
**MÜZİK TÜRLERİ SINIFLANDIRMASINDA MODEL UYGULAMASI:
BİR MÜZİK TÜRÜ OLARAK
“SEMAH”**

A Model Implementation in Classification of Music Genres: “Semah” as a Genre of Music

İlhan ERSOY*

ÖZ

Model, basit bir ifade ile; bir edime ve onun kanonlarına yol gösterici olarak tasarlanan bir örnektir. Bu bakımdan model, eyleyicilerin (*agent*) ve takipçilerinin edimi nasıl, ne şekilde gerçekleştirileceği konusunda bir rehber özelliği taşır.

Ontolojisi dışında evrensel ve türdeş olmayan müzik, diğer kültürel bileşenlerin hemen hepsinde olduğu gibi çoktürdür (heterojendir). Çoktür bir yapı içeren müziğin irdelenmesi, nitelik ve nesnellik açısından belirli bir sistematığe dayanmak zorundadır. Dolayısıyla sistematik bir çerçeveleme olarak “model” burada önemli bir işlev görür. Buna göre, Türk kültürü içinde marjinal bir alan temsil eden Alevi kültürel kimliğinin müziksel bir ifadesi olan Semahın, belirlenmiş bir model ekseninde irdelenmesi doğru bir yöntem olacaktır. Çünkü semahın, sistematik bir modelden bağımsız bir biçimde kendilik (*objectified entity*) olarak yalnızca müziksel sınırlılıkta ele alınması, içindeki bedensel devinim (*dans*) ile olan simbiyotik ilişkisi dolayısıyla son derece güçtür. Bu simbiyotik ilişkiyle birlikte, *semahın* Alevilere ait “cem” ritüelinin içinde yürütülen diğer kültürel edimlerle birlikte gömülü (*embeddedness*) bir konumda olması, onun modelden bağımsız ve bağlamsız bir biçimde irdelenmesini daha da zorlaştırır. Bu makale, bu zorlukların aşılmasında ve semahın müziksel tür olarak irdelenmesinde, modelin nasıl işe yarayacağını ortaya koymaya yönelik bir çabanın ürünüdür.

Anahtar Kavramlar: Müzik Türleri, Model, Alevilik, Semah, Cem Ritüeli.

ABSTRACT

In simple terms, a model is a sample that is designed as a guide towards a performance and its canons. In this sense, a model acts as a guidance on the issue of how agents and followers will conduct a performance.

Music, which is not universal or uniform except for its ontology, is heterogenous as in the case of almost all other cultural components. Analysis of music that has a heterogenous structure needs to be based on a certain systematic in terms of quality and objectivity. Thus, as a systematic framing process, a “model” serves a significant function here. Accordingly, it would be a right method to investigate *Semah*, which is a musical expression of the Alevi cultural identity that represents a marginal field within the Turkish culture, in the framework of a determined model. This is because discussing *semah* independently of a systematic model as an *objectified entity* in only a musical boundary is highly difficult due to its symbiotic relationship with bodily motion (*dance*) within itself. In addition to this symbiotic relationship, the *embeddedness* of *semah* in other cultural performances that are held in the *cem* ritual of Alevis makes it even harder to examine it independently of a model and without a context. This article is the product of an effort towards presenting how a model will be useful in overcoming these difficulties and investigating *semah* as a musical genre.

Keywords: Music Genres, Model, Alevism, Semah, Cem Ritual.

Araştırma Makalesi - Geliş Tarihi/Received Date: 10.05.2019 Kabul Tarihi/Accepted Date: 22.06.2019

***Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Doç. Dr., Ege Üniversitesi, Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı, Öğretim Üyesi, ilhan.ersoy@ege.edu.tr. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2912-1821>

Atf/Citation: Ersoy, İ. (2019) Müzik Türleri Sınıflandırmasında Model Uygulaması: Bir Müzik Türü Olarak “Semah”. *Eurasian Journal of Music and Dance*, (14), 32-62.

Extended Abstract

Music, which is not universal or uniform except for its ontology, is heterogenous as in the case of almost all other cultural components. Analysis of music that has a heterogenous structure needs to be based on a certain systematic in terms of quality and objectivity. Thus, as a systematic framing process, a “model” serves a significant function here. Accordingly, it would be a right method to investigate semah, which is a musical expression of the Alevi cultural identity that represents a marginal field within the Turkish culture, in the framework of a determined model. This is because discussing semah independently of a systematic model as an objectified entity in only a musical boundary is highly difficult due to its symbiotic relationship with bodily motion (dance) within itself. In addition to this symbiotic relationship, the embeddedness of semah in other cultural performances that are held in the *cem* ritual of Alevis makes it even harder to examine it independently of a model and without a context. This article is the product of an effort towards presenting how a model will be useful in overcoming these difficulties and investigating semah as a musical genre.

The model that has been put forward by the article titled “Müzikte Tür Kavramı: Müzik Türleri Sınıflandırmasında Yeni Bir Model Önerisi (The Concept of Genre in Music: A New Model Suggestion for the Classification of Music Genres)” (Ersoy, 2017b) published in the 11th issue of Ege University Journal of Turkish Music State Conservatory consists the backbone of this article written on the analysis of *semah* which is a musical genre. According to this, the analytic criteria to explore a musical genre proposed by the model are as follows:

- **Social Class & Stratification, Scene**
- **Orchestration - Arrangement & Sound**
- **Time & Age**
- **Style & Texture**
- **Venue & Spatially**
- **Function, Repertory and Theme**
- **Rhythmic Layers**
- **Form**
- **Latent Elements**

There are different definitions of semah in the literature. Some definition focus on music, some on dance, some both on dance and music and some focus on the *cem* ritual. It can be said that semah belongs to all of these focal points and it can also be said that semah even has an esoteric meaning.

There is a really strong relationship between semahs and Alevi cultural identity. Semah is a basic cultural performance which belongs to the Alevi cultural identity and makes this identity visible, as well. Thus, in order to understand semah, one have to understand Alevism.

It would be misleading to say that Alevism is a homogeneous culture. The fact that Alevi culture is both heterogeneous and open to changes makes it hard to understand. So an approach adopting the idea that the definition of Alevism is static and done would be really dangerous. Besides, the ontology of culture doesn't accept an “essentialist” and “static” definition. However, no matter how much heterogeneous appearance they present, Alevis in Anatolia consider themselves under a large-scale Alevi collectivity. The Alevi motto “*Yol bir sürekin binbir* (The end is one, means are numerous)” referencing collectivity in such a manner is really common in this sense.

When semah is analyzed in terms of production, performance and consumption places it can be seen that due to its tight bonds with Alevi cultural identity, the places where semah exist are all the places where

Alevi live. Semah shouldn't be considered independently from cem ritual in terms of functionality. Cem ritual is a religious act that both contains individuals' worshipping/spiritual cleansing and individual/social reasoning (Onatça, 2007, s. 29). The metaphorical relations in the semahs are their natural elements. Number mysticism, colour myths, mythological discourses are the ancient elements in the semahs.

When the semahs are evaluated in terms of music it can be said that their common structure is based on rhythmic elements. The fact that most of the semahs have musical section with nine beats in a measure shows that they are produced on a common rhythmic pattern. The rhythm and makam changes is a characteristic element in semahs.

In addition to being a musical genre suitable to knowledge production, semah; which is analysed on a model in this article, can be defined as Alevi music presenting a strong identity unique to a cultural group. One of the definitions of ethnomusicology is to "get to know people through music". Here semah highly contribute to knowing and identifying the Alevi cultural identity. However, we should note that the figurativeness of identity works bi-directionally. In addition to consider the sociality of semah, one should elaborate on the representation of sociality through semah. Because as semah can be the marker of Alevi identity, it is also a cultural performance where identity is reconstructed via this practice.

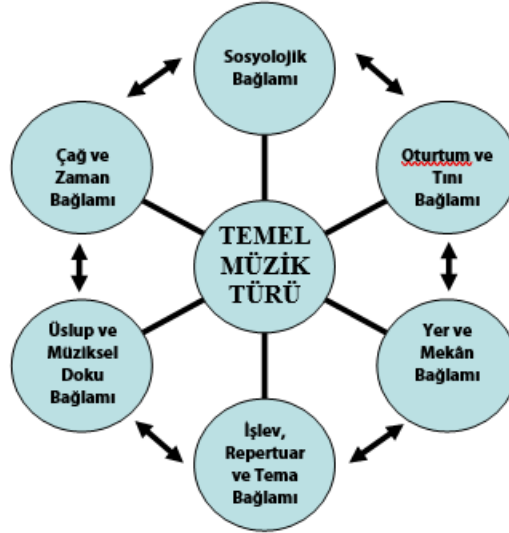
Bir etnomüzikoloji pratisyeni olarak, kültürel bir pratiğin içine gömülü (*embeddedness*) olan müziği bağlamından kopararak, gayr-i sistematik bir biçimde irdelemem, disiplinimin normlarına aykırı olacaktır. Çünkü metodolojik olarak etnomüzikoloji sürekli ve açık biçimde bağlamsallık üzerine inşa edilmiş bir disiplindir. Dolayısıyla buna göre, semahın kültürel bağlamları içeren sistematik bir model üzerinden irdelenmesi hem disiplinin normlarına uyumunu hem de üretilen bilginin niteliğini ortaya koyacaktır.

Bu makale, *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuarı Dergisi*'nin, 2017 yılında, 11. sayısında yayımlanan “Müzikte Tür Kavramı: Müzik Türleri Sınıflandırmasında Yeni Bir Model Önerisi” (Ersoy, 2017b) adlı makalede önerilen modelin bir uygulamasını içerir. Dolayısıyla adı geçen model, müziksel bir tür olarak semahın irdelenmesini içeren bu makalenin omurgasını oluşturur.

Bir müzik türünün belirlenmesinde ve irdelenmesinde birbirlerinden bağımsız farklı yaklaşımlar mevcuttur. Yukarıda adı geçen makalede literatürde yer alan farklı yaklaşımlar analitik bir biçimde ele alınmış, bunun sonucunda ele alınan yaklaşımlara alternatif olarak “belirlenmiş ölçütler” ekseninde yeni bir model önerilmiştir. Buna göre bir müziksel türün irdelenmesinde izlenmesi önerilen modelde yer alan ölçütler¹ aşağıdaki gibidir:

- **Sosyolojik Bağlamı** (*Social Class & Stratification, Scene*)
- **Oturtum ve Tını Bağlamı** (*Orchestration - Arangement & Sound*)
- **Çağ ve Zaman Bağlamı** (*Time & Age*)
- **Üslup ve Müziksel Doku Bağlamı** (*Style & Texture*)
- **Yer ve Mekân Bağlamı** (*Venue & Spatially*)
- **İşlev, Repertuar ve Tema Bağlamı** (*Function, Repertory and Theme*)

Ersoy (2017b), ölçütleri belirlendikten sonra modelde, ölçütlerin arasında ilişkiselliğin ve bütünselliğin müzik türlerindeki farklılıkları ve iç anlamları daha anlaşılır bir hale getireceğini savunur.

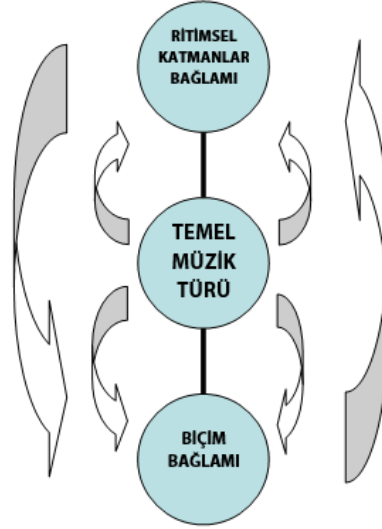


Şekil 1. Temel Müzik Türü Ölçütleri ve İlişisellik Ağı

¹ Ölçütlerin sırası önemli değildir, değişebilir. Önemli olan ilgili müzik türü hakkında bu ölçütler ekseninde sistematik olarak verilerin organize edilmesidir.

Ersoy (2017b, s. 13) müzik türlerini “temel müzik türleri” ve “alt türler” (yaratı türleri) olarak iki temel zeminde ele alır². Yukarıda diyagramını sunduğu modelin -daha çok- temel müzik türlerinde işlediğini, ancak alt türler için bunlara ilave edilmesi gereken başka ölçütlere ihtiyaç duyulduğunu söyler. Ersoy’a (2017b) göre, temel müzik türleri için etkisiz kalan ancak tüm alt türler için son derece belirleyici bir etki yaratan iki farklı ölçütün bu düzeyde değerlendirilmeye dahil edilmesi gereklidir. Bu ölçütler şunlardır:

- **Ritmik Katmanlar** (*usul, tartım, düzüm, atım, vb.*)
- **Biçim** (*şekil, form*)



Şekil 2. Alt Tür/Yaratı Türü İlişkisel Ağı

Ersoy, bahsetmiş olduğu bu ölçütlerden ayrı olarak modele “Gizil Unsurlar” olarak bağımsız bir ölçüt daha ekler. Ersoy’a göre (2017b, s. 14): “Yukarıda belirlenmiş olan modelin içinde kesin bir ölçüt olarak yerleştirelemeyen, ancak kimi müziksel türlerde karakteristik bir kimlik alanı yaratma potansiyeli taşıyan ‘Gizil Unsurlar’ bulunur”. Bu bakımdan hemen her müzik türünün kendilikleriyle ilişkili ve sınırlılıktaki olması nedeniyle gizil unsurların modelin içinde temel bir ölçüt olarak yer verilmesi gereksizdir.

Şimdi bu açıklamalar ve önerilen model ışığında semah türünü inceleyelim.

Bir Müzik Türü Olarak Semah

20. yüzyılın son çeyreğinde sosyoloji, antropoloji ve (etno)müzikoloji gibi disiplinlerde “kimlik” önemli bir merak konusu olmuş ve bu konuda geniş bir çalışma literatürü oluşmuştur. Bu literatür eşzamanlı olarak çokkültürlü yapısı gereği Türkiye’de de vücut bulmuştur. Aleviler ve kültürel kimlikleri hakkındaki çalışmalar buna iyi bir örnek oluşturur.

Aleviliğin türdeş (homojen) bir kültür olduğunu söylemek oldukça yanıltıcı olacaktır. Çoktürlü (heterojen) olmasının yanı sıra Alevilik kültürünün değişime açık olması da konunun anlaşılmasında zorluk oluşturur. Ceylan (2015, s. 578), Alevilik kültürel kimliğinin bu çoktürlü yapısına ilişkin fikirlerini oldukça keskin bir biçimde ifade eder:

² Bir müziksel türün “temel tür” ya da “alt tür” olabilmesi için hangi koşulları taşıması gerektiği konusunda “Müzikte Tür Kavramı: Müzik Türleri Sınıflandırmasında Yeni Bir Model Önerisi” (Ersoy, 2017b) adlı makale okunabilir.

Tam manasıyla kimlik oluşumunu tamamlamış bir Alevilikten bahsetmek şu an için mümkün görünmemektedir... Senkretik özelliğe sahip olması nedeniyle Alevilikte birçok kültürden ve dinden etkileri görmek mümkün olduğu gibi hâlâ tam bir forma ulaşamamış olması nedeniyle de Aleviliğin farklı inanç ve kültürlerden etkilenmeye açık olduğunu belirtmek gerekir.

Dolayısıyla Alevilik tanımının durağan ve tek olduğu gibi bir yaklaşım oldukça sakıncalıdır. Zaten kimliğin ontolojisi “özcü” ve “statik” bir tanımlı kabul etmez. Kimlik, bağlamsal ve süreçsel bir etikettir. Ancak her ne kadar heterojen bir görünüm sunsalar da özellikle Anadolu’da Aleviler kendilerini geniş ölçekli bir Alevi kolektivitesi altında tahayyül ederler. Alevilerin bu minvalde bir bütünselliğe referans veren mottoları oldukça yaygın bir bilinirlik kazanmıştır: “Yol bir süre binbir”.

Semah Terimi Etimolojisi

“Semah³” olarak yaygınlık kazanmış olsa da Türkçede yerel ağızlara göre; “samah”, “zama”, “zemah”, “zama”, “semak”, “semağ” vb. olarak farklılaşan sözcüğün etimolojik kökeninin “sema” olduğu düşünülmektedir. *İslam Ansiklopedisinde* (1994, s. 455) sözcüğün: “... aslında Arapçada ‘sm’ kökünden ‘sam’ ve ‘sim’ gibi mastar olduğu... işitmek, duymak, dinlemek; işitilen söz, güzel ses, iyi şöhret... şarkı, nağme, musiki ve raks manalarını çağrıştıracak biçimde kullanıldığı” yazılıdır. Bozkurt (1995, s. 19) da semah sözcüğünün Arapça “sema” ya da “sima” köküne dayandığını, “işitmek, güzel ve iyi şöhreti, anlayışı duymak... müzik ezgilerini dinlemek, dinlerken vecde gelip devinmek, kendinden geçip dönmek” anlamına geldiğini söyler. Erseven (1990, s. 114) sema sözcüğünün “işitmek, gök, gökyüzü, Mevlevi dervişlerinin kollarını iki yana açıp dönerek yaptıkları ayin anlamına [geldiğini], “*Meydan Larousse*’da ise ‘musiki dinleme’ anlamında tanımlandığı”nı aktarır. Uludağ (2004, s. 169) semayı: “işitilen her türlü ses” kapsamında ele alır. Buradaki temel vurgu işitmenin kendisi değil, işitilenden sonraki devinimdir. Erol (2018, s. 146) da semah kelime kökeni itibarıyla yine sema ile ilişkilendirir ve tanımına müziksel bir perspektif ekler: “Sema günümüzde gök ya da gökyüzü gibi çok kullanılan bir karşılığı olduğu gibi bağlamımız açısından işitme (audition) ve dinleme (listening) anlamına gelir”.

