

ALEVİ BEKTAŞI KÜLTÜRÜNÜN MÜZİKSEL KODLARI

Seyit YÖRE*

Özet

Müzik, bütün inançlarda dinsel söylem ve uygulamalara eşlik eden etkili bir soyut araç olarak ortaya çıkar. Bilindiği gibi, Alevi-Bektaşî kültüründe de müzik dinsel temelli bir olgudur. Alevi-Bektaşî kültürünü ve inanç sistemini temsil eden, içinde müziği barındıran veya doğrudan müziğe dair bazı unsurlar vardır. Bu unsurlar Alevi-Bektaşî müzik kültürüne özgü formlar, modlar, çalgılar, yaratım ve seslendirme özellikleri olarak sayılabilir. Bu unsurlar genel olarak belirli bir standart içinde var olsa da, bölgesel farklılıkları da bulunmaktadır. Yapılan ön araştırmada Alevi-Bektaşî müzik kültürünü temsil eden kodlar ve bunların yapısal özellikleri üzerine analitik çalışmaların olmadığı görülmüş ve bu çalışma ortaya çıkarılmıştır. Bu araştırmada, bu müziksel unsurlar incelenmiş, etnomüzikoloji disiplini ve nitel araştırma modelinde kaynak tarama, içerik analizi ve müzik analizi teknikleriyle ortaya çıkan bulgular kodlanarak tanımlanmıştır. Yapılan araştırma sonucunda, bu müziksel kodların yaratıcı/seslendirici, yaratım şekli, çalgı, form, makam, mekân gibi kavramlar altında olduğu tespit edilmiş, ortaya çıkan kodlar tanımlanmış, müziksel analizi yapılmış, notalarla örneklendirilmiş ve sonuçta tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Alevi-Bektaşî, Kültür, Müzik, Kodlar.

THE MUSICAL CODES OF ALEVİ-BEKTASHI CULTURE

Abstract

Music is an effective abstract means which accompanies religious expressions and practices in all the beliefs. It is known that music is a religious-based phenomenon in Alevi-Bektashi culture. Some musical elements symbolised Alevi-Bektashi culture and their belief system. These elements are forms, modes, instruments composition and performance of Alevi-Bektashi musical culture. Even though these elements have in general certain standards, there are also regional differences in the elements. Preliminary research showed that there are not analytic studies on the codes of Alevi-Bektashi musical culture and their structural features, and so this research has been done. In this research, it was investigated the musical elements of Alevi-Bektashi culture, and the findings of the research emerged by literature survey, content analysis, and musical analysis in ethnomusicology discipline and qualitative research model. So the findings were coded and identified. The musical codes of Alevi-Bektashi culture were represented by the concepts of creator/performer, creation method, musical instrument, form, maqam, and place. The codes were defined, analyzed as a musical, exemplified with the notes, and discussed in the result.

Keywords: Alevi-Bektashi, Culture, Music, Codes.

* Yrd. Doç. Dr., Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuarı, seyityore@yahoo.com, Türkiye

Giriş

Alevi-Bektaşî inancı, İslamiyet içerisinde sadece bir inanç sistemi olmanın ötesinde, kendine özgü bir kültürü de temsil eder. Bu bağlamda, İlk Çağ Anadolu kültürüne ilişkin yapılan antropolojik araştırmalar sonucu ortaya çıkan bulguların günümüzde Anadolu'nun çeşitli yerlerinde yaşayan Alevi-Bektaşî kültüründe de hâlen var olduğu görülür. Dolayısıyla, Alevi-Bektaşî kültürünün modernleşen dünyaya rağmen Anadolu'nun otantik kültürünü devam ettirdiği söylenebilir.

Alevi-Bektaşî inanç ve kültürüne özgü olarak varlığını sürdüren ve müzik eşliğinde seslendirilen unsurlardan biri de bazı şiir formlarıdır. Bu formlar, öncelikle şiir olmasından dolayı, çalışmalarda sadece edebiyat alanı içerisinde incelenmiş olsa da, Alevi-Bektaşî inanç ve kültürünü güçlü bir araç olarak temsil eden (representation) müzik, aynı zamanda bu şiir formlarını da var eder.

Örneğin Gölpınarlı (1992: 40), Alevi-Bektaşî edebiyatının Hacı Bektaş Veli ve Abdal Musa kültürüyle beslendiğini, Anadolu halk edebiyatının imkânlarının birleştirilmesiyle yeni bir sentez oluşturduğunu, özü nedeniyle önceleri Yunus Emre'nin şiirlerine dayanan bu edebiyat geleneğinin bazı belirgin farklarla yeni bir edebiyat oluşturduğunu, Alevi-Bektaşî edebiyatının 15. yüzyılda Kaygusuz Abdal'la başlayıp aynı yüzyılda Pir Sultan Abdal, Hüseyin, 17. yüzyılda Kul Himmet'le doruk noktasına çıktığını, 18. yüzyılda da süren bu geleneğin 19. yüzyılda Seyrâni ile devam ettiğini; Yemîni, Virâni, Teslim Abdal ve Nesîmi'yle en önemli örneklerini verdiğini ve bu geleneğin günümüz âşıklaınca da sürdürüldüğünü belirtmiştir (Aktaran: Artun 2000: 408). Gölpınarlı'nın yukarıda edebiyat bağlamında saydığı halk şairleri ve âşıklaın yazdığı şiirler, aslında kendi dönemlerinden günümüze müzikli olarak seslendirilir. Dolayısıyla, özellikle dinsel içerikli ve amaçlı söz ve metinlerin temsil edilmesinde müzik her zaman etkili bir araç olduğundan, artık bu sözler veya şiirler müzikle temsil edilir.

İbadet ve müzik ilişkisi, birçok din ve inanç içinde var olan bir olgudur. Alevi-Bektaşî kültüründe de sözlü geleneklerin yüzyıllardır müzikle birlikte süregeldiği görülür. Bu nedenle, bu kültürü öne çıkaran unsurlardan biri de, -etnomüzikolojinin inceleme alanı olarak- müzik kültürüdür. İnanç esasına dayanan Alevi-Bektaşî müzik kültürü ve repertuarının, Anadolu halk müziğinde (yaygın adıyla Türk halk müziğinde) de önemli yeri olduğu görülür. Özellikle, şiirlerin, sözlerin ve duaların müzikli olarak seslendirilmeleri, günümüzde de varlığını sürdüren, Anadolu ve Osmanlı dinî müziğinin (yaygın adıyla Türk din müziğinin) oluşmasını sağlamıştır. Yani, dua ve şiirlerin bestelenmesi (composition) veya doğaçlama (improvisation) olarak müzikle seslendirilmeleri sonucu, İslamiyet temelindeki dinî müzik (sacred

music) oluşmuştur. Adlarını dua ve şiir formlarından alan bu müzik formları, yaygın olarak Câmî musikisi ve Tekke/Tasavvuf musikisi şeklinde iki başlık altında sınıflandırılır. Bu araştırmaya temel olan ve Alevi-Bektaşî inanç ve kültüründe ortaya çıkan müzikli formlar da, Tekke/Tasavvuf musikisi formları içerisinde yer alır (Bkz. Akdoğan 2002: 328-351 ve 2003: 363-369).

“Alevi-Bektaşî kültürüne özgü olarak öne çıkan müziksel özelliklerin sadece formlarla sınırlı olmadığı, bu kültüre ilişkin başka müziksel unsurların da olduğu gereğinden ve buna bağlı olarak, Alevi-Bektaşî kültürünü temsil eden müziksel kodlar ve bu kodların anlamları nelerdir?” probleminden yola çıkarak, konuyla ilgili bir bilimsel araştırma yapılmış, Alevi-Bektaşî kültürüne özgü taranan kaynaklarda dağınık bir şekilde bulunan ve bazıları net olmayan müziksel unsurlar, bu çalışmada kodlanıp, tanımlanarak bütünsel olarak sunulmuştur.

Her ne kadar geçmişte Alevi ve Bektaşî kavramları ayrı ayrı uygulanıp ayrı birer kültürü temsil ediyor gibi görünse de, özellikle günümüzde, Alevilik ve Bektaşîlik iç içe geçmiş ve ortak olarak incelenen ve uygulanan bir inanç ve kültürü temsil eder hâle gelmiştir. Bu bağlamda, konuyla ilgili kaynaklarda, Alevi ve Bektaşî kavramlarının birlikte kullanıldığı, bu kültüre ait unsurların da birlikte incelendiği görülür. Dolayısıyla, bu araştırmada da, Alevi-Bektaşî kavramları birlikte kullanılmış ve bu kültürü temsil eden müziksel unsurlar birlikte incelenmiştir.

