

KUTSAL METİNLER VE MÜZİK

Necdet ÇAĞIL (*)

ÖZ

Müzik ontolojik olarak bütün bir evrenin temelinde ve bünyesinde mevcudiyet bulmuş bir değer olması hasebiyle hem dinî hem seküler alanda etkinliğini hissettiren ve uygulama bulabilen bir özelliğe sahiptir. Tasavvufî anlamda ilâhî menşeli olan müziğin gönülleri kendine ram eden o sihirli gücü tartışılmazdır. Musikinin fitratında zaten var olan etkileycilik vasfının kutsal metinlerin lâhutî bünyesiyle buluşup bütünleşmesi esnasında daha da müessir ve cazip bir hâl aldığı bir realitedir. Bu makalede müziğin teorik, ontolojik ve felsefî yönüne kısmen değinildikten sonra, ağırlıklı olarak dini musikinin mahiyeti ve kutsal metinlerde nasıl bir icra alanı bulduğu hususunda mukayeseli bir incelemeye yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Dini Musiki, Kitabı Mukaddes, Kur'an, Tilâvet.

ABSTRACT

Sacret Texts and Music

The music has a peculiarity which holds an application and takes effect at the religious and secular field because it is a value that exists at the base of the cosmos and its constitution. There is no doubt that music -in terms of Sufism- is divine origin and has a magic power that draws the hearts to its self, and it is a true that when music gets together with the spiritual structure of the sacret text, it becomes more attractive. This article mainly studies the reality of music and examines the matter that how it is performed in sacret texts, while it partially deals with the music from view point of its theoretical, ontological and philosophical respects.

Keywords: Music, Religious Music, The Bible, Koran, Recitation.

* Prof. Dr., Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Tefsir Anabilim Dalı Öğretim Üyesi.
ncagil@hotmail.com

Giriş

Müzik bir yönüyle kozmik bir olgu, bir yönüyle de bedî ve estetik bir fenomendir. Dolayısıyla müzik hem evrenin varoluşsal sürecinin ritmik bir tezahürü hem de ruha hitap eden duyuşsal ve işitsel bir armoni harikasıdır. Bu açıdan musikinin, evrenin **kaostan kozmosa** taşınmasını konu edinen bir kutsal metnin bünyesinde -gerek *ses* gerek *enstrüman* bazında- az çok kendine yer bulup zikre şayan olması, **evren-musiki** ikilisi arasındaki ilişkinin ilginç bir yansıması olarak tezahür etmektedir. Öte yandan vahye mazhar olmuş bir nebinin, kendisine verilen kutsal metni müessir bir eda ile tilâvet etmesi keyfiyeti, **evren-musiki** ikili kompozisyonunu **evren-musiki-icra** üçlü kompozisyonuna ikmal etmekte olup, bu açıdan tilâvetin musiki yönünden ayrı bir önemi haiz olduğu bir vakiadır.

Tebliğimizi sunarken konuyu üç ana eksen üzerine oturtmaya çalışacağız: Birincisi musikinin mahiyeti, felsefî ve ontolojik değeri, ikincisi Kutsal Metinlerin tilâvetinde yaşanan içsel ve suni musikinin mukayesesi, üçüncüsü ise bu Metinlerin musikiye onay verip vermemesi hususlarının incelenmesi olacaktır.

1. Müzik Teorisi Üzerine Bir Mülâhaza

“Müzik” kavramıyla ilgili mevcut bilimsel araştırmalar, bu olguyu hazırlayan başlıca iki ana kaynağın bulunduğunu işaret etmektedir: *Fitrîlik* ve *Sun’îlik*... Bazı kaynaklarda müzik: *Tabii Musiki*, *Kozmik Musiki (Kürelerin Ahengi)*, *Beşerî Musiki* ve *Sun’î Musiki* şeklinde dörtlü bir taksime tâbi tutulmakta olup¹, bu da aynı kapıya çıkmaktadır.

Gerçekte evrenin bütününe -ses ve hareketin tevlit ettiği ahenk açısından- müzikal bir olgu gözüyle bakılabilir. Cenabı Hak farklı dillerle konuşan milletler ve başta *kuş* türü olmak üzere insan dışında her birinin kendine has bir *ses* yapısı bulunan farklı canlılar yaratmış olmakla, kâinat bazında sanki dev bir orkestra kurmuş olup, elindeki kudret çubuğuyla bu orkestrayı yönetiyor gibidir. Böylece bütün bir evrene varlık ve hikmet ezgileri terennüm eden dev bir müzik korosu gözüyle bakmak abartılı olmayacaktır. Nitekim bir respite göre tasavvuf anlayışında sûfî, Yaratıcı’nın ellerinde bizzat bir enstrümandır ve onun ürettiği şey *Semavî Müzisyen* tarafından çalınan ve varlığın işittiği bir şarkıdır. Dünya bizzat uyumlu seslerden oluşan bir şarkı, dinleyiciyi o makamlara yöneltebilen bir kompozisyon gibidir.²

1 Gazimihal, Mahmut Ragıp, *Musiki Sözlüğü*, MEB Yayınları, İstanbul 1961, s. 161.

2 Seyyid Hüseyin Nasr, *İslâm Sanatı ve Maneviyatı*, çev. Ahmet Demirhan, İnsan Yayınları, İstanbul 1992, s. 216-217.

Bir tespite göre ise tabiatta, yaygın olarak “tekrar” kavramının altında yatan bir ritim mevcut olup, bu örneğin, kalpteki kasılma-gevşeme, dalgalarındaki met-cezir, gece-gündüzün art arda birbirini takip etmesi, genişleme-büzüşme, nefes alma-nefes verme, uyku-uykusuzluk vb. şekilde ortaya çıkmaktadır ki, bu aynı zamanda hareket, iş ve yaşamın da kanunudur.³

Evrene “müzikal olgu” gözüyle bakılınca, fitrî musikinin (sun’î musiki şöyle dursun) zaman ve mekân itibariyle “konuşma” olgusunun bile önüne geçtiği ortaya çıkmaktadır. Bu demektir ki, insanoğlu henüz yaratılmamışken, onun için varlık sahnesi çok önceden müzikal motiflerle donatılmış bulunuyordu. Nitekim müziğin ilk kez nerede, ne zaman ve nasıl keşfedilip ortaya çıktığına dair yapılan ilmî araştırmalara bakılırsa, ilkel müziğin (*primitive music*) ilk menşei geçmişin karanlığında, şu “konuşma” şeklinin eski kalıntılarından daha da ötelere uzanmaktadır. Tarih öncesi çağlarda içi boş, yankı yapan bir nesneye vurma ya da bir değneği sallayarak “vınlama” oluşturma yoluyla icat edilmiş şekilde ilk müzikal sesin farkına varan insanoğluna uzanincaya dek, o anlaşılamaz, esrarengiz ve sihir gibi bir şeydi. Tabii ilim insan öncesi bir müziğin menşei kuşların ötüşünde keşfetmeye çalıştı. Tarih öncesi müziğin gelişimine değinen “*mukayeseli müzikoloji*” (*comparative musicology*) şunu kabul etmektedir ki, ilkel insan ilk defasında kuş ötüşünden etkilenmiş ve onu taklit etmek için bunu bir örnek olarak sürdürmüş olabilir.⁴

Ahmet Muhtar, müziğin nerede ve ne zaman ortaya çıktığı meselesi hakkında kesin tahminlere girişmenin imkânsız olacağını belirtmektedir. Ona göre “*Acaba ilk insanlar konuşmaya başlamadan önce teganni ediyorlar mıydı; yoksa tam tersi, konuşma teganniden önce mi başladı yahut teganni ve konuşma, beşeri duyguların iki farklı şekilde ifadesi olmaları itibariyle aynı zamanda mı doğdular*” şeklindeki sorular cevabı henüz mevcut olmayan sorulardır. Ancak, tahminî bir fikir olarak denebilir ki, konuşma kudretinden mahrum bulunan hayvanlar; bilhassa kuşlar teganni edebilmektedirler. Bu durum, insanların konuşmaya başlamadıkları dönemlerde de ezgi mırıldanabildiklerine hiçbir mâni bulunmayacağını gösterir. Hatta ezginin konuşmadan önce var olduğu daha kuvvetli bir ihtimaldir. Herhalde şu bir gerçektir ki, tarihin ne kadar gerilerine gitsek, orada yine musikiye tesadüf edeceğiz. Şu halde müzik insanlık kadar eskidir denebilir.⁵

Esasen tabiat tam ya da kısmî ahenkli ses ve hareketlerle dolu olup, bu ahengi rüzgârın uğultusunda, gök gürlemesinde, yağmurun sesinde, bir ağaçkakanın ritmik gaga darbelerinde, bir kekliğin ve kumrunun ötüşünde; hâsılı,

3 Muhammed Hasnâvî, *el-Fâsıla fi'l-Kur'ân*, el-Mektebetu'l-İslâmî, Beyrut 1986, s. 260.

4 Einstein, Alfred, *A Short History of Music*, Cassell&Company Ltd., Great Britain 1944, p. 1-2.

5 Ahmet Muhtar Paşa, Ferik, *Musiki Tarihi*, Devlet Matbaası, İstanbul 1927, I, 1.

doğal çevrede tekrarlanıp duran pek çok tabiat olayında görmek mümkündür. Dolayısıyla, tarih öncesi primitif müziği yankı yapan bir nesneye vurma veya bir değneği döndürerek vınlama oluşturma ile başlatan görüştense, bunu kuş ötüşlerinin taklit edilmesine bağlayan görüş daha isabetli gözükmektedir. Zira bazı müzik bilimcilerinin tespitine göre dünyada müzikle ilgili iki ırk bulunmaktadır ki, bunlar kuşlar ve insanlardır. Kuşların çoğu basit fikirli müzisyenlerdir; çıkarttıkları nağmeler babadan evlâda intikal etmiş halk şarkıları tipindedir ve kuşlar melodi bilen ve ritim hisleri olan bir tüylü koro heyetidir. Hatta kuşlar küçük bir parçayı tıpkı bazı radyo istasyonlarının açılış nağmeleri gibi peş peşe birkaç kez terennüm edip tekrarlayabilmektedirler.⁶

Esasen tabiat basit bir “vurma” veya “vınlama oluşturma” işine ihtiyaç bırakmayacak derecede ekolu ve ritmik olgularla yeterince donatılmış bulunmaktadır. **Ritim** ise musikiyi oluşturan iki ana unsurdan biri olup, diğeri **sadâ**dır.⁷

2. Müziğin Menşei ve Fonksiyonu

Yunan mitolojisinde müzik tanrısal kökenli olup, onun ilk mucit ve icracıları tanrılarla Apollo, Amfion ve Orfeus gibi yarı tanrı kabul edilen insanlardır. Örneğin, tanrılarının ünlü habercisi Hermes’in arpın mucidi olduğu söylenir ve güneş tanrısı Apollo’nun gözde enstrümanı da arptır. Yine Jüpiter’in oğlu Amfion’un da arp çalması meşhur olup, bu arpı ona tanrı Merkür vermiştir.⁸ Benzer şekilde müzik Hindistan’da ressamlık ve tiyatro gibi kutsal bir sanat olarak mülâhaza edilir. Hint mitolojisinde **Ezelî Üçlü** olarak kabul edilen *Brahma*, *Vişnu* ve *Şiva* ilk müzisyenlerdir. Çeşitli şekillerde sunulan Hindu tasvirlerinde Şiva evrenin kozmik döngüsünü simgeleyen kutsal dansını davul çalarak icra ederken, Brahma büyük zilleri, keza Vişnu da *mridanga* denen kutsal davulu çalmaktadır. Bilgelik tanrıçası Saraswati tüm telli çalgıların anası sayılan *vina* eşliğinde müzik icra etmektedir. Vişnu’nun bir enkarnasyonu (avatar) olan Krişna ise Hindu sanatında, “maya” kuruntusu içerisinde dolaşan beşerî ruhları gerçek yurtlarına geri çağırın bir vecit şarkısını flütle çalar-ken tasvir edilir.⁹

6 Uzdilek, Salih Murad, *İlim ve Musiki*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1977, s. 55-56.

7 Bk. Ahmet Muhtar, *Musiki Tarihi*, I, 2.

8 Grout, Donald Jay & Palisca, Claude Victor, *A History of Western Music*, W.W. Norton Company, New York 1996, p. 2; McGehee, Thomasine C., *People And Music*, Allyn & Bacon, Inc., Amerika 1963, p. 70-71; Colomb, Casimir, *İnsan ve Hayvanat Üzerinde Musikinin Tesiri*, çev. Mustafa Refik, Tercüman-ı Hakikat, İstanbul 1308/1890, s. 31.

9 Yogananda, Paramahansa, *Autobiography of a Yogi*, Self-Realization Fellowship Publishers, Los Angeles-California 1959, p. 163; Hanna, Judith Lynne, “Dance and Religion”, *The Encyclopedia of Religion*, IV, 205.

Tarih öncesi dönemde müziğin sihirli gücü vardı. Halk onun hastalıkları iyileştirdiğini, bedeni ve ruhu temizlediğini ve tabiatta mucizeler yarattığını sanıyordu. Benzer güçler Tevrat'ta da müziğe atfedilmektedir. Örneğin, Davud'un arp çalarak Saul'un cinnetini tedavi edişinin;¹⁰ keza Eriha şehrinin surlarını çökerten boru seslerinin ve haykırıışların¹¹ öykülerini hatırlamamız yeterli olacaktır.¹² Yine Homer Devri'nin (Homeros Destanlarının okunduğu dönem) resmî ziyafetleri esnasında ozanlar yarı tanrı kabul edilen kahramanları öven uzun koşmalar okurlardı. Eski Roma döneminde müziğin Romalıların askerî hayatında, tiyatro, din ve dinsel törenlerinde önemli bir yer tuttuğu bazı tarihî belgelerden anlaşılmaktadır.¹³

En eski çağlardan beri müzik dinî ayinlerin ayrılmaz bir parçası olmuştur. *Apollo* kültüründe *arp*, Dionysus¹⁴ hayranları içinse *aulos* iki karakteristik enstrüman olup, her ikisi de Yunanistan'a muhtemelen Anadolu'dan girmiştir. Tek ya da çift kamışlı bir enstrüman olan *aulos*, "Eski Yunan Kasideleri" diye adlandırılan şiirlerin terennümünde eşlik etmek amacıyla Dionysus'a ibadet etmede kullanılmıştır.¹⁵

Kadim tıp geleneğinde, insan bedenine arız olan hastalıklar ya sıcak ya da soğuktan ötürü meydana gelir. Sıcaklık sebebiyle oluşan hastalıklara rikkatli ve hüznü nağmeler hoşluk ve hafiflik sağlarken, soğuktan neşet eden hastalıklarda coşku, sevinç ve ferahlık veren nağmelerin kullanılması bedeninin ısınmasına ve hafiflemesine sebep olacaktır.¹⁶

Platon (ö. İ.Ö. 347)'a göre tanrılar müziği insanlara sırf eğlence, zevkusefa için değil; ayrıca hissettikleri şiddetli ıstırapları dindirmek ve kalplerin heyecanını teskin ve tadil etmek için ihsan etmişlerdir.¹⁷ Keza Aristo (ö. İ.Ö.

10 Konu hakkında detaylı bilgi için bk. I. Samuel 16: 14-23.

11 Nûn oğlu Yeşu'nun kâhinlerinden yedi kişinin çalmış olduğu yedi boru. Detaylı bilgi için bk. Yeşu 6: 4-20.

12 Grout & Palisca, *ibid.*, p. 2.

13 Grout & Palisca, *ibid.*, p. 1-2.

14 Homer Devri tanrılarında biri olarak *Orfik Dini*'nin tanrısı olduğuna, Yunanistan'a Trakya'dan gelip şarabı kutsadığına ve öldükten sonra tekrar dirilip ölümün kucağından hayatı fişkurttuğuna inanılan mitolojik tanrı. Aster, Ernst Von, *Felsefe Tarihi Dersleri (İlkçağ ve Ortaçağ Felsefesi)*, çev. Macit GÖKBERK, Ahmet Hasan Matbaası Ltd. Ş., İstanbul 1943, s. 24-25.

15 Grout & Palisca, *ibid.*, p. 2-3.

16 Aka Mirzâde, Nevvâb Mir Muhsin b. Hacı Seyyid Ahmed Karabağî, *Der İlm-i Mûsiki; Vuzûhu'l-Erkâm*, Bakü 1913, s. 5.

17 Colomb, *a.g.e.*, s. 29-30.

322)'ya göre müziğin ahlâkî tesiri onun keyif verme gücünden daha önemlidir.¹⁸

Efsaneye göre şair Orfeus'un arp çalarak şarkı söylemesi o denli etkiliymiş ki, geçtiği nehrin akması durur, aslan ve kaplan gibi en vahşi hayvanlar bile ünsiyet kurup ona itaat edermiş. Bu tür efsaneler müziğin vahşi bir kavmi terbiye edebilecek bir tesiri haiz olduğunun ifadesidir.¹⁹ Ayrıca müziğin uzun süren yolculukların, ağır ve zor işlerde çalışmanın tevlit ettiği yorgunlukları giderdiği ve beyinde oluşturduğu hareket ve özel depreşmeler sayesinde akıl hastalıklarının tedavisinde kullanıldığı ve olumlu sonuçlar alındığı bilinmektedir.²⁰

3. Müziğin Felsefi ve Ontolojik Değeri

Müziğin gerek Doğu gerek Batı kültüründe felsefi ve ontolojik açıdan benzer anlamlar ifade ettiği çok açıktır. Örneğin, Hint mitolojisinde *Kutsal Dansçı (Nataraja)* suretinde resmedilen tanrı Şiva kutsal ritmik dansını sergilerken evreni hem yok etmekte hem yaratıp yenilemektedir. Böylece Şiva "yaratma ve yok etme (kevnü fesâd) dansı" bünyesinde sonsuz ritim makamlarını icra ederken, bu sayede evrenin kozmik kontrolü sağlanmış olur. Bazı resimlerde dört kollu olarak tasvir edilen Şiva'nın, sağ üst elinde tuttuğu kutsal davulu *damaru* yaratmanın ritmik sesini sembolize eder. Şiva davuluna vurur ve evreni vücuda getirir ve kutsal dansını icra ederken bir devirin sonunda yaptığı *tandava* dansıyla evreni yok eder. Ne var ki, bu yok etme olumsuz değil; her defasında yeniden yaratmayı oluşturacak şekilde evrenin kozmik devamlılığını sağlayan olumlu bir yok etmedir. Böylece (Hindu inancına göre) ses ve dans birlikte yaratmaya taalluk etmektedir.²¹

Yunan müziği teorisi, onun meşhur kurucusu Pisagor (ö. İ.Ö. 500?)'un döneminden itibaren, müzikolog Aristide Quintilien (ö. İ.S. 400 ?)'e kadar gelişmeye devam etmiştir. Böylece VI. yüzyıl sona ermeden önce, müzikle ilgili buluşların teşekkül çağı Pisagor'un öğretileriyle başlamış oluyordu. Pisagor ve müritlerinin matematiksel temellere dayanan teorileri yalnız müziğin değil, aynı zamanda evrenin de temel ilkesiydi. Pisagorcular sayıyı evrenin açıklanmasına uygulamakla çok önemli bir adım attılar. Onların uygulamaları bilhassa müzik, tıp ve astronomi alanlarında verimli olmuştur. Onlar müzik-

18 Abraham, Gerald, *History of Music*, Oxford University Press, New York 1986, p. 33.

19 Colomb, *a.g.e.*, s. 30-31.

20 Geniş bilgi için bk. Colomb, *a.g.e.*, s. 32-33, 61-63.

21 Yogananda, *ibid.*, p. 163; Hanna, "Dance and Religion", *The Encyclopedia of Religion*, IV, 205; http://www.way-of-the-wild-rose.com/sacred_drum_50.html; <http://www.hinduwebsite.com/siva/nataraja.asp>.

te bir notanın beşte bir ve dörtte birlik oktav ve aralıklarının sayısal oranını keşfettiler. Böylece onlar sesin şekillenmesi sayesinde gürültünün müziğe dönüşeceğini ve sayının biçimlendirmenin esası olduğunu fark edebilmişlerdir. Onların öğretilerinde müzik bütün bir maddî ve manevî âlemin anahtarı olduğu düşünülen sayıların ayrılmaz bir parçasıydı ve bu cihetle müzikal sesler ve ritimler sistemi **kozmos**un ahengini temsil eden ve onun izdüşümü olan sayılarla düzenlenmiş oluyordu. Bu doktrin baştanbaşa ve sistemli biçimde Platon tarafından *Diyaloglar (Timaeus)*²² ve *Devlet (Republic)* adlı eserlerinde serh edilmiştir. Öyle ki, Platon'un tabiat ve müziğin kullanımı hakkındaki görüşleri İlkçağ ve Rönesans döneminin müzik kurgularını ve müziğin eğitimdeki konumunu derinden etkilemiştir.²³ Zaten Platon'un eğitim teorisinde müzik ve jimnastik İlköğretimin temel ürünleridir. Ona göre jimnastik bedene müzik de ruha iyi gelir. O halde tüm gençlerin müzik ve jimnastik alanında eğitim alması gerekir. Hatta Platon'un terminolojisinde "müzik" terimi Bugünkü İngilizce "müzik" (*music*) teriminin içerdiğinden çok daha fazlasını içeriyordu. Platon, dinleyicilerde aşırı yumuşaklık (miskinlik) veya vahşilik duyguları uyandıracığı gerekçesiyle, sıradan; bayağı melodilerin çalınıp okunmasını ve sıradan armonilerin kullanılmasını yasaklıyordu.²⁴ Daha sonraki Yunan düşünürlerinden astronom Klaudyos Batlamyus (ö. İ.S. 200 ?) müziğin astronomi ile çok yakın bir ilişkisi bulunduğunu üzerinde durmuştur. Bu dönemde matematik kanunlarının hem müzikal entervallerin (iki ses arasındaki perde farkı) hem de göksel bedenlerin temel sistemlerini oluşturduğu sanılıyor ve bazı makamların, hatta notaların bazı gezegenlerle; onların birbiriyle olan mesafe ve hareketleriyle mektuplaştıklarına inanılıyordu. Nitekim Pisagor bizdeki *neva*, *buselik*, *rast*, *ırak*, *uşşak*, *zirefkend*, *rehavi* olmak üzere yedi makama tekabül eden yedi perdeyi yedi gezegenin tabiatında keşfedip kullanmıştır. Pisagor'dan sonra gelenler bunu (*ısfahan*, *büzürk*, *zengüle* (*zirgüle*), *hüseynî*, *hicaz* perdelerini ekleyerek) on iki perde olarak tertip etmişler ve bu nağmeler daha sonra Farabi (ö. 950) ve İbni Sina (ö. 1037) gibiler tarafından geliştirilmiştir. Ayrıca Pisagor'un matematiksel oranlarla müzikal entervaller arasındaki mevcut irtibatı Babillilerden öğrenmiş olabileceği ve *monokord*²⁵ ilmiyle itibar kazandığı da söylenmektedir. Öte yandan Platon telaffuz, ritim ve armoninin makyajlanmış şekli olan şarkıyı tanımlamış olup,

22 Platon'un ihtiyarlık dönemi eserlerinden olup, "Pisagorculuk"un matematik ve biyolojiye dair diyaloglarının anlatıldığı eseridir. Aster, *a.g.e.*, s. 119.

