

TÜRK TASAVVUF MÜSİKİSİNDE RİTMİN RİTÜELE DÖNÜŞÜMÜ -ŞANLIURFA ÇİFTELERİ-

TRANSFORMATION OF RHYTHM INTO RITUAL IN TURKISH SUFI MUSIC -ŞANLIURFA HYMNS-

Songül ÇAKMAK*

ÖZ: Ritim, ilk müzik türlerinin oluşumundan önce doğal olarak ortaya çıkan, ilk insanın nesnelere birbirine vurarak, görünen/görünmeyen doğüstü güçlere karşı korunma yollarından biri ve müziğin ana iskeletini oluşturan en önemli araçlardandır. Din musikisinin de ana ekseninde Şaman'ın ritim ile vecd'e girmesi ve ritim ile dans etmesi önemli bir dönüşümün kaynağı durumundadır. Mevlâna hikayelerinden yola çıkarak altın dövülmesinin verdiği düzenli ritimden vecd sonrası oluşan sema gösterisi, Şaman'dan intikal eden inançsal pratiğin ruhsal olarak devam ettiğini ve ritüel boyutuyla sürekliliğinin sağlandığını göstermektedir. Geleneğin kültürel birleşmesi ve inancın etkin bir silsilesi olarak devam etmesi, mekânsal bağlamda kullanılma zemini ve sıklığına göre değişmektedir. Çalışma, Şanlıurfa bölgesindeki halk sanatçıların okuduğu çiftelerden yola çıkarak, çifteler aracılığıyla çeşitli ritüellerin gerçekleşmesini konu almaktadır. Türk tasavvuf müziğinin çifteler (ilahi) adıyla halk arasında nasıl yaygınlaşıp sema, semah veya zikre dönüştüğü, hangi niteliğinin sürekliliğinin sağlanmasında etken olduğu sorularından hareket edilmiştir. Şanlıurfa'da çifte denilen tasavvufi grupta yer alan kişilerin birçoğu hafızdır. Çifteler genellikle def eşliğinde seslendirilir. Makamsal yapı ses ile çeşitlilik kazanarak, böylece güftenin kalıcılığı ve sürekliliği sağlanmış olur. Türk Musikisi formlarının halk arasında yaygınlığını sağlayan makamsal özelliklerin yanı sıra ritimdeki çeşitliliğin farklı duygulara da hitap etme gücüdür. Farklı ritimlerde seslendirilen kaside mevlid, ilahi gibi dini formlar, bağlamlarının geniş olmasından kaynaklı sürdürülebilmektedir. Bu çalışmada ritmin ritüele dönüşümünde inancın etkili gücünün aynı zamanda toplumsal birlik ve beraberliğin de sağlayıcısı olma durumundan söz edilecek ve Şanlıurfa bölgesindeki bu musikîşinasların bu oluşumdaki rollerinden ve Türk Sanat Müziği/Türk Halk Müziği türlerinin gelişimine katkılarında, Türk müziğini farklı formlarda kullanma yetilerinden söz edilecektir. Gelenekte dini inancı eyleme dönüştüren bu kolektif müzik kültürü paylaşımında netnografik alan araştırma yapılması uygun görülmüştür. Hava muhalefetinin olumsuz etkisi ve ritüellerin gerçekleştiği bağlamın erkek özerk alanla (zikir) sınırlı olması ve farklı inanç pratiklerinin (Alevi semahı) halka kapalı olmasından kaynaklı bu araştırma yöntemi tercih edilmiştir. Bağlam merkezli yaklaşımların bu zorlukları dışında müziğin iki farklı türünü birleştiren, divan edebiyatı/halk edebiyatı geçişinde, çiftelerin önemli rolü, sözlü kaynak görüşmeleri yapılarak ve literatür taranarak açıklanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk musikisi, tasavvuf, ritüel, çifteler, ritim, Şanlıurfa.

ABSTRACT: Rhythm, which emerged naturally before the formation of the first musical genres, is one of the ways of protection against visible and invisible supernatural forces by hitting objects together and is one of the most important tools that form the main skeleton of music. In

* Dr. Öğr. Üyesi-Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuarı/Van-songulcakmak@yyu.edu.tr (Orcid: 0000-0002-5781-2814)



This article was checked by Turnitin.

the main axis of religious music, Shaman's entering into ecstasy with rhythm and dancing with rhythm is the source of an important transformation. Based on Mevlana's stories, the sema show, which occurs after ecstasy from the regular rhythm of gold beating, shows that the religious practice inherited from the Shaman continues spiritually and its continuity is ensured with its ritual dimension. The combination of tradition with culture and its continuation as an effective chain of belief varies depending on the basis and frequency of use in the spatial context. The study is about the realization of various rituals through doubles, based on the doubles recited by folk artists in the Şanlıurfa region. It was based on the questions of how Turkish Sufi music became widespread among the people under the name of Çifteler (hymn) and turned into sema, semah or dhikr, and which quality was effective in ensuring its continuity. Many of the people in the Sufi group called Çifte in Şanlıurfa are hafiz. Çifteler is usually performed with tambourine accompaniment. The modal structure gains variety with sound, thus ensuring the permanence and continuity of the lyrics. In addition to the modal features that make Turkish Music forms widespread among the public, it is also the power of diversity in rhythm to appeal to different emotions. Religious forms such as kaside, mawlid and hymns performed in different rhythms can be sustained due to their wide context. In this study, the effective power of belief in the transformation of rhythm into ritual, as well as the provider of social unity and solidarity, will be mentioned, and the roles of these musicians in the Şanlıurfa region in this formation, their contributions to the development of Turkish Classical Music / Turkish Folk Music genres, and their ability to use Turkish music in different forms will be mentioned. It was deemed appropriate to conduct netnographic research on this collective musical culture sharing, which traditionally transforms religious belief into action. This research method was preferred because the context in which the rituals take place is limited to the male autonomous area (dhikr) and different belief practices (Alevi semah) are closed to the public. Apart from these difficulties of context-centered approaches, the important role of the doubles in the transition between divan literature/folk literature, which combines two different types of music, has been tried to be explained by conducting oral source interviews and scanning the literature.

Keywords: Turkish music, Sufism, ritual, doubles, rhythm, Şanlıurfa.

Giriş

Toplumların kutsalla kurdukları iletişimin her türlü ve her tecrübesi bireysel olmasına rağmen, içinde buldukları sosyokültürel yaşamın devamlılığını sağlamak amaçlı kolektif düzenlenmiştir. Bu inanç ve pratiklerin kolektif paylaşımına dönüşmesi ise kutsalı benzer ortak temeller üzerinden gösterme eğiliminden kaynaklanmaktadır. Kolektif paylaşımında kutsalı gösterme eğilimi en çok ritüellerde göze çarpmaktadır (Şahin, 2008: 269). İnancın sosyokültürel hayat içinde sindirilmesini sağlayan ritüeller, inancın pratik boyutunu kolektifleştirmektedir. Kutsalla kurulan iletişimde kurumsal olarak buna “inanç” denmekte, pratik boyutuna ise “ibadet” denmektedir. Kurumsallaşmamış dinlerde ise bu inançsal yapı teorikte “mit” bunun pratik boyutu ise “ritüel” olarak adlandırılmaktadır. 19. yüzyıldan itibaren Batı dünyasındaki akademik çalışmalarda yerini almaya başlayan “ritüel” kavramı uzunca bir süre “ibadet” kavramını işaret edecek şekilde kullanılmıştır (Platvoet, 2006: 162, akt. Şahin, 2008: 270). İslamiyet öncesi Mit veya ritüelin izleri İslamiyet sonrası birçok menkıbe ve ilahilerde göze çarpmaktadır. Ritüellerin oluşma zemini olan sosyokültürel pratikler içinde özellikle dini ritüeller kapsamında müzik, bu pratikleri geleceğe taşımada, kalıplaştırmada ve yaygınlaştırmada önemli fonksiyonlara sahiptir. Dini ritüellerin yerleşik düzeninden önce Derviş (faqi)’lerin büyük katkısı

olmuştur. Dervişler birçok yörede dini musikinin yaygınlaştırılmasında etkin olmuşlardır. Dervişler, Urfa çiftelerini kendi bildiği ilahilere ekleyerek gezdiği başka diyarlarda, kendi çaldığı def eşliğinde bu ilahileri ritmin verdiği güçle hareket ederek (zikir) okur, irticalen seslendirilen bu ilahiler çeşitliliğe yol açar, böylece kültürel devamlılığın sağlanmasında önemli bir misyon edinirlerdi.

Urfa dini musikisinde ritim sazları ön planda olmakla birlikte ritimli sazlardan Bağlama (tepekli vurma), Kanun, Santur gibi sazlar da orta parmağın tekneye hafif dokunuşlarla vuruşu işlemi, sazın ritmi kendi içinde taşımasına ve ayrıca ritim sazı kullanmasına gerek bırakmaz. Müziğin sosyokültürel yaşamdaki dini hayatla ilişkisine odaklanan bu çalışmada, ezginin sesle oluştuğu, güftenin ve ritmin öne çıktığı çifteler (ilahi) üzerinden ritüellerin oluşumu irdelenecek ve Urfa yöresindeki diğer müzik türlerine katkısı ele alınacaktır. Bu kapsamda müziğin ilk oluşum evresi, Urfa bölgesindeki yansıması ritüeller ve çifteler ekseninde öncelikle literatüre dayalı ve sözlü kaynak görüşmeleri neticesinde çifteler ve ritüeller sorgulanacaktır.

