzik pratiğinden vazgeçmeyerek Semerkant, Buhara, Andican ve Hokand gibi şehirlerden gelen sanatçıların katıldığı halk festivallerine katılmıştır. Bu festivaller de Recebî'nin halk müziği anlamında birçok eseri repertuvarına katmasına yardımcı olmuştur. 1913 yılında babasının vefatı üzerine ailesinin geçirdiği maddi sıkıntılar sebebiyle Çimkent'te<sup>90</sup> çalışmak durumunda kalan Recebî, burada tanıştığı müzisyenlerle de kendisini müzik anlamında geliştirme fırsatı bulmuştur (Rajabiy, 1987, akt., Abdumutalibovich, 2020, s. 40).

1918 yılında Taşkent'te Türkistan Halk Konservatuvarı'nın kurulmasından sonra 1919 yılında Viktor Aleksandroviç Uspenski'nin girişimiyle konservatuvara ait bir başka şube aktif hale getirilmiştir. Yunus Recebî, bu şubede eğitim görerek dönemin yetenekli hocalarından dersler almıştır. 1923 yılında mezun olduktan sonra Rızkı Recebî ile Semerkant'a giden Yunus Recebî, burada eğitimcilik faaliyetleri gerçekleştirmiştir. Semerkant'ta olduğu süre boyunca Semerkant'a gelen birçok usta ile tanışan Yunus Recebî, şeşmakamı bu hocalardan birebir öğrenebilme fırsatına sahip olmuştur (Rajabiy, 1987, akt., Abdumutalibovich, 2020, ss. 40-41). Yunus Recebî'nin Özbek klasik müziğini öğrendiği ünlü hocalar arasında Şorahim Şomarov (Shorahim Shoumarov) (ö.1969), Hacı Abdülaziz

<sup>90</sup> Çimkent: Kazakistan'da yer alan bir şehir ("Çimkent", 2024).

Abdurasulov ve Molla Toyçu Taşmuhammedov gibi isimler bulunmaktadır (“Yunus Rajabiy”, 2024).

1926 yılında Taşkent’e geri dönen Yunus Recebî, Taşkent radyo istasyonunda her gün yarımşar saatlik konserler vermiştir. Daha sonra 12 kişi olarak kurdukları müzik topluluğunda çalışmıştır. Topluluğun sayısı 1935 yılında 40 kişiye kadar ulaşmıştır ve Yunus Recebî, topluluğu yönetmiştir. 1939 yılında devlet tarafından ilk kez bir kadın dutar icrâcısı topluluğu oluşturmakla görevlendirilen Yunus Recebî, bu görevi yerine getirerek 30 kadın icrâcıdan oluşan bir topluluk kurmuştur. Bu ve bunun benzeri hizmetleri dolayısıyla da Recebî, Özbekistan Halk Artisti (O’zbekiston xalq artisti) ünvanına<sup>91</sup> layık görülmüştür (Rajabiy, 1987, akt., Abdumutalibovich, 2020, s. 41).

Yunus Recebî’nin yaşadığı dönemin II. Dünya Savaşı’na (1939-1945) denk gelmesi de dönemin müzik sosyolojisini anlama açısından önem arz etmektedir. Sovyetler Birliği tarafından 9 Mayıs 1945 tarihinde ilan edilen ve II. Dünya Savaşı’nın bittiğini ifade eden Zafer Günü ardından özellikle 1948 yılında müzik alanında çok ciddi ideolojik tartışmalar yaşanmaya başlanmıştır. Bu ideolojik tartışmalar, uzun yıllar saygı duyulmasına ve icrâ edilmesine rağmen mevcut yönetim tarafından saray müziği olarak addedilen Buhara Şeşmakamı, Fergana-Taşkent Makamları ve Harezm Makamları’nın yasaklanmasıyla başlamıştır. Ardından 1953 yılında da Özbek Halk Çalgı Topluluğu lağvedilmiştir. (Rajabiy, 1987, akt., Abdumutalibovich, 2020, s. 41).

Bestekârlığı ve sazandeliği gibi müziğin amelî boyutu ile ilgilenmesi haricinde aynı zamanda da Özbekistan Bilimler Akademisi’nde bir akademisyen olan (“Yunus Rajabiy”, 2024) Yunus Recebî, 1959 yılında beş ciltten oluşan *O’zbek Xalq Musiqasi* isimli bir kitap neşretmiştir. İlerleyen yıllarda da 1966 ile 1975 yılları arasında altı ciltten oluşan *Shashmaqom* isimli eserini tamamlamıştır. Bu durum, 1950 yılı sonrasında Özbekistan’daki makamsal müzik çalışmalarının artmasında Yunus Recebî’nin de çok büyük ölçüde katkısının bulunduğu göstermektedir (Muhlisakhan, 2022, s. 116). Yunus Recebî’nin, bu ve benzeri eserlerinde toplamda 1500’ün üzerinde halk müziğine ait parçayı ve şeşmakam küyelerini toplayıp, sistematik bir şekilde kaydetmesi de oldukça önemlidir. Aynı zamanda şeşmakam küyelerini gramofona kaydetmesi sayesinde de Yunus Recebî sadece klasik müzik

---

<sup>91</sup> Özbekistan Halk Artisti Ünvanı: Müzik, sinema, televizyon ve radyo gibi sanatsal içerik barındıran alanlarda yetişecek personelin eğitimini ve öğretimini sağlayan ünlü sanatçılara verilen bir ünvan (“O’zbekiston xalq artisti”, 2024).

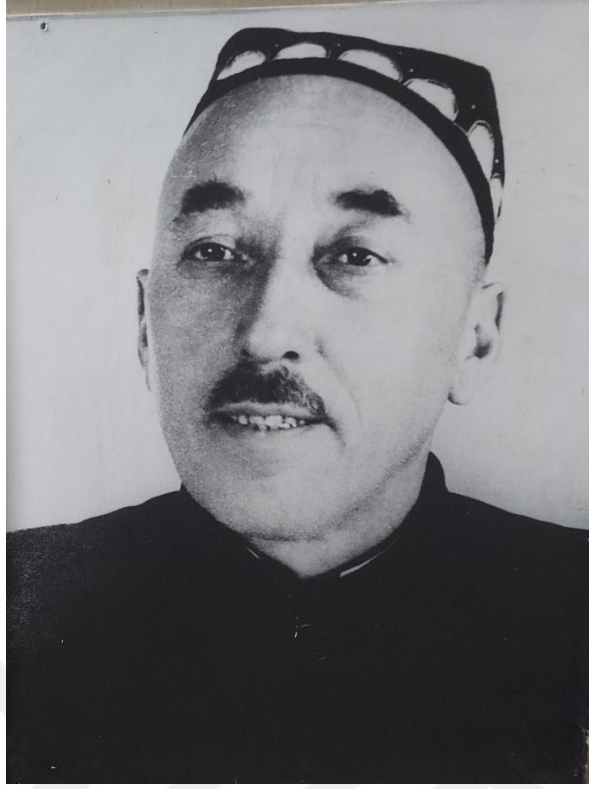
geleneğini korumakla kalmamış aynı zamanda da müziğin daha da gelişmesi için bir temel ortaya koymuştur (Khodjaeva, 2022, s. 170).

Repertuarında *Girya*, *Ushshoq*, *Ko'cha Bogi*, *Eshvoy* ve *Qalandariy* gibi birçok klasik eser bulunan Recebî aynı zamanda birçok eser de bestelemiştir. Bu eserler arasında *Fabrika Yallasi*, *Bizning Davron*, *Mirzacho'lda Tuy*, *O'zbekiston*, *Chapandoz* ve *O'yin Bayoti* gibi birçok eser bulunmaktadır (“Yunus Rajabiy”, 2024). Bununla beraber Yunus Recebî'nin tiyatro ve opera için bestelediği eserler de bulunmaktadır (Abdumutalibovich, 2020, s. 42). Kaynaklar Yunus Recebî'nin hayatta olduğu müddetçe yaklaşık olarak 200 eser bestelediğini ifade etmektedir (Akhmedov, 1980, s. 90, akt., Ayxodjaeva, 2022, s. 297).

Şeşmakamın korunması, gelişmesi ve popülerleşmesinde büyük emeği olan, Özbekistan'daki ilk profesyonel makam müziği topluluğunu kuran ve çocuk şarkılarından makam şarkılarına kadar neredeyse Özbek müzik mirasına ait tüm türleri kaydeden (Park, 2014, s. 202) Yunus Recebî, 23 Nisan 1976 yılında Taşkent'te hayata veda etmiştir (“Yunus Rajabiy”, 2024). Hayatı boyunca farklı okullarda ve Moskova gibi yurtdışında bulunan şehirlerde müzik eğitimi almış ve kendisini geliştirmiş olan Yunus Recebî'nin adı Taşkent'te bir sokağa ve bir metro istasyonuna verilmiştir (Topildiyev, 2021, s. 1,2). Yunus Recebî'nin Taşkent'te ikamet ettiği ev ise güncel olarak müze şeklinde kullanılmaktadır. Recebî'nin oğlu Hasan Recebî ve akrabaları tarafından işletilen müze, ulusal ve uluslararası ziyaretçileri ağırlamaktadır. Ev içerisinde farklı enstrümanlar, Yunus Recebî'ye ait kitaplar ve yine Yunus Recebî'ye ait tarihî birçok eser bulunmakta ve sergilenmektedir.



**Şekil 63.** Yunus Recebî (Soldan İkinci Sırada), Arkadaşları ve Hacı Abdülaziz Abdurasulov'un (Soldan Üçüncü Sırada) 1923-1926 Yılları Arasında Semerkant'ta Çekilmiş Fotoğrafı (Kürtül, 2023s).



Şekil 64. Yunus Recebî (Kürtül, 2023r).



Şekil 65. 1920'li Yıllarda Abdurrahman (Abdurahmon) İsminde Bir Usta Tarafından İmal Edilen ve Yunus Recebî Tarafından Kullanılan Dutar (Kürtül, 2023a).

#### 2.4.8. Kamilcan Ataniyazov (Komiljon Otaniyozov) (d.1917-ö.1975)

Özbek sazende, hanende, bestekâr ve aktör Kamilcan Ataniyazov, 22 Temmuz 1917 tarihinde Buyrachi'de<sup>92</sup> dünyaya gelmiştir ("Komiljon Otaniyozov", 2023). Halk tarafından üstat veya Harezmi bülbulü olarak da isimlendirilen Ataniyazov'un sesi, kaynaklarda oldukça eşsiz olarak belirtilmektedir. Kariyeri boyunca 300'den fazla eser besteleyen ve bestelediği bu eserleri bir kitap halinde yayımlayan Ataniyazov, oldukça zengin bir repertuvara da sahipti. Bu repertuar içerisinde Özbek müziğine ait eserlerin yanı sıra Türkmen, Azeri, Karakalpak, Tacik ve diğer milletlerden eserler de bulunmaktaydı (Jurayev, 2022, s. 61).

Babası zamanının aydın kişilerinden ve annesi de bir müzisyen olan Ataniyazov, belirli bir entelektüel seviye içerisinde büyümüştü. İlköğrenimini köyündeki ilkokulunda alan Ataniyazov, ilerleyen yıllarda duyduklarını hatırlama yeteneği ve keskin zekasıyla ön plana çıkmaya başlamıştı. 1934 yılında eğitim gördüğü okulda kurulan müzik topluluğunda Özbek halk şarkılarından ve Harezmi Destanları'ndan eserler öğrenmeye başlamıştı. Müzik hayatının ilk zamanlarında Bola Bahşı olarak da bilinen Abdullayev Kurbannazar gibi isimlerden ders alan Ataniyazov, 1951 yılına kadar devrinin en ünlü sanatçılarıyla birlikte çalışmıştır ve birçok konserde icrâcı olarak bulunmuştur (Begmatov, 2017, ss. 68-71).

Ataniyazov, aynı yıl içerisinde arkadaşları ile Taşkent'te bulunan Taşkent Müzik Bilim Yurdu isimli okulda eğitim gördükten sonra 1955 yılında Taşkent Devlet Konservatuarı'nı kazanarak bir sene eğitim görmüştür. 1956-1975 yıllarında Özbekistan Devlet Filarmoni Orkestrası'nda solist ve şef olarak çalışmıştır. Hayatı boyunca pek çok eser besteleyen Kamilcan Ataniyazov'un eserleri arasında *Naylayin*, *Ayrimasin Nigoridan* ve *Otlan* gibi ünlü eserler bulunmaktadır. Ataniyazov'un Komil mahlaslı şiirleri de bulunmaktadır (Begmatov, 2017, ss. 71-74).

5 Kasım 1975 yılında Taşkent'te hayatını kaybeden Ataniyazov (Jurayev, 2022, s. 63) babasının yanına defnedilmiştir. Okullara, sokaklara ve filarmoni orkestralarına ismi verilen Ataniyazov, Özbekistan devleti tarafından Büyük Hizmetleri İçin nişanıyla onurlandırılmıştır (Mirabdullaev, 2022, s. 49). Eserleri Özbekistan haricinde Çin, Moğolistan, Afganistan, Kamboçya ve Tayland gibi ülkelerde de okunan Kamilcan Ataniyazov'un "Şarkıcılık bir ağaç ise ben sadece o ağacın yapraklarından biriyim" şeklindeki ifadesi (Jurayev, 2022, s. 63), onun mütevazı bir sanatçı olduğunu gösterir

<sup>92</sup> Buyrachi: Özbekistan Harezmi bölgesinde bulunan bir yerleşim yeri ("Komiljon Otaniyozov", 2023).

niteliktedir. Yaşadığı hayat boyunca birçok öğrenci yetiştirmiş olan Ataniyazov, Harezmi bölgesi müziğinin 1950 ve 1960'lı yıllardaki gelişiminin en önemli isimlerinden biri olarak görülmektedir (Rasulovich, 2021, s. 57).



**Şekil 66.** Özbekistan Cumhuriyeti Medeniyet ve Spor Bakanlığı'na Ait Olan Kamilcan Ataniyazov'un Fotoğrafi (*Komiljon Otaniyozov xotirasiga bag'ishlangan respublika ko'rik-tanlovi o'tkaziladi*, 2015).

#### **2.4.9. Turgun Alimatov (Turg'un Alimatov) (d.1921-ö.2008)**

Özbek müziğinin seçkin isimlerinden olan Turgun Alimatov, 1921 yılında Taşkent'te dünyaya gelmiştir ve tüm yaşamını burada geçirmiştir. Özbek halkı tarafından son derece sevilen ve sayılan Turgun Alimatov, müziğe babasının dutarı ile başlamıştır ve ömrü boyunca hiçbir hocadan direkt olarak ders alma fırsatı bulamamıştır (Matyakubov, 1993, s. 60). Bestekâr olmasıyla birlikte aynı zamanda bir sazende olan Alimatov; dutar, tanbur ve sato enstrümanlarını kendine has bir tarzla ustalıklıca icrâ etmiştir ("Turg'un Alimatov", 2024).

Alimatov'un, zengin bir aileden gelen ve usta bir dutar icrâcısı olan babası Alimuhammed (Alimuhammad) (ö.1927), Turgun Alimatov altı yaşındayken hayatını kaybetmiştir. Babasının vefatından sonra 1937-1940 yılları arasında Taşkent Pedagoji Enstitüsü'nde yer alan müzik kulübüne katılarak bu kulüpte tanbur ve gıccek çalmayı

öğrenen Alimatov, bu enstrümanları icrâ etmeyi çoğunlukla kendi başına öğrenmiştir (“Turg’un Alimatov”, 2024).

1942 yılına kadar devam eden sanat hayatından sonra Alimatov, 1942 yılında II. Dünya Savaşı’na katılmıştır. 1943 yılında ayağından yaralandıktan sonra önce Sibirya’ya ardından da Taşkent’e gönderilmiştir. Tedavisi sırasında Mûkimî Namındaki Özbek Devlet Müzikli Drama Tiyatrosu isimli tiyatronun alim ilanına başvurup ve kabul edilerek 1946 yılına kadar tiyatrodaki çalışmıştır. 1947-1952 ve 1957-1959 yılları arasında Özbekistan Radyosu Halk Çalgıları Orkestrası’nda çalışmıştır. İlerleyen yıllarda çeşitli müzik topluluklarına rehberlik eden ve yol gösteren Alimatov, 1994 yılında itibaren Taşkent Devlet Konservatuarı’nda profesör olarak görev yapmıştır (“Turg’un Alimatov”, 2024).

Özbek müziği açısından son derece önemli bir eser olan Yunus Recebî tarafından hazırlanmış altı ciltlik *Shashmaqom* isimli eserin ortaya konulması için Yunus Recebî ile birlikte çalışmış olan Alimatov’un (Rajabiy, 1987, akt., Abdumutalibovich, 2020, s. 41) repertuvarında halk müziğine ait birçok eser bulunmaktaydı. Halk müziği haricinde *Dutor Navosi*, *Tanavor I-II*, *Tanbur Navosi*, *Chorgoh*, *Munojot*, *Navo* ve *Buzruk* gibi birçok klasik eser de Alimatov’un repertuvarında bulunmaktaydı. 1971 yılında Moskova, 1973 yılında Almatı<sup>93</sup> ve 1978, 1983 ve 1987 yıllarında Semerkant’taki konserlere katılarak uluslararası veya ulusal pek çok müzik konferansına ve konserine katılmıştır. Bu ülkelerin haricinde Amerika Birleşik Devletleri, Fransa ve Almanya’da da konserler veren Alimatov, 17 Aralık 2008 yılında 86 yaşındayken Taşkent’te hayatını kaybetmiştir. Alimatov; 1992 yılında Özbekistan Halk Artisti, 1997 yılında ise Büyük Hizmetleri İçin nişanıyla onurlandırılmıştır (“Turg’un Alimatov”, 2024).

---

<sup>93</sup> Almatı: Kazakistan’ın eski başkentidir ve 2.000.900 nüfusıyla ülkenin en büyük şehridir (“Almatı”, 2024).





**Şekil 67.** Turgun Alimatov'un (Sağda) Sato, Oğlu Alisher Alimatov'un (Solda) Tanbur İcrâ Ederken Çekilen Fotoğrafi (*Turgun Alimatov & Alisher Alimatov Photos (1 of 3)*, 2012).

#### **2.4.10. Rasulkârî Mamadaliyev (Rasulqori Mamadaliyev) (d.1928-ö.1976)**

Rasulkârî Mamadaliyev (Rasulqori Mamadaliyev) (ö.1976), 6 Temmuz 1928 tarihinde Oş'ta dünyaya gelmiştir. Hanende olan Mamadaliyev aynı zamanda tanbur ve dutar icrâ eden bir sazandeydi. Oldukça tiz bir sese sahip olan Mamadaliyev, doğuştan görme engelli olup,<sup>94</sup> sahip olduğu güçlü hafıza ile gramofon plakları aracılığıyla birçok sözlü ve sözsüz parçaya hâkim olmuştur. Mamadaliyev'in repertuarında *Bayot I*, *Segoh*, *Beboqcha*, *Bozurgoniy* ve *Galdir*, gibi eserler bulunmaktadır. Bununla birlikte *G'azalxonlik*, *Mehmonsan* ve *Dorman* gibi birçok eser de bestelemiştir ("Rasulqori hofiz Mamadaliyev", 2022). Bu gibi eserlerin yanı sıra Mamadaliyev, cenazelerde icrâ edilen marsiya formundan eserler de bestelemiştir (Abdullaev vd., 2017, s. 94).

Mamadaliyev'in icrâ ettiği eser formları arasında Özbek klasik müziğine ait katta ashula, ashula ve yalla formlarından eserler de bulunmaktaydı (Park, 2014, s. 118). Özellikle daha dokuz yaşındayken *Segoh* isimli klasik eseri plaklardan dinlemek suretiyle öğrenip icrâ

<sup>94</sup> Rasulkârî Mamadaliyev'in isminde bulunan qori kelimesi Özbekistan'da her ne kadar okuyucu, icracı ve birtakım farklı anlamlara gelse de Özbekistan'da gerçekleştirilen görüşmelerde bu kelimenin, Mamadaliyev'in görme engelinden dolayı kendi ismine eklendiği ifade edilmiştir. Dolayısıyla buradaki qori kelimesinin kör anlamında ifadelendirildiği belirtilebilir.

etmesi (Abdullayev, 1993, akt., Begmatov, 2023, s. 121) ve dinlediği bir müzik eserinin olumlu veya eksik yönlerini hemen anlayabilmesi de (Begmatov, 2023, s. 122) maharetli bir sanatçı olduğunun anlaşılması bakımından önem arz etmektedir.

Anne ve babasını çok küçük yaşta kaybeden Mamadaliyev, Kemaleddin Hamrokulov (Kamoliddin Hamroqulov) (ö.?) ve Usta Kurban (Usta Qurbon) (ö.?) adındaki sanatçıların yanında müzik öğrenmeye gayret etti. Bu sırada da hocası Kemaleddin Hamrokulov ile birlikte düğünlerde ve toplantılarda eserler icrâ ederek büyük bir popülerlik kazanmaya başladı. Çevresinden dinlediği gazelleri besteleme yeteneği ile birlikte popülaritesi hızla ilerleyen Mamadaliyev'in bestelediği eserler radyolarda da icrâ edilmeye başlanmıştı (Mirabdullaev, 2022, ss. 59-60). Gramofon plakları aracılığıyla da müzik konusunda kendisini geliştiren Mamadaliyev, Arifhan Hotamov'un (Orifxon Hotamov) (ö.2005) öğrencisiydi. Bu iki sanatçı arasında benzersiz bir hoca-öğrenci ilişkisi bulunmaktaydı. Hotamov ile tanışmadan önce kendisinin eserlerini de biliyor olan Mamadaliyev, icrâ ettiği eserleri kendine has bir üslup ile yorumlamaktaydı (Qurbonov, 2022, s. 42). Yaşamı boyunca icrâ ettiği eserlerde kendi tavrı ve üslubunu ortaya koyması da özellikle geçmişte yaşayan usta Özbek sanatçıların eserlerine hâkim olmasıyla muhakkak ilintiliydi (Begmatov, 2023, s. 122).

Çoğu hafız gibi icrâ ettiği eserleri tanburu eşliğinde icrâ eden Rasulkârî Mamadaliyev (Begmatov, 2023, s. 139), benzer Özbek sanatçıların aksine okuduğu eserlerin geleneksel kurallarını ve icrâ biçimini direkt olarak Kur'ân-ı Kerîm tilaveti ile bağdaştırmaktaydı. Bilindiği üzere Kur'ân-ı Kerîm ayetlerinin her harfinin telaffuzu doğru ve anlaşılır şekilde okunmalıdır. Harflerin telaffuzuna bağlı olarak da dilin ağız içerisindeki hareketleri ve konumu oldukça büyük önem arz eder. Rasulkârî Mamadaliyev de icrâ ettiği eserlerin hoş bir sadâ ve güzellikle dinleyiciyle buluşmasını Kur'ân-ı Kerîm tilavetiyle bağdaştırırdı ve ayetlerin anlamlı ve kurallara uygun bir tilavetle okunmasını, müzikal icrânın ana faktörlerinden birisi olarak kabul etmekteydi (Begmatov, 2023, ss. 126-127). Bu durum, Rasulkârî Mamadaliyev'in, müzikal anlamdaki kaliteli icrâyı direkt olarak Kur'ân-ı Kerîm tilavetine bağladığını kanıtlar niteliktedir. Bununla birlikte icrâ ettiği eserlerindeki sözleri, melodik anlamda güftenin verdiği manaya göre icrâ etmesi de Mamadaliyev'in icrâ noktasındaki hassasiyetini ortaya koymaktadır (Begmatov, 2023, s. 130).

Fergana Vadisi'nde yetişmiş seslerden biri olan (Abdullaev vd., 2015, s. 13), Mamadaliyev, 1976 yılında Buvayda'da<sup>95</sup> ("Rasulqori hofiz Mamadaliyev", 2022) 48 yaşında geçirdiği kalp krizi sebebiyle hayatını kaybetmiştir. Halk tarafından çok sevilen, kendilerine ve eserlerine fazlaca rağbet edilen ve yaşadığı sokağa adı verilen Mamadaliyev için her yıl kendi adına şarkı yarışmaları düzenlenmektedir. Güncel manada Mamadaliyev'in bestelediği güzel ahlak, iyilik ve din konulu eserler sevenleri tarafından dinlenilmekte ve icrâ edilmektedir (Mirabdullaev, 2022, ss. 61-62). Mamadaliyev'in icrâ ettiği dinî eserler arasında *Na'û Rosululloh* ve *Rosululloh Keladur* gibi eserler bulunmaktadır.



**Şekil 68.** Özbekistan'da Ohang Media Tarafından Çıkarılmış Olan ve Rasulkârî Mamadaliyev'in İcrâ Ettiği Eserlerden Oluşan 80 Eserlik Albüm. Albümün Kapak Fotoğrafında Rasulkârî Mamadaliyev'in Fotoğrafı Bulunmaktadır (Tawfiq, 2015).

<sup>95</sup> Buvayda: Fergana'da bulunan bir ilçe ("Buvayda İlçesi", 2024).

## 2.5. Dinî Mûsikînin Orta Asya'da Geçirmiş Olduğu Tarihî Süreç ve Özbek Müziği İçerisindeki Yeri

Müziğin oluşum ve aktarım aşamasının tarihin ilk zamanlarından beri din ile bağlantılı olduğu öngörülmektedir. Dünya genelinde dinlere göz atıldığı takdirde dinlerde müziğin oldukça hayati bir öneme sahip olduğu belirtilebilir. Hemen hemen tüm dinî gelenekler içerisindeki okumaya dayalı ibadet şekillerinde müziksel bir okuma şeklinin mevcut olması da (Batuk, 2013, s. 47) bu önemin örneklerinden sayılabilir. Bu ve benzeri örnekler tarihsel süreç içerisinde Orta Asya ve Özbekistan için de aynı şekilde ilerlemiştir. Özbek ulusal kültürünün ve dolayısıyla Özbek müzik kültürünün de tarih boyunca İslâmi düşünce ile oldukça yakın bir ilişki içerisinde olduğu bilinen bir gerçektir (Urinbaev vd., 2021, s. 179). Bu ilişkinin Özbekistan haricinde Orta Asya'nın çoğunluğunu kapsayan bir bölge için de geçerli olduğu ifade edilebilir.

Tarihsel süreç içerisinde 10. yüzyıldan 13. yüzyıla kadar olan zaman dilimi, Orta Asya'da çok yoğun bir tasavvuf düşüncesine ev sahipliği yapmıştır. Bu düşüncenin ürünü olarak Orta Asya'da Yeseviyye ve Kübreviyye gibi birçok tarikatın ortaya çıktığı görülmektedir. Bu tarikatların takipçilerinin sema ve raks meclislerinde bir araya gelmeleri ve bu meclislerde kavvâl adı verilen icrâcı sufilerin kendi sesleri ile icrâda buldukları bilinmektedir (Djumaev, 2002, s. 937). İlerleyen yıllarda birbirinden farklı zikir ritüellerinin ortaya çıkmasını sağlayacak olan bu durum, dinî mûsikî ve bilhassa tekke mûsikîsinin Orta Asya'daki tarihi ve oluşumu bakımından oldukça önemlidir.

13. yüzyıldaki Moğol istilalarına rağmen devam eden bölgedeki dinî mûsikî kültürü, 14 ve 15. yüzyıllara gelindiğinde Timurular Dönemi'nde daha istikrarlı bir gelişim evresine girmiştir. Bu dönemde Herat ve Semerkant gibi bölgelerde halka açık vaazların, ezân icrâlarının ve Kur'ân-ı Kerîm tilavetlerinin zirveye ulaştığı ifade edilmektedir. Yine bu yüzyıllarda kalender adı verilen gezgin dervişlerin ve meddah (maddâh) veya kıssahan (qissakhan) olarak isimlendirilen dinî hikâye anlatıcılarının çeşitli şarkılar ile İslâmi değerleri insanlara aktarması da (Djumaev, 2002, s. 937) dinî mûsikîye ait öğelerin toplum içerisinde güçlü bir şekilde yaygınlaşmasına neden olmuştur.

İslâm'ın getirmiş olduğu bu kültürel zenginlik, 16. yüzyıl ile 19. yüzyılın ilk yarısı arasında daha çok güçlenmiştir. Sufilerin bir çeşit ibadet nazarı ile baktıkları zikir ritüelleri

camilerde de gerçekleştirilmeye başlanmış ve bu sayede cami ile hankahlar,<sup>96</sup> sufiler nezdinde işlevsel olarak ortak bir biçimde kullanılmaya başlanmıştır. Yine bu dönem içerisinde makamsal müziğe ait uygulamalar sufi ritüellerinde görülmeye başlanmıştır ve bu durum sufilerin zikirlerindeki geleneksel anlayış ve uygulamaların zaman içerisinde orijinal uygulama ve anlayışlardan farklılıklar arz etmesine sebebiyet vermiştir. Orta Asya'da dinî mûsikîye ait olan tüm bu gelenek ve uygulamalar, bölgenin Rus İmparatorluğu'na dâhil olduğu 19. yüzyılın ortalarına kadar kesintisiz bir şekilde devam etmiştir (Djumaev, 2002, s. 937).

Özbekistan'da yakın tarihte gerçekleşen savaşlar ve ülke topraklarında uzun yıllar varlık bulmuş olan Sovyet etkisi gibi unsurlardan dolayı sosyolojik ve kültürel anlamda pek çok değişiklik yaşandığı bilinmektedir. Örnek olarak Sovyetler Dönemi içerisinde dinî mûsikîye dair icrâların tamamen yasaklandığı belirtilmektedir (Nazarov, 2022). 1917 yılında sosyalist devrim ile başlayan ve 1991'de Sovyetler Birliği'nin dağılmasına kadar süren Sovyet yönetiminin, İslâm'ın Orta Asya bölgesindeki genel durumunda köklü değişikliklere yol açtığı bilinmektedir. Dinî yaşamın uygulanmasına çok katı şekilde sınırlamaların getirilmeye başlandığı 1920 sonrası dönemde dinî merkezlerdeki zikir uygulamalarının yasaklandığı ve bundan dolayı zikir ritüellerinin gizli gizli gerçekleştirildiği anlaşılmaktadır. Aynı şekilde bu dönemde camilerin ve din eğitimi veren okulların kapatıldığı da bilinmektedir. Bunların haricinde söz konusu yasakların bölgenin dinî mûsikî kültürü ve tarihi açısından belki de en önemli örnekleri de dinî sözler ile dinî çağrışımlar içeren şarkıların icrâsı ve yayınlanmasına getirilen engellemeler ile yasaklamalardır. Bu durumun sonucu olarak dinî mûsikîye ait birçok müzik eserinin ve zikir ritüelinin geri dönülemez bir şekilde kaybolduğu belirtilmektedir (Djumaev, 2002, s. 938). Ancak, 1991 yılında Sovyetler Birliği'nin dağılmasının ardından Orta Asya'da kurulan yeni hükümetlerin bağımsızlıklarını ilan etmeleriyle birlikte, İslâmî anlamda yoğun bir uyanış yaşanmış ve bu durum bazı değişikliklere yol açmıştır. Yaşanan bu gelişmeler, unutulmaya yüz tutan veya yasadışı olarak icrâ edilen birçok dinî mûsikî eseri ve formunun yeniden canlanmasına ortam hazırlamıştır. 21. yüzyıla gelindiğinde ise bu canlanmanın devam ettiği ve Orta Asya'da dinî mûsikînin, bölgenin manevi kültüründeki eski yerini yeniden kazanmaya yönelik işaretler gösterdiği ifade edilmektedir (Djumaev, 2002, ss. 946-947). Bu hususların, söz konusu

---

<sup>96</sup> Hankah: Dervişlerin sohbet ve zikir amacıyla toplandıkları ve kimi zaman da inzivaya çekildikleri mekânlara verilen isim (Uludağ, 1997, s. 42).



coğrafyada bulunan ve bağımsızlığını ilan eden ülkeler arasında yer almasından dolayı Özbekistan için de geçerli olduğu kolaylıkla ifade edilebilir.

Tüm bu değişiklikler Özbekistan'ı belirli yönlerden etkilemiş olsa da %93'ünün Müslüman olduğu belirtilen ülkede (*Özbekistan*, 2017), dinî ibadetlerde icrâ edilen ezân benzeri formlar dinî mûsikî açısından son derece önemlidir. Ancak cami mûsikîsi içerisinde bulunan ezân haricindeki; cuma hutbesi ve gülbankı, salât ve tesbih gibi diğer formların icrâ edilip edilmediği, ediliyorsa bu icrâların ne şekilde gerçekleştiği, bu icrâların tarihsel süreç içerisinde nasıl şekillendiği gibi hususlar tam olarak tespit edilememiştir.

Cami mûsikîsi haricinde Özbekistan'ın tasavvuf tarihi açısından incelendiğinde son derece önemli bir ülke olması tekke mûsikîsine dair icrâların var olma sebeplerindedir. Bununla birlikte güncel manada Özbekistan'da icrâ edilen birbirinden farklı birçok zikir çeşidinin olması tekke mûsikîsine ait icrâların var olduğunun kanıtı niteliğindedir. Aynı şekilde cami mûsikîsinde yer alan formlarda olduğu gibi tekke mûsikîsine dair icrâlarda müziğin ne şekilde kullanıldığı, bu kullanımın tarihsel olarak ne şekilde geliştiği ve hangi icrâlarda hangi enstrümanların kullanıldığı gibi hususları ayrıntılı olarak ortaya koyan akademik çalışmalara rastlanılmamıştır. Tüm bu nedenlerden dolayı Özbek müzik literatürü ve Özbek müzik akademisinde belirlenmiş bir sınıflandırma bulunmadığından, tam anlamıyla bir dinî mûsikî adlandırmasından bahsetmek pek mümkün görünmemektedir.<sup>97</sup> Ancak bu husus dinî mûsikî olarak tanımlanan saha içerisinde bulunan olguların Özbek halk ve klasik müziği içerisinde yer almadığı anlamına gelmemektedir. Bilhassa Orta Asya'daki

---

<sup>97</sup> Hamidulla Nurmatov ve Nasiba Yo'ldosheva tarafından kaleme alınan ve 2007 tarihinde yayımlanan *O'zbek Xalq Musiqa Ijodi* isimli kitabın 15 ve 16. sayfalarında dinî merasimlerde icrâ edilen eserler ve dinî mevzulu eserlerden bahsedilmektedir. Dinî merasimlerde icrâ edilen eserlere *Ramazon* isimindeki eser örnek gösterilmiştir ve eser notaya alınmıştır. Dinî mevzulu eserler hakkındaki bilgi ise dinî sözleri ve konuları ihtiva eden makam şarkıları ve katta ashula formundaki eserlerin varlığından bahsedilmesinden ibarettir. Kaynak, dinî içerikli müziğin sınıflandırılması açısından önemli olsa da elbette ki Özbekistan'daki dinî mûsikî birikiminin açıklanması bakımından başlı başına yeterli görülmemektedir. Söz konusu kaynak için bkz. (Nurmatov & Yo'ldosheva, 2007). Bununla birlikte Özbek halk müziği içerisindeki eserlerin incelendiği ve Ziyotova Zilola Samaraliyeva tarafından kaleme alınan *In the Spiritual and Moral Upbringing of the Younger Generation the Place of Folk Songs* isimli makalenin 953 numaralı sayfasında dinî merasim şarkıları içerisinde ayrıntıya yer verilmeden *Sadr*, *Zikr* ve *Martians* adında üç eser ismi verilmiştir. Makalenin 952 numaralı sayfasında ise mevsimsel merasim şarkıları içerisinde *Ramadan*, *Yo Ramazon* isiminde bir eser görülmektedir. Bu eserin *O'zbek Xalq Musiqa Ijodi* isimli kitapta yer alan eser olup olmadığı net olarak bilinmese de dinî bir anlama sahip olan ramazan ayını konu alan bir eser olduğu açıktır. Dolayısıyla bu eserin dinî merasim şarkıları içerisinde gösterilmemiş olması da oldukça ilgi çekicidir. Söz konusu kaynak için bkz. (Samaraliyeva, 2021, ss. 952-953). Konu hakkındaki bilgi veren başka bir makale de Muzaffar Fayzullaevich Tashpulatov tarafından yayımlanan *The Study of Uzbek Folk Music in The Study of E.E. Romanovskaya* isimli makaledir. Bu makalede ramazan bayramlarında çocuklar tarafından okunan deyişlerde Hz. Yusuf ile ilgili menkıbeler ve çeşitli dinî hikâyelerin anlatıldığından bahsedilmektedir. Aynı kaynakta güncel olarak da devam ettiği belirtilen bu geleneğin geçmişte icrâ edildiğinin aksine artık dinî ifadelerle yer vermediği ifade edilmektedir (Tashpulatov, 2022, s. 88). Bu durum yukarıda sınıflandırma anlamında belirtilen çelişkiye sebebiyet vermiş olabilir ancak bu gibi örnekler Özbek müziğinde dinî mûsikînin tam olarak kategorize edilememiş olduğunu doğrulamaktadır.

İslâmi müziğin temel form ve türlerinin en güçlü ve yoğun şekilde Özbek ve Tacik kültürlerinde bulunduğu belirtilmesi de (Djumaev, 2002, s. 935) bu durumun kanıtlarından sayılabilir.

Özbekistan'daki dinî mûsikînin varlığı ve niteliği hakkında Razia Sultanova tarafından *Türkiye'de Müzik Kültürü* isimli kitapta yayımlanan bilgi şu şekildedir:

Sovyet döneminde İslamiyet tamamen kenara itilmişti. Bu nedenle de insanlar doğal olarak kırgındılar. Ağırlıklı olarak Müslüman olan bir ülkede insanlara, İslami müziğin artık olmadığı söylenmişti.

Tabii ki var olmaya devam etti, ama geniş bir anlamda değil. Günümüzde Özbekistan'da dini müzik, kadınlar arasında ve kırsal ayinlerde yapılmaktadır.

Özbek dini müziği henüz müzikologlar tarafından sınıflandırılmamıştır. Bunun nedeni sadece politik nedenlerle değil (Müslümanlık da dâhil olmak üzere her türlü dinin uygulamasının yasaklanması sonucu) aynı zamanda müziksel doğası nedeniyle. Dinsel müzik, çalgılar olmadan yorumlanır ve bu nedenle de bu tür, yeterince ciddiye alınmamıştır. Ancak şöyle söylenir: “Dinsel müziğin bir müzik ya da normal bir şarkı yerine bir ilahi şarkı olarak kavramsallaştırması, Müslümanlığın temelini oluşturan Kuran'da da belirtildiği gibi, tüm dinsel iletişimin ilkesi olan bir İslami inancı yansıtmaktadır” (Qureshi, 1972:16). Bu ifade Orta Asya ve özellikle de Özbek dini müziği için geçerlidir. Ayinsel ve bölgeden bölgeye değişiklik gösteren Özbek müziğinin çeşitliliği ve dikkate değer zenginliği kendini oldukça farklı kılar. Örneğin, Mevlid kutlamalarıyla birlikte Allah'a ya da Peygamber'e olan bağlılığı ifade eden ilahiler, Sufi adetleriyle birlikte, hâlâ Fergana Vadisi'nde görülebilir.

Günümüz Özbekistan'ında bu tip müzik hâlâ popülerdir ve ayırt edici özelliklere sahiptir. İslami müzik geleneklerinin sadece birkaç türü (örneğin Ezân) hâlâ erkekler tarafından icrâ edilir. Ama diğer tüm türler sadece Otin-Oy adı verilen dini liderler tarafından icrâ edilen ve sadece kadınların bulunduğu dini ayinlerde vuku bulur. (R. Sultanova, 2011, s. 302)

Verilen bilgilerden anlaşıldığı üzere dinî mûsikî sahasına ait unsurların Sovyet döneminden önceleri de var olduğu anlaşılmaktadır. Bununla birlikte bu unsurların müzikologlar tarafından sınıflandırılmamış olduğu da belirtilmektedir. Sultanova, Özbekistan'da yer alan dinî mûsikî icrâlarının ve içerisindeki türlerin özellikle ayinsel törenlerde ve tasavvufi geleneklerde önemli bir yer tuttuğunu ifade etmektedir. Dinî mûsikî

formlarının hem bireysel hem de toplu biçimde; profesyonel, amatör, kadın, erkek ya da çocuklar tarafından icrâ edildiğini belirten Sultanova, Özbekistan'daki saha gözlemlerinde dinî mûsikî icrâlarının özellikle kırsal bölgelerde daha yaygın olduğunu ancak son yıllarda ulusal kültürel değerlere dönüş eğilimiyle birlikte bu geleneklerin Fergana, Hiva, Semerkand, Buhara ve Surhanderya gibi şehirlerde de yeniden canlandığını belirtmektedir (R. Sultanova, 2011, ss. 304-305).

Sultanova, Özbekistan'daki dinî mûsikî icrâları hakkında şu şekilde örnekler de vermiştir: Dinî ayinlerde yer alan şarkılar genellikle otin-oy adı verilen kadın kişiler tarafından enstrümansız olarak okunur. Bu icrâlar yavaş tempolu, tek sesli ve hüzünlü bir karaktere sahiptir. Söylenen şarkılar içeriklerine göre şiirsel ve tematik olarak farklı sınıflamalara ayrılabilir. Bunlar arasında klasik edebi formlarla yazılmış gazel, murabba, muhammas ve meşreb türleri ile Ahmet Yesevî (ö.1166) veya Uveysî gibi sufi şairlerin dizeleri yer alır. Ayrıca Arvahname, Musaname ve Kıyametname gibi ölmüş peygamberlere adanmış ağıtlar; Yesevî'nin hikmet türü şiirleri; kutsal kişilikleri ve dinî olayları anlatan anlatı şarkıları; Hazinî (ö.1923) ve Sûfi Allahyar (ö.1721) gibi şairlerin metinlerine dayanan şiirsel betimlemeler ve bazen de ritmik düz yazılar şeklinde söylenen meseller bu çerçevede değerlendirilebilir (R. Sultanova, 2011, ss. 304-305).

Bu dinî mûsikî türleri ayrıca içerdikleri anlam doğrultusunda da sınıflandırılır. Allah'a yönelik yücelten övgüler hamd olarak adlandırılırken, Hz. Muhammed ve diğer peygamberler için söylenen övgülere naat denir. Aynı zamanda dört halife ve Hz. Peygamber'in torunları Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin için yazılan mersiyeler ile tasavvufî açıdan önemli kişilere [örneğin Abdülkâdir-i Geylânî (ö.1166) Ahmet Yesevî, Bahâeddin Nakşibend (ö.1389) gibi] adanan övgü metinleri de bu gelenek içerisinde yer bulur. Şiirsel ve manevî zenginliğiyle bu metinlerin tamamı, nihayetinde Allah'a yapılan bir dua ile son bulur (R. Sultanova, 2011, ss. 304-305).