23 Grout & Palisca, *ibid.*, p. 4-5; Abraham, *ibid.*, p. 28; Lamprecht, Sterling P., *Our Philosophical Traditions; A Brief History of Philosophy in Western Civilization*, Appleton-Century-Crofts, Inc., New York 1955, p. 10.

24 Lamprecht, *ibid.*, p. 41-42.

25 Nota aralıklarını ölçmek için kullanılan tek telli alet; sesölçer.

“*lir (arp) eşliğinde okunan*” anlamındaki “*lirik şiir*” ve “*ilâhî okuma*” gibi bazı farklı şiir türleri bu dönemde tespit edilmiştir.²⁶ Aristo *Poetika* adlı eserinde, flüt ve lir (arp) eşliğinde okunan epik şiir ve bestelenmiş şiirin aslî unsurları olan ritim, armoni ve dilin tanzimi üzerinde durmakta, flüt, çoban kavalı ve lir müziğinde hem armoni hem ritmin istihdam edilmesine karşın, dansta sadece ritmin kullanıldığından bahsetmektedir.²⁷

Tabiatın *arkesinin* ne olduğu hususunda İlkçağ filozofları arasında cereyan eden felsefî münakaşalara Pisagorcuların da katıldığını görüyoruz: Pisagorcular diğer fizikçi filozoflardan farklı olarak varlığın temeline ilk kez, maddî olmayan, soyut bir kavramı; “sayı mistisizmini yerleştiriyorlardı. Özellikle telli sazlarla uğraştıkları bilinen Pisagorcular telin uzunluğuyla sadânın yüksekliği arasında belli bir nispet bulunduğunu, teli uzatıp kısaltmakla sadânın da (tizlik ve peslik arasında) değişik perdelerinin elde edilebileceğini ortaya koymuş olup, bundan hareketle “ahenkli ses” ile “adedî nispet” arasındaki ilgiyi keşfetmiş ve nihayet bu nispî olguyu daha da ileriye taşıyarak varlığın temeline oturmuşlardır.²⁸

Filozofların müziğin fizikî keyfiyetinden ve icra şartlarından bahsettiklerine de şahit olmaktayız. Örneğin, hekim bir ailenin mensubu olduğunu ve morina balığından elde ettiği elektriği hastalarına şok tedavisi uygulamada kullandığını bildiğimiz Aristo, müziğin verimli ve etkili olabilmesi için iki şart koşmuştur; birincisi müzisyenle, ikincisi müziğin kendisiyle ilgilidir. Birinci şart sazende ve hanendelerin hoş görünümlü, hoş çehreli ve fasih olmalarıdır; bu dinleyiciler için sürur kaynağı olacaktır. Hatta Aristo’ya göre muganni şayet çirkinse ya yüzüne bir peçe örtmesi yahut ince bir perdenin arkasından okuması gerekir ki, şarkısından nefret değil, lezzet hâsıl olsun. İkinci şarta göre, çalan ve okuyanla dinleyiciler arasında muayyen bir mesafe olmalıdır ki, hava nağmenin şiddetini emip, saffet ve cevherini dinleyiciye ulaştırabil-sin. Ayrıca çalan ve okuyan alçakta, dinleyici de az yukarıda olmalıdır. Zira nağmenin latif olanının merkezi yukarı âlemde olduğu için, nağmenin safi cevheri kendi öz merkezine meyleder.²⁹

4. Dinî Musiki ve Bestelerin Tespiti

Otantik dinî musikinin ilk menşeyini dinî metinlerin oluşturduğunu söyleyebiliriz. Örneğin, Hinduizm’in kutsal metinleri olan *Vedalar*’ın bir bölümü,

26 Grout & Palisca, *ibid.*, p. 5; Abraham, *ibid.*, p. 28; Aka Mirzade, *a.g.e.*, s. 9, 13-14.

27 Aristotle, *Poetics*, Ed. with Critical Notes and A Translation by S. H. Butcher, The Macmillan Company, New York 1898, p. 7-11.

28 Bu ve daha geniş bilgi için bk. Aster, *a.g.e.*, s. 27-31.

29 Aka Mirzade, *a.g.e.*, s. 9-10. İlaveler bize aittir.

“Sama Veda İlâhileri” adı altında musiki ilmine dair dünyanın en eski eserlerini ihtiva etmektedir. Bu meyanda Hindu müziğinin temel taşları, devlet ve aile fertlerini simgeleyen, “*raga*” adı altında sabit melodik ıskalalardan teşekkül eder. Buna göre altı esas *raga* 126 türevden oluşan *zevceler* (*raginis*) ve *oğullar* (*putras*) adı altında pek çok tali kısımlara ayrılır. Her bir *ragan*ın minimum bir beşli nota sistemi mevcut olup, bunlar “*yardımcı notalar* (*anuvadi-hizmetçiler*)” diye tesmiye edilen bir *rehber nota* (*vadi-kral*) ve bir *tali nota* (*samavadi-başbakan*) ile bir de *ahenksiz* (*dizonant*) *notadan* (*vivadi-düşman*) oluşur. Her bir temel *raga* natürel bir notaya sahip olup, bu da günün muayyen bir saatine, yılın belirli bir mevsimine ve (yarattıklarına) her türlü kudreti ihsan eden bir gözetici tanrıya tekabül etmektedir.³⁰

Kadim bir İran dini olan Zoroastrianism (Zerdüşçülük)’de *avesta* denen metinler koleksiyonu İ.Ö. 400’lü yıllarda telif edilmiş olup, bunun ana parçaları *Yasna* (*İbadet İcrası*) isimli formdan ibarettir ki, bu da *Gāthās* denen şarkıları ve *Yashts* denen şükür ilâhilerini ihtiva etmektedir.³¹

Vahiy menşeli din ekseninde otantik dinî musikinin temelini Tevrat ve İncil’in oluşturduğunu ve buna dair ilk beste çalışmalarının, İlkçağın sonlarına doğru *Patristik Dönem*’de Kilise Babaları tarafından yapılmış olduğunu biliyoruz. Kilise Babaları aynı zamanda Kitabı Mukaddes’i yorumlayan ve *Eski Kilise*’yi tanıtmak için bazı prensipleri kayıt altına alan çok etkin Hıristiyan yazar ve bilginlerdi. Örneğin, İskenderiyeli St. Klement (ö. 220), St. Origen (ö. 254), St. Basil (ö. 379) ve St. Yuhanna Krisostom (ö. 407) gibi bazı papazlar Yunanca, St. Ambroz (ö. 397), St. Ogüstin (ö. 430) ve St. Jerome (ö. 420) gibi bazıları da Latince eserler yazmışlardır. Bunların hepsi müziğin gücünü tanıyorlardı. Onların inancına göre müzik kendi değer gücünü sadece ilâhî fikirler telkin etmede değil, aynı zamanda (iyi ya da kötü) dinleyicilerin karakterini etkilemede de ortaya koyar.³² Bu papazlardan özellikle St. Ogüstin “*İtiraf*lar” (*Confessions*) adlı eserinin pasajlarında müziğin hakkını teslim etmekle kalmakta, aynı zamanda *Mezmurlar* (*Zebur*) ile ilgili *Enarrationes* isimli eserinde “*Halelû-yah* (*Elhamdülillah*)”³³ terennümünün sonunda duyulan sevincin kelimelerle ifade edilemeyeceğini; zira kelimelerin kalbin terennüm ettiği şeyleri dile getirmeye yetişemeyeceğini tekrar tekrar anlatmaktadır.³⁴

30 Yogananda, *ibid.*, p. 163. Vurgu ve ilaveler bize aittir.

31 Bu ve daha geniş bilgi için bk. Gnoli, Gherardo, “Zoroastrianism”, *ER*, XV, 579.

32 Abraham, *ibid.*, p. 54; Grout & Palisca, *ibid.*, p. 25.

33 Sinagogdan Kiliseye intikal eden ve *Mezmurlar*’ın sonunda nakarat halinde tekrarlanan bu “sevinç ezgisi” tilavetinin notasyon yapısına dair ileride bilgi sunulacaktır.

34 Abraham, *ibid.*, p. 54.

Mezmun okumanın karşılıklı (*antiphonal*) ve korobaşı ile koro arasında dönüşümlü (*responsorial*) bir tarzla icra edilen Doğu orijinalleri Bizans'ta St. Krisostom, Milan'da ise St. Ambroz ile ilk kez tanınıp ortaya çıkmıştır. Bununla beraber 380 yıllarında Kudüs'e bir hac yolculuğu yapmış olan İspanyol rahibe Etheria (ö. ?) "*Peregrinatio (Seyahat)*" adlı eserinde "*mezmur okuma (psalm)*" ile "*karşılıklı ilâhî okuma usulü (antiphony)*" arasındaki farkı gösteriyor gibidir. Diğer taraftan İskenderiyeli Atanasyus (ö. 373) neşideden daha çok konuşmaya yakın bir tarzda; oldukça sınırlı bir *modülasyon*³⁵ yaparak mezmurları icra ettirmiştir ki, St. Ogüstün onun bu uygulamasına tasvipkâr bir tarzda gönderi yapmaktadır.³⁶

Kilise Babalarından Milano Piskoposu St. Ambroz'un dinî musikiye sağladığı katkılar daha ön plandadır. Çünkü kilise müziğinin en eski külliyatına ait olan Helenistik kökenli ilâhîlerin "*antifon*"lara benzer şekilde, Rum Ortodoks Kilisesi'nden alınıp Katolik Kilisesi'ne nakledilmesi St. Ambroz tarafından gerçekleştirilmiştir.³⁷

St. Ogüstün müziğe dair başlattığı bir bilimsel inceleme sadedinde altı kitap yazmış olup, bunların ilk beşi müziğin tanımıyla ilgili kısa bir önsözden sonra "vezin" ve "ilâhî okuma" kurallarından bahseder. 409 sayfa civarında tekrar gözden geçirilip tashih edilen altıncı kitapsa bölümler halinde psikoloji, ahlâk, müzik ve ilâhî okumanın estetik bilimi konularına tahsis edilmiştir. Ayrıca Ogüstün orijinal olarak "melodi" üzerine altıdan fazla kitap tasarlamıştır.³⁸

Eski Kilise müziğinin Roma uzantısı mimarlarından Roma Piskoposu Büyük Gregory (ö. 604) kilise müziği okuyacak erkek çocukları eğitmek için *Muganniler Mektebi (Schola Cantorum)* diye adlandırılan okullar düzenlemiş olup, bunlar gerçekte gramer okulları ve önemli eğitim merkezleriydi. Büyük Gregory nihayet Kilisede terennüm edilecek bestelerden oluşmuş bir *Neşideler Kitabı* derleyip, bunu St. Peter Kilisesi'nin mihrabı üzerine yerleştirmiş ve bir altın zincirle oraya bağlamıştır. İşte o zamandan beri Roma'da geleneksel olarak kullanılan müzik *Gregoryen Tilâveti (Gregorian Chant)* diye çağrılmaktadır.³⁹ Böylece Feodal Çağ'da müzik geleneksel olarak Papa Büyük Gregory'ye isnat edilen ve "*Gregoryen Tilâveti*" diye isimlendirilen "*Plen-Şan*" müziğinin

35 Parça içinde bir tondan başka bir tona, bir makamdan başka bir makama geçme işi. Gazimihal, *a.g.e.*, s. 158.

36 Abraham, *ibid.*, p. 55.

37 Einsteine, *ibid.*, p. 11.

38 Grout & Palisca, *ibid.*, p. 26.

39 McGehee, *ibid.*, p. 90; Ahmet Muhtar, *a.g.e.*, I, 225.

gelişmesiyle evrim süreci yaşamıştır. Bu Gregoryen okuyuşu tek ses veya koro halinde, aynı perdede ve münferit olarak, enstrüman eşliği olmaksızın okunurdu. Bu basit sanat formu hemen hemen tüm Ortaçağ müziğinin temelini hazırlamıştır. Ortaçağ'da dört yüksek ilimden (geometri, astronomi, matematik, müzik) biri olarak müzik kuru bir teorik ve formalite konusu olup, aslında bir fizik dalıydı. Fakat Kilise kompozitörleri tarafından pratik ihtiyaçlar için istifadeye sunulmuş olmakla müzik hayatî bir konuma kavuşup gelişme kaydetti. Hatta bazı kompozitörler, *kontrpuan*; yani birden fazla melodinin bir arada çalınması eşliğinde *Aşai Rabbani (Komünyon)* müziğinin kutsal sözcüklerini örmek için bir esas olmak üzere, tazelik ve tecrübe şevkiyle popüler olan taverna şarkılarını bile seçmişlerdi. Bu bağlamda *seküler* bir müziğin bir kilise müziğinden tamamen ayrı olarak vücut bulduğu ileri sürülebilir. Zira seküler müzik kutsal müziğin aksine vurgulu, ritmik biçimde ve enstrüman eşliğinde okunuyor ve argo lehçeleri de kullanıyordu. Fakat en sonunda seküler müzik Kilise'nin ürettiği çok manidar ve ciddi sanata kendi etkisini katabilmiştir.⁴⁰

Yukarıda isimlerini zikrettiğimiz Kilise Babalarının dinî musiki teorisyenleri olmanın dışında önemli bir özellikleri daha vardır ki, o da bu şahısların "*Patristik Dönem*" (*Kilise Babaları Devri*) adıyla anılan bir felsefi çağıra damgalarını vurmuş olmalarıdır. Bu filozof din adamlarının meşgul oldukları temel mesele: "*Dinî inançla felsefi bilginin münasebeti nedir? Acaba dogmayı kayıtsız şartsız mı kabul etmek gerekir yoksa dogmayı ilimle aydınlatmak mümkün müdür*" vb. soruların cevabını araştırmak olmuştur.⁴¹

Dinî musikinin tespiti ve bestelenmesine dair, Ahmet Muhtar'ın verdiği bilgiye göre Hıristiyanlık dünyasında kullanılmakta olan ilk ilâhilerin İbraniceden alınmış olması muhtemeldir. O zamanlar Yahudilerin duaları bir tek nota ile okunur ve dua biterken bazı ezgisel nağmeler icra edilirdi. Hazır bulunanlar tarafından okunan duaların bestesi sanıldığına göre ya devrin halk türkülerine uyarlanarak ya da Yunan veznine benzer ve uygun bir musiki tarzıyla okunuyordu. IV. asırda Roma İmparatoru Büyük Konstantin (ö. 337) yeni Hıristiyanlık dinini kabul etmiş olup, yavaş yavaş dinî merasimler, ayinler tanzim ve tespit edilmeye başlamıştı. Bu esnada, esasen eski Yunanlılar nezdinde kullanılır olan *antifoni (karşılıklı ilâhî okuma usulü)* isimli besteler ortaya çıktı. Bu tür bir musiki herhangi bir duanın önce bir rahip, sonra bütün hazır bulunanlar tarafından okunmasından ibaretti. Bu usul Milan Piskoposu St. Ambroz tarafından konmuş olup, bütün Batı kiliselerinde yaygınlaştı. Ambroz kendi kilisesinin musiki ayinlerini oluşturmada faaliyet göstermiş ve eski

40 Burns, Edward McNall & Ralph, Philip Lee, *World Civilizations from Ancient to Contemporary*, W.W. Norton & Company, Inc., New York 1964, I, 475-476.

