

Meshk

Journal of Religious Music

Cilt / Volume 2 • Sayı / Issue 1 • 2025



İSTANBUL
UNIVERSITY
PRESS

Meshk Journal of Religious Music

Cilt/Volume 2 • Sayı/Issue 1 • Yıl/Year 2025

Sahibi
Owner

Doç. Dr. Mustafa DEMİRCİ

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

Sorumlu Yazı
İşleri Müdürü
Responsible
Manager

Dr. Öğr. Üyesi Eren KÖKSAL

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

Yazışma
Correspondence

İstanbul Üniversitesi Dini Musiki Uygulama ve Araştırma Merkezi
Istanbul University Center for Research and Practice in Religious Music

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

☎ +90 (212) 455 57 00 / 15793

✉ meshk@istanbul.edu.tr

🌐 <https://meshk.istanbul.edu.tr/>

Yayıncı
Publisher

İstanbul Üniversitesi Yayınevi
Istanbul University Press

🏠 İstanbul Üniversitesi Merkez Kampüsü, 34452 Beyazıt/Fatih, İstanbul, Türkiye

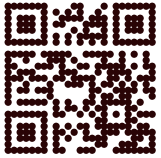
☎ +90 (212) 440 00 00

✉ iupress@istanbul.edu.tr

🌐 <https://iupress.istanbul.edu.tr/>

Yayın Türü
Publication
Type

Yaygın Süreli
Periodical



Dergide yer alan yazılardan ve aktarılan görüşlerden yazarlar sorumludur.

Authors bear responsibility for the content of their published articles.

Yayın dili Türkçe, İngilizce, Farsça ve Arapçadır.

The publication languages of the journal are Turkish, English, Persian and Arabic

Nisan ve Ekim aylarında, yılda iki sayı olarak yayımlanan uluslararası, hakemli, açık erişimli ve bilimsel bir dergidir.

This is a scholarly, international, peer-reviewed, open-access journal published biannually in April and Octobers



Dergi Yazı Kurulu

Editorial Management Board

Baş Editorler
Editors-in-Chief

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

Baş Editor Yardımcıları
Co-editors-in-Chief

Dr. Eren KÖKSAL
İstanbul Üniversitesi, İstanbul, Türkiye
eren.koksall@istanbul.edu.tr

Yazı Kurulu Üyeleri
Editorial Management Board
Members

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

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

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

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

Editöryal Asistan
Editorial Assistant

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

Yüksek Lisans Öğrencisi Merve BİLİŞ
İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı
merve.bilis@ogr.iu.edu.tr



Yayın Kurulu

Editorial Advisory Board

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



İçindekiler

Table of Contents

Araştırma Makalesi Research Article	
Nâbî'nin 'Sakin Terk-i Edepten' Gazelinin Müzikal Açıdan Değerlendirilmesi	01
Musical Evaluation of Nâbî's Ghazal 'Sakin Terk-i Edepten'	
Hüseyin Akpınar	
Araştırma Makalesi Research Article	
From Fading Facades to Building Bridges: A Study of the Inculturative Texture of Christian Religious Songs in Edo State, Nigeria	33
Charles Onomudo Aluede, Solomon Ijeweimen Ikhidero, Maureen Ada Uche	
Araştırma Makalesi Research Article	
Hücvîrî'nin Keşfü'l-mahcûb'unda Semâ': Semâin Epistemik Zemini ve Semâ' Âdâbı	48
Sema' in Hucvîrî's Kashfû'l-mahcub: The Epistemic Ground of Sema and Sema' Etiquette	
Muhammed Tayyip Durceylan	
Araştırma Makalesi Research Article	
Mevlevî Mukabelesinde Neyzenbaşılık Makamının Fonksiyonu ve Kriterleri	62
The Functions and Criterias of "Neyzenbasi" in the Mevlevi Order Progress	
Emre Işık	
Araştırma Makalesi Research Article	
Mozart Operalarının Yaratım Sürecinde Duygusal ve Sosyal İlişkiler	71
Emotional and Social Relations in the Creation Process of the Mozart Operas	
Burak Berke Özer	

Meshk Journal of Religious Music

Araştırma Makalesi | Research Article

📄 Açık Erişim | Open Access

Nâbî'nin 'Sakin Terk-i Edepten' Gazelinin Müzikal Açidan Değerlendirilmesi

Musical Evaluation of Nâbî's Ghazal 'Sakin Terk-i Edepten'



Hüseyin Akpınar¹  

¹ Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, Şanlıurfa, Türkiye

Öz

Urfa'da 1642 yılında dünyaya gelen Yusuf Nâbî Efendi, dinî, ilmî, edebî ve mûsikî alanındaki ilk eğitim ve öğrenimini doğduğu şehirde almıştır. XVII. yüzyılın ikinci yarısı ile XVIII. yüzyılın ilk çeyreği arasında Urfa, İstanbul ve Halep'te yaşayan Nâbî, gençlik yıllarında ilim tahsili için Diyarbakır'da bulunmuş, burada şair Nihânî ile bir araya gelmiş, Diyarbakır şairler topluluğu ve Âgâh mektebinden istifade etmiştir. Divan Edebiyatı'nda hikemî şiirin temsilcisi kabul edilen Nâbî, tasavvuf büyüklerinin düşüncelerinden faydalanmış mutasavvıf (Kâdirî ve Mevlevî), mütefekkir ve bilge bir şairdir. Nâbî'nin "Sakin Terk-i Edepten" gazelinin edebiyatımızdaki peygamber sevgisini anlatan nâ'tlar arasında çok özel bir yeri vardır. Yazılma sebebi menkıbevi ve mistik bir anlatıma dayandırılan "Sakin Terk-i Edepten" gazeli, Dinî Türk Müsiki'sinde karşılık bulmuş, özellikle çoğu günümüz bestekârına ilham kaynağı olmuştur. Alan araştırması ve kaynak taramasında Nâbî'nin mezkûr gazeline yapılmış 17 adet besteye ulaşılmıştır. Bu makalede, "Sakin Terk-i Edepten" gazeline oluşturulan söz konusu bestelerin tespiti yapılarak bir kısmı yazılı kaynaklardan, bir kısmı da bestekârların kendilerinden temin edilmiştir. Ayrıca sosyal medyadan dinlenerek notaya alınan besteler de olmuştur. Temin edilen 17 besteden biri güfte mecmuasında yer almaktadır. Güfte mecmuasında yer alan ve bestekârı bilinmeyen bir eser hariç diğerlerinin bestekârı bilinmektedir. Bestekârı bilinen 16 eser, Nota2.2 programıyla yazılarak bestelerin müzikal açıdan değerlendirme ve analizi yapılmış, günümüz dinî mûsikisindeki yeri ve katkısı belirlenmeye çalışılmıştır.

Abstract

Born in 1642 in Urfa, Nâbî Efendi received his first religious, scientific and musical education in the city of his birth. Between the second half of the 17th century and the first quarter of the 18th century, Nâbî lived in Urfa, Istanbul and Aleppo. He spent his youth in Diyarbakır, where he met the poet Nihânî and benefited from the Diyarbakır community of poets and the school of Âgâh. Nâbî, who is considered the representative of wisdom poetry in Divan literature, was a Sufi, a thinker and a wise poet who benefited from the thoughts of Sufi greats. Nâbî's ghazal "Sakin Terk-i Edepten" has a very special place in our literature among the nâts describing the love of the Prophet. Based on a Sufi and mystical story, the ghazal has found a response in Turkish religious music and has inspired many contemporary composers. In the field research and literature review, 17 compositions were identified for the aforementioned ghazal of Nâbî. In this article, the compositions composed for the ghazal were identified, some of which were obtained from written sources and some from the composers themselves. In addition, compositions were listened to and notated on social media. One of the 17 compositions obtained is included in the lyric collection. The 16 works whose composers are known were written with the Nota2.2 program, and the musical evaluation and analysis of the compositions were made, and an attempt was made to determine their place and contribution in today's religious music.

Anahtar Kelimeler Nâbî • Gazel • Müsikî • Beste • İlâhî

Keywords Nâbî • Ghazal • Music • Composition • Hymn



“ Atıf | Citation: Akpınar, H. (2025). Nâbî'nin 'Sakin Terk-i Edepten' gazelinin müzikal açıdan değerlendirilmesi. *Meshk Journal of Religious Music*, 2(1), 1-32. <https://doi.org/10.26650/meshk.2025.0005>

© This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. 

© 2025. Akpınar, H.

✉ Sorumlu Yazar | Corresponding author: Hüseyin Akpınar hakpinar@harran.edu.tr



Meshk Journal of Religious Music

<https://meshk.istanbul.edu.tr/>

e-ISSN: 3062-0430

Extended Summary

Yusuf Nâbî Efendi, considered one of the most important hikemî poets of classical Turkish literature, left important traces not only in the field of literature but also in the field of religious Turkish music. His ghazal titled "Sakin Terk-i Edepten" has a double literary and musical value, as it can be interpreted in both na't and ghazal forms. The story of the poem's composition took place in a Sufi-mystical atmosphere and has been passed down from generation to generation in popular memory. Nâbî's poem was improvised in 1679 as a reminder to Râmî Mehmet Pasha (d. 174) who fell asleep due to fatigue and heedlessness in the pilgrimage caravan on the night they approached Medina.

The ghazal "Sakin Terk-i Edepten" formed a strong bridge between divan literature and Turkish music; it became an important part of the repertoire in mosques, tekkes, and musical gatherings. It was performed by local musicians, especially in cities such as Urfa, Gaziantep and Harput, and in time it began to be recited in the Istanbul style.

In terms of literary composition, the ghazal adheres to the aruz pattern "Mefâ'ilün, Mefâ'ilün, Mefâ'ilün, Mefâ'ilün, Mefâ'ilün, Mefâ'ilün" in accordance with the established tradition of classical divan poetry. This ghazal, classified as belonging to the Na't genre, is characterised by deep love and reverence for the Prophet. The fact that Ravza al-Mutahhara is superior to the Throne of Heaven because it is the resting place of the Prophet serves to reinforce the connection of the ghazal with the metaphysical universe.

Musically, this ghazal has been composed in various forms and these compositions have found their place in the different musical traditions of Turkey. Among the 17 compositions identified thus far, 14 were arranged in hymn, 2 in na't, and 1 in ghazal. Most compositions are in the song form. The structural configuration that manifests with the greatest frequency is the A+B+C+B form, "zemin, nakarat, meyan, and nakarat". The first and last couplets of the ghazal, that is to say, the four-line murabba structure, were generally preferred in the compositions. In certain instances, the composition of five couplets was employed, and supplementary lyrics such as "Edep yâ Hû" or "Salâtullâh Salâmulâh" were incorporated.

The first known composition was written by hafız and mawlidhân Amir Ateş. Other composers include Mehmet Ali Sarı, Mehmet Kemiksiz, Hüseyin Akpınar. When the works are examined, it is seen that the works were composed in 8 different maqams. The most commonly used maqam is Hicâz (5 pieces), followed by Hüseyinî (3 pieces), Rast and Sabâ (2 pieces each). This shows that the Hicaz and Hüseyinî maqams, which are especially common in the Urfa music tradition, also came to the fore in the composition of gazels. In terms of rhythm, the curcuna (10/8) rhythm was used in 9 pieces, and the düyek (8/8) rhythm was used in 6 pieces. The rhythm is not definite in the two pieces or needs to be changed. The fact that the poem was written in the aruz meter "Mefa'ilun, Mefa'ilun, Mefa'ilun, Mefa'ilun, Mefa'ilun" made it possible to choose these two rhythm patterns.

The ghazal has been performed in several both classical performance traditions and folk music forms. This diffusion shows that the work was spread both within local communities and on a national scale. In the context of Gazelhanlık culture, it was performed in cities such as Gaziantep and Urfa. In the Istanbul style, Kâni Karaca's performance in the classical qasida style continues the traditional form of the work. It was also frequently included in the Mawlid, blessed night and holyday programs in important centres such as Hagia Sophia and Şehzade Mosque. The role of poetry in tekkes is also of great importance. In the Kadirî, Rifâî, Halvetî, Bedawî, and Sa'dî orders, this ghazal served as a symbolic representation of the culmination of the spiritual journey by being performed at the end of the Nevbe ceremonies.

Giriş

Divan Edebiyatı'nda "tefekkür" edebiyatı çağırı açan,(Yeniterzi, 1993, s. 62) mütefekkir, mutasavvıf ve bilge şair Yusuf Nâbî Efendi (ö. 1712), hikemî şiirin en büyük temsilcisi kabul edilmektedir. Nâbî'nin *Divân* ve *Tuhfetu'l-Harameyn* adlı eserlerinde gazel türünde yüzlerce şiiri mevcuttur. Bu gazellerinden biri de çalışmamızda ele aldığımız "bu" redifli "gazel-na't"ıdır.(Yeniterzi, 1993, s. 35) Na't gazeli, gazel türlerinden biri olarak kabul edilmektedir.(Doğan, 2024, s. 471) Nâbî'nin menkıbevî ve mistik bir hikayesi olan;

*Sakın terk-i edepten kûy-i mahbûb-i Hüdâ'dır bu
Nazargâh-ı İlâhîdir makâm-ı Mustafa'dır bu*

matla' beyitli na't gazeli, *Divân*(Bilkan, 1997, s. 952) ev *Tuhfetu'l-Harameyn*'de(Nâbî, 2013, ss. 158-159) yer almaktadır. Bu gazel, divan şiirinde en sık kullanılan "Mefâ'îlün, Mefâ'îlün, Mefâ'îlün, Mefâ'îlün" aruz vezniyle yazılmıştır. (Macit, 2010, ss. 90-92)

Divan Edebiyatı ve Türk Mûsikîsi'nde ortak bir form olarak kullanılan gazel, kasidenin başında aşk, sevgi ve sevgiliden söz eden bölüme denilmektedir. Arap edebiyatında ilk defa kullanılmaya başlayan gazel, kelime olarak kadınlar için söylenen güzel ve aşk dolu söze denilmektedir. Gazel, Araplardan İranlılara ve onlardan da Türklere geçmiş bir kavramdır. (Feyzi & Sünbüllü, 2022, s. 52) Türklerde zirveye ulaşan gazel, klasik Türk edebiyatının yazılı mahsulü olmakla birlikte okunan, söylenen ve icra edilen bir nazım şeklidir. Bu nedenle eski metinlerde gazel; yazmak fiiliyle değil, okumak veya söylemek fiiliyle ifade edilmektedir. (Doğan, 2024, s. 472)

Türk Mûsikîsi nazariyatında din dışı formlar/biçimler kategorisinde değerlendirilen gazel, saz mûsikîsindeki taksim formunun sözlü olarak insan sesiyle yapılanına denilmektedir. Okunan sözler genellikle edebiyattaki gazel tarzından seçilmektedir. Herhangi bir usûle bağlı olmadan belli bir makam çerçevesinde, icracının ilhamına dayalı olarak irticâlen, serbest okunmaktadır. Okunacak güfteye bazen "aman, ey, medet" gibi ünlemler de ilave edilebilmektedir. Gazel, başlı başına icra edilebileceği gibi bazen şarkı formunun meyanına bağlı olarak veya sonrasında da okunabilmektedir.(Özkan, 2013, ss. 107-108) Kısaca Türk Mûsikîsi'nde gazel, Dîvan edebiyatında gazel olarak adlandırılan nazım türünün doğaçlama olarak ezgilendirilmesiyle oluşan usûlsüz bir formdur. Enstrümanların eşlik ettiği icralarda gazel hangi makamda okunuyorsa o sırada çalgılar tarafından usullü dem tutulmaktadır.(Akdoğan, 1996, s. 347) Anlaşıldığı üzere gazel, Divan Edebiyatı ve Türk Mûsikîsi'nde kullanılan ortak bir formun adıdır. Nâbî'nin gazel formunda yazdığı ancak nazım türü olarak na't kabul edilen şiiri Türk edebiyatında Hz. Muhammed övgüsünde yazılmış en güzel na'tlardan biridir.(Bektaş, 2008, s. 52)

"Sakın Terk-i Edepten" Gazelinin Yazılma Serüveni

Yusuf Nâbî Efendi (ö.1712), 1666 tarihinde 24 yaşında Urfa'dan İstanbul'a giderek burada resmî görevlerde bulunduğu süreçte 36 yaşında iken hac farızasını yerine getirmek üzere Sultan IV. Mehmed ve Musahip Mustafa Paşa'nın (ö. 1685) izin ve yardımlarıyla hem hac kafilesine başkanlık ile hem de Kâ'be ve Ravza-i Mutahhara'da ferraşlık (süpürme) ve aydınlatma işleriyle görevlendirilmiştir. 1678 yılında İstanbul'dan kafilayla yola çıkan Nâbî, Kudüs ve Kahire güzergâhı ile Mekke-i Mükerrreme'ye gelerek 1679 yılının ocak ayında hac farızasını yerine getirmiştir. Nâbî, 20 gün burada kaldıktan sonra Şam kervanına katılarak şubat ayında Medine-i Münevvere'ye varmıştır. Medine'ye yaklaşıldığında vakit gece olduğu için hac kafilesi şehrin dışında konaklamıştır. Hz. Peygamber'e (s.a.v.) olan aşkından dolayı Nâbî'nin gözlerine uyku girmemektedir. Kafilede bulunan Râmî Mehmed Paşa (ö. 1704) yorgunluk ve gaflet sebebiyle uyumaktadır. Bu duruma üzülen Nâbî, yüksek sesle irticâlen "*Sakın terk-i edepten kûy-i mahbûb-i Hüdâ'dır bu*" na't-ı şerifini sunuhat¹ nev'inden söyleyip terennüm edince paşa uyanır ve hemen toparlanır. Sabah kafil Mescid-i Nebî'ye yaklaştığında minareden ezandan önce müezzinin bu na't-ı şerifi okuduğu işitilir. Muhtemel odur ki Hz. Peygamber (s.a.v.) müezzinin rüyasına girerek ondan bu na't-ı şerifi okumasını istemiştir.(Şener, 2003, ss. 11-12; Yeniterzi, 1993, s. 62)

*Sakın terk-i edepten kûy-i mahbûb-i Hüdâ'dır bu
Nazargâh-ı İlâhîdir makâm-ı Mustafa'dır bu*

¹Sunuhat, aklına bir fikir gelmek ve zihne doğup ortaya çıkmak anlamlarına gelmektedir.

"Edebi terk etmekten sakın. Zira burası Allah-ü Teâlâ'nın sevgilisi olan Peygamber Efendimiz (s.a.v.)'in bulunduğu yerdir. Bu yer, Hak Teâlâ'nın nazar evi, Resul-i ekremin makamıdır." Bu mısrada, Nâbî'ye refakat eden paşaya gitmekte oldukları yerin azami derecede saygı gösterilmesi gereken bir yer olduğu nâzikâne ve zarîfâne hatırlatılmaktadır. Bu yerin Allah'ın sevgili Habib'inin merkad-ı şerifinin bulunduğu "kûy-ı mahbûb-i Hüdâ", "nazargâh-ı İlâhî"; Kubbe-i Hadrâ'nın altında "makâm-ı Mustafa" olduğu ifade edilmektedir.(Şener, 2003, s. 16)

*Habîb-i Kibriyâ'nın hâbgâhıdır hakîkatde
Tefevvuk-kerde-i arş-ı Cenâb-ı Kibriyâ'dır bu*

"Gerçekte bu Ravza-i Mutahhara, Allah'ın sevgilisi Hz. Peygamber'in (s.a.v.) istirahatgâhıdır. Böyle olmakla birlikte burası, derece itibarıyla Yüce Allah'ın Arş-ı A'lâ'sından daha üstündür."(Şener, 2003, s. 17)

*Bu hâk-i pertevinden oldu deycûr-i adem zâil
A'mâdan açtı mevcûdât çeşmin tûtiyâdır bu*

"Bu toprağın (Ravza-i Mutahhara) nûr ve ziyâsından yokluk karanlığı zâil olup gitti. Kâinât ve içindeki varlıklar gözlerini, buhardan oluşan buluttan (a'mâ) açtı ve bu toprak o gözlere sürme olmuştur."(Şener, 2003, s. 19)

*Felekde mâh-ı nev Bâbu's-Selâmın sîne-çâkıdır
Anın kandîlidir bu matla-ı nûr-ı ziyâdır bu*

"Gökyüzünde hilâl, Bâbu's-Selâm'ın gönlü yaralı bir âşığıdır. Ona ışık veren yer ise Ravza-i Mutahhara ve orada medfûn olan Hz. Peygamber'dir."

*Mürâât-i edep şartıyla gir Nâbî bu dergâha
Metâf-i kudsiyândır bûsegâh-ı enbiyâdır bu*

"Ey Nâbî, bu dergâha (Ravza-i Mutahhara), edepli olmanın kuralları neler ise, onlara riâyet ederek gir. Çünkü bu dergâh âlem-i lâhût sâkinleri olan meleklerin tavaf ettikleri ve peygamberlerin ziyâret ettikleri yerdir." (Şener, 2003, s. 20)

"Sakın Terk-i Edepten" Gazelinin Müzikal Değerlendirmesi

Yusuf Nâbî Efendi'nin "Sakın terk-i edepten kûy-i mahbûb-i Hüdâ'dır bu" mısraıyla başlayan gazeline kendi döneminde yapılmış herhangi bir besteye rastlanılmamaktadır. Ancak tahmini olarak XVIII. yüzyılın sonu ve XIX. yüzyılın başında yazılan fakat müellifi bilinmeyen *Mecmua-i İlâhiyyat* adlı bir güfte mecmuasında na't formunda yer almaktadır.(Yiğiter, 2019, ss. 63, 168) Her ne kadar bu mecmua ile ilgili yapılan tez çalışmasının 168. sayfasındaki tabloda na'tın nikriz makamında olduğu belirtilmişse de mecmuanın asıl metninde böyle bir bilginin mevcut olmadığı görülmektedir. Dolayısıyla bestelenen na't formundaki eserin hem bestekârı hem de makamı bilinmemektedir.

Yusuf Nâbî Efendi'nin "Sakın terk-i edepten" gazelinin bestekârı ve makamı bilinen ilk bestesi, hâfız ve mevlidhân Âmir Ateş'e aittir. Nâbî'nin hac ibadeti için gittiği kutsal topraklarda muhtemelen irticalen söylediği mezkûr gazelinin(Akpınar, 2023, s. 816) Âmir Ateş de aynı maksatla bulunduğu yerde bestelenmiştir. Ateş, bu bestesiyle ilgili duygularını şu şekilde ifade etmektedir; "Bu güftenin yazılma hikayesi, eseri besteleyene kadar gözümün önünden gitmedi ve bestemi onun yaşadığı duygular içinde yaptım."(Turabi & Alaca, 2020, ss. 70-71)

"Sakın terk-i edepten" gazeli, Dinî Türk Mûsikîsi'nin yakın tarihinde kaside ve gazel formlarında irticâli/ doğaçlama ve serbest olarak okunmaya başladığı gibi ilâhî ve na't formlarında da bestelenmeye ve icra edilmeye başlamıştır. XX. yüzyıldan itibaren "bu" redifli mezkûr gazele yapılan beste sayısı tespit edebildiğimiz kadarıyla 17 tanedir.

Kasîde ve Gazel Formlarında İcrası

Abbasiler döneminde “zühd kasîdeleri” olarak ortaya çıkan kasîde,(Düzenli, 2014, s. 37) Türk Mûsikîsi nazariyatında ve özellikle Dinî Türk Mûsikîsi literatüründe câmî ve tekke mûsikîsi ortak formları kapsamında değerlendirilmektedir. Genellikle birini övmek maksadıyla yazılan divan edebiyatı şiir türü olan kasîde, Dinî Türk Mûsikîsi'nde Allah Teâlâ, Hz. Peygamber ve din büyüklerini öven ve metheden, dinî ve tasavvufî konulardan bahseden şiirin bir kişi tarafından herhangi bir makam çerçevesinde serbest olarak irticalen okunan şeklidir.(Turabi, 2018, s. 127) Diğer bir ifadeyle kasîde, dinî içerikli olarak yazılmış aynı adla anılan şiir türünün, usûlsüz ve irticalen ezgilendirilmesiyle oluşmuş bir türdür.(Akdoğan, 1996, s. 347)

Gazel ise yukarıda da ifade edildiği gibi saz mûsikîsindeki taksim formunun sözlü olarak insan sesiyle yapılmasıdır. Türk Mûsikîsi nazariyatında din dışı formlar kategorisinde değerlendirilmektedir. Edebiyattaki gazel tarzındaki şiirin herhangi bir usûle bağlı olmadan belli bir makam çerçevesinde kaside gibi serbest olarak irticâlen okunan şeklidir.(Özkan, 2013, s. 103,107-108)

Anadolu'da gazel ve gazelhanlık geleneğinin yaşatıldığı yerlerden biri de Urfa'dır. Urfa sıra gecesı, mûsikî ve şiir söyleme kültüründe gazel ve gazelhânlığın önemli bir yeri vardır. Buradaki gazelhânların önemli bir kısmını imam, müezzin, hâfız ve mevlidhânlar oluşturmaktadır. Gazelhânlar, tarihi süreçte tekkelerde, sıra gecesı ve mevlid meclislerinde çeşitli şairlere ait dinî-tasavvufî niteliği belirgin olan gazeller okumuşlardır. Urfa'da gazel ve kasîde bir kişi tarafından icra edildiği için “tek” olarak isimlendirilmektedir.(Akpinar, 2014, ss. 226-252)

Halk müziği sanatçısı Mehmet Özbek'in yaklaşımına göre Urfa mûsikîsinde gazel, bir makamın durağını, şu'belerini, mertebelerini, seyrini; kısaca makamın oluşumunu gösteren bir müzik eseri demektir. Bu yüzden gazele Urfa'da ustalar arasında makam denilmektedir. Makamlarda söz unsuru olarak en çok gazellerden faydalanılmasına rağmen Urfa mûsikîsinde Nâbî'nin gazellerinin yer almamasına sebep olarak şiirlerinde aşk, sevgi, güzellik gibi konuları değil de daha çok hikmet, düşünce ve sosyal problemler gibi konuları işlemesi gösterilmektedir.(Özbek, 2009, ss. 476-479) Ayrıca bu gazellerin günümüzde Urfa müziğinde icra edilmesine engel teşkil eden hususun Nâbî'nin kullandığı dilin ağır olması ve Urfalı mûsikîşinasların söz konusu gazelleri kendi söyleyişlerine uyarlayamamaları düşünülmektedir.(Kurtoğlu, 2012, s. 19)

Nâbî'nin genel olarak şiirlerinin fazla bestelenmemesi, özellikle Urfa'da kasîde ve gazel formlarında yaygın olarak icra edilmemesi hususunda yukarıda ifade edilen görüşler olsa da bu görüş ve yaklaşımların genel geçer bir hüküm olamadığını belirtmek gerekir. Özellikle Nâbî'nin “Sakın Terk-i Edepten” gazeli, Urfa'daki bazı câmilerde hem cuma gecesı yatsı ezanı öncesinde ve gündüzü öğle ezanı öncesinde(Kurtoğlu, 2008, s. 8) hem de aynı gün sabah ezanından önce geçmiş dönemde uzun süre bir gelenek olarak salâ formunda okunmuş olduğu gibi(Yeniterzi, 1993, s. 62) günümüzde de zaman zaman okunmaktadır.

Ayrıca sosyal medya platformlarında ve yapılan alan araştırmasında Urfa mûsikî meclislerinde Nâbî'nin “Sakın Terk-i Edepten” gazelinin icra edildiği görülmektedir.(Macit, 2010, ss. 87-89) Aynı şekilde yöresel ve ulusal olarak yakın dönem ve günümüz mûsikîşinas, gazelhan ve kasîdehanlarının icra hususunda tercih ettikleri gazellerden birinin de yukarıda menkıbevî ve mistik hikâyesi nakledilen Yusuf Nâbî Efendi'nin “Sakın Terk-i Edepten” şeklinde başlayan şiiri olduğu müşahade edilmektedir.

Urfa'da Bekçi Bakır olarak bilinen Bakır Yurtsever (ö. 1985) “Sakın Terk-i Edepten” şiirini sabâ makamında ve gazel formunda bir plakta(Bakır Yurtsever Sakın Terki Edepten Kaside, 2013) seslendirmiştir. Urfa'nın meşhur gazelhânı Kazancı Bedih lakaplı Bedih Yoluk (ö. 2004), çeşitli mevlid meclislerinde ve “Tasavvuf Serisi 1” albümünde Nâbî'nin mezkûr gazelini kendisine mahsus okuyuş tarzıyla icra etmiştir.(Kazancı Bedih / Sakın Terk-i Edepten, 2020) Bu şiiri, Urfa'nın mevlid ve ilâhî gruplarından Grup Dergâh'ın solisti, müzik öğretmeni Bekir Çiçek de Urfa tarzı ve tavrında, gazel formunda albüme okumuştur.(Sakın Terki Edepten Gazel Şair

Nabî, 2018; Şanlıurfa Tasavvuf Geceleri 1-2, 2010) Nâbî'nin "Sakın terk-i edepte" gazelinin Gaziantep'teki dinî törenlerde de okunduğu ifade edilmektedir.(Güzelbey, 1980, s. 14) Yakın geçmişte dinî törenlerde okunduğu ifade edilen bu gazelin günümüzde de Gaziantep'te faaliyet gösteren "Hasan Hoca İlim Yayma Vakfı"nda yöresel okuyuş tavrında gazel formunda okunduğu görülmektedir.(Sakın Terki Edepen, 2018) Harput mûsikî geleneğinin usta temsilcisi Enver Demirbağ (ö. 2010), gazeli yöresel tavırda seslendirirken(Enver Demirbağ Sakın Terk-i Edepen Kûy-i Mahbûb-i Hüdâ'dır Bu (arapgirlisaffet), 2023) Türk halk müziği kadın sanatçısı Senem Akdemir de Nâbî'nin ilgili gazelini yörenin geleneksel tavrında icra etmektedir.(Senem Akdemir-Sakın Terk-i Edepen(Mevlid Kandili Özel), 2018)

Her ne kadar yukarıda zikrettiğimiz hânendeler gazeli yöresel bir tavır, tarz ve ağızda icra etmiş ise de İstanbul tarz ve tavrında okuyan hânendeler de mevcuttur. Son devrin mümtaz hâfız, mevlidhân ve mûsikîşi-naslarından Kânî Karaca (ö. 2004), Nâbî'nin "Sakın Terk-i Edepen" meşhur gazel-na'tı üzerine Uşşâkiyye tarikatı şeyhi Hazmi Efendi'nin tahmisini (beşleme) klasik kasîde tavrı içerisinde(Sakın Terk-i Edepen Kûy-i Mahbûb-i Hudâ'dır Bu - Kaside - Kani Karaca, 2014) icra etmiştir. Günümüz bestekâr ve hânendelerinden Mehmet Kemiksiz de bu gazeli hem klasik kasîde tavrında okumuş(Sakın terk-i edepte kûy-ı Mahbûb-i Hudâ'dır bu - Ey kardeşler Mehmet Kemiksiz Ramazan 2016, 2016) hem de na't formunda bestelemiştir. Ayasofya Câmii müezzini Mehmet Hadi Duran, hem Nâbî'nin na'tını hem de onun üzerine Uşşâkiyye tarikatı şeyhi Hazmi Efendi'nin tahmîsini kasîde formunda seslendirmiştir.(Sakın Terk-i Edepen, 2021) Aynı şekilde Şehzâde Camii müezzini Mustafa Şahin de "Sakın Terk-i Edepen" gazelini kaside formunda icra etmiştir. (Mustafa Şahin-Sakın Terk-i Edepen (kaside), 2020)

İlâhî ve Na't Formlarındaki Besteleri

"Allah'a ait" mnsına gelen ilâhî, dinî muhtevalı şiirlerin genel adı olup sınırları kesin bir şekilde çizilmemiş bir edebiyat ve mûsikî terimidir. Tasavvuf edebiyatındaki ilh türünün Dîn Mûsikî'de aynı isimle bestelenmesinden meydana gelmektedir.(Akpınar, 2011, s. 80) Dinî Türk mûsikîsinin hem câmî hem de tekke/tasavvuf musikisi bölümlerinde icra edilen ilâhî formu, bestekârlar tarafından besteleneceği zaman çoğunlukla mutasavvıf şairlerin şiirlerinden seçilmektedir. Urfa'da yaşadığı gençlik yıllarında Kâdirî tarikatı şeyhi Yakup Kalfa'ya, İstanbul'da bulunduğu dönemde de Mevlevî tarikatına intisap ettiği anlaşılan(Gölpınarlı, 1953, ss. 446-454) Nâbî'nin "Sakın Terk-i Edepen" gazeli de bestekârlar tarafından tercih edilen bir şiir olmuştur. Cemaleddin Server Revnakoğlu'nun (ö. 1968) Osmanlı'nın son dönemi ve Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki tasavvuf kültürü alanında vermiş olduğu bilgi, konumuz açısından önem teşkil etmektedir. Onun verdiği bilgiye göre Nâbî'nin "Sakın Terk-i Edepen" gazeli, tekkelerin kapatıldığı 1925 tarihi öncesinde Kâdirî, Rifâî, Bedevî, Desûkî ve Sa'dî tarikatlarında ve kıyâmî tekkelerde ramazan ve kurban bayramlarında; Halvetî tarikatı tekke ve zâviyelerinde ise kandil ve bayramlarda yapılan nevbe merâsimlerinde zâkirler tarafından okumasıyla nevbe sona ermektedir.(Revnakoğlu, 2003, ss. 328-341; Agayeva, t.y., s. 38) Söz konusu tarikatların tekkelerindeki nevbe merasimlerinde Nâbî'nin mezkûr "gazel-na't"nın icra edilmesi, gazelin yazılmasına sebep olarak anlatılan menkıbevi ve mistik hikaye ve buna bağlı olarak halk arasında Nâbî'nin "ermiş" bir kişi olduğuna inanılmış olma(Yeniterzi, 1993, s. 35) ihtimallerine dayandırılmaktadır.

Yukarıda da ifade edildiği gibi gerçi Nâbî'nin mezkûr gazeline yaşadığı dönemde beste yapıldığına rastlanılmamıştır. Fakat başka gazellerine kendi döneminde farklı formlarda besteler yapılmıştır. Buna rağmen Nâbî'nin yaşadığı dönemde özellikle gazellerinin bestelenmemesine sebep olarak kendisinin bunu istememesi gösterilmektedir.

Gazeli savt u makâmât ile teşhir etmek

Çengîler şekline koymak gibidir tâzeleri

beyti ile eserlerinin bestelenerek halk arasında okunmasını hoş görmediği ifade edilmektedir.(Köprülü, 1999, s. 204) Bu görüş ve yaklaşımların umumî sayılmasının ve kesin bir hüküm gibi algılanmasının doğru olmayacağını belirtmek gerekir. Zira Yusuf Nâbî Efendi'nin birçok gazeli kendi döneminde bestelenmiş(Akpınar, 2009, ss. 470-472) olup bunlara karşı itiraz ettiğine dair bir bilgiye rastlanılmamıştır. Aynı şekilde gazelleri kendisinden sonraki yüzyıllarda ve özellikle de günümüzde bestelenmiş ve bestelenmeye devam etmektedir.

Günümüzde Âmir Ateş tarafından yapılan ilk besteden sonra "Sakın Terk-i Edepen" gazeli, çok sayıda bestekârın dikkatini çekmiştir. Gazelin bestekârlarca tercih edilmesi, yazılmasına sebep olarak yukarıda ifade edilen menkıbe ve mistik anlatım, Hz. Muhammed'in makamına ve öncelikli olarak kendisine duyulan sevgi ve saygıyı özlü olarak dile getirmesidir. İlgili gazele yapılan ve tespit edebildiğimiz besteler aşağıda tablo halinde verilmiştir.

Tablo 1

"Sakın Terk-i Edepen" gazeline Yapılan Besteler

S. No	Eser Adı	Güftekar	Bestekar	Makam	Usûl	Form	Açıklama
1	Sakın Terk-i Edepen	Yusuf Nâbî Efendi	Meçhul	Meçhul	Meçhul	Na't	Güfte Mecmuası (Mecmû'a-i İlahiyyât, Sivas Ziya Bey Yazma Eser Kütüphanesi, 14300)
2	Sakın Terk-i Edepen	Yusuf Nâbî Efendi	Âmir Ateş	Segâh	Düyek	İlâhî	
3	Sakın Terk-i Edepen	Yusuf Nâbî Efendi	Mehmet Ali Sarı	Sabâ	Düyek	İlâhî	
4	Sakın Terk-i Edepen	Yusuf Nâbî Efendi	Mehmet Kemiksiz	Hicâz	Curcuna	Na't	
5	Sakın Terk-i Edepen	Yusuf Nâbî Efendi	Mehmet Emin Ay	Hicâz	Curcuna	İlâhî	İcra(Sakın Terk-i Edepen / Mehmet Emin Ay, 2016)
6	Sakın Terk-i Edepen	Yusuf Nâbî Efendi	Hüseyin Akpınar	Hüseyinî	Düyek	İlâhî	
7	Sakın Terk-i Edepen	Yusuf Nâbî Efendi	Hüseyin Akpınar	Hicâz Hümâyun	Curcuna	İlâhî	
8	Sakın Terk-i Edepen	Yusuf Nâbî Efendi	Aydemir Tuncer	Hicâz	Düyek ve Âyin Devr-i Revânı	Gazel	Kaynak(Kaymak, 2019, ss. 211-212)
9	Sakın Terk-i Edepen	Yusuf Nâbî Efendi	Ersin Yıldız	Kürdî	Curcuna	İlâhî	
10	Sakın Terk-i Edepen	Yusuf Nâbî Efendi	Hasan Şanlıtürk	Rast	Düyek	İlâhî	Kaynak(Sakın Terk-i Edepen Kuy-i Mahbub-i Hüdadır Bu - Hasan Şanlıtürk - Rast, 2018)
11	Sakın Terk-i Edepen	Yusuf Nâbî Efendi	Cahit Öney	Rast	Düyek	İlâhî	Kaynak(Sakın Terk-i Edepen Kuy-i Mahbub-i Hüdadır Bu - Cahit Öney - Doktor - Rast, 2018)
12	Edep Yâ Hû/ Sakın Terk-i Edepen	Yusuf Nâbî Efendi	Ali Öz	Hüseyinî	Curcuna	İlâhî	
13	Sakın Terk-i Edepen	Yusuf Nâbî Efendi	M. Ziya Demirbaş	Hüseyinî	Curcuna	İlâhî	

S. No	Eser Adı	Güftekar	Bestekar	Makam	Usûl	Form	Açıklama
14	Sakın Terk-i Edepten	Yusuf Nâbî Efendi	Mehmet Öncel	Sabâ	Curcuna	İlâhî	Notalarla Urfa İlâhîleri
15	Sakın Terk-i Edepten	Yusuf Nâbî Efendi	Hafız Murat	Gerdâniye	Curcuna	İlâhî	Okuyan Hafız Murat(Sakın Terk-i Edepten, 2023)
16	Sakın Terk-i Edepten	Yusuf Nâbî Efendi	Feyzi Uysal	Nihâvend	Düyek	İlâhî	Okuyan Feyzi Uysal(Nev Niyaz' dan İlk Özgün Beste: Sakın Terk-i Edepten / Feyzi Uysal, 2024)
17	Sakın Terk-i Edepten	Yusuf Nâbî Efendi	Fatma Zehra Habek	Hicaz	Curcuna	İlâhî	

Bestelerin Müzikal Analizleri

Burada, tabloda verilen sıralama doğrultusunda her bir bestenin müzikal analizi ve değerlendirmesi yapılacaktır. Çalışmanın sonunda aynı sıralamaya göre notaları da verilmiş olan bu eserler, bestekârlarının adıyla başlıklandırılmış ve yorumlanmıştır.

