

E-ISSN: 3062-0430

MESHK

Journal of Religious Music

Cilt / Volume: 1, Sayı / Issue: 2, 2024

Sahibi / Owner

Doç. Dr. Mustafa DEMİRCİ

İstanbul Üniversitesi Dini Uygulama ve Araştırma Merkezi, İstanbul, Türkiye
Istanbul University Religious Practice and Research Center, Istanbul, Türkiye

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü / Responsible Manager

Dr. Öğr. Üyesi Eren KÖKSAL

İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
Istanbul University, Istanbul, Türkiye

Yazışma Adresi / Correspondence Address

İstanbul Üniversitesi

Dini Musiki Uygulama ve Araştırma Merkezi

İskenderpaşa, Kavalalı Sk. No:1, 34080 Fatih/İstanbul, Türkiye

Telefon / Phone: +90 (0212) 532 60 11

E-mail: meshk@istanbul.edu.tr

<https://iupress.istanbul.edu.tr/tr/journal/meshk/home>

Yayıncı / Publisher

İstanbul Üniversitesi Yayınevi / Istanbul University Press

İstanbul Üniversitesi Merkez Kampüsü,

34452 Beyazıt, Fatih / İstanbul, Türkiye

Telefon / Phone: +90 (212) 440 00 00

Dergide yer alan yazılardan ve aktarılan görüşlerden yazarlar sorumludur.
Authors bear responsibility for the content of their published articles.

Yayın dili Türkçe, İngilizce, Farsça ve Arapçadır.
The publication languages of the journal are Turkish, English, Persian and Arabic.

Nisan ve Ekim aylarında, yılda iki sayı olarak yayımlanan uluslararası, hakemli, açık erişimli ve bilimsel bir dergidir.
This is a scholarly, international, peer-reviewed, open-access journal published biannually in April and October.

Yayın Türü / Publication Type: Yaygın Süreli / Periodical

DERGİ YAZI KURULU BOARD / EDITORIAL MANAGEMENT

Baş Editör / Editor-in-Chief

Prof. Dr. Ubeydullah SEZİKLİ – Yalova Üniversitesi, Yalova, Türkiye – ubeydullah.sezikli@yalova.edu.tr

Baş Editör Yardımcıları / Co-Editors-in-Chief

Dr. Talha GÜNAYDIN – İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – talha.gunaydin@istanbul.edu.tr

Dr. Öğr. Üyesi Eren KÖKSAL – İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – eren.koksal@istanbul.edu.tr

Yazı Kurulu Üyesi / Editorial Management Board Member

Prof. Dr. Muharrem HAFİZ, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – muharrem.hafiz@istanbul.edu.tr

Prof. Dr. Ahmet Hakkı TURABİ, Marmara Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – ahmethakki@marmara.edu.tr

Prof. Dr. Hikmet TOKER, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – hikmet.toker@istanbul.edu.tr

Dr. Adem IRMAK, İSTANBUL Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – ademirmak@istanbul.edu.tr

Dil Editörleri / Language Editors

Elizabeth Mary EARL – İstanbul Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksek Okulu, İstanbul, Türkiye – elizabeth.earl@istanbul.edu.tr

Editöryal Asistan / Editorial Assistant

Arş. Gör. Abdusselam AKBAŞ, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – abdusselam.akbas@istanbul.edu.tr

YAYIN KURULU / EDITORIAL ADVISORY BOARD

- Prof. Dr. Muharrem HAFIZ – İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – muharrem.hafiz@istanbul.edu.tr
Prof. Dr. Fazlı ARSLAN – İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – fazli.arslan@istanbul.edu.tr
Prof. Dr. Hikmet TOKER – İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – hikmet.toker@istanbul.edu.tr
Doç. Dr. Bünyamin AYÇIÇEĞİ – İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – bunyamin.aycicegi@istanbul.edu.tr
Prof. Dr. Bilen İŞIKTAŞ – İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – bilen.isiktaş@istanbul.edu.tr
Prof. Dr. Ahmet Hakkı TURABİ – Marmara Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – ahmethakki@marmara.edu.tr
Prof. Dr. Safa YEPREM – Marmara Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – safa.yeprem@marmara.edu.tr
Prof. Dr. Ayşe Başak İLHAN HARMANCI – Marmara Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – ayse.harmanci@marmara.edu.tr
Dr. Öğr. Üyesi Seyid Muhammed Taki HÜSEYİNİ – Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sivas, Türkiye – huseyni@cumhuriyet.edu.tr
Dr. Öğr. Üyesi Milad SALMANİ – Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Ankara, Türkiye – milad.salmani@mgu.edu.tr
Prof. Dr. Abbas JAHJAI – Trakya Üniversitesi, Edirne, Türkiye – abasjahjai@trakya.edu.tr
Prof. Dr. Musa MUSAI – Tetova Devlet Üniversitesi, Tetova, Kuzey Makedonya – musa.musai@unite.edu.mk
Prof. Dr. Qani NESİMİ – Tetova Devlet Üniversitesi, Tetova, Kuzey Makedonya – qani.nesimi@unite.edu.mk
Prof. Dr. Ali PAYAZİTİ – Güneydoğu Avrupa Üniversitesi, Üsküp, Kuzey Makedonya – a.pajaziti@seeu.edu.mk
Prof. Dr. Mensur NEREDİN – Uluslararası Vizyon Üniversitesi, Gostivar, Kuzey Makedonya – mensur@vizyon.edu.mk
Prof. Dr. Susana SARDO – Universidade de Aveiro, Aveiro, Portekiz – ssardo@ua.pt
Doç. Dr. Husein RİZAI – Tetova Devlet Üniversitesi, Tetova, Kuzey Makedonya – husein.rizai@unite.edu.mk
Doç. Dr. Abdolhossein LALEH – İran Sanat Üniversitesi, Tahran, İran – lalehhosein@gmail.com
Dr. Öğr. Üyesi. Mehdi REZAEİ – Allameh Tabataba'i University, Tahran, İran – rizai_m613@yahoo.com
Dr. Ekrem DESTANOV – Uluslararası Balkan Üniversitesi, Üsküp, Makedonya – ekrem.destanov@ibu.edu.mk
Dr. Öğr. Üyesi İrfan YİĞİT – İstanbul Sabahattin Zaim Üniversitesi, İstanbul, Türkiye – irfan.yigit@izu.edu.tr

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

Araştırma Makaleleri / Research Articles

Makamsal Müziğin İsimlendirilmesi: Günümüz Profesyonel İcracılarının Görüşleri <i>The Appellation of Modal Music: The Views of Contemporary Professional Performers</i> Ecem Tuğçe Akbulut	81
XX. Yüzyılın İlk Yarısında Elbasan'da Müsiki Kültürü <i>Musical Culture in Elbasan in the First Half of the 20th Century</i> Ajdin Jahjai	103
Dijital Müzik Platformlarında Yayımlanmış Olan Türkiye Menşeli İcracıların İslami Öğeler İçeren Arapça Müzik Eserlerinin Güftelerinin İncelenmesi <i>Examination of the Lyrics of Islamic Arabic Musical Pieces by Turkish-Origin Performers Published on Digital Music Platforms</i> Agah Terzi	121
Melekset Efendi'nin Gözünden Tavr-ı Atik ve Tavr-ı Cedid <i>Melekset Efendi's Perspective on Tavr-ı Atik and Tavr-ı Cedid</i> Mine Yener Can	157
Klasik Mevliâ İcrasında Temsili Okuma İzleri <i>Traces of Representative Reading in Classical Mawlid Performance</i> Murat Cemalettin Necipoğlu	185

Derleme Makalesi / Review Article

IX. ve XV. Yüzyıllar Arasında Yazılmış Müsiki Risâlelerin Dil-Dönem Özellikleri ve İçerdiği Konular <i>Language-Period Characteristics And Topics In Musical Risâlas Written Between The IX And XV Centuries</i> Ehsan Raeisi, Ferit Bulut	197
---	-----

Makamsal Müziğin İsimlendirilmesi: Günümüz Profesyonel İcracılarının Görüşleri

The Appellation of Modal Music: The Views of Contemporary Professional Performers

Ecem Tuğçe Akbulut¹ 



¹Öğr. Gör., Kilis 7 Aralık Üniversitesi, Alaeddin Yavaşca Devlet Konservatuarı Türk Müziği Bölümü, Kilis, Türkiye

ORCID: E.T.A. 0000-0002-2120-3179

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Ecem Tuğçe Akbulut,
Kilis 7 Aralık Üniversitesi, Alaeddin Yavaşca
Devlet Konservatuarı Türk Müziği Bölümü,
Mehmet Sanlı Mah. Doğan Güreş Paşa Bul.
No:84, Kilis, Türkiye
E-posta: tecem.akbulut@gmail.com

Başvuru/Submitted: 30.10.2024

Revizyon Talebi/Revision Requested: 02.11.2024

Son Revizyon/Last Revision Received: 12.11.2024

Kabul/Accepted: 18.11.2024

Atf/Citation: Akbulut, E.T. (2024). Makamsal müziğin isimlendirilmesi: günümüz profesyonel icracılarının görüşleri. *Meshk Journal of Religious Music*, 2024; 1(2) 81-102.

<https://doi.org/10.26650/meshk.2024.0006>

ÖZ

16. yüzyıldan bu yana Osmanlı'da saray ve çevresinde yaygınlaşan makama dayalı geleneksel müziğin isimlendirilmesinde günümüze gelindiğinde çeşitlilik olduğu görülmektedir. Hem yazılı kaynaklarda hem de kurum adlarında aynı müzik türüne, aynı repertuarı çalan müzik topluluklarına farklı isimler verildiği dikkat çekmektedir. Bu çeşitliliğin nedenleri, araştırılması gereken bir problem olarak belirlenmiştir. İlgili probleme dayalı olarak etnomüzikoloji çerçevesinde yapılan araştırmanın verileri, etnografik yöntemle bireysel derinlemesine görüşme, ilgili kaynakların analizi, yarı yapılandırılmış sorulara dayalı görüşme teknikleriyle toplanmıştır. Bu nitel çalışmada, T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'ne bağlı koro ve topluluklar arasından İstanbul'da çalışmalarını sürdüren, İstanbul Tarihi Türk Müziği Topluluğu, İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu, İstanbul Devlet Türk Müziği Uygulama ve Araştırma Topluluğu, Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu olmak üzere 4 topluluktan seçilen 10'ar hanende ve sazende sorular sorulmuş, 40 kişi ile yüz yüze görüşme yapılmıştır. Bu araştırmanın temel amacı, Türkiye'deki makamsal müziğin isimlendirilmesiyle ilgili var olduğu düşünülen probleme bağlı olarak profesyonel müzisyenlerin düşüncelerini yapılan saha çalışmasıyla tespit etmektir. Aynı zamanda, bu çalışmayla konuya ilişkin alan yazınına katkı sağlanması, Türkiye'deki makamsal müzik için kullanılan birçok farklı adlandırma olduğuna dikkat çekilmesi, 2024 yılında hala var olan bu problemin yapılan görüşmelerle somut olarak gösterilmesi amaçlanmıştır. Türkiye'deki makamsal müziğin isimlendirilmesi üzerine daha önce icracıların görüşleri üzerine yapılan bir çalışma olmaması ve güncel kullanımların tespit edilmek istenmesi araştırmanın önemini oluşturmaktadır. Toplanan veriler, nitel veri analizi tekniklerinden betimsel veri analizi tekniğiyle analiz edilmiştir ve bulgular sonucunda, en çok *Klasik Türk Müziği* ve *Türk Müziği* adlandırmalarının tercih edildiği belirlenmiştir. Ayrıca görüşülenlerin en çok *sanat* kavramının kullanılmasına karşı olduğu tespit edilmiştir. **Anahtar Kelimeler** Makamsal Müzik, Türk Müziği, Topluluk, Kavramsallaştırma, Etnomüzikoloji

ABSTRACT

Since the 16th century, the naming of traditional music based on maqam, which became widespread in the Ottoman palace and its environs, has been varied. It is noteworthy that both in written sources and in the names of institutions, different names are given to the same music genre and to the music ensembles playing the same repertoire. The reasons for this diversity have been identified as a problem to be investigated. The data of the research, which was conducted within the framework

of ethnomusicology based on the related problem, were collected by ethnographic method with individual in-depth interviews, analysis of relevant sources, interview techniques based on semi-structured questions. In this qualitative research, T.C. Among the choirs and ensembles affiliated to the General Directorate of Fine Arts of the Ministry of Culture and Tourism, which continue their activities in Istanbul. Semi-structured questions were asked to 10 singers and instrumentalist selected from 4 communities, and face-to-face interviews were held with 40 people. The main purpose of this study is to determine the opinions of professional musicians about the problem of naming maqam music in Türkiye through a field study. At the same time, this study aims to contribute to the literature on the subject and to draw attention to the fact that there are different nomenclatures used for maqam music in Türkiye. The collected data were analysed with the descriptive data analysis technique, one of the qualitative data analysis techniques, and as a result of the findings, it was determined that the names “Classical Turkish Music” and “Turkish Music” were most preferred.

Keywords: Maqam Music, Turkish Music, Ensemble, Conceptualisation, Ethnomusicology

EXTENDED ABSTRACT

It is seen that there is diversity in the naming of maqam-based traditional music, which has become widespread in the palace and its surroundings in the Ottoman Empire since the 16th century. It is noteworthy that different names are given to the same musical genre and musical ensembles playing the same repertoire in both written sources and institution names. The reasons for this diversity have been identified as a problem that needs to be investigated.

The data of the research conducted within the framework of ethnomusicology based on the relevant problem was collected by ethnographic method, focus group study, analysis of relevant sources, and interview techniques based on semi-structured questions. In this qualitative research, T.C. Among the choirs and ensembles affiliated to the General Directorate of Fine Arts of the Ministry of Culture and Tourism, The Istanbul Historical Turkish Music Ensemble, The Istanbul State Turkish Music Ensemble, The Istanbul State Turkish Music Application and Research Ensemble and The Presidential Classical Turkish Music Choir continue their activities in Istanbul. Semi-structured questions were asked to 10 singers and nstrumentalist selected from 4 communities, and face-to-face interviews were held with 40 people.

The main purpose of this research is to determine the thoughts of professional musicians through field work, depending on the problem that is thought to exist regarding the naming of modal music in Türkiye. At the same time, this study aims to contribute to the literature on the subject, to draw attention to the fact that there are many different nomenclatures used for modal music in Türkiye, and to concretely demonstrate this problem, which still exists in 2024, through interviews. The importance of the research is that there has been no previous study on the views of performers on the naming of modal music in Türkiye and the current concept usage is wanted to be determined.

The collected data was analysed with the descriptive data analysis technique, one of the qualitative data analysis techniques, and as a result of the findings, it was determined that the names “Classical Turkish Music” and “Turkish Music” were most preferred. In addition, it was found that the interviewees were most frequently and commonly against the use of the concept of “art”.

In addition, when the opinions of the 4 communities about the differences in their performances due to different community names were evaluated, half of the interviewees said that there was no difference in the performance, and the other half said that there were some differences in the performance regarding using or not using rhythm, having or not hosting a female artist, whether to be an ensemble or a choir, and whether to improvise or not. stated. In addition, some of the interviewees think that the communities were not established consciously for their mission, but were established for employment purposes, while the rest think that the names of the community or choir match the names of the music performed.

Regarding the diversity of naming in maqam music from the Ottoman period to the present day, half of the interviewees stated that different names were given periodically and spatially and that this situation should be considered as a richness, while the other half stated that it should be united under a single standardized name. As a result, according to the data obtained from 40 interviewees on the naming of maqam music, it was determined that 17 people preferred *Classical Turkish Music*, 13 people preferred *Turkish Music*, and the other 10 people preferred names different from the common concepts (*My Music*, *Makam Music*, *Turkish Music Art*, *Historical Turkish Music*, *Ottoman/Turkish Music...*). As can be seen, it has been determined that singers and instrumentalists who perform the same music and who are in the same ensemble use different nomenclatures for the maqam music they perform. In the light of these findings, the diversity of naming in maqam music has been revealed both in the responses of singers and instrumentalists, in the sources and as a result of the research conducted.

As a result, this study creates various areas of debate. The lack of reference to genres and forms in music naming and the emphasis on ethnic identity lead to various problems. Whether music should be named according to the geography where it originated, the environment in which it is performed, the identity of the performer or the origin of the instrument used is an important problem. The debate over which type of music belongs to whom, which started in the late Ottoman period and the Early Republican period, on the maqamal music of the Ottoman Empire, the subject of this article, has caused this issue to become even more unresolvable. If what is meant by the music of the Ottoman period is the music of the musicians within the Empire, in which category do the musicians who reached the Republic fall?

1. Giriş

Müzik, dokusunda kültürü, tarihi, kimliksel öğeleri, gelenekleri taşıması dolayısıyla içerik olarak ve kavramsal olarak yakından incelenmeye değer bir sanat dalıdır. Müzik, üretildiği coğrafyadan ve onu üreten toplumların yaşadığı sosyolojik, ideolojik ve kültürel evrelerden bağımsız değildir ve toplumların geçirdiği süreçlerden form, üslup, içerik olarak etkilendiği gibi kavramsal ve teorik olarak da etkilenmesi doğaldır. İsimlendirme aynı zamanda müziğin kime ait olduğunu da vurguladığı için, köklü ve kozmopolit yapıda olan müziklerde, bir uzlaşmaya varabilmek zor olabilmektedir.

Müzikte kavramsallaşma sorununun belki de en önemli örneğini, Osmanlı hakimiyetinde Orta Doğu ve Balkanlar coğrafyasında uluslar-ötesi bir özellik taşımaya günümüzde de devam eden, Türkiye’de makama dayalı geleneksel müziğin isimlendirilmesine ilişkin belirsizlik oluşturmaktadır. 16. yüzyıldan bu yana Osmanlı’da saray ve çevresinde yaygınlaşan makamsal müziğin (Behar, 2015, s. 13) yüzyıllar öncesinden günümüze geldiğinde nasıl adlandırılacağıyla ilgili çeşitlilik olduğu görülmektedir. Hem yazılı kaynaklarda hem de kurum adlarında aynı müzik türüne, aynı repertuarı çalan müzik topluluklarına farklı farklı isimler verildiği gözlenmektedir. Bu çeşitliliğin nedenleri, araştırılması gereken konular arasında yer almaktadır. Osmanlı döneminin makamsal müziği üzerindeki isim tartışması, Hüseyin Saadetin Arel’in *Türk Musikisi Kimindir?* (Arel, 1939) makalesinin başlığında olduğu gibi, bu müziğin ulusal kimlik inşası sürecinde kime ait olduğu sorusudur ve bu sorunun cevabı, çeşitli dönemlerde sosyal, kültürel ve siyasi olarak değişmiştir.

Osmanlı’dan günümüze ulaşmış makama dayalı müzik türü için bilinen adlandırmaların bazıları şöyledir:

1. “Şark Musikisi” (Yekta, 1343 [1925], s. 13, Akt., Ayas, 2017, s. 60)
2. “İncesaz Musikisi” (Erdoğan, 2015, s.178)
3. “Klasik Türk Müziği” (Kahyaoğlu, 2011)
4. “Klasik Türk Musikisi” (Harmancı, 2011)
5. “Türk Sanat Müziği” (Coşkun, 2007)
6. “Türk Sanat Musikisi” (Sarisaray, 2010)
7. “Osmanlı Müziği” (Can, 2005)
8. “Osmanlı Musikisi” (Güner, 2007)
9. “Enderun Musikisi” (Tanrıkorur, 1985, s. 560)
10. “Fasıl Musikisi” (Bitmez, 1999)

11. “Sanat Müziği” (Toptaş, 2014)
12. “Geleneksel Türk Sanat Müziği” (Levendoglu, 2005)
13. “Divan Müziği” (Oransay, Akt., Demirdirek, 2022, s. 406)
14. “Divan Musikisi” (Laçin, 2020, s. 376)
15. “Türk Musikisi” (Berker, 1985)
16. “Türk Müziği” (Uslu, 2015)
17. “Türk Makam Müziği” (Ayangil, 2017)
18. “Alaturka” (Yarman, 2010)
19. “Osmanlı Saray Müziği” (Beşiroğlu ve Soydaş, 2009)
20. “Tarihi Türk Müziği” (Ayas, 2013, s. 5)
21. “Osmanlı/Türk Musikisi” (Behar, 2015)

Eski Türk Devletleri, Osmanlı ve Orta Doğu geleneklerine ait makamsal, başka bir deyişle karakteristik biçimde mikrotonal müzikten bahsederken, iki farklı müzik türü akla gelmektedir: Bunlardan ilki, halkın içinden, ozanların, âşıkların saz eşliğinde halk dilini kullanarak icra ettikleri ‘halk havaları’ türü, diğeri ise saray ve çevresinde icra edilen, güfte olarak daha ziyade aruz vezni kullanan daha karmaşık terkiplerle üretilmiş ve ‘klasik’, ‘sanat’, ‘saray’ kavramları ile literatüre yerleşmiş olan müziktir. Bu çalışmanın konusu, bu müzik türlerinden ikincisi üzerine olacaktır. Bu makalede altı çizilen kavram karmaşasından dolayı yazı boyunca ‘sanat’, ‘klasik’, ‘saray’, ‘Türk’ müziği için bu kavramlardan hiçbirisi kullanılmayarak ‘makamsal müzik’ kavramı tercih edilecektir.

“Modern Batı’nın yükseliş ve ulus devletlerin doğuşu öncesinde müzikle ilgili Türk-İslam kültür mitlerinde Yunan-Arap-İran kökeni veya etnik saflıktan uzak diğer bağlantılar bu coğrafyada bir kompleks konusu olmamıştır” (Ayas, 2017, s. 6). Bu nedenle müziğin, çokkültürlü bir yapı olan Osmanlı’daki karşılığı ‘*musiki*’ kavramı olmuş ve etnik yahut sınıfsal bir ayrıma gerek duyulmamıştır. Aksoy’a göre Osmanlı döneminde eserler daha ziyade form niteliklerine göre sınıflandırılmıştır (Akt., Özyıldırım, 2013, s. 12). Osmanlı devleti dağılırken bahsi geçen kozmopolit yapı da dağılmış, yerli kültürler Osmanlı şemsiyesinin altından çıkmışlardır (Barut, 2018, s. 161). Doğal olarak, bu ayrışma müziğin içeriğini ve müziğin nasıl adlandırılacağı hususunu yeniden ele alma ihtiyacını doğurmuştur.

Toplumların kültürlerinin veya kültürlerine ait öğelerin diğer toplumlar tarafından tanımlanması ve kendilerinin tanımlama şekli farklılık gösterebilmektedir. Örneğin; Batı tarafından kullanılan bazı kavramları (Alla Turca) kendisi için kullanmazken, 19. yüzyıldan itibaren Avrupalılaştırma (Batılılaştırma, Modernleşme) süreciyle birlikte (Muzika, Kanto gibi

kavramları) kullanmaya başlamıştır. Aksoy'a göre 'Türk müziği' ifadesini yabancılar en başından beri kullanmaktaydılar (Akt., Soydaş, 2013, s. 51). Ayrıca, "geçmişte, Batı ile etkileşimler henüz taze iken hem Avrupalıların hem Batılılaşmakta olan Türklerin gözünde, şehirli zümrelerin makamsal sanatına *La Musique Orientale (Şark musikisi)* veya *Alla Turca (Alaturka)* deniyordu. Zamanla bunlara 'Osmanlı musikisi' kavramı da eklendi" (Yarman, 2008, s. 3).

Makamsal müziğin adlandırılması sürecinde günümüze gelindiğinde bir isim üzerinde mutabakat sağlanamamış olması, araştırmacıların yazınlarında da görülmektedir ve anlam karmaşasını biraz olsun çözmek için seçimleriyle ilgili açıklama yaptıkları yazılarında gözlenmektedir. "Örneğin *Bülent Aksoy, Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar* adlı kitabında, *Sanat (Art) ya da Klasik (Classical) gibi kullanımların doğrudan Batı'dan alındığını belirtmektedir. Aksoy, Klasik ve Sanat Musikisi kullanımlarının Batılı musiki için geçerli olabileceğini, bununla birlikte içerdiği anlamların musikimiz için her zaman kapsayıcı olmayacağını ve Fasil Musikisi kullanımını tercih ettiğini vurgulamıştır*" (Akt., Özyıldırım, 2013, s. 12). Işıқтаş ise "bunun bir özgünlük girişimi mi yoksa her döneme göre kendine yeni çerçeve çizmeye çalışan ve kaçınılmaz sonuç olarak değişen yenilenme süreci mi olduğunun sorgulanması gereken ciddi bir mesele" olarak notlarına eklemiştir (Işıқтаş, 2018, s. 56).

Bir müzik türünün farklı şekillerde isimlendirilmesi hem teorik hem de pratik düzlemde bazı karışıklıklara neden olabilmektedir. Bilimsel açıdan adlandırma, müziğin sınıflandırılması, müziği daha iyi anlamak, müzik üzerinde çalışmalar yapabilmek, onu geleceğe daha doğru aktarabilmek ve eğitim sistemi içerisinde karmaşadan kurtulmak adına son derece önemlidir. Terminolojik alanda süregelen söz konusu çeşitlilik, makamsal müzikte sadece alan yazınıyla ve kurum adlarıyla sınırlı kalmamakta, aynı zamanda pratik düzlemde de bir sistemsizlik sorununu beraberinde getirmektedir. Başka bir deyişle, kavramlar üzerine tutarlılığın olmaması icraya da yansımaktadır. Örneğin, Osmanlı'dan günümüze gelen makamsal müziği icra etme amacıyla olan bazı koroların ve toplulukların repertuarında veya müzik kanalları ile radyolarda yayınlanan 'sanat' müziği programları içerisinde, halk müziği, arabesk müzik, popüler müzik türlerinin de barındığı görülebilmektedir. Kavramlar gibi türler de iç içe geçmiştir. Üzerinde durulan adlandırmalarla ilgili olarak tartışmalar sürmekte, müzisyenlerin ve müzikbilimcilerin bakış açılarının değişiklik gösterdiği görülmektedir. Bu görüşler, müzik türlerinin kimliksel öğelerinin ve imgelerinin üretilmesinde önemli olması bakımından dikkate değerdir. Bu bilgiler çerçevesinde, ortada çözülmesi gereken bir sorun olduğu görülmektedir. Bu da bilimsel bir araştırmanın gerekliliğini ortaya çıkarmış ve probleme bağlı olarak konu hakkında bir araştırma yapılmıştır.

2. Yöntem

2.1. Araştırma Modeli

Araştırma betimsel düzende durum tespitine bağlı nitel araştırma yöntem ve tekniklerine dayalıdır. Bu bağlamda araştırmanın temel yöntemi tarihsel ve etnografidir. Ancak çalışma, etnografi yönteminin sadece görüşme tekniğinden oluştuğu için yarı etnografi olarak değerlendirilmektedir.

2.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırma bir çalışma evrenine genelleme amacıyla olmadığından dolayı, probleme ilişkin olarak belirlenen görüşülenlerin görüşlerine dayalı, etnografik yöntemin temel modellerinden biri olan bireysel derinlemesine görüşme yapılmıştır. Bu araştırmada görüşülen 40 hanende ve sazende ortak konuda olsa da bireysel olarak farklı bilgi, alt yapı, bakış açısı ve deneyime sahiptir dolayısıyla görüşmeler ilgililerle bire bir yapılmıştır.

2.3. Veri Toplama Teknikleri

Bu araştırmada, literatür (makale, tezler) taraması ve analizi, görüşme, ses kaydı teknikleriyle veriler toplanmıştır. Yazılı kaynakların yanı sıra, ilgili problem çerçevesinde yarı yapılandırılmış 10 sorudan oluşan görüşme formu hazırlanmıştır.

2.4. Veri Çözümleme Teknikleri

İncelenen kaynaklar ve yapılan görüşmelerin ses kayıtlarının yazıya geçirilmesinden oluşan tüm veriler bir nitel veri analizi tekniği olan betimsel veri analizi tekniğiyle araştırmanın problemi bağlamında analiz edilerek bulgular ortaya çıkarılmıştır. Verilerin analizinden sonra görüşülenlerin adları bulgular sunulurken gizlenip “Görüşülen” anlamında “G” harfi ve yanına rakam (G2, G40 gibi) eklenerek kodlanmıştır.

3. Bulgular ve Yorumlar

3.1. Makamsal Müziğe Dair Adlandırma Çeşitliliği ve Görüşülenlerin Tercih Ettikleri İsimler

Görüşülenler, makamsal müziğe dair kavram çeşitliliği kanısında birleşirken, her birinin seçtiği kavramlar görüşleri üzerinden değerlendirilmiştir.

“Kesinlikle [makamsal müzik isimlendirmesinde], çeşitlilik olduğunu düşünüyorum, bir problemdir bu, çok temel problemlerden biri [...]” (G31, kişisel görüşme, 18.04.2024).

“Burada kendimce bir isimlendirme problemi olduğunu düşünüyorum tabii çünkü Saray Müziği, Osmanlı Müziği, Halk Müziği, Sanat Müziği işte ne bileyim konaklarda yapılan müzik, bunların hepsinin içeriğine baktığınızda bunların hepsinin tamamen bir Türk Müziği kavramının yerleşik olduğunu düşünüyorum. Dönemsel olarak sadece isimlendirilmiş [...]” (G21, kişisel görüşme, 17.04.2024).

Görüşülenlerin büyük bir kısmı, sanat kavramının içinde olduğu “*Türk Sanat Müziği*” isimlendirmesine karşı ortak bir görüşte birleşerek bu kullanımı kabul etmediklerini belirtmişlerdir.

“Türk Sanat Müziği adlandırmasını çok yanlış buluyorum halk müziği sanat değil mi” (G16, kişisel görüşme, 17.04.2024).

“[...] Resimle ilgili olan sanatı nasıl ifade ediyorsunuz? Sanat resmi mi diyorsunuz? Heykelle olan şeye sanat heykeli mi diyorsunuz? Müziğe gelince neden sanat müziği diyoruz? [...] Sanat bir sonuç. Sanat müziğin bir türü değil, müzik sanatın bir türü yani tam tersi [...]” (G2, kişisel görüşme, 25.04.2024).

“Biri haricinde hepsini kabul edebilirim. Türk Sanat Müziği yani benim yaptığım müzik sanat da diğer müzik dalları sanat ihtiva etmiyor mu? Caz, pop bunlar sanat değil mi?” (G27, kişisel görüşme, 01.04.2024).

En çok tercih edilen isimlendirmelerin “*Türk Müziği*” (40 kişiden 13 görüşülen) ve “*Klasik Türk Müziği*” (40 kişiden 17 görüşülen) olduğu tespit edilmiştir. Daha köklü bir yapıya sahip olan Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu’nda genel tercihin “*Klasik Türk Müziği*” (10 kişiden 8 görüşülen) olduğu belirlenmiştir.

“[...] Genel mana olarak benim için Türk Müziği denmesi en uygunu. Çünkü bize ait olan bunun içinde klasik var neoklasik var şarkısı türküsü saz eserleri var [...]” (G21, kişisel görüşme, 17.04.2024).

“[...] Genel olarak Klasik Türk Müziği demeyi tercih ederim yani ne saray ne Osmanlı müziği ne Enderun” (G40, kişisel görüşme, 25.04.2024).

Türk Müziği ve Klasik Türk Müziği adlandırmalarının yanı sıra, görüşülenlerin önerdiği diğer isimler şöyledir: “*Türk Müziği Sanatı*”, “*Benim Musikim*”, “*Makam Müziği*” ve “*Osmanlı/ Türk Müziği*”.

“Ben öncelikle içinde Türk Sanat Müziği gibi adlandırmaların olduğu kavramları pek sevmiyorum. Tam tersi tanburi Necdet Yaşar’ın hediye ettiği bir terim vardı; Türk Müziği Sanatı, ondan işitmişim çok hoşuma gitmişti. Çok mecbur kalırsam bunu tercih ederim” (G25, kişisel görüşme, 01.04.2024).

“Benim Musikim olabilir [...]” (G4, kişisel görüşme, 25.04.2024).

“Ben Makam Müziğini tercih ediyorum. Bu sayılan kavramlara karşıyım” (G19, kişisel görüşme, 06.04.2024).

“[...] Osmanlı/Türk müziği diye ifade ediyorum. Çünkü Türk karşılamıyor. Aslında ırk vurgusu var orada, yani bir coğrafyanın müziği bu ve İstanbul’un fethinden sonra bu şehrin müziği aslında, ama İstanbul müziği demeyi de ben doğru bulmuyorum” (G37, kişisel görüşme, 18.04.2024).

Bir görüşülen ise yukarıda geçen adlandırmaların makamsal müziği tam karşılamadığını ifade etmiştir:

“Bunu nasıl söylesem Osmanlı’dan etkilendiği kültürler çok fazla. Türk kültürü diyemeyiz sadece, Anadolu ve çevre desek Asya’dan gelen kültürün etkisi var. Nasıl bir isim bulmak

gerekir? Bilmiyorum ama Osmanlı müziği demek sanki daha yakın, ama eski Rum, Ortodoks, Ermeni, Yahudi kültürü onlardan az çok etkilendik. Bence hiçbiri tam karşılamıyor” (G26, kişisel görüşme, 01.04.2024).

3.2. Görüşülenlerin Bu Adlandırmaları Tercih Etme Sebepleri ve Onlar İçin Önemi

Görüşülenlerin büyük çoğunluğu, tercih ettikleri kavramları aldıkları eğitimden ve meşk usulü öğrendikleri müziğin hocalarına tâbi olarak tercih ettiklerini belirtmişlerdir.

“[...] Bizim rahmetli Necdet Yaşar tanbur üstadımızın söylemiydi bu, ondan duymuştum ben Türk Musiki Sanatı [...]” (G2, kişisel görüşme, 25.04.2024).

“Kesinlikle hocalarımızla bağlantısı var. 1993’te konservatuvara girdiğimde aldığımız terbiye, kültür, her şey, biz geleneksel olarak yeni nesle yaşatmaya çalışıyoruz. Hocalarımdaki eğitimle bunun çok ilgisi var” (G40, kişisel görüşme, 25.04.2024).

“E tabii her ne kadar konservatuvarda akademik eğitim almış olsak da ben özellikle değerli ney hocam Niyazi Sayın’dan meşk usulüyle de ders aldım. Dolayısıyla pek çok kullandığım tabir derslerimde de makamlar için olsun, genel müzik için olsun, tabii onun [hocamın] etkisi çok fazla” (G39, kişisel görüşme, 25.04.2024).

Görüşülenler arasında, müzikoloji alanında yüksek lisans ve doktora yapmış olan sadece bir görüşülen, kavramların kendisi için önemli belirtmiştir:

“Şimdi kavramlar benim için önemli tabii akademik çalışan biri olarak [...]” (G37, kişisel görüşme, 18.04.2024).

Diğer görüşülenlerin neredeyse tamamı, icranın ve sahnenin onlar için kavramlardan daha önemli olduğunu ifade etmiştir:

“[...] Tabii ki sahne önemli. Bakın müzik vardı önce sonra bunlar [kavramlar] doğdu. Onun için bir önemi yok önemli olan müziğin güzel olması [...]” (G39, kişisel görüşme, 25.04.2024).

Müziğin icra kısmına daha çok özen gösteren görüşülenlerin, kavramlarla ilgili üretilen görüşleri topluluk çalışmalarında veya çalışma aralarında birbirleriyle paylaşarak bu fikirleri temellendirdikleri gözlemlenmiştir.

3.3. Araştırılan Toplulukların İsimleriyle İcra Ettikleri Müziğin Örtüşme Durumu

Görüşülenlerin 3’ü hariç tamamı, topluluk isimleriyle icra ettikleri müziğin kesinlikle uyuştuğunu düşünmektedir. Bazı görüşler şöyledir:

“Yani kurumumuzla [Tarihi Türk Müziği Topluğu] şöyle bir bağlantı aslında, tarih noktasına bakıldığında tarihin içerisinde var olmuş müzikleri icra etmeye çalışıyoruz. Bu uyumluluk,

ama isim itibariyle tarihe gömülmüş bir mantaliteyle bakıldığında, uyuşumsuzluk oluşabilir kafalarda. Yani dedik ya Türkiye’de bir şeyi legal hale getirebilmek için manipüle ifadeler kullanılmış veya yapılmış o günkü şartlar içerisinde” (G3, kişisel görüşme, 25.04.2024).

“[...] Bence [icra ile Tarihi Türk Müziği Topluluğu isminin] yakın olduğunu düşünüyorum belki birebir tutmasa bile yakın bir tarihi değer üzerinde iş yapıyoruz. [...]” (G5, kişisel görüşme, 30.04.2024).

“[...] Klasik lafının altını nasıl dolduracağımız çok meçhul aslında [Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu derken]. Neye klasik diyeceğiz biz? Çünkü yaptığımız müzik klasik değil. Klasik eğer kadimse, eskiden koro icrası yok toplu icra var, fakat bunun disiplin altına alınması tamamen Cumhuriyet’ten sonra batılılaşma fikriyle ortaya çıkarılmış 40’lı yıllarda bir düşünce aslında koro. Dolayısıyla klasik yapısının altını doldurduğumuzu düşünmüyorum ben [...]” (G37, kişisel görüşme, 18.04.2024).

Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu’nda 2 görüşülen topluluk ismi ve icra ilişkisi hakkında Cumhurbaşkanlığı sıfatı üzerinden yorum yapmak istemediklerini belirtmişlerdir:

“Şimdi bu beni aşar bu soru, çünkü biz Abdullah Gül zamanında Cumhurbaşkanlığı’na bağlandık. [...] yani yaptığımız klasik müzikle topluluğumuzun adından bahsediyorsunuz değil mi? Direkt Cumhurbaşkanlığı’na geldiği için oradan bir şey söylemeyi hicap duyarım” (G40, kişisel görüşme, 25.04.2024).

“[İcrayla topluluk isminin] Uyuşmadığını niye düşünüyem yani? Bunun için bir gerekçe var mı yani? [...] Cumhurbaşkanlığı himayesinde olmak bu müziğin bu kurumun büyük mücadelelerle kurulduğunun ve layık olduğu yerin sonucudur [...]” (G32, kişisel görüşme, 18.04.2024).

Görüldüğü üzere bazı görüşülenler korodaki “Klasik Türk Müziği”ne dair sorulan soruyu “Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği” üzerinden yorumlamışlardır.

4 topluluğun topluluk isimlerinin farklı olması nedeniyle icralarındaki farklılıklara dair görüşleri değerlendirildiğinde, görüşülenlerin 5 tanesi icrada bir farklılık olmadığını ve klasik bir şekilde eserlerin seslendirilmesi gerektiğini, farklılık olursa bir hata olacağını belirtmişlerdir.

“İcrada farklılık yaratmıyor [topluluk isimlerinin farklı olması] aslında eser bir tane bir adet notası var ama ufak nüanslar enstrüman farklılıkları olabiliyor, [icrayı] çok değiştirme taraftarı değilim. [...] Farklılık olmaması lazım, süsleme hani tek sesli müzik klasik okuyoruz [topluluklarda] farklılaştırarak okumayı doğru bulmuyorum” (G12, kişisel görüşme, 17.04.2024).

“Bence [topluluk isimlerinin] sahnede bir farklılığa yol açtığını düşünmüyorum. Şu var genel yaptığımız işte farklılık olmalı [...]” (G7, kişisel görüşme, 30.04.2024).

Diğerlerinin tamamı ise topluluklar arasında tempo, süsleme, akort farklılıkları olduğunu, bu durumun gayet normal olduğunu, aynı kişinin dahi bir eseri iki kez aynı şekilde çalamayacağını

bildirmişlerdir. İcralarda farklılık olduğunu söyleyen görüşülenlerin tamamı bu farklılığın topluluk isimlerden değil oradaki şef ve icracılardan kaynaklandığını belirtmiştir.

“Sadece Türk Müziği terimi olarak [topluluk isimlerinin] bir seslendirme farkına yol açtığını düşünmüyorum, tamamen topluluk içindeki icracıların özgünlüklerinden ötürü çıkan bir şey [farklılık]. Ben ve Gediz [arkadaşı] eseri farklı yorumluyoruz mesela, notasyon, yürüyüş aynıdır ama farklı solistlerin icrası farklıdır. Kesinlikle farklı yorumlamak zorundayız çünkü işin içine özgünlük giriyor. Ses tonundan tınısından, bir ölçüde yaptığı glisendodan puandorkundan o farkın olmaması imkânsız” (G12, kişisel görüşme, 17.04.2024).

“Kesinlikle [topluluk isimleri ve icrada] farklılık oluyor. Biz her an emprovize yapıyoruz köklü bir eğitim gerekiyor. Aynı kişi aynı eseri farklı çalar. Standart bir şablon yok” (G20, kişisel görüşme, 06.04.2024).

“Tabii kesinlikle [toplulukların icralardaki farklılık] o şefe göre değişir, soliste göre [farklılık] değişir, mesela biz değişiklik olsun diye seslerin yerine, sadece sazla yaptık az önce aynı kısmı, mesela süslemeleri hepimiz aynı yapmak kaydıyla [diğer topluluklardan] daha fazla yapıyoruz, ama kimisi daha az ya da hiç yapmaz. Cumhurbaşkanlığı [Klasik Türk Müziği Korosu] sadece klasik dönem eserleri geçiyor bizler türkü de yapabiliyoruz” (G13, kişisel görüşme, 17.04.2024).

Görüşülenlerin 10’u, topluluk isimlerinin, üzerine bilinçlice düşünülerek verilmediğini, istihdam amaçlı oluşturulduğunu ifade etmişlerdir.

[Korolar kurulurken] “[...] istihdam alanı kuralım dediler, hangi ilin milletvekili güçlüyse o ile koro kurdular” (G1, kişisel görüşme, 25.04.2024).

“İşte sadece diğer korolarla isim olarak farklılık olsun diye [isimler konulmuştur], acaba bu kadar koro gerekir mi?” (G4, kişisel görüşme, 25.04.2024).

[Topluluk isimlerinin] “Bilinçlice verildiğini düşünmüyorum, ama şu an baktığınız zaman hangi topluluğun adını kime zikrederseniz, o topluluğun nasıl bir müzik yaptığını tahayyül edebiliyordur artık diye düşünüyorum, çok farklı müzik yapıyor” (G17, kişisel görüşme, 17.04.2024).

3.4. Görüşülenlerin Müzik Endüstrisindeki “Türk Müziği” Adlandırması Hakkındaki Görüşleri

Görüşülenlerin yarısından fazlası farklı müzik türlerine “Türk Müziği” adının verilmesinin bir karmaşaya yol açacağını, burada mutlaka “Türk Pop Müziği, Türk Halk Müziği, Türk Batı Müziği” gibi ayrımların yapılması gerektiğini bildirmişlerdir.

“Türk Pop Müziği dersiniz bir ayırım olur, Türk caz müziği olabilir değil mi? Bu şekilde ayırırsanız bir sıkıntı olmaz, ama Türk Müziği deyince nasıl şimdi, hangi dalı diye akla gelir değil mi? [...]” (G2, kişisel görüşme, 25.04.2024).

“Yani Türk Müziği bunlar da tabi ama bir küçük ayrıntı olmalı Türk Pop müziği denilebilir. Türk Halk Müziği mesela” (G12, kişisel görüşme, 17.04.2024).

Özellikle 10 görüşülen farklı müzik türlerine “Türk Müziği” kavramının söylenmesine çok karşı olduklarını, Türk Müziği’nin pop müzikle birlikte adının geçmemesi gerektiğini belirtmişlerdir:

[Farklı müzik türlerine Türk Müziği denilmesine] “Kesinlikle karşıyım. [...] Maalesef ismimiz [Türk Müziği] o kadar içi boş terimlerle kullanılıyor ki caz müziğinde böyle bir şey olamaz. Yani Türkiye’de hala yaptığımız müzik isme tam oturmuş değil” (G23, kişisel görüşme, 17.04.2024).

[Diğer müzik türlerine] “Türk müziği diyemeyiz [...]” (G26, kişisel görüşme, 01.04.2024).

“Hayır pop müzikte makamsal unsurlar var diye Türk Müziği diyemeyiz” (G36, kişisel görüşme, 18.04.2024).

[...] Pop müzik dediğimiz, onların içinde makamsal unsurlar da olabilir ama bunlara ben Türk Müziği demeyi doğru bulmuyorum” (G32, kişisel görüşme, 18.04.2024).

Farklı müzik türlerinin içerisinde makamsal unsurlar geçiyorsa veya dil olarak Türkçe kullanılmışsa “Türk Müziği” olarak değerlendirilebilir diyen 5 görüşülen olmuştur.

“Popüler akımlar günümüzde birbirinin içine girmiş durumda. Kendi içinde hikayesi olan her tür müzik bu coğrafyada üretildiyse Türk Müziği olarak kabul edilir” (G20, kişisel görüşme, 06.04.2024).

“Şimdi burada birkaç türlü cevap vermek gerekir. Bir kere Türkiye’de yapılan müziklerin arabesk dahil pop müziği dahil hepsi bu topraklardan çıkmış müzik olduğu için Türk müziğidir aslında. Mesela kim bana ne müziği olduğunu söyleyecek Japon müziği midir? Alakası yok ya da Tanzanya müziği midir?” (G31, kişisel görüşme, 18.04.2024).

“Buradaki Türk kavramı ırk olarak düşünmüyoruz bir coğrafya olarak düşünüyoruz dolayısıyla bence hepsi Türk müziği çünkü yani bence Sezen Aksu’nun yaptığı da Türk müziği.” (G37, kişisel görüşme, 18.04.2024).

Ayrıca Türk kavramı üzerinde duran 5 görüşülen müzik türündeki kimlik isminin doğru olmadığını, bu müziğin zamanında Osmanlı’da Türk olmayan, gayrimüslim sanatçılar tarafından da bestelenip icra edildiğini belirtmiştir.

“Şimdi bu müziğin, bu topraklarda yani bu medeniyetin sınırlarında yapılmış olması çok önemli çünkü bildiğiniz gibi Osmanlı şemsiyesi altında işte Ermeniler, Yahudiler birçok azınlık dediğimiz topluluklar o kadar değerli bestekârlar yetişti ki e onlar çok güzel örnekler verdi [...]” (G2, kişisel görüşme, 25.04.2024).

“Bu toprağın suyunu içmiş olması yeterli. Burada Ermeni bestekârlar yoğunudur. Bir Türk ancak bu kadar hissedebilir [Türk Müziğini]. Repertuardan gayrimüslim bestekârları çekince fasıl yapamıyoruz biliyor musun? Hepsi Türk musikisi. [...]” (G4, kişisel görüşme, 25.04.2024).

3.5. Görüşülenlerin Makamsal Müzikteki Kavramlarda Standartlaşmaya Dair Bakış Açısı

Görüşülenlerin 3’ü makamsal müzikteki kavramlarda standartlaşma konusunun uzmanların alanı olduğunu ve bu konuda icracı olarak karar vermenin, görüş bildirmenin doğru olmadığını belirtmişlerdir:

“[...] Bunu [kavramların standartlaşmasını] dert edinenler meraklı olanlar bunları yapmalılar. Onlar yapsınlar biz kullanalım. Gerçekten çok zor bir şey biz işin içinden çıkamadığımız için artık birilerinin üzerine atıyorum” (G1, kişisel görüşme, 25.04.2024).

[Kavramların standartlaşması] “Daha çok uzmanların alanı [...]” (G13, kişisel görüşme, 17.04.2024).

[Kavramların standartlaşması] “Bu soruyu müzikologlara sormak lazım ben ne desem yanlış olacak [...]” (G26, kişisel görüşme, 01.04.2024).

Görüşülenlerin 20’si makamsal müzikte kavram çeşitliliğinin gayet normal olduğunu, bu kadar köklü bir geçmişi olan ve birçok kültürden etkilenmiş makamsal müziğin dönemlere ve icra edilen mekanlara göre farklı adlandırmalar alabileceğini, bu şekilde kalmasının doğru olduğunu ifade etmiştir.

“Tek bir kavram olması gerekiyor mu? Hayır çünkü tek bir şeyimiz [müzik kültürümüz] yok. Çok bir şeyi tek kavramla nasıl ifade edersin [...]” (G5, kişisel görüşme, 25.04.2024).

“Aslında hepsinin [var olan kavramların] içi doldurulur. Yani ben kavram kargaşası olduğunu düşünmüyorum. Tek bir çatı altında toplayamazsınız ki mesela tekke müziğine ne diyeceksin, mehtere ne diyeceksin? [...]” (G8, kişisel görüşme, 25.04.2024).

“Dünyada da böyle farklı farklı müzik türlerine farklı isimler veriliyor gayet doğal” (G15, kişisel görüşme, 17.04.2024).

“Bana sorarsanız ben [kavramlarda] çeşitlilikten yanayım. Ama çeşitliliği oluştururken o çeşitliliğin içindeki unsurların da tutarlılığından yanayım” (G35, kişisel görüşme, 18.04.2024).

“Dönemsel olarak sadece isimlendirilmiş. Çünkü Türk Müziği’nin geçmişine baktığımızda ta onuncu yüzyıldan bugüne kadar bir tarihsel seyri var [...]” (G21, kişisel görüşme, 17.04.2024).

“Standart hale getirip de koymak yerine ismi, bence tarih içerisinde o kavramlar olduğu yerlerde dursun, ama gelen arkadaşlarımız onları yerine göre değerlendirsin. Onları [kavramları] çünkü sildiğimiz vakit o zaman geçmişin üzerine sünger çekmiş gibi oluruz, geçmiş olmadan gelecek olmaz” (G6, kişisel görüşme, 25.04.2024).

Görüşülenlerin 18'i ise bu çeşitliliğin doğru olmadığını standartlaşma gelmesi ve çatı bir kavramın altından sınıflandırmalar yapılması gerektiğini belirtmiştir:

“Evet tabii [makamsal müzikteki kavramlarda] karmaşa olduğunu düşünüyorum. Ben sadelikten yanayım tek bir kavram olabilir” (G11, kişisel görüşme, 17.04.2024).