41 Bu hususta geniş bilgi için bk. Aster, *a.g.e.*, s. 232-245.

Yunan müziğinden değiştirme yaparak dört makam almıştı ki, bu makamlar ihtiva ettikleri yarım seslerin konumu ışığında birbirlerinden ayırt ediliyor ve eski Yunan'ın *Miksolidyen*, *Aolyen*, *Frikyen*, *Doryen* makamlarına benzer bulunuyordu. İşte bu rahibin hayatta iken tertip ve tespit ettiği musiki ayinlerine *Rit Ambroisien* adı verildi. V. asırda Roma imparatorları Bizans'ta oturlardı. Bu esnada Roma Kilisesi teşkilâtını kurmuş ve Doğu Mutezilesinin Hıristiyanlıkta vücuda getirdiği çekişmeler müzik anlayışını da ikiye ayırmıştı. Bir kesim dinî musikiden veznin kalkmamasını, diğer bir kesim de vezinden yoksun, basit ve daha az dokunaklı; *Plen-Şan* (*Planus Cantus: Basit Şarkı*)⁴² denen bir musikinin kabulünü gerekli görüyordu. Yeni Hıristiyan dininin girdiği her yere dinî ilâhî ve besteler de giriyordu. VI. asrın sonunda Papa Büyük Gregory Roma Kilisesi'nin müzikli ayin şeklini kesin olarak tespit etti. Bu besteler hâlâ bir miktar değişkenliğe uğramış olarak Katolik Kiliselerinin büyük bir kısmında mevcut olup kullanılmaktadır. Dinî musiki bu papa zamanında ve onun tesiriyle büyük gelişmelere mazhar olmuştur. Esasen konservatuvarların kurulmasından önce müzik öğrenimi kiliselere bitişik okullarda icra ediliyordu. Katolik ibadetlerine ilişkin teganniler cemaat tarafından icra edilirdi. Özel bir müzik eğitimi bulunmayan halk ağzında bu teganniler pek fena bir hâl aldığı için, 346 yılında bu merasimlerin özel okuyucular tarafından icrası usulü konmuş oldu. IV. asırdan VI. asra kadar bütün Katolik Kiliselerinin duaları St. Ambroz tarafından konmuş olan bestelerden ibaretti. Bu zat ilk defa olarak kilise dua ve ilâhîlerini tespit etmiş olup, derlediği bestelere "Ambroz Ayinleri" denilmiştir. İşte Büyük Gregory daha sonra onun koyduğu esasları takviye edip yenilemiştir.⁴³

İlkçağdan bu yana aşamalı olarak gelişme kaydeden Kilise müziğinin XI. yüzyılda *Eski Sistem* (*Early Organum*), XII. yüzyılda *Çok Süslü Sistem* (*Florid Organum*) ve XIII. yüzyılda ise *Notür Dam Sistemi* (*Notre Dame Organum*) adı altında tekâmül ettiğini; ayrıca diğer bazı tarz ve usul türlerini de özünde barındıracak şekilde gitgide mesafe kaydedip, nota yapısını daha da sistemleştirdiğini görüyoruz. Batı dünyasındaki bu çalışmalar XX. yüzyılda da aynı hızla devam etmiştir. Fransada müziğin *Neo-Klâsisizm* (*Eski Yunan ve Roma Tarzının Yeni Uygulayıcılığı*) dönemi öncülerinden İsviçre asıllı Arthur Honegger (ö. 1955)'in 1923 tarihli yapıtı "*Kral Davut Oratoryosu*", yine bu dönemin bir başka öncüsü Fransız Darius Milhaud (ö. 1974)'un, Davud'un hükümlerinin başkenti olan Kudüs'ün 3000.ci kutlama yıldönümü için

42 Bütün seslerin kıymet eşitliği dairesinde ilerlediği, biteviye müzik. Gazimihal, *a.g.e.*, s. 207.

43 Daha geniş bilgi için bk. Ahmet Muhtar, *a.g.e.*, I, 223-240.

tahsis edilmiş, 1954 tarihli yapıtı “*Biblical Opera David*” isimli eseri bu çalışmalara örnek verilebilir.⁴⁴

5. Dinî Musikinin Eski Türleri

Batı kaynaklarını incelediğimiz vakit, milâdî V. yüzyılın sonuna kadar uzanan eski Hıristiyan müziğinin icra şekli olan kilise okuyuşu tarzlarının hemen hepsinin kökeninin Musevi Sinagogu’na varıp dayandığını görürüz. Bu meyanda eski Hıristiyanlar *mezmurların ezgili tilâveti (cantillation)* ve *ilâhîlerin terennümü (singing)* başta olmak üzere kutsal pasajların nağmeli biçimde okunuş tarzlarını Sinagogdan iktibas etmişlerdir.⁴⁵ Hıristiyan kilise tilâveti ilk önce Kudüs’te, daha sonra Suriye ve İskenderiyeli toplumlarda; özellikle de *Keşişler Birliği*’nde formüle edilmiş ve başlangıçtan bu yana Musevi ve Yunan etkileri içinden çıkılmaz biçimde birbirine karışmıştır.⁴⁶ Böylece İncil’in müzikal yapısı bir yerde Tevrat’tan devralınan musiki mirasını yansıtıyor gibidir ve esasen bunun yadırganacak yanı da yoktur. Çünkü kilise müziğinin omurgasını teşkil eden *Mezmur Okuma (Psalmody)*⁴⁷ gerçekte Hz. Davud’a verilen Zebur’un onun dillere destan olan güzel ve pes tonlu sesiyle okunmasıdır ki, o tilâvet mirası bugün hâlâ bariton rahipler tarafından kiliselerde (bilhassa Rum Ortodoks Kilisesi) icra edilip yaşatılmaktadır.

Öteden beri Hıristiyan dünyasında icra edilen ve “*Hıristiyan Tilâveti*” (*Christian Chant*) diye de nitelenen başlıca üç farklı dinî musiki türü mevcuttur:

A) Mezmur Okuma (Psalmody): *Musevi Mezmurları*’nın ezgilendirilmesi, *Süleyman Neşideleri* ve bu ikisine göre modüle edilmiş olan *Şükran Duaları (Doxologies)* bu türün örnekleridir.⁴⁸ Batı’nın ibadet ve dinî musiki-sinde *Mezmurlar*’ın gerçekten mümtaz bir yeri vardır. Örneğin, tabiatın hasat mevsimi ve neşesi için, ferdî ve içtimaî kurtuluş için ibadete davet eden umumi ibadet mezmurları, hac neşideleri,⁴⁹ dinî tören ilâhîleri ile hamd ve

44 Konuyla ilgili daha geniş bilgi için bk. Grout & Palisca, *ibid.*, p. 74-95; 716-719.

45 Hughes, Dom Anselm, *Early Medieval Music Up To 1300*, Geoffrey Cumberlege, Oxford University Press, London-New York-Toronto 1954, II, 1; Wellesz, Egon, *Ancient and Oriental Music*, Oxford University, New York-Toronto 1957, I, 302; Abraham, *ibid.*, p. 51.

46 Einstein, *ibid.*, p. 10.

47 “Psalmodi” tabiri Yunanca “Psalmos (Mezâmîr: Mezmurlar)” ve “Ode (çağırğı)” kelimele-rinden mürekkep olup, “Zebur Okuyuşu; Zebur Ağzı” anlamına gelmektedir. Gazimihal, *a.g.e.*, s. 211.

48 Hughes, *ibid.*, II, 2.

49 “Mezmurlar” kitabında 120.-134. Baflar arası tam 15 mezmur “Hac İlâhîleri” olup, bun-lardan sadece 127.cisi Hz. Süleyman’a aittir.

şükür ilâhîleri bulunmaktadır. Bunun gibi, dış ve iç düşmanlardan kurtuluş ve ulusal ıslah için milli mezmurlar ve dualar vardır. Milletçe bir tehlikeye maruz kalınmasıyla ilgili veya geçmiş bir kurtuluş için niyazlar vardır. Savaş şarkıları ve zafer kasideleri mevcuttur. Aynı şekilde taç giyme töreni ve düğün kasideleri, kralın adaletliliği ve mükemmel yöneticiliği, Tanrı'nın savaşta yardım etmesi için yapılan dua veya zafer maksadıyla yapılan şükran duası gibi şahane mezmurlar vardır. *Keza Aşai Rabbani (Komünyon)* özlem ve sevincini yaşatmak için okunan ferdi takva mezmurları vardır. Bu mezmurlarda yardım, şifa, bağışlanma ve arınma maksadıyla yapılan dualar, samimi ve inanç dolu neşideler, hamd ve şükür ilâhîleri mevcuttur. Bunların yanı sıra öğretici ve eğitici (didaktik) mezmurlar da vardır. Bu tür mezmurlarda heyecanlı ve ısrarlı bir şekilde Allah korkusu, evrendeki ilâhî nizam, takva ehline ve günahkâr kimseye yaptığının karşılığını verme, mala mülke güven beslemeye karşı uyarı, gururlanma, ömrün kısalığı, gerçek kulluk ve fedakârlık öğretileri, kutluluk, bağışlama, hoşgörü; vatan- tabiat-kanun sevgisi ve geçmişteki *Büyük İsrail* tarihiyle ilgili ibret ve öğretiler mevcuttur.⁵⁰

Batılı müzik bilimcilerinin ifadesiyle şiir ve din birlikte yürür. Dinî tecrübe anlarında ruh ebedi olan ilâhî armoniyle birleştiği vakit, onun sıkça telaffuz edilmesi ritmik bir hâl alır ve nağmeler dökülür. Yaygın nesir şiirin haz ve özlemine ifadeye yetmez. Ritmik çıkış ve inişlerde hamd ve niyaz en derin his ve arzuları açığa vuracak şekilde çağlar, coşar. İşte mezmurların niçin bu denli önemli olduğunun sebebi budur.⁵¹

Neredeyse kesindir ki, Hıristiyan mezmur okuyuşu Musevi mezmur okuyuşuna sadakatli bir şekilde bağlı kalmıştır. Oldukça geç bir dönemde bile Musevi ve Hıristiyan mezmur tonları arasındaki belirgin benzerlikler yerini korumuştur. Musevi Sinagogu'ndan alınıp benimsenen *mezmur* koleksiyonunun gerçek icra tarzı Musevi icrasına benzemektedir. Ayrıca yalnız Yunanlılar değil, Berberîler arasında da mevcut olan mezmur okuyuşu genel bir karakter arz ediyordu. Özellikle *Yortu Arifesi* kutlamalarında geceleyin kadınlar da dâhil olmak üzere bütün cemaat mezmur okurdu.⁵²

B) İlâhîler (Hymns): Hece vezniyle düzenlenmiş övgü (hamd) şarkıdır. Her hece bir ya da iki notalık melodiyle okunur.⁵³ İlk Hıristiyan ilâhî okuyuşlarına dair şu bilgilere rastlamaktayız: Hıristiyan ilâhî okuyuşu bilhassa Süryani Kilisesi'nde ve kabul görmüş doktrinlere karşı olan gruplar arasında

50 Bewer, Julius August, *The Literature of The Old Testament*, Columbia University Press, New York 1957, p. 340-341.

51 Bewer, *ibid.*, p. 340.

52 Abraham, *ibid.*, p. 51, 55; Einstein, *ibid.*, p. 11.

53 Hughes, *ibid.*, II, 2.

oldukça bağımsız bir istikamet tutturmuştu. Kayda değer bir istisna olarak bugün elde sırf edebî metinler bulunmakla birlikte bunlar önemlidir. Eski Yunanlı ve Filibelilerde bu ilâhî okuma 3 ve 5 mısralık şiir kıtaları şeklinde gözüktür. Her mısraın oryantal tarzda 3 temposu vardır. Fakat ilk dönemden bir asır sonra İskenderiyeli Klement meşhur *Paedagogus (Pedagog)* adlı trilojisini, nota uzunluğuna bağlı bir şiir vezni halinde, Hz. İsa'yı kutlayan bir ilâhî⁵⁴ ile noktalamaktadır. Onun stili oldukça coşkulu bir yapı arz etmekte ve Grek tarzından Sâmi tarzına dönmektedir ki, bu, oryantal fikirlerle doyurulmuş *Helenistik* şiirlerin musiki ölçüsüdür.⁵⁵

İlâhî okuma Kilise müziğinin bir başka ana kategorisi olup, o zamanlar İskenderiyeli Atanasyus'un mezmurları modüle etmesine benzer şekilde önemli değişmelere uğramış olup, yenilik tekrar Doğu'dan gelmiştir. Hem *Ortodoks* hem *Heterodoks* Hıristiyanlar geçmişte yazılıp kompozite edilmiş ilâhîlerle ayinlerini zenginleştirmede geri kalmamışlardır. Bu ilâhîler yanlış öğretinin yaygın bir hal almasında öylesine popüler ve etkin olmuştu ki, nihayet *Laodikya Konsili (360-381)* toplu halde dua etme usulüne dair İncil dışındaki tüm metinlerin okunmasını yasakladı. Bununla beraber *Yakubiler Kilisesi*'nin üyesi St. Efraim (ö. 381) Süryani şiir ve müziği üzerine temellendirilen yeni ve oldukça popüler bir "ilâhî" tipi tespit etmeye muktedir olmuştur. Bu tipte nicel mısra vurgulu biçimde okunan hecelerin muntazam bir modelinin birlikteliğindeki eşit heceli mısra ile tekrar yerleştiriyordu. Efraim'den sonra dördüncü yüzyılın melodik tarzını esas alan Suriyeli bir ilâhî yazarı olan Bardesanes oğlu Harmonius (ö. ?)'u görüyoruz. Bu Suriye stili ilâhî şekli hızlı biçimde Yunancaya çevrildi ve daha sonra Bizans tarzı olan "*kontakion*"⁵⁶ şeklini aldı. Bu stil St. Hilary (ö. 366) tarafından Latinceye uyarlanmıştır. Daha sonra "ilâhî" sahasında en büyük başarı Milan'daki St. Ambroz ve öğrencisi St. Ogüstün ile gelmiştir. Sonraları gelen bir ilâhî yazarı İspanyol Avrelyus Prudentius (ö. 405) *Kathemerinon* ve *Peristephanen* isimli iki ciltlik eser bırakmıştır.⁵⁷

C) Kutsal Şarkılar (Spiritual Songs)

Bunlar Eski Ahit'te yer aldığı şekliyle הַלְלוּ-יְהוָה: "*Halelû-yah*"⁵⁸ (*Rabbe hamd edin!; Elhamdülillâh!*) gibi sevinçli ve coşkulu karakterli, zengince bir tarzda

54 "Kurtarıcı İsa Hakkında Bir İlâhî" başlıklı, üç bölümlük bu ilâhînin İngilizce tercümesinin tamamı hakkında bk. <http://www.newadvent.org/fathers/02093.htm>

55 Abraham, *ibid.*, p. 51. İlaveler tarafımızdandır.

56 Doğu Ortodoks Kilisesi'nin ilâhî formu olan bu tilâvet için bk. <http://en.wikipedia.org/wiki/Kontakion>

57 Abraham, *ibid.*, p. 55-56.

58 Bk. Mezmurlar 111: 1; 112: 1; 113: 1, 9; 115: 18; 116: 19; 117: 2; 146: 1, 10; 147: 1, 20; 148: 1, 14; 149: 1, 9; 150: 1, 6.

“süs notaları”⁵⁹ ile donatılmış tilâvetlerdir.⁶⁰

Kutsal Şarkılar içerisinde apayrı bir önemi haiz olan “*halelû-yah*” ayeti - daha önce belirttiğimiz gibi- Kiliseye Sinagogdan miras kalmış olup, hem Doğu hem Batı’da ilk yıllardan bu yana yaygın bir kullanım alanı bulabilmiştir.⁶¹ Aynı zamanda *Mezmurlar*’ın önemli bir parçası olan ve *Passover Arifesi* (עֶסֶב: *Pêсах: Fıstık Bayramı*)⁶² gibi önemli bayramlarda okunmak üzere *Mezmurlar 113-118* arası hamd nakaratlarını içeren “*halelû-yah*” terennümü tamamen Musevi mirası olup, bu mezmurlar eskiden, halk ferdi kurbanlarını sunarken, *aulos*’a benzer bir nefesli çalgıyla telli sazlar eşliğinde okunurdu.⁶³

6. Dinî Musikide İcra Tarzları

Kilise okuyuşlarında uygulanan başlıca icra tarzları *monofoni* -veya *monodi-* (*tekseslilik*), *polifoni* (*çokseslilik*), *heterofoni* (*muhtelif seslilik*), *homofoni* (*eşseslilik; ünübirlik*), *antifoni* (*karşılıklı okuma*), *alternasyon* (*münavebeli tek-rar*) ve *responsoryum* (*cevaplı okuma*) diye adlandırılan tilâvet şekillerinden oluşmaktadır.⁶⁴ Tebliğimizde Kur’an tilâvetiyle diğer kutsal metinlerin tilâveti arasında kısmî bir mukayeseyi öngördüğümüz için, konumuzu en çok ilgilendiren icra tarzları hakkında bir nebze bilgi sunmak istiyoruz:

6.1. Monodi (Monody; Monofoni)

“*Monodi*” tabiri Yunanca “*monos*” (*tek*) ve “*ode*” (*şarkı*) kelimelerinin terkihi olup, “tek başına çağırıcı” anlamına gelmektedir. Bu tek ses tarafından söylenmeye mahsus şarkıdır ki, bu sırada eşlik de yapılır.⁶⁵ Kilise müziğinin şekillenmeye başladığı Ortaçağ’da icranın *monofonik* tarzda öncelik arz ettiğini görmekteyiz. Müzik tarihinde klâsik monodinin pek çok karakteristik özellikleri uzun süre devam etmiştir. Böylece müziğin yeni bir dönemi *mo-*

59 İfadenin şivesini ve gücünü artırmak için esas bir sese katılan nağme notaları olup, *çarpma* (*appoggiatura*), *işleme* (*brodöri*), *notacıklar*; *bezeneç* (*fioritur*), *kümecik* (*grubetto*), *ses sürtümü*; *titrek ses* (*trill*), *kavraç*, *ses geçidi* vb. türleri vardır. Bunlar sese çeşni katar. Gazimihal, *a.g.e.*, s. 239.

60 Hughes, *ibid.*, II, 2. İlaveler tarafımızdandır.

61 Hughes, *ibid.*, p. 123.

62 *Fıstık Bayramı* (*Hamursuz Bayramı*) hakkında detaylı bilgi için bk. <http://en.wikipedia.org/wiki/Passover>. Ayrıca bk. Çıkış 12: 1-28, 43-48; 13: 3-10; 23: 15; 34: 18; Levililer 23: 5-6; II. Tarihler 35: 1-19.

63 Grout & Palisca, *ibid.*, p. 18.

64 Bu musiki tabirleri hakkında bk. Einstein, *ibid.*, p. 10-12; Abraham, *ibid.*, p. 51; Hughes, *ibid.*, II, 2; Grout & Palisca, *ibid.*, p. 4, 44-45, 79; Gazimihal, *a.g.e.*, s. 11, 15, 108-109, 158, 208, 215.

65 Gazimihal, *a.g.e.*, s. 158.

nodî tarzında da olsa, Hıristiyan âleminin doğuşuyla başlamış oluyordu. İşte bu okuyuş şekli *Doğu Kilisesi*'nin (*Rum Ortodoks Kilisesi*) benimsediği otantik tarzıdır. Bu okuyuş kontrpuansız; yani farklı nağmelerin bir arada armonize edilmesi söz konusu olmaksızın gerçekleşen bir melodi tarzı olup, tek kişi ya da koro tarafından okunurken çoğu kez enstrümanlarla tezyin edilir.⁶⁶

6.2. Polifoni (Polyphony)

Adamlarla birlikte çocukların da katıldığı; serbest gruplar halinde bir okuma tarzı olup, bu okuyuş zaruri olarak oktavlar⁶⁷ halinde icra edilir. Bu tarz Ortaçağ Kilisesi'nde gelişme kaydetmiştir.⁶⁸ Bu kısmi bilgiden anlaşılan o ki, *monofonik* usulde koro dışında bir icra tarzı mümkünken *polifonik* okuyuşta koroya yer verilmesi zaruri olmaktadır.

Doğu Roma (Rum Ortodoks Kilisesi) müziğinin *Batı Roma (Katolik)* kilise müziğinden yüzyıllarca ve ısrarla farklı kalan tek sesli koro tarzı ve diğer münferit Doğu kiliselerinin “ayin musikisi” tarzları Batı'nın işlediği polifoniden daima uzak kalmış, saz müziğinden orgun desteklemesine bile yer verilmemiştir. Galatâda Erganon Kilisesi (org kullanılan Katolik Kilisesi) mevcut olduğu halde, Fener'in koro tarzına Katolik *messe*⁶⁹ seslerinden zerre nüfuz etmemiştir. Böylece Doğu'nun muhafazakâr kalmak isteyen münferit kiliseleri, ne de olsa dindaşları sayılan Batı'nın kilise polifonisine karşı mutlak bir mukavemet göstermiştir.⁷⁰

6.3. Antifoni (Antiphony)

Yunanca *anti* (*karşılık*) ve *phone* (*ses*) kelimelerinden bileşik olup, eski Grek dilinde “şarkıya karşı şarkı” anlamına gelmektedir.⁷¹ Bilhassa Batı'nın Katolik bölgelerinde dinsel müzik formları arasında yer alan ve “kutlama şarkısı” anlamına gelen *Pasyon (Passion)* ların başındaki ve sonundaki müzikli tekrarlama beyitlerinde olduğu gibi, ikiye bölünen koronun her iki bölümü veya rahiplerle koro arasında karşılıklı ve münavebe ile okunan dinsel eserlere

66 Einstein, *ibid.*, p. 10,12; Grout & Palisca, *ibid.*, p. 4.

67 *Oktav*: Sekiz yavaşık ve *diyatonik* (içinde yabancı sesler bulunmayan *gam*'a ait) notada iki baş arasının verdiği aralık (sekiz notalık ara) demektir. Sekizincinin sesi birincinin aynı, fakat incesidir (kalın *do* ve ince *do* gibi). Gazimihal, *a.g.e.*, s. 185.

68 Grout & Palisca, *ibid.*, p. 4.

69 Katolik Kilisesi'ne mahsus ayin musikisi demek olup, iki türlü *messe* vardır: *Plen-şanlı messe* ve *müzikli messe*. Daha geniş bilgi için bk. Gazimihal, *a.g.e.*, s. 154.

