

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
İSLÂM TARİHİ VE SANATLARI ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

TÜRK DİN MÜSİKİSİNDE TOPLU İCRÂ

Zeynep BAYOĞLU
2501202026

TEZ DANIŞMANI
Doç. Dr. Ubeydullah SEZİKLİ
İSTANBUL - 2024

ÖZ

TÜRK DİN MÜSİKİSİNDE TOPLU İCRÂ

Zeynep BAYOĞLU

Yüzyıllar boyunca devam eden gelişim sürecinin sonunda Türk Mûsikîsinde; repertuar, icrâ alanları ve tarzları açısından ciddi bir birikim oluşmuştur. Toplu icrâlar, bu mûsikî birikimi içerisindeki önemli bir zenginliktir. Dini mûsikî ve askerî mûsikîdeki toplu icrâlar ise en geniş katılımlı toplu icrâlardır.

Vokal temelli bir mûsikî olan Türk din musikisinde icrâlar koro, solo ve nöbetleşe okuma şeklinde gerçekleşmektedir. Besteli ve usullü mûsikî formları daima koral olarak okunmaktadır. Bestesiz (irticâli) mûsikî formları genellikle solo okunurlar ancak içlerinden nöbetleşe (münavebeli) okunmaya müsait olanları da bulunmaktadır. Usulsüz ve besteli mûsikî formları genellikle solo bazen iki kişiyle okunurlar ancak bunların içerisinde koro ile okunan bazı istisnalar mevcuttur. Cami musikisinde, toplu icrâyı profesyonel olarak üstlenen cumhur müezzinlerine yer yer cemaat de iştirak etmektedir. Tekke musikisinde, cehrî zikir yapan tarikatlarda zikre bütün dervişân katıldığı için geniş katılımlı bir toplu icrâ söz konusudur. Zikir musikisi koro, solo ve koro-solo okuyuşları içeren bir müzikal kompozisyon olma özelliğini de taşımaktadır.

Bu çalışmanın birinci bölümünde Türk Musikisinde toplu icrânın geçmişten günümüze tarihi süreç içerisinde gelişim ve dönüşümü incelenmiştir. İkinci bölümde ise geleneksel Türk din mûsikîsindeki toplu icrâ alanları ve toplu icrâyı müsait formlar ele alınmıştır. Devamında toplu icrânın günümüze yansıyan şekli olan koral icrâlar, Tasavvuf Musikisi koroları araştırmaya dahil edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Dini Mûsikî, Toplu icrâ, Cumhur, Tasavvuf Mûsikîsi Korusu, Ahmed Hatiboğlu

ABSTRACT

COLLECTIVE PERFORMANCE IN TURKISH RELIGIOUS MUSIC

Zeynep BAYOĞLU

Over the course of centuries marked by sustained evolution in Turkish music, a substantial accrual has manifested concerning repertoire, performance domains, and stylistic nuances. Collective performances constitute a vital reservoir within the tapestry of this musical legacy. Notably, collective performances in religious and military music emerge as paramount instances of widespread participatory engagements.

In the realm of Turkish religious music, predominantly vocal in nature, performances unfold in varied formats such as choir, solo, and alternated recitation. Composed and rhythmic musical forms consistently find expression through choral presentations. Uncomposed (*irtidjālī* - improvised) musical forms are generally rendered solo, though some lend themselves to alternated (*munāwabalī* - reciprocal) recitation. Rhythmless and composed musical forms typically find solo renditions, occasionally as a duet, with exceptions where certain pieces are delivered by a choir. In mosque music, congregations intermittently partake in collective performances alongside professional muezzins. Within the milieu of Sufi lodge music, where communal chanting is integral to Sufi orders, an extensive collective performance ensues, engaging all dervishes. The genre of Zikr music further distinguishes itself as a musical composition encompassing choir, solo, and choir-solo recitations.

The initial segment of this investigation scrutinizes the historical evolution and metamorphosis of collective performances in Turkish music spanning from antiquity to the contemporary era. Subsequently, the second section delves into the domains of collective performance within traditional Turkish religious music and elucidates the forms conducive to collective execution. Sequentially, an exploration of contemporary

collective performances, notably choral renditions encompassing Sufi Music choirs, constitutes a focal point.

Keywords: Religious Music, Collective Performance, Djumhur, Sufi Music Choir, Ahmed Hatiboglu.



ÖNSÖZ

Geleneksel Türk Müziğinin, *oda müziği* yapısında olduğu, dolayısıyla 20. yy. dan itibaren uygulamada ortaya çıkan Türk Müziği korolarının geleneksel müzik anlayışımızı yansıtmadığı yönünde yaygın bir görüş vardır. Ancak Türk musikisi geleneğinde batılı manada bir koro olmasa da dinî mûsikî, Türk Müziğindeki vokal manadaki toplu icrâlar arasında çok önemli bir yer işgal etmektedir. Gerçek şu ki müzik yaşayan kültürün bir parçasıdır ve her çağın insanı, o çağın ihtiyaç ve imkanlarına göre müzik kültürüne şekil verir. Türk müziği, Türklerin tarih sahnesine çıktığı Orta Asya'dan itibaren pek çok değişim yaşamıştır. Bu değişimlerin en büyüğü Türklerin İslamiyet'i kabulü ile farklı kültür ve medeniyetlerle tanışmalarıyla olmuştur. Türkler önceki dönemlerde olduğu gibi Müslüman olduktan sonra da müziği dinî duyguları aktarma aracı olarak kullanmışlardır. Cami ve tekkelerde icrâ edilmekte olan dinî mûsikî formları da tarih içerisinde gelişmeye ve çeşitlenmeye devam etmiştir. Cami musikisinde icrâ edilen pek çok form toplu icrâyâ konu olmaktadır. Tekke musikisinde ise cehrî zikir yapan tarikatların zikirleri, saz ve söz açısından zengin bir içeriğe sahip, toplu icrâlardır. Tarikat zikirlerindeki toplu icrâlar, farklı tarikatlarda müzik- raks beraberliğinden de kaynaklanan çeşitli koreografilerle desteklenmektedir.

Bu tezde toplu icrâlar solo ve koro icrâlar açısından incelendiği için zikir ayinlerindeki koreografik detaylara fazla girilmeden formlar ele alınmıştır. Türk müziğindeki toplu icrâlar ve 19. yy. dan itibaren batılılaşma ile toplu icrâlarda görülen değişiklikler genel olarak incelenmiştir. Bu değişikliklerin dinî musikideki yansımalarından biri olan Tasavvuf Musikisi koroları da teze dahil edilmiştir.

Esasen tezin yazarı olarak, koristlik deneyimlerimden dolayı Tasavvuf Musikisi koroları ilgi alanımdı. Literatürde Tasavvuf Musikisi korolarının daha önce çalışılmadığını görünce gelenekteki toplu icrâyâ birlikte çalışmaya karar verdik. Amacımız, daha önce çalışılmamış bu konu üzerinden yeni araştırmalara kapı aralamaktı. Araştırmamız neticesinde hem değerler eğitimi hem de dinî mûsikî eğitiminde Tasavvuf Musikisi korolarından istifade edilebilmesinin güncel ihtiyaçların

giderilmesi noktasında ayrı bir öneme hâiz olduğu sonucuna vardık. Konu, müziğin yanısıra sosyoloji, psikoloji, eğitim, tasavvuf, dinler tarihi gibi pek çok alanla bağlantılı, disiplinler arası bir mahiyet taşıdığından farklı araştırmalara da müsaittir.

Bu çalışmanın gerçekleşmesinde bana destek olan, talebesi olmakla daima iftihar edeceğim çok kıymetli tez danışmanım Doç. Dr. Ubeydullah Sezikli Hocama şükranlarımı sunarım. Yüksek lisans dönemi boyunca ders aldığım hocalarıma ve tez savunma jürisinde bulunup bu tezin ortaya çıkmasında katkı sağlayan değerli hocalarım Dr. Gülsüm Pehlivan Ağırakça ve Dr. Mustafa Demirci'ye çok teşekkür ederim. Mûsikî yolculuğumda kendilerinden istifade ettiğim hocalarım Emel Güntekin ve Demet Tuncay'a da çok teşekkür ederim. Ve son olarak dualarını benden esirgemeyen anneciğime, her konuda olduğu gibi bu süreçte de beni destekleyen sevgili eşim ve kızlarıma çok teşekkür ediyorum.

İstanbul, 2024

Zeynep BAYOĞLU

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
ÖNSÖZ.....	v
TABLolar LİSTESİ.....	ix
KISALTMALAR LİSTESİ.....	x
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TARİHSEL SÜREÇTE TÜRK MÛSİKÎSİNDE TOPLU İCRÂ

1.1. Orta Asya Türk Devletleri Döneminde Mûsikî Kültürü ve Toplu İcrâ.....	7
1.1.1. Dini Mûsikî	13
1.1.2. Tuğ Musikisi	15
1.1.3. Ozan Musikisi	18
1.1.4. Yuğ Musikisi.....	19
1.2. Osmanlı'da Toplu İcra Alanları	22
1.2.1. Mehter Musikisi	22
1.2.2. Fasıl Musikisi	29
1.2.2.1. Küme Faslı	31
1.2.2.2. İnce Saz Takımı	32
1.2.2.3. Kaba Saz Takımı	34
1.2.3. Türk Musikisinde Batılılaşma ve Toplu İcra	35
1.2.3.1. Muzika-i Hümayun	37
1.2.3.2. Alfranga Müziğin Alaturka Müziğe Olan Etkileri	39
1.2.3.2.1. Opera ve Kanto	42
1.2.3.2.2. Marşlar	45
1.2.3.3. Koro	51

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK DİN MÛSİKÎSİ VE TOPLU İCRÂ

2.1. Cami Musikisi ve Toplu İcrâ.....	64
2.1.1. Toplu İcra Açısından Cami Musikisi Formları	67
2.1.1.1. Ezan.....	67

2.1.1.2. Salâ ve Salat	70
2.1.1.3. Tekbir	75
2.1.1.4. Telbiye	75
2.1.1.5. Cumhur Müezzinliği	76
2.1.1.5.1. Namaz Tesbihleri	79
2.1.1.5.2. Mahfel Sürmesi	80
2.1.1.5.3. Temcid-Münâcat	81
2.1.1.5.4. Terâvih Tertibi	83
2.1.1.6. Mevlid	86
2.1.1.7. Mi'râciye	96
2.1.1.8. Tevşih	98
2.2. Tekke Musikisi ve Toplu İcra	100
2.2.1. Toplu İcra Açısından Tekke Musikisi Formları	105
2.2.1.1. Kur'an-ı Kerim Kıraati	106
2.2.1.2. Kelime-i Tevhid	106
2.2.1.3. İsm-i Celal ve Esmâ Zikirleri	109
2.2.1.4. Salat-ı Kemaliye	110
2.2.1.5. Durak	111
2.2.1.6. İlâhi	113
2.2.1.7. Şuğul	118
2.2.1.8. Savt	119
2.2.1.9. Mersiye	120
2.2.1.10. Nevbe	124
2.2.1.11. Evrâd-ı Şerif	128
2.2.1.12. Mevlevî Ayini	129
2.2.1.13. Semah ve Nefes	134

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TASAVVUF MÜSİKİSİ KOROLARI

3.1. Tasavvuf Musikisi Koroları ve Yeni Mûsikî Formları	144
3.2. Dini Mûsikî Formlarının Çok Sesli Koro ve Orkestrayla Seslendirilmesine Yönelik Yeni Çalışmalar	169

SONUÇ	175
--------------------	------------

KAYNAKÇA	178
-----------------------	------------

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 2.1. Türk Din Musikisi Formlarının Solo ve Cumhur İcraları.....	64
Tablo 3.1. Ahmed Hatiboğlu'nun yeni form olarak isimlendirdiği eserler	148
Tablo 3.2. Hicaz Zirgüle Dua adlı eserin bölümleri.....	150
Tablo 3.3. Hisar-Buselik Form adlı eserin bölümleri	152
Tablo 3.4. Hüzzam Form adlı eserin bölümleri.....	154
Tablo 3.5. Hicazkâr Form adlı eserin bölümleri	155
Tablo 3.6. Mâhûr Form (Yeseviyye) adlı eserin bölümleri	157
Tablo 3.7. Mâhûr Form (Su Kasîdesi) adlı eserin bölümleri	159
Tablo 3.8. Rast Form (Zikir) adlı eserin bölümleri	161
Tablo 3.9. Nihâvend Form (Yâ Vedûd) adlı eserin bölümleri	162
Tablo 3.10. Nihâvend Na't ı Nebevî Form adlı eserin bölümleri.....	163
Tablo 3.11. Uşşak Form (Tevhid) adlı eserin bölümleri.....	165
Tablo 3.12. Tasavvufî Nitelikli Uşşak Form adlı eserin bölümleri.....	167
Tablo 3.13. Uşşak Yeni Form adlı eserin bölümleri.....	169

KISALTMALAR LİSTESİ

a.e.	:	Aynı Eser
a.g.e.	:	Adı Geçen Eser
agm.	:	Adı Geçen Makale
a.s.	:	Aleyhisselam
ATMOK	:	Ayangil Türk Müziği Orkestra ve Korusu
Bkz.	:	Bakınız
cc.	:	celle celâlühü
Çev.	:	Çevirmen
DİB	:	Diyanet İşleri Başkanlığı
Ed.	:	Editör
Eds.	:	Editörler
GTSM	:	Geleneksel Türk Sanat Musikisi
haz.	:	Hazırlayan
MEB	:	Millî Eğitim Bakanlığı
M.Ö.	:	Milattan Önce
M.S.	:	Milattan Sonra
ODTÜ	:	Orta Doğu Teknik Üniversitesi
s.	:	Sayfa
Sav.	:	Sallallahualeyhivesellem
TDV	:	Türkiye Diyanet Vakfı
TSM	:	Türk Sanat Musikisi
vb.	:	ve benzeri
y.n.	:	Yazar notu
yy.	:	Yüzyıl

GİRİŞ

Birden fazla saz ve ses icrâcısı tarafından gerçekleştirilen icrâyâ “toplu icrâ” denilmektedir. Müzik topluluklarının yaptıkları müziğin niteliğine, işlevine, müziğin yapıldığı ortama ve topluluğun potansiyeline göre toplu icrâda da farklılıklar ortaya çıkmaktadır.¹Topluluğun yaptığı müzikteki karşılıklı ve ikili okuyuşlar da toplu icrâ kapsamında değerlendirilmektedir.

Türk mûsikîsi, Osmanlı döneminde ve onun öncesindeki dönemlerde küçük topluluklar halinde tek sesli olarak icrâ edilmiştir. Bir veya birkaç soliste küçük bir enstrüman grubunun eşlik etmesi en sık rastlanılan özellik olarak karşımıza çıkar. İcrâ gruplarının 10-12 kişilik bir kadronun üstüne çıkması genellikle estetik bir kaygıdan ziyade bir ihtiyacı giderme gerekçesiyle gerçekleşmiştir. Bu yüzden kalabalık icrâlar daha çok askerî mûsikîde ve dinî mûsikîde karşımıza çıkmaktadır.

Türklerde en eski tarihlerden beri askerî müzik ihdas edilmiş olup başlangıcından itibaren de çok sayıda çalgı gruplarınca icrâ edilmiştir. MÖ III. yüzyılda Hun İmparatorluğu’nda görülen askerî müzik, tarih boyunca kurulan bütün Türk devletlerinde kabul görmüş, Osmanlı’da ise Mehter Müziği şeklinde vücut bulmuştur. Bu müzikte karşıdaki düşmana korku salıp kendi askerine de cesaret kazandırmak amacıyla özellikle davul, kös, boru gibi yüksek sesli enstrümanlar tercih edilmiştir. Ayrıca yine ses düzeyini artırmak amacıyla sayıca çok miktarda çalgı aleti kullanılmıştır.

Dinî müzikte toplu icrâyı ise İslamiyet öncesi ve sonrası olmak üzere ikiye ayırmak gerekir. Eski Türklerde Şamanizmin tesirlerinin görüldüğü dönemde, şaman tarafından yönetilen dinî ritüellerde bir toplu icrâdan söz edilemez. Bu ritüeller esnasında şaman, ayini yönetirken aynı zaman da davul vb. bir ritim aleti çalarak ve

¹ Beste Esen. “Türk Müzik Geleneğinde Toplu İcra ve Yönetim”, Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008, s.6.

değişik ton ve melodide tılsımlı sözler söyleyerek bireysel bir icrâ gerçekleştirir. Ancak İslamiyet'e girmelerinden sonra Türklerin farklı coğrafyalara intikâli ve değişik medeniyetlerle etkileşime geçmelerinin de tesiriyle Türk din musikisinde toplu icrâlara rastlanmaktadır. Bu icrâlar cami mûsikisînin ve tekke mûsikisînin çeşitli formlarında kendini gösterir. Türklerin İslamlaşmalarından sonra dinî müziklerinde toplu icrâlara rastlanır oluşu İslamiyet'in toplu yapılan ibadetlere ayrı bir önem vermesi ve İslâmiyet'te cemaat kavramının sıklıkla vurgulanmasıyla yakından ilişkilidir.

Osmanlı Müziği ise Türklerin Orta Asya'dan getirmiş olduğu mûsikî mirasının Arap ve Fars edebiyat, mûsikî ve terminolojisiyle imtizaç edip Anadolu çalgı ve müziğiyle harmanlanmasından meydana gelmiştir. Türkler XI. yüzyılda Anadolu coğrafyasına ayak bastıklarında hiç şüphesiz orada yaşayan halkların bir müzik kültürü vardı. Bu müzik kültürü ile Türklerin Semerkant ve Herat'tan getirdikleri musikinin birleşmesiyle Osmanlı Müziği ortaya çıkmış oldu. Müzikologlar Osmanlı Müziği'nin kendisine has bir kimlik kazanmaya başladığı tarih olarak XV. yüzyılı verirler.²

XV. yüzyıldan itibaren Türklerin Orta Asya'dan getirdiği ozan mûsikîsinin devamı olan aşık edebiyatı ve mûsikisi devam ederken bir yandan da İstanbul, Bursa ve Edirne gibi Osmanlı şehirlerinde kültür-sanat çevrelerince takip edilen “Sanat Musikisi” ortaya çıkmaya başlamıştır. 1453'te İstanbul'un fethiyle birlikte İslam coğrafyasında ne kadar sanat ve ilim erbabı varsa İstanbul'a gelmiş ve İstanbul, Türk-İslam uygarlığının merkezi olmuştur. “Herat Mûsikî Okuluna” mensup mûsikîşinasların İstanbul'a gelmesi “Türk Sanat Mûsikîsinin” doğuşuna zemin hazırlamıştır.³ Bunun yanı sıra yine Horasan kökenli Ahmet Yesevî dervişleri ve Mevlâna Celaleddin Rûmî gibi mutasavvıfların Anadolu'da başlattıkları “Tekke Mûsikî” kültürü de zaman için de gelişip yayılmaya devam etmiştir.

Osmanlı Mûsikî Kültürü'nde toplu icrâyâ ise belirli bazı alanlarda rastlanmaktadır. Osmanlı Musikisi gerek Orta Asya'dan gelen köklü bir geçmişe sahip olması ve zengin bir mûsikî mirası üzerinde yükselmesine gerekse kullanılan

² Oya Levendoğlu. “Tarih İçinde Geleneksel Türk Sanat Müziği ve Diğer Kültürlerle Etkileşimleri”, **Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Cilt:1, Sayı:19 2005, ss. 253-262.

³ M. Nazmi Özalp. **Türk Musiki Tarihi**, Cilt:I., İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 2000, s. 295-296.

enstrümanların çeşitliliğine rağmen kalabalık toplu icrâların -özellikle Batılı anlamda koro ve orkestranın- pek görülmediği bir müzik olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bunun elbette bazı sebepleri vardır. Bu sebeplerden ilki Türk müziğinin makamsal bir müzik olması, ikincisi de notayla değil meşk yöntemiyle öğrenilip kuşaktan kuşağa aktarılmasıdır. Tarih boyunca Türkler, Uygurlardan itibaren pek çok müzik yazısı geliştirmişlerse de bunların hiçbiri geniş bir kullanım sahası bulamamıştır. Nazarî anlamda bu kadar gelişmiş bir musikide notanın kullanımının tercih edilmemesi, Türk musikisinin makamsal bir müzik olmasından kaynaklanmaktadır. Mûsikî eğitiminde uzun ve yorucu bir eğitim sistemi olan meşk sisteminin tercih edilmesi de aynı nedenden kaynaklanmaktadır. Türk musikindeki kâğıda tam olarak dökülemeyen ses perdelerindeki “bir komalık” minik perdelerden icrâ sırasında ortaya çıkan “tavıra” varıncaya kadar ancak kulak yoluyla ayırdedilebilen hususlar notanın tercih edilmemesi gibi bir durumu ortaya çıkarmıştır. Notanın eğitim ve icrâda kullanılmaması aynı müzik eserinin büyük sayıda topluluklar tarafından aynı anda senkronize bir şekilde icrâ edilebilmesinin de önündeki en büyük engel olmuştur.

Öte yandan Türk Mûsikî güfte, melodik seyir ve usul olmak üzere üç boyut üzerinde yükselen bir müzik türüdür. Melodik seyir boyutu; makamsal müzik olması durumu ve dinleyenin kulağında o makamın hissini verecek perde farklılıklarını içermesi ile yakından ilgilidir. Toplu icrâda ise saz ve vokal sayısı arttıkça bu minik perdelerin icrâsı zorlaşmaktadır. Aynı şekilde icrâcı sayısının artması üçüncü boyut olan usul boyutunda icrâ esnasında aynı ritmin tutturulamaması gibi zorlukları beraberinde getirmektedir.

Toplu söyleme kültürünün Türk müzik kültüründe çok yaygın olmamasının bir başka nedeni de Türk musikisinin tarih sahnesinde ilk ortaya çıkmaya başladığı zamanlara dayanır. Türklerin ilk müzikleri olan Şaman müziği, kam ve baksılar tarafından bireysel olarak icrâ edilen bir müziktir. Bu gelenek Türklerin İslam’a girmesinden sonra kopuzcu ozanlar tarafından bireysel olarak yapılan icrâlarla devam ettirilmiştir. Daha sonra Türklerin Anadolu’ya geçmelerinden itibaren halk mûsikisinin üretim ve icrâsında -bazı tasavvufî ve mistik motifleri de yüklenen- saz

aşıklarının bu geleneği devam ettirdiğini görüyoruz. Bu nedenle Türk Halk Musikisi, Dede Korkut'tan beri genel olarak bir kişinin söyleyip diğerlerinin dinlediği bir müzik türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Yani Halk musikisinde toplu icrâlara çok sık rastlanmamasının temelinde makamsal müzik olmasının yanı sıra Türk müziğinin genetiğinde toplu söyleme değil de dinleme kültürünün yattığını söylemek mümkündür. Aşık atışması da buna bir örnektir. Ozan geleneğinden gelen aşıklar haftanın belirli günleri aşık kahvelerinde bir araya gelip saz eşliğinde şiirler söylemektedirler. Birinin söylediği türküyü (şiire) karşılık gelecek tarzda diğerinin irticâlen başka bir türküyü cevap vermesine “aşık atışması” denmektedir. Ancak aşık atışmasında da yine birbirini dinleme kültürü vardır; bir aşık şiirini söylemekte, karşısındaki de onu alt edebilecek başka bir şiir söylemeye çalışmaktadır.

Halk musikisinde ahilikten kalma toplanma geleneğinden gelen “sıra geceleri”nde durum biraz farklıdır. Bu toplantılarda özellikle uzun kış gecelerinde esnaf biraraya gelir ve usta olduğu sazı çaldı. Bu durumda da ancak sazların toplu icrâsı söz konusudur. Vokal olarak icrâ yapan bir kişiye orada bulunan sazlar eşlik etmektedir. Bununla beraber Anadolu’da eğlence amaçlı yapılan “oturak alemleri”nde yemeli-içmeli saz ve söz meclislerinde toplu icrâyâ rastlanmaktadır. Yöreden yöreye muhabbet, cümbüş, yarenlik, barana gibi isimlerle anılmış bu toplantılarda o yörenin türküleri sazlar eşliğinde söylenmektedir. Bu tür musikiye “halk tarzı fasıl musikisi” de denilmektedir.⁴ Zaman zaman kadınlar da kendi aralarında yaptıkları eğlencelerde bendir, def gibi ritim sazlarla topluca çalıp söylemektedir. Halk oyunları oynanırken de bir çalgı grubu oyuna eşlik etmesi şeklinde bir toplu icrânın varlığından söz edilebilir.

Fasıl mûsikîsi, tarihsel olarak oldukça uzun bir süre Osmanlı sarayından vezir ve paşa konaklarına, şehir ve kasaba muhitlerine oradan da kahvehanelere varıncaya kadar çok geniş bir dinleyici kitlesinin beğenisini kazanmıştır. Klasik mûsikîmiz Batılı anlamda koral olmamakla birlikte toplu icrâ geleneği üzerine oturan bir musikidir ve toplu icrâ denilince de fasıl müziği akla gelmektedir. Fasıl müziğinde, saz gruplarının beraberce icrâ ettikleri peşrev ve saz semaisi gibi formlarla saz-söz gruplarının birlikte

⁴ Esen a.g.e., s. 29-35.

icrâ ettikleri kâr, beste, şarkı gibi formlar tekdüzelikten kurtulmak için belirli bir sıra dahilinde çalınmakta ve söylenmektedir. Aralara ise solo saz ve söz taksimleri serpiştirilerek hem sazende ve hanendelere dinlenme fırsatı sunulmakta hem de eserlerin akışı zenginleştirilmektedir. Böylece dinleyicilere de keyifli bir konser dinletisi sunulmaktadır.

Osmanlı Mûsikîsinde, fasıl mûsikîsinden başka toplu icrâyâ Mehter müziğinde ve Dini mûsikîdeki bazı formlarda rastlanmaktadır. Mehter müziği ve tekke müziği dışındaki diğer alanlarda görülen toplu icrâ -genellikle- 10-12 kişiyi aşmayan sınırlı sayıda bir topluluk tarafından yapılmaktadır.⁵ Mehter mûsikîsi açık hava müziği olduğu için hem davul, zurna, kös gibi ses yüksekliği bakımından güçlü hem de adetçe kalabalık bir mûsikî topluluğu tarafından icrâ edilmektedir. Tekke musikisinde ise özellikle cehrî zikir yapan tarikatlarda zikre eşlik eden musikiye bütün dervişânın katılmasıyla geniş katılımlı bir toplu icrâ söz konusudur

Müzikte Batı tesirlerinin görülmeye başlaması ile Türk müziğinde toplu icrâda yeni bir sayfa açılmıştır. Sultan II. Mahmut (1807-1839)'un 1826'ta Mehterhane'yi kaldırıp yerine Muzika-i Hümayun'u kurdurmasıyla ileriki yıllarda uzun süreli tartışmalara yol açacak Türk Müziği-Batı Müziği çatışması başlamıştır. Yeniçeri Ocağının lağvedilmesinin ardından yeniçerilikle tarihî ve organik bağları olan Mehterhanenin kapatılması, batılılaşmanın ilk görüldüğü alanlardan birinin müzik olması sonucunu beraberinde getirmiştir. Devlet eliyle, toplumda yeniçerileri anımsatacak her türlü izin silinmeye çalışıldığı bu dönemde Mehter müziğine alternatif olarak Batı tarzı askerî bando düşünülmüş ve Batı müziği eğitime başlanmıştır. Askerî müzik alanında başlayan armonize çalışmaları ve marş besteleri musikimize hem çok seslilik hem de toplu icrâlar açısından birçok yeniliği beraberinde getirmiştir.⁶

Osmanlı'nın son dönemleri ve Cumhuriyet'le beraber görülen batılılaşma rüzgarının, toplu icrâ söz konusu olduğunda, Türk Musikisi üzerindeki en büyük tesiri koral icrâlarda görülür. Türk Sanat Musikisi korolarının ortaya çıkmasından yaklaşık

⁵ Çinuçen Tanrıkorur. **Osmanlı Dönemi Türk Musikisi**, İstanbul, Dergah yayınları, 2003, s. 16.

⁶ İrfan Yiğit, Ubeydullah Sezikli. "Türk Mûsikîsi ve Yasaklar (1754-1952)", **Darulfunun İlahiyat**, Cilt:1, Sayı:31 2020, ss. 119-135.

bir asır sonra, bunun dinî mûsikîdeki izdüşümü, Tasavvuf Musikisi koroları olarak karşımıza çıkar.

Bu bağlamda araştırmamızın amacı Türk Din Mûsikîsinin gelenekteki toplu icrâ alanlarını, toplu icrâ şekillerini tesbit ederek toplu icrânın günümüzdeki sosyal, kültürel ve teknolojik gelişmelere paralel olarak ortaya çıkan Tasavvuf mûsikîsi koroları bağlamında ele almaktır. Bu amaca yönelik olarak çalışmada ortaya konan alt problem cümleleri şunlardır:

•

Bu çalışmada, ilk bölümde tarihi süreç içerisinde Türk Mûsikîsindeki toplu icrâ alanlarındaki gelişmeleri incelenmiştir. Tezimizin ana konusu dini mûsikîdeki toplu icrâlar olduğundan dolayı cami mûsikî ve tekke musikisindeki mûsikî formlarının toplu icrâ edilmeye müsait olanları ikinci bölümde tek tek ele alınmıştır. Ve son olarak üçüncü bölümde Tasavvuf Musikisi koroları ve bu korolar için özel olarak bestelenmiş yeni mûsikî formlarını incelenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

TARİHSEL SÜREÇTE TÜRK MÛSİKÎSİNDE

TOPLU İCRÂ

1.1. Orta Asya Türk Devletleri Döneminde Mûsikî Kültürü ve Toplu İcrâ

Türklerin tarihin en eski çağlarından beri mûsikiye karşı ilgi duydukları, bugün elimize ulaşan arkeolojik kazılarda bulunan müzik aletleri ve yazılı belgeler yoluyla varlığı kanıtlanan bir bilgidir. Yine müziğe yönelik bu ilginin tarihteki birçok ilkel toplulukta olduğu gibi dinî kökenli olduğu, musikinin raks unsuruyla beraber dinsel heyecanı artırmak amacıyla kullanıldığı bilinmektedir. Eski Türklerde şaman, kam, baksı adı verilen din adamları dinî törenleri yönetirken bazı ilkel müzik aletleri kullanarak, bazı melodileri çıkartarak ve bir takım beden hareketleri yaparak toplanmış olan insanları etkilemeye çalışmışlardır.¹

Tarihte eski çağlara doğru gidildikçe bütün toplumlarda ortaya çıkan ana özellik müziğin az perdeli ve insan sesine dayalı olmasıdır. Bu özellik müzikte, mod öncesi denilen dönemde Türklerin yaptığı müzikte de aynı şekilde görülmektedir. Türk müziği başlangıçta çok az perdeliydi. Ezgiler belirli aralıkta iki perde üzerinde oluşurken zamanla perde sayısı artıp üçe ve dörde yükselmiştir. Dört perdeli seslerden oluşan ezgiler üretilmeye başlanmasıyla ise tetratonik müziğe ulaşılmış oldu.² Bu müzik, ritim bakımından oldukça zengin olmakla beraber ezgisel bakımdan bir motifin sürekli tekrarından oluşmaktaydı. Ezgisel anlatımı desteklemek, ona eşlik edebilmek için ritim çalgıları olan davul ve def öncelikli olarak kullanılmaktaydı. Bu ezgisel anlatım başlangıçta insan sesiyle sağlanmakta davul, def gibi ritim sazları eşlikçi olarak yer almaktaydı.

¹ Özalp a.g.e., s. 286.

² Ali Uçan. *Geçmişten Günümüze Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü*, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2000, s. 19.

MÖ III. yüzyıla, Büyük Hun İmparatorluğu'ndan önceki döneme kadar Türkler birbirinden ayrı yaşayan boy ve budunlardan oluşmaktaydı. Bu tarihten itibaren ise Türkler bir bayrak altında birleşerek ilk yurtları olan Altaylardan çıkarak Orta Asya'ya oradan da doğuda Çin, batıda Pers, kuzeyde Rus, Tibet ve Hint müzikleriyle doğrudan etkileşime geçmişlerdir. Bu da çalgılarda ve ezgilerde zenginleşmeyi doğurmuştur. Bu tarihlere ilişkin arkeolojik buluntularda çıkan saban demirleri, oraklar, zahire saklamak için kazılmış çukurlar Büyük Hun Devleti'yle beraber Türklerin ziraat yapmaya başladığını göstermektedir. Hun İmparatorluğu'nda konar-göçer boylar olduğu gibi aynı zamanda tarımla uğraşan kavimler de yer almaktadır. Türklerin hayvancılık yapan bir toplumken ziraat kültürüne geçmeleri müziğin işlevselliği açısından yeni bir oluşumu da beraberinde getirmiştir. Çünkü ziraat yapan toplumlarda belli bir düzen ve ritimle çalışma vardır ki bu müziğe de yansır. Bir ağızdan söylenen ezgiyle çalışma ritmi desteklenir. Bu şekilde toplu iş yapma gücü toplu yapılan müzikle artar. İşte bu açılardan bakıldığında Hunlarla beraber Türk müziğinde toplu icrânın başladığını söylemek mümkündür.³

MÖ III. yüzyılda Hunlar döneminde o zamana kadar şaman ve baksıların tekelinde sihirsî ve törensî amaçlarla kullanılan müzik, askerî amaçla da kullanılmaya başlanmıştır ki bu da Türk müziğinde toplu icrâ açısından çok önemli bir merhaledir. Hun Kağanlığına bağlı askerî müzik topluluğu “tuğ takımı” adı altında toplu müzik icrâ eden ilk Türk müzik topluluğudur. Ürettiği müziğe “tuğ müziği” denilmiştir. Sonrasında kurulan bütün Türk devletlerinde bu gelenek devam ettirilmiş, Karahanlılar ve Gaznelilerde “tabılhane mûsikîsi”, Selçuklularda “nevbet mûsikîsi”, Osmanlılarda “mehter musikisi” gibi isimlerle Türk müzik tarihindeki yerini almıştır.

Hunlar döneminden itibaren müzikte görülen çeşitlenme askerî müzikle sınırlı kalmamıştır. Kahramanlık ve destan müziklerini üretip söyleyen ozan musikisi de ortaya çıkmıştır. Dini musikinin üreticisi olan kamlar tarafından kopuz eşliğinde söylenen ezgiler bir zaman sonra ozanlar tarafında söylenir olmuş, doğaçlama ezgilerin yanısıra besteli ezgiler de üretilmiştir. Besteli ezgilerin ortaya çıkması ise

³ Atilla Ogün Budak. **Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000, s. 34.

toplu icrânın önünü açmıştır. Toplumdaki iş bölümünün gelişmesiyle çalgıcılık ve müzikçilik bir meslek halini almaya başlamıştır. Böylelikle dinî içerikli müzik yapan kamların dışında doğum, düğün, ölüm, eğlence, kutlama gibi nedenlerle müzik yapan kişiler ortaya çıkmıştır. Kopuz çalgısının ritim tutmanın dışında ezgi yaratma amacıyla da kullanılması, beş perdeli müzik yapılabilecek düzeye gelinmesi, repertuar anlamında da belli bir düzeye gelinmesi bu dönemde Türk müziğindeki önemli gelişmelerdir. Gerek kağan saraylarında yapılan şölenlerde gerekse elçi karşılama gibi törenlerde toplumun önde gelen kesimlerinde yapılan müzik, daha profesyonelce ve müziği meslek olarak icrâ eden kişilerce üretilmektedir. Buralarda yapılan müzik, saraylarda her daim müzik yapacak bir heyetin hazır bulundurulması sebebiyle de toplu icrânın en çok görüldüğü yerlerden biri olarak karşımıza çıkar. Asya Hunları'yla ilgili günümüze ulaşan bilgi ve belgelere göre MÖ II. yüzyılda siyasî bir görevle Türk kağanın sarayına gelen bir Çinli generale beraberinde götürmesi için tuğ takımı hediye edilmiştir. Yine bir Çin kaynağında geçtiğine göre Hunlar bahar bayramında at yarışları yaparlarken şarkılar söylemekteydiler. Topluluklar halinde şarkı söylemek Çinlilere garip gelmiş olmalı ki bunu özellikle belirtmişlerdir.⁴

Göktürkler Dönemi'nde (552-745) müzik, Hunlar'ın dönemindeki müziğin devamı olmakla beraber hem ezgisel anlamda hem de enstrüman bakımından daha zengin ve nitelikli bir özellik taşımaktadır. Çalgısal müzik ve sözel müzik eserleri birbirinden ayrılmaya başlanmıştır. Çalgısal müzik “kök”, sözel müzik “ır” olarak adlandırılmaktadır. Türk müziğinin makamsal müzik yolundaki ilk adımı olan beş perdeli müzikten yedi perdeli müziğe geçilmiştir. Bu dönemde müzik, göçebelikten yarı göçebelığe, ulusal dil ve yazı kullanılmaya geçilerek boylar arasında güçlü bir iletişim kurulmasıyla daha benzeşik bir özellik kazanmıştır. Resmî devlet törenlerinde kullanılan davul ve boru aynı zamanda egemenlik ve bağımsızlığın da sembolü durumundadır. Halk arasında kullanılan en yaygın çalgı olan iki telli kopuz yaylı olarak da kullanılmaya başlanmış ve “ıklığ” adını almıştır. Hunlarda olduğu gibi kağan sarayları ve beylerin çadırlarında profesyonel müzikçiler toplu icrâ heyeti olarak görev almaktaydı. Bunlar tuğ takımında görevli kişiler olduğu gibi ozan-kopuzcu ve

⁴ Feyzan Göher Vural. **İslamiyet'ten Önce Türklerde Kültür Ve Müzik Hun, Kök Türk Ve Uygur Devletler**, Konya, Çizgi Kitabevi, 2011, s. 69-71.

ırlayanlardır.⁵ Kağanın sarayında yapılan müzikli toplantılardan başka halkın da katıldığı “toy” adı verilen yemekli eğlencelerde de müzik en önde gelen unsurdur. Özellikle yılın beşinci ayında ilk baharın gelişini kutlamak için yapılan geniş katılımlı toyda çeşitli yarışların düzenlendiği, bolca kırmızı içilip şarkılar söylendiği Çinli kaynaklarda geçmektedir. Göktürklerde toy merasimleri; doğum, av, düğün, tahta çıkma, bir felaketten kurtulma gibi pek çok sebepten dolayı yapılmaktadır. Bu merasimlerde ayrı ayrı ve gruplar halinde şarkılar söylenmektedir.

Uygurlar (745-1209), müzik alanında Göktürkler’den aldıkları mirası koruyup geliştirmişler, işleyip zenginleştirmişlerdir. Müzik gerek bayram ve şöenlerde gerekse devlet törenlerinde vazgeçilmez bir unsur haline gelmiştir. Bunun yanı sıra halk ve sanat müziği, köy ve kent müziği ayrımı yerleşik hayata geçen Uygurlarda belirginleşmeye başlamıştır. Uygurların Şamanizm’den sonra Maniheizm ve Budizm inançlarını benimsemeleri onların Çin, İran ve Hint halklarıyla ve dolayısıyla onların yaptıkları müzikle de etkileşime girmelerine neden olmuştur. Bu etkileşimin neticesinde de bu coğrafyalar Türk müziğinden etkilenmiş, Türk müziği de bu kültürlerden etkilenmiştir.

Uygurlar genel anlamda sanata önem vermişler, eğitimi kurumsal hale getirip farklı meslekler için farklı okullar açmışlardır. Dans ve müzik eğitiminin bu okullar yoluyla verildiği hatta Çinli mûsikîşinasların Doğu Türkistan’a müzik eğitimi almak için geldiği, pek çok Uygur çalgısını da beraberlerinde götürdüklerini Çinli seyyahlar aktarmaktadır. Uygurlar döneminde doğaçlama müziğin yanı sıra besteleme yöntemi de ivme kazanmıştır. Belirli ses, ritim ve söz kalıplarıyla bestelenen kök ve ırların sayısı artmıştır. Kendilerine has bir nota sistemi belirlemişlerdir. Böylelikle her bir bestenin görerek okunarak öğrenilmesi ve çalınmasında muvaffak olmuşlardır. Bu aynı zamanda da toplu icrânın kapısını açmıştır. Uygurlara ait resim ve minyatürlerde onların grup halinde müzik yaptıkları belgelenmektedir. Bu minyatürlerde saray müzisyenlerinin gerek belli bir disiplin içerisinde sıralanmaları gerekse özenli kıyafetleri ile bir orkestra görünümü sergiledikleri gözden kaçmamaktadır. Çin kaynaklarında Uygurların askerî müzik dışında da halka konserler veren müzik

⁵ Uçan a.g.e., s. 23-28.

gruplarının olduğu geçmektedir. Bu gruplar sadece kendi ülkelerinde konserler vermekle kalmamış İran ve Çin’e giderek oralarda da konserler vermişlerdir. Uygurların bazı kaynaklarda yüz, bazı kaynaklarda yetmiş civarında çalgı çaldıkları belirtilmiştir. Bu çalgıların bir kısmına Uygurlardan kalma resimlerde rastlamak mümkündür.⁶ Çalgılardaki bu çeşitlenme ve beraber müzik yapabilme yetisinin gelişmesi orkestravayî konserlerin önünü açmıştır.

Karahanlılar Dönemi’nde (840-1212) Türk müziği İslamiyet’in benimsenmesiyle birlikte yeni bir dönüşüm sürecine girmiştir. Zaten coğrafyası itibariyle tarihî ipek yolu üzerindeki komşu Çin, İran ve Hint müzikleriyle etkileşim halinde olan Türk müziği artık İslam Kültür ve Medeniyetinin bir üyesi haline gelmiştir. Türk müziğinde yeni türler ve biçimler ortaya çıkmaya başlamıştır.

Bu dönemde Türkistan bölgesinde Farabî (v.950) ve İbni Sina (v.1037), ilk Türk musikisi kuramı kitaplarını yazmışlardır. Farabî Türk Musikisi ses dizisini Horasan tamburu üzerinde göstermiş, bir oktav üzerine on sekiz ses aralığı tesbit etmiştir.⁷ Böylece Türk Müziğinde makamsal müziğin özellikleri gitgide belirgin hale gelmeye başlamıştır. Bu dönemde geleneksel Türk çalgısı kopuz halk arasında yerini korumakla beraber İslam’a geçişle beraber aydın kesimde tambur eşliğinde şarkı söyleme adetinin yaygınlaşması Türk Sanat Musikisine dair ilk oluşumlardır.

Karahanlılar ve Gazneliler’de, Türk Askerî Müziği “tuğ müziğinden” “tabıl müziğine” dönüşmüştür. Tabılthane müziğinde hergün farklı bir kök (çalgılar için bestelenmiş özel mûsikî eserleri) çalınarak halka konser verilmesi adet olmuştu. Bir yılda 366 adet “kökün” tabılthane tarafından çalınıp dinlettirilmesi aynı zamanda askerî müziğin repertuar zenginliği hakkında da fikir vermektedir.⁸

Gazneliler Devleti’nde (963-1186) başından beri İslam’ın devletin resmî dinî olarak kabul edilmesiyle sanatsal faaliyetlerde de İslam Kültür ve Medeniyet havzasına dahil olunmuştur. Devletin bilim dili olarak Arapça, resmî ve edebî dilin Farsça, orduda ve halk arasında Türkçe’nin kullanılıyor olması müzikte de

⁶ Vural a.g.e., s. 186-201.

⁷ Mehmet Tıraşçı. **Türk Musikisi Nazariyatı Tarihi**, İstanbul, Kayıhan Yayınları, 2017, s. 59.

⁸ Uçan a.g.e., s. 35.

farklılaşmayı beraberinde getirmiştir. Eğitim kurumları olarak medreselerin açılmasıyla Arapça ve Farsça yaygınlaşmış, Türk cami müziğinin ilk örnekleri ortaya çıkmıştır. Edebiyattaki yoğun Farsça etkisiyle şiirde kaside türü yaygınlaşıp kasidenin usulsüz ve irticâî olarak seslendirilmesiyle “kaside” formunda müzikal eserler verilmeye başlanmıştır. Saray kültür çevresinden uzakta yaşayan halkta ve orduda ise Türkçe çalıp söyleme geleneği devam ettirilmiştir.

Selçuklular, (1040-1308) İran ve Irak topraklarını hakimiyetleri altına almışlar, batıya açılarak Türkistan’dan sonra ikinci bir yurt olarak Anadolu’yu yurt edinmişlerdir. Böylelikle Arap ve Fars müzikleri aynı imparatorluk çatısı altına girdiklerinden Türk müziğinden direkt etkilenmişlerdir.⁹ XI. yüzyıldan itibaren İslam sancağının bayraktarlığını yapan Selçuklu Devleti’nde başta askerî müzik olmak üzere Türk Müziği gelişip büyümeye devam etmiştir. Karahanlılar ve Gazneliler’de tabıl musikisi olarak adlandırılan askerî müzik, nevbet musikisi adını almıştır. Medrese ve tekkelerin yaygınlaşmasıyla cami ve tekke musikisinde yeni örnekler verilmeye devam edilmiştir. Selçuklu Sultanlarının saraylarında musikişinasları bulundurup onlara iltifat etmelerinin sonucu olarak daha ileri anlayış ve tekniklerle müzik yapılmasının önü açılmıştır. Böylelikle aydın ve şehirli çevrelerce sevilip dinlenen sanat musikisi bir koldan, Türklerin anane ve geleneklerinden gelen ozan-kopuzcuların ürettiği halk musikisi başka bir koldan gelişmeye devam etmiştir.¹⁰

Selçuklular’da dinî amaçlı üretilen tekke musikisi ve askerî amaçlı üretilen nevbet musikisinden başka “bezm musikisi” denilen saray erkânı ve devlet büyüklerince doğum, düğün, zafer, av gibi çeşitli vesilelerle yapılan kutlamalarda eğlence amaçlı olarak dinlenilip sevilen bir müzik türü daha vardır. Bu müzik türü için sarayda güzel sesli kişilerden seçili bir kadronun bulunduğu Selçuklular’dan günümüze ulaşan menşurlarda yer alan bir bilgidir. Meşhur Selçuklu tarihçisi İbn Bîbî, Selçuklu vezirlerinden Şemseddin İsfahanî’nin tertiplemediği eğlence meclisinden

⁹ Zaten Arap topraklarında doğan İslam Medeniyeti, pek çok farklı millet ve kültürün birbiriyle imtizacıyla gelişip büyüyerek yayılmış ve zaman içinde İslam’ı kabul eden bütün memleketlerde benzer yapıda sanat ve kültür hayatı oluşmuştur. Bu durum ilk başlarda müzikal anlamda Türk müziğine göre -hem ezgi hem çalgı bakımından- daha iptidai durumda olan Arap müziğinin Türk müziğinin tesiri altına girmesinde de göze çarpmaktadır. (y.n)

¹⁰ Uçan a.g.e., s. 40-41.

“Nedimler, sanatkârlar, şarkıcılar, kaval, ud, rebab ve çeng gibi sazları çalanlar gelirler, sazlarını akort ettikten sonra ruhlara huzur veren nağmelerine başlarlardı” ifadeleriyle söz etmektedir.¹¹ Bezm meclislerinde müzik yapan heyetin 10-15 kişilik sazende ve hanendelerden oluşan bir topluluk olduğu tahmin edilmektedir ve bu yönüyle **bezm musikisi** bir toplu icrâ örneğidir.¹²

X. yüzyıldan itibaren Türk-İslam dünyasında Farabî (v.950), İbni Sina (v.1037), Safiyyüddin Urmevî (v.1294), Abdülkadir Merâgî (v.1435) gibi mûsikî kuramcılarının ortaya çıkmalarından itibaren mûsikînin tedavi için kullanılma düşüncesinin yaygınlaştığı görülmektedir. Zaten bu tarihlerden çok daha önceleri, henüz Türkler İslamlaşmamışken şaman ve baksıların müziği tedavî amaçlı olarak kullandıkları bilinmekteydi. Selçuklular’la birlikte bimaristan adı verilen hastanelerde musikinin özellikle psikiyatrik hastalıkların tedavisinde sistemli olarak kullanıldığı, Osmanlılar’da da aynı uygulamanın devam ettirildiği görülmektedir. Bu hastanelerde hastalığın türüne göre çeşitli makamlarda eserler, günün belli saatlerinde dinletilmekte ve bu dinleti için de uygun sayıda kişilerden oluşmuş bir heyet hastane bünyesinde kadrolu olarak çalışmaktaydı.¹³ Bu durumda hastaneler, mûsikînin toplu olarak icrâ edildiği yeni bir mekân olarak karşımıza çıkmaktadır.¹⁴

1.1.1. Dini Mûsikî

Türklerde tarih öncesine, Hunlar’ın ortaya çıktıkları dönem olan MÖ III. yüzyıl öncesine uzanan zamanlarda müzik dinî müzikten ibaretti. Türklerin Şamanizm’in tesiri altında oldukları bu dönemde, toplum içerisinde hem din adamı hem hekim hem büyücü hem kâhin hem de müzisyen olan “kamlar” tarafından icrâ edilmekteydi. Kamların üstlendiği bu görevler ve toplum içerisindeki konumları onlara saygın bir mevki kazandırmaktaydı. Zaman ilerleyip kültür gelişip çeşitlendikçe müzik kamların

¹¹ Seyfullah Kara. “Selçuklu Türkiye’sinde Eğlence Türü Olarak Bezm ve Musiki”, **Bilig**, Sayı:68 2014, ss. 169-182.

¹² Bu tür müzik Osmanlı döneminde karşımıza çıkan fasıl müziği türüne de benzemektedir. (y.n.)

¹³ Erer Sezer, Elif Atıcı. “Selçuklu ve Osmanlılarda müzikle tedavi yapılan hastaneler”, **Uludağ Üniversitesi Tıp Fakültesi Dergisi**, Cilt:36, Sayı:1 2010, ss. 29-32.

¹⁴ Evliya Çelebi Seyahatnâme’de, Sultan II. Beyazid’in Edirne’ de yaptırmış olduğu “Darüşşifâda” haftada üç gün 10 musikişinasın fasıl yapmakla görevli olduklarını yazmaktadır. A.e.

tekelden sıyrılıp askerî mûzik, şölen mûziği, destan mûziği gibi din dışı mûzik dallarına ayrılmıştır.

Kam mûziği iki şekilde icrâ edilmekteydi. Biri, bazı tılsımlı sözlerin ya da ilahilerin tekrarlayan ezgisel motiflerle söylenmesi şeklindeki sözlü mûzik; diğeri ise ritme dayalı olarak davulla ya da kopuzun tellerine vurmak suretiyle yapılan enstrümantal mûzik. Mûzik aleti melodiye değil ritme eşlik etmek için kullanılmaktadır. Mûziğin temelini insan sesi oluşturmaktadır ve kam/şaman ruhlarla temasa geçmek için hayvan seslerini taklit edebilmekte, gırtlaktan çıkan seslerle tılsımlı sözler söyleyebilmektedir. Şamanın yaptığı mûzik tamamen doğaçlamadır.¹⁵

Türklerde İslamiyet öncesi dönemlerde dinî mûzik şaman/kam/baksı denilen din adamları tarafından bireysel olarak icrâ edilen bir mûzik olduğundan İslamiyet öncesi dinî mûzikten bahsederken toplu icrâdan söz edemeyiz. Ancak Uygurların Budizm ve Maniheizm dinini benimsedikleri dönem boyunca mabetlerinde din adamlarının topluca ilahiler söyledikleri bir dönem olmuştur. Fakat bu durum bütün Türk tarihi göz önüne alındığında çok sınırlı bir zaman diliminde ve dar bir coğrafyada gerçekleştiğinden çok istisnâ kalacaktır. Zaten Uygurlar Budizm ve Maniheizm'in etkisi altında oldukları dönemde de eski inançları olan Şamanizm'i tam olarak bırakmamış dolayısıyla şaman mûziğini de devam ettirmişlerdir.

MS X. yüzyıldan itibaren Türkler kitleler halinde İslamiyet'e geçmeye başlar. Bu tarihlerde Türkistan sınırları içerisinde bulunan Semerkand ve Buhara gibi şehirler önemli medreselerin bulunduğu merkezlerdir. Mescit ve camilerde ortaya çıkan dinî hayatla birlikte medreselerde verilen eğitimle Türk din musikisi İslamî karakter kazanmaya başlar. Güzel sesle okunan Kur'an-ı Kerim kıraatı, ezan ve camilerde müezzinlerce icrâ edilmekte olan cami musikisi formları bunlar arasındadır. İlk Müslüman Türk Devletleri olan Karahanlılar (840-920), Gazneliler (963-1186) ve Selçuklular (1040-1308)'da Türk mûziği pentotonik özelliğinden sıyrılarak bugünkü makamsal özelliğine doğru geçiş yapmıştır. Edebiyatta övgü amaçlı "kaside"lerin bu dönemde ortaya çıkmasıyla bunların irticâli ve usulsüz olarak söylenmesinden oluşan

¹⁵ Ahmet Şahin Ak. **Türk Musikisi Tarihi**, Ankara, Akçağ yayınları, 2009, s. 43-44.

mûsikî formu doğmuştur.¹⁶ Ancak bu dönemdeki cami musikisi formları arasında besteli formlar bulunmadığından toplu icrâdan söz edilemez.

XII. yüzyılda Hoca Ahmet Yesevî'nin Türklerin eski ozanlık geleneğinden doğan tasavvuf edebiyatına bağlı olarak söylediği “hikmetler”, Türk Tekke Müziği'nin ilk örnekleri olarak ortaya çıkar. Ahmet Yesevî, Orta Asya'da Türkler arasında dinî-tasavvufî hayatın yayılmasında çok etkili olmuştur. Bu durumda -onun manevî şahsiyetinin yanı sıra- Türklerin eski geleneklerinden gelen mûsikî sevgisini ve ahlakî öğütleri birleştirerek insanlara aktarması en büyük etkendir. Ahmet Yesevî'nin izinden giden ozan-dervişler kopuz eşliğinde ilahiler söylemişlerdir. Bu gelenek Türklerin Anadolu'ya geçmeleriyle aşık-dervişler tarafından bağlama sazıyla ilahiler söylenmek suretiyle devam ettirilmiştir. Yeseviyye tarikatında yapılan zikirler cehrî zikir olduğu için Türklerin yaygın olarak intisap ettiği bu tarikat yoluyla Türk Tekke Musikisinde toplu icrânın ilk örnekleri verilmeye başlanmıştır.¹⁷

Anadolu Selçukluları (1075-1308) zamanında ise ikinci Türk tarikatı olan Mevlevîlik, Mevlâna Celaleddin Rûmî tarafından kurulmuştur. Mevlevîlik de cehrî zikri benimser, sesle yapılan zikrin yanı sıra -o zamana kadar diğer tarikatların kullanmadığı- def dışındaki enstrümanlara da zikir sırasında kullanılmasına izin verir. Mevlevilikte mûsikîyle birlikte raks da ilahi aşka ulaşmak için bir vasıta olarak kullanılır. Tekke mûsikîsinin önemli formlarından olan “Mevlevî Ayini” mutribân heyetince icrâ edildiği için sazların toplu icrâ yaptıkları, ayinhânların da vokal olarak icrâya katıldıkları önemli bir toplu icrâ örneğidir.

1.1.2. Tuğ Musikisi

Türk müzik tarihinde müzik; askerî ve dinî müzikle, toplu icrâ ise askerî müzikle başlamıştır denilebilir. Eski dönemlerden itibaren gerek icrâsı gerek kullanılan yerler ve atfedilen önem bakımından tüm dünyadaki askerî müzik geleneğinden ayrılan Türk askerî müziği aynı zamanda diğer ulusların askerî müzikleri için esin kaynağı olmuştur. Tarihte savaşlarda müzik aletlerinin takım olarak

¹⁶ Uçan a.g.e., s. 34-78.

¹⁷ Necdet Tosun. “Yeseviyye”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt:XVIII, İstanbul, TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 2013, ss. 487-490.

kullanılması ilk olarak Hunlar tarafından başlatılmıştır. İlkçağ medeniyetlerinden Sümer ve Mısırlılara dair günümüze ulaşan resimlerde kısa boru ve iri davulların askerî müzik icrâsı için kullanıldığı anlaşılmaktadır. Fakat, davul, zurna, boru, zil gibi aletleri takım halinde kullanmayı başlatan ve bu takımları resmî törenlerde ve savaş esnasında müzik yapmak üzere kullananlar Orta Asya’da Türkler olmuştur. Orta Asya’da başlayan bu gelenek zaman içerisinde tüm dünyaya yayılmıştır.¹⁸

MÖ III. Yüzyılda Hun İmparatorluğu’nda, gelişmiş bir askerî müzik olduğu bilgisi Çin kaynaklarında geçmektedir. Yırağ (zurna), borguy (boru), tümrük (davul), küvrük (kös) ve çeng (zil)’den oluşan “tuğ takımı” Osmanlı’daki “mehter takımına da öncülük etmiştir. Bu tuğ takımının yaptığı müzik sadece savaşlarda yer almamış günlük hayatın da ayrılmaz bir parçası olmuştur. Hunlarda devlet başkanlarının ve boy beylerinin saraylarında devamlı hazır bulunan tuğ takımı devlet törenleri ve festivallerde de konserler vermiştir.¹⁹

Hunlarla beraber başlayan bu askerî müzik geleneği Orta Asya’da kurulan diğer Türk devletleri tarafından da devam ettirilmiş, “tuğ takımı” bir hakanın egemenlik sembolü olarak kabul edilmiştir. Beylerin ve hakanların tanınma emaresi olarak birbirlerine tuğ (bayrak- sancak) ve davul gönderdikleri bilinmektedir. Tuğ takımlarının kat sayıları hükümlerle alametiyle doğru orantılı olarak artardı. Bir tuğ takımının üç katlı olması demek her bir sazdan üçer adet olması demekti. Hükümdarın tuğ takımındaki kat sayısı diğer beyler tarafından aşılamazdı. Hükümdarlarından tuğ almış boylar bunu diğer boylara karşı bir üstünlük ve ayrıcalık olarak görmüşlerdir.

Hunlardan sonra gelen Göktürk ve Uygur devletinde de tuğ takımı savaş ve merasimlerde kullanılmıştır. Uygurlarda altın kutsal kabul edildiği için altın işlemeli davul (kövrük) ve zurna kullanılmıştır. Yine Uygurlarda dokuz rakamı kutsal kabul edildiği için tuğ takımının dokuz katla sınırlı olması -hükümdar da olsa- bir zorunluluk haline getirilmiştir. Uygurların benimsemiş oldukları Manihaizm ve Budizm’in tesiriyle savaşçılık özellikleri yitirmeleri askerî müziği savaşlardan çok törensel

¹⁸ Mahmut R. Gazimihal. **Türk Askerî Muzikaları Tarihi**, İstanbul Maarif Basımevi, 1955, s. 1.

¹⁹ Vural a.g.e., s. 58.

nedenlerle kullanmalarını beraberinde getirmiştir.²⁰ Yerleşik düzene geçtikten sonra sanatta ve müzikte kaydetmiş oldukları ilerleme askerî müziklerine de tesir etmiştir. Böylelikle melodi ve ezgi yaratabilen zurna da tuğ takımının içine dahil olmuştur. Oysa o güne kadar tuğ takımına dahil olan sazlar davul gibi ritim sesi verebilen ya da boru gibi sadece belli temel sesleri verebilen sazlar kullanılmaktaydı. Böylelikle Uygur tuğ takımları tıpkı mehter takımları gibi kıvrak melodiler çıkartan askerî müzikler üretmişlerdir. Ayrıca Uygurların “ayalgı” adını verdikleri müzik yazısını kullandıkları bilinmektedir. Bu dönemde yazılan eserlerde her ses ve süre değeri için ayrı işaretler kullanan bir notasyonla eserleri eksiksiz ve yanlışsız olarak çalınabildiği söylenmektedir. Bu nota yazısı ile tuğ müziğinin de icrâ edildiği düşünülmektedir.²¹

Türklerin İslamlaştıktan sonra kurmuş olduğu devletlerde de askerî müzik daima önemli olmuş, farklı isimlerle tarih boyunca devam edegelmiştir. Savaş dışında hükümdarlık gereği olarak tuğ vurma töresi İslam’dan sonra “nevbet-i pencâne” adıyla beş vakit namaz öncesi nevbet vurma geleneğine dönüşmüştür. Tuğ takımı adı ise “tablhane” veya “nevbethane”ye dönüşmüştür.²²

Tablhane kadrosu; kös, davul, nakkare gibi vurmali; surnây (zurna), nefir ve boru gibi üflemeli çalgılardan oluşmaktadır.²³ Borudan farklı olarak perdeli sesleri de çıkarabilen zurna, dönem dönem tablhane kadrosuna dahil edilip zaman zaman çıkartılmıştır. Bunun sebebi, kimi hükümdarların eğlence müziğini haram sayan bazı İslam alimlerinin görüşlerini benimsemesi ve zurnanın eğlence müziği çalgısı olduğu için caiz sayılmayacağı fetvalarına göre hareket etmeleri olmuştur.²⁴

Selçuklu sultanları daima çetr (şemsiye), sancak, bayrak, nevbethane ile hareket ederler, halkın arasında dolaştıkları esnada askeri müzik onlara eşlik ederdi.

²⁰ Yüksel Pirgon. “İslâmiyet Öncesi Türklerde Askeri Müzik”, **İnsan ve Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt:4, Sayı:1 2021, ss. 121-134.

²¹ Timur Vural. **Türklerde Askeri Müzik Geleneği Tuğ, Nevbet, Mehter**, Konya, Çizgi Kitabevi, 2013, s. 44-48.

²² Tablhane ismi davulhaneden gelmektedir. Tablhane çalgılarından olan davul, Türk geleneklerine göre baştan beri kutsal ve önemli sayıldığından, askerî müzik yapan topluluğu tanımlamak için bazen “tablhane” denilmiştir. Tablhane ve nevbethane adı aynı manada birbirinin yerine kullanılmıştır. (y.n.)

²³ Zeynep Tarım Ertuğ. “Tablhane”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt:XXXIX, İstanbul, TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 2010, ss. 333-334.

²⁴ Vural a.g.e., s. 54.

Sultanlar sefer kararı alındığında, zafer kazanıldığında, elçileri karşılama ve uğurlama törenlerinde, cülus törenlerinde, bayramlarda, sünnet düğünlerinde, elçileri karşılama törenlerinde nevbet çaldırırdı.²⁵ Nevbet, savaşta çalındığı tertibe göre askerlere hücum, geri çekilme gibi savaş taktikleri vermektedir. Nevbe takımı savaşta daima tuğ yani sancakla yanyana olduğu için savaş sırasında nevbenin susması sancağın tehlikede olduğu anlamına gelmiş, askerleri sancağın korunması noktasında daima uyanık tutmuştur.

1.1.3. Ozan Musikisi

Türklerin konar-göçerlikten yarı konar-göçerliğe geçtikleri ve devletleşmeye başladıkları tarih olan Hunlardan itibaren toplumdaki iş bölümünün gelişmesiyle beraber kam müzikçilerin dışında doğum, eğlence, şölen, ölüm gibi nedenlerle müzik yapan kişiler ortaya çıktı. Tapınma ve büyü amacı gütmeyen destan, şiir, ninni gibi edebî metinleri kopuz eşliğinde çalıp söyleyen bu kişilere ozan-kopuzcu adı verildi. Bu kişiler müziği meslek olarak icrâ eden ve özellikle “toy” adı verilen yemekli toplantılarda vazife alan sanatçılardı.²⁶ İşte bu sanatçıların yapmış oldukları bugünkü halk müziğinin de esasını teşkil eden müziğe “ozan musikisi” denilmektedir. Türklerin Orta Asya’dan Anadolu’ya geçişleriyle beraber ozan isminin yerini “aşık”, kopuzun yerini de bağlama almıştır.

Ozan musikisinin büyük bir bölümünü kahramanlık destanları oluşturmaktadır. Gerek umumi gerek özel toplantılarda bir araya gelen Türkler, kahramanlık destanlarını, hükümdarlarını öven şiirleri milli sazları kopuz eşliğinde çalıp söylemeyi çok sevmişlerdir. Türklerde askerî mızıkâ çok gelişmiş olduğu için bu saz şairlerinin bir kısmı askerî mızıkâ içinde yetişmiş kişilerdi. Hun hükümdarı Atilla’nın ordusunda, onun kahramanlıklarını ve zaferlerini anlatıp herkesi cûş-u hurûşa getiren kimseler olduğu ve yine bu kimselerin cenk oyunları sırasında Hunca şiirler okuyup söyledikleri batılı kaynaklarda geçmektedir.²⁷

²⁵ Nuri Özcan. “Mehter”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt:XXVIII, Ankara, TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 2003, ss. 545-549.

²⁶ Uçan **a.g.e.**, s. 24.

²⁷ Mehmet Fuat Köprülüzade. XVI. Asır Sonuna Kadar Türk Saz Şairleri, İstanbul, Evkaf Matbaası, 1930, s. 5-7.

Sözlü kültüre ait bir eserin ezgi olmadan uzun süre halkın hafızasında saklanması mümkün olmamasından dolayı eski zamanlarda musikiyle edebiyat iç içe geçmiştir. Bu nedenle çoğunlukla halk şairleri ile müzikçiler aynı kişiler olmuştur. Bu kişiler şiiri inşâ ederken bir yandan da sazla eşlik ederlerdi. Sözlü kültür ürünü olan destanlar mûsikî sayesinde nesilden nesle aktararak varlığını devam ettirebilmiştir. Ozan, destanı anlatırken kopuzu aynı zamanda durup düşünme, soluk alma, dinleyicinin ilgisini uyanık tutma gibi gerekçelerle kullanmaktadır.

Ozanların söyledikleri türküler iki çeşittir. Birincisi söyleneni bilinmeyen anonim besteli türküler; ikincisi doğaçlama söylenen türkülerdir.²⁸ Keykavus bin İskender'in (v. XI. yy) *Kabusname* adlı eserinin Mercimek Ahmed (v. XV. yy) tarafından Türkçeye yapılan çevirisinde “ırlamak” ve “türkü eyitmek” sözlü mûsikî yapmak anlamında kullanılmaktadır. Ali Şir Nevâî (v. XV. yy) *Mizânü'l-evzan*'da Hüseyin Baykara meclislerinde “türkî” adıyla bilinen bir şiir mûsikî türünden bahseder.²⁹ Türküler aşk, seveda, ölüm, özlem, vefa, ninni, tabiat gibi pek çok konuyu içeren şiirlerin ezgiyle okunmasıyla ortaya çıkan bir halk musikisi türüdür.

Ozan musikisi -belki de kökeni itibariyle kamlık geleneğinden gelmesinden ötürü- tarihten günümüze gelinceye kadarki uygulamalarda toplu icrânın tercih edilmediği bir tür olmuştur. Ozan musikisi ya da günümüzdeki adıyla aşık musikisinde solo icrâ, tercih edilen icrâ şeklidir. Ancak aşık atışmaları tarzında karşılıklı olarak çalıp söyleme tarzında bir icrâ tarzı da vardır.

1.1.4. Yuğ Musikisi

Yuğ müziği, İslamiyet'ten önce Türklerde vefat edenin ardından ruhunu uğurlamak amacıyla yapılan “yuğ” törenlerinde icrâ edilen müziktir. Eski Türklerde ahiret (ölümden sonra yaşam) inancı olduğu için bu törenlere oldukça önem verilmiştir. Bu törenlerde ölünün ardından yakılan ağıta “sagu” denilmektedir. “Ağıt”ın geçmişi Türklerde çok eskilere dayanmaktadır. Orhon anıtlarında yuğ ve sığıt

²⁸ Nesrin Feyzioğlu. “Türk Dünyası’nda Ve Anadolu’da Kopuz”, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, Cilt:12, Sayı:31 2006, ss. 233-245.

²⁹ Süleyman Şenel. “Türkü”, *TDV İslam Ansiklopedisi*, Cilt:XLI, İstanbul, TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 2012, ss. 612-616.

kelimeleri geçmektedir. Dîvân-ü lugât'it Türk'teki *Alp Er Tunga* sagusu ise ilk örneklerdendir.³⁰

Yuğ törenlerinin iki ayrı fonksiyonu vardır. Birincisi; Şamanizm'de ölen kişinin ruhu, öldüğünü fark etmeyip yakınlarını da yanına çekmeye çalışmaktadır. Bunun için ölünün ruhunun öte dünyaya uğurlanması gerekmektedir. Ölen kişinin ardından üçünde, yedisinde ve kırkında verilen yemeklerden ölünün de istifade edeceğine inanılır. Bu yüzden yemekler pişirilip konuklara ikram edilir. Böylece ölen kişinin ruhu rahatça göğe yükselir hem de geride kalanlar artık ondan zarar görmezler. İkinci fonksiyonu ise ölenin yakınlarının teessürlerini ifade etmeleridir. Bu da ağıtlar yakılarak yapılmaktadır.³¹

Yuğ törenlerinde şaman, ölünün ruhunun rahatça göğe yükselmesi için davul eşliğinde bazı tılsımlı ilahiler okurdu. Bundan başka ölenin yakınları tarafından ya da ozan-kopuzcular tarafından da söylenmekte olan ağıtlar da vardır. Bir de “sığıtçı” denilen hep bir ağızdan ölenle ilgili ağıtlar okuyan, ağlayıp sızlayan, bu işi meslek haline getirmiş daha çok kadınlardan oluşan kimseler vardır. Sığıtçılar öleni öven, soyunu sopunu anlatan, onunla ilgili hatıralar içeren şiirleri doğaçlama bir şekilde ezgili olarak okurlardı. Ölen kişi makam-mevki sahibiyse, zenginse yakınları tarafından parayla tutulan bu ağıtçılar toplu halde ağıtlar yakarak dövünürlerdi. Böylelikle acıların paylaşıldıkça azalması hakikati gereği yas sahibinin yasına ortak olurlardı. Ölen kişinin yakınları da kendilerini yalnız hissetmez başkalarının da kendileriyle empati kurduklarını görünce üzüntüleri hafiflerdi.³²

³⁰ Süleyman Şenel. “Ağıt”, **TDV İslam Ansiklophedisi**, Cilt:I, İstanbul, TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 1998, ss. 472-473.