Tüm bu bilgiler ışığında dinî mûsikî anlamında net bir sınıflandırmanın var olmaması, Özbek müziğinin mevcut literatürde Türk müziğinin aksine klasik ve halk müziği olmak üzere iki ana türde ele alındığını ortaya koyar. Bilindiği üzere Türk müziği içerisinde klasik ve halk müziği türleri ile birlikte Türk din mûsikîsi de yer almaktadır. Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi'nin Türk din mûsikîsine ait derslerin verildiği ilk birimlerden biri olmasının (Meydaneri, 2024, s. 16), Türk din mûsikîsinin gerek icrâ anlamında gerekse de akademik çevrede ön plana çıkmasına sebebiyet verdiği düşünülebilir. Ancak Özbek



akademi çevresinde ne ilahiyat fakültelerinde ne de müzik eğitimi veren resmî kurumlarda halihazırda böyle bir durumun söz konusu olmadığı görülmektedir.

Özbekistan’da yukarıda da belirtildiği üzere müzik bağlamında icrâ edilen ve dinî mûsikî içerisinde yer aldığı belirtilebilecek birçok örnek bulunmaktadır. Bu örnekler içerisinde Özbekistan’da günlük dinî yaşamda sıklıkla; ezân,<sup>98</sup> mevlid, Kur’ân-ı Kerîm tilaveti ve zikirler gibi dinî mûsikîye ait unsurların icrası gerçekleştirilmektedir (*Ritual songs*, t.y.). Buhara’da 20. yüzyıl içerisinde icrâ edilen lirik ve melodik özelliklere sahip ezânların oldukça geniş bir popülerliğe sahip olduğu belirtilmektedir (Djumaev, 2002, s. 939). Aynı şekilde 20. yüzyılda zarafeti ve naifliğinden dolayı örnek olarak gösterilen Buhara tarzı Kur’ân-ı Kerîm tilavetinin Orta Asya ve Kazakistan’ın bozkır çevrelerinde yaygınlaştığı ifade edilmektedir (Djumaev, 2002, s. 940).<sup>99</sup> Bu örnekler, cami mûsikîsine ait icrâların Özbekistan’daki önemini ortaya koyar niteliktedir. Cami mûsikîsi haricinde dinî mûsikî içerisinde yer alan tekke mûsikîsi icrâları ve formları, Özbek müziği özelinde ayrıca değerlendirilmelidir.

Özbek klasik müziği içerisinde son derece önemli bir yeri haiz olan şeşmakamın güfte açısından incelendiği takdirde ilâhi aşk başta olmak üzere insanlara öğüt veren ve güzelliği anlatmaya çalışan edebî eserleri içeren bir yapıda olduğu görülmektedir. Esasen şeşmakam da ilâhi aşkı anlatan tasavvuf şiiirlerinden esinlenen sözlere sahip zarif bir müzik türü olarak tanımlanmaktadır (“Şeşmakam”, 2024). Doğu’nun klasik şairleri tarafından kaleme alınmış sufîyane şiiirlerin (“Music of Uzbekistan”, 2024) güfte olarak kullanıldığı şeşmakamın güncel manada Özbek müziği literatüründe Özbek klasik müziği içerisinde değerlendirildiğinin unutulmaması gerekir. Bununla birlikte sadece romantik, didaktik ve dinî gazellerin yer aldığı şeşmakam (“Shashmaqom”, 2024) için olmamakla birlikte Özbek klasik müziğinde yer alan katta ashula gibi formların güftelerinde de tasavvufî ve didaktik öğeler bulunduğu bilinmektedir. Bu gibi hususlardan dolayı dinî mûsikîye ait öğelerin Özbek müziği içerisinde sadece şeşmakam içinde değil aynı zamanda Özbek klasik müziği

---

<sup>98</sup> Kaynaklar, Orta Asya’da namaza çağrı anlamına gelen bâng-i namaz olarak da isimlendirilen (Djumaev, 2002, s. 938) ezânın icrâsının 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başında Buhara’da şu şekilde icrâ edildiğini aktarmaktadır: Buhara’da her ezân vaktinde öncelikle Buhara emirinin müezzini ezân okumaya başlamaktadır. Hemen ardından şehirde bu sesi duyan diğer müezzinler de kendi icrâlarına başlamaktadır. Kaynaklar emirin müezzininin sesinin beş millik bir mesafeden duyulabildiğini belirtmektedir. Ezân ile ilgili bunların haricinde Orta Asya şehirlerinin tamamının ezân icrâsı anlamında kendi yerel geleneklerinin olduğu da ayrıca ifade edilmektedir (Djumaev, 2002, s. 939).

<sup>99</sup> Orta Asya’nın genelinde Kur’ân-ı Kerîm tilaveti, yerel ve uluslararası icrâ üslupları ile icrâ edilmekteydi. Uluslararası icrâ tarzı genellikle doğrudan Arap klasik makam geleneğini temel alırken yerel icrâ üslupları yerel halk şarkılarını temel almakta ve melodik olarak bu halk şarkılarını yansıtmaktaydı. Bu icrâ üslubu uluslararası üsluba göre melodik olarak oldukça sadeydi (Djumaev, 2002, s. 940).

içerisindeki diğer formlarda da yer aldığı belirtilebilir. Tüm bu bilgilerden yola çıkılarak da ayrıca tasavvufi geleneğin öğretilerinin, Doğu'nun klasik müziğinin oluşmasında büyük bir etken sahibi olduğu da ifade edilmektedir (Nazarov, 2022).

Bu konu hakkında ve Özbek müziğindeki dinî mûsikî oluşumu hakkında verilebilecek en önemli örneklerden birisi, bir Özbek müziği icrâcısı olan Rasulkârî Mamadaliyev ve onun icrâ ettiği dinî mûsikî eserleridir. Bu eserlerden birisi olan *Na'ni Rosululloh* isimli eserin güftesi, mutasavvıf ve şair Mevlâna Ziyaüddin Han Katta Hocaoğlu Hazinî Töre Hokandî'ye<sup>100</sup> aittir. Rasulkârî Mamadaliyev'in irticali olarak icrâ ettiği bu eserin güftesi ise Yığın (2011) tarafından gerçekleştirilen transkripsiyon ile şu şekilde verilmiştir:

Nazar sâl âsî ümmätgä, tasadduq, Yâ Rasulullâh!  
Hämişä kârî gäflätgä, tasadduq, Yâ Rasulullâh!  
Mäni başlang hidâyätgä, tasadduq, Yâ Rasulullâh!  
Oşäl maşşärda cännätgä, tasadduq, Yâ Rasulullâh!  
Sâling däryâ-i rahmätgä, tasadduq, Yâ Rasulullâh!

Yığılsä ävväl u âhir oşäl sahrâ-i maşşärgä,  
Halâyıq ergäşurlär bärçäsi Hädî-yu rahbargä,  
Tärahhum qıl, oşäl saat bizingdek âsî, muztarga,  
Bârumiz bärçä taşna, su tiläb sâkî-yi Kävsärgä,  
Berar ähl-i saädätgä, tasadduq, Yâ Rasulullâh!

Hüdä qâzi bolıb, tângla günâhımnı hisâb etgäy,  
“Hämä bändäm mäni qâşimga kelsun!” – deb, hitâb etgäy,

<sup>100</sup> Çağatay Edebiyatı'nın son klasik şairi ve son sufi şairi olan Hazinî, şairliğinin yanı sıra düğün ve toplantılarda icrâ ettiği ilâhiler ile de ön plana çıkan bir sanatçıydı (N. Hasan, 2018, s. 282). Hazinî'nin birçok şiiri daha sonraları ashula veya katta ashula gibi formlarda bestelenen eserlerde güfte olarak kullanılmıştır (Park, 2014, s. 119). Hazinî'nin hayatı ve eserleri hakkında daha detaylı bilgi için bkz. (Yığın, 2011).

Muḥämmädgä kimikim ümmät ermasdur, äzâb etgäy,

Oşäl künni kişikim oyläsä, dâim savâb etgäy,

Yetar ümmät Şäfâatgä tasadduḡ, Yâ Rasulullâḡ!

Lâḡaddin bâş kötârgända ḡämä: “Vâ ḡäs-rätâ!” – derlär,

Ḳıyâmät şiddatidinkim ḡämä: “Vâvâylätâ!” – derlär,

Ḥämä ümmätläring yıḡlâb yänä: “Yâ Mustafâ!” – derlär,

Muḥämmäd sacdaga bâşın ḡoyıb: “Vâ ümmätâ!” – derlär,

Ḳâlor ümmät ḡıcälätgä, tasadduḡ, Yâ Rasulullâḡ!

Târâzugä sâlor a‘mâl älini ol ḡıyâmätga,

Günâḡıdın savâbı köp isa, älbätdä râḡatda,

Baḡışt içrâ kirâr ḡûr u ḡusur birlän färâḡatda,

Ḥazinî – âsî ümmät, saḡlagil ḡıfz u ḡımâyätdä,

Ḳılay cânımın Ḥâzrätgä, tasadduḡ, Yâ Rasulullâḡ! (ss. 239-240)

Özbekçe olan bu metnin Türkiye Türkçesi şekli yine Yıḡın (2011) tarafından şu şekilde çevrilmiştir:<sup>101</sup>

*Ya Rasulallah bu asi ümmetine bir bakışını sadaka olarak ver,*

*Her zaman işleri gaflet olanlara, merhamet et, Ya Rasulallah,*

*Beni hidayete ulaştırın, Ya Rasulallah,*

*O mahşer gününde (de bana) cenneti ihsan edin, Ya Rasulallah,*

*Beni rahmet deryasına salın, Ya Rasulallah,*

---

<sup>101</sup> Musa Yıḡın tarafından hazırlanan yüksek lisans tezinde yer alan şiirin Türkiye Türkçesi'ne çevrilen kısmında tercümeden kaynaklı olabilecek birtakım eksiklikler görülmektedir. Çeviri, yüksek lisans tezinden direkt olarak alınmayarak söz konusu eksikliklerin düzeltilmesi suretiyle bu çalışmaya eklenmiştir.

*(Her şeyin, bütün yapılanların) öncesi ve sonrası mahşer gününde (önümüze) yığılsa,*  
*Yaratılmış olanların hepsi Huda'nın rehberine (yazdıklarına) tabi olurlar, itaat ederler,*  
*Bu saatte bizim gibi asi ve çaresiz kullarına merhamet eyle,*  
*Hepimiz varıp susamış bir şekilde Kevser dağıtandan su isteyip,*  
*Saadet ehline sadakasını (şefaatin, merhametini) verir, Ya Rasulallah.*

*Huda, günü gelince bütün günahlarımı hesap edecek.*  
*"Bütün kullarım benim huzuruma gelsin!" diye hitap edecek.*  
*Hz. Muhammed'e ümmet olmayanlara azap edecek,*  
*O günü düşünen kişilere daima sevap verecek,*  
*Ümmetini şefaate ulaştır, şefaatin sadaka ver Ya Rasulallah.*

*Mezarın içine başlarını koyduklarında cümlesi: "Vahasreta!" (ah bize yazıklar olsun) derler,*

*Kıyamet şiddetinden cümle (insanlar): "Vaveyla!" (eyvah yazık diye feryad) derler,*

*Bütün ümmetlerin yine ağlayıp: "Ya Mustafa!" derler,*

*Muhammet (Hazretleri) secdeye başını koyup: "Va ümmeta! (vah ümmetim) derler,*

*Ümmet çukurlar içinde kalır, sen merhamet eyle, Ya Rasulallah.*

*O kıyamet gününde o amel elini teraziye koyar,*

*Sevabı günahından çok ise elbette rahatta,*

*Cennet içine girer huri ve yiyeceklerden feragat ile (vazgeçip),*

*Hazini asi ümmet(tendir) sen (beni) sakla, muhafaza ve himaye eyle,*

*Canımı sadaka olarak (sen) hazrete vereyim, Ya Rasulallah. (ss. 239-241)*

Güfteden de açıkça anlaşılabilirdi üzere Rasulkârî Mamadaliyev tarafından icrâ edilen bu eser her ne kadar güncel manada Özbek klasik müziği içerisinde yer alan formlardan olan katta ashula formu içerisinde sayılsa da görüldüğü üzere bir dinî mûsikî örneği niteliğindedir. Özbek müziği içerisinde yer alan eserler güfte anlamında incelendiği takdirde buna benzer birçok örnek ile karşılaşılacağı açıktır.

Klasik müzik haricinde Özbek halk müziği içerisinde bulunan pek çok eserde de dinî mûsikî ile ilişkilendirilebilecek unsurlara rastlanmaktadır. Özellikle aşkı konu alan koşuk formundaki bazı halk müziği eserlerinde bu unsurlar oldukça fazladır. Rahmon Ernazarov, hazırlamış olduğu yüksek lisans tezinde bu konuyu şu şekilde açıklamaktadır:

Aşk konulu şarkıları incelerken iki türlü aşkın var olduğu ortaya çıkar. Birincisi dünyevi aşktır, ikincisi ise uhrevî aşktır. Dünyevi aşk iki kişinin birbirini beğenmesi ve birbirini sevmesiyle gözlerinin hiç kimseyi görmemesidir. Uhrevî aşk ise daha kapsamlı daha ilahi olan bir aşktır; Allah aşkıdır. Şarkıların incelenmesinden anlaşılıyor ki aşk denilince sadece sevgili anlamında düşünmemek gerekir. Aşk değer vermedir, sahip olmadır, kıymet bilmedir. Sevgilerin en kutsalının aşk olduğu ortaya çıkar. (Ernazarov, 2020, s. 174)

Görüldüğü üzere bu çalışmada Özbek halk müziği içerisinde yer alan eserlerin içerisinde de klasik müzik eserlerinde olduğu gibi tasavvufî manada bir Allah aşkının varlığından söz edilmektedir.<sup>102</sup>

Özbek sözlü halk müziği ve Özbek sözlü klasik müziği haricinde Özbek müziğinde içerisinde güfte barındırmayan ve dolayısıyla dinî ifadeler içermeyen enstrümental eserler

---

<sup>102</sup> Söz konusu çalışma içerisinde yer alan eserler güftelerine göre bir sınıflandırmaya tabi tutulmuştur. Sınıflandırma içerisinde aşk konulu şarkılar bulunmaktadır. Bu aşk konulu şarkılarda yukarıda belirtildiği gibi dünyevi ve uhrevî anlamdaki aşk kavramı bulunmaktadır. Ancak çalışmada aşk konulu güftelerin yanı sıra ana vatan konulu ve dünya konulu güfteler de mevcuttur. Aşk konulu güftelerde görüldüğü üzere aşktan farklı konuları ele alan ve farklı sınıflandırmalara tabi tutulan diğer eserlerde de güfte içerisinde dinî mûsikî açısından önemli olan Allah ve tanrı gibi kelimeler mevcuttur. Güfte içerisinde bu tür kelimelerin kullanılışının dua etmek, yakarmak ve teslimiyeti ifade etmek gibi birçok amaca sahip olduğu da göz önündedir. Dolayısıyla bu eserlerde dinî içeriğe sahip olan birçok güfte olduğu belirtilebilir. Söz konusu çalışmada yer alan sınıflandırmalar içerisinde dinî mûsikî ile ilgili bir sınıflandırma bulunmamaktadır. Çalışma için bkz. (Ernazarov, 2020).

bulunmaktadır. Bunlardan birisi de Özbek müziğindeki ünlü eserlerden olan *Cho'li Iroq* isimli eserdir. Klasik eserlerden sayılan *Cho'li Iroq* oldukça hüzünlü bir melodiye sahiptir ve derin bir felsefi anlamı ihtiva etmektedir (“Cho‘li iroq”, 2022). Bu derin ve felsefi anlam, direkt olarak hac ibadetinin yerine getirilmesi amacıyla Irak’ın uçsuz bucaksız çöllerinin katedilmesi, bu çöllerdeki zorlu imtihanları ve nihayetinde elde edilen manevi yükselişi ifade eden bir metafor olarak değerlendirilmektedir. Doira enstrümanının ritim saz olarak kullanıldığı bu eserde icrâ edilen ritmin bir kervanın hareketlerini temsil etmesi ve bu esnada ney veya sato gibi enstrümanlarla icrâ edilen hüzünlü melodinin dinleyicide sonsuz bir çölde ilerliyor hissini vermesi (Akbarovich, 2018, s. 116) gibi unsurlar da sanatsal açıdan önem arz etmekte ve söz konusu metaforu destekler niteliktedir. Felsefi anlamda küçük alemden büyük aleme yolculuğu anlatmaya çalıştığı ifade edilen bu eserin yazılı bir kaynağa göre müzikal açıdan oldukça üst mertebede bulunan Mevlânâ Ali Şah (Mavlonô Ali Shoh) (ö.?)<sup>103</sup> adında bir mûsikîşinas tarafından hac yolculuğu esnasında Irak çöllerinde bestelendiği ifade edilmektedir (Mo’jiziy, 2010, akt., Akbarovich, 2018, s. 117). Geçmişte birçok usta tarafından icrâ edilen bu eser oldukça popülerdir ve eserin melodisinden hareketle birçok yeni eser de bestelenmiştir (Akbarovich, 2018, s. 117). Sonuç olarak içerisinde söz bulundurmeyen bir eserin bile felsefi anlamda da olsa din ile bağdaştırılabilir olması da son derece dikkat çekicidir.

Özbek müziği içerisinde icrâ anlamında en yüksek seviyeye ulaşmış sanatçılar için kullanılan hafız kelimesi de sembolik anlamda din ile bağdaştırılabilir seviyededir. Bilindiği üzere hafız kelimesi dinî literatürde Kur’ân-ı Kerîm’i ezberlemiş kimse için kullanılan Arapça bir kelimedir. Özbek kaynaklar, geçmişte yaşamış hafız olarak isimlendirilen sanatçıların İslâmi bilgi ve şiirsel beceri anlamında üst seviyede olmasını, hafızların seslendirdikleri eserlerin çok etkileyici ve büyüleyici olması ile ilişkilendirmektedir. Bu sayede de üst seviye sanatçılara hafız ünvanının verilmesi oldukça doğal karşılanmaktadır (B. M. Ibrakhimovich, 2021, s. 128). Aynı şekilde Orta Asya’da son derece önemli bir yere sahip olduğu belirtilen Kur’ân-ı Kerîm tilavetini gerçekleştiren kişilere de kârî (qori) veya hafız (hafız) ismi verilmekteydi. Bir meslek olarak kabul gören Kur’ân okuyuculuğu, müzik ile çok yakından bağlantılıydı. Birçok seçkin profesyonel Özbek şarkıcı, sanat hayatlarına Kur’ân-ı Kerîm öğrenimi ile başlamıştır. Bu duruma örnek olarak Sovyet döneminin seçkin

---

<sup>103</sup> Doğum tarihi kesin olarak bilinmeyen Mevlânâ Ali Şah, *Aslul-Vasl* isimli bir kitabın yazarıdır ve Ali Şîr Nevâyî, bu kitabı müzik alanında kendi yüzyılımın en iyi kitabı olarak değerlendirmektedir (Ahmadovich & Bafœva, 2024, s. 70). Bu durum Mevlânâ Ali Şah isimli mûsikîşinasın kendi dönemindeki üstün vaziyetini ortaya koymaktadır.

şarkıcılarından olan Özbek Muhittin Kârîyakubov (Muhitdin Qoriyoqubov) (ö.1957) gösterilebilir (Djumaev, 2002, s. 939). Bu gerçeklikler, İslâmî bir ifade olan hafız ibaresinin doğrudan Özbek müziği içerisinde kendisine yer bulmasıyla sonuçlanmıştır.

Özbekistan’da dinî mûsikîye dair icrâların ramazan ayı gibi dinî anlamda önemli olan zamanlarda<sup>104</sup> oldukça rağbet gördüğü görülmektedir. Müzik ve diğer eğlence biçimlerinin vazgeçilmez olduğu ramazan ayının gelişi, Buhara’da emirin askeri orkestrası olan nakkârehâne<sup>105</sup> tarafından çalınan müzikle ilan edilirdi. Diğer şehirlerde özel geceler için kurulmuş pazar alanlarında müzisyenler, şarkıcılar ve dinî hikâyeye anlatıcıları tarafından performanslar ve gösteriler düzenlenmekteydi. Bunların yanı sıra şehir sakinleri oruçlarını açtıktan sonra çeşitli hankah ve türbelerde toplanarak bu mekanlarda<sup>106</sup> dinlenir, konuşur, yemek yer ve çeşitli popüler eğlence türlerini izlerdi (Djumaev, 2002, s. 940).

Ramazan boyunca icrâ edilen naatlar, Hz. Peygamber’in hayatını anlatan ve yaptıklarını öven bir formdur. Bu formda yer alan metinler, usta şairlerin kaleme aldıkları şiirlerden ve çeşitli halk şarkılarındaki cümlelerden oluşmaktaydı. Ramazan ayında icrâ edilen bir başka form da ramazanın gelişini karşılayan selamlama şarkılarıydı.<sup>107</sup> Bu şarkıları icrâ eden kişiler de genellikle komşuların evlerinin önünden geçen çocuklar ve gençlerdi. Şarkıların metinleri genellikle ramazanın bereketinin insanlara mutluluk ve huzur getirmesini dileyen biçimdeydi (Djumaev, 2002, ss. 940-941). Bu şarkıların haricinde özellikle Fergana Vadisi’nin doğu bölgesinde kadınlar, ramazan ayında Rabbim veya tanrım anlamlarına gelen *Rabbimmân* ismindeki şarkıları da söylemekteydiler. Bu şarkıların güfteleri de İslâm’ın halktan esinlenen bir temsilini göstermektedir (Djumaev, 2002, s. 941).

Ramazan Bayramı’nda da ramazan ayı içerisinde olduğu gibi müzik ve eğlenceye rastlanılmaktaydı. Üç gün süren bu bayramda mahallelerde ziyafetler düzenlenir ve

---

<sup>104</sup> Her ne kadar hakkında ramazan ayı gibi detaylı bilgilere rastlanılmamış olsa da Orta Asya’da Kurban Bayramı’nda da müzik ve diğer sanat dallarının oldukça popüler olduğu bilinmektedir (Djumaev, 2002, s. 942).

<sup>105</sup> Nakkârehâne: Türk ve İslâm devletlerinin teşkilâtlarında yer alan bando takımlarından biridir. Bu bando takımları, barışta ve savaşta görev yapardı ve icrâ ettikleri göreve nevbet vurma denilmekteydi (Özcan, 2003, s. 545). Görüldüğü üzere aynı terim Özbekistan için de geçerliliğini korumuştur.

<sup>106</sup> Bu mekanlara örnek olarak Taşkent sakinleri arasında oldukça popüler olan ve şehrin eteklerinde gölgeli bir bahçede bulunan Yeseviyye tarikatının takipçisi Şeyh Zengi Ata’nın (ö.1258) hankah ve türbesi gösterilebilir. Buhara ve çevresinden gelen insanlar da farklı günlerde kadın ve erkekli gruplar halinde Bahâeddin Nakşibend’in şehrin kenarında bulunan türbesini ziyaret ederlerdi. O dönem oldukça ünlü olan şarkıcılar, Baba Rahim Meşreb ve Ahmed Yesevî gibi tasavvuf şairlerinin eserlerini müzikal bir biçimde bu türbede insanların karşısında icrâ etmekteydi (Djumaev, 2002, s. 940).

<sup>107</sup> Orta Asya ülkelerinde başlıkları her zaman ramazan kelimesini içeren bu selamlama şarkılarının her ülke için birbirinden farklı örnekleri bulunmaktaydı. Örnek olarak Özbekler *Iya Ramazan*, Kazaklar *Jarapazan*, Kırgızlar ve Karakalpaklar *Zharamazan* ve Türkmenler de *Yaremezan* ismindeki şarkıları söylerlerdi (Djumaev, 2002, s. 941).

mollalara hediyeler verilirdi. Bu ziyafetlerde sözlü ve enstrümantal eserleri icrâ edilirdi. Aynı zamanda başça (bacha) adı verilen erkek dansçılar, maskarabaz (maskharabozi) adı verilen palyaçolar, akrobatlar ve kukla oynatıcıları bu ziyafetlerde boy göstermekteydi. Bu eğlenceler haricinde birbirinden farklı sufi tarikatların temsilcileri, gezgin dervişler ve dinî hikâye anlatıcıları çeşitli şarkılar okuyup zikir ritüelleri gerçekleştirmekteydi (Djumaev, 2002, s. 942).

Dinî mûsikî, Özbekistan'daki çeşitli sufi tarikatlar tarafından son derece etkin bir şekilde kullanılmaktaydı. 20. yüzyılın başlangıcında her tarikat kolu, Özbekistan'ın farklı bölgelerinde kendi nüfus yoğunluğuna sahipti. Bu yoğunluk genel itibariyle Harezm'de Kübreviyye, Buhara-Semerkant bölgesinde Nakşibendiyye ve Taşkent-Fergana bölgesinde de Yeseviyye ve Kâdiriyye tarikatlarının çoğunlukta olacağı şekilde dağılmıştı. Söz konusu tarikatlar haricinde Buhara'da bulunan Yâzdahum tarikatı<sup>108</sup> gibi küçük sufi gruplar da bulunmaktaydı. Tüm bu tarikatların birçok yerde kalender adı verilen gezgin derviş grupları vardı (Djumaev, 2002, ss. 942-943). Ayrıca bağımsız bir sufi grup olan Kalenderiyye<sup>109</sup> tarikatına mensup kalenderler, şehirlerin mahalle ve çarşılarında dolaşır, sadaka ister ve bazen de safoil eşliğinde dualar edip şarkılar söylerlerdi. Bu şarkıların güfteleri de tasavvuf şairlerinin şiirlerinden oluşmaktaydı (Djumaev, 2002, s. 945).

Kalenderler haricinde müziği kullanan bir diğer grup da meddah olarak isimlendirilen kişilerdi. Bu dinî destan ve tarih anlatıcıları bir nevi halk vaizi olarak görev yapmaktaydı. Meddahlar, müzisyenler ve gezgin dervişler ile yakın bir temas halindeydiler ve onlarla birlikte halk içerisinde aynı sınıfta yer almaktaydılar. Meddahların anlatım dağarcıklarında başlıca; tarihî destanlar, hikâyeler, dinî öğütler ve efsaneler bulunmaktaydı. Müziği iyi şekilde bilen meddahlar, çeşitli şarkılar ve ilâhiler bilmekle beraber bu yetilerini insanları İslâm'a ısındırmak için kullanmaktalardı. Bu şarkıların güfteleri de kalenderlerin icrâ ettiği şarkıların güfteleri gibi tasavvuf şairlerinin şiirlerinden oluşmaktaydı. Meddahlar, özellikle dinî bayramlarda çok daha aktif olmaktalardı (Djumaev, 2002, s. 945).

Tüm bu sufi grup ve tarikatlar kendi zikir ritüellerinde müziği etkin bir şekilde kullanmaktaydı. Özbekistan'ın bazı bölgeleri ve Orta Asya'nın diğer bölgelerinde tarikatlar,

---

<sup>108</sup> Yâzdahum Tarikatı: İsmi Farsça on bir anlamına gelen yâzdahum kelimesinden almaktadır. Tarikat, Kâdiriyye tarikatına ismini veren Abdülkâdir-i Geylânî'nin rebûlâhir ayının 11. gününde hayatını kaybetmesinden ötürü bu şekilde isimlendirilmiştir. Yâzdahum tarikatı, Çiştîyye-Nizâmîyye tarikatından doğmuştur ve aynı zamanda 19. yüzyıl başında Orta Asya'da yayılmadan önce Kâdiriyye tarikatından etkilenmiştir (Zarcone, 2002, s. 57).

<sup>109</sup> Kalenderiyye: Sade ve gösterişsiz bir hayat tarzını benimseyen tasavvufî grupların genel adı (Azamat, 2001b, s. 253).



müziği zikir ritüelleri haricinde cenaze törenlerinde (Tacikistan'ın dağlık bölgeleri ve Semerkant) ve hatta eğlence amaçlı gerçekleştirdikleri danslarda (Batı Türkmenistan'da bulunan Türkmenler arasında) kullanmışlardır (Djumaev, 2002, s. 943).

Zikir ritüelleri her tarıkata göre hafî ve cehrî olarak farklı şekillerde icrâ edilmekteydi. Hafî zikir genellikle sessiz veya çok kısık ses ile icrâ edilirken cehrî zikir yüksek sesli bir biçimde icrâ edilmekteydi. Cehrî zikirlerde yüksek sesle şarkılar söylenmekte, yüksek sesle şiirler okunmakta ve hatta çeşitli danslar edilmekteydi. Bu zikirlerde genellikle doira ve nadiren de olsa safoil kullanılmaktaydı. Cehrî zikir geleneksel olarak Harezmi'de bulunan Kübreviyye ve Buhara'da bulunan Yâzdahum tarikatları tarafından uygulanmıştır. 19. ve 20. yüzyılın başlarında Orta Asya'da bulunan birçok tarikat bu zikir türünü benimsemiştir (Djumaev, 2002, s. 943).<sup>110</sup>

Özbek müziğindeki formlar hakkında bilgi verilen bölümde de ifade edildiği üzere tarikatlar tarafından uygulanan zikirler, katta ashula ve özellikle sözleri dinî içerikli olan suvora gibi Özbek müziğinde yer alan çeşitli formlar ile ilişkilidir.<sup>111</sup> Bunlardan birisi yakkakhânlık olarak bilinir ve anlam olarak bireysel şarkı manasındadır. Zikrin bir parçası olan yakkakhânlık, genellikle zikir ritüelinin ana bölümleri arasındaki aralarda veya zikrin döngüsünün tamamlanmasının ardından katılımcıların dinlendiği sırada icrâ edilmekteydi. Zaman içerisinde yakkakhânlık, zikir ritüellerinden ayrılarak bağımsız bir şarkı söyleme pratiğine dönüşmüştür (Djumaev, 2002, s. 944). Dinî mûsikî içerisinde yer alan diğer formlara örnek olarak hankahlarda icrâ edilen hânakay (khânakâi) isimindeki eserler de ayrıca gösterilebilir (Djumaev, 2002, s. 945).<sup>112</sup>

Tarikatların icrâ ettikleri zikir ritüelleri sadece hankahlarda değil aynı zamanda türbelerde, camilerde ve açık alanlarda da gerçekleştirilmekteydi. Bu zikirler erkekler ve kadınlar tarafından ayrı ayrı gerçekleştirilmekteydi. Kadınların zikir ritüeli, işhan-bibi

---

<sup>110</sup> Bu tarikatların en büyüklerinden biri olan Nakşibendiyye, hafî ve cehrî zikir ritüellerini uygulamaktayken bir diğer büyük tarikat olan Yeseviyye de cehrî zikir ritüellerini uygulamaktaydı. Uygulanan ritüeldeki yüksek sesin hırıltılı bir duyuma sahip olmasından dolayı bu zikir ritüellerine testere zikri ismi de verilmiştir (Djumaev, 2002, s. 943). Söz konusu ritüelin müzikal niteliği hakkında kısa bilgilendirme için bkz. (Djumaev, 2002, ss. 943-944).

<sup>111</sup> Yukarıda da ifade edildiği üzere katta ashula, suvora ve diğer formların güfteleri dinî içerikli iken Sovyet döneminde bu güfteler büyük çoğunlukla seküler ve dünyevi sözler ile değiştirilmiştir. Ancak Sovyet dönemi sonrası Özbekistan'daki sanatçılar, eski dinî metinleri restore etme gayreti içerisindeydiler (Djumaev, 2002, s. 945).

<sup>112</sup> Bir form olmasının haricinde hânakay, geleneksel Özbek şarkı söyleme geleneğinde bir tarz olarak da ele alınmaktadır (Boriyeva vd., 2024, s. 952).

(ishan-bibi) olarak adlandırılan manevi kadın liderler tarafından yönetilmekteydi (Djumaev, 2002, s. 943).<sup>113</sup>

Müzik, bu coğrafyada sadece Ehl-i sünnet içerisinde bulunan tarikatlar tarafından değil aynı zamanda Şîa içerisinde de kullanılmaktaydı. Özellikle muharrem ayının ilk on gününde Hz. Ali (ö.661), Hz. Hasan (ö.669) ve Hz. Hüseyin'i (ö.680) anmak amacıyla gerçekleştirilen yas törenlerinde özel bir zikir şekliyle birlikte çeşitli dinî ritüeller uygulanmakta ve şarkılar okunmaktaydı. Hz. Hüseyin için yakılan ağıtlar ve taziye (taziyah) adı verilen özel bir dinî tiyatro türü de Sovyet öncesi dönemde Buhara'da İranlıların yaşadığı birçok bölgede hüseynihâne (husaynixâna) adı verilen Şîî ibadethanelerinde yapılmaktaydı. Bu törenlere kadınlar ve erkekler ayrı ayrı katılırlardı ve Sünnî Buharalılar da Şîîler tarafından düzenlenen bu yıllık yas törenlerine katılırlardı (Djumaev, 2002, s. 942).

Güncel akademik literatürde çok sık rastlanılmamış olsa da dinî mûsikînin Özbekistan'daki müzik kültürü içerisinde son derece önemli bir yer kapladığı aşikârdır. Yukarıda da belirtildiği üzere Özbekistan'da icrâ edilmekte olan dinî mûsikîye ait formlar arasında; ezân, Kur'ân-ı Kerîm tilaveti ve mevlidler bulunmaktadır. Söz konusu formlar arasında yer alan mevlid icrâlarının gerek kültürel gerekse de müzikal anlamda oldukça önemli olduğu bilinmektedir. Özbekistan'da güncel anlamda müzikal olarak icrâ edilen ve mevcut akademik literatürde müzikal icrâ bakımından incelenmeyen mevlidlerden birisi de Berzencî Mevlidi'dir.

---

<sup>113</sup> Özbekistan'da kadınların kendilerine ait farklı dinî mûsikî uygulamaları bulunmaktaydı. Bu uygulamalar hakkında bilgi almak için bkz. (Djumaev, 2002, ss. 945-946).

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3. ÖZBEKİSTAN'DA MEVLİD GELENEĞİ

İslâm'ın etkili olduğu coğrafyalarda tarihsel süreç içerisinde birçok mevlid metni yazıldığı ve bu metinlerin gerek yazıyla gerekse de icrâ vesilesiyle sonraki kuşaklara aktarıldığı bilinmektedir. Mevlidin icrâ edildiği bu coğrafyalar arasında Özbekistan da bulunmaktadır.

Bilindiği üzere Hz. Peygamber'in doğumuyla ilgili kutlama ve törenler, belli bir dönemden sonra hemen hemen tüm İslâm ülkelerinde dinî ve sosyal hayatın önemli bir parçası haline gelmiş, yöneticilerin gözünde dinî değerleri yansıtan bir ritüel olarak görülmeye başlanmıştır (M. G. Q. Abdullayeva, 2023, s. 105). Müslüman toplumlarda rebülevvel ayı içerisinde kutlanan mevlid törenleri (Günay, 2007, s. 501) Özbek halkı tarafından da diğer Müslüman toplumlarda olduğu üzere rebülevvel ayı içerisinde gerçekleştirilmektedir (Kurbanova, 2021, s. 1434).<sup>114</sup> Özbek kaynaklarda mevlid, genel İslâm tarihi kaynaklarında yer alan şekliyle gelişim göstermiştir. Her ne kadar bu gelişim Anadolu, Arap Yarımadası ve Kuzey Afrika'yı içerisine alan bir coğrafyada mevlid kutlamalarının yaygınlık kazanmasıyla ilerleme gösterse de Azerbaycan ve Orta Asya'da mevlidin çok geç ortaya çıktığını belirten kaynaklar da mevcuttur (Çetinkaya, 2019, s. 11). Dolayısıyla Orta Asya'da mevlid kutlamalarının tarihine dair kaynaklarda herhangi bir bilgiye rastlanmadığı ifade edilmektedir (Çayan, 2015, akt., Çetinkaya, 2019, s. 11).<sup>115</sup>

Mevlid törenleri Özbekistan'da millî örf ve adetler doğrultusunda kendine özgü bir gelenek ve düzen içerisinde gerçekleşmektedir. Ülkenin farklı bölgelerinde farklı şekillerde icrâ edilen bu törenler, katılımcıların karşılanmasıyla başlar ve daha sonra Hz. Peygamber'i anlatan mevlid kitaplarının okunması ve onu öven ilâhilerin, kasidelerin ve salavâtların okunmasıyla devam eder (Kurbanova, 2021, s. 1435). Tasavvufi tarikatların etkin olarak rol

---

<sup>114</sup> Özbekistan'da rebülevvel ayı aynı zamanda mavlud veya mavlid olarak da isimlendirilmektedir (Sayfulloh, 2023, s. 146).

<sup>115</sup> Mevlid kutlamalarının Özbekistan'da eskiden beri kutlanıldığını ifade eden Özbekistan Müslümanları Diyanet İşleri Eski Müftüsü Osmanhan Alimov (ö.2021) gibi kişilerin de olduğu ifade edilmelidir (Barzanci, 2016, ss. 5-6, akt., Sayfulloh, 2023, s. 146). Ancak metin içerisinde de belirtildiği üzere gerçekleştirilen kaynak taramalarında mevlid kutlamalarının tarihi sürecine ilişkin çok detaylı bilgilere rastlanılamamıştır.

oynadığı Orta Asya'daki ve ülkelerden olan Özbekistan'daki mevlid törenlerinde icrâ edilen şarkılar, naatlar gibi Hz. Peygamber'in hayatını ve hayattayken gerçekleştirdiklerini anlatmaktadır. Bu şarkılar genellikle kısa ve basit melodik cümlelerden ibarettir (Djumaev, 2002, s. 942). Törende okunan mevlid kitabı farklı bir dilde ise tercüme edilmek suretiyle eserin anlatmak istediği mesaj dinleyiciye aktarılır. Törenin devamında ise Kur'ân-ı Kerîm okunur ve ardından sadaka verilir (Kurbanova, 2021, s. 1435). Söz konusu mevlid merasimlerinin Özbekistan'da güncel olarak ne zaman ve ne şekilde gerçekleştiği şu şekilde aktarılmaktadır:

Rebiyülevvel ayı gelir gelmez mevlithanlık merasimleri başlar. Her şeyden önce, rebiyülevvel ayının ilk on gününde camilerde mevlit okunur. Daha sonra mevlithanlık ay boyunca ve hatta yıl boyunca devam eder. Mevlit okutan, buna niyetlenen aileler, olabildiği kadar daha çok insanı evlerine davet eder ve mevlit merasimi gerçekleştirilir. Merasime kimi aileler on, kimi yirmi ya da elli kişiyi davet eder. Bunun için öncelikle mevlit sofrası için çeşitli yiyecekler, şerbet ve tatlılar satın alınır. Misafirler için çeşitli yemekler ve hediyeler hazırlanır. Mevlithan hafızlar, âlimler mevlit okumaya başlarlar ve kitabı okuma sürecinde mevlidin kurallarına bütünüyle uyarlar. (Sayfulloh, 2023, s. 145)

Gerçekleştirilen kaynak taramalarında Özbekistan'da iki mevlidin sıklıkla icrâ edildiği anlaşılmaktadır. Bu mevlidlerin ilki 1858 yılında Nemengan'daki Ciydakapa Köyü'nde doğup yine orada vefat eden (Sayfulloh, 2023, s. 154) Molla Yoldaş Törebay oğlu Halvetî tarafından kaleme alınmış olan *Mevlîdü'n-Nebî* isimli eserdir. *Mevlîd-i Şerîf-i Türkî* ismiyle de anılan bu eser; Halvetî'nin hayatta olduğu 1908, 1911, 1912 ve 1916 yıllarında toplamda dört defa olacak şekilde Gulam Hasan Arifhanov matbaasında basılmıştır (Çayan, 2016, s. 350).<sup>116</sup> Özbek edebiyatında yazılan ilk mevlid olma özelliğine sahip olan *Mevlîd-i Şerîf-i Türkî*, içerisinde 982 beyit bulundurmaktadır. Söz konusu beyitler ise 28 başlık halinde gruplanmış şekildedir (Ayan, 2019, s. 135).<sup>117</sup>

<sup>116</sup> Çağatay Türkçesi ile yazılan *Mevlîd-i Şerîf-i Türkî*'nin 20 Haziran 1901 tarihinde sansür sınırları içerisinde Taşkent şehrindeki O. A. Portsev basımevinde taş basma olarak basılmış olduğu da aktarılmaktadır (Argunşah, 2014, s. 78). Söz konusu eserin henüz Taşkent'te yayımlanmadan 1898-1899 yılında İstanbul'da Çağatay Türkçesi dilinde yayımlanmış olması da son derece ilginçtir (Argunşah, 2014, s. 79).

<sup>117</sup> Orta Asya'da mevlidin ancak son dönemlerde ortaya çıkıp yaygınlaştığının bilinmesi, söz konusu mevlidin başka mevlidlerden alıntı veya çeviri olma mahiyetine sahip olduğu düşüncesini doğurmaktadır. Ancak söz konusu mevlidin, başka bir mevliden çeviri veya başka bir mevlide nazire olarak yazılmadığı bilinmektedir (Çayan, 2016, s. 359). Bu bilgi Orta Asya mevlid geleneği açısından oldukça önemlidir. Hilvetî İşan ve Hilvetî Damla olarak da bilinen (Çayan, 2009, s. 3) Molla Yoldaş Halvetî'nin hayatı, onun tarafından kaleme alınan *Mevlîd-i Şerîf-i Türkî*'nin özgünlüğü ve *Mevlîd-i Şerîf-i Türkî* hakkındaki ayrıntılı çalışmalar için bkz. (Çayan, 2009), (Argunşah, 2014), (Çayan, 2016), (Miandoab, 2019), (Ayan, 2019) ve (Sayfulloh, 2023).

Türkistan coğrafyasında icrâ edilen tek Türkçe mevlid olma özelliğine sahip (Argunşah, 2014, s. 77) *Mevlîd-i Şerîf-i Türki* haricinde Özbekistan’da icrâ edilen bir diğer mevlid ise Cafer bin Hasan bin Abdülkerîm el-Berzencî tarafından kaleme alınmış olan ve Berzencî Mevlidi olarak da bilinen *el-Ikdü’l-Cevher fî Mevlidi’n-Nebiyi’l-Ezher* isimli eserdir (Özel, 2004, akt., M. Akkuş, 2016, s. 11).<sup>118</sup> el-Berzencî’nin kaleme aldığı bu mevlid, Arap edebiyatı içerisindeki ilk ve yaygın mevlidler arasında yer almaktadır (Akkuş, 2016, akt., Kiraz, 2019, s. 465). *Mevlidü’n-Nebî* olarak da bilinen (Özel, 2004, s. 477) bu eser Türkiye’de Doğu ve Güneydoğu illerinde de okunmaktadır (M. Akkuş, 2016, s. 15).