70 Gazimihal, *a.g.e.*, s. 194.

71 Gazimihal, *a.g.e.*, s. 15; Altar, Cevad Memduh, *Opera Tarihi*, M.E.B. Yayınları, İstanbul 1975, II, 31 (dipnot).

72 Altar, *a.g.e.*, II, 31.

de *antifon* denmektedir.⁷² Bu tarz oktavlar halinde bir ağızdan söyleyiş şeklidir ve eski Yunanlılarda antifonik sesler sıra oktavlardan ibaret bir ahenk tarzıydı.⁷³

Antifonlar diğer herhangi bir okuma tipinden çok daha fazla olup, bunlar modern antifon tarzında 1250 civarında bulunmaktadır. Bununla beraber pek çok antifon okunacak parçayı uzlaştırmak için sadece cüz'î bir varyasyon yaparak aynı melodiyi kullanır. Aslında antifonlar eskiden bir solist için olmaktan çok, bir grup okuyucu için tasarlanırdı. Bunların sıradan eski örnekleri genellikle bir *denlik* (*step; iskaça*) melodik tarzda, alanı sınırlı ve nispeten basit ritimli hece vezniyle yazılmış ya da az süslendirilmiştir. *Süleyman Neşideleri*'nin antifonları şu bilinen mezmurlardan bir dereceye kadar daha dikkatlice ve ihtimamla işlenmiş bulunmaktadır.⁷⁴

Önceleri bir mısra ya da cümle halinde *antifon* kendi öz melodisiyle birlikte, 136.cı mezmurda tekrarlanan "*Çünkü inayeti ebedidir*"⁷⁵ ibaresinde olduğu gibi, muhtemelen bir mezmur veya ilâhînin her ayetinden sonra tekrarlanırdı. Bu antifonların bir diğer özelliği de, ilk kez Suriye Manastırı'nda icat olunup, sonra genel kullanıma intikal etmiş olmasıdır.⁷⁶

6.4. Responsoryum (Cantus Responsorius)

Musevi Sinagogu'ndan alınan ve Musevi mezmur okuyuşunun filî icrasına tekabül eden bu litürji (toplulu halde dua usulü; komünyon) türü, baş şantör tarafından tek başına okuma (solo-singing) ve koro tarafından cevaplandırma; Katolik Kilisesi'nde rahip ile koro arasındaki nöbetleşe söyleşim anlamına gelmektedir.⁷⁷ Bu tilâvet tarzı gerçekte Mezmurlar ve Musa Neşidesi'nin okunuşuyla ilgili bir musiki kavramıdır. Örneğin, Mezmurlar içerisinde ayrı bir konumu bulunan ve emsaline nazaran daha süslü bir makamla icra edilen "*Halelü-yah*" tilâveti Ambrosiyen Responsoryumları arasında zikredilmektedir. Bu St. Ambroz Responsoryumları *Latin Okuyuşu* esaslı üzerine kurulu olup, sonraları *Gregoryen Okuyuşu*'ta da kendine yer bulmuştur.⁷⁸

Papa Büyük Gregory'nin sistemleştirdiği Batı (Katolik) Kilisesi, musiki mirasını tamamen Doğu'ya (Rum Ortodoks Kilisesi) borçlu olmasına rağmen, orada mezmur okuma ve ilâhîlerin yanı sıra Büyük Gregory tarafından

73 Gazimihal, *a.g.e.*, s. 15.

74 Grout & Palisca, *ibid.*, p. 45.

75 Mezmurlar 136: 1-26.

76 Grout & Palisca, *ibid.*, p. 45; Einstein, *ibid.*, p. 11.

77 Einstein, *ibid.*, p. 11; Gazimihal, *a.g.e.*, s. 215.

78 Hughes, *ibid.*, II, 70.

tesis edilen ve *Gregoryen Okuyuş* ya da *Gregoryen Melodileri* diye adlandırılan *antifoni* ve *responsoryumlardan* oluşan litürji tarzından ibarettir.⁷⁹ Şimdi *Musa Neşidesi* ile ilgili bir *responsoryum* örneği görelim:

Tevrat'ın “*Çıkış*” (*Huruç; Exodus*) bölümünde yer alan “Musa Neşidesi”nin Paskalya Yortusu'ndan önceki *Cuma Günü (Good Friday)* okunması esnasında şantörlerden biri kürsüye çıkar ve “**Çıkış** bölümünün neşidesi okunacak!” diye ilan eder. Daha sonra papaz yardımcısı (*diyakoz*): “*Hazır ol!*” diye komut verir ve:

Başşantör (hemen başlar): *Rabbe terennüm edeceğim; çünkü gayetle yükseldi!*

Cemaat: *Rabbe terennüm edeceğim; çünkü gayetle yükseldi!*

Başşantör: (O), atı ve atlısını (*Firavun*) denize attı!

Cemaat: *Çünkü O gayetle yükseldi!*

Başşantör: *Rab kuvvetim ve mezmurumdur; O bana kurtuluş oldu!*

Cemaat: *Rabbe terennüm edeceğim; çünkü gayetle yükseldi.*⁸⁰ Böylece ilâhînin tüm on sekiz ayeti bu tarzda okunur. Son ayete doğru *Küçük Hamd İlâhîsi (Lesser Doxology)* ilave edilir. Bu ilâhînin hemen ardından başşantör tarafından okunan *nakarât* ve cemaat tarafından tilâvet edilen *responsoryum* getirilir.⁸¹

7. Ezber Okuma Formülleri (Recitation Formulas)

Kitabı Mukaddes'in *Mezmurlar* bölümünün muntazam bir şekilde tekrarlanan tonlarla tilâvet edilişinin ve İncil'de bir Resul'ün⁸² yazdığı *Mektup (Epistle)* ile İncil-i Şerif'in (*Gospel*) okunuş formülleri az çok şatafatlı tonlarla okundukları şekliyle *Aşai Rabbani (Litürji)*'nin en eski tilâvetleri arasında yer almaktadır. Ezber duaların nağmeli bir şekilde tilâvet edilmesi ve İncil'den pasajlar okunması *konuşma* ile *şarkı* arasında sınır oluşturacak bir tarz üzere gerçekleşmektedir. O formüller süratlice okunan metnin her bir ayet veya cümlesinin üzerindeki münferit bir ezber okuma notası veya tenordan ibarettir. Bazen tiz veya pes komşu nota önemli bir aksan meydana getirir. Ezber okuma notası “*initium*” diye adlandırılan iki ya da üç notalık “giriş” formülüyle takdim edilebilir. Her ayet veya cümle sonu kısa bir melodik *kadans*⁸³ ile gösterilir.⁸⁴

79 McGehee, *ibid.*, p. 90; Abraham, *ibid.*, p. 57; Einstein, *ibid.*, p. 12.

80 Musa Neşidesi'nin bu ve mütebaki kısmı için bk. *Çıkış* 15: 1-18 vd.

81 Hughes, *ibid.*, II, 3.

82 Muhtemelen Aziz Pavlus.

83 Musiki cümlesinin bitişi, *durgu*; özellikle şiir okumada sesin yükselip düşmesi. Gazimihal, *a.g.e.*, s. 120.

84 Grout & Palisca, *ibid.*, p. 44.

Bu ezber okuma formüllerine benzeyen; az çok karmaşık formüller de vardır ki, bunlar *mezmur tonları* (*psalm tones*) diye adlandırılır. Sekiz kilise makamından⁸⁵ her biri için bir *ton* ve *gezgin ton* (*tonus peregrinus*)⁸⁶ diye adlandırılan ekstra bir ton tahsis edilmiştir.⁸⁷

Bir mezmur tonu *başlangıç* (*initium*) -ki bu yalnız mezmurun ilk ayetinde okunur-, *orta*; *ara tenor* (*tenor-mediatio*) -ki, bu ayet ortasında yarım *kadans*tır- ve *son*; *bitiş tenoru* (*tenor-terminatio*) denilen *son kadans*tan ibarettir. Genellikle bir mezmurun son ayetini *Küçük Hamd İlahîsi* (*Lesser Doxology*) denen şu formül izler: “*Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum*” (*Hamdolsun Baba’ya, Oğul’a, Ruhulkudüs’e! Başlangıçta ilk var olan O olduğu gibi, şu an da mevcuttur ve gelecekte de sonsuza dek, dünya durdukça var olacaktır. Âmin!*)⁸⁸

Küçük Hamd İlahîsi’nin (*Doxology*) eski tarz Latince nota sistemi aşağıdaki gibidir:

1. **G** Ló-ri-a Pátri, et Fí-li-o, et Spi-rí-tu-i Sáncto. *

Sic-ut é-rat in princí-pi-o, et nunc, et semper, et in

saécu-la saecu-ló-rum. A-men. or E u o u a e.

or E u o u a e.

Ya tam koro ile yarım koro ya da iki yarım koro arasında art arda sıra takip edecek biçimde münavebeli olarak gerçekleşen bu tilâvet Eski Suriye Ortodoks Kilisesi (Yakubiler Kilisesi) modellerinin taklit edilmesine dayanmakta olup, o dönemlerde kilise korolarının nasıl bir icra tarzı uyguladıkları tam olarak bilinmemekle birlikte, muhtemel bir modelde şantör antifonun ilk sözlerini, bütün bir koro ise geri kalanını okur. Ayrıca şantör bir *entonasyon*

85 Bu makamlar hakkında bilgi sunulacaktır.

86 Bu ton hakkında ileride bilgi sunulacaktır.

87 Grout & Palisca, *ibid.*, p. 44.

88 Grout & Palisca, *ibid.*, p. 44. Bu ilâhînin nota tanzimine dair bk. http://en.wikipedia.org/wiki/Gloria_Patri

(*tonötüm*)⁸⁹ halinde mezmurun ilk sözlerini okurken, bir yarım koro yarım kıtayı tamamlar ve diğer yarım koro ise ikinci yarım kıtayı okur. Mezmurun geri kalanı *alternasyon*⁹⁰ halinde okunur, fakat *entonasyon* tekrarlanmaz. Nihayet *Hamd İlahisi* yarım korolar tarafından *alternasyon* halinde okunur, sonra da koronun tümü antifonu tekrarlar.⁹¹

8. Kilise Makamları (The Church Modes)

Batı, Bizans'tan sadece *notasyon* değil, aynı zamanda *tonal* sisteminin de ilkelerini almıştır. Bizans uygulaması son derece basitti. Kısaca sistem her biri iki ayrı *diyatonik*⁹² *tetrakord* (dört notadan ibaret yarım oktavlık akort)⁹³ ibaret olan “sekiz makam” kavramı üzerine kuruluydu. Bu makamlardan dördü *otantik* (*hakiki*), diğer dördü ise *tali* (*plagal*; *ikincil*)⁹⁴ idi. Otantik makamlardan birincisi D, ikincisi E, üçüncüsü F, dördüncüsü ise G üzerinde bulunmaktaydı.⁹⁵ Otantik makamlar *nöm*ler dizisinin⁹⁶ önüne konan α , β , γ , δ ; tali makamlar ise π , λ işaretleriyle gösteriliyordu. Tali makamlar, tekabül ettikleri otantik makamlardan dört perde daha pes olan “başlama notaları” üzerine kuruluydular. Bu makamlar sadece *tetrakord*'da yer alan yarım tonluk farklı pozisyon yönünden değil; aynı zamanda *nöm*lerle işaretlenen “melodik formül” yönünden de farklılık arz ediyordu.⁹⁷

Formüllü olan bu melodik kompozisyon prensibi oldukça eskiydi ve bütün Akdeniz ve Yakın Akdeniz müziklerine şamil gözükmekte yalnız bir prensip değil, aynı zamanda bazen Batı'ya; bilhassa dinî musikiye teslim aktüel bir Bizans formülüydü. Bizans Kilisesi'ne özgü gibi gözükün sistem, VI. yüzyıl

89 “Seslem” diye de tercüme edilebilen *entonasyon* bir sese dokunulunca, doğruya yakın veya tam isabetle perde vermesi, sesi pürüzsüz ve gereğince çıkarabilmek demektir ki, anlamdaşı *tonötüm*'dür. Gazimihal, *a.g.e.*, s. 229; Altar, *a.g.e.*, II, 43.

90 Bir müzik parçasındaki tekrarların icrada nöbetleşmesi demektir. Gazimihal, *a.g.e.*, s. 11.

91 Bu tilâvet formülünün şematik yapısı hakkında bk. Grout & Palisca, *ibid.*, p. 45.

92 Bu tabir Yunanca *dia* (*boyunca*) ve *tonos* (*tonlara*) kelimelerinden bileşik olup, “yalın dizi, yalın aralık, yalın yarım perde” anlamlarına gelmektedir. Gazimihal, *a.g.e.*, s. 63.

93 *Tetrakord*: Yunanca *tetra* (*dört*) ve *korde* (*tel*) kelimelerinden bileşik olup, “dört telli, teli-dört” anlamına gelir. Bir oktavda iki tane ayrı tetrakord vardır; çünkü aralarında bir ton vardır. Her tetrakord iki ton ile bir diyatonik yarımtonluk dört sesli yarım dizidir. Geniş bilgi için bk. Gazimihal, *a.g.e.*, s. 249.

94 *Plagal*: Yunanca *plagios* kelimesinden alınma olup “yanında” anlamına gelmektedir. *Plagal tonlar*, *plagal kadans* vb. kullanımlar vardır. Gazimihal, *a.g.e.*, s. 207.

95 Ortaçağ'da D, *re*; E, *mi*; F, *fa*; G de *sol* notasını temsil ediyordu. Gazimihal, *a.g.e.*, s. 38.

96 *Neumes*: Ortaçağ Avrupası'nın gramerdeki vurgu işaretleri gibi çizilen bir cins nota işaretleridir. Gazimihal, *a.g.e.*, s. 183.

97 Abraham, *ibid.*, p. 64.

başlarında Suriye Ortodoks Kilisesi'nde icat edilmiş ve Şamlı St. John (ö. 760) tarafından benimsenmiş şekliyle bütün bir yıl boyu süren ayinsel makamların sistematik kullanımıydı.⁹⁸

Söz konusu sekizli makam sistemi Ortaçağ Kilisesi'nin mirası olup, o dönemde bu makamlar numaralarla belirtiliyor ve çifter çifter gruplandırılıyordu. Tek numaralı makamlar *hakiki (otantik)*, çift numaralı makamlarsa *tali (plagal)* diye adlandırılmaktaydı. *Tali* bir makam *hakiki* makama tekabül etmesi sebebiyle daima aynı *bitiş (final)*'e sahipti.⁹⁹

Ortaçağ Kilisesi'nin tilâvet tarzını karakterize eden bu sekiz makam: 1. *Doryen*, 2. *Hipodoryen*, 3. *Frigyen*, 4. *Hipofrigyen*, 5. *Lidyen*, 6. *Hipolidyen*, 7. *Miksolidyen*, 8. *Hipomiksolidyen* diye adlandırılmış olup, tek rakamlar *hakiki*, çift rakamlarsa *tali* makamları göstermektedir. Burada her makamın *tenor* diye adlandırılan ikinci bir karakteristik notası vardır. Karşılıklı olarak *tali* ve *hakiki* makamların bitişleri (*final*) aynı iken, tenorları farklıdır. Buna göre 1 no.lu *hakiki* makamlardaki *tenor, final*'in beş derece üstünde bir tiz enterval oluştururken, 2 no.lu *tali* makamlarda bulunan *tenor*, tekabül ettiği *hakiki* makam tenorunun üç derece altında yer alan bir pes enterval oluşturur. Yalnız 3 no.lu makam müstesnadır; burada ne zaman bir *tenor, Frigyen*'deki B (*si*) notası üzerinde yer alırsa o, *Hipofrigyen*'deki C (*do*) notasına doğru tize çıkar.¹⁰⁰

Arz etmeye çalıştığımız bu sekizli makam sisteminde yer alan *final, tenor* ve nota tanzimi bir makamın karakterize edilmesine katkıda bulunurlar. *Tali* bir makam farklı bir *tenor* ve dizime sahip olması yönünden, karşısına geldiği *hakiki* makamdaki ayrıdır. *Hakiki* makamlarda bütün dizi *final*'in üzerinde yer alırken, *tali* makamlarda *final* oktavın altından başlamak üzere dördüncü derece yukarıda bulunan bir notadır. Böylece 1 ve 8.ci makamların dizimi aynı, *final* ve *tenor*'ları farklıdır. Mamafih uygulamada *tali* makamdaki bir nota *tali* oktavdan daha ileriye yükselebilirken, *hakiki* bir makamda mevcut olan monoton bir okuma (*chant*) *final*'in bir altındaki notaya ulaşacaktır.¹⁰¹

Bu sekizli makam sistemi, çok sonraları İsviçreli bir müzik teorisyeni olan Henricus Glareanus (ö. 1563) tarafından 1547'de yayımlanan *Dodekachordon (On ikili Şekil; On İki Telli Çenk)* isimli tez çalışmasında on iki makamlık sisteme ikmal edilmiştir. Glareanus bu yeni sistemde sekiz makama ilave olarak 9 ve 10.cu makamları *Eolyen* ve *Hipoeolyen*, 11 ve 12.ci makamları da *İyonyen* ve *Hipoiyonyen* diye adlandırmıştı.¹⁰² Bu makamlardan *Eolyen* önceki sekiz

98 Abraham, *ibid.*, p. 64.

99 Şekil için bk. Grout & Palisca, *ibid.*, p. 55.

100 Bu sekiz makamın nota sistemi hakkında bk. Grout & Palisca, *ibid.*, p. 55-56.

101 Grout & Palisca, *ibid.*, p. 56.

102 Grout & Palisca, *ibid.*, p. 56-57.

makamdan 1 no.lu *Doryen* ile birlikte *tetrakord* (*telidört*); yani dört notadan ibaret yarım oktavlık akordun dibine ulaşan ve adına *Pisagor Tonu* (*Pythagorean Tone*) denen, Yunan müziğinin en eski, temel yarım tonları olarak değerlendirilmektedir.¹⁰³

Öngörülen bir diğer sisteme göre önce *Doristi* (*Doryen*), *İasti* (*İyonyen*), *Frigisti* (*Frigyen*), *Eolisti* (*Eolyen*), *Lidisti* (*Lidyen*) olmak üzere beş makam esas alınmış, sonra bu makamlardan her birine tâbi olmak üzere biri altta, biri üstte ikişer makam ihdas edilerek, alttakinin adına *ipo* (*hipo*), üsttekinin adına da *iper* (*hiper*) edatı eklenmek suretiyle örneğin, *İperdoristi*, *Doristi*, *İpodoristi* vb. şeklinde tam on beş makam merdiveni oluşturulmuştur.¹⁰⁴

Ebu'l-Ferec Isfahânî (ö. 967)'nin *Kitâbu'l-Eğânî*'sinde sistematik olarak yer alan *Parmak Tarzları* (*Finger Modes*) otantik bir enstrüman olan udun telleri esas alınarak İslâm müziğinin sekizli makam sistemini oluşturmuştur ki, bu, Kilise'nin otantik sekizli makam tarzının bir izdüşümü gibi gözükmektedir. Kindî (ö. 866)'nin aruz ölçülerini kullanmak suretiyle benzer şekilde sistemleştirdiği sekizli bir ritmik tarzdan da söz edilmektedir.¹⁰⁵

Bazı Antikçağ Yunan filozoflarının söz konusu makamlara, teşbih tarzı üzere farklı yorum ve anlamlar kazandırdıkları bilinmektedir. Örneğin, Platon'a göre Yunan müziğinde bir tek makam vardır ki, o da *Doristi* (*Doryen*)'den ibarettir. Hatta Platon: “Faziletli insanda işlerle sözler **Doristi** makamındaki sesler gibi tamamıyla birbirine uyar; yoksa **İasti**, **Frigisti** yahut **Lidisti** makamlarındaki gibi değil” derken, Aristo: “Başlıca iki tip Teşkilâtuesasiye vardır; **Demokrasi** ve **Oligarşi**... Tıpkı **Poyraz** ve **Lodos** diye başlıca iki rüzgâr bulunduğu ve bazılarınca makam sayısının **Doristi** ve **Frigisti** olarak ikiye indirildiği gibi” demiştir. Pisagor ve Aristides Quintilianus'a göreyse Yunan müziğinde ancak üç tane hakiki makam vardır: *Doristi*, *Frigisti* ve *Lidisti*.¹⁰⁶

9. Solfej (Solmizasyon)

Müzik dünyasının geleceğine ışık tutması açısından eski Kilise müziğinin önemli buluşlarından birisi de *solfej* olgusudur. *Solfej*; diğer adıyla *solmizasyon* “nota adlarıyla söyleyecek şekilde bir ses parçasının okunuşu” ya da “notadan okuma” diye tarif edilebilir.¹⁰⁷

103 Abraham, *ibid.*, p. 29.

104 Arel, Hüseyin Sadettin, *Türk Musikisi Kimindir?* Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1969, s. 123-124.