1. Urfa'nın Sosyo/kültürel Yapısı



Şekil 1: Şanlıurfa İli Haritası (URL-1)

Şanlıurfa, Mezopotamya toprakları üzerinde bulunması dolayısıyla tarihi boyunca bünyesinde birçok devletlerin ve beyliklerin hüküm sürdüğü, farklı kültürlerin bütünleşme alanı olmuştur. Eski uygarlıkların ilk ve orta çağda merkez olarak kullandıkları bu toprakların Avrupa, Mezopotamya ve Arap ülkeleri arasındaki ticari ve askeri geçiş yolları üzerinde olması Şanlıurfa'nın önemli bir il olmasını sağlamıştır. Şanlıurfa üzerinden geçen bu yollar doğudan batıya bir geçiş köprüsü olarak da önemini korumuştur. "Verimli Hilal" olarak adlandırılan bu bölgede insanların barış içinde ticaret yapması ve savaşarak kültür alışverişi içinde bulunması uygarlıkları birbirine bağlanmasında konumu itibarıyla ön planda olmuştur. Tarihi ilk çağlardan başlayan Şanlıurfa'nın coğrafyası geniş ve arkeolojik olarak da zengin olduğu görülmektedir. Yapılan son araştırmalar neticesinde kentin doğu kesiminde yer alan Göbeklitepe'de yapılan arkeolojik kazı çalışmalarında 12.000 yıllık geçmişi olduğu tespit edilmiştir. Şanlıurfa tarihinde krallık ve medeniyetlerin yerleşim yeri olarak tercih etmelerindeki amaç, coğrafi konumunun önemli kavşak noktasında bulunmasındandır.

Yanı başında yaşam kaynağı olan akarsu, nehir ve ticaret yolu bakımından da önem arz ettiği için konumu itibarıyla önemini daha da arttırdığı bilinmektedir. Bu kadar farklı kültürün içinde yoğunlaşmış olan bir ilin elbette ki kültürel zenginliği fazla olmaktadır. Bugün de bu kültürlerin birçoğunun izlerini Urfa'da görmek mümkündür (Dolap, 2021: 1).

Tespit edilen arkeolojik bilgilere göre Neolitik dönemin en eski yerleşim yeri olarak kabul edilen Urfa, avcı ve toplayıcı dönemden mimari dönemin başlangıcına kadar dünyanın en eski yerleşim yeri olarak kabul edilmektedir. Tüm insanlığın ata yurdu olarak görüldüğü Urfa'da, ilkel dinlerden çok tanrılı dinlere kadar her uygarlıktan izler taşıdığı belirtilmektedir. Büyük bir kültür mirasını bağrında taşıyan bu kadim şehir, insanlık kültürünün oluşum ve gelişimine büyük katkılar sunmuştur. Semavi dinlerin ortaya çıkmasına vesile olan Hz. İbrahim'in doğduğu ve akabinde diğer birçok peygamberin yaşadığı yer olan Urfa, "peygamberler şehri" olarak tanımlanmaktadır. Urfa hakkında yazılan rivayet, mit, destan ve sayısız şiirden de anlaşılacağı gibi otantik, mistik ve özgün yapısı sebebiyle insanlara ilham kaynağı olmuştur. Urfa dendiğinde tarihsel geçmişi ve çeşitli yiyecekler akla gelse de akla gelen diğer en önemli niteliği müzik olmuştur. Aktarılanlara göre ilk insanlığın ortaya çıktığı bu şehirde, müziğin de ilk bu topraklarda ortaya çıkıp yayıldığı rivayet edilmektedir (Karakaş, 2017). Ebul-Farac'ın iddia ettiği Nuh tufanında sonra meydana gelen ilk yerleşim yeri olduğu kanaatini Göbeklitepe ve Balıklıgöl'de yapılan arkeolojik kazılar da desteklemektedir.

Geçmişinin M.Ö. 9500 yıllık bir tarihe uzandığını tespit eden arkeologlar, ilk medeniyetin bu bölgeden başlayıp yayıldığını ortaya koymuşlardır. Tarihi İpek Yolu üzerinde önemli bir kavşakta yer edinmesi ise çok çeşitli din, kültür ve medeniyetlerin uğrak yeri olduğunu, dolayısıyla müziğinin de çok geniş kaynaklardan beslenmiş olduğunun işaretidir. Yerleşim merkezi olarak yukarıda zikrettiğimiz tarihlere uzanan Urfa'da, musikinin tarihi de aynı seyri takip eder. İlk kilise müziğinin miladi 168-222 arasında Edessa (Urfa)'da yaşayan büyük din filozofu, şair ve önemli bir musiki ideoloğu olan Bardaisan tarafından yazıldığı, yeni doğan oğlunun adını "ahenk" anlamına gelen "Harmonius" koyduğu KK-1 tarafından belirtilmektedir. Bardaisan'ın hem beste hem de güfte yazdığı belirtilerek, muhtevası dini olan şiirlerinin bir kısmını da başkalarına bestelettiği, bu dini musiki alanındaki ilk oluşumları kilisede dini ayinlerde kullanarak tarihe adını yazdırdığı çeşitli kaynaklarda belirtilmektedir. Arkeolojik kaynakların verilerinden faydalandığını belirten kaynak kişi, bu konu hakkında herhangi bir belge öne sürmemiş fakat ilk kilise müziğinin Urfa'da ortaya çıktığını ve ilk müziğin de Urfa kaynaklı olduğunu iddia etmiştir. Urfa'da günümüzde yapılan müziği üç ana başlıkta toplayan KK-1, şu şekilde bir sınıflandırma yapmıştır; Tasavvuf Müziği (Çifteler), Klasik Türk Müziği ve Halk Müziği'dir.

2. Urfa'da İcra Edilen Dini Musikinin Kökeni

Mitler ritlerle görünür ve gerçeklik kazanarak yayılırlar, inanç konusunun başta mit olarak ortaya çıkması daha sonra çeşitli hareketlerle inançsal zemine oturtulan bu düzenli kutsama biçiminin ritüeller aracılığıyla kalıplaşarak mitin yaşamsal pratiği haline dönüşürler.

Ritlerin ilk ortaya çıkışı kozmik güçlere sunulan kurban sunumlarında görülmektedir. Daha sonraki süreçte Kam/Şaman adı altındaki din görevlileri tarafından; kötü ruhları defetmek, neyi kurban edeceğini bilmek, hastalığı tedavi etmek, ölüm ve başka belalardan insanları korumak ve gelecekle ilgili haber vermek, rüya tabir etmek, fala bakmak ve yıldızlara bakarak gelecek hakkında bilgi veren bir inanç silsilesine dönüşür. Şamanlığın bir başka özelliği; halkın manevi ve ruh dünyasına girmesi, "extase", ruh göçü ve Tanrılarla bağlantı kurması sayılabilir. Şamanın güç kazanması eski Türk inancını kendi görüş dünyasına alarak, kişilerin maneviyatını belli bir kadro içine alarak "din" vasfına ulaşmaya çabalamasıdır. Türklerin İslam öncesi Şamanizm/Kam bir din değil, kült/inancı olarak kabul edilmektedir (Güzel, 2012: 90)¹.

Eski Türk musikisi, pratiğinde kutsala yakarış ve toplum içinde bir uyum/denge olması için gerçekleşiyordu. İrticalen gelişen bu icrada, bir amaca yönelik olarak o 'an' için icra yapılıyordu. Din adamı pozisyonundaki kişi "Baksı" veya "Kam" adındaki bir hekimdi ve asıl gayesi toplumun huzuru ve birlikteliğinin devamını sağlamaktı. Bu büyücü din adamları, trans, vecd ile kendinden geçer, böylece ikna ediciliğini yükselterek toplumun saygısını kazanırdı.

Kamların kutsala yakarış ve temennisini içeren bu dualar ikinci defa kendisi tarafından tekrar edilemezdi, çünkü trans halinde seslendirilen bu sözler irticalen seslendirildiği için unutulurdu. O yüzden bu dua ve ilahi tarzındaki seslenişler günümüze oldukları gibi gelememiştir. İrticali ve improvizasyon denilen bu sezgi ile "an" için en uygun müziğin icraatı, zamanla Türk Tasavvuf Musikisinde "Durak" ve "Kaside", Türk Folklor Musikisinde "Âşık Tarz"ı, Sanat Musikisinde ise "Gazel" ve "Taksim" olarak karşımıza çıkmaktadır (Halıcı, 1986: 172). Kulağına ezan okunarak hayata başlayan insanımız, türlü sebeplerden dolayı dinleyemediği bu musiki türü ile ruhundaki hasretleri dindiriyordu. Birçok kişi belki ilk defa dinliyordu Tasavvuf musikisini. Bu yeni bir tanışma zannedilirse de böyle değil, mevcut ve fakat ruhun derinliklerinde gizli çok eski bir aşinalığın tekrar ortaya çıkmasıydı.

¹ Din; lügat manası, Allah'a inanma ve bağlanmadır. Ayrıca din kavramı, inanç, itikat, itaat, ibadet, adet, gidilecek yol, hesaplama, şariat anlamlarına da gelmektedir (Güzel, 2012: 97). Tasavvuf lügat manası; gönlünü Allah sevgisine bağlama, ıstılahe manada ise; Zühd ve takva ile ruhu temizleyip Hakk'ın ahlakı ile ahlaklanmak, kendi varlığını "Hakk" sevgisinde eriterek masivadan ilgiyi kesmek ve bu hal içinde onun emir ve yasaklarına tam bir uyuşla sonsuz mutluluğa ermektir (Güzel, 2012: 159).