[Makamsal müzik] “Tek bir isim altında toplanmalı o da Klasik Türk Müziği” (G18, kişisel görüşme, 17.04.2024).

[Makamsal müziği] “Toplayabiliriz tabi tek bir başlık altında olabilir” (G38, kişisel görüşme, 18.04.2024).

“Eğitim alanında tabii çok hala daha bazı şeyleri oturtamamışız standart bir metotlaşma, ses sistemi, kavramlar bunları ama yani yapılması lazım. Eğitim sürecinin içerisinde belli bir çatı altında bunlar olmalı tabii ki. Çocukların da kafaları bulanyor ne söyleyeceklerini bilemiyorlar” (G1, kişisel görüşme, 25.04.2024).

Batı müziği eğitim almış olan 2 görüşülen Batı müziğindeki sınıflandırma ve standartlaşmayı örnek vererek makamsal müzikte bu durumun eksikliğinden bahsetmiştir:

“Şimdi aslında şöyle açıklayabilirim onu bizde yani ben konservatuar eğitimi alırken özellikle dönemler yani çaldığımız hangi eseri çalıyoruz onun dönemini çok iyi bilmek zorundaydık. Şimdi Romantik Dönemde yapılan çarpmaları, trilleri, mordanları Barok dönemde kullanamayız. Bu eğer klasik batı müziğinde gerçekten böyleyse Türk müziğinde de mutlaka icra farklılıkları olur. Ve her dönemin ayrı ayrı incelenip dönemin okulunu bilip icranın da ona göre yapılması, kavramların ona göre seçilmesi taraftarıyım. Bu klasik müzikte gerçekten çok önemli eminim ki Türk müziği için de aynı şey geçerlidir” (G9, kişisel görüşme, 30.04.2024).

4. Tartışma

Müzik isimlendirmesinde tür ve formların referans alınmaması ve etnik kimlik vurgusu yapılması çeşitli sorunlara yol açmaktadır. Müziğin ortaya çıktığı coğrafyaya göre mi, icra edildiği ortama göre mi, icra eden kişinin kimliğine göre mi veya kullanılan çalgının kökenine göre mi isimlendirileceği önemli bir sorudur. Yazının konusu olan Osmanlı'ya ait makamsal müzik üzerine, Osmanlı'nın son dönemi ve Erken Cumhuriyet döneminde başlayan, hangi tür müziğin kime ait olduğu tartışması bu konunun daha da çözülemez bir hal almasına neden olmuştur. Osmanlı dönemi müziği dendiğinde kastedilen İmparatorluk içinde yer alan müzisyenlerin müziği ise Cumhuriyet'e erişmiş olan müzisyenler hangi kategoride yer almaktadır? Kastedilen din ise Müslüman olmayan Osmanlı'da eserler üretmiş Yahudi, Rum, Ermeni besteciler hangi kategoride sayılır? Dil ise Osmanlıca, Arapça, Farsça mı bu müziğin dilidir? Türkçe konuşulan Cumhuriyet'te artık bu müzikten söz edilemez mi? Saray ise 19. Yüzyıl öncesi mi sonrası mı referans alınmalıdır? Çünkü Osmanlı'da 19. Yüzyıl sonrası başlayan batılılaşma hareketleri hiç tartışılmaz ki müzik kültürünü de etkilemiştir ve içerik olarak bir değişim gözlenmektedir. İmparatorluğun sürdüğü dönemin genel müziği ise vaktiyle

Osmanlı yönetimindeki Suriye, Mısır, Mağrip, Hicaz, Irak, Azerbaycan, Kırım, Bulgaristan, Yunanistan, Arnavutluk, Sırbistan, Macaristan, Romanya topraklarını kapsayan bir müzik türü müdür kastedilen? Osmanlı'nın Kuruluş, Yükselme, Duraklama, Gerileme, Dağılma dönemlerinden biri mi veya en son bir harman olarak Cumhuriyet'e ulaşabilen müzik midir?

Yarman, eserler üzerinden bu konuya şöyle bir inceleme getirmiştir;

“Hammamizade İsmail Dede Efendi'nin “Ey büt-i nev eda, olmuşam mübtela” güfteli Hicaz şarkısı 19. Yüzyıl'ın karakteristik özelliklerini taşıyor öyleyse; Klasik Türk Müziği midir, Türk Sanat Müziği midir, yoksa Geleneksel Türk Sanat Müziği midir? Peki, bağlama, kaval veya kabak kemanenin de dahil olduğu bir saz topluluğu ile çalınacak olsa, bu parçanın Türk Halk Müziği olarak algılanmasına bir mâni var mıdır? Devlet Klasik Türk Müziği Korosu seslendirdiğinde mi bunlar Klasik Türk Müziği olacaktır? Bir eser TRT'nin elinden geçince “sanat” vasfına kavuşuyor da mı ona “Sanat Müziği” deniyor? Yahut Devlet Türk Halk Müziği Topluluğu seslendirirse Türk Halk Müziği parçası mı olacaktır? Söz konusu eserleri dinleyen zaten “halk” değil midir?” (Yarman, 2008, s. 1).

Günümüzde daha ağır usullü ve güncel dilden uzak güfteli eski dönem eserlerine *Klasik* sıfatı kullanılırken yakın dönem eserleriyle üretilen müziğe popüler kültür içerisinde *Alaturka* veya *Fasıl müziği* adlandırması kullanılmaktadır. TRT tarafından “Türk Sanat Müziği” ve “Türk Halk Müziği” olarak iki başlık kullanılmış ve bunlar zamanla yaygınlık kazanmıştır (Tanrıkorur, 2016). Türk Müziği genel bir çatı altında eğitim kurumlarında Sanat müziği ve Halk müziği olarak kategorize edilmiştir. Zaman içinde müzik geleneklerinde üslup/tarz farklılıkları geliyor fakat her oluşan yeni üsluba/tavra/tarza literatürde yer açmaya çalışmak bir karmaşa oluşturuyor. Konser salonunda başka, TV programında başka, eğitim kurumlarında başka bir kullanım olduğu görülmektedir. Aynı repertuarı çalan grupların, topluluk isimlerinin veya konser tanıtım isimlerinin farklı olabildiği de görülmektedir. Bu ayrımlar güncellenerek günümüze kadar gelmiştir. Çok uluslu ve farklı sosyoekonomik, sosyokültürel topluluklarda tek bir ulusal müzikten bahsetmek zor olabilmektedir. Ali Ergur'a göre Türkiye'nin kolektif bilincini temsil etme niteliğine haiz bir müzikten söz edilemez (Ergur, 2018). Bir başka sorun ise ortaya çıkan birçok tür içerisinde makamsal öğelerin kullanılması ile bunların nasıl adlandırılacağıdır. Arabesk, rap, pop gibi türlerde kullanılan makamlar veya makamsal öğeler nasıl değerlendirilmelidir? Bu ayrımı, yerel/geleneksel müziklerin çok hızlı dolaştığı, çeşitli füzyon müzik türlerinin olduğu bugünün küreselleşmiş dünyasında yapmak gerekli midir? Bir geleneksel müziği geleceğe doğru aktarabilmek için kategorize ve standardize etmek şart mıdır? Bu kavramların değişimindeki otorite kimdir veya hangi kurumlardır? İdeolojik olarak veya hayatın olağan akışı içinde kavramlar kendine yer bulabilirler mi? Bu alt problemler müzik bilimcilerin bir kısmının halen üzerinde düşündüğü ve cevap arayan sorulardır.

Sonuç

Osmanlı'dan günümüze makamsal müziğin adlandırılması sorununu inceleyen bu çalışmada,

çözümlememiş bir tartışma konusu olması bakımından, yüzyıllar öncesinden günümüze ve sonra Osmanlı'dan Cumhuriyet'e miras kalmış makamsal müziğin günümüzde kaynaklarda ve kurumlarda nasıl adlandırıldığı ve profesyonel icracıların gözünden kavramların nasıl kullanıldığı, yapılan görüşmelerle irdelenmiştir. Kaynaklarda karşılaşılan isimlendirme karmaşası, bu araştırmada görüşülen icracıların neredeyse tamamı tarafından kabul edilen bir konu olmuştur.

T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı'nın Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü'ne bağlı koro ve topluluklar arasında İstanbul'da çalışmalarını sürdüren, İstanbul Tarihi Türk Müziği Topluluğu, İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu, İstanbul Devlet Türk Müziği Uygulama ve Araştırma Topluluğu ve Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu'nda hanende ve sazende olarak görev yapan görüşülenlerden 40 kişinin yarısından fazlası icracı oldukları için adlandırma sorunu üzerine düşünmediklerini ve kendileri için sahne performansının daha önemli olduğunu, günümüzde yaygın kullanılan adlandırmaları hocalarından miras aldıklarını belirtmişlerdir. Adlandırma tercihlerini, makamsal müziğin öğrenme metodu olan meşk usulüne uygun hoca-talebe sistemine dayandıran görüşülenler arasında en çok dikkat çeken vurgu görüşülenlerin yarısının sanat kavramına karşı çıkmış olmasıdır. Kendi yaptıkları müziğin sanat, diğer türlerin sanat olmadığı anlamına gelen *Türk Sanat Müziği* yerine *Türk Müziği Sanatını* tercih ettiklerini ifade etmişlerdir.

Bunun yanı sıra 4 topluluğun topluluk isimlerinin farklı olması nedeniyle icralarındaki farklılıklara dair görüşleri değerlendirildiğinde, görüşülenlerin yarısı icrada farklılık olmadığını, yarısı ise ritim kullanmak veya kullanmamak, kadın sanatçı barındırmak veya barındırmamak, topluluk veya koro olup olmamak, doğaçlama yapıp yapmamakla ilgili icrada birtakım farklılıkların ortaya çıktığını belirtmiştir. Ayrıca görüşülenlerin bazılarının toplulukların misyonlarına yönelik bilinçlice kurulmadığı, istihdam amaçlı kurulduğuna yönelik düşünceleri varken geri kalanlar topluluk veya koro isimleriyle icra edilen müziğin uyduğunu düşünmektedirler.

Görüşülenlerin yarısından fazlası farklı müzik türlerine *Türk Müziği* adının verilmesinin bir karmaşaya yol açacağını, burada mutlaka *Türk Pop Müziği*, *Türk Halk Müziği*, *Türk Batı Müziği* gibi ayrımların yapılması gerektiğini bildirmişlerdir. İçerisinde makamsal unsurlar geçiyorsa veya dil olarak Türkçe kullanılmışsa *Türk Müziği* olarak değerlendirebiliriz diyen görüşülenler de olmuştur. Ayrıca *Türk* adlandırması üzerinde duran bazı görüşülenler müzik türündeki kimlik vurgusunun doğru olmadığını, bu müziğin Osmanlı'da Türk olmayan, gayrimüslim sanatçılar tarafından da icra edildiğini ve bestelendiğini belirtmiştir. Köklü ve çokkültürlü müziklerin isimlendirmesinde tür ve formların referans alınmaması ve etnik kimlik vurgusu yapılmasının çeşitli anlamlandırma sorunlarına yol açtığını düşünen yorumlar yapılmıştır. Bu noktada müziğin ortaya çıktığı coğrafyaya göre mi, icra edildiği ortama göre mi, icra eden kişinin kimliğine göre mi veya kullanılan çalgının kökenine göre mi isimlendirileceği önemli bir sorundur.

Osmanlı'dan günümüze gelen makamsal müzikte isimlendirme çeşitliliği hakkında görüşülenlerin yarısı dönemsel ve mekânsal olarak farklı isimler verilmiş olduğunu, bu durumun bir zenginlik olarak değerlendirilmesi gerektiğini belirtirken, diğer yarısı standart tek bir çatı isim altında birleşmesi gerektiğini ifade etmiştir. Sonuç olarak makamsal müziğin adlandırılması üzerine 40 görüşülenden elde edilen verilere göre, 17 kişinin *Klasik Türk Müziği*, 13 kişinin *Türk Müziği*, diğer 10 kişinin yaygın olan kavramlardan farklı adlandırmaları (*Benim Musikim, Makam Müziği, Türk Müziği Sanatı, Tarihi Türk Müziği, Osmanlı/Türk Müziği...*) tercih ettiği belirlenmiştir. Görüldüğü üzere aynı müziği icra eden, aynı toplukta yer alan hanende ve sazandelerin icra ettikleri makamsal müzik için farklı isimlendirmeleri kullandıkları belirlenmiştir. Bu bulgular ışığında makamsal müzikteki adlandırma çeşitliliği hem hanende ve sazandelerin cevaplarında hem kaynaklarda hem de yapılan araştırma sonucunda ortaya konmuştur.

Etik Kurul Onayı: Bu çalışma için Kilis 7 Aralık Üniversitesi'nden etik onay alınmıştır (07.02.2024, E45029).

Bilgilendirilmiş Onam: Katılımcılardan onam alınmıştır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Ethics Committee Approval: Ethical approval was received from Kilis 7 December University for this study (07.02.2024, E45029).

Informed Consent: Consent was obtained from the participants.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

- Arel, H. S. (1939). *Türk Musikisi kimindir?* (1. bs.). M.E.B. Devlet Kitapları.
- Ayangil, R. (2017). Klâsik kavramının Türk makam müziği konuları ve çalgılarına uyarlanması sorunu. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 3(1), 19-27.
- Ayas, O. G. (2017). Bir kültür miti olarak Hüseyin Sadettin Arel'in Türk müzik tarihi anlatısı, *Arel Sempozyumu Bildirileri*, İstanbul: *Istanbul University Press*, 55-76.
- Ayas, O. G. (2013). *Klasik Türk Müziği geleneğinde süreklilik ve değişim: erken cumhuriyet dönemi müzikte batılılaşma politikalarına karşı uyum ve direnç örüntüleri*. (Yayımlanmamış Doktora tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Behar, C. (2015). *Osmanlı/Türk musikisinin kısa tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayıncılık.
ISBN: 978-975-08-3328-1
- Barut, I. (2018). Osmanlı dönemi'nde gerçekleşen göçlerin kurumsallaşma ve göç politikaları üzerindeki etkileri. *Sosyal Politika Çalışmaları Dergisi*, 40(2). SS: 161-190.
- Berker, E. (1985). Türk musikisinde dönemler. *Erdem*, 1(1), 147-168.
- Bitmez, H. (1999). *Fasıl musikisi ve tarih içinde değişimi*. (Yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi

- Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Can, N. (2005). Osmanlı Müziği'nde Zühre. *Millî Folklor*, 9(65), ss.119-126.
- Coşkun, F. (2007). *Sosyalleşme bağlamında İzmir'deki Türk sanat müziği amatör koroları ve toplu müzik pratikleri*. (Yayınlanmamış Doktora tezi). DEÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Çokluk, Ö., Yılmaz, K., & Oğuz, E. (2011). Nitel bir görüşme yöntemi: Odak grup görüşmesi. *Kuramsal Eğitimbilim*, 4(1), 95-107.
- Demirdirek, S. B. (2022). Tarihsel seyir içerisinde klasik Türk müziği isimlendirmeleri üzerine bir inceleme. *idildergisi*, 91, : s. 401-409.
- Erdoğan, G. (2015). Türk atasözleri ve deyimlerinde müzik kültürümüz. *Journal of International Social Research*, 8(38), 174-182.
- Ergur, A. (2018). Büyük unsuru olarak müzik.
<http://www.sanattanyansimalar.com/yazarlar/ali-ergur/buyu-unsuru-olarak-muzik/1754>
- Güner, S. S. (2007). Osmanlı Musikisi ve mehter. *Karadeniz Araştırmaları*, (14), 101-130.
- Harmancı, A. B. İ. (2011). *Klasik Türk Musikisi'nde İka kavramı*. (Yayınlanmamış Doktora tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul. 28531137
- Işıktaş, B. (2018). *Peygamberin dahi torunu Şerif Muhiddin Targan* (1. bs.). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
ISBN: 978-605-399-529-6
- Kahyaoğlu, Y. (2011). *Kanun sazı öğretiminde klasik Türk müziği saz eseri formlarının fonksiyonlarının incelenmesi*. (Yayınlanmamış Doktora tezi). İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Malatya
- Laçın, G. (2020). Diyarbakır musiki folklorunda velime geceleri. *Kesit Akademi Dergisi*, 6(24), 372-388.
- Levendoglu, O. (2005). Tarih içinde geleneksel Türk sanat müziği ve diğer kültürlerle etkileşimleri. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(19), 253-262.
- Özyıldırım, M. (2013). *Arap ve Türk Musikisinin 19. yüzyıl birlikteliği*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık.
ISBN: 978-605-5809-79-9
- Sarisaray, M. (2010). *TRT Türk sanat musikisi sözlü ve saz eserleri repertuarının makam, usul ve besteci bağlamında analizi*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Soydaş, M. E (2013). Türk Müziğinin bazı güncel sorunları üzerine düşünceler ve çözüm önerileri. Açıl, B., Mercan, H. (ed.), *Modern dönemde İslam ve Osmanlıyı yeniden düşünmek* (49-68). İstanbul: Yedirenk.
ISBN: 978-975-355-932-4
- Soydaş, M. E. & Beşiroğlu, Ş. Ş. (2007). Osmanlı saray müziğinde yaylı çalgılar. *itüdergisi/b*, 4 (1), 3-12.
- Tanrıkorur, C. (1985). Türk Halk Musikisi ve Klasik Türk Musikisi. *Erdem*, 1(2), 559-572.
- Tanrıkorur, C. (2016). *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi* (3. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları
- Toptaş, B. (2013). Uluslararası sanat müziği bestecileri üzerine yapılan lisansüstü çalışmalar. *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (31), 74-89.
- Uslu, R. (2015). Türk müziği tarihinde yeni bir dönemlendirme önerisi. *Medeniyet Sanat Dergisi*, 1(2), 91-109.
- Yekta, R. (1343 [1925]). *Şark Musikisi tarihi* (1. bs.). İstanbul Mahmud Bek Matbaası: Milli kütüphane.
- Yarman, O. (2010). Alaturka müziğinin yasaklanmasında Atatürk: belgeler zemininde bir çözümleme. *Saz ve Söz İnternet Dergisi (Hakemsiz Dergi)*, (9), 1-37.
<https://divanmakam.com/yazilar/alaturka-muzigin-yasaklanmasinda-ataturk-ozan-yarman-saz-ve-soz-dergisi-sayi-9.56/>
- Yarman, O. U. (2008). Türk Makam Müziği'nde icra ile örtüşen nazariyat modeli arayışı: 34-ton eşit taksimat 'tan 79'lu sisteme, sabit-perdeli düzenlerden bir yelpaze. *Kongre Bildiriler Kitabı, İBB Kültür A.Ş. Yayını*, 139-151.

EK 1a**GÖRÜŞME FORMU****İSTANBUL'DAKİ DÖRT TÜRK MÜZİĞİ TOPLULUĞUNDAN SANATÇILARIN YORUMLADIKLARI MÜZİĞİ ADLANDIRMALARI**

Ad-Soyad:

Genel Eğitim (İlk, Orta, Lise, Üniversite):

Müzik Eğitimi (Alaylı, TM Konservatuvar vd.):

Yaş:

Topluluk adı:

Kadro/Sözleşme:

Toplulukta çalışma süresi:

Toplulukta ses/saz sanatçısı:

Görüşme Tarihi: Saat: Yer: _____

1. Yorumladığınız müzik dışında başka türlerde müzikler de dinler misiniz?

1a. Bu türler nelerdir? (Cevap evet ise)

2. Osmanlı'dan gelen makamsal sanat müziğinin adlandırılmasında kullanılan farklı terimlerden dolayı bir adlandırma problemi olduğunu düşünüyor musunuz? (Klasik Türk Müziği, Türk Sanat Müziği, Osmanlı Müziği, Saray Müziği, Divan Müziği, Geleneksel Türk Müziği, Türk Musikisi, Türk Makam Müziği, Enderun Musikisi, Geleneksel Türk Sanat Musikisi, Alaturka vd.)

3a. Yorumladığınız müziği kurumunuzun adı ve varolanlar dışında farklı olarak adlandırır mısınız? (Yani başka ne denilebilir?)

3b. Seçtiğiniz terimi seçme sebebiniz nedir? (Eğer bir terim önerirse).

3c. Sizce bu terimi seçmenizde aldığınız eğitimin, deneyimizin veya hocalarımızın etkisi var mıdır? (Eğer bir terim önerirse).

4. Topluluğunuzda icra edilen müziğin topluluğun adıyla uyduğunu düşünüyor musunuz?

5. Türkiye'de üretildiği için farklı müzik türlerinin de müzik endüstrisinde ve basında genel olarak "Türk Müziği" kavramı çatısı altında toplanması bir karmaşıklığa yol açmakta mıdır?

6. İstanbul'daki "Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korosu", "İstanbul Tarihi Türk Müziği Topluluğu", "İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu", "İstanbul Devlet Türk Müziği Araştırma ve Uygulama Topluluğu" adlandırmalarında geçen "Klasik Türk Müziği", "Tarihi Türk Müziği", "Türk Müziği" terimleri seslendirme farklarına da yansımakta mıdır?

7. Sayılan toplulukların adları sizce birbirlerinden ayırt etmek için mi yoksa bilinçlice üzerinde düşünülerek mi konulmuştur?

8. Aynı eseri sayılan toplulukların farklı olarak yorumlamasındaki (süslemeli, süslemesiz, tempo farklılığıyla gibi) üslûp farklılığı sizce nedendir?

9. Bu yorumlama farklılığının topluluk adlarındaki farklılıklarla ilgisi var mıdır? (Yani topluluk adı farklı diye illa değişiklik adına farklı yorumlama mı yapılmaktadır?).

10. Osmanlı'daki "ince mûsiki" teriminden günümüze bu adlandırma çeşitliliği sizce böylece uygun mudur veya standart bir tek adlandırma mı kullanılmalıdır?

EK1b

Tablo 1a. İstanbul Tarihi Türk Müziği Topluluğu / Görüşülenler Listesi			
Sıra No.	Görüşülenin Adı Soyadı	Görüşme Yeri	Görüşme Tarihi
1	A. C. Ç.	Üsküdar	25.04.2024
2	B. G.	Üsküdar	25.04.2024
3	C. H.	Üsküdar	30.04.2024
4	C. B.	Üsküdar	25.04.2024
5	E. E.	Üsküdar	30.04.2024
6	M. E. K.	Üsküdar	30.04.2024
7	M. İ. Ö.	Üsküdar	25.04.2024
8	M. Ş. A.	Üsküdar	30.04.2024
9	Ö. A.	Üsküdar	30.04.2024
10	U. M. Ö.	Üsküdar	30.04.2024

Tablo 1b. Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk müziği korusu / Görüşülenler Listesi			
Sıra No.	Görüşülenin Adı Soyadı	Görüşme Yeri	Görüşme Tarihi
1	A. E. Y.	Turing Genel Merkez	18.04.2024
2	B.Y.	Turing Genel Merkez	18.04.2024
3	H. K.	Turing Genel Merkez	18.04.2024
4	L. Ö.	Turing Genel Merkez	18.04.2024
5	M. G.	Turing Genel Merkez	18.04.2024
6	M. A.	Turing Genel Merkez	18.04.2024
7	M. T. A.	Turing Genel Merkez	18.04.2024
8	M. B.	Turing Genel Merkez	18.04.2024
9	S. B.	Üsküdar	25.04.2024
10	Y. D. B.	Üsküdar	25.04.2024

EK1c

Tablo 1c. İstanbul Devlet Türk Müziği Araştırma ve Uygulama Topluluğu / Görüşülenler Listesi			
Sıra No.	Görüşülenin Adı Soyadı	Görüşme Yeri	Görüşme Tarihi
1	A. A.	Üsküdar Tekel Sahnesi	17.04.2024
2	B. M.	Üsküdar Tekel Sahnesi	17.04.2024
3	E. E.	Üsküdar Tekel Sahnesi	17.04.2024
4	E. Ç. T.	Üsküdar Tekel Sahnesi	17.04.2024
5	F. B.	Üsküdar Tekel Sahnesi	17.04.2024
6	F. T.	Üsküdar Tekel Sahnesi	17.04.2024
7	J. K. B.	Üsküdar Tekel Sahnesi	17.04.2024
8	O. K.	Üsküdar Tekel Sahnesi	17.04.2024
9	Ş. T.	Üsküdar Tekel Sahnesi	17.04.2024
10	T. A.	Üsküdar Tekel Sahnesi	17.04.2024

Tablo 1d. İstanbul Devlet Türk müziği topluluğu / Görüşülenler Listesi			
Sıra No.	Görüşülenin Adı Soyadı	Görüşme Yeri	Görüşme Tarihi
1	A. A.	Üsküdar	17.04.2024
2	E. İ.	Üsküdar	17.04.2024
3	F. B.	Üsküdar	17.04.2024
4	G. Ç.	Üsküdar	17.04.2024
5	G. E.	Üsküdar	17.04.2024
6	G. G. K.	Üsküdar	17.04.2024
7	M. C.	AKM	17.04.2024
8	S. G.	Üsküdar	17.04.2024
9	T. K.	Üsküdar	17.04.2024
10	Y. T.	AKM	17.04.2024

XX. Yüzyılın İlk Yarısında Elbasan'da Mûsikî Kültürü

Musical Culture in Elbasan in the First Half of the 20th Century

Ajdin Jahjai¹ 



Öz

Bu çalışma, XX yüzyılın ilk yarısında Elbasan şehrindeki mûsikî geleneğini tarihi ve kültürel bağlamda incelemektedir. Araştırmanın amacı, Elbasan'da özellikle Osmanlı döneminden günümüze kadar süregelen mûsikî mirasın kökenlerini ve gelişimini ortaya koymaktır. Osmanlı'nın şehir üzerinde bıraktığı kültürel izler ve bu izlerin mûsikîye olan etkisi, çalışmada önemli bir yer tutmaktadır. Çalışma, şehirdeki eski mûsikî eserleri, mûsikîşinaslar ve mûsikî topluluklarını da ele alarak Elbasan'ın XX. yüzyılda geleneksel mûsikî anlayışını detaylandırmaktadır. Kullanılan yöntem, tarihsel kaynakların incelenmesi ve müzikal verilerin analiz edilmesi şeklindedir. Vasil Tole, Kastriot Tusha ve Armand Zaçeliçi aracılığıyla Zija Shkodra ve Ernest Koliqi'den şehrin mûsikîsinin mahiyeti ve geliş kaynağı hakkında alıntılar yapılmış, Elbasan'da kaydedilen en eski müzik grupları olan "täifeler" detaylandırılmıştır. Bununla beraber Elbasan'ın zengin tarihi, Osmanlı İmparatorluğu'nun fethiyle şekillenen şehir kimliği ve burada gelişen çeşitli tarikatlar ve tekkeler gibi kültürel unsurlar mûsikî geleneğine önemli bir etki etmiştir. Bunun yansımalarından birini, bir Bektaşî müridi olan Yusuf Müzürî'nin bestelerinde görebilmekteyiz. Osmanlı-Türk mûsikîsinin, Elbasan'daki geleneksel Arnavut mûsikîsine etkisi de araştırmanın önemli bir kısmını oluşturmaktadır. Sonuç olarak, Elbasan'ın zengin bir müzikal geçmişe sahip olduğu, Osmanlı etkisiyle şekillenen bir mûsikî kültürünün var olduğu ve şehirdeki müzikal geleneklerin yüzyıllar boyunca devam ettiği ortaya konulmuştur. **Anahtar Kelimeler:** Elbasan, Elbasan'da Mûsikî Geleneği, Âhenk Geleneği, Geleneksel Arnavut Mûsikîsi

ABSTRACT

This study examines the musical tradition in the city of Elbasan in the first half of the 20th century in a historical and cultural context. The aim of this study is to reveal the origins and development of the musical heritage in Elbasan, especially from the Ottoman period to the XX century. The cultural traces left by the Ottomans on the city and the impact of these traces on music have an important place in the study. This study details the traditional musical understanding of Elbasan by also examining the old musical works, musicians and musical groups in the city. The method used is the examination of historical sources and the analysis of musical data. Through Vasil Tole and Armand Zaçeliçi, quotations were made from Ernest Koliqi and Zija Shkodra about the nature of the city's music and its source, and the "täifes", the oldest recorded musical groups in Elbasan, were detailed. In addition, cultural elements such as the rich history of Elbasan, the city identity shaped by the conquest of the Ottoman Empire, and the various tariqahs that developed here have had a significant impact on the musical tradition. We can see a reflection of this in the compositions of Jusuf Myzyri, who was a Bektashi. The influence of Ottoman-Turkish music on traditional Albanian music in Elbasan also constitutes an important part of the research. As a

¹Dr. Öğrencisi; İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye

ORCID: A.J. 0009-0006-8622-9157

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Ajdin Jahjai,
İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,
İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, İstanbul,
Türkiye
E-posta: ajden118@gmail.com

Başvuru/Submitted: 10.10.2024

Revizyon Talebi/Revision Requested: 28.10.2024

Son Revizyon/Last Revision Received: 04.11.2024

Kabul/Accepted: 09.11.2024

Atıf/Citation: Jahjai, A. (2024). XX. yüzyılın ilk yarısında Elbasan'da mûsikî kültürü. *Meshk Journal of Religious Music*, 2024; 1(2) 103-120. <https://doi.org/10.26650/meshk.2024.0007>

result, it has been revealed that Elbasan has a rich musical past, that there is a musical culture shaped by Ottoman influence, and that the musical traditions in the city have continued for centuries.

Keywords: Elbasan, Musical Tradition of Elbasan, Tradition of Aheng, Traditional Albanian Music

EXTENDED ABSTRACT

This study explores the rich musical tradition of Elbasan, a historic city in Albania, with a particular focus on its cultural and historical development from the Ottoman era to modern times. By examining the impact of the Ottoman Empire's influence on Elbasan's music, this research aims to reveal the roots, evolution, and persistence of this musical heritage.

Elbasan, located in central Albania, has been an important cultural centre, especially during the Ottoman Empire. The city's musical tradition, like many aspects of its cultural identity, was shaped by centuries of interaction with Turkish musical elements. One of the main objectives of this study is to explore how Turkish music influenced Elbasan's traditional Albanian music and to understand the fusion of these two musical worlds.

This study employs a historical and analytical methodology, focusing on the examination of various historical sources and musical works. Notable references include the writings of musicologists such as Vasil Tole, Kastriot Tusha and Armand Zaçeliçi, and historical insights from Zija Shkodra and Ernest Koliqi. These sources provide a deep understanding of the musical landscape of Elbasan and its transformation through time. Specifically, the study highlights the musical groups known as *tâifes*, which were among the earliest recorded musical ensembles in Elbasan, and their contributions to the city's musical culture.

The Ottoman conquest of Elbasan in the 15th century by Sultan Mehmed II marked a significant turning point in the city's history. The establishment of various religious institutions, such as Mevlevihânes (Mevlevi Sufi lodges) and other sufi lodges like Bektashi and Halveti lodges, played a crucial role in fostering a vibrant musical scene. The Bektashi order, known for its rich musical tradition, left an enduring mark on the spiritual and cultural fabric of the city. This influence is evident in the works of local composers like Jusuf Myzyri, a Bektashi, whose compositions reflect the integration of Islamic and Ottoman musical traditions into the local Albanian context.

A significant focus of the study is on the *aheng* tradition in Elbasan, which refers to the musical gatherings and performances that were common in the city. These performances, often held during weddings and other social events, featured a blend of Turkish and local Albanian musical forms, demonstrating the deep cultural exchange between the two traditions. Instruments such as the *saz*, mandolin, violin, clarinet, oud, *qanun* and *tambura* were commonly used in these performances, reflecting the synthesis of Eastern musical elements with local customs.

The study also delves into specific musical pieces that originated in Elbasan, such as the song "Çohi Djema Shaloni Atin," believed to be one of the oldest surviving musical works

from the region. Detailed musical analysis of this piece shows its structure and modal features, which bear resemblance to Turkish classical music traditions, particularly in its use of the Uzzâl maqam and Müsemmen usûl. This demonstrates the technical and stylistic connections between Turkish and Albanian music in Elbasan.

Additionally, the study examines the role of tâifes, small musical ensembles that played a central role in Elbasan's public and ceremonial life. These groups performed at weddings, circumcisions, and other communal celebrations, contributing to the city's rich musical environment. In conclusion, the research reveals that Elbasan's musical tradition is deeply rooted in both local Albanian culture and the Ottoman influence that shaped the city for centuries. The continuity of these traditions, reflected in the works of local musicians and the persistence of aheng gatherings, underscores the enduring legacy of this unique musical heritage. This study contributes to a broader understanding of how cultural exchange between the Ottoman Empire and local Albanian communities gave rise to a distinct musical identity in Elbasan, one that continues to influence the region's musical landscape today.

Giriş

Elbasan şehri Orta Arnavutluk'ta yer alan, tarihi ve kültürel zenginliğiyle bilinen bir şehirdir. Elbasan'da, şehrin tarihi ve kültüründen beslenerek yüzyıllardır süregelen bir müsikî mirası bulunmaktadır. Bu makalede Elbasan'da var olan müsikî geleneğinin kökenleri, özellikleri ve günümüzdeki etkileri üzerinde durulacaktır.

Şehir, ilk olarak “Mancio” adıyla anıldı, daha sonra ise dönemin kaynaklarında “Scampius” olarak geçti. Bu dönemde Elbasan, önemli bir geçiş noktası ve istasyon olarak işlev gördü. (Gjini, 2022, s. 10) II. yüzyılda “Egnatia” yolunun yapımı, Scampius'u ekonomik bir merkez haline getirdi. Ancak, VII. yüzyılda şehir Ostrogotlar ve Slavlar tarafından yağmalanarak yok edildi. Osmanlı fethinden önce şehir, Venedikliler tarafından “Valma” olarak adlandırılıyordu. (Gjini, 2022, s. 10; Meksi, 2001, s. 6)

Elbasan'da müsikîye dair en eski izlerden biri, Bixille kalesinde bulunan bir heykelciktir. Bu heykelcik, enstrüman çalan birini tasvir etmektedir ve m.ö. II. yüzyıla kadar uzanan bir geçmişi olduğu kabul edilmektedir. (Balliçi ve Dedej, 1996, s. 4) Bu tarihi eser, Elbasan'ın müzikal geçmişine dair önemli ipuçları sunmaktadır, zira bu heykelcik, şehirdeki müzik geleneğinin köklü ve uzun bir geçmişe sahip olduğunu göstermektedir.

Elbasan şehri ismini 1466 yılında Fatih Sultan Mehmed tarafından fethedilmesiyle almıştır. Şehir, Osmanlı İmparatorluğu'na karşı isyan eden İskender Bey'in faaliyetlerini kontrol etmek ve ülkenin kuzeyine giden yolların emniyetini sağlamak amacıyla bir kale olarak inşa edilmiştir. Elbasan adının “Arnavut ilini basan (gözetleyen) kale” anlamına geldiği ileri sürülmektedir. (Kiel, 2000) Bir diğer görüşe göre de bu isim kalenin giriş kapılarının birinin üzerindeki “Eli basan, Es-Sultan, İbn-i Sultan, Fatih Sultan Mehmed Han” kitabesinden gelmektedir. (Terziu, 2015, s. 19; Zaçeliçi, 2009, s. 182) Fatih Sultan Mehmed, şehrin ilerideki fetihleri için bir üs görevi görmesini sağlamak amacıyla kale inşa etmiş ve askerler yerleştirmiştir. Bu adımlarla birlikte Fatih Sultan Mehmed, bölgede yerleşecek yeni kültürün temellerini atmıştır.

Fetholunduktan sonra XV yüzyılda Elbasan, bölgedeki en önemli şehirlerden biri haline geldi. Müzikolog Armand Zaçeliçi, Tarihiçi Zija Shkodra'dan şunları nakletmektedir: “en önemli şehirleşmiş merkezler (...) Elbasan, Berat, Avlonya ve Prizren şehirleri idi”.¹ (Zaçeliçi, 2009, s. 182; Shkodra, 1973, s. 30) 1528 tarihli tahrir kaydından şehrin kale surları dışına genişlemeye başladığı görülmektedir. Bu dönemde şehrin toplam 1400-1600 civarında nüfusu bulunuyordu. (Kiel, 2000)

Zamanla Elbasan şehri ve nüfusu büyüdü ve bölgenin önemli bir şehri haline geldi. Evliya Çelebi'nin kaydettiğine göre XVII yüzyılda 1150 kadar ev, on sekizi müslüman onu hristiyan mahallesi olmak üzere toplamda yirmi sekiz mahalle, kırk altı cami, 900 dükkan, üç imaret ve üç hamam bulunuyordu. (Kiel, 2000) Elbasan Mevlevihânesi, 1657-1658 yıllarında inşa edildi ve mevlevihânenin ilk dedesi Elbasanî Mustafa Dede idi, Mevlevî derviş ve şair Sümman (v.

1 *Qendrat qytetare më të rëndësishme (...) ish in Elbasani, Berati, Vlora dhe Prizreni.*

1055/1645) bu şehirde yetişti. (Kiel, 2000) Elbasanî Mustafa Dede, Galata Mevlevîhânesi şeyhi Adem Dede'nin müridi olarak bilinmektedir. Mevlevîhânenin faaliyetinin ne zaman sona erdiği belirsiz olsa da, 1886 yılında şeyhinin Hâfız Dede olduğu bilinmektedir. Bu tarihten sonra Arnavutluk'taki Mevlevîhâneler Üsküp'e taşınmıştır. (İmamoviç, 2017, s. 34)

Elbasan'da sadece Mevlevîhâne bulunmamakta, bununla beraber Evliya Çelebi şehirde onbir tekke bulunduğunu kaydetmektedir. (Canım, 2015, s. 195) *Prizren Vilayeti Salnamesi*'ne göre bu şehirde otuz iki cami, altı tekke, iki kilise, iki hamam ve 480 dükkân vardı. (Kiel, 2000) Sulë Dedej'in Abedin Çausi'den naklettiklerinden hareketle Elbasan'da sadece Mevlevîlerin bulunmadığını, Halvetiyye'nin Akbaşiyye, Karabaşiyye gibi kolları ve daha birçok tarikatın bulunduğunu öğreniyoruz. Çausi, Alaeddin Mahallesinde bulunan Karabaşiyye koluna ait Şeyh Ömer Tabak Tekkesi'nin 1934'den sonraki şeyhinin Şeyh Şâkir Luniku'nun olduğunu, lise bitirdiğini ve esas mesleğinin öğretmen olduğunu ifade etmektedir. Bununla beraber Abedin Çausi, Şeyh Şaka tekkesi, Nakşibendi zaviyesi, Bektaşî tekkesi, Akbaşiyye koluna ait Şeyh Salih tekkesi, Şeyh Guma tekkesi, Halveti Sinan Paşa tekkesi gibi tekkelerden ve bir o kadar da camiden bahsetmektedir. (Dedej, 1999, ss. 55-70) Buradan hareketle söyleyebiliriz ki Mevlevîhâne ve diğer tekke ve camilerin varlığı, şehrin İslam kültür ve geleneği açısından sahip olduğu zenginliği göstermektedir.

Elbasan'da Mûsikî Geleneği

Müzikolog Vasil Tole, Eqrem Çabej (1908-1980)'den nakille "Türk etkisinin bir şehir etkisi olduğunu" (Tole, 2020)² ifade etmektedir. Ernest Koliqi'den (1903-1975) ise şunlar nakledilmektedir: "Şehirlerdeki Türk etkisi, özellikle Elbasan, Berat ve İşkodra'da giderek arttı. Beş mûsikî unsurundan (saz, küçük bir mandolin, keman, klarnet, bir tambura ve hanende) oluşan küçük bir orkestra ile bu mûsikî, düğünlerde yankılanırdı. Bunlar (şarkılar), gönüllü olarak şark formlarından (kaside, gazel) temel alınarak kopyalanmış ve Türkî, Fârisî ve Arabî müzikal ifade ve oyunlarla doldurulmuştur." (Tole, 2020)³. Bu alıntılar, Türk mûsikîsinin Geleneksel Arnavut Mûsikîsine etkisi dolayısıyla Elbasan şehir mûsikîsine olan etkisi hakkında bilgi vermektedir. Şehirlerdeki Türk etkisinin müzikal alanda nasıl şekillendiği ve hangi enstrümanların kullanıldığına dair önemli ipuçları sunmaktadır. Ayrıca, müzikal formların nasıl bir sentez içinde olduğu ve hangi kültürel etkilerin görüldüğü konusunda da fikir vermektedir.

Elbasan'da Kayıt Altına Alınan En Eski Mûsikî Toplulukları: Tâifeler

Elbasan'daki mûsikî geleneği hakkındaki en erken kayıtlardan biri *tâifeler*dir. Arnavutça kaynaklarda bu isim "tajfa" (tayfa) şeklinde geçmekte ve Arapça'daki tâife kelimesinden gelmektedir. Nitekim Vasil Tole de bunu doğrular bir biçimde tajfanın yani tâifenin Arnavutça'daki

2 *Influenca turke ka qenë influencë qytetare.*

3 *Ndikimi turk në qytete u ba gjithnjë e ma i madh, veçanërisht në Elbasan, Berat e Shkodër. Kangët që këndoheshin me një orkestër të vogël me pesë vegla muzikore (një saze, një mandolinë të vogël, një violinë, klarinetë, një tambureto dhe një këngëtar), buçisnin festive martesore. Këto janë kopjue vullnetarisht mbi bazën e modeleve të lindjes (qaside, gazel) dhe të mbushuna me shprehi e vallzime turke, persiane dhe arabe.*

anlamının grup, topluluk olduğunu kaydeder. Tole, Osmanlı İmparatorluğu'ndan neşet eden ve genellikle teskesli mûsikî icra eden tâifelerin, dönemin yönetimi tarafından kurulan resmi yapılar olduklarını belirtmektedir. Genellikle 5-6 üyeden oluşan bu topluluklar şehrin belirli yerlerinde mûsikî icra ederlerdi.(Tole, 2007, s. 454)

Elbasan'da kayıt altına alınabilen en eski mûsikî topluluğu da Elbasan tâifesidir.(Tusha, 2021, s. 4) Mezkrû tâife günde iki kez davul ve zurna eşliğinde mûsikî icra ederdi. Bu geleneğin başlangıcı Fatih Sultan Mehmed devrine dayandırılmaktadır.(Tole, 2007, s. 455) Tâifeler hakkında Zaçeliçi, Shkodra'nın *Esnafët Shqiptarë (Shek XV-XX)* başlıklı kitabından şunları aktarmaktadır: "Ancak gezgin mûsikîşinaslar, mehterbaşının izniyle düğünlerde ve sünnetlerde konserler veriyorlardı. Her konser için reislerine belli bir vergi vermeleri gerekiyordu. Büyük bir kısmı Roman asıllı olan bu mûsikîşinaslar, olağanüstü bir beceri ve özgüvenle çalışıyor, keman, saz, kanun, yongar gibi sazları kullanıyorlardı. En meşhurları arasında Berat, Görice ve Leskovik tâifeleri bulunuyordu. XVIII. yüzyıldan kalma bir belgeye göre, ülkemiz mûsikîşinaslarının tâifeleri, Rumeli eyaletinin diğer vilayetlerindeki tâifeler gibi, eyaletin başmûsikîşinasına yıllık vergi ödüyordu."(Zaçeliçi, 2009, s. 184)⁴ Zija Shkodra'nın XVII. yüzyıldaki esnaf ve zanâatkarların tablosundan bahseden Zaçeliçi bu dönemde Roman asıllı müslüman dört sazendenin varlığından bahsetmektedir.(Zaçeliçi, 2009, s. 184) Bu alıntılardan ve özellikle Shkodra'nın "mehterbash" ifadesinden bu toplulukların "esnaf mehteri"⁵ olabileceği sonucuna varılabilir.

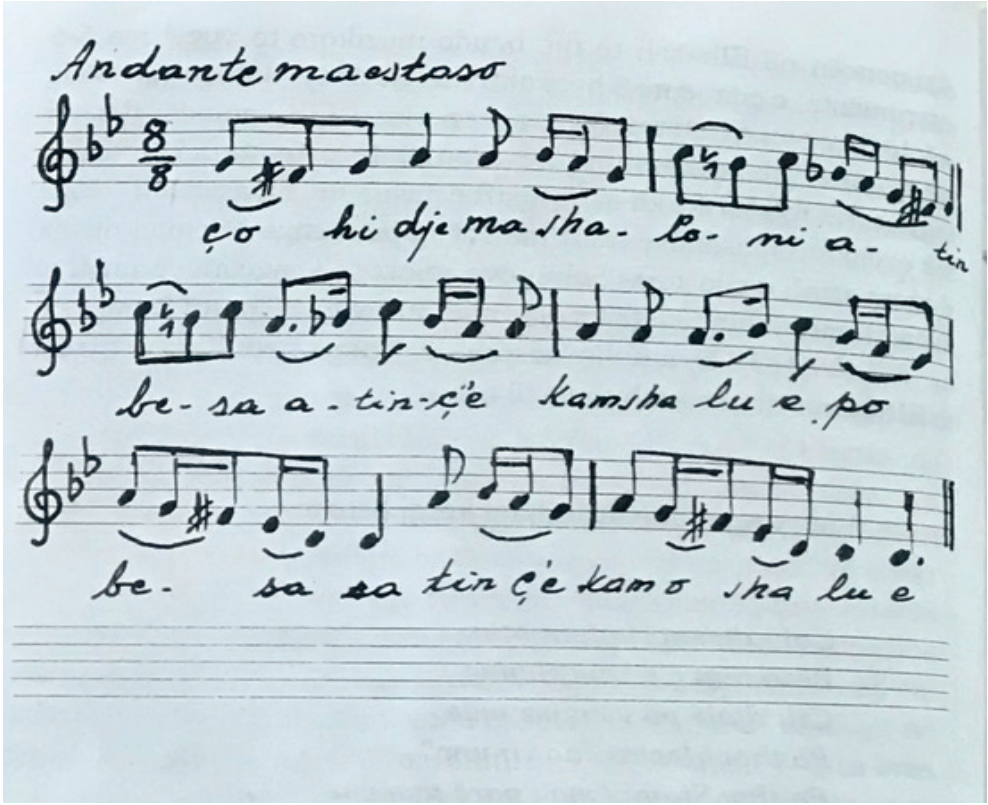
Elbasan'da Kayıt Altına Alınan En Eski Mûsikî Eserleri

Alfons Balliçi ve Sulë Dedej, Bestekar ve Kemanî Yusuf Müzürî hakkında yazdıkları kitapta Elbasan'da bilinen en eski mûsikî eserinin "Çohi Djema Shaloni Atin" *Kalkın Gençler Atı Semerleyin* mısraıyla başlayan şarkının olduğunu ve bunun üçyüz senelik olduğunu ifade etmektedirler. Bu eserin ilk olarak icra edildiği yer Elbasan'ın kuzey ve kuzeydoğu bölgeleridir.(Balliçi ve Dedej, 1996, s. 4-5) Bu husus halkiyatçı Thanas Meksi'nin eserlerinde de yer bulmaktadır. Onun *Etnofolku Elbasanas* (Elbasan Etnik Halkiyatı) kitabında bu husus zikredilmektedir.(Meksi, 2010, s. 12) Kastriot Tusha, Elbasan'da mûsikî geleneğini incelediği tezinde de Dhimitër Shuteriqi ve Thanas Meksi'ye atıfla bu hususu zikretmektedir.(Tusha, 2021, s. 4) Elbasan'da mûsikî geleneği üzerine hakkında yazılan yazılarda, "Çohi Djema Shaloni Atin" mısraıyla başlayan şarkının bölgedeki en eski eser olarak kabul edildiği görülmektedir.

Balliçi ve Dedej'in kitabında bu şarkının notası şu şekilde verilmektedir:

4 *Por tajfat shëtitëse të muzikantëve, me lejen e mehterbashit, qoftë edhe nëpër katunde, jepnin edhe koncerte ndër dasma e synetllëke. Për çdo koncert këta duhet t'i binin nga një peshqesh kryetarit të tyre. Këta instrumentistë, një pjesë e mirë e të cilëve ishin me origjinë jevgj, luanin me shkathtësi e siguri të jashtëzakonshme dhe përdornin vegla të tilla si fyellin, sazen, kanunin dhe jongarin. Nga më të përmendurat ishin tajfat e Beratit, Korçës dhe Leskovikut. Sipas një dokumentit të shek. XVIII, tajfat e muzikantëve të vendit tonë, sikurse ato të krahinave të tjera të ejaletit të Rumelisë, u paguanin kryemuzikantëve të ejaletit një taksë vjetore.*

5 Esnaf mehteri, resmi mehter dışında halkı eğlendirmeyi iş edinmiş müzisyenler idi.(Özcan, 2003)



Resim 1. Ballıçı ve Dedej'in kitabındaki nota. (Ballıçı ve Dedej, 1996, s. 6)

Bu eseri Türk mûsikîsi esasında notaya aldığımızda karşımıza şöyle bir yapı ortaya çıkmaktadır:⁶

6 Biz bu eseri şu kayıttan dinleyerek notaya aldık: (Alb Sound Production, 2013)

Çohi Djema Shaloni Atin

Makam: Uzzal Yöre Elbasan
Nötaya Alan Aydın Yahya

§ Aranağme

Ço hi dje ma sha lo ni a tin

Be sa a tin e kam sha lu e

Ci li djal' o po vjen o me mu e

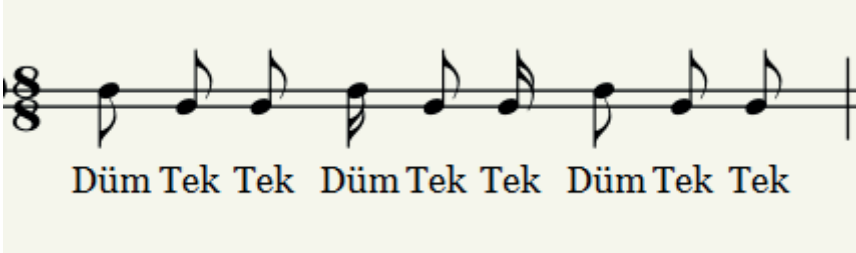
Şekil 1. Çohi Djema Shaloni Atin

Aranağme'nin ilk ölçüsünde seyre Nevâ perdesiyle başlanıp rast perdesinde Nikrizli kalınmaktadır. İkinci ölçüde ise Irak perdesinden başlanıp Nevâ perdesinde durulmaktadır. Üçüncü ölçüde birinci ölçünün cümlesi tekrar etmekte, dördüncü ölçüde ise Gerdâniye perdesinden aşağı doğru bir seyirle Dügâh perdesinde Hicâz karar edilmektedir.