Yukarıda da görüleceği gibi semah sözcüğünün etimolojik bakımdan sema ile ilişkilendirilmesi aynı zamanda stratejik ve pragmatik bir kullanıma da olanak sağlar. Kimi Müslümanlara göre İslamda ibadet ve müzik yan yana gelemeyeceği için, sema sözcüğünün kullanımı, müziğin mekruh olduğu algısına çekilen bir paravanın sonucu olarak görülebilir. Böylece sema (ya da semah) sözcüğü müzik edimini ve ontolojisini kapsadığı için oldukça masum, mübah ve meşru bir algı yaratır.

Literatürde Yer Alan Kimi Semah Tanımları

Semah, her ne kadar müziksel bir ifade olarak kabul edilse de literatürdeki tanımlarda daha yoğun bir biçimde ya dans⁴ merkezli/dans olarak, ya da ritüel (cem) içinde bir hizmet olarak tanımlanmaktadır. Müziksel

³ Yönetken’in (1945) aktardığına göre “bazı yörelerde semah sözcüğünün yerine ‘pervaz’ adlandırılması kullanılmakta semah edenlere ‘pervazcı’ adı verilmektedir”. Bu görüşü Erseven (1990, s. 115) de paylaşır.

⁴ Dans sözcüğü kimi Alevilerce yanlış bulunur. Bu nedenle Alevilerin çoğunluğu müzik eşliğindeki hareketleri nitelerken “semah oynamak/etmek” yerine, “semah dönülür” demeyi tercih ederler. Bu metinde yer alan dans sözcüğü, “müzik eşliğinde yapılan hareketler” anlamında kullanılmış, genel bir çerçevede değerlendirilmiştir.

bir tür olarak bir tanım örneğini Emnalar'da (1998, s. 402) görebiliriz: "Semah: Alevi-Bektaşî topluluklarının ayin-i cem adı verilen törenlerinde, semah denilen dansa eşlik etmek amacı ile üretilmiş bir türdür".

Salcı (1941), Birdoğan (1992), Yetişen (1986) ve Bozkurt (1990) semahı dans olarak tanımlayanlardandır. Bu yazarlar genel geçer olarak semahı "Anadolu 'Alevi-Bektaşî'lerinin ritüel karakterdeki dansları" olarak tanımlar. Özbek (1998, s. 158)'e göre semah: "Alevi ve Bektaşîlerin dini ayinleri esnasında Tanrı aşkı ve coşkusuyla yaptıkları düzenli hareketler" dir. Alvan ve Alvan (2016, s. 317) da semahı, "ritmik kol ve ayak hareketleri ile kadın erkek karışık icra edilen dini bir raks" olarak tanımlar.

Diğer tanımlamada ise semahlar Alevi ritüelleri (cem) içinde yer alan hizmetlerden biridir: "Aleviler için semah; sadece Alevi olanların katılabileceği dinsel törenlerin bir parçasıdır ve bir 'dans' olarak değil, ayine ait bir 'hizmet' olarak görülür" (Dinçer, 2004, s. 1). Öztürkmen de (2005) hizmet vurgusu yaparken semahın basit bir dans tanımını aştığını söyler: "Cem ritüeli içinde semah kuşkuya hiç yer bırakmayan bir biçimde 'ritüel bir devinim/hareket sistemi'dir ayrı bir dans olayı değildir" (Akt: Erol, 2018, s. 163).

İster yalnızca dans olarak ister hizmetlerden biri olarak tanımlansın; müzik semahların vazgeçilemez bir unsurudur ve semahlarda hem dans hem de müzik iç-içedir. Erol da (2018, s. 175) semahı bu bütünsellik çerçevesinde: "Ritim ve ezginin etkileriyle birlikte bir Alevi topluluğunun tüm üyelerinin uyumlu bir biçimde birlik içinde davranma ve hareket etme becerisi sergilediği bir etkinlik" olarak tanımlar.

Bu tanımlardan sonra semahı, önerilen model üzerinden irdelemeye başlayalım.

Sosyolojik Bağlam: Toplum ve Toplum Katmanları Bakımından Semah

Müzik, farklı saiklerle tanımlanabildiği gibi ait olduğu sosyolojik çerçeveden de tanımlanabilir. Bu doğaldır, çünkü müzik insanlar tarafından insanlar için üretilir ve kimliksel bir alanı temsil eder. Cook (1999, s. 9) da müziğin "kendi kendine olan bir şey değil, bizim yaptığımız ve anlam verdiğimiz bir şey" olduğunu söylerken bunu vurgulamaktadır. "Dolayısıyla müzik yalnızca müzik için kavramlar ve edimlerle değil; toplumla da açıklanmaya muhtaçtır" (Ersoy, 2018, s. 640). Müziğin toplumsallığından bahsederken, yalnızca müzik üretenler (besteciler) ve seslendirenler (müziyenler) ile sınırlı bir çerçeveden bahsetmiyorum. "Müziği üretenlerin ve tüketenlerin olduğu gibi bunlar üzerine bilgi üretenlerin de toplumsal olarak ele alınabileceği"ni (Erol, 2009, s. 173) yani müzik ile bir biçimde ilişkilenen insanlar bütününden bahsettiğimi belirtmek isterim.

Aleviliğin Kültürel Betimlemesi

Semahlar ile Alevi kültürel kimliği arasında çok güçlü bir bağ ve ilişki vardır. Daha keskin bir ifade ile söyleyecek olursak; semahlar, Alevi kültürel kimliğine ait ve bu kimliği görünür kılan temel bir kültürel performanstır. Dolayısıyla semahı anlayabilmek için Aleviliği anlamak gerekli ve zorunlu bir koşuldur.

Literatürde yaygın olarak Alevilik, Bektaşîlik ile birlikte düşünülür ve ifade 'tireli' bir kimlik, "Alevi-Bektaşî" olarak biçimlenir. Elbette iki inancın temel ilkeleri oldukça paraleldir. Ancak Alevilik ile Bektaşîlik felsefi anlamda ciddi bir ortak zemin oluşturmalarına rağmen aralarında kültürel olarak kimi söylemsel ve edimsel farklılıklar bulunmaktadır. Örneğin Bektaşîlik bir tercih, Alevilik ise bir kan/soy meselesidir. "Bektaşîliğe mensup olmak gönüllü katılıma bağlıdır. Başka bir deyişle Bektaşî olmak isteyen ve buna layık

görülen herkes Bektaşî olabilir. Ancak Alevî olarak doğmamış birisi sonradan Alevî olamaz⁵ (Erol, 2018, s. 80). Bu bakımdan Alevîliği, Bektaşî ile aynılaştırmak nesnel bir yaklaşım olmayacaktır. Ayrıca Alevî kültürel kimliklerinin çokturlu yapısı, onun anlaşılması ve tanımlanması açısından tek başına bir zorluk oluştururken, Bektaşîliği de aynı kimlik zemininde irdelemek pek mümkün görünmemektedir. Dolayısıyla bu makale, Alevîlik kültürel kimliği ile sınırlandırılmıştır⁶.

“Alevî sözcüğü ilk kez 19. yüzyılda kullanılmaya başlanmıştır. Daha önceleri Alevî olan toplulukları ifade etmek için *Kızılbaş*⁷, *Rafizî*⁸ gibi sözcükler kullanılmaktaydı. Osmanlı İmparatorluğu öncesinde bu topluluklar genellikle *Kalenderî* adı altında anılan *Haydari*, *Nimetullahî*, *Camîi*, *Şemsi* gibi klasik halk tasavvufunun muhalif kanadını oluşturan çevrelerin içinde yer almaktaydı” (Emiroğlu ve Aydın, 2003, s. 28).

Alevîlik: “Hz. Ali'nin tarihsel ve mitolojik kişiliğini simge edinen irfâni yol” (Çamuroğlu 2005, s. 10) olarak tanımlanır. Alevî, Hz. Ali'ye muhabbet eden, Ali taraftarı, Ali'ye mensup, Ali'yi Hz. Muhammed'den sonra imamet ve fazilet bakımından önder ve üstün gören ve bu düşünceyle İslam'ı yorumlayan kişi ya da kişilerdir. Alevîler, Hz. Ali'nin sahabeler arasındaki hiyerarşide en üst mevkiye yerleştirilmesi gerektiğini, Hz. Muhammed'ten sonra imamlığı hak ettiğini, Hz. Muhammed'in de bu minvalde düşündüğünü ve Alevîler arasında *Gadir Humm* adıyla bilinen olayda: “Ben kimin mevlası isem, Ali onun mevlasıdır... Benden sonra sizin imamınız Ali'dir. Onu şimdiden size imam olarak seçtim” (Bozkurt, 1990, s. 8) dediğine inanırlar.

Melikoff (1999, s. 212), Alevî sözcüğünün “... İran'da Ali'nin soyundan gelenler, yani seyyidler için bugün ise geniş kapsamıyla tüm Alevî toplumu tanımlamak için kullanıldığını” belirtir. Türkiye'deki Alevîlerin Hz. Muhammed'in amcasının oğlu ve damadı olan Hz. Ali'nin soyundan gelen On İki İmama kesin sadakati vardır, ancak bununla birlikte Anadolu Alevîliği İran Şiiiliğinin bir parçası değildir (Erol, 2008, s. 109). Önder (2002, s. 76) Anadolu Alevîliğinin, İran'da Şii geleneğinden farklılaştığını şu sözlerle aktarır: “Namaz, oruç, hac, zekat gibi ibadetleri bırakmış olan, tesettürü reddeden, içkiyi haram saymayan Anadolu Alevîlerine, İran'ın Şii rejimi yaşama şansı dahi vermez”. Esasen Anadolu dışına taşmış olan Alevîlerden farklılaşmalar da Alevîlik Anadolu'da da türdeş bir kültür değildir. Alevîliği reddetmeseler de bu farklılık Alevî yerine başka kimliklerin tercih edilmesiyle belirginleşir: “Anadolu'daki Alevî toplulukları bazen farklılıklarını vurgulamak için kendilerini ‘Sıraç’, ‘Tahtacı’, ‘Nalçı’, ‘Çepni’ vb. olarak adlandırırılar” (Erol, 2018: 80). Bu farklılıklar yazınsal alana da yansımıştır. Andrews (1992, s. 72-95) Alevîleri “Türkler”, “Alevî Yörükler”, “Alevî Türkmenler”, “Tahtacılar”, “Abdallar” gibi farklı biçimde ele alır. Martin Bruinessen de (1996) Türkiye içindeki Alevîleri dört farklı kategoriye ayırır: “Alevîler”, “Türk Alevîler”, “Kürt Alevîler” ve “Arap Alevîler”. Dinçer (2004, s. 2) de bu

⁵ Gani Pekşen (2019) Alevî olmanın iki farklı yolu olduğunu, bunlardan birinin “anadan doğma”; diğeri ise akıl baliğ olanların ikrar vermeleri koşuluyla Alevîliğe dahil olmalarını niteleyen “yolda doğma” olduğunu söyler. Dolayısıyla Pekşen'e göre sonradan da Alevî olunabilmektedir.

⁶ Bektaşîlik de Alevîlik gibi türdeş bir kültürel kimlik değildir. Bektaşîliğin kimi kolları Alevîlikten belirgin bir biçimde farklılaşırken, “Dedeganlık” Alevîliğe en yakın Bektaşîlik kolu olarak dikkat çeker. Hacı Bektaşî Veli'nin soyundan gelip-gelmediği tartışmalarında Dedeganlıkta, Kadıncık Ana'nın Hacı Bektaşî Veli'nin kanının karıştığı abdest suyunu içerek gebe kaldığına, böylece soylarının Hacı Bektaşî Veli'ye dayandığına inanılır. Dolayısıyla Dedeganlarda soy oldukça önemli görülür bunlar Alevîler gibi bir ocağa bağlıdır ve dinsel ritüellerine sahip çıkan kırsal kesim Bektaşîleri olarak bilinirler.

⁷ “Büyük bölümünü Türkmen boylarının oluşturduğu, başlarındaki kırmızı serpuşları ve ‘Tac-ı Haydari’ adı verilen on iki dilimli kızıl börtükleri nedeniyle Şeyh Haydar (1460-1488) tarafından” (Onatça, 2007, s. 16) yapılan dışlayıcı ve aşağılayıcı anlamlar yüklü olan adlandırma tarihlerine kökenlenen bir söylemsel edim.

⁸ Rafizî, Şiiiliğin bir kolu olarak bilinir.

farklılığı etnisite üzerinden vurgular: “Alevilik, etnik açıdan çeşitlilik arz eden ve kendi içinde ocaklar, aşiretler ve soylar gibi toplumsal bağlar temelinde farklı gruplardan oluşan heterodoks⁹ bir dinsel azınlıktır”.

Daha önce de söylendiği üzere Aleviler birbirinden farklı topluluklar oldukları için genel kabul görecektir ve tartışmaya yol açmayacak bir Alevilik tanımlaması yapmak pek mümkün görünmüyor. “Bazıları Aleviliği İslam’ın gerçek özü ya da Türk-Anadolu İslam’ının en otantik ifadesi olarak tanımlarken, bazıları Aleviliği İslam içinde heterodoks bir itikat ya da İslam’ın, Hıristiyanlığın, Maniheizmin, Şamanizmin ve 20. yüzyıl hümanizminin en iyi unsurlarının bir karışımı olarak tanımlar” (Erol, 2018, s. 78). Akdeniz ve Ersoy da (2012, s. 240), bu minvalde düşünür: “Sosyokültürel bir kategori olarak inanç temelli topluluklar olan Anadolu Alevi toplulukları Budizm, Şamanizm, Animizm, Maniheizm gibi dinlerin izlerini taşıyan senkretik bir yapı sergiler. Bunun sonucunda da Aleviliğe ilişkin kesin ve değişmez bir tanım yapmak güçleşir”. Onatça da (2007, s. 22) aynı görüştedir: “Anadolu Aleviliği... Ortaasyadan Anadolu’ya değin uzanan birçok din ve kültürün izlerini taşımaktadır. Temeli İslam olmasına karşın, yaşam tarzı, inanç ve törenlerinin Asya kökenli din ve kültürlerin Anadolu’ya taşınan çok tanrılı dinlerin (Budizm, Maniheizm, Mazdeizm) ve en önemlisi eski Türk inanç sistemi ‘Şamanizm’in etkilerinin olduğu ve geleneklerinde büyük benzerlikler bulunduğu göze çarpmaktadır”. Ancak Önder oldukça farklı düşünür ve yukarıdaki düşüncelere şiddetle karşı çıkar. Önder’e (2002, s. 82) göre: “Aleviliği tanımlarken düşülen en büyük yanlışlardan biri onun İslam, Şamanizm-Hıristiyanlık-Yunan felsefesi, Zerdüştlük, Maniizm gibi inançların karışımı olduğu şeklindeki ‘çok abartılı’ yaklaşımlardır. Aleviliğin temeli İslamdır. Yaşam tarzı ve töreler ise Şaman Türkmen toplumunca belirlenmiştir”.

Emiroğlu ve Aydın (2003, s. 29) “Heterodoks halk islamı olarak Alevilik, organize bir din olan İslamın içine eklenmiş ve halkın çeşitli ruhani ihtiyaçlarını karşılayan bir görünüm kazan...”dığını söylerken Aleviliğin teolojik bir zeminde de yer aldığını vurgular. İsmail Aslandoğan da Aleviliği bu zeminde tanımlar: “Allah’ın birliğine ve Hz. Muhammed Mustafa’nın peygamberliğine inanan Hz. Ali’nin veliliğini ve cennet ve cehennemi kabul eden Cenab-ı Allah’ın adaletine ve güzelliklerin yalnızca O’ndan geldiğine inanan ve itikat eden kişidir” (Cem Vakfi, 2000, s. 123). Arabacı (2009, s. 29) “Aleviliğin Türklerin ilk olarak İslamı kabul etmelerinden itibaren Arap-İran İslam kültürünün de tesiriyle daha çok sözlü kültüre bağlı olarak kendi İslam öncesi dini kültürleriyle öğrendikleri İslamı sentezleyerek içinde buldukları Anadolu coğrafyasının sosyo-kültürel şartlarına göre düşünsel ve pratik alanda şekillendirdikleri bir din anlayışı olduğunu” ifade eder. Gener de (1994, s. 74), Aleviliği bir mezhep olarak kategorize ederken; “... bu mezhep bünyesinde İslam dininin önerdiği anlamın değiştiğini, yaradana tapınma olgusu yerini Tanrı-evren-insan üçlemesinden oluşan varlık birliğine bıraktığını” söyler. Gener’e göre “Sünni ortodoks Müslümanlar bu durumu derhal sapkınlık olarak nitelendirmişlerdir”¹⁰.

