

# Geçmişten Günümüze Urfa'da Müzik

## EDİTÖRLER

Prof. Dr. Abdullah EKİNCİ

Prof. Dr. Ekrem BEKTAŞ

Prof. Dr. Hüseyin AKPINAR

Prof. Dr. Mehmet ÖNAL

Prof. Dr. Oğuz Ozan BİLEN

Doç. Dr. Ahmet Suat KARAHAN

Doç. Dr. Gökhan YALÇIN

Doç. Dr. Mahmut KAYA

Dr. Öğr. Üyesi Cihan TABAK

Dr. Öğr. Üyesi Elçin ERGİN

Dr. Öğr. Üyesi Ozan BALDAN

Dr. Öğr. Üyesi Ömür Arda AYDIN

Dr. Öğr. Üyesi Taner TOPALOĞLU

Öğr. Gör. Celal ŞAHİN

Öğr. Gör. Güllü ÖZTÜRK

Öğr. Gör. Murat BİRER

Öğr. Gör. Zeki Fırat DEMİRCİ

**İmtiyaz Sahibi / Publisher • Yaşar Hız**  
**Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief • Eda Altunel**  
**Kapak & İç Tasarım / Cover & Interior Design • Gece Kitaplığı**

Şanlıurfa Büyükşehir Belediyesi  
Kültür ve Turizm Daire Başkanlığı Yayınları  
Şehir Kitaplığı Dizisi 47

**Genel Yayın Koordinatörü**  
Mehmet Emin ÖZÇINAR

**Yayın Koordinatörleri**  
Suphi ÇİÇEK  
Ahmet DAĞLAR  
C. Azzat BİRİNCİ

“Yazıların hukuki sorumluluğu yazarlara aittir.”

Kitabın tüm hakları Şanlıurfa Büyükşehir Belediyesine aittir.  
Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz ve izinsiz çoğaltılamaz

**Birinci Basım / First Edition • © ARALIK 2019**

**ISBN • 978-625-7976-69-5**



© copyright

Bu kitabın yayın hakkı Gece Kitaplığı'na aittir.  
Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin  
almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz.

The right to publish this book belongs to Gece Kitaplığı.  
Citation can not be shown without the source, reproduced in any way  
without permission.

**Gece Kitaplığı / Gece Publishing**

**Türkiye Adres / Turkey Address:** Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak

Ümit Apt. No: 22/A Çankaya / Ankara / TR

**Telefon / Phone:** +90 312 384 80 40

**web:** www.gecekitapligi.com

**e-mail:** gecekitapligi@gmail.com

**Baskı & Cilt / Printing & Volume**

Sertifika / Certificate No: 47083

# Geçmişten Günümüze Urfa'da Müzik

## EDİTÖRLER

Prof. Dr. Abdullah EKİNCİ

Prof. Dr. Ekrem BEKTAŞ

Prof. Dr. Hüseyin AKPINAR

Prof. Dr. Mehmet ÖNAL

Prof. Dr. Oğuz Ozan BİLEN

Doç. Dr. Ahmet Suat KARAHAN

Doç. Dr. Gökhan YALÇIN

Doç. Dr. Mahmut KAYA

Dr. Öğr. Üyesi Cihan TABAK

Dr. Öğr. Üyesi Elçin ERGİN

Dr. Öğr. Üyesi Ozan BALDAN

Dr. Öğr. Üyesi Ömür Arda AYDIN

Dr. Öğr. Üyesi Taner TOPALOĞLU

Öğr. Gör. Celal ŞAHİN

Öğr. Gör. Güllü ÖZTÜRK

Öğr. Gör. Murat BİRER

Öğr. Gör. Zeki Fırat DEMİRCİ





## ÖNSÖZ

Yerleşim merkezi olarak 12.000 yıllık bir tarihe sahip olan Şanlıurfa, musiki tarihi yönünden de aynı tarihlere kadar uzanan bir seyir izlemektedir. Kapsamlı bir araştırma yapıldığı takdirde, inanıyoruz ki birçok ilk gibi müzik kültürünün de Urfa'dan Dünya'ya yayıldığı görülecektir. İnsanoğlunun yerleşik hayata geçtiği ilk şehrin Urfa olduğu, bilimsel olarak tespit edilince, insanın temel ihtiyaçlarından biri olan müziğin de bu tarihle birlikte başlaması gerekir. Çünkü müzik tarihinin insanlık tarihiyle birlikte olageldiği bilimsel bir gerçektir. Şanlıurfa'nın tarihte İpek Yolu üzerinde çok önemli bir kavşakta olması, çok çeşitli din, kültür ve medeniyetlere merkez olması dolayısıyla müziği de çok geniş kaynaklardan beslenmiş ve bugünkü haklı ününe ulaşmıştır.



Kaynağı ne kadar bireysel ve yöresel ise; dili de bir o kadar evrenseldir müziğin. Urfa türküleri yürekte kopup geldiği için bütün insanlığı kuşattığı gibi, Şanlıurfalının o içli ve yanık sesi medeniyetlerin birikimiyle harmanlandığından tüm dünyada müzikseverlerin ilgisini çekmektedir.

Tarihten gelen müzik ve kültür mirasıyla, dünyada ve ülkemizde müstesna bir konuma sahip olan Şanlıurfa'da gazellerin okunmadığı, yanık sesle türkülerin söylenmediği hiçbir etkinlik düşünülemez.

Bu zengin potansiyelimizi kullanmak, özellikle gençlerimizi bir ustanın, bir üstadın gözetiminde gerçek sanat ve kültürü öğrenmeye teşvik etmek, öz musikimize hak ettiği alaka ve himayeyi yeniden ihya etmek amacıyla Şanlıurfa Büyükşehir Belediyesi olarak, Kültür ve Turizm Dairesi Başkanlığımız Bünyesinde, Konservatuvar Müdürlüğümüzü aziz hemşerilerimizin hizmetine sunduk.

Halen geleneksel olarak bütün canlılığı ile yaşayan Urfa Musikisi Konservatuvarımızda yeni bir boyut kazanacaktır. Müziğe ilgi duyan gençler, ustaları dinleyerek müzik bilgisi ve terbiyesini buradan alacaklar. Kulaklar eğitilecek, eller eğitilecek ve diller eğitilecek. Musikinin gelenek ve zarafeti bu kurumumuzdan yayılacak.

Hiçbir derinliği ve kalıcılığı olmayan, günlük üretilip günlük tüketilen işlerle bir kültür ve medeniyet inşa edilemez. Kalıcı ve uzun vadeli işlere yoğunlaşmak zorundayız. Kültür-Sanat projelerimiz ve bu eser böyle bir düşüncenin, kalıcı olma gayesinin ürünüdür. Birbirinden değerli hocalarımızın, sanat erbabının çalışmalarının bir arada olduğu bu eserin basımını gerçekleştirmenin gururunu yaşıyoruz.

Urfa dünyanın en kadim şehirlerinden biri olarak bu tür çalışmaları, araştırmaları, eserleri ziyadesiyle hak ediyor. "Geçmişten Günümüze Urfa'da Müzik" adlı kitabımız, içerik zenginliğiyle alanında önemli bir boşluğu dolduracak kıymettedir.

Bu eserin Şanlıurfa'nın geçmişine ve büyüklüğüne uygun zenginliğiyle ön plana çıkacağına, yeni ve daha iddialı çalışmalar için örnek teşkil edeceğine inanıyorum.

Gerisinde çok büyük bir emeğin olduğunu bildiğim bu eserin Urfa'ya, ülkemize, milletimize ve tüm insanlığa hayırlı olmasını diliyorum.

Sevgi ve saygılarımla...

Zeynel Abidin BEYAZGÜL

Şanlıurfa Büyükşehir Belediye Başkanı



## İÇİNDEKİLER

### BİRİNCİ BÖLÜM URFA'DA ARKEOLOJİ / TARİH VE MÜZİK

GÜNÜMÜZ ARKEOLOJİK VERİLER IŞIĞINDA URFA VE YAKIN ÇEVRESİNDE MÜZİK Mehmet ÖNAL .....	12
ÇOĞULKÜLTÜRLÜ ŞANLIURFA'DA MUSİKİ, YAYGIN KULLANILAN ÇALGILAR VE YAKIN COĞRAFYADAKİ ANTİK BAĞLARI Ozan BALDAN .....	24
ŞANLIURFA'NIN MÜZİK GELENEĞİ BAĞLAMINDA ESKİ MEZOPOTAMYA UYGARLIKLARINDA MÜZİK KÜLTÜRÜ Mehmet Emin GÜLER .....	35
MİTOLOJİK OZAN ORFEUS VE URFA Remzi MIZRAK .....	50
URFALI MATEOS'A GÖRE SAVAŞLARDA ASKERİ MUSİKİ Timur VURAL .....	61

### İKİNCİ BÖLÜM URFA'DA MÛSİKÎ VE MÛSİKÎŞİNASLAR

MEHMET ÖZBEK: İLİM VE İCRAYI TEVHİD EDEN BİR MÜNEVVER Fazlı ARSLAN .....	68
NACİ YOLUK ve URFA MÜZİK KÜLTÜRÜ Hakime BİTMİŞ, Feyzan Göher VURAL .....	77
TRT TÜRK HALK MÜZİĞİ REPERTUVARINDAKİ URFA TÜRKÜLERİNİN KAYNAK KİŞİ İCRASINA GÖRE İNCELENMESİ (CEMİL CANKAT ÖRNEĞİ) Kaan BAŞTEPE .....	83

### ÜÇÜNCÜ BÖLÜM MÜZİK VE TOPLUM / MÜZİK SOSYOLOJİSİ

MÜZİK TOPLUMSALLAŞMA MEKANI OLARAK ŞANLIURFA SIRA GECESİ GELENEĞİ Mahmut KAYA .....	98
ŞANLIURFA KÜLTÜRÜNÜN DEĞİŞİM VE DEVAMLILIĞINDA ŞANLIURFA MÜZİĞİNİN ROLÜ Salih AYDEMİR .....	103
ORTAK COĞRAFYA'DAN ETKİLENEN MUSİKİLER: IRAK TÜRKMEN (KERKÜK) VE ŞANLIURFA HALK MUSİKİLERİNİN MÜZİKOLOJİK AÇIDAN KARŞILAŞTIRILMASI Resul BAĞI .....	112

### DÖRDÜNCÜ BÖLÜM MÛSİKÎ İCRACILIĞI / HÂNENDELİK

SARAYDAN URFA AHENGİ'NE GAZEL GELENEĞİ VE GAZELHANLAR Mehmet BİTMEZ .....	128
ŞANLIURFA'DA GAZELHANLIK GELENEĞİ Eyyüp AZLAL .....	147
URFALI HÂFIZLARIN URFA MÛSİKÎSİNE KATKISI Mustafa Said DİLEK, Mehmet Fatih KAHVECİBAŞI .....	157

## **BEŞİNCİ BÖLÜM** **DİN / TASAVVUF MÛSİKÎ İLİŞKİSİ**

URFA'DA YAŞANMIŞ DİNLERE AİT MÛZİK ANLAYIŞININ FİKHÎ DEĞERLENDİRMESİ Mehmet Nuri GÜLER .....	168
TASAVVUF VE TARİKATLARDA MÛSİKÎ: URFA TASAVVUF MÛSİKÎSİ ÖRNEĞİ Ali TENİK .....	174
ŞANLIURFA MÛSİKÎSİNDE TASAVVUFÎ UNSURLAR M. Veysî DÖRTBUDAK .....	181
“BİR TEKKE MÛSİKÎSİ FORMU OLARAK SALÂT-I KEMÂLİYE VE ŞANLIURFA'DA OKUNAN SALÂT-I KEMÂLİYELERLE KARŞILAŞTIRMALI DEĞERLENDİRİLMESİ” Ahmet Hakkı TURABÎ .....	187
ŞANLIURFA VE İSTANBUL ÜSLÛBU MEVLİD GELENEKLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI İNCELEMESİ Murat BİRER .....	195
ŞANLIURFA VE MARDİN'DE İCRÂ EDİLEN CÂMÎ MÛSİKÎSİ FORMU: FERÂCİYE Egecan AYDIN .....	201

## **ALTINCI BÖLÜM** **DÂRÛ'L-ELHÂN VE URFA MÛZİĞİ REPERTUARI**

DÂRÛ'L-ELHÂN KÜLLİYÂTINDAKİ URFA TÜRKÜLERİNİN MAKAM USÛL VE TAVİR BAKIMINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ Kubilay KOLUKIRIK .....	210
TRT TÜRK HALK MÛZİĞİ REPERTUARINDAKİ URFA TÜRKÜLERİNİN MÛZİKAL ANALİZİ Emrah KAYA .....	218

## **YEDİNCİ BÖLÜM** **URFA MÛZİĞİNDE DERLEME, BESTE VE ARŞİV**

CUMHURİYET DÖNEMİNDE ŞANLIURFA HALK MÛSİKÎSİ ARAŞTIRMA DERLEME ve YAYIN ÇALIŞMALARI S. Sabri KÜRKCÜOĞLU .....	230
URFA'DA DİNÎ MÛSİKÎ ALANINDA YAPILAN KİTAP, DERLEME, BESTE VE ALBÜM ÇALIŞMALARI Hüseyin AKPINAR .....	245
ŞANLIURFA'DA PLAK, BANT ARŞİVCİLİĞİ VE ARŞİVCİLER Hüseyin YEŞİLGÖZ .....	259

## **SEKİZİNCİ BÖLÜM** **URFA'DA MÛSİKÎ EDEBİYATI**

URFALI DİVAN ŞAİRİ NÂBÎ'NİN OĞLUNA MÛZİĞE DAİR ÖĞÜTLERİ Kaplan ÜSTÜNER .....	268
NÂBÎ'NİN BESTELENMİŞ MANZÛMELERİ Ekrem BEKTAŞ .....	273
GÜFTE ŞAİRİ VE MÛSİKÎŞİNAS OLARAK URFALI NÂBÎ Nagihan ÇAĞLAYAN .....	287

NÂBÎ'NİN BESTELENMİŞ ŞİİRLERİNDE USUL-ARUZ VEZNİ MÜNÂSEBETİ Mehmet Nuri PARMAKSIZ .....	298
SUUT KEMAL YETKİN'İN ŞİİRDE SES VE MÛSİKÎYE DAİR DİKKATLERİ Halef NAS .....	323

### **DOKUZUNCU BÖLÜM SIRA GECELERİ**

URFA SIRA GEZME VE URFA MÛZİK KÛLTÜRÜNÜN MENŞEİNE DAİR DÜŞÜNCELER Abdullah EKİNCİ .....	330
URFA SIRA GECELERİ VE UYGUR OTUZ OĞUL MEŞREBİ Tuğba GÖNEL SÖNMEZ, Adem ÖGER .....	344
TÛRK HALK MÛZİĞİNDE SIRA GECESİ VE BARANA GELENEĞİ Atik SAHİL .....	355
URFA'DAN BALKANLAR'A SIRA GECESİ GELENEĞİ Ubeydullah SEZİKLİ .....	367
YAŞAR NEZİHE BÛKÛLMEZ VE SIRA GECELERİNİN ÜÇ ŞİİRİ Levent BİLGİ .....	372

### **ONUNCU BÖLÜM URFA'DA MÛZİK EĞİTİMİ, TEORİSİ VE KÛLTÜRÜ**

MULTİDİSİPLİNER BİR SANAT EĞİTİMİ PROJESİ “DÜNYANIN EN ESKİ KÛLT MERKEZİNDEN İLK SESLER YENİDEN YÛKSELİYOR” Emine TEKER, Gülgün BİLEN .....	380
ŞANLIURFA'DA GENEL, MESLEKİ VE ÖZENGEN MÛZİK EĞİTİMİ, KARŞILAŞILAN SORUNLAR VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ Gökhan YALÇIN, Ahmet DAĞLAR, Ömür Arda AYDIN .....	388
ŞANLIURFA SAZ ESERLERİNİN EĞİTİM MUSİKİSİ AÇISINDAN ÖNEMİ Taner TOPALOĞLU .....	394
RÛHÂVÎ MAKAMI Seyyed Mohammad Taghi Hosseini (Muhammed Hüseyini) .....	408
HALK TÛRKÜLERİNİN YÖNLÜ GRAF İLE GÖSTERİMİ (ŞANLIURFA HALK MÛZİĞİ ÖRNEĞİ) N. Feyza YALÇIN, Gökhan YALÇIN .....	416
ŞANLIURFA MÛZİK KÛLTÜRÜ BİBLİYOGRAFYA ÇALIŞMASI Olca MUSLU GARDNER .....	421
ŞANLIURFA - SURUÇ YÖRESİNDE DENGEBELİK KÛLTÜRÜ VE BAQÎ XİDO Halil YAKUT .....	431
SCHOPENHAUER'İN İRADE ANLAYIŞI BAĞLAMINDA URFA'DAKİ MÛZİK TEMALARININ BİR ANALİZİ Ahmet UĞURLU .....	438
UNESCO ÜRETKEN ŞEHİRLER İLETİŞİM AĞI (UCCN) MÛZİK KENTİ KAPSAMINDA “URFA” Erhan TEKİN .....	444



**BİRİNCİ BÖLÜM**  
**URFA'DA ARKEOLOJİ / TARİH VE MÜZİK**

# GÜNÜMÜZ ARKEOLOJİK VERİLER IŞIĞINDA URFA VE YAKIN ÇEVRESİNDE MÜZİK

Mehmet ÖNAL\*

## Giriş

Fırat ve Dicle nehirleri arasında Bereketli Hilal'in tam merkezinde yer alan Şanlıurfa, topoğrafik konumu nedeniyle Mezopotamya ve çevresinde oluşan her kültürün ve siyasi birliğin izlerini taşır. Bir yanı tepelikler bir yanı ovalarla çevrili olan bu şehrin güneyden kuzeye, doğudan batıya ticaret yollarının birleştiği noktada olması onu her çağda şehirler ve bölgeler arası iletişimde önemli kılar.

Güney Doğu Anadolu Projesi kapsamında Fırat nehri üzerine Şanlıurfa sınırlarında inşa edilen Atatürk, Birecik ve Karkamış baraj alanlarında yapılan ulusal ve uluslararası arkeolojik kurtarma kazı çalışmaları bu topraklarda yeşeren kültürleri ve eserlerinin meydana çıkarılmasını sağlamıştır. Baraj kurtarma kazılarını, tepeliklerde yer alan Göbekli Tepe, Titriş Höyük ve Hacinebi Höyüğü ile ovada bulunan Gürcü Tepe, Kazane Höyük ve Harran Antik Kenti kazıları izler. Bu arkeolojik çalışmalardan elde edilen eserlerle Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi Dünya'nın en büyük Çanak Çömleksiz Neolitik Çağ eserlerine sahip olur. Diğer çağları da oluşturan Bakır Taş (Kalkolitik), Tunç Çağı, Demir Çağı, Roma Dönemi ve Orta Çağ eserleri de müzenin zengin vitrinlerinde yerini alır.

Bu makalede Şanlıurfa'da ve sınır çizgisinde yapılan arkeolojik kazılarda ulaşılan müzikle ilgili yazılar, ortostat, kabartma, mozaik, pişmiş toprak, cam ve kemik eserler tanıtılmaktadır. Şanlıurfa'da 700'den fazla tescilli yerleşim yeri bulunmaktadır. Bunların birkaçında yapılacak arkeolojik kazılarda dahi, birçok bilinmeyene ulaşılması mümkün görülmektedir.

## Şanlıurfa'da Müziğin İzleri

Buzullar eridiğinde yeni iklimsel koşullara uyum sağlarken, üstünde yürüdüğü toprakla ve yoğun bitki örtülü yeni çevreyle tanışan avcı toplayıcı insanlar zaman zaman gırtlak sesleri, el çırpmaları ve ayak hareketleriyle doğayı taklit ederek müzik de yapmaktaydı. Göbekli Tepe'de dans ederek trans halinde bir hayvan olduğuna inandığı güçle diğer dünyalarla ilişki kurmaya çalışan Şamanların aktif olduğunun kısmen düşünülebileceği ifade edilerek, insan gibi çöken, dans eden turna yaratıklar da örnek olarak gösterilir.<sup>1</sup> Bu bağlamda Göbekli Tepe'de bulunan aslan başlı insan gövdeli totem heykeli<sup>2</sup> avcı-şamanlarla bağlantı kurulmasını kolaylaştırır. Hayvan başlı insan figürlerinin dans ederek transa geçen Şaman rahipleri tasvir etmesi olasıdır. Anadolu'nun uygarlık tarihine yaptığı en önemli katkının Çanak Çömleksiz Neolitik Çağ olduğu belirtilen<sup>3</sup> ve Şanlıurfa'da yoğunlaştığı görülen bu yerleşimlerin bazıları Göbekli Tepe, Nevali Çori, Karahan Tepe, Sefer Tepe, Harbet Suvan vb. Harran Ovası'nın çevresindeki Tek Tek Dağları ile Güney Doğu Toroslara kadar uzanan tepelik ve dağlık alanda, bazıları da Akarçay Tepe, Mezra Teleilat vb. Fırat nehrine uzanan düzlüklerde keşfedilmiş, diğerleri de keşfedilmeyi beklemektedir. Çanak Çömleksiz Neolitik (Yeni Taş-Cıvalı Taş) Çağ ve "Bereketli Hilal" in merkezi olan bu bölgede, bu yerleşimlerden yükselen ritüellerdeki dua ve ritimler, binlerce yıl artarak devam edecek ezgi ve türkülerin öncüleri olmuştur.

Şanlıurfa'da müzikle ilgili en eski betim, Hilvan ilçesi Kantara köyündeki Fırat manzaralı Nevali Çori yerleşiminde görülür (Fotoğraf 1). M.Ö.8500-7900 yıllarına Çanak Çömleksiz Neolitik B Çağı'na tarihlenen kireçtaşı çanak parçasına üç insan figürü etrafı kazınarak kabartma halinde işlenmiştir. Gövdeleri cepheden verilen bu figürlerden insan yüzü ikisi, aralarındaki yüzü pek belirtilmemiş, baklava biçimli başlı, ellerin belirtilmediği kütük şeklinde kollar ile bacaklar ve daha kısa boylu, şişman figür etrafında kollarını yukarı kaldırarak dans etmektedir.<sup>4</sup> El ve ayaklarını yanlara açarak kendilerinden

\* Prof.Dr. Mehmet ÖNAL, Harran Üniv. Fen-Ede. Fakültesi Arkeoloji Böl., Şanlıurfa. monalbz@yahoo.com

<sup>1</sup> Schmidt 2007: 241

<sup>2</sup> Schmidt Ç.K.- Schmid K., 2011 "Yeni Bulgu ve Buluntularıyla Göbekli Tepe" Arkeoloji ve Sanat Dergisi, Yıl. 33 Sayı 137: 57, res.5; *Şanlıurfa Müzesi Arkeolojik Eser Kataloğu*, ed. Celal Uludağ, Tasarım PR., Şanlıurfa 2017: 150-151.

<sup>3</sup> Özdoğan M., 2015 "Göbeklitepe'yi Anlamak" Aktüel Arkeoloji Dergisi, Temmuz-Agustos, 46, Göbekli Tepe Özel Sayısı: 50

<sup>4</sup> Hauptmann 1993: res.27; Hauptmann H., und Schmidt K. 2007 "Anatolien vor 12000 Jahren, Die skulpture des Frühneolithikums." Die ältesten Monumente der Menschheit/İnsanlığın En Eski Anıtları, Karlsruhe Sarayı Baden Eyalet Müzesi'nde Baden-Württemberg Eyalet Sergisi, Karlsruhe: 76, Kat. No.115; Dietrich O., Heun M., Notroff J., Schmidt K. 2012 "The role of cult and feasting in the emergence of Neolithic communities. New evidence from Göbekli Tepe, south-eastern Turkey" *Antiquity* Volum.86, Issue 333, 2012: kat. 115, fig.13.



geçercesine dans eden bu figürlerin muhtemelen bilinen en eski dans tasviri olabileceği belirtilmektedir. Bu sahneyle ilgili diğer görüş, ortada yeni doğmuş bir çocuk ile etrafında biri erkek, diğeri kadın iki figürün dans ederek doğum olayını kutladığıdır.<sup>5</sup> Ortadaki şişman figürü bazı bilim insanlarının kurbağaya benzettiği, bazılarının ise hamile kadın olarak tanımladığı bu eser, Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi'nde sergilenmektedir.



**Fotoğraf 1** (Foto. Hauptmann-Schmidt 2007: 76; Dietrich v.d 2012: fig.13)



**Çizim 2** (Bernbeck R., Pollock S., 2003: 44, fig. 22g)

Besinlerini tepe yamaçlarındaki yabani siyez ve emmer buğdayı ile arpa ve yabani tahıllardan<sup>6</sup> sağlayan avcı-toplayıcı gruplar, iklim ve toprak koşulları elverişli hale geldiğinde Harran Ovası'na inerek yaban buğdayını toprakla buluşturur. Çanak Çömlekli Neolitik Çağ'da toprağı işlemeye başlayan, çanak çömlek yapmayı öğrenen, hayvanları evcilleştiren bu insanların ritüelleri, dansları ve ezgilerinin biçimi de kısmen değişmiş olmalıdır. Engebeli arazi şartları ve avcı-toplayıcılık gibi zor yaşam koşullarının insanları sert mizaçlı yaptığı düşünülür. Tarımla birlikte, ritüellerdeki sert ritimler yerini yavaş yavaş yumuşak ezgi ve ahenklere bırakmış olmalıdır. Aynı çağda Çatalhöyük'deki duvar resminde leopar postu giymiş savaşıların hayvanların etrafında koşarak dans ettikleri görülür.<sup>7</sup> Bazı savaşılar geyiğin dilini, bazısı kuyruğunu çekerek, toplu olarak hayvanlarla alay ederek, sanki orta oyun oynamaktadırlar.<sup>8</sup> Çatalhöyük insanların avcılığı oyuna dönüştürmeleri, doğaya karşı zafer kazanmalarına ve tarım toplumu olmalarına bağlanabilir. Tarımdan elde ettiği tahılı depolayıp, evcilleştirdiği hayvanlarla her zaman taze etini garanti eden, kendine ve düşünmeye çok zaman ayıran bu çağ insanı edebiyat ve müziği de geliştirmeye başlamış olmalıdır. Harran Ovası'ndaki Gürcü Tepe ve Tel İdris bu çağın ova yerleşimlerinden bazısıdır. Harran Ovası'nda yapılacak arkeolojik kazılarla bu çağ ile ilgili çok sayıda yerleşim yerinin keşfedilmesiyle, birçok bilinmeyene ulaşılması da mümkün olacaktır.

Şanlıurfa'nın Birecik ilçesinde yer alan Fıstıklı Höyük 'de (M.Ö. 6000-5500) yapılan kazılarda bulunan Halaf Kültürü'ne ait pişmiş toprak kap parçasında bir insan betimi<sup>9</sup> görülür (Çizim 1). İnsanın gövdesinin üst kısmı (torso) korunmuştur. Üçgen gövdesi cepheden, başı profildendir. Bir elinde değnek tutar. Elinde parmakları belirgindir. Seramiğin turuncu zemine dış konturları kırmızı renkte çizilen bu stilize insan figürü iki elini yukarı kaldırır. Bu görünümüyle dans ediyor olmalıdır. Bu çağda "Dans eden kadınlar-Dancing ladies" olarak adlandırılan figürler Halaf boyalı kaplarının iç süslemelerinde yer alır.<sup>10</sup> Figürün başının üstündeki saç sanki keçi boynuzlarını andırır. Bu nedenle anılan figür, hayvan başlı dans eden insanları ve Şamanları akla getirmektedir. Aynı kap parçasının sağında betimlenen kuşun gövdesinin alt kısmı da insan gövdesi ve insan ayaklarına benzemektedir.

Geç Bakır-Taş (Kalkolitik) Çağı'nda (M.Ö. 4000-3000) Şanlıurfa çevresinde Malatya ilinde yer alan Aslantepede kemikten yapılmış dış yüzü çapraz çizgilerle bezeli silindirik biçimli ve delikli flüte benzer bir müzik aleti bulundu.<sup>11</sup> Elâzığ Korucutepe'de ise pişmiş topraktan yapılmış davul ele geçti. Bunun her

<sup>5</sup> Sevin V., 2003, *Anadolu Arkeolojisi*, Der Yayınları, İstanbul: 34 (3. Basım).

<sup>6</sup> Dietrich v.d 2012: 675, fig.1.

<sup>7</sup> Mellaart 1967: Pl. 61-64; Mellaart J., *Anadolu'da Bir Neolitik Kent*, çev. G.B.Yazıcıoğlu, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, 2001: res.10-28

<sup>8</sup> Mellaart 2001: res.10-12, 27; Gezgin İ., 2008, *Sanatın Mitolojisi*, Sel Yayınları, İstanbul: 19;

<sup>9</sup> Bernbeck R., Pollock S., Bucak E., 2002 "Excavation At Fıstıklı Höyük 2000" *KST* 23/2, Ankara: 146, Fig.4; Bernbeck R., Pollock S., 2003 "The Biography of an Early Halaf Village: Fıstıklı Höyük 1999-2000" *Istanbul Mitteilungen* Vol. 53, Year 2003: 44, fig. 22g.

<sup>10</sup> Cruells W., Nieuwenhuysse O., 2004 "The Proto-Halaf Period in Syria, New Sites, New Data" *Paléorient*, 30/1:53

<sup>11</sup> Frangipane M., 2004 *Alle origini del potere. Arslantepe, la collina dei leoni*. Milano: Mondadori Electa s.p.a.: fig. 16.

iki yüzüne deri gerildiği ifade edilir.<sup>12</sup> Bu çağda, ticaretin artması, özel mülkiyetin ve yönetici sınıfın oluşması, Halaf, Ubeyd, Sümer vb. kültürlerin çeşitlenmesiyle müzik dini, festival ve törensel olarak gelişmeye başlamıştır. Özellikle Harran Ovası'nda çok sayıda Bakır-Taş Çağı yerleşimi mevcuttur. Ovada ve çevresinde bulunan höyüklerin çoğunun tabanında bu çağ tabakalarının bulunması olasıdır.

Bakır-Taş Çağı'nın sonlarında Güney Mezopotamya'da Sümerler tarafından yazının, seramik çarkının, silindir mührün, tekerleğin vb. icat edilmesiyle, Kuzey Mezopotamya ile ticaret gelişir. Bunun sonucunda Urfa ve çevresi dahil olmak üzere bölgeler arasında yoğun inanç, kültür ve sosyal etkileşimler yaşanır. Bu dönemde, güçlü kent devletleri ortaya çıkar. Tanrıların büyüklüğüne yaraşır şekilde tanrıların evi ve sarayı olarak kabul edilen anıtsal tapınaklar (zigurat) inşa edilir. Anu, Enlil, Enki/Ea, Marduk, Nanna/Sin, Utu/Şamaş, Ashur vb. gibi tanrılar ile Tiamat, İnanna/İştâr, Nisaba vb. tanrıçalar, yaklaşık 5 bin yıl sürecek olan çok tanrılı Mezopotamya tanrı/tanrıça panteonunu oluşturur. Din adamlarının tanrılar ile insanoğlu arasında bir vasıta kabul edilmesi onların siyasi ve ekonomik açıdan oldukça büyük bir güce kavuşmasına neden olur.<sup>13</sup> Toplumda önemli bir yeri olan tapınaklar, felsefe, bilim, eğitim, ön bilicilik, müzik, dans ve ritim yeri olarak kendi iç yapısını güçlendirmiştir.

Tunç Çağı ile birlikte ticaret ve bölgeler arası iletişim ve etkileşim daha da artar. Mezopotamya'da siyasi birlik sağlanarak Akad Devleti kurulur. Babil'de Hammurabi kanunları yazılır. Hurri, Mitanni, Asur, Babil zaman zaman Urfa ve çevresine hâkim olur.

Eski Tunç Çağı'nda lir<sup>14</sup>, Arp<sup>15</sup>, vurmali çalgı davul<sup>16</sup>, zilli tef<sup>17</sup>, flüt<sup>18</sup>, yuvarlak tef ile Orta Tunç Çağı'nda uzun saplı sazın<sup>19</sup> (lut) Mezopotamya'da icat edilmesiyle<sup>20</sup> müzikler artık duyguları çok daha kıskırtıcı, insanı dans ederek kendinden geçirici şölen havasına da dönüşür. Saraylarında, resmî törenlerde, ziyafetlerde, ritüellerde ve gömü ayinlerinde müzisyenlerin de yer aldığı betimlemeler kabartmalarda<sup>21</sup>, Ur standardındaki mozaikte<sup>22</sup>, damga<sup>23</sup> ve silindir mühürlerde<sup>24</sup> görülmektedir. Mezopotamya'da müzisyenlik saygı duyulan bir meslek olup, müzisyenler gelir düzeyi yüksek olan kişilerdi.<sup>25</sup> Akkad Kralı Naramsin'in torunu, Ay Tanrısı'nın Nippur şehrindeki tapınağında BALAGDI; müzik aleti çalgıcısıydı.<sup>26</sup>

Muazzez İlmiye Çığ, Mezopotamya'nın diğer şehirleriyle birlikte Harran ve Urfa için de geçerli olan Sümerlerdeki müzik hakkındaki tespitlerini şu cümleleri ifade eder: "... Tapınaklarda tanrıları memnun etmek, sakinleştirmek için devamlı müzik yapılırdı. Müzik kutsaldı Sümer'de. Düğünlerde, bayram ve ölü törenlerinde de müzik başta gelirdi. Ayrıca şehrin büyük meydanlarında çeşitli çalgılar ve şarkılar eşliğinde halkın dans ederek eğlendiği metinlerden anlaşılıyor. Müzisyenler kadın ve erkeklerden oluşurdu. Şarkıların sözleri genellikle tapınağın şair rahipleri tarafından yazılır, müzisyenleri tarafından bestelenirdi. Bu arada halk ozanları da bulunuyordu kuşkusuz. Şarkılarda koro ile ilgili söylenecek yerler ve bunların hangi çalgılar eşliğinde seslendirileceği belirtilmiştir."<sup>27</sup>

Bayram ve törenlerde koro ve orkestralar oluşturularak tanrılara ilahi ve methiyeler okunurdu. Törenlerin sonunda çeşitli hayvan postuna bürünen müzisyenler halkı eğlendirirdi<sup>28</sup>. Tapınaklarda kâhin, sihirbaz, eğitmen vb. olduğu gibi ilahilerden sorumlu rahipler de bulunurdu. Neşe Tapınağı "E Hulhul" olarak da adlandırılan Harran Ay Tanrısı Sin Tapınağı'nda müzik koroları ve ilahi söyleyen rahipler de mevcuttu. Gerek tapınakta yapılan törenlerde gerekse tapınağa bağlı Yarımca, Sultantepe, Başbük, Soğmatar vb. kült yerlerinde, gerekse Akitu (Bahar) bayramlarında telli, nefesli veya vurmali çalgılarla yapılan müzik eşliğinde söylenen ilahiler, şarkılar ve gerçekleştirilen ritüellerin çoğu, Harran Sin Tapınağı'nda yetişen rahip ve rahibelerin yönetiminde yapılmış olmalıdır.

<sup>12</sup> Sayın 2018: Foto 14.

<sup>13</sup> Sayın 2018:24

<sup>14</sup> Galpin 1937: 1, 31-32, Pl. II, 1, Pl. VII, Pl. VI,7.

<sup>15</sup> Galpin 1937: 26-27, PL.V, 1-5.

<sup>16</sup> Galpin 1937: 2-3, Pl. II, 5, Pl. III, 6.

<sup>17</sup> Galpin 1937: 8-9

<sup>18</sup> Galpin 1937: 13-14, Pl. II, 5, PL. IV, 1, Pl. XI, 1.

<sup>19</sup> Galpin 1937: 34, Pl. VIII, 6-7.

<sup>20</sup> Dinçol 2003: 20, 28, 34

<sup>21</sup> Stronmenger E., 1964: fig.45. 128b, 143, 202

<sup>22</sup> Stronmenger E., 1964, *The Art of Mesopotamia*, Thames and Hudson, London: Fig.72

<sup>23</sup> Amiet P., 1980, *La Glyptique Mesopotamienne Archaique*, CNRS yayını, (2. Baskı) Paris: Pl.7 no.147-153

<sup>24</sup> Amiet P., 1980: Pl.13 no.225, Pl.50 no. 701, Pl.61 no. 833-834; lir çalan figür: Pl.63 no. 839, 845, Pl.90 no. 1192-1194.

<sup>25</sup> Dinçol 2003: 11

<sup>26</sup> Dinçol 2003: 11

<sup>27</sup> Çığ 2018: 145.

<sup>28</sup> Sayın 2018:25

Şanlıurfa'da sallayınca ses çıkaran pişmiş toprak çingiraklar bulundu. Harran Höyük 'de 2015 yılında yaptığımız kazı çalışmasında hayvan şeklinde Tunç Çağı'na tarihlenen çingirak ele geçti (Kazı Env. No. HRH.15.05) (Fotoğraf 2). Sırsız hayvan figürünün küresel gövdesinde rastgele yapılmış bezeme amaçlı nokta oyuklar, kuyruğunun altında da delik yer alır. Bunun benzeri hayvan şeklindeki diğer bir çingirak Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi'nde sergilenmektedir. Satın alma yoluyla müze envanterine kaydedilen bu eser Urfa'da bulunmuş olmalıdır (Fotoğraf 3). Şanlıurfa Müzesi'nde teşhir edilen bir diğer çingirak Gre Virike'de bulunmuştur (Fotoğraf 4-5). Çocuk oyuncaklarını andıran bu çingirakların kötü ruhlardan koruduğuna inanıldığı<sup>29</sup> ifade edilmektedir.



**Fotoğraf 2**  
(Foto. S.Mutlu)



**Fotoğraf 3**  
(Foto. M.Önal)



**Fotoğraf 4**  
(Foto. M.Önal)



**Fotoğraf 5**  
(Foto. M.Önal)

Yapılan arkeolojik kazılarda pişmiş topraktan yapılan düdüklere de rastlanıldı. Bunlardan biri Harran<sup>30</sup>'da bulunmuştur. Beyaz hamurlu bu düdük kuş figürü şeklindedir (Fotoğraf 6.3). Buna yakın benzer diğer bir düdük Şanlıurfa Müzesi'ne satın alma yoluyla gelmiştir (Fotoğraf 6.4). Çocuk oyuncakları olarak kullanımının yanında bu düdüklere ölen kişinin ruhuyla iletişim kurmak için de kullanılmış olmalıdır. Düdüklere ilk ortaya çıkışıyla ilgili olarak oyun mu yoksa haberleşme amacıyla mı doğdukları tahmin edilememekle birlikte zaman içinde farklı medeniyetlerin törenlerinde kullanılan ritüel objelere dönüştüğü, sadece sesi armoniye çevirmek için değil yağmur ve iyi hasat getirmek, hastaları iyileştirmek ya da çeşitli toplumların atalarını anıp güçlerini toplamaya yarayan bir üfleme eylemi yaratmak için de kullanıldığı<sup>31</sup> belirtilmektedir.



**Fotoğraf 6** (Foto. M.Önal)

Mezopotamya'da bulunan çeşitli kil tabletlerdeki çivi yazılı metinlerde hem çalgılarla hem de notalarla ilgili bilgiler bulunur. Ugarit'te ele geçen ve Urfa'nın bulunduğu bölgeyi de hakimiyetine alan Hurrilere ait M.Ö. 13. yüzyıla tarihlenen bir grup Hurrice ilahi, Akkad müzik terminolojisine göre notalandırılmıştır. Çivi yazılı tabletlerde, Hurrice yazılan şarkıların altına Hurriceleştirilmiş bir Akadça ile müzik terimleri eklenmiştir. Bunlar, Babil tabletlerinden tanınan terimlerdir. Bu ilahilerden en sağlam durumda olanı bu verilere dayanılarak, günümüz nota sistemine göre, bir gurup insan tarafından seslendirilmiştir.<sup>32</sup> Hurriler müziği çok seven bir toplumdur. Hoşlandıkları müzik türleri arasında ağıtlar ve ilahiler çoğunlukta idi.<sup>33</sup>

<sup>29</sup> W.Bachman "Eski Tunç Çağı Anadolu Çalgıları" I.Uluslararası Tarihte Anadolu Müziği ve Çalgıları Sempozyumu, 200:13.

<sup>30</sup> Yardımcı 2007: res.49.

<sup>31</sup> E. H. Verdu Martínez "Oyuncak Türü Olarak Pişmiş Toprak Düdüklere" Sanat Tasarım ve Art Design, Cilt 2, Sayı 2, Yıl 2012: 81.

<sup>32</sup> Dinçol 2003: 56

<sup>33</sup> Ünal 2004: 99.

Harran'dan gizlice kaçan Yakup'un peşine düşüp yedi gün sonra onu yakalayan dayısı Laban, Yakup'a "Neden gizlice kaçtın? Neden beni aldattın? Niçin bana söylemedin? Seni sevinçle, ezgilerle, tefle, lirle yolcu ederdim"<sup>34</sup> demektedir. Tevrat'ta geçen bu olaydan M.Ö. iki binlerin ilk çeyreğinde vurmali çalgı tef ve telli çalgı lirin Harran'da müzik şölenlerinde önemli bir yeri olduğu anlaşılmaktadır. Lir'in ilk kez Önyasya'da ortaya çıktığı<sup>35</sup>, yuvarlak tefin ise Mezopotamya'da III. Ur devrinden itibaren bilindiği<sup>36</sup> belirtilir.

Edessa'da müzikle ilgili Roma Dönemi'ne ait çok sayıda yazılı ve görsel eser mevcuttur. Bunlardan birisi Urfa-Edessa mozaiklerine işlenen Lir çalan Orfeus (Orpheus) betimidir<sup>37</sup> (Fotoğraf 7). Edessa'nın bu mozağında uzun kollu yeşil khiton, kırmızı himation ve pelerin giyimli, Part pantolonlu, Frig başlıklı Orfeus, kaya üzerine ¾ sağı dönük oturur. Sağ elinde pena, sol elinde dört telli lir tutar. Lir, kaplumbağa kabuğundan yapılmış bir tını kutusuna sahiptir. Telli çalgı gurubuna giren lirin Mezopotamya veya Suriye kökenli olduğu tartışmalıdır.<sup>38</sup> Daha sonra Anadolu'dan Yunanistan'a giden bu çalgı<sup>39</sup> Grek ve Roma da gelişerek mozaikteki biçimini almıştır. Yunan lirin yaratılışı tanrı Hermes'e dayandırılır. Hermes, bir kaplumbağanın içini boşaltıp, üzerini deriyle kapladıktan sonra buna kollar ve 7 tel takarak bir çalgı haline getirmiştir.<sup>40</sup>

Orfeus'un etrafında yırtıcı etçil ve otçul uysal hayvanlar onun çaldığı büyülü müziği dinlemektedir. Sağda vahşi etçil hayvanlar, solda otçul hayvanlar betimlenmiştir. Sağda, yaban domuzu, leopar, ayı ve aslan hareket halinde koşarken solda karga, ceylan, eşek ve dağ keçisi hareketsizdir. Merdiven perspektifiyle üst üste kademeli olarak işlenen hayvan betimleri, yukarıdan aşağıya doğru irileşerek az da olsa bir derinlik oluşturur. Karga'nın ölünün ruhunu sembolize ettiği, yaban domuzu başının ise yaşamak istemini temsil ettiği<sup>41</sup> ifade edilir. Bu nedenle hem Orfeus betimi hem de bazı hayvan betimleriyle mezar sahibi yaşama arzusunu sembolize etmiş olmalıdır. Sol üste ve sol altta Estrangelo Suryanice siyah harflerle yazıt yer alır. Edessa mozaikleri içinde en erken tarihli (M.S. 194) olması ve mozaikte Bār Sāged, adlı sanatçı adının bulunması sebepleriyle Orfeus mozaği oldukça önemlidir.

Çalgı çalıp, şarkı söyleyen Orfeus, müziğin tutku olduğu Urfa ile bütünleşir. Orfeus, hem müzik hem de öte dünya yani ahret bilinci içinde ruhun yeniden doğuşu anlayışı ile özdeşleşmiştir. Böylece özellikle mezar kültürü çerçevesinde önemli bir kutsal imge olmuştur.<sup>42</sup> Orfeus kültürünün Hierapolis'de olduğu gibi Edessa'da da kabul edilebileceğini belirtilir.<sup>43</sup>



**Fotoğraf 7**



**Fotoğraf 8** (Segal 1970: PL. 44)

Diğer bir kaya mezarının taban mozağının ana panosunda da ozan Orfeus, kırdaki çimlerin üstüne sağa dönük oturmuş, sol ayağına koyduğu liri çalarken betimlenmiştir<sup>44</sup> (Fotoğraf 8). Orfeus'un etrafında, Orfeus'un çalıp söylediği hüznü müziğin ve ezginin büyüleyici nağmesini vahşi hayvanlar dikkatle dinlerken görülür. Hemen karşısında oturan aslan, onun üstünde üst üste üç tane kuş ile sol alanda çimlere

<sup>34</sup> Tevrat (Eski Ahit), Yar.31:27.

<sup>35</sup> Dinçol 2003: 20

<sup>36</sup> Dinçol 2003: 34

<sup>37</sup> Healey 2006: 313-325; Önal 2017: 30-31, foto. 42

<sup>38</sup> Dinçol 2003: 20, Çiz.11

<sup>39</sup> Dinçol 2003: 25

<sup>40</sup> Dinçol 2003: 26

<sup>41</sup> Tülek 1998: 18

<sup>42</sup> Tülek 1998:9-14.

<sup>43</sup> Segal 1970: 51f; Segal 2002: 89.

<sup>44</sup> Segal 1959: 157; Segal 1970: PL. 44; Drijvers 1980: fig. 2-3; Önal 2017: 32, foto. 43



uzanan bir oğlak Orfeus'a doğru dönüktür. Hayvanlar merdiven perspektifiyle tasvir edilmiştir. Orfeus'un arkasındaki ağaç gövdesi silüet verilmiştir. Orfeus'un baş kısmı defneciler tarafından tahrip edilmiştir.

Haleplibahçe'de Amazonlar Villası'nın galerisinde Akilleus (Aşil) Mozaigi'nin bordüründe saz çalan iki erkek figürü görülür. Bunlardan genç<sup>45</sup> olanı kayalıklara oturmuş, bitkiler arasında uzun saplı bir saz çalmaktadır (Fotoğraf 9). Tunik giyimli diğer sakallı figür<sup>46</sup> de kayalıklara oturarak uzun saplı saz çalarken karşısında yayılan at onu dinlemektedir (Fotoğraf 10). Başının üstündeki Grekçe yazıttan bu figürün adının "MNAIOAIC" (Mnaiolis) olduğu anlaşılmaktadır. Anılan mozaik Doğu-Roma Dönemi'ne tarihlenmektedir. Mezopotamya'da tapınak müzisyenleri tarafından icat edildiği<sup>47</sup> düşünülen saz (lut, kopuz) M.Ö.3 binden beri görülmektedir. Günümüzde saz Şanlıurfa'da sıra gecelerinin baş çalgısı olarak yer almaktadır.



Fotoğraf 9 (Foto. M.Önal)



Fotoğraf 9 (Foto. M.Önal)

Edessa'da dini ayinlerde de müziğin önemli bir yeri vardı. Şarkıcılar ve çalgıcıların müziği eşliğinde, güvercin ve balık sembolü olan Atargatis (Tarata-Venus), Nabu, Bel vb. tanrı ve tanrıçalara tapınılmaktaydı<sup>48</sup>. Genel olarak müzik ve dansın kurban sunulurken, tanrılar şerefine içki içilirken, tanrıların bakımı yapılırken ve onlar eğlendirilirken ve bir olayın başlaması veya bitimi bitirilirken kullanıldığı<sup>49</sup> ifade edilmektedir.

Edessalıların müziğe olan tutkuları geleneklerine yansımıştı. Şarkılar danslar sadece dini festivallerde değil, düğün ve kutlamalarda da Edessa sokaklarını şenlendirirdi. Edessa'da yapılan düğünlerde iffet ve saflık şerefine şarkılar söylenir ve zılgıt çalan kadınlar gelini babasının evinden alıp kocasına götürürlerdi.<sup>50</sup> Edessa'ya barışın gelmesiyle ise halk imparatora övgü şarkıları dizerek dans ederdi.<sup>51</sup>

Orsroene kralının sarayından yükselen nağmeler Balıklıgöl etrafında yükselirdi. Kral Abgar, sarayında ağırladığı Roma İmparatoru Traianus'a oğlunun "barbar dansı" gösterisini izletmişti.<sup>52</sup> Bu da bize kraliyet sarayında çalgıcı ve şarkıcıların önemli yeri olduğunu göstermektedir.

Yüz elli ilahisi olan Edessalı filozof Bardaysan (Daysan'ın oğlu) yazdığı ilahileri müzik eşliğinde söylemiştir<sup>53</sup>. Atina'daki yüksek okula gönderdiği oğlu Harmonius (ahenk)'un da müzik ve şiir alanında ustalık kazandığı ifade edilir<sup>54</sup>. Bardaysan'ın şarkılaştırılan şiirleri asırlarca Edessalılar tarafından söylenir. Bu nedenle, Hıristiyanlığa bir tehdit olarak görülen bu şarkılara karşı Aziz Efraim kendi ilahilerini söylemeleri için korolar oluşturarak bu putperest şarkıların cazibelerini azaltmaya çalışmıştır<sup>55</sup>. Manastırlarda da güçlü şairler yetişmekteydi. "Kutsal Ruhun Flütü" ve "İnanan Kilisenin Arp'ı" unvanlı Suruçlu Yakup'un 700 şiiri bulunmaktaydı.<sup>56</sup>

<sup>45</sup> Karabulut, Önal, Dervişoğlu 2011: 37, foto. 40.

<sup>46</sup> Karabulut, Önal, Dervişoğlu 2011: 36, foto. 38.

<sup>47</sup> Dinçol 2003: 28

<sup>48</sup> Segal 2002: 82, 84, 90; Segal 1970: 46, 48, 52-53; Drijvers 1980: 121

<sup>49</sup> Ünal 2004: 103

<sup>50</sup> Segal 1970: 152; Segal 2002: 203.

<sup>51</sup> Segal 1970: 159; Segal 2002: 211.

<sup>52</sup> Segal 1970: 13, 32; Segal 2002: 44, 65.

<sup>53</sup> Segal 1970: 23; Segal 2002: 72.

<sup>54</sup> Segal 1970: 34; Segal 1970: 31, 35.

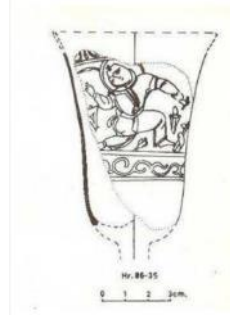
<sup>55</sup> Segal 1970: 34; Segal 2002: 68.

<sup>56</sup> Segal 1970: 170; Segal 2002: 224.

Harran Höyük<sup>57</sup>, de yapılan arkeolojik kazı çalışmasında dans eden kadın resminin olduğu bir kadeh parçası bulundu (Fotoğraf 11). Geniş ağızlı süslü lüks ince cam kadeh üzerinde emaye ile işlenmiş kaftanlı bir figür görülür. Giysi ve teni altın yaldızlı olan bu figür kıvrık dallı kuşaklarla sınırlanan frizde yer alır. Dirsekten kırdığı sağ eli yukarıda sol eli aşağıda olup, başı omuz hizasına dönerek dans eder görünümündedir. Bu eser Eyyubiler Dönemi'ne aittir. Harran kazılarında kemikten yapılmış bir kavalın da bulunduğu<sup>58</sup> ifade edilmektedir.



**Fotoğraf 11** (Foto. H.Karabulut)



**Çizim 2** (Z.Uysal)<sup>59</sup>

## ŞANLIURFA ÇEVRESİNDE

Şanlıurfa il sınırında bulunan Guzana, Karkamış, Zeugma ve Komagene'de de müzikle ilgili tasvirler ve yazıtlar bulunmaktadır.

### Guzana (Tel Halaf)

Şanlıurfa'nın Ceylanpınar ilçesinin karşısında sınırın Suriye tarafında yer alan Rasüleyn'de Arami kenti Guzana'daki (Tel Halaf) ortostatda müzik aleti çalan hayvanlar tasvir edilmiştir (Fotoğraf 12, Çizim 3). MÖ. 9. yüzyıla tarihlenen bu eserde bir aslan, beş telli uzun liri çalarken<sup>60</sup> görülür. Bu sahnede bir ayı ile bir kedi de tef çalmaktadır. Müzik aleti çalan hayvanlardan oluşan bu sahne, Grimm Kardeşler'in 19. yüzyılda yazdığı Bremen Mızıkacıları masalını kısmen anımsatmaktadır.



**Fotoğraf 12**  
(Galpin 1937:Pl.VIII,1)



**Çizim 3**  
(Moortgat 1955: pl. 100-101)

### Karkamış

Hitit Krallığı ve Geç Hitit dönemlerinde Fırat nehri kıyısında oldukça önemli bir kent olan Karkamış'ta ortostatlarda (dış duvarların alt sırasında kullanılan bezemeli duvar kaplama taşı) müzisyen tasvirleri görülür. Anılan antik kentte Tören Yolu'ndaki kabartmaların birinde müzik yaparak sağa doğru ilerleyen müzisyenler grubu<sup>61</sup> yer alır (Fotoğraf 13). Alçak kabartma olarak işlenen figürlerin gövdeleri

<sup>57</sup> Yardımcı 2007: Res. 61.

<sup>58</sup> A.Akbıyık, S.S.Kürkçüoğlu "Şanlıurfa Halk Müziğine Genel Bir Bakış" Şanlıurfa Uygarlığın Doğduğu Şehir, Ankara 2002:313.

<sup>59</sup> Uysal, Z., 2008, Kubat-Abad Sarayı Cam Buluntuları (1981-2004), İzmir. Yayınlanmamış Doktora Tezi: Şek.361.

<sup>60</sup> Galpin 1937: 31, Pl. VIII, 1; Moortgat 1955: 95-98 pl. 100-101.

<sup>61</sup> Woolley 1921: PL. B17

cepheden, başları profilden verilmiştir. Bu sahnede en başta uzun sapı püsküllü saz (lut, kopuz) çalan bir erkek, bunun sağında çiftli flüt çalan uzun tunik giyimli bir erkek, bunun önünde ise yüzü sola dönük elinde vurmali çalgı tutan (idyofonlar) küçük boylu bir erkek figürü, en önde ise elleri başının üstünde dans eden genç erkek görülür.



**Fotoğraf 13**  
(Woolley 1921: PL. B17)



**Fotoğraf 14**  
(Woolley 1921: PL. B18b)

Bu ortostatların devamında doğal boynuz üfleyen bir kişinin sağında giyimli üç kişi birlikte yuvarlak çerçeveli iri bir vurmali çalgı (davul-membranofon) çalmaktadır<sup>62</sup> (Fotoğraf 14). Ortadaki kişi deri gerili davulu tutarken, bakışlımlı duran diğer iki kişi bir elleri davulun ön yüzünde diğer elleri arka yüzünde ritim tutmaktadır. Gövdeleri cepheden, başları profilden verilen müzisyenler kısa kollu uzun tunik giyimlidir. Boynuza üfleme ve iri davul çalma askeri merasimle ilgili olmalıdır. Boynuza üfleme tasvirleri Eski Tunç Çağı'nda Mari Tapınağı'nda bulunan iki figüründe<sup>63</sup> görülür. Davul tasviri ilk kez Mezopotamya'da III. Ur Sülalesi devrinde bir silindir mühür baskısında<sup>64</sup> yer alır. Bu tasvirde iki figür iri bir davulu çalmaktadır.

Müzisyen tasvirlerinin bir diğeri Karkamış'ta Su Kapısı'ndaki ortostatda<sup>65</sup> görülür (Fotoğraf 15). Burada uzun sapı püsküllü saz çalan bir kişi ziyafet masasını şenlendirmektedir. Sahnede üstü yiyeceklerle donatılan masa başında tabureye oturan bir kişi sol elinde kadeh tutar, karşısında sol elinde içki kabı tutan saki ayakta hizmete hazır ayakta durur. Sahnenin solunda sol eli yelpazeli bir kişi havayı serinletmektedir. Müzisyenin çaldığı uzun saplı sazın Haleplibahçe mozaiklerinde de görülmesi, tarih boyunca bu çalgının bölgede yaygın şekilde kullanıldığının kanıtıdır.



**Fotoğraf 15**  
(Woolley 1921: PL. B.30)

Şanlıurfa'da yapılmakta olan arkeolojik kazıların daha çok sayıda müzik aleti, müzik betimi ve yazıtları gün ışığına çıkaracağı kuşkusuzdur.

## Zeugma

<sup>62</sup> Woolley 1921: PL. B18b

<sup>63</sup> Galpin 1937: 21

<sup>64</sup> Dinçol 2003:36.

<sup>65</sup> Woolley 1921: PL. B.30



Zeugma'da Roma Dönemi'nde müzisyen ve taklitçi grubundan oluşan sanatçılar mevcuttu. Bunlar çevre illere de giderek gösteriler yapmaktaydı. Dura-Europos'ta ele geçen M.S. 250 tarihli metinde<sup>66</sup>, günümüzde konser partisi olarak tanımlanabilecek olan bir eğlendirici topluluğun üyelerinin çetelesi mevcuttur. Eğlendiriciler arasında taklitçiler ve şarkıcılar da bulunmaktaydı. Eğlendiricilerin çoğu, Dura-Europos'a, Zeugma'dan gitmişti. Sanatçıların konaklaması ve organizasyonun merkezi için, Zeugma'nın yeri uygun konumdaydı. Eğlendiricilerin burada konuşlanmasına sebep de Zeugma'da Lejyonun varlığı ve sanatçıların başlıca ilgi alanının askeriye eğlenceleri olduğu<sup>67</sup> ifade edilir.

Rengarenk Zeugma mozaiklerinde üflemeli ve vurmali çalgı çalan ve çalgı tutan mitolojik figürler görülür. Bunların birinde, Dionysos ile Ariadne'nin Evlenmesi Mozaigi'nde başı çiçek çelenkli Satyros'un her iki elinde de flüt<sup>68</sup> vardır (Fotoğraf 16). Ahşap flütlerin baş, gövde ve kuyruk kısmı belirgindir. Gövdede delikler ve babalar mevcuttur. Kaideye yaslanarak ayakta duran Satyros, az sonra ayrık çifte flütü<sup>69</sup> çalarak düğünü şenlendirecek gibi görünmektedir. Coşturucu, zevk ve heyecan veren bir çalgı olan flüt Dionyziak sahnelerde bolca kullanılmaktaydı. Euprates Evi'nin Musalar mozaiginde ise ilham perisi (Musa-Mousai) Euterpe elinde çift flüt tutar<sup>70</sup>. Euterpe'nin elindeki flütler biçim olarak, Satyros'un tuttuğu flütlere yakın benzemektedir. Grek mitolojisinde tanrıça Athena'nın icat ettiği belirtilen flüt<sup>71</sup> Mezopotamya'da çeşitli krallıkların tasvirlerinde de görülmektedir.

Zeugma mozaiklerindeki diğer müzik betimi Poseidon Evi'nin dinlenme odası mozaiginde görülür. Zeus'un Satyros görünümüne girerek baştan çıkarmaya çalıştığı Antiope sağ elinde vurmali çalgı tef çalmaktadır<sup>72</sup> (Fotoğraf 17). Akilleus'un Orta'ya Çıkışı mozaiginde bir asker borazan çalarken<sup>73</sup> görülmektedir. Dionysos'un Alayı mozaiginde ise sahnenin en önündeki Bakkha<sup>74</sup> iki eliyle zilleri çalarak yolculuğu keyifli hale getirmektedir.



Fotoğraf 16



Fotoğraf 17

Yüz binden fazla mühür baskısıyla Dünya'nın en büyük mühür baskı koleksiyonuna sahip olan Zeugma Agora Arşivi'nin mühür baskılarında da müzik betimleri görülür. Bunlardan birisi Lir Çalan Apollon figürüdür<sup>75</sup> (Fotoğraf 18). Bu mühür baskısında, Zeus, arkalı sandalyede sola dönük oturur. Sol elinde asa, sağ elinde Nike tutar. Karşısında bol dökümlü giysili Apollon ayakta durur. Sağ elinde Nike, sol elinde lir tutar. M.Ö.2.-1. yüzyıla tarihlenir.

<sup>66</sup> Dura Preliminary Report 9.1: 203-65; 216-46.

<sup>67</sup> N.Pollard "The Roman army as Total Institution in the Near East? Dura-Europos as a case study," in D.L.Kennedy (ed.), The Roman army in the east (JRA Suppl.18, (1996): 225.

<sup>68</sup> Campbell-Ergeç-Csapo 1998: Fig.7.8; Önal 2009: 80-81

<sup>69</sup> Ataman 1947: 47

<sup>70</sup> Önal 2009: 74-75

<sup>71</sup> A.Erhat, Mitoloji Sözlüğü, İstanbul 1989: 218.

<sup>72</sup> Önal 2009: 59

<sup>73</sup> Önal 2009: 37-39

<sup>74</sup> Önal 2009: 25-26

<sup>75</sup> Önal 2007: 21, foto. 4; Önal 2018: FarbTaf. 3.10.





**Fotoğraf 18**  
(Foto.M.Önal)



**Fotoğraf 19**  
(Foto.M.Önal)



**Fotoğraf 20**  
(Foto.M.Önal)

Bu mühür baskılarının diğerinde Apollon Lir'e kolunu yaslarken görülür<sup>76</sup> (Fotoğraf 19). Sırtı sadaklı Apollon ayakta sağa dönük durur. Sağ kolu sütun üstünde duran lir üstündedir. Bir diğer mühür baskısında ise sanatçı yaratıcılığının zirvesine ulaşmıştır. Altı telli lir, gövdesi kıvrılarak uyuyan köpek ve çift balık biçimindedir<sup>77</sup> (Fotoğraf 20). M.Ö.1. yüzyıla tarihlenir.

### Nemrud Dağı, Komagene

Komagene'de kralın tahta çıkış ve yaş günü törenlerinde yiyecek ve içeceklerle donatılan masalarda müzik de olurdu. Müzisyenlerin çaldığı kıvrak ritimli nağmeler kral I. Antiokhos'un konuklarını coştururdu. Nemrut Dağı'nda Doğu ve Batı Kutsal Alanı'nda yan yana dizili Tanrılar Panteonu heykellerinin arka yüzlerinde Grekçe yazıtlar mevcuttur. Bu yazıtların birindeki Kutsal Yasa'da müzisyenlere değer verilmesi ve onların korunmasıyla ilgili kanunlar da yazılıdır. Bu yazıtın tercümesi:

“Benim tarafımdan kutsal alan için hizmete alınan kadın müzisyenler ve daha sonra seçilerek onlara katılacak olanlar, onların aynı sanatı öğrenen oğulları, kızları ve soylarından gelecek herkes, başka her türlü işlerden muaf tutulacaktır. Ama burada benim belirlediğim toplantılarda görevlerini ifa edecekler, katılanların istediği süre boyunca, özür göstermeksizin yükümlülüklerini yerine getireceklerdir.”<sup>78</sup>

“İster kral ister hanedan mensubu prens ister dini ve dünya evi makam sahibi olsun, müzisyenleri köleleri yapmaya veya başkasına herhangi bir biçimde satmaya ve onların birine kötülük etmeye ve onları bu hizmetten caydırmaya mezum değildir; bunun da ötesinde rahipler onların sorunlarına sahip çıkmalı, krallar, arkhonlar ve özel kişiler onlara yardım etmelidir. Bunun için onlar inançlılıklarının karşılığı olarak tanrıların ve kutsanmış ataların teşekkürüne nail olacaklardır.”<sup>79</sup>

### Sonuç

Arkeolojik buluntular, Çanak Çömleksiz Neolitik Çağ'dan beri Şanlıurfa'da müziğin varlığını teyit eder. Bu verilerin tarihinin oldukça eskiye gitmesi Şanlıurfa'yı özel kılar. Bunda Şanlıurfa'nın bulunduğu coğrafi konumu da önemli rol oynar. Buzul Çağı'nın iklimsel değişikliği ardında Şanlıurfa çevresinde oluşan yabani tahıl yoğunluğu, avcı toplayıcı insanların Şanlıurfa ve çevresinde yaşamayı seçmesine neden olur. İlk anıtsal yapılarla birlikte daha da gelişen ritüellerde dans ve müziğinde önemli yeri olmalıdır.

Mezopotamya'da ticaretin artmaya başladığı Bakır Taş Çağı ve sonrasında Şanlıurfa çevresinde özellikle ovalarda yerleşim yerlerinin sayıca fazlaştığı görülür. Bunların arasında Harran ve Edessa öne çıkar. Doğu-batı-kuzey-güney doğrultusunda uzanan ticaret yollarının kesiştiği yerde bulunan bu kentlerde inanç ve ticaretle birlikte müziğin de gömü, dini ve eğlence müzikleri olarak çeşitlenerek geliştiği izlenir. Kuzey Mezopotamya'nın en önemli tapınaklarından biri olan Harran Ay Tanrısı Sin Tapınağı'ndaki (E-HULHUL-Neşe) ilahiler ve şarkılar, Osrhoene Krallığı sarayındaki danslar ve kiliselerdeki ilahiler, korolar da müziğin gelişmesini sağlamıştır.

Çanak Çömleksiz Neolitik Çağ'a ait Dünya'nın bilinen en eski dans eden figürlerinin Şanlıurfa'da bulunması, dans eden figürlerin Halaf Kültürü'nde de devam etmesi, Harran Ay Tanrısı Sin Tapınağı ve

<sup>76</sup> Önal 2007: 32, foto. 39; Önal 2018: FarbTaf. 4. 12

<sup>77</sup> Önal 2007: 100, foto. 41.

<sup>78</sup> Dörner 1990:158

<sup>79</sup> Dörner 1990:158

Atargatis Kültü'nde çalgılar eşliğinde ilahi ve şarkıların söylenmesi, uzun saplı saz çalan müzisyenlerin mozağe resmedilmesi, Bardaysan ve Suruçlu Yakup'un şiir ve ilahileri geçmişte şehrin müzik sanatının oldukça gelişmiş olduğunu gösterir. Müzisyenlere değer veren ve onları koruyan Kutsal Yasa'nın Şanlıurfa'nın yanı başında yazılması, Edessalı müzisyenlerin de özgüveninin artmasını sağlamış olmalıdır. Uzun bir gelişim yolunda çeşitli zengin kültürlerle beslenen bu müzik, İslam ve Türk müziğiyle de harmanlanarak, geleneksel müzik icracılığının ve yaratıcılığının uygulandığı sıra geceleriyle günümüzde Şanlıurfa şehrinin tanınan yüzü ve markası olmuştur.

## KAYNAKÇA

- Ataman A.M., (1947),** *Musiki Tarihi*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, Ankara 1947.
- Çığ M.İ., (2018),** *Uygurluğun Kökeni Sümerler-2, Sümerlilerde Günlük Yaşam. Kaynak Yayınları, İstanbul.*
- Campbell S.,-Ergeç R., -Csepo E., (1998)** “New Mosaics” The Twin Towns of Zeugma, *Rescue Work and Historical Studies*, D. Kennedy, Thomson Shore Publishing, Portsmouth.
- Dinçol B., (2003),** *Eski Önasya ve Mısır'da Müzik*, Ege Yayınları, İstanbul (2. Baskı).
- Dörner F.K., (1990),** *Nemrut Dağı'nın Zirvesi'nde Tanrıların Tahtları*, Çev. V.Ülkü, T.T.K.Yayınları, Ankara.
- Drijvers H.J.W., (1980),** *Cult and Beliefs in Edessa*, E. J. Brill Publishing, Leiden.
- Galpin W., (1937),** *The Music of the Sumerians and their Immediate Successors The Babylonians and Assyrians*, Cambridge at the University Press.
- Healey J.F., (2006)** “A New Syriac Mosaic Inscription” *Journal of Semitic Studies* LI/2 Autumn: 313-327.
- Hauptmann H., (1993)** “Ein Kultgebäude in Nevalı Çori” (Eds.) M. Frangipane - H. Hauptmann - M. Liverani - P. Matthiae - M.J. Mellink. *Between the Rivers and Over the Mountains. Archaeologia Anatolica et Mesopotamica Alba Palmieri Dedicata*, Università Delgi Studi di Roma (La Sapienza), Roma: 37-69.
- Moortgat A., (1955),** “Tell Halaf III: Die Bildwerke” *Orientalistische Literaturzeitung*, Vol. 50, Berlin.
- Karabulut H.,-Önal M., -Dervişoğlu N., (2012),** *Haleplibahçe Mozaikleri, Şanlıurfa/Edessa*, Arkeoloji Sanat Yayınları, İstanbul: s. 1-171,
- Mellaart J., (1967),** *Çatal Höyük, A Neolitik Town in Anatolia*. Thames and Hundson, London, 1-232.
- Önal M., (2007),** *Zeugma Mühür Baskıları/Zeugma seal impressions*, Fersa Matbacılık, Ankara: 1-128
- Önal M., (2009),** *A Mosaic Corpus of Zeugma*, A Turizm Yayınları, İstanbul:1-127
- Önal M., (2017),** Urfa-Edessa Mozaikleri, Aycı Promosyon, Zonguldak: 1-146.
- Önal M., (2018)** “Die Siegelabdrücke von Zeugma” *Asia Minor Studien 85, Dolichener und Kommagenenische Forschungen X*, Bonn: 1-206, Tafel 1-16, Farbtafel 1-52 (Özel Sayı).
- Ross S.K., (2001),** Roman Edessa, Politics and Culture on the Eastern Fringes of the Roman Empire, 114–242 CE, Routledge Pres, London.
- Sayın M., (2018),** Neolitik Çağdan Hititlere Anadolu'da Müzik ve Enstrümanlar I, Akademisyen Kitapevi, Ankara.
- Segal J.B., (1970),** *Edessa, Edessa The Blessed City*, Clarendon Pres, Oxford.
- Segal J.B., (2002),** (Urfa) Kutsal Şehir, Çev. A.Aslan, İletişim Yay. İstanbul: 1-354, res.1-68.
- Schmidt K., (2007),** *Göbekli Tepe En Eski Tapınağı Yapanlar*, Çev. R.Aslan, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.
- Tülek F., (1998),** *Efsuncu Orpheus/Orpheus, The Magician*, Arkeoloji Sanat Yayınları, İstanbul.
- Ünal A., (2004)** “Çivi yazılı Hititçe kaynaklara göre Hititler'de ve Çağdaş Eski Anadolu Toplumlarında Müzik, Dans ve Akrobatik Oyunlar” *I.Uluslararası Tarihte Anadolu Müziği ve Çalgıları Sempozyumu*, 2004
- Woolley C.L., (1921),** *Carchemish II: The Town Defenses*, Trustees of the British Museum, London.
- Yardımcı N., (2007),** *Mezopotamya'ya açılan kapı Harran*, Ege Yayınları, İstanbul: 1-127

# ÇOĞULKÜLTÜRLÜ ŞANLIURFA'DA MUSİKİ, YAYGIN KULLANILAN ÇALGILAR VE YAKIN COĞRAFYADAKİ ANTİK BAĞLARI

Ozan BALDAN\*

## 1. Giriş

Sıcak, kurak bir coğrafyada, İpek Yolu'nun üstünde bir vaha olup yüzeye çıkan tatlı su; Balıklı Göl'ü, Ayn-ı Zeliha'yı besleyip, oradan yer yer sokak başlarında, evlerin hayatlarında, hanların avlularında kendini gösterip hayat verir. Tarihin en önemli ticaret yollarından birinin geçtiği bereketli topraklar üstünde bu suyun etrafında kurulan şehir, konup geçeni eksilmediğinden çoğulkültürlü bir yapı oluşturmuştur. Birbirinden farklı hayatlar sürüp bir araya gelmeyen, kaynaşmayan çok kültürlü toplum yapıları aksine Şanlıurfa ortak bir yaşam kültürü oluşturmuş, ortak bir ahlâk temelinde çoğulkültürlü bir kimlik, aidiyet benimsemiştir. Bu hâliyle çok sayıda medeniyete, kültüre beşiklik etmiş, Eski Dünya'nın kıtalar arası bağlantı noktası olan Türkiye'nin çoğulkültürlü yapısının küçük bir modelidir.

Bu coğrafyada kullanılan çalgıların, şehrin ana ticaret yollarından biri üzerinde olması sebebiyle, uzaklarda izlerini bulmak şaşırtıcı olmayacaktır. Antik metinlerde, eşyalarda, yaşam alanlarını çevreleyen yüzeylerde yer alan musikili etkinlik tasvirlerinde bu çalgıların tarihsel bağlantılarını bulmak mümkündür.

## 2. “Çoğulkültürlü” ve “Çokkültürlü” Kavramları

“Çokkültürlülük” iki veya daha fazla farklı kültürün bir arada yaşamasına verilen addır. Genellikle farklı ülkelerden, coğrafyalardan kişiler aynı yere göç ettiğinde oluşan bir durumdur. Çokkültürlü yapılarda bir arada yaşamak zorunda kalan topluluklar, farklı hayatları birbirine fazla karışmadan yaşarlar. Her bir topluluk kendi kültürünü olduğu gibi devam ettirme eğilimindedir; “öteki”nin yaşam tarzı, gelenekleri, sanatı karşısında kayıtsız kalır ya da onunla çatışır. Aynı şehirde yaşamak zorunda kaldıklarında farklı mahallerde toplanırlar, kültürel alışveriş en alt düzeyde kalır.

Çin ile (özellikle ticari) ilişkisi olan pek çok ülkede Çin mahalleleri kurulmuştur: Lima-Peru, Sidney-Avustralya, Vancouver-Kanada, Paris-Fransa, New York ile Şikago-Amerika Birleşik Devletleri. Bu Çin mahallelerine, “Genel bir topluluk organizasyonu tarafından, ortak sosyal ağların birbirine bağlanmasıyla yönetilen, konut ve ticari alana sahip ayrılmış topluluk” veya “kentsel etnik yerleşim bölgesi” gibi tanımlar getirilmektedir.<sup>1</sup>

Almanya'ya çalışmak için göç etmiş Türklerin de benzer bir yapılanması olmuştur. Öyle ki, kimi mahalleler Türk mahallesi olarak anılmaktadır. Bu mahallelerde Türkiye'deymişçesine hayatlarını sürdürenler vardır. “Birinci nesilden olan bazı kişiler halen Almanca bilmemektedir ve neredeyse hiçbir Almanla iletişime girmemektedir.”<sup>2</sup> Berlin kentinin iki mahallesinde, Schöneberg ve Kreuzberg'te, Türkiye'dekilere çok benzeyen pazarlar kurulmaktadır. Trabzon ekmeği, börek, beyaz peynir, taze meyve ve sebze, kumaş gibi Türkiye'deki pazarlarda satılan ürünlerin bulunması mümkün olan bu pazarlarda tezgâhların üstünde de benzer şekilde beyaz örtüler bulunmaktadır.<sup>3</sup>

“Çokkültürlülük” kavramının, Türkiye'de birbirine kaynaşmış pek çok kültürün bir arada ve ayrıışmadan yaşaması durumunu karşılamadığını Belçika ve Hollanda örnekleriyle daha açık şekilde görebiliriz:

“Çokkültürlü bir Avrupa ülkesi olan Belçika'da Hollandaca konuşan Flamanlarla (Flemings) Fransızca konuşan Valonlar (Walloons); Katoliklerle, liberaller ve sosyalistler arasındaki çatlak giderek artmaktadır. Bu gurupların kendi dillerinde yayın yaptıkları yayın organları vardır. Diğer taraftan

\* Dr. Öğr. Üyesi, Harran Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü Müdür Yardımcısı

<sup>1</sup> Editörler: Wong, Bernard P. ve Tan, Chee-Beng; *Chinatown around the World: Gilded Ghetto, Ethnopolis, and Cultural Diaspora*; Brill; Leiden, Boston, 2013; s.2

<sup>2</sup> Ilgın, Candan ve Hacıhasanoğlu, Orhan; “Göç – aidiyet ilişkisinin belirlenmesi için model: Berlin / Kreuzberg örneği”; İTÜ Dergisi/a, mimarlık, planlama, tasarım Cilt:5, Sayı:2, Kısım:1, Eylül 2006; s. 65

<sup>3</sup> Ilgın, Candan ve Hacıhasanoğlu, Orhan; age. s. 65

çokkültürlülüğün kalesi sayılan ve on farklı toplumsal katmana ayrılmış olan Hollanda'da her grup kendi nüfusoranına göre televizyon yayın saatlerini paylaşarak yayın yapmakta ve ulusal televizyon sistemi bir Katolik, iki Protestan ve bir Sosyal Demokrat iletişim şebekesinden oluşmaktadır.”<sup>4</sup>

“Çokkültürlü” kavramıyla tanımlanan bu ve benzeri durumların hiçbiri ne Türkiye genelindeki ne de Şanlıurfa özelindeki kültürel “bileşim”, “alaşım” diyebileceğimiz durum için örnek teşkil eder. Çin'den başlayan bir ticaret yolu olan İpek Yolu üzerinde bulunan Şanlıurfa'da, ya da Türkiye'deki herhangi bir şehirde, Çin mahallesi gibi bir oluşum bulunmamaktadır. Farklı etnik gruptan, dinden ve kültürden insanlar ayrı bir topluluk olarak kendini soyutlamamaktadır, pek çok şehirde farklı dinlere ait ibadethaneler bile yan yana sıralanmaktadır. Yakın zamanda Şanlıurfa'ya gelen çok sayıda Suriyeli göçmenin yerleştiği mahallerde Türk aileler de yaşamaya devam etmektedir.

Osmanlı Türkiye'sinden kalma metinlerde çoğkültürlülüğün geçmişi üzerine çok sayıda örnek bulmak mümkündür. Hollanda ve İngiliz elçilerinin davet edildiği özel bir yemekte konuklar için çok kamışlı flütler, türlü ziller, zilli tefler de kullanılan Rum, Türk, Yahudi ve Ermeni erkeklerce oynanan bir Türk güldürüsü sahnelendiği aktarılmıştır.<sup>5</sup> Osmanlı sarayında düzenlenen fasıl programlarında farklı dinî topluluklardan sanatçıların yer alması kültürel çeşitliliğin müzik geleneğine etkisine açık bir gönderme olarak kabul edilir. Longa, sirto, zeybek gibi Ege, Trakya, Balkan halk müziği geleneklerine ait formlar 19. yy. sonlarına doğru eğlence müziği kanalıyla gelirken, özellikle ilk dönemlerde sarayda Anadolu aşıklarının özel konumda oldukları bilinmektedir. Eğlence müziği tarzında fasıllarıyla Mehterhâne musikinaşların da kültürel çeşitliliğe zenginlik kattığını söyleyebiliriz.<sup>6</sup> “Çoğkültürlü” kavramının “çokkültürlü” kavramından farkını aşağıda alıntılanan örnek ile daha açık görebiliriz:

“Bu etkileşimlerin ayrıntıları, konuya müzikal perspektiften son derece doyurucu örneklemelerle yaklaşan Ethem Ruhi Üngör'ün yazmış olduğu *Karagöz Müsiki* adlı eserinde (1989) yakalanabilmektedir: Farklı etnik kökenlere ve dinî cemaatlere mensup kişilerin aynı oyun içerisinde beraberce değerlendirilebildiği bu oyunlarda; Türk makam müziğinin klâsik örnekleri yanında, eğlence müziği geleneklerine ait köçekçe, tavşanca ve oyun havaları, Anadolu ve Rumeli türküleri, Arapça ve ‘Yahudice’ güfteli şarkılar, Çingene şarkıları, Rum ve Ermeni müziklerine ait melodiler, Batı müziği etkileşimlerinin dikkat çekici bir yansıması olarak Türk müzik kültürü içerisinde yer bulan vals, polka, operet, opera aryası gibi formlar vs. bu kadim eğlence geleneğinin vazgeçilmez müzikal malzemeleri arasında yer almışlardır.”<sup>7</sup>

Sonuçta, iki veya daha fazla kültürün birbiriyle kaynaşarak ortaklaşa yaşamasına “çoğkültürlü” demek daha doğru olacaktır. İletişim, “geçirgenlik” (“*transversality*”) arttığı için “çoğkültürlü” toplumsal yapılarda kültürel alışveriş “çokkültürlü” olanlara oranla daha fazla olacaktır.

### 3. Şanlıurfa'da Musiki ve “Sıra Gecesi” Kavramının Ortaya Çıkışı

Sıradan bir akşamda, Şanlıurfa'nın her sıra gecesinde mutlaka çalınan eski bir türküsünde namlarıyla, şimdi onların yerinde yükselen modern çok-katlı binalarıyla anılan merkez ilçesi Karaköprü'den gelen yolu tarihi Urfa sokaklarına bağlayan Atatürk Caddesi boyunca ilerlediğinizde, şehrin taş yapılı eski sokaklarına sokuldukça, müzik seslerinin ve ciğer kebabı kokularının sizi sardığını farkedersiniz. UNESCO'ya “müzik şehri” olarak tescillenmek üzere başvuran Şanlıurfa, “sıra gecesi” adı altında ünlenmiş müzikli eğlence programlarıyla yerli, yabancı turistlerin ilgisini çekmektedir. Haftanın her günü “konuk evi” olarak bilinen yerel oteller başta olmak üzere pek çok otel, kafe, restoran “sıra gecesi” etkinliği düzenlemektedir.

Elektriğin olmadığı zamanlardan kalma hatıralarda geleneksel sıra geceleri meslek gruplarının, arkadaşların toplandığı, kimi zaman yerel yönetim sorunlarının görüşüldüğü, kimi zaman mecliste müzisyen varsa musikili eğlencelerin düzenlendiği, fazla masraflı olmayacak önceden belirlenmiş ikramların yapıldığı toplantılar olarak yer etmiştir. Her ne kadar eski sıra gecelerini hatırlayanlar “sıra

<sup>4</sup> Tekinalp, Şermin; “Küreselleşen Dünyanın Bunalımı: Çokkültürlülük”, Journal of Istanbul Kültür University; 2005/1; s. 78-79

<sup>5</sup> Birer, Murat; “Osmanlı Eğlence Müziği Geleneklerinde Sosyo-Kültürel Etkileşimler”; Ahenk Müzikoloji Dergisi, Sayı 3, 2018; s.73

<sup>6</sup> Birer, Murat; age s. 69-70

<sup>7</sup> Birer, Murat; age s. 74

gecesi demek müzik-eğlence demek değildir, pek çok zaman musikili bile yapılmazdı toplantılar” dese de bu kavram artık turistik bir yemekli, musikili eğlencenin karşılığı olarak Şanlıurfa ile özleşmiş, ticarî bir unsura dönüşmüştür. Çoğu Güneydoğu Anadolu turu kapsamında, bir paket program olarak “Urfa’da sıra gecesi eğlencesi” yer alır. Bu etkinliğin ne kadar “geleneksel” olduğu, ne kadar Şanlıurfa kültürünü yansıttığı ise tartışmalıdır. Ticarileşen her şey gibi genel beğeniye karşılamak üzere değişime uğratılması, popülerleştirilmesi kaçınılmazdır.<sup>8</sup>

Ünü Türkiye’yi aşan, bir dönem tüm Güneybatı Asya’da ve Kuzey Afrika’da tanınan Şanlıurfalı türkücü İbrahim Tatlıses’in, doksanlı yıllarda televizyonda kendi ismini taşıyan eğlence programında yerel sanatçıları davet ederek sıra gecesi mizansenini sergilemesi ile ilk kez bölge dışında tanınır olan sıra gecesi, aslında böylece, televizyonda görüldüğü hâliyle bilinir oldu. Turistlerin “sıra gecesi” denince beklentilerini şekillendiren ve önceki içeriği ne olursa olsun bu kavramın içini oryantalist bir eğlence bakış açısıyla dolduran, popülerleştiren televizyondan edinilen izlenim olmuştur. Televizyonda olduğu gibi, mizansen gereği bir yandan yerel ikramların en ünlüsü çiğ köfte yoğrulurken bir yandan da Urfa türküleri okunur. Birkaç türküden sonra popüler, güncel şarkılarla eğlenceye müşterilerin beklentisi doğrultusunda devam edilmektedir. Eski sıra gecelerini bilenlerin bu durumu yadırgaması doğaldır, bir müzisyenin tabiriyle şimdiki “elbisesi düşmüş adama benzemektedir.”<sup>9</sup>

### 3.1. Mutrib ve Mıtrıp

Son derece köklü bir müzik geleneğine sahip olmasına karşın Şanlıurfa ve çevresinde müziğe ve müzisyene olumsuz bakışın izleri de görülmektedir. Musikiyi günah sayan dinî yorumların halk içinde yer yer itibar görmesi, müzisyenliğin gelecek vaat eden itibarlı bir meslek sayılmaması bunun başlıca sebepleridir.

“Mutrib”, “tarab” kökünden gelen Osmanlıca bir kelimedir. İtrâb eden, çalgı çalan, çalgıcı yani sazende ve şarkı söyleyen, şarkıcı yani hanende anlamlarını karşılamaktadır. “Mutrib”, “mutriban” şeklinde “çalıcılar”, “çalıcı takımı” anlamında kullanılmaktadır.<sup>10</sup> Mevlevîlik gibi, ayinlerinde müziğe yer verilen tarikatların müzisyen grupları da bu isimle anılırdı.

“Mutrib” kelimesinin yerel ağızda değişimiyle ortaya çıktığı anlaşılan “mıtrıp” sözü, Türk Dil Kurumu Türkiye Türkçesi Ağızları Sözlüğü içinde “cimri”, “çingene”, “huy, yaradılış: Mıtrıba batasıca”, “bamteli”, “bencil” gibi karşılıklarla yer almaktadır.<sup>11</sup> Türkiye’nin doğusundaki kimi illerle birlikte Şanlıurfa yerel ağızda da para kazanma ve dilencilik amacıyla çalgıcılık yapanları aşağılamak için kullanılmaktadır. Şanlıurfa’nın Harran ilçesi ve çevresinde eskiden her evde bulunacak kadar yaygın olduğu anlaşılan rebabın, rebap çalgıcılarının “mıtrıp” ya da “mıtrıpcı” diye aşağılanmaya başlamasından ötürü eski yaygınlığının kalmadığı anlaşılmaktadır.<sup>12</sup>

## 4. Çalgılar

Şanlıurfa’da yaygın kullanılan çalgıların çoğu sıra gecesi etkinliklerinde yer almaktadır. Elbette amplifikatör ile güçlendirilen sesler, elektronik org ve bağlama çalan geleneksel kıyafetli müzisyenler gelenekle modern arasında tezatlık oluşturan bir yerde durmaktalar. Gene de cura, bağlama, divan sazı, tambur, zilli tef, davul, ut, cümbüş, bendir, ney, kaval, kanun, rebap, darbuka, kudüm, keman, klarnet, zurna öne çıkan çalgılardır. Bu çalışma kapsamında bu çalgıların bazılarını yakın coğrafyadaki antik bağlarıyla birlikte ele alacağız.

### 4.1. Telli, Mızraplı Çalgılar

Tambur, ut, cümbüş ile bağlama ailesinden cura, bağlama, divan sazı Şanlıurfa’da en yaygın kullanılan telli, mızraplı çalgılardır. Bağlama tüm Anadolu genelinde olduğu gibi en çok kullanılan telli, mızraplı çalgıdır. Şanlıurfa’da Harran Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’nın Geleneksel Çalgılar

<sup>8</sup> Baldan, Ozan ve Tabak, Cihan; *Müzik Dinleme ve Çalgı Performansında Ses, Tını, Algı*, “Şanlıurfa Sıra Geceleri ve Geçmişten Günümüze Tını Değişimi”, VI. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu, Sempozyum Tam Metin Kitabı, 2015; s. 396-397

<sup>9</sup> Baldan, Ozan ve Tabak, Cihan; Age. s.397

<sup>10</sup> Bakınız: Develioğlu, Ferit (1984); *Osmanlıca-Türkçe Lügat*, Aydın Kitabevi, İstanbul

<sup>11</sup> *Türk Dil Kurumu Türkiye Türkçesi Ağızları Sözlüğü* [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_bts&view=bts&kategori=1=verilst&ayn1=bas&kelime1=mıtrıp](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori=1=verilst&ayn1=bas&kelime1=mıtrıp) (9.2.2019)

<sup>12</sup> Akpınar, Hüseyin (2018); *İslâm Tarihi ve Medeniyetinde Harran Cilt I*, “Harran’da Müsîkî İzleri”; Berikan Ofset Matbaa, Ankara, 2018; s.374

Programı'nın öğrencilerinin büyük çoğunluğunu bağlama öğrencileri oluşturmaktadır. Her yıl yapılan yetenek sınavlarına da en fazla başvuru bağlama çalgısından gelmektedir. Şehrin kadim tarihinde de bağlama benzeri çalgıların izine rastlamak mümkündür. Şanlıurfa çevresinde yapılan arkeolojik çalışmalarda ele geçen kimi eserlerde bağlama benzeri çalgılar, hem de bugün olduğu gibi sapının ucundaki püskülü ile birlikte görülmektedir.

Karkamış, tarihi dört bin yıldan eskiye giden önemli bir yerleşim alanıdır. Şanlıurfa ile Gaziantep illerinin sınırını oluşturan Fırat nehrinin hemen batısında, Gaziantep il sınırları içinde kalan bir yükselti üzerinde bulunmaktadır. Suriye sınırına çok yakındır, öyle ki bir dönem Türkiye ile Suriye arasında bulunan mayın tarlası içinde kalmıştır. Tarihin erken dönemlerinde Hitit, Hurri ve Asur egemenlikleri altında kalmış bulunan şehir, Hititler zamanında Suriye bölgesinin idarî başkenti olmuştur.<sup>13</sup>

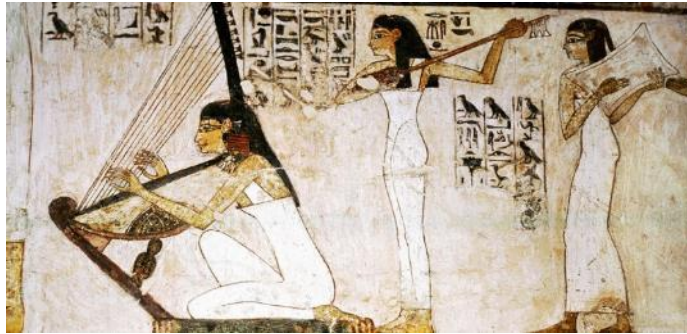


**Resim 1**



**Resim 2**

Resim 1'de Karkamış'ta rölyefli bir payandada bulunan, müzisyenlerin ve dans eden bir adamın resmedildiği orthostat (anıtsal yapıların dış duvarını oluşturan ve suya karşı binayı koruyan büyük taş bloklar) görünmektedir. En solda bağlama benzeri bir çalgıyı çalan müzisyen dikkat çekmektedir. Sağ elinin başparmağı ile işaret parmağı arasında bir mızrap tuttuğu belirgin şekilde resmedilmiştir. Çalgının sapındaki püskül de açıkça görülmektedir.<sup>14</sup> Su Kapısı diye anılan yerde bulunan bir diğer sahnede, Resim 2'de bu sefer en sağda aynı çalgıdan görünmektedir. Çalgılar bu yapılarıyla gerek tutuş gerek çalınma biçimleriyle bağlamaya ve atası kopuza çok benzemektedir.<sup>15</sup>



**Resim 3**

Antik Mısır'da gene bağlama benzeri bu çalgıya rastlıyoruz. Resim 3'te bir Tep mezarının duvarında yer alan freskin detayı yer almaktadır, bağlama benzeri çalgıyı gene püskülüyle beraber görüyoruz.<sup>16</sup> Çalgının icracı tarafından tutuluşu da diğer örneklerle aynıdır.

<sup>13</sup> Hitite Monuments "https://www.hittitemonuments.com/karkamis/index-t.htm" ve TMO "http://www.tmo.gov.tr/Upload/Images/SubeHarita/Kultur/AntepKargamis.pdf" (15.2.2019)

<sup>14</sup> Bilgin, Tayfun (2014); "https://www.hittitemonuments.com/karkamis/kargamis28.jpg" (15.2.2019)

<sup>15</sup> Bilgin, Tayfun (2006); "https://www.hittitemonuments.com/karkamis/kargamis72.jpg" (15.2.2019)

<sup>16</sup> Werner Forman Arşivi, Bridgeman Images; "https://news.cnrs.fr/articles/the-music-of-antiquity" (15.2.2019)





Resim 4



Resim 5



Resim 6

Paris'te Louvre Müzesi'nde yer alan, Resim 4'teki M.Ö. 1600 tarihli Susa Babil sınır taşının üzerindeki iki müzisyende ve Filedefiya Üniversite Müzesi'nde yer alan, Resim 5'deki M.Ö. 1900 tarihli Nippur plakasındaki müzisyende benzer çalgıları görüyoruz.<sup>17</sup> Resim 6 gene sapı püsküllü çalgısıyla bir müzisyene ait tasvirdir, Alacahöyük'te yer alan kalıntılardandır.<sup>18</sup> Aynı bölgelerde arkeolojik bulgulara dayanan örnekleri çoğaltmak mümkündür. Bu da bize bağlama, kopuz benzeri bu çalgının ne kadar yaygın kullanıldığını tanıtlamaktadır. Burada sıkça çalgının sapındaki püsküle dikkat çekme sebebimiz ise püskülün, diğer çalgılarda rastlanmayan şekilde, bağlama ailesine dâhil çalgılara özgü bir unsuru olmasıdır.

#### 4.2. Yaylı Çalgılar

Şanlıurfa'nın Harran ilçesi ve çevresinde bir dönem en yaygın kullanılan çalgının rebap olduğu, yerel adının "rebabe" veya "rubabe" diye bilindiği aktarılmaktadır. Öyle ki Anadolu'nun pek çok bölgesinde duvarlarda bağlama asılı olduğu gibi Harran ve çevresinde de rebap asılı olmuştur. Zamanla para kazanma, dilenme amacıyla kullanılması ve çalanların "mıtrıp" denerek aşağılanması sonucu yaygınlığını kaybetmiştir.<sup>19</sup>



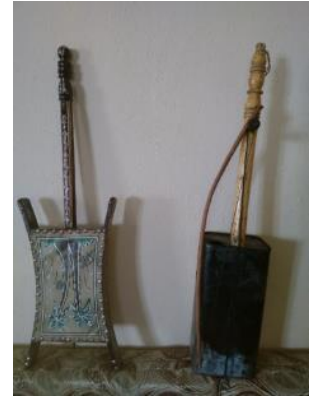
Resim 7



Resim 8



Resim 9



Resim 10

Yukarıda yer alan dört resim de Harran'da Doç. Dr. Hüseyin Akpınar tarafından çekilmiştir. Resim 9'da arka planda Harran'ın kendine özgü kubbeli yapıları görülmektedir. Batı müziğinde olduğu gibi bir standardizasyon Doğu müziği çalgıları için yapılmadığından, hemen her çalgıda gözlemlenebileceği üzere rebapta da bölgeden bölgeye çalgının yapısı değişmektedir. Burada yer alan çalgıların hepsi Harran ve civarında kullanılan rebaplara örnektir. Yapımında deri ve ahşap kullanılan rebaplar genel olarak dikdörtgen ya da kum saati biçimli bir gövdeye sahiptir. Resim 10'da en sağda siyah gövdeli olarak görünen çalgının yapımında içi boş yağ tenekesi kullanılmıştır. Gövdesi Hindistan cevizi kabuğundan yapılan uzun saplı bir çalgı olarak yaygın bilinen rebapları düşününce, bu durum ilk bakışta şaşırtıcı görünse de rebabı, eldeki olanaklar çerçevesinde basit bir ses teknesine iliştilmiş düşey sade bir saptan ve üstüne gerilmiş tellerden oluşan mütevazı bir yaylı çalgı olarak düşünmek gerekir ki, insanlık tarihinin ilk yaylı çalgısı olarak da anılmaktadır: "Rebabın Anadolu'ya aralarında Mevlânâ Celaleddin Rûmî'nin (ö. 1273) henüz küçük bir çocuk olarak bulunduğu, bir hicret kafilesinin eli ile getirildiği

<sup>17</sup> Galpin, Francis W. (1937); *The Music of the Sumerians, Babylonians and Assyrians*; Cambridge University Press, Londra, 1937; s. 52-53

<sup>18</sup> Bilgin, Tayfun; "https://www.hittitemonuments.com/alacahoyuk/alaca11.jpg" (15.2.2019)

<sup>19</sup> Akpınar, Hüseyin; age. s. 374

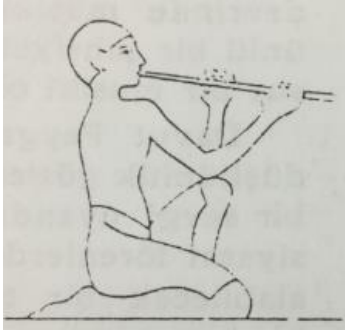


düşünülmektedir. (...) Araştırmacılar, rebabın tarihçesinden bahsederken onu eski tarihlere götürmektedirler. Öyle ki, rebaba insanlık tarihinin ilk yaylı sazı olarak bakılmaktadır.”<sup>20</sup> “İlk Türk yaylı çalgılarından olan İkliğ’in eski metinlerde geçen tarifleri, günümüzdeki rebaba çok yakındır.”<sup>21</sup> Bu durum, Mevlânâ Celâleddin Rûmî gibi Asya içlerinden Anadolu’ya göç edenlerin oluşturduğu kafilerin bu çalgıyı getirmiş olabileceği savını desteklemektedir.

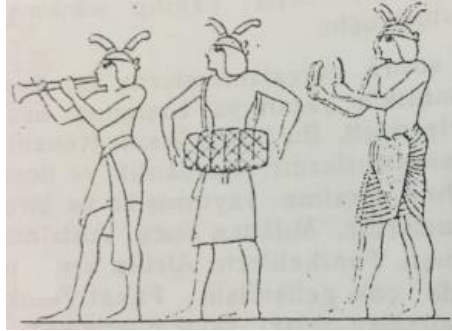
Keman her ne kadar halk müziğinde pek rastlanmayan bir çalgı olsa da divan müziği unsurları Şanlıurfa musikisinde çokça kullanılmaktadır, sıra gecelerinin de vazgeçilmez çalgılarından. Şanlıurfa tarihinde erken dönemlerde kemana benzer bir çalgının izine rastlarız. Hıristiyanlığın yeni yayılmaya başladığı dönemlerde Urfa’da yaşamış olan bilgin Bardasyan, aynı zamanda dinî musiki besteleriyle de bilinmektedir. Keman benzeri bir çalgı kullandığı aktarılmaktadır: “Milattan sonra III. asırda Urfa’da yaşamış olan Bardasyan’ın (ö. 222) kemana benzer bir mûsikî aleti kullanmış olduğu bilgisi, bu coğrafyada erken tarihlerde kemana benzer bir enstrümanın varlığına işaret etmektedir.”<sup>22</sup>

### 4.3. Nefesli Çalgılar

Halk müziğinde kaval, zurna dinî musikide ney Şanlıurfa’da en yaygın kullanılan nefesli çalgılardır. Kavalın bir çoban çalgısı olarak bu coğrafyada ortaya çıktığı efsane ile karışık iddia edilir.<sup>23</sup> Davul ile zurna düğünlerin ve eğlencelerin başlıca çalgılarıdır. Yüksek hacimli sesleriyle bu iki çalgı aynı zamanda uzak mesafelere ilam ve hareketli kalabalık kitlelere ses duyurabilme becerileriyle tercih sebebi olmuşlardır. Neyi sıklıkla bendirle eşleştirilmiş olarak görürüz. Evlenen taraflardan biri yakın zamanda bir akrabasını kaybettiyse “mevlitli düğün” adı altında daha yalın düzenlenen düğün törenlerinde de ney kullanılmaktadır.



Resim 11



Resim 12



Resim 13

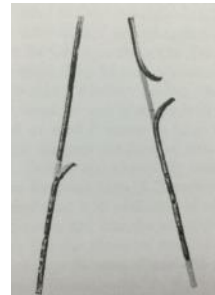
Antik Mısır medeniyetine ait yukarıdaki sahnelerde sırasıyla kaval, zurna ve ney benzeri çalgılar görülmektedir. “Mısırlılar dört türlü flüt kullanmışlardır: Ney, çifte kamışlı flüt, paralel çifte flüt, açılı teşkil eden çifte flüt. Bu dört cins flütten ilk üçü çok eski zamanlardan beri Mısırlılarca kullanılmakta idi. Açılı teşkil eden çifte flüt sonraları Asya’dan gelmiştir.”<sup>24</sup> Resim 1’de, Şanlıurfa ile Gaziantep sınırında bulunan Karkamış’ta, “çifte flüt” icrası resmeden bir sahne bulunmaktadır.



Resim 14



Resim 15



Resim 16



Resim 17

<sup>20</sup> Akpınar, Hüseyin; age. s. 373-374

<sup>21</sup> Kaya, M. Refik (1998); *Dünden Bugüne Rebab ve Yeniden Ele Alınması*, doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1998, s. XVII

<sup>22</sup> Akpınar, Hüseyin (2016); *I. Uluslararası İslam Tarihi ve Medeniyetinde Şanlıurfa Sempozyumu (25-27 Mart 2016), Tebliğler II*; “Tarihten Günümüze Urfa’da Müsikî Enstrümanları ve Kullanım Alanları”, Semih Ofset Matbaacılık, Ankara, 2016; s. 494

<sup>23</sup> Baldan, Mustafa ve Baldan, Ozan (2018); *Ses Dizgesi Sorunu*, Gece Kitaplığı, Ankara, 2018; s. 24

<sup>24</sup> Ataman, Ahmet Muhtar (1947); *Müsikî Tarihi*, Millî Eğitim Yayınları, 1947; s. 11

Paris'te Louvre Müzesinde bulunan Resim 14'teki arkaik Sümer mührü, bize ney benzeri bir çalgının Sümer'de varlığını tanıtlamaktadır. Resim 15, 16 ve 17'deki çifte kamış çalgılardan ilki Nippur'da ele geçmiştir, M.Ö. 2000 tarihlidir; ikincisi M.Ö. 2800'e tarihlenmiştir, Ur şehrinde bulunmuştur;<sup>25</sup> sonuncu ise M.Ö. 800'e tarihlenen fildişi bir kutudur ve Nimrûd'ta ele geçmiştir.<sup>26</sup> Çifte kamış çalgıların benzeri Resim 1'de Şanlıurfa sınırının hemen yanındaki Karkamış'ta ele geçen rölyefli payandada da görülmektedir.

#### 4.4. Vurmalı Çalgılar

Şanlıurfa dinî musiki geleneğinde birlikte kullanılan ney ve bendir çalgılarının izine, antik Sümer medeniyetinin ardıllarından antik Babil medeniyetinde de rastlıyoruz. “İlginç bir şekilde Eridu'da Enki tapınağında balag (vurmalı çalgı) ve ‘yedi-nota’ (ney benzeri bir üflemeli çalgı) eşleştirilmiş olarak bulunmuştur. Bir Babil litürjisinin ‘BALAG ve TI-GI için ayin’ şeklindeki dipnotundan öğrendiğimiz bu durum, günümüzde ney ve bendir eşliğinde yapılan ayinlerle benzerlik göstermektedir.”<sup>27</sup> Filedelfiya Üniversitesi Müzesinde yer alan Resim 18'deki bendir icracısı ise Şanlıurfa için oldukça tanındır bir görüntüdür.<sup>28</sup> Nippur'da bulunmuş olan ve M.Ö. 2000'lere tarihlenen bu bendir icracısının yaşayan bir örneğini, hem de benzer kıyafetler içinde, günümüz Şanlıurfa'sında görmek olasıdır.



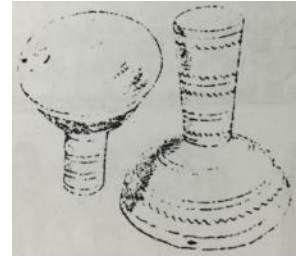
Resim 18



Resim 19



Resim 20



Resim 21

Resim 19 Gaziantep-Şanlıurfa sınırında yer alan Karkamış'tandır.<sup>29</sup> Üç kişi tarafından taşınıp çalındığı anlaşılan vurmalı geniş bir çalgı, iki yanındaki taşıyıcılarının omuzlarına asılmış halde görünüyor. Bu haliyle asma davula oldukça benzeyen bir görüntüsü vardır.

Şanlıurfa'da çok yaygın kullanılan tef, antik Mısır'da iki şekilde karşımıza çıkmaktadır. Alışılmış daire biçimi dışında, Resim 3'te dört köşeli Mısır tefine bir örnek görüyoruz. Resim 17'deki Nimrûd'ta ele geçen fildişi kutu üzerinde ve Resim 20'deki M.Ö. 2000 yıllarına tarihlenen Babil figüründe tef görünmektedir.<sup>30</sup> Gene Resim 21'de görünen antik Mısır darbukası, bugünkü örneklerinden çok da farklı değildir.<sup>31</sup>

#### 5. Oyun, Dans

Müzik kültüründen bahsederken, ona bağlı gelişen oyun ve dans kültürünü de beraberinde anmak uygun olacaktır. Şanlıurfa'nın Hilvan ilçesinde Kantara Deresi yanında bulunan Nevali Çori'de ele geçen bir çanak parçasına ait Resim 22'deki bu detayda, halaya benzer bir oyun sahnesi görünmektedir.<sup>32</sup> Ortadakinin kaplumbağaya da benzetilmesi sebebiyle insan olup olmadığı üzerine çeşitli tartışmalar olsa da bunun bir oyun, dans sahnesi olduğu üzerinde birleşilmektedir. Hekim Prof. Dr. Ayşenur Ökten bu karnı şiş üç figürün, barsak paraziti taşıyan çocuklar olduğu yönünde bir tanı ortaya koymaktadır. Evcil hayvanlarıyla birlikte yaşayan insanların, yerleşik hayata geçişle birlikte buldukları ortamı doğanın temizleyemeyeceği kadar fazla kirlenmeye başladıklarını, hijyen konusunda bilinçsiz de olduklarından barsak parazitleri için uygun ortamın oluşmasına sebep olduklarını belirtiyor. Barsak veya dalak şişmesi

<sup>25</sup> Galpin, Francis W.; age. s. 16-17

<sup>26</sup> Galpin, Francis W.; age. s. 50-51

<sup>27</sup> Baldan, Ozan (2018); “Sümer Müziği”, Uluslararası “Geçmişten Günümüze Urfa'da Müzik” Sempozyumu, Bildiri Özetleri Kitabı; 2018, s. 7

<sup>28</sup> Galpin, Francis W.; age. s. 8-9

<sup>29</sup> Bilgin, Tayfun (2006); “<https://www.hittitemonuments.com/karkamis/kargamis29.jpg>” (15.2.2019)

<sup>30</sup> Galpin, Francis W.; age. s. 8-9

<sup>31</sup> Ataman, Ahmet Muhtar; age. s. 16-17

<sup>32</sup> Nevali Çori çanağı, “<http://www.aysenurokten.com/2015/12/24/nevali-cori-canagi/>” (15.2.2019)

sonucu insanda kaplumbağaya benzer bir silüetin oluştuğu anlaşılmaktadır. Yörede halk arasında dalak, kan hastalığı, anemi için tedavi olarak kaplumbağa kanı içirilmesi de sonucu benzeterek tedaviye yol arayan halk uygulamasına örnektir.<sup>33</sup> Bu durumda, bu üç figürün de insan olduğunu ve halay benzeri bir oyun esnasında resmedildiklerini söyleyebiliriz.



Resim 22

Karkamış'ta ele geçen Resim 1'deki orthostat üzerinde de bir dans sahnesi vardır. En sağda bir erkek figürü elleri başının üstünde, ayak parmakları üzerinde yükselmiş şekilde hareket halinde resmedilmiş görünüyor. Hareketin tamamı görünmediğinden kesin bir yargıya varmak güç olsa da günümüzde Şanlıurfa'da erkeklerin bazen ellerine mendil de alarak, kendi başlarına veya karşılıklı oynadıkları “orta oyunu” diye bilinen bir oyunun figürüne benzemektedir: eller baş üstünde kavuşturulmak üzere yukarı kaldırırken, bir yandan da dizler hafif yana kırılarak hızlıca çömeliyor doğrulmak şeklinde bu oyun figürü tamamlanmaktadır.

## Sonuç

Eski Dünya'nın kıtalarının kesiştiği bir noktada, önemli ticaret yolları üzerinde bulunan Şanlıurfa, konup geçeni eksilmediğinden çoğulkültürlü bir toplum yapısı oluşturmuştur. Çoğulkültürlülük ile çokkültürlülüğü birbirinden ayırmak gerekmektedir. Aynı yerde yaşamak zorunda kalıp da birbiri ile kaynaşmayan topluluklar çokkültürlü bir yapı oluşturur. Kültürel olarak birbirlerine kayıtsız kalır ya da çatışırlar. Yaşam alanlarını ayırırlar; e.g. Çin mahallesi, Türk mahallesi gibi. Kültürel alışveriş alt düzeyde olur. Çoğulkültürlü toplum ise ayrışmamış, aksine kaynaşmış bir yapıdır. İ.e. iki veya daha fazla kültürün birbiriyle kaynaşarak ortaklaşa yaşaması “çoğulkültürlü” bir toplum yapısıdır. İletişim, “geçirgenlik” (“*transversality*”) arttığı için “çoğulkültürlü” toplumsal yapılarda kültürel alışveriş “çokkültürlü” olanlara oranla daha fazladır.

Müzik Şanlıurfa'nın günlük yaşamının bir parçasıdır. “Sıra gecesi” kavramı her ne kadar eski anlamının dışına çıkıp, yerel yiyecek-içecek ikramlarının sunulduğu müzikli bir eğlence karşılığı kullanılabilir hâle gelse de şehrin turistlerin ilgisini çeken önemli bir gelir kaynağıdır. Şanlıurfalı ünlü türkücü İbrahim Tatlıses'in doksanlı yıllarda kendi adıyla sunduğu eğlence programında ortaya koyduğu sıra gecesi mizansenleri kavramın bugün yaygın bilinen anlamını şekillendirmiştir. Pek çok konukevi, otel, kafe, restoran benzer bir eğlenceye katılmak isteyenlerin talebi doğrultusunda “sıra gecesi” düzenlemektedir. Bu, yerel müzisyenler için de önemli bir gelir kaynağı hâline gelmiş durumdadır.

Bitek topraklarında medeniyetin köklerinin bulunduğu Mezopotamya'nın bir ucunda yer alan Şanlıurfa, günümüzde yaygın kullanılan kimi çalgıların antik izlerini taşımaktadır. Bağlama benzeri bir çalgı, hem de bağlama ailesi çalgılara özgü püskülü ile birlikte Şanlıurfa ile Gaziantep'in sınırını oluşturan Fırat nehrinin hemen batısında bulunan Karkamış'taki antik şehir kalıntılarında karşımıza çıkmakta. Aynı çalgının izlerini yakın coğrafyada, antik Mısır ve Mezopotamya medeniyetlerinde de görebiliyoruz. Gene bu coğrafyada kadim medeniyetlerden kalan buluntular arasında, Şanlıurfa'da günümüzde yaygın kullanılan ney, kaval, zurna, tef, bendir, darbuka, asma davul benzeri çalgılar yer yer karşımıza çıkıyor. Şanlıurfa dinî müziğinde önemli bir yeri olan ney ve bendirin, antik Sümer dinî müziğindeki eş değerleri ile karşılaşıyoruz. Nippur'da bulunmuş olan ve M.Ö. 2000'lere tarihlenen bir bendir icracısı figürü ise, kıyafetleri ile birlikte bugünün Şanlıurfa'sında canlı örneğine rastlanabilecek kadar tanındıktır. Yaylı çalgılardan rebap, her ne kadar günümüzde icracıları “mıtrıp” veya “mıtrıpçı” diye aşağılandığından azalsa da şehrin özellikle Harran ilçesi taraflarında çok sevilmektedir. Asya içlerinden

<sup>33</sup> Ökten, Ayşenur; emeklilik töreninde anlattığı dersin özeti, “<http://www.aysenurokten.com/2015/12/24/nevali-cori-canagi/>” (15.2.2019)

gelen, aralarında Mevlânâ Celâleddin Rûmî'nin de küçük bir çocuk olarak bulunduğu göç kabilelerinden birinin eliyle geldiği düşünülmektedir. Rebabın, ilk Türk yaylı çalgılarından olan ıklık ile benzerliği bu savı güçlendirmektedir. Şehrin tarihinde kemana benzer bir yaylı çalgının varlığından da bahsedilmektedir. Hıristiyanlığın yeni yayılmaya başladığı dönemlerde Urfa'da yaşamış olan, dinî müzik alanında besteleri ile de bilinen bilgin Bardasyan'ın keman benzeri bir çalgı çaldığı aktarılmaktadır. Nevali Çori ve Karkamış buluntularında oyun, dans sahnelerini de görmekteyiz. Bu sahneler günümüzde yaygın oynanan halay ve orta oyunu ile benzerlik göstermektedir.

**KAYNAKÇA**

- Akpınar, Hüseyin (2016); *I. Uluslararası İslam Tarihi ve Medeniyetinde Şanlıurfa Sempozyumu (25-27 Mart 2016), Tebliğler II*; “Tarihten Günümüze Urfa’da Mûsikî Enstrümanları ve Kullanım Alanları”, Semih Ofset Matbaacılık, Ankara
- Akpınar, Hüseyin (2018); *İslâm Tarihi ve Medeniyetinde Harran Cilt I*, “Harran’da Mûsikî İzleri”; Berikan Ofset Matbaa, Ankara
- Ataman, Ahmet Muhtar (1947); *Mûsikî Tarihi*, Millî Eğitim Yayınları
- Baldan, Mustafa ve Baldan, Ozan (2018); *Ses Dizgesi Sorunu*, Gece Kitaplığı, Ankara
- Baldan, Ozan ve Tabak, Cihan (2015); *Müzik Dinleme ve Çalgı Performansında Ses, Tını, Algı*, “Şanlıurfa Sıra Geceleri ve Geçmişten Günümüze Tını Değişimi”, VI. Uluslararası Hısrarlı Ahmet Sempozyumu, Sempozyum Tam Metin Kitabı
- Baldan, Ozan (2018); “Sümer Müziği”, Uluslararası “Geçmişten Günümüze Urfa’da Müzik” Sempozyumu, Bildiri Özetleri Kitabı
- Birer, Murat (2018); “Osmanlı Eğlence Müziği Geleneklerinde Sosyo-Kültürel Etkileşimler”; Ahenk Müzikoloji Dergisi, Sayı 3, 2018
- Develioğlu, Ferit (1984); *Osmanlıca-Türkçe Lûgat*, Aydın Kitabevi, İstanbul
- Galpin, Francis W. (1937); *The Music of the Sumerians, Babylonians and Assyrians*; Cambridge University Press, Londra
- İlgin, Candan ve Hacıhasanoğlu, Orhan (2006); “Göç – aidiyet ilişkisinin belirlenmesi için model: Berlin / Kreuzberg örneği”; İTÜ Dergisi/a, mimarlık, planlama, tasarım Cilt:5, Sayı:2, Kısım:1, Eylül 2006
- Kaya, M. Refik (1989); *Dünden Bugüne Rebab ve Yeniden Ele Alınması*, doktora tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. XVII
- Ökten, Ayşenur; emeklilik töreninde anlattığı dersin özeti, “<http://www.aysenurokten.com/2015/12/24/nevali-cori-canagi/>” (15.2.2019)
- Tekinalp, Şermin (2005); “Küreselleşen Dünyanın Bunalımı: Çokkültürlülük”, Journal of istanbul Kültür University, 2005/1
- Türk Dil Kurumu Türkiye Türkçesi Ağzaları Sözlüğü* [http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com\\_bts&view=bts&kategori=verilst&ayn1=bas&kelime1=mitrip](http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&view=bts&kategori=verilst&ayn1=bas&kelime1=mitrip) (9.2.2019)
- Üngör, Ethem Ruhi (1989); *Karagöz Musikisi*, Kültür Bakanlığı, Ankara
- Editörler: Wong, Bernard P. ve Tan, Chee-Beng (2013); *Chinatowns around the World: Gilded Ghetto, Ethnopolis, and Cultural Diaspora*; Brill; Leiden, Boston
- Hitite Monuments “<https://www.hittitemonuments.com/karkamis/index-t.htm>” ve TMO “<http://www.tmo.gov.tr/Upload/Images/SubeHarita/Kultur/AntepKargamis.pdf>” (15.2.2019)
- Resim 1 Bilgin, Tayfun (2014); “<https://www.hittitemonuments.com/karkamis/kargamis28.jpg>” (15.2.2019)
- Resim 2 Bilgin, Tayfun (2006); “<https://www.hittitemonuments.com/karkamis/kargamis72.jpg>” (15.2.2019)
- Resim 3 Werner Forman Arşivi, Bridgeman Images; “<https://news.cnrs.fr/articles/the-music-of-antiquity>” (15.2.2019)
- Resim 4,5, 17 Galpin, Francis W.; *The Music of the Sumerians, Babylonians and Assyrians*; Cambridge University Press, Londra, 1937; s. 50-51
- Resim 6 Bilgin, Tayfun; “<https://www.hittitemonuments.com/alacahoyuk/alaca11.jpg>” (15.2.2019)
- Resim 7, 8, 9, 10 Doç. Dr. Hüseyin Akpınar’ın kişisel arşivinden alınmıştır.
- Resim 11, 12, 13, 21 Ataman, Ahmet Muhtar; *Mûsikî Tarihi*, Millî Eğitim Yayınları, 1947; s. 16-17

Resim 14,15,16 Galpin, Francis W.; *The Music of the Sumerians, Babylonians and Assyrians*; Cambridge University Press, Londra, 1937; s. 16-17

Resim 18, 20 Galpin, Francis W.; *The Music of the Sumerians, Babylonians and Assyrians*; Cambridge University Press, Londra, 1937; s. 8-9

Resim 19 Bilgin, Tayfun (2006); “<https://www.hittitemonuments.com/karkamis/kargamis29.jpg>” (15.2.2019)

Resim 22 “<http://www.aysenurokten.com/2015/12/24/nevali-cori-canagi/>” (15.2.2019)

# ŞANLIURFA'NIN MÜZİK GELENEĞİ BAĞLAMINDA ESKİ MEZOPOTAMYA UYGARLIKLARINDA MÜZİK KÜLTÜRÜ

Mehmet Emin GÜLER\*

## GİRİŞ

İlk uygarlıkların tarih sahnesine çıkışında, sürekli akan büyük ve bereketli ırmakların önemli rol oynadığı düşünülmektedir. Afrika'da Nil Nehri, Hint bölgesinde İndus Irmağı, Çin steplerinde Sarı Irmak ve Mezopotamya coğrafyasında ise Türkiye'nin sulak dağlarından kaynağını alan Fırat ve Dicle ırmakları bunun başlıca örnekleridir<sup>1</sup>. Nehir vadilerinde ortaya çıkan ve kendine özgü nitelikleri olan bu medeniyetlerin insanlığa büyük katkısı olmuştur. Çin medeniyeti pragmatist anlayışın, Hint medeniyeti metafiziğin ve tasavvufun, Mezopotamya medeniyeti ise astronominin, astrolojinin ve dinin ev sahipliğini yapmıştır<sup>2</sup>.

Yunanca iki nehir arasında kalan bölge anlamına gelen Mezopotamya sözcüğü, Fırat ve Dicle nehirleri arasındaki coğrafyayı ifade etmektedir. Bu bölge kuzeyden ve doğudan Zagros ve Toros dağlarıyla çevrilidir. Güneyinde Arap platoları ve Basra körfezi bulunmaktadır. Batısında ise Suriye'nin çorak toprakları yer almaktadır<sup>3</sup>. Kardeş nehirler olarak adlandırılan Fırat (2780 km) ile Dicle(1950 km) nehirleri arasında kalan bu bölge çoğunlukla Irak olmak üzere, Türkiye, Suriye ve İran topraklarının bir kısmını içermektedir<sup>4</sup>.

Mezopotamya kavramının tarihte farklı şekillerde kullanıldığını görmekteyiz. MÖ. 3. yüzyıldan kalma Eski Ahit'in Yunanca çevirilerinde ve MÖ. 1. yüzyıla ait olan Yunanlı tarihçi Strabo'nun eserlerinde bu kavram, Fırat ve Dicle nehirlerinin kuzeyde kalan bölümünü ifade etmek için kullanılmıştır. Gerçekte tarihte Mezopotamya olarak adlandırılan bir ülke ve kendini Mezopotamyalı olarak adlandıran bir topluluk olmamıştır<sup>5</sup>. Mesos (orta) ve potamos (ırmak) sözcüklerinin birleşiminden oluşan bu kavramı birinci yüzyılda yaşamış olan Yunan filozofu Plinius, günümüz Mezopotamya sınırlarını ifade edecek biçimde kullanmıştır<sup>6</sup>. Bu topraklar, Sümer, Akad, Babil ve Asur gibi birçok medeniyete ev sahipliği yapmış, geniş ve çok kültürlü bir coğrafya olmuştur<sup>7</sup>.

Tarih sahnesinde özel bir yeri bulunan Mezopotamya, insanlığın ilk defa tarımı ve şehir yaşamını tecrübe ettiği önemli bir coğrafyadır. Burada insanlık ateşin, tuncun, tekerleğin, yasaların ve yazının gizemini keşfetmiştir. Tarihte birçok ilke ev sahipliği yapmış olan bu topraklar, bu özelliğinden dolayı medeniyetin beşiği olarak adlandırılmıştır<sup>8</sup>.

\* Ankara Üniversitesinde Dinler Tarihi Alanında Doktora Öğrencisi - eminguler00@hotmail.com

<sup>1</sup> Barreau ve Bigot, Jean-Claude ve Guillaume, (2006), *Bütün Dünya Tarihi*, (Çev. Ayşen Özışık), Dharma Yayınları, İstanbul, s. 25.

<sup>2</sup> Mehmet Özmenli, Mehmet, (2014), "Tapnak-Medeniyet İlişkisi", *Turkish Studies-International Periodical for The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 9/10, Ankara, s. 1285.

<sup>3</sup> Somervill, Barbara A., (2010), *Great Empires of the Past: Empires of Ancient Mesopotamia*, Chelsea House Publishing, New York, s. 8.

<sup>4</sup> Nemet-Nejat, Karen Rhea, (1998), *Daily life in ancient Mesopotamia*, Greenwood Press, Westport-Connecticut-London, s. 11.

<sup>5</sup> Chadwick, Robert, (2005), *Firstcivilizations: Ancient Mesopotamia and Ancient Egypt*, Equinox Publishing, 2. Baskı, London, s. 2.

<sup>6</sup> Köroğlu, Kemalettin, (2006), *Eski Mezopotamya Tarihi: Başlangıcından Perslere Kadar*, İletişim Yayınlar, İstanbul, s. 12.

<sup>7</sup> Chadwick, a.g.e., 2.

<sup>8</sup> Hunt, Norman Bancroft, (2009), *Living in Ancient Mesopotamia*, Thalamus Publishing, New York, s. 7.





Şekil-1: Antik Mezopotamya Şehirleri<sup>1</sup>

Tarih(M.Ö)	Güney Mezopotamya	Kuzey Mezopotamya
7000	Tarih Öncesi Kültürler	
6000	Halaf Kültürü (6000-5400)	Halaf Kültürü (6000-5400)
5000	Ubeyd Kültürü (5500-4000)	Kuzey Ubeyd Kültürü (5000-4000)
4000	Erken ve Orta Uruk Periyodu (4000-3500)	Gawra Kültürü
3500	Geç Uruk Periyodu (3500-3100)	Kuzey Geç Uruk Periyodu
3000	Erken Hanedan Periyodu (Sümer kent devletleri) (3100-2390)	Ninova Kültürü
2500	Akad(Sargon) Krallığı(2390-2210) Guti Krallığı Yeni-Sümer Dönemi Ur'un 3. Hanedan Dönemi(2168-2050)	
2000	İsin ve Larsa Krallıkları(2073-1819) Erken Babil Dönemi(1950-1651) Hammurabi Dönemi(1848-1806)	Erken Asur Dönemi
1500	Orta Babil(Kassite) Dönemi (1651-1157)	Mitanni Krallığı (1500-1350) Orta Asur Dönemi (1350-1000)
1000	Yeni Babil İmparatorluğu (625-539)	Yeni Asur İmparatorluğu (883-612)

Şekil-2: Antik Mezopotamya Kronolojisi<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Harita Üzerinde Mezopotamya, <https://tr.wikipedia.org/wiki/Mezopotamya>, Erişim Tarihi: 01.10.2018.



## Şanlıurfa

Şanlıurfa, insanlık tarihi boyunca bilim, inanç, sanat, hukuk ve edebiyat gibi konularda uygarlığın doğuşuna ve gelişmesine ev sahipliği yapmış kadim bir şehirdir<sup>3</sup>. Yapılan arkeolojik kazılar ve araştırmalar sonucunda, bu şehrin erken Neolitik Dönemde bir höyüğün üzerine kurulduğu ortaya çıktı. Bu ise, Şanlıurfa'nın yaklaşık MÖ.9000'e kadar giden bir geçmişe sahip olduğunu ifade etmektedir. Şehrin kuruluşu ile ilgili çok farklı görüşler öne sürülmüştür. Bunlardan biride Ebu'l-Ferec ve Süryani Mihail'in, Şanlıurfa'nın tufandan sonra Enoch'un kurmuş olduğu 180 şehirden en büyüğü olduğu görüşüdür<sup>4</sup>.

Neolitik döneme ait Göbekli Tepe tapınağı ve bu tapınağın etrafında neolitik yerleşim yerlerinin bulunması<sup>5</sup>, Şanlıurfa'nın insanlık tarihinin erken dönemlerinde itibaren yerleşim yeri olarak kullanıldığını göstermektedir.

Şanlıurfa tarih boyunca coğrafi konumundan dolayı stratejik bir öneme sahip olmuş ve ilk çağlardan beri Doğu ile Batı arasında bir köprü görevi görmüştür<sup>6</sup>. İlk çağda Urfa'nın Güney Mezopotamya (Sümer, Asur, Babil) ile Anadolu'yu birbirine bağlayan önemli bir ticaret merkezi olduğunu görmekteyiz<sup>7</sup>.

Tarihsel derinliği bulunan Şanlıurfa, inanç merkezi kimliği ile öne çıkan bir şehir olmuştur. Üç büyük dinin (Yahudilik, Hıristiyanlık ve İslam) atası olan İbrahim peygamberin şehri olarak bilinen bu şehrin farklı inançlara ev sahipliği yaptığı ve bunu sanatına ve mimarisine yansıttığı görülmektedir<sup>8</sup>. Adem, Nuh, İbrahim, Lut, İshak, Yakup, Yusuf, Eyüp, Elyesa, Şuayb, Musa ve İsa peygamberlerin bu coğrafyada yaşadıklarına<sup>9</sup> inanıldığı için peygamberler şehri olarak bilinen Şanlıurfa, uzak diyarlardan hacılara, azizlere, bilginlere ve şairlere ev sahipliği yapmıştır<sup>10</sup>.

## Mezopotamya Uygarlıklarının Müzik Geleneği

Çağdaş müzikologlar müziği, kültürel bağlamla ilişkili olarak bir çeşit insan davranışı olarak tanımlar. 1970'lerin sonu ile 1980'lerin başından itibaren arkeoloji, müzikoloji, karşılaştırmalı etnografya ve tarih bilimlerinin ortaya koydukları analizlerin birleşimi ile disiplinler arası bir yaklaşımın sonucu olarak, *Müzik Arkeolojisi* (Arkeomüzikoloji) bir bilim dalı olarak kuruldu. Bu alan özellikle antik toplumların müzik geleneğini ortaya çıkarmada önemli bir yere sahiptir. Yazı öncesi ve yazının yaygın olmadığı antik toplumların müzik geleneği hakkındaki yegâne veri kaynağı, bu toplumlardan geriye kalmış olan müzik aletleri ve bu aletlerin tasvirlerini içeren kalıntılardır<sup>11</sup>.

Müziğin ortaya çıkışı ile ilgili çok farklı görüşler bulunmaktadır. Müziğin kökenini, Alman filozof Johann Gottfried Herder insanların konuştuğu dil, Charles Darwin başta kuş sesleri olmak üzere hayvan sesleri, *Carl Stumpf insanların kendi aralarındaki seslenmeler*, *Herbert Spencer insanlar arasındaki duygusal ilişki ve bazı efsaneler Tanrı'nın armağanı olarak ifade etmişlerdir. Müziğin doğuşu ve kökeni hakkındaki görüşlerin somut bulgulara dayanmadığı ve öznel varsayımlar olduğu anlaşılmaktadır. Müziğin ne zaman ve nasıl ortaya çıktığı kesin olarak bilinmemekle birlikte, Taş Devrinden kalma ilkel müzik aletleri arkeolojik kazılar sonucunda bulunmuştur*<sup>12</sup>.

*Kitab-ı Mukaddesin Yaratılış bölümünün 4.babında Kayin (Kabil)'in, oğlu Hanok (Enoch) adına bir şehir kurduğu ve Kayin'in soyundan gelen Jubal (Yuval veya Yubal olarak da bilinmekte) adında birinin lir ve flüt çalanların atası olduğu geçmektedir*<sup>13</sup>. *Kitab-ı Mukaddese göre yeryüzünde kurulmuş olan bu*

<sup>2</sup> Black ve Green,Jeremy ve Anthony, (1992), *Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia: An Illustrated Dictionary*, The British Museum Press, London, s. 22.

<sup>3</sup> Yıldız, Selami, (2006), *Peygamberler Diyarı Urfa*, Kare Yayınları, Ankara, s. 1.

<sup>4</sup> Ekinci ve Paydaş, Abdullah ve Kazım, (2011), " Tarihte Urfa ", (Ed. Yusuf Ziya Keskin), *Geçmişten Günümüze Şanlıurfa'da Dini Hayat*, TDV Yayınları, Ankara, s. 24.

<sup>5</sup> Schmidt, Klaus, (2007), *Göbekli Tepe En Eski Tapınağı Yapanlar*, (Çev. Rüstem Aslan), Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, s. 26-27.

<sup>6</sup> Yıldız, a.g.e., 1.

<sup>7</sup> Sönmez ve Akgül, Mehmet Emin ve Veysel, (2013), " Şanlıurfa Şehrinin Alansal Gelişiminin Tarihi Yapıların Konumları ve Uydu Görüntüleri ile Belirlenmesi ", *Türk Coğrafya Dergisi*, Sayı 61, İstanbul, s. 51.

<sup>8</sup> Çakmak, Tolga Fahri, (2014), *Inanç Turizminin Turistik Destinasyon Pazarlamasındaki Yeri ve Önemi: Göbekli Tepe Örneği*, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi SBE Turizm İşletmeciliği Anabilim Dalı, İstanbul, s. 37-38.

<sup>9</sup> Demircan, Adnan, (2011), "Peygamberler Şehri Urfa", (Ed. Yusuf Ziya Keskin), *Geçmişten Günümüze Şanlıurfa'da Dini Hayat*, TDV Yayınları, Ankara, s. 81.

<sup>10</sup> Segal, Judah Benzion, (2002), *Edessa (Urfa) Kutsal Şehir*, (Çev. Ahmet Arslan), İletişim Yayınları, İstanbul, s. 28-101.

<sup>11</sup> Braun, Joachim, (1997), "Musical Instruments ", *The Oxford Encyclopedia of Archaeology in The Near East*, (Ed. Eric M. Meyers), Vol. 1, Oxford University Press, New York, s. 70.

<sup>12</sup> Say, Ahmet, (1997), *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 3. Baskı, Ankara, s. 24-25.

<sup>13</sup> Yaratılış 17:21.

ilk şehrin, Mezopotamya'nın Uruk (Erech) kenti olduğu düşünülmektedir<sup>14</sup>. Bunun yanında Uruk şehrinin, Süryani Aziz Efrahim'in açıklamalarında ve Aziz İsidoros'un iddialarında Edessa (Urfa) olduğu ifade edilmektedir<sup>15</sup>. Müzik sanatının babası olarak ifade edilen Jubal'in<sup>16</sup> Mezopotamya topraklarında yaşamış olması, bu coğrafyanın köklü müzik geleneğinin derin izleri olarak okunabilir.

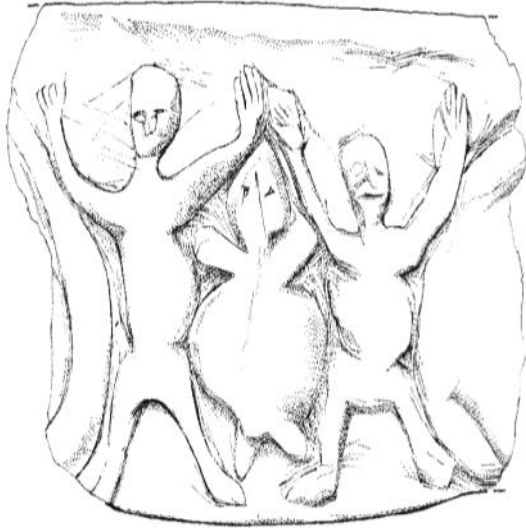
Kitab-ı Mukaddesin Yaratılış kitabınının 28-31 arasındaki bölümlerinde Hz. Yakub'un, abisi Esav'ın öfkesinden kaçarak Harran'da ki dayısı Lavan'a sığındığı anlatılmaktadır. Harran'da uzun süre kalan Hz. Yakup, dayısı Laban'dan habersiz bir şekilde Harran'dan ayrılmaya kalkışınca dayısı ona şunu söyle sitem eder:

“Neden gizlice kaçtın? Neden beni aldattın? Niçin bana söylemedin?

Seni sevinçle, ezgilerle, tefle, lirle yolcu ederdim.” (Yaratılış 31:27)

Buradan antik dönemde Harran'da sevilen ve saygı duyulan birinin, müzik eşliğinde uğurlandığını ve müziğin bu saygı ve sevginin bir göstergesi olarak kullanıldığını görmekteyiz.

Bu geleneğin erken dönem izlerini Nevali Çori'de görmek mümkündür. Şanlıurfa il sınırları içerisindeki Nevali Çori, bir Neolitik Dönem yerleşim yeri olup MÖ. 8000'lere ait olduğu düşünülmektedir. Arkeolojik kazılarda çanak biçiminde kireçtaşından yapılmış bir nesne bulundu. Çanak biçimindeki bu yapının üzerindeki bir tasvir (Şekil-3) özellikle dikkat çekicidir. Bu tasvirde üç insan bedeni dinamik bir biçimde tasvir edilmiştir. Açık bir şekilde dans pozisyonunda üç kişi görülmektedir. Kadın ve erkeğin birlikte dans edişini gösteren bu tasvir, Neolitik Yakın Doğu'nun en erken sanat objelerinden biridir<sup>17</sup>.



Şekil-3: Nevali Çori'de bulunan dans tasviri<sup>18</sup>

Antik dönem müziğinin ses ve tonları kayıp olup, çok az enstrüman günümüze ulaşmıştır. Tarihi kalıntılar üzerindeki müzisyen tasvirleri ile metinlerde ki atıflara ve kullanılmış olan sözcüklerin analizlerine bakıldığında, müziğin Mezopotamya kültüründe önemli bir yerinin olduğu anlaşılmaktadır<sup>19</sup>.

Sümerlerin tapınaklarında şiirsel bir formda yükselen ağıtların ve yakarışların tarihi MÖ.4000'lere kadar uzanmaktadır. Bu şiirsel ifadelerin, daha sonra tapınaklarda yaygın olarak söylenen ilahilerin ve dini şarkıların kaynağı olduğu düşünülmektedir. MÖ. 2000 civarlarında şarkıcıların koro ve solo biçiminde performans sergilediği görülür. Bununla birlikte tapınaklarda duaları, koro ve rahibin birlikte okuduğu (buna responce denir) veya iki koronun sıra ile okuduğu (buna antiphone denir) bilinmektedir. Sümerlerde koro veya solo performanslara “sem” adı verilen kamıştan yapılmış kavallar eşlik ederdi.

<sup>14</sup> Pope, Charles N., Living in Truth: Archaeology and the Patriarchs, Part 1, United States Library of Congress, Yayınlanmamış Kitap, s. 7. (<https://tr.scribd.com/document/141753029/Archeology-Patriarchs-Pope-Charles-N>)

<sup>15</sup> Segal, a.g.e., 29.

<sup>16</sup> Melvin, David P., (2010), “Divine Mediation and the Rise of Civilization in Mesopotamian Literature and in Genesis 1–11.”, Journal of Hebrew Scriptures, Vol. 10, s. 7.

<sup>17</sup> Garfinkel, Yosef, (2003), Dancing at the Dawn of Agriculture, University of Texas Press, The USA, s.111-114.

<sup>18</sup> Garfinkel, a.g.e., 113.

<sup>19</sup> Leick, Gwendolyn, (2010), Historical Dictionary of Mesopotamia, 2.Baskı, The Scarecrow Press, The USA, s. 121.

Bunun için dini şarkılar “ersemma” olarak ifade edilmiştir. Bununla birlikte “tiğ” veya “tiggi” denilen flüt, “balag” denilen davul, “lilis” denilen timpaninin basit bir biçimi olan ikili davul ve “adapa” olarak ifade edilen tef gibi müzik aletleri bulunmaktaydı. Antik Ur kentinde ki buluntularda, müzisyenler “Zammeru” ve vokal müzik icra edenler “nam” olarak adlandırılmıştır<sup>20</sup>.

Sümerce gala ve Akad dilinde kalû kelimeleri şarkıcılar için kullanılırken, müzisyenler için Sümerce nâr, Akad dilinde nâru ve Asurca nuru sözcükleri kullanılmıştır<sup>21</sup>. Tapınaklarda tanrılara günlük takdimler yapan rahiplere, gala/kalû denilen şarkıcılar ve nâru adı verilen müzisyenler eşlik ederdi. Nâru müzisyenlerin aynı zaman da ağıt söylediklerini görmekteyiz. Zaman zaman koro biçiminde performans sergileyen ve ağıt yakan şarkıcılar ve müzisyenler, tapınak ritüellerinin önemli bir parçası olmuştur<sup>22</sup>. Sümerlerden sonra ortaya çıkan Babil, Akad ve Asur uygarlıkları, Sümerlerin zengin müzik geleneğini devam ettirmiştir<sup>23</sup>.

Erken Hanedan Periyodundan itibaren müzik, dini ve resmi festivallerin bir parçası olmuştur. Hem erkek hem de bayan şarkıcılar, sarayda ve tapınaklarda performans sergilemişlerdir. Bununla birlikte bu şarkıcıların tapınaklarda rahiplik yaptıkları da görülmektedir<sup>24</sup>. Antik Mezopotamya literatüründe Eridu kentindeki tapınağın bir dini ziyaret merkezi olmasının yanında bir müzik okulu olarak da işlev gördüğü ifade edilmektedir<sup>25</sup>. Antik Ur kentindeki Ziggurat'da, şehrin önde gelen tanrısı olan Nanna (Ay tanrısı) heykelinin taşındığı bir yeni yıl kutlaması tasvirinde (Şekil 4) rahiplerin, müzisyenlerin ve halkın şenlik havasında kutlamaları görülmektedir<sup>26</sup>.



Şekil-4: Yeni yıl kutlama tasvirini<sup>27</sup>

Nippur antik kentinde Sümerlerin ayinlerde okudukları ilahi metinleri bulundu. Nippur koleksiyonu olarak adlandırılan bu metinler dini içeriklidir. Bu metinler evrenin yaratılışı, insanın cennetten çıkarılması, tufan, tanrılara övgüler, kralların tanrılaştırılması gibi konular şiirsel bir biçimde işlenmiştir. Bu metinler içerisinde, tapınakta günlük okunacak duaların yanında ağıt ve methiye biçiminde şarkılar bulunmaktadır. Daha sonra Babil'iler ve Asurlular tarafından da kullanılacak olan bu metinler, Sümerlerin kanonik (resmi) müzik hizmetlerin temelini oluşturmaktadır. Tapınaklardaki müzik okullarında yetiştirilen rahipler ve bu rahiplerden oluşturduğu korolar, günlük söylenen şarkıların ve

<sup>20</sup> Say, a.g.e., 35.

<sup>21</sup> Edzard, Dietz Otto, (2003), *Sumerian grammar*, Brill Publishing, Hollanda, s. 13.

<sup>22</sup> Löhnert, Anne, (2008), “Scribes and Singers of Emesal Lamentations in Ancient Mesopotamia in the Second Millennium BCE”, *Papers on Ancient Literatures: Greece, Rome, and the Near East*, (Ed. Ettore Cingano and Lucio Milano), Eisenbrauns Publishing, Padova, s. 428- 438.

<sup>23</sup> Say, a.g.e., 35-37.

<sup>24</sup> Nemet-Nejat, a.g.e., 168.

<sup>25</sup> Soudipour, Amir H., (2007), *An Architectural and Conceptual Analysis of Mesopotamian Temples from the Ubaid to the Old Babylonian Period*, Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü, s. 54.

<sup>26</sup> Hunt, a.g.e., 45.

<sup>27</sup> Hunt, a.g.e., 45.

ilahilerin yanında belirli teolojik konuları içeren metinleri okurlardı. Sümerlerden sonra Babil ve Asur uygarlıklarında bu gelenek devam ettirilmiştir<sup>28</sup>. Nippur antik kentinde İnanna-İştâr tanrıçasının tapınağında müzik estrümanları için özel bir oda bulunmaktaydı. Tapınakta tanrıça için belirli alanlarda özel olarak eğitilmiş erkek ve kadın şarkıcılar ve müzik enstrümanları konusunda eğitilmiş müzisyenler vardı<sup>29</sup>.