Müziğin, yaşamın bir parçası olduğu ve müziği yapan ve uygulayan kişilerin daha ayrılmadığı eski çağlarda, geleneksel seslerden oluşan müzik, günün şartlarına göre uyarlanıyor ve müziğe bir kutsiyet atfediliyordu. Büyüsel doğa karşısında müziğin de doğayı taklit amacıyla kullanılması dolayısıyla müzik de büyüsel kabul ediliyor, bu inanılmaz sihir karşısında sadece buna hükmeden özel kişiler bunu icra edebiliyordu. Toplum önderi kabul edilen Kam, Baksı, Ozan gibi bu kişiler hem din adamı konumunda hem de müzisyendiler. Müziğin hem sosyal işlevleri hem de dinsel işlevleri bu kişiler aracılığıyla gerçekleşiyordu. Dolayısıyla din ve sosyal hayatın bütünü aynı müzikle betimleniyor, benzer sesler bu hayatın müziğini ortaya koyuyordu. Sosyokültürel yaşamın tüm alanlarına hitap eden bu tür ezgilerin yüzyıllarca devam etmesini sağlayan insanların söze verdikleri önemden kaynaklanmaktadır. Sözün sesler aracılığıyla kolektif bellekte yer edinmesi kültürlerin çeşitlenip gelişmesini ve yaygınlaşmasını sağlamıştır. Müziği söze eşlik eden ve onun daha etkili daha anlaşılır kılmak için bir araç olarak kullanıldığı da bir vakıadır (Ergül, 2010: 3-4).

Din musikisinin 13. yy.'a kadar kam, baksı, ozan denilen şimdiki saz şairleri eşliğinde, ibadet esnasında kitleyi harekete geçirmek için oluşturulan raks, şiir, ses unsurlarının topluca ihtiyaca yönelik olarak ortaya konması ki daha önce de bahsedildiği gibi dünya üzerindeki ilk müzikal oluşumlar bu şekilde başlamıştır. Formel eğitimin de dini musiki alanında medreselerde, tekke ve zaviyelerde devam ettiği en etkili ve yaygın olanının ise Mevlevilik tarikatıyla günümüze kadar ulaştığı bilinmektedir. İlk konservatuvarın kurumsal anlamda dini mekânlara sahip olduğu görülmektedir (Aydar, 2010: 16).

Ses, saz, raks üçlüsüyle icra edilen Mevlevi müziği eserleri müziğimizin özünü teşkil eder. Mevlevi dergâhlarında, Mevlevi müziğinin yanı sıra din ve din dışı müziğin her türlü öğretilmekteydi. Her türlü müzik icrası ve meşkinin yanında, müzikle ilgili sohbetler edilir, sema meşki yapılarak semazen yetiştirilirdi. Mevlevihanelerde padişah, vezir, şeyhülislam ve paşaların bulunması Mevleviliğe bambaşka bir kimlik kazandırmış, tasavvufu kabul etmeyen bazı medreselilerin musikiyi susturmaları önlenmiştir. Başlangıçta ney, kudüm, rebap ile icra yapılırken sonraları keman, kanun, ud gibi sazlar kullanılmıştır. III. Selim ve II. Mahmut gibi padişahların destekleri ile Mevlevihaneler en parlak dönemlerini yaşamıştır (Arslan, 2022: 9).

Şanlıurfa ilinde Bardaisan, ilk dini müziğin oluşumunda etkisi görülen önemli bir isim olmakla birlikte, hakkında söylenenler ve yazdığı dini içerikli bestelere ulaşılammıştır. İslamiyet öncesi dini musikinin yazılı kaydının olmadığı Şanlıurfa'da, İslamiyet sonrası dini mûsikî alanında önemli bir birikime sahip olduğu çok farklı tarikatların yerleşim yeri olmasından anlaşılmaktadır. Günümüzde hala varlık gösteren bu tarikatlardan; Nakşibendi, Kadiri, Rifai, Şazeli, Halveti, Bektâşi Melami ve Mevlevi tarikatları Urfa'da çok tutunmuş olup bunların müntesipleri Urfa'da yıllarca hizmet vermişlerdir (Karakaş, 2017: 9). Bunlardan Şazeli, Bektâşi,

Halveti ve Mevlevi tarikatlarının müntesibleri bugün kalmamıştır, bunların ancak muhibleri bulunabilmektedir. Mevlevilik ve Bektaşilik çalışmaları da ancak Mevlevilik ve Bektaşilikte sadece kültür çalışmaları olarak görülmektedir. Urfa, İslam devletlerine başkentlik yapmasının yanı sıra Anadolu ile Arabistan sınırında bir şehir olmasından kaynaklı İslam'ın Anadolu topraklarında yaygınlaşmasına önemli bir kapı vazifesi görmüştür. Bu yüzden farklı kültürlerin bir arada yaşamasına elverişli bir konumdadır.

Urfa, mabedlerin ve ilmi çalışmaların eskiliğinden ötürü tasavvufi hareketlerin görüldüğü ilk yerlerden sayılır (Karakaş, 2017: 19). Tasavvufi tarikatlar olmasına rağmen birçok bölgede olduğu gibi Urfa'lı da bu oluşumun açıklamasını tasavvuf olarak göstermez. Mevlid okutulduğu zaman kendinden geçen kimseler olur, bunları şeyh veya sofı adı verdikleri kimseler yönetir. Hareketlerin vecd veya transla bağlantısı görülen kişiler, "hayy, hayy, hayy" gibi sesler çıkarırlar, bazen değişik sesler ve hırıltılar çıkarır ve adeta baygınlık geçirirler. Bir çeşit cezbe haline girerler. Urfa halkı arasında bu gibi kimselerin bu durumu için "haylığa düştü" denilir (Karakaş, 2017: 34). Eskiden Mevlevi ve Halveti gibi tarikatların zaviyelerinde tasavvuf musikisi eğitimi de verildiğinden musiki severleri bu zaviyelere rağbet ederdi. Tekkeler aynı zamanda eğitim merkeziydi, okuma yazma ve eğitime çok önem vermeyen Urfa halkı için çekici olabilecek yollar aranır, gençler bu sayede az da olsa bu imkândan faydalanırdı (Karakaş, 2017: 36).

Urfa'da Klasik Türk Musikisi alanında yetişmiş dervişler² sayesinde eski musikiye dair önemli bilgiler aktarılmış ve günümüze bilimsel olarak gelmesi icra etmeleriyle birlikte kültürel birikim olarak muhafaza edilmiştir. Türk kültür tarihine önemli hizmetleri olan bu dervişler, Mevlevihanelerde yetişen önemli sanatçılardır (Özalp, 2000: 120, akt. Macit, 2021: 41). Mevlevihaneler sadece dini eğitim kurumları değil, güzel sanatlar ve edebiyat alanında da eser inceleyen ve üreten bir kurum vazifesi görmüştür. Bu alanda öğrenci yetiştiren ve kurumun devamlılığını sağlayarak tasavvufi aklın her yönden olgunlaşmasına yarayan önemli bilgiler, bu alandaki önemli mutasavvıflar aracılığıyla öğretilirdi. Diğer tarikatların yanı sıra Mevlevi musikisi çağdaş ve yayılmacı yönleri sayesinde musikiyi de en etkili bir biçimde kullanmalarından kaynaklı daha işlevsel ve sürdürülebilir oldukları görülmüştür. Klasik Türk musikisinin gelişmesine katkısı olan bu müzik; icra, bestekâr, form, makam, usul ve sazlarının çeşitliliğini artıran niteliğiyle alana çok önemli katkılar sunmuş ve Türk müziğinin uluslararası tanınmasını sağlamıştır. Bu bağlamda, Klasik Türk musikisinin gelişmesinde Mevleviliğin ve mevlevihanelerin etkisinin büyük olduğu görülmektedir (Macit, 2021: 51).

² Kürt gezici hak âşıkları olan dervişler, yılın belli zamanlarında yöreye uğrar, elindeki def ile çeşitli ilahiler okuyarak halkın toplanmasını ve kültürel olarak ilahilere katılımını sağlardı. Bu dervişlere Kürtçede **Faqi** denir.

3.Urfa'da İcra Edilen Tasavvuf Musikisinde Çifteler (İlahiler)

Halıcı (1986), Tasavvuf ve müzikte bazı ortak özelliklerin olduğunu belirterek bu özelliklerin; Tasavvufta Tanrısal gerçeklere ancak seziyle varılabileceğini, müzikte de sezginin beste üretmede çok önemli bir meziyet olduğunu belirtmiştir. Sezi, tasavvuf büyükleri tarafından belli bir sistem ve ekol haline gelmiştir. İşte bu sistemler tarikatları³ meydana getirmiştir. Din hükümlerinin inanç ve işlem, itikad ve amel yollarını belli sistemlere bağlayan bilim adamları, İmam olarak İmam-ı Azam, İmam-ı Eş'arî gibi, tasavvuftaki Tanrıya erişme yollarını belli bir sisteme bağlayanlar da "Pir" olarak tanınmış ve anılmışlardır. Abd'ül Kâdir Geylani (Kadiri tarikatı), Ahmed-er Rıfâî (Rıfai tarikatı), Mevlâna Celâleddin Rûmî (Mevlâna tarikatı) Hacı Bektaşî Veli (Bektaşî tarikatı) sistemleri oluşturmuş, İmamlar yükümlülüklerin yerine getirilmesi yollarının Pîrler de Tanrı sevgisinin anlatım ve ortaya çıkış yollarının kurallarını meydana getirmişlerdir (Halıcı, 1986: 149).