Stokes, Alevileri Şii olarak tanımlar: “Aleviler On İki İmamlar olarak bilinen ruhani otorite zincirine sadakat iddiasında bulunan Şii Müslümanlardır. Bunlar güçleri 680’de Emevi halifesi Yezid tarafından rakip ve politik olarak baskın bir Sünni halifeler zincirini kuran bir savaşta Kerbela savaşında yenilgiye uğratılan Peygamberin kuzeni ve damadı Ali’nin oğullarının soyundan gelenlerdir. Bugün Türkiye ve Suriye’de kırsal Alevi

⁹ Heterodoks sözcüğü; kültürel alanda gücü elinde bulduran çoğunlukları niteleyen Ortodoks sözcüğüne karşıt bir anlam taşır. Heterodoksi, Ortodoks ana akımdan sapan, kültürel meşruluk sınırlarını genişleten genelde uysal muhalif bir tutumu ve bu çerçevede farklılığı niteler. Alevilik özelinde bu sözcüğün kullanılması, İslam mezheplerinden Sünnilik ve Şiilik gibi Ortodoks geleneklere uymayan; Ortodoksinin geleneksel teolojik öğretilerine karşı bir tutumun sergilendiğini niteler. Yalnız özellikle belirtmekte yarar vardır; heterodoksi, farklı dinsel gelenekleri değil, bu geleneklerin içerisinde farklılaşmayı ifade eder.

¹⁰ Kimi yazarlar, Katolik Kilise inançlarına ve dogmalarına karşı tavır sergileyen, Hıristiyanlıkta sapkın olarak kabul edilen Bogomillerin, Katharların ve Albigenlerin (Albililerin) kültürel kalıntılarının Alevilikte var olduğunu ve halen diri olduğunu düşünür.

topluluklarında yetki, Ali'nin ve (Anadolu Alevileri arasında en saygın bir ondördüncü yüzyıl Ortaasya mutasavvıfı Hacı Bektaş Veli olan) diğer evliyaların soyundan geldiklerini iddia eden ailelerin ama aynı zamanda kalıtsal olarak geçmeyen dede ve şeyh olarak bilinen karizmatik köy liderlerinin elinde bulunmaktadır” (Stokes, 1998, s. 259).

Alevi tanımlamalarında kimi yaklaşımlar teolojik zeminin dışına taşar. Buna göre Alevilik bir sözlü kültür örneğidir. “Teolojik olarak sistemli değildir. Kurumsal kökleri yoktur... Bugün Alevi dedelerinin kullandığı yazılı tek metin olan ‘buyruk’ dışında Alevilikte yazılı bir kutsal eser bulunmaz” (Emiroğlu ve Aydın, 2003, s. 29). Burada Tanrı içselleştirilmiştir. Hz. Ali’ye özel bir önem atfedilmiştir ve İslam’ın Ortodoksi yorumlarına karşı geliştirilmiş bir yorum söz konusudur. Dolayısıyla kimi kaynaklar Aleviliği dini çerçeveyi aşan, alternatif bir yaşam biçimine referans vererek tanımlar. Bir etnografik gözlem olarak Toronto Alevi etkinliğinde Turgut Öker’in konuşması da bunu açıkça ortaya koyar: “Alevilik dinsel bir mezhep değildir. Kurucu ilke ve üstün değer olarak insanı kabul eden Alevilik, bir kültür, bir öğreti, bir yaşam tarzı ve hatta sosyal bir gerçekliktir” (Akt: Erol, 2018, s. 97). Aleviliğin kültürel kimlik bileşenlerinin bir arada değerlendirilmesine yönelik Erol’un (2018, s. 80) tanımı oldukça açıklayıcıdır:

Kültürel olarak Alevilik elbette Müslüman dünya ile bağlantılıdır. Ancak Alevilik kendisini Müslüman Ortodoksiyi temsil eden her şeyden farklılaştıran, hatta Şiilik ile bile arasına mesafe koyan bir İslam anlayışını temsil eder. Anadolu Aleviliğinin yani Türkiye’deki Aleviliğin Sünnilik ya da Şiilik takipçisi olmaktan ziyade üçüncü bir yol olduğu söylenebilir (Erol, 2018, s. 80).

Semah sosyolojisinde genel geçer bir görüş olarak cinsiyet temelli bir farklılık söz konusu değildir. Bu görüşe göre ritüelde yer alan tüm katılımcılar cinsiyetten bağımsız birer “can” olarak tanımlanır. Ancak kimi yerlerde ve ocaklarda, “bacı” ve “ana” ifadelerinin yer alması, kadının cinsiyetiyle ritüele katılımını işaret ederek cinsiyet kavramının örtük bir biçimde yer aldığını gösterir. Bu, semahın dans edimine de yansır. Dans ekseninde semahlar ağırlıklı olarak kadın-erkek (karma) olarak icra edilse de, yalnız kadınların ve yalnız erkeklerin icra ettiği semahlara da rastlamak mümkündür. Bir istisnai örnek olarak “(evlenmemiş genç bir kızın tek başına döndüğü) *Tokat Pervaz Semahı* gösterilebilir” (Pekşen, 2019). Pekşen’in (2019) aktardığına göre Ankara Çubuk’ta, Dedenin etrafında “bacılar” tarafından dönülen *Kerbela Semahı* de oldukça istisnai bir örnektir. Yalnızca kadınların döndüğü diğer semahlar; *Bacılar Semahı* ve *Şeyh Hasan Ağırlaması Semahı* (Baskil-Elazığ) olarak sayılabilir. Bunun yanı sıra yalnız erkeklerin döndüğü semahlara örnek olarak *Bozok Semahı* (Arguvan-Malatya) verilebilir.

Semahlarda cinsiyetin görünürlüğü aynı zamanda Dedelik ve Zakirlik görevlerine de yansımaktadır. Pekşen’in (2019) ifadesi ile: “Avrupa’da (Almanya, Fransa gibi) kimi bölgelerde kadınların dedelik ve zakirlik yaptıkları gözlemlenmiştir”. Pekşen (2019), bunlara örnek olarak, Fransa’da Firaz Yalvaç’ın zakirlik yaptığını; Almanya’da Şenay Malkoç’un da “ana dedelik” yaptığını aktarır. Ancak Pekşen (2019), bunun “Anadolu’da karşılığının olmadığını” da ekler. Anadolu’daki cem ritüellerinde genel geçer olarak Semahın erkek egemen yönelimler mevcuttur. Örneğin, “zakirlik” ve “dedelik” makamları genellikle erkek cinsiyeti tarafından doldurulur.

Her ne kadar dedenin karısı durumundaki kadın olan ‘ana’ diğer kadınlardan farklı olarak büyük saygı ve hürmet görse de toplulukta sosyal düzenin yürütülmesi açısından en önemli pozisyonun kadınlara kapalı

olması kadın-erkek eşitliği prensibine önemli bir istisna teşkil etmektedir ve söylemle pratik arasındaki mesafe birden önemli ölçüde açılmaktadır. Bu durum kimilerine göre Alevi toplumunun erkek egemen karakterini yansıtmaktadır (Çakır, 1998, s. 66).

Ritüelin yürütülmesinde 12 hizmet için dedenin inisiyatifi ile belirlenen görevlilerin de genellikle erkek talipler arasından belirlenmesi, yine erkek egemenliğinin bir göstergesi olarak düşünülebilir. Ancak başka bir perspektiften bakıldığında ise, hizmetlerin yalnızca erkeklerce yürütülmesinde, cem içinde “kadınlara olan gizli bir saygı”nın varlığını da ortaya koyar.

Toplumsal Hiyerarşi ve Dedelik

Alevilikte hiyerarşik bir düzen vardır. Aleviler soya bağlı olan *dedelik* makamına tâbidir. Kimi kaynaklar (Dede, 1995, s.15) dedenin birinci olarak Peygamber soyundan gelmesi şartını vurgular. Dolayısıyla dedeler, Muhammed-Ali soyundan geldiğine inanılan ve günümüzde ocaklardan yetişen kişilerdir. Dedelere saygı Aleviliğin merkezinde yer alır. Dedeler, toplumsal düzenin devamı açısından, Alevilik inanç ve uygulamalarını topluma öğretmek, halk arasında sükûneti sağlamak, hak sahibine hakkını vermek, haksız cezalandırmak vb. kimi haklara sahiptir. Günlük konuşmasında dede kelimesi “yaşlı adam” ya da “büyük baba” anlamına gelmektedir. Ancak bazıları için mistik, tasavvufi, manevi bir önder veya derviş diye akla gelebilir (Clarke, 2002, s. 128). “Yarı kutsal olarak algılanan dedeler, dini önderliklerinin yanı sıra toplumsal yaşamda da önemli roller üstlenmiş durumdadır: Taliplerini, Alevi Bektaşî töresine göre terbiye eder, onları eğitir ve aydınlatır” (Korkmaz, 1993, s. 90).

Aleviler dini önder olan dedeleri üç grupta kökenlendirir: “Seyyidler” ve “Şerifler”, “Çelebiler ve Dedebabalar”. Daha yaygın olan Çelebilerdir. Bu ayrım dedelerin soykütüğüyle ilgilidir. Seyyid ve Şerifler bir şekilde soylarını Hz. Ali’ye, Çelebiler ve Dedebabalar Hacı Bektaş Veli’ye bağlar. (Önder, 2002, s. 77). Yaman da (2004, s. 142) Alevi dedelerini üç farklı kola ayırır: “Bağımsız Ocakzade Dedeler (Seyyit); Hacı Bektaş Çelebilerine Bağlı Dedeler/Babalar/Vekiller; Ocakzade dedelerce görevlendirilen dikme Dedeler/Babalar”.

“Alevi dedeleri, Türkiye’nin çeşitli yerlerinde bulunan ocaklara bağlıdır. Bunlardan dolayı kendilerine “Ocakzade” de denilir. Ocakzade dedelerin peygamber soyundan geldikleri yani evlad-ı resul oldukları kabul edilir ve bu nedenle ‘seyyid’ adı ile de anılırlar” (Erol, 2018, s. 99). Alevilerde standart bir edim olmasa da dede aynı zamanda zakirdir. Dedenin soyundan gelen erkek çocuklardan da zakirliğe hazırlanmaları bakımından bağlama öğrenmeleri ve çalmaları beklenir. Ancak cemde dede bağlama çalmazsa, ayrı bir zakir istihdam edilir, cemi zakir yürütür ve *nefes, deyiş, duvaz-ı imam* gibi türlerde seslendirmeler gerçekleştirir. Alevilikteki çokturlü yapı, zakirlere verilen farklı adlarla da belirginleşir. Bunlar kimi bölgelerde, “âşık”, “sazandar”, “güvende”, “sazdar” ve “kamber” olarak karşımıza çıkar.

Dedelik makamı, en belirgin figür olarak varlığını sürdürmesine rağmen günümüz Alevi kültürü içindeki yerinin, kadim gelenektekinden farklılaştığı yönünde görüşler bulunmaktadır. Erol (2018, s. 102), dedelerin bugünlerde Alevi toplumu içindeki otoritelerini giderek yitirdiklerini söyler ve durumu şöyle gerekçelendirir: “Bu kısmen marifetli dedelerin artık pek bulunmaması ya da modernleşme kentleşme ve özellikle sözlü kültürden yazılı kültüre geçiş koşullarında yetersiz kalmaları yüzündendir”.

Oturtum ve Tınısal Bütünlük Bakımından Semahlar

Hemen her tür sanatsal faaliyetin gerçekleştirilmesi için belirli araçlara ihtiyaç duyulur. Örneğin resim sanatı için, resim türüne göre; fırçaya, boyaya, kaleme, tuvale vb. araçlara ihtiyaç duyulduğu gibi, müzikte de insan sesine (vokal), müzik seslendirme araçları olarak çalgılara ya da eşzamanlı olarak vokal-çalgısal¹¹ birlikteliğine, yani bir biçimde ses kaynaklarına¹² ihtiyaç duyulur. Her müzik türü, kullandığı ses(lendirme) kaynakları bakımından ve bu ses kaynaklarından oluşan karakteristik tını (*sound*) bakımından diğerlerine göre farklılaşır. Bir yapıtın seslendirilişinde insan seslerinin ya da çalgıların görevlendiriliş tercih(ler)ine ve düzenine “oturtum” (*orchestration*) denir. Yani müziğin “ne” ile seslendirildiği (oturtum), ilgili müzik türünün kendiliği açısından önemlidir. “Çünkü oturtum değıştikçe ilgili tını da değışmekte, dolayısıyla müzik türü de diğerlerine göre farklılaşmaktadır” (Ersoy, 2014, s. 103).

Semahlar oturtum bakımından “vokal-çalgısal”dır. Ancak müzik analizi başlığında da görüleceği üzere *Kırklar Semahı* gibi, TRT repertuarında vokal katmanından arındırılmış kimi semah notaları mevcuttur. Fakat bu, yani çalgısal bir semahın varlığı, Alevi müzisyenlerine göre “mümkün değildir” (Pekşen 2019). Semahların felsefesi gereği vokal içerik, ilgili türün temel başat unsurunu oluşturur.

Oturtumu vokal-çalgısal olan semahlarda vokale eşlik eden başat çalgı “bağlama”dır. Semahlar yapısal farklılıklar içerse de çoğunlukla “Kısa Sap” bağlama olarak da bilinen *Çögür* ile seslendirilir. Kimi yörelerde bu “dede sazı” (balta saz, âşık sazı) olarak karşımıza çıkar. Ancak her Alevi sazının belirli bir standart ölçüde (ebatta) ve belirli bir düzende olduğunu söylemek güçtür. Örneğin Ali Ekber Çiçek, Alevi kültüründe yaygın bir kullanımı olan “kısa saplı” bağlama yerine “uzun saplı” olarak bilinen (tanbura) bağlamayı ve kısa sap akort sistemi yerine “kara düzen” akordunu tercih etmiştir. Dolayısıyla bağlama her ne kadar semah seslendirmelerinde başat bir çalgı olarak bir ortaklık yaratıyor olsa da çalgının ölçüleri/ebatları ile ve bunun yanı sıra kullanılan düzenleri (akort sistemleri) ile de Alevi müzik kültürü içinde farklılıklar arz etmektedir.

Bağlamanın semahlarda yoğun olarak kullanımı, esasen tınısal bir tercihi aşar. Bağlama, Aleviler için kutsiyet atfedilen bir çalgıdır. Önder’in (2002, s. 82) konuyla ilgili görüşü bu minvaldedir: “Aleviler için ... bağlama kutsaldır... Bağlama dini törenlerin vazgeçilmez parçasıdır. Bağlamasız cem yapılmaz. Öyle ki bağlama Aleviler için ‘Telli Kur’an’dır’. Bu kutsiyet, performans esnasında da belirgin bir hal alır. Bedri Noyan’ın (2001, s. 677) aktardıkları bu konuda oldukça anlamlıdır: “Alevî-Bektaşî geleneğinde bağlamayı icra edecek kişinin uyması gereken kurallar vardır. İcracı icraya başlamadan önce sazın karın (gögüs) bölümünün sağ, sol ve orta kısmını “Allah, Muhammed, Ali” diyerek üç defa öper. Muhabbet sofrasında veya ayin-i cemde saz çalınıp duvaz okunurken herhangi bir şey yenilip içilmez, diz üstü oturulur, konuşulmaz. İcranın Kur’an dinleniyorcasına bir saygı ile dinlenmesi gerekir”. Akdeniz ve Ersoy (2012, s. 251) alan çalışmalarında bu edimlere rastladıklarını aktarırlar: “... zakir gülbankı dinledikten sonra ‘Allah-Muhammed-Ya Ali’ diyerek

¹¹ Müzikler bu bağlamda yaygın bir biçimde “sözlü” (vokal) ve “çalgısal” (enstrümantal) olarak sınıflandırılır. Bu sınıflandırma bana göre sorunludur. Sınıflandırmada kullanılan ifadeler, müzik seslendirmelerinin ya -yalnızca- “çalgısal”; ya da -yalnızca- “vokal” olduğunu çağırır. Oysa bu ifadelerin reel ve edimsel karşılıkları farklıdır. Sınıflandırmadaki “vokal” müzik ifadesinde, vokal kesite eklenen bir “çalgısal” kesit de bulunur. Vokal seslendirmeye çalgısal müziğin eklenmediği müziklere “A Capella” denir. “A Capella” içinde çok sesliliği de barındıran ve tam anlamıyla vokal bir müzik türüdür. Semahlarda böyle bir oturtuma ancak istisnai bir durumda rastlanabilir. Bu bakımdan ben buradaki oturtum analizinde yalnızca “vokal” yerine, daha yoğun bir uygulama olmasından dolayı vokal ve çalgısal birlikteliğinin eş zamanlı olarak uygulanması anlamında “vokal-çalgısal” ifadesini tercih ettim.

¹² Postmodern yaklaşımlar müzik üzerine farklı perspektifler açmıştır. Bu döneme kadar müzik olarak kabul görmeyen bir çok fenomen, nesne, hatta “sessizlik” müzik olarak kabul görmeye başlamıştır. Örneğin John Cage, 4. 33 adlı yapıtı ile müzik tanımını üzerinde bunalım yaratmıştır.

bağlamayı üç kez öperek ibadete başlamıştır”. Zelyut da (2009, s. 229) bu görüşü destekler ve “bağlamanın bir eğlenceye değil, ibadete hizmet ettiğini” söyler.