³¹ Mehmet Ali Hacıgökmen. “Türklerde Yas Adeti Temelleri ve Sonuçları”, **Tarihçiliğe Adanmış Bir Ömür: Prof. Dr. Nejat Göyünç'e Armağan, SÜ Türkiyat Ens. Yayınları**, 2013, ss. 393-423.

³² Eski Türklerdeki bu ölünün ardından “özel ağlayıcı” tutma geleneği pek çok farklı kültürde vardır. Araplarda “nevvahe” Farslarda “nehager” adı verilen kadınlar bu mesleği icrâ etmekteydi. İslam Dini'nin gelmesiyle bu şekilde abartılı ağlama ve ağıt yakma yasaklanmıştır. Ancak Hz. Muhammed'in: “(İztırap ve matem sebebiyle) yanaklarını yolan, üst başını yırtıp dövünen, cahiliye duası ile dua eden bizden değildir” (Buhârî, Cenâiz 43) hadisine rağmen Türklerde çok köklü olan ağıt yakma geleneği İslamiyet'ten sonra da (azalarak da olsa) devam etmiştir. Hatta İslam'dan sonra da bu geleneğin “Kerbela Matemleri” gibi yer yer dinî bir kisveye büründürülerek devam ettiğini gözlemek mümkündür. (a.e.)

Ağıt yakanlar improvize bir şekilde ölen kişiyle ilgili duygu ve düşünceleri melodili olarak okurlardı. Bu melodi daha önceden mahalli olarak hafızada kalmış, ağıta uygun bazı ezgi kalıplarıdır. Ağıt yakanlar her ne kadar profesyonel müzikçiler olmasalar da ağıtların yanık, neşeli olayların ise oynak ezgilerle söylenmesi gerektiğini bilirler ve ağıtları içli hüznü ezgilerle söylerler. Ağıtlar serbest ağızla ve serbest ritimle, tiz perdelerden başlayarak genellikle bir oktav içinde inici bir seyir izleyerek okunur.³³ Serbest bir ağızla okundukları için koro halinde okunmaları mümkün değildir. Ancak ağıtçılar birbiri ardı sıra peşpeşe okumalar yapabilir, “ah”, “aman”, “of”, “kuzucum”, “anam” gibi bazı tekrarlayan ifadeleri birlikte söyleyebilirler. Ağıtlara bazen saz da eşlik edebilir. Saz bölümleri belli bir usulde, söz bölümleri serbest ritimli ağıtlar da vardır. Ağıtların ilk çıkışları doğaçlama olsa da sonradan ritimli, derlenmiş türküye dönüşenleri de vardır.

İslamiyet’in kabulünden sonra Türklerde yuğ törenleri de değişikliğe uğramıştır. İslamiyet’ten önce verilen yemekten ölen kişinin ruhunun istifade ettiği düşünüldükten sonra hazırlanan “ölü aşı” yine verilmiştir. Ama bu yemeğin arkasındaki saik farklılaşmış, ölenin arkasından yapılan hayır-hasenat kapsamında değerlendirilmiş; ölenin arkasından okunan Kur’an-ı Kerim ve dualardan hasıl olan sevaptan ölen kişinin ruhunun istifade edeceği düşünülmüştür. Yine bu bağlamda ölünün ardından yapılan gecesi, üçü, yedisi, kırkı gibi toplantılarda sala, salavat, mevlid, ilahi gibi pek çok mûsikî formunun icrâsı zamanla adet haline gelmiştir. Özellikle Türklerde “Mevlid” sadece Hz. Peygamber’in ardından okunan bir şiir olmanın çok ötesinde bir anlam ifade etmiş ölen kişilerin ardından yapılan yemekli, dinî musikili toplantıların da ismi olmuştur. Bu toplantılarda dinî musikinin toplu icrâya müsait olan formları toplu icrâ edilmiştir.

³³ Haluk Yücel. “Türk Halk Müziğinde Ağıt Yakma Geleneği Üzerine Bir İnceleme: Amasya Yöresi”, **Researcher**, Cilt:5, Sayı:2 2017, ss. 158-171.

1.2. Osmanlı'da Toplu İcra Alanları

1.2.1. Mehter Musikisi

Türk tarihinde tuğ, nevbet, tabl gibi değişik adlarla anılan askerî müzik, Osmanlılara gelindiğinde “Mehter Müziği” olarak, müziğin icrâcıları ise “Mehter Takımı” olarak adlandırılmıştır.³⁴ Bu müziğin ortaya çıkışındaki ilk amaç savaş sırasında askerin moral ve motivasyonunu artırmak, karşı tarafa ise korku ve ümitsizlik aşılamak olduğu için de davul, boru, zurna gibi yüksek volümlü çalgılar bir arada kullanılmıştır. Mehter çalgılarında öne çıkan unsur çok sayıda ritim çalgısının, mehtere has usulleri koordineli bir şekilde birlikte çalabilmesidir. Mehter müziğine bir kimlik kazandırıp tarihte batılı pek çok müzisyene ilham kaynağı olabildiğini sağlayan ana unsur da bu olmuştur.

Osmanlı'da mehterhane teşkilatı, Anadolu Selçuklu Sultanı II. Gıyaseddin Mesud'un 1289 yılında bir fermanla birlikte hakimiyet ve bağımsızlık alameti olarak Osman Bey'e tuğ, alem, tabıl ve nakkare göndermesiyle başlar. Osman Gazi kendisine gönderilen hükümdarlık alametlerini kabul eder, divan kurdurup nevbet vurdurur.³⁵ Buradan da anlaşıldığı üzere sancak, tuğ, davul Türk siyasal tarihinde devletleşmenin, bağımsızlık ve iktidar sahibi olmanın alametleri olarak görülmüştür. Bu nedenle mehterhâne-i hassa daima padişahla beraber hareket etmiş, sancakla yanyana bulunmuş, savaş sırasında mehterin çaldığı müziği duyan askerler de sancağın düşmediğinden emin olmuşlardır.

Mehterin birinci icrâ yeri savaşlar olmakla beraber barış zamanlarında da değişik amaçlarla mehter müziği yapıldığını görüyoruz. Mehter müziği bir meydan müziği olduğu gibi mehterin özünü teşkil eden davul ve zurna Türk halkının her zaman şenliklerle özdeşleştirdiği, halkı birbirine kenetleyen, kaynaştıran iki sazdır. Bugün bile bu iki saz tarihî mehterin görkemli zamanlarından kalan yadigarlar olarak düğün-dernek zamanlarında kullanılmaktadır. Mehter takımları hareket halindeyken de müzik

³⁴ Mehter kelimesi, *Mehterhane-i Tabl-ı Alem* ve *Mehterhane-i Âli- Osman* isimlendirmeleriyle ilk dönemlerden itibaren müzisyenlerle ilgili bir teşkilat olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak *Mehterân-ı hayme* ismi sefer sırasında padişahın çadırını kurmakla görevli teşkilat için kullanılmaktadır.

³⁵ Ahmet Tezbaşar. **Mehter Tarihi Teşkilatı ve Marşları**, İstanbul, Berksoy Basımevi, 1975, s. 21.

yapma kabiliyetine sahip müzik topluluklarıdır. Mehter çalgıcıları gerektiği zaman at ve deve sırtında müziklerini icrâ ederler, gerektiği zaman ise yerde hilal şeklinde dizilerek konser vaziyeti alırlardı. Barış zamanlarında; bayramlar, donanma şenlikleri, zafer kazanıldığında, sefer talimlerinde, elçilerin ziyaretlerinde, spor müsabakalarında, gelin alaylarında, sünnet düğünlerinde, hac ve şehirler arası kervanların yola çıkması esnasında, padişahların saraydan çıkışları esnasında, nevbet konseri olarak her sabah ve hava karardıktan sonra icrâ yapmakta oldukları bilinmektedir. Bir yenilgi ya da üst düzey birinin vefatı gibi yas zamanlarında ise mehter musikisi yasaklanmıştır.³⁶ Osmanlı'da mehter müziği bu geniş kullanım alanı nedeniyle hem halkın hem de sarayın ortak beğenisini kazanmış ve meydan müziği olarak toplu icrânın en önde gelen türü olmuştur.

Padişah, sadrazam ve beylerin her birinin ayrı ayrı mehter takımları olduğu ve makam derecelerine göre takımların isim ve kadro sayılarının değiştiği bilinmektedir. Padişahınkine *Mehter-i Hâkânî* denilmekte ve 12 katlı, sadrazamınkine *Mehter-i Asaî* denilmekte ve 10 katlı, vezirlerinki 9 katlı, beylerbeyinin 8 katlı, esnaf mehterlerinin 8 katlı kadroları bulunmaktaydı. Savaşa bütün bu mehter takımları iştirak edince sayı binleri bulmaktaydı. Kat sayısı mehterde aynı sazdan kaçar tane bulunduğunu ifade etmek için kullanılmaktadır. Örneğin 9 katlı bir mehterde 9 adet davul, 9 adet nakkare, 9 adet boru, 9 adet zil, 9 adet zurna, 9 adet çevgan bulunurdu. Bir mehter takımında ana sazlar bunlar olmakla beraber savaş ve barış zamanlarına göre sayı ve çeşit değişmektedir. Esnaf mehterlerinde bulunan def savaşta bulunmazken ses tesiri oldukça fazla olan kös yalnız padişah takımlarında bulunurdu. Köşler kat sayılarına dahil edilmezdi. Savaş zamanlarında deve ve fil sırtında taşınacak kadar büyük köşler kullanılmıştır. Evliya Çelebi, bu köşlerin çıkardığı sesi gök gürültüsüne benzetmiştir.³⁷

Çok sayıdaki çalgının meydana getirdiği müzikteki ihtişamı yakalamanın en önemli şartı da hep beraber çalabilme disiplinini sağlamaktan geçmektedir. İşte bu disiplini sağlamakla görevli kişiye de “mehterbaşı” denilmiştir. Her bir sazın davulzen başı, zurnazenbaşı, boruzen başı, zilzenbaşı gibi ayrı ayrı başları bulunmaktadır.

³⁶ Vural a.g.e., s. 207-208.

³⁷ Haydar Sanal. **Mehter Musikisi**, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1964, s. 62-75.

Zurnazenbaşı aynı zamanda mehterbaşılık görevini üstlenmektedir. Davulzenbaşına aynı zamanda “baş mehter ağa” denilir. Bu adlandırma mehter takımında davul sazının önemine de işaret etmektedir. Mehter takımında da davulzenbaşı davul bölümünü yönettiği gibi bütün ritim sazlarını da yönettiği için özel bir konumda olmuştur. Zurnazenbaşının bütün mehter takımının yönetiminden sorumlu asıl kişi olarak mehterbaşı olması ise zurnanın mehter takımındaki melodili ses çıkartabilen tek saz olması hususiyetiyle yakından ilgilidir. Mehter takımında boru ve zurna olmak üzere iki nefesli çalgı vardır. Geri kalan ise hep ritim sazlarıdır. Boru, nefesli çalgı olmakla birlikte perdeli ses çıkartamadığı için dem sesi verebilmektedir ya da ritim sazların çaldığı usulün vuruşlarını çalabilmektedir. İşte bu yüzden zurnanın mehterdeki rolü apayrıdır. Zurnazenbaşı önce solo olarak makamın seyrini göstermek için bir taksim yapar, onun karar vermesiyle takım halinde peşreve girerler. Aynı melodiyi çalan zurna takımının birliktelik içerisinde icrâ yapması mehter icrâsının performansında baş rolü oynar. Zurnazenbaşı repertuarı belirlemek, çalınacak eserin giderini belirlemek, yeni çalgıcıların yetişmesini sağlamak gibi görevler ifa etmiştir.³⁸

1826’da II. Mahmud tarafından Yeniçeri ocağı lağvedilirken bu ocağa bağlı Tabl-ı Alem Mehterleri de kapatılmıştır. Kapatılmadan önceki mehter takımının yaptığı müziğin notaları ile ilgili bilgiler Ali Ufkî Bey’in Mecmuâ-i Sâz-ü Söz’ünde, Dimitr-i Kantemir’n Edvar’ında yer alan saz semailer ve peşrevler, Hamporsum Limonciyan’ın kendi adıyla anılan defterindeki notalarla sınırlıdır. Bunlardan başka 1737’de M. De Blanville tarafından Batı notasıyla yazılmış “Yeniçeri Marşı” adıyla bilinen tek bir eser daha vardır. Bu eserlerdeki mehterle ilgili notaların büyük ölçüde saz semaisi ve peşrevden ibaret olmasından yola çıkarak Mehter takımının yaptığı icrânın saz musikisinden ibaret olduğunu söyleyen araştırmacılar vardır. Öte yandan Mehterin yaptığı müziğin sadece kendileri için bestelenmiş saz eserlerini seslendirmekten ibaret olmadığı saray musikisi eserlerini, türküler, raks havalarını da seslendirdikleri bilinmektedir. Bu durumda da onların bu güfteli eserleri sadece çalgısal olarak seslendirmeleri ihtimali ortaya çıkmaktadır. Zaten mehter takımı çalgı bölüklerinden oluşan bir topluluktur; klasik fasıllarda olduğu gibi hanendeler yoktur.³⁹

³⁸ Esen a.g.e., s. 10-13.

³⁹ Okan Murat Öztürk. **Mehter Musikisi**, Ankara, Grafiker Yayıncılık, 2010, s. 4-17.

Mehter-Dini Mûsikî İlişkisi

Mehter teşkilatı ilk kurulduğu yıldan itibaren Yeniçeri ocağı ile ilişkiliydi. Yeniçeri ocağı da Bektâşi tekkesine bağlıydı. Bu ilişkiden dolayı II. Mahmud 1826'da Yeniçeri ocağını kapatırken Mehter takımlarını lağvetmiş, Bektâşîliği de yasaklamıştır. Bu tarihten sonra Bektaşî tekkeleri kapatılmış, Bektâşî tarikatına mensup olanları sayısı ciddi oranda azalmıştır. İşte bu durum yeniçerilik- mehter- Bektaşilik kurumlarının birbirleriyle olan organik ve tarihsel bağlantısını ispatlayan önemli bir husustur.⁴⁰

Osmanlı'nın kuruluş döneminde Ahîlerin şeyhi olan Edebalı, Ahîlik teşkilatıyla beraber çok önemli bir rol üstlenmiştir. Orhan Gazi askeri teşkilatı kurarken Ahîlerden faydalanmış hem Ahîler hem de Bektaşîler askerin manevî terbiyesinde mühim rol üstlenmiştir. Ahî silsileleri ise Hacı Bektaş'a bağlanmaktadır. Aynı zamanda kuruluş dönemini anlatan menkıbelerde Orhan Gazi'nin, Hacı Bektaş'ı yeni kurulacak orduya dua etmesini istemek amacıyla ziyaret ettiği de anlatılmaktadır.⁴¹ Bu durum kılık-kıyafetten törensel ritüellere varıncaya kadar Bektâşîliğe dair pek çok izin, yeniçeri ocağındaki varlığını da açıklamaktadır. Mehter teşkilatında da Bektâşîliğin izlerine rastlamak mümkündür. Örneğin tasavvufi tarikatlardan sadece Bektâşi dervişlerinin kullandıkları “nefir”, mehter müziğinde önemli yeri olan bir çalgıdır. Bektaşî dervişleri üzerlerinde zincirle bağlı olarak boynuzdan yapılmış nefir taşırlar, bazı durumlarda bunu çıkarıp üflerlerdi.⁴² Yalnız mehter müziğindeki boru (nefir), hayvan boynuzundan değil sarı pirinçten imal

⁴⁰ Fahri Maden. “Yeniçerilik-Bektaşilik İlişkileri ve Yeniçeri İsyanlarında Bektaşiler”, **Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi**, Sayı:73 2015, ss. 173-202.

⁴¹ Bu menkıbeye göre Hacı Bektaş orada bulunan askerlerden birinin başının üzerine elini koyarak dua eder ve “yeniçeri” ismini de o koyar, hatta yeniçerilerin başlıklarında bulunan arkaya doğru sarmakta olan kısım onun kolunu temsil etmektedir. Abdülkadir Sezgin. “İslâm Düşüncesinde Tarikat ve Bektaşî Tarikatı”, **Erdem**, Cilt:8, Sayı:23 1996, ss. 337-358.

⁴² İsrail'in “sûr” a üflemesiyle ilişkilendirilen nefire Bektaşilikte pek çok sembolik manalar atfedilmiş, derviş çeyizlerinde yer verilmiştir. Bektaşiler bir yere vardıklarında ya da ayrılırken haber vermek için nefire üflerler. En sık kullandıkları durum ise istenmeyen bir durumla karşılaştıklarında kınamak için nefir üflemleridir. Bu durum “yuf borusu çalmak” tabiriyle Türkçede deyimleşmiştir. Bektaşilerin bazı yeniçeri ayaklanmalarında, padişahı protesto etme amaçlı nefir üfleyerek onlara destek verdikleri kaynaklara geçmiştir. Bahriye Guray Gülyüz. “Tasavvufî Bir Çalgı Olarak Nefirin İkonografik Evrilimi”, **Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi**, Sayı:96 2020, ss. 55-80.

edilmekteydi. Boru, Mehter fasıllarına eşlik etmekten başka askerin bir yerden bir yere göç edeceğini haber vermek için vurulan göç borusunda da kullanılmaktadır. Türklerde, göçü mûsikî ile boru üfleyerek haber vermek çok eskiden gelen bir gelenek olmuştur.⁴³

Bektâşiliğin, Mehter müziğindeki en bariz etkisi Mehter faslının başında okunan “Yeniçeri Gülbangi”nda hissedilir. Bir dinî mûsikî formu olan “gülbang” çeşitli dinî ve resmî meclislerde yapılacak işin hayırlı olması dileğiyle kalıplaşmış ifadelerle yüksek sesle Cenab-ı Allah’a yapılan dualardır. Dua, tek bir kişi tarafından belli bir tavırla okunur ancak mehter takımındakiler duanın sonunda hep bir ağızdan “hû” (âmin yerine) diyerek iştirak ederler. Bu dualarda *Bism-i Şah Allah Allah* gibi kalıplaşmış ifadeler ve belli bir melodik ritim vardır. Mehter gülbangi, biri normal günlerdeki nevbetlerden sonra okunan “eyyâm-ı âdiye gülbangi”, diğeri ordunun sefere çıkışında ve savaş sırasında okunan “cenk gülbangi” olmak üzere iki çeşittir.⁴⁴

⁴³ Sanal a.g.e., s.71-72.

⁴⁴ “Eyyâm-ı âdiye gülbanginin metni şöyledir: “*Allah Allaaah, celilü'l-cebbâr, muînü's-settâr, hâlikü'l-leyli ve'n-nehâr, lâ yezâl, zü'l-celâl. Birdir Allah, O'nun birliğine, resûl-i enbiyâ peygamberimiz cenâb-ı Ahmed-i Mahmûd-ı Muhammed Mustafâ* (bu ifade okunurken bütün mehterler elleri göğüslerinde olduğu halde rûkûa gider gibi eğilirler, padişah geldiğinde ise sadece baş eğmekle yetinirler), *âl-i evlâd-ı resûl-i müctebâ imdâd-ı rûhâniyyetine, pîrân, mürşidân, âşıkân, vâsılîn, hamele-i Kur'an, güzeşteğân, ehl-i imân ervâhına, avn ü inâyetine; Halîfetü'l-İslâm es-Sultân İbnü's-sultân'ın* (padişahın ad ve lakapları) *ve bilcümle ehl-i İslâm'ın necât ve saâdet ve selâmetine; pîrler, erenler, üçler, yediler, kırklar, göçenler demine, devrânına hû diyelim, huuu!”* Gülbang tamamlanınca davullar ve ziller şiddetle vurularak bütün takım dokuz defa “hû” çeker (eğer varsa sonunda üç defa kös vurulur) ve tören sona ererdi. Cenk gülbanginin metni ise farklıydı: “*Eûzübillâh, eûzübillâh. Hudâ'ya şükr-i bîhad, lâ ilâhe illallah el-melikü'l-hakku'l-mübîn Muhammedün resûlullâh sâdiku'l-va'di'l-emîn. Innâ fetahnâ leke fethan mübînâ ve yensurake'llâhu nasran azîzâ. Ey pâdişah u halîfetullâh-ı İslâm, aleyke avnullah. Sensin hâris-i dîn-i mübîn, hâris-i şerîatullâh. Uğrun açık olsun ey pâdişahım, ömr ü ikbâlin mezîd. Hudâ kılıcını keskin eylesin, nûr-ı şân-ı safvetini gün gibi bedîd. İşte furkân-ı adâlet, işte seyf-i şerîat. Tahtgâh-ı mülkünü eylesin tâ haşre kadar medîd. Rûh-i pâk-i fahr-i âlemi hoşnûd ettin; Hak gazâ-yı ekberin etsin mübârek ve saîd.”* Takımın içinden güzel sesli biri tiz perdeden, “*Nasrun minallâhi ve fethun karîb ve beşşiri'l-mü'minîn*” âyetini okur ve üç defa “*Allah*” diyecek kadar durulduktan sonra bütün aletlerle beraber davullar ve kösler hafifçe vurularak devamlı nüans yapılırken hep bir ağızdan “*Allah Allah*” denir. Gülbangi tiz sesiyle “*Allah Allah*” deyince susulur ve gülbang devam eder: “*Eli kan, kılıcı kan, sînesi üryan, ciğeri pürryan, meydân-ı şehâdette Allah yoluna revan. Guzât u şühedâya cemâl-i Hak görünür ayan. Kahrımız, gazabımız düşmana ziyan, yâ rahman*” denir ve eyyâm-ı âdiye gülbangindeki “*Birdir Allah ...*” kelimeleriyle başlayan son kısımla devam edilerek “*hû diyelim hû!*” nidası ile gülbang bitirilir, ardından da bazan “*yektir Allah!*” veya “*yâ fettâh!*” diye bağırılırdı. Bu gülbangin diğeri bir metninde ise bitiş, “*Kahrımız, gazabımız düşmana ziyan. Adüvden korkmadık, korkmayız hiçbir zaman. Kur'an'da zafer va'dediyor hazret-i Yezdân. Uğrun açık olsun ey serdâr-ı mücâhid. Hudâ kılıcını keskin eylesin, ömrünü gün gibi bedîd. Fahr-i âlemi hoşnûd ettin; Hak gazâ-yı ekberin etsin mübârek ve saîd*” cümleleriyle olurdu.” Bkz. Özcan a.g.e.

Bu gülbanglardan bazılarının sonunda yer alan *Pirimiz, hüinkarımız Hacı Bektaş Veli/ Demi devranuna Hû diyelim, Hu..* ifadesi de yeniçerilerin Hacı Bektaş Veli'ye bağlılıklarının bir tezahürüdür.

Bundan başka Mehter müziği eserlerinin büyük çoğunluğunu oluşturan düyek peşrevler ve saz semâileri Mevlevî ayinleri esnasında çalınan düyek peşrev ve semâilerle büyük benzerlik göstermektedir. Bir Türk tasavvuf tarikatı olan Mevlevîlikle yine Osmanlı'ya has müzikal bir kurum olan Mehter arasındaki bu benzerlik, aynı tarihsel geçmiş ve gelenekten gelmiş olmalarından kaynaklanan bir karşılıklı etkileşim olarak değerlendirilebilir. Mehter ve Mevlevî müziği arasındaki bu benzerlik, kullanılan enstrümanlarda da göze çarpmaktadır. Mevlevî ayinlerinde, mehter çalgılarından nekkarenin biraz daha küçük boyutta olan kudüm ile zilin biraz daha küçük boyutlarında olan halile kullanılmaktadır. Ve Mevlevî tarikatına mensup olduğu bilinen III. Selim'in (1761-1808), Galata Mevlevîhanesi'ne -sadece Hassa Mehterleri'nde bulunan bir mehter çalgısı olan- kös gönderdiği de bilinmektedir.⁴⁵

Yine bir dini mûsikî formu olan “nevbe” ile Mehter müziği arasında kullanılan çalgı aletleri ve nevbenin icrâsı açısından birtakım benzerlikler vardır. İlk benzerlik isim benzerliğidir. Selçukludan itibaren askerî müzik takımının yaptığı müzik “nevbet vurma” olarak isimlendirilmiştir. Özellikle sabah, öğlen ve akşam vakitlerinde bazen de beş vakit ezandan sonra vakti belirtmek için Mehter takımı tarafından yapılan icrâ -nevbe ile aynı kökten gelen bir kelimeyle- “nevbet” olarak isimlendirilmiştir. Nevbe, dini mûsikîde cehrî zikir yapan bazı tarikatların ritim sazları ve vokallerin katılımıyla yaptıkları özel zikirin adıdır. Nevbede mehter sazlarından zilin bir benzeri olan halile zâkirbaşı, tekkenin şeyhi ve misafir şeyhlerce; bendir, kudüm, mazhar gibi ritim sazlar da diğer zakiran tarafından çalınırdı. Üç bölümden oluşan nevbe zikrinin birinci bölümünde bütün herkes ellerindeki sazlarla ritim vurur hiçbir şey okumazdı. İkinci ve üçüncü bölümde değişik makamlardaki ilahi ve şüğüller yine ritim sazları eşliğinde okunurdu. Nevbe formunun özellikle birinci bölümü, çalgısal müzik yapan Mehter takımının müziğiyle benzerlikler içermektedir. Nevbe zikrinin birinci bölümünde ritim sazlara ney, dem sesiyle eşlik etmektedir. Mehter müziğinde de ritim sazlara boru, dem

⁴⁵ Mehmet Ali Sanlıkol. **Çalıcı Mehterler** İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011, s. 66-67.

sesiyle eşlik etmektedir. Nevbe, tekkelerde bayram günleri, kandil geceleri, hilafet törenleri gibi kutlama ifade eden günlerde yapılırdı. Muharrem ayı gibi İslam tarihinde hüznün ifade eden günlerde yapılmazdı. Mehter takımının da savaş meydanı dışında müzik yaptığı zamanlar hep bayram, düğün, zafer gibi şenlik günleri olmuştur, bir devlet büyüğünün ölümü ya da yenilginin ardından mehter susmuştur. Mehter bir açık hava müziğidir, bir tekke mûsikî formu olan nevbe ise normalde tekkede icrâ edilmekteydi. Ancak Osmanlı'nın son zamanlarına dair elimizdeki belgelerde nevbe merasiminin, zaman zaman sevinç ve şükür gibi amaçlarla dışarda da yapıldığı kaydedilmektedir. Sultan Mehmed Reşad'ın Cuma selamlığı, Refet Paşa'yı karşılama töreni, âmin alayı gibi bayram ve kutlama günlerinde nevbe yapıldığı görülmektedir.⁴⁶ Hatta I. Dünya Savaşı sırasında Şam'a gönderilen Mevleviye Alayı'nda Kadirî, Sadi, Rıfâî nevbezenelerin bulundukları ve bunların geçit töreni esnasında nevbe yaptıklarına dair fotoğraflar mevcuttur.⁴⁷ Ayrıca bunun gibi tekke dışında yapılan nevbe icrâlarında tekke içinde kullanılmayan, mehtere ait bir saz olan davul da kullanılmıştır.

Mehter müziği ile dini mûsikî arasında bulunan bu benzerlikler aynı zamanda İslam'ın hem bu dünyayı hem de öte dünyayı gözetten bir din olmasından da kaynaklanmaktadır. Savaşa giden askerler şehit olmak, rızâ-i ilahiyyeyi kazanmak amacıyla savaşa gittikleri için bu durum mehter müziğine de yansımıştır. Gerek mehter takımının okuduğu gülbang isimli dua gerekse bu duanın sonunda okunan zafer ayeti ve en sonunda mehter çalgıcılarının bir ağızdan *huu* çekmesi bu durumun bir tezahürüdür. Mehtere has bir usul olan *ceng-i harbî*, ordunun düşmana hücumu sırasında çalınan parçalarda kullanılmaktadır. Hücum esnasında askerin *Allah Allah* nidalarının söylenişi, zillerin 10/8'lik usulle çalındığı esnadaki ritimle denk

⁴⁶ Osmanlı'nın son zamanlarında bu şekilde açık havada nevbe merasimi uygulamasının olması, akıllara daha eski tarihlerde, yeniçeri ocağı kapanmadan, mehter takımı henüz lağvedilmemişken de böyle bir uygulamanın olup olmadığı sorusunu getirmektedir. Ancak XIX. yüzyılın ikinci yarısından önce böyle bir uygulamanın varlığına rastlayamadık. Belki de Mehter takımının kaldırılmasından sonra toplumsal bellek, mehterin kutlama günlerinde yaptığı müziğin, açık havada yapılan bir dinî mûsikî formunda tekrar yaşatılmasını sağlamıştır diye düşünmekteyiz. (y.n.)

⁴⁷ Mustafa Koç. **Revnakoğlu'nun İstanbul'u**, Cilt:I., İstanbul, Fatih Belediyesi Kültür yayınları, 2021, s. 345-346.

düşmektedir.⁴⁸ Bu çalış tarzıyla savaş sırasında askerler şevke gelmiş ve mehterin çaldığı müziğe *Allah Allah* nidalarıyla eşlik etmişler, savaş meydanı adeta bir zikir meclisine dönmüştür.

Mehter müziği ile Türk nin mûsikîsi arasında bulunan bu benzerliklerin bir başka nedeni de Osmanlı'da askerî müzik, halk müziği, yüksek zümre müziği, dini müzik gibi isimlendirmeler ve kesin sınırlandırmalarla ayrılacak bir müzik kültürü olmamasından da kaynaklanmaktadır. Nitekim mehter takımı savaşta olduğu gibi barış zamanlarında da icrâ yapmıştır. Repertuarı oldukça geniş bir alana yayılmıştır. Hekimbaşı Abdülaziz Efendi'nin XVIII. yüzyılda mehterhaneye ait verdiği usul listesi peşrev ve semailerden başka beste, türkû, kalenderî formunda oldukça zengin bir muhteviyata işaret etmektedir.⁴⁹

1.2.2. Fasil Musikisi

Türk Musikisinde fasıl, aynı makamdan olmak şartıyla belli formların belli bir sırayla icrâ edildiği klasik bir konser programına denilmektedir. Fasılda sıra şöyledir: Başlangıçta herhangi bir sazla yapılan taksim, peşrev, birinci beste veya kâr, ikinci beste, ağır semai, şarkılar, yürük semai, saz semaisi. Şarkıların arasında saz-söz taksimleri yapılmakta ve şarkılar ağır usullerden yürük usullere doğru sırayla icrâ edilmektedir.⁵⁰

Klasik fasıllarda eserler ve formlar büyük, ağır ve çok sanatlı, klasik devrin özelliklerini yansıtan kültür müziği örnekleridir. XIX. yüzyıldan önce Osmanlı Sarayında yapılan klasik fasıllarda şarkı formuna çok az rastlanmaktadır. XIX. yüzyıldan itibaren ise Hacı Arif Bey (v.1885) ile şarkı formu öne çıkmış diğer ağır ve büyük formlar ihmal edilmeye başlanmıştır. Fasıllarda icrâ edilecek şarkılar ayrı bir

⁴⁸ Ceng-i harbî usulü, savaşta zillerin vuruşundan alınmış bir usuldür. Eldeki kayıtlara göre üç çeşit ceng-i harbî usulü vardır. Sanal a.g.e., s. 46-48.

⁴⁹ a.e., s. 43.

⁵⁰ Yılmaz Öztuna. "Fasıl ", **Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklophedisi**, Cilt, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 1990., s. 119.

tavır özelliği gösteren, birlikte okunmaya uygun eserler oldukları için “fasıl şarkısı” adıyla anılmaktadır.⁵¹

Fasıl, batılı müzikologlar tarafından enstrümantal parçaların aynı perdeden tek bir seferde çalınması anlamına gelen “süit”e benzetilmektedir.⁵² Tarihsel olarak, fasıl kelimesinin bir konser süitini ifade etmek için ilk kullanımı 15.yüzyıla kadar uzanmaktadır. Bu yüzyıldan itibaren klasik Osmanlı üslubu oluşmaya başladığı için yine bir konser formu olan “nevbet”in yerine fasıl kullanılmaya başlanmıştır. Nevbet, Osmanlı musikişinaslarınca “hâce” olarak isimlendirilen Abdülkadir Meragi (v. 1435) tarafından ortaya konmuş formdu. Osmanlı sanat müziği, Timurlu sarayındaki müziğe öykündüğü için bu sarayda yetişmiş Abdülkadir Merâî’nin tertip etmiş olduğu “nevbet-i mürettebe” formu alınarak Osmanlı üslubuna uyarlanıp “fasıl” formu olarak Osmanlılaştırılmıştır. Fasıl formu biçimsel olarak nevbet-i mürettebeye benzese de bazı farklar içermektedir. Nevbet-i mürettebe de belli bir makam ve usule göre sıralanmış saz ve söz eserlerini ihtiva etmektedir. Ancak kavî, gazel, terane, fûrûdaşt ve müstezat isimli değişik özelliklerde beş bölümden oluşmaktadır. Bu bölümlerdeki güfteler ise Arapça ve Farsça şiirlerden seçilerek bestelenmektedir.⁵³

Fasıl konserini icrâ etmek üzere bir araya gelmiş hanende ve sazendelerden oluşan topluluğa “fasıl heyeti” denir. Fasıl heyetini defle usul vurmak suretiyle “serhanende” yönetir. Bu toplulukta bulunan sazlar tarih boyunca değişikliğe uğramış, zaman içinde bazı sazlardan vazgeçilip yenileri bünyeye alınmıştır. Örneğin bugün çeng, miskal, şeştar, santur, lavta gibi sazların yerini keman, klarnet, viyolonsel gibi Batı menşeli sazlar almıştır. İki hanende ve dört sazdan oluşan “*oda musikisi*” icrâ eden fasıl heyetleri olduğu gibi yüz kişiye varan sayılarda mûsikî heyetlerince “*meydan musikisi*” icrâ eden fasıl heyetleri mevcuttur.⁵⁴

⁵¹ İsmail Hakkı Özkan. “Fasıl”, **TDV İslam Ansiklophedisi**, Cilt:XII, İstanbul, TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 1995, ss. 207-209.

⁵² Eugenia Popescu- Judetz. “Osmanlı’da Fasıl”, **Türk Musikisi Atlası**, Cilt:I, Ankara, Yeni Türkiye Stratejik Araştırma Merkezi, 2019, ss. 205-213.

⁵³ Fikret Merve Eken. “19. Yüzyıldan Günümüze İstanbul Eğlence Hayatında Fasıl”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü İstanbul, 2007, s. 13-15.

⁵⁴ Özkan **a.g.e.**

1.2.2.1. Küme Faslı

Osmanlı’da gerek sarayda padişahın huzurunda gerekse saray dışında kalabalık bir ses ve saz kadrosundan oluşan fasıl heyetlerine ve yine bu heyetlerin yaptıkları fasıla “küme faslı” denilmektedir. Bu fasıllarda Enderun’dan yetişmiş yahut dışarıda mûsikî öğrenmiş sazende ve hanendeler görev almaktaydılar. Fasıl heyeti, padişahın huzurunda yer minderlerine oturarak fasla başlar ve vaktin durumuna göre birkaç saat süren mûsikî icrâsında bulunurlardı. Küme faslında çok sayıda hanende ve sazendenin birlikte çalıp söyleyebilmeleri icrâ edilen eserdeki usule azami dikkat etmeleri, usuldeki darplara ve birbirlerine kulak vermeleriyle mümkün olmaktaydı. Fasıl heyetinin başında elinde defîyle ritim tutup aynı zamanda söyleyen serhanende bulunmaktaydı.⁵⁵

Küme faslında yer alan kişi sayısı hakkındaki bilgiler padişah günlükleri olarak sır katiplerince tutulan rûznamelerden, düğün ve şenliklerle ilgili bilgilerin yer aldığı sûnamelerden alınabilmektedir. Buna göre padişahın huzurunda kapalı mekanlarda icrâ edilen küme fasıllarında 10-14 kişilik bir fasıl heyeti söz konusuysa açık havada yapılan şenliklerde bu sayı 80-100 kişiye kadar çıkabilmektedir. Mesela IV. Murad zamanında küme faslı yapan heyet; üç hanende, bir çeng, bir çöğür, bir keman, bir musikar, iki tanbur, üç ney olmak üzere on iki kişiden oluşmaktaydı.⁵⁶ III. Selim döneminde yapılan bazı fasıllarda 50-60 kişinin mevcut olduğu, II. Mahmud döneminde 17 kişinin bulunduğu bilinmektedir. Saz heyetiyle hanende sayıları da zamana ve mekâna göre değişmektedir. Hafız Hızır İlyas Ağa (v.1864), II. Mahmud döneminde saraydaki mûsikî hayatına dair önemli bilgiler verdiği *Letâif-i Vekâyî-i Enderûniyye* adlı eserinde farklı meclisler için farklı heyet sayıları vermektedir.⁵⁷ Mesela, padişahın Büyükdere’ye yaptığı bir binişte güreş, tomak, cirit gibi oyunlar sergilendiği ardından da mûsikî faslı istendiğini ve fasılda da 20 hanendenin ellerinde bendirlerle sazendelerin refakatinde mûsikî icrâ ettikleri bu eserde verilen bir bilgidir.⁵⁸

⁵⁵ a.e.

⁵⁶ Özalp a.g.e., s. 222-223.

⁵⁷ Selman Benlioğlu. **Saray ve Musiki**, İstanbul, Dergah yayınları, 2018, s. 13-150.

⁵⁸ Hafız Hızır İlyas Ağa. **Osmanlı Sarayında Gündelik Hayat: Letaif-i Vekayi’-i Enderuniyye**, Ed. Ali Şükrü Çoruk, İstanbul, Kitabevi, 2011, s. 7-8.

Tarihe geçen kayıtlara göre bu tarz toplulukların en kalabalığı, III. Ahmed'in şehzadelerinin sünnet düğünü münasebetiyle düzenlenen fasıldır. Enfi Hasan Ağa idaresindeki bu heyete 80-100 civarında sanatkâr katılmıştır. *Surnâme-i vehbî*'de resmedilen minyatürde çok sayıda hanende ve sazendenin sünnet düğününde düzenlenen şenliklerde küme faslı yaptıkları görülmektedir.

Küme fasıllarında, geniş ve yüksek ses hacmi sağlayarak bunu geniş bir dinleyici kitlesine ulaştırabilmek için zaman zaman müzisyen sayısında artırıma gidilmiştir. Türk musikisinin genel karakteri “oda müziği” olmasına rağmen bazen kalabalık topluluklarca küme faslı yapılmıştır.⁵⁹ Küme fasıllarının sarayın büyük divanhanesinde, Okmeydanı, Kağıthane gibi mesire yerlerinde, şenliklerde düzenlenmesi, bu yerlerin ses volümünü gerektiren geniş ve açık alanlar olmasıyla yakından ilişkilidir.

1.2.2.2. İnce Saz Takımı

İnce saz takımları da küme fasıl heyetleri gibi fasıl icrâ eden topluluklardır. Ancak klasik fasıldan farklı olarak ağır, ağıdalı, büyük form eserler yerine daha kolay anlaşılır daha küçük form eserler icrâ etmektedir. İnce saz takımları, küme faslı gibi kalabalık saz ve ses gruplarından oluşmamaktadır, saz sayısı ve türü bakımından küme faslından farklıdır. İnce saz takımını oluşturan sazlar: Ud, lavta, kanun, kemençe, def, tambur ve kemandan müteşekkildir. Saz sayısı dört-beş adeti geçmemektedir, iki-üç kişilik de hanende heyeti vardır.

İnce saz faslında eserlerin büyük bölümü küçük usullerle bestelenmiş şarkılardan meydana gelmektedir. Fasıl; peşrevle başlar, iki murabba, bir ağır semâi, çeşitli usullerde şarkılarla devam eder, bir yürük semâi ve saz semâisi ile biter. Eser aralarında yer alan saz ve söz taksimleri ve aranağmeler fasıldaki geçişleri sağlar. Fasıldaki eser sayısı ondan başlayarak elliye bulabilir. Ancak bu eserler fasıl içerisinde okundukları vakit yek vücud hale gelerek, ara nağmelerle birbirine bağlanarak okunur. İcra sırasında okuyucuların şarkıları ardı ardına okurken farklı usuldeki şarkıların ek yerlerini üst üste birdirmemeye ve aralık bırakmamaya gayret etmeleri çok önemli ve

ustalık gerektiren bir husustur. Bu hususta elinde bendirle fasla yön veren serhanendeye büyük iş düşmektedir. Fasıl, serhanendenin usul vuruşuyla başlamakta ve programın akışı diğer hanendelerin ve sazandelerin usulün darplarına riayetiyle sağlanabilmektedir.⁶⁰

İnce saz musikisi XIX. yy. da şarkı formunun yaygınlaşmaya başlamasıyla doğmuştur. Aslında şarkı formu çok eskiden beri kullanılan bir formdur. XVII. yy. da Hafız Post, Tanburî Hanende Mehmet Çelebi ve Ali Ufkî Bey'in mecmualarında şarkı formunda eserlere rastlanmaktadır. Ancak XIX. yy. da Hacı Arif Bey'le birlikte şarkı formu Türk musikisinin en çok kullanılan formu olmuştur. Öyle ki XIX. yüzyılın sonlarından itibaren klasik fasılda kullanılan beste, kâr gibi büyük formlar tamamen terkedilmiş ve fasıllarda şarkı formu kullanılmaya başlanmıştır. Böylece aynı makamda bestelenmiş şarkıların ağır usullerden yürük usullere doğru birbiri peşi sırasınca söylenmesi ve ardına longa ve sirto formunda oyun havalarının ilave edilmesiyle ince saz faslı ortaya çıkmıştır. Bugün ise bu isim fazla kullanılmamaktadır; fasıl müziği denildiğinde klasik fasıl müziği değil ince saz musikisi anlaşılmaktadır.⁶¹

Klasik faslın yerini ince saz faslının alması ise Türk modernleşme tarihi ile yakından ilgilidir. XIX. yüzyıla kadar saray tarafından himaye edilen ve sarayın zevki ile şekillenen Türk musikisi bu tarihten itibaren halkın genel beğenisine göre şekillenmeye başlamıştır. Osmanlı padişahları artık Batı müziğini himaye etmeye başlayınca alaturka müzik alafranga müzik ayrımı ortaya çıkmıştır. Bundan sonra halkın zevkine göre şekillenen alaturka müzikteki fasıl, sarayda icrâ edilen klasik fasıllardan daha farklı bir hüviyete bürünmüştür. Klasik fasıldaki sözlü formlar yerini akılda kalıcı küçük formlar olan şarkılara bırakmış, eğlence müziği ile ciddi müzik birbirine yaklaşmıştır. Özellikle İstanbul'da müslim ve gayr-i müslim müzisyenlerin birlikte icrây-ı sanat yaptıkları kahvehaneler, meyhaneler ve gazinolar fasıl musikisinin yeni mekanları olmuştur.⁶² Türk mûsikî kültüründe eskiden beri yeri olan kahvehaneler ilerleyen yıllarda ise bu özelliğini yitirmiş, Cumhuriyet'ten sonra da ince

⁶⁰ Esen a.g.e., s. 46-47.

⁶¹ Eken a.g.e., s. 11-13.

⁶² Bekir Şahin Baloğlu, Bedirhan Büyükduman. "Fasıl Tarihinde Dönüşüm ve Direkterarası Fasıl Refakat Gelenekleri", **Rast Müzikoloji Dergisi**, Cilt:9, Sayı:2 2021, ss. 2783-2804.

saz heyetleri gazinolarda mûsikî icrâsına devam etmişlerdir. Bu durumda ise fasıl müziği içkili mekanların müziği gibi basit indirgemelere maruz kalmıştır. Bugün gazinolarda yapılan fasıllara “piyasa faslı” denilmektedir.⁶³

1.2.2.3. Kaba Saz Takımı

Kaba saz takımı da ince saz takımı gibi eğlence müziği icrâ etmektedir. *Köçekçe* ve *tavşanca* adı verilen mûsikî formlarını ve oyun havalarını belli bir üslupla icrâ eden saz ve söz gruplarına “*kaba saz takımı*” denilmektedir. “*Oyun koldaşı*” da denilen kaba saz takımları yaptıkları müzikle köçek ve çengi denen oyuncuların danslarına eşlik etmekteydiler. Kaba saz takımlarında bir ya da iki lavta, kemençe, zurna, def ve nekkare yer almaktadır. Kaba saz takımını yöneten kişiye kaba saz reisi denilmektedir. Oyuncuları yöneten kişiye ise kolbaşı denmektedir. Osmanlı’nın kapalı eğlence mekanlarından olan kahvehane ve meyhaneler ile açık havada yapılan büyük şenliklerde kaba saz musikisi icrâ edilmiştir.

Kaba saz takımları Osmanlı’da halk eğlencelerinde önemli bir boşluğu doldurmaktaydı. Klasik musikinin ağır havasından sıkılanlar için halktan ve üst sınıftan her kesimin zaman zaman rağbet ettikleri bir müzik türünü icrâ etmekteydiler. Kol takımları denilen oyuncu kadrosuyla birlikte kurumsallaşmış ve loncaya bağlanmışlardır. Kol takımlarında erkek oyunculara köçek, kadın oyunculara çengi denilmekteydi. Kadın sazendelerden oluşan kaba saz takımları da bulunmakta ve bunlar kadın eğlencelerine çağrıldıkları evlerde çalmaktaydılar. Kadın kaba saz takımında def, kemençe, zilli maşa ve çifte nara kullanılmaktaydı. Bu çengi takımları düğün, kına gecesi, loğusa ve gelin hamamları gibi kadın eğlencelerinde yer almışlardır.⁶⁴

Kaba saz takımlarında oyunlara eşlik etmek ön planda olduğu için ritim çok önemlidir. Çünkü oyuncular dans ederken bu ritmin önderliğinde figürlerini sergilerler. Çalgılar da bu ritmin önderliğinde ana ezgiyi çalmaktadır. Eserler ana melodi üzere çalınırken bir takım improvize geçişler de yapılmaktadır.⁶⁵

⁶³ Eken a.g.e., s. 13.

⁶⁴ Esen a.g.e., s. 20-22.

⁶⁵ Özalp a.g.e., s. 228.

Kaba saz takımının çaldığı “tavşanca” formu tavşan oyunu için bestelenmiş bir mûsikî formudur. Sözlü ve sözsüz olanları mevcuttur. Sözlü olanları en fazla üç kıtadan meydana gelmiştir. İki ila on beş zaman arası düzenlenmiş usullerde bestelenmişlerdir. Sözlü olanları en az üç kıtalık güftelerden meydana gelmektedir. Tavşan dansçıları kendilerine has saç ve kıyafet tarzı ve bu dansa has figürlerle özgün bir dans sergilerler. Bu dansçılar dans teknikleri ve müzik bilgisi eğitimi aldıkları için saray tarafından da himaye edilerek bazı eğlencelerde görevlendirilmişlerdir.

Kaba saz takımının çaldığı diğer bir form olan “köçekçe”ler raks amaçlı olarak bestelenmiş olduklarından son derece hareketli ve ritmik bir yapıya sahiptirler. Köçekçeler peş peşe ve birtakım olarak sıralandıkları için eserler arasındaki usul geçişleri büyük önem arz etmektedir. Önceleri lavta, kemençe ve zilli defle icrâ edilirken daha sonra farklı sazlar da icrâ topluluğuna katılmıştır. Lavta sazı mızrap kullanımlarıyla ritim tutmaktadır. Köçekçe takımı ara verilmeden ortalama bir saatlik süre içerisinde icrâ edilmektedir. Ritmik bir form olan köçekçelerde, “ağarlama” adı verilen solo icrâ edilen serbest kısımlar da mevcuttur. Bu formun rakkasları olan köçekler erkek olmalarına rağmen etek giyerler, başları açık olup parmaklarına takılı çalparalarla ritim tutarlar.⁶⁶

1.2.3. Türk Musikisinde Batılılaşma ve Toplu İcra

Osmanlı Devleti’nde batılılaşma hareketleri III. Mustafa (1757-1774) devrinde başlamış, Batı kültür ve medeniyetinin Osmanlı kurumlarına sirayeti sonraki padişahların devirlerinde de artarak devam etmiştir. Batı tarzı devlet kurumları ve eğitim sistemi Abdülmecid (1838-1861) döneminde Tanzimat Fermanı (1839) ile resmîyet kazanmıştır.

Batı müziği ve sahne sanatlarına yoğun bir ilgi duyan Sultan Abdülmecid Dolmabahçe Sarayı’nda özel bir tiyatro yaptırmıştır. 300 kişilik bu tiyatrodaki İstanbul’a gelen yabancı oyuncular opera kumpanyaları oynamışlar, bu tiyatro sahnesinde sergilenen operalarda Muzika-i Hümayun’un saray orkestrası görev almıştır. Sarayın

⁶⁶ Özgür Sadık Karataş, “Osmanlı’nın Aykırı Dansçıları Tavşanlar ve Tavşanca Formu”, **Milli Folklor**, Cilt:24, Sayı:95 2012.

Batı müziğine olan yönelişi İstanbul’da bazı özel opera ve tiyatro binalarının açılışında da rol oynamıştır. Abdülmecid döneminde mûsikî faaliyetlerinden biri de haremde kadınlardan oluşan bir orkestra ve bando kurulmasıdır. Hekimbaşı İsmail Paşa’nın kızı olarak sarayda yaşayan Leyla Hanım’ın hatıralarında geçen, kadınlar fanfarı da denilen harem bandosuyla ilgili bilgiler o yıllarda Osmanlı sarayında Batı müziğinin ne derece sevilip benimsendiğiyle ilgili fikir vermektedir. Muzika-i Hümayun kadrosu Abdülaziz devrinde 750 kişiden 500’e düşürülmüştür. Batı müziğinden pek hoşlanmayan Sultan Abdülaziz harem bandosunu, opera ve baleyi kaldırıp orkestra çalışmalarını durdurmuştur. Sadece askerî törenler için gerekli gördüğü bandoyu yerinde bırakmıştır. Fasıl heyetleri kadrosunu artırmış, ortaoyunu ve tulûat gibi geleneksel sanatları desteklemiştir.⁶⁷ II. Abdülhamid Batı müziğini sevmesine rağmen israfa yönelik tedbirler çerçevesinde Muzika-i Hümayun heyeti 325’e ve 300’e indirmiş, Yıldız’da İtalyan operetlerinin sergilendiği bir tiyatro binası inşa ettirmiştir. II. Meşrutiyet’ten sonra ise yabancı öğreticilerin işine son verilmiş heyetten bir kısmı subay olarak orduya katılmış ve sayı 120 kişiye düşürülmüştür.⁶⁸

Musikide batılılaşma tesirlerinin en az hissedildiği alan Dini mûsikî olmuştur. Sarayın Türk musikisini himaye ettiği dönemlerde Enderun’da hünkâr müezzinliği için eğitim alan müezzinler Muzika-i Hümayun’un (1826) kuruluşundan sonra Müezzinân bölümünde eğitim almaya devam etmişlerdir. Sermüezzin Rifat Bey, Hammâmizade İsmail Dede, Bahaeddin Efendi, Muallim İsmail Hakkı Bey, Dellalzade İsmail Dede müezzinân bölümünde yetişmiş aynı zamanda fasıl takımlarında da serhanendelik yapmış kişilerdir. Müezzinân bölümü, Tanzimat’tan sonraki dönemlerde de dinî bir anlamı olduğu için hilafetle ilgili yapılan bütün törenlerde, Cuma ve bayram selamlıklarında, mübarek gecelerde yapılan toplantılarda görev almışlardır.

II. Mahmud yeniçeri ocağını kaldırırken yeniçeri ocağıyla bağlantısı olan kadim Bektaşî tekkeleri dışındaki tekkeleri kapattırmış, bazı Bektaşî babalarını sürgüne yollamıştır. Bektaşî tekkelerinin çoğu Nakşibendi tarikatına mensup şeyhlerin

⁶⁷ Bülent Aksoy. “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma”, **Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt:V, İstanbul, İletişim Yayınları, 1986, ss. 1212- 1236.

⁶⁸ Mahmut R. Gazimihal. **Türk Askerî Mızıkaları Tarihi**, İstanbul, Maarif Basımevi, 1955, s. 113.

idaresine verilmiştir.⁶⁹ Bektaşilik üzerindeki baskı ancak Sultan Abdülaziz devrinde hafiflemiştir.⁷⁰ III. Selim'den sonra gelen II. Mahmud, Abdülmecid ve Abdülaziz'in Mevlevî olmaları devlet nezdinde Mevleviliğin himaye edilmesini ve bu dönemde Mevlevîliğin güçlenmesini sağlamıştır. Padişahların Mevlevîliğe olan teveccühleri "Mevlevî ayini" bestelerinde artışa neden olmuştur. Öteden beri tarikat zikirlerinde mûsikîye önemli bir yer atfeden Mevlevîliğin güçlenmesi mûsikî kabiliyeti olan pek çok gencin Mevlevîhanelere yönelmesine neden olmuştur. Mevlevîhaneler XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Saray'ın bıraktığı boşluğu doldurarak mûsikî ustalarıyla genç yetenekleri buluşturan birer mûsikî okulu hüviyeti kazanmışlardır. Ancak diğer tekkelerde dinî musikisi eskisi kadar ilerlememiştir. Durak, tevşih gibi büyük dinî mûsikî formlarının bestelenmesi azalmıştır. Bu durum genel olarak mûsikîde yaşanan eski ağır eserlere olan ilginin azalması ve artık beste, kâr ve semâi gibi eserleri öğrenip icrâ etmeye hevesli pek kimse kalmamasıyla aynı minvalde değerlendirilebilir. Fasıl musikisinde "şarkı" formuna olan ilgi dinî musikide "ilahî" formunun şarkı formundan etkilenmesine ve şarkı formuna benzer ilahiler bestelenmesine neden olmuştur. Bu zaman sürecinde daha çok şuşul ve ilahî formunda eserler bestelenmiştir⁷¹ ki hem şuşul formu hem de ilahî formu dinî musikide toplu icrâ edilen formlar arasında en kalabalık repertuvara sahiptir.

1.2.3.1. Muzika-i Hümayun

1826'da Mehter'in ilgasından sonra kurulan Muzika-i Hümayun başlangıçta bir askerî bando olarak düşünülmüştür. Ancak saray korusu ve senfoni orkestrası olarak da görev yapmış; opera ve operetler de sergilemiştir. Bu durumun Osmanlı'daki ilk Batı müziği uygulamalarının bandonun içinden çıkması şeklinde bir tezahürü olmuştur.⁷² İlk zamanlarda -bizde geleneği olmayan bu bando takımı için hazırda repertuar olmadığından- basit ezgiler ve bandoyu çalıştıran İtalyanların milli marşları

⁶⁹ Serkan Erduğan. "Bektaşî Tekkelerinin Kapatılması ve Hamdullah Efendi", **Journal of Alevism-Bektashism Studies**, Sayı:17 2018, ss. 193-210.

⁷⁰ Salih Çift. "1826 Sonrasında Bektaşîlik ve Bu Alanla İlgili Yayın Faaliyetleri", **Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt:12, Sayı:1 2003.

⁷¹ Ak a.g.e., s. 136.

⁷² Oysa Batı'da ilk önce senfoni orkestrası ortaya çıkmış ardından bu orkestranın içinden bando çıkmıştır.

çalınmıştır. Daha sonraları Sultan Mahmud için bestelenen Mahmudiye ve Sultan Abdülmecid için bestelenen Mecidiye marşları gibi bazı özel marşlar da Muzika-i Hümayun'un repertuarında yer almıştır. Ancak yeni oluşan bu askerî bandoda eskiden mehter takımı tarafından çalınan peşrev ya da semâilerden hiçbirinin armonize edilerek repertuara ilave edilmesi düşünülmemiştir. Zaten bu yeni oluşan bando, mehter takımında olduğu gibi savaşlarda askere moral vermek misyonuna sahip değildir. Saray merasimlerinde, yabancı devlet görevlilerinin karşılanmasında, padişahın teşrifatında görev yapmıştır.⁷³

II. Mahmud döneminde askerî bando teşkilatına karar verildikten sonra takımın şefliğine ilk olarak İstanbul'da yaşayan ecnebi tebaadan Mr. Manguel getirilmiştir. Daha sonra ise o zamanlar askerî bando sisteminde İtalya'nın dünyaca ileri seviyede olduğu düşüncesiyle Giuseppe Donizetti, Muzika-i Hümayun'un başına getirilmiştir. İtalyan ve Fransız bandolarında yirmi yıllık şeflik tecrübesi olan Donizetti 1828'de "Osmanlı Saltanat Muzikalarının Baş Ustakârı" ünvanıyla göreve başlamış vefat ettiği tarih olan 1856 tarihine kadar hizmetine devam etmiştir. Geniş salahiyetlerle donatılan Donizetti'nin emrine Enderun'da mûsikî eğitimi almış, Hamparsum notası bilen 21 genç verilmiştir. Kendisi de Hamparsum notasını öğrenen Donizetti böylelikle öğrencilerine Türkçe perde adlarının Batı notasındaki karşılıklarını öğretmiş ve dört-beş ay içerisinde Rami kışlasında bir bayram merasiminde ilk konserini verebilmiştir. Batı müziğinin bir bütün olduğu düşüncesinde olan Donizetti Paşa, enstrümantal veya sözlü müzik, bando, orkestra, opera, operet ve koroya dair çeşitli alanlarda eğitim vermiş Avrupa'dan Batı sazlarını öğretecek eğitmenler getirtmiştir.⁷⁴

Muzika-i Hümayun ilk kurulduğu yıllarda bando ve orkestra olmak üzere tamamen askerî müzik odaklı olarak kurulduysa da daha sonraları bünyesine Fasıl takımı, Müezzinân, tiyatro, ortaoyunu, cambaz, Karagöz, hokkabaz, kukla gibi şubeler de eklenmiştir. Fasıl takımı, *Faşlı Atık* ve *Faşlı Cedit* olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Faslı Atık heyetinde Hammamizade İsmail Dede, Dellâlzade İsmail Efendi, Haşım Bey, Rıfat Bey, Hacı Arif Bey, Latif Ağa, İsmail Hakkı Bey, Lütü Bey, Şekerci Cemil

⁷³ Aksoy a.g.e.

⁷⁴ Gazimihal a.g.e., s. 41-55.

Bey, Nuri Halil Poyraz gibi Türk musikisinin mühim üstatları da yer almıştır. Bu heyet klasik tarzda Küme faslı yapmaktaydı. Faslı Cedid’de; ud, keman, lavta, flüt, trombon, kitara, mandolin, ney, dümbelek, kastanyet ve zil gibi Doğu ve Batı sazları beraber kullanılmaktaydı. Geleneksel musikinin armonize edilmesi fikriyle oluşturulmuş bir takımdı. Batı musikisinin majör ve minörüne yakın makamlardaki peşrev ve saz semailer, şarkılar, türküler, köçekçeler ve oyun havalarının armonize edilmesinden doğan bir repertuarı bulunmaktaydı. Müezzinân bölümünde ise Saray’ın dinî içerikli törenlerinde, Cuma ve bayram selamlıklarında, beş vakit namazda, hilafet makamıyla ilgili törenlerde görev almak üzere makam ve usul bilgisi olan güzel sesli kişiler yer almaktaydı. Müezzinler fasıl heyeti içerisinde de yer alabilmekteydi.⁷⁵

1.2.3.2. Alfranga Müziğin Alaturka Müziğe Olan Etkileri

XIX. yüzyıl ortalarından ve bilhassa Batı musikisinin el üstünde tutulduğu Abdülmecid döneminden itibaren Türk musikisinin Saray tarafından geri plana itilmeye başlanması birtakım sonuçları olmuştur. XIX. yüzyıl başlarında Sultan III. Selim ve II. Mahmud makam müziği seven, besteleri de olan padişahlardı. Onların döneminde yaşamış önemli musikişinaslar tarafından Türk musiki klasiği olarak bilinen eserler bestelenmekteydi. Ancak Saray’ın ilgisinin Batı müziğine kaymasıyla beraber birçok besteci farklı arayışlara girmişlerdir. Kimileri Türk musikişinasların himaye edildiği Mısır’a gitmişler kimileri duydukları yabancı eserlerden etkilenerek bunu bestelerine yansıtmışlardır. Ayinden köçekçeye kadar Türk musikisinde hemen her formda eserler besteleyen Hammâmizade İsmail Dede’nin eserlerindeki yeni arayışlar da bu minvalde değerlendirilebilir. Dede Efendi’nin ¾’lük vals ritminde bestelediği “Yine Bir Gülnihâl” adlı şarkısı bu duruma bir örnek teşkil etmektedir. Aynı şekilde Saray tarafından verilen desteğin azalması beste ve icrâcılarının Saray dışındaki çevrede “şehir”de mûsikî toplulukları oluşturmaya başlaması sonucunu doğurmuştur. Kâr, beste, semai gibi büyük formlu eserler yerine şehirli halkın zevkine hitabeden şarkı, türkü ve köçekçeler bestelenmiştir. Halk müziğinin icrâ edildiği

⁷⁵ a.e., s. 98-104.

İstanbul'da bulunan pek çok kıraathane ve meyhane artık klasik mûsikî sazlarıyla profesyonel çalgı takımlarının icrâ yaptıkları mekanlar haline gelmiştir.⁷⁶

Batılılaşma tesirleriyle alaturka müzik üzerindeki Saray himayesinin kalkması, mûsikî icrâsının ve eğitiminin sınırlı bir çevreden daha geniş bir toplum kesimine yayılmasında etkili olmuştur. Bu durum II. Meşrutiyet'in (1908) ilan edilmesinin ardından sivil girişimlerle açılan mûsikî okullarında da kendini göstermektedir.⁷⁷ II. Meşrutiyet'in ilanından sonra "Tensikat Kanunu" ile Abdülhamit döneminde devlet kadrolarına atanmış pek çok memur cüz'î maaşlarla emekli ettirilmişti. 1909'da çıkan "Cemiyetler Kanunu" dernek, kulüp ve cemiyet kurmanın önündeki engelleri kaldırarak sanat, spor gibi pek çok alanda amatör merakları olan kişilerin bu gibi özel kuruluşlarda bir araya gelmelerine olanak sağlamıştı. İşte Tensikat Kanunu dolayısıyla kadro dışında kalan pek çok memur önce İstanbul'da daha sonra da Anadolu şehirlerinde açılan bu mûsikî okullarında bir araya gelmiştir. Bir yandan fonograf ve gramofonun yaygınlaşması bir yandan basılı alaturka müzik notaları sayılarındaki artış müziğin şehir hayatındaki zeminini genişletmiş, daha ulaşılabilir kılmıştır.⁷⁸ Mûsikî çağdaş mekânı olan konser salonlarına taşınmıştır. Böylelikle Saray ve konakların himayesi olmadan da amatörce müzikle ilgilenen pek çok kimse için müzik, bir geçim kapısı olmuştur. Aynı zamanda kazanç amaçlı bestelenmiş piyasa şarkıları ortaya çıkmış, Cumhuriyet'in ilanından sonra da piyasa tavrı denilen bu icrâ biçimi giderek artmıştır. Şarkı formunun yaygınlaşması ve sıradan insanların zevkinin müziğe yansmasıyla makam müziği popülerleşmeye başlamıştır.

Osmanlı'da Maârif Teşkilatı kurulmasından (1845) sonra tüm okulların Maârif Nezareti'ne bağlanması II. Meşrutiyet'in ilanına kadar devam etmiştir. Dâr'ül Eytamlar'da ve Darüşşafaka'da Türk musikisi, idâdi ve sultânîlerde Batı müziği, Dârülelhan'da hem Batı ve Türk Mûsikisi eğitimi verilmeye başlanmıştır. Dârülelhan'da nazârî ve uygulamalı eğitim öngörülmüş ve Türk musikisi repertuarının

⁷⁶ Gözde Çolakoğlu Sarı. "19. Yüzyıl Batılılaşma Hareketlerinin Osmanlı-Türk Müziğine Yansımaları", *Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt:181, Sayı:181 2014, ss. 31-50.

⁷⁷ Mûsikî-i Osmani Mektebi, Daru't Talimi Mûsikî, Şark Mûsikî Cemiyeti, Daru'l Feyzi Mûsikî, Gülşen-i Mûsikî, Terakki-i Mûsikî gibi cemiyetler birer mûsikî okulu olarak faaliyet göstermişlerdir. Bkz. Öner Onur. *İstanbul'un Müzik Okulları*, İstanbul, Doğu Kitabevi, 2022, s. 57-64.

⁷⁸ a.e., s. 44-45.

notaya alınması adına önemli çalışmalar yapılmıştır.⁷⁹ Gerek musikinin okullarda yaygınlaşması ve gerekse mûsikî okullarının yaygınlaşmasından sonra -önceden sadece Enderun'da, Askeriyede, Mevlevihanelerde ve özel meşkhânelerde verilen mûsikî eğitime toplumunun her kesiminin erişilebilmesi mümkün olmuştur. Ancak Türk Musikisi eğitim sistemi olan “meşk sistemi” bu okullarda farklı uygulanır olmuştur. Yeni kurulan mûsikî okullarında çok sayıda öğrencinin aynı anda mûsikî meşk etmesiyle daha hızlı ve yüzeysel bir eğitim tipi ortaya çıkmıştır. Bir hoca ve aynı anda pek çok öğrenci koro halinde meşk yapmaya başlamıştır. Koro halinde eğitim alan öğrenciler koro icrâlar yapmışlar, koro halinde konserler vermeye başlamışlardır. Tanzimat'tan sonra açılmaya başlayan tiyatro ve opera binalarındaki sahneler Türk Musikisi konserleri için de kullanılmaya başlamıştır. Böylece musikimizde toplu icrâ için yeni bir sayfa açılmıştır. Musikiye merak ve yeteneği olan herkes notalar ve plaklar yardımıyla da kendini geliştirme imkânı bulabilmiştir. Ancak bu durum meşk sisteminin verdiği mûsikî terbiyesinden ve klasik musikinin ağır eserlerine vukufiyetten yoksun nesillerin ortaya çıkmasına da neden olmuştur.

Klasik fasıllarda yer alan beste, kâr, ağır semaî ve yürük semâi gibi büyük formulu eserleri hem bilen hem de seven kimselerin sayısının azalmasıyla bestelenmesi ve öğrenmesi daha kolay olan “şarkı” formu öne çıkmıştır. Böylece gelenekte Osmanlı sarayında, bey konaklarında ve halk meclislerindeki musikinin toplu icrâ ediliş biçimi olan “küme fasılları”nın yerini aynı makamda çok sayıda şarkının icrâ edildiği “ince saz faslı” almıştır. İnce saz fasıl grupları ise hem hanende hem de sazende sayısı itibariyle küme fasıl gruplarına kıyasla daha az sayıda müzisyen grubu tarafından icrâ edilmekteydi. Türk musikisinde toplu icrâ deyince akla gelen Mehter fasılları ve Küme fasıl gruplarının XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ortadan kalkmasıyla toplu icrâyı temsil vazifesi ince saz fasıl heyetlerine kalmıştır. İşte bundan dolayı olsa gerek Türk musikisini XIX. yüzyıldan sonraki haliyle kategorize etmeye çalışan Batılı müzisyenler tarafından Türk musikisi “oda musikisi” olarak tanımlanmıştır.⁸⁰

⁷⁹ Erhan Özden. **Osmanlı Maârifî'nde Mûsikî**, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2015, s. 83-141.

⁸⁰ Bkz. Lawrence Picken. Bir İngiliz Müsteşirinin Türk Musikisi Hakkındaki Görüşleri. *Musiki Mecmuası*, Cilt:48 (1951) ss. 21-24.

Alafranga müziğin alaturka müziğe tesirlerinden biri de “tasvîrî müzik”tir. İnsan uzuvlarının (kalp sesi, nefes vb.) taklidi, tabiat seslerinin taklidi, hayvan seslerinin taklidi, duyguların taklidi gibi konularda Batı müziğinde görülen tasvir örnekleri makam müziğine ait saz eserlerinde görülmeye başlanmıştır. Tanburî Cemil Bey’in *Çeçen Kızı* ve *Kemençe ile Çoban Taksimi* bu türün en güçlü örneklerindendir. Cemil Bey, Çoban Taksim’inde köpek ve koyun seslerini kemençeyle güçlü bir şekilde taklit ederken dinleyicilerin zihninde bir çobanın hayatını canlandırmayı başarmaktadır.