Tarikat, tasavvufun içsel pratiklerini ifade eder ve burada yolu bulmak için duyulan kılavuz ise Şeyhtir. İnsan, inandığı andan itibaren rahatlamakta ve hayatının bütün alanlarını olmasa bile bazı alanlarını bu inancın verilerine göre düzenlemektedir. İnanılan değer bir din ise kuşkusuz birtakım kuralları da beraberinde getirecektir. Bu kurallar, insan için yol gösterici ve eğitici, bireysel ve toplumsal değerler olarak anlamlı ve önemlidir (Kayıklık, 2011: 41). Tasavvuf, dinin kurallarının belirli yol ve yöntemler izlenerek derunî tecrübelerle idrak edilmesi ile insanı hakikate ulaştıran bir yaşayış biçimidir. Bu yaşayış ise insanın fitratında var olan hakikat arayışının herhangi bir güdüyle harekete geçmesinin sonucu olarak değerlendirilebilir (Kayıklık, 2011: 45). Bu anlamda tasavvuf, İslam'ın içselleştirilmesi ve özümsemekle yaşanmasıdır ki buna derunî dindarlık da diyebiliriz. Bütün dinsel geleneklerde bulunan kutsalla birleşmenin üç görünümü tasavvufta da vardır. Bunlardan biri "vecd" haliyle ilgili durumdur. Vecd hali, ruhu vücudun dışında tutan, onu daha yükseklerle ve farklı bir bilinç düzeyine taşıyan özel bir ziyareti gerektirir. O, öyle yoğun bir deneyimdir ki, vücudu ihtilaçlara maruz bırakır (Kayıklık, 2011: 49). Tasavvuf hemen her insana hitap eder. O, dini öğrenmek için bir din, irfan arayan için bir felsefe, ruhun açılımla bir yol göstericidir (Kayıklık, 2011: 51).

Urfa'da Din musikisi kapsamında câmi ve tekke musikisi eserlerini icra edenler ve klasik Türk musikisini günümüze taşıyanlar kuşkusuz musikîşinas bir geçmişe sahip olan, İmam, Müezzin, Hafız, Gazelhan ve Mevlidhanlardır. Dini musiki ile Halk musikisi, Urfa yöresinde birbirine kopmaz bağlarla birbirine bağlıdır. Dini musiki alanında iki önemli formu ele alan Akpınar (2019), geçmişten günümüze Mevlid ve İlahilerdeki değişimi de manzumeler üzerinde göstermiştir. "Mevlid" ve "ilâhî" formları, Dini

³ **Şeriat**; ana yol, **tarikat** kelimesi ise "tali yollar" anlamında çoğul bir kelime olmasına rağmen hep tekil isim olarak kullanılmıştır.

musikinin önemli iki türünü oluşturmaktadır. Dolayısıyla halk müziğindeki makamsal yapının zenginliği, tasavvuf musikisinin hala devam etmesine bağlanabilir. KK-2, KK-3, Urfa sıra gecelerinde çiftelerin de okunduğunu, mevlidhanların özel dinletilerinde de türkülerin okunduğunu belirtmişlerdir. Kadiri tarikatı ilahileri halk müziği motiflerinin baskın olduğu ilahilerdir. Bu, Urfa sıra geceleri türkülerinin makamsal yapıya katkısını göstermektedir (Akpınar, 2019: 238). Dâru'l-Elhân heyetinin derleme ekipleri Urfa bölgesi türkülerini derlediklerinde Dini musikinin alt dalı olan cami ve tekke musikisinin zenginliğini görmezden gelmiş, kayıt altına almamışlardır. Urfa tasavvuf musikisi bu alanda çalışan, üreten kişilerin şahsi çabalarıyla ve amatör derlemeciler sayesinde tekke musikisinin zenginliği ortaya konulmuş, çıkarılan albümler ve yeni yapılan bestelerle tanınırlığı sağlanmıştır. Bu alanda kitap ve tezler yazılmaya, İlahiyat Fakültesindeki hocaların kitap ve makale yazmaya başlaması yakın bir zamana tesadüf etmektedir. Dini musiki hocalarının telif ettikleri ve hazırladıkları kitaplar aracılığıyla bilim ve ilim alanında önemli gelişmeler katedilmiştir.

Araştırmacılar tarafından derlenen çifte/ilahiler Akpınar (2019)'ın hazırladığı biyografi kitabında notalarıyla mevcuttur (Akpınar, 2019: 239). "Urfa'da Mevlid ve İlâhiler" adlı kitapta, çoğu güfte olarak yer alan çiftelerin makam ve usulleri güfte başında belirtilmiş, anonim olduğu ve Türkçe, Kürtçe Arapça seslendirildiği ifade edilmiştir. Ayrıca Urfa'ya mahsus yöresel "Faraclık", "Salât-ı Melevân (Cuma Salâsı)" ve "Salât-ı Kemâliye" gibi bazı türlerin güfteleri; hoyrat, kaside ve gazel metinleri bulunmaktadır (Akpınar, 2019: 246).

Urfa'da musikiyi nağmeden anlamak güçtür, ancak güfteden Urfa ağız olduğu anlaşılmakta ve türü belirlenebilmektedir. Dini musiki alanında beste yapan hafızlar ve sıra gecelerinde meşk usulü öğrenme sayesinde bu formda eser yapan musikînaslar çoğalmıştır. Günümüzde Urfa'da dini musiki alanında beste yapan Celal Çiriş, Ali Toprak, Ziya Demirbaş ve Mehmet Acet gibi musikînaslar, meşk usulüyle eğitim alan ve çeşitli meclislerde musiki alanındaki formları icra edenleri izleyerek eğitim almış ve aynı usulle eğitim vermişlerdir. Urfa'da din musikisi çerçevesinde beste yapanlar genellikle dini alanda görevli din adamları olduğu görülmüştür. Bu alanda bir kadın bestekâr olduğu ve Fatma Zehra Habek adındaki bu kadının da ilahileri olduğu KK-3 tarafından aktarılmıştır. Urfa kadim geçmişiyle birlikte geleneksel yapısını da bozmadan günümüze birçok çifte örneği bırakmıştır. Birçok ilâhinin "lâ edrî" yani bilmiyorum (anonim) olarak günümüze gelmesi bireysel değil, kolektif düşüncenin kültürel yaygınlığının göstergesidir. Yöresel tavır ve ağız bu eserlerin bölgesini belirlemede, birçok ilahinin dönemi hakkında önemli bilgiler sunmaktadır. Günümüzde de Urfa'ya özgü çeşitli formlarda besteler yapılmakta gerek CD, gerekse sosyal medya aracılığıyla ilgisine ulaştırılmaktadır (Akpınar, 2019: 250).

Tarih boyunca oluşmuş ve yaygınlaşarak günümüze kadar intikal edip devamı sağlanmış önemli dini formlardan "Mevlid" ve "ilahi" dini musikin

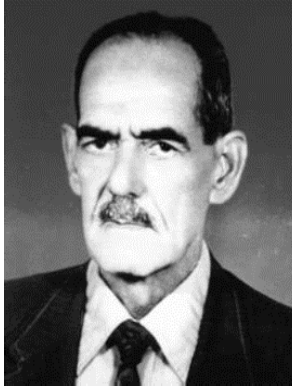
de önemli iki formudur. Hz. Peygamber'in (s.a.v) doğumunu anlatan bu manzum dini şiirler, Arapça olarak yaygınlık kazanmıştır. Çeşitli mekânlarda seslendirilebilen bu formlar, daha önce sadece câmi ve tekkelerde icra edilirdi. Urfa'da çifte adıyla okunan ilâhiler, mevlid okunduktan sonra adını toplu okunmasından almıştır. Bu çiftelerin anonim olanlarının çok fazla olduğu görülmüş ve kolektif belleğin öne çıkmasının avcı-toplayıcılıktan gelen önemli bir niteliği olduğu düşünülmüştür. Akpınar (2014), "Urfa Mevlidi ve İlahileri" adlı kitabında geçmişten günümüze mevlid ve çifteleri kitabında derli toplu bir şekilde vermiştir. Antoloji olarak gösterilen bu dini formlar ilahiyatçı kimliği nedeniyle titizlikle yazılmış ve güfte mecmuası olarak yayınlanmıştır. Kitap tamamen Urfa yöresinde okunan mevlid ve ilahileri ele almış ve birinci bölümde en çok okunan bir mevlid örneğini sunulmuştur. Bu manzume olarak sunulan mevlidlerden en yaygın okunanların, Siverekli Yusuf Sami Efendi ve Diyarbakırlı Re'fet Efendi'nin yazdığı mevlidler olduğu ve mevlidhanlar tarafından sık okunanların da bu mevlidler olduğu belirtilmiş ve bir bölümü örnek olarak kitapta yer almıştır (Akpınar, 2014: 15).

Urfa'da İslâmiyet öncesi dini musiki, dini ayinlerin önemli bir unsuru olmuştur. Çok tanrılı dönemde tapınaklarda; Hıristiyanlık döneminde ise kiliselerde dualar musiki ile icra edilmiştir. İslamiyet'le birlikte bu oluşum sadece başka formlarla yer değiştirmiştir. Tapınak ve kilise yerine câmi ve tekkelerde İslam din musikisi içerisinde tasavvuf, icra edilmeye devam etmiştir. Hayatın her geçiş aşamasında musiki etkin ve aktif olmayı sürdürmüştür. Sazdan çok sese dayalı olan Urfa musikisinde sözü kalıplaştırmakta önemli bir araç olan "def" öncelikle kullanılmış/kullanılmaktadır. Türk musikisi içinde önemli bir yere sahip olan Dini musiki, "Urfa Ağzı" ile seslendirilmesinde icra biçimi, usûl kalıpları makam takibi açısından önemli görülmektedir. Ayrıca "Urfa Makam Geleneği"nin oluşmasında eserler arasında geçiş sağlamak için "tek" denilen hoyrat ve gazellerin okunması müziğin bu bölgedeki önemli bir niteliği olarak görülmektedir. Urfa "Sıra Geceleri"nde takım veya gruplar musiki fasıllarına belirli bir makam ile başlar; bu çerçevede türkü, hoyrat (uzun hava), tek (gazel, kaside) ve çifte (ilahi) okurlar.