Âmir Ateş Bestesi

TRT repertuarında 16040 numaralı ilâhî olarak kayıtlı olan eser,(Tüysüz, 2017, s. 220) segâh makamında ve düyek usulünde bestelenmiştir. Bir tekke zikir ilahisinden ziyade şarkı formu yapısında, (A+B+C+B) şeklinde oluşturulmuştur. Bu bağlamda eser; Zemin+Nakarat+Meyan+Nakarat şeklindedir. Zeminde rast perdesinden başlayarak sırasıyla karar perdesi olan segâh ve güçlü nevâ perdelerini göstererek yeden ile rastta asma karar yapmaktadır. Aynı sıralamayla birinci cümle güçlü nevâ perdesinde asma karar yapmaktadır. Nakarat cümlesinde hüseyni perdesinden başlayarak aynı melodi kalıbıyla sıralı bir şekilde düga kadar inmekte, sonraki ölçülerde hüseyniye kadar çıkıp yeden kullanarak segâhta karar kılmaktadır. Eser meyan kısmına eviç perdesiyle giriş yapmakta, muhayyere kadar genişleyip yine nevâ perdesinde asma karar yapmaktadır. Son nakarat kısmı da ilk nakarattakiyle aynı yapıdadır.

Mehmet Ali Sarı Bestesi

Eser, sabâ makamında, düyek usulünde ve şarkı formu yapısında, (A+B+C+B) şeklinde bestelenmiştir. Zeminde durak ile nim hicaz perdeleri arasında dolaşarak makamın güçlü sesi olan çargâh perdesinde asma karar yapmıştır. Nakarat bölümünde çargahtaki hicaz sesleriyle terennüme başlayıp yerindeki saba dörtlüsü ile karar etmektedir. Meyan kısmında ise çargahtaki zirgüleli hicazı duyurup birinci dolapta acemde nikrizli bir kalış yaparken ikinci dolapta güçlü olan çargahta asma karar yapmıştır. Nakarat bölümü ilk nakaratla aynı olup yedensiz bir şekilde dügahta saba dörtlüsüyle karar etmiştir.

Mehmet Kemiksiz Bestesi

Eser, curcuna usulünde ve hicaz hümayun makamında bestelenmiş olup duyum ve tavır olarak bir kısım Urfa türkü ve ilahilerini andırmaktadır. İlk iki porte ve sonrasında gelen iki porte melodik yapı olarak birbirinin aynısı olup dügahtan nevaya atlayarak inici bir seyirle tekrar dügahta karar kılmaktadır. Meyanda acem açarak nevadaki buseliği gösterip dügahta kadar indikten sonra tekrar acem açmaktadır. Son kısımda da nevadaki buselik seslerini duyurup dügahta karar vermektedir.

Mehmet Emin Ay Bestesi

Eser, hicaz hümayun makamında, curcuna usulünde ve A+B+C+B şeklinde bestelenmiştir. İlâhî, ara nağmeyle başlamakta olup bu aranağmede gördüğümüz ezgi dizileri nakarat kısmında da görünmektedir. Eser zeminde makamın karar ve güçlü sesleri arasında doğal seyrini yapmaktadır. Nakarat bölümüne hüseyinî ve acem sesleriyle başlayarak nevadaki buselik dizisinden karara kadar sıralı motiflerle (sequence) inmektedir. Meyanda ise gerdaniyeden başlayıp yine sıralı motiflerle önce hüseyinîde kürdi, sonra nevâda buselik yaparak asma karar yapmaktadır. Devamında gelen nakarat da ilk nakaratla aynı olup dügahta karar etmektedir.

Hüseyin Akpınar Bestesi

Eser, hüseyinî makamında ve düyek usulündedir. Şarkı formu yapısında bestelenmiş olup zemin, nakarat, meyan ve nakarat şeklindedir. Zeminde yeden sesiyle başlayarak karar ve güçlü sesleriyle devam etmektedir. Birinci dolapta karar sesi olan dügahta kadar inerken ikinci dolapta güçlü sesi olan hüseyinîde asma kalış yapmaktadır. Nakarat kısmına güçlü hüseyinî ile başlayıp sıralı motiflerle acem perdesiyle devam etmesi sebebiyle duyum daha çok uşşak gibidir. Nakarat kısmının ilk dolabında acem sesine dönerken ikinci dolabında karar sesini göstermektedir. Meyan kısmına gerdaniye perdesiyle başlayıp muhayyerdeki uşşakla genişlemiştir. Meyanın devamında ise acem ve nim hicaz seslerini alarak yerinde saba geçkisi yaptıktan sonra acem sesinde kalış yapmıştır. Nakarat kısmı ilk nakaratla aynı olup dügahta karar kılmıştır.

Hüseyin Akpınar Bestesi

Eser, hicaz hümayun makamında, curcuna usulünde ve şarkı formu yapısında (A+B+C+B) bestelenmiştir. Eser zemine nim hicaz perdesiyle başladıktan sonra sekanslı ezgiler de kullanarak hem yerindeki hicaz dörtlüsünü hem nevadaki buselik beşlisini kullanmış ve güçlü olan nevada asma karar yapmıştır. Nakarat bölümünde ise acem perdesinden başlayarak yine sekanslı ezgilerle nim hicaz perdesine kadar seyretmiş ve sonrasında dügahta karar etmiştir. Meyana gerdaniye perdesiyle başlayıp muhayyerdeki simetrik eksik hicaz dizisini dik sümbüle perdesine kadar göstererek sıralı ezgileri de kullanmış, hüseyinî perdesinde kürdili bir asma kalış yapmıştır. Sonrasında gelen nakarat bölümü ilkiyle aynı olup dügahta yedensiz karar etmiştir.

Aydemir Tuncer Bestesi

Eser, hicaz makamında bestelenmiştir. Sofyan usulü ile ölçülmüş bir aranağmeden sonra düyek usulüyle sözlü bölüme giriş yapılmıştır. Sözlü bölümde hicaz makamı sesleri içinde dolaşmış; neva, hüseyinî ve kürdi perdelerinde asma kalışlar yapılmış ve bölüm karar sesi olan dügahta son bulmuştur. Devamında usul değişikliği yapılarak devri revan usulü kullanılmıştır. Devri revan bölümünde nevadaki buselik gösterilmiş, hicaz hümayun makamı seyri izlenerek başlanmıştır. Hicaz hümayun makamı seyri dügahta karar ettikten sonra evç perdesi açılarak bu perde üzerinde önce segâh sonra müstear dizileri kullanılmıştır. Sonrasında acem perdesine dönülerek muhayyerde asma kalış yapılmıştır. Devamında hicaz hümayun makamı seyrine döndükten sonra bu seyre dügahtan perdesinde karar verilip neva ve hüseyinî perdeleri sırasıyla açılmıştır. Çargâh perdesi de alınarak hüseyinî makamı seyri takip edilmiştir ve hüseyinîde uşşak dizisiyle asma kalış yapılmıştır. Devamında tekrar hicaz hümayun makamı seyrine dönülüp dügahtan perdesinde karar edilmiştir. Buradan sonra tekrar sofyan usulünde ara nağme yapıldıktan sonra yine düyek usulüyle sözlü kısma geçilmiş ve bir önceki düyek bölümle tamamen aynı seyir takip edilerek dügahtan perdesinde karar edilmiştir.

Ersin Yıldız Bestesi

Eser, kürdî makamında, curcuna usulünde ve şarkı formu yapısında, (A+B+C+B) şeklinde bestelenmiştir. İlâhî, zeminde karar sesi olan dügahtan başlayarak güçlü sesi olan nevaya kadar çıkarak bir seyir izlemiş,

tekrardan düğah perdesine gelerek karar etmiştir. Nakarata hüseyini perdesiyle başlayıp nevadaki buselik dizisini de göstererek sekanslı ezgilerle devam etmiş ve yine dügahta karar etmiştir. Bestekâr zemin ve nakarat bölümlerini dörder ölçü tutarken meyan bölümünü sekiz ölçüden oluşturmuştur. Bu ölçülerden ilk dördünde simetrik olarak muhayyerdeki kürdî genişlemesini işlemiştir. Burada işlenen ezgi ise zemindeki ezgiyle neredeyse aynı olup bir oktav yukarıdaki halidir. Meyanın sonraki dört ölçüsüne muhayyerle başlayıp sümbüle perdesini gösterdikten sonra sekanslı ezgilerle hüseyinîye kadar inmiş ve bu şekilde hüseyinî perdesinde kürdî dizisiyle asma kalış yapmıştır. Devamında gelen nakarat bölümü de ilkiyle aynı olup dügahta yeden ile karar etmiştir.

Hasan Şanlıtürk Bestesi

Eser, rast makamında, düyek usulünde ve şarkı formu yapısında (A+B+C+B) şeklinde bestelenmiştir. İlahî, zemin bölümüne yegâh perdesiyle başlayıp karar sesi olan rast perdesine atlayarak yerindeki rast beşlisini işlemiştir. Devamında acem perdesi olarak nevadaki buselik dizisiyle inici bir seyir izledikten sonra birinci dolapta karar sesine kadar düşerken ikinci dolapta güçlü olan neva perdesinde asma kalış yapmıştır. Nakarat bölümüne neva perdesiyle başlayıp nevadaki buselik dizisini de kullanarak sekanslı ezgilerle segâh perdesine kadar düşmüştür. Sonrasında birinci dolapta güçlü perde nevada kalırken ikinci dolapta rastta karar etmiştir. Meyan bölümüne neva perdesiyle başlayıp gerdaniye üzerinde rast dizisiyle tiz çargâh perdesine kadar genişleme yaparak devam etmiştir. Nevaya rast duyumuyla düştükten sonra birinci dolapta acem perdesi olarak (Acemli rast ile) rastta kadar düşmüştür. İkinci dolapta neva ile muhayyer arasında seyrettikten sonra nevada asma karar yapmıştır. Sondaki nakarat bölümü de ilkiyle aynı olup rastta yedensiz bir şekilde karar etmiştir.

Cahit Öney Bestesi

Eser; rast makamında, düyek ve şarkı formu yapısında (A+B+C+B) şeklinde bestelenmiştir. Zemine rast perdesiyle başlayan eser yerindeki rast beşlisini ve genişleme olarak yegahtaki rast dörtlüsünü kullanarak seyretmiş ve rastta karar etmiştir. Nakarat bölümüne çargâh perdesiyle başlayıp zemindeki gibi yerindeki rast beşlisini ve yegahtaki rast dörtlüsünü kullanarak seyretmiş, sonrasında rastta karar etmiştir. Zemini oluşturan son iki ölçüyle nakarat içindeki son iki ölçü tamamen aynıdır. Meyan bölümünde segâh makamı geçkisi yaparak rast ve neva perdeleri arasında bir seyir takip ettikten sonra segâh perdesinde asma kalış yapmıştır. Sonrasında gelen nakarat bölümü ilkiyle aynı olup rast perdesinde yedensiz bir şekilde karar etmiştir.

Ali Öz Bestesi

Eser; hüseyini makamında ve curcuna usulünde bestelenmiştir. Bestekâr, Nabî'nin "Sakın Terk-i Edepten" gazeline "Edep yâ Hû..." şeklinde güfte ilavesi yapmış, bunu eserin başına ve sonuna intro ve outro şeklinde eklemiştir. Bu güfte ilavesi dışında eserin beste yapısı şarkı formu yapısında olup A+B+C+B şeklindedir. Eser zemine gerdaniye perdesinden başlayarak muhayyer perdesini gösterdikten sonra inici bir seyir izlemiş, muhayyer makamına daha yakın bir yapı göstermiş ve dügahta karar etmiştir. Nakarat bölümüne çargâh perdesinden başlayarak güçlü olan hüseyini perdesiyle karar sesi olan düğah arasında bir seyir takip etmiş ve dügahta karar kılmıştır. Meyan bölümüne ise gerdaniye perdesiyle başlamış, muhayyer üzerindeki uşşak genişlemesini tiz çargaha kadar gösterip muhayyerde asma kalış yapmıştır. Sonrasındaki nakarat bölümü ilkiyle aynı olup dügahta yedensiz karar etmiştir.

Mehmet Ziya Demirbaş Bestesi

Eser; hüseyini makamında ve curcuna usulünde bestelenmiştir. Eserin beste yapısı A+B+C+D şeklindedir. İlahî; zemine karar perdesi olan düğah ile başlamış ve hemen güçlü ses olan hüseyinîye vurgu yapmış,



hüseynideki uşşak dizisi ve yerindeki hüseyni dizilerini göstererek çargahta asma karar kılmıştır. Devamında ilk nakarat bölümüne segâh perdesiyle başlayıp yerindeki hüseyni beşlisi içerisinde bir seyir izlemiştir ve dügahta karar etmiştir. Meyan bölümüne ise tiz segâhtan başlayarak tiz nevaya kadar bir seyir takip ederek muhayyer üzerinde tam bir uşşak dörtlüsü göstermiştir. Meyanın birinci dolabında tiz segâhta çeşniz kalış yaparken ikinci dolabında muhayyerde uşşaklı bir şekilde asma kalış yapmıştır. Sondaki nakarat bölümüne eviç perdesiyle başlamış, muhayyere çıktıktan sonra hisar perdesine düşmüş ve karcığâr makamının seyrini takip ederek dügahta yedensiz bir şekilde karar etmiştir.

Mehmet Öncel Bestesi

Eser, sabâ makâmında ve curcuna usulünde bestelenmiştir. İlahinin yapısı A+B+C+D şeklindedir. Eser rast perdesiyle başlayıp güçlü olan çargaha atlayarak çargahtaki hicaz ve yerindeki sabâ dizilerini göstererek çargahta asma kalış yapmaktadır. Devamında ilk nakaratta hüseyni ve acem perdelerini göstererek yine çargahtaki hicaz ve yerindeki sabâ dizilerini kullanarak karara kadar inen bir seyri takip etmektedir. Meyan bölümünde birinci dolap dahil sadece çargahtaki zirgüleli hicaz dizisini kullanarak tiz çargaha kadar çıkıp gerdaniyede hicazlı asma karar yapmaktadır. İkinci dolapta ise sabâ dizisini de gösterip çargahta asma karar yapmaktadır. Son nakarat bölümünde ise çargahtan başlayıp makam sesleri içerisinde bir seyir sürdürerek karar sesi olan dügahta yedensiz karar etmektedir. Bestekâr bu eserde güfte haricinde bir ilave kullanarak yine sabâ makamını işleyerek dügahta karar eden bir salâvat bölümü eklemiştir.

Hâfız Murat Bestesi

Eser, gerdaniye makamında ve A+B+B şeklinde bestelenmiştir. Esere ara nağmeyle başladıktan sonra sözlü bölüme gerdaniye perdesiyle girilmiştir. Hüseyni perdesinde uşşaklı kalışlardan sonra neva perdesinde rast dizisi ile kalış yapılmıştır. Birinci dolap neva perdesinden gerdaniye perdesine yol yaparken ikinci dolapta ise neva perdesinde buselik dizisiyle asma kalış yapılmıştır. Devamında acem perdesi alınarak sekanslı ezgilerle önce çargâh perdesinde, sonrasında segâh ve dügah perdelerinde kalışlar yapılmıştır. Son ölçüde dügah perdesinde karar verilip hüseyni ve neva perdeleri alınarak az önceki melodinin aynısı için dönüş sesleri verilmiştir. Bir önceki sekanslı dizinin aynısının ardından tekrar dügah perdesinde yedensiz bir şekilde karar verilmiştir.

Feyzi Uysal Bestesi

Eser, nihavend makamında ve A+B şeklinde bestelenmiştir. Esere yegâh perdesinden karar perdesi olan rasta atlanılarak başlanmıştır. Rast üzerindeki buselik dizisi içerisinde bir seyir yapıldıktan sonra birinci dolapta yegahtaki kürdi dizisi ile kaba nim hisar perdesine kadar düşülerek baştaki yegâh perdesine dönüş sağlanmıştır. İkinci dolapta ise rast perdesinde yeden kullanılarak karar edilmiştir. Devamında gerdaniye perdesi açılarak sekanslı ezgilerle önce neva perdesinde kürdili sonrasında çargâh perdesinde bûselikli kalışlar yapılmıştır. Sonrasında tekrar güçlü olan neva perdesinde kalış yapıldıktan sonra birinci dolapta ve ikinci dolapta rast perdesinde yedenli bir şekilde karar edilmiştir.

Fatma Zehra Habek Bestesi

Eser, hicaz makâmında, curcuna usûlünde ve A+B+A şeklinde bestelenmiştir. Rast perdesiyle başlayan eser; zemin bölümünde yerindeki hicaz dörtlüsü içerisinde seyretmiş ve bu seyir içerisinde rast perdesinde nikriz çeşnili, dik kürdi ve nim hicaz perdelerinde çeşniz asma kalışlar yapmıştır. Eserin zemin kısmı dügah perdesinde karar vererek doğrudan meyana geçmiştir. Meyana evç perdesiyle giriş yapıldıktan sonra muhayyer perdesine kadar çıkılmış ve bu bölümde nevadaki rast ve buselik dizileri kullanılarak sekanslı ezgilerle neva perdesinde buselikli bir şekilde asma karar edilmiştir. Meyanın devamına ise nim hicaz perdesiyle başlanılmış ve nevadaki buselik beşlisi kullanılarak acem perdesinden dik kürdi perdesine kadar

sekanslı ezgilerle inilmiş ve orada asma kalış yapılmıştır. Eserin meyandan sonraki kısmı zemin ile aynı olup dügahta hicazlı bir şekilde karar etmiştir.

Sonuç

Yusuf Nâbî Efendi'nin "Sakın Terk-i Edepen" gazeli, daha çok Dinî Türk Mûsikîsi'nin hem câmi hem de tekkede ortak icra edilen ilâhî formunda bestelenmiştir. Bestekârlarının isimlendirmesiyle eserlerin 14 tanesi ilâhî, 2 tanesi na't, 1 tanesi de gazel formundadır. İlâhî formunun daha kapsamlı olması, yani "besteli her na'tın bir ilâhî olduğu" hükmü sebebiyle na't formundaki iki eser de ilâhî olarak değerlendirilebilir. Gazel formu, Türk mûsikîsi nazariyatında her ne kadar besteli bir tür olmasa da bestekârın şiirin edebiyattaki isimlendirmesini esas alarak ve Nâbî'nin mezkûr şiirinin "gazel-na't" türü olarak kabul edilmesinden dolayı yapmış olduğu besteye "gazel" adını verdiği düşünülmektedir.

Tespit edilen besteler makâm açısından değerlendirildiğinde; 16 eserin 8 makamda bestelendiği görülmektedir. Bunlar; hicâz 5, hüseyinî 3, rast 2, sabâ 2, kürdî 1, segâh 1, gerdâniye 1, nihâvend 1 şeklinde olup ilk yapılan bestenin makamı bilinmemektedir. Urfa mûsikî geleneğinde yaygın olarak kullanılan hicaz ve hüseyinî makamları, bu gazelin bestelerinin yarısında kullanılmış oluşturduğu dikkat çekmektedir. Bu açıdan yöresel ve ulusal çerçevede yapılan söz konusu bestelerin makamsal olarak Urfa mûsikî geleneği ile uyumlu olduğu söylenebilir.

Çalışmada yer alan bu eserler usûl/îkâ' açısından değerlendirildiğinde; ilk yapılan bestenin usûlünün belli olmadığı, birinin de değişmeli olduğu dikkate alınırsa 9 tanesinin curcuna (10/8), 6 tanesinin de düyek (8/8) olduğu tespit edilmiştir. "Sakın Terk-i Edepen" gazeli, hezec bahrinde, "Mefâ'ilün, Mefâ'ilün, Mefâ'ilün, Mefâ'ilün" aruz vezniyle yazıldığı için usûl-vezin münasebeti açısından kullanılan her iki usûl kalıbı uygundur. 15 bestekâr tarafından aynı güfteye yapılan 16 bestenin curcuna ve düyek usûlleriyle bestelenmiş olması, şiirin vezni ile mûsikînin usûlü arasında bir ilişkinin olduğunu hissettirmektedir. Nâbî'nin "bu" redifli gazeline yapılan bestelerin usûlleri ile türkû veya ilâhî repertuarının ekserisi curcuna ve düyek usûllerinde ölçülmüş olan genel Urfa mûsikî yapısı arasında bu yönüyle bir benzerlik görülmektedir. Düyek usûlüyle ölçülmüş eserlerin usûl-vezin açısından tam olarak örtüştüğü söylenebilir. Zira düyek usûlüyle ölçülmüş bestelerin ilk darbıyla eserin güftesi kullanılmaya başlanmıştır. Dolayısıyla mezkûr gazelin yazıldığı aruz vezni ile bu şiirin bestelenmesinde kullanılan düyek usûlü arasında organik bir münasebet söz konusudur. Curcuna usûlünde ölçülmüş bestelere gelince, her bir eserin es (susma işareti) ile başladığı görülmektedir. Dolayısıyla sözler birinci darptan sonra başlamaktadır. Buna göre curcuna usûl kalıbı ile ölçülmüş bestelerde gazelin yazıldığı aruz vezin kalıbından bir vuruşluk fazlalık olduğu söylenebilir. Düyek ve curcuna usûlleriyle bestelenen 16 eserin her bir mısrasında 4 ölçü usûl kullanıldığı saptanmıştır.

Yusuf Nâbî Efendi'nin "Sakın Terk-i Edepen" gazeline yapılan 16 bestenin 14 tanesi şarkı formu yapısında; zemin, nakarat, meyan, nakarat, yani A+B+C+B şeklindedir. Bir tanesi de A+B şeklinde, biri de A+B+A şeklindedir. Bu şekilde bestelenmesindeki en önemli etken güftenin divan edebiyatının gazel türünde olması ve ekseriyetle murabba (dörtlü) olarak kullanılmasıdır. Beş beyit olan Yusuf Nâbî Efendi'nin mezkûr gazelinin bestelerde çoğunlukla iki beyti, diğer bir ifadeyle dört mısrası kullanılmıştır. Besteler daha çok zemin, nakarat, meyan, nakarat; yani A+B+C+B şeklinde şarkı formu yapısında oldukları için gazelin ilk ve son beyitleri, yani dört mısralı murabba şekli tercih edilmiştir. Bazı bestelerde gazelin beş beyti kullanılırken iki bestede de nakarat niteliğinde "edep ya hû" ve "salâtullah selâmullah aleyke yâ Resûlullah" gibi ilâve güfteler kullanılmıştır.

Nâbî'nin "Sakın Terk-i Edepen" gazeline yöresel mûsikîşinaslar tarafından beste yapıldığı gibi çoğunlukla ulusal bestekârlar tarafından bestelenmiştir. Gazele yapılan bestelerin bazıları sosyal medya ve albümlerde seslendirilmiş, dergi ve kitaplarda yayınlanmış, bazıları da bilinmemekte, ilgililere ulaştırılmadığı için



yaygınlık kazanmamıştır. Bu çalışmayla gazele yapılan 16 bestenin notası yeniden yazılmış, bir araya getirilerek mûsikîşinasların erişimine ve hizmetine sunulmuştur.

Gazel formunda kaleme alınan ancak nazım türü olarak edebiyatımızda Hz. Peygamber (s.a.v.) övgüsünde yazılmış en güzel na'atlardan biri olan Nâbî'nin mezkûr şiirine yapılan bütün besteler, muhtevassından dolayı ekseriyetle Mevlid-i Nebi programlarında icra edilmektedir. Ayrıca televizyon programları, sosyal medya, konser, CD ve albümlerde ilâhî ve kaside formlarında icra edilmesiyle gazel, yöresellikten çıkmış, ulusal sahaya taşınmış ve netice itibarıyla daha bilinir ve tanınır hale gelmiştir.

İster kaside şeklinde serbest ister ilâhî formunda besteli şekliyle olsun Nâbî'nin "Sakın Terk-i Edepten" gazelinin çeşitli platformlarda okunması ve meşk yapılması, barındırdığı dinî ve kültürel değerlerin nesilden nesile aktarılmasına ve sürekliliğine katkı sağlamaktadır.



Hakem Değerlendirmesi	Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması	Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek	Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review	Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest	The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support	The author declared that this study has received no financial support.

Yazar Bilgileri	Hüseyin Akpınar (Prof. Dr.)
Author Details	¹ Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, Şanlıurfa, Türkiye 0000-0003-0260-9138  hakpınar@harran.edu.tr

Kaynakça | References

- Agayeva, S. (t.y.). Nevbe. İçinde *TDV İslâm Ansiklopedisi* (C. 33, s. 38). Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Akdoğan, O. (1996). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*. Ege Üniversitesi Basımevi.
- Akpınar, H. (2009). Urfalı Bir Mûsikîşinas: Nâbî. İçinde *Şair Nâbî Sempozyumu Bildiri Kitabı*. Şanlıurfa Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Müdürlüğü.
- Akpınar, H. (2011). *Şanlıurfa'da Dinî Mûsikî*. Yayınevi Yayınları.
- Akpınar, H. (2014). *Urfa'da Mevlid ve İlâhîler*. Şanlıurfa Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- Akpınar, H. (2023). Bestelerle Nâbî'nin Hac Seyahati. İçinde A. Yiğit, H. Çiftçi, & V. Delen (Ed.), *11. GAP Zirvesi Kongre Bildirileri* (ss. 816-825). Liberty Academic Publishers.
- Bakır Yurtsever *Sakın Terki Edepten Kaside*. (2013). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=IMC0sjm5ems>
- Bektaş, E. (2008). Nâbî'nin 'Bu' Redifli Gazeline Urfalı Şairler Tarafından Yapılan Tahmis ve Yazılan Nazireler. *Gazi Türkiyat*, 1(3), 52.
- Bilkan, A. F. (1997). *Nâbî Divânı* (1-2). M.E.B. Yayınları.
- Doğan, A. Ö. (2024). Şairin Lirik Mülkü: Gazel -Türk Osmanlı Gazeli. *Külliyat Osmanlı Araştırmaları Dergisi*, 22, 471-472.
- Düzenli, P. (2014). *İslâm Kültür Tarihinde Musîki*. Kayıhan Yayınları.
- Enver Demirbağ *Sakın Terk-i Edepten Kûy-i Mahbûb-i Hüdâ'dır Bu (arapgirlisaffet)*. (2023). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=t728kW8Paco>
- Feyzi, A., & Sünbüllü, H. T. (2022). Erzurum ve Çevresinde Gazel-Gazelhanlık Geleneği. *Millî Folklor*, 34(134), 52.
- Gölpınarlı, A. (1953). *Mevlânâ'dan Sonra Mevlevîlik*. İnkılap Yayınevi.
- Güzelbey, C. C. (1980). Gaziantep Şer'i Mahkeme Sicillerinde Nâbî ile İlgili Bir Belge, Bir Gazel, Bir Tarih Manzumesi. *Harran Kültür ve Folklor Dergisi*, 13, 14.
- Kaymak, Z. (2019). *Nâbî'nin Bestelenmiş Şiirlerinin Derlenmesi, Tasnifi ve Tahlili*, [Yüksek Lisans Tezi]. Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.



- Kazancı Bedih / Sakın Terk-i Edepten. (2020). YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=5CkBN_xXb3Q
- Köprülü, M. F. (1999). *Edebiyat Araştırmaları*. Türk Tarih Kurumu.
- Kurtoğlu, M. (2008). *Urfalı Nâbî (Şair Nâbî)*. Şanlıurfa Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- Kurtoğlu, M. (2012). *Melikü'sh-Şuarâ Yusuf Nâbî*. Matser Baim Yayın.
- Macit, M. (2010). Urfa Sıra Gecelerinde ve Müsikî Meclislerinde Okunan Gazellerin İşlevi. *Millî Folklor*, 22(87), 87-92.
- Mustafa Şahin-Sakın Terk-i Edepten (kaside). (2020). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=WD2SKAQVPHg>
- Nâbî. (2013). *Tuhfetu'l-Haremeyn* (M. Karakaş, Ed.). Mostar Yayınları.
- Nev Niyaz' dan İlk Özgün Beste: Sakın Terk-i Edepten / Feyzi Uysal. (2024). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=rN4YxpdN3wo>
- Özbek, M. (2009). Bir Müzik Biçimi Olan Gazelde Urfalı Nâbî'nin Yeri. İçinde A. Bakkal (Ed.), *Şâir Nâbî Sempozyumu Bildirileri* (ss. 476-479). Şanlıurfa Büyükşehir Belediyesi Kültür ve Sosyal Daire Başkanlığı.
- Özkan, İ. H. (2013). *Türk Müsikîsi Nazariyatı ve Usûlleri*. Ötüken Neşriyat.
- Revnaçoğlu, C. S. (2003). *Eski Sosyal Hayatımızda Tasavvuf Ve Tarikat Kültürü* (R. Kibar, Ed.). Kırkambar.
- Sakın Terk-i Edebden / Mehmet Emin Ay. (2016). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=d1-QQKwph-4>
- Sakın Terk-i Edebden Kûy-i Mahbûb-i Hudâ'dır Bu—Kaside—Kani Karaca. (2014). Soundcloud. <https://soundcloud.com/www-muzafferozak-com/sak-n-terk-i-edebden-k-y-i?in=www-muzafferozak-com%2Fsets%2Fkasideler>
- Sakın Terk-i Edebden Kuy-i Mahbub-i Hudâdır Bu—Cahit Öney—Doktor—Rast. (2018). DîvânMakam. <https://divanmakam.com/forum/sakin-terk-i-edebden-kuy-i-mahbub-i-hudadir-bu-cahit-oney-doktor-rast.29984/#post-29984>
- Sakın Terk-i Edebden Kuy-i Mahbub-i Hudâdır Bu—Hasan Şanlıtürk—Rast. (2018). DîvânMakam. <https://divanmakam.com/forum/sakin-terk-i-edebden-kuy-i-mahbub-i-hudadir-bu-hasan-sanliturk-rast.29985/#post-29985>
- Sakın Terki Edepten. (2018). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=C4y5F1jLLaA>
- Sakın Terk-i Edepten. (2021). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=HhXH8jslBnE>
- Sakın Terk-i Edepten. (2023). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=RPWUhfUqDWQ>
- Sakın Terki Edepten Gazel Şair Nabi. (2018). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=pDSmV4EKQyY>
- Sakın terk-i edepten kûy-ı Mahbûb-i Hudâ'dır bu—Ey kardeşler Mehmet Kemiksiz Ramazan 2016. (2016). Dailymotion. <https://www.dailymotion.com/video/x4hk27q>
- Senem Akdemir-Sakın Terk-i Edepten(Mevlid Kandili Özel). (2018). YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=YkFsdwN-bZM>
- Şanlıurfa Tasavvuf Geceleri 1-2. (2010). MüzikBir. http://muzikbir.org/Albumler/sanliurfa_tasavvuf_geceleri_1-2/405
- Şener, H. İ. (2003). Tâhiru'l-Mevlevî'nin Tesdîs-i Na't-i Şerîf-i Nâbî'si ve Tahlili. *İSTEM*, 1, Article 1.
- Turabi, A. H. (Ed.). (2018). *Türk Din Müsikîsi*. Grafik Yayınları.
- Turabi, A. H., & Alaca, A. O. (2020). 60. Sanat Yılında Bestekâr Hâfız Âmir Ateş. Kuveyttürk.
- Tüysüz, F. (2017). *Türk Din Müsikîsi Formlarında İlâhî ve TRT Repertuarındaki İlâhîlerin İncelenmesi* [Yüksek Lisans Tezi]. Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yeniterzi, E. (1993). *Divan Şiirinde Na't*. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Yiğiter, K. (2019). *Sivas Ziya Bey Yazma Eser Kütüphanesindeki 14300 Numaralı İlâhî Mecmuası (İnceleme-Metin)* [Yüksek Lisans Tezi]. Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.