Alaturka müzikteki Batı müziği tesirlerinden biri de bazı makam müziği eserlerinin armonize edilmesidir. Muzika-i Hümayun’un Fasl-ı cedit bölümü Batı müziğini unsurlarını kullanarak yaptığı çalışmalarla makam müziğini çok seslendirme çabalarında başı çekmiştir. Flüt, trombon, viyolonsel gibi Batı çalgılarını kullanımında ve bazı şarkıların çok seslendirilmelerinde bu çalışmaları gözlemlemek mümkündür. İstanbul’da ilk nota yayıncılığını başlatan Hacı Emin Efendi (v.1907)’nin yayınladığı 400’e yakın notanın büyük çoğunluğu armonize edilmiş alaturka müzik bestelerini içerir. Bu tür çok seslendirme girişimlerinin büyük çoğunluğu, XIX. yüzyılın ikinci yarısından itibaren İstanbul’da pek çok evde moda haline gelen piyano için yazılmış ve Batı müziğine ait tamperaman sistemi kullanılmıştır. Bu bakımdan makam müziğine has olan frekans farklılıklarına gereken hassasiyet gösterilmediği söylenebilir. Marş ve operetler ise başından itibaren çok sesli olarak bestelenmiş alaturka eserler arasında başı çekmektedir.⁸¹

1.2.3.2.1. Opera ve Kanto

Opera, başından sonuna kadar müzik eşliğinde ve orkestra refakatinde icrâ edilen tiyatro eserleri için kullanılmakta olan İtalyanca kökenli bir kelimedir. Tiyatro, edebiyat, dans, bale ile müziği bir araya getirmektedir. Operet ismi ise daha kısa operalar için kullanılan sözlük manası olarak “operacık” anlamına gelen bir sözcükten

⁸¹ Selçuk Alimdar. **Osmanlı’da Batı Müziği**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016, s. 504-509.

türemiştir. Operet; basit, halka yakın tarzda, hafif ve komik konularda, aralarda diyaloglar ve dans sahneleri de bulunan müzikli tiyatro eseridir.⁸²

19. ve 20. yüzyılda Batı müziğinin Türk müziğindeki tesirleri yeni bazı formların ortaya çıkması ya da var olan formlarda çok sesli ve tonal unsurların ve bazı süslemelerin makam müziği besteciliğinde kullanılmasıyla iyice hissedilir olmuştur.⁸³ Makam müziği unsurları içeren ilk operetlerin bestelenmeye başlanması Batı müziği formlarıyla makam müziğini birbirine mezcetme çabalarının bir sonucudur. Böylelikle -halkın Batı müziğine karşı uyanan ilgisiyle kulaklarındaki aşına oldukları makam müziği sesleri bir araya getirilerek- müzikte popülerleşme yolunda ilk adımlar atılmıştır. 19. yüzyılın başlarında İstanbul’da ilk operetler Batı müziğinde ve İtalyanca sergilenirken daha sonraları Türkçe ve makam müziği unsurları içerecek şekilde üretilmeye başlanmıştır. Batı enstrümanlarından oluşan orkestralarla makam müziği motifleri taşıyan operetler icrâ edilmiştir. Bazı besteciler iki, üç hatta dört sesli eserler yazmışlardır.⁸⁴ İlk Türkçe opera denemesi Hayrullah Efendi’nin (v.1866) *Hikâye-i İbrahim Paşa be İbrahim Gülşenî* adlı eseridir. Hayrullah Efendi eserde yer yer kişilere gazeller söyleterek opera arıalarını taklit etmeye çalışmıştır. 1870’te Dikran Çuhacıyan ve Alexandre Alboretto tarafından bestelenen ilk Türkçe komik opera olan *Arif’in Hilesi*’nin ardından bestelenen *Leblebici Horhor*’un temsiline ilişkin verilen gazete ilanlarında “milli tarzda” bestelenmiş olduklarına dikkat çekilmektedir. Tiyatro eserlerinin Türkçe yazılması, makam müziğinin sahne sanatlarında kullanılmasına imkân vermiştir. 1920’de ilk oyununu sergileyen İstanbul Opera Heyeti, millî ve tarihî konuları makam müziği ile birleştirerek oyunlar ortaya koyma iddiasıyla ortaya çıkmıştır. İstanbul Opera Heyeti’nin çalgı heyetini idare eden İsmail Hakkı Bey, heyeti ince saz takımı haline getirerek operette Türk tarzının temellerini atmıştır. Ancak

⁸² Yılmaz Öztuna. “Opera”, **Türk Musikisi Ansiklophedisi**, Cilt:II, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1969, ss. 115-116.

⁸³ Alaturka müzik bestelerindeki Batı müziği unsurları üç kategoride ele alınabilir: 1) Tonal unsurlar (üçleme, kromatik ve hızlı pasaj); 2) Çok sesli unsurlar (arpej ve parti); 3) Süsleme (çarpma, staccato) ve ifade unsurları (bağ, puandorg, dinamikler. Bkz. Alımdar **a.g.e.**, s. 512.

⁸⁴ Mehmet İhsan Özer. “Türk Müziği İcrasında Yönetim”, Sanatta Yeterlilik tezi, İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1995, s. 61.

Cumhuriyet’le birlikte bu tür Batı müziği ile makam müziğini meczeden opera ve operetler, yerini tamamen Batı müziği içeren müzikli oyunlara bırakmıştır.⁸⁵

İstanbul’da sergilenen Avrupa operaları halkta müzikli sahne sanatlarına karşı bir ilgi uyandırmıştır. Bunun üzerine işitsel ve görsel sanatları birleştirerek ilgi çekici bir gösteriye dönüştüren “kanto” formu ortaya çıkmıştır. İlk zamanlar kantolar pek makbul olmayan hafif bir iş sayıldığından alaturkaya da alafrangaya da uygun görülmez, besteciler bestelerinin altına imza atmaktan çekinirlerdi. Bu bakımdan kanto bestecileri hakkındaki bilgiler oldukça sınırlıydı. Ancak zamanla Muallim Hakkı Bey, Udi Selanikli Ahmed, Kemani Bülbül Salih Efendi gibi ünlü besteciler tarafından da makam müziğine uygun şekilde bestelenmiş eserler verilmiştir. Rast, Segâh, Nihavend, Hicaz, Karcığâr ve Suzinak makamlarında geniş bir yelpazede kantolar bestelenmiştir. Kantolar geleneksel çalgıların yanısıra keman, trompet, trombon, klarnet ve bateriden oluşan 4-5 kişilik bir orkestra eşliğinde söylenirdi. Tiyatro oyunlarının başında ya da son bölümünde kantocu kız açık-saçık bir kostümle sahnenin bir köşesinden çıkarak hopluya zıplaya ortaya gelir, türlü figürlerle şarkı söylerdi. Kantolarda başta kadın-erkek ilişkileri olmak üzere pek çok güncel konu ele alınır. Konularına göre seveda kantosu, firkat kantosu, gül kantosu, köçek kantosu, eyvah kantosu, çoban kantosu gibi çok çeşitli adlarla anılan kantolar vardır. Bu kantolardan “çoban kantosu” en çok tutulan, birden fazla kantocu tarafından söylenen bir kantodur. Genellikle “düetto” şeklinde sergilenir, kantoculardan biri çobanı diğeri ise sevilen kızı canlandırırdı. Bazen de bu düete kızın babası rolünde üçüncü bir kantocu da katılırdı.

Kanto devri iki döneme ayrılabilir: Kantonun toplumda en revaçta olduğu 1850’lerden Cumhuriyet’e kadar süren Galata-Dileklerarası dönemi ve 1923’ten 1945’e kadar süren dönem. İkinci dönemle ilgili örnekler taş plakla günümüze kadar gelmiştir. Kantoların makam müziği üzerindeki önemli bir etkisi de Cumhuriyet döneminden sonra fantezi şarkıların bestelenmesinde olmuştur.⁸⁶

⁸⁵ Selçuk Alimdar. “XIX. Yüzyıldan İtibaren Osmanlı Devleti’nde Batı Müziğinin Benimsenmesi Ve Toplumsal Sonuçları “, Doktora Tezi, İTÜ Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı, İstanbul, 2011, s. 370-376.

⁸⁶ Ruhi Ayangil. “Kanto”, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, Cilt:IV, İstanbul, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı, 1994, ss. 419-421.

1.2.3.2.2. Marşlar

Etimolojik olarak Fransızca yürümek anlamında “marcher” kelimesinden gelen marş, yürüyen insanların yürüyüş tarzına uygun olarak çalınan ve okunan bir Batı müziği formudur. Sadece enstrümanlar için bestelenmiş olanları olacağı gibi güfteyle birlikte okunmak üzere bestelenmiş olanları vardır. 4/4, 2/4'lük usullerle yazılır nadiren 6/8'lik usul de kullanılır. Marşın yürüyen insanların mahiyetine göre cenaze marşı, bayrak marşı, hücum marşı, süvari marşı, geçit marşı gibi pek çok çeşidi vardır. Ayrıca konusuna göre de milli marş, mektep marşı, spor marşı, zafer marşı, düşün marşı gibi çeşitli şekillerde de adlandırılmışlardır.⁸⁷

Tarihsel olarak 16. yüzyıla kadar uzanan marş formu Avrupa'da askerî amaçla piyadelerin yürüyüş düzenindeki ritmi düzenlemek için icat edilmiş bir müzik formudur. XIX. yüzyıla gelindiğinde askerî amaçla yazılmış marşlar gitgide yoğunluğunu kaybederek yerini ülke sevgisini anlatan, millete hamaset duyguları aşıl原因an, milli bayramlarda kullanılan daha sanatlı bir üslupla yazılmış marşlar ortaya çıkmıştır. XIX. yüzyılda milliyetçilik akımlarının ortaya çıkmasıyla dünyada pek çok ülkede millî marşların yazımında artış gözlenmiştir.

Osmanlı döneminde marşların alaturka müzik repertuarına girişi ise II. Mahmud döneminde mehterhanenin lağvedilmesi ile başlar. Yeniçeri ocağını kaldırdıktan sonra Batı disiplini bir ordu oluşturmayı amaçlayan II. Mahmud, Asakir-i Mansure-i Muhammediye'yi kurmuştur. Bu ordunun askerî müzik ihtiyacını karşılamak için ise Batı tarzı bir askerî bando olan Muzika-i Hümayun açılır. 1828 yılında bu kurumun başına getirilen Guiseppe Donizetti Mahmudiye Marşı'nı besteleyip yeni kurduğu bandoyla padişaha dinletir. Bu tarihten itibaren başa geçen her padişah için Mecidiye Marşı, Aziziye Marşı, Hamidiye Marşı gibi padişahların ismiyle anılan resmî marşlar bestelenir. Osmanlı padişahları için övgüler içeren çeşitli marşlar yerli ve yabancı müzisyenler tarafından takdim edilmeye başlanır. Bu marşlar

⁸⁷ Yılmaz Öztuna. “Marş”, **Türk Musikisi Ansiklopedisi**, Cilt:II, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1969, s. 13.

padişahların saltanat süreleri içerisinde devlet protokollerinde askerî bando tarafından çalınır.⁸⁸

Mûsikî tarihimizde marşlar, 1827’de kurulan Muzika-i Hümayun’la birlikte Batı üslubunda hem çok sesli hem de tek sesli olarak bestelenmeye başlanmıştır. Etem Üngör, bu tarihten önce bestelenmiş ancak üç adet marşın günümüze notasıyla geldiğinden bahseder. İlki 1737-1738 yıllarında İstanbul’a gelen M. De Blanville tarafından notaya alınan “Yeniçeri Marşı” olarak bilinen marştır. İkincisi Kırım’ın 1783’te Rus istilasına uğramadan önceki Hanlık Dönemi’nde milli marş olarak kullanılmakta olan “Borlu Marşı”dır. Bu marşın bestecisinin Mehter müziğimizin repertuarında önemli bir yeri olan Kırım Hanı Gazi Giray Han (1554-1608) olduğu iddia edilmektedir. Üçüncü marş ise Muzika-i Hümayun’un kuruluşundan iki yıl önce 1825’te bestelenen “Asâkir-i Mansure-i Muhammediye Marşı”dır.⁸⁹ Bahsi geçen bu üç marştan ilk ikisi bestelendikleri yıllarda form olarak marş isimlendirmesine sahip olmasalar da sonradan marş olarak kayıtlara geçmiştir.

Günümüzde marş formu askerî müzikle adeta özdeşleşmiştir. Ancak tarihte bilinen en eski askerî müzik takımlarına sahip olan Türk devletlerinde ve Osmanlı’da XIX. yüzyıldan önce birçok askerî müzik eseri bestelenmişse de bu besteleri marş olarak isimlendirmek anakronizme düşmek olacaktır. Bir Batı müziği formu olarak “marş” Batı müziğinin kendine has bazı özelliklerine sahiptir. Mehter Musikisi ise marşlardan değil Türk musikisine ait farklı formlarda ve mehter musikisinde kullanılan belirli usullerle bestelenmiş saz eserlerinden oluşmaktadır. Mehter musikisinde kullanılan usuller ahlâtî, yarım ahlâtî, sakil, çenber, küçük-hafif, büyük-hafif, saf, revânî, def usulü, değişme, düm-sakîl, düm-devir, devr-i hindî, sofıyan gibi usullerdir. Form olarak ise kalenderî, türkû, nakış, murabba, peşrev, semai, ceng-i harbî gibi çeşitli mûsikî şekilleri mehtere mahsus sazlar tarafından icrâ edilmekteydi. Çalış tarzı olarak da mehtere has halîlevî, karabatak gibi teknikler uygulanmaktaydı.⁹⁰ Bu bakımdan XIX. yüzyılda mehterhanenin kapatılmasından sonra kurulan Batı tarzı

⁸⁸ Hikmet Toker. **Marş-ı Hâssa**, İstanbul, Dört Mevsim Kitap, 2016, s. 43-44.

⁸⁹ Etem Üngör. **Türk Marşları**, Ankara, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1965, s. 39.

⁹⁰ Sanal **a.g.e.**, s. 14.

askerî bandoda çalınan marşlarla mehterhanenin çaldığı havalar arasında askerî bir kurum tarafından icrâ edilmiş olmalarından başka bir benzerlik olmadığı söylenebilir.

Bununla beraber günümüzde mehter marşı olarak bilinen pek çok eser vardır. Bu eserler 1914'te **Mehterhâne-i Hakânî** adıyla askerî müze bünyesinde sembolik olarak kurulan mehter takımı için Türk musikisi makamlarında bestelenmiş sözlü marşlardır. II. Meşrutiyet'le birlikte başlayan Türkçülük ve Milliyetçilik akımları tarihî mehteri yeniden canlandırma fikrini ortaya atmıştı. İttihat ve Terakkî'nin iktidarda olduğu bu dönemde Osmanlı'nın içinde bulunduğu sıkıntılı dönemden çıkmak ve millî birliği sağlayabilmek için Türklük bilincini kullanma yoluna gidilmiş, geleneksel motifler öne çıkarılmıştı. Bu çerçevede Celal Esad Arseven (1875-1971), 1911 senesinde "Mehter Muzikası Hakkında Mütâlaat" isimli bir risale kaleme aldı. Arseven, Türk kültürünü canlandırmak maksadıyla 1912'de Tepebaşı Kışlık Tiyatro'da ilk mehter gösterisini düzenledi. Halktan gelen olumlu tepkiler üzerine bu gösteri birkaç kez tekrarlandı.

Celal Esad'ın yeniçeri mehter takımını ihya etme gayretleri meyvesini vererek iki yıl sonra 1914'te Müze-i Asker-i Osmânî isimli askeri müzede haftada iki gün konserler veren bir mehter takımı oluşturulmuştur. Bu takımda mümkün olduğunca geleneksel mehter sazları kullanılmaya çalışılmıştır. Mehter takımının yeniden ihyasında müzisyen ve söz yazarı da olan müze müdürü Ahmet Muhtar Paşa'nın çabaları etkili olmuştur. Ahmet Muhtar Paşa, toplumda vatan-millet sevgisini uyandırmak istiyordu. Yeniçeriler de kahramanlıklarıyla Osmanlı Devleti'nin güçlü dönemlerini hatırlatmaktaydı. Bu nedenle Ahmet Muhtar Paşa ilk önce müzede hazırlanan yeniçeri silahları ve kıyafetleri cansız mankenler üzerinde sergiletmış sonra da Mehterhâne-i Hâkânî adıyla yeni bir askerî müzik grubu kurdu muştur.

88 yıl sonra yeniden kurulan bu mehter takımında, Arif Paşa'nın resmettiği ve eski minyatürlerden fikir sahibi olduğumuz 1826 öncesi mehter takımından bazı farklılıklar olduğu görülmektedir. Bu farklılıklardan en bariz olanı geleneksel mehter takımlarında diğer çalgıları çalanlarla aynı sayıda olan çevgânîlerin sayısının Mehterhâne-i Hâkânî'de iki katı olmasıdır. Bu durum geleneksel mehter takımının saz eserleri icrâ eden bir müzik topluluğu olmasına karşılık yeni oluşturulan bu müzik

topluluğunun o dönemin modasına uygun olarak güfteli marşlar da icrâ eden bir müzik topluluğu olmasıyla yakından ilişkilidir. Çevgânîler bu toplulukta hanende olarak vazife almaktaydılar, eserin icrâsında sağ ellerindeki çevgânî aşağı yukarı hareket ettirirken aynı zamanda eseri topluca seslendirirler. Bu eserler vatan-millet sevgisi konulu güftelerden özel olarak Mehterhâne-i Hâkânî için Türk musikisi makamlarında bestelenmiş marşlar olacağı gibi kâr, beste, şarkı, türkü gibi sözlü makam musikisi formları da olabilir.⁹¹

Bu bakımdan Türk musikisinde koro icrâsı açısından çevgânîler ilkleri temsil etmekteydiler. Geleneksel mehterde tam bir hilal ya da daire şeklinde bir dizilim varken yeni oluşturulan toplulukta yay şeklinde bir dizilim vardır. Geleneksel mehter takımında mehterbaşı olan serzurnazen takımın ortasında durarak takımı yönetirdi. Mehterhâne-i Hâkânî’de ise takımı tambur majör taşıyan bir mehterbaşı yönetmekteydi ki bu durum Batı müziğindeki orkestra şeflerini hatırlatmaktadır.⁹² Geleneksel mehterde birbiriyle sayı olarak aynı kat sayısında bulunan mehter çalgıları, Ahmet Muhtar Paşa’nın kurdurduğu Mehterhâne-i Hâkânî takımında farklı sayılardadır.

Mehterhâne-i Hâkânî, Topkapı Sarayı bahçesinde verdiği konserlerden başka yabancı devlet adamlarının karşılama törenlerinde de görev yapmıştır. Birinci Dünya Savaşı’nın başlamasıyla askerin moral ve motivasyonun artırılması amacıyla mehter takımlarının bütün orduda teşkilatlandırılması teşebbüsleri olmuştur. Enver Paşa, 1914’te Osmanlı Harbiye Nazırlığı ve Erkân-ı Harbiye-i Umumiye Reisliği görevlerinde bulunduğu sırada *Ordu- yu Hümayun’da Mehter Takımlarının Teşkiline*

⁹¹ “Mehterhâne-i Hâkânî Notaları” ismiyle 1918’de basılan bir nota mecmuasında bulunan on eserden bir adet peşrev dışında geri kalan dokuz eser sözlü mûsikî formlarıdır. Bunlar: Abdulkadir Merâî’ye ait *Rast Nakış Beste*, III. Selim’e ait buselik şarkı *Hoş Dilber*, I. Mahmud’a ait buselik şarkı *Gülzar*, Gırtzen Asım Bey’e ait suzinak şarkı *Hayli demdir*, Ali Rıza Şengel’e ait kâr *Ah zi-tu* ve *Ey sine-i can* isimli beste, Abdülkadir Merâî’ye ait beste *Şükr-ü keşid*, Selim Efendiye ait şarkı *Meyl idüp*, İsmail Dede’nin Hüzam ayininden birinci selam *Mahest*. Bu nota mecmuası Cem Behar’ın özel koleksiyonunda bulunup Mehmet Ali Sanlıkol tarafından “Çalıcı Mehterler” kitabında yayınlanmıştır. Sanlıkol **a.g.e.**, s. 91-124.

⁹² Tambur majör Batı tarzı bando takımlarında takım şeflerinin kullandıkları bir tür asaydı. Bugün Askerî Müze deposunda tambur majör asaları 1914 yılında Mehter-i Hâkânî mehterbaşı tarafından kullanılan asalar olarak sergilenmektedir. Erhan Tekin. “Yirminci Yüzyılda Askeri Mehter”, Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilimdalı, İstanbul, 2017, s. 60-61.

Dair Talimatname yayınlamıştır. Bu talimatnameyle Askerî Müze’de eğitimlerini tamamlayan askerler ordu birliklerinde görevlendirildiler. Cumhuriyetin ilanından sonra ise Askerî Müze’deki mehter takımı kaldırıldı. 1953 yılına gelindiğinde ise Mehterhâne-i Hâkânî’nin kaldırılmadan önceki son mehterbaşı Hasan Tahsin Parsadan resmen Genelkurmay Başkanlığı bünyesinde Mehteran Bölüğü’nün kurulmasıyla görevlendirildi. İlk başta üç katlı olarak kurulan bu mehter takımın zaman içerisinde dokuz katlı hale getirilmesi için çalışmalarda bulunan takım bugün İstanbul Harbiye’de Askerî Müze ve Kültür Sitesi içerisinde Mehteran Birliği adıyla faaliyet göstermektedir.⁹³

Mehterin yeniden ihyasıyla 1911’den günümüze kadar makamsal müzikte mehter takımı için bestelenmiş pek çok marş bugün artık Mehter marşı olarak anılmakta olup Mehter repertuarına dahil edilmektedir. Bu marşlardan en meşhuru İsmail Hakkı Bey’in bestelediği “Mehterhâne-i Hâkânî Marşı”dır. İsmail Hakkı Bey’den başka Kazım (Uz) Bey, Ali Rıza (Şengel) Bey gibi besteciler mehter takımı için sözlü marşlar yazmışlardır. Mehter marşları dışında makamsal müzik üslubunda Türk musikişinasları tarafından marş formunda pek çok eser verilmiştir. Bu marşlardan 1828’den Cumhuriyet’e kadar olan dönemdekiler büyük oranda asker marşlarıdır. İlk marşlar padişahlara ithaf edilen marşlardır. Bu marşlardan Batılı müzisyenlerce bestelenmiş olanlar armonize edilmiştir. Ordu ve savaş konulu marşlar; Osmanlı İmparatorluğu’nun savaştığı yerlerle ilgili *Sivastopol marşı*, *Cezayir marşı*, *Plevne marşı*, *Kafkasya marşı* gibi marşlar daha sonra bestelenen toplumda geniş karşılık bulan marşlardır. Marş formu Türk musikisi bestekarları arasında ilk defa Rifat Bey (1820-1828) ve Zekâi Dede (1824-1899) tarafından kullanılmaya başlanmıştır. İsmail Hakkı Bey 36 marşla en fazla marş besteleyen bestekarlardandır.⁹⁴ Cumhuriyet öncesinde plaklara kayıtlı sayısı 200’ü aşkın marş, toplumda büyük bir kesim tarafından bu forma duyulan ilgiyi göstermektedir.⁹⁵ Marşların halkın kulağının alışkın olduğu makam musikisi ses sistemine göre bestelenmiş olması ve dönemin üst üste

⁹³ a.e., s. 65-112.

⁹⁴ Üngör a.g.e., s. 40-41.

⁹⁵ Alımdar a.g.e., s. 487.

yaşanan savaşlar yüzünden millî duyguların ön plana çıkmış olduğu bir dönem olması gibi sebepler bu ilgede etkili olmuştur.

Cumhuriyet'in kurulmasında sonra ise İstiklâl Marşımızın millî marş olarak kabul edilmesi, o zamana kadar ortak kabul görmüş ulusal bir marşın bulunmadığı da düşünülürse, ulusal tarihimizdeki en önemli gelişmelerden biridir.⁹⁶ Millî marş olarak kabul edilen bir marşın sonraki padişah döneminde tekrar tekrar değiştirilmesi Osmanlı Devleti'nin kalıcı bir millî marş edinmesini engellemiştir. Cumhuriyet Döneminde 12 Mart 1921'de ulusal bir marşın tespiti için açılan şiir yarışmasında Mehmet Akif Ersoy'un kahraman ordumuza ithaf etmiş olduğu şiiri, marşın güftesi olarak kabul edilir. Bestesi için açılan yarışmada da 12 Temmuz 1923'te Ali Rifat Çağatay'ın bestesi, resmi beste seçilir, yedi sene bu beste yürürlükte kalır. 1930 senesine gelindiği Ali Rifat Çağatay'ın bestesi armoni bilgisinden uzak yazıldığı gerekçesiyle yürürlükten kaldırılıp Cumhurbaşkanı Senfoni Orkestrası Şefi Zeki Üngör'ün bestesi resmî beste kabul edilir.⁹⁷

Cumhuriyet döneminde, müzik politikaları tamamen Batı müziğini destekleyip makam musikisini geri plana iter mahiyette olduğundan bestelenen marşlar da Batı müziği üslubunda ve çok sesli olarak bestelenmeye başlanır. Osmanlı dönemindeki makam musikisiyle bestelenmiş marşlar azalmaya başlar. Ordu ve asker konulu marşlar Osmanlı Dönemi'ne göre genel olarak azalsa da okul marşları ve gençlik marşlarında artış göze çarpar. Bu dönemde A. Yekta Madran ve Nedim Otyam Türk besteciler olarak ilk defa cenaze marşı bestelerler.⁹⁸ Ancak Türk kültür ve geleneklerine cenaze marşı fikri pek uymadığı için bu tür pek tutmaz. Bununla birlikte TSK bandosu 2017 yılına kadar şehit ve protokol cenazelerinde Chopin'in cenaze marşını çalar. Bu tarihten itibaren ise İçişleri Bakanlığı tarafından gönderilen yazıyla

⁹⁶ Toker **a.g.e.**, s. 119-120.

⁹⁷ Ömer Bilgehan Sonsel, Selçuk Bilgin. "Ön Elemeyi Geçen İstiklal Marşı Bestelerinin Müzik Eğitimi Açısından İncelenmesi", **Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi**, Cilt:39, Sayı:3 2019, ss. 1827-1850.

⁹⁸ Üngör **a.g.e.**, s. 41.

cenaze marşı yerine şehit cenazelerinde yapılan ihtiram yürüyüşü esnasında İtrî'nin “Segâh Tekbir”inin çalınması uygulamasına geçilmiştir.⁹⁹

Marş formu işlev itibariyle birlikte yürüyen insanların aynı ritimle müzik eşliğinde birlikte yürüyebilmeleri amacıyla ortaya çıkmış askerî kaynaklı bir tür olmakla birlikte zamanla bu amacın da ötesinde ortak fikir ve amaçta insanları buluşturmak gibi bir işlevsellik de kazanmıştır. Bu yüzden de kahramanlık marşları, okul marşları, gençlik marşları hatta takım marşları müziği kullanarak toplulukları birbirine kitlemesi için icat edilmiştir. Marş hem sözlü hem de sözsüz olabilen bir müzik formudur. Her iki durumda da marşlar toplu icrâ edilirler. Marşlar toplu söylenmek üzere bestelendikleri için de bestelenirlerken bestenin tiz ve pes alanlarının topluluk tarafından söylenebilecek şekilde olmasının gözetilmesi gerekmektedir. Marşların sözleri her zaman toplu halde koroyla okunur. Özellikle ulusal marşlar koroyla okunup o “birlikte söyleme” anında söyleyenlerde ulus olma farkındalığını oluşturur. O yüzden ulusal marşlar hep milletlerin zor sıkıntılı günlerinin ardından yazılmışlardır. Çünkü ortak acılar, savaşların kazanılmasıyla elde edilen zaferler milletlerin varoluş hikayesi demektir. Bizim İstiklal Marşımız da Kurtuluş Savaşı sırasında milletimizin bayrağımız uğruna verdiği mücadeleyi anlatmaktadır. Yine milletimizin verdiği bir başka bağımsızlık mücadelesi olan 15 Temmuz 2016'daki darbe girişiminden sonra ülkemizde çeşitli bestekârlar tarafından ellinin üzerinde marş bestelenmiştir.¹⁰⁰ Bu bakımdan bir Batı müziği formu olan marş formu, Türk bestecileri tarafından benimsenerek makam musikisinde çok sayıda bestenin yapıldığı bir form olarak karşımıza çıkmaktadır.

1.2.3.3. Koro

Tek sesli veya çok sesli bir müzik eserini seslendirmek için bir araya gelmiş erkek, kadın ve çocuklardan meydana gelmiş insan sesi topluluğuna “koro” denir.

⁹⁹ Batuhan Kerem Akan. “Bir Geçiş Ritüeli Olarak Askeri Cenaze Töreni: Akdeniz Bölge Bando Komutanlığı Örnek Olayı”, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2019

¹⁰⁰ Ercihan Ülger. “15 Temmuz Darbe Girişiminden Sonra Bestelenen Marş Türü Eserlerin Milli İrade Nöbetlerinde Darbe Karşısı Bilinç Oluşturmadaki Rolü”, **15 Temmuz Darbe Girişimi ve Türkiye - Uluslararası Sempozyumu**, 2017, ss. 389-409.

Genellikle saz topluluğu ya da bir orkestra koroya eşlik eder. Ancak saz eşliği olmayan korolar da vardır. Koroların katılımcı sayısı birkaç kişiden binden fazla kişiye kadar çıkabilmektedir.¹⁰¹

Suna Çevik'e göre koronun belli özellikleri taşıması gereklidir. Buna göre koro; önceden belirlenmiş bir modele göre yapılandırılmış, bir eğitim programı bulunan, belirli hedefleri olan ve bu doğrultuda çalışan örgütlü bir yapı olmalıdır. Sayı bakımından 12-14 veya 20-22 kişilik sayı bakımından küçük korolara oda korusu denir. 30-60 kişilik korolar orta büyüklükte, 90 ve üzeri sayıda üyesi olan korolar da büyük koro olarak kabul edilmektedir. Çok sesli bir koro; soprano, mezzosoprano, alto olmak üzere kadın; tenor, bariton, bas olmak üzere erkek ses gruplarından kurulur. Yalnız kadın, erkek ve çocuk seslerinden oluşan korolar da vardır.¹⁰²

Latince "chorea" sözcüğünden gelen koro, tarihî geçmiş olarak Sümerlere M.Ö. 3000 yıllarına kadar dayanmaktadır. Sümer ilahilerinin sahne gibi kullanılan alanda iki heyetten oluşan koro tarafından seslendirildiği Sümer çivi yazısıyla günümüze gelen tabletlerden elde edilen bir bilgidir. Yine sahne kullanımının yaygın olduğu, tiyatro ve tragedi gibi sanatlarda ileri seviyede olan bir toplum olan Eski Yunan Medeniyetinde de koronun yaygın olarak kullanıldığını söyleyebilmek mümkündür. Orta Çağ'da Avrupa'da düzenli koronun ilk ortaya çıktığı yer ise kilise korolarıdır. Daha sonra koroların asıl gelişimi ise İtalya'da XVII. yüzyılda operanın önem kazanmaya başlamasıyla olmuştur. Fransa ve Almanya'da korolu operaların ilgi toplaması dindışı eserlerin de korolar tarafından seslendirilmesi, koro ve orkestralar için hususi yazılmış eserlerin bestelenmesi birbirini destekleyen hususlar olmuştur.¹⁰³ Batıda koroların yaygınlaşması çok sesli müziklerin bestelenmesi, bu müziklerin notaya dökülmesi, dikey armonik müzik yazısının ortaya çıkışı Batı müzik tarihinde yedi-sekiz asrı bulan bir sürecin ürünüdür.¹⁰⁴

¹⁰¹ Yılmaz Öztuna. "Koro", **Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi**, Cilt, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları 2000, ss. 205-206.

¹⁰² Suna Çevik. **Koro Eğitimi ve Yönetimi** Ankara, Müzik Eğitimi Yayınları, 2019, s. 11-15.

¹⁰³ Atıncı Emnalar. **Türk Müziğinde Koro**, İzmir, Ege Üniversitesi Basımevi, 1992, s. 8-9.

¹⁰⁴ İlhan Mimaroğlu. **Müzik Tarihi**, İstanbul, Varlık Yayınları, 1995, s. 21-33.

Türk müzik geleneğinde ise her ne kadar toplu icrâlar olsa da batılı anlamda bir koro yoktur. Türk müziğinde koroların yaklaşık bir asırlık, kısa bir geçmişi vardır. 1824'te Muzika-yı Hümayun'un kurulmasıyla başlayan süreçte Türk müziğinde Batı müziği etkileri görülmeye başlamış ve ilk korolar ortaya çıkmıştır.

Koronun ortaya çıkış nedenleri üç başlık altında ele alınabilir:

1. Türk Musıkîsi eğitiminin kurumsallaşması: Enderûn kapatıldıktan sonra her ne kadar Türk müziği eğitimi için Muzika-yı Hümayun bünyesinde Fasl-ı Atık bölümü kurulmuşsa da artık eskisi gibi Osmanlı Padişahları tarafından himaye ve teşvik edilmeyen Türk musikişinasları çeşitli mûsikî cemiyetleri açmışlardır. Böylece Türk musikisi icrâ ve eğitimi daha geniş bir tabana yayılmış ve halktan ilgisi ve yeteneği olan kimseler de mûsikî öğrenip icrâ etme imkânı bulabilmişlerdir. Bu musikî cemiyetleri ve Dar'ul Elhan, öğrencilerine müzik eğitimi verirken klasik meşk sistemi yanında koroyla eğitim vermekteydi.¹⁰⁵ Böylece aynı anda çok sayıda öğrenci eğitim alabilmekteydi. Yine bu şekilde eğitim alan öğrenciler konserlerini de koro konseri olarak icrâ etmişlerdir. İlk alaturka müzik konseri 1909'da bu mûsikî cemiyetlerinden Mûsikî-i Osmanî Cemiyeti tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu cemiyetin 1909-1914 yılları arasında İsmail Hakkı Bey'in riyasetinde bir dizi konser verdiği dönemin İkdâm gazetesine verilen ilanlardan anlaşılmaktadır. Mûsikî-i Osmanî Cemiyeti'nden başka Darüttalim-i Mûsikî, Şark Musikisi cemiyetleri de kıraathane, tiyatro ve sinema gibi yerlerde konserler vermişlerdir. 1920 yılında Şark Mûsikî Cemiyeti, Tanburî Cemil Bey'in hatırasına Apollon sinemasında bir konser vermiş ve bu konseri ilk defa elinde bagetle Ali Rifat Çağatay yönetmiştir.¹⁰⁶ Darulelhan icrâ heyeti de kurulduğu yıl olan 1916'dan itibaren Avrupa'dan gelen müzik topluluklarının da konser verdiği salonlarda çeşitli konserler vermiştir.

2. Batılılaşma: Batı çok sesli müzik sisteminde kilise korolarıyla başlayarak vokal müziğin temel icrâ şekli olan “koro” batılılaşmayla beraber Türk müziğinin tek

¹⁰⁵ Erhan Özden. **Osmanlı Devleti'nin Konservatuvarı Dârulelhan**, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2019, s. 10-25.

¹⁰⁶ Faruk Yıldırım. “Geçmişten Günümüze Türk Müziğinde Toplu İcra Anlayışı Üzerine Bir İnceleme”, **Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Cilt:1, Sayı:30 2011, ss. 129-143, Alimdar a.g.e., s. 424-428.

sesli icrâsında kullanılmaya başlanmıştır. Avrupa'dan gelen orkestra ve operaların konser salonlarında konser vermesi daha önceleri kıraathane, mesire yerleri ve evlerde fasıl heyetleriyle konserler veren musikişinasları tıpkı Avrupalı müzisyenler gibi konser salonlarında koro konserleri vermeye itmiştir. Alaturka mûsikî eskiden daha dar bir çevrenin aktif dinleyici olarak katıldığı bir halka musikisi iken konser salonlarında kalabalık bir icrâ topluluğu tarafından icrâ edilmeye başlanmıştır.

3. Türk musikisine ciddiyet ve itibar kazandırmak: XIX. yüzyıldan itibaren Türk musikisine sarayın himayesinin kalkmasından sonra ortaya çıkan cemiyetler, musikinin halk tabanına yayılmasını sağlamıştır. Nota mecmuaları ve güfte mecmualarının matbaalarda basımı, fonograf ve gramofon gibi teknolojik gelişmeler de buna eklenince önceleri sınırlı bir kesimin erişebildiği musikiye daha geniş bir kesim hem dinleyici hem de icracı olarak erişebilme imkanına kavuşmuştur. Mûsikî öğrenmek de dinlemek de parası olanın erişebileceği bir sektöre dönüşmeye başlamıştır. Bunun bir sonucu olarak “piyasa tavrı” denilen halkın beğenisini baz alan bir tavır doğmuştur. Eskiden kalabalık icrâ heyetleriyle ağır ve sanatlı eserlerin icrâ edildiği küme fasılları yerini şarkılardan, sirto ve longalardan oluşan daha hafif bir repertuara sahip ince saz fasıllarına bırakmıştır. Mesleklerini icrâ ederek hayatlarını idame ettirme gayesinde olan müzisyenlerce yazlık yerlerde, meyhanelerde sanat gayesinden uzaklaşılarak eğlenceyi merkeze alarak çalınıp söylenir olmuştur. İşte böyle bir ortamda estetik zevki öne çıkaran, ağırbaşlı musikiyi arayan kimselerle ekonomik manada yaptıkları müzikle para kazanmak isteyen kimseler yeni bir arayış içerisine girmişlerdir. Böylelikle dönemin musikişinasları tarafından küçük fasıl heyetleri yerine kalabalık saz heyeti eşliğinde koro konserleri verilmeye başlanmıştır. Türk musikisine ciddiyet ve itibar kazandırma maksadıyla Türk musikisini gazino ve meyhanelerden çıkartıp konser salonlarında dinleyiciye sunmak daha sonraki yıllarda gittikçe tercih edilen bir yöntem olmuştur.

Cumhuriyet'ten sonra ise “Mûsikî İnkılabı” ile Türk Musikisi eğitimi veren kurumlar kapatılırken Batı müziği, dönemin yöneticileri tarafından çağdaş medeniyet seviyesine ulaşmanın bir gereği olarak her anlamda desteklenmiştir. Zaten Osmanlı'nın son döneminde alaturka müziğin azalmakta olan itibarı iyiden iyiye

düşmeye başlamıştır. Musikimiz unutulma tehlikesiyle yüz yüze kalmıştır. Bu tehlikenin karşısında adeta bir savunma refleksi ile Türk musikisine itibar kazandırıp onore etmek maksadıyla Türk musikişinaslarınca profesyonel ve amatör korolar oluşturulmuştur. Türk musikisinin koroyla icrâsının mûsikî tarihimizde köklü bir geçmişi olmamasına rağmen bu kadar yayılmasının nedenini Cumhuriyet'in ilk yıllarında Türk makam müziğini Batı müziği karşısında yeknesak ve gelişimini tamamlayamamış bir müzik olarak gören politikalarında aramak lazımdır. Bu politikalara karşı musikişinaslar, modern kıyafetlerle büyük konser salonlarında eli bagetli şefler yönetiminde verilen konserlerde Batılı bir görüntü vererek Türk müziğine itibar kazandırmaya çalışmıştır.

Mesud Cemil Bey (v.1963) ilk düzenli, disiplinli koroyu kuran isimdir. “Tarihi Türk Musikisi Ünison Erkekler Korosu” nu 1937 yılında kurarak plaklar çıkartmıştır. Daha sonra 1938’de Ankara Radyosu’nun faaliyete geçmesiyle bu koro “Klasik Türk Musikisi Korosu” ve “Tarihi Türk Musikisi Erkekler Korosu” isimleriyle Mesud Bey’in idaresi altında devam etmiştir. Mesud Cemil, Türk Müziğinde koro anlayışı bakımından bir ekol oluşturmuş, repetuar bakımından ve üslup bakımından önemli katkılarda bulunmuştur. Bu katkılar daha sonraları “radyo standartları” olarak isimlendirilmiştir. Bu standartlara göre; abartılı süslemelerden kaçınılarak notaya sadık kalınacak, güfte düzgün bir diksiyonla telaffuz edilecek, ritim normalden ağır ve akord da normalden pes olacaktı. Böylece ağırbaşlı bir icrâ ortaya çıkması hedefleniyordu.¹⁰⁷

Radyoda toplu icrâ üç şekilde uygulanmıştır:

1. Koro tavrı: Nakış, beste, kâr gibi klasik eserler hep koroyla icrâ edilmiştir. Bütün koro üyelerinin aynı perdeden (dört ses aşağıdan) okuması ve çalması, usul ağırlaştırılması, tavidaki süslemeler yerine düz okuyuşlarla okunması, “hafız tavrı” denen gırtlak nağmelerinden kaçınılması istenerek koro elemanlarının tek bir solist gibi davranması şart koşulmuştur.

¹⁰⁷ Özer a.g.e., s. 53-54.

2. Fasıl tavrı: 1960'lara kadar radyoda fasıllar, geleneksel fasıllara benzer şekilde elindeki defle fasla yön veren bir serhanende tarafından yönetilmiş eserler çeşitli süslemelerle birbirine bağlı olarak okunmuştur. Serhanende birkaç hanendeyle beraber eserleri seslendirmiştir. 1960'lardan sonra ise faslın başına icrâya sesiyle ya da sazıyla katılmayan bir şef getirilmiştir. Şefin gelmesiyle geleneksel icrâdaki herkesin eseri kendi ses perdesinden okuması alışkanlığı ortadan kalkmıştır. Geleneksel fasılda heyette bulunan hanendeler kendi ses alanları içerisinde okurken şefli düzene geçildikten sonra artık fasıl tavrı koro tavrına yahut beraber şarkılar tavrına dönüşmüştür.

3. Beraber şarkılar tavrı: Koro ile fasıl arasında bir tavidir. Şarkılar fasılda olduğu gibi birbirine bağlanmadan ve fasıldakinden biraz daha ağır okunur. Repertuarı sadece şarkılardan oluşur, koronun okuduğu büyük beste formlarına yer verilmez. Bazı eserler solistler tarafından icrâ edilirken koro da soliste nakaratlarda katılır. Bu yüzden radyodaki program adı "Beraber ve Solo Şarkılar"dır. Bu tarz, gelenekte olmayan ilk kez Muzaffer İlkan'ın getirdiği bir tavidir.¹⁰⁸

Radyo'da Mesud Cemil'in şefliği altında klasik Türk müziği toplu icrâları yapılırken 1941 yılından itibaren yine aynı koro tarafından halk müziği icrâları da yapılmaya başlanmıştır. Daha sonra halk musikisi icrâsını Mesud Cemil, Muzaffer Sarısözen'e bırakmış ve halk ezgilerini seslendiren bu koroya "Yurttan Sesler Korosu" ismini vermiştir. Radyoda "Tarihi Türk Müziği Korosu" ve "Yurttan Sesler Korosu" elemanları aynı ses sanatçıları iken yapılan icrâya göre enstrümanlarda farklılık yapılmaktaydı.¹⁰⁹ Yurttan Sesler Korosu'nun türküleri seslendiriş tarzı ise yerel ağızlardan arındırılmış daha şehirli diyebileceğimiz yeni bir üslup ortaya çıkarmıştır. Anadolu'da her yörenin kendine has olan ezgi çizgileri ve yerel motiflerinden arındırılarak ortak bir ağız geliştirilmiştir.¹¹⁰

Türkiye Radyo kurumu yayın akışı itibariyle ağırlıklı olarak müzik yayını yapan bir kurum olarak ortaya çıkmıştır. Kuruluşundan itibaren hem Türk musikisinin

¹⁰⁸ Bülent Aksoy. *Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar*, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2008, s. 197-199.

¹⁰⁹ Özer a.g.e., s. 55.

¹¹⁰ Aksoy a.g.e., s. 202.

ciddi eserlerinin mûsikî severlere ulaşması hem de sanatçı yetiştirilmesi konusunda önemli bir rol oynamıştır. İstanbul ve Ankara radyoları kendi bünyelerinde çalışacak sanatçılar için sınav açmış ve kazanan kişileri aynı zamanda bir eğitim sürecinden de geçirmiştir. Bu, Türk müziği öğreten resmî kurumların kapatıldığı bir dönemde radyoyu aynı zamanda bir okul hüviyetine de sokmuştur.

1943 yılında Ercümen Berker, sonradan “Üniversite Korusu” olarak adlandırılacak İstanbul Üniversitesi Talebe Birliği Müzik Kolu’nun Türk Müziği Korusu’nu kurmuştur. 1944 yılında ilk konserini veren koro günümüze kadar gelebilmiş; Nevzat Atlığ, Alaeddin yavaşca, Niyazi Sayın, Münip Utandı, Necdet Yaşar, Mehmet Güntekin gibi dünyaca ünlü pek çok sanatçımızın yetişmesinde önemli rol oynamıştır. Koro; kalabalık (50-70 kişilik) bir ses ve saz topluluğu ile konserler verirken korodaki sesleri soprano, tenor, bas, bariton gibi ses cinslerine göre ayırarak Türk müziği koro icrâsına farklı bir anlayış getiren ilk koro olmuştur.

1937’de Mesud Cemil’le başlayan Klasik Koro icrâcılığı 1947’den itibaren Mesud Cemil-Nevzat Atlığ çizgisi olarak devam etmiştir. Nevzat Atlığ; Üniversite Korusu şefliğini Ercümen Berker’den, Radyo Korusu şefliğini de Mesud Cemil Bey’den devralmış Belediye Konservatuvarı’nda da uzun yıllar şeflik yapmıştır. Mesud Cemil’in Türk Musikisinin toplu icrâsında açmış olduğu koroyla icrâ çıkırını aynı çizgide devam ettiren “koro yönetimi” ve “icrâ disiplini” denilince akla gelen ilk isimdir. 1975 yılında İstanbul Devlet Klasik Türk Müziği Korusu, Kültür Bakanlığı bünyesinde kurulunca bu koronun şefliğini üstlenmiştir. Koronun ilk defa devlet bünyesinde kadrolu ses ve saz sanatçıların toplandığı müstakil bir koro olması mûsikîmiz açısından önemli bir gelişmedir.¹¹¹ Uzun yıllar boyunca sadece Batı müziğinin himaye edilmesi şeklindeki devlet politikasına karşı geleneksel müzik mensuplarının verdiği zorlu mücadeleler sonucunda bu koro kurulabilmiştir. Dönemin milletvekili müzikolog Yılmaz Öztuna’nın devlet nezdindeki girişimleri ve Nevzat Atlığ’ın Türk musikisinin koroyla icrâsı konusundaki titiz ve dirayetli tutumları koronun kurulmasında çok etkili olmuştur. Kültür Bakanlığı Korusu yirmi iki erkek ve

¹¹¹ Ergun Balcı. **Nevzat Atlığ: Musikimizle Övünmemiz İçin**, İstanbul, Kubbealtı neşriyat, 2021, s. 179-181.

yirmi dört bayandan; saz heyeti ise üç kanun, üç ney, üç ud, üç tambur, dört kemençe, dört keman ve iki viyolonselden oluşmaktadır.¹¹²

İlk defa 1975'te, İstanbul'da kurulan Devlet Klasik Türk Müziği korosundan sonra çeşitli illerde Kültür Bakanlığı bünyesinde başka Klasik Türk müziği koroları da kurulmuştur. Bu korolar ülkemizde farklı şehirlerde ve yurt dışında konserler vermişlerdir. Halen çeşitli mûsikî cemiyeti, konservatuar, üniversite ve okul koroları çalışmalarına devam etmektedir. Oldukça fazla sayıda resmî ya da özel kuruluşun profesyonel ve amatör koroları, bugün Türk musikisini seven kimselerin bir araya geldikleri bir icrâ ve eğitim kurumu hüviyetindedir. Özellikle amatör korolar şarkı söylemek için bir araya gelmiş insanların sosyalleştikleri kurumlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Türk musikisi toplu icrâ geleneğinde koro olmamasına rağmen bugün neredeyse Türk mûsikî deyince akla koroların gelmesi bazı müzikologlar tarafından eleştiriye tabi tutulmuştur. Bu eleştiriler üç ana noktada toplanmıştır.

İlki koroların şefle idare edilmesidir. Türk musikisinde şimdiki anlamda elinde bagetle, seyircilere arkasını dönerek sazandeleri ve hanendeleri idare eden bir kimse yoktur. Bunun yerine fasıl gruplarını elindeki bendirle yönlendiren başhanende vardır. Mehterde zurnazenbaşı, tekke musikisinde zâkirbaşı, cami musikisinde sermüezzîn icrânın dışında kalmadan aynı zamanda icrâyâ dahil olarak topluluğu yönetir. Bir şefin olmadığı geleneksel icrâda hanendeler birbirlerini dinleyerek ve takip ederek kendi perdelerinde okurlar.

İkincisi kalabalık koro icrâlarında makam musikisine has mikro aralıkların kaybolmasıdır. Bu durum kalabalık saz topluluklarında akord problemi, çeşitli makamların icrâlarında baskı problemi olarak ortaya çıkar. Vokal topluluklarda ise makam musikisine has tavrılı okuyuşların düzleştirilmesine, kadın ve erkek seslerinin aynı perdeden okuyabilmesi için eserlerin dört ses aşağıya çekilmesi neticesinde makamın seyirsel özelliklerinin kaybolmasına neden olmaktadır. Okuyuş farklılığının

¹¹² Esen a.g.e., s. 79.

olmaması ve söz birliğin olması için gösterilen gayretler de eserin ruhunu dinleyiciye vermekten uzak tekdüze ve duygusuz bir okuyuşa yol açmaktadır.¹¹³

Üçüncüsü ise günümüzdeki bütün korolar için geçerli olmasa da Mesud Cemil-Nevzat Atlığ çizgisini devam ettiren resmî korolarda ritim sazı bulunmamasıyla ilgili getirilen eleştirilerdir. Türk makam musikisindeki güfte-melodi-usul üçlüsündeki usul boyutu geleneksel icrâda kudüm, bendir gibi bir ritim sazıyla sağlanırdı. Ancak devlet korolarında ritim sazı kullanılmamış bunun yerine mızraplı enstrümanların ritim duygusunu sağlamakta yeterli olacağı düşüncesiyle melodi öne çıkartılmıştır.¹¹⁴ Eserdeki güfteyle melodi arasındaki bağı kuran usulü ortaya çıkaran kudüm velvelelerinin olmayışı ise çok sayıda icrâcıcıdan oluşan korolarda icrâcıcıların eseri okurken usule riayet edememelerine sebep olmaktadır. Bu da geleneksel musikimizden bir sapma olarak değerlendirilmektedir.

Bütün bu eleştirilerle beraber cumhuriyet döneminde radyo yayıncılığı ile başlayıp bütün ülke çapında profesyonel, amatör, hobi korolarıyla yayılan Türk musikisinin koroyla icrâsı Türk musikisi çevrelerinde genel kabul görmüştür. Hatta koro ile ilgili eleştiriler yönelten pek çok müzisyenin yolu korodan geçmiş, musikiye katıldıkları korolarda adım atmışlar, bu yolla eğitim almışlardır. Koroların şefle idare edilmesi ise kalabalık topluluklarda disiplini sağlamak için zaruri bir durumdur. Türk musikisine Batılı bir görüntü kazandırabilmek için konser sahnesinde icrâ etmek onu kalabalık bir icrâ heyetiyle sunmayı, kalabalık icrâ heyetleri de şefi zorunlu kılmıştır. Türk musikisine kazandırılan bu Batılı görüntü sayesinde musikimiz aşağılanmaktan kurtulup devlet nezdinde kabul görebilmiştir. Devlet koroları sayesinde pek çok sanatçı istihdam edilebilmiş geleneksel müzikle uğraşan sanatçılar geçim imkânı bulabilmişlerdir.

¹¹³ Cem Behar. **Zaman, Mekan, Müzik**, İstanbul, AFA Yayınları, 1993, s. 128-129.

¹¹⁴ Tamer Kütükçü. **Radyoculuk Geleneğimiz ve Türk Musikisi**, Ankara, Ötüken Neşriyat, 2012, s. 129-130.

İKİNCİ BÖLÜM

TÜRK DİN MÛSİKÎSİ VE TOPLU İCRÂ

Türk din mûsikîsi, kavramında kullanılan “Türk” kelimesi Türk ırkına ait manasında kullanılmamıştır. Türklerin İslamlaşmasından sonra iktidarda olduğu coğrafyada gelişen ve özellikle XV. yüzyıldan sonra Osmanlı devletinin mûsikî kültürü içerisinde kendi kimliğini bulan mûsikî kastedilmektedir. Din kelimesiyle kastedilen, bu musikinin İslamî ve tasavvufî saiklerle icrâ edilmesidir.

Alanda yetkin kişilerce Türk din mûsikîsine dair yazılan kitap ve makalelerde cami mûsikîsi ve tekke mûsikîsi olarak ikili bir ayrıma rastlanmaktadır ve bu ayrıma göre mûsikî formları ele alınmaktadır. Bu ayrım bazı çalışmalarda ise cami, tekke ve ortak kullanılan formlar olmak üzere üçlü bir ayrımla ele alınmaktadır.¹ Ancak araştırmacıların cami/ tekke musikisi formlarının ayrımı noktasında fikir birliği içerisinde olmamasından bu ayrımın musikinin tekkede mi yoksa camide mi yapıldığından çok, enstrüman eşliğinde mi enstrümansız mı icrâ edilmesiyle yakından ilgili olduğunu sonucuna vardık. Dini musikinin, cami ve tekke dışında da ev, kahvehane, saray, açık hava vb. pek çok yerde icrâ edildiği düşünülürse bu ayrımın, mekân ayrımı olmadığı daha iyi anlaşılacaktır. Bu çalışmada biz, cami musikisi formlarını ele alırken; namaz ibadeti öncesi ve sonrasında okunan formlar ile cami ve tekke için ortak olarak ele alınan formlardan enstrümansız okunanları, bunlardan da toplu icrâ edilebilenleri esas aldık. Geri kalanlardan toplu icrâyâ müsait olanları ise tekke musikisi başlığı içerisinde ele aldık.

¹ Bkz. Ubeydullah Sezikli. **Makamlarla Türk Din Musikisi Eğitim Seti**, İstanbul, DM Kitap, 2013, Ahmet Hakkı Turabi, M Safa Yeprem, Fazlı Arslan, Ahmet Çakır, Hüseyin Akpınar, Ayşe Başak Harmancı, Erhan Özden, Mehmet Tıraşçı, Ubeydullah Sezikli, Cemal Karabaşoğlu. **Türk Din Musikisi El Kitabı**, Ankara, Grafiker Yayınları, 2021, Fatih Koca. **İslam Medeniyetinde Salâ ve Salavat Geleneği -Anadolu Örneği-**, 2. Baskı, Ankara, DİB Yayınları, 2017, Erdoğan Ateş. **Türk Din Musikisi**, İstanbul, Rağbet yayınları, 2015, Suphi Ezgi. **Nazari ve Ameli Türk Musikisi**, Cilt:III, İstanbul, Milli Mecmua Matbaası, 1933, M. Ekrem Karadeniz. **Türk Musikisinin Nazariye Ve Esasları**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2013, Bayram Akdoğan. “Din Görevlilerine Musiki Eğitimi Verilmesi Hakkında Örnek Bir Metot”, **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt:43, Sayı:2 2002, ss. 315-353.

Türk din mûsikîsi, tarihi bin yıldan eskiye giden ve bu zaman diliminde çeşitli tür ve formların ortaya çıktığı, bu tür ve formlardan günümüze bazılarının sadece isminin geldiği bir malzeme birikimine sahiptir. Kaynağını Türk makam mûsikîsi ve kültürel kurumlarından alan bu mûsikî, bu iki unsurla hayatîyetini sürdürmüştür. Bu bakımdan zaman içerisinde bazı türler ortadan kalkarken bazı yeni formlar doğmuştur. Biz, yeni ortaya çıkan bu formlardan toplu icrâya uygun olanları geleneksel formlardan farklı bir başlık altında ele aldık.

	FORMLAR	SOLO İCRA	CUMHUR İCRA	AÇIKLAMA
1	Kur'an-ı Kerim Tilaveti	✓	✓	Kur'an-ı Kerim'in aşr-ı şerif şeklinde tilaveti her zaman irticâlî ve solo okunur. Ancak tekke musikisinde zikir öncesinde okunan bazı ayetler basit nağmelerle besteli ve cumhur olarak okunur.
2	Ezan	✓	✓	Ezan genellikle solo okunur ancak münavebeli olarak birkaç müezzin tarafından okunan haline "cumhur ezan" denir.
3	Kamet	✓		
4	Sala	✓		Sala genellikle solo okunur ancak münavebeli olarak iki müezzin tarafından okunan haline "çifte sala" denir.
5	Telbiye		✓	
6	Mahfel tesbihleri/ Mahfel Sürmesi	✓	✓	Müezzinler tarafından topluca okunan bölümleri olduğu gibi solo okunan bölümleri de vardır.
7	Cuma hutbesi	✓		
8	Temcid	✓	✓	Solo ve cumhur okunan bölümleri vardır.
9	Münâcat	✓		
10	Muhammediye	✓		

	FORMLAR	SOLO İCRA	CUMHUR İCRA	AÇIKLAMA
11	Mi'râciye	✓	✓	Solo ya da iki kişi tarafından okunur. Bahirler arasındaki tevşihler koroyla okunur.
12	Tekbir		✓	
13	Salat-ı Ümmiye, Salat-ı Kemaliye ve diğer besteli salavatlar		✓	
14	Cumhur Müezzinliği		✓	
15	Tardiye	✓		
16	Teravîh Tertibi	✓	✓	Namaz sırasında okunan tekbirler, tesbihler, salat-ı ümmiye ve Ramazan ilahileri müezzin kadrosu tarafından topluca okunur.
17	Tesbih	✓		
18	İstiğfar	✓	✓	Bestesiz olarak irticâlen okunanları olduğu gibi besteli okunanları da mevcuttur. Besteli olanları toplu okunur.
19	Ta'rif	✓		
20	Ferâciye	✓		
21	Regaibiyye	✓		
22	Tevşih		✓	Mevlid ve Mi'râciye gibi büyük formların bahir aralarında okunan ilahilerdir.
23	Mevlid	✓	✓	Mevlid'in en revaç bulmuş hali solo ve irticâlî okunanıdır, bu türde sadece bahir aralarında okunan tevşihler koro tarafından seslendirilir. Ancak mevlidin cumhur olarak besteli okunan versiyonları da vardır.

	FORMLAR	SOLO İCRA	CUMHUR İCRA	AÇIKLAMA
24	Mersiye	✓		Dini mûsikî formu olarak “mersiye” solo okunur. Ancak edebiyat formu olarak mersiye formunda besteli bazı eserler “muharremiye” adı altında tekkelerde toplu okunur.
25	Gülbang	✓		
26	İsm-i Celal	✓	✓	Cehrî yapılan zikirlerde daima toplu okunur.
27	Esmâ zikirleri	✓	✓	Cerhî yapılan zikirlerde daima toplu okunur.
28	Evrâd-ı Şerif	✓	✓	Besteli olarak toplu zikir öncesinde okunanları olduğu gibi bazı tarikatların günlük zikirlerinde okudukları bestesiz olanları da vardır.
29	Nevbe / Nevbet		✓	
30	Savt		✓	
31	Deyiş	✓		
32	Nefes	✓		Genellikle solo ve saz eşliğinde okunurlar. Ancak çok sesli okunan “deste nefesi” denen bir türü de vardır.
33	Semah		✓	
34	Mevlevî Ayini		✓	
35	Kaside	✓		
36	Şuğul		✓	
37	Na't	✓		Solo ve irticâî okunanları çoğunlukta olmakla beraber besteli okunanları da mevcuttur. Besteli okunanlar duraklar gibi usulsüz ve solo okunurlar.

	FORMLAR	SOLO İCRA	CUMHUR İCRA	AÇIKLAMA
38	İlahi		✓	İlahiler Celvetiye tarikatı hariç bütün tarikat zikirlerinde toplu okunur.
39	Durak	✓		Genellikle solo ve usulsüz okunurlar bazen iki kişi tarafından da okunduğu olur.

Tablo 2.1. Türk Din Musikisi Formlarının Solo ve Cumhur İcraları

2.1. Cami Musikisi ve Toplu İcrâ

Cami, Arapça “toplamak, bir araya getirmek” anlamına gelen ce-me-a kökünden türemiş bir kelime olarak inananların Allah’ın huzuruna topluca yönelmek için bir araya geldikleri yeri ifade etmektedir. Hz. Peygamber, “Cemaatle kılınan namazın sevabı, yalnız başına kılınan namazdan yirmi yedi derece daha faziletlidir” (Buhari, Ezan, 30) buyurarak cemaatle kılınan namazı teşvik etmiştir. İbadetler topluca yapıldığı zaman arzu edilen maneviyata ulaşmak daha mümkün hale gelebilmektedir. İşte bu maneviyatı artıran en önemli hususlardan biri de musikidir. Cami musikisi denilince, camilerde namaz öncesi ve hatta namaz sırası ve namaz sonrasında icrâ edilmekte olan melodik sesler akla gelmektedir.

Cami musikisini, Klasik Türk müziğinden ve Tekke musikisinden ayıran en önemli nokta, tamamen söz musikisi oluşu ve hiçbir surette saz yani enstrüman kullanılmamasıdır. Cami musikisi, ibadet sırasında insanda uhrevî duygular uyandırarak huşu içerisinde Allah’a yöneltme amacı taşıdığından tekke musikisine göre daha sade ve yalındır.

Câmi mûsikîsinde, insana kul olduğunu hatırlatan, ruha ve gönle huzur veren melodiler; Allah’ın isim ve sıfatlarından bahseden, Allah’a niyazda bulunan, Hz. Peygamber’i öven ve O’ndan şefaât dileyen güfteler öne çıkar. Arapça, güftelerde daha sık kullanılsa da Türkçe ve Farsça da kullanılmaktadır. Bu mûsikî, insana bir yandan acziyetini hatırlatırken bir yandan da ruhunu inceltir. Bunun için de Cami mûsikîsinde

icrâ edilen eserler ağır başlı ve zâhidâne bir tavır gösterir. Bu eserlerin mûsikî cümlelerinde fazla mûsikî oyunlarına yer verilmez. Fazla ses genişliğine istemeyen bir oktav içerisinde, daha geniş zamanlı notalardan ve tekrarlayan nağmelerden meydana gelen bir üslup öne çıkar. Böylelikle bu musikiye cemaatin de iştirak etmesi kolaylaşır. Tekbir ve Salat-ı Ümmiye gibi formlardaki tekrarlar halkın hafızasına bu formların kalıcı olarak yerleşmesini sağlar.² Öyle ki Türk halkının hafızasına bu melodiler çocukluktan itibaren sözleriyle beraber nakşolur. Cemaat, sesli olarak bu musikiyi terennüm ederken, toplu yapılan ibadetlerdeki neşve ve bu ağırbaşlı musikinin yaratmış olduğu atmosfer, huşu duygusunu ikiye katlar. Cemaatin bu musikiye topluca iştirâkiyle kolektif bilinç artar, ibadet esnasında yaşanan manevi haz ve heyecan, havf ve recâyı bir arada yaşatır.

Cami mûsikîsi ve toplu icrâ denilince öncelikle birden fazla müezzinle hep bir ağızdan yahut müezzinlerin kısım kısım -münavebeli olarak- aynı makam ve aynı ses tonuyla belli bir estetik dahilinde yaptıkları icrâlar akla gelmektedir. Cumhur müezzinliği başlığı altında inceleyeceğimiz bu icrâlara zaman zaman cemaat de eşlik edebilmektedir.

Cami musikisinde, cemaatin katıldığı bir toplu icrâ örneği Fatiha suresi kıraati esnasında, cehrî olarak kılınan cuma namazı, bayram namazları, sabah, akşam ve yatsı namazlarında cemaatle imam arasında yaşanmaktadır. İmam, açıktan okuduğu Fatiha suresinin son ayetindeki “*veladdaaaalliiin*” kelimesini biri meddi lazım diğeri meddi arız olmak üzere 4’er elif miktarı med uygulayarak okurken, (Hanefîlerin dışındaki) cemaat imamın med ve nağmesine uygun düşecek şekilde uygun ölçü ve tonda “*aaaamiiin*” şeklinde karşılık verir. İşte bu, koro konumunda olan cemaatin imamın okuyuşuna yüksek sesle cevap vermesidir.³ Bu okuyuş şekli hem müzikal olarak hem de Fatiha suresinin anlamıyla muvafık bir cevap niteliği taşır. Şöyle ki, Fatiha suresi Cenab-ı Allah’ın müminlere nasıl dua edeceğini öğrettiği bir dua suresidir. Bu surede “*Allah’ım! Yalnız sana ibadet ederiz ve yalnız senden yardım dileriz. Bizi doğru yola,*

² Özata Ayan. **Saadet Gölbaş’ın Arşivindeki Musiki Sohbetleri**, İstanbul, Kubbealtı Neşriyat, 2020, s. 216.

³ Bu tarz, Batı müziğindeki “responsoyuma” benzemektedir. Bkz. Necdet Çağır. “Kutsal Metinler ve Müzik”, **Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Sayı:39 2013, ss. 1-46.

kendilerine nimet verdiklerinin yoluna ilet; gazaba uğrayanlarınkine ve sapıklarınkine değil” ayetleriyle müminlerden “ben” diliyle değil de bütün inananları kapsar vaziyette “biz” diliyle dua etmesi istenir. Cemaatle kılınan namazda imamın okuduğu Fatiha’nın sonunda cemaatin *âmin* diye cevap vermesi “*O bizim içinde ben de varım, bu duaya katılıyorum, duamızı kabul buyur ve bizi birbirimize şahit kıl*” anlamlarına gelmektedir. Fatiha’nın bu şekilde “âminli” okunuşu, büyük kalabalıklarla kılınan cehrî namazlarda çok duygusal anlar yaşanmasına sebebiyet veren toplumsal şuuru harekete geçiren güzel bir toplu icrâ örneği olarak karşımıza çıkmaktadır.

Cami musikisi formlarının en önemlisi olan Kur’an tilaveti ise geleneğimizde öteden beri tek bir okuyucu tarafından icrâ edilegelmiştir. Kur’an tilaveti sırasında ortaya çıkan melodik yapılar, Kur’an-ı Kerim’e has tecvid kurallarında mündemiç olan doğal ritim ve doğrudan insan sesi ile seslendiriliyor oluşu aslında tam manasıyla mûsikî olmasa da bir nevi mûsikî formunu ortaya çıkarmaktadır. Camilerde ve her türlü ibadet meclislerinde makamlı ve usulsüz olarak okunan bir sayfa civarındaki Kur’an-ı Kerim’e “Aşr-ı Şerif” denilmiştir.⁴ Aşr-i şerif, sesle yapılan bir taksim gibi makamın seslerine giriş, meyana çıkış, yan makamlara geçki ve başlanılan makam ve perdeye dönüş şeklinde uygulanır. Burada dikkat edilmesi gereken husus, medlerin miktarlarındaki oranlarla okuyuş hızını orantılı olarak ayarlamak ve bol nağmeli okuyuşlara kaçmamaktır.⁵

Cami musikisi, irticâli icrâat açısından oldukça zengindir. Na’t ve kaside gibi belli bir makama bağlı kalınarak irticalen okunan mûsikî formları tabiidir ki toplu icrâ için uygun değildir. Biz bu çalışmamızda toplu icrâ edilebilen formları ele alacağız. Ezan da bestesiz, irticalî olarak okunan formlardan olmakla beraber bazı durumlarda toplu icrâ edilebildiği için bu çalışmamızda yer alacaktır.

⁴ Ahmet Şahin Ak, **Türk Din Musikisi Cami ve Tekke Musikisi**, Akçağ yay, Ankara 2009, s. 73.

⁵ “Bu uzatma yavaş okuyuşta birlik, ikilik ve dörtlük değerindeki notalarla, hızlı okumada ise meddi tabide en fazla sekizlik değerindeki notalarla uygulanmalıdır. Çünkü sekizlik değerinden daha küçük zamanlı olan on altı, otuz iki ve altmış dört zamanlı notalar sesin titretilmesine sebep olacaktır.” Bkz. M. Nuri Uygun. “Kur’an ve Musiki”, **Kur’an ve Tefsir Araştırmaları II** Ed. Bedreddin Çetiner, İstanbul, Ensar Neşriyat, 2001.

2.1.1. Toplu İcra Açısından Cami Musikisi Formları

2.1.1.1. Ezan

Ezan, sözlük anlamı itibariyle “bildirme, duyurma, ilan etme” anlamlarına gelmektedir. Terim olarak ise Hicrî I. yüzyıldan beri namaz vaktinin girdiğini Müslümanlara bildirme amacıyla mûsikîden de istifade edilerek yüksek sesle okunan bir metni ifade eder. Bestesiz, herhangi bir ölçüye bağlı kalınmaksızın ancak bir üslup ve makam çerçevesinde irticâli olarak müezzin tarafından okunur. Ezanın okunmasında peygamberimizin özellikle güzel sesle okunmasını teşvik etmesi neticesinde İslam geleneğinde müezzinlik makamına ayrı bir önem verilmiş; ezanda bulunması gereken müzikal unsurlar ve müezzinde aranan vasıflar da dahil olmak üzere pek çok husus öne çıkmıştır. Ve böylelikle tarih içerisinde ezanın seslendirilmesi müzikal bir olgu haline gelmiştir.

Cami musikisinin en önemli formlarından biri olan ezanın sözleri Hz. Peygamber zamanından bu yana değişmeden sabit kalmış ancak icrâ tarzı ve musikisi bakımından zamana ve coğrafyaya bağlı olarak yer yer değişiklikler göstermiştir. Bu yönüyle ezan, metni itibariyle evrensel, icrâsı itibariyle de okunduğu bölgedeki şive farkını ve mûsikî anlayışını yansıtmaları bakımından özgün ve yereldir.⁶ Bugün Kahire’de okunan bir ezanla Medine’de ve İstanbul’da okunan bir ezandaki üslup ve tavır farklılığı müzikal açıdan bir zenginliktir. Osmanlı zamanında İstanbul, Konya, Bursa, İzmir gibi önemli merkezlerin özel ezan okuma tavırları ortaya çıkmıştı. Ancak Enderun’da yetişmiş hünkâr müezzinlerinin Ramazan aylarında selâtin camilerde görev almasıyla “saray tavrı” denilen icrâ önce İstanbul’da sonra da Anadolu’da yaygınlaşmıştır.⁷

Türk mûsikisinde ezan, okunduğu namaz vaktine göre seçilmiş bir makam anlayışı üzerine doğaçlama olarak okunur. Bu, her vakte göre farklı bir makamda ezan okunması prensibi Osmanlı mûsikisindeki makamların insan sağlığı üzerinde etkili olduğu düşüncesinden neşet etmektedir. Bu düşünceye göre belli makamların insan

⁶ Erdoğan Ateş. **Cami Musikisi**, İstanbul, Rağbet yayınları, 2018, s. 55.

⁷ Mustafa S. Küçükbaşçı. **Bilal-i Habeşi’den Günümüze Ezan ve Müezzinler**, Ed. Yusuf Çağlar, İstanbul, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı, 2010, s. 47

ruhu üzerindeki tesiri günün belirli vakitlerinde daha etkilidir.⁸ Ezanın gerek her vakit için belirlenmiş bazı makamlara göre okunması prensibi gerekse bu makamların tatbiki sırasında seyir, başlangıç ve karar perdeleri, makamsal geçkiler gibi Türk mûsikîsine has kurallara göre okunması “İstanbul Ezanı”nı diğer beldelerde okunan ezanlardan farklı kılmaktadır.