Burada Mezopotamya müziğinin tapınak merkezli ve dinsel tema ağırlıklı olduğunu anlamaktayız. Bunun yanında müzisyenler ve şarkıcılar zaman zaman rahip gibi dini kimlikleri öne çıkan kişiler olmuştur. Şanlıurfa'nın müzik geleneğinde de dini motifleri ve karakterleri görmek mümkündür. İslam dininin Şanlıurfa'nın müzik geleneği üzerinde dikkate değer etkisi olmuştur. Hatta günümüz Şanlıurfa müzik geleneğinin temelini, dini müziğin oluşturduğu düşünülmektedir<sup>30</sup>. Şanlıurfa'da günümüzde bile sürdürülen cenaze, taziye, düğün, mevlit ve tasavvuf meclislerinde zengin bir dini musiki görmek mümkündür. Bununla birlikte Şanlıurfa müzik geleneğinde dini kimlikleri ile öne çıkan birçok hafız, bu müzik geleneğine büyük katkı sunmuştur. Mevlitlerde, Hacı Nuri Hafız, Halil Hafız ve Şih İbrahim gibi kişilerin önderliğinde ki gruplar öne çıkmıştır<sup>31</sup>. Bunun yanında İsmail Hafız, Neyzen Kıday Hafız (İsmail Şimşek), Mihiş'in Oğlu Ali Hafız ve Ahmet Hafız (Uzungöl) gibi öne çıkan kişilikler camilerde, tasavvuf meclislerinde ve Mevlevihanelerde dini müzik icra ederek Şanlıurfa müzik geleneğine katkıda bulunmuşlardır<sup>32</sup>. Buradan Mezopotamya'nın müzik kültürü ile Şanlıurfa'nın müzik geleneği arasında paralelliklerin bulunduğu görülmektedir.

Mezopotamya mitolojisinde müzik unsurlarını görmek mümkündür. Gilgamiş destanında, Gilgamiş bir ağaç keser ve odununu İnanna-İştâr'a verir. Ağacın kökünden ve dallarından "Pukku" ve "Mekku" olarak adlandırılan iki sihirli nesne yapar. Gilgamiş'in kendi için yaptığı bu iki sihirli nesnenin davul ve tokmak gibi iki müzik aleti olduğu düşünülmektedir<sup>33</sup>. Sümerolog Samuel N. Kramer'in Gilgamiş destanından yaptığı bir çeviride eşi, çocukları ve müzisyenleri ile birlikte gömülen birisinden bahsetmektedir. Ur antik kenti mezar kazılarında benzer durumlar görülmüştür<sup>34</sup>. Gilgamiş destanının bir kısmını içeren bir tablet Şanlıurfa'nın Sultantepe köyü kazılarında gün yüzüne çıkarılmıştır<sup>35</sup>.

Sümer metinlerinde Enki ile Ninmah (Ninhursag veya Damgalnuna olarak da adlandırılan ana tanrıça) arasındaki rekabetten ve Ninmah'ın yarattıklarından bahsetmektedir. Ninmah ilk olarak krallara hizmetçi yarattıktan sonra ikinci yarattığı kişi müzisyenlerin kralıdır. Bu metinlerde müzisyenlerin tapınakta ve sarayda performans sergiledikleri ve saraydan onlara yiyecek verildiği ifade edilmekte<sup>36</sup>. Mari kenti dokümanlarına baktığımız da kâhinler ile müzisyenlerin kraliyet merasimlerinde ve ayinlerinde önemli rol oynadığını görmekteyiz. Kâhinlerin kehanette bulunmasını sağlamak için müzisyenlerin devreye girdiği anlaşılmaktadır<sup>37</sup>.

Sümerlerde yabancı tutsaklar, özellikle bayan tutsaklar müzisyen olarak eğitilirdi. Bunun yanında dikkat çeken diğer önemli bir bilgi de görme engelli çocuklara müzik eğitiminin verilmesi ve onların müzisyen olarak yetiştirilmesidir. Bu bilgi, günümüzde ki görme engelli müzisyenlerin bir yönü ile arka planını ve köklü geçmişini göstermektedir<sup>38</sup>. Şanlıurfa müzik geleneğinde de Mukim Tahir'in ders almış Kör Ahmet Hafız<sup>39</sup>, ünlü gazelhan Kör Cevher<sup>40</sup> ve eserleri TRT repertuarında bulunan Şükrü Çadırcı (Şükrü Hafız)<sup>41</sup> gibi görme engelli sanatçılar bulunmaktadır.

Sümerler misafirperver olup, evlerinde arkadaşlarıyla birlikte yemek yemekten ve eğlenceler düzenlemekten hoşlanırlardı. Yemekten sonra konuklarıyla birlikte müzik, şarkı ve dans gösterileri ile rahatlamak, bir gelenek haline gelmişti. Sümer şehirlerinde ücret karşılığı eğlence hizmeti veren birçok

<sup>28</sup> Langdon, Stephen, (2010), *Sumerian Liturgies and Psalms*, E-book, <http://www.gutenberg.org/license>, Erişim Tarihi: 25.09.2018, s. 2-7.

<sup>29</sup> Leick, a.g.e., 323.

<sup>30</sup> Akbıyık, Küküoğlu, Güzelgöz, Turhan ve Dökmetaş, Abuzer, Sabir, Osman, Salih ve Kubilay, (1999), *Şanlıurfa Halk Müziği*, Şanlıurfa Valiliği Kültür Yayınları, Ankara, s. 21.

<sup>31</sup> Akbıyık vd., a.g.e., 31.

<sup>32</sup> Akbıyık vd., a.g.e., 606-640.

<sup>33</sup> Eliade, Mircea, (2003), *Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi: Taş Devrinde Eleusis Mysteria'larına*, (Çev. Ali Berktaş), Cilt 1, Kabalcı Yayınevi, İstanbul, s. 110.

<sup>34</sup> Chadwick, a.g.e., 48.

<sup>35</sup> Akbıyık vd., a.g.e., 20.

<sup>36</sup> Rodin, Therese, (2014), *Sumerian Mother Goddess: An Interpretation of Her Myths*, Doktora Tezi, Uppsala Üniversitesi Teoloji Fakültesi Teoloji ve Dinler Tarihi Bölümü, s. 290.

<sup>37</sup> Nissinen, Martti, (2003), *Prophets and Prophecy in the Ancient Near East*, Society of Biblical Literature Publishing, Atlanta, s. 80.

<sup>38</sup> Rodin, a.g.e., 290.

<sup>39</sup> Ergü, Muaz, "Nice İnsanı Meşhur Etti, Kendi Gariban Öldü", Erişim Tarihi: 15.09.2018. <https://www.dunyabizim.com/portre/nice-insani-meshur-etti-kendi-gariban-oldu-h25635.html>.

<sup>40</sup> Akbıyık vd., a.g.e., 557.

<sup>41</sup> Akbıyık vd., a.g.e., 630.



müziyen ve şarkıcıdan oluşan gruplar bulunmaktaydı. Zengin ailelerin kendi müzisyenleri ve şarkıcıları vardı. Arp, lir ve davul gibi enstrümanlar çalınırken, geçmiş kralların ve mitolojik kahramanların serüvenleri şiirsel tarzda yüksek sesle söylenirdi. Bunlardan sonra oyunlar oynanarak yemek sonrası eğlenceler devam ederdi<sup>42</sup>. Sümerlerin bu geleneği, UNESCO'nun İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Listesine girmiş olan Şanlıurfa'nın sıra gecesi geleneğine<sup>43</sup> dikkate değer bir biçimde benzemektedir.

MÖ. 26. yüzyıla ait olan bir çivi yazısı tabletinde, en eski müzik teorileri ve enstrümanlarının isimleri geçmektedir. 23 çeşit müzik enstrümanı, müzik terimleri ve nota isimleri bu tablette geçmektedir. Erken Babil Dönemine (MÖ. 2004-MÖ. 1595) kadar müziği notalar biçiminde gösteren örnekleri ve müzik terimlerini içeren tabletleri görmekteyiz<sup>44</sup>. Ur ve Suriye'nin sahil şehri Ugarit gibi Mezopotamya kentlerinde yapılan kazılarda "Şarkı Tabletleri" olarak adlandırılan çivi yazılı dokümanlar bulundu. Bu tabletler aynı zaman da teori tabletleri olarak adlandırılmaktadır. En az 3000 yıllık olan bu tabletler, müziğin mekaniği, lirin tellerinin isimleri, teller arasında ki aralıklar ve lirin akort ayarları hakkında bilgiler vermektedir. Bilinen "do-re-mi-fa-..." gibi olmasa da yedili nota sistemini bu tabletlerde görmekteyiz<sup>45</sup>.

Mezopotamya mirasının müzik boyutu, onun duyulmamış melodilerini gün yüzüne çıkarmaya çalışan batılı besteciler tarafından ortaya konmuştur. Hem Mozart hem de Beethoven Mezopotamya melodilerini çalışmayı planlamışlar ama bu planlarını tamamlayamamışlardır. Mozart, Voltaire'in bir oyunundan esinlenerek Semiramis'in (Asur tahtına oturan efsanevi Babil kraliçesi) yaşamı üzerine bir opera yapmayı, Beethoven ise "Atina'nın Enkazı" (The Ruins of Athens) adlı eserine benzer bir çalışmayı Babil için yapmayı planlamıştı. Mozart'ın bu düşüncesini İtalyan besteci Gioacchino Rossini gerçekleştirmiştir. Mezopotamya temalı en meşhur opera eseri yine İtalyan bir operacı olan Giuseppe Verdi tarafından bestelenmiştir. Verdi'nin bu eseri Babil kralı Nebukadnezar konuludur. 20. yüzyılda Sergey Sergeviç Prokofyev ve Bohuslav Martinu gibi öne çıkan kişilerinde aralarında bulunduğu birçok besteci, Mezopotamya medeniyetinin keşfedilmesinden etkilenmiştir. Bu yüzyılda İhtar ve Gilgamiş figürlerinin başta müzik olmak üzere birçok alanı etkilediği görülür. Antik Mezopotamya uygarlığının, Batı literatürünü, sinemasını, sanatını ve müziğini belirgin bir şekilde etkilediği anlaşılmaktadır<sup>46</sup>. En az iki bin yıl sonra Mezopotamya'dan binlerce kilometre uzakta bulunan günümüz batı dünyasının sanat, müzik ve literatüründe, Antik Mezopotamya uygarlığının etkilerinin açık bir biçimde görülmesi dikkat çekicidir. Bu uygarlıkla aynı toprakları ve geçmişi paylaşan Şanlıurfa'nın başta müzik olmak üzere Şanlıurfa'nın kültürel kimliğinin Mezopotamya uygarlığının zengin kültürel altyapısı üzerine inşa edildiği anlaşılmaktadır.

## Mezopotamya Literatüründe Müzik

Sümerlerde, tanrılar panteonunun öne çıkan tanrılarına ve krallara övgü içeren ilahilerin yaygın olduğu görülmektedir. Üçüncü Ur Hanedanlığı ve ondan sonra gelen İsin Hanedanlığı dönemlerine ait kralları öven ilahiler, Samilerin Sümer'i istilasından sonra da Sümerce yazıldı ve bestelendi. Sümerlerin geliştirmiş olduğu diğer bir edebi tür de mersiyelerdir. İstilalara uğrayan ve kentleri yok edilen Sümerlerin yazmış olduğu hüüzün içerikli metinlerdir. Ur ve Nippur kentlerinin yıkılışı ile ilgili uzun şiir biçiminde mersiyeler bulunmuştur. Sümerlerin bütün felaketleri içeren uzun bir mersiye, "ağlayan ana" olarak ifade edilmiştir<sup>47</sup>. Buna benzer mersiye geleneği Şanlıurfa tarihinde de bulunmaktadır. On ikinci yüzyılda İmadeddin Zengi'nin Urfa'yı ele geçirmesi üzerine, Patrick Nerses (Nerses Şnorhali)'in manzum mersiye yazdığını ve bu mersiye ile tanındığını görmekteyiz<sup>48</sup>. Bununla birlikte hüüzünlü gazel, ağıt ve türkü örnekleri Şanlıurfa'nın müzik geleneğinde bulunmaktadır<sup>49</sup>.

Sümer'in aşk tanrıçası İnanna ile çoban tanrısı Dumuzi'nin evlilik öyküsünün anlatıldığı kutsal evlenme metinlerinin bir bölümü şöyledir:

<sup>42</sup> Hunt, a.g.e., 39.

<sup>43</sup> Kaya, Mahmut, (2015), "Bir Şehir Kültürü Olarak Şanlıurfa Sıra Gecesi Geleneği", 3. Milletlerarası Şehir Tarihi Yazarları Kongresi, Türkiye Yazarlar Birliği Yayınları, Ankara, s. 573-574.

<sup>44</sup> Green, Lynn, (2008), "Music and Musical Instruments in Ancient Mesopotamia.", *Encyclopedia of Society and Culture in the Ancient World*, (Ed. Peter Bogucki), Volume 1, Facts On File Publishing, The USA, s. 765.

<sup>45</sup> Bertman, Stephen, (2003), *Handbook to Life in Ancient Mesopotamia, Facts on File Publishing, New York, s. 297.*

<sup>46</sup> Bertman, a.g.e., 332-334.

<sup>47</sup> Kramer, Samuel Noah, (1999), *Sümer Mitolojisi*, (Çev. Hamide Koyukan), Kabalcı Yayınevi, İstanbul, s. 39-40.

<sup>48</sup> Yıldız, Selami, (2014), *Kültür ve İnançlar Diyarı Şanlıurfa*, (Ed. Mehmet Sait Rızvanoğlu), Şanlıurfa Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, Ankara, s. 180.

<sup>49</sup> Bakınız: Akbıyık vd., a.g.e.

"Fırtınadan sesli davul ile,  
Tatlı sesli lir ile  
Ruhu okşayan arp ile  
Kalbi neşelendiren şarkıları söyleyelim  
Birleşince Tanrıçamız, Tanrımız Bereket bolluk gelir ülkeye,  
Ağullar, ambarlar taşar, Her tarafta şenlik var.  
Ey Sümer halkı!  
Yeni yıl geldi diye  
Çalalım söyleyelim oynayalım gülelim. Dualarla, şarkılarla  
Barış ve mutluluk dileyelim."<sup>50</sup>

*Babil'in son kralı olan Nabonidus (MÖ 556 - MÖ 539), Larsa kentinin hasar gören tapınağını orijinal biçimine uygun olarak yeniden inşa etmek istemiş. Tapınağın yeniden inşası için eski tapınağın yıkılması ve bu yıkımda tanrının gazabının yatıştırılması şöyle anlatılmaktadır:*

"Mabedin duvarları yağmurda yıkıldığında, onu yıkıp yeniden inşa etmek için yapılacaklar  
Uygun bir ayda, eşref saatinde ve gece  
Tanrı Ea ve Marduk için bir ateş yakılsın ve kurban hazırlansın.  
Kalu rahipleri ağıt yaksın, şarkıcılar hüznü şarkılar söylesin.  
Sabah tapınağın çatısına üç sunak kurulsun Ea, Şamaş ve Marduk tanrılarının onuruna  
Kalu Marduk önünde flüt çalsın, sonra "Ezida ... kendine ağla" ağıtını söylesin  
Kalu ellerini kaldırsın ve diz çöksün (tanrılar) önünde  
Hüznü bir şekilde, pişmanlık sözlerini söylesin ve ağlasın."<sup>51</sup>

*Bu metinde kalu olarak adlandırılan rahip müzisyenlerin tapınaklarda önemli konumda oldukları anlaşılmaktadır.*

İnana adına sergilenen müzik gösterilerini Sümer literatüründe görmekteyiz. Bu metinlerin biri şöyledir:

"Algar gümüş müzik enstrümanı senin için ve senin huzurunda çalınır kutsal İnana.  
Göğün yüce tanrıçası İnana, seni selamlarım.  
Kutsal ub ve lilis davulları senin için ve senin huzurunda çalınır kutsal İnana  
Göğün yüce tanrıçası İnana, seni selamlarım."<sup>52</sup>

*Bir Sümer tarihçisi, yeni başken olan Akad'ın zenginliğini ve güzelliğini şöyle ifade etmektedir:*

"Akad yerleşimleri altınla doluydu; parlayan evleri gümüş doluydu. Depolarına bakır, kurşun ve lacivert taşı getirilirdi; tahıl ambarları patlamak üzereydi. Yaşlı erkeklerine bilgelik, yaşlı kadınlarına ise hatiplik bahşedilmişti; genç erkeklerine silahların gücü, küçük çocuklarına neşeli kalper bahşedilmişti... Şehrin her yeri müzikle doluydu."<sup>53</sup>

*Örneklerini çoğaltabileceğim bu metinlerden, müziğin Mezopotamya literatüründe önemli bir yerinin olduğu görülür.*

## Arkeolojik Kazılarda Bulunan Tasvirler

*Arkeolojik kazılar sonucunda Erken Ur Hanedanlığı dönemine ait kraliyet mezarlığında bulunan bir müzik kutusu üzerinde, hayvan müzisyenlerle birlikte dans eden bir ayı tasviri (Şekil-5) bulunmuştur. Sümerlerde ölen kişinin diğer âlemdeki sıkıntılarının müzikle hafifleyeceği inancı bulunmaktaydı. Kraliyet mezarlığında bulunan bu bizon başlı lir müzik kutusu, bu inancın bir sonucudur<sup>54</sup>.*

<sup>50</sup> Çığ, Muazzez İlmiye, (1998), *İnanna'nın Aşkı: Sümer'de İnanç ve Kutsal Evlenme*, Kaynak Yayınları, İstanbul, s. 56.

<sup>51</sup> Frankfort, Henri, (1978), *Kingship and the Gods*, The University of Chicago Press, Chicago, s. 271- 272.

<sup>52</sup> Black, Cunningham, Robson ve Zolyomi, Jeremy, Graham, Eleanor ve Gábor, (2004), *The Literature of Ancient Sumer*, Oxford University Press, New York, s. 264-265.

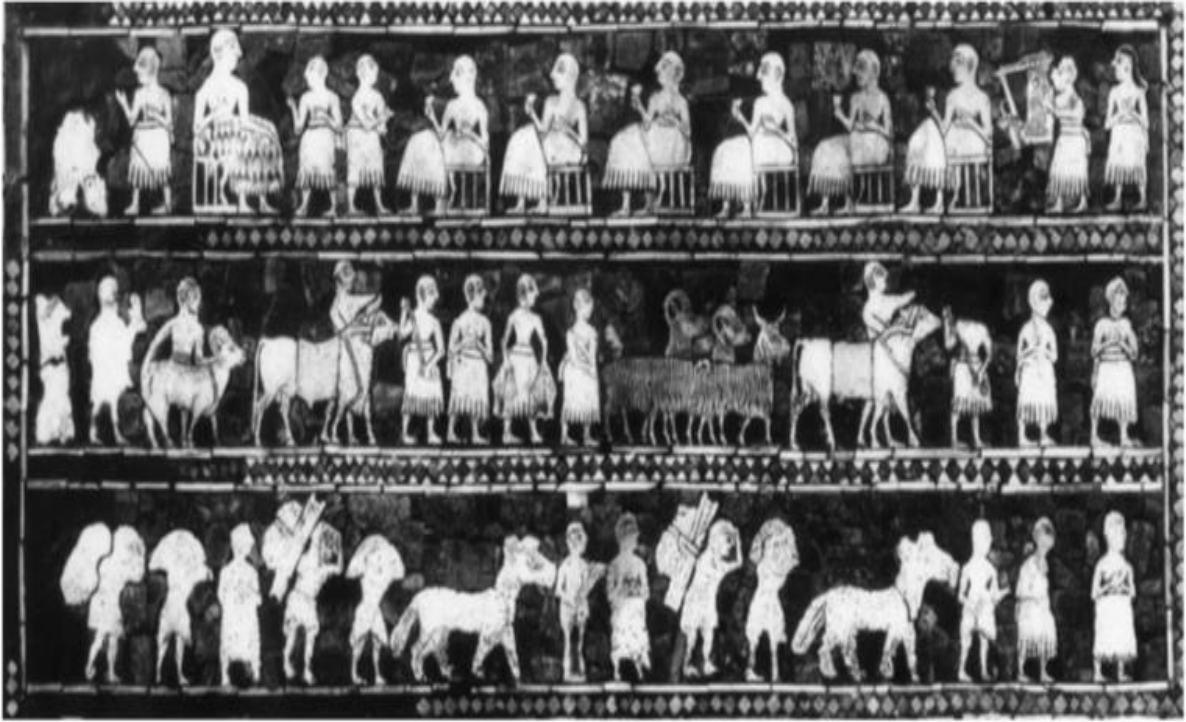
<sup>53</sup> Sitchin, Zecharia, (2005), *Tanrıların ve İnsanların Savaşları*, (Çev. Gülden Özbilun), Ruh ve Madde Yayınları, İstanbul, s. 305.

<sup>54</sup> Black ve Green, a.g.e., 25.



**Şekil-5:** Erken Ur hanedanlığı dönemine ait kraliyet mezarlığında bulunan bir tasvir.<sup>55</sup>

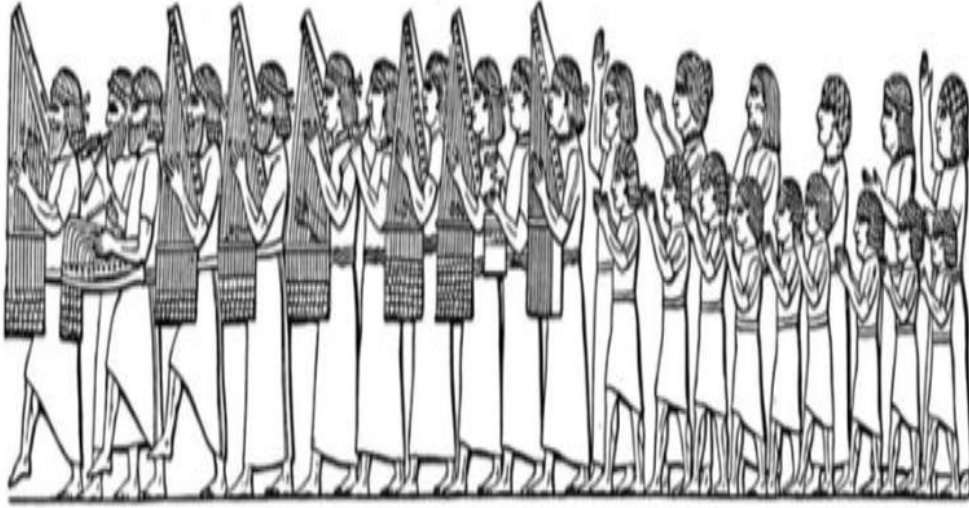
Ur kentinde savaş sonrası gösteren bir tasvir. Bu tasvir de ikinci ve üçüncü sırada halk savaş ganimetlerini getirirken, üst sırada yöneticiler ve kentin ileri gelenleri müzik eşliğinde bunu kutlamaktadır (Bkz. Şekil-6).



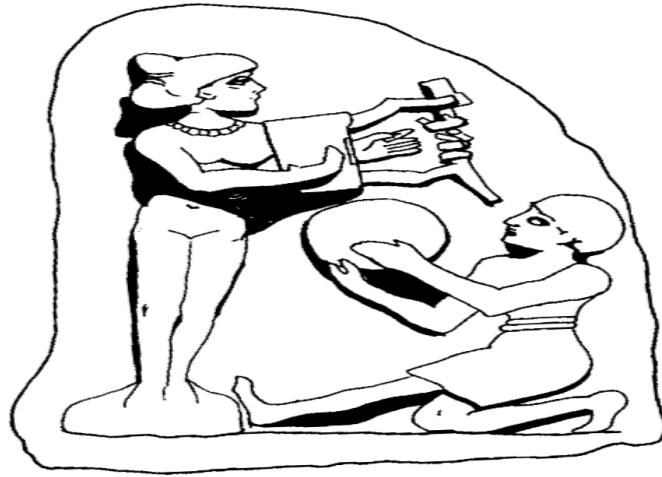
**Şeki I-6:** Ur kentinde savaş sonrası gösteren bir tasvir.<sup>56</sup>

<sup>55</sup> Black ve Green, a.g.e., 25.

<sup>56</sup> Bertman, a.g.e., 269.



**Şekil-7:** Asur ordusunun zaferle eve dönüşü gösteren bir tasvir. Müzik eşliğinde ki zafer kutlaması tasvirinde, telli ve üfleli enstrümanlardan oluşan koro eşliğinde yürüyüş gösterilmektedir<sup>57</sup>.



**Şekil-8:** Erken Babil Dönemine ait Terakota (veya terrakotta; pişmiş kil bazlı bir tür seramik) üzerinde müzisyenlerin gök Tanrıçası İnana adına yaptıkları gösteri tasviri<sup>58</sup>



**Şekil - 9:** Asurlu bir müzisyenin beline kemerle bağladığı arp tasviri<sup>59</sup>.

<sup>57</sup> Bertman, a.g.e., 295.

<sup>58</sup> Black ve vd., a.g.e., 264



## Kullanılan Müzik Enstrümanları

Mezopotamya'da eğlencelerde ve şölenlerde lir, arp, davul ve zil gibi müzik enstrümanları kullanılmıştır. İnsanlar bu müzik enstrümanları eşliğinde şarkı söyleyip dans ederlerdi<sup>60</sup>.

### 1) Vurmalı Çalgılar

Tasviri yapılan vurmalı çalgılar arasında en yaygını zilli/çingıraklı enstrümanlardır. Yapılan kazılarda yüzlerce bronz vurma aparatı (tokmağı) gün yüzüne çıkarıldı. Büyük zilleri ve dansçıların parmaklarına taktıkları zilleri, tasvirlerde görmek mümkündür. Bunun yanında aslında antik Mısır kökenli olan çingırak gibi sallama veya vurma ile ses çıkaran metal müzik enstrümanlarının varlığı tespit edilmiştir. Değişik biçimlerde ve boyutlarda davulların kullanıldığı anlaşılmaktadır. Bulunan en büyük davul, ortalama 160 santimetre çapında olup, "Büyük boğa postu" olarak adlandırılmış ve rahip tarafından ay tutulmasında kullanılmıştır<sup>61</sup>.

Mezopotamya ritüel metinleri, büyük orkestra davullarından (timbal) ve onların kutsal işlevlerinden bahsetmektedir<sup>62</sup>. Milattan önce üçüncü bin yılın sonlarına ait olduğu düşünülen bir vazo üzerinde bir davulcu tasviri (Şekil-10) bulunmuştur. Bu tasvirde bir grup Sümerli müzisyen büyük bir davul ile birlikte görünmektedir<sup>63</sup>.



Şekil-10: Davulcu tasviri<sup>64</sup>

### 2) Üflemeli Çalgılar

Mezopotamya'da kullanılan üflemeli çalgılar içerisinde düz (blok), yan ve pan flüt kullanıldığını görmekteyiz. Bunun yanında genellikle işaret vermek için boynuz ve boru kullanılmıştır<sup>65</sup>. Erken hanedan dönemine ait bir kral mezarında gümüş bir boru parçası bulundu. Bulunan bu gümüş parçanın bir çeşit flüt olduğu düşünülmektedir. Babil'in erken dönemlerinde flüt kullanıldığı görülmektedir. Özellikle ikili flütün yaygın olduğu anlaşılmaktadır<sup>66</sup>. Yaygın olarak kullanılan flütler, ahşaptan, kemikten, gümüşten ve çömlekten yapılmıştır<sup>67</sup>. Asur imparatorluğu döneminde başkentlik yapmış olan antik Kalhu (Calah veya Nimrud olarak da bilinmekte) şehrinde bulunan müzisyen tasvirlerinde<sup>68</sup> üflemeli çalgıları görmek mümkündür.

<sup>59</sup> Bertman, a.g.e., 296.

<sup>60</sup> Crawford, Harriet, (2004), *Sumer and the Sumerians*, Cambridge University Press, 2.Baskı, Cambridge, s.152-153.

<sup>61</sup> Bertman, a.g.e., 295.

<sup>62</sup> Leick, a.g.e., 121.

<sup>63</sup> Steele, Philip, (2007), *Eyewitness Ancient Iraq*, Dorling Kindersley Publishing, London, s. 27.

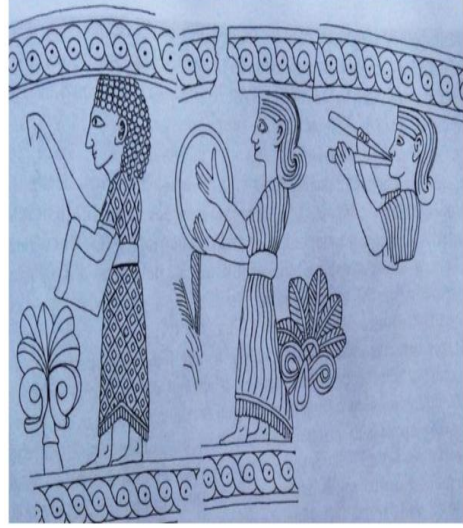
<sup>64</sup> Steele, a.g.e., 27.

<sup>65</sup> Bertman, a.g.e., 295.

<sup>66</sup> Braun, a.g.e., 74.

<sup>67</sup> Leick, a.g.e., s. 121.

<sup>68</sup> Duymuş H. Hande, (2014), "Florioti, Asur İmparatorluk Dönemi Kaynaklarında Geçen Müzisyen Kadınlar Hakkında Kısa Bir Not", *Tarih Okulu Dergisi*, Sayı XVIII, s. 113.



Şekil-11: Asur kaynaklarında üflemeli çalgı tasvirleri<sup>69</sup>

### 3) Telli Çalgılar

Telli Çalgılar lir ve arp (veya harp) olmak üzere iki ana kategoriye ayrılmaktadır. Lir ses kutusundan iki kolun yükseldiği ve eşit uzunluktaki tellerin ses kutusundan yukarıya bağlanmasından oluşan müzik enstrümanıdır. Teller genellikle hayvan bağırsağından veya sinirlerinden yapılmaktaydı.

Arp ise ses kutusundan tek kolun çıktığı bir müzik aletidir. Farklı uzunlukta ve aralıkta ki teller ses kutusundan çaprazlama olarak ses kutusundan çıkan kola bağlanmaktadır. Genellikle lir ve arp en fazla 11 telden oluşmaktadır<sup>70</sup>. Antik Ur şehrinde ki kral mezarlarında ahşap, gümüş ve altından yapılmış olan arp ve lir gibi telli müzik enstrümanları bulundu. Bunlar genellikle sekiz telli olup, yatay ve dikey biçimli olabilmektedir<sup>71</sup>.

Ur antik kentinde ki kraliyet mezarlığında 4500 yıllık bir lir bulundu. Gövdesi ahşap ve dış koruması gümüşten olan bu müzik aleti, boğa başı ve lacivert taşlarla süslenmiştir. Lirin ne tür bir ses ürettiği tam olarak bilinmemektedir. Bunun yanında çivi yazısı metinlerinden, Mezopotamyalıların kendi müzik teorileri, ölçüleri ve melodileri olduğu anlaşılmaktadır<sup>72</sup>.



Şekil -12: Antik Ur kentinde bulunan 4500 yıl lir<sup>73</sup>

<sup>69</sup> Dıymuş, a.g.e., 113

<sup>70</sup> Bertman, a.g.e., 295- 296.

<sup>71</sup> Leick, a.g.e., 121.

<sup>72</sup> Steele, a.g.e., 27.

<sup>73</sup> Steele, a.g.e., 27.

## SONUÇ

**İbni Haldun'un** “*Geçmişler geleceğe, suyun suya benzemesinden daha çok benzer.*” sözü, geçmişte ortaya çıkmış uygarlıkların özelliklerinin günümüz toplumlarında da görülebileceğini hatırlatmaktadır. Bunun en açık örneklerinden biri, Şanlıurfa'nın zengin müzik geleneğinin köklerinin antik Mezopotamya'ya kadar uzanmasıdır. Bu topraklarda yetişen şarkıcılar, şairler, müzisyenler, gazelhanlar, hafızlar, mevlithanlar ve sanatçılar, Mezopotamya'nın binlerce yıllık kültürel birikiminin meyvesidir. Bu köklü ve ulu Mezopotamya ağacının en verimli dallarından bir de Şanlıurfa olmuştur. Şanlıurfa'nın müzik kültürü ile Mezopotamya'nın müzik geleneği arasında önemli paralelliklerin bulunduğu görülmektedir.

Mezopotamya uygarlıklarında müzik, festivallerin, ayinlerin, kutlamaların, mitolojinin, literatürün ve eğlencenin ayrılmaz bir parçası olmuştur. Ölen kişinin diğer âlemde müzikle rahatlayacağına inanan bu insanlar, mezarlara süslü müzik enstrümanlarını koymayı ihmal etmemişlerdir. Sadece yaşayanlarını değil, ölülerini bile müzikle rahatlatan bu uygarlığın engin ve verimli müzik geleneği, kazılar sonucunda çıkartılan eserlerde ve tabletlerdeki metinler de kendini göstermektedir. Bunun yanında müziği, tapınaktaki bir inanın yakarışında ve ilahisinde, felaket uğramış bir vatandaşın mersiyesinde, görme engelli bir insanın geçim kaynağında, bir kâhinin motive olmasında, bir rahibin dilinde, bir şairin mitolojik anlatısında, bir sanatçının tasvirlerinde ve günlük yaşamın dertlerini unutup rahatlamak isteyenlerin eğlencelerinde görmek mümkündür.

İlk defa müzik notalarını kullanan ve kendi müzik teorisini oluşturan Mezopotamya'da *lir, arp, davul ve zil gibi enstrümanlar kullanılmıştır. Bu enstrümanların değerli madenlerle süslenmesi ve özel odalarının bulunması, onlara verilen değer bir göstergesidir. Bu topraklarda müziğin nerede, nasıl ve ne zaman ortaya çıktığı bilinmemekle birlikte, müziğin izlerinin erken dönemlere kadar uzandığı ve kısa sürede zengin bir gelenek biçiminde ortaya çıktığı görülmektedir. Bu zengin ve engin gelenek, günümüz Şanlıurfa'nın müzik kültürünün arka planını ve köklü geçmişini açıklamaktadır.*

## KAYNAKÇA

- AKBIYIK, A. ve vd., 1999**, Şanlıurfa Halk Müziği, Şanlıurfa Valiliği Kültür Yayınları, Ankara,
- BARREAU, J.C. ve BİGOT, G., 2006**, Bütün Dünya Tarihi, (Çev. Ayşen Özışık), Dharma Yayınları, İstanbul.
- BERTMAN, S., 2003**, *Handbook to Life in Ancient Mesopotamia, Facts on File Publishing, New York.*
- BLACK, J. ve GREEN, A., 1992**, Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia, The British Museum Press, London.
- BLACK, vd., 2004**, The Literature of Ancient Sumer, Oxford University Press, New York.
- BRAUN, J., 1997**, “Musical Instruments”, The Oxford Encyclopedia of Archaeology in The Near East, (Ed. Eric M. Meyers), Vol. 1, Oxford University Press, New York.
- CHADWICK, R., 2005**, First civilizations : Ancient Mesopotamia and Ancient Egypt, Equinox Publishing, 2. Baskı, London.
- CRAWFORD, H., 2004**, Sumer and the Sumerians, Cambridge University Press, 2.Baskı, Cambridge.
- ÇAKMAK, T.F., 2014**, İnanç Turizminin Turistik Destinasyon Pazarlamasındaki Yeri ve Önemi: Göbekli Tepe Örneği, (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi SBE Turizm İşletmeciliği Anabilim Dalı, İstanbul.
- ÇİĞ, M. İ., 1998**, İnanna'nın Aşkı: Sümer'de İnanç ve Kutsal Evlenme, Kaynak Yayınları, İstanbul.
- DEMİRCAN, A., 2011**, " Peygamberler Şehri Urfa ", (Ed. Yusuf Ziya Keskin), Geçmişten Günümüze Şanlıurfa'da Dini Hayat, TDV Yayınları, Ankara.
- DUYMUŞ, H. H., 2014**, “Florioti, Asur İmparatorluk Donemi Kaynaklarında Geçen Müzisyen Kadınlar Hakkında Kısa Bir Not”, *Tarih Okulu Dergisi, Sayı XVIII, s. 23-40.*
- EDZARD, D. O., 2003**, Sumerian Grammar, Brill Publishing, Hollanda.
- EKİNCİ, A. ve PAYDAŞ, K., 2011**, " Tarihte Urfa ", (Ed. Yusuf Ziya Keskin), Geçmişten Günümüze Şanlıurfa'da Dini Hayat, TDV Yayınları, Ankara.
- ELİADE, M., 2003**, Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi: Taş Devrinden Eleusis Mysteria'larına, Cilt 1, (Çev.Ali Berktaş), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- ERGÜ, M.**, “Nice İnsanı Meşhur Etti, Kendi Gariban Öldü”, Erişim Tarihi: 15.09.2018. <https://www.dunyabizim.com/portre/nice-insani-meshur-etti-kendi-gariban-oldu-h25635.html>.
- FRANKFORD, H., 1978**, *Kingship and the Gods*, The University of Chicago Press, Chicago.
- GARFINKEL, Y., 2003**, Dancing at the Dawn of Agriculture, University of Texas Press, The USA.
- GREEN, L., 2008**, "Music and Musical Instruments in Ancient Mesopotamia.", Encyclopedia of Society and Culture in the Ancient World, (Ed. Peter Bogucki), Vol. 1, Facts On File Publishing, The USA.
- HUNT, N. B., 2009**, Living in Ancient Mesopotamia, Thalamus Publishing, New York.
- MELVIN, D. P., 2010**, “Divine Mediation and the Rise of Civilization in Mesopotamian Literature and in Genesis 1–11.” *Journal of Hebrew Scriptures, Vol. 10.*
- NEMET-NEJAT, K.R., 1998**, Daily Life in Ancient Mesopotamia, Greenwood Press, London.
- NISSINEN, M., 2003**, Prophets and Prophecy in the Ancient Near East, Society of Biblical Literature Publishing, Atlanta.
- KAYA, M., 2015**, “Bir Şehir Kültürü Olarak Şanlıurfa Sıra Gecesi Geleneği”, 3.Milletlerarası Şehir Tarihi Yazarları Kongresi, Türkiye Yazarlar Birliği Yayınları, Ankara.
- KÖROĞLU, K., 2006**, Eski Mezopotamya Tarihi: Başlangıcından Perslere Kadar, İletişim Yayınlar, İstanbul.
- KRAMER, S. N., 1999**, Sümer Mitolojisi, (Çev. Hamide Koyukan), Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- LANGDON, S., 2010**, Sumerian Liturgies and Psalms, E-book, <http://www.gutenberg.org/license>, Erişim Tarihi: 25.09.2018.
- LEICK, G., 2010**, Historical Dictionary of Mesopotamia, 2.Baskı, The Scarecrow Press, The USA.

- LÖHNERT, A., 2008**, “Scribes and Singers of Emesal Lamentations in Ancient Mesopotamia in the Second Millennium BCE”, *Papers on Ancient Literatures: Greece, Rome, and the Near East*, (Ed. Ettore Cingano and Lucio Milano), Eisenbrauns Publishing, Padova.
- ÖZMENLİ, M., 2014**, “ Tapınak-Medeniyet İlişkisi ”, *Turkish Studies-İnternational Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 9/10, Ankara.
- POPE, C. N., 1999**, *Living in Truth: Archaeology and the Patriarchs*, Part 1, United States Library of Congress, Yayınlanmamış Kitap, <https://tr.scribd.com/document/141753029/Archeology-Patriarchs-Pope-Charles-N>.
- RODIN, T., 2014**, “Sumerian Mother Goddess: An Interpretation of Her Myths”, Doktora Tezi, Uppsala Üniversitesi Teoloji Fakültesi Teoloji ve Dinler Tarihi Bölümü.
- SAY, A., 1997**, *Müzik Tarihi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları*, 3. Baskı, Ankara.
- SCHMIDT, K., 2007**, *Göbekli Tepe En Eski Tapınağı Yapanlar*, (Çev. Rüstem Aslan), Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul.
- SEGAL, J.B., 2002**, *Edessa(Urfa) Kutsal Şehir, İletişim Yayınları*, İstanbul.
- SITCHIN, Z., 2005**, *Tanrıların ve İnsanların Savaşları*, (Çev. Gülden Özbilun), Ruh ve Madde Yayınları, İstanbul.
- SOMERVILL, B. A., 2010**, *Great Empires of the Past: Empires of Ancient Mesopotamia*, Chelsea House Publishing, New York.
- SOUDIPOUR, A. H., 2007**, “An Architectural and Conceptual Analysis of Mesopotamian Temples from the Ubaid to the Old Babylonian Period”, Yüksek Lisans Tezi, Bilkent Üniversitesi Arkeoloji ve Sanat Tarihi Bölümü.
- SÖNMEZ, M.E. ve AKGÜL, V., 2013**, “ Şanlıurfa Şehrinin Alansal Gelişiminin Tarihi Yapıların Konumları ve Uydu Görüntüleri ile Belirlenmesi ”, *Türk Coğrafya Dergisi*, Sayı 61, İstanbul.
- STEELE, P., 2007**, *Eyewitness Ancient Iraq*, Dorling Kindersley Publishing, London.
- TEVRAT, 1993**, *Kitab-i Mukaddes Şirketi*, İstanbul.
- YILDIZ, S., 2006**, *Peygamberler Diyarı Urfa*, Ankara, Kare Yayınları.
- YILDIZ, S.**, *Kültür ve İnançlar Diyarı Şanlıurfa*, (Ed. Mehmet Sait Rızvanoğlu), Şanlıurfa Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, Ankara.

## MİTOLOJİK OZAN ORFEUS VE URFA

Remzi MIZRAK\*

### GİRİŞ

Göbeklitepenin keşfiyle birlikte Şanlıurfa; tarihin önemli şehirlerinden biri olduğu hakkındaki bilgiyi sağlamlaştırmış, aynı zamanda bir inanç merkezi olduğunu da bir kez daha kanıtlamıştır. Konu Urfa olunca iki başlık öne çıkmaktadır. Bunlardan birisi inanç diğeri ise müziktir.

Bardaysan, ilk kilise müziği ve ilk kilise koroları, Mevlevi musikisi, Rehavi makamı, Arap müziğindeki Urfa makamı, tasavvuf müziği repertuarında okunan İlahi, Nefes ve kırık havalardan oluşan “Çifte”ler, Şanlıurfa halkevi müzik çalışmaları ve Urfa Musiki Cemiyeti, sıra geceleri, dağ yatı geleneği, gazel ve hoyratlar ve gazelhanlık geleneği bugünkü Şanlıurfa müzik kültürünün oluşmasını sağlayan unsurlar olmuştur.

Bu çalışmada hem inanç hemde müzikal yönü olan ve mitolojide önemli bir figür olan müzik tanrısı Orfeusla ilgili bilgilerimizi derinleştirmeye ve bir müzik şehri olan Urfa’yla bu mitolojik müzisyenin nasıl aynı coğrafyada buluştuğuyla ilgili bir sonuca varmaya çalışacağız.

### ORFEUS KİMDİR?

Mitolojik ozandan ilk kez söz eden, MÖ VI. Yüzyılda yaşamış Rhegium'lu şair Ibykos'tur ve "adı meşhur Orpheus" ifadesini kullanmıştır. Pindaros'a göre Orfeus, "melodili şarkıların babası ve bir forminks (Eski Yunan'da çalınan bir tür lir) çalgıcısıdır. Eşi Eurydike'yi geri getirmek üzere ölümler ülkesine gidişine yapılan ilk göndermeler MÖ V. yüzyıla aittir. Bu yüzyıla ait çömlerlerde Orfeus, musikisiyle yabancı hayvanları veya barbarları büyülerken hep Yunan giysileri içinde çizilmiştir.<sup>1</sup>

Yunan mitolojisinde Homeros öncesi bir ozan olarak geçmekle birlikte, yaşayıp yaşamadığı konusu tarihsel bakımdan belirsizliğini sürdüren Orfeus, kimilerince gerçekten yaşamış olduğu sanılan, mitolojik bir ozan, bir kahraman, bir müzisyen, efsanevi bir şair ve gelecekte bilgileri veren kâhin bir kişiliktir.<sup>2</sup> Bütün bu sıfatların yanında 7 telli Lir’iyle tüm doğaya hükmeden, bir müzik ilahıdır. Trakya asıllıdır, Girit aracılığıyla eski Mısır’dan gelme olduğu da ileri sürülür. Lir adı verilen çalgıyı, kehanette bulunmayı ve büyüü onun icat ettiğine inanılır.<sup>3</sup> Lir, Hermes tarafından icat edilmiştir. Hermes daha çocukken, bir kaplumbağanın kabuğuna inek bağırsağı gererek lir adlı çalgıyı yapmış sonra üvey kardeşi Apollona vermiş, daha sonrada Apollon bu liri henüz küçük bir çocuk olan Orfeus’a hediye etmiştir. Orfeus lir çalmayı perilerden (Müzler) öğrenmiştir. Başka bir görüşe göre Apollon, Orfeusa Lir çalmanın yanında diğer müzik aletlerini de çalmasını öğretmiştir.<sup>4</sup> Söylenceye göre Orfeus lir’ini eline alıp çalmaya başladığında ağzından dökülen ezgiler, lirden çıkan olağanüstü musikiyle birleşince, en vahşi hayvanlar bile uysallaşır, gökte uçan kuşlar onu dinlemek için durur, hatta musikin ahengine kapılan ağaçlar ve kayalar bile sağa sola sallanarak onu selamlar ve eşlik ederlerdi.<sup>5</sup>

Orpheus ‘un büyüsel gücü ve yaşamöyküsündeki en önemli olaylar tuhaf bir biçimde şamancı! Uygulamaları çağrıştırmaktadır. Tıpkı şamanlar gibi, o da otacı ve müzisyendir; yabancı hayvanları büyüler ve üzerlerinde egemenlik kurar.<sup>6</sup> Yunan geleneğinde bulunan az sayıdaki yeraltı dünyasına iniş içinde en çok Orfeus'unun yaygınlaşması da anlamlıdır. Orfeus figürü en başından itibaren, Apollon ve Dionysos'un birleşik etkisi altındadır.<sup>7</sup>

\* Gaziantep İl Halk Kütüphanesi Müdürlüğü.

<sup>1</sup> Eliade, Mircea (2003) “*Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi Cilt 2: Gotama Budha’dan Hristiyanlığın Doğuşuna*” Kabalcı, İstanbul, s.214.

<sup>2</sup> Dönmez, Banu Mustan (2017) *Antik Yunan ve Alevi Ezoterizmlerine Bağlı Müzik Kültürleri Üzerine Karşılaştırmalı Bir Analiz*” *Alevilik Araştırmaları Dergisi*, Sayı:13, s.33..

<sup>3</sup> Hançerlioğlu, Orhan (2005) “*Felsefe Ansiklopedisi: Kavramlar ve Akımlar Cilt:4*”, Remzi Kitabevi, İstanbul, s.347.

<sup>4</sup> Özdayıoğlu, Muammer (2013) “*Anadolu Mitolojileri ve Efsaneleri*” Altın Post Yayınları, Ankara, s.75

<sup>5</sup> Graves, Robert (2010) “*Yunan Mitleri: Tanrılar kahramanlar, söylenceler*” Say yayınları, İstanbul, s.137.

<sup>6</sup> Eliade, Mircea (2003) “*Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi Cilt 2: Gotama Budha’dan Hristiyanlığın Doğuşuna*”, s.215.

<sup>7</sup> Eliade, Mircea (2003) “*Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi Cilt 2: Gotama Budha’dan Hristiyanlığın Doğuşuna*”, s.217.

Orpheus, yolculuk sırasında karşılaştıkları bin bir türlü zorlukla baş edebilmeleri için lirinden çıkan ilahi seslerle yardım ettiği Argonautlarla yaptığı seferden döndüğünde bazılarının adına Agriope dediği ve bir Dryad olan Eurydike ile evlenip Trakya'daki Kikone yerlileri arasında yaşamaya başlamıştır.

## ORFEUS'UN ÖLÜLER ÜLKESİNE İNİŞİ VE EURYDİKE SÖYLENCESİ

Orfeus'un en önemli özelliklerinden biri de sevgilisi Eurydike'ye olan aşkı ve bu aşkla ilgili binlerce yıldır anlatılan efsanesidir. Yunan mitolojisinde var olan birçok karakterin tersine, Orfeus tek eşli olarak resmedilmiştir.<sup>8</sup> Bir Dryad(Orman Perisi) olan Eurydike belki de Orfeusu Orfeus yapan figürdür. Çok kısa bir sürede kaybettiği sevgilisi ve bu kaybın acısı, Orfeus'un ozanlığına, müzisyenliğine ve efsanenin dilden dile dolaşım öğretinin çeşitli kitleler tarafından kabul edilip yaşatılmasına önemli bir katkı sunmuştur.<sup>9</sup>

Dağ ve su perilerini kovalamaktan hoşlanan Aristaios günün birinde ozan Orfeus' un karısı Eurydike'nin peşine takılır, kaçarken Eurydike'nin ayağını yılan sokar, güzel kadın hayatını kaybeder.<sup>10</sup> Orfeus eşini geri getirebilmek ümidiyle ölümlülerin hayattayken gitmeyi göze alamadığı ölümler ülkesinin en derin yerine, tüm devlerin ve azmanların kapatıldığı Tartaros'a gider. Tartaros' a ulaştığında lirinden çıkan ahenkli sesler; Ölümlerin kayıkçısı Kharonu, yer altı dünyasının bekçisi, üç başlı köpek Kerberosu ve sonsuza kadar lanetlenmiş ruhların kederini de bir anlık bile olsa unutturur. Hatta Ölüm Tanrısı Hades bu acıklı şarkılarla yumuşar ve Orfeus'un eşine tekrar kavuşmasına izin verir. Fakat Hades'in bir şartı vardır: Orfeus, Ölümler Diyarı'ndan yeryüzüne ulaşım güneşe çıkana kadar kendisini takip eden eşine dönüp bakmayacaktır. Eurydike Orfeus'un lirinden çıkan nağmeleri takip ederek, peşisıra yeryüzüne giden karanlık merdivenleri çıkmaya başlar. Orfeus güneş ışığını görür görmez eşinin hala kendisini takip edip etmediğini merak edip arkasına bakınca henüz gün ışığına çıkamayan sevgilisi Eurydike bir toz bulutu haline gelerek ortadan kaybolur. Orfeus eşini bir kere daha kaybetmiştir. Elinde onu hayata bağlayacak hiçbir şey kalmayan Orfeus, kaderini beklemek için liriyle dolanır durur ve birgün karşısına Mainadlar adında bir grup dişi ruh çıkar. Ruhlar Orfeusu parçalayıp öldürürler, kopardıkları kafasını da Hebros Nehri'ne (Meriç) atarlar. Nehirde sürüklenmeye başlayan kesik baştan hala herkesin kanını donduracak güzellikte şarkılar etrafa yayılıyordu, kesikbaşın söylediği şarkılar, onu Midilli Adasının kıyılarına götürene dek devam eder. Başından beri olan biteni kalplerinde derin üzüntüyle izleyen esin perileri, şairin parçalanmış vücudunu bir araya getirip cesedini, bülbüllerin şimdilerde bir başka güzellikte şarkılar söylediği Olympos Dağı'nın eteklerindeki Leibethra'ya gömerler.<sup>11</sup> Günümüzde bile bu bölgedeki bülbüllerin şarkısının dünyadaki en güzel seslerden olduğu iddia edilir.<sup>12</sup>

## ORFEUS MİTİNİN SANAT VE EDEBİYATTA TEMA OLARAK KULLANILMASI

Bir Dryad (bir orman perisi) ile evli bulunan Orfeus'un öyküsü; tiyatro, opera, edebiyat, müzik, mimari, heykel ve plastik sanatlar gibi birçok alanda konu edinilmiştir. Pindaros ve Simonides gibi şairler için ilham kaynağı olduğu gibi, Aiskhylos, Euripides gibi tiyatro yazarlarından başlayarak, Sicilyalı Diodoros, Konon, Hyginus, Apollodoros, Rodoslu Apollonios, Lukianos, Pausanias ve Strabon gibi pek çok şair ve yazar tarafından da işlenmiş, Klâsik Dönem'den bu yana yapılmış olan pek çok plâstik sanat eserinde de çeşitli şekillerde konu edinilmiştir. 1892 yılında Auguste Rodin tarafından yapılmış olan olağanüstü güzellikteki bir heykel, onu, çoşkunu bir şekilde Lir'ini çalarken betimlemiştir. Edebiyat alanında, Orpheus ve Eurydike öyküsünün en önemli anlatımlarını, iki Lâtin şaire, Vergilius ile Ovidius'a borçlu bulunmaktayız.<sup>13</sup> Edebiyatta ve sanatta sürrealist akımın bir temsilcisi olarak tanıdığımız Jean Cocteau'nun Orphée adlı dramatik fantezisi, 1926 yılında yayımlandıktan sonra, 1950 yılında filme alınmış ve bütün dünyada büyük bir beğeni ile izlenmiştir. Aynı şekilde, Türkiye'de tekrar tekrar gösterilmiş bir film olarak Siyah Örfe (Black Orpheus) ile güneşi doğdurtmak üzere söylenmekte olan şarkısı, seyirci üzerinde unutulmaz bir etki yapmıştır.

Din ve felsefe konusunun dışında, Orpheus ve Eurydike ile ilgili mitos, özellikle İngiliz, Fransız ve Alman şair ve yazarları tarafından çok yoğun bir şekilde kullanılmış ve işlenmiştir.

<sup>8</sup> Erhat, Azra (1996) "Mitoloji Sözlüğü" Remzi Kitabevi, İstanbul, s.230.

<sup>9</sup> Dönmez, Banu Mustan (2017) "Antik Yunan ve Alevi Ezoterizmlerine Bağlı Müzik Kültürleri Üzerine Karşılaştırmalı Bir Analiz" Alevilik Araştırmaları Dergisi, Sayı:13, s.34.

<sup>10</sup> Erhat, Azra (1996) "Mitoloji Sözlüğü" s.118.

<sup>11</sup> Graves, Robert (2010) "Yunan Mitleri: Tanrılar kahramanlar, söylenceler" Say yayımları, İstanbul, s.137.

<sup>12</sup> Daniels, Mark (2014) "Bir Nefeste Dünya Mitolojisi" Maya Yayınları, İstanbul, s.182.

<sup>13</sup> Vergilius "Georgica" adlı eserinde, Ovidius ise "Değişimler"de bu öyküyü detaylarıyla anlatmışlardır.

Orfeus gibi bir müzisyenin hayat öyküsüne, birçok müzisyen de kayıtsız kalmamıştır. Nitekim Franz Liszt bu konuda bir senfonik şiir; Hector Berlioz ile Leo Delibes ise Cantatalar bestelemişlerdir. Igor Stravinsky ise, çok ünlü eserleri arasında yer almamakla birlikte, bir bale müziği bestelemiştir. Ancak, Orpheus ve Eurydike öyküsü, en büyük ilgiyi opera bestecilerinden görmüştür. Nitekim ilk opera örneklerinin bu konuyu işlemek üzere meydana getirilmiş olduğunu görmekteyiz. İtalyan besteci Jacopo Peri, daha 1600 yılında Eurydice adıyla bir opera bestelemiştir. Ondan çok kısa bir zaman sonra Claudio Monteverdi Orpheus adıyla, gene bir İtalyan besteci olan Luigi Rossi de aynı adla birer opera bestelemişlerdir.

Bu konuda, librettosunu Raniero de'Calzabigi'nin yazdığı Orfeo ed Euridice adlı ünlü opera ise, 1762 yılında adıyla Christoph Willibald Gluck tarafından bestelenmiştir.<sup>14</sup>

## ORFİZM – ORFİK DİN- ORFEUSÇULUK

Orpheusçuluk, Orfeizm, Orfecilik, Orfizm, Orfik din gibi terimlerle tanımlanan bu din Mitolojik ozan Orfeus'a bağlanan arkaik çağın gizemsel dinidir. Trakya'da doğan bu hareket, oradan VI. yüzyılda Yunanistan'a ve aşağı İtalya'ya geçmiştir. Orphikçilerin öğretileri, filozof Pythagoras (İ. Ö. VI. Yüzyıl)'ın felsefesine derin bir etki yapmıştır.<sup>15</sup>

Orfizm'in ya da başka bir deyişle Orfik din'in felsefe açısından önemi, antikçağ Yunan düşünceliğinin çok etkili bir başlatıcısı oluşudur. Antikçağ Yunan düşüncesinde Pythagoras ve Parmenides'le başlayan idealizm ve metafizik, geniş çapta Orfik dinsel-gizemsel etkisine dayanır. Yunan idealizminin en büyük düşünürü Platon'u da oluşturan bu etkidir. Orfizm, gizler temeli üstüne kurulmuş bir dindir. Tanrılarla ilişki kurduklarına inanılan orfik rahipler, büyüsel gizli yöntemlerle insanları mutluluğa ulaştırırlar. Ruh ölümsüzdür ve bedenden bedene geçer, mutluluğa ancak öte-dünyada ulaşılır.<sup>16</sup>

Şekil değiştirmeden başka ruhun bedenden ayrılabilceğine ya da ruh göçüne işaret eden metampsikoz da antik dönemde cadılıkla ilişkilendirilebilecek bir durumdur. Orfizm'le yakından bağımlı metampsikoz ilk kez Orfik metinlerde ortaya çıkar. Orfeus ruhun sonsuz olduğuna ve beden içinde bir hapis hayatı yaşadığına inanmaktaydı. Ruh, yeniden doğumlarla hapis hayatı döngüsü içinde dönmekteydi bu yüzden bedenden bedene ruh göçü mümkündü. Orfeus'tan başka Batı geleneğinde metampsikozun önemli bir yeri olmasını sağlayan kişi filozof Platon'dur. Platon Devlet'teki mitlerinde bu düşüncüyü yorumlamıştır.<sup>17</sup> Ruhun kurtuluşu, bedenden ayrılmasıyla gerçekleşir. Orfizmin başlıca öğelerinden biri olan çilecilik, geniş halk yığınlarının ekonomik ve toplumsal koşullar yüzünden çekmekte oldukları çileyi kurumlaştırır. Kendinden geçme, coşku ve sonunda tanrı Dionysos'la birleşme, orfik gizemsel törenlerinin amacıdır. Dünyada yaşamak acı çekmektir, kurtuluş ölümdür. Orfizmin bu öğeleri, Orfeusçuluğun bir reformcusu olan Pitagoras ve Platon öğretilerinden geçerek hemen bütün büyük dinlerin temeli olmuştur. Geniş halk yığınlarının dini olan Orfizm, bir çeşit varlık birliği (Vahdeti vücut) anlayışını ileri sürmüştür. Başlıca tanrıları Dionysos'la Eros'tur. Acı çeken insan yığınları bu dinde; çektikleri acıyı ölümden sonraki mutlulukları için gerekli sayma, kendilerinin de bir gün mutlu olabileceklerine inanma, dayanışma bilinci edinme, gizemsel törenler sırasında kendilerinden geçerek çektikleri acıları ve yoksulluğu unutma yoluyla dünyadaki yaşamlarında en büyük avuncu bulmuşlardır. Özellikle köleler, ruhlarının, efendilerine ait bulunan ve bu yüzden bir ömür boyu acı çeken bedenlerinden çıkıp rahat edeceği ve özgürleşeceği ânı sabırsızlıkla beklemişlerdir. Orfizm, aristokrasinin dünya görüşünü temsil eden mitolojiye karşı, köylülerin ve kölelerin dünya anlayışını temsil temektir. Orfeusçuluk adıyla da anılan bu din İ.Ö. VIII. yüzyılda oluşmuştur.<sup>18</sup> Aslında Orfeusçuluk, çağdaşı olduğu Pythagorasçılık gibi, tanrılarla insanları ayıran uzaklık temeli üzerinde yükselen siyasal-dinsel dizgeye meydan okuyan dinsel bir karşı çıkıştır. Seçilen yol da beslenme düzeninden geçer. Eski geleneğin aktardığına göre Orfeus, insanlara cinayetden (phionoi) -yani canlı, yaşayan ne varsa onları öldürmekten-vazgeçmelerini öğretmek üzere gelmiştir. Et yemekten vazgeçmek, Orfeusçu yaşama yolunda, zorunlu bir kuraldır.<sup>19</sup> Orfeusçuluğun saygınlığı Med savaşlarından sonra (İ.Ö V.yy) gerilese de, ana düşünceleri -dualizm, insanın ölümsüzlüğü, dolayısıyla tanrısallığı, eskatoloji- özellikle Platon'un getirdiği yorumla Yunan düşün hayatını meşgul etmeyi sürdürmüştür. Akım "halk" içinde de yaşadı ("orpheotelestes"). Daha sonra, Helenistik çağda, mysteria'lı

<sup>14</sup> Yörükan, Turhan (2000) "Yunan Mitolojisinde Aşk" İş bankası Kültür yayımları, İstanbul, s.101.

<sup>15</sup> Erhat, Azra(1996) "Mitoloji Sözlüğü" Remzi Kitabevi, İstanbul.,s 565.

<sup>16</sup> Hançerlioğlu, Orhan (2005) "Felsefe Ansiklopedisi: Kavramlar ve Akımlar Cilt:4", Remzi Kitabevi, İstanbul.:s.347

<sup>17</sup> İçöz, Fulya(2008) "Masalda Cadr: Ötekinin Arketipi" Ege Üniversitesi, İzmir, s.12.

<sup>18</sup> Hançerlioğlu, Orhan (2005) "Felsefe Ansiklopedisi: Kavramlar ve Akımlar Cilt:4", Remzi Kitabevi, İstanbul.:s.347

<sup>19</sup> Bonnefoy, Yves (2000) "Antik Dünya Ve Geleneksel Toplumlarda Dinler Ve Mitolojiler Sözlüğü" I.Cilt, Dost Kitabevi , Ankara,s.178.



dinlerde bazı Orpheuşçu anlayışların etkisi tanımlanabilmektedir. Hıristiyanlık devrinin ilk yüzyıllarında ise, özellikle yeni-Platoncular ve yeni-Pythagorasçılar sayesinde, Orfeuşçuluk yeniden moda haline gelecektir. "Orpheuşçu" deneyimin çapını asıl ortaya çıkaran da bu gelişme ve yenilenme, birçok dinsel bağdaştırmacılığa yaratıcı biçimde müdahale etme yeteneğidir.

Orfeus figürü ise, ". Orpheuşçuluk' tan bağımsız olarak, Yahudi ve Hıristiyan Teologlar, Rönesans'ın Hermesçileri ve filozofları, Poliziano'dan Pope'a, Novalis'ten Rilke ve Pierre Emmanuel'e kadar uzanan şairler tarafından sürekli yeniden yorumlanmıştır.<sup>20</sup>

Eskilerin, gizem olgusunun ruha işleyen müzik ezgileriyle derinleşeceğine olan inancı, Yunan dünyasının Orpheus'u, Apollo'nun verdiği lir aracılığıyla yaban hayvanlarını ve ağaçlarla kayaları bile ardından sürükleyecek derecede gizemli bir müzik bilgisiyle donanmış bir kişi olarak tanımasına yol açmıştır. İ.Ö. 6. yüzyılda Doğu'nun söylenceleriyle tanışan Yunanlılar, buradan evrenin büyük bir yumurtadan doğduğuna ilişkin inancı almış ve bu inancı Orpheus'un inancı olarak görmüşlerdir.<sup>21</sup> Yunan mitolojisinde müzik tanrısal kökenli olup, onun ilk mucit ve icracıları tanrılarla Apollo, Amfion ve Orfeus gibi yarı tanrı kabul edilen insanlardır. Örneğin, tanrıların ünlü habercisi Hermes'in Lir'in mucidi olduğu söylenir ve güneş tanrısı Apollo'nun gözde enstrümanı da Lir'dir. Yine Jüpiter'in oğlu Amfion'un da lir çalması meşhur olup, bu lir'i ona tanrı Merkür vermiştir. Benzer şekilde müzik, Hindistan'da ressamlık ve tiyatro gibi kutsal bir sanat olarak mülâhaza edilir. Hint mitolojisinde ezeli Üçlü olarak kabul edilen Brahma, Vişnu ve Şiva ilk müzisyenlerdir. Çeşitli şekillerde sunulan Hindu tasvirlerinde Şiva evrenin kozmik döngüsünü simgeleyen kutsal dansını davul çalarak icra ederken, Brahma büyük zilleri, keza Vişnu da mridanga denen kutsal davulu çalmaktadır. Bilgelik tanrıçası Saraswati tüm telli çalgıların anası sayılan vina eşliğinde musiki icra etmektedir. Vişnu'nun bir enkarnasyonu (avatar) olan Krişna ise Hindu sanatında, "maya" kuruntusu içerisinde dolaşan beşerî ruhları gerçekyurtlarına geri çağıran bir vecit şarkısını flütle çalarken tasvir edilir.<sup>22</sup>

Efsaneye göre şair Orfeus'un lir çalarak şarkı söylemesi o denli etkiliymiş ki, geçtiği nehrin akması durur, aslan ve kaplan gibi en vahşi hayvanlar bile ona itaat edermiş. Bu tür efsaneler müziğin vahşi bir kavmi terbiye edebilecek bir etkiye sahip olduğunun ifadesidir. Ayrıca müziğin uzun süren yolculukların, ağır ve zor işlerde çalışmanın oluşturduğu yorgunlukları giderdiği ve beyinde oluşturduğu hareket ve özel depresmeler sayesinde akıl hastalıklarının tedavisinde kullanıldığı ve olumlu sonuçlar alındığı bilinmektedir.<sup>23</sup>

Tüm dinlerde ve özellikle de ezoterik dinlerde müzik, günümüzde olduğu gibi eğlenceye değil, hakikati bildirmeye, unutturmamaya ve kuşaktan kuşağa taşımaya yönelik bir gereçtir. Müziğe kutsallığını veren de bu yaklaşımdır.<sup>24</sup>

## ORPHEUS – URFA İLİŞKİSİ

Orfeus ve Urfa ilişkisine dikkatimizi çeken ilk olay, J.B Segal'in Urfa'da Edessa kitabını hazırlarken yaptığı çalışmalar sırasında bir Urfalının Şehrin isminin Musiki tanrısı Orfeustan geldiğine dair dile getirdiği bir görüş olmuştur. Bu görüşe birazda küçümsemeyle baktığını ifade eden Segal, bu diyalogdan birkaç gün sonra Eyyubiye mahallesinde bir kaya mezar zemininde, Orfeus'un lirini çalarken vahşi hayvanların kendisini çepeçevre sarıp dinlediklerini gösteren mozaiği bulmuştur.<sup>25</sup> Bu keşif Orfeus mitinin Urfa'da önemli bir yeri olduğunu gösteren bir kanıt olarak değerlendirilebilir. Bu mozaikte şarkıcı elinde liriyle oturmuş durumdadır. Etrafında uysal bir şekilde kendisini dinleme pozisyonlarında bir aslan, bir ceylan ve kuşlar vardır. M.S. 228 tarihli bu mozaik bugün kayıptır.<sup>26</sup>

Urfa'da ikinci bir Orfeus mozaiği de 1999 yılında Kalkan Mahallesinde bulunmuştur. Ancak çok kısa süre içerisinde kaçakçılar tarafından yurtdışına kaçırılmış ve bir müddet Dallas Sanat müzesinde sergilenmiştir. En erken tarihli Edessa mozaiğidir. MS 194 tarihli olan bu mozaikte, yapan sanatçının

<sup>20</sup> Eliade, Mircea (2003) "Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi Cilt 2: Gotama Budha'dan Hristiyanlığın Doğuşuna" Kabalcı, İstanbul, s.231.

<sup>21</sup> Dürüşken, Çiğdem (2000) "Antikçağ 'da Yaşamın ve Ölümün Bilinmezine Yolculuk: Romanın Gizem Dinleri" Arkeoloji Sanat Yayınları, İstanbul, s.51.

<sup>22</sup> Çağıl, Necdet (2013) "Kutsal Metinler ve Müzik" Erzurum, Atatürk Üniversitesi, s.4.

<sup>23</sup> Çağıl, Necdet (2013) "Kutsal Metinler ve Müzik" Erzurum, Atatürk Üniversitesi, s.6.

<sup>24</sup> Dönmez, Banu Mustan (2017) "Antik Yunan ve Alevi Ezoterizmlerine Bağlı Müzik Kültürleri Üzerine Karşılaştırmalı Bir Analiz" *Alevilik Araştırmaları Dergisi*, (13), s.30.

<sup>25</sup> Segal, Ben Zion Judah (2002) "Edessa/Urfa. Kutsanmış Şehir" İletişim yayınları, İstanbul, s.31.

<sup>26</sup> Segal, Ben Zion Judah (2002) "Edessa/Urfa. Kutsanmış Şehir" İletişim yayınları, İstanbul, s.89.

imzası da yer almaktadır.<sup>27</sup> Daha sonra yapılan çalışmalarla mozaığın Türkiye'ye iadesi gerçekleştirilmiş. Bir müddet İstanbul Arkeoloji müzesinde sergilenen mozaik daha sonra Urfa müzesine nakledilmiştir.<sup>28</sup>

Plastik sanatlarda: çeşitli tekniklerde işlenmiş birçok örneği bulunan Orpheus konulu eserlerin mozaik tekniğinde işlenmişleri çoğunluktadır. Orfeus konulu ve tamamı zemin mozaığı olan eserlerin sayısı 84'tür. M.S. II. yüzyıldan başlayıp IV. yüzyılda yoğunlaşan bu mozaiklerin en geç tarihli örneği, VI. yüzyılda yapılmış ve Kudüs'te bulunmuş bir mezarın zemin mozaığıdır. Ülkemizde 8 adet Orfeus sahneli zemin mozaığı çeşitli müzelerde bulunmaktadır.<sup>29</sup> Bunlardan iki tanesinin Urfa'da bulunması da Orfeus düşüncesinin Urfa'daki etkisini göstermesi bakımından önemlidir.<sup>30</sup>

Paganist dönemde Edessalıların, adına festivaller düzenledikleri kurbanlar kestikleri, gezegen kültü inancının başında bulunan ve Merkürü temsil eden Nebo veya Nabu ile Helenistik kültürün ilahi şarkıcısı Orfeus bağdaştırılmıştır. Hristiyanlığın gelişmesiyle birlikte Edessada tek tanrı inancı yaygınlaşmaya başlarken, Harran ve çevresi uzun bir süre paganist inançla yaşamayı sürdürmüştür. Harranlıların peygamberleri arasında sayılan Arani'nin, Orfik kültürün kurucusu olarak kabul edilen mitolojik şahsiyet Orfeus olabileceği bazı araştırmacılar tarafından ileri sürülmüştür.<sup>31</sup> Ayrıca Edessa halkının dansa, şiire ve müziğe olan merakı da bu kültürün buraya yerleşmesi ya da kabul görmesi bakımından önemli bir ayrıntı olmaktadır.

Ross ise, Edessadaki iki mozaik mezarın, Yunan mitolojik öğelerinin içermesinin ilginç bir durum olduğunu ama bunun Orfizim inancının Urfadaki varlığını kanıtlamaya yeterli olamayacağını aslında bu motiflerin daha çok ölümden sonra yaşamı ve bedenin dirileceğine olan inancı vurguladığını söylemektedir.<sup>32</sup>

## SONUÇ

Tüm bu bilgiler ışığında şöyle bir yargıya varmak yanlış olmayacaktır. Klasik mitolojinin önemli ve belkide üzerinde en fazla konuşulan bir figürü olan ve bir Lir çalgıcısı rolünden giderek bir din kurucusu sayılan ve tanrısallık derecesine yükseltilen Orfeus kişiliği ve onun gizli ibadetler temelinde yükselmiş olan dini Orfizim Urfadan çok uzakta Trakyada doğmuş ve yayılmıştır. Yunan uygarlığının doğuya taşındığı ve yerel kültürle harmanlanarak yepyeni bir kültürel çevre oluşturduğu, MÖ 4.–MS 7. Yüzyılları kapsayan dönem<sup>33</sup> belki de Orfeus kültürünün bölgede etkinleştiği dönemdir. Orfeus kişiliği ve onun ezoterik<sup>34</sup> öğretisiyle ilgili yukarıda anlatılan bilgilere bakıldığı zaman mitolojik ozan Orfeus ve Urfa ilişkisi hakkında yakından bir ilgi kurmak çokta mümkün olmamaktadır. Bu anlamda dolaylı ilgi kurulabilecek iki nokta; Urfa bölgesinin bir inançlar kavşağı olması ve musikinin bu şehrin kültürel kodunda binlerce yıldır baskın bir etkiye sahip olmasıdır. Bu nedendir ki öğretisini yaymak için musikiyi kullanan bir kişiliğin, bir inancın bu topraklarda taraftar bulması kadar doğal bir şey olmayacaktır.

Paganist kültürlerin bu coğrafyada mevcut varlığı, Orfizmin bu topraklarda kolayca yerleşip etkili olmasında önemli bir zemin oluşturmuştur diye düşünmekteyiz.

<sup>27</sup> Salman, Barış (2008) "Edessa Mezar Mozaikleri" *Aktüel Arkeoloji*, (7) s.111.

<sup>28</sup> Geçer, Özcan, Urfalı Efsuncu Orpheus- Bir Mozaığın Macerası, <http://www.suryaniler.com/konuk-yazarlar.asp?id=951>.

<sup>29</sup> Tülek, Füsün (1998) "Efsuncu Orpheus: Orpheus The Magician" Arkeoloji ve Sanat yayımları İstanbul, s.7

<sup>30</sup> Mızrak, Remzi (2012) "Orfeus Urfalı mı" Hizmet Gazetesi, 30.12.2012. Sayfa:5.

<sup>31</sup> Gündüz, Şinasi. (2014) "Anadolu'da Paganizm: Antik dönemde Harran ve Urfa" Ankara Okulu Yayınları, Ankara, s.76.

<sup>32</sup> Ross, Steven K. (2001) "Roman Edessa: Politics - And Culture On The Eastern Fringes Of The Roman Empire, 114-242 ce" London and New York, Routledge, Taylor&Francis Group, p.96.

<sup>33</sup> Gündüz, Şinasi(2000) "Dinsel Zenginlik ve Kültürel Harmoni Bağlamında Harran ve Harraniler" Uluslararası Anadolu İnançları Kongresi Bildirileri, s.299.

<sup>34</sup> Yalnızca, dar, sınırlı belirli bir çevreye aktarılan her türlü bilgi, gizli öğreti.

## FOTOĞRAFLAR.



**Picture 1.** Forminks: Bir Çeşit Lir.<sup>35</sup>



**Picture 2.** Orpheus ve Eurydike<sup>36</sup>



**Picture 3.** Orpheus in the underworld-1880-90 - Henryk Hector Siemiradzki.<sup>37</sup>

<sup>35</sup> <http://www.terpandros.com/project/forminx/>

<sup>36</sup> <http://missjacobsonsmusic.blogspot.com/2015/05/thursday-may-21-2015-part-2.html>



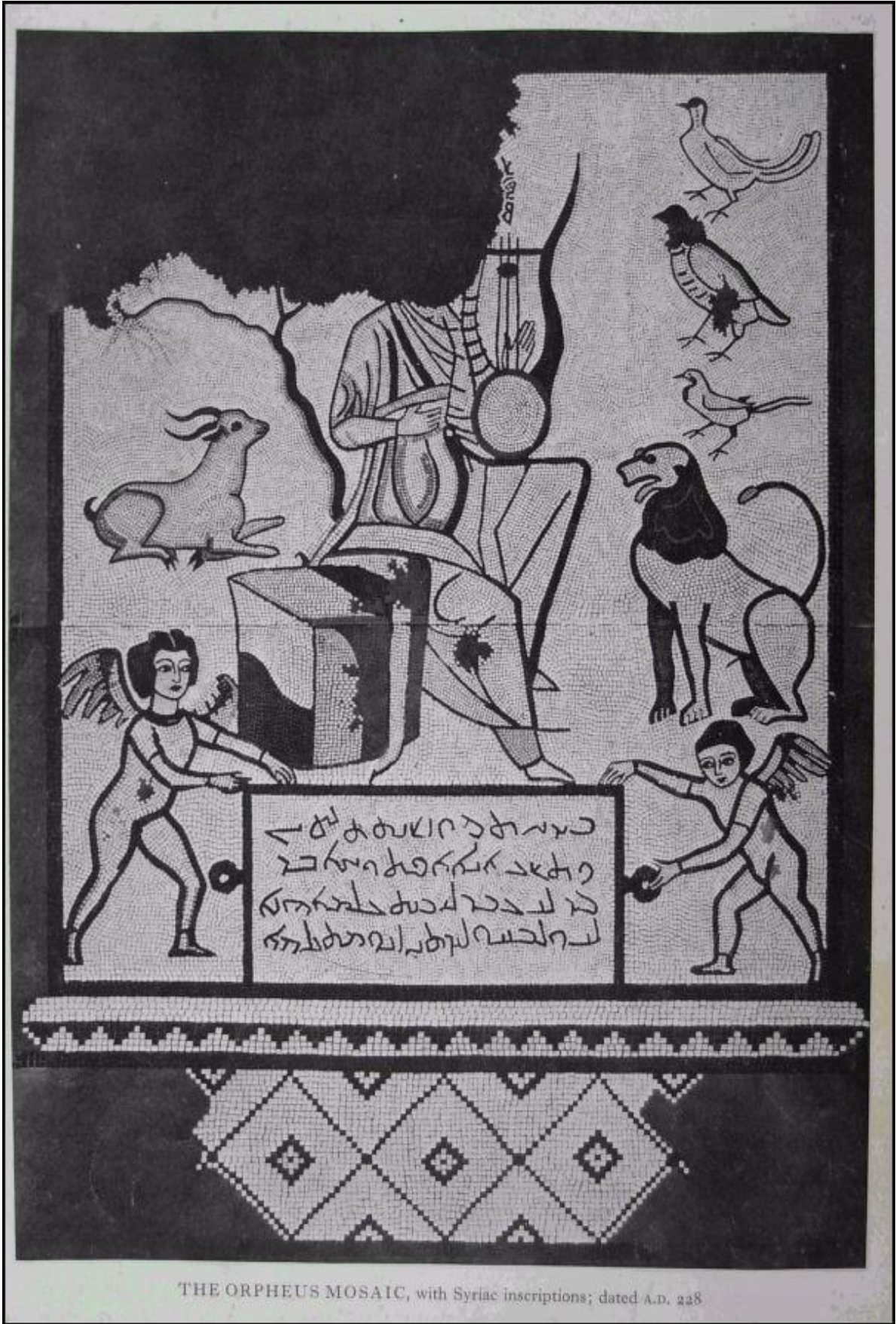


Picture 5. Orfeus'un Yeraltından Dönüşü<sup>38</sup>

<sup>37</sup> [http://www.sightswithin.com/Henryk.Hektor.Siemiradzki/Page\\_3/](http://www.sightswithin.com/Henryk.Hektor.Siemiradzki/Page_3/)

<sup>38</sup> <https://www.etsy.com/listing/100174346/orpheus-and-eurydice-greek-mythology>





Picture 7. The Orpheus Mosaic – A.D 228.<sup>39</sup>

<sup>39</sup> Segal, Benzion Judah (2002) "Edessa/Urfa. Kutsanmış Şehir" İletişim yayınları, İstanbul.





Picture 8. The Orpheus Mosaic A.D. 194.<sup>40</sup>



Picture 9. Orpheus and the animals'-Shahba (Syria)-Archaeological Museum.<sup>41</sup>

<sup>40</sup> <http://www.hurriyetdailynews.com/turkish-archaeologists-expect-return-of-orpheus-mosaic-from-dallas-35731>

<sup>41</sup> <https://viticodevagamundo.blogspot.com/2011/12/orpheus-and-animals-ancient-mosaics.html?m=1>





Picture 11. Orpheus and the animals'-Roman mosaic-3th century. Palermo-Museo Archeologi.<sup>42</sup>

<sup>42</sup> [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Orpheus\\_Piazza\\_della\\_Vittoria\\_MAR\\_Palermo\\_NI2287.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Orpheus_Piazza_della_Vittoria_MAR_Palermo_NI2287.jpg)

## KAYNAKÇA.

- Bonnefoy, Yves (2000)** “Antik Dünya Ve Geleneksel Toplumlarda Dinler Ve Mitolojiler Sözlüğü” I.Cilt, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları,605 s.
- Çağlı, Necdet(2013)** “Kutsal Metinler ve Müzik” Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi dergisi (39):1-46.
- Daniels, Mark (2014)** “ Bir Nefeste Dünya Mitolojisi” Çev: Pınar Üstel, İstanbul: Maya Yayınları, 209 s.
- Dönmez, Banu Mustan (2017)** “Antik Yunan ve Alevi Ezoterizmlerine Bağlı Müzik Kültürleri Üzerine Karşılaştırmalı Bir Analiz” **Alevilik Araştırmaları Dergisi** sayı:13 yaz 2017 25-56 ss.
- Dürüşken, Çiğdem(2000)** “Antikçağ ‘da Yaşamın ve Ölümün Bilinmezine Yolculuk: Romanın Gizem Dinleri” İstanbul: Arkeoloji Sanat Yayınları, 216+8 sayfa.
- Eliade, Mircea (2003)** “Dinsel İnançlar ve Düşünceler Tarihi Cilt 2: Gotama Budha’dan Hristiyanlığın Doğuşuna” İstanbul: Kabalcı Yayınevi,480 s.
- Erhat, Azra(1996)** “Mitoloji Sözlüğü” İstanbul: Remzi Kitabevi,799 s.
- Graves, Robert (2010)** “Yunan Mitleri: Tanrılar kahramanlar, söylenceler” Çev: Uğur Akpur, İstanbul: Say yayınları,976 s.
- Gündüz, Şinasi. (2014)** “Anadolu’da Paganizm: Antik dönemde Harran ve Urfa” Ankara: Ankara Okulu Yayınları,144 s.
- Gündüz, Şinasi. (2000) “Dinsel Zenginlik ve Kültürel Harmoni Bağlamında Harran ve Harraniler” Uluslararası Anadolu İnançları Kongresi Bildirileri 23-28 Ekim 2000 Ürgüp/Nevşehir, İstanbul:Ervak Yayınları, .....s.
- Hançerlioğlu, Orhan (2005)** “Felsefe Ansiklopedisi: Kavramlar ve Akımlar”Cilt:4, İstanbul: Remzi Kitabevi,461 s.
- İçöz, Fulya(2008)** “Masalda Cadı: Ötekinin Arketipi” İzmir, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kadın Çalışmaları Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi. Danışman: Doç. Dr. Dilek DİRENÇ,122 sayfa.
- Mızrak, Remzi (2012)** “Orfeus Urfalı mı” Hizmet Gazetesi, **30.12.2012. S.5.**
- Özdayıoğlu, Muammer (2013)** “Anadolu Mitolojileri ve Efsaneleri” Ankara: Altın Post Yayınları,240 s.
- Ross, Steven K. (2001)** “ Roman Edessa: Politics - And Culture On The Eastern Fringes Of The Roman Empire, 114–242 ce” London and New York, Routledge, Taylor&Francis Group, 204 p.
- Salman, Barış (2008)** “Edessa Mezar Mozaikleri” **Aktüel Arkeoloji**, (7):100-111 ss.
- Segal, Benzion Judah (2002)** “Edessa/Urfa. Kutsanmış Şehir” Çev: Ahmet Arslan, İstanbul: İletişim yayınları,354 s+43 fotoğraf.
- Tülek, Füsun (1998)** “Efsuncu Orpheus: Orpheus The Magician” İstanbul, Arkeoloji ve Sanat yayınları, 72.s.
- Yörükkan, Turhan (2000)** “Yunan Mitolojisinde Aşk”İstanbul: İş bankası Kültür yayınları,413 s.
- Geçer, Özcan,** “Urfalı Efsuncu Orpheus-Bir Mozağin Macerası” *Süryaniler* 20.12.2012.web. 20.7.2018.
- Web siteleri:**
- <http://www.terpandros.com/project/forminx/>
- <http://missjacobsonsmusic.blogspot.com/2015/05/thursday-may-21-2015-part-2.html>
- [http://www.sightswithin.com/Henryk.Hektor.Siemiradzki/Page\\_3/](http://www.sightswithin.com/Henryk.Hektor.Siemiradzki/Page_3/)
- <https://www.etsy.com/listing/100174346/orpheus-and-eurydice-greek-mythology>
- <http://www.hurriyetdailynews.com/turkish-archaeologists-expect-return-of-orpheus-mosaic-from-dallas-35731>
- <https://viticodevagamundo.blogspot.com/2011/12/orpheus-and-animals-ancient-mosaics.html?m=1>
- [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Orpheus\\_Piazza\\_della\\_Vittoria\\_MAR\\_Palermo\\_NI2287.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Orpheus_Piazza_della_Vittoria_MAR_Palermo_NI2287.jpg)



## URFALI MATEOS'A GÖRE SAVAŞLARDA ASKERİ MÜSİKİ

Timur VURAL\*

### GİRİŞ

Urfa bölgesi insanlığın ilk çağlarından beri medeniyetin beşiği olmuştur. Yer aldığı coğrafi konumu, güzel iklimi ve kültürlerin kesişim noktasında olması Urfa'yı her zaman ön planda tutmuştur. Kültürel çeşitliliği ile orantılı olarak, renkli bir müzik kültürü olan Urfa Bizans döneminde de önem taşımıştır. 7. yüzyıldan itibaren İslam kültürünün etkisi ile buluşan Urfa bölgesi, 1018 yılında Çağrı Bey'e teslim olana kadar Hıristiyanlıkları ile övünen bir vilayet olarak bilinmiştir. Hıristiyan inancının kutsal şehri olan Urfa'nın düşmesi Papa ve çevresinde büyük infial yaratmıştır. Haçlı seferlerinin alevlenmesinde Urfa'nın yeniden fethedilmesi büyük bir amaç olarak gösterilmiştir. Lakin birçok tarihçiye göre bu seferlerin önemli bir amacı Ortodoks mezhebinin yeryüzünden yok edilmesidir.

Selçuklular 1065-1066 sonrasında 1070 ve 1071 yıllarında bu bölgeleri sık sık ele geçirmeye çalışmış kimisinde başarısız olmuş kimisinde daha fazla zaman kaybetmek istemediklerinden şehir halkından aldıkları haraç karşılığında kuşatmalarını kaldırmışlardır<sup>1</sup>. Bölge bu dönemde sürekli el değiştirmiştir. Şehir halkı dönemin güçlü devletlerinin yönetimlerini kabullenmiş zaman zaman kendi hükümdarlarını saf dışı ederek savaşmaktan kaçınıp bağılıklarını ilan etmişlerdir.

Urfalı Mateos, ömrünü Urfa'da geçirmiş, X. ve XII. yüzyıllar arasında Anadolu ve Suriye coğrafyasında meydana gelen olayların bizzat şahidi olmuş veya ilk el bilgilere dayalı olarak nakletmiş olan bir yazardır. Mateos, Urfa yakınlarında gerçekleşmiş olan birçok savaş ve diğer olayların da tanığı olmuştur. Özellikle Türk ve Haçlı orduları arasındaki meydan savaşlarına ait tasvirleri, dönemin savaş taktik ve anlayışının özümsemesinde önem arz etmektedir.

Şahit olduğu savaşlarda iki ordunun da askeri müzik takımlarının bulunduğunu aktarması, Orta Çağ ve Urfa bölgesine ait müzik kültürünün köklerine ait önemli ipuçları içermektedir. Orta Çağ Türk Müzik Kültürü'nün kıymetli bir ayağı olan askeri müzik geleneğine yönelik, tarihi kaynaklar ışığında yapılacak olan tespitlerin, kadim müziğimizdeki birçok geleneğin saptanmasında faydalı olacağı değerlendirilmektedir.

Mateos'un kayıtlarından anlaşıldığı üzere savaş meydanlarında Türklerin oldukça gür sesli borular kullandığı görülmektedir. Bu boruların gür seslerini uzun kalakları sayesinde olduğu düşünülmektedir. Savaş sahnelerinde kullanılan boruların haberleşme amaçlı olarak kullanıldığı sonucuna varılmıştır. Aynı zamanda Türk askerlerinin çalan boruların melodilerine göre saflarını düzenledikleri ve hücumla geçtikleri anlaşılmaktadır.

Mateos'a ait tasvirlerde davul çalgısından bahsetmemiş olması o döneme ait Bizans geleneğinde davulun bilinmiyor olmasından dolayıdır. Zaman içinde Türkler ile savaşlarda karşılaşan haçlılar Türk savaş çalgılarını tanımış, tanışmış ve kopyalamışlardır.

Kaynak taramasına dayalı ve betimsel nitelikteki bu araştırma çerçevesinde, döneme ve bölgeye ait müzik kültürü öğeleri Urfalı Mateos'un eserine dayalı olarak aktarılıp, yorumlanmasına müteakip, sonuç olarak, tarihi belgeler ışığında kültürel saptamalar yapılmıştır.

### Urfalı Mateos

Mateos, bütün hayatını Urfa'da geçirmiş olması itibarıyla, XI ve XII. yüzyılda Anadolu ve Suriye'de vukubulan olaylara bizzat şahit olmuş, adı geçen ülkelerin Türkler tarafından fethini ve Haçlı-İslâm mücadelelerini bize nakletmiştir. Mateos'un vekâyinâmesinin, gerek Süryanî ve gerekse Bizans ve Arap

\* Doç. Dr. Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi, TMDK, Türk Müziği Bölümü, trvural@yahoo.com

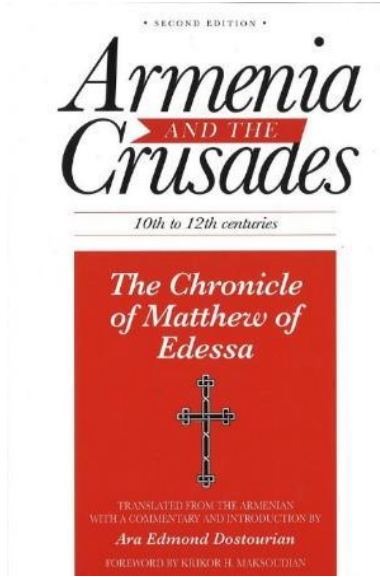
<sup>1</sup> Özbebit, Muammer (2006), 8. Yüzyıldan 15. Yüzyıla Kadar Urfa Şehri'nin Siyasi, Sosyal, Kültürel ve Ekonomik Hayat, Harran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Şanlıurfa, s.17.

müelliflerinin eserleriyle karşılaştırıldığı vakit, hiçbir eserde rastlanmayan birçok olayları ve tafsilâtı ihtiva ettiği görülmektedir" Bu arada müverrihin nakli sırasında, kendi Hıristiyanlık duygularının etkisiyle, yer yer mübalağalar yapmış olduğunu da söylenebilir.

952-1136 tarihleri arasında geçen olayları içine alan Mateos Vekâyinâmesi başlıca üç bölümden oluşmaktadır; I. Bölüm, 952-1052; II. Bölüm, 1053-1102; III. Bölüm, 1102-1136 ve ayrıca Papaz Grigor'un Zeyli, 1137-1163 tarihleri arasındaki olayları ihtiva etmektedir.

Müellif kendi yaşadığı devirden daha önceki olayları içine alan I. Bölümü hazırlarken uzun yıllar okuyup tetkikler yaptığını, hâdiselere şahit olan eski müverrihlerin eserlerini okumuş bulunanlardan istifade ettiğini, böylece Türkler, Ermeniler, Bizanslılar ve daha birçok çeşitli millet ve Patriklerle ilgili belgeleri bir araya getirdiğini ifade etmektedir.

Mateos, eserin seksen yıllık bir devri içine alan II. Bölümün hazırlanışını bize şöyle anlatıyor: "Bundan sonra (yani II. Bölümde) nakledeceğim vakalar, çok defa şahit vaziyetinde olan babalarımızın zamanında geçmiş ve bugünkü akıbetimizin başlangıcı olmuştur. Benim asıl düşüncemi ve gayemi teşkil eden bu devrin vakalarını tanı sekiz yıl tetkik ve mütalâa ettim ve bütün bunları aydınlığa çıkarmak ve yazı ile tespit etmek istedim. Ben, bir manastır rahibi olan Urfalı Mateos, bu işin müşkülâtını hiçe saydım ve onu ancak tarih sevenlere bir hatıra olarak bırakmak istedim."<sup>2</sup>



**Resim 1.** The Chronicle of Matthew of Edessa (Urfalı Mateos'un Vekayinamesi)

### Urfalı Mateos Tasvirlerinden Askeri Musiki

Selçuklu döneminin tanığı olan Urfalı Mateos, kitabının ikinci bölümünde 1054-1055 tarihleri arasında Sultan Tuğrul Bey Ermenistan kenti Mandzgert şehrine geldiğini belirttikten sonra, "Karargâh kurdu ve şehri kuşattı, ertesi gün şafak sökünce hücum borusunun çalınmasını emretti. O gün, Mandzgert şehri kuşatılınca Hıristiyanlar için korkunç bir manzara hâsil oldu. Çünkü boru sesleri aksedince, bütün ordu tarafında yükselen bağrışlar şehrin surlarını sarstı. Türklerin o dönemde kullandığı borular bu denli etkili olduklarına göre, oldukça uzun ve gür sesli olmalıdır."<sup>3</sup>

Ölüm ve savaş kaybı gibi üzücü durumlarda nevbet çalınması durdurulurdu. Türkler ölenlerine saygılarını her dönem yas törenleri ile göstermişlerdir. Nebbet takımının susması aynı zamanda mağlubiyet olarak da değerlendirilmiştir. Nitekim Tuğrul Bey öldüğü zaman (4 Eylül 1063), Amid El-Mülk, Girdkuh kalesini kuşatmakla meşguldür. Ölüm haberi Selçuklu vezirine ulaştığı zaman; asker ve öteki saray görevlileri, sultan yaşıyormuş gibi işlerin normal olarak yürütülmesi düşüncesiyle, görevlerini sürdürmüşlerdir. Bu arada adet olduğu üzere, nevbet çalmağa devam ederler ve öte yandan Müslim b. Kureys'in kardeşi İbrahim ise Kars-ı İsa'da konaklamaktaydı. O da memlekette çalınmakta olan davulları susturmamış, ayrıca sultanın ölüm haberinin doğru olmadığını açıklamıştır.<sup>4</sup>

<sup>2</sup> Mateos (1962), TTK., Ankara, s.87.

<sup>3</sup> Mateos (1962), TTK., Ankara, s.100.

<sup>4</sup> Mateos (1962), TTK., Ankara, s.78.

Mateos Vakayinamesi'nde askerî müziğin kullanılmasına dair üç diğer örnek olay ise şöyledir: 1064-1065 yılları arasında Urfa bölgesine gelen Müslümanlar Toric kalesi karşısına karargâh kurdular. Antakya dükü Bekht bu sırada Urfa'da askerlerini toplayıp Türklere karşı yürüdü. Geceleyin Türkler kaygısızca durup ateş yakarak yemek pişirirken, Bekht, Türklerin elindeki Nişenig kalesine vardı. Urfalı hâin Proksimos Bekht'in yerini belli etmek ve Türkleri uyarmak için uzaktan hücum borusunu çaldırdı. Türkler uyanınca kendi askerleri ile oradan uzaklaştı. İhaneti anlayan Bekht, askerine Türklere saldırmaları için işaret verdi. Kaledeki Hıristiyan askerinin de yardımı ile Bekht savaşı kazanmıştır<sup>5</sup>.

Bir diğer örnek ise şöyledir: 1069-1070 yılları civarında Urfa şehrine karşı yürüyen Sultan Alparslan, şehri kuşattı. Geniş araziye ordusu ile kaplayan Müslüman askerlerinin çokluğunu gören Hıristiyan halk, büyük bir korku ile sarsıldılar. Sultan 18 gün hiç muharebe yapmadan bekledi. Şaşkın şehir halkı hiçbir muharebe hazırlığı bile yapmıyordu. Bir Müslüman askerinin uyarısı üzerine şehri tahkim etmeye başladılar. Bunu gören Sultan çok hiddetlendi, hücum borusu çaldırdı ve şiddetle hücumla geçti. Müslüman askerleri korkunç haykırımlar gerçekleştirerek her taraftan surlara saldırdılar. Sultan 50 gün muhasarayı devam ettirdi, lakin sonuç alamadan İran topraklarına döndü<sup>6</sup>. Bu saldırı sonucunda daha fazla zaman kaybetmek istemeyen Alparslan aldığı fidye karşılığında Urfa'dan uzaklaşmıştır.



**Resim 2.** Bizans ve Türkler Arasındaki Bir Savaş Sahnesi<sup>7</sup>

1071 yılında Sultan Alparslan Romalı Diojen'e harp etmelerine gerek olmadığına dair mektuplar yollamasına rağmen Diojen teklifleri reddetti. Diojen'i çevresindeki hainler Sultanın ordusu güçsüzdür diyerek onu kandırıyorlardı. Diojen askerlerinin bir kısmını İstanbul'a ve çeşitli yerlere sevk eder. Bundan haberdar olan Sultan, Mandzgert ovasında Roma ordusunun üzerine yürür. İranlıların üzerine geldiklerini duyan Diojen, hücum borusu çaldırır ve askerlerinin saflarını tanzim ederek muharebe düzeni alır. Savaşın sonunda Roma askerî yenilir ve Anadolu'nun kapıları Türklere açılır.<sup>8</sup>

Mateos'un Türklerdeki askerî müzik ile ilgili sadece hücum borularından bahis açması, o dönem yabancı toplumlarında savaşlarda davulun kullanılmamasından ötürü tanıyamadığından olmalıdır. Haçlı kaynağı olan Albertus 1101 yılında Merzifon'da Haçlılar ile Türkler arasındaki savaşta, Türk ordugâhında davul ve borazanlar çalındığını bildirmesi, Türklerle bu dönemde savaşlarda sık sık karşılaşan yabancıların, Türk savaş çalgılarını zamanla tanıdıkları görüşünü desteklemektedir.

Salahuddini Eyyubi, günde üç defa nevbet çaldırırdı ancak teessür zamanlarında o da nevbet çaldırmazdı. 1087'de Halife Muktedi'nin oğlu öldüğü zaman nevbet çalınmaması buna bir örnektir. Ayrıca Salahuddini Eyyubi, Haçlılara mağlup olduğunda, bir zafer kazanıncaya kadar nevbet çaldırmamaya yemin etmiştir.<sup>9</sup> Bu örnekler, nevbetin çalınması kadar, çalınmamasının da anlam taşıdığını göstermektedir.

<sup>5</sup> Mateos (1962), TTK., Ankara, s.126.

<sup>6</sup> Mateos (1962), TTK., Ankara, ss.139-140.

<sup>7</sup> Andrews, 2016, Kapak Görseli

<sup>8</sup> Mateos (1962), TTK., Ankara, s.139-143.

<sup>9</sup> Uzunçarşılı, İ. Hakkı (1988), *Osmanlı Devletinin Saray Teşkilatı*, TTK. Basımevi, Ankara, s.29; Merçil, Erdoğan (2007), *Selçuklularda Hükümdarlık Alametleri*, TTK. Ankara, s.119.

## SONUÇLAR

Mateos'un kayıtlarından anlaşıldığı üzere savaş meydanlarında Türklerin oldukça gür sesli borular kullanıldığı görülmektedir. Bu boruların gür seslerini uzun kalakları sayesinde olduğu düşünülmektedir. Savaş sahnelerinde kullanılan boruların haberleşme amaçlı olarak kullanıldığı sonucuna varılmıştır. Aynı zamanda Türk askerlerinin çalan boruların melodilerine göre saflarını düzenledikleri ve hücumla geçtikleri anlaşılmaktadır.

Mateos'a ait tasvirlerde davul çalgısından bahsetmemiş olması o döneme ait Bizans geleneğinde davulun bilinmiyor olmasından dolayıdır. Zaman içinde Türkler ile savaşlarda karşılaşan haçlılar Türk savaş çalgılarını tanımış, tanışmış ve kopyalamışlardır.

## KAYNAKÇA

- Andrews, Tara L. (2016), *Matteos Uhayeci and His Chronicle: History As Apocalypse in a Crossroads of Cultures (Medieval Mediterranean)*, Brill Academic Pub. Boston
- Köymen, Mehmet Altay (1976), *Tuğrul Bey*, Kültür Bakanlığı yay., Ankara.
- Mateos Vekayinamesi ve Papaz Grigor'un Zeyli (1962), Çev: Hrant Andreasyan, TTK., Ankara.
- Merçil, Erdoğan (2007), *Selçuklularda Hükümdarlık Alametleri*, TTK. Ankara.
- Özbebit, Muammer (2006), *8. Yüzyıldan 15. Yüzyıla Kadar Urfa Şehri'nin Siyasi, Sosyal, Kültürel ve Ekonomik Hayat*, Harran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Şanlıurfa.
- Uzunçarşılı, İ. Hakkı (1988), *Osmanlı Devleti'nin Saray Teşkilatı*, TTK. Basımevi, Ankara



**İKİNCİ BÖLÜM**  
**URFA'DA MÛSİKÎ VE MÛSİKÎŞİNASLAR**



# MEHMET ÖZBEK: İLİM VE İCRAYI TEVHİD EDEN BİR MÜNEVVER

Fazlı ARSLAN\*

## Giriş

1945 yılında Şanlıurfa'da doğan Mehmet Özbek, Türkiye'nin önemli bir müzikşinası, bestecisi, icracısı ve halkbilimcisidir. Geleneği bilen ve ona sadık kalan, eserlerinde ondan ilham alan, yaşadığı çağı tanıyan ve geleceği de gören çok yönlü bir münevverdir. Bu çok yönlülüğün köklerini, onun fitratında olan araştırmacılık kabiliyetinde olduğu gibi tahsil hayatında ve onu besleyen kaynaklarda da aramak gerekir. Kendilerine yetiştiği birçok müzikşinastan yararlandığı gibi kendisi de çok sayıda akademisyen ve müzisyen yetiştirmiştir. İstanbul Üniversitesinde Edebiyat tahsili yapmış, İstanbul Belediye konservatuvarının Türk müziği nazariyatı bölümüne devam etmiş, İstanbul Radyosunda Türk halk müziği sanatçısı olarak çalışmış, idarecilik yapmış, çeşitli üniversitelerde dersler vermiş, 1986 tarihinden emekli oluncaya kadar kuruluşunu gerçekleştirdiği Kültür Bakanlığı Ankara Devlet Türk halk müziği korosunun şefi olarak görev yapmıştır.

Sahasında kitaplar, makaleler yazmış, çok sayıda türkü derlemiş, besteler yapmış, dünya ölçeğinde başarılı konserler vermiş, çok başarılı radyo ve televizyon programları yapmış, uluslararası programlara konu olmuş bir Şanlıurfalıdır. Müsikinin hem teorisine hem de icrasına hakkıyla vakıf olması, onu, sahanın sair insanlarından ayırmaktadır.

Bu metinde Mehmet Özbek'in biyografisi sunulmayacaktır. Sabri Kürkçüoğlu *Şurkav*'da<sup>1</sup> Özbek'in hayatını detaylıca yazmıştır. Ayrıca onunla alakalı olarak yapılan tezlere de bakılabilir.<sup>2</sup> Burada birkaç başlık altında Mehmet Özbek hocayı, eserlerini ve şahsiyetini değerlendirmeye çalışacağız. Onun ilmi yönü, kültür adamlığı, eğitimciliği, icracılığı, müzik ve batılılaşma hususundaki düşüncelerini ele alacak ve bunlara örnekler vereceğiz.

## Mehmet Özbek: İlimi Yönü ve Araştırmacılığı

Mehmet Özbek, ilmi çalışmalarında son derece dikkatlidir ve detaylara önem verir. Bu hususu birkaç örnekle açalım:

Türkülerin hem ses bilgisi (fonetik) hem biçim (morfolojik) hem de anlam olarak muhtevasını ele aldığı çalışmalarında, kendi bölgesinin türküleri başta olmak üzere, binlerce türkü, biçim ve muhteva olarak onun analizinden geçmiştir. *Türkülerin Dili*'nde<sup>3</sup> ve *Folklor ve Türkülerimiz*'de,<sup>4</sup> *Urfa Türkülerinin Dil ve Anlatım Özellikleri*<sup>5</sup> ve *Terimler Sözlüğü*<sup>6</sup> kitaplarının ana malzemesi on binin üzerinde halk ezgisidir. Halk ezgilerinin kayıtları dinlenmiş, notaları ve güfteleri gözden geçirilmiştir. Bu çalışmaları incelendiğinde, hayatı boyunca gördüğü, icra ettiği türkülerin tamamına yakın kısmını değerlendirdiğini söyleyebiliriz. Türkülerin içine biçim ve muhteva olarak o kadar nüfuz etmiştir ki bu hali anlatmak için tıp literatüründen bir kavramı iktibas etmek istiyorum ve türkülerin radyoloğu diyorum ona. Bir radyoloji uzmanı mr filmine nasıl bakıyorsa Özbek, türkülere öyle bakmıştır denebilir. Bir türküde onun açısından gizli, saklı, bilinmeyen hiçbir şey kalmamıştır.

Türkülerle bu kadar hemhal olunca, "Piyasadakilerin büyük bölümü türkü değil!" diyor Özbek ve türkünün hasıyla sahtesini, otantik olanla düzmecesini ayırmanın yollarını da öğretiyor.

Birkaç örnekle devam etmek istiyorum: 1926-1929 arası İstanbul Konservatuvarının, 1936-1951 arası Ankara'nın yaptığı türkü derleme gezilerini herkes bilir. Bu gezilerde binlerce türkünün kaydedildiği ve korunduğu övgüyle anlatılır. Mehmet Özbek'i okurken bir detay dikkat çeker ki birçoğumuzun aklına gelmeyen bu durum, Özbek'in türkülere olan aşinalığı ve titiz araştırmacılığı neticesi dikkatimize arz

\* Prof. Dr., İstanbul Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi

<sup>1</sup> Sayı, 30, (Ocak 2018), s. 39-51.

<sup>2</sup> Mehmet Elçi, *Mehmet A. Özbek'in Hayatı ve Edebi Kişiliği*, Harran Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Lisans Tezi, Şanlıurfa 1998.

<sup>3</sup> *Türkülerin Dili*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2009.

<sup>4</sup> *Folklor ve Türkülerimiz*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1994.

<sup>5</sup> *Urfa Türkülerinin Dil ve Anlatım Özellikleri*, Şanlıurfa Belediyesi Yay., 2013.

<sup>6</sup> *Türk Halk Müziği El Kitabı: Terimler Sözlüğü*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi, Ankara 1998.

edilir. Ona göre tüm halk ezgileri, üç beş sanatçı dışında, “radyo tarzı” dediğimiz, bölge özelliklerini yansıtmaktan uzak biçimde çalınıp okunmuştur. Derlenen türkülerin, usûl, ritm, perde, ses sistemi, makam (veya cins) bakımından yapısal analizi; edebi ve sosyo-kültürel bağlantısı ortaya konmamıştır. Özbek, hatalı kayıtlardan örnekler verir. Bu da onun binlerce türküyü arasındaki ünsiyetten kaynaklanıyor. Özbek’in yaptığı türden çalışmayı her bölge veya şehir için yapmak lazımdır.

Mehmet Özbek’in çalışmaları titizdir ve bilimsel araştırma yöntemlerine uygundur. Doktora tezinde sadece Urfa türkeleri derlenip bir araya getirilip birkaç değerlendirme yazısıyla sunulmamıştır. Yeni araştırmacılara örnek olması için birkaç cümleyle yöntemini hatırlatmak ve bir saha araştırmasının başka sahalarla mukayesesinin ne kadar zor bir çalışma olduğunu belirtmek isterim: Özbek der ki;

“Bu çalışmada, Türk halk müziğinde özel bir yeri olan Urfa türkülerinde tespit edeceğimiz dil ve anlatım özelliklerinin, Irak Türkmen coğrafyasında bulunan Kerkük ve Telafer ağızlarıyla olan münasebetini ortaya koymayı amaçladık.

Yörenin mahalli sanatçılarının, türkeleri plaklara okurken yerel ağızdan hangi bakımdan ayrıldıklarını tespit etmek amacıyla, Urfa türkülerine ait plaklar da dinlenerek yazıya geçirildi.

Metinlerde geçen her kelime fişlendi, fonetik ve morfolojik özellikleri bakımından incelendi ve bunlardan bir dizin-sözlük oluşturuldu. Türküler, biçim ve üslup yönünden incelenerek anlatım özellikleri tespit edildi. Kerkük ve Telâfer ağızları üzerine daha önce yapılmış incelemelerden yararlanarak Urfa, Kerkük ve Talâfer ağızları ses ve biçim bilgisi bakımından karşılaştırıldı. Bu üç ağızdaki ortak dil özellikler tespit edildi.”

*Türkülerin Dili* kitabındaki tanıtım metni, Özbek’in titizliğine başka bir örnektir: “Türkülerimizdeki sırları çözebilmek, o sıcak anlatımların tadına varabilmek Türk dilinin anlatım gücündeki kudret ve zenginlikle ezginin oluşturduğu ahengi birlikte hissetmek, türkülerimizi derinlemesine anlamak ve kavramak için şarttır. Ömrünün yaklaşık yarım asrını türkülere vermiş ve bu alanda ciddiyeti, kalitesi tartışılmaz çalışmalarıyla tanınmış olan Mehmet Özbek, sanatçılara, türkü dinleyicilerine yardımcı olmak amacıyla *Türkülerin Dili*’ni hazırladı. Bu eser, TRT halk müziği repertuarına giren ve yaygınlık kazanmış olan 5773 türkü metni incelenmek suretiyle ortaya konmuştur. Bu eserde, geniş kitlelerce ve özellikle genç nesillerce bilinmeyen; unutulmuş veya yalnızca halk ağzında canlılığını sürdüren sözcüklerin anlamları ile bazı deyimlerin arka planları açıklanmış ve böylece türkü sözlerindeki anlam zenginliği ortaya konulmak, aynı zamanda süregelen söz yanlışlıkları düzeltilmek maksadı güdülmüştür.”

Mehmet Özbek hep bir sorun çözmeyi hedeflemiştir. Çalışmalarının giriş bölümleri bu sebeple kısa ve özür. Dolgu cümleleri yoktur.

Buna birkaç örnek verelim:

Türküler hakkında yaygın bilinen yanlışları düzeltir. Mesela “Türk Halk Müziğinde “Ayak” Tabirinin Yanlış Kullanımı Üzerine” başlıklı çalışmasında önemli bir sorun görüyor ve çözmek için ne yapılması gerektiğini yazıyor. Bu yazıda, çok sayıda yazarın ayak tabiri hakkında serdettiği cümlelerini alıntılıyor ve bunların birçoğunun “kulaktan dolma, dilden dile dolaşarak galatı meşhur bir anlam kazanmış bir terim olarak ayak tabirini tanımladıklarını” söylüyor. Bazılarının ise halkın kullandığı anlamda ayak tabirini kullandıklarını belirtiyor. Üvertür, giriş ezgisi, aranağme, hazırlayıcı ezgi anlamlarına gelen ve çok defa belli birer has ezgiden söz etmekte olduklarını ifade ediyor. Oysa Müstezad ayağını, Divan Ayağını, Konya Divan ayağını, Elazığ Kesük ayağını örnek verdikten sonra “Buradan anlaşılıyor ki ayaklar belli bir besteyi (kompozisyon) makamlar ise bir besteye esas olacak (dizi durak güçlü seyir gibi unsurların oluşturduğu) kuralları belirtir. Müstezad ayağı tek ve belli bir ezgidir. Mahur makamı ise yüzlerce besteye esas olacak bir kuraldır. Bir saz sanatçısına bana müstezad ayağını çalar mısınız? diyebiliriz. O belli bir ezgiyi çalacaktır ama aynı sanatçıya mahur makamını çalar mısınız diyemeyiz.<sup>7</sup> Burada Özbek, la karar, si bemol, do diyez ve fa diyez arızalarıyla bir çıkıcı dizi yazar ve buna garip ayağı denemeyeceğini belirtir. Neden? Çünkü bu diziyeye farklı bölgelerde başka isimler verilmiştir. Galata (Şanlıurfa), Garip (Urfa Kars) Derbeder (Kars) Mesnevi (Urfa) Varsağı (Elazığ) Şirvani (Elazığ) Muçula (Kerkük) gibi.

Mehmet Özbek, Türkiye’de çalgı eğitiminde metod ihtiyacını görmüş ve bu hususta bir yazı yazmış ve bu ihtiyacı ısrarla dile getirmiştir.<sup>8</sup> Çünkü konservatuvar ve müzik eğitimi veren fakültelerde bağlama yer

<sup>7</sup> “Türk Halk Müziğinde “Ayak” Tabirinin Yanlış Kullanımı Üzerine”, *III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları: 85, Seminer, Kongre Bildirileri Dizisi: 22, , III. cilt, s 205, Ankara 1987.

<sup>8</sup> “Türkiye’de Çalgı Eğitiminde Metod İhtiyacı ve Bağlama Metodu”, *Birinci Müzik Kongresi-Bildiriler*, s. 418 vd. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 1988.

almış ancak bu çalgının eğitiminde okuldan okula hatta öğretmenden öğretmene farklı öğretim yolları izlenmektedir. Bu yazıyla sorunu kaydetmiş ve bir çalgı metodu için beş bölümlük bir bağlama metodu önermiştir.

Birkaç yazarla birlikte halk müziği sazları ile ilgili bir kitap yazmıştır. Özbek bu eserde bu sazlar tanınmadan bunlarla çok sesli eserler yapmanın mümkün olmadığını dile getirmiştir.<sup>9</sup>

Sorun görüp çözmek istediği bir başka alan koro çalışmaları ve şeflikle ilgilidir. “Türk Halk Musikisinin Dünü Bugünü ve Yarını”<sup>10</sup> başlıklı yayımlanan bildiri metninde, koro şefinin görevlerinden ve sorumluluklarından söz eder. Şefin görevi sadece eseri yorumlamak ve koroyu yönetmekle bitmiyor. Şef, geleneksel müzikleri bildiği gibi çok sesli müzikler konusunda da bilgi sahibi olmalı, bir çalgıyı çalabilmelidir. Eserlerdeki söz varlığını anlayacak, değerlendirecek edebi bilgi birikimi ile şef hataları tamir edebilecek yetkinlikte olmalıdır. Neden? Daha önce değindiğim gibi, derlenen türküler, yapı ve muhteva analizine tabi tutulmadığı için güftede ve notada hatalar olabilmektedir. Yine şef, eserin diğer dörtlüklerini bulacak, yeni ezgileri takip edecek, şairini bilecek, yakıncının, bestecinin ruhuna inecek ona göre yorum yapacak. Uygun dinamikler kullanarak eseri daha canlı hale getirecek vs. Özbek devamlı şefin tutum ve davranışı nasıl olmalıdır şeklinde bir soru sorar ve cevabını verdikten sonra, havadan kapma bilgilerle, kuru bir hevesle, görerek, izleyerek şef olunmayacağını belirtir.

Hoyrat ile ilgili bir yazısında, hoyratın, ayaklı mâni, cinaslı mani denilerek ikinci plana atılmasına karşı çıkar ve hoyratın edebiyattaki ve müzikteki yerini, önemini, etkileyici yönünü anlatır ve gözden düşürülmesine karşı çıkar. Adeta yavrusunu savunur gibi hoyratı korur kollar. Sekiz sayfalık yazıda onca güzel hoyratı da bir arada okuduğunuzda bu türün gerçekten ne kadar etkili olduğunu hissettiriyor size.

Sürme beni

Çek göze sürme beni

Kapında kölen olum

Eşikten sürme beni,

Gam zedeler

Gam vurur gam zedeler

Sinemi hakkâk delemez

Delirse gamze deler<sup>11</sup>

Mehmet Özbek’in ilmî yönü ile ilgili son bir örnek verelim: Onun ele aldığı konu, sadece türküler değil, yukarıda birkaç örneğine değindiğim gibi, çok farklı mevzuları işleyebilmiştir. “Urfa Yöresinde Dinî Halk Musikisi Yapısı ve Özellikleri” başlıklı yazısında tarikatların müzikîye verdikleri önemi anlatırken güzel sanatların din ile yakın ilişkisini vurgular. Dinî halk müzikîsinin, anonim müzikî ile ezgi, şiir, ritim yapıları ve usûl yönünden benzerliklerini ele alır. Hatta Urfa’da dinî halk müzikîsinin yörenin anonim halk müzikîsine etkisini örnekler vererek işler.<sup>12</sup> Sıra geceleri ile ilgili kıymetli yazısından, Zeybek ile ilgili *İslam Ansiklopedisi* maddesine ve biyografik çalışmalarına değin çok geniş yelpazede yazmış, 8 kitap, 30’den fazla makale, bildiri ve söyleşilerle kütüphanemizdeki yerini almıştır.

### Mehmet Özbek ve Kültür Davası

Mehmet Özbek’i bir dava adamı, bir kültür savaşçısı olarak görüyorum. Vatanına, milletine, folkloruna dair davası, kültürünün korunması, yaşatılması adına iddiası var. Onun için mevzu sadece bölge folkloru ve Urfa davası değildir. Bu başlığı örneklendirelim:

*Cumhuriyet ve Halk Müziği*<sup>13</sup> başlıklı yazısında kültürün ve müziğin yozlaşmasına karşı çıkar ve müziği sadece eğlence aracı olarak gören televizyonların düzeysiz yayımları, kamu örgütlerinin

<sup>9</sup> *Türk Halk Müziği Çalgı Bilgisi*, (çok yazarlı) Kültür Bakanlığı, Ankara, 1992.

<sup>10</sup> 38. ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi: Müzik Kültürü ve Eğitimi, II. cilt, 953-958. Sayfa.

<sup>11</sup> “Türk Halk Edebiyatı ve Müziğinde Hoyrat”, *I. Uluslararası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, Ankara 1977, s. 281-289.

<sup>12</sup> “Urfa Yöresinde Dini Halk Musikisi Yapısı ve Özellikleri”, *I. Türkoloji Kongresi Bildirileri*, İstanbul 1980, s. 529-534.

<sup>13</sup> “Cumhuriyet ve Halk Müziği”, *Yeni Türkiye, Cumhuriyet Özel Sayısı IV*, Yıl 4, Sayı: 23-24, Eylül-Aralık 1998, s. 3018-3022.

yetersizliği ve ilgisizliği karşısında, toplumun ve ciddi kurumların tepkisizliği böyle devam ederse Türkiye'nin tam bir kültür çölüne dönmesi, kendi kültüründen habersiz ithal malı kültürlerle geçinen bir ülke haline gelmesi kaçınılmazdır, diyerek, o tarihte kültürün her alanına sahip çıkması gereken Kültür Bakanlığının bu konuda uygulamakta olduğu belirgin bir politikasının olmadığını söyler.

Özbek'in çalışma alanı sadece kendi bölgesi değil Irak, Kerkük, Telafer, Azerbaycan, Türk dünyası coğrafyası. Bu coğrafyanın şümûluna baktığımızda erken Cumhuriyet döneminde türkülerin derlenmesi ve çok sesli hale getirilmesi tartışmaları akla geliyor. Özbek coğrafyayı alabildiğine kucaklarken çokseslilik mevzuu tartışmaları onun çok vaktini almamıştır. O, mirasın tespiti, tasnifi ve yaşatılmasına çaba sarf eder. Çünkü o inanır ki kendi türkülerini okumayan milletlere yabancılar kendi türkülerini okuttururlar.

-Kerkük'ten yola çıkak

Gıdağ Varak Erbil'e Erbil'e

Altından köprü kurak

Varağ Erbil'e Erbil'e

Ya da,

Kerkügem yaralıyam

Bir bahtı karalıyam

El değer bizim Kerkük'e

Men bilmem haralıyam

derken Özbek, içindeki vatan davasını, mefkûresini yıllarca haykırmıştır. Merhum Abdurrahman Kızılay ile yaptığı icraları yıllarca içimiz sızlayarak dinlemişizdir.

Mehmet Özbek, vatan sevgisi ile türkü sevgisini eşdeğer görür. Çocuklara, gençlere, milletimizin yüksek karakterini güzel sanatlara olan sevgisini devamlı olarak işlememiz gerektiğini söyler. Onlara vatan sevgisi, vatanını tanıma ve tanıtmaya arzusu aşılmalı vatana hizmet duyguları geliştirilmelidir. Bu da ancak yurt türküleri ya da bu nitelikte bestelenmiş öz be öz Türk çocuk şarkılarıyla olur. Halk türkülerimiz ortak bir bilinç yaratılmasında geniş ölçüde yararlanılabilecek tek malzemedir. "Cumhuriyet ve Halk Müziği" başlıklı yazıda, bu hususta herkese düşen görevleri açıklar.

Mehmet Özbek, sıra gecelerinin bir müzik eğitim öğretim yuvası, bir irfan mektebi olarak işlev gördüğünü, bu özelliğini kaybettiğini üzüntüyle anlatır. Sıra gecesinin ne anlama geldiğini bile bilmeyen günümüz nesline bu geleneği bizzat yaşayan birisi olarak detaylıca anlatır. Yazıya Edep ya hû diyerek başlar. Bu yozlaşmaya karşı çıkarken üslubunun sertleştiğini görürsünüz.<sup>14</sup>

### Mehmet Özbek ve Müzik Eğitimi

Mehmet Özbek bir eğitimcidir. Kendisi de zamanın en değerli hocalarının, sanatçıların rahle-i tedrislerinden geçmiş, birçoğu ile (Münir Nurettin, Halil Bedii Yönetken, Melahat Pars, Şefik Gürmeriç, Nida Tüfekçi ve orta okul, lise yıllarında Urfa mûsikîsinin önde gelen isimleri) teşrik-i mesai etmiş olan Özbek, müziği insan benliğinin bir parçası gibi görmüş ve müzik eğitiminin merkezine *samimiyet* kavramını koymuştur. Para, şöhret, mevki vb. hiçbir gaye ile bu eğitim yapılamaz ve sonuç vermez. Samimiyetten uzak müzik öğretimi ile hikmetsiz, yoz, ruhsuz, ahlak ve adaptan yoksun müzisyen yetişir ancak. Der ki; "İnsan sanatın her koluna yabancı kalabilir, ama müziğe asla. O benliğimizin sökülüp atılmayacak bir yerinde gönlümüzün tam ortasında tahtını kurmuştur." Devamla, "İnsan benliğiyle bu derece iç içe olan müziğin eğitiminde önemle ve samimiyetle durulması gerekmektedir." diyerek eğitimde samimiyeti vurgulamıştır.

Mehmet Özbek, 1983-1995 yılları arasında Hacettepe, 1998-2000 yılları arasında Gazi, 2006-2007 ders yılında ise Ankara Üniversitelerinin Türk Dili ve Edebiyatı Bölümlerinde Türk Halk Müziği dersleri verdi. Çok sayıda öğrenci yetiştirdi. Halk müziği ve edebiyatına ilgi uyandırdı.

<sup>14</sup> "Tabii Bir Okul: Sıra Gecesi", *Şanlıurfa Kültür Sanat Tarih ve Turizm Dergisi*, Sayı.7, Mayıs 2010, s. 11-14.

Mehmet Özbek'in eğitim alanında yaptığı en önemli hizmet yeni bir müfredat ile Ortaokullar için Müzik kitabı yazmasıdır. Yıl 1986. Bu kitabın nasıl ortaya çıktığını özetle kendinden nakledeyim: “Türk çocuğu Batı kültürünü ne oranda alacaksa, aynı oranda kendi kültürünü de almalıdır düşüncesinden hareket ederek, 60 yıllık yanlış uygulama fark edilmiş olacak ki, 1986 yılında geleneksel Türk müziğine de önem veren bir içerikle Ortaokul müzik derslerinin müfredat programı değiştirilmiş, yeniden müzik kitabı yazma ortamı doğmuştu. Üner Yayınları bana Ortaokul 1-2-3 sınıfları için bir Müzik kitabı yazmam teklifinde bulundu. Çok önceleri başta Almanya olmak üzere batıda ilkököl ve ortaokul öğrencilerine yönelik müzik kitaplarını incelemiştim. Buradaki teknik ve pedagojik ilkelerle Türk müzik kültürünü birleştiren ortaya çok farklı bir eğitim kitabı çıktı. O güne kadar kullanılan müzik ders kitaplarından farklı olarak kitap, ‘Güzel Sanatlar ve Atatürk’ün Güzel Sanatlara Verdiği Önem’, ‘Atatürk’ün Güzel Sanatlar Hakkındaki Veciz Sözleri’, ‘Atatürk’ün Millî Kültür Anlayışı’, Atatürk’ün Türk Müziği Hakkındaki Görüşleri başlıklı hazırlayıcı bilgilerle başlıyordu. Blok flüt öğretimi, ritmik jimnastik, önce Türk müziğinde kullanılan çalgılar sonra da Batı’da ve tüm dünyada kullanılan çalgılar, öğrencilerin kendilerini değerlendirmeleri için sorular, çeşitli türleriyle Türk müziğinin tanımı, Aşık Veysel, Abdülkadir Meraği, Hafız Post, İtrî, Dede Efendi, Hacı Arif Bey gibi Türk müziğinin ünlüleri, Türk müziği ses sistemi, makam oluşturmaya yarayan dörtlü ve beşliler o güne kadar ki müzik eğitimi kitaplarında bulunmayan ünitelerdi. Müzik dağarının ağırlığını halk türkülerini oluşturuyordu. Ayrıca kitabın yanında kitabı yararlı bir şekilde kullanmaya yardımcı olmak üzere bir Öğretmen Kullanım Kılavuzu ve kitaptaki şarkı ve türkülerin ses kaydını içeren bir ses kaseti veriliyordu. Uzun yıllar okullarımızda ders kitabı ve yardımcı kitap olarak okutuldu. Yüzlerce müzik öğretmenlerinden tebrik ve teşekkür mektupları aldım. Daha sonra müzik eğitimi müfredatı ve kitap biçimi değişti. Artık yeniden bir ders kitabı yazmaya ayıracak vaktim yoktu. Koro faaliyetleri olanca hızıyla devam ediyordu. ‘Ortaokullar İçin Müzik Eğitimi’<sup>15</sup> kitabım daha sora müzik ders kitabı yazarlarına örnek oldu, hatta taklit edildi diyebilirim.”

Müzik eğitimine verdiği katkılar, bu hususta yazdıklarıyla devam etmiştir. *Türk Halk Müziği El Kitabı Terimler Sözlüğü*, *Türk Halk Müziği Çalgı Bilgisi* (çok yazarlı)<sup>16</sup> kitapları, “Millî Eğitim ve Müzik”<sup>17</sup> başlıklı yazısı bunlardan sadece birkaçıdır.

Özbek, müzik eğitimi politikalarını eleştirir: *Yeni Türkiye*’deki yazısında Türkiye’de hâlâ müzik eğitiminde izlenen politikanın müzik eğitimi değil, müzik öğretimi olduğunu, öğrencilere müziğin estetik yönlerinden çok nazari yönlerinin öğretilmeye kalkışıldığını ya batıdan aktarılmış ya da onları taklit ederek yapılmış basit şarkıların söylenmeye zorlandığını ve bu durumun öğrencileri müzik eğitiminden uzaklaştırdığını ve yoz müziklere yönelmelerine sebep olduğunu yazar. Özbek’e göre Türk çocukları gerek kulak ve gerekse ses bakımından üstün niteliklere sahiptir. Bebeklikten başlayarak geleneksel müziğimizin zengin ritim ve ezgileriyle büyüyen çocuklarımıza kendi müzik karakterlerine hiç de uymayan çok yalın okul şarkılarını sevdirmek ve söyletmek mümkün değildir. Yıllardır çocuklarımızı bu zenginlikten uzaklaştırarak fakir bir dünyaya ittiğimizin farkına varamadık. Eğitimle gerçekler arasında oluşan boşluğu ya aileler ya da bilinçsiz piyasa doldurdu. Onun için gençlerimiz günlük hayatlarında eğitimini aldığı müziği değil kendisini bulduğu bazen da yoz olan müzikleri dinlemeye yönelmektedirler.

Bu sorun karşısında ne yapmalı? Özbek’e göre, öğrencileri çevrelerindeki halk türkülerinden hareketle müzik eğitimine çekmek ve onlara derleyici, yaratıcı, uygulayıcı, soylu müzikle yoz müziği birbirinden ayırt edebilme yeteneğine sahip kişi niteliği kazandırmak, tutulması gereken en doğru yoldur.

“Millî Kültürümüz İçinde Türk Halk Müziği”<sup>18</sup> başlıklı yazısında, ilgili fakültelerin/ enstitülerin ve millî mûsikî konseyi kurulmasının zorunlu olduğunu ve okullarda yapılması gerekenleri belirtir. Kanaatime göre bu yazıda en çok dikkat çeken husus, “eğitimcilerin, müziği öğrencilerin ruhuna işleyebilmeleri için her şeyden önce kendi müziklerini öğrenmeleri ve yürekte benimsemeleri gerekir.” cümlesinde saklıdır. Özbek, ülke çocuklarının hep bir ağızdan söyleyebileceği türkülerini öğretmediğimizden yakınlıkla Türkiye gerçekleri göz önünde bulundurularak oluşturulacak okul müziği repertuarı hakkında da düşüncelerini aktarır.

<sup>15</sup> *Müzik Eğitimi, Ortaokul 1-2-3*, Üner Yayınları, Ankara 1987.

<sup>16</sup> Mehmet Özbek, Muammer Sun, Ertuğrul Bayraktar, Burhan Önder, Erdal Tuğcular, *Türk Halk Müziği Çalgı Bilgisi*, Kültür Bakanlığı yay, Ankara 1992.

<sup>17</sup> “Millî Eğitim ve Müzik”, *Millî Eğitim Dergisi*, sayı 130. 1996,

<sup>18</sup> “Millî Kültürümüz İçinde Türk Halk Müziği”, *Millî Kültür Unsurlarımız Üzerinde Genel Görüşler*, Ayrı basım, AKMB, yayını, Ankara 1990., s. 193-196.

## Müzik Sosyolojisi-Müzikte Batılılaşma ve Milliyet

Mehmet Özbek'in yazılarında müzik sosyolojisine dair önemli bölümler bulabilirsiniz. *Cumhuriyet ve Halk Müziği* başlıklı yazısının girişinde kültür ve müziğin nasıl yozlaştırıldığına dair öz ve anlaşılır cümleler, sosyolojik tespitler var. Köyden kente düzensiz göçün müziğin üretim mekânını ve sürecini nasıl değiştirdiğini ve yozlaşmayı nasıl doğurduğunu ele alır. Tarım toplumundan kopmanın ve büyük şehirlerin nüfusunun artmasının ardından gelen değişimden, kültürün de nasibini aldığını ifade ederken, kültürel öğeler arasında patlama noktasına gelmiş çatışma ve çekişmelerin bir sonucu olarak kesimlerin, kavramlar ve davranışların arasında uçurumların oluştuğunu, sanat ve felsefede israf, taşkınlık, gösteriş ve sınırsız tüketim karşısında mistik, teslimiyetçi zihniyete bürünmüş toplumda kültürel çöküşün giderek büyüdüğünü vurgular.

Bu bağlamda fikirlerini bulacağımız “Han Köşelerinde Türküler Yaratmak” başlıklı yazısı önemlidir. Bu yazıda plak ve gramofon endüstrisinin gelişmesiyle, köyden kente giderek müzik endüstrisi eline düşen, düşük ücretlerle stüdyoya giren sanatçıların, hangi ortamlarda türküler yakmak, yapmak zorunda kaldıklarını anlatır. O günlere kadar tabii ortamı içinde dilden dile dolaşan türkülerle müzik-eğlence ihtiyacını gideren halkın hayatına, yapısı ve icrasıyla yapmacık, yoz bir müziğin girmeye başladığını ve haliyle müziğin estetik kurallarında meydana gelen dağılma ve bozulmanın, müziği yozlaştırdığını örneklerle ortaya koyuyor. Şöyle ki; şehre göç eden halk şehir yaşam tarzına ayak uyduramadığı için ona karşı gibi görünen, aslında öyle yaşamaya özenen, geleneklerinden kopmuş ama kentli yaşam tarzına da ayak uyduramamış yoz bir tabaka meydana gelir. Bu tabaka, tabii ortamında dinlediği bütün türkülerini artık sadece radyodan dinlemeye başlar ve yapma yaratma ortamından uzaklaşır. İhtiyacın bu şekilde giderilmesi halk müziği geleneğinin değişmesine, bozulmasına sebep olur. Kısaca halk kendi benliğinden kopar. Benliğinden kopan halkın müzik-eğlence ihtiyacını istismar ederek birçok plak yapımcısı yaptıkları yoz müziklerle büyük paralar kazanırlar. Yapılan müzikler içerik ve ezgi açısından halk müziğinin estetik kurallarından tümüyle uzak, apayrı bir müziktir. Bu durum günümüze kadar böyle gelir. Bugün ulusal müzik geleneklerine ve estetik kurallarına göre yaratılmış ezgileri köylerde halkın ağızda bile bulmak zordur.<sup>19</sup>

Erken Cumhuriyet döneminde müziğin Batılılaştırılması, yeni bir millî müzik yaratılması hususu ülkemizin en önemli meselesidir. Özbek'in anlayışında, bir kesimin yaptığı gibi klasik müziği inkâr etmek yok, halk müziğinin çok sesli hale getirilmesi ve bunun dayatılması da yoktur. O, halk müziğini, anonim halk müziği ve deme halk müziği olarak ikiye ayırır. Deme halk müziğinde her türlü yeniliğe taraftardır ancak nitelikli olması şartıyla. Özbek millî varlığın tanıtımı, ihyası, kıymetinin bilinmesi ile ilgilenmiştir. “Cumhuriyet ve Halk Müziği” başlıklı yazısında, 70 yıldır “Türk söyleyiş stili” oluşturulamadığını, Türk fonetiğine uygun Türkçe şarkı besteleme ve söyleme tekniği henüz geliştirilemediğini ve buna uygun eserler ortaya konamadığını belirtmiştir. 70 yıldır İsveçli Felix Körling'in, sözleri Gustaf Fröding'e ait “Üç şakrak kız” isimli şiiri için yaptığı müziğe Ali Ulvi Elöve'nin “Dağ aşını duman almış” şiirini uydurarak söylediğimizi, daha da üzücüsü Cumhuriyetin 75. yılını kutlarken yeni bir marş yaratamayıp hâlâ 10. yıl marşını okuduğumuzu ifade eder. Bunun nedenlerini sıralar. En dikkat çeken neden şudur: Çağdaş denilen besteciler Türk müziğini tanımadıkları için hatta onu müzik olarak kabul etmedikleri için yaptıkları halk tarafından benimsenmedi. Türk müziği, İran, Arap ve Acem müziğidir denilerek inkâr edilip millî bir Türk müziği yerine Türk olmayan bir müzik sistemi benimsetilmeye çalışıldı.

Özbek'e göre, ilmin milliyeti yoktur. O her milletin ortak malıdır. Fakat güzel sanatların milliliği çağımızda çok güçlü bir gerçektir. Müzik evrensel bir dildir” prensibi doğrudur, ancak yanlış yorumlanmaktadır.

Özbek, millî müziği tanımlayarak, erken Cumhuriyet dönemindeki müzik politikalarını bir yönüyle şöyle eleştirir: Millî müzik, o milletin geçmişinden gelen ve zaman içinde biçimlenerek bir sisteme bağlanmış; ülke halkının benimsediği, sevdiği ve zevkle dinlediği müziktir. O ülke halkı bu müzikte kendini bulur. Millî müziğin özelliklerini bir yana iterek akor ve armoni ile kullanılan çalgı ve tekniklerin büyümesine kapılarak tamamen yabancı bir müzik yapmak ve bunu Çağdaş Türk Müziği olarak ileriye sürmek kültür açısından büyük hataydı.

Mehmet Özbek, Türk halk müziği ile klasik müziğin ayrı müzikler olduğunu ileri sürenlere kaşı çıkar ve iki müzik arasındaki tek farkın üslup ayrılığı olduğunu vurgular. Ne yazık ki Türk müziği kuramı

<sup>19</sup> Mehmet Özbek, “Han Köşelerinde Türküler Yaratmak”, *Hürriyet Gösteri*, sayı 16, (Mart 1982), s. 67



geliştirilirken halk müziğine pek önem verilmediğini, Arapça kaynakların bile Türk'e ait olduğunu belirttiği makamları Türkiye'de Arap müziğine ait olarak gösteren ansiklopediler yayımlandığını teessüfle hatırlar.<sup>20</sup>

Klasik müzikîye karşı çıkanlar temelde divan edebiyatına da karşı çıkarlar. Mehmet Özbek, sadece halk şiiri ile değil aruzla yazılmış şiiri de bestelerinde kullanmış onların da bilinmesi gerektiğini her fırsatta ifade etmiştir. Sadece Dertli'den, Karacoğlan'dan değil divan şiirinden de beyitler ezberlemelerini gençlerden istemiştir. Kendisi de Fuzuli'nin, Beni candan usandırdı... şiirine beste yaparak bu birliği sağlamıştır.

Mehmet Özbek, kendisine “Halk müziğinin daha çok taşraya, kır kültürüne ait olduğuna ilişkin bir kanı var. Türkiye'nin köyden kente doğru evrilen bir toplum olduğu düşünüldüğünde halk müziği kentli toplum içinde nasıl bir karşılık bulacak?” şeklinde yöneltilen bir soruya, “Bu kanı, yanlış, tutarsız ve beylik bir hükümdür. Bu müzik, uçsuz bucaksız taşra ve kır kültüründen esinlendiği için çok zengindir” denilecek yerde gafletle öyle denilmektedir. Kentli toplumun kültürlü kesiminde halk müziğinden zevk almayan kimsenin olduğunu görmedim, olacağını da tahmin edemiyorum. Ancak şunu önemle belirtmeliyim ki, burada sözünü ettiğimiz halk müziği, televizyonlarımızda sabah akşam çalınan, söylenen yoz ve seviyesiz şeyler değil tabii. Âşık Veysel'i ya da Ruhi Su'yu dinleyip de bundan zevk almayan var mıdır? Aynı ruh, farklı ifade tarzı. Veysel'in: “Uzun ince bir yoldayım”, “Güzelliğin on para etmez” deyişlerini, Ruhi Su'nun “Koroğlu” yorumlamasını yalnızca kır kültürüne bağlayamayız.” diyerek cevap vermiş ve bu ayırımı net olarak reddetmiştir.

### Mehmet Özbek ve Üslup-Şahsiyet-Duruş

Mehmet Özbek'in yazarken konuşurken üslubu nettir. Meramını duru bir içimde anlatır. Türkçeyi çok iyi bilir ve doğru kullanır. Yarım bilgilerle konuşan insanlarda gördüğümüz dolgu cümleleri hocada yoktur. Sözü boş yere uzatmaz. Bu durum, tabii ki ele aldığı mevzudaki yetkinliğinin sonucudur. Kitaplarının giriş bölümleri o kadar net ve kısadır ki bu karakteri o sayfalarda bizzat görüyorsunuz.

Özbek yenilikçidir. Geleneğe bağlı ancak yeniliğe açıktır. “Günümüz sanatçısı geleneğin tutucu büyümesine kapılmadan çağını kavrayabilmeli, ondan çağdaş biçimde yararlanma yollarını bulabilmelidir. Bugünü geleneğin değişmeyen biçimleriyle yorumlaya kalkmak, sanatı ve sanatçıyı toplumun gerisinde kalmaya mahkûm eder.” der. Bu bağlamda Orhan Şaik Gökyay'ın “Bu vatan toprağın kara bağrında” şiirine yaptığı besteyi dinlemenizi tavsiye ederim.

Mehmet Özbek vefalıdır. Yöresine, doğup büyüdüğü topraklarına vefakâr davranmayı ihmal etmemiştir. Hatta kendi şehrinin türkülerini sair illerden ayırır. Yıllar sonra hazırladığı doktora tezini özellikle bu vefa borcunun ifası için kendi bölgesinin türkülerine ayırmıştır. Tezi, Mustafa Özkan, Osman Fikri Sertkaya, Metin Karaörs gibi çok muhterem bilim insanlarına sunmuş ve oybirliği ile doktor unvanı tevsik edilmiştir. Urfalılar da onu “Türkülerin Efendisi”, “Türkü Bilgesi”, “Türkülerin Öz Beg'i” diye tanımlamışlardır.

Detaylardan kaçınarak Mehmet Özbek'in şahsiyeti ile ilgili birkaç cümleye yer vermek isterim: O, öğrenciyi aracıyla evine bırakacak kadar mütevazıdır. Sofrasında dostlarını ağırlamaktan büyük keyif alır. İlmî hataları varsa insanları mutlaka tashih eder ama asla kırmaz. Hoşgörülüdür, ziyaret eder, iade-i ziyarete bulunur, hediyeleşir. Sabırlıdır. İnsana, dinleyenine kıymet verir. Çünkü Asaf'ın miktarını bilir Süleyman olan... 2004 yılında Aydın Doğan onur ödülünü aldığı anda “Ben bir aracıyım, temsilciyim. Bu ödülün gerçek sahibi hocalarım ve sanatçı arkadaşlarımdır.” demiştir.

Mehmet Özbek bestekâr ve icracıdır. Aynı zamanda bazı bestelerin güftesini de kendisi yazmıştır. Dağlar seni dağlasam, Gözleri fettan güzel gibi. 50 yılı aşkın sanat hayatına sığdırdığı her bir çalışma, aslında müstakil bir yazının konusudur. Film ve belgesel müzikleri, kasetler, cdler, televizyon programları, konserler ile ülkemizin sanat hayatına değerli katkılar sunmuştur.