105 Geniş bilgi için bk. Farmer, Henry George, *The Music of Islam (Ancient And Oriental Music)*, Ed. by Egon Wellesz, London Oxford University Press, New York Toronto 1957, I, 448; Abraham, *ibid.*, p. 194-198.


106 Arel, *a.g.e.*, s. 102-103.

107 Gazimihal, *a.g.e.*, s. 234.

Hazırlıksız okuma talimi amacıyla XI. yüzyılda Arezzo Keşişi Guido (ö. 1050), Büyük Gregory tarafından oluşturulan ve *Gregoryen Tilâveti*'nde kullanılıp XI. yüzyıla kadar revaçta kalan A-C-D-E-F-G harflerinin yerine geçecek şekilde, en azından 800'lü yıllardan kalma bir *ilâhî* metninin altı adet ibaresinin baş harfleri olan *ut, re, mi, fa, sol, la* hecelerinden ibaret bir nota sistemi ortaya koydu. Türünün ilk örneği sayılan ve adını başlangıçtaki Latince ibareden alan; Hz. Yahya'yı (Vaftizci Yahya) kutsayan "*Ut queant laxis*" ilâhîsinin notasyonu:

Ut Queant Laxis
Reading Chant

Second Mode
The syllables surrounded by rings were used by the monk Guido of Arezzo (+ 1050) to teach the scale. The melody is given in the original position.



O Saint John, loose the sinfulness of our polluted lips, that thy servants may be able to sing thy wondrous deeds with free voices.

rit.

(Nativity of St. John the Baptist)

"Do-re-fa-re-mi-re-re-re-do-re-mi-mi-mi-fa-sol-mi-re-mi-do-re-fa-sol-la-sol-fa-re-re-,

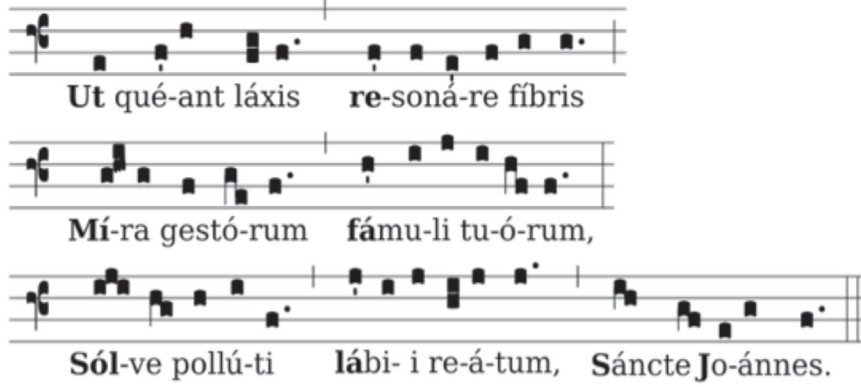
Sol-la-sol-fa-mi-fa-sol-re-la-sol-la-fa-sol-la-la-sol-fa-mi-re-do-mi-re"; metni ise:

"**Ut-que-ant la-xis re-so-na-re fi-bris Mi-ra ge-sto-rum fa-mu-li tu-o-rum,**

Sol-ve pol-lu-ti La-bi-i re-a-tum, San-cte Jo-an-nes (Kulların senin harikulade işlerini gelecekte serbestçe terennüm edebilsinler diye, tüm günah lekelerini onların kirli dudaklarından izale et, ey Aziz Yahya!" şeklinde yapılandırılmıştır.¹⁰⁸

Bu ilâhînin eski tarz Latince solfeji ise aşağıdaki şemada resmedildiği gibidir:

108 Grout & Palisca, *ibid.*, p. 57; Gazimihal, *a.g.e.*, s. 67 vd.



Bu *solfej* heceleri bizim *ut* yerine *do* dememiz ve *lân*ın üstüne bir *ti (si)* eklememiz hariç, hâlen talimlerde kullanılmakta olup, sistem Guido'dan sonra farklı biçimlerde gelişmeye devam etmiştir.¹⁰⁹

Guido'nun solfejinde yer alan "*ut*" notası, sonu sessiz harfle tıkanık düş-tüğü için, zamanla "*tu*" diye tersinden söylenmesi tercih edilir olmuş; bu da ni-hayet erkenden, dolu bir ağızla "*do*" diye söylenmekle kıvamını bulmuştur.¹¹⁰ Diğer bir görüşte ise söz konusu ilâhîde geçen bu "*ut*" işareti, "*dominus*" (*rab*) kelimesinin ilk hecesi olan "*do*"ya çevrilmiştir.¹¹¹

10. Dinî Müzik Seküler Müziğe Katkı sağlamıştır.

Kilise müziğinin geçmişiyle ilgili vardığımız kanaat şu ki, bugünkü Batı dünyası şu an sahip olduğu tüm müzik verilerini tarihî arka plandaki eski Kilise Babalarına borçludur. Örneğin, eski *Plen-Şan* okuyuşları ile Guido'ya ait solmizasyonun ilk heceleri olan *ut (do)-re-mi-fa-sol-la* notalarıyla yapılan sözsüz ses egzersizleri bugünkü modern opera müziğinin temelini oluşturmaktadır.¹¹² Keza İtalyan opera stiline gelişmesinde özellikle dinsel müziğin büyük etkisi olduğu bir gerçektir. XVI. yüzyılın ikinci yarısına doğru, *monodik* kilise müziğinin dünya olaylarına da yönelerek dramatize edilmesiyle ki, gerçek operaya giden ilk yol açılmıştır. Nitekim *armoni* fikrinin dünyaya gelmesini körükleyen başlıca amil kiliselerdeki ilâhîlerin hepsinin ne *tenor* ne de *bas* olmayan birtakım sesler tarafından *ünübirlilik* bir sesle okunmasındaki zorluklardır.¹¹³ Keza bizdeki cami ve tekke musikisi, mütebahhir beste ve güf-

109 Grout Palisca, *ibid.*, p. 57 vd.

110 Gazimihal, *a.g.e.*, s. 260.

111 Uzdilek, *a.g.e.*, s. 17.

112 Geniş bilgi için bk. Altar, *a.g.e.*, II, 42-43.

113 Altar, *a.g.e.*, I, 5; Uzdilek, *a.g.e.*, s. 67.

tecilerin ustalıklı icraları sayesinde; gerek usullü (ilâhî, ayin, nefesler, tespih vb.) gerek usulsüz (Kur'an, ezan, kamet, mevlit, münacat, tekbir vb.) okunan türleriyle, Türk sanat müziği başta olmak üzere pek çok müzik türümüze ilham kaynağı olmuştur.¹¹⁴ Nitekim eski Mısırlı hâfizlardan Mustafa İsmail, Muhammed Umran vb. Kur'an tilâvetinde temayüz etmiş şahsiyetlerin Mısırlı pek çok sanatçıya ilham kaynağı olduğu ehlince malumdur. Hatta meşhur şarkıcı Ümmü Gülsüm'ün (Ummu Kulsûm: ö. 1975) merhum Mustafa İsmail (ö. 1978)'den bazı tarz ve makamlar iktibas ettiği söylenmektedir. Bizde de merhum bestekâr Sadettin Kaynak (ö. 1961) hem dinî musikiyi hem de seküler müziği birlikte yürütmüş olup, Sultan Selim Camii ve Sultanahmet Camii'nde imamlık yapmıştır.

11. Tilâvet Yönünden Kur'an'la Diğer Kutsal Metinlerin Mukayesesi

A. Benzer Yönler

1. Musiki Mükemmelliği

Kur'an-ı Kerim ve önceki Semavî Kitapların tilâvetindeki musiki mükemmelliğinin müşterek bir karakter arz ettiği malûm olup, her iki tilâvetle ilgili bazı örnekler sunmamız yerinde olacaktır.

Gerek Hz. Peygamber'in gerek bazı sahabenin mükemmel bir eda ile çok güzel Kur'an okuduklarına ve dinleyenleri etkilediklerine dair sahih rivayetler mevcuttur. İşte birkaç örnek:

Berâ b. Âzib anlatıyor: "*Peygamber'i yatsı namazında "Wettîni Wezzeytûni.." suresini okuyorken işittim. Ondan daha güzel sesli, daha güzel okuyan birini dinlememiştim.*"¹¹⁵ Bu rivayet Hz. Peygamber'in tilâvetteki icra mükemmelliğini ve sahip olduğu ses güzelliğini açık bir şekilde ortaya koymaktadır.

Hz. Peygamber, tilâvetini dinleyip çok beğendiği Ebû Mûsâ el-Eş'arî'ye hitaben: "*Dün gece senin kıraatini dinlerken beni bir görseydin! Ey Ebû Mûsâ! Sana gerçekten Davud hanedanının mizmarlarından (tonlarından) bir mizmar verilmiş!*" buyurmuştur.¹¹⁶ Hadis metninde çoğul olarak zikredilen "*mezâmîr*" kelimesi Kitabı Mukaddes'teki "*Mezmurlar*" bölümünü çağrıştırmaktadır. "*Mezmurlar*" Hz. Davud'a verilen Zebur'dan başkası değildir. Bu kutsal metinde toplanmış bulunan "*mezâmîr*" ilâhîleri Batı'da kompozitörler için ilham kaynağı olmakta devam etmiştir.¹¹⁷ Hatta aynı hadisin bir diğer varyantında

114 Bilhassa tekke müziğinin Türk musikisine sağladığı katkılara dair bk. Nuri Özcan-Yalçın Çetinkaya, "Musiki", *DİA*, İstanbul 2006, XXXI, 260.

115 Buhârî, *Ezân*, 101.

116 Buhârî, *Fadâilu'l-Kur'ân*, 31; Muslim, *Müsâfirîn*, 236.

117 Gazimihal, *a.g.e.*, s. 211.

Hız. Peygamber'in sitayişkâr sözleri karşısında Ebû Mûsâ: “*Beni dinlediğini bilseydim o tilâveti senin için süslediğçe süslerdim*” demiştir ki,¹¹⁸ hadis metninde (“*..le habbertuhû leke tabbîrâ*”) geçen **tabbîr** ifadesi “güzellik, güzel, bezemek, güzel eser vb.” anlamına gelen **hibr** kökünün **tefîl** kalıbına aktarılmış şeklidir.¹¹⁹ Aynı **hibr** kökü “âlim, erdemli, Yahudi din bilgini; haham” anlamına da gelmekte olup, bunun çoğulu olan **abbâr** lafzı Kur’an’da geçmektedir.¹²⁰ Bu son değerlendirmeye göre Ebû Mûsâ Hz. Peygamber’e sanki: “*Beni dinlediğini bilseydim o Kur’an’ı sana bir hahamın Zebur okuması gibi daha nağmeli okurdum*” der gibidir.

Hız. Peygamber'in Ebû Mûsâ'nın tilâvetini betimleyen o takdîrkâr sözlerinden, bu sahâbenin Kur’an’ı *davudî* bir tonla okumuş olduğu sonucu çıkarılabilir. Bu açıdan bakılacak olursa Ebû Mûsâ'nın usta bir “Kur’an Tenoru” olduğunu söyleyebiliriz. Zaten *tenor*, *Plen-Şan* denilen; Gregoryen tarzındaki mezmur okumayı teşkil eden ve onu okuyan *ses partisi* demek olup, *pes ses* ana melodiyi zapt ettiği için *tenor* ismiyle anılır. Bu isim Latince “tutmak, zapt etmek” anlamındaki *tenere* kökünden türemiş olup, XV. yüzyılın ortalarına kadar *polifonik* bir kompozisyonun en *pes* tonlu bölümlerini belirtmek için kullanılıyordu.¹²¹ Ayrıca müzik literatüründe “*tenorlaştırmak*” denen bir tabir vardır ki, bu, *bariton* olarak başlayıp, *tenorun* ses rengiyle söylemek anlamına gelmektedir.¹²² Bugün de hâlâ kiliselerde tilâvet icra eden *davudî* ses tonlu tenorları dinlemekteyiz ki, bu gelenek bir bakıma Hz. Davud’un ses mirasını devam ettirmektedir.

Ebû Hureyre’den rivayet: Hz. Peygamber: “*Kur’an’ı ezgili okumayan bizden değildir*” buyurmuştur.¹²³ Yine Ebû Hureyre’nin bir rivayetinde Hz. Peygamber: “*Allah hiçbir şeyi, güzel sesli bir peygamberin Kur’an’ı açıktan ve ezgili biçimde okumasını dinlediği gibi dinlememiştir*” buyurmuştur.¹²⁴ İşte tüm bu ve benzeri hadisler Kur’an’ın tatlı bir makam ve etkileyici bir ses tonuyla okunmasının hem meşruluk delili hem de teşvikçisi olmaktadır.

118 Beyhakî, *es-Sunenu'l-Kubrâ*, Dâiratu'l-Ma'ârif, Haydarabat 1924, III, 12; İbnu'l-Esîr, Mecduddîn el-Mubârek b. Ahmed el-Cezerî, *Câmi'ül-Usûl fî Ehâdîsi'r-Rasûl*, el-Mektebetu'l-Hulvânî, y.y., 1972, IX, 79-80 (Hadis No: 6621).

119 Halîl b. Ahmed, *Kitâbu'l-Ayn*, Beyrut 1988, III, 218; Râgıb el-İsfehâhî, Ebu'l-Kâsım Huseyn, *Mufredâtu Elfâzî'l-Kur'ân*, Dâru'l-Kalem, Beyrut 2009, s. 215, “h-b-r” md.

120 Bk. Mâide 5/44, 63; Tevbe 9/31, 34.

121 Grout & Palisca, *ibid.*, p. 77; Gazimihal, *a.g.e.*, s. 248.

122 Gazimihal, *a.g.e.*, a.y.

123 Buhârî, *Tevhîd*, 44; Ebû Dâvûd, *Vitr*, 20.

124 Buhârî, *Fadâilu'l-Kur'ân*, 19; *Tevhîd*, 32; Muslim, *Müsâfirîn*, 232-234.

Eski Kutsal Metinlerin de geçmiş peygamberlerce müessir bir eda ile okunmuş olduğu hususu hem Kur'an hem de Kitabı Mukaddes'te belirtilmektedir:

*“Andolsun, Davud’a tarafımızdan bir üstünlük verdik. “Ey dağlar ve kuşlar! Onunla beraber tespih edin!” dedik”.*¹²⁵

*“Doğrusu biz, akşam sabah onunla birlikte tespih etsinler diye dağları ve toplu halde kuşları Davud’un emrine vermiştik”.*¹²⁶ Bu iki ayetten anlaşılan o ki, Hz. Davud, Allah'ın kendisine bahsettiği o güzel sesiyle Zebur okumaya başlayınca, onun yüksek perdeli sesi dağlardan yankılanıyor ve bu sesi işiten kuşlar etrafında toplanıp kendisine eşlik ediyordu. Yine benzer bir yorumla göre Hz. Davud günahından¹²⁷ ötürü hüznü ve nağmeli bir şekilde ağlayıp figan ederken, dağlar yankılarıyla, kuşlar da ötüşüyle ona yardımcı oluyorlardı.¹²⁸ Demek ki, Hz. Davud'un bu efsunkâr icrası esnasında dağlar ve kuşlar (tabir caizse) onunla birlikte düet yapıp, bir tür vokalistlik görevi üstleniyordu.

*“Yessé'nin oğlu Davud diyor ve yükseğe çıkarılan adam; Yakub'un Allah'ının mesihi ve İsrail'in tatlı mezmur şairi diyor.”*¹²⁹ Davud'un son sözleri olarak sunulan bu *Eski Ahit* pasajı onun tatlı bir eda ile Zebur okuduğunu ortaya koymaktadır.

*“Ve Rabbin ruhu Saul'dan ayrıldı ve Rab tarafından kötü bir ruh onu üzüyordu. Ve Saul'un kulları kendisine dediler: İşte şimdi Allah tarafından kötü bir ruh seni üzüyor. Efendimiz karşısında olan kullarına emretsin, iyi çenk çalan bir adam arasınlar ve vaki olacak ki, Allah tarafından senin üzerine kötü ruh geldiği zaman el ile çalar ve sen iyi olursun. Ve Saul kullarına dedi: Şimdi benim için iyi çalabilen bir adam hazırlayın ve bana getirin. Ve gençlerden biri cevap verip dedi: İşte, Beyt-Lehemli Yessé'nin iyi çenk çalan bir oğlunu gördüm... Ve vaki oldu ki, Allah tarafından Saul'a kötü ruh geldiği zaman Davud çengi alır ve el ile çalardı ve Saul dinlenir ve iyi olurdu ve kötü ruh kendisinden ayrılırdı”.*¹³⁰ Bu *Eski Ahit* pasajı da Davud'un arp çalarak Saul'un cinnetini tedavi edebilecek derecede usta bir sazende olduğunu ortaya koymaktadır.

125 34. Sebe', 10.

126 38. Sâd, 18-19.

127 Hz. Davud'un “Koyunlar Meseli” ile dile getirilen bu günahı hakkında bk. 38. Sâd, 21-26. II. Samuel 12: 1-7.

128 Ebu'l-Kâsım el-Ka'bi el-Belhi, Abdullâh b. Ahmed b. Mahmûd, *Tefsîr (Dirâsetun Tablîliyye)*, haz.: Hıdır Muhammed Nebhâ, takdim: Rıdvan Seyyid, Dâru'l-Kutubi'l-İlmiyye, Lübnan 2007, s. 282; Sa'lebî, Ebû İshak Ahmed b. Muhammed, *el-Keşf ve'l-Beyân*, Dâru'l-Kutubi'l-İlmiyye, Beyrut 2004, V, 140; Zemahşerî, Ebu'l-Kâsım Cârullâh Mahmûd, *el-Keşşâf*, Dâru'l-Kutubi'l-İlmiyye, Lübnan 2009, III, 554.

129 II. Samuel 23: 1.

130 I. Samuel 16: 14-23.

2. Makam Yapılanması

Bugün İslâm dünyasında Kur'an tilâveti esnasında uygulanan makamlarla, Hıristiyan dünyasındaki Kilise okuyuşlarında yer alan makamlar arasında bazı çarpıcı benzerliklerin yaşandığına şahit olmaktayız. Bu durumda Doğu ve Batı'nın bir şekilde birbirini etkilediği veya birbirinden etkilendiği meselesi ortaya çıkmakta olup, hangisinin etkileyen, hangisinin etkilenen olduğu hususu tartışmalıdır. Örneğin, Alfred Einstein (ö. 1952), Stephen Georgeson Hatherly (ö. 1905) ve Hüseyin Nasr gibilerin değerlendirmesi ve Hellmut Ritter (ö. 1971) gibilerin tenkitli bilgi aktarımına göre Batı Doğu'yu; Grout (ö. 1987) ve Palisca (ö. 2001) ikilisiyle Sadettin Arel (ö. 1955) gibilerin tespitinde ise Doğu Batı'yı etkilemiştir.¹³¹ Her ne şekilde olursa olsun; ister Doğu Batı'yı ister Batı Doğu'yu etkilesin; bu son derece doğal bir süreç olarak algılanmalıdır diye düşünüyoruz. Zira musiki evrensel bir olgu olması hasebiyle her etkileyenin aynı zamanda etkilenen olması kaçınılmazdır.

Arel, Bizans müziğinin Türk müziğinden yararlandığını iddia eden çıkışında, bunun tam aksini iddia eden İngiliz Hatherly'nin Türk müziğinin Bizans müziğinden alındığını ispatlamak için düzenlediği bir cetvelde *Gregoryen* melodilerini oluşturan kilise makamlarını mukayeseli olarak sunarken, (*Hipomiksolidyen*'in yer almadığı) bu cetvelde doryene düğâhın, hipodoryene aşiranın, frigyene segâhın, hipofrigyene arakın, lidyene çargâhın, hipolidiyene rastın, miksolidiyene de nevanın tekabül ettiğini söylemekte ve bu makamların Bizans kavramı olduğunu ispatlamak isteyen Hatherly tarafından bunların başına birer "to" külâhı geçirilerek *to neva*, *to çargâh*.. şeklinde yazıldıklarını belirtmektedir.¹³² Ne var ki, Arel'in bu tespit ve iddiaları tartışmaya açıktır diye düşünüyoruz. Şöyle ki, söz konusu cetvelde *Doryen'e* düğâhın tekabül ettiği gösterilirken, şayet bununla makamın "karar perdesi" kastediliyorsa doğrudur; aksi takdirde tartışmalıdır. Çünkü düğâh buram buram saba kokarken, *Doryen* hüseyini ve uşşak karışımı bir makamı çağrıştırmaktadır. Yine internet ortamında dinleyip duyabildiğimiz kadarıyla *Frigyen*'in kürdî, *Lidyen*'in eviç, *Eolyen*'in nihavent, *Miksolidyen*'in ise çargâh koktuğu bir makamlar dizisine şahit olmaktayız. Dolayısıyla rahatlıkla söyleyebiliriz ki, gerek yakın geçmişimizde gerek günümüzde; Mısır'dan Mustafa İsmail, Muhammed Umran, Kâmil Yusuf el-Behtîmî, Sıddık Minşâwî, Abdussamed, Muhammed Leysî, Mustafa Râgıb Galweş; İstanbul'dan ise Sami Efendi, Sadettin Kaynak, Ali Rıza Sağman, Hasan Akkuş, Ali Üsküdarî, Kâni Karaca gibi, Kur'an tilâvetinde temayüz etmiş şahsiyetlerin tilâvet esnasında uyguladıkları bayatî, hüseyinî,

131 Bu konuda geniş bilgi için bk. Çağıl, Necdet, *Kur'an-ı Kerim ve Kitabı Mukaddes Mukayyesine Özgün Bir Yaklaşım*, Araştırma Yayınları, Ankara 2005, s. 91-94.