Ek | Appendix

SAKIN TERK-İ EDEPTEN

Segâh İlâhî

Güfte: Yusuf Nâbî Efendi

Beste: Âmir ATEŞ

$\text{♩} = 112$
Düyek

SA KIN TER Kİ E DEP - TEN - KÜ Yİ MAH BÜ Bİ

HÜ DÂ - - DIR - BU NA ZÂR GÂ - - HI İ LÂ Hİ - - DİR

MA KÂ MI - - MUS TA FÂ - - - DIR - - - BU

MÜ RÂ Â - - TI E DEP ŞAR - TIY LA GİR NÂ - Bİ -

BU DER - - GÂ - - - HA ME TÂ Fİ - - KUD Sİ YÂN DIR - - BÜ

SE GÂ HI - - EN Bİ YÂ - - - DIR - - - BU AKPINAR





SAKIN TERK-İ EDEPTEN

Sabâ ilâhî

Güfte: Yusuf Nâbî Efendi

Beste: Mehmet Ali SARI

♩ = 112
Düyek

SA - KIN - TER - - - Kİ E DEP - - TEN - - - KÜ

Yİ MAH - BÜ Bİ - - HÜ - DÂ - DIR - - - BU

NA ZAR - GÂ - - - HI - İ - LÂ - Hİ - - - DİR

MA KÂ - MI - - - MUS TA - FÂ - DIR - - - BU

MÜ RÂ - Â - - TI E DEP- ŞAR- - - TIY LA GİR- NÂ - - Bİ

BU DER - GÂ - - - HA BU DER - GÂ - - - HA

ME TÂ - FI - - - KUD - Sİ - YÂN - DIR - - - BÜ

SE GÂ - HI - - - EN Bİ - YÂ - DIR - - - BU AKPINAR





SAKIN TERK-İ EDEPTEN
Hicâz Na't

Güfte: Yusuf Nâbî Efendi
Beste: Mehmet KEMİKSİZ

♩ = 168
Cumuna

SA KIN TER KI - - - - - E DEP - TEN - KÜ - - - - -
MÜ RÂ Â TI - - - - - E DEP - ŞAR TIY - - - - -
YI MAH - - - - - BÜ - - - - - Bİ - - - - - HÜ DÂ - DIR - - - - - BU - - - - -
LA GIR - - - - - NÂ - - - - - Bİ - - - - - BU DER - GÂ - - - - - HA - - - - -
SA KIN TER KI - - - - - E DEP - TEN - KÜ - - - - -
MÜ RÂ Â TI - - - - - E DEP - ŞAR TIY - - - - -
YI MAH - - - - - BÜ - - - - - Bİ - - - - - HÜ DÂ - DIR - - - - - BU - - - - -
LA GIR - - - - - NÂ - - - - - Bİ - - - - - BU DER - GÂ - - - - - HA - - - - -
NA ZAR GÂ - - - - - HI - - - - - İ LÂ - HI - - - - - DIR - - - - -
ME TÂ Fİ - - - - - KUD - - - - - Sİ YAN DIR - - - - - BÜ - - - - -
MA KÂ MI - - - - - MUS - - - - - TA FA - DIR - - - - -
SE GÂ HI - - - - - EN - - - - - Bİ YÂ - DIR - - - - - BU - - - - -
NA ZAR - GÂ - - - - - HI - - - - - İ LÂ HI - - - - - DIR - - - - -
ME TÂ - Fİ - - - - - KUD - - - - - Sİ YAN DIR - - - - - BÜ - - - - -
MA KÂ MI - - - - - MUS - - - - - TA FA - DIR - - - - -
SE GÂ HI - - - - - EN - - - - - Bİ YÂ - DIR - - - - - BU - - - - -
S A Z 1 2



SAKIN TERK-İ EDEBDEN
Hicaz Hümâyûn İlâhîGülte: Yusuf Nâbî Efendi
Beste: Mehmet Emin AY

$\text{♩} = 200$
Cür'una

A R A N A Ğ M E

SA KIN TER Kİ E DEB DEN KÜ Yİ MAHBÜ - Bİ HÜ DÂ DIR - BU
HA Bİ Bİ - KİB Rİ YÂ NIN - HAB GÂ - HI - DIR FA Zİ LET - TE

NA ZAR GÂ - HI İ LÂ HI - DIR MA KÂ MI - MU
TE FEV VUK KER DE İ AR - Şİ CE NÂ Bİ - KİB

TA FÂ DIR - BU NA ZAR GÂ - HI İ LÂ HI - DIR
Rİ YÂ DIR - BU TE FEV VUK KER DE İ AR - Şİ

MA KÂ MI - MUS TA FÂ DIR - BU FE LEK DE MÂ
CE NÂ Bİ - KİB Rİ YÂ DIR - BU MÜ RÂ Â TI

HI NEV BÂ - BÜS SE LÂ MIN Sİ NE ÇÂ Kİ - DIR
E DEB ŞAR TIY LA GIR NÂ Bİ BU DER GÂ - HE

BU NUN KAN - Dİ Lİ CEV ZÂ - MAT
ME TÂ Fİ - KUD Sİ YAN DIR - BU

LA İ NÜ - Rİ Zİ YÂ DIR - BU BU NUN KAN - Dİ
SE GÂ HI - EN Bİ YÂ DIR - BU ME TÂ Fİ - KUD

Lİ CEV ZÂ - MAT LA İ NÜ - Rİ Zİ YÂ DIR - BU 08.06.2020
Sİ YAN DIR - BÜ SE GÂ HI - EN Bİ YÂ DIR - BU AKPINAR



SAKIN TERK-İ EDEPTEN

Hüseynî lâhî

Güfte: Yusuf Nâbî Efendi

Beste: Dr. Hüseyin AKPINAR

♩ = 112
Düyek

SA KIN TER - Kİ E DEP - - - TEN - - - KÜ Yİ MAH BÜ - Bİ

HÜ DÂ - - - DIR - - - BU HÜ DÂ - - - DIR - - - BU

NA ZAR - GÂ - - - HI - İ LÂ - HI - - - DİR -

MA KÂ - MI - - - MUS TA FA - - - DIR - - - BU

TA FA - - - DIR - - - BU MÜ RÂ Â - - - TI

E DEP - - - ŞAR - - - TIY LA GIR - - - NÂ - Bİ -

BU DER - GÂ - - - HA ME TÂ - FI - - - KUD -

Sİ YÂN - - - DIR - - - BÜ - SE GÂ - HI - - - EN

Bİ YÂ - - - DIR - - - BU Bİ YÂ - - - DIR - - - BU

11.09.2012





SAKIN TERKİ EDEPTEN

Hicâz Hümâyûn İlâhî

Güfte: Yusuf Nâbî Efendi

Beste: Dr. Hüseyin AKPINAR

♩ = 190
Curcuna

SA KIN TER - Kİ E DEP TEN - KÜ

Yİ MAH BÜ Bİ - - - HÜ DÂ - DIR - BU

NA ZAR GÂ - HI İ LÂ Hİ - DIR

MA KÂ Mİ - MUS TA FA - DIR - BU

MÜ RÂ - Â TI E DEP - ŞAR - TIY

LA GİR - NÂ - Bİ BU DER - GÂ - HA

ME TÂ FI - KUD Sİ YAN DIR - BÜ

SE GÂ HI - EN Bİ YÂ - DIR - BU

15.09.2015
AKPINAR





SAKIN TERK-İ EDEPTEN

Hicaz Gazel

Güfte: Yusuf Nâbî Efendi

Beste: Aydemir TUNCER

♩ = 70
Sofyan

A R A N A Ğ M E

♩ = 150
Düyek

SA KIN - TER - - Kİ E DEP - TEN - - KÜ -

Yİ MAH - BU - - - Bİ HÜ DÂ - - DIR - - - BU

NA ZÂR - - - GÂ - - - Hİ İ LÂ - - Hİ - - - DIR

MA KÂ - - - MI - - - MUS - TA FA - - - DIR - - - BU



SAKIN TERK-İ EDEPTEN - Sayfa 2

♩ = 150
Âyın Devri Revânî

HA Bİ - Bİ KİB Rİ - YÂ - NİN - - - HÂB

- GÂ - HI - - - DIR - - HA Kİ - - KAT - - - TE

TE FEV - VUK - KER DE - - İ AR - - - Şİ -

CE NÂ - - BI - - KİB - Rİ - YÂ - DIR - - - BU

BU HÂ - KİN - - - PER TE - VİN - DEN - - - OL

DU DEY - - CÜ - - - Rİ - - A DEM ZÂ - - - İL

A MÂ - DAN - - - AÇ - - - Tİ - MEV CÜ - - - DÂT

- ÇEŞ - MIN - - TÚ - - Tİ - YÂ - DIR - - - BU

FE LEK DE MÂ HI - NEV BÂ - - - BÜ'S

SE LÂ - MIN - - Sİ - - - NE ÇÂ - - Kİ - - - DIR

SAKIN TERK-İ EDEPTEN - Sayfa 3

Meshk Journal of Religious Music, 2 (1): 1-32



SAKIN TERK-İ EDEBDEN

Kürdî İlâhî

Güfte: Yusuf Nâbi Efendi

Beste: Ersin YILDIZ

♩ = 160
Cür'una

SA KIN TER Kİ - E DEB DEN KÜ - -

Yİ MAH BÜ Bİ - - HÜ DÂ - DIR - BU

NA ZAR GÂ - - HI - - İ LÂ Hİ - - DIR - -

MA KÂ MI - - MUS - - TA FA DIR BU

FE LEK DE MÂ - HI NEV BÂ BUS - -

SE LÂ MIN SÎ - NE ÇÂ - KI - DIR

BU NUN KAN Dİ - - Lİ CEV ZÂ MAT - -

LA İ NÜ RU - - Zİ YÂ DIR BU

BU NUN KAN - - Dİ - - Lİ CEV ZÂ - - MAT - -

LA İ NÜ - - RU - - Zİ YÂ DIR BU AKPINAR





SAKIN TERK-İ EDEPTEN

Rast ilâhî

Güfte: Yusuf Nâbî Efendi

Beste: Hasan ŞANLITÜRK

♩ = 100
Düyek

SA KIN TER Kİ E DEP - - TEN - - KÜ Yİ MAH - - BÜ - - Bİ - -

HÜ DÂ - - DIR - - - BU HÜ DÂ - - DIR - - - BU

NA ZÂR GÂ - - - Hİ İ LÂ Hİ - - - DİR MA KÂ MI - - - MUS

TA FA - - DIR - - - BU TA FA - - DIR - - - BU

MÜ RÂ Â TI E DEP ŞAR TIY LA GİR - - NÂ - Bİ -

BU DER - - GÂ - - - HA BU DER - - GÂ - - - HA

ME TÂ Fİ - - - KUD Sİ YÂN DIR - - BÜ SE GÂ Hİ - - - EN

Bİ YÂ - - DIR - - - BU Bİ YÂ - - DIR - - - BU AKPINAR





SAKIN TERK-İ EDEPTEN

Rast ilâhî

Güfte: Yusuf Nâbî Efendi

Beste: Dr. Cahit ÖNEY

♩ = 100
Düyek

SA KIN - TER - - - Kİ E DEP - - DEN - - - KÜ

Yİ MAH - BÜ - - - Bİ HÜ DÂ - - - DIR - - - BU

NA ZÂR - - GÂ - - HI İ LÂ - - Hİ - - DIR

MA KÂ - MI - - - MUS TA FA - - - DIR - - - BU

HA Bİ - Bİ - - KİB Rİ YÂ - - NİN - HÂ BI GÂ - - HI - DIR

FA Zİ - - LET - - - - DE - - - - -

TE TEF - VUK - KER DE İ - - - AR - - - Şİ

CE NÂ - BI - - - KİB Rİ YÂ - - - DIR - - - BU AKPINAR





EDEB YÂ HÛ/SAKIN TERK-İ EDEBDEN

Hüseynî ilâhî

Güfte: Yusuf Nâbî Efendi

Beste: Ali ÖZ

♩ = 250
Curcuna

E DEB YÂ HÛ - - - E DEB YÂ - HÛ - E - DEB YÂ - HÛ

RA SÛ LUL LAH - - MA KÂ MI - DIR - E - DEB YÂ - HÛ

SA KIN - TER Kİ E - DEB DEN KÛ - Yİ MAH BÛ - Bİ -

HÛ - DÂ - DIR - BU NA ZAR GÂ HI - - İ LÂ Hİ - DIR -

MA - KÂ - MI - MUS - TA - FA - DIR - BU MÛ RA - Â - -

E - DEB ŞAR TIY - LA - GİR NÂ Bİ - BU - DER - GÂ HA

ME TÂ Fİ KUD - - Sİ YAN DIR BÛ -

SE - GÂ - HI - EN - Bİ - YÂ - DIR - BU

E DEB YÂ HÛ - - - E DEB YÂ - HÛ - E - DEB YÂ - HÛ

RA SÛ LUL LAH - - MA KÂ MI 2- DIR - E - DEB YÂ - HÛ

RA SÛ - LUL LAH - MA KÂ MI - DIR - E - DEB YÂ - HÛ

AKPINAR
14.06.2020

SAKIN TERK-İ EDEPTEN

Hüseyinî ilâhî

Güfte: Yusuf Nâbî Efendi

Beste: M. Ziya DEMİRBAŞ

♩ = 220
Circuna

SA KIN TER Kİ - E DEP TEN KÜ
HA HA Bİ Bİ KİB - Rİ YA NIN HA

- Yİ MAH BU Bİ - HÜ DÂ DIR BU
- BI GA HI DIR FA Zİ LET TE

NA ZAR GÂ HI - İ LÂ Hİ - DIR MA KA MI MUS -
TE FEV VUK KER - DE İ - AR - Şİ CE NA Bİ KİB -

- TA FA DIR BU FE LEK TE - MA - HI NEV BÂ BU'S
- Rİ YA DIR BU MÜ RA A - TI - E DEP ŞAR TIY

SE LA MIN Sİ NE ÇA Kİ - DIR NE ÇA - Kİ - DIR
LA GİR NÂ Bİ BU DER GÂ - HA - BU DER GÂ - HA

BU NUN KAN Dİ Lİ DİR HUR MAT -
ME TA Fİ KUD Sİ YAN DIR BU -

LA SE İ GÂ NÜ Rİ - - Zİ YA - DIR - BU
SE GÂ HI EN - - Bİ YÂ - DIR - BU



SAKIN TERK-İ EDEBDEN
Sabâ ilâhî

Güfte: Urfah Nâbî
Beste: Mehmet ÖNCEL

$\text{♩} = 200$
Cüruma

SA KIN TER Kİ - - - E DEB DEN KÜ - - - Yİ MAH BÜ Bİ - - -
- HÜ DÂ - DIR - - - BU NA ZAR GÂ - HI - - - İ LÂ - Hİ - DIR - - -
- MA KÂ Mİ - MUS - - - TA FA - - DIR - - - BU MÜ RA Â Tİ - - - - -
- E DEB - ŞAR - TIY - - - LA GİR NÂ - Bİ - - - BU DER GÂ - - - HA
- LA GİR NÂ - Bİ - - - BU DER GÂ - - - HA ME TÂ Fİ - KUD -
- Sİ YAN - DIR - - - BÜ - SE GÂ HI - EN - - - Bİ YÂ - - DIR - - - BU
SA LÂ TUL LAH - SE LÂM UL - LAH - - - A LEY KE - YÂ - - -
- RÂ SÜ - LAL - - - LAH SA LÂ TUL LAH - SE LÂM UL - LAH - -
- A LEY KE YÂ - - - HA Bİ - - - BAL - - - LAH

AKPINAR
15.04.2014





SAKIN TERK-İ EDEPTEN

Gerdâniye ilâhî

Güfte: Nâbî Efendi

Beste: Hâfız Murat

♩ = 220
Curcuna

10/8

G İ R İ Ş N A Ğ M E S İ

1

2

- SA KIN - TER - Kİ E DEP TEN KÜ
MÜ RA - Ğ - Tİ E DEP ŞAR TİY

1 2

Yİ MAH BÜ - Bİ - - HÜ DÂ - DIR - BU - BU
LA GIR - NÂ - Bİ - - BU DER GÂ - HA - HA

NA ZAR GÂ - HI - - İ LÂ - Hİ - DIR -
ME TÂ - Fİ - KUD - - Sİ YAN DIR - BÜ -

- - MA KÂ - MI - MUS - - TA FA - DIR - BU -
SE GÂ - HI - EN - - Bİ YÂ - DIR - BU -

NA ZAR GÂ - HI - - İ LÂ - Hİ - DIR -
ME TÂ - Fİ - KUD - - Sİ YAN DIR - BÜ -

- - MA KÂ - MI - MUS - - TA FA - DIR - BU -
SE GÂ - HI - EN - - Bİ YÂ - DIR - BU -

AKPINAR





SAKIN TERK-İ EDEPTEN

Nihâvend ilâhî

Gülfe: Nâbî Efendi

Beste: Feyzi UYSAL

♩ = 160
Düyek

SA KIN - TER - Kİ E DEP - - TEN - - KÜ
MU RÂ - Â - TI E DEP - - ŞAR - - TIY

Yİ - MAH - BÜ - Bİ HÜ DÂ - - DIR - - BU - -
LA - GİR - NÂ - Bİ BU DER - - GÂ - - HA - -

HÜ DÂ - - DIR - - BU NA ZAR - - GÂ - - HI
BU DER - - GÂ - - HA ME TÂ - - Fİ - - KUD

İ LÂ - - Hİ - - DIR MA KÂ - - MI - - MUS
Sİ YAN - - DIR BÜ SE GÂ - - HI - - EN

TA FA - - DIR - - BU
Bİ YÂ - - DIR - - BU

AKPINAR





SAKIN TERK-İ EDEPTEN

Hicaz İlahî

Güfte: Yusuf Nâbî Efendi

Beste: Fatma Zehra HABEK

♩ = 190
Circuna

SA KIN TER Kİ E DEP TEN - KÜ - Yİ MAH BÜ Bİ

HÜ DÂ DIR - BU NA ZAR - GÂ HI İ LÂ HI - DIR -

MA KÂ - MI MUS- TA FA - DIR - BU MÜ RÂ Â TI

E DEP - ŞAR TIY LA GİR - NÂ - Bİ BU DER GÂ - HA

MÜ RÂ Â TI - - E DEP ŞAR - TIY LA GİR NÂ - - Bİ

BU DER GÂ - HA ME TÂ - Fİ KUD Sİ YÂN DIR - BÜ -

SE GÂ - HI EN - Bİ YÂ - DIR - BU SA KIN TER Kİ

E DEP TEN - KÜ - Yİ MAH BÜ Bİ HÜ DÂ DIR - BU NA ZAR GÂ HI

İ LÂ HI - DIR - MA KÂ - MI MUS- TA FA - DIR - BU

AKPINAR



Meshk Journal of Religious Music

Research Article | Araştırma Makalesi

Open Access | Açık Erişim

From Fading Facades to Building Bridges: A Study of the Inculturative Texture of Christian Religious Songs in Edo State, Nigeria



Nijerya'nın Edo Eyaletindeki Hristiyan Dini Müziklerinin Kültürel Dokusu Üzerine Bir Araştırma

Charles Onomudo Aluede¹ , Solomon Ijeweiemen Ikhidero²  & Maureen Ada Uche³ 

¹ Department of Theatre and Media Arts, Ambrose Alli University, Ekpoma, Edo State, Nigeria

² Department of Religious Management and Cultural Studies, Ambrose Alli University, Ekpoma, Edo State, Nigeria

³ Department of Performing Arts, University of Delta, Agbor, Nigeria

Abstract

This study examines the domestication of select Edo folk songs/musical traditions in contemporary Christian religious worship. Its objectives are to underscore the resilience/renaissance of indigenous musical traditions despite cultural imperialism; and reemphasize the relevance of inculturation in contemporary Christian evangelism. Employing a qualitative ethnographic approach, the study gathered data through semi-structured interviews with church clergies, traditional chiefs, elders, and adults, alongside observations and an extensive review of related literature. Participants were selected based on their deep knowledge of Edo music and the Christian liturgy. The paper reveals, among other things, that musical tradition plays a great part in the social-religious life of a people. That, rather than capitulating under the weight of religio-cultural colonisation, Edo folk songs/musical tradition has creatively domesticated the Christian faith, having been absorbed into the Christian liturgical system. The paper reaffirms the verdict of Vatican II, with its language of *aggiornamento*, which brought a new concept of enhancing the solemnity of the Christian liturgy within the context of the people's worldview. Insights from this paper apply to the broader discourse on inculturation. It provides a framework for cultural preservation amid religious transformation. The findings also offer a basis for developing a contextual Christian theology that respects a people's indigenous culture and creates opportunities for expanded dialogue and collaboration.

Öz

Bu makale, Nijeryanın Edo Eyaletindeki halk şarkılarını/müzik geleneklerini incelemektedir. Amaç, kültürel emperyalizm karşısında yerli müzik geleneklerinin direncinin/yeniden doğuşunun altını çizmek ve kültürleşmenin çağdaş Hristiyan evanjelizmindeki önemini yeniden vurgulamaktır. Nitel bir etnografik yaklaşımın kullanıldığı çalışmada, kilise din adamları, geleneksel şefler, yaşlılar ve yetişkinlerle yapılan yarı yapılandırılmış görüşmelerin yanı sıra gözlemler ve ilgili literatürün kapsamlı bir incelemesi yoluyla veri toplanmıştır. Katılımcılar, Edo müziği ve Hristiyan ayini hakkındaki derin bilgilerine dayanarak seçilmiştir. Çalışma, diğer hususların yanı sıra, müzik geleneğinin bir halkın sosyal-dinsel yaşamında büyük bir rol oynadığını ortaya koymaktadır. Edo halk şarkıları/müzik geleneği, dinsel-kültürel sömürgeleştirmenin ağırlığı altında ezilmek yerine, Hristiyan ayin sistemine dahil olarak Hristiyan inancını yaratıcı bir şekilde evcilleştirmiştir. Bu makale, halkın dünya görüşü bağlamında Hristiyan ayininin ciddiyetini arttırmaya yönelik yeni bir kavram getiren *aggiornamento* diliyle Vatikan II'nin kararını yeniden teyit etmektedir. Bu makaleden elde edilen görüşler, kültürleşme üzerine daha geniş bir söylem için geçerlidir. Dini dönüşümün ortasında kültürel koruma için bir çerçeve sunmaktadır. Bulgular ayrıca, bir halkın yerli kültürüne saygı



Citation | Atıf: Aluede, C. O., Ikhidero, S. I. & Uche, M. A. (2025). From fading facades to building bridges: A study of the inculturative texture of Christian religious songs in Edo State, Nigeria. *Meshk Journal of Religious Music*, 2(1), 33-47. <https://doi.org/10.26650/meshk.2025.00003>

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. 

© 2025. Aluede, C. O., Ikhidero, S. I. & Uche, M. A.

Corresponding author | Sorumlu Yazar: Charles Onomudo Aluede coaluede@gmail.com



duyan ve genişletilmiş diyalog ve iş birliği için fırsatlar yaratan bağlamsal bir Hristiyan teolojisi geliştirmek için bir temel sunmaktadır.

Keywords Christian liturgy • Edo Christian songs • musical inculturation • adoption of traditional songs in Christianity

Anahtar Kelimeler Hristiyan liturjisi • Edo Hristiyan ilahileri • müzikal enkültürasyon • geleneksel ezgilerin Hristiyanlıkta benimsenmesi

Introduction

Music does not only pervade Christian worship; it is one of the strongest instruments of transcendence. The nature and application of music is quite paramount in Christian liturgy that it epitomises differing worship modes (Grace E. Ekong and Johnson J. Akpakpan 2013;939). Music has been shown to be a tool for cultural preservation (Esther Titilayo Ojò2023; 106). For Africans, music is far more than entertainment; it is a vital means of expression, storytelling, spirituality, and community bonding. It is based on this understanding that Blacking talks of music as engendering fellow feeling (Cited in Ojo 2023, 106). Music is a vehicle that transports African thoughts for people to hear in terms of joy or sadness. It serves as a therapeutic tool to heal and ease the mind of bereavement; it is a motivational tool that boosts and encourages the mind of Africans towards any physical engagements such as war or during stressful work, thus making it perhaps an audio-analgesic. Africans make music at home, at social functions and gatherings, at event centres, and in the marketplaces. Music accompanies and celebrates African festivals, social rituals, religious gatherings, and even political rallies to mobilise people for solidarity. This deep-rooted connection to indigenous music has also influenced how Africans adapt to new experiences, including religious practices. For example, in Christianity across Africa, traditional music has been creatively integrated into worship. By embracing indigenous music within new contexts, African communities maintain a cultural continuity, blending old and new in a way that reflects their unique identity.

No doubt, Edo is a highly Christianised community where the people have been culturally colonised (Thomas Ebhomienlen 2017, 691). Yet behind the façade of the religio-cultural superiority expressed in Christian evangelical sermons, the Edo indigenous spirito-cultural values still have a foothold on the purportedly modernised Edo people of today. A historiographic reflection of the early days of Christianity in the Edo communities reveals the existence of an ugly dislocation between the Christian culture and the Traditional religious practices of Africans. Commenting on such a rift between the New Christian Culture and Old African Indigenous practices, Benedict Agbo (2020;144) reiterates that: ‘the stage is rife for ‘cultural identity crisis’ especially in the liturgical music domain. As a result, many early African Christians and churches abandoned traditional things; others do not know how to combine the old and the new. For example, early Christian missionaries believed that engaging in the singing and playing of indigenous songs and instruments might bring back the images of traditional gods and goddesses that African people had disowned for the true God of the Christian faith (Sadoh 2009, 3 cited in Fasiye Olusola, 2022).

The Christianity that reached Africa, especially the sub-Saharan region, had undergone several stages of inculturation¹ and re-organisation (George Olusola Ajibade). In Edoland, for instance, there have been tendencies by the different Christian denominations to have a juxtaposition of elements from Christian worship and its indigenous counterparts with music dominating these elements. This is not unconnected with the changing social, political, and cultural situation of the people, which is having a tremendous impact

¹Enculturation and Inculturation are both related to how people learn and adapt to cultures, but they have different focuses and are used in different contexts. Enculturation is the process by which individuals learn and adopt the values, customs, and norms of their own culture, usually from a young age. Inculturation on the other hand, is the process by which one culture (often a religious group, especially Christianity) adapts to or integrates elements from another culture. Our context here is inculturation; How Christianity integrates elements of Edo folk songs in their contemporary worship.



on the Christian religion. Today, the indigenous philosophical language of the Edo people is being applied in expressing some of the mysteries of the Christian faith. This is particularly evident in the articulation of the theological language expressed through various Christian songs.

It is on the above note that this paper examines the domestication of Edo folk songs/musical tradition in contemporary Christian religious worship. Its major goal, as highlighted above, is not just to underscore the resilience/renaissance of the indigenous musical tradition despite cultural imperialism; but also to reemphasize the relevance of inculturation in contemporary Christian evangelism.

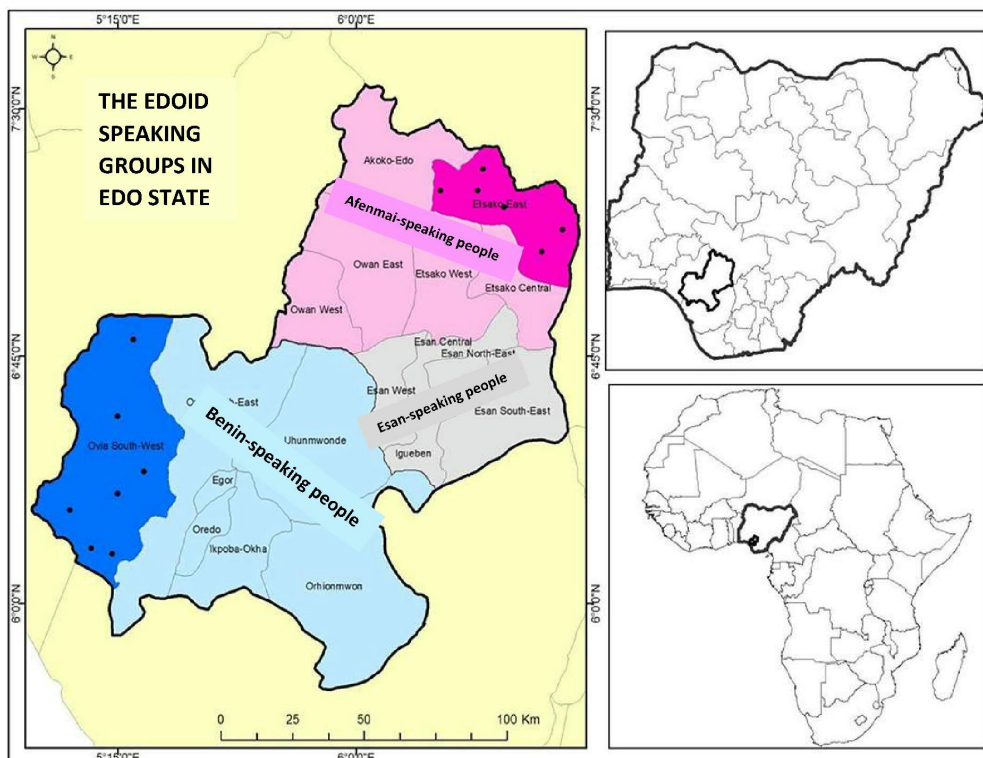
Methodology

The focus of this research is on musical inculturation as practically visible in contemporary Christian religious worship in Edo (figure 1). The term "Edo" is what can be described as the "generic name of the group of people who share a common ancestry, speak a common language; though with some different variants, depending on the distance, and resident in and around the present-day Benin City, in Edo State (Solomon Ikhidero, Peter Alli and Joy. Ikhidero, 2021; 146). The Edo people, usually identified as the "Ivbi'edo" (the children of Edo) of Edo State comprises of; Afenmai, Esan and Benin speaking people of Edo State. The main ethnic groups in Edo State are the Edos, Afemais, Esans, Owans and Akoko-Edos. The Benin-speaking people occupy seven out of the 18 Local Government Areas of the state, constituting 57.54%, while others are Esan (17.14%), Afenmai comprising Etsako (12.19%), Owan (7.43%), and Akoko Edo (5.70%) (Edo MDAs 2024).

In essence, Edo consists of these several clans, which are bound together by language, traditions, and religious beliefs and practices. The existential experience of Edo reveals that traditional belief to them is a priori real and a minute-to-minute phenomenon in their consciousness (Ikhidero et al, 146).

Figure 1

Map Showing the Study Areas



Source: Culled from David Awolola et al (2022) Profiling User Needs for Weather and Climate

“Edo state has a tropical wet and dry or savanna climate with a yearly temperature of 28.78 °C (83.8 °F), which is 0.68% lower than Nigeria’s averages. Edo typically receives about 183.49 millimetres (7.22 inches) of precipitation and has 265.91 rainy days (72.85% of the time) annually and at an elevation of 239.16 metres (784.65 feet) above sea level.”

This study employed a qualitative research design, focusing on ethnographic methods to gather both primary and secondary data. Primary data were collected directly from participants through interviews and observations, while secondary data were obtained from a review of existing literature related to the subject matter, including historical texts, academic journals, and cultural analyses.

Participants were carefully selected from towns in the three geopolitical zones within Edoland, ensuring a diverse representation of the community’s socio-cultural landscape. In total, fifty (50) individuals participated in this study, including 30 clergy (aged 35 to 70 years) and 20 lay faithful (ages 35 to 85) drawn from the orthodox and Pentecostal Christian denominations. These participants were identified on the basis of their deep-rooted knowledge and involvement in the Christian practice and understanding of the customs and traditions of their communities, making them valuable informants for this research. Six indigenous songs, inculturated in the contemporary Christian liturgy; two each from the three Edoid speaking groups in Edo State were reviewed.

The research unfolded in several stages, starting with the identification and selection of participants. Semi-structured interviews were conducted to gather in-depth information about Edo musical inculturation in contemporary Christian worship. Observational techniques were also employed, allowing for a richer understanding of the ritual execution and its significance within the community. In addition, a comprehensive literature search was undertaken to supplement the data obtained from interviews and observations, ensuring a well-rounded exploration of the subject.

Data analysis followed a systematic approach, beginning with the processing of collected data to organising and preparing it for in-depth analysis. This involved the transcription of interviews, cataloguing of observational notes, and compilation of relevant literature. The analysis then proceeded through data reduction, where the vast amount of information was distilled into key themes and patterns relevant to the study’s objectives. This thematic analysis enabled a focused examination of how Edo musical inculturation highlights the Edo cultural resilience despite cultural imperialism in contemporary African societies. Insights drawn from this analysis were then contextualised within the broader academic discourse on indigenous music in postcolonial African societies, contributing to a nuanced understanding of cultural resilience and identity negotiation in Edoland.

The Edo Religious Landscape

Christianity is the dominant religion in Edo State. It was first introduced to the region by Portuguese missionaries in the 15th century. The Etsako/Afenmai people of Edo state have the highest population of Muslims. The practice of Islam in the Edo land is a by-product of the Nupe Jihadists’ invasion of its northern fringes in 1860. Hence, Islam has a large following only in those parts (Suleiman Yakubu 2021;10).

Apparently, in Edo communities, like all other African societies, either or both the world’s most popular religions, Christianity and Islam, is practised. These two religions, however, are external influences introduced to the Edo (African) people by foreigners. Hence, despite these foreign religious incursions, the Edos still practised their indigenous religious tradition alongside Islam and Christianity (Yakubu 2021;7). Affirming this position, Idumwonyi and Ikhidero (2013; 125) put it succinctly that foreign religious incursion and colonial experience could not sever the Edo people from their traditional beliefs. They have still been able to impose respect on their traditional beliefs and values. In fact, traditional methods and practices

are often consulted as a last resort in times of distress and need for survival. In their explanation of this reality, Tobias Onah *et al* (2021;10) note that, “there exist sturdy correlation linking its (religion) and custom. This has presented culture as an obstinate fact of life that refuses to die out-rightly. Christianity is a religion introduced to Africans as an alien culture. Furthermore, before its emergence, Africans had the idea of their God in the context of their culture to which they clung tenaciously. Consequently, it became difficult for the new religion to send the old one into extinction. This explains why it is difficult to entirely separate African (Edo) Christians from the influence of their traditional culture and religion, and hence, enculturation becomes imperative practical Christianity in Edo (African) communities.”

Arinaitwe K. Alex (2023; 48) adds that there is no such thing as a pure religion that has not been influenced by traditional cultures in its ritual components. From a historical context, Peter Alli and Solomon Ikhidero (2024; 257) point out that right from the day Christianity left the confines of Jerusalem, following the death/martyrdom of Stephen and the bitter persecution and subsequent migration of Christians; to non-Jewish territories, the story of Christianity has always been the story of inculturation. The Church had to learn, sometimes through controversy as was the cause and case of the council of Jerusalem, (Acts 15), and to adapt its message to the contexts of different peoples. The writer of the John Gospel provides us with a deep and rich prologue whose central message is the incarnation. “The word become flesh and dwelt among us” (John 1:14). By so doing, Jesus, a Jew, is born into a specific time and place, religion, economy and political environment.

Inculturation Hermeneutics in Contemporary Christianity

In one of his comments on the dimension of African Christology, Professor Ikechukwu Kanu (2015, 328) asserted that Christian missionaries, in their scramble for African converts, succeeded only in baptising individual Africans into the Christian faith but had failed to baptise the African culture. This apparently resulted in a clash of worldviews and the reluctance of today’s Christian evangelisers to come to terms with the traditional African cosmology in contemporary African communities. The efforts at filling the hermeneutical gulf between a people’s beliefs and the Christian faith apparently invented the word ‘inculturation’ into the Christian theological lexicon.

In affirmation of the above position, Ikenga Metuh (1996, n.p) notes that inculturation is a term borrowed from cultural anthropology to denote a process by which a person is inserted into his own culture. Explaining this from the standpoint of communication, Waliggo (1996, 14) described inculturation as a process that requires a speaker to insert himself into the thought pattern of his audience for better understanding and effective communication. As a theological concept, inculturation is the honest and serious attempt to make Christ and his gospel of salvation ever more understood by people of every culture, locality and time. In the words of Waliggo (1996, 14), it is the continuous endeavour to make Christianity ‘truly feel at home’ in the cultures of each people. According to Luzbetak (1988; 65), inculturation involves learning from other people’s cultures. As a dynamic process, it involves translation, assimilation, and transformation in order to confront new norms and forms of life (John Pobee 1992; 34-44). Justin Ukpog (1999, 105) observed that African socio-cultural concerns were not reflected in missionary and Western academic forms of biblical interpretation. Inculturation hermeneutics thus arose as a response, “paying attention to the African sociocultural context and the questions that arise there from”. He further elaborates that inculturation hermeneutics “designates an approach to Biblical interpretation which seeks to make the African context the subject of interpretation” (Ukpog 1999, 105); This basically means that the interpretive process should be informed by the African worldview.

In the Catholic Church, the second Vatican Council ushered in the era of Inculturation/Indigenisation of Liturgical Music - a new concept of enhancing the solemnity of the liturgy within the context of the people’s



own worldview. Pope John Paul II (1985; 802–803), in this context, describes inculturation as the insertion of the Church into a given cultural milieu. In his words, inculturation entails the incarnation of the Gospel in native cultures and the introduction of these cultures into the life of the Church. It is through inculturation that the Word of God becomes companionable and agreeable with the human ecological realities of the people. Through inculturation, the Gospel is evangelised to the people in their cultural plurality, and God's message becomes edified, relevant and given a deeper interpretation and meaning with cultural relevance and sensitivity (Mwanyungwi Audrey, 2020; 3).

Music and Dance in Edo Indigenous Religo-Cultural Expression

Indigenous music and dance hold central places in the life of the Edo people. According to Charles Aluede and Abu Braimah (2005; 125), “in Edo and indeed in Nigeria today, music making is enshrined in every activity of the people's lives. Folk songs are the principal works used in the ceremonies that induce music making.” Music enriches religious expression and gives a profound sense of community, cultural identity, and spiritual significance. Music and dance, traditionally called *ihuan* and *gbe* in the Benin language; *ilo* and *ikhien* in Esan; and *iro/ikhien* among the Ora-luleha (Afenmai) communities are vital to connecting with the spiritual world, particularly during festivals. Rhythmic drumming, chants, and movements are often seen as a means of invoking deities, ancestors, or spirits, creating a bridge between the physical and spiritual realms. While discussing the Esan landscape and soundscape, Charles Aluede (2024;52) adds that Music making resides in every Esan (Edo) irrespective of age, caste, sex, and religious belief. Boluwatife Afolaranmi and Adebayo Afolaranmi (2024, n.p) also note that, African indigenous music and dances are deeply rooted in the customs and traditions of various regions and ethnic groups. Each dance, as these scholars observe, embodies the specific essence of the community it symbolises; through its unique costumes, choreography, and musical accompaniments. It often reflects the daily activities, rituals, and celebrations of the community, providing valuable insights into their ways of life.

In today's era of globalisation, even though many traditional cultural heritages face the risk of being overshadowed or diluted by external influences, indigenous music and dance, on the contrary, provide a means of celebrating and revitalising cultural heritage in addition to preserving it. Communities across the globe have recognised the power of indigenous Music and dance as a catalyst for reclaiming their roots. For instance, among the Edo people, the most outstanding costume is white and in some cases red. This white costume worn by dancers and the coral bead (*ivie*) are symbols of peace and prestige. Whenever this costume is adorned in a music and dance display, it showcases the rich culture of the Edo people. This also applies to other communities in Nigeria (John Abuede, John Abolagba and Peter Aihevba 2012, 2).

Considering the above, indigenous music and dance can be viewed as sacred acts, with participants embodying spiritual forces or invoking blessings. The trance-like states induced by drumming and dancing allow individuals to feel a stronger connection with their faith and beliefs, bringing them closer to their ancestors and deities.

Edo Indigenous Musical Inculturation in Contemporary Christian Liturgy

Indeed, Indigenous music is known for its complex rhythms and the use of traditional instruments such as the talking drum, drums of different kinds, slit drum, bell, gourd rattles, and castanets. These instruments are increasingly being used in Church services to accompany hymns, chants, and songs. Many indigenous songs celebrate themes of life, family, and the community, often carrying messages of hope, thanksgiving, and resilience. These themes are closely aligned with the Christian messages of salvation, gratitude, and unity, allowing for a seamless integration of traditional songs into the Christian liturgy. Songs celebrating harvest or other life events, for instance, are often adapted from Christian texts that communicate similar



values within a religious context. The infusion of these indigenous rhythms has obviously enriched Christian worship by adding a familiar and lively beat to the music, creating a spiritual atmosphere that resonates with indigenous African worshippers. It has allowed Edo worshippers to connect deeply, as they can express their faith in familiar terms and sounds. The melodies themselves reflect cultural styles, creating a sense of unity between their cultural identity and their Christian religious beliefs.

In this segment, we will analyse six (6) apt songs, two each from the three Senatorial Districts (Edo South, Central and North Senatorial districts). In quest of the preservation of the songs being analysed, four out of six songs, which amounted to 60% of the songs used in this study, were scored and analysed while the text of two, which amounts to 40% of the songs, was simply written and also analysed. These songs existed before Christian missionary activities in the land. According to Aisen (2013), Christianity came into Benin in the 16th century and that it had long-lasting effects on the kingdom and on her history, even though the indigenous religion smothered it until its second coming in the 20th century after Benin became a colony of Britain. It is important to mention that Benin was the headquarters of the then midwestern region out of which two other states were created and today, it is the headquarters of Edo State. No doubt, Christianity first reached Benin before it dispersed to Esan (Edo Central) in 1900 and Auchi (Edo North) subsequently.

Egharevba (1968) and Aisien (2013) maintained that before Christian missionary activities came into the Benin kingdom, traditional worship was the people's major religion and way of life. It is this background that fanned the adoption and parodying of already existing traditional religious worship songs in the nascent or initial religion.

The journey of the emplacement of indigenous music and musical instruments in liturgy was not a smooth sail. For example, while discussing the southern African scenario, Louw (1958:44) observed that the Christian musician had the conviction that, just as other musicians sing out of their hearts, using real Nyanja poetry and real Nyanja tone patterns, when they dance or mourn or praise a chief or hero, the Christian should do the same when he wishes to praise God spontaneously, or to come to Him in time of distress, or express any other normal religious experience in song. When one true African Christian musician is brought to disregard any form of church music that he may have known in the past and breaks forth praising God in the musical medium that lies closest to his heart, half the battle will have been won.

Examining the Yoruba Nigeria sonic space, Beier (1956:28) remarked that "Yoruba vocal music is still developing and creating new forms. There are now several Yoruba composers writing Yoruba hymns for the church. There are also new Yoruba popular operas. Speaking further, Beier maintained that

The most common form of song is the praise song. The praise song or oriki is not a continuous narrative but merely consists of a series of proverbial phrases that praise or characterise the respective persons. They are not always sung in the same order. They may be played on the drum as well as sung. The most interesting and important praise songs are those of the kings and of the gods (1958: 25).