Sanatçı kişiliği yanında, resmi görevleri, idarecilikleri ve şefliklerini tek tek dikkate aldığımızda tüm görevlerinde başarılı bir devlet adamıdır. Hem ilim ve hem icra yönüyle, vakur ve kâmil şahsiyetiyle modern bir münevver olan üstad Mehmet Özbek'i yeni neslin örnek alacağı bir şahsiyet olarak görmek ve göstermek gerekir. Onun çalışmalarındaki detayları incelediğimizde, keşke ülkemizin her şehrinde veya bölgesinde bir Mehmet Özbek olsaydı, demekten kendimizi alamıyoruz. Artık insanlar, kolay bir

<sup>20</sup> *Türk Halk Müziği El Kitabı: Terimler Sözlüğü*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi, Ankara 1998. (Önsözünden)

türkünün sözlerini bile yanlış okuyor, kelimelerini anlamıyor, Nâbî'den, Fuzûlî'den bir şiir bilmiyor. Ülkemizdeki her aydın, top yekûn bir kültür seferberliği ihtiyacını yıllardır dile getiriyor ancak ne yazık ki gençlik, popüler kültürün elinde oyuncak olmaktan kurtarılamıyor. Tabii ki pes etmek yok. Mehmet Özbek gibi kıymetleri, gençlere örnek göstererek bu kültür savaşını sürdürmek hayatî bir zorunluluktur.

## KAYNAKLAR

Elçi, Mehmet, *Mehmet A. Özbek'in Hayatı ve Edebi Kişiliği*, Harran Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Lisans Tezi, Şanlıurfa 1998.

Kürkçüoğlu, Sabri, “Urfalı Bestekârlar: Mehmet Özbek”, *Şurkav*, sayı, 30, (Ocak 2018), s. 39-51.

Özbek, Mehmet, *Türkülerin Dili*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2009.

*Folklor ve Türkülerimiz*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1994.

Urfa Türkülerinin Dil ve Anlatım Özellikleri, Şanlıurfa Belediyesi Yay., 2013.

*Türk Halk Müziği El Kitabı: Terimler Sözlüğü*, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi, Ankara 1998.

“Türk Halk Müziğinde “Ayak” Tabirinin Yanlış Kullanımı Üzerine”, *III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Millî Folklor Araştırma Dairesi Yayınları: 85, Seminer, Kongre Bildirileri Dizisi: 22, , III. cilt, s 205, Ankara 1987.

“Türkiye’de Çalgı Eğitiminde Metod İhtiyacı ve Bağlama Metodu”, *Birinci Müzik Kongresi-Bildiriler*, s. 418 vd. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara 1988.

*Türk Halk Müziği Çalgı Bilgisi*, (çok yazarlı) Kültür Bakanlığı, Ankara,1992.

“Türk Halk Musikisinin Dünü Bugünü ve Yarını”, 38. İcanas Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi: Müzik Kültürü ve Eğitimi, II. cilt, 953-958.

“Türk Halk Edebiyatı ve Müziğinde Hoyrat”, *I. Uluslararası Türk Folklor Kongresi Bildirileri*, Ankara 1977, s. 281-289.

“Urfa Yöresinde Dinî Halk Musikisi Yapısı ve Özellikleri””, *I. Türkoloji Kongresi Bildirileri*, İstanbul 1980, s. 529-534.

“Cumhuriyet ve Halk Müziği”, *Yeni Türkiye, Cumhuriyet Özel Sayısı IV*, Yıl 4, Sayı: 23-24, Eylül-Aralık 1998, s. 3018-3022.

“Tabii Bir Okul: Sıra Gecesi”, *Şanlıurfa Kültür Sanat Tarih ve Turizm Dergisi*, Sayı.7, Mayıs 2010, s. 11-14.

Müzik Eğitimi, Ortaokul 1-2-3, Üner Yayınları, Ankara 1987.

Muammer Sun, Ertuğrul Bayraktar, Burhan Önder, Erdal Tuğcular, *Türk Halk Müziği Çalgı Bilgisi*, Kültür Bakanlığı yay, Ankara 1992.

“Millî Eğitim ve Müzik”, *Millî Eğitim Dergisi*, sayı 130. 1996.

“Millî Kültürümüz İçinde Türk Halk Müziği”, *Millî Kültür Unsurlarımız Üzerinde Genel Görüşler*, Ayrı basım, AKMB, yayını, Ankara 1990., s. 193-196.

“Han Köşelerinde Türküler Yaratmak”, *Hürriyet Gösteri*, sayı 16, (Mart 1982), s. 67.

# NACİ YOLUK ve URFA MÜZİK KÜLTÜRÜ

Hakime BİTMİŞ\*, Feyzan Göher VURAL\*\*

## Giriş

Halk şarkıları / türküleri birer müzik eseri olmanın yanı sıra, toplumun maddi ve manevi kültürünü nesilden nesile aktaran önemli değerlerdir. Çeşitli biçimdeki halk ezgilerinin icra edildiği ortamlar da kültürel kimlik bağlamında farklı açılardan incelemeye değerdir. Bu değerlerin geleceğe uygun şekilde korunarak aktarımı, kültür mirası adına çok mühimdir. Binlerce yıldır önemli medeniyetlerin hüküm sürdüğü Urfa topraklarının sahip olduğu kültürel ürünler içinde türküler, gazeller ve icra edildikleri ortamlar ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Bu eserlerin aktarımını sağlayan halk sanatçıları son derece kıymetli bir görev üstlenmişlerdir. Urfalı sanatçıların kültürel aktarım ve etkileşim içinde buldukları başlıca ortam ise Sıra Geceleridir<sup>1</sup>. Ahmet Naci Yoluk, geleneksel Sıra Gecesi kültürü içinde yetişmiş bir sanatçıdır.

Betimsel karakterli bu çalışmada veriler, literatür taraması ile birlikte aslen Urfalı büyük sanatçı Kazancı Bedih'in oğlu olan ve cümbüşünü ondan devralmış bulunan Naci Yoluk ile yapılan ve yarı yapılandırılmış görüşme formuna dayalı görüşmelerden elde edilmiştir. Görüşmeler, Hakime Bitmiş tarafından Urfa'da gerçekleştirilmiştir. Görüşmeler sonucunda Naci Yoluk'a ilişkin kişisel veriler ve Urfa müzik kültürü konusunda verdiği bilgiler işlenmiştir.

## Urfa Müziğine Dair

Çalışma konusu aslen Naci Yoluk olmakla birlikte, kendisinin içinden çıktığı Urfa müzik kültürüne değinerek geçiş yapmak doğru olacaktır. Yerleşim merkezi olarak 11.000 yıllık bir tarihe sahip olan Şanlıurfa, tarih boyunca birçok medeniyete ev sahipliği yapmış olup zengin bir kültür birikimine sahiptir. Urfalıların müziğe olan kabiliyetleri ve tutkuları sonucunda, tarihi şehrin şöhretinde müziğin de payı olmuştur<sup>2</sup>. Şanlıurfa'da müziğin gelişmesi, yaygınlaşması, yaşatılması ve yeni eserlerle yeni sanatçıların ortaya çıkışında en önemli faktör "sıra geceleri", "oda toplanmaları" ve "dağ yatı geceleri"dir<sup>3</sup>. Enstrüman çalan ve okuyucu kişilerin oluşturduğu "sıralar"da, makam seyri içerisinde sistemli müzik icra edilir<sup>4</sup>. Müziğe ilgi duyan gençler, ustaları dinleyerek müzik bilgisi ve terbiyesini bu gecelerde alırlar<sup>5</sup>.

Eski bir gelenek olan "dağ gezmeleri ve yatı"ya ise yılın her mevsiminde uzun süreli veya bir iki geceliğine erkek arkadaş gruplarıyla gidilmiştir<sup>6</sup>. Urfa'nın güneyinde ve batısında yer alan dağlarda bulunan çok sayıdaki mağara bu iş için kullanılmıştır "Dağ yatı geceleri"nde yemek ve sohbetten sonra sazlar, cümbüşler çalar, gazel, hoyrat ve türküler okunmaktadır<sup>7</sup>. Bu "ahenkler"e yaz gecelerinde komşu gruplar gazel, türkü ve hoyratlarla cevap verirler Heyecanlı, neşeli ve zevkli atışmaların yer aldığı karşılıklı "ahenkler"ın sabaha kadar devam ettiği olur<sup>8</sup>.

1926 yılında derleme çalışmaları yapmak üzere Dar'ül-Elhan (İstanbul Konservatuarı)'dan Urfa'ya gelen heyette bulunan Ekrem Besim Bey, Urfalı musikişinaslar ve icraları hakkında: ".....Şunu ilave

\* Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Türk Müziği ASD öğrencisi.

\*\* Prof. Dr., Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi TMDK Müzikoloji ABD öğretim üyesi, müzikolog ve tarih bilimci, feyzan\_goher@yahoo.com

<sup>1</sup> Anadolu'nun çeşitli noktalarında da benzerlerini görebildiğimiz bu tarz akşam toplantıları (Konya Barana, Niğde Oturak Alemleri vb.) sadece müzikli eğlencelerin yapıldığı ortamlar değildir. Buralarda edep, adap gibi hususlar öğretilir; konuşmalar yapıldı. Mehmet Özbek, günümüz Sıra Gecelerinin eski anlamını tamamen yitirdiğini belirterek; bu tanımın günümüz Urfa eğlenceleri için kullanılmasına şiddetle karşı çıkmaktadır. Ona göre "sıra gecesi" tanımlamasını yerine, bu müziği yapanlar için "Urfa Ahengi Topluluğu" ifadesini kullanmak yerinde olacaktır. Hocamızın içerik kaybına ilişkin değerli görüşlerine katılmakla birlikte, bu çalışmada yaygın kullanılan sıra gecesi ifadesi ile devam edilecektir.

<sup>2</sup> Erman Artun (2012), *Günümüzde Yaşayan Aşıklık Geleneği Üzerine Düşünceler*, Mine Mengi Adına Türkoloji Sempozyumu Bildirisi, Adana, s.94.

<sup>3</sup> Artun, a.g.e., s.74.

<sup>4</sup> Ekrem Bektaş (2008), "Nâbi'nin 'Bu' Redifli Gazeline Urfalı Şairler Tarafından Yapılan Tahmis Ve Yazılan Nazireler" *Gazi Türkiyat Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi*, Sayı 3, Ankara, s.98.

<sup>5</sup> Artun, a.g.e., s.41.

<sup>6</sup> Abdullah Ekinci (2006), *Müze Şehir Urfa*, Şanlıurfa Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları: 3, Şanlıurfa, s.74.

<sup>7</sup> İ. Halil Altıngöz (2012), *Urfa Müziği Hakkında*, Şanlıurfa Kültür ve Turizm İl Müdürlüğü Yayınları, <http://www.urfakultur.gov.tr/Eklenti/22148,urfa-muzi-gi-hakkinda.pdf?0>, Erişim Tarihi: 01.05.2018

<sup>8</sup> Artun, a.g.e., s.54.

etmek isterim ki, Urfa'da dinlediğimiz zevatın hemen cümlesi, müziğe az çok vakıf insanlardı. Terennüm ettikleri parçaların hangi makamda olduğunu ve seyrini bilerek okuyorlar. Urfalıların sesleri çok temiz ve tizdir. İlk işittiğim vakit erkek sesinin bu kadar yüksek perdelere fennin vesaitinden istifade etmeksizin erişebileceğine hayret ettim" diye yazmaktan kendini alamamıştır<sup>9</sup>. Makam seyrine göre, sanat değeri yüksek ezgilerin; bağlama, kaval, ud, tambur, kanun ve keman gibi sazlarla icra edildiği müzik meclislerinde türküler yanında şarkılar ve gazeller de icra edilmektedir<sup>10</sup>. Rehâvî, Urfa, Urfa-Mahur ve Kılıçlı makamlarının Urfa ile ilişkili olması ise müziğin yörede ne kadar etkin olduğunu göstermektedir<sup>11</sup>.

1932-1951 arası "Urfa Halkevi"nde müzik faaliyetleri yoğun bir şekilde sürmüştür. 1955-1975 arasında ise "Urfa Musiki Cemiyeti"nde, değerli ustalardan Mahmut Güzelgöz (Tenekeci Mahmut), Karaköprülü İsmail, İzzet Delioğlu (Demir İzzet), Mehmet Şengül, Abdurrahman Savaşan (Camgöz Abe), Neyzen Hafız İsmail Baba (Kide Hafız), Mehmet Sağlamkol (Kurrik Mahey), İsa Barak, bağlama ustası Aziz Çekirge ve Ahmet Alaybeyi gibi kişiler, asırlık Urfa türkülerini, gazellerini ve hoyratlarını gençlere öğretmek kültürel mirasın aktarımı konusunda önemli rol oynamışlardır<sup>12</sup>. Bunlarla birlikte daha önce de vurgulandığı üzere, Sıra Gecesi kültürü, Urfa müziği adına çok önemlidir. Bu kültürün içinde yetişen çok sayıda sanatçıdan birisi Naci Yoluk'tur.

### Naci Yoluk Hakkında Kişisel Bilgiler

Ahmet Naci Yoluk, 1952 Şanlıurfa doğmuştur. Annesinin adı Adile olan Naci Yoluk, 4 erkek, 3 kız kardeşten birisidir. İlk, orta ve lise eğitimini sırası ile Şanlıurfa Cumhuriyet İlkokulu, Şanlıurfa Merkez Ortaokulu ve Şanlıurfa Endüstri Meslek Lisesinde tamamlayan Yoluk, yüksek öğrenim görmek istediğini fakat liseyi bitirdikten sonra bir kamu kurumunun açtığı teknikerlik sınavını kazanarak teknisyen olduğunu bu nedenle yüksek öğrenime devam edemediğini belirtmiştir. Naci Yoluk teknisyenlikten emekli olmuştur. Evli ve iki erkek çocuk babası olan Naci Yoluk'un çocuklarından birisi müzik öğretmeni olmuştur. Kendisi Diyarbakır'da öğretmenlik yapmaktadır. Diğer çocuğu ise Urfa'da kendileri ile birlikte yaşamaktadır<sup>13</sup>.



Naci Yoluk

<sup>9</sup> Hasan Açıanal (1997), *Urfa Tarihi*, ŞURKAV Yayınları No:17, 1.Basım, Ankara, s.51; Ekrem Bektaş (2008), "Nâbi'nin 'Bu' Redifli Gazeline Urfalı Şairler Tarafından Yapılan Tahmis Ve Yazılan Nazireler" *Gazi Türkiyat Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi*, Sayı 3, Ankara, s.57.

<sup>10</sup> Açıanal, a.g.e., s.54.

<sup>11</sup> Artun, a.g.e., s.54.

<sup>12</sup> A. Abbas, Çınar (1998), "Türk Dünyasında Âşık Geleneğinin Karşılaştırılması", *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, C.5, S.5, s.54.

<sup>13</sup> KK (Kaynak Kişi) 1

## Naci Yoluk'un Müzik Hayatı

Şanlıurfa kültürü içerisinde yetişmiş bir kişi olan Yoluk, yörenin tanınan mahalli sanatçılarından birisidir<sup>14</sup>. Müzik ile olan ilişkisinde babasının büyük önemini altını çizen Naci Yoluk, “Babam benim her şeyimdi bütün bildiklerimi kendisinden öğrendim” demektedir<sup>15</sup>.

Ahmet Naci Yoluk, çok küçük yaşta, babasının kendisini Sıra Gecelerine götürmesiyle müziğe ilgi duymaya başlamıştır. Katıldığı her Sıra Gecesinde birşeyler öğrendiğini belirten Naci Yoluk, ilk enstrümanla tanışmasının da yine babası sayesinde olduğunu belirtmiştir. Babasının sazını küçükken alıp çalmaya çalışan Yoluk zamanla kendisini geliştirmiştir. Zamanla saz çalmada ustalaştıkça sırası ile cümbüş ve ud da çalmaya başlamıştır. Bu enstrümanlarda zamanla kendisini geliştirmiştir<sup>16</sup>.

Çok önemli bir müzisyen olan babası Kazancı Bedih, önceleri oğlunun bu işle uğraşmasını istememiştir. Gece geç saatlere kadar çalışmanın hem sağlığını hem de çalışma hayatını olumsuz etkilemesinden korkan baba Kazancı Bedih, Naci Yoluk'taki isteği, şevki ve azmi görünce ona el vermiş ve bildiklerini öğretmiş<sup>17</sup>.

Naci Yoluk, Urfa Sıra Gecelerinin sadece müzikli eğlenceler yapılan bir ortam olmaktan daha derin anlamlar içerdiğinin altını çizmiştir. Şanlıurfa'da müziğin gelişmesi, yaygınlaşması, yaşatılması ve yeni eserlerle yeni sanatçıların ortaya çıkışında en önemli faktör “sıra geceleri”, “oda toplanmaları” ve “dağ yatı geceleri”dir<sup>18</sup>. Genellikle kış gecelerinde, birbirine yakın yaş grubundaki arkadaş gruplarının, her hafta bir başka arkadaşın evinde olmak üzere, haftada bir akşam, belirli bir niteliğe ve düzene göre sıra ile yaptıkları toplantılara Şanlıurfa'da "sıra gecesi" denilmektedir<sup>19</sup>. Şanlıurfa'da uygulanan Sıra Gecesi Geleneğinde grupların toplam vakitlerini gece ve toplanmaları "sıra" ile olması bu geleneğe "sıra gecesi" denmesinin sebeplerinden kabul edilmektedir<sup>20</sup>. 19. yy. sonlarında Urfa'nın sosyal hayatını anlatan yazılarda, tatil günlerinde yapılan sohbet toplantılarının müzikle canlandırıldığı belirtilmektedir<sup>21</sup>. Genç yaşından itibaren sıra gecesine katılan Urfalı, bu gecelerde gelenek ve göreneklerini, müzik kültürünü, toplumsal yaşam kurallarını, saygıyı, hoşgörüyü ve dayanışmayı öğrenmektedir<sup>22</sup>. Adeta "halk konservatuvarı" niteliğindeki sıra geceleri<sup>23</sup>, usta-çırak geleneği içerisinde müziğin icra edildiği meşk ortamlarıdır<sup>24</sup>.

Enstrüman çalan ve okuyucu kişilerin oluşturduğu “sıralar”da, makam seyri içerisinde sistemli müzik icra edilir<sup>25</sup>. Müziğe ilgi duyan gençler, ustaları dinleyerek müzik bilgisi ve terbiyesini bu gecelerde alırlar<sup>26</sup>. Eski bir gelenek olan “dağ gezmeleri ve yatı”ya ise yılın her mevsiminde uzun süreli veya bir-iki geceliğine erkek arkadaş gruplarıyla gidilir<sup>27</sup>. Urfa'nın güneyinde ve batısında yer alan dağlarda bulunan çok sayıda mağara bu iş için kullanılır. “Dağ yatı geceleri”nde yemek ve sohbetten sonra sazlar, cümbüşler çalar, gazel, hoyrat ve türküler okunur<sup>28</sup>. Bu “ahenkler”e yaz gecelerinde komşu gruplar gazel, türkü ve hoyratlarla cevap verirler. Heyecanlı, neşeli ve zevkli atışmaların yer aldığı karşılıklı “ahenkler”in sabaha kadar devam ettiği olur<sup>29</sup>.

Mehmet Özbek günümüzde Sıra Gecelerinin artık sadece müzikli eğlence ortamlarına dönüştüğünü; eski geleneklerin kaybolduğunu, bu gecelerde klasik Urfa eserlerinin seslendirilmez olduğunu belirtmiştir. Dolayısıyla “Urfa sıra gecesi” tanımlaması yerine “Urfa Ahenk Grubu” isimlendirmesinin kullanılmasının doğru olacağını ifade etmektedir<sup>30</sup>.

Urfa'da geleneksel müziğin ustalarından Mukim Tahir, Kel Hamza, Damburacı Derviş, Cemil Cankat, Bekçi Bakır, Tenekeci Mahmut, Ahmet Hafız, Kazancı Bedih, Mehmet Özbek, Seyfettin Sucu, Mustafa

<sup>14</sup> Ekinci, a.g.e., s.47.

<sup>15</sup> KK1

<sup>16</sup> KK1

<sup>17</sup> KK1

<sup>18</sup> Artun, a.g.e., s.74.

<sup>19</sup> Bektaş, a.g.e., s.73.

<sup>20</sup> Açıkanal, a.g.e., s.51.

<sup>21</sup> Ömer Demir ve Mustafa Acar (1997), *Sosyal Bilimler Sözlüğü*, Vadi Yayınları, Ankara, s.50.

<sup>22</sup> Ahmet Açıkanal (2015), *Yaşayan Aşıklık Geleneği'nin Müzik Eğitime Etki ve Katkıları (Sivas İli Örneği)*, Cumhuriyet Üniversitesi Müzik Eğitim Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Sivas, s.98.

<sup>23</sup> Sıra Gecesi tanımına şiddetle karşı çıkan Mehmet Özbek,

<sup>24</sup> Artun, a.g.e., s.64.

<sup>25</sup> Bektaş, a.g.e., s.98.

<sup>26</sup> Artun, a.g.e., s.41.

<sup>27</sup> Ekinci, a.g.e., s.74.

<sup>28</sup> Altungöz, a.g.e., s.84.

<sup>29</sup> Artun, a.g.e., s.54.

<sup>30</sup> KK2

Savaş, Bakır Karadağlı ve daha sayabileceğimiz birçok müzisyen bu ortamlarda yetişmiş ve ustalık dönemlerinde de gençler kendilerinden istifade etmiştir. Aşağıda Naci Yoluk'un da yer aldığı müzikli eğlenceden bir fotoğraf sunulmuştur.



Naci Yoluk'un da Yer Aldığı Müzik Eğlence

Naci Yoluk babasının Urfa sıra geceleri ve Urfa âşıklık geleneğinin sadece para için yapılmaması ve yozlaşmaması için çok mücadele ettiğini belirtmiştir. Kendisinin bu yüzden sık sık televizyonlara çıkmaktan kaçındığını ifade etmiştir<sup>31</sup>.

Bağlama ve ud çalsa da Yoluk'un hayatında cümbüşün yeri farklı olmuş. Yapılan görüşmede bunun altını özenle çizen Yoluk, hem babasından kalan kıymetli miras olması nedeniyle kendi cümbüş çalgısının, hem de Urfa müzik kültüründe yer alan önemli bir renk olması açısından cümbüş enstrümanının kendisinde ayrı bir yeri olduğunu belirtmiştir. Naci Yoluk udun cümbüş göre daha nazik bir enstrüman olması nedeni ile akordunun daha fazla düştüğünü ve bu yüzden cümbüş çalmayı daha çok sevdiğini belirtmiştir<sup>32</sup>.

Bu noktada kısaca cümbüşten söz etmek yerinde olacaktır. Cümbüş, XX. yüzyılın başında Zeynel Abidin tarafından geliştirilmiş alüminyum gövdeli, ahşap saplı bir çalgıdır. İsmi ulu önder Atatürk'ün verdiği bu çalgı, Türk milleti tarafından çok sevilmiş ve hızla yayılmıştır (Vural ve Vural, 2015, s.4). Yoluk'un da belirttiği üzere çok narin bir çalgı olmaması ve açık havalarda dahi yüksek ses verebiliyor olması, aynı zamanda perdesiz oluşu ile Türk müziğine uygun oluşu tercih edilmesinde başlıca nedenler olmuştur.

Naci Yoluk'un ifadesine göre ud on kez tamir edilirse, cümbüş bir kez tamir edilir. Fakat udun sesinin farklılığı ve isteğin çok olması nedeni ile son yıllarda ud ile daha çok eser çaldığını belirtmiştir. Yoluk, "Udun muhafaza edilmesi önemli. Ud Kötü yerde muhafaza edildiğinde çok çabuk zarar görür. Mutlaka "maskan" adındaki özel kılıfında muhafaza edilmeli. Ud, evlerde bir odada ve özel bir dolabın içinde muhafaza edilir" demektedir<sup>33</sup>.

Hafızasında binlerce eseri barındıran baba Kazancı Bedih, 2004 yılında katalitik sobasından kaynaklı karbonmonoksit zehirlenmesi sonucu hayatını kaybetmiştir. Babasının ölümü Naci Yoluk'u çok sarsmıştır. Kazancı Bedih ile hayatı boyunca Urfa kültürü içinde ve babasının izinde büyüyen Yoluk, onun söylediği pek çok eseri bilmektedir. Naci Yoluk ile Urfa kültürünün önemli bir geleneği olan "gazelhanlık" devam etmektedir. Yoluk, özellikle son dönemlerde gazelhanlığın para nedeni ile yozlaştığını da belirterek bu kültürü hak ettiği şekilde yaşaması için çalışmaktadır.

<sup>31</sup> KK1

<sup>32</sup> KK1

<sup>33</sup> KK1



Oğullarına ve yetiştirdiği çıraklarına bu kültürü bütün ana öğeleriyle öğretmeye gayret eden Naci Yoluk, miras aktarımı konusunda, Urfa Halk Müziğine ve gazelhanlığına önemli katkılar sunmuştur.

## **SON SÖZ**

Ahmet Naci Yoluk, Kazan Bedih'ten devraldığı kültürel mirası gelecek kuşaklara aktarmaya gayret etmektedir. Sıra geceleri ve gazelhanlık geleneklerinin, aslından uzaklaştığını, daha çok gelir kaygısı ile geleneksel yapısının bozulduğunu ifade eden Yoluk, babasından edindiği eserlerin, kendisinden derlenerek neşredilmesini, babası ve geleneksel Urfa müziği konusundaki araştırmaların artmasını, derinleştirilmesini, geleneksel gazelhanlık ve sıra gecesini kültürünün bozulmadan muhafaza edilmesini istemektedir.

## KAYNAKÇA

- AÇANAL, Hasan (1997), *Urfa Tarihi*, ŞURKAV Yayınları No:17, 1.Basım, Ankara.
- AÇIL, Ahmet (2015), *Yaşayan Âşıklık Geleneği'nin Müzik Eğitime Etki ve Katkıları (Sivas İli Örneği)*, Cumhuriyet Üniversitesi Müzik Eğitim Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Sivas.
- ALTINGÖZ, İ. Halil (2012), *Urfa Müziği Hakkında*, Şanlıurfa Kültür ve Turizm İl Müdürlüğü Yayınları, <http://www.urfakultur.gov.tr/Eklenti/22148,urfa-muzigi-hakkinda.pdf?0>, Erişim Tarihi: 01.05.2018.
- ARTUN, Erman (2012), *Günümüzde Yaşayan Âşıklık Geleneği Üzerine Düşünceler*, Mine Mengi Adına Türkoloji Sempozyumu Bildirisi, Adana, [http://turkoloji.cu.edu.tr/mine\\_mengi\\_sempozyum/erman\\_artun\\_asiklik\\_gelenegi\\_dusunceler.pdf](http://turkoloji.cu.edu.tr/mine_mengi_sempozyum/erman_artun_asiklik_gelenegi_dusunceler.pdf), Erişim Tarihi: 28.04.2018.
- ARTUN, Erman (2016), *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı*, Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- BEKTAŞ, Ekrem (2008), "Nâbi'nin 'Bu' Redifli Gazeline Urfalı Şairler Tarafından Yapılan Tahmis Ve Yazılan Nazireler" *Gazi Türkiyat Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi*, S. 3, Ankara, s.51-66.
- ÇINAR, A. Abbas (1998), "Türk Dünyasında Âşık Geleneğinin Karşılaştırılması", *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*, C.5, S.5, s.50-61.
- DEMİR, Ömer ve ACAR, Mustafa (1997), *Sosyal Bilimler Sözlüğü*, Vadi Yayınları, Ankara.
- EKİNCİ, Abdullah (2006), *Müze Şehir Urfa*, Şanlıurfa Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları: 3, Şanlıurfa.
- VURAL GÖHER Feyzan ve Timur VURAL (2015), "Nüfus Mübadelesi Sonrası Niğde İli Yeşilburç Köyü'ndeki Kültür ve Müzik", *IV. Uluslararası Balkanlar ve Göç Kongresi - Birinci Dünya Savaşının 100. Yılında Balkanlar ve Göç*, 2-4 Aralık İstanbul.

## Kaynak Kişiler

- KK1: Ahmet Naci YOLUK, d.1952, Müzisyen, Görüşme tarihleri: 05.10.2017-08.10.2017
- KK2: Mehmet ÖZBEK, d.1945, Türk Halk Müziği Yorumcusu, Araştırmacı ve Derleyici, Uluslararası Geçmişten Günümüze Urfa'da Müzik Kültürü Sempozyumu açılış konuşması, 15.11.2018

# TRT TÜRK HALK MÜZİĞİ REPERTUVARINDAKİ URFA TÜRKÜLERİNİN KAYNAK KİŞİ İCRASINA GÖRE İNCELENMESİ (CEMİL CANKAT ÖRNEĞİ)

**Kaan BAŞTEPE\***

## GİRİŞ

İnsanlığın binlerce yıllık kültürel birikimlerinin bir imbiği haline gelmiş Anadolu'nun önemli şehirlerinden birisi de Urfa şehridir. Göbeklitepe'nin keşfedilmesi ile sadece bölgesel olarak değil, insanlığın en eski izlerini, kültürlerini taşıması bakımından dünya çapında da önemli bir konuma gelmiştir. Birçok sanat dalı örneklerini görmemizin mümkün olduğu, epeyce de sanatçıyı bünyesinde barındırmış/barındıran bu özel şehrin müzikal anlamda da zengin bir kaynak olduğunu tahmin etmek zor olmasa gerek.

Tarihsel yönden Urfa müzik kültürüne baktığımızda, tarihi milattan sonra beşinci yüzyıl olarak tespit edilen Haleplibahçe mozaiklerinde elinde sazıyla müzik icra eden bir müzisyenin resmedildiği görülmektedir. Urfa'da ortaya çıkan yine birçok mozaikte de müzik icrasının temsil edildiği görsellere ulaşılmıştır. Bu mozaiklerden en çok tanınmış ve dikkat çekici olanı, Şanlıurfa'nın Eyyübiye mahallesindeki kazılarda ortaya çıkarılan, Orfius ve onun icra ettiği müziği dinleyen kuş, aslan, geyik ve meleklerin betimlendiği mozaiktir (<http://www.sanliurfa.gov.tr/turkuler>).

Türk müziğinin birçok türünü barındıran Urfa şehri için; makamsal müziğin yaygın olduğu, Türk müziği kuramındaki usul tertiplerinin örneklendirildiği, Türk müziğinde kullanılan birçok sazın da bu yörede icra edildiği görülmekte ve bu sebeplerle Türk müziği açısından zengin bir kaynak olduğu, araştırmacılar için de ilgi çekici ve verimli sonuçların alınabileceği bir yer olduğunu söyleyebiliriz.

Türk müziğinin temel bileşenlerinden olan Türk halk müziği eserleri, farklı açılardan birçok araştırmacının çalışma konusu olmuş ve olmaya devam etmektedir. Eserlerin türüne ait çalışmalar, makam ve usule yönelik çalışmalar, nota yazımı çalışmaları ve sözel ifadelere yönelik çalışmaları bu kapsamda sayabiliriz. Urfa türküleri hakkında da benzer çalışmaların yapıldığı ve birçok veri elde edildiği görülmektedir. Türk halk müziği eserlerine yönelik araştırmalarda yeni bir yaklaşım olarak ortaya konan\*, kaynak kişi icrası ile mevcut TRT THM repertuarındaki notaların incelenmesi düşüncesini Urfa yöresindeki eserler için de uygulamanın, anlamlı veriler sunabileceği düşünülmektedir. Eser incelemelerinde izlenecek yol şu şekilde olacaktır;

Eserlerinin mevcut notaları ile kaynak kişi icrasının karşılaştırmalı olarak incelenmesi,

Mevcut notalarda makam/dizi bilgilerinin tespiti ve kaynak kişiye göre makamsal inceleme yapılması,

Eser sözlerinin kaynak kişi icrasına göre incelenmesi ve yöresel ağız özelliklerinin fonetik alfabeğe göre çevriyazısı,

Eserlerin edebi ve ezgisel türünün tespiti edilmesi (Baştepe, 2018: 3).

Bu bağlamda, Urfa yöresinin önemli bir değeri ve TRT THM repertuarında kendisinden derlenen birçok eser bulunan Cemil Cankat'ın icra ettiği dört eser, yukarıdaki ölçütlere göre incelenecektir.

## Urfa Yöre Sanatçıları ve Çalgıları

Zengin müzik kültürünün bir yansıması olarak Urfa yöresinde çok sayıda yöresel sanatçı vardır. Farklı ses renklerine sahip, güçlü ses icralarının yanı sıra; aynı zamanda tenekeci, bakırcı, kazancı gibi zanaatkarlar da olan yöre sanatçılarından bazıları şu şekilde aktarabiliriz;

- Abdullah Balak,                      - Cemil Cankat,                      - Kel Hamza,                      - Seyfettin Sucu,
- Abdullah Uyanık,                      - Damburacı Derviş,                      - Mehmet Özbek,                      - Şeref Ulusoy,

\* İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji ve Müzik Teorisi kaan\_bastepe@hotmail.com

- Bakır Karadağlı, - Halil Altıngöz, - Mukim Tahir, - Tenekeci Mahmut,  
- Bekçi Bakır, - Kazancı Bedih, - Mustafa Savaş, - Vefik Ataç.

Urfa müzik meclislerinde türkü, şarkı, gazel gibi türler; bağlama, kaval, keman, kanun, tanbur, ud gibi çalgılarla icra edilmektedir (Kürkçüoğlu, 2017: 25). Bu durum, Türk müziği açısından çok önemli bir örnek teşkil etmektedir. Özellikle, tür ayrımı yapmaksızın Türk müziğini oluşturan bütün eserlerin mevcut çalgılarla beraberce icra edilebileceğinin bir göstergesi olması bakımından çok kıymetlidir. Yörede yaygın olarak kullanılan çalgılar ise şu şekildedir;

Mızraplı çalgılar: Bağlama, Ud, Cura, Çöğür, Divan Sazı, Cümbüş, Kanun, Urfa Tamburu

Yaylı çalgılar: Keman,

Üflemeli çalgılar: Kaval, Zurna,

Vurmalı çalgılar: Davul, Tef, , Darbuka, , Kaşık, Zilli Maşa, Çarpara, Leğen (Can, 2010: 17-18).

### Cemil Cankat

Babasının adı (onbaşı) Mehmet, annesinin adı Ayşe olan Cemil Cankat, 1913 yılında Şanlıurfa'da dünyaya gelmiştir. Urfa yöresindeki sanatçıların birçoğunda olduğu gibi, sanatçı kimliğinin yanında bir mesleği de vardır ve mesleği şoförlüktür. 19 yaşında "Pencereden kar geliyor" adlı ilk plağını doldurur. Okuduğu plak büyük bir ilgi ile karşılaşınca, ardı ardına birçok plak yapar. Yaklaşık olarak 300 civarında plağı olan sanatçının ünü yurt sınırlarını da aşmıştır. Özellikle Arap ülkelerinden yoğun talep gelmiş, bu ülkelerde ilgi ve sevgiyle karşılanmıştır. Suriye'nin Halep ve Şam şehirleri ile Mısır'ın başkenti Kahire'de birçok konser vermiştir. Ses icrasının yanında önemli bir bestecidir de. Plaklarda seslendirdiği birçok eserin bestecisi de yine kendisidir. Müzikal kimliğinin yanında sinemada da boy göstermiş, birçok filmde başrol ve yardımcı rollerde oynamıştır. Evli ve üç çocuk sahibi Cemil Cankat, 1976 yılında Şanlıurfa'da vefat etmiştir (Kürkçüoğlu, 2002: 324-327).

TRT THM repertuarında Cemil Cankat'tan derlenen usullü eserler (kırık hava) şunlardır;

**Tablo 1.** Cemil Cankat'tan Derlenen Usullü Eserler

<i>Eser Adı</i>	<i>Repertuvar No.</i>	<i>Derleyen</i>	<i>Notaya Alan</i>
Ayağına Giymiş Kara Yemeni	363	Muzaffer Sarısözen	Muzaffer Sarısözen
Bağda Güller Açıyor	2262	Muzaffer Sarısözen	Muzaffer Sarısözen
Bir Daracık Pencere	1423	Muzaffer Sarısözen	Muzaffer Sarısözen
Bu Dere Derin Dere	3650	-	Kubilay Dökmetaş
Cemo Gün Aşanda Gel	3877	-	Mustafa Özgül
Diyarbakır Şad Akar	559	Muzaffer Sarısözen	Muzaffer Sarısözen
Gardaş Gitmem Diyarbakır Düzüne	743	Muzaffer Sarısözen	Muzaffer Sarısözen
Geceler Yarım Oldu	1587	-	Emin Aldemir
Gitti Canımın Cananı	1595	Nida Tüfekçi	Nida Tüfekçi
Kalenin Ardında Laleler Biter	1541	Ramazan Şenses	Ahmet Yamacı
Oklavıyam Pazıyam	632	Muzaffer Sarısözen	Muzaffer Sarısözen
Pınara Varmadın Mı	841	Muzaffer Sarısözen	Muzaffer Sarısözen
Tabakta Bal Olaydım	1686	Yavuz Tapucu	Yücel Paşmakçı
Urfa'nın Etrafi Dumanlı Dağlar	746	Muzaffer Sarısözen	Muzaffer Sarısözen
Uzun Uzun Kamışlar	2654	Cemil Cankat	Mehmet Özbek

## Eser İncelemesi

Bu çalışmada, Urfa yöresine ait ve Cemil Cankat'tan derlenen dört eserin TRT THM repertuarı mevcut notası ile Cemil Cankat'ın bu eserleri icrasına göre karşılaştırılmalı olarak incelenmiştir. Tablo 2'de görüldüğü üzere, incelenmek için tercih edilen eserleri derleyen ve notaya alan kişiler Türk halk müziğinin önemli isimlerinden Muzaffer Sarısözen ve Nida Tüfekçi'dir. Bu sebeple, seçilen eserlerin incelenmesiyle elde edilecek verilerin genel bir yargıya ulaşma açısından önemli olacağı düşünülmektedir. İncelenen eserler hakkında bazı bilgiler şu şekildedir;

**Tablo 2.** İncelenen Eserler

Eser Adı	TRT THM Rep. No.	Yöre	Notaya Alan	Kaynak Kişi
Bir Daracık Pencere	1423	Urfa	Muzaffer Sarısözen	Cemil Cankat
Gitti Canımın Cananı	1595	Urfa	Nida Tüfekçi	Cemil Cankat
Oklavıyam Pazıyam	632	Urfa	Muzaffer Sarısözen	Cemil Cankat
Urfa'nın Etrafı Dumanlı Dağlar	746	Urfa	Muzaffer Sarısözen	Cemil Cankat

Eser incelemesinde “Gitti Canımın Cananı” adlı eser örnek olarak seçilmiştir. Eserin incelenmesi şu şekilde olacaktır;

*Nota Yazım İncelemesi:* Eserin notası kaynak kişi icrasına göre yeniden yazılıp mevcut TRT THM repertuarındaki nota ile karşılaştırılacaktır.

*Makam İncelemesi:* Yeniden yazılan notaya göre eserin makamsal incelemesi yapılacaktır.

*Yöresel Ağız Özellikleri İncelemesi:* Kaynak kişi icrasından elde edilen sözel veriler yöresel ağız özelliklerine göre yazılacak ve yazımı mümkün olmayan harflerin çevriyazımı fonetik alfabeyle göre yapılacaktır.

*Edebi ve Ezgisel Tür İncelemesi:* Yine kaynak kişiden elde edilen verilere göre eserin edebi ve ezgisel tür incelemesi yapılacaktır.

### 1. Nota Yazım İncelemesi

TRT THM notasında eser hakkında verilen bilgiler şunlardır;

Eser adı : Gitti Canımın Cânanı  
Sıra numarası : 1595  
İnceleme tarihi : 13/02/1978  
Yöresi : Urfa  
Kimden alındığı : Cemil Cankat  
Süresi : -  
Derleyen : Nida Tüfekçi  
Derleme tarihi : -  
Notaya alan: : Nida Tüfekçi

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI	<u>DERLEYEN</u>
T H M REPERTUAR SIRA No: 1595	NİDA TÜFEKÇİ
İNCELEME TARİHİ : 13 - 2 - 1978	
<u>YÖRESİ</u>	<u>DERLEME TARİHİ</u>
URFA	
<u>KİMDEN ALINDIĞI</u>	GİTTİ CANIMIN CÂNANI
CEMİL CANKAT	
<u>SÜRESİ :</u>	<u>NOTAYA ALAN</u>
	NİDA TÜFEKÇİ

**Şekil 1.** “Gitti Canımın Cananı” Adlı Eserin Başlık Bölümü

Eserle dair verilen bilgilere bakıldığında eserin hangi hızla icra edilmesi gerektiği belirtilmemiştir. Eğer eserin hızı (Şekil 1’de “süresi” olarak görülmektedir) belirtilmemişse veya verilen bilgide eksiklik varsa, eserin doğru bir şekilde icra edilebilmesi mümkün olmayacaktır. Bu eksikliğin giderilebilmesi için, kaynak kişi (Şekil 1’de “kimden alındığı” olarak görülmektedir) icrası dinlenerek doğru bir tespit yapılabilir.

### Eserin notalarının karşılaştırmalı incelenmesi:

TRT THM repertuarındaki “Gitti Canımın Cananı” adlı eserin notasına bakıldığında, eserin doğrudan söz bölümü ile başladığı ve öncesinde saz bölümünün olmadığı görülmüştür. Aslında bu durum, birçok TRT THM notasında da görülmektedir. “Gerçekten de eser doğrudan söz bölümü ile mi başlıyor?”, yoksa “söz bölümündeki cümleler/motifler aynı zamanda saz bölümü olarak da mı kullanılıyor?” ya da “var olan bir saz bölümü notaya aktarılmamış mı?” sorularının cevabını bulabilmek için eserin derlendiği kaynak kişinin bu eseri nasıl icra etmiş olduğuna bakmak gerekir. Aksi halde, eserlerin nota üzerinden icra edilmesinin zaruri olduğu, nota haricinde herhangi bir bilginin olmadığı durumlarda hatalı icraların olması kaçınılmazdır.

Kaynak kişi Cemil Cankat’ın eseri nasıl icra ettiğini tespit edebilmek için Kalan Müzik’in erişime açık olarak yayınladığı orijinal ses kaydı kullanılmış ve bu ses kaydına göre nota aktarımı yapılmıştır (<https://www.youtube.com/watch?v=z0mxnaNzX8o>). Bu kayıttan başka bir ses kaydına da rastlanılmamıştır.

Araştırmacı tarafından yapılan ses kaydı incelemesi sonucunda, eserin girişinde dört ölçülük ve tekrarlı bir saz bölümü olduğu tespit edilmiştir. Tablo 3’te notası görülen saz bölümündeki ezginin söz bölümündeki ezgiden farklı bir yapıda olması sebebiyle, bu bölümünün ayrı olarak notada belirtilmesi hem doğru icra açısından hem de eserin ezgisel zenginliğini göstermesi bakımından önemlidir.

**Tablo 3.** “Gitti Canımın Cananı” Adlı Eserin Kaynak Kişi İcrasına Göre Tespit Edilen Saz Bölümü

Yeni Nota

**Tablo 4.** “Gitti Canımın Cananı” Adlı Eserin Söz Bölümü 5 İla 9. Ölçüler

TRT Notası

Yeni Nota

Tablo 4'te TRT THM notasındaki donanımda değiştirici işaret olarak bemol 2, usulün ise Aksak Semâi (10/8) olduğu ve kaynak kişi icrasına göre yeniden yazılan notada da bu durumun aynı olduğu görülmektedir. TRT notasının ilk ölçüsünün eksik olduğu ve sekiz tane 8'lik vuruştan oluştuğu görülmekte, bu durumun yazım ya da basım hatasından kaynaklanmış olabileceği düşünülmektedir. Mevcut notalardaki bu ve benzeri hataların giderilebilmesi için kaynak kişi icrasına başvurulması, eksikliklerin doğru bir şekilde düzeltilebilmesine olanak sağlayacaktır.

Doğru bir eser icrası için en önemli verilerden birisi de eserin hızının (gider/tempo) ne olduğudur. Birçok TRT notasında olduğu gibi bu notada da eserin hızına dair bilgi bulunmamaktadır. Araştırmacı tarafından yapılan incelemelerde kaynak kişi icrasına göre eserin hızının ortalama “♩ = 225” olduğu tespit edilmiştir.

İki nota arasındaki ezgisel akışı karşılaştırdığımızda; TRT notasının ilk iki ölçüsünde merkezde “re” sesinin olduğu ve “la, do, mi” seslerinin de kullanıldığı, yeniden yazılan notanın aynı ölçülerinde de yine merkezde “re” sesinin olduğu fakat “mi, fa, sol” seslerinin kullanıldığı görülmektedir. Her ne kadar ritmik akışta benzerlik olsa da, ezgisel akış açısından iki nota arasında bariz farklar olduğu açıkça görülmektedir. Ayrıca, TRT notasında süslemelerin olmadığı ve yeni notaya göre daha az ayrıntıya sahip olduğunu söylemek mümkündür. Yeni notada kullanılan üçlemelerin TRT notasında olmadığı gibi, kaynak kişinin si bemol 2 ve do bemol seslerini kullanarak yaptığı hançerenin de TRT notasında olmadığı, sözel ifadeler açısından da her iki nota arasında bazı farklılıkların olduğu görülmektedir. Yöresel ağız özelliklerinin inceleneceği bölümde iki nota arasındaki farklılık ve benzerliklerin neler olduğu daha geniş bir şekilde ele alınacaktır.

**Tablo 5.** “Gitti Canımın Cananı” Adlı Eserin Söz Bölümü 10 İla 14. Ölçüler

TRT Notası



10

BE Nİ Bİ RA K TI YA RA LI

12

Mİ H Rİ CA Nİ M VA Y LE CA Nİ M

14

U Y CA NIM

Yeni Nota

Tablo 5'te de ezgisel akış açısından her iki nota arasında bariz farkların olduğu görülmektedir. Her iki notada tekrar işareti kullanılmış olmasına rağmen TRT notasındaki birinci dolapta kullanılan motifin kaynak kişi icrasında kullanılmadığı, yeni notada birinci ve ikinci cümlelerin aynı motifle sonlandığı görülmektedir. Yine süslemelerin kullanılmadığı ve daha sade bir nota yazımının olduğu TRT notasına karşın kaynak kişiye göre yazılan notada daha fazla ayrıntıya yer verilmiştir. Yeni notadaki üçleme ve altılamaların da TRT notasında kullanılmadığı görülmektedir.

Görüldüğü üzere;

TRT THM notasındaki ezgisel akış ile yeni nota arasında bariz farkların bulunduğu,

Kaynak kişi icrasındaki ayrıntıların TRT notasına yansıtılmamış olduğu,

Eserin hızı hakkında bilgi verilmediği ve yapılan incelemeler sonucunda eserin hızının ortalama “♩ = 225” olduğu,

TRT notasında yazım ya da basım hatasından kaynaklı eksik ölçünün bulunduğu sözel ifadelerde farklılıkların olduğu tespit edilmiştir.

Elde edilen bu veriler sonucunda, “Gitti Canımın Cananı” adlı eserin yeniden notaya aktarılması, ortaya çıkan bariz farklılık ve eksikliklerin düzeltilmesi ve eserin yöresel icraya uygun bir hale getirilebilmesi için bir gereklilik haline gelmiştir.

## 2. Makam İncelemesi

Bu bölümde, eserlerin makamsal yapıya olan benzerlik ve farklılıkları incelenecektir. Eserin makamsal incelemesinde Mehmet Can Pelikoğlu'nun, “Geleneksel Türk Halk Müziği Eserlerinin Makamsal Açısından Adlandırılması” adlı kitabında kullanmış olduğu yöntem kullanılacak (Pelikoğlu, 2012) ve kaynak kişi icrasına göre yazılan yeni notaya göre inceleme yapılacaktır.

Eserin;

Karar Sesi (Durağı): La (dügah)

Güçlüsü: Dörtlü ve beşlinin birleştiği re (neva) perdesidir.

Dizisi: Çıkıcıdır.

Donanımı: Değiştirici işaret olarak; si sesi için 2 komalık bemol, önerilmiştir.

Yedeni: Saz bölümünde yeden olarak sol (rast) perdesi kullanılmış, söz bölümünde ise bu perde kullanılmamıştır.

Genişlemesi: Ezgi sekiz seslik bir genişliğe sahiptir. Bu makamda genişleme daima pes taraftan yapılmaktadır (Özkan, 2011: 144). Bu eserde ise ne tiz ne de pes bölgede bir genişleme yapılmıştır.

*Seyir, Yarım ve Asma Karar Perdeleri:* Eserin makamsal açıdan incelemesi söz bölümünden itibaren yapılmıştır. Seyir olarak eserin çıkıcı özellikte olduğu ve güçlü perdesinin re (neva) perdesi olduğu görülmektedir. Bu sebeplerden dolayı eser için, geleneksel Türk müziği kuramında Uşşak makamı olarak adlandırılan makamın seyir özelliklerini taşıdığı ve incelenen eserin A (a+b//a'+b') şeklinde tek bölümlü şarkı biçimi özelliğinde olduğu söylenebilir.

Şekil 2. “Gitti Canımın Cananı” Adlı Eserin (a) ve (b) Cümleleri

Eserin (a) cümlesini oluşturan I. motifte Uşşak makamının güçlü perdesi olan re (neva) perdesi civarında seyre başlandıktan sonra II. motifte re (neva) perdesi üzerinde yarım karar yapılmıştır. Eserin (b) cümlesinde ise, re (neva) perdesi merkezli devam eden motiflerin ardından III. motifte her ne kadar son perde olarak la (dügâh) perdesine inilmiş olsa da si bemol 2 (segâh) perdesindeki kalış hissiyatının daha belirgin olması sebebiyle bu perde üzerinde asma karar yapıldığı söylenebilir.

Şekil 3. “Gitti Canımın Cananı” Adlı Eserin (a') ve (b') Cümleleri

Eserin (a') cümlesinde (a) cümlesine benzer bir seyirden sonra si bemol 2 (segâh) perdesinde asma karar yapılmıştır. Son cümlede ise re (neva) perdesi merkezli iki motiften sonra, son motifte la (dügâh) perdesinde tam karar yapılarak cümle sonlandırılmıştır.

Yapılan incelemeye göre “Gitti Canımın Cananı” adlı eserin Uşşak makamının özelliklerini taşıdığı, TRT THM repertuarı notalarında ise makam ya da dizi hakkında bir bilginin olmadığı görülmüştür. Bu konu üzerinde yapılan birçok çalışmada Türk halk müziği eserlerinin makamsal yapıya uygun olduğu şeklinde sonuçlar çıkmasına rağmen henüz ortak bir kararın da olmadığı bilinmektedir. TRT THM repertuarındaki eserlerin yeniden notaya alınması ve sınıflandırılmasında “makam” ibaresi kullanılacak olursa, eserin makamının “Uşşak” olarak belirtilmesinin doğru olacağı düşünülmektedir.

### 3. Yöresel Ağız Özellikleri İncelemesi

Bu bölümde yöresel ağız özelliklerinin tespit edilebilmesi için kaynak kişinin eser icrasında sözel ifadeleri nasıl söylediği araştırmacı tarafından yapılan dinlemelerle belirlenmiştir. Bu dinlemeler

sonucunda belirlenen eser sözleri ile TRT THM notasındaki eser sözleri karşılaştırılmış, benzerlik ve farklılıkların neler olduğu ortaya konulmuştur. İlk olarak Türk alfabesine göre yazılan kelimelerin fonetik çevriyazısı da ayrıca verilmiştir.

**Tablo 6.** “Gitti Canımın Cananı” Adlı Eserin Sözleri

<i>Gitti Canımın Cananı</i>	
<i>TRT THM Repertuarındaki Mevcut Sözleri</i>	<i>Kaynak Kişi İcrasına Göre Tespit Edilen Sözleri</i>
Gitti Canımın Cananı <b>Ah</b> le Canım <b>Vah</b> le Canım (Uy Canım) Beni <b>Bıraktı</b> Yaralı <b>Ah</b> le Canım <b>Vah</b> le Canım (Uy Canım)	Gitti Canımın Cananı <b>Ay</b> le Canım <b>Vay</b> le Canım (Uy Canım) Beni <b>Biraktı</b> Yaralı <b>Mihricanım Vay</b> le Canım (Uy Canım)
Ben Bu Dertten Ölürisem <b>Ah</b> le Canım <b>Vah</b> le Canım (Uy Canım) Kızlar Kazsın Mezarımı <b>Ah</b> le Canım <b>Vah</b> le Canım (Uy Canım)	Ben Bu Dertten Ölürisem <b>Ay</b> le Canım <b>Vay</b> le Canım (Uy Canım) Kime Yazım Fermanımı <b>Mihricanım Vay</b> le Canım (Uy Canım)

**Tablo 7.** “Gitti Canımın Cananı” Adlı Eserin Sözleri (Devam)

<i>Gitti Canımın Cananı</i>	
<i>TRT THM Repertuarındaki Mevcut Sözleri</i>	<i>Kaynak Kişi İcrasına Göre Tespit Edilen Sözleri</i>
Doktor Gelse Tabip Gelse <b>Ah</b> le Canım <b>Vah</b> le Canım (Uy Canım) Çare Bulunmaz Derdime <b>Ah</b> le Canım <b>Vah</b> le Canım (Uy Canım)	<u>Bu Derdime Lokman Gelse</u> Bulmam Şifa <b>Ay</b> le Canım <b>Vay</b> le Canım (Uy Canım) Tabip Gelse Görmem Deva Doktor Gelse Bulmam Şifa <b>Ay</b> le Canım <b>Vay</b> le Canım (Uy Canım)
-	Gelsin Canımın Cananı
-	Ay le Canım Vay le Canım (Uy Canım)
-	Odır Derdimin Dermanı
-	Mihricanım Vay le Canım (Uy Canım)

“Gitti Canımın Cananı” adlı eserin TRT THM repertuarındaki ve kaynak kişi icrasında tespit edilen sözleri karşılaştırılmıştır. Bu karşılaştırmalara göre;

Tablo 6’da ilk dizide geçen “canımın” ve “cananı” kelimeleri TRT THM notasında günümüz Türkçesine göre yazılmıştır fakat eserin kaynak kişinin bu kelimeleri “canımın” ve “cananı” şeklinde ifade ettiği yapılan dinlemeler neticesinde tespit edilmiştir. Cemil Cankat bu kelimeleri ifade ederken “ı-i” arası bir ifade ile seslendirmektedir, aynı kelimelerdeki “a” harfini de “o-a” arası bir ifade ile seslendirmektedir. Üçüncü dizideki “biraktı” kelimesinde de “ı-i” arası bir seslendirmenin olduğu tespit edilmiştir. Bu ifadeleri mevcut Türk alfabesi ile göstermek mümkün olmadığı için, bu ve benzeri harflerin gösterimi için fonetik alfabedeki işaretler kullanılabilir. Eser sözlerinin çevriyazısında bu harflerin fonetik alfabeyle göre yazımı örneklendirilecektir.

Eserde sürekli tekrar edilen ikinci ve dördüncü dizelerdeki kelimelerde de bazı farklılıklar tespit edilmiştir. Mevcut notada “ah”, “vah” olarak yazılan nidalar, kaynak kişi tarafından “ay” “vay” şeklinde söylenmektedir. Bu iki nidadan sonra gelen “uy” nidasını da dikkate aldığımızda kaynak kişi tarafından seslendirilen nidaların birbiri ile daha uyumlu olduğu görülmektedir. Ayrıca eserin dördüncü dizelerinde “ay le canım” yerine “mihricanım” kelimesinin kaynak kişi tarafından kullanıldığı görülmektedir. Bu ifadeden, türkünün yakıldığı kişinin adının “Mihrican” olabileceği anlamı çıkarılabilir. Mevcut notadaki ikinci dörtlüğün üçüncü dizesindeki kelimelerin, kaynak kişi icrasından tamamen farklı olduğu görülmektedir.

Tablo 7’deki üçüncü dörtlükte de farklı kelimelerin kullanıldığı görülmektedir. Araştırmacı tarafından yapılan dinlemelerde, kaynak kişi Cemil Cankat’ın eseri icra ederken üçüncü dörtlüğün birinci dizesindeki sözleri karıştırdığı ve ezgi akışını bozmamak için aklına gelen en uygun kelimeleri söylediği ve bu arada fazladan kelimeler eklediği (“bulmam şifa” kelimeleri) düşünülmektedir. Bu sebeple, üçüncü dörtlükteki sözlerde bazı düzenlemeler yapılabilir. Kaynak kişinin “gelse” kelimesinin sonundaki “e” harfini “e-i” arasında bir ifadeyle seslendirdiği de tespit edilmiştir. Eserin sözleri ile ilgili TRT notasında 3 tane dörtlük görülmesine rağmen kaynak kişi icrasında eser sözlerinin 4 tane dörtlükten oluştuğu tespit edilmiştir. Dördüncü dörtlükteki ifadelerle bakıldığında, ayrılıktan dolayı çekilen acının son bulması için sevgiliye son dörtlükte seslendiği ve bu dörtlükle beraber eserde geçen konunun daha anlaşılır bir hale geldiği söylenebilir.

TRT THM repertuarındaki “Gitti Canımın Cananı” adlı eserin kaynak kişi icrasına bakıldığında, benzer kelimeler olsa bile ciddi eksikliklerin olduğu görülmüştür. Özellikle yörede “ı-i” arasında telaffuz edilen bazı kelimelerin mevcut notada olmaması ciddi bir eksiklik olarak düşünülmektedir.

Eser sözlerinin çevriyazımı:

gitti cânımın cânanı  
ay le cânım vay le cânım uy cânım  
beni bıraktı yaralı  
mihricânım vay le cânım uy cânım  
ben bu dertten ölürisem  
ay le cânım vay le cânım uy cânım  
kime yazım fermanımı  
mihricânım vay le cânım uy cânım  
lökman gelsé tabip gelsé  
ay le cânım vay le cânım uy cânım  
bu derdime bulmam şifa  
mihricânım vay le cânım uy cânım  
gelsin cânımın cânanı  
ay le cânım vay le cânım uy cânım  
odır derdimin dermanı  
mihricânım vay le cânım uy cânım

} Bu dörtlükteki bazı sözler değiştirilmiştir.

Çevriyazıda kullanılan harfler ve açıklamaları (Pekacar, 2009: 585-586):

- â → “o-a” arası ünlü
- î → “ı-i” arası ünlü (kaynak kişi “i” harfini daha belirgin seslendirmiştir)
- ĩ → “i-ı” arası ünlü (kaynak kişi “ı” harfini daha belirgin seslendirmiştir)
- ô → “o-u” arası ünlü
- e → “e-i” arası ünlü

#### 4. Edebi ve Ezgisel Tür İncelemesi

##### A. Edebi Tür İncelenmesi

Bu bölümde eser sözlerinin edebi türü, kaynak kişi icrasındaki sözlere göre incelenmiş, icradan kaynaklı hataların olduğu düşünülen sözler araştırmacı tarafından düzenlenerek verilmiştir.

Kaynak kişi icrasında tespit edilen sözlere bakıldığında 8’li hece ölçüsünün kullanıldığı, kavuştak gibi kullanılan ikinci ve dördüncü dizelerin ise 11’li hece ölçüsüne göre düzenlendiği görülmektedir. Kaynak kişinin eseri icra ederken sözleri şaşırarak fazladan ekleme yaptığı düşünülen üçüncü dörtlükte ise hece ölçüsü 11’li olmuştur (Tablo 7). Eserin 8’li hece ölçüsü ile düzenlenmiş dörtlüklerden oluştuğu, 11’li hece ölçüsü ile düzenlenen dizelerin ise kavuştak olarak kullanıldığı düşünülmektedir.

Bu durum şöyle gösterilebilir:

{	Gitti Canımın Cananı	}
	<i>Ay le Canım Vay le Canım Uy Canım</i>	
	Beni Bıraktı Yaralı	
	<i>Mihricanım Vay le Canım Uy Canım</i>	
{	Ben Bu Dertten Ölüsem	}
	<i>Ay le Canım Vay le Canım Uy Canım</i>	
{	Kime Yazım Fermanımı	}
	<i>Mihricanım Vay le Canım Uy Canım</i>	
{	Lokman Gelse Tabip Gelse	}
	<i>Ay le Canım Vay le Canım Uy Canım</i>	
	Bu Derdime Bulmam Şifa	
{	<i>Mihricanım Vay le Canım Uy Canım</i>	}
	Gelsin Canımın Cananı	
{	<i>Ay le Canım Vay le Canım Uy Canım</i>	}
	Odur Derdimin Dermanı	
	<i>Mihricanım Vay le Canım Uy Canım</i>	

Eserin sözlerine bu şekilde baktığımızda ve konusunda aşk ve ayrılık acısının işlendiğini dikkate aldığımızda, eserin edebi türüne “türkü” denilebilir. Türkü; Hece ölçüsünün her kalıbı ile söylenen, genellikle 7’li, 8’li ve 11’li hece ölçülerinin kullanıldığı, konu olarak ise; aşk, günlük olaylar, savaşlardaki kahramanlıklar gibi türlü konuların işlendiği halk edebiyatının en zengin alanlarından biridir (Dilçin, 2013: 289). Eserin nazım tablosu ise iki şekilde gösterilebilir;

**Tablo 8.** “Gitti Canımın Cananı” Adlı Eser İçin Önerilen Nazım Tablosu

<i>Eserin Hecelere Ayrılmış Sözleri</i>	<i>Dize ve Uyak Düzeni</i>	<i>Hece Ölçüsü</i>
Git-ti Ca-nı-mın \ Ca-na-nı	----- a	5+3 = 8
Ay le Ca-nım \ Vay le Ca-nım \ Uy Ca-nım	----- x	4+4+3 = 11
Be-ni Bı-rak-tı \ Ya-ra-lı	----- a	5+3 = 8
Mih-ri-ca-nım \ Vay le Ca-nım \ Uy Ca-nım	----- x	4+4+3 = 11
Ben Bu Dert-ten \ Ö-lü-ri-sem	----- b	4+4 = 8
Ay le Ca-nım \ Vay le Ca-nım \ Uy Ca-nım	----- x	4+4+3 = 11
Ki-me Ya-zım \ Fer-ma-nı-mı	----- a	4+4 = 8
Mih-ri-ca-nım \ Vay le Ca-nım \ Uy Ca-nım	----- x	4+4+3 = 11
Lok-man Gel-se \ Ta-bip Gel-se	----- c	4+4 = 8
Ay le Ca-nım \ Vay le Ca-nım \ Uy Ca-nım	----- x	4+4+3 = 11
Bu Der-di-me \ Bul-mam Şi-fa	----- d (c)	4+4 = 8
Mih-ri-ca-nım \ Vay le Ca-nım \ Uy Ca-nım	----- x	4+4+3 = 11
Gel-sin Ca-nı-mın \ Ca-na-nı	----- a	5+3 = 8
Ay le Ca-nım \ Vay le Ca-nım \ Uy Ca-nım	----- x	4+4+3 = 11
O-dur Der-di-min \ Der-ma-nı	----- a	5+3 = 8
Mih-ri-ca-nım \ Vay le Ca-nım \ Uy Ca-nım	----- x	4+4+3 = 11

**Tablo 9.** “Gitti Canımın Cananı” Adlı Eserin Kaynak Kişi İcrasına Göre Belirlenen Nazım Tablosu

<i>Eserin Hecelelere Ayrılmış Sözleri</i>	<i>Dize ve Uyak Düzeni</i>	<i>Hece Ölçüsü</i>
Git-ti Ca-nı-mın \ Ca-na-nı	----- a	5+3 = 8
Ay le Ca-nım \ Vay le Ca-nım \ Uy Ca-nım	----- b	4+4+3 = 11
Be-ni Bı-rak-tı \ Ya-ra-lı	----- a	5+3 = 8
Mih-ri-ca-nım \ Vay le Ca-nım \ Uy Ca-nım	----- b	4+4+3 = 11
Ben Bu Dert-ten \ Ö-lü-ri-sem	----- c	4+4 = 8
Ay le Ca-nım \ Vay le Ca-nım \ Uy Ca-nım	----- b	4+4+3 = 11
Ki-me Ya-zım \ Fer-ma-nı-mı	----- a	4+4 = 8
Mih-ri-ca-nım \ Vay le Ca-nım \ Uy Ca-nım	----- b	4+4+3 = 11

**Tablo 10.** “Gitti Canımın Cananı” Adlı Eserin Kaynak Kişi İcrasına Göre Belirlenen Nazım Tablosu (Devam)

<i>Eserin Hecelelere Ayrılmış Sözleri</i>	<i>Dize ve Uyak Düzeni</i>	<i>Hece Ölçüsü</i>
Lok-man Gel-se \ Ta-bip Gel-se	----- e	4+4 = 8
Ay le Ca-nım \ Vay le Ca-nım \ Uy Ca-nım	----- b	4+4+3 = 11
Bu Der-di-me \ Bul-mam Şi-fa	----- f (e)	4+4 = 8
	----- b	4+4+3 = 11
Mih-ri-ca-nım \ Vay le Ca-nım \ Uy Ca-nım		
Gel-sin Ca-nı-mın \ Ca-na-nı	----- a	5+3 = 8
Ay le Ca-nım \ Vay le Ca-nım \ Uy Ca-nım	----- b	4+4+3 = 11
O-dur Der-di-min \ Der-ma-nı	----- a	5+3 = 8
Mih-ri-ca-nım \ Vay le Ca-nım \ Uy Ca-nım	----- b	4+4+3 = 11

## B. Ezgisel Tür İncelenmesi

Bu bölümde eserlerin ezgisel türü yine kaynak kişi icrasından elde edilen verilere göre incelenmiştir. Türk halk müziği türlerine dair birçok farklı tanımlamaların yapıldığı görüşler mevcuttur. Sertan Demir'in bu konu ile ilgili farklı görüşleri inceleyerek hazırladığı doktora tezinde Türk halk müziğinde türü belirleyen başlıca özellikleri şu şekilde belirtmiştir (Demir, 2011: 223);

- Ezgisel yapı (Seyir/Ritim/Ezgisel hat)
- Söz (Uyak/Konu)
- İcra biçimi (Avaz/Ağz/Çalgısal icra biçimi)

Aynı çalışmada Türk halk müziği türlerini ise şu şekilde sınıflandırmıştır (a.g.e., 2011: 223-224);

### 1. Usullü Türler:

- Halay
- Zeybek
- Deyiş-Semah
- Konya Yöresi
- Silifke Yöresi

### 2. Usulsüz Türler:

- Barak Havası
- Bozlak Havası

- Gurbet Havası
- Yol Havası
- Gazel Havası
- Ela Gözlü Havası
- Arguvan Havası
- Çamşılı Havası

### 3. Karma Türler:

- Ayağı Usulsüz Devamında Usullü Türler
- Müstezat Havası
- Ayağı Usullü Devamında Usulsüz Türler
- Hoyrat Havası
- Maya Havası

Türk halk müziği türünü belirleyen bu özelliklere baktığımızda, örnek olarak seçilen sözlü ve usullü “Gitti Canımın Cananı” adlı eserin; ritmik yapısının Aksak Semai (10/8) usulüne göre düzenlendiği, konu olarak aşk ve ayrılığın işlendiği, dize ve uyak düzeninin ise dörtlüklerden oluşan (a/b/a/b , c/b/a/b, ....) şeklinde olduğu (Tablo 9) görülmektedir. Bu bilgilere göre baktığımızda eserin usullü türler sınıfına girdiğini söylemek mümkün fakat usullü türlerin içinde tanımlanan “Halay, Zeybek, Deyiş-Semah, Konya Yöresi, Silifke Yöresi” biçimlerinden farklı bir yapıdadır.

Urfa yöresinin Türk müziği açısından en önemli özelliklerinden birisi de vaktiyle ayrıştırılmış ama artık birlikte ele alınması gerektiğine dair görüşlerin arttığı Türk halk müziği ve Türk sanat müziği türlerinin eserleri ve sazlarıyla bir arada icra edildiği bir yöre olmasıdır. Bu sebeple, ezgisel tür açısından Türk müziği kuramındaki diğer bilgilere de bakılarak bir tespitin yapılması daha doğru bir yaklaşım olabilir.

Yapılan incelemelerden elde edilen verilere göre eserin ezgisel türünün Türk müziği kuramında “şarkı” olarak adlandırılan biçimin özelliklerine benzediği düşünülmektedir. Bu biçimin özellikleri şu şekildedir;

- 4, 5, 6, 8, 10, 12 dizeli kıtaların bestelenmesiyle meydana gelir
  - Genellikle küçük usullerle bestelenir (10 zamanlıya kadar)
  - Dizelerin düzeni;
1. dize           A       (Zemin)
  2. dize           B       (Nakarat)
  3. dize           C       (Miyan)
  4. dize           B       (Nakarat)

Birinci dize (zemin), şarkının bağlı olduğu makamda seyrederek ve genellikle güçlü perdesinde yarım karar verir. İkinci dize (nakarat), güçlü perdesindeki ezgiyi durak perdesine götürür ve tam karar yapar. Üçüncü dizede (miyan) genellikle başka bir makama geçilir. Dördüncü dizede (nakarat) ise ikinci dizedeki ezgi tekrarlanır ve tam karar yapılır (Özkan, 2011: 108).

Kaynak kişi icrasına bakılarak eser için; birinci dizesinde güçlü perdesinde yarım karar yapıldığı, ikinci ve dördüncü dizelerinin nakarat olarak kullanıldığı ve dördüncü dizede tam karar yapıldığı, üçüncü dizenin farklı bir makamda olmadığı için “miyan” tanımına giremeyeceği ancak bütüne bakıldığında “şarkı” biçiminin yapısına benzer olduğu söylenebilir. Bu konuda kesin bir tanım yapmak şu an için zor fakat Türk halk müziği eserlerinin dizi tespiti için nasıl ki makamsal yapı artık dikkate alınıyorsa, ezgisel tür için de Türk müziği tür ve biçimlerinin tamamına bakılarak bir çıkarım yapılması daha doğru sonuçlar elde edilmesini sağlayabilir.



## SONUÇ

Bu çalışmada Urfa yöresine ait dört eser incelenmiş, eser incelemesine örnek olarak “Gitti Canımın Cananı” adlı esere yer verilmiştir. Diğer eserlerde de benzer eksikliklerin olduğu tespit edilmiştir. Örneğin; TRT THM notalarında “Urfanın Etrafı Dumanlı Dağlar” ve “Oklavayım Pazıyım” adlı eserlerin hızına dair bilgi verilmemiş, “Bir Daracık Pencere” adlı eserin hız değeri verilmesine rağmen kaynak kişi icrasına göre çok yavaş olduğu tespit edilmiştir. Donanımda verilen değiştirme işaretleri ve usul bilgisinde de hatalar olduğu görülmüştür. Ayrıntısız nota yazımı bu eserlerde de görülmekle beraber, ezgisel akışta da kaynak kişiye göre farklılıklar olduğu tespit edilmiştir. Genel olarak TRT THM notalarında makam/dizi ve edebi tür bilgileri verilmemiş olmasına rağmen ezgisel türe dair bazı bilgilerin olduğu (zeybek, halay, horon vs.) bilinmektedir. Ancak, bu çalışmada incelenen dört eserin de ezgisel türüne dair bir bilgiye rastlanılmamıştır. Yöresel ağız özellikleri açısından da incelenen eserlerin TRT THM notalarında verilen bilgiler doyurucu bir içeriğe sahip değildir. Türk halk müziği eserlerinin ifade zenginliğinin temel unsurlarından biri olan yöresel ağız özelliklerinin nota üzerinde belirtilmesi, eserlerin yöreye uygun şekilde icra edilmesine katkı sağlayacaktır. Bu dört eser dışındaki Cemil Cankat’tan derlenen diğer eserlerde de benzer durumların (ayrıntısız nota yazımı, hızın belirtilmemesi, donanımdaki eksiklikler, yöresel ağız özelliklerindeki eksiklikler gibi) olduğu gözlemlenmiştir.

Kısaca;

TRT THM repertuvarındaki bu dört eserin kaynak kişisi olan Cemil Cankat’ın icrasına göre incelenen notalarda;

- ❖ Yazım ve/veya basım hataları,
- ❖ Donanım hataları (değiştirici işaretler, usul),
- ❖ Hız değerlerindeki eksiklikler (hız bilgisi verilmemiş ya da kaynak kişiden farklı verilmiş),
- ❖ Ezgisel akışta farklılıklar,
- ❖ Ayrıntısız nota yazımı,
- ❖ Saz bölümlerinde eksiklikler (incelenen dört eserin de saz bölümü belirtilmemiş)
- ❖ Yöresel ağız özelliklerinde eksik ya da farklılıklar (günümüz Türkçesine göre yazılan ifadeler) tespit edilmiştir.

Elde edilen bu bilgiler ışığında, Urfa yöresi Türk halk müziği eserlerinin kaynak kişiye/kişilere göre yeniden ele alınarak incelenmesi gerektiği sonucuna ulaşılmıştır. Türk müziği açısından son derece zengin bir kaynak olan Urfa yöresindeki eserlerin yeniden ele alınması, eserlerin sadece yöreye uygun hale getirilmesi anlamına gelmemektedir. Türk müziği kuramında henüz netlik kazanmamış bazı kavramlara ve tanımlara da cevap bulabilme imkânı vereceği düşünülmektedir.

## KAYNAKÇA

- Baştepe, Kaan (2018); *Notaya Aktarılmış Türk Halk Müziği Eserlerinin Kaynak Kişi İcrasına Göre İncelenmesi*; Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırıkkale, s. 3
- Can, Mete (2010); *Şanlıurfa Sıra Gecesi Geleneği*; Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, s. 17-18
- Demir, Sertan (2011); *Türk Halk Müziğinde Tür Meselesi*; Doktora Tezi, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya, s. 223-224
- Dilçin, Cem (2013); *Örneklerle Türk Şiir Bilgisi*; Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, s. 289
- Kalan Müzik; *Gitti Canımın Cananı*; Erişim (20 Ağustos 2018) <https://www.youtube.com/watch?v=z0mxnaNzX8o>.
- Kürkçüoğlu, A. Cihat; Akalın, Müslüm; Kürkçüoğlu, S. Sabri; Güler, Selahattin E. (2002); *Şanlıurfa Uygarlığın Doğduğu Şehir*; Şanlıurfa İli Kültür Eğitim Sanat ve Araştırma Vakfı Yayınları, Şanlıurfa, s. 324-327
- Kürkçüoğlu, S. Sabri (2017); *Şanlıurfa Sıra Gecesi Geleneği ve Türküleri*; Şanlıurfa İli Kültür Eğitim Sanat ve Araştırma Vakfı Yayınları, Şanlıurfa, s. 25
- Özkan, İsmail Hakkı (2011); *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri*; Ötüken Neşriyat A.Ş., İstanbul, s. 108
- Pekacar, Çetin; Güner, Figen (2009); *Uluslararası Fonetik Alfabe ve Türkiye’de Ağız Araştırmaları*; Türkiye Türkçesi Ağız Araştırmaları Çalıştayı (25-30 Mart 2008 Şanlıurfa), Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, s. 585-586
- Pelikoğlu, Mehmet Can (2012); *Geleneksel Türk Halk Müziği Eserlerinin Makamsal Açından Adlandırılması*; Atatürk Üniversitesi Yayınları, Erzurum.
- Şanlıurfa Valiliği; *Türküler*; Erişim (27 Eylül 2018) <http://www.sanliurfa.gov.tr/turkuler>.

**ÜÇÜNCÜ BÖLÜM**  
**MÜZİK VE TOPLUM / MÜZİK SOSYOLOJİSİ**

## MÜZİK TOPLUMSALLAŞMA MEKÂNI OLARAK ŞANLIURFA SIRA GECESİ GELENEĞİ

Mahmut KAYA\*

### Şanlıurfa Sıra Gecesi Geleneği

Doğası gereği toplumsal bir varlık olan birey, diğer insanlarla birlikte yaşamak zorundadır. Birlikte yaşama zorunluluğu, zamanla kültürün oluşmasına vesile olur. Temel insani ihtiyaçların yanı sıra birlikte zaman geçirme, eğlenme de kültürün bir formu olarak tarihte çeşitli şekillerde tezahür eder. Sıra Gecesi geleneği de bu kültürel formlardan biridir. Toplumsallığın bir tezahürü olan Sıra Gecesi, Barana, Harfene/Herfene, Yaren/Yaran Sohbeti gibi geleneksel sohbet toplantıları; sayıları, yaş sınırı, toplanma sıklıkları yörelere göre değişen erkek gruplarının özellikle kış aylarında belli kurallar çerçevesinde kapalı mekânlarda bir araya gelerek hikâyelerin anlatıldığı, çeşitli oyunların oynandığı ve müzikî icra edildiği önemli kültür ortamlarıdır. Bu geleneğe Çankırı ve Kütahya'da “Yaren/Yaran Sohbeti”, Şanlıurfa'da “Sıra Gecesi”, Elâzığ'da “Kürsü Baş Sohbeti”, Balıkesir'de “Barana Sohbetleri” denilmekte olup farklı adlarla başka illerde de rastlanmaktadır (Kaya, 2015). Sıra Gecesi, Harfene/Herfene, Yaren Sohbeti gibi geleneksel halk meclislerinde hikâyelerin anlatıldığı, çeşitli oyunların gösterildiği ve müzikî icra edildiği günümüze yansıyan uygulamalardan da anlaşılmaktadır. Divanlardan devşirilen gazelleri meşk geleneğiyle kuşaktan kuşağa aktarılır (Macit, 2010).

Şanlıurfa Sıra Gecesi geleneği, yılların sosyal ve kültürel birikiminin bir sonucu olarak gelişen bir geçmişe dayanır. Otantik insani değerlere kaynaklık etmesi nedeniyle 2010 yılında UNESCO Sıra Gecesi geleneğini İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsili Listesi'ne kabul etmiştir. Sıra Gecesi ve benzeri gelenekler dayanışma, yardımlaşma, eğlenme, bilgilenme temelli toplumsal kültür unsurlarıdır. Kültür, bir toplumun sahip olduğu maddî ve manevî değerlerden teşekkül eden öyle bir bütündür ki toplumdaki her türlü bilgi, tutum, değer ölçüleri, görüş ve zihniyetle her çeşit davranış şeklini içine alır. Ve bütün bunlar toplumları diğer toplumlardan ayıran özgün bir hayat tarzı tesis eder. İnsani bir çaba olarak kültür; insanın bir toplum üyesi olarak edindiği, bilgi, inanç, sanat, hukuk, ahlak, töre ve tüm diğer yetenek ve alışkanlıkları içeren karmaşık bir bütündür. Başka bir deyişle kültür “düşünüş, duyuş ve davranış tarzlarını” içeren toplumların gerek bilinçli ve gerekse bilinçsiz belleğidir. Toplumların dayanışma, bilgilenme, eğlenme, nitelikli vakit geçirme gibi etkinlikleri de kültürün önemli bir parçasıdır. Bu etkinlikler zamanla kurumsallaşarak belirli ritüellere sahip, norm ve değerler içeren kültürel öğeler haline dönüşür (Kaya, 2015).

Sıra Gecesi geleneği köken olarak Fütüvvet ve Ahilik oluşumlarından önemli izler taşır. Doğu şehirlerinde her zaman şehir toplumunun derin özelliğini taşıyan çeşitli topluluklar vardır. Öz olarak fütüvvet, bir kurum; genel yapısal bir unsur ve Orta çağ şarkının şehir toplumunun temelidir. Fütüvvet, önceleri tasavvufî dünya görüşü ile bağ kurarken daha sonra mesleki teşekküllerin düşünce ve töre sistemi olmuştur. Ahiliğin fütüvvetle yakın bir ilişkisi vardır ve Ahiliğin yapılanmasına bakıldığında meslek ve ahlâk kurallarını fütüvvetnâmelerden aldığı görülmektedir. Nefsine hâkim olmak, Allah'ın emirlerine uymak ve yasaklarından sakınmak, iyi kalpli, iyiliksever ve cömert olmak, konuksever olmak ve konuğu ağırlamak, din ve mezhep gözetmeksizin bütün insanlara karşı sevgi beslemek, hile yapmamak, yalan söylememek, iftira ve dedikodudan sakınmak, hak ve adalet sever olmak, zulme, zalime ve haksızlığa karşı koymak gibi erdemler ahilerin uyması gereken ahlâk prensipleri olarak fütüvvetnâmelerde yer verilen bazı hususlardır. Sıra Gecesi geleneğinin bu köklü kültür unsurlarından esinle teşekkül ettiği belirtilmektedir. Nitekim Macit (2010), Anadolu şehirlerindeki halk meclislerinde esnaftan insanların katılımıyla düzenlenen çeşitli eğlencelerin bezm ve işret geleneğiyle olduğu kadar fütüvvet ve Ahilik'le de ilgisi olduğunu ifade etmektedir. Yine Cenikoğlu (1998) Yâren geleneğinin Ahiliğin bir uzantısı ve Ahiliğin başlangıcında da İslam ülkelerinde egemen olan Fütüvvetnâmelerin etkisi ve rolü olduğunu belirtmektedir. Fuad Köprülü ve Abdülbaki Gölpınarlı gibi araştırmacılar Ahiliği, fütüvvetin Anadolu'da aldığı biçim ve değişik bir yapılanması olarak yorumlamışlardır. Anadolu'daki Ahilik geleneğinin de bu fütüvvet kültüründen doğduğu yaygın bir görüştür. Kayaoğlu, fütüvvet teşkilatının kurallarını benimseyen ahiliğin Anadolu'ya gelen göçler sonucu kurulup geliştiğini belirtir. Fütüvvet teşkilatı ortadan kalktıktan sonra da Ahilik, Anadolu'da varlığını uzun süre devam ettirmiştir. Ahilerin haftanın belirli günleri Sıra

\* Doç. Dr., Harran Üniversitesi Sosyoloji Bölümü Öğretim Üyesi, mahmutkaya@harran.edu.tr

Gecesini çağrıştıran motiflere benzer sohbet toplantıları yaptıkları aktarılmaktadır. Her iki gelenek de insanların ruh ve beden eğitimlerini geliştirmeyi amaçlayan mesleki ve tasavvufi özellikler taşır. Esnaf ve sanatkârlar sınıfının bu tür örgütlenmeler yoluyla gruplaşmalarının üzerine Şanlıurfa'daki köklü müzik ve mutfak geleneğini de kattığımızı Sıra Gecesi'nin kodlarını yakalamış oluyoruz. Nitekim Şanlıurfa'da; "çeşitli sohbetlerin yapıldığı sıra uygulamalarının sazlı ve sözlü olarak yapılanlardan farklı olarak tefle müzik icra edilen dini muhtevalı sohbet grupları da mevcuttur." Bu gruplar da geleneğin sıralı, sohbetli, mûsikîli niteliklerini taşımaktadır (Kaya, 2015, 576-577). Şanlıurfa Sıra Gecesi geleneği, genel olarak sohbet/ders, müzik, oyun ve ikram gibi çeşitli bölümlerden oluşur.

### **Müzik Toplumsallaşma Mekânı Olarak Şanlıurfa Sıra Gecesi Geleneği**

Toplumsallaşmanın önemli bir boyutu bireyin diğer insanlarla birlikte uzun süreli vakit geçirdiği etkileşim mekânlarıdır. Zira mekân, kurgusaldır ve sosyal inşa sürecinin bir parçasını oluşturmaktadır. Herhangi bir yeri tanımlarken kullanılan dil ve tanımı yapan kişinin mekânla olan öznel ilişkisi, bilgisi, görgüsü, deneyimi, tarihi, tercihi ve uzmanlık deneyimi tanımlanan yer ile görsel ve metinsel örüntüler ağı içinde tanışmaya imkân vermektedir. Mekân sosyolojisine en önemli katkıyı yapan G. Simmel'e göre boş bir mekâna anlam kazandıran toplumsal etkileşimlerdeki mekânsal biçimlerin beş temel özelliğidir. Bu özellikler; mekânın eşsiz ya da biricik niteliği, mekânın mekânsal olarak çerçevelenmiş parça ve etkinliklere bölünebilme biçimleri, toplumsal etkileşimlerin mekân içine yerleştirilebilme düzeyi, kentteki yakınlık/uzaklık derecesi ve görme duyusunun rolü, konumların değişme olanağı ve yabancıların varlığıdır (Kolukırcık, 2010, s. 92). Tüm bu faktörler aynı zamanda bireyin toplumsallaşma imkanlarını da etkiler.

Toplumsallaşma veya diğer bir deyişle sosyalleşme bireyin içinde yaşadığı toplumun norm ve değerlerini benimseme sürecidir. Her birey bir toplum içine doğar ve basit ya da kompleks bir kültür dünyasında kendini bulur. Toplumsallaşma, kişinin içinde doğduğu kültür için geçerli olan becerileri edinerek kendi bilincinde olan bilgili bir kişi haline gelme sürecidir toplumsallaşma farklı kuşakları birbirine bağlar (Giddens, 2000). Toplumsallaşma iki düzeyde gerçekleşir. Bunlar birincil toplumsallaşma; çocukluğun erken döneminde aile ve yakın çevreyi kapsayan süreç diğeri ise ikincil toplumsallaşma olan kişinin temelde dış çevreyle etkileşime geçtiği okul, arkadaşlık, sivil toplum örgütleri iş ve kulüp ortamlarındaki süreçlerdir (Zencirkıran, 2015). Geleneksel Sıra gecesi, kurum olarak temelde ikincil toplumsallaşma mekânı olmakla birlikte evlerde yapılan sıra uygulamalarında çocukların sıra kültüründen beslenmesi Sıra Geleneği'ne birincil toplumsallaşma fonksiyonunu da yükler.

Sıra Gecesi geleneğinin icrasına bağlı olarak iki tür sosyalleşmeden bahsedilebilir. Bunlar Kültürel sosyalleşme ve Müzik sosyalleşmesi'dir. Kültürel sosyalleşme, grubun hem içinde hem de gruba direkt veya dolaylı olarak iştirak edenlerin sıra ortamındaki kültürel kalıpları, norm ve değerleri öğrenmesi, benimsemesi ve içselleştirip yaşantı haline getirmesini kapsar. Bu süreç, davranış, sözlü anlatı, kıyık kıyafet, etkileşimleri içeren taklit ve model alma yöntemi ile gerçekleşir. Müzik Sosyalleşmesi ise sıra ortamında müzikle ilgili kültürlenmeyi ifade eder. Üç ana dalda gerçekleşen müzik sosyalleşmesi sıra ortamında bulunan yetenekli kimselere söz/güfte/müzik dili, beste-makam ve enstrüman tanıma, çalma imkânı sunar. Geleneğin özünde müzik, eğitim ve muhabbet amaçlı icra edilir. Müzik icrası gruba yönelik olup dışarıya veya piyasaya sunulan bir pazar ya da eğlence formunda değildir. Sıra gecesinde okunan türler; gazel, türkü, şarkı ve ilahi'dir. Kullandıkları müzik aletleri ve okudukları eserler çeşitli olmak üzere mûsikî icra eden birçok grup vardır. Çalgı aletlerinin olmadığı tefle sınırlı sohbet gruplarında ilahi, kaside ve gazeller, sesi ve nefesi kuvvetli kimseler tarafından okunur. Bunun yanı sıra bizzat çalgı aletleriyle –saz, cümbüş, tambura- müzik icra eden gruplar da bulunmaktadır (Kaya, 2015). Müzik sosyalleşmesi, meşk ve usta çırak ilişkisi bağlamında gelişir. Mûsikîde meşk, "bir üstat tarafından mûsikî parçasının tedricen çalınması ve okunması suretiyle talebeye öğretilmesi ve talebe tarafından öğrenilmesi demektir Meşk esnasında üstattan, özellikle iki şey edinilir. Eseri hafızaya kaydetmek ve yorumlamak. Bu da 'bir eseri güftesine uygun bir ifade tarzı ile bestelendiği makamın özellikleri de dikkate alınarak, usul ve formu bozmadan ve bestekarın estetik anlayışına saygılı kalmak kaydı ile kendi estetik anlayışını da katarak icra etmek' anlamına gelen üslubu, gündeme getirir (Gerçek, 2008, s. 152). Meşk geleneği, mûsikî fasıllarında doğal ve kendiliğinden işleyen bir sistemdir (Macit, 2010, s. 87).

Geleneksel Osmanlı/Türk müziğinin sesli icralarının beğeni ve estetik değerlendirme kıstasları hiçbir zaman okuyucunun ses güzelliğiyle sınırlı değildi. Aksine, bu kıstaslarda öncelik hep başka noktalardaydı. Hanendelere ilişkin beğeni kıstaslarında tarz, tavır, üslûp, "eda", eserin aslına ve usule sadakat, perde sağlamlığı, makam bilgisi, mahfuzat düzeyi, yorum ve icradaki nüansların eserin niteliğine uygunluğu vs. gibi noktalar hep ön plânda tutulmuştur. Bu öncelikler kupkuru bir ses güzelliğinden her

zaman çok daha önemli görüldü. Müsiki meşkinde talip olanın da sesi güzel olsun ya da olmasın, işte bu niteliklere sahip üstad bir haneneden eser meşk etmesi ve eserlerle birlikte bu icra özelliklerini öğrenip özümsemesi gerekiyordu. Müsiki üstadları arasında da öncelikle bu niteliklere sahip olanlar makbul addedilirdi. Ses güzelliği iyi bir müzisyen ya da icracı olmak için yeterli bir koşul olmadığı gibi, belki de aslında gerekli bile değildi ( Behar, 2004). Meşk geleneği ve usta çırak ilişkisi Sıra Gecesi geleneğinin icrasında kullanılan yöntemlerdir. Nitekim görüşme yapılan Şanlıurfalı müzik ustaları da bu yöntemle sıra gruplarında müzik tecrübesi kazandığını ifade etmektedirler.<sup>1</sup> Bu eğitim sürecinde ilk olarak sıra ortamında müziğe ilgili duyanlar bir müzik diline aşına olurlar. Malum olduğu üzere sıra ortamında okunan eserlerin kendine özgü terimleri ve bağlamları vardır. Birey, hem bu ortamda müzik dilini öğrenir hem de kulak aşinalığı gelişir. Ayrıca söz yazımı ile ilgili beceri bu ortamdaki müzakere ve mütalalarda ortaya çıkar. Dolayısıyla müzik sosyalleşmesinin önemli bir aşaması olan müzik dili ve söz yazım becerisi Sıra Gecesine katılan müzik erbabına önemli bir kabiliyet sağlar.

Sıra Gecesi geleneğinin icrasında elde edilen diğer önemli bir husus, beste yapma ve makam öğrenmedir. Müzik dili ve güfte yazmayı öğrenen kimseler şayet eğilimleri varsa Sıra ortamındaki diğer ustalardan beste yapmanın usul ve inceliklerini öğrenirler. Meşk ve usta çırak ilişkisi ile yapılan eserler belirli aşamalardan geçerek kemâle erer. Makamları tanıma ve makamlara göre okuma da sıra ortamında kazanılan bir meziyettir. Cem Behar'ın da işaret ettiği üzere, müzik eğitimi ve repertuarın aktarımı sözlü olarak, teke tek, ustadan çırağa ve meşkle yapıldığı müzik ortamlarında ustalar, çıraklara ustalarından öğrendiği bilgileri aşılar (Behar, 2004). Makamlardaki incelikler, sesler, telaffuz, nefesin kullanımı gibi birçok ayrıntı Sıra ortamındaki gurupta meşkle, çırakların azmi ve gözlemiyle elde edilmiş olur.

Enstrümanları tanıma ve çalma kabiliyeti müzik sosyalleşmesinin başka bir boyutunu oluşturmaktadır. Sıra ortamında ustaların icrasında enstrümanları tanımakla başlayan eğitim süreci, genelde ustaları taklitle çalma ile sonuçlanan bir meşki kapsar. Notasız taklit yoluyla gerçekleşen bu öğretim, müzik mirasının geleneksel yöntemlerle aktarımını kolaylaştırır. Sıra Gecesi geleneğinde müzik belli bir makama göre okunur. Buna Şanlıurfa'da "*makam geleneği*" denir. Gazel, türkü ve hoyratlar bu düzene göre okunur. Müzik ortamında usta çırak ilişkisi mevcuttur. Gençler, bu mekanlarda ses ve sazlarını nasıl kullanacaklarını öğrenirler. "*Kulak alışkanlığı*" burada kazanılır. Şanlıurfa'da birçok sanatçı sıra eğitimi ve terbiyesinden geçerek müzikte belli bir noktaya ulaşmıştır (Kaya, 2015, s. 579). Nitekim görüşme yapılan İsmail Altıngöz ud ve bağlama çalmayı meşk usulü ile ustalarından öğrendiğini ifade etmektedir.<sup>2</sup> Diğer bir müzik erbabı olan Mercan Özkan, "Sıra Gecelerinde çocuklar babasıyla sıra gezerken veya evde sıra olurken müziğe aşına olurlar. Makam geleneği, dinleme, yazma, enstrümanları tanıma sıra ortamında öğrenilir"<sup>3</sup> diyerek geleneğin etkisini belirtmektedir. Enstrüman kullanımı Şanlıurfa'nın sosyal yapısı ile yakından ilişkilidir. Geçmişte müzik aletlerine olumsuz bakış, elle veya kibrit kutusu ile müziğe eşlik eden bir safhadan def, ney, kudüm ve sonrasında diğer müzik aletlerini de kapsayan bir safhaya gelmiştir. Görüşme yapılan Mercan Aksoy enstrümanlara karşı bu tarihsel tutumun aşılmasında Mevlevihanelerde kullanılan ney, kudüm ve def'in büyük olumlu etkisi olduğunu belirtmektedir.<sup>4</sup> Görüldüğü gibi Sıra Gecesi geleneği, birçok fonksiyonu ile birlikte grup müdavimlerine meşk geleneği ve usta çırak yöntemi ile müzik sosyalleşmesi ortamı sunan niteliklere sahiptir. Grup ortamındaki söz, makam ve enstrüman merkezli geleneksel yöntemlerle icra edilen müzik, grup üyelerine müzik dili, söz öğrenme ve güfte yazma, beste yapma, makamları tanıma, kavrama, müzik aletlerine aşına olma, icrayı öğrenme gibi fırsatlar sunmaktadır. Böylece Sıra Gecesi geleneği adeta bir konservatuar gibi eğitim fonksiyonu üstlenmiş olmaktadır.

<sup>1</sup> Gazelhan Musa Kaldı ve İsmail Altıngöz (Ud Sanatçısı) ile görüşme, 01.11.2018/09.11.2018.

<sup>2</sup> İsmail Altıngöz (Ud Sanatçısı) ile görüşme, 09.11.2018.

<sup>3</sup> Mercan Özkan ile görüşme, 14.11.2018.

<sup>4</sup> Mercan Özkan ile görüşme, 14.11.2018.

## SONUÇ

Müzik, Şanlıurfa kültüründe çok kadim bir yere sahiptir. Bu geleneğin aktarılması ve yeniden üretilmesinde Sıra Gecesi geleneği, tarihsel olarak önemli fonksiyonlar icra etmiştir. Sıra Gecesinde geleneksel olarak icra edilen müzik, kültür ve müzik sosyalleşmesinde önemli bir ortamdır. Özellikle müzik kültürünün korunması, öğretilmesi ve aktarımında geleneğin önemli etkileri vardır. Geleneksel meşk geleneği ve usta çırak yöntemi ile müzik icrası ve kültür taşıyıcılığı Sıra meclisini önemli kılmaktadır. Nitekim bu meclislerin müdavimleri, müzik literatürünü, güfte yazmayı, beste yapmayı, makamla okumayı, enstrüman çalmayı bu sosyal ortamlarda edinirler. Sıra Gecesi geleneğinde müzik, sadece gruba yönelik ve sanat amacıyla sunulan bir etkinliktir. Bu yönüyle Sıra Gecesi, müzik geleneği ve kültürünün hem yaşatılmasına hem de yeni nesillere aktarılmasına imkân vermektedir. Ancak son yıllarda modernleşme ve kentleşme ile başlayan değişimler geleneği bozmuş ve icrasını zorlaştırmıştır. Özellikle konukevi ve otellerde yapılan “sıra gecesi”nin icra ortamı, icra şekli geleneksel Şanlıurfa Sıra gecesini deformasyona uğratmaktadır. Son yıllarda müzik faslını öne çıkarıp sırayı salt müzik ve eğlenceden ibaret bir tüketim metası olarak ortaya koyma anlayışı geleneğin dejenerasyonunu hızlandırmış ve kültürel yozlaşmaya yol açmıştır. Diğer yandan az da olsa geleneğin aslına uygun icrasını sürdüren gruplar bulunmaktadır. Dolayısıyla UNESCO tarafından İnsanın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsili Listesi'ne kabul edilen geleneği aslına uygun muhafaza etmek ve bu konuda akademik araştırmalar yaparak geleneğin tüm boyutlarıyla kayıt altına alınmasını sağlamak gerekir.



## KAYNAKÇA

- Behar, C. (2004). Mûsikîden Müziğe Osmanlı/Türk Müziği: Gelenek ve Modernlik. İstanbul: Yapı Kredi.
- Gerçek, İ. H. (2008). Geleneksel Türk Sanat Müziğinde Meşk Sisteminden Notalı Eğitim Sistemine Geçişle İlgili Bazı Düşünceler. A.Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi Sayı 38, Erzurum, 151-158.
- Giddens, A. (2000). Sosyoloji. Ankara: Ayraç.
- Kaya, M. (2015). Bir Şehir Kültürü Olarak Şanlıurfa Sıra Gecesi Geleneği. 3. Milletlerarası Şehir Yazarları Kongresi, Türkiye Yazarlar Birliği Yayınları: 56, Ankara., 573-584.
- Kolukırcık, S. (2010). Mekân, Kültür Ve Kimlik: Isparta Tahtacılarında Mekânın Sosyal Anlamı. Zeitschrift für die Welt der Türken Journal of World of Turks, ZfWT Vol. Zfwt Vol. 2, No. 2 (2010), 87.100.
- Macit M. (2010). Urfa Sıra Gecesinde Ve Mûsikî Meclislerinde Okunan Gazellerin İşlevi.
- Millî Folklor, 2010, Yıl 22, Sayı 87, <http://www.millifolklor.com>.
- Zencirkıran, M. (2015). Sosyoloji,1. Baskı Dora: Bursa.

# ŞANLIURFA KÜLTÜRÜNÜN DEĞİŞİM VE DEVAMLILIĞINDA ŞANLIURFA MÜZİĞİNİN ROLÜ

Salih AYDEMİR\*

## GİRİŞ

Toplumsal değişme çok karmaşık ve çok boyutlu bir olgudur. Onun yarattığı ya da getirdiği yeni ortam, insanın etrafında yeni bir uyarıcı ağı ve çok değişmiş yaşama koşulları yaratmaktadır.<sup>1</sup> Bu yaşam koşulları bir yandan kültürün farklı alanlarına farklı biçim ve boyutta yansırken, öte yandan kültürün farklı boyutları ve kodları tarafından denetlenmekte, değişimi hızlandırarak ya da engelleyerek kontrol edilmektedir. Toplumla yön vermede onu ortak hedeflere yönlendirmede müziğin diğer sanatlarla kıyaslanmayacak bir fonksiyonu vardır.<sup>2</sup>

Müzik ya da sanat, sadece toplumsal gerçeklikle değil, aynı zamanda bireysel, ruhsal ve deruni gerçeklikle de çok sıkı ve yakından ilişkilidir.<sup>3</sup> Her ne kadar sosyoloji literatüründe toplumsal gerçekliği bireylerin toplamının ötesinde bir gerçeklik olarak görme eğilimi ağır bassa da, nihayetinde toplumun bireylerden oluştuğu gerçeği tümünden de yadsınamaz. Bu çalışmada, müziğin psikolojik boyutu, insanın bireysel ve kişisel dünyasına etkisi değil, sosyolojik çözümler için önemli bir araç olduğunu dikkate alınarak Şanlıurfa Müziğinin, Şanlıurfa toplumunun toplumsal yapısı, değişimi ve devamlılığı üzerinde etkisinin ne olduğu ele alınmıştır.

Müzik nedir, ya da müziğin işlevi nedir? Sorularının çok naif ve yüzeysel değerlendirenlerde çağrıştırdığı ilk cevap, onun eğlence aracı olduğudur. Müziği böyle değerlendirenler biraz daha zorlandığı zaman, ağıt gibi, övgü gibi, belki marş gibi türleri ile çerçeveyi genişletebilirler. Ancak düşünce tarihi boyunca müzik üzerinde kafa yoranlar düşünce üretkenler, müziğin ne olduğunu kavramaya çalışanlar, müzik ile bir şeyleri çözümlenmeye çalışanlar ya da müziği bir arayışın ve anlamının aracı olarak görenler müziğin tanımını ve işlevini oldukça geniş bir spektrumda ele almışlardır.

Müzik sosyolojisinin önemli teorisyenlerinden olan ve müziğin kolektif ilişkileri derin bir şekilde etkilediğinin dikkate alınması gerektiğini ifade eden Frankfurt Okulu filozoflarından Adorno ve Horkheimer; Beethoven zamanında müziğin demokratikleştirilmesi yönündeki gelişmeleri, sanatın feodal koruma ve süslemelerden arındırılmasını önemli bir ilerleme olarak değerlendirirler.<sup>4</sup> Onların bu değerlendirmeleri salt müzik alanında yaşanan değişme ve ilerleme ile sınırlı olmayıp, toplumsal yaşamın tümünü kapsayan bir değerlendirmedir.

Müziği daha aşkın ve transandantal boyutu ile ele alan Schopenhauer, müziğin öte (transandantal) bir gerçekliğe işaret ettiğini ve bu gerçekliğin, bilimsel veya kavramsal bilginin ötesinde bir gerçeklik olduğunu savunmuştur. Estetiğe bilim ve mantıktan daha fazla önem vermesi ve bunu müthiş bir açıklıkla yapabildiği olması, Batı felsefesinde yeni bir gün doğumu olarak bile anlaşılabilir. Müzik, Schopenhauer'a göre, fenomenlerin ötesinde olan aşkın bir gerçekliğe sezgi sağlar ki, felsefenin görevi de tam olarak budur. Anlaşılan şey dile getirilemez; fakat yine de bilinebilir. Böylece müziğin anlattığı şey gerçek felsefeye dönüşü.<sup>5</sup> Schopenhauer'un bu yaklaşımı müziği daha evrensel ve aşkın bir fenomene dönüştürmektedir.

Schopenhauer, müziğin aşkın boyutuna, bilimsel ve kavramsal bilgiden öte estetiğin bilgisi olarak görürken, Weber, bunu tam aksine müzik tarihini batılı toplumların rasyonelleşme süreçlerine bağlamıştır. Rasyonelleşmenin temelini oluşturan artan doğa denetiminin, ses materyalinin insanın hizmetine sunulmasına, böylece büyük müziğin gelişmesine olanak sağladığını söylemekte olup, müzik sosyolojisine de esas anlamını kazandırmaktadır. Burada artan öznelleşme ve ruha büründürme, büyük

\* Doç. Dr., Hacı Bayram Veli Üniv., Polatlı İlahiyat Fak., Din Sosyolojisi A.B.D., Ankara; saydemirs@gmail.com

<sup>1</sup> Ergun, D., (1993). *Sosyoloji El Kitabı*, Gerçek Yayınları, İstanbul.

<sup>2</sup> Işıktaş, B., (2015), "Avrupa'da Devrimler Çağında Toplumsal Değişim, Kültür Ve Müzik Yaşamına Dair Notlar," *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Vol, 8 (2), İstanbul, s.164

<sup>3</sup> Gürsu, O. (2015), "Sanat Ve Psikoloji Etkileşimi: Geleneksel Türk- Slam Sanatları Merkezli Bir Okuma Denemesi", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C.8, S.38, s.1028-1039

<sup>4</sup> Adorno, T. & Horkheimer, M. (2011). *Sosyolojik Açılımlar*, Bilgesu Yayınları, Ankara, s.123

<sup>5</sup> Aktaş, A. O., (2012). "Hayatı Müzikle Anlamak ve Schopenhauer Felsefesinde Müzik", *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Sayı 62, Ankara, s. 46.

oranda rasyonelleşmenin gelişimi olarak anlaşılmaktadır. Weber tarafından sadece, bu sanat alanındaki süregiden estetik gelişim yekûn olarak toplumla bir anlam örüntüsünde ele alınmamakta; aynı zamanda ona göre her tür polemik kasıttan uzak kalarak, günümüzde müziğin gökten indiği ve bu yüzden her tür rasyonel ve eleştirel çağrışımlardan özerk olduğu şeklindeki yaygın inanış ve söyleme dayanan müziğin akıldışı yorumlarının bilimsel olarak ayağını yerden kesmektedir. Weber, bunun yanı sıra, dışavurum aracı yani içsellik sesi olarak müzik yoluyla biçimlenen her tür etkinliği, mantığa büründürmekte ve akılla belirlenen insani yaşam ilişkileri üzerinden açıklığa kavuşturmuştur.<sup>6</sup> Weber, Schopenhauer tarafından kanatlandırılan müziğin ayaklarını yere bastırmaktadır ya da aşkın boyutundan koparıp daha rasyonel ve nesnel bir kalıba sokmaktadır.

Weber'e göre sosyolojik boyutuyla müzik enstrümanlarındaki çeşitlenme, gelişim ve standardize olma süreci, toplumsal yapıdaki ekonomik, teknolojik ve kültürel değişmelerle yakından bağlantılıdır. Batı müzik tarihinin çoksesli müzik pratiğini viyola ve çello gibi enstrümanların sosyal yaşamla bağlantılı gelişimi üzerinden özetlemeye çalışan Weber, özellikle piyanonun icadının ve gelişmesinin bu süreci örneklendirdiğini dile getirmiştir. Weber, piyanonun kullanılması ve yayılmasının rasyonelleşme sürecinden bağımsız olmadığını iddia etmektedir. O'na göre modern çağdaki rasyonelleşmenin toplumsal gelişme ve müziğe yansımaları 'org'un ton açısından kısırlığının aşılması çabası piyanonun icat edilmesi ile sonuçlanmıştır. Weber piyanonun kullanımının ve yaygınlaşmasının da aynı sürecin sonuçları olduğu kanaatinde. Nitekim piyano kullanımının toplumsal tabakalaşma ve iklim yapısıyla doğrudan bağlantısı olduğu görüşünü Güney Avrupa'da icat edilen piyanonun başlangıçta Kuzey Avrupa'da Güney Avrupa'ya oranla daha hızlı yayılmış olmasıyla açıklamaktadır. Çünkü iklim nedeniyle kuzeydeki İskandinav ülkelerinde insanlar daha çok ev merkezli ve eve bağımlı bir yaşam sürdürmek zorundadırlar. Piyano hızla orta sınıf ailelerin kültürel bir figürü ve evlerinin önemli bir aksesuarı haline almıştır.<sup>7</sup>

Esasen bütün sanatların hem yerel hem de evrensel; hem insani toplumsal, hem de aşkın, tanrısal boyutunun var olduğu söylenebilir.<sup>8</sup> Bu özellikler nedeniyle ki, sanat dalları halkın veya seçkinlerin sanatı şeklinde sürekli toplumsal statüye paralel yürümüş ve toplumun dönüşmesi için verilecek eğitim politikalarında da bu özellik dikkate alınmıştır. Müzik diğer sanatlara nazaran daha kapsayıcı ve üst sanat olarak görülmüştür. Müzik maddi yönüyle tüm sanatlar içerisinde birinci sraya konulur. Onun tüm diğer sanat tarzlarını kendinde taşıması ya da tersinden söylenirse, tüm sanat tarzlarının köklerini, temellerini müzikte bulması anlamına da gelir. Zira diğer sanatların her birinin ayrı ayrı kendine mahsus müziği var olarak görülür. "Şiirin, resmin, mimarlığın, vb.nin müziği derken, bu deyimler bize hiç yadırgatıcı gelmiyorsa, bunun nedeni müziğin bu sanatlarda içkin olarak var olmasıdır."<sup>9</sup> Müziğin bütün sanatları kendisinde birleştirmesinin bir ifadesi, Mozart'ın babasına yazdığı mektupta şöyle dile gelir: "Duygularımı şiirle aktaramam, şair değilim; kendimi gölgeler ve ışıkla ifade edemem, ressam değilim; düşüncelerimi hareketlerle de açıklayamam, dansçı değilim. Ama hepsini müzikle yapabilirim. Ben bir müzisyenim..."<sup>10</sup> (aktaran Soykan, 2012). Dahası, müziğin diğer sanatlar içerisinde seçkin bir yere sahip olmasına ilaveten toplumsal sınıflara ve statüye göre müzik kendi içerisinde de bir seviye belirtme aracı olarak işleve sahiptir. Bu süreci müzik diliyle betimleyen Soykan; "Aşağı müzik, yalnızca ritme sahiptir. Yüksek müzik, ritme, melodiye ve armoniye sahiptir"<sup>11</sup> biçiminde ifade etmektedir.

Toplumsal değişimin eğitim boyutu ele alındığında, genel olarak sanat eğitimi özel olarak da müzik eğitiminin yerel ve evrensel boyutta verilmesinin kişilik dönüşüm ve olgunlaşması açısından göz ardı edilmemesi gerektiği üzerinde durulur. Toplumsal değişim ile sanat eğitimi –özellikle de müzik eğitiminin ilişkisi üzerinde duran Soykan, insanın varlıksal bütünlüğünün sağlanması ve korunması için genel olarak bilinçli bir eğitim politikasına, özel olarak da bir müzik politikasına ihtiyaç olduğuna işaret etmektedir. Bu politikaların ilkeleri ve amaçları tespit edilirken evrensel insanlık idesinin göz önünde tutulması gerektiği, bundan sonra toplumsal- kültürel etmenlerin, bu genel idenin somutlaştırılmasında kendi yerlerini alacağını ifade etmektedir. Bunu müzik alanına uygularken müzik eğitiminde yerel olandan değil, fakat evrensel olandan başlanıp yerel olana gelmesi gerektiğini zira insanın, dünyanın her yerinde önce insan, sonra Türk, İngiliz, Fransız vb. olduğunu ifade etmektedir.<sup>12</sup> Müzik politikasında evrensel olandan yola çıkılması gerekliliği savunurken, yerel müziklerin göz ardı edilmesi anlamına gelmemesi gerektiğini özellikle vurgulamaktadır.

<sup>6</sup> Adorno, T. & Horkheimer, M., a.g.e., s.126-127

<sup>7</sup> Esgin, A. (2012). "Bir Müzik Sosyolojisi Var mıdır?", *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Sayı 62, Ankara, s.9-10

<sup>8</sup> Schelling, F.W.J.(2017). *Sanat Felsefesi*, (Çev. Merve Ertene & Serhat Arslan) Doğubati Yay. Ankara, s.67

<sup>9</sup> Soykan, Ö. N. (2012). "Müzik Nedir?" *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Sayı 62, Ankara, s.32

<sup>10</sup> Soykan, Ö. N. (2012). a.g.e., s.31.

<sup>11</sup> Soykan, Ö. N. (2012). a.g.e., s.31.

<sup>12</sup> Soykan, Ö. N. (2012) a.g.e., 31

Müzikte yerellik ya da evrenselliğin ölçütü yaygınlık ile anlamlı değildir. Yaygınlık bakımından tüm dünyayı kapsamış olsa bile bu durum müzikte evrenselliğe işaret etmek bakımından yeterli görülmemektedir. Evrensellik zengin müzikal içerik ile eş değer olarak görülmektedir.<sup>13</sup>

### Müziğin Kullanıldığı Alanlar

Müzik çok fonksiyonlu ve çok kapsamlı bir sanat alanı olarak insanlık tarihinin bilinen en eski dönemlerinden beri her toplumda görülen bir sanat dalıdır. Müziğin bu özelliği bile tek başına onun insani ve evrensel bir olgu olduğunu göstermektedir. Bu sanat günümüzde özellikle orta ve alt tabakalar tarafından daha çok bir eğlence aracı olarak görülse de tarih boyunca farklı toplumlarda ve kültürlerde toplumsal hayatın birçok alanında farklı amaç ve fonksiyonları yerine getirmek üzere icra edilmiştir. Bunlarda bazılarını şöyle sıralayabiliriz.

1. Müziğin tarihsel serüveni içerisinde Eski Yunanlılar büyük rol oynamışlardır. Bahsedilen uygarlıklardan devralınan müzikal geçmiş, bu toplumun kültürüyle yoğrulmuş ve günümüz Batı Müziğinin atası olarak görülen Eski Yunan Müziği dediğimiz farklı bir müzikal kültür ortaya çıkmıştır. Eski Yunanlar, kendilerinden önce yaşamış toplumlar gibi müziğin tanrısal kökenli olduğuna inanmışlardır. Bu nedenle de müzik (*juovaiKtj [mousike]*) kelimesinin Zeus'un ve Mynemose'nin dokuz kızı olan mousalardan türediğine, bu kelimenin ise *mousaların* sanatı anlamına geldiğine inanmışlardır. Yunanlılar, bazı tanrıların da müzikle alâkalı olduğunu düşünmüşlerdir. Apollon, Dionysos ve Athena gibi tanrıların şerefine festivaller düzenlemişler ve bu festivallerde tanrıları onuruna İlahiler (*jraîâv\paian\,vfivoç[hymnos]*) söylemişlerdir. Hemen her dinde ibadetin duanın bir kısmını müzik oluşturmaktadır.
2. Yarışmalarda festivallerde törenlerde halkı heyecanlandırmak ve katılım sağlamak için müzik kullanılmıştır
3. Eski Yunanlılar, iyi eğitilmiş gençlerin ideal bir toplumun temelini oluşturacağını biliyorlardı. Bu nedenle gençlerin eğitimine özen göstererek onların iyi bir eğitim görmesi için ellerinden geleni yaparak, farklı alanlarda dersler görmelerini sağlamışlardır. Gençlere, okuma-yazma (*grammata*), fiziksel eğitim (*gymnastike*) ve müzik dersleri (*mousike*) verilmiş, bu dersleri almayan kişiler eğitimsiz olarak görülmüşlerdir. Yaklaşık olarak yedi yaşına gelen çocuklara, *grammatistes* denilen öğretmenler tarafından okuma ve yazma öğretilmiştir. Gramer dersinden yaklaşık olarak üç yıl sonra *kitharistes* adı verilen müzik öğretmenleri tarafından çocuklara müzik dersi verilmiştir. Üç yıl süren müzik eğitimi süresince *kitharistesler* çocuklara lir ve aulos çalmayı, bu enstrümanlar eşliğinde şarkı söylemeyi öğretmiştir. Bütün bu çabalar çocuğun profesyonel bir müzisyen olması için değildir, bu tür uğraşlar kişinin saygınlığının ifadesidir. Aristoteles, kişinin kendi zevki için ya da bir toplantıda çok içince enstrüman çalıp, şarkı söyleyebileceğini ifade etmiştir. Eski Yunan'daki müzik eğitiminin amacı hiçbir zaman için müzisyenler yetiştirmek olmamıştır, aksine müzik, onların gözünde tamamen entelektüel bir uğraştır.
4. Tiyatro vb. sahnelenen oyunlarda korku, heyecan, sevgi gibi duyguları müziğin ritmi ile vermişlerdir ki, günümüzde de sinemada hatta alışveriş merkezlerde tüketimi körüklemek üzere çok yaygın olarak kullanılmaktadır
5. Askeri faaliyetlerde savaşa gidecekleri cesaretlendirmek için müzik kullanılmıştır. Bunun en tipik örneği askeri bandolar, mehteran vesairenin yanı sıra kahramanlık marşlarıdır. Sadece neşeli olaylarda değil, savaşlar gibi, ciddi toplumsal olaylarda da müzik icra edilmiş, askerlere komut vermek ve onları cesaretlendirmek için müzik sesinden faydalanılmıştır.
6. İnsan hayatının en önemli dönüm noktaları olan; doğum, ergenlik, düğün, ölüm gibi bütün dönümlerin kendine özgü müzikli törenleri hemen her toplumda özgün olarak var olagelmiştir.
7. Müziğin kullanıldığı en önemli alanlardan birisi de tıp alanı olmuştur. Eski Yunanlılar müziğin faydalarından tıp alanında yararlanmışlardır. Onlar hastalığın da; tedavisinin de tanrı tarafından verildiğini düşünmüş, *paian* adlı şarkıları söyleyerek, tıbbın tanrısı olduğuna inandıkları Apollon'dan dertlerine deva bulmasını istemişlerdir. Bu uygulama sadece eski Yunan medeniyeti ile sınırlı kalmamış İslam dünyasında da daha ileri ve yaygın bir biçimde özellikle ruh ve sinir hastalığı türündeki psikolojik boyutlu tedavilerde modern bilimsel uygulamalarla yarışabilecek

<sup>13</sup> Soykan, Ö. N. (2012). a.g.e, s.38-39

düzeyde kullanılmıştır.<sup>14</sup> İslam dünyasında müzikle tedavinin birçok uygulaması bulunmaktadır. Bunlardan en meşhurları, Ebubekir Razi, Ebu Nasr Farabi ve İbni Sina'dır.<sup>15</sup> Öyle ki, Farabi makamların hangi rahatsızlığın tedavisinde etkili olduğunun ayrıntılarına kadar sıralamıştır. Bunlar; Rast makamı, İnsana sefa(neşe-huzur) verir. Rehavi makamı, insana beka(sonsuzluk fikri) verir. Neva makamı, insana lezzet ve ferahlık verir. Uşşak makamı, insana gülme hissi verir. Saba makamı, insana cesaret, kuvvet verir. Buselik makamı, insana kuvvet verir. Hüseyini makamı, insana sükûnet, rahatlık verir. Hicaz makamı, insana tevazu(alçakgönüllülük) verir, şeklinde sıralanmıştır.<sup>16</sup>

8. Dinî ritüeller, savaşlar ve özel kutlamaların dışında sıradan günlük işlerin yorgunluğunu hafifletmek, yalnız yapılan işlerde can sıkıntısını gidermek ve boş zamanları değerlendirmek için müzik iyi bir refakat aracı olmuştur.<sup>17</sup>

## Müzik ve Toplumsal Değişme İlişkisi

Müziğin yapısı ve özündeki değişimlere bakarak toplumsal değişme hakkında bir düşünce sahibi olabiliriz. Başlangıçta Max Weber'in de çıkış noktası olan bu varsayım, esasen müziğin toplumsal değişimin bir göstergesi olarak kabul edilebileceği görüşüne dayanmaktadır. Weber'in Batı müziğindeki dönüşümlerle toplumsal dönüşümler arasında kurduğu bağlantılar, müziğin sosyolojik açımlar yapmak için ne derece önemli bir kaynak olduğunu ortaya koymuştur.<sup>18</sup>

Nitekim Batıda, Barok Çağdan Klasik ve Romantik Çağa geçişte müzik öz ve biçim olarak büyük değişimlere uğrarken, aynı dönemde büyük toplumsal dönüşümler de meydana gelmiştir.<sup>19</sup> Bu koşutluk elbette rastlantısal değildir. Dolayısıyla, müziğin kendi iç gelişme süreci bile, bize onun toplumsal ve düşünsel bağları hakkında ipuçları vermektedir. Müziğin geçirdiği dönüşümler, toplumsal yapının geçirdiği dönüşümlerle büyük bir paralellik göstermektedir. Belli bir tarihsel dönemi yansıtan belli bir toplum yapısıyla müzik arasında önemli yapısal benzerlikler vardır.

Müziğin sosyolojik bir olgu olmasının gerisindeki diğer bir etken, onun, yaşamın temel özellik ve koşulların paylaşmasıdır. Sözelimi, müzik baştan sona tarihsel bir nitelik göstermektedir. Toplum değişirken, müzikal nağmeler ve müzikal roller de değişmektedir. Fakat en önemlisi, müzikalitedeki değişim, toplumun değişimini imlemektedir. Müziğin tarihselliği, toplumun tarihselliği yansıtmaktadır.<sup>20</sup> Toplumun tarihselliğini yansıttığı ölçüde, müzik, sosyolojik bir olgu haline gelmektedir.

Konfüçyüs, toplumun nasıl yönetildiği ile müziği arasında bir ilginin var olduğunu, müziğin devletin iyi yönetilmesinde belirleyici olduğunu ifade etmektedir.<sup>21</sup> İlkçağ Antik Yunan düşünürlerinden Pythagoras müzik toplumsal yaşam arasındaki ilişkinin de ötesine geçip müzik kozmoloji arasında ilişki kurmaktadır. O, evreni müziksel armonideki uyum ve ahenk örneğinden hareketle açıklamaya girişmiştir. Müziği bir başka boyuttan ele alan Platon ve Aristoteles müziğin bir etkinlik olarak toplum içindeki yeri üzerinde durmuşlar ve toplumsal bir olgu olarak değerlendirilebilmesi için ölçütler koymaya çalışmışlardır. Platon için müzik, onun ideal devlet görüşünün merkezî unsurlarından biridir. İdeal devlet için iyi yetişmiş bireylerin varlığını zorunlu kılan Platon, müziği bireysel gelişimin en önemli araçlarından biri olarak görmüştür.<sup>22</sup>

Müzik ve toplumsal değişme arasındaki ilişkiler sıradan birinin diğerini etkilemesi ilişkisi değil karşılıklı etkileşim ilişkisi olduğunun birçok göstergesi tespit edilebilir.

17.-18. yüzyıllarda Avrupa'da yaşanan Aydınlanma Düşüncesi ve devamında gelen Fransız İhtilali ile dönemin müziği arasında sıkı bir ilişkinin varlığını gözlemlemek zor değildir. "*Devrimin müzikal anlamda hissedildiği ilk ürünler devrimin öncesinde görülüyordu. Bunlar Aydınlanmanın müzisyenler*

<sup>14</sup> Kınacı, M. (2012). "Eski Yunan Dünyasında Müzik ve Müzisyenler," *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Sayı 62, Ankara. S. 11-18

<sup>15</sup> Turabi, A.H., (2009), İbn Sînâ ve Müzik, Uluslararası İbn Sina Sempozyumu Bildiriler, İstanbul B.B. Kültür A.Ş. Yayınları, İstanbul, s.195-216.; Bulut, S., (2015), "Edirne - II. Bayezid Darüşşifası'nda Akil Hastalarının Tedavisi", *Türk-İslam Tarihinde Yükseköğretim*, Abant İzzet Baysal Üniv. Yayını, Bolu.

<sup>16</sup> Somakçı, P., (2003), *Türklerde Müzikle Tedavi*, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi S., 15, s.131-140

<sup>17</sup> Kınacı, (2012), a.g.e. s.15.

<sup>18</sup> Eşgin, A. (2012), a.g.e. s.154.

<sup>19</sup> Tanyol, T. (1982). "Müziğin Toplumsal Temelleri," *Yazko-Felsefe Yazıları 2*. Kitap, Yayına Hazırlayan: Selahattin Hilav, Ağaoğlu Yayınevi, İstanbul, s.58

<sup>20</sup> Tanyol, T. (1982). s.59

<sup>21</sup> Büyük Bilgi Konfüçyüs tarafından yazılmadığı halde ona atfedilen nasihatlerden oluşan müzik hakkındaki Konfüçyüs'ün görüşlerini içeren temel kaynaklardan birisidir. Bkz. *Büyük Bilgi ve Müzik Hakkında Notlar*, (çev. Muhaddere N. Özerdim), M.E.B. Yayınları, Ankara, 1963.

<sup>22</sup> Eşgin, A., (2012), a.g.e., s. 159

üzerindeki etkilerinin yansımalarıydı. Fransız devriminin üç önemli sloganını (*Liberte-Özgürlük; egalite-eşitlik, fraternite-kardeşlik*)dir. Bu sloganların Mozart'ın en önemli üç operasının konularıyla örtüştüğü görülmektedir. Saraydan Kız Kaçırma'nın konusu özgürlük iken, Figaro'nun Düğünü operasında ise eşitlik teması öne çıkarılmıştır. Mozart, son operası Sihirli Flüt'te kardeşlik mesajıyla slogan üçlemesini tamamlamıştır".<sup>23</sup>

Bestecilerin devrime kayıtsız kalmadıkları görülmektedir. François-Joseph Gossec (1734-1729) devrimin öncesinde aristokrat sınıfın hizmetindeyken sonrasında devrimin çığırkanlarından biri oldu. On iki bin kişilik bir koronun söylediği Te Deum ya da bin kadar üflemeli çalgının çaldığı bir marşla devrimi gösterişli bir biçimde anlattı. Etienne Nicholas Mehul (1763-1817) Gluck'un operaya getirdiği yeni anlayışın bir izleyicisi olarak tanınan, Gossec'e göre daha ılımlı bir besteciydi. Gossec ve Mehul ile birlikte devrimin kurduğu yeni Paris Konservatuari'nin denetçiliğine atanan Luigi Cherubini (1760-1842), sonradan Fransız uyruğuna geçen bu İtalyan besteci, üstün bir ustalığa erişmişti, ancak kuramcılığı, o günlerin kolay ve hafif bir müziği tutan anlayışıyla bağdaşmadı. Müzik görüşleri Napoleon ile uyuşmadı. Bu nedenle olsa gerek Cherubini'nin konservatuar yöneticiliğine atanması 1821 yılına kadar gecikti. Jean François Lesueur ise (1760-1837), asıl geniş imgelemler ve yenilikçi tavrıyla tanınıyordu. Kilise müziğini, anlatıcı müzikle birleştirmek ve dinsel törenlerde çok büyük orkestra kullanmak istemesi papazları ürkütmüş ve sonuçta Lesueur kilisedeki görevinden atılmıştı. Bundan sonraki dönemde tiyatro müziğine yönelecek ve konservatuardaki hocalığı sırasında Berlioz ve Gounod gibi bestecileri yetiştirecekti.<sup>24</sup>

Toplumsal ilişkilerin köklü bir biçimde değişmesinin mekanizmalarına işaret eden (feodalizmden kapitalizme geçiş) yapısal dönüşümlerin bir bütün olarak müziğin üretilmesi sürecinde yaratmış olduğu etkileri, Frankfurt Okulu teorisyenlerinin ve özellikle Adorno'nun çözümlerini temel alarak analiz edeceğiz. Max Weber'le birlikte müzik sosyolojisi alanının kurucusu olarak kabul edilen T. W. Adorno'nun müzik üzerine yaptığı çalışmalarında ortaya attığı temel iddia, müziğin *kendinde-gerçek* kategorisi olarak düşünülemeyeceğidir. Ona göre müzik, onun bilinç-dışı ögesi olarak toplumsal gerçekle ilişkisi içerisinde nesnellik kazanmaktadır. Dolayısıyla "müzik olayı", romantiklerin "kahraman kişilikleri" üzerinden değil, bestecinin içinde yer aldığı ve aynı zamanda onun ön varsayımı olan sosyal ilişkiler düzleminde analiz edilmelidir. Başka bir ifadeyle müziğin üretimi yalnızca bireysel bir olay olarak değil, önemli ölçüde sosyale içkin bir *dolayım ilişkisi* olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu, herhangi bir müzik tarzının tarihsel ve toplumsal koşullarının bulunduğu ve onu var kılan toplumsal ve tarihsel koşulların değişmesine koşut olarak değişim geçireceği veyahut yok olacağı, yerlerine tarihin ve toplumun yenilerini ikame edeceği anlamına gelir. Bu anlamda, müziğin tarihsel gelişimi; beste (üretim), icra (yeniden-üretim), dinleme (tüketim) ilişkisi içinde gerçekleşmektedir ve analiz de toplumsal değişimin bu üçlü ilişki üzerinde yaptığı etkiler üzerinden gerçekleştirilmelidir.<sup>25</sup>

## Geleneksel Türk Müziğinin Özellikleri

Müzik evrenseldir. Ancak onun evrenselliği yerel ve kültürel farklılıklara izin vermediği anlamına gelmez. Müziğin evrenselliğini kısıtlayan şey yerel farklılıklar değil, ihtiva ettiği unsurların var olup olmamasıdır. Müziğin üç temel bileşeni Ritim, Melodi (ezgi) ve armonidir. Bir müzik eseri bu bileşenleri ne derece taşıdığı ile ölçülür. Aşağı müzik yalnızca ritme sahiptir. Yüksek müzik, ritme, melodiye ve armoniye sahiptir. Aşağı müzik bedeni etkilerken, yüksek müzik ruhu etkiler. Yüksek müzik için algılama ve doğal hoşlanma duygusu yeterli değildir. Onun için başka bir şeye daha gerek vardır. Bu da estetik beğenidir.<sup>26</sup>

Geleneksel Osmanlı-Türk musikisinin genel karakteristik özelliklerini Cinuçen Tanrıkorur şu biçimde saptamaktadır: "Aralıkları tabii frekanslara dayalı ve 'makamlar üzerine kurulu bir müzik oluşu, makamlara kişiliğini dizilerin değil, 'seyirlerinin verişi ve bu kuralların değişmez oluşu, kısa ve uzun pek çok kombinasyonunu 'usuller içinde kalıplaştırmış oluşu, sazdan çok sese (dolayısıyla söze, yani şiire) dayalı müzik oluşu, askerî ve bazı dinî türler dışında, tek kişinin söylediği, çaldığı veya çalıp söylediği 'solo' icraya koro icrasından daha büyük önem verilmesi, bu solo icra içinde 'gazel' ve 'taksim' denen ses ve saz 'irtica Flerinin çok önemli bir kıstas oluşu ve notadan değil 'meşk' usulü ile üstattan öğrenilen

<sup>23</sup> Kutluk, F. (1997). *Müzik ve Politika*, Doruk Yayınları, İstanbul, s.9-11

<sup>24</sup> Işıktaş, B., (2015), "Avrupa'da Devrimler Çağında Toplumsal Değişim, Kültür Ve Müzik Yaşamına Dair Notlar," *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Vol, 8 (2), İstanbul, s.163.

<sup>25</sup> Cinuçen Tanrıkorur'dan aktaran; Ögütüle, V.S. & Etil, H., (2012). "Bir Geçiş Döneminde Müziğin Kalp Çarpıntıları," *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Sayı 62, Ankara, s.96.

<sup>26</sup> Soykan, Ö. N., (2012), a.g.e., s. 30-31.

ve yine notaya bakılarak değil, usul vurularak ezberden icra edilen bir müzik oluşu” olarak betimlenmektedir.<sup>27</sup>

Tanzimat’la birlikte yaşanan toplumsal dönüşüm süreci klasik Osmanlı-Türk musikisi üzerinde kapsamlı bir değişimin ana tetikleyicisi olmuştur; klasik makam, usul, üslup ve karakteri üzerinde önemli etkiler bırakmış, yeni model ve türlerin gündeme gelmesine sebep olmuştur.

Türk müziğinin Batılılaşmanın yoğun olarak kendini hissettirdiği 19. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren toplumsal değişmeye paralel geçirdiği değişim daha birçok örnekle destekleyebiliriz. Ancak, Osmanlı-Türk musikisi üzerinde değiştirici/dönüştürücü etkisi olan birbiriyle ilintili iki ana olgunun varlığını dikkate almak gerekmektedir. Bunlar: i) Batılılaşma, ii) Piyasalaşma. Olgusudur.<sup>28</sup>

Bütün bu gelişmelere rağmen Osmanlı-Türk toplumunu estetik beğenisinin musiki üzerinden devamlılığını gözlemlemek hiç de zor olmamaktadır.

Süleyman Seyfi Ögün’ün aktardığı bir anekdot da bu beğeni şöyle anlatılmaktadır:

Bu kez aklıma Nevâ Kâr’ı birlikte dinlediğimiz, artık 80’lerine merdiven dayamış, 60’lı yılların ilk kuşak hippilerden J.’in söyledikleri geliyor. Bir gece misafir olduğumuz bir müzisyen dostumuzun evinde bu müziği bazı kayıtlardan huşû içinde dinlemiştik. Batı müziği terbiyesi almış sesiyle mırıldanarak esere eşlik edişini şaşkınlıkla izliyordum. “Biliyor musun, bu eseri her dinleyişimde, başka bir derinlik keşfediyorum” deyip eklemişti: “Ama aslında sizin dünyanızın özelliği”. Sorularım bastırınca bu “dünya” ile nasıl tanıştığını anlatmaya koyuldu. Hikâyesi 60’lı yıllarda kocası ile bisikletlerine atlayarak “Doğu’ya yaptıkları seyahatle başlıyordu: “Kafamızda hep bir Hindistan ya da Nepal vardı. İstanbul’a vardığımızda Şark’ın başladığını bize hissettiren manzaralar gördük. Ama İstanbul bizim için sadece bir kapıydı. Onun için fazla oyalanmadık. Anadolu’yu hızla kat ’edip İran’a ulaştık. Gördüklerimizle büyüledik. Renkler, süslemeler, ihtişam. Ama ne tuhaftır ki, bir süre sonra bütün o renkler sönmeye, süslemeler gözlerimizi yormaya, ihtişam sıkılmaya başladı bizi. Rotamızı Hindistan’a çevirdik. Yine başımız döndü. Renkler, kokular canlı, coşkulu müzik, danslar. Tamam dedik işte aradığımız bu. Ama sonuç İran’dakinden daha da kötü oldu. Zaman geçtikçe Hindistan, İran’da yaşamış olduğumuzdan daha da boğucu bir tecrübeye dönüştü. Hayâl kırıklığı içinde Nepal’i de gezerek dönmeye karar verdik. İran’dan Türkiye’ye giriş yaptık. Bir süre pedal çevirdik. Bir yerde mola vermiştik. Kocam birden bana döndü- Bütün bu inişli çıkışlı, hayâl kırıklığı içindeki maceramızda, bizi hayal kırıklığına uğratmayan tek yerin burası olduğunu görüyor musun? Aradığımız sakın burada olmasın? deyiverdi. Önce Konya’da, daha sonra da İstanbul’da kaldık. Türkiye’den ayrılırken aklımızdaki tek düşünce, bir sonraki gelişimizi nasıl organize edeceğimizle alakalıydı. Gördüğümüz her şeye dikkatle baktık; işittiğimiz her şeye kulak kabarttık. Meselâ, Câmileriniz. İran’dakilere hiç benzemiyordu. İhtişam, gösteriş, abartıdan eser yoktu. Bu topraklarda her şey sadelikle sırlanmıştı. İçerdiği güzellikleri, derinlikleri azar azar sunuyordu. Her keşif, keşfe muhtaç yeni şeyleri müjdeliyordu. Müziğinizi ilk dinlediğimizde de aynı durumu yaşadık. Canlı ritimleriyle, parlak sesleriyle Hint müziği gibi çarpmamıştı bizi. Sitarla büyülenen kulaklarımıza tambur tuhaf geliyordu. Neden sonra akıl sır erdirebildik tamburun derinliğine. Ama hepsi bir yana Nevâ Kâr bambaşka... Hikâyemin sonucu mu? Kocam göçeli çok oldu. Bana gelince işte görüyorsun bu ihtiyar hâlimle senenin altı ayını Türkiye’de geçirmesem sanki hayatım eksiliyor... ”<sup>29</sup>

### Şanlıurfa Müziği ve Toplumsal değişmesi ilişkileri

Şanlıurfa müziğinin, evrensel ve yüksek müziğin bir parçası olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceğini müzik otoritelerine bırakıyoruz. Ancak müziğin temel bileşenleri olan ritim, melodi (ezgi) ve armoniyi içermesi bakımından sıradan yerel kent müzikleri düzeyine indirgenemeyecek bir yapıda olduğunu da gözden uzak tutmamak gerektiği kanaatindeyiz.

Şanlıurfa tarihi ve stratejik konumu itibarıyla önemli kültür ve medeniyet merkezlerinden biri olduğu için müziğin tarihsel geçmişi oldukça gerilere gitmektedir. Şanlıurfa’da yapılan müzik türleri; i) Tasavvuf Müziği (Çifteler), ii) Klasik, iii) Türk Müziği Halk Müziği’ olmak üzere üç ana başlıkta toplanabilir. Şanlıurfa Devlet Türk Halk Müziği Korosu Şefi İ. Halil Altıngöz Şanlıurfa müzik meclislerinde yapılan icrayı şöyle tasvir etmektedir. “Klasik Türk Müziği, çok önemli bir yere sahiptir. Öyle ki meşklere, ahenklere başlanırken günümüzde kısmen -ama eskiden mutlaka geleneksel Türk Sanat Müziği ile

<sup>27</sup> Ögütte & Etil, (2012), a.g.e., s.104

<sup>28</sup> Ögütte & Etil, (2012), a.g.e., s.104

<sup>29</sup> Ögün. S. S. (2012). “İtri’nin Neva Kâr’ından Mülhem İzlenimci Bir Yazı,” *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Sayı 62, Ankara, s.147

başlanırdı. Başta peşrev alınır, sonra kar, beste, semailer, şarkılar icra edilir, bilahare gazellerden türkülere geçilirdi. Osmanlı döneminde başşehirilere uzak olmasına rağmen Şanlıurfa'da geleneksel Türk Sanat Müziği icra edilmesi yaygın ve ileri düzeydedir. Bunda şehrin Osmanlı İmparatorluğu idaresine geçmesinden sonra payitahttan sürgüne gönderilen devrin ünlü musikişinaslarının burada ikamet mecburiyetinde bırakılmalarının payının büyük olduğu tahmin edilmektedir. Dolayısıyla yörede kullanılan çalgı profilinin de geleneksel Türk Sanat Müziği sazları olması tesadüf değildir.”<sup>30</sup>

Şanlıurfa Müziği, ezgi yapısı, söz zenginliği, eser sayısı, kaliteli ve sistemli icrası ile Türk Müziği içinde özel bir konuma sahip olmuştur. Ezgi yapıları monoton olmayıp çok inişli çıkışlı zengin ezgi motiflidir. Usul ve ritim yapısı da hayli zengindir. Gırtlak nağmeleri bir hayli fazla olduğu için, bazı istisna ve uzun havalar hariç, düz ve uzun seslerden çok, dinamik ve küçük değere haiz sesler tercih edilmiştir. Güzel icra yeteneğine sahip yöre sanatçılarının ses rengi ve ağız özellikleriyle bütünleşen bu müziğin yerelliği onu evrensel müzikten kopartacak bir yerellik değil, usul ve ses bakımından özgünlüğe işaret etmektedir.<sup>31</sup>

Müzik tercihi ile sosyal statü arasında da yakın ilişki vardır. Genel ve kabaca yapılabilecek değerlendirmeye göre yüksek kültürlü insanlar sanat değeri yüksek müziği tercih ederken, kültürel seviyesi düşük insanlar müzik kalitesi düşük eserleri tercih ederler.<sup>32</sup> Şanlıurfa müziği ile toplumu arasında yapılacak basit bir gözlemede dahi bu genel kaidenin çok işlemediği gözlenir. Sosyal statü bakımından alt tabakadan sayılabilecek insanların çok daha yüksek eğitim ve kültürel müktesebat gerektiren klasik müzik eserlerini zevkle dinledikleri ve icra ettikleri gözlemlenebilir.<sup>33</sup> Nitekim tarafımızdan yapılan birbiri ile bağlantılı birkaç gözlem şöyledir: 1) “75 yaşlarında, eğitim düzeyi ilkökul mezunu olan, orta düzey bir esnaf komşumuzu ziyareti gittiğimizde yanında bulunan kendisi ile aynı statü ve yaşlarda arkadaşları ile sohbet ediyorlardı. Bizim de katıldığımız sohbetin bir aşamasında misafirlerinden birisi ‘Hocama Sadullah Ağa'nın Ah nideyim sahn-ı çemen seyrini cananım yok isimli Hicaz eserini okuyalım mı?’ dedi ve eseri makam usul bilgisine sahip bir topluluk gibi okudular. Daha sonra aynı usul üzere, klasik Türk Sanat musikisinin önemli eserlerinden birkaç eser daha okundu.” 2) Bir yıl kadar sonra komşumuz vefat etti. Taziyesi esnasında ortaöğretim düzeyinde eğitim almış ve babasının işini devam ettiren oğluna merhum babasının müzik kültürü ve arkadaşları ile yaptıkları icradan bahsettim. Babası ve musikişinas dostlarının repertuarı hakkında konuşmaya başlayan oğlunun sanki profesyonel bir müzikolog gibi birikime sahip olduğunu müşahade imkânı buldum. 3) Bir kırtasiyecide üç kişi (ikisi Şanlıurfalı ve müzik ile herhangi bir biçimde doğrudan bağlantısı olmayan) sohbet ederken bu gözlemimi Urfa'da müzik kültürünün derinliği ve yaygınlığına duyduğum hayranlıkla anlattım. Bunun üzerine iki saati aşkın hem genel Türk müziği, hem Şanlıurfa müziği üzerine sohbe şahit oldum ki, sohbetin bitiminde; “böyle geçeceğini bilsem ben bu sohbeti kayda alırdım” biçiminde bir itirafta bulunmuştum.

Şanlıurfa müziğinin halk katındaki yaygınlığı ve bunun sosyal statülerinin çok üzerinde oluşu ile ilgili benzer örnekler çoğaltılabilir. Ancak burada maksat örnekleri çoğaltmak değil, toplumsal değişme müzik ilişkisinin ipuçlarını bulmaktır. Bu amaç doğrultusunda Şanlıurfa'nın toplumsal değişme ve devamlılığına bakıldığında oldukça muhafazakâr bir yapının var olduğu söylenebilir. Oysa şehrin son 30-40 yılını yakından takip edenler bilir ki GAP, Atatürk Barajı, Sulama kanalları gibi birçok yatırımın da etkisi ile sosyoekonomik demografik, fiziki şartlar ve nüfus hareketliliği bakımından çok önemli değişmeler yaşanmıştır. Bu açıdan Şanlıurfa'da müziğin değişimin denetleyicisi ve sosyal değişimin ortaya çıkaracağı dejenerasyonun önünde ‘tampon’ bir rol oynadığı söylenebilir. Ayrıca asgari müzik bilgisine sahip olanlar bilir ki, bazı enstrümanların elektronikleşmesi gibi şekilsel değişiklik dışından temel özellikleri bakımından özünü korumaya devam etmektedir.