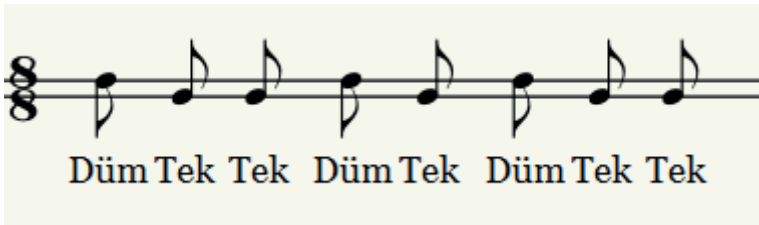
“Rast perde düzenindeki Hüseyinî perdesi Hicâz perde düzeninde Uzzâl adına dönüşür. Hicâz perde düzeninde Uzzâl perdesinden yolculuğa başlanıp Hicâz asıl makamıyla karar verilirse Uzzâl olur.”(İrden, 2020, s. 40) Bu tanım sözlü icra kısmını değerlendirmek amacıyla bize

yardımcı olacaktır. Sözlü icra kısmında seyir her ne kadar Nevâ perdesi ile başlasa da daha ilk ölçünün sonunda hemen Uzzâl perdesinin bir kutup olarak kabul edildiğini görmekteyiz. İkinci ölçüde Gerdâniye'den, Evc'in Acem'e dönüşmesiyle birlikte Nevâ'da bir kalış görülmektedir. Üçüncü ölçüde yine Gerdâniye perdesinden kutup olan Uzzâl perdesine dönüş yapılmaktadır. Dördüncü ölçüde Uzzâl perdesinden Gerdâniye'ye Evc'le çıkılıp Hümâyûn perdesiyle⁷ inilmekte ve Nevâ'da kalış yapılmaktadır. Beşinci ölçüde ise seyir Neva perdesinden başlanıp Dügah'ta Hicaz'lı bir kalış yaptıktan sonra yine Hümâyûn perdesiyle Nevâ'da bir kalış yapılmaktadır. Son ölçü Nevâ perdesiyle başlayıp Dügah'ta karar etmektedir. Bahsi geçen şarkıda seyir özelliği bakımından Hicâz perde düzeninde Uzzâl perdesinin kutb olarak kabul edildiği dolayısıyla Uzzâl makamında olduğu görülmektedir. Bu husus, eserin Türk mûsikisiyle ortak bir makam algısı olduğuna işaret etmektedir.

İcra versiyonları arasında çok nağme farkı bulunmasa da usûl açısından bazı farklılıklar mevcuttur. Balliçi ve Dedej kitaplarında bu eserin usûlünün 3+2+3 olduğunu ve bu usulün bu eser dışında yörede hemen hemen hiç kullanılmadığını kaydetmektedirler. (Balliçi & Dedej, 1996, s. 5) İcraçılar tarafından ise bazen aranağme bazen ise sözlü icradaki usûller değişikliğe uğramaktadır. Sevdî Malsia'nın icrasında aranağme 7 zamanlı, sözlü icra ise 8 zamanlıdır. 3+2+3 yapısı akıla Müsemmen usûlünü getirmektedir. İlgili kayıtlar dinlendiğinde usûlün velveleli olarak icra edildiği görülmektedir:



Şekil 2. İlgili usûlün icra ediliş şekli. (mondidantes, 2020)

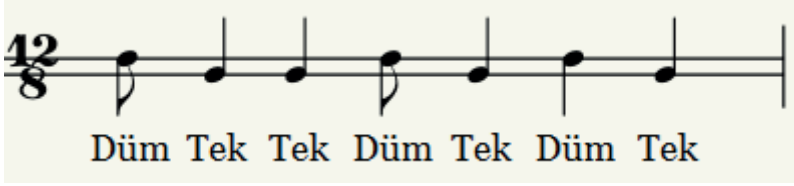


Şekil 3. İlgili usûlün bir başka icra ediliş şekli. (denbabaden, 2014)⁸

7 Rast perde düzenindeki acem perdesi Hicaz perde düzeninde hümâyûn perdesi adına dönüşür. (İrden, 2021, s. 36)

8 Bu velvele Türk mûsikisinde de kullanılmaktadır. Kullanılan velvele için bkz. *Müsemmen usûlü 1 numaralı velvele*. (Nar, 2020, s. 82)

Bunlar başlıca icra edilmiş şekilleri olmakla birlikte Hafsa Zyberi'nin icrasında 12 zamanlı bir usûl de kullanıldığı görülmektedir:



Şekil 4. 12 zamanlı usûl. (AhengTironas, 2014)

Bununla beraber bir dönem İstanbul'da da yaşamış olan Konstantin Kristoforidhi'ye (1827-1895) ait olduğu düşünülen Yunan ve Arap harfleriyle yazılmış Arnavutça bir güfte mecmuasında altı Türkçe güfte bulunmuştur. Bu güftelerin üçü kanto, ikisi şarkı, biri türkü formundadır. “Kara Deniz Akmam Dedi” mısırâyla başlayan türkünün bestekarı bilinmemekte, “Çare Bulan Olmadı Bu Yareye” mısırâyla başlayan şarkı Ahmed Rasim Bey'e, “İstedin De Gönلümü Verdim Sana” mısırâyla başlayan şarkı ise Ūđi Cemil Bey'e aittir. “Gönلümün Feryad ü Zârı” mısırâyla başlayan kanto Ūđi Şamlı Selim'e, “Gönül Sevdi Bir Dühteri” mısırâyla başlayan kanto Ūđi Abdullah Bey'e ait iken, “Felek Bana Neler İtdi, Ah” mısırâyla başlayan kantonun bestekarı ise bilinmemektedir. Fatos Dibra'nın da belirttiği gibi bu güfteler Elbasan'da söylenmiş Türkçe şarkılarının en eski kaynağını teşkil etmektedir. (Dibra, 2023, s. 415-419)

Önemli Mûsikî Toplulukları ve Mûsikîşinaslar

Elbasan halkiyatı hakkında ciddi birikimler elde eden ve aynı zamanda mûsikîşinas ve bestekâr olan Aleksandër Josifi (Leksi i Vinit) (1903-1974), Elbasan'da ismi bilinen en eski mûsikîşinasın Âşık Ömer olduğunu kaydetmektedir. Zaçeliçi yine Josifi'nin verdiği bilgilerden hareketle Âşık Ömer'in kimliği hakkında bilgi vermektedir. Buna göre Âşık Ömer XVIII. yüzyıl ortalarında Elbasan'da yaşıyan, çertelia ismindeki bir sazı icra eden bir mûsikîşinastı. Bununla beraber Elbasan – Manastır arasında sahip olduğu binekleri ile ticaret mesleğiyle uğraşırmaktaydı. (Zaçeliçi, 2009, s. 185)

Âşık Ömer'in aynı zamanda Berat'lı şâir Nezim ile de yakın dostluğu bulunmaktaydı. (Zaçeliçi, 2009, s. 185) Bir rivayete göre Berat'lı Nezim, Elbasan'a geldiğinde Âşık Ömer onu misafir etmişti ve burada kaldığı esnada “Çilni Ju Moj Lule Çilni” (Açın Ey Çiçekler Açın) ve “Mun Ke Çeshmja Në Bobolle” (Tam Bobolle'deki Çeşmede) mısırâlarıyla başlayan şarkıları bestelemişti. (Balliçi ve Dedej, 1996, s. 16) Alfons Balliçi'nin naklettiği bu hadiseden aynı zamanda meşhur beyteci şâiri Berat'lı Nezim'in beste yaptığı sonucuna da varmaktayız. Bu döneme kadar ismi bilinen mûsikîşinaslardan şunları da anabiliriz: Bradashesh köyünden Abdurrahman (Ramë) Sulejmani (Tusha, 2021, s. 5), Nicare köyünden Mehmet (Met) Sejdini (Meksi, 2001, s. 11), Papamihalli Loş (Loshi i Papamihalit) (Meksi, 2010, s. 131).

XIX. yüzyıl sonu ve XX. yüzyıl başlarında mûsikî geleneği açısından birçok hadise vukua gelmiş, birçok bestekâr, sâzende ve hânende de yetişmiştir. Yusuf Müzüri'nin 1905 yılında kurmuş olduğu orkestra Elbasan mûsikî geleneğinde çok önemli bir yer tutmaktadır. Bu toplulukta şu üyeler bulunmaktaydı: Arif Topalli (dâire), İbrahim Zaimi (uzun saplı çyr), Mahmud Ashiku (lavta), Mehmed Gurra (ud), Myrteza Graceni (keman), Riza Berati (keman), Simon Vela (Çyr), Thoma Prifti (klarnet). Bunun dışında Ali Zena, Demir Stringa, Met Balashi, Jani Gjoni, Sabri Lolja, Muç Jolldashi de belli durumlarda bu topluluğa katkıda bulunmuşlardı. (Tusha, 2021, s. 6) Sözü edilen topluluk şehir meydanında, düğün ve çeşitli kutlama ve ihtifallerde geleneksel mûsikî icra eden bir topluluktur. İcra ettikleri mûsikînin yankısı Tiran ve Berat şehirlerine de ulaşmıştı. (Balliçi ve Dedej, 1996, s. 14-15; Meksi, 2001, s. 20) 1934 yılında Yusuf Müzüri'nin şehir dışında bir çayırdaki mûsikî meclisleri tertip ettiği aktarılmaktadır. Mehdi Zena bu yerin "Müzüri'nin Çayırı" diye anıldığını ifade etmektedir. (Minga, 2020, s. 188) Aşağıdaki resimde bu topluluğun birkaç üyesini görmekteyiz. 1937'de çekildiği kaydedilen bu resimde sağdan bir sonraki Ali Zena, kemanda Yusuf Müzüri, udda Mehmet Gurra, diğer kemânî Myrtezan Graceni, Arif Çausi, uzun saplı çür'de Simon Vela ve ortadaki çocuk ise Halil Gurra'dır. (Dylgjeri, 2022)



Resim 2. Yusuf Müzüri, sâzendelerle birlikte. 1937 (Dylgjeri, 2022)

Yusuf Müzüri, eserleri ve güfteleriyle Arnavut sanat hayatında çok önemli yeri bulunan bir mûsikîşinastır. 1955 yılında Bektâşî Dedeababalığı tarafından "Fahrî Derviş" ünvanı, 1956 yılında Arnavutluk tarafından Devlet Nişanı, vefatından sonra 1978 yılında yine Arnavutluk

tarafından “Halkın Sanatçısı” ünvanı ve 2006 yılında da Elbasan Onursal Vatandaşı ilan edilmiştir.(Jahjai, 2023, s. 47-48) Yusuf Müzüri'nin icra ettiği musiki, Osmanlı'dan tevarüs edilen ahenk geleneğini yansıtmaktaydı. Ahenk geleneği veya mûsikîsi, Arnavutluk şehirlerinde makam ve usul esaslı icra edilen musikiye verilen isimdir.(Minga, 2020, s. 163-164) Yine Minga'nın Abedin Çausi'den aktardığına göre, Yusuf Müzüri, Hafız Sami'nin gramofon plaklarını dinlemiş ve bu kayıtlar ona bestelerinde ilham kaynağı olmuştur.(Minga, 2020, s. 194)

Bununla beraber Müzüri tasavvufî bir kişiliğe de sahipti. Lasgush Poradeci'nin 1940 yılında tuttuğu nota göre bundan 26 yıl önce, yani 1914 yılında Elbasanî Ahmet Baba'ya intisab etmişti.(Minga, 2020, s. 173) Kendisiyle 1936 yılında tanışan İbrahim Hasnaj, şiirlerini ve ilgili açıklamalarını verdiği Nji Lule e Bukur isimli kitapçıkta Yusuf Müzüri'nin güftelerini dinî/tasavvufî bir gaye ile yazdığını ifade etmektedir. Sanatçı Mehdi Zena'nın Mikaela Minga'ya verdiği bir röportajda da Müzüri'nin eserlerinin dinî/tasavvufî bir mahiyetinin olduğunu belirtmektedir.(Minga, 2020, s. 188)⁹ Abedin Çausi de Yusuf Müzüri'nin eserlerini ve şiirlerini intisab ettiği tekkenin babasından dinlediği tarihi vakalar, tekkede okunan şiirlerden etkilenerek söylediğini ifade etmektedir.(Minga, 2020, s. 194) Müzikolog Krenar Doli, Yusuf Müzüri'nin eserlerinin Bektâşî nefesleri olarak görülmesi gerektiğini ifade etmektedir.(Oxygen, 2024, Kısım 01:07:00-01:09:00) Bu karînelerle beraber Müzüri'nin eserlerinin makam ve usûl temeline dayanması, O'nu Türk mûsikîsi ile Geleneksel Arnavut mûsikîsi arasında bir köprü konumuna taşımaktadır. Yusuf Müzüri'nin şimdiye kadar 17 eseri tespit edilmiştir. Örnek olarak şu eserini verebiliriz:

9 Şiirlerindeki dinî/tasavvufî unsurlar hakkında daha geniş bilgi için bakınız: (Hasnaj vd., 2003; Jahjai, 2023, s. 146-158)

S'paske Pas Një Pikë Mëshirë

Makam: Hicaz
Usul: Ağır Aksak

Beste: Yusuf Müzüri
Güfte: Yusuf Müzüri
Notaya Alan: Aydın Yahya

S'pas ke pas një pik' më shi re
qysh më so va u në ksi soj xha nëm a
man qysh më so va u në ksi soj SAZ
S'pres prej te je far të mi re
veç më fol o nji he rë me goj xha nëm a
man veç më fol o nji he rë me goj

Şekil 5. S'paske Pas Një Pikë Mëshirë.(Hafsa Zyberi - Topic, 2022)

Müzüri'nin şiirlerini ve onlara yaptığı şerhleri *Nji Lule e Bukur* (Bir Güzel Çiçek) başlıklı kitapçıkta toplayan İbrahim Hasnaj, Müzüri'nin bu şarkıyı intisab ettiği Bektâşî babası için bestelediğini ifade etmektedir: "Bu şarkıyı kendisine hayatta rehberlik eden çok sevdiği öğretmenine veya arkadaşına ithaf eder; ama kötü niyetlilerin entrikaları ve dedikoduları öyle bir noktaya ulaştı ki, bir gün araları bozuldu. Şair, bu şarkının kıtalarıyla sevdiği kişinin kızgınlığını yumuşatmayı amaçlamaktadır. Muhtemelen bu mahbubu ve öğretmeni şairin benimsediği Bektaşî yolunda intisab ettiği bir Bektâşî babası olduğu anlaşılıyor." (Hasnaj vd., 2003, s. 19)¹⁰

10 *Këtë kangë ja kushton mësuësit apo mikut të dashtun i cili e udhëzojë së mbari në jetë; mirëpo intrigat e thashethemet e dashakeqëve arritën deri n'atë pikë sa që, një ditë prej ditësh, i prishën e i banë që të zemërohen*

Geleneksel mûsikî ile birlikte Elbasan'da kayda değer bir Batı müziği geleneği de bulunmaktadır. 1913 yılında İtalyan yönetimi altındayken, Öğretmen Thanas Floqi (1884-1945) tarafından “Lahuta” cemiyeti kuruldu. Cemiyetin bir orkestrası vardı ancak ne yazık ki ömrü uzun olmadı ve mezkûr orkestra da kısa bir süre sonra dağıldı. Günümüzde bu cemiyetin repertuarı hakkında bilgi bulunmamaktadır. (Tusha, 2021, s. 13) Aynı yıl içerisinde, Öğretmen Ahmet Gashi (1888-1977) Elbasan'da bir mandolin grubu kurdu. (Meksi, 2001, s. 12) 1914 yılında ise Doktor Filip Papajani başkanlığında “Ylli i Mëngjesit” (Sabah Yıldızı) topluluğu kuruldu. Aynı zamanda mûsikî bölümü de bulunan bu topluluğun onsekiz üyesi bulunmaktaydı. (Minga, 2020, s. 180)

1917 yılında “Afërdita” topluluğunun bandosu kuruldu. Bandonun enstrümanlarını satın almak üzere Viyana'ya gönderilen Dhimitër Papajani ile birlikte, Avusturyalı müzisyen Anton Ziffel de bandonun eğitimini vermek üzere Elbasan'a geldi. Sıkı bir çalışmanın ardından, bando 28 Kasım 1917'de Elbasan'da ilk konserini verdi. (Balliçi ve Dedej, 1996, s. 8) 1918 yılında ise bando, müzisyen Carlo Vivaldi tarafından yönetildi. (Meksi, 2001, s. 12) Afërdita bandosu günümüzde de hala faal durumdadır.



Resim 3. Afërdita Bandosu. (KultPlus, 2021)

me njani-tjetrin. Vjershëtori, me strofat e kësaj kange mendon e synon që t'a zbusi zemrimin e personit të dashtun. Ma tepër ka të ngjame që personi i tij i dashtun apo mësuesi që kishite, të ketë qenë ndonji klerik bektashian (baba), të cilin e ka pas edhe ai si udhëheqës fetar në udhën e besimit bektashian, që kishite përqafue vjershëtori.

Afêrdita bandosuyla birlikte daha birçok bando ve mandolin topluluğunun kurulduğunu görmekteyiz. Bunlar arasında 1926'da kurulan mandolin topluluğu, 1932 yılında kurulan "Naim Frashëri" mandolin topluluğu, "Atdheu" (Vatan), "Përparimi" (Terakkî), "Ylli i Mëngjesit" (Sabah Yıldızı) gibi cemiyetlerin mandolin toplulukları ve bandoları da kayda değer müzik topluluklarıdır.(Balliçi ve Dedej, 1996, s. 8) 1936'da Sofokli Papparisto tarafından bir yaylı konseri verilmiş, 1947'de kurulan Tiran Filarmoni Orkestrası'nda Baki Kongoli, Mexhid Daiu, Midhat Stringa, Mustafa Krantja ve Sofokli Papparisto gibi Elbasanlı müzisyenler de yer almıştır. 1953 yılında da Elbasan Senfoni Orkestrası Midhat Stringa yönetiminde faaliyete başlamıştır.(Meksi, 2001, s. 14-15)

Geleneksel mûsikî tarafına baktığımızda ise Elbasan "Yusuf Müzüri" Halk Topluluğu kurulana dek geleneksel mûsikînin ferdi icracılar veya küçük topluluklar tarafından ayakta tutulduğunu görmekteyiz. Topluluğun 1979 yılında Thanas Meksi yönetiminde kurulmasından sonra Arnavutluk'un hemen hemen her şehrinde, yurtdışında Hollanda, İtalya, İsveç, Romanya, Türkiye, Yugoslavya, Yunanistan gibi ülkelerde konser vermişlerdir. 1996 yılında ise ilk Halk Şarkıları Festivali, "Yusuf Müzüri" Halk Topluluğu ev sahipliğinde Elbasan'da gerçekleştirilmiştir.(Meksi, 2010, s. 147-149)

Elbasan kültürel ve sanatsal açıdan gelişmiş bir şehirdir. Özellikle mûsikî sanatının Elbasan'da kendine has manada geliştiğini söyleyebiliriz. XX'nci yüzyıldan günümüze kadar meşhur olan Elbasan'lı hânendelerden bazıları şunlardır: Agim Saliu, Albert Tafani, Demir Zena, Eglantina Toska, Kastriot Tusha, Marie Dhama, Mehdi Zena, Mustafa Mehja, Stefan Marku, Suzana Qatipi, Tahir Gurakuqi, Zeliha Sina, Zina Zdrava. Elbasan'lı meşhûr sazandeler arasında da şu isimler zikredilmektedir: Alfons Balliçi, Baki Kongoli, Edmond Rrapi, Klement Marku, Naim Gjoshi, Rustem Serica, Shefqet Pitja, Sopot Serica, Xhet Bebeti, Vilson Todri. Meşhur Bestekârlar arasında ise Usta Yusuf Müzüri (1880-1956), Mustafa Budini (1900-1970), Aleksandër Josifi (1902-1972), Xhet Bebeti (1900-1939) zikredilmektedir.

Sonuç

Bu çalışmanın ortaya koyduğu veriler, Elbasan şehrinin sadece Orta Arnavutluk'ta önemli bir kültürel merkez olarak değil, aynı zamanda köklü bir mûsikî geçmişine sahip bir şehir olarak da dikkat çektiğini göstermektedir. Elbasan, tarih boyunca farklı kültürlerin ve medeniyetlerin etkileşim sahası olmuş; Roma, Bizans, Osmanlı gibi büyük imparatorlukların himayesinde önemli gelişmeler kaydetmiştir. Şehrin tarihî seyri, ilk dönemden itibaren Orta Çağ Avrupa'sı, Osmanlı dönemi ve sonrasında zenginleşen kültürel birikimini günümüze taşımıştır.

Elbasan'da mûsikî, tarih boyunca şehrin kimliğinin bir parçası olmuştur ve bu durumun kökenleri oldukça eskilere dayanmaktadır. Köklü mûsikî geçmişinin ilk işaretlerinden biri olarak, m.ö. II. yüzyıla kadar uzanan bir geçmişi olduğu kabul edilen, Bixille kalesinde bulunan ve bir müzisyenin tasvirinin yapıldığı heykelcik, Elbasan'ın müzikal geçmişinin köklü olduğunu vurgulamaktadır. Osmanlı döneminde kale şehri olarak yeniden inşa edilen Elbasan, askeri, ekonomik ve kültürel bir üs haline getirilmiş, bu süreçte Osmanlı etkisiyle mûsikî kültürü de

şehirden gelişmeye devam etmiştir. Bu dönemdeki Türk mûsikîsi etkisi, özellikle geleneksel Arnavut mûsikîsinin Osmanlı-Türk mûsikîsi ekseninde gelişmesiyle belirginleşmiştir. Özellikle kasîde, gazel gibi şark mûsikîsi formları, şehrin müzikal yapısında kalıcı bir etki bırakmış; saz, keman, ud gibi enstrümanlarla icra edilen şarkılar Elbasan düğün ve kutlamalarında sıkça yer almıştır. Bu durum, şehrin mûsikî geleneğinin Osmanlı etkisinde şekillendiğini göstermektedir.

Elbasan'da mûsikî ile ilgili ilk kayıtlı toplulukların “tâifeler” olduğu ve bunların Osmanlı İmparatorluğu döneminde resmi yapılar olarak faaliyet gösterdiği belirtilmektedir. Osmanlı döneminde mûsikî, hem saray hem de halk düzeyinde zengin bir kültür olarak gelişmiş; Elbasan'daki tâifeler bu kültürün bir uzantısı olarak halkın eğlencelerine ve kutlamalarına eşlik etmiştir. 5-6 kişilik gruplar hâlinde düzenli olarak mûsikî icra eden bu topluluklar, halkın günlük yaşantısına renk katarken Osmanlı kültürünün bir parçası olarak şehir yaşamında önemli bir rol oynamıştır. Tâifeler, şehrin çeşitli yerlerinde belirli saatlerde icra ederek halkı eğlendirmenin yanı sıra Osmanlı kültürünün bir aracı olarak işlev görmüştür.

Elbasan'ın mûsikî sahnesinde kayıt altına alınan en eski eserlerden biri, “Çohi Djema Shaloni Atin” mısırâyıyla başlayan ve üç yüz yılı aşkın bir geçmişe sahip olduğu kabul edilen şarkıdır. Bu eser, yöredeki en eski şarkı olarak kabul edilmekte olup, geleneksel Arnavut ve Osmanlı-Türk mûsikîsi arasındaki bağları da yansıtmaktadır. Türk mûsikîsine özgü Uzzâl makamındaki seyir özelliklerini taşıyan şarkının hem bestesi hem de usûl özellikleri, Türk mûsikîsiyle yakınlık göstermektedir. Bu durum, şarkının yalnızca müzikal bir eser olarak değil, aynı zamanda Türk ve Arnavut kültürlerinin kaynaşmasını yansıtan bir tarihî belge olarak görülmesine olanak tanır.

Elbasan'da mûsikî geleneğinin bir diğer önemli göstergesi ise tekkelerdir. Bektâşiyye, Mevleviyye, Halvetiyye ve diğer tarikatların yoğunluğu, şehrin İslam kültür ve gelenekleriyle derin bir bağı olduğunu gösterir. Evliya Çelebi'nin şehrin çeşitli mahallelerindeki camiler, tekkeler ve derviş meclislerinden bahsetmesi, Elbasan'ın manevî ve mûsikî dokusunun Osmanlı dönemi boyunca geliştiğine işaret eder.

Bu etkinin somut bir yansıması olarak Yusuf Müzüri, mûsikî alanında bıraktığı mirasla Arnavut sanat ve kültür hayatında derin izler bırakmıştır. Bektâşi geleneğinden gelen Müzüri, XX. yüzyılın başlarında Osmanlı'dan devralınan âhenk geleneğini devam ettirmiş, makam ve usûl esasına dayanan bir mûsikî anlayışını sürdürmüştür. Eserlerinde özellikle tasavvufî öğeler ön planda olmuş, Bektâşi geleneğinden gelen manevî bir derinlik yansıtılmıştır. Müzüri'nin eserlerinde sıkça rastlanan tasavvufî derinlik, şairin Bektâşi geleneğine olan bağlılığını ve bu manevî değerlerin mûsikî yoluyla yayılmasına katkı sağladığını göstermektedir. Kendisine “Fahrî Dervîş” unvanı verilmesi, Arnavutluk Devlet Nişanı ve “Halkın Sanatçısı” gibi ödüllerle onurlandırılması, bu manevî ve sanatsal etkinin halk nezdinde de kabul ve saygı gördüğünü göstermektedir. Yusuf Müzüri'nin eserlerin günümüzde de manevî bir zenginlik kaynağı olarak değerlendiriliyor olması, sanatının kalıcılığını ve çok yönlü etkisini kanıtlamaktadır. Müzüri'nin bestelerinin makam ve usûl esasında olması ve Hâfız Sâmî gibi Osmanlı dönemi

mûsikîsinin önde gelen isimlerinden aldığı ilham, O’nu Osmanlı-Türk mûsikîsi ile Geleneksel Arnavut mûsikîsi arasında bir köprü konumuna taşımaktadır.

Elbasan’da kaydedilen önemli mûsikî toplulukları ve mûsikîşinaslar, şehrin müzikal mirasının zenginliğini ortaya koymaktadır. Yusuf Müzüri tarafından 1905 yılında kurulan topluluk, şehir mûsikîsi açısından bir dönüm noktası olmuş; keman, ud, dâire, çür gibi sazlarla icra edilen mûsikî, çeşitli mekanlarda ve çeşitli vesilelerle halkla buluşmuştur. Bu topluluğun icra ettiği mûsikî sadece Elbasan’da değil, Berat ve Tiran gibi çevre şehirlerde de yankı bulmuştur. Bunun dışında Elbasan “Yusuf Müzüri” Halk Topluluğu, yurtiçi ve yurtdışı konserleriyle Elbasan’daki zengin mûsikî mirasının tanıtılması ve yaşatılmasında ciddi katkıları bulunmuştur.

Elbasan’ın mûsikî tarihi, Osmanlı-Türk mûsikîsi ile Geleneksel Arnavut mûsikîsi arasındaki etkileşimi derinlemesine yansıtan bir yapıya sahiptir. Bu çalışmada incelenen tarihî belgeler, kültürel gelenekler ve mûsikî toplulukları, Elbasan’ın müzikal kimliğinin tarihsel sürecini ve şehir yaşamındaki önemini gözler önüne sermektedir. Bu müzikal miras, Elbasan’ın yalnızca yerel değil, bölgesel anlamda da bir kültür merkezi olarak tanınmasını sağlayarak, Arnavutluk’un kültürel mirasına önemli bir katkı sağlamaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

- AhengTironas (Yapımcı). (10 Nisan 2014). *Hafsa Zyberi—Cohi djema shaloni atin—YouTube* (Video Kaydı). <https://www.youtube.com/watch?v=AfkXghex6DM>
- Alb Sound Production (Yapımcı). (25 Aralık 2013). *Sevdi Malsia—Cohuni djema shaloni atin (Official Video HD)* (Video Kaydı). <https://www.youtube.com/watch?v=xfYZ8JhVgKo>
- Balliçi, A., ve Dedej, S. (1996). *Usta Isuf Myzyri*. Onufri.
- Canım, R. (2015). Balkanlarda Unutulmuş Kadim Bir Sevgili: Elbasan. *Balkan Araştırma Enstitüsü Dergisi*, 4(2). 193-203
- denbabaden (Yapımcı). (7 Şubat 2014). *Bujar Cici Cohi djema shaloni atin* (Video Kaydı). <https://www.youtube.com/watch?v=JUfB3I9ojLY>
- Dedej, S. (1999). *Abedin Çausi Një Gjurmët e Traditës Elbasanase*. Onufri.
- Dibra, F. (2023). Yunan Harfli Arnavutça Bir Güfte Mecmuasında Bulunan Altı Yunan ve Arap Harfli Türkçe Güfte. F. Korkmaz (Ed.), *9. Milletlerarası Türkoloji Kongresi Bildiriler Kitabı* (s. 391-425). Istanbul University Press, Türkiye: İstanbul. <https://doi.org/10.26650/PB/AA10AA14.2023.001.029>
- Dylgjeri, B. (21 Eylül 2022). ISUF MYZYRI 1881—1956 (Web log post). Retrieved from <https://elbasani.net>

- org/isuf-myzyri-1881-1956/
- Gjini, R. (2022). *Elbasani: Personalitete, Ngjarje e Dukuri Historike*. Albas.
- Hafsa Zyberi – Topic (Yapımcı). (18 Şubat 2022). *Spaske Pas Nje Pik Meshire* (Video Kaydı). <https://www.youtube.com/watch?v=YscP243qV10>
- Hasnaj, I., Ahmataj, K., & Katroschi, P. (2003). *Nji Lule e Bukur*. Argeta-LMG.
- İmamoviç, E. (2017). *Bosna Hersek'te Mevlevilik ve İsa Bey Tekkesi* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Uludağ Üniversitesi.
- İrden, S. (2020). *Türk Musikisinde Düzen Perde Makam Terkib Uygulamaları* (1. baskı). Eğitim Yayınevi.
- İrden, S. (2021). *Makamlar—Maqams Albümleri Nota Kitabı* (1. Baskı). Eğitim Yayınevi.
- Jahjai, A. (2023). *Bestekar Yusuf Müzüri: Hayatı ve Eserleri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi
- Kiel, M. (2000). İlbasan. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Retrieved from: <https://islamansiklopedisi.org.tr/ilbasan>
- KultPlus. (2021, Mayıs 2). Banda “Afërdita” e Elbasanit, 113 vjet histori. *KultPlus*. <https://www.kultplus.com/muzika/banda-aferdita-e-elbasanit-113-vjet-histori/>
- Meksi, T. (2001). *Mjeshtrë i Këngës Popullore*. Ergi.
- Meksi, T. (2010). *Etnofolku Elbasanas*. Edlora.
- Minga, M. (2020). *Tinguj Që Rrëfejnë, Tinguj Që Rrëfehen: Elbasani Në Regjistrimet Etnomuzikologjike Të Arkivit Audiovizual-IAKSA*. Arnavutluk Albanoloji Araştırmaları Akademisi.
- Mondidentes (Yapımcı). (2020). *Çohi djema shaloni atin—Teksti original—Mondidentes—YouTube* (Video Kaydı). <https://www.youtube.com/watch?v=AW0pAOaLEGU>
- Nar, M. (2020). *Türk Müziği 2 İla 10 Zamanlı Usüllerde Velvele Analizi* (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Oxygen (Yapımcı). (2024, Şubat 24). *OXYGEN Pjesa 1—Krenar Doli 24.02.2024* [Video Kaydı]. <https://www.youtube.com/watch?v=JN3eBkhctOI>
- Özcan, N. (2003). Mehter. İçinde *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Retrieved from: <https://islamansiklopedisi.org.tr/mehter>
- Shkodra, Z. (1973). *Esnafët Shqiptarë*. Arnavutluk Tarih Enstitüsü.
- Terziu, F. (2015). *Elbasani Në Arkivat Britanike*. Lulu.
- Tole, V. (2007). *Folklori Muzikor “Iso-polifonia dhe Moonodia”*. UEGEN.
- Tole, V. (2020, Ağustos 24). *Muzika Qytetare e Tiranës*. Telegrafi. <https://telegrafi.com/muzika-qytetare-e-tiranes/>
- Tusha, K. (2021). *Kënga Popullore Qytetare e Elbasanit dhe Vendi i Saj Në Trashëgiminë Tonë Kulturorë* (Disertacion Doktorature, Univesiteti i Elbasanit “Aleksandër Xhuvani”, Elbasan). https://uniel.edu.al/images/kerkimi_shkencor/Disertacioni_final_Kastriot_Tusha.pdf
- Zaçeliçi, A. (2009). Të Dhëna Historike Rreth Muzikës Në Qytetin e Elbasanit Gjatë Periudhës së Pushtimit Otoman. *Kultura Popullore*, 1-2, 181-193.

Dijital Müzik Platformlarında Yayımlanmış Olan Türkiye Menşeli İcracıların İslami Öğeler İçeren Arapça Müzik Eserlerinin Güftelerinin İncelenmesi*

Examination of the Lyrics of Islamic Arabic Musical Pieces by Turkish-Origin Performers Published on Digital Music Platforms

 Agah Terzi¹ 


*Bu makale, Dr. Agah Terzi'nin, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Türk Din Müsiki Bilim Dalı'nda, Prof. Dr. M. Safa YEPREM danışmanlığındaki "Dijital Müzik Platformlarında Yayımlanmış Olan İslami İçerikli Müzik Eserlerinin İncelenmesi" (2022) başlıklı doktora tezi kaynak alınarak yazılmıştır.

¹Dr., Yalova Üniversitesi, İslami İlimler Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, Yalova-Türkiye

ORCID: A.T. 0000-0003-3228-4362

Sorumlu yazar/Corresponding author:
Agah Terzi,

Yalova Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü

E-posta: agahterzi78@gmail.com

Başvuru/Submitted: 20.10.2024

Revizyon Talebi/Revision Requested: 01.11.2024

Son Revizyon/Last Revision Received: 21.02.2024

Kabul/Accepted: 26.11.2024

Atf/Citation: Terzi, A. (2024). Dijital müzik platformlarında yayımlanmış olan Türkiye menşeli icracıların islami öğeler içeren arapça müzik eserlerinin güftelerinin incelenmesi. *Meshk Journal of Religious Music*, 2024; 1(2) 121-155. <https://doi.org/10.26650/meshk.2024.0008>

ÖZ

Arapça, Dünya'da en çok konuşulan dillerden biri olmasının yanı sıra İslam Dini'nin kutsal kitabı olan Kur'an-ı Kerim'in dili olması, Hz. Peygamber'in (s.a.v.) konuştuğu ve hadisleriyle İslâm'ı anlattığı dil olması yönüyle Müslümanlar için ayrı bir öneme sahiptir. Yaşadığı coğrafya, ırk, milliyet fark etmeksizin, namaza davet eden ezanların, okunan Kur'an-ı Kerim'lerin, salat ü selamların dili olan Arapça, Müslümanların olduğu her coğrafyada ortak dil haline gelmiş, İslâmî ilimler ve sanatlarda olduğu gibi İslâmî öğeler içeren müzik eserlerinde de evrensel dil olarak öne çıkmıştır. Bu araştırmada, Spotify'da yayımlanmış Türkiye menşeli icracılara ait en çok dinlenen İslâmî öğeler içeren Arapça eser güftelerinin incelenmesi suretiyle, popüler olmuş bu eserlerde ön plana çıkan temaların ve diğer unsurların neler olduğu hakkında bilgi elde edilmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda, araştırma örneklemini oluşturan 41 adet eserin güfteleri Excel çalışma kitabına aktarılıp incelenmiş ve elde edilen bulgular grafikler halinde sunulmuştur. Araştırma kapsamında incelenen eserlerin güftelerinde en çok Allah'a nisbet edilen isimler (Esmâ-i Hüsnâ) ve Hz. Peygamber (s.a.v.) sevgisi (salât-ü selâm, na't-ı şerif vb.) temalarının incelendiği tespit edilmiştir. Ayrıca söz konusu eserlerde ezan, salâ, tesbihat ve kelime-i tevhid konularına da sıklıkla yer verildiği görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Dini Müzik, Arapça İslâmî Müzik, Müzik Endüstrisi, Spotify

ABSTRACT

Arabic holds a unique significance for Muslims, not only as one of the most widely spoken languages in the world, but also as the language of the Qur'an, the holy book of Islam, and the language in which the Prophet Muhammad (PBUH) conveyed Islam through his hadiths. Regardless of geography, race, or nationality, Arabic has become the shared language across Muslim communities worldwide; it is the language of the adhan that calls believers to prayer, the recited Qur'an, and salat and salutations. Moreover, Arabic has emerged as a universal language in the Islamic sciences and arts, and in music compositions that incorporate Islamic elements. This research aimed to obtain information about the prominent themes and other aspects of the most listened Islamic themed Arabic songs of Turkish performers on Spotify by examining the lyrics of these popular pieces. With this purpose in mind, the lyrics of the 41 pieces comprising the research sample were transferred to an excel worksheet and the findings were analyzed in graphics. As a result of our research, it has been seen that the names attributed to Allah (Esmâ-i Husna) and the love towards the Prophet (PBUH) (Durood Shareef, Naat Shareef, etc.) were the most common occurring themes in those lyrics. Besides, it has been determined that the adhan, sala, tasbih, and kalima-i tawhid were frequently included in the aforementioned pieces.

Keywords: Religious Music, Arabic Islamic Music, Music Industry, Spotify

EXTENDED ABSTRACT

Digital music platforms have become the largest music sharing channels in today's music industries and continue to grow day by day. Therefore, we think that analysing the pieces published on these channels will be beneficial for future studies.

From the outcome of the analysis of 1000 musical works with Islamic content performed by 200 artists from 17 different countries published on international digital music platforms, it would be quite accurate to say that the Arabic language is the universal language of all musical works with Islamic content, based on the data that the Arabic language is the most preferred common and mutual language amongst all Muslim countries and so it is the performance language after the use of the native language in all works. (Terzi, 2022) For this reason, we aim to create a database by examining the contents of musical works performed with Arabic lyrics, which are considered as the universal language in musical works with Islamic content voiced by performers of Turkish origin.

In this study, in which we strive to answer the question of what are the most frequently used themes in the lyrics of the most listened to Arabic music with Islamic content published on Spotify by producers of Turkish origin, we started with the assumption that "the love of the Prophet (PBUH) is processed in the lyrics of Arabic music works voiced by producers of Turkish origin."

The descriptive research method, which we have used in this study for producer and piece elections, has been done according to the results of the monthly follower and listener statistics between May 2020 and May 2023 on Spotify.

This research is limited to songs with Arabic lyrics, selected from the top 5 most famous works with Islamic content by performers of Turkish origin, who have a minimum of 500 monthly plays and who have at least 5 musical works that have reached over 1000 plays. However, songs with lyrics that cannot be obtained properly or if their translation is not possible are excluded from the content.

As the number of monthly followers and listeners is dynamic and active, in order to obtain reliable data, the statistics of these works were recorded in a short period of time, being about 10 days (between 13 May 2020 and 23 May 2020).

The universe of our research is musical works with Islamic content published on Spotify. Meanwhile, our sample is 41 pieces chosen according to the criteria specified in the limitations between the dates of May 13, 2020 - May 23, 2020 on both Spotify and YouTube. It is assumed that the album data provided are correct and reliable and that the written sources are accurate.

Because of our research, the themes of the Arabic lyric works of Turkish performers were as follows by classifying the findings in terms of their similarities.

- 32% Names of Husna,
- 27% Our Prophet (PBUH),
- 20% Kalima-i Tawhid / Tasbihat,
- 17% Adhan/Salah
- 4% Other (Ramadan and Talbiyah)

Considering that the rest of the literature is similar to the findings, the most common works with Arabic lyrics by Turkish performers are Esma-i Husna and our Prophet (PBUH). It can be said that there are lyrics on the theme of love for the Prophet (PBUH), and Kalima Tawhid/ Tesbihat and Adhan/Sala are also sung to a significant extent.

The assumption at the beginning of our research, which is “In the lyrics of Arabic musical works with Islamic content produced by performers of Turkish origin, the love of the Prophet (PBUH) is mentioned “ is partially correct according to the results of the findings and analysis.

According to the available database and analysis results, “Esma-i Husna” is mentioned the most in the lyrics of the works related to our study at the highest rate (32%). However, it was revealed that a very close percentage (27%) to this contained lyrics with the theme of “love for the Prophet (PBUH)”. In addition to these findings, It was determined that Kalima Tawhid/ Tesbihat and Adhan/Sala were all sung to a significant extent in the works, and a partial amount of lyrics regarding the Holy month of Ramadan and Talbiyah were also detected.

1. Giriş

1.1. Problem Durumu

Dijital müzik platformları, günümüz müzik endüstrisinde en büyük müzik paylaşım mecraları olarak yerini almış ve her geçen gün büyümesini sürdürmektedir. Biz de bu mecralarda yayımlanan eserlerin analiz edilmesinin yeni çalışmalar açısından faydalı olacağını düşünmekteyiz.

Uluslararası dijital müzik platformlarında yayımlanmış olan 17 farklı ülkeden 200 sanatçının seslendirdiği İslâmî öğeler içeren 1000 müzik eserinin incelenmesi sonucunda, tüm eserlerde yerel dil kullanımından sonra icra dili olarak en çok tercih edilen ortak dilin Arapça olduğu verilerinden hareketle, İslâmî öğeler içeren müzik eserlerinin evrensel dilinin Arapça olduğu söylenebilir(Terzi, 2022, s.544). Bu sebeple Türkiye menşeli icracılarının seslendirdiği İslâmî öğeler içeren müzik eserlerinde evrensel dil olarak değerlendiren Arapça güftelerle seslendirdiği müzik eserlerinin içeriklerini inceleyerek bir veri tabanı oluşturmayı hedeflemekteyiz.

1.2. Problem Cümlesi

Türkiye menşeli icracıların Spotify’da yayımlanan ve en çok dinlenen İslâmî öğeler içeren Arapça eserlerinin güftelerinde en sık işlenen tema nedir?

1.3. Hipotez

Türkiye menşeli icracıların seslendirdiği İslâmî öğeler içeren Arapça müzik eserlerin güftelerinde Hz. Peygamber (s.a.v) sevgisi işlenir.

1.4. Alt Problem

Türkiye menşeli icracıların seslendirdiği İslâmî öğeler içeren Arapça müzik eserlerin güftelerinde işlenen temalar nelerdir?

1.5. Veri Toplama yöntemleri

Bu çalışmamızda betimsel araştırma yöntemi kullanılmıştır.

Saim Kaptan, betimsel araştırma yöntemini şu şekilde açıklamaktadır:

“Olayların, objelerin, varlıkların “NE” olduklarını betimlemeye-açıklamaya çalışır. Durum nedir? Neredeyiz? Ne yapmak istiyoruz? Nereye Hangi Yöne Gitmeliyiz? Oraya nasıl gideriz? gibi soruların cevaplarını arar. Çok sayıda denek ve obje üzerinde belirli bir zaman kesiti içinde yapılır. Bilimsel etkinlikler olayların betimlenmesiyle başlar. Problemi anlama ve anlatmada ilk aşamadır(Kaptan, 1995, s.59).

1.6. Sınırlamalar

İcracı ve eser seçimleri, Spotify 'da 13 Mayıs 2020 - 23 Mayıs 2020 tarih aralığında aylık takipçi ve dinlenme rakamlarına göre yapılmıştır. Takipçi ve dinleyici sayılarının dinamik olması sebebiyle, sağlıklı veriler elde edilebilmesi için on gün gibi kısa sürede kayda alınmıştır.

Bu araştırma:

- Türkiye menşeli
- Aylık en az 500 dinleyiciye sahip
- En az 5 adet 1000 ve üzeri dinlenme sayısına ulaşmış müzik eseri olan icracıların

İslâmî öğeler içeren en popüler ilk beş eseri içinden seçilen, güfteleri Arapça olan eserlerle sınırlıdır. Güfteleri sağlıklı bir şekilde temin edilemeyen ve/veya çeviri yapılması mümkün olmayan eserler kapsam dışında bırakılmıştır.

1.7. Varsayımlar

- Temin edilen albüm verilerinin doğru ve güvenilir olduğu,
- Yazılı kaynakların doğru olduğu varsayılmaktadır

1.8. Evren ve Örneklem

Araştırmamızın evreni, Spotify'da yayımlanmış olan İslâmî öğeler içeren müzik eserleridir. Örneklemimiz ise Spotify ve YouTube'da 13 Mayıs 2020 – 23 Mayıs 2020 tarih aralığında, sınırlamalarda belirtilen kriterlere göre seçilmiş olan 41 eserdir.

1.9. Terminoloji

Esmâ-i Hüsnâ: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi'nde “Esmâ-i Hüsnâ” tarifi şöyledir:

“İsmin çoğulu olan esmâ ile “güzel, en güzel” anlamındaki hüsnâ kelimelerinden oluşan esmâ-i hüsnâ (el-esmâü'l-hüsnâ) terkibi naslarda Allah'a nisbet edilen isimleri ifade eder”(Topaloğlu, 1995, para.1).

Ezan: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi'nde “ezan” tanımı şu şekildedir:

“Sözlükte “bildirmek, duyurmak, çağrıda bulunmak, ilân etmek” mânasında bir masdar olan ezan kelimesi terim olarak farz namazların vaktinin geldiğini, nasla belirlenen sözlerle ve özel şekilde müminlere duyurmayı ifade eder”(Çetin, 1995, para.1).

Kelime-i Tevhid: “Kelime-i Tevhid” tanımı Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi'nde şöyledir:

“Zât-ı ilâhiyyeyi zihinde canlandırılabilir her şeyden berî kılmak” anlamındaki tevhîd ile burada “cümle” mânasına gelen kelimedden oluşan kelime-i tevhid (kelimetü't-tevhîd) tabiri Allah'tan başka tanrının bulunmadığını ifade eden cümlenin adıdır”(Arpaguş, 2022, para.1).

Salâ: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi'nde “salâ” şu şekilde tarif edilmiştir:

“Arapça'da “dua” ve “namaz” anlamlarına gelen salâ (salât) Hz. Peygamber'e Allah'tan rahmet ve selâm temenni eden, onu metheden, onun şefaatinin dileyen, aile fertlerine ve yakınlarına dua ifadeleri içeren, çeşitli şekillerde tertiplenmiş hürmet ve dua cümlelerini ihtiva eden, belirli bestesiyle veya serbest şekilde okunan güftelerin genel adıdır”(Özcan, 2009, para.1).

Salât ü selâm: “Salât ü selâm” tanımı Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi'nde şu şekildedir:

“Sözlükte “dua, tâzim, rahmet” gibi anlamlara gelen salât ile (çoğulu salavât) “esenlik” mânasındaki selâm kelimelerinden oluşan salât ü selâm, “aleyhi's-salâtü ve's-selâm” veya “sallallâhü aleyhi ve sellem” şeklindeki dua cümlelerinin yerine daha çok Osmanlı Türkçesi'nde kullanılmıştır”(Mertoğlu, 2009, para.1).

Ramazan: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi'nde “Ramazan” tanımı şöyledir:

“Ramazân kamerî yılın şâbandan sonra, şevvalden önce gelen dokuzuncu ayının adıdır”(Günay,2007, para.1).

Telbiye: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi'nde “telbiye” şu şekilde tarif edilmiştir:

“Sözlükte “çağrıda bulunana cevap vermek, bir davete icabet etmek” anlamındaki telbiye fıkıh terimi olarak hac veya umre niyetiyle ihrama giren kimsenin aşağıdaki sözleri söylemesini ifade eder: “Lebbeyk, Allâhümme lebbeyk. Lebbeyk, lâ şerîke leke lebbeyk. İnne'l-hamde ve'n-ni'mete leke ve'l-mülk, lâ şerîke lek” (Rabbim! Davetine sözüm ve özümle tekrar tekrar icabet ettim, emrine boyun eğdim”(Öğüt, 2011, para.1).

2. Bulgular

2.1. Biçimsel Özelliklere Ait Bulgular

Araştırmamıza konu olan Arapça güfteler, Yalova Üniversitesi İslâmî İlimler Fakültesi öğretim görevlisi Merve Avlar tarafından Türkçe'ye çevirilmiştir.