Semahlarda istisnai de olsa bağlama dışında da çalgılar kullanılır. Yönetken (2006, s. 16, 91) bu konuda alan izlenimlerini şöyle aktarır: “Anadolu köy Alevi semahlarında sazlar yalnız Anadolu bağlamalarından ibaret değildir, onlara bazen kemençe gibi çalınan kemaneler de iştirak eder, hiçbir vurma sazı kullanılmaz... Cemde bir veya iki saz ve keman bulunur”. Akdeniz ve Ersoy (2012, s. 251), “Amasya ve çevresinde bağlama ile birlikte ya da tek başına keman kullanıldığını, Antalya Tahtacılarında ise kabak kemane (gırbız kemane) kullanıldığını” aktarırlar. Ayrıca alan çalışmalarında rastladıkları; bağlama, keman ve udtan oluşan “Tahtacı Üçlüsü”nden bahsederler. Hatta Uzundere Tahtacılarında klavyenin (org) kullanıldığını da eklerler. Onatça da (2007, s. 46), Alevilerin temel enstrümanının çeşitli boylardaki bağlamalar olduğunu, ancak “çok yaygın olmamakla birlikte keman ve kabak kemane”nin de kullanıldığını söyler. Bu konuda belki de en marjinal örnek, Türkiye’den göçen “Toronto’da diasporik bir Alevi topluluğunun elektro-klasik gitar eşliğinde bir klavyeli çalgının” kullanıldığı oturtumdur (Erol, 2018, s. 105). Ancak vurgulamakta fayda var, bu tip farklılıklar Alevi kültürü içinde genel kabul görmüş olan bağlamanın kutsiyetini ve önemini azaltmaz.

Kimi kaynaklarda ise sayı mistisizimi oturtumu belirler. Örneğin “Çepnilerde cemde kesinlikle on iki çalgı bulunur. Bu on iki çalgı aynı türden olabileceği gibi değişik türlerden de olabilir. Semahlar bu on iki çalgı ile çalınır. Tahtacı cemlerinde ise en az iki, en çok on iki çalgı bulundurmak töredir” (Bozkurt, 1995, s. 26). Timisi de (2007, s. 119) bu görüşü paylaşır: “Çepni cemlerinde 12 çalgının kullanılması kuraldır, Tahtacılar da ise iki ile 12 çalgı bulundurulabilir”.

Marjinal örnekler de olsa kimi semahların oturtumları “vokal”dir; “cemlerde zaman zaman herhangi bir çalgının kullanılmadığı ortamlar da gözlenir... Örneğin Konya’nın Beyşehir ilçesinin Şamlar köyünde göçler ve çeşitli diğer sosyal sebeplerden dolayı uzun yıllar ara verildikten sonra yeniden düzenlenen görgü cemlerinde zakirlik görevinde bulunan kadın ve erkeklerin (bölgede bağlama çalan olmadığı için) herhangi bir çalgı olmaksızın koro şeklinde bu hizmeti yerine getirdiği gözlemlenmiştir” (Özdemir, 2016, s. 96). “Eskişehir, Tekirdağ ve Kırklareli’nin bazı köylerinde de benzer şekilde herhangi bir eşlik çalgısı kullanılmadan sadece insan sesiyle nefes ve deyişlerin söylenip semahlar dönüldüğü görülür” (Yaltırık, 2003, s. 49).

Semah oturtumuma ilişkin standart ve normatif bir edim olarak vurma/ritim çalgılarının kullanılmadığını eklemek gerekir¹³.

Çağ ve Zaman Bakımından Semahlar

Zaman müziğin ontolojisi açısından en temel gerekliliklerden biridir. Müzik zaman içinde oluşturulur ve seslendirilir. Ancak bu başlıkta bir ölçüt olarak zaman, müziğin bütünlüğü açısından değil, ilgili müziksel türün olduğu ve yaşam bulduğu (varsa dönüşümlerini ve değişimlerini) tarihsel kesit olarak irdelenmesini içerir. Dolayısıyla bu ölçüt, ilgili müzik türünün tarihsel (kronolojik) açıdan serüveninin açıklanmasına olanak sağlar.

Kimi söylemler semaha, inançsal boyutuyla İslamiyet ile ilişkili bir tarihsellik öngörürken, diğer bir görüş kültürel bir miras olarak Anadolu’da tespit edilmiş olan eski kültürlere ve hatta şamanistik¹⁴ dönemlere tarihlendirir.

¹³ Gözlemlenmemiş ve tespit edilmemiş, ancak sözlü olarak aktarılan oldukça marjinal bir bilgiye göre; bu bağlamda performans yeteneği olmayan kimi dedeler, semahlara “maşa” ve benzeri tartımsal eşlik yapılabilen kimi nesnelere eşlik etmişlerdir.

Semahın İslam ile bağdaştırılmasına itiraz edenler mevcuttur. Onatça (2007, s. 66) "İslamla gelen toplumsal yasaklar ve kadının toplumdan kesin çizgilerle ayrılmış olması düşünüldüğünde kadınlı erkekli oynanan semahın İslamla uzlaştırılmasının mümkün olamayacağı"ni düşünür. Bozkurt da (1990) semahın İslam kaynaklı gösterilme çabasını onun toplum içinde meşrulaştırma çabasının bir sonucu olarak görür. Ancak semahın dinsel/inançsal ilişkisinin var olduğunu savunan görüşler oldukça fazladır.

Semahın oluşumuna yönelik farklı dört söylence/görüş mevcuttur. İlkine göre Tanrı ile Cebrail arasında geçen bir diyalog neticesinde oluştuğuna; ikinci söylenceye göre, Hz. Muhammed'in bir ozan deyişi işitmesine ve buna dâhil olarak sema yaptığına; üçüncü söylencede ise Hacı Bektaş Veli'nin Abdallarıyla Hırka dağı yolcuğuna referans verilir¹⁵. Dördüncüsü ise en çok rağbet edilen söylencedir. Bu söylenceye göre, Hz. Muhammed Miraç dönüşünde yaşadıklarının sonucunda semah oluşur. Bu görüş diğerlerine göre daha yaygın bir dolaşım kazanmıştır¹⁶. "Çoğu Alevi için [semah]; Hz. Muhammed'in Miraçtan döndükten sonra Kırklar adı verilen ruhani bir meclise uğraması ve orada bulunan kişilerle olan ilişkisi ve konuşmalarına dayandırılır. Her cem töreni bu olayın anılması, canlandırılması ve ruhsal olarak yeniden yaşanması" (Arslanoğlu 2001, s. 59) olarak düşünülür. Buna göre semahların en erken Hz. Muhammed dönemine, 7. yüzyıla tarihlendiğini söyleyebiliriz. Zelyut (1992, s. 69), Alevi cem ritüelinin tarihsel kökeninin İmam Cafer Sadık dönemine denk geldiği için semahı 8. yüzyıla tarihlendirmektedir.

Semahlar, ait olduğu topluluğun tarihi ile düşünüldüğünde ise Alevi topluluğunun tarihi 16. yüzyılbaşlarına; Sünni Osmanlı İmparatorluğu ile Şii Safeviler arasında süregelen politik ve dini mücadelelere dayanır. "Alevilik, çoğunlukla Safevilerle ilişkilidir ve Anadolu'da dönemin Kızılbaş isyanlarına katılmış olan heterodoks gruplar içinden ortaya çıkmıştır" (Dinçer, 2004, s. 31). Van Bruinessen'e (1996, s. 9) göre: "Tarihsel olarak Alevilik 16. yüzyılda İran'daki Safevilerle çok yakın dinsel ve politik bağlantıları olmuş olan Anadolu'nun çok sayıda heterodoks grubundan ortaya çıkmıştır". Melikoff'a (1999, s. 2) göre: "Aleviler... semahların Anadolu'daki heterodoks Alevi Türkmenler tarafından, 13. yüzyıldan bu yana icra edildiğine inanmaktadırlar. Hacı Bektaş Veli'nin arkadaşlarıyla abdallarıyla birlikte bir dağa tırmanması dervişler ile burada ateş yakıp semah yapması ile ilişkili anlatı tarihsel bulgu ve buna dayanan gerçeklik açısından değil aslında tahayyül edilen bir geçmiş olarak değerlendirilebilir". "Zira Aleviliğin 16. yüzyıla kadar kendisini ifade edecek araçlara sahip olduğunu söylemek güçtür" (Çamuroğlu, 2005, s. 12). Erol'a (2018, s. 99) göre: "16. yüzyıldan bu yana sosyal politik ve coğrafi olarak marjinalleştirilmiş olan Alevi toplulukları kendi kurallarını biçimlendirmiş ve merkezi otoritenin yönlendirmesinden ayrılmıştır".

Sözlü bir kültür olması nedeniyle bu görüşlerden birini "doğru" kabul etmek; semahın hangi döneme tarihlendiğini somut olarak ortaya koymak pek mümkün görünmemektedir. Bu makalede yukarıda bahsi geçen görüşlere ilişkin bir tercih söz konusu olamaz. Buradan çıkarılacak somut bir sonuç, semaha ilişkin farklı köken mitlerinin var olduğudur.

¹⁴ Şamanlar, "küçük ölçekli ve bireylerin eşitliğine dayanan toplumlarda sıklıkla bulunan, mesleklerini yarı zamanlı sürdüren din bilginleri" (Lavenda & Schultz, 2017: 108) olarak tanımlanabilir. Bu tanım çerçevesinde uygulamaları ve statüleri bakımından dedelik makamının şamanlık ile bir ilişkisinin olduğu düşünülebilir.

¹⁵ Semahın kökenine ilişkin diğer bir inanişaya göre, Hacı Bektaş Veli Hırka Dağı'na çıktığında yanındakilerden ateş yakmasını ister. Ateş yakıldıktan sonra Hacı Bektaş Veli ve yanındaki abdallar ateşin etrafında semah dönerler. Hacı Bektaş Veli hırkasını ateşin üzerine atarak, küllerin düştüğü yerde odun bitmesini diler ve o zamandan sonra dağda birçok ağaç çıkar. Dağa da 'Hırka Dağı' adı verilir (Melikoff, 2007: 158).

¹⁶ Bu konuyla ilgili olarak ayrıntılı anlatılar için Bozkurt'a (1995) bakılabilir.

Semah bir kültürel performans içinde gömülü ve bağımlı bir fenomen iken günümüzde bir müziksel tür olarak bağımsız bir konum almıştır: 1950’lerde devletin halk müziği ve halk oyunu festivallerine semah ekiplerini davet etmesiyle görünürlük ve meşruluk kazanmaya başlamıştır. Bu, aynı zamanda semahın diğer kültürel bileşenlerinden ayrımlandığı ve salt geleneksel bir müzik/dans olarak kabul edildiğini de ortaya koyar. Semahın ontolojisinin çok daha eski tarihlere kökenlenmesine rağmen ediminin kamuya açık bir biçimde gerçekleştirilmesinin, dönemin iklimine bağlı olarak siyasal, kültürel vb. kimi nedenlerle 20. yüzyılın ikinci yarısına kadar geciktiği söylenebilir. Erol (2018), Alevi semahlarını iki ana eksende irdeler. İlki, 1950’lere kadar geleneksel olan kapalı bir ekonomi içinde kırsalda oluşturulanlar; ikincisi ise modern olan, 1980’lere tarihlenen kentlerde yoğunluk kazanan ve kente ilişkin iletişim kodları ile etno-politik değerlerle oluşturulanlar. 1980’lerden sonra müzik metalaşmasının ve sektörün gelişimiyle birlikte kasetlerin ve CD’lerin semahlarda yer alan müzikleri içeren ses kayıtları gündeme gelir. 1990’lar, devletin artık Aleviliği ve kültürel performansları resmi olarak tanımaya ve desteklemeye başladığı dönemdir. Örneğin ilk kez 1964 yılında Aleviler tarafından organize edilmeye başlanan Hacı Bektaş Veli Törenleri, 1990’lı yıllarda devlet tarafından desteklenmeye başlar¹⁷. Salcı (1942, s. 10), semahların değişen kültüre direnen önemli bir kültürel performans olduğunu söyler.

Geleneksel olarak yüzyıllar boyu kendilerini tecrit ederek bir başka deyişle soyutlamış olarak -merkezi otorite ve ideolojiden bağımsız- yaşayan Alevi toplulukların müziğinin yüzyıllar boyu gizlilikle özdeşleşmesi ve aynı inanca sahip olmayanlardan bir sır gibi saklanmış olması bu müziğin Anadolu geleneğinin en otantik biçimine sahip olduğunu ve içeriğini önemli ölçüde koruduğunu düşündürmektedir.

Günümüzdeki uygulama zamanlarına bakıldığında semahların sadece cem ritüelleri ile sınırlı kalmadığı görülür. Semahlar aynı zamanda türbeleri kutsamak, önemli günleri anmak amacıyla da dönülmektedir. Yani katı kurallara sokulmayan semahlar, edep ve erkan kuralları içinde cemlerde dönüldüğü gibi, kutlama ve eğlence günlerinde de dönülmektedir. Örneğin; her yıl 16-17-18 Ağustos’ta Nevşehir’in Hacı Bektaş ilçesinde Hacı Bektaş Veli’yi anma günlerinde semahlar dönülmektedir. Anadolu’nun birçok yöresinde Mart ayında Nevruz’u kutlamak için de semahlar dönülmektedir (Altın ve Altın, 2014, s. 227). Melikoff (1999), semahın “kırsal bölgelerde özellikle tarla işlerinin sona erdiği kış döneminde yapıldığını... Karakaş (2003, s. 227) ise, Ekim, Kasım aylarında tüm köy halkının katılımıyla akşam saatlerinde yapıldığını söyler”.

Üslup ve Müziksel Doku Bakımından Semahlar

Üslup, insanların iletişim aracılığıyla bir şeyi, bir şekilde ifade ederken sergiledikleri davranışlara yönelik bir kavramdır. Bu bakımdan kavram, genel-geçer bir anlayışla bir “yapış-ediş”in, nasıl gerçekleştirildiğine ilişkin bir anlam haznesine sahiptir (Ersoy, 2017a, s. 303). Ancak üslubun müzikte yalnızca seslendirme aşamasıyla sınırlandırılması bir yanlısamadır. Ampirik bir yaklaşımla üslubun, seslendirme aşamasını aşan ve birçok içerik (bâtını/ezoterik) bileşenden oluştuğunu söyleyebiliriz.

Müzikte doku kavramı ise müziği oluşturan seslerin hangi düzlemde ve nasıl düzenlendiğini ifade eder. Bu düzenlenmenin oluşturulabilmesi için verili ses dizgeleri de bu kapsamda değerlendirilebilir. Çünkü müziksel üretim açısından bir biçimde belirlenmiş olan ses dizgelerine ihtiyaç vardır. Dolayısıyla bu edimin gerçekleştirilmesine ilişkin bir ses dizgesinin varlığı zorunludur.

¹⁷ Bu dönemdeki değişim kimi kaynaklarda “Alevi Müzik Uyanışı” (revival) olarak kavramsallaştırılır. Ayrıntılı tartışma için Bkz: (Livingstone 1999; Erol: 2002; Dönmez: 2014b).

Kimi kaynaklar müzikte doku kavramını örgü kavramıyla aynı anlamda kullanırken, kimi kaynaklar bu iki kavrama farklı anlamlar yükler. Örneğin Uçan'a (1997) göre müzikte doku: "bir müzik yapıtında seslerin üst üste düzenlenmesi ve dikey örgütlenmesi ile oluşan estetik yapı" iken; müzikte örgü: "Bir müzik yapıtında seslerin art arda düzenlenmesi ve yatay örgütlenmesi ile oluşan anlamlı estetik yapı"dır. Bu makalede tercih edilen doku sözcüğü: "Verili bir ses dizgesini ve bu dizgeyi oluşturan seslerin belirli bir bilinç ve/veya anlayışla (yatay ya da dikey) düzenlenmesi"ni içeren bir anlamda kullanılmıştır. Semahlarda kullanılan müziksel doku modal/makamsal (yatay olarak düzenlenmiş) bir yapıdadır. Bu modal/makamsal yapı ise çoğunlukla monofonik (*monophony*), kısmen de homofonik (*homophonic*) veya bifonik (*biphonic*) olarak seslendirilir. Alevi müziğinin yaratımında kullanılan modal yapı, Türk sanat müziği jargonuyla ifade edilecek olursa; daha çok Hüseyini, Uşak, Kürdi ve Karcıgar makamlarında yoğunlaşmaktadır. Ancak makam çeşitliliği bu makamlarla sınırlı değildir.

Yukarıdaki tanımdan da anlaşılacağı üzere doku kavramı, ses dizgelerini ve bu ses dizgelerinden seçilen seslerin yatay ya da dikey olarak dizilimini nitelemektedir. İşte bu dizilimin nasıl seslendirileceği de üslubun konusudur. Üslup, müziksel türü belirleyen en güçlü ölçütlerdendir. Hatta kimi kaynaklar müzikte tür farklılığının tek başına üslup kavramıyla açıklanabileceğini savunur. Bourdieu'nün (2015, s. 149), "üslup, tanımı gereği sadece ötekiler için vardır" tümcesi üslubun farklılıkları belirleyiciliğini vurgular. Esasen yukarıda da belirtildiği üzere, üslup kavramının anlam haznesindeki genişlik, bu görüşü oluşturan etken olarak düşünülebilir.