<sup>30</sup> <http://www.urfakultur.gov.tr/Eklenti/22148,urfa-muzigi-hakkinda.pdf?0> (erişim tar. 24.10.2018)

<sup>31</sup> Özellikle ezgi yapılarının, söz zenginliğinin ve eser sayısının zenginliği için bkz. Özbek, M. A., (2010) Urfa Türkülerinin Dil Ve Anlatım Özellikleri, (basılmamış Doktora Tezi) İstanbul Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

<sup>32</sup> Özel, İ., (1984) Zor Zamanda Konuşmak, Dergah Yayınları İstanbul, s.46

<sup>33</sup> Müzik ve toplum ilişkisi hakkında bkz.: Atay, Rıfat (2016), “Tevhid ve Vahdet Bilincinin Oluşmasında Estetik Tecrübenin Rolü: Süleyman Çelebi ve Mevlid Okuma Geleneğimiz,” *Şanlıurfa Uluslararası X. Kutlu Doğum Sempozyumu Bildirileri* (Ed., Murat Akgündüz ve Ömer Sabuncu), Şanlıurfa, TDV Yay., ss. 150-156; Atay, Rıfat (2016), “Bilgi ve Eylem Arasında Mevlana'da Estetik Değerler Eğitimi: Mesnevi Merkezli Bir Okuma Denemesi,” *Eğitimde Gelecek Arayışları Düünden Bugüne Türkiye'de Beceri Ahlak ve Değerler Eğitimi*, Ed., Arzu Güvenç Saygın, Murat Saygın, Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları, Ankara, C. II, ss. 1233-1247.



## SONUÇ

Müzik ve sosyal değişme/devamlılık ilişkisi ele alındığında literatür genellikle toplumsal değişimin müziği etkilediği ya da müziğin toplumsal değişmeyi etkilediği biçiminde “değişme “ odaklı ve karşılıklı etkileşimi esas alan yaklaşım öne çıkartılmıştır. Oysa temel sosyolojik problem olarak ‘değişme’ ‘devamlılıktan’ dikatomisi ayrı düşünülmemesi gereken bir süreçtir. Sosyal değişimin dinamiği olarak müziğin toplumsal değişmeyi etkilemesi yönlendirmesi ne kadar önemliyse, toplumsal değişimin bir kültürel yozlaşmaya, bozulmaya dönüştüğü dönemlerde müziğin değişmeyi denetlemesi, kontrol mekanizması rolü oynaması da o denli önemli bir toplumsal fonksiyondur.

Toplumsal değişme son yüzyılda özellikle de son çeyrek yüzyılda insanlık tarihinin daha önce şahit olmadığı bir hızla yaşanmaktadır. Özellikle sosyal hayatın maddi boyutunda, ulaşım, iletişim, teknik ve teknolojik alanda yaşanan gelişmeler toplumsal hayatın tüm alanlarını etkilemektedir. Hızlı ve radikal değişmeler çok ciddi toplumsal sorunların, çatışmaların, uyumsuzlukların da sebebi olabilmektedir. Böylesi dönemlerde toplumların özünü yitirmeden kültürel değerlerini sürdürebilmeleri toplumsal dejenerasyonu, asimilasyonu, bozulma ve çöküşü engelleyen dinamiklere ihtiyaç vardır. Değişmeye rağmen devamlılığı sağlayan kültürel kodların o toplumun kimlik ve kişiliğini devam ettirmesini sağlayan dinamiklerin başında geldiğini ifade etmek gerçekçilikten uzak subjektif bir değerlendirme olmayacaktır. Zira Şanlıurfa müziği bir yandan devamlılığın ve köklerinden kopmamış olmanın en önemli göstergesi durumundadır. Sosyal hayatın farklı alanlarında toplumsal ilişkileri sürdürürken, Şanlıurfa müziğinin merkezi bir rol oynadığı kolaylıkla gözlemlenebilir. Örneğin sıra gecelerinde, Cuma geceleri birçok noktada icra edilen tarikat zikirlerinde, düğün ve mevlid gibi etkinliklerde eski kuşakların nostaljik olarak müziği icra ederken gelenek ile bağlarını sürdürdüğü; yeni neslin ise müzik üzerinde bir geleneği devralıp devam ettirdiği görülmektedir. Etrafında bütünleşilen bir kültür unsuru rolünü oynadığını gözlemlemek Bunu söylerken Şanlıurfa müziğinin değişmeye direnen, değişimi engelleyen, frenleyen bir öge olduğunu değil, yerel bir müziğin değişmeye ayak uydurarak devamlılığı sağlamla bir nevi güncele ve evrensel standartlara evrilmiş olmasının gözlenebileceğini ifade etmek istiyoruz.

## KAYNAKÇA

- Atay, R. (2016). "Tevhid ve Vahdet Bilincinin Oluşmasında Estetik Tecrübenin Rolü: Süleyman Çelebi ve Mevlid Okuma Geleneğimiz," *Şanlıurfa Uluslararası X. Kutlu Doğum Sempozyumu Bildirileri*, Ed., Murat Akgündüz ve Ömer Sabuncu, Şanlıurfa, TDV Yay., ss. 150-156.
- Atay, R. (2016). "Bilgi ve Eylem Arasında Mevlana'da Estetik Değerler Eğitimi: Mesnevi Merkezli Bir Okuma Denemesi," *Eğitimde Gelecek Arayışları Düünden Bugüne Türkiye'de Beceri Ahlak ve Değerler Eğitimi*, Ed., Arzu Güvenç Saygın, Murat Saygın, Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları, Ankara, C. II, ss. 1233-1247.
- Adorno, T. & Horkheimer, M. (2011). *Sosyolojik Açılımlar*, Bilgesu Yayınları, Ankara.
- Aktaş, A.O., (2012). "Hayatı Müzikle Anlamak ve Schopenhauer Felsefesinde Müzik," *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Sayı 62, Ankara.
- Bulut, S., (2015), "Edirne - II. Bayezid Darüşşifası'nda Akil Hastalarının Tedavisi", *Türk-İslam Tarihinde Yükseköğretim*, Abant İzzet Baysal Üniv. Yayını, Bolu.
- Ergun, D. (1993). *Sosyoloji El Kitabı*, Gerçek Yayınları, İstanbul.
- Esgin, A. (2012). "Bir Müzik Sosyolojisi Var mıdır?," *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Sayı 62, Ankara.
- Gürsu, O. (2015), "Sanat Ve Pskoloj Etkilem: Geleneksel Türk- Slam Sanatları Merkezli Bir Okuma Denemesi", *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, C.8, S.38, s.1028-1039
- Işıktaş, B., (2015). "Avrupa'da Devrimler Çağında Toplumsal Değişim, Kültür ve Müzik Yaşamına Dair Notlar," *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Vol, 8 (2), İstanbul.
- Kınacı, M. (2012). "Eski Yunan Dünyasında Müzik ve Müzisyenler," *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Sayı 62, Ankara.
- Kutluk, F. (1997). *Müzik ve Politika*, Doruk Yayınları, İstanbul.
- Öğün, S. S. (2012). "İtri'nin Neva Kâr'ından Mülhem İzlenimci Bir Yazı," *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Sayı 62, Ankara.
- Öğütte, V.S. & Etil, H, (2012). "Bir Geçiş Döneminde Müziğin Kalp Çarpıntıları," *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Sayı 62, Ankara.
- Özbek, M. A., (2010) Urfa Türkülerinin Dil Ve Anlatım Özellikleri, (basılmamış Doktora Tezi) İstanbul Üniv. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Özel, İ, (1984) Zor Zamanda Konuşmak, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Schelling, F.W.J.(2017). *Sanat Felsefesi*, (Çev. Merve Ertene & Serhat Arslan) Doğubatu Yay. Ankara.
- Somakçı, P., (2003), Türklerde Müzikle Tedavi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi S., 15, s.131-140
- Soykan, Ö. N. (2012). "Müzik Nedir?" *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, Sayı 62, Ankara.
- Tanyol, T. (1982). "Müziğin Toplumsal Temelleri," *Yazko-Felsefe Yazıları 2*. Kitap, Yayına Hazırlayan: Selahattin Hilav, İstanbul, Ağaoğlu Yayınevi.
- Turabi, A.H., (2009), İbn Sînâ ve Müzik, Uluslararası İbn Sînâ Sempozyumu Bildiriler, İstanbul B.B. Kültür A.Ş. Yayınları, İstanbul
- Weber, M., (1958). *The Rationalization and Social Foundation of Music*, Translated and Edited; D. Martindale, J.Riedell and G. Neuwirth, Southern Illinois University Press.
- <http://www.urfakultur.gov.tr/Eklenti/22148,urfa-muzigi-hakkinda.pdf?0> (erişim tar. 24.10.2018)

# ORTAK COĞRAFYA'DAN ETKİLENEN MUSİKİLER: IRAK TÜRKMEN (KERKÜK) VE ŞANLIURFA HALK MUSİKİLERİNİN MÜZİKOLOJİK AÇIDAN KARŞILAŞTIRILMASI

Resul BAĞI\*

## GİRİŞ

Halk müziği geçmişten gelen bir kültür mirası olarak, belirli bir mantık sistemi ve düzene göre oluşmuştur. Türk kültüründe ezgiler özelliklerini boy ve kabilelerle başlayan sürecini ticari ve kültürel temaslar ile bütünleşmeye doğru gitmiştir. Çalışma konumuz olan Urfa, Kerkük ve bunlara Diyarbakır ile Harput'u da katabiliriz, Türklerin Anadolu'ya ilk yerleşmeye başladığı ve yeni kültürler ile karşılaştığı merkezlerin başında gelir. Bu yerleşikliğe bağlı olarak İç Anadolu'ya ve Ege'ye yerleşmeler devam etmiştir. Bu konuda Ögel (1992)'in güzel bir sözü vardır; 'Anadolu, Doğudan başlayarak Türkleşmiştir'(s. 284). Bu Türkleşme merkezleri kültürün önemli bir örgüsü olan musiki önemli derecede etkilemiştir.

Musiki etkileşim yoluyla çoğalır ve yayılır. Musiki etkileşiminde ortak coğrafyanın yanı sıra dil ve edebiyat önemli derecede etkilidir. Türk halk musikisindeki dinamizmden kaynaklı olarak her iki bölgede yeni ezgiler ortaya çıkmaya devam ederken eski ezgiler ya olduğu gibi ya da sözde ve ezgideki küçük değişiklikler ile yaşamaya devam etmektedir. Her ne kadar geçmişten günümüze gelmesinde aracı rolü üstlenenler belli olsa da ezgiler anonimlik kavramı içerisinde gelişmektedir.

Musiki folkloru yönünden Urfa-Kerkük<sup>1</sup> etkileşimi geçmiş yüzyıllara dayamaktadır. Coğrafi olarak yakın bir bölge olması ortak tarihe sahip olmaları geleneğin yakın varyasyonları şeklide tezahür etmektedir. Günümüzde Türkiye Cumhuriyeti sınırları dışında, Irak siyasi sınırlarında bulunan Kerkük'te musiki geleneği her türlü olumsuzluğa rağmen canlı kalmaktadır. Hatta yaşanan olumsuzluklar (bu olumsuzluklar belirli dönemde etnik kırımlara kadar gitmektedir) etnik kültürün kökleşmesine hizmet etmiştir. Vatan özleminin artması ezgilere de gözle görülür şekilde yansımıştır.

Türkülerdeki ortak noktalarda nüans farklılıkları ile aynı dili konuşan coğrafyadaki kişilerin ezgilerindeki benzerlik ya da etkileşim sosyolojik olarak da çok doğal olarak karşılanmalıdır. Urfa, Kerkük, Tellâfer yöresi ağızlarında hâkim olan dil, Oğuzca'nın Azeri Türkçesi özelliğini taşımaktadır. Urfa, Kerkük, Tellâfer ağızları Azeri Türkçesi sahasında bulunmakta ve bu dilin güneybatı kolunu oluşturmaktadır<sup>2</sup>. Bu yöre ağızlarının da etkisiyle Urfa-Kerkük bölgesindeki etkileşim çok yönlüdür. En belirgin özellik Hoyrat repertuarı ve icra geleneğinin benzerliğidir. Urfa'da görülen uzun hava tarzının büyük çoğunluğunu oluşturan Hoyratlara Kerkük'de 'Usûl' denmektedir. Kerkük'te 'Hoyrat' tabiri sadece ezgisiz 'cinaslı mâni' için kullanılmaktadır. Yine Urfa'daki kırık hava formuna Kerkük'te 'Beste' adı verilmektedir ve Kerkük'te 'türkü' tabiri kullanılmaz.

Divanlardan devşirilen Gazellerin meşk geleneğiyle kuşaktan kuşağa aktarıldığı Urfa, Harput, Diyarbakır ve Kerkük musiki meclislerinde okunan gazel, divan, tecnisler hem söz hem de nağmeleriyle halk zevkini şehir kültürü ve çalgılarıyla birleştiren mahalli klasiklerdir. Bu çalışmada amacımız, Urfa ve Kerkük illerindeki türkü, mâni hoyrat ve divan havalarında göze çarpan benzerlikler ve ayrılıklar bağlamında birbirleri üzerinde etkileşim noktalarını ortaya koymaktır.

Urfa ve Kerkük'te söylenen ezgili manzum halk edebiyatı ürünlerini türkü adı altında tanımlanmaktadır. Varyantı çok olan türkü geniş bir coğrafyaya yayılmış olması ve buna bağlı olarak daha fazla topluluk tarafından benimsendiği için daha fazla makbuldür. Belirli bir bölgede yaygınlaşmış müzik herhangi bir topluluğa aitlikten çıkmış yöresel türkü olmuştur.

Çok insan anlıyamaz yerli musikimizden  
Ve ondan anlamıyan bir şey anlamaz bizden  
Yahya Kemal

\* Dr. Öğrt. Üyesi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı, resulbagi@gmail.com

<sup>1</sup> Çalışmamızda Kuzey Irak Türkmen Bölgesi yerine bölge "Kerkük" olarak tanımlanacaktır.

<sup>2</sup> Özbek, M. A. (2010); *Urfa Türkülerinin Dil ve Anlatım Özellikleri*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Dili Bilim Dalı Doktora Tezi, s. iii.

## Bölgedeki Türk Tarihine Kısa Bir Bakış

Urfa bölgesi kısmen MÖ 25. yy 'da Kuzey Suriye'de Halep yakınlarında kurulmuş olan Ebla Krallığı'nın hâkimiyeti altındadır. 396 yılında Hunlar, 506 yılında da Gotlar tarafından yağma edilen Urfa ve çevresine, 1087 yılından sonra Selçuklu Türkleri hakim olurlar. 1244'te Moğollar Urfa'yı yağma ederler. Şehir 1393'te Timur ordularına teslim olur. Urfa 1516 yılında Yavuz Sultan Selim'in padişahlığı döneminde Osmanlı İmparatorluğu topraklarına katılarak huzura kavuşur ve Rakka eyaletinin merkezi olur. 19 yy. ikinci yarısında vilayetler kanunuyla Halep vilayetine bağlı bir sancağa merkez yapılır. Birinci Dünya savaşının bitiminde Urfa'yı önce İngiliz kuvvetleri (7 Mart 1918) işgal eder. 21 Ekim 1921'de Fransızlarla imzalanan Ankara Anlaşması'yla Urfa Türkiye Cumhuriyeti topraklarına katılır<sup>3</sup>.

Irak'ta Türklerin görülmesi Abbasilerin iktidara gelişinden sonra, İmparatorlukta Arap olmayan Müslümanlara da çeşitli görevlerin verilmesiyle başlar. Türkler, İslam'ı kabul ederek, anayurtlarından sekizinci asrın ikinci yarısında az sayıda, fakat dokuzuncu asırda kalabalık kitleler halinde İran'a, Anadolu'ya ve Irak'a yönelmişlerdir. Ancak Türklerin Irak'ta birden çoğalmaları Halife El-Mu'tasım zamanına (MS. 833-842) rastlar. Bu Halife tarafından Bağdat'ın kuzeyinde 836 yılında yaptırılan Samarra şehrinin yapılışında Türk sanatının ilk tesirlerini görmek mümkündür<sup>4</sup>.

Kerkük Türkleri Hicretin ilk yüzyılında Tebriz-Sultaniye'den geçip Kerkük yöresine yerleşmiş olan Azerbaycan Türkleridirler. Türklerin Irak'ta ün kazanmaları daha çok Abbasiler zamanına rastlar. Bu devirde Irak'ta İran askerlerinin yerini Türk askeri alır. Halife Mu'tasım zamanında Türklerin sayısı, etki gücü gittikçe artar. Türkler için yer yer ordu kentler kurulur. Abbas oğulları devletinin başlıca güç ve güvenç kaynağını Türkler teşkil eder. XI. yüzyılın ortalarına doğru İbn İassül da Taf'Clü'l-Etrâk 'alâ sâ'iri'l-ecnâs adlı Arapça kitabında, Türklerin savaş gücü ve ahlak güzelliği bakımından üstün niteliklerinden bahseder<sup>5</sup>. Daha Selçuklular zamanında Türkmenlere bağlı büyük kitleler Irak'a geçip önce İmâre sancağına yerleşmişlerdir. Bunların içinde büyük bir yer tutan Bayatlar, bugün daha çok Kerkük yöresinde bulunurlar.

Urfa, 93 harbi olarak bilinen 1877-1878 Osmanlı-Rus harbi sırasında, Erzurum ve Kars civarından çok sayıda göç almıştır. Halkın "mahacı" dediği bu kesimdir. Çeşitli zamanlarda ve çeşitli nedenlerle Kerkük ve Harput'tan geçerek Urfa'ya yerleşen ailelerin de var olduğu bilinmektedir<sup>6</sup>.

## Kuzey Irak Türkmen Bölgesi ve Şanlıurfa Müzik Tarihi

Tarihi geçmişi 10.000 yıldan daha fazla bir zamana sahip olan Urfa'da müzik tarihi de bir o kadar eskidir. Urfa'da müzik ile ilgili ilk bulgular Hilvan İlçesi Kantara köyünde yapılan "Nevalı Çori" kazılarında bulunan MÖ. 7000 tarihine ait bir kap parçasının üzerindeki bir dans sahnesi görüntüsüdür. Urfa müzik tarihinde söz edilecek en eski şahsiyetlerden biri de 154-222 Tarihleri arasında yaşayan Bardasyan'dır. Bardasyan'ın ailesi Kuzey Irak'ta bulunan Erbil'den Urfa'ya gelip yerleşmiştir<sup>7</sup>. Bardasyan'ın dini ayin ile müziği birleştiren ilk fikir ve sanat adamı olduğu söylenir. Öyle ki, o yıllarda Urfa bölgesinde yeni olgunlaşmaya başlayan Hristiyanlık Bardasyan'ın Süryanice yazmış olduğu – bestelediği ve bestelediği- mersiyelerden etkilenmiştir.

Irak'ta Türk müziğinin tarihi seyri içerisinde Moğol müziğinin ayrı bir önemi vardır. Hülagü'nün 1258'de Bağdat'a girişiyle Moğol müziği de Bağdat'a girmiş oldu. Bu tarihe kadar Moğollar, İranlılarla tanışmışlar ve önemli kültür alışverişinde bulunmuşlardır. Ancak kendilerine özgü müzikleri de gözden kaçırmamaktaydı. El-Azzavi şu bilgileri eklemektedir: "O tarihlerde Türk müziği Irak'taki Türkler tarafından bilinmekteydi, bazı şarkıları, düzenli olmasa da icra ediyorlardı. Be ezgilerin bir kısmı yaygınlaşarak Arap müziğine de girmiştir. Bu cümleden Bayat makamını sayabiliriz" (El-Azzavi 1951: 50). Moğolların anayurtlarında da icra ettikleri musiki Türk musikisi olduğuna göre, Irak'a girdiklerinde karşılıklarına farklı bir musiki değil Türk musikisi çıkmıştır<sup>8</sup>. Tarih içerisinde Bağdat'taki eski musiki mirası

<sup>3</sup> Aktaran, Özbek, M. A. (2010); *Urfa Türkülerinin Dil ve Anlatım Özellikleri*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Dili Bilim Dalı Doktora Tezi, s. 2,3,4. -

<sup>4</sup> Kafesoğlu, İ. (1972); *Selçuklu Tarihi*; Milli Eğitim Basımevi İstanbul, s. 192.

<sup>5</sup> Aktaran, Özbek, M. A. (2010); *Urfa Türkülerinin Dil ve Anlatım Özellikleri*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Dili Bilim Dalı Doktora Tezi, s. 4.

<sup>6</sup> Özbek, M. A. (2010); *Urfa Türkülerinin Dil ve Anlatım Özellikleri*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Dili Bilim Dalı Doktora Tezi, s. 7.

<sup>7</sup> Akbıyık, A. ve Kürkçüoğlu, S. S. (2002); *Şanlıurfa Halk Müziğine Genel Bir Bakış*. Şanlıurfa İli Kültür Eğitim Sanat ve Araştırma Vakfı (ŞURKAV) Yayınları Yayın No: 27.

<sup>8</sup> Nakip, M. (2009); *Kerkük Türk Halk Müziği*; Atatürk Kültür Merkezi Yayın: 361, Ankara, s. 9.

Kerkük halk musikisini de doğal olarak etkilemiştir. Fakat bununla beraber her musiki kendi milli geleneklerinin tesiri altında belli bir istikamette gelişme göstermiştir.

Bu bölgede Müslüman toplulukların musikileri Moğol istilasının ardından önemli ölçüde biriyle kaynaşmıştır. Irak'lı dil ve tarih bilgini Mustafa Cevad Irak'taki icra edilen musikisinin Türk, Arap, Hint, Acem müziklerinin kaynaşmasından meydana geldiğini savunmaktadır (Cevad, 1955 aktaran Nakip, 2009:9). Türk, Arap ve Hint toplulukları bu bölgede makam, usûl (ika) ve müzik aletleri sahasında çeşitli katkılarda bulunmuştur. Safevi döneminde Bağdat'ta çalınan enstrümanlar şunlardır; Kemeççe, Tanbur, Zurna ve Kopuz.

Türk musikisinde adını Urfa şehrinin eski adı olan 'el-Ruha'dan almış olan "Rehavi" denilen makam bulunmaktadır. Aslı, Urfa'ya ait olan anlamına gelen "Ruhavi" olmalıdır. Bu makam Urfa'da kullanılan "Urfa Divan Makamı"dır. Günümüzde birçok Arap ülkesinde kullanılmaktadır<sup>9</sup>. Kuzey Irak'ta kullanılan Urfa Mahur makamı Arap musikisi mürekkep makamıdır. Bu da bize Urfa müzik kültürünün geniş bir coğrafyayı etkilediğini göstermektedir. 18. ve 19. yüzyılda Osmanlı idaresindeki Urfa'da "Kılıçlı makamı" denilen bir makamda vardır ki, bu makamda Urfa'da "Güle Kon Dikene Konma" adlı hoyrat bu makamdadır. Rehavi, Urfa, Urfa mahur ve Kılıçlı makamlarının Urfa ile ilişkili olması tarihte Urfa'da musikisinin ne denli önemli olduğunu göstergesi niteliğindedir. Şeyhül-İslam Esad Efendi "Atrabül Asar" adlı eserinde Urfa'lı şair Yusuf Nabi'nin (1642-1712) müzik alanında da üstat olduğunu, güzel sesi ve "Seyyid Nuh" müstear adıyla şahane eserler bestelediğini belirtmektedir<sup>10</sup>.

1725-1925 yılları arasında faaliyet gösteren Urfa Mevlevihane'sinde icra edilen Tasavvuf musikisinin Urfa halk müziğine önemli etkileri olmuş ve bugünkü halk musikisinin temellerini oluşturmuştur diyebiliriz. Tasavvuf musikisine ait repertuarın içinde okunan İlahi, Nefes ve kırık havaları Urfa'da "Çifte" deyimi kullanılmaktadır. Yine bu repertuarın içerisinde münacaat, naat, mersiye, kaside ve gazel gibi solo 'tek' okunan eserlerde vardır.

Darül Elhan tarafından 1925 yılında Urfa'ya yapılan derleme gezisinden sonra bu gezilerden elde edilen notalar "Anadolu Halk Şarkıları" ismiyle 15 defter halinde yayımlandı. 5. defterin önsözünü yazan Ekrem Besim Bey'in Urfa türküleri ve okuyucuları hakkındaki tespitleri şu şekildedir;

"Anadolu'nun her tarafında olduğu gibi halk teganniyatı o havalide iki türdür. Uzun hava, kayabaşı tabir ettikleri usulsüz yani ritimsiz parçalarla muayyen ritim dâhilinde terennüm edilen parçalardır. Uzun havaları Urfa'da 'Divan' ve 'Hoyrat' olarak iki tip şekilde tasnif edebiliriz. Şunu ilave etmek isterim ki, Urfa'da dinlediğimiz zevatin hemen cümlesi müziğe az çok vakıf insanlardı. Terennüm ettikleri parçaların hangi makamda olduğunu ve o makamın seyrini bilerek okuyorlar. Uzun hava tiplerinde Divan herhalde değeri olan Hoyrattan daha çok musanna ve daha sanatkârane vücut bulmuş bir numunedir. Müzik nokta-i nazarından gazele çok müşabih olan divanın 'Meyan' kısmına tecnis tabir ederler. Hoyratın güftesi yerli şairlerin arasından alınır. Hoyrat ise bütün halkın en ufak çocuktan en ihtiyar köylüye kadar herkesin terennüm ettiği havadır. Mecmuamızda neşrettiğimiz kırık hava tabir ettikleri mevzun şarkıların adedi ise namütehanidir. Şurası şayam hikattir ki 2/4, 6/8 ve 10/16 vezinlerin çokluğu yanında 9/8 vezini gibi mütebellir bir hususiyete malik olan ritim çok azdır<sup>11</sup>."

### **Türkülerin Doğduğu Ortamlar ve Kültürel Etkileşim**

Kökleri çok uzun bir geçmişe dayanan Urfa ve Kerkük musiki kültüründeki büyük benzerlikler ortak coğrafyada paydaş olunan acılardan ve sevinçlerden kaynaklanmaktadır. Urfa ve Kerkük musiki folklorunun kökenini, insan yaşamını etkileyen her türlü olayın ve sevgi odaklı insan yetiştirme kültürüne bağlı olarak gözlem ve sezgilerin dile getirildiği türküler ile dini tasavvufi düşüncelerle beslenmiş deyişler meydana getirir. Her iki yörede de musikinin doğduğu ortamları köylerde köy odaları, şehirde ise sıra geceleri, dağ yatıları gibi müesseseler oluştururlar. Anadolu şehirlerindeki halk meclislerinde bilhassa esnaftan insanların katılımıyla düzenlenen çeşitli eğlencelerin bezm (sohbet, muhabbet ortamı) ve işret (içkili eğlence) geleneğiyle olduğu kadar ahilikle de ilgisi var. Sıra gecesi, herfene, yaren sohbeti gibi geleneksel halk meclislerinde hikâyelerin anlatıldığı, çeşitli oyunların gösterildiği ve musiki icra edildiği günümüze yansıyan uygulamalardan da anlaşılmalıdır<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Akbıyık, A. ve Kürkçüoğlu, S. S. (2002); Şanlıurfa Halk Müziğine Genel Bir Bakış. Şanlıurfa İli Kültür Eğitim Sanat ve Araştırma Vakfı (ŞURKAV) Yayınları Yayın No: 27.

<sup>10</sup> A.g.e s. 313.

<sup>11</sup> Aktaran Akbıyık, A. ve Kürkçüoğlu, S. S. (2002); Şanlıurfa Halk Müziğine Genel Bir Bakış; Şanlıurfa İli Kültür Eğitim Sanat ve Araştırma Vakfı (ŞURKAV) Yayınları Yayın No: 27. Şanlıurfa, s. 315.

<sup>12</sup> Macit, M. (2010); *Urfa Sıra Gecelerinde ve Musiki Meclislerinde Okunan Gazellerin İşlevi*; Milli Folklor Dergisi Yıl: 22 Sayı: 87, s. 85.

Urfa müzik kültüründe “sıra geceleri” ve “yatı gecelerinin” özel bir rolü bulunmaktadır. Haftada bir gece evlerde toplanarak sıra gezen gruplar ile birkaç gün kalmak üzere dağlara yatıya giden grupların içinde çalgı takımı ve okuyucular da bulunur. Bu gecelerde sohbetlerin yanı sıra usta-çırak geleneği içerisinde makam geleneğine göre sistemli müzik icra edilmekte olup gençler ilk müzik bilgisini ve terbiyesini bu gecelerde almaktadır. Şanlıurfa’da yüzyıllardır bir gelenek olarak süregelen sıra gecesini, tabii bir edep müessesesi, doğal bir terbiye okuludur. Urfa’ya has bir disiplin dahilinde ustalar tarafından sunulan müzik ise sıra gecesinin esasını oluşturmamakla birlikte, müzik icra eden kişilerin gezdiği veya bunların davet edildiği sıra geceleri, Urfa’da musikinin bir disiplin dahilinde öğrenilmesi zeminini hazırlamıştır. Bu meclislerde şarkı ve türküler çifte (topluca, koro halinde); gazel ve hoyratlar ise ustalar tarafından tek (solo) okunur. Fasıl, Urfa (Klasik musikimizdeki hüseyini, yanlış kullanımla divan) veya Rast makamıyla yapılan bir taksimle başlar, sırasıyla ağır şarkı ve türküler, gazel ve aralarına serpiştirilen oynak şarkı, türkü ve hoyratlar ile devam eder, sonunda bir saz eseriyle uyum içinde biterdi. Bu disiplinden dolayı Şanlıurfa’da musîkî âlemine âheng denir<sup>13</sup>.

Ağızları, musiki anlayışları, etkilenmeleri, makam geleneğine bağlı müzik icrası gibi ortak özellikleri, benzerlik veya yakınlıkları olan bilhassa Kerkük, Elazığ, Diyarbakır, Urfa gibi illerin türkülerinde çok çeşit varyantlar vardır. Urfa ve Kerkük’te Destgâh (fasıl usulü okuma) yapılan müzik meclislerindeki meşke öncelikle Peşrev ile başlanır, ardından bu peşreve uygun makamlardaki Türkü, hoyrat ve gazeller icra edilmeye devam eder. Her iki yörede önemli oranda melodi benzerliği olan türkülerin varlığı bir gerçektir. Yörelere kendilerine mal ettikleri fakat aslında kendilerine ait olmayan türküler de vardır. Fakat Halkların musikilerinin derlemesi ve araştırmaları sonucunda bazı türkülerin hangi yöreye ait olduğunun kesin olarak tespiti mümkün değildir. Bazı eserler daha geniş coğrafyada daha fazla izler taşımakta ve sevilmektedir. Bu durum halk musikisinde ayrı bir zenginlik ve güzellik katmaktadır.

## Kuzey Irak Türkmen Bölgesi ve Urfa Halk Musikisiyle Karşılaştırması

### Divan

Divan, eski bir Türk musikisi formudur. Klasik Türk musikisinde uzun yıllar kullanılmıştır. Halk musikisinde ise çok ve yaygın olarak kullanılmaktadır. Klasik musikide Divan, en fazla hicaz makamında bestelenirken, halk musikisinde Hüseyini makamında kendini göstermektedir. Ancak ne var ki her iki musikide de Divan formu serbest (usulsüz) ve ölçülü (usullü) olmak üzere iki bölümden oluşmaktadır. Hiç de tesadüfi olmayan bu benzerlik her iki musikinin aynı kaynaktan beslendiğini açık biçimde göstermektedir.

Divan, Şanlıurfa, Elazığ’ın yanı sıra Kerkük’te de kullanılan eski bir formdur. Klasik Türk müziğinde kullanıldığı gibi, Türk Halk Musikisinde de kullanılmaktadır. Ezgi ve güfte olarak, bölgeler arasında önemli farklılıklar göze çarpmaktadır. Urfa ve Kerkük’te görülen Divan’ın tanımı şu şekildedir; Halk şairlerinin on birli ve on beşli kalıplarla söyledikleri şiir biçimine ve bunların icra edildiği özel ezgiye verilen isim. Hece sayısı on dört ve on altı olan divanlar da vardır bu tip divanlar çoğunlukla dörtlüklerden oluşur ve en az üç kıt’a söylenmesi âdettendir. Bunlar daha çok Anadolu’nun doğu kesimlerinde ve Güney illerinde yaygındır. Güfteli kısım çoğunlukla serbest tartımlı bir ezgiden, giriş ve ara sazları ise ritmik karakterli (bazen de serbest) bir saz partisinden oluşur<sup>14</sup>. Âşık tarzı şiir geleneği içinde Arûz vezninin fâilâtün fâilâtün fâilâtün fâilün kalıbıyla yazılan şiirlere ve bunların icra edildiği ezgiye verilen isim.

### Urfa Divan’ı ile Kerkük Divan karşılaştırması;

Kerkük’te Divan; klasik halk edebiyatı tarzında manzum parçalarla okunarak icra edilen bir havadır. Güftelerinde vezin ve kafiye bozuklukları dikkati çekmektedir. Farklı güfteleri vardır (Terzibaşı, 1975: 101). Kerkük’te Divan’a ‘Kerkük Urfa’sı’ denilmektedir. Burada ‘Urfa’ kelimesi, bir ezgi şeklini veya makamın ismini ifade etmektedir. ‘Kerkük Urfa’sı’ tabirinin kullanılmış olması, Erbil’de de Divan’ın mevcut olmasından kaynaklanmış olabilir. Erbil’de Divan, Kerkük Divanı’ndan farklı olmamakla beraber daha eski sayılır. Erbil, Kerkük’te okunan Divan’ın kaynağı olarak görülmektedir<sup>15</sup>.

<sup>13</sup> Özbeke, M. A. (2010); *Urfa Türkülerinin Dil ve Anlatım Özellikleri*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Dili Bilim Dalı Doktora Tezi, s. 6.

<sup>14</sup> Duygulu, M. (2014); *Türk Halk Müziği Sözlüğü*; Pan Yayıncılık, İstanbul, s. 156-157.

<sup>15</sup> Nakip, M. (1992); *Kerkük Divanı’nın Urfa ve Elazığ Divanları ile Mukayesesi*. IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri III. Cilt, Ofset Repromat Matbaası Ankara, s. 155.



Kerkük uzun havaları arasında yer alan Divan, bir hoyrat türü olarak kabul edilmez. Çünkü; hoyratlarla atışma yapılırken, Divan'da yapılmaz. Hoyratın sözleri değişken mâni veya hoyratlardan oluşurken, Divan'ın sözleri sabit şiirlerden meydana gelmektedir. Hoyratların ezgileri Divan'a nazaran daha kısadır. Tüm bu özelliklere rağmen Divan ile hoyratlar iç içe girmiştir. Çünkü Kerkük'te Divan'ın sonunda mutlaka Kürdi hoyrat okunur. Urfa'daki form ile olan bu kaynaşma Türk musikisinin zenginliğini ve çeşitliliğini göstermektedir<sup>16</sup>.

### **Divan metinlerinin karşılaştırılması;**

Kerkük'te Divan, klasik divan edebiyatı tarzında manzum parçalarla okunur. Alışılmış, şairi belli olmayan birkaç şiir metninden, çok nadir olarak da mâni dörtlükleriyle okunur. Kerkük divanlarında kafiye ve vezin bozuklukları açık bir biçimde dikkat çekmektedir. Bu bozukluklar. Mahalli sanatçıların okur-yazar olmayan ve çoğunlukla halk edebiyatının nazım tür ve biçimleri hakkında fazla görgü ve bilgi sahibi olmayan kimseler olmalarından kaynaklanmaktadır<sup>17</sup>. Urfa'da okunan Divanlarda bu tür metin bozukluklarına rastlanılmamaktadır<sup>18</sup>.

Nazım şeklindeki şiirleri, Divan'ın metinlerini oluşturmaktadır. Kerkük'te okunan metinler anonim şiirlerden seçilirken, Urfa'da şiirlerin şairleri bilinmektedir. Yine Urfa ve Elazığ'da Divan aruzun 3 Fâilatün + Fâilün kalıbıyla veya hece ölçüsünün 15'li kalıbıyla söylenmektedir. Kerkük'te okunan Divan'ın sonunda Kürdi hoyratı okunmaktadır. Burada okunan metin artık bir nazım olmayıp, özellikle Kerkük halk edebiyatının bir simgesi olan hoyratlardan meydana gelmektedir. Urfa'da okunan Divan içinde okunan hoyratın metni nazımın kendisi ve devamıdır. Yani metin olarak okunan Divan, Kerkük'te nazım ile hoyratın bir terkisi iken, Urfa'da aynı nazımın bir bütünü oluşturmaktadır.

### **Divan Ezgilerinin Karşılaştırılması**

Her iki bölgede de Divan'ın melodik yapısı zengindir ve özel bir yere sahiptir. Geniş bir seyir alanına sahip olan Divan'da ezgiyi monotonluktan çıkartacak pekçok unsur bir aradadır. Müzik meclislerinin başlangıcı kabul edilen Divan'ın, sanat değeri de yüksektir. Urfa ve Kerkük divanlarını 3 şekilde karşılaştırmak mümkündür:

#### **1. Makam ve Seyir Yönünden**

Her iki yörede de Divan'ın ezgileri Hüseyini makamını gösterir ve sözlü kısımları usulsüz, enstrümantal kısım usullü okunmaktadır. Fakat Urfa'da Divan Kerkük yöresine nazaran biraz daha zengindir. Her iki bölgede de yerinde bir Hüseyini beşlisine hüseyini perdesinde bir uşşak dörtlüsünün eklenmesiyle meydana gelir.

Her iki bölgede de Divan'a usullü bir ayakla başlanır. Okuyucu “yarey, yarey” terennümü ile başlar, Neva ve Hüseyini'ye çıkar ve orada uzun bir asma karar yapar, “oğul” kelimesiyle de Muhayyer'den tekrar Hüseyini'ye bir iniş yapar ve ezgiyi sazlara teslim eder. Birinci ve ikinci satırlar Hüseyini perdesiyle Gerdaniye perdeleri arasında tipik bir Hüseyini makamı çeşnisiyle defalarca tekrarlanır ve yine “oğul” kelimesiyle melodi, Muhayyer'den Neva'ya, Çargâh'a Segah perdelerine kadar düşer, ‘hayranıv olum’ tabiriyle de ezgi tekrar Hüseyini'ye tırmanır. Ezgi ‘yanağıv dört bir...’ ve ‘öpsem öldürüller’ mısralarıyla Muhayyer perdesinden seyre başlar Tiz Segâh'a çıkıp ve aşamalı olarak tekrar Hüseyini'ye kadar düşer. Ezgi Hüseyini'ye düşer düşmez sanatçı hemen Kürdi Hoyratına geçer<sup>19</sup>. Urfa'da Hoyrattan sonra Divan tekrar devam eder ve divan ezgileriyle karara gidilir. Kerkük'te ise Divan ezgisi Hüseyini'de karar verir. Kürdi okunduktan sonra karara yine kürdi hoyratı ile gidilir.

<sup>16</sup> Terzibaşı, A. (1975); *Kerkük Hoyratları ve Mânileri*. Ötügen Yayınevi, İstanbul, s. 571.

<sup>17</sup> Saatçi, S. (1985); *Kerkük Yöresi Halk Edebiyatında Karşılaşılan Metin Bozuklukları*; II. Uluslararası Türk Halk Edebiyatı Semineri, Eskişehir.

<sup>18</sup> Nakip, M. (1992); *Kerkük Divanı'nın Urfa ve Elazığ Divanları ile Mukayesesi*. IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri III. Cilt, Ofset Repromat Matbaası Ankara, s. 156.

<sup>19</sup> Nakip, M. (1992); *Kerkük Divanı'nın Urfa ve Elazığ Divanları ile Mukayesesi*. IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri III. Cilt, Ofset Repromat Matbaası Ankara, s. 158.

## 2. Ayak Yönünden

Her iki yöredeki Divanlar ayak yönünden bazı benzerlikler göstermektedir. Her iki yörede de Divan'a ayak ile başlanır, mısralar arasında ya da başta çalınan ayaklarda söz yoktur sadece sazlarla çalınır ve melodileri düyek usulündedir. Urfa Divanlarında ayaklar giderek tizleşen bir ezgi iken, Kerkük Divanı'nın ayağı hep aynı melodiden ibarettir. Ayrıca Urfa Divanı Kerkük Divanı'na göre daha zengindir. Urfa Divanı'nın mısraları arasında çalınan ayaklar bazen birleştirilerek söz unsuru olmaksızın da çalınmaktadır.

## 3. Hoyrat Yönünden

Kerkük'te Kürdi, Urfa'da Kürdi ve İbrahimiye hoyratları olmak üzere divanlar okunur. Urfa'da Divan'ın ilk iki mısrası Divan'ın başlangıcını, ikinci mısra Kürdi hoyratını, üçüncü mısra ise İbrahimiye hoyratını gösterir. Urfa Divanı'nda okunan Kürdi ve İbrahimiye hoyratları, aynı şiirin mısralarıyla okunmakta ve pes perdelerden geçerek karara gidilmektedir.

Kerkük'te ise bu gelenek biraz farklıdır. Divan'da okunan Kürdi hoyratı, çok bariz bir şekilde Divan ortasında kendini hissettirir. Kerkük Divanı'nda okunan Kürdi'yi Urfa Divanları arasında okunan hoyratlardan farklı kılan iki önemli özellik vardır bunlar;

- Kerkük Divanı'ndaki Kürdi Hoyratının sözleri, Divan sözlerinden tamamen farklı olup, cinaslı hoyrat metinlerinden seçilmektedir.
- Kerkük Divanı'nda, Divan'ın esas metni ile değil, Kürdi Hoyratı ile okunan ir dörtlü ile karar gidilmektedir<sup>20</sup>.

Kerkük Divanı'nda Kürdi hoyratına 'Dede gene' terennümüyle Eviç perdesinden başlanmaktadır. Gerdaniye perdesinden geçerek Muhayyer'de duraklayan hoyratın ilk mısrası burada okunmaktadır. İkinci mısra, Tiz Segâh'tan Muhayyer'e inmekte, iki sefer inip çıktıktan sonra, Eviç perdesinde kısa bir süre kalmaktadır. İkinci mısra Muhayyer'den başlamakta ve 'kölen oldum' terennümüyle üçüncü mısraya bağlanmaktadır. Üçüncü mısra ise Muhayyer'den başlamakta, Tiz Segâh'a kadar çıkmakta ve Gerdaniye'ye indikten sonra Muhayyer'den inişe geçerek Neva'da asma yapmaktadır.

İkinci, Kürdi hoyratı ise birincisinden farklı, fakat öteki Kürdi çeşitlerine benzer şekilde Tiz Çargâh'tan başlamakta, birinci ve ikinci mısralar okunarak Muhayyer ve Gerdaniye'ye inmekte, bu perdelerde dolaştıktan sonra öteki Kürdi çeşitleri gibi inip Neva'da kalmaktadır. Bundan sonra meyan kısmına geçilmektedir. Meyanın birinci mısrasının ilk üç hecesi 'can dedim', Hüseyini perdesinde söylenmekte, 'dert' kelimesi Gerdaniye'de, 'kazandım' kelimesi ise yine hüseyini'de söylenmektedir. İkinci mısra yine Hüseyini ile Gerdaniye perdesine çıkılıp inilerek söylenmektedir. Üçüncü ve dördüncü mısralar ise Hüseyini'den inmeye başlayarak, karara gidiş edasıyla Dügâh'a inmekte ve orada karar kılmaktadır.

Ortak özellikler şu şekildedir; Hepsinin makamı Hüseyini çeşnilidir. Serbest ağızla (recitative) okunmalarına karşılık, kendilerine has ölçülü (usullü) birer aranağmeleri (ayakları) vardır. Ortalarda ya da sonlarda Hoyratlar okunmaktadır. Bu ortak yönler melodik benzerliklerden daha ön plandadır. Çünkü Türkiye'deki form benzerlikleri aynı zamanda makamda ezgi zenginliğini göstermektedir. Burada dikkati çeken durum şudur ki; Kerkük Divanı, Bağdat halk müziğinde Urfa makamı olarak bilinmektedir. Seyir özelliği Kerkük Divanı'na benzemektedir. Menşe olarak Türk makamı olduğu kaydedilmektedir (El-Recep: 97). Kerkük'te ise Divan'a 'Kerkük Urfa'sı' da denilmektedir (Nakip, 2009: 63-64). Sonuç olarak; Divan şiirleri aruzla yazılmıştır ve ezgisi Hüseyini'dir. Ezgi yönünden metinler serbest, arada çalınan ayaklar ise usullüdür ve Divanlarda hoyratlar okunmaktadır. Her iki yörede de Hoyratlar, ayaklar, ezgiler ve şiirler birbirinden farklılıklar göstermektedir. Her biri kendi yöresine ait süsleme ve zevklerin birer göstergesi niteliğindedir. Aynı yapıda fakat farklı özelliklerde olması coğrafi farklılıkların toplumun yapısında farklı beğeni eşiklerinin oluşmasını sağlamıştır diyebiliriz.

## Uzun Havalar

Urfa ve Kerkük bölgesi müzik folklorunun özünü türkü ve oyun havaları oluşturur. Urfa ve Kuzey Irak Türkmen bölgesinde makam geleneği vardır ve güfte olarak bazı eserlerde divan şiiri kullanılmıştır. Gazel okuma formu vardır. Her ne kadar TSM form özellikleri sergiliyormuş gibi görünse de mahalli unsurlar

<sup>20</sup> Nakip, M. (1992); *Kerkük Divanı'nın Urfa ve Elazığ Divanları ile Mukayesesi*. IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri III. Cilt, Ofset Repromat Matbaası Ankara, s. 159.

taşıyor olması bu topraklardaki ezgileri THM olarak değerlendirebilmekteyiz. Uzun havalar okudukları zamana ve okuyucunun her okuduğu ana göre irticali farklı yorumlar yapılan eserlerdir. Meşk usulü ve kulaktan kulağa yayılma usulü –her ne kadar hatırlatıcı nota sistemi kullanılsa da- günümüzde halen devam etmektedir. Her iki yörede de Hoyratlar söz ve avaz olarak erkek edalıdır.

Urfâ'da serbest ağızlara –hoyrat tarzı da dahildir- uzun hava denilmektedir. Bunların büyük bir çoğunluğu ‘reçitatif’ olarak okunur ve nağmeleri, ses uzatma ve kısaltmaları, okuyanın kendisine ve zevkine bırakılmış serbest ağızlara da müzik dilinde ‘Parlando Rubato’ demenin mümkün olduğu anlaşılmaktadır. Bu çeşit havaların karakterleri uzun hava (serbest ağız) olmakla beraber, eda üslûp ve bünyeleri bakımından çeşitli ahenk ve tavır gösterdikleri bir gerçektir<sup>21</sup>. Irak dolaylarında yüz yıllardan beri uzun hava tarzında okunmakta olan bu çeşit ezgiye makam adı verilmektedir. Bu ezginin birçok nev’ileri olup en çok beş Fasil’a ayrılmaktadır. Bunlar; Bayat, Hüseyini, Hicaz, Rast ve Neva fasıllarıdır (Terzibaşı, 1975: 140).

Irak makamları, umumiyetle, uzun hava tarzında özel nağmelerden müteşekkildir ki bir bakımdan hoyrat tarzı ile çok yakından ilgili bulunmaktadır. Hatta Irak makamlarından Bayat (Beyati), Tahir, Koryat, Ümergele, Beşiri, Muhalif, Katar havalarının hep Kerkük malı olduğu bütün Iraklı makamsınaslarca doğrulanmaktadır (Terzibaşı, 1975: 140). Divan, Şirvan, Beşiri, Kesük (kesik), Müstezat, Bağrıyanık, Tecnis, İbrahibi ve Varsağı gibi uzun havalar şan-vokal bölümlerinin başında ve aralarda usullü ezgisi olan hoyratlardır. Kürdi, Muhalif, Maya, Çığalı, Elezber (Arazbardan bozma) gibi uzun havalar Şan ve Ayak bölümü resitatif (serbest) olan uzun havalarıdır.

## Hoyrat

Hoyrat, Sözlere cinaslı mânilerden oluşan serbest tartımlı ezgi türüdür. Terimin, Türkçe, “kaba-saba ses”, “kırıcı yıpratıcı”, “başına buyruk olma” gibi anlamlarının yanında Yunanca “taşraya ait”, “taşra edasında” gibi anlamları da vardır. Türkçe’nin ince söz sanatlarından biri olan cinaslı mânilerle kurul olması, hoyratın Türkçe konuşan halklar arasında yaygın olmasını da beraberinde getirmiştir. Bu isim ve söyleyiş biçimi ile hoyrat Türkiye’de Şanlıurfa, Elâzığ Irak’ta ise Türkmenlerin yaşadığı bölgelerde yaygındır. Hoyratlar, çeşitli yörelerde farklı işlev ve söyleniş biçimlerine sahiptir ve daima serbest tartımlı bağımsız ezgiler biçiminde karşımıza çıkar. Söylenildiği yörenin adı, söyleyen kişinin adı, söyleme biçimi, konusu vs. bağlı olarak değişik isimlerle anılır<sup>22</sup>.

Mâni Türk halk edebiyatının en eski ve orijinal bir nazım şeklidir. Türk nazım şeklinin esası olan dörtlükler bu günkü mâni kelimesinin dilimize yerleşmesini şöyle anlatır. Mâni: Arapça ‘Mana’ diye söylenen kelimenin son harfi olan (A) Acem şivesiyle (İ) şeklinde telaffuz edildiğinden mani şeklinde söylenmiş ve bugünkü dilimize yerleşmiştir<sup>23</sup>. Hoyratlar ise vezin ve ayak itibarıyla manilerin aynıdır. Yalnız hoyratların ilk mısrası vezin itibarıyla yarımdır. Ekseriye üç veya dört heceli olurlar. Urfâ’da maniler geceleri yapılan kadın toplantılarında, kına gecelerinde söylenir. Hoyratlar ise erkeklerin söylediği mâni türüdür. Mâni ve hoyratlar Urfâ’da daha doğrusu Urfalının ağzında daha başka bir mana kazanır. Hoyrat, Mani’ye benzeyen ve duygu ve düşüncüyü özlü yönleriyle dile getiren 7 heceli, 4 veya daha çok mısralı mâni karakterli halk şiiri ve müziğinin bir türüdür. Hoyratlar ezgi karakteriyle manilerden ayrılır. Hoyrat sözünün, kuruyat-koyrat veya hoyrad-koyrat tabirlerinden geldiği ileri sürülmektedir. Mısra sayısı ile kafiye düzeni az çok değişiklik gösteren cinaslı maniler, genellikle ses tekerleme, mana ve cinas özelliği gösteren bir kelime grubu halindeki eksik mısrayla başlar. Bu manilere Şanlıurfa ve Kerkük’te ‘Hoyrat’ adı verilmektedir<sup>24</sup>. Akkoyunlu (1986)’da ‘Hoyrat’ kelimesinin aslının ‘Koryat’ olduğunu ve ‘Korya’dan geldiğini ve Kerkük’te ise ‘Koryat’ adlı bir hava olmadığını (s. 15) ileri sürmüştür

Cinaslı anlatımı esas alan, bu nedenle cinaslı mâni de denen hoyrat, Urfâ’da aynı zamanda yaygın bir uzun hava biçiminin adıdır. Musiki meclislerinde, yüksek perdelerden söylenen hoyratlar, bazan ustalar arasında karşılıklı atışmaya da dönüşebilir. Hoyratlarda, eski Türk şiirinin tuyuğ’u ya da rubaî’inde olduğu gibi, duygu ve düşünceler dört dize içinde kısa, öz, ama sanatlı bir biçimde anlatılmıştır. Tesbit edilen 21 Hoyrat şu şekildedir: Muhalif, Beşiri, Nobatçı, İskenderi, Muçıla, Yetimi, Umergele, Malallah, Şerife, Memeli, İdele, Yolçu, Mazan, Kesük, Darmangâhâ, Matarı, Dellihesenî, Kürdi, Kızıl, Atı (Segâh),

<sup>21</sup> Ataman, S. Y. (1951); *Bu Toprağın Sesi Memleket Havaları*; Şaka Matbaası, İstanbul, s. 10.

<sup>22</sup> Duygulu, M. (2014); *Türk Halk Müziği Sözlüğü*; Pan Yayıncılık, İstanbul, s. 240

<sup>23</sup> Ergin, M. E. (1981); *Urfâ’dan Derlenmiş Hoyratlar-Maniler*; Bizim Karakoyun Matbaası, Urfâ, s. 11.

<sup>24</sup> Akbiyik, A. ve Kürkçüoğlu, S. S. (2002); *Şanlıurfa Halk Müziğine Genel Bir Bakış*; Şanlıurfa İli Kültür Eğitim Sanat ve Araştırma Vakfı (ŞURKAV) Yayınları Yayın No: 27.Şanlıurfa, s. 28.

Kesük matarı, Mehmüdi. Darmangâhâ; Hoyrat, 'Ulan ulan' terennümüyle Neva perdesinden seyre başlar. Bayati makamının asma karar perdesi olan Neva'da uzun bir kalıştan sonra Hüseyiniye dokunup, Neva, Çargâh, Segah perdelerine inmekte ve hoyratın ilk mısrası burada biterek,

Tahir Çeşnili Kürdi Hoyrat; Kerkük'de farklı ağızlarda okunan bir hoyrattı. Terzibaşı (1975)'na göre tek ağız olarak Kerkük'ün hoyrat ustalarından Yasin Bağvan tarafından I. Dünya Savaşı'ndan önce Güneydoğu Anadolu dolaylarından getirilmiştir<sup>25</sup>.

Kerkük'te mâni olarak yapılan isimlendirmeye karşın, Terzibaşı bu konuda farklı bir bilgi daha vermiştir; Türkiye'nin Erzurum, Van, Diyarbakir ve daha başka bazı dolaylarında hoyrat söz geçtiği gibi bazan da 'Maya' tabirine rastlanılmaktadır. Ancak bu tabir, başka bir çeşit uzun havanın adı olsa gerekir. Ayrıca, Mâni'ye Trabzon'da 'Atma' ve 'Koşma' da dedikleri duyulmuştu. Urfa'da ise 'Meâni' denilmektedir<sup>26</sup>. Kesin olarak bilinmemekle beraber, Meragalı devrine hatta ondan daha önceleri gelen Kemal Tevrizi çağına ulaşmaktadır<sup>27</sup>. Terzibaşı'na göre (1975) şiirin bir beyti kadar uzayan ve aynı ölçüde kısalarak vezinsiz ve kafiyesiz uydurma sözlerle sona eren nağmelerden olan ve Tevrizi tarafından icat edilen 'Peşveren' muhtemelen bugünkü hoyratın aslıdır ve bugünkü haline gelmesi yaklaşık üç yüz yıllık bir süreç almıştır (s. 132)<sup>28</sup>.

Hoyratlar sözleri olan ve usulü (ritm, ıka) olmayan uzun hava formlarındandır. Zemin, asma karar, meyan ve kararı belirli olan hoyratlar Türk müziği makam skalası içerisinde. Bu konuda Nakip (2009) şu yorumu yapmıştır; Anonim bir hak ürünü olan Hoyratların bir anda ve bir tek kişi tarafından meydana gelme ihtimali çok zayıftır. Ayrıca bir ezgi ister milletin bir ferdi tarafından icat edilmiş olsun, isterse başka milletlerden veya yörelerden gelmiş olsun, eğer yöre halkının milli zevklerine uygun düşmüyorsa, kısa sürede unutulur ve belki de hiç benimsenmez (s.12). Hoyrat çağırma aslında eski Türk geleneğinin Kerkük yerel kültürüne yansımalarıdır. Hoyrat çağırmanın en renkli yönü atışmalı olmasıdır. Tarihi Türk kültüründe atışma çok eskilere dayandığı gibi, günümüzde de hemen hemen bütün Türk Dünyasında devam etmektedir. Orta Asya'da "aytış" Oğuz Türklerinde âşık atışmaları bunun canlı örnekleridir<sup>29</sup>. Urfa'da hoyratların dili başlı başına bir değer taşır. Sözcüklerin birden çok anlamlarının cinas sanatı içinde başarıyla kullanılması, yalnızca edebi bir heyecan vermekle kalmamış, anlamı pekiştirmiş, dizelerin ses ve ahengini artırmış, aynı zamanda duyguyu yoğunlaştırmıştır. Divan şiiri tarzında yazılmış olan şiirlerin dışında kalan Urfa türkülerinde de az çok Arapça ve Farsça sözcüklere rastlanmaktadır. Bunların büyük bir çoğunluğu bulunulan coğrafya ile ilgili olarak konuşma diline sızarak kullanıma girmiş sözcüklerdir<sup>30</sup>.

Kerkük'te hoyrat tarzının en olgun devrini on dokuzuncu yüzyıl ortasında görmekteyiz. İskenderi, Malalla (h), Şerife, Memeli gibi usullerin de on dokuzuncu yüzyılın ortasında veyahut sonlarında meydana geldiği söylenmekte ise de bunların, daha eski zamanlara ait ezgiler olduğu bizce tamamıyla belli olmuştur. Bu çağda herhangi bir hoyrat makamının icat edildiğine inanmamaktayız. Ancak Kerkükte yarım çağ kadar önce duyulmuş olan bir çeşit hoyrat havasına rastlamaktayız. Kürde veyahut Kurdo adı verilen bu usul, Birinci Dünya savaşından az önce tanınmış hoyrat çağırıcılarımızdan Yasin Bağvan tarafından Urfa dolaylarından alınmış ve en çok bu okuyucunun ağzında kalıplaşmış olup Yasine Kurdosu adıyla şöhret bulmuştur. Bu nağme, aslında Hoyrat usullerine girmeyen bir çeşit uzun hava tarzıdır. Ancak bu hava, sonradan Kerkük'te usta çağırıcılar tarafından işlenerek, hoyrat unsurlarıyla beslenmiş olup bugün tam mânasıyla bir Kerkük hoyratı halinde çeşitli usuller arasında önemli bir yer almıştır (Terzibaşı, 1975: 134).

<sup>25</sup> Terzibaşı, A. (1975); *Kerkük Hoyratları ve Mânileri*. Ötüken Yayınevi, İstanbul, s. 158.

<sup>26</sup> Terzibaşı, A. (2017); *Kerkük Hoyratları ve Mânileri*. El-Ümme Basımevi 1970-73 Bağdat, Türkiye Barolar Birliği Tıpkıbasım Türkiye, s. 52.

<sup>27</sup> Terzibaşı, A. (1975); *Kerkük Hoyratları ve Mânileri*. Ötüken Yayınevi, İstanbul, s. 131.

<sup>28</sup> A.g.e.

<sup>29</sup> Nakip, M. (2009); *Kerkük Türk Halk Müziği*; Atatürk Kültür Merkezi Yayını: 361, Ankara, s. 39.

<sup>30</sup> Özbek, M. A. (2010); *Urfa Türkülerinin Dil ve Anlatım Özellikleri*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Dili Bilim Dalı Doktora Tezi, s. 103.

Urfalı Halil Biner'in Urfa yöresinde bilinen Hoyratlar ile ilgili aktarımı şu şekildedir;

1. Dik Hoyrat: Buna Eski hoyrat ve acem hoyratı da diyorlar
2. Beşiri: Halil Biner'den dinlediğim bu usulün, Kerkük Beşiri hoyratıyla bir ilgisi bulunmamaktadır.
3. Hüseyini: Kerküklüyem men özüm kanadıyle başlıyan hoyratı okuyan Halil Biner, bu usulün Kerkükten alınmış olduğunu söylemiştir.
4. Irak: Bu usul, bizim mihalif usulüne çok benzemektedir. Bunun da Kerkük'ten alınmış olma ihtimali kuvvetlidir. Ancak güzelce belenmemiş bir hali vardır.
5. İsfahan: Bu usul bizde yoktur. Hoyratın sonunda mesnevi okunur.
6. Kesik: Bunun, bizim Kesük usulünden tamamıyla ayrı, muayyen bir taganni tarzı vardır (Terzibaşı, 1975: 161).

Kerkük ve Urfa Hoyratlarını okumakla tanınan değerli ses sanatkârı Mehmet Özbek, 21.10.1973 tarihinde Sayın Terzibaşı'na Urfa'da bilinen Hoyrat ve uzun havaları şu adlar altında açıklamıştır:

1. Beşiri: Hoyrat tarzıdır. Kerkük mazan hoyratına benzemektedir. Üç çeşidi vardır: Düz, bağçacı, beşiri. Bunlardan düz hoyrat, en yaygın ve söylenmesi kolay olan halk ağzıdır. Beşiri ise sanatkar ağzıdır. Urfada hoyrat denildiğinde akla Beşiri gelir.
2. Mesnevi: Eskiden bunu mesnevi şiiiriyle söylerdi; şimdiyse hoyrat dörtlükleriyle okuyorlar.
3. İbrahimi: Esasında gazel arasında söylenir mürekkebe bir makamdır.
4. Nevruz: Bu da İbrahimi gibi kademeli olarak söylenir.
5. İsfahan: Kerem ile Aslı hikâyesi bu usulle söylenir.
6. Irak: Kerkük muhalifidir. Kerkük'ten alınmadır.
7. Muhalif: Irak usulünün başka bir ağzıdır.
8. Kürdo: Mürekkebe bir makamdır, gazel arasında söylenir. Yani miyan'lar, hoyrat tarzında okunur.
9. Acem: Bu da hoyrat usullerindedir.
10. Yayla mayası: Kılıçlı ve kesik nev'ileri vardır. Bunda şiir okunduğu gibi hoyrat da söylenir (Terzibaşı, 1975: 161).

## Gazel

Serbest tartımlı sözlü ezgi, türküye Gazel adı verilir. Şehir muhitinin makam anlayışıyla icra edilen serbest tartımlı ezgidir. Daha çok Şanlıurfa, Elâzığ, Diyarbakır, Gaziantep dolaylarındaki müzik meclislerinde kullanılan bir ezgi türüdür<sup>31</sup>. Bu illerin yanı sıra Kerkük'te de çok yaygındır. Gazel, Urfa'da usta halk sanatçıları tarafından özenle korunup saklanan aynı zamanda bir müzik biçimidir; musiki meclislerinin ağırlığını temsil eder. Urfa musikisinde gazel, bize bir makamın durağını, şubelerini, mertebelerini, seyrini; kısacası makamın oluşumunu gösteren bir büyük müzik eseri demektir. Bundan dolayı gazel'e Urfa'da ustalar arasında makam denilmektedir. Tıpkı Türk Cumhuriyetlerinde mugam denildiği anlamda. Urfa'daki tanıma göre gazeller şube'lerden meydana gelirler, bunlara hane denir. Bu hanelerin her birinin başka başka adı vardır. Her hane gazelin bir beyti ile söylenir. Gazelin icrasında önce bir taksim yapılarak okuyucu gazele hazırlanır. Gazel maye şubesiyle başlar. Her şube bir öncekinden daha yüksek bir perdeye oturtulur ve yine başında, taksim veya bir özgün ayak (kendine özgü kısa bir saz eseri) bulunur. Eğer gazel bir fasıl tertibi içinde okunuyorsa haneler arasına şarkı, türkü gibi bu şubeye ayak olabilecek musikiler icra edilir. En tiz şubeden sonra sesi müsait olan okuyucular bir de hoyrat okurlar, buradan tekrar sıra ile pes perdeye inilir ve gazel maye şubesiyle sona erer. Gazelhanlar gazel, kaside, mesnevi, murabba, muhammes gibi eserlerin sonuna bazan hüsn-i hâtime veya kısaca hâtime denen, aynı veya başka bir şaire ait, başka bir şiirden küçük bir bölüm eklerler. Örnek muhammesimizi okuyan hafız da böyle yaptı<sup>32</sup>. Urfa ve Kerkük bölgesindeki gazeller müzik folklorunun en önemli unsurlarındandır ve gazel okuma tekniği İstanbul üslubu gazellerden farklı, mahalli nağme-ezgi motifleri ile icra edilmesinden kaynaklanmaktadır. Güfte olarak Gazel olup, ezgi ve üslup olarak Hoyrat tarzına yakın bir intiba vermektedir.

<sup>31</sup> Duygulu, M. (2014); *Türk Halk Müziği Sözlüğü*; Pan Yayıncılık, İstanbul, s. 198.

<sup>32</sup> Özbek, M. A. (2010); *Urfa Türkülerinin Dil ve Anlatım Özellikleri*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Dili Bilim Dalı Doktora Tezi, s. 101.

## Makam, Usul ve Güfte:

Gazeller, Hüseyini, Uşşak, Hicaz, Bayati, Hüzzam, Saba, Rast Nihavend, Muhayyer, Karcıgar (Nevruz) makamında okunan bu gazellerin tümünün ayakları resitatif'tir. Her iki yörede de 'ayak' tabiri makam karşılığı olarak değil, 'hazırlayıcı' ezgi anlamında kullanılmaktadır. Makam kelimesi ise 'ezgi kalıbı' anlamında ve TSM formunda kullanıldığı şekliyle kullanılmaktadır.

Güfte'lerde halk edebiyatı ve divan edebiyatına ait pek çok şiir türü kullanılmaktadır. Güftelerin konusu 1960'lı yıllara kadar ortak konular olan aşk, gurbet, mertlik, yiğitlik, mizahi konular, tanrı sevgisi vb. konulardır. Fakat özellikle 1960 yılında yaşanan kıyımdan sonra anavatan ile bağları kopma noktasına gelen Kuzey Irak Türkmen Bölgesinde eserlerin konuları genellikle 'Anavatana hasretlik' ve çekilen acılar olmuştur.

Kullanılan makamlar: Sözlü ve sözsüz eserlerde kullanılan makamlar genellikle yakınlı göstermesine rağmen, özellikle Kerkük yöresinde yoğun olarak kullanılan 'Bayati' makamına karşılık Urfa türkülerinde daha çok 'Hüseyini ve Uşşak' makamlarına rastlanılmaktadır. Bunların dışında kullanılan makamlar şunlardır; Hicaz, Çargâh, Segâh (muhalif), Karcıgar, Muhayyer, Rast, Gerdaniye, Mahur makamlarıdır.

Usuller; Her iki yörede de Türk musikisi usullerinin pek çoğuna rastlamak mümkündür. 10/8'lik usul özellikle değişik terkiplerinde yoğun bir şekilde kullanılmaktadır. Urfa yöresinde biraz daha ağır tempoda kullanılan usul, Kerkük bölgesinde daha ritmik yapıdadır. Diğer usuller şu şekildedir; 4/4, 2/4, 6/8, 9/8.

## Bayati Makamı;

Bayat, 29 Oğuz boyundan birisidir. Günümüzde Bayatlar (Oğuzlar veya Türkmenler) Türkiye, Azerbaycan, Türkmenistan, Irak ve Suriye'de yaşamaktadırlar<sup>33</sup>. Arap kaynakları Bayati makamının Bayat boyuna nispet edildiğini (El-Recep 1951: 8) ve 1258 yılında Moğollar Bağdat'a girdiklerinde yörede yaşayan Türkler tarafından icra edildiğini kaydetmektedir<sup>34</sup>. Bayati; âşıklar arasında çalınıp söylenen kalıp ezgi. Bu ezginin Bayat oymağına/boyana ait olduğu rivayet edilmektedir<sup>35</sup>.

Türk kaynakları da Bayat makamının IV. Murad'ın Bağdat seferinden dönüşünde beraberinde getirdiği Iraklı Bayat Türklerinden 12 musikici vasıtasıyla İstanbul'da yayıldığını kaydeder<sup>36</sup>.

Kerkük halk müziğine bakıldığı zaman Bayati makamının bütün canlılığıyla hala yaşadığını görmekteyiz. Hatta Şanlıurfa'da makama 'Bayati' denilirken Kerkük'te 'Bayat' olarak adlandırılmaktadır. Ayrıca Hoyrat ezgi ve kalıplarında Bayati makamının yeri önemlidir. Sonuç olarak 16 usulden 10'u Bayat'tır.

## Çargâh makamı

Çeşnisinin 'Çargâh' olduğu "Beşiri" isminde bir makam görülmekte, bu makamın önceleri Bağdat'ta Türkçe şiirlerle okunduğu kaydedilmektedir. Beşiri Şanlıurfa ve Elazığ'da da yaygın olarak okunan bir uzun hava çeşididir.

## Muhalif Makamı

Daha çok serbest tartımlı ezgilerden kurul halk makamı. Bu makam her ne kadar Hüzzam ve Segâh makamının benzeri olarak kabul edilirse de Irak ve Eviç çeşnilerini de bünyesinde barındırır<sup>37</sup>.

Muhalif makamı Kuzey Irak (Kerkük) bölgesinde konuşma Arapçası ile okunan makamlardandır. Bu makam Urfa'da uzun havalarda kullanılan bir tabirdir. Türk müziğinde Muhalif'e dair dört isim geçmektedir. 'Muhalif', 'Muhalifek' 'Muhalif-i Irak', 'Muhalif-i Rast'.

Muhalif-i Rast'ın terkihi Rast+Hümayûn şeklinde olup, durağı Dügah perdesidir. Muhelif ile Muhâlifek ise aynı olup, Segâh çeşnilidir. Klasik Türk müziğinde hiçbirinin örneği günümüze gelmemiştir (Öztuna, 1969: 34). Şanlıurfa ve Elazığ'da bilinen Muhalif, Bağdat makamşinasları tarafından da 'Kerkük Muhalifi' olarak anılmaktadır (Tsuge: 62, aktaran Nakip, 2009: 54). Muhalif usulünün Segâh makamından çıktığı öteden beri söylenilmekteyse de bu usule bağlantılı olarak Segâh

<sup>33</sup> Türk Ansiklopedisi (1952); Cilt V, Fasikül 39, M.E.B. Basımevi, Ankara.

<sup>34</sup> Aktaran, Nakip, M. (2009); *Kerkük Türk Halk Müziği*; Atatürk Kültür Merkezi Yayını: 361, Ankara, s. 13.

<sup>35</sup> Duygulu, M. (2014); *Türk Halk Müziği Sözlüğü*; Pan Yayıncılık, İstanbul, s. 78.

<sup>36</sup> Türk Ansiklopedisi (1952); Cilt V, Fasikül 39, M.E.B. Basımevi, Ankara.

<sup>37</sup> Duygulu, M. (2014); *Türk Halk Müziği Sözlüğü*; Pan Yayıncılık, İstanbul, s. 330.

Türküler uygun düştüğü gibi Hüzzam türküler de aynı ahengi bozmadan bağlantı kurmaktadır. Yaptığımız araştırmalar sonunda Muhalif usulünün, Kuzey Irak Türklerine mahsus müstakil bir makam olduğunu kabul etmişizdir (Terzibaşı, 1975: 149).

### **Kerem Havası**

Adını Âşık Kerem'den alan, yörelere göre değişen ve çeşitlenen ses örgüsü, üslûp, müzikal biçim özellikleri taşıyan ezgi tipine verilen isim. Çoğu kez Âşık Kerem'in şiiirleriyle icra edilse de başka âşıkların şiiirleriyle söylenen Kerem havalarına da rastlanılmaktadır<sup>38</sup>.

Şanlıurfa ve farklı illerde yaygın bir biçimde icra edilmektedir. Fakat çoğu zaman uzun havalarda olduğu gibi, Kerem Havasının ezgi yapısı ve seyir özelliği yöreden yöreye farklılık göstermektedir. Kuzey Irak (Kerkük) bölgesinde Türkler arasında Kerem Havası uzun hava çeşitlerinden birisidir ve Hoyratlardan ayrı tutulur. Yanık ve lirik bir çeşniisi vardır. Sözleri Anadolu'da olduğu gibi Âşık Kerem'in koşmalarından seçilmektedir. Ancak bu koşmaların aslına sadık kalınmadığı gibi, kafiye ve vezinlerinde de büyük ölçüde değişmeler meydana gelmiştir. Anadolu'da olduğu gibi Kuzey Irak bölgesinde de bu hava adını Âşık Kerem'den almıştır.

### **Urfa Uzun Havası**

Irak halkı –ki daha çok Araplar arasında- Urfa adı verilen bir çeşit uzun havanın, Kerkük Divan olmaktan başka bir şey ifade etmediğini öğrenmiş bulunuyoruz. Netekim Türkiye'de yapmış olduğumuz çeşitli musiki temasları ve araştırmalarımız sonunda bu ezginin ne urfa dolaylarında ve ne de Türkiye'nin başka bir bölgesinde mevcut olmadığını göstermiştir. Buna karşılık Urfa'da Irak Hoyratı adı verilen uzun havanın, Kerkük Muhalif hoyrat'ının az çok ezgi hususiyetlerini içine almaktır. Yine o dolaylarda meşhur olmuş İbrahimi adlı uzun hava biçimi, Kerkük Muhalif Hoyratının bazı unsurlarını ihtiva etmektedir (Terzibaşı, 1975: 136).

Kuzey Irak Türkleri arasında doğup gelişmiş olan hoyratlar formları yaklaşık olarak 20'nin üzerindedir. Bunlardan usul ve 'ağız-makam' açısından Urfa'da birkaç müstesna usul dışında çok fazla rastlanılmamaktadır.

### **Beşiri:**

Beşiri makamı: Rast faslına benzeyen bu makama başlanırken, makama aşına olan okuyucu, sazın Beşiri ayağı tutması, yani 'peşrev' yapması ile, Divan Edebiyatı örneklerinden, okuyucunun zevkine göre seçilmiş bir gazelle, ağır havaya başlar. Bu gazeller, 'nefes'lerdir<sup>39</sup>.

Eski hoyrat usullerinden olup, genç sanatkârlarımızın ağızında bugün bile orjinalliğini koruyabilmiştir. Bu usulün Kerkük'e bağlı Beşir köyü ile ilgisi bulunduğuna bir ihtimal vermemekeyiz. Aynı zamanda, Anadolu'da Beşir adı verilen uzun havadan ayrı bir nağme tarzı olduğunu da kesinlikle bilmekteyiz. Bağdatlı okuyucular bu makama Çargâh zümresine dahil bir makam saymaktadır. Kuzey Irak Türkleri bu havayı Rast makamından çıkan bir hoyrat usulü olarak kabul ediyorlar ki bu usule bağlantı yoluyla Rast makamından türküler eklemektedirler. Mahur Türkülerle de bağlantı sağlayabilen bu usulün, bizce Rast ve Mahur makamlarından ayrı müstakil bir halk makamı sayılması daha doğrudur (Terzibaşı, 1975: 150-151).

### **Kırık Havalalar**

Belirgin ritm ve usul kalıbıyla örülü sözlü ve sözsüz ezgilerin bütününe verilen isim. Halk arasında daha çok ritmik karakteri belli olan ezgiler, yörelere göre değişim tür veya çeşit adlarıyla anılır<sup>40</sup>.

Kerkük'te Türkü'ye 'beste' denilmektedir. Bölgede besteler çeşitli eğlence törenlerinde daha da önem kazanmaktadır. Hoyrat atışmalarından doğan elektrikli atmosferi yatıştırmak ve neşeli bir hava yaratmak amacıyla kullanılan bir sanat aracıdır. Hoyratlar kendini ispat ya da düello gösteri için kullanılırken, Türküler (beste) neşe, eğlence ve kaynaşmanın simgesi olarak kullanılmaktadır. Beste sözü, Kerkük'te Urfa'daki manasıyla Lâhin (ezgi) karşılığı olmayıp, döndermeli (nakaratlı) halk türküsüne verilen addır (Terzibaşı, 1975: 175).

<sup>38</sup> A.g.e, s. 282.

<sup>39</sup> Memişoğlu, F. (1966); *Harput Ahengi*; Matbaa Teknisyenleri Basımevi, İstanbul, s. 9.

<sup>40</sup> Duygulu, M. (2014); *Türk Halk Müziği Sözlüğü*; Pan Yayıncılık, İstanbul, s. 288.



Kerkük kırık havalarında Güneydoğu özellikle Şanlıurfa türkülerinin çeşnilerini hissetmek mümkündür. Her ne kadar ezgilerde benzerlikler hissedilse de Kerkük türkülerinin kendine münhasır özellikleri mevcuttur.

### Benzerlikler ve Farklılıklar

Beşiri, Muhalif ve Kesik hoyratlar Urfa ve Kerkük'te ortak hoyratlardır. Divan, form ve usul yönünden Urfa ve Kerkük divan havaları birbirine benzemektedir. Aralarındaki en önemli fark, divanlar Hüseyini makamında iken, Şikeste Segâhtır. Ayrıca divanların sonunda, farklı türlerde de olsa birer hoyrat okunurken, Şikeste'de böyle bir gelenek yoktur<sup>41</sup>. Urfa ve Kerkük arasında ortak bir havadır ve her iki bölgede de Hüseyini çeşnişi veren bir uzun havadır. Urfa'da enstrümantal kısımlarının ritmik yapısı ve güfte kısımları serbest iken, Kerkük'te Karabağ havası enstrümantal kısmı ritmik olmakla beraber, güfte kısmı serbesttir. Kerkük'te Divan past perdelerden tiz perdeler aşamalı olarak yükselir ve okuyucunun ihtiyacına bağlı olarak çeşitli hoyratlar söylenir. Oysa Urfa'da çalınan her bölümün divan, kürdi, İbrahimiye gibi ayrı ayrı adları vardır. Kerkükte Kürdi, Urfada ise Arazbar Hoyratı okunur. Urfa'da bu hoyrata halk arasında yanlışlıkla 'Beşiri' denmesi yaygınlık kazanmıştır<sup>42</sup>.

Gazel 1900'lü yıllarda İstanbul'da piyasa müziğinde kullanılan şiirin söz unsuru olarak kullanılmış halidir. Şanlıurfa, Elâzığ ve Kerkük'te kullanılan Gazel tanımı ile İstanbul odaklı ortaya çıkan gazel arasında benzerlik bulunmamaktadır. Ayrıca bu bölgelerdeki kullanılan Gazel ismi Bağdat ve Musul'da 'Makam' olarak adlandırılmaktadır. Aradaki tek fark 'makam'da belli kalıplara rivayet edilirken, 'gazel'de, tıpkı İstanbul'da olduğu gibi kalıp olmayıp sanatçının zevk ve maharetine bağlı olarak ilgili makamın seslerinde gezintiler ve diğer çeşnilere geçkiler yapılmaktadır<sup>43</sup>.

Urfa ve Kerkük türkülerinin makam yönünden karşılaştırması sonucunda, Urfa bölgesinde Hicaz çeşnileri çok zengin iken, Kerkük'te Bayat çeşnişi zengin olarak görülmektedir. Kerkük'te iki adet hicaz çeşnişi kullanılmaktadır. Ülkemizde Türk Sanat musikisinde makam formu 'seyir skalası ve çeşni kalıbı' olarak kullanılırken, Urfa ve Kerkük'te makam tabiri 'belirli seyir özelliği içerisinde serbest okunan kalıplaşmış havalalar' olarak kullanılmaktadır.

Bağdat makamları yaklaşık 400 yıllık bir geçmişe dayanmaktadır. Yapılan araştırmalara göre El-Recep'in makamları menşelerine göre tasnif edişi ilgi çekicidir (El-Recep). El-Recep'in tasnif ettiği makamlar içerisinde bir tanesi dikkat çekmektedir. Bu Türk kökenli makamlar olarak isimlendirdiği adı "Urfa" olan makamdır. Arap müziği araştırmacıları Urfa makamını Türk malı gösterirken, Türk müziği araştırmacıları da (Öztuna: 1969: 351) bu makamı Arap malı göstermektedir<sup>44</sup>.

Ortak coğrafyanın en önemli unsurlarından olan kırık havalara bakıldığı zaman türkülerin usulleri düyek ya da curcunadır. Türkülerde etkileşim şu şekildedir; bazı türkülerin melodik yapısı aynı kalmış fakat sözler değişikliğe uğramıştır. Nota yapısı aynı kalmış fakat türkünün makamı değişmiştir. Her iki yörede en büyük fark ritmik yapıdadır. Ortak eserlere bakıldığı zaman Kerkük'teki ritmik yapı Urfa'ya göre daha hızlıdır. Bunlardan bazılarının ritmik yapıları 'Benzer Türküler' bölümünde verilmiştir.

Ağıt; genel olarak bir ölünün, bazen de bir kişi ve toplumu derinden etkileyen olayların ardından kendine özgü, dize, uyak ve biçimlerle ve yerel ezgi kalıplarıyla söylenen halk edebiyatı ve müziği türüdür<sup>45</sup>. Urfa'da ağıt, yazı dilinde mersiye olarak bilinen ezgisel kederli ağlamalar Kerkük'te 'Sazlamağ' olarak isimlendirilir. Hoyrat sınıfına girmiş olan 'sızlamağ' dörtlükleri, mâna itibariyle öteki dörtlüklerden ayırd olunmaktadır. Kederli ağlama anlamına gelen sızlamak sözünün aynısı olmak ihtimaliyle beraber 'sızlamağ' sözü Irak Türkleri arasında bir folklor terimi olarak, özel şekilde terennüm edilen özel dörtlükler için kullanılmaktadır. Sızlamağ dörtlükleri, Kerkük dolaylarında 'sazlıyan' kadınlar tarafından yaslarda (matem törenleri) ölünün ardından üst üste üç gün sabahtan öğle vaktine kadar yüksek sesle Segâh makamı ve Kerkük muhalif hoyratı usulüne benzeyen muayyen bir nağme ile terennüm edilir (Terzibaşı, 1975: 90). Mersiye söyleyen kadınlara Urfa'da 'ağıtçı' denilmektedir. Ninni kelimesinin, Türkçe'de ne zamandan beri kullanılageldiği kesin olarak bilinmemektedir. Ancak, Kaşgarlı Mahmut, Divanü Lügati't -Türk'te ninni karşılığı olarak; "balu balu" veya "bulu bulu" diye okuyabileceğimiz bir kavram kullanmıştır (Kaşgarlı Mahmut 1992: C. III: 232). Anadolu sahasında; "nen/nenni çalmak", "nen eylemek", "nennilemek", "laylay", "elle", "nenne", "eldiği", "leyley", "ayya", "nanıy", "alay" vb. adlarla

<sup>41</sup> Nakip, M. (2009); *Kerkük Türk Halk Müziği*; Atatürk Kültür Merkezi Yayını: 361, Ankara, s. 67.

<sup>42</sup> Nakip, M. (2009); *Kerkük Türk Halk Müziği*; Atatürk Kültür Merkezi Yayını: 361, Ankara, s. 15.

<sup>43</sup> A.g.e s. 68

<sup>44</sup> A.g.e. s. 18

<sup>45</sup> Duygulu, M. (2014); *Türk Halk Müziği Sözlüğü*; Pan Yayıncılık, İstanbul, s. 30.

söylenir<sup>46</sup>. Kerkük'te ninnilere 'Leyle' Urfa'da 'ninni' denilmektedir. Leyleler mâni ve hoyrat dörtlüklerinden seçilir. Leyle havasının bazen "sağlamağın leyleye dönme olayıdır" diyebiliriz.

### Benzer Türküler

Her iki yörede söylenen veya isimleri ya da makamları değişmiş pek çok türkü bulunmaktadır. Bunların bazıları şu şekildedir;

- Urfa repertuarında bulunan "Kal'anın dibinde ekerler Küncü" adlı türkünün başka bir çeşitlenmesi Kerkük'te "Atma Bu Daşları Men Yaralıyam" adlı bir türküdür<sup>47</sup>.
- Başında yazması var Kerkük Türküsü'dür ve 10/8'lidir. Urfa'da Abdullah Balak'a ait 'Başında Yazması Var' adlı beste 12/8'lidir ve bu türkünün orijinalidir. Ayrıca Mehmet Özbek tarafından bestelenen 'Gözleri Fettan Güzel' adlı eser de bu türkünün çeşitlenmesi sayılır<sup>48</sup>.
- Urfa'da Seni sevdim ben hanım Kerkük'te He milli milli şeklinde söylenmektedir. Usul ve makam itibari ile aynı olan bu eserde söz ve ezgi farklılığı söz konusudur.
- Urfa'da söylenen "İstanbul'un Beyoğlu'nda" türküsü Kerkük'te "Şu Vetende Gerip Kaldım" ve "Bak Gözüne-O Yarın Ala Gözleri" adıyla yakın bir ezgi çeşitlenmesi olarak söylenmektedir.
- Urfa repertuarında "Kahveciyem Zarım Yok" adlı türkünün başka bir çeşitlenmesi Kerkük'te "Berde Berdeni Berde" adlı çeşitlenmesi vardır.
- Urfa'da söylenen "Bugün Bayram Günüdür" türküsünün yakın bir çeşitlenmesi "Bu Dağlar Olmasaydı" adıyla Erbil'de söylenilmektedir<sup>49</sup>.
- Urfa'lı Cemil Cankat'a ait olan "Cemile Sen Külesen" türküsü Kerkük'te Türkmen sanatçılar tarafından da farklı sözlerle okunmaktadır.
- Kerkük'te okunan "Çadır Kurdum Düzlere" türküsü Urfa'da 'O yana dönder Meni-Bu dere derin dere' çeşitlenmesi vardır. Türkü'nün birinci katısının son mısrası Urfa'da "Urfa kalsın sizlere", Kerkük'te "Kerkük kalsın sizlere" şeklindedir.
- Urfa repertuarında bulunan "Ordumuz Gitti Muş'a dayandı" türküsü Kerkük'te "Endim Dereye Dere Derindi" türküsü çeşitlenmesi ile söylenmektedir.
- Saadettin Kaynak'ın Urfa, Elazığ'dan esinlenerek bestelediği "Esmerim Kıyma Bana" şarkısı Kerkük'te "Erbilim Dilim Dilim" çeşitlenmesiyle söylenir<sup>50</sup>.
- Türkiye'de Van ili repertuarına kayıtlı "Urfa'ya Paşa Geldi" türküsü Kerkük'te "Hanı Medilim Hanı" çeşitlenmesiyle söylenmektedir.
- Kerkük'te söylenen "İşlerem İşlerem" türküsünün aynı ezgi ve çok yakın sözlerle Urfa çeşitlenmesi vardır.
- 'Ağlar Yakup Ağlar' her iki yörede de farklı çeşitleme ile okunmaktadır.
- "Urfa'lıyam Ezelden" türküsü, Musul-Telafer'de "Oy Nenni Nenni" çeşitlenmesi ile söylenmektedir.
- Urfa'lı bestekâr Halil Damdam'a ait olan "Aşık Oldum Ben Bir Güle" türküsü, sözleri Aşık Veysel'e müzik Abdulvahit Küzeci'ye ait olan yakın bir ezgi ile Kerkük'te bir çeşitlenmesi vardır.

Ritmik yapıları farklı olan türkülere örnekler şu şekildedir<sup>51</sup>;

<u>Türkü Adı</u>	<u>Anadolu Varyantı</u>	<u>Irak Türkmen (Kerkük) Varyantı</u>
<i>Tellere Değme Değme</i>	56	64
<i>Hey Milli Milli</i>	64	120
<i>Çadır Kurdum</i>	60	76
<i>Bedre Bedre</i>		80 144
<i>Nardıvanan Tıkır Mıkır</i>	68	128
<i>Ceyran Ceyran</i>	96	128

<sup>46</sup> Şimşek, E. (2016); *Anonim Halk Şiiri İçerisinde Ninnilerin Yeri*. Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi. Hakemli Dergi Sayı: 8, s. 34.

<sup>47</sup> Turhan, S. (2012); *Notalarıyla Irak Türkmen Havaları*. Türkmenele İşbirliği ve Kültür Vakfı Yayını: 7 Ankara, s. 84.

<sup>48</sup> Turhan, S. (2012); *Notalarıyla Irak Türkmen Havaları*. Türkmenele İşbirliği ve Kültür Vakfı Yayını: 7 Ankara, s. 106.

<sup>49</sup> A.g.e., s. 122.

<sup>50</sup> A.g.e., s. 180.

<sup>51</sup> Nakip, M. (2009); *Kerkük Türk Halk Müziği*; Atatürk Kültür Merkezi Yayını: 361, Ankara, s. 15.

## SONUÇ:

Kökleri çok uzun bir geçmişe dayanan Urfa ve Kerkük musiki kültüründeki büyük benzerlikler ortak coğrafyada paydaş olunan acılardan ve sevinçlerden kaynaklanmaktadır. Türkülerdeki gerek ezgi gerek söz benzerliklerinde önemli olan bu türküyü hangi ilin hangisinden aldığı değil, her iki ildeki kardeşlik (yöresel ağız ile dayı-yeğenlik)'in yüzyıllara dayanan bir geçmişi olduğu ve bu kardeşliğin sonsuza dek süreceğinin bir göstergesi olduğudur. Urfa-Kerkük müzik ilişkisinde ezgiler yeni şartlara ve karşılaştıkları yeni milletlerin kültürel yapılarına uygun olarak melodilere bazı ilaveler yapılarak ortaya konmuştur. Kuzey Iraktaki lehçe farklılıkları sözlerde önemli değişikliklerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Topluluklar arasında müzikal alışverişler bir defaya mahsus değil tarihin farklı dönemlerinde defalarca yaşanmıştır. Bu nedenle Şanlıurfa ile Kuzey Irak Türkmen ezgileri de uzun yıllar birbirlerini etkilemiş ve tınılar birbirine karışmıştır. Tarihsel geçmişi çok eski olmasına rağmen Kerkük türkülerinde Nihavent makamına rastlanmamaktadır

Kerkük ve Urfa arasındaki musiki ilişkisinde konular 1950'li yıllara kadar aynı iken bu tarihten sonra Kerkük'te yapılan kıyım ve sonrasında gelişmeler Kerküklülerin vatan özlemleri ezgilerine ve sözlere yansımıştır. Yine bu tarihten sonra Mehmet Ahmet Erbilli, Abdurrahman Kızılay ve Mehmet Özbek gibi sanatçılar sayesinde her iki bölgede de radyo, plak, kaset, cd ve günümüzde internet aracılığı ile ezgiler kulaktan kulağa yayılma imkânı bulmuştur. Divan şiiri tarzında yazılmış olan şiirlerin dışında kalan Urfa türkülerinde az çok Arapça ve Farsça kelimelere rastlanmaktadır. Bunların büyük bir çoğunluğu, bulunulan coğrafya ile ilgili olup konuşma diline sızarak kullanıma girmiş kelimelerdir.

Urfa ve Kerkük türkülerini önemli kılan günlük konuşma dilinden yararlanılarak okunan doğal söyleyiş şeklidir. Bu tarz her iki bölgede türkülerin daha etkileyici ve buna bağlı olarak kalıcı olmasını sağlamıştır. Her iki yörede de türkü okuyucuları türkülerde alçakgönüllü ve içli bir ses tonuyla konuşur. Bu üslup özelliği, dinleyiciyi Urfa-Kerkük Türkülerine yaklaştırmış, dinleyiciyle türkü arasında rahat iletişim kurulmasını ve türkülerin çoğunun sevilerek günümüze ulaşmasını sağlamıştır. Her iki yörenin yürek olarak birbirine ne kadar bağlı olduklarını gösteren şu Kerkük Divanı dikkat çekmektedir.

Urfa serttir alınmaz

Dibi daştır delinmez

Urfa'nın gözelleri

Hiçbir yerde bulunmaz (Osman Tablabaşı).

## KAYNAKÇA

- Akbıyık, A., & Kürkçüoğlu, S. S. (2002). *Şanlıurfa Müziğine Genel Bir Bakış*. Şanlıurfa: ŞURKAV Yayınları No: 27.
- Ataman, S. Y. (1951). *Bu Toprağın Sesi Memleket Havaları*. İstanbul: Şaka Matbaası.
- Duygulu, M. (2014). *Türk Halk Müziği Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Engin, M. E. (1981). *Urfa'da Derlenmiş Hoyratlar-Maniler*. Urfa: Bizim Karakoyun Matbaası.
- Kafesoğlu, İ. (1972). *Selçuklu Tarihi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Macit, M. (2010). Urfa Sıra Gecelerinde ve Musiki Meclislerinde Okunan Gazellerin İşlevi. *Milli Folklor Dergisi*, 87.
- Memişoğlu, F. (1966). *Harput Ahengi*. İstanbul: Matbaa Teknisyenleri Basımevi.
- Nakip, M. (1992). Kerkük Divanı'nın Urfa ve Elazığ Divanları ile Mukayesesi. *IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri III. Cilt*. Ankara: Ofset Repromat Matbaası.
- Nakip, M. (2009). *Kerkük Türk Halk Müziği*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını :361.
- Ögel, B. (1992). *Halk Müziği Araştırmaları ve Türk Kültür Tarihi: Türk Halk Müziğinde Çeşitli Görüşler*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları Eserleri Dizisi : 179.
- Özbek, M. A. (2010). Urfa Türkülerinin Dil ve Anlatım Özellikleri. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Yeni Türk Dili Bilim Dalı Doktora Tezi. İstanbul.
- Saatçi, S. (tarih yok). Kerkük Yöresi Halk Edebiyatında Karşılaşılan Metin Bozuklukları. II. Uluslararası Türk Halk Edebiyatı Semineri. Eskişehir.
- Şimşek, E. (2016). Anonim Halk Şiiri İçerisinde Ninnilerin Yeri. *Akra Kültür Sanat ve Edebiyat Dergisi Sayı: 8*.
- Terzibaşı, A. (1975). *Kerkük Hoyratları ve Manileri*. İstanbul: Ötüken Yayınevi.
- Terzibaşı, A. (2017). *Kerkük Hoyratları ve Manileri*. İstanbul: Türkiye Barolar Birliği Tıpkıbasım.
- Turhan, S. (2012). *Notalarıyla Irak Türkmen Havaları*. Ankara: Türkmeneli İşbirliği ve Kültür Vakfı Yayını: 7.
- Türk Ansiklopedisi. (1952). M.E.B. Basımevi, Cilt: V, Fasikül 39. Ankara.

**DÖRDÜNCÜ BÖLÜM**  
**MÛSİKÎ İCRACILIĞI / HÂNENDELİK**

# SARAYDAN URFA AHENGİ'NE GAZEL GELENEĞİ VE GAZELHANLAR

Mehmet BİTMEZ\*

## 1. Giriş

Doğu Uygarlıkları yüzyıllardan bilim insanlarının araştırma konusu olmuştur. Bir yandan Arapların Endülüs'e gelmeleriyle doğu estetiği batıya ulaşmış, diğer taraftan Asya toplumu olan Türklerin Anadolu'ya gelmeleri ve İstanbul'u fethetmeleri, İstanbul'un fethinden sonra Asya'nın mirası, İslâm'dan esinlenen Fars edebiyatının inceliği Anadolu ile buluşmuştur.

Türkler, Araplar, İranlılar, Yahudiler, Ermeniler ve Rumlar aynı kültürün gelişmesine ciddi katkılar sağlamışlardır. Endülüs'te Arap, İstanbul'da Türk sanatının zenginliği insanlık tarihine adını yazdırmıştır. Üç bin yıllık doğu medeniyetlerinin zaman içinde yayılarak Kafkas, İran, Türk, Türkmen, Azerbaycan, Arap yarımadasına ve oradan tüm Anadolu'ya kadar yayılmış bu coğrafyada yaşayan daha nice ulusların yaşadığı hüküm sürdüğü yerler olmuştur. Çeşitli ticaret yollarının kültürler arası alışverişleri ile de müzikler arası etkileşimleri ortaya çıkmıştır.

Azerbaycan'da Mugam sanatı ve Anadolu'da âşık geleneği, İran'da Makam, Osmanlıda müzik medrese eğitimi ile beraber Makam geleneği ve ses sistemine bağlı olarak yüksek seviyeye ulaşmış Osmanlı-Türk müziği geleneği ve Anadolu'da Âşık geleneği bu kültürlerin ortak buluşma merkezi olmuştur.

Türk, Acem, Kafkasya bölgesi, Azerbaycan, Arap, İran, diğer taraftan farklı dinlere ait toplumlar olan; Süryaniler, Keldaniler, Araplar, Kürtler vs. Bölge, birçok etnik farklılıkları ile bir arada yaşayan ve başka dinlere mensup kültürlerin benzer birçok inanç toplumlarının müzikleri, buluşmaların ortak paydasını oluşturmuştur. Farklı düşünceler, sözler ve melodilerle bestelere dönüşmüştür. Şarkılar, türküler, maniler, uzun havalar ve şiirlerle gazel formuna dönüşen kültür, gelenekselleşerek birlikte mûsikî meclislerini ortaya çıkarmıştır.

Ahenk müzik meclislerinin tarihi kaynakları tam olarak söylenemezse de bu konuda en ciddi kaynaklar hiç şüphesiz sesli müzik kaynaklarının ilki olan ve önemli kayıtların yapıldığı taş plak kayıtlarını işaret eder. Daha düne kadar sözlü geleneğin (müzik meclisleri) dinleyerek kulaktan kulağa ezbere dayalı öğrenme ve icra metodu, böylece taş plak dönemi ile kayıt altına alınabilmiştir.

Farklı medeniyetlerin zaman içinde Kafkasya, İran, Türk, Azerbaycan, Türkmen ve Arap Yarımadası'na kadar yayılmış bu coğrafyada yaşayan daha nice ulusların kültürlerinin kesişme noktaları olmuş ve kökleri çok eski geleneklere dayalı disiplinli bir müzik geleneği olarak yaygınlaşmış ve bugüne gelmiştir. Çeşitli ticaret yollarının kültürlerarası alışverişleri ile de müzikler arası etkileşimleri ortaya çıkmıştır. Azerbaycan'da Mugam sanatı, İran'da ve Arap yarımadasında makam, Osmanlı'da medrese eğitimi ile tüm sanatlar, müzik geleneğinin tüm ilmi yönleri estetikleriyle yüksek seviyeye ulaşmıştır.

Urfa, eski medeniyetlerin ortasında adeta kültürlerarası geçişlerin ortak paydası olmuştur. Alanı geniş olan bu medeniyetlerin ortak sosyal ve kültürel yaşamları hep iç içe girmiş gelenekler, inançlar ayrılığı olsa bile, kökleri çok eski geleneklere dayalı bir müzik geleneği gelişmiş ve yaygınlaşmıştır topluları birleştiren yegâne unsur olmuştur.

## Gazel tanımı

*“Saz mûsikisindeki Taksim'in insan sesi ve sözle yapılanıdır. Herhangi bir usule bağlı değildir. Serbest okunur. 2,4 veya daha fazla mısraı belli bir makam anlayışı içinde melodilerle söyleyerek sesle taksim etmektir. Önceden hazırlanmayıp icarının o andaki ilhamına bağlıdır. Buna irtical de denir. Güfteden ayrı olarak ortaya “Of “, “Aman”, “Medet”, “Ey” gibi ünlemler de ilâve edilebilir; fakat bunların bazıları hoş karşılanmaz. Gazel başlı başına yapılabileceği gibi, bazen şarkıların meyanından*

\* İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müsîkî Devlet Konservatuvarı

*sonra da okunabilir. Yahut meyanın müsait olan bir yerine konabilir. Sözler genellikle gazel tarzından seçilirse de başka bir tarzdan da alınabilir". (Özkan, İ. H. 1987)*

Gazel, Türk müziğinde şiirin bir hanende tarafından doğaçtan seslendirilmesidir. Sesle taksim edilmesidir. Gazel aynı zamanda gazelhan tarafından icra edilen ritimsiz taksim olarak ifade edilmektedir. Divan sözcüğünün sözlük bakımından iki anlamı vardır: Belli bir kalıpla yazılan ve besteye okunan şiir türüne divan denir. Kalıp "failatün failatün failün" şeklindedir.

Divan sözcüğü, ikinci olarak, divan tarzında şiir yazan sanatçıların eserlerini topladıkları kitap anlamına gelir. Divan, klasik Türk müziğinde ise en az üçer kıtalık şiirlerden bestelenen şarkıları tanımlar.

### **Acem, Azerbaycan, Bağdat, Kerkük Müzikleri ve Arap Edebiyatının Etkisi**

Acemlerin müziği ve Arap edebiyatının buluşması ile olgunlaşan Arap coğrafyasındaki bu gelişme Osmanlı-Türk müziği geleneği ve Anadolu'da Aşık geleneği, türküler, hoyratlar, maniler, ağıtlar ve diğer tüm formlar bu kültürlerin ortak buluşma noktasını (paydasını) oluşturmuştur. Tüm bu gelişmelerin olduğu bu coğrafyada Urfa bu zenginlikleri kendi potasında kaynaştırarak adeta zenginleştirmiştir. Urfa denilince, hiç şüphesiz gazel okuma geleneği ilk akla gelmektedir.

Osmanlı mûsikî kültürü için Urfa'nın yeri, doğu kültürü için de mûsikî estetiği bakımından Urfa önemli bir yere sahiptir. Burada gazel okuma düşünce ve olgusu İstanbul ile gerek makam gerek uslûb-tavır bakımından önemli bir benzerlik arz etmektedir. Urfa'da gazel geleneğine, İstanbul adeta bir köprü oluşturmuştur.

Bu sebeple Urfa'da özellik gösteren ve önem kazanan bu gelenek, doğu kültürü için de kaynağını Orta Asya'dan bugüne uzanan etkilerden ve bin yıllık Osmanlı geleneğinin de gelişmiş müzik estetik ve güzellikleri ile de İstanbul'dan etkilenmiş ve mûsikî estetiği yönünden önemli bir yere ve üne sahip olmuştur.

*"Azerbaycan halk müziğinin en önemli ve sofistike kolu mugam / destgâhlardır. "Mugam", perdeleri belirli işlevlere sahip bir ses dizisine (megam31) bağlı olarak ve belirli melodik kurallar çerçevesinde yapılan emprovizasyona dayalı bir müzik türüdür. Mugamların, vokal, vokal-enstrümantal ve enstrümantal tarzda icra şekilleri vardır". Vokal-enstrümantal mugam, mugam sanatının en yaygın çeşididir". (Turunç, 2011).*

*"Sözlerini, Nizami, Nesimi, Fuzuli gibi Azerbaycan edebiyatının önemli şairlerinin aruzlu şiirlerinden (gazellerinden) alan vokal-enstrümantal Mugamların emprovize bölümleri (şubeleri) ile birlikte vokal-enstrümantal ve enstrümantal tarzdaki çeşitli türlerin ("tesnif", "renk", "diringi" gibi) bir arada icra edilmesi neticesinde meydana gelen büyük müzik formuna "destgâh" adı verilir". (Turunç, A. S, 2011)*

Başka bir ifadeyle emprovize karakterli vokal, enstrümantal mugam şubeleri ile bunların arasında renk, diringi, tesnif adı verilen düzenli bir usul yapısına sahip başka müzik türlerinin mantıklı bir sıraya göre bir arada kullanılması, söz konusu mugama "destgâh" şeklini kazandırır.

*"31 Megam, perdeleri muayyen fonksiyonel vazife taşıyan, muhtelif kuruluşu ses sırasındır. Üzeyir Hacıbeyov, Azerbaycan halk müziğinin bağlı olduğu yedi esas ve üç ilave megam tespit etmiş ve onlara muğam isimleri vermiştir. Esas megamlar: Rast, şur, segâh, şüşter, cahargah, bayat-ı şiraz ve humayun; ilave megamlar ise şahnaz, sarenç ve 2. çeşit cahargahtır" (Turunç, A. S, 2011).*

"Mugam/destgâhlar, genellikle, tar, kamañça ve hanende üçlüsü tarafından icra edilir. Hanende, aynı zamanda "gaval" (veya def) adı verilen vürmalı bir sazla muğam/destgâhın ritmik bölümlerine eşlik eder. Tar, çok eski devirlerden bu yana çeşitli topluluklar içerisinde, farklı çalgılarla bir arada kullanılan bir çalgı olmuştur"<sup>1</sup>

### **Ticaret yolu üzerinden kültürel etkileşim**

Urfa'da özellik gösteren ve önem kazanan bu gelenek, doğu kültürü içinde, kaynağını Orta Asya'dan bugüne uzanan etkilerden ve bin yıllık Osmanlı geleneğinin de gelişmiş müzik estetik ve güzellikleri ile de İstanbul ile benzerlik arz eden ve mûsikî estetiği yönünden önemli bir yere ve üne sahip olmuştur.

<sup>1</sup> Bitmez, Mehmet (Ocak 2015). Şurkav, Şanlıurfa Kültür Sanat Tarih ve Turizm Dergisi Makale. "Dergâh Makâmından Mûsikî Makâmına" Sayı. 21.



Urfa Ahengi müzik meclisi icracıları, İstanbul'dan gelecek olan bir taş plak veya gazelhanın gelişini bekler hem şiiri hem de gazel okuyanın tavrı ile aktarıcı olan kaynak kişiden gazeli ezberlerdi. Urfa'da okunan gazeller gerek Doğuda Azerbaycan'dan, Bağdat, Kerkük ve Şam ve Halep ile yakın ilişki içinde olmuş, İstanbul'un klasik dönem müzikleri ile de ilgilenmiş ve makamsal temelde aynı dili kullanmıştır.

“Ahenk toplantıları dayanışma ve yardımlaşma, misafir ağırlama, müzik icrası bakımından benzerliğini, tarih içinde, 13. yüzyıldan itibaren varlığını sürdüren Anadolu esnaf ve sanatkâr kuruluşlarına eleman yetiştiren, esnafın işleyiş ve denetimini düzenleyen “Ahilik teşkilatında” görmekteyiz. İbni Batuta, Osmanlı Devleti'nin ikinci hükümdarı Orhan Gazi zamanında Anadolu'dan geçerken İznik'te Bir Ahi zaviyesine misafir olduğunu ve kendisine oldukça ikramda bulduklarını anlatır. İbni Batuta seyahatnamesinde şunları yazar: “O gün beldeye bir misafir gelirse; zaviyelerine misafir ederler ve alınan şeylerle ona ziyafet çekerler. O kimse dönüşüne kadar onların konuğu olur. Bir kimse gelmezse yemek içmek için toplanırlar, şarkı söyler ve raks ederlerdi.

## Doğuda El Kindi, Ziryab, Al Farabi ve Mûsikî

### 1. El Kindi

“Ebu Yusuf Yakup İshak El-Kindi MS.801 civarında Küfe'de doğdu. Babası Harun el-Reşit'in bir memuru idi. El-Kindi; el-Memun, el-Mutasım ve el-Mütevekkil'in bir çağdaşı idi ve büyük ölçüde Bağdat'ta yetişti. Mütevekkil tarafından resmi olarak bir hattat olarak görevlendirildi. Onun felsefi görüşlerinden dolayı, Mütevekkil ona sinirlendi ve bütün kitaplarına el koydu. Ancak, bunlar sonradan iade edildi. El-Mutamid'in hükümdarlığı esnasında 866'te öldü.” (Kaya, M. El kindi Felsefe Metinleri 2005).

El-Kindi, bir filozof, matematikçi, fizikçi, astronom, hekim, coğrafyacı ve özellikle müzikte bir uzman idi. Onun bu alanların tamamına özgün katkılar yapmış olması şaşırtıcıdır. Eserlerinden dolayı Arapların Filozofu olarak bilinir. Matematikte sayı sistemi üzerine dört kitap yazmıştır ve modern aritmetiğin büyük bir bölümünün kuruluşunu hazırlamıştır. Arap sayılar sisteminin büyük ölçüde El-Harezmi tarafından geliştirilmiş olduğundan şüphe yoktur, ancak El-Kindi de bu konu üzerine zengin katkılarda bulunmuştur. Aynı zamanda astronomi ile ilgili çalışmalarında yardım etmesi için küresel geometriye de katkıda bulunmuştur. Orta çağ Avrupası'nda "Alchindus" adıyla tanınan ilk İslam filozofudur. Felsefesinde Platon, Aristoteles ve Plotinus'un görüşlerinin bir sentezini yapmıştır.

“El-Kindi'nin yaşadığı asır müzik açısından çok önemli ve büyük gelişmeler olduğu bir dönemdir ve bu nazariyelerde o, önemli bir paya sahiptir.<sup>23</sup> Özellikle Grekler'e ait müzik eserlerinin Arapça'ya tercümesinden sonra yeni bir merhaleye giren müzik, bu döneme kadar soyut ve yüzeysel bir sanat olarak kalmış; bu asırda mükteseb bir kültür haline gelmiştir. Artık müzisyenin sanatının icrasında şiir, kompozisyon, tetrakort (dörtlü aralık), makam, ritim unsurlarını bildiği bir dönem başlamıştır.<sup>24</sup> Bundan dolayı el-Kindi “Grek Eserlerini Şerhedenler” ekolünün ilk temsilcisi sayılmaktadır. Zira bu dönemle birlikte müzik ilmi, artık riyâzî ilimler çerçevesinde değerlendirilmiştir.<sup>25</sup> el-Kindi ses teorisi, tetrakortlar, skalalar, intikal (geçiş) ve kompozisyon konularıyla Grekler tarzında meşgul olmaya başlamış; ilk dönem müziğinin seyrinin düzgün bir seviyeye oturtulması ve Grek müelliflerinin eserlerinin şerhedilmesinde önemli bir rol oynamıştır. Müziğin bir ilim dalı olarak kurulduğu bu dönemde teorik anlamda ilk eserleri veren el-Kindi'nin müzik risâlelerinde mânâsı kapalı birçok teknik terim mevcuttur”. Ya ‘kûb b. İshâk el-Kindi'nin Müzik Risâlelerinde Tesbit Edilen Müzik Terimleri, Okunuşları ve Türkçe Karşılıkları, i'tilâf]: akort, uyum âhenk (Turabi, A. H. 2003).

### 2. Ziryab

Miladi 789-857 seneleri arasında yaşamış olan Ziryab 'da bahsedilir. Musul'da doğan Ziryab, Bağdat'ta Abbasi halifelerinin sarayında Harun Al-Raşit ve Al-Mamun zamanında vazife gördükten sonra İspanya'da Kordoba şehrinde Halife Abdurrahman'ın sarayına baş müzikşinas olarak gönderilmiştir. Ziryab'ın Kordobada kurduğu konservatuar Endülüs müzikşinasının temelini atmış ve dolayısı ile hem Arap hem de İspanyol müzikşinasına etki etmiştir. Ud müzik aletine Ziryab'ın beşinci teli ilave ettiği bilinmektedir.

“Hristiyanlığın ilk büyük felsefe ve din adamlarından Bar Daişan Urfa'da doğmuştur. Miladi 168 senesinde Edessa'da dünyaya gelen Bar Daişan 222 senesinde 68 yaşında ölmüştür. Suruçla Halep arasında bulunan Membîç şehrine gönderildiği söylenmektedir. Süryani dilinde en güzel mersiyeler yazan Bar Daişan besteler yapar veya besteletirdi. O zamana kadar klişelerde ayin mûsikîsiz icra edilirdi. Bar Daişan'ın dini ayin ile mûsikîyi birleştiren ilk fikir ve sanat adamı olduğunu söyleyenler vardır ki bu da Urfa'da musîkî sanatının çok eski olduğunu göstermektedir. Miladi 789-857 seneleri arasında yaşayan Ziryab'dan bahsedilir.

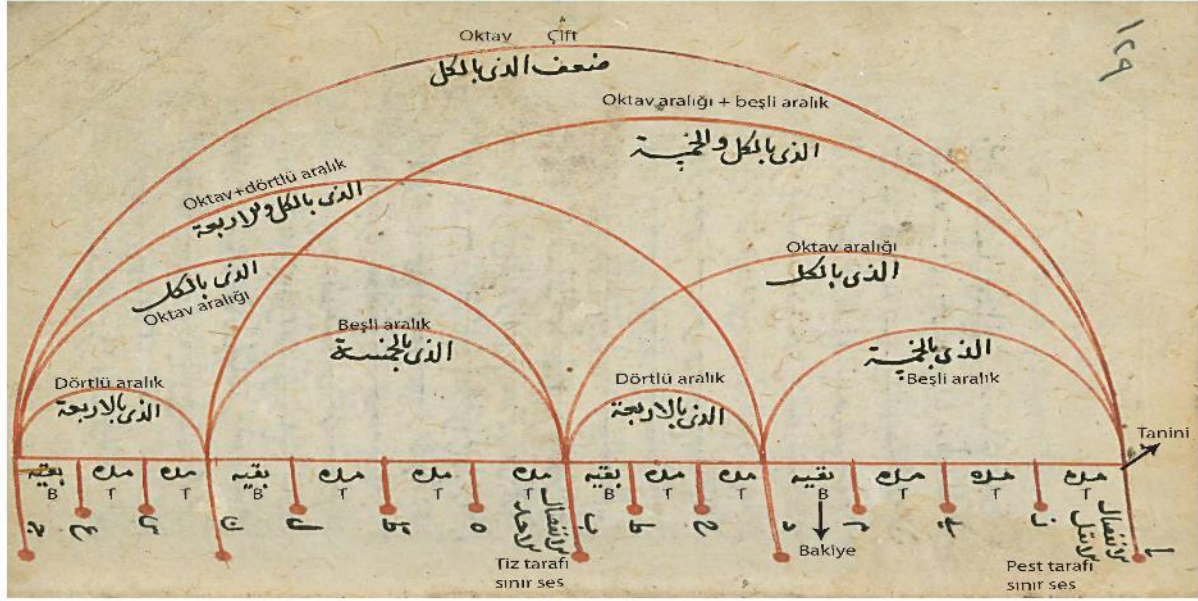
Ziryab Bağdat'ta Abbasi halifelerinin sarayında Harun Al raşit ve Al-Mamun zamanında vazife gördükten sonra İspanya'da Kordoba şehrinde halife Abdurrahman'ın sarayına baş mûsikîşinas olarak gönderilmiştir. Ziryab'ın Kordoba'da kurduğu konservatuar Endülüs musîkîsi'nin temelini atmıştır. Ziryab'ın Ud mûsikî çalgısına beşinci teli ilave ettiği bilinmektedir. Bundan kısa bir müddet evvel Urfa'da Eyüp mahallesinde bulunan bir mozaikte sihirli musîkîşinas Orfeus ve onun mûsikîsini dinleyen kuşlar, aslanlar geyikler ve melekler temsil edilmektedir. Milâdî 228 senesinde yapılmış olan bu mozaik ve daha başka birçok deliller birinci, ikinci ve üçüncü asırlarda Urfa'da yazarlık ve musîkî sanatlarının gelişmiş olduğunu göstermektedir (Rastgeldi, S. Edessa, Stockholm, 1971).

### 3. Müzik Bilimcisi Farabi ve Urfa

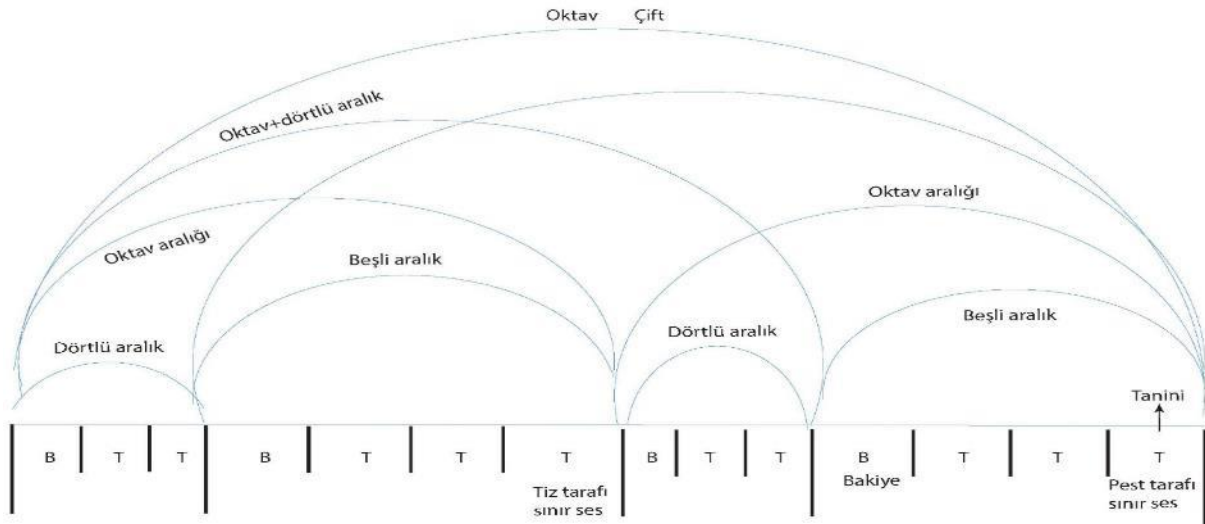
“Felsefeden Aristo'dan sonra “Muallim-i Sâni” (İkinci Üstad) müzik ilminde ‘Muallim-i Evvel’ (Birinci Üstad) olarak kabul edilen ve Asıl adı, Ebu Nasr Muhammed bin Tarhan bin Uzluğ el Fârâbî (874-950) müzik nazariyatını Aristo, Themistius ve Öklid gibi ünlü Grek alimlerin Arapçaya tercüme edilen eserlerinden tanınmıştır. El Kindî'nin eserine de vâkıf olan Fârâbî'nin müziğe dair üç eseri bulunmaktadır. Günümüze ulaşan bu eserlerde Fârâbî, sadece Greklerden eksik bir şekilde intikal eden nazari bilgileri tamamlamış ve dahası hatalarını da düzeltmiştir. Çalgularla ilgili detaylı bilgiler vermiş olması ve ses fiziği alanında Yunanlıları aşması, ona müzik tarihinde müstesna yer kazandırmıştır. Bazı ifadelerde ise; Farabi'nin Urfa'dan geçtiğidir. Bu durum bölgenin müzik serüveni açısından çok eskilere dayandığını da göstermesi bakımından önem arz etmektedir” (Süleymaniye Yazma Eserler Kütüphanesi).

Asıl adı, “Ebû Nasr Muhammed bin Muhammed bin Tarhan bin Uzluğ el-Fârâbî et-Türkî” Kimi kaynaklara göre Ud'u Farabi'nin icat ettiği belirtilmiştir ancak Farabi'nin yaşadığı dönemin çok öncesinde minyatür ve kabartmalarda ud ve benzeri çalgıların bulunmasıyla bu iddianın da zayıfladığı görülmektedir. Farabi'nin mucid olarak algılanmasının esas sebebi uda hâkim bir müzisyen olması ve uda getirdiği akord sistemidir. Döneminde ud hakkında en kapsamlı bilgiyi verenlerden biri olan Farabi, o döneme kadar 4 telli bir çalgı olan uda 5. teli eklediği bilinmektedir. Ud hakkında Farabi'den sonra teferruatlı bilgiyi büyük İslâm filozofu İbni Sînâ (980-1037) da bulmaktayız. Farâbî'nin (874-950) Mûsikîdeki önemi, Doğu mûsikîsinin nazariyatı ile ilgili, Kindî'den sonra ilk önemli eseri yazmış olmasındandır. Mûsikînin sanat yönünü iyi bildiği, bazı mûsikî âletlerini çaldığı ve icat ettiği söylenirse de eserlerin de ve hakkında bilgi veren kitaplarda bu konu ile ilgili geniş bilgi yoktur. Mûsikî ile astroloji arasındaki ilgiyi reddetmiş ve Kindî'nin kurup geliştirdiği okulun ilerlemesine katkıda bulunmuştur. Kitabü'l-Mûsikî'l-Kebîr (Büyük Mûsikî Kitabı) adındaki eseri biri sekiz, diğeri dört bölümden oluşmuştur.

Yüzlerce yıl önce, bu toprakların sanat ve bilimin merkezi olmasının en önemli belgelerinden olan bu çalışmalar, müziğin yüzyıllardır aynı coğrafyalarda ne kadar etkin ve doğru olduğunun bir kanıtı olsa gerektir. Doğu müzikleri temelinde Farabi bıraktığı eserlerle müziğin en somut çalışmalarını kendi çizdiği ve el yazmaları ile günümüze kadar ulaşan kitaplarıyla gerçekleştirmiştir.



Şekil 1: Farabi'nin ses sistemi ve iki oktav aralığındaki orijinal çizimi üzerinde açıklanması



Şekil 2: Şekil 1'deki tablonun yeni çizimle detaylı açıklanması<sup>2</sup>

## Urfa'da Gazel

Anadolu Mevlevilik geleneğinin de önemli bir merkezi olmuştur. Bu itibarla Urfa hem klasik hem halk müziği geleneği ile köklü bir geçmişe ve birikime sahiptir. Bazı kaynak ve kişilerin de belirttiklerine göre; Urfa'da müziğin ortak bir yanı bulunmaktadır. Çünkü türküler, hoyratlar, gazeller ve benzer diğer ezgiler; edebi tarafı, yapısı, kullanılan kelimeler, tercih edilen makamlar, müziğin icra şekli, icrada kullanılan çalgılar, halk müziği ile sanat müziğinin birlikte icra ediliyor olması geçmişten bugüne etkilendiği durumunu ortaya koymaktadır. Urfa'da okunan gazeller İstanbul'un etkisi altında bulunmakla beraber, Ortadoğu Arap müzik kültürünün de etkisini göstermektedir. Urfa'da gazel geleneğinin diğer asıl etkilerinden biri de Kafkas (Azerbaycan mugam geleneği) müzik kültürünün etkisidir.

<sup>2</sup> Farabi'nin iki oktav ses sahası içinde müzikte "T" ile gösterilen tanini aralığını (tam ses), "B" ile gösterilen ise; Bakiye (yarım ses) şeklinde açıklamasıdır. Tabloda, iki oktav aralığında perde aralıkları açıklanmıştır.

Önemli divan şairlerinin şiirlerinin gazelleştirildiği bir kültürün İstanbul ile benzerlik göstermesi taş plak kayıtlarının da bu bölgeye ulaşmasındandır. Gerek ticaret gerek seyahatler ve gerekse İstanbul'dan Urfa üzerinden Osmanlı şehri olan Halep'e seyahatlerde müzik araştırmacı ve icracılarının bıraktığı etkiden söz etmek kaçınılmazdır. Hatta çoğu zaman icracılar arasında yeni bir eserin bilinmesi ustalık göstergesi sayılırdı. Sıra gecesi toplulukları arasında yeni bir eser veya gazel icrası, bir başka gurubun üyesi tarafından gizlice takip edilmek suretiyle dinlenir, aynen kopya edilerek öncelikli icra edebilmek için bir yarışın içine dahi girilirdi. Gazel, Urfa'da her ne kadar çok eskilere ve kökleri doğu geleneklerine bağlı ise de Saray etkisi ile usta icracılar folklorik estetik ve bölgesel okuma geleneğinin icrası ile farklı bir okuma tavrı kazandırdığı söylenebilir.

*Gazel, Urfa'da usta halk sanatçıları tarafından özenle korunup saklanan, aynı zamanda bir müzik biçimidir; Müsikî meclislerinin ağırlığını temsil eder. Urfa müsikisinde gazel, bire bir makamın durağını, şubelerini, mertebelerini, seyrini; kısaca makamın oluşumunu gösteren bir büyük müzik eseri demektir. Bundan dolayı Gazel'e Urfa'da ustalar arasında makam denilmektedir. Tıpkı Türk Cumhuriyetlerinde mugam denildiği anlamda.*

*Urfa'daki tanıma göre gazeller şubelerden meydana gelirler, bunlara hane denir. Bu hanelerin her birinin başka başka adı vardır. Her hane gazelin bir beyti ile söylenir. Gazelin öncesinde önce bir taksim yapılarak okuyucu gazele hazırlanır. Gazel maye şubesi ile başlar. Her şube bir öncekinden daha yüksek bir perdeye oturtulur ve yine başında, taksim veya bir özgün ayak (kendine özgü kısa bir saz eseri) bulunur. Eğer gazel bir fasıl tertibi içinde okunuyorsa haneler arasına şarkı, türkü gibi bu şubeye ayak olabilecek müzikler icra edilir. En tiz şubeden sonra sesi müsait olan okuyucular bir de hoyrat okurlar, buradan tekrar sıra ile pes perdeye inilir ve gazel maye şubesiyle sona erer. Gazelhanlar gazel, kaside, mesnevi, murabba, muhammes gibi eserlerin sonuna bazen hüsn-i hâtîme veya kısaca hâtîme denen, aynı veya başka bir şaire ait, başka bir şiirden küçük bir bölüm eklerler. Urfa'da halk, divan şiiri biçimindeki şiirlerin hepsine çok defa kısaca gazel demektedir (Özbek. 2013).*

*"Nitekim o, 19. yüzyıl sonlarında "Urfa'da Sosyal Hayat" adlı makalesinin girişinde; "Sultan Abdulaziz'in saltanatın son günlerinde..." diye başlayan ve 1875 diye belirtilen Urfa'nın sosyal hayatını anlatan yazıda konu hakkında bilgi verir: "Tatil günlerinde yapılan sohbet, toplantılar, müzikle canlandırıldı, sefahat yoktu, işret (içki, içmek) menfur idi. Kış geceleri evlerde "sıra" denilen toplantılar yapılırdı.*

*Ulema Salı ve Cuma geceleri, esnaf çoğunlukla gece aşırı toplanırdı. Bu toplantılar nöbetleşe yapılırdı. Bu gece toplantılarında sohbet edilir, çeşitli oyunlar oynanırdı. Yaşlılar Battal Gazi hikâyeleri okurlar. Sıra gecelerinin ayrılmaz faaliyeti müzik icra etmektir" (Açanal, Şurkav 1997).*

*"Her hafta bir evde gerçekleştirilen, belirli niteliğe ve düzene uygun sıra ile devam eden toplantılara sıra gecesi tanımı kullanılmış. (Asıl adı Urfa ahengidir). Sıra ahenginin asıl amacı müzik icrası olarak bilinse de evvel emirde bu toplantı öncesi özellikle ileri gelenlerin bilgili ve tecrübeli kişilerin eğitim, sağlık, ekonomi, edebiyat, siyaset, dini konular ve Urfa sorunları Türkiye ve dünya meseleleri üzerine uzun sohbetler yapılıyor olmasıdır" (Bitmez, Şurkav 2015).*

*"Urfa'da sadece farklı form ve yapılar da folklorik müziklerin değil, aynı zamanda Anadolu Mevlevilik geleneğinin de önemli bir merkezi olmuştur. Bu itibarla Urfa hem klasik hem de halk müziği geleneği ile köklü bir geçmişe ve birikime sahiptir" (Bitmez, Şurkav 2015).*

*"Bazı kaynak ve kişilerin de belirttiklerine göre; Urfa'da müzik repertuarı içinde yer alan eserlerin ortak bir yanı bulunmaktadır. Çünkü türküler, hoyratlar, gazeller ve benzer diğer ezgiler; edebi tarafi, yapısı, kullanılan kelimeler, tercih edilen makamlar, müziğin icra şekli, icrada kullanılan çalgılar, halk müziği ile sanat müziğinin birlikte icra ediliyor olması geçmişten bugüne etkilendiği durumunu ortaya koymaktadır. Urfa'da okunan gazeller İstanbul'un etkisi ile de hep alışveriş içinde olmuştur" (Bitmez, Şurkav, Ocak 2015).*

## Urfa Ahengi Müzik Meclislerinde İcra Formu

Urfa ahengi toplantılarında müzik formu, eserlerin belli bir sıralamayla art arda gelmeleri ile oluşturulmuştur. Özellikle Divan (Hüseyni), Rast ve Uşşak makamları ile icraya başlanır ve aralarda gazel özellikle Fuzuli, Nezihe Yaşar, Eşref, Furugi, Abdi, Ziya Paşa, Nâbi, Baki, vb. divan şairlerinin şiirleri başta Rast olmak üzere güzelleştirilirdi. Daha sonra türkü, hoyrat, uzun hava gibi bir dizi ilgili makam ve usullerle sıralanırlar.

Yine birçok icra topluluklarında makamlara göre klasik şarkı İstanbul şarkılarıyla başlanır ve sırasıyla gazel, türkü ve hoyratlarla birbirilerine bağlanır bu kimilerine göre bir fasıl şeklinde izah edilse de aslında bir fasılalar şeklinde eserlerin arka arkaya makam ve usullere göre sıralanışıdır. Bu ifade İstanbul'da (klasik müzikte) icra edilen fasıl müziği geleneği gibi değildir. İstanbul fasıl müziği, iki bölümlü ve iki makamdan oluşan şarkıların art arda sıralanışıdır ve aralarda eskiden gazel okunuşu ile devam eden bir yapıdır.

Urfa'da klasik müzik halk müziğinin paydaşı ve aynı kökün ayrılmaz iki önemli temel kültürlerdir ancak klasik şarkıların İstanbul icrasında olduğu gibi Kâr, Beste vb. gibi dönemsel klasik formlar pek icra edilmez ancak daha ziyade 18. yy. ve sonrası dönemlerin şarkı formu eserlerine yer verildiğini ifade etmek daha doğru bir yaklaşım olur.

Yıllar içinde kavram ve terminoloji yanlışlıkları müziğin doğru ifadelendirilmesinde ciddi problemlere yol açmış, konusunda uzman olmayan bilgisiz ve müzik yeteneğinden yoksun sözde araştırmacı hüviyetine sahip olduğunu zanneden bazı kişiler gelinen bu noktada birçok karmaşayı da beraberinde getirmiştir.

### Urfa'da Makam Tercihleri

Urfa mûsikî meclislerinde genellikle gazellerde Sabâ, Nevruz, Rast, Kürdî, Segâh, Uşşak, Hicaz gibi öncelikli makamlardan tercih edilmektedir. Yine Mahur, Rast, Segâh, Muhayyer, Çargâh ve Hicazkâr gibi klasik müziğin de önemli temel unsurları olan bu makamlardan olmak üzere klasik formda eserler yer almaktadır.

"18. ve 19. yüzyıl, Osmanlı idaresindeki Urfa'da mûsikînin ve şiirin ileri düzeyde olduğu dönemlerdir. Günümüze kadar gelen halk müziği eserlerinin birçoğu bu dönemlerden kalmadır. Özellikle bu dönemlerde gazel biçiminde yazılmış şiirler zengin ezgilerle divan tarzında uzun havalar ve gazeller olarak okunmaya başlanmıştır. Bu açıklamalara en önemli örnek ise divan edebiyatının en tanınmış şairlerinden olan Urfaî Nâbî, aynı zamanda mûsikîşinas olarak da bilinmektedir. Urfa'da Halk müziği Sanat müziği ayırım ve farkı gözetmeksizin türküler, şarkılar, hoyrat ve maniler, uzun havalar ve gazellerin tüm özellikleri ile icra edilmesi geleneği, geçmişte olduğu gibi bugün de müzik meclislerinde ve sıra gecelerinde devam etmektedir. Urfa denilince hiç şüphesiz sıra geceleri çatısı altında gazel okuma geleneği türkülerin şarkılarla birleştiği uzun havaların, mâni ve hoyratların hemen ilk akla gelen özellikleridir" (Bitmez, Şurkav 2015).

## RAST GAZEL

Notaya alan: Mehmet BİTMEZ

OKUYAN: AHMET HAFIZ  
(AHMET UZUNGÖL)  
ŞİİR: FUZÛLİ

HA SI LIM YOK SERİ - KÛ YUN DA BE LA  
DAN GAY RI  
GA RA ZIM YOK REH İ AŞ KIM  
DA FE NA

Şekil 3: Gazel'in başlangıç sayfası

5<sup>8va</sup>  
DAN GAY RI

6<sup>8va</sup>  
NE Yİ BEZ Mİ GA MEM EY AH

7<sup>8va</sup>  
NE BUL SAN YE LE VER

8<sup>8va</sup>  
YAR EY

Şekil 4: Urfa Gazeli Ahmet Hafız (Uzungöl) İcrasından şekil 3'ün devamı

2 RAST GAZEL

9<sup>8va</sup>  
O DA YAN MIŞ KU RU CİS MİM DE HE

10<sup>8va</sup>  
VA DAN

11<sup>8va</sup>  
GAY RI O DA YAN MIŞ KU RU CİS

12<sup>8va</sup>  
MİM DE HE VA

13<sup>8va</sup>  
DAN GAY RI

Şekil 5: Urfa Gazeli Ahmet Hafız (Uzungöl) İcrasından şekil 4'ün devamı olarak gazelin tamamıdır<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Şekil 3.4.5'teki gazel, en önemli gazelhanlardan olan Ahmet Hafız'a (Uzungöl) aittir. Bu gazelin 2 sayfalık notasının tamamıdır ve Fuzuli Divanı'ndan olan bu şiir Urfa'da öncelikli tercihlerdendir. Daha sonraki sayfalarda Şiirin tamamı bölümlere ayrılarak incelenmiş; giriş, gelişme, meyan ve sonrasında genişlemesi şeklinde analiz edilmiştir.



## RAST GAZEL

Notaya alan: Mehmet BİTMEZ

OKUYAN: AHMET HAFIZ  
(AHMET UZUNGÖL)  
ŞİİR: FUZÜLİ

HA SI LIM YOK SERİ - KÜ YUN DA BE LA

DAN GAY RI

Şekil 6: Gazel'in giriş bölümü analizi

Şekil 6'da Gazel rast makamındadır. Giriş iki porte olarak incelendiğinde rast makamının ikinci derecesi olan Neva perdesinden önce segâh perdesinde güçlü asma karar perdesi ile başlamış ve rast karar perdesine dönmüştür. Şiirin birinci mısraıdır. Bu cümle yapısı İstanbul icrasında da (Gazel veya sözlü eserler) zaman zaman görülmektedir.

“Rast Makamı, durağı rast perdesidir. Seyri çıkıcıdır. Makamın dizisi, yerinde bir Rast beşlisine Neva'da bir Rast dördlüsünün eklenmesinden meydana gelmiştir. Segâh perdesindeki asma karar günümüze kadar yalnız Segâh çeşnili olarak düşünülmüştür. Rast makamı çıkıcı ve ağır başlı bir makamdır. Bu sebeple genişlemesi pest taraftan, durağın altından olur (Özkan, İ.H, 1987).

“Rast makamı çoğunlukla Rast veya ona yakın bir perdeden terennüme başlar. Birçok bestekâr bu makama Rast 'tan başka Segâh veya Neva perdesinden de girmişlerdir. Rast perdesinden başlanması tercih edilirse de uygun düşürmek şartıyla Rast ıskalasının kullandığı perdelerin herhangi birinden başlanmasında sakınca yoktur. Ancak makamın karar perdesi Rast perdesidir” (Karadeniz, M.E. Türk Müsikişinin Nazariye ve Esasları 1965).

GA RA ZIM YOK REH İ AŞ KIM

DA FE NA

DAN GAY RI

Şekil 7: Gazel'in devamı olan ikinci mısraının analizi

Şekil 7'de şiirin 2. mısraı ve icranın 3 portesi incelendiğinde seyrinin cümle yapısı yine segâhla devam edip rast ile karar etmiştir. Bu iki şekilde de gazel içinde rast makamının segâh makamı ile olan ilişkisini makama ait olan incelikleri net ve bilinçli bir icra biçimi olarak göstermektedir. Yine gazelhan icrada, cümle istiflemelerini yerli yerine koyarak güçlü bir ifade ortaya koymuştur.



6.8<sup>va</sup>  
NE Yİ BEZ Mİ GA MEM EY AH

7.8<sup>va</sup>  
NE BUL SAN YE LE VER

8.8<sup>va</sup>  
YAR EY

Şekil 8: Gazel'in devamı olan 3. Mısra'sının analizi

Şekil 8'de şiirin 3. mısraında gazel Rast makamının 2. derece güçlü ve en önemli noktalarından biri olan Neva'da Hicaz geçkisi yaparak yeni bir boyut kazandırmasıdır. Burada istifleme ve cümle genişlemesi ile Rast makamında mutlaka olması gereken geçkinin tam ve doğru olarak belirtilmesi bilinçli ve yerindedir. Bu da gazelhanın önemli bir makam bilgisine sahip olduğu ve duyum algısının da yüksek olduğunu göstermektedir.

9.8<sup>va</sup>  
O DA YAN MIŞ KU RU CIS MİM DE HE

10.8<sup>va</sup>  
VA DAN

11.8<sup>va</sup>  
GAY RI

Şekil 9: Gazel'in devamı olan 4. mısraı ve karar analizi

Şekil 9'da şiirin 4. mısraı ve gazelin sonunda gazelhan Rast makamının en parlak ve meyandaki son güçlü perdesi olan gerdaniye perdesine kısaca temas ederek inici bir şekilde makamın nihai karar perdesi olan ve Rast makamının seyri ile gazeli sonlandırmıştır. Bu gazelin devamı olan bir beyitten olan kısmı vardır ki o da yine gazelin devamı niteliğinde ve Rast makamının kısa cümle istiflemesi ile gazel sonlanmaktadır. Bu analiz sadece şiirin bir kıtasını incelemeye değer görülerek kifayet edileceği uygun düşünülmüştür.

# RAST GAZEL

Notaya Alan: Mehmet BİTMEZ

OKUYAN: HAFİZ SABRİ BEY  
ŞİİR: YAVUZ SULTAN SELİM

The musical score is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 4/4. The melody is characterized by its simplicity and the use of triplets. The lyrics are written below the notes, and vocalizations like 'AH', 'A', 'MAN', 'EY', and 'OF' are placed at the end of phrases. The score is divided into eight measures, each starting with a measure number (1-8) in the left margin.

1 AH \_\_\_\_\_ AH \_\_\_\_\_

2 \_\_\_\_\_

3 MER DÜ Mİ Dİ DE ME BİL \_\_\_\_\_ MEM \_\_\_\_\_ NE FÜ SÛN ET Tİ FE LEK \_\_\_\_\_

4 A \_\_\_\_\_ MAN \_\_\_\_\_

5 EŞ Kİ Mİ HUN \_\_\_\_\_ ET Tİ FE LEK \_\_\_\_\_

6 YAR \_\_\_\_\_ EY \_\_\_\_\_

7 OF \_\_\_\_\_

8 \_\_\_\_\_ A \_\_\_\_\_ MAN \_\_\_\_\_

Şekil 10: İstanbul Gazeli Hafiz Sabri Bey, İcra Notasının bir üst sayfayla birlikte 1.sayfasının tamamıdır

2

## RAST GAZEL

9 AM MAN A \_\_\_\_\_ MAN \_\_\_\_\_ YAR EY \_\_\_\_\_ YAR \_\_\_\_\_

10 \_\_\_\_\_ EY ŞİR \_\_\_\_\_ LER \_\_\_\_\_ PEN ÇE İ

11 KAH RIM DAN O LUR KEN LER ZAN YAR \_\_\_\_\_ EY \_\_\_\_\_

12 ŞİR LER \_\_\_\_\_ PEN ÇE İ KAH RIM DAN O \_\_\_\_\_ LUR \_\_\_\_\_ KEN \_\_\_\_\_ LER ZAN

13 A MAN \_\_\_\_\_ A MAN \_\_\_\_\_ BE Nİ BİR GÖZ \_\_\_\_\_

14 LE Rİ A \_\_\_\_\_ HU Rİ YE ZE BUN \_\_\_\_\_ ET Tİ FE LEK \_\_\_\_\_

Şekil 11: İstanbul Gazeli Hafız Sabri Bey, İcra Notasının bir üst sayfayla birlikte 2.sayfasının tamamıdır

## RAST GAZEL

Notaya Alan: Mehmet BİTMEZ

OKUYAN: HAFIZ SABRİ BEY  
ŞİİR: YAVUZ SULTAN SELİM

AH \_\_\_\_\_ AH \_\_\_\_\_

2 \_\_\_\_\_

Şekil 12: Gazelin 2 portesinde terennümle başlayan ilk bölümün analizi

Şekil 12'deki gazelde, şiirin mısraı kullanılmadan girişi "ah" terennümü ile başlıyor ve Urfa gazelhanının gazele girişinin aksine Rast makamının asma kalışı ve birinci derece güçlüsü Neva perdesinden söze başlıyor ancak; İstanbul gazeli, Urfa gazelinin başlangıç perdesi olan Segâh perdesinde gazelin güçlü perdesi ile asma kalış gerçekleştiriyor.

3  
MER DÜ Mİ Dİ DE ME BİL MEM NE FÜ SÜN ET Tİ FE LEK

4  
A MAN

5  
EŞ Kİ Mİ HUN ET Tİ FE LEK

6  
YAR EY

Şekil 13: Gazelin 1. mısraının makam analizi

Şekil 12’de gazelin 1. mısra ile söze başladığı güçlü neva perdesi, cümle istiflemenin ardından tiz tarafta gardaniye perdesine (sol) kısa temas edip son portede tıpkı Urfa gazelinde olduğu gibi, Rast karar perdesine geri dönüş gerçekleştiriyor. Bu cümlede gazel aralarında “aman” “ey” gibi terennümlerle cümle istiflemelerini çoğaltarak yapıyı daha da zenginleştiriyor.

7  
OF

8  
A MAN

Şekil 14: Gazelin terennüm bölümü makam analizi

Şekil: 14’te gazelin bu bölümünde, icracı tiz gardaniyede (sol) perdesinde “of” terennümü ile cümle kuruyor ve “aman” terennümü ile de karar perdesi olan Rast perdesine tekrar geçici olarak dönüş gerçekleştiriyor.