Çifte; mana olarak "Allah'a ait" sözünden gelen dini içerikli ilahiler ve şiirlere denmektedir. Şanlıurfa müziğinde icra edilen bu ilahilerde genellikle halk müziği motiflerine rastlanılmaktadır. Urfa'da tarikatların çeşitliliğinden ötürü çok gelişmiş bir dini musiki mevcuttur. Bu çeşitlilik diğer müzik türlerinin de çeşitlenmesine yol açmıştır. Başta "Klasik Türk Müziği" olmak üzere halk müziğinin değişik formlarını da diğer bölgelere göre çeşitlendirmiştir. Yörede "çifte" adıyla anılan bu tür, halk tarafından geniş bir kabulle ilahilerin toplu seslendirilişi manasında kullanılmaktadır. Urfa çifteleri diğer bölgelerdeki ilahilerden farklı olarak hem toplu okunması hem

de ritminin coşkulu, kıvrak olması bakımından ayrılır. Gazel⁴, kaside, naat gibi tek bir kişinin okuduğu uzun hava tarzındaki diğer dini formlara da “tek” denmiştir (Akpınar, 2014: 49). Halkın benimsediği ve yaygınlaşmasına vesile olduğu çiftelerde şahsi izler kaybolur ve bu tür, anonim olarak literatüre geçer. Genellikle üzüntülü anlarda söylenen çifteler, yakarış içeren sözleriyle kutsalla bağlantıya geçer ve kutsaldan medet umarak teselli aracı olarak kullanılır. Bu dini manzum şiirler, tasavvufi halk edebiyatı kapsamında değerlendirilmekte ve kökeni çok eski zamanlara tekabül eden bir tür olarak görülmektedir.

Diğer bölgelerde icra edilen tasavvuf müziği türüne göre çifteler, ezgi bakımından daha kıvrak, coşkulu bir ritme sahiptir. Çiftelerde genellikle 10/8'lik usuller kullanılmış ve eksik ölçü çok yaygın olarak icraya eklenmiştir. Özellikle de curcuna 2+3+2+3 ve aksak semai usulü 3+2+2+3 olarak ölçülen eserlerin ritminin son +3'ünden şana girilir. 4/4'lük ve 6/4'lük usulde de çifteler kullanılır. Çiftelerin makamsal olarak incelediğimizde Uşşak, Hicaz, Hüseyini, Muhayyer, Hicazkâr, Rast, Saba, Mahur, Segâh, Karcıgar, Gerdaniye vb. farklı makam ve diziler ile icra edildiğini görürüz. Çiftelere genellikle vurmali saz olan def/bendir ile eşlik edilir ve söz ön plandadır. Günümüze aktarılmasında önemli rol oynayan kaynak kişiler: Eskici Dede (Osman Aydın), Şih İbrahim Karataş, Ahmet Uzungöl, Halil Hafız Uzungöl, Hacı Nuri Hafız, Tenekeci Mahmut (Güzelgöz), Kazancı Bedih (Bedih Yoluk), Şevki Hafız Altıngöz, Saatçi Yusuf Özer ve Akif Baybostancı gibi isimleri sıralayabiliriz (Altıngöz, 2017: 12-13; akt. Dolap, 2021: 9).



Resim 1-2-3: Tenekeci Mahmut (Mahmut GÜZELGÖZ)-Eskici Dede Osman (Osman AYDIN)-Kazancı Bedih (Bedih YOLUK)

⁴ Gazel: Bir ses sanatçısının belli bir güfte üzerine yaptığı doğaçlama besteye Klasik Türk müziğinde Gazel adı verilir. Gazeller serbest tartımlı ancak makamsal yapısı güçlü, eserlerdir. Gazel icracılarına Gazelhan denir. Günümüzde gazel formu revaçtan düşmüş bir form olarak görülmektedir.

3.1. Urfa'da İcra Edilen Klasik Türk Musikisinde Çifteler

Urfa müzik kültüründe Klasik Türk Müziği çok önemli bir yere sahiptir. Eskiden muhakkak meşklere başlanırken “Türk Sanat Müziği” ile başlanırdı. Günümüzde kısmen klasik form kullanılmaktadır. Klasik Türk Sanat Müziğindeki büyük formların başında peşrev, kâr, beste, semâiler ve şarkılar icra edildikten sonra gazel ve türküye geçilirdi. Türk Sanat Müziğinin Urfa yöresinde bilinmesi ve kültürel dokunun bir parçası durumuna gelmesi, şehrin Osmanlı idaresine geçmesi sürecine tekabül eder. Urfa yöresine sürgün gönderilen ünlü musikîşinasların bu musikiyi bölgede yaygınlaştırmalarının payı büyüktür. Bu musikîşinaslar sayesinde bölgedeki kanaat önderleri ve saygın kesim musikiye ilgi duymuş, önemli gecelerde bu musikiyi dinlemeleri ile birlikte bu musiki gelişmiş ve saygın bir yer edinmiştir. Klasik Türk Musikisinin yanı sıra Klasik Türk Musiki sazlarının da bu yörede kullanımı bu sayede gelişmiş ve yaygınlaşmıştır. Toplumda saygın bir yere sahip olan hafız, hoca, imam, tarikat ehli ve aydın kesim tarafından da Klasik Türk Musikisi bugüne kadar bu yörede seslendirilmiştir. Örneğin yakın tarihimizde; Kide Hafız, Hamit Hafız, Halil Hafız, Ahmet Uzungöl, Tenekeci Mahmut, Kazancı Bedih, Dede Osman, Şükrü Hafız, Hacı Nuri Hafız, Şevki Hafız (Altıngöz) ve Mahmut Hafız (Akagün) gibi hanendeler Klasik Türk Müziği'ni iyi derecede icra ederken, bu müziği çiftelerle ve türkülerle de harmanlamışlardır. Dolayısıyla meşk trafiği de yukarıda anlatıldığı biçimde şekillenmiştir (Okutan, 2011: 25-31).



Resim 4-5: Ömer Gültekin, Ömer Emiroğlu, Lütfü Emiroğlu, Mehmet Özbek Fazlı Öztop, Tenekeci Mahmut Güzelgöz ve Refik Ataç (28.02.1969) -Urfa Halkevi Musiki Topluluğu (1950-1960 Arası) Okutan, Nuri (2011).

KK-3; Halil Bıçak, Dede Osman Aydın, Halil Hafız, Tenekeci Mahmut'u feyiz aldığını belirtmiştir. Çocukluğunda bu musikîşinasların yanına giderek meşk etmeyi öğrenmiş, sıra gecelerini gezmiş, onları takip ederek meşk yoluyla Klasik müziği öğrenmiştir. Daha sonra şunları aktarmıştır: Tanburacı derviş, Urfa makamını ve gazel okumayı en iyi bilenlerdendi. Kazancı Bedih Gazelhanımızdı, Hoyrat ve Gazeli çok iyi okurdu. Kerkük, Elâzığ bizim söyleme tarzımıza uygun okurdu, çünkü hepsi Türkmen bölgesindedir. Haydar baba Mevlana'nın müntesiblerinden biridir. Urfa'da türbesi var ve insanlar türbesine gidiyor. Sema ve Mevlevilik bu yörede bu

yüzden yaygındır. Haydari, Kadiri, Nakşi, Mevlevi, Rıfai, Memduhi tarikatlarının faaliyetleri hala devam ediyor, Semah da yoğun olarak Kısas ilçesinde belli zamanlarda faaliyetini düzenli olarak sürdürüyor.



Resim 6: İlahi grubu: Soldan sağa; Halil Bıçak, M. Salih Polat, Kazancı Badih, Celal Çiriş, M. Hanifi Polat

Yıl 1982 TRT için yapılan kasetten bir kare (Celal Çiriş arşivinden)

Tasavvuf edebiyatında ilahi türü, Dini musikide de aynı isimle bestelenmesinden kaynaklı aynı isimle anılmaktadır. Urfa'da "çifte" adı altındaki ilahi, tek okunduğunda bulunduğu bağlama göre bazen 'beyt' bazen de 'tenzile' diye adlandırılabilir. Urfa'da güfte ve bestekarı bilinmeyen çok sayıda ilahi mevcut, bunlar anonim (lâ edrî) olarak değerlendirilmiştir. Güftelerin önemli bir kısmı Yunus Emre, Ahmed Kuddûsî, Niyâzî Mısrî, Şemseddin Sivâsî, Erzurumlu İbrahim Hakkı, Eşrefzâde Rûmî ve Aziz Mahmud Hüdâyî gibi tarikat önderi ve mutasavvıf şairlere aittir. Sözleri Urfa şairlere ait olan çiftelerin yanı sıra kadın şairlere ait güfteler de mevcuttur. Urfa yöresine ait ilahilerde çoğunlukla halk müziğinin ezgi motifleri görülmektedir. Güftelerin bir kısmı farklı makamlarda okunabilmekte, bazı çifteler de aynı melodi ve usulle Türkçe, Kürtçe ve Arapça okunabilmektedir. Meşk yöntemiyle öğrenilerek gelen çiftelerin bir kısmının güftesi hatalı okunmuş, bunu farkedenden musikişinaslar duyumdan kaynaklanan bu hataları düzeltmişlerdir. Akpınar (2014), "Mevlid ve İlahiler" kitabında Urfa yöresinde okunan Türkçe, Kürtçe ve Arapça ilahilerden bir kısmının güfteleri; ayrıca "faraçlık" ve cuma salâsının metinleri yer almaktadır. İlahiler, makam isimlerinin alfabetik sırasına göre güfte, beste, makam ve usulleri belirtilmek suretiyle yazılmıştır (Akpınar, 2014: 49-50). Çiftelerin büyük bir kısmı hicaz ve hüseyni makamındadır. Halk edebiyatı ve divan edebiyatı güftelerden oluştuğu görülmüş fakat divan edebiyatının baskın etkisinin her iki edebi türde de hâkim olduğu tespit edilmiştir. Güftelerin çoğunu Yunus Emre ve Niyazi Mısrî yazmıştır. Anonim nitelikli çiftelerin çok olduğu, Kürtçe çiftenin Hüzam makamında olduğu ve genellikle çiftelerin makamsal formlara uygun yazıldığı farkedilmiştir. Kitabın yazarı ilahiyat fakültesinde çalıştığından ifadelerin doğru yazıldığı, nota bilgisine sahip olduğundan makam analizinin ve usulün doğru olduğu