1. Yöntem

Bu araştırmada, etnomüzikoloji disiplini içerisinde, betimsel düzende durum saptamaya yönelik bir nitel araştırma modeli temel alınmıştır. Konuya ilişkin taranan kaynaklardan toplanan veriler, içerik analizi ve müziksel analiz yoluyla çözümlenmiş ve bulgulara ulaşılmıştır. Ortaya çıkan bulgular kodlanarak tanımlanmıştır. Araştırmanın nitel verilerinin analizinde üç çeşit kodlamadan biri olan ‘verilerden çıkan kavramlara göre yapılan kodlama’ kullanılmıştır. Kodlama, analiz edilen herhangi bir metni veya söylemi kısaca rakamlara veya kelimelere dönüştürerek tanımlamaktır (Yıldırım ve Şimşek, 2004). Antropoloji, semiyoloji, semantik ve genel olarak sosyal bilimlerde nitel araştırma modeli ile birlikte müzikolojinin de bir yöntemi olan kodlama, müziksel olarak, bir anlam sistemi (semantic) ile bir söz dizimi (syntactic) sistemi arasındaki ilişkiyi, bir içerik ve ifade ilişkisi olarak betimleyen müziksel iletişim araçları olarak açıklanabilir (Brackett 1999: 9, Erol 2009: 196).

2. Bulgular

Bu bölümde, yapılan kaynak tarama, içerik analizi ve müziksel analiz teknikleri ile tespit edilen ve Alevi-Bektaşî kültürünü temsil eden müziksel kodlar aşağıdaki sekiz kavram altında verilmiş ve tanımlanmıştır.

2.1. Form: Alevi-Bektaşî kültürünü temsil eden en temel müziksel kodlar; edebî, dinsel ve kültürel temelli formlar olarak ortaya çıkar ki, bunların temelde deyiş, nefes, nâ't, mî'raclama, tevhîd ve mersiye olduğu görülür. Bu formlar aşağıda tanımlanmıştır.

2.1.1. Deyiş: Alevi-Bektaşî kültürünün en başta gelen şiirsel ve müziksel formu olan deyiş, Büyük Türkçe Sözlük'te, kelime anlamı olarak "deme, söyleme işi", uygulama olarak da, "Alevi-Bektaşîlerce yüksek anlamlı koşuk" ve "Semahla birlikte yalnızca bağlama eşliğinde ağır tempoda söylenen bir tür beste" olarak tanımlanır. Duygulu (1997: 8), deyiş teriminin Anadolu Aleviliği ve Anadolu köy Bektaşîliğinde yaygın olarak kullanıldığını, yani kentsel değil, kırsal bir form olduğunu, bazı yörelerdeki Aleviler tarafından deyiş terimi yerine, deme, beyit, dime, deylem ve âyet kelimelerin de kullanılabildiğini belirtir. Erol (2009: 103), deyişlerin Alevi-Bektaşî kültürünün en önemli aktarıcısı ve iletişim şekli olduğunu, bunların Alevi birlik ilişkisinde, söz söyleme, söylenen sözü dinleme, onları tekrarlamak, yeniden oluşturma ve ortak geçmişe bağlanma şeklindeki en önemli öğrenme yöntemi olarak kabul edildiğini ifade eder. Âşıklar tarafından bağımsız olarak yaratılmış deyişler dışında, özellikle Cem töreni sırasında seslendirilen, belirli anlam ve görevleri olan deyişlerin, On İki Hizmet deyişi, çerağ uyandırma deyişi, niyazlaşma deyişi, semah deyişi gibi isimler aldığı görülür (Bkz. Demir, 2009).

Markoff'un (2002: 795) tasavvufî aşk şarkıları olarak tanımladığı deyişler (Erol 2009: 136), müziksel bağlamda değerlendirildiğinde Alevi-Bektaşî inancına bağlı âşıkların kırsal alanda, şiir üzerine daha çok doğaçlama olarak ortaya çıkardıkları, ölçülü bir müziksel form niteliği taşır. Deyişler, âşıklar tarafından yaratılmasından dolayı, halk müziği ezgisel yapısına sahiptir. Bu bağlamda, Anadolu halk müziğinde kırık hava denilen formlar içinde ve yaratım ortamı ve şekli itibarı ile otantik-bireysel halk müziği (Yöre, 2000: 41-42) olarak değerlendirilebilir. Ancak buradaki sınıflandırmalar, kendi geleneksel otantisitesi ve ortamı içerisinde yaratılan, popülerleştirilmeyen eserleri kapsar.

Deyişlerin en önemli müziksel özelliği, bir müziksel bir motifin, minimal olarak ifade edilebilecek şekilde, küçük değişikliklerle tekrarlarından oluşmasıdır. Deyişin, sözlü ve sözsüz (çalgısal) kısımlarında yapılan müziksel motif değişimi, alışılmış bir şekilde ya tüm ozanlar tarafından aynen yapılabildiği gibi, her bir ozan tarafından, seslendirenin müziğe veya bağlamaya olan hâkimiyetiyle ilgili olarak da doğaçlama olarak yapılır.

YÖRESİ
ERZİNCAN
KİMDEN ALINDIĞI
ALİ HAYDAR ÇİÇEK
SÜRESİ :

GURBET ELDE BİR HAL GELDİ BAŞIMA

DERLEME TARIMI

NOTAYA ALAN
MEHMET ERENLER
ALTAN DEMİREL



Nota 1. Deyiş-Giriş Müziği

Nota 1'de Ali Ekber Çiçek'ten derlenen (veya kendisinin yarattığı), Hüseyini makamındaki deyişin giriş müziğinin 1. ölçüsündeki ana motif, 2. ve 4. ölçülerde küçük değişikliklerle tekrar eder.

GUR BE TEL DE Bİ—R HA—L GE—L Dİ— BA— Sİ— MA—
HU MA KU ŞU— VE RE DÜ—Ş TÜ Ö—L ME— Dİ—

GE L Dİ BA— Sİ— MA— AĞ LA MA GÖ—Z LE— Rİ— M
DÜ S TÜ Ö—L ME— Dİ— DÜNYA SU—L TA—N SÜ— LE—Y

Nota 2. Deyiş-Sözlü Bölüm

Nota 2'de görülen ve aynı eserin sözlü bölümünün başlangıcındaki ilk ölçüde yer alan motif, diğer ölçülerde yine küçük değişikliklerle tekrar eder.

2.1.2. Nefes: Aslında Bektaşilikte var olan, ancak günümüzde Alevi-Bektaşî kültürünün ortak bir unsuru olarak ön planda yer alan bir diğer form nefestir. Büyük Türkçe Sözlük'te nefes, "Şifa amacıyla hastaya okunan dua" ve "Alevi-Bektaşî ozanların tekkelerinde ve meclislerinde özel ezgilerle okunan, biçim yönünden koşmaya benzeyen, konusu tasavvuf ve tarikat kuralları ile ilgili olan, ince anlamlı, alaycı, koşuklar" olarak tanımlanır. Duygulu (1997: 8), nefeslerin Batı Anadolu ve Trakya bölgelerindeki şehirlerde yaşayan Bektaşiler tarafından bestelenmiş manzumeler olduğunu ve deyişlerin tersine, nefeslerin kentsel formlar olduğunu belirtirken; Özcan (2003: 365) ise, Bektaşî musikisinin önemli ürünü olan nefeslerin bu tarikatın ilâhisi olduğunu, Tasavvufî Türk edebiyatından alınmış ve Bektaşilerin

inanç ve görüşlerini ortaya koyan, Hz. Ali'yi öven ve onun özelliklerini anlatan şiirler üzerine bestelendiğini, bestelenmemiş olan nefeslere ise nutuk (veya destur) denildiğini belirtir. Görüldüğü üzere araştırmalarda, terminolojik olarak bir standart bulunmamaktadır.

Müziksel olarak Markoff'un (2002: 795), tasavvufi deneyimle ilgili şarkılar (Erol 2010: 136 içinde) olarak tanımladığı nefeslerin, Bektaşiliğe mensup veya adını gizleyen (Sünni) besteciler tarafından (Özalp, 1992: 54) iki ayrı türün (Anadolu halk müziği ve Osmanlı sanat müziği) ezgisel birleşimiyle bestelendiği görülür ve bu eserlerin çoğunun bestecisi bilinmemektedir. Bununla birlikte, Cumhuriyet Dönemi Osmanlı sanat müziği bestecileri tarafından da nefes bestelendiği görülür (Bkz. Kip, 1995). Nefeslerin şiirlerinin de, yine Alevi ve Bektaşiliğe mensup âşık veya şairler tarafından yazıldığı görülür. Deyişler gibi doğaçlama değil de, besteciler tarafından sanatlı olarak bestelenen nefeslerde, deyişlerden farklı olarak, aksatımlı olmayan (6/4'lük gibi) bazı usullerin kullanıldığı belirlenmiştir. Deyişlerde olduğu gibi, nefesler de, Hüseyini vb. makamlarla bestelenmekle birlikte, Hicaz, Sabâ, Neveser gibi farklı makamların da kullanıldığı görülür. Ezgisel ve ritmik özellikler dışında, nefeslerin bir müzik formu olarak, çoğunlukla bir veya iki bölümden oluştuğu, şiirin uzunluğuna göre, aynı bölümün ezgisel olarak sürekli tekrar ettiği görülür. Bununla birlikte, eserde kullanılan şiirin uzunluğuna göre, üç bölümlü nefeslere de rastlanır (Bkz. Özalp 1992: 454-456, Atlı 2005: 108-120).