Sıra	İcracı	Eser İsmi	Eser Güftesi	(Türkçe Anlamı (Çeviren: Merve Ayılar	Tema
3	Abdulkadir Şehitgin	Ulu Dergahına	سبحان الأبدى سبحان الوحيد الأحد	Ebedî olan Allah'ı noksanlıkardan tenzih ederim, eşî ve benzeri olmayan Allah'ı noksanlıkardan tenzih ederim.	Kelimet-i Tevhid / Tesbihat
			سبحان الأبدى سبحان الوحيد الأحد	Ebedî olan Allah'ı noksanlıkardan tenzih ederim, eşî ve benzeri olmayan Allah'ı noksanlıkardan tenzih ederim.	
			سبحان الله سبحان الله سبحان الله فر د الصمد	Mülki hâkimiyet ve kudret sahibi Allah'ı noksanlıkardan tenzih ederi; izzet, yücelik, kudret, azamet ve güç sahibi Allah'ı noksanlıkardan tenzih ederim.	
			سبحان الله ذي الملك والماكرت سبحان ذي العزة والعظمة	Mülki hâkimiyet ve kudret sahibi Allah'ı noksanlıkardan tenzih ederim; izzet, yücelik, kudret, azamet ve güç sahibi Allah'ı noksanlıkardan tenzih ederim.	
			والقدر وكبرياء والجبروت	İzzet, yücelik, kudret, azamet ve güç sahibi Allah'ı noksanlıkardan tenzih ederim.	
			سبح قوس بناراب الملائكة والروح	Her türlü noksanlıkardan münezzehsin, mukaddehsin, Rabbiniz, meleklerin ve Ruh'un rabbisin.	
			سبح قوس بناراب الملائكة والروح	Her türlü noksanlıkardan münezzehsin, mukaddehsin, Rabbiniz, meleklerin ve Ruh'un rabbisin.	
			لا اله الا الله الله لا اله الا الله لا اله الا الله لا اله الا الله	Allah'tan başka hiçbir ilah yoktur, Allah; Allah'tan başka hiçbir ilah yoktur, Allah'tan başka hiçbir ilah yoktur, Allah; Allah'tan başka hiçbir ilah yoktur, Allah	
			سبحان من بسط الأرض على ماء فجمد	Toprağa su veren ve suyu durgun hale getiren Allah'ı noksanlıkardan tenzih ederim	
			سبحان من قسم الأرض ولم ينسى الأحد	Yer kabuğunu parça parça bölen ve hiç kimseyi unutmayan Allah'ı noksanlıkardan tenzih ederim	
			سبحان الذي لم يتخذ صاحبة ولا أحد سبحان الله سبحان الله	Ne bir eş ne de bir arkadaş edinen Allah'ı noksanlıkardan tenzih ederim, Allah'ı noksanlıkardan tenzih ederim;	
			سبحان الذي لم يلد ولم يولد ولم يكن له كفوا أحد	Allah'ı noksanlıkardan tenzih ederim; doğmayan, doğurmayan ve hiçbir dengi olmayan Allah'ı noksanlıkardan tenzih ederim.	
			سبحان الله ذي الملك والماكرت سبحان ذي العزة والعظمة والقدرة كبرياء والجبروت والقدر وكبرياء والجبروت	İzzet, yücelik, kudret, azamet ve güç sahibi Allah'ı noksanlıkardan tenzih ederim	
سبح قوس بناراب الملائكة والروح	Her türlü noksanlıkardan münezzehsin, mukaddehsin, Rabbiniz, meleklerin ve Ruh'un rabbisin.				
سبح قوس بناراب الملائكة والروح	Her türlü noksanlıkardan münezzehsin, mukaddehsin, Rabbiniz, meleklerin ve Ruh'un rabbisin.				
لا اله الا الله الله لا اله الا الله	Allah'tan başka hiçbir ilah yoktur, Allah; Allah'tan başka hiçbir ilah yoktur.				
لا اله الا الله الله لا اله الا الله	Allah'tan başka hiçbir ilah yoktur, Allah; Allah'tan başka hiçbir ilah yoktur, Allah.				
سبحان من يعرف مكاني ويسمع كلامي و رزقي ولا ينسلي	Beni götüp gözeten, yerimi bilen, beni işiten, beni mızıklandıran ve beni unutmayan Allah'ı noksanlıkardan tenzih ederim.				
سبحان ذي الملك والماكرت سبحان ذي العزة والعظمة والقدرة كبرياء والجبروت والقدر وكبرياء والجبروت	Mülki hâkimiyet ve kudret sahibi Allah'ı noksanlıkardan tenzih ederi; izzet, yücelik, kudret, azamet ve güç sahibi Allah'ı noksanlıkardan tenzih ederim. İzzet, yücelik, kudret, azamet ve güç sahibi Allah'ı noksanlıkardan tenzih ederim.				
سبح قوس بناراب الملائكة والروح	Her türlü noksanlıkardan münezzehsin, mukaddehsin, Rabbiniz, meleklerin ve Ruh'un rabbisin.				

Sıra	İcracı	Eser İsmi	Eser Güftesi	(Türkçe Anlamı (Çeviren: Merve Avlar	Tema
7	Ahmed Şahin	Rast Evrad-ı Şerif	لا اله الا الله لا اله الا الله لا اله الا الله الموجود في كل مكان لا اله الا الله المنكور في كل لسان لا اله الا الله المعروف بالاحسان لا اله الا الله كل يوم هو في شان” (Terzi 2022: Tablo 106b)	Allahtan başka hiçbir ilah yoktur, Allahtan başka hiçbir ilah yoktur, Allahtan başka hiçbir ilah yoktur Her yerde mevcutt olan Allahtan başka hiçbir ilah yoktur Her dilde zikredilen Allahtan başka ilah yoktur Keremiyile bilinen Allahtan başka hiçbir ilah yoktur Allahtan başka hiçbir ilah yoktur ve o, her an yaratma halindedir.	Kelime-i Tevhid Teshihat
8	Ahmed Şahin	Besmele ve Salavat	بسم الله الرحمن الرحيم اللهم صل على سيدنا محمد وعلى اله وصحبه وسلم ” (Terzi 2022: Tablo 106b)	Hü Rahman ve Rahim olan Allah'ın adıyla. Allahum elendimiz Muhammed'e onun ailesine ve ashabına salât ve selam eyle.	Hız Peygamber sevgisi
9	Ahmed Şahin	Perde Kaldırma Ya Allah	”الله يا دالم“ (Terzi 2022: Tablo 106b)	Ey ebedi olan Allah!	Kelime-i Tevhid Teshihat
10	Ahmet Özhan	Allah Allah Şükren Lillah	الله .. الله شكر الله شكر الله يا كريم الله الله.. الله شكر الله شكر الله يا حمد الله حَيَّانَ اللهُ مَنْحَانَ اللهُ اللهُ قُتُومَ اللهُ تَوَابَ اللهُ اللهُ قَدَّارَ اللهُ خَالِقَ اللهُ عَقَّارَ اللهُ قَهَّارَ اللهُ يَا أَوَّلَ يَا آخِرَ يَا ظَاهِرَ يَا بَاطِنَ يَا بَاقِيَ اللهُ اللهُ يَا نَاقِيَ اللهُ اللهُ يَا حَيُّومَ يَا قُيُومَ يَا سَكَّرَ يَا جَبَّرَ حَيَّانَ اللهُ مَنْحَانَ اللهُ اللهُ قُتُومَ اللهُ تَوَابَ اللهُ اللهُ رَحْمَنَ اللهُ حَنَّانَ اللهُ رَزَّاقَ اللهُ يَا عَزِيزَ اللهُ رَحْمَنَ اللهُ حَنَّانَ اللهُ رَزَّاقَ اللهُ يَا عَزِيزَ اللهُ	Allah Allah, şükür Allah içindir, zikir Allah içindir. Ey cömert olan Allah! Allah Allah, şükür Allah içindir, zikir Allah içindir. Ey yardım eden Allah! İyilik ve kötülükle cezalandırılan Allah Allah, nimetler veren Allah Allah. Varlıkların din tutan Allah Allah, günahları ve kusurları gizleyen Allah Allah. Her şeye güç yetiren Allah, cezada acele etmeyen Allah, tüm mahlukata merhamet eden Allah, ahirette inananlara lütuf ve ikranda bulunan Allah. Ey başlangıcı olmayan, ey sonu olmayan, ey aşikâr olan, ey gizli olan! Ey ebedi olan Allah Allah, ey diletiğini yiteltene Allah Allah! Ey diri olan, ey varlıkların diri tutan, ey günahları ve kusurları gizleyen, ey kudret ve azamet sahibi! İyilik ve kötülükle cezalandırılan Allah Allah, nimetler veren Allah Allah Varlıkların din tutan Allah Allah, günahları ve kusurları gizleyen Allah Allah. Tüm mahlukata merhamet eden Allah, çok merhamet eden Allah, nimeti bol olan Allah, ey izzet sahibi Allah! Tüm mahlukata merhamet eden Allah, çok merhamet eden Allah, nimeti bol olan Allah, ey izzet sahibi Allah!	Esmâ-i Hüsnâ

	Derişame	Esma Semfonisi (Gods 99 Names)	
			Allah Allah, şükür Allah içindir, zikir Allah içindir. Ey cömert olan Allah!
			Allah Allah, şükür Allah içindir, zikir Allah içindir. Ey yardım eden Allah!
		(Terzi 2022: Tablo 108b)	
		الرحمن	Er-Rahmân: Tüm mahlikeye merhamet edendir.
		الرحيم	Er-Rahîm: Ahirette, müminlere lütf ve iltisanda bulunandır.
		ملك	El-Melik: Mülk sahibidir.
		القوس	El-Kuddîs: Her noksallıktan münezzehtir.
		السلام	Es-Selâm: Her türlü tehlikelerden selamete çıkarandır.
		المؤمن	El-Mü'mîn: Emniyet ve güven verendir.
		لمهين	El-Müheyymîn: Her şeyi götüp gözetendir.
		العزیز	El-Azîz: İzzet sahibi, her şeye galip olandır.
		الجبار	El-Cebbâr: Azamet ve kudret sahibidir.
		لمتكبر	El-Mütekebbir: Büyüklükte eşi, benzeri olmayanıdır.
		الخالق	El-Hâlık: Yoktan var edendir.
		البارئ	El-Bârî: Her şeyi kusursuz yaratandır.
		المصور	El-Musavvir: Vâhiklara şekil verendir.
		الغفار	El-Gaffâr: Mağfireti bol olandır.
		القهير	El-Kahhâr: Her zaman muzafer ve galip olandır.
		الوهاب	El-Vehhâb: Çok fazla iltisân edendir.
		الرازق	Er-Rezzâk: Bütün mahlikeyi rızkıyla verir.
		الفتاح	El-Fetâh: Darda kalanlara kapılar açandır.
		لعليم	El-Âlim: Her şeyi bilendir.
		القابض	El-Kâbid: Dilediğini sıkıntıyla ditiştir.
		البيسط	El-Bâsit: Dilediğini bolluğa ulaştırandır.
		الخالص	El-Hâlid: Dilediğinin derecesini alçaltandır.
		الرافع	Er-Râfi: Dilediğinin derecesini yükseltendir.
		لمعز	El-Mu'izz: Dilediğine izzet verendir.
		المذل	El-Müzzil: Dilediğini zillete ditiştir.
		لمسمع	Es-Semî: Her şeyi işitendir.
		لمبصير	El-Basîr: Her şeyi en iyi görür.

Esma-i Hüsnâ

Sıra	İcracı	Eser İsmi	Eser Güftesi	(Türkçe Anlamı (Çeviren: Merve Avlar	Tema
11	Dervişane	Esmâ Senvonisi (Gods 99 Names)	<p>الحكم العدل الطيب الخبير الحكيم العظيم الغفور الشكور العلمي الكبير الحفيظ المقرب الحبيب الجليل الكريم الرقيب المجيب الواسع الحكيم الودود المجيد الباعث الشهيد الحق الوكيل القوي المعين الولي</p>	<p>El-Hakem: Mutlak hakimdir. El-Adil: Adaletle hükmedendir. El-Latif: Lütuf ve ihsan sahibi olandır. El-Habir: Her şeyden haberdar. El-Halim: Cezada, acele etmeyendir. El-Azîm: Büyüklükte benzeri olmayandır. El-Gafûr: Çok bağışlayandır. Eş-Şekûr: İyiliğin karşılığını çokça verendir. El-Alîyy: Yüceler yücesidir. El-Kebîr: Büyüklükte bir benzeri olmayandır. El-Hafîz: Her şeyi konuyup kollayandır. El-Mukîr: Tüm mahlûkatın rızkmı verendir. El-Hasib: Hesabı en iyi gövendir. El-Celîl: Azamet sahibidir. El-Kerîm: Lütuf ve ihsanı bol olandır. El-Rakîb: Mahlûkatı görüp gözetendir. El-Mucîb: Dualara icabet edendir. El-Vâsi: Rahmeti ve kudreti ile her şeyi kuşatandır. El-Hakîm: Her şeyi hikmetle yaratandır. El-Vedûd: Yaratıklarını çokça severdir. El-Mesûd: Her türlü övgüye layık olandır. El-Bâis: Ölüleri tekrar diriltendir. Eş-Şehîd: Her zaman her yerde hazır ve nazır olandır. El-Hakk: Varlığı hiç değişmeden durandır. El-Vekîl: Kendisine sığınanların işlerini en iyi neticeye ulaştırandır. El-Kavîyy: Kudreti en üstün olandır. El-Meîn: Pek güçlü olandır. El-Velîyy: Kendisine inananların destüdür.</p>	Esmâ-1-Hüsna

لحميد	El-Hamid: Her türü hamd ve senaya layık olandır.
لمحصي	El-Muhsi: Mahlukatın sayısını bilendir.
المبدئ	El-Mübdî: Benzersiz yaratandır.
لمعيد	El-Mu'ed: Yaratıklarını yok edip tekrar diriltendir.
لمحيي	El-Muhyî: Diriltendir.
لمميت	El-Mümit: Yaratığı her canlıya ölümünü tattırandır.
الحي	El-Hayy: Ezelî ve ebedî hayat sahibidir.
القيوم	El-Kayyûm: Zât ile kaim olandır.
الواجد	El-Vâcîd: Kendisine hiçbir şey gizli kalmayandır.
المجد	El-Ma'cîd: Kadî ve şâm yüce olandır.
الواحد	El-Vâhîd: Benzeri ve ortağı olmayandır.
الأحد	El-Ehad: Bütün noksan sıfatlardan münezzeş olan yegâne zât
لصمد	Es-Samed: Kendisine muhtaç olunandır.
القادر	El-Kâdir: Dilediğini dilediği gibi yaratmaya muktedir olandır.
المقتدر	El-Muktedir: Her şeyi kolayca yaratan kudret sahibidir.
المقيم	El-Mukaddim: Dilediğini öne alandır.
المؤخر	El-Muahhir: Dilediğini erteleyendir.
الأول	El-Evvel: Varlığının başlangıcı olmayandır.
الأخر	El-Âhir: Varlığının sonu olmayandır.
الظاهر	El-Zâhir: Varlığı aşkâr olandır.
الباطن	El-Bâin: Akılların idrak edemeyeceği, yüceltiği gizli olandır.
الوالي	El-Vâlî: Bütün kâinatı yönetendir.
لمتعلي	El-Müteâlî: Son derece yüce olandır.
البر	El-Berr: İyilik ve ihsan bol olandır.
التواب	El-Tevvâb: Tevbeleri kabul edip, günahları bağışlayandır.
لمنتقم	El-Müntekim: Zalimlere hak ettiği cezayı verendir.
لعفو	El-Afvv: Günahları affetmeyi severdir.
الرزوف	El-Raûf: Çok merhametlidir.
مالك الملك	Mâlik-ül Mülk: Mülk sahibidir.
نور الجلال و الاكرام	Zül-Celâli vel İkrâm: Celal ve azamet sahibidir.

Sıra	İcracı	Eser İsmi	Eser Güftesi	(Türkçe Anlamı (Çeviren: Merve Avlar	Tema
11	Dervişane	Esmâ Senvfonisi (Gods 99 Names)	لمحسط	El-Muhsit: Her şeyi birbirine uyum içinde yapandır.	Esmâ-i Hüsnâ
			الجمع	El-Câmi: Mallışerde bütün mahlukatı bir araya toplayandır.	
			لغني	El-Caniyy: Her türlü zenginlik sahibidir.	
			لمعني	El-Mugni: İhtiyaç sahiplerinin ihtiyacını giderendir.	
			الملع	El-Mâni: Dilemediği şeye engel olandır.	
			الضر	Ed-Dâr: Zarar veren şeyleri yaratandır.	
			الناع	En-Nâfi: Fayda veren şeyleri yaratandır.	
			النور	En-Nûr: Alemi nurlandırandır.	
			الهدى	El-Hâdî: Yaratılışını doğru yola erdendir.	
			البيع	El-Bedî: Eşsiz ve benzersiz yaratandır.	
			الباقي	El-Bâkî: Varlığı ebedi olandır.	
الوارث	El-Vâris: Her şeyin asıl sahibidir.				
الرشيد	Er-Reşîd: Doğru yolu gösterendir.				
الصبير "	Es-Sabûr: Ceza vermede acele etmeyendir."				
		(Terzi 2022: Tablo 1.20b)			
12	Dervişane (Alp Aslan)	Mehaba Ramazan İlahisi	يا حنان يا منان يا ذا الجود والإحسان ثبت قلوبنا على الإيمان	Ey çok merhamet eden, ey nimeti bol olan, ey cömertlik ve ihsan sahibi, Kalplerimizi dinin üzerine sabit kıl	Ramazan
			نرجو عفوك و غفران	Senin affını ve mağfiratini umuyoruz	
			لا اله الا الله محمد الرسول الله لا اله الا الله محمد الرسول الله	Allahtan başka hiçbir ilah yoktur, Hz. Muhammed onu kulu ve elçisidir. Allahtan başka hiçbir ilah yoktur, Hz. Muhammed onu kulu ve elçisidir.	
			مرحبا مرحبا يا شهير رمضان مرحبا	Hoş geldin, Hoş geldin, Hoş geldin Ey Ramazan Ayl!	
			مرحبا مرحبا يا شهير رمضان مرحبا	Hoş geldin, Hoş geldin, Hoş geldin Ey Ramazan Ayl!	
			أول هو آخر هو بياض هو (ق) يا هو	Ebedi olan O'dur, ezeli olan O'dur. Gizli olan O'dur (hu) ya hu	
			يا هو يا ملك (حق) يا هو يا هو يا صمد	Mülk sahibi olan O'dur(hakk)ya hu, ya hu, kendisine ihtiyacı duyulan O'dur	
			لا اله الا الله محمد الرسول الله لا اله الا الله محمد الرسول الله	Allahtan başka hiçbir ilah yoktur, Hz. Muhammed onu kulu ve elçisidir. Allahtan başka hiçbir ilah yoktur, Hz. Muhammed onu kulu ve elçisidir.	
			مرحبا مرحبا يا شهير رمضان مرحبا	Hoş geldin, Hoş geldin, Hoş geldin Ey Ramazan Ayl!	
			مرحبا مرحبا يا شهير رمضان مرحبا	Hoş geldin, Hoş geldin, Hoş geldin Ey Ramazan Ayl!	

13	Dervişane (Fatih Koca)	Selamlama	<p>هو اللهم صل على المصطفى هو نبي الرسالة و بحر الصفاء هو 'çeraği'. هو مسجد. هو مهراب. هو منبر هو أبو بكر عمر و عثمان. يا 'hayder'. يا حق اللهم صل على محمد و على آل سيدنا محمد" (Terzi 2022: Tablo 120b)</p> <p>اللهم صل على محمد و على آل سيدنا محمد" (Terzi 2022: Tablo 120b)</p> <p>..الله حي الله حي الله حي الله حي لا اله الا الله لا اله الا الله لا اله الا الله لا اله الا الله ..الله ..الله شكرا لله تكبرا لله يا كريم الله ..الله.. الله شكرا لله تكبرا لله يا حمد الله حيا الله الله منان الله الله قوم الله الله سنكر الله الله قدر الله حام الله رحمن الله رحيم الله يا اول يا اخر يا ظاهر يا باطن يا باقى الله الله يا رفع الله الله يا حي يا قيوم يا سكر يا جبار حيا الله الله منان الله الله قوم الله الله سنكر الله الله رحمن الله حنان الله رزق الله يا عزيز الله</p>	<p>Hü Allah'ım, Mustafa (as) salat eyle O ki risalet peygamberidir: O ki dütürlüktük abidesidir: Hü, kancilî, Hü, mesetî, Hü, mihrap. Hü, minber. Hü; Ebubekîr. Ömer ve Osman. Hü, hayder. Hü, hak Allah'ım Muhammed'e (as) salat eyle. Allah'ım efendimiz Muhammed'in ailesine salat eyle.</p>	Hiz. Peygamber sevgisi
14	Erkan Müdü	Esmâ Zikri	<p>اللهم صل على سيدنا محمد النبي الأمي و على الوصية و سلم الله أكبر الله أكبر لا اله الا الله و الله أكبر الله أكبر و لله الحمد اللهم صل على المصطفى يدع الجمال و بحر الوفاء صلاة تروم و بلغ اليه بطول الليل و حور الزمان</p>	<p>Allah dindir, Allah dindir, Allah dindir. Allah'tan başka hiçbir ilah yoktur. Allah'tan başka hiçbir ilah yoktur. Allah'tan başka hiçbir ilah yoktur. Allah'tan başka hiçbir ilah yoktur. Allah Allah, şükür Allah içindir, zikir Allah içindir. Ey cömert olan Allah! Allah Allah, şükür Allah içindir, zikir Allah içindir. Ey yardım eden Allah! İyilik ve kötülükle cezalandıran Allah Allah, nimetler veren Allah Allah. Varlıkların din tutan Allah Allah, günahları ve kusurları gizleyen Allah Allah. Her şeye gücü yetiren Allah, cezada acele etmeyen Allah, tüm mahlukata merhamet eden Allah, ahirette inananlara lütufta ve ikramda bulunan Allah. Ey başlangıcı olmayan, ey sonu olmayan, ey aşkâr olan, ey gizli olan! Ey ebedî olan Allah Allah, ey dileğini yiteltelen Allah Allah! Ey dinî olan, ey varlıkların dinî tutan, ey günahları ve kusurları gizleyen, ey kudret ve azamet sahibi! İyilik ve kötülükle cezalandıran Allah Allah, nimetler veren Allah Allah Varlıkların dinî tutan Allah Allah, günahları ve kusurları gizleyen Allah Allah. Tüm mahlukata merhamet eden Allah, çok merhamet eden Allah, nimeyi bol olan Allah, ey izzet sahibi Allah! Tüm mahlukata merhamet eden Allah, çok merhamet eden Allah, nimeyi bol olan Allah, ey izzet sahibi Allah! Allah Allah, şükür Allah içindir, zikir Allah içindir. Ey cömert olan Allah! Allah Allah, şükür Allah içindir, zikir Allah içindir. Ey yardım eden Allah!</p>	Esmâ-i Hüsnâ
15	Erkan Müdü	İti Tekbir	<p>اللهم صل على سيدنا محمد النبي الأمي و على الوصية و سلم الله أكبر الله أكبر لا اله الا الله و الله أكبر الله أكبر و لله الحمد اللهم صل على المصطفى يدع الجمال و بحر الوفاء صلاة تروم و بلغ اليه بطول الليل و حور الزمان</p>	<p>Allah'ım efendimiz ümmi Muhammed'e (as) ve onun ailesi ve ashabına salat ve selam eyle Allah en büyüktür, Allah en büyüktür. Allah'tan başka hiçbir ilah yoktur ve Allah en büyüktür. Allah en büyüktür ve bütün hamdler O'nadır. Allah'ım görkem sahibi ve vefa denizi Mustafa'ya daim olan bir salat eyle Geceleer ve gündüzler boyunca salatu ona ulaştır.</p>	Hiz. Peygamber sevgisi

Sıra	İcracı	Eser İsmi	Eser Güftesi	(Türkçe Anlamı (Çeviren: Merve Avlar	Tema
15	Erkan Murth	İtt Tekbir	و صل عليه كما ينبغي الصلح محمد عليه السلام (Terzi 2022: Tablo 126b)	Ona yakışan bir salat eyle. Sadık olan Muhammed'e (as) selam olsun.	Hz Peygamber sevgisi
16	Esev Tasavvuf Müsiki	Mevlaya Sallı Ve Sellim	مولاي صل وسلم دائما و أبدا على حبيبك خير الخلق كلهم أمن تذكر جيران بني سلم محذرت دعما جرى من مقامهم هو الحبيب الذي ترحى شفاعته لكل هول من الأهوال مقتم محمد سيد القزين و القائلن، القريوق من عرب و من عجم مولاي يا صل على محمد و على أزواجه الطاهرات و كلهم أجمعين ثم الرج على أبي بكر و عن عمر و الحضراء عثمان مولاي علي بنم مولاي صل على محمد و على أصحابه الخفاء و كلهم أجمعين“ (Terzi 2022: Tablo 128b)	Ey Allah'im! Her daim salat ve selam eyle. Yarattıklarımın en hayırlısı, sevgilin Hz. Muhammed'e Selam ağaçlarıyla donanmış dostlarını mı hatırladım. Akın gözyaşlarına kanmı karşıtmaktasın O. İnsana hücum eden her türlü sıkıntıdan, Kurtulmak için şefaatı umulan Sevgilidir. Hz. Muhammed iki cihan peygamberidir. Arap ve Aceem; her iki grubun da peygamberidir. Mevlamız, Hz. Muhammed'e, Onun seçkin/fizikiyle eşlerine ve hepsine salat ve selam eyle Senden Ebu Bekir ve Ömer'den Ve cömert olan Osman ve Ali'den razı olmamı istiyönüz. Mevlamız, Hz. Muhammed'e ve onun bütün haleflerine salat eyle	Hz. Peygamber sevgisi
17	Hasan Kutacan	Salavat	اللَّهُمَّ صَلِّ عَلَى سَيِّدِنَا مُحَمَّدٍ النَّبِيِّ الْأَمِينِ و عَلَى آلِهِ وَصَلِّهِمْ وَسَلِّمْ“ (Terzi 2022: Tablo 144b)	Allah'ım efendimiz, ümmi nebizim, Muhammede, O'nun ehline ve ashabına salat ve selam eyle.	Hz Peygamber sevgisi
18	İlhan Tok	Sabah Ezanı (Saba Makamı)	الله أكبر - الله أكبر الله أكبر - الله أكبر اشهد أن لا إله إلا الله - اشهد أن لا إله إلا الله اشهد أن محمداً رسول الله - اشهد أن محمداً رسول الله حى على الصلاة - حى على الصلاة حى على الفلاح - حى على الفلاح (الصلاة خير من النوم) - (الصلاة خير من النوم) * الله أكبر - الله أكبر - لا إله إلا الله (Terzi 2022: Tablo 150b)	Allah en büyüktür. Allah en büyüktür; Allah en büyüktür. Allah en büyüktür. Allah'tan başka hiçbir ilah yoktur. Allah'tan başka hiçbir ilah yoktur. Hz. Muhammed'in (sav) Allah'ın rasülü olduğuna şahitlik ederim. Haydi, namaza gelin! Haydi, kurtuluş gelin! Haydi, kurtuluş gelin! Namaz, uykudan daha hayırlıdır! Allah en büyüktür. Allah en büyüktür; Allah'tan başka hiçbir ilah yoktur	Ezan / Salâ
19	İlhan Tok	Sala (Hüsyani Makamı)	الصلوة والسلام عليك يا سيدنا يا رسول الله الله الله يا رسول الله الصلوة والسلام عليك يا سيدنا يا حبيب الله الله الله يا حبيب الله (Terzi 2022: Tablo 150b)	Salat ve selam senin üzerine olsun Ey efendimiz, Ey Allah'ın Rasülü Allah Allah Allah, Ey Allah'ın Rasülü Salat ve selam senin üzerine olsun Ey efendimiz, Ey Allah'ın sevgilisi Allah Allah Allah, Ey Allah'ın sevgilisi	Ezan / Salâ

		<p>الصلاة والسلام عليك يا حاتم الأنبياء والمرسلين وأسمن والحمد لله رب العالمين" (Terzi 2022: Tablo 1 50b)</p> <p>الله الله يا حاتم الأنبياء والمرسلين وأسمن والحمد لله رب العالمين" (Terzi 2022: Tablo 1 50b)</p>	<p>Salat ve selam senin üzerine olsun Ey efendimiz, Ey dayanağımız, Ey Mevlamız Muhammed Allah Allah Allah, Ey Nebilerin ve Rasullerim sonuncusu Âmin. Hamd âlemlerin Rabbi olan Allah'adır.</p>
20	İlhan Tok	<p>اشهد أن لا إله إلا الله - أشهد أن لا إله إلا الله أشهد أن محمداً رسول الله - أشهد أن محمداً رسول الله حى على الصلاة - حى على الصلاة حى على الفلاح - حى على الفلاح (الصلاة خير من النوم) - (الصلاة خير من النوم) * الله أكبر - الله أكبر، لا إله إلا الله" (Terzi 2022: Tablo 1 50b)</p>	<p>Allah en büyüktür, Allah en büyüktür, Allah en büyüktür, Allah en büyüktür Allah'tan başka hiçbir ilah yoktur, Allah'tan başka hiçbir ilah yoktur Hz. Muhammed'in (sav) Allah'ın rasülü olduğuna şahitlik ederim, Hz. Muhammed'in (sav) Allah'ın rasülü olduğuna şahitlik ederim Haydi, Namaza gelin! Haydi, namaza gelin! Haydi, kurtuluşu gelin! Haydi, kurtuluşu gelin! Namaz, uykudan daha hayırlıdır! Namaz, uykudan daha hayırlıdır! Allah en büyüktür, Allah en büyüktür, Allah'tan başka hiçbir ilah yoktur</p>
21	İlhan Tok	<p>اشهد أن لا إله إلا الله - أشهد أن لا إله إلا الله أشهد أن محمداً رسول الله - أشهد أن محمداً رسول الله حى على الصلاة - حى على الصلاة حى على الفلاح - حى على الفلاح (الصلاة خير من النوم) - (الصلاة خير من النوم) * الله أكبر - الله أكبر، لا إله إلا الله" (Terzi 2022: Tablo 1 50b)</p>	<p>Allah en büyüktür, Allah en büyüktür, Allah en büyüktür, Allah en büyüktür Allah'tan başka hiçbir ilah yoktur, Allah'tan başka hiçbir ilah yoktur Hz. Muhammed'in (sav) Allah'ın rasülü olduğuna şahitlik ederim, Hz. Muhammed'in (sav) Allah'ın rasülü olduğuna şahitlik ederim Haydi, Namaza gelin! Haydi, namaza gelin! Haydi, kurtuluşu gelin! Haydi, kurtuluşu gelin! Namaz, uykudan daha hayırlıdır! Namaz, uykudan daha hayırlıdır! Allah en büyüktür, Allah en büyüktür, Allah'tan başka hiçbir ilah yoktur</p>
22	İlhan Tok	<p>اشهد أن لا إله إلا الله - أشهد أن لا إله إلا الله أشهد أن محمداً رسول الله - أشهد أن محمداً رسول الله حى على الصلاة - حى على الصلاة حى على الفلاح - حى على الفلاح (الصلاة خير من النوم) - (الصلاة خير من النوم) * الله أكبر - الله أكبر، لا إله إلا الله" (Terzi 2022: Tablo 1 50b)</p>	<p>Allah en büyüktür, Allah en büyüktür, Allah en büyüktür, Allah en büyüktür Allah'tan başka hiçbir ilah yoktur, Allah'tan başka hiçbir ilah yoktur Hz. Muhammed'in (sav) Allah'ın rasülü olduğuna şahitlik ederim, Hz. Muhammed'in (sav) Allah'ın rasülü olduğuna şahitlik ederim Haydi, Namaza gelin! Haydi, namaza gelin! Haydi, kurtuluşu gelin! Haydi, kurtuluşu gelin! Namaz, uykudan daha hayırlıdır! Namaz, uykudan daha hayırlıdır! Allah en büyüktür, Allah en büyüktür, Allah'tan başka hiçbir ilah yoktur</p>

Sıra	İcracı	Eser İsmi	Eser Güftesi	(Türkçe Anlamı (Çeviren: Merve Avlar	Tema
23	Ismail Coşar	Sabah Ezanı	<p>شهد أن لا إله إلا الله - شهد أن لا إله إلا الله شهد أن محمداً رسول الله - شهد أن محمداً رسول الله عن على الصلاة - عن على الصلاة عن على الفلاح - عن على الفلاح (الصلاة خير من النوم) - (الصلاة خير من النوم) *</p>	<p>Allah en büyüktür, Allah'tan başka hiçbir ilah yoktur Allah'tan başka hiçbir ilah yoktur, Allah'tan başka hiçbir ilah yoktur Hz. Muhammed'in (sav)/Allah'ın rasülü olduğuna şahitlik ederim, Hz. Muhammed'in (sav)/Allah'ın rasülü olduğuna şahitlik ederim Haydi, Namaza gelin! Haydi, namaza gelin! Haydi, kurtuluşu gelin! Haydi, kurtuluşu gelin! Namaz, uykudan daha hayırlıdır! Namaz, uykudan daha hayırlıdır! Allah en büyüktür, Allah'tan başka hiçbir ilah yoktur</p>	Ezan / Salâ
25	Mehmet Emin Ay	Talel Bedru Aleyna	<p>طلع البدر علينا - من ثبات الوداع وجب الشكر علينا - مادعا للداع أبها المبعوث فيها - جنت بالأمر المطاع جنت شرف المدينة - مرجا يا خير داع قد لبنا ثوب عز - بعد ثواب الرقاق ورضعنا ثدي مجد - بعد أيام الصياح قالت أعمار الدياجي - قل لأرباب الأسلام كل من يتبع محمد - ينبغي أن لا ينام أنت شمس أنت بدر - أنت نور على نور أنت مصباح الثريا - يا حبيبي يا رسول طلع البدر علينا - من ثبات الوداع وجب الشكر علينا - مادعا للداع أبها المبعوث فيها - جنت بالأمر المطاع جنت شرف المدينة - مرجا يا خير داع وتعاهدنا جميعا - يوم أقسمنا اليمين إن نخون العهد يوما - واتخذنا الصديق بين لمست والله ثريا - ما يقسمه العباد مشهداً يا نجم أمم - ذو وياؤه ورايد** (Terzi 2022: Tablo 1.58b)</p>	<p>Ay doğdu üzerimize, Veda tepelerinden Şükür gerekti bizlere, Allah'a davetinden Ey Bize gönderilen elçi, Yüce bir davetle geldin Gelişle bu şehre(Medine'ye) şeref verdin, Hoş geldin Ey Hayırlı Daveçi İzzet elbisesini giydik, Zillet elbisesini yırtktan sonra Şeref göğsünden emdik, Zıyan olan o günlerden sonra Şafak vakti bana şöyle dedi:, Ey İslam Erhabı! Muhammed'e tabi olanları, Yaşamaması gerek Sen güneşsin, Sen aysın, Sen Nur üstüne Nursun Sen Süreyya yıldızısın, Ey Sevgili Ey Rasal Ay doğdu üzerimize, Veda tepelerinden Şükür gerekti bizlere, Allah'a davetinden Ey Bize gönderilen elçi, Yüce bir davetle geldin Gelişle bu şehre(Medine'ye) şeref verdin, Hoş geldin Ey Hayırlı Daveçi Her birlikte söz verdik, Yemin ettüğümüz gün Bir gün bile olsa sözümtülden dönmeyeceğiz Ne doğruluğu kendimize akide edindik Allah'a yemin olsun ki, İnsanları ezizletmelerden kurtulmuş değlim Şahit ol Ey Eşenlik Yıldızı, Ben, muhabbet ve aşk hasatıgı içindeyim.</p>	Hz Peygamber sevgisi

26	Mehmet Kemiksiz	Rast Evrad-ı Şerif	<p>يا له الآله لا اله الا الله لا اله الا الله لا اله الا الله لا اله الا الله الموجود في كل مكان لا اله الا الله المنكور في كل لسان لا اله الا الله المعروف بالاحسان لا اله الا الله كل يوم هو في شان (Terzi 2022: Tablo 1 60b)</p>	<p>Allahtan başka hiçbir ilah yoktur, Allahtan başka hiçbir ilah yoktur, Allahtan başka hiçbir ilah yoktur Her yerde mevcut olan Allahtan başka hiçbir ilah yoktur Her dilde zikredilen Allahtan başka hiçbir ilah yoktur Keremiyile bilinen Allahtan başka hiçbir ilah yoktur Allahtan başka hiçbir ilah yoktur ve o, her an yaratma halinde dir</p>	Kelime-i Tevhid
27	Mehmet Kemiksiz	Besmele Ve Salavat	<p>هو بسم الله الرحمن الرحيم اللهم صل على سيدنا محمد و على آله وصحبه و سلم</p>	<p>Hü, Rahman ve Rahim olan Allah'ın adıyla Allahım efendimiz Muhammedle, onun ailesine ve ashabına salât ve selâm eyle.</p>	Hz Peygamber sevgisi
28	Mehmet Kemiksiz	Perte Kaldırma / Ya Allah	<p>يا الله يا دائم (Terzi 2022: Tablo 1 60b)</p>	<p>Ey ebedi olan Allah!</p>	Kelime-i Tevhid
29	Murat Necipoğlu	Teshihat	<p>يا جميل يا الله - يا قريب يا الله - يا محبوب يا الله - يا حبيب يا الله يا رؤوف يا الله - يا عطوف يا الله - يا معطوف يا الله يا لطيف يا الله - يا عظيم يا الله - يا حكيم يا الله - يا مدبّر يا الله يا خبير يا الله - يا سميع يا الله - يا بصير يا الله - يا برهان يا الله يا سلطان يا الله - يا مستعان يا الله - يا محسن يا الله - يا متعال يا الله يا رحمن يا الله - يا رحيم يا الله - يا كريم يا الله يا مجيد يا الله - يا قدير يا الله - يا أحد يا الله يا صمد يا الله - يا محمود يا الله - يا صادق الوعد يا الله يا علي يا الله - يا غني يا الله - يا شافي يا الله يا كافي يا الله - يا معافي يا الله - يا باقي يا الله - يا هادي يا الله يا قادر يا الله - يا ساهر يا الله - يا قهار يا الله - يا جبار يا الله يا غفار يا الله - يا فتاح يا الله (Terzi 2022: Tablo 1 68b)</p>	<p>Ey Cüzül Olan Allah! Ey Yalın olan Allah! Ey dualara icabet eden Allah! Ey Sevgili Allah Ey mehrametti olan Allah!, Ey şefkati olan Allah!, Ey iyilik sahibi olan Allah!, Ey kullarımda değer veren Allah, Ey yüce olan Allah! Ey sevgisi olan Allah! Ey nimetler veren Allah! Ey iyilik ve kötülükle cezalandıran Allah! Ey tüm noksanlıktan terzih olan Allah! Ey selamet sahibi olan Allah! Ey her şeyde delil olan Allah! Ey her şeyde hakim olan Allah! Ey kendisinden yardım istenen Allah! Ey yarlımsıver olan Allah! Ey yüce olan Allah! Ey tüm yaratılımlara merhamet eden Allah! Ey ahirete inanan kullarıma ikram ve lütufta butunan Allah! Ey büyük olan Allah! Ey şerefi yüksek olan Allah! Ey eşsiz ve benzersiz olan Allah! Ey eşi dengi olmayan Allah! Ey kendisine muhtaç olunan Allah! Ey övgüye layık olan Allah! Ey vaaidinden dönmeyen Allah! Ey yüce olan Allah! Ey kimseye muhtaç olmayan Allah! Ey hastalıklara şifa veren Allah! Ey her şeyde yeten Allah! Ey şifa veren Allah! Ey ebedi, sonu olmayan Allah! Ey doğru yola ilten Allah! Ey her şeyde gücü yeten Allah! Ey ayıp ve günahları örten Allah! Ey her zaman muzaaffer olan Allah! Ey kudret sahibi olan Allah! Ey mağfreti bol olan Allah! Ey darıda kalanlara kapılar açan Allah!</p>	Esmâ-i Hüsnâ

Sıra	İcracı	Eser İsmi	Eser Güftesi	(Türkçe Anlamı (Çeviren: Merve Avlar	Tema
30	Murat Necipgılı	Kadiri Esmâ Zikri	يا الله يا الله يا الله الرحمن الرحيم يا الله الملك القوس يا الله السلام المؤمن يا الله المهيمن العزيز يا الله الجبار المتكبر الخالق الباري المصور الغفور القهار الوهاب القهار الرزاق يا الله العظيم القلص يا الله البسط يا خافض يا الله الرافي المعز يا الله المذل السميع النصير الحكم الطيب العجل الخبير الحكم يا الله يا الله يا الله يا الله العظيم الغفور يا الله الشكور العلي يا الله الكبير الحفيظ يا الله المغيب الحسيب يا الله الجليل الكريم الرقيب المحيب الواسع الحكم الودود المحيد الباعث الشهيد الحق الوكيل يا الله القوي المتين يا الله الومي الحيد يا الله المحصي المبدئ المعيد المحيي المميت الحي القوم الواحد يا الله يا الله يا الله يا الله الباعث الواحد يا الله الصمد القهار يا الله المقدر المقدم يا المؤخر الأول يا الله	Ya Allah Ya Allah Ya Allah Ey meahmet eden, lütf ve ihisanda bulunan Allah, Ey her şeyin sahibi ve her türlü noksamlıktan uzak olan Allah Ey esenlik ve güvenlik veren Allah, Ey her şeyi götüp gözetin ve yüce olan Allah Ey kudret ve azamet sahibi, Ey çok yüce, Ey her şeyi yaratan, Ey her şeyi iytum içinde yaratan Ey yaratılışına şekli veren, Ey bağışlaması çok olan, Ey her şeye hakim ve galip olan, Ey karşılıksız veren Ey darda kalanlara kapılar açan, Ey rızık veren Allah, Ey her şeyi bilen, Ey dilediğini sıkıntıya düşüren Allah Ey dilediğini bolluğa ulaştıran, Ey dileğinin derecesini alçaltan Allah, Ey şeref vererek yükselten, Ey dileğini aziz kılan Allah Ey dileğini zillete düşüren, Ey her şeyi işiten, Ey her şeyi gören, Ey mutlak hakimiyet sahibi olan Allah Ey bütün incelikleri bilen, Ey adaletle hükmeden, Ey her şeyden haberdar olan, Ey her işi hikmetli olan Allah Ya Allah, Ya Allah, Ya Allah, Ya Allah Ey pek yüce olan, Ey mağfireti bol olan Allah, Ey sevabı çok veren, Ey yüceler yücesi olan Allah Ey çok büyük olan, Ey her şeyi koruyan Allah, Ey mahlukatlara rızık veren, Ey kulların hesabını gören Allah Ey azamet sahibi, Ey çok ikram eden, Ey her şeyi gözetin, Ey dua ve isteklere icabet eden Ey her şeyi kuşatan, Ey hikmet sahibi, Ey kullarını çok seven, Ey övgüye layık olan Ey ölümleri diriltin, Ey her daim ve her an hazır olan, Ey var olan, Ey kendisine sığınanların işlerini yoluna kolay Allah Ey kudreti yüce olan, Ey çok güçlü olan, Ey kendisine mananlam dostu olan, Ey hamda layık olan Allah Ey mahlukatının sayısını bilen, Ey benzersiz yaratan, Ey yeniden diriltin, Ey can veren Ey ölümleri yaratan, Ey sonsuz hayat sahibi, Ey varlıkların diri tutan, Ey istediğini bulan Ya Allah, Ya Allah, Ya Allah, Ya Allah Ey ölümleri diriltin, Ey eşi ve benzeri olmayan Allah, Ey kendisine muhtaç olunan, Ey her şeye güç yetiren Allah Ey dileğini gibi tasamuf eden, Ey dileğini öne alan, Ey dileğini alçaltan Ey ezeli olan Allah	Esmâ-i Hüsnâ

	<p>الأخر الظاهر الباطن متعال البر التواب المنتقم الغفور الرؤوف يا الله الملك مالك الملك يا الله ذو الجلال و الأكرام يا الله المقسط الجبار يا الله الغني المغني المغيث يا الله التافع النور الهادي القيمي الوارث يا الله الرشيد الصبور يا الله" (Terzi 2022: Tablo 1 686b)</p>	
	"يا الله	
	يا الله	
	هو الله الله	
	الرحيم الله	
	يا الله الله	
	الرحمن الله	
	الملك الله	
	العزير الله	
	السلام الله هو الله	
	الجبار الله	
	القوس الله	
	المؤمن الله هو الله	
	الهادي الصمد الله	
	الذبيح الوحيد الله	
	الهادي الصمد الله	
	الباري المعيد الله	
	المصور المقدر	
	المهيمن الرشيد الله	
	المنتقم المتعل	
	المتكبر لكريم الله	
	هو الله الله	
	الرحيم الله	
	Ahirete naman kullarına lîtuf ve ihisanda bulunan Allah	

Murat Necipoglu

Hu Allah Allah

Esmâ-i Hüsnâ

يا الله الله	Ya Allah Allah
الرحمن الله	Tüm mahliakatma merhamet eden Allah
المالك الله	Mülk sahibi olan Allah
العزیز الله	Pek yüce olan Allah
السلام الله هو الله	Esenlik bağışeden Allah, hü Allah
الجبار الله	Kudret ve azamet sahibi Allah
القوس الله	Her türlü noksanlıktan uzak Allah
المؤمن الله هو الله	Güven veren Allah, hü Allah
هو الله الله	Hü Allah Allah
الرحيم الله	Ahirete manan kullarına lütf ve ihsanda bulunan Allah
يا الله الله	Ya Allah Allah
الرحمن الله	Tüm mahliakatma merhamet eden Allah
المالك الله	Mülk sahibi olan Allah
العزیز الله	Pek yüce olan Allah
السلام الله هو الله	Esenlik bağışeden Allah, hü Allah
الجبار الله	Kudret ve azamet sahibi Allah
القوس الله	Her türlü noksanlıktan uzak Allah
المؤمن الله هو الله	Güven veren Allah, hü Allah
هو الله الله	Hü Allah Allah
الرحيم الله	Ahirete manan kullarına lütf ve ihsanda bulunan Allah
يا الله الله	Ya Allah Allah
الرحمن الله	Tüm mahliakatma merhamet eden Allah
المالك الله	Mülk sahibi olan Allah
العزیز الله	Pek yüce olan Allah
السلام الله هو الله	Esenlik bağışeden Allah, hü Allah
الجبار الله	Kudret ve azamet sahibi Allah
القوس الله	Her türlü noksanlıktan uzak Allah
المؤمن الله هو الله	Güven veren Allah, hü Allah"
(Terzi 2022: Tablo 1 68b)	

Sıra	İcracı	Eser İsmi	Eser Güftesi	(Türkçe Anlamı (Çeviren: Merve Aylar	Tema
32	Mustafa Demirci	Esmâ'ül Hüsnâ	يا جميل يا الله يا قريب يا الله يا محبيب يا الله يا حبيب يا الله يا رؤوف يا الله يا عطف يا الله يا معروف يا الله يا لطيف يا الله يا عظيم يا الله يا حنان يا الله يا مأن يا الله يا دؤن يا الله يا سبحان يا الله يا امان يا الله يا برهان يا الله يا سلطان يا الله يا مستعان يا الله يا محسن يا الله يا متعل يا الله يا رحمن يا الله يا رحيم يا الله يا كريم يا الله يا مجيد يا الله يا قدير يا الله يا احد يا الله يا صمد يا الله يا محمود يا الله يا صادق الرعد يا الله	Ey Güzel Olan Allah! Ey Yakın olan Allah! Ey dualara icabet eden Allah! Ey Sevgili Allah Ey merhametli olan Allah! Ey şefkatli olan Allah! Ey iyilik sahibi olan Allah! Ey kullarımda değer veren Allah Ey yüce olan Allah! Ey sevgisi olan Allah! Ey nimetler veren Allah! Ey iyilik ve kötülükte cezalandıran Allah! Ey tüm noksanlıktan tenzih olan Allah! Ey selamet sahibi olan Allah! Ey her şeyde delil olan Allah! Ey her şeyde hakim olan Allah! Ey kendisinden yardımı isteyen Allah! Ey yardımsever olan Allah! Ey yüce olan Allah! Ey tüm yaratılımlara merhamet eden Allah! Ey ahirete inanan kullarına ikram ve lütfu bulan Allah! Ey büyük olan Allah! Ey şerefi yüksek olan Allah! Ey eşsiz ve berzessiz olan Allah! Ey eşi dengi olmayan Allah! Ey kendisine muhtaç olmayan Allah! Ey övgüye layık olan Allah! Ey vaadinden dönmeyen Allah!	Esmâ'ül Hüsnâ

Sıra	İcracı	Eser İsmi	Eser Güftesi	(Türkçe Anlamı (Çeviren: Merve Avlar	Tema
33	Mustafa Demirci	X İsm-i Azam duası (Sübhaneke Ya Allah)	سبحك يا ظاهر تعاليت يا بطن أجزنا من النار يعفوك يا رحمن	Ey zâhir olan Allah, seni noksanlıklardan tenzih ederim. Batın olan Allah, sen yücesin. Merhametinle bizi cehennem azabından kurtar.	Kelime-i Tevhid / Tesbihat
			سبحك يا باری تعالیت یا مصور أجزنا من النار يعفوك يا رحمن	Merhametinle bizi cehennem azabından kurtar.	
			سبحك يا توب تعاليت يا و هب أجزنا من النار يعفوك يا رحمن	Merhametinle bizi cehennem azabından kurtar.	
			سبحك يا عث تعاليت يا و اربث أجزنا من النار يعفوك يا رحمن	Merhametinle bizi cehennem azabından kurtar.	
			سبحك يا قديم تعاليت يا مقیم أجزنا من النار يعفوك يا رحمن	Merhametinle bizi cehennem azabından kurtar.	
			سبحك يا فرد تعاليت يا وتر أجزنا من النار يعفوك يا رحمن	Merhametinle bizi cehennem azabından kurtar.	
			سبحك يا نور تعاليت يا سناك أجزنا من النار يعفوك يا رحمن	Merhametinle bizi cehennem azabından kurtar.	
			سبحك يا جليل تعاليت يا جميل أجزنا من المار يعفوك يا رحمن	Merhametinle bizi cehennem azabından kurtar.	
			سبحك يا قاهر تعاليت يا قاهر أجزنا من النار يعفوك يا رحمن	Merhametinle bizi cehennem azabından kurtar.	
			سبحك يا مليك تعاليت يا مقدر أجزنا من النار يعفوك يا رحمن	Merhametinle bizi cehennem azabından kurtar.	
			سبحك يا علم تعاليت يا علام أجزنا من النار يعفوك يا رحمن	Merhametinle bizi cehennem azabından kurtar.	
			سبحك يا عظيم تعاليت يا عظيم أجزنا من النار يعفوك يا رحمن	Merhametinle bizi cehennem azabından kurtar.	
			سبحك يا حليم تعاليت يا ودود أجزنا من النار يعفوك يا رحمن	Merhametinle bizi cehennem azabından kurtar.	
			سبحك يا شهيد تعاليت يا شاهد أجزنا من النار يعفوك يا رحمن	Merhametinle bizi cehennem azabından kurtar.	
			سبحك يا كبير تعاليت يا متعال أجزنا من النار يعفوك يا رحمن	Merhametinle bizi cehennem azabından kurtar.	
سبحك يا نور تعاليت يا لطيف أجزنا من النار يعفوك يا رحمن	Merhametinle bizi cehennem azabından kurtar.				