Çifte Ezan ve Cumhur Ezanı: İki müezzinin karşılıklı olarak okuduğu ezana “çifte ezan” daha fazla müezzinin iştirak ettiği ezana “cumhur ezanı” denilir. Burada söz konusu olan müezzinlerin hep bir ağızdan değil de ezandaki cümlelerin karşılıklı olarak ve perde gösterilmek suretiyle okunmasıdır. Bir müezzinin başladığı perdeden diğer müezzin devam edebilmeli ve ses tonunu ayarlayabilmeli, birbiriyle uyumlu geçkiler yapabilmeli ve ezan bitiminde aynı perdeden karar verebilmelidir.⁹

Bu tür ezan İslam Tarihi’nde Emevîlerle birlikte başlamıştır. Kaynaklarda XVI. Yüzyılda Fatih Camii’nde görev yapan müezzinlerin üçerli iki grup halinde şerefeye çıkarak toplu ezan okuduklarına rastlıyoruz. Yine Yenıcamı vakfiyesinde müezzinlerin ezanı münavebeli okuyuşuyla ilgili şu ifadelere yer verilmektedir:

“On iki nefer sıyânet ü afâf ile mevsuf ve diyânet ü salâh ile ma’ruf fenn-i makâmatta bî nazîr, ilm-i mîkatta basîr, nîk nefes kimesneler evkât-ı hamsde müezzinler olup münavebe tarikiyle ref’i savt ile minarelerde ezan okuyup ve Cuma günlerinde müctemian Cuma namazı için salâ idüp her gece sülüs-ü ahîrede vakt-i subha karîb minarelerde savt-ı a’lâ ile Hak celle ve a’lâya takdis-u temcîd ve tehlîl ve tahmîd idüp Kâdıyu’l-hâcât’a münâcât eyleyeler. Lakin bunlar iki fırka olup her fırka altı nefer ve her fırkadan bir takdime elyak olan kimesne reîs ola ve zikrolunan müezzinlerin her birinin yevmiyesi”¹⁰

Bu ifadelere göre müezzinler, sesi hem güzel hem de kuvvetli olup tecvid ve makam bilgisi itibariyle yetkin kimseler arasından tayin edilecekti. Altılı iki grup halinde beş vaktin ezanını karşılıklı olarak okuyacaklar, her altı kişilik grubun başında da bir müezzinbaşı bulunacaktı.

⁸ Fatih Koca. “Ezanı Güzel Okumayı Öğrenme Hususunda Basit Bir Çalışma (Kalıp Ezan Çalışması)”, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt:56, Sayı:2 2015, ss. 133-148.

⁹ Nuri Özcan. “Ezan”, *TDV İslam Ansiklophedisi*, Cilt:XII, İstanbul, TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 1995, ss. 43-45, Ateş a.g.e. s. 66-67

¹⁰ Küçüktaşçı a.g.e. s. 29-30

Reşad Ekrem Koçu, 1969'da Hayat Tarih Mecmuası'nda yayımlanan bir yazısında bir zamanlar İstanbul'da iki, dört, altı minareli büyük camilerinin ikişer, üçer şerefeli minarelerinin her şerefesinden ezan okunduğundan bahseder. Bir namaz vaktinde Sultanahmet Camiinde 16 müezzin, Süleymaniye Camiinde 10 müezzinin ezan okuduğunu söyler.¹¹

Günümüze gelindiğinde, teknolojinin ilerlemesiyle ses ve hoparlör sistemleri kalabalık müezzin gruplarına ihtiyacı ortadan kaldırmıştır. Ancak iki müezzinin karşılıklı ezan okumalarına estetik bir uygulama olarak hala bazı camilerde devam etmektedir. Bundan başka birbirine yakın camilerde müezzinlerin karşılıklı çifte ezan okuduklarına da şahit olunmaktadır. Son devirde Aksaray Vâlîde Camii müezzinini Aksaraylı Hâfız Cemal Efendi ile Üsküdar Yeni Vâlîde Camii müezzinini Hâfız Süleyman'ın (Karabacak) okudukları çifte ezanlar dinî mûsiki literatürüne geçmiştir.

Bu tür aynı semtin müezzinlerinden birinin ezana diğerinden önce başlayıp devam etmesi sırasında ikinci bir müezzinin ezan okumaya başlaması daha sonra üçüncü ve hatta dördüncünün de birbirini takip eder tarzda ezan okumaya devam etmeleri Batı müziğinde “kanon” denen bir tür çok sesli müziğin de ezan icrâsında kendiliğinden vücut bulmasına olanak sağlamıştır. Bu tür ikili, üçlü, dörtlü kanonlar Batı müziğinde çok sesli müziğin içerisinde değerlendirilmektedir. Batı müziğinde besteli eserlerde ortaya çıkan, önce başlayan vokalistin ikinci veya daha sonraki ölçüyü söylemeye başladığında ikinci bir vokalistin aynı eseri söylemeye başlaması olarak ifade edilen kanon tarzı, yankılanmaya benzer bir tür etki yaratmaktadır. Bu yankılanma etkisi ezanı güzel okuyan semt müezzinlerinin peşpeşe okudukları ezanlarda dinleyenlerde çok güzel hisler uyandırmaktadır.

Yakın tarihimizde Türkçe ezanın kaldırıldığı gün, Sultanahmet Camii imamı Sadettin Kaynak'ın 14 müezzine okutturduğu cumhur ezanı hafızalara yer etmiştir. Diyanet İşleri Başkan Yardımcılığı da yapan Yaşar Tunagür, bu ezanın okunduğu günü şöyle anlatır:

¹¹ Reşad Ekrem Koçu. “İstanbul'da Ezan Musikisi”, **Hayat Tarih Mecmuası**, Sayı:11 1969, s. 20.

“...Birden minarelerin bütün şerefelerinden “Allahu ekber! Allahu ekber!” diye Arapça ezan okunmaya başladı. Meğer caminin imamı Saadettin Kaynak, her bir şerefeye bir müezzin yerleştirmiş, birbirinin ardına nasıl ezan okuyacaklarını onlara tembihlemişti. Caminin içinde durumdan haberi olmayan cemaat Arapça ezanı duyar duymaz kendilerini dışarı attı. Avlu hınca hınç doluydu. Herkes İstanbul semalarını inleyen Arapça ezanı dinliyordu. 14 müezzin 6 minarenin 14 şerefesinde... biri başlıyor öbürü bitiriyor. Yarım saate yakın sürdü ezan.....”¹²

Cumhur ezanının yakın tarihimizde, en kalabalık müezzin topluluğu tarafından okunan ve kayıtlara geçen son örnek bu ezan olmuştur.

2.1.1.2. Salâ ve Salat

Salâ kelimesi Arapçada “dua ve namaz” anlamlarına gelmektedir. Türk din mûsikîsinde ise “Hz. Peygamberden şefaât dileyen ona saygı ve sevgi sözcükleri içeren, onun için Cenab-ı Allah’a duâda bulunulan arapça sözlü metinlerin mûsikî ile icrâsı” anlamına gelmektedir. Genellikle “salâ okumak” değil de “salâ vermek” şeklinde kullanılır. Besteli olduğu gibi irticâli olarak icrâ edilen çeşitleri vardır. “Salâ vermek” şeklindeki kullanımı mübarek gün ve gecelerde ve cenaze sebebiyle müezzinin minareden yaptığı icrâ içindir. “Salavat” ve “salat-ü selam” türü ise Peygamber Efendimiz (Sav.) için Allah’ın bağışlaması ve selamının onun üzerine olması niyetiyle yapılan dualar için kullanılır ki cemaatle kılınan namazlarda rekât aralarında, mevlid bahirleri arasında, tarikat zikirleri arasında okunan pek çok türü vardır. Bu tür, minareden okunan salâya göre daha kısa seslerle ve ritimli okunur, koro ile icrâsı mümkündür. Minareden okunan salâlar ise uzun seslerle ve ritimsiz okunur, solo yahut münavebeli okuyuş için uygundur.

Dini Mûsikî literatüründe salâ formu, minarelerden müezzinler tarafından bir haberi duyurmak maksadıyla farklı makamlarda okunan, “*Allahümme salli alâ seyyidînâ Muhammed*” cümlesini içeren bir türü ifade etmek için kullanılır. Güfte ve beste bakımından ve okunduğu yer itibarıyla salâlar çok çeşitlidir. Bunların bir kısmı günümüzde hâlâ cenaze, bayram, cuma, mübarek gün ve geceler gibi nedenlerle okunmakta bir kısmı ise artık okunmadığından kaybolmaya yüz tutmuş, bir kısmı ise ancak profesyonel icrâcılar tarafından bilinebilmektedir. Bu formda akla gelen ilk kişi

¹² Mustafa Armağan. **Türkçe Ezan ve Menderes**, İstanbul, Timaş, 2010, s. 146

olan Hatip Zâkirî Hasan Efendi'nin (v. XVII.yy) bestelediği hüseyinî cenaze salâsı, dilkeşhâveran sabah salâsı, bayâtî Cuma ve bayram salâsı günümüze kadar ulaşabilmiş yegâne besteli salâlardır. Dilkeşhâveran sabah salâsı, basit bir hüseyinî makamıyla başlar, ırak perdesine inilmek suretiyle son bulur. Uzun ve düz sesler yan seslere çarpmalar yapılarak ve küçük notalara bölmek suretiyle usulsüz bir parçaymış gibi icrâ edilir.¹³ Hatip Zâkirî'nin dilkeşhâveran makamında bestelemiş olduğu bu salâ, günümüzde müezzinler tarafından en çok tercih edilen, sadece sabah ezanından önce değil gelenekteki uygulamadan farklı olarak Cuma ve Bayram namazlarından önce ve hatta cenaze namazlarından önce de okunan en yaygın salâdır. Ancak bu salâ günümüzde, dilkeşhâveran makamı kalıpları dışına çıkılarak uygulayan müezzinin icrâ kabiliyetine göre bestenin aslındakinden farklı bir şekilde irticâlen okunmaktadır.¹⁴

Salâda toplu icrânın bir örneği minarelerden okunan “**çifte salâ**” şeklinde okunan salâdır. Çifte ezan hakkında söylenilebilecek şeyler çifte salâ için de geçerlidir. Salâlar da -ezanlar gibi- minarelerden iki veya daha fazla müezzin tarafından verilebilir ancak hep bir ağızdan değil karşılıklı iki veya daha fazla müezzinin okumasıyla icrâ edilir. Bu şekilde iki müezzinin karşılıklı okuduğu salâyı çifte salâ adı verilir. Bu durumda müezzinler arasındaki ağız birliği, ses cinsi ve nefes süresi önem taşır.¹⁵

Dini musikide “salâ”nın toplu icrâsının bir diğer örneği ise cenaze alayı tarafından okunan salâdır. Minarelerden ölen kişinin isminin zikredilerek cenaze namazının kılınacağını duyurmak amacıyla okunan salâdan başka bir de cenaze namazının kılınmasından sonra cenaze alayı sırasında okunan **hüseyinî cenaze salâsı** vardır ki cemaatin de katılımıyla toplu olarak icrâ edilir. Bu salâ cenaze kabre götürülünceye kadar bir kişinin okuyup cumhurun da yer yer iştirâk etmesiyle icrâ edilir. Definden sonra da aynı şekilde yine bir kişi okur ve cumhur tekrar eder. Bu yönüyle bir nevi toplu zikirdir.¹⁶

¹³ Koca a.g.e., s. 134-135

¹⁴ Uğur Alkan. **Türklerde Ezan ve Salâ Mûsikîsi Uygulamaları**, İstanbul, Parafiks Yayınevi, 2015, s. 98

¹⁵ Nuri Özcan. “Salâ”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt:XXXVI, İstanbul, TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 2009, ss. 15-16.

¹⁶ Koca a.g.e. s. 137-138

Cenaze alayında okunan cenaze salâsının metni şu şekildedir:

“لا إله إلا الله وحده لا شريك له ولا نظير له (ولا مثال له)، محمد رسول الله (أمين الله) حقا وصدقاً اللهم صل على سيدنا محمد وعلى آل محمد، وصل وسلم على أسعد (وأشرف) نور جميع الأنبياء والمرسلين والحمد لله رب العالمين”

Cenaze merasimi esnasındaki uygulama şu şekildedir: Birinci safhada cenaze alayı yola koyulunca bir kişi “لا إله ... سيدنا محمد” kısmını okur, cumhur da “وعلى آل محمد” der. Bu sırada cemaat yürüyüş temposunda hep bir ağızdan “hû” ism-i şerîfini zikreder. Kabre varılınca kadar salâ ve zikir tekrarlanır. Defin tamamlandıktan sonra aşr-ı şerifi okunur. Ardından bir kişi aynı salâ metnini baştan “والمرسلين”e kadar olan yere kadar okur, ardından cemaatin tamamı “والحمد لله رب العالمين” cümlesini bestesine uygun bir şekilde söyler. Bu şekilde salâ sona erer.¹⁷ Cenaze alayı esnasında yapılan bu tür salâ uygulaması günümüzde pek uygulanmamaktadır. Ancak kaynaklarda Hâfız Burhan (v. 1943), Hâfız Mecid Sesigür (1962) ve Hüseyin Sebilci (v. 1975) gibi mûsikişinaslarla Şeyh Muzaffer Ozak’ın (v. 1985) cenaze merasimlerinin bu salâ okunmak suretiyle yapıldığı geçmektedir.¹⁸

Bayâtî Bayram Sâlası: Hatip Zâkirî Hasan Efendi tarafından Bayatî makamında ve durak evferi usulünde bestelenmiş, güftesi ve notası Suphi Ezgi tarafından kayıt altına alınmıştır.¹⁹ Hem Cuma namazından hem bayram namazından önce hem de bayram namazından sonra, bayramlaşma esnasında tebrikleşmeler yapılırken müezzin mahfilinden okunmaktadır. Bu uygulamada da yine toplu icrâ söz konusudur. Bayram salâsının metni şu şekildedir:

ليس العيد لمن لبس الجديد
إنما العيد لمن خاف من الوعيد
ليس العيد لمن ركب المطايا
إنما العيد لمن ترك الخطايا
ليس العيد لمن بسط البساط

¹⁷ Nuri Özcan. “Cenaze Salası”, TDV İslam Ansiklopedisi, Cilt:VII., İstanbul, TDV İslam Araştırmaları Merkezi 1993, s. 358.

¹⁸ Koca a.g.e., s. 138, Özcan a.g.e., s. 358

¹⁹ Ateş a.g.e., s. 89

إنّما العيد لمن تجاوز على الصراط
ليس العيد لمن تزین بزينة الدنيا
إنّما العيد لمن تزود بزاد التقوى
ليس العيد لمن نظر أنواع الألوان
إنّما العيد لمن نظر جمال الرحمن

Camilerde bu salâ şu şekilde toplu icrâ edilirdi: Müezzinler tarafından koro halinde “Yâ Mevlâ Allah!” dendikten sonra bir müezzin “ليس” ile başlayan bir cümle okur, ardından yine hep birlikte “Yâ Mevlâ!..” kısmı okunurdu. Bu şekilde cümleler bittikten sonra bir müezzin tarafından الأنبياء نور جميع وأشرف على أسعد وأشرف نور جميع الأنبياء “والحمد لله رب العالمين” ibaresi söylenir ve bunu müezzinlerin koro halinde “والحمد لله رب العالمين” demesi takip ederdi. Böylece sona eren salânın ardından da bir dua yapılırdı.²⁰

Ülkemizde farklı yörelerde okunan, tavır olarak o yöreleri yansıtan, çeşitli makamlarda serbest olarak icrâ olunan salâlar vardır. Bunlardan toplu icrâ için örnek teşkil eden cumhur okunan bölümleri ve solo okunan bölümleri olan Çorum yöresine ait hüseyinî makamında bir cenaze salâsı Ubeydullah Sezikli tarafından derlenmiştir. Bu salânın başlangıcında ve bitişinde bulunan “*Eyâ Salâ Eyâ Salâ*” kısmı iki veya daha çok kişi tarafından okunur. Sonra gelen kısım “*Accilû bi’s-salâtı gable-l mevt ve accilû bi’t-tevbeti gable-l fev*”²¹ hadisi şerifi makamı olarak serbest bir şekilde okunur. Sonra “*Es-salâtü ve’s-selâm aleyke yâ Rasulallah...*” diye başlayan bilindik salâ müezzin tarafından hüseyini makamında okunur. Biterken yine cumhur “*Eyâ Salâ*” kısmını seslendirir.²²

Salât-ı Ümmiye: Bütün İslam dünyası tarafından hem güftesi hem de bestesi itibariyle aynı şekilde okunan salât-ı ümmiyyenin Buhûrîzâde Mustafa İtrî (v.1711) ya da Hatip Zâkirî Hasan Efendi (v.1623) tarafından bestelendiğine dair görüş ayrılığı

²⁰ Nuri Özcan. “Bayram Salası”, TDV İslâm Ansiklopedisi, Cilt:V, İstanbul, TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 1992, ss. 268-269.

²¹ “Ölümünden önce namazda acele edin ve gençlik elden gitmeden tövbede acele edin”

²² Ubeydullah Sezikli, İrfan Yiğit. **Tasavvuf Geleneği’nde Çorum’da Dini Musiki**, İstanbul, Sancaktepe Belediyesi Kültür yayınları, 2020, s. 109.

mevcuttur.²³ Metni şu şekildedir: “*Allāhümme salli alâ seyyidinâ Muhammedini’n-nebiyyi’l-ümmiyyi ve alâ âlihî ve sahbihi ve sellim.*” segâh makamında ve 43 zamanlı “darbeyn” usulünde bestelenmiştir.²⁴

Salât-ı Ümmiye camide cumhur müezzinliği tarafından cemaatin de iştirakiyle icrâ edilir. Hem bestesindeki ulvî derinlik hem halkımızın engin Peygamber sevgisi, hem de toplu okunmasıyla ortaya çıkan huşû nedeniyle Dini Mûsikîde en çok okunan ve bilinen formlardan biridir. Teravih namazlarının rekât aralarında, sakal-ı şerif ve hırka-i saadet ziyaretlerinde, tarikat zikirleri esnasında, mevlid bahirleri arasında cumhur şekilde okunur.

Salât-ı Münciye: Camide tesbîhâta geçmeden önce imamın tek başına ya da cemaatin iştirakiyle bazen de müezzinlerin cumhur olarak okuduğu salavattır. Kaza ve beladan korunmak amacıyla camilerde, tekkelerde çeşitli ortamlarda okunur. Segâh makamında ve seri bir şekilde okunur. Metni şu şekildedir:

“Allâhumme salli alâ seyyidinâ Muhammedin ve alâ âli seyyidinâ Muhammedin, salâten tûncînâ bihâ min cemîl ehvâli vel âfât, ve takdî lenâ bihâ cemî’al hâcât, ve tutahhirunâ bihâ min cemî’isseyyi’âat ve terfe’unâ bihâ indeke a’ledderecâat, ve tûbelliğunâ bihâ aksa’l gayât, min cemî’il hayrâti fi’l hayâti ve ba’del memâat birahmetike Yâ erhame’r-rahimîn. Hasbunellahu ve ni’mel vekîl, ni’mel mevlâ ve ni’men-nasîr. Ğufraneke rabbenâ ve ileyke’l- masîr.”²⁵

Mâhur salât: Teravih namazlarının sonunda müezzinlerin cumhûren okudukları makamının ismiyle anılan salattır. Her mısrası birer kere tekrar edilir. Metni şu şekildedir:

“Allāhümme salli ale’l-Mustafâ / Bedî’l-cemâli ve bahri’l-vefâ // Ve salli aleyhi kemâ yenbağî / es-Sâdık Muhammed aleyhisselâm // Salâten tedûmü ve tebluğ ileyh / Mürûrû’l-leyâlî ve devri’z-zamân // Ve salli aleyhi kemâ yenbağî / es-Sâdık Muhammed aleyhisselâm”²⁶

²³ Nuri Özcan. “Salât-ı Ümmiye”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt:XXXVI, İstanbul, TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 2009, ss. 20-21.

²⁴ Ahmet Şahin Ak. **Türk Din Musikisi Cami ve Tekke Musikisi**, Ankara, Akçağ yayınevi, 2009, s. 83

²⁵ Koca **a.g.e.** ss.151

²⁶ Özcan **a.g.e.** ss.85-86

2.1.1.3. Tekbir

Tekbir, Arapçada “Allah’ı yüceltmek, onun bir ve en büyük olduğunu kabul etmek” anlamına gelir. Türk din musikisinde ise sözleri Arapça olup segâh makamında ve usulsüz olarak Buhûrîzâde Mustafa İtrî (v.1712) tarafından bestelenmiş esere denir. Musikimizde “segâh tekbir” olarak anılan Tekbir’in metni şu şekildedir: “*Allâhüekber Allâhüekber lâ ilâhe illallâhü vallâhü ekber Allâhüekber ve li’llâhi’l-hamd*”. Sözlerinin çok kısa ve bestesinin de çok sade olması kolay icrâ edilebilir olması sonucunu doğurmuştur. Neticede bütün İslam âleminde yaygın olarak tanınıp bilinmiş ve dînî musikimizin en muhteşem eseri olarak kabul edilmiştir.

Terâvih ve Bayram namazlarında, kurban kesimi esnasında, cenaze ve düğünde, mevlidde, umrede, hacda her türlü dînî merasiminde koro halinde okunan bir eserdir. Bu yönüyle de dînî mûsikîmizde tıpkı salat-ı ümmiyye gibi toplu icrâ örneklerinin en başında sayabileceğimiz bir şaheserdir. Segâh ve eviç perdeleri arasında fazla ses yüksekliğine yer vermeden gezinen, tekrarlayan nağmelerle basit fakat bir benzerini meydana getirmenin imkânsız olduğu bir bestedir. Eserin melodik yapısındaki sadelik ve akıcılık cemaatin eseri aklında tutabilmesine ve kolayca iştirak edebilmesine olanak sağlamaktadır. Sözleri itibariyle İslam itikâdının temel esasını, tevhidi en sade bir şekilde yansıtırken aynı yalınlık, bestesinde de kendisini göstermekte söyleyen-işiten herkesi ruhen tesiri altına almaktadır. Bu yüzden hemen her Müslüman tarafından ezbere bilinmektedir. Toplu halde okunması da ibadetlere ayrı bir güzellik katmakta ve kolektif bilinci artırmaktadır.²⁷

2.1.1.4. Telbiye

Telbiye, Arapçada “çağrıda bulunana cevap vermek, bir davete icabet etmek” anlamına gelir. Hac ve umrede “*Lebbeyk, Allâhümme lebbeyk. Lebbeyk, lâ şerîke leke lebbeyk. İnne’l-hamde ve’n-ni’mete leke ve’l-mülk, lâ şerîke lek*” şeklindeki metnin segâh makamında usulsüz fakat ritimli şekilde toplu olarak okunmasıyla icrâ edilir.²⁸ Tekbir ile aynı makamda olup bestesi de tekbiri andırmaktadır. Râsulullah, telbiyenin

²⁷ Ateş a.g.e. s. 85.

²⁸ Prof. Dr. Alaeddin Yavaşca. **Türk Musikisinde Kompozisyon ve Beste Biçimleri**, İstanbul, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları, 2002, s. 645.

özellikle yüksek sesle okunmasını teşvik etmiştir.²⁹ Telbiyeye ihrama girip niyet ettikten sonra başlanır, tavaf esnasında ve Arafat'ta yüksek sesle ve coşkuyla tekrar tekrar okunur. Telbiyenin hac farîzası sırasında hem topluca hem de yüksek sesle icrâ ediliyor oluşu, hac ibadetinin Müslümanlara ümmet olma şuurunu kazandırmadaki rolünü perçinlemektedir. Hep bir ağızdan yüksek sesle okunan telbiye, hacı adaylarının aynı niyet, “davete icabet” niyeti için orada bulunduklarını itiraf etmeleridir. Aynı zaman, aynı mekân ve aynı ülkü birliğinde buluşan herkes kendini aynı bütünün parçası olarak hisseder. Çünkü hep bir ağızdan aynı ritim ve melodiyle okunan “Buyur Allah’ım buyur, emir senindir” sözleriyle başlayan telbiye, inananların Allah’ın davetine icap etmek için orada bulunduklarını birbirlerine şahit tutmaları anlamına gelmektedir.

2.1.1.5. Cumhur Müezzinliği

Müezzinlik müessesesinin tarihte ilk çıkışı ezanla birlikte olmuştur. Rasulullah ezanı okumak için ilk olarak Bilâl-i Habeşî’yi görevlendirmiş; bu görevlendirmede onun ihlaslı bir mümin oluşunun yanısıra gür ve güzel sesli bir insan olması etkili olmuştur. Ezanın ilk okunduğu günden itibaren hem güzel sesli kişiler tarafından okunmasına verilen önem hem de daima düz bir sesle değil de melodik bir sesle okunması ezan-mûsikî ilişkisini ortaya çıkarmıştır. Tarihî süreç içerisinde müezzinler aslî görevleri olan namaz vakitlerini haber vermek için okudukları ezandan başka namaz tesbihleri, temcid, münacat, tekbir, salavat, ilâhî gibi pek çok cami mûsikî formunun profesyonel icrâcısı olmuşlardır.

Cumhur müezzinliği, belli bir usul üzere topluca yapılan müezzinlik anlamına gelir. Büyük ve kalabalık camilerde imamın namaz esnasında aldığı tekbirlerin arka saflara ulaşamaması kaygısından neşet etmiş ve caminin arka tarafında müezzinlerin topluca bulundukları “müezzin mahfili” denilen yerden bu tekbirlerin tekrar edilmesi şeklinde uygulanmaya başlanmıştır. Bu icrâ tarzında müezzinler, ses cinsi ve nağmelerde birlik olmasına dikkat etmek suretiyle bazen nöbetleşe ve bazen de

²⁹ Salim Öğüt. “Telbiye”, TDV İslam Ansiklopedisi, Cilt:XL, İstanbul, TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 2011, ss. 396-397.

koroyla bazı ibareleri birlikte okurlar. Namaz tesbihleri, mahfel sürmesi, tekbir ve salatlar, teravîh tertibi, cumhur ezanları bu tür müezzinlik faaliyetleri içerisine girer.³⁰

Günümüzde gerek mikrofon ve hoparlör teşkilatlarının kullanılması gerekse ses ve makam bilgisi bakımından Osmanlı Dönemindeki gibi ehil kişilerin bulunamaması gibi nedenlerle selâtin camiler dışında çok fazla uygulanmamaktadır. Eskiden selâtin camilerdeki müezzin kadrosunun 24 kişiyi bulduğu ve bunların cuma, bayram ve terâvîh namazlarında tam kadro görev aldıkları kaynaklarda geçmektedir.³¹ Bu hususta Süleymaniye Camii Vakfiyesinde şöyle denilmektedir:

“Yirmi dört adet ilm-i mûsikâr ve fenn-i edvârda mâhir ve şuaab-ı makâmâtta ve tecrî-i terennümâda sâhir hûb-âvâz, na’me-sâz kimesneler müezzin olub vakt-i cuma’nın mâdâsında her rûz evkât-ı salât-ı hamsede minârelere urûc idüp elhân-ı dil-gûşa ve ferahfeza ezan okuyup temcide müdâvemet ideler ve eyyam-ı cumada mahfil üzere muhâzât-ı hatîbde alâ sebîl-i ictimâ ahsen-i edâ ve ecme-i sadâ üzere ezan okuyalar.....”³²

Bu ifadelerden anlaşıldığına göre hem iyi derecede mûsikî bilgisine sahip hem de makamları uygulamakta başarılı, ses ve sadâ bakımından yetenekli kişiler arasından oluşturulan müezzin kadrosu beş vakit namazda minarelerde ve cuma günü hutbeden önce müezzin mahfilinde topluca ezan okumaktaydı.

Bu “musikide mahir” ve çok sayıdaki müezzinin başında ise onları sevk ve idare eden “sermüezzin” denen bir müezzin bulunurdu. Cumhur müezzinliği müezzinler tarafından aynı zamanda bir okul niteliği taşımaktaydı. Hammamizade İsmail Dede Efendi’nin (v.1846) Sultan II. Mahmud’un (1785-1839) müezzinbaşısı olması bu kadroya ne derece ehil kişilerin getirildiğine dair çok güzel bir örnektir.³³ Sermüezzinin yanında “sermahfil” denilen müezzinbaşı yardımcısı bulunurdu. Sermahfilin ise müezzinlik nöbetini idare etmek, müezzin olmaya layık olan kişilere görev teklif etmek, müezzinlerin günlük derslerini takip etmek gibi görevleri vardı. Osmanlı’da müezzinlik eğitimi, tıpkı klasik mûsikî eğitiminde olduğu gibi usta-çırak

³⁰ Nuri Özcan. “Cumhur Müezzinliği”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt:VIII, İstanbul, TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 1993, ss. 94-95.

³¹ Fatih Koca. “Abdülğani Gülşenî’nin Cumhûr Müezzinliği Tertibi “Mahfel Sürmesi””, **Rast Müzikoloji Dergisi**, Cilt:5, Sayı:1 2017, ss. 1523-1534.

³² Küçüktaşçı a.g.e., s. 29

³³ Ahmet Şahin Ak, Mehmet Kemiksiz. **İstanbul 2010 Ramazan Enderûn Terâvîhi ve Cumhur Müezzinliği**, İstanbul, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Yayınları, 2010, s. 17.

ilişkisi şeklinde meşk usulüyle gerçekleştiğinden camilerdeki cumhur müezzinliği kurumu eğitim açısından da oldukça önemliydi.

Cumhur müezzinliğinin vakit namazlarında uygulanması şu şekildedir:

Gülbang (Tasliye): Sünnet kılındıktan sonra başmüezzin gülbang şeklinde bir dua okur ve cemaati Hz. Peygamber’e salât, Hz. Bilal-i Habeşi’ye ve camiye yaptıran hayır sahiplerine “*Fatiha*” okumaları için davet eder. Buna “tasliye” denir.

İhlas-ı Şerif ve Kamet: Bir müezzin gülbangtan sonra herhangi bir makamda üç *İhlas-ı Şerif* okur. Daha sonra başka bir müezzin aynı makamda kamet getirir. İmam iftitah tekbiri getirip namazı kıldırılmaya başlar. Vakit, kıraatın cehrî okunduğu bir vakit ise imam müezzinin kameti okuduğu makamı takip eder.

Tekbirler: Namaz sırasında imamın aldığı tekbirleri ve verdiği selamı arka saflara ulaştırmak için bir müezzin tekrar eder. İmam “*semia’llahu limen hamideh*” dediği zaman ise yine bir müezzin “*Rabbenâ lekel hamd*” der.

Salât-ı Münciye: Selamdan sonra bir müezzin “*Allahümme ente’s selâmü ve minke’s selâm tebârake yâ zel celâli ve’l ikrâm*” duasını okur. Son sünnet yoksa burada, varsa son sünnetten sonra bir müezzin “*alâ rasûlinâ salavat*” der ve cumhur olarak “salat-ı münciye” okunur.

Tesbihât: Selamdan sonra bir müezzin “*sübhânallâhi ve’l hamdü lillâhi ve lâilâhe illallâhü vallâhü ekber, ve lâ havle illâ billâhi’l aliyyi’l azîm*” teşbihini okuduktan sonra diğer bir müezzin tarafından yüksek sesle “*âyete’l kürsî*” okunur. Ardından aynı müezzin “*zü’l celâli sübhânallah*” der ve tesbîhâta başlanır. İçten okunan 33 “*sübhânallah*”tan sonra bir diğer müezzin “*zü’l kemâli’lhamdü lillâh*” der. İçten okunan 33 “*elhamdülillah*”tan sonra bir müezzin “*zü’l kudreti’llâhi ekber*” der. En son 33 “*allâhüekber*” den sonra bir müezzin “*lâilâhe illa’llâhü vahdehü lâ şerike leh...*” duasını okur. Ve nihayet müezzinler koro halinde “*sübhâne rabbiye’l aliyyi’l a’lel vehhâb*” duasını okuyarak tesbihâtı bitirirler.

Âminler: Dua için eller kalktığında bir müezzin son ayetin okunduğu makamda birkaç defa âmin der. Buna “küçük âmin” denir. “Büyük âmin” denilen

kısımda ise bir müezzin “*yâ muhavvile ’l hâli ve ’l ahvâl*” duasını tiz perdeden uzatarak okur, sesini biraz daha yükseltip birkaç defa daha “âmin” dedikten sonra duanın devamı olan “*havvil hâlenâ ilâ ahseni ’l hâl*” kısmını okuyarak karar verir. Başka bir müezzin birkaç defa daha âmin der. Bütün müezzinlerin hep bir ağızdan “*ve ’l hamdû lillâhi rabbi ’l-âlemîn*” demeleriyle dua sona erer.

Mihrâbiye: Duanın sonunda imam tarafından istenilen makamda okunan Kur’an kıraatıdır. Mihrâbiye irticalen herhangi bir makamda okunabilir. Bazen müezzin tarafından da okunabilir.³⁴ Sabah ve akşam namazlarından sonra Haşr suresinin son üç ayetlerini, yatsı namazından sonra ise Bakara suresinin “amenerrasulü” diye bilinen son iki ayetinin okunması ülkemizde adet halini almıştır.

Bir form olarak cumhur müezzinliği Anadolu’da yöreden yöreye farklılıklar gösterebilmektedir. Bu farklılık bazı usul ve makam farklılıkları olabileceği gibi belirli dua ve zikirlerin, tesbihlerin, tekbirlerin, salavatların farklı şekillerde okunması tarzında olabilmektedir. Müezzinlerce toplu olarak yapılan bu icrâ ve cemaatin de buna topluca katılması, ibadetteki şevk ve heyecanı artıran bir unsur olmuştur. Hatta bu sayede toplumda cemaatle namaza katılma isteği artmıştır denilebilir.

2.1.1.5.1. Namaz Tesbihleri

Tesbih, kelime anlamı itibariyle Cenab-ı Allah’ı tazim etmek, yüceltmek demektir. “*Sübhânallah*” kelimesini söyleyerek Allah’ın her türlü eksiklikten münezzehtir olduğunu dile getirmektir. Cami musikisi formu olarak ise cemaatle kılınan namaz sonlarında 33’er kere okunan “*Sübhânallah, Elhamdülillah ve Allâhuekber*” tesbihlerinin ilkinin müezzin ya da müezzinler tarafından melodik olarak okunmasıdır. Burada dikkat edilen husus irticalen belli bir makam dahilinde okunan bu lafızlardan her birisinin bittiği perdeden diğerinin başlayacak şekilde okunmasıdır. Müezzin mahfilinde bulunan müezzinlerden her biri diğerinin bıraktığı perdeden devam ederek namaz tesbihlerini okurlar. Bu lafızlar kısa olduğu için makam geçkisi yapılmaz. Cemaat ise sesli bir şekilde müezzin tarafından okunan tesbihi sessizce 33 kere tekrar eder. Böylece cemaat, namaz sonundaki duaya hazırlanmış olur.

³⁴ a.e., s. 14-15

Namaz sonundaki tesbihlerden başka Dinî Mûsikîde “*Sübhâne-l Melikü’l Mevlâ*” ve “*Sübhâne-l Melikü’l A’lâ*” sözleriyle başlayan ilâhîlere de tesbih denilmektedir.³⁵

2.1.1.5.2. Mahfel Sürmesi

Mahfel sürmesi, cemaatle namaz sonrası cumhur müezzinlerince okunan tesbîhâtın özel bir tertip ve besteyle icrâ edildiği bir cami musikisi formudur. Bu tesbîhâtın tertibi ve bestesi Eyüp Sultan Cami baş müezzini Şeyh Abdulğanî Gülşenî’ye (v.1705) aittir. Mahfel sürmesinin cami musikisindeki “namaz tesbihleri”nden farklı bir form olarak değerlendirilmesi Şeyh Abdulğanî Gülşenî’ye ait özel bir beste ve tertiple okunması nedeniyledir. Eser XX. yüzyılın başlarına kadar Eyüp Sultan Camii müezzinlerince icrâ edilmekteydi. 1930’larda ise Suphi Ezgi tarafından notaya alınmış olması unutulmadan günümüze kadar gelebilmesini sağlamıştır.³⁶ Ancak meraklıları hariç pek bilinmemekte, camilerimizde neredeyse hiç icrâ edilmemektedir.³⁷ Şeyh Abdulğanî Gülşenî’nin bu eseri günümüze ulaşmış cumhur müezzinliğine ait önemli bir örnektir ve aynı zamanda Osmanlı döneminde her türlü dînî mûsiki eserini bestesi ve usulüyle okuyabilme yeterliliğine hâiz müezzinler olduğu gibi bu müezzinlerin arasından önemli bestekârların da çıktığının bir göstergesidir.

Mahfel sürmesi beş bölümden oluşmaktadır. Eserin müezzinler tarafından yer yer toplu ve nöbetleşe olarak icrâsı şu şekilde yapılmaktadır:

Birinci Bölüm: Cemaatle kılınan namaz sonrasında imamın selam vermesinden sonra müezzinler topluca “*Allâhümme ente’s-selâm ve minke’s-selâm ve ileyke yeûdü’s-selâm fe hayyinâ Rabbenâ fi’s-selâm ve edhîlnâ dâra’s-selâm, tebârake Rabbenâ ve te’âleyte leke’l-hamdü yâ ze’l-celâli ve’l-ikram*” duasını saba makamında okurlar.

³⁵ Ateş a.g.e., s. 88

³⁶ Koca a.g.e.

³⁷ Fatih Koca ve ekibinin okuduğu kayıt mahfel sürmesi Diyanet radyoda zaman zaman yayınlanmaktadır. Bkz. “Saba Mahfel Sürmesi”. 2021, (Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=qHqG4wvYBso>, 21.04.2023.

İkinci Bölüm: Bu bölüm bir tek müezzinin ayelkürsîyi sabâ makamında okuması şeklindedir.

Üçüncü Bölüm: “*Sübhânallah*” tesbihi cumhur tarafından, “*Elhamdülillâh*” tesbihi bir kişi tarafından, “*Allâhüekber*” tesbihi bir kişi tarafından sabâ makamında okunur.

Dördüncü Bölüm: “*Yâ Lâtîfî, Yâ Kâfî, Yâ Hafîzu, Yâ Şâfî, Yâ Kerîmü, Yâ Allâh Bâkî, Yâ Rahîmü, Ente Allâh*” esmâları düğah makamında bestelenmiş şughul formunda cumhur tarafından okunur.

Beşinci Bölüm: İlk önce bir müezzin tarafından kelime-i tevhid sabâ makamında okunur. Diğer bir müezzin Yunus suresi 62. Ayetin ilk bölümünü “*Elâ inne evliyâ Allâh*” kısmını çargâh perdesinde bırakır. Cumhur ise ayetin devamı olan “*Lâ havfün aleyhim ve lâ hüm yahzenûn*” kısmını düğahlı bir şekilde karara indirir. Sonunda ise bir müezzin üç kere “âmîn” der ve koro halinde “*Lâ havfün aleyhim ve lâ hüm yahzenûn*” diyerek dügahta karar kılar.³⁸

2.1.1.5.3. Temcid-Münâcât

Sözlükte temcîd, Cenab-ı Allah’ı yüceltmek; münâcât ise ona dua ve yakarıшта bulunmak anlamlarına gelir. Dînî Mûsikîde ise üç aylar boyunca minarelerden okunan; kelime-i tevhid, salât-u selam, ayet-i kerime ve değişik makamlarda çeşitli güftelerden müteşekkil forma verilen isimdir. Temcitin ilk ortaya çıkışını Asrı Saadette, Bilal-i Habeşî’ye dayandıran kaynaklar olduğu gibi Memlûk Sultanı Nâsiruddîn(1277-1279)’in emriyle minarelerden okunmaya başlandığını ifade eden kaynaklar da mevcuttur.³⁹ Temcîd güftelerinin ortak özelliği Allah-ü Teâlâ’ya senâ ve ta’zim içermesidir.⁴⁰ Temcitler belli bir makama göre bestelenmediğinden ilk münâcât hangi makamda okunmuşsa o devam ettirilir, onu takip eden tevhid-i şerif, lafza-i celal, salât-

³⁸ Koca a.g.e., s. 1527-1528.

³⁹ Ubeydullah Sezikli. “Temcîd”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt:XL, İstanbul, 2011, ss. 410-411.; Cemaleddin Server Revnakoğlu. “Minare Musikimizde Temcid’ler”, **Tarih Konuşuyor**, Cilt:VI, Sayı:36 1967, ss. 2996- 3000.

⁴⁰ Recep Tural. “Türk Din Musikisinde Na’t, Tesbih ve Temcidler”, Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019, s. 27.

u selamlar aynı makamda okunur. Segâh, rast, uşşak, hüseyini, hicaz, nevâ, muhayyer gibi ana makamlardan biri üzerine seyirler yapılır, böylelikle istenirse her gün farklı bir makamda okunabilir. Ramazan ayının ilk on beşinde okunan temcidlerde “*Merhaba ya şehr-i Ramazan merhaba*” on beşinde okunan temcitlerde ise “*elveda dost elveda*” ifadeleri yer alır.

Temcid’in münacat kısmı Allah’a yakarmak maksadıyla yazılmış manzum eserlerdir, solo seslendirilir sadece belirli yerlerde müezzinler korosu ve cemaat de iştirak eder. Cemaleddin Server Revnakoğlu 1967’de “Tarih Konuşuyor” dergisindeki yazısında temcidin okunuşunu şu şekilde anlatır: “İlkönce müezzinbaşı “*Yâ Hazret-i Mevlâ, Yâ Mevle-l mevâlî! Ente-l Kerîmu, Ente-r Rahîmu yâ Allah*” şeklindeki arapça münacatla başlar. Sonra Türkçe olan münacata aynı perde üzerinden devam ederdi. Sonra başka bir kişi “*Lâilâhe illallah, Hak Lâilâhe illallah, Dost Lâilâhe illallah*” diye devam eder. Ardından bazı peygamberlerin ismi zikredilip Hz. Muhammed’e salât-u selam getirilir, hep bir ağızdan “*Ya Allah, Dost Allah, Bir Allah*” denilirdi. Sonra havanın durumuna ve minarede bulunanların sayısına göre Arapça şugul ve Türkçe ilahiler ilave edilirdi. Sonra içlerinden biri bir aşr-ı şerif okur, son ayeti cumhurla tekrar edilirdi. Sonra bir kişi “*Salavâtullâhi alâ nebiyyinâ ve alâ cemî-il enbiyâ-i ve-ş şühedâ-i ve-s salihîn ve radiyallâhu Teâlâ an ashab-ı Rasûlillahi aleyhim ecmaîn*” der ve hep birden “*vel hamdülillâhi Rabbil âlemin ya Allah*” denilirdi. Ve en sonunda içlerinden biri “*takabbel minnâ*” diye bağırır ve etrafta bulunanların hepsi birden “*Yâ Allah hû*” diyerek temcide iştiraklerini sonlandırırlardı. Bu son söz hep bir ağızdan değil de -adeta suya atılan taşın suda dalga dalga yayılan akisler yaratması gibi- farklı farklı ağızlardan peşpeşe söylenerek tekrarlanırdı.”⁴¹

Temcid, üç ayların başlamasıyla Receb’in ilk gecesi yatsı namazından sonra okunurken Ramazan ayından itibaren gecenin son üçte birlik bölümünde, sahur vaktinde okunurdu. Dolısıyla Osmanlı’da insanlar üç ayların başladığını takvime bakmadan minarelerden okunan temcitlerden bilirlerdi. İstanbul’da Sümül Efendi camii, Aziz Mahmut Hüdâî camii, Hacı Pirî camii, Hırka-i Şerif camii, İvaz Efendi camii ve bazı tekkelerde yirminci yüzyılın başlarına kadar kadar temcîd okunmaya

⁴¹ Revnakoğlu a.g.e., s. 2997

devam etmiştir. Eski zamanlarda hem camilerde hem de tekkelerde temcîd okunurdu. Temcide çıkacak kişilere önem verildiği kadar bunu yönetmek de çok önemli görülürdü. Camilerde bu vazifeyi nöbetçi müezzin yahut müezzinbaşı, tekkelerde ise zakirbaşılar üstlenmişti. Özellikle kandil gecelerinde halkın yoğun katılımıyla (gönüllü ve yetenekli olanlar minarelerde, cemaatin diğer kısmı aşağıda minarenin etrafında olmak üzere) yarım saatle bir buçuk saat arasında süren bir icrâat olurdu. Bu minare korusu, bütün müminlerin ruhunu sükûna, Cenab-ı Allah'ın rahmetine kavuşabilme ümidine, mübarek gecelerin bereketine erebilme arzusuna gark ederdi. Temcidin okunması sona erdiğinde minarenin altında biriken cemaat kendi aralarında, okunan bu temcidi mûsikî açısından da mütâlâa ederdi. Bu özellikleriyle temcid, cumhurun katılımlarıyla icrâ edilen ve böylece Müslüman halkın ibadet neşvesini doğrudan yaşamasını sağlayan dinî musikimizin unutulmaya yüz tutmuş önemli bir formudur.

2.1.1.5.4. Terâvih Tertibi

Terâvih; rahatlama, dinlenme, ara verme anlamlarına gelen tervîha kelimesinin çoğuludur. Her dört rekâtta bir ara verilerek kılındığı için bu isimle anılmıştır. Terâvih, Ramazan ayında yatsı namazından sonra eda edilen yirmi rekâtlik bir namazı ifade eder. İlk önceleri sünnet namaz olduğu için farz namazlar gibi cemaatle eda edilmezken halife Hz. Ömer döneminde 635'te cemaatle kılınmaya başlanmıştır.⁴² Bazen iki bazen dört rekatta bir selam verilebilir. Ama her iki durumda da dördüncü rekâtta sonra kısa ara verilir. Geleneğimizde terâvih namazında dört rekâtta bir verilen ara Ramazan'ın ruhuna uygun "Ramazâniye" adı verilen ilahiler ve salavatlarla süslenmiş, bu kısa aralar musikinin de imkanıyla rahatlayıp feyiz kazanma vesilesi haline getirilmiştir.

Teravîh namazında her dört rekâtta makam değiştirme ve rekât aralarını bu makamlarla bestelenmiş Ramazan ilahileriyle süsleme usulüne "terâvih tertibi" ya da "Enderun terâvihi" denilmektedir. Enderun teravihi ismi, bu uygulamanın ilk olarak Osmanlı sarayında hafız ve mûsikîşinasların eğitim aldığı Enderûn'dan çıkması

⁴² Saffet Köse. "Teravîh", **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt:XL, İstanbul, TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 2011, ss. 482-483.

sebebiyledir. Bu uygulamada imam ve müezzinlerin karşılıklı, birbirlerini gözeterek hareket etmeleri gerekmektedir. Namazda okunan Kur'an kıraatının makamıyla dördüncü rekâtın sonunda okunan ilahi ve salavatın makamlarının aynı olmasına dikkat edilir. Bu usulün mucidi Buhûrizâde Mustafa İtrî (v. 1711) olarak bilinmektedir.⁴³ İtrî'nin tesbit ettiği bu usûlde iki husus önemlidir: Birincisi dört rekâtta selam verildikten sonra okunan ilahilerle namazdaki Kur'an kıraatının aynı makamda olması, ikincisi terâvih'in ilk rekatlarında tercih edilen makamların bir tertip üzere seçilmiş olması. İstanbul'da saray çevresinde uygulanmaya başlandığı için Enderun teravihi olarak adlandırılan bu usûl, Osmanlı sarayı ile sınırlı kalmamış, Hırka-i Saadet ve selâtin camiler başta olmak üzere tekkelerde, konaklarda ve Anadolu'nun büyük camilerinde de uygulanan bir gelenek haline gelmiştir.⁴⁴ Bu usule göre namaz kıldırmak ileri derece mûsikî ve makam bilgisi gerektirdiğinden günümüzde sayılı birkaç örnek dışında tam manasıyla uygulanamamaktadır.

Enderun Usulü Terâvih namazı şu şekilde kılınırdı:

Yatsının son sünnetinden sonra müezzinbaşı “*Sübhane'llâhi ve'l-hamdülil-lahivelâ ilâhe illallahuvallahuekber. Ve lâ havle velâ kuvvete illâ billâhi'l-aliyyi'l-azîm*” şeklindeki tesbihi, çoğunlukla İsfahân bazen “Nevâ” makamında yüksek sesle okur ve ardından müezzinler hep bir ağızdan aynı makamda “*Allâhummesallialâ Muhammed*” der. Tekbir alınarak terâvihe başlanır. Yirmi rekât kılınan terâvih namazında, her dört rekâtta aşağıdaki sıralamaya göre makamlar tercih edilir:

A- 1. dört rekât, ısfahân (veya nevâ), 2. dört rekât sabâ, 3. dört rekât hüseyinî, 4. dört rek'at eviç, 5. dört rekât acemaşîrân.

B- 1. dört rekât rast, 2. dört rekât uşşak, 3. dört rekât sabâ, 4. dört rekât eviç, 5. dört rekât acemaşîrân.

Uygulamada, yukarıda gösterilen makamlarda bazen değişikliğe gidildiği gözlenmiştir. Ancak bu değişiklik hiçbir zaman dördüncü ve beşinci dörder rekatlarda

⁴³ Nuri Özcan. “Kültür ve Geleneğimizde Teravih Namazı-Musiki İlişkisi”, **Din ve Hayat TDV İstanbul Müftülüğü Dergisi**, Sayı:5 2008, ss. 60-63.

⁴⁴ Ak, Kemiksiz a.g.e., s. 11.

olmamıştır. Son iki dört rekatlarda eviç ve acemaşiran uygulaması hep sabit kalmıştır.⁴⁵ Bu iki makamın, diğer makamlardan daha tiz makamlar olması ve bitişe doğru cemaati heyecanlandırıp şevklendirmesi sebebiyle tercih edildiği söylenebilir. Çünkü ilk rekatlarda tercih edilen makamlar daha pest perdelerde dolaşır. Bu makamların belli bir sıra içerisinde seçilmiş olması tasavvuftaki seyr-i sülûk anlayışına uygun düşmektedir. Bu tertip, namazın sonunda müminin “Rabbinin kendisinden razı olduğu kul” mertebesine ulaştığının sembolik bir ifadesidir. Enderûn usulü teravih uygulamasında verilen her selamdan sonra farklı makamlarla teravihe devam edilmesi uzun süren bu namaz esnasında cemaatin monotonluk hissine kapılmaması içindir. Seçilen makamlarda ise insan ruhunu ve bedenini güçlendiren makamlar olması hususu öne çıkmaktadır.⁴⁶

Her dört rekâtta bir, imamın selâmından sonra müezzinlerin, imamın kırâatında icrâ ettiği makamdan okuduğu ilâhinin güftesi de Ramazan ayı içerisinde bulunan güne göre değişiklik göstermektedir. Ramazan’ın ilk on gününde “*merhaba*” sözcükleri içeren, ikinci on gününde Allah’ın mağfiretinden bahseden, son on gününde ise “*elveda*” sözcükleri içeren ilahiler okunurdu. Bazen de okunan ilahinin imamın kıraatı sırasında okuduğu ayetlerle uygun mana içermesi o ilahinin tercih edilmesinin sebebi olabilirdi. Bu ilahilerin en çok eviç ve acemaşiran makamlarında bestelendiği görülmüştür.⁴⁷ İlahilerin okunması bitince sonraki dört rekat hangi makamdan kıldırılacaksa müezzinler hep bir ağızdan, o makamda “*Allâhümme salli alâ Muhammed*” i söyler. Müezzinler terâvih’in son dört rekâtında imamın acemaşîrân makamında selâm vermesiyle aynı makamda bir ilâhi okurlar. Bazen de “*Allâhümme salli ‘ale’l- Mustafâ / Bedî’i’l-cemâli ve bahri’l-vefâ*” mısralarıyla başlayan mâhur salât-ı ümmiyye okunur. Bir müezzin “*Rabbenâ âmennâ bimâ enzelte vettebe’ne’r-rasûl; fektübnâ ma’aşşâhidîn*” âyet-i kerîmesini acemaşîrân makamından yüksek sesle okur. Sonra hep birlikte el açılıp dua edilir. Ardından cumhur müezzin vitir namazı

⁴⁵ Özcan a.g.e., s. 63.

⁴⁶ Fatih Koca, Ahmet Hakkı Turabi. **Cami Musikisi**, Ed. Prof. Dr. Ahmet Hakkı Turabi, Ankara, Grafiker yayınları, 2017 s.94.

⁴⁷ Aylin Şengün Taşçı. “Tekke Musikisinde Mübarek Ay Ve Günlere Göre Eser Bestelenme Geleneğinde Ramazan Örneği “, **Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Sayı:28 2021, ss. 115-126.

için segâh makamından “*Allâhümme salli alâ Muhammed*” diye salavat getirir. Ve vitir, aynı makamdan kıldırılır.⁴⁸

Ramazân ayına has bir ibadet olan Teravih namazı, cemaatle kılınma zorunluluğu olmamasına rağmen büyük bir şevk ve heyecanla Müslümanların bu namazı cemaatle kılmak için camilere doluştuğu bir namazdır. Topluca açılan iftarlar gibi kalabalık cemaatlerce eda edilen bu namaz da Ramazân’a has atmosferin manevî derinliğini artırır. İçinde bulunulan bu ayın yılın diğer on bir ayından farklı olduğu gerek bu ayda yapılan ibadetlerle gerekse bu aya mahsus sosyal ve kültürel uygulamalarla, örf ve adetlerle kendini hissettirir.

Ramazân’a has uygulamalardan biri de dini mûsikide kendini gösterir. Ramazân ve mûsikî içiçe geçmiş olup Ramazân musikisi adında bir alan oluşmuştur. Ramazân musikisi içerisinde cumhur müezzinliği çatısı altında icrâ edilen temcid, teravih tertibi ve Ramazân ilahileri yer alır. Ramazân ayında diğer aylara oranla camilerde daha yoğun bir mûsikî icrâatı görülür. Bu mûsikî icrâatının baş rolünde imam ve müezzinler vardır. Cemaat de yüksek sesle getirilen salavatlarla, tesbihatla, dua ve aminlerle bu mûsikî halkasında yerini alır. İbadete eşlik eden bu mûsikî ziyafeti insanların cemaate katılımını artırır. Böylelikle kemiyeti itibariyle aslında uzun süren bir namaz olan teravih namazı yeknesaklıktan uzaklaşıp başlangıcından sonuna kadar şevk ve keyifle eda edilmiş olur.

2.1.1.6. Mevlid

“Mevlid” kelimesi sözlükte doğum yeri ve doğum zamanı anlamına gelmektedir. İslâmî literatürde ise peygamberimizin doğum günü dolayısıyla yapılan merasimlere, peygamberimizi tasvir eden şiirlere ve bu şiirlerin melodik şekilde okunan formlarına “mevlid” isminin verildiği görülmektedir. İslam tarihinde peygamberimizin doğum gününe dair kutlamalar, ilk defa X. yüzyılda Fatimîler zamanında resmî devlet töreniyle başlamıştır. Bu tarihten itibaren günümüze kadar Kuzey Afrika’dan Endenozya’ya kadar bütün İslam coğrafyasında resmî ya da gayri resmî olarak Hz. Peygamber’in doğum günü kutlanmaktadır. Bu kutlamalar sırasında

⁴⁸ Özcan a.g.e., s. 63.

peygamberimizin doğumunu anlatan ve onu tasvir eden şiirler okunmuş ve bu şiirlere de genel olarak mevlid ya da mevlidiyye adı verilmiştir. Bu şiirlerin belli başlıları olarak Kâ'b b. Züheyr'in Kasîdetü'l-bürde'si, Bûsîrî'nin el-Kevâkibü'd-dürriyye'si ve el-Kasîdetü'l-hemziyye'si, Şemseddin İbnü'l-Cezerî'nin Mevlidü'n-nebî'si, Ca'fer b. Hasan el-Berzencî'nin el-İkdü'l-cevher'i (Mevlidü'n-nebî) ve Türk dünyasında Süleyman Çelebi'nin Vesîletü'n-necât'ı sayılabilir.⁴⁹

Süleyman Çelebi'nin (v. 1422) yazmış olduğu Vesîletü'n-necât ise yazıldığı tarihten günümüze kadar Osmanlı'nın hâkim olduğu bütün coğrafyalarda en çok sevilip okunan mevlid olmuştur. Bu kadar sevilmesinin altında sehl-i mümteni tarzda yazılmış olması, dinî bilgileri ve peygamber aşkını hem sade ve halkın anlayabileceği bir dille hem de gayet sanatkârane bir üslupla ele almış olması yatar.⁵⁰ Pek çok dile de çevrilmiş olan bu eser besteli yahut irticâlî fakat dâima musikili okunmuştur. Mevlid bahirleri arasında okunan salavatlar ve tevşihlerle süslenen bu mevlid başlı başına bir dinî mûsikî formu olmuştur. Sadece Mevlid kandilinde değil diğer mübarek gecelerde, doğum, ölüm, düğün, sünnet, hacdan dönüş, askerlik, mevlid sahibinin herhangi bir konudaki duasının kabulü gibi pek çok vesileyle camilerde, evlerde, tekkelerde okuna gelmiştir.

Toplu icrâ açısından Mevlid, icrâsı esnasında aşirhan, mevlidhan, kasidehan, duahan ve tevşihhanlardan oluşan bir kadro tarafından okunması dolayısıyla önemli bir toplu icrâ örneğidir. Ancak bu kadro, başından sonuna kadar okuyuşa dahil olmadıklarından koro şeklinde değil de dönüşümlü olarak icrâda görev alırlar. Klasik mevlid okunuşu şu şekildedir: İlk olarak aşirhan tarafından okunan Kuran tilavetiyle başlar. Daha sonra mevlidhan tarafından Mevlid icrâsına geçilir. Mevlid bahirlerinin herbiri, gelenekte kabul görmüş makamlarda, mevlidhan tarafından umumiyetle irticâlî olarak okunur. Eğer birden fazla mevlidhan varsa farklı bahirleri farklı mevlidhanlar okurlar. Mevlid bahirleri arasında okunacak bahirdeki makama denk düşecek şekilde tevşih ismi verilen ilahiler tevşihhan grubu tarafından cumhuren okunur. Ve yine bahirlerin arasında okunan salavatlar da cemaatin de katılımıyla

⁴⁹ Ahmet Özel. "Mevlid", **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt:XXIX, Ankara, TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 2004, ss. 475-479.

⁵⁰ Necla Pekolcay. A.y., ss. 485-486.

cumhur tarafından okunur. Okunan bahrin konusuyla ilgili bir kaside kasidehan tarafından okunur. Mevlid, duahanın yaptığı dua ile son bulur.

Süleyman Çelebi'nin bu mevlidi ilk yazıldığı andan günümüze kadar geçen yaklaşık 600 yüzyıllık süre içerisinde geniş bir coğrafya içerisinde farklı dillere de çevrilerek toplumdan topluma ve zamana da bağlı olarak değişik şekillerde okunmuştur. Biz bu çalışmada, mevlidi okunuşu açısından üç ana başlıkta ele alacağız:

- İrticâlî mevlid
- Besteli mevlid
- Cumhur mevlid

İrticâlî Mevlid

Mevlid-i Şerif'in, Türk din musikisi geleneğindeki en yaygın okunuş şekli irticâlî okuyuş şeklindedir. Ancak bu irticâlî okuyuş şekli tamamen serbest bir okuyuş şeklinde değil de gelenekten gelen bazı usul, erkan ve makam sınırlandırmalarıyla şekillenmiş bir icrâ şeklidir. Mevlid'in okunması esnasında aşirhan (Kur'an-ı Kerim tilavet eden), mevlidhan (Mevlid bahirlerini okuyan), tevşihhan (bahirler arasında Hz. Peygamber konulu ilahileri okuyan), kasidehan (bahirde geçen konuyla alakalı kaside okuyan), duâhan (mevlidin ya da bahirlerinin sonunda dua eden) diye adlandırılan kimseler hazır bulunur. Geleneğimizde mevlid okuma hususunda uzmanlaşmış bir kişi tarafından mevlidin okunmasının tercih edilmesi mevlid okuma tarz ve üslubunun korunması içindir. Bunun sebebi ise şöyle açıklanabilir:

Mevlid, dinî mûsikî formlarından tıpkı ezan gibi Kur'an gibi kaside gibi bir formdur. Ve her formun kendine has bazı tarz ve tavrı vardır. Bu durum mevlid gibi irticâlî okunan formlarda çok ciddi bir uzmanlık ve tecrübe gerektirir. Besteli bir eseri okumak bu gibi irticâlî formları okumaktan çok daha kolaydır. Çünkü irticâlî formları okurken okuyucu adeta her defasında yeniden doğaçlama bir beste yapmak durumunda kalır. Eğer okuduğu forma yeterince hâkim değilse ve vezni muhafaza edemiyor, makamdan makama geçerken yetersiz kalıyorsa, mevlid tavrını sergileyemiyorsa o zaman formun dışına çıkmış olur, kulakları tırmalar. Bu yüzden Osmanlı'da cami

musikisinde her form için uzmanlaşmış kimselerin o formu icrâ etmelerine özellikle hassasiyet gösterilmiştir.⁵¹

Mevlid manzumesinin her bir bölümüne bahir denilir ve her bahir belli makam seyirleri takip edilerek mevlithanlarca icrâ edilir. Klasik mevlid icrâsındaki model şu şekildedir: Önce düğah, sabâ, çargâh makamından tilavet edilen bir aşr-i şerifle merasim başlar. Tevşih grubu bu makamlardan birinden bir tevşih okur. Daha sonra “Tevhid” bahrine sabâ makamında girilir. Uşşak, hüseyî, acemaşiran gibi çeşitli makamlarda geçkiler yapıldıktan sonra hüseyî nağmelerle bitirilir ve küçük bir dua yapılır. “Nur” bahrine hicazla girilir; eviç, segâh, şehnaz, karcıgar gibi makam geçkileri yapıldıktan sonra hicaz makamıyla son bulur. “Veladet” bahri rast makamı başlar; süzidilâra, segâh, nihâvend, hicaz, isfahan gibi makamlar gösterildikten sonra rast makamıyla karar kılınır. “Merhaba” bahrine hüseyî ile girilir, segâh ve hüzzamla bitirilir. “Mirac” bahrinde segâh, ırak, hüzzam, eviç gibi makamlarla geçkiler yapıldıktan sonra segâh karar kılınır. Ardından cemaat salavat getirir. “Vefat” bahrinde hicaz, uşşak ve bayâtî makamlarından okunur. “Dua” bahri uşşak ve hüseyî başlar, sabâ ve bestenigar geçkilerle devam eder ve hüseyî makamıyla son bulur.⁵²

Besteli Mevlid

Vesiletü’n- Necat’ın, Süleyman Çelebi tarafından ilk yazıldığı andan itibaren mûsikî ile okunduğu düşünülmektedir. Çünkü, Türklerin Orta Asya’dan getirdikleri ozan-şair geleneği ve İslam sonrasında Ahmet Yesevî ve müridleri tarafından ozan-derviş geleneği şeklinde devam ettirilmiştir. Şiir ve mûsikî hep beraber ilerlemiştir. Bu durum şiirin Türklerde okunan değil de mûsikî ile söylenen bir edebî tür olmasını sonucunu ortaya çıkarmıştır. Bu sonuç da mevlidin Süleyman Çelebi tarafından aynı zamanda bestelenmiş olabileceği iddialarını kuvvetlendirmektedir.

⁵¹ Bu durumla ilgili olarak vakfiyelerde müezzinlerden başka mevlithan, muhammediyehan, cüzhan, devirhan, salavathan, aşirhan, tarifhan ve mühellil gibi pek çok farklı cami musikisi formunda uzmanlık kesbetmiş kişilere ayrı kadro ve maaşların tahsis edildiği görülmektedir. (y.n.)

⁵² Nuri Özcan. “Klasik Mevlid Okuyuşları ve Tevşih İlahileri”, **Uluslararası Mevlid Sempozyumu**, Ed. Bilal Kemikli, Osman Çetin, Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2010, ss. 487-498

Saadettin Nüzhet Ergun, Türk Musikisi Antolojisi adlı eserinde Mevlid'in yazıldığı tarihlerde bestelenmiş olabileceğini ve Süleyman Çelebi tarafından bestelenmiş olmasının da mümkün olduğunu iddia eder. Bursa Ulucami'de Yıldırım Bayezid'e imamlık vazifesinde bulunan Süleyman Çelebi'nin mûsikî açısından da ehil bir zat olmasının tabii olduğu ve mevlidi besteleyebilecek yeterlilikte olduğunu söyler.⁵³ Ancak elimizde mevlidin bizzat şairi tarafından bestelendiğini kanıtlayacak yeterli bir delil mevcut değildir.

Kaynaklarda Bayezid camiinde imamlık ve Sultan Selim camiinde müezzinlik vazifelerinde bulunan devrinin mûsikî açısından yetkin bir kişisi olan Sinaneddin Yusuf (v.1565)'un da mevlidi bestelediğine yahut da eski besteyi yeni bir tarzda okuduğuna dair bilgiler mevcuttur. Ancak mevlidi bestelediği kesin olarak bilinen ilk kişi XVII. yüzyılda yaşamış Bursalı Sekban'dır. Bursalı Sekban'ın Mevlid'i bestelediği ile ilgili bilgiler İsmail Belîğ'in *Güldeste-i Riyâz-ı İrfan* adlı eserinde şöyle geçmektedir: “*Ubeyd Efendi, Mevlid-i Süleymâni 'yi beste eden Sekban 'dan ta 'lim edip kıraatine me 'zun olmuştur*”.⁵⁴

Bursalı Sekban'ın mevlid bestesi meşk yoluyla yayılmış ancak uzun ve öğrenilmesi zor olduğu için bu besteyi hakkıyla öğrenip icrâ edebilen kişi sayısı sınırlı kalmıştır. İbnül Emin Mahmut Kemal İnal'ın belirttiğine göre Hammamizade İsmail Dede Efendi'nin talebelerinden Mutfazâde Ahmed Efendi (v. 1883)'ye Miraciye'nin Neva bahri ile besteli mevlidi öğretmiştir. Ancak Mutfazâde bu besteyi öğrenmeye hevesli olanlara öğretmek istediğini yoksa bu eserin kendisinden sonra kaybolacağını söylediğinde hiç kimse öğrenmeye talip olmamıştır.⁵⁵ Dolayısıyla bu eser XIX. yüzyılın sonlarında artık unutulmaya yüz tutmuştur denilebilir.

Yine yirminci asrın başlarında Kocamustafapaşa'da Sümbülefendi Der-gah'ında okunan her mısrasının sonunda “hay hay” zikrinin terennüm edildiği bir besteli mevlidin varlığı bilinmektedir. Hüdâi Dergahı'nda ise “salatlı mevlid” diye

⁵³ Sadettin Nüzhet Ergun. **Türk Musikisi Antolojisi Dini Eserler**, Cilt:I, İstanbul, Rıza Koşkun Matbaası, 1942, s. 12-13.

⁵⁴ Ubeydullah Sezikli. “Besteli mevlid üzerine iki yazma eser”, **Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi (ÇÜİFD)**, Cilt:8, Sayı:1 2008, ss. 41-67.

⁵⁵ İbnülemin Mahmud Kemal İnal. **Hoş Sadâ**, İstanbul, Maarif Basımevi, 1958, s. 32.

adlandırılan bir mevlid bestesi okunmaktaydı.⁵⁶ Hüdâi Tekkesi Şeyhi Mehmed Ruşen Efendi'nin (v. 1891) Mutaftzâde'nin talebesi olduğu, Mutaftzâde'nin ise Sümbülefendi Dergahı'nda da zakirlik yaptığını bilinmektedir.⁵⁷ Bu durumda bu iki dergâhta okunan bestenin Dede Efendi'den Mutaftzâde'nin meşk ettiği besteden tezâhür ettiği söylenebilir.

Besteli Mevlid diye anılan Sekban'ın mevlidinin, birbirlerinden meşk etmiş mevlidhanların ve tasavvuf erbabının isimleriyle çeşitli kaynaklarda zikredilmesinden dolayı bu eserin varlığı ile ilgili kesin bir kanaat oluşmuştur.⁵⁸ Ayrıca el yazması mevlid nüshalarının kenarlarında makam isimlerinin yazılı olduğunun tesbit edilmiş olması bu makamların -tıpkı güfte mecmualarında olduğu gibi- belirli bir besteye okunan bir esere delalet etme ihtimalini kuvvetlendirmektedir.⁵⁹ Ancak eserin uzun ve zor olması nedeniyle günümüze kadar ulaşamadığı ve zamanında da halk arasında pek fazla yayılmadığı anlaşılmaktadır. Tabi bunda o zamanki müzik eğitim sisteminin notaya değil de meşke dayalı olması ve uzun eserlerin bu yolla aktarımının güç olması da yatmaktadır.

Yakın zamanda, 1956'da İstanbul Gazetesi'nin açmış olduğu yarışma sebebiyle Kemal Batanay'ın Mevlid-i Şerif'in tamamını bestelendiği bilinmektedir.⁶⁰ Kemal Batanay, bu bestesinde zamanımızda az bilinen makam ve usulleri kullanarak orijinal ve seçkin bir eser vücuda getirmiştir. Bu eser notayla kayıtlı kaldığından günümüze gelebilmiş ancak yaygınlaşmamış, yarışma gazete tarafından iptal edildiğinden yayınlanmamış, arşivlerde kalmıştır.⁶¹

Günümüze gelindiğinde, mevlidhan Amir Ateş Hâfız Mecid'ten meşk ettiği besteli bir mevlidin olduğu ve bunu bazı öğrencilerine öğrettiği bilinmektedir. Bundan

⁵⁶ Ömer Tuğrul İnancer. "Dini Musiki", **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklophedisi**, Cilt:III, İstanbul, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1994, s. 58.

⁵⁷ İnal a.g.e. s. 32; Nuran Çetinkaya. "Tarihî Süreçte Mevlid", Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2019, s. 39

⁵⁸ Ergun a.g.e., s. 13; İnancer a.g.e.

⁵⁹ Sezikli a.g.e.

⁶⁰ Mehmet Öncel. "Hafız Kemal Batanay'ın besteli mevlidi", **Trabzon İlahiyat Dergisi**, Cilt:7, Sayı:1 2020, ss. 280-304.