Semahlar özelinde üslup kavramı da oldukça geniş bir kapsama sahiptir. Örneğin belirli bir dağar üzerine gerçekleştirilen seslendirmelerde çoğu zaman doğaçlamanın¹⁸ yer alması, bu seslendirmenin monofonik, homofonik veya bifonik olması, hatta çalgıların akort sistemleri de üslubun kapsamı altına girer. Onatça (2007, s. 47) Alevi semahlarının seslendirilmesinde 1950'li yıllara referans vererek: "Kentlerde eğitim almış sanatçıların Alevi tavrı olarak bilinen 'bağlama düzeni' (La - alt tel; Re - orta tel; Mi - üst tel) yerine başka enstrümanlarla kolay uyum sağlamak amacıyla bozuk düzenin (La - alt tel; Re - orta tel; Sol - üst tel) tercih edildiğini" söyler. Bağlama düzeninin piyasada endüstriyel banda girmesiyle ve semahın müziksel kesitinin bağlamından koparılıp albüm kayıtları yoluyla sadece işitsel bir zeminde tüketime sunulması, "bağlama düzeni" olarak tanımlanan akort sistemi yoluyla gerçekleştirilmiştir. Burada Alevi müzik uyanışçılarının bu düzeni kullanmalarının etkisinin yadsınamayacağını söylemek gerekir. Arif Sağ, Musa Eroğlu, Yavuz Top ve Muhlis Akarsu gibi uyanışçılar, albüm adını da Alevi müzik kültürünü çağrıştıran "muhabbet" olarak adlandırmışlardır. Bu ekolün de yoğun olarak kullandığı tezenesiz bir çalım tekniği olan *şelpe*, (şerpe, pençe vb.) semah seslendirmelerinde önemli bir başka üslup olarak dikkat çeker.

Yer ve Mekân Bakımından Semahlar

Hemen her kültürel bileşende (sanat dalında) olduğu gibi müzikte de herhangi bir türün oluşabilmesi için fiziki bir yalıtım gerekir. Başka bir ifade ile her müziksel tür, belirli bir yer ve mekân ile ilişkilidir. Mekân (ya da mahal) Giddens'e (1990) göre: "toplumsal faaliyetin coğrafi olarak konumlandırılmış fiziksel ortamıdır" (Akt; Stokes, 1998, s. 125). Müzik de bir toplumsal/kültürel ifade olarak böyle bir fiziksel mekânda biçimlenir. Dolayısıyla müzik, seslendirildiği ortamlardan, yerlerden/mekânlardan bağımsız düşünülemez. "Müzikler yerin ve mekânın dokusundan, yapısal özelliklerinden doğrudan etkilenir. Bu bakımdan yer ve mekân müziğin üretilmesinde, seslendirilmesinde, biçimlenmesinde ve tanımlanmasında önemli bir unsurdur" (Ersoy, 2014, s.

¹⁸ Burada zakirlik yapan kişinin müziksel becerisinin önemi devreye girer.

104). Ancak müziğin de yer ve mekânı yeniden anlamlandırma gücü vardır. Kimi yerler ve mekânlar, kimi zaman ilgili kültürel performansın sergilenmesine yönelik amaçla inşa edilirken, kimi zaman ise müzik kültürlerinin doğal dinamikleri ilgili yeri ve mekânı kendilerine sergilenme alanına dönüştürürler. Stokes da (1994, s. 4) müziğin bu gücü taşıdığını düşünür: “Müzik önceden yapılandırılmış bir toplumsal mekândaki herhangi bir işaretleyici olmanın ötesinde, mekânı dönüştürecek araçları sunan bir olgudur”. Dolayısıyla müzik ile mekân arasında ikili ve vazgeçilmez bir ilişki söz konusudur.

Yerler ve mekânlar olarak belirlenen bu ölçüt, iki farklı kategoride değerlendirilebilir: “Makro Alanlar” (Geniş Ölçekli Alanlar) ve “Mikro Alanlar” (Dar Ölçekli Alanlar). Bir müziksel tür, hem coğrafi (*territorial*) bir yer yani makro düzeyde, hem de mekânsal (*spatial*) yani mikro düzeyde üretiliyor, seslendiriliyor ve tüketiliyor olabilir. Semahların Alevi kültürel kimliği ile olan sıkı bağıntısı dolayısıyla, semahların yaşam bulduğu (üretildiği ve tüketildiği) yerler ve mekânlar, Alevilerin yaşadığı tüm mahallerdir. Sivas, Erzincan, Malatya vb. gibi Alevi nüfusunun yoğun olduğu şehirler (*teritoria*) “makro” alanları oluştururken; bu şehirlerin içinde daha dar mahaller, türdeş Alevi yerleşim yerleri ve/veya cem evleri ise “mikro” alanları temsil eder¹⁹.

Cem etimolojisi bakımından Arapça²⁰ kökenli ve “bir araya gelme”, “birlikte olma” anlamlarına gelmekle birlikte, içinde semahın da yer aldığı Alevi hizmetlerini sergilemek adına bir mahalin mekâna dönüştürülmesini de niteler. Bu bakımdan cem ifadesi aynı zamanda bir mekânı da çağrıştırır. “Öğreti olarak üç can bir araya geldiğinde her yerde yapılabilen cemler, günümüzde cemevi adı verilen mekanlarla özdeşleşmiştir” (Özdemir, 2016, s. 48). Semah performansları bu mikro alan çerçevesinde ayrıca “cem içi” ve “cem dışı” olarak kategorize edilebilir. “Cem içi (içeri semahları) müzik pratiklerini: Cem törenleri sırasında seslendirilen deyiş, nefes, duvaz gibi müziksel ürünler eşliği ile birlikte gerçekleştirilen semahlar oluşturmaktadır. İçeri Semahları; Cemde bulunan ikrar vermiş musahipli evli çiftler tarafından dönülen semahları kapsamakta ve Cem törenleri dışında yoldan olmayan kişilerin önünde dönülmemektedir” (Onatça, 2007, s. 71). Cem dışı (dışarı semahları) müzik pratikleri: Medya ve müzik endüstrisinde üretilen, düğün ve nişan gibi kutlamalarda kullanılan müzikler olarak sınıflandırılabilir. Bunlar, “oniki hizmet dışında yapılan semah kültürünü genç kuşaklara benimsetmek ve öğretmek amacıyla güden semahlardır” (Onatça, 2007, s. 72).

Cem ritüellerinin türdeş olmadığını hatırlatmakta yarar var. Cem ritüelleri farklı yörelerde farklı işlevler ve adlarla gerçekleştirilir. “Görgü Cemi”, “İkrar Verme Cemi”, “Musahip Tutma Cemi”, “Dardan İndirme Cemi”, “Muhabbet Cemi”, “Abdal Musa ve Nevruz Cemi” bunlara örnek olarak sayılabilir. Onatça (2007, s. 40), diğer cemlere göre Nevruz cemine ilişkin mekânsal ve işlevsel farklılıkları şöyle değerlendirir: “Zaman zaman açık havada ve kalabalık topluluklarca yapıldığı anlaşılan tören, büyük bir coşku ve şenlik havası içinde yürütülmekte kimi zaman dinsel görünümü aşır şenlik havasına bürünmesi ise doğal karşılanmaktadır”.

Semahların yer ve mekân ölçütü bakımından sınırlılıklarının günümüzde esnek bir yapıya büründüğü söylenilebilir. Günümüzde kitle iletişim sistemlerinin, kişisel yolculuğa gerek kalmaksızın hemen her şeyi her zaman ulaşılabilir kılması, otantik (sahici) mekânların mahiyetini ve önemini azaltmakta, ilgili müziksel tür için yeni mekânlar üretmektedir. Gerçekten de kültür ve ifadeleri artık fazlasıyla hareketli bir hal almıştır. Sanal, (*digital*) ortamlar bu konuda oldukça etkili olmaktadır. Bugün popüler müziklerden etkilenmeyen ve bunun doğal bir mekanizması olan endüstriyel müzik bandından ayrı kalabilen müzik yok denecek kadar azdır. Otantik

¹⁹ Semahın mekânsal bağlamda tanımlanmasına yönelik aykırı bir görüş olarak Yönetken’e bakılabilir. Yönetken’e (1945) göre “camide yapılan bir oyun olmaması sebebiyle semahların dini müzik ya da dini oyun olarak adlandırılması doğru değildir.

²⁰ Korkmaz (1993) sözcüğün Farsça olduğunu söyler.

bir alanda kalanlar olduğu gibi, bugün için otantik yerlerinden ve mekânlarından taşmış ve bu endüstriyel bandın içine yerleşmiş semahlar da mevcuttur. Dolayısıyla otantik bir perspektiften yukarıda değinilen yerler ve mekânlar semahların alanları olarak düşünülmeyle birlikte, günümüz ikliminde sanal ortamların semahların yeni yerleri ve mekânları olarak düşünülmesi doğal bir sonuçtur. Çünkü semahlar açısından bu sanal ortamlar özellikle tüketim sürecinde (hatta kimi Aleviler için bir eğitim sürecinde) önem arz etmektedir.

İşlevsellik, Repertuar ve Tema Bakımından Semahlar

İşlevselcilik, etnomüzikolojide özellikle 20. yüzyılın yaygın kuramlarından birisi olarak dikkat çeker. İşlevselcilik temelde parça – bütün ilişkisi ekseninde canlı bir organizma analogisi çerçevesinde kuramsallaştırılmıştır. Bu perspektife göre müzik, kültürel ve toplumsal bir bütünselliğin parçasıdır ve bu bütünselliğe katkı yapmaktadır. Dolayısıyla müzikte işlevselci bir perspektif, müziğin ne olduğundan çok, ne işe yaradığına ilişkin bir yaklaşımı temsil eder.

Semahın işlevinden bahsederken cem ritüelinin bir parçası olması dolayısıyla cem ritüelinin işlevlerinden bağımsız düşünülmemelidir. “Cem ritüeli genelde dinsel nitelikli olup, insanların hem tapınma hem ruhen temizlenme eylemini hem de bireysel ve toplumsal sorgulama işini kapsamaktadır... Cem kurumu özellikle Osmanlı Devleti zamanında halkın mahkemeleri gibi görev yapmış, sorunların çözümü için Osmanlı Devleti'nin mahkemelerine gidilmemiş, gerek kişisel gerek ailevi ve gerekse toplumsal sorunlar cemde görüşülerek çözüme bağlanmıştır” (Onatça, 2007, s. 29). Dolayısıyla cem ritüelleri dinsel açıdan yüklü işlevselliklerinin yanı sıra seküler zeminde de önemli işlevler içerir.

Yaman (2001, s. 4), “Dinsel İşlevler; Sosyal-Eğitsel İşlevler ve Hukuksal İşlevler” olmak üzere cem ritüeli işlevlerini üç ana başlıkta toplar. Bozkurt da (1990, s. 82) seküler işlevleri vurgulayarak cem ritüelinin: “... bir okul, bir tür eğlence, toy ve şölen” olduğunu, cem içinde “yenilip içildiğini, eğlenildiğini ve aynı zamanda yas tutulduğunu” aktararak insanî duyguların seküler zemindeki ifadelerini vurgular.

Semahlar kimlikssel bir alan yarattığı gibi buna paralel olarak bir ideolojik zemin de yaratır. “Yaşlı kuşak semahı bir dans olarak değil dinsel bir hizmet olarak değerlendiriyordu. Ancak politikada muhalif konumlar edinen kesimler için semahlar, protestolarını göstermenin bir aracı olabiliyordu” (Dinçer, 2004, s. 33). “Pek çok Alevi... kamusal alanda sahnelenen semah icrasının semahın temsil ettiğini iddia ettiği şeyle çok yakından ilişkili olduğuna inanıyor. Bu anlamda kamusal alanda sahnelenen semah icraları ile ritüel şarkılar, kentlerde ve diasporada yeniden inşa edilen Alevi kültürel kimliğinin etno-politik veçheleri olarak öne çıkıyor... Aleviler semahları bazen sosyo-dinsel kimliklerinin veçheleri olarak değerlendirirken bazen de bu ritüel dansları etno-politik kimliklerinin kültürel teşhir alanları olarak kabul ediyorlar” (Erol, 2018, s. 209).

Seküler düzeyde sosyal, eğitsel ve hukuksal işlevler barındırır da semahların işlevlerinde önemli bir ağırlığı olan dinsel bir ibadet işlevi olduğu görmezden gelinemez. Genel-geçer bir biçimde semahlar bir ibadet olarak işlevselleştirilmiştir. Bu erekle semah içindeki müzik ve dans edimlerinin farklı ifadelerle söyleme döküldüğü dikkat çeker. Yapısında müziğin temel bileşenlerinin yani, ezginin ve ritmik katmanların varlığına karşın yüklenen anlam tıpkı namaz kılmak gibi bir ibadet olarak değerlendirilmektedir. Dans olarak değerlendirilmemesinin en somut örneği ise bu tip dilsel davranışlardır: “Semah oynanmaz, dönülür”. “Semahın dönüldüğü ortam mutlaka özel ve dinsel anlamı olan bir ortam olmalıdır. Yani ilahi bir sırdır. Öyle günümüzde

yapılanlar gibi herkesin kolunu açarak yapacağı bir dans değildir²¹". Dolayısıyla müzik ve dansın bir eğlence referansı oluşturmaması için, tercih edilen sözcükler Alevi jargonu olarak ibadet işlevselliğini vurgulamak adına belirginleştirilir. Yönetken, (2006, s. 39-40) bu konuda oldukça farklı düşünür:

Bektaşî-Alevî müziği ve oyununa dini müzik ve oyun diyenler varsa da biz bu kanaate iştirak etmiyoruz, bunlar Müslüman-Sünnî-Ortodoks mabedi olan camide yapılan bir müzik ve oyun olmadığından onlara Türk dini müzik ve oyunu demek doğru olmaz, bir tarikat ve mezhep kültürü olduğundan onlara tarikatı mezhebi manada 'Sectaire' demek daha doğru olur, kaldı ki Bektaşî-Alevî ezgileri ve oyunları tam dini ve ilahi bir karakter de taşımazlar... Onlar tamamen büyük Anadolu Türk halk müziği ve oyunlarıdır.

Yönetken'in farklı yaklaşımı bu konuda marjinal kalmaktadır. Özellikle etnografik gerçeklik ve emik algı düzeyinde semahların inançsal (dinsel) işlevselliğinin varlığını kabul etmek gerekir. Ancak günümüzdeki kimi uygulamalar, semahlarda yüklü bulunan bu ibadet işlevinin dönüşüme uğradığını ortaya koyar. Kimi semahlar, işlevsel açıdan ibadet amacı dışında sahnede icra edilmiş, işitsel boyutuyla albümlerle satışa çıkarılmış, gösteri amaçlı kültürel bir hizmete dönüştürülmüştür. Bu tip dönüşümler, mistik işlevinin dönüştürülmesi anlamına gelen "demistifikasyon" (*demystification*) olarak nitelendirilebilir. "1960'larla birlikte olgunlaşmaya başlayan bu süreçte Alevî topluluklar cem ritüelleri içine gömülü müziksel pratiklerini, gerek kaydedilmiş ürünler olarak gerekse canlı icralar yoluyla bambaşka bir bağlamda deneyimleyerek kendilerini haklılaştıran ihtiyaçtan çıkarmaya, araçsal geçmişinden koparmaya ve işlevsel bağından azad etmeye başlamışlardır" (Erol, 2018, s. 121).

Repertuvar ve Tema

Alevî cem ritüellerindeki hizmetlerden birisi olarak tanımlansa da semah, bu ritüellerde yer alan tek müziksel tür ve performans değildir. *Nefes*²², *deyiş*, *duvaz-ı imam*²³ gibi diğer türler de bu ritüeller içinde yer alır, seslendirilir²⁴. Ancak semah, bu türler içinde her zaman öncü ve marjinal bir tür ve performans olarak yerini almıştır.

Repertuvar, ilgili müziksel türün tarihi geçmişinden bu yana belirlenmiş olan normatif standartlara uygun ve ilgili sanat dünyası tarafından mutabakatla oluşturulmuş, seslendirilmiş ve tüketilmiş istikrarlı bir sürecin üretimleri olarak düşünülebilir. Bu bakımdan repertuvarı, seslendirmeye hazır, ilgili sanat dalının ve üslubunun temsil edildiği parçalar/eserler bütünü, bir "müzik dağarı/yığını" olarak tanımlayabiliriz.

Repertuvarda belirli temalar, ilgili müziksel türün karakteristiğini de ortaya koyar. Bir hikâyenin, bir romanın, bir makalenin ya da bir tiyatro eserinin nasıl bir "tema"sı (konusu) varsa bir ifade kültürü olarak müzik de "tema" içerir. Semahlar, vokal-çalgısal birlikteliği ile seslendirildiği için burada temayı belirleyen vokal içeriktir. Tarihselci bir yaklaşımla Alevilikteki önemli figürler ve yaşam deneyimleri, semahların vokal içeriklerinde önemli bir yer işgal eder. Müzik burada kültürel belleğin en güçlü aktarıcısı olarak dikkat çeker. Bu içerik yalnızca semahlarla sınırlı değildir. Aslında cem ritüelleri içinde yer alan deyişlerin ve nefeslerin temaları da ağırlıklı olarak Hz. Muhammed, Hz. Ali, Hz. Hüseyin ve diğer önemli Alevî figürlerini içerir.