BU YOLU KURMUŞLAR

Güfte: Güncî Baba
Beste: Meçhul

Sofyan

(SAZ-----)

Nota 3. Nefes

Nota 3'te verilen ve üç kıt'alık şiiri Güncî Baba tarafından yazılan, ancak bestecisi bilinmeyen Uşşak makamında ve Sofyan (4/4'lük tartımda) usulündeki

nefes, iki bölümlü bir formdur. Bu ezgi, prozodiye uygun olarak küçük değişikliklerle tekrar edilerek şiirin tüm kıt'aları ile seslendirilir. Örnekteki eserde olduğu gibi, eserin sözlü bölümleri arasında, ikinci bölüm bir ara müzik (aranağme) olarak sözsüz olarak seslendirilebilir.

Salcı (1940: 19-20), nefesleri seslendirilme özelliklerine göre üçe ayırmış, bunlardan, ritmik olarak ağır olan ve ağır usullerle bestelenip Cem âyinlerinde genellikle muhabbetin başlangıcında seslendirilen nefesleri, oturak; ritmik olarak daha hareketli ve canlı olan, orta süratli usullerle bestelenip muhabbet toplantılarının ortalarında zevk ve şevkin arttığı anlarda seslendirilen nefesleri, dört köşe ve daha hızlı usullerle bestelenip muhabbet toplantılarında heyecanın arttığı anlarda seslendirilen hareketli nefesleri de, şahlama olarak tanımlamış ve bu tür nefeslerin semah esnasında seslendirildiğini belirtmiştir (Atlı 2005: 62).

Nefeslerde kullanılan şiirlerin konularına göre de ayrıldığı görülür. Markoff'un (2002: 795) 12 İmam'ın adına ilahiler (Erol 2009: 136) dediği, düvaz, düvazdeh-i imam ve düvazman, aslında Hz. Muhammed ve Hz. Ali ile birlikte Ehl-i Beyt'in ve Oniki İmam'ın isimlerinin geçtiği ve onların özellikleriyle övüldüğü nefesler olarak ortaya çıkar (Atlı, 2005: 56).

Şiirin içerdiği konulara göre, methiye, şathiye ve nevrûziye olarak adlandırılan şiirsel ve bestelenmiş nefesler olduğu görülür. Kısaca değinmek gerekirse methiye, Hz. Muhammed ve daha çok da Hz. Ali'yi öven nefeslerdir, aslında Na't-ı Ali olarak anılan form da bir tür methiyedir (Özcan 1992/V: 372, Atlı 2005: 76). Bu durum, aslında ilahi ve nefesler arasındaki farkı ortaya koyar. Şathiye, daha çok inançların söz konusu olduğu, Allah ile şakalaşır gibi yazılan, alaycı bir dil kullanılan -ve bir hicviye olarak anılabilecek- nefeslerdir (Timurtaş 1990: 165, Atlı 2005: 61). Nevrûziye ise Alevi-Bektaşî kültüründe, Hz. Ali'nin doğum günü (21 Mart) olduğu için önemli olan Nevrûz (bayramı) üzerine yazılan nefeslerdir (Ülkütaşır 1974: 200, Atlı 2005: 61-62).

2.1.3. Nâ't: Arapça bir kelime olan nâ't, Büyük Türkçe Sözlük'te "Bir şeyin niteliklerini övme" ve "Hz. Muhammed'in niteliklerini övmek, ondan şefaet dilemek amacıyla yazılan kaside" olarak tanımlanır. Müziksel bağlamda nâ't, Hz. Muhammed'in vasıfları hakkında Türkçe veya Arapça yazılmış manzum eserlerin, çeşitli makamlardan doğaçlama ve usulsüz (serbest) olarak tekkelerde zikir ve Cem ayinleri sırasında seslendirilmesinden oluşan bir formdur. Nâ'than olarak anılan seslendiricinin müziksel alt yapısına göre, nâ'tların müziksel çerçevesi değişir. Doğaçlama olarak seslendirilmesi dışında, usullerle bestelenmiş ve notalanmış olan nâ'tlar da vardır (Karadeniz 1979: 163).

Alevi-Bektaşî kültüründe Hz. Muhammed'e övgü olarak yazılanlara Nâ't-1 Şerif, Nâ't-1 Nebevî, Nâ't-1 Peygamberi, dört halife için yazılanlara Nâ't-1 Çâr-Yâr, Hz. Ali'yi överlere ise Nâ't-1 Ali denilir (Koca 1987: 5, Yeniterzi 1989). Tekke müziğinde nâ't bir müzikli form olarak tanımlansa ve Nâ't-1 Şerif ve Nâ't-1 Mevlana gibi bestelenmiş örnekleri olsa da, Cem törenlerinde, Nâ't-1 Ali'nin bir dua olarak müziksiz okunduğu görülür. Farklı yörelerde müzikle seslendirilen şekilleri olabileceği ihtimaliyle birlikte, Nâ't-1 Ali'nin Alevi-Bektaşî kültüründe bir müziksel form olmadığı görülür. Yine de, Sünnî ve Alevî inançlarında ortak peygamber olarak Hz. Muhammed için bestelenmiş bir Nâ't-1 Şerif örneği Nota 5'te verilmiştir.

Yâresûlallah Şefâat Eyle
Rast Nâ't-1 Şerif

Usul: Devr-i Hîndî Güfte ve Beste: ?

Yâ re su lal lah şe fa at

ey le Al lah aq kı na

Ben ga ri bim sen i na yet

ey le Al lah aq kı na Son

Nâ mu râ dım ber mu râd et

yâ re sâ lal lah me ded

Nota 4. Nâ't-1 Şerif

Nota 5'te görülen Rast makamındaki şairi ve bestecisi bilinmeyen nâ't, bir nâ't-1 şerif'tir. Müziksel bir form olarak bir kıt'a şiir üzerine bestelenmiş üç bölümlü bir eserdir.

2.1.4. Mî'râclama: Arapça bir kelime olan ve Büyük Türkçe Sözlük'te "Yükselme, çıkma" ve "Hz. Muhammed'in göğe yükselmesi" olarak tanımlanan mî'râc, Türk edebiyatında Hz. Muhammed'in Mî'râc mucizesini anlatan ve mesnevi şeklinde yazılan eserler hakkında kullanılan bir terim olduğu gibi, şairlerin divanlarında veya manzum eserlerinde, kaside ve gazel şeklinde söylenmiş manzum veya mensur eserler için de aynı terim kullanılır (Diclehan 1989: 18; Aktaş, 2006: 65). Mî'râc'ın, Müslümanların edebiyat, müzik, minyatür ve hat gibi birçok sanatına yansıdığı, bu konudaki edebiyat eserlerine mî'râciyye ya da mî'râcnâme denildiği, edebî olarak İranlılar ve Türkler tarafından yazılsa da, müziksel olarak sadece Osmanlı döneminde bir form olarak ortaya çıktığı görülür (Uzun 2005: 135, Aktaş 2006: 65 içinde).

12. ve 20. yüzyıllar arasında edebî olarak birçok mî'râciyye yazıldığı görülsede, bestelenmiş olarak en bilinen mî'râciyye, Mirâc kandilinde -Mî'râchanlar tarafından- seslendirilmek üzere, XVIII. yüzyılda Galata Mevlevihânesi Şeyhi, Kutb-ı Nâyi Osman Dede tarafından güftesi yazılıp bestelenmiş olandır. Yedi bahir ve dört tevşih olmak üzere toplam on bir bölümden oluşan bu eser, sırasıyla Segâh, Müstear, Dügâh, Nevâ, Sabâ, Hüseyini ve Nişâbur olmak üzere sekiz makamla bestelenmiştir. Eserde kullanılan ilk makamdan dolayı Segâh Mî'râciyye olarak anılır. Eserin notası otuz altı sayfadan oluştuğu için burada yer verilememiştir (Bkz. Özalp 1992: 385-425).

Aslında mî'râciyye ile aynı anlam ve amaçla Hz. Muhammed'in Mî'râca çıktığını ifâde eden, Markoff'un (2002: 795) Hz. Muhammed'in cennete yükselişi üzerine şarkılar (Erol 2009: 136 içinde) ve Duygulu'nun (1997: 12) Hz. Muhammed ile Hz. Ali'nin Kırklar Meydanı'nda buluşmasını anlatan, Alevi-Bektaşî inancına ait bir epik şiir ve müzik formu olarak tanımladıkları mî'râclama ise, Mî'râc olayının Alevi-Bektaşî kültüründeki temsili olarak ortaya çıkar. Cem törenlerinde bağlama eşliğinde seslendirilen ve en yaygın olan mî'râclama, Hatayi'nin (Şah İsmail) yazdığı, "Geldi çağırdı Cebail" diye başlayan yirmi beş beyitlik şiirden oluşur (Özbey 2008: 181, Arslanoğlu 1999: 14). Artun (2002: 90), Alevi-Bektaşî inancındaki mî'râclamanın, Hz. Ali'yi ön plana çıkararak işlendiğini söyler (Atlı 2005: 25).