Özbekistan ve Orta Asya coğrafyası içerisinde mevlidin sosyolojik olarak anlaşılabilmesi bakımından şu bilgiyi vermek önemlidir: Molla Yoldaş Halvetî tarafından kaleme alınan *Mevlîd-i Şerîf-i Türki* isimli mevlidden önce bu coğrafyada halihazırda el-Berzencî’ye ait Berzencî Mevlidi aktif olarak okunmaktaydı. Halvetî’nin yaşadığı dönemde okunan bu mevlidin Arapça olması sebebiyle dinleyicilerin birçoğu bu mevlidin anlatmak istediğini anlayamamakta ve dinleyiciler mevlidi ancak Arapça bilen alimlerin çevirileri ile kavrayabilmekteydi. İlerleyen yıllarda da Halvetî’nin üstadı olan Lengerî Damla (ö.?), Halvetî’den Türkçe bir mevlid kaleme almasını istemiş ve Halvetî bu sayede *Mevlîd-i Şerîf-i Türki* eserini yazmıştır (Çayan, 2009, s. 4).

Adem Çayan, *Mevlîd-i Şerîf-i Türki* ve Berzencî Mevlidi arasındaki bağlantı ile birlikte mevlidin bu coğrafyadaki geçmişi hakkında şu bilgileri aktarmaktadır:

Gene İsmetullah Abdullah’ın verdiği bilgiye göre mevlidin yazılış amacı halkın Hz. Muhammed’in doğum günlerinde okunan (Berzencî’nin XVIII. yüzyılda yazdığı) Arapça mevlidi anlamamasıdır. Buradan şu iki sonuç çıkmaktadır. İlki Türkistan coğrafyasında Anadolu sahasında yazılı olan mevlitler bilinmemektedir çünkü halk Arapça yazılı mevlidi anlamadığı için Türk dilinde bir mevlit yazma ihtiyacı doğmuştur. İkincisi ise Türkistan coğrafyasında da Türklerde mevlit okuma geleneği vardır. Bundan da Türkiye’deki pek çok araştırmacının haberi yoktur. Çünkü ne Pekolcay (2007) ne Timurtaş (1990) ne de Aymutlu (1995) Türkistan coğrafyasına ait bir mevlitten bahsetmezler. Hatta Bayat ve Cicioğlu (2008)’nun makalesinde şu iddia mevcuttur: “*Mevlidi günümüzdeki manasıyla, halkın katılımını da sağlayarak ve büyük ziyafetler ve şölenler tertipleyerek bir bayrama dönüştüren ilk hükümdar*

<sup>118</sup> Özbekistan’daki mevlid merasimlerinde bu iki mevlidin farklı bölgelerde aralarından birisi seçilmek suretiyle okunuyor olduğu bilinmektedir. Örnek olarak Andican, Fergana ve Nemengan bölgelerinde Berzencî Mevlidi; Kaşkaderya, Surhanderya ve Semerkant bölgelerinde ise *Mevlîd-i Şerîf-i Türki*’nin daha sık okunduğu belirtilmektedir (Sayfulluh, 2023, s. 151). Son zamanlarda istisnai olarak her iki mevlidin de merasimlerde ortaklaşa icrâ edildiği de ayrıca aktarılmaktadır (Sayfulluh, 2023, s. 147).

*Selçuk Atabeklerinden Muzafferüddin Gökböri'dir. Onun zamanında yapılan bu törenlerde Türklerin geleneksel kutlama merasimlerinin çizgilerini görmek de mümkündür (Banarlı, 1998: 481). Bu dönemden sonra mevlid, bütün İslâm âleminde yayılmış ve gösterişli kutlamaların yapıldığı bir tören haline gelmiştir (Banarlı, 1998: 481). Burada İslam âlemi ifadesiyle daha ziyade Anadolu sahası ve diğer bazı İslam ülkelerinin kastedildiği düşünülmektedir. Nitekim Azerbaycan ve Orta Asya Türklerinde mevlid bilinmemektedir.” Görüldüğü gibi bu makalede Orta Asya Türklerinde mevlidin ve mevlit törenlerinin bilinmediği iddia edilmektedir. Bu çalışmayla Orta Asya Türklerinin mevlidi bilmediği veya kutlamadığı iddiası geçerliliğini kaybetmiştir. (Çayan, 2009, s. 8)*

Açıklamadan da anlaşıldığı üzere her ne kadar farkına varılmamış olsa da Orta Asya'da bulunan Türklerin mevlid okuma ve mevlid merasimleri düzenleme ile ilgili birikimlerinin çok yeni olmadığı ve daha eskiye dayandığı belirtilmektedir. Aynı zamanda halihazırda icrâ edilen Berzencî Mevlidi'nin Arapça olmasından dolayı anlaşılmadığı ve bundan ötürü de *Mevlîd-i Şerîf-i Türkî* adında yeni bir mevlid yazıldığı ifade edilmektedir. Bu durum da bu coğrafyada mevlidin ne denli önemli olduğunu ortaya koymaktadır. Gerçekleştirilen kaynak taramalarından da görüldüğü üzere şu an için tarihî anlamda bu coğrafyada icrâ edilen ve bir gelenek halini almış olan ilk mevlidlerden birisinin Cafer bin Hasan bin Abdülkerîm el-Berzencî tarafından kaleme alınan Berzencî Mevlidi olduğu anlaşılmaktadır.

### **3.1. Cafer bin Hasan bin Abdülkerîm el-Berzencî (d.?-ö.?)**

Asıl adı Allame Seyyid Cafer ibn Seyyid Hasan ibn Seyyid Abdülkerim el-Şahir bil-Mazlum ibn Seyyid Muhammed el-Medeni ibn Seyyid Resul el-Barzenci olduğu belirtilen (Sayfulloh, 2023, s. 151) el-Berzencî'nin hayatı hakkında yerel ve uluslararası literatürde gerçekleştirilen kaynak taramalarında kesin ve ayrıntılı bilgilere ulaşılamamıştır. Şâfiî mezhebine müntesip olan<sup>119</sup> ve Medine'de dünyaya gelen (Al Barzanjî, 2021, s. 4) el-Berzencî'nin doğum tarihi, yurt dışı kaynaklı yayınlara göre hicrî 1126 (Барзанжий, 2016, s. 15) veya 1128 (Al Barzanjî, 2021, s. 4) şeklindedir.<sup>120</sup> Kaynaklarda yer aldığı şekliyle ve

<sup>119</sup> el-Berzencî'nin esasında Şii olduğu ifade edilmektedir (Abidin, 2009).

<sup>120</sup> Kaynaklarda el-Berzencî'nin hicrî 1126 yılı zilhicce ayının ilk perşembe günü dünyaya geldiğine dair bilgiler de mevcuttur (Al-Andalası, t.y., s. 5). Bununla birlikte el-Berzencî'nin 12 Rebülevvel 1040 tarihinde Şehrîzor'da doğduğunu belirten kaynaklar da mevcuttur (“Introduction to the Mawlid al-Barzanji - Shaykh Faraz Rabbani”, 2018). Öncelikle görüldüğü üzere gerçekleştirilen kaynak taramalarında el-Berzencî'nin hayatı ve özellikle doğum tarihi hakkında birtakım ayrışmalar olduğu açıktır. Bu durumun sebebi yüksek ihtimalle “Berzencî” kelimesinin ailevi özellikli bir kelime olup kelimenin bu isme sahip olan kişilerin bağlı bulunduğu aileyi temsil etmesi ile ilgilidir. Tarihî kaynaklarda bu isme sahip olan aile fertlerinin ilimle meşgul

bu bilgilerden hareketle el-Berzencî'nin miladi 1713 (Барзанжий, 2016, s. 15), 1715 veya 1716 yılında dünyaya geldiği ifade edilebilir olsa da miladi 1690 yılında Medine'de doğduğunu (Al-Andalasi, t.y., s. 2) ve 1766 yılında hayatını kaybettiğini (Hashim, 2008, s. 198, akt., Samat@Darawi vd., 2015, s. 124) belirten kaynaklar da mevcuttur.

Kaynaklar, babasının terbiyesi ve bakımı altında büyüyen el-Berzencî'nin, Kur'ân-ı Kerîm'i Şeyh İsmail el-Yemenî (ö.?) adındaki bir kişiden öğrendiğini ifade eder. Daha sonra Şeyh Yusuf el-Saidî (ö.?) ve Şeyh Şemseddin el-Mısrî (ö.?) ismindeki kişilerden de tecvid dersleri alan el-Berzencî, ilim alanında giderek uzmanlaşmaya başlamıştır (Al-Andalasi, t.y., ss. 5-6). İlim öğrendiği yıllarda Mekke'ye giden el-Berzencî, 5 yıl burada kalarak Şeyh Atullah (ö.?) ismindeki bir alimden ve başka alimlerden de dersler almıştır (Барзанжий, 2016, s. 15). Kaynaklara göre el-Berzencî'nin hocalarından öğrendiği ilimler arasında kıraat, fıkıh, usul, hadis, tefsir ve tasavvuf gibi dinî ilimlerin yanı sıra matematik ve mühendislik gibi ilimler de mevcuttur. Sahip olduğu ilim sayesinde birçok insanı kendisine çektiği belirtilen el-Berzencî'nin aynı zamanda tasavvuf yolunu araştırıp izlediği de ifade edilmektedir (Al-Andalasi, t.y., ss. 6-7). el-Berzencî'nin babası, Medine'de bulunan Hz. Ebû Bekir es-Sıddîk Mescidi'nde<sup>121</sup> müderrislik yapmış ve caminin vakıflarına nezaret etmiştir. Aynı şekilde el-Berzencî'nin dedesi de Medine'ye Şehrîzor<sup>122</sup> isimli bölgeden gelmiş ve Medine'ye yerleşmeden önce Bağdat, Şam, Hemedan, İstanbul ve Kahire gibi ilim merkezlerinde yıllarca ilim tahsil etmiştir (“البرزنجي جعفر”, 2023). Bu bilgilerden hareketle, el-Berzencî'nin İslâmî ilimlere hâkim bir aileden geldiği anlaşılabilir.

Hafız (Hakim, 2019) ve şair olmasıyla birlikte (*What is the Barzanji – Mawllid SA, t.y.*) özellikle hitabet alanında da oldukça etkin bir isim olduğu belirtilen el-Berzencî, 1159/1746 yılının ramazan ayı itibariyle Mescid-i Nebevî'de vaiz, öğretmen ve imam olarak görev yapmaya başlamıştır. Bu süre zarfında dört farklı fıkıh mezhebinin kuralları

---

olması, birçoğunun da bilhassa Medine'de müftülük makamında görev alması ve vefat ettikleri zaman kendi soylarından olan diğer Berzencî ailesi fertleri gibi Cennetü'l-bâkî mezarlığına defnedilmeleri gibi hususlar (S. A. Hasan, 2007, s. 1) bu karışıklığa sebebiyet vermektedir. Berzencî ailesi hakkında detaylı bilgi için bkz. (Kavak, 2018). Taranan kaynakların çoğunluğunda çalışmanın ana ögesi olan Berzencî Mevlidi'nin Berzencî ailesine mensup olan kişilerden hangisi tarafından yazıldığı net olarak ortaya konulmamış olması da eserin müellifinin kesin olarak tespit edilmesini ve tespit edilmiş olsa da bu müellifin hangi “Berzencî” olduğunun anlaşılmasını zorlaştırmaktadır. Ancak Sidi Abu Hasan tarafından kaleme alınan *Biography of Shaykh al-Barzanjî* isimli belgede bu konuya açıklık getirilerek hicrî 1177 yılında hayatını kaybeden el-Berzencî'nin, hicrî 1040 tarihinde Şehrîzor'da doğan el-Berzencî'nin torunu olduğu, yazarı belirtilmeyen *Keşfü'z-Zunûn* isimli bir eserden alıntı yapılmak suretiyle ifade edilmektedir (S. A. Hasan, 2007, s. 2). İncelenen kaynaklarda yer alan doğum ve ölüm tarihleri ile birlikte hayat hikâyeleri kıyas edildiğinde Berzencî Mevlidi'nin gerçekten de hicrî 1177 yılında hayatını kaybeden el-Berzencî'ye ait olduğu anlaşılmaktadır.

<sup>121</sup> Hz. Ebû Bekir es-Sıddîk Mescidi: Medine'de bulunan en eski camilerdendir. Cami, Mescid-i Nebevî'nin güneybatı yönünde kalmaktadır (“Abu Bakr Mosque”, 2024).

<sup>122</sup> Şehrîzor: Kuzey Irak'ta bulunan tarihî bir bölge (Gündüz, 2010, s. 473).

çerçevesinde dersler vermiş ve her bir mezhep için fetva verme yetkisine de sahip olmuştur (“البرزنجي جعفر”, 2023). el-Berzencî'nin aynı zamanda Mescid-i Harâm'da hatiplik yaptığı da ifade edilmektedir (Abidin, 2009).

Kökeninin Kürt olduğu belirtilen el-Berzencî, Medine'de Şâfiî müftüsü olarak görev yapmıştır (Dehqan, 2016, s. 125). Yaşadığı toplumda çok yüksek bir itibara sahip olan el-Berzencî, vefat ettiği tarihe kadar müftülük görevini sürdürmüştür (Al-Andalasi, t.y., s. 7).<sup>123</sup> el-Berzencî, ismindeki Berzencî nisbesini, soyunun geldiği köyden almaktadır (Al-Andalasi, t.y., s. 5). Bu köy, Irak'ın Şehrizar isimli bölgesinde bulunmaktadır (Abi 'Abdillah, t.y., s. 382; Aniesi, 1983, s. 9, akt., Ashari, 2011, s. 277).

Kaynaklarda saygın bir alim olarak görevini yerine getirdiğinin belirtilmesine rağmen kendisinin ve ailesinin Medine'deki etkilerinin göz ardı edildiği aktarılmaktadır (van Bruinessen, 1998, akt., Dehqan, 2016, s. 125). Son derece dindar olduğu bilinen sufi alim el-Berzencî'nin sessiz bir mizaca sahip olduğu belirtilmektedir (Al Barzanjî, 2021, ss. 4-5). Hz. Peygamber'in soyundan geldiği ifade edilen<sup>124</sup> el-Berzencî'nin çokça zikir yapan, ibadet eden, daima tefekkür eden, çokça sadaka veren ve Kur'ân-ı Kerîm ve sünnete bağlı bir kişi olduğu aktarılmaktadır. Karakter açısından oldukça yardımsever ve tevazu sahibi olduğu da belirtilen el-Berzencî'den çeşitli kuraklık zamanlarında yağmur yağması için dua istenilmesi gibi birtakım bilgiler (Al-Andalasi, t.y., s. 7) kendisinin, yaşadığı dönemde sözüne güvenilir ve saygı duyulan bir kişi olduğu hakkında bir fikir ortaya koymaktadır. Bununla birlikte birçok dile hâkim olabilmesi özellikle zor meselelerde dünyanın çeşitli yerlerinde bulunan alimler ile istişare edebilmesine olanak sağlamıştır (“البرزنجي جعفر”, 2023) ve bu husus da kazandığı saygınlığın nedenini açıklar niteliktedir.

Sahip olduğu kişilik özellikleri ve uzmanlaştığı bilim dalları açısından zamanının bu kriterleri yerine getiren tek alimi olduğu ifade edilen el-Berzencî (el-Muradi, 1988, s. 293, akt., Aldarnuri, 2023), ilim tahsil etmek amacıyla birçok seyahat gerçekleştirmiştir. Yurt dışı kaynaklı yayınlara göre 4 Şaban 1177 yılında salı günü ikindi sonrasında hayatını kaybetmiştir (Al Maliki, 2008, akt., Al-Andalasi, t.y., s. 8). Miladi olarak 1764 yılına tekabül eden (Барзанжий, 2016, s. 16) bu tarihte vefat eden el-Berzencî, Medine'de bulunan

<sup>123</sup> Yukarıda da belirtildiği üzere Berzencî ailesinden pek çok fert Medine'de müftülük makamında görev almıştır. Bu makam ilk başta hicri 1103 yılında vefat eden Seyyid Muhammed ibni Rasûl el-Berzencî tarafından üstlenilmiştir. Berzencî ailesinden bu görevi üstlenen son kişi ise hicri 1365 yılında vefat eden Seyyid Muhammed Zeki ibni Ahmed el-Berzencî olmuştur (Ünlü, 2023, s. 10).

<sup>124</sup> Kaynaklar, el-Berzencî'nin Hz. Peygamber'in soyundan geldiğini, onun bizzat kaleme aldığı kasidelerde bu durumu aktardığını belirtmektedir (Sholikhin, 2010, s. 459, akt., Ashari, 2011, s. 278).



Cennetü'l-bâkî mezarlığına defnedilmiştir.<sup>125</sup> Yaşadığı müddet boyunca birçok eser kaleme aldığı belirtilen el-Berzencî'nin yazdığı eserler, zaman içerisinde unutulmuş ve kaybolmuştur (Al Barzanjî, 2021, s. 4). el-Berzencî tarafından kaleme alınan eserler arasında; *Câliyetü'l-Kürab bi Esmâ-i Seyyidi'l-Acemi ve'l-Arab, el-Birru'l-Âcil bi İcâbeti's-Şeyh Muhammed Gâfil, Menâkıbu Seyyidi's-Şühedâ* ve *en-Nefhu'l-Feracî* gibi örnekler bulunmaktadır (Ünlü, 2023, s. 10). el-Berzencî, bu eserlerinin haricinde birçok İslâm ülkesinde okunmakta olan Berzencî Mevlidi'nin müellifidir.

### 3.2. Cafer bin Hasan bin Abdülkerîm el-Berzencî'nin el-Ikdü'l-Cevher fi Mevlidi'n-Nebiyi'l-Ezher İsimli Eseri

İslâm coğrafyasında etnik köken fark etmeksizin birçok millet tarafından, Hz. Peygamber'e duyulan sevgi doğrultusunda onun hayatını ve ona ait özellikleri anlatan pek çok mevlid örneği kaleme alınmıştır. Hz. Peygamber'in haricinde İslâm tarihi açısından önemli olan Hz. Ali ve Hz. Fâtıma (ö.632) gibi önemli isimleri konu alan mevlidler kaleme alınsa da (Kiraz, 2019, s. 464) tarih boyunca yazılan mevlidlerin çoğunlukla Hz. Peygamber'i anlattığı aşikârdır. İlk örnekleri Arap edebiyatında görülen mevlid türünün en meşhur örneklerinden birisi (Özel, 2004, s. 477) Medine müftülüğü görevini yürüttüğü sırada (Parıldar & Arıcı, 2007, s. 73) el-Berzencî tarafından 1750'li yıllarda kaleme alınan

---

<sup>125</sup> Türk kaynaklarda el-Berzencî'nin doğum tarihi ile ilgili net bir bilgiye ulaşılamasa da el-Berzencî'nin hangi tarihte vefat ettiği ile ilgili uluslararası literatürde de genel olarak bir netliğin söz konusu olmadığı görülmektedir. Ulaşılabilen Türkçe kaynaklarda el-Berzencî'nin hayatını kaybettiği tarihler sırasıyla şu şekildedir:

el-Berzencî'nin ölüm tarihi, Seydi Kiraz tarafından 2019 yılında yayımlanan *Enverî-i Erzincânî ve Mevlûd-i Şerîf'i* isimli makalede ve yine Kiraz'a ait 2020 yılında yayımlanan *Balkanlar ve İslâm* isimli kitapta yer alan *Mevlid Atfedilen Bir Müstensih: Vidinli Mahmud-zâde Ahmed* başlıklı kitap bölümünde hicrî 1177 ve miladi 1764 şeklindedir. Ahmet Özel tarafından 2002 yılında *Mevlid: Tarihi ve dinî hükmü* başlığıyla kaleme alınan makalede el-Berzencî'nin vefat tarihi hicrî 1179 ve miladi 1765 olarak belirtilmektedir. Aynı şekilde Sümeyye Parıldar ve Mustakim Arıcı tarafından kaleme alınıp 2007 yılında *İslâm Edebiyatından Seçme Mevlidler* başlığı ile yayımlanan makalede de el-Berzencî'nin vefat tarihi hicrî 1179 ve miladi 1765 olarak belirtilmiştir. Bununla birlikte Adem Çayan tarafından hazırlanan ve 2009 yılında yayımlanan *Molla Yoldaş Hilvetî Mevlûdî'n-Nebî 'Aleyhi's-selâm (İnceleme-Metin-Dizin)* başlıklı yüksek lisans tezinde el-Berzencî'nin ölüm tarihi sadece miladi 1763 olarak belirtilmiştir. Aynı yazar tarafından kaleme alınan ve 2015 yılında yayımlanan *Molla Yoldaş Hilvetî ve Çağatayca Mevlidi Üzerine Bir Değerlendirme* başlıklı makalede de el-Berzencî'nin ölüm tarihi miladi 1763 olarak belirtilmektedir. Ancak yazarın bu makalede İsmetullah Abdullah tarafından 2001 yılında yayımlanan *Molla Yoldaş Hilvetiy-Divan* adlı eserden alıntı yaparak bu bilgiyi verdiği ifade edilmelidir. Bu bilgilerden hareketle el-Berzencî'nin ölüm tarihi hakkında Türk kaynaklarda net bir bilgi bulunmadığı ifade edilebilir. Söz konusu kaynaklar için sırasıyla bkz. (Kiraz, 2019, s. 464), (Kiraz, 2020, s. 357), (Özel, 2002, s. 243), (Parıldar & Arıcı, 2007, s. 73), (Çayan, 2009, s. 4), (Abdullah, 2001, akt., Çayan, 2016, s. 350). Bu durum sadece Türk kaynaklara özgü değildir. Yurt dışı kaynaklı yayınlarda el-Berzencî'nin miladi 1764 yılına denk gelen hicrî 1177 tarihinde değil, miladi 1766 yılında vefat ettiğine dair farklı görüşler de mevcuttur (Al-Andalasi, t.y., s. 2). Aynı şekilde vefat tarihi için 1766 tarihiyle birlikte 1764 ve 1765 tarihlerinin de mevcut olduğu görülmektedir (Katz, 2007, s. 169; Aziz, 2011, s. 106, akt., Mashur, 2017, s. 320). Tüm bu bilgilerden dolayı bu çalışmada el-Berzencî'nin doğum ve ölüm tarihlerine dair kesin bir ifade eklenmemesi uygun görülmüştür.

(Kavas, 2007, s. 47) *el-Ikdü'l-Cevher fî Mevlidi'n-Nebiyi'l-Ezher* adındaki Arapça mevliddir.<sup>126</sup>

*İkdü'l-Cevâhir* (Özel, 2002, s. 243), *Mevlidü'n-Nebî*, *Mevlidü'l-Berzencî* (Durmuş, 2004, s. 481), *Mevlid-i Şerif* (Çayan, 2009, s. 4), *el-Ikdü'l-Cevher* (Eroğlu, 2010, akt., Koca, 2019, s. 157), *Nawlidu'l-Barzancî*<sup>127</sup> (Okiç, 1975, s. 22), *Mevlûdname* (Sayfulloh, 2023, s. 151) ve *Mevlidü'r-Resûl* (Kavas, 2007, s. 47) gibi birçok farklı isimle de anılan mevlid; Uzak Doğu ülkelerinde<sup>128</sup> (Çetinkaya, 2019, s. 22), Arap dünyasında, Hindistan'da, Malay-Endonezya takımadaları gibi Güneydoğu Asya İslâm ülkelerinde<sup>129</sup> (Göksoy, 2007, s. 67) ve Afrika'daki bütün Müslüman ülkelerde<sup>130</sup> gerek Arapça olarak gerekse de tercümeleri ile en çok okunan (Durmuş, 2004, s. 481) ve dolayısıyla da en çok dile çevrilen mevlid olma özelliğine sahiptir (Karaçam, 2022, s. 1). Bu ülkeler arasında Dağıstan ve çeşitli Orta Asya ülkeleri de yer almaktadır.<sup>131</sup> Dağıstan ve çeşitli Orta Asya ülkelerinde okunan mevlidlerin de Berzencî Mevlidi'ne ve onun değişik tercümelerine dayanan mevlidler olması (Öztürk ve Şutanrıkulu, 2022, akt., Z. Öztürk, 2023, s. 653) da Berzencî Mevlidi'nin oldukça etkili bir eser olduğunu ortaya koyar niteliktedir.<sup>132</sup> İslâmi eğitim ve kültürün önemli bir kaynağı olarak nitelendirilebilecek bu mevlidin birçok coğrafyada yaygın olarak icrâ edilmesi de aynı

<sup>126</sup> Söz konusu eserin Türkçe'ye yalın bir baskı halinde yayımlanmış bir versiyonu bulunmamaktadır. Bu durum da eserin Türkçe olarak ne şekilde isimlendirileceği konusunda bir netliğin oluşmamasına sebebiyet vermektedir. Eserin başlığı Arapça'dan Türkçe'ye direkt olarak "*İhtışamlı Peygamberin Doğumunun Mücevherli Gerdanlığı*" şeklinde çevrilebilir. Ancak eserin başlık ve içerik olarak sanatsal bir anlatıma sahip olmasından dolayı başlığının motamot bir çeviri yerine sanatsal üsluba yakışan bir Türkçe çeviri ile isimlendirilmesi daha doğru olacaktır. Ayrıca eserin orijinal isminin *Qishat al-Maulîd an-Nabawi* olduğunu belirten bir kaynak mevcutsa olsa da (Sholikhin, 2010, s. 472, akt., Mashur, 2017, s. 320) çoğu kaynakta orijinal isimlendirmenin bu olduğuna dair bilgi bulunmamaktadır.

<sup>127</sup> Muhammed Tayyib Okiç tarafından kaleme alınan ve 1975 yılında yayımlanan *Çeşitli Dillerde Mevlidler ve Süleyman Çelebi Mevlidinin Tercemeleri* isimli makalede yer alan bu ifadenin yanlış yazılabilmiş olduğu ve esasında *Mawlidu'l-Barzancî* olma ihtimaline sahip olduğu belirtilmelidir. Ancak yanlış yazılmama ihtimaline karşılık bu isimlendirmenin de mevcut olabileceği akıllara getirilmelidir.

<sup>128</sup> Bu ülkeler arasında bulunan Çin'de de Berzencî Mevlidi'nin okunduğu belirtilmektedir (Noormuhammad, 2016, s. 11).

<sup>129</sup> Berzencî Mevlidi, 19. yüzyıl civarında Güneydoğu Asya İslâm ülkelerinde müzikal icrâ bakımından Kur'ân-ı Kerim'den sonra okunan en popüler metin olma özelliğine sahiptir. Bu durum 1990'lı yıllara kadar azalma gösterse de söz konusu icrâlar 1990'ların ortalarında yeniden canlanmaya başlamıştır (Harith vd., 2020, s. 211).

<sup>130</sup> Tanzania, Somali, Kenya ve Komor Adaları gibi çoğunlukla Şâfiî mezhebine bağlı Müslümanların bulunduğu Doğu Afrika ülkelerinde de en çok tercih edilen mevlid Berzencî Mevlidi olarak belirtilmektedir (Kavas, 2007, s. 48).

<sup>131</sup> Berzencî Mevlidi'nin Uygur Türkleri tarafından okunduğu kaynaklarda yer almaktadır (İnayet, 2023, s. 216).

<sup>132</sup> Süleyman Çelebi'ye ait olan *Vesiletü'n-Necât*'ın Osmanlı hâkimiyetindeki bölgelerde yaşayan Müslümanların yazdıkları mevlidlere etki ettiği görülürken Kafkaslar ve Orta Asya'da yaşayan Müslümanların yazdıkları mevlidlerin ise *Kaside-i Bürde* ve Berzencî Mevlidi gibi Arapça eserlerden etkilendiği görülmektedir (Ekici, 2022, s. 731). Ek bir bilgi olarak Hz. Peygamber'in hayatını manzum olarak anlatan Berzencî Mevlidi'nin her ne kadar İslâm coğrafyasının pek çok yerinde okunuyor olsa da Süleyman Çelebi'ye ait *Vesiletü'n-Necât* ile hiçbir benzerliği bulunmadığı da ifade edilmelidir (Z. Öztürk, 2023, s. 659).

şekilde bu farklı coğrafyalardaki Müslüman toplumların bağının ve birliğinin güçlenmesine katkı sağlayabilecek unsurlardan sayılabilir (Misbahuddin & Espinosa III, 2022, s. 92).<sup>133</sup>

Şâfiî mezhebine inanan kişiler arasında son derece meşhur (Al Barzanjî, 2021, s. 4) ve özellikle Kâdiriyye<sup>134</sup> geleneği içerisinde de kendisine yer bulmuş olan (Setiyaningsih & Muthohar, 2023, s. 82) Berzencî Mevlidi, güncel olarak yaygın bir şekilde matbaalarda basılıyor olsa da çok eski tarihlerde birkaç kez yayımlanmıştır (Dehqan, 2016, s. 125). Eserin ilk defa 1873 yılında Kahire’de ve daha yeni tarihlerde İslâm coğrafyasının farklı bölgelerinde defalarca basıldığı ifade edilmektedir. Bu basımların bazılarının sonunda Mekke müftüsü tarafından verilen, mevlidin tanbur eşliğinde icrâ edilebileceği yönündeki fetvanın bulunuyor olması da ilgi çekicidir (Kavas, 2007, s. 48).

Kahire’deki baskı haricinde eserin ilk basımlarından bir tanesinin Kum şehrinde<sup>135</sup> bulunan Ayetullah Maraşî Necefî Kütüphanesi’ndeki<sup>136</sup> 11149/5 numaralı eser olduğu da ayrıca düşünülmektedir. Berzencî Mevlidi’ne ait olduğu kesin olarak bilinmeyen söz konusu basım, 25 Aralık 1834 tarihinde Muhammed Çelebi Rivân bin Muhammed Agha Kethüda Kürdî (Muóammad Chalabî Riêwân b. Muóammad Āghā Katkhudāy Kurdî) (ö.?) isimli bir kâtip tarafından kaleme alınmıştır (Dirâyâtî, 2010, akt., Dehqan, 2016, s. 125).

Mevlidin bir başka el yazması nüshası da Kenya, Lamu’daki Riyadha Camii’nde bulunmaktadır. Ne zaman yazıldığı tam olarak bilinmeyen eserin 19. yüzyılda veya 20. yüzyılın başlarında kaleme alındığı tahmin edilmektedir. Karton kapaklı olan yazma eser, toplamda 79 sayfadan müteşekkildir ve 25x18 cm boyutlarındadır. Eserde siyah ve kırmızı mürekkepler kullanılmıştır (*Mawlid Barzanji*, t.y.-a).

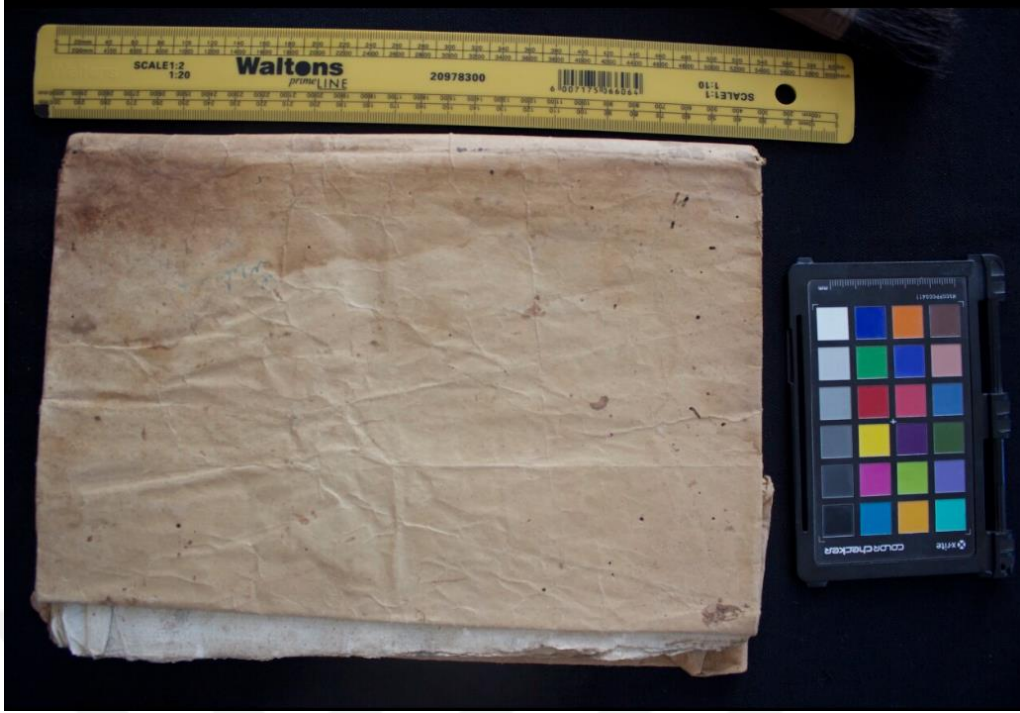
---

<sup>133</sup> Her ne kadar mevlid merasimlerinin Müslüman toplulukların birlik ve beraberliği açısından önemli olduğu düşünülse de İslâm coğrafyasında bulunan çeşitli Selefi gruplarca mevlidin icrâ edildiği bu tarz merasimlerin sert bir şekilde reddedildiği gerçeği de ayrıca ifade edilmelidir. Selefi gruplar, mevlid merasimlerinde rastlanan birtakım unsurlardan dolayı bu merasimlerin haram olduğunu söylemektedir. Bu unsurlar arasında ileride aktarılacak olan yemek ikramı, ayakta durma eylemi ile birlikte çeşitli enstrümanların kullanılması gibi eylemler bulunmaktadır. Konu ile alakalı daha ayrıntılı bilgi için bkz. (As’ad, 2019).

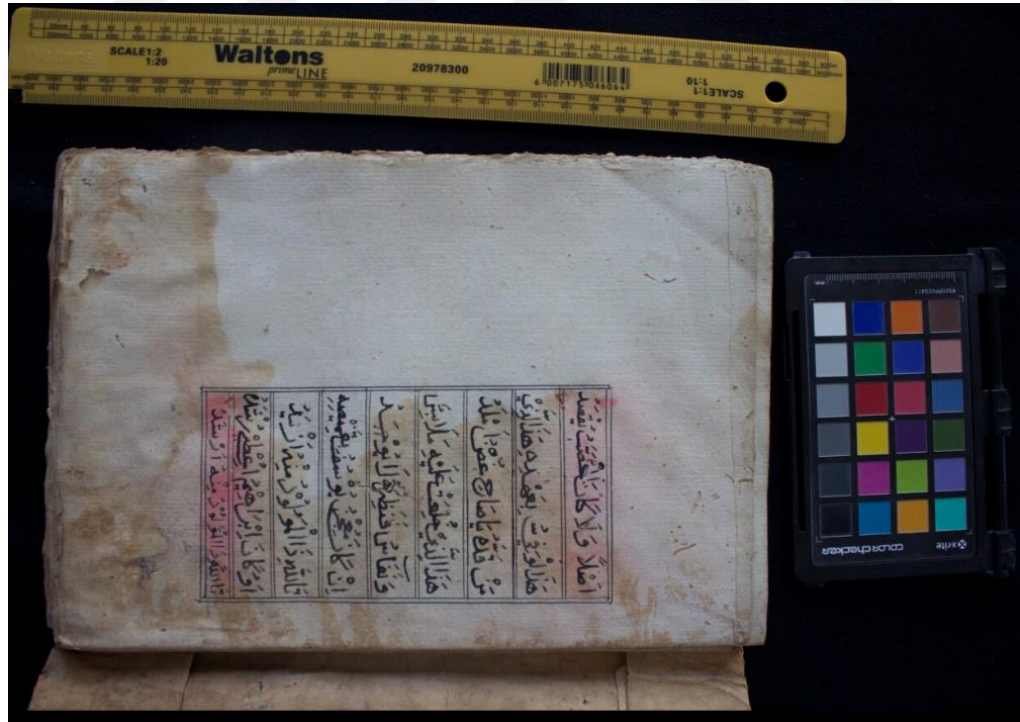
<sup>134</sup> Kâdiriyye: Abdülkâdir-i Geylânî’ye nispet edilmekte olan İslâm dünyasının ilk ve en yaygın tarikatı (Azamat, 2001a, s. 131).

<sup>135</sup> Kum: İran’da Kum eyaletinin yönetim merkezi konumunda olan ve Tahran’ın 156 km güneybatısında bulunan şehir (“Kum, İran”, 2024). Kum, İran’ın en önemli dinî merkezlerinden birisidir (Bazin, 2002, s. 361).

<sup>136</sup> Ayetullah Maraşî Necefî Kütüphanesi: İran’ın ve dünyanın en büyük üçüncü İslâmi kütüphanesidir. Kütüphane içerisinde 250.000’den fazla kitap mevcuttur (“Mar’ashi Najafi Library”, 2024).



Şekil 69. El Yazması Berzencî Mevlidi'nin Kapağı (*Mawlid Barzanji*, t.y.-b).



Şekil 70. El Yazması Berzencî Mevlidi'nden Bir Sayfa (*Mawlid Barzanji*, t.y.-b).

Berzencî Mevlidi ile ilgili başka bir bilgi de bu eserin farklı şerhlerinin bulunuyor olmasıdır. Eserin bir şerhi *el-Kevkebü'l-Enver alâ Ikdi'l-Cevher fî Mevlidi'n-Nebiyi'l-Ezher* başlığını taşımaktadır. Cafer bin Hasan bin Abdülkerîm el-Berzencî'nin torunu olan Cafer bin İsmail el-Berzencî (ö.1317/1899-1900) tarafından kaleme alınan bu şerhte, Cafer bin Hasan bin Abdülkerîm el-Berzencî'nin hayat hikâyesi hakkında bilgiler bulunmaktadır (Holmes Katz, 2007, akt., Dehqan, 2016, s. 125; Ünlü, 2023, s. 9). Aynı şekilde mevlidin başka bir şerhi ise Mâlikî müftüsü (Kaz, 2007, s. 169, akt., Mashur, 2017, s. 320) Abdullah Muhammed Uleysî (ö.1881) tarafından kaleme alınan *Al-Qaulul Munji* veya *el-Qavlul-Munci'ala Mevlud el-Barzenci* (Sayfulloh, 2023, s. 151) isimindeki eserdir. Hicri 1269 yılında rebûlâhir ayının son perşembe gecesi tamamlanan bu eser 45 sayfa uzunluğundadır (Anies, 1983, s. 15, akt., Ashari, 2011, s. 278). Bu şerhlerin ikisi de hicrî 1310 yılında Mısır'da bulunan el-Meymeniyye matbaasında basılmıştır (Sayfulloh, 2023, s. 151).

Berzencî Mevlidi, içerik anlamında Hz. Peygamber'in hayat hikâyesini anlatan şiirsel bir biyografidir (Mashur, 2017, s. 321). Bununla birlikte Hz. Peygamber'in soyu ile ilgili birçok bilgi, Hz. Peygamber'in gösterdiği mucizeler ve bunların haricinde Hz. Peygamber'e dair birçok bilgi de eserde yer almaktadır. Kaynaklar, manzum bir eser olan Berzencî Mevlidi'nin başlangıçta düz yazı olarak yazıldığını ve daha sonra farklı şairler tarafından manzum bir hale getirildiğini aktarmaktadır (Schimmel, 1991, akt., Ashari, 2011, ss. 277-278). Mevlid için daha sonraki tarihlerde kaleme alınan şerhlerin, bu duruma sebebiyet verdiği düşünülmektedir (Mashur, 2017, s. 320). Hanefî, Şafî, Malikî ve Hanbelî mezheplerinin takipçileri tarafından dünyanın her yerinde icrâ edildiği ifade edilen (Noormuhammad, 2016, s. 11) Berzencî Mevlidi'nin manzum ve nesir şeklindeki farklı uyarlamaları İslâm coğrafyasında bulunuyor olsa da (Ashari, 2011, s. 279) bu varyasyonların tamamı içerik anlamında Hz. Peygamber'in hayatını anlatan biyografik eserlerdir. Bu eserlerin nesir halinde hazırlanmış olanları *Mawlid Al-Barzanji Natsr*, manzum şeklinde hazırlanmış olanları da *Mawlid Al-Barzanji Nadzam* olarak isimlendirilmektedir (Mashur, 2017, s. 320).

Yukarıda Özbekistan'ın farklı bölgelerinde farklı şekillerde icrâ edilen mevlid törenlerinin genellikle katılımcıların karşılanmasıyla başladığı ve daha sonra Hz. Peygamber'i anlatan mevlid kitaplarının okunmasıyla birlikte onu öven ilâhilerin, kasidelerin ve salavâtların icrâ edilmesiyle devam ettiği aktarılmıştı. Söz konusu mevlid kitapları içerisinde yer alan Berzencî Mevlidi aynı şekilde müziğin içerisinde barındığı bir gelenek ile icrâ edilmektedir (Misbahuddin & Espinosa III, 2022, s. 94). Bu icrâların

gerçekleştiği mekanlar genellikle evler ve camilerdir (Kurbanova, 2021, s. 1434). Eser; doğum, cenaze, taşınma, yeni bir işin kurulması (“Mawlid Al-Barzanjî”, 2024) ve düğün (Misbahuddin & Espinosa III, 2022, s. 92) gibi gündelik hayatta yer alan toplumsal faaliyetlerde icrâ ediliyor olsa da esasında birçok İslâm ülkesinde görüldüğü şekliyle genellikle Hz. Peygamber’in doğum günleri olan 12 rebülevvel gününde düzenlenen mevlid merasimlerinde icrâ edilmektedir (Çayan, 2009, s. 238).<sup>137</sup>

Yukarıda da belirtildiği üzere Özbekistan’daki mevlid merasimlerinde katılımcılara çeşitli yemekler ve içecekler ikram edildiği bilinmektedir. Aynı durum el-Berzencî’nin mevlid eseri için de geçerlidir. Söz konusu ikramların Özbekistan’daki farklı bölgelerde farklı içeriklere sahip olduğu belirtilmektedir (Sayfulloh, 2023, s. 153). Aynı zamanda bu ikramların sosyal anlamda bir birliklilik ortamının oluşmasına vesile olduğu da ayrıca ifade edilebilir.<sup>138</sup>

### **3.2.1. el-Ikdü’l-Cevher fî Mevlidi’n-Nebiyi’l-Ezher’de Bulunan Bahirlerin İçerikleri**

Berzencî Mevlidi’nin yerel ve uluslararası birtakım güncel basımları incelendiğinde farklı şerhlerine ve tercümelerine göre eserde farklı sayıda bahir bulunduğu tespit edilmiştir. Ancak elde bulunan nüshalar içerik anlamında karşılaştırıldığında dua bölümüyle birlikte 355 cümleden müteşekkil olan eserin (Noormuhammad, 2016, s. 11) genel olarak 20 veya 22 bahirden oluştuğu ifade edilebilir.<sup>139</sup> Bu durumun sebebinin, eser içerisindeki bazı bahirlerin zaman içerisinde birbirleri ile birleştirilmesinden kaynaklı olduğu ifade edilmektedir (Sayfulloh, 2023, s. 152).