132 Bk. Arel, *a.g.e.*, s. 176-177.

saba, hicaz, kürdî, nihavent, şehnaz, rast, segâh, çargâh vb. makamlar Kilise tilâvetinde uygulanan o meşhur on iki makamla bir şekilde benzerlik oluşturmaktadır.

Her iki farklı tilâvet arasındaki ilginç benzerliklerden birisi de daha önce değindiğimiz sekiz kilise makamı için tahsis edilmiş olan tonlardan ekstra bir ton olan *Gezgin Ton (Tonus Peregrinus; Wandering Tone)*'dur. Bu musiki teriminin mahiyetine vakıf olamadığımız için, Erzurum Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü öğretim üyelerinden bazı uzman şahıslarla irtibat kurmamız sonucu öğrendiğimiz bu özel Kilise tonu, bizzat müşahedemize açık olarak icra edilen bir tambur faslında, üst perdelerde yapılan uzun bir gezintinin ardından, karar perdesi olan *sol* notasına inmeyerek, bir üst perde olan *la*'da kalıyordu. Böylece icra faslı adeta "*Beni ait olduğum sol perdesine indir de orada rahat edeyim*" der gibi, insanda bir beklenti hissi uyandırmakta ve insan bu icranın son bulmasını merakla beklemektedir. İşte, icra işinde karar perdesine yeniden dönme ile ilgili sunmaya çalıştığımız bu tilâvet tarzını merhum Mustafa İsmail gibi, Mısırlı usta hâfizların da zaman zaman uyguladıklarına şahit olmaktayız. Sözelimi, hâfiz tiz bir *segâh* perdesinde devam ederken, yarım tizlik bir enterval uygulayarak *rast* perdesine intikal etmekte ve dinleyicide "*acaba segâha tekrar ne zaman dönecek*" diye bir merak uyandıracak derecede bu perdeyi bir süre devam ettirip, tekrar eski *segâh* perdesine dönmektedir. Keza aynı tarz *çargâh-saba, nihavent-neva; nihavent-hicaz, nihavent-rast vb.* ikili makamlar arasında da uygulanmaktadır. Böylece, gerçekte bir *mezmur* okuma tonu olan **gezgin ton** hem Kilise hem Kur'an tilâvetinde ortak bir kullanım alanı bulmakta ve dinleyiciyi okunan pasajı pürdikkat dinlemeye adeta mahkûm etmektedir.

Kur'an tilâvetiyle Kilise tilâveti arasındaki makam benzerliklerinden biri de her ikisinin seküler müzikten yararlanması keyfiyetidir. Örneğin, Kilise müziği bilhassa Ortaçağ döneminde bazı kompozitörlerin tazelik ve tecrübe şevkiyle yaptıkları çalışmalar sonunda, vurgulu ve ritmik olan ve enstrüman eşliğinde okunan *taverna* müziğinden yararlanmışken, İslâm dünyasında da IX. asırla birlikte popüler halk şarkılarının melodileri Kur'an'ın nağmeli biçimde tilâvet edilmesinde kullanılmaya başlanmıştır.¹³³

Yine her iki tilâvet arasında yaşanan benzerliklerden biri de, bu tilâvetlerin icrasında uygulanan farklı makamların farklı psikolojik tesirleridir. Daha önce Kilise makamlarının on iki türünden bahsetmiştik. Bu makamlardan bazıları Antikçağ filozofları tarafından ilginç betimlemelere konu olmuştur. Örneğin Platon'a göre biz feryat-fıgan dinlemek istemiyorsak, *Miksolidyen* ve

133 Burns, *ibid.*, I, 476; Farmer, *ibid.*, I, 439.

*Syntonolidyen*¹³⁴ gibi feryatlı harmonileri atmalıyız. Hatta şu bildik *Lidyen* ve *İyoniyen* makamları kadınımsı ve yumuşatıcı oldukları için savaş adamlarına hiç yaramaz; bu yüzden reddedilmelidir; sadece kahramanlık özelliği taşıyan *Doryen* ve ikna edici *Frigyen*'e müsaade edilmelidir.¹³⁵ Aristo'ya göre ise *Mik-solidyen* gibi bazı makamlar insanlara keder ve ağırlık verirken, bazıları da *Doryen*'in özgün tesirinde ortaya çıkan şekliyle mutedil ve sakin bir mizaç doğurur. *Frigyen* ise şevk ve gayret telkin eder.¹³⁶ Aynı durum bizim makamlarımız için de geçerlidir. Örneğin, *nihavent, rast, mahur, segâh* vb. makamlar coşku ve şevk hissi uyandırırken, *hicaz, hüseyni, saba, çargâh* vb. makamlar hüznü telkin eder. Nitekim bizdeki mehter marşlarının birçoğu coşku ve kahramanlık ruhu aşıl原因 *rast* ve *mahur* makamlarıyla bestelenmiştir. Şu halde Kur'an tilâvetinde bulunacak usta bir yorumcunun "*Tahvîl-i Edâ ve Tahzin-i Sadâ*" kuralınca tazim, müjde ve rahmet içerikli ayetleri tiz bir ses tonuyla okurken, şevk ve coşku veren makamları; azap, helâk ve nedamet sahnelerini betimleyen ayetleri ise pes tonlu okurken hüznü verici makamları kullanması yerinde olacaktır.

Her iki tilâvet türü arasındaki makam benzerliğini yakından görmek için, daha önce kısmen tanıtmaya çalıştığımız, St. Ambroz tarafından tanzim edilmiş olup, *Ambrosiyen Responsoryumları* arasında yer alan ve çok eski bir Sinagog mezmur türü olan "*Halelû-yah*" ilâhîsini notasyonu ile birlikte takdim etmek istiyoruz:

Fa- la- la- sol-sol-la-sol-fa-mi-sol-re / Do-re-fa-mi-fa / Sol-fa-mi-re-re
Can-te-mus-Do-mi-no- hal-le-lu-jah / hal-le-lu-jah- hal-le-lu-jah.
Fa- la-la- sol-sol-la-sol-fa-mi-sol-re / Do-re-fa-fa-fa-fa- sol-mi-fa-re-re
Can-te-mus-Do-mi-no glo-ri-o-se / Qui-a-tac-tus-est-no-bis-in-sa-lu-tem.
(Rabbe terennüm edelim: Elhamdülillah! Elhamdülillah! Elhamdülillah!
*Rabbe şanlı şerefle terennüm edelim! Çünkü O bizim kurtarıcımız oldu!)*¹³⁷

Kanaatimizce bu ilâhînin makamı *Doryen* olup, bizdeki bayatî ve hüseynî karşıtı bir makam yapılanması arz etmektedir. Ayrıca "*Elhamdülillah*" terennümünün üç kez tekerrürü, bizdeki Cuma hutbelerinin başlangıcında aynı *hamd* duasının üç kez tekrarlanmasına benzer olup, bu da semavi dinler arasındaki yakın benzerliğin bir yansımasıdır.

134 Pek tanınan bir makam değil.

135 Abraham, *ibid.*, p. 32.

136 Grout & Palisca, *ibid.*, p. 13.

137 Hughes, *ibid.*, II, 70.

3. İcra Tarzı Benzerliği

3.1. Monofonik Tarz

Kilise okuyuş tarzları içerisinde en otantik olanının *monofonik* okuma tarzı olduğunu belirtmiştik. Kur'an tilâvetinde de oturmuş şekliyle öteden beri cari olan gelenek tek kişi tarafından gerçekleşen icra tarzıdır. Şu halde Hz. Peygamber'in devrinden bu yana İslâm dünyasının benimsemiş olduğu; tek kişi tarafından gerçekleşen okuma *monofonik* tarz olup, bu noktada Kur'an tilâvetiyle Kilise tilâveti arasında ciddi bir benzeşme yaşandığı çok açıktır. Bunun dışında aynı ses perdesini ve rengini kullanmak suretiyle, koro halinde de *monofonik* bir Kur'an tilâveti icra edilebilir. Nitekim bazı Endonezyalı ve İranlı hâfızların bu tarz üzere okudukları bilinmektedir.

3.2. Antifonik Tarz

Karşılıklı okuma esasına dayanan bu Kilise tarzı hakkında daha önce bilgi vermiştik. İslâm dünyasında bu tarzın, önemli bir dinî musiki türü olan ilâhîlerde uygulanmasına rağmen Kur'an tilâveti için alışılmış bir tarz olmadığı bilinmektedir. Fakat Suyûtî'nin Nevevî'den nakline göre bir grup insanın Kur'an okumak üzere bir araya toplanarak, gruptan bazılarının bir pasajı okuyup, diğerlerinin de sıradaki pasajı okuyacakları şekilde kendi aralarında *dönüşümlü* bir tarz üzere Kur'an okumalarında hiçbir sakınca yoktur.¹³⁸ Gerçi Nevevî'nin kastettiği tarz, *antifoni* ile birebir örtüşen bir tilâvet değildir. Zira antifonik tilâvette esas olan, daha önce değindiğimiz gibi ikiye bölünen koronun her iki bölümü veya rahiple (şantör) koro arasında münavebeli, tekrarlı ve oktavlar halinde okumaktır. Fakat bu tür bir icrada karşılıklı ve münavebeli okumak esas olunca, diğer tali unsurların bu esasa uygulanması mümkündür. Üstelik antifonik okumada ("*Çünkü inayeti ebedidir*"¹³⁹ ayetinde olduğu gibi) belli bir ayetin tekrarlanması söz konusu olduğundan, bunun Kur'an tilâveti için çok uygun bir tarz olduğu söylenebilir. Örneğin, iyi bir kıraat ve musiki eğitimi görmüş bir grup okuyucunun bir araya gelerek, *Rahman* suresinde 31 kere tekrarlanan "*Febieyyi âlâi Rabbikumâ tukezzibân*" ve *Murselât* suresinde 10 kez tekrarlanan "*Weylun yewmeizin lilmukezzibîn*" ayetlerinde karşılıklı ve oktavlar halinde *antifonik* bir tilâvet örneği sergilemesi herhalde çok daha cazip ve görkemli olacaktır. Ne var ki, böyle bir icranın gerçekleşebilmesi için okuyucuların hiç falso yapmaksızın, aynı makamı koro halinde ve oktavlı olarak uygulamaları gerekecektir.

138 Çağıl, *a.g.e.*, s. 98.

139 Mezmurlar 136: 1-26.

3. 3. *Responsoryal Tarz*

Daha önce ifade ettiğimiz gibi korobaşı (şantör) ile koro arasında “cevaplı okuma” esasına dayanan bu icra tarzı gerçekte Sinagog ve Kiliseye özgü olmakla birlikte, bu tarzın Kur’an tilâvetinde de uygulama bulunduğu bir vakiydir. Bunun en bariz örneği, cuma ve bayram namazları başta olmak üzere cemaatle kılınan akşam, yatsı ve sabah namazlarında imamla cemaat arasında yaşanmaktadır. Şöyle ki, imam açıktan okuduğu *Fatiha* suresinin sonunu; biri *meddi lâzım*, diğeri *meddi ârız* olmak üzere peş peşe 8 elif miktarı (8 zamanlı) bir *med* uygulayarak “*waladdâââllîîîn*” şeklinde bağlarken, (Hanefilerin dışındaki) cemaat “*Allah’ım kabul buyur*” anlamındaki “*âmîn*” dua sözcüğünü, imamın *med* ve nağmesine tamı tamına uygun olarak “*ââââmîîîîn*” şeklinde telaffuz eder ki, işte bu, koro konumunda bulunan cemaatin şantör konumundaki imama cevap vermesi demektir ve nefis bir *responsoryum* örneğidir. Bu icra, hac esnasında Kâbe’de dev cemaatlerle kılınan cehri namazlarda daha da belirginleşerek duygusal anlar yaşanmaktadır. Dolayısıyla, cemaatle kılınan cehri namazlarda imamın her defasında *Fatiha* suresini okuyup bitirmesinin ardından, cemaatin “*âmîn*” demesi bir tür *responsoryum* örneği teşkil etmektedir. Nitekim kiliselerde “*Amen*”¹⁴⁰ gibi kelime ve kısa bentler bir solist tarafından icra edilen okumalara katılmış ve cemaat tarafından okunan responsoryumlar arasında değerlendirilmiştir.¹⁴¹

Bazı kaynaklarda *kıraat* ve *eda* ile ilgili olarak sonraları ortaya çıkmış ve günümüze dek sürmüş olan; ritmik musikiye benzer beş tür nağmeli okuyuştan bahsedilmektedir:

a) *Ter’id (Titretmek)*: Okuyanın soğuk ve acıdan titriyormuşçasına sesini titretmesidir.

b) *Terqîs (Raks Ettirmek)*: Okuyanın sakin harf üzerinde kısa bir sükûttan sonra koşma veya hızlı yürüme halindeymiş gibi harekeyi vurgulamasıdır.

c) *Tatrib (Şevke Getirmek)*: Okuyanın Kur’an’ı terennümle okuması, *med* ortamlarının dışında uzatmaya gitmesi ve *med* yerlerine rastlayınca da fazlaca uzatmasıdır.

d) *Tahzîn (Hüzünlendirmek)*: Okuyanın huşu ortamında, ağlamaya ramak kalacak şekilde hüzünlü bir eda ile okumasıdır.

e) *Terdîd (Döndürmek: Tekrarlamak)*: Cemaatin şu sayılan (dört madde-lik) tarzlara uygun olarak, aynı ezgi ile, okumasının sona erdiği anda oku-

140 Bizdeki “*âmîn*” dua sözcüğünün aynıdır.

141 Hughes, *ibid.*, II, 2.

yucuya karşılık vermesidir.¹⁴² Bu beş maddelik okuma tarzlarının sonuncusu olan *terdîd* tamı tamına İngilizcedeki *response* (Latince *Responsorium*) tabirinin karşılığı olup, Kur'an tilâvetiyle kilise tilâveti arasındaki benzerliklerden biridir. Öyle gözüküyor ki, bizim pek aşina olmadığımız bu tür okuma tarzı eskiden beri bazı İslâm beldelerinde bilinip icra edilmektedir. Örneğin, Mısırlı hâfizların Kur'an okurlarken ayet sonlarında durmaları esnasında veya kıraati bitirmeleri anında, bazı dinleyenlerin nağmeli biçimde okunan pasajın ruhuna uygun olarak, düşük bir tonla hâfıza cevap verdiklerini pek çoğumuz ses kayıtlarından dinlemişizdir.

Bazı surelerin sonunda yer aldığı şekliyle *takriri istifham* ile başlayan ayetlerin sonunda, gerek Hz. Peygamber'in söylediği gerekse bizlere söylememizi tavsiye ettiği, cevap nitelikli bazı ifadeler vardır ki, bunlar da bir tür *responsoryum* oluşturmaktadır. Meselâ (sihhat derecesi tartışmalı olmakla birlikte) Ebû Hureyre'nin rivayetine göre Hz. Peygamber şöyle demiştir: “*Kim wettini wezzeytünü.. suresini okur da, sonundaki Allah hüküm verenlerin en üstünü değil midir ayetine ulaşırsa (cevap olarak) Evet, ben de buna şahit olanlardanım desin. Yine kim Lâ uqsimu biyevmilqiyâneh.. suresini okur da, en son ki Peki bunları yapan ölüleri diriltmeye kadir değil midir ayetine ulaşırsa, Evet ya Rabbi, gücün yeter desin. Kim de Welmurselâti..suresini okur ve Onlar artık bu Kur'an'dan sonra hangi söze inanacaklar ayetine ulaşırsa Allah'a inandık desin*”.¹⁴³

Kur'an'ın bazı surelerinde yer aldığı şekliyle, bilhassa kadim peygamberlerle kendi devirlerinin müşrik hükümdarları arasında geçen karşılıklı tartışmalar nefis bir *responsoryum* örneği olarak tilâvete yansıtılabilir. Örneğin, Şu'arâ suresinin Hz. Musa ile Firavun'un karşılıklı *tevhit-küfür* mücadelelerini konu alan pasajında,¹⁴⁴ musiki ilminin bazı verilerinden de yararlanmak suretiyle böyle bir tilâvet icra edilebilir. Şöyle ki, A. Coxop ve Üzeyir Hacıbeyov gibi müzikologların tespiti doğrultusunda Doğu'nun müzik anlayışına göre *tiz* sesler olumluluk, *pes* sesler ise olumsuzluğun simgesidir. Örneğin, biz üzücü haberleri *pes* tonla söylerken, hoş ve sevinçli haberleri *tiz* tonla; bağırarak söyleriz. Böylece musikide *pes* sesler gam-kasavet uyandırırken, *tiz* sesler, aksine kahramanlık ve ruhî coşkunluk ifade etmektedir. Nitekim güneş

142 Bu icra tarzları hakkında bk. *Sebâvî, Alemuddîn Ali b. Muhammed, Cemâlu'l-Kurrâ ve Kemâlu'l-Ikrâ, Kabire 1987*, II, 528-529 ; Râfi'i, Mustafa Sâdık, *I'câzu'l-Kur'an*, Mısır 1952, s. 59.

143 Ebû Dâvûd, *salât*, 154. Benzer rivayetler için bk. Taberî, Ebû Ca'fer Muhammed b. Cerîr, *Câmi'u'l-Beyân 'an Têvili'l-Kur'an*, Dâru'l-A'lâm, Amman 2002, XIV, 245; XV, 315-316.

144 26. Şu'arâ, 23-31.

yukarıda olduğu için tiz sesler çoğu zaman ışık, aydınlık vb. ile çağrıştırılır. Bu doğrultuda örneğin, Üzeyir Hacıbeyov *Aslı ve Kerem Operası*'nda, olumsuz bir şahsiyet olan Karakeşiş'in portresini yaratmada aşağı ses tonundan (*bariton*) maharetle istifade etmiş ve eserin daha ilk başlarında Karakeşiş'e karşı, dinleyicilerde bir antipati uyandırabilmiştir.¹⁴⁵ Bu minval üzere *Şu'arâ* suresinin ilgili pasajında *responsoryum* tarzı üzere tilâvet icra edilirken, Hz. Musa'nın tevhidi savunan sözleri *tiz*, Firavun'un inkâr içerikli sözleri ise *pes* tonla seslendirilecektir. Nitekim Mustafa İsmail *Kehf* suresini okurken, cehennem sahnelerinden birini anlatan "*bi'seşşerâb ve sâet murtefaqâ*" (*Ne fena bir içecek ve ne kötü bir barınak!*)¹⁴⁶ ayetini düşük; *pes* bir hicazla okurken, cenneti ve cennetlikleri tavsif eden "*ni'messevâb ve hasunet murtefaqâ*" (*Ne güzel bir karşılık, ne güzel bir konak!*)¹⁴⁷ ayetine gelince tiz segâhın nihaî doruğuna çıkarak, coşkulu bir tonla okumaktadır.¹⁴⁸

Diğer iki tür kilise tarzı olan *polifonik* ve *heterofonik* okumaya gelince, bunlar da iyi bir müzik eğitim almış, yoğun egzersiz yaparak hazırlanmış bir hâfızlar korosunca icra edilebilir. Nitekim İranlı hâfızlardan oluşan bir koro Yusuf suresinin baş kısmından itibaren *polifonik* bir tilâveti ustaca icra edebilmişlerdir.