²¹ <http://www.fmrtr.com/alevi-kulturu/4693695-semah-nedir.html>

²² Nefes, genellikle Bektaşî müzik kültüründe kullanılır. Ancak kimi Alevî ritüellerinde de bu ada rastlanmaktadır.

²³ Halk arasındaki söyleniş şekli "Duvaz İmam" şeklindedir, Farsça "Duvazdeh" Oniki sayısında bozma bir kelimedir. Oniki imam anlamına gelir, Oniki İmamlar için söylenmiştir.

²⁴ Bu türler semah için üretilmeseler de günümüzde kimi diğer müziksel türlere yeni stilize yapılarak semah müziği olarak kullanılmaktadır.

Semahların içinde yer alan önemli diğer bir tema ise “turna”dır. Turnanın tema olarak ne kadar önemli olduğu semahlara isim olmasından da anlaşılabilir. Turna Alevilerde önemli bir sembolik güç taşır. Alevilik inancında turna ile Hz. Ali arasında bir diyalogun olduğuna inanılmaktadır. Hatta semah dansında kimi figürlerin turnayı simgelediği düşünülmektedir. Turnanın bu önem ve özelliklerinin yanında,

Hazret-i Şâh’ın avazı (sesi) olma, Hoca Ahmet Yesevî’de görünme, Hz. Ali’den ve Hacı Bektaş Veli’den haber getirme gibi olağanüstülükler yüklenen bir kuştur. Turna (“d” harfi ile “durna” şeklinde de kullanılmıştır) habercidir, hasrettir, özlemdir, dert ortağıdır, özgürlük sevdalısıdır, sestir, avazdır. Ayrıca gök tanrıyı temsil ettiği var sayılmış kutsaldır. Hz. Ali’nin sesidir nefesidir. Turnanın bu özellikleri semahlarda dile getirilmiştir (Günşen, 2005, s. 348).

Gizil Unsurlar

Kimi müziksel türler, yalnızca ilgili müzik geleneği içinde yer almış olan karakteristik gizil unsurlar barındırır. “... Hemen her müzik türünün kendilikleriyle ilişkili ve sınırlılıkta olması nedeniyle bu gizil unsur modele dâhil edilmemiştir” (Ersoy, 2017b, s. 14). Ancak bu unsurun, ilgili müzik türünün daha iyi anlaşılmasına katkı sağlayacağı için konuyla ilgili irdelemeye dahil edilmesi son derece önemlidir. Semah hakkında, modelde yer alan ölçütler dışında söylenmesi gerekenler, bu makalede gizil unsurlar olarak aktarılacaktır.

Semahlarda gizil unsurların içinde değerlendirilebilecek temel bir dilsel edim olarak “sır” sözcüğünün varlığı ve Aleviler arasındaki dolaşımı oldukça önemlidir.

Alevilik-Bektaşilikte de ‘yol’un mensuplarının bildiği özel bilgi veya ‘tarikat sırrı’ olarak tabir edilen hem ‘dede’ ile ‘tâlip’ arasında, hem de söz konusu toplulukça Alevî-Bektaşî olmayanlara karşı saklanıp muhafaza edilen birçok ‘sır/giz’ vardır. ‘Ser verilir, sır verilmez’ düsturu gereği, ‘yol’un bu gizli bilgileri, gizliliğini koruyarak gönülden gönüle aktarılır; yazılmaz ve söylenmez, sadece yaşanır. Dolayısıyla, Alevî-Bektaşî Türk topluluğunun çok rahatlıkla gizli dil sınırları içinde değerlendirilebilecek kavram, kelime, deyim ve semboller dünyası olduğuna hükmedilebilir (Günşen, 2005, s.329).

Dönmez’in (2014a, s. 201) semahların icrasında bilinmesi gerekenler hakkında aktardıkları bu makalede yer alan gizil unsurlar çerçevesinde değerlendirilebilir: “Alevi Batınlığının merkezinde yer alan en büyük söylence (mit), kırklar söylencesidir. Denebilir ki Aleviliğe ait ritüel müziklerinin yüzde sekseni Kırklar söylencesini anlatır: Semah, miraçlama, tevhit gibi tüm cem müzikleri, bu söylencenin anlamsal bir uzantısıdır. Dolayısıyla zakirlerin, semahçıların ve diğer icracıların bu söylencenin anlamını bilmeksizin çalıp söylemeleri ya da semah dönmeleri, akla ve mantığa aykırıdır”.

Semahlarda, yer alan metaforik ilişkiler, semahların doğal bir bileşenidir. Bunların başında sayı mistisizmi gelir. Alevi inancında (Allah-Muhammed-Ali’yi simgeleyen) 3 sayısı; (12 imamı ve cem ritüelindeki 12 hizmeti simgeleyen) 12 sayısı; (yüce ve ulu sayılan 7 ozanı simgeleyen) 7²⁵ sayısı; (kapı ve makam simgeleyen) 4²⁶ ve

²⁵ 7 ulu, 7 kutup olarak adlandırılan bilinen ozanlar: Nesimi, Fuzuli, Şah Hatayi, Pir Sultan Abdal, Kul Himmet, Virani ve Yemini’den oluşur.

²⁶ Alevilikte 4 kapı: “Şeriat”, “Tarikat”, “Hakikat” ve “Marifet” olarak tasnif edilmiştir.

40 sayıları, Alevi kültürü içinde kodlanmış ve kutsal referansları olan bu sayılar, semahtaki sayı mistisizmine örnek oluşturan önemli argümanlardır.

Alevî-Bektaşî kültüründe renklerin de özel anlamları vardır. Örneğin, beyaz Hz. Muhammed'e, kırmızı Hz. Ali ve Hz. Hüseyin'e, açık yeşil ve sarı Hz. Hasan'a, kara/siyah ise Hz. Fâtıma'ya yakıştırılır. Bu renklerin tarihsel, mitolojik ve sembolik ilişkileri vardır: Kırmızının, Hz. Ali ve Hz. Hüseyin'in şehitliğinin kanını; Yeşilin, Hz. Hasan'ın zehirlenmesini; Karanın/siyahın da Hz. Fâtıma'nın oğullarının matemini sembolize ettiği Aleviler arasında yaygın olarak kabul görmüştür. "Kırsal kesimde yaşayan Alevî-Bektaşî kadın veya kızlarının başörtülerinin rengi de bu açıdan ayrı bir önem arz eder. Meselâ; yeşil baş örtüsü kadının ehlibeyt soyundan geldiğini işaret ederken, kırmızı baş örtüsü kadının evli olduğunu, siyah baş örtüsü ise yas ve olgunluğu simgeler" (Günşen, 2005, 346).

Yine bir metafor olarak "dönme" edimi de Alevi kültürü açısından önemli bir gizil unsuru oluşturur. Semahın içinde, müziksel kimi pratikler/bileşenler eşliğinde 'dans' niteliğinde bir davranış sergilenir. Aleviler için bu davranış, dans etme, oynama gibi seküler çağrışımlar barındıran sözcüklerle tanımlanmak yerine, genel geçer olarak "dönme" sözcüğü ile nitelendirilir. Bu sözcüğün tercihinde ezoterik (*gnostik*) bir vurgu ile inançsal düzeyde insan yaşamının döngüselligi işaret edilir. Bu inanışa göre evrenin ve yaşamın temelinde dönme vardır. Yaşamın temel dinamikleri, hücrelerin ve kanın dönmesi; insanın topraktan gelip yine toprağa dönmesi vb. hepsi bu döngüsellüğün zihinsel ve edimsel inançlara yansımalarıdır. Güray'ın (2010, s. 123-127) tespitleri de bu minvaldedir. Güray semahın, tamamlanmamış ve kâmil hale gelmemiş insanın, gnostik bilgiyi elde ederek insan-ı kâmil olması sürecini resmetmekte olduğunu ifade eder. Güray'a (2010, s. 131-139) göre Anadolu'da inanca dair danslarda olduğu gibi semahta da kutsal devir mekanizmasının insan ibadetinin danslara yansıdığını, dolayısıyla semahın, "döngü tabanlı dini dans ve ona eşlik eden ezgiler" olduğunu ve "semanın kutsal bilgiye ulaşan döngüsel yolculuğun en önemli unsurları olduğu"nu söyler. Nizamoğlu'nun *Hü Diyelim Döne Döne; Gece Gündüz Döne Döne* gibi semahları da bu döngüsellüğün müzikteki ve danstaki somut karşılıkları olarak düşünülebilir.

Semah ediminde semahçılar açısından kimi unsurlar normlaşmıştır. Örneğin yalın ayaklı olmalı, baş kısmında herhangi bir aksesuar, şapka, örtü vb. bulunmamalıdır. Böylece yaratılış refere edilerek 'anadan üryan'lık betimlenir. "Buradaki başı açık yalın ayak mevzusu aynı zamanda dervişliği, yoksulluğu ve yetimliği de ifade etmektedir. Ki bu dervişanlık Alevi öğretisinin içinde de bulunmaktadır. Kırklar söylencesi içinde Muhammed'in Kırkların arasına peygamberliğini tebliğ ederek değil, yetim ve yoksul olduğunu söyleyerek girdiği unutulmamalıdır" (Dönmez, 2014a, s. 198). Sıdkı Baba'nın *Başım Açık Yalın Ayak Yürüttün* adlı semahı da bu felsefi görüşün somutlaşmış müziksel bir örneği olarak verilebilir.

Bağlama, genel-geçer olarak her ne kadar Türk kültürel kimliğinin kapsayıcılığında temel bir müziksel araç olarak algılansa da Alevilerin kültürel kimlikleri ekseninde daha güçlü bir temsilci konumundadır. Bağlamanın Alevi kültürü ile olan metaforik ilişkisi de gizil bir unsur örneğini oluşturur. "Bağlama Hz. Ali'nin ve onun ilkelerinin maddi bir temsili olarak kabul edilmiştir; tınlama kutusu Hz. Ali'nin gövdesini, sapı Hz. Ali'nin kılıcı *zulfikar*'ı, 12 teli (kim zaman 12 perdesi) 12 imamı ve tellerin en düşük sesli (bam) olanı da Hz. Muhammed'i temsil ettiği söylenir" (Markoff, 2002, s. 798). Bunun bir yansıması olarak da bağlama Alevi retoriğinde "Telli Kur'an" olarak kabul edilir. Bağlamanın simgeselleştirilmesi bunlarla sınırlı değildir. Kutsiyet, bağlamanın yalnızca varlığına ve performansına değil, yapısal unsurlarına da metaforik olarak atfedilir:

... saza takılan tel sırası, çalgının göğsüne ve teknesine açılan delikler, bu deliklerin sayısı, sap dibinin gövdeye bittiği kısımlarda görülen şekiller ve sazın bazı parçaları özel remizler birtakım Bektaşî [Alevi] inançlarını simgeler. Tellerin üç sıra bağlanması, sazın göğsüne ve teknenin üst kısmına açılan üç delik; Allah, Hz. Muhammed ve Hz. Ali üçlüsünü temsil eder. Saz sapının gövde ile birleştiği yere yapıştırılan üçgen şekiller de yine aynı inanç doğrultusunda kullanılan Bektaşilik remizleridir. Saz üzerinde üç sıra halinde toplam on iki telin bulunması ise bu tellerin on iki imam aşkına bağlandığı anlamını taşır. On iki tel bağlanan bir sazın da büyük ebatta olacağı muhakkaktır (Şenel 1991, s. 555).

Onatça'nın (2007, s. 56), Birdoğan'dan aktardıkları da bu minvalde önemli bir değer taşır: “Sazın teknesi gizli bilimlere ve Tanrıya ulaşmaya yarayan bir hazinedir. Kapı adı verilen göğüs kısmı ise teknedeki bilimin yitip gitmesini engelleyen kapıdır ve göğüs bölümü olmadan sesler çıkmamaktadır. Eşiğin Alevi-Bektaşî inancında ayrıca kutsal sayılması saz eşiğinin kutsallığını da pekiştirmektedir. Bağlamanın sapı ise ‘elif’ biçiminde olduğu, Allah ve Hz. Ali’ye değinmeyi simgelediği için kutsaldır. ‘La’ sesi karar sesi olması nedeniyle ‘şah perde’ adını almakta, ‘Fa’ ve ‘Sol’ sesleri ise arama ve anımsatma perdeleri olarak değerlendirilmekte, bu nedenle ‘niyaz perdesi’ olarak adlandırılmaktadır”.

Ritmik Katmanlar ve Biçim Bakımından Semahlar

Alt türlerin irdelenebilmesi için temel müzik türleri belirleyen ölçütler dışında “ritmik katmanlar” ve “biçimsel” açıdan da ele alınmaları gerekmektedir. Ritmik katmanların ve biçimsel kurgunun ne olduğu konusunda kısa bir bilgi verdikten sonra bu unsurlar ekseninde semahı irdelemek semahın daha iyi anlaşılmasına olanak sağlayacaktır.

Ritmik Katmanlar Açısından Semahlar

Ritim, zamana ait bir bileşen olarak müziğin en temel yapı taşlarından biridir. Ritim kimi yazınlarda müziğin ortaya çıkışına temel dinamik oluşturan bir unsur olarak da görülür. Genel bir tanımla ritim; “zaman içindeki düzenli ya da düzensiz bir akışı niteler”²⁷. Müzikte de bir akış düzeni vardır ve bu akış düzeni, zamanın içine seslerin ve sessizliğin yerleştirilmesini içerir. Yani bu çerçevede ritim; “müziksel tınıların ve sessizliğin zamana ilişkin bir organizasyonudur”. Zaman içinde başlayan bir sesin (ya da sessizliğin), standart ve simetrik olarak ya da asimetrik olarak belirli bir zaman aralığınca devam etmesi, müzikte ritim konusuna girer. Levitin (2015, s. 70) “bir notanın süresi ile diğerinin arasındaki ilişkiye ritim deriz” derken, ritmi müziksel zeminde daha somut bir biçimde tanımlamış olmaktadır.

Müzikte ritim, içinde birbiriyle ilişkili birden fazla katman barındırır. Ritim kavramı, her ne kadar kimi zaman yalnızca bir katmanla özdeşleştirilse de aslında bu katmanların bütünselliğine de işaret eder. Ritmin bütünselliğini oluşturan katmanlar; “Atım”, “Tartım” ve “Düzüm” olarak nitelendirilir. Atım, müzikte en temel ve soyut bir ritmik katmandır. Atım, seslerin eşit süre ve gürlükte olan birim zamanını temsil eder. Tartım, ses sürelerinin atımda yer alan birim zaman içine indirgenmesidir. Tartım, eşit süreli fakat eşit gürlük ve vurguda

²⁷ Bu tanım çerçevesinden bakıldığında, ritimsiz bir müziğin varlığı söz konusu olamaz. Dolayısıyla Türk müzik geleneklerinde “uzun hava” ya da “taksim” vb. müzikler için kullanılan “ritimsiz” ifadesi anlamsızdır. Bu tip müzikler, içinde düzensiz de olsa zamansal bir akış barındırdıkları için ritimlidirler; ancak ölçülebilir, periyodik tartımsal bir kalıp (usul, ölçü) içermezler.

olmayan bir katmandır. Düzüm ise, ezgileri (melodileri) oluşturan seslerin frekanslarından soyutlanmış, ancak sürelerinin korunmuş olduğu katmandır. Bu katmanlar yoluyla kimi müzik türlerinde özel yeni bir katman üretilir. Türk müzik geleneğinde periyodik devam eden, kalıplaşmış ritimsel kategoriler bulunur. Bunlar “usul” olarak tanımlanır. Türk Sanat müziği geleneğinde usuller genel görüşe göre “küçük usuller” ve “büyük usuller” olarak sınıflandırılmıştır. Buna göre kimi müziksel türler küçük usullerle, kimileri de büyük usullerle bestelenmekte ve seslendirilmektedir. Örneğin *peşrevler* ile *saz semâileri* arasında müziksel parametreler bakımından benzer ve örtüşen bir ilişki var iken usul, bu ikisini ayırt eden temel bir unsur olarak karşımıza çıkar. Halk müziklerinde de buna benzer bir gelenek mevcuttur²⁸. Her müziksel türde belirleyici olmasa da örneğin *zeybeklerin* 9 zamanlı, *tatyanların* da 2 ya da 4 zamanlı olmaları halk müziklerinde istisnai de olsa normlaşmış bir usul geleneğinin varlığını ortaya koyar.

Ritimsel katmanların, müziksel bir tür olarak semahların temel belirleyici unsurlarından biri olduğu söylenebilir. Semahlarda, 2/4; 4/4; 9/8; 7/8; 12/8 gibi birbirinden farklı tartım kalıpları art zamanlı olarak bir eserin içinde bir arada kullanılabilir. Bu tartımsal kalıplar üzerinde yer alan ezgisel akış, tempo açısından genelde yavaştan hızlıya doğru ilerleyen bir silsile içerir. Semahlarda değişen bu tempolara bağlı oluşan her bir müziksel kesite (bölüme) özel isimler verilir. Semahlar, “ağırlama” denilen yavaş tempolu bir bölümle başlar, bunu “yeldirme”, “pervaz” ve “şahlama” gibi daha hızlı diğer bölümler takip eder.