Mî'râclama müziksel bir form olarak incelendiğinde, Demir'in (2009: 260-262) Yeni Bosna Cemevi'nde derlediği Nota 5'teki mî'râclama örneğinde olduğu gibi, ilk bölümün deyiş olarak başladığı, Kırklar Semahı'nın dönüldüğü ikinci bölümde ise usulün değiştiği ve temponun hızlandığı görülür

Geldi Cebrail Çağırdı

Mî'raclama

Yer: Cem Vakfı Yenibosna Cemevi

Zâkir: Ozan Uluçam

Notalayan: Sevgi Demir

(Saz... ..)

Gel___ dî Ceb___ ra il ça ğır dı (Saz... ..)

Hak Mu ham___ med Mus tu fa ya (Saz... ..)

Hak se ni___ mi ra co ku du (Saz... ..)

Da___ ve te___ kâ dir ya Hü dâ (Saz... ..)

Nota 5. Mî'raclama-Bölüm 1

Hatayi'nin yazdığı Mî'râcnâme'nin yirmi üç kıtasının, Nota 5'te verilen Segâh makamında ve Curcuna usulündeki (10/8) aynı ezgi üzerine seslendirildiği, son iki kıtasının ise, Karcıgar makam çekirdeği ve Raks Aksağı usulüyle (9/16) bestelenen ve Kırklar Semahı'nın dönüldüğü Nota 6'da verilen ezgiyle seslendirildiği görülür.

Eserin Nota 5'te verilen birinci bölümüne bakıldığında ikinci ölçünün dört kere tekrar ettiği, beş ölçümlük giriş müziğinin ardından, sadece bir ölçü olan ana motifin, prozodiye göre değişerek sürekli tekrar ettiği ve her motif arasında da, aynı ara (sözsüz) müziğin olduğu görülür. Yani, eserin birinci bölümü, iki müziksel motifin sözlü ve sözsüz minimal döngüsünden oluşur.

Geldi Cebrail Çağırdı

Mî'raclama-Semah

Yer: Cem Vakfı Yenibosna Cemevi

Zâkir: Ozan Uluçam
Notalayan: Sevgi Demir

Ol þer bet ten bi ri iç ti cüm le si ol

du hay ran mü min Müs lüm ür yan bür yan

Hep si gir di se ma ha

Nota 6. Mî'raclama-Bölüm 2

Eserin Nota 6'da görülen ikinci bölümünün Karcıgar makam çekirdeği olan do, re, mi bemol seslerinden oluştuğu, ilk dört ölçüdeki müzik cümlesinin tekrar edildiği görülür.

2.1.5. Tevhîd: "Allah'ın varlığına, tekliğine (Ahad) başlangıçsız ve sonsuz olduğuna, tüm evreni yarattığına, yaratmaya devam ettiğine, tüm âlemin ilâhi nizâmını sağladığına, dinin sâhibi olduğuna inanmak" (Uğurlu 2007: 266, Demir 2009: 193 içinde) olarak tanımlanan tevhîd'in, Cem töreni esnasında iki veya dört adet arasında müzikli olarak seslendirildiği, ancak, tevhîdde müziksel yapıdan çok edebî yapının öne çıktığı görülür (Demir 2009: 193).

Tevhidler müziksel olarak incelendiğinde, genellikle Sofyan usulü ile Segah, Uşşak ve Hüseyini vb. makamlarla bestelendiği görülür. Osmanlı sanat müziği bestecilerinin ilahi formu altında, tevhîd besteledikleri görülmüşse de (Bkz. Kip 1995), âşıkların da deyiş formu olarak tevhîd söyledikleri görülmüştür.

Medet hey Allahım Medet
Tevhid

Yer: Cem Vakfı Yenibosna Cemevi Zâkir: Ozan Uluçam
Notalayan: Sevgi Demir

Me det hey Al la hım me det Gel dert le re der man ey le

Ye tiş Ya A li Mu ham med Gel dert le re der man ey le

Al lah Al lah Al lah Al lah Ha san Hı se yin a şı ki na

Yar dan e der ler düş kü ne İm nam Zey ne lin a şı ki na

Gel dert le re der man ey le Al lah Al lah Al lah Al lah

Nota 7. Tevhid

Nota 7'de, Demir (2009: 248) tarafından derlenen, Uşşak makamında ve Sofyan usulündeki Tevhid incelendiğinde, aslında bir bölümlü bir deyiş olduğu görülür. Eserin dört ölçü aynen tekrar eden giriş müziğinden sonra, beşinci ölçü hariç, altıncı ve on altıncı ölçüler arasında, aynı motifin prozodiye uyarlanarak tekrar edildiği görülür. Aslında bu müziksel motif döngüsüyle, etkili bir 'duygu durumu (mood)' (Lull, 2000: 37) yaratıldığı düşünülebilir.

2.1.6. Mersiye: Arap, Fars ve Türk edebiyatlarında, ölümün ortaya çıkardığı üzüntünün, estetik bir şekilde kelimelerle ifadesi olarak ortaya çıkan şiirlerin genel adı mersiye olarak nitelenir (Yılmaz, 2006: 8). Cenaze sâlatlarından sonra ve vefat için okunan Mevlidler arasında, çeşitli makamlardan, doğaçlama ve usulsüz olarak -mersiyehanlar tarafından- seslendirilen mersiyelerin, Anadolu halk edebiyatı ve müziğindeki karşılığı ağıttır. Türk edebiyatında Kerbela Olayı'nı anlatan ve özellikle Muharrem ayında seslendirilen bestelenmiş mersiyelere de muharremiyye denilir (Uzun 2006: 8, Aktaş 2006: 40).

Özellikle Hz. Hüseyin ve Kerbela şehitleri hakkında yazılan mersiyeler, çoğunlukla doğaçlama olarak bestelenip seslendirilse de; usullerle bestelenip notaya alınmış olanları da vardır (Karadeniz, 1979: 169). 13. ve 20. yüzyıllar arasında birçok divan ve halk edebiyatı şairinin, Hz. Hüseyin, Kerbela şehitleri ve Ehl-i Beyt üzerine mersiyeleri vardır (Bkz. Çağlayan, 1997). Şiir olarak yazılıp doğaçlama müzikle seslendirilenler, doğal olarak notaya alınmamıştır. Bununla birlikte, ölçülü olarak yani bir usulle veya ölçüsüz/usulsüz olarak Osmanlı sanat müziği özelliğinde bestelenmiş notaya alınmış mersiyeler bulunur.

Mersiyelerin, nedb veya nevh denilen ağlama, te'bin denilen övgü ve azâ denilen sabır bölümlerinden oluştuğu söylene de (Yılmaz 2006: 10), müziksel bağlamda bu üç bölüme dikkat edildiğine dair göstergeler belirli değildir.

Bununla birlikte, deyiş ve nefeslerden farklı olarak mersiyelerin iki bölümden daha fazla olarak bestelendiği görülür. Tespit edilen ve notası bulunan yüz civarındaki mersiyenin çoğunluğunun Anadolu halk müziğinde Garip ayağı olarak da bilinen, Hicaz ve bu makamın içinde bulunduğu makamlarla bestelendiği, bunun dışında Hz. Hüseyin'i çağrıştırmak bakımından, Hüseyini vb. makamların da kullanıldığı görülür (Yılmaz, 2006: 61-164).

Ehl-i aşka bir belâ zindânıdır bu mâsivâ
Sûznâk Mersiye

Usûl: Devr-i Hîndî Gâfî ve Beste: ?

Eh li aş ka bir be lâ zin dâ nıdır bu mâ si vâ

Mek ke den Kü fe ye azm et di Hü seyn Â li A hü
Ey le mez as lâ te gay yür çün ki tac di ri Hü dâ

Bu ka zâ ya hem rı zâ ver miş di Nû ri Fâ tı mâ

Nota 8. Mersiye

Şehidlerin ser çeşmesi
Hicaz Muharremiye

Usûl: Sofyan Güfle: Yunus Emre
Beste: ?

Se hîd le rin a man
Ev li ya nın a man

ser çeş me si
gö zü ya şı

En bi yâ nın e fen dim
Ha san ie le e fen dim

bağ rı ba şı
Hü se yin dir

Nota 9. Muharremiye

Yunus Emre tarafından yazılan yedi kıt'alık şiir üzerine, Hicaz makamında bestelenen iki bölümlü Muharremiye'nin bestecisi bilinmemektedir. Bu yedi katalık şiir, aynı ezgi ile sürekli eserin başına dönülerek seslendirilir.

2.2. Müziksel Devininim: Alevi-Bektaşî inancını temsil eden ve çeşitli hareketlerden oluşan kod, Semah olarak ortaya çıkar.