Sıra	İcracı	Eser İsmi	Eser Güftesi	(Türkçe Anlamı (Çeviren: Merve Ayılar	Tema
34	Mustafa Demirci	V İsm-i Azam Duası (Ya Cemilü Ya Allah)	يا رحمن يا الله - يا رحيم يا الله - يا كريم يا الله	Ey tüm yaratıllara merhamet eden Allah! Ey ahirete manan kullarına ikram ve lütufla boluman Allah! Ey büyük olan Allah!	Esmâ-i Hüsnâ
			يا مجيد يا الله - يا فرد يا الله - يا احد يا الله - يا صمد يا الله		
			يا محمود يا الله - يا صادق الوعد يا الله - يا علي يا الله		
			يا غني يا الله - يا شافي يا الله - يا كافي يا الله - يا معافي يا الله		
			يا باقي يا الله - يا هادي يا الله - يا قادر يا الله - يا مسر يا الله		
			يا قهار يا الله - يا جبار يا الله - يا عظيم يا الله - يا قاطع يا الله ³⁴		
			(Terzi 2022: Tablo 172b)		
			يا جميل يا الله		
			يا قريب يا الله		
			يا مجيب يا الله		
			يا حبيب يا الله		
			يا رؤوف يا الله		
يا عطف يا الله					
يا معروف يا الله					
يا لطيف يا الله					
يا عظيم يا الله					
يا حنان يا الله					
يا متنان يا الله					
يا دنان يا الله					
يا سبحان يا الله					
يا امان يا الله					
يا ابر هوان يا الله					
يا سلطان يا الله					
يا مستعان يا الله					
يا محسن يا الله					
35	Mustafa Demirci	Teshahat	يا جميل يا الله	Ey Güzel Olan Allah!	Esmâ-i Hüsnâ
			يا قريب يا الله		
			يا مجيب يا الله		
			يا حبيب يا الله		
			يا رؤوف يا الله		
			يا عطف يا الله		
			يا معروف يا الله		
			يا لطيف يا الله		
			يا عظيم يا الله		
			يا حنان يا الله		
			يا متنان يا الله		
			يا دنان يا الله		
يا سبحان يا الله					
يا امان يا الله					
يا ابر هوان يا الله					
يا سلطان يا الله					
يا مستعان يا الله					
يا محسن يا الله					

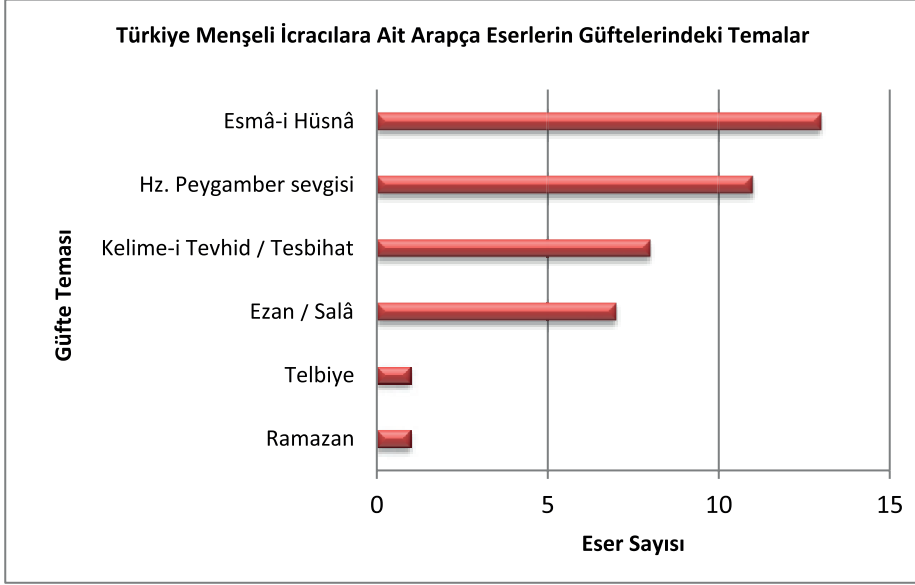
Sıra	İcracı	Eser İsmi	Eser Güftesi	(Türkçe Anlamı (Çeviren: Merve Avlar	Tema
36	Mustafa Özcan Güneşoğlu	Lebeyk	<p>ايك اللهم ايك ايك لا شريك لك ايك ايك اللهم ايك ايك لا شريك لك ايك اليجل تسامينا انوب فيه حطينا وفي عرفات تلاقينا رضاء الله راجينا في طيبة طيبات النفس فقيها الروح والانس وقهيا البدر والشمس رسول الله هدينا ايك اللهم ايك ايك لا شريك لك ايك ايك اللهم ايك ايك لا شريك لك ايك ايك اللهم ايك ايك لا شريك لك ايك يدمع العين كلكنما مع الهادي وسامنا الاهي لا تعذبنا بعقر منك واسينا لعد معتق ايد انكرم خلقنا مندا واحمينا والهنا هدى الرضى يارب الكون واحمنا ايك اللهم ايك ايك لا شريك لك ايك ايك اللهم ايك ايك لا شريك لك ايك ان الحمد والنعمة لك والملك لا شريك لك ايك" (Terzi 2022: Tablo 173b)</p>	<p>Emnet Allah'ım emnet! Semn hiçbir ortığın yoktur. Emnet! Emnet Allah'ım emnet! Semn hiçbir ortığın yoktur. Emnet! Hira Dağı'na ummandık ve orada günahlarımızdan arındık Arafât'ta toplandı. Allah'ım rızasını umduk. Mekke'de gönüllü sevince boğulur. Orada can ve ülfet bulur. Orada ay, güneş ve Allah'ın resulü bulunur. Orada hediyeleştik. Emnet Allah'ım emnet! Semn hiçbir ortığın yoktur. Emnet! Emnet Allah'ım emnet! Semn hiçbir ortığın yoktur. Emnet! Hâdi olan Rabbiniz ile ağlayarak konuşuk ve ona selam eyledik. Ey Mevlâ! mız bizlere azap etme. Senin affınla selamete ulaştık. Yaratıcım muhtaç olan kuluma her daim ihşanda bulunur. Bizleri konu ve bizleri doğru yola ilet. Ey kâinat sahibi bizleri konu. Emnet Allah'ım emnet! Semn hiçbir ortığın yoktur. Emnet! Emnet Allah'ım emnet! Semn hiçbir ortığın yoktur. Emnet! Hamd ve lütuf senindir, mülk senindir, ortığın yoktur, emnet</p>	Telbiye
37	Sedat Uyan	Salavatı Şerife	<p>اللهم صل على سيدنا محمد النبي الأمي و على آله وصحبه وسلم"</p>	<p>Allah'ım efendimiz, ünmi nebiniz Muhammede, Onun ehline ve ashabına salât ve selâm eyle.</p>	Hz. Peygamber sevgisi
38	Taşkın Savaş Musiki Topluluğu	Sükren Lilialh	<p>يا الله، الله شكرا لله تكرا الله يا كريم الله الله، الله شكرا لله تكرا الله يا مند الله حنا الله منن الله الله قوم الله تواب الله الله فكر الله خلق الله غفر الله قهر الله يازل يا آخر يا ظاهر يا باطن يا باهي الله يا تاهي الله الله</p>	<p>Allah Allah, şükür Allah içindir, zikir Allah içindir. Ey cömert olan Allah! Allah Allah, şükür Allah içindir, zikir Allah içindir. Ey yardım eden Allah! İyilik ve kötülükle cezalandıran Allah Allah, nimetler veren Allah Allah. Varlıkların diri tutan Allah Allah, günahları ve kusurları gizleyen Allah Allah. Her şeye güç yetiren Allah, her şeyi yaratan Allah, günah ve kusurları çokça affeden, her şeye hakim ve galip olan Allah Ey başlangıcı olmayan, ey sonu olmayan, ey aşkar olan, ey gizli olan! Ey ebedi olan Allah Allah, ey yüce Allah!</p>	Esmâ-i Hüsnâ

39	Ubydullah Sezikli	Hasbi Rabi Cellallah	<p>Ey sonsuz hayat sahibi, Ey varlıklar diri tutan, ey bütün günah ve kusurları gizleyen, ey kudret ve azamet sahibi</p> <p>يَا حَيُّوم يَا قَيُّومُ يَا جَبْرُ</p> <p>حَيُّنَ اللهُ حَنَّانَ اللهُ اللهُ</p> <p>قَيُّومَ اللهُ تَوَّابَ اللهُ اللهُ</p> <p>رَحْمَنَ اللهُ حَنَّانَ اللهُ رُزَّاقَ اللهُ يَا عَزِيزَ اللهُ</p> <p>رَحْمَنَ اللهُ حَنَّانَ اللهُ رُزَّاقَ اللهُ يَا عَزِيزَ اللهُ</p> <p>.. اللهُ شَكَرَ اللهُ تَكَرَّرَ اللهُ يَا كَرِيمَ اللهُ</p> <p>.. اللهُ شَكَرَ اللهُ تَكَرَّرَ اللهُ يَا مَدَدَ اللهُ”</p> <p>(Terzi 2022: Tablo 1 89b)</p> <p>“حسبی ربی جل جلاله ما فی قلبی غیر الله</p> <p>نور محمد صلا الله لا اله الا الله</p> <p>بسم الله الرحمن الرحيم“</p> <p>(Terzi 2022: Tablo 1 91b)</p>	Hz. Peygamber sevgisi
40	Yahya Soyziğit	Esmâ-i Husna	<p>O, kendisinden başka hiçbir ilâh olmayan Allah'tır. Tüm yaratılanlar merhamet edendir, mülk sahibidir, her türlü noksanlıktan münezzehtir ve güven verendir, her şeyi görüp gözetendir. Onun şanı pek yücedir.</p> <p>O, izzet sahibi olan Allah'tır. Azamet ve kudret sahibidir. Büyüklükte eşî ve benzeri olmayandır. Yokları var edendir; Her şeyi kusursuz yaratandır. Varlıkları şekil verendir. Onun şanı pek yücedir.</p> <p>O, mağîfreti bol olan Allah'tır. Her zaman muzafler ve galip olundur. Çok fazla ihсан edendir. Bütün mahlukâtın rızkını verendir.</p> <p>Darda kalanlara kapılar açandır. Her şeyi bilendir. Dilediğini sıklıkla değiştirir. Dilediğini bolluğa ulaştırandır. Onun şanı pek yücedir.</p> <p>O, dilediğinin derecesini alçaltan Allah'tır. Dilediğinin derecesini yükseltendir. Dilediğine izzet veren, dilediğini zillete düşürendir. Her şeyi en iyi işitendir. Her şeyi en iyi görendir. Mutlak hakim olundur. Onun şanı pek yücedir.</p> <p>O, adaletle hükmeden Allah'tır. Lütüf ve ihسان sahibidir, her şeyden haberi olundur, büyüklükte bir benzeri olmayandır, çok bağışlayandır, iyiliğini karşılığın çokça verendir. Onun şanı pek yücedir.</p> <p>O, yüceler yücesi olan Allah'tır. Büyüklükte bir benzeri olmayandır, her şeyi konyup kollayandır, bütün mahlukâtın rızkını verendir, hesabı en iyi görendir, azamet sahibidir, lütüf ve ihسان bol olundur. Onun şanı pek yücedir.</p>	Esmâ-i Husna

Sıra	İcracı	Eser İsmi	Eser Güftesi	(Türkçe Anlamı (Çeviren: Merve Ayılar	Tema
40	Yahya Soyut	Esmâü'l Hüsnâ	الربحبيب الواسع الحكيم الوجود المعبود الباعث جل جلاله الحق الوكيل القوي المكين الولي المحصي المبدئ المعيد جل جلاله المحيي المميت الحي قيوم الراجد الواحد الأحد جل جلاله الصدق العاقر المقتر المقدم لمؤخر الأول الآخر الظاهر الباطن الولي المعالي جل جلاله البر التواب المنعم العفو الرؤوف المالك الملك ذو الجلال و الاكرام جل جلاله الرب المقسط الجامع الغني المعطي الصابغ الضار الدافع الخفيض البديع جل جلاله الباقي الوارث الراشد الصبور الصديق السائر جل جلاله (Terzi 2022: Tablo 194b)	O, mahlukları görüp gözeten Allah'tır. Dualara icabet edendir, rahmeti ve kudreti her şeyi kuşatandır, her şeyi hikmetle yaratandır, yaratıkların çokça severdir, her türlü övgüye layık olandır, ölümleri tekrar diriltir. Onun şanı pek yücedir. O, Kendisine sığınmalarını işlerini iyi neticelendirir, kudreti en üstün olandır, pek güçlü olandır, kendisine insanların dostudur, her türlü hamd ve senaya layık olandır, berzesiz yaratandır, Onun şanı pek yücedir. O, diriltir Allah'tır. Yaratığı her canlıya ölümü tattırandır, ezeli ve ebedi hayat sahibidir, zat ile kainan olandır, kendisine hiçbir şey gizli kalmayandır, kadri ve şanı yüce olandır, benzen ve ortağı olmayandır. Onun şanı pek yücedir. O, hiçbir şeye ihtiyacı olmayan, kendisine mültaç olmayan Allah'tır. Dilediğini dilediği gibi yaratmaya güç yetirir, her şeyi kolayca yaratır kadret sahibidir, dilediğini öne alandır, dilediğini erteleyendir, Varlığının bir başlangıcı ve sonu olmayandır, varlığı aşkâr olandır, akılların idrak edemeyeceği, yüceliği gizli olandır, bütün kâinatı yönetendir, son derece yüce olandır. Onun şanı pek yücedir. O, iyilik ve ihsan bol olan Allah'tır. Tövbeleri kabul edip günahları bağışlayandır, lütufta bulunandır, zalimlere hak etdikleri cezayı verendir, günahları affetmeyi severdir, çok merhametlidir. Mülk sahibidir, celal ve azamet sahibidir. Onun şanı pek yücedir. O, her şeyi birbiri uyum içinde yapan Allah'tır. Mahşerde bütün mahlukları bir araya toplayandır, her türlü zenginlik sahibidir, ihtiyacı sahiplerinin ihtiyacını giderendir, isteyene istediğini verendir, dilemediği şeye engel olandır, zarar veren şeyleri yaratandır, fayda veren şeyleri yaratandır, dereceleri alçaltandır, emsalsiz yaratandır. Onun şanı pek yücedir. O, varlığı ebedi olan Allah'tır. Her şeyin sahibi olandır, yaratıkların doğru yola iletendir, ceza vermede acele etmeyendir, ayıp ve kusurları kapatandır. Onun şanı pek yücedir.	Esmâ-i Hüsnâ
41	Yolcular (Grup)	Esmâ Zikri	اللهم حي الله حي الله حي الله يا له الآله لا اله الا الله لا اله الا الله لا اله الا الله اللهم.. الله شكرا لله تكبرا لله يا كريم الله اللهم.. الله شكرا لله تكبرا لله يا حمد الله حيا الله الله متان الله الله قوم الله الله ستار الله الله قادر الله حام الله رحمن الله رحيم الله	Allah diridir, Allah diridir, Allah diridir. Allah'tan başka hiçbir ilah yoktur. Allah'tan başka hiçbir ilah yoktur. Allah'tan başka hiçbir ilah yoktur. Allah Allah, şükür Allah içindir, zikir Allah içindir. Ey cömert olan Allah! Allah Allah, şükür Allah içindir, zikir Allah içindir. Ey yardım eden Allah! İyilik ve kötülükle cezalandırılan Allah Allah, nimetler veren Allah Allah. Varlıkların din tutan Allah Allah, günahları kusurları gizleyen Allah Allah. Her şeyi güç yetiren Allah, cezada acele etmeyen Allah, tüm mahlukata merhamet eden Allah, ahirette inananlara lütuf ve ikramda bulunan Allah.	Esmâ-i Hüsnâ

3. ANALİZ VE YORUMLAR

3.1 Alt Probleme İlişkin Analiz ve Yorum



Grafik 1

Türkiye menşeli icracıların Arapça güfteli eserlerinin temaları, elde edilen bulgular benzerlikleri açısından sınıflandırılarak aşağıdaki şekilde tespit edilmiştir.

- %32 Esmâ-i Hüsnâ,
- %27 Hz. Peygamber (s.a.v) efendimiz,
- %20 Kelime-i Tevhid / Tesbihat,
- %17 Ezan / Salâ,
- % 4 Diğer (Ramazan ayı ve telbiye)

4. Sonuç

4.1 Alt Probleme Ait Bulgu ve Analize İlişkin Sonuçlar

Literatürün geri kalan kısmının da elde edilen bulgular gibi olduğu düşünülürse, Türkiye menşeli icracıların Arapça güfteli eserlerinde en çok Esmâ-i Hüsnâ ve Hz. Peygamber (s.a.v) sevgisi temalı güftelerin yer aldığı, ayrıca Kelime-i Tevhid / Tesbihat ve Ezan / Salâ 'nın da önemli ölçüde seslendirildiği söylenebilir.

4.2 Hipoteze İlişkin Sonuçlar

Uluslararası dijital müzik platformlarında yayımlanmış İslâmî öğeler içeren müzik eserlerinde, ‘Kasîdetü’l-Bürde’ ve ‘Talea-l Bedru’ gibi Hz. Peygamber (s.a.v) sevgisi temalı şiirlerin en sık kullanılan evrensel güfteler olduğu bilinmektedir (Terzi, 2022, s.546). Bu bilgiler ışığında araştırmamızın başında belirttiğimiz, “Türkiye menşeli icracıların seslendirdiği İslâmî öğeler içeren Arapça müzik eserlerin güftelerinde Hz. Peygamber (s.a.v) sevgisi işlenir” hipotezi, alt probleme ait bulgu ve analize ilişkin sonuca göre kısmen doğrudur.

Eldeki veriler ve analiz sonuçlarına göre çalışmamıza konu eserlerin güftelerinde en yüksek oranda (% 32) “Esmâ-i Hüsnâ” yer aldığı, ancak buna çok yakın oranda (% 27) Hz. Peygamber (s.a.v) sevgisi temalı güftelerin yer aldığı ortaya çıkmıştır. Bu bulgulara ilave olarak eserlerde Kelime-i Tevhid/Tesbihat ve Ezan/Salâ’nın da önemli ölçüde seslendirildiği, az da olsa Ramazan ayı ve telbiye içerikli güfteler de tespit edilmiştir.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

- Arpağuş, H. K. (2022). Kelime-i Tevhid. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde. TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. Erişim 13 Ocak 2022, <https://islamansiklopedisi.org.tr/kelime-i-tevhid>
- Çetin, A. (1995). Ezan. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde. TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. Erişim 12 Ocak 2022, <https://islamansiklopedisi.org.tr/ezan>
- Günay, H.M. (2007). Ramazan. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde. TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. Erişim 14 Ocak 2022, <https://islamansiklopedisi.org.tr/ramazan>
- Kaptan, S. (1995). *Bilimsel Araştırma ve İstatistik Teknikler*. Ankara: Tek Işık Web Ofset Tesisleri.
- Mertoğlu, M. S. (2009). Salât ü Selâm. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde. TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. Erişim 13 Ocak 2022, <https://islamansiklopedisi.org.tr/salatu-selam>
- Öğüt, S. (2011). Telbiye. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde. TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. Erişim 14 Ocak 2022, <https://islamansiklopedisi.org.tr/telbiye>
- Özcan, N. (2009). Salâ. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde. TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. Erişim 13 Ocak 2022, <https://islamansiklopedisi.org.tr/sala>
- Terzi, A. (2022). *Dijital Müzik Platformlarında Yayımlanmış Olan İslâmî İçerikli Müzik Eserlerinin İncelenmesi* (Tez No. 772563) [Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Topaloğlu, B. (1995). Esmâ-i Hüsnâ. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde. TDV İslâm Araştırmaları Merkezi. Erişim 10 Ocak 2022, <https://islamansiklopedisi.org.tr/esma-i-husna>

Melekset Efendi'nin Gözünden Tavr-ı Atık ve Tavr-ı Cedit*

Melekset Efendi's Perspective on Tavr-ı Atık and Tavr-ı Cedit

Mine Yener Can¹ 



*Bu makale, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları, Doktora Programında, Prof. Dr. Ubeydullah Sezikli danışmanlığında devam eden Mine Yener Can'ın "İÜ OMAR Etem Ruhi Üngör Koleksiyonunda Bulunan Hamparsum Nota Defterleri ve Melekset Efendi'ye Ait Defterin Karşılaştırmalı İncelemesi" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

¹Doktora Programı Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları, İstanbul, Türkiye

ORCID: M.Y.C. 0009-0009-8363-3914

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Mine Yener Can,
İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları, Doktora Programı,
Emirgan Mahallesi, Tebdil Eski Sokak, No: 6
Sarıyer, İstanbul, Türkiye
E-posta: mine.yener@istanbul.edu.tr

Başvuru/Submitted: 11.10.2024

Revizyon Talebi/Revision Requested: 26.10.2024

Son Revizyon/Last Revision Received: 21.11.2024

Kabul/Accepted: 26.11.2024

Atıf/Citation: Yener Can, M. (2024). Melekset Efendi'nin gözünden tavr-ı atık ve tavr-ı cedit. *Meshk Journal of Religious Music*, 2024; 1(2) 157-183.

https://doi.org/10.26650/meshk.2024.0009

ÖZ

Türk musikisi eğitim-öğretim zinciri ve repertuarı yüz yıllar boyunca meşk sistemi ile aktarılmıştır. Elbette Türk musikisi, icra edildiği mekâna, icra edildiği döneme, kim tarafından icra edildiğine bağlı olarak "meşk sistemi (meşk zinciri)" olarak adlandırılan eğitim-öğretim silsilesindeki aktarım sürecinde değişimlere maruz kalmaması mümkün değildir. Türk musikisinde tavr denilen icra geleneğinin ise ancak meşk ile aktarılacağı düşünülmüştür.

Bu çalışmanın konusu İstanbul Üniversitesi Osmanlı Dönemi Müziği Uygulama ve Araştırma Merkezi Kütüphanesi Etem Ruhi Üngör Koleksiyonu'nda bulunan Melekset Efendi'ye ait Hamparsum defterinin içinde yer alan Benli Hasan Ağa'ya ait Rast Peşrev'dir. Melekset Efendi bu defterde 66 eser kaydetmiş, "meşk zinciri" ile günümüze ulaşan eserlerin zaman içinde uğradıkları tavrı değişimini göstermek amacıyla, Rast Peşrev'i Hamparsum notası ile 'tavr-ı atık' ve 'tavr-ı cedit' başlıklarıyla iki farklı şekilde yazmıştır. Tavr kavramının nota üzerinden aktarımında bu bir ilk olabilir. Bu yöntem bize iki yazının arasındaki benzerlik-farklılık tespitini yaparak, 'eski' ve 'yeni' dönemlerin arasındaki ilişkiye ışık tutarak, Türk musikisinin dönemsel icradaki farklılıklarını göz önüne serer. Melekset Efendi'nin bu denli Hamparsum yazısına hâkim olması, eski ve yeni tavrı olarak icrayı ikiye ayırıp kaleme alması dönemin müzikal algısı hakkında bizlere güçlü ipuçları vermektedir.

19. yüzyıldan beri kullanılan Hamparsum yazısı, günümüzde icra ve eğitim sırasında kullanılmasa da Hamparsum defterlerine kaydedilen eserler, teori ve icra çeşitliliği bakımından müzikoloji çalışmalarına ışık tutmaktadır.

Anahtar Kelimeler: hamparsum notası, tavrı, melekset efendi, notasyon, meşk sistemi

ABSTRACT

The education and repertoire of Turkish music have been transmitted through the meşk system for centuries. However, changes in this "meşk system (meşk chain)" are inevitable, depending on where, when, and by whom it is performed. The performance tradition, referred to as style in Turkish music, is believed to be passed down exclusively through meşk.

This study focuses on Benli Hasan Ağa's Rast Peşrev, which is included in the Hamparsum notebook of Melekset Efendi and is preserved in the Etem Ruhi Üngör Collection at Istanbul University's Ottoman Era Music Performance and Research Center Library. Melekset Efendi documented 66 pieces in this notebook. To demonstrate the stylistic changes over time in works transmitted through the meşk system, he wrote Rast Peşrev in Hamparsum notation in two versions under the titles "tavr-ı atık" and "tavr-ı cedit." This method may represent a pioneering approach to conveying the concept of style through notation. It also enables us to identify similarities and differences between the two versions, illuminating the relationship

between the 'old' and 'new' periods and highlighting differences in the periodical performance practises of Turkish music. Melekset Efendi's expertise in Hampartsum notation and his distinction between old and new styles provide valuable insights into the musical perception of his time.

Although the Hampartsum notation system, used since the 19th century, is no longer employed in performance and education today, works preserved in Hampartsum manuscripts continue to offer significant contributions to musicological studies in terms of both theoretical and performance diversity.

Keywords: Hampartsum notation, style, melekset efendi, notation, meshk system

EXTENDED ABSTRACT

In societies where oral tradition is prevalent, works are preserved, passed down, or may undergo changes for various reasons over centuries based on memory. The education and repertoire of Turkish music were transmitted through the 'meşk' system for hundreds of years. Naturally, Turkish music, depending on the place, time, and performer, would inevitably experience changes during its transmission through the educational lineage known as the 'meşk' system. The performance tradition called "tavır" (style) in Turkish music is considered transmittable only through this system. The "Meşk" system is an educational method that involves having a teacher repeat works to a student using rhythmic patterns (usul), until the pieces are fully ingrained in the student's memory.

Even though the musicians who came from the meşk system tried to hold back from adopting a written system during the periods when notation was just beginning to be used and widespread in Turkish music, the need to write Turkish music dates back to before the 19th century. The notation systems produced by Ali Ufki Bey, Nayi Osman Dede and Kantemiroğlu can be given as examples. Produced in the 19th century with the work of four people, Hampartsum music writing is a notation system that is very popular, has become widespread among musicians, and has had an impact on the survival of hundreds of works to the present day. The Rast Peşrev, which is the subject of our research, is found in the Hampartsum notebook written by Melekset Efendi, who is known as a good notist. This notebook, which is in the Library of The Music of the Ottoman Era Music Performance and Research Center Library offers a perspective where we can observe the changes in the works as well as Melekset Efendi's being a good notist. Born in 1607 in Edirne, Benli Hasan Aga's Rast Peşrev appears in two versions, tavr-1 atık (old style) and tavr-1 cedit (new style), in Hampartsum notation written by Melekset Efendi, who was born 250 years after his birth. Although it cannot be determined exactly how much change has occurred in the work in two and a half centuries, these two notes written by Melekset Efendi in Hampartsum notation are of great importance in terms of demonstrating the concept of "style" through notation. The fact that the work notated as old and new style is shown in a notebook with its differences is an indication of the richness of the Turkish music repertoire as well as the change in the understanding of art over time. Melekset Efendi recorded 66 pieces in this notebook, which is the subject of our research.

In the first part of the study, information about the life and works of Melekset Efendi, who was famous for his good knowledge of Hampartsum and western notation, will be given.

Then, the Hampartsum notebook written by Melekset Efendi himself, which is in the Etem Ruhi Üngör Collection of Istanbul University The Music of the Ottoman Era Performance and Research Center Library, will be introduced technically, the content will be mentioned and a visual of a sample work will be presented. In the continuation of the study, in order to analyse the Rast Peşrev in terms of style and to make it more understandable, there is a transcription note written in double staff. The transcription was made according to the Arel-Ezgi-Uzdilek system. Underneath the notes, firstly the sakil usul and then the symbolsremzes of the sakil usul found in Nizamyan Andon's notebook are placed. In the tables, indicators are created based on the peşrev in the notebook. Finally, Rast Peşrev is analysed by presenting some examples of measures from the piece.

Although the Hampartsum notation system, used since the 19th century, is no longer utilised in performance and education today, the works recorded in the Hampartsum manuscripts continue to shed light on musicological studies in terms of theoretical and performance diversity.

Giriş

Araştırmanın konusu; Melekset Efendi'nin yazmış olduğu Hamparsum defterinde yer alan Benli Hasan Ağa'ya ait Rast Peşrev'in tavrı kavramı üzerinden incelemesini içermektedir. Tavr-1 atık (eski tavrı) ve tavr-1 cedit (yeni tavrı) olarak adlandırılan bu iki versiyon, Türk musikisi aktarımında önemli bir yenilik sunmaktadır.

Tavrı kelimesinin anlamı, Kubbealtı Lugatı'nda "bir sözlü eseri veya bir saz eserini icra üslubu, yorumlama tarzı" olarak tanımlanırken; Nişanyan Türkçe Etimoloji Sözlüğünde "döngü, hareket şekli, tarz, usul" şeklinde açıklanmıştır. Türk Dil Kurumu Sözlüğü ise "durum", "bir olay ya da durum karşısında kişinin takındığı davranış, kişiden beklenen davranış biçimi" olarak tarif etmektedir. Ferit Devellioğlu'nun Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugatı'nda ise "hâl, eda, gidiş, davranış, musikide tutulan şahsi ve üstadane tarz" olarak tanımlanmıştır (Kubbealtı Lugatı, t.y.; Nişanyan Türkçe Etimoloji Sözlüğü, t.y.; Türk Dil Kurumu, t.y.; Devellioğlu, 2010).

Özge Zeybek'in Yüksek Lisans Tezi 'Türk Makam Müziği'nde Üslup-Tavrı Görüşleri Doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıdkı Sezgin İcralarının Analizi' ve Burcu Avcı Akbel'in 'Türk Müziğinde Terminoloji Sorununun Ekol, Üslup, Tavrı, Yorum Terimleri Özelinde İncelenmesi' gibi daha önce yapılan çalışmalarda bu konu, farklı kişilerin görüşleri bildirilerek ele alınmıştır (Zeybek, 2013; Avcı Akbel, 2021). Türk musikisi terminolojisinde yaşanan sorunlar bu kelimeleri farklı bağlamlarda farklı yorumlamamıza sebep olmaktadır. Örneğin; 'tavrı' dendiğinde, bir icracının örnek aldığı ekole bağlı kalarak bir eseri seslendirme biçimine mi atıfta bulunulmalıdır, yoksa 'tavrı' bir bestecinin o besteyi yaptığı dönemle ve daha sonrasında icra edilen dönemlerle mi ilişkilendirilmelidir?

Alâeddin Yavaşca tavrı meselesini "Ustadan, kabiliyetli çıraklara intikal edebilecek önemli bir meziyet" olarak vurgulamaktadır (Yavaşca, 1982). Yavaşca bu yazısında tavrın, meşk usulü ile aktarılabilirliğini ifade etmektedir. Konumuz olan Rast Peşrev üzerinden tavrı inceleme örneğinin ise günümüze Hamparsum müzik yazısı ile ulaşması, musiki aktarımında notanın kıymetinin geri plana atılmayacağını bir göstergesi olmaktadır.

Bugüne kadar Türk musikisinde kullanılan nota sistemlerinin, Türk musikisi eserlerini tam manasıyla yansıtmadığı düşüncesi yaygındır. Batılı düşünceyle bağ kurdukça nota sistemi eksikliği var olmuş ve tarihsel süreç içerisinde farklı kişiler tarafından çeşitli nota sistemleri oluşturulmuştur.

"Osmanlı'da nota yazımının tarihi 19. yüzyıldan çok öncelere dayanır. Ezgilerin Batı Notası anlayışı ile yazıya dökülebileceği, yani her perdenin ve süre biriminin ayrı bir işaretle belirtileceği bir sistem oluşturmak için, 17. yüzyıldan itibaren çeşitli girişimlerde bulunulmuştur" (Kerovpyan ve Yılmaz, 2010).

Ali Ufki, Kantemiroğlu ve Hamparsum notaları ile birçok eser kayıt altına alınmış olsa da kayıt altına alınan eser sayısı da baz alındığında en rağbet gören sistemin Hamparsum

notası olduğu görülmektedir. 19. yüzyılın başlarında Türk musikisini yazmak için geliştirilen Hamparsum müzik yazısından önce 17. ve 18. yüzyıllarda Türk musikisi notasyonlarında kullanılan sistemler Ali Ufki Bey, Nayı Osman Dede, Dimitri Kantemir ve Hamparsum Limonciyan ile aynı yıllarda yaşamış olan Abdülbaki Nasır Dede'nin ürettikleri nota sistemleridir.

Hamparsum notası veya Hamparsum müzik yazısı gibi isimlerle anılan bu nota sistemi; 1777-1861 yılları arasında yaşamış olan Rahip Minas Pijikşkyan'ın 1815 yılında yazmış olduğu bir yazmadan yola çıkarak aktarılan bilgiye göre; Baba Hampartzum, Rahip Pijikşkyan, Andon Amira Düzyan, Hagop Çelebi Düzyan tarafından Sultan III. Selim'in tahtta olmadığı 1808 senesinde dört kişinin birlikte oluşturduğu bir ortak çalışmanın ürünüdür (Kerovpyan ve Yılmaz, 2010).

Hamparsum notasında işaretlerin her biri bir notaya tekabül etmekle birlikte süre işaretleri de bu işaretlerin üstüne yazılır. Sesleri pestleştiren bemol işareti yer almaz, sesi tizleştiren işaret ile makam dizisine, kullanılan çeşnilere göre anarmonik sesler düşünülerek yazılmaktadır. Sistem içerisinde her komanın karşılığına bir işaret gelmediği için Türk musikisi nazariyatını bilmek, diyez ve bemollerin kaç koma yazılacağına karar vermede önemli olmaktadır. Kendinden önce icat edilmiş olan diğer notasyon sistemlerinin aksine Hamparsum notası soldan sağa yazılır. Herhangi bir çizgiye, porteye ihtiyaç duymaz. Kullanımının bu denli pratik olması sebebi de yaygınlaşmasının en büyük sebeplerinden biridir.

Önceleri eski kilise ilahileri olan şaraganları Ermeni kilise müziğine yeniden kazandırmak için bir sistem yapılması düşünülmüş fakat Hamparsum notası tahmin edilenin çok ötesine ulaşarak hızla yayılmıştır. Türk musikisinde de geniş ölçüde benimsenmiştir ve Türk musikisinde en iyi nota yazım şekli olarak kabul görmüştür (Judetz, 1998).

Yüzyıllar içerisinde Türk musikisinde belli kesimlerce müziği yazmak meşrulaşsa da bu durumu reddeden ve uygun bulmayan birçok kişi olmuştur. Zekai Dede'nin öğrencisi olan Ahmet Avni Konuk'a (1868-1938) nota öğretilmesi teklif edilmiş fakat kendisi "musiki edebim bozuluş" diyerek nota öğrenme önerisini reddetmiştir (Behar, 2014). Hafızaya dayalı olan meşk usulü aktarımın etkisi azalsa bile tamamen vazgeçilememiştir.

"Klasik Türk Müziği geleneğinde üstadlığın kuşkusuz en önemli koşulu, göstergesi ve gurur vesilesi, hafızaya nakşedilmiş eserlerin çokluğu, 'geçilmiş' fasılların, 'meşkedilmiş' eserlerin sayısıdır. İster hanende ister sazende olsun, bir musikîşinas bununla değer kazanırdı. Öğretim ve aktarım zincirlerinin bir halkası olabilmesine bu olanak verirdi" (Behar, 1987).

Notacı Melekset Efendi'nin Yaşamı ve Eserleri

Kaynaklarda Melekset, Melikset, Melik, Mustafa Nuri, Merker, Merkel, Merger, Melik Efendi Mahdesi, Hacı Merker gibi isimlerle tanımlanan iki farklı kişi mevcuttur. Bu iki kişinin de biyografilerine baktığımızda ikisinin de Mısır'a gittikleri bilgisi yer almaktadır.¹ Kahire'de

1 Bk. Dabağyan, 2012 ve Bora, 2010

yaşayan Ermeni Müzikolog Haig Avakian'a ulaşmamız sonucu bulunan kaynaklarda İstanbul'dan Kahire'ye Melekset Efendi isminde bir müzisyenin göç ettiği bilgisi bulunmadığı ancak Merger Melik adında bir müzisyenin olduğu bilgisi tarafımıza paylaşılmıştır.

Türkiye'de yayımlanmış olan kaynaklara göre, Melekset Efendi'nin hanende ve kemani olduğu, 1857'de İstanbul'da doğup, 1937'de Kahire'de öldüğü kaydedilmektedir (Say, 1985). Kahire'de yaşayan Ermeni Müzikolog Haig Avakian'ın "Sahag Kahana Şagaryan'ın Müzik Yazmalarından Hamparsum Limonciyan'ın Çalışmaları: Merger Melik'in Kopyası, Çevirisi ve Açıklamalarıyla" isimli çalışmasında² Merger Melik'in ölüm ve doğum yılı 1854-1939 şeklinde geçmektedir. İstanbul doğumludur. Yoksul ailesine destek olmak için 12 yaşında çalışmaya başlamıştır ve 1876 yılları civarında Üsküdar Surp Haç Kilisesi'nde Hamparsum Çerçiyen'in öğrencisi olmuştur.³ Sarayda müzik öğretmeni olarak görev yaptığı ve ud dersi verdiği dönemde İslamiyet'i kabul ederek Nuri Efendi adıyla tanındığı paylaşılmıştır (Avakian, 2024).

Melekset Efendi'nin İslam dinini kabul ederek Nuri adını alması Merger Melik'in biyografisinde geçen bilgi ile örtüşmektedir. Kaynaklar, bir dönem İslam'ı tercih ederek Mustafa Nuri adını aldığını, ancak daha sonra Kahire'de görev yaparken Melekset Efendi'nin kendi dinine döndüğünü belirtmektedir (Bora, 2010).

Avakian, Merger Melik'in 1913 yılında Kahire'ye yerleştiğini, geçimini Arap ve Türk ailelerine müzik dersleri vererek sağladığını, tercih ettiği enstrümanın ise ud olduğunu halk arasında "Udi Merger" olarak tanındığını belirtir (Avakian, 2024).

Kahire'ye gittikten bir müddet sonra Ermeni okulunda musiki cemiyeti kurmuş ve bazı Mısır prenslerince himaye edilmiştir⁴ (Öztuna, 1990). Melekset Efendi'nin Mısır prensleri tarafından himaye edilmesi dolayısıyla Hidiv'lerin musiki koleksiyonlarına katkıda bulunduğu tahmin edilmektedir (Başer, 2018).

Melekset Efendi öğretim ve aktarım zincirinin bir parçası olan, Hamparsum ve batı notasını çok iyi bildiği için 'notacı' olmasıyla tanınan bir müzik insanıdır.

Melekset Efendi çokça eseri notaya almış, geçimini musiki dersleri vererek ve eserleri notaya alarak sağlamıştır (Bora, 2010). Benzer şekilde Haig Avakian da El-Ahram Gazetesi'nden⁵

2 ՍԱՀԱԿ ԲՀՆՅ. ՇԱԶԱՐԵԱՆԻԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՁԵՌԱԳԻՐՆԵՐԷՆ Ե. «Համբարձումի Լիմոնցյանի Աշխատությունները՝ Մերկեր Մելիքի Ընթրիքիակումբումը, Թարգմանությունը եւ Ծանոթագրությունը» (Avakian, 2024) Ermenice'den Türkçe'ye çeviri Erman Yetvart Melikyan tarafından yapılmıştır.

3 Levon Panos Dabağyan bu bilgiyi Melik Efendi Mahdesi Hacı Merker'e atfetmiştir. Bk. (Dabağyan, 2012, s. 127)

4 Kahire'deki ilk Ermeni Okulu 1828 yılında Galustyan Ulusal Okulu'dur. Önceleri ismi Yeğiazaryan Okulu olarak geçmektedir. Daha sonra 1854 yılında Khorenyan Ulusal Okulu binasına taşınarak 1897 yılından itibaren Galustyan Ulusal Okulu olarak adlandırılmıştır. Bk. Erişim adresi: https://en.wikipedia.org/wiki/Kalousdian_Armenian_School) Bu bilgilerden yola çıkarak Melekset Efendi hakkında daha fazla bilgiye ulaşabilmek için Kalousdian-Nubarian Ermeni Okulu'na 11 Aralık 2022 tarihinde tarafımdan elektronik posta gönderilmişti ancak cevap alınmamıştır. Avakian'ın çalışmasında da böyle bir bilgiye rastlanmamıştır.

5 El-Ahram Gazetesi 1875 yılında Mısır'da kurulmuş, Mısır'ın en yüksek tirajlı gazetesidir. Bk. (Erişim adresi: <https://english.ahram.org.eg/ui/front/Aboutus.aspx>)

alıntı yaparak önce kilise müziği öğrendiğini, ardından genel müzik eğitimiyle ilgilendiğini ve bu sayede hızlı nota yazabilen bir müzikolog ve sanatçı olduğunu, birçok eser ürettiğini ve yeteneği sayesinde birçok dilden şarkıları Ermeni notasyonu ile kaydettiğini paylaşmaktadır (Avakian, 2024).

Melekset Efendi'nin Bolahenk Nuri Bey ile yaşamış olduğu hadiseden çok iyi derecede nota bildiği anlaşılmaktadır.

“... İslamiyet’i kabul ederek Mustafa Nuri ismini alan Melikzet... en süratli okunan bir musiki parçasını Hamparsum notası ile hayrete şayan bir sür’atle yazardı. Bir gün Bol’ahenk Nuri Bey’in evine giderek Nühüft Beste’yi geçmek için ricada bulunmuş. Birkaç hafta devamlı ancak geçebileceğine inanan Nuri Bey muvafakat etmiş -Güfte böyle hatırıma gelmez, ben besteyi okuyayım da sen güfteyi yaz, demiş. Hamparsum notasının Ermenice harflerine benzemesinden ne yazıldığının farkına varmayan üstad, eseri baştan sona kadar terennümleri ile okuduktan sonra, yalnız güftenin yazıldığını zannederek, -Oku bakalım, yanlış olmasın, demesi ile Melikzet güfte ve besteyi okuyuverince üstadın aklı başından gitmiş, iskemleyi kapmış, -Seni gidi çapkın seni... Benim bir ayda elde ettiğim eseri on dakikada cebine kor da gider misin? Yağma mı bu be herif?” (Bara, 1948).

Melekset Efendi'nin Mustafa Nuri Efendi (Melekzet) ismiyle TRT nota arşivine kayıtlı 8, Devlet Korosu Nota Arşivi'ne kayıtlı 13, Cüneyd Kosal Nota Arşivi'ne kayıtlı 6, Hanende Müntehap ve Mükemmel Şarkı Mecmuası'nda kayıtlı 2, Hasan Tahsin Gülzâr-ı Musiki 1. baskısında kayıtlı 2, ikinci baskısında 3, Etem Ruhi Üngör Türk Musikisi Güfteler Antolojisi'ne kayıtlı 23, Yılmaz Öztuna Türk Musikisi Ansiklopedisi'ne kayıtlı 24, Fatma Âdile Başer Osmanlı Ermenileri'nde Türk Müziği'ne kayıtlı 40 eseri bulunmaktadır.

Tablo 1: Melekset Efendi'ye ait besteler ve görüldüğü kaynaklar

Eser ismi	TRT Nota Arşivi	Devlet Korusu Nota Arşivi	Cüneyd Kosal Nota Arşivi	Hanende- Güfte Mecmuası (1317/1899)	Gülzâr-ı Musiki Güfte Mecmuası (1322/1904) ⁶	Türk Musikisi Güfteler Antolojisi Etem Ruhi Üngör	Türk Musikisi Ansik- lopedisi Yılmaz Öztuna	Osmanlı Erme- nileri'nde Türk Müziği Fatma Âdile Başer ⁷
Ah ü vahla geçmede her saatim						x		
Ahenin recâ kalmadı âhımda sesimde	x	x						x
Aldanıp umma güzellerden vefa		x				x	x	x
Anlıdır şanlıdır ol suh-i cihan		x	x					
Arz etmediğim yâre meğer yâre mi kaldı	x						x	
Bayatı Peşrev ⁸		x						
Bayatı Saz Semaisi ⁹		x						
Ben gibi var mı seven ey sevgili mahım seni		x				x	x	x
Ben senin cidden esir-i zülfünüm ey nevcivan						x	x	x
Bir canım var doğrusu etmem keder						x		x
Bir lahza reha bulmadı âlâm-ı cihandan	x	x				x		x
Böyle teşrifin bize						x	x	x
Bülbül nasıl olsa gonca-i handanı sayıklar								x

6 Gülzâr-ı Musiki'nin 1323/1905 senesindeki ikinci baskısında "Güzel tavrından elbet bellidir, Hele ol dilber-i rânâ arada bir çakıyor ve Titrer yüreğim ol gül-i ter bezme gelirken" eserleri mevcuttur. Bk. (Tahsin, 1323/1905)

7 Başer, Patrikhane arşivinde bulunan Hamparsum defterlerinden Pamukciyan'ın yardımlarıyla tespit edildiğini belirtmiştir. Bk. (Başer, 2018, s. 421)

8 Bayatı Peşrev İSAM Cüneyd Kosal Klasik Türk Musikisi Arşivi'nde bulunamamış fakat Cüneyd Kosal imzalı bir notası Devlet Korusu Nota Arşivi'nde bulunmuştur. Bk. (Erişim adresi: http://www.sanatmuziginotalari.com/nota_inderme.asp?notaid=38166&mode=1&sessionid=792672105)

9 Bayatı Saz Semaisi İSAM Cüneyd Kosal Klasik Türk Musikisi Arşivi'nde bulunamamış fakat Cüneyd Kosal imzalı bir notası Devlet Korusu Nota Arşivi'nde bulunmuştur. Bk. (Erişim adresi: http://www.sanatmuziginotalari.com/nota_inderme.asp?notaid=38211&mode=1&sessionid=792672105)

Bülbülleri pür şevk ediyor hüsn-i beyânın	x	x					x	x
Çektiğim bilmem ne derttir dehr-i gerdûndan benim						x	x	x
Çektiğim bilmem nedendir nazlı yârimden benim							x	
Çıktı nalem arşa dek ol mah içün						x		
Çöz düğmeyi de sine-i billur görünsün							x	x
Dideler rûşen, ey Osmaniyan ¹⁰								x
Dil harab-ı aşkınum yâr, nale vü feryade gel								x
Evcara Peşrev			x					
Evcara Saz Semaisi			x					
Ey melahat bağının verd-i teri						x	x	x
Ey serv-i kaddim başışla								x
Feyz-i lütfunla senin nail-i ihsan olayım						x		
Firkatle geçen müddete hiç kalmadı takat						x		x
Gel meclise ey lebleri mül, bir iki parlat								x
Göz göz oldu sineme hep yâreler								x
Güzel tavrından bellidir (Güzel tavrından elbet bellidir)						x	x	x
Haset felek, düştüm cüda lutf-i yârdan								x

10 Osmanlı Ermenileri'nde Türk Müziği isimli kitapta bu eser, 1876, II. Abdülhamit için cülusiye notu ile geçmektedir. Bk. (Başer, 2018, s. 423)

Hele ol dilber-i rânâ arada bir çakıyor ¹¹	x	x	x	x	x	x	x	x
Hemdem idi gülşeninde bülbülün ¹²							x	x
Her zahm onulur sinedeki yâre onulmaz ¹³		x	x			x	x	x
İsfahan Saz Semaisi							x	x
İşvekârım sevdiğim mehpeykerim							x	x
Karcıgar Peşrev								x
Koklasam verd-i ruhun ey gül-i ter solmaz mı? ¹⁴						x		x
Ne güzelsin meleğim senden var bir dileğim	x	x				x	x	x
Nur-i ismetle münevver gözleri								x
Oldu gönüm bir perinin âşık-ı avaresi						x		
Rast Karabatak Peşrev							x	x
Ruhleri gül, zülfü sünbül, gözleri mestanedir								x
Ruhum emelim kalb-i nizarım zedelendi						x	x	x
Sen bir meleksin							x	x
Suzinak Karabatak Peşrev		x					x	x
Şevkinle olur hasılı bir neşe-i ter serde								x
Şuh-i cihansın cananesin sen						x	x	x

11 Melekset Efendi, Hanende-Müntehap ve Mükemmel Şarkı Mecmuası'nda Merkel ismiyle geçmektedir.

12 Osmanlı Ermenileri'nde Türk Müziği isimli kitapta eserin Şevki Bey için mersiye olduğu belirtilmiştir. Bk. (Başer, 2018, s. 421)

13 Osmanlı Ermenileri'nde Türk Müziği isimli kitapta bu eser, "Her zahm unulur, sinedeki zahm unulamaz" ismiyle geçmektedir. Bk. (Başer, 2018, s. 422)

14 Osmanlı Ermenileri'nde Türk Müziği isimli kitapta "Koklasam o gül ruyn ey gül-i ter" ismiyle geçmektedir. Bk. (Başer, 2018 s. 422)

Tenhada bulsam yâri								x
Titirer yûreğim ol gül-i ter bezme gelirken	x	x	x	x	x	x	x	x
Tombul civan sevdiğim	x							x
Zahir oldu nur-u müphemden o mahub u zaman						x		
Zevk u safa eğlence (Köçekçe)						x	x	x

Haig Avakian 2024 yılında yaptığı çalışmada Merger Melik’e ait eserleri ‘Yayımlanan Kitaplar’, ‘Yayımlanmamış El Yazmaları’, ‘Besteler’ ve ‘İcatlar’ başlığı ile 4 kategoride incelemiştir. Kahire’de üç kitabı yayımlanmış fakat üçünde de müzikle ilgili bir bilgi veya nota bulunmadığı belirtilmiştir. Yayımlanmamış el yazmalarının akıbeti bilinmemektedir. Bunların dışında Merger Melik’e ait Hamparsum Limonciyan’a adanmış tamamı kendi el yazısıyla yazılmış kapsamlı bir el yazması defteri günümüze ulaşmıştır ve bu çalışma Haig Avakian’ın çalışmasının asıl konusunu oluşturmaktadır. Aynı zamanda Merger Melik bu çalışmasında; kendi yazdığı eğitim kitapları ve müzik teorisi kitaplarını 8-10 ciltlik ders kitapları şeklinde olacağını Ermeni müzik makamları, Modern Ermeni Nota Yazımı ve Ermeni müziği üzerine araştırmalar içereceğini belirtmiştir. Merger Melik’e ait ‘Besteler’ başlığı adı altında kâr, beste, beste-i semai, peşrev, peşrev semaisi, şarkı, sirto, kasap gibi türlerin yanı sıra, polka, mazurka, vals, tango, marş, cenaze marşı, operet gibi bestelerinin bulunduğu belirtilmiş olup toplamda 300 esere ulaştığı aktarılmıştır. Ayrıca Kahire Ramses Tiyatrosu’nda 1925 yılında sergilenmiş ‘Seksenlik Damat ve Çirkin Gelin’ isminde üç perdelik opereti mevcuttur (Avakian, 2024).