<sup>137</sup> Endonezya’da da oldukça popüler olan mevlid çeşitli topluluklarca Hz. Peygamber’in doğduğu gün ile birlikte her perşembe gecesi okunmaktadır. Bununla birlikte Endonezya’daki bazı yatılı okullarda bu mevlidin okunması zorunlu müfredatta yer almaktadır (Mashur, 2017, ss. 320-321). Öyle ki farklı kaynaklarca söz konusu mevlidin okunmasının Kur’ân-ı Kerim’in okunmasından daha fazla önemsendiği de ifade edilmektedir (Abidin, 2009). Özbekistan’da gerçekleştirilen saha çalışmasında yapılan görüşmelerde de mevlidin Kur’ân-ı Kerim kursu gibi din eğitimi veren çeşitli kurumlarda da öğrencilere öğretilip ezberletildiği ifade edilmiştir. Bu durumlar elbette söz konusu mevlidin bölge halkı için ne derece önemli olduğunu ortaya koyar niteliktedir.

<sup>138</sup> Özbekistan’da gerçekleştirilen saha çalışmasında da gözlemlenen bu duruma, kaynak çalışmaları sonucunda söz konusu mevlid eserinin okunduğu birçok coğrafyada rastlamanın da mümkün olduğu görülmektedir. Özbekistan haricinde bu duruma örnek olarak Endonezya’da bulunan Cava halkı gösterilebilir (Seise, 2018, akt., Manullang vd., 2021, s. 38).

<sup>139</sup> Yöntem bölümünde de ifade edildiği üzere bahir numaraları için bu çalışmada güncel literatürün takip edilmesi amacıyla “Sharq” Yayıncılık-Basım Anonim Şirketi (“Sharq” Нашриёт-Матбаа Акциядорлик Компанияси) tarafından 2016 yılında basılmış *Mevlidü’n-Nebî (Mavlud Un-Nabuii)* isimli kitap esas alınmıştır. Kitaptaki toplam bahir sayısı dua bahri ile birlikte 22 tane dir. Bunların haricinde eserde yer alan bölümlerin isimlendirilmesinde bölüm veya bahir yerine atr veya mabhas isimlerinin de kullanıldığı belirtilmektedir (Sayfulloh, 2023, s. 152). Bu tez çalışmasında Türk din müzikisi alanındaki terimsel kavram kullanımını korumak amacıyla yine bölüm anlamına gelen bahir kelimesinin kullanılması daha uygun görülmüştür.

### 3.2.1.1. Birinci Bahir

Bu bahir mevlidin yazarı el-Berzencî'nin mevlid için yazdığı giriş yazısı olarak değerlendirilmektedir (Ünlü, 2023, s. 77). Bahir besmele ile başlamaktadır. Besmelenin ardından Allah'ın adı anılmak suretiyle çeşitli şükür duaları yapılmıştır. Bu duaların ardından Hz. Peygamber'i, onun ev halkı olan Ehl-i beyt'ini, sahabeleri ve Hz. Peygamber'i sevenleri öven dualar ile birlikte Hz. Peygamber'e salavât getirilmiştir. Bahrin devamında yanlış yollara sapmaktan ve çeşitli hatalardan korunmak için Allah'a dua edilmiştir. Bu duadan sonra Hz. Peygamber'in soyundan bahsedileceği aktarılmış ve bunun için de Allah'ın kudretinden ve kuvvetinden yardım alınacağı ifade edilmiştir. Devamında da Allah'ın koruması ve kullarını muvaffak kılması olmadan hiçbir gûnahtan dönülemeyeceği ve ibadete kuvvet bulunamayacağı belirtilmiştir. Birinci bahir, son kısımda yer alan ve Hz. Peygamber için gerçekleştirilen “*Ey Allâh! Onun değerli kabrini iturnâk eyle, Salât-ü selamdan hâsıl olan hoş kokular ile.*”<sup>140</sup> (Ünlü, 2023, s. 18) duası ve “*Allâhümme salli ve sellim ve bârik aleyh*”<sup>141</sup> duası ile sona ermektedir.

### 3.2.1.2. İkinci Bahir

Bu bahir, Hz. Peygamber'in direkt olarak nesebinin aktarıldığı bölümdür. el-Berzencî, Hz. Peygamber'in nesebini Hz. Peygamber'in babası ve dedesi olan Abdullah (ö.569) ve Abdülmuttalib'den (ö.577) başlamak üzere Hz. İbrâhim'e kadar dayandırmaktadır. el-Berzencî, Hz. Peygamber'in soyunun çeşitli nesep alimlerince şüphesiz olarak Hz. İsmâil'e (dolaylı olarak Hz. İbrâhim'e) dayandırıldığını ifade eder.

Bahir içerisinde Hz. Peygamber'in şeceresi içerisinde yer alan kişiler hakkında övgü dolu sanatlı sözler ve teşbihler yer almaktadır. Hz. Peygamber'in şeceresinde bulunan bu kişilerin çeşitli kötülüklerden uzak ve temiz oldukları ifade edilmekte ve bu şecerenin Allah

<sup>140</sup> Ahmet Mahmut Ünlü tarafından Arapça'dan Türkçe'ye bu şekilde çevrilen dua, mevlidin her bir bahrinin sonunda yer almaktadır. Duanın orijinal metni ise şu şekildedir:

عَطِرَ اللَّهُمَّ قَبْرَهُ الْكَرِيمِ بِعَرْفِ شَدِي مِنْ صَلَاةٍ وَتَسْلِيمٍ اللَّهُمَّ صَلِّ وَسَلِّمْ وَبَارِكْ عَلَيْهِ

<sup>141</sup> Salât-ı Kemâliyye'nin başlangıcında da yer alan (M. A. Akkuş, 2023, s. 50) bu dua, Hz. Peygamber'i nitelemek suretiyle “Yüce Allah'ın rahmeti, bereketi ve selamı onun üzerine olsun.” şeklinde çevrilebilir. Bu dua da mevlidin her bir bahrinin sonunda yer almaktadır.

Söz konusu duanın Salât-ı Kemâliyye'nin başlangıcında yer alan bölüm ile aynı olması, Salât-ı Kemâliyye'nin metninin kime ait olduğu noktasında fayda sağlayabilecek bir unsurdur. Salât-ı Kemâliyye metninin net olarak kime ait olduğu konusunda bir kayda rastlanılmasa da (Şimşek, 2003, s. 358) metnin Mustafa Bekri Efendi'ye (ö.1749) ait olduğu görüşü de bulunmaktadır (Yücer, 2005, s. 263). Her ne kadar Ramazan Muslu tarafından kaleme alınan *Mustafa Kemâleddin Bekri ve Tasavvufî Görüşleri* isimli kitapta Salât-ı Kemâliyye metnine rastlanılmasa da Yücer'in konu ile alakalı tespitinin haklı olabileceği belirtilmektedir (Kılıç, 2016, s. 310). Birbirine yakın tarihlerde vefat etmiş olan iki müellifin doğrudan veya dolaylı olmak suretiyle Salât-ı Kemâliyye metni veya bu metnin başlangıcında yer alan ifade ile ilişkilendirilebiliyor olması, Salât-ı Kemâliyye metninin tarihinin daha net bir biçimde ortaya çıkarılabilmesi bakımından önem arz edebilir.

tarafından korunmuş olduğu belirtilmektedir. Bu bahir de Hz. Peygamber için gerçekleştirilen dua ile sona ermektedir.

### 3.2.1.3. Üçüncü Bahir

Mevlidin bu bahri, Hz. Peygamber'in şeceresini öven beyitler ile başlamaktadır. Bir önceki bahirde olduğu gibi bu bahirde de Hz. Peygamber'in nesebi övülmekte ve bu nesebin tertemiz olduğu ifade edilmektedir. el-Berzencî aynı zamanda nesep alimlerinden birisi olarak gördüğü Zeynüddin el-İrâkî'nin (ö.1404) kaleme aldığı (Kandemir, 1999, s. 121) *el-Mevridü'l-Henî fi'l-Mevlidi'n-Nebî* isimli eseri, Hz. Peygamber'in nesebinde bulunan peygamberler ve diğer kişilerin aktarılmasında kaynak olarak göstermektedir.<sup>142</sup>

Bahrin sonlarına doğru Hz. Peygamber'in ve onun atalarının yüzlerinin nübüvvet nuru ile aydınlandığından bahsedilmektedir. Özellikle Hz. Peygamber'in dedesi ve babası olan Abdülmuttalib ve Abdullah'ın alnında bu nurun açıkça görüldüğünden söz edilmektedir. Bununla birlikte Hz. Peygamber'in bu şecere içerisindeki yeri ve değeri son derece sanatlı ifadelerle okuyucuya aktarılmaktadır. Bahir, diğer bahirlerin sonunda yer alan dua ile sona ermektedir.

### 3.2.1.4. Dördüncü Bahir

Mevlidin dördüncü bahrinde Hz. Âmine'nin (ö.575-577) Hz. Peygamber'in annesi olmakla seçkin kılındığı belirtilmektedir. Hz. Peygamber'in Hz. Âmine'nin rahmine düşmesinden sonra meyvelerin ve mahsullerin birden bollaşması ve hayvanların dile gelmesi gibi birçok mucizenin gerçekleştiği anlatılmaktadır. Bahrin devamında bunun gibi birçok mucizenin gerçekleşmesinin yanı sıra cinler ile büyücülerin Hz. Peygamber'in dünyaya geleceğini öğrenip bunu haber etmeleri ve korkuya kapılmaları gibi metafizik unsurlara da yer verilmiştir. İlerleyen kısımlarda Hz. Peygamber'in isminin Muhammed olarak konulması gerektiğinin Hz. Âmine'ye uykusu sırasında rüya ile haber edildiği de belirtilmektedir. Bu bahir de Hz. Peygamber için gerçekleştirilen dua ile sona ermektedir.

### 3.2.1.5. Beşinci Bahir

Beşinci bahir, Hz. Peygamber'in babası Abdullah'ın Medine'de vefat ettiği haberi ile başlar. Abdullah'ın ticaret yolculuğu sırasında hastalandığı ve dayılarının yanında hasta bir şekilde bir ay kaldığı da ayrıca ifade edilir. Bahrin devamında Hz. Peygamber'in doğumu

---

<sup>142</sup> Ahmet Mahmut Ünlü, bu eserin yine Zeynüddin el-İrâkî'ye ait *Elfiyyetü'n-Neseb* isimli eser olduğunu belirtmektedir (Ünlü, 2023, s. 22).



ile ilgili bilgiler aktarılmaya başlanır. Bu bilgiler arasında Hz. Peygamber'in doğum gecesinde cennetten gelen hûriler ile birlikte Firavun'un eşi Asiye ve Hz. Meryem'in de Hz. Âmine ile birlikte orada olduğu ifade edilir. Ardından da Hz. Peygamber'in doğum anı oldukça sanatlı bir dil kullanılarak aktarılır.

Hz. Peygamber'in doğduğu ifade edildikten sonra bu bahirde diğer bahirlerden farklı olan bir gelenek icrâ edilir. Bu gelenek, Hz. Peygamber'in doğduğunun anlatılmasından sonra salavâtlar getirilerek ayağa kalkılması geleneğidir.<sup>143</sup> Ayakta beklenen bu kısımda gerçekleşen uygulamalar, mevlidin okunduğu coğrafyalara göre farklılık göstermektedir. Bazı kültür ve geleneklerde salavâtlarla birlikte çeşitli ilâhiler okunurken, kimi bölgelerde ise Hz. Peygamber'i öven beyitlere yer verildiği görülmektedir (Al Barzanjî, 2021, s. 17). Beşinci bahrin sonunda diğer bahirlerde yer alan dua bulunmamaktadır. Bu durum sadece bu ve dua bahrine özeldir.

### 3.2.1.6. Altıncı Bahir

el-Berzencî, mevlidde ayağa kalkılan bu kısımda okunabilmesi için beşinci bahirde yer alan Hz. Peygamber'in doğduğu ifade edilen cümlelerin devamına bir şiir ekleyerek altıncı bahri başlatmıştır. Ünlü (2023) tarafından Türkçe'ye çevrilen şiir şu şekildedir:

*Senin güneş gibi parlayan o cemâlin ki,*

*Onu o parlak gece açığa çıkardı.*

*O mevlid gecesini ki onun gününde,*

*Din için büyük bir sevinç ve iftihar vardı.*

*O gün Vehb'in kızı onu doğurmakla,*

---

<sup>143</sup> Mevlid esnasında ayağa kalkma geleneği İmâm-ı Sebki'den (ö.1335) kalma bir gelenektir (Pakalın, 1951, s. 524, akt., Tıraşçı, 2012, s. 686). Hz. Peygamber'e yönelik bir çeşit saygı ve hoş geldin ifadesi olan bu seremoni Türkiye'de de icrâ edilmektedir (Tıraşçı, 2012, s. 686). Osmanlı Dönemi'nde de gerçekleştiği bilinen bu seremoni (Şeker, 2004, s. 480), görüldüğü kadarıyla İslâm coğrafyasının pek çok noktasında yerine getirilen bir gelenek halini almıştır. İslâm coğrafyasında bulunan ülkelerde mahallü'l-kıyâm olarak isimlendirilen bu gelenek, saygı ve hoş geldin ifadesi ile birlikte Hz. Peygamber'in mevlid okunan meclislerde hazır bulunuyor olduğu metaforu ile açıklanabilmektedir (Siregar vd., 2023, s. 455). Hz. Peygamber'i onurlandırmanın bir sembolü olarak görülen (Fuadi vd., 2024, s. 1) mahallü'l-kıyâm geleneğinin tarihi ve kendisi ile ilgili ayrıntılı bilgiler için bkz. (Ünlü, 2012, ss. 127-141), (Siregar vd., 2023) ve (Fuadi vd., 2024).

*Kadınların ulaşamayacağı bir mertebeye nâil oldu.*

*O, kavmine öyle bir çocuk getirdi ki o,*

*Daha önce bâkire Meryem'in taşıdığından efdal oldu.*

*Bir mevlid ki, ondan sebep küfrün tâlihine,*

*Büyük bir vebal ve vebâ ulaştı.*

*Gizli sesli (cin)lerin: 'Mustafâ doğdu ve sevinmek hak oldu'*

*Diye müjdeleri art arda dolaşır oldu. (s.29)*

Bu beyitlerden sonra el-Berzencî, bu kısımda ayağa kalkmanın faziletini ve bunun güzel bir amel olduğunu ifade etmektedir.<sup>144</sup> Bahir bu nasihatlerle ve her bahrin sonunda yer alan dua ile sona ermektedir.

### **3.2.1.7. Yedinci Bahir**

Bu bahirde Hz. Peygamber'in doğumundan sonra yaşananlar anlatılmaktadır. Hz. Peygamber'in, dünyaya geldikten sonra ellerini toprak üzerine koyduğu ve başını gökyüzüne doğru kaldırdığı ifade edilmektedir. Devamında ise Hz. Âmine'nin Kâbe'yi tavaf ettiği sırada Abdülmuttalib'i çağırdığı ve Abdülmuttalib'in doğumdan dolayı Allah'a şükrettiği nakledilmektedir. Bununla birlikte Abdülmuttalib'in bir görüşe göre Hz. Peygamber'i, doğumundan yedi gece geçtikten sonra sünnet ettirdiği ve ona Muhammed ismini koyup ziyafetler düzenleyerek insanlara yemek yedirdiği ifade edilmektedir. Bu bahir de her bahrin sonunda yer alan dua ile sona ermektedir.

---

<sup>144</sup> Ahmet Mahmut Ünlü, el-Berzencî'nin, mevlid esnasında ayağa kalkılan bölüm için ifade ettiği görüşlerini şu şekilde belirtmektedir:

Bu kıyam fazilet sahibi birçok fukahâ ve ulemâ tarafından müstahsen addedilmiştir ki, tercemesini yapmış bulunduğumuz mevlidin müellifi olan Berzencî (Rahimehullâh) bizzat bu mevlitte: "Rivâyet ve dirâyet sahibi birçok imam Rasûlüllâh (Sallâllâhu Aleyhi ve Sellem)in doğum anı anlatılırken ayağa kalkmayı güzel görmüşlerdir" ibâresiyle bu konuyu açıklamıştır. (Ünlü, 2012, s. 127)

### 3.2.1.8. Sekizinci Bahir

Sekizinci bahirde Hz. Peygamber'in doğumundan önce gerçekleşen mucizelerin, doğal ve doğaüstü olayların Hz. Peygamber'in doğumu esnasında da gerçekleştiği ifade edilmektedir. Bu olaylar arasında; kovulmuş şeytanların uzaklaştırılması, cinlerin ve şeytani ruhlara sahip olan kişilerin o gece oradan uzaklaştırılması, Hz. Peygamber'in doğumundan dolayı ortaya çıkan nurun Şam köşklerini aydınlatması, İran'da ateşe tapan Mecûsîlerin ateşlerinin sönmesi ve Save Gölü'nün<sup>145</sup> batması gibi olaylar bulunmaktadır.

Bahrin sonunda Hz. Peygamber'in doğduğu sene ile birlikte ay ve günün tespiti hakkında ihtilaf olduğunu belirten el-Berzencî, tercih edilen görüşün 12 Rebûlevvel Pazartesi olduğunu ifade etmektedir. Bu bilgiden sonra da bahir diğer bahirlerde olduğu gibi dua ile sona ermektedir.

### 3.2.1.9. Dokuzuncu Bahir

Dokuzuncu bahirde, Hz. Peygamber'in sütanneleri Süveybe (ö.628) ve Halîme'den (ö.?) bahsedilmektedir. Süveybe'den sonra birçok sütannenin fakirlikten dolayı Hz. Peygamber'i emzirmeyi reddetmesine rağmen Halîme'nin bu teklifi kabul ettiği anlatılmaktadır. Halîme'nin Hz. Peygamber'i emzirmeye başlamasından itibaren de yaşadığı geçim sıkıntısının mucizevi olarak birden ortadan kalktığı ifade edilmektedir. Bahir, mevlidin sonunda yer alan dua ile sona ermektedir.

### 3.2.1.10. Onuncu Bahir

Onuncu bahirde, Hz. Peygamber'in bebeklik döneminden bilgiler bulunmaktadır. Hz. Peygamber'in üç ayda ayaklarının üzerinde durabildiği, beş aylıkken yürümeye başladığı ve dokuz aylıkken konuşmaya başladığı aktarılmaktadır. Bununla birlikte kalbinin meleklerce kar ile yıkandığı ve daha sonra kendisinin yine melekler tarafından nübüvvet mührü ile mühürlendiği ifade edilmektedir. Yaşanan bu olaylardan sonra Halîme'nin korkarak Hz. Peygamber'i yeniden annesine geri götürdüğü belirtilmektedir. Nitekim ilerleyen yıllarda da Halîme'nin eşi ve oğulları ile birlikte Hz. Peygamber'in yanına gelip Müslüman olduğu da ifade edilmektedir. Bu bahir de diğer bahirlerde olduğu üzere dua ile sona ermektedir.

---

<sup>145</sup> İran'da Rey ve Hemedan şehirleri arasında bulunan Save Gölü, batıl bir inanç gereğince o dönemde kutsal kabul edilmekteydi (Şulul, 2014, s. 109, akt., M. Özkan, 2016, s. 31). Hz. Peygamber'in doğumu sırasında kurduğu rivayet edilen (Karadaş, 2006, s. 2) gölün, uzun bir müddet sonra yeniden dolduğu ifade edilmektedir (Hz. Muhammed'in doğduğundaki mucizeler, 2021).

### 3.2.1.11. On Birinci Bahir

Bahir, Hz. Peygamber'in çocukluk döneminin başlangıcını anlatmaktadır. Hz. Âmine'nin Ebvâ<sup>146</sup> veya Hacûn<sup>147</sup> yolunda vefat etmesi ve bundan dolayı sırasıyla Abdülmuttalib ve Ebû Tâlib'in (ö.620) Hz. Peygamber'in bakımını üstlendiği belirtilmektedir. İlerleyen kısımlarda da Hz. Peygamber on iki yaşına vardığında Ebû Tâlib ile birlikte Bahîrâ (ö.?) ismiyle bilinen münzevi rahibin yanına geldikleri ve Bahîrâ'nın Hz. Peygamber'i peygamber olarak kabul ettiği kıssa anlatılmaktadır. Ardından Bahîrâ'nın Yahudiler tarafından Hz. Peygamber'e bir zarar getireceklerinden korkması üzerine Ebû Tâlib ile Hz. Peygamber'in Mekke'ye geri döndüğü ifade edilmektedir. Bahir diğer bahirlerde görüldüğü gibi dua ile sona ermektedir.

### 3.2.1.12. On İkinci Bahir

On ikinci bahirde Hz. Peygamber'in yirmi beş yaşındayken Hz. Hatice'nin (ö.620) ticaret kafilesi ile Busrâ'ya<sup>148</sup> doğru sefere çıktığı anlatılmaktadır. Sefer sırasında bir konaklama esnasında Hz. Hatice'nin kölesi Meysere'nin (ö.?) Nestûrâ (ö.?) isimdeki bir rahiple konuşması da aktarılmıştır. Nestûrâ'nın Hz. Peygamber'in peygamberliğini kabul etmesiyle birlikte birtakım peygamberlik delillerini Meysere'ye söylemiş olduğu ve Meysere'ye Hz. Peygamber'in yanından ayrılmaması yönünde telkinlerde bulunduğu, bahirde ifade edilmektedir. Meysere'nin Mekke'ye geri dönüş yolunda karşılaşılan çeşitli mucizeleri ve Nestûrâ'nın söylemlerini Hz. Hatice'ye anlatması üzerine de Hz. Hatice'nin Hz. Peygamber'i kendisine eş olarak istediği anlatılmaktadır. Bununla birlikte Hz. Hatice'nin şahit olduğu mucizelerin bu olayda etkili olduğu da ayrıca belirtilmektedir. Bahrin sonunda Hz. Peygamber'in İbrahim (ö.632?) hariç tüm çocuklarının Hz. Hatice'den olduğu da ifade edilmektedir. Bahir, bu ifadeden sonra dua ile sona ermektedir.

### 3.2.1.13. On Üçüncü Bahir

On üçüncü bahir, Hz. Peygamber'in güvenilirliğine delil olarak gösterilen bir hadiseyi konu almaktadır. Bu hadisede Hz. Peygamber otuz beş yaşındayken çeşitli sel baskınları sebebiyle Kâbe'nin yeniden inşa edildiği anlatılmaktadır. Bu esnada yaklaşık olarak 30 cm çapındaki (Öğüt, 1996, s. 433) Hacerülesved taşının kim tarafından eski yerine

<sup>146</sup> Ebvâ: Medine'ye 190 km uzaklıkta olan ve Hz. Âmine'nin kabrinin bulunduğu yer (Fayda, 1994, s. 378).

<sup>147</sup> Hacûn: Mekke'nin en eski mezarlığıdır. Cennetü'l-muallâ olarak da bilinmektedir (Fayda, 1993, s. 387).

<sup>148</sup> Busrâ: Hz. Peygamber'in peygamber olmadan önce iki kez ziyaret ettiği Suriye'deki şehir (Fayda, 1992, s. 470).

konulacağı konusunda bir tartışma gündeme gelmiştir. Devamında ise Benî Şeybe'ye<sup>149</sup> ait olan kapıdan girecek ilk kişinin tartışma için hakem olmasına hükmedilmiştir. Kapıdan giren ilk kişi bilindiği üzere Hz. Peygamber'di ve Hz. Peygamber Hacerülesved'i bir elbisenin içine koymak suretiyle her kabileden olmak şartıyla farklı kişilerle beraber Kâbe'nin yanına kadar getirtti. Ardından taşı alıp eski yerine yerleştirdi.<sup>150</sup> Kıssanın anlatıldığı bahrin sonunda yine diğer bahirlerdeki dua yer almaktadır ve bahir bu şekilde sona ermektedir.

#### **3.2.1.14. On Dördüncü Bahir**

Bu bahirde Hz. Peygamber'in nübüvveti ile ilgili bilgiler yer almaktadır. Bu bilgiler Hz. Peygamber'in 40 yaşında peygamberlikle görevlendirilmesi ile başlamaktadır. Ardından Hz. Peygamber'in Hira Mağarası'nda ilk vahyin kendisine ulaşmasından önceki altı aylık süreç içerisinde vahiyle alakalı farklı rüyalar gördüğü ifade edilmektedir. Bunun sebebi olarak da vahyin aniden gelmesinin Hz. Peygamber'e ağır gelebileceği aktarılmaktadır.

Hz. Peygamber'in gördüğü bu rüyaların, ramazan ayının on yedinci günü olan pazartesi günü Hira Mağarası'nda kendisine gelen vahiy ile sona erdiği ifade edilmektedir. Kadir gecesine rastladığı ifade edilen günün ramazan ayının on yedinci günü haricinde yirmi dördüncü veya yirmi yedinci günlere ve aynı zamanda rebülevvel ayının sekizinci gününe denk gelebileceği de belirtilmektedir.

Bahrin devamında Cebrâil'in Hz. Peygamber'e "Oku" şeklindeki ilk vahyi söylediği anlatılmakta ve Hz. Peygamber'i sıkıca sıkmasından bahsedilmektedir. Hz. Peygamber'in okumayı bilmemesinden dolayı bunu ifade etmesi üzerine Cebrâil'in Hz. Peygamber'i toplamda üç kez sıkı bir şekilde sıktığı ifade edilmektedir. Bu olaydan sonra üç sene veya otuz ay boyunca Hz. Peygamber'e vahiy gelmediği aktarılmaktadır. Bu süre geçtikten sonra gelen vahyin de Müddessir Sûresi'nin ilk ayeti olduğu ifade edilerek bahir sona ermektedir. Bahir, her bahrin sonundaki dua ile sona ermektedir.

#### **3.2.1.15. On Beşinci Bahir**

On beşinci bahir, Hz. Peygamber'in nübüvvetinden sonra yaşanan olayları anlatmaktadır. Hz. Peygamber'e iman eden ilk erkeklerin Hz. Ebû Bekir (ö.634), Hz. Ali ve

---

<sup>149</sup> Benî Şeybe: Kureyş kabilesinin uzun yıllar Kâbe'nin hicâbe olarak adlandırılan hizmetini gören kol (Apak, 2010, s. 47).

<sup>150</sup> İslâm tarihi açısından oldukça önemli sayılan bu olay hakkında detaylı bilgi için bkz. (Öğüt, 1996, s. 433).

Zeyd bin Hârise (ö.629) olduğu belirtilirken ilk kadının ise Hz. Hatice olduğu ifade edilmektedir. Devamında da sırasıyla Müslüman olmuş sahabelerin ismi verilmektedir.

Bahrin ilerleyen kısımlarında Hz. Peygamber'in yakın çevresini ve diğer insanları yavaş yavaş İslâm'a davet etme sürecinden de bahsedilmektedir. Bu süreç, İslâm tarihi kaynaklarında da bilindiği üzere öncelikle gizli bir vaziyette sürerken daha sonra bu çağrının açıkça ifade edilmesi durumudur. Bahrin devamında insanların İslâm'a açık bir şekilde davet edilmesinden sonra Müslümanların çektikleri sıkıntılar ve bir kısım Müslüman'ın peygamberliği beşinci senesinde Habeşistan'a hicret ettiklerinden de bahsedilmektedir.

Bahrin devamında beş vakit namazın farz kılınması ve miraç hadisesinden de kısaca bahsedilmektedir. Müslümanların yaşadığı sıkıntılarla beraber Hz. Peygamber'i koruması altında tutan Ebû Tâlib (ö.620) ve Hz. Hatice'nin vefat etmesiyle birlikte Kureyş'in Hz. Peygamber'e ve Müslümanlara çok daha fazla eziyet etmeye başladıkları ifade edilmektedir.

Devam eden kısımda Hz. Peygamber'in insanları İslâm'a davet etmek amacıyla Taif'e gittiğinden bahsedilmektedir. Ancak bilindiği üzere yerel halkın Hz. Peygamber'in davetini nefretle karşıladığı ve Taif halkının kendisine taşlar fırlattığı da aktarılmaktadır. Bu olayın akabinde Hz. Peygamber'in Mekke'ye dönerken Hz. Cebrâil'in Taif halkını helak etmek istemesi üzerine Hz. Peygamber'in bu teklifi reddedip Taif halkının soyundan Müslüman kişiler çıkmasını umuyor olması aktarılmıştır. Bahir, Hz. Peygamber'in merhametinin ifade edildiği bu olayla son bulmaktadır. Bahrin sonunda yine diğer bahirlerdeki dua bulunmaktadır.

### **3.2.1.16. On Altıncı Bahir**

Bu bahir miraç hadisesinin anlatılması ile başlamaktadır. Hz. Peygamber'in ruhu ve bedeniyle Mescid-i Harâm'dan alınıp Mescid-i Aksâ'ya götürüldüğü ve oradan da göklere yükseldiği ifade edilmektedir. Göklere yükseldiğinde yedi kat semaya çıktığı ifade edilen Hz. Peygamber'in, sırasıyla birinci kat semada Hz. Âdem, ikinci kat semada Hz. İsâ ve Hz. Yahyâ, üçüncü kat semada Hz. Yûsuf, dördüncü kat semada Hz. İdrîs, beşinci kat semada Hz. Hârûn, altıncı kat semada Hz. Mûsâ ve yedinci kat semada da Hz. İbrâhim ile görüştüğü belirtilmektedir.

Bahrin devamında Hz. Peygamber'in Sidretü'l-müntehâ'ya<sup>151</sup> yükseltildiği anlatılmaktadır. Hz. Peygamber'in burada çeşitli makamlara yükseltildiği ve Allah'a manevi anlamda çok yakın olduğu ifade edilmektedir. Miraç gecesinde başlangıçta elli vakit namazın farz kılındığı ancak daha sonra bu vakitlerin beşe indirildiği de bu bölümde aktarılmaktadır. Bahrin sonunda Hz. Peygamber'in miraç hadisesi sonrasında aynı gece Mekke'ye geri döndürüldüğü ve başta Hz. Ebû Bekir olmak üzere akıl ve tefekkür sahibi kişilerin ona inandığı belirtilmektedir. Ancak bunların haricinde Kureyş'ten onu yalanlayanların olduğu ve birtakım kimselerin de dininden döndüğü ifade edilmektedir. Bahrin bitiminde yine diğer bahirlerdeki dua bulunmaktadır.

### **3.2.1.17. On Yedinci Bahir**

Bu bahir Akabe biatlarını<sup>152</sup> konu alarak başlamaktadır. Hac mevsiminde öncelikle Medine'den gelen altı kişinin, bir sonraki sene ise on iki kişinin Müslüman olduğu ifade edilmektedir. Böylece İslâm'ın Medine'de kendisini göstermeye başladığı aktarılmaktadır. Bununla birlikte üçüncü sene de Evs ve Hazrec kabilelerinden yetmiş yahut yetmiş beş veya yetmiş üç erkek ile iki kadının Müslüman olduğu belirtilmektedir. Bahrin devamında ise hicretten ve Kureyş kabilesinden inanmayan kişilerin Hz. Peygamber'i öldürme hususunda istişare ettiklerinden bahsedilmektedir. Bahir, Allah'ın Hz. Peygamber'i ve diğer Müslümanları, inanmayanların hilelerinden koruduğunu ve kurtardığını ifade ederek diğer bahirlerde bulunan dua ile sona ermektedir.

### **3.2.1.18. On Sekizinci Bahir**

On sekizinci bahirde Hz. Peygamber'in müşriklerin kendisini öldürmek için yanına geldiğinde onların kafalarının üzerine toprak serperek yanlarından ayrılmasından ve Hz. Ebû Bekir ile birlikte Sevr Mağarası'nda müşriklerden korunduğundan söz edilmektedir. Bu mağarada üç gün konakladıktan sonra henüz Müslüman olmamış olan Sürâka bin Mâlik'in (ö.645) Hz. Peygamber'i yakalamak için atını ona doğru sürerken Hz. Peygamber'in duası ile atının ayaklarının toprakta batmaya başlaması hadisesi de aktarılmaktadır. Bahir, Hz. Peygamber'in Sürâka'nın aman dilemesi üzerine onu affettiğini ifade ederek sona ermektedir. Bu bahrin sonunda da diğer bahirlerin sonunda yer alan dua bulunmaktadır.

---

<sup>151</sup> Sidretü'l-müntehâ: Hz. Peygamber'in miraç gecesini, yanında çeşitli ilâhî sırlara mazhar olduğu ağaç (Uludağ, 2009, s. 151).

<sup>152</sup> Akabe biatları: Mekke'nin Akabe adı verilen bölgesinde 621 ve 622 yılları arasında Hz. Peygamber ve Medineli Müslümanlar arasında gerçekleşen ikili antlaşmalar (Önkal, 1989, s. 211).

### 3.2.1.19. On Dokuzuncu Bahir

On dokuzuncu bahir, Hz. Peygamber'in Mekke'den Medine'ye hicret ettiği sırada gerçekleştirdiği bir mucizeyi konu almaktadır. Bölümde anlatılana göre bu mucize, Mekke ile Medine arasında yer alan Kudeyd Köyü'nde<sup>153</sup> gerçekleşmiştir. Hz. Peygamber bu köyde bulunan Ümmü Ma'bed<sup>154</sup> (ö.?) isimli kadın sahabeden süt veya et almak istemiştir. O esnada evin kenarında hasta olarak duran bir koyunu gören Hz. Peygamber bu koyunu sağlamak isteyince Ümmü Ma'bed o koyunda süt olmadığını söylemiştir. Ancak Hz. Peygamber koyunun memesini sıvazlayınca koyunun memesi sütle dolup taşmış ve koyundan herkese yetecek kadar çok süt çıkmıştır.

Bu olaydan sonra Hz. Peygamber Medine'ye doğru yoluna devam etmiştir. Daha sonra Ümmü Ma'bed'in kocası Ebû Ma'bed (ö.?) eve geldiğinde bu mucize hakkında karısından bilgi almıştır. Karısının söylediklerinden sonra Ebû Ma'bed, Hz. Peygamber'i göreceksin dersen ona iman edeceği ve ona her türlü arkadaşlığı yapmaya hazır olduğuna dair yeminler etmiştir.

Bu mucizenin anlatımından sonra Hz. Peygamber'in rebûlevvel ayının on ikinci günü olan pazartesi gününde Medine'ye geldiği ve ensarın onu büyük bir sevinçle karşıladığı aktarılmaktadır. Bahrin sonunda Hz. Peygamber'in Medine'ye gelmeden önce Kubâ'da konaklayarak burada bir mescid (Kubâ Mescidi) inşa ettiğinden de bahsedilmektedir. Bahir dua ile sona ermektedir.

### 3.2.1.20. Yirminci Bahir

Yirmi ve yirmi birinci bahirlerde sırasıyla Hz. Peygamber'in görünüş ve karakter özelliklerinden bahsedilmiştir. Onun çok üstün ve yüce sıfatlara sahip olmasıyla birlikte insanların en mükemmeli olduğu ifade edilmiştir. Görünüş özellikleri açısından orta boylu olan Hz. Peygamber'in pembe ve beyaz bir tene, sürme çekilmiş gibi duran siyah göz kapaklarına sahip olmasıyla birlikte ağzının ve alınının geniş olduğu belirtilmektedir. Bu gibi özelliklerin haricinde terinin misk gibi güzel koktuğu da ifade edilmektedir. Bahir Hz. Peygamber'in yüzünün dolunay gecesindeki ay gibi parlak olduğunun belirtilmesi ve her bahrin sonunda yer alan dua ile sona ermektedir.

---

<sup>153</sup> Kudeyd Köyü: Mekke ile Medine arasında bulunan suyu ve bahçeleri bol bir köy (Endelûsî, 1984, akt., Algburi, 2019, s. 162).

<sup>154</sup> Ümmü Ma'bed'in tam ismi Ümmü Ma'bed Âtike bint Hâlid el-Huzâiyye olarak belirtilmektedir. Ümmü Ma'bed ve yaşanan bu mucize hakkında detaylı bilgi için bkz. (Eren, 2012, ss. 325-326).



### 3.2.1.21. Yirmi Birinci Bahir

Bu bahirde Hz. Peygamber'in karakter özelliklerinden bahsedilerek onun son derece haya ve tevazu sahibi olduğu ifade edilmektedir. Bu karakter özellikleri arasında kendi işlerini kendi görmesi, yoksulları sevmesi, hastaları ziyaret etmesi, cenazelere katılması, fakirleri hor görmemesi, dulların ve kölelerin ihtiyaçlarını görmesi gibi özelliklerin de mevcut olduğu yer almaktadır. Krallardan dahi korkmadığı ve sadece Allah için hiddetlendiği aktarılan Hz. Peygamber'in çoğunlukla ashabının arkasında yürüdüğü belirtilmektedir.

Bahrin devamında Hz. Peygamber'in az konuştuğu, namazları uzunca kıldırmasına rağmen cuma hutbelerini kısa okuduğu, karşılaştığı kimselere öncelikle kendisinin selam verdiği ve şaka yapsa dahi bu şakaların içerisinde yalan barınmadığı da ifade edilmektedir.

Hz. Peygamber'in karakter özellikleri genel olarak bu şekilde aktarıldıktan sonra on sekizinci bahrin sonunda müellif, Hz. Peygamber için kaleme aldığı bu mevlidin artık sonuna geldiğini oldukça sanatlı bir dil kullanarak belirtmektedir. Mevlid bahirlerinin sonunda yer alan dua aynı şekilde bu bahrin sonunda da mevcut bulunmaktadır.<sup>155</sup> Bu duadan sonra ise mevlidin son bahri olan dua bahrine geçiş yapılmaktadır.

### 3.2.1.22. Dua Bahri

Mevlid bahirlerinin en uzun olanı dua bahridir. Bahir Allah'ın sıfatlarını ve onun tekliğini ifade ile başlar. Allah'ın eşi benzeri bulunmadığı, ebedi ve ezeli olduğu, kendisinden başka hiçbir varlıktan herhangi bir şey umulamayacağı ve kendisinden hidayet isteyenleri yüz üstü bırakmayacağı ifade edilmektedir. Ardından madden peygamberlerin sonuncusu olmasına rağmen manevi anlamda birincisi olan Hz. Peygamber'i, Ehl-i beyti ve onun ashabını da vesile kılmak suretiyle dua edilmeye başlanmaktadır.

Dua bahrinde öncelikle mevlid okunan mecliste bulunan kişilerin arzularının ve isteklerinin yerine getirilmesi istenmektedir. Bununla birlikte çeşitli şehvetlerden ve kalbe sıkıntı veren her türlü beladan korunmak istenmektedir. İşlenmiş günahların silinmesi, ibadetlerdeki tembelliklerin sona erdirilmesi, Allah'tan başkasına ihtiyaç duyulmaması, mevlidi okuyup dinlemek üzere toplananlara rahmet ve mağfiretle muamele edilmesinin istenmesi de bu duaların arasında yer almaktadır. Bahrin devamında yöneticiler ve

---

<sup>155</sup> Mevlidin farklı şerhlerinde ve tercümelerinde bu duaya rastlanmamaktadır ve direkt olarak mevlidin son bahri olan dua bahrine geçiş yapılmaktadır. Bkz. (Ünlü, 2023, s. 69). Bu durum yukarıda ifade edilmiş olan, mevlidin çeşitli şerhlerinde ve tercümelerinde farklılık olduğu duruma bir örnektir.

yönetilenlerin ıslah olması, mevlidi icrâ eden ve icrâ olunmasına vesile olanların büyük sevaplar kazanması, Müslüman topraklarının korkudan emin ve bereketli kılınması, bol yağmurların yağması da bu istekler arasında bulunmaktadır.

Bu isteklerin ardından müellif, kendisi için de duada bulunmaktadır. Bu dua Ünlü (2023) tarafından şu şekilde çevrilmiştir:

Ey Allâh! Mevlide âit bu güzel ve nefis bürdeleri doku(r gibi yayınla)yan, nisbeti ve soyunun istinâdı (Irâk'ın ziraat alanları içerisinde bulunan) Berzenc karyesine âit olan Ca'fer kulunu mağfîret eyle, mânevî yakınlığına ulaşma arzusunu ve dileğini tahkik eyle!

İstirâhat ve istikrar mahalli (olan âhireti)ni, mukarreb kullarınla birlikte nasip eyle!

Onun da, yazanın da, okuyanın da, kulak verenin de ayıplarını, zâfiyetlerini, tutukluklarını ve şaşkınlıklarını (bu nedenle bu kıymetli mevlid kıssası hakkında lâyük-ı vehile gayret gösterememelerini) setreyle! (ss. 72-73)

Müellif, başta kendisi olmak üzere mevlidi tekraren şerh edip okuyanlara da dua ettikten sonra yeniden bahrin başında olduğu gibi Hz. Peygamber'e ve ashabına duada bulunmaktadır. Devamında Hz. Peygamber'e yardım edenlere ve ona değer verenlere de dua edilmektedir. Ardından Hz. Peygamber'e ve onun ashabına salat ve selam edilmekte ve Allah'ın tüm eksikliklerden ve uygunsuz nitelemelerden münezzehe olduğu ifade edilmektedir. Bahir, gönderilen tüm peygamberlere selam ederek ve Allah'a hamd ederek bitmektedir. Bahirle birlikte kendisi de sona eren mevlidin içeriği incelendiğinde, eserin birçok mevlid ile benzer şekilde Hz. Peygamber'in biyografisinin anlatıldığı bir eser niteliğinde olduğu doğrulanmaktadır.

Berzencî Mevlidi, okunduğu coğrafyalarda farklı şekillerde icrâ ediliyor olsa da genel itibariyle melodik olarak okunmaktadır. Bu icrâlarda mevlid merasiminin türüne ve şekline göre değişiklikler bulunmaktadır ve bu durum elbette müziğin farklı şekillerde kullanılmasına yol açmıştır. Özellikle Doğu Afrika'da icrâ edilen mevlid merasimlerinde def gibi farklı enstrümanların icrâ ediliyor olması (Asada, 2018, s. 1535) ve Endonezya'da icrâ edilen merasimlerde müziğin ve çeşitli zikir unsurlarının mevlid ile eşzamanlı olarak kullanılması (Ashari, 2011, s. 277) müziğin söz konusu merasimlerdeki farklı kullanımlarına örnek gösterilebilir. Endonezya'da mevlidin vokal icrâsının çeşitli şarkılar veya melodilerle

gerçekleştiği ifade edilmektedir.<sup>156</sup> Endonezya'daki bu merasimlerde de genellikle rebana<sup>157</sup> isimindeki enstrümanın kullanıldığı belirtilmektedir. Merasimlerde kullanılan rebana sayısı da katılımcıların çokluğuna göre doğru orantılı olacak şekilde fazlalık gösterir (As'ad, 2019, ss. 370-372). Tespit edildiği kadarıyla Özbekistan özelinde ise Berzencî Mevlidi, herhangi bir enstrüman bulunmaksızın yalnızca insan sesi ile icrâ edilmektedir.<sup>158</sup> Tez için gerçekleştirilen saha çalışması sayesinde Berzencî Mevlidi'nin Özbekistan'da gerçekleşen icrâ örneklerinden birisi kayıt altına alınmıştır.

### 3.2.2. el-Ikdü'l-Cevher fî Mevlidi'n-Nebiyi'l-Ezher'in İcrâsı

Berzencî Mevlidi'nin notasyonu, yöntem bölümünde de ifade edildiği üzere Özbekistan'ın Andican şehrinde gerçekleştirilen mevlid merasiminden elde edilen ses kayıtları temel alınarak gerçekleştirilmiştir.