2.2.1. Semah: Arapça bir kelime olan ve Büyük Türkçe Sözlük'te "Çalgı eşliğinde oynanan, tören niteliği taşıyan oyun" ve "Alevî çevrelerinde halk musikisi eşliğinde oynanan dinî menşeli oyun" olarak tanımlanan semah, Arslanoğlu'nun (1999: 16), Turabi Ocağı Dedelerinden aktardığına göre, Hz. Muhammed'in kırklara gelip bir üzüm tanesini Sırr-ı İlahî ile ezerek bunu kırklardan birinin içmesi ve Hz. Muhammed ile kırkların Ya Allah deyip semah dönmesi ile başlamıştır. O tarihten beri, Alevilikte ibadetin bir bölümü olan semah, bağlamayla eşliğinde dönülür. Kısaca semah, Alevi-Bektaşî inancında Cem sırasında on iki hizmetten biri olan, saz ve söz eşliğinde kadın ve erkeklerin birlikte yaptığı gökyüzünde uçmak, evrenin dönüşü gibi dönmek, turnalar gibi kanat çırpıp uçmak, haktan alıp halka vermek, paylaşmak gibi farklı anlamlar taşıyan kutsal hareketler bütünüdür. Farklı Alevi-Bektaşî yörelerinde, 100'e yakın farklı semah tipleri ve değişik adları bulunduğu görülmüş olup bu semahlardan en bilinenleri Kırklar Semahı, Turnalar Semahı, Gönüller

Semahı, Kırat Semahı, Hubyar Semahı olarak anılır. Bazı semahların Muhammed Ali Semahı, Kırklar Semahı, Abdallar Semahı, Ali Yar Semahı, Hacı Bektaş Semahı gibi inanç önderlerinin, bazılarının ise, Şiran Semahı, Hubyar Semahı, Urfa-Kıyas gibi yer ve topluluk isimleriyle anıldığı görülür (DABF, 2008: 60-62).

Anlamı bir halk oyununun ötesinde, dinsel bir devinim/hareket olan semahın uygulanması sırasında seslendirilen bazı eserlere semah denilmişse de, semah sırasında seslendirilen ezgilere semah deyişi denilmesi daha doğrudur. Semah deyişleri, dönülen semahın devinimine bağlı olarak bir bölümlü olabildiği gibi, ağırlama ve yeldirme olmak üzere iki, ağırlama, karşılama ve yeldirme olmak üzere üç bölümlü de olabilmektedir. Üç bölümlülerde, ağırlama ile yeldirme arasındaki karşılama bölümünün bir geçiş olduğu görülür. Yörelere göre değişiklikler göstermesine rağmen, semah deyişlerinde ağır ve yavaş olan bölümlerin ardından daha hızlı bir bölümün gelmesi, genellikle değişmez bir yapıdır. Bu bölümler ardı ardına gelebildiği gibi, bazen ağırlamadan sonra bir duvaz seslendirilerek, diğer bölümlere geçilebilir (Elçi 1999: 7). Zâkir, deyişleri semahın bölümlerine uygun tempolarda seslendirirken semahçılar da aynı tempoya uygun olarak hareket ederler.

Müziksel bağlamda incelendiğinde içerisinde burada anılan çeşitli formların bir arada bulunduğu ve çeşitli hareketleri içeren bir hareketler bütünü olan semahın, kendisi aslında bir müziksel form olmayıp müzik eşliğinde yapılan dinsel ve tinsel bir devinim olarak ortaya çıkar. Dolayısıyla semah esnasında seslendirilen ve aslında deyiş olan eserler de, semah türlerinin adı ile ifade edildiği için, semahın kendisi bir müzik formu gibi anlaşılmaktadır. Yani Kırklar Semahı ile anılan eserler, aslında semah deyişidir.

Ela Göz lü Pirim Geldi

Kaynak: Aşık İsmail Daimi
Derleyen: Şenel Onaldı
Nota: Şenel Onaldı
Yöre: Erzincan

E la göz lü pi rim ge__ l di Bi len gel sin iş te__ mey dan

Dörtka pi yı__ kırk ma__ ka__ mı__ Bi len gel sin iş te__ mey dan

Hu dey hu de__ y can lar__ hu__ dey

Nota 10. Pir Geldi Semahı

Nota 10'da görülen ve Hatay'ın üç kıt'alık şiiri üzerine, Uşşak makam çekirdeği ve Sofyan usulü ile bestelenmiş olan eser, Pir Geldi Semahı esnasında seslendirilen ezgi, aslında bir bölümlü bir deyiştir. Şiirin ilk kıtası üzerinde gösterilen ezgi, diğer iki kıtanın prozodisine uygun olarak tekrar edilir.

Bununla birlikte, usul geçkisi yapılan veya yapılmayan iki ve üç bölümlü olabilen semah deyişleri vardır. Örneğin, Tunceli Turnalar Semahı olarak anılan Kalksın Semaha Kalksın adlı ezgi, 9/8, 15/8, 22/8, 8/8, 14/8 ve 5/8'lik altı farklı usulün birleşimiyle oluşur ve temelde iki bölümlü olarak görülür. Kaldırın Kolları Canana Doğru adlı Turnalar Semahı ise, 5/8'lik, 4/4'lük ve 2/4'lük üç usulle oluşan üç bölümlü bir eserdir.

2.3. Makam: Kelime anlamı Arapça mevki, kat, yer olarak ifade edilen makam kavramı, bu çalışmada incelenen Alevi-Bektaşî müziksel formlarının Anadolu halk müziği ile Osmanlı sanat müziğinin temel ezgisel malzemesidir. Birçok tanımı olmasına rağmen makam, kendine özgü belirli seslerden oluşan bir dizinin durucu ve yürüyücü sesler çevresinde seyir yaparak ezgisel makam çekirdekleri oluşturma durumu (Yöre, 2010: 14) olarak tanımlanabilir.

Her ne kadar Anadolu halk müziğinde makam kavramı yerine anlamı yörelere göre değiştiği için net olmayan ayak kavramı (Özbek, 2000: 207-216) kullanılsa da, âşıkların, kendi yarattıkları ve seslendirdikleri ezgileri makam kavramı ile ifade ettikleri görülür. Hatta bunlar, âşık makamları olarak ifade edilir (Oğuz, 2000: 197-206). Bu bağlamda, araştırmada makam olgusuna göre analiz yapılması, doğru bir yöntem olarak ortaya çıkar.

Alevi-Bektaşî kültürünü temsil eden müziksel formların yaratımında kullanılan makamlar incelendiğinde ise, özellikle deyişlerde olmak üzere, Hüseyini, Uşşak ve Karcıgar makamlarının birer kod olarak Alevi-Bektaşî kültürünü temsil ettiği görülür. Burada Hüseyini makamının bir başka özelliği de, yine Alevi-Bektaşî kültüründe önemli olan Hz. Hüseyin'in adını temsil ediyor olmasıdır. Hatta bu makamlar içerisinde, özellikle deyişlerde olmak üzere, do (çargah) mi (hüseyini) mi bemol (hisar) seslerinin daha baskın olduğu görülür. Bu sesler de Alevi-Bektaşî müziksel kültürünü temsil eden kodu olarak kabul edilebilir.



Nota 11. Hüseyini Makamı Dizisi



Nota 12. Uşşak Makamı Dizisi



Nota 13. Karcıgar Makamı Dizisi

Örneğin, Nota 14'te verilen Âşık Dâimî'nin Bugün bize pir geldi adlı ünlü deyişi, müziksel olarak Anadolu halk müziğinde Kerem ayağı olarak anılan Karcıgar makamı kullanılarak yaratılmıştır.

BU GÜN Bİ ZE PİR GEL Dİ (SAZ.)

GÜL LE Rİ TA ZE GEL Dİ (SAZ.) Ö NJ Sİ RA KAN BE Rİ (SAZ.)

A LİMUR TA ZA GEL Dİ (SAZ.) A Lİ BE NİM ŞA HİM DİR (SAZ.)