2 RAST GAZEL

9  
AM MAN A MAN YAR EY YAR

10  
EY ŞİR LER PEN ÇE İ

11  
KAH RIM DAN O LUR KEN LER ZAN YAR EY

Şekil 15: Gazelin 2. mısraının makam analizi

Şekil: 15, Gazelin 2. sayfası olan bu bölümde yine başlarda olduğu üzere tiz gerdaniye (sol) bölgesinde “aman” “of” ve “ey” terennümleri ile cümle yapısını biraz değiştirerek 2. portenin yarısına kadar olan bölüme kadar sümbüle perdeli (Si bemol ‘5’ mücennep) mahur seyir karakteri oluşturup son portede Neva’da Rast olarak geçici kalış gerçekleştiriyor.

12

ŞİR LER PEN ÇE İ KAH RIM DAN O LUR KEN LER ZAN

13

A MAN A MAN

Şekil 16: Gazelin 3. Mısra'nın makam analizi

Şekil: 16'da gazelin bu mısraında bir dizi cümle kurulumundan sonra çargâhta rast dizisi ile asma kalış gerçekleştiriliyor.

13

BE Nİ BİR GÖZ

14

LE Rİ A HU Rİ YE ZE BUN ET Tİ FE LK

Şekil 17: Gazelin son mısra'nın makam analizi

Şekil 17 gazelin son bölümü, güçlü çargâh perdesi ile rast dizi seyri içinde cümle istiflemesi ile karar ediyor. Her iki gazelde icracılar gazelin girişine farklı yönde başlamışlarsa da gerek seyir karakterleri gerek makam geçkileri gerek cümle istiflemeleri bakımından önemle ve özellikle benzerlikler göstermişlerdir. Zaman zaman farklı yönde hareketleri ise; müziğin zenginleşmesinin bir fotoğrafını ortaya koymuş olmaları bakımından son derece önem kazanmıştır.

### Gazel Geleneğinde Şiir

Divan Edebiyatı nazım şekillerindedir. Kelime olarak kadınlarla âşıkâne sohbet etmek, konuşmak anlamına gelir. Terim olarak aşk, şarap, tabiat ve kadın konularını işleyen şiirlere denir. Kendi başına bir nazım şekli olarak İran ve Türk Edebiyatı'nda ortaya çıkan gazel, beyitler halinde yazılır ve beyit sayısı beş ile on beş arasında değişir. Türk Divan Edebiyatı'nda çok yaygın olarak kullanılan bir nazım şeklidir. Hemen hemen aruz'un her kalıbıyla yazılır. Gazelerde beyitler arasında mana birliği olabileceği gibi, her beyit ayrı bir konuyu işlemiş de olabilir. Divan edebiyatının en yaygın kullanılan nazım biçimidir.

Okunan gazeller, divan edebiyatının önde gelen şairlerinin şiirlerinden tercih edilmiştir. Bu şiirlerin genellikle Fuzulî, Bâkî, Nedim, Nezihe Yaşar, Abdi, Furugi, Birecikli Kâni, Rasih, Sabri gibi birçok önemli şairlerin şiirlerinden gazel okunmaktadır. Genellikle her gazel bir veya iki kıta dan oluşur. Beyit nadiren tercih edilir. Urfa'da gazel okumada iki kıta tercihi mahlasın mutlaka belirtilmek istenmesindedir çünkü, tek kıta da mahlas olmadığı için, şiirin tamamı okunarak şaire yani mahlasına da değinilir. Gazelin en güzel beyti "beytül-gazel" ya da "şah beyit" adıyla anılır. Şair mahlasını (şairin takma adı, ya da tanındığı ad) maktada ya da "hüsn-i" maktada söyler. Bu durumda beyit ikinci bir adla "mahlas beyti" ya da "mahlashane" olarak anılır.

Gazeller konularına göre de çeşitli isimlerle tanımlanır. Aşka ilişkin acı, mutluluk gibi içli duyguların dile getirildiği gazeller "aşıkane" yaşama boş verme, yaşamdan zevk alma gibi konularda yazılanlara "rindane" denir. Aşıkane gazellere en iyi örnek Fuzulî'nin gazelleri, rindane gazellere en iyi örnek ise

Baki'nin gazelleridir. Burada değinilmesi gereken en önemli noktalardan birisi de gazelerde Baki şiiirlerinin neden tercih edilmediğidir. Zira bilindiği üzere Baki Urfa doğumlu ve 24 yaşına kadar burada yaşamış ancak sonrasında İstanbul'a saraya intisab etmiştir. Bu konuda herhangi bir çalışma veya araştırma yapılmamış olması da ilginç bir o kadar da manidardır.

### **Fuzulinin Urfa'da en çok okunan şiiri:**

#### **GAZEL**

Hâsılım yok ser-i kûyunda belâdan gayrı  
Garazım yok reh-i aşkıında fenâdan gayrı

Ney-i bezm-i gamem ey âh ne bulsan yele ver  
Oda yanmış kuru cisminde hevâdan gayrı

Perde çek çehreme hicran günü ey kanlu sirişk  
Ki gözüm görmeye ol mâhlikadan gayrı

Yetti bi-kesliğim ol gayete kim çevremde  
Kimse yok çizgine gird-âb-ı belâdan gayrı

Bozma ey mevc gözüm yaşı habâbın ki bu sey  
Komadı hiç imâret bu binadan gayrı

Ne yanar kimse bana âteş-i dilden özge  
Ne açar kimse kapım bâd-i sebâdan gayrı

Bez-mi aşk içre **Fuzûli** nice âh eylemeyem  
Ne temettu' bulunur neyde sadâdan gayrı

### **Fuzulinin en çok okunan bir başka şiiri:**

Benî candan usandırdı cefâdan yâr usanmaz mı  
Felekler yandı âhımdan murâdım şem'i yanmaz mı

Kamû bîmârınâ cânan devâ-yî derd eder ihsan  
Niçin kılmaz manâ derman menî bîmâr sanmaz mı

Gamım pinhan dutardım ben dedîler yâre kıl rûşen  
Desem ol bî vefâ bilmen inânır mı inanmaz mı

Şeb-î hicran yanar cânım töker kan çeşm-i giryânım  
Uyârır halkı efğanım karâ bahtım uyanmaz mı

Gül'î ruhsârına karşı gözümünden kanlu âkar sû  
Habîbım fasl-ı güldür bû akar sûlar bulanmaz mı

Değildim ben sanâ mâil sen etdin aklımı zâil  
Bana ta'n eyleyen gaafil seni görgeç utanmaz mı

**Fuzûlî** rind-i şeydâdır hemîşe halka rüsvâdır  
Sorun kim bû ne sevdâdır bu sevdâdan usanmaz mı



İkişer beyitten oluşan bu şiirde Fuzuli'nin mahlası son beyittir. Urfa'da gazel okuyanlar bu durumu iki beyit ve son beyitle mahlası içine alarak okur ve gazeli sonlandırırılar. Gazelin tamamı icra içinde uzunluk ve zaman bakımından diğer eserlerin icrasına müdahale etmemesi içindir. Sıra gecelerinin repertuar sıralaması ve çokluğu göz önünde bulundurulduğunda gazellerin tamamının okunmaması bu bakımdan önemlidir.

### İstanbul'da Çalgı Eşlikli Gazel Geleneği

Gerek taş plak gerek İstanbul konakları mûsikî toplantıları, gazel okuma geleneğinde birbirilerine yakın ama bazı farklılıklar arz eder. Okunan divan şiirlerinin dışında kasidelere de yer verilmektedir. Özellikle taş plak kayıtları "sesli kayıtların en önemli unsurlarıdır" bu kayıtlar bir çalgının taksim eşliğinde karşılıklı söyleşileridir. Bu çalgı genellikle Tanbur (Tanburi Cemil Bey), Klasik Kemançe daha sonraki yıllardaki kayıtlarda ise Ud, Kanun ve Keman gibi çalgıların tercih edildiği görülmektedir. Halk mûsikîsi alanında ise açışlar genellikle Bağlama, Cura ve Divan Sazı gibi olduğu görülmektedir. Sonraki yıllarda nadiren kanun vs. gibi çalgıların da kullanıldığı gözlemlenmiştir.

### Urfa'da Çalgı Eşlikli Gazel Geleneği

Urfa'da gazel eşlikleri birkaç çalgının katılımıyla gerçekleşir ve genellikle ilk kanunla başlar, bir mısra okunur arkasından ikinci mısraya keman, diğer mısralarda bağlama, keman ve ud şeklinde devam edilir. Bu durum bazen bağlama çalgısıyla söze başlar, kanun ve diğer çalgılarla yer değiştirerek devam eder. Açışlar gazelhanın okuduğu mısra veya beyite göre soru cevap niteliğinde gerçekleşir. Sıra geceleri mûsikî toplantıları bilinen eserlerin icra edilerek olgunlaşması ve yeni eserlerin ise usta-çırak ilişkisi içinde tavır kazanılması ile gerçekleşirdi.

### İstanbul ve Urfa Gazelhan ve Hafızları

#### 1. İstanbul Hafız ve Gazelhanlar

Taş plak döneminde ünlenen ve günümüz ustaları tarafından gözde hafız gazelhanlar olarak işaret edilen isimlerin başlıcaları; Hafız Osman, Hafız Sami, Hafız Kemal, Hafız Yaşar, Hafız Sabri, Hafız Ahmet, Hafız Sâdeddin, Hafız Burhan, Hafız Sabri Bey Hafız Aşir, gibi önemli şahsiyetlerdir.

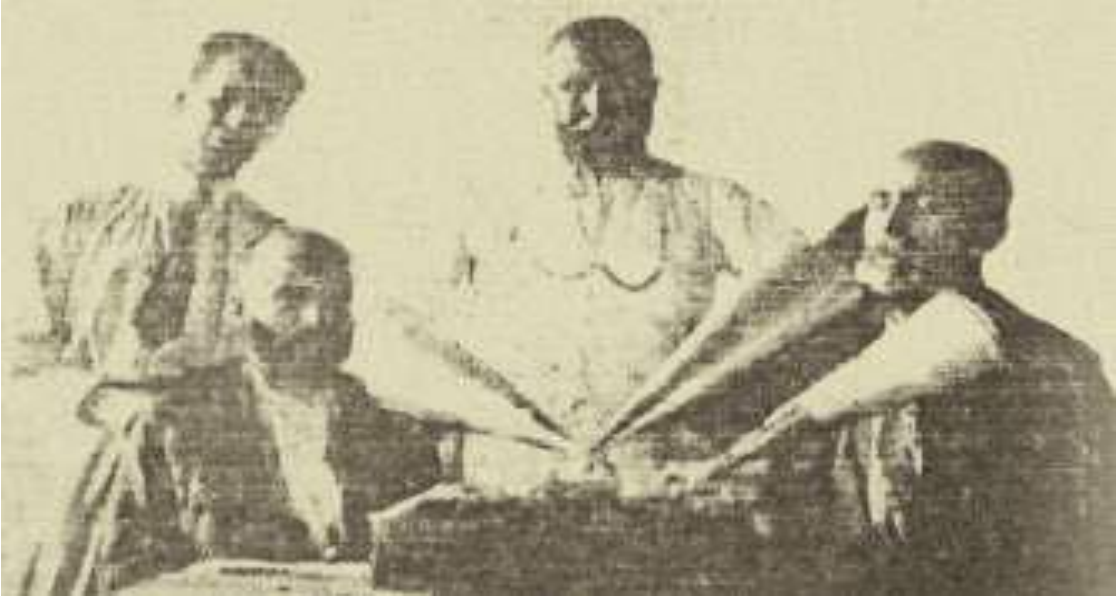
#### 2. Urfa'da Ünlenmiş Hafız ve Gazelhanlar

Kirişçi Baba Halil, Ali Hafız, Mukim Tahir, Kel Hamza, Hacı İbiş Efendi, Gazelhan Damburacı Derviş, Hafız Gazelhan Şükrü Çadırcı, Hafız Gazelhan Nuri Başaran, Hafız Gazelhan Yusuf Bilgin, Gazelhan Badıllı Mahmut Bitmez, Gazelhan Tenekeci Mahmut Güzelgöz, Hafız Gazelhan İsmail Uyanikoğlu, Bekçi Bakır, Gazelhan Kazancı Bedih Yoluk, Mahmut Hafız (Akagün) bu sahada önemli şahsiyetlerdir. Medeniyetlerin buluştuğu ve ortak kültürlerin aynı noktalarda birlikte yaşandığı bu coğrafyada müziğin, edebiyatın, şiirin yüzyıllar boyu etkileşimi devam edecektir.



1800'lü yıllarda Urfa'da Ahenk icra grubu





Dar'ül Elhan Heyetinin,1926 yılında Urfa seyahatinde yaptıkları taş plak'a ses kayıt görüntüsü.



Halep Müzik Topluluğu (1915)

## SONUÇ

Dünya ortak kültür mirasının kökleri yüzyıllar boyunca ortak politik ve kültürel birliği paylaşan bu büyük İmparatorlukların hüküm sürdüğü, kültürlerin ve medeniyetlerin yaşadığı bu coğrafyada, savaşlara rağmen özgürce dolaşan karşılıklı paylaşımlar ve sınırlar boyunca kültürler arası etkileşimler ve müzikal üsluplar hep var olmuştur.

İstanbul, Urfa'dan Azerbaycan'a, Bağdat'tan Kerkük'e, Halep'ten Şam'a ve daha birçok bölge ve şehirlerin ortak kültür havzası bu coğrafyaların mayası olmuş, gelenek- göreneklerle sosyal yaşamın en önemli unsurları olan müzikle paydaş olmuşlardır. Kadim medeniyetlerin yaşadığı binlerce yıllık bu topraklar Osmanlı'nın başta Doğu ve Ortadoğu olmak üzere yaptığı seferlerle de uğrak yeri olmuş, Orta Asya'dan başlayıp Hazar'ı ve Kafkasya'yı içine alarak tüm bu coğrafyaları nakış gibi dokuyan ipek yolu ticareti ile tüm medeniyetlerin buluşma merkezi olmuştur. Sesle taşınan müziğin tüm dokuları bir arada işlenmiştir.

Müzik, kuramsal temellerini ve belirli müzikal yöntemlerini yakın doğu müziğinin oluşumunu ve varlığını gerçekleştiren formlar olarak ardında bırakmış, Türkçe ve Arapça konuşulan dünyada adını "Makam, İranda Dastgâh, Kafkaslarda Mugam ve Greklerde Ekhos, Endülüs'te Flamenko'nun bir yansıması olarak da Seguiriya ve Solea'lar" olarak kendilerini ifade etmişlerdir. Gazel konulu çalışmanın kadim kültürlerin alışverişleri ile birbirilerine benzemiş ve makam geleneğinin potasını oluşturmuşlardır.

Analizlerde de görüldüğü üzere birbirilerinin içindedirler ve aynı makam karakterlerini küçük farklarla ayrı yönlerde ifade etmiş ama sonuçta benzer dili kullanmışlardır. Form (biçim) bakımından tüm bu kültürlerin müzikleri birbirileri ile içi içe girmişler tanım ve kavramlara küçük farklılıklarla daha da zenginleştirmişlerdir ortaya koydukları görülmüştür.

El Kindi, Fârâbi, Ziryab, Safiyüddin Urmevi, Fuzuli, Meragalı Abdülkadir ve daha nice müzik dâhilerinin geçtiği ve ayak bastığı bu topraklarda kültürün ve kadim geleneklerin bir arada sonsuza dek yaşamasını müzik sanatı paydasında buluşturmuşlardır.

"19. yy. Alman Filozofu Nietzsche (Friedrich Wilhem, 1844-1900), 1868'de tanıştığı Richard Wagner ile ilgili bir yazında "Müzik her kültürün son çocuğudur. Müzik tüm sanatlardan doğar." demiştir.

Yunus ise "Her dem yeniden doğarız, bizden kim usanması" dediği gibi, tarihin akışı içinde müziğin de daima yeniden doğduğunu veya kendini yenilediğini vurgulayan Nietzsche 'nin bu sözleri ile besteci Hanns Eisler'in "Sadece müzikten anlayan kişi, müziği de anlayamaz." sözlerini "Sadece kendi kültürünü bilen kişi de kendi kültürünü bilmiyor demektir." şeklinde ifade etmişlerdir.

## KAYNAKLAR

- Al Farabi.** (2008). Süleymaniye, Yazma Eserler Kütüphanesi, (Ragıp Paşa Kütüphanesi), İstanbul
- Akdağ, S.** (A.Ü. “Süleyman Çelebi, Mevlid-i Şerif”, Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi Sayı 36 Erzurum
- Akyüz, K. Beken S. Yüksel S & Cunbur M.** (1958). *Fuzûli Divanı*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara
- Bitmez, M.** (1998). “Özel Arşivi,” Derleme”, İstanbul
- Bitmez, M.** (2016). *Tanburi Cemil Bey Hazinesi*, taş plak ’tan dijital kayıta, 10 CD’lik kayıt İBB Kültür Aş, İstanbul
- Bitmez, M.** (2015). Şurkav, Şanlıurfa Kültür Sanat Tarih ve Turizm Dergisi Makale. “Dergâh Makâmından Mûsikî Makâmına”, Ocak, sayı 21.Şanlıurfa
- Bitmez, M.** (2016). *Üç Efsane Ses*, taş plak’tan dijital CD kayıt, İBB Kültür Aş, İstanbul.
- Bitmez, M.** (2016). *Sihirli Ses Hafız Burhan*, taş plak’tan dijital CD kayıt, İBB Kültür Aş, İstanbul.
- Bitmez, M.** (1987). Özel Arşiv, *Mevlevilik silsilesinden gelen ailenin belge ve bilgiler*, aileden intikali yoluyla, İstanbul.
- Dar’ül Elhan.** (1921). *Anadolu Halk Şarkıları*, Şehzadebaşı Evkaf Dergisi, 5. Defter, İstanbul.
- Diriöz M.** (1994). *Nâbi Divânı*, Fey Vakfı İstanbul.
- Hatiboğlu, N.** (2000). *Şanlıurfa’da Yetişmiş Müzik Ustaları*, Lisans Tezi, İTÜ Türk Müsiki Devlet Konservatuvarı Çalgı Eğitim Bölümü, İstanbul.
- Kaya, M.** (2005). *Felsefe Metinleri* (El Kindi Hayatı), Klasik Yayınları, İstanbul.
- Karadeniz, M. E.** (1965). *Türk Müsikişinin Nazariye ve Esasları*, Türkiye İş Bankası Kültür yayınları, Sayfa 85, Ankara.
- Parmaksızoğlu, İ.** (1971). İbni Batuta Seyahatnamesinden Seçmeler, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Pekolcay, N.** (20015). *Mevlid (Vesiletü’n-Necât)-Süleyman Çelebi*, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Özbek, M. A.** (2013). *Urfa Türkülerinin Dil ve Anlatım Özellikleri* (Doktora Tezi), Sayfa 101, Şanlıurfa Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Müdürlüğü Yayınları, Şanlıurfa.
- Özkaynak, İ, Özyurt E.** Her Yönüyle Şanlıurfa İl Yıllığı, İst, 1998
- Özkan, İ. H.** (1987). *Türk Müsikişinin Nazariyatı ve Usulleri*, Ötüken Yayınları, Sayfa 87, İstanbul.
- Öztuna, Yılmaz.** (1970). *Türk Müsikişinin Ansiklopedisi*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Rastgeldi, S.** (1970). *Edessa*, Stockholm.
- Segal, J.B.** (1970). Edessa “The Blessed City”, Oxford 1970
- Turunç, A. S.** (2011). *Türkiye’de Tar Eğitiminde Görülen Problemler ve Çözüm Yolları*, Sanatta Yeterlik Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul

# ŞANLIURFA'DA GAZELHANLIK GELENEĞİ

Eyyüp AZLAL\*

## 1. GİRİŞ

Müziğin bir yer veya şehirle bütünleşmesi, oradaki sosyal yapı ve coğrafyanın özdeşleşmesiyle mümkün olur. Çünkü bir yerin taşı, toprağı, havası ve suyu; o yerdeki insanların davranış ve meşrebini etkiler, hatta şekillendirir. Bu etkilenme, özellikle müzikte öyle bir atmosfer oluştur ki dünya genelinde bazı şehirlerde müzik türlerinin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Her notada o şehrin ayak sesi, o şehrin nefesi hissedilir.

Tarih öncesinden günümüze kadar birçok kültürel ögesini muhafaza eden Şanlıurfa şehri müzikle bütünleşmiş hatta müzikle kendini ifaden bir şehir konumuna gelmiştir. Şehir, bu yönüyle hem ülkemizde hem de dünyada biliniyor ve tanınıyor. Türküsü, hoyratı, manisi, şarkısı, gazel ve diğer müzik türlerinin Şanlıurfa'da orijinal şekillerinin ortaya çıkmasında Arap makamlarındaki yanıklık, Anadolu ezgilerindeki gizem ile Klasik Türk Musikisiyle harmanlamasından meydana gelmiştir.

Şanlıurfa'da müzik denilince türkü, hoyrat, uzun hava gibi gazel de akla ilk gelen bir türlerden biridir. Edebiyatta sözlü ve yazılı türler, müzik makamlarıyla icra edilir. Gazel'in Şanlıurfa'da halk müziği ile birlikte (türkü, hoyrat, uzun hava) icra edilmesi Osmanlı Edebiyatında bahsi geçen mahallileşme cereyanının bir tezahürü gibi görülebilir. Fakat Şanlıurfa'da halkın içinden çıkmış insanların (kazancı, tenekeci, bekeçi) Divan Edebiyatı eserleriyle ilgilenmesi durumun farklı olduğunu bize gösteriyor. Demek ki Urfa'da bir mahallileşme cereyanı oluşmamıştır. Eskiden olduğu gibi saray ve mahalle eşrafı müziği iç içe icra etmiştir.

18. asrın büyük şairi Nedim, İstanbul'da Sa'dabad sayfiyesinin açılışında şarkıcı isminin yanında gazelhan ismini de zikreder:

*Geh varıp havz kenarında hirâman olalım*

*Geh gelip kasr-ı cinân seyrine hayran olalım*

*Gâh şarkı okuyup Gâh gazelhan olalım*

*Gidelim serv-i revânım yürü Sadabâd'e*

Burada şunu bilmekte yarar vardır. Divan şairleri, şiir yazar ve okur. Ama gazelhan gibi müzik formunda okumaz. Genelde aruz ahengiyle okur. Bunu söylerken gazelhan olan şairlerimiz yok muydu? Elbette vardı.

18. Asır Osmanlı başkenti İstanbul'da Nedim gibi şairler, şarkının yanında gazel de okunduğunu bu şiir dolayısıyla bize haber vermektedir. Osmanlı döneminde gazelhanlık sadece İstanbul'da değil Bağdat, Kahire, Diyarbakır, Konya, Erzurum ve Amasya'nın yanı sıra Urfa'yı da kapsıyordu. Geçmişten günümüze Urfa'da köklü bir gazel okuma geleneğinin olduğu aşikârdır. Gazelhanlar sayesinde büyük şairlerin kaleme aldığı müstesna gazeller musiki makamında icra edilmiştir.

Şanlıurfa'da Divan edebiyatı geleneğinin zengin bir şekilde devam etmesi ve günümüzde de gazel söyleyen müzik üstatlarının da var olması bahsedilen geleneğe dayanmaktadır. Bu çalışmanın konusu gazelhanlık geleneğini Urfa'da sürdüren ve yaşayan gazelhanlar üzerine yapılan bir çalışmadan ibarettir. Bununla birlikte aramızda olmayan vefat etmiş gazelhanlarımızı da gerek hatıraları ve gerekse de gazelhanlık geleneğine yaptıkları katkılarını çalışmamızda zikredeceğiz.

## 2. ŞANLIURFA'DA GAZELHANLIK GELENEĞİ

Şanlıurfa'da gazelhanlık geleneğini 17. Asra dayandıranlar vardır. Kuloğlu Mustafa adında bir musikişinasın 4. Murat'ın Bağdat seferi sırasında karşılaşmalarına dair bir rivayetten bahsedilir.<sup>1</sup>

\*Doktora Öğrencisi-Türk Dili ve Edebiyatı Öğrt. Nesibe Hatun KAİHL Karaköprü-Şanlıurfa

Şanlıurfa'da gazelhanlık geleneği hakkında en sarıh bilgi ise maalesef 19. Asırdadır. Şanlıurfa'da o dönemde gazelhanlık geleneğinin en önemli temsilcisi Mihiş'in oğlu Ali Hafız'dır. Bütün makamları çok iyi bildiği söylenir. Dede Osman Avni'nin müezzinliğini yapmıştır. İstanbul'a gitmiş, orada pek çok hafızla tanışmıştır. Hatta dönemin padişahının da kendisini dinlediği ve onu ödüllendirdiği rivayet edilir.<sup>2</sup>

Gazel, Klasik Edebiyatımızın en çok yazılan ve okunan edebî türü olmasının yanında Anadolu'da ve özellikle Urfa'da musiki makamında icra edilmiştir. Gazeli okuyan kişiye gazelhan denir. Türkücü ve şarkıcı gibi gazelhan da bu türü icra eden sanatçı olarak anılır. Gazel, edebiyatın yazılı ürünü iken Urfa'da sözlü edebî ürün haline getirilerek türkü, hoyrat ve uzun hava ile birlikte sıra gecelerinde, konaklarda ve diğer musiki mahfillerinde icra edilir. Gazelhanlık da bir tür meslek gibi telakki edilir. Mevlithanlık gibi. Türkiye Mevlithanlar Derneği ve diğer şehirlerimizde kurulan Mevlithan derneklerinden haberdarız. Urfa'da kadim zamanlardan bugüne gazelhanlık geleneği gibi şu geleneklerin-mesleklerin olduğunu da hatırlayalım. Hafızlık, Zakirlik, Kıssahanlık, Mevlithanlık, Mesnevihanlık, Kasidehanlık ve Naathanlık.

**Hafız**; Kutsal kitabımız Kuran-ı Kerim'i ezbere okuyan, Zakir; İlahi okuyan, **Mevlithan**; İslâm edebiyatında Peygamber efendimizin doğum günü dolayısıyla yazılan edebî metni okuyan, **Mesnevihan**, Mevlâna Celalettin Rumi'nin meşhur kitabını okuyan, **Kasidehan**; din ve devlet büyükleri için yazılmış şiirleri okuyan, **Naathan**; peygamber efendimizi öven şiirleri okuyan, **Kıssahan**; Kuran-ı Kerim'de geçen peygamber kıssaları okuyan kişiler vardı. Kıssahanlar ayrıca köy odalarında hikâye, masal ve efsaneler de okurdu. **Gazelhan** ise güzellik ve aşk şiiri olan gazeli yorumlayana denilirdi. Gazel daha sonra tasavvufî dinî bir şekle büründü.

Gazelhan Mercan Özkan'ın bildirdiğine göre hafız olan kişi aynı zamanda hem zâkir hem gazelhan hem mevlithan hem de kasidehan da olabiliyordu. Yani hafız olan kişi mesnevi, ilahi, gazel, kaside, naat ve kıssa okumada da mahirdi. Fakat bazıları mesnevihan olarak ön plana çıkarken bazılarının da gazelhanlıkları daha ağır basmaktadır. Mesele bir dönem Urfa'da bulunan daha sonra Bursa'ya yerleşip orada vefat eden Mehmet Emin Kerkukî büyük bir mesnevihandır.<sup>3</sup>

Gazelhan, Özellikle hece ve makam gerektiren metinlerde Kuran-ı Kerim'i ezberleme yönteminden faydalanırdı ki ezberinde pek çok gazel bulunsun. Yine bunun yanında Kur'an'da geçen "İnnellezîne keferû sevâun aleyhim ve enzertehum em lemtunzirhum la yüminun" ayetindeki ses miktarı gazele uyguladığında "nice bu hasret-i dildar ile giryan olayım" mısrasındaki ses uygunluğu eşitlenirdi.

Bu söyleme geleneği içerisinde hafızlık, mevlithan, mesnevihan, kasidehan, daha çok dini törenlerde ve camilerde okumalarını yaparlar. Gazelhanlık ise ilk zamanlarda daha çok zevk ve eğlence mekânlarında icracıları olurdu. Daha sonra gazel form değiştirilerek dinî ve tasavvufî gazeller de yazılıp icra edilmeye başlandı. Bundan sonra özellikle Fuzuli gibi şairlerin gazellerindeki anlam derinlikleri, akıllara durgunluk veren buluşları divan şiirinin en zengin özellikleri arasındadır.

Gazelhanlık geleneği, bugün hala devam eden Urfa Sıra Gecelerinin bir parçası olduğunu söyleyebiliriz. Urfalı Gazelhanlar tarafından okunan gazeller, meşk geleneğine bağlı olarak klasik kültürün halka aktarımında önemli vazifeler görmüşlerdir. Urfa'da Sıra Gecelerinden Klasik edebiyat ile halk edebiyatı birlikte icra edilmesi bakımından orijinal bir yapıdadır. Ayrıca gazellerin sadece aruz vezniyle değil hece vezniyle de yazıldığını bilgisine sahibiz.

Gazel; Urfa'da sıra gecelerinde, müzik icra edilirken makamlar belirli bir sıraya göre okunur. Daha önceleri fasıla başlanırken divan ile başlanırmış, fakat daha sonraları bu kural değiştirilerek rast makamı ile fasıla başlama geleneği yerleşmiştir. Gazeller rast, nevrüz (karcığar), hicaz, uşşak, acemaşiran, segâh, seba ve kürdi makam sırasına göre icra edilir. Yine gazeller, belli bir makam sırasına göre okunur. Daha önceleri fasıla başlanırken divan ile başlanırmış, fakat daha sonraları bu kural değiştirilerek rast makamı ile fasıla başlama geleneği yerleşmiştir. Gazeller rast, nevrüz (karcığar), hicaz, uşşak, acemaşiran, segâh, sâba ve kürdi makam sırasına göre icra edilir.<sup>4</sup>

Urfa'da gazelhanlık geleneği, aralarında Kazancı Bedih, Mukım Tahir, Kel Hamza, Boze'yin oğlu Ahmet Uzungöl ve Hafız Halil Uzungöl, Tenekeci Mahmut'un da içinde bulunduğu 200'e yakın usta tarafından günümüze ulaştırılmıştır. Urfa'da gazelhanların en çok gazel okuduğu şairler Fuzuli, Ahmet Paşa, Urfalı Abdi, Urfalı Kani, Şair Lütfi, Şair Kuddusi ve Yaşar Nezihe'dir.

<sup>1</sup> Abuzer Akbıyık-İlhan Başgöz, Tenekeci Mahmut, Kalan Müzik, İst. s.68

<sup>2</sup> Muhsin Macit, Urfa Sıra Gecelerinde ve Musiki Meclislerinde Okunan Gazellerin İşlevi, Milli Folklor Dergisi, s.87 2010

<sup>3</sup> Mustafa Kara, Mesnevihan Nakşilerin Piri: Mehmet Emin Kerkukî Keşkül Dergisi S.30 s.122-124, 2014

<sup>4</sup> Necati Aydın, Urfa Türküleri ve Öyküleri, Ş.Urfa İl Kültür ve Turizm Müd. Yay. s.14.2008 Ş.Urfa

Gazelhan Mercan Özkan'ın bildirdiğine göre Urfa'da gazelhanların okunduğu Araban makamı aslında Hicazkâr makamıdır. Mercan Özkan'ın bir makalesinde gazel, mesnevi ve Mevlevî ilişkisini anlattığı bölümü aşağıdadır:

*“Sıra gecelerinde makam müziği anlayışı içerisinde icra edilen mûsikî, Urfa şehir kültürünün önemli bir ögesidir; gelişi güzel icra edilmez. Eserler, daha önceden belirlenmiş ve kurgulanmış bir makamsal sıralama içerisinde icra edilir. Gazel ve hoyratlar da bu yapının ve bu mûsikî kültürünün ayrılmaz birer parçasıdır. Gazeller, okunduğu makama göre, Mesnevî Gazel, Saba Gazel, Rast Gazel, Uşşak Gazel gibi değişik isimler almıştır. Urfa mûsikî fasıllarında makamların, okunan eserlerin, gazel ve hoyratların belirlenen kurallar dairesinde icra edilmesine: Urfa Makam Geleneği; gecedeki mûsikî faslına ise Urfa Ahengi denilmiştir.*

*Sıra gecelerinin önemli temalarından olan mûsikî, halkın tekke ve camilerde icra edilen mûsikîden de etkilenerek, dinî eserleri bu gecelere taşımaları sonucunda, zamanla dinî ve din-dışı eserlerin ortak icra edildiği bir kurum niteliğine dönüşmüştür. Bugün Urfa mûsikî kültürü içerisinde, “Ben bir Yakup idim”, “Yar yüreğim yar gör ki neler var”, “Alaydın elim elime” gibi birçok dinî muhtevalı eserin din dışı mûsikî içerisinde yer aldığı ve sıklıkla icra edildiğini görmekteyiz. Bunun bir örneği de Mevlevîliğin etkisiyle ortaya çıkan Mesnevi Gazel'dir. Mevlevîhâne kapatıldıktan sonra Sıra Gecelerinde bir araya gelen dergâh menşeli müzisyen dervişler veya dergâh ile etkileşimi olan Urfa müzisyenler, Mevlevîliği öylesine özümsemişlerdir ki; mevlevîhânedeki dinsel boyutta dinledikleri ayinlerin sanatlı yapısını ve sözlerini, din-dışı mûsikîalanına taşımış ve mevlevîhânedeki klâsik üslubu muhafaza ederek gazel formunda icra etmişlerdir. Menşei Mevlevîhâne olan ve Hicaz makamında icra edilen bu gazel, güftesi Hz. Mevlânâ'nın Mesnevisi'nden alındığı için Mesnevi Gazel olarak adlandırılmıştır. Mesnevinin ilk on sekiz beyti ile icra edilmekte olan bu gazel gerek sözleri gerekse icrada ki üslubu açısından Mevlevîhâne'de icra edilen dini mûsikînin bir anlamda din-dışı mûsikîye yansımadır.*

*Mesnevi Gazel icrasında yapılan makamsal geçkiler oldukça sanatlıdır. Hicâz makamıyla başlanılan icra, Hüseyinî makamına yapılan geçki ile devam etmektedir. Ardından Uşşak makamının yer aldığı bir bölüm icra edildikten sonra tekrar Hicaz makamına dönülerek karar edilmektedir. Arada Gezinti'badı verilen ve sadece enstrümanlarla çalınan bir kısa bölüm yer alır. Mesnevi Gazel içerisinde icra edilen bu bölüme de Galata Gezintisi ismi verilmiştir. Bunun Galata Mevlevîhânesine yapılan bir atf olduğu düşünülmektedir.”<sup>5</sup>*

Muzik uzmanı- gazelhan Dr. Mehmet Özbek, makam ve gazel söyleme usulü ve gazelhanlık hakkında şu bilgileri vermektedir. “Bu makam denen müzik biçimi lise yıllarında dikkatimi çekmişti. Urfa'da ustaların okuduğu gazellerle evde plaklardan dinlediğim gazeller yapı olarak birbirine benzemiyordu. Urfa'da üstadlar tarafından okunan gazellerde bir asalet, plaklardan dinlediğim gazellerde ise bir meyhane üslubu vardı. Ben, bunlara İstanbul gazelleri adını takmışımdır. Hafız Kemaller, Hafız Burhanlar, Hafız Samiler'in sesleri o kadar muhteşem olmalarına karşılık bizdeki makamların asaletini onların üsluplarında bulamamıştım.

Özbek, gazelin icrası hakkında da şunları aktarır. “Gazel okumak, kolay bir iş değildi. Tenekeci Mahmut (Güzelgöz) ustayı tanıyuncaya kadar bu türe bulaşmadım. Nasıl ki 1965 yılında rahmetliyi tanıdım ve Fehim'in “Yanıp bir nar-ı ruhsare çereğan olduğun var mı” gazelini dinledim ve kaydettim, dedim ki artık gazel türüne de eğilmem lâzım. Her yaz ve sömestr tatillerinde Urfa'ya geldiğimde, çok defa Abdullah Balak, Fazlı Öztop, Lütfü Emiroğlu ve İbrahim Özkan'dan oluşan bir grubumuzla Mahmut ustayı da aramıza alarak meşk ederdik. Her seferinde ustadan farklı gazeller kaydettim... Bir şey dikkatimi çekmişti. Mahmut usta makamların her şubelerini son derece ustalıklı birbirine bağlamanın yanında, bizleri hayrete düşürecek derecede şiirleri doğru ve açık telaffuz ediyor, ileri bir tahsili olmamasına karşılık şiirlerde geçen kelime ve terkiplerin anlamlarını doğru biliyordu. Nevruz gazeli ondan geçtim. Yararlandığım, sesine ve üslubuna hayran olduğum bir diğer ustam da rahmetli Ahmet Uzungöl'dür. Onun muhteşem sesi ve üslubundan “Nice bu nar-ı aşkınla ciğer yansın kebab olsun” gazeliyle okuduğu “Uşşak Makamı”nı ve “Hâsılıym yok ser-i kuyunda beladan gayrı” gazeliyle okuduğu “Rast Makamı”nı geçmiştim.”

<sup>5</sup> M. Mercan Özkan & Osman Öksüzöğlü, Şanlıurfa Mevlevîhânesi ve Şanlıurfa Mevlevîhânesi'nde Yapılan Dinî Musiki İcralarının Lâ Dinî Musiki İcralarına Yansması”, Dünyada Mevlâna İzleri Uluslararası Sempozyumu Bildirileri, Konya 2010, s. 395-411

### 3. URFA'DAKİ GAZELHANLIK GELENEĞİ İLE SOSYAL HAYAT İLİŞKİSİ

Urfa'da gazelhanlık geleneğinin daha çok halıcı, demirci, bakırcı esnafı arasında yaygın olması akıllara ahilik teşkilatını getiriyor. Malumdur ki Ahiler gerek ticaretle ve gerekse de diğer işlerde bir sanat ahlakı geliştirmişlerdi. Buna da esnaf ahlakı denilirdi. Bu esnaf ahlakı gereği oluşan teşkilat vardı. Haftanın bir günü belli bir sıra dâhilinde toplanılması esası söz konusuydu. Burada esnaf arasında uhuvvet yani kardeşlik şuurunu yaymanın yanı sıra ihtiyaç sahibi insanlara yardım da yapılırdı. Yine bunun yanında esnaftan bazıları; eli saz tutanın saz çaldığı, sözü olanın söz söylediği, makam bilen makam tuttuğu toplantılar da icra edilirdi. Ahiler, bu toplantılarda ülkeye yapılacak saldırılara karşı da önlem alırlardı.<sup>6</sup>

Urfa'daki Sıra Gecesi ve gazelhanlık geleneğinin oluşumunda Ahilik teşkilatı toplantılarının ilham olması hatta kaynak etmesi açıkça bellidir. Yine esnaf teşkilatının yanı sıra tarikat müzikleri de gazelhanlık geleneğinin oluşmasında katkısı büyük olmuştur. Bir yandan Alevi-Bektaşî tarikatı müziği öbür yandan da Kadirilik ve Bektaşîlik en son Mevlevilik Urfa'daki müzik ortamını derinden etkilemiştir. Özellikle Mevlevilik ve beraberinde mesnevihanların çoğunun da gazelhan olduklarını biliyoruz. Gazelhan, mesnevihan ve Şanlıurfa Mevlevihane'sini Yaşatma Derneği Başkanı Mercan Özkan'ın<sup>7</sup> bildirdiğine göre bugünkü Sıra Gecesi geleneği Şanlıurfa Mevlevihanesi kapatıldıktan sonra başlamıştır. Ayrıca "Mesnevi Gazel" diye bir türün buradan teşekkül ettiğini aşağıdaki makalesinde anlatmıştır.

"Cumhuriyet'in ilanından sonra faaliyetlerine son verilen tarikatların fiziksel mekânları olan dergâhlardaki dinî faaliyetlerin bir bölümü, şeklen değişikliğe uğrasa da içerik ve amaç açısından tarikat geleneğinin ve uygulamalarının bir devamı olarak camilerde veya ev ortamlarında devam edegelmiştir. Urfa Mevlevihânesi için de benzer bir durumdan söz etmek mümkündür. Urfa'ya köklü bir geleneği taşıyan Mevlevîlik, yasaklamaların ardından varlığını şehirde hâkim olan bir başka köklü gelenek içerisinde sürdürmüştür. Mevlevihâne kapatılınca mûsikîve mesnevi sohbetleri tamamen ev ortamlarına taşınmış; sıra geceleri adı altında toplanılarak Mesnevi okumalarına, mûsiki ve sema meşklerine devam edilmiştir. Son Mevlevî şeyhi Hasan Efendi'nin oğlu Ahmet Asaf Döner de çocukluğunun ve gençliğinin geçtiği Mevlevihâne'deki harem dairesinde, babasının arkadaşlarıyla haftanın belirli bir gününde bir araya geldiğini ve sıra gecesi adı altında düzenli olarak bu toplantıların sürdürdüğünü nakletmektedir (Döner 2009). Yazılı kaynaklarda 150 yıl öncesine tarihlenen (Kaya 2015, 575); sözlü aktarımda ise üç yüz yıldan fazla bir geçmişe sahip olduğu rivayet edilen sıra geceleri, baştan sona dinî ve dindışı sohbetlerin yapıldığı; mûsikînin, tarihin, edebiyatın konu edildiği; usta-çırak geleneği içerisinde aktarımın yapıldığı bir ilim, irfan meclisidir."<sup>8</sup>

Gazelhanlık, Şener Şen'in Eşkîya filmiyle beraber popüler kültürün daha doğrusu müzik endüstrisinin de bir parçası haline gelmiştir. Esasında Urfa müzik kültüründe gazelhanın başka bir mesleği vardı. Mesela Tenekeci Mahmut, Kazancı Bedih, Bekçi Bakır, Demirci Musa Usta gibi gazelhanların meslekleri kendilerine lakap da olmuştur. Fakat bahsini ettiğimiz *Eşkîya* filminden sonra Kazancı Bedih, yurt içinde çeşitli konserlere çıkmıştır. Bundan sonra gazelhanlık geleneği ticarî boyut da kazanmıştır.

Gazel ve gazelhanlık üzerine Urfa ve Urfalılardan çok bu şehirde görev yapan edebiyat uzmanlarının tespitleri hayli ilginçtir. Mesela Prof. Dr. Muhsin Macit, gazel için "Osmanlı döneminde merkez ile taşra arasında iletişimi sağlayan bir nazım biçimidir," der.

Prof. Dr. Muhsin Macit'in bu görüşünü destekleyen musikişinas ve müzik icracısı Dr. Mehmet Bitmez, bir makalesinde Urfa'da gazelhanlık geleneğinin oluşmasında Osmanlı döneminde saraydan sürgün edilen birçok musikişinasın buraya gönderilmesi sonucu oluştuğunu dile getirir. Hatta halk müziği ile sanat musikisinin birlikte icra edilmesinin de Urfa'ya sürgüne gelen bu müzik adamları marifetiyle

<sup>6</sup> <http://www.kirsehir.gov.tr/ahilik-kulturu>

<sup>7</sup> Şanlıurfa Mevlevihâne'sinin Cumhuriyet döneminden kapatılmadan önce son postnişini Hasan Döner'in oğlu 8 Ekim 1997'de gördüğü bir rüya üzerine Urfa'ya gelir ve Mevleviliğe gönül vermiş musikişinas Mercan Özkan Bey'e el vermiş. Mercan Özkan da Şanlıurfa Mevlevihanesi Yaşatma Derneği Kurmuştu. Daha sonra 2004 yılında Asaf Döner, Urfa'ya geldiğinde "Mevlâna Âşıkları Derneği"ni kuran Abdülhakim Taşkın beye de el vermiştir.

<sup>8</sup> Osman Ökstüzoğlu- M. Mercan Özkan, Şanlıurfa Mevlevihânesi ve Şanlıurfa Mevlevihânesi'nde Yapılan Dinî Musiki İcralarının Lâ Dinî Musiki İcralarına Yansıması", Dünyada Mevlâna İzleri Uluslararası Sempozyumu Bildirileri, Konya 2010, s. 395-411



oluşturduğunu yazar.<sup>9</sup> Kanaatimizce Konya ya da Galata Mevlevihanesinden Urfa Mevlevihanesine tayini çıkan postnişin ve diğer mesnevihanların Urfa gazel geleneğinde etkisi söz konusu olmuştur.

Prof. Dr. Muhsin Macit, bir makalesinde Kazancı Bedih'in icra kabiliyetiyle olduğu kadar trajik bir biçimde ölümüyle de gazelhanlık geleneğinin tanınmasına katkıda bulundu,<sup>10</sup> demişti. Bu tespit, popüler kültür açısından önemli bir tespit ancak gazelhanlık geleneği icrası açısından iyi değildi. Çünkü popüler kültür, geleneksel gazelhanlık kültürü dejenere etmiştir. Kazancı Bedih'ten sonraki gazelhanların birçoğu, sıra gecesini ekibi oluşturarak müzik endüstrisinin bir parçası haline gelmiştir. Bununla birlikte bugün Urfa'da gazelhanlığı sanat kaygısı ile sürdüren ve gelecek kuşaklara aktaran gazelhanlarımızın mevcut olması da bizi umutlandırmaktadır.

Urfada'ki gazel geleneği ve bu gazel geleneğinden haberdar olan klasik Türk edebiyatı otoriteleri özellikle "Divan Edebiyatı" bir saray edebiyatıdır anlayışını da yıkmıştır. Prof. Dr. Cemal Kurnaz'ın yetmişli yıllarda Urfa'da bir dönem öğretmenlik sonucunda tanıştığı gazelhanlar, onda unutulmayacak hatıralar yaşatmıştır.

Prof. Dr. Cemal Kurnaz, o zamanlar öğretmen okulundan mezun olup ataması yapılan Urfa'ya gelir. O, Urfa'ya gelirken divan edebiyatı ve gazel hakkındaki bilgilerini Batılı modernist bir yapıdan almıştır. Bu yapıya göre Osmanlı döneminde büyük bir halk kitlesi vardı, bir de halk olmayanlar. Yani bunlara hükmeden padişah ve çevresi (saray). Dolayısıyla bu büyük halk kitlesinin oluşturduğu asıl milli edebiyat ise milli olmayan yapay bir edebiyattı. Çünkü halk edebiyatı halkın konuştuğu dili kullanıyordu, sadeydi. Hece veznine, milli nazım şekillerine yer veriyordu. Buna karşılık divan edebiyatının dili Arapça, Farsça kelimelerden meydana geliyordu. Halkın anlamadığı Osmanlıca denilen yapay bir dil. Arap ve Farslara ait aruz vezni ve nazım şekillerini kullanmaktaydı. Sonra halk şairleri halkın içinde yaşadıkları halde Divan şairleri sarayda veya sarayın hemen yanında yaşamakta, asla halkın arasına karışmamaktaydı. Adı üstünde "saray edebiyatı". Saray çevresinde bir avuç insan tarafından meydana getirilen yine o çevrenin anlayıp zevk alabildiği bir edebiyat. Hiçbir zaman saray dışına çıkmamış, halk tarafından benimsenmemiştir. "Yüksek zümre edebiyatı" denmesi de boşuna değildi. Kendilerini halktan yüksek gören küçük bir zümrenin edebiyatıydı da ondan...

Gazelhanlık geleneğinin merkezden yani İstanbul'dan Urfa'ya geldiği görüşünün yanında ilginç bir görüş daha vardır. Gazelhanlık geleneği merkezden taşraya gidemez, gitmemiştir... Gitse gitse halk edebiyatı taşraya gider. Türkü, hoyrat, uzun hava gibi... Bu son görüş bizzat konunun uzmanı Prof. Dr. Cemal Kurnaz, tarafından çürütülmesine rağmen bugün hala ders kitaplarında geçerli görüş olarak devam ettirilmektedir. Kurnaz, Urfa'ya öğretmen gelir, otogarda onu bir dilenci karşılar. Dilenci, ondan bayağı sözlerle dilenmez. Fuzûlî'nin gazelini okuyarak dilenir hem de gazelhan edasında. Cemal Kurnaz, bavulunu bırakıp dilenciye sarılır ve şunu söyler. «Sen saraydan mı kaçtın?»

Bu olay Urfa topraklarına ayak basan genç öğretmeni çok sarsmıştı. Önce buna bir anlam verememiştir. Çünkü onun aldığı bilgilere göre Divan Şiiri, saraya hapsedilmiş ve Osmanlı'yla beraber yıkılıp gitmişti. Cemal Kurnaz Hoca haklı olarak şu soruyu sorar. "Divan şiiri, sarayın surlarından dışarı çıkıp buralara kadar nasıl gelebilirdi? Hem de Cumhuriyet döneminde."<sup>11</sup>

Prof. Dr. Cemal Kurnaz'ın Urfa'daki hatırası bununla sınırlı değil. O, öğretmenlik yaptığı bir yıl içinde Urfa'da şaşırma ve bizi şaşırtmaya devam ediyor. Genç hoca, hemen bir gün sonra bir tuvalet bekçisiyle tanışır. Otuz yaşlarında olan bu bekçiyi on beş yaşında bir kızla evlendirmişler. Urfa'da bu tür adetler çoktur. Bekçi, evlendikten bir hafta sonra genç kız vefat etmiştir. Acılı eş, cüzdanından çıkardığı bir fotoğrafı hocaya gösterir. Genç hoca, bir yandan fotoğrafa bakar, acı acı dertlenir. Diğer yandan bekçiyi dinler, yine acı acı dert dinler. Urfa'da perşembe günleri mezar ziyaretleri vardır. Tuvalet bekçisi de her perşembe günü tıraş olup, damatlıklarını giyer ve mezarda yatan hanımına ziyarete gidermiş. Bu genç adam bir gün Cemal Hoca'ya Şair Nabi'den gazeller okumuş. O vakit hoca şaşırıp kalıyor bu işe. Yer

<sup>9</sup> Dr. Mehmet Bitmez, Saray'dan Urfa Sıra Geceler'ne Musiki Geleneği, Musiki Dergisi, İst. Mayıs 2015 (Ayrıca bkz. [http://www.musikidergisi.com/haber-4182-saraydan\\_urfa\\_sira\\_gecelerine\\_musiki\\_geleneği...m\\_bitmez.html](http://www.musikidergisi.com/haber-4182-saraydan_urfa_sira_gecelerine_musiki_geleneği...m_bitmez.html))

<sup>10</sup> Prof. Dr. Muhsin Macit, "Urfa Sıra Gecelerinde ve Musiki Meclislerinde Okunan Gazellerin İşlevi", Milli Folklor, 2010, Sayı 87, s.86

<sup>11</sup> Prof. Dr. Cemal Kurnaz, Urfa'nın Öğrettiği Ankara s.6. Meb Dergisi, Ankara 2006

yarılsa içine girecektim, diyor. Bu manzara ile karşılaşan Cemal Kurnaz, yazdığı hatıratında “Keşke Urfa’da daha fazla kalabilseydim.”<sup>12</sup> Demişti.

Gazelhanlık geleneği günümüzde Urfa’da sadece konuk evlerinde icra edilmektedir. Peki, eski zamanlarda bu gelenek nasıldı. Kıymetli müzik ve folklor araştırmacısı Abuzer Akbıyık, “gazelhanlığın mevlit merasimlerinde, dağ ve bağ gezmelerinde, Mecmelbahr Bahçesi, Anzelha Bahçesi, Köroğlu Kahvesi, Yasin’in Kahvesi gibi mekânlarda gazellerin okunduğunu” söyler. Yine Prof. Dr. Cemal Kurnaz, gazelhan mekânlarına “Filiz Çay Evi, Halepli Bahçe, Bakırcılar Çarşısı, Tütün Pazarı, Halıcılar Çarşısı, Gümrük Hanı”

Şanlıurfa’da gazelhanlık geleneği, aslında “Sıra Gecesi Geleneği”nin bir sonucu olarak doğmuştur. Esasında Şanlıurfa’da müziğin gelişmesi, yaşatılması, yeni bestelerle sanatçıların ortaya çıkışında en önemli faktör Sıra Geceleridir. Peki, Urfa’da özelde gazelhanlık genelde ise Sıra Gecesi hala canlı ve yaygın olmasının sebebi ne olabilir. Buna şöyle bir cevap verilse yeridir.

Daha önce belirttiğimiz gibi Ahilik Teşkilatının Urfa’da güçlü bir şekilde devam etmesi, Urfa’da bir dönem etkili olan Mevlevihane’nin yasaklanmasıyla müdâvimlerin evlere, konaklara hatta mağaralara dağılarak bu geleneği sürdürdüklerini söyleyebiliriz.

Urfa’da halk müziği ile sanat müziği olarak ifade edilen bu iki formun birlikte icra ediliyor olması bazı kaynaklara göre; Osmanlı döneminde saraydan sürgün edilen birçok mûsikîşinas’ın Urfa’ya gönderildiğini bu kişilerin yıllarca müzik birikimlerini yöre insanlarına gecelerinde devam ettirmektedir. Urfa denilince, hiç şüphesiz sıra geceleri çatısı altında gazel okuma geleneği, türkülerin şarkılarla birleştiği, uzun havaların, mâni ve hoyratların hemen ilk akla gelen özellikleridir. (M. Bitmez)

Cemal Kurnaz’ın 1974 yılında Şanlıurfa’ya öğretmen olarak atandığında karşılaştığı ortam çok daha farklı, şaşırtıcı ve bir o kadar da zengindir. Urfa’da dilencilerin Fuzûlî’den okudukları gazeller karşısındaki şaşkınlığını anlatan hoca, bu vesile ile Şanlıurfa bölgesindeki gazelhanlığın işleyişinden de bahis açar. Yazar, verdiği örnekler ve isimlere bakıldığında okuma yazma bilmeyen ya da okur-yazar durumunda olan, herhangi bir müzik eğitimi almamış icracıların maharetlerinden bahsediyor. Kazancı Bedih, Tenekeci Mahmut ve sıra gecelerinin diğer mensupları eserinde ismi zikredilen gazelhanlardır. Fuzûlî gazelleri okuyan alaylı bir topluluğun devam ettirdiği bir gelenek olan sıra gecelerinin müntesipleri ya da bu gelenekle yetişmiş yârânları onlar.

Sıra gecelerinde usta-çırak geleneği içerisinde müzik icra edilir. Herhangi bir enstrüman çalan veya okuyabilen kişilerin oluşturduğu sıralarda Urfa makam geleneği içerisinde müzik icra edilir. Müzik faslı Rast veya Divân makamından başlayarak Uşşak, Hicaz ve gecenin durumuna göre diğer makamlarla devam ederek Kürdi veya Rast makamıyla son bulur.

Bu makamlar icra edilirken o makama göre şarkı, türkü okunur. Arada ise hoyrat ve gazel okunur. Müziğe yeni başlayanlar, bu gecelerde ustaları dinleyerek müzik bilgisi alır ve makamları öğrenirler. Bu yönüyle sıra gecelerine “halk konservatuvarı” da denilebilir. Urfa’nın yetiştirdiği Mukim Tahir, Kel Hamza, Damburacı Derviş, Tenekeci Mahmut, Kazancı Bedi, İbrahim Tatlıses, Mehmet Özbek, Mahmut Coşkunes gibi, daha sayabileceğimiz birçok ünlü, sıra gecelerinde yetişmiş ve ustalık dönemlerinde da çırakları kendilerinden istifade etmiştir.

Biz, bu çalışmamızda daha somut veriler elde etmek için halen Şanlıurfa’da Gazelhanlık Geleneğini devam ettiren gazelhanlarla birer söyleşi gerçekleştirdik. Bu gazelhanların anlatımları doğrultusunda gazelhanlık geleneği hakkında şöyle bir istatistik hazırladık. Burada gazelhanlık, musikişinaslık, usta çırak ilişkisi, meşk, makamlar ve Urfa sıra gecesi bağlamında çeşitli bilgiler derlenmiştir.

<sup>12</sup> A.g.e. s.6

**Tablo 1:** Kendileriyle Görüşülen Şanlıurfa Gazelhanlar

	Adı Soyadı	Yaşı-D.T	Unvanı	Mesleği-Tahsili	Gazel Yazdı mı?	Üstadı
1	Ahmet Akıllı	61-1957	Ahmet Hoca	Öğretmen-Üni.	Yazmadı	Ahmet Uzungöl-Halil Uzungöl
2	Bekir Çiçek	41-1977	Bekir Hoca	Öğretmen-Üni.	Yazmadı	Kazancı Bedih
3	Mehmet Güzelgöz	50-1969	Mehmet Hoca	Öğrt-Üniversite	Yazmadı	Tenekeci Mahmut
4	Mehmet Özbek	73-1945	Mehmet Hoca	Öğrt. Ü-Doktora	Yazmadı	Tenekeci Mahmut
5	Mercan Özkan	60-1958	Mercan Hoca	THM Korosu-Ses Sanatçısı	Yazmadı	Tenekeci Mahmut Ahmet ve Halil Uzungöl-Şükrü Çadircı Hafız Culha Mahmut Hafız Cevher Hoca Polat Eskici Dede Osman
6	Musa Kaldı	59-1959	Musa Usta	Demirci-Ortaokul	Yazdı	
7	Bedirhan Kırmızı	88-1930	Bedirhan Usta	İlkokul	Yazmadı	Ali Çine
8	Abdullah Güzelgöz	47-1971	Abdullah Hoca	Öğretmen-Üniversite	Yazmadı	Tenekeci Mahmut Usta
9	Naci Yoluk	65-1953	Naci Usta	Kazancı- Lise	Yazmadı	Kazancı Bedih-
10	Yusuf Oktay-	72-1947	Gazelhan Yusuf	Kasetçi-Plakçı-Teyyip-	Yazmadı	Mehmet Ataç-Aziz Çegirge-Tenekeci Mahmut-Kazancı Bedih
11	Halil Sezgin	59-1958	Halil Hoca	Öğretmen-yüksekokul-eğt. Enst	Yazmadı	Tenekeci Mahmut Ahmet Uzungöl, Hafız Şükrü, İbrahim Özkan-Mercan Özkan
12	Bakır Karadağlı	57-1960	Bakır Hoca	Öğretmen-ö.g-Üniversite	Yazmadı	Tenekeci Mahmut-Ahmet Uzungöl-
13	Osman Uluoğlu	64-1953	Azem Osman	Memur-Lise	Yazdı	Ahmet Uzungöl
14	Mustafa Taşçı	68-1949		Memur-Lise	Yazmadı	Kazancı Bedih
15	M. Ziya Demirbaş	44-1973	Ziya Hafız	Memur-Lise	Yazmadı	Ahmet Uzungöl-Şevki Hafız Altıngöz

**Tablo 2: Şanlıurfa’da Gazelleri Okunan Şairler ve Gazelleri**

	<b>Şair</b>	<b>Gazeli</b>
1	Fuzûlî	Usanmaz mı redifli gazeli
2	Ziya Paşa	Terkib-i Bend- olmayan
3	Şair Eşref	Ağarmış saçların bir dağ başında kare dönmüştür
4	Kuddusi	Devlet-i ikbale güvenme
5	Yaşar Nezihe	Değişmem redifli gazeli-/Leyla mı bulunmaz
6	Şair Abdi	Nâdide kamer mi
7	Şair Fehim	Çerağan olduğun var mı
8	Hatayî	Bir canımız vardır
9	Şair Rif’at	Tükendi nakd-i ömrüm
10	Şair Şem’i	Dünya nedir ukba nedir
11	Furûğî	Ders-i dilara okuruz
12	Şair Sabri	Derûn-ı sitemim
13	Şeyh Safvet	Bağda kursun
14	Şair Nâbî	Hüdadır bu/Görmüşüz redifli gazeli
15	Ahmet Paşa	Olmamış redifli gazel
16	Ruhî	Ma’nide yûhuz
17	Şair Lütî	Giryan olayım redifli gazel
18	Leyla Hanım	Nâ-çâra ilâhî
19	Şair Kânî	Gittikçe redifli gazel
20	Şair Rasih	Müjgan müjgan üstüne
21	Şair Sakıb	Çare yok mu bu derde haşre kadar bu yara kalsın mı?
22	Şair Şevket	Kerbela Mersiyesi
	Şair Ra’fet	Dil ateş dide ateş

#### 4. SONUÇ

Bugün İmparatorluğun başkenti olan İstanbul'da gazel okuma geleneği neredeyse kaybolmuşken İstanbul'a nazaran Şanlıurfa gibi bir taşra şehrinde güçlü bir şekilde devam etmektedir. Bu geleneğin usta-çırak ilişkisiyle halen devam etmesi, şehirdeki müzik kültürünün yüksekliğini göstermesi açısından önemlidir. Günümüzde yaşayan gazelhanların bir kısmı zanaatkârlığını devam ettirirken diğerleri de memurluk (öğretmen) görevini yapmaya devam ediyorlar. Memur gazelhanların sayısındaki artış, Urfa'da Devlet Türk Halk Müziği Korusunun açılması ve Harran Üniversitesinde müzik bölümünün açılması dolayısıyladır. Memur gazelhanlar, gelenekten gelen tecrübelerini modern müzik disiplini potasında eritmişlerdir.

Şanlıurfa'da yaşayan gazelhanların gelecekte “gazelhanlık” ile ilgili şu kaygıları vardır: “Bugün Şanlıurfa'daki gazel okuyucuları kendi müziklerinin nazariyatlarından haberdar değiller. Müziği sadece okumadan ibaret olarak düşünmektedirler. Böyle olunca da atalarımızdan kalan binlerce yıllık miras yozlaşmaya ve unutulmaya terk edilir.”

Bugün makam bilmeden okunan gazellerin anlamını bilmeden ortaya çıkan ve işi ticarete döken gazelhanlar var. Bunlar da aynen çok yıldızlı otellerde ve restoranlarda dönen semazenler gibi gazelhanlık geleneğini yozlaştırmaktadırlar. Dinleyiciler, eskiden bir gazelhanın hafif bir ses kusurundan ona gazel bıraktıracak kadar gazele vakıf idiler. Şimdi bu durum söz konusu olmadığı için kim doğru okur, kim doğru okumuyor ölçütünü de belirlemek zorlaşıyor.

Umudumuz odur ki başta gençlerimiz olmak üzere cemiyet olarak yeniden o derin musiki zevkine geri dönelim ve toplumda karşılığı olmayan, köksüz müzikleri dinlemek yerine gazeli hayatımıza hâkim kılalım. Ayrıca Şanlıurfa'da gazelin temsil ettiği divan edebiyatını «Halktan uzaklaştırılan ve halkın anlamadığı bir edebiyat olmaktan çıkaralım.

## KAYNAKLAR

### Kitap

- Abuzer Akbıyık, (2002), Müziği Sıra Geceleri ve Oyunlarıyla Şanlıurfa “Uygarlıklar Kapısı Urfa”, (haz. F. Özdem), İstanbul: YKY.
  - Abuzer Akbıyık, (2006), Urfalı Tenekeci Mahmut Güzelgöz, Haz. İlhan Başgöz,-Abuzer Akbıyık, İstanbul, Kalan Müzik,2006
  - Cemal Kurnaz, Türkülerin Gücü, Kurgan Ed. Yay. İst. 2007.s.11
  - Cemal Kurnaz, Halk Şiiri ve Divan Şiirinin Müsterekleri, Berikan Yay., Ankara 2011, s. 47.
- Dergi
- Muhsin Macit, Urfa Sıra Gecelerinde ve Mûsikî Meclislerinde Okunan Gazellerin İşlevi, Millî Folklor, 2010, Yıl 22, Sayı 87
  - Cemal Kurnaz, Urfa'nın Öğrettiği, Ankara s.6. Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi, Ankara 2006

### Web Sayfaları

- İbrahim Halil Altıngöz Makalesi için bkz.  
<http://www.urfakultur.gov.tr/Eklenti/22148,urfa-muzigi-hakkinda.pdf?0>
- Mehmet Kurtoğlu Makalesi İçin bkz.  
<https://www.turkyurdu.com.tr/yazar-yazi.php?id=902>

### Sempozyum ve Kongre Bildirileri

- Osman Öksüzöğlü - M. Mercan Özkan, Şanlıurfa Mevlevîhânesi ve Şanlıurfa Mevlevîhânesi'nde Yapılan Dinî Musiki İcralarının Lâ Dinî Musiki İcralarına Yansımaları”, Dünyada Mevlâna İzleri Uluslararası Sempozyumu Bildirileri, Konya 2010, s. 395-411

### Gazelhanlık Geleneği İçin Görüşülen Kaynak Kişiler

- Dr. Mehmet Özbek-Gazelhan, Müzik Araştırmacısı
- Mercan Özkan-Gazelhan-THM Sanatçısı
- Halil Sezgin-Gazelhan-THM Sanatçısı
- Bekir Karadağlı-Gazelhan-THM Sanatçısı
- Bekir Çiçek-Gazelhan-Müzik Öğretmeni
- Mehmet Güzelgöz-Gazelhan-Müzik Öğretmeni
- Abdullah Güzelgöz-Gazelhan-Müzik Öğretmeni
- Mustafa Taşçı-Gazelhan-Emekli Memur
- Musa Kaldı-Gazelhan-Demirci
- Naci Yoluk-Gazelhan-Kazancı

# URFALI HÂFIZLARIN URFA MÛSİKÎSİNE KATKISI

Mustafa Said DİLEK\*, Mehmet Fatih KAHVECİBAŞI\*\*

## GİRİŞ

Arapça “korumak, ezberlemek” manasındaki **hıfz** kökünden türeyen bir sıfat olan hâfız (çoğulu huffâz) sözlükte “koruyan, ezberleyen, saklayan, hıfz eden” anlamına gelir. Kur’ân’ı başından sonuna kadar ezberleyen kişiye hâfız denir.<sup>1</sup> Huffâz, hâmil, hameletü'l-Kur’ân, ehlü'l-Kur’ân, sahibü'l-Kur’ân ifadeleri de hadislerde hâfız kelimesinin tekil ve çoğul anlamları olarak geçmektedir. Bu anlamda hâfız, ilahî kelamı ezberleyerek onun Hz. Peygamber’e (s.a.v) indirildiği şekliyle dünya var oldukça aynen korunmasına hizmet etmektedir.<sup>2</sup> Hz. Peygamber’in (s.a.v) vefatından sonra Kur’ân hıfzına olan ilgi giderek artmıştır. Hafızlık müessesesinin İslam coğrafyasında ne denli itibar gördüğünü anlamak için şu bilgi yeterli olacaktır: Evliya Çelebi’nin (ö.1682) verdiği bir bilgiye göre Amasya’da dokuz dârülkurrâ mevcuttu ve bunlardan sadece Sultan Bayezid Dârülkurrâsı’nda 300’den fazla hâfız bulunmaktaydı. Yine Evliya Çelebi’nin kaydettiğine göre İstanbul’da 3000 kadarı kadın olmak üzere 9000 hâfız vardı.<sup>3</sup>

Kalplerin hayırlısı Kur’ân’ı hıfzeden dillerin hayırlısı onu okuyan evlerin hayırlısı ona mekân olandır. Kur’ân kelimelerin en hayırlısı olduğu gibi insanların en hayırlısı da ona hizmet edenlerdir.<sup>4</sup> “Sizin en hayırlınız, Kur’ân’ı öğrenen ve başkasına da öğreteninizdir.”<sup>5</sup> hadisi başta olmak üzere birçok hadiste hem hâfızlar hem de Kur’ân hizmetinde bulunanlar övülmüştür. Elbette bu övgüler, Rabbimiz’in yüce kelamını muhataplarına en güzel şekliyle duyurmak gibi ciddi bir sorumluluğu beraberinde getirmiştir. Ancak reçete yine Hz. Peygamber’den (s.a.v) gelmektedir: “Kur’ân’ı seslerinle süsleyiniz.”<sup>6</sup> Hâfızlarımız bu nebevî reçetenin neticesinde mûsikîyi ilahî bir gayeye hizmet eden en önemli vesile olarak görmüşlerdir. Söz gelimi mûsikîmizin temeli sayılan Abdülkâdir-i Merâğî (ö.1435), Câmîü'l-elhan isimli başucu kitabında, mûsikî ilmini öğrenmesindeki asıl gayesini Kur’ân tilavetini güzel seslerle yapabilmek şeklinde açıklamıştır.<sup>7</sup> Çünkü güzel ses, Kur’ân’ın güzelliğini artırır. Kur’ân okurken, tertile riayet etmekle birlikte, sesi süslemek ve güzelleştirmek dinin bir emridir. Kur’ân’ı mûsikî ile okumak, onu dinlemeye sevk eden amillerdendir ki onun kıraatinde terennüm ve teğanni insanın kalbine nüfûz eder.<sup>8</sup>

Osmanlı dönemindeki hâfızlık eğitimini incelediğimizde sadece kız çocuklarına eğitim veren ve hâfize yetiştiren mekteplerin de olduğunu görmekteyiz. Bu mektepler, Sıbyan mektebini bitiren 10 yaş ve üzeri kız çocuklara eğitim verdiği için “kadın mektebi” olarak isimlendirilmektedir. İlahi ve kasidelere müzik kuralları çerçevesinde hâkim olmakla beraber kâmil bir hâfızlığa sahip bayanların öğreticilik yaptığı kadın mekteplerine, Kur’ân’ı ezberlemek, hat ve mûsikî dersleri almak isteyenler arasından sesleri müsait ve mûsikîye kabiliyeti olanlar seçilmekteydi.<sup>9</sup> Bu iki örnek Kur’ân’ı öğrenme ve öğretme sürecinde mûsikînin yerini belirleme açısından dikkat çekicidir.

Mûsikîşinas bir hâfız olan Merhum Ali Rıza Sağırman (ö.1965), *İlaveli Yeni Sağman Tecvidi* isimli kitabının “Tilavet-Mûsikî” başlıklı kısmında “Kur’ân ayetlerinin îrad şekillerinden biri olan tilavetin özünde mûsikî vardır. Öyle ki, mûsikîsiz tilavet mümkün değildir. Tilavet ile mûsikî lazım-melzum kabilindedir.” demektedir. Yani Kur’ân lafızlarını seslendirirken(lazım) sesin kullanımı esnasında – bilelim veya bilmeyelim– herhangi bir mûsikî makamı(melzum) oluşmadan tilavet mümkün değildir.<sup>10</sup> Dolayısıyla hâfız olsun veya olmasın Kur’ân’dan bir şeyler okuyan her birey mûsikî gerçeğiyle karşı karşıyadır. Bunun bir sonucudur ki, hâfız, imam, müezzin veya mevlidhânlarımız mûsikîmizin en emektar

\* İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları ABD Doktora Öğrencisi.

\*\* Harran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları ABD Yüksek Lisans Öğrencisi.

<sup>1</sup> Devellioğlu, Ferit, (1970); *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat: Eski ve Yeni Harflerle*; Doğu Matbaası, Ankara, s. 371.

<sup>2</sup> Aynur, Hatice Şahin, (2015); *Kur’an Hıfzı Geleneği ve Günümüzdeki Uygulama Biçimleri*; Diyanet İşleri Başkanlığı Yay., Ankara, s. 25.

<sup>3</sup> Bozkurt, Nebi, (1997); “Hâfız”, *DİA*; C. XV, TDV Yay., İstanbul, s. 74-78.

<sup>4</sup> Karaçam, İsmail, (2016); *Kur’an-ı Kerim’in Faziletleri ve Okunma Kaideleri*; Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, İstanbul, s.89.

<sup>5</sup> Ebu Davud, (2015); *Sünen-i Ebî Davud*; Kitâb-u Salât, Bab: 349, Hadis No: 1452, Müesseses Risale en-Nâşirun, Beyrut.

<sup>6</sup> Ebu Davud, Kitâb-u Salât, Bab: 355, Hadis No: 1468.

<sup>7</sup> Sezikli, Ubeydullah, (2007); *Abdülkâdir Merâğî ve Câmîü'l-Elhân’ı*; Basılmamış Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi SBE, İstanbul, s. 22.

<sup>8</sup> Karaçam, *Kur’an-ı Kerim’in Faziletleri ve Okunma Kaideleri*, s. 125.

<sup>9</sup> Aynur, *Kur’an Hıfzı Geleneği ve Günümüzdeki Uygulama Biçimleri*, s. 58.

<sup>10</sup> Bahse konu yazı için Bkz.: Sarı, Mehmet Ali, (2016); *Beyoğlu’nda Bir Hafız*; Timaş Yayınları, İstanbul, s. 210.



sanatkârlarıdır. Mûsikîşinas hâfız ve din görevlilerimiz olmasaydı, Türk Mûsikîsinin bugünkü değerinden yoksun olacağı genel bir kanaattir.<sup>11</sup>

Osmanlı döneminde faaliyet gösteren değerli mûsikîşinasların büyük çoğunluğu dinî çevrelerde yetişmiştir. Bunlar ya çeşitli tekkelere bağlı ya da hâfız, hâtip ve müezzin gibi dinî görevleri olan mûsikîşinaslardır.<sup>12</sup> XVII. asrın en kudretli bestekârlarından Hâfız Post, bu mümtaz şahsiyetlerden birisidir. Mûsikîmizin hemen her sahasında eserler vücuda getirmiş, çok değerli bir sanatkâr olan Hâfız Post'un ünü çağları ve mekânları aşmıştır. Onun en ağır ve sanatlı parçalarda gösterdiği muvaffakiyet, en küçük ve sade türkülerinde de mevcuttur.<sup>13</sup> Hâfız Kumral, Hâfız Şeyda Dede, Hâfız Zekâi Dede gibi daha pek çokları mûsikî hazinemizin en kıymetli altınlarıdır.

İlahî aşkın nüvelerini içinde barındıran mûsikîmizi irdelediğimizde ilkleri, yeni çığır açanları ve zirveyi, büyük çoğunlukla, hâfız ve din görevlisi sınıftakiler oluşturmaktadır ki bu cümle konumuzu özetler niteliktedir. Hâfız ve din görevlilerimiz geçmişte olduğu gibi günümüzde de mûsikîmizin parlayan yıldızları olmaya devam etmektedirler ve gelecekte de bu minval üzere olacaklardır. Yakın tarihimizde Hâfız Yaşar, Beşiktaşlı Hâfız Rıza, Hâfız Osman, Hâfız Ahmed Irsoy, Hâfız Sami, Rakım Elkutlu, Valide Câmii Başmüezzini Hâfız Cemal, Hâfız Mecid, Hâfız Kemal, Hâfız Burhan, Sadettin Kaynak, Bekir Sıtkı Sezgin, Ahmed Avni Konuk, Kani Karaca, Amir Ateş gibi büyük hâfızlar Kur'ân okumanın yanı sıra fasıllarda hânenelik yapmış; şarkılar, gazeller söyleyerek din dışı<sup>14</sup> mûsikîyi de en velûd şekilde icrâ etmişlerdir.<sup>15</sup>

## 1. URFA MÛSİKÎ TARİHİNE KISA BİR BAKIŞ

Coğrafi konumu itibariyle “Bereketli Hilal” denilen bölgede yer alan Şanlıurfa, Meşhur tarihçi Ebu'l-Farac'a göre Nuh tufanından sonra yeryüzünde kurulan yedi yerleşim merkezinden ilki ve en önemlisidir. Göbeklitepe ve Balıklıgöl'de yapılan kazılarda rastlanan bulgular Urfa'nın 13.500 yıllık bir tarihe uzandığını göstermektedir. Urfa, jeopolitik olarak ipek yolu üzerinde kilit bir noktada bulunması; çeşitli din, kültür ve medeniyetlere merkez olmasının bir sonucu olarak müziği de çok geniş kaynaklardan beslenmiş ve bugünkü haklı ününe kavuşmuştur.

Yerleşim merkezi olarak kadim bir tarihe sahip olan Şanlıurfa, mûsikî tarihi yönünden de aynı tarihlere kadar uzanan bir seyir izlemektedir. Şanlıurfa'da mûsikî ile ilgili ilk bulgular milattan önceki dönemlere kadar uzanır. Bölgede yapılan kazılarda M.Ö.7000 tarihine ait bir kap parçası üzerinde dans sahnesi görüntüsü, M.Ö.3000'e ait kireç taşından yapılmış, keman tipi stilize edilmiş bir insan figürü de bulunmuştur.<sup>16</sup>

Şanlıurfa'da çok tanrılı dinler döneminde müzik, dinî ayinlerin başrolüdür. Urfa mûsikî tarihinde sözü edilecek en eski şahsiyetlerden biri 154–222 tarihleri arasında yaşayan Bardaysan'dır. Edessa (Urfa)'da yaşayan büyük din filozofu, şair ve önemli bir mûsikî ideologu olan Bardaysan yeni doğan oğlunun adını ahenk anlamına gelen “Harmonius” koymuştur. Kemana benzer bir çalgı kullanan Bardaysan, Süryânice yazdığı mersiyelerini ilahi formatında bestelemiştir.<sup>17</sup> Bu besteleri ile dinî ayin ve müziği birleştiren ilk fikir, sanat adamı olduğu söylenir.<sup>18</sup> “Madroşe” adı verilen 150 tane ilahi kaleme alan Bardaysan'ın, bu eserleri Urfa Süryânî kiliselerinde okunmuştur.<sup>19</sup> Bu bağlamda ilk kilise müziğinin Urfa kaynaklı olduğunu ve o dönemde Urfa'daki mûsikînin, yeni doğmuş bulunan Hristiyanlığı etkilediğini söyleyebiliriz.

Süryânî Cemaati Lideri Gabriel Akyüz dünyanın ilk üniversitesi olan “Harran Okulu”nda ilk müzik derslerini Bardaysan'ın verdiğini söylemiştir.<sup>20</sup> Daha o yüzyıllarda din adamlarının müziğe etki ettiği, müziği şekillendirdiği aşikârdır. Nitekim III. yüzyıldan itibaren Urfa Süryânî kiliselerinde temel müzik eğitimi verilmekte idi. IV. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ise Hristiyan İlahiyat Fakültesi

<sup>11</sup> Akpınar, Hüseyin, (2011); *Şanlıurfa'da Dinî Müsikî*; Yayınevi Yayınları, Ankara, s. 40.

<sup>12</sup> Akpınar, Hüseyin, (2017); “Osmanlı'da Mûsikîşinas Din Görevlileri”, *Geçmişten Günümüze Uluslararası Dinî Müsikî Sempozyumu Bildiriler Kitabı*; (Amasya, 3-4 Kasım 2017), Amasya, s.446.

<sup>13</sup> Ergun, Saadetin Nüzhet, (2017); *Türk Müsikîsi Antolojisi*; haz. Yasin Beyaz, Vadi Yayınları, İstanbul, s. 72-77.

<sup>14</sup> Hayata hayat veren dinin nüfuz etmediği hiçbir şey yoktur. Dolayısıyla biz burada dinî, din dışı tabirlerini dinî öğeleri taşıyanlar ve dinî öğeleri taşımayanlar şeklinde kullanıyoruz.

<sup>15</sup> Büyüker, Kamil, (2009); “Camiden Yükselen Müsikî -İz bırakanlar ve Hatıralar-”, *Nağmeden Gönüle Müsikî*; (Diyadin Aylık Dergisinin Eki), S: 22, Ankara, s. 13–16.

<sup>16</sup> Akbıyık, Abuzer, (2006); *Şanlıurfa Sıra Gecesi*; Elif Matbaası, Şanlıurfa, s. 29.

<sup>17</sup> Karakaş, Mahmut, (2009); *Urfa'nın Kültür ve İnançlar Serüveni*; Atalay Matbaacılık, Ankara, s. 175-177.

<sup>18</sup> Kürkçüoğlu, Cahit ve diğ., (2002); *Uygarlığın Doğduğu Şehir Şanlıurfa*; Şurkav Yayınları, Ankara, s. 313.

<sup>19</sup> Hayes, E.R., (2002); *Urfa Akademisi*; çev. Yaşar Güvenç, Yaba Yay., İstanbul, s. 82.

<sup>20</sup> Altungöz, İ. Halil, (2011); “Urfa Müziği Hakkında”, *Şurkav Dergisi*; Yıl: 4, Sayı: 10, Şanlıurfa, s. 25–32.

konumundaki “Urfa Akademisi”nde yükseköğretim çerçevesinde “Dinî Mûsikî” dersleri verilmeye başlanmıştır. Şanlıurfa’da gelişen ve buradan dünyaya yayılan bu “dinî müziğin”, günümüz müziğinin temellerini oluşturduğunu söyleyebiliriz. Bardaysan’dan sonra IV. yüzyılda Süryânî müzisyenleri ve şairleri kilisedeki müzik sanatını oldukça geliştirmişlerdir. “Kilise Müziğinin Babası” unvanıyla anılan Mor Afran (ö.373) bunlardan biridir. Mor Afran, erkek ve kızlardan oluşan bir koro kurmuştur. Bestelediği ilahiler, bu koro tarafından kiliselerde icra edilmiştir.<sup>21</sup>

Hristiyanlığı ilk yıllarında kabul eden Şanlıurfa, Müslümanlığı da ilk yıllarında kabul etmiştir. Urfa, Halife Hz. Ömer (r.a) tarafından 639 yılında fethedilmiştir. Şanlıurfa’nın fethi ile günümüzden yaklaşık 1400 sene önce İslâm, Urfa ve ahalisine gelmiş, İslâmî kültür Emeviler ve Abbasiler döneminde zirve devrini yaşamıştır.<sup>22</sup> İslâmî dönemde Şanlıurfa’da müziğin temel taşı, Farabi’dır. İslâm tarihinde mûsikî nazariyatı üzerine ilk eser yazanlardan biri olan Farabi’nin (ö.950) Harran Okulu’na gelerek orada bir süre eğitim görmesi<sup>23</sup> Urfa mûsikîsi açısından son derece mühimdir. Denilebilir ki, Şanlıurfa’da Farabi’den sonra müziğe şekil ve düzen gelmiştir. Ezan mûsikîsine önem veren ve vakitlere göre okunacak ezanın sıralanışını yaparken günün ilk ezanının Rehâvî<sup>24</sup> makamıyla okunmasını öneren Farabi’nin, Şanlıurfa mûsikî hayatına büyük etkisi olduğu doğru bir düşüncedir.

XV. yüzyıla kadar Şanlıurfa’da müzik gelişme göstermişse de 1517 yılında Urfa’nın Osmanlı egemenliğine girmesiyle bu gelişmeler daha da hızlanmıştır. Osmanlı dönemi başşehirlerine uzak olmasına rağmen, Şanlıurfa’da sanat ve müzik faaliyetleri ileri düzeye ulaşmıştır. Bunun en önemli sebeplerinden biri yörede mevcut olan âdet, gelenek ve göreneklerin canlı olarak yaşanmasıdır, diyebiliriz.

Urfa’da mûsikînin zirve dönemi XVIII. ve XIX. yüzyıllardır. “Kılıçlı Makamı”nın<sup>25</sup> bu dönemde doğduğu söylenmektedir. Kılıçlı Makamı’ndaki “Güle Kon, Dikene Konma” adlı eser günümüzde de sevilerek icrâ edilmektedir.<sup>26</sup> Bu dönemde Türk mûsikîmizin gelişmesi ve yayılmasında büyük etkiye sahip olan tarikatlar, Urfa’da da bu görevini başarı ile sürdürmüştür. Özellikle usul ve erkânları içerisinde mûsikîye önem veren Kâdirî, Halvetî, Rifâî, Şazelî, Bektâşî ve Mevlevî tarikatları,<sup>27</sup> Şanlıurfa’da boy gösteren ve halk nezdinde itibar bulan tarikatlardandır. Bu tarikatların tekkelerinde mûsikî alanında yapılan çalışmalar, Şanlıurfa’da mûsikîye ilgi duyanları buralara yönlendirmiştir.

Tarihte “Kutsanmış Şehir” olarak bilinen Şanlıurfa’da her ne kadar 1658 tarihinde Mevlevî şeyhleri bulunmakta ise de Urfa’ya Mevlevîliğin hakikî manada temelleri, Türkistan’dan Anadolu’ya göç eden Hacı Abdülhamit Efendi’nin 1738 yılında Konya Mevlevîhânesi tarafından görevlendirilmesiyle atılır.<sup>28</sup> 1740 yılında inşası tamamlanan Urfa Mevlevîhânesi, bu tarihte hizmete açılarak meşke başlanır. Yaklaşık iki yüzyıl faaliyet gösteren Urfa Mevlevîhânesi’nde –diğer Mevlevîhânelerde olduğu gibi– enstrüman eğitimi, dinî ve din dışı mûsikî öğretimi yapılmıştır. İki yüzyıl boyunca faaliyetini sürdüren mevlevîhâne’de icrâ edilen başta “Mevlevî Âyini” olmak üzere diğer Tasavvuf Mûsikîsi eserlerinin bugünkü Halk müziğinin temellerini oluşturduğunu söyleyebiliriz.<sup>29</sup>

Şanlıurfalı müzisyenler, Mevlevîliği öylesine özümsemişlerdir ki mevlevîhânedeki dinsel boyutta dinledikleri âyinlerin sanatlı yapısını ve sözlerini, dindışı mûsikî alanına taşımış ve mevlevîhânedeki klâsik üslûbu muhafaza ederek gazel formunda icrâ etmişlerdir. Sözelimi mevlevîhâne menşeli olarak ortaya çıkan ve Hicâz makamında bestelenen “Mesnevî gazel”, güftesi Mesnevî’den alındığı için bu isimle adlandırılmıştır. Mesnevînin ilk on sekiz beyti ile icrâ edilmekte olan “Mesnevî gazel”, gerek sözleri gerekse icrâdaki üslûbu açısından mevlevîhânedeki icrâ edilen dinî mûsikînin din dışı mûsikîye yansımalarıdır. 1935’li yıllara doğru gazelde Farsça olan güftenin, yeni yetişen gençler tarafından anlaşılmadığını ve ezgisel olarak da sanatlı yapının icrâ edilemediğini düşünen dönemin iki ünlü

<sup>21</sup> Akpınar, *Şanlıurfa’da Dinî Mûsikî*, s. 19-20.

<sup>22</sup> Akbıyık, *Şanlıurfa Sıra Gececi*, s. 33.

<sup>23</sup> Özalp, Nazmi, (2000); “Farabi”, *Türk Mûsikîsi Tarihi*; C. I, MEB Yay., İstanbul, s. 305.

<sup>24</sup> Türk Mûsikîsinde mürekkep makamlardan biridir. Eski metinlerde “Râhevî” şeklindedir. Aslı “Ruhâvî” olmalıdır ki Urfa’ya, Urfalıya ait demektir. İbn Sinâ’da geçtiğine göre X. asırdan önce olamaz. Eskiden çok kullanılmıştır. Sonraları yerini tamamen Rast almıştır. İki türlü Rehâvî vardır. Birincisi basittir, Rast makamına benzeyen bir makamdır. Asıl Rehâvî ise Bayatî makamıyla Rast makamının birleşiminden meydana gelen bir terkiptir. Ayrıntılı bilgi için Bkz.: Öztuna, Yılmaz, (2000); *Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*; Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, s. 382.

<sup>25</sup> 1600’lü yıllarda Urfa’ya misafir olarak gelen IV. Murat’ın huzurunda Kuloğlu Mustafa tarafından icra edilen bir eserin makamı’dır. Kuloğlu tarafından icad edilen makamın bir makam olmayıp Mahur makamı içinde bir okuma tarzı olduğu da belirtilmektedir.

<sup>26</sup> Akbıyık, Abuzer ve diğ., (1999); *Şanlıurfa Halk Müziği*; Kültür Yayınları, Şanlıurfa, s. 22.

<sup>27</sup> Tenik, Ali, (2002); “Sosyo-Psikolojik Açıdan Zikir ve Şanlıurfa Dergâh Camii Zikri”, *Tasavvuf Dergisi*; Yıl:3, Sayı:8, Ankara, s. 105-106.

<sup>28</sup> Karakaş, Mahmut, (2006); “Şanlıurfa’da Mevlevilik”, *Gap Gezgin’i Dergisi*; Yıl:1, Sayı:2, Şanlıurfa, s. 57–62.

<sup>29</sup> Akpınar, *Şanlıurfa’da Dinî Mûsikî*, s. 28–36.

müziyenî (Hacı Nuri Hâfız ve Mukim Tahir Oturan) tarafından eserin melodik yapısı değiştirilir. Mevlevîhânedeki feyiz alan bu iki müzisyen, eseri daha sade ve makamsal geçkilerin olmadığı bir şekle dönüştürür. Ortak bir kanaatle düzenlenen eser, yeni yetişen müzisyenlere bu şekliyle öğretilir. Bu yeni yapı “Mesnevî” ismiyle adlandırılır ve Mesnevînin ilk on sekiz beytiyle okunan önceki şekline “Eski Mesnevî” veya “Galata” denilir.<sup>30</sup>

Şanlıurfa Mevlevîhânesi, mûsikî yönüyle Şanlıurfa’ya yeni bir soluk getirmiş; ney, kûdüm, tambur ve rebab üstadlarının yetişmesinin yanı sıra hânendelerin yetişmesinde de etkili olmuştur. Kanunî Cürre Mehmet, Kıde Hâfız, Hacı Bozan Uzungöl... Şanlıurfa Mevlevîhânesi’nden feyiz almış isimler arasında zikredilebilir.<sup>31</sup>

Mûsikî, Urfalıların hayat yolculuğunda her zaman ilk sırada yer almıştır. Şanlıurfalının düğününde, cenazesinde, bayramlarında; sıra, asbap ve kına gecelerinde; dağ yatılarında hep müzik vardır. Mûsikî ile mayalanan Urfalılar tarihten gelen bu geleneklerini özenle ve severek korumuşlardır. Mûsikî ile olan sıkı bağlarını devamlı surette ayakta tutup güçlendirmişlerdir. Şanlıurfa’da her esnafın kendine özgü bir hoyrat<sup>32</sup> söyleyiş tarzı olması, yedisinden yetmişine kadar hemen hemen her Şanlıurfalının müzik toplantılarına katılarak türkü, şarkı, gazel ve hoyrat söyleyebilmesi bizlere Şanlıurfa’da müziğin ne derece yaygın olduğunu gösterir.

Açıkça ifade etmek gerekir ki, Şanlıurfalının müzik yaşantısı günübirlik ve geçici değil aksine geçmişin kesin çizgilerini taşıyan kalıcı, ustalık isteyen bir yapıya sahiptir. Bu yapının temel taşı ise “makam geleneği” yani sistemli bir müzik icrâsıdır.<sup>33</sup>

## 2. URFALI HÂFIZLARIN URFA MÛSİKÎSİNE KATKISI

Tüm dünyadaki müziklerin çıkış noktası dindir. Denilebilir ki sanat, ilk önce dinî duygular çerçevesinde gelişmiştir. Mûsikînin icrâ edilmesiyle Allah’a ulaşmak gaye edinilmiştir. Bu nedenle tarihin ne kadar gerilerine gidilirse gidilsin din ve mûsikî birbirinden ayrılmayan bir bütündür. Mûsikîmiz de ilhamını ve membaını bizzat dinden alır. Kâinatta dönüp dolaşan bütün lâhutî sesler bir ilahî nefhannın yansımasıdır. Dolayısıyla okuduğu ezanla kalpleri gaflet uykusundan uyandıran, kıraat ettiği Kur’ân ile gözleri yaşartan, mihraptaki tekbirleriyle ruhlara manevi huzur serpen hâfız, imam, müezzin, mevlidhân ve tekke mensuplarımız mûsikînin her türünde en ön safta yer almışlardır.

Mûsikî, Urfa’da her zaman büyük bir ilgi ve değer ifade etmiştir. Türk mûsikisinde olduğu gibi Urfa mûsikîsi içerisinde de Dinî mûsikînin çok kıymetli bir yeri vardır. Zira Urfa Klasik ve Halk mûsikîsi, Dinî mûsikînin sağlam temelleri üzerine bina edilmiştir. Özellikle hâfız, imam, müezzin, mevlidhân ve tekke mensubu kişiler öteden beri yörenin meşhur okuyucularıdır ve Urfa’da müzik katarının lokomotifleri olmuşlardır. Söz gelimi yakın tarihimizde Kıde Hâfız, Hamit Hâfız, Halil Hâfız, Ahmet Uzungöl, Dede Osman, Şükrü Hâfız, Hacı Nuri Hâfız, Şevki Hâfız ve Mahmut Hâfız gibi hânendeler Klasik Türk Müziğini iyi derecede icrâ ederken bu müziği okudukları çifteler, gazeller, hoyratlar ve türkülerle de harmanlamışlardır.<sup>34</sup>

Urfa mûsikîsine mûsikîşinas hâfız ve din görevlilerimizin ne denli etki ettiğini göstermesi açısından “Urfa’da yapılan derleme çalışmaları” önem arz etmektedir:

İlk derleme çalışması, Dârülelhân Heyeti’nin (İstanbul Konservatuvarı) yaptığı çalışmadır. 31 Temmuz 1926 yılında derleme gezilerine çıkan Dârülelhân Tasnif Heyeti çok sayıda halk müziği ezgisini derlemiş, kayıt altına almış ve notasyonunu yapmıştır. Konservatuar heyetinin Urfa’ya gelişleri birinci araştırma gezisi kapsamındadır. Derlenen türküler “Anadolu Halk Şarkıları” adıyla yayınlanmıştır.<sup>35</sup> Kaynak kişiler arasında Hacı Nuri Hâfız ve Halilü’r-Rahman Camii İmamı Zeki Bey de vardır. Külliyyatın beşinci, altıncı, yedinci ve on üçüncü defterlerinde Urfa türkülleri yer almaktadır.<sup>36</sup> Urfa’ya önemli hizmetleri bulunan Kültür ve Turizm Bakanlığı İstanbul Devlet Türk Halk Müziği Korosu Sanatçısı Halil Altıngöz,

<sup>30</sup> Öksüzöğlü, Osman - Özkan, M. Mercan, (2010); “Şanlıurfa Mevlevîhânesi ve Şanlıurfa Mevlevîhânesi’nde Yapılan Dinî Müsikî İcralarının La Dinî Müsikî İcralarına Yansıması”, *Dünyada Mevlana İzleri Sempozyumu*; (Konya 13–15 Aralık 2007), Konya, s. 395–411.

<sup>31</sup> Akpınar, Hüseyin, (2007); “Mevlevî Müsikîsi ve Şanlıurfa Örneği”, *Uluslararası Mevlana ve Mevlevîlik Sempozyumu Bildiriler II*; (Şanlıurfa 26–28 Ekim 2007), Şanlıurfa, s.218.

<sup>32</sup> Hoyrat, Doğu ve Güneydoğu Anadolu’da, özellikle Diyarbakır, Elâzığ ve Şanlıurfa’da yaygın olan bir uzun hava türüdür. Urfa uzun havaları divan ve hoyrat olarak ikiye ayrılmaktadır.

<sup>33</sup> Akbıyık ve diğ., *Şanlıurfa Halk Müziği*, s. 30.

<sup>34</sup> Altıngöz, “Urfa Müziği Hakkında”, s. 25–32.

<sup>35</sup> Altıngöz, Halil, (2012); “Dârülelhân (İstanbul Belediyesi Konservatuvarı) 1926 Yılı Derlemelerinde Urfa Türkülleri -1-”, *Şarkav Dergisi*; Yıl: 5, Sayı: 14, Eylül, s. 57. Ayrıca Bkz.: Kolukıncı, Kubilay, (2015); *Türk Müzik Tarihinde Dârü’l-Elhân*; Barış Kitap, Kırşehir, s.64.

<sup>36</sup> Altıngöz, İ. Halil, (2017); *Dârü’l-Elhân Urfa Türkülleri*; Elif Matbaası, Şanlıurfa, s. 10.

Dârülelhân Külliyyatı'nda tespit ettiği eserleri öncelikli olarak, 2012-2017 yılları arasında, hem orijinal nüshasını hem de güncel notasını vermek suretiyle *Şurkav Dergisi*'nde on dört yazı dizisi halinde gün yüzüne çıkarmıştır. Daha sonra ise bu yazı dizilerini birleştirmek amacıyla kitaplaştırmıştır.<sup>37</sup> Ayrıca Şanlıurfalı araştırmacı yazar Yasin Küçük tarafından da Dârülelhân'daki Urfa türkeleri hakkında bir çalışma kaleme alınmıştır.<sup>38</sup>

Gelen heyette bulunan Ekrem Besim Bey derlemelerle ilgili yayınlanan Dârülelhân'ın "Anadolu Halk Şarkıları" defterinin önsözünde Urfalı mûsikîşinaslar hakkında "...Urfa'da dinlediğimiz zevâtın hemen cümlesi mûsikîye az çok vakıf insanlardı. Terennüm ettikleri parçaların hangi makamdan olduğunu ve o makamın seyrini bilerek okuyorlardı... Urfalıların sesleri çok temiz ve tizdir. İlk defa işittiğim vakit erkek sesinin bu kadar yüksek perdelere fennin vesaitinden istifade etmeksizin erişebileceğine hayret ettim." demiştir.<sup>39</sup> Tasnif Heyeti Başkanı Rauf Yekta Bey ise bu derlemelerin yayımlandığı 1 no'lu defterde, Urfa Halk Müziği'nin makam zenginliği ile okuyucularının dik ve parlak sesleri, usta icrâ ve üsluplarının insanı hayrete düşürecek derecede cazibeli olduğunu belirtir. Özellikle Hacı Nuri Hâfız ile Zeki Bey etkileyici sesleri ve derin repertuvarlarıyla heyetin dikkatini çekmiş, onları adeta büyülemişlerdir. Bir taraftan halk işi saf türkü ve hoyrat söyleyen bu insanların diğer taraftan İstanbul'da bile duyulmamış divan tarzı şiirlerle bir takım makamları icra etmeleri heyeti Urfa'ya yürekten bağlamıştır.<sup>40</sup> Yapılan derleme çalışması hakkında Gazmihal'de "Anadolu Türküleri ve Mûsikî İstikbâlimiz" eserinde bilgiler vermektedir. Buna göre Urfa'da kalınan süre 16 gün, tespit edilen eser sayısı ise 55'i usullü, geri kalanı "uzun havalar" denilen usulsüz olmak üzere 60'ın üzerindedir.<sup>41</sup>

Urfa'da ikinci önemli derleme çalışması Ulvi Cemal Erkin başkanlığında Muzaffer Sarısözen'in de katılımıyla Ankara Devlet Konservatuvarı tarafından 1938 yılında yapılmıştır.<sup>42</sup> Şanlıurfa'ya gelen heyet, Urfa'nın ileri gelen ustalarından türkü, uzun hava ve oyun havaları derlemiştir. Derlemede Hacı Nuri Hâfız, Şükrü Hâfız, Mahmut Kayar Hâfız, Kıde Hâfız gibi sesleri ve okuyuş tarzları bakımından dikkat çeken kişilerden istifade edilmiştir.<sup>43</sup> "Ben sıhmamı al isterim, Küstürdüm barışmam, Bülbüller düğün eyler, Seherde girdim bağa" isimli eserler ve üç tane hoyrat (Divan hoyratı, Hoyrat, Kavalla hoyrat) bu kişilerden derlenen eserlerdir.

Bölgede türküler, uzun havalar ve oyun havaları ile ilgili yapılan derleme çalışmalarından bir diğeri ise 1975 yılından itibaren Abuzer Akbıyık ve S. Kürçüoğlu tarafından yapılmıştır. Kaynak kişi olarak Cülhe Hâfız'dan faydalanılmıştır. Bunun dışında Mihiş'in oğlu Ali Hâfız, Bozeyin oğlu Halil Hâfız ve kardeşi Mevlidhân Ahmet, Hocanın oğlu Ahmet Köşker Hâfız, Behlül'ün oğlu Ahmet Hâfız geçmişten günümüze Şanlıurfa müziğine ciddi manada hizmet etmiş, sesi ve sazıyla katkıda bulunmuş sanatçılardır.<sup>44</sup> Zengin bir mûsikî kültürüne sahip olan Urfa'da başka derleme faaliyetleri de yapılmaktadır. Ancak biz konumuz itibarıyla bu kadarını aktarmayı uygun gördük.

XIX. yüzyıldan başlayarak tespit edebildiğimiz Şanlıurfalı sanatçılardan hâfız mûsikîşinasları burada zikrediyoruz:

Mihiş'in oğlu Ali Hâfız (ö.XIX. yy), Kıde Hâfız (ö.1960), Hacı Nuri Hâfız (ö.1970), Hâfız Halil Uzungöl (ö.1992), Mahmut Avcılar - Çulha Hâfız (ö. 1995), Şevki Hâfız (ö.2018), Dellek Hâfız Mahmut Akagün (ö.2019).

<sup>37</sup> Bahse konu yazı dizisi, *Şurkav Dergisi*'nin 14-27. sayıları arasındadır. Ayrıca adı geçen eser için Bkz.: Altıngöz, İ. Halil, (2017); *Dârü'l-Elhân Urfa Türküleri*; Elif Matbaası, Şanlıurfa.

<sup>38</sup> Adı geçen çalışma için Bkz.: Küçük, Yasin, (2017); *Dârü'l Elhân Külliyyatı'nda Urfa Türküleri*; ed. Hüseyin Akpınar, Elif Matbaası, Şanlıurfa.

<sup>39</sup> Küçük, *Dârü'l Elhân Külliyyatı'nda Urfa Türküleri*, s.23.

<sup>40</sup> Telli, Zafer, (2011); *Şanlıurfa Halk Müziğinde Kullanılan Eserlerin Makamsal Analizi*; Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale Üniversitesi SBE, Kırıkkale, s. 27

<sup>41</sup> Gazimihal, Mahmut Ragıp, (2017); *Anadolu Türküleri ve Mûsikî İstikbâlimiz*; haz. Metin Özarslan, Doğu Kütüphanesi, İstanbul, s. 156-159.

<sup>42</sup> Sahil, Atik, (2009); *Şanlıurfa'da Halk Müziği ve Tasavvuf Müziğinin Etkileşimi*; Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi SBE, İstanbul, s. 5.

<sup>43</sup> Abuzer ve diğ., *Şanlıurfa Halk Müziği*, s. 26.

<sup>44</sup> Özbek, Mehmet, (2006); "Şanlıurfa'da Halk Müziği", *Gap Gezin'i Dergisi*; Yıl: 1, Sayı: 2, Şanlıurfa, s. 24-32.

## 2.1. Mihiş'in Oğlu Ali Hâfız: (ö.XIX. yy)

XIX. yüzyılda Urfa'da yaşayan Ali Hâfız, Urfa'da gazelhânlık geleneğinin en önemli temsilcisidir. Döneminin en önde gelen hâfızlarından olan Ali Hâfız, ismi Dergâh Camii zikri ile özdeşleşen Kâdirî tarikatı şeyhi Dede Osman Avni Efendi'nin (ö.1883) müridi ve müezzinidir.<sup>45</sup> Bütün makamları çok iyi bildiği söylenir. Gayet berrak ve yüksek perdelere çıkan sesiyle klasik şarkı ve türküleri oldukça güzel seslendirmiştir.

Birçok ilahi, mevlid ve gazelin günümüze gelmesinde önemli rol oynamıştır. Bu geleneği, XX. yüzyılın başından itibaren Dede Halil, Saatçi Yusuf Hâfız, Hâfız Halil ve Mevlidhân Ahmet; günümüzde de Bekir Çiçek gibi isimler devam ettirmektedirler. Zira Urfa'da Klasik Türk Müziği'nin ustaları gibi gazelhânların da önemli bir kısmı hâfız, imam, müezzin, mevlidhân veya tasavvuf ehlidir.<sup>46</sup>

## 2.2. Kıde Hâfız (İsmail Şimşek): (ö.1960)

1867 yılında Urfa'da doğan Kıde Hâfız, 1959 yılında burada vefat etmiştir. Mevlevîliğin Şanlıurfa'ya yerleşmesinin ardından Şanlıurfalı müzisyenler mûsikî alanında yeni bir soluk bulmuştur. Konya'dan görevlendirilen dervişler vasıtasıyla hizmetine devam eden mevlevîhâne, birçok ney, kudüm, rebab, tambur gibi klasik saz ve söz icrâcılarının yetişmesine etki etmiştir. Kıde Hâfız olarak tanınan İsmail Şimşek de bunlardan biridir. Bir dönem Yusuf Paşa Camii'nde müezzinlik de yapan Kıde Hâfız, tekkelerin kapatılmasından önce Urfa Mevlevîhânesi'nde neyzen olarak Mevlevî mukabelelerine iştirak etmiştir.<sup>47</sup> Urfa'da bilinen son Mevlevî neyzenidir.<sup>48</sup>

Mûsikî ve makam bilgisine sahip olan neyzen, mevlid meclislerinde ney üfleyip gazel ve ilahi okumuştur. 1937 yılında Ankara Devlet Konservatuvarı tarafından yapılan derleme çalışmalarında kendisinden kaynak kişi olarak istifade edilmiş; bu vesileyle Urfa yöresine ait iki hoyrat repertuvara girmiştir.

## 2.3. Hacı Nuri Hâfız (Mehmet Nuri Başaran): (ö.1970)

1900 yılında Şanlıurfa'da doğmuş, 1970 yılında vefat etmiştir. 15-16 yaşlarında hâfız olan Nuri Başaran, güzel bir sese sahiptir. O, gençlik yıllarında mûsikîye ilgi duymuş, devrin ustalarından kıraat, makam ve usul dersleri almıştır. Mûsikî eğitimi yanında devrin mevlidhânlarından mevlidi de öğrenip mevlidhân olmuştur. Çok iyi hoyrat ve gazel okuyan Nuri Hâfız, Urfa sıra gecelerinin aranan ismi olmuştur. Urfa müzik tarihinde mûsikîdeki üstün kabiliyetiyle meşhurdur.<sup>49</sup>

Şanlıurfa'da 1926 yılında Dârülelhân Heyeti ve 1938 yılında Anakara Devlet Konservatuvarı tarafından yapılan derleme çalışmalarında kendisinden kaynak kişi olarak istifade etmiştir. Dârülelhân Tasnif Heyeti Başkanı Rauf Yekta Bey ve arkadaşları onu "Halepli Bahçesi"nde dinlerken sesinin karakterine, oktav gücüne, hançeresindeki zenginliğe ve icrâ kabiliyetine olan hayranlıklarını belirtmişlerdir.<sup>50</sup>

Nuri Hâfız, Dinî mûsikîde gösterdiği ustalığı, Klasik ve Halk müziği'nde de en mükemmel şekilde göstermiştir. Arkadaşları ondan söz ederken "Haticem" türküsünü veya "Köyün Develeri" türküsünü hiçbir sanatçı onun kadar mükemmel icrâ edemez, demişlerdir.

Ankara Hacı Bayram Veli Câmii'nde imamlık yapan Nuri Hâfız, 1950'li yıllarda Ankara Radyosu'nda Urfalı mahalli sanatçı olarak "Yurttan Sesler" programına çıkmış, Urfa türkülerini ve Hâfız Burhan'ın söylediği "Her Yer Karanlık" gazelini başarılı bir şekilde icrâ etmiştir. Bu arada birçok Urfa türküsünü Ankara Radyosu Repertuvarına kazandırmıştır.<sup>51</sup> "Ben sıhnamı al isterim" türküsü ve çeşitli makamlarda derlenen üç hoyrat bunlardan birkaçıdır. Tenekeci Mahmut, Halil Hâfız gibi talebeler yetiştirmiştir.

<sup>45</sup> Tenik, Ali, (2011); "Şanlıurfa'da Tasavvuf", *Geçmişten Günümüze Şanlıurfa'da Dini Hayat*; ed. Yusuf Ziya Keskin, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, s. 297-298.

<sup>46</sup> Macit, Muhsin, (2010); "Urfa Sıra Gecelerinde ve Müsiki Eğlencelerinde Okunan Gazellerin İşlevi", *Millî Folklor Üç Aylık Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*; Yıl: 22, Sayı: 87, Ankara, s. 84-94.

<sup>47</sup> Öksüzöğlü - Özkan, "Şanlıurfa Mevlevîhânesi ve Şanlıurfa Mevlevîhânesi'nde Yapılan Dinî Müsiki İcralarının La Dinî Müsiki İcralarına Yansımaları", s. 395-411.

<sup>48</sup> Özbek, *Şanlıurfa Halk Müziği*, s. 29.

<sup>49</sup> Akpınar, *Şanlıurfa'da Dini Müsiki*, s. 41-42.

<sup>50</sup> Biner, Halil, (1989); "Hacı Nuri Hafız", *Harran Dergisi*; Sayı: 29, Şanlıurfa, s. 21.

<sup>51</sup> Uslusoy, Şeref, (1999); "Urfalı Müzik Ustalarından Hacı Nuri Hafız (Merhum Mehmet Hacı Nuri Başaran)", *Harran Dergisi*; Sayı:57, Şanlıurfa, s. 2.

#### 2.4. Halil Hâfız (Halil Uzungöl): (ö.1992)

1928 yılında Şanlıurfa'da doğmuş, 1992 yılında vefat etmiştir. Babası meşhur gazelhânlardan Bozan Emmi'dir. Çeşitli câmilerde imamlık ve müezzinlik yapmıştır. İlk hâfızlık derslerini Kurra Mehmet Hâfız'dan, makam derslerini ve mevlid icrasını Hacı Nuri Hâfız'dan almıştır. Gazel okumayı ise babasından öğrenmiştir.

Şanlıurfa'nın son yıllarda yetiştirmiş olduğu en güzel ses, en güzel tavra sahip kişilerdendir. Sesi çok temiz, parlak ve etkileyicidir. Usta bir mevlidhân, gazelhân, ilahi ve hoyrat okuyucusudur.<sup>52</sup>

#### 2.5. Mahmut Avcılar Çulha Hâfız: (ö. 1995)

1920'de Urfa'da doğdu. Küçük yaşlarda hafızlığını tamamladığı için kuvvetli bir hafız idi. Mesleği Çulhacılık olduğu için "Çulha Mahmut Hâfız" lakabıyla anılmaktadır. Yenişehir, Karameydanı, Hüseyin Paşa ve Tabakhane camilerinde imamlık yapmıştır. Makamkâr bir hafız idi. Makam ustalığı sayesinde dinleyenleri fazlasıyla etkilemektedir. Tenekeci Mahmut Güzelgöz, Sallanbaş Ömer (Ömer Nacar), Şihe Hafız (Şihmüslüm Nacar), Nuri Başaran Hafız, Kıde Hafız gibi ustalarla birlikte meşklerde bulunmuştur. Gazelleriyle ön plana çıkmış bir sanatkârdı. Kendisine has bir üslup ve okuma tekniği vardı. Okuduğu mukabelelerde sırf onu dinlemeye gelen bir cemaati vardı. Son zamanlarına kadar mevlithanlığa devam etmiştir. Urfa'nın yetiştirdiği ender ustalardan biridir. 1995'de vefat etmiştir.<sup>53</sup>

#### 2.6. Şevki Hâfız (Mehmet Altıngöz): (ö.2018)

Kur'ân-ı Kerim'i Bahaeddin Güneri Hoca'dan öğrendi. Hâfızlığını ise Kurra Mehmet Hâfız'ın yanında tamamladı. Farsça'yı Dede Osman'dan, Arapça'yı ise Zeki Hoca'dan öğrendi. Uzun yıllar ticaretle iştigal etti.

Gazel okumasını dönemin gazelhânlardan Tenekeci Mahmut, Bozey'in oğulları Halil ve Ahmet Hâfız ile Dede Osman gibi ustalardan öğrendi. Gazel tavrını kendine has üslûbuyla icrâ ederdi. Dede Osman, Ahmet Uzungöl, Halil Hâfız, Şih İbrahim, Akif Hoca ve Yaşar Hâfız gibi Urfa'nın önemli mûsikîşinaslarından oluşan bir grup ile sıra gecesi gezdi. Bu sıra gecelerinde gazel ve çifte okuyarak mûsikîdeki birikimini artırdı. Şevki Hâfız, çiftelerin geleneksel tarz ve tavrını geçmişten geleceğe taşıyan önemli bir kaynak kişidir. Kasetleri günümüzde beğeni ile dinlenmektedir.<sup>54</sup>

#### 2.7. Dellek Hâfız Mahmut Akagün: (ö.2019)

Hamamlarda çalıştığı için Dellek Mahmut Hâfız olarak bilinir. 1960 öncesinde Tenekeci Mahmut Güzelgöz yönetimindeki Urfa Mûsikî Cemiyeti'ne öğrenci olarak girdi. Burada Urfa Mûsikîsi ve özel ilgi alanı olarak Türk Sanat Müziği'nde kendisini yetiştirdi. 1960 yılında Mehteran Bölüğü'nde yaptığı askerlik vazifesi sırasında nota ve solfej dersleri aldı. Mamak Askeri Radyosu'nda misafir sanatçı olarak canlı yayın programı yaptı.

Repertuarında çok sayıda klasik şarkı olan Dellek Mahmut Hâfız, Urfa yöresine ait türkü, hoyrat ve çifteleri de bilmektedir.<sup>55</sup>

Bu isimler dışında böylesi köklü bir mûsikî geçmişine sahip olan Urfa'da elbette Urfa mûsikîsine katkı sağlamış daha nice değerli mûsikîşinas hâfızlarımız vardır ve olacaktır. Ancak biz burada sadece ummandan bir katre sunduk.

Culha Mahmut Hâfız, Dellal Halil Hâfız, Hâfız Hamit Belli, Hâfız Ömer Nacar, Hüseyin Hâfız, Osman Hâfız<sup>56</sup> ve ismini saymadığımız daha birçokları Urfa mûsikîsinin yaşatılmasında ve gelişmesinde en ön safta, mümtaz bir yerde bulunmaktadırlar.

<sup>52</sup> Akpınar, *Şanlıurfa'da Dini Müsiki*, s. 43.

<sup>53</sup> Akpınar, Hüseyin – Çuhadaroğlu, Osman, (2018); *Urfalı Müsikîşinaslar (Bestekâr-Hânende-Sâzende-Derleyici)*, Gaziantep, s. 69.

<sup>54</sup> Akpınar, *Şanlıurfa'da Dini Müsiki*, s. 46-47.

<sup>55</sup> Akpınar, *Şanlıurfa'da Dini Müsiki*, s. 46-47.

<sup>56</sup> Akbıyık ve diğ., *Şanlıurfa Halk Müziği*, s. 44-50; Akpınar, *Şanlıurfa'da Dini Müsiki*, s. 41-49.

## SONUÇ

Mevlânâ Celâleddin Rûmî mûsikînin kaynağını, Bezm-i Elest ve Cennet'te duyulan seslerin hatırası olarak açıklar. Gerçekten de insan Elest Bezmi'nden beri aramaya koyulduğu, hasretiyle yandığı, özlemine her dem taze tuttuğu “o güzel ses”e meftundur ve her arayış “o güzel ses”i bulmak adınadır. İlk dönem mutasavvıfları mûsikî yerine semâ' kavramını kullanarak onun öncelikle Hakk'ı ve hakikati dinlemek olduğunu dolayısıyla oyun ve eğlence aracı olamayacağını belirtmişlerdir. İşte din ile ayrılmaz bir bütün olan mûsikîye, ortaya çıktığı ilk günden itibaren, hâfız ve din görevlilerimiz de uzak durmamış ve onun taşıyıcısı olmuşlardır. Mûsikîşinas hâfızlarımızın mûsikîmize katkısı diğer sanatkârlara göre daima fazla olmuştur. Bu nedenle “Hâfız” dendiği zaman insanlarımızın aklına güzel sesli ve hoş tavırlı mûsikîşinaslar gelir. Hatta klasik format içerisinde “Hâfız Tavrı”<sup>1</sup> diye bilinen bir icrâ şekli dahi oluşmuştur. Hâfız Saadettin Kaynak, Hâfız Kemal Gürses, Hâfız Sami Efendi, Hâfız Burhan Sesyılmaz, Hâfız Bekir Sıdkı Sezgin, Hâfız Kani Karaca, Hâfız Amir Ateş... yakın dönemin bu tavra sahip en meşhur sanatkâr hâfızlarındandır. Her biri gazel, şarkı formlarında sayısız bestelere ve icrâlara imza atmışlardır. Özellikle Hâfız Saadettin Kaynak yapmış olduğu muhteşem besteleriyle Cumhuriyet tarihimizin en çok beste yapan hâfızı olmuştur. Hâfız Bekir Sıdkı Sezgin icrâdaki üstün kabiliyetiyle Cumhuriyet dönemine damgasını vurmuş ve bir ekol oluşturmuştur. Hâfız Kani Karaca ise 1997 yılında New York Times gazetesi tarafından “Asrın Sesi” olarak dünyaya tanıtılmıştır.

Hâfızlarımızın mûsikîmiz üzerindeki bu güçlü etkisi, Urfa'da da kendisini hissettirmiştir. Urfa Klasik ve Halk mûsikîsi, Dinî mûsikînin sağlam temelleri üzerine bina edilmiştir. Özellikle hâfız, imam, müezzin ve tekke mensubu kişiler öteden beri yörenin meşhur okuyucularıdır ve Urfa'da müzik katarının lokomotifleri olmuşlardır. Söz gelimi yakın tarihimizde Kıde Hâfız, Hamit Hâfız, Halil Hâfız, Hacı Nuri Hâfız ve Dellek Mahmut Hâfız gibi hânendeler Klasik Türk Müziğini iyi derecede icrâ ederken bu müziği çiftelerle ve türkülerle de harmanlamışlardır. Hâfızlarımızın Urfa Mûsikîsine ne denli katkı sağladığını göstermesi açısından “derleme faaliyetleri” son derece önemlidir.

Hâfızlarımızın mûsikîmizi inşa ve geliştirmede başrol olduklarını göstermek amacıyla Urfa mûsikîsi özelinde ele aldığımız bu mütevazı çalışma ile gördük ki, mûsikîşinas hâfızlarımızın mûsikîmize hem ilmi anlamda hem bestekâr, hânende ve sazende olarak icra bakımından ilgi ve katkıları tarihten günümüze süregelmiştir. Bugün meselenin ehemmiyetini bilenlerce de en üst noktada temsil edilmektedir.

Dileğimiz, bu naçiz çalışmanın günümüzde din ve mûsikî/hâfız, din görevlisi, dindar ve müzik arasında varmış gibi gösterilmeye çalışılan suni çatışmanın yersizliğine bir nebze de olsa dikkat çekmesidir.

<sup>1</sup> Hâfız Tavrı, “Gırtlak Nağmesi” denilen gırtlak süslemelerinin bolca kullanıldığı bir tavidir.



**KAYNAKÇA**

- Akbıyık, Abuzer, *Şanlıurfa Sıra Gecesi*, Elif Matbaası, Şanlıurfa 2006.
- Akbıyık, Abuzer ve diğ., *Şanlıurfa Halk Müziği*, Kültür Yayınları, Şanlıurfa 1999.
- Akpınar, Hüseyin, *Şanlıurfa'da Dîni Mûsikî*, Yayınevi Yayınları, Ankara 2011.
- , "Mevlevî Mûsikîsi ve Şanlıurfa Örneği", *Uluslararası Mevlana ve Mevlevîlik Sempozyumu Bildiriler II*, (Şanlıurfa 26-28 Ekim 2007), Şanlıurfa 2007.
- , "Osmanlı'da Mûsikîşinas Din Görevlileri", *Geçmişten Günümüze Uluslararası Dinî Mûsikî Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, (Amasya 3-4 Kasım 2017), Amasya 2017.
- Akpınar, Hüseyin - Çuhadaroğlu, Osman, *Urfalı Mûsikîşinaslar (Bestekâr-Hânende-Sâzende-Derleyici)*, Gaziantep, 2018.
- Altıngöz, Halil, "Urfa Müziği Hakkında", *Şurkav Dergisi*, Yıl: 4, Sayı: 10, Şanlıurfa Mayıs 2011.
- , "Dârülelhân (İstanbul Belediyesi Konservatuvarı) 1926 Yılı Derlemelerinde Urfa Türküleri -1-", *Şurkav Dergisi*, Yıl: 5, Sayı: 14, Şanlıurfa Eylül 2012.
- , *Dârü'l-Elhân Urfa Türküleri*, Elif Matbaası, Şanlıurfa 2017.
- Altıngöz, Halil ve diğ., *Urfalı Bestekârlar*, Şanlıurfa İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, İstanbul 2008.
- Aynur, Hatice Şahin, *Kur'an Hıfzı Geleneği ve Günümüzdeki Uygulama Biçimleri*, Diyanet İşleri Başkanlığı Yay., Ankara 2015.
- Biner, Halil, "Hacı Nuri Hâfız", *Harran Dergisi*, Sayı: 29, Şanlıurfa 1989.
- Bozkurt, Nebi, "Hâfız", *DİA*, C. XV, TDV Yay., İstanbul 1997.
- Büyüker, Kamil, "Câmiden Yükselen Mûsikî -İz bırakanlar ve Hatıralar-", *Nağmeden Gönüle Mûsikî*, (Diyanet Aylık Dergisinin Eki), Sayı: 22, Ankara 2009.
- Ebu Davud, *Sünen-i Ebî Davud*, (tahkik: Yasir Hasan, İmad et-Tayyar, İzzuddin Dili), Müessese Risale en-Nâşirun, Beyrut 2015.
- Ergun, Saadettin Nüzhet, *Türk Mûsikîsi Antolojisi*, haz. Yasin Beyaz, Vadi Yayınları, İstanbul 2017.
- Devellioğlu, Ferit, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat: Eski ve Yeni Harflerle*, Doğu Matbaası, Ankara 1970.
- Gazimihal, Mahmut Ragıp, *Anadolu Türküleri ve Mûsikî İstikbâlimiz*, haz. Metin Özarslan, Doğu Kütüphanesi, İstanbul 2017.
- Hayes, E.R, *Urfa Akademisi*, çev. Yaşar Güvenç, Yaba Yay., İstanbul 2002.
- Karaçam, İsmail, *Kur'an-ı Kerim'in Faziletleri ve Okunma Kaideleri*, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları, İstanbul 2016.
- Karakaş, Mahmut, *Urfa'nın Kültür ve İnançlar Serüveni*, Atalay Matbaacılık, Ankara 2009.
- "Şanlıurfa'da Mevlevîlik", *Gap Gezgin'i Dergisi*, Yıl:1, Sayı:2, Şanlıurfa 2006.
- Kolukırık, Kubilay, *Türk Müzik Tarihinde Dârü'l-Elhân*, Barış Kitap, Kırşehir 2015.
- Küçük, Yasin, *Dârü'l Elhân Külliyyatı'nda Urfa Türküleri*, ed. Hüseyin Akpınar, Elif Matbaası, Şanlıurfa 2017.
- Kürkçüoğlu, Cahit ve diğ., *Uygarlığın Doğduğu Şehir Şanlıurfa*, Şurkav Yayınları, Ankara 2002.
- Macit, Muhsin, "Urfa Sıra Gecelerinde Ve Mûsikî Eğlencelerinde Okunan Gazellerin İşlevi", *Millî Folklor Üç Aylık Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*, Yıl: 22, Sayı: 87, Ankara 2010.
- Öksüzoğlu, Osman - Özkan, M. Mercan, "Şanlıurfa Mevlevîhânesi ve Şanlıurfa Mevlevîhânesi'nde Yapılan Dinî Mûsikî İcralarının La Dinî Mûsikî İcralarına Yansıması", *Dünyada Mevlana İzleri Sempozyumu*, (Konya 13-15 Aralık 2007), Konya 2010.

Özalp, M. Nazmi, “Farabi”, *Türk MüsİKİsİ Tarihi*, MEB Yay., İstanbul 2000.

Özbek, Mehmet, “Şanlıurfa’da Halk Müziği”, *Gap Gezgin’i Dergisi*, Yıl: 1, Sayı: 2, Şanlıurfa 2006.

Öztuna, Yılmaz, *Türk MüsİKİsİ Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara 2000.

Sezikli, Ubeydullah, *Abdülkâdir Merâgî ve Câmîu’l-Elhân’ı*, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi SBE, İstanbul 2007.

Uslusoy, Şeref, “Urfalı Müzik Ustalarından Hacı Nuri Hâfız (Merhum Mehmet Hacı Nuri Başaran)”, *Harran Dergisi*, Sayı:57, Şanlıurfa 1999.

Sahil, Atik, *Şanlıurfa’da Halk Müziği ve Tasavvuf Müziğinin Etkileşimi*, Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi SBE, İstanbul 2009.

Sarı, Mehmet Ali, *Beyoğlu’nda Bir Hafız*, Timaş Yayınları, İstanbul 2016.

Telli, Zafer, *Şanlıurfa Halk Müziğinde Kullanılan Eserlerin Makamsal Analizi*, Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale Üniversitesi SBE, Kırıkkale 2011.

Tenik, Ali, “Sosyo-Psikolojik Açıdan Zikir ve Şanlıurfa Dergâh Camii Zikri”, *Tasavvuf Dergisi*, Yıl:3, Sayı:8, Ankara 2002.

-----, “Şanlıurfa’da Tasavvuf”, *Geçmişten Günümüze Şanlıurfa’da Dinî Hayat*, ed. Yusuf Ziya Keskin, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara 2011.

**BEŞİNCİ BÖLÜM**  
**DİN / TASAVVUF MÛSİKÎ İLİŞKİSİ**

# URFA'DA YAŞANMIŞ DİNLERE AİT MÜZİK ANLAYIŞININ FIKHÎ DEĞERLENDİRMESİ

Mehmet Nuri GÜLER\*

## GİRİŞ

Urfa, Babil-Asur tanrıçalarından Venüs'ü sembolize eden Atargatis için yapılmış Balıklı Göl ma'bedi yerinde, Makedonyalı Seleukoslar tarafından, Millat'tan önce 303, ya da 302 yılında Edessa adıyla kurulmuştur. Edessa'ya Yahûdiler de yerleşmiştir. Millat'tan önce 130-129'da yerli Nabati Araplar, Edessa'da Osrhoene (Abgarlar) Krallığı'nı kurmuşlar ve Edessa'ya Orhay adını vermişlerdir. Osrhoene Krallığı, Jüpiter, Merkür ve Venüs'ü gezegenine tapınmıştır. Hıristiyanlığı kabul ile Osrhoene Krallığı, Milâdî 363 yılında, Hıristiyanlık dünyasının merkezi olmuştur. Hz. Ömer döneminde, Milâdî 639 yılında, Orhay, er-Ruhâ adıyla hilâfete bağlanmış, Milâdî 1144'te Mûsul Atabeği İmaduddîn Zengî'nin er-Ruhâ'yı fethi ile Müslümanlar iskân etmeye başlamıştır.

Buna göre Urfa'da din olarak, Gezegener Dini, Yahudilik, Hıristiyanlık ve İslâmiyet yaşamıştır. Bu dinlerin müzik anlayışlarının dinlerine göre uhrevî âlemde yerinin ne olacağını bilgisine dindarlarınca ihtiyaç duyulmaktadır. Bu ihtiyacı karşılayacak bir çalışma günümüzde henüz yapılmamıştır. İşte bu ihtiyacı karşılamak için, bu bölüm, “*Urfa'da Yaşanmış Dinlere Ait Müzik Anlayışının Fikhî Değerlendirmesi*”ni araştırma konusu edinmiştir.

Urfa'da Yaşanmış Dinlere Ait Müzik Anlayışının Fikhî Değerlendirmesinde, önce “*Urfa'nın Kısa Tarihçesi ve Urfa'da Yaşanmış Olan Dinler*” işlenecek, sonra “*Urfa'daki Dinlerin Müziğe Anlayışı ve Fikhî Değerlendirilmeleri*” ele alınacaktır. Daha sonra da *Sonuç* kısmında, araştırmada varılan yargılar sıralanacaktır.

Buna göre, aşağıda “*Urfa'nın Kısa Tarihçesi ve Urfa'da Yaşanmış Olan Dinler*” başlığı ile konunun açıklanmasına başlanılmaktadır:

## I. URFA'NIN KISA TARİHÇESİ VE URFA'DA YAŞANMIŞ OLAN DİNLER

### A. URFA'NIN KISA TARİHÇESİ

**Urfa, Eski Mezopotamya gezegenler dininin** (kültünün-tapınmasının) devam ettiği süreçte Babil-Asur zamanındaki tanrıçalarından Atargatis, yani İştar, diğer bir adıyla Venüs gezegenini temsil eden tanrıça için yapılmış Balıklı Göl ma'bedi yerinde<sup>1</sup>, Makedonyalı Seleukoslar tarafından, Millat'tan önce 303, ya da 302 yılında kurulmuştur.<sup>2</sup>

**Şehrin kurucusu Makedonyalı Seleukoslar**, “dağlarla çevrilmiş bol su pınarlı yer” anlamına gelen “Edessa” kelimesi ile şehri adlandırmışlardır.<sup>3</sup>

Edessa, mevcut gezegen dinini koruyan, Yunanlı göçmenlerin gelip yerleştiği, Helen kültürünün kendisini hissettirdiği, çok geçmeden Yahudilerin de gelip iskân ettiği<sup>4</sup>, Çin'den Anadolu'nun Akdeniz sahillerine İpek Yolları'nın kavşağı bir şehir olmuştur.<sup>5</sup>

**Makedonyalı Seleukoslar, Millat'tan önce 130-129'da Persler** tarafından ortadan kaldırılmışlardır. Bu dönemde, yerli Nabati Araplar, Edessa'da Osrhoene (Abgarlar) Krallığı'nı kurmuşlardır. Başkentine, yeni adla Edessa yerine, yine dağlarla çevrilmiş bol su pınarlı yer anlamında Urhay (Orhay) denilmiştir.<sup>6</sup>

Millat'tan önce II. yüzyıldan itibaren özerk bir şehir krallığı olan Osrhoene Krallığı, Jüpiter'i sembolize eden Bel (ya da Ba'al) ile Merkür'ü sembolize eden Bel'in oğlu ilahi kâtip Nebo (Nebu) ve

\* Doç. Dr., Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi İslâm Hukuku Öğretim Üyesi

<sup>1</sup> Şinasi Gündüz, *Anadolu'da Paganizm Antik Dönemde Harran ve Urfa*, Ankara 2005, s. 101-102.

<sup>2</sup> Bu belirlemeler için bakınız: Judah Benzion Segal, *Edessa (Urfa) Kutsal Şehir*, Çeviren: Ahmet Arslan, İstanbul 2002, s. 34. Karşılaştırmız: Abdullah Ekinci, Kazım Paydaş, *Taş Devrinden Osmanlıya Urfa Tarihi*, İstanbul 2008, s. 32.

<sup>3</sup> Judah Benzion Segal, *Edessa (Urfa) Kutsal Şehir*, s. 34-37.

<sup>4</sup> Şinasi Gündüz, *Anadolu'da Paganizm Antik Dönemde Harran ve Urfa*, s. 33-34, 83, 87-88.

<sup>5</sup> Judah Benzion Segal, *Edessa (Urfa) Kutsal Şehir*, s. 32.

<sup>6</sup> Judah Benzion Segal, *Edessa (Urfa) Kutsal Şehir*, s. 39-40, 46, 47-48.

adına içi kutsal balıklarla dolu havuz bulunan tapınak inşa edilmiş olan verimlilik tanrıçası Atargatis (Tar'ata) gezegenine tapınmıştır.<sup>7</sup>

**Gezegenele tapınma Urhay'da, Osrhoene Krallığı, Kral V. Abgar'ın (M.Ö. 4-7) Hz. İsa'ya çarmlıha gerilmeden önce onun tanrılığını tasdik edip, O'na biat ederek, Hıristiyanlığı kabul etmesiyle değışmeye başlamıştır.**<sup>8</sup> Urhay, Hz. İsa'nın řu sözleriyle kutsanmıştır: “*Senin içinde oturduğun, bilgeliğin annesi olan Orhay'a ne mutlu! O, Oğul'un yaşayan ağzıyla öğrencisi tarafından kutsanmıştır. Kutsal varlık kendini gösterinceye kadar bu kutsama onun üzerinde kalacaktır.*”<sup>9</sup>

Kral VIII. Abgar (Milattan Sonra 177-212), yani Büyük Abgar Ukkama döneminde de gezegenlere tapınmaya karşı savaş açılmıştır.<sup>10</sup>

**Milattan Sonra 242-243'te de Romalılar, Osrhoene Krallığı'nı ortadan kaldırmışlardır. M. S. 359'da Hıristiyan Roma, Osrhoene'yi başkenti Edessa olan bir eyalet kılmıştır. M. S. 363 yılında, İnanlıların idaresindeki Hıristiyanların da Edessa'ya göçetmesiyle, Edessa, Hıristiyanlık dünyasının merkezi haline gelmiştir. Hıristiyanlığın ilk dönem mezhep çatışmalarında Edessa'da etkin olmuştur. Edessa, Yakubi, Nasturi, Ortodoks ve Arius (Melkit) mezheplerine ev sahipliği yapmıştır.**<sup>11</sup>

**Hz. Ömer'in hilâfetinde, M. S. 639 yılında İyâz b. Ganm'i, el-Cezîre'yi bütün şehirleriyle, Urhay'a yine dağlarla çevrilmiş bol su pınarlı yer anlamında er-Ruhâ dedikleri şehir de dâhil fethetmiştir. İyâz b. Ganm, er-Ruhâ Piskoposu ile mabedleri ve çevresindekiler kendilerinde kalmak, mevcut olanlardan başka kilise inşa etmemek ve Müslümanların, düşmanlarına karşı onlara yardım etmek şartıyla anlaşmıştır.**<sup>12</sup>

**Mûsul Atabeği İmaduddîn Zengî'nin ordusu, M. S. 1144'te Edessa Haçlı Kontluğu'nu yenip, Edessa içine girerek şehri feth ve zapt etmiştir.**<sup>13</sup> Bu şekilde, er-Ruhâ'da Müslümanlar iskân ettirilmiştir.<sup>14</sup>

## B. URFA'DAKİ DİNLER

Bu kısa tarihçeye göre Urfa'da dîn olarak, **Gezegener Dîni, Yahudilik, Hıristiyanlık ve İslâmiyet** yaşamış olmaktadır.

## II. URFA'DAKİ DİNLERİN MÜZİĞE ANLAYIŞI VE FİKHİ DEĞERLENDİRİLMELERİ

### A. EDESSA'DAKİ GEZEGENLER DİNİ'NDE MÜZİK ANLAYIŞI VE HÜKMÜ

**Gezegener Dîni'nde Urfa'da doğada yaşanan gelişmeleri denetimi altına almak için ayinler düzenlenmiş, müzik ve dans ile varlık belirtisi göstermeye çalışmıştır. Böylece pagan insanı, müzik ve dans ile rüzgârı, hayvanları, ruhları ve yaşam alanını kendi iradesi altında tutmak istemiştir. Doğadan elde ettikleri çalgı aletlerini bu törenlerde ve danslarında musiki yapmak amacıyla kullanmışlardır.**<sup>15</sup>

Selekuslar döneminde, Edessa'da Yunan müziği icrâ edilmiştir. Antik Yunan tiyatrosundaki oyunlarda çalınan “kitara” ve “lir” çalgılarının seslerinden esinlenen Yunan müziği modları çalınmış ve söylenmiştir.<sup>16</sup>

<sup>7</sup> Şinasi Gündüz, *Anadolu'da Paganizm Antik Dönemde Harran ve Urfa*, s. 36.

<sup>8</sup> Judah Benzion Segal, *Edessa (Urfa) Kutsal Şehir*, s. 107. Hıristiyanlığı kabul eden bu kral, Kral V. Abgar olup, Hz. İsa'nın çağdaşı, Abgar Ukkama'dır; çünkü, Miladi II. yüzyılda Urfa'da Hıristiyanlar bulunduğu ve M. S. 201'de Urfa'da bir kilisenin olduğu kaydedilmektedir. (Judah Benzion Segal, *Edessa (Urfa) Kutsal Şehir*, s. 110).

<sup>9</sup> Judah Benzion Segal, *Edessa (Urfa) Kutsal Şehir*, s. 115.

<sup>10</sup> Şinasi Gündüz, *Anadolu'da Paganizm Antik Dönemde Harran ve Urfa*, s. 31, 37.

<sup>11</sup> Abdullâh Ekinçi, Kazım Paydaş, *Taş Devrinden Osmanlıya Urfa Tarihi*, s. 44-50.

<sup>12</sup> El-Belâzurî, *Fütûhu'l-Büldân*, Çeviren: Mustafa Fayda, Ankara 1987, s. 246-247, 250.

<sup>13</sup> Willermus Tyrensis, *Haçlı Kroniği (1143-1163)*, Hazırlayan: Ergin Ayan, Ankara 2009, s. 14, 15, 17.

<sup>14</sup> Amin Maalouf, *Arapların Gözünden Haçlı Seferleri*, Çeviren: Ali Berktaş, İstanbul 2007, s. 129.

<sup>15</sup> Mehmet Gönül, Onur Altıntuğ, “Dinler ve Müsik”, *İSTEM (İslâm, San'at, Tarih, Edebiyat ve Müsikisi) Dergisi*, Yıl 12, Sayı. 24 (2014), s. 47-49; Cengiz Batuk, “Din ve Müzik: Dinler Tarihi Bağlamında Din-Müzik İlişikisine Genel Bir Bakış Denemesi”, *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Yıl: 2013, Sayı: 35, s. 49-52.

<sup>16</sup> Kazım Çapaç, *Orta Çağda Müzik, Yer Yok, Tarih Yok*, s. 1; Cengiz Batuk, “Din ve Müzik: Dinler Tarihi Bağlamında Din-Müzik İlişikisine Genel Bir Bakış Denemesi”, s. 52-53.

## B. EDESSA'DAKİ MUSEVÎ (YAHÛDÎ) DÎNİ'NDE MÜZİK ANLAYIŞI VE HÜKMÜ

**Edessa'daki Yahûdîlerde** müzik, Mısır ve Mezopotamya'ya dayanan Müsevi mûsikîsidir. Mûsâ Peygamberle birlikte din olarak kabul edilen Müsevilikte müzik, İbrânî geleneklerinden gelen ezgiler ile Mısır ezgileri ve mûsikî bilgisinin harmanlanmasıyla oluşan kendine has özellikler ihtiva eder. Müzik daha çok mâbet, savaş ve cenaze alanlarında kullanan Yahudi toplumunda Tevrat tilâveti bir şekilde okunmuş, bu durum bizzat Hz. Mûsâ tarafından tavsiye edilmiştir. Sinagoglarda icra edilen dini mûsikî, Müsevi mûsikîsinin temelinde yer almaktadır. Hz. Davud'un, mezmurları özel duraklarıyla ve mûsikî ile okuduğu bilinmektedir. Hz. Davud'un bu hali, halkın da mûsikîye karşı bir sevgi beslemesine sebep olmuş ve böylece mûsikî bütün dini ve siyasi törenlerde önemli bir yer almaya başlamıştır. Bu şekilde, Müsevilikte mûsikî uygulamaları oldukça çok ve çeşitlilik göstermiş ve sinagoglarda, evlerde ve diğer mekânlarda din ve inanç uygulamaları, mûsikî ile birlikte iç içe yaşamıştır.<sup>17</sup>

## C. URHAY'DAKİ HIRISTİYAN DÎNİ'NDE MÜZİK ANLAYIŞI VE HÜKMÜ

**Urhay'daki Hıristiyanlıkta ilk kilise müziği**, İbrani Sinagoglari'ndan alınmıştır. Bu kilise müziği, Doğu'ya göçleri sırasında etkilenen Antik Yunan müzisyenlerince oluşturulmuştur. Bunlardan en çarpıcı örneği, "Alleuia"dır. Alleuia, İbrânice olup «Tanrı'yı övünüz» anlamına gelmektedir. Bu şekilde kilise tarafından kullanılan Alleuia, sonraları bir müzik türü olarak yaygın hale gelmiştir.<sup>18</sup>

İlk dönemlerinde Kilise, müzik olarak sadece insan sesine izin vermektedir. Kilise bu ilk dönemlerinde müziğe uyumsuzdur ve müzik aletleri seyrek olarak kullanılmıştır. Kilise için, Hristiyan katolik kilisesinin ilk papazları çalgısal müziği harâm kılmışlardır. Çünkü Hristiyan katolik kilisesi papazları ilk çağa ait müziğin putperestliği çağrıştırdığı görüşündedirler. Katolik papazlara göre, müzik dünyasal zevklere yönlendirmekte ve paganizm ile müzik arasında bir bağ kurulmaktadır. Zirâ çalgılar, danslara eşlik amacıyla kullanılmıştır. Bu durumda kilise, müziğin ancak kilisenin amaçlarına hizmet etmesi halinde icrâ edilebileceğini câiz görmekte ve izin vermektedir.<sup>19</sup>

Buna göre, Kilise için en kutsal çalgı insanın kendi sesi olmaktadır. Müzik, tek sesli, kutsal, Tanrı'ya adanmış, duaları kolay ezberletmeye yarayan, ayinlere tılsımlı bir ortam yaratan araçtır. Böylece, önceki müzik harâm kılınmış, yasaklanmıştır. Bunun sebebi de, müziğinin dünya zevklerini yansıtması ve putperestliği işlemesi olarak belirtilmektedir.<sup>20</sup>

## D. ER-RUHÂ'DA YAŞANAN İSLÂM DÎNİ'NDE MÜZİK ANLAYIŞI VE HÜKMÜ

**Er-Ruhâ'da, yaşanan İslâm dîninde Mûsikî konusunda Fakihler ve Mutasavvıflar, farklı görüşlere sâhip olmuşlardır.** Genel olarak mutasavvıflar mûsikîye karşı fakihlerden daha olumlu bir bakış içinde bulunmuşlardır. Fakihler, daha kuralcı bir tavır takınmışlardır.<sup>21</sup>

Arapça'daki, "Ğina" ve "Sema" kelimeleri, İslâm'da, mûsikîyi anlatılmaktadır. Ğina, "sesi yükseltmek; bir sözü mırıldanmak, şarkı, türkû, gazel, kaside ve benzerini heyecan verici bir tarzda söylemek, okumak" anlamına gelmektedir. Ğina kelimesi, özellikle ondan türeyen Teğanni kelimesi çalgı aletlerine karşılık kullanılmaktadır. Semâ' ise, ğina dinlenmesi demektir.<sup>22</sup>

<sup>17</sup> Mehmet Gönül, Onur Altıntuğ, "Dinler ve Mûsik", s. 49-51 Cengiz Batuk, "Din ve Müzik: Dinler Tarihi Bağlamında Din-Müzik İlişkinine Genel Bir Bakış Denemesi", s. 53-58.