⁶¹ Eser İSAM kütüphanesi'nde KB kodlu, Dosya No: 20, Gömlek Sıra No: 1784 künyeli Kemal Batanay Mûsiki Arşivi'nde yer almaktadır.

başka Mehmet Kemiksiz'in bir mevlid bestesi ve Fatih Koca'nın eğitim amaçlı bestelemiş olduğu bir kalıp mevlid bestesi mevcuttur. Doğu Anadolu tavrıyla bestelenmiş bir mevlid ve Grup Tillo tarafından bestelenmiş bir mevlid bulunmaktadır.⁶²

Yukarıda aktarılan besteli mevlid çeşitleri tıpkı klasik irticâî mevlitte olduğu gibi solo okunmaktadır. Ancak Anadolu'nun ve Balkanların bazı bölgelerinde koro ile okunan besteli mevlid çeşitleri de vardır ki bunlara cumhur mevlidi denilmektedir.

Cumhur Mevlidi

Bugün Anadolu'da bazı yörelerde ve eskiden Osmanlı toprağı olarak bilinen Balkanlar'ın bazı bölgelerinde bazen cemaatin hep birlikte toplanıp okudukları bazen de 7-8 kişilik bir mevlidhan grubunca koro şeklinde icrâ edilen besteli mevlid icrâlarına, cumhur mevlidi denir. Bu mevlidlerin her birinin, yöre halkının müzikal zevk ve çevre kültürlerin müziklerinden etkilenişlerine göre yöreden yöreye farklılıklar gösterdiği gözlemlenmektedir. Bu yörelerde okunan cumhur mevlidinin ortak özelliğı yazılı bir nota üzerinden değil de bölge halkının zihnine nakşolunmuş belli bir beste dahilinde mevlidin kendi vezni de dikkate alınarak çok fazla nağme oyunlarına gidilmeden sade bir şekilde icrâ edilmesidir. Bu besteler, XVII. Yüzyılda Bursalı Sekban'ın yapmış olduğu bestenin zamanla başkalaşım geçirmiş hali olabileceğı gibi müstakil besteler de olabilirler.

Erdoğan Ateş, Isparta ve civarına okunan cumhur mevlidi hakkında şöyle bilgiler vermektedir:

Mevlid, yarım daire şeklinde dizilen mevlithanlarca okunur. Bu mevlidhan grubunun başında “fatih” adı verilen mevlidi yöneten kişi bulunur. Bu kişinin iki önemli görevi vardır: Birincisi mevlid bahirleri arasında hangi ilahilerin okunacağına ve kimlerin aşr-ı şerif okuyacağına karar vermek; ikincisi okunan bahrin her satırına mevlithanlardan önce başlamak ve diğerlerinin aynı melodiyi takip etmesi için öncülük etmek. Bu sayede bütün mevlidhanlar aynı icrâyı ve melodiyi takip ederler.

⁶² Fatih Koca. “Dinî Mûsikî Formu Olarak Mevlid ve Dobruca Besteli Mevlidi”, **Diyanet İlmi Dergi**, Cilt:55, Sayı:1 2019, ss. 155-182.

Bu melodiyi oluşturan en önemli husus mevlidin yazılmış olduğu aruz vezninin “*failâtün-fâilâtün-fâilün*” şeklinde ritim oluşturacak şekilde doğal bir icrâya kaynaklık etmesidir. Bu melodide fazla pes ve tiz seslere yer verilmez, makam geçkisi yapılmaz. Makam seçimi bilerek olmadığı gibi bahir aralarında okunan ilahilerde de makam uyumu gözetilmez. Mevlidhanlar önceden yerleştirdikleri ve talimli oldukları melodik seyri amatörce takip ederler. Bayanlar arasında icrâ edilen cumhur mevlidleri de benzer şekilde icrâ edilmektedir. Ancak bayanlar arasında okunan mevlidde aralarda daha çok ilahi okunmakta ve dinleyiciler de bildikleri ilahilere kısık bir sesle eşlik edebilmektedir.⁶³

Günümüzde halen halk arasında bilinip icrâ edilen Balıkesir Dursunbey yöresine ait cumhur okunan bir cumhur mevlid daha vardır ki icrâsındaki sadelik ve icrâ tarzı bakımından Isparta cumhur mevlidi ile benzerlikler gösterir. Bu mevlidin öne çıkan özelliği kadın mevlithanlardan oluşan bir koro tarafından icrâ edilmesidir. Balıkesir cumhur mevlidi Rukiye Çakır tarafından notaya alınmış ve makamsal analizleri yapılmıştır. Mevlidin icrâsı şu şekildedir: İcra sırasında yedi sekiz kişi halka halinde yere oturur. Topluca yapılan tövbe istiğfar ile başlar. Töreni yaşça ve tecrübece ileri olan mevlidhanlar yönetir. Mevlidin bütün bahirleri topluca, basit bir melodiyle ve saba makamında icrâ edilir. Bahir aralarında ilahi, salavat, Kur’an-ı Kerim, tövbe ve dualar okunarak zenginleştirilir. Bu ilahilerin ve aşr-i şeriflerin okunuşunda makam uyumu gözetilmez. Okunan ilahiler Türk din musikîsi repertuarında sık rastlanılan ilahiler olabileceği gibi yerel ilahiler de olabilmektedir.⁶⁴

Merhum Ahmed Hatiboğlu (v. 2015), kaybolmaya yüz tuttuğu ve artık kendi yöresinde dahi çok az kimsenin hatırladığı 1950’lere kadar Burdur’da yaygın olarak okunan besteli mevlidi 2000’li yıllarda notaya almıştır. Eser kendi özel arşivinde yer almaktadır. Hatipoğlu, Burdur besteli mevlidi ile ilgili şunları söyler:

⁶³ Erdoğan Ateş. “Mevlid İcrasında Farklı Bir Yöntem: Cumhur Mevlid(Isparta Örneği)“, **Yazılışının 600. Yılında Bir Kutlu Doğum Şaheseri Uluslararası Mevlid Sempozyumu**, Ed. Bilal Kemikli, Osman Çetin, Ankara, TDV Yayınları, 2010, s. 499-505.

⁶⁴ Rukiye Çakır. “Balıkesir Dursunbey ilçesinde dinî mûsikî ve kadın mevlithanlık geleneği”, Yüksek Lisans tezi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2020, s. 24.

Geleneksel haliyle cumhur icrâ edilen Burdur besteli mevlidi en az 200 yıllık geçmişe sahiptir. Ancak XX. yüzyıldan itibaren mevlidin solo icrâsının revaç bulması Burdur cumhur mevlidinin icrâsının terkedilmesini de beraberinde getirmiştir. Bu yüzyılda mevlidin solo icrâ edilmesi yaygınlaşmış, radyo ve televizyon kanallarında irticalen ve tek kişi tarafından icrâsı popüler hale gelmiştir. Bunun sonucunda da Burdur cumhur mevlidi hafızalardan silinmeye başlamıştır. Bu eserin icrâsında, Tevhid bahri saba makamında, Merhaba bahri evç makamında ve çok sade bir üslupla okunur, makam geçkilerine yer verilmez. Bahirlerden biri serbest ölçüyle diğeri de devr-i hindî usulüyle okunur.⁶⁵

Romanya Dobruca Bölgesi'nde Türk tatarlarının günümüzde hala okunan, tarihsel olarak XVII. yüzyıla kadar uzanan besteli cumhur mevlidini notaya almış olan Fatih Koca, eser hakkında şu bilgileri vermektedir:

Mevlide bir kişinin aşır-ı şerif okumasıyla başlanır. Ardından bir kişi “*Alâ rasûlinâ salavat*” der ve hep birlikte toplu olarak salavat getirilir. Ve yine topluca mevlidin Tevhid bahri okunmaya başlanır. İcra şekli sade ve vezinle uyumludur. Rast başlanıp Uşşak seyirleriyle son bulur. Bir hoca tarafından kısa bir dua yapılır. Bir başka hoca tarafından aşır okunduktan sonra uşşak makamındaki “*Allah emrin tatalım*” ilahisi okunur. İlahiden sonra köyün en yaşlısı *el-fâtiha* der. İkinci bahrin başlangıcında yine bir kişinin “*Alâ rasûlinâ salavat*” demesi üzerine hep beraber mevlidin Nur bahri okunmaya başlanır. Bu bahir uşşak makamında okunur ancak hûzî ve nevrüz çeşniler barındırır. Bahrin sonunda topluca salât-u selamlar okunur. Ardından bir ya da iki aşır ve hüseyinî makamında bir ilahi okunur. Velâdet bahrinin okunmasına bir kişinin solo olarak “*Mefhar i Mevcûdât, Fahr i Âlem Muhammed Mustafâ râ Salevât*” demesiyle geçilir. Bu bahir de topluca besteli olarak ve hüseyinî makamında okunur. Merhaba bahri, Velâdet bahrinin içine dahil edilir. Ancak sofyan usûlünde Uşşak makamında icrâ edilmektedir. “*Ey yarâdılmışların sultân-ı sen...*” mısraından sonra Uşşak makamında bir Salât-ı Ümmiyye okunur. Ardından okunan salavat ve dualarla son bulur. Mevlid bahirleri arasında tıpkı Anadolu’da olduğu gibi

⁶⁵ Mehmet Tıraşçı, Rukiye Çakır. “Burdur Besteli Mevlidi Üzerine Bir Değerlendirme”, **Turkish Academic Research Review**, Cilt:5, Sayı:2 2020, ss. 133-152.

mevlid daveti sahibinin misk-şerbet gibi ikramları olur. Günümüzde bu bölgede yaşayan her yaşta kimse bu mevlidi bilmektedir. Bunun nedeni oldukça sade olan bestenin herkesin katılımıyla okunmasıdır. Bu bölgede azınlık halinde yaşayan Müslümanlar bu sayede din ve geleneklerini yaşatabilmek, bir araya gelmek imkânı bulmuşlardır.⁶⁶

Cumhur Enes Ergur, neyzen Hakan Alvan'la birlikte 2007 yılında notaya aldıkları, Prizren'de okunan mevlid hakkında şunları aktarmaktadır:

Bestekârı bilinmeyen bu mevlidin icrâsında solo ve koro okunan bölümler bulunmaktadır. Eser hem Klasik Türk müziği hem de Rumeli müziği izleri taşır. Solo bölümleri irticâli olarak, koro bölümleri ise kendine has okunuş darplarıyla icrâ edilir. Solo bölümü makama bağlı kalınmak şartıyla okuyucudan okuyucuya değişiklik gösterebilmekte ancak koro bölümü temelde notaya sadık kalmaktadır. Bu eserde Nur bahri, Velâdet bahrinin Uşşak makamındaki ilk kısmı, Hüseyinî ve Beyâtî makamındaki Miraç bahri cumhur tarafından okunur. Diğer bölümler ise solo ve cumhur tarafından karşılıklı olacak şekilde seslendirilmiştir.⁶⁷

Anadolu'da ve Balkanlarda okunan cumhur mevlidine dair yapılan akademik araştırmalar bize göstermektedir ki bu mevlid türü yerel olarak kalmış, her bölgede kendine has bir takım icrâ şekilleri oluşmuştur. Bu türün, yapılan araştırmalardaki Balıkesir, Burdur, Isparta, Dobruca ve Prizren ile sınırlı kalmaması, henüz araştırmalara konu edilmemiş başka yerel cumhur mevlidlerinin bulunması olasılık dahilindedir. Nitekim Süleyman Çelebi'nin mevlidi dışındaki diğer yazılmış mevlidler için de cumhur okuyuş şekilleri mevcuttur.⁶⁸

⁶⁶ Koca a.g.e.

⁶⁷ Cumhur Enes Ergur. **Prizren'de Halen Okunan Besteli Bir Mevlid**, Ed. Bilal Kemikli, Osman Çetin, Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2010, s. 506-519.

⁶⁸ Muhammed İzzeddin Doğanhisârî'ye (v.1939) ait "*Mevlîd-i Efdal*" yine kendisi tarafından belli bir makam ve usul ile bestelenmiş, yazıldığı zamandan bu güne kadar Doğanhisar ve çevre köylerde icrâ edilmeye devam eden bir mevlid türüdür. Eser, Hüseyin Akpınar tarafından notaya alınmış olup solo ve koro şeklinde okunmaktadır. Bu bakımdan "Besteli Cumhur Mevlidi"ne de orijinal bir örnektir. Hüseyin Akpınar. "Besteli Mevlid-i Efdal", **İSTEM**, Sayı:35 2020, ss. 169-198.

2.1.1.7. Mi'râciye

Türk İslam Edebiyatında Hz. Muhammed'in (Sav.) mîraç mucizesini konu edinen manzum eserlere "mi'râciye" denmektedir. Bu alanda XXII. yüzyıldan itibaren yazılmış pek çok mi'râciye olmakla beraber mûsikî sahasında mi'râciye denilince Kutbü'n-Nâyî Osman Dede (v.1730) tarafından kaleme alınan eser akla gelmektedir. Mesnevî tarzında yazılmış ve her hanesinin arası tevşihlerle süslenmiş bu eser, mevliden sonra dinî musikimizin en uzun formudur. Kutbü'n-Nâyî Osman Dede, mi'râciyenin hem güftekârı hem de bestekârıdır. Mi'râciye; sırasıyla segâh, müstear, dügah, nevâ, sabâ, hüseyinî ve nişâbur makamlarında Türkçe yedi haneden oluşmaktadır. Her bir hanenin başında okunan tevşihler de Osman Dede tarafından bestelenmiştir. Bu tevşihlerden Arapça olan dört tanesinin güftesi Şâbâniye tarikatı şeyhi Mehmed Nasûhî Efendi'ye, Farsça olan diğer bir güfte ise Mevlânâ'ya aittir. Aslen mevlevî olan Osman Dede'nin Üsküdar Doğancılar'da Nasûhî dergahında misafir kaldığı bir gece gördüğü bir rüya üzere Mi'râciyeyi vücuda getirdiği kaynaklarda geçmektedir.⁶⁹

Mi'râciye, müzikal açıdan kendine has bir tarz ve üslupla icrâ edilmesi, icrâsının bizzat eseri inşa eden Osman Dede tarafından belirlenmiş bir kalıba göre okunması yönüyle orijinal ve otantik bir eserdir. Uzun olmakla beraber Mi'râciye'nin enstrümentsiz olarak icrâsı da ayrı bir uzmanlık gerektirir. Eser cumhuren icrâ edilmektedir. İcrası şu şekildedir: İlk önce bir hafız tarafından İsrâ suresinden miraçla ilgili ayetler segâh makamında okunur. Ardından aynı hocadan eseri meşk etmiş iki mirachân, yanyana iki kürsüye otururlar ve ilk hane olan segâh haneyi birlikte okumaya başlarlar. Her mısranın sonunda kürsünün çevresinde yer alan zâkirler okunan makama uygun olarak "*sallû aleyh*" derler. Altıncı haneye gelindiğinde zâkirler topluluğu bu defa her mısranın sonunda "*mine-s-salât*", münâcâta gelindiğinde ise "*ikbel yâ mucîb*" derler. Bahir aralarındaki tevşihler koro ile okunur. Eğer mîraçhan sayısı fazla ise haneleri ikişerli ikişerli dönüşümlü olarak okurlar. Mi'râciye bittikten sonra Necm ve Bakara suresinden aşır okunur. Ardından Hz. Peygamber'in, Nâyî Osman

⁶⁹ Mustafa İsmet Uzun. "Mîrâciye", **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt:XXX, Ankara, TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 2020, ss. 135-140.

Dede'nin ve bütün Müslümanların ruhlarına Fatiha okunmasıyla tören son bulur. Eserin tümünün icrâsı birkaç saat sürmektedir. Eser okunurken münacat kısmında cemaate süt ikram edilmesi -Peygamberimizin miraç hadisesinin dinleyicilerce bizzat hissedilebilmesi nedeniyle olsa gerek- mi'râciyeye mahsus bir adettir.⁷⁰

“Mi'râciye”nin güftesi, ilk olarak, kenarlarında her hanenin makamları gösterilmek suretiyle, 1894'te Maarif Nezareti Evrak Kalemî Müdürü Ali Galip Efendi tarafından bastırılmıştır. Bestesi de Abdulkadir Töre (v. 1946) tarafından notaya alınmıştır.⁷¹ Besteyi notaya alan bir diğer kaynak da Suphi Ezgi'dir (v. 1962). Ancak iki kaynakta bazı farklılıklar mevcuttur. Eserin nevâ bahrinin bestesi ise günümüze ulaşamadığından notaya alınamamıştır. Suphi Ezgi eseri *Türk Darbı* usulünde notaya almış ancak Ekrem Karadeniz, mi'râciyenin durak formuna benzer şekilde usulsüz bestelendiğini ileri sürmektedir.⁷²

Osmanlı döneminde yaklaşık 300 yıl boyunca Miraç Kandili gecesinde ya da sabahında cami ve tekkelerde okunan mi'râciye, Cumhuriyet döneminde tekke ve zâviyelerin kapatılmasıyla neredeyse unutulmaya yüz tutmuş, zamanında mi'râciye okutulması için kurulmuş olan vakıflar da Vakıflar İdaresi'nin ilgisizliğine maruz kalmışlardır. Mi'râciye, tekkelerin kapatılmasından sonra ilk defa Hubcuzâde Mehmet Şakir Çetiner ve arkadaşları tarafından 1951 yılında, Aziz Mahmud Hüdâyî Âsitânesi'nde okunmuştur. Bu tarihten sonra Hubcuzâde'nin (v. 1988) vefatına kadar zaman zaman mi'râciye okunmuş, TRT Türk Tasavvuf Musikisi Korosu Şefi Ahmed Hatiboğlu ise ilk defa kadın-erkek sanatçılardan oluşan bir koroyla mi'râciyeyi seslendirmiş ve 1992'de Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı tarafından iki kaset şeklinde yayınlamıştır.⁷³ 2004 yılına gelindiğinde ise Mirâciye'nin bir bahri tevşihîyle beraber Miraç Kandili'nde Fatih camiine okunmuş ve televizyondan verilmiştir. 2021 yılı Miraç Kandili'nde Kültür ve Turizm Bakanlığı İstanbul Tarihi

⁷⁰ Bahri Güngördü. “Nâyi Osman Dede'nin Mirâciye'sinin Türk Musikisindeki Yeri”, Yüksek lisans tezi, İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1993, s. 49

⁷¹ Cemaleddin Server Revnakoğlu. “Mirâciye'nin Diktefon'a Alınması, Bursa ve Üsküdar'da Okunması Münasebetiyle Kutb-i Nâyî Şeyh Osman Dede ve Mi'râciyesi I”, **Yeni Tarih Dünyası**, Cilt:XV, 1954, ss. 615-616.

⁷² Karadeniz **a.g.e.**, s. 162.

⁷³ Uzun **a.g.e.**, Fatih Koca. “Ahmet Hatipoğlu'nun Hayatı, Eserleri Ve Musiki Anlayışı”, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Ankara, 2004

Türk Müziği Topluluğu, Ayasofya Camii'nden verilen canlı yayında Mi'râciye'yi icrâ etmişlerdir.⁷⁴ Yine aynı müzik topluluğunun tevşih ve cumhur bölümlerini seslendirdikleri, solo bölümün ise miraciye hân Murat Taştekin tarafından seslendirilen “Mi'râciye” isimli bir cd albüm Esenler Belediyesi'nin katkılarıyla çıkartılmıştır.⁷⁵

Gerek bu albümde gerekse Ahmed Hatiboğlu'nun vermiş olduğu konser kaydında mi'râciye formunun dinî musikimizdeki klasik icrâsından farklı olarak enstrümanlara yer verilmiştir. Ayrıca günümüzde Mi'râciye formu halk arasında mevlid gibi yaygın olarak tanınmamaktadır. Bu durum da yazılış amacı itibarıyla Süleyman Çelebi'nin Mevlid'i gibi kandillerde okunsun ve kandillerdeki manevî iklim tüm topluma aksetsin diye Kutbu'n-Nâyî Osman Dede tarafından yazılmış olan Mi'râciye'nin icrâsının ve dinlenmesinin günümüzde belli bir çevreyle sınırlı kaldığı, konser ve albüm gibi sanatsal bir içeriğe sıkıştığı izlenimini uyandırmaktadır. Yine de bu tür çalışmalar bu âbidevî eserin yaşattırılması açısından anlamlıdır.

2.1.1.8. Tevşih

Arapça “ve-şe-ha” kökünden gelen “tevşih” lügatlerde süslemek, düzenlemek anlamında kullanılmaktadır. Dini mûsikî sahasında ise tevşih, mevlid ve mi'râciye bahirlerinin arasında okunmak için bestelenmiş, konusu Hz. Peygamber olan cumhuren seslendirilen eserler için kullanılmaktadır.⁷⁶ Tevşihlerde devr-i kebir, evsat, devr-i revan, zencir, çenber gibi büyük usullerin kullanılması oldukça yaygındır. Tevşihler bestelenirken özellikle büyük usullerin tercih edilmesi onları dinî musikimizin en yaygın formu olan ilahilerden ayıran bir özelliktir.⁷⁷

XVII. yüzyıldan başlayarak günümüze kadar gelen çok sayıda tevşih bestesi vardır. Türk müziğinde notaya alımın son yüzyılda başladığı, bunların içinde de dinî-

⁷⁴ ““Mi'râciye” yarın 21.15'te TRT Müzik ekranlarında”. 2021, (Çevrimiçi) <https://www.trthaber.com/haber/guncel/miraciye-yarin-2115te-trt-muzik-ekranlarinda-562894.html>, 10.10.2022.

⁷⁵ Stüdyo Marşandiz. “Mîrâciye (Hubcuzâde Şâkir Çetiner'in meşk tavrıyla)”, 2020, (Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=6ugqYc6KQ54&t=131s>.

⁷⁶ Nuri Özcan. “Tevşih”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt:XLI, İstanbul, TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 2012, s. 48.

⁷⁷ Ayşe Başak İlhan Harmancı. “Türk Din Mûsikîsi'nde Tevşih (Tevşih ve Naat Mukâyesesi)”, **İSTEM**, Sayı:35 2020, ss. 97-116.

tasavvufî mûsikî sahasındaki eserlerin belirli nedenlerle daha da sınırlı kaldığı düşünülürse elimizdeki dört yüz civarındaki tevşih bestesinden çok daha fazla sayıdaki tevşihin bestelendiğini söylemek mümkündür.⁷⁸ Bunun nedeni tevşih güftelerinin konusunun Hz. Peygamber olmasıdır ki edebiyatımızda çok sayıda şair bu konuyla alakalı na'lar kaleme almışlardır. Edebiyat sahasındaki bu na'ların besteli ve usullü olarak okunmasıyla mûsikî sahasındaki tevşihler meydana gelmiştir. Türk edebiyatındaki na'ların bestesiz olarak irticâli bir şekilde Türk musikisi makam ve seyrine göre okunması halinde dinî musikideki “na't” formu ortaya çıkar. Bu yönüyle mûsikî terimi olarak na't ve tevşihin güfte olarak aynı konuyu (peygamber sevgisini) ele aldıkları, ayrıldıkları noktanın ise besteli ve bestesiz icrâ edilme şekli olduğu söylenebilir. Bir de tevşihlerin cumhur olarak icrâ edilmesi söz konusudur. Na'lar irticâli olarak okunduklarından cumhuren icrâ edilemezler.

Mi'râciye bahirleri arasındaki tevşihlerin Kutbu'n-Nâyî Osman Dede tarafından belirlenip bestelendiğini dolayısıyla mi'râciye tevşihlerinin sayısının beşle sınırlı olduğunu biliyoruz. Bu durumda mûsikî repertuarımızdaki geri kalan bütün tevşihler mevlid bahirleri arasında okunmak için bestelenmiş tevşihlerdir. Peygamber sevgisinin Türk halkı nazarında azamî seviyede olduğu ve mevlidin de ne kadar yaygın bir şekilde okunduğu dikkate alınırsa bunun sebebi anlaşılacaktır. Aynı güftenin bazen defalarca farklı makam ve usullerde bestelendiğine de rastlanmaktadır.⁷⁹ Tevşihler mevlid bahirleri arasında okunmak için bestelendiği için tevşih makamları, mevlid bahirlerinde geleneksel olarak belirlenmiş makam ya da o makamların terkiibinden olacak şekilde bestelenir.

Gerek mi'râciyede gerekse mevlidde tevşihler, tevşihhân grubu tarafından cumhûren icrâ edilir. Bu bakımdan düzgün bir okuyuşun sağlanabilmesi için bazı hususlara dikkat etmek gereklidir: Ses-nağme bütünlüğü ve birlikteliğine özen gösterilmelidir. Hem mevlidhan ve miraçhan ile tevşihhanlar arasında hem de tevşihhanların kendi aralarında akort birliği oluşturabilmeleri açısından orta bir akort

⁷⁸ Özcan a.g.e.

⁷⁹ Halvetî şeyhlerinden Ömer Rüşenî'nin “*Doğup tuttu cihan yüzünü hüsnün güneşi/ Kim ola sevmeye bu veçhile sen mâh-veşi*” beyitiyle başlayan şiiri mûsikî tarihimiz boyunca pek çok defa bestelenmiştir. Bu şiirin 25 bestesi tesbit edilmiş bulunmaktadır. (a.e.)

tercih edilmeli tiz akorttan kaçınılmalıdır. Tevşihhanlar okudukları tevşihin usul darplarına dikkat etmeli böylece bir ağız birliği oluşturmalıdır. Böylelikle, usule uymak suretiyle heceler bölünmemiş, güftede husule gelebilecek anlam bozukluklarının da önüne geçilmiş olacaktır.

Tevşih formu, ilahi formundan sonra dinî mûsikî repertuarında en çok örneği bulunan formdur. Günümüzde bazı musikişinaslar tevşihleri ilahilerin içinde bir alt grup olarak nitelendirmektedir. Her iki form da hem camii hem de tekke musikisi içerisinde yer alır. Besteli oldukları için de koro ile okunmaya elverişlidirler. Bu bakımdan musikimizdeki toplu icrâ örneklerinin en önde gelenleri arasında sayılabilirler.

2.2. Tekke Musikisi ve Toplu İcra

İslam kültür ve medeniyetinde tasavvufî eğitimin verildiği yerlere tekke denilmektedir. Tasavvuf, terim olarak kişinin ahlâken güzelleşebilmesi, nefsini terbiye edip kalbini tezkiye etmesi ve bu sayede “hakikat-i ilâhî” ye ulaşabilmesini amaçlayan disiplinin adıdır. İslam tarihinde tekkeler, tasavvufî düşüncenin pratiğe döküldüğü, bir yaşam tarzı haline dönüştüğü yerler olarak karşımıza çıkar. Tekkelerde, mûsikî kişinin kalbini temizleyip Allah’a ulaşmaya çalışması sırasında bir yardımcı unsur olarak görülür. Bu yönüyle mûsikî amaç değil zikir sırasında zikre eşlik etmek ve zikri yürütmek için kullanılan araçtır. Bunun dışında Osmanlı’da tekkelerde üretilen müzik tekkelerle sınırlı kalmamış toplumun her kesimine yayılmış, dinî ya da lâ-dinî pek çok formun ortaya çıkmasına yardımcı olmuş, pek çok önemli musikişinasın yetişmesinde etkili olmuştur. Tekke musikisini cami musikisinden ayıran en önemli fark; cami musikisinde hiçbir şekilde saz kullanılmazken tekke musikisinde saz kullanılmasıdır. Kullanılan bu sazlar zikrin yapıldığı tarikat ve dergâha göre değişkenlik göstermektedir.

Tasavvufî düşüncede her ne kadar dünyadan el-etek çekip uzlete çekilme, “çile”ye girme gibi bazı bireysel metodlar varsa da her tarikatta kişinin tek başına yapacağı zikir ve tesbihlerin yanısıra topluca yapılan ve genel olarak “ayin” denilen zikirler vardır. Bu toplu yapılan zikirlerle her tarikatta çok büyük önem verilmektedir.

Osmanlı'da Mevlevîlik ve Bektâşilik dışındaki tasavvuf tarikatlarında zikir; zikr-i hafî (gizli zikir) ve zikr-i cehrî (açık zikir) diye ikiye ayrılır. Nakşîbendiliğin hafî zikri benimseyen kollarında ayin sırasında şeyh efendi okunacak tesbihleri, ayetleri, duaları söyler ve herkes içinden tekrar eder, dolayısıyla bir mûsikî söz konusu değildir. Ama cehrî zikri benimseyen tarikatlarda zikir başından sonuna kadar bir “musikide toplu icrâ örneği” özelliği taşımaktadır. Tekkede ayin sırasında icrâ edilen mûsikî, bu yönüyle aynı zamanda şeyh, zâkirler ve dervişlerin müştereken meydana getirdikleri, onların birlik ve beraberlik duygularını ortaya çıkaran bir harç gibidir.

Cehrî zikrin yapıldığı tarikatlarda *kuûdî* (oturarak), *kıyâmî* (ayakta), *devrânî* (ayakta dairesel yürüyüşle) olmak üzere üç değişik zikir çeşidi bulunmaktadır. Bu üç zikir çeşidinden başka Mevlevîlere has *semâ* ve Bektâşilere has *semah* vardır ki diğer sûfî tarikat zikirlerinden hem müzikal anlamda hem de raks anlamında farklılıklar gösterirler. Sûfî tarikatlarda belirli bir tavır içinde gelişerek kalıplaşmış farklı zikir çeşitleri de vardır. Bunların icrâsı, ritim, nağme ve yapılaş şekillerine göre *kıyam tevhidî*, *darb-ı esmâ*, *kıyam ism-i celâli*, *nısf-ı kıyâm*, *tulûbî tevbe*, *devsiye*, *murabba tevhid*, *kalbî ism-i hû*, *kalbî ism-i hay*, *perdeli ism-i celâl*, *dalga tevhidî*, *demdeme*, *düz kelime-i tevhid*, *zikr-i erre* (destere zikri), *beyyûmî zikri*, *bedevî topu* gibi çeşitli adlar almıştır.

Zikrin kuûdî, kıyâmî ya da devrânî olarak yapılması zikir sırasındaki musikiyi doğrudan etkilemektedir. Yapılan zikrin çeşidi, zikrin temposunda ve ritminde, zikir sırasında okunan ilâhilerde etkili olmaktadır. Zikir, başlangıçta ağır bir ritim gösterirken giderek daha coşkulu bir hal almakta ve ritim hızlanmaktadır. Bu sırada hızlanan ritme uygun, daha tiz makamlarda ilahiler geçilmektedir.⁸⁰ Burada musikinin zikre birinci etkisi, zikre ritim kazandırmak olarak görülmektedir. Bu yüzden zikir musikisinin yöneticisi konumunda olan zakirbaşların elinde def, bendir gibi bir ritim sazı bulunmaktadır.

Genel olarak bütün tarikatların ayinlerinde şeyh, ayini başlatan ve ayin sırasındaki esmâları dervişâna telkin eden kişi konumundadır. Cehrî tarikat zikirlerinde

⁸⁰ Ömer Tuğrul İnancı. “Tekke Musikisi”, *Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi*, Cilt:VII, İstanbul, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı, 1994, ss. 240-241.

dervişân hep bir ağızdan sesleriyle bazen de bütün bedenleriyle bu esmâları tesbih ederler. Bir de zâkirler gurubu vardı ki bu zâkirler ayin sırasında çekilen esmaya iştirak etmeyip zikre coşku ve güzellik katmak maksadıyla ilahi okurlar.⁸¹ Bu ilahiler cumhur ilahilerinin icrâsında olduğu gibi koro halinde okunabileceği gibi tek bir kişi na't ya da kaside de okuyabilir. Tarikat ayinlerinde “durak” hariç ilahiler, koroyla okunur.⁸²

Cumhur ilahilerde ise dervişân da zikretmeyi bırakıp zakirlerle beraber cumhur ilahi okur. Zakirlerin yöneticisi konumunda olan, zikrin ritmini ve okunacak ilahileri belirleyen kişi ise “zâkirbaşı” dır. Zâkirbaşıda ses ve mûsikî yeteneğinin ileri seviyede olması, ezbere ilahi repertuarının çok fazla olması ve idare kabiliyetinin gelişmiş olması gibi vasıflar aranırdı. Zikir sırasında zakirler ve “peyrev”ler (zâkir çırağı) zakirbaşının okumaya başladığı ilahiyi aynı sestten devam ettirirlerdi. Buna “ilahi atmak” denirdi. Zakirbaşının başlattığı ilahinin usulünün zikrin temposundaki kuvvetli ve hafif darplarla örtüşmesi de çok önemliydi. Esmâ zikrine sağ tarafa eğilip kuvvetli zamanda başlanıldığı için ilahiye de sağ tarafa eğilindiğinde başlanması gerekirdi. Aksi taktirde zikrin iç ahengi şaşardı. Zikir sırasında esmânın ilk hecesi sağa doğru dönülerek söylendiği ve dört zaman biriminde esmânın söylenişi ile uyumlu olarak baş ve beden hareketleri tamamlandığı için seçilen ilahinin usulünün düyek veya sofyan olması zikrin ritminin ve iç ahenginin bozulmaması için gerekliydi.

Detayları tarikatlara göre değişse de cehrî zikri benimseyen bir tarikatta ayin genel hatlarıyla şu şekilde gerçekleşirdi:

Dervişler zikir günü, tekkenin meydan, semâhâne yahut tevhidnâme adı verilen yerinde toplanır hilal şeklinde dizilip otururlar. Bütün tarikat zikirlerinde olduğu gibi ayin oturarak başlar. Hilalin açık ucu kibleye bakar ve oraya -yüzü dervişlere bakacak ve hilalin yıldızı olacak konumda- şeyh efendi geçer. Şeyhin postuna oturup dua etmesi ve ardından Hz. Peygamber ve ailesine, tarikat silsilesindekilerin ruhlarına ve

⁸¹ İsmet Olgaç, “Musikimizde Zâkirbaşılık Müessesesi ve Hatip Zâkirî Hasan Efendi”, Yüksek Lisans Tezi, İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1995, s. 11.

⁸² Celvetî tarikatında diğer tarikatlardan farklı olarak zikre eşlik eden ilahiler solo olarak tek kişi tarafından okunur. Bunda celvetî tarikatının coşkunluktan çok ağırbaşlılığa, vecdden çok huşû'a ağırlık veren bir tarikat olması etkili olmuştur. Ömer Tuğrul İnançer, “Osmanlı Tarihinde Sufilik Ayin Ve Erkanları”, **Osmanlı Toplumunda Tasavvuf Ve Sufiler**, Ed. Ahmet Yaşar Ocak, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 2014, ss. 125-187

orada bulunan-bulunmayan bütün Müslümanlara “Fatiha” ithaf etmesiyle ayin başlar. Buna “meydan açmak” denir. Herkes yüksek sesle şeyhin açtığı perdeden salavat getirir ardından Fatihayı içinden okur. Okunan salatlar salat-ı kemaliye, salat-ı münciye, salat-ı kutbiye gibi besteli salavatlar olup tarikatlara göre değişmektedir. Mevlevîlikte salavat yerine Na’t-ı Mevlâna okunur. Daha sonra topluca ve yüksek sesle o tarikata ait “evrâd” besteli bir şekilde okunur. Sonra şeyh *euzü besmele* çeker arkasından da yüksek sesle ve tane tane Muhammed Suresi 19. ayetin başını “*fa’lem ennehu lâilâhe illallah*” okur. Ardından hep bir ağızdan kelime-i tevhid çekilmeye başlanır. Böylece zikir başlar. Bu şekilde kelime-i tevhid ile zikre başlamaya “tevhîd açmak” denir. Rast, Uşşak, Hüzam, Saba, Suzinak makamlarında tevhid açma çeşitleri vardır. Kelime-i tevhid çekilirken “*lâ ilâhe*”de başlar sağa, “*illallah*”da sola yani kalbe doğru çevrilir. Bu esnada zâkirler, içinde bulunulan aya uygun güftede ilahiler okurlar. Makamlı tevhid ve ona eşlik eden ilahilerden sonra kelime-i tevhid çekilmeye düz seslerle devam edilir. Nağmesiz, düz seslerle devam eden tevhid zikri esnasında zâkirbaşı kaside okumaya başlar. Kaside’nin mısra sonlarında ve kelime-i tevhid’in “*illallah*” kısmına gelecek şekilde, kasidenin perdesi tizleştirilir, zikre biraz devam edilir. Aralıklarla yedi mertebe tize doğru yedi mertebe peste doğru bu şekilde devam ettirilir. Buna “perde kaldırmak” denir. Bu usulde perde tizleştğinde zikrin temposu hızlanır, pestilleştğinde de yavaşlatılır. Şeyhin “kalbî” diye işareti ile kelime-i tevhid zikrine harfler belli edilmeden sadece ses ile devam edilir. “Kalbî zikir, daha ağır tempoda ve darbeleri olur. Burada dervişlerin aynı anda nefes alıp vermeleri çok önemlidir. Şeyhin yüksek sesle “*illallah seyyidinâ muhammedurrasûlullah hakkan ve sıdka*” demesiyle kelime-i tevhid zikri bitirilir. Kelime-i tevhid zikrinden sonra bir zâkir tarafından “durak” okunur, herkes sessizce dinler. Duraklar serbest usulle ve çok sanatlı olarak bestelenmiş mûsikî formudur. İsm-i celal zikrine geçmeden okunur, bu esnada zikre katılan herkes durup sükûnet bulduğu için bu adı almıştır. İsm-i celal zikrinden sonra şeyhin “*Allahü ekber celle celalüh*” demesiyle İsm-i celal zikri sonlandırılır. Topluca “*hu*” zikrine geçilir. İsm-i celal ve ism-i Hû zikirleri esnasında zâkirler ilahi okumazlar. Şeyhin “*illâ Hû*” demesiyle zikir biter. Okunan Kur’an-ı Kerim arkasından edilen dua ve çekilen “gülbang”⁸³ ile ayin sona erer. Şeyhin selam

⁸³ Gülbanglar, tarikat meclislerinde, camilerde, çeşitli dinî ve resmî meclislerde yapılacak işin hayırlı

verip ayrılmasıyla herkes edeple tevhidhaneyi terk eder.⁸⁴

Tarikat zikirlerinde çekilen esmalar zikrin yöneticisi konumunda olan şeyh tarafından zikir esnasında “spontane” olarak değiştirilebilir. Aynı spontane durum, okunacak na’t, kaside, durak ve ilahilerin zâkirbaşı tarafından zikir esnasında doğaçlama olarak belirlenmesiyle de ortaya çıkar ki bu da zikre ayrı bir neş’e ve heyecan katar zikri tekdüzelikten çıkarır. Zâkirbaşının zikir esnasındaki halet-i rûhiyeye göre repertuarından bir eser seçip onu icrâya başlaması ve beraberindeki zâkirler korosuna da bunu telkin etmesi, aynı zamanda zâkirbaşının repertuar hazinesinin çok zengin olmasının beraberinde getirdiği bir özgürlüktür. Zâkirbaşları tamamen ezberden icrâ ettiği ettikleri için hiçbir zaman ellerinde bir güfte mecmuası taşımazlar.

Kuudî, kıyamî ve devrânî zikir çeşitlerini benimseyen tarikatların zaman zaman bir zikir içinde bu üçünü birden yapabildikleri ya da tekkeye başka bir tarikata mensup bir şeyh misafir olarak gelmişse o şeyhin tarikatının zikir biçiminin uygulanması sık rastlanılan bir durumdur. Tarikat zikirleri arasındaki bu geçişkenliğe zikir ilahilerinde de rastlanılır. Güftesi bir tarikat şeyhine ait olan bir ilahi başka bir tarikat tarafından benimsenip bestelenebilmekte ve zikir esnasında okunabilmektedir. Bu durum tasavvuf tarikatları arasındaki engin bir hoşgörü ikliminin de göstergesidir.

Tekke musikisi, cami musikisinden ritme dayalı bendir, kudüm, halile ve nevbe gibi vurmali sazlar başta olmak üzere ney, klasik kemençe, rebap gibi enstrümanların kullanılması bakımından ayrılır. Bektaşî ve Mevlevî tarikatları haricindeki sünni tarikatlarda vurmali sazlar tercih edilir. Zikir esnasında zikir “kalbî”ye

olması dileğiyle kalıplaşmış ifadelerle yüksek sesle Cenab-ı Allah’a yapılan dualardır. Her tarikata göre hazırlanmış değişik gülbang metinleri mevcuttur. Genellikle bir işe başlarken ya da bir işin sonunda, doğum, isim koyma, yemek duası, cenaze gibi sebeplerle şeyh, dede gibi tarikat büyüklerince çekilir. “Allah Allah illallah”, “Bism-i şah Allah Allah” gibi kalıplaşmış ifadelerle başlar. Hangi iş için çekilecekse ona ait ifadeler ve ardından klasik dua cümleleri yer alır. ve en sonunda “demine devranına hû diyelim” sözcüğü ile sona erer. Bu son “hû” sözcüğü çok uzatılır, dinleyenler hep bir ağızdan sesli bir şekilde “hû” diye cevap verirler. “Gülbang”ı bir mûsikî formu kılan şey ise onun metninde bulunan iç kafiyelerden kaynaklanan belli bir melodiyle ve yüksek sesle okunurken belli bir edâ ve vurgulama ile icrâ edilmesidir. Mustafa İsmet Uzun. “Gülbank”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt:XIV, İstanbul, TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 1996, ss. 232-235.

⁸⁴ Olgaç a.g.e., s. 17.

döndürüldüğünde zakirlerden bir veya birkaçı zikre vurmalı sazlarla eşlik eder. Bu esnada zâkirbaşı kaside okuyarak taksim yapar. Ancak bazen bu taksimin sesle değil de ney taksimiyle de yapıldığı olur. Bir istisna olarak Muharrem ayında Kerbelâ şehitlerine hürmeten hiçbir saz kullanılmaz.⁸⁵

2.2.1. Toplu İcra Açısından Tekke Musikisi Formları

Temel itibariyle cami musikisinden enstrüman kullanılması açısından ayrılan tekke musikisinde bazı formlar ortaktır. Bunlar mevlid, mi'râciye, münacat, ilahî, şüğü, tevşih, tekbir, na't, kaside, mersiye vb. formlardır. Bu formlardan münacat, na't ve kaside serbest olarak okunduğu için sadece solo icrâ edilebilirler. Cami musikisinde zâhidâne bir üslup hakimken Tekke mûsikîsinde ilahî bir neşve, toplu zikre eşlik eden lirizm, ritim ve kullanılan makamların tizleşmesi sonucunda ortaya çıkan bir coşku hali hakimdir.

Tekke mûsikîsinde, toplu zikrin yapısından kaynaklanan müzikal çeşitlilik - Geleneksel Türk Müziği'nin esasını teşkil eden tek sesliğin yerine- bir tür çok sesliliği beraberinde getirir. Bu çok seslilik, ayin esnasında değişik mûsikî formlarının farklı oktavlar üzerinde icrâ edilmesiyle ortaya çıkar. Bu düzende ses üç perdeye bölünmüştür. Birincisi solo olarak okunan kasidenin icrâ edildiği en tiz sesler, ikincisi zakirler topluluğu tarafından okunan orta perdelerde dolaşan zikir ilahileri, üçüncüsü ise dervişler topluluğunun en düşük perdede nefes alarak *İsm-i celal* ve *Esmâü'l-hüsna*'yı söylemeleridir. Örneğin dervişlerin alçak perdeden *hu* çektikleri esnada zakirler koro halinde bir oktav yukardan zikir ilahisini söylerler bu esnada *hu* sesleri devam ederken kasidehan iki oktav yukarıdan kasideyi okur. Bu yüzden zikir ilahileri cumhur ilahisi ve tevşihden farklı olarak kasidehanların rahatlıkla bir yukarı oktava çıkabilmeleri için orta perdelerden söylenir.⁸⁶ Açılıştaki zikir her zaman alçak perdelerde dolaşan makamlarla başlarken zâkirbaşının seçtiği makam geçkisine izin veren ilahilerle daha tiz seslerde dolaşan makamlara taşınır. Ve sonunda en tiz perdelerde kaside okunmasıyla son bulur.

⁸⁵ İnâncer a.g.e., s. 127-158.

⁸⁶ Walter Feldman. **Osmanlı Sufi Tarikatlarında Müzik**, Ed. Ahmet Yaşar Ocak, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2014, s. 632

2.2.1.1. Kur'an-ı Kerim Kıraati

Cami musikisi formları arasında Kur'an-ı Kerim daima bir okuyucu tarafından kıraat olunurken sadece tekke musikisinde zikir ayini sırasında okunan bazı ayetler cumhur olarak okunur. Bu ayetler İhlas suresi gibi kısa sureler ve Neml suresi 30. ayet gibi bazı ayetlerden seçilir. İlk önce zikri yöneten kişi basit nağmelerle, resitatif olarak ayetleri okur arkasından dervişân hep beraber tekrar ederler.⁸⁷ Kuudî tarikat zikirlerinin sonunda okunan aşr-i şerifler ise genelde olduğu gibi irticâlî ve bireysel olarak okunur.

Günümüzde bazı Arap ülkelerinde, İran'da, Malezya ve Endonezya gibi Uzak Doğu ülkelerinde sahnede 8-10 kişilik kâri gruplarının hep bir ağızdan aşir okumaları şeklindeki toplu icrâlar görülmektedir. Bu tür toplu aşr-i şerif okumalarında dikkati çeken husus önceden çalışılan bir besteye Kur'an-ı Kerim kıraatinin yapılmasıdır. Burada, mutad olduğu üzere, aşir irticâlî olarak okunmaz. Ancak Kuran'ın bu şekilde okunması ülkemizde pek revaç bulmamış, Kur'an -sınırlı birkaç örnek dışında- koruyla kârilere tarafından kıraat olunmamış, halkımız da bu tarza pek ilgi göstermemiştir.

2.2.1.2. Kelime-i Tevhid

Kelime-i tevhid, Allah'tan başka ilah yoktur anlamına gelen “*lâ ilâhe illallah*” cümlesi tarikat zikirlerinde makamlı veya makamsız olarak ama mutlaka tempolu olarak okunur. Kelime-i tevhid zikri kuudî ve kıyamî tarikatlarda farklı şekillerde icrâ edilmektedir.⁸⁸

Kuudî kelime-i tevhid zikri üç farklı şekilde icrâ edilir: Besteli, düz ve perde kaldırılarak. Besteli tevhid zikrinde şeyh efendi bestesiyle kelime-i tevhidi bir kere okur ardından dervişân aynı melodiyi tekrarlar. Üçüncü dönüşte zâkirbaşı zikir devam ederken okunan zikrin veznine uygun düşecek bir ilahi seçerek peyrevleriyle beraber okur. Ardından zâkirbaşı ve hâzirûn eşlik eder. Düz(melodisiz) kelime-i tevhidde şeyh

⁸⁷ Sezikli, Yiğit a.g.e., s.87.

⁸⁸ Devrânî tarikatların tekkelerinde kıyam ayini de yapılmaktaydı. Kıyamî tarikatların şeyhleri konuk olarak geldiğinde teberrüken kıyamî ayin yapılmıştır. (y.n.)

efendi “*fa’lem enne hû lâ ilahe illallah*”⁸⁹ der ve ağır ağır üç kere kelime-i tevhidi okur. Üç kere okuduktan sonra zikri başlatır. Onun başlattığı tempoyla orada bulunanlar zikre başlarlar. Belirli bir sayıda çekildikten sonra şeyh efendi biraz yukarı bir perdeden “*İllallah*”, “*Lâ ilahe illallah, Allah, Hû*” deyince zikir sona erer. Perde kaldırmalı kelime-i tevhîdde ise mutlaka tevhide eşlik eden bir kaside vardır. Altta tevhid zikri aktığı esnada kasidehan beş ya da yedi perde kaldırıp indirirken dervîşân da onun dolaştığı perdelerde zikre devam ederler. Burada dikkat edilmesi gereken husus kasideye girilen yerin tevhidin başı olmasıdır. Esmâ zikrinin ritminin aksamaması için çekilen tevhidin süresi ile okunan kasidedeki melodi taksimatının uyumlu olması gerekir. Bazen melodinin taksim edilebilmesi için bir yerine iki ya da üç esmâ süresi de tercih edilebilir. Perde kaldırmalı kelime-i tevhîd zikrinde dikkat edilmesi gereken bir diğer husus ise zikrin pes bir perdeden başlatılmasıdır. Zikrin başında şeyh efendi karar sesini pes bir perdeden başlayarak verir ve zikir bu perdeden başlar. Kasidehan zikir devam ederken kasideyi üst perdeden okumaya başlar. Segâh, çargâh, sabâ, nevâ, hüseyînî, acemaşîrân, gerdâniye, mahur, muhayyer makamlarının seyirlerini gösterir. Bu sırada perde kaldırıldıkça zikir de hızlanır. Perde indirilirken aynı makam sıralaması gösterilir ve zikri temposu yavaşlamaya başlar. İstenilen sayıya gelindiğinde şeyh efendi tesbihini toplar. Bu esnada kasideyi okuyan kişi matla beytine gelmelidir. Çünkü kaside şairinin mahlasının okunmasıyla “lafzî” devam eden tevhid “kalbî” olarak devam edecektir. Zikrin kalbîye geçmesiyle beraber ritim aletleri zikre katılır. Kalbî kelime-i tevhid zikri de şeyh efendinin işaretine kadar devam eder.

Kıyam kelime-i tevhidi, kıyâmî tarikatlarda özel bir usulle yapılan bir zikir çeşididir. Kelime-i tevhid ayakta dururken beden ile sağa ve sola doğrulup söylenir, bu esnada sofyan yahut düyek usulüne göre ritmik bir söyleyiş ve bu söyleyişle uyumlu beden hareketleri olmasına dikkat edilir. Tevhid zikri esnasında ona eşlik eden ve nakaratında Allah, Ya Allah, Lâ ilâhe illallah gibi ibareler geçen ilahiler okunur. “Kıyam kelime-i tevhid”, kuudî perde kaldırmalı kelime-i tevhide benzer fakat en önemli farkı perde kaldırıp indirilirken kaside yerine besteli ve önceden belirlenmiş ilahilerin okunmasıdır. Bir diğer fark da zikrin başlamasıyla şeyh efendinin yönetimi

⁸⁹ “Bil ki Allah’tan başka ilah yoktur.” (Muhammed Suresi 47/ 19)

zâkirbaşı ve kıyam reisine⁹⁰ bırakmasıdır. Kuudi zikirde kalbîye geçilmesiyle ritim aletleri kullanılırken kıyam kelime-i tevhidinde ritim sazları kullanılmamaktadır. Kıyâmî tarikatlardan Rufâî tarikatında kıyam kelime-i tevhidi şu şekilde yapılmaktadır:

Şeyh efendinin dua edip ardından din büyüklerine ve hâzirunun ölmüşlerine Fatiha ithaf etmesiyle ayin başlar. Özel bestesiyle evrâd-ı şerif topluca okunur. “*Yâ Mütecellî yâ Müteâlî Aslih Hâlî*” diye başlayan kısma gelindiğinde kıyâma kalkılır. Şeyh efendi mihraba geçer, postun önünde mihraba doğru dönerek “*Fa’lemenne hû lâ ilâhe illâllah*” der ve zikir başlar. Zâkirbaşı veya peyrevi tarafından münacat⁹¹ okunur. Münacat nihavend, segâh veya hüzzam makamlarında okunurken bu esnada zakirler “*Allah Allah*” esmâsını karar sesinden söyler; her asma kararda “*Allah, La ilahe İllallah*” esmasını bestesiyle okurlar. Münacat biterken rast başlayıp uşşak makamında karar eden “*Allah, Allah, La ilahe illallah*” zikrinin özel bestesiyle okunmasıyla tevhid açılmış olur. Zikir esnasında zikrin gidişatına uygun olacak şekilde ilahi ve şuşuller zâkirbaşı tarafından başlatılır.⁹² Zikir devam ettiği sırada okunan ilahiler vasıtasıyla 7 perde kaldırılıp sırasıyla Muhayyer, Mahur, Acem, Neva, Çargâh, Uşşak, Rast perdelerinden “perde indirme” yapılır. Zâkirbaşı zikrin sonunda uşşak ya da hicaz makamına geçiş yaparak besteli “*Şey’en-lillah*” ilahisini⁹³ okumaya başlar. “*Şey’en-lillah*” bölümü de diyebileceğimiz bu bölüm istenildiği kadar kaside ve ilahi ile uzatılabilir. “*Şey’en-lillah*”ın son mısraında zikir kalbiye döner. Zikir kalbîde devam ederken uşşak, hicaz, saba ve nihavend makamlarında düyek usulünde ilahiler okunur. Ayin bitirilmek istendiğinde rast makamına geçiş yapılarak “*Yâ Rabbi Yâ Settar*”

⁹⁰ Dervişlerin orta yerinde bulunan kişiye kıyam reisi denir. Bu kişinin sağında ve solunda bulunan dervişlere reisin kanatları denir ki bunlar en iyi zikreden kimselerdir. Ethem Ruhi Üngör. “Tasavvuf/ Tarikatlar Musikisi- Halil Can ile Röportaj”, **Musiki Mecmuası**, Sayı:295 1974, ss. 14-22.

⁹¹ Allah’a yakarış ifade eden şiirlerin kaside formunda serbest tarzda okunmasına münacat denir. Cami musikisindeki münacat formundan farklı güftelerde okunur. Hz.Peygamber’e salavatla başlar, Allah’tan meded isteyen ifadelerle devam eder. Sonunda tarikatın pirine nisbet edilen sıfatlar söylenir. Rast makamına geçişle “*Ey Habîb ve tabîb-el kulûb*” denilerek bitirilir.

⁹² Bu şekilde zakirbaşının kıyam reisiyle koordinasyon dahilinde zakirleri yeni ilahiler okumaya başlatmasına “ilahi atma” denir.

⁹³ “*Şey’en-lillah Ya Muhyeddin / Şey’en-lillah Ya Rifaî / Şey’en-lillah Ya Bedevî / Şey’en-lillah Ya Dûssukî*” mısralarını içeren bu ilahi “Aktâb-ı Erbaa”yı temsil eder. Her satırdan sonra her bir kutupla ilgili ilahiler okunur. Bu ilahi bitince tekrar aynı melodi “*Şey’en-lillah...*” mısra ile devam eder.

isimli Rast Şugul okunur. Zâkirbaşı “*Ey Habîb ve tabîb-el Kulûb*” ifadesini serbestçe söyler. Kıyâm reisi “*Îlallah*” “*Lâ ilâhe illâllah, Muhammediin Rasûlullah Hakkan ve Sıdkâ*” der. Okunan aşr-ı şerif ve gülbankla âyin sona erer.⁹⁴

Perde kaldırma, kelime-i tevhid zikri sırasında yapılan bir uygulama olup zikir sürecinde nefsin mertebelerini katedip Allah’a yaklaşmayı temsil eder. Zikir esnasında kasidehanın zikre başlanılan perdeden itibaren yarımşar perdeden yedi perde kaldırıp üç perde indirmesi yahut beş perde kaldırıp iki perde indirmesi şeklinde yapılmaktadır. Her bir perde Nefs-i Emmare, Nefs-i Levamme, Nefs-i Mutmainne, Nefs-i Raziye, Nefs-i Merdiyye, Nefs-i Safiye şeklinde Kur’an-ı Kerim’de zikrolunan tasavvuftaki nefis mertebesini sembolize etmektedir.⁹⁵ Perde kaldırılmada zahid kişinin en yüksek perdede hakikati temaşa etmesi sonra perde perde inerek halkın içinde bu hakikatte keşfettiklerini âşikar etmeden nasipdâr olmak isteyen kişilere dağıtması remzolanmaktadır. Kasidehanın okuduğu kasidedeki müzikal seyre göre perdeler inildikçe zikrin temposu da gittikçe hızlanır daha sonra tekrar yavaşlar. Böylece zikir sona ererken hem zikrin başındaki karar perdesine geri dönmüş hem de eski hıza inilmiş olur.⁹⁶ Bu da bir döngüsellığı temsil etmektedir.

2.2.1.3. İsm-i Celal ve Esma Zikirleri

İsm-i Celâl, “Allah” lafzını ifade etmek için kullanılmakta, “Lafza-i celâl” şeklinde de isimlendirilmektedir. Dini mûsikîde bir form olarak icrâsı cehrî zikir yapan çeşitli tarikat meclislerinde genellikle kelime-i tevhid zikrinden sonra o tarikatın kendine has icrâ şekli ve zikrin gerektirdiği makam ve perdeden “Allah” lafzının topluca ve sesli bir şekilde seslendirilmesi şeklinde gerçekleşir. Zikir esnasında İsm-i Celâl zikrine Kelime-i tevhid zikrinden sonra okunan bir “durak”ın ardından geçilir. Durak, durakhan tarafından okunduktan sonra şeyh efendi “*Bi ism-i Celâl*” der ardından “*Allah, Allah*” der üçüncü İsm-i Celâl’e herkes iştirak eder. Zikir, zâkirbaşının yönlendirmesi ile zaman zaman hızlanıp yavaşlayabilmektedir. Bu çeşit

⁹⁴ Muhammet Enes Üstün. “Albay Selahattin Gürer’in Hayatı, Eserleri ve Riyasetindeki “Kıyam Kelime-i Tevhidi”nin Müzikal Açından İncelenmesi”, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Din Musikisi Bili Dalı İstanbul, 2019, s. 40-44.

⁹⁵ Fecr Suresi 27-29

⁹⁶ Üstün a.g.e., s. 43-44.

yavaştan hızlıya geçişte zaman zaman “Allah” lafzının son hecesi duyulur olmakta daha da hızlandırıldığında bir tek -ortak nefes alışverişlerle ortaya çıkan- “Allah” lafzının son harfi “h” sesi duyulabilmektedir. Harfler belli edilmeden yapılan bu tür zikre “kalbî” denilmektedir. Kalbî zikir esnasında şeyh uygun görürse neyzen ney üfler. İsm-i Celâl zikri şeyh efendinin yüksek perdeden “Allahü Ekber, Celle-Celalühû” demesiyle sonlandırılır.⁹⁷

İsm-i Celal zikrinden sonra şeyhin işaretiyle bir müddet ara verilerek müridânda ortaya çıkan heyecanın dindirilerek olması gereken seviyede tutulması için na’t veya durak ilahileri okunur. Daha sonra “Hay” esmâsına geçilir. “İsm-i Hayy”, “Hay Hay Hay Allah” şeklinde Allah lafzıyla beraber de çekilebilir.⁹⁸ Şeyh Efendi, Eûzü besmeleden sonra هُوَ اللهُ الَّذِي لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ ayetini ya da هُوَ اللهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ ayeti kerimesini okur, sonra “hû” zikrine geçilir. “İsm-i hû” sûfilerce Allah’ın zatına delalet eden ismidir. Bu zikre de düşük metronomla başlanır ve zikir devam ederken ilk kıtalarında ism-i hû geçen ilahilerin icrâsına geçilir. Bu ilahiler okunurken zikrin hızı da okunan eserle uyumlu olacak şekilde ayarlanır.⁹⁹

Diğer esma zikirlerinde de “Hayyül Kayyum Ya Allah”, “Ya Vedud Ya Latîf”, “Ya Fettah Ya Rezzak”, “Ya Settar Ya Gaffar”, “Ya Cabbar Ya Kahhar”, “Allah Vahid Ehad Samed” gibi terkipler halinde esma zikirleri yapılabilmektedir. Gerek İsm-i Celâl zikri gerekse diğer esmâlar çekilirken bir yandan zakirbaşının okuduğu kasideler bir yandan da zakirân grubunun okuduğu ilahilerle çok katmanlı bir toplu icrâ gerçekleşmektedir.

2.2.1.4. Salat-ı Kemaliye

Hz. Peygamber’e dua anlamına gelen salat ve bunun çoğulu olan salavat çeşitleri hem cami musikisi formu ve hem de tekke mûsikî formu olarak

⁹⁷ a.e., s. 23-24.

⁹⁸ Kıyam ayininde birçok esma çekme tarzları vardır. “Hay Hay Hay” es “Yâ Allah” tarzında iki tane dört birim zamanlı “Hay Hay Yâ Allah” tarzında vb. birçok değişik tarz mevcuttur. Bazen de ayinin sonlarına doğru şeyh tarafından “Ya Hay” esması başlatıldığında “Ya” hecesi ile ayaklar yere vurulur, “Hay” hecesi ile bir saftakiler ileri, karşısındaki saftakiler geri adım atarlar. Bu şekilde karşılıklı saflar ileri-geri hareket eder. Buna “dalga tevhide” denir.

⁹⁹ Sezikli, Yiğit a.g.e., s. 99.

kullanılmaktadır. Salat-ı kemaliye ise ismini metninde bulunan “*kemâlihi*” sözcüğünden alan, tarikat zikirlerinde yaygın olarak okunan bir türdür. Metni şu şekildedir: “*Allahumme salli ve sellim ve bârik âlâ seyyidinâ Muhammedin ve âlâ âlihi adede kemâ lillâhi ve kemâ yelîku bi kemâlihi. Allahumme salli ve sellim ve bârik âlâ (Şemsi-d duhâ), (Bedri-d dücâ), (hayri-l verâ), (nuri-l Hûdâ) Muhammedin ve âlâ âlihi adede kemâ lillâhi ve kemâ yeliku bi kemâlihi.*”

Tekkelerde ayin esnasında içten okunan Fatiha’nın ardından topluca ve yüksek sesle salavat getirilmesi genel bir kaide olmuştur. Bu salavatlar bütün tarikatlarda yaygın olarak okunan Salat-ı kemaliye olabileceği gibi Salat-ı kutbiye, Salat-ı münciye, Na’t-ı Mevlâna, Salat-ı efdaliye, Sümbülî salavatı, Kadirî salavatı gibi bazı tarikatlara mahsus salavatlar olabilmektedir.

Salât-ı kemâliye özellikle Kadirî zikri esnasında okunmakla beraber bütün tasavvuf meclislerinde genel bir rağbet görmüştür. TRT Ankara Radyosu Türk Tasavvuf Musikisi koro şefi Ahmed Hatiboğlu tarafından hüseyinî makamında notaya alınarak koroda okunmak üzere yeniden düzenlenmiştir. Bunun dışında Türk Tasavvuf Musikisi ve Folklorunu Yaşatma Vakfı’nın Cüneyt Kosal imzalı uşşak makamında serbest usulle notaya alınmış bir başka bestesi vardır. Şanlıurfa’da okunan bir başka bestesi ise segâh makamında ve devr-i hindi/ düyek usulünde Hüseyin Akpınar tarafından notaya alınmıştır.¹⁰⁰

2.2.1.5. Durak

Bektaşî ve Mevlevî tarikatları haricindeki cehrî zikir yapan tarikatlarda kelime-i tevhid zikrinden sonra ism-i celal zikrine geçmeden önce zikrin yükselen heyecanını dindirmek, dervişleri dinlendirmek ve bir sonraki zikre hazırlamak amacıyla okunan serbest usulle bestelenmiş ilahilere “durak” adı verilir. Durak, ilahi formundan daha ağır ve sanatlı icrâ edilmesi ve serbest usule göre bestelenmiş olması gibi özellikleri nedeniyle ayrılır. Duraklar zikir esnasında ekseriyetle kelime-i tevhid

¹⁰⁰ Koca a.g.e., s. 148

ve ism-i celal zikirleri arasında okunmakla beraber şeyhin yönlendirilmesiyle zikrin temposunu yavaşlatmak için diğer zamanlarda da okunabilir.¹⁰¹

Güfteleri, konu olarak, mutasavvıf büyüklerin Allah'ın yüceliğini, büyük-lüğünü ve kudretini işleyen Türkçe yazılmış manzumelerinden oluşmaktadır. Durakların başında ve yer yer “*Hak dost, dost, âh, hû, yâ Hak*” gibi lafzî terennümlere rastlanır. Her makamdan bestelenebilirler. Tarih boyunca usulsüz olarak bestelendiğine dair genel bir görüş hakim olmakla beraber Suphi Ezgi durak notalarını “Durak evferi” adını verdiği 21/4'lük bir usulle düzenlemiştir.¹⁰² Ancak onun bütün durakların aslının durak evferi usulüne göre bestelendiği fakat sonradan unutulduğu yönündeki iddiası -H. Saadettin Arel haricinde- mûsikî otoritelerince kabul görmemiştir.¹⁰³

Durakların icrâsı bir okuyucu bazen de iki okuyucu tarafından gerçekleşmektedir. Gelenekte duraklarda toplu icrânın iki okuyucunun üstüne çıkamaması, iki nedenle izah edilebilir: Birincisi, usulsüz olarak bestelenmiş olmaları; ikincisi ise durak formunun gerektirdiği okuyuş tarzı olan “tavır”lı okuyuşla icrâ edilmeleri. Gelenekte her ne kadar besteli dinî mûsikî formlarının toplu icrâsına çok sık rastlansa da duraklar besteli olmakla beraber usulsüz eserlerdir. Gerçi salat-ı ümmiye ve tekbir gibi usulsüz besteli fakat toplu icrâ edilen formlar mevcuttur. Fakat bunları istisna tutmak gerekir çünkü hem kısa ve basit nağmelidirler hem de yüzyıllardır okuna okuna bütün toplumun hafızasında yer etmişlerdir. Özellikle XIX. yüzyılın sonlarına kadar musikinin nota üzerinden değil de meşk sistemiyle nesilden nesle aktarıldığı düşünüldüğünde usulün eseri aktarmada ve eserin icrâsındaki önemi anlaşılabacaktır. Notaya geçilmeden önceki sistemde mûsikî cümleleri, usul kalıplarıyla bölünmekteydi ve böylece eser usul sayesinde kolayca icrâ edilebilmekteydi. Bu bakımdan toplu icrâda usul, icrâcılarının birbirlerine ayak uydurabilmelerinde de çok önemli bir rol üstlenmektedir. Duraklar ise -her ne kadar kaside ve gazeller gibi irticali okunan formlar olmasalar da- okuyucunun bir besteyle kayıtlı olduğu fakat serbest usulle okuduğu formlardır. Ekrem Karadeniz: “*Durak okuyanlar taksim gibi beste kaydından*

¹⁰¹ Bekir Şahin Baloğlu. “Dinî Türk Mûsikîsi Beste Türlerinden Durak”, Yüksek lisans tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2014, s. 9-12.

¹⁰² Ezgi a.g.e., s. 60-63.

¹⁰³ Baloğlu a.g.e., s. 127.

*bağımsız değildir; eseri notasına uygun olarak ve duraklara has tavrı okumak zorundadırlar.... Durak'lar Türk musikisinin en yüksek sanat eserleridir. Durak okuyabilmek için çok parlak ve pürüzsüz bir sese sahip olmak ve durak tavrını çok iyi öğrenmiş olmak gerekir.”*¹⁰⁴ der. Durak tavrında; ağırbaşlı, dengeli ve vakur bir okuyuş gerekir. Bu okuyuşta okuyucudan notada yazılı olmayan fakat forma kendisine has üslubu kazandıran Türk musikisine has çarpma, glissando, vibrato gibi sanatları belli bir denge içerisinde yapması beklenir. İcrâ sırasında yapılan bu tür süslemeler, durakları, doğaçlama okunan kaside ve gazellerle benzeştirmektedir. Okuyucuya bu tür süslemeleri uygulayabilme imkânı veren serbestiyet ise tek ya da en fazla iki okuyucuyla yerine getirilebilmektedir. Bu nedenle tekke musikisi geleneğinde durakların icrâsında toplu icrâ tercih edilmemiştir denilebilir.

Literatürde “cumhur durak” olarak geçen mûsikî formu ise durak formundan farklı olup durakla aynı işleve sahip değildir. Zikir esnasında, esma zikrinin durdurulup hep beraber okunduğu için bu isimle kaynaklara geçmiştir. Aslında cumhur durak olarak bazı kayıtlara geçen bu form bir tür cumhur ilahidir.¹⁰⁵

Duraklar, Tekke musikisine ait bir form olsalar da vakfiyesinde belirtilmiş ise camilerde Cuma namazından önce bir veya iki kişi tarafından okunurdu.¹⁰⁶ Ancak gerek tekkede gerek camide icrâ edilirken enstrüman eşliği olmaksızın sadece sesle icrâ edilmiştir.

2.2.1.6. İlahi

İlahi, kelime manası itibarıyla “Allah’a ait” anlamına gelmektedir. Edebiyatta dinî içerikli şiirleri ifade etmek için kullanılır. Dini mûsikîde ise bu şiirlerin Türk mûsikîsi makam ve usullerine göre bestelenmiş hallerini temsil eden bir form adıdır. Hem cami musikisinde hem de tekke musikisinde kullanılır. Lâ dinî müzikteki şarkı formuna benzer şekilde; dörtlük halinde zemin, nakarat, meyan, nakarat satırları şeklinde ya da buna çok benzer bir tarzda bestelenmiştir. Şarkı formundan ayrıldığı temel nokta güftesidir. Şarkılar daha ziyade dünyevî konuları işlemiştir. İlahiler ise

¹⁰⁴ Karadeniz a.g.e., s. 166.

¹⁰⁵ İnançer a.g.e., s. 127; Baloğlu a.g.e., s. 13.

¹⁰⁶ Karadeniz a.g.e., s. 166.

maneviyatla ilgili konulara değinir. İlahiler daha ulvi duygular uyandıracak makamlarda bestelendikleri için bazı makamlarda hiç ilahi bestelenmemiş, şarkılar ise her makamda bestelenmiştir.¹⁰⁷ İlahiler, güftelerinin daha sade olması ve basit yapıları nedeniyle günümüzde Türk din musikisinin büyük formlarına göre icrâcî ve bestekârlarca daha çok tercih edilmektedir. TRT bünyesinde, devlete bağlı mûsikî topluluklarında, dinî merasimlerde, dinî mûsikî eğitimi veren özel ve resmî kuruluşlarda, çeşitli sanatsal ve kültürel etkinliklerde çok yaygın bir saha içerisinde en çok icrâ edilen formdur.¹⁰⁸

İlahîlerde Cenab-ı Allah'ın esma ve sıfatları, O'na karşı tazarru ve niyazda bulunma, Hz. Peygamber'i övüp ondan şefaatte bulunma, kamerî aylar, mübarek gün ve geceler gibi konular işlenir. İlahiler konusu itibariyle nisbet edildikleri kamerî aya göre Ramazâniye, Muharremiye, Safer ilahileri gibi değişik isimlendirmelerle de anılmışlardır. İlahilerin güfteleri ekseriyetle Türkçedir. Ancak Türkçe-Arapça, Türkçe-Farsça ya da bu üç dilde birden seslendirilen ilahiler de vardır.¹⁰⁹

“İlahî” kelimesinin bugünkü anlamıyla mûsikî terimi olarak ilk kullanımına Evliya Çelebi (v. 1682) Seyahatnamesinde XVII. yüzyıldan itibaren rastlanır. Ondan önce bu anlamda savt ya da hikmet şeklinde isimlendirmeler mevcuttur. Edebiyatımızda Yunus Emre (v. 1322?) ile başlayan ilahi türü XV. yüzyılda Hacı Bayram Veli (v. 1429) ve Eşrefoğlu Rûmî'nin (v. 1469) şiirleriyle devam ettirilmiş, daha sonraki yıllarda tarikat şeyhlerinin ve yine tarikatlara müntesip şairlerin şiirlerinin bestelenmesiyle dinî mûsikî alanında en güzel örneklerini vermeye başlanmıştır. Tarikat mensuplarınca üretilen bu eserler yine öncelikli olarak zikir meclislerinde, bunun yanı sıra camilerde, Mevlid-i şerif arasında okunan tevşih ilahilerinde, çeşitli vesilelerle yapılan merasim ve toplantılarda icrâ edilir olmuştur. Zikir sırasında ilahi okunması adeti Mevlevîlik ve Bektâşilik dışındaki sünnî-sûfî tarikatlarında mevcuttur.