KÂ BE KİB LE GÂ HİM DİR Mİ FAÇ TA Kİ MU HAM MET

O BE NİM PA Dİ SÂ HİM DİR ZEL İ FAÇ TA Kİ MÜ HAM MET

Nota 14. Deyiş-Bugün Bize Pir Geldi

2.4. Usul: Büyük Türkçe Sözlük'te "Bir amaca erişmek için izlenen düzenli yol, tutulan yol, yöntem" tanımlanan usul, müziksel olarak kısaca ritim kalıbı (rythmical pattern) olarak tanımlanabilir. Alevi-Bektaşî müzik kültürünün ritmik kodları içerisinde genellikle, basit, birleşik ve karma olarak 2 vuruşludan 22 vuruşluya (Bkz. Sarısözen, 1963) kadar olan usullerin kullanıldığı görülür. Bununla birlikte incelenen eserlerde görüldüğü üzere, basit usullerden 2/4'lük (Nim Sofyan) ve 4/4'lük (Sofyan) ile aksatımlı ve birleşik 5/8 (Türk Aksağı), 7/8 (Devr-i Hindi), 8/8 (Müsemmen) 9/8'lik (Aksak) usullerin, özellikle deyişlerde olmak üzere Alevi-Bektaşî kültüründeki müziksel eserleri ritmik olarak temsil ettiği görülür (Erol, 2009: 119). Aksak tartımlı usullerin her birinin bir tek eserde kullanımı dışında, Âşık Nesimi Çimen'in Nota 15'te verilen, Hüseyini makamındaki, Ayrılık Hasreti Kar Etti Cana adlı ünlü deyişinde olduğu gibi, bir tek eserde birden fazla usul (7/8, 8/8) de kullanılabilir:

AY RI LUK HAS RE Tİ KÂ RET Tİ CA NA
 KÂ RET Tİ CA NA SE HER YE Lİ SEV Dİ
 GİM DEN NE HA BER SE HER YE Lİ SUL TA
 NİM DAN BİR HA BER (SAZ ---)

Nota 15. Deyiş-Ayrılık Hasreti Kar Etti Cana

Yukarıda verilen usuller, Anadolu halk müziği kuramında kırık havalar olarak anılan formlarda kullanılır. Uzun hava formları içine girebilecek formlarda ise, doğal olarak bu usuller kullanılmaz, çünkü bu tür formlar doğaçlama olarak müziklendirilir ve seslendirilir.

2.5. Çalgı: Alevi-Bektaşî inanç ve kültürünü temsil eden ve Telli Kur'an olarak anılan kod, bağlama (saz)dır. Yani, bu inançta bağlama, salt bir çalgı olmayıp, bu inanç sistemini ifade ve temsil etmeye yarayan bir somut öğüdür.

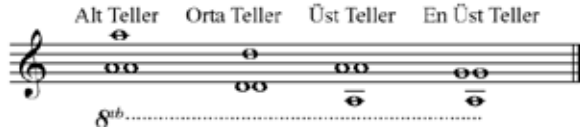
Alevilikteki asıl ibadetin, ikrar, görgü, musahiplik, düşkünlük, muharrem erkânı gibi çeşitli türleri bulunan Cemlerde uygulandığı ve Cem ibadetindeki Kur'an'ın, kitap olarak değil, mızrapla çalınan bir çalgı, yani bağlama olduğu görülür. Nitekim Alevi evlerinde ve Cemevlerinde baş köşede bulundurulmuş bağlama, göğsünden üç kez öpülüp başa götürüldükten sonra çalınmaya başlanır. Bağlama ve ortaya çıkan ezgilerin kutsal olduğuna inanıldığından, bağlamaya Telli Kur'an denilir (Zelyut, 1998: 167-168, Öztürk, 2009: 13).

Alevi-Bektaşî kültüründe iki tür bağlamanın kullanıldığı görülür: Günümüzde çoğunlukla kısa saplı bağlama olarak da anılan Çöğür kullanılsa da, diğer taraftan on iki adet teli dolayısıyla, On İki İmamı temsil eden ve en büyük boyutlu bağlama olan Meydan Sazı da, Alevi-Bektaşî kültüründe kullanılır (Erol 2009: 117).

Çöğür'ün Bağlama düzeni olarak anılan akord şekli, aşağıda Nota 16'da verildiği gibi, alt tel Re, orta tel Sol ve üst tel La; Meydan Sazı'nın üçerli takılan tellerindeki akort düzeni ise, Nota 17'de verildiği gibi, alt tel La, orta tel Re, üst tel La ve en üst tel Sol şeklindedir (Ünal 2000: 476-478).



Nota 16. Çöğür için Bağlama Akort Düzeni



Nota 17. Meydan Sazı için Bozuk Akort Düzeni

2.6. Yaratıcı/Seslendirici: Arapça zikreden, söyleyen, sesli olarak anan anlamlarına gelen ve kimi bölgelerde âşık, güvende veya sazandar da denilen zâkir, Cem töreninde saz çalıp, deyiş, nefes, düvaz, mersiye ve mî'raclama gibi formları seslendirerek, dedeye yardımcı olan kişi(ler) olarak tanımlanır (Demir 2009: 25). Zâkirlik geleneğinin seylan, sığır ve yuğ gibi eski Türk törenlerinde kopuzları ile törenin içeriğine göre dinsel, övgüsel ve ağıtsal sözlü müzikler seslendiren ozanlardan geldiği, İstanbul'daki Sünni tarikatlardan kent Bektaşilerine ve buradan da Anadolu Alevi-Bektaşî topluluklarına geçtiği görülür (Keleş, 2008: 129).

On iki hizmetten oluşan cemde en başta dede/pîr/baba bulunur. İkinci sırada ise zâkir(ler) bulunur. Hem dede hem de zâkir Alevi-Bektaşî edebiyatının yaratıcısı, aktarıcısıdır. Böylece dede ve zâkir, bu edebiyatın ve müziğin yaşamını/sürekliliğini/canlılığını ve korunmasını sağlarlar. Cemlerde ayeti/nefesi ya dede ya zâkir ya da her ikisi seslendirirler. Bir çalgıyla seslendirilen nefesler, cemin etkili ya da coşkulu olmasının en önemli unsurudur (Clarke 1998: 259, Taşğın 2002: 31).

Bir başka deyişle, “Dede, Cem içinde Alevilikteki on iki hizmetten en önemlisi olan pîrlik (Alevi ruhani önderliği), zâkir ise, yine Cem içinde on iki hizmetten biri olan ‘zâkirlik’ (Cem müzisyenliği) görevini üstlenir. Cem içinde dede, muhabbet denilen bilgi ve kültür aktarımını gerçekleştirerek gülbang (Türkçe dua) okuyarak ve Aleviliğe ait kalıpsal törenleri uygulayarak; zâkir ise müziksel performans göstererek Alevi sözlü kültürünü bellekte tutar” (Dönmez, 2010: 35).

Alevi-Bektaşî kültüründe bugüne kadar gelen âşıklardan Yedi Kutuplar adı verilen Pîr Sultan Abdal, Kul Himmet, Hatayî, Yemîni, Virâni, Teslim Abdal ve Nesimî'nin kutsal sayıldığı görülür (Atlı, 2005: 27-28).

Bunlarla birlikte, son dönemde yaşamış ve Aleviler arasında kabul görmüş diğer yedi ozan ise, Davut Sulâri, Âşık Dâimi, Âşık Zamâni, Nesimî Çimen, Âşık Ali İzzet, Hüseyin Çırakman ve Mahsûni Şerif'tir.

Cumhuriyetin ilk yıllarından 1960'lı yıllara kadar geçen sürenin, Alevi-Bektaşî edebiyatı için ara dönem sayıldığı, bu dönemde Alevi-Bektaşî âşıklarının kırsal alanda melez bir yapı oluşturduğu görülür. Yani, Alevi-Bektaşî kültürüne özgü geleneksel temalarla, güncel temalar aynı eser içerisinde birlikte sunulmuştur. Bu dönemin en baştaki örneklerinden birisi, eserlerinde geleneksel temalarla birlikte güncel konulara da yer veren Âşık Veysel'dir. Ancak, Âşık Veysel, bu yaratım şeklinden dolayı kendisinden sonra gelen âşıklar tarafından eleştirilmiştir (Markoff 1993: 39, Taşğın, 2002: 31).

Bu bağlamda, adları bilinmeyen ve her yörenin Alevi-Bektaşî kültüründe var olan, bu kültürün edebî ve müziksel yaratıcısı olan dedeler ve zâkirler dışında, yukarıda adı sayılan on beş âşığın, Alevi-Bektaşî müzik kültürünü günümüzde de temsil eden yaratıcılar ve yorumcular olduğu görülür. Bununla birlikte, Cemevlerindeki her bir zâkir, bu müzik kültürünü geleneksel otantisite içinde temsil eden yorumculardır.

2.7. Yaratım Şekli: Alevi-Bektaşî kültürünün müziksel eserlerinin yaratımı üç şekilde sınıflandırılabilir. Birincisi, dede ve zâkirler tarafından Cem töreni esnasında doğaçlama olarak söz ve müzik yaratılmasıdır ki, daha önceden yaratılan

ve yayılan eserlerin olması nedeniyle bu yaratım şeklinin daha az olabildiği görülür. İkincisi, farklı yörelerdeki birçok âşığın aynı sözleri doğaçlama müzikle yeniden seslendirmeleri ve üçüncüsü ise daha önceden yaratılan bir müziği yeni sözlerle seslendirmeleri şeklinde olabilmektedir. Usulsüz eserlerin zaten tamamen doğaçlama yoluyla ortaya çıktığı düşünüldüğünde özellikle usulle belirli bir form içerisinde yaratılan eserlerin, kulaktan kulağa yayılarak, çoğunlukla müziksel değişikliklerle seslendirildiği görülür. Yani eserlerin kulaktan kulağa yayılması sonucu, doğal olarak değişerek yeniden yaratılması (recomposition) söz konusudur. Erol (2009: 111), Alevi-Bektaşî kültürünün müziksel yaratımını genel olarak şöyle sınıflar:

1. Ezginin değişimi: Bu durumda eserin var olan sözlerinin ve anlamlarının aynı kalması.

2. Ezginin değişmeyişi: Bu durumda eserin var olan sözlerinin değişmesi veya sözlerin aynen kalarak yeni sözler eklenmesi.