Semahlar müziksel açıdan değerlendirildiğinde önemli ortak yapılarının ritim/tartım eksenli olduğu söylenebilir. Semahların büyük çoğunluğunun dokuz (9) zamanlı olan bir müziksel kesit içermesi, semahların ortak bir ritim/tartım kalıbı üzerinde üretildiğini gösterir²⁹. Dokuz (9) zamanın (daha çok sekizlik birimlerle notalanması ve) 2+2+3+2 şeklinin yaygın bir biçimde görülmesinin yanı sıra 2+3+2+2 ve 3+2+2+2 şeklindeki tartımsal kalıplara da rastlanmaktadır. “Semahların ağırlama ve yeldirme bölümlerinde kullanılan tartım kalıbının aynı olmasıyla birlikte, yeldirme bölümü, kullanılan tempo ile ağırlama bölümünden ayrılır³⁰ (Akdeniz ve Ersoy, 2012, s. 257). Semahlarda görülen bir başka tartımsal yapı 10 zamanlı 3+3+2+2 biçimdedir.

Tespit edilen semahlarda yukarıda bahsi geçen kimi standart usuller bulunsa da bu konuda (özellikle TRT repertuarına dahil edilmeyenler açısından) istisnai örneklerin hiç azımsanmayacak kadar fazla olduğunu söylemek gerekir.

Biçimsel Açıdan Semahlar

Felsefi manada varlık, “öz(dek)” ve “biçim”in simbiyotik ilişkisinden oluşur. Böylece bu ikili ilişki, “varlığı” var eder. Dolayısıyla bir varlığın anlamlandırılabilmesi için hem “öz”ün hem de “biçim”in birlikte değerlendirilmesi zorunludur. Müzik de bu çerçevede değerlendirilmelidir. Ancak resim ve heykel gibi kimi sanatlar daha belirgin ve somut bir biçim (şekil) arz ederken, müzikte bu derece bir somutluk söz konusu değildir. Ancak bu, müzikte biçimsel (şekilsel) bir yapının olmadığı anlamına gelmez. Her ne kadar soyut olsa da müzik kurgusal bir nizam olarak biçim içermektedir ve biçim, müziğin temel bileşenlerindedir. Müziği diğer

²⁸ Burada belirtilmelidir Türk sanat müziklerinde olduğu gibi usul kavramı aynı anlamda Türk halk müziklerinde görülmez. Türk sanat müzik geleneğinde bir ulusal ağı oluşan, bölgesel etnik farklılıklardan bağımsız oluşturulmuş, kavramsal bir usul anlayışı var iken; Türk halk müziklerinde ulusallıktan uzak, bölgeye, etnisiteye göre farklı söylemler ve müziksel uygulamalar mevcuttur. Dolayısıyla halk müziklerinde sanat müziklerinde yer aldığı gibi keskin bir usul anlayışı bulunmaz.

²⁹ Bu bir genellemedir. Semahların müzikal nitelikleri bölgesel ve yerel müzikal yapıya göre değişiklik gösterirler. Akdeniz ve Ege Bölgesindeki Aleviler 9/8 ve 7/8’lik ritimlerin farklı varyasyonlarını kullanırlar. Orta Anadolu Alevi ve Bektaşileri semahlarında 3/8 ve 6/8’lik ritim kalıpları da kullanırlar (Erol, 2010, s. 380).

³⁰ Bu söyleme istisna oluşturacak bir durum, İzmir Narlıdere semahlarından ‘İlgüt İlgüt Esen Seher Yelleri’nin yeldirme bölümünün 2/4’lük olmasıdır.

sanatsal üretimlerden ayıran temel fark, biçimin tespit edilmesinde görselliğin değil, işitselliğin ön planda olmasıdır.

Kimi yazınlar, biçimi (form) müziksel tür ile özdeşleştiren bir yaklaşım sergilerler. Oysa biçim, tek başına bir türü belirlemede yetersiz kalır. Çünkü ortak biçimleri olan birden fazla farklı müziksel tür vardır. Dolayısıyla biçim unsurunu, bu modeli oluşturan diğer ölçütlerden biri olarak düşünmek daha doğru bir yaklaşım olacaktır.

Biçim, bir nevi şekilsel tasarımıdır, bir inşa planıdır. En genel tanımla biçim, “bir müzik yapıtında yer alan müziksel kesitlerin özellikleriyle dizilişlerinden oluşan bütündür”. Bu bakımdan biçim, müzikte bir sonluluk ve düzenlilik anlamına gelir. Hodeir (1971, s. 6) biçimi, “bir eserin birlik ve bütünlüğe erişme yolu” olarak tanımlar.

Biçimin belirlenmesi çoğu zaman ilgili müzik kültürünün geleneksel dağar sınırlılığında gerçekleştirilir. Biçimin nasıl algılandığı toplumdan topluma, kültürden kültüre değişebilir³¹. Her müzik kültürü, kendi müziklerinin biçimlendirilmesinde özgün bir karakter ortaya koyabilir. Yaygın olarak bilinirlik kazanmasından ötürü, burada Geleneksel Batı Sanat müziği jargonu ve yapı taşları ekseninde bir biçim analizi gerçekleştirilecektir. Buna göre Batı Sanat müziğinde biçimin tespit edilmesi için müziği oluşturan “yapı taşları”nın da belirlenmesi gereklidir³². Batı Sanat müziğinde yapı taşları hiyerarşik olarak; motif, (cümlecik) cümle, (dönem/periyo³³) ve bölüm olarak sıralanabilir. Müzikte *motif*, gelişmeye elverişli en küçük fikir, en küçük biçim ögesi ve eseri oluşturan en önemli temel taşıdır³⁴. Diğer bir yapı taşı *cümle*dir. Cümle birbirini tamamlayan, genellikle soru ve yanıt cümleciklerinin art-arda gelmesiyle oluşan müziksel kesite denir. Cümlelerin en önemli özelliği bitiş hissini oluşmasıdır. Yapı taşlarının en hacimli kesiti olan bölüm ise, kendi içinde bağımlı parçaların, diğerlerine göre işitsel etki bakımından farklılaştığı müziksel kesittir. Dolayısıyla bölüm, müzikte “işitsel değişken” yaratma becerisi taşıyan kesit olarak düşünülebilir. Bir başka ifade ile bir müzik yapıtında yer alan farklı işitsel etki, biçimsel açıdan farklı bir bölümün olduğu anlamına da gelir.

Türk müzik geleneğinde biçim analizi üzerinde, yöntemsel olarak ortak bir mutabakat sağlanmış değildir. Kimi görüşler işitsel etkinin değişimini zorunlu ritimsel ve/veya makamsal³⁵ (tonal) bir değişime bağlarken; kimi görüşler işitsel etkinin değişimi için herhangi bir ritimsel ve/veya makamsal bir değişimin zorunlu olmadığı yönündedir. Ancak ikinci görüş, ritimsel ve/veya makamsal değişimin yeni bir işitsel etki ve buna bağlı olarak yeni bir bölüm oluşturduğuna itiraz etmez.

Semahlarda ritimsel ve/veya makamsal değişimler önemli bir karakteristik unsurdur. Bu nedenle yukarıda değinilen her iki müziksel analiz yaklaşımına göre de semahlar, biçimsel açıdan “çok bölümlü” bir müziksel türdür. Semahlarda genellikle “ağırlama” (*nenni, nennileme*), “yürütme” (*yürüyüş*) ve “yeldirme” (*çark, pervaz, hızlanma*) olarak adlandırılan üç farklı bölüm bulunur. Ancak bu sabit ve standart değildir. Semahlar (istisnai de olsa) kimi zaman tek bölümlü, kimi zaman iki bölümlü, kimi zaman üç bölümlü, kimi zaman da dört bölümlü olarak karşımıza çıkar. Farklı bölgelere ve Alevilerin ait oldukları ocaklara göre bu bölümlerin adlandırmaları

³¹ Hatta kimi müzik kültürlerinde biçim konusu yer almaz.

³² Bu makalede yer alan müziksel analizde yalnızca bölüm üzerinden bir tespit yer almaktadır. Bölüm içinde yer alan cümleler cümlecikler analize dahil edilmemiştir. Burada yalnızca kavramsal düzeyde değinilmiştir.

³³ Dönem (Periyod/Bölme), birbirleriyle ilgili bir ya da birkaç cümlelerin oluşturduğu, genellikle aynı ölçü sayısına sahip müziksel kesitlerdir.

³⁴ Etimolojisine baktığımızda motif, hareket anlamına gelen *motiveden* (*Latince motivus*) türetilmiştir. Dolayısıyla motif, müziksel akışın başlangıcı, temel dinamiğidir.

³⁵ Semah, bir sözlü kültür, halk kültürü ürünü olduğu için, ulusal bir ağı olan, ortak bir müziksel jargona sahip değildir. Burada müziksel analizde modal (makamsal) etkiyi ulusal (hatta uluslararası) düzeyde anlaşılabilirliği için Türk sanat müziği jargonu kullanılmıştır.

değişebilir. Örneğin ağırlama bölümü kimi yerlerde ‘nenni’ ya da ‘nennileme’ olarak, yeldirme bölümleri ise ‘pervaz’ gibi adlar alabilmektedir.

Semahlarda çok bölüm oluşmasında kimi bölgede modal (makamsal) değişimler etkin olurken, kimi bölgelerde ritimsel değişimler etkin olabilmektedir. Örneğin semah bölümleri arasındaki modal/makamsal değişimler Batı semahları olarak Tahtacı Alevilerinin semahlarında daha yaygındır. Modal/makamsal değişimin coğrafi olarak Doğuda K. Maraş ve Gaziantep civarında örnekleri olmakla birlikte Doğu semahlarının karakteristiği ritimsel (tartımsal, düzümsel) katmanlardaki değişimlerdir. Başka bir deyişle “Doğu semahlarında bölümler arası karşıtlık usul değişimi ile sağlanırken Batı semahlarında tonal/makamsal değişime göre belirlenmektedir” (Erol, 2018, s. 193).

Öztürk de (2005) semahları biçimsel kurguları bakımından, “Doğu semahları” ve “Batı semahları” olarak iki farklı kategoride değerlendirir. Sivas, Erzincan, Tokat, K. Maraş, Tunceli, Malatya, Bingöl, Elazığ, Adıyaman ve Urfa gibi şehirleri içeren Doğu semahlarında usul değişimi müziksel bölümü oluştururken; İzmir, Manisa, Aydın, Muğla, Denizli, Burdur, Isparta, Antalya, İçel, Adana gibi şehirleri içeren Batı semahlarında ise modal yapının (karar sesinin) değişimi ile müziksel bölüm oluşmaktadır.

Örnek Müziksel Analiz

Müzikte analiz iki farklı zeminde gerçekleştirilir. İlki temel müzik dinamiklerinden yoksun olarak yalnızca nota yazısı üzerinden; diğeri ise müziğin performansından. Performans analizi, müziksel bileşenlere ve değerlere ilişkin daha nitelikli bir sonuç üreten yöntemdir. Ancak hem teknik olarak işitsel bir verinin bu makalede paylaşılabilmesi, hem de ritimsel katmanlar ve biçimsel analizin gerçekleştirilmesi için yeterli veriler barındırması nedeniyle burada yalnızca nota üzerinden bir analiz gerçekleştirilecektir.

Ancak burada bir başka temel sorun, analizin hangi kavramlar aracılığıyla ifade edileceğidir. Müziksel analizler, ilgili müzik kültürünün kavramlarıyla gerçekleştirilmelidir. Genel geçer bir sınıflandırma olarak yazılı kültürler olan sanat müzikleri, sözlü kültürlerle dâhil olan halk müziklerinden, kullanılan kavramlar bakımından ayrılırlar. Yazılı kültürler, merkezi bir kavramsallaştırma ile homojen anlam yüklü kavramlar üretirlerken; sözlü kültürler, merkezi bir kavramsallaştırmadan uzak olması ve yerel/lokal sınırlılıkta kullanılan kavramlar bakımından hem yazılı kültürlerden hem de kendi aralarında farklılaşırlar³⁶. Semahlar da böyledir. Yani sözlü kültür geleneğine aittirler ve her bir semah bölgesi kendi kavramlarıyla birbirlerinden farklılaşırlar. Dolayısıyla bu makalede ortak bir anlam üretebilmek adına farklı müzik kültürlerinden ödünçlenen, yaygın olarak ortak bir anlam hazinesi olduğunu düşündüğüm kimi kavramlar yoluyla semahın müziksel analizini aktarmaya çalışacağım. Bu analiz için *Kırklar Semahı*³⁷ tercih edilmiştir. Aşağıda TRT’ye (Türkiye Radyo Televizyon Kurumu) ait notası yer alan bu semah Alevi repertuarının değer yüklü önemli bir parçasıdır. Bir müziksel tür olarak semah repertuarının tamamının irdelenmesinin daha nesnel sonuçlar doğuracağı kesindir. Ancak bu tip ayrıntılı bir irdeme bu makalenin sınırlarını aşar. Dolayısıyla burada örneklem oluşturabilecek diğer semahların analiz sonuçları da *Kırklar Semahı*’nın ardından yalnızca bir tablo halinde verilmiştir.

Semahların oturtum bağlamında “vokal-çalgısal” oldukları yukarıda belirtilmişti. Aşağıda yer alan “çalgısal” semah notasının tercih edilmesinde iki faktör göz önünde bulundurulmuştur. Bunlarda ilki, müziksel biçimin

³⁶ Türk halk müziğinin doğal ortamındaki sözcükler tüm Türkiye’de ortak anlamlı bir yaygınlık kazanmamıştır. Kimi kurumların Türk halk müziğine ilişkin homojenleştirici bir yaklaşım içinde olması, etnografik bir gerçeklik değil, yalnızca ortak bir dil yaratma amacıdır. Halk müzikleri, ilgili coğrafya ya da etnisite çerçevesinde kendi kavramlarıyla yaşamlarını sürdürmektedirler.

³⁷ Aynı adlı semahın, vokal örnekleri ve varyantları da mevcuttur.

tespitinde vokal yapının temel ve tek başına belirleyici bir etkisinin olmaması; ikincisi de analizin vokalden arındırılmış bir notasyon üzerinden belirtilmesinin daha anlaşılır olacağıdır.

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No: 49
İNCELEME TARİHİ: 1 - 2 - 1977
YÖRESİ
ERZİNCAN
KİMDEN ALINDIĞI

DERLEYEN
ALİ EKBER CİCEK
DERLEME TARİHİ

KIRKLAR SAMAHİ

SÜRESİ -

NOTAYA ALAN
YÜCEL PAŞMAKCI

Birinci Bölüm

İkinci Bölüm

Üçüncü Bölüm

I. II. III.

I. II. III. Bölümler istenildiği veya gerektiği kadar tekrarlanır.

Nota 1. Kırlar Semahı Notası ve Biçimsel Analizi

Yukarıda görüldüğü üzere, *Kırlar Semahı* üç (3) bölümden oluşmaktadır. *Kırlar Semahı*nda bölümler arasında hem ritimsel katmanlar çerçevesinde hem de makamsal çerçevede değişimler söz konusudur. Ritimsel katmanlar bakımından *Kırlar semahı*nın birinci bölümünde 9 zamanın 2+2+3+2 tartımsal kalıbı kullanılırken; ikinci bölümde 9 zamanın 2+3+2+2 tartımsal kalıbı kullanılmakta ve ayrıca birinci bölüme göre daha hızlı bir tempo ile seslendirilmektedir³⁸. Üçüncü bölümde ise 12 zamanlı 3+3+3+3 tartımsal kalıbın kullanılması ve temponun ikinci bölümdeki tempoya göre daha da hızlanması, ilgili bölümü ilk iki bölümden farklılaştırır.

*Kırlar Semahı*nda her bir bölüm içinde bir müzik cümlesi bulunmaktadır. Birinci bölümde dört (4) soru cümlecığı ve bir yanıt cümlecığı ile birlikte toplam bir müzik cümlesi; ikinci bölümde, üç kez tekrar eden üç (3) soru cümlecığı ve bir yanıt cümlecığı ile bir müzik cümlesi; üçüncü bölümde ise, bir (1) soru cümlecığı ve bir (1) yanıt cümlecığı ile yine bir müziksel cümle yer almaktadır.

Biçimi oluşturan müziksel yapı taşlarının belirlenmesinde yukarıda da değinildiği gibi, semahı oluşturan modal yapı, Türk halk müziği jargonu ile irdelenebileceği gibi, makamsal bir etki yaratmasının sağlayacağı bir avantajla Türk sanat müziği jargonuyla da irdelenebilmektedir. Bu makalede semahın modal yapısını Türk sanat

³⁸ Nota yazımında temponun belirtilmemesi, belki bu analizi geçersiz kılıyor gibi algılanabilir. Ancak ilgili parçanın performanslarında bu tempo değişimi açık bir biçimde görülmektedir.

müziği jargonuyla tanımlayacak olursak; makamsal olarak da ilk iki bölümün hüseyini makamını³⁹ anımsattığını, üçüncü bölümün ise hüzzam çeşnisinin kullanılıp neva perdesinde (hicaz duyumlu) bitirildiğini görüyoruz.