varsayılmıştır. Kitaptaki birkaç çifteye örnek: *Aşkın Ezeli Âşık*, Makam: Acemâşirân, Usûl: Curcuna, Güfte: Erzurumlu Emrah. *Dünya Kimse Kalmaz*, Makam: Acemâşirân, Usûl: Sofyan, Güfte: Anonim. *Ey Rahmeti Bol Padişah*, Makam: Gerdâniye, Usûl: Yürük Semâî, Güfte: Ahmed Kuddûsî. *Alaydım Elin Elime*, Makam: Hicâz, Usûl: Sofyan, Güfte: Anonim. *Bilenler Vech-i Canânî*, Makam: Hicâz, Usûl: Curcun, Güfte: Niyâzî Mısrî. *İlham ile Dün Gece*, Makam: Hicâz, Usûl: Curcuna, Güfte: Yunus Emre. *Rahmeyle*, Makam: Hicâz, Usûl: Yürük Semâî, Güfte: Leyla Hanım. *Hoca Efendi*, Makam: Hicâzkâr, Usûl: Curcuna, Güfte: Ahmed Kuddûsî. *Ben Bu Dağın Ağacıyam*, Makam: Hüseyinî, Usûl: Sofyan, Güfte: Yunus Emre. *Gayrı Sevda Neme Gerek*, Makam: Hüseyinî, Usûl: Sofyan, Güfte: Eşrefoğlu Rûmî. *Gel Allah'a Dönelim Gel*, Makam: Hüseyinî, Usûl: Yürük Semâî, Güfte: Niyâzî Mısrî. *Tene Ha Kalo Tene*, Makam: Hüzâm, Usûl: Sofyan, Güfte: Anonim

Karcıgar makamından bir çifte, Muhayyer makamından üç çifte, Neva makamından dört çifte, Nihavend makamından bir çifte, Rast makamından bir çifte, Saba makamından 8 çifte, Segâh makamından 4 çifte, Uşşak makamından 7 çifte yazılmıştır. Ayrıca faracılık (feraciye) ise Saba makamındadır. Tek bir kişinin seslendirdiği hoyrat, mâni, gazel ve kaside gibi türler de solo okunduğu için bunlara “tek” denmiştir. Muhtevaları dini olan hoyrat ve gazel Urfa yöresinde serbest olarak icra edilen dini formlardandır (Akpınar, 2014: 226). Ayrıca sözleri Fuzûlî, Nâbî ve Abdî gibi şâirlere ait gazeller okunmaktadır. Halk müziği meclislerinde hazırlayıcı niteliği sebebiyle hoyrat ve gazel okunmaktadır. Meselâ; Urfalı şair Hatâyî'ye (ö. 1800'lü yılların sonu) ait gazelin ayak ezgisi Urfa yöresinde “İbrahimî Gezinti” adı ile enstrümantal olarak icra edilmektedir. Mevlid meclisleri ve sıra gezmelerinde genelde gazel ve hoyratlar bir çifteye bağlanarak icra edildiğinden: “Bugün gam tekkeğâhında fedâ bir cânımız vardır” mısralı gazel, Uşşâk makamındaki çifteler arasında okunabilmektedir (Akpınar, 2014: 228).

4. Urfa'da Toplumsal Yaşamın Pratiği Ritüeller

Kurumsallaşmamış ibadetlerin pratik alanı olarak kabul edilen ritüeller, Urfa yöresindeki çeşitli tarikatlar aracılığıyla hayat bulmuştur. Ritüellerin toplumsal hayatla bütünleşmiş olması varlıklarını devam ettirdiklerinin göstergesidir. Farklı inanç biçimlerinin farklı ritüelleri meydana getirmesi ve toplum tarafından bu farklılığın hoşgörülle karşılanması ritüellerin sürekliliğini sağlamıştır. Sosyokültürel hayatın kutsallarını toplumsallaştıran söz konusu ritüeller, mekânsal bağlamda farklı yerlerde hayat bulmuşlardır. Kısas beldesi 1992 yılından bu yana Alevi/Bektaşî inancının yerleşim alanı durumundadır. Daha önce Ksaus olan yerin ismi, Selçuklular zamanında 1065 yılında fethedilerek alındığı belirtilmiştir. Âşık Sefai ise Abbasi ve Emeviler savaşında taraflar arasında kısasa kısas bir çekişmeden bu adın verildiğini iddia etmektedir. Âşıklar diyarı olarak kabul edilen Kısas beldesinde müzik önemli bir sosyokültürel yaşam biçimidir. Kadın-Erkek birlikte veya ayrı ayrı her formdan müzik üretebilmekte, semah dönerek kutsallarını yâd etmektedirler.



Resim 7: Urfa/Kısa Semah gösterisi (URL-2)

Âşık Sefai'nin anlattığı menkıbeye göre Hz. Muhammed'in de Semah döndüğü yönündedir. Âşık Sefai, "Semah'ın diğer bir ismi de 'Uçmak'tır. Tanrıya ulaşmaktır. Engür suyunu içtikten sonra Peygamber Efendimiz de Kırklar'la birlikte Semah'a kalkıyor. Semah dönerken sarığı başından düşüyor yere. O sarığı alıyorlar kırk pareye bölüyorlar. Kırk kişi beline bağlıyor. Şimdi bizim cem evlerimizde semah dönenler muhakkak bellerini bağlarlar. Baş açık, bel bağlı, yalın ayak" diyerek durumu bu şekilde açıklamıştır.

Urfa Semah'ı olarak literatüre geçen eserin aslında Urfa geleneksel müziği ve ritüelinde olmadığını dile getiren Âşık Sefai, Kısa yöresinin Urfa'nın ilçesi olması dolayısıyla Urfa'ya maledildiğini belirtmiştir. Kısa yöresi Urfa'nın bir ilçesi fakat Alevi/Bektaşî bir kimliğe mensup insanların olduğu özerk bir bölgedir. Semah kültürü bilinir ki bu kimliğe mensup kişiler tarafından gerçekleşir. Örneği verilen nota da Alevi olan Dertli Divani tarafından yazılmış ve seslendirilmiştir.

Urfa/Kısa yöresinde Cem'lerin sürdürülme dinamikleri bölge kültürel dokusuna uygun sürdürülmektedir. KK-4, düğün, önemli bir afet ve ölüm zamanlarında cemevinde toplanılır. Olayın kritiği yapılarak yapılacak işler kişiler tarafından bölüştürülür. KK-5 düğün eğer yoksul birine aitse cemevinde toplananlar arasında düğün masrafı hesaplanır ve bölüştürülerek gençlerin düğünü yapılır. KK-5 eğer cenaze için cem toplanmışsa cenaze sahibi ahaliye mevtanın borcunu sorar, herkes kendisine ne kadar borçluysa söyler. Dar cemi denilen bu işlem, mevta yakınının beline bağladığı kuşağı açarak kefarete ödemeye hazır olduğunu gösterir. Mevta yakınları borcun ödenmesi veya helal edilmesi işlemini orda gerçekleştirir ve bir daha bahis konusu olmaz. KK-6 semah için özel ekibimiz var, önemli zamanlarda bunlar semah döner biz de izleriz ya da bulunduğumuz yerde eşlik ederiz. Her bölgenin halk oyunları ekibi nasıl ki düğünlerde yöresel kıyafetleriyle çıkar oynarlar, bizim de özel günlerimizde semah ekibi çıkar döner. KK-7 semah dönmek bizde ibadettir. Sıradan bir eğlence aracı değildir, dönülürken çeşitli gulbanglar (çifte) okunur. Alevilik mezhebinde ayın, yani "dem" üç telli sazın gulbang eşliğiyle yapılır. Genellikle perşembe günü semah dönülür. Muharrem, bayram, Newruz gibi özel zamanlarda başka güne kaydığı da olur. Zakirlerin ses kayıtları müzik icrasını gerçekleştirmenin en önemli yoludur. Kurslar verilir ve en doğru

şekilde gençler bu kurslarda deyiş söylemeyi öğrenir, semah zikirlerini öğrenirler. Kurs pratiğinin oluşması için semah farklı zamanlarda da gerçekleşebilir. Saz çalanlar büyüklerimize methiyeler eşliğinde saz çalar. Hacı Bektaşî Veli, Pir Sultan Abdal ve diğer büyüklerimiz için bestelenmiş zikirler okunur. Semah hazırlığı belli bir disiplin, edep ve erkânda yapılır. Zaman bildirilir, herkes toplanır, konuşma yapılır ve büyüklerimiz için deyişler söyleyerek kutsal atalar yâd edilirler. Daha sonra saz ile kısa bir açış yapılır ve yavaş yavaş semah dönülmeye başlanır. Aynı şekilde bitiş de aniden olmaz, yine belli bir düzeni ve kuralı vardır. Urfa Kısas yöresine ait olan “Urfa Semahı” adlı deyişi çalışmamızda kullanmamızdaki amaç, Urfa kültüründe müziğin birbirinden ayrılmaz bağlarla bağlı olması ve bir ötekileştirmenin olmamasındandır. Urfa musikisinin her türü (dini/dindışı) birbirine bağlı ve her fasılda hepsinden seslendirilir. Urfa’da halk Ozanları Urfa Semahı adlı Alevi kültürüne ait görülen deyişi de kendilerine yıllarca maletmişler, hala da okumaktadırlar. Sözlerinin ilahi olarak görülmesi Alevi ve Sünnilerin yıllardır bir arada yaşamasından kaynaklı musikilerinin Sünniler tarafından benimsenmesi ve inanç akidelerinin bir olmak anlamında görülmesindedir. Urfa/Kısas yöresindeki deyişler, yeri geldiğinde semah gibi bir ritüel’e dönüşmekte, başka zamanlarda da sadece deyiş olarak halk arasında söylenmekte ve dayanışma ruhunu “bir olmak” inancıyla pekiştirmektedir.