Today, the Yoruba church music has grown beyond bounds, absorbing all its traditional traits and characteristics that have been infused into the music for the worship of God in contemporary times.

Whether to allow traditional music in the church was not just a Nigerian palaver but a continental one. Thus, while some missionaries tried opposing it, some tacitly and openly approved of it. It was against this background that Martin (1988) opined that one area in which Western influence has been deeply felt in African culture is the development of music in the Christian Church. Clearly, Christian missionaries to Africa during the colonial era used traditional African idioms in worship services. Speaking further, he maintained

that at some point this issue was strongly debated. While in Zaire there was a strict ban on such use, among the Zulus, Ngonis and Tumbukas, it was allowed.

In the whole of Edo, the scenario is not in any way different from those of her neighbours. Beyond parodying (a vocal composition in which the original text is replaced by a new one, particularly a secular text by a sacred text, or vice versa), their indigenous songs were also adopted for sacred use. Put succinctly, Turkson (1992:66) defined 'Parody as a satirical imitation used in music either by replacing the original text with a comic one, or by changing the character of the composition in a comical manner. In earlier days, it was the practice to replace text with or without the implication of caricature. This process, often referred to as parody as in the songs....'

From the Benin territory, which forms the Edo South Senatorial District, we picked two apt songs as good examples for analysis in this study: Ese and Oya.

Song 1. ESE

Figure 2



Traditional Text in Benin and English

Ẹse ọroru mwẹn e	-	It is good that was done to me
Ẹse ọroru mwẹn e	-	It is good that was done to me
Orion nọ ya mwẹn	-	The spirit that made me
rẹn Olokun	-	knows Olokun
Ẹse ọroru mwẹn e	-	It is good that was done to me

Christian Text in Benin and English

Ẹse ọroru mwẹn e	-	It is good that was done to me
Ẹse ọroru mwẹn e	-	It is good that was done to me
Orion nọ ya mwẹn	-	The spirit that made me
rẹn ijesu o	-	knows Jesus
Ẹse ọroru mwẹn e	-	It is good that was done to me

Song 2. OYA

Traditional Text in Benin and English

Oya ha ru mwẹn	-	When I am pained
Ibu Olokun no ogie	-	I go to Olokun the king
Emwin nọ da mwẹn bho orion	-	Whatever pains me in my spirit
Tọ ha ruẹ e mẹn o	-	He will do it for me

Emwin nọ da mwẹn vbo oriọn	-	Whatever pains me in my spirit
Tọ gha ruẹ e mẹn o	-	He will do it for me
Emwin nọ da mwẹn vbo oriọn	-	Whatever pains me in my spirit
Tọ gha ruẹ e mẹn o	-	He will do it for me

Christian Text in Benin and English

Oya ha ru mwẹn	-	When I am pained
Ibu ljesu no ogie	-	I go to Jesus the king
Emwin nọ da mwẹn vbo oriọn	-	Whatever pains me in my spirit
Tọ gha ruẹ e mẹn o	-	He will do it for me
Emwin nọ da mwẹn vbo oriọn	-	Whatever pains me in my spirit
Tọ gha ruẹ e mẹn o	-	He will do it for me
Emwin nọ da mwẹn vbo oriọn	-	Whatever pains me in my spirit
Tọ gha ruẹ e mẹn o	-	He will do it for me

In the Benin kingdom, Olokun is one of the mostly worshipped deities. It is a traditional worship whose origin is synonymous with the origin of the Benin, and it predates the introduction of Christianity in the land. In the view of Imasogie (1980:91), 'Olokun is tagged as the divinity of fortune, amongst the Bini, women are the main worshippers of Olokun, this is so because Olokun is the giver of children, most of the priest (except for the chief priest) of Olokun shrine in the Benin area are women, the gift of children that Olokun bestows, invariably attracts more women to Olokun worship'. While discussing music in Olokun worship, Yemi Andrew Akperi, *et al* (2022:176) note that:

Music is integral to the Olokun liturgy, as it is the conveyor of the various rites and ceremonies. During worship, Olokun adherents/worshippers, including onlookers, are usually captivated by the rich display of African musical arts (music, dance, ritual, costume and drama). It is common for worshippers to be emotionally transformed and sometimes transfigured by the eerie spirituality associated with Olokun veneration. Olokun worshippers interpret the ritual of worship through various physical and verbal expressions that include dancing, clapping, being in a trance, brisk movements and diverse body postures/motions; all these physical/verbal expressions are steeped in music presumably dictated by the deity.

Early in their worship, they had beautiful songs that extoll the deity and the two songs above address its unique attributes. For example, while the first song talks of so much good that has been done to the devotee for being introduced to Olokun worship, the second one expounds the subject by pointing out that in times of pain, suffering and inclement living conditions, Olokun the king is beseeched as a refuge for whatever pains and troubles are, and Olokun will address the devotee's challenges. Word for word, letter for letter (except for the replacement of Olokun with Jesus), these songs were parodied and adopted for use in the Christian churches.

In Esan (Edo Central Senatorial District), we also identified two very relevant songs that were scored and analysed below.



EKI

Figure 3

Eki



Voice 1
E ki ne le le ye a do E ki ne le le ye

Voice 2
E ki ne le le yea do

7
a do O bhi me a due ki na o

E ki ne le le yea do 'ki ne le le yea do

Traditional Text in Esan and English

- | | |
|-------------------------|--|
| Eki ne lele ye a do | - It is a profitable trade that one does |
| Eki ne 'lele ye a do | - It is a profitable trade that one does |
| Eki ne 'lele ye a do | - It is a profitable trade that one does |
| Obhi men ia du' eki nao | - It is my child that I will trade for |
| Eki ne le le ye a do | - It is a profitable trade that one does |

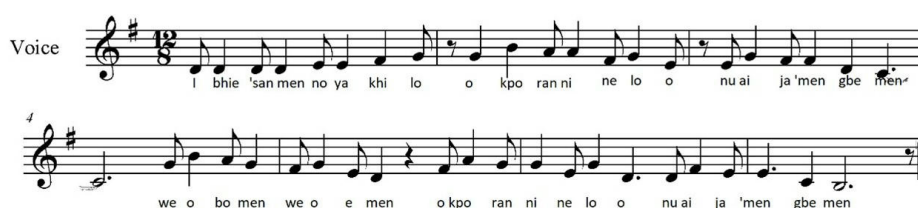
Christian Text in Esan and English

- | | |
|----------------------|--|
| Eki ne 'lele ye a do | - It is a profitable trade that one does |
| Eki ne 'lele ye a do | - It is a profitable trade that one does |
| Eki ne 'lele ye a do | - It is a profitable trade that one does |
| Ijesu ia du' eki nao | - It is Jesus that I will trade for |
| Eki ne le le ye a do | - It is a profitable trade that one does |

OKPORAN

Figure 4

Okporan



Voice
I bhi e 'san men no ya khi lo o kpo ran ni ne lo o nu ai ja 'men gbe men

4
we o bo men we o e men o kpo ran ni ne lo o nu ai ja 'men gbe men

Traditional Text in Esan and English

Ibhie 'san mẹn noya khi lo	- Esan people who will not be overwhelmed by suffering
Okpo ran ni nẹlo,	- A big tree that I have taken refuge in
Nu ai ja amẹn gbe mẹn	- do not let rain drench me
Wẹ ho obọ mẹn we ho ẹ mẹn	- You are my hand and my leg
Okpo ran ni nẹlo,	- A big tree that I have taken refuge in
Nu ai ja amẹn gbe mẹn	- do not let rain drench me

Christian Text in Esan and English

Ijesu mẹn ni die gbe yan	- My Jesus, who is my strength
Okpo ran ni nẹlo,	- A big tree that I have taken refuge in
ai ha ja amẹn gbe mẹn	- do not let rain drench me
Wẹ ho obọ mẹn we ho ẹ mẹn	- You are my hand and my leg
Okpo ran ni nẹlo,	- A big tree that I have taken refuge in
nu ai ja amẹn gbe mẹn	- do not let rain drench me

Iyayi, which is the Esan variant of Igbe, has many practices in common (Ekewenu 2018). According to Aluede and Ekewenu (2023:228), 'In Esan, the building where the Iyayi adherents worship is called Oguwa-Ose (the temple of God). The building, like its Urhobo counterpart, is adorned with mirrors of different sizes. In Esan, it is the kings and chiefs who own the Ojukhuo in their houses. With the coming of Iyayi into Esan, Iyayi priests and priestesses have beautifully constructed Ojukhuo in their temples. It is in these temples that profuse music making is made while the devotees dance and vibrate ecstatically to the heart-throbbing rhythms of the musical instruments. Song number 3 addresses the importance of children in the Esan culture. Childbearing in Nigeria is a major reason for marriage. For example, while sharing the Yoruba-Nigeria experience, Ajibade (2005:103) opined that childbearing is one of the three principal things that the Yoruba people consider as the attributes of their vitality in life. Others are wealth and longevity. Therefore, they do not treat marriage with flippancy because of the importance that they attach to childbearing. The Iyayi song Eki epitomises an aspect of the Esan construct and worldview on the child in their world. Thus, its text says: 'It is a profitable trade that one does. It is my child that I will trade for, it is a profitable trade that one does'. This song was also parodied *verbatim et literatim* for the church use with a replacement of the child with Jesus. As for song 4, it is a folk song that was made popular by Lady Christy Ogbah in one of her recorded musical albums whose text was later deployed into the service of God. In this song, the term Esan people was expunged and replaced with my Jesus. Here, we see the use of a widely accepted already recorded material for secular services being domesticated for sacred use. The unregulated employment of folksongs in Nigeria has a history that is almost making it difficult to address. In the opinions of Ogisi Arugha, Anifowoshe Peter and Aluede Charles (2019:22),

...folksongs in Nigeria are orally transmitted, communally owned, of indeterminate origin and of unknown composers. These features surrounding folk songs in Nigeria have made them vulnerable. Hence, they are used under any social climes with audacity. The idea that folk songs are no one's property has blurred into the general perception of recorded works. Even when aspects of such songs have been rearranged and recorded, they are still seen as the people's collective treasure, which can be borrowed from at will, devoid of restraints.



The last two songs were drawn from Edo North Senatorial District and they are Agbo and Ilele. From the available information, while the first song is originally an indigenous religious song of the Estako people, the second is a social recreational song of the Agbenigie² ensemble. In Agbo, we see a passionate appeal to God for mercy and support as it is normally when traditional religious worshippers prostrate before their religious effigies as they pour out their hearts in supplication to God for good health, longevity, prosperity and a smooth sail through life without being overwhelmed by the vicissitudes of life. Its text reads:

This life that I told my God that I have come. This life that I told my God that I have come. Life should not be turbulent for me. Do not let me fall so that my enemies will not laugh at me. This life that I told my God that I have come.

A perusal of the song Agbo reveals no mention of Jesus but God. This is quite unlike most songs used in the liturgy by this people. Till date, this song has retained its original content, thereby giving a clear lead for any investigator in the song analysis in terms of its etymology. This is also the case with the song Ilele. In Ilele, Oghena, which is often called upon in traditional worship and sparingly in the church, enjoys a dominant mention in the song. Ordinarily, an original song composed for church use is more likely to have a mention of Jesus, as commonly found in many other songs in the area. These attributes clearly allude to the fact that these songs are parodied. Below are the texts of the songs in reference:

AGBO

Figure 5

AGBO



The musical score for 'AGBO' is presented in three systems. The first system shows Voice 1 and Voice 2. Voice 1 has the lyrics 'A gbon ni yo si mhe khi ya le' and 'kha zo'. Voice 2 has the lyrics 'A gbon ni yo si mhe khi ya le'. The second system shows a single melodic line with the lyrics 'kpe ghe mheo' and 'a gbon ni yo si mhe khi ya le'. The third system shows a single melodic line with the lyrics 'kha zi mhe de ne be mhen gie' and 'a gbon ni yo si mhe khi ya le'.

Traditional Text in Etsako and English

Agbo ni yo si mhe khi yale	-	This life that I told my God that I have come
Agbo ni yo si mhen khi yale	-	This life that I told my God that I have come
Kha zo kpe ghe mheo	-	The life should not be turbulent for me
Kha zi mhe de ne be mhen gie	-	Do not let me fall so that I will not be laughed at

²Agbenigie simply means a dance for the kings. Although it was originally performed for the king as its name implies, in the contemporary Etsako, this ensemble performs for anyone who has the wherewithal to hire its services.

Agbo ni yo si mhen khi yale	-	This life that I told my God that I have know, oh I know
Emho Agbenigie	-	It is Agbenigie's matter
ore mha khia	-	that is taking me round
Ilele	-	I know
Agbenigie ni khie mhan	-	Agbenigie our dance
Ilele Ilele e	-	I know, Oh I know
Emho Agbenigie	-	It is Agbenigie's matter
ore mha khia that	-	is taking me round
Ilele	-	I know

Christian Text in Etsako and English

Ilele Ilele e	-	I know, Oh I know
Emho oghena	-	It is God's matter
ore mha khia	-	that is taking me round
Ilele	-	I know
Oghena ne ra mhan	-	God our father
Ilele Ilele e	-	I know, Oh I know
Emho oghena	-	It is God's matter
ore mha khia	-	that is taking me round
Ilele	-	I know

Results and Discussion

In the six songs drawn from the three Senatorial districts, we see different patterns of parodying. In the first set of two songs, we discovered that Olokun songs were in a very strict sense borrowed into the church with little or no modification, except for Jesus, who replaced Olokun. Here we find good examples of traditional religious songs that are deployed for use across Christian churches and their associated spectrums. In the second set of songs, we find that while one of the songs is originally from the Esan Iyayi traditional religious movement, the other is a folk song that was made popular by Lady Christ Ogbah in one of her recorded musical albums. Thus, evidence emerges of a social recreational song being parodied for Church to the second set of songs, where one is drawn from traditional worship and the other from a social recreational musical ensemble. In sum, there is a strong element of the adoption of musical features from the religion of the host indigenous communities for church use. This is in itself an interesting oeuvre in musical enculturation.

Conclusion

This article examines a set of six songs elicited from the three senatorial districts that make up the Edo State of Nigeria. This effort is the result of an investigation into the socio-religious significance of songs. In this investigative search, it was established that some songs used for worship in the areas under investigation were actually cloned from some already existing folksongs from their host communities. This obviously underscores the spirit of inculturation. The inculturation of African indigenous songs into Christian songs is a vital step in making Christian worship more culturally relevant, spiritually enriching, and community-driven. This study demonstrates that integrating African Indigenous songs into Christian worship praise/song fosters deeper engagement among believers, preserves cultural heritage, and enhances the liturgical experience. It also highlights the theological and pastoral significance of music as a bridge between faith and culture. However, the process of inculturation requires careful discernment to ensure that indigenous

elements align with Christian doctrine while maintaining their cultural authenticity. Collaboration between theologians, liturgists, and local musicians is essential to achieve a harmonious synthesis in this musical Inculturation process.

Moving forward, further research and dialogue are necessary to explore ways of training Church musicians and leaders in both African traditional music and Christian liturgical principles. Additionally, promoting a broader acceptance of indigenous musical inculturation can help create a more inclusive and spiritually enriching worship experience for African Christians. Ultimately, the successful inculturation of African indigenous songs into Christian liturgy affirms the universality of the Gospel while respecting and celebrating the diversity of African cultures in worship.



Ethics Committee Approval:	Ethical approval for this study was obtained on May 17, 2024, from the Health Research Ethics Committee of Ambrose Alli University, Ekpoma.
Peer Review	Externally peer-reviewed.
Author Contributions	Conception/Design of Study- C.O.A., S.I.I., M.A.U.; Data Acquisition- C.O.A., S.I.I., M.A.U.; Data Analysis/ Interpretation- C.O.A., S.I.I., M.A.U.; Drafting Manuscript- C.O.A., S.I.I., M.A.U.; Critical Revision of Manuscript- C.O.A., S.I.I., M.A.U.; Final Approval and Accountability- C.O.A., S.I.I., M.A.U.
Conflict of Interest	The authors have no conflict of interest to declare.
Grant Support	The authors declare that this study has received no financial support.

Hakem Değerlendirmesi	Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması	Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek	Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Author Details Yazar Bilgileri	Charles Onomudo Aluede (PhD) ¹ Department of Theatre and Media Arts, Ambrose Alli University, Ekpoma, Edo State, Nigeria  0000-0002-2701-5419  coaluede@gmail.com
-----------------------------------	---

Solomon Ijeweimen Ikhidero (PhD) ² Department of Religious Management and Cultural Studies, Ambrose Alli University, Ekpoma, Edo State, Nigeria  0000-0002-5375-4952

Maureen Ada Uche (PhD) ³ Department of Performing Arts, University of Delta, Agbor, Nigeria  0000-0002-3544-052X

References

- Abolagba, John Aidelije, Abuede John Estes and Aihevba, Peter. (2012). Traditional Music Education through Bini Songs and Dances. *Journal of Qualitative Education*, 8(1), 1-8. ISSN: 0331 – 4790
- Afolaranmi Victor Boluwatife and Afolaranmi Adebayo Ola (2024). Cultural revitalization through dance as a panacea for peacebuilding. *Advanced Journal of Theatre and Film Studies (AJTFS)* 2(1): 39-45
- Agbo, Benedict (2024). Indigenous Compositions for Post - Colonial Liturgical Music in Nigeria. *Sapientia Foundation Journal of Education, Sciences and Gender Studies (SFJESGS)*, 6(1). pp 85-100 ISSN: 2734-2522 (Print); ISSN: 2734-2514 (Online)
- Aisien, Eghaguosa (2013) Christianity and Benin City. Benin City: Mindex Publishing Company Limited
- Ajibade, George (n.d) A Hermeneutic Analysis of Selected Yorùbá Pentecostal Songs
- Akperi Yemi A., Abolagba, John A. and Aibuede, Estes J. (2022). Musical Ethos in (Bini) Olokun Worship and Its Derivatives in Some African Indigenous Churches (AIC) JANIM: *Journal of the Association of Nigerian Musicologists*. No.16, Issue 2: 172-195. DOI: <https://dx.doi.org/10.4314/janm.v16i2.11>



- Alli Peter O. and Ikhidero Solomon I. (2024) Inculturating Esan Traditional Values with the Christian Faith. *Benin Journal of Religions and Society*. 6.2: 257-267
- Aluede, Charles O and Ekewenu, Dafe B. (2023) 'From Igbe to Iyayi Religious Movement: A Study of Religious, Social and Musical Acculturation among the Urhobo and Esan Peoples of Nigeria' *Critical Research on Religion*. 11 (1):1-21. DOI: 10.1177/20503032231174212
- Aluede, Charles O. (2024). Traversing Esan Landscape and Its Soundscape: My Dicta. *Ambrose Alli University 114th Inaugural Lecture*. Ekpoma: Inno Printing Press.
- Aluede, Charles O. and Braimah Abu A. (2005) Edo Folk Songs as Sources of Historical Reconstruction. *Stud. Tribes Tribals*, 3(2): 123-128.
- Arinaitwe K. Alex (2023). The Dilemma of Syncretism in The Church of Uganda Christian Faith Development from 1877 to 2019. *Journal of Research Innovation and Implications in Education*, 7(3), 45-50. <https://doi.org/10.59765/xxir419t>
- Awolala DO, Mutemi J, Adefisan E, Antwi-Agyei P and Taylor A (2022) Profiling User Needs for Weather and Climate Information in Fostering Drought Risk Preparedness in Central- Southern Nigeria. *Front. Clim.* 4:787605. doi: 10.3389/fclim.2022.787605
- Beier H.U. (1956) Yoruba vocal music. Vol. 1 No. 3 *African Music: Journal of the African Music Society* <https://doi.org/10.21504/amj.v1i3.310>
- Black Sacred Music* 2 (1): 35-44. <https://doi.org/10.1215/10439455-2.1.35>
- Ebhomienlen Thomas O (2017) Negative Attitude of Modern Youth on African Ethical Values: Its Detrimental Blow on the Esan Nation of Nigeria. *IJASOS - International E- Journal of Advances in Social Sciences*, 3(8) 691
- Edo State Government MDAs. Web. 13 November 2024. <<https://edostate.gov.ng/edo/>>
- Edo, NG Climate Zone, Monthly Weather Averages and Historical Data". tckctck.org. Retrieved 30 June 2023.
- Egharevba, Jacob (1968) A Short History of Benin. Ibadan: University Press.
- Ekewenu, Bruno D. (2018). "An Ethnomusicological Study of Igbe Music of the Urhobo." PhD diss., Delta State University, Abraka, Nigeria.
- Ekong, Grace E. and Akpakpan, Johnson (2013). Oberi Okaike and Africanism in Christian Worship: The Musical Perspective. *International Journal of Asian Social Science*, 2013, 3(4):939-950
- Fasipe, Emmanuel Olusola (2022) The Use of Indigenous Musical Instruments in Traditional Christian Worship of the Yoruba, Nigeria. VOL. 10 <https://doi.org/10.21504/amj.v2i1.518>
- Idumwonyi, Mercy Itohan and Ikhidero Solomon Ijeweiemen (2013). Resurgence of the Traditional Justice System in Postcolonial Benin (Nigeria) Society. *African Journal of Legal Studies*. 6:123-135. Leiden:Brill
- Ikhidero, Solomon I. Alli, Peter O. and Solomon-Ikhidero, Joy (2024). Perception and Pitfalls of the Emerging Porn-tradition on Adolescents in Today's Edo in Nigeria. *International Journal of Science and Humanities* 2(1); 144-156.
- Imasogie, O. (1980). *Olokun the Divinity of Fortune*. Benin City: Osadolor Imasogie Publishers.
- Kanu, Ikechukwu A. (2012). Inculturation and the Christian faith in Africa. *International Journal of Humanities and Social Science* 2(17). pp236-244. Print
- Louw, Johan K. (1958) The Use of African Music in The Church *African Music: Journal of the African Music Society* Vol. 2, No. 1
- Luzbetak, L.J. (1988) *The Church and Cultures: New Perspectives in Missiological Anthropology*. Maryknoll, New York: Orbis Books.
- Martin, Stephen (1988) African Church Music: The Genesis of an Acculturative Style
- Metuh, I. (1987) Comparative Studies of African Traditional Religion. Enugu: Imico Publication.
- Mwanyungwi A. (2020). Inculturation in Modern Zambia. *African Multidisciplinary Journal of Research (AMJR)* 5 (2), ISSN 2518-2986 (48 - 65)
- Ojo, Esther Titilayo (2023). Gospel Àpàlà music in African Christian worship: Thematic and stylistic analysis. *TYDSKRIF VIR LETTERKUNDE* 60 (3); 106-122
- Pobee, J. S. Exploring Afro-Christianity: A Theological Essay. Peter Lang Publishing 1992.
- Tobias Chibuikwe Onah et al (2021). Syncretism among Christians in Nigeria and their Implications for Nigerian Christians. *Sapientia Global Journal of Arts, Humanities and Development Studies (SGOJAHDS)*, 4 (3) 9-21; ISSN: 2695-2319 ISSN: 2695-2327 (Online).
- Turkson, A. R. (1992) "Contrafactum and Parodied Song Texts in Religious Music: A Discussion of Problems and Challenges in Contemporary African Music" in Djedje, A.C. (Ed) *African Musicology: Current Trends*. Los Angelis: University of California Press, 65-80.
- Ukpong Justin S. Towards a Holistic Approach to Inculturation Theology. *Mission Studies*, 16(2), 100-124. <https://doi.org/10.1163/15733831-90000009b>
- Yakubu Suleiman (2021). The Role and Impact of the Islamic Religion on the Auchi Kingdom in Nigeria Since 1914. *European Scientific Journal, ESJ*, 17 (28), 1-17. <https://doi.org/10.19044/esj.2021.v17n28p1>



Meshk Journal of Religious Music

Araştırma Makalesi | Research Article

🔓 Açık Erişim | Open Access

Hücvîrî'nin *Keşfü'l-mahcûb*'unda Semâ': Semâ'n Epistemik Zemini ve Semâ' Âdâbı

Sema' in Hucvîrî's *Kashfû'l-mahcub*: The Epistemic Ground of Sema and Sema' Etiquette

Muhammed Tayyip Durceylan¹  

¹ Şırnak Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Mehmet Emin Acar Kampüsü, Cizre Caddesi, Şırnak, /Merkez, Türkiye



Öz

Hücvîrî (ö.465/1072) semâ' konusunda bir yandan kendinden önceki sûfî müellifleri takip ederken diğer yandan onlardan daha spesifik konulara girerek semâ' mevzusunu derinlemesine işlemek istemiştir. İşitilen semâ türlerini mürettep bir şekilde bizlere ilk olarak sunan Ebû Nasr Serrâc et-Tûsî (ö.378/988) gibi Hücvîrî de sırasıyla Kur'an'ın, şiirin ve tegannînin semâ'nı hükümleri açısından ele almış ve sûfîlerin bu konularda nerede durduklarını söylemiştir. Fakat Hücvîrî'nin semâ bahsini Serrâc'dan ve onun usulünü takip eden diğer müelliflerden ayıran şey semâ'n bilgi değerinden bahsetmesi, semâ' konusunda olumsuz ve kabul edilmeyen hususları daha net anlatması ve bu anlattıklarından hareketle semâ' meclislerinin kurallarını biraz daha kesin çizgilerle ortaya koymasındır. Hücvîrî semâ' meclisindeki uygulamalar hakkında âdâbın nasıl teşekkül ettiğini ve buna neden olan fiilleri sünî paradigmanın etkisinde dile getirmektedir. Bu açıdan *Keşfu'l-mahcûb*'da semâ' ile ilgili problemlerin çözümüne yönelik öneriler sünî eksen içerisinde gelişen bir âdâb şeklinde gerçekleşmektedir. Bu araştırmamızda Hücvîrî'nin semâ anlayışından hareketle tasavvufun tedvin döneminin sonlarına doğru semâ'n tasavvuf literatüründe nasıl ele alındığını ve semâ âdâbının *Keşfu'l-Mahcûb*'da nasıl zikredildiğini ortaya koymaya çalışacağız.

Abstract

While Hujwîrî (d. 465/1072) follows earlier Sufi authors on the subject of samâ', he also delves into more specific aspects than his predecessors, aiming to provide a more in-depth treatment of the topic. Just like Abû Nasr al-Sarrâj al-Tûsî (d. 378/988), who was the first to systematically categorise the types of auditory samâ', Hujwîrî also discusses the samâ' of the Qur'an, poetry, and singing in terms of their legal rulings and indicates where the Sufis stand on each matter. However, what distinguishes Hujwîrî's treatment of samâ' from Sarrâj and other authors who followed his methodology is his attention to the epistemological value of samâ', his clearer articulation of the disapproved and unacceptable aspects of it, and the more definitive boundaries he draws regarding the regulations of samâ' gatherings. Hujwîrî addresses the formation of âdâb within samâ' assemblies and the actions that necessitated such codes under the influence of the Sunni paradigm. From this perspective, the solutions to samâ'-related issues offered in *Kashf al-Mahjûb* emerge as a form of âdâb developed within the framework of Sunni orthodoxy. In this study, we aim to examine how samâ' was approached in the Sufi literature towards the end of the formative period of Sufism, based on Hujwîrî's understanding of samâ', and how the âdâb of samâ' is articulated in *Kashf al-Mahjûb*.

Anahtar Kelimeler Semâ · Semâ Âdâbı · Şiir · Tegannî · Hücvîrî · *Keşfu'l-Mahcûb*,

Keywords Samâ' · Samâ' Etiquette · Poetry · Singing (Tegannî) · Hujwîrî · *Kashf al-Mahjûb*



“ Atf | Citation: Durceylan, M. T. (2025). Hücvîrî'nin *Keşfü'l-mahcûb*'unda Semâ': Semâ'n epistemik zemini ve Semâ' âdâbı. *Meshk Journal of Religious Music*, 2(1), 48-61. <https://doi.org/10.26650/meshk.2025.00004>

© This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. 

© 2025. Durceylan, M. T.

✉ Sorumlu Yazar | Corresponding author: Muhammed Tayyip Durceylan tdurceylan56@gmail.com



Extended Summary

Most of the semâ studies evaluate the whole history of semâ by starting from the semâ performances that became a ritual and where visual expressions are more intense, instead of starting from the first meanings of semâ. However, the transformation of semâ assemblies into sect rituals and symbolised visual elements came much later. Especially in Sufi classics such as *al-Luma'*, *al-Taarruf*, *al-Risâla*, *Kashfu'l-mahjûb*, which were compiled in the fourth and fifth centuries of Hijri, it is difficult to reveal a formal understanding of semâ. In these works, we encounter a more informal, spontaneous and hearer-heard-oriented idea of semâ. Especially al-Sarrâj's and al-Hujwîrî's levelling of semâ' as the semâ' of the Qur'ân, the semâ' of poetry, and the semâ' of tongnî shows us that we should read this concept a little more literal.

While following the writings of al-Sarrâj on the subject of semâ', al-Hujwîrî wanted to delve deeper into the subject of semâ' by going into more specific topics. Al-sarrâj was the first to give us a complete account of the types of whirling heard. As he did, al-Hujwîrî discussed the semâ' of the Qur'ân, poetry, and tangânî in terms of their rulings and explained where the Sufis stood on these issues. However, unlike al-Sarrâj and other authors who followed his method, al-Hujwîrî talked about the epistemic value of semâ' and regarded it as a quality that complements the means of perception.

It is observed that the problems related to semâ' in the early period shaped the etiquette of semâ'. The fact that semâ' was performed informally at the very beginning can be seen as the cause of these problems. Because an unformed semâ' posed a danger to the public and beginners. These dangers, which were expressed with jurisprudential and theological reservations, were realised and voiced by Sufis more than by jurists. For this reason, the Sufis either preferred to stay away from semâ' or recommended certain preparations and rules for entering semâ' assemblies. From this point of view, we can find the âdab of semâ not only in the âdab in the literature but also in texts that specifically address the problems related to novice disciples. From this point of view, the semâ' chapter written by al-Hujwîrî is among the texts that we think contain more information about the etiquette of semâ', even though it stands out in terms of semâ' theories. The fact that he explains the negative and unacceptable aspects of semâ' more clearly in his work and sets out the rules of semâ' assemblies with a little more precision based on these explanations makes al-Hujwîrî one of the first names that come to mind in terms of semâ' etiquette.

The discussions on whether the ibâhî tendencies manifest themselves among Sufis through the drawbacks that Sufis point out regarding the semâ' of the initiated make the positions against semâ' ambiguous. Again, the fact that the ibâhî tendency is realised through intention increases the ambiguity about semâ'. Since the early works do not find any permissible aspect of listening to music, raks, or shâhid-bâz, we can see that there was a tendency that began to spread among Sufis. These kinds of semâ practices, which were rejected with a strict judgement in the early period, would later be permissible if they were performed by some Sufis with the intention of remembering Allâh and getting closer to Him. However, in the period of the formation of Sunnî Sufi thought, semâ' was also tried to be taken under control by Sufi authors such as al-Sarrâj, al-Qushayrî, and al-Hujwîrî.

The period in which al-Hujwîrî, the author of *Kashfu'l-mahjûb*, the work at the center of our research, lived is the period in which the problems of semâ were mentioned more and measures were presented. Al-Hujwîrî himself reports the spread of wrong types of semâ' in his time and is forced to redraw the lines by listing the etiquette of semâ' in order to prevent the practice of such assemblies. Among these types of semâ' that he mentions as wrong and criticises harshly are the semâ' practices of those who turned shâhid-bâzîd and raks into sects. The main reason for his opposition to these is that they go beyond the Sunnî axis. Since al-Hujwîrî, who strives for the preservation of this axis throughout his entire work, tries to stay on the same line in samâ practices, he will naturally oppose shâhid-bâzilism. He will say that they are hulûlists and that anyone who says that they are permissible, regardless of their intentions, is a disbeliever and that Sufis are under reproach because of such wrong practices. For this reason, in the samâ section of his work, al-Hujwîrî constantly advises not to stand against the Sunnî line in jurisprudence and theology and contributes to the clarification of the rules of the samâ assembly.

Giriş

Keşfü'l-mahcûb'da semâ mevzusunun belki de en can alıcı noktası Hücvîrî'nin semâ'n epistemik değerini ele alarak konuya girmesidir. Beş duyudan biri olan işitmenin (sem') şeriatı ve dinin hükümlerini zaruri kıldığını söyleyerek konuya giriş yapan Hücvîrî ehl-i sünnetin haber kaynağı olan işitmenin mükellefiyetleri bilme açısından görmeden daha üstün tuttuğunu söyler. İşitme haber mahallidir ve dinin ahkâmını öğrendiğimiz duyumuzdur. Bu konuda Hücvîrî şöyle der:

Şeriatın bütün hükümleri sem' üzerine bina olmuştur. Sem' olmasaydı hükümlerin ispatı muhal olurdu. Gelen peygamberlerin hepsi önce anlattılar ta ki onları duyanlar iman edene kadar. Sonra mucizeler gösterdiler ve gösterdikleri mucizeler işiterek iman ettiklerinin bir tekidiydi. Bu saydığımız delillerle beraber -anlarınız ki- semâi inkâr eden bütün bir şeriatı inkâr etmiş olur. (Hücvîrî, 2007, s.639)

Görme/basar işitilene te'kid eder. Mucize görmekle yakînin tesisi -kalp itminanı açısından- söz konusu olsa da haberin kesinliği zaten semâ' ile gerçekleşmiştir. Dinin hükümlerine ait doğru ve kesin bilgi peygamberlerden işitilerek elde edilmiştir.

İşitilene Göre Semâ' Türleri

Kur'ân'ın Semâ'ı

Hücvîrî Kur'ân dinlemenin semâ türlerinin en efdali olduğunu zikrettikten sonra Peygamber ve ashâbının Kur'ân dinlemelerinden örnekler verir. Bu örneklerde tıpkı Serrâc ve diğer bazı müellifler gibi hareket ederek özellikle vecd ve tevâcüdle sonuçlanan rivayetleri esas alır ve sûfîlerin vecd konusunda batıl bir yerde durmadıklarını ispat için Peygamber ve ashâbının hayatından -vecd örneği olabilecek- rivayetleri ekseriyetle Kur'an kıraatini dinleme üzerinden verir.

Hücvîrî'nin eserinde de tıpkı Serrâc'daki gibi ashâbın Kur'ân dinlerken çok fazla ağlaması, titremesi ve hatta ayakta duramayıp bayılması vecd'in bir delili olarak sunulmuştur. Müslüman cemaatin hiçbir şekilde itiraz etmeyeceği bu durum vecd'in istidlâli olarak sunulsa da başka bir tartışma doğurmuştur. Şiir dinlerken oluşan vecd ile Kur'ân dinlerken oluşan vecd bir tutulabilir miydi? Hatta daha önemli sorun birisinin Kur'ân dinleyip sakin durması fakat şiir dinleyip vecd veya tevâcüdle taşkın hareketler göstermesi kabul edilebilir miydi? Özellikle bu son durum sûfîler arasında tartışma sebebi olmuştur.

Hücvîrî Kur'ân'ın mucizelerinden biri olarak insanın onu okumasından veya dinlemesinden hoşnutsuz veya rahatsız olmayacağını dile getirmektedir. Bunu demesindeki sebep Kur'ân dinlemedeki etkinin sahihliğinin şüphe götürmez oluşundandır. O yüzden Kur'ân'ın semâ'ında oluşabilecek vecd benzeri tepkiler hiç kimsenin itirazına mahal olacak bir durum değildir. Bu durum, tasavvuf eserlerinde hem fıkıhla hem de tasavvuf erbabıyla semâ için meşru zemini oluşturma yollarından biridir. Vecd'in sahihliği bu şekilde savunulduktan sonra şiir dinlerken oluşan vecdi de savunmak için kapı aralayabilmekteydiler. Ardından Kur'ân'ı güzel ses ve teganniyle dinlemenin delillerini yine Hz. Peygamber'in ve ashâbının hayatından örneklerle sunarak şiirin semâ'ının hem müzikal açıdan hem de vecd açısından izahına zemin hazırlarlar.

Hücvîrî'nin Kur'ân dinleme üzerine verdiği ilk örnekler Peygamberimiz 'in ve ashâbından bazı kimselerin Kur'ân dinlerken kendilerinde beliren haller üzerinedir. Esasen vecd örnekleri olan bu haller sûfîlerin semâ anındaki hallerine delil olarak sunulmuştur. Kur'ân'ın işitilmesi -mertebe olarak en yüce olan- semâ türleri arasında olduğundan benzer vecd hallerinin görüldüğü diğer semâ türleri de sonucu (vecd-tevâcüd) açısından kabul edilebilir olacaktır. Hücvîrî'nin Kur'ân'ın semâ'ı ve onunla oluşan vecd ile alakalı tabaka tabaka sıraladığı örneklerden bazıları meselenin daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır.



Allah'ın kelâmının, insan üzerinde yarattığı etki, sahâbe ve âlimlerin hayatlarında pek çok örnekle yer bulmuştur. İlâhî kelâmın derin anlamı ashâbın, onların takipçilerinin ve sûfîlerin üzerinde öylesine etkili olmuştur ki, ayetler okunduğunda kendilerinden geçip vecd benzeri hallere bürünmüşlerdir. Hücvîrî bu bağlamda Hz. Peygamberin “Kuşkusuz yanımızda onlar için ağır prangalar, yakıcı ateş, boğaza duran yiyecek ve elem verici bir azap vardır” (Müzzemmil, 73/12-13) ayeti okunduğunda, derin bir vecd hali yaşadığını, âdeta kendinden geçtiğini nakleder ve bu olay, ilâhî kelâmın tesiriyle yaşanan manevi bir halin örneklerinden biri olarak aktarılır. (Hücvîrî, 2007). Benzer şekilde, Ömer b. Hattâb'ın (r.a.) da bir ayet karşısında yoğun bir vecd ve haşyet hali yaşadığı rivayet edilir. Bir gün huzurunda, “Şüphesiz ki, Rabbinin azabı vukua gelecektir” (Tur, 52/7) ayeti okunduğunda, Hz. Ömer bir sayha atarak kendinden geçmiş ve onu evine götürmek zorunda kalmışlardır. Aziz ve Celil olan Allah'ın korkusuyla tam bir ay hasta kaldığı rivayet edilmiştir (Hücvîrî, 2007). Yine Hücvîrî benzer durumlara ait şu rivayetleri nakleder:

Sûfîlerden Şiblî'nin (r.a.) Allah kelâmına olan duyarlılığı da buna benzer bir örnektir. Huzurunda, “Unuttuğun zaman Rabbinizi zikret, onu hatırla” (Kehf, 18/24) ayeti okununca, Şiblî derin bir iç çekişle, “Zikrin şartı unutmaktır, tüm âlem zikirde aciz kalmıştır” demiş, ardından nara atıp kendinden geçmiştir. Kendine geldiğinde ise, “Şaşarım bir kalbe ki, O'nun kelâmını işitir de hâlâ yerinde durur! Şaşarım bir ruha ki, O'nun kelâmını işitir de yükselmez!” diyerek Allah kelâmının insan ruhunu ve kalbini nasıl derinden etkilediğini ifade etmiştir (Hücvîrî, 2007, s.641).