3.4. Tecvit İşaretleri

Kur'an tilâvetiyle Kilise okuyuşu arasındaki ilginç benzerliklerden biri de *tecvîd* denen, düzgün ve güzel okumayı sağlayacak kıraat kurallarına riayet etmektir ki, bu kurallar kutsal bir metnin otantik yapısıyla içsel musikiyi yansıtacak şekilde ritmik okunmasına yardımcı olacak bir tür kompozisyon işaretleridir.

Önceleri kiliselerde Tevrat ve İncil "lakırdı" sesiyle okunurmuş. Sonraları okuyuş resmiyet kazanınca Yunan gramercilerinin *prosodia* (*prosodi*)¹⁴⁹ dedikleri işaretler kullanılır olmuş ve nihayet sesin yükselmesi (*raf'*), alçalması (*haf'd*), uzaması (*med*), kısılması (*kasr*), kesilmesi (*sekte*) vb. değişik özellikleri anlatan yeni işaretler icat edilerek kullanılmaya başlanmıştır ki, bu özel

145 Kurbanov, Babek, *Musikinin Bedii-Estetik Meseleleri*, Ağrı Dağı Yayınevi, Bakü 2000, s. 103-104. İlaveler tarafımızdan yapılmıştır.

146 18. Kehf, 29.

147 18. Kehf, 31.

148 Konuyla ilgili daha geniş bilgi için bk. Çağıl, Necdet, *Kur'an'ın Belâgat ve Fonetik Yapısı*, İlahiyat Yayınları, Ankara 2005, s. 354-356.

149 *Prosody* (*prosodie, prosodia*); sağdeyi: Yunanca *pros* (göre) ve *ode* (şarkı) kelimelerinden bileşik olup, "şarkıya göre" demektir. Prosodi hecelerın vurgularına, uzunluk ve kısalıklarına riayet ederek kelimeleri düzgün okuma ilmidir. Arapçadaki *tecvîd* bir tür *prosodidir*. Geniş bilgi için bk. Gazimihal, *a.g.e.*, s. 210-211; Arel, *a.g.e.*, s. 196'da dipnot.

işaretlere *ekfonitikon*¹⁵⁰ denir. Bu işaretler Kutsal Kitapları ahenkli okumaya yardımcı olup, bunlar kilise dışında okunacak Kutsal Kitaplara konmazdı. İşte IV-VI. asırlara ait İncillerdeki *ekfonitikon* işaretleri Bizans notasının en basit şeklini temsil etmektedir. Bu işaretlerin önce Mezopotamya ve İran'da görülüp, sonraları Hıristiyanlar tarafından iktibas edildiği ve birçok değişikliğe uğrayarak, Hıristiyanlığın yayılmasıyla birlikte Suriyelilere, Ermenilere, Bizanslılara, Kıptilere, Habeşlilere ve Latin kiliselerine geçmiş olabileceği söylenmektedir.¹⁵¹ İşte Kur'an'ın düzgün ve müessir bir eda ile okunmasını temin noktasında bizim için *tecvit* işaretleri ne ise Tevrat ve İncil'in düzgün okunması için *ekfonitikon* işaretleri de aynı şey olup, tüm bu ve benzeri tilâvet kuralları her iki taraf için ortak kullanım alanı oluşturmaktadır. Bu prozodik kuralların hemen hepsi kutsal metnin müessir bir eda ile okunması için olmazsa olmaz şart olup, bilhassa *sekte* veçhinin Kur'an tilâveti için çok seçkin bir özelliği haiz olduğunu belirtmek gerekir. Şöyle ki, meşhur Arapça grameri uzmanı, ünlü dil bilgini Halil b. Ahmed (ö. 791) sekteyi "*musiki tarzlarından biri olup, iki nağme arasında nefes almaksızın durarak iki nağmeyi birbirinden ayırmaktır*" diye tanımlamaktadır.¹⁵² Bu otantik tanım sektenin hem bir musiki zenginliği hem de *ses-anlam* ilişkisi oluşturan etkin bir ifade formu olduğu gerçeğini ortaya koymaktadır. Esasen Halil b. Ahmed'in sekte ile ilgili bu tanımı, günümüzde hâlâ icra edilmekte olduğu şekliyle müzik usullerinden biri olan "*Es (Sus!)*" işaretinin uygulanmalı tarzından başka bir şey değildir. İki nağme (perde) arasında uygulanacak olan böyle bir ses kesme tarzının manaya yansıtacağı muhakkaktır. Zira bu uygulama anında gerek insan sesi gerek enstrüman *es (sekte)* işaretini gördüğü yerde susup, belli bir müddet geçtikten sonra icraya başlarken, "kesme hecesi" ile "başlama hecesi" arasında mutlaka bir perde farkı oluşacaktır. Buna göre Kûfe Ekolü kıraat imamlarından Hamza b. Habîb (ö. 773)'in tilâvette sıkça uygulanan sekte veçhinin¹⁵³ Kur'an tilâvetine hem musiki hem anlam zenginliği kattığı bir vakıa olup, onun bu zengin sekte vecihlerini, Kur'an tilâvetinin icrası esnasında *ses-anlam* ilişkisi gözetilerek, sesin kesilip yeniden başlaması gereken ses aralıklarına yerleştirilmiş *es* işaretleri olarak mülâhaza etmek abartılı olmayacaktır. Bilhassa Hamza'nın munfasıl ve muttasıl medlerde uyguladığı bu sekte veçhi çok ilginç anlam zenginlikleri oluşturmaktadır. Bu zenginlik usta bir okuyucunun kıraatinde

150 Bu tabir Yunancada "yüksek sesle okumak" anlamındaki *ekfoneo* kelimesinden alınmıştır. Arel, *a.g.e.*, s. 197.

151 Geniş bilgi için bk. Çağıl, *Kur'an-ı kerim ve Kitabı Mukaddes*, s. 101-103.

152 Halil b. Ahmed, *a.g.e.*, V, 306, "s-k-t" md.

153 Bu vecih ve uygulama alanları hakkında bk. Çağıl, *Kur'an'ın Belâgat ve Fonetik Yapısı*, s. 362-363.

daha da belirginleşmektedir. Örneğin, merhum Mustafa İsmail Yusuf sure-sini okurken, “Onlar (Yusuf’un kardeşleri): Andolsun biz kuvvetli bir topluluk iken onu kurt yerse, o takdirde biz gerçekten hüsrana uğramış oluruz, dediler”¹⁵⁴ ayetinde peş peşe üç adet sekte veçhini öyle bir ustaca uygulamaktadır ki, kardeşlerin Yusuf’u babaları Hz. Yakup’tan koparıp kıra götürme işinde yalan uydurabilmek için ara ara durup düşündüklerini ve tereddütlü bir ruh haliyle konuşmalarını zoraki sürdürmeye çalıştıklarını seyrediyor gibi olmaktadır.¹⁵⁵ Böylece *sekte* veçhinin **ses-anlam** ilişkisi yönünden Kur’an tilâvetine harika bir çeşni ve armoni kazandırdığı tartışmasızdır. Zaten kıraat bilimcilerine göre *sekte* “ışıtme” ve “nakil” esasıyla kayıtlı olup, bu ancak sektenin bizzat kendisiyle amaçlanan bir **anlam** sebebiyle ve sahih rivayet dâhilinde caiz olabilir.¹⁵⁶ Yine Kur’an tilâvetinde çokça uygulanan *imale* ve *idgam* vecihlerinin yansıttığı musiki ve anlam zenginliği; keza Kur’an’ın müzikal yapısında önemli bir konumu haiz bulunan **onomatope** ve **aliterasyon** içerikli lâfızların oluşturduğu *ses-anlam* ilişkisinin dikkat çekiciliği de tartışılmazdır.¹⁵⁷

3.5. Musikinin Onaylanıp Onaylanmaması Meselesi

Gerek Kur’an-ı Kerim gerek Kitabı Mukaddes açısından müziğin tasvip edilir bir şey olup olmadığı meselesi öteden beri tartışmalı bir husus olup, bu noktada da İslâm dünyası ile Hıristiyan dünyası arasında ciddi benzerliklerin; hatta örtüşen yönlerin yaşandığı bir vakiydir. Örneğin, Kitabı Mukaddes hem müziğe hem bazı müzik aletlerine sitayişkâr göndermelerde bulunmasına rağmen,¹⁵⁸ Ortaçağ Kilise müziğinin en eski icra örneklerinde gerek müziğin türü gerek müzik enstrümanları papazlar tarafından sıkı bir sansüre tabi tutulmaktaydı ve kiliselerde sadece Hıristiyan öğretilerine açık olan, düşünceyi kutsal fikirlerin denetimine bırakan müzik dinlemeye layık görülüyordu. Bu sebeple müminlerin, kendi evlerinde ve resmî olmayan konumlarda *ilâhî* ve *mezmur* okumalara eşlik etmek için bir *çenk* kullanmalarına müsaade edilmiş olmakla birlikte, önceleri enstrümantal müzik umuma ait ibadetlerden hariç tutulup engelleniyordu. Ne var ki, Tevrat’ın bazı bölümleri çeşitli enstrümanlar için referans oluşturduğundan, papazların bu taassubu bir tür açmaz oluşturuyor ve bu noktada papazlar zor durumda kalıyorlardı. Çünkü Tevrat (bilhassa

154 12. Yusuf, 14.

155 Sekte veçhinin manaya yansıyan inceliklerine dair bk. Çağıl, *a.g.e.*, s. 365-372.

156 Çağıl, *a.g.e.*, s. 365.

157 Örnekler için bk. Çağıl, *a.g.e.*, s. 297-307, 321-336, 339-344; *Kur’an-ı Kerim ve Kitabı Mukaddes*, s. 49-52.

158 Örnek için bk. Çıkış 15: 1 vd., 20 vd.; I. Samuel 16: 14-23; Mezmurlar 92: 1-3; 150: 3-5;

Mezmurlar bölümü) *santur*, *arp*, *org* vb. enstrümanlara referansta bulunmalarla doludur. Peki, bu enstrümanlar nasıl izah ediliyordu? İşte bu noktada St. Ogüstün ve St. Basil (Kayserili Aziz Basilus) gibi bazı kilise babaları *alegorik* (*rumuzlu*) tefsir yöntemine başvurarak, on telli santuru Hz. İsa ve On Havarînin bedenleriyle; çengi (arp) tıpkı bir mızrapla yapılmış gibi, Ruhulkudüs tarafından titretilmek için yaratılan ağızla, orgu da bedenimizle yorumluyorlardı. Bu ve benzeri yorumlar “rumuzlu anlatım” yöntemini kullanan Kitabı Mukaddes için haz duyulan tipik bir devreydi.¹⁵⁹ Hatta o dönemlerde tilâvetin fazlaca nağmeli biçimde icra edilmesine pek sıcak yaklaşmadığı söylenebilir. Nitekim İskenderiyeli Atanasyus neşideden daha çok konuşmaya yakın bir tarzda; oldukça sınırlı bir *modülasyon*¹⁶⁰ yaparak mezmurları icra ettirmiş olup, St. Ogüstün onun bu uygulamasını beğenmiştir.¹⁶¹ Öte yandan aynı Ortaçağ döneminde IV. yüzyıldan itibaren Avrupa’da Hıristiyanlık çerçevesinde şekillenen kilise müziğinin ortaya çıkmasının yanı sıra, bilhassa Yakındoğu’da Ortodoks kiliselerinde kullanılan modal yapı ve kilise modlarının Ortaçağ müziğinin oluşumuna esastan katkı sağlamış olmasına rağmen, o dönemde Kilise’nin koyu taassubu altında insan, sadece ölümden sonrasına hazırlık yapması gereken kutsal bir ortama yönlendirilmiş olup, çalgı ve kadın sesi kilise tarafından yasaklanarak, kilisede en kutsal çalgının sadece erkek sesi olduğu kabul edilmiştir.¹⁶² Hatırlayalım; Katolik Kilisesi’nin aksine Rum Ortodoks Kilisesi’nin ayin geleneğinde (bugün de hâlâ) kadın sesine ve enstrümanlara yer verilmemektedir.

İslâm dünyasının müziğe yaklaşımında da benzer durumların yaşandığı açıktır. Şöyle ki, İmam Gazali (ö. 1111), İbn Hazm (ö. 1064), Hucvirî (ö. 1072) vb. fikir ve ilim adamlarının ağırlıklı olarak musikiyi savunmalarına karşın, fıkıh, tefsir ve hadis ulemasının ekseriyetinin musikiye; özellikle de çalgı aletlerine karşı aleyhtar tavır takındığı bilinmektedir.¹⁶³ Bu cümleden olarak, “İnsanlardan öylesi vardır ki, bilgisizce Allah yolundan saptırmak ve o yolu eğlenceye almak için söz eğlencesini satın alır. İşte onlar için aşağılayıcı bir azap vardır”¹⁶⁴ ayetinin metninde geçen “*lehwe’l-hadis*” tabirini “asılsız söz ve

159 Abraham, *ibid.*, p. 55; Grout & Palisca, *ibid.*, p. 26; Çağıl, *Kur’an-ı Kerim ve Kitabı Mukaddes*, s. 120.

160 Parça içinde bir tondan başka bir tona, bir makamdan başka bir makama geçme işi. Gazimihal, *a.g.e.*, s. 158.

161 Abraham, *ibid.*, p. 55.

162 Nuri Özcan-Yalçın Çetinkaya, “Musiki”, *DİA*, XXXI, 258. Kısmî farklılıklar tarafımızdandır yapılmıştır.

163 Konuyla ilgili bilimsel bir inceleme hakkında bk. H. Yunus Apaydın, “Musiki”, *DİA*, XXXI, 261-263; Farmer, *ibid.*, I, 427-441.

164 31. Lokman, 6.

efsaneler, komedi, hurafe, şirk, vb.” anlamların dışında “müzik, müzik ilmi, müzik aletleri ve müzik dinleme” olarak yorumlayan tefsircilerin sayısı hiçte az değildir.¹⁶⁵ Bilhassa dinî musiki alanındaki çalışmalarıyla tanıdığımız, dakik bir *Doğu* bilimcisi olan Farmer (ö. 1965)’in nefis tespitine göre Kur’an müzik aleyhine bir tek kelime bile içermiyorken, hadis âlimleri müzik dinlemeyi kınayan; daha doğrusu kınadığı düşünülen hadisleri toplamaya başlamış ve bu hadisler, Hz. Peygamber tarafından hoş karşılandığı bilinen müziğin her türünü yasaklamak için fıkıhçılar tarafından büyük bir şevkle kullanılmıştır. Sonunda dört büyük İslâm mezhebi olan Hanefî, Malikî, Şafî ve Hanbelî ekolleri az çok müzik dinlenmesi karşıtlığını karara bağlamışlar ve bunun sonucunda müziğin caiz olup olmamasına ilişkin çok ilginç, ihtilafı bir literatür gelişmiştir.¹⁶⁶ Fakat bütün bu müzik aleyhtarlığına rağmen, Ubeydullah b. Ebû Bekre (ö. 698) melodileri (*elhân*) kullanarak Kur’an okuyan ilk kişidir. Ne var ki o, bu eski nağmeli tilâvetin *mersiye* benzeri ve şarkı okumadaki mutad melodilerden farklı bir okuma türü olduğunu belirtmektedir ki, onun bu fark gözetmesinde muhtemelen şarkı okumayı mekruh gören fıkıhçıların müzik aleyhtarlığının etkisi vardı. Bununla birlikte, muhaddislerin tüm müzik türlerine karşı takındıkları sert muhalefete rağmen, Kur’an tilâveti, ezanın nağmeli biçimde okunuşu, tasavvuf ve tekke müziği dinlemek gibi Allah’a övgü içerikli müzik türü Müslüman ibadet mekânlarının içinde de dışında da daima kendine yer bulabilmiştir. Muhaddislerin onca müzik aleyhtarlığı karşısında Kur’an’ın, popüler halk şarkısı melodilerini de içerecek şekilde nağmeli tilâveti onun en yüksek dinî ve kültürel başarısı olmuştur.¹⁶⁷ Öte yandan sûfi ve dervişlerin müzik telakkileri, keza Gazali ve Hucvîrî’nin gayretleri müzik lehindeki gelişmelerdir. Bunlar müziği salt bir ses materyalinden ibaret görmeyip, Allah’a yaklaştıran bir hikmet yansıması olarak telakki ederler.¹⁶⁸

İslâm âlimleri bazı istisnalar dışında müziğe karşı çıkarken, buna karşın, meselâ, “*İman edip yararlı amel işleyenlere gelince, işte onlar cennet bahçelerinde sevindirilirler*”¹⁶⁹ ayetinin fasıla kelimesi olan ve (daha önce kısmen değindiğimiz şekliyle) “*hıbr*” kökünden gelen “*yuhberûn*” filini cennetliklerin cennette pek çok nimete mazhar olmanın ötesinde, gerek ses gerek çeşitli müzik enstrümanları eşliğinde müzik dinleyerek eğlenecekleri şeklinde yorumlamışlar-

165 Örnek için bk. Taberî, *a.g.e.*, XI, 75-78; Sa’lebi, *a.g.e.*, V, 47-48; Zemahşerî, *a.g.e.*, III, 475; Kurtubî, Ebû Abdillâh Muhammed el-Ensârî, *el-Câmi’ li Ahkâmî’l-Kur’ân*, Dâru İhyâi’t-Turâsî’l-‘Arabî, Beyrut 2002, XIV, 37-41.

166 Farmer, *ibid.*, I, 427.

167 Farmer, *ibid.*, I, 439.

168 Farmer, *ibid.*, I, 440-441.

169 30. Rum, 15. Ayrıca bkz. 43. Zuhruf, 70.

dır.¹⁷⁰ Öyle gözüktüyor ki, İslâm âlimleri kadim gelenekle zıtlasmama uğruna dünyevî musikiye karşı çıkarlarken, bundan mahrum olmanın tevlit ettiği boşluğu uhrevî musiki ile bir şekilde telafi etme ihtiyacı duymuşlardır.

Bazı hadis kaynaklarında Hz. Peygamber'in müziği yasakladığı veya yerdiğine ilişkin rivayetler varsa da, Hz. Peygamber'in müziği onayladığını; hatta beğenip tasvip ettiğini gösteren rivayetler daha çoktur. Bu rivayetlerden birkaçını sunmak istiyoruz:

Rubeyyi' bint Muavviz¹⁷¹'den rivayete göre Hz. Peygamber bu hanımın evlendiği günün sabahında onu ziyarete gidip yatağının başucunda oturmuş ve Bedir Günü onun atalarından katledilenler için tef çalıp ağıt yakan kızları dinlemiştir. Nihayet kızlardan biri: *We finâ nebiyyun ya'lemu mâ fi ğadin: İçimizde yarın ne olacağını bilen bir Peygamber var* deyince, Hz. Peygamber ona: *"Sus, bunu söyleme, önceki söylediklerini söyle"* demiştir.¹⁷²

Benzer bir rivayette Ebu'l-Huseyn Hâlid el-Medenî, Medine'de *Aşure* gününde kız çocuklarının tef çalıp şarkı söylediklerini Rubeyyi' bint Muavviz'in yanında anlatınca, Rubeyyi' yukarıdaki rivayeti nakletmiştir ki, bu ikinci rivayette birincisinden farklı olarak Hz. Peygamber'in: *"İşte bunu demeyin; zira yarın ne olacağını ancak Allah bilir"* dediği anlatılmaktadır.¹⁷³ Her iki rivayet Hz. Peygamber'in söz konusu müdahalesinin *besteye* değil, doğrudan *güfteye* ilişkin olarak gerçekleştiğini açıkça ortaya koymaktadır.

Hz. Aş'e'den rivayete göre Babası Ebû Bekir onun evine girdiğinde yanında Ensar kızlarından iki tanesi Ensar'ın **Buas**¹⁷⁴ günüyle ilgili mersiyelerini okuyorlarmış. O gün de Ramazan Bayramı imiş. Ebû Bekir: *"Peygamber'in evinde şeytan ezgisi, ha!"* diye çıkışınca, Hz. Peygamber: *"Ya Ebâ Bekir, her kavmin bir bayramı vardır; bu da bizim bayramımız!"* buyurmuştur.¹⁷⁵

Enes b. Mâlik'in rivayetine göre Hz. Peygamber Medine'nin bir semtine uğramıştı. Birkaç kız çocuğu teflerini çalıp şarkı söylüyor ve şöyle diyorlardı: *"Nahnu cevârin min Beni'n-Neccâri / Yâ habbezâ Muhammedun min câri": Biz Neccârоğulları'nın kızlarıyız / Muhammed'e komşu olmak ne sevimli!* Bunun

170 Taberî, *a.g.e.*, XXI, 36-37; Zeccâc, Ebû İshak İbrahim, *Ma'âni'l-Kur'ân ve İ'râbuh*, Beyrut 1988, IV, 180; Sa'lebî, *a.g.e.*, V, 31-33; Zemahşerî, *a.g.e.*, III, 456; Kurtubî, *a.g.e.*, XIV, 12-13.