Berzencî Mevlidi'nde toplamda 22 adet bahir bulunmaktadır. Saha çalışması süresince icrâ edilmiş olan mevlid bahirleri; birinci, ikinci, üçüncü, dördüncü, beşinci, altıncı, yedinci, yirminci, yirmi birinci bahirler ve dua bahridir. Mahallü'l-kıyâm, salavât ve selam bölümleri de bu bahirlere ek olarak icrâ edilen ve mevlid metni içerisinde yer alması da mevlid merasiminde icrâ edilen bölümlerdir.<sup>159</sup>

<sup>156</sup> Endonezya kaynakları, mevlid icrâsının birbirinden farklı melodi veya şarkılar ile gerçekleştiğini belirtmektedir. Bu şarkıların isimleri ise rekby, hejas, ras, husein, nakwan ve masyry şeklindedir. Aynı zamanda bu şarkıların bir kısmının daha yavaş, bir kısmının yumuşak bir sesle, bir kısmının diğerlerine oranla daha yüksek bir sesle okunması gerektiği gibi farklı bilgiler de mevcuttur (Hakim, 2019). Bu terimlerin elde edilen bilgiler ile birlikte şarkı veya melodi olarak çevrilebilen isimleri göz önüne alındığı takdirde bir şarkıdan ziyade makamsal bir kavramı nitelediği akla gelmektedir. Ancak bu tahminin söz konusu ülkeler nezdinde gerçekleştirilecek müzik ve bilhassa dinî müzik çalışmalarıyla açığa çıkarılması ve şarkı veya melodi olarak çevrilen kavramın terimsel anlam özelinde tam olarak neyi ifade ettiğinin ortaya konulması önem arz etmektedir.

<sup>157</sup> Rebana: Güneydoğu Asya ülkelerinden olan Endonezya, Malezya, Brunei ve Singapur'da çeşitli zikir ritüellerinin uygulandığı İslâmî törenlerde icrâ edilen vurmali enstrüman. Arapça bir kelime olan rebana kelimesi, rabbenâ kelimesinden türemiştir ve rabbimiz anlamına gelmektedir ("Rebana", 2023).

<sup>158</sup> Üçüncü bölüm içerisinde Molla Yoldaş Halvetî tarafından kaleme alınmış *Mevlid-i Şerif-i Türki* isimli mevlidin de Berzencî Mevlidi gibi Özbekistan'da icrâ edilen mevlidler içerisinde yer aldığı ifade edilmişti. Tezin örnekleme gereği fazla detaya inilmese de *Mevlid-i Şerif-i Türki*'nin müzikal anlamda farklı tarikatlar tarafından farklı şekillerde icrâ edildiğinin belirtilmesi önemlidir. Konuyla alakalı gerçekleştirilen görüşmelerde *Mevlid-i Şerif-i Türki*'nin Nakşibendî tarikatına mensup kişiler tarafından def enstrümanı ile, Yeseviyye tarikatına mensup kişiler tarafından def ile birlikte ney enstrümanı ile ve son olarak Kâdirî tarikatına mensup kişiler tarafından da mevcut bulunan tüm enstrümanların kullanımı ile icrâ edildiği ifade edilmiştir (M. Juraev, kişisel iletişim, 10 Şubat 2024). Ancak gerçekleştirilen kaynak çalışmaları, saha çalışmaları ve görüşmelerde Berzencî Mevlidi'nin Özbekistan'daki icrâsında herhangi bir enstrüman kullanılıp kullanılmadığına dair bir bilgi elde edilememiştir.

<sup>159</sup> Özellikle salavât ve selam bölümleri, sadece Berzencî Mevlidi'ne ait olmayıp farklı mevlid metinlerinde de bulunan ve oldukça popüler olan bölümlerdir (*63 Waka mawlid kitab*, t.y., 145-146; al-Barzanjî, 2008, s. 134; Katz, 2008, s. 273; Muneer, 2015, s. 13; Salakidis, 2018, s. 347, akt., Weinrich, 2022).

Mevlidin icrâsına genellikle merasimde bulunan yaşlı hocalardan birisi başlar. Öncelikle toplu olarak salavât getirilir. Ardından ilk bahir icrâ edilir ve ilk bahri okuyan kişiden sonra diğer bahri onun sağındaki kişi okur ve merasim bu şekilde devam eder.<sup>160</sup> Mahallü'l-kıyâm bölümüne gelindiğinde ayağa kalkılır. Bu bölümde farklı şairlerin farklı beyitleri melodik bir şekilde icrâ edilir. Mahallü'l-kıyâm bölümü sona erdikten sonra oturulur ve diğer bahirler okunmaya devam edilir. Bahirlerin sonunda Kur'ân-ı Kerîm'den ayetler okunur. Ardından merasimde bulunan hocalardan birisi Hz. Peygamber'in hadislerinden birisini topluluktaki insanlara aktarır. Devamında sofradaki yiyeceklerden ve içeceklerden tüketilir. Mevlid merasimi bu şekilde son bulmuş olur (Sayfulloh, 2023, s. 153). Merasimlerde genel olarak bu mevlidin tamamının icrâsı yerine altı, sekiz veya dokuz bölümünün icrâ edildiği ayrıca belirtilmektedir (Sayfulloh, 2023, s. 154).

Saha çalışması sırasında icrâ edilen bu bölümler şu sıralama ile icrâ edilmiştir: birinci bahir, ikinci bahir, üçüncü bahir, dördüncü bahir, beşinci bahir, salavât bölümü, selam bölümü, mahallü'l-kıyâm, altıncı bahir, yedinci bahir, yirminci bahir, yirmi birinci bahir ve dua bahri.

Salavât bölümü ve her bahrin sonunda bulunan dua koral olarak icrâ edilmektedir. Bunların haricinde bulunan bahirler ve bölümlerin hepsi solo olarak merasimde bulunan farklı kişiler tarafından icrâ edilmiştir. Mevlid merasimi içerisinde icrâsı gerçekleştirilen bu bölümlerin notasyonu, icrâ sıralaması esas alınmak suretiyle çalışmada verilmiştir.

---

<sup>160</sup> Gerçekleştirilen saha çalışmasında bahirleri okuma sırasının bu şekilde olmadığı gözlemlenmiştir. Her bir bahir sona erdiğinde mecliste bulunan yaşlı hocalar diğer bahri kimin okuyacağını sesli bir şekilde ifade etmiştir.

### 3.2.2.1. Birinci Bahrin İcrâsı

## Birinci Bahir

Güfte: Cafer bin Hasan bin Abdülkerîm el-Berzencî

Notaya Alan: Abdullah Bera Kürtül

EB TE Dİ ÜL İM LE E BİS MİZ ZE TİL A LİY YEH

MÜS TE DİR RAN FEY DAL BE RA KE Tİ A LE ME E NE LE HU VE EV LEH

VE Ü SEN Nİ Bİ HAM DİN ME VA Rİ Dİ HU SE İ ĞE TÜN HE NİY YEH

MÜM TE TI YEM Mİ NEŞ ŞÜK RİL CE Mİ Lİ ME TA YEH

VE Ü SAL Lİ VE Ü SEL Lİ MU A LEN NU RİL MEV SU Fİ BİT TE GAD DÜ Mİ VEL EV VE LİY YEH

EL MÜN TE Gİ Lİ FİL ĞU RA RİL KE Rİ ME Tİ VEL Cİ BEH

VE ES TEM Nİ HUL LA HE TE A LE RID VA NEY YE HUS SUL IT RA TET TA Hİ RA TEN NE BE VİY YEH

VE YE UM MUS SA HA BE TE VEL ET BE A VE MEN VE LE

VES TEC Dİ Hİ Hİ DE YE TEN Lİ SÜ LÜ KİS SÜ BU LİL VA DI HA TİL CE LİY YEH

VE HİF ZAM Mİ NEL ĞA VE YE Tİ Fİ Hİ TA TİL HA TA İ VE HU TAH

Şekil 71. Birinci Bahrin İcrâsının Birinci Sayfası

11  
VE EN ŞU RU MİN GIS SA TİL MEV Lİ DİN NE BE VİY Yİ BU RU DEN HI SE NEN AB GA RIY YEH

12  
NE Zİ MEM Mİ NEN NE SE BİŞ ŞE Rİ Fİ İG DEN TU HAL LEL ME SE Mİ U Bİ HU LEH

13  
VE ES TE Ğİ NU Bİ HAV LİL LE Hİ TE A LE VE GUV VE Tİ HİL GA VİY YEH

14  
FE İN NE HU LE HAV LE VE LE GUV VE TE İL LE BİL LEH

15  
AT TI RİL LE HUM ME GA BE RA HUL KE RİM Bİ AR FİN ŞE ZİY YİM MİN SA LE TİV VE TES LİM

16  
AL LA HUM ME SAL Lİ VE SEL LİM VE BE RİK A LEYH

17  
AL LA HUM ME SAL Lİ VE SEL LİM VE BE RİK A LEYH

### Şekil 72. Birinci Bahrin İcrâsının İkinci Sayfası

Birinci bahrin icrâsı incelendiğinde genel olarak bir uşşak makamı seyri göze çarpmaktadır. İcrânın genel seyri düğâh perdesi ile nevâ perdesi arasında ilerlese de nadiren hüseyinî perdesi icrâda yer almıştır. Genellikle çargâh perdesinde asma kalıplar yapılan bu icrâda, segâh perdesinin pestleşmesi suretiyle kürdî perdesinin kullanımı da ayrıca göze çarpmaktadır. İcrâ, uşşak makamının yeden perdesi olan rast perdesi ile başlayıp aynı makamın karar sesi olan düğâh perdesi ile son bulmuştur. Bu bilgilerden hareketle birinci bahrin icrâsının genel olarak uşşak makamına oldukça yakın bir icrâ olduğu belirtilebilir.

### 3.2.2.2. İkinci Bahrin İcrâsı

## İkinci Bahir

Güfte: Cafer bin Hasan bin Abdülkerim el-Berzencî

Notaya Alan: Abdullah Bera Kürtül

VE BEĞ DU FE E GUL HU VE SEY Yİ DU NE MU HAM ME DUN

SAL LAL LA HU A LEY Hİ VE SEL LE ME İB Nİ AB DİL LEH

İB Nİ AB DİL MUT TA Lİ Bİ VES MU HU ŞEY BE TÛL HAMD

İB Nİ HE Şİ MİV VES MU HU AMR İB Nİ AB Dİ ME NE FİV VES MU HUL MU Ğİ RAH

İB Nİ GU SAY YİV VES MU HU MU CEM MİĞ

SÛM Mİ YE Bİ GU SAY YİL Lİ TE GA Sİ Hİ Fİ BİL E Dİ GU DA A TEL GA SİY YEH

İ LE EN E A DE HUL LA HU TE A LE İ LEL HA RA MİL MUH TE RA Mİ FE HA ME Hİ MEH

İB Nİ Kİ LE BİV VES MU HU HA KİM

İB Nİ MUR RA TEB Nİ KEĞ BİB Nİ LU EY YİB Nİ ĞA Lİ BİB Nİ FİH RİV VES MU HU GU RAYŞ

VE İ LEY Hİ TUN SE BUL BU TU NUL GU RA ŞİY YEH

Şekil 73. İkinci Bahrin İcrâsının Birinci Sayfası

11  
  
 VE ME FEV GA HU KÍ NE NÍY YUN KE ME CE NE HA İ LEY HİL KE SÍ RU VER TE DAH

12  
  
 İB Nİ ME LİK İB NİN NAD RİB Nİ KÍ NE NE TEB Nİ HU ZEY ME TEB Nİ MUD RÍ KE TEB Nİ İL YES

13  
  
 VE HU VE EV VE LU MEN EH DEL BUD NE İ LER RÍ HA BİL HA RA MÍY YEH

14  
  
 VE SU MÍ A Fİ SUL BÍ HİN NE BÍY YU SAL LAL LA HU A LEY Hİ VE SEL LE ME

15  
  
 ZE KE RAL LA HE TE A LE VE LEB BEH

16  
  
 İB Nİ MU DAR İB Nİ NÍ ZE RİB Nİ ME AD DİB Nİ AD NAN

17  
  
 VE HE ZE SİL KUN NEZ ZA MET FE RA İ DE HU BE NE NUS SÜN NE TİS SE NİY YEH

18  
  
 VE RAF U HU İ LEL HA LÍ LÍ İB RA Hİ ME A LEY HİS SE LEM

19  
  
 EM SE KE AN HUŞ ŞE RÍ U VE E BEH

20  
  
 VE AD NE NU BÍ LE RAY BİN IN DE ZE VİL U LU MİN NE SE BÍY YEH

Şekil 74. İkinci Bahrin İcrâsının İkinci Sayfası



21  
 İ LEZ ZE Bİ Hİ İS ME I LE A LEY HİS SE LE MU NİS BE TU HU VE MUN TE MEH

22  
 FE AĞ ZİM Bİ Hİ MİN İK DİN TE EL LE GAT KE VE Kİ BU HUD DUR RİY YEH

23  
 VE KEY FE LE VES SEY Yİ DUL EK RA MU SAL LAL LA HU A LEY Hİ VE SEL LE ME

24  
 VA Sİ TA TU HUL MUN TE GAH AT TI RİL LE HUM ME GA BE RA HUL KE RİM

25  
 Bİ AR FİN ŞE ZİY YİM MİN SA LE TİV VE TES LİM

26  
 AL LA HUM ME SAL Lİ VE SEL LİM VE BE RİK A LEYH

27  
 AL LA HUM ME SAL Lİ VE SEL LİM VE BE RİK A LEYH

28  
 AL LA HUM ME SAL Lİ VE SEL LİM VE BE RİK A LEYH

### Şekil 75. İkinci Bahrin İcrâsının Üçüncü Sayfası

İkinci bahrin icrâsı incelendiğinde genel olarak bûselik makamına yakın bir seyrin olduğu göze çarpmaktadır. İcrâda hüseynî, çargâh, bûselik ve nevâ perdelerinde asma kalışların olduğu görülmektedir. İcrânın genelinde acem perdesi kullanılsa da icrâda eviç perdesinin kullanıldığı yerler de mevcuttur. Benzer şekilde her ne kadar bûselik makamı dizisinde çargâh perdesi yer alıyor olsa da bu icrânın bazı bölümlerinde nim hicaz perdesinin bulunduğu göze çarpmaktadır. Bu bilgiler doğrultusunda ikinci bahrin icrâsının genel olarak bûselik makamına yakın bir yapıda olduğu ifade edilebilir.

### 3.2.2.3. Üçüncü Bahrin İcrâsı

## Üçüncü Bahir

Güfte: Cafer bin Hasan bin Abdülkerim el-Berzencî

Notaya Alan: Abdullah Bera Kürtül

NE SE BUN TEH SÍ BUL U LE BÍ HU LEH GAL LE DET HU NU CU ME HEL CEV ZE

HAB BE ZE IG DU SU DE DÍV VE FE HA RİN EN TE Fİ HİL YE Tİ ME TÛL AS ME

VE EK RİM BÍ HÍ MİN NE SE BİN TAH HE RA HUL LA HU TE A LE

MİN SÍ FE HİL CE HÍ LİY YEH

EV RA DEZ ZEY NUL I RA GIY YU MEV RÍ DÍ HİL HE NİY YÍ VE RA VEH

HA Fİ ZAL İ LE HU KE RA ME TEL LÍ MU HAM ME DİN

E BE E HUL EM CE DE SAV NEL LÍS MU HU TE RA KUS SÍ FEH

FE LEM YU SIB HUM A RU HU MİN E DE MÍV VE İ LE E BÍ HÍ

VE UM MÍ HÍ SÍ RA TÛN SE RA NU RUN NU BUV VE TÍ

FÍ E SA RÍ RÍ ĞU RA RÍ HÍ MUL BE HİY YEH

Şekil 76. Üçüncü Bahrin İcrâsının Birinci Sayfası

11  
VE BE DE RA BED RU HU Fİ CE Nİ Nİ AB DİL MUT TA Lİ Bİ VEB Nİ Hİ AB DİL LEH

12  
AT TI RİL LE HUM ME GA BE RA HUL KE RİM Bİ AR FİN ŞE ZİY YİM MİN SA LE TİV VE TES LİM

13  
AL LA HUM ME SAL Lİ VE SEL LİM VE BE RİK A LEYH

14  
AL LA HUM ME SAL Lİ VE SEL LİM VE BE RİK A LEYH

### Şekil 77. Üçüncü Bahrin İcrâsının İkinci Sayfası

Üçüncü bahrin icrâsı incelendiğinde genel olarak uşşak makamı seyrine yakın bir seyrin gerçekleştiği görülmektedir. Genellikle nevâ ve çargâh perdelerinde asma kalıplarının bulunduğu icrâ, uşşak makamının yeden perdesi olan rast perdesinden başlamaktadır. İcrâ, uşşak makamının karar perdesi olan düğâh perdesinde sona ermiştir. İcrâ içerisinde segâh perdesinin yerine kürdî ve bûselik perdelerinin kullanıldığı görülse de çoğunlukla segâh perdesinin mevcut bulunduğu söylenebilir. Aynı şekilde nadiren de olsa eviç ve nim hicaz perdelerinin kullanıldığı görülmektedir. Bu bilgilerden hareketle üçüncü bahrin icrâsının uşşak makamına oldukça yakın olduğu belirtilebilir.

### 3.2.2.4. Dördüncü Bahrin İcrâsı

## Dördüncü Bahir

Güfte: Cafer bin Hasan bin Abdülkerîm el-Berzencî

Notaya Alan: Abdullah Bera Kürtül

VE LEM ME E RA DAL LA HU TE A LE İB RA ZE HA Gİ GA Tİ HİL MU HAM ME DİY YEH

VE İZ HE RA HU CİS MEV VE RU HAN Bİ SU RA Tİ Hİ VE MAĞ NEH

NE GA LE HU İ LE ME GAR Rİ Hİ MİN SA DE FE Tİ E Mİ NE TEZ ZÜH RİY YEH

VE HAS SA HEL GA Rİ BUL MU Cİ BU Bİ EN TE KU NE ?

VE NU Dİ YE FİS SE ME VE Tİ VEL AR Dİ Bİ HAM Lİ HE Lİ EN VE Rİ HİZ ZE TİY YEH

VE SA BE KÜL LÜ SAB BİL Lİ HU BU Bİ NE Sİ MİS SA BEH

VE KU Sİ YE TİL ER DU BAĞ DE TU Lİ CED Bİ HE Mİ NEN NE BE Tİ HU LE LEN SUN DU SİY YEH

VE EY NE A TİS Sİ ME RU VE ED NEŞ ŞE CE RU LİL CE Nİ CE NEH

VE NE TA GAT Bİ HAM Lİ Hİ KÜL LÜ DEB BE TİL Lİ GU RAY ŞİN

Bİ Fİ SA HİL EL SU NİL A RA BİY YEH

Şekil 78. Dördüncü Bahrin İcrâsının Birinci Sayfası<sup>161</sup>

<sup>161</sup> Dördüncü bahre ait ses kaydı incelendiğinde dördüncü ölçüde bulunan güftenin, mevlidin orijinal metni ile çeliştiği görülmüştür. Mevlidin farklı nüshaları incelendiğinde dördüncü ölçünün son kısmında bulunan

11 VE HAR RA TİL E SİR RA TŪ VEL ES NA MU A LEL VŪ CU Hİ VEL EF VEH

12 VE TE BE ŞE RAT VU HU ŞUL ME ŞA RI Gİ VEL ME ĞA Rİ Bİ VE DE VAB BU HEL BAH RİY YEH

13 VAH TE SE TİL A VA Lİ MU Mİ NES SU RU Rİ KE SE HU MEY YEH

14 VE BUŞ ŞE RA TİL CİN NU Bİ İZ LE Lİ ZE ME Nİ Hİ VEN TU Hİ KE TİL KE HE NET

15 VE RA Hİ BE TİR RUH BA NİY YEH

16 VE LE Hİ CE Bİ HAB Rİ Hİ KŪL LŪ HAB RİN HA Bİ RİV VE Fİ HI LE HŪS Nİ Hİ TEH

17 VE U Tİ YET UM MU HU FİL ME NE Mİ FE Gİ LE LE HE

18 İN NE Kİ GAD HA MEL Tİ Bİ SEY Yİ DİL A LE Mİ NE VE HAY RİL BE RİY YEH

19 VE SEM Mİ Hİ İ ZE VE DAĞ Tİ Hİ MU HAM ME DEL Lİ EN NE HU SE TUH ME DU UG BEH

20 AT TI RİL LE HUM ME GA BE RA HUL KE RİM Bİ AR FİN ŞE ZİY YİM MİN SA LE TİV VE TES LİM

### Şekil 79. Dördüncü Bahrin İcrâsının İkinci Sayfası

güfteye dair bir metin bulunamamıştır. Bundan dolayı dördüncü ölçünün son kısmı soru işareti ile işaretlenmiştir.

21  
AL LA HUM ME SAL LÎ VE SEL LÎM VE BE RİK A LEYH

22  
AL LA HUM ME SAL LÎ VE SEL LÎM VE BE RİK A LEYH

### Şekil 80. Dördüncü Bahrin İcrâsının Üçüncü Sayfası

Dördüncü bahrin icrâsı incelendiğinde bu icrânın genel olarak uşşak makamına yakın bir seyir izlediği gözlemlenmektedir. İcrâ uşşak makamının yeden perdesi olan rast perdesinden başlamış ve yine uşşak makamının karar perdesi olan düğâh perdesinde son bulmuştur. İcrâ içerisinde nadiren hüseyinî perdesi de bulunmakta olup icrânın genel seyrinin düğâh perdesi ile nevâ perdesi arasında ilerlediği söylenebilir. Bununla birlikte çoğunlukla nevâ ve çargâh perdelerinde asma kalıpların mevcut olduğu ve icrânın çoğunluğunda segâh perdesinin kullanıldığı görülmektedir. Aynı zamanda nadiren de olsa icrâda bûselik perdesinin yer aldığı ifade edilebilir. Verilen bilgilerden hareketle dördüncü bahrin genel seyrinin uşşak makamına oldukça yakın olduğu belirtilebilir.

### 3.2.2.5. Beşinci Bahrin İcrâsı

## Beşinci Bahir

Güfte: Cafer bin Hasan bin Abdülkerîm el-Berzencî

Notaya Alan: Abdullah Bera Kürtül

VE LEM ME TEM ME MİN HAM Lİ Hİ SAL LAL LA HU A LEY Hİ VE SEL LE ME ŞEH RAN

ŞEH RA Nİ A LE MEŞ HU RİL EG VA LİL MER VİY YEH

TU VUF Fİ YE BİL ME Dİ NE TİL MÜ NEV VE RA TİŞ ŞE Rİ FE Tİ E BU HU AB DUL LAH

VE KE NE GA DİC TE ZE Bİ EH VE Lİ Hİ

BE Nİ A DİY YİM Mİ NET TA İ FE TİN NEC CE RİY YEH

VE ME KE SE Fİ HİM ŞEH RAN SE GI MEY

YU A NU NE SUG ME HU VE ŞEK VE

VE LEM ME TEM ME MİN HAM Lİ Hİ SAL LAL LA HU A LEY Hİ VE SEL LE ME

A LER RA Cİ HI TİS A TÛ EŞ HÛ RİN GA ME RİY YEH

VE E NE LİZ ZE ME Nİ EY YEN CE Lİ YE AN HU SA DEH

Şekil 81. Beşinci Bahrin İcrâsının Birinci Sayfası

11 HA DA RA UM ME HU LEY LE TE MEV Lİ Dİ Hİ

12 E Sİ YE TU VE MER YE MU Fİ NİS VE TİM Mİ NEL HA Zİ RA TİL GUD SİY YEH

13 VE E HA ZE HEL ME HA SU FE VE LE DET HU SAL LAL LA HU

14 A LEY Hİ VE SEL LE ME NU RAY YE TE LE LE U SE NEH

### Şekil 82. Beşinci Bahrin İcrâsının İkinci Sayfası

Beşinci bahrin icrâsı incelendiğinde, icrâda rast ve rehâvî makamlarına ait perdelerin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Her ne kadar bu perdeler icrâda kullanılmış olsa da icrânın rast veya rehâvî makamı ile seyirsel olarak yüksek oranda bir benzerliği bulunmadığı görülmektedir. İcrâ acemaşîran perdesinden başlamış ve rast perdesinde sona ermiştir. İcrâda rast ve rehâvî makamlarının yeden sesi olan ırak perdesi, acemaşîran perdesinden çok daha az kullanılmıştır. Ayrıca icrâda tespit edilen en tiz perde ise segâh perdesidir. Yegâh perdesinin de belli bölümlerde kullanıldığı icrâ içerisinde nadiren de olsa nim zirgüle perdesinin kullanıldığı görülmektedir. Bu bilgilerden hareketle beşinci bahrin icrâsının az da olsa rast veya rehâvî makamlarını anımsattığı görülmektedir. İcrâda perde mevcudiyeti açısından söz konusu makamları anımsatan özellikler bulunsa da seyir anlamındaki farklılık bu azlığın sebebi olarak gösterilebilir.

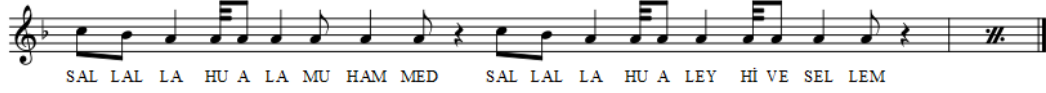


### 3.2.2.6. Salavât Bölümünün İcrâsı

#### Salavât Bölümü

Güfte: Lâedri

Notaya Alan: Abdullah Bera Kürtül



#### Şekil 83. Salavât Bölümünün İcrâsı

Salavât bölümü, kürdî makamı seyri ve perdelerine uygun bir şekilde icrâ edilmiştir. Çargâh perdesinden başlamış olan icrâ, dügâh perdesinde sona ermiştir. Elde edilen bilgilerden hareketle salavât bölümünün yapı olarak kürdî makamına oldukça yakın olduğu ifade edilebilir.

### 3.2.2.7. Selam Bölümünün İcrâsı

#### Selam Bölümü

Güfte: Cafer bin Hasan bin Abdülkerîm el-Berzencî

Notaya Alan: Abdullah Bera Kürtül



#### Şekil 84. Selam Bölümünün İcrâsı

Selam bölümü, görüldüğü üzere genel itibariyle uşşak ve bûselik makamlarını oluşturan dörtlü ve beşli dizilerin kullanıldığı bir icrâ kalıbına sahiptir. Bu durumun sebebi segâh perdesinde yaşanan sürekli tizleşme ve pestleşme eğilimleridir. İcrâ, rast perdesi ile

bařlayıp dűgâh perdesinde sona ermiřtir. Grldűđű űzere selam blmnn icrâ seyri, uřřak veya bselik makamlarının seyirleri ile benzerlik gsteren bir yapıya sahiptir.



### 3.2.2.8. Mahallü'l-Kıyâmın İcrâsı

## Mahallü'l-Kıyâm

Güfte: Lâedri

Notaya Alan: Abdullah Bera Kürtül

MAR HA BO YA MAR HA BO YA MAR HA BO

MAR HA BO YA JAD DAL HU SAY Nİ MAR HA BO

MAR HA BO YA MAR HA BO YA MAR HA BO

MAR HA BO YA NU RU AY Nİ MAR HA BO

MAR HA BO EY BUL BU Lİ SHİ RİN A DO XUSH KEL DİN GİZ

MAR HA BO EY BUL BU Lİ SHİ RİN A DO XUSH KEL DİN GİZ

SAD QA BO'L SİN BİR DU Rİ MAV ZUN SA DO XUSH KEL DİN GİZ

BUL KEC HA KEL Dİ JA HON GA UL SA DAF Nİ BAX Tİ DİN

NAZ Dİ XALQ QA BİR DU Rİ QİM MAT BA HO XUSH KEL DİN GİZ

ZO Tİ O LİY GA A DO VAT TOS Hİ Nİ KİM LAR O TAR

Şekil 85. Mahallü'l-Kıyâmın İcrâsının Birinci Sayfası

12 DAF E TİB HAQ AY TA DUR TAB BAT YA DO XUSH KEL DİNG İZ

13 HAQ Zİ YO FAT KEC HA Sİ O LAM Nİ SAD RANG AY LA Dİ

14 SAYR E TİB BİR LAH ZA DA ARS Hİ A' LO XUSH KEL DİNG İZ

15 JUM LA PAY G'AM BAR Nİ TANG RİM NO Mİ BİR LAN CHOR LA Dİ

16 YO NA BİY DEB CHOR LA Dİ SİZ Nİ XU DO XUSH KEL DİN GİZ

17 YO NA BİY DEB CHOR LA Dİ SİZ Nİ XU DO XUSH KEL DİN GİZ

18 O JİZ İ LA UM MAT GU NO HİN ARZ E TİB UL PO Dİ SHO

19 VA' DA AY LAB SHOD E TİB SİZ Nİ XU DO XUSH KEL DİN GİZ

20 DAR GOH İNG DİN HECH Kİ SHİ Nİ NO U MİD QAY TAR MA GİL

21 DAR GOH İNG DİN HECH Kİ SHİ Nİ NO U MİD QAY TAR MA GİL

Şekil 86. Mahallü'l-Kıyâmın İcrâsının İkinci Sayfası

22  
  
 BİZ GA DO LAR DAR Dİ GA O LİY SHİ FO XUSH KEL DİN GİZ

23  
  
 SİZ SA NO AY TİB TA XİY YOT Nİ BA JO QİL QAN ZA MON

24  
  
 SAM İN GİZ GA KEL Dİ HAQ DİN BİR Nİ DO XUSH KEL DİN GİZ

25  
  
 O SİY İS YON CHİ GU NOH KOR UM MAT LAR UC HUN SİZ YİG 'LA MANG

26  
  
 UM MAT UC HUN AY LA DİM JAN NAT A TO XUSH KEL DİN GİZ

27  
  
 UM MAT UC HUN AY LA DİM JAN NAT A TO XUSH KEL DİN GİZ

28  
  
 RAV ZAN GİZ DOG 'İ DA YİG 'LAR BU G'A RİB UM MAT LAR A

29  
  
 RAV ZAN GİZ DOG 'İ DA YİG 'LAR BU G'A RİB UM MAT LAR A

30  
  
 UM MA TİM DEB CHA Qİ RİNG YO AH MA DO XUSH KEL DİN GİZ

31  
  
 RAV ZAN GİZ GA TER MU LİB DU RUM DU RUD AYT SAM SİZ GA

Şekil 87. Mahallü'l-Kıyâmın İcrâsının Üçüncü Sayfası

32 BU RA VİSH DA AY LA SAM JO NİM Fİ DO XUSH KEL DİN GİZ

33 YO İ LO HİY MAK KA MA Dİ NA GA YE TAR KUN BOR Mİ KUN

34 YO İ LO HİY MAK KA MA Dİ NA GA YE TAR KUN BOR Mİ KUN

35 TASH NA BO RİB O Bİ ZAM ZAM DAN İC HAR KUN BOR Mİ KUN

36 US TU Nİ XON NA Nİ MAN NON Nİ QUC HAR KUN BOR Mİ KUN

37 RAV ZAN GİZ GA TER MU LİB JON TOP SHİ RAR KUN BOR Mİ KUN

38 BİZ GA RİB MAZ HAR GA AY LANG BİR NA ZAR MAH BU Bİ HAQ

39 UL Qİ YO MAT DASH Tİ DA JO NİM Fİ DO XUSH KEL DİN GİZ

40 NA TİR BİR LA SEN GA AR ZİM Qİ LAY BE HAD GU NO HİM BOR

41 NA TİR BİR LA SEN GA AR ZİM Qİ LAY BE HAD GU NO HİM BOR

Şekil 88. Mahallü'l-Kıyâmın İcrâsının Dördüncü Sayfası

42  
LA HAD GA BO RA MA NU HİJ RAT İ LA RO' Yİ Sİ YO HİM BOR

43  
U MİD UZ MAM KA RAM LİK MAG' Fİ RAT Lİ PO Dİ SHO HİM BOR

44  
DE Dİ LA TAQ NA TUN MİR ROH MA TUN VO DUN GU NO HİM BOR

45  
G'A MİM YO'Q G'A MİM YO'Q MUS TA FO OT LİG' MA Nİ' PUSH Tİ PA NO HİM BOR

46  
NA BİY LAR XO TA Mİ KUN LİK QA DAM LAR DAN MU QAN DAM DİR

47  
Kİ Mİ Kİ SİZ GA UM MAT BO'L Dİ O ZO Dİ JA HAN NAM DİR

48  
İS TA SAN GİZ SİZ QA YU G'AM DİN NA JOT AY TİN GİZ PAY G'AM BAR İM GA AS SO LAT

49  
AS SO LA TU VAS SA LA MU A LAY KA YA RA SU LAL LOH

50  
AS SO LA TU VAS SA LA MU A LAY KA YA HA BİB AL LOH

51  
AS SO LA TU VAS SA LA MU A LAY KA YA HOY Rİ XOL QİL LAH

Şekil 89. Mahallü'l-Kıyâmın İcrâsının Beşinci Sayfası

52

AL LO HUM MA SOL LÍ VA SAL LİM VA BA RİK A LAYH

53

AL LO HUM MA SOL LÍ VA SAL LİM VA BA RİK A LAYH

54

AL LO HUM MA SOL LÍ VA SAL LİM VA BA RİK A LAYH

### Şekil 90. Mahallü'l-Kıyâmın İcrâsının Altıncı Sayfası

Mahallü'l-kıyâm icrâsı genel olarak segâh, kürdî ve bûselik perdelerinin sıklıkla kullanıldığı bir icrâ olarak göze çarpmaktadır. Bu durumun sebebi selam bölümünün icrâsında da görülen, segâh perdesinde yaşanan sürekli tizleşme ve pestleşme eğilimleridir. İcrâ rast perdesi ile başlamış ve dügâh perdesinde son bulmuştur. İcrâ içerisinde nim hisar perdesinin kullanıldığı ve icrânın genelinde olmasa da kısmi bölümlerde nim hicaz perdesinin kullanıldığı görülmektedir. İcrâda kullanılan en tiz perde ise acem perdesi olarak tespit edilmiştir. Genel seyir ve perde kullanımı açısından bu icrânın uşşak makamına yakın bir icrâ olduğu belirtilebilir.



### 3.2.2.9. Altıncı Bahrin İcrâsı

## Altıncı Bahir

Güfte: Cafer bin Hasan bin Abdülkerim el-Berzencî

Notaya Alan: Abdullah Bera Kürtül

VE MU HAY YEN KEŞ ŞEM SÍ MÍN KE MU Dİ UN

ES FE RAT AN HU LEY LE TÜN ĞAR RA U

LEY LE TUL MEV LÍ DİL LE ZÍ KE NE LÍD DÍ NÍ SÜ RU RUN BÍ YEV MÍ HÍ VEZ DÍ HE U

YEV ME NE LET BÍ VAD I HİB NE TŪ VEH BİM MÍN

FE HA RİM ME LEM TE NEL HUN NÍ SE U

VE E TET GAV ME HE BÍ EF DA LE MİM ME

HA ME LET GAB LU MER YE MUL AZ RA U

MEV LÍ DUN KE NE MÍN HU FÍ TA LÍ IL KŪF RÍ VE BE LUN A LEY HİM VE VE BE U

VE TE VE LET BŪŞ RAL HE VA TÍ FÍ EN GAD VU LÍ DEL MUS TA FE VE HAG GAL HE NE U

HE ZE VE GA DÍS TAH SE NEL GÍ YE ME IN DE ZÍK RÍ MEV LÍ DÍ HİŞ ŞE RÍF

Şekil 91. Altıncı Bahrin İcrâsının Birinci Sayfası

11  
E İM ME TÜN ZE VU Rİ VE YE TİV VE RA VİY YEH

12  
FE TU BE Lİ MEN KE NE TAĞ Zİ MU HU SAL LAL LA HU A LEY Hİ VE SEL LE ME

13  
ĞA YE TE MER A Mİ Hİ VE MER MEH AT TI RİL LE HUM ME GA BE RA HUL KE RİM

14  
Bİ AR FİN ŞE ZİY YİM MİN SA LE TİV VE TES LİM

15  
AL LA HUM ME SAL Lİ VE SEL LİM VE BE RİK A LEYH

16  
AL LA HUM ME SAL Lİ VE SEL LİM VE BE RİK A LEYH

**Şekil 92. Altıncı Bahrin İcrâsının İkinci Sayfası**

Altıncı bahrin icrâsı incelendiği takdirde icrânın çargâh perdesinden başladığı ve düğâh perdesinde sona erdiği görülmektedir. İcrâ içerisinde birer defaya mahsus olmak üzere eviç, nim hisar ve kürdî perdelerinin kullanılmış olduğu göze çarpmaktadır. Bununla birlikte icrâda nevâ, çargâh, segâh ve hüseyinî perdelerine asma kalıpların gerçekleştiği görülmektedir. Bu perdelerden birisi olan hüseyinî perdesinin icrâ içerisinde sıklıkla kullanıldığı belirlenmiştir. Gerek seyir özellikleri gerekse de perde kullanımı açısından bu icrânın hüseyinî makamı seyrine yakın bir icrâ olduğu belirtilebilir.

### 3.2.2.10. Yedinci Bahrin İcrâsı

## Yedinci Bahir

Güfte: Cafer bin Hasan bin Abdülkerim el-Berzenci

Notaya Alan: Abdullah Bera Kürtül

VE BE RA ZE SAL LAL LA HU A LEY Hİ VE SEL LE ME VA Dİ AY YE DEY Hİ A LEL ER Dİ

A LEL ER Dİ RA Fİ AR RA SE HU İ LES SE ME İL A LİY YEH

MU Mİ YEN Bİ ZE Lİ KER RAF İ İ LE SU DE Dİ Hİ VE U LEH

VE MU Şİ RAN İ LE RİF A Tİ GAD RI Hİ A LE SE İ RİL BE RİY YEH

VE EN NE HUL HA Bİ BUL LE Zİ HA SU NET TI BE U HU VE SE CE YEH

VE DE AT UM MU HU AB DEL MUT TA Lİ Bİ VE HU VE YE TU FU Bİ HE Tİ KEL BE NİY YEH

FE EG BE LE MUS Rİ AV VE NE ZA RA

İ LEY Hİ VE BE LE ĞA Mİ NES SU RU Rİ MU NEH

VE ED HA LE HUL KEĞ BE TEL ĞAR RA E VE GA ME YED U Bİ HU LU SIN NİY YEH

VE YEŞ KÜ RUL LA HE TE A LE A LE ME MEN NE Bİ Hİ A LEY Hİ VE EĞ TAH

Şekil 93. Yedinci Bahrin İcrâsının Birinci Sayfası

11  
VE VU Lİ DE SAL LAL LA HU A LEY Hİ VE SEL LE ME

12  
NA ZI FEM MEH TU NEM MEG TU AS SUR RA Tİ Bİ YE DİL GUD RA TİL İ LE HİY YEH

13  
TAY Yİ BEN DE Hİ NEM MEK HU LE TEN Bİ KUH LİL İ NE YE Tİ AY NEH

14  
VE Gİ LE HA TE NE HU CED DU HU BAĞ DE SEB İ LE YE LİN SE VİY YEH

15  
VE EV LE ME VE ET A ME VE SEM ME HU MU HAM ME DEV VE EK RA ME MES VEH

16  
AT TI RİL LE HUM ME GA BE RA HUL KE RİM Bİ AR FİN ŞE ZİY YİM MİN SA LE TİV VE TES LİM

17  
AL LA HUM ME SAL Lİ VE SEL LİM VE BE RİK A LEYH

18  
AL LA HUM ME SAL Lİ VE SEL LİM VE BE RİK A LEYH

### Şekil 94. Yedinci Bahrin İcrâsının İkinci Sayfası

Yedinci bahrin icrâsı rast perdesinden başlamış ve düğâh perdesinde son bulmuştur. İcrânın genel seyri çoğunlukla bu iki perde arasında ilerlemiştir. Düğâh, segâh, çargâh ve nevâ perdelerindeki asma kalışların dikkat çektiği icrânın belirli bölümlerinde nim hicaz perdesinin kullanım çokluğu dikkat çekmektedir. Bununla birlikte başlangıçta çoğunlukla uşşak makamı dizisinin hâkim olduğu icrânın ilerleyen bölümlerde düğâh perdesi üzerinde rast dörtlüleri oluşturduğu görülmektedir. Ancak icrânın sonlarında yine düğâh üzerindeki uşşak dörtlülerini görmek mümkündür. Tüm bu durumlar, yedinci bahrin icrâsının ısfahan makamına oldukça yakın bir icrâ olduğunu ortaya koymaktadır.

### 3.2.2.11. Yirminci Bahrin İcrâsı

## Yirminci Bahir

Güfte: Cafer bin Hasan bin Abdülkerîm el-Berzencî

Notaya Alan: Abdullah Bera Kürtül

VE KE NE SAL LAL LA HU A LEY Hİ VE SEL LE ME EK ME LEN NE Sİ

HAL GAV VE HUL GAN ZE ZE TİV VE Sİ FE TİN SE NİY YEH

MER BU AL GA ME Tİ EB YE DAL LEV Nİ MÜ ŞER RA BEN Bİ HUM RAH

VE Sİ AL AY NEY Nİ EK HA LE HÜ ME EH DE BEL EŞ FE Rİ GAD MU Nİ HAZ ZE CE HE HA Cİ BEH

MU FEL LE CEL ES NE Nİ VE Sİ AL FE Mİ HA SE NEH

VE Sİ AL CE Bİ Nİ ZE CEB HE TİN Hİ LE LİY YEH

SEH LEL HAD DEY Nİ YU RA Fİ EN Fİ Hİ BAĞ DUH DİY DE BİN HA SE NEL IR Nİ Nİ EG NEH

BE I DE ME BEY NEL MEN Kİ BEY Nİ SEB TAL KEF FEY Nİ DAH MEL

KE RA Dİ Sİ GA Lİ LE LAH MİL A Gİ Bİ KES SEL LİH YEH

A ZI MER RA Sİ ŞEĞ RU HU İ LEŞ ŞEH ME TİL U ZU NİY YEH

Şekil 95. Yirminci Bahrin İcrâsının Birinci Sayfası

11  
  
 VE BEY NE KE Tİ FEY Hİ SAL LAL LA HU A LEY Hİ VE SEL LE ME

12  
  
 HA TE MUN NU BUV VE Tİ GAD AM MU HUN NU RU VE A LEH

13  
  
 VE A RA GU HU SAL LAL LA HU A LEY Hİ VE SEL LE ME KEL LU LU

14  
  
 VE AR FU HU ET YE BU Mİ NEN NE FE HA TİL MİS KİY YEH

15  
  
 VE YE TE KEF FE U Fİ MİŞ YE Tİ Hİ KE EN NE ME YEN HAT TU MİN SA BE BİN İR TE GAH

16  
  
 VE KE NE SAL LAL LA HU A LEY Hİ VE SEL LE ME YU SA Fİ HUL MU SA Fİ HE Bİ YE Dİ HİŞ ŞE Rİ FEH

17  
  
 FE YE Cİ DU MİN HE SE İ RAL YEV Mİ RA İ HA TEN AB HE RİY YEH

18  
  
 VE YE DA U HE A LE RA SİS SA BİY YU FE YUG RA FU

19  
  
 MES SU HU LE HU MİN BEY NİS SİB YE Tİ VE YUD RAH

20  
  
 YE TE LE LE U VEC HU HUŞ ŞE Rİ FU TE LE LU EL GA ME Rİ FİL LEY LE TİL BED RİY YEH

Şekil 96. Yirminci Bahrin İcrâsının İkinci Sayfası

21  
YE GU LU NE I TU HU LEM E RA GAB LE HU VE LE

22  
BAĞ DE HU MİS LE HU VE LE BE ŞE RUY YE RAH AT TI RİL LE HUM ME GA BE RA HUL KE RİM

23  
Bİ AR FİN ŞE ZİY YİM MİN SA LE TİV VE TES LİM

24  
AL LA HUM ME SAL Lİ VE SEL LİM VE BE RİK A LEYH

25  
AL LA HUM ME SAL Lİ VE SEL LİM VE BE RİK A LEYH

### Şekil 97. Yirminci Bahrin İcrâsının Üçüncü Sayfası

Yirminci bahrin icrâsı çargâh, segâh ve düğâh gibi perdelerde asma kalışların sık görüldüğü bir icrâ olarak görülmektedir. Bûselik perdesi ile başlayan ve düğâh perdesi ile son bulan bu icrâ, seyir anlamında acem perdesi ile rast perdesi arasında ilerlemektedir. İcrânın belirli bölümlerinde nim hicaz ve nim zirgüle perdeleri bulunsa da genel olarak bu perdelerin natürel haldeki varyasyonlarının kullanıldığı görülmektedir. Yirminci bahrin icrâsının, içerisinde bûselik makamı seyrinden çeşniler barındırıyor olsa da esasında uşşak makamı seyrine daha yakın bir icrâ olma özelliği gösterdiği söylenebilir.