Şeyh Ebu Abbas eş-Şekkânî (r.a.), “Allah, hiçbir şeye gücü yetmeyen köle bir kulu mesel getirdi” (Nahl, 16/75) ayetini okurken derin bir tefekkür ve gözyaşı içinde olduğu, öylesine yoğun bir hüzn ve vecd içinde nara attığı görülür ki, çevresindekiler onun dünyadan göçtüğünü zanneder. Şeyh, bu ayeti okurken yaşadığı hissiyatı şöyle ifade eder: “On bir yıldır virdim ancak buraya kadar ulaşmıştır, buradan geçmeye güç yetiremiyorum.” Bu, onun ayet karşısındaki derin teslimiyetini ve acziyetini gösterir.

Ebu Said Hudrî'nin (r.a.) rivayet ettiği bir olay ise, Allah Resulü'nün (s.a.v) ümmetinde Kur'an'ı içten dinleyen ve ondan etkilenen bir topluluğa şahit oluşunu anlatır. Bir topluluk, aralarındaki açık yerleri örterek bir kârîyi dinlemekteyken Peygamber Efendimiz gelir, bu zümreyi görünce Allah'a hamd eder ve şöyle der: “Allah'a hamd olsun, ümmetimden öyle bir zümre yaratmıştır ki, sohbetlerinde bulunma hususunda sabırlı olmamı bana emretmiştir.” Bu topluluk, Kur'an'ı huşû ve tefekkürle dinleyenlerin nasıl bir içsel zenginliğe sahip olduklarını gösterir (Hücvîrî, 2007, s.642-644).

Yukarıdaki örneklerin sonuncusu Kur'ân'ın nasıl kıraat edildiğine dair önemli bir rivayettir. Hz. Peygamber döneminden itibaren topluluğa Kur'ân okuyan kimselerin varlığına dair bir delil olan bu rivayetin - Hücvîrî'nin de rivayetin sonunda belirttiği üzere- birkaç versiyonu varsa da mefhumunda herhangi bir sorun yoktur. Benzer uygulamaları Hz. Ömer'in namaz kılmadan evvel Kur'ân okutmasında da görürüz. İşin en önemli yanı ise Kur'an semâina dair aktarılan hadislerde de şahit olduğumuz kadarıyla güzel ses ve teganni ile Kur'ân okumak Hz. Peygamber'in teşvik ettiği bir durumdu. Şu hâlde kârîlerin güzel sesli kimselerden seçildiği şeklinde bir çıkarımda bulunabiliriz. İbadet mûsikîsinin ilk önemli örnekleri olarak bu rivayetlerin derlenmesindeki maksat semâ uygulamalarını mümkün olduğunca meşru bir zemine oturtabilmektir.

Şiirin Semâi

Hücvîrî, şiirin ve onunla alakalı durumların semâi bölümüne -Serrâc'ın yaptığı gibi- şiir dinlemenin mübahlığına dair hadislerden örnekler sunarak bir giriş yapar. Hz. Peygamber'in ve ashâbının şiir dinlediklerini belirtip ‘Şiirin bazı hikmetler’ ve ‘Hikmet mü'minin yitiğidir’ hadislerini aktardıktan sonra Peygamberimiz 'in meşhur şair Lebid'le alakalı söylediği şu rivayeti nakleder: “Arab'ın söylemiş olduğu en doğru söz Lebid'in sözüdür:

*İyi bilin ki Allâh dışındaki herşey batıldır
Ve her nimet şüphesiz zevâl bulacaktır.¹*

Amr b. eş-Şerîd babasından şöyle nakleder: “Resûlullâh (sav) bana Ümeyye b. Ebî's-Salt'ın şiirlerinden bir şeyler okur musun dedi? Bunun üzerine ona yüz beyit inşâd ettim. İnşâd ettiğim her beyitin sonunda diğer beyite geçmem için hîhi -hadi diğerine geç- diyordu. -yüz beytin sonunda- Resûlullâh “neredeyse şiirinde müslüman olacaktı” dedi (Hücvîrî, 2007, s.645).

Sûfîler şiir dinleme konusunda şu delile uyarlar: “Resûlullâh'a şiirden sorulunca ‘şiir bir sözdür, güzeli güzel çirkini ise çirkindir” diye cevap vermiştir” (Hücvîrî, 2007, s.647). Söz ile söylenmesi yasaklanmış veya kerih görülmüş şeylerin hepsi şiir için de geçerlidir. Şu hâlde şiir nesir bir metin konumundadır. Hücvîrî bu bağlamda işitilen sözün içeriğine dair bir işarette bulunmaktadır. Endişe ettiği durum ise batıl olarak zikrettiği semâ uygulamalarına kaynak teşkil edecek sözlerin sema' esnasında okunmasına cevaz verilmesidir. Şöyle ki işitilen sözün içerisinde methedilen kakül, yanak, kaş, yüz, göz gibi kelimelerin kullanımı semâ'ın uygulama alanına yansiyabilir. Yani semâ'a katılanları etkileyebilecek bu tür sözler ‘biz aslında bu sözlerde Hakk'ı işitiyoruz veya düşünüyoruz’ şeklinde niyete dayalı bir fetvaya mahal olabilir. Buradan hareketle Hücvîrî -daha ileride kesin bir şekilde karşı çıktığı- şâhid-bâzîlik için ‘biz güzeli seyredirken Hakk'ın tecellisini seyrediyoruz’ fetvasına dayanan kimselerle yukarıda zikrettiğimiz sözleri işitenleri bir tutmaktadır. Semâ esnasında okunacak şiirlerin içeriğine dair bu tür bir müdahaleyi daha önce Ebû Tâlib el-Mekkî'de görmüştük.² Allah'ı, ahireti, ölümü hatırlatacak sözlerin yeğlenmesi gerektiğini söyleyen Mekkî gibi Hücvîrî de bakılması haram olan şeylerin sözle tasavvuruna karşı çıkmıştır:

Cahil mutasavvıflar, hâl ile sema yapan müstemi'lerden istiğrak halinde olanları görünce, onların nefis ile sema yaptıklarını zannettiler ve ‘sema helaldir, helal olmasaydı onlar bunu yapmazlardı’ dediler. Böylece zâhiri taklit işine sıkı bir şekilde sarıldılar, hakikati terk ettiler. Bu suretle kendilerini helak ettiler, ayrıca cahillerden teşekkül eden diğer bir topluluğu da mahvettirler. Bu, zamanın ve günümüzün afetidir (Hücvîrî, 2007, 650).

Hücvîrî'nin -kendi ifadesiyle- cahil mutasavvıflara yaptığı bu eleştirisini şiir dinleme başlığı altında vermesinin nedenine dair fikir üretmek zordur. Semâda riya veya taklit ekseriyetle mübtedîlerle ilgili bahislerde geçmektedir. Hücvîrî ise konuyu buraya da taşıyarak hal ile semâ edenlerin şiirdeki sözler nedeniyle tabiatlarını etkileyecek bir tesir altına girmediklerini beyan etmiş olabilir. Yanlış olan ise hâl ile semâ' edenleri kendilerine delil olarak alıp her türlü şiirin semâ'ını mübah görenlerin düştükleri durumdur. Böylece Hücvîrî semâ meselesinde yozlaşmanın bu tür hatalara düşenlerin eliyle yayıldığını söylemektedir.

Tegannînin Semâi

Hücvîrî Serrâc'ın sistemini takip ederek güzel sesi dinlemekle ilgili ayet ve hadis örnekleriyle istidlâl yaptıktan sonra sesin tabii etkisi konusuna yönelir. Ses ve nağmelerin etkileri üzerine konuşurken tabipler, hekimler dediği bir gruba atıf yapar. Burada tabipler ve hekimler dediği kimselerin aslında İslam filozofları olduğunu anlayabiliyoruz. Kindi, Farabi, İhvân-ı Safâ, İbn Sînâ gibi mûsikî nazariyeleri olan filozofların vücuda getirdiği eserlerde nağmelerin terkibine veya te'lifine (beste, armoni) dair eserler yazmışlar fakat vücuda

¹Şiirin Arapçası şöyledir: لا اكل شيء ما خلا الله باطل *** وكل نعيم لا محالة زائل (Lebîd, 2004, s.85).

²Ebû Tâlib el-Mekkî şöyle der: “Şarkılar ve kasideler arasındaki fark şudur: Şarkılar genelde kadınlara iltifatlar gönderilen, içinde aşkın ve arzusun anlatıldığı şehvete ve oyuna teşvik eden nağmelerdir. Her kim bu manaları kastederek okuyan kawâlları bu açıdan dinlerse semâ ona haramdır. Kasideler ise Allâh'ı hatırlatan ona yönlendiren, teşvik eden, mü'minlerin vecdlerini uyandıran ariflerin müşahedelerini harekete geçiren ve onunla ahiret yollarının, zikredildiği sadıkların hallerinin bilindiği nağmelerdir. Kim bu şekilde dinlerse onun müşahedesini bu anlatığımız şekilde olur ve onun semâdan nasibi vardır.” (Mekkî, 2001, s.1093).

getirdikleri bu eserler sadece heva ve hevesi kuvvetlendirmiş, eğlence arzusunu pekiştirmiştir. Eserleri sayesinde gelişen ve tanınan çalgı aletleriyle yaptıkları işin sonuçları apaçık ortadadır.³

Sûfîlerin Semâdaki İhtilafları:

Haber ve Müşâhede Arasında Semâ'

Hücvîrî şeyhlerin semâ konusundaki görüş ayrılıklarını iki tâife üzerinde özetler. Bunların bir kısmı müşâhede ermiş oldukları için semâa ihtiyaç duymaz. Çünkü görmekle iştmenin hükmü ortadan kalkmıştır. Haber mahalli olan semâ müşahedeye erdikten sonra ancak boş bir uğraş veya perdedir. O yüzden muhakkik sûfîler semâa ihtiyaç duymamışlardır. Bu açıdan semâ henüz müşâhede mertebesine ulaşmamış mübtedîlerin işi olabilir. Onlar semâ meclisinde toplanıp gafletle meşgul olurlar ve semâ' meclisinde toplanmak onlar için huzurun değil aslında tefrikanın sebebidir.

Diğer tâife ise semâ'ı huzur vesilesi kılarak yakînin tesisi için vesîle görmüşlerdir. Bu konuda Hücvîrî bir beyitle semâ'ın idrakte birliği nasıl sağladığını anlatır:

Sûfîlerden diğer bir cemaat için semâ huzur aletidir. Muhabbette istiğrak idrak araçlarının küllî bir şekilde nasiplerini almasıyla mümkündür. Kalbin nasibi vuslat, sırrın nasibi müşâhede, bedenın nasibi hizmet olduğu gibi kulakların da diğer idrak araçları gibi nasibi olmalıdır. Bu konuda şairin hezl vezninde söylediği gibi;

ألا فاسقتني خمرا فقل لي هي الخمر ولا تسقتني سرا إذا أمكن الجهر⁴

“Ey sâkî! haydi bana şarabı sun ve onun şarab olduğunu da söyle/Açıkça sunman mümkünse gizlice takdim etme” (Hücvîrî, 2007).

Hücvîrî'nin yukarıdaki pasajda zikrettiği cemaat daha önce Serrâc'ın “havâssın semâ'ı” bölümünde anlattığımız semâ'ın muhatabı olan ariflerin bir kısmıdır. Bu mertebede semâ ile tamamlanan veya küllî hale gelen idrak, bilgide yakînin tesisi için önemlidir. Fakat bu yakîn müşahededeki gibi bilgide kesinlik şeklinde değil hâle göre yorumlanan ve hâlin kuvvetine göre anlam bulan bilgidir. Vakte göre değişkenlik gösterdiğinden bu mertebedeki sûfîler “İbnu'l-vakt” olarak zikredilir.

Semâ iki çeşittir:

Birincisi vâsıta ile. İkincisi ise vasıtasızdır. Kim ki kârî'den duyarsa semâ onun için gaybet aletidir. Kim ki Bârî Teâlâdan iştirse onun için semâ huzur aletidir. O yüzdendir ki şeyhlerden biri şöyle demiştir: Mahlukattan hiçbirini onları iştigim veya sözlerini rivayet ettiğim semâ' mahalline koymam. (Hücvîrî, 2007, s.654)

Hücvîrî'nin aktardığımız bu sözleri daha önce Mekkî'de de benzer ifadelerle dile getirilmiş, ahassu'l-havâss (seçkinlerin seçkinleri) mertebesinde olanların O'nu iştmesi ve bu durumun onlarda süreklilik arz etmesi, bu mertebede olanların semâ' için kavvâl, şiir veya tegannî gibi bir vasıtaya ihtiyaç duymamaları anlatılmıştır.

³Hücvîrî semâ bölümünün genelinde müzik felsefesine girmek için kendini durdurmaktadır. Ruhun latif olduğu için kendisi gibi latif olan sestem etkilenileceğini, müzik ve nağmenin çeşitli te'lif ve terkiplerle insanın şifasına sebep olabileceğini söyledikten sonra deyim yerindeyse konuyu yarıda kesmektedir. Aslında onun için çalgı aletleri filozoflara karşı çıkmak için yeterli bir sebeptir. Hücvîrî semâ bölümünün genelinde çalgı aletlerini icra etmeyi ve dinlemeyi caiz görmediğini ara ara dile getirmiştir (Hücvîrî, 1982, 455-457).

⁴Beyitte şair sakiden şarabı sunmasını isterken “bana onun şarap olduğunu söyle” demesi Hücvîrî'nin idrak araçlarının birliğini sağlaması için kulağın nasibi olarak zikrettiği kısımdır. Şarap kadehini tutmak (his), şarabı görmek (basar), şarabı koklamak (şem), şarabı tatmak (zevk) beş duyardan dördüne hitap eder. Kulağın burada nasibi sakinin onun şarap olduğunu söylemesidir. Böylece semâ ile idrak küllî bir şekilde sağlanmış olur (Hücvîrî, 2007; Ebû Nüvâs el-Hakemî, 2010, s.96).



Sûfîlerin Semâ'daki Mertebeleri

Semâ' meclisine katılanların mertebeleri değerin semâ'dan nasiplendiklerini anlatan Hücvîrî, herkesin bulunduğu hâl üzere semâ'dan etkileneceğini söyler. Müstemi' tevbekar ise semâ onun için nedamete, müştâk ise şevk ve ru'yete, mü'min için yakînin te'kidine, muhip için başka âlâkalardan kesilmeye vesiledir.⁵ Semâ'ın Hak'tan gelen bir vârid olduğu cümlesini bize farklı bir açıdan yorumlayan Hücvîrî, bu sözü mübtedîyi merkeze alarak yorumlar. Mübtedî'nin henüz Hak'tan gelen bir sözü kaldıracabilecek yetkinlikte olmadığından semâ'ın kendisinde abartı denilebilecek düzeyde bir tepki doğurabileceğini söyler. Semâ'daki aşırı hareketler tab'ın kaldıramayacağı bir vâriden kaynaklanır. Böylece mübtedî semâ esnasında ağlar, bayılır veya düşer. Muhakkik sûfîlerin semâ esnasında itidal üzere kalmaları Hakk'tan gelen vâridlere sürekli açık olabilmeleri ve her an sema halinde bulunabilmeleridir. Semâ'larında saiklerden bağımsız olarak süreklilik söz konusu olduğundan meclisler onlarda aşırılığa neden olmaz. Böylece semâ meclisinde mütemekkin bir şekilde kalabilmektedirler.

Hücvîrî, semâ ve tegannî meclislerinin, sûfîler arasında oluşturduğu tartışmalara ve suflerin tecrübeleriyle şekillenmiş farklı yorumlara yol açtığını bazı örnekler üzerinden gözler önüne serer. Hücvîrî, Kur'an ve Peygamber'in (s.a.v) uyarıları doğrultusunda bazı sûfîlerin, semâ ve nağme gibi ritüellere çekingen yaklaşırken, bazılarının da bunların tehlikelerini kişisel deneyimlerle dile getirdiğini ifade eder. (Hücvîrî, 2007).

Semâ ve tegannî hakkındaki farklı görüşlerin kökeninde, Allah'ın kelâmının ruhlarla getirdiği derin vecd hali ve buna bağlı olarak ortaya çıkan içsel coşku yatmaktadır. Peygamber Efendimiz (s.a.v.), Cebrâil'i ilk gördüğünde bayılmış, ancak daha sonra vahyin gecikmesine bile tahammül edemez bir hâle gelmiştir. Zira bu hal, zamanla ve tekâmülle bir alışkanlığa dönüşmüş, ilk baştaki sarsıcı etki yerine bir özlem hali almıştır.

Ancak bu tür vecd hallerine her bireyin aynı derecede dayanması mümkün değildir. Cüneyd-i Bağdâdî'nin bir meclisinde, vecd ve coşku halinde bağırıp çağıran bir genci uyarak bu şekilde devam etmesi halinde meclisine almamaya karar vermiştir. Bu uyarı üzerine genç kendini tutmaya çalışsa da zorlayarak bastırdığı halinden ötürü bayılıp düşmüştür. Yine Şeyh Ebû Müslim Gâlib el-Farisî'nin meclisinde, şeyhlerden birinin ızdırap içinde olan birine "Otur" demesi üzerine o kişi oturur oturmaz ruhunu teslim etmiştir. Hücvîrî, bu örnekleri "semâ ehlinin mertebesine göre hareket etmesi gerektiği" şeklinde yorumlayarak herkese aynı uygulamanın uygun olmadığını ifade eder (Hücvîrî, 2007).

Hücvîrî, aynı zamanda kendi döneminde bazı kimselerin semâ ve tegannî meclislerine dalarak "Biz Hakk'tan işitiyoruz" şeklindeki iddialarına sert bir eleştiri yöneltir. Ona göre, bu kişilerin katıldığı yozlaşmış meclisler, fasık kimseleri teşvik ederek helâk yoluna sürükleyebilir. Bu tür semâ meclisleri, ya işret gibi eğlence meclislerine dönüşmüş ya da dinî bir temelden yoksun ve meşâyihin onaylamadığı bir yozlaşma içine düşmüştür. Semâ ve tegannî meclislerine karşı alınan tedbirler arasında kişisel deneyimler de dikkate değerdir. Hücvîrî aktardığı kıssalardan birinde, Ebu'l-Hâris el-Benânî'nin bir semâ meclisinde iblis ve çocuklarının huzurunda bulunduğunu anladığında, semâ isteğini kalbinden çıkardığını ifade eder. Bu olay, semâ'ın ruhani bir arınma aracı olmaktan çok, bazı insanlar için fitneye yol açacak bir eğlence haline dönüşme ihtimaline karşı bir uyarıdır.⁶

⁵Bu durum Abdülkerim el-Cilî'nin *Gunyetu erbâbi's-semâ* eserinde daha anlaşılır ve sistematik anlatılmıştır. İşitilen şiirin kelimeleri her bir merteye için farklı bir mana doğurarak müstemi'nin hâlini pekiştirmektedir. Cilî bu mertebeleri nâsik, sâlik, muhip ve meczûb şeklinde dördü bir tasnifle yorumlar. Muhtevasına göre şiirin kelimelerini ayrı ayrı yorumlayarak semâ örnekleri sunar. Böylece semâin hâllere göre işleyişini hermenötik bir yaklaşımla görünür kılmaktadır (Cilî, 2017, s.465).

⁶Ebu'l-Hâris el-Benânî'nin menkibesi şu şekilde aktarılmıştır: "Bir gece savma'ama birisi geldi ve 'Hazretullâh'ın tâliblerinden bir cemaat toplanmış ve lütufta bulunup zahmete giderseniz aralarında hazır bulunmanı beklerler' dedi. Ben de dışarı çıktım ve ardı sıra yürüdüm. Çok geçmeden bir cemaatin yanına vardım ki halka oluşturmuşlardı ve ortalarında bir şeyh bulunuyordu. Bana çok fazla ikramda bulundular. Ardından şeyh 'eğer izin verirsiniz şiir inşâd etsinler' dedi. Ben de olumlu cevap verdim. İki kişi hoş nağmelerle şairlerin fırâkla alakalı şiirler okumaya başladılar ve oradakiler tevâcüd gereği ayağa kalkıp sayha atıp bağıştılar ve latîf işâretlerde bulundular. Onların sabah yaklaşıma kadar süren bu hoş hallerine ve vakitlerinin güzelliğine şaşırp kalmış ve çok etkilene miştim. Sabah olunca ortalarındaki şeyh 'ey şeyh bana kim olduğumu ve bu cemaatin kimler olduklarını sormayacak mısın?' dedi. 'Haşmetin bunu sormamı engelliyor' dedim. Bunun üzerine -Allâh'ın laneti üzerine olsun-

Semâ ve tegannîden kaçınanlar arasında, mürid ve mübtedîlerin nefsanî zaafırlara kapılmasından sakınarak onları bu tür meclislerden uzak tutma çabası da göze çarpar. Müridlerin tembelliğe yol açacak semâ sevgisi, dinledikleri şeylerden nefislerinin etkilenmesi, hevâ ve arzularının güçlenmesi veya mübtedîlerin şeyhlere öykünerek onları taklit etmesi semâ'ın en fazla endişelendikleri sakıncalarındandır. Buna rağmen semâ inkâr etmemekle beraber emin olmak için uzak durmak gerekir. Cüneyd'in Cerîrî'ye tavsiyesi de bu anlayışı destekler: "Sûfîlerin yapmakta olduğu semâ'ı inkâr etme, ama gençken kendini ona ehil görme." Gençlerin vecd meclislerinde nefislerine yenik düşme riskine karşı bir tedbir olarak, gençlik döneminde bu meclislerden uzak durmaları salık verilmiştir. Semâ ve tegannîye karşı ihtiyatla yaklaşan diğer bir görüş ise bu ritüelleri "lâhî" ve "ilâhî" olarak ikiye ayırır. Lâhî olan semâ eğlence düşkünlüğü olarak görülürken, ilâhî olan ise kalbini saflaştırmış kimseler için uygun kabul edilmiştir. Bunun dışındaki herkesin selameti için semâ'dan uzak durması öğütlenir. Hücvîrî'ye göre, şeyhlerin halkın fitneye düşmesini engelleme sorumluluğu, onların örnek olma konumunda olmaları sebebiyle oldukça kritiktir.⁷

Sonuç olarak, semâ ve tegannî hakkındaki ihtilaflı görüşlerin bir kısmı, bunların "boş bir eğlence" veya "şeytan işi" olarak değerlendirilmesinden kaynaklanır. Peygamber'in "Kendisini ilgilendirmeyen şeyleri terk etmesi mü'minin güzelliğindendir" hadisi, bu meclislerin aslında mâlâyânî bir vakit kaybı olarak görülmesi gerektiği yönünde delil olarak sunulmuştur. Bu eleştiriler ışığında, semâ'ın içsel bir vecd ve ruhani bir arınma aracı olup olmadığından ziyade, toplum içinde yanlış anlamalara veya sapmalara yol açacak bir risk taşıdığı üzerinde durulmuştur.

Semâ'da İbâhî Eğilimler: Reddedilen Semâ' Uygulamaları

Semâ'ın sufiler arasında eleştiriye konu olmasının odağında aslında mûsikî ve onun etkisiyle gerçekleşen taşkınlık konusu yer almaktadır. İster fıkhi açıdan isterse de örf açısından olsun insanın sınırlarını koruyamadığı eylemler hoş görülmemiştir. Tasavvuf düşüncesinde semâ için ciddiyetsizlik eleştirisinin nedenleri arasında akla ilk olarak şiir ve tegannî gelse de lehv -boş eğlence- eleştirisini güçlendiren temel iddia sûfîlerin semâ'da raks benzeri hareketlerde bulunmalarıdır. Raks neredeyse hiçbir şeyhin beğenmediği, övmediği, tasvip etmediği bir şeydi ve onu sûfîlere dayanarak caiz görenler aslında batıl gruplardı. Vecdden kaynaklanan ve vâcidin tasarrufunda olmayan kimi hareketlerin veya taşma belirtilerinin raksa benzemesi bir topluluğu -kör bir taklitle- raksı mezhep edinir bir hale düşürmüştür. Bu ciddiyetsiz insanlar raksa cevaz vermiş ve semâın bir rûknü saymışlardır.

Raksa benzeyen ama raks olmayan hareketler ise kalpteki heyecanla meydana gelen, vaktin kuvvetlenmesiyle ve heyecanın bastırmasıyla engel olunamayacak hallerdir. Bunlar da ayakla yeri tepmek, sallanmak şeklindedir ki raks denilmeyecek kadar ilâhî bir haldir.

Semâ'ın eleştirildiği başka bir husus olan şâhid-bâzîlik, tasavvufun kimi çevrelerde yanlış anlaşılmasına yol açmış bir eylemdir. Bu eylem, Allah'ın güzelliğini yaratılmış varlıklarda arama düşüncesinin çarpık bir ifadesi olarak, güzel yüzlü gençleri seyretme olarak ortaya çıkar. Bazı gruplar, semâ sırasında güzel yüzlü

⁷'ben İblîs'im ve bu gördüklerin de çocuklarımdır' dedi. 'Bu meclislerde ve tegannîlerde benim için iki türlü fayda vardır. Birisi devletli ve talihli olduğum günleri bu fîrkat ve hicran okunan meclislerde hatırlıyorum. Diğeri ise bu meclislerle zâhid ve âbid kimseleri hataya düşürüyor ve yoldan saptırıyor.' Ebû Hâris 'işte o vakitten beri semâ isteğini kalbimden çıkardım ve bu aldanişimdan dolayı çok utandım.' diyordu." Hücvîrî'nin aktardığı diğer bir rivayet de Ebu'l-Abbâs eş-Şekkânî'nin anlattığı şu olaydır: "Bir gün sema yapan bir topluluk içinde bulunuyordum. Onların arasında şeytanların çıplak olarak oynadıklarını görmüş ve onların haline şaşmış kalmıştım. Zira durmadan nefes alıp vermekte, solumakta, böyle yaptıkça daha da hararetlenmekte idiler." İki örnek de kişisel bir tecrübeden hareketle semâ'ın şeytan işi olduğunun delili olarak sunulmuştur. Bu olayı tecrübelerinin sonucunda semâ'ın haram olduğunu anladılar şeklinde yorumlamak yanlış olur. Çünkü tegannî, müzik ve şiirle uğraşmanın boş bir eğlence veya şeytan işi bir oyalanma olduğu şeklindeki nakiller zaten mevcuttu. Kişisel tecrübeler bu hükümlerin bir tekididir (Hücvîrî, 2007, s.659-660).

⁷Hücvîrî bu konuda şöyle der: "Bir başka topluluk da avâmın zihnini ve itikadını bozmamak için semâ'a girmemeyi tercih etmişlerdir." Şeyhlerin örnek olmaları hasebiyle avâmı fitneye düşürecek amellerden çekinmeleri gerektiğini savunan bir gerekçeyle semâ'dan uzak durmaları aslında haklı bir sebep sayılabilir. Hücvîrî'nin daha önce de zikrettiği gibi bu şeyhler üzerinden fasıkların bahane bulmaları mümkün olabilir. Bu her iki tarafı -Hücvîrînin deyimleriyle- helâke götürecektir bir durumdur (Hücvîrî, 2007, s.659-660).



oğlanları seyrederek Hakk'ın tecellisini gördüklerini iddia etmişlerdir. Hücvîrî, giderek yaygın hale gelen bu tür davranışların hulûlcülükle, yani Allah'ın bazı insanlarda beden bulduğu inancıyla ilişkili olduğunu ifade ederek, şâhid-bâzîliğin sûfîliği yozlaştırdığına ve sahih tasavvuf anlayışına zarar verdiğine dikkat çeker.⁸

Semâ'nın tasavvuf düşüncesinde eleştirilmesinin en önemli nedenlerinden birisi olan ve semâ'nın ritüel olma yoluna girdiğinin bir işareti sayılabilecek semâ esnasında elbise yırtmaktır. Bu adet semâ esnasında alışlagelen bir fiildir. Bu konu hakkında yapılan en büyük eleştiri yine sûfîlerin şer'î tutumlarından kaynaklanmıştır. Sağlam bir elbiseyi parçalamak israf olduğundan caiz değildir demişlerdir. Bu bir adet haline gelse de şeyhlerin ekseriyeti tasvip etmediğinden sıhhatli bir hal olarak gözükmemektedir. Buna rağmen Hücvîrî tamamen reddedemeyeceği bu adetin şartlarını belirgin bir şekilde sıralayarak semâ adabına dahil etmiştir.

Semâ Âdâbı

Hırka Atma/Yırtma ve Âdâbı

Semâ meclislerinde hırka yırtma âdetinin tam olarak ne zaman görülmeye başlandığına dair kesin bilgilere rastlamasak da sûfî müelliflerin bu adeti semâ âdâbı içerisinde zikretmeleri erken dönem semâ meclislerinde yer yer bu tür uygulamalara yer verildiğinin göstergesidir. Her ne kadar hırka veya elbise yırtma sûfîlerin ekseriyeti tarafından hoş görülmemiş olsa bile hâlin galebesiyle gerçekleşmesi halinde hırka yırtma fiili mazur sayılmıştır. O yüzden hırka yırtma âdâbı semâ' âdâbına dahil edilerek kuralları olan bir uygulamaya dönüşmüştür.

Literatürde hırka atma veya yırtmayla ilgili âdâba dair Serrâc ve Kuşeyrî'de pek fazla bilgi görülmemektedir. Serrâc el-Lüma'da bu konuyla ilgili sadece bir rivayet zikrettikten sonra daha ileride semâ ve vecd konularına geldiği zaman konuyu detaylı bir şekilde ele alacağını söylese de eserinin ileriki bölümlerinde hırka veya elbise yırtmaya dair bulgulara rastlayamadık. Aktardığı söz ise İbrâhim Mâristânî'ye elbise yırtma hakkında soru sorulduğu zaman verdiği cevaptır: "İbrâhim Mâristânî'ye semâ esnasındaki hareket ve elbise yırtma hakkında soru soruldu. O da "Bana ulaşan bilgiye göre Mûsâ (a.s) İsrailoğullarına bir kıssa anlatmış. Bunun üzerine birisi gömleğini parçalamış. Allah Mûsâ'ya 'o kuluma de ki benim için kalbini parçala elbiseni değil' diye vahyetmiş." diye cevap vermiş." (Serrâc, 2016, s.261). Rivayet ettiği bu söz üzerinden Serrâc'ın hırka yırtma konusunda temkinli yaklaşım sergilediğini söyleyebiliriz. Kuşeyrî ise hırka atma konusunda özet olarak mürîdin semâ esnasında attığı hırkasını geri almamasının icap ettiğini, hırka atmayı semâ'da adet haline getirmiş sûfîler topluluğuna rastlarsa bu mecliste onlara uyması gerektiğini, eğer onlar attıklarını geri alırlarsa onlara uyararak daha sonra geri aldığı hırkayı kavvâle vermesinin uygun olacağını söyler (Kuşeyrî, 2017, s.784). Hırka/elbise yırtma âdâbını en geniş şekilde ele alan Hücvîrî'dir. Tasavvuf yolunda bu uygulamanın aslının bulunmadığını söyleyen Hücvîrî bu şekilde düşünmesine rağmen bir âdet hâline geldiği için kurallarından sırayla bahsederek elbise yırtma âdâbına dair bir bölüm ayırmıştır. Bu kurallar sırasıyla şu şekildedir:

- Müstemi'te kendisini dış dünyadan soyutlayacak kadar bî-haber hâle getiren bir hâl zuhur ederse ve bu yüzden elbise yırtarsa mazur sayılır. Aynı şekilde bir kimsede bu hâl zuhûr ettiği vakit semâ'daki cemaat de ona uyup elbiselerini yırtarlarsa bu da semâ esnasındaki galebe hâlinde sayılır ve mazur görülür. Bu ise iki türlüdür: Cemaat bir şeyhin hükmü ile onun (üzerinden attığı) elbisesini parçalarlar veya işledikleri cürüm sebebiyle istiğfar halinde bunu yaparlar. Diğeri ise vecdden dolayı sekr halinde olur.

⁸Bu tür semâ ritüelleri Hücvîrî sonrasında da yayılmaya devam etmiştir. Hatta bu tür uygulamalara katılan kimseler arasında 13. Yüzyıl sûfîlerinden Evhâduddî Kirmânî'yi sayabiliriz. Kirmânî "Şems-i Tebrîzî ile karşılaştığında Şems'e verdiği şu cevapla şâhid-bâzî oluşunun nedenini açıklar: "Şems-i Tebrîzî seyahat ederken Bağdat'a geldi ve burada Evhâduddîn Kirmânî ile karşılaştı. Şems-i Tebrîzî ona 'ne yapıyorsun' diye sordu. Kirmânî 'leğende ki suda ayı seyretmekteyim. Ya sen nasılsın?' diye sorunca Şems 'Ensenede çıban yoksa neden kafanı kaldırıp gökyüzünde seyretmiyorsun' diye cevap verdi" (Güven, 2004, s.140).

- b. Hırka sağlamlık açısından iki çeşittir. Biri, mecrûh (yaralı veya yırtık) diğeri sahih (sağlam) diye adlandırılan bu iki hırkadan mecrûh olan için şu şartlar yerine getirilir: Ya cemaat onu diker ve sahibine geri verir veya diğeri bir dervişe verirler. Veya elbiseyi parça parça yırtarlar ve teberrûken aralarında bölüşürler. Fakat elbise sahih olunca, onu atan müstemi' dervişin maksadının ne olduğuna bakılır. Şayet muradı kavvâl ise o onun olur. Şayet muradı cemaat ise elbise onlarındır. Eğer bir maksat gözetmeden elbisesini atarsa vereceği hüküm semâ'daki şeyhe havale edilir.
- c. Mürîdin elbisesini attığında maksadı cemaat olursa veya mürîd herhangi bir maksat gözetmeksizin hırkayı çıkarırsa ihvânının yekdiğerine muvafakat etmeleri şart olur. Hepsinin muvafakati olmadan tasarrufta bulunmak sahih değildir. Cemaat üzerinde anlaştıkları görüşlerini bildirirse şeyhin dervişlerin elbisesini kavvâle vermesi uygun olmaz. Fakat muhiplerden biri onların uğruna bir şey fedâ ederse şeyhin elbiseyi dervişlere geri vermesi veya hepsini parçalayıp bölüşürmesi caiz olur.
- d. Şeyhlerin galebe hâlinde düşen elbise konusunda ihtilafları vardır. Çoğunluğu kavvâle verilmesini uygun görmüştür. "(Cihatta) Kim bir şahsı öldürürse, onun üzerindeki eşyayı almak onun hakkıdır." diyen Peygamberimizin hadisine uyması gereken çoğunluk elbiseyi kavvâle vermezse bu hareketle ile tarikatın şartlarının dışına çıkmış olurlar.
- e. Bir cemaate göre de hüküm şeyhe ait olur. Nitekim fakihlerin bazılarının mezhebine göre komutanın izni olmadan öldürülenin elbisesini öldürene vermek caiz değildir. Burada da şeyhin emri olmadan elbisenin kavvâle verilmesi uygun görülmemiştir. Şayet şeyh elbiseyi kavvâle vermezse, bu konuda tenkit edilemez.

Semâ Meclislerinde Âdâb

Hücvîrî kendi devri ve öncesi için semâ âdâbını en geniş şekilde derleyen sūfîdir. Semâ âdâbı diğeri sūfîlerin eserlerinde anlatılsa da dağınık ve bazen de muğlak bir vaziyette durduğundan Hücvîrî'nin âdâbı derlemesi büyük önemi haizdir. Hücvîrî'nin semâ âdâbı semâ'nın sistematik bir yapı kazandığının işaretlerini taşır. Semâ' şartlarının mübtedîlerin durumuna göre şekillendiğini daha iyi görebileceğimiz bu başlıkta semâ şartlarını şöyle maddeleyebiliriz:

Semâ' meclisine ihvân ile girmek: Hücvîrî ehil olmayan kimseyle semâ edilmemesi gerektiğini vurgular. Burada semâ'nın gerekli olan üç unsurundan biri olan "ihvân" semâ'a ehil olanları kapsayan bir terim olarak karşımıza çıkar. Semâ'da hâlin kuvvetlenmesini sağlayan şey sadece istimâ' fiilinin kendisi değil ayrıca kiminle semâ' edildiğidir. Cüneyd'in 'eskiden semâ ederdin' denildiğinde '(ama) kiminle' diye cevap vermesi bu yüzdendir.