Avakian’ın bir diğer yaptığı çalışmada Çahagir (Tchahagir) Gazetesi’nin Dzidzernag¹⁵ müzik eki olarak yayımlanan yayında paylaştığı klasik Osmanlı müziği alanında yer alan Ermeni müzisyenlerin eserlerinin listesidir. Basılı ve el yazması kaynakları içerir. Ruben Hagopyan’ın müzik el yazmasının 22. sayfasında Melik Efendi, Merger’e (Melik Mergeryan) kayıtlı “Hele ol dilber-i rana arada bir çakıyor” isimli hüzzam şarkı yer almaktadır (Avakian, 2005).

Çalışmanın dizininde bahsi geçen kaynaklar Erivan’da bulunan iki arşivdedir. Bunlar Edebiyat ve Sanat Müzesi¹⁶ ve Madenataran¹⁷’dır. Edebiyat ve Sanat Müzesi’nde Agopos

15 Kahire’de haftalık olarak yayımlanan Çahagir Gazetesi, 2001 ile 2008 yılları arasında Dzidzernag Dergisi ismiyle yılda dört sayı olarak müzik eki yayımlanmıştır. Editörü Haig Avakian’dır. Ermenice bir yayındır. Bk. (Erişim adresi: <https://en.m.wikipedia.org/wiki/Tchahagir>)

16 1921 yılında Erivan’da kurulan müze; Ermeni edebiyatı ve sanatı ile ilgili koleksiyona sahiptir. Müzenin koleksiyonunda Ermenice yazılmış tarihi el yazmaları, edebi eserler, kişisel eşyalar, mektuplar bulunmaktadır. Müzik bölümünün ana kısmını Ermeni besteciler, orkestra şefleri, müzikologlar, şarkıcılar ve müzisyenlerin özel koleksiyonları oluşturmaktadır. Bk. (Erişim adresi: <https://gatmuseum.am/en/collection/musical>)

17 Mesrob Maşdots Madenataran yaklaşık 20.000 adet Ermenice ve diğer dillerde, tarih, coğrafya, felsefe, hukuk, müzik, edebiyat, tiyatro gibi alanlarla ilgili el yazmaları içeren araştırma enstitüsü ve müzedir. Bk. (Erişim

Ayvazyan Koleksiyonu'nda Merger Melik'e ait 5 eser bulunmaktadır. Bunlar devr-i kebir usulünde 'Suzinak Karabatak Peşrev' (birinci defter, s. 81), devr-i kebir usulünde 'Rast Karabatak Peşrev' (birinci defter, s. 84), sofyan usulünde uşşak şarkı 'Ey Melahat bağımın verd-i teri' (ikinci defter, s. 43), düyek usulünde şarkı (ikinci defter, s. 46), ağır aksak usulünde segâh şarkı 'Çektiğim bilmem ne derttir' (ikinci defter, s. 47).

Madenataran'da yer alan Merger Melik'e ait 2 eser bulunmaktadır. Bunlar Ermenice Çağdaş El yazmaları Koleksiyonu'nda yer almaktadır. El yazması no: 201 (Modern Ermeni notası, s. 11) çifte sofyan usulünde hicazkâr makamında şarkı ve el yazması no: 204 (Modern Ermeni notası, s. 16) aksak usulünde rast makamında şarkıdır (Avakian, 2005).

Fatma Âdile Başer, 2018 yılında yayımlamış olduğu "19. Yüzyıl Merkezli Olarak Osmanlı Ermenileri'nde Türk Müziği" isimli kitabında Melekset Efendi'nin adının Melkiset, Melekzet, Melik, Merger, Merkel gibi farklı şekillerde söylenmesinden dolayı ve bu iki kişinin biyografileri incelendiğinde ikisinin de Mısır'da yaşamış olduğunu göz önüne alarak, ikisinin aynı kişi olduğu tahminini öne sürmektedir.

Avakian'ın çalışmaları ile mevcut kaynakların karşılaştırılması sonucunda, Osmanlı döneminde "Melekset Efendi" olarak tanınan Ermeni müzisyen ile "Merger Melik" adıyla bilinen kişinin aynı kişi olduğu tespit edilmiştir.

Melekset Efendi'nin Hamparsum Defteri: Defterin Tanıtımı ve İçeriği

Melekset Efendi'nin Hamparsum Defteri İstanbul Üniversitesi Osmanlı Dönemi Müziği Uygulama ve Araştırma Merkezi Kütüphanesi arşivinde kayıtlıdır.¹⁸ Melekset Efendi'ye ait bu defter H 103 numarası ile kaydedilmiştir. Melekset imzası taşımaktadır. Defterin genişliği 33 cm, boyu 26 cm'dir. Siyah şömipli ve cönk tipidir.

adresi: <https://matenadaran.am/en/matenadaran/research-institute/historical-review/>

18 İstanbul Üniversitesi Osmanlı Dönemi Müziği Uygulama ve Araştırma Merkezi Kütüphanesi'nin açılışı 28 Mart 2022 tarihinde Mirgün Köşkü'nde yapılmıştır. Etnomüzikolog, koleksiyoner ve araştırmacı-yazar Etem Ruhi Üngör'e ait koleksiyonun yer aldığı kütüphanede genel sınıflandırmada birinci salonda matbu-latin harfli belgeler, ikinci salonda ise yazma ve matbu Osmanlıca belgeler mevcuttur. Yazma belgelerin içerisinde 5 adet Hamparsum yazısı ile yazılmış defter mevcuttur.

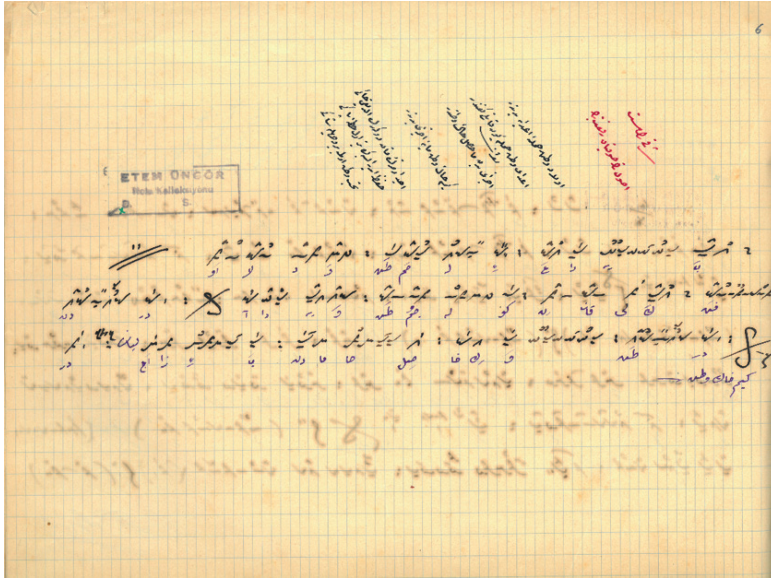


Şekil 1. Defterin ön kapağı



Şekil 2. Defterin arka kapağı

Eser başlıklarının bir kısmı kırmızı mürekkeple eski alfabe ile yazılmıştır, bir kısmı boş bırakılmış, bazıları da kurşun kalemle ve yeni alfabe ile Etem Ruhi Üngör tarafından yazıldığı tahmin edilmektedir. Hamparsum işaretleri ve bütün olarak yazılmış güfteler siyah mürekkeple, Hamparsum işaretlerinin altında yer alan güfteler ise lacivert mürekkep kullanılarak yazılmıştır.



Şekil 3. Defter içerisinden nota örneği

Defterin ön iç kapağında Etem Ruhi Üngör'ün daktiloda yazmış olduğu fihrist bulunmaktadır. Başlığı; Melekzet İmzalı Hamparsum Notaları Fihristi'dir. Defterin arka iç kapağında ise eski harflerle yazılmış olan 22 eserin olduğu fihrist bulunmaktadır. Bu fihrist, defterin içine yapışık fakat içerik olarak deftere ait değildir. Fihristin üstünde Şark Musiki Cemiyeti Talim Heyeti yazan etiket yer almaktadır.

Tüm eserlerin üzerinde başlık olmadığı için Etem Ruhi Üngör'ün hazırlamış olduğu fihristten yola çıkarak; defter içerisinde, 39 şarkı, 3 şarkı/marş, 1 marş, 3 nakış, 1 beste, 1 kâr, 10 peşrev

ve 7 saz semaisi olduğu saptanmıştır. 66 eser kaydedilen defterin 66. sayfasında bulunan saz eserine ait herhangi bir başlık ya da eser bilgisi bulunmamaktadır.

Tablo 2: Melekset Efendi'nin defterinde görülen eserler				
Sayfa no.	Eser ismi	Bestekâr	Makam	Form
s. 1	Mükemmel neş'edarız meyle şimdi	Hacı Faik Bey	Rast	Şarkı
s. 2	Mükedder derdi peyderpeyle şimdi	Hacı Arif Bey	Rast	Şarkı
s. 3	Sevdiğim azade-i hicranınım	Rif'at Bey	Rast	Şarkı
s. 4	Ey şuh-ı rana ey mah-ı tâbân	Rif'at Bey	Rast	Şarkı/Marş
s. 5	Ey vatanperver yine gel gayrete	Hacı Arif Bey	Rast	Şarkı/Marş
s. 6	Evlad-ı vatan hamle-i a'dâya bedendir	Rif'at Bey	Rast	Şarkı
s. 7	Nihansın dideden ey mest-i nazım	Hacı Faik Bey	Rast	Şarkı
s. 8	Çemenzara varup nasb-ı hiyam et	Giriftzen Asım Bey	Rast	Şarkı
s. 9	Gözümden gitmiyor asla hayalin		Rast	Şarkı
s. 10	Tecelli çille-i fitratla gönlüm		Rast	Şarkı
s. 11-12	Âşıklığı bazıce sanır zümre-i huban	Tanburi Ali Efendi	Rast	Şarkı
s. 13	Feth için a'dâyı ferman eyledi sultanımız	Rif'at Bey	Rast	Marş
s. 14	Yüzündür cihanı münevver eden	İsmail Dede	Rast	Şarkı
s. 15	Sevdim yine bir şuh-ı cefam cuy-i zamane		Rast	Şarkı
s. 16	Bugün hiç bakmadın ey meh yüzüme	Nayi Mehmet Efendi	Rast	Şarkı
s. 17	Esti nesim-i nevbahar açıldı güller	Hacı Arif Bey	Rast	Şarkı
s. 18	Ey gülnihal-i işvebaz	Hacı Arif Bey	Rast	Şarkı
s. 19	Karlı dağı aşım geldim	Rif'at Bey	Rast	Şarkı
s. 20	Seyl-i aştenden emin olmaz yapılmış haneler	Hacı Arif Bey	Rast	Şarkı
s. 21	Geldi eyyam-ı bahar oldu safalar aşikâr	Tanburi Ali Efendi	Rast	Şarkı
s. 22	Hab-gâh-ı yâre girdim	Giriftzen Asım Bey	Rast	Şarkı
s. 23	Vuslatından gayrı el çektim yeter	Hacı Arif Bey	Rast	Şarkı
s. 24	Gamdan azade heman dünyada bir meyhanedir	Rif'at Bey	Rast	Şarkı
s. 25	Anlatayım hâlîmi dildare ben		Rast	Şarkı
s. 26	Sevdim yine bir nevcivan	Abdi Efendi	Rast	Şarkı
s. 27	Yine bir gülnihal aldı bu gönlümü	İsmail Dede	Rast	Şarkı
s. 28	Ehl-i dil isen kendi[ne] zevk eyle cefayı	Hacı Arif Bey	Rast	Şarkı
s. 29	Levmeder ta haşre dek gönlüm bana	Hacı Faik Bey	Rast	Şarkı
s. 30	Çeşm-i mahmurun sebeptir nale vü efganıma	Giriftzen Asım Bey	Rast	Şarkı
s. 31	Ey dilber-i âli neseb	Hafız Efendi	Rast	Şarkı
s. 32	Düştü gönlüm sana şimdi ey peri	Kemani Ali Ağa	Rast	Şarkı

s. 33	Üftadenem ey bivefa	İsmail Dede	Rast	Şarkı
s. 34	Jaleler saçsın nesim gülzara dönsün cuybar	Hacı Faik Bey	Rast	Şarkı
s. 35	Sevdi gönlüm bir dilberi	Aziz Efendi	Rast	Şarkı
s. 36	Bilse bir kerre o şuh	Ahmet Arifi Bey	Rast	Şarkı
s. 37	Bıçak düşmez belinden		Rast	Şarkı
s. 38	Zümre-i huban içinde pek beğendim ben seni	Kemani Rıza Efendi	Rast	Şarkı
s. 39	Muy-i jüledim oluptur	Şakir Ağa	Rast	Şarkı
s. 40	Hiç bulunmaz böyle dilbaz	Şakir Ağa	Rast	Şarkı
s. 41	Âmed nesim-i subh u dem	Abdülkadir Meragi	Rast	Nakış
s. 42	Navek-i gamzen ki her dem bağrımı pür hun eder	İsmail Dede	Rast	Beste
s. 43	Uhunni şevkan ilâ diyâri lâkitü fiha cemâli selmâ	Abdülkadir Meragi	Rast	Kâr
s. 44	Rast Peşrev		Rast	Peşrev
s. 45	Semai		Rast	Saz semai
s. 46	Peşrev		Rast	Peşrev
s. 47	Peşrev (Tavr-ı atîk)	Benli Hasan Ağa	Rast	Peşrev
s. 48	Saz Semai		Rast	Saz Semai
s. 49	Hem kamer hem zühre vü	Acemlerin	Rast	Nakış
s. 50	Derd-i mend-i aşk bi-derdi	Abdülkadir Meragi	Rast	Nakış
s. 51[a]	Peşrev (Tavr-ı cedid)	Benli Hasan Ağa	Rast	Peşrev
s. 51[b]	Semai (Tavr-ı cedid)		Rast	Saz semai
s. 52	Peşrev	Asım Bey	Rast	Peşrev
s. 53	Saz Semai		Rast	Saz Semai
s. 54	Peşrev	Tanburi Osman Bey	Uşşak	Peşrev
s. 55	Saz Semai	Aziz Dede	Uşşak	Saz Semai
s. 56	Yüksek yüksek ev yaptım balam (Nanay)		Uşşak	Şarkı
s. 57	Peşrev	Tanburi Osman Bey	Hicazkâr	Peşrev
s. 58	Saz Semai		Hicazkâr	Saz Semai
s. 59	Peşrev	Osman Bey	Hicaz	Peşrev
s. 60	Peşrev	Osman Bey	Nihavent	Peşrev
s. 61	Saz Semai	Yusuf Paşa	Nihavent	Saz semai
s. 62	Peşrev	Tanburi Emin Ağa	Suzinak	Peşrev
s. 63	Saz Semai	Tanburi Emin Ağa	Suzinak	Saz Semai
s. 64	Canım senin olsun beni canın gibi sakla	Şevki Bey	Hicaz	Şarkı
s. 65	Sultan Hamit Marşı			Marş
s. 66	?	?	?	?

Benli Hasan Ağa'ya ait Rast Peşrev'in İki Versiyonunun Çeviri Yazımı¹⁹

Rast Peşrev

Tavr-1 Atık ve Tavr-1 Cedit Karşılaştırması

Benli Hasan Ağa

1. Hane

Tavr-1 atık

Tavr-1 cedit

Usul

48

düm2 te ke düm2 te ke te ke düm2 te ke düm tek te kedüm

3

tek2 tek2 düm2 düm2 tek2 düm2 tek2 tek2

5

düm2 te ke düm düm tek te ke düm tek te kedüm tâ hek te ke te ke

7

19 Melekset Efendi'nin Hamparsum yazısı ile kaydettiği bu iki notanın çeviri yazımı, tarafımdan Darülelhan Mecmuası'nın 11. sayısında yayımlanmış fakat incelemesi yapılmamıştır.

2
9 [Teslim]

11

14 2. Hane
2. [Hane]

16

18

21

24

25

27

Tertib

30

4

33

[Teslim]

35

38

1.

2.

Şekil 4. Benli Hasan Ağa'ya ait Rast Peşrev'in çeviri yazımı

Melekset Efendi'nin defterinden yola çıkarak örneklem olarak seçilen Rast Peşrev'in içerisinde bulunan işaretler;

Tablo 3: Rast makamı perde göstergeleri

Rast	Dügâh	Segâh	Çargâh	Neva	Hüseynî	Eviç	Gerdaniye

Tablo 4: Rast makamı pest bölge genişlemesi perde göstergeleri

Yegâh	Hüseynî aşırın	Irak	Rast

Tablo 5: Rast makamı tiz bölge genişlemesi perde göstergeleri

Gerdaniye	Muhayyer	Tiz seğâh	Tiz çargâh

Tablo 6: Süre değerleri göstergeleri

Tablo 7: Rast Peşrev'de görülen diğer göstergeler

Bağ işareti	Ölçü çizgisi	Röpriz	Dolap işareti	Senyö örneği (1)	Senyö örneği (2)	Teslim işareti	Teslime dönüş işareti	Dolap içi ölçü sonu işareti

Tavr-1 atık notası birinci porteye, tavr-1 cedid notası ikinci porteye, karşılaştırmayı kolaylaştırmak adına alt alta gelecek şekilde yazıldı. Portelerin üçüncü kısmına ise ilk sakil usulünün tamamlandığı yere kadar İsmail Hakkı Özkan'dan alıntıladığımız sakil usulü yerleştirildi. Bu usulün darplarının isimlendirildiği alanın altına, Nizamyar Andon'un Hamparsum defterinde yer alan sakil usulünün remzleri çözümlenmiş hâliyle yerleştirilmiştir (Can, 1968).

Sakil usulünün açık hâli;

**Şekil 5:** Nazari ve Amelî Türk Musikisi'ne göre sakil usulü

Şekil 6: TDV İslam Ansiklopedisi'ne göre sakil usulü

48 Sakil1

Şekil 7: Nizamyân Andon'un Hamparsum defterinde kaydettiği sakil usulü

Nizamyân Andon'un usul remzleri ile İsmail Hakkı Özkan'ın sakil usulü tanımı tam olarak uyum sağladığı için, ikisinin porte altına yerleştirilmesi uygun görülmüştür.

Sakil usulü (48/4) örneklem olarak seçtiğimiz Rast Peşrev'de 8+8+8+8+8+8 olarak 6 ölçü şeklinde gruplandırılmıştır. Okuyuşu kolaylaştırmak için bir ölçü içerisinde yer alan 8 zaman ikişerli grup şeklinde yazılmıştır.

Peşrev 1. Hane + Teslim, 2. Hane + Tertib şeklinde iki haneden meydana gelmektedir. 2 Haneli peşrevler Türk musiki repertuarında sıklıkla karşımıza çıkmamaktadır. "İki, üç ve beş haneli peşrevler varsa da bunlar azdır" (Özkan, 2007).

Rast Peşrev İncelemesi

1. ve 6. ölçüler arasında sakil usulü tamamlanana kadar ölçü başları farklı tartımlarla başlamıştır. Özellikle 5. ölçü dışındaki ölçülerde her ölçünün başı tavr-ı cedid notasında es kullanarak başlamıştır.

2, 4, 6, 16, 17, 18, 20, 22, 24, 38. Ölçülerde tavr-ı atik versiyonunda uzun notlarla yazılı motifler, tavr-ı cedid versiyonunda parçalanarak aceliteli bir yazıma dönüştüğü tespit edilmiştir. Örneğin 16. ölçüdeki gibi tavr-ı atik notasında sekizlik notalar, tavr-ı cedid notasında onaltılık şeklinde yazılmıştır.

Şekil 8: 16. ve 17. ölçü aceliteli yazıma örnek



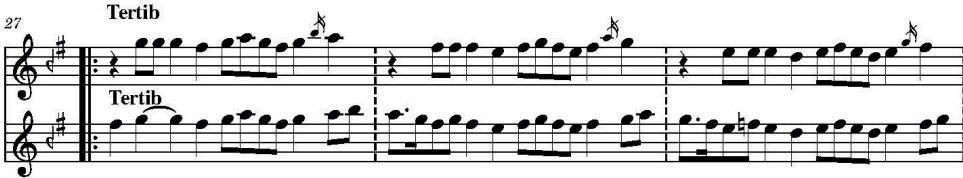
Şekil 9: 38. ölçü aceliteli yazıma örnek

7, 14, 15, 34. ölçülerde iki nota üzerinde farklı alterasyon işaretleri kullanılmış olup buna bağlı olarak eserin makamını etkilemeyecek farklı çeşnilerin oluştuğu saptanmıştır. Tavr-ı atık notasında çargâh perdesi devam ederken tavr-ı cedid notasında neva perdesinde yedenli kalınarak yani nim hicaz perdesi kullanılarak motif sonlandırılmaktadır.



Şekil 10: 14. ve 15. ölçü farklı alterasyon kullanımına örnek

Peşrev'in tertip bölümü olan 27. ve 33. ölçüler arasında, ölçü başları tavr-ı atık notasında dörtlük es ile başlarken, tavr-ı cedid notasındaki motifler arasında durmaksızın devam eden bir gidişat olduğu tespit edilmiştir.



Şekil 11: Tertip bölümünden örnek

Melekset Efendi tarafından kaleme alınan bu notalar, kendisinin yaşadığı dönemde eserin nasıl icra edildiğine dair fikir edinmemizi sağlarken Rast Peşrev'in bestekârı olan Benli

Hasan Ağa'nın (1607-1662)²⁰ yaklaşık iki yüz sene önce bestelediği eserin dönemindeki icrası hakkında bizlere kesin fikirler vermesi düşünülmemelidir. Hatta Melekset Efendi'nin "tavr-ı atık" ve "tavr-ı cedit" adını verdiği bu iki versiyonun yine Melekset Efendi'nin yaşadığı döneme kadar meşk sistemi ile geldiğini göz önüne alırsak, bestelenen eserlerin zaman içinde dönemin müzik çevresi tarafından yorumlanarak farklı icra hâllerine bürünen yaşayan bir kültür ögesinin izdüşümü olduğunu da söyleyebiliriz.

Sonuç

Çalışmamız sırasında elde ettiğimiz sonuçlardan biri, Melekset Efendi'nin biyografisine dair Türkiye'de yayımlanmış kaynaklarda henüz yer almayan detaylı bilgilere ulaşılmış olmamızdır. Birden fazla kaynaktan farklı kişiler olarak anılan Merger Melik ve Melekset Efendi'nin doğum ve ölüm yıllarının birbirine çok yakın bir tarihte verilmesi, Mısır'da yaşamış olmaları, Müslüman olup Nuri ismini kullanmaları, Hamparsum notasına hakim, müzisyen ve besteci olmaları bu iki şahsın aynı kişi olduğu tahminlerini yeterince güçlendirmiştir. Ancak her iki isme atfedilen eserlerin hem Ermenistan'da hem de Türkiye'deki kaynaklarda birbiriyle tutarlı olması, onların aynı kişi olduğunu kesin olarak kanıtlamaktadır.

Çalışmamızın bir diğer sonucu da 19. yüzyılda kullanılmaya başlanıp ve 20. yüzyılda müzisyenler arasında oldukça yaygınlaşan Hamparsum notasının, Melekset Efendi'nin aracılığı ile ilk defa karşılaştığımız bir durumu ortaya koymasındır. Bu durum; o yıllarda yaygın olduğu üzere meşk sisteminin içerisinden gelen Melekset Efendi'nin notacı olması münasebetiyle, meşkin dönüştürücü etkisiyle kendi yaşamış olduğu dönem içerisinde Benli Hasan Ağa'ya ait Rast Peşrev'in nasıl seslendirildiğiyle ilgili fikirler vermektedir.

Bugüne kadar yapılan çalışmalarda tavr kavramının meşk usulü ile aktarılabilceği düşünülüyor ve biliniyorken günümüz batı notasına (Arel-Ezgi-Uzdilek sistemine göre) çeviriyazımını yaptığımız bu Hamparsum yazısı sayesinde Türk Musikisi'nde tavrın yalnızca meşk değil, gelenekte nota yazımı ile de aktarıldığı tespit edilmiştir. Örneklem olarak seçtiğimiz peşrevin günümüz nota yazısı üzerinden değerlendirilmesi, müzik tarihi içerisinde 'tavrı' ve 'icra farklılıklarını' meşk ve nota yazısı ekseninde yansıtması bakımından önem taşır.

Türk musikisi repertuarında bir eserin farklı nota yazımlarına ve çeşitli icralarına erişim imkânımızın olması, Türk musikisi repertuarının çeşitliliği ve zenginliği açısından sahip olduğu derinliği göstermektedir. Nota koleksiyonlarının erişilebilir hâle getirilip araştırmacılara sunulması, Türk musikisi repertuarının zenginleşmesine ve icra çeşitliliğinin artmasına katkı sağlayacaktır.

20 (Ayas, 2018)

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

- Avakian, H. (2005). ԾԻԾԵՌՆԱԿ Եռամսյայ Երաժշտական Յաւելուած Ջահակիի, Շարաթաթերթի Ե. Տարի, Թիւ. 4 (20) Հոկտեմբեր 2005, ԳԱՀԻՐԷ
- Avakian, H. (2024). ՍԱՀԱԿ ԲՀՆՅ. ՇԱՔԱՐԵԱՆԻԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ՁԵՆԱԳԻՐՆԵՐԷՆ Ե. “Համբարձում Լիմննեանի Աշխատութիւնները՝ Մերկեր Մելիքի Ընդօրինակութեամբ, Թարգմանութեամբ և Ծանօթագրութեամբ”, ԳԱՀԻՐԷ
- Avcı Akbel, B. (2021). Türk müziğinde terminoloji sorununun ekol, üslup, tavrı, yorum terimleri özelinde incelenmesi. Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 21(3), 941-955. <https://doi.org/10.17240/aibuefd.2021.21.64908-869847>
- Ayas, G. (2018). *Müziği boğan gürültü: İdeolojinin kaskacındaki “musiki.”* İthaki Yayınları.
- Bara, K. E. (1948, Ekim). Yağma mı nu be herif. *Türk Musikisi Dergisi*, 12, 33.
- Başer, F. Â. (2018). *XIX. Yüzyıl merkezli olarak: Osmanlı Ermenileri'nde Türk müziği.* Post Yayın Dağıtım.
- Behar, C. (1987). *Klasik Türk musikisi üzerine denemeler.* Bağlam Yayınları.
- Behar, C. (2014). *Aşk olmayınca meşk olmaz: Geleneksel Osmanlı/Türk müziğinde öğretim ve intikal.* Yapı Kredi Yayınları.
- Bora, E. (2010). *Klasik Osmanlı müziğinde Ermeni bestekârlar.* Surp Pırgiç Ermeni Hastanesi Vakfı Kültür Yayınları.
- Can, H. (1968, Nisan). Hamparsum notasında usuller, *Musiki Mecmuası*, 233, 5-7.
- Cüneyt Kosal Nota Arşivi. (2024, 9 Ekim). Erişim adresi: <http://ktp.isam.org.tr/?blm=araks&navdil=tr>
- Dabağyan, L. P. (2012). *Geçmişten günümüze millet-i sâdika-2 Sanat dünyamızda Ermeniler.* Yedirenk Yayınları.
- Devellioğlu, F. (2010). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lûgat: Eski ve yeni harflerle.* Aydın Kitabevi Yayınları.
- Devlet Korosu Nota Arşivi. (2024, 9 Ekim). Erişim adresi: <http://www.sanatmuziginotalari.com>
- El-Ahram Gazetesi (t.y.). *About ahram online.* <https://english.ahram.org.eg/ui/front/Aboutus.aspx>
- Ezgi, S. (1935). *Nazarî amelî Türk musikisi.* İstanbul Konservatuarı Neşriyatı.
- Kalousdian Armenian School. (2024, Kasım 1). İçinde *Wikipedia.* https://en.wikipedia.org/wiki/Kalousdian_Armenian_School
- Kerovpyan, A., & Yılmaz, A. (2010). *Klasik Osmanlı müziği ve Ermeniler.* Surp Pırgiç Ermeni Hastanesi Vakfı Kültür Yayınları.
- Konuk, A. A. (1317/1899). *Hanende müntehap ve mükemmel şarkı mecmuası.* Kütübhâne-i Cihan Sahibi Mihran, Mahmut Bey Matbaası, İstanbul, 1317/1899-1900
- Kubbealtı Lugatı. (t.y.) Tavrı. İçinde *Kubbealtı lugatı.* Erişim tarihi: Ekim 1, 2024, <https://lugatim.com>

- Madenataran (t.y.). *Historical review*. <https://matenadaran.am/en/matenadaran/research-institute/historical-review/>
- Museum of Literature and Art After Yeghishe Charents (t.y.). *Musical collection*. <https://gatmuseum.am/en/collection/musical>
- Nişanyan Sözlük. (t.y.) Tavr. İçinde *Nişanyan Türkçe etimoloji sözlüğü*. Erişim tarihi: Ekim 1, 2024, <https://www.nisanyansozluk.com> adresinden erişilmiştir.
- Özkan, İ. H. (2007). *Peşrev*. TDV İslam Ansiklopedisi içinde, C. 34 (s. 253). TDV İslam Araştırmaları Merkezi.
- Özkan, İ. H. (2007). *Sakil*. TDV İslam Ansiklopedisi içinde, C. 36 (s. 12). TDV İslam Araştırmaları Merkezi.
- Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk müzikleri ansiklopedisi*. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Popescu-Judet, E., & Aksoy, B. (1998). *Türk müzik kültürünün anlamları*. Pan Yayıncılık.
- Say, A. (1985). *Müzik ansiklopedisi*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Tahsin, H. (1322/1904). *Gülzâr-ı Musiki*. Artin Asaduryan Şirket-i Mürettibiye Matbaası.
- Tahsin, H. (2011). *Gülzâr-ı musiki*. (G. Yahya Kaçar, Çev.). Maya Akademi Yayınevi.
- Tchahagir. (2024, Kasım 26). İçinde *Wikipedia*. <https://en.m.wikipedia.org/wiki/Tchahagir>
- Türk Dil Kurumu. (t.y.) Tavr. İçinde *Güncel Türkçe sözlük*. Erişim tarihi: Ekim 1, 2024, <https://sozluk.gov.tr>
- Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Nota Arşivi (2024, 9 Ekim)
- Üngör, E. R. (1981). *Türk müzikleri güfteler antolojisi*. Eren Yayınları.
- Yavaşca, A. (1982, Ekim). Türk müzikisinde tavr. *Mızrap Dergisi*, 1 (1), 7-8.
- Yener, M. (2019). Benli Hasan Ağa'nın Rast Peşrevi'nin Hamparsum notasından günümüz notasına çevirisi. *Darüelhan Mecmuası*, 11, 93-95.
- Zeybek, Ö. (2013). *Türk makam müziği'nde üslup-tavr görüşleri doğrultusunda Münir Nurettin Selçuk, Alâeddin Yavaşca ve Bekir Sıdkı Sezgin icralarının analizi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi.

EK 1:

-47-

STEM ÖNGÖR
 Molla Kallakçıoğlu
 S.

۱-۱۰۰ $\frac{48}{64}$ [*Handwritten musical notation in Ottoman script, including rhythmic values and melodic lines.*]

۱-۱۰۰ [*Handwritten musical notation in Ottoman script, including rhythmic values and melodic lines.*]

۱-۱۰۰ [*Handwritten musical notation in Ottoman script, including rhythmic values and melodic lines.*]

Handwritten signature and flourish.

EK 2:

RAST

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ

51
Beuk Hasan

ETEM ÖNGÖR
Nohi Kallekijonu
D. S.

سەگەر ئازم : ئە ئازم سەگەر : ئازم سەگەر سەگەر سەگەر : ئە ئازم سەگەر [۱. ھەجەت]
 ئە ئازم سەگەر : سەگەر سەگەر سەگەر سەگەر : ئە ئازم سەگەر سەگەر : سەگەر سەگەر سەگەر
 ئە ئازم سەگەر : ئە ئازم سەگەر سەگەر سەگەر سەگەر سەگەر سەگەر سەگەر : ئە ئازم سەگەر
 (ئازم سەگەر سەگەر سەگەر سەگەر) : ئە ئازم سەگەر سەگەر سەگەر : ئە ئازم سەگەر
 ئە ئازم سەگەر سەگەر سەگەر سەگەر سەگەر سەگەر سەگەر : ئە ئازم سەگەر سەگەر سەگەر
 ئە ئازم سەگەر سەگەر سەگەر سەگەر سەگەر سەگەر سەگەر : ئە ئازم سەگەر سەگەر سەگەر
 (ئازم سەگەر سەگەر سەگەر سەگەر) : ئە ئازم سەگەر سەگەر سەگەر سەگەر : ئە ئازم سەگەر
 ئە ئازم سەگەر سەگەر سەگەر سەگەر سەگەر سەگەر سەگەر : ئە ئازم سەگەر سەگەر سەگەر
 ئە ئازم سەگەر سەگەر سەگەر سەگەر سەگەر سەگەر سەگەر : ئە ئازم سەگەر سەگەر سەگەر
 (ئازم سەگەر سەگەر سەگەر سەگەر) : ئە ئازم سەگەر سەگەر سەگەر سەگەر : ئە ئازم سەگەر

Klasik Mevlit İcrâsında Temsilî Okuma İzleri

Traces of Representative Reading in Classical Mawlid Performance

 Murat Cemalettin Necipoğlu¹ 


ÖZ

Mûsikî yönü itibarıyla “temsilî okuma ilmi” Kur’an-ı Kerim tilâvetinde son derece kayda değerdir. Temsilî okuma ilminin doğaçlama icrâ tekniği ile ilintisi ve her biri farklı duyguları yansıtan uhrevî, tasvîri ve garâmî makamlar şeklindeki sınıflandırmalarla olan alakası bu ilmin klasik mevlit icrasında da uygulanabileceğini göstermektedir. Nitekim Kur’an tilâveti temsilî okuma ilminde makamlar ayetlerin anlamlarına göre şekillenirken makamların mevlit metninde de yine aynı şekilde icra edildiğini söylemek mümkündür. Lâkin elbette her iki formdaki bu benzerlik müsikî yönüyledir. Zira metin içeriği açısından Kur’an-ı Kerim ile mevlit kıyaslanamaz. Ancak Hz. Peygamber’in hayatını konu alan bir şâheser olması ve aynı zamanda içeriğinde birçok imânî ve itikâdî konuya değinmesi dolayısıyla mevlidin icrasına da temsilî okuma ilmini teşmil edebilmek mümkündür. Bu çalışmamızda; Kur’an-ı Kerim’in beşerî bir metin olmadığına, edebiyat ve söz sanatlarının ilâhî hitâbî eşsiz kılmadaki rolüne ve bunun mucizevî yönüne kısaca değinilmiştir. Her iki icrâ ile alakası dolayısıyla doğaçlama icrâ tekniği ve temsilî okuma konuları yüzeysel olarak aktarılmıştır. Son olarak Süleyman Çelebi mevlidinin edebî üslûbu ve icrası aktarılmış ve mevlidin her bir bahir için temsilî okumaya uygun beyitleri ortaya konmuştur.

Anahtar Kelimeler: Dinî Müsikî, Kur’an Tilâveti, Temsilî Okuma, Mevlit İcrâsı, Süleyman Çelebi

ABSTRACT

In terms of its musical aspect, the “science of representative reading” is extremely noteworthy in the recitation of the Quran. The relevance of the science of representative reading with the improvisational performance technique and its relevance with the classifications of otherworldly, descriptive and garm modes, each of which reflects different emotions, show that this science can also be applied in the classical performance of the mawlid. Indeed, while the modes are shaped according to the meanings of the verses in the science of representative reading of the Quran recitation, it is possible to say that the modes are performed in the same way in the mawlid text. However, of course, this similarity in both forms is in terms of its musical aspect. Because the Quran and the mawlid cannot be compared in terms of the content of the text. However, since it is a masterpiece about the life of the Prophet and also touches upon many issues of faith and belief in its content, it is possible to extend the science of representative reading to the performance of the mawlid. In this study; It is briefly mentioned that the Quran is not a human text, the role of literature and rhetoric in making the divine address unique and its miraculous aspect. The improvisational performance technique and representative reading issues are superficially conveyed due to their relevance to both performances. Finally, the literary style and performance of Süleyman Çelebi’s mevlid are conveyed and the couplets of the mawlid suitable for representative reading for each chapter are presented.

Keywords: Religious Music, Qur’an Recitation, Representative Reading, Mevlit Performance, Süleyman Çelebi

¹Dr. Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, İstanbul/Türkiye

ORCID: M.N. 0009-0006-2516-5399

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Murat Necipoğlu,
 İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü,
 İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, İstanbul,
 Türkiye

E-posta: necipoglumurat@gmail.com

Başvuru/Submitted: 11.09.2024

Revizyon Talebi/Revision Requested: 10.10.2024

Son Revizyon/Last Revision Received: 12.11.2024

Kabul/Accepted: 25.11.2024

Atf/Citation: Necipoğlu, M.C. (2024). Klasik mevlit icrâsında temsilî okuma izleri. *Meshk Journal of Religious Music*, 2024; 1(2) 185-196.
<https://doi.org/10.26650/meshk.2024.0010>

EXTENDED ABSTRACT

The position of the recitation of the Holy Qur'an and the classical mawlid performance in Turkish Religious music is very clear due to the sciences they contain in themselves and some of the characteristics they possess. What makes these two important forms of Turkish religious music important and places them at the top of the list are some artistic elements and their combination. However, the main factor in the recitation of the Holy Qur'an, which refreshes the heart, gives relief to the souls and makes the transmission of the divine address eloquent in terms of meaning, and in the performance of the classical mawlid, which sprinkles the flavour of the melodic melodies integrated with love and affection through the literary arts in its content, is undoubtedly the art of music. In the forms in question, it is quite possible to encounter these elements, which can be encountered as a branch of science, as a sub-branch of a science. The example of 'the unity of poetry and music' is extremely descriptive both in terms of its inclusiveness of these two forms and in terms of its characteristic of including the above sentences.

Therefore, based on the example we have given and the last sentence we have quoted, it is unthinkable that the Holy Qur'an, which is a supra-textual text, should be excluded from the broad perspective of the science of literature, and it is also unthinkable that it should be deprived of the science of music despite the recommendation of the Prophet, the owner of good taste, who drew attention to music with his hadith 'Beautify the Qur'an with your voices' and many hadiths in this vein. Just as the Prophet showed great sensitivity to the science of tajweed in the recitation of the Qur'an to prevent any prejudice to the meaning or eloquence of the Qur'an, the sensitivity shown to the science of music is not inferior to this. The fact that the Qur'an has been compiled by the Qiraat scholars under the title of 'Representative Reading' by the Qur'anic scholars, taking into account its association with the science of tajweed, constitutes a good example in terms of being related to this.

In the context of the sentences so far, music is a common denominator in Qur'anic recitation and classical mawlid performance. In this respect, it is not surprising that the improvisation technique, which is a technique related to music and overlaps with the above sentences, has come to light as it is an important element in both forms. The fact that this technique, which is called 'irticâli' in Turkish Religious music because it is a technique used in both forms, performs a similar function in both forms means that at this point they meet on a common ground. In fact, it is possible to say this for other Turkish Religious music forms where improvised performance techniques are used, and even for all Turkish music forms.

The importance of the improvisation performance technique, which has such a short definition that it can be reduced to two words as 'instant composition', in the art of music is due to the fact that it is a special talent endowed to an artist or any performer. Because imagination, productivity, the power to manage emotions, etc. are the characteristics of performers who can only be successful in this performance, and it is very difficult to exhibit these characteristics at the moment of performance. From this point of view, when we look at the recitation of the

Holy Qur'an and the performance of the classical mawlid, we come across the fact that the main element to be considered when improvising the Holy Qur'an is the science of tajweed. Because it is not a text and it is a book sent by Allah (swt) to all humanity, it is possible that the slightest mistake caused by improvisation may distort the meaning. A performer who improvises the classical mawlid performance will undoubtedly pay attention to the science of literature. Therefore, both the karis who recite the Holy Qur'an and the mawlithans who perform the mawlits should be familiar with the sciences of music and literature, as well as the improvised performance technique, which can be described as an important tool of music.

Finally, in the science of music, it is known that each maqamqa' evokes different emotions with its melodic sensations and characteristic structures, and for this reason it is even categorised into various classes. Although this classification is extremely important in all improvised performances, it is a little more important in representational recitation, which is essential in the recitation of the Holy Qur'an. Because each of the verses in the representative recitation gives a different message, it may require performance with modes that reflect sadness in some verses and express good news and joy in others.

Giriş

Kur'an-ı Kerim'in sadece bir kavme veya bir bölgeye değil, tüm insanlığa hitâb eden metinler üstü bir metin ve hidâyet rehberi olduğu kuşkusuzdur. Tüm varlık alemini ilgilendiren aşamalarıyla gerek dünya ve gerekse ahiret hayatına dair akla gelebilecek tüm soruların cevabının Kur'an-ı Kerim'de bulunabilmesi bundan dolayıdır. Başta îmanî ve itikadî konular olmak üzere buyruklarının bütünüyle tüm insanlığa yönelik olması ve bu yüce kitabın tüm zamanları ilgilendirmesi, evrensel olma özelliği dolayısıyladır.

Kur'an-ı Kerim'in düz bir metin olarak kıraat edildiğinde dahi fark edilebilen o edebiyat, fesâhat ve bediîyâtı; ezeli ve ebedî olan bu ilâhi hitâbın beşerî olamayacağını ve mûcizevî yönünü hatırlatmaktadır.

Tarih boyunca tüm İslam sanat tarihinde yukarıda zikretmeye çalıştığımız mefhumlarla birlikte edebiyat, şiir ve mûsikînin iç içe bir ilerleme kaydettiği fevkalâde sarihtir. Nitekim söz konusu durum Türk-İslam tarihinde Hz. Peygamber'in de teşvikleri doğrultusunda ilk olarak Kuran tilâveti ile şekillenmeye başlamıştır.

Sonsuz nimetlerle birlikte estetik bilimi, güzel sanatlar ve tüm ilimler Hz. Allah (c.c.) tarafından insanlığa bahşedilmiştir. Kur'anı Kerim'deki şiirsel yönün mucizeviliği, fasih ve belîğ ifade biçiminin âyetlerdeki harikulâde tecessümü kuşkusuz Edebiyat ilminin bu sonsuz nimetler arasındaki rolünü idrak edebilmek açısından son derece kıymetli bir örneği teşkil etmektedir. Öyle ki tek bir harf dahi atlanıldığında veya okunmadığında fonetik olarak yanlış kıraat edildiğinin anlaşılması; bu yüce ilâhi fermanın beşerî bir metin olamayacağı kanaatini güçlendirmekle birlikte edebiyatındaki harikuladeliği fark edebilmek noktasında oldukça yeterlidir.

Kur'an-ı Kerim'in mûcizevî olduğunun ispatında edebiyat ilminin önemi yadsınamaz. Zira Arapça dil kurallarına göre nazil olunmasına rağmen ifade tarzının diğer hiçbir edebî metinle kıyaslanamaması bunun en açık göstergesidir. Ayrıca bu yüce kitabın kendisine nazire yapılamaması ve karşı olanları üslûbuyla sindirmesi de bu bakımdan önemlidir. (Görmez, 2016, s.23) Ayıryeten Kur'an-ı Kerim'de kullanılan mecaz, teşbih, kinaye ve istiâre gibi edebî sanatlar Arap edebiyatı mahsulü ve bu yüce kitabın o kusursuz belâgatini anlamaya yardımcı söz sanatlarıdır. (Karakaya, 2019, s.230)

Edebiyat ilmi; Buraya kadarki cümlelerin ortak bağlamında Kur'ân tilâvetini etkileyici ve tesirli kılan en önemli kavram olarak gözler önündedir. Zira âyetlerin birbiri ardınca sıralanışındaki o ilâhi sanat ve kâmina erişilemeyecek şiirsel ifade tarzından müteşekkil olan Kur'ân'ı Kerim edebî vechesi mûsikî nimetiyle mezc olma aşamasını kolaylaştıran ve Kur'ân tilâvetini belîğ kılan en önemli unsur olarak zikredilebilir.

Kur'an-ı Kerim'in elfâzında mûcizu'l beyân olmasından mülhem tabî bir iç mûsikî ve âhenk olduğu şüphesizdir. Mûsikî zaviyesinden Kur'ân tilâveti irdelendiğinde ise makam

mûsikîsi mahsulü olması münasebetiyle doğaçlama (anlık beste) tekniği ile karşılaşılması muhakkaktır. Ayrıca ilk zuhur eden form olması dolayısıyla diğer Türk Din Mûsikîsi doğaçlama formları içerisindeki en önemli tür Kur'an tilâvetidir. Buna sebep teşkil eden ise letâfet, zerâfet ve kemâlat timsâli Hz. Peygamber'in bizâtihi Kur'an tilâvet etmesi ve güzel sesli sahabeleri buna teşvik etmesidir. Bununla birlikte Hz. Peygamber'in "Kur'an'ı seslerinizle süsleyiniz" ve "Kur'an'ı tahzîn-i sadâ ile okuyunuz." minvalindeki birçok tavsiyesi de konuya gösterdiği ehemmiyeti vurgulayan örneklerdir. Başlangıcından bugüne Kur'an tilâveti'nde doğaçlama tekniği kullanılmaktadır. Nitekim Hz. Peygamber ve dört halife döneminde yaşayan Müslümanların müzik sahasında henüz gelişmemiş olmaları, mûsikî nazariyatına dair yeterli malumata sahip olmamaları ve dinî mûsikîlerinin olmamasından dolayı kendi doğal ve güzel sesleriyle bir nev'i doğaçlama tekniği (irticâli) ile Kur'an'ı tilâvet ettikleri bilinmektedir. (Uludağ, 2014, s.1279) Kur'an'ı Kerim'in ilâhi bir metin olması, dinî hükümler içermesi, mânâ boyutunun ehemmiyet arz etmesi ve din hükümlerince bestelenmesinin yasak olması gibi etkenler; Kur'an tilâveti'nde bu tekniğin önemini ortaya koymaktadır. Duyguyu veya metinde anlatılanı müzikal olarak ifade etmenin doğaçlama (anlık beste) ile çok daha belîğ olabileceği ihtimali düşünöldüğünde de bu tekniğin isabet arz ettiği fark edilmektedir. Bu meyanda doğaçlama tekniğine kısaca değineceğiz.

1. Doğaçlama

Doğaçlama; Tiyatro, resim, müzik vb. sanatlarda bir sanatçının duygu ve düşüncelerini herhangi bir hazırlık yapmadan performans sırasında anlık sergilemesidir. Mûsikî zavıyesinden baktığımızda ise; Farâbi'nin asırlar öncesi zikrettiği "Herhangi bir plan yapmadan sanatçının icrâ anında geliştirerek sergilediği melodilerdir." (Erdoğdular, 2022, s.4) tanımı doğaçlama tekniği için yapılmış en kısa ve öz bir ifade niteliğindedir.

Besteden yoksun, serbest ve tamamen sanatçının uzmanlığıyla doğru orantılı olan bu tür icrâlarda takdiri belirleyen ana unsur icrâyı gerçekleştiren doğaçlama sanatçısıdır. İcrâ edilen metin, şiir veya mûsikî eseri ikinci aşamadır. Bundan dolayıdır ki; doğaçlamada başarılı olmak bir sanatçıyı farklı kılar. Örneğin; Türk mûsikîsinde az sayıda gazelhan olması bu icrâ da muvaffak olmanın bir ayrıcalık olduğu hakikatini gözler önüne sermekte ve gazelhanların doğaçlama tekniğinde fevkalâde yektâ insanlar olduğundan dem vurmaktadır. Kuşkusuz aynı tespiti, mevlithanlar, kariler ve elbette uzun hava okuyucuları için de teşmil edebiliriz.

Doğaçlama üretkenlikle paralel bir ilerleme kaydetmektedir. Duyularımız ve hayal gücümüz üretkenliği besleyen unsurlardır. (Hatipoğlu, 2012, s.157) Yaşam sürecinde ilerleyen zaman ve edinilen hayat tecrübesinin hayal gücüne katkısı ise şüphesizdir. Tüm bu etkenlerle birlikte doğaçlama; sanatçının pratik zekası, icrâ anındaki hayal gücü genişliği, psikolojik ve duygu durum mekanizmasını yönetebilme gücüyle etkileyici bir sahne performansı sergilemesidir.

Zeka, hayal gücü ve pek tabi ki özel kabiliyet beynin işlevselliğini öne çıkaran ve her insanda aynı derecede olmayan donanımlardır. Ve bazı özel insanlara verilmiş bir hediyedir. Belki biraz çalışmayla ve taklit yöntemiyle doğaçlama icrâda muvaffak olmak olasıdır. Ancak

başarıyı tam anlamıyla yakalayabilmek elbette görecelidir. Lâkin doğaçlama konusunda başarıyı yakalamanın en önemli ve en etkili yöntemi konuda uzman kişileri taklit etmektir. Zira benzer birçok alanda olduğu gibi bu alanda da “taklit-taklit- tahkik” formülünün önemi ortaya çıkmaktadır.