### 3.2.2.12. Yirmi Birinci Bahrin İcrâsı

## Yirmi Birinci Bahir

Güfte: Cafer bin Hasan bin Abdülkerim el-Berzencî

Notaya Alan: Abdullah Bera Kürtül

VE KE NE SAL LAL LA HU A LEY Hİ VE SEL LE ME ŞE Dİ DEL

HA YE İ VET TE VE DUĞ

YEH SI FU NEĞ LE HU VE YER GA U SEV BE HU VE YEH Lİ BU ŞE TEH

VE YE Sİ RU Fİ HID ME Tİ EH Lİ Hİ Bİ Sİ RA TİN SE RİY YEH

VE YU HİB BUL FU GA RA E VEL ME SE KİN

VE YEC Lİ SU ME A HUM VE YE U DU MER DA HUM

VE YU ŞEY Yİ U CE NE İ ZE HUM

VE LE YEH Gİ RU FE Gİ RAN ED GA A HUL FEG RU VE EŞ VEH

VE YEG BE LUL MAĞ Zİ RA TE VE LE YU GA Bİ LU E HA DEN Bİ ME YEK RAH

VE YEM Şİ ME AL ER Mİ LE Tİ VE ZE VİL

Şekil 98. Yirmi Birinci Bahrin İcrâsının Birinci Sayfası



11 U BU DİY YEH VE LE YE HE BUL MU LUK

12 VE YEĞ DA BU LİL LE Hİ TE A LE VE YER DA Lİ Rİ DAH

13 VE YEM Şİ HAL FE ES HA Bİ Hİ VE YE GU LU HAL LU

14 ZAH Rİ LİL ME LE İ KE TİR RU HA NİY YEH

15 VE YER KE BUL BE İ RA VEL FE RA SE VEL BEĞ LE TE VE HI ME RA

16 VE HI ME RAN BAĞ DUL MU LU Kİ İ LEY Hİ EH DEH

17 VE YEĞ Sİ BU A LE BE TA Nİ HİL HA CE RA Mİ NEL CUĞ

18 VE GAD U Tİ YE ME FE Tİ HAL HA ZE İ NİL ER DİY YEH

19 VE RA VE DET HUL Cİ BE LU Bİ EN TE KU NE

20 LE HU ZE HE BEN FE E BEH

Şekil 99. Yirmi Birinci Bahrin İcrâsının İkinci Sayfası

21  
  
 VE KE NE SAL LAL LA HU A LEY Hİ VE SEL LEM

22  
  
 YU GİL LUL LAĞ VE VE YUK Sİ RUZ ZİK RA VE YEB DE U MEL LE GI YE HU BİS SE LEM

23  
  
 VE YU TI LUS SA LE TE VE YEG SU RUL HU TA BEL CU ME İY YEH

24  
  
 VE YE TE EL LE FU EH LEŞ ŞE RA Fİ VE YUK Rİ MU EH LEL FADL

25  
  
 VE YEM ZE HU VE LE YE GU LU İL LE HAG GAY YU HIB BU HUL LA HU TE A LE

26  
  
 YU HIB BU HUL LA HU TE A LE VE YER DAH

27  
  
 VE HE HU NE VE HE HU NE VE GA FE Bİ NE

28  
  
 CE VE DUL ME GA Lİ A NİL İT Tİ RA Dİ FİL HAL BE TİL BE YE NİY YEH

29  
  
 VE BE LE ĞA ZA İ NUL İM LE İ Fİ FE DE Fİ DİL İ DA Hİ MÜN TE HEH

30  
  
 AT TI RİL LE HUM ME GA BE RA HUL KE RİM Bİ AR FİN ŞE ZİY YİM MİN SA LE TİV VE TES LİM

Şekil 100. Yirmi Birinci Bahrin İcrâsının Üçüncü Sayfası

31 AL LA HUM ME SAL LÎ VE SEL LÎM VE BE RİK A LEYH

32 AL LA HUM ME SAL LÎ VE SEL LÎM VE BE RİK A LEYH

### Şekil 101. Yirmi Birinci Bahrin İcrâsının Dördüncü Sayfası

Yirmi birinci bahrin icrâsı, çoğunlukla rast, düğâh, çargâh ve nevâ gibi perdelerde asma kalıpların gerçekleştiği bir icrâ olma özelliğini göstermektedir. Rast perdesi ile başlamış olan icrâ düğâh perdesinde sona ermiştir. Bahrin icrâsı, hüseyînâşîran perdesi ile gerdaniye perdesi arasında bir seyir göstermiştir. Orta bölgelerde daha fazla ilerleme göstermesi ve daha geniş bir seyir aralığına sahip olmasıyla yirmi birinci bahrin icrâsı diğer bahirlerin icrâlarına göre daha farklı bir noktada değerlendirilebilir. Bir oktavdan daha geniş bir seyre sahip olan icrâda kürdî, nim hicaz, dik hisar ve eviç perdelerinin de kısmi bölgelerde kullanıldığı görülmektedir. Bu bilgilerden hareketle yirmi birinci bahrin icrâsının başta uşşak makamı seyri olmak üzere ufak da olsa nevâ, hüseyînî, bayâtî ve ısfahan makamlarının seyrine benzer bir seyre sahip olduğu ifade edilebilir.

### 3.2.2.13. Dua Bahrinin İcrâsı

## Dua Bahri

Güfte: Cafer bin Hasan bin Abdülkerim el-Berzencî

Notaya Alan: Abdullah Bera Kürtül

AL LA HÜM ME YE BA SÍ TAL YE DEY NÍ BİL A TIY YEH  
YE MEN İ ZE RU Fİ AT İ LEY HÍ E KUF FUL AB DÍ KE FEH  
YE MEN TE NEZ ZE HE Fİ ZE TÍ HÍ VE SÍ FE TÍ HÍL E HA DÍY YEH  
AN EY YE KU NE LE HU Fİ HE NE ZA İ RU VE EŞ BEH  
YE MEN TE FER RA DE BİL BE GA İ VEL GÍ DE MÍ VEL E ZE LÍY YEH  
YE MEL LE YUR CE GAY RU HU VE LE YU AV VE LU A LE SÍ VEH  
YE ME NÍS TE NE DEL E NE MU İ LE GUD RA TÍ HÍL GAY YU MÍY YEH  
VE ER ŞE DE BÍ FAD LÍ HÍ ME NÍS TER ŞE DE HU VES TE DEH  
NES E LU KEL LA HUM ME BÍ EN VA RÍ KEL GUD SÍY YEH  
EL LE TÍ E ZE HAT MÍN ZU LÜ ME TİŞ ŞEK KÍ DÜ CEH

Şekil 102. Dua Bahrinin İcrâsının Birinci Sayfası

11 VE NE TE VES SE LU İ LEY KE Bİ ŞE RA FİZ ZE TİL MU HAM ME DİY YEH

12 VE MEN HU VE E Hİ RUL EN Bİ YA İ Bİ SU RA Tİ Hİ VE EV VE LU HUM Bİ MAĞ NEH

13 VE Bİ E Lİ Hİ KE VE Kİ Bİ EM NİL BE RİY YEH

14 VE SE Fİ NE TİS SE LE ME Tİ VEN NE CEH

15 VE Bİ ES HA Bİ Hİ U LİL Hİ DE YE Tİ VEL EF DA LİY YEH

16 EL LE Zİ NE BE ZE LU NU FU SE HUM LİL LE Hİ YEB TE ĞU NE Bİ FAD LEM MİN AL LAH

17 VE Bİ HA ME LE Tİ ŞE Rİ A Tİ Hİ U LİL ME NE Gİ Bİ VEL HU SU SİY YEH

18 EL LE Zİ NES TEB ŞE RU Bİ NİĞ ME TİV VE FAD LİM Mİ NAL LAH

19 EN TU VAF Fİ GA NE YE MEV LE NE FİL EG VA Lİ VEL EĞ ME Lİ Lİ İH LE SIN NİY YEH

20 VE TUN Cİ HA Lİ KÜL LİM Mİ NEL HA DI Rİ NE VEL ĞA İ Bİ NE MET LE BE HU VE MU NEH

Şekil 103. Dua Bahrinin İcrâsının İkinci Sayfası

21 AL LA HÜM ME E MÍ NİR RAV A TÍ VE ES LÍ HİR RU A TE VER RA İY YEH

22 VE EĞ Zİ MİL EC RA LÍ MEN CE A LE HE ZEL

23 HAY RA Fİ HE ZEL YEV MİL MU BE RA KÍ VE EC RAH

24 AL LA HÜM MEC AL HE Zİ HİL BEL DE TE VE SE İ RA BÍ LE DİL

25 İS LE MÍ E MÍ NE TEM MUT MA İN NE TER RA HIY YEH

26 VES Gİ NE ĞAY SAM MU Gİ SEY YE UM MUN SÍ YE BU SEY BÍ HİS SEB SE BE VE RU BEH

27 VAĞ Fİ RİL LE HUM ME LÍ NE SÍ Cİ HE Zİ HİL

28 BU RU DİL MU HAB BE RA TİL MEV LÍ DİY YEH

29 SEY Yİ Dİ NE CAĞ FE RİM MEN İ LEL BER ZEN CİY Yİ NİS BE TU HU VE MUN TE MEH

30 VE HAG GIG LE HUL FEV ZE Bİ GUR Bİ KE VER RA CE E VEL UM NİY YEH

Şekil 104. Dua Bahrinin İcrâsının Üçüncü Sayfası

31  
VEC AL ME AL MU GAR RA Bİ NE ME GI LE HU VE SUK NE

32  
VES TUR LE HU AY BE HU VE AC ZE HU VE HAS RA HU VE IY YEH

33  
VE Lİ KE Tİ Bİ HE VE GA RI İ HE VE MEN E SA HA İ LEY HE SEM A HU VE ES ĞAH

34  
AL LA HÜM ME SAL Lİ VE SEL LİM A LE EV VE Lİ GA Bİ LİL

35  
LİT TE CEL Lİ Mİ NEL HA Gİ GA TİL KÜL LİY YEH

36  
VE A LE E Lİ Hİ VE SAH Bİ Hİ VE MEN NA SA RA HU VE VE LEH

37  
ME ŞUN Nİ FE TİL E ZE NU MİV VAS Fİ HİD DUR RİY Yİ Bİ EG RA TIN CEV HE RİY YEH

38  
VE TE HAL LET SU DU RUL ME HA Fİ LİL MU Nİ FE Tİ Bİ U GU Dİ HI LEH

39  
VE EF DA LUS SA LE Tİ VE E TEM MUT TES Lİ Mİ A LE SEY Yİ Dİ NE VE NE BİY Yİ NE

40  
VE RA SU Lİ NE VE HA Bİ Bİ NE VE ŞE Fİ İ NE VE MEV LE NE MU MED

Şekil 105. Dua Bahrinin İcrâsının Dördüncü Sayfası

41 HA TI MİL EN Bİ YE İ VEL MUR SE LİN VE A LE E Lİ Hİ VE ES HA Bİ Hİ EC MA İN

42 Bİ FAD Lİ SUB HA NE RAB Bİ KE RAB BİL İZ ZE Tİ AM ME YE Sİ FUN

43 VE SE LE MUN A LEL MUR SE Lİ NE VEL HAM DU LİL LE Hİ RAB BİL A LE MİN

### Şekil 106. Dua Bahrinin İcrâsının Beşinci Sayfası

Mevlidin son bahri olan dua bahrinin icrâsı acemaşîran perdesinden başlamış ve rast perdesinde son bulmuştur. İcrâda rast, düğâh ve segâh perdelerinde sıklıkla asma kalışlar görmek mümkündür. İcrânın seyri nevâ perdesi ile yegâh perdesi arasında ilerlemiştir. İcrânın giriş kısmında her ne kadar acemaşîran perdesi kullanılsa da ilerleyen bölümlerde rast makamının yeden perdesi olan ırak perdesinin kullanılmaya başlandığı anlaşılmaktadır. Dua bahrinin icrâsında kürdî ve hicaz perdelerinin kullanıldığı görülse de icrânın genelinde söz konusu perdelerin natürel varyasyonlarının yer aldığı tespit edilmektedir. Seyir ve perde kullanımları gibi hususlar bakımından dua bahrinin icrâsının rast ve rehâvî makamlarının seyrine benzer özellikler gösterdiği ifade edilebilir.



## SONUÇ VE ÖNERİLER

Mevlid formunun Özbekistan’da törensel ve müzikal bağlamda ne şekilde icrâ edildiğinin tespit edilmesine yönelik gerçekleştirilen bu araştırmanın problem ve alt problemler cümlelerine çalışma içerisinde yanıt aranmıştır. Çalışmanın problem ve alt problemler cümlelerine ilişkin elde edilebilmiş yanıtlar ve çalışmanın sonucu şu şekildedir:

### **Problem Cümlesine İlişkin Sonuç:**

“Dinî mûsikînin Orta Asya’da geçirdiği tarihî süreç ve Özbek müziği içerisindeki yeri nedir?” şeklinde ifade edilen problem cümlesine verilebilecek yanıt şu şekildedir:

Dinî mûsikî, Orta Asya’da İslâm’la birlikte şekillenmiş ve özellikle tasavvufî tarikatlar (Yeseviyye ve Kübreviyye gibi) aracılığıyla sema, zikir ve raks ritüellerinde önemli bir yer edinmiştir. 10-15. yüzyıllar arasında Timurlular döneminde dinî mûsikî, ezân, Kur’ân-ı Kerîm tilaveti ve zikir gibi formlar üzerinden halka yayılmış, dinî hikâyeye anlatıcıları ve sufiler aracılığıyla güçlenmiştir. Sovyetler döneminde yasaklanmasına rağmen, Özbekistan’da ezân ve zikir gibi dinî mûsikîye ait icrâların devam ettiği tespit edilmiştir. Özellikle mevlid icrâlarının geleneksel şekilde uygulandığı ve toplum nezdinde oldukça önemli olduğu anlaşılmıştır. Halihazırda ezân, Kur’ân-ı Kerîm tilaveti ve mevlide ek olarak çeşitli zikir uygulamalarında müzikal olarak birçok dinî mûsikî formu icrâ ediliyor olsa da güncel Özbek müziği literatüründe dinî mûsikî sahasına ait bir sınıflandırmanın bulunmadığı sonucuna ulaşılmıştır.

Aynı şekilde Özbek klasik ve halk müziği içerisinde dinî mûsikî sahası ile bağdaştırılabilecek birçok unsur tespit edilmiş ve bu unsurlar tez çalışmasına eklenmiştir. Özellikle Özbek klasik müzik geleneği içerisinde önemli bir yere sahip olan Buhara Şeşmakamı gibi makam gruplarında yer alan eserlerin güfteleri incelendiğinde, çoğunlukla ilâhî aşkı ve manevi hakikati konu edinen tasavvufî şiirlere dayandığı görülmektedir. Bu durum, şeşmakam içerisindeki eserlerin derin bir tasavvufî düşünceyi de taşıdığını akıllara getirmektedir.

Elde edilen tüm bulgular sonucunda dinî mûsikî sahası özelinde Özbek müziği literatüründe büyük bir boşluk olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Sonuç olarak dinî mûsikî

sahasına ait unsurların Özbek müziği özelinde ayrıntılı bir biçimde sınıflandırılması ve tarihsel gelişimi üzerine büyük kapsamlı akademik çalışmaların gerçekleştirilmesi gerektiği ifade edilebilir.

### **Birinci Alt Probleme İlişkin Sonuç:**

“Mevlidin Türk İslâm kültürü içerisindeki yeri nedir?” şeklinde ifade edilen birinci alt problem cümlesine verilebilecek yanıt şu şekildedir:

Türk-İslâm kültüründe mevlidin, peygamber sevgisinin ve dinî hassasiyetlerin toplumsal ifadesi olarak önemli bir yere sahip olduğu sonucuna varılmıştır. Doğum, ölüm, düğün gibi özel günlerde veya kandil gecelerinde okunarak hem ibadet hem de bir kültürel paylaşım aracı olan mevlidin, dinî bir metin olmanın ötesinde, Türklerin İslâm’la harmanladıkları edebiyat, müzik ve gelenek anlayışını yansıttığı ulaşılan sonuçlar arasındadır.

### **İkinci Alt Probleme İlişkin Sonuç:**

“Özbek müziği tarihsel süreç içerisinde nasıl bir ilerleme göstermiştir?” şeklinde ifade edilen ikinci alt problem cümlesine verilebilecek yanıt şu şekildedir:

Özbek müziğinin, tarihsel süreçte İpek Yolu’nun kültürel zenginliğiyle şekillenerek, Kuşan İmparatorluğu ve Soğdya dönemlerinde oluşum göstermeye başladığı tespit edilmiştir. 10. yüzyıldan itibaren Semerkant ve Buhara gibi bilim ve sanat merkezlerinde Fârâbî ve İbn Sînâ gibi âlimlerin katkılarıyla teorik temelleri gelişen ve Timurlular döneminde zirveye ulaşan Özbek makam müziğinin, Şeybânîler ve Buhara mektepleriyle eğitimsel bir boyut kazandığı sonucuna ulaşılmıştır. Sovyet dönemi içerisinde çeşitli baskılara rağmen yaşatılmaya devam ettiği anlaşılan Özbek geleneksel müzik icrâlarının, Özbekistan’ın bağımsızlığını elde etmesiyle birlikte yeniden hız kazanarak devam etmeye başladığı tespit edilmiştir.

### **Üçüncü Alt Probleme İlişkin Sonuç**

“Özbek halk müziği içerisindeki formlar ve bu formların özellikleri nelerdir?” şeklinde ifade edilen üçüncü alt problem cümlesine verilebilecek yanıt şu şekildedir:

Özbek halk müziği içerisinde; İşçi Şarkıları, Takvime Dayalı Merasim Şarkıları, Ailevî Merasim Şarkıları ve Serbest Konulu Şarkılar isimlerinde çeşitli şarkı gruplarının bulunduğu tespit edilmiştir. Özbek halk müziğindeki formların bu gruplar içerisinde yer

aldığı belirtilebilir. Bu formlar; alla, koşuk, qarsak, lapar, terma, yalla ve ashula olarak sıralanabilir. Özbek halk müziğinde yer alan formların halk tarafından icrâ edilmeye uygun olduğu ve sıradan insanlar tarafından kolayca anlaşılabilir türden eserler barındırdığı ve bu nedenle söz konusu eserlerin genellikle günlük yaşam içerisindeki olaylar esnasında icrâ edilmeleriyle birlikte törenler, şenlikler ve diğer yöresel gelenekleri kapsayan özel günler gibi durumlarda icrâ edildiği sonucuna ulaşılmıştır.

#### **Dördüncü Alt Probleme İlişkin Sonuç**

“Özbek klasik müziği içerisindeki formlar ve bu formların özellikleri nelerdir?” şeklinde ifade edilen dördüncü alt problem cümlesine verilebilecek yanıt şu şekildedir:

Özbek klasik müziği içerisinde; katta ashula, suvora ve destan formları tespit edilmiştir. Bunların haricinde; Buhara Şeşmakamı, Harezmi Makamları ve Fergana-Taşkent Makamları adında üç adet makam grubunun Özbek klasik müziği içerisinde yer aldığı görülmektedir. Bu makamlar içerisinde; tasnif, tarje, gardun, muhammas, saqil, saraxbor, tarona, talqin, nasr, ufar, mo'g'ulcha, talqincha, qashqarcha, soqiyнома ve savt formlarından eserler olduğu tespit edilmiştir. Özbek klasik müziği içerisindeki formların, icrâ bakımından Özbek halk müziğinden daha sofistike bir yapıya sahip oldukları ve sözlü gelenekle kuşaktan kuşağa aktarılan eserleri barındırdığı sonucuna ulaşılmıştır. Birbirinden farklı ses dizilimlerine ve usul kalıplarına sahip olan bu formların icrâsı için profesyonel hanende ve sazandelerin usta-çırak ilişkisiyle uzun bir eğitim sürecinden geçtiği tespit edilmiştir.

#### **Beşinci Alt Probleme İlişkin Sonuç**

“Özbek klasik müziği içerisinde bulunan Buhara Şeşmakamı, Harezmi Makamları ve Fergana-Taşkent Makamları hangi makamlardan müteşekkildir?” şeklinde ifade edilen beşinci alt problem cümlesine verilebilecek yanıt şu şekildedir:

Buhara Şeşmakamı'nın; buzruk, rost, navo, dugoh, segoh ve iroq makamlarından, Harezmi Makamları'nın; rost, buzruk, navo, dugoh, segoh, iroq ve panjgoh makamlarından ve Fergana-Taşkent Makamları'nın; bayat, chorgoh, dugoh husaini ve gulyar shahnoz makamlarından oluştuğu sonucuna varılmıştır.

#### **Altıncı Alt Probleme İlişkin Sonuç**

“Özbek müziği içerisinde usullerin yeri nedir?” şeklinde ifade edilen altıncı alt problem cümlesine verilebilecek yanıt şu şekildedir:

Özbek müziği içerisinde önemli bir yere sahip olan usuller Özbek halk müziği ve Özbek klasik müziği içerisinde farklı kalıp ve isimlere sahiptir. Yeke kars, zeng, aksatma, gül oyun ve çar kars usulleri Özbek halk müziği içerisinde kullanıldığı tespit edilebilmiş usullerdir. Bu usuller haricinde Özbek halk müziği içerisinde icrâ edilen halk ashulalarında kullanılan usuller de mevcuttur. Özbek klasik müziğinde ise 24 çeşit ana usul kalıbı olduğu ifade edilmektedir. Ancak bu kalıpların şeşmakam içerisinde yer alan farklı eserlerde farklı darplara sahip olduğu tespit edilmiştir. Dolayısıyla Özbek klasik müziği içerisinde benzer ve farklı birçok usul kalıbının kullanılıyor olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca şeşmakam içerisinde yer alan eserlerde kullanılan usul kalıplarının başlangıçtan sona doğru basitten karmaşığa ilerleyecek şekilde bir yol izlediği de tespit edilmiştir.

### **Yedinci Alt Probleme İlişkin Sonuç**

“Özbek müziği içerisinde kullanıldığı tespit edilen enstrümanlar nelerdir ve bu enstrümanlar ne şekilde sınıflandırılmaktadır?” şeklinde ifade edilen yedinci alt problem cümlesine verilebilecek yanıt şu şekildedir:

Özbek müziğinde icrâ edilen enstrümanlar vurmali, üflemeli, yaylı ve telli olmak üzere dört sınıfa ayrılmaktadır. Vurmali enstrümanlar içerisinde; doira, safoil, nağara, kaşık ve qayroq enstrümanlarının bulunduğu tespit edilmiştir. Üflemeli enstrümanlar içerisinde; ney, kurrenay, zurna, kuşney, balaban, şan kopuz, ghajir ney, sıbızgı ve shullovuq enstrümanlarının bulunduğu tespit edilmiştir. Yaylı enstrümanlar içerisinde kopuz, gıccak ve sato enstrümanlarının bulunduğu tespit edilmiştir. Telli enstrümanlar içerisinde de Kaşgar rebabı, Afgan rebabı, tanbur, dutar, çeng, dombra, kanun ve ud enstrümanlarının bulunduğu tespit edilmiştir. Bunlara ek olarak tar enstrümanının her ne kadar Özbekistan’da sıklıkla icra edildiği gözlemlense de taranan kaynaklarda tarın Özbek müziği ile ilgili literatürde yer almadığı tespit edilmiştir.

### **Sekizinci Alt Probleme İlişkin Sonuç**

“Özbek müziği kültürünün gelişmesinde rol oynamış önemli mûsikîşinasların Özbek müziğine katkıları nelerdir?” şeklinde ifade edilen sekizinci alt problem cümlesine verilebilecek yanıt şu şekildedir:

Özbek müziği kültürü içerisinde yer alan usta mûsikîşinasların; müzik hakkında çeşitli risâleler kaleme alma, Buhara Şeşmakamı gibi makam gruplarının oluşturulabilmesi ve korunabilmesini sağlama, Özbek müziği içerisinde bulunan eserlerin notaya

alınabilmesini ve bu sayede yeni nesillere aktarılabilmesini sağlama, birçok Özbek hanende ve sazende yetiştirme, Özbekistan’da yerel halk için müzik grupları kurma ve Özbek müziği için yeni eserler besteleme gibi unsurlar bakımından Özbek müziğine katkı sağladıkları sonucuna ulaşılmıştır. Aynı zamanda bu mûsikîşinasların, yaşadıkları dönemde yeni gelişen ses kayıt teknolojilerinin yardımı sayesinde belirli eserleri seslendirdikleri ve kaydettikleri bilinmektedir. Bu da yeni nesil Özbek müzisyenlerin icrâ ettikleri eserlerin geçmişte ne şekilde icrâ edildiğine dair oldukça değerli bir birikime sahip olmaları anlamına gelmektedir. Bu durum da yaşamış Özbek mûsikîşinasların Özbek müziğine katkıları içerisinde bulunmaktadır.

### **Dokuzuncu Alt Probleme İlişkin Sonuç**

“Özbekistan’daki mevlid merasimlerinde icrâ edilen mevlid metinleri nasıl bir tarihsel süreç içerisinde şekillenmiştir?” şeklinde ifade edilen dokuzuncu alt problem cümlesine verilebilecek yanıt şu şekildedir:

Özbekistan’daki mevlid merasimlerinde Arapça yazılan *el-Ikdü’l-Cevher fi Mevlidi’n-Nebiyi’l-Ezher* isimli mevlid eserinin icrâ edildiği bilinmektedir. Zaman içerisinde bölge halkının bu mevlidi anlayamaması nedeniyle dilsel bir ihtiyaç doğmuştur. Bu ihtiyaca cevap olarak, 19. yüzyılın sonlarında Molla Yoldaş Halvetî tarafından yazılan *Mevlid-i Şerîf-i Türkî*, Türkistan coğrafyasındaki ilk Türkçe mevlid olarak ortaya çıkmıştır. Halvetî’nin üstadı Lengerî Damla’nın teşvikiyle yazılan eser, halkın anlayabileceği bir dilde Hz. Muhammed’in hayatını anlatmış ve kısa sürede yaygınlaşmıştır. Mevlid, yalnızca dinî bir metin olmaktan öte, toplumsal birlikteliği ve değer paylaşımını sağlayan önemli bir gelenek haline gelmiştir. Sonuç olarak Özbekistan’da geçmişte icrâ edilen mevlid metninin bölge halkının istekleri ve gereklilikleri doğrultusunda yeniden şekillenerek güncellendiği ve bu sayede bölge halkının anlayabileceği dilde bir mevlid eserinin kaleme alındığı sonucuna ulaşılmıştır.

### **Onuncu Alt Probleme İlişkin Sonuç**

“Cafer bin Hasan bin Abdülkerîm el-Berzencî’nin Özbekistan’daki mevlid geleneğine katkısı nedir?” şeklinde ifade edilen onuncu alt problem cümlesine verilebilecek yanıt şu şekildedir:

el-Berzencî’nin mevlid eserinin Özbekistan’daki mevlid geleneği üzerinde etkili olduğu söylenebilir. Bu etkinin en büyük göstergesi, kendisinden sonra Türkistan

coğrafyasında Türkçe olarak kaleme alınan bir mevlid örneği yazılmasına rağmen güncel olarak hâlâ Berzencî Mevlidi icrâlarına sıklıkla rastlanmasıdır. Ayrıca onun bu bölgeye doğrudan bir katkısından ziyade, eserinin İslâm dünyasında dolaşımı ve etkisi yoluyla Özbekistan'daki mevlid geleneğine dolaylı katkılar yaptığı sonucuna ulaşılmaktadır. Bu bağlamda el-Berzencî'nin, kaleme almış olduğu *el-Ikdü'l-Cevher fî Mevlidi'n-Nebiyi'l-Ezher* isimli mevlid sayesinde Özbek mevlid kültürüne dinî, edebî ve tasavvufî anlamda olumlu yönde katkıları olduğu sonucuna ulaşılmaktadır. Bilinebildiği kadarıyla Türkistan coğrafyasında mevlid icrâlarının Berzencî Mevlidi ile başlaması, el-Berzencî'nin bu coğrafyadaki mevlid geleneği için gerçekleştirdiği en önemli katkı olarak gösterilebilir.

### **On Birinci Alt Probleme İlişkin Sonuç**

“*el-Ikdü'l-Cevher fî Mevlidi'n-Nebiyi'l-Ezher* isimli eserin bahirlerinde hangi konulardan bahsedilmektedir?” şeklinde ifade edilen on birinci alt problem cümlesine verilebilecek yanıt şu şekildedir:

Eserdeki bahirlerin ele aldığı konular sırasıyla; birinci bahirde Hz. Peygamber ile ilgili anlatılacak hayat hikayesi ve müellifin ettiği çeşitli dualar, ikinci bahirde Hz. Peygamber'in soyu, üçüncü bahirde Hz. Peygamber'in soyunun temiz olduğu, dördüncü bahirde Hz. Âmine'nin hamileliği, beşinci bahirde Hz. Peygamber'in doğumu, altıncı bahirde Hz. Peygamber'in doğumunun getirdiği sevinç ve heyecan, yedinci bahirde Hz. Peygamber'in doğumundan dolayı yaşanan mucizeler, sekizinci bahirde Hz. Peygamber'in doğumu esnasında yaşanan mucizeler, dokuzuncu bahirde Hz. Peygamber'in sütanneleri, onuncu bahirde Hz. Peygamber'in bebeklik döneminde yaşadıkları, on birinci bahirde Hz. Peygamber'in çocukluk döneminde yaşadıkları, on ikinci bahirde Hz. Peygamber'in gençlik döneminde yaşadıkları, on üçüncü bahirde Kâbe'nin yeniden inşa sürecinde Hz. Peygamber'in rolü, on dördüncü bahirde Hz. Peygamber'in ilk vahyi alması, on beşinci bahirde peygamberliğin ilk dönemleri, on altıncı bahirde miraç hadisesi, on yedinci bahirde Akabe biatları, on sekizinci bahirde hicret, on dokuzuncu bahirde hicret sırasında gerçekleşen mucizeler, yirminci bahirde Hz. Peygamber'in fiziksel özellikleri ve yirmi birinci bahirde de Hz. Peygamber'in karakter özellikleri olarak tespit edilmiştir. Dua bahrinde de müellife ait dualar bulunmaktadır. Sonuç olarak *el-Ikdü'l-Cevher fî Mevlidi'n-Nebiyi'l-Ezher*'de yer alan bahirlerde Hz. Peygamber'in şemâilinden ve sadece hicret ve öncesinde geçmiş olan hayat hikayesinden bahsedildiği sonucuna ulaşılmıştır.

## On İkinci Alt Probleme İlişkin Sonuç

“Özbek müzik kültürünü oluşturan unsurlar içerisindeki mevlid formunun Özbekistan’daki icrâsı, makamsal özellikler bakımından Türk müziği makamları ile ne şekilde benzerlik göstermektedir?” şeklinde ifade edilen on ikinci alt problem cümlesine verilebilecek yanıt şu şekildedir:

*el-Ikdü'l-Cevher fî Mevlidi'n-Nebiyi'l-Ezher*'in birinci bahrinin icrâsının uşşak, ikinci bahrinin icrâsının bûselik, üçüncü bahrin icrâsının uşşak, dördüncü bahrin icrâsının uşşak, beşinci bahrin icrâsının rast veya rehâvî, salavât bölümünün icrâsının kürdî, selam bölümünün icrâsının uşşak veya bûselik, mahallü'l-kıyâmın icrâsının uşşak, altıncı bahrin icrâsının hüseynî, yedinci bahrin icrâsının ısfahan, yirminci bahrin uşşak, yirmi birinci bahrin icrâsının başta uşşak makamı seyri olmak üzere ufak da olsa nevâ, hüseynî, bayâtî ve ısfahan ve son olarak dua bahrinin icrâsının rast ve rehâvî makamlarının seyirlerine benzer olduğu sonucuna varılmıştır.

Çalışma çerçevesinde gerçekleştirilen araştırmalarda Özbek müziğini meydana getiren unsurlar dâhilinde yer alan mevlid formunun Özbekistan’da törensel ve müzikal bağlamda ne şekilde icrâ edildiği ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Özbekistan’da aktif olarak icrâ edilen iki adet mevlid eseri tespit edilebilmiştir. Bu eserler *Mevlîd-i Şerîf-i Türkî* ve *el-Ikdü'l-Cevher fî Mevlidi'n-Nebiyi'l-Ezher* isimli eserlerdir. Özbekistan’da bu eserlerin icrâ edildiği mevlid törenleri, millî örf ve adetlere uygun olarak belirli bir düzen içinde gerçekleşmektedir. Ülkenin farklı bölgelerinde çeşitlilik gösteren bu törenlerin genellikle katılımcıların karşılanmasıyla başladığı; ardından Hz. Peygamber’i anlatan mevlid kitaplarının okunduğu, onu öven ilâhilerin, kasidelerin ve salavâtların icrâ edildiği, törenlerde okunan mevlid eseri farklı bir dilde ise tercüme edilerek dinleyicilere aktarıldığı ve bu mevlid eserlerinin bazı bölgelerde melodik olarak icrâ edildiği sonucuna varılmıştır. Söz konusu melodik icrâlar arasında tezin örnekleme içerisinde yer alan bölümün, Türk müziği makamlarına yakın seyirler çerçevesinde gerçekleştiği tespit edilmiştir.

Bunlarla birlikte Özbekistan’daki mevlid merasimlerinin; Kur’ân-ı Kerîm tilaveti ve sadaka dağıtımıyla sona erdiği, rebiyülevvel ayına gelindiğinde sıklaştığı, ayın ilk on gününde camilerde başlayan bu törenlerin yıl boyunca devam edebildiği görülmektedir. Mevlid okutan ailelerin evlerinde misafirler için özel sofralar kurmak suretiyle misafirlere yemekler, tatlılar ve hediyeler hazırladığı ve mevlithanların mevlidi geleneğe uygun şekilde icrâ ettikleri de ulaşılan sonuçlar arasındadır. Özbekistan’da bu geleneğin, toplumda hem

dinî hem de sosyal dayanışmayı güçlendiren önemli bir unsur olarak sürdürüldüğü de bu sonuçlara dâhildir.

Çalışma için sadece tezin örnekleminde yer alan *el-Ikdü'l-Cevher fî Mevlidi'n-Nebiyi'l-Ezher*'in; birinci, ikinci, üçüncü, dördüncü, beşinci, altıncı, yedinci, yirminci, yirmi birinci ve dua bahri ile birlikte salavât, selam ve mahallü'l-kıyâm bölümlerinin icrâsı incelenmiştir. Özbekistan'da söz konusu eserin diğer bahirleri ile birlikte daha farklı mevlid eserlerinin icrâ edildiği bilinmektedir. Sonuç olarak gerçekleştirilecek farklı çalışmalarda bu tez çalışmasının örneklemini haricinde kalan bölümlerin ve mevlid eserlerinin Özbekistan'da ne şekilde icrâ edildiği incelenebilir.

Mevlid de dâhil olmak üzere Özbek müziği literatürü içerisinde net bir sınıflandırmaya dâhil olmadığı tespit edilen dinî mûsikî formları ve unsurlarının daha geniş ve kapsamlı çalışmalar çerçevesinde detaylı bir şekilde araştırılması, dinî mûsikî araştırmaları özelinde büyük önem arz etmektedir.

Son olarak Türk ve Özbek müzik kültürlerinin tarihsel olarak ortak bir geçmişe sahip olmasına rağmen; zamanla nasıl farklılaştığı, bu süreçte makam benzeri ortak müzik kavramlarının iki kültürde farklı yönler evrilmesinin ardındaki sosyal, kültürel ve tarihsel etkenlerin ayrıntılı bir şekilde incelenmesi, bu çalışmanın önemli önerileri arasında bulunmaktadır.



## KAYNAKÇA

- Abdullaev, R., Tashmatov, U., Eshonqulov, J., Ashirov, A., & Khakimov, A. (2015). *List of intangible cultural heritage of Uzbekistan* (A. Sultanov, Çev.; 1. bs). National Commission of the Republic of Uzbekistan for UNESCO. [http://ich.uz/images/Articles/List\\_of\\_ICH\\_of\\_Uzbekistan\\_uz\\_ru.pdf](http://ich.uz/images/Articles/List_of_ICH_of_Uzbekistan_uz_ru.pdf)
- Abdullaev, R., Tashmatov, U., Eshonqulov, J., Ashirov, A., Khakimov, A., & Komiljon Ogli, A. Q. (with Park, S.-Y., Park, W., Choi, M., & You, S.). (2017). *Intangible cultural heritage of Uzbekistan* (S. Mallakhanov, S. Azimova, & D. Mirkhalikov, Ed.; S. Karimbekova, Çev.). Intangible Cultural Heritage in the Asia-Pacific Region (ICHCAP). [https://archive.unesco-ichcap.org/eng/ek/sub2017\\_7/pdf\\_down/Uzbekistan%20ICH%20promotional%20book\(eng\).pdf](https://archive.unesco-ichcap.org/eng/ek/sub2017_7/pdf_down/Uzbekistan%20ICH%20promotional%20book(eng).pdf)
- Abdullaevna, F. R. (2018). Muhammadrasul Mirzo's life and creativity. *Anglisticum Journal (IJLLIS)*, 7(2), 22-26. <https://doi.org/10.5281/zenodo.1186871>
- Abdullayev, R. S. (2008). *O'zbek mumtoz musiqasi* (1. bs, C. 1). Yangi nashr.
- Abdullayeva, M. G. Q. (2023). Mavlid marosimining paydo bo'lishi va o'tkazilish tarixi. *Oriental renaissance: Innovative, educational, natural and social sciences*, 3(4), Article 4. <https://cyberleninka.ru/article/n/mavlid-marosimining-paydo-bo-lishi-va-o-tkazilish-tarixi>
- Abdullayeva, S. (2014). Balaban – a wind musical instrument of the Turkic world. *IRS Heritage*, 3(18), 56-59. <https://irs-az.com/new/pdf/201412/1418906899631568121.pdf>
- Abdumutalibovich, A. M. (2020). The study of the life and creativity of Yunus Rajabi and the rich heritage he left to the Uzbek nation. *International Journal on Integrated Education*, 3(12), 40-43. <https://doi.org/10.31149/ijie.v3i12.909>
- Abduxopizov, I., & Polvonova, N. (2022). *O'zbek mumtoz musiqasi va uni notalashtirish tarixi*. 8-12. <https://doi.org/10.5281/zenodo.6573022>

- Abidin, A. Z. (2009, Kasım 30). *Barzanji, kitab induk peringatan Maulid Nabi*. Almanhaj. <https://almanhaj.or.id/2583-barzanji-kitab-induk-peringatan-maulid-nabi.html>
- Abu Bakr Mosque. (2024). İçinde *Wikipedia*. [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Abu\\_Bakr\\_Mosque&oldid=1207098551](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Abu_Bakr_Mosque&oldid=1207098551)
- Achildiyeva, M., Axmedova, N., Ikromova, F., Haydarova, O., Ibrahimova, G., & Abdurahmonov, A. (2021). Tanbur: One of ancient instruments. *Galaxy International Interdisciplinary Research Journal*, 9(6), Article 6. <https://internationaljournals.co.in/index.php/giirj/article/view/153>
- Achilovich, X. K. (2024). History of Uzbek folk instruments. *Texas Journal of Multidisciplinary Studies*, 31, 71-72. <https://zienjournals.com/index.php/tjm/article/view/5246>
- Afrasiyab (Samarkand). (2024). İçinde *Wikipedia*. [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Afrasiyab\\_\(Samarkand\)&oldid=1215472280](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Afrasiyab_(Samarkand)&oldid=1215472280)
- Ahmadovich, H. S., & Bafoeva, M. (2024). Attitude of historical and literary characters of Alisher Navoi to art. *International Journal of Social Science & Interdisciplinary Research*, 13(01), Article 01. <https://gejournal.net/index.php/IJSSIR/article/view/2306>
- Akarpınar, R. B. (1999). *Türk kültüründe dinî törenler ve mevlid kutlamaları* [Doktora Tezi]. Hacettepe Üniversitesi.
- Akbarovich, I. O. (2018). *Maqom asoslari* (1. bs). Turon-Iqbol.
- Akbarovich, I. O., & Muhammadovich, X. G. (2018). *Musiqa tarixi* (1. bs). Barkamol Fayz Media.
- Akbaş, H. (2014). XX. Yüzyıl Harezmi makam müziğinde terminoloji sorunları. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 2(1), Article 1. <https://doi.org/10.12975/rastmd.2014.02.01.00025>
- Akbaş, H. (2016). Eserde yer alan bazı müzik kavram ve terimleri. İçinde *Özbek klasik müziği ve tarihi* (1. bs, C. 1, ss. 265-279). Gece Kitaplığı Yayıncılık.