Semâ'da tevâcüd ve harekete itiraz etmemek ve karışmamak: İhvânın semâ'daki hallerine karışmamak veya onları hareketlerinde rahatsız etmemek müstemi'lerin birbirleriyle etkileşimini bozmamak amacıyladır. Serrâc "Semâ'da bulunanlara müdâhale etmek ve onlarla çekişmek semâ âdâbından değildir" derken semâ esnasında ihvânın semâdaki durumlarını etkileyecek hareketlerde bulunmamak gerektiğini ifade eder (Serrâc, 2016, s.262). Ayrıca semâ meclisinde hazır bulunan ihvânın tevâcüdden kaynaklanan hareketlerine itiraz edilmemesi müelliflerimizin semâ âdâbı içerisinde ortak olarak zikrettikleri bir şarttır. Sülemî bu hususta semâ âdâbı içerisinde müstemi'e "Mecliste hareket edip tevâcüd eden kimseye -hareketinde ve vecdindeki maksadını bilsen de bilmesen de- itiraz etmeyi terketmek" şeklinde bir şart öne sürer (Sülemî, 1968, s.24). Tevâcüdün hangi niyetle yapıldığının bilinmesi bu şartı değiştirmez. Önemli olan semâ esnasında kalpte ihvana karşı olumsuz bir duygunun yeşermemesidir. Tevâcüd yapısı itibariyle riya için de olabilir, vâridi celbetmek için de. Hangi niyetle olursa olsun müstemi'in yaşadığı hâl sahih kabul edilmelidir. Semâ' esnasında ihvânla etkileşimin nasıl gerçekleşmesi gerektiğini ise Hücvîrî daha tafsilatlı anlatır:

Coşma ve hareket halinde kimseden yardım beklenmemesi, bir yardım edince de ona mâni olunmaması, hiçbir kimsenin semanın arasına girilmemesi ve karışılmaması, vaktinin karışık hale gelmesine sebebiyet verilmemesi, başkasının halinde tasarrufa kalkışılmaması, onu kendi niyeti ile ölçmemesi icap eder. Çünkü bunda birçok bereketsizlikler mevcuttur (Hücvîrî, 2007, s.668).

Hücvîrî'nin burada öne sürdüğü şartlarla geneli kapsayan bir meclis adabından bahsettiği anlaşılmaktadır. Müstemi' semâ' esnasında hiçbir şekilde orada bulunan ihvânını haline karıştırmamalıdır. Semâ'daki bütün hareketlerin olağan bir şekilde devam etmesi ve mütevâcid olanlara yardımın herhangi bir talep oluşmadan kendiliğinden gerçekleşmesi gerekmektedir. Başkasının semâdaki hallerine müdahale söz konusu olmamalı ve halleriyle alakalı görüş beyan edilmemelidir. Hatta müstemi' bir başkasının vecd halinin doğruluğuna veya yanlışlığına dair herhangi bir beyanda bulunmamalıdır. Semâ'ın bir meclis olarak yaşanmasına engel olan bu hareketler semâ meclislerinin "ihvân" şartına hâlel getirecek bir duruma neden olacaktır.

Semâ meclisleri uzun aralıklarla gerçekleşmelidir: Hücvîrî semâin adet haline gelmemesi ve semâ'a ta'zîm duygusunun gitmemesi için uzak aralarla sema yapılmasını tavsiye etmektedir. Semâ' meclislerine uzun aralar vererek katılmak hem ciddiyetin korunması hem de semâ'ın bir alışkanlık haline gelmemesi için önemlidir. Semâ'ı adet haline getirmek mürid için ciddî sonuçlar doğuracaktır. Bunlardan ilki mücâhedede zayıflamak ve tembelliktir. İkincisi ise semâin eğlence aracına dönüşmesidir.

Semâ mekânının halktan hâlî olması: Hücvîrî semâ mekânının nasıl olması gerektiğini şöyle anlatır: "Semâ mekânının halktan hâlî olması gerekir" Bu şart ihvân arasında kolektif bir şekilde gerçekleşen etkileşimin kesintiye uğramaması, müridlerin kendilerini riyâ ile başkalarına göstermeye çalışmaması ve münkir olanların sûfilerin hallerine vakıf olmamaları için önemlidir. Ayrıca Hücvîrî mübtedîlerin halktan hâlî olmayan mekânlarda yapılan semâ'dan olumsuz bir şekilde etkilenmelerini daha ilginç bir bilgi vererek şöyle ifade eder:

Tabiatlarının sarsıntıya uğramaması için mübtedîlerin sema yapmamalarını daha fazla arzu ederim. Çünkü bunda muazzam tehlikeler ve büyük afetler vardır. Zira kadınlar damlardan veya başka yerlerden sema halinde bulunurlarken dervişlere bakmakta ve bundan müstemi' olanlara ve sema yapanlara zor ve katı hicaplar vaki olmaktadır. (Hücvîrî, 2007, s.668).

Hücvîrî mübtedîlere dair bu endişesini dile getirirken daha önce zikredilmeyen bir hususu bu başlık altına taşır. Semâ yapılan mekanlara kadınların da seyretmek için geldiğini tespit edebildiğimiz tek paragraf bu olduğu için Hücvîrî'nin sakınca gördüğü bu durum bizim için önemlidir. Müstemi'lerin semâ' meclisine rağbet etmemelerine dair pek çok neden zikredilmişti. Fakat kadınların damlardan veya semâ meclislerini bir mekândan takip etmeleri araştırmamız açısından yeni bir tespittir. Buradan hareketle semâ'ın halka açık bir yerde de yapıldığını veya semâ mekânını uzaktan da olsa kadınların izleyebildiğini anlayabiliyoruz.

Kavvâlin okuduklarına karışmamak: Semâ meclislerinde şiir türünden gazel veya kasîde inşâ eden kişilere kavvâl denir. Güzel sesli okuyucular içerisinde seçilen kavvâller meclis olarak gerçekleşen semâ'ın unsurlarından biri hâline gelmiştir. Öyle ki artık semâ' âdâbı içerisinde kavvâl ile ilgili âdâb teşekkül etmiştir. Bu bağlamda ilk olarak kavvâlin muhterem bir şahıs olması gerektiği söylenmiştir. Kavvâlin mecliste bulunanlar tarafından muhterem bir kişi olarak saygı görmesi dinleyenlerin kalplerinde ona karşı olumsuz duyguların ortaya çıkmaması içindir. Semâ'da kolektif gerçekleşen etkileşimin bozulmaması için ihvânın hem birbirine hem de okuyucuya karşı hüsnü zan beslemesi gerekir.

Semâ'da şiiri tegannî eden kavvâle karışılmaması gerektiği semâ meclisi âdâbı içerisinde zikredilen ve hususen üzerine dikkat çekilen şartlardan biridir. Bu konuda Hücvîrî bazı hususlara dikkat çekerek kavvâle hangi şiiri okuyacağına dair bir öneride bulunulmaması gerektiğini söyler. Çünkü böyle olması halinde

hazrı tetikleyecek bu durum semâ'nın sözün literal etkisiye veya müziğin coşkusuyla gerçekleşmesine sebep olacaktır. Semâ'da esas olan vâridin Hak'tan gelmesidir. Ismarlama bir okuma ise semâ'da yapmacık hareketlere neden olmaktadır. Kuşeyrî buna ilaveten “Mürîdin kavvâlden okumasını bitirdiğinde devam etmesini söylemesi asla uygun değildir” demektedir (Kuşeyrî, 2016, s.785). Kavvâlin okumayı uzatması veya söylediklerini tekrar etmesi semâ'a katılanların hâllerinden etkilenme sonucunda gerçekleşmelidir. Bu da müstemi'lerin semâdaki samimiyetleriyle gerçekleşmelidir, zorlamalarıyla değil.

Kavvâl hakkında değerlendirmelerde bulunmamak: Hücvîrî kavvâlin icrâsı esnasında okuması hakkında hiçbir şekilde değerlendirme yapılmaması gerektiğini şu şekilde ifade eder:

“Kavvâl güzel söyleyince ona güzel ve hoş okudun denmemelidir. Şiiri kötü inşâd eder veya vezni bozarsa bundan daha iyi oku denmemelidir. Kavvâl için bir husûmet duygusu gizlenmemeli, ona bakılmamalı, onun halini Hakk'a bırakmalı ve sahih bir semâ' ile semâ' yapılmalıdır” (Hücvîrî, 2007, s.667)

Semâ' esnasında sözün manasına odaklanmayıp kavvâlin şiiri nasıl inşâd ettiğine bakmak nağme odaklı bir tutumdur. Bu da semâ'nın müzik dinletisi olmasına yol açar. Sûfîlerin semâ'da nazım veya nesir 'söz' odaklı olmalarının nedenlerinden biri de müziğin cazibesıyla semâ'nın müstemi' için müzik şölenine dönüşmesinden korkmalarıdır. O yüzden icrânın nasıl gerçekleştiğine bakılmaması, kavvâlin iyi veya kötü okuduğu şeklinde değerlendirmelerin yapılmaması gerekir. Semâ'da müstemi'in halini etkileyecek bir başka durum da münşidi yani kavvâli izlemektir. Kavvâle karşı husumet duygularının nötr kalabilmesi semâ'nın sıhhati için elzemdir. Bu yüzden kavvâlin yüzüne bakmamak nahoş hatıraların canlanmasını ve semâ'nın olumsuz etkilenmesini engelleyecektir.

Semâ Meclisine Riyâset: Şeyhlerin Hazır Bulunması

Mübtedîlerin semâdaki durumlarıyla ilgili kaygılar semâ âdâbını şekillendirmiştir. Bu kaygılardan yola çıkarak âdâba dâhil edilen kurallardan birisi de onları kontrol edebilecek ve hallerine vakıf olabilecek bir şeyhin semâ'da hazır bulunması şartıdır. Bu hususu ilk defa dile getiren Serrâc mübtedîlerin semâ'da her açıdan itidal halinde kalabilmeleri için “Eğer semâ'nın şartlarını bilmeyen bir mübtedî ise kendisinden öğrenmek için konuyu bilen şeyhlere müracaat etmesi gerekir. Sonuçta semâ'ı oyun ve eğlenceden ibaret olmamış olur, ayrıca münezzeh olduğu şeyleri Allâh'a izafe etmemiş olur” demektedir (Serrâc, 2016, s.394). Hücvîrî de aynı şekilde “Semâ'nın yapıldığı mekânda bir şeyhin hazır bulunması gerekir.” diyerek semâ'da hazır bulunan şeyhlerin mürîd ve mübtedîleri semâ'nın tehlikelerine karşı uyaracağını onları hataya düşmemeleri için kollayacağını düşünmüştür (Hücvîrî, 2007)

Semâ'da taklidi terk etmek: Semâ'da tevâcûde karşı olumsuz yaklaşımların sebeplerinden birisi de taklittir. Hâl ehli olanları semâ'da taklit etmenin en olumsuz yanı riya ile gerçekleşmesi durumudur. Kendini yaşamadığı bir hâlin ehli olarak gösterenler müddeî addedilmiştir. Zünnûn'un semâ ederken tevâcûde kalkan bir sûfiye “O ki, kalktığın zaman seni görüyor” (Şuârâ, 26/218)” demesi taklit ile yapılan semâ'nın önüne geçme niyetiyledir. Diğer olumsuz yanı ise taklidin ilhâda sebep olacak sözlere yol açmasıdır. Büyüklerin semâ'nı taklit ederken şatahât benzeri sözlerini de taklit ederek söyleme malul bir istimâ'nın ve vecdsiz bir tevâcûdün işaretidir.

Tevâcûdün irâde ile gerçekleşmemesi: Mürîdin henüz yolun başlangıcındayken irâdesi ile hareket ederek tevâcûdde bulunması mahzurlu bir harekettir. Tevâcûdün mahzurlu görülmesi mübtedî mürîdlerin semâ' riya veya taklit ile hareket etmelerine engel olma amacıyladır. Ayrıca tevâcûdün Hak'tan gelen bir hâl ile mi yoksa nağmenin ve okunan şiirin sözleriyle mi gerçekleştiğini sezebilecek bir yetkinliğinin olmaması mübtedînin tevâcûddan mümkün ise uzak durmasını gerektirir.

Semâ'da mübâlağa etmeyip hâlin kuvvetine göre davranmak: Mürîd kendini tutamayacak seviyede bir vâride maruz kalırsa hareket etme konusunda mazurdur. Galebe zâil olunca semâda sükûnetle oturması

gerek. Semâ' esnasında, yere yığılma, bağırma, el çırpma gibi hareketlerin istemsiz gerçekleşmesi ibtidâ halleri olarak nitelense de mazur görülür. Bu hâlin zâil olması halinde sanki devam ediyormuş gibi davranmak riya olduğu için makbul görülmez. Ayrıca semâ' esnasında abartılı tevâcüd göstermek de mürid için mahzurlu hâllerden sayılmıştır. Hücvîrî şöyle der: "Semâ'da müstemi'in kuvveti zuhur etmezse bu konuda mübalağa edilmesi şart değildir. Sema kuvvetli olunca onu defetmek de şart değildir. Gereğine göre vakte tabi olunmalıdır. Sema harekete geçirirse hareket etmek, sükuna kavuşturursa sakin olmak, coşturursa coşmak, durdurursa durmak gerekmektedir" (Hücvîrî, 2007, s.668).

Semâ'nın müstemi'de uyandıracığı halin kuvvetli olup veya olmaması müstemi'in semâ anındaki davranışını şekillendirir. Kuvvetli olmadığı halde semâ' da abartı göstermek -tevâcüdün haddini aşıp- müstemi'i olmadığı bir hal üzere gösterebilir. Bunun yol açacağı en ciddi sakınca riya halidir ki sülûkun -mücâhedenin- zayı olmaması için itidal halini korumak gerekir. Kuvvetli olduğu halde hareket etmemek için kendini kısıtlamak daha önce de zikrettiğimiz gibi müridin hem bâtinen hem de zâhiren bedensel açıdan zor duruma girmesine neden olacaktır.

Sonuç

Hücvîrî *Keşfü'l-Mahcûb* adlı eserinde semanın manevi arayış ve aşk ile olan bağını güçlü bir şekilde vurgular. Sema konusunda Serrâc'ın görüşlerinden esinlenmekle birlikte, Hücvîrî semâ'nın yalnızca ehil kişilerce yapılması gerektiğini, aksi halde yanlış anlaşılabilirliğini ifade eder. Ona göre semâ, Allah'a duyulan aşk ve vecd halini dışa vurma aracıdır ve sadece temiz kalp ve ruha sahip, nefsinin arındırmış kişiler bu uygulamadan yararlanabilir. Hücvîrî'ye göre semâ, ilahi aşkın dışavurumu olup kalbin saflığı ve insanın manevi hazırlığına göre etkisini gösterir.

Hücvîrî'nin semâ' konusundaki yaklaşımı, semâ'ı hem bir ibadet hem de manevi bir yolculuk aracı olarak gördüklerini ortaya koyar. Semâ'ı kişinin manevi seviyesine göre değerlendirerek, bu pratiğin Allah'a yaklaşma ve manevi arınma için bir araç olarak kullanılması gerektiğini belirtmiştir. Ancak semâ'nın yanlış anlaşılmalara sebep olacak şekilde icra edilmesinin veya ehil olmayan kişiler tarafından yapılmasının ruhu bulandırabileceği ve asıl amacından saptırabileceği konusunda da uyarılar yapmaktadır. Bu yüzden semâ' tasavvuf literatüründe yalnızca bir ritüel değil, kişinin manevi olgunluk derecesini yansıtan bir uygulama olarak kabul edilmiştir.

Öte yandan Hücvîrî semâ'ı ele alan sûfî müelliflerin tasniflerinden etkilenmekle birlikte, semâ'ı daha doğrudan bir "ilahi aşk" pratiği olarak görür. Ona göre semâ, yalnızca saf bir kalp ve ruhla yapılmalı, Allah aşkını derinden hissedebilen, tasfiye olmuş kişilerce uygulanmalıdır. Hücvîrî, semanın herkes tarafından yapılmaması gerektiğini savunur, çünkü bu uygulama "kendini bilmeyenler" için yanıltıcı olabilir ve yanlış anlamaya sebep olabilir. Bu nedenle Hücvîrî, semanın yalnızca manevi hazırlığını tamamlayan kişiler için bir yol olduğunu vurgular.

Kısacası semâ'nın manevi bir pratik olarak görülmesi, ehil olmayanların katılımına getirilen sınırlamalar, semâ'nın dinleyen üzerindeki etkisi hususlarında Hücvîrî diğer tedvin dönemi müellifleriyle benzer yaklaşımlar sergilerken; konunun fıkıh ile olan ilişkisi, semâin hükmü ve dinî hayatta daha geniş bir zeminde içerdiği değer ve semâin icrasında kalbî hazırlığa verilen önemi vurgulama konusundaki hassasiyetler bakımından kısmen farklılaştığı gözlemlenebilir. Tedvin dönemi tasavvuf geleneğinin önemli isimlerinden biri olan Hücvîrî'ye ait yaklaşımlar, semanın tarihsel süreçte sufi geleneklerde nasıl bir gelişim gösterdiğine dair önemli ipuçları sunar. Semâ'nın sadece bireysel bir ibadet değil, aynı zamanda maneviyatta derinleşme aracı olarak anlaşılması, tasavvufun Allah'a ulaşma yolundaki çok katmanlı arayışını ortaya koyar. Hücvîrî'nin perspektifi, bu pratiğin farklı tasavvufi ve İslami çerçevelerde nasıl ele alınabileceğine dair zenginlik sunar.



Hakem Değerlendirmesi	Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması	Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek	Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Peer Review	Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest	The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support	The author declared that this study has received no financial support.

Yazar Bilgileri	Muhammed Tayyip Durceylan (Araştırma Görevlisi Dr.)
Author Details	¹ Şırnak Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Mehmet Emin Acar Kampüsü, Cizre Caddesi, Şırnak, /Merkez, Türkiye  0000-0002-8958-4449  tdurceylan56@gmail.com

Kaynakça | References

- Abdulkerîm el-Cîlî. (2017). *Gunyetu erbâbî's-semâ' fî keşfi'l-kınâ' an vücûhi'l-istimâ'*. Kitâb-Nâşirûn.
- Abdulkerîm el-Kuşeyrî. (2017). *er-Risâletü'l-Kuşeyriyye*, Dâru'l-Minhâc.
- Ali b. Osman el-Cüllâbî el-Hücvîrî. (2007). *Keşfü'l-mahcub*. el-Meclisü'l-a'lâ li's-sekâfe.
- Ebû Abdurrahmân Muhammed b. Hüseyin es-Sülemî. (1968). *Mecmua-i âsâr-i Ebû Abdurrahmân es-Sülemî (C.2)*. Merkez-i Neşr-i Dânişgâhî.
- Ebu Nasr Serrâc et-Tûsî. (2016). *el-Lüma'*. Dâru'l-feth.
- Ebû Nüvâs el-Hakemî, (2010). *Dîvânu Ebî Nüvâs bi-rivâyeti's-sûlî*. Dâru'l-Kutubî'l-Vataniyye.
- Ebû Tâlib el-Mekkî, (2001). *Kûtu'l-kulûb fî muâmeleti'l-mahbûb ve vasfî tarîki'l-mürîd, ilâ makâmi't-tevhîd*. Mektebetu Dâri't-Turâs.
- Güven, R. (2004). Mevlânâ ve Şems-i Tebrîzî (S. Arpaguş Çev.). *Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 27(2), 135-148.
- Hücvîrî. (1982). *Keşfu'l-mahcûb*, (S.Uludağ Çev.). Dergah Yayınları.
- Lebîd b. Rabîa. (2004). *Dîvanu Lebîd b. Rabîa*. Dâru'l-Ma'rife.



Meshk Journal of Religious Music

Araştırma Makalesi | Research Article

📄 Açık Erişim | Open Access

Mevlevî Mukabelesinde Neyzenbaşılık Makamının Fonksiyonu ve Kriterleri

The Functions and Criterias of “Neyzenbasi” in the Mevlevi Order Progress

Emre Işık¹  

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



Öz

Büyük mütefekkir ve mutasavvıf Hz. Mevlâna Celaleddin-î Rumi'nin ölümünden sonra, oğlu Sultan Veled tarafından temelleri atılan Mevlevî tarikatı, dini mûsikîmizin, tekke mûsikîsi alanındaki en önemli bölümünü oluşturmaktadır. Hz. Mevlâna'nın şiir ve mûsikîye verdiği önem, mevlvî tarikatının mûsikî zeminine oturtulmasını sağlamıştır. Mevlevî tarikatı, şiir, mûsikî, sema gibi güzel sanatların üç temel unsurunun ibadette kullanılması esasına dayandırılmış ve günümüze kadar sürdürülmüştür. Her bir tarikatın ibadet biçimine “usûl”, mevlvî tarikatında icra olunan usûl ve zikrin genel adına ise “ayîn” denmektedir. Mevlvî ayinlerinin, Hz. Mevlâna'dan sonra oğlu Sultan Veled'in belli bir disiplin ve kurallar doğrultusunda yeniden şekillendirildiği kaynaklarda belirtilmektedir. Bu disiplinler doğrultusunda oluşturulan Sema mukabelelerinde, mutrib adı verilen saz heyetleri oluşturulmuş ve bu heyetin içerisinde görev alan mûsikîşinâslara bazı görev ve sorumluluklar verilmiştir. Neyzenbaşılık makamı, bu hususta oluşturulmuş makamlardan bir tanesidir. Araştırmada, mutrib heyeti içerisindeki neyzenbaşı olarak adlandırılan makamı inceleyeceğiz. Tarih içinde neyzenbaşılık hangi ihtiyaçtan doğmuştur, neyzenbaşı olabilmenin başlıca kriterleri ve neyzenbaşının işlevi nelerdir sorularının cevabı, araştırmamızın konusu hakkında bilgiler sunacaktır.

Abstract

The Mevlevî Order was founded by Sultan Veled, the son of the great thinker and sufi poet Hz. Mevlana Celâleddin-î Rumî after his death, constitutes the most important part of our “Lodge Music” which is an important sub-branch of our religious music. Undoubtedly, the importance that Hz. Mevlana has given into poetry and music ensures that the mevlvî order has been based on a musical background. The Mevlevî order led and continued the religious formation of three main branches of fine arts, namely, poetry, music and sama. The sufistic prayers held in dervishlodges (tekke) are usually called as “usûl”, but the Mevlevî prayers are called as “ayîn” (ritual). It is stated within the sources recorded after Hz. Mevlana and his son Sultan Veled reshaped these Mevlevî Ayîns toward some certain discipline and rules. In the Mevlevi rituals, formed according to these disciplines and rules, instrument groups have been created, which are called as “Mutrib” and musicians who take part in these groups have been given some responsibilities and duties within the Sama rituals. Neyzenbashi authorities is one of the authorities on this issue was created. In this study, the information and findings will be given about the position of the “Neyzenbashi” in the Mutrib will be questioned more specifically. The main questions of the study will be: “How the ‘Neyzenbaşı’ position came in sight?”, “What are the criteria of being a ‘Neyzenbashi’ ” and “What are the functions of a ‘Neyzenbashi’ ” And the answers about this questions will be the main subject of this dissertation.

Anahtar Kelimeler Mevlvî Ayini • Neyzenbaşı • Mutrib • Dergah

Keywords Mevlvî Ayin • Neyzenbashi • Mutrib • Dergah



“ Atıf | Citation: Işık, E. (2025). Mevlvî mukabelesinde neyzenbaşılık makamının fonksiyonu ve kriterleri. *Meshk Journal of Religious Music*, 2(1), 62-70. <https://doi.org/10.26650/meshk.2025.0001>

© This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. 

© 2025. Işık, E.

✉ Sorumlu Yazar | Corresponding author: Emre Işık emre.isik@istanbul.edu.tr



Extended Summary

The neyzenbaşı, who plays an important role in the Mevlevî houses, refers to the person in charge of the neyzen who plays the ney during the Mevlevî ritual. This position is also called 'serneyzen' or 'ser-nâyî'. The neyzenbasi is the person who directs the sema people and applies the music in terms of Sufism. However, it should be noted that not every ney blower can be a neyzen and not every neyzen can be a neyzenbaşı. Neyzenbaşı must have reached a certain level not only in musical competence but also in Sufi maturity.

The neyzen, who gives life to the ney by breathing, and the ney, which is made of reeds, are symbols representing the understanding of 'Wahdat-i Body' in Sufism. While blowing the neyzen symbolises the meaning of existence and the way to reach the true essence of man. In this context, the concept of 'decency' in Sufism is also extremely important. Decency has a great influence on human education and is one of the basic principles of Mevlevism. In order for the neyzen to progress on the path of Sufism and reach this position, they must behave in accordance with decency.

To become a neyzenbaşı, a person must be a member of the Mevlevi order and have some inner confidence and knowledge. The neyzenbasi should play an active role in performing musical works and preparing the audience for dhikr and sema. The taksims performed by the neyzen have an important effect on the spiritual state of the listener and their preparation for the sema. Neyzenbashi requires a combination of Sufi knowledge and maturity with musical competence.

There is no precise information about the origins of the position of neyzenbashi; however, the importance given to the ney and music by Hz. Mevlana gives some clues about the historical origins of this position. The role of music in Mevlevism is not only an aesthetic experience but also part of a spiritual journey. The ney symbolises the sense of love and unity within Mevlevism, and this instrument is given a special place in the works of Hz. Mevlana.

The Mevlevi halls functioned not only as places of worship and education but also as music schools. The neyzenbashi, working together with the kudümzenbashi and other musicians, had important duties in music education and ritual performances. The duties of the neyzenbashi include coordinating the whirling dervishes and other musicians, adjusting the rhythmic structure of the music, and performing the taksims during the service.

The neyzenbashi assumes both a musical and a spiritual role. In the ney taksims performed during the Mukabele, the neyzenbasi must display a competence that appeals to the audience. While the ney carries a deep symbolism in Turkish music, the neyzenbaşı's taksim and musical expression create the atmosphere of the sema. The neyzenbashi should not only reveal an external aspect of the music but also a spiritual depth.

Neyzenbashi has a deep place in the Mevlevi tradition. Neyzenbaşı is a special title that requires both a technical musician and a mystical maturity. Therefore, in order to become a neyzenbaşı, not only musical skill but also a mystical depth and knowledge are required. While the ney is an important symbol of the Sufi journey, the role and competence of the neyzen is an integral part of this process. The emergence and development of the neyzenbashi position in Mevlevîhanes holds an important place in our cultural heritage as an area where musical tradition and Sufism are intertwined.

In this study, the concepts of 'neyzen' and 'neyzenbaşı' in Mevlevîhanes, the competences they gained on the path of Sufism and their roles in music are emphasised. In addition, the historical development of the neyzenbaşı position, its organisational structure in Mevlevism and the necessary criteria of this position are discussed in detail.

GİRİŞ

Mevlânâ ve oğlu Sultan Veleddin dönemlerinden başlayarak tarikatın yapısı gereği sürekli üst düzey yöneticilerle yakınlık içinde gelişip büyüyen ve yayılan Mevlevîlik, XVII. asra kadar gerek Çelebiler gerekse diğer tarikat mensuplarıyla bu özelliğini devam ettirmiş, vezirler, beyler ve paşalar tarafından inşa edilen Mevlevî dergâhlarının da etkisiyle, XVII. asırdan itibaren adetâ bir devlet müessesesi halini almıştır. (Küçük, 2000, s.29) Neyzenbaşılık makamı da bu müessesenin önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Günümüz dünyasında, herhangi bir organizasyon (devlet, şirket v.b.) içerisinde bir makama biçilen maddi değer, o makamın sistem içerisindeki önemini belirtmede etkin bir faktördür. Bu organizasyonlarda gelir düzeyinin yüksekliği,

makamda bulunan kişilerin sahip olduğu özelliklerle doğru orantılıdır. Araştırmamızda daha da ayrıntılı olarak ele alacağımız dergah kayıtları incelendiğinde, neyzenbaşılık makamına vakfedilen gelirler, dergah içerisinde bu makama gösterilen değeri de gözler önüne sermektedir. Mevlevîliğin kurulduğu XIII. asırdan itibaren XX. asıra kadar geçen zaman incelendiğinde, gerek Hz. Mevlana'nın şöhreti ve eserlerinin etkinliği, gerek sosyo-kültürel etkilerin sağlamış olduğu gelişim, Mevlevî tekkelerinin dünyanın birçok bölgesine yayılmasını sağlamıştır. Sayıları yüz kırka ulaşan dergâhların her birinde neyzenbaşının mevcudiyeti göz önüne alındığında, ilk aşamada yüz kırka yakın neyzenbaşının, yüzyıllar içerisinde daha da fazla sayılara ulaştığı gerçeği göz ardı edilemez. Ancak bu makamın başına getirilecek bir neyzenin belli özelliklere sahip olması gerekliliği de bilinen bir gerçektir. Bu hususta üzerinde durulması gereken konu, neyzenbaşılık, neyzenbaşılık makamının kuruluş amacı, önemi ve tayin yoluyla atama sağlanan neyzenbaşılık makamının fonksiyonları ve kriterleridir.

Neyzenbaşı

Mevlevîhanelerde, Âyîn sırasında çalan neylerin başında bulunan neyzeneye verilen unvandır. “Serneyzen” ve “ser-nâyî” de denmiştir. (Öztuna, 1990, s. 299) Neyzenlik mesleğinde ileri gitmiş ve Konya Mevlânâ Dergâhında bulunan çelebi tarafından tayin olunmuş neyzenler bu makama layık görülmüştür. Mevlevî âyininde mutrib heyetinde sayıları diğer sazlara göre bir hayli fazla olan neyzenlere başkanlık ve hocalık eden, aynı zamanda kudümzen başından sonra mutrip heyetinin de başı olan neyzeneye, neyzenbaşı denilmiştir. (Erguner, 2002, s.45) Her ne kadar tanım içerisinde ney üflemenin yeterli olduğu algısı oluşsa bile Mevlevîliğe göre, her ney üfleyen, neyzen değildir. Her neyzen de neyzenbaşı olamaz. Neyzenbaşı, hem ney icrasında, hem de tasavvuf açısından belli bir olgunluğa erişmiş olmalıdır. Neyzen, kamışlıktan koparılıp, olgunluğa erişmesi için kurutulan ney kamışı gibi olgunlaşmalı, kâmil insan olma yolunun yolcusu olmalıdır. Neyzen, neye nefes vererek, kamışa hayat veren kişidir. Hayatın asıl kaynağı olan yaratanın bir suretini temsil eder. Bu temsiliyetin anlam kazanabilmesi için neyzen, tasavvuftaki “Vahdet-i Vücut-Vahdet-i Mevcud” öğretisinin gösterdiği gibi, “nefsinden arınarak Mutlak ile bütün” olmalıdır. Bu bağlamda tasavvufun en önemli unsurlarından birisi olan “edep” kavramından da bahsetmeden geçemeyiz çünkü Tasavvuf bir “edeb” işidir. İnsan eğitime önem verilen tasavvuf dergâhlarının hemen hepsinde görünen bir yere “Edep ya Hu” sözünün yazılı olduğu levhanın mutlaka asılması, tasavvufun edep konusundaki hassasiyetini açıkça göstermektedir. Nitekim Şems-i Tebrizi'nin dediği gibi “Âdemoğlunun edepten nasibi yok ise insan değildir. Âdemoğlu ile hayvan arasındaki fark budur. Gözünü aç ve gör ki bütün Allahü Teâlânın kelâmının manası, âyet âyet edepten ibârettir” sözü ve yine Yunus Emre'nin: “İlim meclislerinde aradım, kıldım talep/ İlim geride kaldı ille edep ille edep/ Edep bir tâc imiş nur- i Hudâ'dan/ Giy ol tâci emin ol her belâdan” dizeleri ile ifade ettikleri gibi, bu yolda her şeyden üstün olarak “edep” kavramını ön planda tutmuşlardır. Bu nedenle “neyzen” ve dolayısı ile “neyzenbaşı” da tasavvufun gerektirdiği “edebi” taşıyor olmalıdır. Tasavvufun gerektirdiği edebi haiz olmuş bir neyzenin neyzenbaşı olabilmesi, aynı zamanda ney icra etmedeki üstün özellikleri ile de doğru orantılıdır. Neyzenbaşı üflediği ney ile sema ehlini semaya yani zikre hazırlamalıdır. Baş taksimin manâsını dinleyen zümreye hissettirebilecek duyguyu ve kabiliyeti taşıyor olması gerekmektedir. Zira Ebû Hafs Şihabüddin Sühreverdi, Avarifü'l-Meârif isimli eserinde, tasavvuf bilgini Ebû Nasr es-Serrac'ın (ö. M.988) sema ehlini derecelendirirken şu ifadeleri kullandığını belirtmiştir;

“Sema ehlinde bir grup vardır ki, dinledikleri şeylerde Cenab-ı Hakk'ın kendilerine yapmış olduğu hitap ve işaretlere yönelirler. Bir diğer grup, dinledikleri şeylerde hallerine, makamlarına ve vakitlerine uygun işaretler bulunan manalara yönelirler.” (Sühreverdi, 1999, s.236)

Buradan anlaşılacağı üzere sema ehlinin dinledikleri, kendisini Allahu Teâlâ'ya yönlendirecek ve O'nu zikrettirecek etkiye sahiptir. Semada yapılacak olan ve baş taksim olarak adlandırdığımız ney taksimi de

sema ehlinde bu etkiyi yaratacak ve kişiyi semaya ve dolayısı ile zikre hazırlayacak nitelikte olmalıdır. Bu durumda, neyzenbaşı edebi ve icrası ile yukarıda saydığımız özellikleri haiz olması gereklidir diyebiliriz.

Neyzenbaşılığın Ortaya Çıkışı

Neyzenbaşılığın ne zaman ve nasıl ortaya çıktığı konusunda yazılmış bir kaynak esere rastlamak mümkün olmamıştır. Ancak, Hz. Mevlana'nın neye ve mûsikîye verdiği önem, Mevlevîliğin oluştuğu tarihlerdeki mûsikî yapısı, Mevlevîlikte adap ve erkân, vb. unsurlar göz önüne alındığında ortaya çıkan sonuçlar, neyzenbaşılığın ne zaman ve nasıl ortaya çıktığı konusunda ipuçları vermektedir.

Neyzenbaşılık makamını incelemeyi önce ney sazının felsefesi hakkında kısaca bilgi vermek gerekirse; Hz. Mevlana'nın neye yüklediği kutsiyetle birlikte ney; mûsikî ve aşkın sembolü olan Mevlevîlikte en önemli yeri teşkil etmektedir. Hz. Mevlana'nın Mesnevi isimli eserinin ilk onsekiz beyitinde neyden bahsedilmekte ve ona kutsî anlamlar yüklenmektedir. “Dinle neyden, bak neler söyler durur, dertlerinden, ayrılıktan dem vurur” şeklinde şerh edilen ilk beyit, bütün Mesnevi yorumcuları tarafından, ayrılıklardan şikâyet eden ve kamışlıktan koparıldığı günden beri aşk ve hasret ateşiyle yanıp tutuşan ney'in, elest bezmindeki bir oluşu ve benzersiz bir mûsikî gibi hatırlanan “elestü birabbikûm” (Ben sizin Rabbiniz değil miyim?) hitabını özetleyen İnsan-ı Kamîl'i temsil ettiği görüşündelerdir. Kamışlık ise özyurttur, birlik ve bekâ âlemidir. Bir hadîs-i şerifte; “Hubbu'l-vatan mine'l-îmân” (Vatan sevgisi îmandandır) buyruluyor. Bu hadîs-i şerifin ilk bakıştaki yüzeysel anlamı; insanın doğup büyüdüğü, yetiştiği yerler olan dünyevî vatanına duyduğu özlemdir. Aslî vatan olan Hak indindeki vatana olan hasret ve sevgi ise hakiki imandır. (İnançer, 2014, s.30) Böylece Mesnevi'nin ilk beyitleri ile kastedilen ayrılıklardan şikâyet eden Ney ile insan özdeşleştirilmiş, Peygamber efendimizin bu Hadîs-i Şerif'i ile de Allah'a olan hasretliğimiz ve sevgimiz vurgulanmıştır. Geleneğimizde de ney açıldıktan sonra kamışın düzgün olması için at gübresine yatırılması, ehli tasavvuf tarafından at gübresinin dünyayı temsili olarak algılanır. Ney kamışının bu gübre içerisinde kaldığı zaman, dünyada çektiği ayrılık hasretine denk sayılır. Ney kamışı bu gübrede yatıp düzeldikten sonra tıpkı İnsan-ı Kâmil'in geçirdiği evreler temsil edilir. Burada ifade edilen tasvirlerden başka bir mana da ortaya çıkabilmektedir. Nasıl ki olgun insan yani İnsan-ı Kâmil sıfatı, mürşidin elinden geçmekle kazanılıyorsa, ney de mürşidi temsil edecek bir neyzenin üfleyişi ile oluşumunu tamamlamaktadır. Yani ney mürid, neyzen mürşid sıfatıyla sembolize edilebilir. Bu manalar sayesinde ney Mevlevî Ayinlerinde çok önemsenmiş, mukabele sürecinde de birden fazla neyzenin bulunması uygun görülmüştür. Ancak teknik açıdan incelendiğinde perde geçişleri ve dudak pozisyonları ile tonu kaybedilmeye müsait bir saz olan ney, toplu çalılarda, çok hassas kulağa sahip olan neyzenler tarafından icra edilmelidir. Aynı zamanda birlikte icra edilen her mûsikî topluluğunda görevlendirilen bir şefin, icra heyetini yönettiği görülmüştür. Bu görev mutribteki sazlar için neyzenbaşına, kudüm çalanlar ve okuyan ayinhanlar için ise kudümzenbaşına verilmiştir. İşte bu nedenler bir araya toplandığında, birden fazla neyzenin mukabele sürecinde bulunması, neyzenin taşınması gereken sıfatları en üst seviyede haiz olan bir neyzenin öncülüğünde ve yönetiminde olması hususu ile ayrıca mutribte neyler ve diğer sazlar arasındaki uyumun denetlenmesi açısından neyzenbaşılık makamının kurulduğu söylenebilir.

Neyzenbaşılık kavramının ne zaman oluşmaya başladığı hususunda ise tarihi kaynaklarda bir bilgiye rastlanmamış olmakla beraber tarihi süreçlerden varsayım yapabilmekteyiz. Bu hususta Mevlevîliğin belli bir kural, kaide, edep ve erkân oturtulduğu tarihlerde, Mevlevîliği ve mûsikîsini incelediğimizde bestecisi ve tarihi bilinmeyen “Beste-i Kadim” adıyla anılan üç adet Mevlevî Ayinî (Hüseyini, Dügâh ve Pençgah makamlarında) bestelendiği gözlenmektedir. (Gölpınarlı, 1983, s.456) Tam mukabeleye göre bestelendiğinden ve Hüseyini Ayin-î Şerif'inde Eflakî'nin “İy ki hezâr aferin bu nice sultan olur” mısralarıyla başlayan gazelinin bulunmasından dolayı bu dönemlerde bestelendiği tahmin edilmektedir. Bu sonuç ışığında neyzenbaşılığın ihtiyaç olunduğu tarihin de XIV. yy ve sonrası olduğu söylenebilir.