URFA SEMAHI

KAYNAK: DERTLİ DİVANI NOTA: CEM SEZGIN

bu... şün... açk... ya... lin... şak... yürüt... tün...
 sevmey... hamet... ey... le... lebi... balım... yar...
 yüreğimi... ce... viz... gibi... el... bi... çürüt... tün...

senin... aşkın... bük... tî... kakkı... dalm... yar... çekiz... mece... fa... lar...

yandır... mana... m... 1 1 2 4 1 1 1 2 4 1 1 1

kerbe... lağı... lünden... sakın... mi... guldin...
 neya... manfir... gatlı... öter... sin... turmam...

inam... Ali... kaza... rım... u... yuban...

kerâ... zıme... mahim... tutar... sin... turmam...

karkar... senin... ile... bilü... dir... bile...

yedi... lerhiz... metin... yeme... il... ola...
 gürü... huana... cıye... yete... sin... turmam...

olu... zıme... bide... yardım... en... ola...
 canıver... kıca... nana... yete... sin... turmam...

Ritüellerin vazgeçilmez aracı müziktir, hatta ritüelin hangi tarikata mensup olduğunu da icra edilen müzik ve müzik aletleri tek başına gösterebilmektedir. Kutsal ritüellerle meşrulaştırıp toplumu bir arada tutmanın ve toplumu yeniden üretmenin en meşru yollarından biridir. Kimlik ve aidiyet duygusu taşıyan birey, toplumsal uyum ve bütünleşme ile toplumsal bağlamda üretken ve sağlıklı bir yaşam için mücadele etme gücünü içinde taşır. Bu gücün müzik ve ritüelle sağlanması, inançsal bağlamda anlamın sabitleşmesini dolayısıyla güven duygusunun sağlamlaşmasını sağlar. Dini inançlar; ritüeller ve dini pratiklerle ayakta kalırlar, güdüleyici bir çekim olmaksızın varlığını devam ettiremezler.

Urfa kültürel yaşamının tüm değişimlerine rağmen ritüelleri dönüştürerek devam etmektedir. Ritüeller, inanca toplumsal bir boyut kazandırmanın ötesinde bir anlama sahiptir. Mevcut durumun ötesine kısa süreliğine geçmek, gündelik yaşamın sınırlılıkları ve sıkıntılarından uzaklaşmak günümüzde daha önemli bir duruma gelmiştir. Ritüel, birey ve toplum arasında güçlü bir bağ ve dayanışma ruhu sağlar, insanın anlam arama ve sığınma ihtiyacını karşılar, insanın güven duygusunu tazeleyerek hayattaki görevlerini yapmasında kendisine güçlü bir motivasyon sağlar. Tüm inançsal pratiklerin uygulanabilirliği ve devamı, birçok tarikatta yadsınmakla birlikte gerek sesle gerek hem ses hem sazla eşlik etmek kaydıyla müzik aracılığıyla sağlanmaktadır. Sosyokültürel yaşamın önemli bir bileşeni olan müzik, hareketle anlamlı hale gelmekte, tekrarında ritüeli belli bir kalıba sokabilmektedir. Kutsalın tecrübe edilip anlam dünyasında yer edinmesine aracı olan müziğin ritüeller bağlamında önemi yadsınmaz. Ritüellerin ve müziğin sosyal yapı ile bağlantısı hem çok güçlü hem de olağanüstü uyumludur. Sosyal yapının temel karakteri ile uyumlu bir ideolojiyi taşıyan ve bu ideolojiye uygun bir kimliği oluşturarak toplumsal uyumun devamlılığını sağlayan etkisi esas alındığında ise müzik, metaforik bir süreç olarak karşımıza çıkmaktadır (Feld, 1984:13). Sosyal olarak anlamlı olan her metaforun müzikal olarak gösterilmesi zorunlu değilken, müzikal olarak ifade edilen sosyal bir durum, gerçekliği vermektedir. Bireysel bir tecrübenin konusu olan inancın ritüeller aracılığıyla toplumsallaşması ve birey-toplum arasında güçlü bir bağ kurulması söz konusudur. Bunun yanında ritüeller, sosyal çatışmaları dramatize ederek sosyal bütünlüğü bozacak eylem ve davranışlardan uzak durulmasını sağlar. Tekrarlanarak, kalıplaşarak, çeşitlenerek ve müzikal olarak belli bir standarda ve ritmik kalıba sokularak da kalıcılığı sağlanmış olur.

Sonuç

Urfa Yöresinde Türk tasavvuf müziği çifteler (ilahi) adıyla halk arasında yaygınlaşmasında kadim geçmişinin etkisi, sürdürülmesinde önemli bir faktördür. İpek Yolu üzerinde, kültürel kaynaşmaya elverişli bir noktada bulunan Urfa, farklı kültürel sirkülasyonlardan etkilenmiş ve bu durum kültürünün çeşitlenmesine yol açmıştır. Osmanlı döneminde bölgeye sürgün edilen musikişinasların olduğu belirtilmiş fakat bu musikişinasların kim olduğu bilgisine ulaşılamamıştır. Bu gelen musikişinaslar aracılığıyla

Klasik Türk Musikisi formları genişleyerek zaten bölgede ziyadesiyle icra alanı mevcut olan tasavvuf musikisi aracılığıyla da genişleyip bölge müzikal kültür dokusunun zenginleşmesine vesile olmuştur. Yörede tarikatların geçmişten bugüne varlıklarını sürdürmesi ve çeşitli eylemlerde bulunması dolayısıyla çeşitli ritüeller de yöre halkı tarafından sergilenmekte, özel ilgi alanı olan kişilere meşk öğrenme yoluyla vakıf, dernek ve belediyeler aracılığıyla hizmet vermektedir. Şanlıurfa'da çifte denilen tasavvufi grupta yer alan kişilerin birçoğu hafızdır. Çifteler genellikle def eşliğinde seslendirilir. Makamsal yapı ses ile çeşitlilik kazanarak, böylece güftenin kalıcılığı ve sürekliliği sağlanmış olur. Türk Musikisi formlarının halk arasında yaygınlığını sağlayan makamsal özelliklerin yanı sıra ritimdeki çeşitliliğin farklı duygulara da hitap etme gücüdür. Bu çalışmada ritmin ritüelle dönüşümünde inancın etkili gücünün aynı zamanda toplumsal birlik ve beraberliğin de sağlayıcısı olma durumundan söz edilmiş ve Şanlıurfa bölgesindeki bu musikişinasların bu oluşumdaki rollerinden ve Türk Sanat Müziği/Türk Halk Müziği türlerinin gelişimine katkılarından, Türk müziğini farklı formlarda kullanma yetilerinden söz edilerek, bestelerinin makamsal açıdan zengin olduğu gösterilmeye çalışılmıştır. Gelenekte dini inancı eyleme dönüştüren bu kolektif müzik kültürü paylaşımında netnografik alan araştırması yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın hava şartlarının olumsuz (sıcak) etkisinden ötürü bağlamında yeterince yapılmamış olması çalışmanın eksikliğini göstermektedir. Eldeki malzemelerin birçoğunu kaynak kişiler daha sonra ulaştırmışlardır. Yapılan çalışma sonucunda, Dini musiki alanında ve halk müziği alanında yapılan çalışmaların bütünlüğü görülmüştür. İcra ve dinleme eyleminde Klasik Türk Müziği ve Halk Müziği birlikte seslendirilmekle birlikte, müzik türü değiştiğinde müzik türüne uygun sazların da değiştiği görülmektedir. Dinleyici "Sıra geceleri" adlı bu fasıl icrasında, iki formun yanında çifteleri de dinlemekte ve eşlik etmektedir. Müziğin iki farklı türünü birleştiren, divan edebiyatı/halk edebiyatı geçişinde, çiftelerin önemli rolü, sözlü kaynak görüşmeleri yapılarak ve literatür taranarak açıklanmaya çalışılmıştır. Çiftelerin bulunduğu forma göre şekil alarak seyirciyi öncelikle coşturmak ve dini musiki etrafında birleştirme amaçlı oluşturulduğu görülmüştür. Çifteler aracılığıyla ritüeller hayat bulmakta ve bu sayede toplumun devamı sağlanabilmektedir. Dini musikinin halk müziğinde gösterimi "Sıra geceleri"nde daha spesifik bir ortam ve karma bir seyirci kitlesi oluşur ve bilinen çifteler seslendirilir. Tarikatların meclislerinde tamamen dini içerikli bir repertuar ve çiftelerden en etkileyici ve coşturucu nitelikli olanları seçilerek seslendirilir. Tarikat ehli kişi, çifteleri öncelikle sözleri belli bir ritimle tekrarlar ve def/bendir eşliğinde hafif salınışlarla çifteye eşlik eder. Daha sonra ritmin etkili gücüyle kendisi de zikre beden devinimi ile katılarak dönmeye başlarlar. Urfa halkı bu oluşum için tasavvuf kelimesini kullanmaz; vecd, zikir gibi kelimeleri kullanır ve "hayy"a gelen topluluğu bir "Şeyh" veya "Sofu" adındaki biri yönetir. Kısas beldesi Alevi/Bektaşî tarikatı mensuplarının toplu yerleşim yeri olduğundan genellikle yılın belli zamanlarında semah dönülür fakat ani gerçekleşen