Doğaçlamanın ancak makam müziğiyle var olabilmesi; Türk mûsikîsi ile birlikte dünya üzerinde sadece Afrika, Asya, Orta Doğu ve Avrupa'nın bir bölümünde kullanılmakta olduğunu kanıtlayıcıdır. (Erdoğdular, 2022, s.7)

Türk mûsikîsi; barındırdığı türleri açısından fevkalâde bir zenginliğe sahiptir. Doğaçlama icrâlar denilince de bu zenginlik içerisinde Kur'ân tilâveti, mevlit icrâsı, ezan, salâ vb. formlarıyla bizi karşılayan kuşkusuz dinî mûsikî dairesi içerisindeki türleridir.

Kur'ân tilâveti ise; tüm bu dinî mûsikî doğaçlama formları arasında farklı bir konumdadır. Bu özel konuma sebep olarak sadece Kur'ân'ın ilâhi bir metin olması ve makamsal tilâvetinde bazı dikkat edilmesi gereken hususları olması dahi son derece yeterlidir.

Tüm dünya coğrafyası üzerinde Kur'ân tilâveti'nin yükseldiği iki tavır Arap tavrı ve Türk tavrıdır. (Çollak, 2022, s.1) Bu iki bölgenin de mûsikîlerinin makam mûsikîsi olması ve buna bağlı olarak doğaçlama hususundaki hakimiyetleri buraya kadarki cümleler bağlamında bütünlük açısından örtüşmektedir.

Kaynaklar makamsal bir şekilde Kur'ân tilâvetinin ilk olarak tâbiûn zamanında başladığını yazmaktadır. Rivâyete göre Kur'ân'ı ilk kez tilâvet eden Abdullah b. Ebu Bekre ve sonrasında torunu Abdullah b. Ömer b. Abdillâh Hz. Peygamber'in de hadisi şîârınca her ne kadar Kur'ân'ı hüznü bir sadâ ile tilâvet etmiş olsalar ve asla şarkı, gazel vs. farklı melodilere dönüştürmemiş olsalar da ilerleyen zamanlarda güzel sesli karilerin çoğalması; Kur'ân tilâvet tavrının aslından uzaklaşmasını beraberinde getirmiştir. Zaman ilerledikçe şarkı nağmelerine dönüşmüş tilâvetlerdeki tecvid ilmi üzerine yapılan hatalar ve bu hataların Kur'ân'ın mânâ boyutuna halel getirmesi, dönemin kıraat alimlerini harekete geçirmiştir. Bunun üzerine doğru kıraat şekilleri, meseleye önem veren kıraat alimlerince belirlenmiş ve tüm kuralları yazılmıştır. (Karaçam, 2005, s.179) Zira her ne kadar Kur'ân tilâvetinde mûsikînin önemi reddedilemez derecede olsa da tecvid ilmi tilâvette mûsikînin ölçüsünü belirleyici unsurdur. Dolayısıyla tilâvet-mûsikî ilişkisinde olması gereken; “dengeyi gözeten bir kıraattir”. Konuyla ilgili A. Rıza Sağman'ın “Tilâvet ile mûsikî, lazım- melzum kabilindedir.” (Sağman, 1964, s.43) cümlesi bu bakımdan fevkalâde özetleyici ve yerindedir.

Bu meyanda; Mûsikî Kur'ân tilâveti için her ne kadar önem arz etse de tilâvette öncelikli hususun tecvid olduğu kat'idir. Nitekim yukarıda zikretmeye çalıştığımız Kur'ân'ın tilâvet edildiği ilk dönemlerdeki kıraat alimlerinin yoğun çabası üzerine vücûde gelen kıraat şekillerinin ana dikkat unsuru da tecvid ilmi olmuştur. Dolayısıyla “tecvide hassasiyet- güzel ses- mûsikî” latîf bir tilâveti meydana getiren sıralama olmalıdır.

Bununla birlikte mûcizu'l beyân olan Kur'ân'ın her bir âyetiyle tüm varlık alemine farklı bir mesaj vermiş olması; Kur'ân tilâvetinde temsili Okuma ilminin doğuşuna en önemli sebep olarak zikredilebilir.

2. Temsilî Okuma

Kur'ân-ı Kerim'i, âyetlerin anlamlarına uygun bir şekilde tilâvet etmektir. Üç farklı şekilde tilâvete yansımaktadır. 1- Vurgu 2- Raf-i savt (sesin yükseltilmesi) 3- Hafd-ı savt (sesin alçaltılması)

Vurgu; Âyetteki anlama dikkat çekmek, lâfzî ve mânevî maksat gözetmek ve ayrıca kelimelerin bütünlüğünü muhafaza etmek gayesiyle sese kuvvet verilmesidir. Kelime başlarında ve sonlarında, yan yana gelen kelimelerde, diğer edatlarda ve zamirlerde sese kuvvet verilmesi ses vurgusu kuralını oluşturan maddelerdir. (Pakdil, 2014, s.221-223)

Raf-i savt (sesin yükseltilmesi); İçerdikleri mânâya göre ses vurgusundan farklı olarak sadece kelimenin ilk veya son harfine değil bütünüyle bazen bir kelimeye bazen bütün bir âyete istinaden ses yükseltilmesidir. Bunu gerektiren sebepler şu şekildedir; **a-**) Hz. Allah'ın emir ve yasaklarını içeren âyetler **b-**) Hak ve hakikati ifade eden âyetler **c-**) Müjde, mükâfat ve rahmet bildiren âyetler **d-**) Hakk'ın ve haklının Sözleri

Hafd-ı savt (sesin alçaltılması); Nasıl ki bazı âyetlerde sesin yükseltilmesini gerektiren sebepler var ise pekâlâ bazı âyetlerde de sesin alçaltılmasını gerektiren sebeplerin olması tabiidir. Bunlar; **a-**) Dua ve İstiğfar âyetleri ile **b-**) Bâtıldan ibaret Sözler (Çetin, 1987, s.127, 128)

Temsilî okuma ilminin mûsikî ile bir bağı olduğu şüphesizdir. Zira makamsal mûsikîye ve bu makamların duyumsal açıdan barındırdıkları anlamlarına vâkıf olmak Kur'an tilâvetini güzel kılan unsurdur. Bazı makamların hüznü bazılarının ise coşkuyu temsil ettiği hatırlandığında duyumsal açıdan kastımız anlaşılacaktır. Nitekim makamların karakteristik özellikleri dolayısıyla hüznü, coşku, azamet vs. duygularla ilişkisi yadsınamaz. Örneğin; Hüznü ve coşkunun zıddı duyguları yansıtan sabâ, düğâh, bestenigâr, irak vb. makamlar teknik olarak da alt perdelerde bir seyir özelliğini hâiz olmaları münasebetiyle temsili okumada Hafd-ı savt (sesin alçaltılması) kuralına uygun düşerken; neva, mahur, muhayyer, kürdilhicazkâr gibi makamlar ise teknik olarak üst perdelerde bir seyir özelliğini hâizdir. Bu yüzden Raf-i savt (sesin yükseltilmesi) kuralına uygun düşmektedir. Bu örnekten yola çıkarak denilebilir ki Kur'an tilâvetinde doğaçlama (anlık beste) tekniğinin kullanılması hem Tilâvet-mûsikî ilişkisindeki rolü hem de Kur'an tilâvetinde temsili okuma ilmiyle olan ilişkisi yönüyle kayda değerdir. Dolayısıyla Kur'an tilâveti temsili okumada muvaffak olmak, sadece mûsikî bilgisi ile değil beraberinde doğaçlama hususunda kabiliyetli olmakla da ilintilidir.

3. Mevlit ve Süleyman Çelebi Mevlidi

Her ne kadar yüce kitabımız Kur'an-ı Kerim ile kıyaslanamasa da edebî içeriği ve mûsikîsiyle asırlardır dünyanın çeşitli coğrafyalarında İslam'ın ayakta kalmasına da yardımcı olan bir edebî

tür de kuşkusuz mevlit formu olmuştur. Zira hiç şüphe yok ki; mevlit formunun kaynağını mübarek Kur'an-ı Kerim'den alıyor olması; bu denli etkili bir durum arz etmesindeki en önemli nedendir.

Hız. Peygamber'in yaşıyorken kendisini öven şiirleri ödüllendirmiş olmasına bağlı olarak şairlerin bu türe yönelik şiirlerde yarışarcasına bir tutum sergilemiş olması da bir diğer neden olarak zikredilebilir. Zira yazılan bu şiirlerin Hız. Peygamber'e duyulan aşk ve muhabbetin bir tezahürü olduğu muhakkaktır. Nitekim İslam tarihinde iki yüzü aşkın mevlidin kaleme alınması da bu sebep dolayısıyladır. Lâkin ne var ki; bu kadar çok sayıda mevlit yazılmasına karşın Süleyman Çelebi Hız.'nin mevlidi "Vesiletün-necât" o şâheser edebî üslûbuyla Hız. Peygamber'in doğumu, mi'râcı ve vefâtı özelinde tüm hayatı ve ayrıca içeriğindeki tevhid, iman, güzel ahlak, duâ vb. konularıyla hem büyük bir sevgiye mazhar olmuş, şöhret kazanmış ve mûsikîsiyle de girift olan bu şöhreti çağları sârî olmuştur. Bu şâhesere olan sevginin günümüzde de devam ediyor olması ve dahi şöhreti şüphesiz müellifin ilâhî aşkı ve Hız. Peygamber'e olan muhabbetinden ötürü olmalıdır. Zira Süleyman Çelebi Hız.'nin o dönem Bursa Ulu Câmii'ye imam- hatip olacak kadar ilmi bir vukûfiyeti hâizdir. Yine o dönem Çelebi Hız., Emir Sultan Hız.'nin dervişi ve halifesidir. Tarîk-i Nûr Bahşiyîye'de halifelîği vardır. (Necipoğlu, 2021, s.99) Süleyman Çelebi Hız.'nin kendi döneminin önemli bir tasavvuf alimi olması ve ayrıca dinî ve itikadî konularda da fevkalâde yekta bir zât olması Bursa Ulu Câmii'ndeki imam- hatiplik vazifesine olan liyakatinin derecesini gözler önüne sermektedir. Nitekim tek şâheseri olan Mevlidini de bu görevde iken kaleme alması, onun bu liyakatinin tezahürüdür.

3.1. Süleyman Çelebi Mevlidinin Edebî Üslûbu

Edebî bir manzume olarak mevlidin Türk Divan Edebiyatı türleri içindeki önemi; kuşkusuz şöhretinin çağları sârî olması, evrensel bir nitelik taşıması ve bu özelliklerin halen devam ediyor olmasından kaynaklanmaktadır. Mevlidi edebî veçhesiyle yüksek sanat mertebesine ulaştıran müellif Süleyman Çelebi öyle bir tarz ve üslûp kullanmıştır ki; eseri sehl-i mümtenî (kolay görünen imkânsızlık) ünvanına sahiptir. Mesnevî nazım şekli ve remel bahrinin "fâilâtün-fâilâtün-fâilün" vezniyle kaleme aldığı (Vassaf, 2006, s.20) eserinde aruz veznini nakış nakış işlemiş olması yanı sıra sade ve anlaşılır olma özelliği müellifin edebî kudretinin nişanesidir. Zaman içinde birçok eklemeler veya kısaltmalar olmasına rağmen asıl beyit sayısı ise 730 civarıdır. (Timurtaş, 1970, s.VII) Çelebi'nin beyitlerde "vâr ile yâr – yok ile çok –şâh ile pâdişâh" vb. basit kafiyeleri dâhi fevkalâde kullanması diğer dîvan şâirlerinin hayretini ve dahi takdirini kazanmıştır. Bununla birlikte cinaslarla süslenmiş kafiyeler, yanlış ve yarım kafiyeler de müellifin kullanımında söz konusudur. Ancak bu küçük yanlışlıkların esere herhangi bir olumsuz yansıması olmamıştır. Eserin edebî üslûbu içeriğinde yer alan; tahkiye, nasihat diliyle anlatım özelliği, tasvir, teşbih, istiâre, cinas, tevriye, mecaz, atasözü, deyim ve telmih gibi sanatlar yine müellifin birçok vasfının yanında büyük şöhret elde etmiş şairliğinin bir yansımasıdır. (Güzel, 1989, s.193-212) Mamafih yazıldığı andan günümüze tüm cemiyetlerdeki icrası ve kendisine gösterilen hürmet ve teveccühün temel sebebi mûsikî icrası dolayısıyladır. Ancak mevlidin mânâ boyutu ve edebî üslûbunun mûsikî icrasına yön verdiği reddedilemez derecede sarihdir.

3.2. Klasik Mevrit İcrâsı

Süleyman Çelebi mevlidinin doğaçlama (irticâlî) bir şekilde mûsikî icrâsı kadîm Osmanlı döneminde yükselmiştir. III. Murat zamanında resmîleşen mevlit merasimlerinin böyle bir neticedeki katkısı fevkalâde önemlidir. İcrâ zâviyesinden bakıldığında ise; besteli mevlidin rolü yadsınamaz. Zira yapılan araştırmalar sonucu Bursalı Sekban (ö.?)'ın bestesine H. 1125 tarihli mevlit nüshalarında rastlanılmış ve bu nüshalarda hattatın beyitlerin kenarına güzel bir yazıyla icrâ edildiği makamları yazdığı görülmüştür. (Özcan, 2004, s.484) Öyle ki; yazılmış olan bu makam isimlerinin günümüzde de varlığını devam ettiren klasik doğaçlama mevlit icrâsına yön verdiğini söylemek mümkündür.

Hiç şüphe yok ki; yazıldığı ilk andan itibaren mûsikî donanımları yeterli düzeyde olmasa dahi kendi bildikleri veya hislerini yansıtabildikleri kadarıyla mevlidi icrâ edenler olmuştur. Lâkin yukarıda bahis mevzu ettiğimiz üzere beyit kenarlarındaki makam isimleri; her bir bahir için farklı bir makam ve yakın geçkiler şeklinde bir klasik mevlit icrâsı modelini beraberinde getirmiştir. Söz konusu beyit kenarlarında yazan bu makam silsilesi; “Dügâh- Sabâ- Nevâ- Köçek- Hüseyinî- Uzzal- Hicaz- Şehnaz- Büselik- Acem- Irak- Pencgâh.” şeklindeyken zamanla ve kadîm geleneğin temsilcilerinin de terkibleriyle son halini almış ve günümüze kadar gelen süreçte icrâ edile gelmiştir. (Baykal, 1999, s.44-47)

Netice olarak günümüzde de devam eden klasik mevlit icrâsı; yakın geçkileriyle “tevhid bahri; sabâ makamı, velâdet bahri; rast makamı, merhaba bahri; uşşak makamı, mi'rac bahri; hüzzam makamı, münâcaât bahri; hüseyini makamı” şeklindedir.

Ayrıca bahir aralarında tevşihlerin icrâ edilmesi, mânâ boyutuyla ferahlatan, makamsal âhengiyle de bütünlük teşkil eden Kur'an tilâvetleri ve velâdet bahri içindeki bazı beyit aralarında ve ayağa kalkılan bölümde Hz. Peygamber'e hürmeten icrâ edilen salavatlar ise klasik mevlit icrâsının makamsal âhengi ve estetiğinin içinde yer alan birtakım nüanslardır. Klasik mevlit icrâsı kadîm geleneği aslen “Aşirhanlar- Mevlithanlar- Tevşihhanlar- Duâhanlar” şeklinde bir mutrip heyetinden müteşekkil olmuştur. Zaman içerisinde mevlide olan talebin azalması, değişen tercihler vs. nedeniyle bu heyet oldukça küçülmüştür.

4. Klasik Mevlit İcrâsında Temsilî Okuma'ya Uygun Beyitler

Mevlit icrâsı kadim geleneğinde “Tevhid bahri- Nur bahri- Velâdet bahri- Merhaba bahri- Mi'rac bahri ve Münâcaât bahri” olmak üzere mevlidin altı bahri icrâ edilmektedirken, ne yazık ki günümüzde Nur bahri nadiren ve bazı özel cemiyetlerde okunmakta, mevlidin de en fazla üç bahri okunmaktadır.

Kur'an tilâvetinde temsilî okuma ilminin ayetlerin mânâ boyutuyla bir uygulama alanı bulunduğu kuşkusuzdur. Lakin bu ilim mevlit icrâsında daha ziyade mûsikî icrâsı yönüyle kendine zemin bulmuştur. Bunu teşkil eden ise; meşhur mevlithanların icrâ kompozisyonlarının bazı beyitlerindeki karakteristik örtüşmedir. Ayrıca icrâcılar farklı olmasına rağmen sesin yükseltildiği

meyan beyitler, orta veya alçaltıldığı zemin beyitler benzer özellikler göstermektedir. Nitekim günümüz icrâlarının da aynı şekilde devam ediyor olması; söz konusu icrâların benimsendiğini açıklayıcıdır. Bu tür nüanslarla bezenmiş bir icrânın günümüze ulaşması, şüphesiz kadîm icrâ geleneği temsilcilerinin önemli bir mirasıdır. Şüphesiz mevlide gösterilen bu teveccüh de kadim icrâ geleneği temsilcileri olan meşhur mevlîthanlar en büyük pay sahibidir.

Mevlit icrâsı tarihi sürecine bakıldığında temsilî okumanın bu icrâda daha ziyade Raf-i savt (sesin yükseltilmesi) şekliyle tecessüm ettiği görülmektedir. Zira müellif Süleyman Çelebi Hz.'nin eseri yazmaktaki amaçlarından biri de Hz. Peygamber'in dünyaya teşrifî ve bundan duyduğu neş'e ve sürûr halidir. Nitekim müellifin Hz. Peygamber'in dünyaya teşrifî ile birlikte birçok konuyu da beyitlere yansıtmasındaki coşkunluğu edebî açıdan göz alıcıdır. Tüm bu tespitler ışığında her bir bahirde temsilî okumanın genellikle Raf-i savt (sesin yükseltilmesi) şekline uygun olarak icrâ edilen bazı beyitleri şu şekildedir;

Tevhid Bahri:

1. *İsm-i pâkin pâk olur zikr eyleyen / Her murada irişür Allah diyen*
2. *Aşk ile gel imdi Allah diyelim / Derd ile göz yaş ile âh idelim*
3. *Ol dedi bir kerre vâr oldu cihân / Olma derse mahv olur ol dem hemân*

Velâdet Bahri:

1. *İndiler gökten melekler saf saf / Kâbe gibi kıldılar evim tavâf*
2. *Bu gelen ilm-i ledün Sultânıdır / Bu gelen Tevhîd-ü İrfân kânıdır*
3. *Bu gice şâdân olur erbâb-ı dil / Bu giceye can verir Ashab-ı dil*
4. *Şerbeti karşımda tuttu huriler / Bunu sana verdi Allah dediler*
5. *İçdim ânı oldu cismim nura gark / İdemezdik kendimi nurdan fark*
6. *Geldi bir akkuş kanadıyla revân / Arkamı sığadı kuvvetle hemân*

Merhaba Bahri:

1. *Merhaba ey bülbül-i bâğ-ı cemâl / Merhaba ey âşinâyı Zülcelâl*
2. *Merhaba ey Rahmeten li'l Âlemîn / Merhaba sensin Şefî'ül Müznibîn*
3. *Merhaba ey pâdişâh-ı dü cihân / Senin için oldu kevn ile mekân*

Mi'rac Bahri:

1. *Her birisinden geçerken ilerü / Emrolurdu Yâ Muhammed gel berü*

2. *Âşîkâre gördü Rabbü'l izzeti / Ahirette öyle görür ümmeti*
3. *Hak Teâlâ'dan erişti bir nidâ / Yâ Muhammed ben sana kıldım atâ*
4. *Sen ki Mi'râc eyleyüb ettin niyâz / Ümmetin mi'râcını kıldım namaz*
5. *Yürü kim meydân senindir bu gece / Sohbet-i Sultan senindir bu gece*

Münâcaât Bahri:

Klasik mevlit icrâsında temsîlî okuma daha ziyade mûsikî icrâsı yönüyle öne çıksa da mânâ cihetinden vâreste değildir. Lâkin Münâcaât bahri icrâsında temsîlî okuma sadece mûsikî yönüyle temâyüz etmiştir. Zira dua cümlelerinden müteşekkil olup mânâ cihetiyle Hafd-ı savt (sesin alçaltılması)'a uygun olduğu halde Raf-i savt (sesin yükseltilmesi)'a uygun bir şekilde icrâ edile gelmiştir.

1. *Ya İlahi Ol Muhammed hakkıçün / Ol şefaât kâni Ahmed hakkı çün*
2. *Aşk odundan ciğeri büryân için / Derd ile kan ağlayan giryân için*
3. *Yâ İlahi saklagıl imanımız / Verelim iman ile tâ cânımız*
4. *Biz güneş-kâr âsi mücrim kulları / Yarlığâyup kıl günahlardan beri*
5. *Sana layık kullarınla hem-dem et / Ehl-i derdin sohbetine mahrem et*

Sonuç

Temsîlî okuma ilminin Kur'an tilâvetinde fevkalâde revnâk bulduğu kuşkusuzdur. Nitekim âyetler konularına göre tercih edilen makamlarla tilâvet edildiğinde farklı bir te'siri söz konusudur. Ayrıca temsîlî okuma ilminin Doğaçlama icrâ tekniği ile ilintisi, bu ilmin hem Kur'an tilâveti ve hem klasik mevlit icrâsında uygulanabileceğini gözler önüne sermektedir.

Kur'an tilâveti'nde temsîlî okuma, mânâ-mûsikî bütünlüğü dolayısıyla tilâveti latîf kılan unsurdur. Lâkin temsîlî okuma ile tilâvetin en önemli dikkat edilmesi gerekli hususu tecvid kuralları olmalıdır. Bir nev'i mûsikî mânânın önüne geçmemelidir. Mevlit icrâsında temsîlî okumada ise Hafd-ı savt veya Raf-i savt özelliklerini karşılayan makamların tercih edilmesinde olabildiğince itina gösterilmelidir. Nitekim makamlar, mûsikî üstadları tarafından duyumları itibarıyla tasnif edilmişlerdir.

Türk mûsikîsi bestelerinin yüksek sanatlı olmasında “edebiyat-musikî ilişkisi ve güfte-beste uyumu” fevkalâde bir önem teşkil ediyorken mûsikî cihetiyle de olsa temsîlî okuma ilminin klasik mevlit icrasında uygulanması şüphesiz icrâyı belîğ kılacaktır. Hiç şüphesiz yok ki üzerinde hassasiyetle durulduğunda temsîlî okuma ile mevlidin muhataplardaki te'siri çok daha yüksek seviyelere gelecektir. Nitekim müellif Süleyman Çelebi Hz.'nin güfteleri buna elverişli hisleri yansıtmaktadır. Yakın dönemde gerek metin içeriği ve gerek mûsikî icrasıyla bazı coğrafyalarda

İslam'ın ayakta kalmasında da fevkalâde olumlu etkisi olan eserin günümüz dünyasını da aydınlayacağı muhakkaktır. Dolayısıyla kanaatimiz odur ki; günümüz icrâ temsilcileri kadim geleneğimizden günümüze kalan bu icrâ mirasını temsili okuma gibi bir icrâ yöntemiyle daha te'sirli kılmalı, geliştirerek devam ettirmeli ve gelecek nesillere intikalini sağlamalıdır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

- Baykal, K. (1999). *Süleyman Çelebi ve Mevrit*. Bursa Eski Eserleri Sevenler Kurumu Yayınları
- Çetin, A. (1987). *Kuran Okuma Esasları*. Sahafklar Kitap Sarayı Yayınları
- Erdogdular, A. (2022). *Müzikte Doğaçlama Kültürü* (Tez No: 741278) [Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi], YÖK Tez Merkezi
- Görmez, H. (2016). Beşer Dilinin İmkanları ve Kur'an-ı Kerim'in Anlatım Üslubuna Dair, *Araştırma ve İnceleme*, 27(1), 22-30
- Güzel, A. (1989). *Vesiletü-n' necât (Mevrit)'ın Dili ve Edebî Değeri*. TDV Yayınları
- Hatipoğlu, Ş. (2012). Doğaçlamada Duygu ve Kurgu Sorunları - Doğaçlama Teknikleri. *Art-E Sanat Dergisi*, 5(10), 152-163
- Karaçam, İ. (2005). *En Büyük Mucize- Kur'an-ı Kerim'in İlmî ve Edebî Sırları*. Yeni Şafak Kültür Armağı
- Karakaya, M. M. (2019). Kur'an-ı Kerim'de Edebî Sanatların Kullanımı: Teşbih, İstiâre Kinaye, Mecaz. *Diyanet İlmî Dergi*, 55 (2), 229-257
- Necipoğlu, M. C. (2021). *İstanbul Tavri Mevrit İcrası* (Tez No: 682996) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi] YÖK Tez Merkezi
- Pakdiil, R. (2014). *Ta'lim Tecvid ve Kıraat*. M.Ü. İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları
- Sağman, A. R. (1964). *Sağman Tecvidi*. Ahmed Said Matbaası
- Timurtaş, F. K. (1970). *Süleyman Çelebi/Mevrit/Vesiletün-Necât*. Milli Eğitim Basımevi
- Uludağ, S. (2014). İslam ve Müsikî. *Yeni Türkiye Türk Müsikîsi Özel Sayısı*, 57, 1275-1288
- Vassaf, H. (2006). *Mevrit Şerhi/Gülzâr-ı Aşk* (M. Tatçı, M. Yıldız, K. Üstüner, Thk.). Dergâh Yayınları

IX. ve XV. Yüzyıllar Arasında Yazılmış Mûsikî Risâlelerin Dil-Dönem Özellikleri ve İçerdiği Konular

Language-Period Characteristics And Topics In Musical Risâlas Written Between The IX And XV Centuries

 Ehsan Raeisi¹ , Ferit Bulut² 


¹Dr. Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü/İslam Tarihi ve Sanatları, İstanbul, Türkiye

²Prof. Dr., Ondokuz Mayıs Üniversitesi, Eğitim Fakültesi/ Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Samsun, Türkiye

ORCID: E.R. 000-0002-3003-1663;
F.B. 0000-0003-3016-7592

Sorumlu yazar/Corresponding author:

Ehsan Raeisi,
Haliç Üniversitesi, Konservatuvar/Türk Musikisi,
Haliç Üniversitesi, 5. Levent Mahallesi, 15
Temmuz Şehitler Caddesi, No: 14/12 34060
Eyüpsultan, İstanbul, Türkiye
E-posta: ehsanraeisi@gmail.com

Başvuru/Submitted: 01.10.2024

Revizyon Talebi/Revision Requested: 15.10.2024

Son Revizyon/Last Revision Received: 04.11.2024

Kabul/Accepted: 11.11.2024

Atf/Citation: Raeisi, E., & Bulut, F. (2024). IX. ve XV. yüzyıllar arasında yazılmış mûsikî risâlelerin dil-dönem özellikleri ve içerdiği konular. *Meshk Journal of Religious Music*, 2024, 1(2) 197-215.
<https://doi.org/10.26650/meshk.2024.0011>

ÖZ

Bu çalışmada IX. ve XV. yüzyıllar arasında yaşamış olup günümüz dâhil kendilerinden sonraki dönemlere kaynaklık eden âlim ve mûsikîşinâslara ait mûsikî risâlelerin dil-dönem özellikleri ve içerdiği konular incelenmiştir. Bu inceleme kapsamında risâlelerin tarihsel süreçte nasıl bir değişim ve gelişim gösterdikleri ortaya konulmuştur. Bu doğrultuda çalışmanın amacı, IX. ve XV. yüzyıllar arasında İslâm coğrafyasında yazılmış mûsikî risâlelerin dil-dönem özellikleri ve içerdiği konuları açınsından inceleyerek dönemin müellifleri tarafından yazılan mûsikî risâlelerini mukâyese etme imkânını ortaya koymanın yanı sıra Türk mûsikisi tarihi ile ilgilenen araştırmacılara çalışma kapsamında ele alınan risâlelerin dil-dönem özellikleri ve konu başlıklarını tek kaynakta sunmaktır. Derleme mahiyetinde olan bu çalışma betimsel nitelikli olup ilgili veriler kaynak tarama yöntemi kullanılarak elde edilmiştir. Araştırmanın sonucunda incelenen mûsikî risâlelerin XV. yüzyıla kadar Arapça ve onun devamında ise Farsça olarak kaleme alındığı; risâlelerin yazı dilinin değişmesine karşın birçok temel mûsikî kavramının Arapça kaynaklarda yazıldığı gibi kullanıldığı; Abbâsiler döneminde yedi tane, Büveyhîler döneminde iki tane, İlhanlılar döneminde iki tane, Timurular döneminde bir tane ve Muzafferîler döneminde ise bir tane mûsikî risâlesinin kaleme alındığı; ses ve nağmenin özelliği ve çeşitleri, aralıklar ve çeşitleri, cinsler ve çeşitleri, diziler, ikâ' ve çeşitleri, çalgılar ve özellikleri, geçiş, beste yapmak ve mûsikî'nin insan üzerine olan etkisi gibi konu başlıklarının hemen hemen dönemin bütün mûsikî risâlelerinde yer aldığı tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Mûsikî, Türk Mûsikisi, Türk Mûsikisi Tarihi, Mûsikî Nazariyatı, Mûsikî Risâlesi

ABSTRACT

This research examines the language-period characteristics and the topics covered in the musical risâlas of the scholars and musicians who lived between the IX and XV centuries and were the source for the following periods, including the present day. Within the scope of this review, it was revealed how the risâlas have changed and developed in the historical process. In this respect, this research aims to examine the musical risâlas written in Islamic geography between the IX and XV centuries in terms of their language-period characteristics and the topics and to reveal the possibility of comparing the musical risâlas written by the authors of the period, as well as to provide researchers concerned with the history of Turkish music with the language-period characteristics and topics of the risâlas discussed within the scope of the research in a single source. This compilation research is descriptive, and the relevant data were obtained using the literature review method. As a result of the

research, it was determined that the musical risâlas examined were written in Arabic until the XV century and in Persian after that, and although the written language of the risâlas changed, many basic music concepts were used as they were written in Arabic sources; seven musical risâlas were written during the Abbasids, two during the Buyids, two during the Ilkhanids, one during the Timurids, and one during the Muzaffarids; topics such as the characteristics and types of sound and tune, tones and their types, genres and their types, scales, ikâ' and its types, instruments and their characteristics, change, composing and the effect of music on humans were involved in almost all musical risâlas of the period.

Keywords: Music, Turkish Music, Turkish Music History, Music Theory, Music Risâla

EXTENDED ABSTRACT

This research examines the language-period characteristics and the topics of the musical risâlas of Ishaq Al-Kindi (d. 866), al-Farabi (d. 950), Hasan al-Katib (d. X-XI centuries?), Avicenna (d. 1037), Ibn Zayla (d. 1048), Safiyyüddin Urmawi (d. 1294), Qutbüddin Shirazi (d. 1311), Hasan Kashani (d. XIV century) and Abdul Qadir Maraghi (d. 1435), who lived between the IX and XV centuries and were a source for the following periods, including today. The reason for including the musical risâlas of the scholars above and musicians within the scope of the research is that the understanding of music that emerged in the Islamic geography until the end of the XV century, especially with the musical risâlas compiled by al-Farabi, Avicenna, Urmawi, and Maraghi, spread and caused the people living in the said geography to follow the traces of a common understanding in terms of music theories. For this reason, the importance of this research is to examine and compare the language-period characteristics and the topics included in the musical risâlas of the scholars and musicians who lived between the IX and XV centuries and were a source for the following periods, including today, and to reveal how these risâlas have changed and developed in the historical process. In this respect, this research aims to examine the musical risâlas written in Islamic geography between the IX and XV centuries in terms of their language-period characteristics and the topics and to reveal the possibility of comparing the musical risâlas written by the authors of the period, as well as to provide researchers concerned with the history of Turkish music with the language-period characteristics and topics of the risâlas discussed within the scope of the research in a single source. This compilation research is descriptive, and the relevant data were obtained using the literature review method. By analysing and comparing the data obtained in the study, it was understood that the musical risâlas included in the scope of the study were written in Arabic until the XV century and in Persian after that. However, despite the change in the written language, it has been determined that many basic musical concepts such as intervals (bu'd/eb'âd), genre (cins), scale (cem'), ikâ' (ikâ'), fret (destân/desâtîn), octave intervals (el-lezî bi'l-küll/zül-küll), quadruple intervals (zül-erba'/zil-erba'), quintuple intervals (zül-hams/zil-hams), and treble and bass intervals (hiddet-sikal), which are included in the topics of risâlas, have not changed. When the periods in which these risâlas were written are examined, it is revealed that in these centuries, which are known as the golden age of Islamic geography, seven musical risâlas were written during the Abbasid period, two during the Buveyhî period, two during the Ilkhanid period, one during the ikâ' Timurid period and one during the Muzaffarid period. When these

risâlas were examined and compared in terms of the topics they included, it was seen that the titles of the relationship between music and the cosmos and the relationship between music and poetry were only included in the musical risâlas of Kindi and Hasan al-Katib, the title of the qualifications of Mughanni was only included in the musical risâla of Hasan al-Katib, the title of poetic metres was only included in the musical risâlas of Hasan al-Katib and Avicenna, the title of instrument making and repair was only included in the musical risâla of Kashani, and the titles of vocal training, etiquette, the names of musicians, and the Arabic and Greek names of melodies were only included in the musical risâla of Maraghi. In addition, it has been determined that the titles of eras and layers, which were first included in Urmawi's musical risâla called *Kitab al-Edwar*, were included in the musical risâlas of later authors, and that the titles of maqam, avaz, composition and branch, which were first seen in Shirazi's musical risâlas, were used in subsequent musical risâlas. In addition, titles such as the characteristics and types of sound and melody, intervals and types, genres and types, scales, ikâ' and types, instruments and their characteristics, transition, composing, the effect of melodies and the effect of melodies on human beings were also included in almost all musical risâlas of the period.

Giriş

İslâm sonrası telif edilip günümüze ulaşan ilk müsîkî risâleleri, Abbâsîler (750-1258) döneminde tesis edilen Beytülhikme'de tercüme ve telif faaliyetlerine başlayan Kindî'nin (ö. 252/866?) müsîkî risâleleridir (Arslan, 2015). Bir tarafta Kindî'nin müsîkî risâleleri, onu müte'âkiben bu alanda XV. yüzyılın sonlarına kadar İslâm coğrafyasında telif edilen müsîkî risâleleri ve diğer tarafta bu coğrafyada ortaya çıkan müsîkî anlayışının yayılması, söz konusu bölgede yaşayan halkların müsîkî nazariyatı açısından ortak bir anlayışın izini takip etmelerine neden olmuştur (Borumand, 1397). Bu durumun ortaya çıkmasında, Fârâbî (ö. 339/950), İbn Sînâ (ö. 428/1037), Safiyyüddin el- Urmevî (ö. 693/1294) ve Abdülkâdir Merâgî (ö. 838/1435) gibi müellif ve müsîkîşinaslar tarafından kaleme alınan müsîkî risâleleri önemli bir yere sahiptir. Bu nedenle IX. ve XV. yüzyıllar arasında yaşamış olup günümüz dâhil kendilerinden sonraki dönemlere kaynaklık eden âlim ve müsîkîşinâslara ait müsîkî risâlelerin dil-dönem özellikleri ve içerdiği konuları inceleyip karşılaştırarak tarihsel süreçte bu risâlelerin nasıl bir değişim ve gelişim gösterdiklerini ortaya koymak bu araştırmanın önemini oluşturmaktadır. Bu önem doğrultusunda çalışmanın amacı, IX. ve XV. yüzyıllar arasında İslâm coğrafyasında yazılmış müsîkî risâlelerin dil-dönem özellikleri ve içerdiği konuları açısından inceleyerek dönemin müellifleri tarafından yazılan müsîkî risâlelerini mukâyese etme imkânını ortaya koymanın yanı sıra Türk müsîkîsi tarihi ile ilgilenen araştırmacılara çalışma kapsamında ele alınan risâlelerin dil-dönem özellikleri ve konu başlıklarını tek kaynaktan sunmaktır. Araştırmanın örneklemini oluşturulurken, İslâm coğrafyasının Altın Çağı olarak bilinen dönemde yazılmış müsîkî risâleleri ele alınmış ve bu kapsamda Kindî, Fârâbî, Hasan el-Kâtib (ö. X-XI. Yüzyıl?), İbn Sînâ, İbn Zeyle (ö. 440/1048), Safiyyüddin el- Urmevî, Kutbüddîn Şîrâzî (ö. 710/1311), Hasan Kâşânî (ö. 14. yüzyıl) ve Abdülkâdir Merâgî tarafından yazılan müsîkî risâleleri incelenmiştir. Derleme mahiyetinde olan bu çalışma, betimsel nitelikli olup ilgili veriler kaynak tarama yöntemi kullanılarak elde edilmiştir.

1. Ebû Yûsuf Ya'kûb b. İshâk b. es-Sabbâh el-Kindî (ö. 252/866 [?])

Kindî, Abbâsîler döneminde yaşayıp Me'mûn (ö. 218/833) ve Mu'tasım (ö. 227/842) zamanında Yunanca eserleri Arapçaya çevirme faaliyetlerine katılan filozoftur (Tıraşçı, 2019). Kindî'nin telif ettiği ve çevirisini yaptığı birçok esere rağmen müsîkî alanında günümüze ulaşan dört tane risâlesi bilinmektedir. En az iki asır boyunca kendisinden sonraki müelliflere kaynaklık eden (Farmer, 1395) bu risâleleri, (1) *Risâle fî Hubr Sînâ'ati't-Te'lif*, (2) *Kitâbü'l-Musavvitâti'l-veteriyye min zâti'l-veteri'l-vâhid ilâ zâti'l-veteri'l-'aşrati'l-evtâr*, (3) *Risâle fî eczâ'i hubriyye fî'l-mûsîka* ve (4) *Risâle fî'l-luhûn ve'n-nagam*¹ olarak sıralamak mümkündür (Turabi, 2002).

1 Zekeriyâ Yûsuf bu risâleyi *er-risâletü'l-Kübrâ fî-Telif* ismiyle ele almıştır. Bk. Zekeriyâ Yûsuf, *Müellifâtü'l-Kindiyyi'l-Musikiyye* (Beyrût: Menşûrâtü'l-Cemel, 2009), 145.

1.1. *Risâle fî Hubr Sınâ'ati't-Te'lîf*

Risâle fî Hubr Sınâ'ati't-Te'lîf adlı risâlenin, aralıklar (eb'âd), nağmelerin/notaların (nağme) isimlendirilmesi, dizi (cem'), ezgiler (elhân/lühûn), geçişler (intikâlât), cinsler (cins/ecnâs), beste yapmak (telîf-i elhân) ve ezgi yapı türleri (Kindî, 2009) başlıklarından meydana geldiği tespit edilmiştir.

1.2. *Kitâbü'l-Musavvitâti'l-Veteriyye Min Zâti'l-Veteri'l-Vâhid İlâ Zâti'l-Veteri'l-'aşrati'l-Evtâr*

Üç makaleden oluşan *Kitâbü'l-Musavvitâti'l-Veteriyye Min Zâti'l-Veteri'l-Vâhid İlâ Zâti'l-Veteri'l-'aşrati'l-Evtâr* adlı risâlenin birinci makalesinde sesli çalgıların açıklanması ve tellerinin sayısı, ikinci makalesinde beste yapmak ve üçüncü makalesinde ise tellerin şekilce (yıldızlar, burçlar ile) benzerliği, tellerin nefsin ahlakını nasıl gösterdikleri, terkîb ve on tel üzerine (Kindî, 2009) başlıklarına yer verildiği tespit edilmiştir.

1.3. *Risâle Fî Eczâ'i Hubriyye Fî'l-Mûsîka*

İki makaleden oluşan *Risâle fî eczâ'i hubriyye fî'l-mûsîka* adlı risâlenin birinci makalesinde ikâ'lar, bir ikâ'dan diğer ikâ'ya geçişler (ikâ'lar arasında geçişler durumu), mûsikînin hangi şiir çeşitlerine uygulanacağı ve mûsikînin gerekli zamanlar ölçüsünde şiir vezinleri ve ikâ'lar açısından nasıl kullanılacağı başlıklı fasıllara yer verildiği; ikinci makalesinde ise tellerin felek, burç ve ayın çeyrekleri, unsurların (dört unsur) rûkûnleri, rûzgar yönleri, mevsimler, ay ve günün çeyrekleri, vücudun erkanı, insan ömrünün çeyrekleri, kafa ve bedendeki nefsin güçleri ve bunların bir canlıda tezâhur eden eylemleri, renklerin huyu/tabiatı, kokuların huyu/tabiatı ve filozofların mûsikî hakkındaki hikayeleri/sözleri başlıklı fasıllara yer verildiği ortaya çıkmıştır (Kindî, 2009).

1.4. *Risâle Fî'l-Luhûn ve'n-Nagam*

Kindî'nin günümüze ulaşan *Risâle fî'l-luhûn ve'n-nagam* adlı son mûsikî risâlesi ise fen (sanat) adını verdiği üç bölümden oluşmuştur. Ancak yazmanın ilk sayfalarının kayıp olması nedeniyle birinci bölümün başlığı bilinmemektedir. Lakin ikinci bölüme kadar olan kısmın mevcut sayfaları incelendiğinde, ud'un yapısı ve tellerinin tekne üzerindeki konumu hakkında bilgi verildiği ortaya çıkmaktadır (Kindî, 2009; Turabi, 1996). Risâlenin ikinci bölümünde ise, teller ve nağmelerin bilgileri, büyük tesviye (akort), nağmeler hakkında, ilk yedi nağme (nota) ile son yedi nağme arasındaki benzerliği hakkında, bütün nağmeler (notalar) ve ilişkileri, filozoflara göre ud yapısındaki astronomik sebeplere ve üçüncü bölümünde de parmak egzersizi ve teller üzerinde parmak baskısı yöntemleri (teller üzerindeki parmak konumları) başlıklarına yer verildiği tespit edilmiştir (Kindî, 2009; Turabi, 1996).

Bu bulgulardan hareketle Kindî'nin Abbasî halifeleri Me'mûn ve Mu'tasım döneminde Arapça kaleme aldığı mûsikî risâlelerinin konu başlıklarını genel olarak; aralıklar, cinsler, diziler, ezgiler, nağmelerin/notaların isimleri, geçişler, ikâ', şiir-mûsikî/ikâ' ilişkisi, çalgılar

ve özellikleri, beste yapmak ve tellerin (tellerden çıkan nağmelerin) kozmos ve insanın ruh hali ile ilişkisi şeklinde sıralamak mümkündür.

2. Ebû Nasr Muhammed b. Muhammed b. Tarhan b. Uzluğ el-Fârâbî (ö. 339/950)

Fârâbî, felsefe alanında ‘muallim-i sâni’ ancak birçok mûsikîşinâs tarafından da mûsikî alanında ‘muallim-i evvel’ olarak bilinmektedir (Jebrini, 1995). Fârâbî’nin mûsikîye dair Arapça kaleme aldığı ve günümüze ulaşan mûsikî risâlelerini *el-Mûsika’l-Kebîr*, *Kitâbü İhsâ’i’l-İkâ’ât* ve *Kitâb fi’l-İkâ’ât* olarak sıralamak mümkündür (Jebrini, 1995). Ayrıca Fârâbî, *İhsâü’l-’Ulûm* adlı eserinde de mûsikî ilminden bahsetmiştir (Mohammadzade Sadigh, 1387).

Fârâbî, *el-Mûsika’l-Kebîr* adlı eserinde mûsikî nazariyatı hakkında pek çok konuyu ele alıp incelemesine karşın, *Kitâbü İhsâ’i’l-İkâ’ât* ve *Kitâb fi’l-İkâ’ât* adlı eserlerinde sadece ikâ’ ilmi üzerine durmuştur. Bu sebeple çalışmanın devamında incelenmek üzere sadece *el-Mûsika’l-Kebîr* adlı eser ele alınmıştır.

Fârâbî, Abbâsî halifesi Râzî-Billâh’ın (ö. 329/940) veziri olan Ebu Ca’fer Muhammed b. Kâsım el-Kerhî’nin isteğiyle muhtemelen 930 yılında (Turabi, 2020) telif ettiği *el-Mûsika’l-Kebîr* adlı eserini iki kitap olarak kaleme almış ancak ikinci kitap günümüze ulaşmamıştır (Turabi, 2020). Günümüze ulaşan birinci kitap, (iki makaleden oluşan) mûsikî sanatına giriş ve (üç fenden oluşan) asıl konu yani mûsikî sanatı başlıklı iki bölümden meydana gelmiştir (Fârâbî, 1400).

el-Mûsika’l-Kebîr’in birinci bölümü olan Mûsikî Sanatına Giriş, iki tane makaleden meydana gelmiştir. Birinci makalede ezginin adı ve anlamı, mûsikî sanatının esâsı, ezgi icrasının esâsı, ezgi yaratmanın esâsı, mûsikî yaratma ve icrasının karşılaştırması, ezgi çeşitleri ve amaçları, şarkı ezgilerinin kaynağı, çalgıların kaynağı, eğitim ve egzersiz, ilmin adı ve anlamı, nazari eğitimler, deneyim ve kesinleşmiş ilkelere ve ‘âlimin sanatın nazari yönüne karşı huyu/mizacı başlıklarına yer verildiği; ikinci makalede ise, insan için tabî’î ezgiler, ezgilerdeki nağmenin yeri, tizlik (hiddet) ve pestlikte (sikal) doğal sınıflar/dereceler, ud çalgısında tabî’î nağmelerin sayısı, ezgilerin temelindeki güçlü bağdaşıklık (homojenlik), aralıkların ölçülerinin verdiği hislerin hakkında genel bir bakış, orantılı bölünmede cinslerin aralıklarının ölçüsü, güçlü ve yumuşak cinsler, yarım tanini ve artık aralığın farkı, mûsikî sanatındaki nazari ilkele, ‘amelî sanattaki on fazîlet, yumuşak uyuşmalar, birinci ilkelere doğru ve sesli aralıklardaki basit sayısal ilişkiler (Fârâbî, tarihsiz) başlıklarına yer verildiği tespit edilmiştir.

el-Mûsika’l-Kebîr’in ikinci bölümü olan Mûsikî Sanatı, her biri ikişer makaleden oluşan üç fenden meydana gelmiştir.

Bu bölümün birinci fenninin ilk makalesinde cisimlerden ses ve nağmenin ortaya çıkışı, seslerde tizlik ve pestlik sebepleri, tizlik ve pestlik sebeplerinden dolayı nağmelerde ortaya çıkan farklılık, iki nağme arasındaki aralık, tel bölünmesiyle aralıkların ölçüleri, deneyim yoluyla

uyumlu ve uyumsuz aralıkların teşhisi, terkîb ve çıkarma yoluyla ortaya çıkan aralıkların ölçüleri, pest tarafta peşpeşe gelen nağmelerin ölçüleri, terkîbleriyle dörtlü aralığı meydana getiren lahnî aralıklar, cinslerin sıra ve çeşitleri, yumuşak cinsler, güçlü cinsler, telif cinslerinden mülâyim ve mülâyim olmayanlar ve cinslerin nağmelerinin sayılarını gösteren tablolar başlıklarına yer verildiği; birinci fenninin ikinci makalesinde ise, dörtlü aralığına bölünen aralıklar, tam dizinin iki tarafında yer alan aralık, tam dizide yer alan dörtlü aralıkların sıralaması, mütegayyir ve mütegayyir olmayan tam diziler, dizilerde sırasıyla yer alan nağmelerin adları, tam dizilerde düzenli ve değişen nağmeler, tam dizilerde tekrarlanan aralıklar ve cinslerin çeşitleri, benzer aralıklar, benzer aralıklara sahip olan dizilerde tabakalar ve uzantıları, doğal pest ve tiz uzantılar, ilkeleri uzatmak/sürdürmek, on beşli dizilerin şekli ve uzantılarının ilkeleri, nağmelerin imtizacı (karıştırılması), cinslerin karışımından meydana gelen cinslerin sayıları, ikâ' çeşitleri, ayrık ikâ' çeşitleri, eski yöntemle nağmeler, cinsler ve dizileri denemenin şerhi ve sanatın nazarı yönü ile ilgili son söz (Fârâbî, tarihsiz) başlıklarına yer verildiği tespit edilmiştir.

el-Mûsika 'l-Kebîr''in Mûsikî Sanatı bölümünde meşhûr çalgılar ve hissedilen nağmeleri adını taşıyan ikinci fenninin birinci makalesinde ud çalgısı, dört telli udda kullanılan diziler, udda hasıl olan aralıklar ve oranları, ud perdelerinde (desâtîn) nağmelerin sayısı, perdeler (ud perdeleri) üzerinde hoş nağmeler, ud tellerinde tam diziye erişme, ud tellerinin basit akortları, mürekkep (bileşik) akortlar (ud için) ve tellerin (ud telleri) birbirine olan oranlarının meşhur akortlarla nasıl değiştiği, bileşik ve basit akortların kullanımı, başlıklarına yer verildiği; ikinci fennin ikinci makalesinde ise, Bağdat tanburu, perdeler arasında olan mülâyim ve mülâyim olmayan aralıklar, Bağdat tanburunun iki telinin meşhur akordu, eşit mesafede yer alan perdelerin benzer aralıklara sahip olmadıklarının ispatı, perdelerin eşit mesafeye sahip olmaları için düzeltilmesi, eşit ve eşit olmayan mesafelere sahip olan perdelerin sayısı, meşhur akortta nağmelerin sayısı, meşhur olmayan akortlarda nağmelerin sayısı, Bağdat tanburundan perdelerin elde edilmesi, dönemin icracıları nezdinde Bağdat tanburunun kullanılması, cinslerin aralıklarının çıkarılmasıyla Bağdat tanburunun nağmelerini tamamlama, Horâsân tanburu, Horâsân tanburunda düzenli perdeler, Horâsân tanburunda değişen perdeler, düzenli perdelerin yerini bulma, değişen perdelerin yerini bulma, Horâsân tanburunda yapılabilecek akortlar, oynak perdelerden dolayı ortaya çıkan cinslerin aralıkları, mezâmîr (üflemeli çalgılar), üflemeli çalgılarda nağmelerin tizlik ve pestlik sebepleri, üflemeli çalgılarda, çalgının uzunluk, genişlik ve deliklerin konumlarının durumuna göre nağmelerin oran ve ilişkileri, çift borulu üflemeli çalgıların kullanışı, meşhur üflemeli çalgılar ve onlarla uda eşlik etme, sornay, sornay nağmelerini ud nağmeleriyle eşitlemek, çifte kamış mizmâr ve nağmelerinin ud nağmeleriyle eşleştirme, rebâp ve nağmelerinin yeri, rebâpta nağmeleri tamamlama, rebâp yaygın akortları, rebâp ile ud nağmelerine eşlik etme, rebâp ile tanbur nağmelerine eşlik etme, mu'âzaf çalgılar (kânûn ve santûr gibi telli vurmali), mu'âzaf çalgılardaki tam tellerin iki perdeli aralığa göre sıralanması, mu'âzaf çalgılardaki tam tellerin diğer cinslerin aralıklarına (iki perdeli hariç) göre sıralanması ve çalgılar hakkında son söz (Fârâbî, tarihsiz) başlıklarına yer verildiği tespit edilmiştir.

el-Mûsika 'l-Kebîr''in Mûsikî Sanatı bölümünde örnek ezgiler/besteler yapma adını taşıyan üçüncü fenninin birinci makalesinde, ezgi sınıflarından birinci bölüm, geçişlerin ilkeleri ve

ezgilerin esasları, oktav (el-lezî bi'l-küll/zül-küll), dörtlü (zül-erba'/zil-erba') ve beşli (zül-hams/zil-hams)) aralıkların çeşitleri, ilk oktav esaslarına göre kısmî geçiş örnekleri, örnek ikâ' çeşitleri, bitişik zamanların terkibi ile ayrıık ikâ'lar kurmak, başlangıç nakraların tekrarıyla ikâ'lar yaratmak, ikâ'ların esasına bağılı kalacak olan değışimler, meşhûr Arap ikâ'ları, ikâ'ları hafifletme ve beste yapma ve ikâ' hakkında son söz başlıklarına yer verildiğı; üçüncü fennin ikinci makalesinde ise ezgi sınıflarından ikinci bölüm, sesleri özelliklerine göre ayırma, sesli ve sessiz harfler, seslerin kısımları ve ikâ' daki benzerleri, sözlerin çeşitleri, beste yapma sanatı ve nağmeleri sözlerle uyumlu hale getirme, nağme dolu ezgiler, nağmesiz ezgiler, nağmeli ve nağmesiz ezgilerin karışımından meydana gelen ezgiler, ikâ'ya sahip olan ezgilerin bölümleri ve bu ezgileri söz kısımlarıyla ilişkilendirmek, şarkıların başlangıç kısmı ve istihlâl (edebiyat terimidir) çeşitleri, şarkıların bitiş şekilleri, insani nağmelerin çeşitleriyle şarkıları süsleme, sözlerle birleşmiş kâmil şarkıların çeşitleri ve son olarak da ezgilerin amaçları ve bu ezgilerin insana olan etkisi (Fârâbî, tarihsiz) başlıklarına yer verdiği tespit edilmiştir.