<sup>18</sup> Ahmet Say, *Müzik Tarihi*, Ankara 2006, s. 72.

<sup>19</sup> Kazım Çapacı, *Orta Çağda Müzik*, s. 2.

<sup>20</sup> Cengiz Batuk, "Din ve Müzik: Dinler Tarihi Bağlamında Din-Müzik İlişkinine Genel Bir Bakış Denemesi", s. 60-61.

<sup>21</sup> Bayram Akdoğan, "Fıkıh Mezheplerine Göre Müzik Sanatı, Müzik Aleti ve Müzisyenler", *Journal of Islamic Research*, Yıl 4, Sayı 1, 1 Mayıs 2011, s. 195.

<sup>22</sup> Yunus Apaydın, "Mûsiki. Fıkıh", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 32, İstanbul 2006, s. 261.

## 1. İSLÂM'DA “ĞINA”YI HARAM VEYA MEKRÛH GÖRENLERİN DELİLLERİ

İslâm'da “ğina”nın harâm veya mekrûh olduğu görüşünde bulunanlar şu âyet ve hadîslere dayanmaktadır:<sup>23</sup>

### 1. 31 Lokman 6. Âyette:

وَمِنَ النَّاسِ مَن يَشْتَرِي لَهْوَ الْحَدِيثِ لِيُضِلَّ عَن سَبِيلِ اللَّهِ بِغَيْرِ عِلْمٍ وَيَتَّخِذَهَا هُزُوًا أُولَٰئِكَ لَهُمْ عَذَابٌ مُّهِينٌ

“İnsanlardan öylesi vardır ki, bilgisizce Allah yolundan saptırmak ve o yolu eğlenceye almak için, eğlencecik asılsız ve faydasız sözleri satın alır. İşte onlar için aşağılayıcı bir azap vardır.”

Bazı sahâbe ve tabiûna göre, âyette geçen “lehve'l-hadîs”, yani Türkçe karşılığı “söz eğlencesi” ya da “eğlendirici sözler” ifadesiyle “ğina” anlatılmak istenmektedir.<sup>24</sup>

### 2. 53 en-Necm 59-61. Âyetlerde:

أَقِمْنَ هَٰذَا الْحَدِيثَ تَعَجُّبُونَ وَتَضْحَكُونَ وَلَا تَتَّبِعُونَ وَأَنْتُمْ سَامِدُونَ

“Siz, ağlayacak yerde istihza ile gülerek bu söze mi (Kur'an'a mı) hayret ediyorsunuz!”

Abdullah b. Abbâs'tan, âyette geçen “samidûn” kelimesinin Himyerîce'deki anlamının “ğina” olduğu aktarılmakta, dolayısıyla âyette ğina güzel görülmemektedir.<sup>25</sup>

### 3. 8 el-Enfal 35. Âyette:

وَمَا كَانَ صَلَاتُهُمْ عِنْدَ الْبَيْتِ إِلَّا مُكَاءً وَتَصَدِيَةً فَذُوقُوا الْعَذَابَ بِمَا كُنْتُمْ تَكْفُرُونَ

“Onların, Kâ'be'nin yanında namazları ıslık çalıp el çırpıktan ibarettir. Öyle ise (ey müşrikler) inkar etmekte olduğunuzdan dolayı tadın azabı.”

Müzik çalmada ya da söylemede semâ' sırasındaki “ıslık çalma” veya “el çırpma” Câhiliye pagan ibâdet şeklini çağrıştırmaktadır.

Kur'an'daki diğer, 17 İsrâ 64, 81'den; 25 Furkan 72; 28 Kasas 55; 39 Zümer 23 ve 79 Naziat 40-41 sürelerinin anılan âyetlerinden de ğina aleyhine anlamlar çıkarılanlar olmuş, ancak muhâlif görüş sahipleri, bunların doğrudan ğina ile ilgili olmadığını belirtmişlerdir.<sup>26</sup>

4. Müziğe muhalif olanlar görüşlerini desteklemek için delil olarak birçok hadîs getirmektedirler. Bunların başında da şu mealdeki hadîs yer almaktadır:

“Ümmetim içerisinde gayri meşru ilişkiyi , ipeği , şarap ve **me'azifi** helal sayan bir grup olacaktır”<sup>27</sup>

Fakat hadiste geçen “meazif” kelimesinin açıklamasında görüş birliği içinde bulunmamaktadırlar.<sup>28</sup>

## 2. İSLÂM'DA “ĞINA”NIN HARÂM OLDUĞUNA KARŞI ÇIKANLARIN DELİLLERİ

İslâm'da “ğina”nın harâm olduğu görüşüne karşı çıkan kimseler<sup>29</sup>, bu hususta âyet veya sahîh hadîs olmadığını, hatta sahîh bir hadîste ğinanın mubâh olduğuna dair delil bulunduğunu söylemektedirler. Bu kimselerin delilleri de, şu hadîstir:

“Hz. Ebû Bekir, bir defasında Hz. Â'îşe'nin evine girip orada iki cariye'nin şarkı söylemekte olduğunu görünce onları azarladı; bunun üzerine Resûlullah, ‘Onlara ilişme ey Ebû Bekir, bugün bayram günüdür’ dedi”<sup>30</sup>.

İslâm'da “ğina”nın harâm olduğu görüşüne karşı çıkan kimseler, şayet ğina harâm olsaydı Allah'ın Resûlü'nün evinde yapılmazdı, demektedirler.<sup>31</sup>

<sup>23</sup> Geniş bilgi için bakınız: Bayram Akdoğan, “İslâm'da Müsikinin Hükümü Konusunda İleri Sürülen Âyet ve Hadislerin Tahlili”, *Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Yıl: 14, Say: 22, Temmuz-Aralık 2009, Şanlıurfa, Tarih Yok, s. 114-118, 119-127.

<sup>24</sup> Yunus Apaydın, “Müsiki. Fıkıh”, c. 32, s. 262.

<sup>25</sup> Süleyman Uludağ, *İslâm Açısından Müsikî ve Semâ'*, Bursa 1992, s. 47; Yunus Apaydın, “Müsiki. Fıkıh”, c. 32, s. 262.

<sup>26</sup> Yunus Apaydın, “Müsiki. Fıkıh”, c. 32, s. 262.

<sup>27</sup> Buhârî, “Eşribe”, 6.

<sup>28</sup> Yunus Apaydın, “Müsiki. Fıkıh”, c. 32, s. 262.

<sup>29</sup> Geniş bilgi için bakınız: Bayram Akdoğan, “İslâm'da Müsikinin Hükümü Konusunda İleri Sürülen Âyet ve Hadislerin Tahlili”, s. 118-119, 127-133.

<sup>30</sup> Buhârî, “İdeyn”, 2, 3: Müslim, “Salatu'l-İdeyn”, 16.

<sup>31</sup> Yunus Apaydın, “Müsiki. Fıkıh”, c. 32, s. 262.



### 3. SAHÂBE VE TABİÛN'UN ŞARKI VE ÇALGI ALETLERİ KONUSUNDAKİ GÖRÜŞLERİ

**Sahâbe ve Tabiûn'un** şarkı ve çalgı aletleri konusunda genellikle olumsuz bir tutum içindedirler. Bununla beraber, gerek nikâh, düğün, velime gibi sevinç zamanlarında gerek yol sıkıntılarını azaltmak, gerekse ıssız bir ortamın yol açtığı tedirginliği gidermek gibi sebepler sözkonusu olduğunda izin vermişlerdir.<sup>32</sup>

### 4. MÜÇTEHİD İMÂMLARIN, yani MEZHEPLERİN ŞARKI VE ÇALGI ALETLERİ KONUSUNDA GÖRÜŞLERİ

**Mezheplerin, yani Müçtehid İmâmların diğer bir tabirle Fukahânın şarkı ve çalgı aletleri, yani ğina ve sema', yani müzik konusunda görüşleri şöyledir:**

a) **Hanefi fukahâsının** bazıları müsinin icrası ve dinlemesini haram sayarken<sup>33</sup>, bazıları da İmam Ebu Yusuf'un düğünlerin dışında, bir kadının, fasıklığı gerektirecek bir şey olmaksızın çocuğuna def çalmasının konusundaki, “*Onu kötü görmem, ancak aşırı oyuna (la'bu'l-fâhiş) sebep olan müziği hoş karşılamam.*” fetvasına dayanarak mekrûh görmüşlerdir.<sup>34</sup>

b) **Hanbeli fukahâsı** bu konuda Hanefî fukahâsı gibi düşünmektedir.<sup>35</sup> Bazı rivâyetlerde müsinin icrası ve dinlemesini haram sayılırken<sup>36</sup>, bazılarında ise mekrûh sayılmıştır.<sup>37</sup>

c) **İmâm Mâlik ve İmâm Şâfi'î'den** ikişer görüş nakledilmiştir. Bunlardan birine göre, bu iki imam müziği mekrûh saymışlar; diğerine göre ise, yanında bir haram işlenmediği, haram alet edilmediği takdirde, mübâh olduğuna hükmetmişlerdir.<sup>38</sup>

d) **Zahiriyye fukahâsı** ile genellikle mutasavvıflar, müziğin bütün nevilerinin mübâh olduğunu savunmuşlardır.<sup>39</sup>

**Görüldüğü gibi, lehide ve aleyhinde zikredilen deliller değerlendirildiğinde ğinanın mutlak olarak yasaklanmadığı, belli kayıtlarla mübah sayıldığı, ancak diğer mübahlar gibi bunun da haramın işlenmesine vesile yapılmasına karşı çıktığı görülmektedir.**

## SONUÇ

“*Urfa'da Yaşanmış Dinlere Ait Müzik Anlayışının Fikhî Değerlendirmesi*” konulu araştırmada sonuç olarak vardığım yargılar şunlardır:

Bütün buraya kadar anlatılanlar, Urfa'da yaşayan dinlerde, pagan Urfalı müzik ve dansa yaşam alanını kendi iradesi altında tutmak için yaşamında yer verirken, Yahûdî Urfalılarda, sinagoglarda, evlerde ve diğer mekânlarda din ve inanç uygulamaları, müzik ile birlikte iç içe yaşamıştır.

Ancak, Hıristiyan Urfalılar, müziğinin dünya zevklerini yansıtması ve önce yaşanan putperestliği hatırlatması dolayısıyla müziğe, kilisenin amaçlarına hizmet ettiği ölçüde kullanılmaya cevâz vermişlerdir.

Müslüman Urfalılar da Hıristiyanlığa benzer gerekçeyle İslâmiyette müziği mekrûh saymışlar; yanında bir haram işlenmediği, haram alet edilmediği takdirde, mübâh olduğuna hükmetmişlerdir. İslamiyet'te de müzik, dine hizmet ettiği ölçüde kullanılabilir.

<sup>32</sup> Attila Sağlam, “İslamda Müzik Yasak mı?”, *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt XIV, Sayı: 1, Yıl 2001, s. 27.

<sup>33</sup> Burhâneddin Ebi'l-Hasen Ali b. Ebi Bekr b. Abdi'l-Celil er-Rüşdânî el-Merğînânî (v. 593 H.); *el-HidâyeŞerhu Bidâyeti'l-Mübedî*, Neşreden: el-Mektebetü'l-İslâmiyye, Son baskı, Ysz. ve Tsz., c. IV, s. 80.

<sup>34</sup> Eş-Şeyh Nizam ve Hint Âlimlerinden Bir Cemaat ( el-Alemgiriyye), *el-Fetâvâ'l-Hindîyye fî Mezhebi'İlmâmî'l-A'zâm Ebi Hanife en-Nûman*, el-Cuz'u's-Sânî, Dâru lhyâi't-Turâsî'l-Arabî, Beyrût 1400 h. / 1980 m., s. 267.

<sup>35</sup> Bayram Akdoğan, “Fikhî Mezheplerine Göre Müzik Sanatı, Müzik Âleti ve Müzisyenler”, s. 200-201; İbrahim Coşkun, “Kelâmî Bakış Açısıyla İslâm'da Musikinin Yeri”, s. 569.

<sup>36</sup> Abdurrahman b. Ahmed b. Kudâme el-Makdisî (ö. 682 h./ 1238 m.), *El-Muğnî fî Fikhi'l-İmâmî Ahmed b.Hanbel eş-Şeybânî*, el-Cuz'u's-Sânî 'Aşar, et-Tab'atu'l-Ulâ, Dâru'l-Fikr, Beyrût 1405 h., s. 40.

<sup>37</sup> El-Makdisî, c. IV, s. 265.

<sup>38</sup> Mâlik b. Enes b. Mâlik b. Âmir el-Asbahî el-Medenî (ö. 179 h./795 m.), *el-Müdevvenetü'l-Kübrâ*, el-Cuz'u's-Sâlis, Tahkik: Zekerîya Umeyrât, Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye, Beyrût , s. 432, el-Cuz'u'r-Râbi', s. 8, 19; İbrahim b. Ali b. Yusuf eş-Şîrâzî (ö. 476 h./1083 m.), *El-Mühezzeb fî Fikhi'l-İmâmî 'ş-Şâfi'î*, el-Cuz'u's-Sânî, Beyrût, Tarih Yok, s. 64, s. 326-327.

<sup>39</sup> İbn Hazm (ö. 456 h./1063 m.), Resâ'ilu'bni Hazm el-Endulusî 384-456, el-Cuz'u'l-Evvel, Tahkik: İhsân 'Abbâs, et-Tab'atu's-Sâniyye, el-Mu'essesetu'l-'Arabîyye Li'd-Dirâsât ve'n-Neşr, Beyrût 1987, s. 430-439.

**KAYNAKÇA**

- Abdullah Ekinci, Kazım Paydaş, *Taş Devrinden Osmanlıya Urfa Tarihi*, İstanbul 2008.
- Abdurrahman b. Ahmed b. Kudâme el-Makdisî (ö. 682 h./ 1238 m.), *El-Muğnî fî Fıkhi'l-İmâmi Ahmed b.Hanbel eş-Şeybânî*, el-Cuz'u's-Sânî 'Aşar, et-Tab'atu'l-Ulâ, Dâru'l-Fikr, Beyrût 1405 h..
- Ahmet Say, *Müzik Tarihi*, Ankara 2006, s. 72.
- Amin Maalouf, *Arapların Gözünden Haçlı Seferleri*, Çeviren: Ali Berktaş, İstanbul 2007.
- Attila Sağlam, "İslamda Müzik Yasak mı?", *Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, Cilt XIV, Sayı: 1, Yıl 2001.
- Bayram Akdoğan, "Fıkıh Mezheplerine Göre Müzik Sanatı, Müzik Âleti ve Müzisyenler", *Journal of Islamic Research*, Yıl 4, Say 1, 1 Mayıs 2011.
- Bayram Akdoğan, "İslâm'da Mûsikînin Hükümü Konusunda İleri Sürülen Âyet ve Hadislerin Tahlili", *Harran Üniveristesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Yıl: 14, Say: 22, Temmuz-Aralık 2009, Şanlıurfa, Tarih Yok.
- Buharî, *es-Sahîh*, "Eşribe", 6.
- Burhâneddin Ebi'l-Hasen Ali b. Ebî Bekr b. Abdi'l-Celîl er-Rüşdânî el-Merğînânî (v. 593 H.); *el-HidâyeŞerhu Bidâyeti'l-Mübtedî*, Neşreden: el-Mektebetü'l-İslâmiyye, Son baskı, Ysz. ve Tsz.
- Cengiz Batuk, "Din ve Müzik: Dinler Tarihi Bağlamında Din-Müzik İlişkinine Genel Bir Bakış Denemesi", *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Yıl: 2013, Sayı: 35.
- El-Belâzurî, *Fütûhu'l-Büldân*, Çeviren: Mustafa Fayda, Ankara 1987.
- Eş-Şeyh Nizam ve Hint Âlimlerinden Bir Cemaat ( el-Alemgiriyye), *el-Fetâvâ'l-Hindiyeye fî Mezhebi'İlmâmi'l-A'zâm Ebî Hanîfe en-Nûman*, el-Cuz'u's-Sânî, Dâru İhyâi't-Turâsi'l-Arabî, Beyrût 1400 h. / 1980 m.
- İbn Hazm (ö. 456 h./1063 m.), Resâ'ilu'bni Hazm el-Endulusî 384-456, el-Cuz'u'l-Evvel, Tahkik: İhsân 'Abbâs, et-Tab'atu's-Sâniyye, el-Mu'essesetu'l-'Arabiyye Li'd-Dirâsât ve'n-Neşr, Beyrût 1987.
- İbrahim b. Ali b. Yusuf eş-Şîrâzî (ö. 476 h./1083 m.), *El-Mühezzeb fî Fıkhi'l-İmâmi's-Şâfiî*, el-Cuz'u's-Sânî, Beyrût, Tarih Yok.
- Judah Benzion Segal, *Edessa (Urfa) Kutsal Şehir*, Çeviren: Ahmet Arslan, İstanbul 2002.
- Kazım Çapacı, Orta Çağda Müzik, Yer Yok, Tarih Yok.
- Mâlik b. Enes b. Mâlik b. Âmir el-Asbahî el-Medenî (ö. 179 h./795 m.), *el-Müdevvenetü'l-Kübrâ*, el-Cuz'u's-Sâlis, Tahkik: Zekeriya Umeyrât, Dâru'l-Kütübi'l-İlmiyye, Beyrût.
- Mehmet Gönül, Onur Altıntuğ, "Dinler ve Mûsik", *İSTEM (İslâm, San'at, Tarih, Edebiyat ve Mûsikîsi) Dergisi*, Yıl 12, Sayı. 24 (2014).
- Müslim, *es-Sahîh*, "Salatu'l-İdeyn", 16.
- Süleyman Uludağ, İslâm Açısından Mûsikî ve Semâ', Bursa 1992, s. 47; Yunus Apaydın, "Mûsiki. Fıkıh", c. 32, s. 262.
- Şinasi Gündüz, *Anadolu'da Paganizm Antik Dönemde Harran ve Urfa*, Ankara 2005.
- Willermus Tyrensis, *Haçlı Kroniği (1143-1163)*, Hazırlayan: Ergin Ayan, Ankara 2009.
- Yunus Apaydın, "Mûsiki. Fıkıh", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Cilt 32, İstanbul 2006.

## TASAVVUF VE TARİKATLARDA MÛSİKÎ: URFA TASAVVUF MÛSİKÎSİ ÖRNEĞİ

Ali TENİK\*

### GİRİŞ

Tasavvuf ilmi, Allah'ın hükümleri ve Hz. Peygamberin uygulamalarından hareketle Allah'ın insanlar için yarattığı her varlıkta gösterdiği estetik, sanat ve her konudaki ölçüyü dikkate alarak bir hâl ortaya koymaktadır. Tasavvuf tarikatları da aynı gaye ile hareketle, müntesiplerinin bu ilâhî eğitimi almaları için bir gayret ortaya koymuşlardır. Bu kurumlarda verilen Allah ilmi, bu ilmin eğitimini alan kişileri Allah'a bağlamayı hedefler. Allah ilminden nasiplenene her bireyin olaylara ve nesnelere karşı tutumu ve yaklaşımı aynı minvaldedir. Zira onlar, Allah'tan aldıkları nefhayla müşâhede ettikleri her eşyada ya da varlıkta Allah'ın farklı bir ilmini okuyarak Allah'la hemhâl olurlar. Mü'minler, bu vasıflarıyla kazandıkları ortak ruh birlikteliğiyle varlıklara ve olaylara karşı aynı hassasiyeti ya da aynı tepkiyi göstermeleri aynı ilahi eğitimi almalarının bir neticesidir. Bu yüzden onların birlikte icra ettiği mûsikînin, ortaya koydukları sanatın her çeşidinde ilâhî nefhanın en güzel tezâhürünü görmek mümkün olduğu gibi, bu ilâhî tezâhürleri yaşayan kişiler aynı hissiyatı taşımaktadırlar.

Tasavvuf insanı, gördüğü her varlıkta Allah'ın farklı tecellî ve tezahürlerini okuduğundan dolayı nesneden aldığı farklı ilâhî ilimle benliğinden bir tutku, cezbe oluşabilmektedir. Bu hâli yaşayan Allah dostunun Allah'a olan bağlılığı tam teslimiyet kıvamına gelince artık onun varlık algısı ve varlık müşâhedesini bir bütün olarak ilâhî olacaktır. Yani o, artık Allah'la görmekte, Allah'la yaşamakta ve her eşya ve fenomeni Allah'la değerlendirmektedir. Allah dostu bu hâli yaşayınca Allah'ın ahlâkıyla yaşamının emarelerini üzerinde gösterecektir. Artık yaptığı her iş yapılanların en güzeli, en iyisi ve en faydalısı olacaktır. Çünkü o artık her şeye Allah'la bakmakta, gördüğü her eşyada Allah'ın farklı bir tecellisini okumakta, her şeyi Allah'la idrak edip algılamaktadır. Onun algısı o kadar hassastır ki, bir yaprak dalında kıpırdasa bile kendisinin benliğinde bir titreme meydana getirerek onu bir bütün olarak Allah'a bağlar. Bu kurbiyet ya sessiz ya da derinden olmaktadır. Bu gerçekleşince Allah dostu cezbe yaşar. Bu cezbe/tutkudan dolayı Allah muhabbetinden ötürü her organı dile gelir. Diğer taraftan o, Allah'a olan tutkusunun neticesinde kendisini kuşatan ilâhî ateşin vermiş olduğu zevkle yaşadıklarını dil ile ifade eder. Onun dil ile ifade ettikleri sözler sadece kendisini değil, Allah'a adanmış her gönülde aynı coşkuyu uyandırır.

Allah dostu, Allah'ın hükümleriyle hâl yaşadığından dolayı her icraatı, işi, davranışı ve kısacası nefes alışışı bile Yaraticısının dileğine göre ölçülü ve ahenklidir. Bu ahenkli ve ölçülü sözler, Allah'tan bir nefha taşıyan her insanın gönlünde bir iz bırakırken bu ilâhî mesaja kalplerini açanların benliklerinde ise Rabbanî bir uyanışa neden olur ve onları cezb ederek Allah'a götürmektedir. Bu ilâhî cezbe; Allah'ı yaşayan, Allah'ı anlatan her söz ve halde kendini açık bir şekilde göstermektedir. Bu gerçek şunu gösteriyor ki, Allah insanı, hangi işi, mesleği icra ederse etsin, hangi sanatı ve eseri ortaya koyarsa koysun tüm benlik ve idrakiyle almış olduğu ilâhî ilim, feyz ve nur yaptığı her işe ve ortaya koyduğu her davranışına yansır. Aynı şekilde bu insan söz söylerken de sözün en edeplisini, en güzelini, en etkileyicisini söyler. İşte bu hâl ile Allah'la bütünleşen kişi enerjisini her an Allah'tan alır ve Allah rızası için de harcar. Nitekim o, tek terbiyecisi, efendisi olan Allah'tan aldığı ilmi/nuru yaptığı her işe yansıttığından ötürü onun elinden çıkan her iş, dilinden dökülen her kelime Allah'ın farklı tezâhürlerini yansıtmaktadır.

Allah'ı Allah'la tanıyarak O'nun muradı gereği yaşayanlar, Allah'ın ilmini her varlıkta yaşadıklarından dolayı Allah, kendilerinin idrak merkezi olan kalplerine tam hâkimiyet sağlar. Onlar da gördükleri her nesnede Allah'ın farklı isim ve sıfatlarını okuyarak müşâhede ettiklerini Allah'ın cemâl, sâni, rahim gibi sıfatlarını görerek bu eşsiz estetik ve sanat karşısında hayrete girerler. Hayret, cezbe ve tutkuya dönüşerek kişiyi Allah'tan fenâ bulmaya götürür. Allah dostu, Allah'a doğru seyrederken onların her eşyada Allah'ı yaşamaları kendi "ben"lerinde tam bir dönüşüm gerçekleştirerek vecde gelirler. Bu vecdi yaşayan kişi, Allah'la hemhâl olmanın neticesinde bütün organlarının, hücrelerinin Yaraticının muhabbetiyle dile geldiğine şahit olur. Mevlânâ'nın da ifade ettiği gibi, Allah dostlarının bu figanı ya da

\* Doç. Dr., Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Öğretim Üyesi.

ah û zârının tek nedeni, bezm-i eleste ifade edildiği gibi, insanın Allah'a verdiği ahde vefasızlık gösterip O'ndan kopmasıyla O'na duyulan hasretin dil ile ifade edilmesidir.<sup>1</sup> İnsanın sevk ve idare merkezi olan, kalp, göz, kulak gibi benliğin bütün idrak merkezleri Allah'ın muradı gereği akl ettiği vakit, kendisinden sadır olan her ayrılık sedası, haykırışı Allah'a duyulan özlemi dile getirir. Bu özlem, Allah'a hasret duyanın sözlerine tıpkı Allah'ın her şeyi ahenkli,<sup>2</sup> ölçülü yarattığı gibi yansır.<sup>3</sup> O da insanlar tarafında tek ölçülü söz mekânı olarak kabul edilen şiirlerin mısralarında dillendirir. Bu ilâhî tabiatlı sözler daha sonra bestelenerek teğanniye dönüşür. Bu sözlerde Allah'a açılan her gönülle tesir ederek “mûsikî” denilen hakikati ortaya çıkarmıştır.

Her varlık Allah'ı kendi lisanıyla andığına/tesbih ettiğine göre,<sup>4</sup> her varlıkta çıkan ses Allah'a adanmış gönülde ilâhî yankılar uyandırır. Mesela, Allah için çarpan gönül sahibi kişide, kuşun hançeresinde çıkan ses, arının ve diğer böceklerin Allah'a duydukları muhabbetin şevkiyle çıkardıkları nağmeyi idrak ederek, bu seslerle o varlıkların Allah'a olan tutkularının dil ile anmalarına eşlik ederler. Allah, her varlığı insanüstü bir güzellik, sanat, estetik, ahenk ve ölçüyle yarattığından ve yarattığı hiçbir şeyi abes yere yaratmadığından dolayı<sup>5</sup> Allah dostunun yaratılmış bütün varlıkları müşâhede ederken hissettiği hayret ve hayranlık bütün organlarına işleyerek kendisinin bütün organlarını faaliyete geçirir. Dil de diğer tüm organların tercümanlığını yaparak benliğin his ettiklerini dışarıya yansıtır.

Türk sanat mûsikîsine ya da klasik mûsikîye ilham olan mutasavvıfların şiirlerinde Allah'ın yankısı ve hikmeti/ilmi okunur. Bu şiirin dizelerinde görülebilenlerin görünemeyen hakikati vardır. Mısralarında görünenin ötesindeki hakikatleri gören şâirin beyitlerinin her kelimesi ve satırında Allah'ın farklı bir isim ve sıfatının yansımalarının hakikati okunmaktadır.<sup>6</sup> Sûfi şiirin esas amacı, kâinattaki Allah'ın milyonlarca ayetini okuyarak varlıkta bulunan her bir ayetin yankısını dillendirerek Allah'ın bize bizden daha yakın olduğunu haykırmaktır.<sup>7</sup> Bu yüzden tasavvufî şiir, “âşik sûfiler”in duygularını ifade ettikleri bir şiir türü değil, İnsanlara mahlûkat üzerinde Rabbanî hakikatleri öğreten edebî gerçeklerdir. Yani “Mutlak Hakikati” arama faaliyetidir.<sup>8</sup>

Allah dostunun muhabbetinden ya da Allah'a olan kurbiyetinden ötürü sadır olan sözleri/şiiri dinleyen, bu sözlerden aldığı zevkle eşyada Allah'ın farklı bir nurunu alır. Kişi aldığı bu ilâhî ilimle vecde gelerek boynu bükük bir şekilde Allah'a karşı fakrını anlayarak “hiç”liğini yaşar. Allah dostu kâinatta duyduğu her sesi rabbin bir tecellisi görerek bundan ayrı bir zevk alır. Bununla ilâhî kudretin kuşun hançeresini nasıl dizayn ettiğini, mahlûkatını nasıl sevk ve idare ettiğini, o sesin kaynağını ve kulaklara nasıl ulaştığını tefekkür eder. İşte Allah için yapılan bu tefekkür, insanı dikeyine etkileyen ve söze/dile getiren sadece hakikatin bir yönüdür.

Yukarıda ifade edilen hakikatler ışığında mutasavvıflar, yaşadıkları halleri Allah'tan aldıkları ilmin ışığında mûsikî sanatıyla icra etmişlerdir. Mutasavvıflar, tekke gibi kurumlarda toplu olarak vecde yaşayarak Allah'ın isim ve sıfatlarını büyük bir coşkuyla hafî ya da cehrî anmışlardır. Allah'ı bütün benlikleriyle yaşayan sûfiler, içinde buldukları hali ahenkli ve ölçülü sözlerle ifade ederek şiirin mısralarına dökmüşlerdir. Tekkede Allah'ı toplu olarak zikreden tarikat ehli, Allah dostlarının mısralarını güfte olarak icra etmişlerdir. Buda “Tekke Mûsikîkisi”nin doğmasına sebep olmuştur. Bu mûsikînin güfteleri doğrudan Allah'tan gelen bir zuhûrat olduğu için her insana tesir etmiştir. Zira sûfiler, Allah'ın her mahlûkatına tefekkür ve hamd ile yaklaşmışlar. Onlar, Allah'ın varlıktaki tezâhürünü görerek hayret ve hayranlıkla cezbeye gelerek tutkularını bazen “sema”, “semah” ve devran” denilen tarzda Allah'a duydukları muhabbeti dışarıya aksetmişlerdir. İşte “Tekke mûsikîsi”, Anadolu'da başta Mevlevîler vasıtasıyla Klasik Türk Mûsikîsi'ne, Bektaşîler vasıtasıyla da Türk Halk Mûsikîsi'ne önemli tesirleri olmuştur.<sup>9</sup>

<sup>1</sup> Mevlânâ, Muhammed Celâleddîn-i Rûmî, (2014), *Mesnevî-i Mânevi*, çev. Veled İzbudak, Konya Büyükşehir Belediyesi Yayınları, Konya, I, 1-18.

<sup>2</sup> Furkan 25 /2; Rahman, 55/5-8.

<sup>3</sup> Kamer 54/49.

<sup>4</sup> İsrâ 17/44.

<sup>5</sup> Sad 38/27; Ali İmran 3/191; Hicr 15/85; Mu'minun 23/115.

<sup>6</sup> Garaudy, Roger, (1983), *İslamın Vaadettikleri*, çev. Nezihe Üzel, Pınar yayınları, Ankara, s. 183.

<sup>7</sup> Tenik, Ali, (2012), *Ahmed Kuddûsi ve Tasavvuf Düşüncesi*, Bor'lu Ahmed Kuddûsi Vakfı Yayınları, İstanbul, s. 98.

<sup>8</sup> Kısakürek, Necip Fazıl, (1999), *Çile*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul, s. 20.

<sup>9</sup> Demirtaş, Yavuz, Ramazan Kamiloğlu, (2017), “Tasavvufî Kurumlarının Fonksiyonları Ve Türk Mûsikîsine Katkıları”, İ. Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi, Güz 8(2), s. 192-207.

## 1. Tasavvuf ve Tarikatların Urfa Mûsikîsi Kültürüne Etkisi

Urfa'nın ilim, irfân, sanat, edebiyat, kültür ve kısacası büyük meziyetlerden müteşekkil bir kültürün şehri olmasında tasavvuf ve tarikatların rolü hayli fazladır. Tasavvuf ve tarikatların Urfa'nın kültürüne olan büyük katkısını göz ardı etmek, önemsememek Urfa'nın kültüründe önemli bir yere sahip olan bu dokuyu inkâr etmek demektir. Bu yüzden “Urfa'nın kadim bir kültür merkezi olmasının en büyük nedeni tasavvuf kültürüyle yoğrulmuş olmasında kaynaklanmaktadır.” değerlendirmesini yapmak yanlış değildir.<sup>10</sup> Zira Evliya Çelebi (ö. 1682), tasavvuf kültürünün Urfa insanı üzerindeki tesirini kendi döneminde bu kurumları gezerek, bizzat onlarla yaşayarak faaliyetlerini açık bir dille ifade etmektedir. Evliya Çelebiye göre, 17. Yüzyılda Urfa, on mahalleden müteşekkil bir şehirdi. Her mahallede en az iki üç tekke/zâviye bulunmaktaydı. Bu kurumlarda; özel dersimâlar, dâru'l-kurrâ, dâru'l-hadîs kişilerin yanında birçok mürîd de eğitim ve terbiye almaktaydı.<sup>11</sup> Aynı şekilde bu dönemde ve önceki dönemlerde tasavvuf menşeli mûsikîşinaslar da Urfa mûsikî kültürüne olan tesirlerini gösterip önemli sanatkârlar yetiştirmişlerdir.<sup>12</sup> Yine bu kurumlarda bütün ilimleri tahsil eden müfessir, muhaddis, musannif, mutasavvıf ve engin deniz gibi bilgisi olan şahsiyetler mevcuttu. *Halilurrahman Tekkesi* ve *Seyyid Münci Tekkesi* gibi kurumlar her konuda halkın taleplerine cevap veren müesseselerdi. Zira bu kurumlar, ihtiyaç sahibi kimselere kucak açan, yolcular ve yabancıların bütün ihtiyaçlarını karşılayan yerlerdi. Bu tekkelerin birçok salonları, odaları, killer ve mutfağı mevcuttu. Ayrıca her tekkenin bir misafirhanesi vardı; burada fakirlere yemek ve iâşe sağlanır, giysiler verilirdi. Dışarıdan Urfa'ya gelen insanların bütün ihtiyaçları karşılanırdı. Bu tekkelerin ârif, âmil, âlim, müttakî ve irşâd eden şeyhleri, fakr ile fahr eden ehl-i hâl Allah dostları erenleri halkla öylesine iç içeydiler ki, halk onların hâllerini hâl olarak yaşardı.<sup>13</sup>

Urfa'da, Kâdirîlik, Halvetîlik, Mevlevîlik, Rıfâîlik, Bektâşîlik ve Ahîlik gibi tasavvufî kurumlar insanların hayatı üzerinde silinmeyecek izler bıraktılar. Bu tarikatların tekke ve diğer benzer kurumlarından alınan kültür Urfa halkının sosyal, psikolojik, ekonomik, hukuk ve aile hayatı üzerinde önemli etkiler bıraktığı gibi, Urfa mûsikî geleneğine de damgasını vurmuştur. Bunun yanı sıra tasavvufî bir esnaf teşkilatı olan Ahîlik geleneğinin etkin bir sosyal yönü olan “Sıra geceleri”de Urfa mûsikîsinin makam geleneğini sürdüren merkezler olmuşlardır. Burada yetişen mûsikîşinaslar usta-çırak ilişkisi içerisinde mûsikî icra ederek, “meşk” ortamları oluşturmuşlardır. Aynı şekilde Urfa mûsikî kültürünün gelişmesine büyük katkıda bulunmuşlardır.

Diğer taraftan Urfa'da en yaygın tarikatlar olan Kâdirî ve Rıfâî tarikatlarının zikrinde icra edilen meşhur sûfî şâirlerin Divân'larındaki şiirler bestelenerek güzel sesli zâkirler tarafından def eşliğinde icra edilen bu kaside ve gazeller her zikir ritüelinde okunmuştur. Zira Dinî Mûsikî'nin en güzel ve sanatlı ürünü olan eserlerinden “durak” ve “tevşih” gibi formların çoğunluğu bu iki tarikatın mensubu mûsikîşinasların tarafından bestelenmiştir.

## 2. Urfa Dergâh Camii Zikri ve Mûsikîye Katkıları

Urfa'nın tasavvuf kültürünün önemli simalarından olan Kâdirî tarikatı şeyhi Dede Osman Efendi'nin başzâkirliğinde icra edilen Dergâh Camii zikri, halk tarafında büyük bir kabul gördü bu zikir, yıllardır Urfa insanının büyük bir iştiyakla devam ettiği bir ritüeldi. Yerli ve yabancı herkesin iştirak ettiği zikir, zamanla Dergâh Camii'nin üst tarafında bulunan onlarca mağarada yapılmaktaydı. Bu mağaralar, zikre katılan zâkirler için tahsis edilen mekânlar konumundaydı. Mağaralarda misafir edilen kişilerin bütün ihtiyaçları giderildiği gibi, misafirperverliğin en güzel örnekleriyle de konuk edilirdi. Buraya gelenler günlerce, aylarca tasavvuf terbiyesi görmenin yanı sıra zikir halkasına katılarak yanık sesleriyle Balıklı gölü ve civarını ilâhîleriyle inletirlerdi.<sup>14</sup> İşte Urfa'da bunun gibi tasavvuf eğitiminin verildiği mekânlarda tarih boyunca birçok mûsikîşinas da yetişti. Onlar, kendi benliklerini kuşatan ve bütün hücrelerine işleyen Allah muhabbetiyle Allah'a olan sevgilerini en dokunaklı ve ahenkli sözlerle icra etmekteydi.

İslâm coğrafyasının hiçbir bölgesinde benzeri icra edilmeyen sadece Urfa'da yerine getirilen “Dergâh Camii Zikri”, Kâdirî, Rıfâî, Şâzîlî ve Kübrevî tarikatlarının evrâdı sabah, ikindi ve yatisı namazlarından sonra icra edilmektedir. Urfa'da tasavvuf mûsikîsine ilgi duyanlar bu tarikatların tekke ve dergâhlarında mûsikîye yönlendirilmişlerdir.<sup>15</sup> Urfa Dinî Mûsikîsine ismini yazdıran “Urfa Dergâh Camii Zikri”ni icra

<sup>10</sup> Tenik, Ali, (2011), “Urfa'nın Mâneviyat Önderleri”, *Geçmişten Günümüze Şanlıurfa'da Dinî Hayat*, Ankara, s. 227.

<sup>11</sup> Çelebi, Evliya, (2000), *Seyhatnâme*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, III, 149-160.

<sup>12</sup> Dirioz, Meserret, (1994), *Nâbî Divânı*, İstanbul, s. 271.

<sup>13</sup> Çelebi, *Seyhatnâme*, III, 149-160.

<sup>14</sup> Tenik, “Sosyo-Psikolojik Açından Zikir ve Şanlıurfa Dergâh Camii Örneği”, *Tasavvuf Dergisi*, s. 108.

<sup>15</sup> Tenik, “Sosyo-Psikolojik Açından Zikir ve Şanlıurfa Dergâh Camii Örneği”, s. 105.

eden zâkirler arasında önemli mûsikîşinaslar dâvûdî sesleriyle ilâhîler okuyarak güzel sesleriyle ilgili ve ilgisiz herkesi etkileyerek Urfa Mûsikî kültürüne en büyük katkıyı sağlayan kişiler olmuşlardır.<sup>16</sup> Bu mûsikîşinaslar arasında ismi Dergâh Camii Zikriyle özdeşleşen Dede Osman Avni'nin tasavvuf terbiyesiyle eğitimini alan müridi Mihîş oğlu Ali Hâfız (ö. 1215/1800), bu zikrin müdavimlerinden İbîş Efendi (ö. 1959) ve Urfa Mevlevîhânesinde yetişen ve semâ ayinlerinde def çalan Kanunî Cürre Mehmet (ö. 1215/1800) zikredilmektedir.<sup>17</sup>

### 3. Urfalı Şâir Nâbî'nin Mûsikîye Katkıları

Osmanlı döneminde ülkenin mûsikîşinaslarla ilgili yazılan ilk biyografik eserde Urfa Mûsikî kültürüne önemli bir yer verilmesi bu kültürün kadim geçmişinin önemli bir göstergesidir.<sup>18</sup> Özellikle tasavvuf kültürüyle yoğrulan dönemin en önde gelen Dîvân şâiri Urfalı Yusuf Nâbî (ö. 1112/1700), mûsikî kültürüne katkı yapan önemli bir şahsiyettir. Zira Şâir Nâbî'nin tasavvuf ve tarikat meşrepli olması ve başat eseri olan Dîvân'ının tasavvufî bir renk arz etmesi,<sup>19</sup> bu eserdeki şiir ve kasidelerin ya bestelenerek ya da ham bir şekilde başta Rıfâî tarikatı olmak üzere diğer birçok tarikatın ritüellerinde sürekli okunmaktadır.<sup>20</sup> Şâir Nâbî'nin şiirleri yalnızca Türk Edebiyatının Divân türüne değil, Urfa'da hayat bulan bütün tarikatların zikir evrâdında okunan ilâhîlere kaside ve gazelleriyle ruh vermiştir. Nâbî, 1665 yılında henüz yirmi dört yaşındayken İstanbul'a gelip saray çevresine girdiğinde belli bir mûsikî birikimine sahip olduğu bir gerçektir. Bu mûsikî kabiliyet ve kültürünü de doğup yetiştiği yer olan Urfa'da kazandığı rahatlıkla söylenebilir. Zira Osmanlı döneminde mûsikîşinaslarla ilgili kaleme alınan ilk biyografik eserde Nâbî'nin isminin zikredilmesi Urfa'nın Osmanlı döneminde de mûsikî kültürü açısından kayda değer bir yerde olduğunun göstergesidir.<sup>21</sup>

### 4. Urfa Kâdirî Tarikatında Mûsikî

Urfa Halk Mûsikîsi üzerinde en büyük etki bırakan yine Mevlevî, Rıfâî ve Kâdirî tarikatlarından terbiye alan kişilerin icra ettiği tasavvuf mûsikîsidir.<sup>22</sup> Urfa tasavvuf mûsikîsi kültürünün gelişmesini sağlayan tarikatların başında Kâdirî tarikatı gelmektedir. Abdülkâdir Geylânî'nin (ö. 562/1660) kendisinden sonraki müridleri Allah'ı cehrî zikredip vecde geldiklerinde, Allah'a olan muhabbetlerini coşkulu bir zevkle ayakta icra etmektedirler. Tarikat müntesipleri bu vecdi, kendi tefekkürlerinden ziyade Allah erenlerinin şiirlerini besteleyerek, def eşliğinde topluca okuyarak yaşarlar. Kâdirî tarikatında zikir, genelde def eşliğinde ilâhî okunarak icra edilir. Bu yüzden Dinî mûsikî'nin en güzel örnekleri olan "durak" ve "tevşih" Kâdirî, tarikatına mensup mûsikîşinaslar tarafından bestelenmektedir.<sup>23</sup> Diğer taraftan 19. Yüzyıl Osmanlısında yaşayan ve hem sarayda hem halk tarafından iyi bilinen Kâdirî tarikatının mürşidi ve önemli şahsiyeti Ahmed Kuddûsî'nin Divân'ındaki şiirler hem tasavvuf tekkelerinde hem de mûsikîşinaslar tarafından bugüne kadar en çok bestelenen ve okunan şiirler olmuştur. Kuddûsî'nin şiirlerinin çokça bestelenmesinin sebebi, Allah'a olan muhabbetin coşkunluğuyla dillendirilip yine insanları bu muhabbete davet eden çağırılar olmasından kaynaklanmaktadır.<sup>24</sup> Yukarıda da ifade edildiği gibi Urfa'da en iyi bilinen ve Kâdirî şeyhi Dede Osman Avni'nin ismiyle özdeşleşen ve yıllardır kesintisiz bir şekilde devam eden "Dergâh Camii Zikri"nde okunan evrâd Urfa Tasavvuf Mûsikî'sinin gelişmesinde en büyük katkıyı yapmıştır. Bunun yanı sıra Urfa'daki diğer Kâdirî tekkelerinde icra edilen mûsikî def ve diğer enstrümanlar eşliğinde icra edilen ilâhîler dinî-tasavvufî mûsikînin icrasına önemli katkılar sağlamıştır.

### 5. Urfa'da Halvetî Tarikatının Mûsikî'ye Yaptığı Hizmet

Halvetî tarikatı, kurucu pîri olarak kabul edilen Sırâcuddîn Ömer b. Halvetî (ö. 749/1349) ile İslâm coğrafyasında kabul görmüştür. Tarikatın yayılması ikinci pîr olarak bilinen Seyyid Yahya Şirvânî'nin (ö.

<sup>16</sup> Ergun, Sadeddin Nüzhet, (1942), *Türk Müsikîsi Antolojisi* (Dinî Eserler), I-II, İstanbul, I,14.

<sup>17</sup> Akbıyık, Abuzer, (1999), *Şanlıurfa Halk Müsikîsi*, Şanlıurfa Valiliği Kültür Yayınları, Ankara, s. 609-639.

<sup>18</sup> Mehmet Es'ad Efendi, *Atrâbü'l-Âsâr fî Tezkiret-i Urefâi'l-Edvâi*, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Türkçe Yazmalar, nr. 6204, vr. 36b.

<sup>19</sup> Tenik, Ali, (2009), "Nâbî'ni Tasavvuf Düşüncesi", Şâir Nâbî Sempozyumu Kitabı, Şanlıurfa Belediyesi Yayınları, Şanlıurfa, s. 192.

<sup>20</sup> Ergun, *Türk Müsikîsi Antolojisi* (Dinî Eserler), I,13-14.

<sup>21</sup> Akpınar, Hüseyin, (2011), *Şanlıurfa'da Dinî Müsikî*, Yayınevi Yayınları, Ankara, s. 24.

<sup>22</sup> Abuzer Akbıyık, *Şanlıurfa Sıra Gececi*, Şanlıurfa 2006, s. 41.

<sup>23</sup> Akpınar, *Şanlıurfa'da Dinî Müsikî*, s.28

<sup>24</sup> Bk. Tenik, Ali, (2012), *Ahmed Kuddûsî ve Tasavvuf Düşüncesi*, Bor'lu Ahmed Kuddusi Vakfı Yayınları, İstanbul.

868/1404) gayretleriyle gerçekleşmiştir.<sup>25</sup> Halvetîlerde mûsikînin neşv u nema bulması Bayramiyye, Sümbüliye, Gülşeniyye, Şabaniyye ve Uşşakiyye gibi kollarının icraatıyla gerçekleşmiştir. Bu kollarda cezbeyle dayalı olan devrânın coşkuyla icrası mûsikînin gelişmesine sebep olmuştur. Bu tarîkate mensup mûsikîşinaslar tarafından birçok durak ve tevşih formları bestelenmiştir. Ayrıca Halvetî tarikatının mûsikî katkısı “Devrânî” ritüellerinde de görülmektedir. Devrânî mûsikî bilgisini, ruhunu ve usûlunu bilen şeyhler tarafından idare edilmektedir.<sup>26</sup>

Urfa Mûsikîsi üzerinde büyük bir etki bırakan tasavvuf ekolu Hâlvetî tarikatının Gülşenî tekkesidir. Bu tekke Urfa Mûsikîsi kültürüne her açıdan önemli bir zenginlik katmıştır. Zira Gülşenî tarikatı sadece lokal olarak Urfa Mûsikîsi kültürüne değil, genelde Türk Tasavvuf Mûsikîsine farklı bir zenginlik, renklilik ve güzellik katmıştır. Hâlvetî tarikatının Gülşenî kolunun Mevlevîlik ile olan sıkı teması neticesinde mûsikîye daha fazla önem verilmektedir. Bu yüzden Gülşenî tekkeleri tıpkı Mevlevîhâneler gibi Türk mûsikîsinin konservatuarları görevini yerine getirmişlerdir. Bu tarikatta “devrân” ve “durak” formunda bestelenmiş eserler okunarak hem zâkir ve mürîdlerin gönülleri Yaratıcıya karşı uyanık tutulmuş hem de mûsikînin en güzel besteleri icra edilmiştir. Gülşenî tekkesi benzeri birçok tekke Urfa’da Semâ ve müziğe büyük bir değer vererek adeta bu tekkeleri Mûsikî konservatuarı haline getirilmiştir.

## 6. Mevlevîlerin Urfa Mûsikî Kültürüne Katkıları

Yine Urfa Mûsikîsini etkisi altına alan Dinî Mûsikî eserlerinin çoğunlukla Mevlevîlerin derûnî aşkla dudaklarında dökülen sözlerdir. Urfa Mevlevîhânesi, diğer Mevlevîhanelerin buldukları bölgelerde olduğu gibi Urfa’da da iki yüzyıl boyunca mûsikî faaliyeti yürütmüştür. Bu yüzden Mevlevî Mûsikîsi bölgenin Müzik kültürü üzerinde derin bir tesir bırakmıştır.<sup>27</sup> Zira Urfa Mevlevîhânesinde yetişen Mevlevîler, burada icra ettikleri ilâhî meşk ve semâ ile büyük bir etki bırakmışlardır. Mevlevîlerin nefeslerinde çıkan ilâhî nağmeler insanların Allah’a olan muhabbetlerinin coşmasına aracılık ederek onları Yaratıcıya yakınlaştırmıştır.

Urfa Mevlevîhânesi 1725 ile 1925 yılları arasında faaliyet göstererek mûsikîsi ve mûsikîşinaslarıyla Urfa mûsikîsi üzerinde önemli bir tesir bıraktığı tahmin edilmektedir.<sup>28</sup> Buna paralel olarak Urfa Mevlevîhânesinde Mevlevî üstadların gönül dillerinde olgunlaşan bu ilahî gönül yoğunlaşması neticesinde Mûsikî Edebiyatının ortaya çıkması ve halkın üzerinde önemli etkiler bıraktığı görülmektedir. Urfa Mevlevîhânesinde uzun yıllar postnîşin olarak hizmet veren Seyyid Ahmed Dede (ö. 1920), Urfa Mevlevîhânesinin faaliyetleri hakkında Konya merkez mevlevîhânesine verdiği bilgiye göre, muhibbân, neyzen ve her tür müziğe aşina Hacı Said Ağazâde Müslim Sıdkı Efendi ve Nâ2thân Hacı Abdullah Dede’den bahsetmektedir.<sup>29</sup> Bu tarihe ait kayıtlarda da Urfa Mevlevîlerinin ney, def ve kudüm gibi enstrümanları kullandıkları görülmektedir. Buda gösteriyor ki, Urfa’da mûsikî eğitiminin kayda değer kısmının Mevlevîler tarafında verildiğidir. Burada yetişen mûsikîşinaslar Urfa mûsikî kültürüne önemli hizmetler vermişlerdir.

## 7. Urfa Ahîleri ve Mûsikî

Urfa’daki mûsikî kültürü üzerinde mühim bir tesir bırakan diğer bir tasavvuf teşkilat ise Ahîlik’tir. Ahîlik anlayışına başta kurucu piri olan Ahî Evrân’ın (ö. 659/1261) şeyhi ve kayınpederi olan Evhâdiyye tarikatının piri Evhaduddîn Kirmânî’nin (ö. 634/1237) tesiri ve ağırlığı olmak üzere farklı tarikat anlayışlarının tesiri vardır. Anadolu’da neşv u nema bulmuş her tarikat mensubu ya da mürîdi Ahîlik teşkilatına da intisap edebilmektedir. Ahîler tarikat eğitiminin yanı sıra mûsikî eğitimi ve mûsikî enstrümanı kullanma konusunda maharetlerini göstererek mehter müziğine ve Türk mûsikîsine önemli hizmetler vermişlerdir.<sup>30</sup> Ahîlik anlayışının Anadolu’da en uzun süre tesirini sürdürdüğü merkezlerden birisi de Urfa’dır. Ahîlik, Urfa’da altı yüz yılı aşkın bir süre halk arasında varlığını sürdürmüştür.<sup>31</sup> Ahî meslek guruplarının sıklıkla bir araya geldikleri yerler olan “Yâren meclisleri” tam bir tasavvuf tekkesi ya

<sup>25</sup> Bk. Kolektif, (2015), *Türkiyede Tarikatlar Tarih ve Kültür*, edt. Semih Ceylan, İSAM Yayınları, İstanbul.

<sup>26</sup> Akpınar, *Şanlıurfa’da Dinî Mûsikî*, s. 30.

<sup>27</sup> Özbek, Mehmet, (2016), “Şanlıurfa’da Halk Müziği”, GAP Gezgin Kültür, Sanat, Turizm ve Folklor Dergisi, Şanlıurfa, yılı, 1; sayı, 2, s. 28.

<sup>28</sup> Akbıyık, Abuzer, (2006), *İl Kültür Müdürlüğü Yayınları, Şanlıurfa Sıra Gecesi*, Şanlıurfa, s. 41.

<sup>29</sup> Küçük, Sezai, (2003), *Mevlevîliğin Son Yüzyılı*, Simurg Yayınları, İstanbul, s. 41.

<sup>30</sup> Akpınar, Hüseyin, (2009), “Tasavvufi Bir Kurum Olan Ahîlik’te Mûsikî” *İstem Dergisi*, Konya, Sayı: 13, s. 125-131.

<sup>31</sup> Tenik, Ali, (2002), “Ahîliğin Tasavvufi Boyutu ve Şanlıurfa’da Ahîlik İzleri”, *Marife Dergisi*, Konya, Sayı: 2, s. 131-157.

da hankâhî olarak hizmet vermiştir. Burada tasavvuf sohbetleri yapılırken bunun yanı sıra bazen devran ve sema' da icra edilmiştir. Bu dergâhlara gelen ehl-i tarîkat, Allah'ı anarken, kalplerindeki Allah muhabbeti onları vecde getirince, Allah zikri ağızlarından teğenni olarak dışarıya yansımış zamanla mûsikîye dönüştürerek insanları cezbe etmiştir.

### SONUÇ:

Tasavvuf, tarih boyunca İslâm coğrafyasında halkın kültürü üzerinde önemli tesirler bırakan bir ilim olmuştur. Tasavvufun kurumları olan tarîkatlar da ilâhî istikâmette buldukları sürece İslâm kültürünün farklı bölgelerde tanınması ve yaşamasına önemli katkıda bulunan kurumlar oldular. Tasavvuf, kurumlarıyla birlikte gittiği her yere Allah'ın muradı gereğince bir yol izleyerek hareket etmiştir. Tasavvuf ehli, Allah'tan aldığı mesajı kendi nefisinden bir şey katmadan insanlara ulaştırma gayreti içerisinde olmuşlardır. Onlar, her konuda nefsî davranmaktan imtina ederek, Allah'ın hükümlerinde ve mahlûkatında aldıkları ilimle yaşamayı gaye edinmişlerdir. Yaşamış oldukları ilâhî hakikatleri de Allah Rasûlü'nü üsve-i hasenesi istikâmetinde yerine getirerek insanlara ayna olmuşlardır. Ehl-i tasavvuf hayatlarının her aşamasında Allah'ın sıfatları çerçevesinde amel etmeye çalışmışlardır. Onlar insan, hayvan ve diğer canlı ve varlıklarla ilişkilerinde daima Allah'ın bu mahlûkata nasıl davranacağına dair hükümleri ve Hz. Peygamber'in sünneti doğrultusunda hareket ettiklerinin iddiasındadırlar. Bu yüzden kendilerinden sadır olan amellerin ilâhî bir nezaket, sanat, estetik ve insanın ruhuna münasip bir feyzle yerine getirdiklerini söylemektedirler. Onlar, bir iş yaparken, bir sanat ortaya koyarken, bir ilimle meşgul olurken, bir mûsikî ortaya koyarken Allah'ın bu iş ve sanatlara dair sıfat ve isimleriyle bütün bu icraatlarını gerçekleştirdiklerini ifade etmektedirler.

Urfa kültüründe tarihi süreçte önemli bir tesiri olan tasavvuf, farklı tarîkatların gayretleriyle birçok konuda önemli eserler ortaya koymuşlardır. Bu tarîkatların tekke, dergâh ve hankâh gibi mekânları, bazen bir sanat atölyesi bazen de bir mûsikî konservatuvarı görevini yerine getirmiştir. Urfa'da kabul görüp, insanlara hizmet etmeyi gaye edinen tarîkatlar asırlardır birçok alanda hizmet yürüttüğü gibi onlarca mûsikîşinas yetiştirerek Türk Sanat ve Türk Klasik Mûsikîsi'ne önemli katkılarda bulunmuştur. Ayrıca birçok mutasavvıf şâirin şiirlerini besteleyerek Türk Tasavvuf Mûsikîsi'nin oluşmasına ve gelişmesine sebep olmuşlardır.



## KAYNAKÇA

- Akbıyık, Abuzer, (1999), *Şanlıurfa Halk Müsîkîsi*, Şanlıurfa Valiliği Kültür Yayınları, Ankara.
- Akpınar, Hüseyin, (2011), *Şanlıurfa'da Dinî Müsîkî*, Yayınevi Yayınları, Ankara.
- Hüseyin Akpınar, (2009), "Tasavvufî Bir Kurum Olan Ahîlik'te Müsîkî", İstem Dergisi, Sayı: 13.
- Ergun, Sadeddin Nüzhet, (1942), *Türk Müsîkîsi Antolojisi* (Dinî Eserler), I-II, İstanbul.
- Çelebi, Evliya, (2000), *Seyahatnâme*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Demirtaş, Yavuz, Ramazan Kamiloğlu, (2017), "Tasavvufî Kurumlarının Fonksiyonları ve Türk Müsîkîsine Katkıları", İ. Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi, Güz, 8(2).
- Diriöz, Meserret, (1994), *Nâbî Divânı*, İstanbul.
- Garaudy, Roger, (1983), *İslamın Vaadettikleri*, çev. Nezihe Uzel, Pınar yayınları, Ankara.
- Kısakürek, Necip Fazıl, (1999), *Çile*, Büyük Doğu Yayınları, İstanbul.
- Kolektif, (2015), *Türkiyede Tarikatlar Tarih ve Kültür*, edt. Semih Ceylan İSAM Yayınları, İstanbul.
- Küçük, Sezai, (2003), *Mevlevîliğin Son Yüzyılı*, Simurg Yayınları, İstanbul.
- Mehmet Es'ad Efendi, *Atrâbü'l-Âsâr fî Tezkiret-i Urefâi'l-Edvâi*, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi, Türkçe Yazmalar, nr. 6204.
- Mevlânâ, Muhammed Celâleddîn-i Rûmî, (2014), *Mesnevî-i Mânevi*, çev. Veled İzbudak, Konya Büyükşehir Belediyesi Yayınları, Konya.
- Özbek, Mehmet, (2006), "Şanlıurfa'da Halk Müziği", GAP Gezgin Kültür, Sanat, Turizm ve Folklor Dergisi, Şanlıurfa.
- Tenik, Ali, (2012), *Ahmed Kuddûsî ve Tasavvuf Düşüncesi*, Bor'lu Ahmed Kuddûsî Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Tenik, Ali, (2011), "Urfâ'nın Mânevîyat Önderleri", Geçmişten Günümüze Şanlıurfa'da Dinî Hayat, Ankara.
- Tenik, Ali, (2002), "Sosyo-Psikolojik Açından Zikir ve Şanlıurfa Dergâh Camii Örneği", Tasavvuf Dergisi, Ankara. Sayı: 8, s.
- Tenik, Ali, (2002), "Ahîliğin Tasavvufî Boyutu ve Şanlıurfa'da Ahîlik İzleri", Marife Dergisi, Sayı: 2, s. 131-157. Konya.

## ŞANLIURFA MÛSİKÎSİNDE TASAVVUFÎ UNSURLAR

M. Veysî DÖRTBUDAK\*

Rahmetli Fethi Gemuhluoğlu, “İnsanoğlu türküsüz kaldığı zaman gurbettedir. Türküler bitip tükenirse hatırasız, sevdasız ve yalnız kalır.” der.<sup>1</sup> Türküler, hayatın sürekliliği içinde bir yığın değişmeye rağmen daimî kalan aslı yanımızı ifade ederler. Türküler, bir milletin fikir ve hissiyatının bütünüyle yer aldığı eserlerdir.

Gemuhluoğlu, sezgi gücüyle türkülerin ardındaki şiiriyeti yakalayarak bize yorumlar, her gözün göremediği incelikleri, güzellikleri gösterir:

“Türkülerde ince, yüce, ulvî, afif taraflarıyla insan var. Hafif, çılgın, arzulu ve âvare taraflarıyla insan var. Kırılan, küsen, kaçan, dışına kaçmak istedikçe kendi içine büzülen küçük ilgiler bekleyen yönleriyle insan var.

Hâsılı türküler var, sözü uzatmamak için diyoruz ki türkülerde insan var, türkülerde hak var. Büyük şehirlerin hanlarında ya da harabelerinde söylenen var. Küçük ve unutulmuş kasabaların bir göz odalarında, damlarında, yazularında, ak doruklu dağlarında, sarıçiçekli yaylalarında, boz bulanık subaşlarında söylenenleri var. Rüya dolu olanlar var. Yiğidine, erkeğine, hayal de olsa bile her gece yanına, soluğuna, saçlarına sokulana, ısıtana ve sim-sıcak tutana yakılanlar var.<sup>2</sup>

Tanpınar’a göre türküler bir milletin fikir ve hissiyatının bütünüyle yer aldığı eserlerdir. Halkımıza ve hayatımıza ne kadar yaklaşırsak o kadar mesut olacağız. Biz bu türkülerin milletiyiz der.

Edebiyatımızın büyük ustası, türkülere ait bir hatırasını şöyle nakleder;

“İç Anadolu türküleriyle ben ilk defa seferberlik içinde karşılaştım. 1916 yaz sonuydu. Bir akşam bilmem niçin gittiğim bilhassa niçin geciktiğim istasyonda kim bilir hangi cepheden öbürüne asker nakleden katarlardan birine rastladım. Yük vagonlarında isli lambaların altında bir yığın soluk ve yorgun benizli çocuklar birbirine yaslanmışlar, bu ezik, eritilmiş kurşun gibi yakıcı ve yaktığı yerde öyle külçelenen türkülerden birini söylüyorlardı.”<sup>3</sup>

Prof. Dr. Cemal Kurnaz, Türk şiirini “gül-i ra’nâ”ya benzetir;<sup>4</sup> yarı sarı yarı kırmızı... Halk ve divan geleneğinden beslendiği için iki renkli. Rengini kokusunu bizim havamız, suyumuz ve toprağımızdan alan, bizim besleyip büyüttüğümüz bir gül.

Tasavvufta cennetin kapı sesi olarak tanımlanan musiki<sup>5</sup> ilk olarak dinî törenlerde kullanılmaya başlanmıştır. Güzel ses daima insan üzerinde olumlu etki bırakmıştır. Bundan dolayı da ayinlerin ayrılmaz bir parçası olmuş ve musikiye bir sayd\*\* aleti olarak bakılmıştır. Zamanla insanları etkileyen dindışı olaylarda da kendine yer edinen musiki, her toplumda kendine yer edinmiştir.

Kâinâtın yaratılması sevgi ve birlik üzerinedir.

“Muhabbetten Muhammed oldu hâsıl

Muhammedsiz muhabbetten ne hâsıl”

demişiz. Evrenin yaratılışını muhabbete bağlamışız.

Hz. Cabir bir gün Fahr-i Kâinât Efendimize:

“Ey Allah’ın Resulü! Anam-babam sana feda olsun, Allah’ın her şeyden önce ilk yarattığı şeyi bana söyler misiniz?” diye sorar. Selamların en güzeli üzerine olsun Efendimiz de şöyle buyurur:

“Ey Cabir! Her şeyden önce Allah’ın ilk yarattığı şey senin peygamberinin nurudur. O nur, Allah’ın kudretiyle onun dilediği yerlerde dolaşır duruyordu. O vakit daha hiçbir şey yoktu. Ne Levh, ne kalem,

\* Em. Öğrt. Gör. Manisa Celal Bayr Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Böl.

<sup>1</sup> Fethi Gemuhluoğlu, *Dostluk Üzerine*, İstanbul 1978, s. 130.

<sup>2</sup> A.g.e. s. 136.

<sup>3</sup> Ahmet Hamdi Tanpınar, *Beş Şehir*, İst. 1969, s. 103.

<sup>4</sup> Cemal Kurnaz, *Halk ve Divan Şiirinin Müşterekleri Üzerine Denemeler*, Ankara 1990, s. 7.

<sup>5</sup> Bayram Ali Çetinkaya, “Mevlana ve Müzik”, *Marife Yıl 7*, Sayı 3, Kış 2007, s. 177. 175-194

\*\* sayd: av

ne cennet, ne ateş/cehennem vardı. Ne melek, ne gök, ne yer, ne güneş, ne ay, ne cin ve ne de insan vardı."

"Allah mahlukları yaratmak istediği vakit, bu nuru dört parçaya ayırdı. Birinci parçasından kalemi, ikinci parçasından Levh'i (Levh-i mahfuz), üçüncü parçasından Arş'ı yarattı. Dördüncü parçayı ayrıca dört parçaya böldü: Birinci parçadan Hamele-i Arş (Arşın taşıyıcılarını), ikinci parçadan Kürsi'yi, üçüncü parçadan diğer melekleri yarattı. Dördüncü kısmı tekrar dört parçaya böldü: Birinci parçadan gökleri, ikinci parçadan yerleri, üçüncü parçadan cennet ve cehennemi yarattı. Sonra dördüncü parçayı yine dörde böldü: Birinci parçadan müminlerin basiret nurunu/iman şuurunu, ikinci parçadan -marifetullahtan ibaret olan- kalplerinin nurunu, üçüncü parçadan tevhitte ibaret olan ünsiyet nurunu (La ilahe illallah Muhammedu'r-resulüllah nurunu) yarattı." (bk. İmâm Ahmed, Müsned IV-127; Hâkim, Müstedrek II-600/4175; İbni Hibban, El İhsân XIV-312/6404; Kastalanî, Mevahibü'l-Ledünniye: 1/6; Krş. Aclunî, I/262-6)

Resûlullah (S.A.V.) bir hadis-i kudsîde:

"Allah, seni kendi nurundan, diğer şeyleri de senin nurundan yarattım, buyurdu." buyurmuştur. (İmânAhmed, Müsned IV-127; Hâkim, Müstedrek II-600/4175; İbniHibban, El İhsân XIV-312/6404; Aclunî, Keşfü'l-Hâfâ I-265/827)

Kâinata en büyük hâdise hiç şüphe yok ki, Kâinatın Efendisi Peygamberimiz Hz. Muhammed'in (S.A.V..) dünyaya teşrifleri hâdisesidir.

Çünkü, hilkat ağacının çekirdeği odur. Kâdir-i Zülcelâl, onun gelişini takdir etmemiş olsaydı, kâinat da, insan da olmayacaktı. Dolayısıyla imtihan dünyasının kapısı da açılmayacaktı.

"Sen olmasaydın, ey Habîbim, felekleri (kâinatı) yaratmazdım" kudsî hadisi, bu sırta işaret etmektedir.<sup>6</sup>

Tasavvufî anlayışa göre, Allah'tan başka hiçbir şey yokken ilk defa hakikat-i Muhammediye var olmuş, bütün yaratıklar bu hakikatten ve onun için halk edilmiştir. Âlemin var olma sebebi, maddesi ve gayesi bu hakikattir."

Bu inanış ile ortaya çıkan tasavvufun çeşitli ekollerinde mûsikî önemli bir yere sahiptir. Birer konservatuar niteliğine sahip olan dergâhlar hem dinî musikimize hem de dindışı musikimize yıllar yılı hizmet etmişlerdir.<sup>7</sup> Bilhassa Türk coğrafyasında Hallak-ı âlemi anma şekli olan zikir ve âyinlerde, tasavvuf mûsikîsi hiçbir İslam toplumunda rastlanmayacak bir mükemmelliğe ulaşmıştır.

Dinî ve dindışı müzik icracılarının hem-hâl olması nedeniyle dindışı musiki, dini âyinlerde de kullanılmaya başlanmıştır. Hafız ve aynı zamanda imam olan Saadeddin Kaynak'ın "Muhabbet bağına girdim bu gece" şarkısı, Efendimizin Kubbe-i Hadrâ'sında bestelenmiş bir eserdir.

"Mümkün mü unutmak güzelim,neydi o akşam?

Hülya gibi,rü'yâ gibi bir şeydi o akşam...

İçtik kanarak, bir ezeli meydi o akşam,

Hülyâ gibi,rü'yâ gibi bir şeydi o akşam..."

Mısralarını Hâfız Râkım Elkutlu, şeyhi ve aynı zamanda dayısı olan İzmir Mevlevîhânesi son şeyhi Şeyh Nûrî Efendi ile geçirdiği demleri hatırlayarak bestelemiştir.

Şekip Ayhan Özışık,

Kalbimin sâhibi sensin,

Orda yalnız sen varsın"

derkenne düşünmüştü acaba?

Hepimizin de bildiği gibi Allah selâmet versin bestesi Amir Ateş Hoca'ya, güftesi Melek Hiç Hanıma ait olan

Bir kızıl goncaya benzer dudağın

Açılan tek gülüsün sen bu bağın

<sup>6</sup> <https://sorularlaislamiyet.com/levlake-hadisi-olarak-bilinen-sen-olmasaydin-ey-habibim-felekleri-kainati-yaratmazdikudsi-hadisi'den-naklen>

<sup>7</sup> [http://mevlanafoundation.com/mevlevi\\_order\\_tr.html](http://mevlanafoundation.com/mevlevi_order_tr.html) 'den naklen.

Kurulur kalplere sevda otağın  
 Kimbilir, hangi gönüldür durağın  
 Her gören göğsüme taksam seni der  
 Kimi ateş gibi yaktın beni der  
 Kimi billur bakışından söz eder  
 Kimbilir, hangi gönüldür durağın

Şarkısı Fahr-i Kâinâtaleyhi's-selâm ve's-salâvât Efendimize yazılmıştır.

Yine bestesi Yesârî Asım Arsoy, güftesi Fitnat Sağlık'a ait hüzzam makamındaki eser, bestecinin ömrünün sonlarına doğru Efendimiz için yazdığı muhteşem eserin sözleri

“Ömrüm, seni sevmekle nihâyet bulacaktır.  
 Yalnız senin aşkın ile rûhum solacaktır.  
 Son darbe-i kalbim, yine ismin olacaktır.  
 Yalnız senin aşkın ile rûhum solacaktır.”

şeklindedir.

Şanlıurfa çeşitli tasavvufî ekollerin sık rastlandığı bir yerdir. İlimizdeki musiki icracılarının bu gruplarla ilişkileri sonucu her iki tarz musiki eserleri iç içe okunmaya başlanmıştır. Yaklaşık 50 yıldır çeşitli tasavvufî ekollerle beraber olmuş bir kişi olarak yaşadıklarımız, ritüellerde dinî eserlerle dindışı eserlerin bir arada icra edildiğini gördük. Urfa'nın geçmişte yaşamış büyük âlimlerinden Rahmetli Buluntu Hoca'nın, sözleri ve bestesi Saadeddin Kaynak'a ait hüseyinî makamındaki “Haticem saçlarını dalga dalga taramış” şarkısını pek sevdiğini ve katıldığı her mûsikî meclisinde icra ettirdiğini büyüklerimizden çok defa işittik. Yine aynı şarkı Şeyh Sodey diye tanınan Rahmetli Şeyh Mehmet Karakuş'un idare ettiği zikir meclislerinde de aynı şarkının defalarca icra edildiğine şahit olduk. Urfa'da Ulu Cami civarında gittiğimiz bir mecliste bağlama eşliğinde irfanî türküler söylenmiş ve karşılama türünde raks edilmiştir.

Bu sözlerden sonra Urfa Musikisine baktığımızda türkülerin yanında “çifte” denilen tamamen tasavvufî muhtevaya sahip eserler de gözümüze ilişir ki, bu ilahiler tasavvufî mahfillerde okunmasının yanında normal mûsikî meclislerinde de okunmaktadır.

Gelelim türkülerimize;

Ahu gözlüm gene senden ayıryam  
 Daştan daşa başım vurup ağlıyam  
 Dertli başa gelen hasret çekilir  
 Gene her gün efkârlıyam gamlıyam<sup>8</sup>  
 derken, Hz. Mevlânâ'nın Mesnevî-i Şerîf'ine başlarken

Dinle neyden kim hikâyet etmede  
 Ayrılıklardan şikâyet etmede  
 sözlerini hatırlamamak elde değildir.  
 “Al ele sâkî peymâne  
 Kadem basmaz mı irfâne”<sup>9</sup>

türküsünde Tasavvuf edebiyatındaki sâkî ve peymane mazmunlarını düşünmek gerektir. Saki, dergahın şeyhi; peymâne ise ilâhî aşktır.

Bakır Karadağlı'nın sözü ve müziği kendisine ait olan

<sup>8</sup> Abuzer Akbıyık ve diğ., *Şanlıurfa Halk Müziği*, Ankara1999, s. 60.

<sup>9</sup> Akbıyık, a.g.e., s. 60.

Ararım cihanı dost bulmak için  
 Bulup candan sevip kul olmak için  
 Hasta yürek yanar söndürmek için  
 Dost nazarı değmiş âblar isterim  
 Bulur muyum acep ağalar beyler  
 Dost hasreti yakar beni kül eyler  
 Yorgun ayak beni yolumdan eyler  
 Bulmasam yolunda ölmek isterim.<sup>10</sup>

türküsi ise tamamen ilâhî özelliği taşıyan bir eserdir.

Halil Damdam, bir güle âşık olur ve onun için dile düşmeyi çile çekmeyi göze alır.<sup>11</sup> Gül mazmunu hepimizin bildiği üzere Efendimiz (S.A.V.)'dir.

Aşığın bağrındaki aşk ateşi yel vurdukça alevlenir fakat o sesini bir türlü yâre duyuramaz. Bu ateş uğruna cayır cayır yanmayı göze alır.<sup>12</sup>

“Benim Yârim hiç hâlimden bilmiyor” derken yola yeni girmiş dervişin psikolojisi içinde olan Mehmet Ataç'ın aklı ve fikrinde sadece O vardır. “Bilmem feleğin kastı ne” diyerek çaresizliğini dile getirir.<sup>13</sup>

Bülbüller düğün eyler  
 Bilmem ki ne ün eyler  
 Ben feleğe neyledim  
 Bana bildiğin eyler<sup>14</sup>

diyen Şükrü Çadırcı Hafız da aynı duygular içindedir.

“Gül açılmış gülfama gel;  
 Bu meclis-i irfana gel<sup>15</sup>

sözleriyle doğrudan irfan meclisine davet vardır.

Abdullah Balak'ın ise başında gam yuvası, sinesinde yârin açtığı yâreler vardır. Bunun tek çâresi yine Yâr'dadır.<sup>16</sup>

O yârin meftûn olup, dost bağının bülbülü âşığı eller deli zanneder. Bu durumdan da hoşnuttur o. “Mevlâ'nın muradı böyle deyip sabreder.<sup>17</sup>Tevekkül içinde bir derviş gibi eyvallah der.

Konya'da bir mecliste dinlediğimiz sözleri ve müziği Bedirhan Kırmızı'ya ait olan “Gül yüzün dönme benden” türküsünü ilahî olarak dinlemiştik.

Gül yüzün dönme benden  
 Ölürüm vazgeçmem senden  
 Kapında kul olmuşam  
 Selâmın kesme benden

<sup>10</sup> Akbıyık, a.g.e., s. 76.

<sup>11</sup> Akbıyık, a.g.e., s. 81.

<sup>12</sup> Akbıyık, a.g.e., s. 108.

<sup>13</sup> Akbıyık, a.g.e., s. 126, 128.

<sup>14</sup> Akbıyık, a.g.e., s. 164.

<sup>15</sup> Akbıyık, a.g.e., s. 166.

<sup>16</sup> Akbıyık, a.g.e., s. 192.

<sup>17</sup> Akbıyık, a.g.e., s. 220.

Aman aman aman aman  
 Pirimden ayrılamam  
 Gül dikeyim bağlara  
 Sarılsın yapraklara  
 Kurbân olayım Pîrim  
 Bastığın topraklara  
 Aman aman aman aman  
 Pirimden ayrılamam<sup>18</sup>

Daha sonra aynı kalıpla Mevlevî meclislerinde okunmak üzere biz de bir şiir yazdık.

Abdi Emmi'den Halil Altıngöz'ün derlediği

Havuzum dört köşeli  
 İçi mermer döşeli  
 Okudum derviş oldum  
 Ben bu aşka düşeli<sup>19</sup>

türküde de dervişlik ve okumak üzerine vurgu yapılıyor ki burada “okumak” fiili dikkatimizi çekiyor. Dervişten ve dervişin olayları –irdeleyerek- okuduğundan bahsedilmektedir.

Hak yolunun yolcusu derviş,  
 Neylerem dünyayı neyelerem malı  
 Neylerem kanunu, neyelerem nâyı  
 Ben fedâ-yı aşkam çekerem yayı  
 Ben esîr-i aşkam neyelerem malı<sup>20</sup>

düşüncesiyle dünyayı terketmiş, gönlünden mâsivâyı silmiştir.

Din dışı eserlerde örneklendirmeyi arttırmak mümkündür. Bunun yanında Urfa mûsıkisinde “Çifte” dediğimiz dinî eserler de mevcuttur ki bu çalışmada sadece dindışı eserleri aldık. Zaten çifteler “Tasavvufî Halk Müziği” olarak repertuarlarımızda kayıtlıdır. Yunus Emre'den Kuddusî'ye; Fuzûlî'den, Zâtî'den, Leylâ Hanım'dan Nezîhe'ye birçok gönül erimizin eserleri Urfa'da “çifte” denilen ilahî olarak okunmaktadır.

Sonuç olarak diyoruz ki;

Mûsikîeserlerini dinî ve din dışı diye ayırmanın bir manası yoktur. Kaynak birdir. Hz. Niyazî'nin dediği gibi;

Mescitte meyhânede  
 Hânedevîrânede  
 Kabe'deputhânede  
 Çağırırım dost dost...

<sup>18</sup> Akbıyık, a.g.e., s. 291.

<sup>19</sup> Akbıyık, a.g.e., s. 311.

<sup>20</sup> Akbıyık, a.g.e., s. 389.

**KAYNAKÇA:**

Akbıyık, Abuzer ve diğ., *Şanlıurfa Halk Müziği*, Ankara1999, s. 60.

Çetinkaya, Bayram Ali, “*Mevlana ve Müzik*”, Marife Yıl 7, Sayı 3, K1ş 2007, s. 175-194.

Gemuhluoğlu, Fethi. *Dostluk Üzerine*, İstanbul 1978.

Kurnaz, Cemal, *Halk ve Divan Şiirinin Müşterekleri Üzerine Denemeler*, Ankara 1990.

Tanpınar, Ahmet Hamdi. *Beş Şehir*, İst. 1969.

<https://sorularlaislamiyet.com/levlake-hadisi-olarak-bilinen-sen-olmasaydin-ey-habibim-felekleri-kainati-yaratmazdim-kudsi-hadisi> ‘den naklen.

[http://mevlanafoundation.com/mevlevi\\_order\\_tr.html](http://mevlanafoundation.com/mevlevi_order_tr.html) ‘den naklen.

# “BİR TEKKE MÛSİKÎSİ FORMU OLARAK SALÂT-I KEMÂLİYE VE ŞANLIURFA'DA OKUNAN SALÂT-I KEMÂLİYELERLE KARŞILAŞTIRMALI DEĞERLENDİRİLMESİ”

Ahmet Hakkı TURABİ\*

## Salât

Salât, Arapça bir kelime olup; lûgatte “duâ, namaz, istiğfâr, rahmet, yüceltme, ikram, bildirme, ibadet etme, af dileme, yalvarma, ateşe tutma, kızartma” anlamlarına gelmektedir. Kur’ân-ı Kerîm’de “Muhakkak ki Allah ve melekleri, peygambere hep salât etmektedirler. Hz. Peygamber’e “Allah’tan rahmet ve selâm temenni eden, onu metheden ve şefâatini dileyen, aile fertlerine ve yakınlarına dua ifadeleri içeren, çeşitli şekillerde tertiplenmiş hürmet ve duâ cümleleri ihtiva eden, belirli bestesiyle veya serbest bir şekilde okunan sözlerin genel adıdır.<sup>1</sup>

Ey iman edenler siz de ona salât ü selâm getirin” (Ahzab-56) ayetinde “salât” kelimesi, Cenâb-ı Allah’ın Hz. Peygamber’e rahmet ve inâyetine, meleklerin ve iman edenlerin ise hürmet ve muhabbetine işaret etmektedir. Ayetin devamında “Allah ve Rasûlünü incitenler, eziyet edenler...” ifadesi de salât ve selam etmemenin onu desteklememek ve incitmek anlamına delildir. Dolayısıyla salât ve selâm, sadece kavli değil aynı zamanda fiilî de olmalıdır.<sup>2</sup>

Bu emirler çerçevesinde Sâfiî ve Hanbelî mezhebinde namazda salât ü selâm okumak vâciptir; salât ve selâmsız namaz sahîh değildir. Mâlikî ve Hanefiler’de ise sünnet-i müekkeddir; salât ve selâmsız namaz, ancak kerâhetle sahîhtir.

Hz. Peygamber, bu ayetin inzâlî üzerine ashâbın “Yâ Rasûlallah sana nasıl salât edeceğiz?” sorusuna cevâben “Allâhümme salli...” ve “Allâhümme bârik...” duâlarını öğretmiştir. Selâmın ise “es-Selâmü aleyke Yâ Rasûlallah”, “es-Selâmü aleyke Yâ Eyyühe’n-Nebiy”, “Selâmün aleyke” şeklinde yapılması mervîdir. Dolayısıyla salâvâtın sözleri Arapçadır.

Ahzâb-36. âyetteki emir doğrultusunda hadis kaynaklarımızda tespit edilen Hz. Peygamber ile ilgili salât ve selâm cümlelerine (yaklaşık 40 civarındadır), ulemâ ve mutasavvıflarımızın da –hadis külliyâtında Hz. Peygamber’in özelliklerini göz önünde tutarak- yaptıkları küçük ilâvelerle salâvât metinlerimiz çoğalmıştır. Bu açıdan manzûmesi Behlûl-i Dâna (Ebû Vuheyb b. Sayrâfi, v. 190/805)’ya ait, Hatîb Zâkirî Hasan Efendi tarafından bayati makamında bestelenen Cuma ve bayram salâtı, tespit edilen en eski sözlerdir.

Kelime olarak “ihbâr, haber verme, tenbih, uyarma” anlamına gelen “tesvîb” ise, müezzinin ezan içerisinde veya ezandan sonra bazı uyarı cümlelerini seslendirmesidir. Hz. Bilâl’in sabah ezanı içerisinde “es-Salâtü hayrun mine’n-nevm” cümlesi, ezandan sonra Hz. Rasûlullah’ın kapısı önünde –O’na cemaatin hazır olduğunu ifade etmek maksadıyla- “es-Selâmü aleyke Yâ Rasûlallah, es-Salât es-Salât Yâ Rasûlallah” cümleleri; ezan ile kâmet arasında bir kişinin “es-Salât(-h), Rahimekümullâh” ifadeleri Hz. Peygamber’den sonra hulefâ-i râşidîn zamanında da devam etmiştir. Tesvîb, bu açıdan ezan değil; ezana ilâve edilen haber verme olmakla birlikte daha sonra minareden okunan salât ve selâmlara kaynak teşkil etmiştir.

Müminlere farz olan salâtın belirli bir amaca matuf olarak minarede veya farklı mekanlarda okunmasının kesin bir tarihi olmamakla birlikte; minarelerden tesbih okuma geleneği ilk kez Mısır’da Mesleme b. Muhammed döneminde 678 senesinde başlamıştır. Salât okuma ise muhtemelen 9. Yüzyılda Ahmed b. Tolun Camii’nde sabah ezanlarına eklenerek başlamıştır. Bu gelenek aynı asırda zaten Şam ve Hicaz bölgelerinde devam etmektedir. Eyyübîler ile birlikte ezanlardan önce veya sonra minareden salâtlar okunmuştur. 1300 yıllarında Memlûk Sultanı Muhammed b. Kalavun’un iradesiyle Cuma

\* Prof. Dr., Marmara Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Türk Din Musikisi Anabilim Dalı Öğr. Üyesi

<sup>1</sup> Özcan, Nuri, (2008), “Salâ”, *Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1. baskı, c. 36, s. 15.

<sup>2</sup> Koca, Fatih, (2017), *İslam Medeniyeti’nde Salâ ve Salâvât Geleneği*, Ankara, s. 2-71.



ezanından önce, 1389 yılında Salih b. Eşref Zeynüddin II. Haccî döneminde akşam ezanı dışında tüm ezanların ardından salâ okunma usûlü konmuştur.<sup>3</sup> Osmanlılar döneminde bu gelenek besteli salâtlarla devam etmiştir.

Minareden okunan besteli salâlarımız dilkeşhâverân sabah salâsı, bayati bayram salâsı, hüseyini Cuma ve cenâze salâları, cenâze gülbangi, mâye cenâze salâsı, temcid salâsıdır. Aynı zamanda ferâciye gibi belirli amaçlara matuf olarak minareden okunan salâlarımız vardır. Salâtlar, genellikle Câmî Mûsikîsi kısmında değerlendirilmekle birlikte yalnızca câmilere mahsûs kalmayıp tekkelerde “davet, çağırma, buyur etme”, mevlevihânelerde yemek zamanında “lokmaya salâ”, mukâbele zamanı geldiğinde “tennûreye salâ” anlamında kullanılmıştır. Tarikatlerin zikir merâsimlerinde -besteli veya bestesiz-okunan salât ü selâmlar vardır. Salât-i Ümmiye, Salât-i Kemâliye, Salât-i Melevân, Salât-i Kutbiye, Salât-i Münciye, Salât-i Efdaliye gibi salavât-i şerîfe çeşitleri vardır.<sup>4</sup> Bunlardan en çok bilineni “Salât-i Kemâliye”dir.

### Salât-i Kemâliye

Kâdirî, Rifâî ve Halvetî gibi cehrî zikir yapılan tarikat âyinlerinde zikrin kuûdi kısmında evrâda geçmeden evvel okunan bu salât, adını metnin içinde geçen “*adede kemâ lillâhi ve kemâ yelîku bi-kemâlihî*” ifâdesinden almıştır. Salâtın metni, Halvetiyye tarikatının Bekrî kolunun kurucusu Şeyh Mustafa Kemâleddin el-Bekrî (1688-1749)’ye aittir.<sup>5</sup> Hz. Peygamber’i övmek için yazıldığı ve beğeni gördüğünden dolayı Salât-ı Kemâliyeler câmilerde de okunmuştur. Salât-i Kemâliye, tekkelerde zikre başlamadan önce farklı bestelerde ve bazı farklı kelimelerle okunabilmektedir.

Salât-ı Kemâliye, özellikle Kadirî ve Halvetî tarikatlarında, Rifaiyye’nin Elvâniye kolunda ve kıyamî tekkelerde okunan bir salavâttir. Bilhassa yatsı namazından sonra şeyhefendinin başkanlığında topluca yedi defa okunmaktadır. Kıyamîlerde her zikre Salât-i Kemâliye ile başlanır, onun arkasından evrâd-ı şerife kendisine mahsus bir tavır ve usûl ile koro halinde okunmaktadır.<sup>6</sup> Muharrem aylarında Kıyamî tekkelerinde evrâd-ı şerife okunmaz, Salât-ı Kemâliye’den sonra hemen mersiyyeye başlanırdı.<sup>7</sup> Buna “yatsı usûlü” denilmiştir. Böylece Hz. Peygamber vesîle edilerek, rızkın genişleyeceği, gamın ve endişelerin giderileceği inancıyla Allah’a duâ edilir.

Salât-i Kemâliye geleneğini günümüze aktaran Cerrâhî tarîkati, Halvetîliğin bir kolu olup bütün Halvetîlerde olduğu gibi âyin merâsimi “devrânî”dir. Son zamanlarda perşembe günleri yatsı namazını müteâkiben yapılan âyinlerde tüm İslâm büyükleri ve silsile-i şerifteki hazretler için “el-Fâtiha” okunduktan sonra, özel bestesiyle Salât-i Kemâliye okunur. Cerrâhîlikte “usûl” adıyla anılan sabah, akşam ve yatsı vakitlerinde icra edilen âyinler vardır ve sabah âyini de Salât-i Kemâliye okunmaktadır.<sup>8</sup>

İstanbul’da Karagümrük’teki Âsitâne’de okunan Uşşak Salât-i Kemâliye, İstanbul Türk Tasavvuf Mûsikîsi ve Folklorünü Yaşatma Vakfı tarafından notaya alınmıştır. Tebliğimizde Salât-i Kemâliye’nin en yaygın hali olan bu besteyi esas alarak Şanlıurfa’da okunan segâh ve uşşak makamındaki bestelenmiş Salât-i Kemâliye’lerle karşılaştırarak değerlendireceğiz.

İstanbul’da Halvetî Cerrâhî tarîkinde okunan Uşşak Salât-i Kemâliye’nin metni ve notası ise şu şekildedir:

1. *Allâhümme salli ve sellim ve bârik ‘alâ seyyidinâ Muhammedin ve ‘alâ âlihî ‘adede in ‘âmillâhi’l-kerîmi ve ifdâlihî*  
(Ey Allahım, Efendimiz Hz. Muhammed’e ve ailesine Allah’ın bütün nimetleri sayısı kadar salât, selâm ve bereket olsun)
2. *Allâhümme salli ve sellim ve bârik ‘alâ mürşidinâ Muhammedin ve ‘alâ âlihî ‘adede kemâ lillâhi ve kemâ yelîku bi kemâlihî*  
(Ey Allahım, Mürşidimiz Hz. Muhammed’e ve ailesine Allah’ın kemâli sayısınınca ve kemâline lâyük olacak kadar salât, selâm ve bereket olsun)

<sup>3</sup> Özcan, c. 36, s. 15.

<sup>4</sup> İnançer, Ömer Tuğrul, (2005), “Osmanlı Tarihinde Süflük, Âyin ve Erkânları”, *Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Sufiler*, (Haz. Ahmet Yaşar Ocak), Ankara, s. 121; Akpınar, Hüseyin, (2011), *Şanlıurfa’da Dini Musiki*, Şanlıurfa, s. 70.

<sup>5</sup> Metni için bkz. Şimşek, Selami, (2013), “Seyyid Mehmed Nûri Üsküdarî (ö. 1273/1856) ve Salât-ı Kemâliyye Şerhi”, *Tasavvuf Dergisi*, S. 4, s. 351-376.

<sup>6</sup> Revnakoğlu, Cemaletdin Server, (2003), *Eski Sosyal Hayatımızda Tasavvuf ve Tarikat Kültürü*, İstanbul, s. 331.

<sup>7</sup> Akpınar, s. 71.

<sup>8</sup> İnançer, s. 70.

3. *Allâhümme salli ve sellim ve bârik 'alâ şemsi'd-duhâ Muhammedin ve 'alâ âlihî 'adede kemâ lillâhi ve kemâ yelîku bi kemâlihî*  
(Ey Allahım, Gündüzün güneşi Hz. Muhammed'e ve ailesine Allah'ın kemâli sayısınca Allah'ın kemâline ve kemâline lâıyk olacak kadar salât, selâm ve bereket olsun)
4. *Allâhümme salli ve sellim ve bârik 'alâ bedri'd-dücâ Muhammedin ve 'alâ âlihî 'adede kemâ lillâhi ve kemâ yelîku bi kemâlihî*  
(Ey Allahım, Karanlığın ayı Hz. Muhammed'e ve ailesine Allah'ın kemâli sayısınca Allah'ın kemâline ve kemâline lâıyk olacak kadar salât, selâm ve bereket olsun)
5. *Allâhümme salli ve sellim ve bârik 'alâ nûri'l-Hüdâ Muhammedin ve 'alâ âlihî 'adede kemâ lillâhi ve kemâ yelîku bi kemâlihî*  
(Ey Allahım, Hüdâ'nın nûru Hz. Muhammed'e ve ailesine Allah'ın kemâli sayısınca Allah'ın kemâline ve kemâline lâıyk olacak kadar salât, selâm ve bereket olsun)

### UŞŞAK SALÂT-I KEMÂLİYE

Al- lâ- hüm-me sal- li ve sel- lim ve bâ- rik a- lâ

sey- yi- di- nâ Mu- ham-me- din ve a- lâ â- li- hi a- de- de  
mür- şî- di- nâ

i- nâ- mil- lâ- hil ke- rîm ve if- dâ- li- hi

Al- lâ- hüm-me sal- li ve sel- lim ve bâ- rik a- lâ

şem- sid du- hâ Mu- ham-me- din ve a- lâ â- li- hi a- de- de  
bed- rüd dü- câ  
nû- ril hü- dâ

ke- mâ- lil- lâ- hi ve ke- mâ ye- li- ku bi ke- mâ- li- hi

Not :Tüm tarikatlarda okunmakla birlikte daha çok Halvetiler tarafından icrâ edilen bu eser ritmik olarak söylenir.  
Eserin 1. ve 4. satırındaki küçük notalar ile belirtilen vurgular sadece zâkirbaşları tarafından yapılmaktadır.

### Şanlı Urfa'da Okunan Salât-i Kemaliye

Şanlıurfa'da yapılan tarikat usûllerinde sıklıkla Salâtlara yer verilir. Hz Peygamber'e duyulan büyük saygı ve hürmet ile bağlılığın ifadesi olarak, Salât-ı Kemâliye, Salât-ı Müncîye, Salât-ı Efdâliye, Salât-ı

Kutbîye, Sünbülî Salâtı gibi değişik isim ve biçimlerde ortaya çıkan ve tarikatlarda okunan Salâvât-ı şerîfe örnekleridir. Dergâh Camii'nde yapılan usûllerde de bu emre uyularak ve Hz. Peygamber'e duyulan sevgi ve özlem neticesinde Salâtlara sıkça yer verilmiştir.<sup>9</sup>

Doç. Dr. Hüseyin Akpınar'ın çalışmaları neticesinde haberdar olduğumuz, Şanlıurfa'da Câmî Mûsikîsi türü olarak icra edilen uşşak ve seghah makamlarında iki salât-i kemâliye daha mevcuttur. Sn. Akpınar'ın verdiği bilgiler çerçevesinde tekkelerin ilğasından sonra Şanlıurfa'da kısaca salavât olarak bilinen Salât-i Kemâliye, bütün halkın okuduğu bir form halini almıştır. Salât-i Kemâliye formunun Şanlıurfa'da belirgin olarak icrâ edildiği iki yerden biri mevlid merasiminin başı, diğeri ise terâvih namazının sonudur: "Salât-i Kemâliye, Şanlıurfa'da okunan Siverekli Yusuf Sami Efendi (ö. 1932) mevlidinin başında Uşşâk makamında ve kendine özgü usûlüyle icrâ edilmektedir. Güftesi, üç cümleden oluşan ve Arapça olan Salât-i Kemâliye, Türk mûsikîsi makâm ve nağmeleriyle okunmaktadır. Her cümle salât ve selâm ile başlayıp Hz. Muhammed'in (s.a.v.) sıfatlarından birinin zikredilmesiyle devam etmektedir:

1. *Allâhümme salli ve sellim ve bârik 'alâ hayri'l-verâ Muhammedin ve 'alâ âlihî 'adede kemâ lillâhi ve kemâ yelîku bi kemâlihî*  
(Ey Allahım, en güzel verâ sahibi Hz. Muhammed'e ve ailesine Allah'ın kemâli sayısınca ve kemâline lââyık olacak kadar salât, selâm ve bereket olsun)
2. *Allâhümme salli ve sellim ve bârik 'alâ nûri'l-Hüdâ Muhammedin ve 'alâ âlihî 'adede kemâ lillâhi ve kemâ yelîku bi kemâlihî*  
(Ey Allahım, Hüdâ'nın nûru Hz. Muhammed'e ve ailesine Allah'ın kemâli sayısınca Allah'ın kemâline ve kemâline lââyık olacak kadar salât, selâm ve bereket olsun)
3. *Allâhümme salli ve sellim ve bârik 'alâ şemsi'd-duhâ Muhammedin ve 'alâ âlihî 'adede kemâ lillâhi ve kemâ yelîku bi kemâlihî*  
(Ey Allahım, Gündüzün güneşi Hz. Muhammed'e ve ailesine Allah'ın kemâli sayısınca Allah'ın kemâline ve kemâline lââyık olacak kadar salât, selâm ve bereket olsun)

Salât-ı Kemâliye, Şanlıurfa'da Ramazan ayında terâvih namazının sonunda aynı güfte ve usûl ile Segâh makamında okunmaktadır. Terâvih ve Vitir namazları arasında okunan Salât-ı Kemâliye, cumhur müezzinliği çerçevesinde, cemaatin de iştirakiyle coşku ve şevk ile icrâ edilir. Metnin ikinci cümlesinde "Nûri'l-Hüdâ" bölümü okunurken cemaat, Hz. Peygamber'e (s.a.v.) salavât getirerek başta yüzleri olmak üzere vücutlarını meshetmektedir. Sn. Akpınar'ın şifâhî kaynaklardan derleyerek notaya aldığı bu iki eser, Şanlıurfa'da iki asırdır okunmaktadır.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Öksüzöğlü, Osman, (2015), *Şanlıurfa Degâh Camii'nde Yapılan Tarikat Usûlleri ve Müzikal Analizleri*, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, s. 7-116.

<sup>10</sup> Akpınar, s. 4-72.

# SALÂT-I KEMÂLİYE

"Segâh Salât"

Yöresi: Şanlıurfa  
Kaynak: Said Bağmancı

Derleyen-Notaya alan:  
Dr. Hüseyin Akpınar

Devrihindi (♩=98)

♩



Al lâ hüm me sal li ve sel lim ve bâ rik

Düyek



a lâ Hay ril ve râ Mu ham me din ve a lâ  
Nû ril Hü dâ  
Şem sid du hâ



Â li hî a de de ke mâ lil lâ



hi ve ke mâ ye li ku bi ke mâ li hî

## SALÂT-I KEMÂLİYE

"Uşşak Salât"

Yöresi: Şanlıurfa

Derleyen-Notaya alan:  
Dr. Hüseyin Akpınar

Devrihindi (♩=112)

Al lâ hüm me sal li ve sel lim ve bâ rik

Düyek

a lâ Hay ril ve râ Mu ham me din ve a lâ  
Nû ril Hü dâ  
Şem sid du hâ

Â li hî a de de ke mâ lil lâ

hi ve ke mâ ye li ku bi ke mâ li hî

### SONUÇ

Cenâb-ı Allah'ın emirleri doğrultusunda Hz. Peygamber'e salât ve selâm verme, toplumumuzun Hz. Rasûlullah'a duyduğu muhabbet ve hürmet çerçevesinde gelişen salât, dîni mûsikîmizin en önemli ve – besteli veya bestesiz- çok icrâ edilen formu haline gelmiştir. Gerek câmilerde gerek tekkelerde ve dahi her türlü dîni cemiyetlerde okunan salât ve selamların sayısı –unutulmuş olanlarla birlikte- binlercedir. Salât-i Kemâliye ise görüldüğü üzere hem caminin hem tekkenin ortak mûsikî formlarındandır.

İstanbul âsîtânelerinde okunan Salât-i Kemâliyeler nüanslarla birbirinden ayrılmaktadır. Uşşak başta olmak üzere hüseyini vb. makamlarda notaya alınan bu eser kendine usûlsüz -has usûlüyle- bir şekilde topluca okunmaktadır. Şanlıurfa örneğini ise Sn. Akpınar devrihindî-düyek değışmeli bir şekilde notaya almıştır. Bununla birlikte Şanlıurfa'da okunan uşşak ve segâh örneklerin aslında zikredilen usûle bağlı kalmaksızın okunduğu bir gerçektir. Zira dîni mûsikîmizin besteli bir eserlerinde genel uygulama başlanan usûlle bitirmektedir. Muhtemelen Sn. Akpınar'ın hem usûle uyması hem icrâ edilmesi ve hem de öğretim kolaylığı amacıyla bu usûllerle notaya aldığı kanaatindeyiz.

İstanbul örneğinde melodik yapı, klâsik-geleneksel dîni mûsikîmize oldukça uygundur. Enteresandır ki her iki Şanlıurfa örneği de İstanbul'da okunan uşşak salâtın melodik yapısındadır. Sn. Akpınar'ın pek kıymetli çalışması olan *Şanlıurfa'da Dîni Mûsikî* isimli eserinden gördüğümüz üzere, burada icra edilen eserlerde bölgeye ait yerel mûsikî zevkinin tesirleri sözkonusuyken, mevzubahis segâh ve uşşak salâtlarda İstanbul zevki ön plandadır. Bu da bize İstanbul'da okunan salât-i kemâliyenin Şanlıurfa'yı etkilediği kanaatini uyandırmaktadır.

Nihâyetinde Şanlıurfa'ya mahsûs olan segâh ve uşşak makamlarındaki salât-ı kemâliyeleri notaya alarak bize intikalini sağlayan Doç. Dr. Hüseyin Akpınar'a tekrar teşekkür ederiz.

## KAYNAKÇA

- Akpınar, Hüseyin, (2011), *Şanlıurfa'da Dini Musiki*, Ankara.
- İnançer, Ömer Tuğrul, (2005), “Osmanlı Tarihinde Sûfilik, Âyin ve Erkânları”, *Osmanlı Toplumunda Tasavvuf ve Sufiler*, (Haz. Ahmet Yaşar Ocak), Ankara.
- Koca, Fatih, (2017), *İslam Medeniyeti'nde Salâ ve Salâvât Geleneği*, Ankara. Özcan, Nuri, (2008), “Salâ”, *Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1. baskı, 15-16.
- Öksüzoğlu, Osman, (2015), *Şanlıurfa Degâh Camii'nde Yapılan Tarikat Usûlleri ve Müzikal Analizleri*, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Revnaoğlu, Cemaleddin Server, (2003), *Eski Sosyal Hayatımızda Tasavvuf ve Tarikat Kültürü*, İstanbul.
- Şimşek, Selami, (2013), “Seyyid Mehmed Nûri Üsküdarî (ö. 1273/1856) ve Salât-ı Kemâliyye Şerhi”, *Tasavvuf Dergisi*, S. 4, 351-376.

# ŞANLIURFA VE İSTANBUL ÜSLÛBU MEVLİD GELENEKLERİNİN KARŞILAŞTIRMALI İNCELEMESİ

Murat BİRER\*

## GİRİŞ

Türk Dil Kurumu Sözlüğünde: “Doğma, doğum, doğum yeri, insanın doğduğu yer/zaman” gibi anlamları ihtiva eden “Mevlid” terimi, dinî literatürde yaygın olarak: “Hz. Muhammed’in (S.A.V.) doğumunu, hayatını anlatan mesnevî; İslâm edebiyatı ve sanatında Hz. Peygamber’in doğum yılı dönümünde yapılan törenlere verilen isim; bu törenlerde okunmak üzere yazılmış eserlerin ortak adı.” vb. anlamlarda kullanılmaktadır. Bu eserler, aynı zamanda “Hz. Peygamber için yazılan medih türündeki şiirleri ifade ettiği gibi; onun doğumu, hayatı, isimleri, faziletleri, mucizeleri ve gazveleri gibi konuları kapsayan sîret türü eserler için de kullanılmaktadır” (Durmuş, 480/C: 29). Bu anlamlarını da kapsayacak şekilde Arap edebiyatında ilk mevlid örneklerinin 8. yüzyılın sonlarında ortaya çıktığı söylenebilir (a.g.e.). İlk Türkçe örneklerine ise 14. asrın sonlarında rastlanıldığı ifade edilmektedir (Aksoy, 482/C: 29). Süleyman Çelebi’nin 15. asrın başlarında yazmış olduğu “Vesîletü’n-Necât” adlı eser ile mevlid formu, belli bir edebî standarda ulaşmış, kendi döneminden bugüne dek yazılmış olan mevlid metinlerini önemli ölçüde etkileyerek kendini kabul ettirmiştir. Bugün, Türk edebiyatında iki yüzden fazla mevlid örneği olduğu dikkatleri çekmektedir. Türkçe ve Arapça mevlidler dışında yazılmış olan; Farsça, Kürtçe, Arnavutça, Boşnakça, Çerkezce ve Tatarca mevlidler bu çerçeveyi daha da genişletip zenginleştirmektedir.

Gerek Dört Halife devrinde gerekse Emevî ve Abbasî dönemlerinde herhangi bir örneğine rastlanmayan mevlid törenleri, ilk defa Mısır’da Şiî kökenli Fatımî Devleti’nin kuruluşundan sonra 10. yüzyıl sonlarına doğru uygulamaya konulduğu bazı kaynaklarda ifade edilmektedir. Ayrıca Hz. Ali, Fâtıma, Hasan, Hüseyin ve o günkü halifenin mevlidleriyle üç aylar, Ramazan ve Kurban bayramlarında okunan mevlidlerin de bu döneme ait törensel uygulamalara ilk örnekleri teşkil ettikleri söylenir. Bunun yanı sıra ilk uygulamaların Eyyübîler zamanında Erbil Atabegi Muzafferüddin Kökbörü (v. 1233) devrinde yapıldığı yönünde görüşler de mevcuttur (Akpınar, 57: Gap Gezgini). Hatta, bu dönemde yapılan mevlid merasimlerinin ilk örnekler olduğu da kimi yazarlarca kabul edilmektedir (a.g.e.). Osmanlı döneminde ise besteli veya makamsal doğaçlama yoluyla okunan bu metinlerin ritüelleşmiş ilk kapsamlı resmî/törensel uygulamalarına Kanunî Sultan Süleyman veya III. Murad döneminde rastlanıldığı kaynaklarda aktarılmaktadır. Kabaca 17. yüzyıldan 19. yüzyılın ortalarına kadar bestelenmiş versiyonu ile okunan Mevlid, zamanla unutulmuş, elde kalan sözlü ve yazılı belgeler ışığında irticalî olarak çeşitli dinî törenlerde belirli bir makam, metin ve repertuar sırası ile okunmaya devam etmektedir.

Süleyman Çelebi mevlidinin baskın şekilde ana metin olarak kullanıldığı Osmanlı dönemi mevlid merasimlerinde, Anadolu’nun çeşitli merkezlerinde farklı mevlid versiyonlarının da yöresel tavır ve ağızlarla okundukları bilinmektedir. Bununla birlikte gerek okunuş sebepleri gerek okunma mekânları gerekse edebî içerikleri açısından dikkate değer benzerlikleri olduğu gözlenmektedir. Bir diğer benzerlik de mevlidlerin genel olarak “Bahr” adıyla anılan “Tevhîd”, “Velâdet”, “Mi’rac”, “Münacaat” gibi bölümlerden oluşmuş olmalarıdır. Bu bahirler belirli makamlarla aralarda genellikle makam geçkileri de kullanılarak ve farklı ilâhî örneklerinin de serpiştirildiği bir düzen içerisinde belli bir okuyuş tavrı/ağzı ile geniş aralıklı ve tercihen tiz karakterli ses ustaları tarafından seslendirilmişlerdir.

## İstanbul Üslûbu Mevlid Geleneği

İstanbul üslûbu mevlid geleneği, payitahtın yükselme devrinden itibaren baş şehri olan İstanbul’da yüzyıllar içinde şekillenip incelen yerli mûsikî zevkinin, manevî atmosferin ve dinsel yaşam algısının/biçiminin toplumsal bir yansımasıdır. Terkîb edilen yeni makamlarla zenginleştirilen melodik yapının makam temelli güdümsel bir doğaçlama anlayışı içerisinde; meşk ile elde edilen geniş bir repertuara, derin bilgi ve kabiliyet gerektiren geçki ve şed yollarına, yerli zevke hitap eden bir ses kullanım tekniğine ve icra tavrına, edebî yapıya, manâya ve üslûba, İstanbul Türkçesi’ne ve Arapça’ya

\* Öğr. Gör. (Harran Üniversitesi Devlet Konservatuarı)



hâkimiyetle güçlendirildiği; gerek bireysel gerekse toplu icra edilen bölümler içeren ve kendi içinde özel bir icra düzeni bulunan dikkate değer bir dinî sanat geleneğidir.

Mevlid'in bestelenmiş versiyonunun Süleyman Çelebi, Sinâeddin Yusuf veya Bursalı Sekban'a atfedildiği ve 19. yüzyılın sonlarına dek bu besteli şekliyle okunduğu bilinmektedir. Zamanla bu bestenin unutulduğu ve sözlü aktarımlardan hareketle beyitler arası makamsal düzene ve ara repertuarlara dikkat edilerek güdümlü doğaçlama yoluyla seslendirildiği dikkatleri çekmektedir.

Mevlid bestesinin unutulduğu 19. asrın sonlarından günümüze doğru İstanbul üslûbunu temsil eden, güdümlü doğaçlama yöntemi ile mevlid okuyarak meşhur olmuş ses ustaları arasında şu isimler ayırt edici bir konumdadır: Hafız Sâmî, Musullu Hafız Osman, Hafız Şaşı Osman, Hafız Kemal, Hafız Âşir, Hafız Burhan, Hafız Esat Geredeli, Hafız Fahri, Hafız Hasan Akkuş, Hafız Sadettin Kaynak, Hafız Yaşar, Mustafa Şevki Efendi, Hafız Zeki Altun, Mecit Sesigür, Aziz Bahriyeli, Hafız Kani Karaca, Fevzi Mısır ve Bekir Sıtkı Sezgin.

### İstanbul Üslûbu Mevlîd İcrasında Makam Sıralaması

Mevlid merasimlerinde; Aşirhanlar, Tevşihhanlar, Mevlidhanlar ve Duahanlar olmak üzere 4 grup yer almaktadır. Ayrıca mevlid bahirleri arasında zaman zaman kaside okuyan kasidehanlara da gelenekte sıkça rastlanmıştır. Bu görevli üstatlar, daima belirli bir makam sırası ile dönüşümlü olarak uzmanı oldukları bölümleri icra etmektedirler: Bir Aşr-ı Şerîf ile başlayan mevlid merasimleri, tilâvetin Sabâ veya yakın makamlardan biriyle bitirilmesinin ardından benzer makamdan bestelenmiş bir tevşihin toplu olarak icrası ile devam eder. Seçilen tevşihlerin, mevlidin ilgili bölümleriyle manâ yönünden uyumlu olmasına dikkat edilirdi. Bilhassa ilk bahir olan Tevhîd Bahri'ne Aziz Mahmud Hüdayî Hazretlerine atfedilen Çargâh makamındaki Tevşih'in icrasından sonra başlanması gelenektir. "Okunan tevşihin akabinde 'Allah adın zikredelim evvela' şeklinde başlayan Tevhîd bahrine aynı makamla girilir; Sabâ ailesinden makamlar arasında gezinildikten sonra bilhassa 'Her ki diller bu duada buluna, Fatiha ihsan ede ben kuluna' beytinde Hüseyinî makamı ile karar verilir. Burada duahan, mevlidin müellifine dua eder ve Fatiha çeker." (Turabi: Mevlid ve Mûsikî) Daha sonra tekrar Kur'an Tilâveti'ne başlanır ve Hicaz makamında karar verilir. Aynı makamda topluca okunan bir tevşih veya ilâhînin ardından mevlidhan, Nur Bahri'ni okumaya başlar. Bu bahir içinde Segâh, Hüzam, Müstear, Eviç, Ferahnâk, Karcıgar, Tâhibuselik vb. makamlardan bazılarına geçkiler yapılır ve en sonunda Rast makamıyla karar verilir. Bahrin sonunda topluca salâvat getirilir, Rast makamında Kur'an-ı Kerîm okunur. Bir Rast tevşihin ardından, aynı makamdan Velâdet bahrine girilir. Bahrin içinde, mevlidhanın zevkine ve ilhamına göre Sabâ, Uşşak, Hicaz, İsfahan, Suznâk, Mahur, Nişaburek, Segâh, Nihavend gibi makamlara geçkiler yapılabilir. "İçtim ânı oldu cismim nûra gark" beytine Gerdaniye perdesinde Mahur göstererek başlar ve "Hüseyinî perdesinde Nişâbur'lu asma kalış gösterir. Müteakip beyitler arasında Mevlidhan Nişâbur'lu asma kalışlar yaptıkça, tevşih gurubu salat ü selâm okur; daha sonra Segâh makamıyla karar verilir. Bunun nedeni, Segâh makamındaki salât ü selâma zemin hazırlamaktır. Duahan ayakta kısa bir dua yapar." (a.g.e.) Aynı makamdan okunan Kur'an, Hüzam makamıyla karara erdirilir ve hemen ardından bir Hüzam tevşih seslendirilir. Aynı makamla devam ettirilen Mîraç Bahri içinde; Sûzidil, Kürdilihicazkâr, Eviç, Sabâ, Segâh, Hicaz vb. makamlarda geçkiler yapılabilir. Bahrin sonuna doğru bir Uşşak geçkisi yapılır ve bahir, bu makamla sona erdirilir. Okunan bir Aşr-ı Şerîf ve tevşihin ardından, aynı makamdan Münacât Bahri'ne girilir. "Bu bahrin sonunda 'Ümmetimden râzı olsun ol Muîn' cümlesinin akabinde bütün topluluk: 'Rahmetullâhi aleyhim ecmaîn' dua cümlesini seslendirir. Aşirhanın okuduğu son Kur'an tilâvetinin ardından duahanın yaptığı uzunca bir duayla mevlid merasimi sona erer" (a.g.e.).

### İstanbul Mevlidinde Okuma Sırası ve Düzeni

1. **Aşr-ı şerîf** (Mutlaka Sabâ makamı ailesinden bir makam ile bitirilir.)
2. **Tevşih** (Sabâ makamı ailesinden; bilhassa Çargâh Tevşih)
3. **Tevhid Bahri** (Sabâ makamı ve yakın makamlar kullanılır. Hüseyinî makamında karar verilir.)
4. **Dua ve Fatiha**
5. **Kur'an Tilâveti** (Hicaz makamında karar verilir.)
6. **Tevşih veya ilâhi** (Hicaz)

7. **Nûr Bahri** (Segâh, Hüzam, Müstear, Eviç, Ferahnâk, Karciğar, Tâhir-Buselik vb. makamlardan bazılarında geçkiler yapılır ve en sonunda Rast makamıyla karar verilir.)
8. **Salâvat ve Kur'ân-ı Kerîm** (Rast makamında)
9. **Velâdet Bahri** (Rast makamında... Sabâ, Uşşak, Hicaz, Isfahan, Suzinâk, Mahur, Nişaburek, Segâh, Nihavend gibi makamlara geçkiler)
10. **"İçtim ânı oldu cismim nûra gark"** beytine Gerdaniye perdesinde Mahur göstererek başlar ve "Hüseynî perdesinde Nişâbur"lu asma kalış gösterilir.
11. **Salât ü Selâm** (Segâh'ta karar verilir.)
12. **Dua**
13. **Kur'ân-ı Kerîm** (Hüzam makamında karar eder.)
14. **Hüzam Tevşih**
15. **Miraç Bahri** (Hüzam makamında... Sûzidil, Kürdilihicazkâr, Eviç, Sabâ, Segâh, Hicaz vb. makamlarda geçkiler yapılabilir. Uşşak makamı ile bitirilir.
16. **Aşr-ı Şerîf ve Tevşih** (Uşşak makamında)
17. **Münâcât Bahri** (Uşşak makamında)
18. **Kur'ân ve Dua**

### Şanlıurfa'da Mevlid Geleneği

Daha önce de belirtildiği gibi Anadolu'nun pek çok merkez şehrinde yazılmış olan mevlid metinleri genel olarak Süleyman Çelebi Mevlidi örneğine dayanmaktadır. Bahir sıralarında veya adlarında, ele alınan konuların içeriğinde kullanılan vezin kalıplarında... pek çok benzerlikler dikkati çekerken, yöresel zevklerin bir yansıması olarak gerek edebî gerekse müzikal açıdan bariz olan üslûp farklılıkları da bu geleneği zenginleştiren ayırt edici özellikler olarak gözler önündedir. Bu bakımdan, özgün ve köklü bir kültürel mirasa sahip olan Şanlıurfa'ya ait mevlid okuma geleneklerinin; şivesi, edebî yapıları, okuyuş üslûbu, melodik malzemesi, doğaçlama yöntemleri ve ara repertuarıyla dikkat çekici bir konumda bulunduğu söylenebilir.

Şanlıurfa mevlid geleneğinde kullanılan ana metinler, yaygın olarak Siverekli Yusuf Sami Efendi'nin Mevlîdü'n-Nebî'si ve Diyarbakırlı İbrahim Refet Efendi'nin Tarz-ı Cedîd'idir. Arûz vezni ile ve sade sayılabilecek bir üslûpla kaleme alınan bu iki esere ilâveten, zaman zaman Süleyman Çelebi'nin Vesiletü'n-Necât'ı ile Emin Kıratoğlu ve Fûrûgî'nin mevlidlerinden bazı bölümler de okumaya dâhil edilebilmektedir. Şanlıurfa'da ayrıca Ahmed bin Hacer el-Heytemî'nin Arapça Mevlîd u İbn Hacer'i ve Hasan Ertuşî'nin Kürtçe Mevlîdü'n-Nebî'sinin de çeşitli çevrelerde müstakil olarak okundukları dikkate alınırsa şehrin, dil ve şive açısından oldukça zengin bir dinî mûsikî geleneğine sahip olduğu ortaya çıkmaktadır.<sup>1</sup>

Şanlıurfa'da gerek Türkçe'nin yöreye özgü şivesinden kaynaklı mahreç/telâffuz eksenli farklılaşmalar gerekse Urfa'da icra edilen halk ve sanat müziği repertuarlarının birer yansıması olan nağme yapıları, Arap okuyuş tavrını andıran yoğun gırtlak nağmeleri ile bezenmiş tiz akortlarda genellikle göğüs nefesi desteği ile oluşturulan burun tınısı, İstanbul'a özgü hafız tavrı zevkenden oldukça değişiktir. *Hicaz Mesnevî*, *İbrahimî* gibi yöreye özgü makam adları yanında, zengin bir form yelpazesi içinde çeşitlenen ara formlar ve yer yer halk müziği motiflerini de çağrıştıran melodik seyir, Urfa mevlidinin ayırt edici özellikleri arasında anılabilir. Makamsal geçkiler İstanbul mevlidindeki kadar süslü olmamakla birlikte, güçlü bir makam bilgisini ve geçki sanatına hakimiyeti zorunlu kılmaktadır.

<sup>1</sup> Bu çalışmada, Şanlıurfa sınırları içinde en yaygın olarak okunan, ana metinleri Siverekli Yusuf Sami Efendi ile Diyarbakırlı İbrahim Refet Efendi'ye ait olan mevlid gelenekleri temel alınacaktır.

Şanlıurfa'da mevlid okumadaki maharetleriyle ün yapmış icracılar arasında şu isimler sayılabilir: "Mihiş'in oğlu Ali Hafız, Kıde Hafız (İsmail Şimşek), Hacı Nuri Hafız (Nuri Başaran), Pehelin oğlu Ahmet Hafız, Tenekeci Mahmud, Kazancı Bedih, Halil Uzungöl, Ahmet Uzungöl, Saatçı Yusuf (Özer), İsmail Hafız (Uyanıkoğlu), Culha Hafız, Dede Osman, Dellek Mahmut, (Akagün), Şevki Hafız (Mehmet Altıngöz), Cahit Hafız, Halil Kahvecibaşı, Celal Ciriş, Şih İbrahim." (Akpınar: Şanlıurfa'da Mevlid Geleneği ve Müsikîye Etkisi , 57)

### Şanlıurfa Mevlid Geleneğinde Okuma Sırası, Düzeni ve Makamsal Yapı

1. Salât-ı Kemâliye (Arapça/Uşşak makamında)
2. Yusuf Sami Efendi mevlidinin ilk bahri (Uşşak makamında, arada kürdî geçkisi yapılır ve cumhur olarak salâvat çekilir. Ardından bahrin sonunda Uşşak'ta karar verilir.)
3. Uşşak Salâvat
4. Uşşak ilâhi (veya özellikle, güftesi Kaside-i Bürde'den seçilmiş, Uşşak makamında ve Aksak usûlünde bir şüğl)
5. Diyarbakırlı İbrahim Refet Efendi mevlidinin Tevhid Bahri<sup>3</sup> (Uşşak makamında, Hicaz Mesnevî makamına geçki yapılır ve sonunda yine Uşşak makamı ile karar verilir.)
6. İbrahim Refet Efendi mevlidinin "Medh-i Seyyidü'l-Mürselîn" Bölümü (Uşşak makamında)
7. Kur'an-ı Kerîm
8. Uşşak veya Hüseyinî Makamında İlâhi
9. Naat Türünde Bir Gazel (Neva ve İbrahimî makamında gezindikten sonra Uşşak makamı ile bitirilir.)
10. Salâvât (Hicaz Makamında)
11. Fürûğî Mevlîdi'nin Mucize Bölümü (Hicaz Mesnevî makamında başlar ve Sabâ makamı ile bitirilir.)
12. Na't-ı Şerîf (Sabâ Makamı ile başlar; bir bölümde Acem makamına geçki yapılır ve yine Sabâ makamı ile karar verilir.)
13. Aşr-ı Şerîf (Sabâ makamında)
14. Hicaz makamında Şüğl
15. Refet Efendi mevlidinden Velâdet Bahri (Hicaz makamında okunur. Bazen Sabâ makamında okunduğu da görülmüştür.)
16. Salâvat ve Nihâvend Geçkisi ile Nihâvend Makamında Şüğl
17. Segâh geçkisi ile Segâh Salâvat
18. Yusuf Sami Efendi mevlidinin Merhaba Bahri (Segâh makamında)
19. Segâh Tekbîr ve Salât ü Selâm
20. Segâh Makamında Aşr-ı Şerîf
21. Dua

<sup>2</sup> Bu bölümdeki metinsel ve makamsal sıralamalar, Yrd. Doç. Dr. Hüseyin Akpınar'ın Kaynakça da belirtilen üç eserinden istifade edilerek oluşturulmuştur.

<sup>3</sup> Tevhid Bahri, Sami Efendi veya Kıratoglu mevlidlerinden de okunabilir.

	<b>ŞANLIURFA'DA MEVLİD</b>	<b>İSTANBUL'DA MEVLİD</b>
<b>MEVLİD METNİ</b>	EN AZ 2, EN ÇOK 4-5 FARKLI METİN	TEK BİR METİN
<b>EDEBÎ DİL</b>	NİSPETEN SÂDE	İLİM DİLİ
<b>VEZİNLER</b>	ARÛZ	ARÛZ
<b>DİL/ŞİVE</b>	TÜRKÇE/URFA ŞİVESİ (AYRICA ARAPÇA VE KÜRTÇE)	TÜRKÇE/İSTANBUL ŞİVESİ
<b>ARA FORMLAR</b>	SALÂVAT, İLÂHÎ (KÜÇÜK USÛLLERDE), ŞUĞL, NA'T, SALÂT-I KEMALİYE, TEKBİR VE KUR'ÂN TİLÂVETİ	SALÂVAT, TEVŞİH (KÜÇÜK VE BÜYÜK USÛLLER), İLÂHÎ, BAZEN KASİDE
<b>İCRA DÜZENİ</b>	SOLO VE CUMHÛR	SOLO VE CUMHÛR
<b>OKUNAN FORM SAYISI</b>	7	4
<b>MAKAM VE GEÇKİLER</b>	UŞŞAK'LA BAŞLAYIP SĒGÂH'LA BİTER. GEÇKİLER NİSPETEN DAHA SINIRLIDIR. URFA'YA ÖZGÜ MAKAMLARDAN ÖRNEKLER VAR: HİCAZ MESNEVÎ, İBRAHİMÎ GİBİ	SABÂ İLE BAŞLAYIP UŞŞAK İLE BİTER. GEÇKİLER ÇOK ZENGİNDİR. SÛSLÜ BİR MAKAM KULLANIMI
<b>İCRA TÜRÜ</b>	GÛDÛMSEL DOĞAÇLAMA	GÛDÛMSEL DOĞAÇLAMA
<b>TAVİR</b>	HAFİZ TAVRİ: URFA AĞZI/BURUN TINISI VE YOĞUN GIRTLAKTAN OKUYUŞ	HAFİZ TAVRİ: BURUN TINISI VE KARARINDA GIRTLAK NAĞMELERİ
<b>EZGİ KAYNAĞI</b>	URFA MERKEZLİ DİNÎ VE DİNDİŞİ TÜRDE HALK VE SANAT MÛZİĞİ ESERLERİ	İSTANBUL MERKEZLİ DİNÎ VE DİNDİŞİ TÜRDE KLÂSİK ESERLER

## SONUÇ

Anadolu tasavvufunun özgün ve estetik bir yansıması olarak köklü bir gelenekten beslenen mevlidler, edebî ve müzikal anlamda coğrafi ve tarihsel açıdan dikkat çekici bir konumdadır. Yüzyıllar içinde iki köklü sanat disiplininin beslenerek tesiri yüksek bir enerji halkası içinde kitleleri cezbeden, birleştiren ve toplumsal manevi yaşamı zenginleştiren bu gelenek/mevlid okuma geleneği, geçmişten bugüne Anadolu'nun farklı şehirlerinde çeşitlenen yerel zevk ve şiveler/tavırlar/üslûplar ile zengin bir müzik, edebiyat ve folklor literatürüne işaret eder. Şanlıurfa ve İstanbul örneklerinde de görüldüğü gibi, yerel şiveden, edebî yapıya, ana metin tercihlerinden, makam zevkine ve geçki yollarına, ara repertuarlardan, repertuarı oluşturan nağme kaynaklarına, okuma üslûbundan, dil yapısına kadar... oldukça geniş bir ifade zevkinden beslenmektedirler.

## KAYNAKÇA

- Akpınar, Dr. H. (2014). *Urfa'da Mevlid ve İlâhiler*, Şanlıurfa Valiliği İl ve Turizm Müdürlüğü Yay. Ankara.
- Akpınar, Yrd. Doç. Dr. H., (2011). «Sivrekli Yusuf Sami Efendi'nin Mevlid'i ve Şanlıurfa Yöresinde İcrası, Kültür Coğrafyamızda Hz. Muhammed –II- Diyanet İşleri Başk. Yay. Ankara
- Akpınar, Yrd. Doç. Dr. H. (2011). *Gap Gezgini*, “Şanlıurfa'da Mevlid Geleneği ve Müsikîye Etkisi”, Kurtuluş Matbaası, Şanlıurfa
- Atik, Doç. Dr. H. (2012), *Siverek Mevlidi: Yusuf Sami Efendi ve Mevlidi*, İlâhiyat Yay. Ankara
- Ergun, S. N. (1942). *Türk Müsikîsi Antolojisi: Dinî Eserler*, Rıza Coşkun Matbaası, İstanbul
- Köksal, Prof. Dr. M. F. (2011). *Mevlid-nâme*, Türkiye Diyanet Vakfı Yay. Ankara
- Sağman, A. R. (1950), *Mevlîd Nasıl Okunur ve Mevlidhanlar*, Fakülteler Matbaası, İstanbul
- Uslu, R. (2007). *Fatih Sultan Mehmed Döneminde Müsikî ve Şems-i Rûmî'nin Mecmûa-i Güfte'si*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yay. İstanbul
- Tavaslı, Y. (?) *Mevlîd-i Şerîf*, Tavaslı Yay. İstanbul
- Yıldız, Prof. Dr. A. (2016). *Üç Bülbülden Güllerin Efendisine*, Nasihat Yay. Malatya
- <http://www.sonpeygamber.info/Mevlid-Mûsikî/Ahmet Hakkı Turabi>, (2009)
- Talu, R. H./ Karaca, H. K. (?) *Aşk İle...*, Pan Yay. İstanbul

# ŞANLIURFA VE MARDİN'DE İCRÂ EDİLEN CÂMÎ MÛSİKÎSİ FORMU: FERÂCİYE

Egecan AYDIN\*

## GİRİŞ

Mûsikî, tarih boyunca farklı algı ve şekillerde nitelendirilerek tasnif edilmiştir. Mûsikî, kelimeler ve şekillerle ifâde edemediğimiz his ve düşüncelerimizi sesler yardımıyla ifâde edebilme sanatıdır.<sup>1</sup> Sokrates'e (M.Ö. 470-M.Ö. 399) göre mûsikî, eğitimlerin en üstünüdür.<sup>2</sup> Eflâtun'a (M.Ö. 427-M.Ö. 347) göre mûsikî, insanı güzellik sevgisine götürür.<sup>3</sup> Fârâbî'ye (870-950) göre mûsikî sanatı genel olarak nağmeler ve nağmeleri daha güzel hale getiren her türlü çalışmayı kapsayan bir sanattır.<sup>4</sup> İbn-i Sînâ'ya (980-1037) göre mûsikî, birbiriyle uyumlu olup olmadığı yönünden sesleri ve bu sesler arasındaki zaman sürelerini araştıran riyâzî bir ilimdir.<sup>5</sup> İbn-i Haldûn'a (1332-1406) göre mûsikî ilmi, seslerin ve nağmelerin birbirlerine olan oranları ve bu oranları sayı itibarıyla tayin eden ve ölçme usûllerini inceleyen bir bilimdir.<sup>6</sup> Abdülkâdir Merâgî (1360-1435) mûsikîyi, "Îka" devirlerinden biriyle tertip edilip kulağa yumuşak gelen nağmelerin bir araya getirilmesi olarak tanımlar.<sup>7</sup> Evliya Çelebi'ye (1611-1682) göre mûsikî, ruhun gıdasıdır.<sup>8</sup> İsmâil Dede Efendi'ye (1778-1846) göre mûsikî, insanlığın ahlâkını tasfiye eden kutsal bir bilimdir.<sup>9</sup> Dimitrie Cantemir'e (1673-1723) göre mûsikî, seslerin ölçülü bir zamanda bir usûlün düzenine uyarak hareket edip belirli bir yerde karar durması ve işitme gücümüze zevk vermesidir.<sup>10</sup>

Mûsikînin farklı tasnif ve tarifleri alanı çeşitlendirmiştir. Bu bağlamda, dinî duygu ve düşünceleri ifâde etmek için dinî içerikli metinlerin mûsikî kuralları içerisinde sözlü ya da sözsüz icrâsına dinî mûsikî denir. Câmî ve tekke içinde icrâ edilen her tür, dinî mûsikî içerisinde değerlendirilir.<sup>11</sup>

Dinî mûsikî kapsamında, Müslümanların günde beş vakit ibâdetlerini yerine getirmek üzere geldikleri câmilerde yapılan ibâdetler sırasında nağmeli her okuyuşu câmî mûsikîsî olarak ifâde edilebilir. Câmî mûsikîsî, yeryüzünde bulunan bütün câmilerde vardır. Câmî mûsikîsîni imam ve müezzinler başta olmak üzere câmî içindeki herkes icrâ edebilir. Çünkü, câmî mûsikîsînde en önemli unsur, "ses"tir.<sup>12</sup>

## 1. Ferâciye

Bir câmî mûsikîsî formu olan Ferâciye, Arapça "f-r-c" kökünden gelir. "Kurtuluş" ve "ferahlık" anlamlarına gelen Ferâciye, doğum yapacak kadının doğumunun rahat geçmesi, hastanın şifâ bulması, mahkûmun özgürlüğüne kavuşması, ölüm sırasındaki birinin son nefesini rahat vermesi, Allah'tan (c.c.) hayırlı eş, iş, sağlık, mutluluk, huzur gibi konularda bir şey istemek sebebiyle istenilen vakitte icrâ edilebilir.<sup>13</sup> Kime ait olduğu belli olmayan Ferâciye'nin güftesi Arapça'dır.<sup>14</sup>

\* Mardin Kızıltepe Şenyurt İlkokul sınıf öğretmeni.

<sup>1</sup> Özişik, Edip, (1963), *Musiki Sanatı*, Nurgök Matbaası, İstanbul, s. 10.

<sup>2</sup> Çetinkaya, Yalçın, (2014), *İhvân-ı Safâ'da Müzik Düşüncesi*, İnsan Yayınları, İstanbul, s. 12.

<sup>3</sup> Düzenli, Pehlul, (2014), *İslâm Kültür Tarihinde Mûsikî*, Kayıhan Yayınları, İstanbul, s. 79.

<sup>4</sup> Düzenli, s. 24.

<sup>5</sup> Özcan, Nuri, Çetinkaya Yalçın, (2006), "Mûsikî", *Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1. baskı, c. 31, s. 257.

<sup>6</sup> İbn Haldûn, *Mukaddime*, çev. Zâkir Kâdirî Ugan, (1986), Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, c. 2, s. 566, 567.

<sup>7</sup> Özcan, Çetinkaya, s. 257.

<sup>8</sup> Düzenli, s. 79.

<sup>9</sup> Kesova, Nail, (1975), *Mûsikî Meselleri*, Mayataş Matbaacılık ve Neşriyat, İstanbul, s. 14.

<sup>10</sup> Özcan, Çetinkaya, s. 257.

<sup>11</sup> Çakır, Ahmet, (2009), *Mûziğe Giriş*, Dem Yayınları, İstanbul, s. 13.

<sup>12</sup> Aydın, Egecan, (2018), *Mardin'de Dinî Mûsikî (Hâfız Mehmet Ali Demir Örneği)*, Yüksek Lisans Tezi, Harran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Şanlıurfa, s. 32.

<sup>13</sup> Akpınar, Hüseyin, (2008), "Bir Câmî Mûsikîsî Formu: Ferâciye", *İslâm San'at, Tarih, Edebiyat ve Mûsikîsî Dergisi*, Damla Ofset, Konya, S. 11, s. 190.

<sup>14</sup> Akpınar, 2008, s. 191.

### 1.1. Şanlıurfa'da Ferâciye

Şanlıurfa'da Ferâciye<sup>15</sup>, sabah ezanından önce sabâ makamında, cuma günleri Cuma ezanından önce ve diğer zamanlarda hüseyinî makamında icrâ edilmektedir. İcrâlarda yöreye özgü bir okuyuş tarzı hissedilmektedir. İcrâlar genellikle din görevlileri ve yörede sesi ile ön plana çıkmış insanlar tarafından yapılmaktadır. Bahattin Çuhadaroğlu, Yusuf Ziya Kahvecibaşı, Ahmet Şemsettin Kahvecibaşı, Mehmet Fatih Kahvecibaşı, Doç. Dr. Hüseyin Akpınar öne çıkan mûsikîşinas ve din görevlilerinden birkaçıdır.

Şanlıurfa'da hüseyinî makamında, çargâh perdesi üzerinden başlayan icrânın seyri çıkıcı ve inici bir özellik göstermekte, düğâh perdesinde karar vermektedir. Cümle sonları ise genellikle 3-4 ses aralığında uzatılmaktadır. İcrâda hüseyinî ile nevâ perdeleri ağırlıklı olarak kullanılmaktadır. Çargâh ile başlayıp düğâh ile karar verilen icrâ, düğâh ile acem ses aralığında seyretmektedir. Sabâ makamında başlayan icrâ, rast perdesi üzerinden başlayarak çıkıcı ve inici bir seyir göstermektedir. Bu makamda okunan icrâda cümle sonları 5-10 ses aralığında uzatılmaktadır. Rast ile başlayıp düğâh ile karar verilen icrâ rast ile acem ses aralığında seyretmektedir. Gerek hüseyinî gerek sabâ Ferâciye icrâsında heceler genellikle birkaç notaya yayılarak okunmaktadır. Şanlıurfa'da icrâ edilen Ferâciye'nin güftesi ve notaları genel olarak şu şekildedir:

“Allahümme yâ fârice'l-ferac!

*(Ey Allah'ım (c.c.), ey ferahlığın ferahlatıcısı!)*

Ve yâ men 'indehû mefâtihu'l-ferac!

*(Ey ferahlığın anahtarlarının kendisinde olduğu Allah'ım (c.c.)!)*

Ve yâ ümmete Muhammed!

*(Ve ey Muhammed (s.a.s.) ümmeti!)*

Rahîmallâhu li men deâ lenâ bi'l-feraci ve'l-âfiyeh.

*(Bize kurtuluş, ferahlık ve âfiyet dileyene Allah (c.c.) rahmet etsin.)*

Ve yâ men bedîu's-semâvâti ve'l-ard!

*(Ve ey gökleri ve yeri yaratan!)*

Ve yâ mâlike'l-mülk, yâ ze'l-celâli ve'l-ikrâm!

*(Ve ey mülkün Mâliki, ey Celâl ve ikram sahibi!)*

Yâ Kerîm, yâ Rahîm, yâ Allah!

*(Ey Kerîm, ey Rahîm, ey Allah!)*

Bi-rahmetike yâ erhame'r-râhimîn!

*(Senin merhametine sığınıyoruz ey merhametlilerin merhametlisi!)”<sup>16</sup>*

<sup>15</sup> Doç. Dr. Hüseyin Akpınar, genellikle hüseyinî ve sabâ makamlarında okunan Ferâciye'nin Şanlıurfa'da en az iki asırlık bir geçmişe sahip olduğunu ifade etmektedir. Bkz.: Akpınar, 2008, s. 191.

<sup>16</sup> Akpınar, Hüseyin, (2011), *Şanlıurfa'da Dinî Mûsikî*, Yayınevi Yayınları, Ankara, s. 58.

## HÜSEYNÎ FERÂCIYE

Yöre: Şanlıurfa  
Kaynak: Yusuf Ziya Kahvecibaşı

Derleyen ve Notaya Alan:  
Dr. Hüseyin Akpınar

Al la hüm me yâ fâ ri cel fe rac  
ve yâ men in de hû me fâ ti hul fe rac  
ve yâ üm me te Mu ham med  
ra hîm Al lâ hû li men de â le nâ  
bil fe ra ci vel â fi yeh  
ve yâ men be dî us se mâ vâ ti vel ard  
ve yâ mâ li kel mülk  
yâ zel ce lâ li vel ik râm  
yâ ke rîm yâ ra hîm yâ Al lah  
bi rah me ti ke yâ er hâ mer râ hi mîn



## SABÂ FERÂCİYE

Yöre: Şanlıurfa  
Kaynak: Ahmet Şemsettin Kahvecibaşı

Derleyen ve Notaya Alan:  
Hüseyin Akpınar

Al la hüm me yâ fâ ri cel fe rac  
ve yâ men in de hû me fâ ti hul fe rac  
ve yâ üm me te Mu ham med  
ra hî mal la hu li men de â le na  
bil fe ra ci vel â fi yeh  
ve yâ men be dî us se mâ vâ ti vel ard  
ve yâ mâ li kel mülk yâ zel ce lâ li vel ik râm  
yâ ke rîm yâ ra hîm  
yâ Al lah bi rah me ti ke yâ er ha mer râ hi mîn

## 1.2. Mardin'de Ferâciye

Mardin'de Ferâciye halk arasında, “Ferâc, Ferâç, Farâç, Ferâçlık, Farâçlık” gibi isimlerle de ifade edilmektedir.<sup>19</sup> Sabah ezanından önce, bayram sabahları bayram namazından önce (özellikle Ulu Câmiî'nde), cuma günleri Cuma ezanından önce ve diğer zamanlarda uşşâk makamında icrâ edilmektedir. İcrâlarda Şanlıurfa'dan daha farklı olarak yöreye özgü bir okuyuş tarzı hissedilmektedir. İcrâlar din görevlileri ve yörede sesi ile ön plana çıkmış insanlar tarafından yapılmaktadır. Yörede en çok ön plana çıkan dinî mûsikîşinaslardan biri, Mevlidhân Hâfız Mehmet Ali Demir'dir.<sup>20</sup> Demir'in yanında Zeki Çalka, Adnan Oyman, Abdullatif Bilgin, Ahmet Sırdaş, Remzi Yağmurcu da öne çıkan mûsikîşinaslara örnektir.

Mardin'de uşşâk makamında segâh perdesi üzerinden başlayan icranın seyri çıkıcı ve inici bir özellik göstermekte, düğâh perdesinde karar vermektedir. Cümle sonları ise Şanlıurfa'dakinin aksine uzatılmamaktadır. Segâh ile başlayıp düğâh ile karar verilen icrâ, düğâh ile hüseyinî ses aralığında seyretmektedir. İcrâda, nevâ perdesi ağırlıklı olarak kullanılmakta her hece bir notaya karşılık olarak okunmaktadır. Mardin'de icrâ edilen Ferâciye'nin güftesi ve notası şu şekildedir:

“Allâhümme yâ fârice'l-kürab!

(Ey Allah'ım (c.c.), ey sıkıntıların ferahlatıcısı!)

Ve yâ men 'indehû mefâtihu'l-ferac!

(Ey ferahlığın anahtarlarının kendisinde olduğu Allah'ım (c.c.)!)

İlâhi feracüke karîb.

(Senin ferahlatman yakındır.)

Ve kâsîdüke lâ yahîb yâ Allah!

(Vereceğin rahatlık boşa çıkmaz yâ Allah (c.c.)!)

Allahüme ferric 'an külli merîdin ve gâibin ve mehmûmin ve megmûmin ve medyûnin ve mescûnin ve dîkatin ve 'usrin min ümmeti Muhammed!

(Ey Allah'ım (c.c.)! Kur'ân-ı azîmü's-şân ve şerefli Peygamber'in (s.a.s.) hürmetine, ümmet-i Muhammed'den (s.a.s.) olan her hasta, kaybolmuş, kederli, dertli, borçlu, hapsedilmiş, darda ve sıkıntıda olan kimseleri feraha eriştir!)

Bi-câhi'l-Kur'âni'l-'azîm!

(Yüce Kur'ân hürmetine!)

Ve nebiyyike'l-kerîm!

(Şerefli Peygamber'in (s.a.s.) hürmetine!)

Ferric 'anhüm yâ Allâh!

(Onları feraha eriştir yâ Allah (c.c.)!)

Rahîme'l-lâhü li-men de'â lehüm.

(Onlar için duâ edene Allah (c.c.) rahmet etsin!)

Bi's-sihhati ve's-selâmeti ve'l-'âfiyeh!