ölümlerde Cem evinde toplanılarak mevta için semah dönülerek yâd edilir. Semah, zakir olan “Dede”lerin öncülüğünde gerçekleşir. Cem’in “aşk ve coş” ile kutsaliyeti belirtilerek sahne olmadığı vurgulanır. Semah ritüelinde bağlama, ata saz olmakla birlikte günümüzde yaylı sazlar da kullanılmaktadır. Urfa Semahı ve bunun gibi birçok dini nitelikli şiirler, ritüellerin düzenli gerçekleşmesi aracılığıyla kalıplaşmış ve bestelenmeye devam edilmektedir. Deyiş ve diğer halk müziği formu, Alevi kesimden taşarak Urfa halkının müziği ile birleşmiş ve bir bütünlük/zenginlik kazanmıştır. Kadın zakirlerin önemli günlerde gerçekleştirdiği zikirleri de olduğu tarafımızca tespit edilmiş olup, kadın zikirlerinde kapalılığın esas olduğu ve mevlidhan bir kadın tarafından yönetildiği görülmüştür. Bendir eşliğinde çeşitli ilahiler okunur ve vecd oluştuktan sonra çeşitli taşkınlıklar gerçekleşir. İlahilerin tarikattan tarikata farklılaşabildiği, lider kabul edilen tarikat öncüleri için öncelikle dualar okunduğu ve akabinde topluca ilahiler eşliğinde zikir yapıldığı görülmüş, fakat kayda alınamamıştır. Ekler kısmında bu çiftelere örnekler verilmiş, bu notalar önemli musikîşinas ve hafızlar tarafından bize ulaştırılmıştır.

KAYNAKÇA

Yazılı Kaynaklar

- Akbıyık, A. (2006). *Şanlıurfa sıra gecesini*. Şanlıurfa: Elif Matbaası.
- Akpınar, H. (2019). *Urfa’da dinî mûsikî alanında yapılan kitap, derleme, beste ve albüm çalışmaları*. Ankara: Gece Akademi Yayınları.
- Akpınar, H. (2014). *Urfa’da mevlid ve ilâhiler*. (ed.: Mehmet Sait Rızvanoğlu), Şanlıurfa: Şanlıurfa Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- Arslan, S. (2022). *Türk müziğinin yaşatılmasında dernek ve vakıfların rolü: Bakırköy Musiki Konservatuvarı Vakfı örneği*. İstanbul: İstanbul Okan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Aydar, D. (2010). *Türk müziğinin değişimindeki toplumsal etkenler bağlamında Türk müziğinde 21.yy. oluşumlarının değerlendirilmesi*. İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Dolap, M. (2021). *Şanlıurfa müziğinde okunan hoyratlar üzerine bir inceleme*. Malatya: İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Ergül, S. (2010). *Klasik Türk müziği ve toplumsal değişim*. İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Feld, S. (1984). *Communication, music, and dpeech about music. Yearbook for Traditional Music*, 16, 1-18.
- Güzel, A. (2012). *Dinî tasavvufî Türk edebiyatı el kitabı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Halıcı, F. (1986). *Türk musikisinin dünü, bugünü, yarını*. Ankara: Sevinç Matbaası.
- Karakaş, M. (2017). *Urfa’da tasavvufizleri*. Şanlıurfa: Şanlıurfa İli Kültür Eğitim Sanat ve Araştırma Vakfı Yayınları.
- Kürkcüoğlu, A. C. vd. (2002). *Şanlıurfa uygarlığın doğduğu şehir*. 1. Baskı, Şanlıurfa: Şanlıurfa İli Kültür Eğitim Sanat ve Araştırma Vakfı Yayınları.

Macit, M. (2021). Türk mûsiki tarihinde Mevlevî musikisinin yeri, önemi ve etki alanı hakkında genel bir değerlendirme. *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi*, 3(1), 37-54.

Kayıklık, H. (2011). *Tasavvuf psikolojisi*, Ankara: Akçağ Yayınları.

Platvoet, J. G. (2006). Ritual: Religious and secular. *Theorizing Rituals, Issues, Topics, Approaches, Concepts*, (eds.: Jens Kreinath), Leiden: Brill.

Şahin, İ. (2008). Dinî hayatın ritmi: Ritüel ve müzik, *AÜİFD*, XLIX(2), 269-285.

Sözlü Kaynaklar

KK-1: İ. Halil Altıngöz, 58, Urfa, Devlet Korosu Şefi (Görüşme: 02.08.2019)

KK-2: Mehmet Ziya Demirbaş, 49, Hafız, Belediye Konservatuvarı Müdürü (Görüşme: 07.08.2019)

KK-3: Celal Çiriş, 66, Tekke/dergah, Hafız, Hattat, ortaöğretim (Görüşme: 08.08.2019)

KK-4: Esmâ Güleç, Urfa/Kısa, 45, Okuma-yazma yok (Görüşme: 10.08.2019)

KK-5: Gülçin Narin, Urfa/Kısa, 68 Aşık, Okuma-yazma yok (Görüşme: 10.08.2019)

KK-6: Gule Yılmaz, 79, Urfa/Kısa, okuma-yazma yok (Görüşme: 12.08.2019)

KK-7: Zeliha Obaz, 77, Urfa/Kısa, okuma-yazma yok (Görüşme: 15.08.2019)

Elektronik Kaynaklar

URL-1: <https://s.milimaj.com/others/image/harita/sanliurfa-ili-haritasi.png>
(Erişim: 01.08.2023)

URL-2: <https://static.daktilo.com/sites/819/uploads/022/09/25/asure.jpg>
(Erişim: 03.08.2023)

Ekler

Notalar

1- Aşkınla bu uşşakı şahaneyeye dönderdin, kaynak kişi; Mehmet Altıngöz (Hafız Şefki), derleyen ve notaya alan Halil Altıngöz, Makam; Kürdi makamı, Usûl; 10/8

2- Derdimiz olsa set hezar, (çifte/ilahi), kaynak kişi; M. Şevki Altıngöz (Hafız Şevki), derleyen ve notaya alan; Halil Altıngöz, Müzik; anonim, Makam; Uşşak, Usûl; 10/8

3- Ey dide nedir uyku (ilahi), derleyen, notaya alan Halil Altıngöz, Makam; Uşşak, Usûl; 10/8

4- Ne gam yersin be hey asi günahkâr, Kaynak kişi; Mehmet Altıngöz, derleyen ve notaya alan Halil Altıngöz, Makam; Kürdi, Usûl; 4/4

5- Ömrüm bin yıl da olsa, Söz-müzik; Mehmet Ataç, notaya alan; Halil Altıngöz, Makam; Uşşak, Usûl; 4/4

6- Senin âşıkların kılmaz nazar, kaynak kişi; Dede Osman Aydın, Halil Uzungöl, Hafız Şevki, derleyen ve notaya alan; Halil Altıngöz, Makam; Uşşak, Usûl; 10/8

7- Sakın terk-i edepten (Hüseyini ilahi), Söz; Yusuf Nabi Efendi, Beste; M. Ziya Demirbaş, Makam; Hüseyini, Usûl; 10/8 (Curcuna)

8- Tıb xeyr hati ya Muhammed (Uşşak ilahi), Söz-müzik; M. Ziya Demirbaş, Makam; Uşşak, Usûl; 8/8

9- Fate Umrî (Hüseyini ilahi), Söz; Şeyh Ahmed Hani, Beste; M. Ziya Demirbaş, Makam; Hüseyini, Usûl; 5/8

10- Hep birlikte Medine'ye (Kürdi ilahi), Söz-Beste; M. Ziya Demirbaş, Makam; Hüseyini, Usû; 4/4

11- Ey Nûr-i çeşmi Ahmed (Hicaz Mersiye), Söz; Şemsi Sivasi, Beste M. Ziya Demirbaş, Makam; Hicaz-uzal, Usûl; 4/4

"İyi Yayın Üzerine Kılavuzlar ve Yayın Etiği Komitesi'nin (COPE) Davranış Kuralları" çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir. / The following statements are included within the framework of "Guidelines on Good Publication and the Code of Conduct of the Publication Ethics Committee (COPE)":

Etik Kurul Belgesi/Ethics Committee Approval: Makalenin alan çalışması 2019 yılında gerçekleştirildiğinden ve söz konusu yılda etik kurul belgesi istenmediğinden etik kurul belgesi gerektirmemektedir. / *Since the field study of the article took place in 2019, an ethics committee certificate is not required in that year.*

Destek ve Teşekkür/Support and Acknowledgment: Makale, yazarın özgün düşüncesinin ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Alan çalışmasındaki kaynak kişilerin paylaştıkları bilgi ve belgelerden ötürü Şanlıurfa'da yaşayan kaynak kişiler; Halil Altıngöz, Celal Ciriş, Esmâ Güleç, Gülçin Narin, Gule Yılmaz, Zeliha Obaz'a çok teşekkür ederim. / *The article emerged as the product of the author's original thought. Due to the information and documents shared by the resource persons in the field study, the resource persons living in Şanlıurfa; I would like to thank Halil Altıngöz, Celal Ciriş, Esmâ Güleç, Gülçin Narin, Gule Yılmaz, Zeliha Obaz.*

Çıkar Çatışması Beyanı/Declaration of Conflicting Interests: Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur. / *There is no potential conflict of interest for the authors regarding the research, authorship or publication of this article.*

Yazarın Notu/Author's Note: Makale daha önce herhangi bir çalışmada kullanılmadığı gibi sözlü bir bildiri olarak herhangi bir sempozyum/kongrede de sunulmamıştır. / *The article has not been used in and study before, nor has it been presented as an oral presentation in any symposium/congress.*