Fârâbî'nin Abbâsî halifesi Râzî-Billâh'ın veziri Ebu Ca'fer Muhammed b. Kâsım el-Kerhî'nin isteğıyle Arapça telif ettiği *el-Mûsika'l-Kebîr* adlı eserinin konu başlıkları, Kindî'nin telif ettiği eserlerin konu başlıklarıyla karşılaştırıldığında, iki müellifin kaleme aldığı eserlerde konu başlıkların hemen hemen aynı olduğu anlaşılmaktadır. Ancak, Kindî'nin müsikî risâlelerinde dikkat çeken müsikî-kozmos ilişkisi konu başlıklarının Fârâbî'nin eserinde yer almadığı ortaya çıkmaktadır.

3. Hasan b. Ahmed b. Ali el-Kâtib (ö. X-XI. Yüzyıl?)

Hayatı hakkında pek bir bilgiye rastlanılmayan *Kemâlû Edebi'l-Ğınâ* adlı müsikî risâlesinin müellifi el-Kâtib'in X. yüzyılın sonu XI. yüzyılın başlarında kuzey Suriye yaşadığı tahmin edilmektedir (Öncel, 2017).

Kırk üç bâbdan meydana gelen eserde, tarab, ezgilerin fazileti, ezgilerin anlamı, ezgilerin etkileri, eski ğınânın fazileti, eski şiirin fazileti, sanatın fazileti, ezgilerin özellikleri, nefis, ezgi ve felek arasında olan benzerlik, nağmenin durumu, sesin ortaya çıkış sebepleri, müsikî kelimesinin anlamı, nağmenin tizlik ve pestliğı, tanbur perdelerinin kısımları, nağmelerin cinsleri, ezgilerin esasları, sesli harfler, takdîr, vezinler, ezginin tertibi, ezgilerin vasfı, ezgilerin uygun şiirler üzerine uygulanması, ezgilerde belli konular, darpta belirli bölümler, ezgilerde gösterilmesi güzel olan şeyler, ezgilerde saklanması güzel olan şeyler, başlangıçlar, ikâ'lar, ikâ'ya giriş, çalıntılar, teller, yöntemlerin isimleri, muğanninin sıfatı, şemâil, boğazların sıfatları, ğınânın tertibi, zehzehe ve iktizâ, imtihân, boğazları yumuşatan şeyler, ölçüler, süsleme, kitapta bulunanlar ve irşâd (Öncel, 2017) başlıklarına yer verildiğı ortaya çıkmıştır.

Hasan el-Kâtib'in X.-XI. yüzyılları arasında Arapça telif ettiği *Kemâlû Edebi'l-Ğınâ* adlı müsikî risâlesinin konu başlıkları, kendisinden önce yazılan müsikî risâlelerin konu başlıklarıyla karşılaştırıldığında, eserlerde yer alan konu başlıkların hemen hemen aynı olmasının yanı sıra bazı farklılıklar görülmektedir. Muğanninin vasıfları ve süsleme gibi konu başlıkları bir önceki eserlerde yer almadığı görülmektedir. Ayrıca Kindî'nin müsikî risâlelerinde dikkat

eken msik-kozmos ilişkisi konu başlığının Fârâbî'nin eserinde yer almamasına rağmen Hasan el-Kâtib'in msik risâlesinde yer aldığı ortaya çıkmaktadır.

4. Eb Al el-Hseyın b. Abdillâh b. Alî b. Sînâ (. 428/1037)

İslâm dünyasının Ortaçağ limleri tarafından Őeyh'r-Reis ve Batı'da filozofların prensi nvanı ile anılan İbn Sînâ (Alper, 1999), *eş-Şifâ* adlı eserinin riyziyyt (matematik) bölümünde *Cevmi'u 'ilmi'l-msik* başlığı altında msik fennini ele almıştır (Kutluer, 2010).

İbn Sînâ, Ğrencilerinin isteğiyle ancak zgn bir eser olarak 1020-1027 (Büveyhiler Dönemi/932-1062) yılları arasında Arapça kaleme aldığı *eş-Şifâ* adlı eserinin (Kutluer, 2010) msik fennini altı makalede telif etmiştir.

Dört fasıl ve bir mukaddimededen oluşan birinci makalede, mukaddime, msik'nin resmi (ta'rifi) ve sesin tizlik ve pestlik nedenleri, uyumlu ve uyumsuz aralıklar hakkında, ilk anlaŐma ile uyumlu aralıklar ve ikinci anlaŐma ile uyumlu aralıklar (İbn Sînâ, 1956) başlıklarına yer verildiği ortaya çıkmıştır.

İki fasıldan oluşan ikinci makalede bazı aralıkları birbirine ekleme ve çıkarma/ayırma ve iki katına çıkarma ve yarıya bölmek (İbn Sînâ, 1956) başlıklarına yer verildiği tespit edilmiştir.

Dört fasıldan oluşan üçüncü makalede cins ve türlere bölünmesi, cinslerin sayısı, güçlü aralıklar hakkında ve yumuşak aralıkların cinsleri hakkında (İbn Sînâ, 1956) başlıklarının ele alındığı tespit edilmiştir.

İki fasıldan oluşan dördüncü makalede diziler ve İntikal/geçiş/seyir (İbn Sînâ, 1956) başlıklarına yer verildiği tespit edilmiştir.

Beş fasıldan oluşan beşinci makalede ik'lar, dil (söz/lafız) ile ik', bitişik ve ayrıık çeŐitlerinin sayısı, dörtlüler, beŐliler ve altılılar ve Őir ve vezinleri (İbn Sînâ, 1956) başlıklarına yer verildiği ortaya çıkmıştır.

İki fasıldan oluşan altıncı makalede ise kompozisyon (beste yapmak) ve msik aletlerine (İbn Sînâ, 1956) yer verildiği tespit edilmiştir.

İbn Sînâ'nın Büveyhiler döneminde Ğrencilerinin isteğiyle 1020-1027 yılları arasında Arapça telif ettiği eserinin konu başlıkları kendisinden önce yazılan eserlerin konu başlıklarıyla karşılaştırıldığında, eserlerde yer alan konu başlıkların hemen hemen aynı olduğu anlaşılmaktadır. Ancak Kindî ve Hasan el-Kâtib'in msik risâlelerinde yer alan msik-kozmos ilişkisi konu başlığının yanı sıra yine de Kindî, Hasan el-Kâtib ve Fârâbî'nin eserlerinde yer alan ezgilerin insanda yarattığı etki konu başlığının İbn Sînâ'nın eserindeki konu başlıkların arasında yer almadığı tespit edilmiştir.

5. Ebû Mansûr el-Hüseyn b. Muhammed b. Ömer b. Zeyle (ö. 440/1048)

İbn Sinâ'nın önde gelen öğrencilerinden olan İbn Zeyle (Görgün, 1999), Arapça kaleme aldığı *el-Kâfî fi'l-Mûsikî* adlı eserini Büveyhîler döneminde telif ettiği düşünülmektedir (Öncel, 2018).

el-Kâfî fi'l-Mûsikî'de mûsikînin ta'rifî, sesin ortaya çıkması ve nedenleri, sesin insan nefsi üzerindeki tesiri, uyumlu ve uyumsuz nağmeler, aralıkların çeşitleri, cins ve çeşitleri, aralıkları toplama ve çıkarma, dizi, göçürme/geçiş, ikâ', ikâ' çeşitleri, lahinlerin tarifi, lahin çeşitleri, mûsikî aletleri (çalgılar), udun akort edilmesi ve ney (İbn Zeyle, 2018) başlıklı konulara yer verildiği tespit edilmiştir.

İbn Zeyle'nin Büveyhîler döneminde Arapça telif ettiği eserinin konu başlıkları kendisinden önce yazılan eserlerin konu başlıklarıyla karşılaştırıldığında, eserlerde yer alan konu başlıkların hemen hemen aynı olduğu anlaşılmaktadır. Ancak Kindî ve Hasan el-Kâtib'in mûsikî risâlelerinde yer alan mûsikî-kozmos ilişkisi konu başlığının yanı sıra yine de Kindî, Hasan el-Kâtib ve Fârâbî'nin eserlerinde yer alan ezgilerin insanda yarattığı etki konu başlığının İbn Zeyle'nin eserindeki konu başlıkların arasında yer almadığı görülmüştür.

6. Safiyyüddîn Abdülmü'min b. Yûsuf b. Fâhir el-Urmevî (ö. 693/1294)

Telif ettiği eserler ve ortaya koyduğu mûsikî sistemiyle kendisinden sonra özellikle de IX. ve IV. yüzyılları arasında telif edilen mûsikî risâlelerine kaynaklık etmiş olan (Uygun, 2008) Urmevî'nin *Kitâbü'l-Edvâr* ve *er-Risâletü's-Şerefiyye fi'n-Nisebi't-Te'lifiyye* adlı iki eseri günümüze ulaşmıştır.

6.1. *Kitâbü'l-Edvâr*

Nasirüddîn Tûsî'nin (ö. 672/1274) tavsiyesi ile Abbâsî Halife Müntasır Billâh (ö. 248/862) döneminde Arapça kaleme alınan *Kitâbü'l-Edvâr*'ın (Uygun, 2002), nağmenin ta'rifî ve tizlik ve pestliğinin açıklanması, perdelerin bölünmesi, aralıkların oranları, nağmelerin uyumsuz olmasını etkileyen nedenler, uyumlu nağmelerin telifi, devirler ve oranları, iki telin hükmü, ud tellerinin düzeni (akort edilmesi) ve nağmelerin ondan elde edilmesi, meşhur devirlerin isimleri, devirlerin nağmeleri arasındaki ortaklıklar, devirlerin tabakaları (katları), alışılmamış düzenler (akortlar), ikâ'î devirler, nağmelerin etkisi ve uygulamaya başlangıç durumu hakkında (Urmevî, Ayasofya 202457) başlıklı on beş fasıldan meydana geldiği tespit edilmiştir.

6.2. *er-Risâletü's-Şerefiyye fi'n-Nisebi't-Te'lifiyye*

Urmevî, Şemseddîn Cüveynî'nin (ö. 683/1284) oğlu Şerefeddîn Hârûn adına (Uygun, 2008) Arapça yazdığı *er-Risâletü's-Şerefiyye fi'n-Nisebi't-Te'lifiyye* adlı eserinde ses ve onunla ilgili her şey hakkında bir kelam ve o konuda söylenenlerdeki şüpheler, bazı sayıların birbirlerine olan oranlarının sayılması ve aralıkların çıkarılması (elde edilmesi) ve onların uyum ve uyumsuzluk açısından oran ve mertebeleri ve onlara konulan isimler, aralıkları birbirine

ekleme ve bazısının diğerlerinden çıkarılması ve cinslerin orta aralıklardan elde edilmesi, büyük aralıkların tabakalarında cinslerin tertibi ve oranları ve sayılarının zikredilmesi, ikâ' ve devirlerinin oranları ve uygulama yöntemiyle ezgileri elde etmek (beste yapmak) (Urmevî, 1385) başlıklı beş makaleye yer verildiği tespit edilmiştir.

Urmevî'nin Abbâsiler döneminde Nasirüddîn Tûsî'nin tavsiyesi üzerine ve İlhanlılar döneminde Şerefeddin Hârûn için Arapça telif ettiği eserlerinin konu başlıkları kendisinden önce yazılan eserlerin konu başlıklarıyla karşılaştırıldığında, çalgı konu başlığı hariç eserlerde yer alan konu başlıkların hemen hemen aynı olduğu anlaşılmaktadır. Lakin Urmevî'nin *Kitâbü'l-Edvâr* adlı eserinde bir önceki eserlerde görülmeyen devirler ve devirlerin tabakaları konu başlıklarının yer aldığı dikkat çekmektedir. Ayrıca Kindî ve Hasan el-Kâtib'in mûsikî risâlelerinde yer alan mûsikî-kozmos ilişkisi konu başlığının Urmevî'nin eserlerindeki konu başlıklarının arasında yer almadığı görülmüştür.

7. Kutbüddîn Mahmûd b. Mes'ûd b. Muslih el-Fârisî eş-Şîrâzî eş-Şâfiî (ö. 710/1311)

Döneminin önde gelen âlimlerinden olan Şîrâzî, Farsça kaleme alıp Gilân ve Deylem Sultânı Debbâc b. Filşâh b. Rüstem b. Debbâc'a² attettiği (Şîrâzî, Fazlı Ahmet Paşa, 360622) *Dürrettü't-tâc li-gurreti'd-debbâc* adlı ansiklopedik eserinin riyâzî (matematik) ilmini ele aldığı dördüncü bölümünün dördüncü fennini, bir mukaddime ve beş fasıldan (makaleden) meydana gelen mûsikî 'ilmine ayırmıştır.

On fasıldan oluşan ve ana başlığı sesin anlamı ve ekleri ve son dönem âlimlerin kendilerinden önceki âlimlerin bu konudaki görüşlerine yaptıkları eleştiriler ve cevapları olan bu fennin birinci makalesinde, sesin tarifi ve son dönem âlimlerin bu konudaki görüşleri ve cevapları, sesin kulağa ulaşma zamanı hakkında, nağmenin tarifi ve son dönem âlimlerin bu konudaki görüşleri ve cevabı, sesin tizlik ve pestlik sebepleri ve nağme hakkında, sesin çalgılardan ortaya çıkması hakkında, nağmenin ekleri hakkında, lahnin anlamı ve çeşitleri, özellikleri ve onların kullanılma yerleri, mûsikî sanatının bölümleri ve her birinin tarifi, nazarf mûsikî mevzusu hakkında ve özetle bu 'ilmin ilkeleri hakkında (Şîrâzî, Fazlı Ahmet Paşa, 360622) başlıklı on fasıla yer verildiği tespit edilmiştir.

On fasıldan meydana gelen ve ana başlığı rakamların oranları ve aralıkların çıkarılması ve onların tel miktarının oranına tabi' olan oranları ve aralıkların uyumlu ve uyumsuzluk durumuna göre dereceleri ve her birinin adı olan bu fennin ikinci makalesinde, rakamların oranlarının tahsisi, nağmelerin oranlarının tellerin oranlarına tabi' olduğu hakkında (Şîrâzî, Fazlı Ahmet Paşa, 360622), nağmelerin oranlarının tellerin oranlarına tabi' olduğu hakkında³

2 Şîrâzî'nin ölüm tarihi dikkate alındığında, kimliği ve ölüm tarihi hakkında kesin bir bilgiye rastlanmayan Debbâc b. Filşâh b. Rüstem b. Debbâc'ın, İlhanlı hükümdarı Olcaytu Han tarafından 1307 yılında zapt edilen Gilân bölgesinin mahalli emirlerinden biri olduğunu söylemek mümkündür.

3 Nasrullah Nâshepûr bu fasılın başlığını, aralıkların uyum ve uyumsuzluk sebepleri şeklinde ifade etmiştir. Bk. Kutbuddin Şîrâzî, *Risâle-i Mûsikî Ez Dürrettü't-Tâc li Gurreti'd-Debbâc*, haz. Nasrullah Nâshepûr (Tahran: İntişârât-i Ferhengistân-i Hüner, 1387), 54.

(Şîrâzî, Fazlı Ahmet Paşa, 360622), uyumun mükemmelliği hakkında, aralık ve dizinin anlamı ve bazı uyumluların neden bazen uyumsuz olduklarının sebebi hakkında, özetler aralıkların çeşitleri hakkında, uyumluluk açısından aralıkların mertebeleri, aralıkların isimleri, detaylı bir şekilde aralıkların çeşitleri hakkında ve mutlak telden telin yarısına kadar olan kısımdan çıkan nağmelerin diğer nağmelerden daha güzel olmaları hakkında (Şîrâzî, Fazlı Ahmet Paşa, 360622) başlıklı fasıllara yer verildiği tespit edilmiştir.

On fasıldan oluşan ve ana başlığı aralıkların birbiriyle birleşmesi ve bazılarının diğerlerinden ayırıp eřit kısımlara bölünmesi ve vustâ (orta) aralıklardan lahnî aralıkların çıkarılması ve çeşitlerinin ve toplamının usûlünün beyânı olan bu fennin üçüncü makalesinin, birleşme (ekleme) ve çıkarmanın anlamı ve çeşitleri ve her kısmın uygulamadaki durumu, aralığın eřit kısımlara bölünmesi ve uygulamadaki durumu hakkında, aralıklar içinden tam dörtlü aralığın lahnî aralıklara bölünmesi için sečilme sebebi, özetle tam dörtlü aralığın bölünmesi ve kısımlarının ismi hakkında, tam dörtlü aralığın çıkarma yoluyla üç kısma bölünmesi, tam dörtlü aralığın dört kısma bölünmesi, sözü edilen cinslerin uyumluluk mertebeleri, bazı çeşitlerin (aralık çeşitlerinin) yaygın olduğu ve bazısını kenara bırakılmış olduğunun sebepleri, tam beşli aralığının diğer kısımlara bölünmesi ve cinsler hakkında kalan diğer konular (Şîrâzî, Fazlı Ahmet Pařa, 360622) başlıklı fasıllardan meydana geldiği tespit edilmiştir.

Dört fasıl ve bir hâtıme'den oluşan ve ana başlığı cinslerin büyük aralıkların tabakalarındaki (katlarındaki) tertibi ve oran ve rakamlarının zikri olan bu fennin dördüncü makalesinde, dörtlü ve tanini aralıklarının oktav ve çift oktav aralıklarındaki tertibi, sınıfları ve her birinin ismi, her dizideki nağmelerin rakamı ve her birinin ismi, detaylı biçimde dizilerin sınıfları hakkında, bahr ve nev' hakkında (Şîrâzî, Fazlı Ahmet Paşa, 360622) başlıklı fasıllara yer verildiği tespit edilmiştir.

On bir mebhas'ten oluşan ve ana başlığı ud hakkındaki konular ve cinslerin ondan çıkarılması olan hâtıme bölümünün, ud hakkında bilgiler ve udun sečilme sebebi, perdelerin çıkarılması (elde edilmesi), perdelerin oranı ve sap üzerindeki yeri, udda yedili perdelere göre önceden bahsedilen cinslerin elde edilmesi, dizilerin çeşitleri ve onların uddan elde edilmesi hakkında, tabakât adı verilen devirlerin pest oktavın on yedili kısımlarından elde edilmesi ve karşıtlıklara rağmen devirlerin tabakalarının benzerliği, bilinenin dışında bir yöntemle dizilerin tellerden elde edilmesi, perde, âvâz, terkîb ve řu'be hakkında, perdelerin birbiriyle karştırılması ve meşhur makamlarla ilgili kalan konular, özetle bazı perdelerin etkisi hakkında ve göçürmenin durumu ve kısımları (Şîrâzî, Fazlı Ahmet Pařa, 360622) başlıklı mebhaslardan meydana geldiği tespit edilmiştir.

Yedi fasıl ve bir hâtımeden oluşan ve ana başlığı ikâ' ve devirleri olan bu fennin beşinci makalesinde, ikâ' onun incelenmesi, ikâ'î zamanlar ve kısımları (çeşitleri), ikâ'ı bölmek, daireler ve elhân (ezgiler) arasında ortaya çıkabilecek durumlar, tüm yöntemlerle elhânın (ezgilerin) içine yerleştirme kuralı, bu dönemin ehlinin (mûsikî ehli) kullandığı yöntemle göre her perdenin amacının belirlenmesi hakkında ve ud çalma (çalışma) yöntemi hakkında

başlıklı fasılların yanı sıra elhânın (ezgilerin) kaydedilmesi durumu hakkında (Şîrâzî, Fazlı Ahmet Paşa, 360622) başlıklı hâtımeğe yer verildiği tespit edilmiştir.

Şîrâzî'nin Debbâc b. Fîlşâh b. Rüstem b. Debbâc'a atfta bulunarak Farsça telif ettiği eserinin konu başlıkları kendisinden önce yazılan eserlerin konu başlıklarıyla karşılaştırıldığında, eski eserlerin birçoğunda yer alan beste yapmak konu başlığı hariç, diğer konu başlıkların hemen hemen aynı olduğu anlaşılmaktadır. Ancak Şîrâzî'nin eserinde bir önceki eserlerde görünmeyen âvâz, terkîp ve şu'be konu başlıklarının yer aldığı dikkat çekmektedir. Ayrıca Kindî ve Hasan el-Kâtb'in mûsikî risâlelerinde yer alan mûsikî-kozmos ilişkisi konu başlığının yanı sıra yine de Kindî, Hasan el-Kâtib ve Fârâbî'nin eserlerinde yer alan ezgilerin insanda yarattığı etki konu başlığının Şîrâzî'nin eserindeki konu başlıkların arasında yer almadığı görülmüştür.

8. Hasan Kâşânî (ö. XIV. Yüzyıl)

Hayatı hakkında pek fazla bilgiye rastlanılmayan Hasan Kâşânî, *Kenzü't-Tuhaf* adlı eserini 1355 yılında İsfahân şehrinde (Yıldız, 2011) Gıyâsüddin Hüseyinî'ye ithafen Farsça kaleme almıştır (Binesh, 1371).

Bir mukaddime ve dört makaleden oluşman *Kenzü't-Tuhaf* 'ın mukaddimesi, mûsikî sanatının diğer sanatlardan üstün olduğu hakkındadır. Ana başlığı sesin tizlik ve pestlik sebepleri ve arızaları olan birinci makale, sesin tizlik ve pestlik sebepleri, tiz ve pest seslerin arasındaki armonik uyumun sebepleri, aralıkların tarifi, nağmelerdeki cins ve dizi/skala tarifi ve perdelerin bölünmesi (sınıflandırılması) hakkında başlıklarından ibaret olduğu tespit edilmiştir (Kâşânî, 1371).

Ana başlığı mûsikî'nin icrası hakkında olan ikinci makale iki bölümden meydana gelmiştir. Ud'un tarifi, akordu ve devirler ve âvâzların ondan elde edilmesi başlığını taşıyan birinci bölümün, ud'un tarifi, tellerinin akordu, parmakların perdeler üzerindeki yeri, bu sanatta özel terim haline gelmiş bazı nağmelerin ismi, meşhur devirlerin isimleri ve o devirlerin ud üzerinde açıklanıp çıkarılması, âvâzların açıklaması, son dönem mûsikîşinasların icadı olan mürekkeb nağmelerin isimleri, bu sanata özel terim haline gelmiş ve sayısı on iki olan nağmelerin ismi ve özellikleri, mûsikîde kullanılan bazı nağmelerin açıklaması ve îkâ'ın açıklaması olarak on fasıldan meydana geldiği tespit edilmiştir. Meşhur yedi îkâ'ın şerhi ve güzel ve beğenilen geçişleri başlığını taşıyan ikinci bölümde ise, bütün yönleriyle yedi îkâ'ın açıklanması, sakîl-i evvel'in açıklaması, sakîl-i sâni'nin açıklaması, hafif sakîl-i evvel'in açıklaması, hafif sakîl-i sâni açıklaması, remel'in açıklaması, hafif remel'in açıklaması, hezec'in açıklaması ve makbul görülen geçişleri olarak dokuz fasıla yer verildiği tespit edilmiştir (Kâşânî, 1371).

Ana başlığı çalgı yapımı ve onarımı olan üçüncü makale de iki bölümden meydana gelmiştir. Kâmil sazların yapımı ve onarımı başlığını taşıyan bu makale'nin birinci bölümünün, ud yapımı ve ölçüleri, gışek (غزك) yapımı ve onarımı, rebab yapımı ve onarımı, mizmar yapımı ve onarımı ve bîşe yapımı başlıklı beş fasıldan oluştuğu tespit edilmiştir. Nâkıs sazların yapımı ve onarımı başlıklı ikinci makalede ise, çeng yapımı ve onarımı, nüzhet (nüzhe) yapımı ve

onarımı, kanun yapımı ve onarımı, muğni (mugni) yapımı ve onarımı, ipek teller ve bağırsak teller üzerine başlıklı altı fasıla yer verildiği tespit edilmiştir (Kâşânî, 1371).

Ana başlığı bu sanatla ilgilenmek isteyenler için birkaç öğüt ve beste yapmak için uygun olan şiirler hakkında olan dördüncü makale de iki bölümden oluşmuştur. Bu makalenin, bu sanatla ilgilenmek isteyenler için birkaç öğüt başlıklı birinci bölümünün, mûsikî hakkında öğütler, meclisler ve mahfellerin adabı hakkında, zühre hakkında, sesi açan ilaçlar (yemekler) hakkında, sesi bozan ilaçlar (yemekler) hakkında, farklı kavimlerden olan kişilerin nezdinde icrası uygun olan perdeler (makamlar) hakkında, perdelerin etkileri ve hangi perde hangi vakitte çalınması gerektiği hakkında olan sekiz fasıldan oluştuğu tespit edilmiştir. Beste yapmak için uygun olan şiirler başlıklı ikinci bölümde ise, mükrimât hakkında, müşecci‘ât hakkında, mühezzinât hakkında, mübkiyât hakkında, mülhîyât hakkında ve mü‘izât hakkında başlıklı altı fasıla yer verildiği tespit edilmiştir (Kâşânî, 1371).

Kâşânî'nin Muzafferîler döneminde Gıyâsüddin Hüseyinî'ye ithafen Farsça telif ettiği eserlerinin konu başlıkları kendisinden önce yazılan eserlerin konu başlıklarıyla karşılaştırıldığında, eserlerde yer alan konu başlıkların hemen hemen aynı olduğu anlaşılmaktadır. Lakin Kâşânî'nin eserinde bir önceki eserlerde görünmeyen çalgı yapımı ve onarımı, öğütler ve beste yapmak için uygun olan şiirler konu başlıklarının yer aldığı dikkat çekmektedir. Ayrıca Kindî ve Hasan el-Kâtib'in mûsikî risâlelerinde yer alan mûsikî-kozmos ilişkisi konu başlığının yanı sıra yine de Kindî, Hasan el-Kâtib ve Fârâbî'nin eserlerinde yer alan ezgilerin insanda yarattığı etki konu başlığının Kâşânî'nin eserindeki konu başlıkların arasında yer almadığı görülmüştür.

9. Hâce Kemâleddîn Abdülkâdir b. Gaybî el-Merâgî (ö. 838/1435)

Şark-İslâm mûsikîsi tarihinin önemli mihenk taşlarından olan Merâgî'nin günümüze ulaşan eserlerini, Farsça keleme aldığı *Câmiü'l-Elhân*, *Makâsidiü'l-Elhân Şerhü'l-Edvâr* ve *Fevâid-i 'Aşere* olarak sıralamak mümkündür. Bu eserlerin içerdiği konular açısından benzerlik göstermeleri sebebiyle *çalışmanın bu bölümünde Merâgî'nin Câmiü'l-Elhân* ve adlı eseri ele alınmıştır.

Merâgî'nin, oğulları Nüreddin Abdurrahmân ve Nizâmeddin Abdürrahîm için Farsça kaleme almış olduğu *Câmiü'l-Elhân*⁴ adlı eser, mukaddime, on iki bâb ve bir hâtimeden meydana gelmiştir.

Bu eserin mukaddime bölümünde, mûsikî'nin ta‘rifi, mûsikî sanatını ortaya çıkışı, mûsikî'nin konusunun anlatılması, bu fennin ilk devrelerinin anlatılması ve bu ‘ilmin amacının ne olduğu başlıklı beş fasıla yer verildiği tespit edilmiştir (Merâgî, 1366).

4 Bu eser farklı tarihlerde Sultan Şâhruh (ö. 850/1447) ve onun oğlu Gıyâseddin Baysungur'a (ö. 837/1434) da ithaf edilmiştir. Bk. Nuri Özcan, "Câmiü'l-Elhân", *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1993), 7/107.

Dört fasıldan oluşan birinci bâb'ın, sesin ta'rifi, nağmenin ta'rifi ve ortaya çıkması hakkında, ses ve nağmenin kulağa ulaşma sebepleri ve (sesin) tizlik ve petslik sebeplerinin açıklanması başlıklarından oluştuğu tespit edilmiştir (Merâgî, 1366).

Üç fasıldan oluşan ikinci bâb'da, perdelerin *Edvâr* sahibinin (Urmevî'nin) yöntemiyle bölünmesi, perdelerin bakiye aralığının ölçü ve oranının belli olacak şekilde bölünmesi, perdelerin her tiz ve pest nağmenin sayısının hangi sayılara denk geleceğini ortaya koyan yöntemle bölünmesi başlıklarına yer verildiği tespit edilmiştir (Merâgî, 1366).

Beş fasıldan meydana gelen üçüncü bâb'ın, aralıklar ve oranlarının açıklanması, bazı aralıkların bazı aralıklara eklenmesi, bazı aralıkların bazı aralıklardan ayrılması, aralıkların sınıflandırılması ve uyumsuzluğa neden olan sebeplerin açıklanması başlıklarından meydana geldiği tespit edilmiştir (Merâgî, 1366).

Üç fasıldan oluşan dördüncü bâb'da, bazı cinslerin sınıflarının açıklanması ve aralıklarının oranı ve sayıları, dördü ve beşli aralıkların kısımlarından mülâyim (uyumlu) aralıkların telifi, ikinci tabakanın kısımlarının birinci tabakaya eklenmesiyle ortaya çıkan dairelerin tertibi başlıklarına yer verildiği tespit edilmiştir (Merâgî, 1366).

Dört fasıldan oluşan beşinci bâb'ın, tellerin hükmü, üç tellilerin hükmü, eski ud olarak bilinen dört tellilerin hükmü, kâmil ud olarak bilinen beş tellilerin hükmü ve bilindik yöntemle onların tellerinin akort edilmesi başlıklarından ibaret olduğu tespit edilmiştir (Merâgî, 1366).

Dört fasıldan ibaret olan altıncı bâb'ın, meşhur devirlerin açıklanması, devirlerin tabakalarının açıklanması, altı âvâzın belirlenmesi ve Kutbuddin Şîrâzî'nin *Evdâr* sahibinin (Urmevî'nin) bu konudaki yorumlarına ettiği itirazı ve bu fakirin (Merâgî'nin) bu konudaki yorumu ve cevabı ve yirmi dört şu'benin açıklanması başlıklarından meydana geldiği tespit edilmiştir (Merâgî, 1366).

Üç fasıldan oluşan yedinci bâb'da, aralıkların birbirine karışması, devirlerin nağmeleri arasında olan ortaklıklar, büyük aralıkların tabakalarında cinslerin tertibi ve sayılarının oranlarının açıklanması başlıklarına yer verildiği tespit edilmiştir (Merâgî, 1366).

Üç fasıldan meydana gelen sekizinci bâb'ın, tam bir dizide meşhur devirlerin açıklanması, uyumlu nağmelerin Arapça ve Yunanca isimleri ve perdelerin âvâzlar ve şu'belerle olan ilişkileri başlıklarından oluştuğu tespit edilmiştir (Merâgî, 1366).

Üç fasıldan meydana gelen dokuzuncu bâb'da, düz ve ters perdelerin anlatılması, bilinmeyen (yaygın olmayan) akort düzenlerinin açıklanması, tellerde gırtlak nağmeleri ve vuruş sayılarını çıkarma yolunun açıklanması başlıklarına yer verildiği tespit edilmiştir (Merâgî, 1366).

Dört fasıldan oluşan onuncu bâb'ın, benzeyen ve benzemeyenlerden ud tellerinin perdelerindeki çok güç problemlerin kuralları, gırtlaktan okumanın öğretilmesi ve anlaşılması kolay terkiblerin anlatılması, geçiş hakkında bir söz, çalgıların isimleri ve mertebelerinin anlatılması başlıklarından meydana geldiği tespit edilmiştir (Merâgî, 1366).

Dört fasıldan oluşan on birinci bâb'ın, eskilerin tarif ettiği îkâ'î devirler, günümüzde yaygın olarak kullanılan îkâ'î devirler, bu fakirin (Merâgî'nin) icadı olan îkâ'î devirler ve tasniflere dâhil olmanın anlatılması başlıklarından ibaret olduğu tespit edilmiştir (Merâgî, 1366).

Üç fasıldan meydana gelen on ikinci bâb'da, devirlerin nağmelerinin etkisi, altı parmak ve eski kullanım yolu, uygulamaya başlama ve tasnifler (beste) yapma yöntemi başlıklarına yer verildiği tespit edilmiştir (Merâgî, 1366).

Altı fasıldan oluşan hâtime'nin, bu fen ile ilgilenenlerin meclis âdâbını nasıl yerine getirmeleri gerektiği hakkında, her mecliste o meclis ortamına uygun şeylerin okunması gerektiği hakkında, bu fennin alıştırma (egzersiz) yöntemi, Moğol nağmelerinin yöntemi ve akortlarının ismi, bu sanatlâ ilgilenenlerin isimleri ve udda şeddlerin kullanılması ve icrasıyla, inatçı ve muta'assıp olmamaları şartıyla, zevk sahibi dinleyicilerin ağlamasını, gülmesini ve uykuya dalmasını sağlamak hakkında başlıklarından meydana geldiği tespit edilmiştir (Merâgî, 1366).

Merâgî'nin Timurlular döneminde Farsça telif ettiği *Câmiü'l-Elhân* adlı eserinin konu başlıkları kendisinden önce yazılan eserlerin konu başlıklarıyla karşılaştırıldığında, eserlerde yer alan konu başlıkların hemen hemen aynı olduğu anlaşılmaktadır. Lakin Merâgî'nin eserlerinde bir önceki eserlerde görünmeyen hânendelik eğitimi, nağmelerin Arapça ve Yunanca isimleri, meclis âdâbı ve müsikîşinasların isimleri konu başlıklarının yer aldığı dikkat çekmektedir. Ayrıca Kindî ve Hasan el-Kâtib'in müsikî risâlelerinde yer alan müsikî-kozmos ilişkisi konu başlığının Merâgî'nin eserindeki konu başlıkların arasında yer almadığı görülmüştür.

SONUÇ

Aşağıda elde edilen verilerin daha anlaşılır olabilmesi ve mukayese imkânı sunabilmesi için risalelerde ortaya konulan kelime ve kavramlar bir sonuç tablosu haline getirilmiş ve bu sayede kavramsal değişim, gelişim ve dil özellikleri ortaya konulmuştur.

Risâlelerin			Başlıklarda Yer Alan Temel Müsikî Kavramları								
Müellif	Dili	Dönemi	Aralık/lar	Cins	Dizi	İkâ'	Perde/ler	Oktav aralık	Dörtlü aralık	Beşli aralık	Tizlik ve Pestlik
Kindî	Arapça	Abbâsiler (750-1258)	Eb'âd	Cins	Cem'	İkâ'	Desâtîn				Hiddet ve sikal
Fârâbî	Arapça	Abbâsiler	Eb'âd	Cins	Cem'	İkâ'	Desâtîn	el-lezi bi'l-küll	Zül-erba'	el-lezi bil hams	Hiddet ve sikal
Hasan el-Kâtib	Arapça	Abbâsiler	Eb'âd	Cins	Cem'	İkâ'	Desâtîn	-	-	-	Hiddet ve sikal
İbn Sinâ	Arapça	Büveyhîler (932-1062)	Eb'âd	Cins	Cem'	İkâ'	Desâtîn	-	-	-	Hiddet ve sikal
İbn Zeyle	Arapça	Büveyhîler	Eb'âd	Cins	Cem'	İkâ'	Desâtîn	-	-	-	Hiddet ve sikal

Urmevî	Arapça	Abbâsiler ve İlhanlılar (1256-1353)	Eb'âd	Cins	Cem'	Îkâ'	Desâtîn	-	-	-	Hiddet ve sikal
Şîrâzî	Farsça	İlhanlılar	Eb'âd	Cins	Cem'	Îkâ'	Desâtîn	Zül-küll	Zül-erba'	Zül-hams	Hiddet ve sikal
Kâşânî	Farsça	Muzafferîler (1318-1393)	Eb'âd	Cins	Cem'	Îkâ'	Desâtîn	-	-	-	Hiddet ve sikal
Merâgî	Farsça	Timurlular (1370-1507)	Eb'âd	Cins	Cem'	Îkâ'	Desâtîn	-	Zil-erba'	Zil-hams	Hiddet ve sikal

Tablo 1'de incelenen risâlelerin dil-dönem özellikleri açısından ortaya koyduğu genel sonuçlar şu şekildedir:

Öncesinde sadece Arapça kaleme alınan mûsikî risâlelerine karşın, XIV. yüzyıldan itibaren, mûsikî risâlelerin Farsça kaleme alındığı görülmüştür. Ancak ne kadar da yazı dilinin değiştiği görülse de bu risâlelerdeki konu başlıklarında yer alan aralık/aralıklar (bu'd/eb'âd), cins (cins), dizi (cem'), îkâ' (îkâ'), perde/perdeler (destân/desâtîn), oktav aralık (el-lezî bi'l-küll/zül-küll), dörtlü aralık (zül-erba'/zil-erba'), beşli aralık (zül-hams/zil-hams) ve tizlik-pestlik (hiddet-sikal) gibi birçok temel mûsikî kavramının değişmediği tespit edilmiştir.

İslam coğrafyasının altın çağı olarak bilinen bu yüzyıllarda Abbâsiler döneminde yedi tane, Büveyhîler dönemine iki tane, İlhanlılar döneminde iki tane, Muzafferîler döneminde bir tane ve Timurlular döneminde bir tane mûsikî risâlesinin kaleme alındığı tespit edilmiştir.

Tablo 2. İncelenen Risâlelerin İçerdiği Konular (Konu Başlıkları) Açısından Karşılaştırılması

Sadece Bazı Risâlelerde Yer Alan Konu Başlıkları											
Müellif	Mûsikî-Kozmos	Mûsikî-Şiir	Muğanninin Vasıfları	Şiir Vezinleri	Çalgı Yapımı ve Onarımı	Hânedelik Eğitimi	Meclis Âdâbı	Mûsikîşinâs İsimleri	Nağmelerin Arapça ve Yunanca İsimleri	Devirler	Âvâz, Terkîb ve Şur'be
Kindî	X	X	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Fârâbî	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Hasan el-Kâtib	X	X	X	X	-	-	-	-	-	-	-
İbn Sinâ	-	-	-	X	-	-	-	-	-	-	-
İbn Zeyle	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Urmevî	-	-	-	-	-	-	-	-	-	X	-
Şîrâzî	-	-	-	-	-	-	-	-	-	X	X
Kâşânî	-	-	-	-	X	-	-	-	-	X	X
Merâgî	-	-	-	-	-	X	X	X	X	X	X

Tablo 2'de incelenen risâlelerin içerdiği konular açısından ortaya koyduğu genel sonuçlar ise şu şekildedir:

Risâlelerin konu başlıkları incelenip karşılaştırıldığında mûsikî-kozmos ilişkisi ve mûsikî-şiir ilişkisi konu başlıklarının sadece Kindî ve Hasan el-Kâtib'in mûsikî risâlelerinde, Muğanninin

vasıfları konu başlığının sadece Hasan el-Kâtib'in müsikî risâlesinde, şiir vezinleri konu başlığının sadece Hasan el-Kâtib ve İbn Sînâ'nın müsikî risâlelerinde, çalgı yapımı ve onarımı konu başlığının sadece Kâşânî'nin müsikî risâlesinde, hânendelik eğitimi, meclis âdâbı, müsikîşinasların isimleri ve nağmelerin Arapça ve Yunanca isimleri konu başlıklarının da sadece Merâğî'nin müsikî risâlesinde yer aldığı görülmüştür.

İlkin Urmevî'nin *Kitâbü'l-Edvâr* adlı müsikî risâlesinde yer alan devirler ve tabakaları konu başlıklarının sonraki müelliflerin müsikî risâlelerinde yer aldığı, ilkin Şîrâzî'nin müsikî risâlesinde görülen makam, âvâz, terkîp ve şu'be konu başlıklarının onu müte'âkiben sonraki müsikî risâlelerinde kullanıldığı tespit edilmiştir.

Ses ve nağmenin özelliği ve çeşitleri, aralıklar ve çeşitleri, cinsler ve çeşitleri, diziler, ikâ' ve çeşitleri, çalgılar ve özellikleri, geçiş, beste yapmak, nağmelerin tesiri ve ezgilerin insanda yarattığı etki gibi konu başlıkların da hemen hemen dönemin bütün müsikî risâlelerinde yer aldığı görülmüştür.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Yazar Katkıları: Çalışma Konsepti/Tasarım- E.R., F.B.; Veri Toplama- E.U.; Veri Analizi/Yorumlama- E.R., F.B.; Yazı Taslağı- E.R., F.B.; İçeriğin Eleştirel İncelemesi- E.R., F.B.; Son Onay ve Sorumluluk- E.R., F.B.

Çıkar Çatışması: Yazarlar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazarlar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Author Contributions: Conception/Design of Study- E.R., F.B.; Data Acquisition- E.R., F.B.; Data Analysis/ Interpretation- E.R., F.B.; Drafting Manuscript- E.R., F.B.; Critical Revision of Manuscript E.R., F.B.; Final Approval and Accountability- E.R., F.B.

Conflict of Interest: The authors have no conflict of interest to declare.

Grant Support: The authors declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

- Alper, Ö. M. (1999). İbn Sînâ. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 20, ss. 319-322). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Arslan, F. (2015). *İslâm Medeniyetinde Müsiki* (2. bs). Beyan Yayınları.
- Binesh, T. (1371). *Se Risâle-i Farsi Der Musiki*. (1. bs). Merkez-i Neşr-i Danişgâhi-i Tahrân.
- Borumand, N. A. (1397). *Radife Mirza Abdollah Baraye Tar va Setar, Ava Nevisi va Barrasiye Tahlili Jean During* (4.bs). İntişârât-ı Müessesesi-i Ferhengi Hüneri-i Mâhûr.
- Ebî Nasr Muhammed b. Muhammed Tarhân el-Fârâbî.(1400). *Kitâb-ı Mûsika'l-Kebîr* (3. bs). (M. Barkeshli, Çev.). İntişârât-ı Surûş.
- Ebî Nasr Muhammed b. Muhammed Tarhân el-Fârâbî. (tarihsiz). *Kitâbü'l-Mûsika'l-Kebîr* (bs. yok). (Ğ. A. Hâşebe, thk). Darü'l-Katib el-Arabî.
- Ebü Alî el-Hüseyin b. Abdillâh b. Alî b. Sînâ, *Şifâ*. (1956). *Cevâmiu İlm i'l-Musiki* (bs. yok). (Yûsuf. Z, thk.). el- Matbaatü'l-Emiriyeye.

- Ebû Mansûr el-Hüseyn b. Muhammed b. Ömer b. Zeyle. (2018). *el-Kâfi fi'l-Müsikî*. (1. bs). (M. Öncel, Çev.). Endülüs Yayınları.
- Farmer, H. G. (1400). *Târih-i Müsiki-i Hâverzemîn*. (3. bs). (B. Başı, Çev.). İntişârât-i Mo'in.
- Görgün, T. (1999). İbn Zeyle. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 20, ss. 466-467). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Hâce Kemâleddîn Abdülkâdir b. Gaybî el-Merâgî. (1366). *Cami' u'l-elhân* (1. bs). (Bineş. T, Haz.). Müessise-i Mütâli'ât ve Tahkikât-ı Ferhengî.
- Jebrini, A. (1995). Fârâbî. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 12, ss. 162-163). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Kutbüddîn Mahmûd b. Mes'ûd b. Muslih el-Fârisî eş-Şîrâzî eş-Şâfîî. *Dürretü't-Tâc li Ğurreti'd-Debbâc*. İstanbul: Köprülü Kütüphanesi, Fazıl Ahmed Paşa, 360622. 1b-330b.
- Kutbüddîn Mahmûd b. Mes'ûd b. Muslih el-Fârisî eş-Şîrâzî eş-Şâfîî. (1387). *Risâle-i Müsiki Ez Dürretü't-Tâc li Ğurreti'd-Debbâc* (1. bs). (Nâshepûr. N, Haz.). İntişârât-i Ferhengistân-i Hüner.
- Kutluer, İ. (2010) eş-Şifâ. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 39, ss. 131-134). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Mohammadzade Sadigh, H. (1387). *Seyr-i Der Risâlehâi Musikaî*. (1. bs) İntişârât-ı Tekdirekht.
- Öncel, M. (2017). *Hasan b. Ahmed b. Ali el-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ğinâ Adlı Eseri*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi.
- Öncel, M. (2018). *XI. Yüzyıl Müsiki Nazariyesi İbn Zeyle'nin el-Kâfi fi'l-müsikâ'sı*. (1. bs) Endülüs Yayınları.
- Öncel, M. (2017). Hasan b. Ahmed b. Ali el-Kâtib'in Kemâlü Edebi'l-Ğinâ Adlı Eserinde Müsikişinas Âdâbi. *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5(53), 423-443. https://asosjournal.com/index.jsp?mod=makale_tr_ozet&makale_id=34846
- Özcan, N. (1993). Câmîü'l-Elhân. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 7, ss. 107-108). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Safiyüddîn Abdülmü'min b. Yûsuf b. Fâhir el-Urmevî. *Kitâbü'l-Edvâr*. İstanbul: Süleymaniye Kütüphanesi, Ayasofya, 202457. 1a-32b.
- Safiyüddîn Abdülmü'min b. Yûsuf b. Fâhir el-Urmevî. (1385). *er-Risâletü's-Şerefiyye fi'n-Nisebi'te Te'lifiyye* (1. bs). (B. Khazrai, Çev.). İntişârât-ı Ferhengistân-ı Hüner.
- Tıraşçı, M. (2019). *Türk Müsiki Nazariyatı Tarihi*. (2.bs). Kayıhan Yayınları.
- Turabi, A. H. (1996). *el-Kindî'nin Müsiki Risâleleri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi.
- Turabi, A. H. (2020). el-Müsika'l-Kebîr. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 31, ss. 256-257). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Turabi, A. H. (2002). Kindî, Ya'kûb b. İshak. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 26, ss. 58-59). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Uygun, M. N. (2008). er-Risâletü's-Şerefiyye. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 35, ss. 130-131). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Uygun, M. N. (2002). Kitâbü'l-Edvâr. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 26, ss. 97-98). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Uygun, M. N. (2008). Safiyüddin el-Urmevî. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (C. 35, ss. 479-480). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Yıldız, Z. (2011). 14. Yüzyılda Musiki Tasavvuru: Hasan Kâşânî'nin Kenzû't-Tuhaf Adlı Eseri. *İnsan ve Toplum Dergisi*, 1(2), 87-110. <https://dergipark.org.tr/pub/insanvetoplum/issue/69961/1119560>
- Yûsuf, Z. (2009). *Müellifâtü'l-Kindiyyi'l-Musikiyye* (1. bs). Menşûrâtü'l-Cemel.