(Sağlık, esenlik ve âfiyetle!)”<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Demir, Mehmet Ali, *Kişisel Görüşme*, 5 Temmuz 2016.

<sup>20</sup> 5 Nisan 1943 tarihinde Mardin/Kabala'da doğmuştur. “Hâfızlık” eğitimine küçük yaşta ailesinin teşvikiyle başlamıştır. Talebeliği de aynı yerde geçmekle birlikte Hâfız Ali'nin, Mardin Ulu Câmiî ile yaklaşık elli yıllık bir münâsebeti vardır. Bakınız: Demir, Mehmet Ali, *Kişisel Görüşme*, 4 Ocak 2017.

<sup>21</sup> Demir, Mehmet Ali, *Kişisel Görüşme*, 1 Temmuz 2016.

## UŞŞÂK FERÂCIYE

Kaynak: Hâfız Mehmet Ali Demir  
Yöre: Mardin

Derleyen: Egecan Aydın, Muhammet Fatih Kılıç  
Notaya Alan: Murat Birer



## SONUÇ

Mardin ve Şanlıurfa'nın birbirine komşu il olması, bu illerin Arap topraklarının yakınında yer alması gibi sebeplerden dolayı, Ferâciye'nin Mardin'de de iki asırlık bir geçmişe sahip olduğu söylenebilir. Dolayısıyla Ferâciye, Mardin ve Şanlıurfa'da dinî mûsikî kültürü içerisinde yaşayan bir gelenek olarak varlığını sürdürmektedir.

Güneydoğu Anadolu bölgesinin Arap topraklarına yakın olması ve Arap kültürünün buralarda yoğun olarak hissedilmesi sebebiyle Ferâciye, Mardin ve Şanlıurfa'da Arapça olarak icrâ edilmektedir.

Ferâciye, gerek Mardin gerek Şanlıurfa'da halk arasında, “Ferâc, Ferâç, Farâç, Ferâçlık, Farâçlık” gibi isimlerle de anılmaktadır.

Güftelerinin kime ait olduğu belli olmamakla birlikte benzerlik gösteren Ferâciye'nin, Şanlıurfa ve Mardin şehirlerinde günümüzde de yaşaması, yöredeki insanların kültürlerine sahip çıktığının bir göstergesidir.

İcrâ edilmesi için belirli bir vakti bulunmayan, unutulmaya yüz tutmuş câmi mûsikî formu olan Ferâciye, hem Mardin hem de Şanlıurfa'da, doğum yapacak kadının doğumunun rahat geçmesi, hastanın şifâ bulması, mahkûmun özgürlüğüne kavuşması, ölüm sırasındaki birinin son nefesini rahat vermesi, Allah'tan (c.c.) hayırlı eş, iş, sağlık, mutluluk, huzur gibi konularda bir şey istemek gibi konular sebebiyle genellikle bütün din görevlileri tarafından icrâ edilmektedir.

Mardin ve Şanlıurfa'da Ferâciye, genellikle uşşâk, sabâ ve hüseyinî makamlarında icrâ edilmektedir. Şanlıurfa'da hüseyinî makamında icrâ edilen Ferâciye'de, hüseyinî ile nevâ perdeleri ağırlıklı olarak kullanılmakta, düğâh ile acem ses aralığında seyredilmektedir. Sabâ makamında icrâ edilen Ferâciye, rast ile acem ses aralığında seyretmektedir. Şanlıurfa'da icrâ edilen Ferâciye icrâsında heceler genellikle birkaç notaya yayılarak okunmaktadır. Mardin'de icrâ edilen Ferâciye, düğâh ile hüseyinî ses aralığında seyretmektedir. İcrâda, nevâ perdesi ağırlıklı olarak kullanılmakta her hece bir notaya karşılık olarak okunmakta ve icrâ uzatılmamaktadır.

## KAYNAKÇA

- Akpınar, Hüseyin, (2008), “Bir Cami Mûsikîsi Formu: Feraciye”, *İslâm San’at, Tarih, Edebiyat ve Mûsikîsi Dergisi*, Damla Ofset, Konya, S. 11, 189-194.
- Akpınar, Hüseyin, (2011), *Şanlıurfa’da Dinî Mûsikî*, Yayınevi Yayınları, Ankara.
- Aydın, Egecan, (2018), *Mardin’de Dinî Mûsikî (Hâfız Mehmet Ali Demir Örneği)*, Yüksek Lisans Tezi, Harran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Şanlıurfa.
- Çakır, Ahmet, (2009), *Mûziğe Giriş*, Dem Yayınları, İstanbul.
- Çetinkaya, Yalçın, (2014), *İhvân-ı Safâ’da Müzik Düşüncesi*, İnsan Yayınları, İstanbul.
- Demir, Mehmet Ali, *Kişisel Görüşme*, 26 Haziran 2016, 1 Temmuz 2016, 5 Temmuz 2016, 4 Ocak 2017.
- Düzenli, Pehlul, (2014), *İslâm Kültür Tarihinde Mûsikî*, Kayıhan Yayınları, İstanbul.
- İbn Haldûn, *Mukaddime*, çev.Zâkir Kâdirî Ugan, (1986), Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul.
- Kesova, Nail, (1975), *Mûsikî Meselleri*, Mayataş Matbaacılık ve Neşriyat, İstanbul.
- Özcan, Nuri, Çetinkaya Yalçın, (2006), “Mûsikî”, *Türkiye Diyânet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Türkiye Diyânet Vakfı Yayınları, İstanbul, 1. baskı, 257-261.
- Özışık, Edip, (1963), *Musîki Sanatı*, Nurgök Matbaası, İstanbul.

**ALTINCI BÖLÜM**  
**DÂRÜ'L-ELHÂN VE URFA MÜZİĞİ REPERTUARI**

# DÂRÜ'L-ELHÂN KÜLLİYÂTINDAKİ URFA TÜRKÜLERİNİN MAKAM USÛL VE TAVIR BAKIMINDAN DEĞERLENDİRİLMESİ

Kubilay KOLUKIRIK\*

## GİRİŞ

Türk Müzik tarihi boyunca Türk müzik kültürüne müzik eğitimi konusunda katkı sunmuş birçok kurum yer almıştır. Mehterhane, Enderun, Mevlevîhane, Muzıka-yı Hümâyûn; Dârü'l-Elhân'a kadar müzik eğitimi konusunda hizmet veren önemli kurumlar arasındadır. Türk müziğinin günümüze ulaşmasında birçok sivil örgütler var olagelmıştır. Bu bağlamda ön plana çıkmış sanat adamı evlerini, camileri, tarikat ve dergâhları sayabiliriz.

20. yüzyıla birlikte Osmanlı Devleti'nde Batı müziğinin yaygınlaştığını görüyoruz. I. Dünya Savaşı devam ederken Osmanlı'nın müttefiki Almanya'dan gelen yüksek bir müzik ekibi, Hilal-i Ahmer cemiyeti yararına birkaç konser vermişti. Osmanlı Hükümeti de Muzıka-yı Hümâyûn'dan seçilen Batı müziği ekibini konser için Almanya'ya gönderdi. Ancak gerçekleştirilmiş olan Batı müziği icrası beğenilmedi ve ekipten Osmanlı kültürüne ait müzik eserlerinin icra edilmesi talep edildi. Bunun üzerine ekip birkaç Türk müziği eserini icra etti. Ancak Muzıka-yı Hümâyûn ekibi başarılı bir sunum yapamadı.<sup>1</sup>Bu olay Türk müziğinin canlandırılması konusundaki düşünceleri pekiştirdi.

Abdülkadir Töre, öğrencilerin millî müziğe aykırı olan bestelerle kırık dökük manzumeler öğrendiklerini tespit etmiş ve “millî müzik eğitimi” konusuna Milli Eğitim Bakanlığının dikkatini çekmek istemişti.<sup>2</sup> Bunun üzerine dönemin Milli Eğitim Bakanlığı bir müzik okulu açmak üzere çalışmalara başladı. Dönemin Milli Eğitim Bakanlığı Ahmet Şükrü Bey'in Abdülkadir Bey'e gönderdiği bu konudaki çalışmalara başlandığını bildiren Haziran 1916 tarihli tezkirede şöyle deniyordu:

*“Mekâtibde musikînin hüsn-i ta'limi ve âsâr-ı eslâfın ihyâ ve muhafazası ve Anadolu millî terennümlerine göre millî bir müzik tanzimi ve müzikte mütehasıs muallim yetiştirilmesi gayretlerine çalışmak üzere müzik meşahir-i mütehasısından Washington sefir-i esbâki Ziya Paşa hazretlerinin riyaseti altında teşkil olunan heyet-i fenniyeye zât-ı âlileri de âzâ tayin olunduğundan Haziran'ın 23. Perşembe günü zevali, saat ikide daire dâhilinde Meclis-i Maarif odasında ilk ictimâını akd edecek olan Encümeni teşriife bezl-i himmet buyurulması temennî olunur efendim.”*<sup>3</sup>

Yukarıda naklettiğimiz hadiseler Dârü'l-Elhân'ın açılması girişiminin alt yapısını oluşturdu. Bu bağlamda Dârü'l-Elhân'ın kurulması için öncülük eden ilk kişinin Abdülkadir Töre olduğunu görüyoruz.

## 1- Dârü'l-Elhân'ın Kuruluş Süreci

Resmî anlamda müzik okulu kurulması konusundaki çabalar sonucunda Maârif-i Umûmiyye Nezâreti'nin kurduğu “Müzik Encümeni”nin hazırlamış olduğu talimatnâme gereğince, erkeklere ve bayanlara ayrı ayrı eğitim vermek üzere “Dârü'l-Elhân” adıyla bir müzik okulu açılması kararlaştırıldı.

Dârü'l-Elhân'da müzik öğretmeni yetiştirmeye yönelik bir eğitim ve öğretim programı öngörülmekteydi. Ders programında Batı müziğine de yer verilmişti; ancak Türk müzik eğitiminin ön planda olduğu anlaşılmaktadır.<sup>4</sup> Dârü'l-Elhân'da müzik öğretmeni yetiştirmenin yanında müzik konusunda bilimsel çalışmalar yapmak, müzik eserlerini notaya alarak tespit edip yayımlamak ve folklor araştırmaları yapmak gibi hedefler de gözetiliyordu.

Yusuf Ziya Paşa'nın başkanlığındaki Müzik Encümeni'nin 9 Ocak 1916'da hazırladığı yönetmelik, Sultan Reşat'ın direktifi ile yürürlüğe girdi. Dârü'l-Elhân 1917 (1333) yılında Maarif Nâzırı Ahmet Şükrü Bey'in bakanlığı zamanında vekiller heyeti kararıyla eğitim ve öğretime hazır hale geldi.<sup>5</sup> Erkekler kısmının açılış töreni, Şehzadebaşı'nda Fevziye Caddesi'nde bir konakta gerçekleştirildi; bayanlar kısmı ise yine aynı semtte başka bir binada açıldı.

\* Doç. Dr., Ahi Evran Üniversitesi Neşet Ertaş Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü Öğretim Üyesi

<sup>1</sup> Kolukirik, Kubilay, *Türk Müzik Tarihinde Dârü'l-Elhân ve Dârü'l-Elhân Mecmuası*, Barış Kitabevi, Ankara, 2015, s.23.

<sup>2</sup> Ergin, O., *Türkiye Maarif Tarihi*, İstanbul, 1977, Eser Matbaası, s.1578.

<sup>3</sup> Ergin, a.g.e., s. 1579.

<sup>4</sup> Nuri Özcan, “Dârü'l-Elhân Osmanlı Devleti'nde Kurulan İlk Musiki Mektebi”, s.518.

<sup>5</sup> *Dârü'l-Elhân Mecmuası* (Dârü'l-Elhân Eğitim ve Öğretim Heyeti tarafından iki ayda bir neşredilen dergi), 1 Şubat 1340, Şehzadebaşı, Evkâfi İslâmiyye Matbaası, s.38.

## 2- Dârü'l-Elhân'da Derleme Faaliyetleri

Dârü'l-Elhân'da yapılmış olan yayın ve araştırma faaliyetlerinin Türk müzik tarihinde önemli bir yere sahip olduğunu söyleyebiliriz. Dârü'l-Elhân, Cumhuriyetin ilanından sonar da çalışmalarını sürdürerek nota yayımlama faaliyetlerini gerçekleştirmiştir. Dârü'l-Elhân'ın 1923 yılı sonrası evresinde Musa Süreyya başkanlığında kurum adına yukarıdaki gibi iki bin kadar anket fişi hazırlatılarak, Milli Eğitim Bakanlığı tarafından Anadolu'nun her yerine gönderilmiştir. Üç yıl süren bu çalışma sonucu gönderilen yüze yakın notadan 85 tanesi, 1926 yılında iki defter halinde yayımlanmış; anket usulü ile istenilen sonuca ulaşılmaması nedeniyle derleme gezileriyle ezgileri kaydetme yoluna gidilmiştir.<sup>6</sup>

1925 yılında resmî anlamda ilk derleme gezisi, Milli Eğitim Bakanlığı bünyesinde gerçekleştirilmiştir. Bu derleme gezisinde Müzik Araştırma Heyeti başkanı olarak Seyfettin Asaf ve Mehmet Sezai Asaf kardeşler görev almıştır. Bu derleme gezisinin tarihi, *Yurdumuzun Nağmeleri* adlı kitaptan anlaşıldığına göre 28 Ağustos 1925 tarihidir<sup>7</sup> Ancak kitap 1926 yılında yayımlanmıştır. Seyfettin Asaf ve Sezai Asaf, Dârü'l-Elhân'da kompozisyon hocası olarak görev yapmışlardır. Bu bağlamda resmî anlamda gerçekleştirilmiş olan ilk derleme faaliyeti Dârü'l-Elhân'da yapılmıştır.

Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin kuruluşunun ilk yıllarında bizzat ilk Cumhurbaşkanı Mustafa Kemal Atatürk, Seyfettin ve Sezai Asaf kardeşleri, Batı Anadolu'daki halk türkülerini derlemeleri için görevlendirmiştir. Seyfettin ve Sezai Asaf kardeşler, müzik eğitimlerini Avrupa'da almışlardı. Derleme çalışmaları yaparken fonograf gibi kayıt cihazları kullanmamışlar, ezgileri çalan ya da söyleyenleri dinleyerek notaya almışlar, bunu yaparken de aldıkları eğitim gereği Batı müziği kurallarını uygulamışlardır. Bu nedenle bu derleme çalışması, notalama sistemindeki yanlışlıklardan dolayı ciddi eleştirilere uğramıştır.

Söz konusu bu derleme faaliyetinin başarısız olarak değerlendirilmesi ve anket çalışmalarından istenilen neticenin alınamamış olması nedeniyle fonograf cihazı ile birlikte Anadolu'da derleme faaliyetlerinin devam etmesine karar verildi. O sıralar Paris'te bulunan Cemal Reşit Rey aracılığıyla derleme çalışmalarında kullanılmak üzere fonograf getirildi. Daha sonar Dârü'l-Elhân bünyesinde, Yusuf Ziya Bey, Rauf Yekta, Dürrü Bey ve Ekrem Besim'den oluşmuş heyetle 1926 yılında Adana, Gaziantep, Urfa, Niğde, Kayseri ve Sivas illerini kapsayan ve 51 gün süren derleme gezi faaliyeti sonucu 250 tane türkü derlendi.<sup>8</sup> Derlenen türküler daha sonraları yayımlanacak olan "Anadolu Halk Şarkıları" isimli derlemenin 1, 2 ve 5. defterlerini oluşturdu. Yusuf Ziya Demirci, Ekrem Besim, Muhiddin Sadak ve Ferruh Bey'in katıldığı derleme gezisi 1927 yılında gerçekleştirildi. Gezide Konya, Karaman, Ereğli, Alaşehir, Manisa, Ödemiş ve Aydın yörelerinden derlenen 250 türkü, defterlerin 3,4,6 ve 7. serisini oluşturdu.<sup>9</sup>

## 3- Dârü'l-Elhân'da Urfa Türküleri'nin Makam, Usûl ve Tavır Bakımından Değerlendirilmesi

Dârü'l-Elhân tarafından derlenen Urfa yöresi türküleri Dârü'l-Elhân heyetinin Osmanlıca olarak yayınladığı 1. 5. 6. 7. ve 13. defterlerde yer almaktadır. Dârü'l Elhân Külliyyatı'nın 1. defterinde 1 türkü, 5. defterinde 19 türkü, 6. defterinde 9 türkü, 7. defterinde 9 türkü, 13.defterde ise 2 türkü olmak üzere toplam 40 Urfa Türküsü bulunmaktadır.<sup>10</sup> Çalışmamızda bu defterlerde yer alan eserleri inceledik. Söz konusu bu eserlerin sözleri Osmanlı Türkçesi ile yazılmıştır.

Bu bağlamda ikinci önemli derleme çalışmasının 1938 Yılında Ankara Devlet Konservatuvarı bünyesinde Muzaffer Sarısözen tarafından yapılmış olan derleme çalışması olduğunu görüyoruz. Urfa'ya gelen bu heyet, Urfalı sanatçılardan oyun havaları, türkü ve uzun hava derlenerek kaydedilen eserlerden bir kısmını notaya alarak radyo arşivine kazandırmışlardır.<sup>11</sup>

Dârü'l Elhân'ın görevlendirdiği heyet tarafından toplanan şarkı ve türküler, birisi "Dârü'l Elhân Külliyyatı" diğeri de 13 defterden oluşan "Dârü'l Elhân Anadolu Şarkıları" adı altında yayınlanmıştır. Bu defterlerin ilk yedisi Osmanlıca, geri kalanları ise Latince olarak yayınlanmıştır. Dârü'l-Elhân bünyesinde Yusuf Ziya Bey, Rauf Yekta, Dürrü Bey ve Ekrem Besim'den oluşan heyet, 1926'da Urfa'ya gelerek

<sup>6</sup> Paçacı, Dârü'l-Elhân ve Türk Musikisinin Gelişimi, s.21.

<sup>7</sup> Bkz. Kolukıncı K. – Çelik A., "Türkiye'de Müzik Hakkında İlk Derleme Çalışması Olan Yurdumuzun Nağmeleri Adlı Kitap Üzerine Bir İnceleme", Sivas Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, XVII/1, Sivas, 2012, s.795.

<sup>8</sup> Balkılıç, Özgür (2009), *Cumhuriyet Halk ve Müzik-Türkiye'de Müzik Reformu 1922-1952*, Tan Kitabevi Yayınları, Ankara,s.158.

<sup>9</sup> Balkılıç, a.g.e., s.158.

<sup>10</sup> Yasin Küçük, Dârü'l Elhân Külliyyatı'nda Urfa Türküleri, Elf Matbaası Şanhurfa 2017, s.10.

<sup>11</sup> Yasin Küçük, a.g.e., s.10.



Anadolu Halk Şarkıları adı altında onlarca Urfa türküsünü derlemiştir.

Dârü'l-Elhân heyetinin Osmanlıca olarak yayınladığı 1. 5. 6. 7. ve 13. defterlerde Urfa yöresine ait türküler yer almaktadır. Dârü'l Elhân Külliyyatı'nın 1. Defterinde 1 türkü, 5. defterinde 19 türkü, 6. defterinde 9 türkü, 7. defterinde 6 türkü, 13.defterde ise 2 türkü olmak üzere toplam 37 Urfa Türküsü bulunmaktadır. Aşağıdaki tabloda Dârü'l-Elhân külliyyatında yer alan Urfa Türkülerinin isim, makam, usûl ve buldukları defter numaraları verilmiştir.

Çalışmamızda incelediğimiz türkülerden dört tanesini yeniden notaya alarak sözlerini günümüz Türkçesiyle yazdık. Hüseyinî makamında 8, Uşşak makamında 20, Hicaz makamında 2, Kürdî makamında 2, Nihavend makamında 1 eserin olduğunu tespit ediyoruz. Dört eserin ise makamlarının belli olmadığını görüyoruz. Söz konusu bu Türkülerde kullanılan usûllerin ise Nim Sofyan, Sofyan, Semâi, Türk Aksağı, Devr-i Hindî, Düyek, Aksak, Aksak Semâi, Curcuna usûlleri olduğunu görüyoruz. Türkülerde Urfa, Antep, Adana illerindeki yöresel müzik dokusunu görüyoruz. Ezgilerde sekvensli motiflere sıkça yer verildiği anlaşılıyor. Türkülerin ezgilerinde yöresel motiflerin açıkça görüldüğünü söyleyebiliriz. Bu türkülerden çoğu hâlâ Urfa müzik kültüründe varlığını sürdürmektedir.

**Tablo 1:** Dârü'l-Elhân heyetinin Osmanlıca olarak yayınladığı defterlerdeki Urfa yöresine ait türküler

TÜRKÜNÜN ADI	MAKAMI	USÛLÜ	YÖRE	DEFTER NO
1-Urfalı Türküsü	Hüseyinî	Devr-i Hindî	Konya	1
2-Yine Çoş Eyledi	Hüseyinî	Evfer	Urfa	5
3-Ağlama Yar Ağlama	Uşşak	Müsemmen	Urfa	5
4-Ufacık Taşlardan	Hicaz	Nim Sofyan	Urfa	5
5-Bu Derede Bastı Bizi Harami	Uşşak	Yürük Semai	Urfa	5
6-Gele Gele Geldim Bu Kara Taşa	Kürdî	Düyek	Urfa	5
7-Aha da Gel	Hüseyinî	Evfer	Urfa	5
8-Kalenin Altında Üç Ağaç İncir	Uşşak	Türk Aksağı	Urfa	5
9-Gidin Bulutlar	Uşşak	Sofyan	Urfa	5
10-Çaya İndim Ağlarım	Uşşak	Sofyan	Urfa	5
11-Karanfil Ekilende	Uşşak	Nim Sofyan	Urfa	5
12-Ben Sıkمامı Al İsterem	Belirsiz	Sofyan	Urfa	5
13-Elinde Altun Terazi	Uşşak	Nim Sofyan	Urfa	5
14-Arabası Mavi Boya	Kürdî	Aksak	Urfa	5
15-Petekte Üzüm Kara	Uşşak	Nim Sofyan	Urfa	5
16-Oyun Havası	Hicaz	Sofyan	Urfa	5
17-Giderim Ben de Ben de	Uşşak	Sofyan	Urfa	5
18-Sandığımı Açamadım	Uşşak	Nim Sofyan	Urfa	5
19-Pınar Başında	Nihavend	Sofyan	Urfa	5
20-Giderim Buradan Artık	Uşşak	Sofyan	Urfa	6

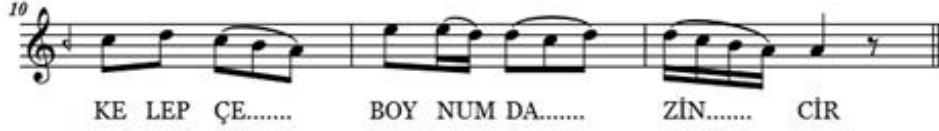
21-Oğlan Gider Oduna	Uşşak	Aksak	Urfa	6
22-Bir Ay Doğar	Makamsız	Usulsüz	Urfa	6
23-Kara İmiş Şu Antep'in Yazısı	Uşşak	Sofyan	Urfa	6
24-Karşıdan Karşıya Olur mu böyle	Hüseyinî	Sofyan	Urfa	6
25-Dön Beri Dön Beri de Yüzün Göreyim	Uşşak	Aksak Semai	Urfa	6
26-Yârelendi Pencâb-ı Cevr ile	Belirsiz	Sofyan	Urfa	6
27-Urfa Türküsü (Ay Doğar Ayan Ayan)	Uşşak	Düyek	Urfa	6
28-Çelik Pazarında Ufacık Taşlar	Uşşak	Curcuna	Urfa	6
29-Giderim Ben de Ben de	Uşşak	Nim Sofyan	Urfa	7
30-Ben de Mail Oldum Ela Gözüne	Belirsiz	Sofyan	Urfa	7
31-Çay İçinde Adalar	Hüseyinî	Semâi	Urfa	7
32-Ağam Seccadesini Sermiş Çayıra	Hüseyinî	Semâi	Urfa	7
33-Ördek Türküsü	Hüseyinî	Nim Sofyan	Urfa	7
34-Ey peri Gel Gir Bağa	Hüseyinî	Semâi	Urfa	7
35-Kır Atım Oynamasın	Uşşak	Nim Sofyan	Urfa	7
36-Patlıcan	Uşşak	Nim Sofyan	Urfa	13
37-Şu Gelen Kimiz Kızı	Uşşak	Aksak Semai	Urfa	13

3-1- Dârü'l-Elhân heyetinin Osmanlıca olarak yayınladığı defterlerdeki Urfa yöresine ait dört türkünün nota ve güfteleri:

UŞŞAK TÜRKÜ  
KALENİN ALTINDA

USÛL: Türk Aksağı

YÖRE: Urfa



Kalenin altında üç ağaç incir  
Elimde kelepçe boynumda zincir  
Zinciri sallandıkça her yanım incir

Atma bu taşları ben yaralıyam  
El âlem al giymiş ben karalıyam  
Kalmaya kalmaya ahım kalmaya  
Beni yardım eden murad almaya

Dârü'l Elhân Anadolu Şarkıları, 5. Defter S:17 İstanbul 1927

UŞŞAK TÜRKÜ  
UFACIK TAŞLARDAN

USÛL: Sofyan

YÖRE: Urfa



Ufacık taşlardan Kal'a da yapılmaz aman aman  
Pencereden eğilip yâre bakılmaz  
Yârim gitti gelmez yoluna bakılmaz  
Pencereden eğilip yâre bakılmaz

Dârü'l Elhân Anadolu Şarkıları, 5. Defter S:14 İstanbul 1927

## HİCAZ TÜRKÜ HARMAN YERİ SÜRSELER

USÛL: Aksak

YÖRE: Urfa

HAR MAN YE Rİ SÜR..... SE..... LER

YE Rİ NE GÜL EK SE LER

ES MER GA ZAN BEN A LAM

BEN A LAM BAHT LI KIZ

BA ŞI NA SEV Dİ Ğİ Nİ

VER SE LER ES MER KA ZAN

BEN A LAM BEN A LAM

Harman yer sürseler  
Yerine gül ekseler  
Esmer kazan ben alam (Mükerrer)

Bahth kız başına  
Sevdiğine verseler  
Esmer kazan ben alam (Mükerrer)

Gör felek bana neyledi  
Ağa yârmden atladı  
Esmer kazan ben alam (Mükerrer)

## KÜRDİ TÜRKÜ GELE GELE GELDİM BU KARA TAŞA

USÛL: Nim Sofyan

YÖRE: Urfa

GE LE GE LE GEL..... DİM..... BU KA RA TA

ŞA..... YA ZI LAN LAR GE LİR

SAĞ O LAN BA ŞA A MAN E FEN DİM

Gele gele geldim bu kara taş  
 Yazılanlar gelir sağ olan başa (aman efendim)  
 Bizi hasret koydu  
 Kavm-u kardeş  
 Bir ayrılık bir yoksulluk bir ölüm (aman efendim)

Nice Süleymanlar tahttan indirir  
 Nicesinin de benzini soldurur (aman efendim)  
 Nicesini gelmez yola gönderir  
 Bir ayrılık bir yoksulluk bir ölüm (aman efendim)

Dârü'l Elhân Anadolu Şarkları, 5. Defter S:16 İstanbul 1927

### SONUÇ

Yöresel müzik formlarının günümüz müzik kültürüne kazandırılması, Türk müzikîsinin tekâmülü açısından önem arz etmektedir.

Bu çalışma ile Dârü'l-Elhân Külliyyatındaki Urfa Türküleri tespit edilerek, makam, usûl ve tavır bakımından değerlendirilmiştir. Türkülerden dört tanesinin notaları makam ve usûl bakımından Arel-Ezgi ses sistemine uygun bir şekilde yeniden yazılmış, Osmanlı Türkçesi ile kaleme alınan sözleri günümüz Türkçesi ile ifade edilmiştir.

Dârü'l Elhân Külliyyatı'nın 1. defterinde 1 türkü, 5. defterinde 19 türkü, 6. defterinde 9 türkü, 7. defterinde 6 türkü, 13.defterde ise 2 türkü olmak üzere toplam 37 Urfa Türküsünün olduğu tespit edildi.

Dârü'l-Elhân külliyyatında yer alan Urfa Türkülerinin isim, makam, usûl ve buldukları defter numaraları tablo ile ifade edildi.

Hüseynî makamında 8, Uşşak makamında 20, Hicaz makamında 2, Kürdî makamında 2, Nihavend makamında 1 eserin olduğu tespit edildi.

Dârü'l-Elhân külliyyatında yer alan Urfa Türkülerinde kullanılan usûllerin Nim Sofyan, Sofyan, Semâi, Türk Aksağı, Devr-i Hindî, Düyek, Aksak, Aksak Semâi, Curcuna usûlleri olduğu tespit edildi.

Türkülerdeki usûllerin yanlış ifade edildiği ve makamların belirtilmediği görüldü. Bu bağlamda Dârü'l-Elhân külliyyatında yer alan Urfa Türkülerinin tamamını günümüz Türk müzikîsinde kullanılan Arel-Ezgi ses sistemi dikkate alınarak yeniden yazılmalı, Türkü notalarının altına Osmanlı Türkçesi ile yazılmış olan güftelerin günümüz Türkçesi ile yazılması gerekmektedir.

## KAYNAKLAR

- Dârü'l-Elhân Mecmuâsı* (Dârü'l-Elhân Eğitim ve Öğretim Heyeti tarafından iki ayda bir neşredilen dergi), 1 Şubat 1340, Şehzâdebaşı, Evkâfı İslâmiyye Matbaası.
- Ergin, O., *Türkiye Maarif Tarihi*, İstanbul, 1977, Eser Matbaası.
- Kolukırık, Kubilay, *Türk Müzik Tarihinde Dârülelhân ve Dârülelhân Mecmuâsı*, Barış Kitabevi, Ankara.
- Küçük, Yasin, *Dârü'l Elhân Külliyyatı' nda Urfa Türküleri*, Elf Matbaası Şanlıurfa 2017.
- Özcan, Nuri, "Dârü'l-Elhân Osmanlı Devleti'nde Kurulan İlk Musiki Mektebi", s.518.
- Paçacı, Dârü'l-Elhân ve Türk Musikisinin Gelişimi, s.21.
- Kolukırık K. – Çelik A., "Türkiye'de Müzik Hakkında İlk Derleme Çalışması Olan Yurdumuzun Nağmeleri Adlı Kitap Üzerine Bir İnceleme", Sivas Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, XVI/1, Sivas, 2012.

## TRT TÜRK HALK MÜZİĞİ REPERTUARINDAKİ URFA TÜRKÜLERİNİN MÜZİKAL ANALİZİ

Emrah KAYA\*

Konunun içeriğine geçmeden önce Urfa iliyle ilgili coğrafyası ve tarihi hakkında kısa bilgiler vermekte fayda vardır. Urfa ili coğrafi konum olarak doğuda, Mardin Mazı dağı, Derik ve Kızıltepe, kuzeyde Diyarbakır'ın merkez, Çınar, Ergani ve Çermik, Adıyaman'ın merkez, Gerger, Kahta, Samsat ve Besni, batıda Gaziantep'in Araban ve Nizip ilçeleriyle çevrilidir. İlin güneyinde ise Suriye ülkesi vardır. Yeryüzü şekilleri olarak %61,7'sini Platolar geriye kalanı da dağlar ve ovalar oluşturmaktadır.

Urfa adı hakkında birçok rivayet vardır. Urfa'nın bilinen en eski adı olan 'Edessa', İskender sonrasına kadar uzanmaktadır. Kente Selevkos'ca verilen bu ad, Makedonya Krallığı merkezinin en eski adından alınmıştır. Ama Urfa adının Süryanice 'Orhai' sözcüğünden türediği, Orhai'nin ise Arapça 'suyu bol' anlamına gelen 'Vurhai'den kaynaklandığı yönündedir.

Urfa'nın tarihinin Paleolitik döneme kadar indiği bilinmekle birlikte bu yörede bugüne kadar Artuklular, Büyük Selçuklular, Anadolu Selçuklular ve Osmanlı devleti gibi birçok devlette var olmuştur. Bütün bu tarihsel olay ve olgularla Urfa'nın coğrafi konumu da düşünüldüğünde müzik kültürü olarak çok zengin bir folklor ev sahipliği yaptığı söylenebilir.

Urfa'daki müzik kültürü için genel anlamda şunları söyleyebiliriz:

Yörede derlenen ezgilere bakıldığında Urfa'da çok köklü bir halk müziği kültürünün var olduğu görülmektedir.

Bu anlamda yörede, kırık hava, uzun hava ve oyun havası türlerine rastlamak mümkündür. Urfa yöresinde hoyrat ve divan okuma geleneği ile ağıt yakma geleneği oldukça yaygındır. Birecik dolaylarında da barak ağız ezgileri görülmektedir. Urfa, genel olarak hançere nağmeleri ve dil özellikleriyle öbür yörelerden ayrılmaktadır. Nitelikli sesleriyle ilgi çeken Urfalılar için uzun hava okumak, türkü söylemek, halk oyunları oynamak adeta günlük yaşamın bir parçası haline gelmiştir. Bunun için araştırmacı Mithat Atakurt '*yediden yetmişe kadar her Urfalı, dört mevsimin dördünde de saz ve söz aemleri yapmak için vesileler yaratır*' demektedir.

Urfa'daki halk oyunu kültürüne bakıldığında ise genel olarak şu bilgiler karşımıza çıkmaktadır.

Urfa, yoğun olarak halayların oynandığı bir yerdir. Ancak Urfa bar, teklı karşılaşmalar gibi yakın bölge oyunlarını da kendi içerisinde barındırdığından halk oyunlarının harmanlandığı bir yer olarak ta düşünülebilir. Ayrıca burada dinsel törenlerden, üretim ve yaşama biçiminden kaynaklanan öğretici, özgün seyirlik oyunlara da rastlanmaktadır.

Yörede ünlü halay oyunları iki ayak, derik, Urfalı, üç ayak, beş ayak ve tekir gibi halaylardır.

Urfa'nın Sırım ve Kızlar köylerinde ise semahlar oynanmaktadır. Sivas, Erzincan, Tunceli ve Turna semahlarının tümü de bu köylerde görülebilmektedir. Urfa'da Anadolu'da yaygın olarak oynanan sinsin(sımsım) oyunu da oynanır. Oyununun buradaki adı ise 'çındır'dır.

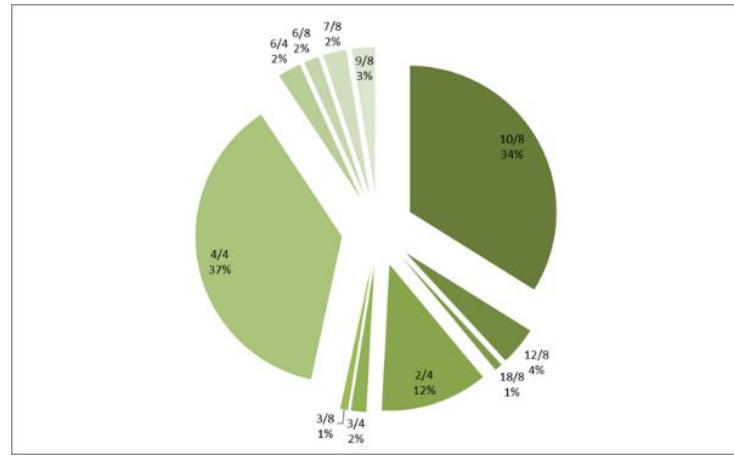
Yörede, buğday başaklarını daha büyümeden sömüren bir parazitten duyulan rahatsızlık sonucu kıml 'süne' adında bir halk oyunu oluşmuş ve bu zamanla türkülere konu olmuştur. Bölgede bunun dışında sıçrama oyunu, ağır hava, düzey oyunu, dörtlü oyun, tek kişiyle oynanan ve sadece erkeklerin oynandığı çındır, tura, veylişhane, depçe oyunu, tek ayak, teker, halayları ile kol oyunu, mim havası, penk ve sese gibi diğer oyun türleri de mevcuttur. Bu halk oyunu ezgileri genellikle davul ve zurna eşliğinde oynanmaktadır.

Urfa'yı geçmişten bugüne kadar birçok araştırmacı ziyaret etmiş ve derleme çalışmasında bulunmuştur. 1926 yılında Türkiye'de ilk folklor araştırma gezisi yapılmış, 1936'da da Bela Bartok ve Ahmet Adnan Saygun gibi önemli müzik adamlarıyla bazı derleme çalışmaları başlamıştır.

1926'da Darü'l Elhan ile Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi 1976'da buradan birçok ezgi derlemiştir. Ancak bu çalışmada, TRT repertuarındaki kırık hava ve halk oyunu havalardan oluşan 118 yöre ezgisi değerlendirilmiştir. Elde edilen bu verilere göre de aşağıdaki bulgular elde edilmiştir:

İlk olarak değerlendireceğimiz bulgu bölgedeki usuller bölümüdür. Yörede basit ve bileşik usuller ile buna bağlı olarak 2, 3 ve 4 zamanlı usulleri görmek mümkündür. Ezgilere göre usullerin yüzdeleri dağılımı aşağıda gösterilmiştir.

\* Giresun Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Öğretmeni/Kültür ve Turizm Bakanlığı Çimion Yapım Sanatçısı



Şekil 1: Urfa türkülerinin usul dağılımı grafiği

Bu grafiğe göre yörede 2/4'lük, 3/4'lük, 3/8'lik, 4/4'lük, 6/4'lük, 6/8'lik, 7/8'lik, 9/8'lik, 10/8'lik, 12/8'lik ve 18/8'lik usullere rastlanmıştır. Bunlar içerisinde de en çok kullanılan usuller, 4/4'lük ile 10/8'lik usuller olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu usullerin metrik dizilimine bakıldığında ise 9/8'liğin 2-2-2-3 şeklinde 7/8'liğin 3-2-2 şeklinde, 10/8'liğin çoğu kez aksak semai şeklinde (3-2-2-3) 12/8'liğinde 3-3-3-3 şeklinde sıralandığı görülmüştür. Burada dikkat çeken özellik Doğu Karadeniz'de de yoğun olarak kullanılan 7/8'lik usullerin metrik olarak 2-2-3 şeklinde değil de 3-2-2 şeklinde dizildiği, 10/8'liklerin de 2-3-2-3 şeklinde değil de çoğunlukla aksak semai şeklinde (3-2-2-3) sıralandığı görülmektedir. 10/8'lik usulün bu şekilde metrik dağılım göstermesi yöredeki halk müziği kültürüne Türk sanat müziğinin bir etkisi olarak düşünülmektedir.

Bazı türkülerde usul değişimlerine ve eksik ölçüye de rastlanmaktadır.

YÖRESİ  
ŞANLI URFA  
KİMDEN ALINDIĞI  
MEHMET UZUNGÖL  
SÜRESİ: ♩ = 52  
5 a z . . . . .

AŞKINLA BU UŞSAKI VİRANEYE DÖNDERDİN

DERLEME TARİHİ  
-1967-

NOTAYA ALAN  
MEHMET ÖZBEK

Şekil 2: Eksik ölçüyle başlayan bir kırık hava örneği

10/8'lik usule sahip bu ezgi, eksik ölçüyle başlamıştır.

YÖRE  
ŞANLI URFA  
KAYNAK KİŞİ  
MUSTAFA CANAN  
SÜRE: -

KALE KALE DEN YÜCE

DERLEME TARİHİ  
1963

NOTALAYAN  
ERKAN SÖRMEK

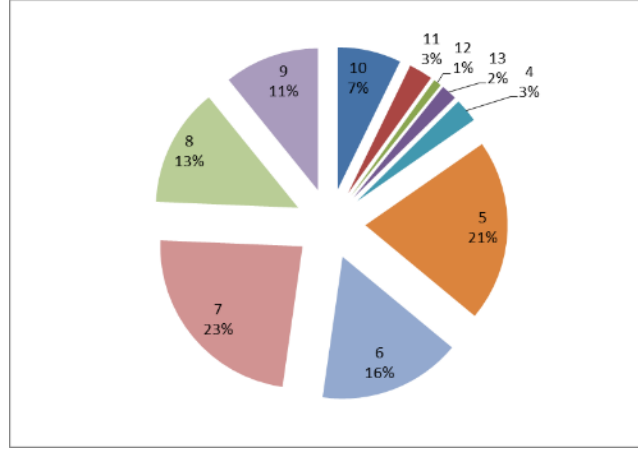
KA LE KA LE DEN YÜ  
İN BAH ÇE DEN KAR GE

Şekil 3: Usul değişimine uğramış bir kırık hava örneği

Urfa'da derlenen bu türkü, 4/4'lük usulle başlamış, bir bölümde 6/4'lük olmuş, sonrada 4/4'lükle sona ermiştir.



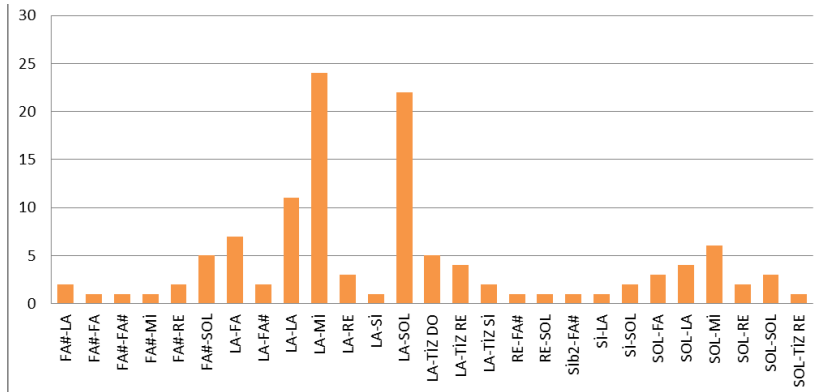
Şimdiki değerlendireceğimiz bölüm ise ezgilerdeki ses sınırı sayısıdır.



Şekil 4: Urfa türkülerinin ses sınırı grafiği

İncelenen ezgilerde %23 ile 7 sestem oluşan sınır ön plandadır. Bu sınır yoğun olarak düğah ile gerdaniye sesleri arasındadır. En az aralıkta %1 ile 12 sestem oluşan sınırdır. Bu sınırda, portedeki 2. çizgi üzerindeki rast-sol sesi ile başlayan, tiz neva-re ile biten ses aralıklarını kapsamaktadır. Analiz edilen ses sınırı sayısı hep aynı seslerden oluşan aralıklar değildir. Örneğin La ve Mi 5'li aralık iken, Sol ve Re sesleri de 5'li olabilmektedir.

İncelenen ezgilerdeki seslerin kalın ve ince nota aralıkları ise aşağıdaki grafikte gösterilmiştir.

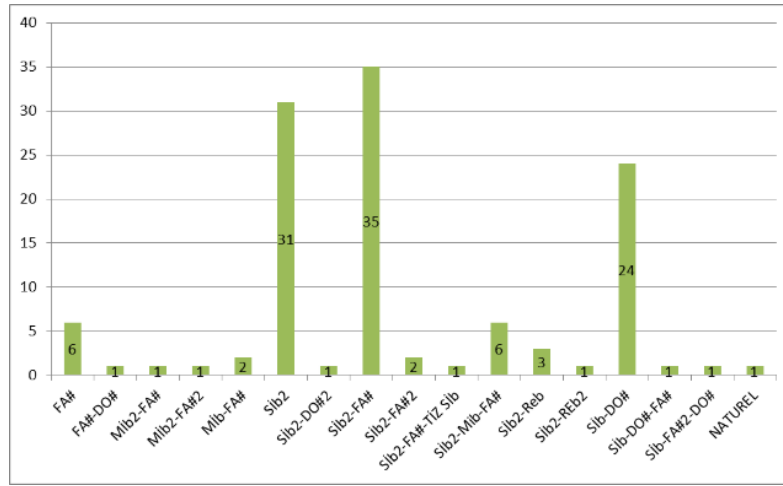


Şekil 5: Urfa türkülerinin pes ve tiz perde aralıkları grafiği

Bu grafiğe ezgilerde düğah ile hüseyini perdeleri ile bu aradaki perdeler en çok kullanılanlardır. İkinci olarak kullanılanlarda düğah ve gerdaniye perdeleri ile bu aradaki ses perdelerdir.

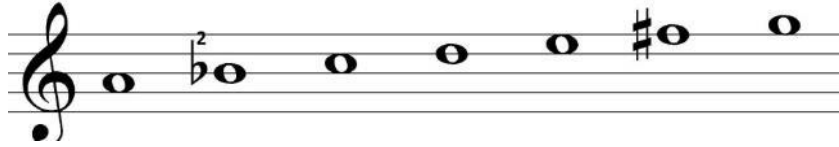
Bu yörede kullanılan La-Mi ve La-Re aralıkları Doğu Karadeniz coğrafyasının doğusunda yer alan Rize ve Trabzon bölgelerinde de oldukça yaygın bir şekilde görülmektedir.

Urfa ezgileri makamsal olarak incelendiğinde ise aşağıdaki bulgular elde edilmiştir.



Şekil 6: Urfa türkülerinde yer alan ses değiştirici işaretler grafiği

Analiz edilen ezgilerin grafiğine bakıldığında ilk üç sırayı hüseyini, uşşak ve hicaz makamlarını tam olarak karşılamasa bile onlara çok yakın ses dizileri oluşturmaktadır. Birinci sırayı % 35'lik dilimle hüseyini makamı dizisi oluşturur. Burada karar sesi La'dır.



Şekil 7: Urfa türkülerinde en çok kullanılan 1.ses dizisi

İkinci sırayı da % 31'lik dilimle La-Mi aralığındaki ses perdeleri almaktadır. Bu dizi, Uşşak makamına çok benzemekle birlikte bazen Rast, bazen de Hüseyini makamının hem değiştirici işaretlerini almakta hem de seyir özelliklerini taşımaktadır. Bu dizide de karar sesi yine La perdesidir.



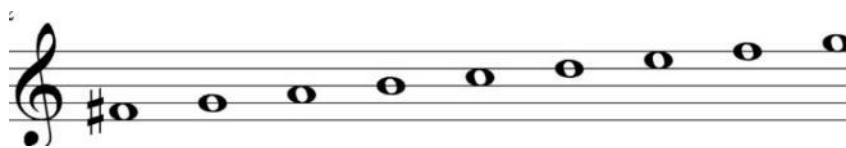
Şekil 8: Urfa türkülerinde en çok kullanılan 2.ses dizisi

Üçüncü sırayı da % 24'lük dilimle yine La-Mi aralığındaki ses dizisi almaktadır. Bu dizi, hicaz makamının değiştirici işaretlerini almakta hem de yerine göre hicaz makamının seyir özelliklerini taşımaktadır. Bu dizide de karar perdesi yine La sesidir.



Şekil 9: Urfa türkülerinde en çok kullanılan 3.ses dizisi

Urfa türkülerindeki diğer ses dizileri de aşağıdaki gösterilmiştir.



Şekil 10: Urfa türkülerinde kullanılan La kararlı dizi örneği



Şekil 11: Urfa türkülerinde kullanılan Do kararlı dizi örneği



Şekil 12: Urfa türkülerinde kullanılan Sib2 kararlı dizi örneği

Urfa türkülerinde kullanılan hüseyini makamı ile hicaz makamı dizisi doğu Karadeniz'in kıyı şeridinde de yoğun olarak kullanılmaktadır.

Yörede rastlanılan diğer bir durumda bazı türkülerin başka yörelerdekiyle benzerlik göstermesidir. Örneğin 'Cemo gül açanda gel' türküsünün çok benzer bir versiyonuyla Giresun'un Tirebolu ilçesi ile Kürtün yol güzergahındaki 'Harşit vadisinde' bir halk oyunu ezgisi olarak çalınıp söylenmesi durumudur. Harşit vadisindeki icracılardan aldığımız bilgilere göre bu türkü geçmişte Urfa'da vatani görevini yapan birisi tarafından bu bölgeye getirilmiştir.

YÖRE: ŞANLIURFA  
KAYNAK KİŞİ: ZEHRA BİLİR  
SÜRE:

DERLEME TARİHİ: NOTALAYAN: MUSTAFA ÖZGÜL

CEMO GÜL AÇANDA GEL

(SAZ - - - - -)

CE MO GÜ LA ÇAN DA GEL

Şekil 13: Urfa bölgesinde icra edilen 'Cemo gül açanda gel' ezgisinin örneği

Cemo

Derleyen: EMRAH KAYA  
Kaynak Kişi: ORHAN TEMİZ

Tempo: 160

SAZ.....

CE MO GÜL A ÇAN DA GEL HAR Şİ DİN DE  
BAH ÇA YI DO LAN DA GEL BA HAR DA CO

RE LE Rİ  
ŞAN DA GEL

Şekil 14: Harşit Vadisinde icra edilen 'Cemo gül açanda gel' ezgisinin örneği



*aaba*

Seher oldu vaktoldu  
Sinem yâre taht oldu  
Ötün bülbüller ötün  
Yar gelecek vaktoldu

*aa*

Evlerinin önünde paşa makamı  
Çıkmaz kalem ile yazdım vefamı

*aaa*

Bülbül güle kon dikene konma  
Göğsün açıp hare inanma  
Eski dost düşman olur sanma

Hoyratlarda ise anlam olarak farklı ama anlam olarak aynı olan kelimeler yani cinaslı kafiyeler kullanılmaktadır.

Çözülmez gül **düğümü**

Bunca bayramlar geçti

Kim gördü güldüğümü

gibi.

Urfa ve çevresindeki müzik kültürünü yaşatan bir gelenekte sıra gecesi geleneğidir. Efnan Parmaksızdan aldığımız bilgilere göre sıra geceleri–sıra gezmelerinin temelleri 13. yy’da kurulan ‘ahilik’ teşkilatının etkisiyle atılmış ve halen yaşamaktadır. Sıra geceleri özellikle kış aylarında, ortak amaç güden ve belirli bir zaman dilimi içerisinde insanların bir araya gelerek oluşturduğu sohbet ortamlarıdır. Grup üyelerinin ortak bir ilgi alanı vardır. Bu ortamda yöredeki müzik kültüründen ve halk oyunundan çeşitli örnekler de sunulmaktadır. Burada çalınıp söylenen ezgiler, fasıl denilen bir düzen izler. Önce ağır havalar, bunlara bağlı divanlar, hoyratlar okunur sonra da diğer oynak havalara geçilir. Bu ezgiler ve yörede ki diğer hançere nağmeleri küçük süreli notalarla adeta dantel gibi işlenmiştir denilebilir.

Yöredeki bu kültür ögesi zamanla eğlence gecelerine dönüşmüştür. Bu geleneğin bir benzeri de Doğu Karadeniz’in Gümüşhane gibi iç kesimlerinde ‘herfene’, kıyı kesimlerinde ise ‘oturak alemi’ adıyla yaşatılmaktadır. Her üç geleneğinde aslında birbirine benzer çok ortak yönü olduğu gibi farklı yönleri de mevcuttur. Örneğin herfene geleneğinde sıra gecesinden farklı olarak ayrıca bir kuzu veya küçükbaş hayvan kesilmekte masraflarda katılımcılar tarafından ortak olarak karşılanmaktadır.

Urfa yöre müziğinde yaygın olarak icra edilen hoyrat ve ağıtlar hakkında bazı bilgiler verecek olursak şu bilgileri söylemek yerinde olur.

Cinaslı manilerin uzun hava biçiminde söylenmesine “hoyrat” denilmektedir. 7 heceli ve a-a-b-a uyaklı hoyratların ilk dizeleri heceli ve cinaslıdır. Hoyrat kadınlar arasında da söylenir bu arada niyet tutulur buna da bölgede ‘iğne tutma’ denir. Hoyratların bir türküye bağlanması da gelenektendir. Kimi zaman türkünün ortasından hoyrata geçilir, bitiminde de türküye yeniden dönülür.

Urfa müziğinde diğer bir gelenekte ağıt yakma geleneğidir. Ağıtlarda kesin bir usul söz konusu değildir. Bir olaydan etkilenilerek yazılır ve genellikle sabsız söylenir. Örneğin Nezif’in ağıtı şu olay üzerine yazılmıştır:

Yürekli, dost ve yiğit bir kişi olan Nezif haksızlıklara başkaldırır, kazandığını yoksullara dağıtır. Hacı Mehmet de onun yakın arkadaşı ve yardımcısıdır. Ancak bir gün kıskançlık yüzünden Nezif’i öldürür. Nezif’ in ardından şu ağıt söylenir.

Yaylalar içinde Erzurum yayla  
Şehirler içinde ne hoştur Konya  
Nezif’i vurmışlar şen olsun dünya...

Ezgilerin icrasında asıl rolü oynayan Urfa'daki halk müziği çalgılarına baktığımızda ise şu sazları görmekteyiz:

Bunlar içerisinde bağlama ailesinin tümü, cümbüş, Mardin kemençesi, sinek kemençe (bir tür kabak kemane), zurna, asmalı davul, darbuka ve çeşitli boylarda kaval türleri sayılabilirken; Urfa'nın Gaziantep'e yakın bölgelerinde unutulmaya yüz tutmuş kartal kanadı kemiğinden yapılan çığırtma ile ortalama boyu 30 cm'lik iki kemiğin yan yana yapıştırılmasıyla gövdesi oluşturulan ve sağdakine 6 ses perdesi, solundakine de 2 ses perdesi açılarak yapılan Argun-Ağrul ya da çifte çalgıları da mevcuttur. Argun çalgısı kamıştan da yapılabilir.



Şekil 17: Urfa yöresindeki kemik çığırtma örneği



Şekil 18: Urfa yöresindeki kamış argun çalgısı örneği



Şekil 19: Urfa yöresinde kullanılan kemençe örneği

Bu kemençe yapı olarak kabak kemaneye benzemektedir. Tuşe bölümü konik, gövde kısmı da yuvarlak bir tabak şeklinde oyulmuştur. Gövdenin üzerinde de deri vardır. Üç telli olan bu çalgı genellikle 4'lü aralık şekilde akortlanmaktadır. Yay ile çalınan bu saz, Urfa'nın Mardin'e yakın bölgelerinde sıklıkla icra edilmektedir.



Şekil 20: Doğu Karadeniz'de kullanılan zil kemençe örneği

Doğu Karadeniz bölgesinde yoğun olarak kullanılan Karadeniz kemençesi de yapı olarak gövde, kravat, kapak, tel takozu ve burgu gibi parçalardan meydana gelmektedir. Üç teli olan bu çalgı da genellikle 4'lü aralıkla akortlanır ve yay yardımıyla icra edilir. Her iki kemençenin de birçok açıdan benzer yanları vardır.

Bunlar içerisinde;

-Yay ile çalınabilme,

-3 telli olabilme,

-4'lü aralık akordu yapılması,

-Genellikle 7/8'lik ve 7'lik ezgilere eşlik etme gibi özellikler sayılabilir.

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Urfa bölgesi, bugüne kadar birçok medeniyete ev sahipliği yapmış, coğrafyası üzerinde de çok sayıda sosyal olay ve olgu yaşanmış olduğundan müzik folkloru açısından oldukça zengin bir yerleşim yeri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Urfa, kırık hava, uzun hava, oyun havası, ağıt ve hoyrat gibi ezgilere sıkça rastlanılan bir yerdir. Urfa coğrafyası aynı zamanda çevrede oynanan birçok halk oyununu harmanlayan bir yer konumundadır. Yörede 18/8'lik usul ile 2/4'lük usullerle bu arada kalan ritimlerin tümüne rastlamak mümkündür. Urfa ezgilerinde La-Mi ses perdelerinin aralığı çok kullanılırken ses aralıkları sayısı da çoğunlukla 7 ses aralığından oluşmaktadır. Yöre ezgilerine makam yapısı olarak hüseyini, uşşak ve hicaz makamı dizileri hakimdir. Yöredeki kırık havalar genellikle 2'li, 3'lü, 4'lü ve 5'li mısralardan oluşurken kafiye biçimi de çoğunlukla aaba şeklinde sıralanmaktadır. Özellikle hoyratlarda cinaslı kafiyelere sık rastlanır. Urfa bölgesi müzik kültürü açısından çevresini etkilediği gibi çevresinden de oldukça etkilenmiştir. Bölgede sıkça çalınan 'Cemo' gaydası varyasyonu hem Doğu Karadeniz'de hem de Urfa'da icra edilmesi buna örnek olarak sayılabilir. Urfa'da genellikle kış gecelerinde ortak bir amaçla bir araya gelen kişilerce yapılan 'sıra geceleri' vardır. Birçok yörede benzeri yapılan bu faaliyette müzikal kültür de birçok yönüyle icra edilmektedir.

Urfa müziğinde hem mızraplı hem nefesli hem yaylı hem de vurmali birçok halk sazını bir arada görmek mümkündür. Bunların yanında kaybolmaya yüz tutmuş çığırta ve argun gibi çalgılarda yörede yer almaktadır. Bu bölgede çalış tekniği ve birçok yönden Karadeniz kemençesine benzeyen bir kemençe türü de çeşitli isimlerle yaşamaktadır.

Güneydoğu Anadolu bölgesinde keşfedilmeyi bekleyen daha birçok çalgı icracısı, derlenmeyi bekleyen ezgiler ve gün yüzüne çıkartılmayı bekleyen başka çalgıların varlığı konusunda kuşku yoktur. Bu anlamda araştırmacıları bölgeye davet ediyorum.

**KAYNAKLAR**

- Ahrens, Christian, (1971), Eine vergleichende Untersuchung der Spielpraxis von Davul-Zurna, Kemeçe und Tulum, München.
- Akarçay, Aytaç, (1998), Türk Halk Müziği Sazlarının Sınıflandırılması, Kullanıldığı Yörelere ve Türler, Yüksek Lisans Tezi, Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Altıngöz, Halil, (2006), Darü'l Elhan, Ötüken Neşriyat, Ankara.
- Emnalar, Atıncı, (1998), Türk Halk Müziği ve Nazariyatı, Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir.
- Farmer, Henry George, (1931), Studies in Oriental Music, Second Volume, Frankfurt, First Series, London.
- Gazimihal, Mahmut Ragıp, (1975), Türk Nefesli Çalgıları, Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayınları, Ankara.
- Kaya, Emrah, , (2006), “Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu”(26-28 Nisan 2006 Pamukkale Üniversitesi), Bildiriler, Denizli, s.718-730.
- Ögel, Bahaeddin, (2000),; Türk Kültür Tarihine Giriş, Cilt 8, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, s.10-360.
- Özbek, Mehmet, (1994), Folklor ve Türkülerimiz, Özener Matbaası, İstanbul.
- Öztuna, Yılmaz, (2006), Türk Musikisi Ansiklopedik Sözlük, Orient Yayınları, Ankara.
- Parmaksız, Efnan, (2018), Trabzon Üniversitesi, 3. Uluslararası Müzik ve Dans Araştırmaları Sempozyumu, Trabzon.
- Picken, Laurence, (1975), Folk Musical Instruments Of Turkey, Oxford University Pres, Lodon .
- Şenel, Süleyman, (1994), Trabzon Bölgesi Halk Müziğine Giriş, Anadolu Sanat Yayınları, İstanbul.
- TRT Müzik Dairesi Başkanlığı, TRT Türk Halk Müziği Repertuar Kitabı (Ezgi adına göre)(t.y./1987),TRT Müzik Dairesi Yayınları, Yayın no:45
- Tüfekçi, Nida, (1982), Yurt Ansiklopedisi, Cilt 10, Anadolu Yayıncılık, İstanbul, s.7007-7828.
- Üngör, Etem Ruhi, (1978), Türk Musikisinde Çalgılar, Akademik Konferanslar Serisi, Ankara.
- Görüşme, Hüseyin Yeşilgöz, Urfa-2018
- Görüşme, Orhan TEMİZ, Gümüşhane-2016





**YEDİNCİ BÖLÜM**  
**URFA MÜZİĞİNDE DERLEME, BESTE VE ARŞİV**

# CUMHURİYET DÖNEMİNDE ŞANLIURFA HALK MUSİKİSİ ARAŞTIRMA DERLEME ve YAYIN ÇALIŞMALARI

S. Sabri KÜRKÇÜOĞLU\*

## I- GİRİŞ

Duygu ve düşüncelerin ses, söz ve ezgilerle anlatıldığı bir iletişim aracı olan müzik, aynı zamanda kültürün temel öğelerinden biridir. Düşüncenin ve felsefenin şekillendirdiği, beyinle doğrudan bağlantısı olan bir “gönül dili” olan müzik, aynı zamanda insanlığın ortak malı olarak da görülmektedir.

İnsan ruhu, duygusu, aklı ve zekâsı, kültürü ve birikiminin ürünü olarak üretilen “güzel musiki eserleri” kuşaktan kuşağa aktarılarak daha sonra gelen insanların duygu ve düşünce dünyalarını da oluştururlar.

Halk Musikimiz; halkımız tarafından üretilmiş, beğenilerek icra edilmiş, biçimlenmiş, dilden dile, kulaktan kulağa dolaşmış, yaşatılmış ve günümüze kadar gelmiştir.

Şanlıurfa’da Halk Musikisi sahasında araştırılacak, incelenecek ve derlenecek birçok ürün bulunmaktadır. Halk müziği ile ilgili kurum, kuruluşlar ile araştırmacıların geçmişte yaptığı derleme ve yayın çalışmaları bu kültür mirasımızın gelecek kuşaklara aktarılmasını ve yaşatılmasını sağlamıştır.

Zengin tarihi ve kültürel birikime sahip Şanlıurfa’nın halk musikisi eserlerinin araştırılması derlenmesi yayınlanıp bilinmesi ve gelecek nesillere aktarılması önemli çalışmalardır. Değerli araştırmacı, derlemeci ve yazarlarımız tarafından çeşitli zamanlarda yapılan tespit çalışmaları, derleme ve yayınlar yöre müziği ile ilgili günümüze ulaşan önemli kaynaklar olmuştur.

Eserleri besteleyen ve icra edenler kadar önemli bir çalışma da derleme ve yayınlama faaliyetleridir. Şanlıurfa’da musikisi alanındaki kültürel mirasın araştırılarak yayınlanmasıyla; bilinmesi, yaşatılması ve tanıtılması sağlanmış olacaktır. Böylece yeni kuşaklara bu kültürel varlıklarımız aktarılmış olacaktır.

Bu çalışmada Cumhuriyet döneminde Şanlıurfa’da halk musikisi alanında yapılan araştırma, derleme ve yayınların neler olduğu ele alınarak bilgiler sunulmuştur. Yaptıkları araştırma derleme ve yayınlarla “Şanlıurfa halk musikisi eserleri”nin yaşatılmasına katkı sağlayan araştırmacı ve yazarlara şükranlarımızı sunarız.

## II- ŞANLIURFA HALK MUSİKİSİ

Şanlıurfa Halk Musikisi, ezgi yapısı, söz zenginliği, eser sayısı, kaliteli ve sistemli icrası ile Türk Halk Müziği içinde seçkin bir konuma sahiptir. Güzel icra yeteneğine sahip yöre sanatçılarının ses rengi ve ağız özellikleriyle bütünleşen bu musiki, yurdumuza güzellikler dünyasının kapısını açmıştır.

Şanlıurfa musiki kültüründe “sıra geceleri” ve “yatı geceleri”nin özel bir rolü bulunmaktadır. Haftada bir gece evlerde toplanarak sıra gezen gruplar ile birkaç gün kalmak üzere dağlara yatıya giden grupların içinde çoğu zaman çalgı takımı ve okuyucular bulunur. Bu gecelerde sohbetlerin yanı sıra usta-çırak geleneği içerisinde makam seyrine göre sistemli musiki icra edilmekte olup gençler ilk musiki bilgisi ve terbiyesini bu gecelerde almaktadırlar.

Şanlıurfa Halk Müziği ürünleri sanat değeri yüksek, insanı yürekten etkileyen, içli ve duygulu eserlerden oluşmaktadır. Duyguların, düşüncelerin, sevginin, ıstırabın, mutluluğun ve hayatın diğer özelliklerinin türkülere, hoyratlara, gazellere ince ince işlendiği “Urfa Havaları” musiki camiasınca ve geniş kitlelerce sevilme ve zevkle dinlenmektedir.

Ağızları, musiki anlayışları, etkilenmeleri, makam geleneğine bağlı musiki icrası gibi ortak özellikleri, benzerlik veya yakınlıkları olan bilhassa; Kerkük, Elazığ, Diyarbakır ve Şanlıurfa gibi illerin türkülerinde çok çeşitli varyantlar olabilmektedir. Bir Şanlıurfa türküsünün Elazığ veya Malatya türküsü, bir Elazığ türküsünün de Malatya veya Diyarbakır türküsü olarak kayna rastlanmaktadır. Bu yörelerin önemli oranda melodi (ezgi) benzerlikleri olan türkülerinin varlığı bilinen bir gerçektir. Yörelerin kendi

\* Öğretim Görevlisi, Harran Üniversitesi Şanlıurfa Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu, sabriharran@hotmail.com

kendilerine mal ettikleri fakat aslında kendilerinin olmayan türküleri de vardır. Halk musikisi derlemeleri ve araştırmalarında bazı türkülerin hangi yöreye ait olduğunun kesin olarak tespiti de çoğu kez mümkün olmamaktadır. Bazı eserlerin daha geniş bir coğrafyada sevildiği ve daha ortak izler taşıdığı görülmektedir. Bu durum halk musikisine ayrı bir güzellik ve zenginlik katmaktadır.

### III. ŞANLIURFA'DA CUMHURİYET DÖNEMİ HALK MUSİKİSİ ARAŞTIRMA DERLEME VE YAYIN ÇALIŞMALARI

Anadolu'da Cumhuriyet döneminde en eski halk musikisi derlemelerinde, 1926 yılında Dârül'-Elhân (İstanbul Belediye Konservatuarı) Cemiyeti'nin 850 civarında ezgi derlendiğini ve notaya alındığını görmekteyiz. Derlenen eserler notalarıyla "Anadolu Halk Şarkıları" isimli 14 defter halinde bir kısmı Osmanlıca yayınlanmıştır. "Anadolu Halk Şarkıları Defteri"nin 5, 6, 7 ve 13'üncü defterlerinde Urfa'ya ait 37 adet türkü, uzun hava ve oyun havası yer almıştır.

Şanlıurfa halk musikisi derlemelerinin başlangıcı sayılan Dârül'-Elhân Cemiyeti'nin derleme çalışmalarından günümüze kadar yapılan araştırma, derleme ve yayın faaliyetleri aşağıda başlıklar halinde verilmiştir.

#### A. KİTAP OLARAK YAYINLANAN ŞANLIURFA TÜRKÜLERİ DERLEMELERİ

##### 1) 1926 Yılında, Dâr'ül-Elhân Heyeti'nin Urfa'dan Derlediği Türkülerin Yer Aldığı Osmanlıca Basılmış Defterler

Urfa türküleriyle ilgili ilk kapsamlı derleme çalışması Dârü'l-Elhân Heyeti'nin (İstanbul Konservatuarı) Yusuf Ziya Demircioğlu başkanlığında yaptığı çalışmadır.

Dârü'l-Elhân (İstanbul Konservatuarı) heyeti; türkü, uzun hava ve oyun havaları derlemek üzere Anadolu'ya dört gezi yapmıştır. Yapılan dört derleme çalışmasında yurdun çeşitli yörelerinden 850 kadar türkü notaya alınmış, fonografla yapılan kayıtların önemli bir kısmı plağa kaydedilmiştir. Bu plaklar sıhhsiz arşivleme ve imkansızlık yüzünden birkaç yıl içinde bozulmuştur. Bu gezilerde derlenen ezgiler ise "Anadolu Halk Şarkıları" ismiyle 15 defter halinde 1927 yılında yayınlanmıştır.

Derleme Heyeti, birinci araştırma gezisinde, 31 Temmuz 1926 tarihinde Şanlıurfa'ya gelmiştir. Bu geziye Yusuf Ziya Demircioğlu, Rauf Yekta Bey, Dürri Bey ve Ekrem Besim Bey katılmışlardır. Birinci araştırma gezisi Urfa'nın yanı sıra Adana, Gaziantep, Niğde, Kayseri, Sivas illerini de kapsamıştır. Bu gezide 250 adet halk türküsü ve oyun havası derlenmiştir. Bu ilk seyahatte toplanan türkülerin notaları ve sözleri "Anadolu Halk Şarkıları" isimli defterler halinde nota ve sözleriyle 1927 yılında bir kısmı Osmanlıca, bir kısmı yeni yazıyla yayınlanmıştır.

Urfa türkülerinden 37 adedinin sözleri ve notaları, Dârü'l-Elhân Heyeti'nin derleme çalışmalarının yer aldığı Anadolu Halk Şarkıları'nın 5'inci, 6'ncı ve 7'nci defterlerinde Osmanlıca; 13. defterde yeni yazıyla yayınlanmıştır.

Osmanlıca basılmış 5'inci defterin önsözünü yazan Ekrem Besim Bey'in Urfa türküleri ve okuyucuları hakkında güzel tespitleri vardır.

##### 2) 1951 Yılında, Mithat Atakurt (ÖZBEK)'un "Şanlıurfa Folklorundan Bir Demet" Kitabı

Mithat Atakurt (Özbek) ve Cevdet Emiroğlu tarafından Urfa'dan derlenen inanışlar, efsaneler, nazar, maniler, çocuk oyunları, tekerlemeler, atasözleri, tabirler, bilmeceler'den oluşan halk kültürü ürünleri bu kitapta yer almaktadır. Kitapta Şanlıurfa halk müziğinin uzun hava ve hoyratlarında okunan mani sözleri de bulunmaktadır.

Kitap 80 sayfa olup 1951 yılında Ankara Erkek Sanat Enstitüsü Matbaası'nda basılmıştır.

##### 3) 1963 Yılında, Fatih Yükselmiş'in "Urfa Halk Türküleri" Kitabı

"Urfa Halk Türküleri" isimli kitapta Fatih Yükselmiş'in Urfa'da öğretmenlik yaparken derlediği türkü sözleri ile mani ve hoyrat sözleri yer almaktadır.

Kitap küçük boyutta 80 sayfa olup 1963 yılında İstanbul'da Çelikkilt Matbaası'nda basılmıştır.

#### **4) 1977 Yılında, Yaşar Doruk'un “Şanlıurfa'dan Derlenen Türküler ve Oyun Havaları” Kitabı**

Şanlıurfa'da 1976 yılında MİFAD (Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi) tarafından derlemeler yapılmıştır. Daha sonraki ismi “Halk Kültürlerini Araştırma Genel Müdürlüğü” HAGEM'dir.

1976 Mayıs ayında yapılan derleme çalışmasında Yaşar Doruk başkanlığındaki heyet, Urfa'ya gelerek usta okuyucu ve kaynak kişilerden Tenekeci Mahmut, Bakır Yurtsever, Abdullah Balak ve Ahmet Alaybeyi'nden 350 civarında türkü ile oyun havası ve bazı hikayeler derlemiştir.

“Şanlıurfa'dan Derlenen Türküler ve Oyun Havaları” adlı kitapta Urfa'dan derlenen 37 türkü, 1 oyun havası, 1 gezinti notalarıyla birlikte yer almaktadır. Kitabın son bölümünde ise 10 türkünün hikayesi yer almaktadır.

Kitap 104 sayfa olup 1977 yılında Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayını olarak Ankara'da Başbakanlık Basımevi'nde basılmıştır.

#### **5) 1981 Yılında, M. Emin Ergin'in “Urfa'dan Derlenmiş Hoyrat ve Maniler” Kitabı**

Harran Yayınları olarak yayınlanan bu çalışmada Urfa Halk Müziği içinde icra edilen hoyratlar ve maniler incelenip derlenmiştir. Kitapta 453 hoyrat ve mani sözü yer almaktadır.

Kitap 120 sayfa olup 1981 yılında Şanlıurfa'da Bizim Karakoyun Matbaası'nda basılmıştır.

#### **6) 1991 Yılında Abuzer Akbıyık, Sabri Kürkcüoğlu'nun “Şanlıurfa Hoyrat ve Manileri” Kitabı**

Bu çalışmada Urfa Halk Müziği'nde yer alan Hoyratlar ve Maniler incelenip derlenmiştir. Kitapta hoyratla ilgili bilgiler, Şanlıurfa'da hoyrat çeşitleri, hoyrat konuları, tanınmış hoyratçıların biyografileri ve 979 hoyrat ve mani sözü yer almaktadır.

Kitap 210 sayfa olup 1991 yılında Ankara'da Evren Ofset Matbaası'nda basılmıştır.

#### **7) 1992 Yılında, Halil Atılğan'ın “Kısaslı Aşıklar” Kitabı**

Halil Atılğan'ın 1991-1992 yılında Şanlıurfa Devlet THM Korosu şefi iken Kısas köyünde yaptığı türkü ve deyiş derlemelerinin yer aldığı kitapta Kısaslı 10 aşığın hayat hikayesi ile şiirleri bulunmaktadır. Kitapta A. Cihat Kürkcüoğlu'nun çektiği aşıkların portre fotoğrafları da yer almaktadır. Ayrıca kitabın ikinci bölümünde 20 Kısas türküsünün notaları ile “Kısas Semahı”nın notası yer almaktadır.

Kitap 226 sayfa olup 1992 yılında Şanlıurfa'da Özdal Basımevi'nde basılmıştır.

#### **8) 1992 Yılında, Sabri Kürkcüoğlu'nun “Hz. İbrahim Konulu Besteler” Kitabı**

Şurkav tarafından 1991 yılında bestekârlara sipariş verilen Hz. İbrahim konulu bestelerden oluşan kitapta, 15 bestekârın biyografileri ile Hz. İbrahim konulu 19 bestesi notalarıyla yer almaktadır. Kitap 1990 yılında kurulan Şanlıurfa İli Kültür Sanat Eğitim ve Kültür Vakfı'nın ilk yayınıdır.

Kitap 60 sayfa olup Şubat 1992'de ŞURKAV Yayınları olarak Gaziantep'te Ar Ajans'ta basılmıştır.

#### **9) 1993 Yılında, Necmi Kıran ve Sabri Kürkcüoğlu'nun “Hz. Eyyûb Konulu Yeni Besteler” Kitabı**

Şurkav tarafından 1992 yılında bestekârlara sipariş verilen “Hz. Eyyûb ve Sabır” konulu bestelerden oluşan kitapta, Türkiye'de tanınan 21 bestekârın Hz. Eyyûb konulu 32 bestesi notalarıyla yer almaktadır. Necmi Kıran ve Sabri Kürkcüoğlu tarafından yayına hazırlanan Kitap'ta ayrıca 21 bestekâr ile 11 güfte yazarının biyografileri de bulunmaktadır.

Kitap 134 sayfa olup Ağustos 1993'te ŞURKAV Yayınları olarak Ankara'da Gaye Matbaacılık'ta basılmıştır.

#### **10) 1995 Yılında Hanifi Düşmez'in “Öyküleriyle Urfa Türküleri” adlı kitabı**

Kitapta Şanlıurfa'dan derlenen türküler ve öyküleri bulunmaktadır.

Kitap 98 sayfa olup Kaliru Yayınları olarak 1995 yılında Şanlıurfa'da Özdal Matbaası'nda basılmıştır.

### **11) 1997 Yılında, Necati Aydın'ın “Öyküleriyle Şanlıurfa Türküleri” Kitabı**

Şanlıurfa Devlet THM Korosunda 1990 yılından itibaren 5 yıl misafir sanatçı olarak çalışan Şanlıurfalı bağlama sanatçısı ve eğitimci Necati Aydın'ın derlediği türkü ve hikayelerini “Öyküleriyle Şanlıurfa Türküleri” ismiyle yayınlamıştır. Kitapta 190 türkü notasıyla yer almaktadır.

Kitap 250 sayfa olup 1997 yılında Şanlıurfa'da Özdal Matbaacılık'ta basılmıştır.

### **12) 1999 Yılında, Abuzer Akbıyık, Salih Turhan, Sabri Kürkçüoğlu, Osman Güzelgöz ve Kubilay Dökmetaş'ın “Şanlıurfa Halk Müziği” Kitabı**

Şanlıurfa Halk Müziği ile ilgili son dönemde yapılan en önemli derleme ve yayın çalışması Abuzer Akbıyık, Salih Turhan, Sabri Kürkçüoğlu, Osman Güzelgöz ve Kubilay Dökmetaş tarafından hazırlanan ve Ekim 1999'da Şanlıurfa Valiliği'nce yayınlanan “Şanlıurfa Halk Müziği” kitabıdır.

Kitap 16x24 cm. ebadında, 664 sayfa ve dört bölümden oluşmaktadır. I. Bölümde 311 sözlü kırık hava (türkü); II. Bölümde 14 adet oyun havası ve gezinti; III. Bölümde 46 adet hoyrat, maya, ağıt ve diğer uzun hava tarzı eserler; IV. Bölümde ise 28 adet gazel, divan gibi klasik eserler bulunmakta ve kitapta toplam 399 eser notasıyla yer almaktadır. Ayrıca kitapta sözlük ve kaynakça, 103 biyografi ile 156 fotoğraftan oluşan sanatçılar albümü bulunmaktadır.

Şanlıurfa Halk Müziği'nde önemli bir kaynak olan ve “Osmanlı Devleti'nin Kuruluşunun 700. Yıl Dönümü”nde Şanlıurfa Valiliği'nce yayınlanan bu kapsamlı çalışma, müzisyenler, araştırmacılar, öğrenciler ve diğer ilgililer için önemli bir eserdir.

Kitap 664 sayfa olup Ekim 1999'da Ankara'da Cem Veb Ofset'te basılmıştır.

### **13) 2001 Yılında, Halil Atılgan ve Mehmet Acet'in “Harran'da Bir Türkmen Köyü Kısas” Kitabı**

Kısas tarihçesi, gelenekleri, halk edebiyatı, Kısaslı Aşıklar'ın biyografisi ve deyişlerinin sözleri ile Kısaslı aşıklara ait 33 adet türkünün notası bulunmaktadır.

Kitap 296 sayfa olup 2001 yılında Kültür Bakanlığı, yayını olarak Ankara'da Yeni Çınarcık Matbaası'nda basılmıştır.

### **14) 2004 Yılında, Abuzer Akbıyık'ın “Urfa'dan Üç Musiki Ustası/Kel Hamza (Şenses)-Mukim Tahir (Oturan)-Bekçi Bakır (Yurtsever)” CD ve Kitapçığı**

Abuzer Akbıyık tarafından hazırlanan Kalan Müzik tarafından 2 CD albüm ve 1 kitapçık olarak yayınlanan bir çalışmadır. Şanlıurfa müziği hakkında bilgiler, Kel Hamza, Mukim Tahir ve Bekçi Bakır'ın hayat hikayelerinin yer aldığı kitapçıkta 44 Şanlıurfa türküsünün sözleri bulunmaktadır.

Kitapçık 2004 yılında Kalan Müzik yayını olarak İstanbul'da basılmıştır.

### **15) 2007 Yılında, Cem Vakfı'nın “Kısas Deyişleri Manileri” Kitabı**

Kısas Kültürel Miras Geliştirme Projesi ile Cem Vakfı tarafından hazırlanan kitapta geçmişten günümüze Kısaslı 25 aşıkın 100 deyişi ve Kısas manileri söz olarak yer almaktadır. Bu deyişlerden bir kısmı Kısas'taki türkülerin sözüdür. Ayrıca kitabın ikinci bölümünde (s. 111-351) Fatma Sezgin Türkkol tarafından yazılan “Kısaslı Dokuz Aşık ve Şiirleri Üzerine Bilimsel Bir İnceleme” bölümü bulunmaktadır.

Kitap 300 sayfa olup Eylül 2007'de İstanbul'da basılmıştır.

### **16) 2007 Yılında Abuzer Akbıyık'ın Hazırladığı “Urfalı Tenekeci Mahmut Güzelgöz” CD ve Kitapçığı**

Abuzer Akbıyık tarafından hazırlanan Kalan Müzik tarafından 2 CD albüm ve 1 kitapçık olarak 2007 yılında yayınlanan bir çalışmadır. Kitapta Tenekeci Mahmut Güzelgöz'ün hayatı, yapılan derlemeler, fotoğraflar ile onun hakkında Prof. Dr. İlhan Başgöz, Fikret Otyam, Sabri Kürkçüoğlu, Osman Güzelgöz, Salih Turhan'ın yazdığı yazılar yer almaktadır. Kitapta 40 adet Türkü ve gazel sözü bulunmaktadır.

Kitap 142 sayfa olup 2007 yılında Kalan Müzik Yayını olarak İstanbul'da FRS Matbaacılıkta basılmıştır.

**17) 2008 Yılında, İ. Halil Altıngöz, M. Bakır Karadağlı ve Y. Feridun Yüzgen'in "Urfalı Bestekârlar (Şükrü Çadircı-Mehmet Ataç-Abdullah Balak)" Kitabı**

Şanlıurfa Devlet THM Korosu sanatçılarından İ. Halil Altıngöz, M. Bakır Karadağlı ve Y. Feridun Yüzgen tarafından hazırlanan, 2008 yılında yayınlanan, "Urfalı Bestekârlar Şükrü Çadircı, Mehmet Ataç, Abdullah Balak" isimli kitapta bestekârlara ait 107 eser notalarıyla yer almaktadır.

Kitap 148 sayfa olup Şanlıurfa İl Kültür Turizm Müdürlüğü Yayını olarak 2008 yılında İstanbul'da, Fsf Printing House'de basılmıştır.

**18) 2008 Yılında, Necati Aydınli'nın "Urfa Türküleri ve Öyküleri" Kitabı**

Şanlıurfalı bağlama sanatçısı ve eğitimci Necati Aydınli tarafından hazırlanan, "Urfa Türküleri ve Öyküleri" isimli kitapta 183 türkü notasıyla, 13 sözsüz ezgi notasıyla ve bazı türkülerin hikâyeleri yer almaktadır.

Kitap 372 sayfa olup 2008 yılında Şanlıurfa İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü yayını olarak Fsf Printing House'de basılmıştır.

**19) 2011 Yılında, TRT'nin "İl İl Türkülerimiz ŞANLIURFA" CD ve Kitapçığı**

TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları arşiv serisi olarak Şanlıurfa Valiliği'nin katkılarıyla 2011 yılında Şef Zafer Gündoğdu ile Altan Demirel ve Abuzer Akbıyık'ın danışmanlığında hazırlanan 4 CD ve 1 kitapçıktan oluşan bir çalışmadır. Kitapçıkta 70 Şanlıurfa Türküsü, hoyratı ve gazelinin sözleri bulunmaktadır.

Kitapçık 48 sayfa olup 2011 yılında İstanbul'da basılmıştır.

**20) 2011 Yılında Abuzer Akbıyık'ın Hazırladığı "Urfalı Cemil Cankat ve Ahmet Cankat" CD ve Kitapçığı**

Abuzer Akbıyık tarafından hazırlanan, Kalan Müzik tarafından 2 CD albüm ve 1 kitapçık olarak 2011 yılında yayınlanan bir çalışmadır. Kitapta Urfa müziği hakkında kısa bilgi, Urfalı Cemil Cankat ve Urfalı Ahmet Cankat'ın hayatı, sanatçılığı, oyunculuğu kaynak kişilikleri ve bir türkünün hikayesi yer almaktadır. Kitapta 43 adet Urfa türküsü, uzun havası ve hoyratının sözleri yer bulunmaktadır.

Kitap 82 sayfa olup 2011 yılında Kalan Müzik Yayını olarak İstanbul'da FRS Matbaacılıkta basılmıştır.

**21) 2011 Yılında, S. Sabri Kürkcüoğlu ve Abuzer Akbıyık'ın "Şanlıurfalı Saz ve Söz Ustası Kısaslı Âşık Sefai (Mehmet Acet)" Kitabı**

"Urfalı Saz ve Söz Ustası Kısaslı Âşık Sefai" isimli kitapta, Âşık Sefai'nin 92 şiiri, 50 hoyrat ve manisi, derlediği 2 halk hikâyesi, 50 fotoğraf ile sözleri ve müziği Âşık Sefai'ye ait 31 notalı deyiş (türkü) ile Âşık Sefai'nin Kısas'tan derlediği notalı 29 deyiş (türkü) ile Sefai'nin derlediği Kısas Semahı notası yer almaktadır.

Kitap 384 sayfa olup Haziran 2011'de ŞURKAV Yayınları olarak, Ankara'da Yorum Matbaacılık'ta basılmıştır.

**22) 2011 Yılında, Dr. Hüseyin Akpınar'ın "Şanlıurfa'da Dînî Mûsikî" Kitabı**

Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk Din Musikisi Anabilim Dalı Öğretim Üyesi Yrd. Doç. Dr. Hüseyin Akpınar tarafından hazırlanan, "Şanlıurfa'da Dînî Mûsikî" isimli kitapta Şanlıurfa Mûsikî Tarihi, Şanlıurfa'da Mûsikîşinas İmam, Hafız ve Mevlidhanlar, Şanlıurfa'da Dini Mûsikî, Cami Mûsikîsi, Tekke Mûsikîsi ile ilgili bilgilerin yanı sıra; 136 adet Çifte (ilahi), Ferâciye, Tekbir, Salavât, Zikir, Salâ, Şugul ve Deyiş'in notaları yer almaktadır.

Kitap 416 sayfa olup 2011 yılında Yayınevi Yayınları olarak Ankara'da Özkan Matbaacılık'ta basılmıştır.

### 23) 2013 Yılında, Dr. Mehmet Avni ÖZBEK'in "Urfa Türkülerinin Dil ve Anlatım Özellikleri" Kitabı

Kültür ve Turizm Bakanlığı Ankara Devlet THM Korosu Emekli Şefi, Müzikoloğ Dr. Mehmet Avni ÖZBEK tarafından doktora tezi olarak hazırlanan, "Urfa Türkülerinin Dil ve Anlatım Özellikleri" isimli kitapta Urfa Ağzı Ses Bilgisi, Biçim Bilgisi, Urfa Türkülerinde Anlatım, Biçim ve İçerik Özellikleri ve Sözlük gibi bölümlerin yanı sıra 128 Türkü sözü ile hoyrat ve gazel sözleri yer almaktadır.

Kitap 338 sayfa olup Şubat 2013'te Şanlıurfa Büyükşehir Belediyesi Yayınları olarak Ankara'da Uzerler Matbaacılık'ta basılmıştır.

### 24) 2014 Yılında, Dr. Hüseyin Akpınar'ın "Urfa'da Mevlid ve İlahiler" Kitabı

Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk Din Musikisi Anabilim Dalı öğretim üyesi Yrd. Doç. Dr. Hüseyin Akpınar'ın "Urfa'da Mevlid ve İlahiler" isimli kitabında Şanlıurfa'dan derlenen mevlid, dua, sala, faraciye'nin yanı sıra Şanlıurfa'da çeşitli makamlarda okunan 112 ilahi (çifte)'nin sözleri ile 22 hoyrat, mani, gazel ve kaside sözleri yer almaktadır.

Kitap 256 sayfa olup Şanlıurfa İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü yayını olarak Aralık 2014'te Ankara'da Altan Matbaacılık'ta basılmıştır.

### 25) 2017 yılında Yasin KÜÇÜK'ün "Dârü'l-Elhân Külliyyatı'nda Urfa Türküleri" kitabı

112 sayfalık kitabın giriş bölümünde metinler, fotoğraflar yer almakta, ayrıca 1926 yılında Urfa'dan derlenmiş 1927 yılında İstanbul'da bir kısmı Osmanlıca basılmış defterlerden alınan 38 Türkünün Osmanlıca notaları ve günümüz türkçesiyle türkülerin sözleri yer almaktadır.

Kitap 2017 yılında Şanlıurfa'da Elif Matbaası'nda basılmıştır.

### 26) 2017 Yılında, Öğr. Gör. S. Sabri Kürkçüoğlu'nun "Sıra Gecesi Geleneği ve Türküleri" kitabı

Harran Üniversitesi Öğretim Görevlisi S. Sabri Kürkçüoğlu tarafından hazırlanan, "Sıra Gecesi Geleneği ve Türküleri" isimli kitapta Şanlıurfa Sıra gecesi Geleneği ve Şanlıurfa Müzik Kültürü'yle ilgili bilgilerin yanı sıra Şanlıurfa'da mahalli icra ve makam seyrine göre (fasıl) sıralanmış 90 türkü, hoyrat ve gazel sözü yer almaktadır.

Kitap 134 sayfa olup 2017 Kasım ayında ŞURKAV 46. yayını olarak Şanlıurfa'da Kurtuluş Matbaası'nda basılmıştır.

### 27) 2017 yılında İ. Halil ALTINGÖZ'ün "Dârü'l-Elhân (İstanbul Belediyesi Konservatuvarı) 1926 Yılı Derlemelerinde URFA TÜRKÜLERİ" kitabı

"Dârü'l-Elhân (İstanbul Belediyesi Konservatuvarı) 1926 Yılı Derlemelerinde URFA TÜRKÜLERİ" isimli kitabın ilk bölümlerinde Şanlıurfa müziği hakkında ve Dârü'l-Elhân hakkında bilgi ile türkülerin tasnifi ve incelemesi; ikinci bölümde ise 1927 yılında Osmanlıca basılmış defterlerden alınan 37 Şanlıurfa türküsünün yeni yazıyla hazırlanmış güncel notaları yer almaktadır.

Kitap 108 sayfa olup 2017 Aralık ayında ŞURKAV 46. yayını olarak Şanlıurfa'da Elif Matbaası'nda basılmıştır.

## B. ARŞİVLERDE YER ALAN ve YAYINLANMAYAN ŞANLIURFA TÜRKÜLERİ ARAŞTIRMA VE DERLEMELERİ

### 1) 1938 Yılında Ankara Devlet Konservatuvarı'nın Yapmış Olduğu Derleme Çalışması

Cumhuriyetten sonra Urfa'da yapılan ikinci önemli derleme çalışması Ulvi Cemal Erkin başkanlığında Muzaffer Sarısözen'in de katılımıyla Ankara Devlet Konservatuvarı tarafından yapılan derleme çalışmasıdır.



1938 yılında Urfa'ya gelen heyet, Urfa'nın ileri gelen ustalarından; türkü, uzun hava ve oyun havaları kaydetmiştir. Bu derlemelerin bir kısmını notaya alarak radyo arşivine kazandırmışlardır. Bu derleme çalışmasında Mukim Tahir, Hacı Nuri Hafız (Başaran), Şükrü Hafız (Çadircı), Bayan Saniye, Mehmet Sağlamkol (Kurrik Mehey), Mehmet Bardakçı, Hakim Ercan, Bekir Kaynak, Karaköprülü İsmail, Nusret Ergun, Kadir Yılmaz, Hüseyin Simitçi, İsmail Şimşek gibi Urfa'nın meşhur okuyucularından derlemeler yapılmıştır.

Bu derlemenin ses kayıtları; Ankara Devlet Konservatuvarı'nda, TRT'de, Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma Genel Müdürlüğü arşivi ile Abuzer Akbıyık ve S. Sabri Kürkçüoğlu arşivinde bulunmaktadır.

1938 yılında Şanlıurfa'da yapılan derleme çalışmasında tespit edilen ve arşivlerde bulunan bantlarda yer alan türkü, uzun hava ve oyun havaları şunlardır:

Urfa hoyratı/Mehmet Sağlamkol (Kurrik Mehey), Ebe kümecı/Mehmet Sağlamkol (Kurrik Mehey), Taşa vurduğum/Mehmet Sağlamkol (Kurrik Mehey), Urfalıyam ezelden, Tutam yar elinden tutam/Mehmet Bardakçı, Dağlar başı kışladı, Güzel senin ne belalı başın var, Bugün bayram günüdür, Pınarın başında yatmış uyumuş, Kahveyi kaynatırlar/Mehmet Bardakçı, Lokman kimin (Uzun hava)/Mehmet Bardakçı, Dön beri yüzün göreyim/Mehmet Bardakçı, Mersiye, Yara sızlar (UH)/Mahmut Küçüksüslü, Kolumu salladım/Mehmet, Kavalla oyun havası/Kavalcı Ramazan, Kavalla oyun havası/İsmail Şimşek, Gelemem ben/Mehmet Sağlamkol, Bağlama ile oyun havası/Hakim Ercan, Ben sıhnamı al isterem/Hafız Nuri Başaran, Ağam etme bu nazı, Urfa'nın bedenleri, Tavus kuşu/Mehmet Sağlamkol, İndim kuyun dibine, Pencereden kar geliyor (UH), Çadır kurduğum düzlere, Divan hoyratı/Hafız Nuri Başaran, Bağlama ile oyun havası/Hakim Ercan, Yine doğdu güneşler (Hoyrat)/Hafız Nuri Başaran, Bağlama ile oyun havası/Hakim Ercan, Giderem burdan artık/Topluluk, Tamburam rebap oldu/Topluluk, Kavalla karayılan oyun havası/Kavalcı Ramazan, Anadolu oyun havası, Urfa mahpushanası/Balo Atar, Bağlama ile oyun havası, Hasan Dağı oyun havası/Siverekli Mehmet Çelik, Delali Mihrican oyun havası, Deloyloy oyun havası/Siverekli Mehmet, Evlerinde var badiya/Bekir Kaynak, Gülizar oyun havası, Çarşıda nişe/Tahir Oturan (Mukim Tahir), Bu bağ bizim olaydı/Bekir Kaynak, Bu pınar eşme pınar/Tahir Oturan (Mukim Tahir), Atımı bağladım/Bayan Saniye, Anama söyleyin damda yatmasın (Ağıt), Senin yazın kışa benzer/Karaköprülü İsmail, Mahpushâne, Saray yolu/Nusret Ergun, Kışla şarkısı/Nusret Ergun, Yüce dağ başında/Fehmi Torkan, Abdo'nun mezarını (UH)/Tahir Oturan (Mukim Tahir), Küstürdün barışmam/Şükrü Çadircı, Ayrıldım özlerimden (UH), Bu derenin armudu/Kadir Yılmaz, Havayı deli gönül (UH)/Tahir Oturan (Mukim Tahir), Bülbüller düğün eyler/Şükrü Çadircı, Seherde girdim bağa/Şükrü Çadircı, Gül iken açıldım soldum/B. Gürses, Derdi bile (UH)/Kadir Yılmaz, Karalar giymişim (UH)/Kadir Yılmaz, Hamra çarşaf başında, Kekliğimi doyurdular/Nusret Ergun, Bağlama ile oyun havası/Hüseyin Simitçi.

## 2) 1940-1950 Yılları Arasında Osman Özsoy'un (Bandocu Osman) Yaptığı Derlemeler

1940-1950 yılları arasında Urfa'da bando takımını kurup yürüten Osman Özsoy Urfa Halkevi'nde musiki faaliyetlerinde eğitimci olarak bulunmuştur. Bu hizmetleri sırasında Urfa'da birçok kişiye nota ve solfej öğretmiştir. Osman Özsoy bu yıllarda Urfa türküleri ve oyun havalarını da derlemiştir.

Osman Özsoy derlemelerini “Urfalı Musikişinaslar ve Halk Türküleri” adlı bir defterde toplamıştır. Bu defter Abuzer Akbıyık'ın arşivinde bulunmakta ve yayına hazırlanmaktadır.

## 3) 1950'den Günümüze TRT Repertuarında Şanlıurfa Türküleri Derlemeleri

1950 yılından bu yana 200 civarında Şanlıurfa türküsü ve uzun havasını gerek TRT adına gerekse kişisel derleme yapıp TRT repertuarına kazandıran isimler şunlardır: Muzaffer Sarısözen, Ahmet Yamacı, Nida Tüfekçi, Ahmet Bayram, Bedir Çağlayan, Bakır Yurtsever, Mustafa Canan, Bedirhan Kırmızı, Yücel Paşmakçı, Yavuz Tapucu, Ramazan Şenses, Nihat Mercanlı, Selahattin Erorhan, Bünyamin Aksungur, Cemil Cankat, Altan Demirel, Mustafa Geceyatmaz, İhsan Mendeş, Hamdi Özbay, Erkan Sürmen, Mehmet A. Özbek, Selahattin Alpay, İzzet Altınmeşe, Abdülkadir Algin, Melih Duygulu, Süleyman Yıldız, Adnan Ataman, Emin Aldemir, Emin Tugay, Seyfettin Sucu, Abdullah Balak, Halil Atılğan, İhsan Öztürk, Ömer Şan, Ahmet Turan Şan, Zülküf Altan, Rıfat Kaya, Bakır Karadağlı, Kubilay Dökmetaş, Salih Turhan, Abuzer Akbıyık, Osman Güzelgöz, Sabri Kürkçüoğlu, Mehmet Ramazan Yurtseven ve Necmi Kıran.

Bu çalışmaların notaları TRT'de arşiv olarak, listeleri kitap olarak bulunmaktadır. Ayrıca ezgilerin notaları TRT arşivinde ve bazı web sayfalarında yer almaktadır.

#### 4) 1953'ten İtibaren Fikret Otyam ile Prof. Dr. İlhan Başgöz'ün Yaptığı Derlemeler

Dünya Gazetesi'nde çalışırken 1953 yılında ilk kez bir röportaj için geldiği Urfa'ya sevdalanan Fikret Otyam 48 yıl boyunca Urfa'ya yılda birkaç kez gelip gitmiştir. Bu gezilerinin bazılarında Urfa türkülerinden derlemeler yapıp bantlara kaydetmiştir. Bu bantlardan birkaçını 1994 yılında ŞURKAV arşivine vermiştir. Bantlar CD ortamına aktarılmış olup araştırmacıların istifadesine açıktır.

Yıllar önce bir yazısında “Doğduğum Aksaray'ı çok seviyorum ama anam, keşke Urfa'da doğursaydı beni, sorulduğunda ben de Urfalıyım diyebilseydim” diyen Fikret Otyam 1960 yılının mayıs ayında Urfa'ya yaptığı bir seyahatindeki izlenimlerini “Gide Gide 3/Harran Hoyrat Mayın” isimli kitabında ise şöyle anlatıyor:

“Akşamdı... Urfa Palas Oteli önüneydim. Akıl almaz, dinlemesi doyulmaz, bir ses, beni olduğum yere çaktı. Bütün Urfa inliyor desem inanın yalan değil gerçek... Kahvede kürsülere oturmuş Urfalılar 'huşu' içindeydiler... İşte dedim, İlhan'a duyurmak istediğim hoyrat bu... Dinledim biraz daha. Koşarak dar sokaklara daldım. Dar sokakların birisinde bir ev vardır. Kapısında 'Urfa Musiki Cemiyeti' yazar. Kapıyı yumruklamaya başladım, halk oyuncusu canım insan İsa Barak açtı kapıyı 'Hoş gelmişsen Baboo' dedi, 'yorulmuşsandır.'

- Aman İsa, bir yerde bir hoyrat okuyorlar bizim İlhan (İlhan Başgöz) dinlese deli olur.

Şaşırdı.

Baktım iç odadan bir türkü gelir. Kulak kesildim. Usulca girdim içeri. Yirmi kadar vardılar. Bizim uzun İlhan, TK 30 Grundig'i kurmuş, ses kaydediyor. Dışarıdan duyduğum türkü buradan yayılıyordu. Hem kayıt yapıyorlar hem de dışarıdaki hoparlöre veriyorlardı türküyü...”

Fikret Otyam bir sonraki seyahatinde ise şöyle anlatıyor Urfalıyı ve Urfa müziğini:

“Urfa Musiki cemiyeti yöneticilerine haber ulaştırdık... Dileklerimizi duyurduk... Derneğin üyeleri halis Urfa çocukları, insanları. Çoğu esnaf... İş gücü sahibi... Garip dostu kişiler... Tenekeci Mahmut Güzelgöz, Sazcı Aziz Çekirge, Şoför Mehmet Sağlamkol (Kurrik), yüz yaşında Hafız İsmail Baba, Mustafa Çölkesen, öğrenci Yavuz Tapucu, Kemal Geçgil, Mehmet Şengül, İsa Barak, İbrahim Ağan unutulur insanlar değil. Mahmut Güzegöz dükkânını kapatıp geldi. Asırlık Urfa türkülerini bilen bu mert insan, garip dostu, yiğit sesli... Kazancını, üç günlük kazancını düşünmedi... Şoför Mehmet Kurrik, yüklü kamyonu kirkoya vurup uzattı dost elini... İsa Barak, hele İsa Barak üç gün üç gece gözlerimize baktı, nasıl yararlı olabilirim diye... Urfa'yı sevdiğimi biliyorlardı, Urfalıları sevdiğimi biliyorlardı, yüreklerini açtılar... Unutulmaz...”

Şanlıurfalılar adına, Sayın Otyam'a teşekkür edilmek üzere 2001 yılının 11 Nisan günü onun adını taşıyan “Fikret Otyam Harran Kütüphânesi” kendisinin de katılımı ile Vali Muzaffer Dilek tarafından Harran'da hizmete açılmıştır.

#### 5) 1976 Yılında MİFAD Tarafından Yapılan Derleme ve Arşiv Çalışması

Urfa'da yapılan önemli bir derleme çalışması da MİFAD (Kültür Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi) tarafından yapılmıştır. Daha sonraki adı Halk Kültürlerini Araştırma Genel Müdürlüğü-HAGEM'dir.

1976 yılındaki çalışmada Yaşar Doruk başkanlığındaki heyet, Şanlıurfa'ya gelerek meşhur okuyucu ve kaynak kişi Tenekeci Mahmut, Bakır Yurtsever, Abdullah Balak ve Ahmet Alaybeyi'nden 350 civarında türkü derlemişlerdir. Hikayelerin de yer aldığı bu arşiv Kültür Bakanlığında bulunmaktadır.

#### 6) 1981 Yılında Osman Güzelgöz ve A. Cihat Kürkçüoğlu'nun Yaptığı Derleme Çalışması

Osman Güzelgöz, babası ünlü okuyucu ve kaynak kişi Tenekeci Mahmut Güzelgöz'den 1981 yılında 6 kaset kaydederek 144 türkü ve uzun hava derlemiştir. Bu derleme çalışmasında A. Cihat Kürkçüoğlu ve Bakır Karadağlı sazlarıyla Tenekeci Mahmut Güzelgöz'e eşlik etmişlerdir. Bu kayıtlardan notaya alınan

eserler daha sonra bazı kitaplarda yayınlanmıştır. Bant kayıtları Abuzer Akbıyık ve Osman Güzelgöz arşivinde bulunmaktadır.

### **7) 1982 yılından itibaren Abuzer Akbıyık ve S. Sabri Kürkçüoğlu'nun Yaptığı Derleme ve Arşiv Çalışmaları**

Abuzer Akbıyık ve S. Sabri Kürkçüoğlu, 1975 yılından itibaren Şanlıurfa türküleri, uzun havaları ve oyun havalarıyla ilgili mahalli kasetleri arşivlemişler ve 1982 yılından itibaren de Şanlıurfa'nın kaynak kişileri, bestekârları ve okuyucularıyla yüzyüze görüşerek birçok ezgiyi kaydedip derlemişlerdir.

Tenekeci Mahmut Güzelgöz, Yusuf Kuşçuoğlu, Şükrü Hafız (Çadırcı), Mahmut Ağa (Yetkin), Değirmenci Kadir, Bekçi Bakır (Yurtsever), Ahmet Alaybeyi, Abdullah Balak, Şükrü Algın, Mehmet Ataç, Mustafa Şahin, Mehmet Sağlamkol (Kurrik Mehey), Ahmet Cankat, Doğan Güllüoğlu, Mustafa Dişli, Kazancı Bedih (Yoluk), Karaköprülü İsmail, Şemsi Parmaksız, Yusuf Bilgin, Abdulkadir Rızvanoğlu, Mustafa Savaş, Fırıncı Mehmet Gözoğlu, Halil Binbaşoğlu, Nene Mehey, Hellan Bakır (Keçeloğlu), Halil Damdam, Mehmet Delioğlu, Fevzi Athoğlu, Bedir Çağlayan, Saime Kazazoğlu, Cihat Kürkçüoğlu, Osman Doğan, Cülha Hafız, Halil Yıldırım, Bedirhan Kırmızı, Osman Bengisu, Saatçı Yusuf Hafız, Veli Göncü, Mehmet Nacak, Sait Küçük, Ziya Küçüköğlu, Abdülkadir Algın, Mehmet Acet, Arif Çelik gibi Urfalı kaynak kişi, okuyucu ve bestekârla yüzyüze yaptıkları derleme çalışmalarını bantlara kaydetmişlerdir.

Abuzer Akbıyık'ın arşivinde bulunan bu bantlarda yer alan ezgilerin bazıları TRT arşivine kazandırılmıştır. TRT arşivlerinde yer almayan bazı türkü ve oyun havalarını arşive kazandırmak için çalışmaları devam etmektedir. 1996 yılından itibaren Abuzer Akbıyık ve S. Sabri Kürkçüoğlu'nun bu çalışmalarına Osman Güzelgöz, Salih Turhan ve Kubilay Dökmetaş da iştirak etmişlerdir.

### **8) 1982 yılından İtibaren Hüseyin Yeşilgöz'ün Yaptığı Derleme ve Arşiv**

Şanlıurfa müziği ile ilgili geçmişten günümüze ses kayıtlarını, fotoğraf ve belgeleri 1982 yılından beri derleyen Şanlıurfalı Hüseyin Yeşilgöz'ün arşivi araştırmacılar için önemli bir kaynaktır. Eski ses kayıtlarının bir kısmını fotoğraf ve video görüntü desteğiyle klipler haline getirip mahalli televizyonlarda yayınlanmasını sağlamıştır. Mersin'de yaşayan Urfalı Hüseyin Yeşilgöz arşivindeki sanatçıların sesini ve fotoğraflarını gelecek yıllara taşımaktadır. Özellikle kliplerle medya ortamında arşivindeki sanatçıların seslerini sevenleriyle buluşturmaya çalışmaktadır.

### **9) 1991 Yılından itibaren Kültür Bakanlığı Şanlıurfa Türk Halk Müziği Korosu'nun Derlemeleri ve Arşivi**

Devlet Türk Halk Müziği Korosu 1991 yılında kurulmuş ve faaliyetlerine günümüze kadar devam etmektedir. Koronun çalışmaları içerisinde çok sayıda Şanlıurfa ezgisi korodaki sanatçılar tarafından derlenerek notaya alınmış ve koro arşivine kazandırılmıştır. Arşivdeki Urfa türküleri koronun çeşitli konserlerinde icra edilmektedir.

## **C. İÇİNDE BÖLÜMLER HALİNDE ŞANLIURFA TÜRKÜLERİ YER ALAN KİTAPLAR**

### **1) 1928 Yılında, Mahmut Ragıp Gazimihal'in "Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz" Kitabı**

Osmanlıca basılmış olan "Anadolu Türküleri ve Müzik İstikbâlimiz" adlı kitapta Anadolu'dan derlenen türküler içinde Urfa'dan türkü sözleri de yer almaktadır. Mahmut Ragıp Gazimihal, kitapta Dar'ül-Elhan'ın Anadolu'ya ve Urfa'ya yapılan ilk derleme gezisine dair Yusuf Ziya Demircioğlu'nun anlattıklarına da yer vermiştir. Daha sonra bu kitap 2006 yılında Ötügen Yayınları olarak yeni yazı ile 284 sayfa olarak basılmıştır.

Kitap 208 sayfa olup 1928 yılında Osmanlıca harflerle İstanbul'da Marifet Matbaası'nda basılmıştır.

## 2) 1938 Yılında, Yusuf Ziya Demircioğlu'nun "Anadolu Köylerinin Türküleri" Kitabı

1938 yılında yayınlanan kitapta Anadolu'dan derlenmiş 457 türkünün sözleri yer almaktadır. Şanlıurfa'dan 18 türkünün sözlerine yer verilmiştir. Bu türküler şunlardır: Ağlama yar ağlama, Az kaldı bayram ola, Kalenin ardında üç ağaç incir, Harman yeri sürseler, Gidin bulutlar gidin, Çaya indim çağlarım, Karanfil ekilende, Elinde altın terazi, Arabası mavi boya, Petekte üzüm kara, Giderem ben de ben de Oğlan gider oduna, Giderem burdan artık, Evlerinin önü yoldur yolaktır, Hüvengin yollarında, Çelik pazarında ufacak taşlar, Ben de gittim bir geyiğin avına, Vara vara vardım bu kara taşta.

Kitap 382 sayfa olup 1938 yılında İstanbul'da Burhaneddin Matbaası'nda basılmıştır.

## 3) 1969 Yılında, A. Naci İpek'in "Şiirlerde Urfa" kitabı

"Şiirlerde Urfa" kitabında Urfa ile ilgili çok sayıda şiir yer almaktadır. Kitabın son bölümünde ise 14 Urfa türküsünün sözleri bulunmaktadır.

Kitap 368 sayfa olup 1969 yılında Özlem Kitabevi yayını olarak Ankara Töyko Matbaası'nda basılmıştır

## 4) 1972 Yılında, Cahit Öztelli'nin "Evlerinin Önü: Halk Türküleri" Kitabı

"Evlerinin Önü: Halk Türküleri" kitabında Anadolu'nun çeşitli yerlerinden derlenen türkülerin sözleri yer almaktadır. Kitapta Urfa yöresine ait türkülerin sözleri de bulunmaktadır.

Kitap 879 sayfa olup Hürriyet Yayınları olarak 1972 yılında İstanbul'da Garanti Matbaası'nda basılmıştır.

## 5) 1975 Yılında, Mehmet Özbek'in "Folklor ve Türkülerimiz" Kitabı

Şanlıurfalı THM Sanatçısı Mehmet A. Özbek, Urfa'da 1960'lı yıllarda Urfalı musiki ustalarının meclislerinde bulunmuş ve birçok türkü derlemiştir. Daha sonra İstanbul Radyosu'nda ve TRT Müzik Dairesi'nde görev yaptığı yıllarda da devam eden Şanlıurfa Türküleri derlemelerini notaya alarak TRT repertuvarına kazandırmıştır.

Mehmet A. Özbek 1975 yılında yayınlanan "Folklor ve Türkülerimiz" adlı kitabında 50 adet Şanlıurfa türküsünün sözlerine yer vermiştir.

Kitap 574 sayfa olup 1975 yılında Ötüken yayınları olarak İstanbul'da Polat Ofset Basımevi'nde basılmıştır. (1981 yılında 2. Baskısı yapılmıştır.)

## 6) 1992 Yılında, Abuzer Akbıyık'ın "Şanlıurfa Folklorunun Kaynak Kişisi Tenekeci Mahmut Güzelgöz" Kitabı

Kitapta Urfalı Usta yorumcu ve kaynak kişi Tenekeci Mahmut Güzelgöz'ün hayatı, kaynak kişiliği ve kendisiyle ilgili 14 yazarın görüşleri, okuduğu bantların ve türkülerin listesi, kendisinden derlenen 2 halk hikayesi ve fotoğrafların yanısıra 6 adet türkünün notası yer almaktadır.

Kitap 144 sayfa olup ŞURKAV Yayınları olarak Eylül 1992'de Şanlıurfa'da Özdal Ofset Basımevinde basılmıştır.

## 7) 1996 yılında, Mustafa Özgül, Salih Turhan ve Kubilay Dökmetaş'ın "Notalarıyla Uzun Havalarımız" Kitabı

Kitapta Anadolu'nun çeşitli yörelerinden derlenen 632 uzun havanın bir kısmı söz olarak bir kısmı notalı olarak yer almaktadır. Yayında Şanlıurfa'dan 40 uzun hava ve hoyratın bazıları söz, bazıları notalı olarak yer almaktadır.

Kitap 556 sayfa olup 1996 yılında Ankara'da Cem Veb Ofset Basımevinde basılmıştır.

### **8) 1996 Yılında, Salih Turhan ile Kubilay Dökmetaş ve Levent Çelik'in "Notalarıyla Türkülerimiz ve Hikayeleri-1" kitabı**

Kitapta Anadolu'dan derlenen 110 türkünün hikayesi ve notası yer almaktadır. Kitabın niçinde 17 Şanlıurfa türküsünün notası ve hikayesi bulunmaktadır.

Kitap 364 sayfa olup 1996 yılında Ankara'da Cem Veb Ofset Matbaasında basılmıştır.

### **9) 2003 Yılında, Abuzer Akbıyık, Salih Turhan ve Sabri Kürkçüoğlu'nun "Notalarıyla Türkülerimiz ve Hikâyeleri" Kitabı**

Kitapta Anadolu'dan derlenen türkülerin hikayeleri ve notaları yer almaktadır. Kitabın içinde 34 Şanlıurfa türküsünün notası ve hikayesi bulunmaktadır.

Kitap 430 Sayfa olup 2003 yılında İstanbul'da Alfa Yayıncılıkta basılmıştır.

### **10) 2008-2018 yılları arasında Abdullah Balak ve Sabri Kürkçüoğlu'nun ŞURKAV "Şanlıurfa Kültür Sanat Tarih Turizm Dergisi"nde yayınlanan "Urfalı Bestekârlar" yazı dizisi**

"Şanlıurfa Kültür Sanat Tarih Turizm Dergisi"nde 2008-2018 yılları arasında yayınlanan 28 sayıda yer alan, 28 bestekârın Şanlıurfa Halk müziği formunda 150 civarında bestesinin notaları bulunmaktadır.

Dergi 4 ayda bir yayınlanmaya devam etmekte olup 11 yılda 32 sayı yayınlanmıştır.

## **D. DEĞERLENDİRME VE SONUÇ**

Musiki eserlerinin araştırılması, derlenmesi, yayınlanıp bilinmesi ve gelecek nesillere aktarılması önemli çalışmalardır. Halk müziği ile ilgili kurum ve kuruluşlar ile araştırmacıların geçmişte yaptığı derleme ve yayın çalışmaları bu kültür mirasımızın gelecek kuşaklara aktarılmasını ve yaşatılmasını sağlamıştır. Değerli araştırmacı, derlemeci ve yazarlarımız tarafından çeşitli zamanlarda yapılan tespit çalışmaları, derleme ve yayınlar yöre müziği ile ilgili günümüze ulaşan önemli kaynaklar olmuştur.

Şanlıurfa yöresine ait araştırma derleme ve yayınlar sadece bu yörenin birikimini temsil etmekle kalmayıp, müzik sanatı ve tarihi açısından insanlık tarihinde de değerli bir yer tutmaktadır.

Geçmişte yapılan araştırma ve derlemelere rağmen Şanlıurfa'da Halk Müziği sahasında araştırılacak, incelenecek ve derlenecek daha birçok ürün bulunmaktadır.

"Cumhuriyet Dönemi Şanlıurfa Musikisi" derlemelerinin başlangıcı sayılan "Dârül'-Elhân Cemiyeti"nin derleme çalışmalarından günümüze kadar yapılan araştırma, derleme ve yayın faaliyetleri son 30 yılda epey artmıştır. Bu faaliyetlerin çoğunu bu çalışma ile belirlemeye çalıştık. Şanlıurfa'nın müzik eserleri konusunda incelemeler yapacak kişilere bilgi ve kaynak oluşturmaya çalıştık. Ancak ulaşamadığımız bazı kaynaklar da olmuş olabilir.

Cumhuriyet tarihi boyunca yapılan halk musikisi derlemelerinin ses kayıtları ve belgelerinin bulunduğu arşivler araştırmacılara açık olmalıdır.

Şanlıurfa Valiliği veya Şanlıurfa Büyükşehir Belediyesi bünyesinde "Şanlıurfa Müzik Arşivi Merkezi" oluşturulmalı; ses, video, nota, metin, fotoğraf gibi dokümanlar bu arşivde yer almalı ve araştırmacıların yararlanması sağlanmalıdır. Şanlıurfa Müzik kültürü ile ilgili bilgiler internet ortamında yer almalı ve araştırmacılara sunulacak bir yapıya kavuşturulmalıdır.

Şanlıurfa Müzik kültürü ile ilgili sistemli şekilde araştırma, inceleme derleme yapacak kişi ve kuruluşlar da mutlaka desteklenmelidir.

## E. ŞANLIURFA HALK MÜZİĞİ BİBLİYOGRAFYASI

### 1- KİTAPLAR

- AKBIYIK, Abuzer-TURHAN, Salih-KÜRKÇÜOĞLU, S. Sabri. **Notalarıyla Türkülerimiz ve Hikâyeleri**, ALFA Yayınları, İstanbul, 2003
- AKBIYIK, Abuzer. **Şanlıurfa Folklorunun Kaynak Kişisi Tenekeci Mahmut Güzelgöz**, ŞURKAV Yayınları, Özdal Ofset, Şanlıurfa, Eylül 1992
- AKBIYIK, Abuzer. **Urfa'dan Üç Musiki Ustası/Kel Hamza (Şenses)-Mukim Tahir (Oturan)- Bekçi Bakır (Yurtsever)**, Kalan Müzik yayını, İstanbul, 2004
- AKBIYIK, Abuzer. **Urfalı Cemil Cankat ve Ahmet Cankat CD ve Kitapçığı**, Kalan Müzik Yayını, FRS Matbaacılık, İstanbul, 2011
- AKBIYIK, Abuzer. **Urfalı Tenekeci Mahmut Güzelgöz (CD ve Kitapçık)**, Kalan Müzik Yayını, FRS Matbaacılık, İstanbul, 2007
- AKBIYIK, Abuzer-KÜRKÇÜOĞLU, S.Sabri. **Folklor (Halkbilim) ve Şanlıurfa**, ŞURHOY Yayınları (Şanlıurfa), Altındağ Matbaacılık, İzmir, 1990
- AKBIYIK, Abuzer-GÜZELGÖZ, Osman-TURHAN, Salih-DÖKMETEŞ, Kubilay-KÜRKÇÜOĞLU, S. Sabri. **Şanlıurfa Halk Müziği**, Şanlıurfa Valiliği Yayınları, Cem Veb Ofset, Ankara, 1999
- AKBIYIK, Abuzer-KÜRKÇÜOĞLU, Sabri. **Şanlıurfa Hoyrat ve Manileri**, ŞURHOY Yayınları, Şanlıurfa, 1991
- AKBIYIK, Abuzer-TURHAN, Salih-KÜRKÇÜOĞLU, Sabri. **Notalarıyla Türkülerimiz ve Hikâyeleri**, Alfa Yayıncılık, İstanbul, 2003
- AKPINAR, Dr. Hüseyin. **Şanlıurfa'da Dînî Mûsikî**, Yayınevi Yayınları, Özkan Matbaacılık, Ankara, 2011
- AKPINAR, Dr. Hüseyin. **Urfa'da Mevlid ve İlahiler**, Şanlıurfa İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları, Altan Matbaacılık, Ankara, Aralık 2014
- ALTINGÖZ, İ. Halil-KARADAĞLI, M. Bakır-YÜZGEN, Y. Feridun. **Urfalı Bestekârlar (Şükrü Çadircı-Mehmet Ataç-Abdullah Balak)**, Şanlıurfa İl Kültür Turizm Müdürlüğü Yayını, Fsf Printing House, İstanbul, 2008
- ALTINGÖZ, İ.Halil. **Dârü'l-Elhân (İstanbul Belediyesi Konservatuarı) 1926 Yılı Derlemelerinde URFA TÜRKÜLERİ**, ŞURKAV Yayınları, Elif Matbaası, Şanlıurfa, Aralık 2017
- ATAKURT (ÖZBEK) Mithat. **Şanlıurfa Folklorundan Bir Demet**, Ankara Erkek Sanat Enstitüsü Matbaası, Ankara, 1951
- ATILGAN, Halil. **Kırsal Aşıklar**, Özdal Basımevi, Şanlıurfa, 1992
- ATILGAN, Halil-ACET, Mehmet. **Harran'da Bir Türkmen Köyü Kıyas**, Kültür Bakanlığı yayını, Yeni Çınarcık Matbaası, Ankara, 2001
- AYDINLI, Necati. **Öyküleriyle Şanlıurfa Türküleri**, Özdal Matbaacılık, Şanlıurfa, 1997
- AYDINLI, Necati. **Urfa Türküleri ve Öyküleri**, Şanlıurfa İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü yayını, Fsf Printing House, İstanbul, 2008
- CEM VAKFI, **Kıyas Değişleri Manileri**, İstanbul, 2007
- DÂR'ÜL-ELHÂN Heyeti'nin 1926 yılında, Urfa'dan derlediği türkülerin yer aldığı 1927 yılında Şehzadebaşı Evkaf Matbaası Osmanlıca basılmış "Anadolu Halk Şarkıları" isimli 5, 6, 7, 13'üncü defterler
- DEMİRCİOĞLU, Yusuf Ziya. **Anadolu Köylerinin Türküleri**, Burhaneddin Matbaası, İstanbul, 1938
- DORUK, Yaşar. **Şanlıurfa'dan Derlenen Türküler ve Oyun Havaları**, Milli Folklor Araştırma Dairesi Yayını, Başbakanlık Basımevi, Ankara, 1977

- DÜŞMEZ, Hanifi. **Öyküleriyle Urfa Türküleri**, Kaliru Yayınları, Özdal matbaası, Şanlıurfa, 1995
- ERGİN, Emin. **Şanlıurfa Folklorunda Düğün**, Yeni Alanya Matbaacılık, Alanya, 2007
- ERGİN, Emin. **Urfa'dan Derlenmiş Hoyratlar-Maniler**, 1. Baskı, Harran Yayınları, Adana, 1972
- ESEN, Ahmet Şükrü. **Anadolu Türküleri**, Türkiye İş Bankası Yayınları, Ankara, 1986
- GAZİMİHAL Mahmut Ragıp. **Anadolu Türküleri ve Musiki İstikbalimiz** /(Osmanlıca), Marifet Matbaası, İstanbul, 1928
- İPEK, A. Naci. **Şiirlerde Urfa**, Özlem Kitabevi yayını Töyko Matbaası, Ankara, 1969
- KIRAN, Necmi-KÜRKÇÜOĞLU, Sabri. **H. Eyyûb Konulu Yeni Besteler**, ŞURKAV Yayınları, Gaye Matbaacılık, Ankara, Ağustos 1993
- KÜÇÜK, Yasin. **Dârü'l-Elhân Külliyyatı'nda Urfa Türküleri**, Elif Matbaası, Şanlıurfa, 2017
- KÜRKÇÜOĞLU, Kemal Edip. **Urfa Ağzı**, 1. Baskı, Türk Dil Kurumu yayınları, istanbul, 1945
- KÜRKÇÜOĞLU Sabri. **H. İbrahim Konulu Besteler**, ŞURKAV Yayınları, Ar Ajans Basımevi, Gaziantep, Şubat 1992
- KÜRKÇÜOĞLU,S. Sabri- AKBIYIK, Abuzer. **Şanlıurfalı Saz ve Söz Ustası Kısaslı Âşık Sefai (Mehmet Acet)**, ŞURKAV Yayınları, Ankara, 2011
- KÜRKÇÜOĞLU, S. Sabri. **H. İbrahim Konulu Yeni Besteler**, ŞURKAV Yayınları, Gaziantep, 1992
- KÜRKÇÜOĞLU, S. Sabri. **Sıra Gecesi Geleneği ve Türküleri**, ŞURKAV yayını, Şanlıurfa Kurtuluş Matbaası, Kasım 2017
- ÖNALDI, Dr. Şenel. **Türk Halk Musikisi Ansiklopedisi**, Afa Matbaacılık, İstanbul, 1977
- ÖZBEK, Dr. Mehmet Avni. **Urfa Türkülerinin Dil ve Anlatım Özellikleri**, Şanlıurfa Büyükşehir Belediyesi Yayınları, Uzerler Matbaacılık, Ankara, Şubat 2013
- ÖZBEK, Mehmet. **Folklor ve Türkülerimiz**, Ötüken yayınları, Polat Ofset Basımevi, İstanbul, 1975
- ÖZGÜL, Mustafa-TURHAN, Salih-DÖKMETAS, Kubilay. **Notalarıyla Uzun Havalarımız**, Cem Veb Ofset Basımevi, Ankara, 1996
- ÖZTELLİ, Cahit. **Evlerinin Önü: Halk Türküleri**, Hürriyet Yayınları, Garanti Matbaası, İstanbul, 1972
- TRT. **İl İl Türkülerimiz ŞANLIURFACD ve Kitapeği**, TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları arşiv serisi, 2011
- TURHAN, Salih. **Anadolu Halk Türküleri ve Ezgileri**, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1992
- TURHAN, Salih-DÖKMETAS, Kubilay-ÇELİK, Levent. **Notalarıyla Türkülerimiz ve Hikayeleri-1**, Cem Veb Ofset Matbaası, Ankara, 1996
- YASUN, Serbülent. **Halk Türkülerimiz**, 3 cilt, Bimaş Matbaacılık, Ankara, 1980
- YAŞAR, Nezihe. **Feryatlarım**, Nizip Matbaası, Nizip, 1984
- YÜKSELMİŞ, Fatih. **Urfa Halk Türküleri**, Çelikkilt Matbaası, İstanbul, 1963

## 2- MAKALELER

- AKBIYIK, Abuzer. **“Folklorumuz ve Türkülerimiz”**, 11 Nisan Gazetesi, İstanbul, Ağustos 1988
- AKBIYIK, Abuzer. **“Gönül Telimizi Titretenler Urfalı Musikişinaslar”**, Güneydoğu Gazetesi, Şanlıurfa, 11 Nisan 1988
- AKBIYIK, Abuzer. **“Şanlıurfa'da Musikinin Tarihi”**, Hizmet Gazetesi, Şanlıurfa, 11 Nisan 1985
- AKBIYIK, Abuzer. **“Urfa Kurtuluş Türküsünün Hikayesi”**, İçel Kültürü Dergisi, Sayı: 46, Mersin, 1996
- AKTACİR, Halil. **“Urfa Yöresinde Yaygın Halk Edebiyatı ve Folklor Araştırmaları”**, Türkiyat Enstitüsü, Mt.Nr. 2014. İstanbul, 1979

- ALTINGÖZ, Halil. **“Urfa Müziği Hakkında”**, Şanlıurfa Kültür Sanat Tarih ve Turizm Dergisi, Yıl: 4, Sayı: 10, ss. 25-32, Mayıs 2011
- BALAK, Abdullah-KÜRKÇÜOĞLU, Sabri. ŞURKAV **“Şanlıurfa Kültür Sanat Tarih Turizm Dergisi”** 2008-2018 yılları arasında yayınlanan **“Urfalı Bestekârlar”** yazı dizisi
- BİNER, Halil. **“Urfa Hoyratları ve Tahlili”**, Harran Dergisi, Sayı: 25, Şanlıurfa, 1989
- BiNER, Halil. **“Urfalı ve Musiki”**, Harran Dergisi, Şanlıurfa, Eylül 1979
- DİKMEN, Toygun. **“Hoyratlar”**, Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Dergisi, E. Ü. Basımevi, Sayı 2, Ocak 1992
- DORUK, Yaşar. **“Güneydoğu Anadolu Bölgesi Halk Musikisi Çalışmalarına Toplu Bir Bakış”**, Milletlerarası Türk Folklor Kongresi-3 (Bursa, 22-28 Haziran 1981), s. 137-148, 1983
- ELÇİ, Armağan Coşkun. **“Tarihsel Gelişim Bağlamında Türk Halk Müziği Araştırmaları”**, <http://www.millifolklor.com/PdfViewer.aspx?Sayi=78&Sayfa=34>
- KÖSEMİHALZÂDE (GAZİMİHAL), Mahmut R. **“Urfa'nın Musiki Tarihindeki Mevkii”**, Atsız Mecmua, sy. 11, s. 272-277, Mart 1932
- KÜRKÇÜOĞLU, S. Sabri. **“50 yıldır kaydeden arşivci bir Urfa Sevdalısı: Halil Binbaşoğlu (Ekmen) ve 46 yıllık Urfa türküleri bant kaydının hikâyesi”**, Şanlıurfa Kültür Sanat Tarih ve Turizm Dergisi, Sayı: 22, ss. 38-41, Şanlıurfa, Ocak 2015
- KÜRKÇÜOĞLU, S. Sabri. **“Hoyrat ve Mani Seslerinde Şanlıurfa”**, Yöre Folklor Edebiyat Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı: 7, Gaziantep, ss. 25-26, Eylül 1991
- KÜRKÇÜOĞLU, S. Sabri. **“Şanlıurfa Halk Müziği ve Derleme Çalışmaları”**, Dârü'l-Elhân (İstanbul Belediyesi Konservatuvarı) 1926 Yılı Derlemelerinde Urfa Türküleri, ŞURKAV Yayınları: 47, Elif Matbaası, s. 16-20, Şanlıurfa, Aralık 2017
- KÜRKÇÜOĞLU, S. Sabri. **“Şanlıurfa Halk Müziğine Genel Bir Bakış”**, ŞANLIURFA/Uygurluğun Doğduğu Şehir, Şanlıurfa, Şanlıurfa Valiliği, ss. 279-293, Nisan 2002
- KÜRKÇÜOĞLU, S. Sabri. **“Şanlıurfa Müzik Kültürü ve Kazancı Bedih”** Şanlıurfa Ticaret ve Sanayi Odası Dergisi, Sayı: 15, ss. 21-24, Şanlıurfa, Nisan 2004
- KÜRKÇÜOĞLU, S. Sabri. **“Şanlıurfa Müzik Kültürü”**, Sembol Gazetesi, Şanlıurfa, 27 Ağustos 2007
- KÜRKÇÜOĞLU, S. Sabri. **“Urfa Halk Edebiyatı Ürünleri”**, Uygurluklar Kapısı URFA. Editör: Filiz Özdem, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Tic. San. A.Ş., ss. 179-203, İstanbul, 2002
- KÜRKÇÜOĞLU, S. Sabri. **“Urfalı Şair Lütfi/Mehmet Okumuş (Mırine Hoca) 1897-1964 Hayatı ve Şiirleri”** Edessa Kültür Dergisi, Sayı: 9, ss. 14-18, Şanlıurfa, 2000
- ÖZBEK, Mehmet. **“Türk Halk Edebiyatı ve Müziğinde Hoyrat”**, 1. Uluslar arası Türk Folklor Kongresi Bildirileri, Mifad yayınları, Ankara, 1977
- ÖZBEK, Mehmet. **“Urfa Yöresinde Dini Halk Musikisi Yapısı ve Özellikleri”**, Milli Türkoloji Kongresi (I. İstanbul. 06-09.02 1978), s. 529-534, 1980
- ÖZBEK, Mehmet. **“Türk Halk Müziğinde Urfa Halk Müziği'nin Yeri”**, Şanlıurfa ve GAP Sempozyumu, Nurettin Uycan Basımevi, ss. 127-132, İstanbul, 1988
- ÖZBEK, Mehmet. **“Türkü Deyip De Geçme Tanı”** Türk Yurdu Dergisi, Yıl: 99, Sayı: 269, Ankara, Ocak 2010
- ÖZBEK, Mehmet Avni. **“Tabii Bir Okul: Sıra Gecesi”**, Şanlıurfa Kültür Sanat Tarih ve Turizm Dergisi, Yıl: 3, Sayı: 7, ss. 11-14, Mayıs 2010
- ÖZSOY, Osman. **“Urfa Kurtuluş Marşı Nasıl Hazırlandı”**, Anzelha Dergisi, Sayı: 5, Urfa, 1978
- ŞENEL, Süleyman, **“Cumhuriyet Dönemi Halk Müziği Araştırmaları”**, Folklor/Edebiyat, 1991
- USLUSOY, Şeref. **“Urfa Türkülerinde Makam Geleneği”**, Harran Dergisi, Şanlıurfa, Eylül 1980



### 3- ARŞİVLER

AKBIYIK, Abuzer- KÜRKÇÜOĞLU, S. Sabri. Şanlıurfa Halk Müziği Derleme Arşivi.

GÜZELGÖZ, Osman-KÜRKÇÜOĞLU, A. Cihat. 1981 Yılında Tenekeci Mahmut Güzelgöz'den Derleme Çalışması Bant kayıtları, Abuzer Akbıyık ve Osman Güzelgöz Arşivi.

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ ANKARA DEVLET KONSERVATUARI. 1938 Yılı Urfa Derleme Çalışmaları, Kültür Bakanlığı Arşivi, Ankara

MİFAD (HAGEM) ARŞİVİ, 1976 Urfa Derlemeleri, Kültür ve Turizm Bakanlığı Arşivi

OTYAM, Fikret-BAŞGÖZ, Prof. Dr. İlhan.1953'ten İtibaren Yaptıkları Derleme Arşivi

ÖZSOY, Osman (Bandocu Osman). Urfalı Musikişinaslar ve Halk Türküleri, 1940-1950 Yılları Arasında Urfa'da Yaptığı Derlemeler, Basılmamış defter, Abuzer Akbıyık arşivi

ŞANLIURFA DEVLET TÜRK HALK MÜZİĞİ KOROSU, Arşivi

TRT MÜZİK DAİRESİ BAŞKANLIĞI. THM ve Oyunları Arşiv-Diskotek ve Nota Kütüphanesi, Şanlıurfa Türküleri, TRT internet sayfası

YEŞİLGÖZ, Hüseyin. Ses, nota, fotoğraf, video Derleme Arşivi.

# URFA'DA DİNÎ MÛSİKÎ ALANINDA YAPILAN KİTAP, DERLEME, BESTE VE ALBÛM ÇALIŞMALARI

Hüseyin AKPINAR\*

## GİRİŞ

Mûsikî, insanlık tarihinin başlangıcından itibaren inanca yönelik olarak yapılmıştır.<sup>1</sup> Hatta mûsikîde birinci devrin Dînî Mûsikî devri olduğu<sup>2</sup> ifade edilmektedir. Mûsikînin inanca yönelik olarak yapıldığı yerlerden biri de Urfa olmuştur. Urfa, tarihin derinliklerinden günümüze mûsikî üreten önemli kültür merkezlerinden biridir. Kurulduğundan bu yana farklı din, medeniyet ve kültürlerle ev sahipliği yapan Urfa'da mûsikî, günümüze gelinceye kadar gelişmeler kaydederek varlığını devam ettirmiştir.

İslâm öncesi Urfa'da mûsikî, dinî âyinlerin ayrılmaz bir unsuru olmuştur. Çok tanrılı dönemde tapınaklarda; Hıristiyanlık döneminde ise kiliselerde dualar mûsikî ile icra edilmiştir. Urfa'nın Müslümanlar tarafından fethedilmesinden sonra da câmilerde ve tasavvuf kurumları olan tekkelerde, câmi mûsikîsi ve tasavvuf mûsikîsi çerçevesinde icra edilmeye devam etmiştir. Geçmişte olduğu gibi günümüzde de mûsikî doğumdan ölüme, düğünden ibadete hayatın hemen her etkinliğine eşlik etmektedir.

Genelde “Urfa Mûsikîsi”, özelde ise “Urfa Dînî Mûsikîsi”, melodi yapısı ve “Urfa Ağzı” diye ifade edilen icra biçimi, çoğunlukla kullanılan usûl kalıpları ve vuruş şekli, icra sırasındaki makam takibi açısından Türk müziği içinde ayrı bir yere sahiptir. Her şeyden önce Urfa Mûsikîsi sazdan ziyade sese dayalı bir mûsikîdir. Bu nedenle özellikle Urfa Dînî Mûsikîsi'nde geçmişten günümüze ses ön planda olmuş, ritim aleti olarak çoğunlukla def kullanılmıştır. “Urfa Makam Geleneği” çerçevesinde icra edilen eserler arasında makamdan makama geçişi sağlamak maksadıyla söz mûsikîsine dayalı olarak “tek” denilen hoyrat ve gazeller okunmaktadır. Urfa “Sıra Geceleri”nde takım veya gruplar mûsikî fasıllarına belirli bir makam ile başlar; bu çerçevede türkû, hoyrat (uzun hava), tek (gazel, kaside) ve çifte (ilâhî) okurlar.<sup>3</sup>

Türk Mûsikîsi kaynaklarında yer alan bazı makam isimleri Urfa ile ilgilidir. Bunlar; “Urfalı ve Urfa'ya ait” anlamına gelen Ruhâvî makamı ve Harran<sup>4</sup> makamıdır. “Urfa” ve “Urfa-Mahur” makamları da Arap Mûsikîsi literatüründe var olan ve halen Irak'ta kullanılan makamlardır. Ruhâvî, Harran, Urfa ve Urfa-Mahur<sup>5</sup> makamlarının buranın isimlerini taşıması, Urfa'nın tarihten günümüze mûsikî makamı oluşturabilecek önemli bir birikime sahip olduğunun işaretidir.

Urfa'da Câmî ve Tekke Mûsikîsi eserlerini günümüze taşıyanlar şüphesiz mûsikîşinas imam, müezzin hâfız, gazelhân ve mevlidhânlar olduğu gibi Halk Müziği eserlerinin azımsanmayacak kısmını da yine bu kişiler okumuş ve aktarmışlardır. Bu da iki alan arasındaki melodik yapı ve tavir açısından etkileşimi kaçınılmaz kılmıştır. Öyle ki sıra gecelerinde bazı çiftelerin okunduğu, grupların kendi arasında düzenlediği mevlid meclislerinde de uygun türkülerin okunduğu bir gerçektir. Meselâ; Kâdirî tarikatı mensuplarının zikirlerinde okudukları ilâhîler, Halk Müziği motifleriyle süslüdür.<sup>6</sup> Urfa Dînî Mûsikîsi'nin gelişme ve yaygınlaşmasına Halk Müziği ile etkileşmesine sıra gecesini gelenekinin katkı sağladığını söyleyebiliriz.

\* Prof. Dr., Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk Din Müsikîsi Anabilim Dalı Başkanı ve Devlet Konservatuarı Müdürü.

<sup>1</sup> Akdoğan, Onur, (1996), *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*, İzmir, s. 4.

<sup>2</sup> Uzdilek, Salih Murad, (1944), *İlim ve Müzik*, İstanbul, s. 58.

<sup>3</sup> Akbıyık, Abuzer, (2006), *Şanlıurfa Sıra Gecesi*, Şanlıurfa, s. 88.

<sup>4</sup> “Harran”, bazı kaynaklarda Türk müsikîsinde bir makam ismi olarak yer almaktadır. Yılmaz Öztuna (ö. 2012), Alişah b. Hacı Büke'nin (ö. 1500) *Mukaddimetü'l-Usûl* adlı eserini kaynak göstererek şu bilgiyi vermektedir: “Harran, Türk müsikîsinde en az altı asırdır var olan fakat zamanımıza hiçbir örneği gelmemiş bir mürekkep makam ismidir.” Bkz. Yılmaz Öztuna, *Büyük Türk Müsikîsi Ansiklopedisi*, Ankara 1990, I, 330. Alişah b. Hacı Büke'nin *Mukaddimetü'l-Usûl* adlı eseri üzerine doktora çalışması yapan Prof. Dr. Ahmet Çakır ise bu makam isminin “Harran” olmayıp “Hazan” olduğu kanaatini taşımaktadır.

<sup>5</sup> Öztuna, Yılmaz, *Büyük Türk Müsikîsi Ansiklopedisi*, I, 330, II, 224, 461; Akpınar, Hüseyin, (2011), *Şanlıurfa'da Dinî Müsikî*, 2011, s. 12.

<sup>6</sup> Akbıyık, *Şanlıurfa Sıra Gecesi*, s. 41.

## A. URFA'DA DİNÎ MÛSİKÎ ALANINDA YAPILAN KİTAP VE DERLEME ÇALIŞMALARI

Anadolu sathında yaklaşık yüz yıl önce Türk Halk Müziği alanında Dâru'l-Elhân heyeti ve daha sonra bazı şahıslar tarafından derleme çalışmaları yapılmasına rağmen bu süreçte Dinî Mûsikî'nin alt dalları olan Câmî Mûsikîsi ve Tekke Mûsikîsi alanlarında maalesef kapsamlı bir derleme çalışması yapılmamıştır. Ülkemizde son otuz yılda Türk Din Mûsikîsi alanında kurumsal ve şahsî gayret ve çabalarla yöresel ve mahallî derleme çalışmaları yapıldığı gibi Yüksek lisans ve doktora tez çalışmaları, araştırmacı ve bestekârların hususî kitap çalışmaları, hânendelerin kaset ve albümleri ve İlahiyat Fakültelerindeki Dinî Mûsikî hocalarının telif ettikleri ve hazırladıkları kitaplar, takdire şayandır.

Yukarıda zikredilen çalışmalara paralel olarak Urfa'da Dinî Mûsikî alanında da doğrudan ve dolaylı çalışmalar yapılmıştır. Derlenen bazı yöresel çifteler/ilâhîler, Urfa Halk Müziği ve biyografi kitaplarında yer alırken “konulu yeni ilâhî beste kitapları” ve doğrudan Urfa Dinî Mûsikîsi hakkında kitaplar da yazılmıştır.

### 1. Şanlıurfa Halk Müziği Kitabı

*Şanlıurfa Halk Müziği* kitabı, 1999 yılında bir komisyon tarafından hazırlanarak Şanlıurfa Valiliği Kültür Yayınları'ndan çıkmıştır. Kitapta Urfa yöresine ait türkü, gezinti, hoyrat, maya, ağıt, uzun hava, gazel ve divan türünden 399 eser yer almaktadır. Kitabın Urfa Dinî Mûsikîsi açısından önemi ise içerisinde 15 tane çifte denilen ilâhînin, 6 deyiş ve nefesin ve bir de Kısas semahının bulunmasıdır.<sup>7</sup>

*Şanlıurfa Halk Müziği* kitabında yer alan 15 çiftenin 12 tanesi ve bir de Kısas semahı, Urfalı Halk müziği sanatçısı Mehmet Özbek tarafından derlenmiştir. Mehmet Özbek tarafından derlenen ve bu kitapta yer alan 12 çifte şunlardır; “Arzuhal İçin Sultana Geldim, Aşkınla Bu Uşşâkı Virâneye Dönderdin, Ben Bir Yakub İdim Kendi Halımda, Câna Bizim Esrârımız İmlâlara Sığmaz, Câmî Dilden Hâne Kıldın Akibet, Ey Dide Nedir Uyku Gel Uyan Gecelerde, Ey Rahmeti Bol Padişah, Mecnun İsen Ey Dil Sana Leyla mı Bulunmaz, Medine Daşına Bak, Mevlâm Der ki Doğruca Gel, Yar Yüreğim Yar, Yeşil Ördek Olsam Yârin Gölünde.”