- Akdağ, S. (2008). Süleyman çelebi'nin Mevlid'i üzerine. *Journal of Turkish Research Institute*, 36, 81-98. <https://doi.org/10.14222/Turkiyat754>
- Akdağoğlu, T., & Karaca, T. (2018). Türkî halklarda dutar ve dutar efsanesi. İçinde H. Babacan, A. Temizer, & A. Ş. Duymaz (Ed.), *Multidisipliner çalışmalar-3 (sosyal bilimler)* (1. bs, ss. 295-305). Gece Kitaplığı. [https://www.academia.edu/92860826/T%C3%9CRK%C3%8E\\_HALKLARDA\\_DUTAR\\_VE\\_DUTAR\\_EFSANES%C4%B0](https://www.academia.edu/92860826/T%C3%9CRK%C3%8E_HALKLARDA_DUTAR_VE_DUTAR_EFSANES%C4%B0)
- Akdağoğlu, T., Matyakubov, B., & Karaca, T. (2018). Özbek halk destan icracılığı. İçinde H. Babacan, A. Temizer, & A. Ş. Duymaz (Ed.), *Multidisipliner çalışmalar-3 (sosyal bilimler)* (1. bs, ss. 287-294). Gece Kitaplığı. <https://www.academia.edu/92860539>
- Akdeniz, A., & Kürtül, A. B. (2023). Özbekistan kanunu ile Türk kanunu arasındaki yapısal ve icrasal farklılıklara ilişkin tarihi süreç bağlamında bir değerlendirme. İçinde A. Layek, H. F. Hnoo, & S. A. Soufiane (Ed.), *6. Uluslararası insan, toplum ve sürdürülebilir kalkınma araştırmaları sempozyumu tam metinler kitabı* (1. bs, C. 9, ss. 2209-2219). Recent Academic Studies. <https://drive.google.com/file/d/1yZkKFqHgCiy7Y9XcuPsA7-gdXD73dpXd/view>
- Akdoğan, B. (2010). *Örneklerle Türk mûsikisinde formlar* (1. bs). Bilge Ajans & Matbaa.
- Akkuş, M. (2016). Edebiyatımızda mevlid türü ve mevlidler. İçinde M. Akkuş (Ed.), *Mevlid külliyyâtı-II* (2. bs, C. 2, ss. 11-23). Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Akkuş, M. A. (2023). *Cerrâhîlik'te dinî mûsikî* (M. Tıraşçı, Ed.; 1. bs). Fecr Yayınları.
- Aksoy, H. (2004). Mevlid-Türk edebiyatı. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 29, ss. 482-484). TDV Yayınları. <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/29/C29023475.pdf>
- Aksoy, H. (2007). Eski Türk edebiyatı'nda mevlidler. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 5(9), 323-332. <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/655283>
- Al Barzanjî, I. J. I. A. H. (2021). *The Barzanjî Mawlid—The jewelled necklace of the resplendent prophet's birth* (M. S. Qaadirî, Çev.). <https://books.google.com.tr/books?id=gLhQEAAAQBAJ&pg=PA1&lpg=PA1&dq=MU%E1%B8%A4AMMAD+SHAKEEL+QAADIR%C4%AA+RI%E1%B8%>

8CAW%C4%AA&source=bl&ots=fmTiBEwKJS&sig=ACfU3U2LmT6NEwiltK  
qcSKWgzssMV0rXbw&hl=tr&sa=X&ved=2ahUKEwjdo53A84CHAxUKQfED  
HWVzDB4Q6AF6BAgMEAM#v=onepage&q&f=false

Al-Andalasi, A. A.-T. (t.y.). *Sejarah Al Barzanji*. Geliş tarihi 29 Haziran 2024, gönderen  
<https://pdfcoffee.com/sejarah-al-barzanji-pdf-free.html#Adi+Hoiri>

Albayrak, N. (1998). Hece vezni. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 17,  
ss. 148-150). TDV Yayınları.  
<https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/17/C17005829.pdf>

Aldarnuri, R. (2023, Ekim 17). *Biografi Sayyid Jafar Al Barzanji, wali pengarang kitab  
Maulid Barzanji* [Blog Sitesi]. Journaba. [https://jurnaba.co/biografi-sayyid-jafar-al-  
barzanji-wali-pengarang-kitab-maulid-barzanji/](https://jurnaba.co/biografi-sayyid-jafar-al-barzanji-wali-pengarang-kitab-maulid-barzanji/)

Alguburi, A. A. M. (2019). *İslam 'ın ilk üç asrında sire alanına katkıda bulunan kadınların  
tespiti ve bunların rivayetlerinin değerlendirilmesi* [Doktora Tezi]. Dokuz Eylül  
Üniversitesi.

Algül, H. (2020, Kasım 2). Mevlid-i Nebî ve Muzafferüddin Gökböri (Kökböri) [Blog  
Sitesi]. *Düşünce Feneri*. [https://dusuncefeneri.com/2020/11/02/mevlid-i-nebi-ve-  
muzafferuddin-gokbori-kokbori/](https://dusuncefeneri.com/2020/11/02/mevlid-i-nebi-ve-muzafferuddin-gokbori-kokbori/)

Almatı. (2024). İçinde *Vikipedi*.  
<https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Almat%C4%B1&oldid=32658332>

Alvan, T., & Alvan, M. H. (2019). *Saz ve söz meclisi “Şiir ve musikî medeniyetimiz”* (2. bs).  
Şule Yayınları.

Andican. (2024). İçinde *Vikipedi*.  
<https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Andican&oldid=32651732>

Apak, A. (2010). Şeybe (Benî Şeybe). İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C.  
39, ss. 47-48). TDV Yayınları.  
<https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/39/C39012713.pdf>

Argunşah, M. (2014). Türk dünyasında mevlit geleneği ve Çağatay Türkçesiyle yazılmış bir  
mevlidü'n-nebî. İçinde N. Özkan & B. Durbilmez (Ed.), *Türk dilinin ve  
edebiyatının yayılma alanları bilgi şöleni bildirileri* (1. bs, ss. 75-92). Türk Dil  
Kurumu Yayınları.

- As'ad, M. (2019). Salafis' criticism on the celebration of Prophet Muhammad's birthday. *Teosofi: Jurnal Tasawuf Dan Pemikiran Islam*, 9(2), Article 2. <https://doi.org/10.15642/teosofi.2019.9.2.353-379>
- Asada, A. (2018). Folk Islam in contemporary East Africa. *USBK 2018: 1st International Social Sciences Congress*, 1525-1544. <https://doi.org/10.14989/265082>
- Ashari, H. (2011). Tradisi "Berzanjen" masyarakat banyuwangi kajian resepsi sastra terhadap teks Albarzanji. *Jurnal Kawistara*, 2(3), Article 3. <https://doi.org/10.22146/kawistara.3939>
- Ashulachi. (2023). İçinde *Vikipediya*. <https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=Ashulachi&oldid=3796674>
- Ato, H. (2008a). *Hoji Abdulaziz Rasulov*. O'zbekiston Mumtoz Musiqasi. [http://www.classicmusic.uz/hoji\\_abdulaziz\\_rasulov\\_uz.htm](http://www.classicmusic.uz/hoji_abdulaziz_rasulov_uz.htm)
- Ato, H. (2008b). *Nasr bo'limi—Ikkinchi guruh sho`balar*. O'zbekiston Mumtoz Musiqasi. [http://www.classicmusic.uz/ikkinchi\\_guruh\\_sho%60ba\\_uz.htm](http://www.classicmusic.uz/ikkinchi_guruh_sho%60ba_uz.htm)
- Ayan, G. (2019). Özbek şairi Halveti, eserleri ve Mevlid'inden "Yahya Nebi Aleyhi's-selam'ın Şehid Bolganlarının Beyanı" isimli mesnevisi. *Journal of Turkish Studies*, 4(7), Article Volume 4 Issue 7. <https://doi.org/10.7827/TurkishStudies.901>
- Aytemur, B. (2022). Müzik araştırmalarında nitel veri analizi. İçinde Ü. S. Şen, Y. Şen, & Ş. Ö. Akçay (Ed.), *Müzik araştırmalarında bilimsel yöntem ve yaklaşımlar* (1. bs, ss. 233-263). Nobel Akademik Yayıncılık.
- Ayxodjaeva, S. (2022). Composer activity of academician Yunus Rajabiy (dedicated to scholar's 125th birthday). *International Journal of Multicultural and Multireligious Understanding*, 9(9), Article 9. <https://doi.org/10.18415/ijmmu.v9i9.4099>
- Ayxodjayeva, Sh., Ergasheva, Ch., & Zokirov, A. (2021). *O'zbek musiqasi tarixi (darslik)* (C. 1). Fan Ziyosi Nashriyoti. <https://library.konservatoriya.uz/darslik/1928-ozbek-musiqasi-tarixi.html>
- Azamat, N. (2001a). Kādiriyye. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 24, ss. 131-136). TDV Yayınları. <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/24/C24007798.pdf>

- Azamat, N. (2001b). Kalenderiyye. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 24, ss. 253-256). TDV Yayınları. <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/24/C24007854.pdf>
- Baily, J. S., & Blacking, J. a. R. (1978). Research on the Herati dutar. *Current Anthropology*, 19(3), 610-611. <https://doi.org/10.1086/202147>
- Bakhshi art.* (t.y.). Intangible Cultural Heritage of Uzbekistan. Geliş tarihi 20 Mart 2024, gönderen <http://www.ich.uz/en/materials/audio-materials/487-bakhshi-art>
- Balaban (çalğı). (2024). İçinde *Vikipedi*. [https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Balaban\\_\(%C3%A7alg%C4%B1\)&oldid=32730821](https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Balaban_(%C3%A7alg%C4%B1)&oldid=32730821)
- Baldane, O. (2019). Türk dünyasında telli çalgılar. İçinde F. G. Vural & T. Vural (Ed.), *Türk mûsikîsi atlası* (1. bs, C. 2, ss. 591-608). Yeni Türkiye Yayınları.
- Batuk, C. (2013). Din ve müzik: Dinler tarihi bağlamında din - müzik ilişkisine genel bir bakış denemesi. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 35(35), Article 35. <https://doi.org/10.17120/omuifd.33403>
- Bazin, M. (2002). Kum. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 26, ss. 361-362). TDV Yayınları. <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/26/C26008570.pdf>
- Begmatov, S. (2017). *Bastakorlar ijodi*. Niso Poligraf. [https://e-library.namdu.uz/Namangan%20Davlat%20Universiteti%20professor%20va%20o'qituvchilarining%20adabiyotlari/Musiqa%20ta'limi%20adabiyotlar/0.%20%D0%9C%D1%83%D1%81%D0%B8%D2%9B%D0%B8%D0%B9%20%D0%B0%D0%B4%D0%B0%D0%B1%D0%B8%D1%91%D1%82%D0%BB%D0%B0%D1%80/bastakorlar\\_ijodi.pdf](https://e-library.namdu.uz/Namangan%20Davlat%20Universiteti%20professor%20va%20o'qituvchilarining%20adabiyotlari/Musiqa%20ta'limi%20adabiyotlar/0.%20%D0%9C%D1%83%D1%81%D0%B8%D2%9B%D0%B8%D0%B9%20%D0%B0%D0%B4%D0%B0%D0%B1%D0%B8%D1%91%D1%82%D0%BB%D0%B0%D1%80/bastakorlar_ijodi.pdf)
- Begmatov, S. (2023). *Mumtoz musiqa ijro uslublari* (C. 1). Miron-Art-Design.
- Begmatov, S., & Matyoqubov, M. (2008). *O'zbek an'anaviy cholg'ulari*. Yangi nashr. <https://elib.buxdupi.uz/books/Begmatov-S.-Matyoqubov-M.-Ozbek-ananaviy-cholgulari.pdf>

- Benlioğlu, S. (2022). Mevlid nasıl okunurdu? Yazma nüshalardaki makam kayıtları üzerine bir değerlendirme. *Cumhuriyet İlahiyat Dergisi*, 26(1), Article 1. <https://doi.org/10.18505/cuid.1060776>
- Bola baxshi. (2022). İçinde *Vikipediya*. [https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=Bola\\_baxshi&oldid=2834889](https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=Bola_baxshi&oldid=2834889)
- Boltaev, B. H. (2022). Darvish Ali Changiy va zamondoshlarida fazoviy (kosmologik) 12-maqom falak burjlari nazariy tamoyillari. *TA'LIM VA RIVOJLANISH TAHLILI ONLAYN ILMIY JURNALI*, 2(11), Article 11. <https://sciencebox.uz/index.php/ajed/article/view/4315>
- Boriyeva, K., Pirmatova, N., Ayubov, Q., Samandarova, M., Salihova, M., Matyoqubov, S., Shomurodova, M., Sadirdinov, M., Ulasheva, M., Gapporov, A., & Jumayev, S. (2024). Issues of voice training in teaching maqam singing. *Educational Administration: Theory and Practice*, 30(7), Article 7. <https://doi.org/10.53555/kuey.v30i7.5288>
- Buvayda İlçesi. (2024). İçinde *Vikipedi*. [https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Buvayda\\_%C4%B01%C3%A7esi&oldid=31136462](https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Buvayda_%C4%B01%C3%A7esi&oldid=31136462)
- „Buyuk Xizmatlari Uchun“ ordeni. (2023). İçinde *Vikipediya*. [https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=%E2%80%9EBuyuk\\_xizmatlari\\_uchun%E2%80%9C\\_ordeni&oldid=3931494](https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=%E2%80%9EBuyuk_xizmatlari_uchun%E2%80%9C_ordeni&oldid=3931494)
- Can, M. (2020). Osmanlı kültüründe Mevlid-i Şerif geleneği. İçinde Y. E. Tansü (Ed.), *Fârâbi anısına Türkiye ve Türk dünyası araştırmaları-II* (ss. 139-177). İksad Publishing House. <https://iksadyayinevi.com/wp-content/uploads/2020/06/F%C3%82R%C3%82B%C4%B0-ANISINA-T%C3%9CRK%C4%B0YE-VE-T%C3%9CRK-D%C3%9CNYASI-ARA%C5%9ETIRMALARI-II.pdf>
- Castanets. (2024). İçinde *Wikipedia*. <https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Castanets&oldid=1223361237>
- Ceyhan, Â. (2022). Süleyman Çelebi ve Mevlid'inin yeni Türk edebiyatındaki tesirleri ve onlara dair bir değerlendirme. *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi [Journal*

*Of Old Turkish Literature Researches*, 5(3), 958-1068.  
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/estad/issue/74290/1223665>

Changqo‘biz. (2022). İçinde *Vikipediya*.  
<https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=Changqo%CA%BBbiz&oldid=2836098>

Chigbu, U. E. (2019). Visually hypothesising in scientific paper writing: Confirming and refuting qualitative research hypotheses using diagrams. *Publications*, 7(1), Article 1. <https://doi.org/10.3390/publications7010022>

Cho‘li iroq. (2022). İçinde *Vikipediya*.  
[https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=Cho%CA%BBli\\_iroq&oldid=2836481](https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=Cho%CA%BBli_iroq&oldid=2836481)

Çayan, A. (2009). *Molla Yoldaş Hilvetî, Mevlûdü'n-Nebî 'Aleyhi's-selâm (inceleme-metindizin)* [Yüksek Lisans Tezi]. Kırgızistan-Türkiye Manas Üniversitesi.

Çayan, A. (2016). Molla Yoldaş Hilveti ve Çağatayca mevlidi üzerine bir değerlendirme. *Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(10), Article 10. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sbed/issue/20719/221387>

Çetin, N. M. (1991). Bahir. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 4, ss. 484-486). TDV Yayınları.  
<https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/4/C04001708.pdf>

Çetinkaya, N. (2019). *Tarihî süreçte mevlid* [Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi.

Çimkent. (2024). İçinde *Vikipedi*.  
<https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=%C3%87imkent&oldid=32861811>

Çubukçu, İ. A. (1987). *Türk-İslâm kültürü üzerinde araştırmalar ve görüşler* (1. bs). Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.  
<https://dspace.ankara.edu.tr/xmlui/handle/20.500.12575/14845>

Dalverzin Tepe. (2024). İçinde *Vikipedi*.  
[https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Dalverzin\\_Tepe&oldid=32753841](https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Dalverzin_Tepe&oldid=32753841)

Darvishali Changiy. (2023). İçinde *Vikipediya*.  
[https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=Darvishali\\_Changiy&oldid=3992251](https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=Darvishali_Changiy&oldid=3992251)



- Dehqan, M. (2016). A gūrānī mawlid. *Nubihar Akademi*, 1(5), Article 5. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/nubihar/issue/34978/388128>
- Dickens, M. (1989, Ocak 1). *Uzbek music*. [https://www.academia.edu/436105/Uzbek\\_Music](https://www.academia.edu/436105/Uzbek_Music)
- Dilek, K. (2010). Şerefeddin Ali Yezdî. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 38, ss. 550-552). TDV Yayınları. <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/38/C38012671.pdf>
- Djumaev, A. (2002). Sacred music and chant in Islamic Central Asia (T. Levin, Çev.). İçinde V. Danielson, S. Marcus, & D. Reynolds (Ed.), *The garland encyclopedia of world music. Vol. 6: The Middle East* (1. bs, C. 6, ss. 935-947). Routledge.
- Djumaev, A. (2021). Maqomat in Uzbekistan, Tajikistan and Central Asia (S. Kalenderoğlu & C. Güray, Çev.). İçinde M. S. Tokaç & C. Güray (Ed.), *Anadolu ve komşu coğrafyalarda makam müziği atlası* (1. bs, C. 2, ss. 929-961). Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Djurayev, M. (2023). Turkiston madaniy hayotini o'rganishda musiqa risolalarining o'rni. *Talqin va tadqiqotlar ilmiy-uslubiy jurnali*, 1(20), Article 20. <https://talqinvatadqiqotlar.uz/index.php/tvt/article/view/291>
- Doğan, S., & Çelikten, L. (2022). Millî ve kültürel bir değer olarak Süleyman Çelebi, Vesîletü'n-Necât ve mevlit geleneği: Üniversite öğrencileri üzerine bir araştırma. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi / Journal of Turkish Language and Literature*, 62(2), 605-620. <https://doi.org/10.26650/TUDED2022-1182704>
- Do'mbira. (2024). İçinde *Vikipediya*. <https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=Do%CA%BBmbira&oldid=4102752>
- Doira (cholg'u asbobi). (2024). İçinde *Vikipediya*. [https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=Doira\\_\(cholg%CA%BBu\\_asbobi\)&oldid=4102709](https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=Doira_(cholg%CA%BBu_asbobi)&oldid=4102709)
- Dostonbek, P. (2023). The doira, a masterpiece of the national instruments of the Uzbek people. *European Journal of Business Startups and Open Society*, 3(4), Article 4. <https://inovatus.es/index.php/ejbsos/article/view/1623>
- Dozaleh. (2023). İçinde *Wikipedia*. <https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Dozaleh&oldid=1140846159>

- During, J. (2009). The loss of the maqâmic sense in Central Asia. İçinde J. Elsner & G. Jähnichen (Ed.), *Muqam in and outside of Xinjiang/China: Proceedings of the 6th ICTM study group meeting muqam Urumqi 2006* (ss. 91-101). Xinjiang Fine Arts and Photography Publishing House. [https://www.academia.edu/129307612/The\\_loss\\_of\\_maqamic\\_sense\\_in\\_Central\\_Asia](https://www.academia.edu/129307612/The_loss_of_maqamic_sense_in_Central_Asia)
- Durmuş, İ. (2000). İrticâl. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 22, ss. 459-460). TDV Yayınları. <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/22/C22007447.pdf>
- Durmuş, İ. (2004). Mevlid-Arap edebiyatı. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 29, ss. 480-482). TDV Yayınları. <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/29/C29023474.pdf>
- Dustov, S. (2021). The role of Uzbek national performance in the music art. *The American Journal of Social Science and Education Innovations*, 3(02), Article 02. <https://doi.org/10.37547/tajssei/Volume03Issue02-20>
- Dutar. (2024). İçinde *Wikipedia*. <https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Dutar&oldid=1219861056>
- Duygulu, M., Okan, S., Yücearda, S., Tahtaişleyen, N., & Küçük Kaplan, U. (t.y.). *Türk müziği sözlüğü*. Geliş tarihi 01 Mart 2024, gönderen <http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk-muzigi-sozlugu/y>
- Dündar, A. İ. (2020). Endülüslü âlim ve edip İbn Dihye'nin et-Tenvîr fî Mevlidi's-Sirâci'l-Münîr adlı eseri'nde kaynağı zikredilmeyen şiirlerin değerlendirilmesi. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 20, 538-557. <https://doi.org/10.29000/rumelide.792188>
- Ekici, F. (2022). Mevlid geleneğinin toplumsal kimlik oluşumundaki etkisi üzerine karşılaştırmalı bir yaklaşım: Türkiye ve Dağıstan örneği. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 62(2), Article 2. <https://doi.org/10.26650/TUDED2022-1184262>
- Erbeden, E. (2021). Özbek icadkâr destancı Ergeş Cumanbulbul Oğli. *Türk Dünyası Akademik Bakış*, 1(2), 20-44. <https://doi.org/10.52703/ay.57>

- Eren, M. (2012). Ümmü Ma'bed. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 42, ss. 325-326). TDV Yayınları. <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/42/C42013703.pdf>
- Ergun, S. N. (1942). *Türk musikisi antolojisi* (C. 1). İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları. <https://divanmakam.com/attachments/turk-musikisi-antolojisi-1-dini-eserler-sadeddin-nuzhet-ergun-pdf.76460/>
- Ernazarov, R. (2020). *Özbek şarkılarının söz varlığı üzerine bir çalışma (aktarma-inceleme-sözlük)* [Yüksek Lisans Tezi]. Afyon Kocatepe Üniversitesi.
- Erol, T. (2014). Doğudan batıya yaylı çalgılar ve tarihçeleri. İçinde S. D. Akkaya (Ed.), *I. uluslararası güzel sanatlar bilimsel araştırma günleri (GUSBAG)* (ss. 284-298). Cumhuriyet Üniversitesi Yayınları. <https://doczz.biz.tr/doc/1374/gusbag-2014-proceedings---iii.-uluslararası%C4%B1-g%C3%BCzel-sanatlar>
- Fayda, M. (1992). Busrâ. İçinde *Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi* (C. 6, ss. 470-472). TDV Yayınları. <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/6/C06002462.pdf>
- Fayda, M. (1993). Cennetü'l-Muallâ. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 7, ss. 387-388). TDV Yayınları. <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/7/C07002792.pdf>
- Fayda, M. (1994). Ebvâ. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 10, ss. 378-379). TDV Yayınları. <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/10/C10003938.pdf>
- Fayzulloyevich, S. F. (2022). The history of Uzbek folk musical instruments is an example of the Afghan rubab. *Journal of Academic Research and Trends in Educational Sciences (JARTES)*, 1(7), Article 7. <http://ijournal.uz/index.php/jartes/article/view/187>
- Fıtrat, A. (2016). *Özbek klasik müziği ve tarihi* (H. Akbaş, Çev.; 1. bs, C. 1). Gece Kitaplığı.
- Fuadi, M. A., Rifa'i, A. A., Supriyanto, S., Triana, Y., Ibrahim, R., & Mahbub, M. (2024). 'Standing up' maḥallu al-qiyām as cultural expression in Indonesia: A historical approach. *HTS Teologiese Studies / Theological Studies*, 80(1), Article 1. <https://doi.org/10.4102/hts.v80i1.8466>

- Ganieva, I. (2019). Özbek müzik kültürü. İçinde F. G. Vural & T. Vural (Ed.), *Türk mûsikîsi atlası* (1. bs, C. 2, ss. 223-226). Yeni Türkiye Yayınları.
- Ghijak. (2024). İçinde *Wikipedia*.  
<https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Ghijak&oldid=1218747187>
- Giyosov, B. Y. U. (2022). History of Uzbek national instruments. *Ta'lim va Innovatsion Tadqiqotlar*, 54-57.  
<https://conf.sciencebox.uz/index.php/INNOVATSIYA/article/view/66>
- Göksoy, İ. H. (2007). Malay-Endonezya dünyasında mevlid geleneği. *Din ve Hayat: İstanbul Müftülüğü Dergisi*, 1, Article 1.  
<http://ktp.isam.org.tr/detayilhmkltz.php?navdil=tr&midno=79216875&Dergivalkod=0141&YayinTarihi=2007&Sayi=1>
- Gökyay, O. Ş. (1993). Cönk. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 8, ss. 73-75). TDV Yayınları. <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/8/C08002941.pdf>
- Gönül, M. (2016). Türk mûsikîsi usûllerinin gösterimi, ifadesi ve tasnifine bir bakış. *İSTEM*, 25, Article 25. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/istem/issue/26552/279617>
- Günay, H. M. (2007). Rebûlevvel. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 34, ss. 501-502). TDV Yayınları.  
<https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/34/C34011314.pdf>
- Gündüz, A. (2010). Şehrizar. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 38, ss. 473-475). TDV Yayınları.  
<https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/38/C38012626.pdf>
- Gürdal, İ. (2002). Kopuz ve Türk dünyası halk çalgıları. İçinde H. C. Güzel, K. Çiçek, & S. Koca (Ed.), *Türkler* (1. bs, C. 19, ss. 164-175). Yeni Türkiye Yayınları.  
<http://ia601906.us.archive.org/5/items/TurklerAnsiklopedisi/Turkler-Cilt19.pdf>
- Gürdal, İ. (2021). Azerbaycan, Özbek ve Uygur Türklerinde makam kültürü. İçinde M. S. Tokaç & C. Güray (Ed.), *Anadolu ve komşu coğrafyalarda makam müziği atlası* (1. bs, C. 1, ss. 757-775). Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Hakim, A. R. (2019, Ekim 31). Biyografi Syaikh Ja'far al-Barzanji, pengarang Maulid al-Barzanji [Blog Sitesi]. *Pecihitam.Org*. <https://www.pecihitam.org/biografi-syaikh-jafar-al-barzanji-pengarang-maulid-al-barzanji/>

- Harekât, İ. (2003). Mağrib. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 27, ss. 314-318). TDV Yayınları.  
<https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/27/C27023163.pdf>
- Harezm. (2024). İçinde *Vikipedi*.  
<https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Harezm&oldid=32143689>
- Harith, S. H., Shanmugavelu, G., & Bahar, H. A. (2020). Musicology in Islam: A preliminary study. *EPRA International Journal of Multidisciplinary Research (IJMR)*, 6(12), Article 12. <https://eprajournals.com/IJMR/article/4153>
- Hasan, N. (2018). Ferganalı mutasavvıf Şair Ziyaüddin Hazinî Töre Hokandî. *Buhara'dan Konya'ya İrfan Mirası ve XIII. Y.y. Medeniyet Merkezi Konya, II*, 282-296.  
<http://ktp.isam.org.tr/detayilhmkltz.php?navdil=tr&midno=144060000&Dergivalkod=2052>
- Hasan, S. A. (2007). *Biography of Shaykh al-Barzanjî*.  
<https://www.scribd.com/document/27690473/Biography-of-Shaykh-Al-Barzanj%C4%AB#:~:text=It%20describes%20that%20he%20was,in%201103%20AH%20in%20Madinah.>
- Hive. (2024). İçinde *Vikipedi*.  
<https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Hive&oldid=31171183>
- Hojiabdulaziz Abdurasulov. (2023). İçinde *Vikipediya*.  
[https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=Hojiabdulaziz\\_Abdurasulov&oldid=3957519](https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=Hojiabdulaziz_Abdurasulov&oldid=3957519)
- Hz. Muhammed'in doğduğundaki mucizeler. (2021, Haziran 30). [Vakıf Sitesi]. Samsun Araştırma Kültür ve Eğitim Vakfı. <http://sakev.org/hz-muhammedin-dogdugundaki-mucizeler-tr-491.html>
- Ibrakhimovich, B. M. (2021). The emergence of traditional music. *International Journal on Integrated Education*, 4(12), 128-130. <https://doi.org/10.17605/ijie.v4i12.2502>
- Ibrakhimovich, S. A. (2023). Life and creative activity of hafiz and musician Khoji Abdulaziz Abdurasulov. *European International Journal of Multidisciplinary Research and Management Studies*, 3(06), Article 06.  
<https://inlibrary.uz/index.php/eijmrms/article/view/22711>

- Ibrohimov, O. (2023a). *Maqom asoslari* (1. bs, C. 1). Donishmand ziyosi.
- Ibrohimov, O. (2023b). *Maqomlar tarixi va nazariyasi*. Donishmand Ziyosi.
- Ibrohimov, O. A., & Xudoyev, G. M. (2018). *Musiqa tarixi*. Barkamol Fayz Media.
- Ibroximjonovich, M. I. (2022). Afg‘on rubobi cholg‘usi. *PEDAGOGS Jurnalı*, 3(1), Article 1. <https://www.pedagoglar.uz/index.php/ped/article/view/147>
- Introduction to the Mawlid al-Barzanji—Shaykh Faraz Rabbani. (2018, Kasım 28). [Blog Sitesi]. *SeekersGuidance*. <https://seekersguidance.org/articles/prophet-muhammad/introduction-mawlid-al-barzanji-shaykh-faraz-rabbani/>
- Irzayev, B. (2014). Şura Döneminde Özbekistan’da müzik kültürü: Gelişme süreci ve sorunlar. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 0(2), Article 2. <http://search/yayin/detay/165817>
- Ishaniyazova, I. (t.y.). *Uzbek dutar* (A. Kulidi, Çev.) [Gezi Sitesi]. peopletravel. Geliş tarihi 28 Mayıs 2024, gönderen <https://people-travels.com/countries/uzbekistan-additional/uzbek-dutar>
- İnayet, A. (2023). Doğu Türkistan’da Uygur Türkleri arasında mevlit geleneği. İçinde İ. Çetin (Ed.), *Türk dünyasında mevlit geleneği* (ss. 215-224). Türk Dil Kurumu Yayınları. [https://isamveri.org/pdfdrq/G01722/2023/2023\\_INAYET.pdf](https://isamveri.org/pdfdrq/G01722/2023/2023_INAYET.pdf)
- İrnazarov, P. (2021). *Orta Asya’da Özbek müzik kültürünün ortaya çıkışı ve gelişim sürecine tarihsel bir bakış –Türk musikisi ile benzerlik şekilleri ve konu üzerinde yapılan çalışmaların analizi* [Yüksek Lisans Tezi]. Ege Üniversitesi.
- Juraev, M. (2024, Şubat 10). *Mironshoh Juraev ile gerçekleştirilen görüşme* (A. B. Kürtül) [Ev].
- Juramirzayev, A. A. U., & Ergashev, A. (2022). The scientific and creative role of the people’s artist of the Republic of Uzbekistan, Professor Sultanali Mannopov in the promotion of the Uzbek national musical art. *International Scientific Journal “Science and Innovation”*, 1(7), 121-125. <https://doi.org/10.5281/zenodo.7223461>
- Jurayev, I. (2022). A look at the creative work of the people’s artist and composer of Uzbekistan Komiljon Otaniyazov. *Pindus Journal of Culture, Literature, and ELT*, 2(4), 61-65. <https://doi.org/10.51699/pjcle.v2i4.325>

- Kadioğlu, İ. (2022). Dede Korkut Kitabı'nın Dresden nüshasının metin dışı kayıtları ve başlıklarının yeniden incelenmesi. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı - Belleten*, 1(73), Article 73. <https://doi.org/10.32925/tday.2022.74>
- Kandemir, M. Y. (1999). Irâkî, Zeynüddin. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 19, ss. 118-121). TDV Yayınları. <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/19/C19006301.pdf>
- Karaca, F. (2011). Teşrifat. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 40, ss. 570-572). TDV Yayınları. <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/40/C40013276.pdf>
- Karaca, S. (2022). Süleyman Çelebi'nin Vesiletü'n-Necât'ı ile Lâmiî Çelebi'nin Mevlidü'r-Resûl'ünün mukayesesi. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi / Journal of Turkish Language and Literature*, 62(2), 621-638. <https://doi.org/10.26650/TUDED2022-1182021>
- Karaçam, A. (2022). *Tarihsel süreç içinde mevlid icrası* [Yüksek Lisans Tezi]. Hacettepe Üniversitesi.
- Karadağ, H. (2022). Türkistan'da bir sancı odağı: Fergana Vadisi. *Vankulu Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10, Article 10. <https://doi.org/10.55089/yyuvasad.1207148>
- Karadaş, C. (2006). Dâvûd-İ Kayserî ve genel hatlarıyla düşüncesi. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 15(2), Article 2. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/uluifd/issue/13487/162949>
- Karakalpakistan. (2024). İçinde *Wikipedi*. <https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Karakalpakistan&oldid=32101257>
- Karasar, N. (2012). *Bilimsel araştırma yöntemi kavramlar—İlkeler—Teknikler* (23. bs). Nobel Akademik Yayıncılık.
- Karimova, M. M. (2023). O'rta Osiyoning musiqa an'analari mo'g'ilcha sho'basi tarixidan. *"Oriental Art and Culture" Scientific-Methodical Journal*, 4(1), Article 1. <https://cyberleninka.ru/article/n/o-rta-osiyoning-musiqa-an-analari-mo-g-ilcha-sho-basi-tarixidan>
- Karnay. (2024). İçinde *Wikipedia*. <https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Karnay&oldid=1220058341>

- Karomat, D., & Khasanova, N. (2012). Musical culture of Uzbekistan after independence. İçinde A. Sengupta, S. Chatterjee, & S. Bhattacharya (Ed.), *Eurasia twenty years after* (1. bs, ss. 422-442). Shipra Publications. [https://www.academia.edu/3661298/Musical\\_culture\\_of\\_Uzbekistan\\_after\\_independence\\_condition\\_and\\_tendencies](https://www.academia.edu/3661298/Musical_culture_of_Uzbekistan_after_independence_condition_and_tendencies)
- Karomatov, F. (1972). On the regional styles of Uzbek music (M. Slobin, Çev.). *Asian Music*, 4(1), 48-58. <https://doi.org/10.2307/834140>
- Katta ashula*. (t.y.). Geliş tarihi 27 Mart 2024, gönderen <http://ich.uz/en/materials/photo-materials/463-katta-ashula-photos>
- Kavak, A. (2018). Anadolu'nun ilim ve tasavvuf hayatında öne çıkan Berzencî ulemâsı. *Şirnak Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 9(20), Article 20. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sirnakifd/issue/39732/470589>
- Kavas, A. (2007). Afrika'dan İslâm dünyasına yayılan bir gelenek: Mevlid. *Din ve Hayat: İstanbul Müftülüğü Dergisi*, 1, Article 1. <http://ktp.isam.org.tr/detayilhmklzt.php?navdil=tr&midno=79061250&Dergivalkod=0141>
- Kavkabiy Najmiddin Buxoriy. (2024). İçinde *Vikipediya*. [https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=Kavkabiy\\_Najmiddin\\_Buxoriy&oldid=4314987](https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=Kavkabiy_Najmiddin_Buxoriy&oldid=4314987)
- Kayalı, Y. (2015). Hindistan Kuşan İmparatorluğunun yükselme dönemi ve Kral Kanişka ~ms 78-99. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 55(2), Article 2. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/dtcfdergisi/issue/66790/1044442>
- Kelin salom. (2023). İçinde *Vikipediya*. [https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=Kelin\\_salom&oldid=3569313](https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=Kelin_salom&oldid=3569313)
- Kemikli, B. (2022). Süleyman Çelebi. İçinde B. Kemikli (Ed.), *Gönül coğrafyamızın şaheseri Mevlid ve tercümeleri* (1. bs, ss. 15-23). YTB Yayınları. <https://dkp.blob.core.windows.net/dkp-dergi-flippage/2022MevlidveTercumeleri.pdf>



- Khodjaeva, M. K. (2022). The origin of musical art of Uzbekistan. *International Journal of Multicultural and Multireligious Understanding*, 9(6), Article 6. <https://doi.org/10.18415/ijmmu.v9i6.3864>
- Kılıç, M. F. (2016). Mardin’de bir Salât-ı Kemâliyye örneği / A musical sample of Salât Kamâliyyah in Mardin. *Mukaddime*, 6(2), Article 2. <https://doi.org/10.19059/mukaddime.71471>
- Kiraz, S. (2019). Enverî-i Erzincânî ve Mevlûd-i Şerîf’i. *Cumhuriyet İlahiyat Dergisi*, 23(1), Article 1. <http://search/yayin/detay/386428>
- Kiraz, S. (2020). Mevlid atfedilen bir müstensih: Vidinli Mahmud-Zâde Ahmed. İçinde A. T. İmamoğlu, İ. Rruqa, M. F. Soysal, & A. Bilik (Ed.), *Balkanlar ve İslâm* (1. bs, C. 3, ss. 357-364). Ensar Neşriyat. [https://isamveri.org/pdfdrG00778/2020/2020\\_KIRAZS.pdf](https://isamveri.org/pdfdrG00778/2020/2020_KIRAZS.pdf)
- Koca, F. (2019). Dinî mûsikî formu olarak mevlîd ve Dobruca besteli mevlîdi. *Diyanet İlmî Dergi*, 55(1), Article 1. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/did/issue/44158/544722>
- Kolukırık, K. (2014). Bir iİslâm filozofu olan Farâbî’nin müzik yönü. *Erciyes Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 19, Article 19. <http://ktp.isam.org.tr/detayilhmkltz.php?navdil=tr&midno=88451250&MakaleAdi2=Bir+%C4%B0sl%C3%A2m+Filozofu+Olan+Far%C3%A2b%C3%AEnin+M%C3%BCzik+Y%C3%B6n%C3%BC>
- Komil Xorazmiy. (2024). İçinde *Vikipediya*. [https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=Komil\\_Xorazmiy&oldid=4102742](https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=Komil_Xorazmiy&oldid=4102742)
- Komiljon Otaniyozov. (2023). İçinde *Vikipediya*. [https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=Komiljon\\_Otaniyozov&oldid=3923257](https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=Komiljon_Otaniyozov&oldid=3923257)
- Komiljon Otaniyozov xotirasiga bag‘ishlangan respublika ko‘rik-tanlovi o‘tkaziladi.* (2015, Haziran 22). [Haber Sitesi]. Daryo.uz. <https://daryo.uz/2015/06/22/komiljon-otaniyozov-xotirasiga-bagishlangan-respublika-korik-tanlovi-otkaziladi>
- Konukçu, E. (1991). Bâbü. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 4, ss. 395-396). TDV Yayınları. <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/4/C04015665.pdf>

- Konukçu, E. (1998). Hokand Hanlığı. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 18, ss. 215-216). TDV Yayınları. <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/18/C18006034.pdf>
- Korkmaz, H. (2020). Bâburnâme’de musiki ve musikişinaslar. *Z Dergisi, Zeytinburnu Belediyesi Yayını*, 105-107. [https://www.zdergisi.istanbul/media/magazines/pdf/003.027\\_baburname.pdf](https://www.zdergisi.istanbul/media/magazines/pdf/003.027_baburname.pdf)
- Köse, S. (t.y.). *Kromatik dizi-piyano notaları* | *piyanonotasi.com*. Geliş tarihi 01 Mart 2024, gönderen <https://www.piyanonotasi.com/egitimdetay/kromatik-dizi.html>
- Kum, İran. (2024). İçinde *Vikipedi*. [https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Kum,\\_%C4%B0ran&oldid=32974839](https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Kum,_%C4%B0ran&oldid=32974839)
- Kurbanova, M. B. (2021). Ethnological analysis of “Mawlud Un-Nabiy” ceremony in Bukhara oasis. *Academic Research in Educational Sciences*, 2(5), 1434-1437. <https://doi.org/10.24411/2181-1385-2021-01048>
- Kurtuluş, R. (1998). Hucend. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 18, ss. 272-273). TDV Yayınları. <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/18/C18006067.pdf>
- Kuşan İmparatorluğu. (2024). İçinde *Vikipedi*. [https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Ku%C5%9Fan\\_%C4%B0mparatorlu%C4%9Fu&oldid=31484147#Din,\\_k%C3%BClt%C3%BCr\\_ve\\_sanat](https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Ku%C5%9Fan_%C4%B0mparatorlu%C4%9Fu&oldid=31484147#Din,_k%C3%BClt%C3%BCr_ve_sanat)
- Kut, G. (1989). Ahmedî. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 2, ss. 165-167). TDV Yayınları. <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/2/C02000700.pdf>
- Küçükkaplan, U. (2022). *Türk Beşleri ideolojiden tahayyüle bir cumhuriyet ütopyası* (1. bs, C. 1). Ayrıntı Yayınları.
- Kürtül, A. B. (2023a). *1920’li yıllarda Abdurrahman (Abdurahmon) isminde bir usta tarafından imal edilen ve Yunus Rajabiy tarafından kullanılan dutar* [Yunus Rajabi Tarihi Ev Müzesi].
- Kürtül, A. B. (2023b). *Afg’on rubobi* [Özbekistan Devlet Tatbiki Sanatlar Müzesi].
- Kürtül, A. B. (2023c). *Chang* [Özbekistan Devlet Tatbiki Sanatlar Müzesi].