¹⁰⁷ M. Nuri Uygun. “Türk Din Mûsikisinde Usûl İlahileri”, **Rast Müzikoloji Dergisi**, Cilt:2, Sayı:2 2014, ss. 31-42.

¹⁰⁸ Fatih Tüysüz. “Türk Din Musikisi Formlarında İlahî ve TRT Repertuarındaki İlahilerin İncelenmesi”, Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Enstitüsü, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas, 2017, s. 38.

¹⁰⁹ Mustafa İsmet Uzun. “İlahî”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, Cilt:XXII, İstanbul, TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 2000, ss. 64-68.

Bektâşî ayinlerinde okunan besteli şiirlere “nefes” denir ve tür olarak farklıdır. Mevlevîlikte ise “Mevlevî ayini” icrâsı esastır ancak bazen ayin sonunda yapılan “niyaz mukabelesi” sırasında “niyaz ilahileri” olarak adlandırılan ilahiler okunur. Bu ilahiler; “*Şem ‘-i rûhuna ...*”, “*Dinle sözümü sana direm*”, “*Ben bilmez idim gizli tîân*”, “*Geçtim hevesât-ı dünyevîden*” ilahileri gibi belirli birkaç ilahidir.

Söylendikleri yer ve bestelendikleri usule göre ilahiler iki ana başlık altında incelenebilir:

1. Zikir İlahileri: “Usul ilahisi” de denilen bu ilahiler zikir esnasında dervîşânın ism-i celal, esma, tevhid zikirlerini cehrî olarak çektikleri bir yandan da zikrin kuûdî, kıyâmî ya da devrânî oluşuna göre belli vücut hareketlerinin yaptıkları esnada zâkir gurubunca okunan ilahilerdir. Bu ilahilere dervîşân eşlik etmez sadece zikre devam ederler. Zikrin okunan ilahilerle uyumlu bir akış içerisinde olması için bu ilahilerin ikili bir ritmik yapıya sahip olması şarttır. O yüzden ekseriyetle sofyan sonra da düyek usulleriyle bestelenmişlerdir. Zikirler grubunun okuduğu ilahiler aynı zamanda zikrin temposu ve hızında da belirleyici rol oynamaktadır. Zikir esnasında sağa doğru öne eğilip doğrulmak sola doğru öne eğilip doğrulmak şeklinde çekilen esmanın dört birim zamanda tamamlanması gerekmektedir. Bundan dolayı zâkirbaşının zikir ilahisine başlayacağı anı doğru seçmesi ilahinin usulüyle zikrin temposunun uyuşması açısından önemlidir. Kelime-i tevhid çekilirken, “*lâ ilâhe*” sağa doğru iki zaman diliminde “*illallah*” sola doğru iki zaman diliminde söylenerek hareket tamamlanır. “*Allah*”, “*Hayyül Kayyûm Allah*”, “*Hay Allah Hay*” gibi esmalar da bu dört zaman biriminde tamamlanır.¹¹⁰ Usul ilahileri tekke musikisinin günümüze ulaşan en eski ve önemli repertuarını oluşturur.

2. Zikirden bağımsız olarak söylenen ilahiler: Ayinin diğer bölümlerinde ve ayin dışındaki bütün diğer yerlerde okunan, değişik usullerde bestelenmiş ilahilerdir. Tevşih ilahisi, cumhur ilahisi gibi alt başlıklarda incelenebilir. Usul ilahilerinden farklı olarak alttan akan bir esma zikri olmaksızın, zikir hareketlerinden bağımsız olarak topluca icrâ edilir.

¹¹⁰ İnancıer a.g.e., s. 136.

2.a. Tevşih ilahileri: Evsat, devr-i kebir, çenber gibi büyük usullerle mevlid ve m'iraciye bahirleri arasında okunma maksadıyla bestelenmiş ilahilerdir.

2.b. Cumhur ilahileri ise ayin esnasında tevhid zikrinden sonra ism-i celâl zikrine geçilmeden önceki arada gerek zâkirân gurubu gerekse dervişân meydanda bulunan herkesin topluca katıldığı ilahilerdir. “Topluluk” anlamına gelen “cumhur” kelimesiyle beraber kullanılması zikir esnasında bulunan herkesin iştirakiyle seslendirilmesinden ötürüdür. Kıyâmi ayinde cumhur ilahi okunurken dervişler öne doğru eğilmeden “send salınımı” denen iki yana doğru hafifçe sallanma hareketi yaparlar. Cumhur ilahileri, usul ilahileri gibi ritmik ve melodik açıdan basit değil karmaşıktır. Devr-i hindi (7 vuruş) ve evsat (26 vuruş) usulünde bestelenmişlerdir.¹¹¹ Günümüzde sadece bunları notalarından öğrenen profesyonel icrâcılar tarafından bilinirler. 1925'te tekke ve zaviyelerin kapatılmasından sonra zikir meclislerinde okunma imkânı kalmadığından eski yaygın icrâ edilme özelliğini kaybetmiştir ancak son yıllarda Ramazan aylarında radyo ve televizyonlarda seslendirilmek suretiyle yaşatılmaya çalışılmaktadır.¹¹²

Osmanlı toplumunda tekke içinde ve camilerde okunduğu gibi düğün merasimi, hacı merasimi, taziye gibi değişik merasimlerde ilahiler okunagelmıştır. Buralarda okunan ilahiler güftelerinin konularına göre ninni ilahisi, mektep ilahisi, damat-düğün ilahisi, cenaze ilahisi, tevbe ilahisi, asker ilahisi, tevhid ilahisi, Zilhicce ilahisi, ramazaniyye, muharremiyye gibi isimlerle anılırlar. Bu ilahiler usul bakımından değişik usullerde bestelenmişlerdir.

Cami ve tekke dışında sevinci ve coşkuyu artırmak için halk arasında okunan ilahilere örnek olarak; kına gecesinde kadınlar arasında okunan “kına ilahileri”, damadın camiden düğün evine getirildiği esnada okunan “nikah ilahileri” gibi ilahiler de vardır. Peygamberimizin Ensar'ın kadınlarına düğün günü defle eğlenmeleri için ruhsat vermesi, Medine'ye hicret ettiği gün Ensar kızlarının, Hz. Peygamber'i “*tala'al*

¹¹¹ Nuri Özcan. “Cumhur İlahisi”, **TDV İslam Ansiklophedisi**, Cilt:VIII, İstanbul, TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 1993, s. 94.

¹¹² Feldman a.g.e.

bedru aleynâ” ilahisini söyleyerek karşılamaları ilahilerin bu tür kutlama amaçlı günlerde de söylenebileceğini göstermektedir.¹¹³

İlahiler hem tekke kültürü hem de halk kültüründe yüzyıllardır yaşayarak günümüze kadar gelmiştir. Diğer dinî mûsikî formlarına göre çok daha geniş bir icrâ sahasına sahiptir. Anadolu’da halk kültüründe uzun kış gecelerinde sıra gecesı vb. çeşitli isimlerle yapılan eğlenceli sohbetlerde türkü ve gazellerin yanısıra ilahiler de söylenir. Bu tür gelenekler kültür ve sanatın nesiller boyunca aktarımını sağlar. Toplu söylenen ilahiler insanların kaynaşmasına, sevinci ve neşeyi paylaşmasına vesile olur.¹¹⁴

İlahi, Türk Tasavvuf Musikisi repertuarında en çok rastlanılan, günümüze en çok örneği ulaşan form olduğu gibi aynı zamanda cumhur icrânın en yoğun olarak uygulandığı formdur. Gerek tekkelerde zikir esnasında söylenen ilahiler gerekse cami ve diğer yerlerde söylenen ilahiler daima koro halinde söylenir. Tekkelerde zikir esnasında 5-10 kişilik zâkirler grubu tarafından, zikir durduğu anda ise cumhur ilahisi okunurken bütün dervişler tarafından geniş katılımla, camilerde cumhur müezzinliğince, diğer yerlerde ilahiciler grubu tarafından toplu halde icrâ edilmesi gelenek haline gelmiştir. Bunun tek istisnası celvetî tarikatında ayin esnasında zikrullahı eşlik eden ilahilerin solo olarak okunmasıdır. Bu durumun sebebi ise celvetîliğin hareketten çok durgunluğa ve ağırbaşlılığa, vecdden çok huşû’a ağırlık veren bir tasavvufî düşünce tarzını benimsemiş olması ve bu düşünce tarzının da ayin şekline yansımasıdır.¹¹⁵ İlahilerin gelenekte hep toplu olarak icrâ edilmesi dini musikimizi, kalabalık icrâlara yatkın olmayan Klasik Türk Müziği’nden ayıran önemli bir hususlardan biridir. Şekil bakımından birbirleriyle önemli benzerlikler gösteren şarkı ve ilahi formunu birbirinden ayıran birinci özellik güftelerinin konusu ise ikinci

¹¹³ Tüysüz a.g.e., s. 85.

¹¹⁴ Çorum’a has bir gelenek olan ve benzerlerine başka şehirlerde de rastlanan “teltel” kültürü gelenekle musikinin birleştiği bir kültürdür. Soğuk ve uzun kış gecelerinde akraba ve eş-dost biraraya gelirler. “Teltel” ismi, eritilen şeker ağdasının bir tepside soğutulduktan sonra simit şekli verilip leblebi unu ve kavrulmuş unla yoğrularak teltel haline getirilmesinden gelmektedir. Yuvarlak bir tepsinin kenarına dizilmiş yedi-sekiz kişinin katıldığı, uzun süren bu yoğurma işlemi esnasında şarkı, türkü ve ilahiler söylenir. Bu eserlerin icrâsı sırasında ritmi karıştıranın bir dahaki sefere “teltel”in şekerini almakla cezalandırıldığı bir ritim oyunu da oynanır... Bkz. Sezikli, Yiğit a.g.e., s. 50-51.

¹¹⁵ İnançer a.g.e.

özellik de ilahilerin şarkılardan ve türkülerden farklı olarak gelenekte koroyla icrâ edilmesi olmuştur denilebilir.

2.2.1.7. Şuğul

Arapça kelime anlamı “iş, meşgale” anlamına gelen şuğul, Türk din mûsikî-sinde Arapça güfteli ilahiler için kullanılmakta olan bir isimdir. Türk musikisi makam ve usullerine göre tekke mûsikîsi bestekarları tarafından zikre eşlik etmesi için akıcı bir ritim ile kolay ezberlenebilir basitlikte güftelerden bestelenmiş eserlerdir. Okunuşundaki hareketlilik ve kıvraklıktan dolayı daha ziyade kıyâmî zikri benimseyen tarikat ayinlerinde tercih edilirler. Zikre eşlik etmek için okunduklarından -tıpkı usul ilahileri gibi- sofyan ve düyek usullerinde bestelemişlerdir. Ramazan ve Kurban bayramlarında düzenlenen **nevbe** ayinlerinde zakirler tarafından halile, mazhar, kudüm gibi sazlar eşliğinde okunurken ağırdan başlayıp gittikçe hızlanan tempolu şuğuller icrâ edilir. Ancak Arapça oldukları için ve ağızdan ağıza nakledildikleri için şuğullerde dil anlamında bazı bozulmalara rastlandığı olur.¹¹⁶

İlk örneklerine XVII. yüzyılda rastlanılan şuğullerin en çok yaygınlık kazandığı asır Saadettin Nüzhet Ergun’un ifadesiyle XIX. yüzyıl olmuştur. XIX. yüzyıl bestekarlarından Zekai Dede, günümüze ulaşan 36 adet şuğul bestesiyle en fazla şuğul besteleyen bestekardır. Şuğullerin her ne kadar büyük bir bölümü -ana gaye zikre eşlik etmek olduğu için- sanat endişesi taşımayan basit parçalarsa da içlerinde klasik ilahiler tarzında gayet sanatkârane bir şekilde bestelenmiş olanları mevcuttur.¹¹⁷

Şuğullerin ortaya çıkış noktası olarak “*tala’al bedru aleynâ*” ilahisi gösterilebilir. Tarihte ilk defa Hz. Peygamber’in Medine’ye hicret etmesi dolayısıyla Medineli gençler tarafından okunan bu ilahi İslam dünyasınca çok sevilerek ezberlenip söylenmiş, günümüze kadar ulaşmıştır. Arapçanın Kuran dili olması sebebiyle zikre ilahî bir atmosfer katması için tekke musikisi bestekarları tarafından şuğul bestelendiği söylenebilir. Aynı zamanda zikir esnasında okunan Türkçe ilahilerin arasında bu

¹¹⁶ Erdoğan Ateş. “Şuğul”, **TDV İslam Ansiklophedisi**, Cilt:XXXIX, İstanbul, TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 2010, s. 226.

¹¹⁷ Sadettin Nüzhet Ergun. **Türk Musikisi Antolojisi**, İstanbul, Vadi yayınları, 2017, s. 409.

şekilde Arapça ilahilerin okunması zikri monotonluktan çıkarma işlevi de görmektedir.

Gelenekte form itibariyle müzikal açıdan ilahi formuna benzeyen şüğüller tıpkı ilahilerde olduğu gibi toplu olarak icrâ edilmişlerdir. Günümüzde de evlenme, doğum gibi çeşitli nedenlerle yapılan dinî toplantılarda ve radyo ya da TV programları ve Türk Tasavvuf Musikisi konserlerinde şüğüllerin icrâsına sık sık rastlanmaktadır. Bu konserlerde de şüğüller tıpkı gelenekte olduğu gibi koro ile icrâ edilmektedir.

2.2.1.8. Savt

Arapçada ses anlamına gelen “savg”, Tekke Musikisinde küçük melodik cümlelerden meydana gelen özellikle Gülşenî, Bayramî, Kadirî ve Celvetilerin zikir meclislerinde okunması için tevhid konulu güftelerden bestelenmiş ilahilere verilen isimdir. Güfteleri sürekli tekrarlanan birkaç kıtadan ibarettir. Hem güfte hem de beste yönünden basit ve sadedirler. Zikir esnasında okundukları için bunlara “usul ilahisi” denildiği de olmuştur. Bu bakımdan bu form, ilahilerin bir alt türü olarak görülebilir. Aslında tarihi süreç içerisinde dinî içerikli olup zikre eşlik etmek için bestelenen eserlere XIII. yüzyılda “savg” denildiği daha sonra XVII. yüzyıldan “ilahî” kelimesinin kullanılmaya başlandığı kaynaklarda geçmektedir.¹¹⁸ Zaman içerisinde zikir dışında değişik yerlerde farklı amaçlarla okunan daha sanatlı eserler de bestelenmiş bunlar da ilahi olarak isimlendirilmiştir.

Savtlar dervişlerin esma zikri yaptıkları esnada zakirler grubunca zikre eşlik etmek için cumhur olarak söylenen, ilahi aşktan bahseden ilahilerdir. Usul ilahilerinde olduğu gibi zikrin temposuna uygun olarak sofyan usulünde bestelenmişlerdir. Zikir esnasında okunurken zikrin temposuna yahut kuudî ya da kıyâmî oluşu gibi özelliklere göre her seferinde değişen bir akışla söylenirler ki bunda da belirleyici olan, zakirbaşının zikri yönlendirme tarzıdır. Bu bakımdan zikirden zikre söyleniş üslubu ve okuma zamanı farklılık arz edebilir.

¹¹⁸ Fatih Tüysüz. “İlahîlerin Genel Özellikleri, Şekilsel Yapıları ve Benzer Özellikler Taşıyan Bazı Türk Din Müsîkîsi Formlarının İlahî Formu Olarak Tasniflendirilebilmesine Dair Bir Görüş”, *Journal Of Arts*, Cilt:4, Sayı:4 2021, ss. 237-254, Uygun a.g.e.

2.2.1.9. Mersiye

Mersiye, Arapça ölünün arkasından ağlama, iyiliklerini sayıp dökme anlamına gelen “risâ” kökünden türetilmiş masdardır. Mersiye, Türk edebiyatında ölen kişinin arkasından üzüntüleri dile getirip bu kişiyi metheden şiirlere denmektedir. Türk halk edebiyatında da aynı amaçla yazılıp okunan şiirlere “ağıt” denilmektedir. Ölen kişinin arkasından bu tür şiirler yazılması adeti kökü Araplarda cahiliyye dönemi şiirlerine, eski Türklerde ise yuğ törenlerinde okunan “sagu”ya kadar giden çok eski bir adettir. Türk dini mûsikisinde ise “mersiye” terimi, Hz. Peygamber’in torunu Hz. Hüseyin’in Kerbelâ’da şehit edilmesi dolayısıyla her yıl özellikle bu olayın yıl dönümü olan Muharrem ayında, Hz. Hüseyin için yazılmış şiirlerin besteli ya da irticâli olarak belirli bir tavırla icrâ edildiği form için kullanılmaktadır. Bu şiirleri okuyan kimselere ise “mersiyehan” ya da “nevhahan” denilmektedir. Mersiyelerin bu forma has bir tavırla icrâsı, bu formun konu olarak matem havasını anlatan güftelerindeki kederi dinleyiciye yansıtma kaygısından kaynaklanmaktadır. Bu durum mersiye’nin belirli makamlarda okunmasından melodik örgüsüne, icrâcının bu duyguyu ses tonuna yansıtmadaki başarısının önemine kadar birçok konularda Türk musikisinin diğer formlarından ayrışmasına neden olmuştur.

Muharrem ayında Hz. Hüseyin’in katli dolayısıyla resmi olarak matem töreni düzenlenmesi adetini ilk kez başlatan Büveyhî hükümdarı Muizzüddeve (945-967) olmuştur. Onun zamanında başlayan bu uygulama şiirlerin yaygın olduğu İran başta olmak üzere diğer Şîî bölgelerde de rağbet bulmuştur. Daha sonra tarikat silsilesi Hz. Ali’ye dayanan sünnî tarikat çevrelerinde Muharrem ayında mersiye okunması adet olmuştur. Bundan sonra da ehl-i beyt sevgisini merkeze alan tasavvuf camiasının tümünde birçok makamda besteli ya da irticâli olarak mersiyeler okunmaya başlanmıştır. Osmanlı’da özellikle Bektâşî dergahlarında Muharrem ayında yapılan merasimler eşliğinde çok uzun mersiyelerin ve “Nat-ı Ali”nin okunduğu bilinmektedir.¹¹⁹

¹¹⁹ Nuri Özcan. “Mersiye”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt:XXIX, Ankara, TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 2004, ss. 219-221.

Sünni tasavvuf çevrelerinde Muharrem ayında yapılan zikirlerde diğer zamanlardan farklı bir usul takip edilir, bu ayda yapılan sesli zikirlerde “perde kaldırma” yapılmaz, zikirler tantanasız yapılır, mersiye ve Kerbelâ hadisesini konu alan Muharremiyye adı verilen ilahiler okunurdu. Muharrem ayı münasebetiyle mevlid okunduğu da olurdu. Muharrem’in onuncu günü yapılan kıyâmî zikirlerde evrad-ı şerife okunmaz, salat-ı kemaliye ve mihrap duasının hemen ardından mersiye okunmasına geçilirdi. Tekkelerde ayın günü ve gecesi mersiye okunması adetinden başka aşure pişirilip dağıtılması, kurbanlar kesilip yapılan yemeklerin ikram edilmesi gibi uygulamalar da mevcuttur. XIX. asrın sonunda “meclis-i meşâyih” Hz. Hüseyin’i katleden Yezid ve tabîlerini tahkir edip sövüp sayan mersiyelerin tekkelerde okunmasını yasaklayıp yalnız Yazıcıoğlu mersiyesinin okunmasına müsaade etmiştir.¹²⁰

Sünni tarikat zikirlerinin hiçbirinde mersiye icrâsı toplu yapılmamaktaydı. Bunun yerine yanık sesli ve özellikle dinleyenlerin gözünden yaş gelecek denli dokunaklı okuyuşu olan tek bir mersiyehan mersiye has bir tavır ve gırtlak nağmeleriyle mersiye okurdu. Solo icrânın bu şekilde yaygın olmasının iki nedeni vardır. Birincisi: Kerbelâ hadisesinden duyulan hüznün dinleyiciye tesirli bir şekilde aksettirilebilme arzusu. İkincisi: Mersiye güftelerinin besteli olmaması belli bir makamla irticalen okunması, besteli olanlarının da tamamına yakınının serbest usulle bestelenmiş olması. Daha önceki formlarda da karşılaştığımız gibi Türk mûsikîsinde serbest usulle bestelenmiş eserlerin solo olarak okunması gibi bir teamül vardır. Nitekim besteli mersiyelerden en eskisi ve en tanınmış olanı, Yazıcıoğlu’nun manzumesinin nühüft makamında ve serbest usulde Hatip Zakiri Hasan Efendi tarafından bestelenmiş “*Rivâyette gelir bir gün Resûlullah olup dilşâd*” isimli mersiyesidir. Güftesi itibariyle edebî tür olarak mersiye olarak isimlendirilen birçok manzume ise muharrem ilahisi olarak ilahi formunun kalıplarına sokularak bestelenmiştir. Bu duruma istisna olarak tesbit edebildiğimiz tek mersiye 20.yy. bestekarlarından Çinuçen Tanrıkorur’un düğah makamında ve curcuna usulünde bestelediği “*Âl-i Abâ Mersiyesi*” adlı eseridir. Eser, gelenekte Muharrem ayı boyunca

¹²⁰ Ergun a.g.e., s. 478-481.

tekke ve camilerde irticâli olarak okunan Fuzuli'nin "*Hadikatü-s Süedâ*"sının mersiye formunda bestelenmesinden meydana gelmiş orijinal bir eserdir. Eserin notalarında kimi yerlerin solo, kimi yerlerin koro ile okunacağına dair açıklamalar yer almaktadır ki bu yönüyle de gelenekteki mersiyelerden ayrılmaktadır.¹²¹ Araştırmamızda gerek İstanbul Konservatürü Neşriyatı Tasnif Heyeti'nin derlediği "İlahiler ve Bektaşî Nefesleri"ndeki ilahiler gerekse Türk Tasavvuf Mûsikisi ve Folklorunu Araştırma ve Yaşatma Vakfı Arşivi'ndeki ilahilerin¹²² bu kabilden güfte olarak mersiye sayılsa da form olarak ilahi formundaki "Muharrem ilahileri" olduğunu tesbit ettik. Muharremiyye de denilen bu ilahiler ise diğer ilahilerde olduğu gibi tarikat zikirleri esnasında hem usul ilahisi olarak hem de cumhur ilahi olarak toplu icrâ edilmişlerdir. Muharrem ayı boyunca evlerde ya da camilerde okunan Mevlid-i Şerif'lerin bahir aralarında da yine toplu icrâ ile Muharrem ilahileri okunmaktadır.

Ehl-i beyt sevgisini şiar haline getirmiş olan Bektaşilikte ve Alevilikte de okunan mersiyeler yine solo olarak icrâ edilmektedir. Aradaki fark, seçilen manzumelerin özellikle Bektaşî ve Alevî dedelerinin eserlerinden seçilmesi ve bütün Muharrem ayı boyunca ve özellikle Muharrem'in 10. gününde yapılan etkinlik ve ritüellerdeki çeşitlilikte kendini göstermektedir. Bektaşî tekkelerinde Mebnî Baba, Mehmet Ali Hilmi Dede, Azbî Baba, Sâfî Baba gibi zatların mersiyeleri irticalen okunurdu. Bu mersiyeler, özellikle geceleri, iki tarafında iki muhibbanın elinde kandille beklediği bir mersiyehan tarafından ayakta ve genellikle saba makamında okunurdu.¹²³ Alevilerde ise mersiye, bir saz tarafından yapılan taksim şeklinde bir girişten sonra usulsüz ve irticalen, özellikle hüseyinî ve muhayyer makamlarında ve tiz perdeden okunurdu.¹²⁴

Özellikle İran, Irak ve şiilerin taziye merasimlerinde ve İstanbul'da Halkalı'da Caferîlerin yapmış olduğu matem merasimlerinde, Karacaahmet'te Seyyitahmet Deresi'nde merasimlerde bir mersiyehan tarafından mersiye okunmakta ancak yer yer

¹²¹ Mustafa Özdamar. **İslambol Geleneğinde Sivil Merasimler ve Doğumdan Ölümüne Müsiki** İstanbul, Kıkkandil yayınları, 1997, s.108-111.

¹²² Mehmet Yalçın Yılmaz. "Türk Din Musikisinde Mersiyeler Ve Mersiyehanlar", Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006 , s.62-164.

¹²³ Özcan a.g.e.

¹²⁴ Ateş a.g.e., s.208.

halk da koro halinde nakaratlara eşlik ettiği etmektedir. Bu matem merasimlerinde sinezen ve zincirzen denilen üst bedenleri açık olarak bulunan kimseler Hz. Hüseyin'in Kerbelâ'da yaşadığı acıya ortak olmak için hep beraber tempoyla göğüslerini yumruklamakta, zincirle sırtlarına vururken bir yandan koro eşliğinde “deste” ya da “sinezen” denilen eserleri okumaktadırlar. Belli bir beste ve usulle okunup koroyla seslendirilen bu eserler tematik yönden mersiye olsa da tamamen tempoya dayalı olarak hep bir ağızdan okundukları için müzikal yönden mersiye formundan farklıdır. Muharrem ayı gelmeden deste grupları bu icrâlar için prova yapmakta ve Muharrem ayı içerisinde de matem meclislerinde bir araya gelerek toplu icrâ yapmaktadırlar. Deste/sinezen'nin icrâsında sîne dövme hareketinin yapılması onu “mersiye” icrâsından ayıran önemli bir husustur. Mersiye icrâsında belli bir ritim olmadığı gibi sîne dövme de yoktur.¹²⁵

Muharrem ayı deyince tarihi süreçte ortaya çıkan uygulamalardan birisi de İstanbul'a özgü bir adet ve aynı zamanda bir toplu icrâ örneği de olan “goygoyculuk”tur. Aslında bir nevi melodili dilencilik olan goygoyculukta Muharrem ayı geldiğinde, ekseriyetle körlerden oluşan bir grup dilenci başlarında gözleri gören fakat engelli (topal ya da çolak) bir yedekçi olmak suretiyle birbirlerinin omzuna tutunarak Kerbelâ ilahileri söyleyerek dolaşırlar, kapılarını çaldıkları evlerden buğday, nohut, pirinç gibi aşurelik erzak dilenirlerdi. Bir evin önüne geldiklerinde halka olur, yedekçi gülbang çeker ve hep bir ağızdan Kerbelâ ilahileri okurlardı. İlahinin beyit aralarında da “ya hoy goy cânım” derlerdi. Evin kapısı açıldığında ise verilen erzak ne ise ona mahsus torbanın sahibi kapıya yanaşır, torbasına boşalttığı kabı geri verirken de “*Veren eller nur olsun, dert görmesin, Cenâb-ı Rabbu'l-âlemîn Halil İbrahim berekâtı versin*” diye kısa bir duadan sonra kapının önünden çekilirlerdi. Muharrem'in onuncu günü geldiğinde ise toplanan malzemelerle aşure kaynatırlar hem kendileri yer hem de etrafa dağıtırlardı. Daha sonra kalan malzemeyi aralarında paylaşırlar ve de bir sonraki seneye kadar ortalıktan çekilirlerdi.¹²⁶ Eski İstanbul'a has bir kültürel figür

¹²⁵ Yeliz Turmuş. “Caferilikte Mersiye ve Sinezen”, Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2018, s.38.

¹²⁶ Hikmet Toker, Erhan Özden. **Tarihte Goygoycular** Ed. Alim Yıldız, Sivas, Asitan yayınları, 2010; Mustafa Koç. **Revnakoğlu'nun İsrâbul'u**, Cilt:III., İstanbul, Fatih Belediyesi Kültür yayınları, 2021, s. 1119-1112.

olan goygoycular okudukları Kerbelâ mersiyeleri ile hem Hz. Hüseyin'in uğradığı zulümle ilgili hassasiyet oluşturarak bir nevi bugünkü sosyal medyanın gördüğü işlevi görürür hem de halkın yardımseverlik duygularını pekiştirirlerdi.

2.2.1.10. Nevbe

Nevbe kelimesi Arapça ve Farsçada “sıra, nöbet” anlamına gelen bir kelimedir. Türk din mûsikîsinde ise üç anlamda kullanılmaktadır. Birincisi, tarikat zikirleri esnasında kullanılan üzeri deri gerili, alt kısmı dökme pirinçten, sahan kapağına benzer özel bir ritim çalgısı. İkincisi, nevbe sazına ilaveten kudüm, halîle, mazhar (bendir), kabran ve ney gibi bütün sazların ortak adı.¹²⁷ Üçüncü olarak da bütün bu ritim sazlarının ve insan seslerinin de iştirakiyle yılın belli günlerinde tekkelerde yapılan özel bir tür cehrî zikre “nevbe merasimi” denilmektedir.

Ramazan ve Kurban bayramlarıyla kandil gecelerini karşılayan ayın günlerinde Kadirî, Rıfâî, Bedevî, Desûkî ve Sadî dergahlarında şeyh de dahil olmak üzere bütün nevbezenlerin katılımıyla nevbe merasimi düzenlenirdi. Nevbeyi özel bir mûsikî formu kılan şey ise sazların öne çıktığı bir ayın olması, özellikle şugul ve Arapça kasidelerden oluşan önceden belirlenmiş üç fasıldan meydana gelmiş özel bir tertip olmasından kaynaklanmaktadır. Nevbeye mahsus bir diğer husus da *aktâb-ı hamse* denilen beş büyük kıyamî tarikat şeyhinin Abdülkadir-i Geylânî, Ahmed er-Rifâî, Ahmed el-Bedevî, İbrâhim ed-Desûkî, Sadedin-i Cîbâvi adının zikirde anılarak onlardan niyaz istenmesidir.¹²⁸

Nevbe merasiminde tekkenin şeyhi, diğer dergâhtan gelen misafir şeyhler ve zâkirbaşı halîle, halifeler nevbe, zakirler kudüm, dervişler de mazhar vururlardı. Nevbeye ney de “dem tutmak” suretiyle iştirak ederdi. Şeyhin halîleyi özel bir teknikle vurmasıyla nevbe başlar, sonrasında nevbezenleri zâkirbaşı idare ederdi. Nevbeyi idare etmek özel bir beceri gerektirirdi. Eğer şeyh efendinin mûsikîdeki mahareti ileri seviyedeysse nevbeyi sonuna kadar kendisi yönetirdi.¹²⁹

¹²⁷ Bu tür aletleri vuranlara da “nevbezen” denir. (y.n.)

¹²⁸ Süreyya Agayeva. “Nevbe”, **TDV İslam Ansiklophedisi**, Cilt:XXXIII, İstanbul, TDV Türk İslam Araştırmaları Merkezi, 2007, ss. 37-38, İnançer a.g.e., s. 142-143.

¹²⁹ Ergun a.g.e., s. 657-658.

Üç fasıldan oluşan nevbeye şeyh efendinin tarikatın büyüklerinin ruhuna *el-Fatiha* demesinin ardından birinci fasıl, başlar. Bu fasılda na't ya da ilahi okuma yoktur. Fasıl kuudî olarak gerçekleşir. Orada bulunan herkes kendisine verilen ritim sazına şeyhin vurduğu tempoya uygun surette vurmaya başlar. Gittikçe hızlanan bir ritimle devam eder ve sonunda şeyhin *el-Fatiha* demesi ile herkes vurmayı bırakır ve sazlar susar. Bu defa hep bir ağızdan nihavend makamındaki “nevbe salatı”nı okurlar. Ve birinci fasıl sona erer. Nevbenin oturularak gerçekleştiği bu fasla **tulûbî nevbe** denir.¹³⁰

İkinci fasılda orada bulunan herkes ayağa kalkar ve ayaklar mühürlü vaziyette “*tala'l bedru aleynâ*” şugulü hep bir ağızdan okunur. Sonra zâkirbaşı “*kaside-i bürde*”den bir bölüm okur. Abdülkadir-i Geylânî, Ahmed er-Rifâî, Ahmed el-Bedevî, İbrâhim ed-Desûki, Sadedin-i Cibâvi'yi metheden Arapça kasideler okunurken zikirler hep bir ağızdan “*şey'enlillah yâ Abdelkâdir*” ya da “*şey'enlillah ya Sâdeddîn*” nakaratlarını söylerler.¹³¹ Zikir hızlanarak devam eder ve şeyhin *el-Fatiha* nidasıyla tamamlanır. Hep beraber salat getirilir, zâkirbaşı na't ve münacat okur. Dervişân hep birlikte cumhur ilahi okurlar.¹³²

Üçüncü fasıl da ayakta gerçekleşir. Zikir münacatla başlar. Bu fasla **demdeme faslı** da denilmesinin sebebi kıyam tevhidi ya da ism-i celâl zikri açılırken okunan münacat esnasında zikirbaşının ara kararlar dolayısıyla yaptığı duraklamalarda, duraklanılan bu perdeleri dervişlerin karşılama şeklinde ağzında tutup zikre yansıtmasıdır. Münacatın sonuna kadar aynı tavır ve edâ ile zikir perdelene perdelene tekrar edilir. Bu tarz icrâya “*demdeme*” denir.¹³³ Bu fasıl daha ağır ve kısa kısa, kesik kesik bir ritimle aktığından tevhidhânede bulunan herkes nevbe vurmaya iştirak edebilir. Uşşak, rast, hicaz, saba makamında şuguller icrâ edilirken üç ila yedi ses üst

¹³⁰ Başak İlhan Harmancı. “Türk Din Mûsikîsi'nde Salâ (Salât) Formu Ve Salâ Besteleri”, **Rast Müzikoloji Dergisi**, Cilt:1, Sayı:1 2013, ss. 154-195.

¹³¹ Ergun a.g.e., s. 657.

¹³² Cemaleddin Server Revnakoğlu zikir esnasındaki “*şey'en lillah*”ların söyleniş tarzıyla ilgili şunları aktarmaktadır: “Zikrin kalbîye indiği sırada o dergâhın pirinden başlayarak aktab-ı erbaa sırasındaki pîrân vasıfları ile birlikte anılır. Pîrin ismini zâkirbaşı söyler; vasıflarından birini de meselâ “*Ebu'l-alemeyn*”, “*Ebu'l-lisaneyn*” gibi, zikirler korusu hep bir ağızdan tekrar ederler. Zikir reisinin müntesip olduğu pîre gelince reis ayağını yere vurarak kelime-i tevhidi dik alır, tevhidi şerif biraz daha canlanır ve sıklaşır...” Koç a.g.e., s. 363.

¹³³ a.e., s. 359.

perdelere çıkılmak suretiyle “perde kaldırma” yapılır. Şeyh efendinin *el-Fatiha*’sı ile zikir tamamlanır. Hep birlikte salavat okunur; nevbe salavatla başladığı gibi salavatla sona ermiş olur.

Nevbede -özellikle sırf sazların iştirakiyle gerçekleşen birinci fasılda- herkesin kendisine verilen sazla icrâya eşlik etmesi önemli bir husustur. Nevbe boyunca iki zamanlı düm ve tek usulü vurulur fakat bazen dervişândan bazıları cûşa gelip usulün velvelelerini de çalabilirdi. Bazen de acemi olanlardan bazıları ritmi kaçırdığında zâkirbaşı rencide etmeden, kulağına eğilerek “âgâh ol” demek suretiyle uyarırdı. Mûsikî konusunda acemi olan kimselere “el kudümü” denen kuvvetli-zayıf darp farkı olmadığından vurması kolay ritim sazından verilirdi. Bu alet tek tempolu “düm düm” ya da “tak tak”tan ibaret olduğu için usulü bozmadan icrâya iştirak etmek daha mümkündü.

Nevbenin Osmanlı’nın son dönemlerinde tekke dışında da farklı yerlerde, çeşitli milli ve sosyal hadiseler sâikiyle icrâ edildiği görülmektedir. Sultan Mehmed Reşad’ın tahta cülûsundan sonra yapılan Cuma selamlığında, Milli Mücadele’den sonra İstanbul’a gelen Refet Paşa’yı Eyüp’teki bazı şeyhlerin karşılaması sırasında, Eyüp’lü Şifalı Deli Halid Paşa’nın cenaze töreninde, I. Dünya Savaşı sırasında kurulan Mevleviye Alayı’nda yer alan Kadirî, Sadî ve Rifâî nevbezenlerin Şam’a gidip dönmesi esnasında, Zekâî Dede’nin torunu Mehmed Münir (Kökten)’in mektebe başlaması dolayısıyla düzenlenen amin alayında kıyâmî tarikat mensuplarınca nevbe vurulduğu Cemaleddin Server Revnakoğlu tarafından tarihe not düşülen kayıtlardır.¹³⁴ Bu gibi Tekke dışındaki nevbe icrâları klasik usulden daha kısa sürmekte tekke içindeki merasimlerde kullanılmayan davul da kullanılmaktadır. Daha ziyade sevinçli bir olay neticesinde bir şükür edası olarak kutlama tarzında yapılmaktadır. Zaten gelenekte de nevbe, bayramları karşılayan günlerde ve kandillerde sevinç, şükür gibi amaçlarla icrâ edildiğinden bu uygulamaların da geleneğe paralel gerçekleştiği söylenebilir.

¹³⁴ a.e., s. 345-346.

Nevbe hem saz hem de söz icrâsı bakımından Dini mûsikîmizde toplu icrâyâ örneklik açısından önemli bir tertiptir. Tekke musikisinde bütün cehrî zikirlerde görülen, sesle toplu icrâların yanısıra nevbenin birinci faslında icrâ edilen, tevhidhânedeki herkesin nevbe sazlarıyla eşlik ettiği çalgısal zikir de nevbeye has bir durumdur. Hem ritim sazlarının kullanımı ve idaresi hem de solo ve koro icrâların idaresi ayrı bir ustalık ve kabiliyet istediğinden tekke mûsikîsinin en sanatlı ve icrâsı zor türlerinden biridir.

Nevbe gerek uygulanmasındaki zorluk, gerekse geçtiğimiz yüzyılda tekke ve tarikatların yaşamış olduğu olumsuz siyasî süreçlerden sonra günümüzde bir zikir merasimi olarak artık uygulanmasa da nevede okunan “nevbe hutbesi”, “nevbe salatı” ve Arapça kaside ve ilahiler güfte mecmuaları yoluyla günümüze gelebilmiş ve pek çoğunun da besteleri uzmanlarınca notaya alınmıştır.¹³⁵ Bunun yanısıra bestekâr ve koro şefi Ahmed Hatiboğlu (v. 2015) tarafından çağdaş koro düzeninde okunmak için gelenekteki uygulamalar referans alınarak yapılmış 16 bölümden oluşan yeni bir düzenleme mevcuttur.¹³⁶ Bundan başka Dr. Safiye Şeyda Erdaş’ın Keyyâlî tarikatının nevbe uygulamalarını ele aldığı bir çalışma mevcuttur. Söz konusu tarikat Rıfâî tarikatının bir kolu olup, bu tarikat mensuplarından bazıları 2013 yılında Suriye-İdlip’ten Türkiye’ye göç etmişlerdir. Bu kimselerin halen yaptıkları zikir meclislerinde, yer yer bizim elimizdeki kaynaklardan farklı da olsa da çoğunlukla bizim gelenekteki nevbe merasimlerine muvafık tarzda nevbe zikirleri yapmakta oldukları tesbit edilmiştir.¹³⁷ Nevbenin kıyamî tarikatlarca uygulanan bir form olduğu, Arapça ilahilerin bu tarikatlar eliyle Anadolu ve Balkanlara yayıldığı ve Suriye de dahil olmak üzere bir zamanlar bütün bu coğrafyanın aynı kültürel havzaya ait olduğu düşünüldüğünde günümüzde de hala bu coğrafyalarda söz konusu tarikatlar tarafından nevbenin yaşatılması ihtimal dahilindedir.

¹³⁵ Mehmet Emin Altıntop. “Türk Din Musikisinde Arapça güfteli ilahiler: Şuğuller”, Yüksek Lisans tezi Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1994; Harmancı **a.g.e.**

¹³⁶ Ateş **a.g.e.**, s. 191-207.

¹³⁷ Safiye Şeyda Erdaş. “Türk Din Musikisinde Nevbe Formu ve Keyyâlîyye Tarîkindeki İcrasının İncelenmesi”, **Cumhuriyet İlahiyat Dergisi**, Cilt:26, Sayı:1 2022, ss. 101-120.

2.2.1.11. Evrâd-ı Şerif

Sık tekrar edilen dua anlamına gelen vird kelimesinin çoğulu olan evrâd, her tarikatın piri tarafından oluşturulmuş, bazı ayet ve dualardan meydana gelen, belli bir müzikal yapıya sahip özel dualardır. “Evrâd-ı şerif”ler iki farklı tören türünde okunurlar. Bu törenlerden ilki birçok tekkede sabah namazından ya da yatsı namazından sonra yapılan günlük zikirlerdir. Bu törende dizler üstünde oturularak basit bir müzikle okunan evrâddan sonra çoğu zaman ism-i celâl zikri de çekilir. İkinci tören türü ise tekkelerde “tevhidhâne” denilen özel bölümlerde tarikatın zikir günü olarak belirlenmiş haftanın bir günü yahut kandil günlerinde geniş katılımlı ve uzun soluklu olarak yapılan âyin-i şerif ya da mukabele-i şerif denilen zikir törenidir. Bu törende de zikrin başında topluca okunur. Her tarikatın kendine has bir evradı vardır. Evrâd-ı şerifler, ayin sırasında hep bir ağızdan ve besteli olarak okundukları için toplu icrâ örneği sayılırlar. Besteli olarak okunmaları ise başlangıçta konuşma tonunda okunurken çok tekrarlanmaları sebebiyle zamanla kendiliğinden melodik bir örgüye kavuşmaları şeklinde olmuştur. Her tarikat mensubu belirli periyodlarla sık sık bu okuyuşlara katıldıkça da bu melodik örgüye aşinalık kazanmış ve böylece toplu okuyuşlarda birlik sağlanabilmiştir. Günümüze yazılı olarak ulaşan tarikat evrâdının pek azının besteleri bilinmektedir. Evrâd-ı şeriflerin bazı yerlerinde bulunan melodik örgüler ve perde kaldırmalar gibi tekke musikine has özellikleri onları bir mûsikî formu kılmıştır.

Ancak evrâdlar bugüne kadar mûsikî formları içerisinde pek zikredilmemişlerdir. Bu durum evrâdların öğretici mahiyette belli bir konuşma üslubuyla ortaya çıkması fakat daha sonra tarikat ayinlerinde topluca hep bir ağızdan aynı ahenkle okunmaktan dolayı besteli hale gelmelerinden kaynaklanıyor olabilir. Çünkü sesli olarak sık tekrarlanan metinlerde belirli bir süre sonra bir melodi ortaya çıkmaktadır. Bu bakımdan evrâdlar anonim besteye sahiptir. Yalnız önemli bir mûsikîşinas olan Şeyh Vefâ'nın “Vefâiye Evrâdı”nı kendisinin bestelediği bilinmektedir.¹³⁸

¹³⁸ Mehmet Nuri Uygun, Safiye Şeyda Erdaş. “Tekke Mûsikîmizde Toplu Evrâd-ı Şerif Okuma Geleneğine Bir Örnek: Rifâi Evrâd-ı Şerifi”, **Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi (ÇÜİFD)**, Cilt:18, Sayı:1 2018, ss. 47-72.

2.2.1.12. Mevlevi Ayini

Mevlevîliğe mahsus zikir toplantısına “semâ” ya da tarikat içerisindeki söyleniş şekliyle “mukabele-i şerif” denilmektedir. Mevlevî âyini tabiri ise hem haftanın belli günlerinde semâhanede yapılan içerisinde devrânı ve musikiyi barındıran tarikat zikri hem de bu zikir esnasında icrâ edilmek için özel olarak bestelenmiş Türk mûsikîsi formu için kullanılır.¹³⁹

Mevlevîlerce **Âyin-i Şerif** de denen Mevlevî âyini, mî’raciyeden sonra Türk din musikisindeki en uzun ve en sanatlı formu olarak bilinir. Mevlâna, Sultan Veled ve Ulu Arif Çelebi’nin şiiirlerinden seçilen güfteler, dört bölüm halinde Mevlevî ayininin sözlü kısmını oluşturur. Başta bir peşrev, sonra dört selam şeklindeki sözlü kısım, ardından Son Peşrev ve Son Yürük Semâi adı verilen bölümlerden oluşur. Selamların arasındaki terennüm denen yalnız sazlar tarafından icrâ edilen parçalar ve peşrevler ayinin yalnız sazlar tarafından icrâ edilen bölümüdür. Bu bölüm hem ayinhânların dinlenmesine hem de âyinin monotonluktan sıyrılmasını mümkün kılar.

Mevlevîlik, esmâ ile sülûku değil de aşk ve cezbeyle gerçeğe ulaşmayı esas alan bir tarikat olduğu için diğer sûfî tarikatlarda olan esmâ zikri Mevlevîlikte yoktur.¹⁴⁰ Bunun için diğer sûfî tarikatlarda sadece zikre eşlik etmek, zikri yürütmek için bir araç olarak kullanılan mûsikî, Mevlevîlikte ilâhî aşka ulaşmak için yapılan, raksla içiçe geçmiş bir ana unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu yüzden de Mevlevîlikte musikiye çok önem verilmiş hem saz hem de vokal açısından Osmanlı’da Enderun’da verilen eğitimden sonra en ciddi eğitim mevlevîhanelerde verilmiş, birçok ünlü bestekar mevlevîhanelerden çıkmıştır.

¹³⁹ Mevlevî ayini Mevlevîliğe mahsus bir form olmakla birlikte Rıfâi tarikatında Mevlevî ayinlerinin birinci selamları bazen okunmaktadır. Bu durumda tıpkı kıyam tevhidi zikrine eşlik eden ilahilerde olduğu gibi Mevlevî ayinlerinin düyek usulünde olanları tercih edilmektedir. Meriç Düzbaş. “Türk Din Mûsikîsinde Kıyâmî Âyin Türlerinin Değerlendirilmesi”, **Eskişehir Osmangazi Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt:10, Sayı:1 2023, ss. 132-160.

¹⁴⁰ Bir istisna olarak ism-i celâl zikri vardır ki bu da şu şekilde çekilir: Şeyh ve dedeler, canlar, muhipler semâhanede sabah namazdan sonra halka halinde diz çökerler. Oldukça büyük ve iri taneli bir tesbih bir derviş tarafından taşınarak imamesi şeyhe verilir ve tesbih bütün halkaya yayılırdı. Şeyh eûzü besmeleyle zikre başlar ve halkada bulunan herkes “Allah” adını zikreder ve tesbih sağa doğru halka içinde devrederdi. Sonunda şeyh zikri kâfi görünce bir gülbang çeker ve herkes nefesi yettiği kadar “hû” dedikten sonra yeri öpüp kalkarlardı. Bkz. Abdülbâki Gölpınarlı. **Mevlânâ’dan Sonra Mevlevîlik**, İstanbul, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1983, s. 411.

Semâ ayinin mûsikî kısmını mutriban heyeti icrâ etmektedir. Bu heyet, ayin sırasında kendileri için ayrılmış mutriphane denilen özel bölmede ayin-i şerifi icrâ ederler. Kendi aralarında saz heyeti ve ayinhanlar olarak ikiye ayrılırlar. Saz heyetinin başında neyzenbaşı bulunur. Ayin-i şerif okumakla vazifeli ayinhanlar ise kudümzenbaşının idaresinde bulunurlar. Sema sırasında okunacak ayin-i şerifi ayinhanlar önceden kudümzenbaşı ve halilenin eşliğinde çalışırlar, mukabele günü ise semadan önce diğer enstrümanların da katılımıyla tekrar prova ederlerdi.¹⁴¹

Mukabele sırasında semâ edecek kimselere ise semâzen denilmekteydi ve bunların başında da semâzenbaşı bulanmaktaydı. Semâzenbaşı semâzenlerin usulüne uygun bir şekilde semâ yapmalarını sağlar, hem de semâ esnasında birbirlerine çarpmamaları için aralarında dolaşırdı. Semâzen adayları semâyâ çıkmadan önce meşk tahtası üzerinde alıştırma yaparak ilk önce sol ayak üzerinde sabit kalarak “çark atmaya” öğrenirler, daha sonra da kolları açık vaziyette dönmeyi yine usta bir semâzen riyasetinde öğrenerek semâyâ başlardı. Semâzenler semâyâ çıkmasalar da vücutlarının semâ alışkanlığını kaybetmemeleri için her gün kendi kendilerine alıştırma yaparlardı. Bir mevlevînin her şeyden önce semâ yapmayı bilmesi beklenirdi.¹⁴²

Semâ ayini esnasında semâzen ve mutribândan başka, şeyh ya da onu temsilen postnişin, na'than, aşirhan ve duâhanın hazır bulunması gerekirdi. Bu kişilerin mukabele günü semâhanede biraraya gelmesiyle semâ ayini şu şekilde gerçekleştirdi:

- Cemaatle vakit namazı kılınır.
- Namazdan sonra mesnevîden bir bölüm şerh edilerek okunur.
- Şeyh Efendi tarafından post duası yapılır.
- Nat'han tarafından bestesi İtrî'ye, güftesi Mevlânâ'ya ait “Na't-ı Mevlânâ” okunur.
- Neyzen tarafından baş taksim yapılır.

¹⁴¹ Çinuçen Tanrıkörür. “Ayinhan”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt:IV, İstanbul, TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 1991, ss. 252-253.

¹⁴² Hülya Küçük. “Semâzen”, a.y.XXXVI, 2009, s. 465.

- Sazlar tarafından aynı makamdan peşrev çalınır ve bu esnada semâya katılanlar “devr-i veledî”yi (semâhanede üç defa daire şeklinde yürüyüş) gerçekleştirirler.
- Ayin-i şerif okunur ve bu esnada semazenler semâ yaparlar.
- Son peşrev ve Son Yürük Semâi sazlar tarafından çalınır.
- Neyzen tarafından son taksim yapılır.
- Aşr-i şerif okunur.
- Duahan dua eder, şeyh efendi Fatiha ve gülbang okur.¹⁴³

Semazenler ayinin her bölüm bitişinde durup şeyh efendinin önünde selam verir, sonra tekrar semaya devam ederler. O yüzden Mevlevî ayininin bölümlerinden her birine selam adı verilmiştir. Bazen de orada bulunan izleyicilerden ayinin hemen bitmemesi yönünde talep gelirse, ayindeki manevî neşveye doyumlamamışsa o zaman son peşrev çalınmaz ve “Niyaz Ayini” denen bestekarı bilinmeyen bir ayin okunur. Sonunda da “niyaz ilahileri”nden okunur.

Mevlevî ayinin bitiminde niyaz mukabelesi yapıldığında okunan niyaz ilahileri ise Mevlevî ayini esnasında sözlü bölüm içinde okunan yegâne Türkçe eserlerdir. Ayin-i şerif için Mevlâna’ya ve Sultan Veled’e ait şiirlerin bestelenmesi adet haline geldiği için ayinlerin dili genel olarak Farsçadır. Zaman zaman bunun dışına çıkıp Türkçe şiirlerden ayin bestelemeye çalışan bestekarlar olmuşsa da bu besteler kabul görmemiştir.¹⁴⁴ Ancak niyaz ilahileri, sözleri Mevlevilere ait Türkçe şiirlerin ilahi formunda bestelenmesiyle meydana gelmişlerdir. Ve ilahi formunun gelenekte tekkede icrâsı hep toplu icrâ şeklinde olduğundan ayin sırasında da toplu olarak icrâ edilmişlerdir.

Ayinin başında okunan Na’t-ı Mevlâna dışındaki bütün güfteli kısımlar ayinhanlar tarafından koroyla okunur. Na’t-ı Mevlâna usulsüz olarak bestelendiği için tıpkı duraklar gibi ekseriyetle tek kişi tarafından yahut aynı düzende okuyan iki kişi tarafından enstrümansız seslendirilir. Dini musikimiz içerisinde yer alan “Na’t” formu esasında Peygamberimizi anlatan farklı farklı güftelerin belirli bir tavır ve üslupla

¹⁴³ Çinuçen Tanrıkorur. “Ayin”, a.y.IV, 1991, ss. 251-252.

¹⁴⁴ Gölpınarlı a.g.e., s. 458-459.

bestesiz olarak okunmasından ibaret bir formdur. Tıpkı taksim gibi bestesiz olduğundan sadece “na’tan” denilen tek bir kişi tarafından okunur. Ancak Mevlevî ayini sırasında okunan “Na’t-ı Mevlâna” İtrî tarafından bestelenmiş ve bu ad ile meşhur olmuş bir eserdir ki na’tlar içinde hususi bir yeri vardır. Mevlevî ayinlerinin başında -tıpkı diğer tarikatlarda okunan salavatlar gibi- Hz. Peygamber’i anmak için okunurlar. Okunacak ayin, hangi ayin ve hangi makamda olursa olsun Na’t-ı Mevlânâ ayinin başında özel bestesiyle muhakkak okunmaktadır.

Saz ve söz musikisinde toplu icrâ açısından önemli bir yeri olan Mevlevî ayinleri enstrüman çeşitliliği yönünden de diğer sufi tarikatlardan ayrılır. Bu enstrümanlar ney, rebab, keman, kanun, santur, tanbur, kemençe, girift, kudüm, bendir, daire, halile gibi enstrümanlardır. Neyin öne çıktığı saz heyeti son asırlarda viyolensel ve piyano gibi sazların da katılmasıyla hayli zenginleşmiştir.¹⁴⁵ Ancak her zaman geniş ve zengin bir saz topluluğunun ayinlerde yer alması gerektiği söylenemez. En önemli sazlar, kudüm ve neydir. Bu iki sazın mevcut olması bir Mevlevî mukabelesi yapılabilmesi için kafidir.¹⁴⁶ Bütün sazlar arasından neyin önde olması onun Mevlevî ayinin başında ve sonunda yaptığı uzun taksimlerde de kendini gösterir. Bunun haricinde diğer besteli saz eserleri ve söz eserleri bütün sazların katılımıyla çalınır.

Gelenekte her ne kadar Mevlevî ayinleri ses ve saz gruplarından oluşan bir heyet tarafından toplu olarak icrâ edilse de hiçbir zaman orkestravâyî bir kalabalık söz konusu değildir. Çünkü ayinlerdeki asıl amaç sadeliktir. Mevlevîliğin ilk zamanlarında ney, kudüm ve rebaptan oluşan saz heyeti zaman zaman farklı enstrümanların katılımıyla sayıca ve çeşitçe çoğalsa da en fazla on enstrümanla sınırlı kalmıştır. Aynı sadelik söz gruplarında da kendini göstermektedir. Cem Behar, XVII. yüzyılda Konya Mevlevî Dergahı’nın vakıf kayıtlarında sema ayini sırasında Ayin okuyan üç ayinhanın bulunduğundan söz etmektedir.¹⁴⁷

¹⁴⁵ a.e., s. 464-465.

¹⁴⁶ Mevlevîler, tıpkı ney gibi kudüme de kudsîyet atfetmişlerdir. Mevlâna’ya atfedilen bir şiirde neyden ve kudümden şöyle bahsedilmektedir: “*Kamış kuru, zahme kuru, kuru bakıra gerilen deri de kuru/ O halde bu dost sedası nereden geliyor*” Timuçin Çevikoğlu. **Döndükçe Gönülde Aşk Tazelenir**, Konya, Konya İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, 2012, s. 136.

¹⁴⁷ Behar a.g.e., s. 123.

Mevlevî ayinin güfteli kısımları yine ayinhanlar grubu tarafından icrâ edilmektedir. Bu icrâyâ kudümzenle beraber diğer halile, bendir, daire gibi ritim sazları çalanlar sesleriyle de iştirak etmektedir. Zaten Türk musikisinde gelenekte hiçbir zaman el kol hareketleriyle ritmi hatırlatan bir koro şefi olmamış, eserin bestelendiği usulü ritim sazıyla vuran bir kişi aynı zamanda vokal de yapmış hem de diğer vokallere liderlik etmiştir. Ritmik yapı bakımından çok zengin olan Mevlevî ayinlerinin icrâsında da bu görevi kudümzenbaşı yapmıştır. Kudümzenbaşı hem söz heyetinin hem de bütün mutribânın başı ve aynı zamanda mevlevîhanedeki tüm müzik faaliyetlerinin sorumlusu sayılmaktadır. Kudümzenbaşından okunan ayin-i şerifin icrâsını yönlendirmek için geniş bir repertuar ve müzik bilgisine ve yönlendirme becerisine sahip olması beklenmektedir. Kudümzenbaşı ayindeki girişleri verip ayinin giderini belirlemekten de sorumludur.¹⁴⁸

Diğer sûfî tarikat zikirlerinde şeyh efendinin esmaları telkinle zikri yönlendirmesi ve zâkirbaşının zikrin gidişine göre ilahi, kaside, na't gibi formları okuyup zâkirlere okutturması yoluyla spotane bir şekilde icrâ edilen mûsikî, sema ayininde önceden belirlenmiş bir program dahilinde akmaktadır. Bu program, hem belirli makam ve usullerle icrâ edilen Mevlevî ayininde hem de semâda giyilen belli sembolik manalar taşıyan kıyafet ve sergilenen ritüellerde kendini göstermektedir. Mevlevîlikte, dervişâna kazandırılması planlanan ruh ve beden terbiyesi, askerî disiplin derecesinde belli kuralların da benimsenmesini gerektirmiştir. Böylelikle Mevlevîlikteki önceden sınırları çizilmiş kuralların varlığı sergiledikleri müzikte de kaliteyi ve disiplini beraberinde getirmiştir. Sonuç olarak Mevlevî ayinleri gerek müzikal yapıları gerekse icrâ sırasındaki estetik yönleriyle abidevî eserler olarak karşımıza çıkmıştır. Klasik Türk müziğinin karakteristik özelliklerini en güzel ve en nitelikli bir şekilde yansıtan Mevlevî ayinleri lâ dinî müziğin gelişmesine de önemli katkılar sunmuştur. Âyini dışardan gelen dinleyicilere özel bir bölümden izleme imkânı sunulması da bugünkü manada bir konser ve gösterinin milli kültürümüzdeki ilk nüvelerini vermektedir.

¹⁴⁸ Cem Behar. **Musikiden Müziğe**, İstanbul, YKY 2005, s. 94.

2.2.1.13. Semah ve Nefes

Semah, Bektâşi ve Alevî ayin-i cemlerinde müzik ve raksı da içeren birtakım ritüeller bütünüdür. Tarikat dışından olanlara kapalı, “yolda olanlara” açık gizli toplantılardır. İbadet neşvesi içinde kadın-erkek bir arada olarak yapılan bu toplantılarda, saz eşliğinde çalıp söyleme ve Anadolu’da yöreden yöreye değişen farklı erkanlarda semah dönme (hem kendi etrafında hem de daire çizerek) şeklinde yapılmaktadır. Bektaşî-Alevî semahı, Mevlevîlikte olduğu gibi vücudun sadece kendi eksenini etrafında dönmesinden ibaret değildir. Semahlar iki, dört, altı, sekiz ve daha fazla kişilik olarak, kadın ve erkeklerden oluşan çiftler halinde, okunan nefesin ritmine uygun düşecek şekilde belirli el, kol ve ayak hareketleriyle ciddi bir eda ile oynanır. Semah dönenler “cem bezmi”nin orta yerindeki boşlukta dolaşarak mürşidin ve “çerağ tahtı”nın hizasına gelindiğinde ise bu kısma arkalarını dönmeye dikkat ederek dönerler. Nefes okunurken nefesin şairinin mahlasının okunacağı beyite sıra gelindiğinde ise şaire hürmeten -bir sonraki mısraâ geçinceye kadar- bir müddet dönmeyi bırakıp hareketsiz kalırlar. Semahda okunan nefeste her yarım ölçüye bir ayak hareketi denk düşmektedir. Zâkirin okuduğu nefese semah dönenler, nefesin tonalitesine uygun olarak “*Ya Şah, Ya Şah*” diyerek eşlik ederler ki buna “dem tutmak” denir. Semahın başında ve sonunda mürşid semahı yönlendirir, gülbang okur, semaha katılanlara dua eder.¹⁴⁹

Semah’ta Alevilikteki on iki hizmetten birini yerine getirmekle yükümlü olan aşıklar, mürşidden izin almak suretiyle semah başlamadan nefes, deyiş ve düvazları bağlama sazı eşliğinde okurlar. Semah başladıktan sonra da içlerinden biri zakirlik vazifesini yürütür. Hem çalıp hem söyleyen bu kişilere zâkir, gûyende ya da aşık denir. Halk edebiyatındaki aşıklık geleneği ile semahlardaki aşıklık vazifesi içiçe geçmiş olup usta-çırak yoluyla beslenir. Semahta deveran başladığında müzik hiçbir zaman sadece vokal olarak yapılmaz. Ancak semah dönülmeyen bazı ayinlerde, ya da semah dönülmeye başlanmadan önce sazsız olarak *gülbang* ve *tercüman* denen özel besteli dualar ve *Mevlid-i Ali* okunur. Mevlid-i Ali’nin okunması esnasında klasik mevlidde

¹⁴⁹ Bedri Noyan Dede Baba. **Bütün Yönleriyle Bektaşilik ve Alevilik**, Cilt:IV., Ankara, Ardıç Yayınları, 2001, s. 701-705; Vahit Lütfi Salcı. **Gizli Türk Dini Oyunları**, İstanbul, Nümune Matbaası, 1941, s. 29-32.

olduğu gibi aralarda besteli nefesler okunur.¹⁵⁰ Nefesler daima Alevîlikte kutsal kabul edilen bağlama eşliğinde söylenir. Bağlamaya kopuz, keman, kabak kemane, ud gibi enstrümanlar da eşlik edebilir. Kullanılan enstrüman sayısı -Alevîlikteki on iki imam prensibinden dolayı- en fazla on ikiye kadar çıkabilir. Semah sırasında okunan deyiş ve nefesler tek bir aşık tarafından yahut iki aşık aynı düzende beraber okumak suretiyle seslendirilir. Diğer enstrümanlar da eşlik eder ancak ritim saza yer verilmez.

Sünnî tarikatlardaki ilahinin karşılığı olarak kullanılan “nefes”ler Tasavvufî Halk Edebiyatında önemli bir yer işgal eder. Allah, Hz. Ali sevgisi, insana ve yaratılan her mahluka duyulan saygı gibi konuları işler. Hem söz hem melodi bakımından arı, duru, öz bir üslupla söylenmişlerdir. Hece vezniyle 6+5 duraklı 11 heceli, 7 heceli duraksız, 5 heceli duraksız olarak yazılır. Aruz vezni ile yazılmış olanlara pek sık olmamakla birlikte şehir Bektâşiliğinde rastlanabilmektedir. Nefesler, Bektâşi geleneğindeki “sır etme” prensibinden dolayı pek çoğunun şairi bilinmeyen Bektâşi büyükleri ve saz aşıklarına ait eserlerdir. Türk musikisinde kullanılan usullerin yanısıra Bektaşî devr-i revânı, Bektaşî raksanı, Bektaşî raksı gibi tamamen âşık musikisine mahsus usullerle de bestelenmişlerdir. Başta hüseyinî olmak üzere hicaz, karcigar, uşşak, rast gibi basit makamlar kullanılmış yer yer nihavend, segâh gibi bileşik makamlara da yer verilmiştir. Sınıflandırmada Türk Halk Musikisine dahil edilen nefesler makamsal seyir özellikleri bakımından Türk Sanat Musikisinden pek bir farklılık göstermezler. Onları diğer formlardan ayıran başlıca özellik, söylenişlerindeki tavır ve üslup farklılığıdır. Nefeslerde tıpkı türkülerde olduğu gibi yöresel özellikler ön plandadır.

Nefesler söyleniş biçimi bakımından üçe ayrılır:

- Daha çok muhabbetin başında, semaha kalkmadan söylenen ağır usullerle çalınan “oturak”.
- Muhabbetin ortasında zevk ve şevkin artmaya başladığı esnadan söylenen orta usullü olanlar “dört köşe”.

¹⁵⁰ İnançer a.g.e., 169-171.

- Semahta şevkin arttığı esnada okunan daha hareketli, yürük usullü olanlar “şahlama”.¹⁵¹

Nefesler arı, duru bir Türkçeye ve kolay öğrenilir bir yapıya sahip olduklarından halk tarafından çok sevilmişler, alevî-sünnî fark etmeksizin dinî toplantılar haricinde de her yerde türkü formunda çalınıp söylenmişlerdir. Nefeslerde ilahilerde olduğu gibi “cumhur” diye adlandırılan bölümler yoktur; bunun yerine aranağme ve bağlantı sazları diye bölümler vardır ve genellikle zemin ya da nakarat kısmı aranağme olarak çalınmaktadır. Nefesler çoğunlukla bağlama eşliğinde solo icrâ edilmekle beraber bazen diğer enstrümanların da eşliğinde icrâ edilebilmektedir.¹⁵²

Nefeslerin iki veya daha çok sesli “polifonik” olarak icrâ edilen bir türü vardır ki buna “**deste nefesi**” denilmektedir. Gelenekte farklı farklı coğrafyalarda bilinip söylenen bu nefes türüne Eskişehir ve Kütahya taraflarında “takım nefes”, İzmir civarında “eşli nefes”, Yozgat taraflarında “arka nefes”, Rumeli’de ise “deste nefesi” denilmektedir. Gerek “oturak”ta gerekse semah dönerken söylenebilen deste nefesi hem toplu icrâ hem de Türk mûsikîsinde çok seslilik meselesi açısından önem teşkil etmektedir. Deste nefesinin nasıl icrâ edildiğini Vahit Lütfi Salcı, Gizli Türk Dini Oyunları adlı eserinde şu şekilde izah etmiştir:

- Çoban Baba muhabbetlerinde¹⁵³ ayin-i ceme katılan herkes semaha kalkar ve üç gruba ayrılırlar. Birinci deste okuyucuları mürşidin iki yanında yani meydanın başında, ikinci deste okuyucuları meydanın karşı tarafında, üçüncü deste okuyucuları meydanın sağ ve sol taraflarında yerlerini alırlar.
- Birinci deste ilk önce nefesi okumaya başlar. Yarım ölçülük bir esten sonra ikinci deste de aynı nefesi okumaya başlar ancak üç ses pestten başlar;

¹⁵¹ Dede Baba a.g.e., 684.

¹⁵² Gülçin Yahya Kaçar. “Bektaşî Nefeslerindeki Melodik ve Ritmik Özellikler”, **Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi**, Sayı:55 2010, ss. 219-233.

¹⁵³ Büyük Bektaşî dergahlarında ya da Alevîlerce de tanınmış yatırılı tekkelerde yılda bir kere yapılan çok geniş katılımlı muhabbetlere Çoban Dede Semahı ya da Koyun Baba Semahı denir. Bazen de bir işinin olması için adak adayanlar o işi olduğunda bir Koyun Baba Semahı kaldırırlardı. Dergahtaki en geniş meydanda, yatır yanındaki avluda yahut kır yerlerinde muhabbet açılır, davet beklemeksizin herkes katılırdı. Deste nefesi de adak sahibinin şerefine okunur ve oynanırdı. Dede Baba a.g.e., s. 722.

ikinciler kanon¹⁵⁴ şeklinde birincileri takip eder ve mısırânın sonunda aynı notada birleşirler. Ve yine mısra başlarında ikinci deste okuyucuları birinci deste okuyucularını yarım ölçü bekledikten sonra başlarlar.

- Üçüncü deste okuyucuları ise “*ya şâhî vilâyet*” diyerek dem tutarlar.
- Meydanın ortasında dönen muhabbette bulunan diğer halk da “*ya şah*” diyerek erkana göre dönerler.¹⁵⁵

Vahit Lütfi Salcı, kitabında “Koyun Baba Nefesi”nin ve “Niçin Gitmez Yıldız Dağın Dumanı” adlı nefesin, deste nefesi şeklinde icrâ ediliş şeklini notalarıyla vermiş ve her ne kadar armoni, çok seslilik sanatı, orkestrasyon bakımından bazı hatalar olsa bile halkın içinden tamamen amatör bir şekilde ortaya çıkan deste nefeslerinin hep birlikte aynı duyguyla, ibadet şevkiyle icrâ edildiği için derin manalar ifade ettiğini söylemiştir.

Bektaşî- Alevî musikisi heterodoks özelliği nedeniyle ve yıllar boyunca “sırrı ifşa” etmeme gerekçesiyle topluma kapalı kalmış bundan dolayı da hakkındaki bilgiler sınırlı kalmıştır. 1925’teki Tekke ve Zâviyelerin kapatılmasıyla ilgili kanundan etkilenen sünnî diğer tarikatların musikisi gibi sekteye uğramış ancak 1960’lı yıllardan sonra kısmen rahatlamıştır. Günümüzde ise gelişen ses ve müzik sektörü dolayısıyla televizyon, radyo ve plaklarda herkese açık bir şekilde dinlenip gözlemlenebilir olmuştur. Bunun yanı sıra Alevî semahı da tıpkı Mevlevî ayinleri gibi konser ve çeşitli organizasyonlarda -ibadet bağlamından koparılıp- seyirlik olarak izlenilebilmektedir. Bugün, musikimizde ve halk kültüründe kökenlerini ta Orta Asya’dan alan bir zenginlik olarak araştırmalara konu edilmektedir.