171 Bu hanım sahabe hakkında bk. Hasan Cirit, "Rubeyyi' bint Muavviz", *DİA*, XXXV, 179.

172 Buhârî, *Megâzî*, 12; *Nikâh*, 48; Tirmizî, *Nikâh*, 6.

173 İbn Mâce, *Nikâh*, 21.

174 *Buâs Günü* ile ilgili bk. Asri Çubukçu, "Buâs", *DİA*, İstanbul 1992, VI, 340.

175 İbn Mâce, *Nikâh*, 21.

üzerine Peygamber şöyle buyurur: “Allah biliyor ki, sizleri gerçekten; ama gerçekten seviyorum!”¹⁷⁶ İşte tüm bu ve benzeri rivayetler Hz. Peygamber Efendimizin, güftesi günah ve isyan içermeyen her tür musikiyi benimseyip tasvip ettiğinin en bariz kanıtıdır.

B. Farklı Yönler

1. İçsel Musiki

Kur’an’ı diğer Semavi Kitaplardan ayıran en belirgin fark tilâvetinde yaşanan içsel (dilsel) musikidir. Bu içsel musiki aynı zamanda Kur’an’ın müzikal i’câzını hazırlayan en güçlü amildir. Şöyle ki, Kur’an’ın gerek fonetik sıfat itibarıyla birbiriyle zıtlaşan; *hems*, *cebr*, *rihvet*, *şiddet*, *istifâle*, *isti’lâ* vb. sıfatları haiz harflerin fonetik orkestrasyon oluşturacak seviyede seçiminde, gerekse işlediği konuların ruhuna uygun düşecek biçimde pasajlara sert ya da şeffaf kelimelerin yerleştirilmesi hususunda eşsiz bir metot uygulaması, onun nazım mucizeliği gibi müstesna bir özelliğe sahip olmasını hazırlamıştır.¹⁷⁷ Öte yandan Kur’an’ın prozodik yapısı, onun kıraatte modüle edilmiş makamlı sesi kullanmak için sesi teşvik eden asonanslardan oluşan secileri özünde barındırması sayesinde nağmeli okunmasına yardımcı olur.¹⁷⁸ Gerçi Eski Ahit’in kendi orijinal İbranice metninden tilâvet edilmesi esnasında Kur’an tilâvetine benzer şekilde yer yer *med*, *kasır* ve *secilerin* oluşturduğu içsel musiki kendisini iyiden iyiye hissettirmektedir; ama bu, Kur’an tilâvetinde yaşanan müzikal ahengin halâvetini yansıtamamaktadır. Esasen bu farklılık da son derece doğaldır. Çünkü Kur’an’ın metin dili olan Arapça diğer *Sâmî* kökenli kardeşleri olan *Aramice*, *Kıldânîce*, *Ken’ânîce*, *Süryanice*, *Eski İbranice* ve *Asurice* gibi kadim dillerin aksine hâlâ dipdiri ve ışıl ışıldır.¹⁷⁹

2. Belli Bir Nota Disiplinine Göre Okuma (Notasyon)

Daha önce de değindiğimiz gibi Kilise müziği *notasyon* yönünden oldukça zengin ve otantik bir mirasa sahip bulunmaktadır. Ortaçağ başlarından itibaren Kilise Babalarının aşamalı olarak Tevrat ve İncil’in nota sistemine göre okunmasını temin noktasında çeşitli beste çalışmaları yaptığını biliyoruz. Böylece Kitabı Mukaddes *içsel musiki* noktasında Kur’an’a yetişemezken, *notasyon* bakımından Kur’an tilâvetine kıyasla daha zengindir.

Kur’an tilâvetine gelince; onun Kilise okuyuşları karşısındaki tek avantajı içsel musikiden ibaret olmayıp, bilhassa Mısır ve İstanbul ağzı okuyuşlarda çok

176 İbn Mâce, *Nikâh*, 21.

177 Konu hakkında geniş bilgi için bk. Çağıl, *Kur’an-ı Kerim ve Kitabı Mukaddes*, s. 38-41, 205-207.

178 Farmer, *ibid.*, I, 439.

179 Çağıl, *Kur’an-ı Kerim ve Kitabı Mukaddes*, s. 207.

zengin bir eda ve makam çokluğu mevcuttur. Dahası, son zamanlarda bazı Batılı müzikologların Mısırlı bazı seçkin hâfızların tilâvetlerini nota yönünden ölçüp değerlendirmek için yapmış oldukları çalışmalara rastlamaktayız. Örneğin, Kur'an tilâvetinin mahiyetine dair detaylı bir çalışma yapmış olan Kristina Nelson, Muhammed Rıfat, Mustafa İsmail, Abdussamed, Muhammed Sıddık Minşawî, Yusuf Kâmil Behtîmî gibi, Mısır'ın tanınmış kıraat üstatlarının okumuş olduğu bazı Kur'an pasajlarının notasyon metinlerini (pes ve tiz tonları da belirtecek şekilde) modern müzik teknikleri eşliğinde hazırlayabilmiştir.¹⁸⁰ Fakat şunu belirtelim ki, bu hâfızların okuyuşlarını gösteren *notasyon* çalışması okumanın tek kereliğine vuku bulması esnasında gerçekleşmiş olup, sözgelimi, aynı hâfızların aynı Kur'an pasajlarını tekrar okumaları halinde farklı bir notasyon yapılması ortaya çıkacaktır. Çünkü Kur'an tilâveti Kilise tilâveti gibi usullü tilâvetler kategorisinde yer almayıp, usulsüz; yani *notasyon* kurallarına bağlı kalmayan, serbest; icra anının manevi ve psikolojik hâllerini de yansıtan bir okuma stili arz etmektedir. Gerçi Mustafa İsmail ve Abdussamed gibi hâfızların bazen ilk uygulanan makamı hiç aksatmaksızın aynı pasajı birkaç kez tekrarladıklarına şahit olmaktayız.¹⁸¹ Fakat bu tür bir okumanın zor olması sebebiyle nadiren gerçekleştiği bir vakiydir. Hâlbuki Kilise okuyuşlarında okunacak pasajın notasyonu önceden hazırlanmış olduğundan, tilâvet solo ya da koro halinde icra edilirken bu notasyona bağlı kalma zarureti vardır. Sözgelimi, daha önce değindiğimiz "*Hal-le-lû-yah*" hamd nakaratının belli bir nota dizimi vardır ve o pasaj hep o nota sistemiyle okunacaktır. Sonuç olarak denebilir ki, Kur'an tilâvetinde *içsel musiki*, Kilise tilâvetinde ise *sun'î musiki* baskın konumdadır.

3. Saz Eşliğinde İcra

Kur'an tilâvetiyle Kilise tilâveti arasındaki en belirgin farklardan biri de, Kur'an'ın kıraat edilmesinde herhangi bir saz eşliğine yer verilmezken, Rum Ortodoks Kilisesi dışında Sinagog ve Kilise okuyuşlarında farklı enstrümanların kullanıldığı bilinmektedir. Örneğin, Musevi mirasını yansıtan yapısıyla ilk Süleyman Mabedi'nin yerinde bulunan Kudüs Mabedi İ.Ö. 539'dan beri, Romalılar tarafından yıkıldığı İ.S. 70'e kadar umuma ait ibadetlerin yapıldığı bir yerdi ve burada bir kuzunun kurban edilmesiyle başlayan ayinler esnasında en az on iki Levili'den oluşan bir koro yaylı sazlar eşliğinde, haftanın her günü için özel bir mezmur okurdu.¹⁸² Kaldı ki, Kitabı Mukaddes bizzat saz eşliğinde

180 Nelson, Kristina, *The Art of Reciting the Qur'ân*, University of Texas Press, Austin, Amerika 1985, p. 107, 121, 125, 129, 130, 132.

181 Örneğin, merhum Abdussamed *Tekvîr* suresinin ilk dokuz ayetini aynı *çargâh* makamıyla; falsosuz şekilde birkaç kez tekrarlayabilmiştir.

182 Daha geniş bilgi için bk. Grout & Palisca, *ibid.*, p. 18.

yapılan icralardan bahsetmektedir: “*Boru sesi ile O’na hamd edin! Santur ve çenk ile O’na hamd edin! Tef ve Raks ile O’na hamd edin! Sazlar ve borular ile O’na hamd edin! Sesli zillerle O’na hamd edin! Yüksek sesli zillerle O’na hamd edin!*”¹⁸³

“*Rabbe şükretmek, Ey Yüce Olan! Senin ismine terennüm etmek, Sabahleyin inayetini ve her gece sadakatini, On telli saz üzerinde ve santur üzerinde, Çenk üzerinde ahenkli bir sesle ilan etmek iyidir.*”¹⁸⁴ Yine Hz. Davud’un çok güzel çenk (arp) çaldığını ve bu sayede (bir tür müzik-terapi uygulayarak) cinlenen Kral Saul’u tedavi ettiği bilinmektedir.¹⁸⁵

4. İcranın Psikolojik Tesiri

Şunu rahatlıkla söyleyebiliriz ki, Kur’an tilâvetiyle Kilise tilâvetinin insan ruhunda oluşturduğu his ve heyecan frekansları da birbirinden farklıdır. Bu farklılığın oluşmasında icranın gerçekleştiği mabedin mimari stiline de payı büyüktür. Kur’an tilâvetinin mahir bir ağızdan dinlenmesi esnasında daha ziyade ümit, huşu, sevgi ve coşkunun ağır bastığı bir ruh hali oluşurken, Kilise tilâvetinde, mabedin sert ve keskin; kasvetli, yüz vermeyen *gotik* mimarisinin de etkisiyle dinleyende daha çok korku ve ürperme hissi uyanacaktır. Denebilir ki, Kur’an tilâvetinde muhabbet, Kilise tilâvetinde ise mehabet hissi galip gelmektedir.

Sonuç

Baştan beri sunmaya çalıştığımız tebliğimize ilgili şu sonuçları sıralayabiliriz:

Müzik efsunkâr tabiatı gereği hem varoluşsal süreçte evrenin kozmik nizamında tezahür alanı bulabilmiş hem de estetik bazda ruha hitap etme gücünü haiz olabilmıştır.

Din ve müzik var oldukları günden beri hep iç içe olup, mükemmellik ve estetik yönünden birbirlerine zenginlik ve çeşni kazandırmışlardır. Aynı şekilde dinî ve seküler müzik de hep paralel yürümüş olup, her ikisi birbirini etkilemiş ve birbirinden etkilenmiştir.

Müzik, Kutsal Metinlerin insanın ruhuna ve kalbine hitap etmesinde, yaşam alanında yer bulmasında önemli bir rol üstlenmiş, Kutsal Metnin benimsenip kabullenilmesinde başat rol oynamıştır.

Dinî müzik zaman zaman seküler müzikten etkilenmekle birlikte, kendine has makam, nağme ve modülasyon özelliğiyle özgün bir tarz oluşturmuş

183 Mezmurlar 150: 3-5.

184 Mezmurlar 92: 1-3.

185 I. Samuel 16: 14-23.

ve seküler müziğin yansıtamadığı bir haz ve coşkuyu ateşleyerek, bu yönüyle seküler müziğe ilham kaynağı olabilmıştır. Ayrıca dinî müzik Kutsal Metinlerin içsel ve lahuti tabiatıyla buluşup kaynaşması sonucu daha bir müessir konuma kavuşmuştur.

Gerek dinî müziğin türleri, gerek icra ve makam şekilleri açısından Kur'an tilâvetiyle diğer Kutsal Metinlerin tilâveti arasında bazı benzerliklerin yaşandığı muhakkaktır. Bilhassa enstrümentsiz icra ve *monofonik* tarzın benimsenmesi bakımından Cami tilâvetiyle Rum Ortodoks Kilisesi'nin icra ettiği tilâvet formu arasındaki benzerlik dikkat çekicidir.

Kilise tarzının uygulanabilir olan yönlerinin Kur'an tilâvetinde istihdam edilmesi, herhalde Kur'an tilâvetine farklı çeşniler katıp, onu Batı'nın gözünde daha dikkat çekici bir konuma getirecektir. Bunu Kur'an'ın ihtiyacıymış gibi görme yanılgısından öte, bir kıraat zenginliği olarak mülâhaza etmek daha tutarlı olacaktır.

Kur'an tilâvetinde *içsel musiki*, Kilise tilâvetinde ise *sun'î musiki* ön plana çıkmakla birlikte, Kur'an tilâvetinde de muhteşem *sun'î musiki* örneklerinin icra edilebildiği bir gerçektir.

Kaynakça

- Abraham, Gerald, *History of Music*, Oxford University Press, New York 1986.
- Ahmet Muhtar Paşa, Ferik, *Musiki Tarihi*, Devlet Matbaası, İstanbul 1927.
- Aka Mirzâde, Nevvâb Mir Muhsin b. Hacı Seyyid Ahmed Karabağî, *Der İlm-i Müsiki; Vuzûhu'l-Arkâm*, Bakü 1913.
- Altar, Cevad Memduh, *Opera Tarihi*, MEB Yayınları, İstanbul 1975.
- Apaydın, H. Yunus, "Musiki", *DİA*, İstanbul 2006, XXXI, 261-263.
- Arel, Hüseyin Sadettin, *Türk Musikisi Kimindir?* Milli Eğitim Basımevi, İstanbul 1969.
- Aristotle, *Poetics*, Ed. with Critical Notes and A Translation by S. H. Butcher, The Macmillan Company, New York 1898.
- Aster, Ernst Von, *Felsefe Tarihi Dersleri (İlkçağ ve Ortaçağ Felsefesi)*, çev. Macit GÖKBERK, Ahmet Hasan Matbaası Ltd. Ş., İstanbul 1943.
- Bewer, Julius August, *The Literature of The Old Testament*, Columbia University Press, New York 1957.
- Beyhakî, *es-Sunenu'l-Kubrâ*, Dâiratu'l-Ma'ârif, Haydarabat 1924.
- Buhârî, Ebû Abdillâh Muhammed, *el-Câmi'u's-Sahih*, Maatbaatu'l-Âmira, İstanbul 1897.
- Burns, Edward McNall & Ralph, Philip Lee, *World Civilizations From Ancient To Contemporary*, W.W. Norton & Company, Inc., New York 1964.
- Cirit, Hasan, "Rubeyyî bint Muavviz", *DİA*, İstanbul 2008, XXXV, 179.

Colomb, Casimir, *İnsan ve Hayvanat Üzerinde Musikinin Tesiri*, çev. Mustafa Refik, Tercüman-ı Hakikat, İstanbul 1890.

Çağıl, Necdet, *Kur'an-ı Kerim ve Kitabı Mukaddes Mukayyesine Özgün Bir Yaklaşım*, Araştırma Yayınları, Ankara 2005.

_____, *Kur'an'ın Belâgat ve Fonetik Yapısı*, İlahiyat Yayınları, Ankara 2005.

Çubukçu, Asri, "Buâs", *DİA*, İstanbul 1992, VI, 340.

Ebû Dâvûd, Süleyman b. Eş'as, *es-Sunen*, Dâru İhyâi's-Sunneti'n-Nebeviyye, Beyrut 1988.

Ebu'l-Kâsım el-Ka'bî el-Belhî, Abdullâh b. Ahmed b. Mahmûd, *Tefsîr (Dirâsetun Tablîliyye)*, haz.: H. Muhammed Nebhâ, takdim: Rıdvan Seyyid, Dâru'l-Kutubi'l-İlmiyye, Lübnan 2007.

Einstein, Alfred, *A Short History of Music*, Cassell & Company Ltd., Great Britain 1944.

Farmer, Henry George, "The Music of Islam", *Ancient And Oriental Music*, ed. By Egon Wellesz, Oxford University, New York 1957.

Gazimihal, Mahmut Ragıp, *Musiki Sözlüğü*, MEB Yayınları, İstanbul 1961.

Gnoli, Gherardo, "Zoroastrianism", *The Encyclopedia of Religion*, New York 1987, XV, 579.

Grout, Donald Jay & Palisca, Claude Victor, *A History of Western Music*, W.W. Norton Company, New York 1996.

Halil b. Ahmed, Ebû Abdirrahmân b. Amr, *Kitâbu'l-Ayn*, Muessesetu'l-A'lemî, Beyrut 1988.

Hanna, Judith Lynne, "Dance and Religion", *The Encyclopedia of Religion*, IV, 205.

Hughes, Dom Anselm, *Early Medieval Music Up To 1300*, Geoffrey Cumberlege, Oxford University Press, London-New York-Toronto 1954.

İbn Mâce, Ebû Abdillâh Muhammed, *es-Sunen*, Dâru İhyâi't-Turâsi'l-Arabî, Kahire 1952.

İbnu'l-Esîr, Mecduddîn el-Mubârek b. Ahmed el-Cezerî, *Câmi'ul-Usûl fi Ehâdisi'r-Rasûl*, el-Mektebetu'l-Hulvânî, y.y., 1972.

Kurbanov, Babek, *Musikinin Bedîi-Estetik Meseleleri*, Ağrı Dağı Yayınevi, Bakü 2000.

Kurtubî, Ebû Abdillâh Muhammed el-Ensârî, *el-Câmi' li Abkâmi'l-Kur'an*, Dâru İhyâi't-Turâsi'l-Arabî, Beyrut 2002.

Lamprecht, Sterling P., *Our Philosophical Traditions; A Brief History of Philosophy In Western Civilization*, Appleton-Century-Crofts, Inc., New York 1955.

McGehee, Thomasine Cobb, *People And Music*, Allyn & Bacon, Inc., Amerika 1963.

Muhammed Hasnâvî, *el-Fâsıla fi'l-Kur'an*, el-Mektebetu'l-İslâmî, Beyrut 1986.

Muslim, Ebu'l-Huseyn b. Haccâc, *es-Sahîh*, Dâru İhyâi'l-Kutubi'l-Arabiyye, Mısır 1955.

- Nelson, Kristina, *The Art of Reciting the Qur'an*, University of Texas Press, Amerika 1985.
- Nuri Özcan-Yalçın Çetinkaya, "Musiki", *DİA*, İstanbul 2006, XXXI, 258.
- Râfi'î, Mustafa Sâdık, *İ'câzu'l-Kur'an*, Mısır 1952.
- Râgıb Isfehâhî, Ebu'l-Kâsım Huseyn, *Mufredâtu Elfâzı'l-Kur'an*, Dâru'l-Kalem, Beyrut 2009.
- Sa'lebî, Ebû İshak Ahmed b. Muhammed, *el-Keşf ve'l-Beyân fî Tefsîri'l-Kur'an*, Dâru'l-Kutubi'l-İlmiyye, Beyrut 2004.
- Şehâvî, Alemuddîn Alî b. Muhammed, *Cemâlu'l-Kurrâ ve Kemâlu'l-Ikrâ*, Mektebetu't-Turâs, Kahire 1987.
- Seyyid Hüseyin Nasr, *İslâm Sanatı ve Manevîyatı*, çev. Ahmet Demirhan, İnsan Yayınları, İstanbul 1992.
- Taberî, Ebû Ca'fer Muhammed b. Cerîr, *Câmi'u'l-Beyân 'an Têvîli'l-Kur'an*, Dâru'l-A'lâm, Amman 2002.
- Tirmizî, Ebû İsa Muhammed b. İsa, *es-Sünen*, Dâru İhyâ'it-Turâsi'l-'Arabî, y.y., ts.
- Uzdilek, Salih Murad, *İlim ve Musiki*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1977.
- Wellesz, Egon, *Ancient and Oriental Music*, Oxford University, New York-Toronto 1957.
- Yogananda, Paramahansa, *Autobiography of a Yogi*, Self-Realization Fellowship Publishers, Los Angeles-California 1959.
- Zeccâc, Ebû İshak İbrahim, *Ma'âni'l-Kur'an ve İ'râbuh*, Âlemu'l-Kutub, Beyrut 1988.
- Zemaşşerî, Ebu'l-Kâsım Cârullâh Mahmûd b. Ömer, *el-Keşşâf 'an Hakâiki Ğavâmidi't-Tenzîl ve 'Uyûni'l-Akâvîl fî Vucûhi't-Têvîl*, Dâru'l-Kutubi'l-İlmiyye, Lübnan 2009.