Mevlevîlikte Neyzenbaşılığın Fonksiyonu ve Kriterleri

Mevlevîlikte neyzenbaşılığın fonksiyonu ve kriterlerini tespit edebilmek için tarikatın organizasyon yapısını analiz etmek en önemli unsurlardan bir tanesidir. Tarihi süreçte bu bilgilere ulaşmak adına en önemli kaynaklarımızın, dergahlarda tutulan kayıtlar olduğu aşıkardır. Bu bağlamda teşkilatlanmasını tamamlamış, gelir merkezleri oluşturulmuş ve devlet müessesesi olmuş Mevlevîhaneler, belirli bir zümrenin içinde görev aldığı, bu görevlilerin geçimlerini vakfiyelerden elde ettikleri gelirlerle sağladığı çeşitli dergâhların vakıf kayıtlarında belgelenmiştir. Mevlevî dergâhlarında görev alan bu görevlilere “dergâh zabitanı” denmektedir. Dergâh zabitanı, dergâhın yönetilmesi, işleyişi ile alakalı hizmetleri gerçekleştiren kişilerden oluşmaktadır. Yönetim kademesi, Konya’da çelebi, başka tekkelerde ise şeyh tarafından temsil edilmektedir. Dervişleri yetiştiren, bu suretle manevi riyaseti temsil eden, Konya’da ser-tarıyk yahut tarikatçı dede denen kişidir. Diğer tekkelerde ise bu görev ser-tabbah (aşçı dede) denilen makamdaki kişi tarafından gerçekleştirilmektedir. Bunların dışında kazancı dede, halife dede, meydancı dede gibi makamlarda bulunan kişiler de dergâh edep ve erkânına göre çeşitli vazifelerle görevlendirilmişlerdir. Mevlevî tekkeleri aynı zamanda birer müzik yurdu olduğundan neyzen ve kudümzenbaşılar da tekke erkânından sayılmaktadırlar. Kudümzenbaşı muayyen gün ve gecelerde mukabelede kudümle usûl tutarak ayinhan ve ritmle eşlik eden mutribanı, neyzenbaşı ise Devr-i Veled’den önceki ve son selamdaki post taksimini yapar, aynı zamanda neyzenleri ve diğer enstrümanları yani icra heyetini idare eder ve bunların başı sayılırdı. Bu iki makamın en önemli görevi ayinhanlar ve neyzenler yetiştirmektir. (Gölpınarlı, 1983, s.396-397) Teşrifat sırasına göre neyzenbaşının mevkisi Aşçı Dede’den sonra gelmektedir. Sikkesine ensiz yeşil destar sarma hakkına sahiptir. (Dayıoğlu, 2003, s.41)

Bu bilgiler ışığında, Mevlevî dergâhında görevli bir neyzenbaşının en önemli fonksiyonlarından bir tanesi Mevlevîhanelerin işlerini takip etmek maksadıyla kurulan heyet (dergâh zabitanı) içerisinde bulunmak, dergâhta mûsikî eğitimi vermek ve mukabelede belirlenmiş, mukabele sürecindeki görevleri yerine getirmektir. Burada dikkat edilmesi gereken en önemli husus “dergâh zabitanı” denilen heyet içerisindeki görevli şahısların hepsinin, “dede” denilen bir unvan ile anılmasıdır. Dede, “Mevlevîlik’te ikrar verip bin bir gün hizmetini bitirdikten sonra çile çıkarmış, dervişlik pâyesine erişerek dergâhta hücre sahibi olmuş sâlîke” verilen addır. (Uludağ, 2007, C.9, s.74) Bin bir gün süren ve zorlu aşamaların olduğu “çile” sürecini tamamlayıp, nefsi duygulardan tamamen arınmış ve bu yola tamamen ait olan derviş, “hücrenişin” ve “hücregüzin” adına hak kazanır, yani hücre sahibi olur ve artık kendisine dede denir. Tekkede oturuyorsa kudretine ve bilgisine göre bu yola yeni intisap etmiş dervişlerle sohbet eder, muhibleri terbiyeyle meşgul olur, mesnevi okutur, müzik öğretir, ayin meşk ederdi. (Gölpınarlı, 1983, s.394-395)

Neyzenbaşına atfedilen görevleri incelediğimizde, neyzenbaşı olmanın en önemli kriterlerinden bir tanesi Mevlevî olmak ve bu erkân içerisinde “dede” sıfatına erişmek olduğunu söyleyebiliriz. Nitekim Santurî Ziya Bey’in de işaret ettiği gibi “neyzenbaşı olmak için Mevlevîhanelerde devamlı olarak bulunmak, gerekli yollardan geçerek “dedelik” makamına gelmek, XX. yy’la kadar neyzenbaşılarda aranılan ve görülmesi istenen bir özellik idi” şeklinde görüş belirtmiştir. Bu sebeple dönemin meşhur neyzeni Neyzen Salih Bey’i (Neyzen Salih Dede) dede olarak görmez. Santurî Ziya Bey sitemkâr sözlerle her ne kadar Bahariye ve Kasımpaşa Mevlevîhanelerinin neyzenbaşısı olsa da haftada iki gün mevlevîhaneye devamla ve haftada iki gün Mevlevî kıyafeti giymekle, Salih Bey’in “dede” olamayacağını ifade etmiştir. (Erguner, 2002, s.45)

Dergâhtaki vazifeleri gereği öncelikle, dergâhın idare edilmesi konusunda hizmetler veren neyzenbaşılık makamı, mukabele sürecinde ise Naat okunduktan sonra yapılan ney taksimi, Devr-i Veled bitiminde yapılan ve son semazenin hatt-ı istivadan yerine geçene kadarki süre içerisinde yapılan ney taksimi ve en son post taksimini yapma fonksiyonlarına sahiptir. Mukabelenin bitiminde şeyh efendinin posttan çıkarken, post ile kutup noktası arasına yürürken verdiği ilk selamı semazenbaşı, kutup noktasından semahanenin çıkışına



kadar yürürken verdiği ikinci selamı ise neyzenbaşı alır. Bu da neyzenbaşının fonksiyonlarından biridir. Aynı zamanda mutribin saz heyetinin idaresi konusunda vazifelendirildiği hususu da daha önceden belirtilmişti. Neyzenbaşının ayindeki işlevine baktığımızda temel görevinin taksim yapmak olduğunu görmekteyiz. Ney, yapısı, üflenış tarzı ve sahip olduğu mistik sesi sayesinde Türk Mûsikîsinde en önemli taksim sazlarından biridir. Taksim yapmanın ise çok büyük ustalık ve makam bilgisi gerektirdiği aşîkârdır. Doğal olarak buradaki kriter de iyi bir taksim yapmak ve engin bir mûsikî bilgisine sahip olmaktır diyebiliriz.

Bu bilgiler ışığında neyzenbaşılık makamının değerini göstermek adına bu makama erişmiş olan neyzenbaşların elde ettikleri gelirleri tespit etmek bizlere önemli bir veri sağlayacaktır. Zira günümüz kurum, işletme v.b. teşkilatlarda görev ile makamı belirleyecek en önemli unsur makama veya göreve biçilen paha ile doğru orantılı olduğu aşîkardır. Bu bağlamda ulaşabildiğimiz bazı Mevlevîhanelerin vakıf kayıtları incelendiğinde neyzenbaşının, asitane içerisinde en yüksek geliri ve yardımı alan dervişlerden biri olduğu tespit edilmiştir. Bu kayıtları inceleyecek olursak;

Tablo 1

Gelibolu Mevlevîhanesi Vakıf Kayıtları (M. 1909)

İsmi	Târîh-i Vilâdeti	Çile Çıkardığı Mahal	Hidmete Ta'yîn Târîhi	Şehrî Aldığı Niyâz	Hidmetin Nev'i
Ali Rızâ Dede	Sene 1278	Gelibolu Mevlevîhânesi	sene 325	109 guruş	Ser-tabbâh
Ârif Efendi	1280	Girid Şeyhi Şemsî Dede-zâde çille-keş değildir	325	72	Mesnevî-hân
Osman Dede	1272	Gelibolu Mevlevîhânesi	325	54	Türbe-dâr
Hacı İbrahim Dede	1261	bu dahi	297	160	Ney-zenbaşı
İsmail Dede	1278	bu dahi	320	100	Neyzen-başı mu'âvini
Hâfız Cemal Dede	1230	bu dahi	327	100	Kudüm-zenbaşı ve du'â-gû
Hafız Süleyman Dede	1274	bu dahi	300	72	Na't-hân

Bu tablodan anlaşılacağı üzere 160 kuruşluk ödeme ile en yüksek geliri Neyzenbaşı Hacı İbrahim Dede almıştır. (Yazıcı, 2009, s. 137)

Bir başka kayıta ise Afyon Mevlevîhanesi vakfiyesinde 1918 ila 1921 yılında tutulmuş kayıtlar aşağıdaki gibidir; (Sarı, 2002, s.333-337)

Tablo 2

Afyon Mevlevîhanesi Vakfiye Kayıtları (M. 1918-1920)

HİZMET İSİMLERİ	GÖREVLİ İSİMLERİ	GURUŞ
Birinci İmam	Gümüş-zâde Bey Efendi	080
İkinci İmam	Mumcu-zâde Ahmed Efendi	100
Duacı	Müftî Hüseyin Efendi	060
Mesnevihanlık	Hasan Efendi	060
Müezzin	Müftî-zâde Kemal Efendi	120
Ser-tabbağlık	Şeyh Efendi-zâde Hayrullah Çelebi Efendi	400
Ser-neyzenlik	Feyzi Dede Efendi	250
Kazancılık	Derviş Yeğen Abdullah	070
Meydancılık	Derviş Süleyman	070
Bevvablık	Derviş Reşid	070
Bevvablık	Derviş Hacı Abdullah	070

HİZMET İSİMLERİ	GÖREVLİ İSİMLERİ	GURUŞ
Dervişana tedrisat vazifesi	Derviş Reşid	020
Ayinhanlık	Derviş Mehmed	070
Ayinhanlık	Siyahi Derviş Mehmed	070
Ayinhanlık	Çarçdan(?) Derviş Fehmi	060
Neyzen ve mu'şîr	Derviş Nûri	200
Neyzen	Derviş Ahmed	060
Hücrenişinler Derviş Mehmed, Derviş İsmail, Derviş Ferhad, Derviş İbrahim, Derviş Hilmi, Matbah Canı Derviş Hasan, Derviş İbrahim'in her birine 60'ar guruş		420
TOPLAM		2250

Tablo 3*Afyon Mevlevîhanesi Vakfiye Kayıtları (M. 1920-1921)*

HİZMET İSİMLERİ	GÖREVLİ İSİMLERİ	GURUŞ
Birinci imam	Gümüş-zâde Bekir Efendi	80
İkinci imam	Mumcu-zâde Ahmed Efendi	100
Duacı	Müfti Hüseyin Efendi	060
Mesnevîhânlık	Hasan Efendi	060
Müezzin	Müftî-zâde Mehmed? Efendi	120
Ser-tabbâğlık	Şeyh Efendi-zâde Hayrullah Çelebi Efendi	400
Ser-neyzenlik	Feyzi Dede Efendi	250
Kazancılık	Yahya Dede	070
Meydancılık	Alican Dede	070
Türbedarlık	Reşit Dede Efendi	120
Bevvâblik (Kapıcılık)	Hacı Abdullah Dede	070
Dervişlere tedrisât vazifesi	Reşid Dede Efendi	080
Ayinhanlık	Buruşalı Melimed Dede	070
Âyinhânlık	Siyâhî Mehmed Dede	070
Ayinhânlık	Çarçdan(?) Derviş Mehmed Fehmi	070
Neyzen ve Mu'şîr	Nuri Dede	200
Neyzen ve Mu'şîr	Ahmed Dede	060
Hücre-nışın olan Deniz Mehmed, Derviş Abdullah. Derviş Emin. Derviş Süleyman, ve Matbah Canı Derviş İbrahim'in herbirine 60'ar guruş		300
TOPLAM		2190

Bu kayıtlardan da anlaşılacağı üzere sertabbahlık makamından sonra en yüksek ücret neyzenbaşılık makamına bağışlanmıştır.

Bu vakıf kayıtlarından anlaşılacağı üzere neyzenbaşılık makamının fonksiyonları, Mevlevî dergâhlarında ücret açısından da önemsenmiş ve bu makama layık görülecek şekilde ya en yüksek ücret bağışlanmış ya da Sertabbah Dede'den sonra en yüksek ücret verilmiştir.

SONUÇ

Araştırmamızın temel konusunu teşkil eden neyzenbaşılık makamı, Mevlevîlikte en önemli makamlardan birisidir. Şüphesiz Hz. Mevlana'nın neye atfettiği kutsiyet, bu erkân içerisinde neyzenlere ve neyzenbaşılara da ulvî bir miras olarak aksettirilmiştir. Zira bu makama erişmek için ney üfleyen kişinin sazında en üst se-

viyede olması, ahlaki açıdan tarikat adabına uygun özelliklere sahip olması ve belki de bunların içerisinde en önemlisi “çile” denilen, binbir gün süren ve nefsi emarelerden sıyrılmak adına yapılan arınma uygulamasını gerçekleştiren kişi olması gerekmektedir. Mevlevîliğin neye verdiği önem göz önünde bulundurulduğunda ayın icrası süresince bir neyzen ile yetinilmemiş (tıpkı dervişlikteki seyr-i sülûk benzeri), birden fazla ney üfleyeninin olması gerektiği kaynaklarda bildirilmiştir. Bu neyzenlerin idaresi ve diğer mutrib sazların idaresi de neyzenbaşılık makamına verilmiştir. Bunun yanında asitane adı verilen büyük dergâhlarda neyzenbaşılık makamına ait olan bir hücre de bağışlanmış, dergâha bağlı dedelerle birlikte neyzenbaşı da hücre sahibi olmuştur. Hücreye sahip olan neyzenbaşı aynı zamanda dergâhta neyzen yetiştirme bakımından da çok önemli bir sorumlulukla da vazifelendirilmiştir. Bu sayede yüzyıllar boyunca çok değerli neyzenler yetiştirilmiş, neyzenbaşı olan kişiler kültürümüze ve mûsikîmize katkıda bulunan en önemli kişiler arasında en üst sıralara yükselmiştir. Tabii ki neyzenbaşılara yüklenen bu misyon ve değer onların gelirlerine de yansımış, vakfiyelerde tutulan kayıtlar incelendiğinde en yüksek ücretin ya da niyazın neyzenbaşılara verildiği ortaya çıkmıştır. Bu durum neyzenbaşılık makamının ne kadar önemli bir makam olduğunu gösterme açısından çok önemlidir.

Günümüz Mevlevî mukabelelerinde ise teşkilat olarak tarikatların bulunmaması, bazı vakıf veya dernek çatısı altında faaliyet gösteren fakat ancak erkân devam ettiren ve bu mukabelelerde görev alan ve neyzenbaşı olarak temsil edilen makamda bulunan neyzenlerimiz, bu kutsal makamın ancak icra ve edep fonksiyonları ile değerlendirilebilmekte, sadece gelenek itibarı ile neyzenbaşı olabilmenin gerekliliğini yerine getirebilme çabası içerisinde olmaktadır.



Hakem Değerlendirmesi	Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması	Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek	Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review	Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest	The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support	The author declared that this study has received no financial support.

Yazar Bilgileri	Emre Işık (Öğretim Görevlisi)
Author Details	¹ İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Doktora Öğrencisi, Türkiye
	0009-0007-0644-3952 emre.isik@istanbul.edu.tr

Kaynakça | References

- Ayvazoğlu, B. (2008). *Ney'in Sırrı*. Kapı Yayınları.
- Dayıoğlu, S. (2003). *Galata Mevlevîhanesi*. Yeni Avrasya Yayınları.
- Erguner, S. (2002). *Ney Metodu*. Erguner Müzik.
- Gölpınarlı, A. (1983). *Mevlâna'dan Sonra Mevlevîlik*. İnkılâp ve Aka Yayınevi.
- İnançer, T. (2014). *Dinle Ney'den Manevi Sohbetleri*. Sufi Kitap.
- Küçük, S. (2000). *XIX. Asırda Mevlevîlik ve Mevlevîler* (Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi). İstanbul.
- Öztuna Yılmaz, M. (1990). *Neyzenbaşı. Türk mûsikîsi kavram ve terimleri ansiklopedisi*. Ankara.
- Sarı, M., Eravcı, M., Ilgar, Y., Karazeybek, M., & Daşdemir, L. (2002). *Sultan Divanî ve Afyon Karahisar'da Mevlevîlik*. Afyon Kocatepe Üniversitesi Yayınları.
- Sühreverdi, E. H. Ş. (1999). *Avarifü'l-meârif* (Dr. Dilaver Selvi, Çev.). Semerkand Yayınları.





Uludağ, S. (2007). Dede. *TDV İslam ansiklopedisi* (Cilt 9). İstanbul.

Yazıcı, G. E. (2009). *Gelibolu Mevlevîhanesi ve Gelibolu'da mevlevîlik*. Çanakkale Kitaplığı.



Meshk Journal of Religious Music

Araştırma Makalesi | Research Article

📄 Açık Erişim | Open Access

Mozart Operalarının Yaratım Sürecinde Duygusal ve Sosyal İlişkiler

Emotional and Social Relations in the Creation Process of the Mozart Operas



Burak Berke Özer¹  

¹ Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzikoloji Bölümü, Ankara, Türkiye

Öz

Bu çalışmada Mozart'ın mesleki yaşamını etkileyen olaylar ve gündelik yaşamındaki gerçekler ele alınmıştır. Yaşamındaki duygusal izlerin, eserlerine yansımaları incelenmiştir. Mozart'ın eserleri arasında İdomeneo ve Figaro'nun Düğünü operası üzerinde durulmuştur. Bu iki operanın seçilmesinin sebebi ise birbirinden zıt iki konuyu ele alması ve tamamen farklı ilişkiler, koşullar özelinde üretilmesidir. Sanatçı, İdomeneo operasını sarayın etkisinde hazırlamıştır ve eserinde sarayın üstün vasıflarını işlemiştir. Figaro'nun Düğünü operasında ise sosyal sınıf farklılıklarını eleştirmiştir. Aynı sanatçıya ait iki eserde keskin bir zıtlık bulunmaktadır. Sanatçının eserleri arasındaki bu zıtlıkların oluşum süreci anlamlandırılmaya çalışılmıştır. Bir eseri anlamak için müzikal ve dilsel bağlamını değerlendirmek gerektiği kadar tarihsel, sosyal ve duygusal bağlamını da değerlendirmek gerekmektedir. Müzik tarihinde, önemli etkiler yaratan bu operaların hazırlanmasında çeşitli sanatçılar rol oynamıştır. Bu sanatçılar arasındaki sosyal ilişkiler ve sanatçıların bireysel duygular durumları gözlemlenmiştir. Bu eserlerin en önemli yaratıcısı olan Mozart, yaşamı boyunca çeşitli zorluklardan geçmiştir ve bu duygusal süreçler onun sanatını şekillendirmiştir. Bu süreçte kendi sesini duyurmak isteyen sanatçı zaman içerisinde çeşitli çatışmalar yaşamıştır. Özellikle yaşadığı toplumsal çatışmalar ve sınıf mücadelesi, onu kanondan ayrılmaya sürüklemiştir ve bireysel ifade ihtiyacını ortaya çıkarmıştır. Bu durum daha sonra Mozart'ı kendi ile benzer yaşantıları olan sanatçıların eksenine çekmiştir. Benzer yaşantıları paylaştığı kişilerle sosyal ilişkiler ve iş arkadaşlıkları kurmaya başlamıştır. Bu benzerlikler, sanatçıların biyografileri ve yazmış oldukları mektuplar ile gözler önüne serilmiştir. Mozart'ın yaşamından parçalar taşıyan bu iki eserin yaratım aşamasında ilişki kurduğu sanatçıların da onun yaşamına benzer izler taşıdığı görülmüştür. Bu benzerliklerin tesadüfi olmadığı dolayısıyla eserlerin yaratım süreci incelenmiş ve bunların Mozart'ın yaşam tecrübeleri ile ilişkileri ortaya çıkarılmıştır.

Abstract

In this study, the reflections of the emotional traces of Mozart's life on his works are analysed. Among Mozart's works, the operas Idomeneo and The Marriage of Figaro, which deal with two contrasting subjects and were produced in completely different relationships and conditions, were emphasised. The artist prepared the opera Idomeneo under the influence of the palace, and in his work he dealt with the superior qualities of the palace. In The Marriage of Figaro, on the other hand, he criticised social class differences. The formation process of these contrasts between the works of the artist was tried to be made sense of. Various artists played a role in the preparation of these operas. The social relations between these artists and their individual emotional states were observed. Mozart, the most important creator of these works, went through various difficulties throughout his life, and these emotional processes shaped his art. The social conflicts and class struggle he experienced led him to leave the canon. This situation later led Mozart to the axis of artists who had similar experiences with him. These similarities were revealed through the biographies and letters written by the artists. It was determined that the similarities of the artists with whom he established a relationship in the creation of these two works to Mozart were not coincidental. The creation process of the works and their relationship with Mozart's life experiences were revealed.

Anahtar Kelimeler Duygu, Sosyal İlişki • Opera • Sosyal sınıf • Mozart



“ Atıf | Citation: Özer, B. B. (2025). Mozart operalarının yaratım sürecinde duygusal ve sosyal ilişkiler. *Meshk Journal of Religious Music*, 2(1), 71-82. <https://doi.org/10.26650/meshk.2025.0002>

© This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License. 

© 2025. Özer, B. B.

✉ Sorumlu Yazar | Corresponding author: Burak Berke Özer ozerburaekerke@gmail.com



Meshk Journal of Religious Music

<https://meshk.istanbul.edu.tr/>

e-ISSN: 3062-0430

Keywords

Emotion • Social Relationship • Opera • Social Class • Mozart

Extended Summary

Art is one of the most profound reflections of human experience. An artist's work is not only a product of technical skills, but also a mirror shaped by the artist's life, experiences and emotional state. Experiences add depth and meaning to an artist's work. For example, an artist's emotional experiences, such as loss, love, happiness or disappointment, may be evident in their work, but they are also influenced by the social and cultural environment in which they live. There are many reasons behind the production of artists' works. They can produce works related to the values, beliefs and problems of the society they live in. The artist's motivations are also an important factor affecting the production of works. . The artist's motivations can manifest themselves through certain themes and forms of expression. His/her experiences throughout his/her life also influence the development of his/her technique and style. Different life stages may change the materials, techniques and style used by the artist. The artist's life and experiences also shape the impact of his/her works on the viewer. Therefore, the artist's works not only carry an aesthetic value but also become a reflection of individual and social experiences, emotions and thoughts. The events in the artist's life play a decisive role in his/her emotional states and the production process.

Emotions are a psychological state that expresses personal experiences and includes physiological reactions. Emotions have an extremely important and irresistible effect on behaviour (Totan et al., 2023). People's behaviour and decision reasoning are shaped under the influence of both conscious and unconscious processes. People evaluate benefits and harms by using past experiences and emotional images. These processes involve complex cognitive operations based on neural connections. The decision-making process is a dynamic structure formed by the interaction of both logical thinking and emotional reactions (Dinç, 2022).

Culture is an important determinant of individual development and shapes many strategies that form personality. In this context, it is stated that culture plays a critical role in the development of personality and that each culture is expected to create a certain type of personality. However, although the concepts of "culture" and "personality" are intertwined, they should be considered separately. Personality is not fixed; change and differentiation can be seen in every individual. In this context, individuals need to be open to social changes, but cultural degeneration should also be avoided. In the science of psychology, personality is defined as a consistent and structured form of relationship that an individual establishes with his/her internal and external environment, which is distinctive from other individuals (Arslantaş, 2008). The cultural structure and social relations around Mozart also affected him. Music is both a tool in identity construction and a form of representation that reflects change. It is the process of reconstructing one's own identity. Existing in a geography, among different cultures, creating a new identity is one of the most fundamental experiences. Therefore, the artist's experiences and emotions have led to the need for individual expression.

The character of Idomeneo represents themes such as leadership, sacrifice and fatherhood. Idamante, Idomeneo's son, has become a symbol of youth and hope. Under the heavy burdens of his father, he became a figure in search of freedom and peace. The characters of the court come to the fore and are endowed with superior and praiseworthy qualities. Figaro has emerged as a figure who opposes the hierarchy in society. He is symbolised to reflect the voice of the people and class struggles. As a symbol of the search for social equality and freedom, he stands out with his self-confidence and intelligence. Susanna, Figaro's fiancée, is an intelligent and brave woman. As a character who defends her independence and rights, she aims to question the place of women in society. with Figaro, she helped to process the themes of love and loyalty. The Count, who appears as an aristocratic figure, represents the imbalance of social power. Bartolo, Figaro's past enemy, represented property and authority, expressing a living aristocratic resistance to the preservation of social order and traditions.

The economic conditions in which the artist found himself forced his independence and creativity. This difficulty later emerged as a form of self-expression. Mozart's criticism of the court questioned the ideological foundations of the existing power structures. The creativity and freedom of individuals emerge when they are freed from class oppression. In this context, Mozart's experiences developed as a struggle for liberation and self-expression. When we look at this process, from the noble understanding of Mozart in Idomeneo to the class struggle in Figaro's wedding, the emotional events he experienced have undeniable effects. To understand and interpret the artist, the emotional



reflections of the social relations, social dynamics and power relations established by the artist play an important role.

Giriş

Sanat, insan deneyiminin en derin yansımalarından biridir. Bir sanatçının eserleri, yalnızca teknik becerilerin bir ürünü değil, aynı zamanda sanatçının yaşamı, deneyimleri ve duygusal durumu ile şekillenen birer ayna görevi görmektedir. Deneyimler, bir sanatçının eserlerine derinlik ve anlam katmaktadır. Örneğin, bir sanatçının kayıp, aşk, mutluluk veya hayal kırıklığı gibi duygusal deneyimleri, yarattığı eserlerde belirgin bir şekilde kendini gösterebilirken, yaşadıkları toplumsal ve kültürel ortamdan da etkilenirler. Sanatçıların eserlerinin üretilmesinin ardında pek çok sebep bulunmaktadır. Bulundukları toplumun değerleri, inançları ve sorunlarıyla bağlantılı eserler üretebilmektedirler. Sanatçının motivasyonları da eser üretimini etkileyen önemli bir faktördür. Bazı sanatçılar, içsel bir zorunluluk hissiyle sanat yaparken, bazıları ise belirli bir mesajı iletme ya da toplumsal değişim yaratmak amacıyla çalışırlar. Sanatçının bu motivasyonları, belirli temalar ve anlatım biçimleriyle kendini gösterebilir. Yaşamı boyunca edindiği deneyimler, tekniğinin ve üslubunun gelişimini de etkiler. Farklı yaşam aşamaları, sanatçının kullandığı malzemeleri, teknikleri ve tarzı değiştirebilir. Sanatçının yaşamı ve deneyimleri, eserlerinin izleyici üzerindeki etkisini de şekillendirmektedir. Dolayısıyla sanatçının eserleri, yalnızca estetik bir değer taşımakla kalmaz, aynı zamanda bireysel ve toplumsal deneyimlerin, duyguların ve düşüncelerin bir yansıması olur. Sanatçının hayatındaki olaylar, duygusal durumları ve eser üretim sürecinde belirleyici bir rol oynar.

Duygular, kişisel deneyimleri, ifade eden ve fizyolojik tepkileri de içinde barındıran psikolojik bir durumdur. Duyguların, davranışlar üzerinde son derece önemli ve karşı konulamaz bir etkisi bulunmaktadır (Totan vd. 2023). İnsanların davranışları ve karar muhakemeleri, hem bilinçli hem de bilinçsiz süreçlerin etkisi altında şekillenmektedir. İnsanlar, geçmiş deneyimlerinden ve duygusal imgelerden faydalanarak yarar ve zararları değerlendirir. Bu süreçler, nöral bağlantılara dayanan karmaşık bilişsel işlemleri içerir. Karar verme süreci, hem mantıklı düşünme hem de duygusal tepkilerin etkileşimi ile oluşan dinamik bir yapıdır (Dinç, 2022). Savage, karar verme sürecini üç aşamalı bir modelle tanımlar. Kahneman ve Tversky, karar vermenin, hızlı, otomatik, duygusal ve kontrolü zor bir şekilde işlediğini öne sürmüştür (Özdeş, 2020). Kararlar, genellikle bireylerin faydayı maksimize etmeye yönelik mantıklı seçimler yapmasıyla şekillenir; bu süreçte kişi, kar ve zararını değerlendirerek en karlı davranışı benimsemeye çalışır. Ancak günlük yaşamda karar alma süreçleri, daha karmaşık ve etkileşimli bir yapı arz eder. Bu süreç, çeşitli psikolojik faktörleri ve duygusal etkenleri de içerir. Duygular, karar alma sürecini önemli ölçüde etkileyen ve bazen mantıklı düşünmenin önüne geçebilen güçlü bir faktör olarak karşımıza çıkar (Çiftçi & Ayyıldız, 2016). Freud'a göre, benzer tekrarlayan olaylar bazı bireylerde, başa çıkmanın doğal bir sonucu olarak olağan bir yas sürecine yol açarken, bu sürecin patolojik bir biçim alması bazı durumlarda melankoliye dönüşebilir. Bir kişinin hayatında tekrarlayan durumları aşamama hali sürekli bir içsel çatışma haline dönüşüp yaşamına yansıyabilmektedir (Özkan & Baltacı, 2020). Freud'a göre sanatçı, bilinçaltındaki bastırılmış düşünce ve duyguları, bilinçli zihnin engellemelerinden kurtararak yaratıcı sürece dahil eder. Sanatçının eseri, genellikle bu bastırılmış materyalin sembolik bir dışavurumu olarak kabul edilir. Eser, Freud'un kavramsal çerçevesine göre, bireyin içsel dünyasının bir yansımasıdır ve bu içsel dünya, bilinçaltının katmanlarından beslenir (Aliçavuşoğlu, 2012). Bestecilerin biyografilerinin ve eserlerinin, bütünsel bir çerçevede değerlendirilmesi, post modern yaklaşımlarla birlikte giderek önem kazanmıştır. Sosyolojik, ekonomik ve politik değerlendirmeler müzikoloji çalışmalarında besteci biyografilerine işlevsel bir biçimde dahil olmuştur. Gelişen bu işlevsel yaklaşım, eserlerin oluşum süreçlerine, sebep-sonuç ilişkileri bakımından ait oldukları kültüre ve coğrafyaya ait çok disiplinli bir anlatım kazandırmıştır (Işıltan, 2020). Bu nedenle, sanat eserlerini anlamak için sanatçının

yaşamına ve deneyimlerine göz atmak, derinlemesine bir kavrayış sağlar. Sanatçının yaratım sürecinde, eserin konusunu ve eseri yapısını oluşturan pek çok faktörü belirleyen şey ise sanatçının verdiği kararlar ve çalıştığı kişilerdir. Sanat, yaşamın karmaşıklığını ve zenginliğini yansıtan bir dildir; bu dil, sanatçının bireysel ve kolektif deneyimleriyle şekillenir. Bu çalışmada Mozart'ın eserlerini daha iyi anlamak ve yorumlayabilmek için sanatçının karar mekanizmasında deneyimlerinin ve duygularının etkisi incelenecek çalışma arkadaşlarının ve etkilendiği konuların arkasındaki sebepler ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Bu makalede, bir sanatçının yaşam deneyimlerinin ve sosyal ilişkilerinin, duygularının eser üretimindeki etkileri incelenmiştir.

Mozart ve Opera

Avrupa'nın 18. yüzyıldaki müzik dâhilerinden biri olarak kabul edilen Wolfgang Amadeus Mozart, 27 Ocak 1756'da Avusturya'nın batısındaki Salzburg kentinde, müzisyen Leopold ve eşi Anna Maria Pertl'in çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Mozart, hem dönemindeki hem de tüm müzik tarihindeki en büyük bestecilerden biri olarak tanınmaktadır (Say, 2019).

Mozart 1791 yılında, 35 yaşındayken ölmüştür ve 6 Aralık'ta yoksullar mezarlığına gömülmüştür. Ölümünden önceki dönemde sık sık umutsuzluğa kapılmış ve pek çok sıkıntıyla baş etmiştir (Elias, 2000). Yaşamının her döneminde onlarca sıkıntıyla baş eden Mozart, ne yapıp edip sanatını ön planda tutmuştur. Yaşamı boyunca neredeyse tamamı toplumsal eleştiri içeren 22 opera bestelemiştir (Say, 2019, s. 342).

Diğer sanat dallarında da olduğu gibi opera da toplumsal gelişmelerden, kültürden, politik olaylardan, tarihten, psikoloji ve sosyolojiden etkilenen bir sanattır (Sehlikoğlu, 2022). Beaumarchais'nin Figaro'nun Düşünü oyununu opera şeklinde sahnelenebilecek bir hale getirmeyi Da Ponte üstlenmiştir. Diplomatik konuşmak konusunda üstün yeteneklere sahip Ponte sözcükleri itinayla seçebilmektedir. Duygularının esiri olan Mozart'la karşılaştırıldığında bu iş için doğru kişi olmuştur (Büke, 2012, s. 276). Büke'nin söylediği üzere Mozart duygularının esiri bir sanatçıdır. Mozart'ın duygularının eserlerinin üretiminde yadsınamaz bir etkisi bulunmuştur. Her sanatçı için bu duygular önem taşıırken, Mozart için bu durum ayrı bir önem taşımaktadır. Dolayısıyla bu konunun incelenmesi ihtiyacını doğurmaktadır.

Mozart'ın Bireysel İfade İhtiyacı

Mozart'ın yaşadığı dönemde Geçmişten bugüne bir müzisyenin sosyal konumu, güçlü ve sosyal açıdan yukarıda konumlanmış bir insanın emirlerine boyun eğdiğinde güçlenmektedir. Mozart'ın yaşadığı dönemde bu durum daha da önem kazanmaktadır. Mozart kendi döneminin bağlamı içinde düşünüldüğünde saray hizmetinde, aristokrat işverenlerine ve sipariş aldığı soylulara karşı bir cesaret göstererek özgürlük savaşı vermiştir. Beğeni geleneğine hâlâ büyük ölçüde bağlı olduğu toplumun iktidar yapısı onun müzik imgelemine ve müzik vicdanına engeller koymuştur. Bu engelleri hem kişisel olarak eserlerinde tamamen kendi çabasıyla kırmaya çalışmıştır ve bunu geleneksel iktidar ilişkilerinin hala çok canlı ve sağlam olduğu bir gelişim aşamasında yapmayı denemiştir (Elias, 2000). 31 Temmuz 1778'de babasına yazdığı mektupta Fransızların onu ilk defa 7 yaşında gördükleri için hala o yaşta gördüklerini sanmasından yakınmıştır. Madam d'Épinay bunu ona diyalogları sırasında söylemiştir. Bu nedenle orada böyle düşünmeyen müzik adamları dışında herkes ona acemi muamelesi yapmıştır (Parouty, 2012, s. 131). Mozart, saraylılarla eşdeğerde görülme hakkına sahip olduğunu göstermek istemiştir, diğer müzik adamları tarafından acemi olarak görülmesi onu üzüntüye sürüklemiştir.

Kültür, bireysel gelişimin önemli belirleyicilerinden biridir ve kişiliği oluşturan pek çok stratejiyi şekillendirir. Bu bağlamda, kültürün kişiliğin gelişiminde kritik bir rolü olduğu ve her kültürün belirli bir kişilik türü yaratması beklendiği ifade edilmektedir. Ancak kültür ve kişilik kavramları arasındaki ilişki, gelişimlerini etkileyen karşılıklı bir etkileşim olsa da her iki kavram ayrı bir şekilde ele alınmalıdır. Kültür, nesilden nesle

aktararak toplumun sürekliliğini sağlar ve kültür, toplumsal yapılar, gelenekler ve değerler zaman içinde yavaşça değişir. Kişilik, sabit değildir; değişim ve farklılaşma her bireyde görülebilir. Bu bağlamda, bireylerin sosyal değişimlere açık olmaları önemlidir, ancak kültürel yozlaşmadan da kaçınılması gerekir. Kişilik, psikoloji biliminde, bireyin iç ve dış çevresiyle kurduğu, diğer bireylerden ayırt edici, tutarlı ve yapılaşmış bir ilişki biçimi olarak tanımlanır (Arslantaş, 2008). Mozart'ın çevresindeki kültürel yapı ve sosyal ilişkiler de onu etkilemektedir. Müzik, kimlik inşasında hem bir araçtır hem de değişimi yansıtan bir temsil biçimi sunar. Bir insanın kendi kimliğini yeniden yapılandırma sürecidir. Bir coğrafyada, farklı kültürlerin arasında varlık göstermek, yeni bir kimlik oluşturmak, en temel deneyimlerden biridir. Dolayısıyla sanatçının deneyimleri ve duyguları bireysel ifade ihtiyacını doğurmuştur.

Babası müzik kariyerinin başında Wolfgang'a büyük destek sağlamış ve ona birçok fırsat sunmuştur. Leopold, dönemin önemli bir müzisyeni ve eğitimcisi olmuştur. Kendi tecrübesi ve bağlantıları sayesinde, Wolfgang'ın erken yaşta konserler vermesini sağlamıştır. Mozart bu geziler sırasında birçok önemli müzisyen ve aristokratla tanışma fırsatı bulmuştur. Babasına büyük bir sevgi ve saygı duysa da kimi zaman bu yoğun yönlendirmeleri altında sıkışmıştır ve bu durumdan uzaklaşıp kendi kararlarını almak istediği dönemler olmuştur (Elias, 2000). Küçük yaşlarından itibaren olağanüstü başarısını gören ve değerlendiren soylular çevresi, aydınlanma düşüncesinin genç bestecisinin üstünlüğünü görmezden gelmişlerdir (Say, 2019, s. 336). Mozart, dönemin aristokratik yapısı içinde, zaman zaman bu yapının kısıtlamalarıyla karşılaşmıştır. Dolayısıyla saray müziği geleneği içinde kendine yer bulmaya çalışırken, bireysel özgürlüğünü koruma çabası da önemli bir motivasyon kaynağı olmuştur. Kendi müzikal sesini bulmak, toplumun beklentilerinin ötesine geçme isteğiyle birleşmiştir. Bu durum, onun eserlerine yenilikçi unsurlar eklemesine yol açmıştır.