¹⁵⁴ Bütün kısımları birbirinden sonra başlamak suretiyle aynı lahni icrâ eden çok sesli eserlerdir. Kanon iki veya daha çok ses ve saz için yazılır. Öztuna **a.g.e.**, s. 180.

¹⁵⁵ Salcı **a.g.e.**, 40-42.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

TASAVVUF MUSİKİSİ KOROLARI

“Tasavvuf Müziği” kavramının kullanımı oldukça yeni olup 1925’te tekke ve zaviyelerin yasaklanmasıyla başlayan süreçte, tekkelerde üretilen müziği ifade edebilmek için sonradan icat edilmiş bir kavramdır. Osmanlı döneminde ve erken Cumhuriyet döneminde tasavvuf müziği diye bir tanımlama şekli yoktur. Aslında dinî-lâ dinî müzik şeklindeki ayrım da sonradan ortaya çıkmıştır. Bugün la dinî müzik olarak adlandırdığımız müzikle uğraşan kimselerin çoğu Osmanlı’da, tekke çevresinde yetişmiş müzisyenlerdi. Tekkelerin kapatılmasıyla birlikte tekke musikisinin icrâsında ciddi sıkıntılar yaşanmış ancak ev meşkleriyle devamı mümkün olabilmektedir. Bundan dolayı tekke musikisinin radyoda yayınlanması epeyce geç tarihlere rastlar. İlk defa “tasavvuf müziği” kavramının kullanımı 1977’de Ankara Radyosunda Ahmed Hatiboğlu ile program yapan Ergun Balcı tarafından olmuştur.¹⁵⁶ Tekke îması uyandırmamak için “tekke musikisi” yerine “tasavvuf müziği” kavramı kullanılarak bu müziğin resmî kurumlar nezdinde kabullenilmesi amaçlanmıştır.

1950 sonrasında Demokrat parti iktidarında erken cumhuriyet döneminden farklı olarak toplumsal hayatta İslam’a dair daha liberal bir politika benimsenmesi dini mûsikîye dair kısıtlamaların kalkmasına imkân vermiştir. 1950’de ezanın Arapça okunmasına yönelik kanunun çıkarılır. Ardından 1952’de Konya’da Mevlana’yı anma haftası dolayısıyla sema törenleri düzenlenmesine izin verilir. Önceki yıllarda hafız tavrını anımsattığı için gazel okumanın yasak olduğu radyoda ilk defa Kur’an-ı Kerim ve mevlid okunur. Radyoda bir tekke enstrümanı olduğu gerekçesiyle kullanılmayan bendir sazı ilk defa 1960’larda İstanbul radyosunda Nezih Uzel tarafından kullanılmaya başlanır.¹⁵⁷

¹⁵⁶ “Tasavvuf Müziğinin İsim Babası Ergun Balcı Vefat Etti”. 2019, (Çevrimiçi) https://www.trtmuzik.net.tr/haber/tasavvuf-muziginin-isim-babasi-ergun-balci-vefat-etti_663/, 16.08.2023.

¹⁵⁷ Erdem İlgi Akter. “İcat Edilmiş İcat Edilmiş Bir Kavram Olarak “Tasavvuf Müziği” nin Türkiye’de Bağlamsal Yolculuğu”, *Uluslararası Etnomüzikoloji Sempozyumu “Müzik ve Politika”*, 2017, ss. 53-68.

İlk tasavvuf müziği korosunun ortaya çıkışı ise tıpkı Klasik Türk Müziği Korolarında olduğu gibi radyoyla olmuştur. İlk resmî tasavvuf müziği korusu Ankara Radyosunda Ahmed Hatiboğlu tarafından 1977’de kurulmuştur. Kurulduğu yıl bir takım resmî engellemelerle karşılaşan koro 1978’de ikinci kere kurulmuş ve Ankara Radyosu Müdürlüğü’nce 03.04.1979 günü resmen onaylanmıştır. Ankara Radyosu Türk Tasavvuf Musikisi Topluluğu 15 kişilik koro ve 11 kişilik saz heyetinden oluşmaktaydı. Kurulan bu ilk heyete başta bayanlar alınmamış sonradan kadroya dahil edilmişlerdir. Sazlarda ise 2 ney, 2 tanbur, 1 viyolonsel, 1 bendir, 1 halile, 1 kudüm, 1 klasik kemençe, 2 viyola yer almaktadır. Sazlarda resmî klasik Türk müziği korolarında görülmeyen ritim sazlarına da yer verilmiştir.¹⁵⁸

Ankara Radyosundaki ilk tasavvuf musikisi konseri Niznam Yusuf Çelebi’nin (1670-1728) bestesi olan *Na’t-ı Peygamber*’i koronun okumasıyla başlamıştır. Koro şefi Ahmed Hatiboğlu koronun seslendirmesinden önce na’tı şiir şeklinde okur. Bu durum Türkiye radyoları için bir devrim niteliğindedir. O zamana kadar radyoda dinî mûsikî eserlerinin ancak enstrümantal kayıtları yayınlanmaktadır. O yüzden koro bu ilk yayından bir sene kadar sonra tekrar yayına alınmıştır. Dini mûsikînin sözlü eserlerinin enstrümantal olarak yayınlamasının sebebini İstanbul Radyosundaki anılarını anlattığı kitabında Nezih Uzel şöyle açıklar:

“Tekke kapatılırsa tekkenin tüm faaliyetleri de o kapatmaya dahildir. O saatten sonra kimsenin gelip devlet radyosunda “tekke müziği” icrâ etmeye mecali kalmaz. Bu yüzden rahmetli Dede Süleyman Erguner, Radyo’da düzenlediği görkemli programında hiçbir sözlü esere yer vermemiş, parçaları sadece enstrümantal olarak icrâ etmiş ve programının adını “Neylerle Saz Eserleri” koymuştu.”¹⁵⁹

Radyolarda dinî mûsikînin yayını konusunda engellemelere rağmen İstanbul radyosunda Sadettin Heper, Süleyman Erguner, Ulvi Erguner ve Doğan Ergin gibi tekke çevresinden musikişinaslar, Ankara Radyosunda Ahmed Hatiboğlu, sol görüşlü olmasına rağmen yobaz olmayıp sanata kıymet veren radyo yöneticilerinin de desteğini alarak verdikleri mücadelede başarılı olmuşlar ve dinî mûsikî TRT’deki

¹⁵⁸ Resmi ilk Tasavvuf Musikisi korusu kurulmazdan evvel de Nevzat Atlığ’ın yönettiği Devlet Klasik Türk Müziği Korusu, Mevlevî ayinlerini koro konseri formatında okumuştur. Klasik Koro’nun Galata Mevlevîhanesi’nde verdiği Ayin-i Şerif Konserlerinde kudüm kullandığı bilinmektedir. Ayrıca ayin konserlerinde bayan vokalistler de bulunmaktaydı. Bkz. Balcı a.g.e., s. 250-251.

¹⁵⁹ Nezih Uzel. **Radyoda Bir Gün**, İstanbul, Pan yayıncılık, 2006, s. 22.

yayınlarında yerini almaya başlamıştır. Ahmed Hatiboğlu tarafından Tasavvuf korusu kurulduktan sonra ise radyodaki sözlü dinî mûsikî yayını noktasında ciddi bir açılım meydana gelmiştir. Ankara radyosunda Tasavvuf korosunun kayıtları, radyodaki “Gönül Telimizi Titretenler” ve “Din-Ahlak” programları dahilinde yayına verilmiştir. Bununla beraber hem İstanbul Radyosu’ndan hem de TRT televizyonundan dini mûsikî eserlerinin enstrümantal kayıtları çeşitli programlarda yayınlanmaya devam etmiştir.

Ankara Radyosu Tasavvuf Korusu sadece radyo yayınları için kayıt yapmamış, çeşitli dinî gün ve gecelerde televizyon yayını için de kayıt yapmış, Cumhurbaşkanlığı’nda periyodik Ramazan konserleri vermiş, yurt içinde ve yurtdışında pek çok başarılı konsere imza atmıştır. Ahmed Hatiboğlu yönetimindeki Tasavvuf Korusu radyo dışındaki ilk konserini 1981’de ODTÜ’de vermiştir. Konser salonu yıllardır yapılmayan böyle bir mûsikî konserini dinlemek isteyenlerle dolmuş, konser sırasında dinleyiciler arasında gözyaşlarını tutamayanlar olmuştur. Hatipoğlu, İngiltere, İtalya, Fransa, Almanya, Yugoslavya, Balkan Ülkeleri, Makedonya, Arap Ülkeleri, Pakistan gibi birçok ülkede sayısız konser vermiş ve olumlu tepkiler almıştır. Ahmed Hatiboğlu, koro icrâsı için hususi olarak bestelediği “Hicaz Dua” adlı eseri ve Londra’da Royal Albert Hol’da verdikleri konserde bu eserin icrâsı sırasında yaşananları Fatih Koca’ya verdiği röportajda şöyle anlatmaktadır:

“Öyle bir eser yapmalıyım ki, hem bu zamana kadar form bakımından kimse tarafından bu şekilde ele alınmış olmasın hem de İngilizleri kasıp kavursun. Aslında her Türk Mûsikîsi eseri yabancıları etkiler. Benim amacım eserin formu da değişik olsun. İngiliz dinleyicisini devamlı takip üzere kılıp acaba ardından ne gelecek duygusu içerisinde alakasını diri tutarak sürükleyip götürsün. Bunu en güzel yapacak olan “gizli kalmış sanatlar olarak vasıflandırdığım “Zikir Müziği” espirisi idi.... Konser saati geldiğinde hayretler içinde kaldım. Beş bin kişilik salon lebâlep dolu. Londra Büyükelçimize “Bu ne haldir?” diye sorduğumda “Ahmet Bey! hiç yer kalmadı, İngilizlerin hiç adeti olmadığı halde, boş yerlere de koltuk koymak zorunda kaldılar” dedi. İcra esnasında o beş bin kişilik salondan çıt çıkmadı. Hicâz Dua, Mevlevî müziği ve sema onları mest etti. Kuliste Büyükelçi Nurver Nureş bana hitaben; “Ahmet Bey bizim elli yıldır yapamadığımızı siz burada iki saatte başardınız, çok büyük etki yarattı, tebrik ederim” dedi.”¹⁶⁰

¹⁶⁰ Koca a.g.e., s. 73-76.

Ankara Radyosu Tasavvuf Müziği korusu gerek Türkiye’de kurulan ilk tasavvuf korusu olması gerekse kurucu şefi Ahmed Hatiboğlu’nun mûsikî alanında üstün bir otorite olması sebebiyle kurulduğu yılların şartları da göz önüne alınırsa çok önemli bir boşluğu doldurmuştur. Hatiboğlu, dini musikimizin Mi’râciye gibi eski eserlerini bulup ihya ettiği gibi kendisi de konserlerde okunmak üzere yeni formlarda bestelediği Yeseviyye, Hicaz Dua, Hüzzam Hu Zikri¹⁶¹ gibi eserleriyle musikimize önemli katkılarda bulunmuştur. Onun şefliğindeki tasavvuf konserlerinde -Klasik Koro’ya yöneltilen- dinleyiciye uyusukluk verme, müziğin ruhunu aksettiremememe gibi olumsuz eleştirilerden söz etmek mümkün değildir. Çünkü Hatiboğlu, ortaya koyduğu dinamik eserler ve coşkulu vücut hareketleriyle kendi yaşadığı heyecanı yönettiği koroya da yansıtmayı başarmıştır. Onun hem kendi bestelerindeki hem de konserlerinde öne çıkan unsur coşkidur. Eserlerindeki melodilerin bütünleştiği ritim kalıpları dinleyiciyi kendinden geçirir ve adeta ruhun bam teline dokunur. Bu durum tekke musikisinin kendine has özellikleriyle de direk ilgilidir. Tekke musikisinde önemli olan ilâhi aşka ulaşmak için musikiyi bir araç olarak kullanmak ve musikinin ritmiyle kalbin ritmini aynı frekansta buluşturarak vecd haline ulaşmaktadır.¹⁶² Hatipoğlu, bu ana temanın bilincinde bir müzik insanı olduğu için yaptığı mûsikîde yapaylık yoktur; bu yüzden de yönettiği koroyu aynı ruh haline sokmayı başarmıştır. İşte bütün bu özellikleriyle ilk tasavvuf müziği korusu olarak kurulan Ankara Radyosu Tasavvuf Mûsikîsi Korusu, ülkemizde kendinden sonra kurulan diğer tasavvuf korolarına örnek olmuştur.

1952’de Konya’da Mevlâna İhtifalleriyle başlayan Semâ Ayini Konserleri daha sonra yurtiçinde farklı şehirlerde ve yurtdışında çeşitli ülkelerde de verilmiştir. 1995’te uzun senelerdir Mevlâna İhtifallerinde neyzen olarak vazife yapan Doğan

¹⁶¹ Fatih Koca, Hüzzam Hû Zikri ile ilgili şunları anlatmaktadır: 2006 yılında Sydney konserinde hocamın “Hüzzam Hû Zikri” ni okumuştum. Ertesi gün bir hanım, organizatörü aradı yanımda. Soner Çoruhlu telefonda konuşurken ağlamaya başladı ve bana sarıldı. Hanımefendi gece sabaha kadar Hû dediğini ve bu Hû’nun ne olduğunu sormuş. Soner de “o Hû bizim inandığımız Allah’tır” deyince hanımefendi ağlayarak “Artık ben de sizin Allah’ınıza inanıyorum” diyerek telefonu kapatmış. O ânı anlatamam! Dönüşte Hocama bu olayı anlatınca hüüngür hüüngür ağladı ve bana “Oğlum bizim hizmetimiz de bu olsa gerek!” demişti. “O Olmasaydı Tasavvuf Musikisi Olmazdı”. 2015, (Çevrimiçi) <https://www.yenisafak.com/hayat/o-olmasaydi-tasavvuf-musikisi-olmazdi-2237501/> 01.09.2023.

¹⁶² Koca a.g.e., s. 175-176.

Ergin tarafından İstanbul radyosunda tasavvuf müziği korusu kurulmuştur. Koronun şefliğini de yapan Doğan Ergin 1998’de vefat edince koro yönetimini Süleyman Erguner ele almıştır. Ancak İstanbul Radyosu Tasavvuf Mûsikîsi Korusu Doğan Ergin’in vefatından sonra fazla devam etmemiştir.¹⁶³

1977’de Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi’nde kurulan Türk Tasavvuf Mûsikîsi Korusu üniversite bünyesinde kurulan ilk tasavvuf korosudur. 1983’te kurucusu olan Ruhi Kalender’in şefliğinde ilk konserini vermiştir. Bu koro Türkiye’de farklı illerde ve çeşitli radyo ve televizyon programlarında birçok konser vermiştir. 1986’da aynı fakültede kız öğrencilerden oluşan bir tasavvuf mûsikî korusu da kurulmuştur. Her iki koro da ayrı ayrı çalışmalarına devam etmiştir. 1996’da Fakülte korusu şefliğini Bayram Akdoğan devralmış, 2003 yılından itibaren de Fatih Koca koronun şefliğini üstlenmiştir.¹⁶⁴ Fatih Koca aynı zamanda Diyanet İşleri Başkanlığı’nın Türkiye genelinden seçilmiş Din Görevlilerinden oluşan ilk Diyanet Türk Tasavvuf Musikisi Korusu’nun 2007’den beri kurucusu ve şefidir. Bunun yanı sıra Diyanet görevlilerinden oluşan başka korolar çeşitli il müftülükleri bünyesinde açılmıştır. Bazı il müftülüklerinin bayan din görevlilerinde oluşan koroları ve çocuk koroları mevcuttur. Bu korolar İlahiyat Fakültelerindeki Türk Din Musikisi Bilim Dalı Akademisyenlerince sanat yönetimi bakımından desteklenmektedir. Ülkemizdeki İlahiyat Fakülteleri bünyelerinde öğrencilerden müteşekkil tasavvuf müziği koroları artarak kurulmaya devam etmektedir. Yine bazı büyükşehir belediye konservatuarlarının kendi tasavvuf musikisi koroları da bulunmaktadır.

İstanbul Tarihi Türk Müziği Topluluğu 1991 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı’na bağlı olarak kurulmuş profesyonel bir topluluktur. Tasavvuf ve mehter bölümü olarak iki bölümden müteşekkildir. Türk mûsikîsini kendine has icrâ ve üslup özellikleriyle ortaya koymak, bu alanda araştırmalar yapmak iddiasıyla Ömer Tuğrul İnancıer müdürlüğü ve Ahmet Özhan’ın sanat yönetmenliğinde kurulmuştur. Öncelikli olarak klasikleşmiş eserlere yer vermekle beraber yeni eserleri de repertuarına almıştır.

¹⁶³ Uzel a.g.e., s. 56.

¹⁶⁴ Mehmet Tıraşçı. “Ruhi Kalender’in Hayatı, Eserleri ve Musiki Hakkındaki Görüşleri”, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilimdalı Ankara, 2010, s. 43-44.

Topluluk bugüne kadar 226 CD'den oluşan 14 albüm ve Mevlevî Ayinleri Sürre Alayları projelerindeki 3 adet DVD ile mûsikî kültürümüzün klasik, tasavvuf ve mehter musikisi eserlerini kayıt altına almıştır. Topluluk ülkemizde hemen her şehirde ve yurtdışında kırka varan ülkede konserler vermiştir.¹⁶⁵

Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı'na bağlı bir diğer topluluk da İstanbul Devlet Türk Müziği Araştırma ve Uygulama Topluluğunun bir alt birimi olarak 2018 yılında kurulan “Tasavvuf, İrfan ve Meydan Meşkleri Bölümü” dür. “Meydan Meşkleri” adıyla çeşitli konser salonları ve tekke, külliye, medrese gibi tarihi mekanlarda konserler vermişlerdir. Verdikleri konserler sadece mûsikî icrâsı değil aynı zamanda tekkelerde zikir esnasında icrâ edilen musikinin orijinalde olduğu gibi tarikat ayinlerinin usulüne göre icrâ edilmesi şeklindedir. 1952'den beri gösteri şeklinde ülkemizde sergilenen Mevlevî ayinleri gibi diğer cehrî tarikat ayin ve zikirlerinin seyirciye izletilmesi ve tasavvuf kültürünün izleyiciye yer yer anlatılması şeklinde bir uygulama yapılmaktadır. Mevlevîliğin yanısıra Kadirî, Halvetî, Rıfâî, Bedevî, Sadî gibi tarikatların kuudî, kıyamî, devrânî zikirleri sözel ve görsel olarak bir kompozisyon dahilinde sunulmaktadır. Toplulukta sanat yönetmeni olarak Yücel Gümüş, postnişin olarak Fatih Çıtlak görev almaktadır.¹⁶⁶

Yine ülkemizde tasavvuf musikisi eğitimi vermek ve icrâ etmek amacıyla kurulmuş amatör ve yarı profesyonel tasavvuf musikisi meşk gruplarının sayısı gittikçe artmaktadır. Bu tür topluluklar tasavvuf mûsikîsine meraklı her yaştan insanın bir araya gelerek meşk yaptıkları hobi grupları olarak karşımıza çıkmaktadır. İlahiyatçı musikişinas Mehmet Kemiksiz'in eğitim vererek yönettiği Enderun Hafızlar Topluluğu bu tür topluluklara bir örnektir. Mehmet Kemiksiz 1999'dan beri bu başında bulunduğu bu toplulukla yurt çapında konserler vermektedir.¹⁶⁷

Tasavvuf müziği kavramı ilk olarak her ne kadar erken cumhuriyet döneminde tekkeleri hatırlatacak her tür unsura karşı olan devlet tepkisini çekmemek için ortaya atılmışsa da sonradan cami musikisi ve tekke musikisini de içine alan bir kavram

¹⁶⁵ “İstanbul Tarihi Türk Müziği Topluluğu”. (Çevrimiçi) <http://www.ittmt.org/ittmt/>, 18.08.2023.

¹⁶⁶ “Hakkımızda”. (Çevrimiçi) <https://www.meydanmeskleri.com/tr>, 18.08.2023.

¹⁶⁷ “Enderun Hafızlar Topluluğu”. (Çevrimiçi) <https://www.mehmetkemiksiz.com>, 18.08.2023.

olarak kullanımı yaygınlaşmıştır. Nasıl ki Türk Musikisi batılılaşma tesirleriyle konser salonlarında kalabalık korolarla icrâ edilmeye başlanınca “Klasik Türk Müziği Konseri” gibi bir adlandırmayla seyirci karşısına çıkmışsa ondan yarım asır sonra tekke musikisi konser salonlarında geniş bir dinleyici kitlesi önünde icrâ edilmeye başlanmış ve “Tasavvuf Müziği Konseri” olarak adlandırılmıştır. Bu yönüyle geçmişte camilerde ve tekkelerde bir ibadet ve dua ritüeli olarak toplu icrâyâ konu olan dinî mûsikî konser salonlarında seyircinin pasif bir dinleyici olduğu tasavvuf müziğine dönüşmüştür. Eskiden tekkelerde bir zikir formu olarak icrâ edilen sema ve semah konser sahnesinde gösteri olarak yapılmaya başlanmıştır. Dinî musikinin Mevlid, Mi’raciye gibi büyük formları konserlerde koro tarafından icrâ edilecek tarzda koro-solo olarak yeniden düzenlenerek kalabalık icrâ heyetleriyle okunmuştur. Daha sonra bu müzik plak ve kaset kayıtlarıyla geniş dinleyici kitlelerine ulaştırılmıştır. Cumhuriyet döneminde tekkeler kapatılmış olmakla beraber ilahiler bestelenmeye devam etmiş ve zikre eşlik etme amacıyla üretilmemiş “konser ilahileri” diye tanımlanabilecek yeni eserler ortaya çıkmıştır. Erken Cumhuriyet döneminde dinî musikinin unutulmaya yüz tutmuş bazı formları yeniden canlandırılmıştır. Radyoda ve televizyonda Tasavvuf Musikisi yayınlarının başlaması dinî musikideki yöreden yöreye değişen bazı icrâ ve tavır farklılıklarının zamanla kaybolmasına ve İstanbul tavrının yaygınlaşmasına yol açmıştır. Ahmed Hatiboğlu, Burdur yöresinde 1950’lere kadar bilinen “Cumhur Mevlidinin” radyoda verilen mevlidin “İrticâli Mevlid” olması nedeniyle zamanla Burdur halkı tarafından unutulduğundan bahsetmektedir.¹⁶⁸ Tasavvuf müziği koroları için dinî musikinin geleneksel formlarından farklı yeni formlarda eserler bestelenmiştir.

3.1. Tasavvuf Musikisi Koroları ve Yeni Mûsikî Formları

1980’lerde ülkemizde dinî musikideki rahatlamayla beraber bazı sanatçıların bu alandaki plak ve kaset çalışmalarında da artış olmuştur. Bunlardan en bilineni, adı Tasavvuf Musikisi ile birlikte anılan Ahmet Özhan’dır. Ahmet Özhan’ın ilk Tasavvuf Musikisi kaseti “İlahiler” isimli çalışması 1980’de Tercüman Gazetesi ile promosyon olarak verilmiş ve böylelikle Tasavvuf Mûsikîsinin Türk halkı nezdindeki popüleritesi

¹⁶⁸ Tıraşçı, Çakır a.g.e.

artmıştır. Sanatçı Konya ihtifallerinde, yurtiçi ve yurtdışında solist olarak konserler vermiştir. Onun ilahileri solist olarak seslendirmesi, aslında Klasik Türk Müziğinde Münir Nureddin Selçuk'un geliştirmiş olduğu "solistlik" açılımına paralel bir gelişmedir. Klasik Türk Müziği konser icrâlarında Münir Nureddin'den önce fasıl heyetlerinde hanendeler topluca icrâya katılmakta, solo icrâ sadece gazel gibi irticâli formlarda görülmekteydi. Münir Nureddin ise ilk defa 1928'de kendisi solist olarak konser vermiş ve bundan sonra da verdiği konserlerde arkasında bir koro kendisine yer yer eşlik etmiştir. Bu duruma benzer şekilde tekkelerde daima cumhûren icrâ edilen bir form olan ilahileri Ahmet Özhan solist olarak arkasında koroyla icrâ etmiştir. Ahmet Özhan'ın kaset ve konser çalışmalarında ortaya koyduğu üslup tekke tavrı ve Klasik Türk Müziği tavrının bir sentezidir. Tekkelerde zikir esnasında okunan ilahiler zikrin ritmine dervişlerin ayak uydurmasını kolaylaştıracak şekilde sert ve köşeliydi, okunan ilahilerdeki usul darpları belirgindi, zâkirler ilahileri okurken dervîşân da esma zikirlerini alttan okumaya devam etmekteydiler. Ahmet Özhan ise daha yumuşak bir üslupla ilahileri okumuştur, okuduğu eserlerde zaman zaman koro alttan zikir sesleri vermiş bazen de sadece nakaratları seslendirmiştir. Kullandığı saz ekibinde zaman zaman Batı müziği enstrümanları (org, gitar gibi) yer almış bazen de tekke musikisinin olmazsa olmazı ritim sazlar yer almamıştır. Konserlerinde sahnede yeni sunum tarzları denemiş; solo, koro, düetler, zâkirler, semazenler ve alevî semah dönenleri vb. çeşitli prodüksiyonlarda kullanmıştır. Böylece Ahmet Özhan kendisinin daha önceden lâ dinî müzik alanındaki profesyonel sahne tecrübesini tasavvuf mûsikî alanına da yansıtmış, bu alanda bir çığır açmıştır. Onun başlattığı bu akımla tasavvuf mûsikîsi üzerine yeni solo-koro çalışmalar farklı sanatçılar tarafından devam ettirilmektedir.

Tasavvuf müziği üzerine 14 kadar kaset ve albüm çalışması bulunan Ahmet Özhan'ın "Mevlânâ'nın Dilinden" albümü Türk din musikisinin geleneksel yapısının dışına çıkmasıyla diğerlerinden ayrılmaktadır. Solo icrânın ön planda olduğu albümde yer alan 16 bestenin hepsi de İhsan Özer'e aittir. Şarkı, ilahi ve fantezi türünde eserler yer yer tek sesli, yer yer çok sesli olarak düzenlenmiştir. Türk müziği enstrümanlarıyla beraber Batı müziği senfoni orkestrası kullanılmıştır. *"Ya olduğun gibi görün ya*

görüldüğü gibi ol' adlı parçada Ahmet Özhan'ın solo icrâsına eşlik eden koro polifonik özellikler göstermektedir.¹⁶⁹

İlk tasavvuf müziği korosu şefi Ahmed Hatiboğlu dinî ve lâ dinî müzik alanlarında pek çok yeni eser bestelemiş makam mûsikîsi ile ilgili kitaplar kaleme almış, bu alanda pek çok ilke imza atmış önemli bir müzik insanıdır. Eserlerinde tekke mûsikîsinde görülen perde ve makam değişimlerinin yanısıra metronom değişiklikleri, besteli fakat usulsüz okunan bölümler göze çarpmaktadır. Kendi yönettiği tasavvuf müziği korosunda seslendirilmek üzere düzenlenmiş solo-koro bölümleri ve kadın-erkek koristlerin ayrı ayrı seslendirdikleri bölümleri olan “yeni form” adını verdiği 14 kadar eser vücuda getirmiştir. Geleneksel dinî mûsikî formlarından esinlenerek ortaya çıkardığı bu eserler özellikle konserlerde koral icrâ için bestelenmiş eserlerdir. Bu bakımdan Türk din mûsikîsi toplu icrâsında önemli bir merhale teşkil etmiş kendinden sonrakiler için de örnek olmuşlardır. Ahmed Hatiboğlu oluşturduğu bu yeni formlarla ilgili şunları söylemektedir:

“Mûsikî çalışmalarında kendime belirgin bazı istikametler çizmişimdir. Bunların başında “Yeni Form” geliştirme çabalarım gelir. Bu zamana kadar kullanılmış ve kullanılmakta olanların dışında, değişik formların devreye girmesi, manzaraya bir başka pencereden bakmak gibidir. Fakat müzikal ifadeler, yeni formların şekli disiplini sayesinde oluşurlar. Bu yüzden “sonu baştan belli tabiri” sanatın bir bakıma önüne konmuş engeldir. Bunaltıcı tekrarlar, çok kullanılmış nağmeler, şekli benzeşimlerdeki bocalayışlar, adeta bir fâsid daire teşkil eder. Bu olumsuzluklara saplanmayı ortadan kaldıracak vasıtaların başında yeni formların geldiği kanaatindeyim. Değişik formlu eserler, dinleyici nazarında daha ilgi çekici, heyecan verici ve sürükleyicidir. Sonuçta bu çeşit eserler sanatın gelişiminde bir bakıma zorlayıcı bir karakter oluşturur ki bu, “yeni şeyler söylemenin” de bir teşvik yoludur.”

Ahmed Hatiboğlu geliştirdiği bu yeni formların toplu icrâyâ bakan yönüyle ilgili ise şunları söylemektedir:

“Eserlerimde geliştirdiğim on beş civarında değişik ve büyük formda çalışmalar, ayrıca “örnek olma” amacı da taşımaktadır. Koro-solo, usullü-usulsüz (serbest) ritmik değerler, saz ve sözlü terennümler, bu eserin ana vasfını oluştururken, geleneksel “zikir motiflerinin” sanat potasında yer alması “gizli kalmış sanatları” gün yüzüne çıkarmaya katkı sağlayacaktır zannındayım. Musikimizin tarihî seyri içinde yakın zamana kadar yasaklar kategorisinde yer alan “zikir motifleri”, bu yönüyle orijinal çok

¹⁶⁹ Ahmet Musa Bala. “Ahmet Özhan’ın Musiki İcra Üslubu ve Günümüz Türk Din Musikisine Etkisi”, Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Din Musikisi Bilim Dalı, İstanbul, 2019, s. 46-86.

sesliliğin de temel taşlarından biri olabilir. Bu müstesnâ değerlerin eserlerde yer alması, musikimizin ilerlemesi açısından fevkalâde önemlidir.”¹⁷⁰

Hatiboğlu’nun ortaya koyduğu toplu icrâyâ örnek olacak yeni formlar şunlardır:

FORMUN ADI	GÜFTEKÂR	AÇIKLAMA
Zirgüleli Hicâz Form (Hicâz Dua–Hicâz Zikir)	Hüseyin Fahreddin Dede	Başındaki dua tertibi Hüseyin Fahreddin Dede’ye aittir. Evrad, esma zikirleri, ilahiler ve kasideden oluşan büyük bir formdur.
Hisar-Bûselik Form	Osman Hulûsi Ateş	13 bölümden oluşur, bütün bölümler aynı makamdadır. Koro ve birden fazla solistle münavebeli okunan bölümleri vardır.
Hüzzâm Form	Osman Hulûsi Ateş	Tevşih, münacat, kaside ve ilahi gibi formlar içerir. Bölümler farklı makamlarda bestelenmiştir.
Hicâzkâr Form	Sirâcüddîn Mahzûmî	3 bölümden oluşan bir dua tertibidir. Solo-koro münavebeli okuyuşlar vardır. Eserin sonunda farklı bitiriş versiyonları da gösterilmiştir.
Mâhûr Form (Yeseviyye)	Ahmed Yesevî	9 farklı makamda bestelenmiş 20 bölümden oluşan büyük bir formdur. Ayet-i kerime, salavat, münacat, ilahi, tevhid gibi formlar koro-solo için ayrı ayrı düzenlenmiştir.
Mâhûr Form (Su Kasîdesi)	Fuzûlî	Solistin serbest okuduğu “Su Kasidesi”nin beyitleri aralarına koro icrâlar vardır. Koro icrâları kendine özgün usullerle düzenlenmiştir.
Rast Form (Zikir)	Âsım Köksal	İstiğfar, salavat, kaside, ilahi, esmâ-ül hüсна ve tevhid zikri gibi formların bir zikir mantığı içerisinde düzenlenmesiyle ortaya çıkmış büyük bir formdur.
Nihâvend Form (Yâ Vedûd)	Seyyid Ahmed Rifâi Abdülhay Abdurrahman Sâmi Efendi	Arapça dua, Esmâ Fihristi, Tarikat Fihristi, kaside ve salavat bölümleri vardır. Koro ve solo okuyuşlar ayrı ayrı düzenlenmiştir.

¹⁷⁰ Ahmed Hatiboğlu. **Ahmed Hatiboğlu Beste Külliyyatı - Tasavvufî Eserler, Kâr, Beste ve Şarkılar, Saz Eserleri**, Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2011, s. 27.

FORMUN ADI	GÜFTEKÂR	AÇIKLAMA
Nihâvend Nât-ı Nebevî Form	Kenan Rifâî	Solo serbest usulle okunan N'at ve aralarda koro okunan dua ve salavat şeklinde düzenlenmiş kısa bir formdur.
Uşşak Form (Tevhid)	Zekâyî Mustafa Efendi ve Mustafa Tahralı	İstiğfar, salavat, ilahi, kaside gibi formlar koro- solo şeklinde kompoze edilmiştir. İçerisinde bulunan perde ve makam değişimli tevhid zikri gelenekteki zikir uygulamasının koro konserine uyarlanmış halidir.
Uşşak Form (tasavvufî nitelikli)	Kuddûsi Ahmed Hatiboğlu Mustafa Tahralı	İlahi, esmâ-yı hüsnâ ve tevhid bölümleri 8 ayrı makamda düzenlenmiştir. Çalgısal ve koral bölümleri vardır. Ritim yavaştan başlayarak gittikçe hızlanır. Makam değişiklikleri taksim ve zikirle sağlanır.
Uşşak Form	Hüsâmeddin Uşşâkî ve Cemâlî	Bölümleri solo ve koro münavebeli olarak okunur. İçerisinde makam değişimleri vardır.

Tablo 3.1. Ahmed Hatiboğlu'nun yeni form olarak isimlendirdiği eserler

Hicaz Zirgüle Dua

Eser 11 bölümden meydana gelmektedir. Hicaz Zirgüle Dua; evrâd, İsm-i celal ve esma zikri, istiğfar, ilahiler, kaside gibi pek çok dinî mûsikî formunun bir bütünlük içerisinde koronun okuyacağı tarzda kompoze edilmesinden meydana gelen büyük bir formdur. 1989 tarihli bestenin ilk icrâsı 1990 tarihinde Londra Royal Alberth Konser Salonu'nda yapılmıştır. Tekke musikisindeki zikir ayinlerine benzer; özgün, hareketli, ritmik ve dinamik bir müzik eseridir. Ancak içindeki İsm-i celal, Kelime-i tevhid ve esma zikirleri onu bir müzik eserinin çok ötesine taşımaktadır. Giriş bölümündeki Hicaz (Zirgüle) Dua aynı zamanda esere ismini veren bölüm olmuştur. Eserde hicaz, segâh, hüzzam, uşşak makamları kullanılmıştır.

Eserin bölümleri şu şekildedir:

1. Bölüm: “Hicaz (Zirgüle) Dua” isimli bu bölümün sözleri H. Fahrettin Dede'ye (v. 1911) ait bir dua tertibidir. Tekkede yapılan zikirlerde zikre toplu okunan besteli tarikat evradıyla başlanmasına benzer bir şekilde koro esere duayla girer. Eserin ilk sekiz ölçüsünde koro sofyan usulünde Kelime-i Tevhid okur. Sonra solo serbest

besteli dua bölümü başlar. Ardından “*Allahümme innî..*” diye başlayan bölümü koro resitatif olarak okur. Eser bu şekilde koro-solo dönüşümlü olarak devam eder. Koronun okuduğu yerlerden bazı bölümler serbest bazı bölümler sofyan usulüyle bestelenmiştir. Solo okunan yerlerin hepsi serbesttir. Solo okunan istiğfarla bölümün sonuna gelinir. İstiğfarın sonundaki “*innehu hüve’t- Tevvâbu’r- Rahîm*” cümlesi cumhur olarak söylenir.

2. Bölüm: Koro sofyan usulünde ism-i celal “*Allah*” zikrine girerken aynı anda neyzen hicaz taksime girer.

3. Bölüm: Neyzen perde kaldırıp çargâh açıp 1 ölçü uzattıktan sonra segâha iner. Aynı anda koro sofyan usulüyle segâhta “*Hay*” zikrine başlar. Bu esnada ritim hızlanmıştır.

4. Bölüm: Bu bölüm sofyan usulünde bestelenmiş “Segâh Esmâ Tezkiri” isimli bölümdür. Hay zikri miktarınca icrâ edildikten sonra şefin işaretleriyle neyzen taksimi keser. Koro ve sazlar esma tezkirine girerler.

5. Bölüm: Esmâ Tezkiri’nin son satırındaki “*Ya Allah*” zikri başladığında kasidehan kasideye girer. Koro kaside süresince “*Ya Allah*” zikrine devam eder.

6. Bölüm: Bu bölümde kaside bitince koro Hûzzam makamında güftesi Senâi’ye (18.yy.) ait “*Sâlik Merâtip Kat Eder*” ilahisine girer.

7. Bölüm: Hûzzam ilahinin sonunda ani ritim düşürülerek “*Allah*” zikrine girilir. Bir müddet sonra ney pes seslerden segâh makamında taksime girer. Altta zikir “*Hay Allah*” şeklinde sofyan usulünde devam eder.

8. Bölüm: “Segâh Tezki- Allah Ya Daim” isimli bölümdür. 7. bölümdeki ney taksimi tizlerden devam etmeye başladığında koro sofyan usulünde Segâh Tezki’e girer.

9. Bölüm: Kelime-i tevhid “*lâ ilâhe illallah*” zikri ritim hızlanarak koro tarafından söylenmeye başlar. “*Lâ ilâhe illallah*” lafzı sırasıyla segâh, çargah, neva, hüseyini, neva, çargah, segâh, düğah perdelerinde okunur. Düğah perdesinde 4 ölçü tekrar edilerek uşşak makamına geçki yapılır.

10. Bölüm: Uşşak makamında Allah Hüve Rabbünâ Rahmanî (Devranîler Zikri) ilahisini koro söylemeye başlar. Sonra gelen 1-2-3. bölümleri solo veya kadınlar icrâ ederken erkekler “*Ya Hay*” zikrine altta devam eder.

11. Bölüm: Uşşak makamında sofyan usulünde bestelenmiş “Esmâ Zikri”ni koro söylemeye başlar. Bu zikrin sonunda ritim biraz hızlanır usul nim sofyan olur. En sonunda birden kesilerek eser tamamlanır.¹⁷¹

Bölüm No	Bölüm Adı	Koro / Solo
I	Zirgüleli Hicaz Dua	Koro (sofyan/ serbest) Solo (serbest)
II	İsm-i celal zikri	Koro (sofyan)
III	Hay zikri	Koro (sofyan)
IV	Segâh Esmâ Tezkiri	Koro (sofyan)
V	İsm-i celal zikri Kaside	Koro (sofyan) Solo (irticâli)
VI	Hüzzam İlâhi	Koro (sofyan)
VII	İsm-i celal zikri	Koro (sofyan)
VIII	Segâh Tezkir	Koro (sofyan)
IX	Kelime-i tevhid	Koro (sofyan)
X	Uşşak İlâhi	Koro (sofyan) Solo veya kadınlar (sofyan)
XI	Uşşak Esmâ Zikri	Koro (sofyan/ nim sofyan)

Tablo 3.2. Hicaz Zirgüle Dua adlı eserin bölümleri

Hisar-Bûselik Form

Eser 13 bölümden meydana gelmektedir. Her bölüm solo ve koro okuyuşlar için ayrı ayrı düzenlenmiştir. Bazı solo okuyuşlar arasında solistler arasında münavebeli okuyuşlar ve bazı koro okuyuşlarında da erkek- kadın ve cumhur okuyuşlarda münavebeli okuyuşlar vardır. Bu durum eseri tekdüzelikten çıkartmakta

¹⁷¹ a.e., s. 71-82.

ve esere orjinallik kazandırmaktadır. Güfte Osman Hulûsi Ateş'in (v. 1990) Dîvan-ı Hulûsi-i Darendevî adlı eserindeki farklı şiirlerden oluşmaktadır. Bütün bölümler aynı makamda hisar-buselik makamındadır.

Eserin bölümleri şu şekildedir:

1. Bölüm: “*Tecellî eyledikçe hüsn ü ânın Ya Resulallah*” isimli düyek usulünde bestelenmiş bir tevşih ilahisidir. Koro seslendirir.

2. Bölüm: “*Her demde sürülmez...*” adlı bölüm solo için usulsüz olarak serbest okunur. Sadece mısra sonlarındaki “Allah” sözcüğü koroyla seslendirilir.

3. Bölüm: “*Erkân-ı karîbullah...*” adlı bölüm sofyan usulündedir. Koro seslendirir.

4. Bölüm: “*Bin yıllık ömür değmez*” serbest usullü olarak solo okunur.

5. Bölüm: “*Erkân-ı karîbullah...*” sofyan usulünde koro tarafından okunur. 3. bölümle aynı bestedir.

6. Bölüm: “*Her emre itaatta...*” serbest usullü olarak solo okunur.

7. Bölüm: “*Erkân-ı karîbullah...*” sofyan usulünde solo tarafından okunur. Beşinci bölümle aynı bestedir. Tek farkı beşinci bölüm koroyla okunurken bu bölümün solo okunmasıdır.

8. Bölüm: “*Gönül Allah der*” serbest usullü olarak solo okunur. Sadece güftenin 3. ve 4. beyitleri okunurken solo tarafından resitatif¹⁷² olarak okunduktan sonra aynı şekilde koro tarafından da icrâ olunur.

9. Bölüm: “*Neyi sevmişse cân*” düyek usulünde koro tarafından seslendirilir.

10. Bölüm: “*Safâ-yı aşka ol tâlip*” solo tarafından serbest icrâ edilir.

11. Bölüm: “*Ömrün sermayesin verme yele*” düyek usulünde diğer bölümlere göre oldukça uzun bir bölümdür. Koro ve solo okunan ayrı ayrı bölümleri vardır. Solo bölümleri üç ayrı solist tarafından seslendirilir.

12. Bölüm: “*Maksat O Yârdır*” serbest usulle 3 ayrı solist tarafından okunur.

¹⁷² Yarı teganni yarı konuşur tarzda okuyuş tarzı. Türk müziğinde ve Batı müziğinde farklı tarzlarda kullanılmıştır. Bizdeki kullanımı daha ziyade dinî musikide olmuştur. İtrî'nin Rast Nât'i gibi. Yılmaz Öztuna. “Resitatif”, **Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklophedisi**, Cilt, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları 2000, s. 386.

13. Bölüm: “Devlet-i Dünya” sofyan usulünde bestelenmiştir. Beraber-kadınlar- erkekler olarak münâvebeli olarak okunur.¹⁷³

BÖLÜM NO	BÖLÜM ADI	KORO / SOLO
1	Tevşih	Koro (düyek)
2	“Her demde sürülmez...”	Solo- Koro (serbest)
3	“Erkân-ı karîbullah..”	Koro (sofyan)
4	“Bin yıllık ömür değmez”	Solo (serbest)
5	“Erkân-ı karîbullah..”	Koro (sofyan)
6	“Her emre itaatta..”	Solo (serbest)
7	“Erkân-ı karîbullah..”	Solo (sofyan)
8	“Gönül Allah der”	Solo- Koro (serbest)
9	Neyi sevmişse cân”	Koro (düyek)
10	“Safâ-yı aşka ol tâlip”	Solo (serbest)
11	“Ömrün sermayesin verme yele”	Koro- 3 ayrı solo (düyek)
12	“Maksat O Yârdır”	3 ayrı solo (serbest)
13	“Devlet-i Dünya”	Koro (sofyan) Beraber- kadınlar- erkekler

Tablo 3.3. Hisar-Buselik Form adlı eserin bölümleri

Hüzzâm Form

Eser, solo ve koro okuyuşlar için ayrı ayrı düzenlenmiş 11 bölümden meydana gelmiştir. Tevşih, münacat, ilahi, kaside formları farklı bölümlerde hüzzam, uşşak, hicaz, dügâh makamlarında besteli olarak yer almaktadır. Gelenekte kaside formu besteli değil irticâlî okunan bir form olmasına rağmen bu formdaki kasideler serbest usulle besteli olarak okunur. Hüzzam makamıyla başlayan eser farklı makamlarda

¹⁷³ Hatiboğlu a.g.e., s.116-129.

dolaştıktan sonra hüzzam makamıyla sona ermektedir. Eserin güftesi, Osman Hulûsi Efendi'nin çeşitli şiirlerinden oluşmaktadır.

Eserin bölümleri şu şekildedir:

1. Bölüm: Hüzzâm Tevşih “*Âfıtab vechin hakikat*” düyek usulünde bestelenmiştir. Tümü koro rafından icrâ edilir.

2. Bölüm: Hüzzâm Selamlama “*Esselâm ey yâr-ı gâr-ı bâsafa*” serbest usulle bestelenmiştir. Eser solo icrâ edilir ancak ilk iki mısranın sonundaki “Allah” kelimesi koro tarafından seslendirilmektedir.

3. Bölüm: Hüzzâm Münâcât “*Mücrim günahkârım şeha!*” serbest usulle bestelenmiştir. Eser solo icrâ edilir ancak nakaratlardaki “*Rabbenâ vağfirlena*” duasının sonunda koro “*Amîn*” kelimesini 2. Bölümde tekrar edilen “*Allah*” kelimesindeki melodinin aynısı olacak şekilde tekrarlar. Bu şekilde münâcâtın sonuna gelindiğinde “*Rabbenâ vağfirlena*” ifadesini solo-koro beraber okurlar.

4. Bölüm: Hüzzam-Uşşak İlâhi “*Hüdânın mahrem-i razı gönüldür*” düyek usulünde bestelenmiştir. Koro tarafından icrâ edilir. Eser hüzzam makamında başlar ancak sonlara doğru uşşak makamında geçkiler yapılır. Böylece 5. Bölümdeki uşşak kasideye geçiş sağlanmış olur.

5. Bölüm: Uşşak Kaside “*Kûşe-i vahdetimiz*” solo seslendirilir. Serbest usulle besteli olarak okunur. İki yerde, “*yar*” sözcüğünde koro da icrâya iştirak eder.

6. Bölüm: Uşşak-Hicaz İlâhi “*Akıl gider âr olur*” düyek usulündeki bu ilâhi koro olarak icrâ edilir. Eser uşşak makamında başlar ancak sonlara doğru hicaz makamında geçkiler yapılır. Böylece 7. Bölümdeki uşşak kasideye geçiş sağlanmış olur.

7. Bölüm: Hicaz Kaside “*Nere baksa görünen dost yüzüdür*” serbest usulle besteli ve solo okunur.

8. Bölüm: Hicaz-Dügâh İlâhi “*Âşık aç susuz gerek*” sofyan usulünde, koro olarak icrâ edilir. Eser hicaz makamında başlar ancak sonlara doğru dügâh makamında geçkiler yapılır. Böylece 9. Bölümdeki uşşak kasideye geçiş sağlanmış olur.

9. Bölüm: Dügâh Kaside “*Bugün bâbına geldik*” serbest usulle bestelenmiştir, solo okunur.

10. Bölüm: Dügâh İlâhi “*Ne güzel kâkül ü ebrû*”, sofyan usulündeki ilâhi koro olarak icrâ edilir.

11. Bölüm: Hüzzam İlâhi “*Ey kâbil-i derman olan*”, sofyan usulündeki ilâhi koro olarak icrâ edilir.¹⁷⁴

BÖLÜM NO	BÖLÜM ADI	KORO / SOLO
1	Hüzzâm Tevşih	Koro (düyek)
2	Hüzzâm Selamlama	Solo (serbest)
3	Hüzzâm Münâcât	Solo (serbest)
4	Hüzzam-Uşşak İlâhi	Koro (düyek)
5	Uşşak Kaside	Solo (serbest)
6	Uşşak-Hicaz İlâhi	Koro (düyek)
7	Hicaz Kaside	Solo (serbest)
8	Hicaz-Dügâh İlâhi	Koro (sofyan)
9	Dügâh Kaside	Solo (serbest)
10	Dügâh İlâhi	Koro (sofyan)
11	Hüzzam İlâhi	Koro (sofyan)

Tablo 3.4. Hüzzam Form adlı eserin bölümleri

Hicâzkâr Form

Eser aynı makamda 3 ana bölümden oluşmaktadır. Güftesi, Sirâceddîn Mahzûmî (v. 885/1480)’ye ait Arapça bir dua tertibidir. Solo ve koro okuyuşlar için düzenlenmiştir. Hicâzkâr form bir konser sırasında icrâsı yapılacak bir bölüm olarak düşünülmüştür. Ondan dolayı da musikinin devam etmesi durumunda gelen eserler hangi makamdaysa ona göre farklı makamlarda farklı bitiş versiyonları eserin son bölümünde gösterilmiştir. Eğer eserle mûsikî sonlandırılacaksa ona göre de bir başka bitiş versiyonu belirtilmiştir. Bu durum tekkelerde yapılan zikir mantığına da

¹⁷⁴ a.e., s. 144-159.

uygundur. Zikir ayinlerinin başında evrâd formu okunduğu gibi gülbang formunda bir duayla da zikir ayini sonlandırılabilir.

Eserin bölümleri şu şekildedir:

1. Bölüm: Kendi içinde altı bölümden oluşur. Her bölümdeki ilk iki beyit solist tarafından serbest tarzda okunur. Üçüncü beyit düyek usulünde bestelenmiştir, koro tarafından okunur. Bu tertip altıncı bölümün sonuna kadar aynen uygulanır. Sözler tesbih ve esmâü'l hüsnâ'dan ibarettir.

2. Bölüm: Nesir dua, solist tarafından serbest tarzda besteli olarak icrâ edilir. Gerdâniye perdesinde rast karar verir.

3. Bölüm: “*vel hamdülillâhi rabbil âlemîn*” ayetini koro serbest usulle okur. Mûsikî bitecekse koro hicazkâr versiyonu okur. Mûsikî devam edecekse 7 farklı makamda gösterilen anahtar geçiş versiyonlarından birini okur.¹⁷⁵

BÖLÜM NO	BÖLÜM ADI	KORO / SOLO
1	Tesbih ve Esmâ-yı Hüsnâ	Solo (serbest) Koro (düyek)
2	Dua	Solo (serbest)
3	Bazı Makamlara Anahtar Geçişler	Koro (serbest)

Tablo 3.5. Hicazkâr Form adlı eserin bölümleri

Mahur Form (Yeseviyye)

Eser 20 bölümden oluşan oldukça büyük bir formdur. Başlangıcında ve bitiminde “*elâ bi zikrillâhi tatmeinnül kulûb*”¹⁷⁶ ayeti ve salavat usulsüz bir şekilde mahur makamında koro ve solo olarak seslendirilir. Eserin geri kalan kısmının güftesi Ahmet Yesevî'nin “Divan-ı Hikmet” adlı eserinden seçilmiş beyitlerden oluşmaktadır. Toplamda 35 dakika süren eserde sırasıyla mahur, segâh, segâh maye, çargâh, evç, nihavent, hicaz, nikriz, mahur, rast, nikriz, mahur makamlarının kullanılmış olup çeşitli makam geçkilerine de yer verilmiştir. 2. bölümde Divan-ı Hikmet'in münacat

¹⁷⁵ a.e., s. 108-115.

¹⁷⁶ “Bilesiniz ki kalpler ancak zikrullah ile huzur bulur” (Rad suresi 28. Ayet)

bölümünden alınan beyitler münacat formunda usulsüz olarak bestelenmiş solo okunmakta ancak “*Allah celle celâluhû*” ibaresi aralarda koroyla okunmaktadır. 3-5-7-9-11-13-15-16-17-18-19. bölümler ilahi formunda sofyan ve düyek formlarında bestelenmiştir. Bütün ilahiler koroyla okunur bazılarında erkekler ve kadınlar olarak ayrılmış bölümler vardır. 15-16-17-18. bölümlerdeki ilahilerin sonunda yer alan tevhid formunun bestesinde tekke musikisindeki perde kaldırma tekniği kullanılmıştır.¹⁷⁷ İlahilerin aralarında usulsüz olarak bestelenmiş solo okunan bölümler vardır. İlahilerin arasındaki bölümlere serpiştirilmiş bu usulsüz bölümler aynı zamanda bir sonraki ilahiye geçişteki makam değişikliğini sağlamaktadır.¹⁷⁸ Bu yönüyle bu bölümler tekke musikisindeki durak formuna benzer mahiyettedir. Ahmed Hatiboğlu’nun “Büyük Form” olarak adlandırdığı bu eser tekke musikisi formlarının tıpkı bir zikir ayininde belirli bir bütünlük içerisinde sıralanmasına benzer bir şekilde, fakat koro konseri mantığı dahilinde kompoze edilmiş bir eserdir. Eser pek çok bakımdan zikir ayinine benzer. Bir zikir ayininde olduğu gibi Allah’ı zikretmekten bahseden bir ayet ve ardından salavatla başlar ve aynı şekilde ayet-i kerime ve salavatla sona erer. Mahur makamıyla başlayıp arada dolaşılan sekiz makamdan sonra başlangıçtaki mahur makamına geri dönmesi Türk musikisindeki bazı büyük formlarda da olan bir özelliktir. Zikir ilahilerinde olduğu gibi ilahiler sofyan ve düyek usulünde bestelenmiştir.

BÖLÜM NO	BÖLÜM ADI	KORO / SOLO
I	Giriş (Ayet-i Kerime ve Salavat) (Mâhur)	Koro- Solo
II	Münâcat (Mâhur)	Solo- Koro (Serbest)
III	Segâh İlahi	Koro
IV	Segâh- Mâye’ye Geçiş	Solo (Serbest)
V	Segâh- Mâye İlahi	Koro

¹⁷⁷ Tekke musikisinde dervişân tevhid çekerken zakirler grubu tevhid ilahileri okurlar. Ancak bu eserde ilahilerin bölüm sonlarında bütün koro kelime-i tevhidi perde kaldırarak okur.

¹⁷⁸ Mustafa Erzen. “Tarihsel Süreçte Yeseviyye Tarikatının Türk Musikisine Etkileri ve Ahmed Hatipoğlu’nun Mahur Form (Yeseviyye) Adlı Eserinin Analizi “, Yüksek lisans tezi, Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2019, s. 204-231.

VI	Çargâh’a Geçiş	Solo (Serbest)
VII	Çargah İlâhi	Koro
VIII	Evç’e Geçiş	Solo (Serbest)
IX	Evç İlâhi	Koro
X	Nihâvend’e Geçiş	Solo (Serbest)
XI	Nihâvend İlâhi	Koro
XII	Hicaz’a Geçiş	Solo (Serbest)
XIII	Hicaz İlâhi	Koro
XIV	Nikriz’e Geçiş	Solo (Serbest)
XV	Nikriz İlâhî ve Tevhîd	Koro
XVI	Mâhûr İlâhî ve Tevhîd	Koro
XVII	Rast İlâhî ve Nikriz Tevhîd	Koro
XVIII	Nikriz İlâhî ve Mahur Tevhîd	Koro
XIX	Mâhûr İlâhî	Koro
XX	Bitiş (Âyet-i Kerîme ve Salâvât) (Mâhur)	Koro- Solo

Tablo 3.6. Mâhûr Form (Yeseviyye) adlı eserin bölümleri¹⁷⁹

Mâhûr Form (Su Kasîdesi)

Eser girişle birlikte 7 bölümden meydana gelmektedir. Güfte, Fuzûlî (16. yy)’in “Su Kasidesi”nden¹⁸⁰ seçilmiş 6 beyit ve bestekârın aralara ilave ettiği nakarat ve salavatlardan oluşmaktadır. Güftesi ve melodik örgüsüyle Peygamber sevgisine dair duyguyu mükemmel bir şekilde yansıtmaktadır. Bölümleri solo ve koro olarak düzenlenen eserde solo icrâ ön plandadır. Hem içerik itibarıyla hem de solo icrânın ön planda olması bakımından bu form dinî musikinin “na’t” formuyla benzerlikler gösterir. Ancak koronun da yer yer icrâyâ katılması ve kendine has farklı usuller

¹⁷⁹ Hatiboğlu a.g.e., s. 201-223.

¹⁸⁰ Fuzûlî’nin Peygamberimize olan sevgisini anlattığı “Su Kasidesi”nin tamamı 32 beyittir. Edebiyatımızda Peygamberimize dair yazılmış en güzel şiirlerden biri olarak bilinir. “Su” redifli olduğu için bu adla tanınmıştır. (y.n)

kullanılması bu formu orijinal kılmaktadır. Eser; mahur makamında bestelenmiş, araban ve uşşak makam geçkileri kullanılmıştır. Koronun okuduğu nakaratlar 12 zamanlı ve 16 zamanlı iki adet kendine özgü usulle düzenlenmiştir.

Eserin bölümleri şu şekildedir:

1. Bölüm: Giriş bölümüdür. Koro kendine özgü 12 zamanlı usul gideriyle nakarat bölümünü okur. Ardından solist serbest tarzda “*Ya Habiballah...*” kısmını okur. Ve koronun salavatı icrâsıyla giriş tamamlanmış olur.

2. Bölüm: “*Saçma ey göz...*” beyti solo olarak serbest tarzda okunur. Ardından koro 16 zamanlı kendine özgü usulle “*Sensin Muhammedü nûrul ehadi...*” nakaratını okur.

3. Bölüm: “*Tiyneti pâkini...*” beyti solo olarak serbest tarzda okunur. Ardından koro girişteki 12 zamanlı kendine özgü usullü nakaratı okur. Sonra solo-koro beraber “*Allâhu yâ Allah yâ hayra halkillah*” nakaratını okur. Solist “*Yâ nûre arşillah*” ibaresini tek başına ağır giderde seslendirerek nevâ perdesinde araban karar verir.

4. Bölüm: “*Yâ habiballah yâ hayrelbeşer...*” beytini solist araban seyriyle serbest tarzda okur. Ardından koro 16 zamanlı usulle “*Sensin Muhammedü nûrul ehadi...*” nakaratını araban seyriyle okur.

5. Bölüm: “*Sensin ol bahr-i keramet...*” beytini solist serbest usulle icrâ ederken araban başlayıp mahur bırakır. Koro girişteki nakarat bölümünü okur. Solo-koro beraberce “*Allâhu yâ Allah*” nakaratını beraber seslendirir ve solist tek başına devam ederken ağırlaşarak neva üzerinde uşşak karar verir.

6. Bölüm: “*Yümninâtin...*” beytini solist serbest tarzda uşşak seyirle okur. Koro nakaratı 16 zamanlı ve uşşak seyirle okur.

7. Bölüm: “*Umduğum oldur ki...*” beytini solist serbest tarzda mahura geçki yaparak okur. Koro girişteki 12 zamanlı usulle bestelenmiş nakarat bölümünü okur. “*Allâhu yâ Allah*” nakaratını solo-koro beraberce mahur makamında okurlar ve salavatla bitirirler.¹⁸¹

¹⁸¹ Hatiboğlu a.g.e., s. 193-198.

BÖLÜM NO	BÖLÜM ADI	KORO / SOLO
1	Giriş	Koro (12 zamanlı özgün usul) Solo (serbest)
2	“Saçma ey göz...”	Solo (serbest) Koro (16 zamanlı özgün usul)
3	“Tıyneti pâkini...”	Solo (serbest) Koro (12 zamanlı özgün usul)
4	“Yâ habiballah yâ hayrelbeşer...”	Solo (serbest) Koro (16 zamanlı özgün usul)
5	“Sensin ol bahr-i keramet...”	Solo (serbest) Koro (12 zamanlı özgün usul)
6	“Yümninâtin...”	Solo (serbest) Koro (16 zamanlı özgün usul)
7	“Umduğum oldur ki...”	Solo (serbest) Koro (12 zamanlı özgün usul)

Tablo 3.7. Mâhûr Form (Su Kasidesi) adlı eserin bölümleri

Rast Form (Zikir)

Rast Form 20 bölümden meydana gelmektedir. Eserin büyük bir bölümünü oluşturan kaside ve ilahinin güftesi Âsım Köksal’a (v. 1998) aittir. İstiğfar, salavat, kaside, ilahi, esmâ-ül hüsnâ ve tevhid zikri gibi formların zikir mantığı içerisinde koral düzenlenmesiyle ortaya çıkmış büyük bir formdur. 6. bölümdeki kaside okunurken aynı tekkedeki zikir ayinlerine benzer şekilde altta nefes zikri devam etmektedir. Koro icrâları sırasında bazı yerlerde altta nefes zikri devam ederken solist kasideye girmekte bu esnada ritimler devam etmekte, yaylı ve nefesli sazlar solistin önüne geçmeden kasideye refakat etmektedirler. Kasidehanın okuyuşu rast makamında başlayıp arada on beş makamda dolaştıktan sonra tekrar rastta karar kılmaktadır. Böylece tekke musikisindeki gibi çok katmanlı bir mûsikî ortaya çıkmaktadır. Kasideden sonra da zikir devam etmekte, ilahi ve ardından salavatla eser sonlanmaktadır. Eser son derece ritmik ve dinamiktir.

Eserin bölümleri şu şekildedir:

1. Bölüm: “İstiğfar” bölümü kendi içinde iki kısımdır. İlk önce koro rast makamında aksak semâi usulünde ağır bir tempoyla girer sonra nim devir usulüyle bestelenmiş ikinci istiğfar bölümünü okur.

2. Bölüm: “Salavat” bölümü koro serbest usulle aynı makamla devam eder.

3. Bölüm: “Esmâ-yı Hüsnâ” bölümü koro sofyan usulünde okur.

4. Bölüm: “Salavat” bölümü koro serbest usulle ikinci bölümdeki icrânın aynısını tekrar eder.

5. Bölüm: Solist “*Fa’lem ennehû*”¹⁸² ayetini resitatif olarak okur. Koro tevhid zikrine girer. Sofyan usulünde 4 kez “*lâilâhe illallah*” dedikten sonra “*hasbî rabbî...*” zikrine geçer. Bu esnada ney susar. Dervişân nefes zikrine geçer. İkinci dönüşte koronun sesi “piano”ya düşer. Dervişânın nefes zikri belirginleşir, solist kasideye girer. Bu esnada altta nefes zikri ve ritimler devam eder.

6. Bölüm: “Kaside” bölümü; solist serbest usulle kasideyi okurken rast makamından başlayarak hüzzam, evcâra, sabâ, bestenigâr, evç, muhayyer, nevâ, tâhir, bayâtıaraban, araban, mahur, pençgâh, mahur, nişâbur, nühüft makamlarında dolaşarak rastta karar kılar. 8 beyitten oluşan kasidenin her bir beytinden sonra koro “*hasbî rabbî...*” zikrini kasidehanın okuduğu makamdan okur. Bu esnada ritimler ve nefes zikri alttan hep devam eder.

7. Bölüm: “Esmâ-yı Hüsnâ” bölümü koro sofyan usulünde okur. Dervişân aynı anda “*yâ Hay*” nefes zikrine devam etmektedir. Nefes zikri eserin sonuna kadar altta devam edecektir.

8. Bölüm: “Mahur İlahî”yi koro nim sofyan usulünde okur.

9. Bölüm: “Esmâ-yı Hüsnâ” bölümü koro sofyan usulünde rast makamında okur.

10. Bölüm: Koro serbest usulle salavatı okur.¹⁸³

BÖLÜM NO	BÖLÜM ADI	KORO / SOLO
1	İstiğfar	Koro (Aksak semâi ve nim devir)

¹⁸² “Bil ki Allah’tan başka ilah yoktur.” (Muhammed suresi 19.ayet) Zikir ayinlerinde bu ayeti tevhid zikrine geçmeden önce tekkede postnişin söyler.

¹⁸³ Hatiboğlu a.g.e., s. 302-313.

2	Salavât	Koro (serbest)
3	Esmâ-yı Hüsnâ	Koro (sofyan)
4	Salavât	Koro (serbest)
5	Tevhid	Solo (serbest) Koro (sofyan)
6	Kaside	Solo (serbest)
7	Esmâ-yı Hüsnâ	Koro (sofyan)
8	Mahur İlâhi	Koro (nim sofyan)
9	Esmâ-yı Hüsnâ	Koro (sofyan)
10	Salavât	Koro (serbest)

Tablo 3.8. Rast Form (Zikir) adlı eserin bölümleri

Nihâvend Form (Yâ Vedûd)

Nihâvend Form 8 bölümden meydana gelen uzun bir eserdir. Eserdeki dua ve esma fihristi bölümlerinin güftesi Seyyid Ahmed Rifâi'ye (v. 1182) aittir. İlâhının güftesi ise Abdülhay Celvetî'ye (v. 1705) aittir. İçerisinde 14 tasavvuf tarikatına dair bölüm bulunan her bir bölümün ayrı makamda bestelendiği “Tarikat Fihristi” isimli bestenin güftesi Abdurrahman Sâmi Niyazi Efendi (v. 1934)'ye aittir. “Tarikat Fihristi”nin sonunda yer alan “Ya Vedûd” zikri bu forma isim vermiştir. Eserde irticâlî okunan bir kaside ve nihavend salât-ı ümmiye bölümleri de mevcuttur. Bu formda soloya ayrılan bölümler azdır. Esere koral okuyuş hakimdir.

Eserin bölümleri şu şekildedir:

1. Bölüm: Dua bölümü solo ve koro bölümlerden oluşur. Eser serbest usulle bestelenmiştir. Arapça okunan dua dokuz cümleden oluşmaktadır. Dua bölümleri solo, “Allah lâilâhe illallah” bölümleri nakarat şeklinde koro tarafından okunur.
2. Bölüm: “Esmâ Fihristi” bölümü, 99 esma Ahmed Hatiboğlu'nun tertibiyle sofyan usulünde koro tarafından okunur.
3. Bölüm: Dua bölümü solo ve koro bölümlerden oluşur, serbest usulle bestelenmiştir. Sonundaki tevhid zikri sofyan usulünde koro tarafından okunur.

4. Bölüm: “Nihavend İlâhi” sofyan usulünde koro tarafından icrâ edilir.

5. Bölüm: “İrticâlî Kaside” uygulaması. Ney ve kemençe taksimiyle beraber koro sofyan usulünde “Allah” zikrine başlar. Kasidehan “Meded Yâ...” diyerek kasideye giriş yapar. Koro lafza-i celâl zikrine alttan devam eder; 1,2,3,4. beyitlerin sonunda “Ya Vedûd” zikrine geçer. Beyit sonlarındaki “Ya Vedûd” zikri biter kasidehan kaside okumaya devam eder, o esnada kaside boyunca koro lafza-i celâl zikrine devam eder.

6. Bölüm: “Tarikat Fihristi” düyek usulünde koro tarafından okunur. Her kıta için ayrı makamla 14 makamda bestelenmiştir. Kıta aralarında “Yâ vedud...” bölümleri solo olarak seslendirilerek diğer makama geçişte yönlendirilme yapılır. Bölüm lafza-i celâl zikriyle sona erer.

7. Bölüm: “Salavat” koro serbest usulle nihavend makamında “salât-ı ümmiye”yi okur.¹⁸⁴

BÖLÜM NO	BÖLÜM ADI	KORO / SOLO
1	Dua	Solo (serbest) Koro (serbest)
2	Esmâ Fihristi	Koro (sofyan)
3	Dua	Solo (serbest) Koro (serbest)
4	Nihavend İlâhi	Koro (sofyan)
5	Kaside	Solo (irticâlî) Koro (sofyan)
6	Tarikat Fihristi	Koro (düyek) Solo (düyek)
7	Salavat	Koro (serbest)

Tablo 3.9. Nihâvend Form (Yâ Vedûd) adlı eserin bölümleri

¹⁸⁴ a.e., s. 259-274.

Nihâvend Na't-ı Nebevî Form

Ahmed Hatiboğlu'nun diğer yeni formlarına göre daha sade bir yapıdadır. Kenan Rifâî'ye (v. 1950) na'tın serbest usulle bestelenip beyit aralarına da bazı anonim duaların yerleştirilmesinden meydana gelir. Na't beyitlerini solist, aralardaki terennüm şeklindeki duaları koro seslendirir. Eserin sonundaki salavât ve ayet-i kerimeyi solo-koro beraber seslendirir. Eserde makam geçkileri vardır. Bestekar, istenirse Nihâvend Form Yâ Vedûd'da yer alan "Nihavend Salât-ı Ümmiye"nin bu eserin sonunda da koro olarak okunabileceği belirtmiştir. Eserin bölümleri şu şekildedir:

1. Bölüm: Giriş "*Yâ Mütecellî...*" duası sofyan usulünde koro tarafından okunur. Bu bölüm 1'de 4'e kadar olan bütün beyitlerin sonlarında koro tarafından tekrarlanır.

2. Bölüm: 5 beyitlik Na't-ı Nebevî serbest usulle solo olarak okunur.

3. Bölüm: "*Ente'l hâdî...*" duasını koro sofyan usulünde okur. "*Dünya fâni...*" kısmını solo, "*lâ ilâhe illâhu*" kısmını koro münavebeli olarak okurlar. Sonra koro "*hasbî rabbî...*" bölümünü sofyan usulünde okur.

4. Bölüm: "Salavat" bölümünü solo serbest okur. Ayet-i kerimeyi beraber okuyarak bitirirler.¹⁸⁵

BÖLÜM NO	BÖLÜM ADI	KORO / SOLO
1	Giriş	Koro (sofyan)
2	Na't-ı Nebevî	Solo (serbest) Koro (sofyan)
3	Dua	Koro (sofyan) Solo (sofyan)
4	Salavat	Solo (serbest) Koro (serbest)

Tablo 3.10. Nihâvend Na't ı Nebevî Form adlı eserin bölümleri

¹⁸⁵ a.e., s. 253-256.

Uşşak Form (Tevhid)

9 bölümden meydana gelen büyük bir formdur. İstiğfar, dua, salavat, kaside, ilahi, esma ve tevhid zikri gibi formlardan meydana gelmiştir. İçerisinde usul değişimleri, perde ve makam değişimleri vardır. Formun güftesindeki kasidenin sözleri Zekâyî Mustafa Efendi (v. 1812), ilahinin sözleri Mustafa Tahralı'ya aittir. Düzenleniş itibarıyla bir zikir ayınınin koro ve solo olarak konser formatına göre kompozite edilmiş hali olduğu rahatlıkla söylenebilir.