3. Ezginin değişimi: Bu durumda eserin var olan sözlerinin aynı kalması, ancak, sözlere yeni anlamlar yüklenmesi.

Yukarıda yapılan üç yaratım şeklinden başka, yörelere göre farklı uygulamalar yapılabileceği de göz önünde tutulmalıdır. Bu bilgilerden müziksel yaratıma dair doğaçlama (improvisation), yaratma/besteleme (composition) ve yeniden yaratma/besteleme (recomposition) olarak üç kod ortaya çıkar. Ezgilerin ağırlıklı olarak bir müziksel motif veya cümlelerin değiştirilmesiyle, yani minimal olarak yaratıldığı, bu ezgilerin doğaçlamayla yeniden yaratılarak yorumlandığı görülür.

2.8. Mekân: Alevi-Bektaşî kültürünün dinsel ve kültürel anlamda müziksel olarak temsil edildiği iki kapalı mekân kod olarak ortaya çıkar ki, bunlardan birincisi özellikle Bektaşî nefeslerinin müziksel olarak yaratılıp seslendirildiği Bektaşî tekkeleridir ve ikincisi ise, saz (bağlama) eşliğinde müziksel olarak deyiş söyleyip semah dönülerek Cem törenlerinin yapıldığı Cemevleridir. Cumhuriyetin kuruluşundan sonra Tekke ve Zaviyelerin Kapatılması Kânunu (13 Aralık 1925) ile Bektaşî tekkelerinin kapatılması sonucu, Alevi-Bektaşî kültürünü temsil eden en temel dinsel mekân olarak Cemevlerinin varlığını sürdürdüğü görülür.

Alevi-Bektaşî kültürünü temsil eden müziksel eserler ise, günümüzde Cemevleri dışında, çeşitli tören ve toplantıların yapıldığı iç ve dış mekânlarda da yaratılır ve seslendirilir. Osmanlı'da toplu eğlencelerin yapıldığı ve çoğunlukla açık alan olan meydan kavramı, özellikle Bektaşîliğe özgü kutsal bir kapalı mekân olan meydan odası adıyla kodlanır. Cem evlerinde olduğu gibi, tekkelerin meydan odasında da, semah ve Cem törenleri yapılmıştır. Ancak, tekkelerin kapatılmasından sonra, meydan odasının da işlevini yitirdiği görülür.

Arapça ev ve Farsça darağacı anlamlarında olan ve Hallac-ı Mansur'un asıldığı yeri de temsil eden dâr kavramı, Bektaşilikle ilgili törenlerin yapıldığı meydan ya da meydan odasının Dâr-ı Mansûr olarak da anılan orta yerine denir (Korkmaz 1994: 88, Cebecioğlu 1997: 206). Dâr kavramının Kul Hikmet'in aşağıdaki şiirinde olduğu gibi birçok Bektaşî şiirinde de geçtiği görülür:

Gece gündüz hayalinle döner
Bir gece rüyama gir Hacı Bektaş
Günahkârım günahımdan bezerim
Özüm dâra çektim gör Hacı Bektaş (Koca 1984: 185).

Bahsedilen mekânların dışında, yine Alevi-Bektaşî inancına bağlı olan (veya bağlı olmayan) sanatçılar da, bu müziksel kodları çeşitli konser mekânlarında daha çok bir popülerlik içinde temsil ederler. Konser yapılan mekânlarda seslendirilen Alevi-Bektaşî müziksel kodları, dinsel ve otantik özelliğinden çıkıp bir müziksel gösteri özelliği ile öne çıkar.

3. Sonuç, Tartışma ve Öneriler

Aslında bir tek Alevilik olmaması ve yaşanan bölgeye göre Aleviliğin içinde farklı düşünceler olması nedeniyle, bu konuda bir araştırma yapmak zor olsa da, Alevi kavramının birlik anlamıyla Bektaşîliği iç içe değerlendirip 'Alevi-Bektaşî kültürünü temsil eden müziksel kodlar ve bu kodların anlamları nelerdir?' probleminde yola çıkarak belirgin olarak Alevi-Bektaşî inanç ve kültürünü temsil eden müziksel kodlar bu çalışmada sunulmuştur.

Alevi-Bektaşî kültüründe müzik, esas olarak dinsel bağlamda temsil edildiğinden, araştırmanın başlığı da etnomüzikoloji disiplinine uygun olarak Alevi-Bektaşî kültüründe müzik olarak nitelendirilmiş, dolayısıyla Alevi-Bektaşî müziği gibi bir sınıflama içine girilmemiştir. Bu bağlamda, her kültürün, onu sosyokültürel olarak temsil eden kodları olduğu gibi, bu çalışmada da, Alevi-Bektaşî inanç ve kültürünü temsil eden müziksel kodlar sorgulanarak ortaya çıkarılmıştır. Araştırmada ortaya çıkan tüm müziksel bilgiler ve de kodlar Alan Merriam'ın (1964) etnomüzikolojik müzik kültürü araştırma modeline de uygundur.

Ortaya konulan kodlar ele alındığında Alevi-Bektaşî kültürünün edebî ve müziksel yaratıcıları ve seslendiricileri dede, âşık ve zâkir olarak kodlanır ki, bunlardan kutsal sayılanların adları yukarıda belirtilmiştir. Dolayısıyla bu konuda herhangi bir başka olasılık olmadığı ve bu yaratıcıların müziksel yaratımlarının, form kavramı altında sunulan, deyiş, nefes, nâ't, mî'raclama, tevhîd ve mersiye kodları olduğu görülür. Ancak, deyiş ve nefes dışında, dinsel bağlamda, mî'raclama

yerine mîraciyyenin, nâ'tın, tevhîdin ve mersiyenin İslamiyet'in diğer inaçlarında da varolduğu, yâni ortak ürünler olduğu, bununla birlikte, mîraçlama, tevhîd ve mersiyenin aslında yaratılış durumuna göre birer deyiş veya nefes olduğu, sadece edebî olarak işlenen konulardan dolayı farklı adlar aldığı, bu durumun da müziksel sınıflamada problem oluşturduğu görülür.

Sünni inancında müziksel olarak seslendirilen nâ't'ın, Alevi-Bektaşî inancında, müziksiz yani sadece sözlü olarak okunduğu, dolayısıyla, İslamiyet bağlamında ortak inanç ürünü olarak bu araştırmada yer alan nâ't'ın, Alevi-Bektaşî kültüründe bir müziksel kod olmadığı ortaya çıkar. Sonuçta, Alevi-Bektaşî kültürü müziksel form bakımından sadece deyiş ve nefes kodlarıyla temsil edilir.

Aslında bir dua olan ve çok kısa bir kısmı bazen müzikli olarak seslendirilen Gülbang'ın, belirli bir müziksel form içerisinde ve doğrudan Alevi-Bektaşî kültürüne ait olmadığı, Yeniçeriler ve Mevlevilerde de kullanıldığı görüldüğü için, araştırmada bir kod olarak yer verilmemiştir.

Alevi-Bektaşî kültürünü temsil eden edebî ve müziksel eserlerin, 13. yüzyıldan 20. yüzyılın ortalarına kadar yaratıldığı, günümüze kadar çoğunlukla var olan eserlerin tekrarlandığı, yani çok fazla yeni eserin yaratılmadığı, sonradan yaratılan eserlerin de, sosyal, siyasi ve güncel konulara değindiği veya popülerlik içinde olduğu görülür.

Bu eserlerin müziksel yaratımında kullanılan melodik malzemeler olan makamların, daha çok deyişlerde olmak üzere, Hüseyini, Uşşak ve Karcığar üzerinde kodlandığı görülsede, özellikle bir sanatlı yaratım olan nefeslerde, daha fazla makam çeşitliliğine rastlanır. Ritmik malzemeler olan usullere bakıldığında özellikle 2/4'lük, 4/4'lük olmak üzere basit, 5/8'lik, 7/8'lik, 8/8'lik ve 9/8'lik olmak üzere de aksatımlı ve birleşik usullerin kod olarak ortaya çıktığı, ancak yöresel özelliklere göre, 22/8'lik usullere kadar kullanıldığı görülür. Bu eserlerin seslendirilmesinde temel çalgı olarak bağlama (Çöğür veya Meydan Sazı) kodlansa da, Alevi-Bektaşî kültürünün temsil edildiği farklı yörelerde, bağlamayla birlikte veya tek olarak keman, kabak kemâne ve ud çalgılarının da kullanıldığı görülür. Temelde Bektaşî tekkelerinin ve Cemevlerinin ve ikincil olarak da meydan odalarının Alevi-Bektaşî inancının müziksel mekân bağlamında temel kodları olduğu görülsede, özellikle Bektaşîlikteki meydan odası kavramının yeterince müziksel kod özelliği göstermediği görülür.