Mozart saraylı soyluların saygısız davranışlarına duyduğu öfkeyi Paris döneminde yazdığı mektuplarda dile getirmektedir. Çünkü iş aramaktadır ve onların tavsiye mektuplarına ihtiyaç duyduğu bir süreçten geçmektedir (Elias, 2000, s. 29). Yönetici güç tarih boyunca her zaman, sanatı bir siyaset makamı gibi kullanarak kendi emri ve istekleri doğrultusunda vesayet altına almaya çalışmış ve sanatı yönetme cesaretini gösterebilmiştir (Balseçen, 2019). Mozart'ın yaşamındaki çeşitli zorluklar, onun yaratıcı sürecini etkilemiştir. Maddi sıkıntılar ve saray bürokrasisindeki aristokratik yapı, onun bağımsızlığını sınırlamıştır. Sarayda çalışmanın getirdiği maddi güvence, aynı zamanda yaratıcılığını kısıtlayan bir durum haline gelmiştir. Bu durum Mozart'ı daha fazla özgürlük ve yaratıcı alan arayışına sürüklemiştir.

Babası Leopold oğlunu öncelikle saraylılar arasında bir kariyer yapmak üzere yetiştirmiştir. Bu geleneğin kanonuna göre bir müzisyenin sarayda alacağı sosyal konumda önceden belirlenmiştir. Böylece Mozart kendi şehrinde babasının kontrolünde, babasının eski işverenin hakimiyeti altına girmiştir. Ve Salzburg döneminde geleneksel saray tarzında yazdığı sonuncu operası *Idomeneo*'yu yazmıştır. İlk gösteriminden birkaç ay sonra Mozart'ın prens- piskoposla ilişkisi bozulmuş ve bir süre istifasının kabul edilmesi için uğraşıp durmuştur. Daha sonra kendini kapı önünde bulmuştur (Elias, 2000, s. 33). Saraylı kanona uygun olarak bir prensi ve yüce gönüllülüğünü öven bu eser Mozart'ın burjuvaya olan hislerini kesinlikle yansıtmamaktadır. Günlük yaşamında aristokrat ve burjuvayla çeşitli sürtüşmeler yaşayan sanatçıyı hükümdarının altında hizmetkar olarak konumlayan bu duruma karşı çıkma isteği istifa etme çabası olarak cereyan etmiştir. Başpiskoposuyla yaşadığı gerilim yalnızca kişisel bir çatışma değil, dönemin toplumsal dinamiklerini de yansıtan geniş bir çatışmanın sembolü olmuştur.

9 Mayıs 1781 de babasına yazdığı mektupta sabrının tükendiğini ve artık Salzburg hükümdarının hizmetinde kalacak kadar bahtsız olmadığını söylemiştir. Mozart'ın ifadeleriyle o gün gerçekten onun için bir mutluluk günü olmuştur. Çünkü en densizce şeyler daha önce yüzüne söylenmiştir. Mektubunda başpiskopos ile kavgasını detaylıca anlatmıştır (Parouty, 2012, s. 132). Yönetime karşı üzüntü ve öfke besleyen Mozart artık kararını vermiştir. Mozart Salzburg'daki görevinden ayrılmayı seçmesiyle birlikte bir hamiye bağlı memur

olmak yerine serbest çalışan bir sanatçı olarak hayatını kazanma serüveni başlamıştır. Bu çatışma, güç mücadelelerinin bir örneğidir. Başpiskopos, yüksek sosyoekonomik statüsünü ve kurumsal otoritesini temsil ederken, Mozart, kendi yetenekleriyle ve ailesinin zanaatkâr geçmişiyle bu otoriteye karşı bir tür başkaldırı sergilemiştir.

Mozart'ın patron baskısı altında yarattığı bu eser onun bireysel ifade ihtiyacını körükleyen etmenlerden biri olmuştur. Bu deneyimleri ve sosyal ilişkileri Mozart'ın bireysel yaratılarında duygularını ifade etmesinin bir aracı olmuştur.

İdomeneo

Wolfgang Amadeus Mozart'ın en önemli operalarından biri olan İdomeneo üç perdelik bir Drame per Musica yani Opera Seria eseri olarak hazırlanmıştır. Librettosunu Giambattista Varesco yazmıştır. İdomeneo ilk olarak 29 Ocak 1781'de Münih'te sahnelenmiştir. Antik Yunan mitolojisinden esinlenmiş bu eser derin duygusal temalarla zenginleştirilmiştir. Mozart'ın melodik ustalığı ve dramayı müzikle harmanlama yeteneği, bu operayı klasik dönem operalarının zirvelerinden biri haline getirmiştir (Yener, 1992).

Prens Theodor, 1780 Eylül'ünde Mozart'a Münih karnavalında sahnelenecek bir "Opera Seria" siparişi verir. Eserin librettosu, Salzburg'lu şapel papazı Giambattista Varesco tarafından, Antoine Danchet'in metninden esinlenerek hazırlanır. Hikâye, Eski Ahit'te yer alan, savaştan dönen Yiftah'ın ilk karşılaştığı kişiyi kurban etme yeminini içeren öyküsünden ilham almıştır. Mozart eser için hemen çalışmalara koyulmuş olsa da Müdür Seeau tarafından çıkarılan zorluklar yüzünden eserin üretim aşaması uzamıştır. İdamante rolünü üstlenen sanatçının oyunculuk ve şarkıcılıktaki yetersizlikleri ile başa çıkmış ancak Raaff'ın bitmek bilmeyen istekleri ve kaprisleri süreci sancılı hale getirmiştir (Özcan, 2015).

Eserde Girit Kralı İdomeneo, ünlü Truva'ya son ölümcül darbeyi vuran en ünlü kahramanlardan biri olmuştur. Deniz yoluyla kendi krallığına şanlı bir şekilde dönerken, Sidon limanına oldukça yakın bir yerde, o kadar güçlü bir fırtınaya yakalanmıştır ki, dehşete kapılıp, kıyıya ulaştıktan sonra ilk karşılaştığı adamı kurban edeceğine dair Neptün'e yemin etmiştir. Oğlu İdamante, babasının ölümü hakkında yanlış bilgilendirildiği için kıyıya koşup burada, dua eden babasıyla ilk karşılaşan kişi olmuştur. İdomeneo, Deniz Tanrısı'nın vaadini yerine getirmek için tek başına dolaşmıştır. İdomeneo'nun uzun süre oğlunu bırakıp memleketinden uzak kalması, ikisinin de birbirini tanımasını zorlaştırır. İdamante, Truva Kralı Priamos'un kızı Prenses İlya'yı sevmiştir; İlya, fırtınadan kurtarıldığında ona karşı duyduğu şefkatle bağlanmıştır. Ayrıca, Argos Kralı Agamemnon'un kızı Prenses Elektra, ülkesiyle yaşadığı trajedilerden kaçıp Girit'e sığınmış, İdamante'ye âşık olmuştur, ancak karşılık bulamamıştır. Baba ve oğulun birbirlerini tanımalarıyla birlikte karmaşık duygular gelişmektedir. İdomeneo'nun babacan sevgisi ve Neptün'e karşı olan sorumluluğu, İdamante'nin kaderinden habersiz mutsuz durumu, İdomeneo'nun sırrını ifşa etmek zorunda kalması, âşıklar arasındaki gerilim ve Elektra'nın kıskançlığı bu dramının dinamiklerini oluşturmuştur. Tüm bu çatışmalar, sahnede açığa çıkmaktadır. Argos Kralı Agamemnon'un kızı Prenses Elektra, ülkesinde yaşanan trajik olaylardan dolayı Girit'e sığınmıştır. İdamante'ye âşıktır, ancak İdamante ona karşılık vermemiştir. Baba ve oğulun birbirlerini tanımalarının ardından uyanan karmaşık duygular; İdomeneo'nun babacan sevgisi, Neptün'e karşı görevi, İdamante'nin kaderinden habersiz ve mutsuz durumu, İdomeneo sırrını ifşa etmek ve acımasız yeminini yerine getirmek zorunda kaldığında çok öfkelenen âşıkların karşılıklı sevgisi, Elektra'nın kıskançlığı ve çaresizliği, gibi unsurlar mevcut dramının aksiyonunu oluşturmuştur (Rushton, 1993).

Mozart, "İdomeneo" operasında kendisini ve babasını prens ile kral figürleriyle özdeşleştirdiği görülmüştür. Bu iki baba-oğul ilişkisinin açıkça ifade edilen sevgi ile gizli nefret, kin ve öfke gibi zıt duygularının çatışmasını yansıttığı görülmüştür. Hem genç Wolfgang hem de İdamante için, babaya karşı gelme ya da itaat etme meselesi, içsel huzursuzluğun ve çatışmanın temel kaynağını oluşturmuştur. Mozart'ın

"İdomeneo"su, belki de İlia'nın yaşadığı ikilemden daha derin bir krizde gerçekleşmektedir. Bir yanda oğlunun hayatı, diğer yanda kendi ve halkının başına gelebilecek felaketler söz konusudur. Bu durum, baba-oğul arasındaki tarihsel karşıtlık ve gerilimle daha da karmaşılaşır. Mozart'ın babasıyla yaşadığı çatışma, sevgi ve gerilim dolu ilişkisi, İdomeneo ve İdamante'nin dinamiklerinde de benzerlik göstermiştir. Her iki figür de, babadan bağımsız olma ve bireysel kimliklerini bulma mücadelesiyle gelişmektedir. Küçük yaşlarından itibaren Mozart, sanatsal ve yaşam boyu pek çok konuda en güvendiği rehber olan babası Leopold'a sahip olmuştur. Leopold, müziğin önde gelen teorisyenlerinden biri olarak önemli eserler vermiş olsa da, tüm yetenek ve enerjisini erken yaşta dahi olduğunu fark ettiği oğluna adamıştır. Dolayısıyla metin ve müziğe daha yakından bakıldığında, İdamante'nin (Wolfgang) bir yansıması, İdomeneo ise (Leopold) onun tamamlayıcısı olarak görülmüştür (Özcan, 2015).

Eserde İdamante halkını felaketten kurtarmak için ölümü göze alarak savaşı ve canavarı yenmiştir ve ebedi şöhrete kavuşmuştur. 3. Perdenin 9. Sahnesinde ölüme giderken halk kralın evlatları gibi görülmüştür (Özcan, 2015). Eser'de saraylı kesim yüce gönüllü kişilerdir. Saray kanonunun gözünden bakılmıştır. Halkın o dönemde yaşadığı sınıf ayrılıklarını veya sosyal adaletsizlikler ele alınmamıştır. Eserin üretim sürecinde oyuncularla yaşanan anlaşmazlıklar olsa da Mozart zaten saraylı kesimle tartışmalar yaşamıştır. Kendini aristokratlarla eşdeğer bir çerçevede görmek isteyen Mozart beklediği karşılığı bulamamıştır. Çektiği maddi sıkıntılar ve aristokratlar ve burjuvadan göremediği değer karşısında artık sarayın yarattığı bu hayali gerçekliğin dışına çıkmaya başlamıştır. Tüm bunlara rağmen hala saraya bağımlıdır. Olayların akışı içinde özgürlüğe susamıştır. Bu durumdan 9 Mayıs 1781 de yazdığı mektubunda babasına bahsetmiştir. Başpiskopos Mozart'ın gururunu zedeleyici hakaretler etmiştir. Kavganın sonucunda Mozart'ın saraydaki işi bitmiştir (Parouty, 2012, s. 132).

Da Ponte

Emanuele, 10 Mart 1749'da Venedik yakınlarındaki Ceneda'da doğmuştur. Babası Geremia, deri ticareti yapan bir Musevi tüccardır ve Emanuele'nin eğitimine yeterince katkıda bulunamamıştır. On dört yaşına kadar öğretimden mahrum kalan Emanuele, babasının evleneceği yeni kadının Hristiyan olması nedeniyle oğulları vaftiz edilmiştir. Vaftiz eden kardinal tarafından Emanuele'ye Lorenzo Da Ponte adı verilmiştir. Vaftiz eden Kardinal, Emanuele'nin eğitimini üstlenmiştir. O zaman dini destekli eğitim maddi durumu yetersiz kişiler için tek şarttır. Ponte din adamı olmak niyetinde olmasa da din destekli eğitimindeki bu süreçte edebiyat sevgisi geliştirmiştir. Kardinal'in ölümüyle hayatında bir dönüm noktası yaşamıştır ancak eğitimini başarıyla tamamlamıştır. Özel hayatındaki sorunlar ve kadınlarla olan ilişkileri nedeniyle ülke değiştirmiştir. Kumar hayatına da karışan Ponte her şeyini kaybettiği bir dönemden de geçmiştir. Genel olarak yaşamı boyunca toplumun kurallarına karşı gelen bir yaşam tarzı benimsemiş ve maceralara atılmayı tercih etmiştir (Büke, 1998, ss. 15-22).

Saray için metinler kaleme alan Da Ponte yaşamı boyunca resmi olarak saray şairi olarak görevlendirilmese de o dönemde bu unvana sahip kimse olmadığı için herkes tarafından böyle görülmüştür (Büke, 2012, ss. 274-275).

Mozart ve Da Ponte

Mozart piskopos ile olan anlaşmazlıklarından sonra görevinden ayrılarak Viyana'da kalmıştır. O dönemde besteciler için bir yere bağlı olmadan yalnızca eserlerinin konserleri ve özel derslerinin gelirleriyle yaşamını sürdürmek oldukça zor ve alışılmadık bir durumdur. Ancak Mozart bunu göze almıştır. Kendini ve eserlerini böylelikle herkese daha kolay ulaştırabileceğini ummuştur. Viyana'daki ilk yıllarında Mozart, olağanüstü yetenekli bir piyanist olarak dikkat çekmiş ve eserlerinin çoğu piyano konçertolarından oluşmuştur. İmparator'un "Alman Ulusal Tiyatrosu" için yaptığı girişimler, Mozart'ın Singspiel tarzında bir eser vermesine

zemin hazırlamıştır. Sarayın siparişiyle bestelenen "Die Entführung Aus Dem Serail" (Saraydan Kız Kaçırma), büyük bir başarı kazanarak Mozart'ın ününü artırmıştır fakat bu durum süreklilik sağlayamamıştır. Bunun üzerine imparator daha çabuk sonuca ulaşmayı istemiştir ve Burgtheater'da İtalyan operaları oynanmasına karar vermiştir. Bu durum Mozart'ın kafasında kendini bir İtalyan operasında gösterme fikrini oluşturmuştur ve durumdan babasına mektubunda da bahsetmiştir. Mektubunda Da Ponte adında bir şairle tanıştığından ve onunla kendine bir libretto yazması için sözleştiğinden bahsetmiştir (Büke, 1998, ss. 28-31). Mozart'ın çeşitli deneyimlerinin sonucunda özgün eserler üretme isteği, onun için içsel bir ihtiyaç haline gelmiştir. Çalışmak istediği türü ve çalışacağı kişileri artık kendi özgürlüğünde seçmeye başlamıştır.

Viyana'da tiyatro yöneticisi olan Rosenberg sahnelenecek oyunlar konusunda neredeyse tek başına karar vermiştir. 1782 yılı sonlarına doğru Mozart'tan İtalyanca bir opera yazmasını istemiştir. Bu sipariş üzerine Mozart yeni bir libretto arayışına girmiştir. Daha önce İdomeneo operasının librettosunu yazan Varesco ile iletişime geçmiştir ancak bu süreçte de anlaşmazlıklar yaşamıştır. Babasına yazdığı mektupta müziğin operada her zaman en önemli faktör olduğunu ve onun istediği şekilde metnin değiştirilmesi gerektiğini söyleyerek bu durumdan bahsetmiştir. Ve daha sonra 10 şubat 1784 tarihinde bu operadan vazgeçtiğini bildirmiştir (Büke, 1998, s. 33). Mozart'ın işverenleriyle yaşadığı anlaşmazlıklar sonucu hissettiği duygular kimi zaman dışarıya bir vazgeçiş veya reddetme olarak vursa da içten içe konuya ilişkin öfkesi ve üzüntüsünü derinleştirmektedir.

Mozart daha sonrasında Da Ponte ile ilişkilerini güçlendirmiş ve Figaro'nun Düğünü için birlikte çalışmaya başlamıştır. Da Ponte konunun Mozart tarafından kendisine önerildiğini ve bunu kabul ettiğini söylemiştir. Mozart Beaumarchais'nin Figaro konusunu uzun süre düşünmüştür ve bu oyunun iyi bir opera haline gelmesi için epey değişikliğe uğraması gerektiğini düşünmektedir (Büke, 1998, ss. 59-61). Böylelikle Mozart çalışacağı kişiyi de konuyu da bu kez kendisi belirlemiştir.

Figaro'nun Düğünü

Figaro'nun Düğünü, Beaumarchais'nin eserinden uyarlanmış ve Lorenzo Da Ponte tarafından derlenmiştir. Kont Almaviva'nın, karısı Kontes Almaviva ile olan ilişkisini sürdürmesine rağmen, hizmetçisi Susanna'ya yönelik çapkınlık çabalarını konu almıştır. Kont, eski feodal hak olan ilk gece hakkını yeniden uygulamak istemiştir ve bu durum Figaro için bir sorun yaratmıştır. Figaro, düğün gününde Susanna'yı korumak ve Kont'un komplolarını etkisiz hale getirmek için çabalarını sürdürmüştür. Eserin yapısı, geleneksel komik operalardan farklı gelişmiştir. On dört solo parça ile on iki ensemble bölümünden oluşmuştur. Da Ponte tarafından aslı beş perde ve doksan iki perde süren oyun dört perde ve kırk altı sahneye indirilmiştir. Mozart, müziği sahnedeki olaylarla uyumlu hale getirerek, duygusal anları zenginleştirmiştir. Mozart ile Da Ponte arasındaki işbirliğinin bir yansıması olmuştur. Eser, hem dramatik hem de müzikal açılardan derinlik sağlamıştır. Figürlerin karmaşık ilişkilerini ve toplumsal eleştirileri içeren eğlenceli bir anlatıdan oluşmuştur. Susanna, yapıttaki tüm bölümlerde var olduğu için akılda en çok kalan kişi olmayı başarmıştır. Kontesin olağanüstü güzellikle iki solo aryası olmasına rağmen hizmetçinin gerisinde kalmıştır (Büke, 2012, ss. 281-284). Figaro'da sınıf çatışmaları görülür ve alt sınıf ön plandadır konu onun etrafında gelişmiştir. Yapıtta en fazla akılda kalan kişi olmayı da Susanna başarmıştır. Sarayı, kralı ve prensi gözetken İdomeneo operası ile arasında keskin bir fark ortaya çıktığı görülmektedir.

Figaro dönemin ataerkil gücünü elinde bulundurmak istemiştir. Susanna'yla ilişkilerinde ve diyaloglarında otorite olmaya çalışmıştır. Kont'un feodal haklarını kullanmak istemesi huzursuzluklara ve tepkilere yol açmıştır. Figaro'nun bas karakterli bir ses olarak yer alması ise saray içindeki gücü kontrol edebilmesi için özellikle tercih edilmiştir. Feodalizme karşı bir tutum olarak yerleştirilmiştir. Susanna'yla olan ilişkisini korumak için kont ile güç kavgasında bir çatışma yaşamıştır. Eser feodalizme karşı bir tutum sergilemiştir (Sehlikoğlu, 2022). Güce karşı verilen bu reaksiyonun otoriteyi eleştirdiği görülmektedir.

Beaumarchais'nin yaşadığı dönemde tiyatrolar ağır sansürler görmüştür. Böyle bir dönemde adalet duygusu ve insan onuru sorumluluğu içinde yazmaktan çekinmemiştir. Oyunları sansürler almış, yasaklamalar görmüştür. Figaro'nun Düğünü de bundan payını almıştır. Aristokratlar düzen değişikliği düşüncesinin karşısında durmuştur. Oyunda mizah olduğu kadar buruk sahnelerde yer almıştır. Olay dizisi Figaro'ya onur, değersizlik ve aristokrasi üzerine düşüncelerini söyleme fırsatı vermiştir. Figaro hem zekayı ve sağduyuyu temsil etmiş daha üst sınıftan ayrıcalıklı efendisinden daha üstün bir insan olmuştur. Oyun o dönemde sosyal bir önem kazanmıştır. Hizmetçi sınıfını yüceltmıştır. Mozart asaletinin açık bir sembolü olarak sosyal durumun asaletini tasarlamıştır. Zalimlik ve utanç konusunda Mozart insanın yanılabilirliğine dair bir resim çizmiştir. Figaro'nun Düğünü dramasının Beaumarchais'nin ya da Da Ponte'nin değil Mozart'ın olduğu vurgulamak gerekir çünkü müzik bütüncül ve şüphe uyandırmayan bir drama yaratmıştır ("Mozart Figaro'nun Düğünü", 2006). Saraylı aristokrat Mozart dünyada kendini evinde gibi hissetmemiştir. İnsanlarla egemen biçimde ilişkiler kurulması ona yabancı hatta iğrenç gelmiştir. Sosyal açıdan yukarıda konumlanan saraylı aristokratlarla kurduğu ilişkilerde, onlara karşı kendini hep dışlanmış hissetmiştir. Duyduğu düşmanlık ve karşıtlıklar giderek artmıştır. Bu duygular sansasyonel Paris komedisi Figaro'nun Düğünü'nü operalarından biri olarak seçmesi olarak dışa vurmuştur (Elias, 2000, s. 126). Mozart sosyal sınıf farklılıklarına vurgu yaparak dönemin önemli bir sorununu dile getirmiştir. Hizmetçi sınıfını yüceltmiş ve yaşadığı toplumun düzenine dair değişim isteklerini açığa çıkarmıştır. Saraya karşı derin eleştirel içeren yapıtın müzikal duygu yoğunluğunda Mozart'ın saray çevresinde yaşadığı deneyimlerin etkisi olmuştur. Saray müzisyenliği yaptığı dönemde başpiskopos tarafından emrivaki tavırlarla uşak gibi davranılması onun bu sınıf ayrılığını derinden hissetmesine neden olmuştur. Yaşayan ve hisseden bir çerçeveden gerçekçi duygu yoğunluğuna ulaşmayı başarmış ve bunu müziğine bu durumu yansıtmıştır.

Beaumarchais ve Mozart

Pierre-Augustin Caron Parisli bir saatçinin oğlu olarak dünyaya gelmiştir. Orta sınıf bir ailede geçirdiği çocukluğunu altı kız kardeşiyle sürdürmüştür. Müziğe olan ilgisi sayesinde arp dahil pek çok enstrümanı çalmayı öğrenmiştir. Babasının yanında saatçilik mesleğini öğrenmeye başlamış ve 12 yaşından sonra okulu bırakmıştır. Bir yandan saatçiliği öğrenirken bir yandan da dış dünyaya atılmak istemiştir. Sürdürmek istediği eğlenceli yaşamın gerektiği parayı bulabilmek için zaman zaman gizli borçlar almıştır. Daha sonra bu durum ortalığı karıştırmıştır. Babası henüz çıraklık eğitimi bitmeden onu kovmuştur. Sonra babasının yanına dönen Pierre için sıkı bir otorite dönemi başlamıştır. Babasıyla arasında imzaladığı şartname altında çıraklığını tamamlayan Pierre saat mekanizmasının daha düzenli ve dakik çalışmasını sağlayacak bir yapım yöntemi geliştirmiştir. Bu başarısını takiben 31 Temmuz 1754 tarihinde bir belgeyle kralın saat yapımcısı unvanını almıştır. Genç adamın saatleriyle kraliyet ailesi dışında da ilgilenenler olmuştur. Evlendikten on ay sonra ani bir rahatsızlık karısının ölümüne neden olmuştur. Karısına ait toprakların içerisinde bulunan Marchais ormanından esinlenerek adını değiştirmiştir. Aynı yıllarda kralın kızlarına da müzik dersi vermeye başlamıştır. Daha sonra sosyal hayatında yaşadığı sorunlar nedeniyle davalara karışmıştır. Bunun üzerine yargı sisteminin çarpıklığını ele alan eserler yazmıştır. Figaro'nun Düğünü'nün mahkeme sahnesinde de bu izler görülmüştür. Daha sonra bu tarz eserleri yönetim tarafından pek çok kez yasaklanmış ve aristokrasiyle sorunlar yaşamıştır (Büke, 1998, ss. 39-47). Mozart'ın da yetişmesinde önemli bir rolü olan baba figürü Beaumarchais için de benzer bir çerçevede gelişmiştir. Mesleki eğitimini babalarından alan iki sanatçı da daha sonra işlerinde kendini kanıtlamış sarayda çalışmaya hak kazanmıştır. İki sanatçı da saraydaki işleri dışında soyluların çocuklarına müzik dersleri vererek öğretmenlik yapmıştır. Daha sonra sosyal hayatında yaşadıkları sonucunda eleştirel eserler veren Beaumarchais saray tarafından baskıya uğramış ve yaratıcılığı kısıtlanmıştır. Bu durumda Mozart'ın Beaumarchais ile arasında tesadüf olamayacak kadar çok ortak noktası bulunmaktadır. Benzer duygusal ve sosyal durumlardan geçen sanatçıların birbirlerinden etkilenmesi

kaçınılmaz olmuştur. Mozart yaşadıklarıyla benzeşen bu sanatçının eseri Figaro'yu bir operaya dönüştürmeye karar vermiştir.

İdomeneo ve Figaro'nun Düşünü'nde Zıtlıklar

İdomeneo karakteri liderlik, fedakârlık ve babalık gibi temaları temsil edişiyle karşımıza çıkmıştır. İdomeneo'nun oğlu olan İdamante, gençlik ve umut simgesi olmuştur. Babasının ağır yükleri altında, özgürlük ve barış arayışında olan bir figür olmuştur. Sarayın karakterleri ön plana çıkmıştır ve üstün ve övgü dolu özelliklerle donatılmıştır. Figaro, toplumdaki hiyerarşiye karşı çıkan bir figür olarak karşımıza çıkmıştır. Halkın sesini ve sınıf mücadelelerini yansıtmak amacıyla sembolleştirilmiştir. Toplumsal eşitlik ve özgürlük arayışının simgesi olarak, kendine güveni ve zekasıyla öne çıkmıştır. Figaro'nun nişanlısı olan Susanna, akıllı ve cesur bir kadındır. Kendi bağımsızlığını ve haklarını savunan bir karakter olarak, kadınların toplumdaki yerini sorgulamayı amaçlamıştır. Figaro ile birlikte, aşk ve sadakat temalarını işlemeye yardımcı olmuştur. Aristokrat bir figür olarak karşımıza çıkan Kont, toplumsal güç dengesizliğini temsil etmiştir. Figaro ve Susanna'nın mutluluğunu tehdit eden bir karakter olarak, güç ve cinsellik üzerine eleştirel bir bakış açısı sunmuş ve düşünmeyi teşvik etmiştir. Onun karakteri, aristokratik ayrıcalıkların sorgulanmasına yol açmıştır. Figaro'nun geçmişteki düşmanı Bartolo ile mülk ve otoriteyi temsil edilmiştir toplumsal düzenin ve geleneklerin korunmasına yönelik yaşayan aristokrat bir direnişi ifade etmiştir.

Sonuç ve Öneriler

Mozart bir prens hizmetkârı olan babası tarafından sarayın müzik beğenisine uygun olarak yetiştirse de sarayda yaşadığı olumsuz gelişmeler sonucunda bu kanondan ayrılmıştır. Mozart, hayatının ilerleyen dönemlerinde müzikte daha fazla bireysel ifade arayışına girmiştir. Özellikle Viyana'ya yerleştğinde, toplumun beklentilerinden uzaklaşarak kendi tarzını geliştirmeye başlamıştır. Bu dönem, onun yaratıcı özgürlüğünü ve yenilikçi yaklaşımını pekiştiren bir süreç olmuştur.

Mozart İdomeneo'yu hazırladığında duygusal olarak kendisini prensle, babasını da kralla benzeştirmiştir. Küçük yaşlarından beri sanatsal, yaşamsal konularda en güvenilir eğitmeni babası onu gözetmeye ve yönlendirmeye çalışmıştır. Babaya boyun eğip eğmeme durumu Mozart için de İdamante içinde içsel çatışmasının ve huzursuzluğun kaynağı olarak benzeşmiştir. Mozart eserin iç dünyasında kendini bu değerde görse de gerçek yaşantısında saraydan ve çevresinden bulamadığı karşılıklar nedeniyle çatışmalar yaşamıştır. Dolayısıyla bu duygusal süreçler onun sanatını şekillendirmiştir. Kanondan ayrılma isteğini uyandıran bu toplumsal çatışmalar ve sınıf mücadelesi, bireysel ifade ihtiyacını ortaya çıkarmıştır. Bu durum daha sonra Mozart'ı kendi ile benzer yaşantıları olan sanatçıların eksenine çekmiştir ve bu yaşantıları paylaştığı kişilerle sosyal ilişkiler ve iş arkadaşlıkları kurmaya başlamıştır.

Mozart'ın Figaro'sunu ortaya çıkaran bu süreçte yaşadıkları önemli bir rol oynamaktadır. Beaumarchais'le arasında tesadüf olamayacak kadar benzer yaşantılardan geçmişlerdir. Mozart'ın da yetişmesinde önemli bir rolü olan baba figürü Beaumarchais için de benzer bir çerçevede gelişmiştir. Mesleki eğitimini babalarından alan iki sanatçıda daha sonra işlerinde kendini kanıtlamış sarayda çalışmaya hak kazanmıştır. Saray dışında soyluların çocuklarına müzik dersleri veren iki sanatçıda maddi sıkıntılardan geçmişlerdir. Sosyal hayatında yaşadıkları sonucunda eleştirel eserler veren Beaumarchais saray tarafından baskıya uğramış ve yaratıcılığı kısıtlanmıştır. Mozart'ın da maddi zorlukları nedeniyle sarayla geliştirdiği bu ikili durum, çalışmayı seçtiği Da Ponte'nin yaşamında da benzerlikler göstermektedir. Ponte hayatının belirli dönemlerinde saray ve aristokrasiyle sorunlar yaşamıştır. Ortak yaşantılara sahip bu sanatçıların bir araya geldiğinde duygularının ve yaşantılarının doğrultusunda sarayı ve sınıf farklılıklarını ele alan eleştirel bir eser ortaya çıkarmaları kaçınılmaz olmuştur. Mozart'ın sarayda yaşadığı sorunlar, aristokrasi ve sanatçılar arasındaki sınıf çatışmasının bir yansıması olarak görülmektedir. Saray, belirli bir sosyal ve ekonomik güce sahip olan

aristokratları temsil ederken, Mozart daha düşük bir sosyal konumdadır. Eserleri, bu sınıf mücadelesini ve sanatçıların özgürlük arayışını ifade etmiştir. Sanat eserleri ekonomik ve toplumsal yapıdan etkilenmektedir. Mozart'ın eserleri de sarayda yaşadığı ekonomik kısıtlamalar ve baskılar doğrultusunda yaratıcılığının ve özgürlüğün kısıtlanmasıyla şekillenmiştir. Sanatçının bağımsızlığı ve yaratıcılığı, ekonomik koşullar tarafından zorlanmıştır. Bu zorluk daha sonra kendini ifade biçimi olarak ortaya çıkmıştır. Mozart'ın saraya yönelik eleştirileri, mevcut iktidar yapılarının ideolojik temellerini sorgulamıştır. Saray, kendisini destekleyen ideolojileri güçlendirirken, sanatçı olarak Mozart bu ideolojilere karşı çıkmıştır. Mozart'ın yaklaşımı, sanatçının yaratıcı özgürlüğünü elde etme arayışını yansıtmıştır. Bireylerin yaratıcılığı ve özgürlüğü, sınıfsal baskılardan kurtulduklarında ortaya çıkmaktadır. Mozart'ın yaşadıkları bu bağlamda bir tür özgürleşme ve kendini ifade etme mücadelesi olarak gelişim göstermiştir. Mozart'ı İdomeneo'daki soylu anlayışından Figaro'nun düşünündeki sınıf mücadelesine doğrudan bu süreçte bakıldığında yaşadığı duygusal olayların yadsınamaz etkileri bulunmaktadır. Sanatçıyı anlamak ve yorumlayabilmek için sanatçının kurduğu sosyal ilişkilerin, toplumsal dinamiklerin ve güç ilişkilerinin duygusal yansımalarının önemli bir rolü bulunmaktadır. Mozart ruh halinin ve psikolojik durumundaki değişimleri; sarayda yaşadığı zorluklar ve içsel çatışmaları; bulunduğu toplumun değerleri, normları ve dinleyici kitlesinin tepkileri sonucunda bu iki zıt konuyu ele almıştır. Mozart'ı anlamaya çalışırken bu bağlamda yapılan incelemeler arttırılmalı daha sonra yapılacak çalışmaları desteklemelidir. Çünkü onun bireysel ifade ihtiyacı, toplumsal çatışmaları ve sosyal, duygusal deneyimleri sayesinde sanatındaki özgünlük şekillenmiştir. Sanatçının yaşadığı dönemde sanatın toplumsal konumlanışı sanatçının statüsü, bireysel yaratıcılığı ile toplumsal yapı arasındaki iletişimiyle yakından ilişkilidir. Bu ilişkinin izi sürüldüğünde Mozart'ın müzikal dehası, dönemin sosyal hiyerarşisini sorgulayan bir tutumla birleşerek, sanatçının kendini ifade etme biçiminin toplumsal yapı üzerindeki etkisini ortaya koymuştur. Mozart'ın yaşadığı toplumsal normlara karşı duyulan direnişin bir yansıması olarak görülen bu çatışma, bireysel özgürlük arayışının ve kurduğu sosyal ilişkilerin sonucunda ortaya çıkmıştır.



Hakem Değerlendirmesi	Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması	Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Finansal Destek	Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer Review	Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest	The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support	The author declared that this study has received no financial support.

Yazar Bilgileri	Burak Berke Özer (Yüksek Lisans Öğrencisi)
Author Details	¹ Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Müzikoloji Bölümü, Ankara, Türkiye 0009-0000-3912-3428 ozerburakberke@gmail.com

Kaynakça | References

- Aliçavuşoğlu, E. (2012). Psikanaliz, Freud ve Sanat. *Sanat Tarihi Yıllığı*, 20, Article 20.
- Arslantaş, H. A. (2008). Kültür – Kişilik Ve Kimlik. *Fırat Üniversitesi Doğu Araştırmaları Dergisi*, 7(1), Article 1.
- Balseçen, H. (2019). Rönesanstan Romantizme İktidarın Sanatı. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 6(3), Article 3.
- Büke, A. (1998). *İki Dahi Üç Opera* (1. bs). Boyut Matbaacılık.
- Büke, A. (2012). *Mozart Bir Yaşamöyküsü* (BPC Matbaacılık San. ve Tic. A. Ş.). Can Yayınları.
- Çiftçi, H., & Ayyıldız, H. (2016). Nöroiktisat İşliğinde Rekabetçi Karar Alma Sürecinde Duygular, Roller ve Önemi. *Ekonomi Bilimleri Dergisi*, 8(2), Article 2.



- Dinç, G. (2022). Karar Verme Davranışından Sorumlu Beyin Yapıları: Derleme. *Ankara Sağlık Bilimleri Dergisi*, 11(1), Article 1. <https://doi.org/10.46971/ausbid.930025>
- Elias, N. (2000). *Mozart: Bir Dahinin Sosyolojisi Üzerine* (TDV İslâm Araştırmaları Merkezi; No. 163). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Işıltan, A. (2020). Mozart'ın Biyografisinin Becker'ın "Sanat Dünyaları" Kuramıyla İrdelenmesi. *Konservatoryum*, 6(2), Article 2. <https://doi.org/10.26650/CONS2019-0016>
- Mozart Figaro'nun Düğünü. (2006, Mart). *İzmir Devlet Opera ve Balesi*, 109.
- Özcan, İ. C. (2015). *Ses Ve Karakter Bağlamında Mozart'ın Idomeneo Operası* [Yüksek Lisans Tezi]. Yaşar Üniversitesi.
- Özdeş, A. (2020). Yaşlanma ve Karar Verme Süreçleri: Duygu Düzenlemenin Rolü. *Psikiyatride Güncel Yaklaşımlar*, 12(3), Article 3. <https://doi.org/10.18863/pgy.640158>
- Özkan, A., & Baltacı, S. (2020). Freud ve Lacan'ın Psikanalitik Kuramlarında Yastan Ayrışan Melankolik Özne. *Studies in Psychology*, 40(2), Article 2. <https://doi.org/10.26650/SP2019-0056>
- Parouty, M. (2012). *Mozart Tanrıların Sevdiği* (A. Berkay, Çev.; 1. bs). Yapı Kredi Yayınları.
- Rushton, J. (1993). *W.A. Mozart, Idomeneo*. Cambridge University Press.
- Say, A. (2019). *Müzik Tarihi* (7. bs). ıslık Yayınları.
- Sehlikoğlu, B. (2022). *W.a Mozart'ın "Figaro'nun Düğünü" Operasındaki "Figaro"nun Rol Bakiminden Analizi* [Yüksek Lisans Tezi]. Anadolu Üniversitesi.
- Totan, T., Danacı, F. N., & Bedir, İ. (2023). Duygu Düzenleme Stratejilerinin Karar Verme Stilleri Üzerindeki Etkilerinin İncelenmesi. *Uluslararası Karamanoğlu Mehmetbey Eğitim Araştırmaları Dergisi*, 5(2), Article 2. <https://doi.org/10.47770/ukmead.1298997>
- Yener, F. (1992). *100 Opera*. Bateş.