Repertuvarda Yer Alan Kimi Semahların Müziksel Analiz Tablosu

<u>TRT</u> <u>REPERTUVAR</u> <u>NO</u>	<u>SEMAH ADI</u>	<u>MÜZİKSEL BİÇİMİ</u>	<u>RİTMİK KATMANI</u> <u>(Zaman – Tartım)</u> <u>&</u> <u>MODAL YAPISI</u>
1202	Her Sabah Her Sabah Cumbaşa Gelir	1 (Bir) Bölümlü	7 (3+2+2) Hüseyini / Uşşak
1452	Yüce Dağ Başında Bir Kuş Uçurdum	2 (İki) Bölümlü	9 (3+2+2+2) + 5 (2+3) /Uşşak
1603	Gine Dertli Dertli İniliyorsun	4 (Dört) Bölümlü	9 (2+2+3+2) + 9 (2+3+2+2) + 2 Hüseyini/ Karcıgar
1619	Hakikat Bir Gizli Sırdır	2 (İki) Bölümlü	9 (2+2+2+3) Hüseyini (La karar&Re Karar)
1655	Salına Salına Geldim Köyüne	1 (Bir) Bölümlü	9 (2+2+2+3) Kürdi (Re Kararlı Uşşak)
2101	Armut Ağacı	2 (İki) Bölümlü	9 (2+2+2+3) Kürdi, Hicaz ve Saba
2109	Muhabbet Eyledim Sadık Yar İle	2 (İki) Bölümlü	4 + 2/ Uşşak/Hüseyini - Karcıgar
2190	Ezel Bahar Geldi	1 (Bir) Bölümlü	9 (2+2+3+2) zamanlı Beyati/Uşşak
3131	Ey Şahin Bakışlım (Dem Geldi Semahı)	1 (Bir) Bölümlü	4 zamanlı/Karcıgar
3412	Çektüğim Cevr ile Cefa (Ağbaba Samahı)	1 (Bir) Bölümlü	4 zamanlı/Hüseyini/Uşşak
3787	Gitme Durnam Gitme Nerden Gelirsin	3 (Üç) Bölümlü	9 (2+2+3+2) + 7 (2+2+3) + 12 (3+3+3+3) Hüseyini/Karcıgar
3864	Nerelerden Sökün Edip Gelirsin	2 (İki) Bölümlü	9 (2+2+2+3) Kürdi – Saba (Do Kararlı Hicaz)
3923	Vardım Kırklar Kapısına	1 (Bir) Bölümlü	4/Uşşak - Karcıgar
4012	Bugün Yasta Gördüm Zülfü Siyahı (Kıyas Semahı)	3 (Üç) Bölümlü	[: 9 (2+2+3+2) + 7 (2+2+3) :] + 12 (3+3+3+3) + 9 (2+2+2+3) Muhayyer&Hüseyini, (Karcıgar Çeşni)
4222	Boşa Gezdim Bu Alemi	1 (Bir) Bölümlü	7 (3+2+2) Beyati (Karcıgar Çeşni)
4249	Bir Nefescik Söyleyim	1 (Bir) Bölümlü	Kürdi, (Hüseyini çeşni)
4482	Kalksın Ev Sahibi Semah Eylesin	2 (İki) Bölümlü	9 (2+2+2+3) + 9 (2+3+2+2) Hüseyini/Uşşak-Karcıgar

Sonuç

Müzik, çok katmanlı, çok bileşenli bir ifade kültürüdür. Bilimselliğe ve nesnelliğe dâhil olmak adına müzik üzerine yapılan irdelemeler bu katmanlara ve bileşenlerine eksiksiz biçimde yönelmelidir. Aksi takdirde tek bir katmana, tek bir bileşene indirgenen, monolojik bir irdeleme ortaya çıkacaktır. Etnomüzikolojide bugün, tek bir kuramsal yaklaşımla tüm müziksel problemlerin yanıtlanacağı gibi bir görüş oldukça ütopyik kalmıştır. Dolayısıyla buna paralel olarak bir müzik türünün tek bir ölçüt üzerinden irdelenmesi de bu disiplin açısından sorunludur. Bunun yerine belirlenmiş olan ölçütlerin tamamı üzerinden geniş bir perspektif ile yapılacak bir irdeleme daha nesnel bir bilgi üretimi sağlayacaktır. Bunun yolu da müziğin tespit edilebilen tüm bağlamlarının, dinamiklerinin içinde yer aldığı normatif bir irdeleme modelinin uygulanmasıdır. Bu normatif model, aynı zamanda müziğin içinde güçlü bir biçimde yer alan duygusal yaklaşımları da devre dışı bırakacaktır. Bu makalede de bu amaçla normatif ve “çok ölçütlü” bir model üzerinden semah irdelenmiştir.

Modeli oluşturan her bir ölçüt, her müziksel türde eşit ağırlıkta bir etkiye sahip olmayabilir ya da tarihsel süreç içinde kimi ölçütler ağırlığını yitirebilir, yerine bir başka ölçüt ağırlık kazanabilir. Semahlar, 1925 yılında tekke ve zaviyelerin kapatılmasıyla birlikte gizliliği daha da artan bir kültürel performansa dönüşmüş, günümüze

³⁹ Kimi kaynaklarda bu dizge “yahyalı kerem” olarak adlandırılmaktadır (Altın ve Altın, 2014).

gelen süreç içindeki liberal rüzgârlar, çoğulculuk ve çokkültürlülük (*multiculturalism*) kavramlarının içselleştirilmesiyle birlikte kamusal alanda bilinirlik ve görünürlük kazanmıştır. Ancak semahların 1960’lı yıllara tarihlenen bu görünürlüğünde, işlevsellik gibi kimi bağlamsallıklarında önemli değişimler göze çarpar. Bir döneme kadar yalnızca “cem” içinde gömülü bir “hizmet” olarak “içe-dönük” (*inner-directed*) olan semah; yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren içinde yer aldığı bağlamlardan kopararak “dışa-dönük” bir konuma taşınmıştır.

Bu makalede bir model üzerinden irdelenen semah, belirlenen tüm ölçütler üzerinden bilgi üretimine uygun bir müziksel tür olmakla birlikte daha yoğun bir biçimde güçlü bir kimliksel görünüm sunmasıyla da özel bir kültürel grup, “Alevi” müziği olarak tanımlanabilir. Etnomüzikolojinin bir tanımı da “müzik yoluyla insanı tanımak”tır. Burada bu güçlü kimliksel veçhesi ile semah, aslında Alevi kültürel kimliğinin tanınmasına, tanımlanmasına önemli bir katkı sağlamaktadır. Ancak bu kimlik simgeselliğinin çift yönlü çalıştığını da söylemek gerekir. Semahın toplumsallığına bakmanın yanında, toplumsallığın semahtaki görünümüne de bakmak gerekir. Çünkü semah Alevi kimliğinin göstergesi olabildiği gibi aynı zamanda bu edim yoluyla kimliğin yeniden inşa edildiği bir kültürel performanstır.

Kaynaklar/References

- Akdeniz, S., ve Ersoy, İ. (2012). İzmir Tahtacıları Ekseninde Kültürel Kimliğin İfade Aracı Olarak Semahlar. *Alevilik Araştırmaları Dergisi*(4), 239-280.
- Altın, K., ve Altın, E. (2014). Bir İbadet Ritüeli Olarak Semah ve Erzincan Kırklar Semahının Müzikal ve Ritmik Yönden İncelenmesi. *Geçmişten Günümüze Alevilik I. Uluslararası Sempozyumu* (s. 224-234). Bingöl: Bingöl Üniversitesi Yayınları.
- Alvan, T., ve Alvan, M. (2016). *Saz ve Söz Meclisi Şiir ve Musiki Medeniyetimiz*. İstanbul: Şule Yayınları.
- Andrews, P. A. (1992). *Türkiye'de Etnik Gruplar (Çev: Mustafa Küpüşoğlu)*. İstanbul: Ant Tüzm zamanlar Yayıncılık.
- Arabacı, F. (2009). *Alevilik ve Sünniliğin Sosyolojik Boyutları*. Ankara : Barış Platin Yayınevi.
- Arslanoğlu, İ. (2001). Alevilikte Temel İnanç Unsurları ve Pratikler. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*(20), 33-134.
- Birdoğan, N. (1992). *Anadolu ve Balkanlarda Alevi Yerleşmesi*. İstanbul: Alev Yayıncılık.
- Bourdieu, P. (2015). *Ayrım Beğeni Yargısının Toplumsal Eleştirisi*. Ankara: Heretik Yayınları.
- Bozkurt, F. (1990). *Aleviliğin Toplumsal Boyutları*. İstanbul: Tekin Yayınları.
- Bozkurt, F. (1995). *Semahlar*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Cem Vakfı (2000). *Anadolu İnanç Önderleri Birinci Toplantısı*, İstanbul: Cem Vakfı Yayınları.
- Ceylan, S. (1994). "Sema", TDV İslâm Ansiklopedisi, C. 36. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Ceylan, Y. (2015). Türkiye'de Çokkültürlülük Tartışmaları ve Anadolu Aleviliği. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 571-582.
- Clarke, G. L. (2002). Ocakzâde Dedelerin Geleneksel ve Güncel Durumu. *Folklor/Edebiyat*, VIII(30), s. 127-144.
- Cook, N. (1999). *Müziğin ABC'si*. (Çev: Turan Doğan), İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Çakır, R. (1998). "Political Alevism versus Political Sunnism: Convergences and Divergences". *Alevi Identity*, 23-50.
- Çamuroğlu, R. (2005). *Değişen Koşullarda Alevilik*. İstanbul: Doğan Kitapçılık.
- Dede, H. (1995). Alevilikte Dedelik Kurumu. *Nefes* (s. 14-15). içinde
- Dinçer, F. (2004). Günümüzde Semahlar ve Alevi Kimliği. *Folklor Doğru*(65), 1-78.
- Dönmez, B. M. (2014a). Alevi Müziğinin Geleceği: Sözlü Kültür Ürünlerinin Modern Dünyadaki Konumu ve Dönüşümü. *Geçmişten Günümüze Alevilik I. Uluslararası Sempozyumu* (s. 189-203). Bingöl: Bingöl Üniversitesi Yayınları.
- Dönmez, B. M. (2014b). *Alevi Müzik Uyanışı*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Emiroğlu, K., & Aydın, S. (2003). *Antropoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Emnalar, A. (1998). *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Erol, A. (2002). Birlik ve Farklılık Ekseninde Alevilik ve Alevi Müziği. *Folklor Edebiyat Dergisi*, 287-307.
- Erol, A. (2008). Change and Community in Alevi Musical Identity. *The Human World and Musical Diversity*, 165-185.
- Erol, A. (2009). *Müzik Üzerine Düşünmek*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

- Erol, A. (2010). Re-Imagining Identity: The Transformation of the Alevi Semah. *Middle Eastern Studies*, 46: 3, 375-387.
- Erol, A. (2018). *İslam Alevilik ve Müzik*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Erseven, İ. C. (1990). *Aleviler'de Semah*. İstanbul: Ant Yayınları.
- Ersoy, İ. (2014). Türk Halk Müziği Türünde Temel Sınıflandırmalar. E. B. Alaner içinde, *Türk Müzik Tarihine Giriş-I* (s. 100-119). Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Ersoy, İ. (2017a). Üslup Kavramına Analitik Bir Bakış: Türkiye'de Geleneksel Müziklerde Performans Normları. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 302-314.
- Ersoy, İ. (2017b). Müzikte Tür Kavramı: Müzik Türleri Sınıflandırmasında Yeni Bir Model Önerisi. *EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, 1-16.
- Ersoy, İ. (2018). Türk Sanat Müzikleri ve Türk Halk Müzikleri Dikotomisinde Önemli Bir Dinamik: "Toplumsal Katmanlar". *Journal of History Culture and Research*, 639-652.
- Gener, C. (1994). *Ezoterik-Batını Doktrinler Tarihi*, Ankara: Gece Yayınları.
- Günşen, A. (2005, Nisan 17). *Gizli Dil Açısından Alevilik-Bektaşilik Erkân ve Deyimlerine Bir Bakış*. <http://www.turkishstudies.net>: <http://www.turkishstudies.net/dergi/cilt1/sayi4/gunsenahmet.pdf> adresinden alındı
- Güray, C. (2010). Semâ'dan Semah'a Bir Sonsuz Devir. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 119-152.
- Hodeir, A. (1971). *Müzikte Türler ve Biçimler*. İstanbul: Maarif Basımevi.
- Karakaş, M. (2003, Temmuz-Ağustos). Alevilikte Cem. *Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi* (27), 227-266.
- Korkmaz, E. (1993). *Ansiklopedik Alevilik Bektaşilik Terimleri Sözlüğü*. İstanbul.
- Lavenda, R. H., & Schultz, E. (2017). *Kültürel Antropoloji Temel Kavramlar (Çev: Dilek İşler&Omur Hayırlı)*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Levitin, Daniel J. (2015). *Müziğin Etkisindeki Beyin (Çev: Ali Sinan Çulhaoğlu)*. İstanbul: PegasusYayınları
- Livingstone, T. E. (1999). Music Revivals: Towards a General Theory. *Journal of the Society for Ethnomusicology*, 66-85.
- Markoff, I. (2002). Alevi Identity and Expressive Culture. *The Garland Encyclopedia of World Music*(6), 793-800.
- Melikoff, I. (2007). *Kırklar Cemi'inde (Çev: Turan Alptekin)*. İstanbul: Demos Yayınları.
- Melikoff, I. (1999). *Hacı Bektaş Efsaneden Gerçeğe (Çev: Turan Alptekin)*. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.
- Noyan, B. (2001). *Bütün Yönleriyle Bektaşilik ve Alevilik*, Cilt 4: Edebiyat 2. Kitap. Ankara: Ardıç Yayınları.
- Onatça, N. A. (2007). *Alevi-Bektaş Kültüründe Kırklar Semahı Müzikal Analiz Çalışması*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
- Önder, A. T. (2002). *Türkiye'nin Etnik Yapısı*. İstanbul: Pozitif Yayıncılık.
- Özbek, M. (1998). *Türk Halk Müziği El Kitabı I Terimler Sözlüğü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Özdemir, U. (2016). *Kimlik, Ritüel Müzik, İcrası İstanbul Cemevlerinde Zakirlik Hizmeti*. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Öztürk, O. M. (2005). Alevi Bektaş Müziğinin Kaynakları, Özellikleri ve Günümüzdeki Durumu. *I. Alevi-Bektaş Müzik Kültürü Sempozyumu*. Ankara: Hacı Bektaş Veli Anadolu Kültür Vakfı Genel Merkezi.

- Pekşen, G. (2019). Görüşme. (Görüşmeyi Yapan: İ. Ersoy)
- Salcı, V. L. (1941). *Gizli Türk Dini Oyunları*. İstanbul: Numune Matbaası.
- Salcı, V. L. (1942). Kızılbaş Musikisi. *Tanrıdağ* (17), 9-10.
- Stokes, M. (1994). (Editor) *Ethnicity, identity and music: the musical construction of place*. Oxford: Berg.
- Stokes, M. (1998). Ritüel Kimlik ve Devlet: Bir Alevi (Şii) Cem Töreni. K. E. Shulze, M. Stokes, & C. Campell içinde, *Ortadoğu'da Milliyetçilik Azınlıklar ve Diasporalar* (Çev: Ahmet Fethi) (s. 253-272). İstanbul: Sarmal Yayınevi.
- Şenel, S. (1991). Aşık Musikisi. *TDV İslam Ansiklopedisi* (s. 553-556). içinde İstanbul: Güzel Sanatlar Matbaası.
- Timisi, A. H. (2007). *Anadolu Kültürü ve Semahlar* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul: Haliç Üniversitesi.
- Uçan, A. (1997). *Müzik Eğitimi Temel Kavramlar-İlkeler-Yaklaşımlar*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Uludağ, S. (2004). *İslam Açısından Müzik ve Sema*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Van Bruinessen, M. (1996). Kurds, Turks and the Alevi Revival in Turkey. *Middle East Report*, (200), 7-10. doi:10.2307/3013260
- Yaltırık, H. (2003). *Tasavvufî Halk Müziği*. Ankara: TRT Kurumu Müzik Dairesi Başkanlığı.
- Yaman, A. (2001). Yüzyılların İçinden Alevilerin Cem İbadeti. http://www.alevibektasi.org/ali_yaman5.htm
20.08.2018
- Yaman, A. (2004). *Alevilikte Dedelik ve Ocaklar*. İstanbul: Karacaahmet Sultan Derneği Yayınları.
- Yetişen, R. (1986). *Tahtacı Aşiretleri*. İzmir.
- Yönetken, H. B. (1945, Aralık 28). Ülkü Gazetesi. *Bektaşilerde Müzik ve Oyun*.
- Yönetken, H. B. (2006). *Derleme Notları I. Kitap*. Ankara: Sun Yayınevi.
- Zelyut, R. (1992). *Öz Kaynaklara Göre Alevilik*. İstanbul: Yön Yayıncılık.
- Zelyut, R. (2009). *Türk Aleviliği: Anadolu Aleviliğinin Kültürel Kökeni*. Ankara: Kripto Yayınları.
(<http://www.frmtr.com/alevi-kulturu/4693695-semah-nedir.html>)