Bunların dışında, Alevi-Bektaşî kültürünün müziksel eserleri, günümüzde konser salonu gibi birçok mekânda, geleneksel otantisitesi dışında popüler bağlamda bir gösteri olarak da sunulur. Yani, aslında inançlarını kendi içinde yaşamaları bağlamında daha kapalı olan Alevi-Bektaşî geleneğinin müziksel görünümü, inanç uygulamasının dışında, popüler bir temsiliyet olarak da ortaya çıkar.

Bunlarla birlikte, Alevi-Bektaşî müziksel kodlarının Türkiye'deki müzik türleri içerisinde sınıflandırılmasında bir problem ortaya çıkar. Değişler, âşıkların yaratımı olması nedeniyle Anadolu halk müziği içerisinde değerlendirilirken nefesler ise, tekkelerde sanatlı olarak besteciler tarafından yaratıldığı için, Osmanlı sanat müziği içerisinde değerlendirilir. Dolayısıyla, bu araştırmada, aslında netleşmemiş olan Anadolu halk müziği kuramı yerine, daha net ve genel geçer olan Osmanlı sanat müziği kuramı kullanılmıştır.

Araştırmada, dinsel bağlamda verilen Alevi-Bektaşî müziksel kodlarının, 1980'lerden itibaren yarı-dinsel, siyasi ve ideolojik bir yaklaşımda kullanılması söz konusudur. Dolayısıyla, bahsedilen bu yeni durumlar bir başka araştırmayı gerektirir.

Alevi kavramının birlik anlamından yola çıkarak ortaya konulan müziksel kodların, her ne kadar Alevi-Bektaşî inanç ve kültürünü temsil ettiği düşünülse de, Alevi-Bektaşî inancının süregeldiği farklı coğrafyalarda, burada verilen müziksel kodlardan başka kodlar da ortaya çıkabilir. Burada verilenlerden farklı olarak ortaya çıkabilecek kodlar, antropoloji ve etnomüzikolojinin gereği olarak alan araştırmaları ile belirlenebilecektir.

Kaynakça

- AKDOĞAN, Bayram (2002): "Din Görevlilerine Musiki Eğitimi Verilmesi Hakkında Örnek Bir Metot", AÜİFD, XLIII (2), 315-353.
- (2003): "Türk Din Musikisinin Anadolu'da Doğuşu ve Tarihi Seyri Hakkında Bazı Mülâhazalar", AÜİFD, XLIV (1), 345-371.
- AKTAŞ, Hacer (2006): Osmanlı'da Mübarek Gün ve Gecelerde Dini Müsiki, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, M. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ASLANOĞLU, İbrahim (1999): "Türabi Ocağı Dedeleri İle Söyleşi", Hacı Bektaş Veli Dergisi, (11), 1-26. http://www.hbektasveli.gazi.edu.tr/dergi_dosyalar/11-93-108.pdf. 20.07.2010.
- ARTUN, Erman. (2000): "Günümüz Adana Âşıklık Geleneği Âşıklarından Âşık Kederinin Alevi-Bektaşî Edebiyatındaki Yeri", 1. Uluslararası Hacı Bektaş Veli Sempozyumu Bildirileri, 27-28 Nisan, Ankara.
- ATLI, Ahmet (2005): Türk Din Musikisinde Bektaşî Nefeslerinin Yeri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, A. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÇAĞLAYAN, Bünyamin (1997): Kerbelâ Mersiyeleri, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, G. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- CEBECİOĞLU, Ethem (1997): *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*. Ankara: Rehber Yayınları.
- DABF (2008): *Alevi-Bektaş İnançının Esasları*, Danimarka, Danimarka Alevi Birlikleri Federasyonu.
- DEMİR, Sevgi (2009): *İstanbul Cem Evlerinde Cem Erkânı, Ritüeller ve Müzikal Formasyonlar Üzerine Analitik Karşılaştırma*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, İ. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- DUYGULU, Melih (1997): *Alevi-Bektaş Müziğinde Deyişler*, İstanbul, Sistem Ofset.
- ELÇİ, Armağan (1999): "Semah Geleneğinin Uygulanması", *Hacı Bektaş Veli Dergisi*, (12), 1-23. http://www.hbektasveli.gazi.edu.tr/dergi_dosyalar/12-171-184.pdf. 20.07.2010.
- EROL, Ayhan (2009): *Müzik Üzerine Düşünmek*, İstanbul, Bağlam Yayınları.
- GÜNŞEN, Ahmet (2007): "Gizli Dil Açısından Alevilik-Bektaşilik Erkân ve Deyimlerine Bir Bakış", *Turkish Studies*, 2 (2), 328-350.
- KARADENİZ, M. Ekrem (1979): *Türk Musikisi'nin Nazariye ve Esasları*, Ankara, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- KELEŞ, Ali (2008): *Ortak Kimlik ve Müzik 1980 Sonrası Alevi-Bektaş Uyanışı*. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- KİP, Tarık (1995): *TRT Türk Sanat Müziği Repertuar Kitabı*, Ankara, TRT Müzik Dairesi Başkanlığı.
- KOCA Turgut (1984): *Bektaş Nefesleri ve Şairleri*. İstanbul.
- KOCA, Turgut ve Zeki ONARAN (1987): *Güldeste: Nefesler, Ezgiler, Notalar*. Ankara.
- KORKMAZ, Esat (1994): *Ansiklopedik Alevilik Bektaşilik Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Kaynak Yayınları.
- LULL, James (2000): *Popüler Müzik ve İletişim*. Çev. Turgut İbلاغ, Ed. James Lull. İstanbul: Çiviyazıları.
- MERRIAM, Alan (1964): *The Anthropology of Music*. USA: Northwestern University Press.
- MUSTAN DÖNMEZ, Banu (Mayıs 2010): "Törensel (Cem) ve Dünyasal Türk Halk Müziği Performansı İçinde Âşıklık Geleneğinin Konumu", *C.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi*, 34 (1), 33-37.
- OĞUZ, Öcal M. (2000): "Âşık Makamları Üzerine Bir Deneme", *Türk Halk Müziği'nde Çeşitli Görüşler*, der. Salih Turhan, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ÖZBEK, Mehmet A. (2000): "Türk Halk Müziğinde 'Ayak' Tabirinin Yanlış Kullanılması Üzerine", *Türk Halk Müziği'nde Çeşitli Görüşler*, der. Salih Turhan, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.

- ÖZBEY, Ömer (2008): *Âşık Aşur Uygur'un Hayatı-Sanatı ve Eserleri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, G. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- ÖZTÜRK, Mustafa (Mart-Ağustos 2009): "Aleviliğin/Alevilerin Kur'an Tasavvuru", *Dem Dergi*, 6, 10-15.
- SARISÖZEN, Muzaffer (1963): *Türk Halk Musikisi Usulleri*. Ankara.
- TAŞĞIN, Ahmet (Temmuz-Ağustos 2002): "Ayet'ten Nefese: Alevi -Bektaşî Edebiyatında Dönüşüm", *Yol Dergisi*, 18, 28-43.
- TDK. Büyük Türkçe Sözlük. <http://www.tdkterim.gov.tr/bts/>. 10-30.07.2010.
- TRT NOTA ARŞİVİ. "Türk Halk Musikisi Arşivi", <http://www.trtnotaarsivi.com/thm.php>. 10-30.07.2010.
- TÜRK MÛSİKİSİ (2008): "İlahiler", <http://www.turkmusikisi.com/nota/ilahiler.htm>. 10-30.07.2010.
- TÜRKÜ SİTESİ (1999). <http://www.turkuler.com/nota/turkuler.asp>. 10-30.07.2010.
- ÜNAL, Refik (2000): "Türk Halk Musikimizde Bağlama Düzenleri", *Türk Halk Müziği'nde Çeşitli Görüşler içinde*. Der. Salih Turhan, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- YENİTERZİ, Emine (1989): *Divan Şiirinde Na't*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Konya, S. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- YILDIRIM, Ali ve Hasan ŞİMŞEK (2004): *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, Ankara, Seçkin Yayıncılık.
- YILMAZ, Mehmet Yalçın (2006): *Türk Din Musikisinde Mersiyeler ve Mersiyehanlar*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, M. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- YÖRE, Seyit (2000): "Türkiye'de Halk Müziğinin Çeşitliliği ve Yapısı Üzerine", *Orkestra Aylık Müzik Dergisi*, (313), 39-46.
- (2010): *Ahmed Adnan Saygun'un Çoksesli Müzikte/Türk Çoksesli Müziği'nde Ulusalçılık Görüş ve Yönlerinin Değerlendirilmesi*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Konya, S. Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- YÜCEL MÜZİK (2002): "Nota Arşivi", http://www.neyzen.com/ney_ilahiler.htm. 10-30.07.2010.