- Kürtül, A. B. (2023d). *Changqo 'biz* [Yunus Rajabi Tarihi Ev Müzesi].
- Kürtül, A. B. (2023e). *Doira* [Özbekistan Devlet Tatbiki Sanatlar Müzesi].
- Kürtül, A. B. (2023f). *Do 'mbira* [Timur İmparatorluğu Tarih Müzesi].
- Kürtül, A. B. (2023g). *G 'ijjak* [Özbekistan Devlet Tatbiki Sanatlar Müzesi].
- Kürtül, A. B. (2023h). *Karnay* [Yunus Rajabi Tarihi Ev Müzesi].
- Kürtül, A. B. (2023i). *Nay* [Özbekistan Devlet Tatbiki Sanatlar Müzesi].
- Kürtül, A. B. (2023j). *Nog 'ora* [Özbekistan Devlet Tatbiki Sanatlar Müzesi].
- Kürtül, A. B. (2023k). *Qashqar rubobi* [Özbekistan Devlet Tatbiki Sanatlar Müzesi].
- Kürtül, A. B. (2023l). *Qobiz* [Timur İmparatorluğu Tarih Müzesi].
- Kürtül, A. B. (2023m). *Qo 'shnay* [Yunus Rajabi Tarihi Ev Müzesi].
- Kürtül, A. B. (2023n). *Safoil* [Yunus Rajabi Tarihi Ev Müzesi].
- Kürtül, A. B. (2023o). *Surnay* [Özbekistan Devlet Tatbiki Sanatlar Müzesi].
- Kürtül, A. B. (2023p). *Tanbur* [Özbekistan Devlet Tatbiki Sanatlar Müzesi].
- Kürtül, A. B. (2023q). *Tanbur chizig 'i* [Yunus Rajabi Tarihi Ev Müzesi].
- Kürtül, A. B. (2023r). *Yunus Rajabiy* [Yunus Rajabi Tarihi Ev Müzesi].
- Kürtül, A. B. (2023s). *Yunus Rajabiy (soldan ikinci sırada), arkadaşları ve Hoji Abdulaziz Abdurasulov'un (soldan üçüncü sırada) 1923-1926 yılları arasında Semerkant'ta çekilmiş fotoğrafı* [Yunus Rajabi Tarihi Ev Müzesi].
- Levin, T. C. (1996). *The hundred thousand fools of God: Musical travels in Central Asia (and Queens, New York)* (1. bs). Indiana University Press. <https://archive.org/details/hundredthousandf00levi/mode/2up>
- Mamadaliyeva, H., & Abduraxmonovna, M. D. (2022). Soqinomai savti kalon maqomi. *Oriental Art and Culture Scientific Methodical Journal*, 3(4), Article 4. <https://cyberleninka.ru/article/n/soqinomai-savti-kalon-maqomi>
- Mamadaliyeva, H. M. Q. (2023). Ufars in the shashmaqom. "Canada" International Conference on Developments In Education, Sciences and Humanities, 9(1), Article 1. <https://www.intereuroconf.com/index.php/DESH/article/view/2341>

- Mamadjanova, E. (2011). Uzbek “Makoms” in the 21st century. *Journal of Literature and Art Studies*, 1(1), 31-36.  
[https://www.academia.edu/28656248/Journal\\_of\\_Literature\\_and\\_Art\\_Studies\\_Vol\\_1\\_Issue\\_1\\_July\\_2011](https://www.academia.edu/28656248/Journal_of_Literature_and_Art_Studies_Vol_1_Issue_1_July_2011)
- Mannopov, S., & Abduvohidxujayevna, N. F. (2023). From the history of Uzbek national music art. *Science and Innovation*, 2(1), 17-20.  
<https://doi.org/10.5281/zenodo.7544462>
- Manullang, S. O., Risa, R., Trihudiyatmanto, M., Masri, F. A., & Aslan, A. (2021). Celebration of the mawlid of prophet Muhammad Saw: Ritual and share Islam value in Indonesian. *Fikri : Jurnal Kajian Agama, Sosial Dan Budaya*, 6(1), 36-49.  
<https://doi.org/10.25217/jf.v6i1.1324>
- Mar’ashi Najafi Library. (2024). İçinde *Wikipedia*.  
[https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Mar%27ashi\\_Najafi\\_Library&oldid=1226154146](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Mar%27ashi_Najafi_Library&oldid=1226154146)
- Margilan. (2023). İçinde *Vikipedi*.  
<https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Margilan&oldid=30239437>
- Mark, J. J. (2019, Aralık 12). *Zerdüştlük* (A. Yanı, Çev.). Dünya Tarihi Ansiklopedisi.  
<https://www.worldhistory.org/trans/tr/1-309/zerdustluk/>
- Mashur, F. M. (2017). Interpretation and overinterpretation of Ja’far Ibn Hasan al-Barzanji’s Mawlid al-Barzanji. *Humaniora*, 29(3), Article 3.  
<https://doi.org/10.22146/jh.29688>
- Matyakubov, O. (1993). A traditional musician in modern society: A case study of Turgun Alimatov’s art. *Yearbook for Traditional Music*, 25, 60-66.  
<https://doi.org/10.2307/768684>
- Matyoqub Xarratov. (2022). İçinde *Vikipediya*.  
[https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=Matyoqub\\_Xarratov&oldid=2862592](https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=Matyoqub_Xarratov&oldid=2862592)
- Matyoqubov, M. (2003). *Surnay*. G’afur G’ulom Nomidagi Nashriyot-Matbaa Ijodiy Uyi.
- Mawlid al-Barzanji. (2024). İçinde *Wikipedia*.  
[https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Mawlid\\_al-Barzanj%C4%AB&oldid=1229276801](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Mawlid_al-Barzanj%C4%AB&oldid=1229276801)

- Mawlid Barzanji*. (t.y.-a). [Kütüphane Sitesi]. Endangered Archives Programme. Geliş tarihi 14 Temmuz 2024, gönderen <https://eap.bl.uk/archive-file/EAP466-1-11>
- Mawlid Barzanji* (EAP466/1/11). (t.y.-b). [British Library]. EAP466/1. Geliş tarihi 14 Temmuz 2024, gönderen <https://eap.bl.uk/archive-file/EAP466-1-11>
- May, C. (2015). *Ahmed Adnan Saygun'un Köroğlu Operası'ndaki karakterlerin Türk edebiyatı ve Türk mitolojisi açısından karşılaştırmalı analizi ve müzikal çözümlemesi* [Yüksek Lisans Tezi]. Haliç Üniversitesi.
- Melodies from Uzbekistan—Uzbek folk musical heritage* (A. Sultanov, Çev.). (2015). Fine Arts Institute of the Academy of Sciences of the Republic of Uzbekistan & International Information and Networking Centre for Intangible Cultural Heritage in the Asia-Pacific Region Under the Auspices of UNESCO. [https://www.unesco-ichcap.org/eng/ek/sub18/uzbekistan\\_handbook.pdf](https://www.unesco-ichcap.org/eng/ek/sub18/uzbekistan_handbook.pdf)
- Meydaneri, Z. G. (2024). *İlahiyat fakültelerindeki öğrencilerin dinî mûsikî yeterlilikleri (Orta Karadeniz Bölgesi örneği)* [Yüksek Lisans Tezi]. Hitit Üniversitesi.
- Miandoab, N. Z. (2019). *Anadolu dışında yazılan mevlid metinleri (Tatar, Özbek) "İnceleme-metin-dizin"* [Doktora Tezi]. Ankara Üniversitesi.
- Mirabdullaev, M. (2022). *An'anaviy xonandalik* (1. bs). "Iste'dod ziyo-press" Nashriyoti.
- Misbahuddin, M., & Espinosa III, S. (2022). Barzanji tradition in muslim society as an manifestation of Islamic values faith in the apostles for discipline character. *Jurnal Pendidikan Agama Islam Indonesia (JPAIL)*, 3(4), Article 4. <https://doi.org/10.37251/jpaii.v3i4.942>
- Mohichehra, A. H. Q. (2022). History of national instruments. *European Scholar Journal*, 3(5), Article 5. <https://scholarzest.com/index.php/esj/article/view/2185>
- Muchal age*. (t.y.). Intangible Cultural Heritage of Uzbekistan. Geliş tarihi 15 Mart 2024, gönderen <http://ich.uz/en/ich-of-uzbekistan/national-list/domain-3/354-muchal-age>
- Muhlisakhan, T. (2022). History of maqom art and its place today. *International Journal of Culture and Modernity*, 18, 115-117. <https://doi.org/10.51699/ijcm.v18i.406>

- Mumtoz. (2020a, Ağustos 19). *Hoji Abdulaziz Abdurasulov (1854-1936)* [Blog Sitesi]. Teletype. [https://teletype.in/@yosh\\_kitobxon\\_kitoblari\\_bot/F3aTNct06](https://teletype.in/@yosh_kitobxon_kitoblari_bot/F3aTNct06)
- Mumtoz. (2020b, Ağustos 19). *Mulla To'ychi Toshmuhammedov (1868-1943)* [Blog Sitesi]. Teletype. [https://teletype.in/@yosh\\_kitobxon\\_kitoblari\\_bot/nqIhFuqaL](https://teletype.in/@yosh_kitobxon_kitoblari_bot/nqIhFuqaL)
- Mumtoz. (2020c, Ağustos 19). *Ota Jaloliddin Nazirov (1845-1928)* [Blog Sitesi]. Teletype. [https://teletype.in/@yosh\\_kitobxon\\_kitoblari\\_bot/QVh3pp716](https://teletype.in/@yosh_kitobxon_kitoblari_bot/QVh3pp716)
- Mumtoz ashula and yalla.* (t.y.). Intangible Cultural Heritage of Uzbekistan. Geliş tarihi 19 Mart 2024, gönderen <http://ich.uz/en/ich-of-uzbekistan/national-list/domain-2/273-mumtoz-ashula-yalla>
- Music of Central Asia vol. 7: In the shrine of the heart: Popular classics from Bukhara and beyond.* (2010). Smithsonian Folkways Recordings. <https://folkways-media.si.edu/docs/folkways/artwork/SFW40526.pdf>
- Music of Uzbekistan. (2024). İçinde *Wikipedia*. [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Music\\_of\\_Uzbekistan&oldid=1208632686#cite\\_note-5](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Music_of_Uzbekistan&oldid=1208632686#cite_note-5)
- Nay. (2024). İçinde *Vikipediya*. <https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=Nay&oldid=4212661>
- Nazarov, A. (2022). Diniy musiqa. İçinde *Vikipediya*. [https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=Diniy\\_musiqa&oldid=2837498](https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=Diniy_musiqa&oldid=2837498)
- Nemengan. (2024). İçinde *Vikipedi*. <https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Nemengan&oldid=32090021>
- Nisa, Türkmenistan. (2024). İçinde *Vikipedi*. [https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Nisa,\\_T%C3%BCrkmenistan&oldid=31119197](https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Nisa,_T%C3%BCrkmenistan&oldid=31119197)
- Nog'ora.* (t.y.). [Alışveriş Sitesi]. Uzum Market. Geliş tarihi 19 Mayıs 2024, gönderen <https://uzum.uz/uz/product/nogora-419120>
- Noormuhammad, S. O. (2016). *Mawlid un-Nabi: The celebrations of the birth of prophet Muhammad are world-wide.* [http://www.madrasahidayana.net/Mawlid%20Arabic%20Final%20\(1\).pdf](http://www.madrasahidayana.net/Mawlid%20Arabic%20Final%20(1).pdf)

- Nurmatov, H., & Yo'ldosheva, N. (2007). *O'zbek xalq musiqa ijodi* (1. bs, C. 1). G'afur G'ulom Nomidagi Nashriyot-Matbaa Ijodiy Uyi.
- O'rinov, S. (2021). Barmoq vazni—Xalq qo'shiqlarining qadimiy o'lchov shakli. *ЦЕНТР НАУЧНЫХ ПУБЛИКАЦИЙ* (*buxdu.uz*), 6(6), Article 6. [https://journal.buxdu.uz/index.php/journals\\_buxdu/article/view/3428](https://journal.buxdu.uz/index.php/journals_buxdu/article/view/3428)
- O'zbekiston musiqasi. (2024). İçinde *Vikipediya*. [https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=O%CA%BBzbekiston\\_musiqasi&oldid=5220586#cite\\_note-NG-2](https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=O%CA%BBzbekiston_musiqasi&oldid=5220586#cite_note-NG-2)
- O'zbekiston Respublikasi xalq hofizi. (2024). İçinde *Vikipediya*. [https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=O%CA%BBzbekiston\\_Respublikasi\\_xalq\\_hofizi&oldid=4347794](https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=O%CA%BBzbekiston_Respublikasi_xalq_hofizi&oldid=4347794)
- O'zbekiston xalq artisti. (2024). İçinde *Vikipediya*. [https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=O%CA%BBzbekiston\\_xalq\\_artisti&oldid=4213778#cite\\_note-1](https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=O%CA%BBzbekiston_xalq_artisti&oldid=4213778#cite_note-1)
- Okiç, M. T. (1975). Çeşitli dillerde mevlidler ve Süleyman Çelebi mevlidinin tercemeleri. *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1, Article 1. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/atauniilah/issue/2747/36635>
- Okumuş, Ö. (1993). Câmî, Abdurrahman. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 7, ss. 94-99). TDV Yayınları. <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/7/C07002578.pdf>
- Oş. (2024). İçinde *Vikipediya*. <https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=O%C5%9F&oldid=31029085>
- Otajalol Nosirov. (2022). İçinde *Vikipediya*. [https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=Otajalol\\_Nosirov&oldid=2850511](https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=Otajalol_Nosirov&oldid=2850511)
- Öğüt, S. (1996). Hacerülesved. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 14, ss. 433-435). TDV Yayınları. <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/14/C14005125.pdf>
- Öncel, M. (2018). Türk din mûsikîsinde mevlid formu (Bekir Sıtkı Sezgin velâdet bahri örneği). *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi (ÇÜİFD)*, 18(2), Article 2. <https://doi.org/10.30627/cuilah.479963>

- Öncel, M. (2020). Hafız Kemal Batanay'ın besteli mevlidi. *Trabzon İlahiyat Dergisi*, 7(1), Article 1. <https://doi.org/10.33718/tid.712089>
- Önkal, A. (1989). Akabe biatları. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 2, s. 211). TDV Yayınları. <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/2/C02000747.pdf>
- Öz, M. (2004). Meşhed. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 29, ss. 363-365). TDV Yayınları. <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/29/C29009555.pdf>
- Özbekistan*. (2017, Eylül 6). [Haber Sitesi]. Anadolu Ajansı. <https://www.aa.com.tr/tr/ulke-profilleri/ozbekistan/902420>
- Özcan, N. (1996). Gulâm Şâdî. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 14, ss. 186-187). TDV Yayınları. <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/14/C14005000.pdf>
- Özcan, N. (2003). Mehter. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 28, ss. 545-549). TDV Yayınları. <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/28/C28009349.pdf>
- Özcan, N. (2004). Mevlid-mûsiki. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 29, ss. 484-485). TDV Yayınları. <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/29/C29023476.pdf>
- Özcan, N. (2007). Yüzyıllar boyu devam eden bir dinî mûsikî geleneğimiz: Mevlid. *Din ve Hayat Dergisi*, 1, 28-33. [https://webdosyasp.diyaret.gov.tr/muftuluk/UserFiles/istanbul/UserFiles/Files/Din%20ve%20Hayat%20Dergisi%20Say%C4%B1%2001%20Y%C4%B1%202007%20-%20Hz.%20Muhammed\\_f35ef3a8-f7f6-498b-a31d-e309e39ea1ce.pdf](https://webdosyasp.diyaret.gov.tr/muftuluk/UserFiles/istanbul/UserFiles/Files/Din%20ve%20Hayat%20Dergisi%20Say%C4%B1%2001%20Y%C4%B1%202007%20-%20Hz.%20Muhammed_f35ef3a8-f7f6-498b-a31d-e309e39ea1ce.pdf)
- Özcan, N. (2012). Tevşih. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 41, s. 48). TDV Yayınları. <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/41/C41013307.pdf>
- Özdemir, M. (1999). İbn Dihye el-Kelbî. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 19, ss. 413-414). TDV Yayınları. <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/19/C19006453.pdf>



- Özel, A. (2002). Mevlid: Tarihi ve dinî hükmü. *Divan: Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*, 12, Article 12. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/divan/issue/25941/273294>
- Özel, A. (2004). Mevlid. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 29, ss. 475-479). TDV Yayınları. <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/29/C29023472.pdf>
- Özkan, İ. H. (1993). Darb-ı Türkî. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 8, s. 487). TDV Yayınları. <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/8/C08003220.pdf>
- Özkan, M. (2016). İrhâsâtla ilgili rivâyetlerin metin ve anlam açısından değerlendirilmesi. *Şirnak Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 7(14), Article 14. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sirnakifd/issue/34156/384857>
- Öztuna, Y. (2000). Mevlid. İçinde *Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi* (1. bs, ss. 261-262). Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Öztürk, F. (2021). *Vesîletü'n-Necât -Mevlid-* (1. bs). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Öztürk, Z. (2023). Dağıstan'da mevlitlerde okunan Yunus ilahileri. *Türk Kültüründe Mevlit Geleneği Uluslararası Sempozyumu*, 653-660. <http://ktp.isam.org.tr/detayilhmkltz.php?navdil=tr&midno=206341875&YayinTarih=2023>
- Pamiri rubab. (2022). İçinde *Wikipedia*. [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Pamiri\\_rubab&oldid=1113364373](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Pamiri_rubab&oldid=1113364373)
- Parıldar, S., & Arıcı, M. (2007). İslam edebiyatından seçme mevlidler. *Din ve Hayat: İstanbul Müftülüğü Dergisi*, 1, Article 1. <http://ktp.isam.org.tr/detayilhmkltz.php?navdil=tr&midno=79220625&Dergivalkod=0141>
- Park, S.-Y. (Ed.). (2014). *Intangible cultural heritage safeguarding efforts in Uzbekistan*. International Information and Networking Centre for Intangible Cultural Heritage in the Asia-Pacific Region under the auspices of UNESCO. [https://www.ichlinks.com/muploader/downloadFile.do;PROJECT4\\_JSESSIONID=DDABAD5010F961AA23284EEEBC6BAB13?fileUid=1382998835360660190](https://www.ichlinks.com/muploader/downloadFile.do;PROJECT4_JSESSIONID=DDABAD5010F961AA23284EEEBC6BAB13?fileUid=1382998835360660190)

- Pekolcay, N. (2012). Süleyman Çelebi mevlidi metni ve menşei meselesi. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 6(6), Article 6.  
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/iutded/issue/17045/177982>
- Pizzicato. (2024). İçinde *Vikipedi*.  
<https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Pizzicato&oldid=31459194>
- Poujol, C. (1998). Hokand. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 18, s. 214). TDV Yayınları. <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/18/C18006033.pdf>
- Qarsak. (t.y.). Intangible Cultural Heritage of Uzbekistan. Geliş tarihi 17 Mart 2024, gönderen <http://ich.uz/en/ich-of-uzbekistan/national-list/domain-2/277-qarsak>
- Qashqadaryo Region. (2023). İçinde *Wikipedia*.  
[https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Qashqadaryo\\_Region&oldid=1192284315](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Qashqadaryo_Region&oldid=1192284315)
- Qayroq. (2022). İçinde *Vikipediya*.  
<https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=Qayroq&oldid=3368782>
- Qodirov, N. (2024). *Cholg'u ijrochiligi (g'ijjak)* (C. 1). Nur-Star Shines Nashriyoti.
- Qo'biz. (2024). İçinde *Vikipediya*.  
<https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=Qo%CA%BBbiz&oldid=4316952>
- Qo'shnay. (2024). İçinde *Vikipediya*.  
<https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=Qo%CA%BBshnay&oldid=4316960>
- Qosimov, N. (2019). *O'zbek xalq laparlari*. Navro'z Nashriyoti.
- Qurbonov, M. (2022). A look at the compositions of Arifkhon Khotamov. *Kresna Social Science and Humanities Research*, 4, 41-44.  
<https://ksshr.kresnanusantara.co.id/index.php/ksshr/article/view/153>
- Rahmanoğlu, M. B., & Devanzade, M. Y. (2018). Harezmi müzik tarihçesi (H. Akbaş, Çev.). *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 55, Article 55.  
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunisobd/issue/34619/382353>
- Rajabiy, Y. (with Rajabiy, H., & Abdullaev, R. S.). (2007). *O'zbek maqomlari "shasmaqom"* (R. S. Abdullaev & F. M. Karomatli, Ed.). Print-S nashriyot-matbaa.

- Rajabov, S. B. O. (2023). Xorazm suvoralarining janr, uslub va ijrochilik an`analari. *Zamonaviy Dunyoda Innovatsion Tadqiqotlar*, 2(17), Article 17. <https://doi.org/10.5281/zenodo.7980536>
- Rakhmatova, F. K. K. (2021). History of Uzbek folk instruments. *Current Research Journal of Pedagogics*, 2(12), Article 12. <https://doi.org/10.37547/pedagogics-crjp-02-12-20>
- Rashitovich, Z. Z. (2024). National musical instruments. *Journal of Social Sciences and Humanities Research Fundamentals*, 4(03), Article 03. <https://doi.org/10.55640/jsshrf-04-03-11>
- Rasulov, M. (2024). Uzbek classical music and rhythm (usul). *European Journal of Arts*, 89-104. <https://doi.org/10.29013/EJA-24-2-89-104>
- Rasulov, M. M. O. (2023). Ways of maqam of the technique of ufar and forms and features in the composition of folk music. *European Journal of Arts*, 2, Article 2. <https://doi.org/10.29013>
- Rasulovich, I. O. (2021). History of Uzbek music culture. *European Scholar Journal*, 2(9), Article 9. <https://scholarzest.com/index.php/esj/article/view/1265>
- Rasulqori hofiz Mamadaliyev. (2022). İçinde *Vikipediya*. [https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=Rasulqori\\_hofiz\\_Mamadaliyev&oldid=2847340](https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=Rasulqori_hofiz_Mamadaliyev&oldid=2847340)
- Rebana. (2023). İçinde *Wikipedia*. <https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Rebana&oldid=1185042735>
- Ritual songs*. (t.y.). Intangible Cultural Heritage of Uzbekistan. Geliş tarihi 23 Haziran 2024, gönderen <http://ich.uz/en/ich-of-uzbekistan/national-list/domain-2/278-ritual-songs>
- Romanovskaja, J. J. (1939). *Xorazm klassik muzikasi*. Ozdavfimnaşr.
- Rubob. (2023). İçinde *Vikipediya*. <https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=Rubob&oldid=3990098>

- Rukhshona, O. (2023). Uzbek classical music and its features. *Pedagogical Sciences and Teaching Methods*, 2(20), Article 20. <https://interonconf.org/index.php/den/article/view/2138>
- Rustamov, I. (2023). Doyra-O‘zbek musiqiy ijrochiligida usul beruvchi eng asosiy cholg‘u. *NIDERLAND “INTEGRATION, EVOLUTION, MODERNIZATION: WAYS OF DEVELOPMENT OF SCIENCE AND EDUCATION”*, 14(1), Article 1. <https://www.intereuroconf.com/index.php/IEMWDSE/article/view/2237>
- Saidaliyev, S. (2022). Traditional Uzbek musical instruments. *International Journal of Inclusive and Sustainable Education*, 1(5), 122-126. <https://doi.org/10.51699/ijise.v1i5.390>
- Sala, V. (2023, Mayıs 5). *What is an Uzbek doyra and how is it different from other drums?* Sala Muzik. <https://salamuzik.com/blogs/news/what-is-an-uzbek-doyra-and-how-is-it-different-from-other-drums>
- Salmani, M. (2022). Türk mûsikîsinde güfte analizi. İçinde Ü. S. Şen, Y. Şen, & Ş. Ö. Akçay (Ed.), *Müzik araştırmalarında bilimsel yöntem ve yaklaşımlar* (1. bs, ss. 113-131). Nobel Akademik Yayıncılık.
- Samadov, R. S. (2023). O‘zbek mumtoz musiqasida “usul” tavsifi. *Oriental Art and Culture*, 4(3), Article 3. <https://oac.dsmi-qf.uz/index.php/oac/article/view/577>
- Samaraliyeva, Z. Z. (2021). In the spiritual and moral upbringing of the younger generation the place of folk songs. *Galaxy International Interdisciplinary Research Journal*, 9(12), Article 12. <https://www.giirj.com/index.php/giirj/article/view/835>
- Samat@Darawi, A. B., Tibek, S. R., Muhamat@Kawangit, R., & Hamzah, A. R. (2015). [History and contribution of Barzanji and marhaban practices in the main councils of society] sejarah serta sumbangan amalan Barzanji dan marhaban dalam majlis-majlis utama masyarakat. *Jurnal Islam Dan Masyarakat Kontemporari*, 9, 121-132. <https://doi.org/10.37231/jimk.2015.9.0.88>
- Sato (instrument). (2024). İçinde *Wikipedia*. [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Sato\\_\(instrument\)&oldid=1225448768](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Sato_(instrument)&oldid=1225448768)

- Sayfulloh, S. (2023). Özbekistan’da mevlit geleneği. İçinde İ. Çetin (Ed.), *Türk dünyasında mevlit geleneği* (ss. 145-158). Türk Dil Kurumu Yayınları. [https://isamveri.org/pdfdrG01722/2023/2023\\_SAYFULLOH.pdf](https://isamveri.org/pdfdrG01722/2023/2023_SAYFULLOH.pdf)
- Sayga. (2024). İçinde *Vikipedi*. <https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Sayga&oldid=31026025>
- Serin, M. (1992). Batanay, Kemal. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 5, ss. 139-140). TDV Yayınları. <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/5/C05001870.pdf>
- Setiyaningsih, S. I., & Muthohar, A. (2023). Bodo mulud tradition a unique celebration for the muslim community of Demak. *Emergent: Journal of Educational Discoveries and Lifelong Learning (EJEDL)*, 4(05), Article 05. <https://doi.org/10.17605/OSF.IO/87PEF>
- Sevgi, H. A. (1998). Hilâlî-i Çağatâyî. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 18, ss. 21-22). TDV Yayınları. <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/18/C18005949.pdf>
- Sevinç, M. (2023). Mevlid okumayı öğrenme hususunda bir metot önerisi. *Eskiyeni*, 48, 155-183. <https://doi.org/10.37697/eskiyeni.1217971>
- Shashmaqom. (2024). İçinde *Vikipediya*. <https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=Shashmaqom&oldid=4339135>
- Shaymamatovna, I. M. (2023). O’zbek maqom san’ati asoschisi Ota Jalol Nosirov. *INTERNATIONAL SCIENTIFIC RESEARCH CONFERENCE*, 2(18), Article 18. <https://interonconf.org/index.php/brs/article/view/8613>
- Shokirovich, A. B. (2016). The Uzbek classical music. *European Journal of Arts*, 3, 21-24. <http://dx.doi.org/10.20534/EJA-16-3-21-24>
- Shorahmetov, S. (2023). O’zbek milliy musiqa san’atida rubob cholg’u sozining o’rni. *МАДАНИЯТ ВА САЊАТ ЖУРНАЛИ*, 1(10), 26-31. <https://doi.org/10.5281/zenodo.10250944>
- Sipariş*. (t.y.). [Sözlük]. EtimolojiTürkçe. Geliş tarihi 30 Nisan 2024, gönderen <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/siparis>

- Siregar, S. D. P., Sopian, A., & Nurbayan, Y. (2023). Why is it advised to stand in mahallul qiyam? (A semiotic study of narratology). *A Jamiy : Jurnal Bahasa Dan Sastra Arab*, 12(2), 454-467. <https://doi.org/10.31314/ajamiy.12.2.454-467.2023>
- Soğdya. (2024). İçinde *Vikipedi*. <https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=So%C4%9Fdya&oldid=31036470>
- Sultanova, R. (2011). Özbek ve Türk musiki geleneklerinde Müslüman kadın: Karşılaştırmalı inceleme. İçinde O. Elbaş, M. Kalpaklı, & O. M. Öztürk (Ed.), *Türkiye'de müzik kültürü* (1. bs, ss. 301-306). Atatürk Kültür Merkezi Yayınları. [https://isamveri.org/pdfdrq/D197494/2011/2011\\_SULTANOVAR.pdf](https://isamveri.org/pdfdrq/D197494/2011/2011_SULTANOVAR.pdf)
- Sultanova, Z. A. (2022). Classification system of musical instruments. *International Journal of Multicultural and Multireligious Understanding*, 9(2), Article 2. <https://doi.org/10.18415/ijmmu.v9i2.3529>
- Surxondaryo Region. (2024). İçinde *Wikipedia*. [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Surxondaryo\\_Region&oldid=1215645476](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Surxondaryo_Region&oldid=1215645476)
- Süleyman Çelebi Vesîletü'n Necât Mevlid-i Şerif (2. bs). (2022). Cumhurbaşkanlığı İletişim Başkanlığı Yayınları. <https://www.iletisim.gov.tr/images/uploads/dosyalar/SuleymanCelebiMevlidiSerif.pdf>
- Sümbüllü, H. T. (2022). Müzikte alan araştırması. İçinde Ü. S. Şen, Y. Şen, & Ş. Ö. Akçay (Ed.), *Müzik araştırmalarında bilimsel yöntem ve yaklaşımlar* (1. bs, ss. 157-175). Nobel Akademik Yayıncılık.
- Sümer, F. (1993). Çavuldur. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 8, ss. 235-236). TDV Yayınları. <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/8/C08003065.pdf>
- Süvari. (t.y.). [Sözlük]. EtimolojiTürkçe. Geliş tarihi 30 Mart 2024, gönderen <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/süvari>
- Şahin, M. (2013). Timur İmparatorluğu'nda müzik-eğlence kültürü ve yetişen ünlü müzisyenler. *History Studies International Journal of History*, 5(2), Article 2. [https://doi.org/10.9737/historyS\\_639](https://doi.org/10.9737/historyS_639)

- Şeker, M. (2004). Mevlid-Osmanlılar'da mevlid törenleri. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 29, ss. 479-480). TDV Yayınları.  
<https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/29/C29023473.pdf>
- Şeker, M. (2008). Türk kültürünün etkileşiminin tarihi tecrübedeki yeri. *Türk-İslâm Medeniyeti Akademik Araştırmaları Dergisi*, 6, 25-37.  
[https://isamveri.org/pdfdr/D02907/2008\\_6/2008\\_6\\_SEKERM.pdf](https://isamveri.org/pdfdr/D02907/2008_6/2008_6_SEKERM.pdf)
- Şeşmakam. (2024). İçinde *Vikipedi*.  
<https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=%C5%9Ee%C5%9Fmakam&oldid=32358834>
- Şeybanîler. (2024). İçinde *Vikipedi*.  
<https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=%C5%9Eeyban%C3%AEler&oldid=31091932>
- Şimşek, S. (2003). Seyyid Mehmed Nûri Üsküdârî (ö. 1273/1856) ve Salât-ı Kemâliyye şerhi. *Tasavvuf: İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi*, IV(11), Article 11.  
<http://ktp.isam.org.tr/detayilhmkltz.php?navdil=tr&midno=27178125&Dergivalkod=0579&YayinTarihi=2003&Cilt=IV&Sayi=11>
- Tagg, P. (2003). Melisma. İçinde J. Shepherd, D. Horn, D. Laing, P. Oliver, & P. Wicke (Ed.), *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World Volume II: Performance and Production* (1. bs, C. 2, ss. 564-567). Continuum.
- Talqin. (2024). İçinde *Vikipediya*.  
<https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=Talqin&oldid=4102716>
- Tarona. (2024). İçinde *Vikipediya*.  
<https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=Tarona&oldid=4102701>
- Tashpulatov, M. F. (2022). The study of Uzbek folk music in the study of E.e. Romanovskaya. *Проблемы современной науки и образования*, 8 (177), Article 8 (177).  
<https://cyberleninka.ru/article/n/the-study-of-uzbek-folk-music-in-the-study-of-e-e-romanovskaya>
- Taşgıl, A. (2009). Soğd. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 37, ss. 348-349). TDV Yayınları.  
<https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/37/C37012287.pdf>

- Tawfiq. (2015, Ekim 1). Oriental traditional music from LPs & cassettes: Rasulxon (Rasul Qori) Mamadaliev (1928-1976) - mp3-cd from Uzbekistan [Blog Sitesi]. *Oriental Traditional Music from LPs & Cassettes*. <https://oriental-traditional-music.blogspot.com/2015/10/rasulxon-rasul-qori-mamadaliev-1928.html>
- Tekin, D. (2019). *19. Yüzyıldan Çağatayca bir divan: Harezmî Kâmil Divanı'nın transkripsiyonu ve incelemesi* [Yüksek Lisans Tezi]. Boğaziçi Üniversitesi.
- Tekin, F. (2014, Kasım 27). *Kâmil, Harezmî* [Sözlük]. Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü. <https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/kamil-harezmi>
- Temel Ağçoban, F. G. (2019). *Osmanlıda mevlid kültürü* [Yüksek Lisans Tezi]. Marmara Üniversitesi.
- Terane*. (t.y.). [Sözlük]. EtimolojiTürkçe. Geliş tarihi 08 Ağustos 2024, gönderen <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/terane>
- The concept of folk songs. (2022, Mart 13). *WWW.SAVOL-JAVOB.COM*. <https://www.savol-javob.com/en/the-concept-of-folk-spoons/>
- Tıraşçı, M. (2012). Zazaca mevlidler ve müzikal olarak icra ediliş tarzları. *II. Uluslararası Zaza tarihi ve Kültürü Sempozyumu (4-6 Mayıs 2012)*, 676-687. <http://ktp.isam.org.tr/detayilhmkltz.php?navdil=tr&midno=69553125&Dergivalkod=0284>
- Tıraşçı, M. (2023). Türk din mûsikîsi tarihi. İçinde M. Tıraşçı (Ed.), *Türk din mûsikîsi* (1. bs, C. 1, ss. 1-19). Nobel Akademik Yayıncılık.
- Timurtaş, F. K. (1990). *Mevlid-Vesilet-ün Necât* (3. bs). Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları. [https://ia800805.us.archive.org/3/items/MevlidVeslet--n-Necet-S-leymanMelebi/Mevlid%2520%252F%2520S%25C3%25BCleyman%2520%25C3%2587elebi\\_text.pdf](https://ia800805.us.archive.org/3/items/MevlidVeslet--n-Necet-S-leymanMelebi/Mevlid%2520%252F%2520S%25C3%25BCleyman%2520%25C3%2587elebi_text.pdf)
- Tirmiz. (2023). İçinde *Vikipedi*. <https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Tirmiz&oldid=29492311>
- To'ychi Hofiz. (2024). İçinde *Vikipediya*. [https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=To%CA%BBychi\\_hofiz&oldid=4292631](https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=To%CA%BBychi_hofiz&oldid=4292631)



- Topildiyev, S. O. O. (2021). The great image of our Yunus Rajabi national music. *Galaxy International Interdisciplinary Research Journal*, 9(12), Article 12. <https://internationaljournals.co.in/index.php/giirj/article/view/931>
- Turabi, A. H. (2020). El-Mûsîka'l-Kebîr. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 31, ss. 256-257). TDV Yayınları. <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/31/C31010144.pdf>
- Turabi, A. H., & Koca, F. (2021). Türk din mûsikîsi formları-câmi mûsikîsi. İçinde A. H. Turabi (Ed.), *Türk din mûsikîsi el kitabı* (6. bs, ss. 71-106). Grafiker Yayınları.
- Turg'un Alimatov. (2024). İçinde *Vikipediya*. [https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=Turg%CA%BBun\\_Alimatov&oldid=4047375](https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=Turg%CA%BBun_Alimatov&oldid=4047375)
- Turgun Alimatov & Alisher Alimatov photos (1 of 3)*. (2012, Kasım 22). [Müzik Sitesi]. Last.Fm. <https://www.last.fm/music/Turgun+Alimatov+%26+Alisher+Alimatov/+images/0a7ade8f261d4df29e693f580eea3066>
- Türkoğlu, İ. (2010). Şeybânîler. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 39, ss. 45-47). TDV Yayınları. <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/39/C39012712.pdf>
- Ufar. (2024). İçinde *Vikipediya*. <https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=Ufar&oldid=4102721>
- Uludağ, S. (1997). Hankah. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 16, ss. 42-43). TDV Yayınları. <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/16/C16015697.pdf>
- Uludağ, S. (2009). Sidretü'l-Müntehâ. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 37, ss. 151-152). TDV Yayınları. <https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/37/C37024138.pdf>
- UNESCO - Craftsmanship and performing art of balaban/mey*. (t.y.). UNESCO Intangible Cultural Heritage. Geliş tarihi 25 Mayıs 2024, gönderen <https://ich.unesco.org/en/RL/craftsmanship-and-performing-art-of-balaban-mey-01704>

- Urinbaev, N., Kurbanova, M., & Urmanova, G. (2021). The tasks of music art in Islam. *Texas Journal of Multidisciplinary Studies*, 3, 179-181.  
<https://zienjournals.com/index.php/tjm/article/view/460>
- Uslu, R. (1998). Herat. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (C. 17, ss. 215-218). TDV Yayınları.  
<https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/17/C17005855.pdf>
- Uslu, R. (2003). Türk müziği teori eserlerinde mitoloji. *Akademik Araştırmalar Dergisi = Journal of Academic Studies*, V(19), Article 19.  
<http://ktp.isam.org.tr/detaymklzt.php?navdil=tr&midno=822428&tarama=T%C3%BCrk+M%C3%BCzi%C4%9Fi+Teori+Eserlerinde>
- Ut. (2024). İçinde *Vikipedi*. <https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Ut&oldid=32646141>
- Ünlü, A. M. (2012). *Mevlid-i Şerif kıraati* (8. bs). Arifan Yayınları.
- Ünlü, A. M. (2023). *Peygamber Efendimiz'in mevlid kıssası ve müceza (özlü) hayatı* (1. bs). Ahıska Yayınevi.
- Verdiyeva, G. (2016). Azərbaycan muğami və Özbək şaşmakomunun müqayisəli tədqiqi məsələləri. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 4(2), Article 2.  
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/rastmd/issue/36960/466517>
- Vesiletü'n Necât. (2022). İçinde *Vikipedi*.  
[https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Ves%C3%AElet%C3%BC%27n\\_Nec%C3%A2t&oldid=28667419](https://tr.wikipedia.org/w/index.php?title=Ves%C3%AElet%C3%BC%27n_Nec%C3%A2t&oldid=28667419)
- Vyatkin, V. (t.y.). *Musical instruments* [Tanıtım Sitesi]. Unofficial Site Museum of Applied Art of Uzbekistan. Geliş tarihi 20 Mayıs 2024, gönderen [https://artmuseum.uz/en/musical\\_tools.html](https://artmuseum.uz/en/musical_tools.html)
- Weinrich, I. (2022). From the Arab lands to the Malabar coast: The Arabic mawlid as a literary genre and a traveling text. *Entangled Religions*, 11(5).  
<https://doi.org/10.46586/er.11.2020.9467>
- What is the Barzanji – Mawllid SA.* (t.y.). [Blog Sitesi]. Geliş tarihi 01 Temmuz 2024, gönderen <https://mawlidsa.org/mawlid-barzanji/>

- Wildwood, J. (2017, Ocak). Ephemera: Uzbek dutar (1943) [Blog Sitesi]. *Ephemera*.  
<https://jakewildwood.blogspot.com/2017/01/ephemera-uzbek-dutar-1943.html>
- Xoltojiev, A. (2023, Nisan 25). *Abdurahmon Xoltojiyev ile gerçekleştirilen roportaj* (B. Kürtül) [Telegram].
- Xorazm xalfachilik san'ati*. (t.y.). Xorazmiy.uz-Xorazm Haqida... Geliş tarihi 07 Nisan 2024, gönderen <http://xorazmiy.uz/oz/pages/view/286>
- Yazıcı, T. (1995). Fergana. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İşlm Ansiklopedisi* (C. 12, ss. 375-377). TDV Yayınları.  
<https://cdn2.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/12/C12004538.pdf>
- Yıgın, M. (2011). *Hazini Hokandi Divanı'nın transkribe metni ve Türkiye Türkçesine aktarılması* [Yüksek Lisans Tezi, Fatih niversitesi].  
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=37C45Vkv7Bb7Vv8lBLcEbg&no=ImNaQ9VtMPCAkT6SEEGWA>
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2011). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (8. bs). Seçkin Yayıncılık.
- Yıldırım, N. (2011). Zerdşt'n kutsal kitabı Avesta. *şarkiyat Mecmuası*, 18, Article 18.  
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/iusarkiyat/issue/995/11208>
- Yousefzadeh, A. (1995). *Music and entertainment in Uzbekistan: Uzbek music*. Orexca.  
[https://www.orexca.com/uzbekistan/arts\\_and\\_crafts/music.htm](https://www.orexca.com/uzbekistan/arts_and_crafts/music.htm)
- Yunus Rajabiy. (2024). İçinde *Vikipediya*.  
[https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=Yunus\\_Rajabiy&oldid=4192695](https://uz.wikipedia.org/w/index.php?title=Yunus_Rajabiy&oldid=4192695)
- Yunusov, G., & Mirzaev, A. (2022). A look at the history of Uzbek music. *International Journal of Inclusive and Sustainable Education*, 1(5), 50-58.  
<https://doi.org/10.51699/ijise.v1i5.331>
- Yunusov, G. Y. (2022). Katta ashula. *Oriental Art and Culture*, 3(4), Article 4.  
<https://cyberleninka.ru/article/n/katta-ashula>
- Yunusov, R. Y. (2000). *O'zbek xalq musiqa ijodi (oquv va metodik qo'llanmalar)* (1. bs, Vols. 1-2). Ziyo Chasmasi.

- Yusupov, M. (with Akbarov, I. A.). (1981). *Хоразм макомлари* (C. 1). G'afur G'ulom Nomidagi Nashriyot-Matbaa Ijodiy Uyi.
- Yücer, H. M. (2005). Tarikat geleneğinde Salavât-ı Şerife ve Müstakimzâde'nin Şerh-i Evrâd-ı Kâdirî adlı eseri. *Tasavvuf: İlmî ve Akademik Araştırma Dergisi*, VI(15), Article 15.  
<http://ktp.isam.org.tr/detayilhmklzt.php?navdil=eng&midno=32370000&Dergival kod=0579&YayinTarihi=2005&Cilt=VI&Sayi=15>
- Zarcone, T. (2002). XX. yüzyılda Tataristan ve Orta Asya'da tasavvufî hareketler. İçinde H. C. Güzel, K. Çiçek, & S. Koca (Ed.), *Türkler* (1. bs, C. 19, ss. 56-69). Yeni Türkiye Yayınları. <http://ia601906.us.archive.org/5/items/TurklerAnsiklopedisi/Turkler-Cilt19.pdf>
- Ziyayeva, M. (2018). *An'anaviy cholgu ijrochiligi (dutor)* (1. bs, C. 1). O'zbekiston Respublikasi Oliy va O'rta Maxsus Ta'lim Vazirligi, O'zbekiston Respublikasi Madaniyat Vazirligi, O'zbekiston Davlat Konservatoriyasi. [https://e-library.namdu.uz/85%20%D0%A1%D0%B0%D0%BD%D1%8A%D0%B0%D1%82/puflama\\_cholgu\\_izhrochiligi\\_\\_truba\\_.pdf](https://e-library.namdu.uz/85%20%D0%A1%D0%B0%D0%BD%D1%8A%D0%B0%D1%82/puflama_cholgu_izhrochiligi__truba_.pdf)
- Барзанжий, И. Ж. (2016). *Мавлид Ун-Набий* (А. Турсунов & И. Нуруллох, Ed.). “Sharq” Nashriyot-Matbaa Aktsiyadorlik Kompaniyasi.
- Қамбаров, А., & Абдурахмонова, Д. (2022). About Uzbek music art and culture. *International Scientific Journal “Science and Innovation”*, 1(8), 505-507. <https://doi.org/10.5281/zenodo.7443636>
- Ота Жалол Носиров. (2018, Nisan 16). *Ўзбек миллий мақом санъати маркази*. <http://www.maqom.uz/?p=525>
- Ташмухамедов, Туйчи Хафиз. (2023). İçinde *Википедия*. [https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%A2%D0%B0%D1%88%D0%BC%D1%83%D1%85%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D0%B4%D0%BE%D0%B2\\_%D0%A2%D1%83%D0%B9%D1%87%D0%B8\\_%D0%A5%D0%B0%D1%84%D0%B8%D0%B7&oldid=134781134](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%A2%D0%B0%D1%88%D0%BC%D1%83%D1%85%D0%B0%D0%BC%D0%B5%D0%B4%D0%BE%D0%B2_%D0%A2%D1%83%D0%B9%D1%87%D0%B8_%D0%A5%D0%B0%D1%84%D0%B8%D0%B7&oldid=134781134)
- جعفر البرزنجي. (2023). İçinde *ويكيبيديا*. <https://ar.wikipedia.org/w/index.php?title=%D8%AC%D8%B9%D9%81%D8%B>

1\_%D8%A7%D9%84%D8%A8%D8%B1%D8%B2%D9%86%D8%AC%D9%8  
A&oldid=62373541