Eserin bölümleri şu şekildedir:

1. Bölüm: “İstiğfar” bölümü koro serbest usulle başlar sonra usul raks aksağına döner ve solo-koro münavebeli olarak devam eder. Sonra solist “*Yâ Rab tübtü illallah...*”¹⁸⁶ duasını serbest usulle okur.”

2. Bölüm: “Salavat” bölümünde koro ve solo münavebeli olarak serbest usulle salavat getirir.

3. Bölüm: Tevhid İlahisi “*Bilin Tevhid Olur*” koro düyek usulünde okur.

4. Bölüm: “Salavat” bölümünde solist serbest usulle “*Salli Yâ Rabb...*” duasını okur koro “*ve'l hamdülillahi rabbil âlemin*” dedikten sonra salavat getirir içinden giren kısa ney taksimi bir fatiha müddetidir.¹⁸⁷

5. Bölüm: “Esmâ-yı Hüsnâ” bölümünde koro sofyan usulünde okur.

6. Bölüm: “Kaside” bölümüne giriş Esmâ-yı Hüsnâ'nın kararı ile solo olarak başlar. 6 beyitlik kasidenin giriş bölümünden sonra koro salavat getirir. Sonra her bir beyit bitiminde koro ilahi ve tevhid okur.

7. Bölüm: Kasidenin beyit aralarında koro ilahinin bir kıtasını devri hindî usulünde okur peşinden de düyek usulünde tevhid zikrini okur.

8. Bölüm: “Perde ve makam değişimli tevhid zikri” bölümüne geçmeden önceki ilahinin son kıtası bittikten sonra çekilen tevhidde koro yavaş yavaş hızlanır, dervişan nefes zikrine başlar. İstenen hıza ulaşıldığında ise perde ve makam değişimli tevhid zikrine başlanır. Düyek usulünde ve koral olarak düzenlenen bu bölümde uşşak

¹⁸⁶ “Ey Rabbim, tevbe ediyorum, bağışlanma diliyorum.”

¹⁸⁷ “ve'l hamdülillahi rabbil âlemin” “Hamd alemlerin rabbinedir” ayetinin okunmasından sonra Fatiha suresinin okunması usuldendir.

makamında giriş yapıldıktan sonra zikir esnasında perde kaldırılarak değişik makamlara geçilir. Hüseyinî, evc, sabâ, müstear, buselik, rast, mahur makamlarında dolaşıldıktan sonra uşşak makamında karar verilir. Aralardaki perde açmaları bir kişi “Hay” esmasını söyleyerek yapar, koro açılan perdeden zikre girer.¹⁸⁸

9. Bölüm: Solo serbest okunan dua ve koro salavatla sonlandırılır.¹⁸⁹

BÖLÜM NO	BÖLÜM ADI	KORO / SOLO
1	İstiğfar	Koro (serbest- raks aksağı) Solo (Raks aksağı- serbest)
2	Salavat	Koro (serbest) Solo (serbest)
3	Tevhid İlahisi	Koro (düyek)
4	Salavat	Solo (serbest) Koro (serbest)
5	Esmâ-yı Hüsna	Koro (sofyan)
6	Kaside	Solo (serbest)
7	İlahi ve tevhid	Koro (devr-i hindî- düyek)
8	Perde ve makam değişimli tevhid zikri	Koro (düyek) solo
9	Dua ve salavat	Solo (serbest) Koro (serbest)

Tablo 3.11. Uşşak Form (Tevhid) adlı eserin bölümleri

¹⁸⁸ Zikir meclislerinden gelen önemli bir müzikî uygulaması olan “perde kaldırma”da, tevhid zikri esnasında okunan kasidede kasidehan perde açma yapmaktadır. Ömer Belviranlı kendisiyle yapılan bir röportajda bu uygulamanın Ahmed Hatiboğlu tarafından gün yüzüne çıkarıldığını belirtmiştir. Bkz. Erkan Sezer, N. Oya Levendoğlu. “Zikre Dayalı Uygulamalardan Saz Müsikîsi Alanına Bir Transfer: Sadrettin Özçiminin İcrasında Perde Kaldırma”, **Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Sayı:48 2020, ss. 161-178.

¹⁸⁹ Hatiboğlu a.g.e., s. 349-364.

Tasavvufî Nitelikli Uşşak Form (Ses ve saz için)

Eser 10 bölümlü olup her bölümde değişik makamlar işlenmiştir. İlahî, esmâ-yi hüsnâ tertibi ve tevhid formları kullanılmıştır. Eserdeki ilahilerin güfteleri Kuddûsi (v. 1849), Mustafa Tahralı ve Ahmed Hatiboğlu'na aittir. Hatiboğlu'nun diğer “yeni form”larından farklı olarak solo bölüm hiç yoktur; sazda ve seste toplu icrâlar vardır. Eserde müzik kesintisizdir. Başlangıçta ağır bir ritimle başlanır gitgide hızlanır, son bölüme gelindiğinde ani tempo düşürülür. İcra, koral ve çalgısal olarak akmakta toplam 23 dk. civarında sürmektedir. Bölümler uşşak, rast, hüzzam, çargâh, nevâda rast, hüseyinî, arazbar, muhayyer ve uşşak makamlarındadır. Makamlar arasındaki geçişler; perde kaldırma- indirme, koro- ritim ve taksimlerle sağlanır.

Eserin bölümleri şu şekildedir:

1. Bölüm: “Uşşak Medhal” nim hafif usulünde çalgısal olarak düzenlenmiştir. Ardından sofyan usulünde toplu saz, koral tevhid, nefes zikri, uşşak ney taksimi girer. 16 ölçü devam eder.
2. Bölüm: “Uşşak ilahi” sofyan usulünde koro tarafından icrâ edilir. İlahi bitince koro “Allah” zikriyle rasta perde indirir. Peşinden ritim sazlar, rast ney taksimiyle beraber nefes zikri girer. Taksim bitince üçüncü bölüme geçişten evvel sazlar toplu saz terennümü olarak bestelenmiş kısmı icrâ edilir.
3. Bölüm: “Rast ilahi” sofyan usulünde koro tarafından icrâ edilir. İlahinin bitiminde bu defa koro” Allah” zikriyle ve ney taksimiyle hüzzam makamına geçerler. Bu makamda toplu saz terennümünü icrâ ederler.
4. Bölüm: “Hüzzam ilahi” sofyan usulünde koro tarafından icrâ edilir. İlahinin bitiminde bu defa koro” Allah” zikriyle ve ney taksimiyle çargâh makamına geçer. Ardından çargâh makamında toplu saz terennümü icrâ edilir.
5. Bölüm: “Çargâh ilahi” sofyan usulünde ve koral olarak icrâ edilir. Diğer bölümlerdeki geçişlerde olduğu gibi “Allah” zikri, ney taksimi, nefes zikri (hayyi..) ve toplu saz terennümü ile perde yükseltilir.
6. Bölüm: “Nevâda rast ilahi” sofyan usulünde koro tarafından icrâ edilir. Diğer bölümlerdeki geçişlerde olduğu gibi “Allah” zikri, ney taksimi, nefes zikri (hayyi..) ve toplu saz terennümü ile perde yükseltilir.

7. Bölüm: “Hüseyinî esmây-i hüsnâ tertibi” sofyan usulünde koral olarak icrâ edilir. Diğer bölümlerdekine benzer şekilde bu defa arazbar makamına geçilir.

8. Bölüm: “Arazbar ilahi” sofyan usulünde koral olarak icrâ edilir. Diğer bölümlerdekine benzer şekilde bu defa muhayyer makamına geçilir.

9. Bölüm: “Muhayyer ilahi” sofyan usulünde 144 metronomla koro tarafından icrâ edilir. Bu bölüme gelene kadar ritim kademeli olarak hızlandırılmıştır. Okunan ilahinin son ölçüsündeki “aşk” sözcüğüyle ani ritim düşürülür (80 metronom). Pes oktavdan uşşak ney taksimi girer, nefes zikri başlar.

10. Bölüm: Toplu saz ve koro “Uşşak tevhid”e girerler ritim gitgide ağırlaşarak ve sesler söndürülerek eser son bulur.¹⁹⁰

BÖLÜM NO	BÖLÜM ADI	KORO / SOLO
1	Uşşak Medhal	Çalgısal (nim hafif) Koro (sofyan)
2	Uşşak ilahi	Koro (sofyan)
3	Rast ilahi	Koro (sofyan)
4	Hüzzam ilahi	Koro (sofyan)
5	Çargâh ilahi	Koro (sofyan)
6	Nevâda rast ilahi	Koro (sofyan)
7	Hüseyinî esmây-i hüsnâ tertibi	Koro (sofyan)
8	Arazbar ilahi	Koro (sofyan)
9	Muhayyer ilahi	Koro (sofyan)
10	Uşşak tevhid	Koro (sofyan)

Tablo 3.12. Tasavvufi Nitelikli Uşşak Form adlı eserin bölümleri

¹⁹⁰ a.e., s. 365-375.

Uşşak Yeni Form

Eser, münavebeli solo ve koro okuyuşlarla düzenlenmiş 10 bölümden meydana gelir. Her bölüm farklı bir makamda tertip edilmiştir. Uşşak makamında başlayıp 9 ayrı makamda dolaştıktan sonra uşşak makamında karar kılar. Güftesi Hüsameddin Uşşâkî (v. 1593) ve Cemâlî'ye (v. 1750) ait şiirlerden seçilmiştir. Eserin ilk beş kıtası Uşşâkî'ye ikinci beş kıtası Cemâlî'ye aittir. Şiirlerin her bir kıtası solo okunur. “*Yâ bismillah ya Allah...*” şeklindeki terennüm bölümlerini koro girişte ve her kıtanın sonunda tekrarlar. Fazla uzun olmayan bir formdur.

Eserin bölümleri şu şekildedir:

1. Bölüm: Koro sofyan usulünde uşşak makamında terennümle “*Yâ bismillah ya Allah...*” başlar. Solist 1. kıtayı aynı makam ve usulle okur. Koro terennümü segâha perde açarak okur.
2. Bölüm: Solist 2. kıtayı hüzzam makamında okur. Koro terennümü çargâha perde açarak okur.
3. Bölüm: Solist 3. kıtayı rast makamında okur. Koro terennümü gerdâniyeye perde açarak okur.
4. Bölüm: Solist 4. kıtayı mahur makamında okur. Koro terennümü hüseyînîye perde açarak okur.
5. Bölüm: Solist 5. kıtayı mahur makamında okur. Koro terennümü hüseyînîye perde açarak okur.
6. Bölüm: Solist 6. kıtayı hüseyînî makamında okur. Koro terennümü aynı makamda okur.
7. Bölüm: Solist 7. kıtayı bestenigâr makamında okur. Koro terennümü eviçe perde açarak okur.
8. Bölüm: Solist 8. kıtayı geveşte sabâ makamında okur. Koro terennümü gerdâniyeye perde açarak okur.
9. Bölüm: Solist 9. kıtayı gerdâniye makamında okur. Koro terennümü dügâhta karar kılarak okur.

10. Bölüm: Solist 10. kıtayı uşşak makamında okur. Koro terennümü aynı makamda okur ve dönüşte ritim yavaşlayarak eser bitirilir.¹⁹¹

BÖLÜM NO	BÖLÜM ADI	KORO / SOLO
1	“Vahdet şarabından...”	Solo (sofyan) Koro (sofyan)
2	“Leyla zülfün...”	Solo (sofyan) Koro (sofyan)
3	“Eğer kıştır...”	Solo (sofyan) Koro (sofyan)
4	“Hayran oldum...”	Solo (sofyan) Koro (sofyan)
5	“Hüsam eydür...”	Solo (sofyan) Koro (sofyan)
6	“Yüz sürü ben...”	Solo (sofyan) Koro (sofyan)
7	“Evkâtımız...”	Solo (sofyan) Koro (sofyan)
8	“Ayırma senden...”	Solo (sofyan) Koro (sofyan)
9	“Vahdet şarabından...”	Solo (sofyan) Koro (sofyan)
10	“Eyler cemâli...”	Solo (sofyan) Koro (sofyan)

Tablo 3.13. Uşşak Yeni Form adlı eserin bölümleri

3.2. Dini Mûsikî Formlarının Çok Sesli Koro ve Orkestrayla Seslendirilmesine Yönelik Yeni Çalışmalar

Makam müziğimizin çok sesli hale getirilmesi ile ilgili çalışmalar Cumhuriyet öncesi döneme müzikte batılılaşmanın görülmeye başlandığı Muzika-i Hümayun’a kadar uzamaktadır. Ancak yapılan çalışmalar lâ dinî alanla sınırlı kalmış dinî müzik alanına yansımamıştır. 1980 sonrasında tasavvuf mûsikîsi korolarının ortaya

¹⁹¹ a.e. s. 385-389.

çıkmasıyla beraber önceleri halkın camide ve tekkede dinleyebildiği dini mûsikî, halk nezdinde daha bilinir hale gelmiştir. Özel radyo ve televizyonların kurulması, dinî müzik alanında farklı kaset ve albüm çalışmalarının yapılması ile bu müzik popülerleşmeye başlamıştır. Böylece halkın ilgisini çekecek, değişik zevklere hitap edecek tarzda farklı çalışmalar yapılmaya başlanmıştır. Bu alandaki bazı çalışmalarda görülen çok seslilik meselesi, dinî müziğin koro ve orkestrayla beraber seslendirilmeye başlamasıyla ortaya çıkan bizim tez konumuzla bu noktada kesişen bir durumdur. Bu bakımdan -konumuzla direk alakalı olmasa da- bu alandaki örneklik teşkil eden çalışmalardan birkaçına değinmeyi gerekli gördük.

Çok sesli makam müziği alanında 1983 yılından beri “Ayangil Türk Müziği Orkestra ve Korosu” isimli toplulukla çalışmalarını yürütmekte olan Ruhi Ayangil dinî mûsikî alanında da yaptığı çalışmalarla dikkat çekmektedir. Ayangil, 1988’de Ali Ufki’nin (v. 1675) Mecmuâ-i Sâz-ü Söz adlı eserinde tesbit ettiği ilahilerden 12 tanesini “Uyan Ey Gözlerim” adıyla kaset çalışması olarak piyasaya çıkarmıştır. Ali Ufkî Bey’in notaya aldığı 400 yıl önceki eserlerin bugüne doğru yansıtılması için orkestraya santur da dahil edilmiş ve bütün eserleri erkekler korosu tek sesli olarak seslendirmiştir. Ayangil’in korosu yıllar içinde genişleyerek ney, tanbur, kemençe, kanun, ud, def, bendir, daire, zil, timpani, keman, chello, kontrubas, viola, obua, flüt, fagot, klarnet, trompet, korno, trombon, harp gibi enstrümanlar orkestraya dahil edilmiştir. Orkestraya Türk müziğinde bir ilk olarak orkestrasyon düzeniyle oturma planı yapılmıştır. Ud bas grubunda viyolensellerle, tanbur bas grubuyla viola arasında, ney ortada, kemençe onun önünde olacak şekilde bir düzenleme gözetilmiştir. Batı müziği yaylıları temelli olarak çalgıların -iki kanun, iki tanbur, iki ud gibi- minimum ikili ama daha yukarıya da çıkabilecek şekilde bir planlama yapılmıştır. Koronun kendisi de daha önce Türk müziği korolarında âdet olmadığı şekilde bas, tenor, soprano ve alto ses gruplarından oluşmuştur. Bu koro, makam müziği temelli eserleri tek sesli, çok sesli, a capella¹⁹² ve orkestra eşlikli olarak seslendirmiştir. Ayangil, acapella konserlerde koronun kendisini bir enstrüman gibi kullanarak alışılmış icrâ biçimlerinin dışına çıkmıştır.¹⁹³

¹⁹² Eserleri orkestra eşliği olmadan sadece koronun seslendirmesi. (y.n)

¹⁹³ Korkutalp Bilgin, Özer Özel. “Ruhi Ayangil Anlatıyor”, **Saz ve Söz Dergisi**, Sayı:9 2022.

Ayangil'in yönetimindeki ATMOK, kurulduğu yıldan itibaren yurt içinde ve dışında pek çok festival ve konserde tek sesli ve çok sesli makam müziği eserleri seslendirmiştir. İhsan Özer, Yalçın Tura, Münir Nureddin Bekem, Mutlu Torun, Fırat Kızıltuğ, Vecdi Seyhun, Ergüder Yoldaş, Cenan Akın, Necati Giray, Çinuçen Tanrıkorur gibi çağdaş besteciler bu koro ve orkestra için özel olarak eser bestelemişlerdir.¹⁹⁴ Ayangil Türk Müziği Orkestra ve Korusu'nun konserlerde seslendirdiği bu eserlerden bir kısmı sonradan albüm haline de getirilmiştir. Bu albüm ve konserlerden dinî mûsikî içerikli çok sesli makam müziği örnekleri barındıranlar şunlardır:

- **Ruhi Ayangil- Hasan Ferid Alnar** albümü: Ferid Alnar'ın bestelediği 10 Yunus Emre ilahisi “koro süiti” olarak yer almaktadır.
- **Yalçın Tura'ya Armağan Şeyh Galib'e Saygı** albümü: Güftesi Şeyh Galib'e (v. 1799) aittir. Eser Yalçın Tura tarafından ATMOK için özel bestelenmiştir. Kantat¹⁹⁵ formundaki bu eser Türk müziğindeki ilk kantat olma özelliğine sahiptir. İçerisinde soprano solo- tenor solo, koro ve orkestra kısımları vardır. 45 dk. sürmektedir.
- Bu iki albüm dışında **Yalçın Tura'nın Niyazi Mısırî** (v. 1694)'ye ait ilahilerden bestelediği “koro süiti”ni ATMOK'un 16 kişiden oluşan a capella korusu çeşitli konserlerde seslendirmiştir.¹⁹⁶

Prof. Ruhi Ayangil, “Dönüştürücü Bir Performans Pratiği Olarak “Batak Tekniği” ve Saz Eserlerinde Besteli Taksim Örnekleri ile İcra/Yorum Tarzları” adlı makalesinde Türk müzik geleneğinde saz eserlerinde uygulanan “batak tekniğini”, makam müziğinin çok seslendirilmesi ve orkestrasyon tekniklerinin uygulanmasındaki ilk adım olduğunu söyleyerek bu durumu şöyle izah eder:

¹⁹⁴ “Müziğimizin Amazon Atmosferi Ayangil Türk Müziği Orkestra ve Korusu'nun 25. Yılı”. 2008, (Çevrimiçi) <http://www.musikidergisi.net/?p=371/>, 19.09.2023.

¹⁹⁵ Batı müziğinde solo, koro ve orkestra eşliğinde icrâ edilmek üzere bestelenmiş parça. Bu form özellikle dinî eserlerde kullanılmıştır. Yılmaz Öztuna. “Kantat”, **Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklophedisi**, Cilt, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2000, s. 180.

¹⁹⁶ “Acapella Ayangil- Yalçın Tura”. 2015, (Çevrimiçi) <https://soundcloud.com/ruhiayangil/sets/acapella-ayangil-yalcin-tura>, 19.09.2023.

“Batak” icrâcılarının birlikte seslendirdikleri bir peşrevin belirli bölümlerinin “bir” veya “birbirini izleyen birkaç saz” tarafından solo olarak icrâ edilmesinin ardından, melodik akışa yine “hep birlikte” katılıp devam edilerek eserin sonlandırılması biçiminde gerçekleşen bir tekniktir. Bu tür tekniğin kullanıldığı peşrevlere “karabatak peşrevi” isminin verilmesi denizde dalıp çıkarak giden bir deniz kuşu olan Karabatak kuşunun, “çalgıların birbiri ardınca duyulduğu” bir eser tarzıyla ilişkilendirilmesi demektir. Karabatak terimi ilk olarak XVIII yy. da Kemânî Hızır Ağa (v. 1760)’nın “Segâh Karabatak” ve “Hicaz Karabatak” peşrevleri ile ortaya çıkar. Hızır Ağa’nın Segâh Karabatak peşrevi’nde “batak” kısımlar bir çalgı tarafından icrâ edilirken, Hicaz Karabatak Peşrevinde birbirinden farklı dört ayrı çalgı, 1. batak, 2. batak, 3. batak, 4. batak belirlmeleri ile art arda devreye girip çıkarak icrâyı gerçekleştirmekte, eser yine cumhûr icrâ ile sona erdirilmektedir.... Arel’in ikileme ve üçlemeleri ile Yalçın Tura’nın üç saz için Hüseyinî saz semâîsi ve içinde Türk çalgılarının yer aldığı “Şeyh Galib’e Saygı Kantatı” da “karabatak tarzı”ndan yola çıkarak geliştirilmiş, çoğunlukla da “melodik kontrapuntal” tekniği kullanan özgün “makam çokseslilik” örnekleri olarak modern zamanda karşımıza çıkmaktadır.¹⁹⁷

Yukarıdaki makalenin devamında Ayangil, Türk makam müziğinde günümüze ulaşan en eski nota yazısı örneklerinin XVII. yy. dan geldiğini ve gelen bu örneklerde de karabatak türü eserlere rastlanmadığını söyleyerek XVIII. yy. da yaşamış Kemânî Hızır Ağa’yla birlikte bu türde ilk eserlerin ortaya çıkmasını batılılaşma tesirlerine bağlamaktadır. Ancak Hızır Ağa’nın yaşadığı III. Selim dönemi Osmanlı’da musikide en parlak eserlerin verildiği, farklı makam ve usullerin icat edildiği dönem olarak bilinmektedir. Karabatak türü eserler gerçekten ilk olarak bu yüzyılda ortaya çıkmış olsa da bu durum saz musikisinde bir ilerleme olarak da değerlendirilebilir.¹⁹⁸

İlki 2007 tarihinde Hacı Ömer Sabancı’yı anma etkinliklerinde Adana’da sergilenen “**Senfoni ile İlahiler** Konseri” daha sonra 10.09.2009 yılında Ramazan ayında Çukurova Senfoni Orkestrası ve Mersin Devlet Opera ve Balesi sanatçıları tarafından kalabalık bir kadroyla sahnelenmiştir. Solist olarak Burak Kut (tenor), Feryal Türkoğlu (soprano) ve Hasan Alptekin (bas)’in yer aldığı konserde Yunus

¹⁹⁷ Ruhi Ayangil. “Dönüştürücü Bir Performans Pratiği Olarak “Batak Tekniği” ve Saz Eserlerinde Besteli Taksim Örnekleri ile İcra/Yorum Tarzları”, 2018, (Çevrimiçi)
<https://tumac.org/donusturucu-bir-performans-pratigi-olarak-batak-teknigi-ve-saz-eserlerinde-besteli-taksim-ornekleri-ile-icra-yorum-tarzları/>, 19.09.2023.

¹⁹⁸ Toplu müzik icrâsının doğal bir sonucu olarak solo ve cumhur icrâların belli bir akış dahilinde kompoze edilmesi yeknesaklıktan kurtulmak için düşünülmüş, insanlığın ortak aklının bir aşamadan sonra gelebileceği bir noktadır. Bu açıdan kanaatimizce Hızır Ağa’nın kullandığı karabatak tekniğini Avrupa müziğinin Osmanlı’ya yansıması olarak görmek pek doğru değildir. Kaldı ki dinî mûsikimizdeki toplu icrâlarda Mevlid, Mi’raciye, Zikir ayini, Mevlevî ayini gibi büyük formlarda bir bütünlük içerisinde solo irticâli, cumhur, münavebeli, ikili okuyuşlar asırlardan beri uygulanmaktadır. (y.n.)

Emre'den Pir Sultan Abdal'a 10 ilahi, salat-ı ümmiye ve tekbir seslendirilmiştir. Konserde seslendirilen eserler makam müziğindeki bilinen besteleriyle ancak Oğuzhan Balcı'nın yaptığı senfonik düzenlemeyle icrâ edilmiştir.¹⁹⁹ Batı müziği senfoni orkestrasına Türk müziği enstrümanlarından ney, klasik kemençe, kanun ve ud eşlik etmiştir. "Senfoni ile İlahiler" aynı gün TRT ekranlarından yayınlanmış ilerleyen tarihlerde de çeşitli şehirlerde seyirciyle buluşmuştur.²⁰⁰

Dini mûsikî formlarından "Mevlid", "**Mevlid Kantat**" adıyla Selman Ada tarafından tamamen Batı müziği temelli olarak bestelenerek 20 Nisan 2011 tarihinde 452 kişilik bir orkestra tarafından sahnelenmiştir. İstanbul, İzmir, Antalya, Samsun ve Mersin Opera ve Balesi sanatçılarından oluşan kalabalık bir kadro tarafından, Harbiye Muhsin Ertuğrul Sahnesi'nde dünya prömiyeri gerçekleşmiştir.²⁰¹ Süleyman Çelebi'ye ait Mevlid'in bütün bahirleri ve İtrî'nin Salat-ı Ümmiye'si iki solist ve çok sesli koro tarafından 55 dakikalık senfonik bir eser olarak orkestra eşliğinde okunmuştur. Organizatör Ahmet San'ın verdiği röportajda Mevlid Kantat'ın farklı dillere çevrilerek yabancı sanatçılar tarafından da sahnelenmesinin hedeflendiğini söylemesine rağmen ilk konserden sonra başka yerde sahnelenmemiştir.²⁰²

Muhafazakâr kesim tarafından dinlenen ezgi ve marş türü müzik albümleri olan Ammar Acarlıoğlu, kendi icrâ tarzına paralel bir tarzda bir Mevlid bestesi/kompozisyonu yapmış ve bu besteyi 30 kişilik bir orkestra ve 20 kişilik koro eşliğinde icrâ etmiştir. Batı enstrümanlarının ağırlıkta olduğu orkestrada kanun, ney, bendir, zil gibi Türk müziği enstrümanları da kullanılmıştır. Mevlid'in gelenekteki icrâ tarzından tamamen uzaklaşıldığı eserin genelinde Ammar Acarlıoğlu, mevlid bahirlerini solo olarak marş gibi -melodik zenginlikten uzak bir şekilde- seslendirmiş koro ve orkestra

¹⁹⁹ "Ramazan'da Senfoni İle İlahiler". 2009, (Çevrimiçi)

<https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/ramazan-da-senfoni-ile-ilahiler-12455975>, 20.09.2023.

²⁰⁰ "Şol Cennetir İrmakları". 2009, (Çevrimiçi)

https://www.youtube.com/watch?v=KNU_uPCUqdw, 20.09.2023.

²⁰¹ "'Mevlit Kantat' Dünya Prömiyeri 20 Nisan'da". 2011, (Çevrimiçi)

<https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/mevlit-kantat-dunya-promiyeri-20-nisanda-240296>,

20.09.2023 ; "Selman Ada"MEVLİD" Op.44 KANTAT"Salavat- ı Şerif"Bass :Tuncay KURTOGLU,Tenor:Murat KARAHAN". 2020, (Çevrimiçi)

<https://www.youtube.com/watch?v=0u-Wjr1Z2rM>, 20.09.2023.

²⁰² Selman Benlioğlu. "Mevlid'in Sahnede İcrâsı İçin Bir Model Önerisi", **İslam ve Sanat Tartışmalı İlmî Toplantı**, 2014, ss. 1-7.

zaman zaman çok sesli unsurlar da taşıyan bir akışta esere dahil olmuşlardır. Eserde salat-ı ümmiye bilinen bestesiyle koro tarafından okumuş, Miraç bahrinden kısa bir bölümü koristlerden biri solo ve kaside okur gibi irticalî olarak okumuştur. Ammar Acarlıoğlu “**Vesîletün Necât - Kurtuluş Reçetesi**” adlı bu çalışmada popüler müzik alanında aranje, mix, dizi, film ve jenerik müzikleri yapan ayrıca İslamî cenahta “Yeşil Pop” diye bilinen Grup Kıyam, Grup Yürüyüş gibi grupların albüm çalışmalarında ismi geçen kompozitör İsmail Ergenler’le birlikte çalışmıştır. Eser, Siyer TV Youtube kanalının prodüksiyonuyla klip haline getirilmiş ve aynı kanalda 26 Ocak 2023’te Regaip Gecesi özel programı ile yayınlanmıştır.²⁰³

Itrî & Bach albümü: 2013 yılında Kalan Müzik’ten çıkan albüm; tanbur, düdük ve viyolonsel sanatçıları Ertan Tekin, Murat Aydemir, Çağ Erçağ’ın biraraya gelerek Itrî ve Bach’ın eserlerini yorumladıkları bir çalışmadır. Albümde yer alan Itrî’nin segâh tekbiri, salât-ı ümmiyesi ve Mevlevî Ayini’nin üçüncü selamı trio olarak kompoze edilmiştir.²⁰⁴

²⁰³ “Mevlid-i Şerif Tek Parça | Vesiletün Necat | Ammar Acarlıoğlu & @siyertv”. 2023, (Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=adkNB-qoYlc&t=316s>, 23.09.2023.; “Mevlid-i Şerif’in Yeni Bestesi Regaip Kandili’ni Bekliyor”. 2023, (Çevrimiçi) <https://www.ahaber.com.tr/din/2023/01/17/mevlid-i-serifin-yeni-bestesi-regaip-kandilini-bekliyor>, 23.09.2023.

²⁰⁴ “Ertan Tekin & Murat Aydemir & Çağ Erçağ - Segâh Bayram Tekbiri [Itrî & Bach © 2013 Kalan Müzik]”. 2013, (Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=1OCn2GMy15I>, 21.09.2023.

SONUÇ

Türk din mûsikisinde toplu icrânın ele alındığı bu tezde, Türklerde İslam'a girmeden önceki ve İslam'a girdikten sonraki mûsikî kültürü toplu icrâlar perspektifinden ele alınmıştır. Osmanlı müziğindeki toplu icrâ alanları batılılaşmadan sonra müzikteki değişim ve gelişimle beraber incelemiştir. Türk din mûsikisindeki mûsikî formlarından sadece toplu icrâyâ müsait olanları araştırmaya dahil edilmiştir. Tasavvuf mûsikîsi koroları geçtiğimiz yüzyılda ortaya çıkan Türk din mûsikisindeki yeni bir toplu icrâ biçimi olduğu için tarihsel gelişimi içerisinde ele alınmış ve tasavvuf mûsikîsi koroları için oluşturulmuş yeni mûsikî formları incelenmiştir. Türk mûsikîsinin tek sesli ve makam müziği olmasından hareketle dinî musikide vokal toplu icrâların estetik bir kaygıdan ziyade ibadetteki lezzeti arttırmada ve cemaat olma şuuru kazandırmada bir araç olarak ortaya çıktığı sonucuna varılmıştır.

Eski Türklerde İslamiyet'ten önce dinî musikide bireysel icrâ söz konusudur. Şaman tarafından yönetilen dinî ritüellerdeki müzikte toplu icrâdan söz edilemez. Türklerin İslamlaşmalarından sonra dinî müziklerinde toplu icrâlara rastlanır oluşu İslamiyet'in toplu yapılan ibadetlere ayrı bir önem vermesiyle yakından ilişkilidir.

Türklerde, geçmişi MÖ III. yüzyıla uzanan askerî mûsikî, en geniş katılımlı toplu icrâların gerçekleştiği alandır. Osmanlı'da mehter musikisi adıyla devam eden bu mûsikî, barış zamanlarında da halka açık mekanlarda icrâ edilmiş, repertuarı oldukça geniş bir alana yayılmıştır. Ancak mehter takımının icrâlarının -büyük ölçüde- çalgısal icrâlar olduğu görülmektedir.

Osmanlı mûsikisinde, saz ve sözün birlikte yer aldığı toplu icrâ denilince ilk akla gelen mûsikî fasıl musikisidir. Fasıl musikisinde, saz-söz birlikteliğinde icrâ edilen kâr, beste, şarkı gibi formlar aralara serpiştirilen saz ve söz taksimleriyle

zenginleştirilmektedir. Fasıl musikisinde besteli formlar daima toplu olarak icrâ edilir, irticâlî olarak okunan kaside, gazel gibi formlar, saz taksimleri bireysel olarak icrâ edilir.

Gerek form çeşitliliği bakımından gerekse tarikatlara göre değişen zikir tarzlarının çeşitliliği bakımından oldukça zengin olan dinî musikide de durum fasıl musikisine benzemektedir. Vokal temelli bu musikide irticâlî formlar solo, besteli formlar toplu olarak icrâ edilir. Besteli fakat usulsüz formlar toplu icrâ edilmezler fakat istisnaları vardır.

Dini mûsikîde toplu icrâlar, genel olarak **cumhur** sözcüğü ile ifade edilir. Cami musikisinde toplu icrâ edilen formlar cumhur müezzinliğince okunur. Tekbir, salavatlar, telbiye, temcid gibi formlara cemaat de iştirak eder. Ezan ve salâ irticâlî okunan formlar olduğundan solo ya da münâvebeli olarak okunur. Mevlidde ve mi'racyede sadece bahir aralarında okunan tevşih ve salavatlar cumhûren okunur. Ancak mevlidin tamamı cumhur okunan bir çeşidi de vardır.

Tekke musikisinde cehrî yapılan zikirlerde okunan evrâd-ı şerif, Kur'an-ı Kerim ayetleri, esmâ zikirleri, salavatlar, cumhur ilahiler bütün dervişlerin katılımıyla okunur. Zikir ilahileri ise zakirler grubunca toplu okunur. Duraklar, besteli fakat usulsüz eserler oldukları için en fazla iki kişi tarafından okunabilir. Çünkü toplu icrâda usul, icrâcılarının birbirlerine ayak uydurabilmelerinde çok önemli bir rol üstlenmektedir.

Tekke Musikisinde, toplu zikrin yapısından kaynaklanan müzikal çeşitlilik - Geleneksel Türk Müziği'nin esasını teşkil eden tek sesliliğin yerine- bir tür çok sesliliği beraberinde getirir. Bu çok seslilik, ayin esnasında değişik mûsikî formlarının farklı oktavlar üzerinde icrâ edilmesiyle ortaya çıkar. Bu düzende ses üç perdeye bölünmüştür. Birincisi solo olarak okunan kasidenin icrâ edildiği en tiz sesler, ikincisi zâkirler topluluğu tarafından okunan orta perdelerde dolaşan zikir ilahileri, üçüncüsü ise dervişler topluluğunun en düşük perdede nefes alarak yaptıkları esma zikirleridir.

Dini musikinin son yarım asırda ortaya çıkan yeni bir toplu icrâ şekli de Tasavvuf Musikisi koro konserleridir. Eskiden cami ve tekkelerde sadece bir ibadet ve

dua ritüeli olarak toplu icrâyâ konu olan dinî mûsikî, son yıllarda konser salonlarında seyircinin pasif dinleyici konumunda olduğu tasavvuf müziğine dönüşmüştür. Dini musikinin mevlid, mi'râciye gibi büyük formları ve koro için düzenlenmiş yeni formlar konserlerde koro-solo düzenlemelerle kalabalık icrâ heyetlerince okunmaktadır. Günümüzde tasavvuf musikisi eğitimi vermek ve icrâ etmek amacıyla kurulmuş amatör ve yarı profesyonel tasavvuf musikisi meşk gruplarının sayısı gittikçe artmaktadır. Bu tür topluluklar tasavvuf musikisine meraklı her yaştan insana, bir araya gelerek meşk yapma fırsatı sunmaktadır. Tasavvuf musikisi korolarının artması ise ses, repertuvar ve kulak düzeyinde dinî mûsikî eğitiminin toplum tabanına yayılması manasına gelmektedir.

Dini mûsikîdeki toplu icrâların manevî terbiyedeki rolü de dikkat çekicidir. Müziğin bizâtihi kendisi insan ruhunu incelterek ilahî olanla temasa geçmesini sağlar. Cemaatin icrâyâ iştirâkıdaki amaç, herkesin toplu icrâyâ beraber o ilahî hazdan payını almasıdır. Tasavvufî şiirleri inşâd eden ariflerin sözlerinin ritim ve müzikle buluşması zihinde bir uyanış gerçekleştirir. Toplu icrâyâ iştirak eden cemaat sadece dinlemekten değil söylemekten de kaynaklanan duyuşsal kazanımlar elde eder; kolektif bilinç artar, ibadet esnasında yaşanan manevi haz ve heyecan, ruhu olgunlaştırır.

KAYNAKÇA

- “Acapella Ayangil- Yalçın Tura”, 2015, (Çevrimiçi)
<https://soundcloud.com/ruhiayangil/sets/acapella-ayangil-yalcin-tura>, 19.09.2023.
- Agayeva, Süreyya: “Nevbe”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt:XXXIII, İstanbul, TDV Türk İslam Araştırmaları Merkezi, 2007, ss. 37-38.
- Ağa, Hafız Hızır İlyas: **Osmanlı Sarayında Gündelik Hayat: Letaif-i Vekayi’-i Enderuniyye**, Ed. Ali Şükrü Çoruk, İstanbul, Kitabevi, 2011.
- Ak, Ahmet Şahin: **Türk Din Musikisi Cami ve Tekke Musikisi**, Ankara, Akçağ yayınevi, 2009.
- Ak, Ahmet Şahin: **Türk Musikisi Tarihi**, Ankara, Akçağ yayınları, 2009.
- Ak, Ahmet Şahin, Mehmet Kemiksiz: **İstanbul 2010 Ramazan Enderûn Terâvihi ve Cumhur Müezziniği**, İstanbul, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Yayınları, 2010.
- Akan, Batuhan Kerem: “Bir Geçiş Ritüeli Olarak Askeri Cenaze Töreni: Akdeniz Bölge Bando Komutanlığı Örnek Olayı”, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir, 2019.
- Akdoğan, Bayram: “Din Görevlilerine Musiki Eğitimi Verilmesi Hakkında Örnek Bir Metot”, **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt:43, Sayı:2 2002, ss. 315-353.
- Akdoğan, Bayram: “Türk Din Musikisinin Anadolu’da Doğuşu ve Tarihi Seyri Hakkında Bazı Mülahazalar”, **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt:44, Sayı:1 2003, ss. 345-371.
- Akpınar, Hüseyin: “Besteli Mevlid-i Efdal”, **İSTEM**, Sayı:35 2020, ss. 169-198.
- Aksoy, Bülent: “Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Musiki ve Batılılaşma”, **Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi**, Cilt:V, İstanbul, İletişim Yayınları, 1986, ss. 1212- 1236.
- Aksoy, Bülent: **Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2008.

- Akter, Erdem İlgi: “İcat Edilmiş İcat Edilmiş Bir Kavram Olarak “Tasavvuf Müziği” nin Türkiye’de Bağlamsal Yolculuğu”, **Uluslararası Etnomüzikoloji Sempozyumu “Müzik ve Politika”**, 2017, ss. 53-68.
- Alimdar, Selçuk: “XIX. Yüzyıldan İtibaren Osmanlı Devleti’nde Batı Müziğinin Benimsenmesi Ve Toplumsal Sonuçları “, Doktora Tezi, İTÜ Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilim Dalı, İstanbul, 2011.
- Alimdar, Selçuk: **Osmanlı’da Batı Müziği**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2016.
- Alkan, Uğur: **Türklerde Ezan ve Salâ Mûsikîsi Uygulamaları**, İstanbul, Parafiks Yayınevi, 2015.
- Altıntop, Mehmet Emin: “Türk Din Musikisinde Arapça güfteli ilahiler: Şuğuller”, Yüksek Lisans tezi Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1994.
- Armağan, Mustafa: **Türkçe Ezan ve Menderes**, İstanbul, Timaş, 2010.
- Ateş, Erdoğan: “Şuğul”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt:XXXIX, İstanbul, TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 2010, s. 226.
- Ateş, Erdoğan: **Türk Din Musikisi**, İstanbul, Rağbet yayınları, 2015.
- Ateş, Erdoğan: **Cami Musikisi**, İstanbul, Rağbet yayınları, 2018.
- Ateş, Erdoğan: “Mevlid İcerasında Farklı Bir Yöntem: Cumhur Mevlid(Isparta Örneği) “, **Yazılışının 600. Yılında Bir Kutlu Doğum Şaheseri Uluslararası Mevlid Sempozyumu**, Ed. Bilal Kemikli, Osman Çetin, Ankara, TDV Yayınları, 2010.
- Ayan, Özata: **Saadet Gölbaş’ın Arşivindeki Musiki Sohbetleri**, İstanbul, Kubbealtı Neşriyat, 2020.
- Ayangil, Ruhi: “Kanto”, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, Cilt:IV, İstanbul, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı, 1994, ss. 419-421.
- Ayangil, Ruhi “Dönüştürücü Bir Performans Pratiği Olarak “Batak Tekniği” ve Saz Eserlerinde Besteli Taksim Örnekleri ile İcra/Yorum Tarzları”, 2018, (Çevrimiçi) <https://tumac.org/donusturucu-bir-performans-pratigi-olarak-batak-teknigi-ve-saz-eserlerinde-besteli-taksim-ornekleri-ile-icra-yorum-tarzlari/>, 19.09.2023.

- Bala, Ahmet Musa: “Ahmet Özhan’ın Musiki İcra Üslubu ve Günümüz Türk Din Musikisine Etkisi”, Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Din Musikisi Bilim Dalı, İstanbul, 2019.
- Balcı, Ergun: **Nevzat Atlı: Musikimizle Övünmemiz İçin**, İstanbul, Kubbealtı neşriyat, 2021.
- Baloğlu, Bekir Şahin: “Dinî Türk Mûsikîsi Beste Türlerinden Durak”, Yüksek lisans tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2014.
- Baloğlu, Bekir Şahin, Bedirhan Büyükduman: “Fasıl Tarihinde Dönüşüm ve Direklerarası Fasıl Refakat Gelenekleri”, **Rast Müzikoloji Dergisi**, Cilt:9, Sayı:2 2021, ss. 2783-2804.
- Behar, Cem: **Zaman, Mekan, Müzik**, İstanbul, AFA Yayınları, 1993.
- Behar, Cem: **Musikiden Müziğe**, İstanbul, YKY 2005.
- Benlioğlu, Selman: “Mevlid’in Sahnede İcrâsı İçin Bir Model Önerisi”, **İslam ve Sanat Tartışmalı İlmî Toplantı**, 2014, ss. 1-7.
- Benlioğlu, Selman: **Saray ve Musiki**, İstanbul, Dergah yayınları, 2018.
- Bilgin, Korkutalp, Özer Özel: “Ruhi Ayangil Anlatıyor”, **Saz ve Söz Dergisi**, Sayı:9 2022.
- Budak, Atilla Ogün: **Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2000.
- Çağıl, Necdet: “Kutsal Metinler ve Müzik”, **Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Sayı:39 2013, ss. 1-46.
- Çakır, Rukiye: “Balıkesir Dursunbey ilçesinde dinî mûsikî ve kadın mevlithanlık geleneği”, Yüksek Lisans tezi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2020.
- Çetinkaya, Nuran: “Tarihî Süreçte Mevlid”, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2019.
- Çevik, Suna: **Koro Eğitimi ve Yönetimi** Ankara, Müzik Eğitimi Yayınları, 2019.
- Çevikoğlu, Timuçin: **Döndükçe Gönülde Aşk Tazelenir**, Konya, Konya İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, 2012.
- Çift, Salih: “1826 Sonrasında Bektaşilik ve Bu Alanla İlgili Yayın Faaliyetleri”, **Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt:12, Sayı:1 2003.

- Dedebaba, Bedri Noyan: **Bütün Yönleriyle Bektaşılık ve Alevîlik**, Cilt:IV., Ankara, Ardıç Yayınları, 2001.
- Düzbaş, Meriç: “Türk Din Mûsikîsinde Kıyâmî Âyin Türlerinin Değerlendirilmesi”, **Eskişehir Osmangazi Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt:10, Sayı:1 2023, ss. 132-160.
- Eken, Fikret Merve: “19. Yüzyıldan Günümüze İstanbul Eğlence Hayatında Fasıl”, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü İstanbul, 2007.
- Emnalar, Atınç: **Türk Müziğinde Koro**, İzmir, Ege Üniversitesi Basımevi, 1992.
- “Enderun Hafızlar Topluluğu”, (Çevrimiçi)
<https://www.mehmetkemiksiz.com>, 18.08.2023.
- Erdaş, Safiye Şeyda: “Türk Din Musikisinde Nevbe Formu ve Keyyâlîyye Tarîkindeki İcrasının İncelenmesi”, **Cumhuriyet İlahiyat Dergisi**, Cilt:26, Sayı:1 2022, ss. 101-120.
- Erduğan, Serkan: “Bektaşî Tekkelerinin Kapatılması ve Hamdullah Efendi”, **Journal of Alevism-Bektashism Studies**, Sayı:17 2018, ss. 193-210.
- Ergun, Sadettin Nüzhet: **Türk Musikisi Antolojisi Dini Eserler**, Cilt:I, İstanbul, Rıza Koşkun Matbaası, 1942.
- Ergun, Sadettin Nüzhet: **Türk Musikisi Antolojisi**, İstanbul, Vadi yayınları, 2017.
- Ergur, Cumhur Enes: **Prizren’de Halen Okunan Besteli Bir Mevlid**, Ed. Bilal Kemikli, Osman Çetin, Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2010.
- “Ertan Tekin & Murat Aydemir & Çağ Erçağ - Segâh Bayram Tekbîri [İtrî & Bach © 2013 Kalan Müzik]”, 2013, (Çevrimiçi)
<https://www.youtube.com/watch?v=1OCn2GMyl5I>, 21.09.2023.
- Ertuğ, Zeynep Tarım: “Tablhane”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt:XXXIX, İstanbul, TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 2010, ss. 333-334.
- Erzen, Mustafa: “Tarihsel Süreçte Yeseviyye Tarikatının Türk Musikisine Etkileri ve Ahmed Hatipoğlu’nun Mahur Form (Yeseviyye) Adlı Eserinin Analizi “, Yüksek lisans tezi, Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2019.

- Esen, Beste: “Türk Müzik Geleneğinde Toplu İcra ve Yönetim”, Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2008.
- Ezgi, Suphi: **Nazari ve Ameli Türk Musikisi**, Cilt:III, İstanbul, Milli Mecmua Matbaası, 1933.
- Feldman, Walter: **Osmanlı Sufi Tarikatlarında Müzik**, Ed. Ahmet Yaşar Ocak, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2014.
- Feyzioğlu, Nesrin: “Türk Dünyası’nda ve Anadolu’da Kopuz”, **Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi**, Cilt:12, Sayı:31 2006, ss. 233-245.
- Gazimihal, Mahmut R.: **Türk Askerî Mızıkaları Tarihi**, İstanbul, Maarif Basımevi, 1955.
- Gazimihal, Mahmut R.: **Türk Askerî Muzikaları Tarihi**, İstanbul Maarif Basımevi, 1955.
- Gölpınarlı, Abdülbâki: **Mevlânâ’dan Sonra Mevlevîlik**, İstanbul, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, 1983.
- Gülyüz, Bahriye Guray: “Tasavvufi Bir Çalgı Olarak Nefirin İkonografik Evrilimi”, **Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi**, Sayı:96 2020, ss. 55-80.
- Güngördü, Bahri: “Nâyi Osman Dede’nin Mirâciye’sinin Türk Musikisindeki Yeri”, Yüksek lisans tezi, İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1993.
- Hacıgökmen, Mehmet Ali: “Türklerde Yas Adeti Temelleri ve Sonuçları”, **Tarihçiliğe Adanmış Bir Ömür: Prof. Dr. Nejat Göyünç’e Armağan, SÜ Türkiyat Ens. Yayınları**, 2013, ss. 393-423.
- “Hakkımızda”, (Çevrimiçi)
<https://www.meydanmeskleri.com/tr>, 18.08.2023.
- Harmancı, Ayşe Başak İlhan: “Türk Din Mûsikîsi’nde Tevşih (Tevşih ve Naat Mukâyesesi)”, **İSTEM**, Sayı:35 2020, ss. 97-116.
- Harmancı, Başak İlhan: “Türk Din Mûsikîsi’nde Salâ (Salât) Formu Ve Salâ Besteleri”, **Rast Müzikoloji Dergisi**, Cilt:1, Sayı:1 2013, ss. 154-195.
- Hatiboğlu, Ahmed: **Ahmed Hatiboğlu Beste Külliyyatı - Tasavvufî Eserler, Kâr, Beste ve Şarkılar, Saz Eserleri**, Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2011.

- İnal, İbnülemin
Mahmud Kemal: **Hoş Sadâ**, İstanbul, Maarif Basımevi, 1958.
- İnançer, Ömer Tuğrul: “Dini Musiki”, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, Cilt:III, İstanbul, Türkiye Ekonomik ve Toplumsal Tarih Vakfı, 1994, s. 58.
- İnançer, Ömer Tuğrul: “Tekke Musikisi”, **Dünden Bugüne İstanbul Ansiklopedisi**, Cilt:VII, İstanbul, Kültür Bakanlığı ve Tarih Vakfı, 1994, ss. 240-241.
- İnançer, Ömer Tuğrul: “Osmanlı Tarihinde Sufilik Ayin Ve Erkanları”, **Osmanlı Toplumunda Tasavvuf Ve Sufiler**, Ed. Ahmet Yaşar Ocak, Ankara, Türk Tarih Kurumu, 2014, ss. 125-187.
- “İstanbul Tarihi Türk Müziği Topluluğu”, (Çevrimiçi)
<http://www.ittmt.org/ittmt/>, 18.08.2023.
- Kaçar, Gülçin Yahya: “Bektaşî Nefeslerindeki Melodik ve Ritmik Özellikler”, **Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi**, Sayı:55 2010, ss. 219-233.
- Kara, Seyfullah: “Selçuklu Türkiye’inde Eğlence Türü Olarak Bezm ve Musiki”, **Bilig**, Sayı:68 2014, ss. 169-182.
- Karadeniz, M. Ekrem: **Türk Musikisinin Nazariye Ve Esasları**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2013.
- Karataş, Özgür Sadık: “Osmanlı’nın Aykırı Dansçıları Tavşanlar ve Tavşanca Formu”, **Milli Folklor**, Cilt:24, Sayı:95 2012.
- Koca, Fatih: “Ahmet Hatipoğlu’nun Hayatı, Eserleri Ve Musiki Anlayışı”, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Ankara, 2004.
- Koca, Fatih: “Ezanı Güzel Okumayı Öğrenme Hususunda Basit Bir Çalışma (Kalıp Ezan Çalışması)”, **Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Cilt:56, Sayı:2 2015, ss. 133-148.
- Koca, Fatih: “Abdülğani Gülşeni’nin Cumhûr Müezzinliği Tertibi “Mahfel Sürmesi””, **Rast Müzikoloji Dergisi**, Cilt:5, Sayı:1 2017, ss. 1523-1534.
- Koca, Fatih: **İslam Medeniyetinde Salâ ve Salavat Geleneği -Anadolu Örneği-**, 2. Baskı, Ankara, DİB Yayınları, 2017.

- Koca, Fatih: “Dinî Mûsikî Formu Olarak Mevlid ve Dobruca Besteli Mevlidi”, **Diyanet İlmi Dergi**, Cilt:55, Sayı:1 2019, ss. 155-182.
- Koca, Fatih, Ahmet Hakkı Turabi: **Cami Musikisi**, Ed. Prof. Dr. Ahmet Hakkı Turabi, Ankara, Grafiker yayınları, 2017.
- Koç, Mustafa: **Revnakoğlu’nun İsrânbül’u**, Cilt:III., İstanbul, Fatih Belediyesi Kültür yayınları, 2021.
- Koç, Mustafa: **Revnakoğlu’nun İstanbul’u**, Cilt:I., İstanbul, Fatih Belediyesi Kültür yayınları, 2021.
- Koçu, Reşad Ekrem: “İstanbul’da Ezan Musikisi”, **Hayat Tarih Mecmuası**, Sayı:11 1969, s. 20.
- Köprülüzade, Mehmet Fuat: **XVI. Asır Sonuna Kadar Türk Saz Şairleri**, İstanbul, Evkaf Matbaası, 1930.
- Köse, Saffet: “Teravîh”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt:XL, İstanbul, TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 2011, ss. 482-483.
- Küçük, Hülya: “Semâzen”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt:XXXVI, İstanbul, TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 2009, s. 465.
- Küçükaşçı, Mustafa S.: **Bilal-i Habeşi’den Günümüze Ezan ve Müezzinler**, Ed. Yusuf Çağlar, İstanbul, İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı, 2010.
- Kütükçü, Tamer: **Radyoculuk Geleneğimiz ve Türk Musikisi**, Ankara, Ötüken Neşriyat, 2012.
- Levendoğlu, Oya: “Tarih İçinde Geleneksel Türk Sanat Müziği ve Diğer Kültürlerle Etkileşimleri”, **Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Cilt:1, Sayı:19 2005, ss. 253-262.
- Maden, Fahri: “Yeniçerilik-Bektaşılık İlişkileri ve Yeniçeri İsyanlarında Bektaşiler”, **Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi**, Sayı:73 2015, ss. 173-202.
- Marşandiz, Stüdyo “Mîrâciye (Hubcuzâde Şâkir Çetiner’in meşk tavrıyla)”, 2020, (Çevrimiçi)
<https://www.youtube.com/watch?v=6ugqYc6KQ54&t=131s>.
- “Mevlid-i Şerif Tek Parça | Vesiletün Necat | Ammar Acarlıoğlu & @siyertv”, 2023, (Çevrimiçi)
<https://www.youtube.com/watch?v=adkNB-qoYlc&t=316s>, 23.09.2023.

- “Mevlid-i Şerif’in Yeni Bestesi Regaip Kandili’ni Bekliyor”, 2023, (Çevrimiçi)
<https://www.ahaber.com.tr/din/2023/01/17/mevlid-i-serifin-yeni-bestesi-regaip-kandilini-bekliyor>, 23.09.2023.
- “‘Mevlit Kantat’ Dünya Prömiyeri 20 Nisan’da”, 2011, (Çevrimiçi) <https://www.cumhuriyet.com.tr/haber/mevlit-kantat-dunya-promiyeri-20-nisanda-240296>, 20.09.2023
- “‘Mi’raciye” yarın 21.15’te TRT Müzik ekranlarında”, 2021, (Çevrimiçi)
<https://www.trthaber.com/haber/guncel/miraciye-yarin-2115te-trt-muzik-ekranlarinda-562894.html>, 10.10.2022.
- Mimaroglu, İlhan: Müzik Tarihi, İstanbul, Varlık Yayınları, 1995.
- “Müziğimizin Amazon Atmosferi Ayangil Türk Müziği Orkestra ve Korosu’nun 25. Yılı”, 2008, (Çevrimiçi)
<http://www.musikidergisi.net/?p=371/>, 19.09.2023.
- “O Olmasaydı Tasavvuf Musikisi Olmazdı”, 2015, (Çevrimiçi) <https://www.yenisafak.com/hayat/o-olmasaydi-tasavvuf-musikisi-olmazdi-2237501/> 01.09.2023.
- Olgaç, İsmet: “Musikimizde Zâkirbaşılık Müessesesi ve Hatip Zâkirî Hasan Efendi”, Yüksek Lisans Tezi, İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1995.
- Onur, Öner: İstanbul’un Müzik Okulları, İstanbul, Doğu Kitabevi, 2022.
- Öğüt, Salim: “Telbiye”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt:XL, İstanbul, TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 2011, ss. 396-397.
- Öncel, Mehmet: “Hafız Kemal Batanay’ın besteli mevlidi”, **Trabzon İlahiyat Dergisi**, Cilt:7, Sayı:1 2020, ss. 280-304.
- Özalp, M. Nazmi: Türk Musiki Tarihi, Cilt:I., İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 2000.
- Özcan, Nuri: “Bayram Salası”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, Cilt:V, İstanbul, TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 1992, ss. 268-269.
- Özcan, Nuri: “Cenaze Salası”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt:VII., İstanbul, TDV İslam Araştırmaları Merkezi 1993, s. 358.
- Özcan, Nuri: “Cumhur İlahisi”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt:VIII, İstanbul, TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 1993, s. 94.

- Özcan, Nuri: “Cumhur Müezziniği”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt:VIII, İstanbul, TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 1993, ss. 94-95.
- Özcan, Nuri: “Ezan”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt:XII, İstanbul, TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 1995, ss. 43-45.
- Özcan, Nuri: “Mehter”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt:XXVIII, Ankara, TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 2003, ss. 545-549.
- Özcan, Nuri: “Mehter”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt:XXVIII:, Ankara, TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 2003, ss. 545-549.
- Özcan, Nuri: “Mersiye”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt:XXIX, Ankara, TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 2004, ss. 219-221.
- Özcan, Nuri: “Kültür ve Geleneğimizde Teravîh Namazı-Musiki İlişkisi”, **Din ve Hayat TDV İstanbul Müftülüğü Dergisi**, Sayı:5 2008, ss. 60-63.
- Özcan, Nuri: “Salâ”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt:XXXVI, İstanbul, TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 2009, ss. 15-16.
- Özcan, Nuri: “Salât-ı Ümmiye”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt:XXXVI, İstanbul, TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 2009, ss. 20-21.
- Özcan, Nuri: “Tevşih”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt:XLI, İstanbul, TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 2012, s. 48.
- Özcan, Nuri: “Klasik Mevlid Okuyuşları ve Tevşih İlahileri”, **Uluslararası Mevlid Sempozyumu**, Ed. Bilal Kemikli, Osman Çetin, Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2010, ss. 487-498.
- Özdamar, Mustafa: İslambol Geleneğinde Sivil Merasimler ve Doğumdan Ölümüne Musiki İstanbul, Kırkkandil yayınları, 1997.
- Özden, Erhan: Osmanlı Maârifî’nde Mûsikî, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2015.
- Özden, Erhan: Osmanlı Devleti’nin Konservatuarı Dârülelhan, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 2019.
- Özel, Ahmet: “Mevlid”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt:XXIX, Ankara, TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 2004, ss. 475-479.
- Özer, Mehmet İhsan: “Türk Müziği İcrasında Yönetim”, Sanatta Yeterlilik tezi, İTÜ, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1995.

- Özkan, İsmail Hakkı: “Fasıl”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt:XII, İstanbul, TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 1995, ss. 207-209.
- Öztuna, Yılmaz: “Marş”, **Türk Musikisi Ansiklopedisi**, Cilt:II, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1969, s. 13.
- Öztuna, Yılmaz: “Opera”, **Türk Musikisi Ansiklopedisi**, Cilt:II, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1969, ss. 115-116.
- Öztuna, Yılmaz: “Fasıl “, **Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi**, Cilt, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, 1990.
- Öztuna, Yılmaz: “Kantat”, **Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi**, Cilt, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2000, s. 180.
- Öztuna, Yılmaz: “Koro”, **Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi**, Cilt, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları 2000, ss. 205-206.
- Öztuna, Yılmaz: “Resitatif”, **Türk Musikisi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi**, Cilt, Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları 2000, s. 386.
- Öztürk, Okan Murat: Mehter Musikisi, Ankara, Grafiker Yayıncılık, 2010.
- Pekolcay, Necla: “Mevlid”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt:XXIX, Ankara, TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 2004, ss. 485-486.
- Picken, Lawrence: Bir İngiliz Müsteşirinin Türk Musikisi Hakkındaki Görüşleri. *Musiki Mecmuası*, Cilt 48 (1951) ss. 21-24.
- Pirgon, Yüksel: “İslâmiyet Öncesi Türklerde Askeri Müzik”, **İnsan ve Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt:4, Sayı:1 2021, ss. 121-134.
- Popescu Judetz, Eugenia: “Osmanlı’da Fasıl”, *Türk Musikisi Atlası*, Cilt:I, Ankara, Yeni Türkiye Stratejik Araştırma Merkezi, 2019, ss. 205-213.
- “Ramazan’da Senfoni İle İlahiler”, 2009, (Çevrimiçi) <https://www.hurriyet.com.tr/kelebek/ramazan-da-senfoni-ile-ilahiler-12455975>, 20.09.2023.
- Revnakoğlu, Cemaleddin Server: “Mirâciye’nin Diktefon’a Alınması, Bursa ve Üsküdar’da Okunması Münasebetiyle Kutb-i Nâyî Şeyh Osman Dede ve Mi’râciyesi I”, **Yeni Tarih Dünyası**, Cilt:XV, 1954, ss. 615-616.

- Revnakoğlu,
Cemaleddin Server: “Minare Musikimizde Temcid’ler”, **Tarih Konuşuyor**, Cilt:VI, Sayı:36 1967, ss. 2996- 3000.
- “Saba Mahfel Sürmesi”, 2021, (Çevrimiçi)
<https://www.youtube.com/watch?v=qHqG4wvYBso>,
21.04.2023.
- Salcı, Vahit Lütfi: Gizli Türk Dini Oyunları, İstanbul, Nümune Matbaası, 1941.
- Sanal, Haydar: Mehter Musikisi, İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1964.
- Sanlıkol, Mehmet Ali: Çalıcı Mehterler İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011.
- Sarı, Gözde Çolakoğlu: “19. Yüzyıl Batılılaşma Hareketlerinin Osmanlı-Türk Müziğine Yansımaları”, **Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Cilt:181, Sayı:181 2014, ss. 31-50.
- “Selman Ada"MEVLİD" Op.44 KANTAT"Salavat- 1 Şerif" Bass :Tuncay KURTOGLU, Tenor: Murat KARAHAN”, 2020, (Çevrimiçi)
<https://www.youtube.com/watch?v=0u-Wjr1Z2rM>,
20.09.2023.
- Sezer, Erer, Elif Atıcı: “Selçuklu ve Osmanlılarda müzikle tedavi yapılan hastaneler”, **Uludağ Üniversitesi Tıp Fakültesi Dergisi**, Cilt:36, Sayı:1 2010, ss. 29-32.
- Sezer, Erkan, N. Oya Levendoğlu: “Zikre Dayalı Uygulamalardan Saz Mûsikîsi Alanına Bir Transfer: Sadrettin Özçiminin İcrâsında Perde Kaldırma”, **Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Sayı:48 2020, ss. 161-178.
- Sezgin, Abdülkadir: “İslâm Düşüncesinde Tarikat ve Bektaşî Tarikatı”, **Erdem**, Cilt:8, Sayı:23 1996, ss. 337-358.
- Sezikli, Ubeydullah: “Besteli mevlid üzerine iki yazma eser”, **Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi (ÇÜİFD)**, Cilt:8, Sayı:1 2008, ss. 41-67.
- Sezikli, Ubeydullah: “Temcîd”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt:XL, İstanbul, 2011, ss. 410-411.
- Sezikli, Ubeydullah: Makamlarla Türk Din Musikisi Eğitim Seti, İstanbul, DM Kitap, 2013.
- Sezikli, Ubeydullah, İrfan Yiğit: Tasavvuf Geleneği’nde Çorum’da Dini Musiki, İstanbul, Sancaktepe Belediyesi Kültür yayınları, 2020.

- Sonsel, Ömer Bilgehan, Selçuk Bilgin: “Ön Elemeyi Geçen İstiklal Marşı Bestelerinin Müzik Eğitimi Açısından İncelenmesi”, **Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi**, Cilt:39, Sayı:3 2019, ss. 1827-1850.
- Şenel, Süleyman: “Ağıt”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt:I, İstanbul, TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 1998, ss. 472-473.
- Şenel, Süleyman: “Türkü”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt:XLI, İstanbul, TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 2012, ss. 612-616.
- “Şol Cennetin Irmakları”, 2009, (Çevrimiçi)
https://www.youtube.com/watch?v=KNU_uPCUqdw, 20.09.2023.
- Tanrıkörur, Çinuçen: “Ayin”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt:IV, İstanbul, TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 1991, ss. 251-252.
- Tanrıkörur, Çinuçen: “Ayinhan”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt:IV, İstanbul, TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 1991, ss. 252-253.
- Tanrıkörur, Çinuçen: Osmanlı Dönemi Türk Musikisi, İstanbul, Dergah yayınları, 2003.
- “Tasavvuf Müziğinin İsim Babası Ergun Balci Vefat Etti”, 2019, (Çevrimiçi)
https://www.trtmuzik.net.tr/haber/tasavvuf-muziginin-isim-babasi-ergun-balci-vefat-etti_663/, 16.08.2023.
- Taşçı, Aylin Şengün: “Tekke Musikisinde Mübarek Ay Ve Günlere Göre Eser Bestelenme Geleneğinde Ramazan Örneği “, **Türk & İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi**, Sayı:28 2021, ss. 115-126.
- Tekin, Erhan: “Yirminci Yüzyılda Askeri Mehter”, Doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzikoloji ve Müzik Teorisi Anabilimdalı, İstanbul, 2017.
- Tezbaşar, Ahmet: **Mehter Tarihi Teşkilatı ve Marşları**, İstanbul, Berksoy Basımevi, 1975.
- Tıraşçı, Mehmet: “Ruhi Kalender’in Hayatı, Eserleri ve Musiki Hakkındaki Görüşleri”, Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilimdalı Ankara, 2010.
- Tıraşçı, Mehmet: **Türk Musikisi Nazariyatı Tarihi**, İstanbul, Kayıhan Yayınları, 2017.

- Tıraşçı, Mehmet,
Rukiye Çakır: “Burdur Besteli Mevlidi Üzerine Bir Değerlendirme”, **Turkish Academic Research Review**, Cilt:5, Sayı:2 2020, ss. 133-152.
- Toker, Hikmet: **Marş-ı Hâssa**, İstanbul, Dört Mevsim Kitap, 2016.
- Toker, Hikmet, Erhan Özden: **Tarihte Goygoycular** Ed. Alim Yıldız, Sivas, Asitan yayınları, 2010.
- Tosun, Necdet: “Yeseviyye”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt:XVIII, İstanbul, TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 2013, ss. 487-490.
- Turmuş, Yeliz: “Caferilikte Mersiye ve Sinezen”, Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2018.
- Tutal, Recep: “Türk Din Musikisinde Na’t, Tesbih ve Temcidler”, Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2019.
- Tüysüz, Fatih: “Türk Din Musikisi Formlarında İlahi ve TRT Repertuarındaki İlahilerin İncelenmesi”, Yüksek Lisans Tezi, Cumhuriyet Enstitüsü, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas, 2017.
- Tüysüz, Fatih: “İlâhilerin Genel Özellikleri, Şekilsel Yapıları ve Benzer Özellikler Taşıyan Bazı Türk Din Mûsikîsi Formlarının İlâhî Formu Olarak Tasniflendirilebilmesine Dair Bir Görüş”, **Journal Of Arts**, Cilt:4, Sayı:4 2021, ss. 237-254.
- Uçan, Ali: **Geçmişten Günümüze Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü**, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2000.
- Uygun, M. Nuri: “Türk Din Mûsikîsinde Usûl İlahileri”, **Rast Müzikoloji Dergisi**, Cilt:2, Sayı:2 2014, ss. 31-42.
- Uygun, M. Nuri: “Kur’an ve Musiki”, **Kur’an ve Tefsir Araştırmaları II** Ed. Bedreddin Çetiner, İstanbul, Ensar Neşriyat, 2001.
- Uygun, Mehmet Nuri,
Safiye Şeyda Erdaş: “Tekke Mûsikîmizde Toplu Evrâd-ı Şerîf Okuma Geleneğine Bir Örnek: Rifâî Evrâd-ı Şerîfi”, **Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi (ÇÜİFD)**, Cilt:18, Sayı:1 2018, ss. 47-72.
- Uzel, Nezih: **Radyoda Bir Gün**, İstanbul, Pan yayıncılık, 2006.
- Uzun, Mustafa İsmet: “Gülbank”, **TDV İslam Ansiklopedisi**, Cilt:XIV, İstanbul, TDV İslam Araştırmaları Merkezi, 1996, ss. 232-235.

- Uzun, Mustafa İsmet: “İlahi”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, Cilt:XXII, İstanbul, TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 2000, ss. 64-68.
- Uzun, Mustafa İsmet: “Mîrâciye”, **TDV İslâm Ansiklopedisi**, Cilt:XXX, Ankara, TDV İslâm Araştırmaları Merkezi, 2020, ss. 135-140.
- Ülger, Ercihan: “15 Temmuz Darbe Girişiminden Sonra Bestelenen Marş Türü Eserlerin Milli İrade Nöbetlerinde Darbe Karşıtı Bilinç Oluşturmadaki Rolü”, **15 Temmuz Darbe Girişimi ve Türkiye - Uluslararası Sempozyumu**, 2017, ss. 389-409.
- Üngör, Etem: **Türk Marşları**, Ankara, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, 1965.
- Üngör, Ethem Ruhi: “Tasavvuf/ Tarikatlar Musikisi- Halil Can ile Röportaj”, **Musiki Mecmuası**, Sayı 295 1974, ss. 14-22.
- Üstün, Muhammet Enes: “Albay Selahattin Gürer’in Hayatı, Eserleri ve Riyasetindeki “Kıyam Kelime-i Tevhidi”nin Müzikal Açıdan İncelenmesi”, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Din Musikisi Bili Dalı İstanbul, 2019.
- Vural, Feyzan Göher: **İslamiyet’ten Önce Türklerde Kültür Ve Müzik Hun, Kök Türk Ve Uygur Devletler**, Konya, Çizgi Kitabevi, 2011.
- Vural, Timur: **Türklerde Askeri Müzik Geleneği Tuğ, Nevbet, Mehter**, Konya, Çizgi Kitabevi, 2013.
- Yavaşca, Prof. Dr. Alaeddin: **Türk Musikisinde Kompozisyon ve Beste Biçimleri**, İstanbul, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Yayınları, 2002.
- Yiğit, İrfan, Ubeydullah Sezikli: “Türk Mûsikîsi ve Yasaklar (1754-1952)”, **Darulfunun İlahiyat**, Cilt:1, Sayı:31 2020, ss. 119-135.
- Yıldırım, Faruk: “Geçmişten Günümüze Türk Müziğinde Toplu İcra Anlayışı Üzerine Bir İnceleme”, **Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Cilt:1, Sayı:30 2011, ss. 129-143.
- Yılmaz, Mehmet Yalçın: “Türk Din Musikisinde Mersiyeler ve Mersiyehanlar”, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2006.
- Yücel, Haluk: “Türk Halk Müziğinde Ağıt Yakma Geleneği Üzerine Bir İnceleme: Amasya Yöresi”, **Researcher**, Cilt:5, Sayı:2 2017, ss. 158-171.