Bu çifteler notaya alınış itibarıyla tamamıyla Halk müziği özelliği göstermektedir. Gerçi Urfa çiftelerinin çoğu özellikle melodi yapısı bakımından türkülerle benzerlik taşımaktadır fakat bu kitaptaki ilâhîler bağlama eşliğinde notaya alınmasından olsa gerek tasavvuf ve mevlid meclislerinde okunan ilâhîlerden melodik yapı, tavır ve tarz açısından farklılık arz etmektedir. Halk müziğinde “ayak” denilen enstrümantal giriş bölümleri, bu kitapta yer alan çiftelerde de mevcuttur. Mehmet Özbek tarafında derlenen Kısas Semahı, “Devredip Gezersin Dâr-ı Fenâyı” adlı eser de kitapta yer almaktadır.

*Şanlıurfa Halk Müziği* kitabında yer alan diğer üç çifte ve derleyicileri şunlardır;

- 1- Ben Bir Yakup İdim Kendi Halımda (Derleyen: Lütfi Emiroğlu)
- 2- Ben Bu Dağın Ağacıyam (Derleyen: Yavuz Tapucu)
- 3- Göster Cemâlin Şem'ini (Güfte: Şemsedin-i Sivâsî, Derleyen: Abuzer Akbıyık)

*Şanlıurfa Halk Müziği* kitabında yer alan 6 tane deyiş ve nefes formundaki eser, bestekâr veya derleyicileri şunlardır;

- 1- Ahdine Vefâ Etmeyen Câna Yazıklar Olsun (Söz ve Müzik: Dertli Divanî/Veli Aykut)
- 2- Aşkla Güreşmeynen Vakıt Geçirdim (Söz ve Müzik: Âşık Sefâî/Mehmet Acet)
- 3- Gaipten Haber Getirdin (Söz: Kul Himmet, Müzik: Mehmet Acet)
- 4- Gasavet Bahrına Daldık Dalalı (Söz ve Müzik: Mehmet Acet)
- 5- Gine Mihman Gördüm Gönlüm Şad Oldu (Söz ve Müzik: Mehmet Acet)
- 6- Kalk Gönül Yola Gidelim (Söz: Teslim Abdal, Müzik: Halit Kaçan)

<sup>7</sup> Akbıyık, Abuzer ve diğ., (1999), *Şanlıurfa Halk Müziği*, Şanlıurfa Valiliği Kültür Yayınları, Ankara, s. 57-488.

## 2. Urfa Türküleri ve Öyküleri Kitabı

*Urfa Türküleri ve Öyküleri* adlı kitap, Necati Aydın tarafından hazırlanan ve 2008 yılında Şanlıurfa Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınlarından çıkan bir çalışmadır. *Urfa Türküleri ve Öyküleri* adlı bu kitapta Urfa'ya ait türkü, gazel, hoyrat, mani, çifte/ilâhî ve sözsüz (enstrümantal) olmak üzere toplam 196 eser bulunmaktadır. Bunlardan 12 tanesi Urfa Dinî Mûsikîsi'ne dair eserlerdir. Bu eserlerden bir tanesi Alevî-Bektaşî mûsikîsine ait ve Türk Din Mûsikîsi'nde nefes ve deyiş olarak isimlendirilen bir "Kıyas Semahı"dır. Kitaptaki "Kıyas Semahı" ve yedi "Urfa Çiftesi"nin Mehmet Özbek tarafından derlendiği görülmektedir. Urfa Halk Müziği alanında yapılan bu çalışmada Mehmet Acet tarafından bir nefes, Yavuz Tapucu tarafından da bir ilâhî derlenmiştir. Kitaptaki iki "Urfa Çiftesi" de Necati Aydın tarafından kasetten veya toplulukların okumasından derlenerek notaya alınmıştır.<sup>8</sup>

*Urfa Türküleri ve Öyküleri*'nde ver olan ilâhîleri şöyle sıralayabiliriz: "Arzuhal İçin Sultana Geldim, Aşkınla Bu Uşşâkı Virâneye Dönderdin, Ben Bir Yakub İdim, Ben Bu Dağın Ağacıyam, Câna Bizim Esrârımız İmlâlara Sığmaz, Ey Dîde Nedir Uyku Gel Uyan Gecelerde, Ey Rahmeti Bol Padişah, Medet Senden, Medine Daşına Bak, Mevlâm Der ki Doğruca Gel, Yar Yüreğim Yar ve Kıyas Semahı."

## 3. Urfalı Bestekârlar Kitabı

*Urfalı Bestekârlar* kitabı, Şanlıurfa Türk Halk Müziği Korosu sanatçılarından İ. Halil Altıngöz, M. Bakır Karadağlı ve Y. Feridun Yüzgen tarafından hazırlanarak 2008 yılında Şanlıurfa Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınlarından çıkmıştır. *Urfalı Bestekârlar* kitabında Şükrü Çadırcı (ö. 1993), Mehmet Ataç (ö. 1994) ve Abdullah Balak'a (ö. 2017) ait notalı 105 tane Halk müziği, Sanat müziği ve Tasavvuf mûsikîsi eseri yer almaktadır.<sup>9</sup>

*Urfalı Bestekârlar* kitabındaki 105 besteden 3 tanesi Tekke mûsikîsine dairdir. "Sabır Allah'ım ve Sabrın Timsâli Eyyüb" başlıklı iki ilahînin güftesi Urfalı şâir Mehmet Hulusi Öcal'a (ö. 2016), bestesi de Abdullah Balak'a aittir. Bir tanesi de bestesi Şükrü Çadırcı'ya, güftesi ise Ahmed Kuddûsî'ye ait olan "Vuslat Dilerim Yârime" eseridir. Şarkı formunda olan bu beste, Ahmed Kuddûsî'nin "usandım" redifli tasavvufi şiiirdir. Dolayısıyla eser form açısından şarkı olsa da muhtevâ açısından ilâhîdir.

## 4. Şanlıurfalı Saz ve Söz Ustası Kıyaslı Âşık Sefâî (Mehmet Acet) Kitabı

*Şanlıurfalı Saz ve Söz Ustası Kıyaslı Âşık Sefâî (Mehmet Acet)* adlı kitap, Sabri Kürkçüoğlu ve Abuzer Akbıyık tarafından 2011 yılında kaleme alınmış ve ŞURKAV tarafından yayınlanmıştır. Bu kitabın altıncı bölümünde Dinî Mûsikî'nin tekke mûsikîsi kategorisinde değerlendirilen 35 tane nefes, deyiş ve Kıyas Semahı notalarıyla yer almaktadır.

Âşık Sefâî mahlaslı Mehmet Acet, Urfa'nın Türkmen Alevî köyü Kıyas Beldesi'nde 1954'te doğmuştur. Kıyas'ta yapılan cem törenlerinde saz ve sözüyle zâkirlik yapan Âşık Sefâî, bestekâr, derlemeci, hânende ve sâzendedir. Mehmet Acet'in derlediği ve bestelediği Dinî Mûsikî formlarından olan çok sayıda nefes, deyiş ve düvâzlar vardır.<sup>10</sup>

Urfa'daki Alevîler arasında doğum, ölüm ve düğün gibi sebeplerden dolayı "Gece" denilen mevlid benzeri merasimlerde bağlama eşliğinde deyiş, nefes ve gazeller okunmaktadır. Urfa'da Alevî tarikatına mensup birçok bestekâr, sazende ve âşık mevcuttur.<sup>11</sup>

## 5. Hz. İbrahim Konulu Yeni Besteler Kitabı

*Hiz. İbrahim Konulu Yeni Besteler* kitabı, ŞURKAV'ın (Şanlıurfa Kültür ve Araştırma Vakfı) Türkiye'deki bazı bestekârlara sipariş ile bestelediği Hz. İbrahim muhtevâli güftelerden oluşan ve 1992'de yayınlanan konulu ilâhîler kapsamında bir eserdir.<sup>12</sup> Genel olarak klasik Urfa tavrı dışında, yöresel ve otantik olmayan melodik bir yapı çerçevesinde bestelenen bu yeni ilâhîler, Urfa'da icra edilmekte olan geleneksel Câmî ve Tekke Mûsikîsi repertuarına önemli bir katkı sağlamıştır.

<sup>8</sup> Aydın, Necati, (2008), *Urfa Türküleri ve Öyküleri*, İstanbul.

<sup>9</sup> Altıngöz, İ. Halil ve diğ., (2008), *Urfalı Bestekârlar*, İstanbul.

<sup>10</sup> Âşık Sefâî'nin hayatı ve besteleriyle ilgili olarak daha geniş bilgi için bkz. Kürkçüoğlu, S. Sabri, Akbıyık Abuzer, (2011), *Şanlıurfalı Saz ve Söz Ustası Kıyaslı Âşık Sefâî (Mehmet Acet)*, Ankara.

<sup>11</sup> Şanlıurfa/Kıyas Köyü Alevî Dedesi "Âşık Doksanda on" olarak bilinen İsmail Kondu (ö. 2012) ile yaptığım röportaj, 2011.

<sup>12</sup> Bkz. *Hiz. İbrahim Konulu Yeni Besteler*, (1992), Haz. Sabri Kürkçüoğlu, Gaziantep.

15 bestekâr, 12 güftekârın şiiirine 19 ilâhî bestelemişlerdir. Bu yeni bestelerde 11 makam kullanılmıştır. Aynı güfteye birden çok bestekâr farklı makamlarda besteler yapmışlardır. Kitaptaki 15 bestekârın 5 tanesi Urfalıdır. Çoğunluk itibarıyla yöresel ve otantik melodik yapının dışında bestelenen bu ilâhîler, Tekke Mûsikîsi repertuvarımızı zenginleştirmiştir.

## 6. Hz. Eyyûb Konulu Yeni Besteler Kitabı

ŞURKAV (Şanlıurfa Kültür ve Araştırma Vakfı), 1992 yılında “Hz. Eyyûb ve Sabır Konulu Besteler” siparişi neticesinde bestekârlar 32 yeni beste yapmışlardır. ŞURKAV’ın Türkiye’deki bazı bestekârlara sipariş ile bestelettiği “Hz. Eyyûb ve sabır” muhtevalı güftelerden oluşan ve 1993’te yayınlanan “Hz. Eyyûb Konulu Yeni Besteler” kitabı, “konulu ilâhîler” kapsamında bir çalışmadır.<sup>13</sup>

21 bestekâr, 11 güftekârın şiiirine 32 ilâhî bestelemişlerdir. Bu yeni bestelerde 11 makam kullanılmıştır. Aynı güfteye birden çok bestekâr farklı makamlarda besteler yapmışlardır. Kitaptaki 21 bestekârın 7 tanesi ve 11 güftekârın 7 tanesi Urfalıdır. Ekseriyetle yöresel ve otantik melodik yapının dışında bestelenen mezkûr ilâhîler, Tekke Mûsikîsi repertuvarımıza katkı sağlamıştır.

## 7. Şanlıurfa’da Dinî Mûsikî Kitabı

Urfa Dinî Mûsikîsi alanında 2011 yılına kadar kapsamlı bir çalışma yapılmamış idi. “Dinî Mûsikî” alanında şehirler bazında yapılan ilk kapsamlı ve akademik çalışma, “Şanlıurfa’da Dinî Mûsikî” adlı kitabımızdır. Bu çalışma, Urfa’da Dinî Mûsikî alanındaki birikimi ortaya çıkarmak, kayıt altına almak ve gelecek nesillere aktarmak için yapılan bir “kültürel kazı” çalışmasıdır. Aynı zamanda unutmaya enkazı altında kalmakla yüz yüze olan Urfa Dinî Mûsikî sahasındaki kültürel değerleri kurtarma ve koruma gayretidir.

*Şanlıurfa’da Dinî Mûsikî* kitabımızın birinci bölümünde İslâm öncesi ve sonrası Urfa mûsikî tarihi, genel olarak “Dinî Mûsikî” perspektifinden incelenmeye çalışılmıştır. Şanlıurfa’da hayatini sürdüren tarikatların bu coğrafyada icra edilen mûsikîye etkileri, mûsikîşinas imam, müezzin, hâfız ve mevlidhânların genelde “Urfa Mûsikîsi”ne özelde ise “Urfa Dinî Mûsikîsi”ne katkıları ele alınmıştır.

İkinci bölümde Dinî Mûsikî’nin “Câmi Mûsikîsi” ve “Tekke Mûsikîsi” başlıkları altında Şanlıurfa’ya mahsus “Faraclık” (bizim isimlendirmemizle Feraciye) gibi orijinal bazı formlar ve Türk Din Mûsikîsi literatüründe olup da başka yörelerdekinden farklı icra edilen “Salât-ı Kemâliye” gibi bazı türler hakkında bilgi verilmiş ve notaları konulmuştur.

Üçüncü bölümde ise Şanlıurfa yöresinde icra edilen çifte (Türkçe ve Kürtçe ilâhîler), şuşul (Arapça ilâhîler) ve deyişlerden (Alevî-Bektaşî Nefesleri) 136 eser, nota ve güftesiyle yer almaktadır.

Bir müzikoloji<sup>14</sup> niteliği taşıyan *Şanlıurfa’da Dinî Mûsikî* adlı kitabımızda bilimsel yöntemler kullanılmak suretiyle Urfa Dinî Mûsikîsi’nin tarihî boyutu araştırılmış, günümüzde varlığını devam ettiren bu mûsikînin tespiti sağlanmış, ilâhîler ve diğer formlar notaya alınarak derleme çalışmaları yapılmıştır.<sup>15</sup>

*Şanlıurfa’da Dinî Mûsikî* adlı kitabımızda yer alan mahallî ve yöresel çifteler (Türkçe ve Kürtçe ilâhîler), şuşuller (Arapça ilâhîler), deyişler (Alevî-Bektaşî Nefesleri), faraclık/feraciye, salât-ı kemâliye, cenâze ve Cuma salâları ve terâvih tesbihlerinden oluşan on sekiz (18) makamda 136 Dinî Mûsikî eseri makam olarak alfabetik sıraya göre yazılmışlardır:

### Acem Aşîran Makamı

Yeter Gönül Bu Gaflet, Makam: Acem Aşîrân, Usûl: Curcuna, Beste: Celal Çiriş, Güfte: Yozgatlı Hüznî

Aşkın Ezeli Âşîka, Makam: Acem Aşîran, Usûl: Curcuna, Güfte: Erzurumlu Emrah

Cânâ Bizim Esrârımız İmlalara Sığmaz, Makam: Acem Aşîran, Usûl: Curcuna, Güfte: Urfalı Şâir Abdî

<sup>13</sup> Bkz. *Hz. Eyyûb Konulu Yeni Besteler*, (1993), Haz. Necmi Kıran-Sabri Kürkçüoğlu, Ankara.

<sup>14</sup> Müzikoloji, mûsikî ilminin tarihsel, yöresel ve sosyal faktörlerle ilgili olan metodunu kullanarak mûsikîyi bu yönleriyle araştırıp inceleyen bilim dalıdır. Bkz. Uslu, Recep, (2006), *Müzikoloji ve Kaynakları*, İstanbul, s. 1.

<sup>15</sup> Akpınar, *Şanlıurfa’da Dinî Mûsikî*, s. 9.

Dünya Kimseye Kalmaz Bir Misafirhanedir, Makam: Acem Âşiran, Usûl: Sofyan, Güfte: Anonim  
Dünyaya Gönül Verme, Makam: Acem Âşiran, Usûl: Curcuna, Güfte: Ahmed Kuddûsî

### **Bestenigâr Makamı**

Dilimizle Diyelim, Makam: Bestenigâr, Usûl: Curcuna, Beste: Celal Çiriş, Güfte: Celal Çiriş (Mesud)

### **Bûselik Makamı**

Düvâz İmam, Makam: Bûselik, Usûl: Düyek, Güfte: Anonim

Mi'râc, Makam: Bûselik, Usûl: Sofyan, Güfte: Fevzi

Devredip Gezersin Dâr-ı Fenâyı, Makam: Bûselik-Uşşâk, Usûl: Sofyan, Güfte: Anonim

### **Çargâh Makamı**

Terâvih Zikri, Makam: Çargâh, Usûl: Serbest, Güfte: Anonim

### **Gerdâniye Makamı**

Ey Rahmeti Bol Padişah, Makam: Gerdâniye, Usûl: Yürük Semâî, Güfte: Ahmed Kuddûsî

Hak Şerleri Hayreyler, Makam: Gerdâniye, Usûl: Curcuna, Güfte: Erzurumlu İbrahim Hakkı

Senin Âşıkların, Makam: Gerdâniye, Usûl: Curcuna, Güfte: Yunus Emre

Varabilseydim Memduh'a, Makam: Gerdâniye, Usûl: Sofyan, Beste: Celal Çiriş, Güfte: Celal Çiriş (Mesud)

Ya Ben Kime Yalvarayım, Makam: Gerdâniye, Usûl: Yürük Semâî, Güfte: Anonim

### **Hicâz Makamı**

Bilenler Vech-i Cânânı, Makam: Hicaz, Usûl: Curcuna, Güfte: Niyâzî Mısrî

Alaydım Elin Elime, Makam: Hicâz, Usûl: Sofyan, Güfte: Anonim

Ali Almış Sancağını Eline, Makam: Hicâz, Usûl: Curcuna, Beste: Celal Çiriş, Güfte: Yunus Emre

Aliyye'l-Mürtezâ Geldi, Makam: Hicâz, Usûl: Curcuna, Güfte: Seyyid Nizamoğlu

Ben Bir Yakûb İdim Kendi Halımda, Makam: Hicâz, Usûl: Sofyan, Güfte: Yunus Emre

Dahîlek Yâ Rasûlallah, Makam: Hicâz, Usûl: Curcuna, Güfte: Anonim

Dünya Benimdir Dersin, Makam: Hicâz, Usûl: Sofyan, Güfte: Anonim

Gönül Sana Demedim mi, Makam: Hicâz, Usûl: Curcuna, Güfte: Ahmed Kuddûsî

Göster Cemâlin Şem'ini, Makam: Hicâz, Usûl: Curcuna, Güfte: Şemseddin Sivâsî (Şemsî)

Göster Cemâlin Şem'ini, Makam: Hicâz, Usûl: Sofyan, Güfte: Şemseddin Sivâsî (Şemsî)

Hatim Zikri, Makam: Hicâz, Usûl: Serbest, Güfte: Anonim

İki Cihân Sultânı, Makam: Hicâz, Usûl: Sofyan, Güfte: Aziz Mahmud Hüdayî

İlham İle Dün Gece, Makam: Hicâz, Usûl: Curcuna , Güfte: Yunus Emre

Kâdirilerdir, Makam: Hicâz, Usûl: Curcuna, Güfte: Rıza

Mecnun İsen Ey Dîl, Makam: Hicâz, Usûl: Yürük Semâî, Güfte: Yaşar Nezihe Hanım

Medine Daşına Bak, Makam: Hicâz, Usûl: Sofyan, Güfte: Anonim

Merhaba Yâ Merhaba, Makam: Hicâz, Usûl: Sofyan, Beste: Celal Çiriş, Güfte: Anonim

Nazlı Hüseynim, Makam: Hicâz, Usûl: Curcuna, Güfte: Anonim

Ne Gam Yersin, Makam: Hicâz, Usûl: Sofyan, Güfte: Anonim

Olandan Sor, Makam: Hicâz, Usûl: Curcuna, Güfte: Zâtî Süleyman Efendi  
 Öldüğün Gün İnanırsın, Makam: Hicâz, Usûl: Curcuna, Güfte: Anonim  
 Öldürme Beni, Makam: Hicâz, Usûl: Curcuna, Güfte: Urfalı Şâir Abdî  
 Ötme Bülbül, Makam: Hicâz, Usûl: Curcuna, Güfte: Yunus Emre  
 Rahmeyle, Makam: Hicâz, Usûl: Yürük Semâî, Güfte: Leyla Hanım  
 Salâtu Rabbî, Makam: Hicâz, Usûl: Curcuna, Güfte: Anonim  
 Seher Vakti, Makam: Hicâz, Usûl: Curcuna, Güfte: Seyyid Nesimî  
 Şehitlerin Ser Çeşmesi, Makam: Hicâz, Usûl: Curcuna, Beste: Celal Çiriş, Güfte: Yunus Emre  
 Şol Cennet'in Irmakları, Makam: Hicâz, Usûl: Aksak, Beste: Celal Çiriş, Güfte: Yunus Emre  
 Vasfedemem Gönül Seni, Makam: Hicâz, Usûl: Curcuna, Güfte: Erzurumlu İbrahim Hakkı  
 Yalvarırız Muhammed, Makam: Hicâz, Usûl: Sofyan, Güfte: Anonim  
 Yâr Güli, Makam: Hicâz, Usûl: Curcuna, Güfte: Anonim

### **Hicâz Hümâyûn Makamı**

Arzuhâl İçin Sultana Geldim, Makam: Hicâz Hümâyûn, Usûl: Curcuna, Güfte: Ahmed Kuddûsî  
 Aşkınla Bu Uşşâkı, Makam: Hicâz Hümâyûn, Usûl: Curcuna, Güfte: Zâtî Süleyman Efendi  
 Düştüm Aşkın Seline, Makam: Hicâz Hümâyûn, Usûl: Sofyan, Beste: Celal Çiriş, Güfte: Muzaffer  
 Ozak (Aşkî)

Ey Garip Bülbül, Makam: Hicâz Hümâyûn, Usûl: Sofyan, Güfte: Niyâzî Mısırlı  
 Gönül Yüksekte Gezer, Makam: Hicâz Hümâyûn, Usûl: Sofyan, Güfte: Yunus Emre  
 İlâhî Bi Câhi'r-Rasûl, Makam: Hicâz Hümâyûn, Usûl: Sofyan, Güfte: Hüseyin  
 Nürdur Senin Cemâlin, Makam: Hicâz Hümâyûn, Usûl: Curcuna, Güfte: Anonim  
 Yeşil Ördek Olsam, Makam: Hicâz Hümâyûn, Usûl: Curcuna, Güfte: Anonim

### **Hicâzkâr Makamı**

Hoca Efendi, Makam: Hicâzkâr, Usûl: Curcuna, Güfte: Ahmed Kuddûsî

### **Hüseyinî Makamı**

Abdulkâdir Gibi, Makam: Hüseyinî, Usûl: Sofyan, Güfte: Âşık Yunus  
 Ben Bu Dağın Ağacıyam, Makam: Hüseyinî, Usûl: Sofyan, Güfte: Yunus Emre  
 Bir Güzelin Meftunuyam, Makam: Hüseyinî, Usûl: Curcuna, Güfte: Anonim  
 Cân u Dilde Hâne Kıldın Akibet, Makam: Hüseyinî, Usûl: Sofyan, Güfte: Erzurumlu İbrahim Hakkı  
 Cânâ Bizim Esrârımız İmlalara Sığmaz, Makam: Hüseyinî, Usûl: Curcuna, Güfte: Urfalı Şâir Abdî  
 Dembedem Gülşende Eylersin Nidâ, Makam: Hüseyinî, Usûl: Sofyan, Güfte: Hâfız  
 Ey Dîde, Makam: Hüseyinî, Usûl: Curcuna, Güfte: Erzurumlu İbrahim Hakkı  
 Ferâciye (Faraclık), Makam: Hüseyinî, Usûl: Serbest, Güfte: Anonim  
 Gamından Ey Saçı Leylâ, Makam: Hüseyinî, Usûl: Curcuna, Güfte: Âşık Ömer  
 Gel Allah'a Dönelim Gel, Makam: Hüseyinî, Usûl: Yürük Semâî, Güfte: Niyâzî Mısırlı  
 Gel Ey Derdile Yanıcı, Makam: Hüseyinî, Usûl: Sofyan, Güfte: Eşref  
 Gönلümü Yâre Salasım Geldi, Makam: Hüseyinî, Usûl: Sofyan, Güfte: Ahmed Kuddûsî  
 Günâhım Hadden Efzûndur, Makam: Hüseyinî, Usûl: Curcuna, Güfte: Dikencioğlu

- Hizmet Edelim Gerçeğe, Makam: Hüseyinî, Usûl: Sofyan, Güfte: Sadık Baba  
 Kasid-i Bürde, Makam: Hüseyinî, Usûl: Curcuna, Güfte: Muhammed Busayrî  
 Mest u Hayrânım, Makam: Hüseyinî, Usûl: Sofyan, Güfte: Ahmed Kuddûsî  
 Mevlâm Der Ki Doğruca Gel, Makam: Hüseyinî, Usûl: Sofyan, Güfte: Cemâlî  
 Pervânele Şem'a Yanar, Makam: Hüseyinî, Usûl: Curcuna, Güfte: Şeyhzâde  
 Seyrettim Muhammed'i, Makam: Hüseyinî, Usûl: Sofyan, Güfte: Yunus Emre  
 Sordum Sarı Çiçeğe, Makam: Hüseyinî, Usûl: Curcuna, Güfte: Yunus Emre  
 Sular Akar Arkın Arkın, Makam: Hüseyinî, Usûl: Sofyan, Güfte: Hatayî-Karacaoğlan  
 Sultanım Efendim, Makam: Hüseyinî, Usûl: Curcuna, Güfte: Kadri  
 Tek Bulayım Mevlâm Seni, Makam: Hüseyinî, Usûl: Yürük Semâî, Güfte: Seyyid Nizamoğlu  
 Tende Cânım, Makam: Hüseyinî, Usûl: Sofyan, Güfte: Niyâzî Mısrî  
 Vuslat Dilerim Yârime, Makam: Hüseyinî, Usûl: Curcuna, Beste: Şükrü Çadırcı, Güfte: Ahmed Kuddûsî  
 Yâ Cedde'l-Hüseyin, Makam: Hüseyinî, Usûl: Curcuna, Güfte: Hüseyin Şâzelî  
 Yâ Mustafa, Makam: Hüseyinî, Usûl: Düyek, Güfte: Anonim  
 Yaklaştıkça Yeşil Kubbe Görünür, Makam: Hüseyinî, Usûl: Sofyan, Beste: Celal Çiriş, Güfte: Anonim  
 Yaktı Aşkın Nârı, Makam: Hüseyinî, Usûl: Yürük Semâî, Güfte: Fehmi  
 Yalvar Güzel Allah'a, Makam: Hüseyinî, Usûl: Curcuna, Güfte: Niyâzî Mısrî  
 Yar Yüreğim Yar, Makam: Hüseyinî, Usûl: Yürük Semâî, Güfte: Yunus Emre  
 Yedullah Âyetin Bilemez İse, Makam: Hüseyinî, Usûl: Devr-i Hindî, Güfte: Harabî  
 Yusuf u Zelha Misâli, Makam: Hüseyinî, Usûl: Sofyan, Güfte: Kul Veli  
 Yürü Zâhid, Makam: Hüseyinî, Usûl: Sofyan, Güfte: Yunus Emre  
 Zâhid Bizi Ta'n Eyleme, Makam: Hüseyinî, Usûl: Sofyan, Beste: Celal Çiriş, Güfte: Bezciâde Muhyiddin

### **Hüzzâm Makamı**

- Ali Almış Sancağını Eline, Makam: Hüzzâm, Usûl: Sofyan, Güfte: Yunus Emre  
 Sâhe'l-Âbid Reyhânî, Makam: Hüzzâm, Usûl: Nim Sofyan, Güfte: Anonim  
 Tene Ha Kalo Tene, Makam: Hüzzâm, Usûl: Sofyan, Güfte: Anonim

### **Karcığâr Makamı**

- Meded Allah, Makam: Karcığâr, Usûl: Sofyan, Güfte: Ümmi Sinan

### **Muhayyer Makamı**

- Aşkın İle Âşıklar, Makam: Muhayyer, Usûl: Sofyan, Güfte: Âşık Yunus  
 Dembedem Gülşende, Makam: Muhayyer, Usûl: Sofyan, Güfte: Hâfız  
 Ey Benim Sevgili Mevlâm, Makam: Muhayyer, Usûl: Sofyan, Beste: Celal Çiriş, Güfte: Âşık Yunus  
 Yar Yüreğim Yar, Makam: Muhayyer, Usûl: Curcuna, Güfte: Yunus Emre

### **Nevâ Makamı**

- Çum Bağdâde, Makam: Nevâ, Usûl: Curcuna, Güfte: Anonim



İbâdallah, Makam: Nevâ, Usûl: Curcuna, Güfte: Anonim

Sallel İlâhû Ve Sellem, Makam: Nevâ, Usûl: Curcuna, Güfte: Anonim

Toprakta Kimler Yatar, Makam: Nevâ, Usûl: Sofyan, Güfte: Yunus Emre

### **Nihavend Makamı**

Yâ Barka'-ş-Şâmi, Makam: Nihâvend, Usûl: Sofyan, Güfte: Anonim

### **Rast Makamı**

Niyâz Eyledik, Makam: Rast, Usûl: Aksak, Beste: Mehmet Acet, Güfte: Mehmet Acet (Âşık Sefâi)

Yananlar Var Ey İhvanlar, Makam: Rast, Usûl: Sofyan, Beste: Celal Çiriş, Güfte: Celal Çiriş

### **Sabâ Makamı**

Bu Aşk Bir Bahr-i Ummândır, Makam: Sabâ, Usûl: Sofyan, Güfte: Seyyid Seyfullah

Bülbül Gülün Harmanı, Makam: Sabâ, Usûl: Sofyan, Güfte: Yunus Emre

Cânân İlinin Güllerinin Bağı Göründü, Makam: Sabâ, Usûl: Yürük Semâî, Güfte: Şemseddin Sivâsî (Şemsî)

Cenâze Salâsı (Salât-ı Melevân), Makam: Sabâ, Usûl: Serbest, Güfte: Anonim

Dembedem Gülşende, Makam: Sabâ, Usûl: Sofyan, Güfte: Hâfız

Ferâciye (Faraclık), Makam: Sabâ, Usûl: Serbest, Güfte: Anonim

Gözlerim Yollarda Kaldı, Makam: Sabâ, Usûl: Sofyan, Beste: Celal Çiriş, Güfte: Âşık Yunus

Kâdiriyem Kanmazam, Makam: Sabâ, Usûl: Curcuna, Beste: Celal Çiriş, Güfte: Eşrefzâde Rûmî

Mualla Gavsî Sübhânî, Makam: Sabâ, Usûl: Aksak Semâî, Beste: Celal Çiriş, Güfte: Şâh-ı Nakşibend

Veysel Karanî, Makam: Sabâ, Usûl: Sofyan, Güfte: Yunus Emre

### **Segâh Makamı**

Ali İsmi Dört Kitapta Okunur, Makam: Segâh, Usûl: Curcuna, Beste: Mehmet Acet, Güfte: Kul Himmet

Aşk Meydânında, Makam: Segâh, Usûl: Yürük Semâî, Güfte: Anonim

Dilimizle Diyelim, Makam: Segâh, Usûl: Curcuna, Beste: Celal Çiriş, Güfte: Celal Çiriş (Mesud)

İsmuhû Beyne'l-Esmâ (Salavat), Makam: Segâh, Usûl: Devr-i Hindî, Güfte: Seyyid Ahmed er-Rifâi

Kasid-i Bürde, Makam: Segâh, Usûl: Nim Sofyan, Güfte: Muhammed Busayrî

Salât u Selâm, Makam: Segâh, Usûl: Serbest, Güfte: Anonim

Salât-ı Kemâliye, Makam: Segâh, Usûl: Devr-i Hindî, Güfte: Anonim

Tekbir, Makam: Segâh, Usûl: Serbest, Güfte: Anonim

### **Uşşâk Makamı**

Arayı Arayı Bulsam İzini, Makam: Uşşâk, Usûl: Düyek, Güfte: Yunus Emre

Ay Dahi Güneş Dahi, Makam: Uşşâk, Usûl: Sofyan, Beste: Celal Çiriş, Güfte: Anonim

Erenlerin Kiblegâhı, Makam: Uşşâk, Usûl: Devr-i Hindî, Güfte: Sadık Baba

Hızır'dır Girdi Düşüme, Makam: Uşşâk, Usûl: Curcuna, Güfte: Dede Kargın Eyüp

Pîr'e Giden Bezirgânın, Makam: Uşşâk, Usûl: Sofyan, Beste: Mehmet Acet (Âşık Sefâi)

Salât-ı Kemâliye, Makam: Uşşâk, Usûl: Devr-i Hindî, Güfte: Anonim

Seher Vakti Şah Kervanı Gidiyor, Makam: Uşşâk, Usûl: Curcuna, Beste: Mehmet Acet, Güfte: Kul Himmet

Selâmun Selâm, Makam: Uşşâk, Usûl: Sofyan, Güfte: Anonim

Senin Aşkın Değil midir, Makam: Uşşâk, Usûl: Sofyan, Güfte: Enveri

Tevhid, Makam: Uşşâk, Usûl: Sofyan, Güfte: Anonim

Yâ Âmine Büşrâki, Makam: Uşşâk, Usûl: Curcuna, Güfte: İbn Hacer el-Heysemî

Yâ Kurrate'l-Ayn, Makam: Uşşâk, Usûl: Sofyan, Güfte: Anonim

Yar Yüreğim Yar, Makam: Uşşâk, Usûl: Curcuna, Güfte: Yunus Emre<sup>16</sup>

## 1. Urfa'da Mevlid ve İlahîler Kitabı

*Urfa'da Mevlid ve İlahîler* adlı kitap, 2014 yılında Şanlıurfa Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınlarından çıkmıştır. Urfa, Dinî Mûsikî alanında önemli bir birikime sahiptir. “Mevlid” ve “ilâhî” formları, Dinî Mûsikî'nin önemli iki türünü oluşturmaktadır. Özellikle câmi ve tekkelerde icra edilen Dinî Mûsikî'nin bu iki türü İslâm tarihinin belirli safhalarında oluşmuş formlardır. Hz. Peygamber'in (s.a.v.) doğumu münasebetiyle İslâm coğrafyasında yazılmış yüzlerce mevlid manzumesi mevcuttur. Urfa'da yazılıp okunan mevlid manzumeleri olduğu gibi toplu okunduğu için “çifte” denilen anonim ilâhîler ise yüzlerce dir. Günümüzde de mevlid yazma geleneği devam ederken yeni yeni ilâhîler de bestelenmektedir. *Urfa'da Mevlid ve İlahîler* adlı kitabımız, bir antoloji ve güfte mecmuası niteliğindedir.

Çalışmamızın birinci bölümünde yıllardır Urfa'da icra edilen bir mevlid metin örneği yer almaktadır. Urfa'da yaygın olarak icra edilen mevlid manzumeleri, Siverekli Yusuf Sami Efendi'nin (ö. 1932) ve Diyarbakırlı Re'fet Efendi'nin (ö. 1903) mevlidleridir. Bu ve benzeri mevlid manzumelerinin tam metinleri değil, genel olarak mevlid grupları (mevlidhanlar) tarafından icra edilen bazı bölümleri örnek olarak verilmiştir.

İkinci bölümde ise Urfa yöresinde icra edilen, çoğu anonim olan Türkçe, Kürtçe ve Arapça ilâhîler, makam ve usûlleri belirtilerek güfte halinde yer almaktadır. Ayrıca Urfa'ya mahsus yöresel “Faraclık”, “Salât-ı Melevân (Cuma Salâsı)” ve “Salât-ı Kemâliye” gibi bazı türlerin güfteleri; hoyrat, kaside ve gazel metinleri bulunmaktadır.<sup>17</sup>

## A. URFA'DA DİNÎ MÛSİKÎ ALANINDA YAPILAN BESTE ÇALIŞMALARI

Urfa'da asırlar öncesinde bestelenmiş, “Lâ Edri” yani bestekârı bilinmeyen ve bu sebeple de “Anonim” olarak değerlendirilen yöresel ve geleneksel çok sayıda ilâhî mevcuttur. Bununla beraber günümüzde yerel ve ulusal bestekârlarca bestelenen genel olarak “Urfa Muhtevalı” yeni ilâhîler de vardır. Eski ve yeni ilâhîlerin bir kısmı kitap ve dergi gibi yazılı kaynaklarda yer alırken bazıları da kaset ve sidi gibi sesli kaynaklarda yer almaktadır.

## 2. Celal Çiriş Besteleri

Urfa'da 1957'de doğan Celal Çiriş, Urfalı meşhur mevlidhân, gazelhân, hâfız ve makamşinas din görevlileri ile uzun yıllar sıra gecelerinde, mevlid meclislerinde yaygın bir mûsikî eğitimi almıştır. Günümüzde bestelerinde geleneksel melodileri barındıran Urfalı bestekârlar olduğu gibi özgün ezgilerle ilâhî besteleyenler de vardır. Bestelerinde geleneksel melodileri barındıran bestekârlardan biri, Celal Çiriş'tir. Urfa'da klasik mevlid ve ilâhî okuma geleneğini kendine mahsus yorumuyla devam ettirmekte, mevlid ve şiir yazarak bu şiirleri bestelemektedir.<sup>18</sup>

Mevlidhân, güftekar, bestekar ve hânende olan Celal Çiriş'in besteleri, Grup Dergâh, Grup Sema, Grup Mevlana gibi birçok mevlid ve ilâhî grubu ve Mahmut Durgun gibi şahıslar tarafından hem albümlere okunmuş hem de mevlid merasimi ve tasavvuf mûsikîsi konserlerinde okunmaktadır. Grup Dergâh'ın “Yananlar Var” ve “Yar Muhammed” gibi albümlerine isim olan ve içerisindeki birçok eser, Celal Çiriş'e aittir. Kazancı Bedih anısına oluşturulan “Urfa Tasavvuf Müziği” albümlerinde Celal Çiriş'in çok sayıda bestesi olduğu gibi kendisi de korist ve solist olarak bu çalışmada yer almaktadır.

<sup>16</sup> Akpınar, *Şanlıurfa'da Dinî Mûsikî*, s. 61-394.

<sup>17</sup> Akpınar, Hüseyin, (2014), *Urfa'da Mevlid ve İlahîler*, Ankara, s. 15-16.

<sup>18</sup> Çiriş, Celal, (2008), *Sultan Bahçesinden Güller*, İstanbul, s. 9.

Celal Çiriş, sözleri kendisine ait, Uşşâk, Hicâz, Segâh, Sabâ, Rast, Nihavend, Bestenigâr, Acemkürdî ve Acemaşiran olmak üzere dokuz (9) makamda 57 ilâhî bestelemiştir. Sözleri başkasına, bestesi Celal Çiriş'e ait, Uşşâk, Hicâz, Segâh, Sabâ, Muhayyer, Acemkürdî, Acemaşiran ve Nihavend olmak üzere sekiz (8) farklı makamda 46 ilâhîsi vardır. Netice itibarıyla Celal Çiriş, toplamda on (10) makamda 103 ilâhî bestelemiştir.<sup>19</sup>

### 3. Ali Toprak Besteleri

Urfa'da 1948 yılında doğan Ali Toprak, İlk, Orta ve Endüstri Meslek Lisesi'ni Urfa'da okumuştur. Küçük yaştan itibaren mûsikîye ilgi duyan ve şarkıcı olmak isteyen Ali Toprak, genç yaşlarında Urfa'da ve daha sonra İstanbul'da bir müddet sahne almıştır. Ali Toprak'ın ilk bestesi, sözleri de kendisine ait olan "Kör olası çöpçüler aşkımlı süpürmüşler" şarkısıdır. Bu şarkıyı "Sokak Çocuğu Ali" müstear ismiyle plağa okumuştur. Ali Toprak, gördüğü bir rüya ve annesinin duası ile sahneyi ve şarkıcılığı bırakarak Urfa'ya dönmüştür. Tövbe ederek Kur'an-ı Kerim okumasını öğrenmiş ve Dinî Mûsikî'ye yönelmiştir. Mûsikî sanatını ve sesini Allah yolunda kullanmaya karar veren "Tövbekâr Şarkıcı Urfalı Ali", 1990 yılından itibaren İslâmî mesajlar taşıyan sekiz ilâhî kaseti çıkarmıştır. Kendisine has özgün ezgilerle çok sayıda ilâhî bestelemiştir. Bestelediği ilâhîlerin sözlerini de kendisi yazmıştır. "İbrahim Halil" adlı eseri, Urfalı mevlid ve ilâhî grupları tarafından seslendirilmekte ve sevilerek dinlenmektedir.

### 4. Mehmet Acet (Âşık Sefâî) Besteleri

Urfa'nın Türkmen Alevî-Bektaşî köyü Kısas'ta 1954 yılında dünyaya gelen Mehmet Acet, âşıklık geleneği içinde yetişmiş ve cem ayinlerinde bağlama eşliğinde zâkirlik yaparak genç yaşından itibaren mûsikîyle iç içe olmuştur. Âşık Sefâî mahlaslı bestekâr, derlemeci, hânende ve sâzende Mehmet Acet'in derlediği ve bestelediği Dinî Mûsikî formlarından nefes, deyiş ve düvâzlar vardır.

Sabri Kürkçüoğlu ve Abuzer Akbıyık tarafından 2011 yılında hazırlanan, *Şanlıurfalı Saz ve Söz Ustası Kısaslı Âşık Sefâî (Mehmet Acet)* adlı kitabın altıncı bölümünde Mehmet Acet'in bestelediği ve derlediği 35 tane nefes, deyiş, düvâz ve Kısas Semahı notalarıyla beraber yer almaktadır.<sup>20</sup>

*Şanlıurfa'da Dinî Mûsikî* adlı kitabımızda da Kısas cem evinde icra edilen 13 tane nefes, deyiş ve düvâz (Alevî-Bektaşî Nefesi) yer almaktadır.<sup>21</sup>

### 5. M. Ziya Demirbaş Besteleri

1974 yılında Urfa'da doğan M. Ziya Demirbaş, ilk öğretimden sonra 1990 yılında hafızlığa başlamıştır. Hafızlığı tamamladıktan sonra liseyi dışarıdan bitirmiştir. Eski kasetleri dinlemek suretiyle mûsikîye ilgi duyan Ziya hâfız, Akif Baybostancı (Akif hoca) ve Mehmet Altıngöz (Şevki hâfız)'dan mûsikî meşk etti. İbrahim Karataş (Şih İbrahim)'in de bir süre dâhil olduğu Grup Dergâh'ta hâlâ mûsikî icrâ etmektedir. Hâfız M. Ziya Demirbaş'ın bir kısmının güftesi de kendisine ait olan 23 tane ilâhî bestesi bulunmaktadır. Bunlardan bir kısmı da Grup Dergâh'ın albümlerinde okunmuştur.

### 6. Fatma Zehra Habek Besteleri

Fatma Zehra Habek, Urfa'nın Haliliye ilçesinde Kur'an-ı Kerim öğreticisidir. Söz ve bestesi Fatma Zehra Habek'e ait çok sayıda ilâhî mevcuttur. Müzik öğretmeni ve Grup Dergâh'ın bir ferdi olan Bahadır Canbaz'ın okuduğu "Habibim" adlı kasette yer alan dokuz ilâhînin yedi tanesi Fatma Habek'e aittir. Bir ilâhînin sadece bestesi diğerinin de sadece güftesi ona aittir. Aynı şekilde "Dinle de Yıldızları" adlı kasetteki on ilâhînin altı tanesinin söz ve müziği, iki tanesinin de müziği Fatma Zehra Habek'e aittir.

Fatma Zehra Habek, *Günümüz İlahîleri* adlı kitabında 59, kendi el yazısı ile hazırladığı defterde de 59 olmak üzere toplam 118 ilâhî güftesi yazmıştır.<sup>22</sup>

### 7. Hüseyin Akpınar Besteleri

"Urfa Muhtevalı" yaptığımız 17 tane Dinî Mûsikî beste çalışması, birbiriyle ilişkili ve iç içe olan iki temel başlık altında mütalaa edilebilir. Birincisi; Konu itibarıyla doğrudan Urfa'ya dair eserlerdir. Bu eserlerin ana hatlarıyla muhtevalı; Hz. Eyyüb ve sabır, "Dergâh" ve sabah zikri ve Hayat-ı Harranî'dir.

<sup>19</sup> Celal Çiriş'e ait 103 eserin güfte ve beste bilgileri dosya halinde, seslendirilen eserleri albüm halinde elimizde bulunmaktadır.

<sup>20</sup> Âşık Sefâî'nin hayatı ve besteleriyle ilgili olarak daha geniş bilgi için bkz. Kürkçüoğlu, S. Sabri, Akbıyık Abuzer, (2011), *Şanlıurfalı Saz ve Söz Ustası Kısaslı Âşık Sefâî (Mehmet Acet)*, Ankara.

<sup>21</sup> Akpınar, *Şanlıurfa'da Dinî Mûsikî*, s. 345-394.

<sup>22</sup> Fatma Zehra Habek hanıma ait güfte, beste ve kasetler kendisi tarafından bize dosya olarak sunulmuştur.

İkincisi de güftesi Urfalı şairlere ait, genel konuları ihtiva eden bestelerdir. Bunlar da başta Yusuf Nâbî Efendi (ö. 1712) olmak üzere Mehmet Hulusi Öcal (ö. 2016), Mehmet Âkif İnan (ö. 2000 ), Kemal Edip Kürkçüoğlu (ö. 1977 ), Mehmet Atilla Maraş ve Ruhavî mahlaslı bir şairin şiirlerine yaptığımız bestelerden oluşmaktadır.

### **B. Urfa'ya Dair Besteler:**

- 1- Yüce Eyyüb'un Sabrı, Makam; Acemaşiran, Güfte; Mehmet Atilla Maraş
- 2- Eyyüb Diye, Makam; Hicâz, Güfte; Mehmet Hulusi Öcal
- 3- Sabır Akıldan Evlâ, Makam; Kürdî, Güfte; Mehmet Hulusi Öcal
- 4- Sabrın Sultanı Eyyüb, Makam; Segâh, Güfte; Mehmet Hulusi Öcal
- 5- Cânân İlinin Gülleri, Makam; Sabâ, Güfte; Şemseddin Sivasî
- 6- Dergâh, Makam; Hicâz Uzzal, Güfte, Mahmut Öztürk
- 7- Şeyh Hayat el-Harrânî, Makam; Uşşâk (Bayatî), Güfte; Ahmet Budak

### **C. Güftekârı Urfalı Olan Besteler:**

- 1- Sakın Terk-i Edebtten, Makam; Hicâz Hümâyun, Güfte; Yusuf Nâbî Efendi
- 2- Sakın Terk-i Edebtten, Makam; Hüseyinî, Güfte; Yusuf Nâbî Efendi
- 3- Es-Selâm, Makam; Rast, Güfte; Yusuf Nâbî Efendi
- 4- Ezan Sesi, Makam; Hicâz Hümâyun, Güfte; Mehmet Hulusi Öcal
- 5- Dua, Makam; Hicâz, Güfte; Mehmet Hulusi Öcal
- 6- Bir Ney Âhengi, Makam; Segâh, Güfte; Mehmet Âkif İnan
- 7- Olağanüstüler, Makam; Segâh, Güfte; Mehmet Âkif İnan
- 8- Yazık Bana Vahlar Bana, Makam; Uşşâk, Güfte; Mehmet Âkif İnan
- 9- Hazreti Pîr, Makam; Hicâz Hümâyun, Güfte; Kemal Edip Kürkçüoğlu
- 10- Kasd-ı Hüseyin-i Cân Eder, Makam; Uşşâk, Güfte; Ruhavî

## **D. URFA'DA DİNÎ MÛSİKÎ ALANINDA YAPILAN ALBÜM ÇALIŞMALARI**

Şanlıurfa Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, Şanlıurfa Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Müdürlüğü ve Eyyübiye Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Müdürlüğü'nün ayrı ayrı organize edip sponsor olduğu albüm çalışmaları vardır. Bunlardan bazıları Urfa Halk Müziği alanında, bazıları da Urfa Tasavvuf Müsikîsi alanındadır. Fakat Urfa Halk Müziği alanında yapılan albümlerde de Urfa çiftelerine/ilâhîlerine rastlanmaktadır.

Urfa Halk Müziği alanında “Sıra Gecesi Grupları” olduğu gibi Urfa Dinî Mûsikîsi alanında da “Mevlid Grupları/Takımları” bulunmaktadır. Bu mevlid ve ilâhî grupları kendi imkânlarıyla geleneksel ve güncel Urfa ilâhîlerinden oluşan albümler çıkarmışlardır. Kurumların, grupların ve şahısların bandrollü (denetim pullu) yayınladıkları, ulaşabildiğimiz Urfa Dinî Mûsikîsi'ne dair albümler hakkında bilgi verilecektir.

### **1. Urfa Halk Müziğinden Seçkiler Albümü**

“Urfa Halk Müziğinden Seçkiler” adlı albüm, Şanlıurfa Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü ile TRT Genel Müdürlüğü'nün 2012 yılında ortak yapımı olarak yayınlanmıştır. Bu albüm, sekiz CD ve 135 eserden oluşmaktadır. “Urfa Halk Müziğinden Seçkiler” adlı albümde 5 tane “Urfa Çiftesi” ve bir tane “Kıyas Semahı” yer almaktadır.

Urfa Halk Müziği alanındaki bu albümde yer alan Urfa çifteleri şunlardır; “Ben Bir Yakub İdim Kendi Halimde, Ey Dide Nedir Uyku Gel Uyan Gecelerde, Yar Yüreğim Yar, Mevlâm Der ki Doğruca Gel, Ey Rahmeti Bol Padişah.”

Albümde yer alan Kıyas Semahı, Âşık Sefâî mahlaslı Mehmet Acet tarafından seslendirilen “Çağrışa Çağrışa Havadan Turnam.” adlı eserdir. Ayrıca Urfa Halk Müziği ve Tasavvuf Mûsikîsi'nde ortak olarak okunan ve bir kişi tarafından seslendirildiği için “Tek” denilen hoyrat ve gazeller de vardır.

## 2. Urfa Tasavvuf Müziğinden Seçkiler Albümü

“Urfa Tasavvuf Müziğinden Seçkiler” albümü, Şanlıurfa Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü ile TRT Genel Müdürlüğü’nün 2012 yılında ortak yapımı olarak yayınlanmıştır. Bu albüm, sekiz CD’den oluşmaktadır. CD’lerde toplam, 123 Türkçe, Kürtçe ve Arapça Çifte (ilâhî) ve Tek (gazel, kaside ve hoyrat) mevcuttur. “Urfa Tasavvuf Müziğinden Seçkiler” adlı albümde yer alan ilâhîlerin çoğunluğu geçmişten günümüze intikal eden, bestekârı belli olmayan (anonim), klasik ve mahallî Urfa ilâhîleridir. Bir kısmı da günümüz bestekârlarından Celal Çiriş tarafından bestelenen eserlerdir.

CD’lerde tekrarlanan çok sayıda çifte ve tek vardır. Sıra Gecesi ve Halk Müziği meclislerinde okunan birçok hoyrat ve gazelin “Urfa Tasavvuf Müziğinden Seçkiler” albümünde okunduğu dikkat çekmektedir.

Birinci CD, Urfa Ahengi Grubu tarafından seslendirilen “Urfa Müziğinde Çifteler” adını taşımaktadır ve 12 eserden oluşmaktadır. Bu eserler; “Rahmeyle Bu Dil Haste-i Nâçâre İlâhî, Hüsnün Senin Ey Dilber, Hoca Efendi, Gel Ey Dert İle Yanıcı, Nice Bir Nâr-ı Aşkınıla, Yar Yüreğim Yar, Câna Bizim Esrârımız İmlâlara Sığmaz, Derdimiz Olsa Sed Hazar, Ne Gam Yersin Be Hey Âsi Günahkâr, Arzuhal İçin Sultana Geldim, Bugün Gam Tekkegâhında, Aşkınıla Bu Uşşâkı Şahaneye Dönderdin.”

İkinci CD, Grup Dergah tarafından seslendirilen 18 eserden oluşmaktadır; “Hoca Efendi, Bugün Gam Tekkegâhında, Fâte ‘Umri, Yaktı Aşkını Nâr-ı Cismin, Gel Yetiş, Yar Muhammed, Ey Dîde, Pervâneler, Bane İmam Hüsen Kırın, Yananalar Var, İmam Ali, Allahumme Salli, Fukara, Ya Ummül Hasen, Gel Ey Dert İle Yanıcı, Uyanıp Hâb-ı Gafletten, Bir Güzelin Meftunuyam”

Üçüncü CD, Kazancı Bedih (ö. 2004) Anısına 16 eserden oluşmaktadır; “Gözlerim Yollarda Kaldı, Ey Gönül Yanmak İstersen, Ey Benim Sevgili Mevlâm, Tükendi Nakdı Ömrüm, Senin Aşkını Kamu Derde, Felaket Dideler, Yar Yüreğim Yar, Bakma Yüzümün Karasına Rûz-i Cezada, Bir Katre İçin, Duyan Gelsin Bu Meydana, Sen Gidersen Seni Kimden Soram Yar, Ötme Bülbül, Zahid Efendi, Peygamberimiz Uludur, Gönlümü Yâre Salasım Geldi, Felek Niçin Koydun Beni Bu Hale.”

Dördüncü CD, Kazancı Bedih Anısına yine 16 eserden oluşmaktadır; “Ölüm Var, Ağlayıp Düştüm Yola, Mevlüdü Muhammeddir, Rasûlü Kibriya, Arz-ı Hal İçin Sultana Geldim, Mecruh Gönüllere, Gülme Gülme Ağla Gönül, Açıldı Cennetin Kapısı, Es-selâtu Aleyk, Şâh-ı Risâlet Doğdu, Gönlümü Yâre Salasım Geldi, Senin İçin Yaratıldı Bu Âlem, Mest-ü Hayranım, Yeter Şâhim Etme Bana Cevr ü Cefâ, Câna Bizim Esrârımız İmlâlara Sığmaz, Ey Cemâli Nûr-u Çeşm-i Evliyâ.”

Beşinci CD, yine Kazancı Bedih Anısına 14 eserden oluşmaktadır; “Kadiriyem Kanmazam, Hâsılıım Yok, Alel Yalel, Urfa Kasidesi, Hu Cân Allah, Ona Biraz Daha Yaklaş, Gül Ruhlarını, Yeşil Ördek Olsam, Sakın Terk-i Edebten, Şeyhimin İlleri, Yanıp Bir Nâr-ı Ruhsara, Merhaba Yâ Merhaba, Ey Fahr-i Cihân, Hor Bakma Göz Toprağa.”

Altıncı CD, Akif Hoca Anısına 10 eserden oluşmaktadır; “Gelin Allah Diyelim, Uyanıp Hâb-ı Gafletten, Aşkınıla Yak Kül Et Beni, Sen Bilirsin Halimi, Dünya Kimseye Kalmaz, Olmuşsun Dünyaya Hayran, Yitirdim Akli Mecnunum, Yalvar Güzel Allah’a, Ateş-i Cân, Gönül Sen Ölmez misin.”

Yedinci CD, Şeyh İbrahim ve Grup Dergâh adıyla 16 eseri ihtiva etmektedir; “Himit ve’l-Akul, Dilimizle Diyelim, Yâ Cedde’l-Hüseyin, İbâdallah, Yâ Sâhibe’l-Cemâli, Yâ Rasûlallah, Ne Gam Yersin, Gönül Yüksekte Gezer, Taleal Bedru Aleynâ, Ölüm Var, Gani Mevlâm Nasip Etse, Açıldı Cennet’in Kapısı, Ali Almış Sancağını Eline, Veysel Karanî, Yâ Üveys, Gayrı Sevda Neme Gerek.”

Sekizinci CD, Hâfız Şevki Altıngöz adını taşımakta ve 21 eserden oluşmaktadır; “Ateş-i Aşkınıla, Sular Akar Arkın Arkın, Yâ Rab Ne Zaman Kurtulurum, Günde Bir Tâş-ı Binâyı Ömrümün, Mesken Etsem Kendime, Saçı Leyladan Ayrıldım, Pâk Edip Dil Levhini, Ah Dünyaye, Gaminla Tâb-ı Mahşer, Bülbül Gülün Harmanı, Yara Benden, Ez Geriyabum, Bu Hasrete Ne Denli, Bir Oda Yaptırdım, İnnilte Yâ Riha’s-Sabâ, Aman Aman Nûrani, Yanıp Bir Nâr-ı Ruhsârı, Bugün Gam Tekkegâhında, Uyanıp Hâb-ı Gafletten, Rezzâk-ı Hakikiyi Gözet, Sâhe’l- Abıt.”

### 3. Hz. İbrahim ve Hz. Eyyûb'a Dair Besteler Albümü

ŞURKAV'ın (Şanlıurfa Kültür ve Araştırma Vakfı) Türkiye'deki tanınmış bestekârlara bestelettiği Hz. İbrahim muhtevalı güftelerden oluşan ve 1992'de yayınlanan "Hz. İbrahim Konulu Yeni Besteler" kitabındaki ilâhilerin bir kısmı "Hz. İbrahim ve Hz. Eyyûb'a Dair Besteler" adıyla Şanlıurfa Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Müdürlüğü tarafından 2010 yılında Bora Uymaz'ın seslendirmesiyle bir Albüm halinde yayınlanmıştır.

Albümde iki CD ve bu CD'lerde okunan "Güfteler ve Notalar"dan oluşan bir kitapçık yer almaktadır. Bu CD'lerden birincisi, "Hz. İbrahim'e Dair Besteler"dir. Bu CD'de 10 tane Hz. İbrahim konulu ilâhî mevcuttur. Albümde yer alan ikinci CD, "Hz. Eyyûb'a Dair Besteler"dir. Bu CD'de 10 tane Hz. Eyyûb konulu ilâhî mevcuttur.

### 4. Hz. İbrahim ve Hz. Eyyûb'a Dair Besteler Albümü

Eyyübiye Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Müdürlüğü'nün bir kültür hizmeti olarak yayınladığı albüm "Yâ Sabır" adını taşımaktadır. Atik Sahil tarafından seslendirilen albümde Hz. İbrahim ve Hz. Eyyûb'a dair yeni bestelerden sekiz ilâhî yer almaktadır. Bunlardan dört tanesi benim tarafımdan bestelenmiştir. Hz. Eyyûb'a dair olan dört bestemden üçünün güftekarı Urfalı Mehmet Hulusi Öcal (ö. 2016), biri ise Şemseddin Sivasî'dir.

### 5. Grup Dergâh Albümleri

Valilik, belediye ve kültür müdürlüğü gibi resmi kurumların kültür hizmeti olarak yayınlamış oldukları Urfa Tasavvuf Mûsikîsi'ne dair albümlerin yanında Urfa'da teşekkül eden "mevlid ve ilâhî grupları" da kendi adlarına albümler çıkarmışlardır. Bu grupların başında "Grup Dergâh" gelmektedir. Grup Sema, Grup Mi'râc, Grup Mevlânâ ve Grup el-Ruha gibi mevlid ve ilâhî grupları vardır. Bunların da albüm çalışmaları mevcut olduğu gibi mevlid, konser ve televizyon programlarıyla Urfa dinî mûsikîsi alanındaki klasik ve yeni ilahileri dinleyicilerle paylaşmaktadırlar.

Grup Dergâh, Urfa Tasavvuf Mûsikîsi alanında çok sayıda albüm ve kaset çıkarmıştır. Grup Dergâh'ın "Yananlar Var", "Yar Muhammed" ve "Dembedem" gibi albümleri mevcuttur. Bu albümlerde yer alan ilâhilerin çoğunluğu beste olarak Celal Çiriş'e aittir. Grup Dergâh albümlerinde anonim olan Urfa ilâhilerinin yanında grubun elamanlarından hâfız M. Ziya Demirbaş besteleri ve ayrıca Kur'ân Kursu öğreticisi Fatma Zehra Habek besteleri de bulunmaktadır.

## SONUÇ

Urfa'da mûsikî fetihten bu yana İslâm inancına yönelik olarak câmi ve tekkelerde kullanılmıştır. Urfa'da câmi mûsikîsinde kullanılan orijinal formlar olduğu gibi tekke mûsikîsinde de zengin bir repertuar vardır. Yukarıda görüldüğü gibi Urfa'da dinî mûsikî alanında kitap, kitap bölümü, derleme, beste, kaset ve albüm çalışmaları yapılmıştır. Urfa dinî mûsikîsi alanındaki yazılı ve şifahi bilgi ve sesli repertuar mahiyetindeki mezkûr çalışmalar, bu tebliğ vasıtasıyla önemli bir kaynak haline getirilmiştir.

Urfa Halk Müziği ile Tekke Mûsikîsi'nin etkileşimi, iç içeliği ve birlikteliği birçok alanda gözlemlenmektedir. Bu bağlamda Sabri Kürkçüoğlu'nun "Şanlıurfa Halk Müziği ve Derleme Çalışmaları" adlı yazısında Urfa Halk Müziği, Sıra Gecesi ve Dinî Mûsikî alanında yapılan kitap çalışmaları yer almaktadır.<sup>23</sup> Geçmişte ve günümüzde bazı Sıra Gecesi grupları, makam geleneği çerçevesinde Halk müziği eserleri arasında "Ben Bir Yakub İdim Kendi Halimde ve Arzuhâl İcin Sultâna Geldim" gibi bazı ilâhileri kalıplaşmış olarak her zaman icra etmektedirler.

Urfa Dinî Mûsikî eserlerinde Urfa Halk Müziği motifleri ve nağmeleri oldukça baskındır. Urfa türküleri ve ilâhileri arasında motif ve nağme benzerlikleri görüldüğü gibi özellikle hoyrat, gazel, uzun hava, salâ, mevlid, kaside, ezan ve Kur'an tilaveti gibi serbest formlardaki bu motif ve nağme benzerlikleri daha fazladır. Formlar arasındaki motif ve nağme benzerlikleri ve "Urfa ağzı" denilen icrâ biçimindeki benzerlikten dolayı türler bazen ancak güfteden farkedilebilmektedir.

Sıra gecesi ve mevlid gruplarının kendi aralarında ve bazı meclislerde okudukları meşk usûlüne (okuma ve dinlemeye) dayalı olarak icra ettikleri Urfa çifteleri/ilahilerinin yazılı kaynaklara

<sup>23</sup> Altıngöz, İ. Halil, (2017), *Dârü'l-Elhân Urfa Türküleri*, Şanlıurfa, s. 16-20.

geçirilmesiyle kayıt altına alınan Dinî mûsikî eserleri 140 civarında tespit edilmiştir. Hz. İbrahim ve Hz. Eyyüb konulu yeni yapılan besteler, günümüz Urfalı bestekârların dinî muhtevalı eserleri ve ülkemizde Dinî mûsikî alanında hizmet sunan mûsikîşinasların genel olarak Urfa ile ilişkili ilâhîleri ayrı ayrı hesaplandığında bu sayının yüzlerce olduğu görülür.

Urfa'da geçmişten gelen geleneksel ve yöresel tarz ve yapıda, bazılarının güftekârı da bilinmeyen ama bestekârlarının tamamının “lâ edrî” olduğu çok sayıda ilâhî bulunmaktadır. Günümüzde de Urfa'ya mahsus bu geleneksel ve yöresel tarzda ve yapıda ilâhîler bestelenmeye devam etmektedir. Ayrıca yöreselin dışında, ulusal çerçevede ve klasik yapıda Urfa ile ilgili ilâhîler de bestelenmektedir.

Günümüzde Urfa'da dinî mûsikî alanında beste yapan Celal Çiriş, Ali Toprak ve Mehmet Acet'in özgün bir mûsikî eğitimi almadıkları, ancak çeşitli mûsikî meclislerinde bulunmak suretiyle yaygın eğitim çerçevesinde meşk usûlüyle kendilerini yetiştirdiklerini söyleyebiliriz. Urfa'da dinî mûsikî alanında beste yapan yukarıda isimlerini zikrettiğimiz bestekârların yanında Abdulkadir Rızvanoğlu ve Musa Kaldı gibi bu alanda bestesi olanlar da vardır. Ayrıca dinî mûsikî alanında kadın bestekâr olarak Fatma Zehra Habek'in de ilâhîleri mevcuttur.

“Urfa'da Dinî Mûsikî Alanında Yapılan Kitap, Derleme, Beste ve Albüm Çalışmaları” başlıklı bu makale, aynı alanda yapılacak olan daha kapsamlı ve detaylı çalışmalara kapı aralayacak ve zemin oluşturacaktır.

### KAYNAKÇA

- Akbıyık, Abuzer ve diğ., (1999), *Şanlıurfa Halk Müziği*, Şanlıurfa Valiliği Kültür Yayınları, Ankara.
- Akbıyık, Abuzer, (2006), *Şanlıurfa Sıra Gecesi*, Şanlıurfa.
- Akdoğan, Onur, (1996), *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*, İzmir.
- Akpınar, Hüseyin, (2011), *Şanlıurfa'da Dinî Müsikî*, Ankara.
- Akpınar, Hüseyin, (2014), *Urfa'da Mevlid ve İlâhîler*, Ankara.
- Altıngöz, İ. Halil ve diğ., (2008), *Urfalı Bestekârlar*, İstanbul.
- Altıngöz, İ. Halil, (2017), *Dârü'l-Elhân Urfa Türküleri*, Şanlıurfa.
- Aydınlı, Necati, (2008), *Urfa Türküleri ve Öyküleri*, İstanbul.
- Çiriş, Celal, (2008), *Sultan Bahçesinden Güller*, İstanbul.
- Hız. Eyyüb Konulu Yeni Besteler, (1993), Haz. Necmi Kıran-Sabri Kürkçüoğlu, Ankara.
- Hız. İbrahim Konulu Yeni Besteler, (1992), Haz. Sabri Kürkçüoğlu, Gaziantep.
- Kürkçüoğlu, S. Sabri, Abuzer Akbıyık, (2011), *Şanlıurfalı Saz ve Söz Ustası Kısaslı Âşık Sefâi (Mehmet Acet)*, Ankara.
- Öztuna, Yılmaz (1990), *Büyük Türk Müsikîsi Ansiklopedisi*, I-II, Ankara.
- Uslu, Recep, (2006), *Müzikoloji ve Kaynakları*, İstanbul.
- Uzdilek, Salih Murad, (1944), *İlim ve Müzik*, İstanbul

# ŞANLIURFA'DA PLAK, BANT ARŞİVCİLİĞİ VE ARŞİVCİLER

Hüseyin YEŞİLGÖZ\*

## GİRİŞ

Şanlıurfa'da geçmişten gelen çok önemli bir müzik kültürü vardır. Halkın müziği sevmesi ve müzisyenlere değer vermesi, Şanlıurfa'da müziğin gelişmesine ve bu müziği yaşatacak yeni sanatçıların yetişmesine vesile olmaktadır. Şanlıurfa müzik kültüründe sıra gecesi, asbap gecesi, oda ve dağ yatılarındaki müzik fasıllarında yetişen sanatçıların bir kısmı Şanlıurfa'dan İstanbul, İzmir ve Ankara gibi büyük şehirlerde kurumsal olarak eğitim merkezleri ve eğlence yerlerinde müzikal faaliyetlere ve görevlere katılmış, radyo ve televizyon kurumlarında ses ve saz sanatçılığı yapmış, zamana göre taş plak, plak, kaset ve albümler çıkarmışlardır. Cemil Cankat, Nuri Sesigüzel gibi Urfalı sanatçılar ülke çapında çok sevilmiş ve ardı ardına plaklar çıkarmıştır. Daha sonra bu ünlüler kervanına yurtdışında da oldukça tanınmış Müslüm Gürses ve İbrahim Tatlıses gibi pek çok sanatçı katılmıştır. Urfalı sanatçılara ait olan bu plaklar bugün artık çoğunlukla özel arşivlerde yer almaktadır. Müzik müzeciliği veya arşivciliği ile uğraşan bireyler veya kurumlar toplumun kültürleşmesinde ve mevcut kültürün gelecek kuşaklara aktarılmasında önemli rol oynarlar. Arşivler bir toplumun en değerli bilgi ve belgelerinin toplandığı bir hazine gibidir.

Müzik arşivcileri, çeşitli kaynaklardan elde ettikleri taş plak, plak, kaset, albüm ve mahalli batları arşivlemekte, bazıları da bu kaynaklardaki ses kayıtlarını dijital ortama aktararak bilgisayar ortamında arşivlemekteler ve bazen bazıları bunları tasnif ederek internette paylaşmaktadır. Müzik arşivciliği temeline dayanan bu çalışmada, İstanbul başta olmak üzere birkaç farklı şehirde taş plak, plak, kaset ve albüm yapan ve daha sonra da plak ve kaset yapmayarak Şanlıurfa başta olmak üzere Elâzığ, Gaziantep ve diğer birkaç ilde kasnak bantlara ses kaydı yapılan Urfalı sanatçılar kronolojik olarak incelenecektir.

Şanlıurfa gerek türküleri gerekse sanatçıları ile müzikle anılan şehirdir. Türkiye'de ilk plak kayıtlarının yapıldığı 1900'lü yılların başından günümüze kadar Urfalı ses sanatçıları plak piyasası içinde olmuş ve pek çok plak yapmıştır. 1950'li yıllarda Şanlıurfa'ya ses kayıt cihazı teybin girmesi ile müzik meraklıları, ünlü müzisyenleri davet ederek onlara özel bant kayıtları yapmışlardır. Kasnak bantlara kaydedilen müzik fasıl bantları, evlerde, işyerlerinde, kahvehanelerde çalınmış ve müzik severlerin arşivlerinde saklanmıştır. Yaklaşık 60 seneden beri bu şekilde doldurulmuş yüzlerce bant bulunmaktadır. Kalfa Mehmet, Mukim Tahir, Kel Hamza, Bekçi Bakır, Tenekeci Mahmut, Kazancı Bedih, Cemil Cankat, Halil Hafız, Cülhe Hafız, Ahmet Hafız, Hamit Hafız gibi müzik ustaları, Nuri Sesigüzel, Seyfettin Sucu, Mahmut Coşkunes, Mehmet Özbek, Müslüm Gürses, İbrahim Tatlıses, Zekeriya Ünlü, Mahmut Tuncer gibi Urfalı ünlü sanatçılar gerek plakları gerekse bantları ile bizlere önemli bir müzik mirası bırakmışlardır.

Urfalı sanatçıların seslerinin yer aldığı bu plak, kaset ve kasnak bantlar Urfa müziğinin birer hazinesidir. Bu plak ve bantlar şu anda çeşitli şahısların özel arşivinde bulunmaktadır, fakat zaman içinde bozulacak ve kaybolacaktır. Bu nedenle Valilik, Belediye veya Üniversite bünyesinde arşiv ve dokümantasyon birimi kurularak bu materyallerin toplanması, arşivlenmesi, dijital ortama aktarılması, tasnif edilerek, sanatçıların, öğrencilerin, akademisyenlerin ve müzik meraklılarının istifadesine sunulması gerekmektedir.

Bir Urfalı müzik arşivcisi olarak yıllardan beri, Urfalı sanatçılar ile ilgili gerek plak gerekse bantlardan binlerce ses kaydını toplamış bulunmaktayım. Bu makalemde Şanlıurfa'da Plak ve Bant Arşivciliği hakkında bilgi verecek ve önemli arşivcileri sizlere tanıtmaya çalışacağım.

\* Müzik arşivcisi ve derlemeci, huseyinyesilgoz63@gmail.com



## Şanlıurfa Müzik Kültüründe Tarihi Ses Kayıtları

Şanlıurfa, yöresel zengin bir müzik kültürüne sahiptir. Tarihten günümüze kadar Urfa'da çok sayıda ses ve saz sanatçısı, bestekâr, derlemeci ve araştırmacı yetişmiştir. Ses kayıt sistemleri teknolojik olarak gelişme gösterdikten sonra birçok ses ve söz sanatçısı eserlerini kaydetme imkânı buldu. Özellikle ilk dönem plak, 45'lik, longplay ve kaset kayıtları öne çıktı. Daha sonraları CD kayıtları ile Urfa müzik kültürüne ait eserler Urfalı sanatçılar tarafından kaydedildi. Bu konuda da zengin müzik kültürüne paralel olarak ülkemizde Urfalı sanatçılar ve besteciler sayıca öne çıkmışlardır. Yaptığımız araştırmada tespit edebildiğimiz plak, bant ve CD kayıtları olan sanatçıların listesini aşağıda tarihsel olarak tasnif etmeye çalıştık. Arşivimizde<sup>1</sup> bulunan birkaç sanatçının plak, bant ve CD kayıtları da dip notlarda verildi.

### 1930-1950 Dönemi Taş Plak Yapan Şanlıurfalı Sanatçılar



Şekil 1: Mukim Tahir (Tahir Oturan), Kel Hamza (Hamza Şenses), Bekçi Bakır (Bakır Yurtsever), Cemil Cankat'tır.

### 1950-1970 Dönemi Taş Plak, 45'lik ve Long Play Yapan Şanlıurfalı Sanatçılar

İzzet Delioğlu, Mehmet Cankat, Hamit Belli<sup>2</sup>, Nafi Budak(Gün), Mehmet Kalfa, Bedirhan Kırmızı, Celal Kırmızı<sup>3</sup>, Nuri Sesigüzel, Yavuz Tapucu, Mustafa Şahin<sup>4</sup> Mahmut Coşkunes<sup>5</sup>, Seyfettin Sucu<sup>6</sup>, Eyüp Uyanıkoğlu, Kadri Sema<sup>7</sup>, Osman Bayşu, Betül Bayşu, Şükrü İzol, Mehmet Şenses, Hüsnü Kırmızı<sup>8</sup>, Abdullah Uyanık<sup>9</sup>, Kadir Yılmaz, Kemal Örkün, Kemal Beydilli<sup>10</sup>, Muhittin Şimşek, Müslüm Gürses, Ahmet Kaştaş, Mehmet Güçlü<sup>11</sup>, Urfalı Babi (Yılmaz Kayral), Mehmet Karayel<sup>12</sup>, Urfalı Şevket, Mahmut Azimli, Mehmet Vural, Koçalı Alur, Mustafa Taşçı<sup>13</sup>, Mustafa Güzelses, Mustafa Yetkines, Abdullah Tan<sup>14</sup>, Ahmet Demir<sup>15</sup>, Ahmet Karaoğlu, Abdulkadir Gedikanoğlu<sup>16</sup>, Mehmet Batur<sup>17</sup>, Cemal Türkoğlu, Yasino Kardeşler<sup>18</sup>, Eyüp Sabri Bulut<sup>19</sup>, Fahri Yüksel<sup>20</sup>, Halil Canpolat<sup>21</sup>, Mehmet Özbek, İbrahim Tatlıses, Zekeriya Ünlü, Güler Işık, Mahmut Tuncer, Dündar Yıldız, Halil Yıldırım<sup>22</sup>, Ali Gencebay<sup>23</sup>, Sokak Çocuğu Ali, Halil Kınacı<sup>24</sup>, Hasan Temel<sup>25</sup>, Çölkızı Fatma, Nejat Söylemez<sup>26</sup>, Halil

<sup>1</sup> Yeşilgöz, H. Kişisel Arşivi

<sup>2</sup> Belli, H. *Hoyrat*

<sup>3</sup> Kırmızı, C. *Çayır ince geçemedim*

<sup>4</sup> Şahin, M. *Plak, Beşri Hoyrat Çitim Gam Tarlam Hicran Sürdükçe Dert Çekerim*

<sup>5</sup> Coşkunes, M. *İçimde var bir yara- gel yanına*

<sup>6</sup> Sucu, S. *Felek vazgeçmiyor benden (hoyrat)*,

<sup>7</sup> Sema, K. *Eminem*,

<sup>8</sup> Kırmızı, H. *Yolda kaldı kervanım*,

<sup>9</sup> Uyanık, A. *O benim işte*,

<sup>10</sup> Beydilli, K. *Ezo gelin söyle sen bana ne ettin*,

<sup>11</sup> Güçlü, M. *Gidenin üçü güzel (uzun hava)*

<sup>12</sup> Karayel, M. *Kral olsam tacım sensin*,

<sup>13</sup> Taşçı, M. *Bir Saçı Leyla*,

<sup>14</sup> Tan, A. *Bacım gel dönelim vatanımıza*

<sup>15</sup> Demir, A. *Ceylan Bakışın*,

<sup>16</sup> Gedikanoğlu, K. *Kareli derviş*,

<sup>17</sup> Batur, M. *Parasız*,

<sup>18</sup> Yasino ve Sait. *Üç ayak oyun havası*,

<sup>19</sup> Bulut, Eyüp S. *Eşref*,

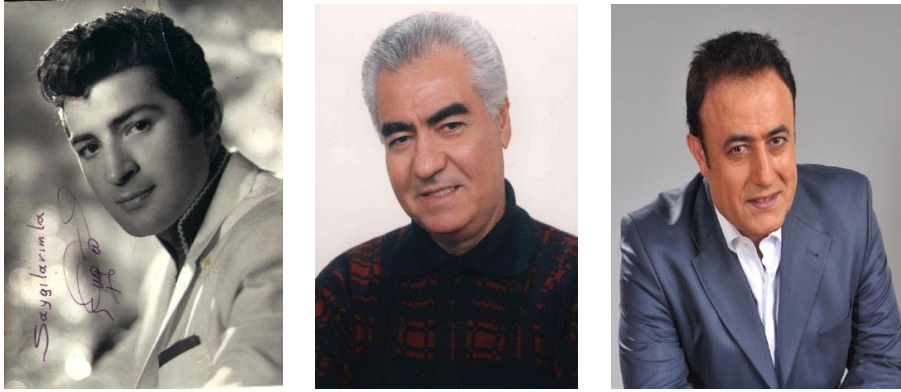
<sup>20</sup> Yüksel, F. *Diğel nazlı yavrum*,

<sup>21</sup> Canpolat, H. *Turnam; Su ver leylam yanyorum*, söz ve müzik: Bedir Çağlayan

<sup>22</sup> Yıldırım, H. *Yaşamak benimde hakkım; Kaderin esiriyiz*,

<sup>23</sup> Gencebay, A. *İzdirap deryası*,

Kendirli<sup>27</sup>, İsmail Badıllı<sup>28</sup>, Mehmet Nacak<sup>29</sup>, İbrahim Yıldız<sup>30</sup>, Mehmet Sayın, Mehmet Solmaz<sup>31</sup>, Mustafa Çölgeçen, Mustafa Devocioğlu, Mustafa Gültekin, Nasih Yılmaz<sup>32</sup>, Halil Yurtsever, Lütfi Yancar, Sinan Serkut



Şekil 1: Eyüp UYANIKOĞLU, Nuri SESİGÜZEL, Mahmut TUNCER

### Şanlıurfa'da Bant Yapma Geleneği Mahalli Bant Kayıtları

Müziği seven Urfalılar profesyonel veya amatör olarak müziğe ilgi duyan gerek okuyucu olarak veya bir müzik aleti çalarak, gerekse dinleyici olarak müziğin içinde yer alır. Müziğe merakından dolayı Urfalılar, ses ve saz sanatçılarının yanı sıra bestekâr müzisyenlere her zaman değer verir ve onların kıymetini bilir.

Müziği seven ve maddi durumu yerinde olan kişiler zaman zaman müzisyenleri bir araya getirerek müzik meclisi oluştururlar. Müzisyenlere sofraya açar, ikramlarda bulunurlar. Bu ortamlarda icra edilen müzik fasıllarını da bantlara kaydeder. Müzik ustalarının seslerinin kaydedildiği bu bantlar çok kıymetlidir. Şanlıurfa'ya ses kayıt cihazının geldiği 1950'li yıllardan beri bu şekilde yüzlerce mahalli, bant yapılmıştır. Böylece büyük bir ses kaydı arşivi oluşmuştur. Müzik meraklıları da bu bantların kopyalarını temin ederek hem evinde hem işyerinde dinler hem de arşivinde saklarlar. Bu bantların kopyalarını temin etmek her zaman kolay olmaz. Çünkü bazı bantlar “Yeminli bant” tır ve kopyasının başkalarına verilmemesi için kayıt yapan ev sahibine yemin ettirilmiştir. Bu yeminli bantların ancak bant sahibinin vefatından sonra kopyası temin edilebilmektedir.

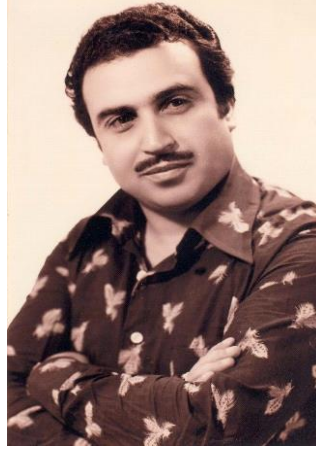
Müziği çok seven bir kişi olarak bende yaklaşık elli yıldan beri bant, plak, kaset arşivciliği yapmaktayım. Bant arşivi yapmak maddi ve uzun bir zaman gerektiren bir çalışmadır. Modayı takip edencesine sanatçıların çıkarmış olduğu plak, kaset ve benzeri materyalleri, yeni yapılan mahalli bantları takip etmek gerekmektedir. Bu kaset, plak ve kassak bantları bazen satın alarak, bazen de takas yolu ile başkaları ile değiştirerek arşivimi geliştirmeye çalışmaktayım. Bazen de sanatçıların kendileri hediye ettiler. Her aradığımızı bulmak her zaman mümkün olmamakta, aradığımız bant veya plağı temin etmek günler, haftalar bazen de aylarca sürmektedir. Bazen dedektif gibi iz sürerek bulmaya çalışmaktayız. Elde ettiğimiz ses kayıtları benim için çok değerlidir, bu nedenle arşivimi gözüm gibi korumaktayım. Pek çok bantı dijital ortama aktararak birkaç kopyasını da alarak muhafaza etmeye çalışıyorum. Arşivimde bulunan ses kayıtları içinde kaybolmaya, unutulmaya yüz tutmuş parçaları ise okuyacak kişilere vererek bu eserlerin tekrar canlanması için çaba sarf etmekteyim. Araştırmacıların ve meraklıların eski seslerle ilgili taleplerini de geri çevirmeyerek onlara kopyalarını vermekteyim.

### 1980-2000 Dönemi Yasal Bant Yapan Şanlıurfalı Sanatçılar

Mehmet Özbek, İbrahim Tatlıses, Seyfettin Sucu, İsmail Badıllı, Ahmet Cankat<sup>33</sup>, Mahmut Tuncer, Zekeriya Ünlü, Mehmet Delioğlu, Lütfü Emiroğlu Kadir Tapucu, Ali Ayhan, Güler Işık, İbrahim

<sup>24</sup> Kınacı, H. *Öksüzüm ben garibanım*,  
<sup>25</sup> Temel, H. *Gelin kızlar kınamı yakın (uzunhava)*,  
<sup>26</sup> Söylemez, N. *Duydum ki gelin olmuşsun*,  
<sup>27</sup> Kendirli, H. *Çapkan Zeynep*,  
<sup>28</sup> Badıllı, İ. *Günler gelir geçer boşa*,  
<sup>29</sup> Nacak, M. *Fakirlik Kabahat mi*,  
<sup>30</sup> Yıldız, İ. *Trene bindim tren yürümez*,  
<sup>31</sup> Solmaz, M. *Gönümü sana verdim*,  
<sup>32</sup> Yılmaz, N. *Zahidem*

Urfalıoğlu, Çetin Özdemir, Urfalı Kevser, İsmail Akagün, Aşık Mehmet Batur, Halil Altınses, Ahmet Naci, Bahattin Balyemez, İbrahim Damdam, Küçük Cüneyt, Küçük Seyfo, Mehmet Çimen, Ömer Demirel, Sait Emektar, Ahmet Bağrıyanık, Ömer Altıntaş, Mehmet Acet (Aşık Sefai).



Şekil 2: Seyfettin SUCU

### 2000-2018 Dönemi CD Albüm Çıkaran Şanlıurfalı Sanatçılar

Mehmet Özbek, İbrahim Tatlıses, Zekeriya Ünlü, Mahmut Tuncer, Güler Işık, Ahmet Badıllı, Muzaffer Badıllı, Hasan Badıllı, Kazım Çiriş, Ömer Faruk Cankat, Şahap Akagün, İbrahim Küçük, Esat Sutay, Cuma Yolaçan, İbrahim Görgün, Civan Tüysüz, E. Bekir Çimen, İbrahim Bala, Mustafa Çelik, Münevver Özdemir, Mustafa Sucu, Hafız Arif, Şahin Halhallı, Memocan, Benhur, Sabri Sabuncu, Halil Sezgin, Halil Altıngöz, Hüseyin Tatlı, Nurten Demirkol, Sedat Koç, Mehmet Acet (Aşık Sefai).

### 1950'den Günümüze Mahalli Bant Yapan Şanlıurfalı Sanatçılar

Abdurrahman Savaş, Karaköprülü İsmail, Kemal Geçgil, Kazancı Bedih, Abbas Gülmez, Dehlan Kadir, Çulha Kadir, Şeğ İsa İshakoğlu, Tenekeci Mahmut Güzelgöz, Abdullah Balak, Ahmet Yılmaztaş (Vaveyli), Mehmet Alğanak, Ahmet Polat, Kepekçi Abdurrahman İnalı, Akif Baybostancı, Kurrik Mehe (Mehmet Gençkol), Şükrü Çadırcı, Osman Aydın, Hafız Nuri Başaran, Ali Çıne Mustafa, Kemal Güzeloğlu, Hafız Halil Uzungöl, Ahmet Uzungöl, Emin Taşkıran, İzzet Çullu, Yusuf Oktay, Mehmet Melik, Aziz Çekirge, İsmail Şimşek (Kıde Hafız), Necip Şıh, Karaköprülü Kemal, Dellek Mahmut, Kadir Kepekçi, Bedirhan Kırmızı, Doğan Güllüoğlu<sup>34</sup>, Mehmet Gözoğlu, Cemal Kankılıç, Mahmut Hamidanoğlu, Mehmet Cankat (Mersin), Cevher Yalçın, Bedir Zarıfses, Mehmet Al, Mustafa Kirişcioğlu, Ahmet Karaoğlan, Cevdet Gözoğlu, Abdullah Uyanık, Mehmet Nacak, Metin Özden, Reşat Kuşçuoğlu, Yusuf Kuşçuoğlu, Muhteremoğlu Hacı, Deli Ayno, Vedat Seymen, Faytoncu Mete Uçar, Topal Halef, Mustafa Boydağ, Şevki Hafız, Yusuf Bilgin, Abdulkadir Rızvanoğlu, Osman Işıksever, Abdurrahman Parmaksız, Cevher Hoca, Mustafa Gençoğlu, Abdi Çakıcı, Fazlı Görgün, Haddat Halil Genç, Halil Damdam, Bekir İnci, Haşım Mısırlı, Seyfettin Sucu, İbrahim Tatlıses<sup>35</sup>, Mahmut Tuncer, Zekeriya Ünlü, Mustafa Savaş, Lütfi Emiroğlu, Mehmet Delioğlu, Şeref Uslusoy, İbrahim Özkan, Abdülkadir Algın, Yaşar Özden, Naci Yoluk, Osman Uluoğlu, Bakır Karadağlı, Arif Çelik, Halil Sezgin, Halil Altıngöz, Mercan Özkan, Akif Çekirge, Abdulkadir Karakuş, Mehmet Kendirci<sup>36</sup>, Eyüp Sabri, İmam Urgancı, Aslan Boluğur, Mehmet Şengül, Bekir Şengül, Ahmet Çadırcı, Mehmet Halhallı, Naci Gençkol, Fevzi Özkaya, Şahap Akagün, İsmail Akagün, Sait Küçük, Aziz Yıldız, Mehmet Acet, Kazım Çiriş, Mustafa Karadağlı, Yusuf Bayrıbey, Salih Toymuş, Müslüm Biçen, Halil Aydınlık, Hasan Yeşilgöz, Halil Canses, Erdal Merdan, Halil Badıllı, Abuzer Badıllı, Emin Herdem, Ömer Altınses, Musa Kaldı, Mehmet Bakay, Mustafa Büyükgürses, Ömer Karaoğlu.

<sup>33</sup> Cankat, A. *Sabah ile*,

<sup>34</sup> Güllüoğlu, D. *Kara Gözlüm Efkarlıyım*

<sup>35</sup> Tatlıses, İ. *Niye gittin elin oldun*,

<sup>36</sup> Kendirci, M. *Kral olsam tacım sensin*,



Şekil 3: Kazancı Bedih, Tenekeci Mahmut, İbrahim Tatlıses

### Müzecilik ve Arşivcilik Bağlamında Şanlıurfa'da Ses Kayıt Arşivleri

Şanlıurfa'nın tarihine bakıldığında zaman Göbeklitepe ile birlikte 12.000 yıllık bir geçmişe sahip olduğu görülmektedir. Göbeklitepe, yapılan araştırmalara göre insanlık tarihinde en eski yerleşim yeri ve en eski tapınak olarak kabul edilmektedir. Urfa tarihine kısaca göz attığımızda M.Ö. 2500 yıllarında Ebla Krallığı, daha sonraları Sami kültür ve medeniyeti, M.Ö. 24. Yüzyılda Akkadlar, Sümer-Ur, Hurriler, Aramiler, Asur, Babil, Hellen, Selevkoslar, Bizans, İslam Devleti, Selçuklular, Osmanlılar gibi birçok farklı dil ve dinde devlet ve medeniyetlerin yer aldığını görmekteyiz<sup>37</sup>. Şanlıurfa il sınırları içerisinde Yunanca yazılı Roma dönemine ait lir çalan Orfeus mozaikleri bulunmuştur<sup>38</sup>. Bu mozaiklerin bazıları Türkiye'nin en büyük açık hava müzesi olan Arkeoloji Müzesi ve Haleplibahçe Mozaik Müzesi'nde sergilenmektedir. Urfa tarihinde var olan bu uygarlıkların nesilden nesile aktararak sözlü gelenekten gelen kültür ve arkeolojik buluntular doğal olarak Urfa arşivinin oluşmasına katkı sağlamaktadır.

Urfa müzik kültürü için tarihi belge niteliği taşıyan önemli bir çalışmada 1926 yılında Darü'l Elhan tarafından yapılmıştır. Anadolu Halk Şarkıları adıyla Osmanlıca Türkçesiyle yayınlanan bu çalışmada 37 adet Urfa ezgisi kayıt altına alınmıştır.<sup>39</sup> Bu çalışma üzerine İ. Halil Altıngöz tarafından inceleme ve transkripsiyon yapılarak günümüz okurları için yayınlandı.<sup>40</sup>

Şanlıurfa, müzik kültürü ile ilgili olarak müzik müzeciliği alanında da arşiv niteliğine sahip iki adet müzeye sahiptir. 2010 yılında Şanlıurfa Belediyesi tarafından kurulan İbrahim Tatlıses Müzik Müzesi, tarihî Yasin Kahvesi binasında kurulmuştur. Urfa müziği hakkında bilgi panolarının yanı sıra ünlü ses sanatçısı Tatlıses'e ait özel eşyalar ve diğer sanatçılar ile ilgili ses kayıt arşiv belgeleri ve balmumu heykeller bulunmaktadır. Diğer müzik müzesi de Müslüm Gürses Müzik ve Sanat Müzesi adıyla Kurtuluş Müzesi ile aynı binada yer almaktadır. Bu müzede Urfa doğumlu olan ünlü ses sanatçısı Müslüm Gürses'e ait kıyafetler, müzik aletleri, plaklar, kasetler ve fotoğraflar sergilenmektedir<sup>41</sup>.

Şanlıurfa müzik kültürü üzerine yapılan ve yayınlanan<sup>42</sup> günümüzdeki bazı araştırmalar da bir arşiv niteliği taşımaktadır. Bu kaynaklarda Urfa müzik kültürüne ait tarihi bilgi ve belge bulmak mümkündür.

Şanlıurfa müzik kültürü ile ilgili olarak kişisel arşiv ve koleksiyonlara rastlamak mümkündür. Yaptığımız araştırmalar sonucunda Şanlıurfa müzik kültürüne ait belge ve ses kayıt arşiv malzemeleri bulunan ve hala toplayan araştırmacılar şunlardır: Halil Binbaşıoğlu, Abdullah Uyanık, Hüseyin Yeşilgöz, Abuzer Akbıyık, Mehmet Topaç, Mehmet Ataç, Osman Ceyhan, A. Kadir Yalçınlı, Osman Taner, Mustafa Şahin, Şükrü Ayva, Fıstıkçı Mame, Mehmet Fethi Göktepe, Kemal Ateş, Yasin Küçük, Ahmet Akıllı, Mustafa Savaş, Tahir Gümüş, Yusuf Oktay, Bahattin Tosun, Sait Emektar, Mehmet Erbil, Kahveci Yasin ve oğlu.

Şanlıurfa müzik külliyatı sayılan ve pek çok Şanlıurfalı ses sanatçısı ve müzik ustasının kayıtları bulunan bu plak, kaset ve bantlar çeşitli şahısların özel arşivindedir. Bu kayıtların %10'u diyebileceğimiz kısmı İl Kültür Müdürlüğü arşivi, Belediye Arşivi ve ŞURKAV arşivine bağışlanmıştır. Ses kayıtlarının

<sup>37</sup> Turan, S.; Akbıyık, A.; Kurtoğlu, M.; Küzeci, Ş. *Müziğin İzinde Üç Kardeş Şehir*, s. 25-31

<sup>38</sup> Önal, M. (2017), *Urfa-Edessa Mozaikleri*, s. 30-32

<sup>39</sup> Ekrem Besim Bey, *Anadolu Halk Şarkıları*, defter 5, s. 5-37

<sup>40</sup> Altıngöz, Halil İ. (2017), *Darü'l-Elhan Urfa Türküleri*, s.21-108

<sup>41</sup> Kürkçüoğlu, A. C.; Kürkçüoğlu, S. S. (2017), *Şanlıurfa Kültür ve Turizm Varlıkları*, s. 37

<sup>42</sup> Altıngöz, İ. H.; Karadağlı, M. B.; Yüzgen, Y. F. (2008), *Urfa'nın Bestekarları*, Fsf Printing House, İstanbul; Kürkçüoğlu, S. S.; Akbıyık, A. (2014), *Kıyaslı Âşık Celali (Veli Gönçü)*, Elif Matbaası, Şanlıurfa; Kürkçüoğlu, S. S.; Akbıyık, A. (2011), *Şanlıurfalı saz ve söz ustası Kıyaslı Âşık Sefâi (Mehmet Acet)*, Yorum Matbacılık, Ankara



%90'lık kısmı ise halen özel şahısların arşivlerinde durmaktadır. Gerek plaklar gerek bantlar ısı, nem, toz ve diğer dış etkenlerden bozulmaya mahkûmdur. Bu ses kayıtlarını ellerinde bulunduranlar 60 ve yaşı daha yukarı olan kişilerdir. Bu kişilerin vefatı halinde bu arşivler ortada kalacak kaybolup gidecektir. Son 10-15 yılda pek çok bant bu şekilde yok olup gitmiştir.

## **SONUÇ VE ÖNERİLER**

Şanlıurfa müzik kültürü mirası olan ses kayıt malzemelerinden plak ve bantların şahıslardan toplanarak kurumsal olarak arşivlenmesi ve en kısa sürede dijital ortama aktarılarak tasnif edilerek araştırmacı, öğrenci ve müziğe meraklı halkın istifadesine sunulması önem arz etmektedir. Şanlıurfa Müzik Arşivi ve Dokümantasyon Merkezi'ni Valilik, İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, Harran Üniversitesi, Belediye Konservatuvarı veya Vakıflar kurabilir. Bu arşivi oluşturmak zor bir iş değildir. Yeter ki niyet edilip başlanmalı. Milattan önce on iki bin yıldan beri gelen bu zengin müzik kültürünü acaba gelecekte ne kadar yaşatabileceğimiz ve dünyaya nasıl tanıtacağımızı oturup hep birlikte düşünmemiz gerekir.

**KAYNAKÇA**

- Altıngöz, İ. H.; Karadağlı, M. B.; Yüzgen, Y. F. (2008), *Urfalı Bestekarlar*, Fsf Printing House, İstanbul;
- Altıngöz, Halil İ. (2017), *Darü'l-Elhan Urfa Türküleri*, Elif Matbaası, Şanlıurfa
- Badıllı, İ. *Günler gelir geçer boşa (ağlama gülüm ağlama)*, Ömer plak, plak
- Batur, M. *Parasız*, Ömer plak, plak
- Belli, H. *Hoyrat*, Girgin, Girgin, plak
- Beydilli, K. *Ezo gelin söyle sen bana ne ettin* (Ezo Gelin Filminden), İstanbul, plak
- Bulut, Eyüp S. *Eşref*, der: Yavuz Tapucu, Batı ve Uğur Plakçılık, plak
- Cankat, A. *Sabah ile*, söz ve müzik: Cemil Cankat, Coşkun, plak
- Canpolat, H. *Turnam*, söz ve müzik: Bedir Çağlayan, Coşkun, plak
- Canpolat, H. *Su ver leylam yanıyorum (mayalı)*, söz ve müzik: Bedir Çağlayan, Coşkun, plak
- Coşkunse, M. *İçimde var bir yara-gel yanıma*, Mehtap Müzik, plak
- Demir, A. *Ceylan bakışı*, Uyanık, plak
- Gedikanoğlu, K. *Kareli derviş*, Palandöken, plak
- Gencebay, A. *Izdırap deryası*, söz ve müzik: Adnan Varveren, Şençalar, plak
- Güçlü, M. *Gidenin üçü güzel (uzun hava)*, Bedir Çağlayan, Coşkun, plak
- Güllüoğlu, D. *Kara Gözlüm Efkârlyım*, Disko, plak
- Karayel, M. *Kral olsam tacım sensin*, Feryad, plak
- Kendirici, M. *Kral olsam tacım sensin*, Pınar, plak
- Kendirli, H. *Çapkın Zeynep (Kaşın oynar gözün oynar)*, Urfanın Sesi, plak
- Kınacı, H. *Öksüzüm ben garibanım, beste: Bedir Çağlayan*, Efes, plak
- Kırmızı, C. *Çayır ince geçemedim-yârimin giydiği sırmadan yelek*, Mehtap Müzik, plak
- Kırmızı, H. *Yolda kaldı kervanım*, söz ve müzik: Halil Damdam, Güngördü, plak
- Kürkçüoğlu, S. S.; Akbıyık, A. (2011), *Şanlıurfalı Saz ve Söz Ustası Kısaslı Âşık Sefâi (Mehmet Acet)*, Yorum Matbacılık, Ankara
- Kürkçüoğlu, S. S.; Akbıyık, A. (2014), *Kısaslı Âşık Celali (Veli Göncü)*, Elif Matbaası, Şanlıurfa
- Kürkçüoğlu, A. C.; Kürkçüoğlu, S. S. (2017), *Şanlıurfa Kültür ve Turizm Varlıkları*, Kurtuluş Matbaası, Şanlıurfa
- Nacak, M. *Fakirlik kabahat mi* (gazelli türkü), söz ve müzik: Bedir Çağlayan, Urfanın Sesi, plak
- Önal, M. (2017), *Urfa-Edessa Mozaikleri*, Aycı Promosyon, Zonguldak
- Sema, K. *Eminem*, Söz ve müzik: Mehmet Ataç, Yakışan, plak
- Solmaz, M. *Gönlümü sana verdim*, Coşkun, plak
- Söylemez, N. *Duydum ki gelin olmuşsun*, Ödemiş, plak
- Sucu, S. *Felek vazgeçmiyor benden (hoyrat)*, Palandöken, plak
- Şahin, M. *Beşiri Hoyrat Çiftim Gam Tarlam Hicran Sürdükçe Dert Ekerim*, Müzik ve çalan: Urfalı Baki Yılmaz, Plak
- Taşçı, M. *Bir Saçı leyla*, söz müzik ve okuyan: Mustafa Taşçı, plak
- Tan, A. *Bacım gel dönelim vatanımıza*, söz: İsmail Ezer, Afşin, plak
- Tatlises, İ. *Niye gittin elin oldun*, söz ve müzik: Nejat Söylemez, Kartal, plak

Temel, H. *Gelin kızlar kınamı yakın (uzun hava)*, Rea, plak

Turhan, S; Akbıyık, A.; Kurtoğlu, M.; Küzeci, Ş. (2018), *Müziğin İçinde Üç Kardeş Şehir Harput-Şanlıurfa-Kerkük*, Elfed Yayınları, Yıldız Matbaacılık, İstanbul

Uyanık, A. *O benim işte*, söz ve müzik: Yılmaz Tatlıses, USP-108, plak

Yeşilgöz, H. *Kişisel Arşivi*

Yasino ve Sait. *Üç ayak oyun havası (davul-zurna ile)* Urfalı Kardeşler, Coşkun, plak

Yıldırım, H. *Yaşamak benim de hakkım*, Yıldırım, plak

Yıldırım, H. *Kaderin esiriyiz*, Yıldırım, plak

Yıldız, İ. *Trene bindim tren yürümez*, Pathe, plak

Yılmaz, N. *Zahidem*, Beste: Nuh Akgün, Cesur, plak

Yüksel, F. *Diğel nazlı yavrum (uzun hava)*, Derleyen: Bedir Çağlayan, Odeon, plak

**SEKİZİNCİ BÖLÜM**  
**URFA'DA MÛSİKÎ EDEBİYATI**



# URFALI DİVAN ŞAİRİ NÂBÎ'NİN OĞLUNA MÜZİĞE DAİR ÖĞÜTLERİ

Kaplan ÜSTÜNER\*

## GİRİŞ

Klasik Türk edebiyatında hikemî şiirin en önemli temsilcisi olan Nâbî (1642-1712)'nin 1694 yılında doğan oğlu Ebulhayr Mehmet için 1701'de kaleme aldığı Hayriyye, bir çocuğun hayatı boyunca bilmesi ve uygulaması gereken öğütleri içermektedir. Türk Edebiyatında nasihat türünün öncüsü olan eser, verilen öğütlerin mahiyeti gereği yazıldığı dönemden bu yana yetişkin insanlara da rehberlik yapabilecek bir yapı arz etmiştir. Çalışmamızda Nâbî'nin, Hayriyye adlı eserinde yer alan müzikle ilgili görüşlerini aktaracağız. 1666 yılında İstanbul'a gelen şairin müzikle ilgili birikimlerini 23-24 yaşlarına kadar Urfa'da kazandığı anlaşılmaktadır.<sup>1</sup> Bundan dolayı şairin bu görüşlerinin 17. yüzyıl Urfa'sının müziğe dair genel kanaatlerini yansıttığı kanaatindeyiz. Müziğe dair düşüncelerini derli toplu şekilde Hayriyye'nin "Der Beyân-ı Ferah-ı Fasl-ı Bahâr" (b. 940-b. 974) başlığı<sup>2</sup> altında ortaya koyan şairin, önce tabiatın sesini daha sonra da müziğin nağmelerini dile getirerek tabiat-müzik birlikteliğini vermeye çalıştığını görürüz. Nâbî'nin müzikle ilgili oğluna verdiği öğütlerini başlıklar halinde bir bütünlük çerçevesinde takdim edeceğiz.

## İlkbahar Mevsimi

Nâbî, ilkbahar mevsimi gelince insanların doğayla baş başa olmasını ister. Gezip dolaşma zamanı olan ilkbahar mevsimi geldiğinde insanlar gezintiye çıkmalı ve yürüyüş yapmalıdır:

Seyre çık fasl-ı bahâr oldıkça  
Mevsim-i geşt ü güzâr oldıkça (b. 941)

## Sanat ve Sanatkârı Düşünmek

Bahar mevsiminde doğanın göze çarpan güzelliklerine ve onların sanatkârına dikkat çekilir. Rengârenk çiçeklerle süslenmiş yeşilliklerde zaman zaman dolaş. Güzelliklere dikkatle bak. Çeşitli renk ve kokudaki eserlerin Allah'ın rahmet tecellisi olduğunu düşün. Yeryüzünde sanatla yapılmış eserleri ve onların sanatkârını tefekkür et. Kış mevsiminde adeta ölmüş olan yeryüzünü bahar mevsiminde yeniden diriltenin Allah olduğunu bil. Çimen üzerindeki kırmızı, beyaz ve sarı gibi rengârenk eserlerin, Allah'ın sanatını gösteren birer işaret olduğunu anla:

Çemen etrâfına gâhî güzer it  
Eser-i rahmet-i Hakk'a nazar it

Sâni'un sun'ına ol dîde-güşâ  
K'eylemiş mürde zemîni ihyâ

Gösterür sun'-ı çemen-perverdi  
Sebzedden sürh ü sefid ü zerdi (b. 942-b. 944)

\* Prof. Dr., Harran Üniv., Fen Edb. Fak., Türk Dili ve Edb. Bölümü

<sup>1</sup> Diriöz, Meserret (1994); *Nâbî Divânı*; Fey Vakfı Yayınları, İstanbul, s. 275-279; Üstüner, Kaplan (2017); *Urfa-İstanbul Hattında Nâbî*; Kriter Yayınları, İstanbul, s. 33-40; Kaplan, Mahmut (2001); "Divân Şiirinde Musiki"; *Köprü (Üç Aylık Fikir Dergisi)*, S. 79, s. 52-60; Bektaş, Ekrem (2014); "Diyarbakır Şiir Meclislerinde Urfalı Nâbî"; Ali Emîri Hatırasına Uluslar arası VIII. Klâsik Türk Edebiyatı Sempozyumu (15-17 Kasım 2012, Diyarbakır), *Diyarbakır Valiliği Kültür Sanat Yayınları*, Diyarbakır, s. 65-70; Ali Emîri Efendi (2018); *Tezkire-i Şu'arâ-yı Amid*; (Haz: İdris Kadioğlu), Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara, s. 43, 46 vd.

<sup>2</sup> Kaplan, Mahmut (2008); *Hayriyye-i Nâbî*; Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara, s. 253-256.

## Doğanın Etkileyciliği

Nâbî, doğada gördüğü etkileyici güzellikleri şairane yorumlar. Kırmızı renkli paraların yeşil renkli cüzdana renk katması gibi, gonca ve kırmızı güller de yeşilliği daha da güzelleştirip çekici kılar. Irmak kenarında bulunan çimenler ne kadar güzeldir! Yeşilliklerdeki servi ve yaseminlerin görünüşü ne kadar hoştur!

Goncenün hâcesi var yanında  
Al kâğıd tolu cüzdânında

Leb-i cûlarda çemenler hoşdur  
Cilve-i serv-i semenler hoşdur (b. 947-b. 948)

## Doğa: Derde Deva

Doğayla iç içe olmanın insan psikolojisi üzerindeki olumlu etkisi üzerinde durulur. Çimendeki taze fidanların görüntüsü, insanın gönlünde bulunan dert ve sıkıntılarını bir anda alıp götürür:

Dil-i insânda komaz derd-i kühen  
Cilve-i tâze-nihâlân-ı çemen (b. 945)

## Su Sesi

Su sesinin insana şevk/coşkunkluk verdiği dile getirilir. Gül bahçesinde akan soğuk ve berrak suyun sesi, şevk kuşuna adeta kol kanat olur:

Bitürür tâ'ir-i şevka per ü bâl  
Tarf-ı gülşende akan âb-ı zülâl (b. 946)

## Bülbül Sesi

Bülbül sesinin insanı canlandırışına ve psikolojik olarak olumlu etkisine vurgu yapılır. Güzel ve hoş sesli bülbülün nağmesi, insana taze bir can verir, cana can katar:

Virür insâna hayât-ı tâze  
Nağme-i bülbül ü hoş âvâze (b. 949)

## Kuş ve İnsan Sesi

Nâbî, kuşların ve insanların sesini dinlemenin gerekliliği konusunda bir ölçü belirlemeye çalışır. Kuşların nağmesini dinlemek için herhangi bir şart ileri sürmezken, insanların sesini dinlemek için "iktiza/gerekme/ihtiyaç" şartını öne sürer. Kuşların sesinin her zaman, insan sesinin ise gerektiği zaman ve ihtiyaç olduğunda dinlenmesini söyler:

Gûş kıl nağmesini murgânun  
İktizâ eyler ise insânun (b. 950)

Buraya kadar suyu, çimeni, çiçekleri, ağaçları ve kuşlarıyla yeryüzünün güzelliğini anlatan şair, müzik dinlemek istiyorsanız ilk önce doğa ile baş başa olun demek ister. Bu beyitten sonra ise doğrudan müzikle ilgili konulara değinir.

## Müzik İlimi

Nâbî, müziğin hikmete dair bir ilim olduğunu ve bu gerçeğin bilen-bilmeyen herkes tarafından açık bir şekilde anlaşıldığını ifade eder:

Mûsıkî hikmete dâ'ir fendür  
Bilene bilmeyene rûşendür (b. 963)

## Nağme

Nağmenin tanımı yapılır. Şaire göre nağme, ruhani/ruha ait bir dildir. Onun lezzeti de vicdanidir/vicdana aittir. Nağmenin etkisi, insanın ruh durumuyla, lezzeti ise vicdanla ilgilidir. Müzik nağmeleri, kişinin psikolojik durumuna göre lezzet verir veya vermez. Nağmenin lezzeti kişiden kişiye göre değişebilir. İnsanın hoş ahenkli, şuh (neşeli, canlı ve hareketli) nağmesi ister istemez insana tesir

eder. İnsan sesi etkileyici bir özelliğe sahiptir. İnsan sesi cana can katar; yaşama zevki verir. Ruhani nağmeler, gönül pasını siler, gönlü neşelendirir; herkesi kendine bağlar, cezbeder. Hoş seslerin, hazzı, lezzeti ve zevki vardır. Sazların (müzik aletlerinin, çalgıların) nağmeleri ise dinlenir, dinlenecek kadar güzeldir:

Nağme bir mantık-ı rûhânîdür  
Nağmenün lezzeti vicdânîdür (b. 953)

Nağme-i şûh-ı hoş-âheng-i beşer  
Hâh u nâ-hâh ider insâna eser (b. 952)

Cân-fezâdur nefes-i insânî  
Dil-rübâdur nagam-ı rûhânî (b. 954)

Hazzı var gerçi hoş âvâzlarun  
Dinlenür nağmeleri sâzlarun (b. 957)

### Müzikli Eğlence

Müzikli eğlencelerin ortaya çıkabilecek olumsuz sonuçlarına dikkat çekilir. Müzik nağmelerini zevk ve safa vasıtası yapmak hatadır. Müziği, eğlence aracı gibi görmek ve bunun sonucunda harama bulaşmak insanı çok güç durumlara düşürür. Müzikli eğlencelerle nefsin geçici arzu ve heveslerine uymak, kişiyi attan tekme yemiş gibi yapar:

Lîk âmiziş-i esbâb-ı safâ  
İder insâmı leked-hâr-ı hevâ (b. 958)

### Müzik Dinleme Aralığı

Müzik nağmelerinin lezzeti ve neşesi her ne kadar çoksa da her zaman onu bir ihtiyaç gibi görüp sürekli dinlemenin bir anlamı yoktur. İhtiyaç gibi görüp sık dinlendiğinde müziğin tadı kalmaz:

Gerçi kim neş'esi çok lezzeti çok  
İltizâm eylemenün lezzeti yok (b. 959)

### Müziğin Dışarıda Dinlenmesi

Müziğin dışarıda dinlenebileceği ancak onun eve getirilmemesi gerektiği söylenir. İnsanların müzik aleti çaldıklarına rastlarsan veya dışarıya müzik dinlemeye gidersen git ve zevkini al. Ancak müzik aletlerini sakın evine getirme, evini konser alanına çevirme. Nâbî'nin bu beytinde, sazlı sözlü çalgı ve eğlencelerin evin mahremine zarar vereceği endişesi sezilmektedir:

Zevkin it gayrda oldıkça duçâr  
Hânene lîk getürme zinhâr (b. 960)

### Müziği İbretle Dinlemek

Müziğin ibretle dinlenmesi gerektiğine vurgu yapılır. Dışarıda başkalarının çaldığı müziği dinlerken de ibretle dinle. Dinlediğin müzikten dersler çıkar. Eğlence zevkini unut. Hayatta önemli işlerinin olduğunu hatırla:

Anda da ibret ile gûş eyle  
Lezzet-i lehvi ferâmûş eyle (b. 961)

### Müziğin Hakikati

Müziğin bir hakikati olduğuna, müzik dinlerken bu noktaya dikkat edilmesi gerektiğine, aksi takdirde hayatın boşa geçirileceğine dikkat çekilir. Eğer müziği hakikat yönünden yahut hakikatini anlayarak dinlersen, ömrünün dakikaları boşa harcanmamış olur. Müziğe harcanacak zamanın iyi düşünülmesi gerektiği söyleniyor:

Ger hakîkatle olursan sâmi'  
Olmaz evkât-ı hayâtun zâyi' (b. 962)

## Müziğin Hikmet ve Sırları

Müziğin hikmet ve sırları vardır. Müziğin idrak edilecek/anlaşılacak ve yerine göre göğüsleri parçalayacak kadar çok sırları/gizemleri vardır. Müzikte kâinatın hikmetleri gizlenmiştir. Onun hikmet ve sırlarını ancak sağır olanlar anlayamaz. Sırda dair daha çok söz var ancak halkın çoğunun kulağında ona yer yoktur. İnsanlar, müzikteki sırları anlamaya teşvik edilir:

Niçe esrâr var idrâk idecek  
Yir gelür sîneleri çâk idecek (b. 964)

Hikem-i kevn ü mekân muzmerdür  
Anlamaz hikmetin ol kim kerdür

Sırda dâ'ir dahı var niçe kelâm  
Ki degül ana mahal gûş-ı 'avâm (b. 972-973)

Müzik unsurlarının her biri hikmetle doludur. Bunlar, can bahçelerini sulayan su gibidir. Kuru, sıcak ve soğuk nağmeler, safi/mutlak hikmetlerin çeşmesinden gelmiştir. Müziğin her bir makamı, bir hastalığa yararlıdır. Eski tıpta insanın biyolojik, ahlaki ve psikolojik fonksiyonlarını etkilediği kabul edilen dört sıvı (kan, balgam, safra, sevda) ve onlara nispet edilen sıcaklık, soğukluk, kuruluk ve yaşlık şeklindeki niteliklerden söz edilir. Her birisi, zıddını def edicidir. Altı üstü havadır ama havasız da dünya döner mi? Beyitte üflemeli müzik aletlerine işaret olduğu gibi müziksiz bir hayatın olmayacağına da işaret vardır:

Her biri hikmet ile memlûdur  
Cân riyâzın suvarur bir sudur

Nağme-i yâbis ü hâr u bârid  
Çeşme-i mahz-ı hikemden vârid

Her biri bir maraza nâfi'dür  
Zıddını her birisi dâfi'dür

Zîr ü bâlâsı hevâdur ammâ  
Dâ'ir olur mı hevâsuz dünyâ (b. 967-b. 970)

## Müzik Aletleri

Nâbî, çeng<sup>3</sup>, ney<sup>4</sup>, mûsikâr<sup>5</sup>, tambur<sup>6</sup> ve târ<sup>7</sup> gibi müzik aletlerinden ve bunların çıkardığı seslerin insan üzerindeki etkilerinden söz eder. Çeng, ney ve mûsikârın nağmeleri, insanın gönül aynasında toz, sıkıntı, dert ve keder bırakmaz. Bu aletlerin çıkardığı sesler, psikolojik sıkıntıları gidermede önemli işleve sahiptir. Tambur telinin nağmesinin neşesi, can evine sevinç ışığı verir; insanı mutluluğa gark eder. Târdan çıkan sesler ise şevk kitabına başka bir şirazedir, kişiyi coşturur:

Komaz âyîne-i hatırda gubâr  
Nağme-i çeng ü ney ü mûsikâr (b. 951)

Hâne-i câna virür nûr-ı sürûr  
Neş'e-i nağme-i târ-ı tanbûr (b. 955)

Nûsha-i şevka diğêr şîrâze  
Târdan sâdır olan âvâze (b. 956)

<sup>3</sup> Çeng: Klasik Türk müziğinde 18. yüzyıla kadar kullanılmış telli çalgı.

<sup>4</sup> Ney: Klasik Türk müziğinin başlıca üflemeli çalgısı.

<sup>5</sup> Mûsikâr/Mıskal: "Çok borulu flütler" arasında incelenen çalgılardandır.

<sup>6</sup> Tambur: Klasik Türk müziğinin en önemli telli ve mızraplı çalgısı.

<sup>7</sup> Târ: Kuzeydoğu Anadolu, Kars ve Azerbaycan bölgelerinde kullanılan, teknesi çanak denilen büyük ve küçük iki kısımdan meydana gelen perdeli ve mızraplı çalgı.

İ'tibârât-ı takâsîm ü füsûl  
İmtiyâzât-ı makâmât u usûl

Perde vü pişrev ü savt u 'amel  
Kâr ü nakş u şu'ab u kavl ü gazel (b. 965-b. 966)

### Müzik Kavramları

Hayriyye'de taksîm<sup>8</sup> ve fasılların<sup>9</sup> değerleri ile makam<sup>10</sup> ve usullerin<sup>11</sup> ayrıcalıklarından; perde<sup>12</sup>, peşrev<sup>13</sup>, savt<sup>14</sup>, amel<sup>15</sup>, kâr<sup>16</sup>, nakış<sup>17</sup>, şube<sup>18</sup>, kavl<sup>19</sup> ve gazel<sup>20</sup> gibi müzik kavramlarından da söz edilir. Bu beyitlerin Nâbî'nin müziğe olan ilgisi ve vukufiyetini gösterdiği söylenebilir:

### SONUÇ

Nâbî, müziği, tabiattaki su ve kuş sesleri ile bir arada yorumlamıştır. Şaire göre, tabiat ile insan aynı sanatkâr tarafından yaratılmıştır. Tabiat ile insan arasında yaratıcının aynı olmasından kaynaklanan bir uyum ve birliklilik vardır. Rüzgârın esişini, suyun sesini yahut bülbülün nağmesini duyacak, hissedecek ve zevk alacak olan insandır. İnsan, bu sesleri işitemeyecek ya da zevk alamayacak bir yapıda yaratılsaydı, müzik diye de bir şeyden bahsedilmeyecekti. İnsan sesi ve çalgılarla icra edilen müzik, evrenin armonisine uyum sağlamalıdır. Hikmet ve sırları olan müzik, ulvi âlemden insana verilen bir hediyedir. Yüce âlemden kendisine bağışlanan müzik nimetini insan, nefsin bayağı arzularına eğlence aracı yapmaktan kaçınmalıdır.

Nâbî, müziğin evde değil dışarıda dinlenmesi gerektiğini söyleyerek aile mahremiyetine dikkat çeker. Müziğin bir hakikati olduğundan ibretle dinlenmesini vurgular. Çeşitli müzik aletlerinin işlevlerinden bahseder. Çok sayıda müzik kavramını da eserinde zikreden Nâbî'nin müziğe olan ilgisi ve vukufiyetinin ileri derecede olduğu söylenebilir.

### KAYNAKÇA

- Ali Emîrî Efendi (2018), *Tezkire-i Şu'arâ-yı Âmid*; (Haz: İdris Kadioğlu), Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara.
- Bektaş, Ekrem (2014), "Diyarbakır Şiir Meclislerinde Urfalı Nâbî"; Ali Emîrî Hatırasına Uluslararası VIII. Klâsik Türk Edebiyatı Sempozyumu (15-17 Kasım 2012, Diyarbakır), *Diyarbakır Valiliği Kültür Sanat Yayınları*, Diyarbakır.
- Diriöz, Meserret (1994), *Nâbî Dîvânı*, Fey Vakfı Yayınları, İstanbul.
- <http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk-muzigi-sozlugu> (Erişim tarihi: 24.10.2018)
- Kaplan, Mahmut (2001), "Divân Şiirinde Musiki"; *Köprü (Üç Aylık Fikir Dergisi)*, S. 79.
- Kaplan, Mahmut (2008), *Hayriyye-i Nâbî*, Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, Ankara.
- Üstüner, Kaplan (2017), *Urfa-İstanbul Hattında Nâbî*, Kriter Yayınları, İstanbul.

<sup>8</sup> Taksîm: Klasik Türk müziğinde belirli bir usul kalıbına bağlı olmaksızın çalgıyla icra edilen doğaçlama bölüm.

<sup>9</sup> Fasıl: Klasik Türk müziğinde ağır tempodan yürük (hızlı) tempoya doğru bir çıkış gösteren, farklı formlardaki eserlerin art arda edilmesiyle oluşan bir çeşit konser.

<sup>10</sup> Makam: Türk müziğinde çeşitli seslerin bir araya gelerek oluşturdukları bütün; ses örgüsü.

<sup>11</sup> Usûl: Klasik Türk müziğinde belirli düzümler ve kalıplarla sınırlanmış ritmik bütünleşme verilen isim.

<sup>12</sup> Perde: Müzikte kullanılan seslerin yükseklik yönünden adı.

<sup>13</sup> Peşrev: Klasik Türk müziğinde çalgı müziği formu.

<sup>14</sup> Savt: Arapça'da teganni edilen şiir anlamına gelmektedir. Eski Türk müziğinde de bir form adıdır.

<sup>15</sup> Amel: Türk müziğinde kullanılmış sözlü form.

<sup>16</sup> Kâr: Genellikle büyük usullerle ve Farsça sözler kullanılarak yazılan, Türk müziğindeki din-dışı sözlü eserler içerisindeki en büyük form.

<sup>17</sup> Nakış: Beste ve Semai formlarının özel bir şekli.

<sup>18</sup> Şube: Klasik Türk Müziği makamların sınıflandırılması için kullanılan terim.

<sup>19</sup> Kavlı-Söz Müziği: Sözlü müzik eserlerini tanımlayan tabir.

<sup>20</sup> Gazel: Klasik Türk müziğinde sözlü bir form. Gazel formunda yazılmış bir edebî şiirin ya da kimi zaman başka formlarda yazılmış edebî şiirlerin birkaç mısraının ya da tamamının, belirli bir makam çerçevesinde, fakat serbest bir usul anlayışında insan sesi ile irticali bir şekilde icra edilmesiyle meydana gelir. Daha sade bir ifade ile taksim formunun insan sesiyle ve söz ilave edilerek yapılan çeşididir. (Dipnottaki müzik kavramları ile bilgiler için şu siteden yararlanılmıştır: <http://www.turkishmusicportal.org/tr/turk-muzigi-sozlugu>)

# NÂBÎ'NİN BESTELENMİŞ MANZÛMELERİ

Ekrem BEKTAŞ\*

## GİRİŞ

Nâbî hakkında birinci elden bilgi veren kaynakların başında şu'arâ tezkireleri gelmektedir. Bunlar; *Zeyl-i Zübdetü'l-eş'âr*,<sup>1</sup> *Safâ'î Tezkiresi*,<sup>2</sup> *Sâlim Tezkiresi*<sup>3</sup> ve *Belîğ*<sup>4</sup> tezkireleridir. Bu tezkirelerin dışında biyografik kaynaklardan Şeyhî Mehmed Efendi'nin *Vekayi'ü'l-fudalâ'sı*,<sup>5</sup> Hâfız Hüseyin'in *Vefâyât*'ı,<sup>6</sup> Şemseddin Sâmî'nin *Kamûsu'l-a'lâm*'ı,<sup>7</sup> Mehmed Süreyyâ'nın *Sicill-i Osmânî*'si,<sup>8</sup> Bursalı Mehmed Efendi'nin *Osmanlı Müellifleri*<sup>9</sup> ve Ahmed Rifât'ın *Lugat-ı Târihiyye ve Coğrafiyye*'sinde<sup>10</sup> Nâbî hakkında bilgi bulunmaktadır.

Yukarıda saydığımız kaynaklarda Nâbî'nin mûsikî yönüne dair herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Şâirin mûsikî ilmiyle alakasından bahseden en eski kaynak, Şeyhülislâm ve bestekâr Ebûishakzâde Mehmed Efendi (ö. 1753)'nin *Atrâbu'l-âsâr fi-tezkireti 'Urefâi'l-edvâr* adlı eseridir.<sup>11</sup> *Tezkire-i Mûsikî-şinâsân* ve *Tezkire-i Hânendegân* olarak da bilinen eser, Nâbî'nin vefatından 17-18 yıl sonra yani 1729-1730 yılında kaleme alınmıştır. Nevşehirli Damad İbrahim Paşa (ö. 1730)'ya sunulan *Atrâbu'l-âsâr*, I. Ahmed (1603-1617) devri ile III. Ahmed (1718-1730) devri arasında yetişen 98 bestekârın biyografilerini içerir. Eserin bazı nüshalarında Cûdî Ahmed Efendi, Fethullâh Çelebi ve Nâbî'nin sonradan bir başkası tarafından eserin haşiyesine ilave edildiği bildirilmektedir.<sup>12</sup> Söz konusu eserde Nâbî hakkında verilen bilgilerin tarafımızdan yapılan sadeleştirilmesi şöyledir:

*“Urfa'da doğmuş, özel olarak himaye edilen İstanbul'da yaşamıştır. Sultan Mehmed Hanın lütuf/iyilik bahşeden zamanından, huzur veren felek unvanlı padişah Sultan Ahmed zamanına kadar şanı yüce divan hocalığı zümresinden olup meşhur olmuştur.*

*Şiari sevinç olan ahenkli eserleri kulak ve dimağında yer edinip nazariyat (mûsikî ilminin teorisini anlatan eserler) ilmini öğrenmeyi arzulamış ve zamanın yaşayan çok bilgili mûsikî üstatlarından ilim öğrenip adı geçen ilmin kurallarını sağlam bir şekilde ezberleyip bu ilimdeki bilgisini ilerletmiştir. Nağme/melodi ilminin defterhane hocası ve işaretini nağme olan mûsikî üstadı olmuştur.*

*Sair alanlardaki bilgisiyle dünyanın tanınmış olduğu için anlatmağa ihtiyaç yoktur. Nazik sesi, tatlı ve belağatlı üslûbuyla narin olup saydığımız mûsikî ilminin tatlılığına vakıf olanlardan üstün idi. Evvela Ruhâvî makâmının nîm-devr usûlünde*

*Ruhında bâdeden yârün ki âb u tâb olur peydâ*

*Derûnumda benüm bir ma'den-i sîm-âb olur peydâ*

*Murabba'<sup>13</sup> mûsikî ile ilgili bütün teori kitaplarına girmiştir. Bundan başka sanat eserini süsleyen tabiatının ürünü olan (manzumeler) vardır ki her biri mûsikî ilminin inceliklerini bilen üstatlar tarafından beğenilmiştir. 1126 senesi sınırında Nâbî'nin ömür divançesinin sonu ecel kâtibinin siyah yazan kalemi*

\* Prof. Dr. Harran Üniversitesi Fen-Edb. Fak. TDEB, Şanlıurfa/TÜRKİYE

<sup>1</sup> Mehmed Âsım, *Zeyl-i Zübdetü'l-eş'âr*; Ali Emîrî Ktp. Manzum Eserler Böl. No: 1326, bk. 44.

<sup>2</sup> Mustafa Safâî (2005); *Safâî Tezkiresi*; (Haz: Pervin Çapan), AKM, Ankara, s. 628-644.

<sup>3</sup> Mîrzâ-zâde Mehmed Sâlim Efendi (2018); *Tezkireti'ş-su'arâ*; (Haz: Adnan İnce), Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara, s. 413-417. <http://ekitap.kultur-turizm.gov.tr/Eklenti/57124,mirza-zade-mehmed-salim-tezkiretu39s-su39arapdf.pdf?0>

<sup>4</sup> İsmail Belîğ (1999); *Nuhbetü'l-âsâr li Zeyl-i Zübdetü'l-Eş'âr*; (Haz: Abdülkerim Abdulkadiroğlu), AKM, Ankara, s. 411-423.

<sup>5</sup> Şeyhî Mehmed Efendi (1989); *Vekayiu'l-Fudalâ*; (Neşre Haz: Doç. Dr. Abdulkadir Özcan), Çağrı Yayınları, İstanbul, C. II-III, s. 472-480.

<sup>6</sup> Hâfız Hüseyin Ayvansarâyî (2017); *Vefeyât-ı Ayvansarâyî*; (Haz: Ramazan Ekinci), Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara, s. 196-197. <http://ekitap.kultur-turizm.gov.tr/Eklenti/55730,vefeyat-i-ayvansarayipdf.pdf?0>

<sup>7</sup> Şemseddin Samî (1996); *Kamûsu'l-A'lâm*; Kaşgar Neşriyat, Ankara, C. 6, s. 4334.

<sup>8</sup> Mehmed Süreyya (1996); *Sicill-i Osmânî*; (Haz: Nuri Akbayır), Tarih Vakfı Yurt Yay, İstanbul, C. IV, s. 1219.

<sup>9</sup> Bursalı Mehmed Tahir (2000); *Osmanlı Müellifleri*; Bizim Büro Yay, Ankara, C. II, s. 448.

<sup>10</sup> Ahmed Rifât (1300); *Lugat-ı Târihiyye ve Coğrafiyye*; İstanbul, C. 7, s. 69-70.

<sup>11</sup> Yüceşik, Zeynep Sema (1990); *Şeyhülislâm Mehmed Efendi Atrâbu'l-âsâr fi-tezkireti 'Urefâi'l-edvâr (Giriş, Metin, Tercüme, Terimler, Dil Notları)*; İstanbul Üniversitesi SBE (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul, s. 113-115.

<sup>12</sup> Özcan, Nuri, “Atrâbu'l-âsâr”, DİA, C. 4, s. 85-86. <http://www.islamansiklopedisi.info/dia/pdf/c04/c040085.pdf>

<sup>13</sup> Bu manzume murabba' değil gazeldir.

*Nâbî yeter muhâsebesin gördün 'âlemün  
Dîvân-ı rûz-ı mahşere var gör hesabunu*

*belâğatın kabul ettiği beyti yazmakla ahiret divanının saf tutmuş kişileri arasına dâhil olmuştur. Kendisine ait "Nâbî be-huzûr âmed/Nâbî huzura geldi" mısraı vefat tarihidir."<sup>14</sup>*

Yukarıdaki metinden de anlaşıldığı üzere Nâbî'nin mûsikî ilmiyle ilgilendiğini ve bu ilimle ilgili bilgileri öğrenip üstat olduğunu öğreniyoruz. Ancak verilen bu bilgiler somut olmaktan çok soyut ve genel geçer bilgilerdir. Zira Nâbî'nin mûsikî ilmini kimlerden öğrendiği, nerelere gittiği hususlarında net bir bilgi yoktur.

Atrâb'taki bu genel bilgilerden sonra Nâbî'nin mûsikîşinâslığı hakkında daha somut deliller ileri sürerek bilgi veren bir diğer önemli kaynak da Ali Emîrî'nin *Tezkire-i Şu'arâ-yı Âmid* adlı eseridir.<sup>15</sup> Söz konusu

<sup>14</sup> "Atrâb'da yer alan bilginin aslı şöyledir: "Nâbî Efendi: İsmi Yûsuf mevlidi belde-i Rûha ve mavtını Dârü's-saltanatı'l-'aliyye Kostantiniyyeti'l-mahmiye ve kemâl-i iştihârî zamân-ı 'avâtuf-nişân-ı Sultân Mehmed Han'dan işbu devr-i sâ'adet-tavr şeh-r-yâr-ı felek-'unvân Sultân Ahmed Han olup zümre-i hâcegân-ı dîvân-ı 'âlî-şândandır. Âvâz-ı tarab-şî'âr-ı terâne-âsâr gûş u hûşında kâr olmağın ta'allüm-i fenn-i edvâra heves-kâr olup mevcüd olan esâtîz-i ma'rîfet-disârdan ahz u tahsîl ve zabt-ı kavâ'id-i fenn-i merkûmî 'alâ-vechî'l-itkân hîz u tekml itmekle hâce-i defter-hâne-i fenn-i elhân ve üstâd-ı ma'âfil-beyân-ı vâdî-i nağam-nişân olmuştur. Ma'ârif-i sâ'iresi meşhûr-ı cihân olmağla muhtâc-ı tafsîl u beyân degildir. Sadâ-yı nezâket-nümâsî şîrîn ve lehce-i belâgat-edâsî nâzenîn olup vukûf-ı mezâyâ-yı fenn-i merkûmda kemâ-hüve'l-lâyik fâ'ik idi. Mukaddemâ Makam-ı Rehâvî'de usûl-ı nîm-devr'de:

*Ruhında bâdeden yârûn ki âb u tâb olur peydâ*

*Derûnumda benim bir ma'den-i sîm-âb olur peydâmurabba'î cümle-i âsâr-ı muvâfiku'l-edvârından olup bundan mâ'adâ bir mikdâr zâde-i tab'-ı ma'ârif-pîrâsî dahî vardur ki her biri pesendide-i esâtîz-i dakâyık-bahşâdur. Mezbûrın bin yüz yigirmi altı târihi hudûdında âhir-i dîvânçe-i 'ömrine kalem-i siyeh-rakam-ı kâtib-i ecel;*

*Nâbî yeter muhâsebesin gördün 'âlemün*

*Dîvân-ı rûz-ı mahşere var gör hesabunu beyt-i belâgat-pezirin sebt ü tahrîr itmekle dâhil-i erbâb-ı saff-ı dîvân-ı âhiret olmuştur. Târihi vefâtı kendi güftesi olan "Nâbî be-huzûr âmed" mısra'ıdır." Yüceşik, agt, s. 113-115.*

<sup>15</sup> "1120/1709 senesinde Melikü 'ş-su'arâ Nâbî-i nûktedân yârân-ı memleket tarafından vâkı' olan da'vet üzerine şehrimize gelerek pek çok müşâ'are ve musâhabetler vukû' bulmuş bâğlar, bâğçeler, kasrlarda zevk u safâ edildikten başka bostân mevsimine kadar bırakılmayıp bostân mevsim-i ferahzâsî dahî bu zevk u safâ ile geçiştirilerek Nâbî-i merhûm pek ziyâde memnûn kalmış idi. Bu 'abd-i 'âciz Sülûkiye Mektebi'nde Fethü'llâh Feyzî Efendi'den tahsîle devâm eylediğim esnâda Gülşeni-zâde Hâcî Hâfîz Sâlih Ağa merhûmuñ kâimpederi pîr-i muhterem 'Alî Ağa ki -ağalık 'unvanını hâ'iz 'urefâdan olup gâyet temiz elbise giymeye pek meraklı idi- hem üstâdımızîñ ahîbbâsından hem de mekteb müdâvimlerinden âti't-terceme Ahmed Hayâlî Efendi hafîde-zâdesi olduğundan ekseriyâ mektebe gelerek çokça oturur ve eslâfa 'âid latîf latîf fıkralar söyledî. Benim kemâl-i iştîyâk ile dîñlediğime memnûn olurdu. Bir gün gülererek dedi ki oğlum artık 'ömrümüñ soñ günleridir, tevellüdüm 1173/1760 senesinde olduğu cihetle şimdî yüz on yaşındayım. Nâbî-i merhûm 1120/1709 hudûdunda şehrimize müda'ven geldiği zamân o müdebedeb ziyâfetlere yetişen ba'zı ihtiyârlara yetiştim. Vâlî, vüzerâ-yı 'izâmdan Recep Paşa; kâdî, şu'arâyı benâmdan Sâbit Efendi imiş. Gerek onlar tarafından ve gerek eşrâf ve hânedân-ı memleket cânibinden büyük ziyâfetler icrâ olunmuş. İlk ziyâfet-i şebânede şehrimiziñ muğniyân ve hânendegânı bir hürmet-i mahsûsa olmak üzere kâffe-i eş'ârî cenâb-ı Nâbî'niñ âsârından okumayı kararlaştırmışlar. Meşâyih ve fuzalâdan olup fenn-i mûsikîniñ 'ilmî ve 'amelîsine vâkıf olan zevât-ı nâdire dahî iştirâk buyurmuşlar. Sıra icrâ-yı nagamât-ı rûh-efzâya gelince ibtidâ ser-âmed-i hânendegân Zergar Ahmed Verdî Çelebî-i Âmidî makam-ı Hicâz'da usûl-i zencirde Nâbî-i nûktedânîñ şu gazel-i nefîsesini gâyet latîf bir sûrette okumuş:

*Seni tebrîde benden olsa a'dâ ittîfâk üzere*

*Ne bâküm var hulûs elbette gâlibdür niğâk üzere*

*Gubâr-ı vahşet olmaz dâmen-i sahrâ-yı vahdetde*

*Selâm eyler bu deştüñ kebki bâze iştîyâk üzere*

*Ondan âb-rûy-ı hânendegân, mücellid şehîl Mustafâ Çelebî-i Âmidî makâm-ı İsfahân'da usûl darbında yine Cenâb-ı Nâbî'niñ şu eser-i dîlârâsını bir terâne-i rûh-bahşâ ile okumuş:*

*Yârüñ bilirüz bezmimüze rağbeti vardur*

*Ammâ ki zamânın gözetir sâ'atî vardur*

*Çok mu sühan-ı Nâbî'ye bu neşve-i te'sîr*

*Rindân-ı harâbât ile çok sohbeti vardur*

*Ondan hânende-i bî-nazîr, mücellid Mahmûd Çelebî-i Âmidî makâm-ı 'Acem'de usûl-ı evferde yine müşârun-ileyhiñ bu şî'r-i nâ-dîde-edâlarını gâyet üstâdâne bir âheng ile okumuş:*

*O dil kim sâgar-ı bî-reng-i sahbâ-yı hakâyıkdur*

*Anı leb-rîz-i çirk-âb-ı mecâz imek ne lâykıkdur*

*Münâsib hem-zebân rûşenger-i âyîne-i dildür*

*Gubâr-ı çehre-i hâtur karîben nâ-muvâfıkdur*

*Ondan meşhûr-ı cihân üstâd-ı devrân Seyyid Nûh Çelebî-i Âmidî makâm-ı Nişâbûr'da usûl-i devr-i kebîrde Nâbî-i mu'ciz-kelâmîñ şu güftâr-ı neşât-efzâsını bir şîve-i 'âlem-pesend ile okumuş:*

*Çemende cüyvesu hep senüñ 'çündür*

*Miyân-ı bülbülânda güft-gûlar hep senüñ 'çündür*

*Reg-i tâk-i hatâdan cûşa gel ey bâde-i tahkîk*

*Kadehler şîşeler humlar sebûlar hep senüñ 'çündür*

*Ondan üstâd-ı a'zam pîr-i ešham Şeyh-zâde Şeyh Ahmed-i Nakş-bendî-i Âmidî makâm-ı Irak'da usûl-ı nîm-devrde yine müşârun-ileyhiñ bu nazm-ı bedî'ânelerini bir tarz-ı muhakkakâne ile okumuş:*

*Sevâd-ı mümkinât âsâr-ı sun'î bî-sühan söyler*

*Kitâb-ı kâ'inât esrâr-ı Hakk'î bî-dehen söyler*

*Senüñ gûşuñda isti'dâd yok idrâkine yoksa*

*Leb-i cûda kemâl-i sun'î her berg-i semen söyler*

eserde, Nâbî'nin mûsikîşinâslığına dair verilen bilgileri daha önce sunduğumuz bir tebliğde<sup>16</sup> ilim âlemine duyurmuştuk. Tekrara düşmemek için orada verdiğimiz bilgileri özet olarak sunuyoruz: Ali Emîrî, tezkiresinin Çâkerî maddesinde, Nâbî'nin mûsikî ilmindeki ustalığını henüz Sülûkiye mektebinde öğrenci iken hocası Fethullah Feyzî Efendi'nin dostlarından Ali Ağa adındaki şahıstan duyduğunu ifade eder. Emîrî, 110 yaşındaki Ali Ağa'nın da Nâbî hakkında verdikleri bilgileri, Nâbî'nin henüz Halep'te iken 1709 senesinde Diyarbakır'a yaptığı ziyareti bizzat müşahade eden Diyarbakırlı bazı zatlardan işittiğini bildirir.

Nâbî, dostlarının daveti üzerine 1120/1709 yılında Diyarbakır'a giderek orada günlerce kalır. O zaman şehrin valisi Recep Paşa (ö. 1726); kadısı da Nâbî'nin yakın arkadaşı meşhur şair Bosnalı Sâbit Efendi (ö. 1712)'dir. Nâbî, burada şair dostları ve şehrin zengin esnafı tarafından tertip edilen şiir sohbetlerine, bağ ve bahçe eğlencelerine/gezmelerine katılır. Nâbî için düzenlenen bir sıra gecesinde Diyarbakır'ın müzik üstatları güfteleri Nâbî'ye ait olmak üzere bir müzik şöleni icra ederler. Bu gecede görev alan Diyarbakırlı mûsikî üstatları ve irticalen besteledikleri Nâbî'ye ait güfteler şunlardır:

Zerger Ahmed Verdî Çelebi-i Âmidî<sup>17</sup>; makâm: Hicâz,<sup>18</sup> zencir usûlünde;<sup>19</sup>  
*Seni tebrîde benden olsa a'dâ ittifâk üzre*  
*Ne bâküm var hulûs elbette gâlibdür nifâk üzre*<sup>20</sup> Nâbî, G. 755/1

Hezec: Mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün

Mustafâ Çelebi-i Âmidî<sup>21</sup>; makâm: Isfahân,<sup>22</sup> darb usûlünde;<sup>23</sup>  
*Yârüñ bilirüz bezmümûze ragbeti vardur*  
*Ammâ ki zamânın gözedür sâ'ati vardur*<sup>24</sup> Nâbî, G. 88/1.

Hezec: Mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlü fe'ûlün

Mahmûd Çelebi-i Âmidî<sup>25</sup>; makâm: Acem,<sup>26</sup> usûl-ı evferde;<sup>27</sup>  
*O dil kim sâgar-ı bî-reng-i sahbâ-yı hakâyıkdur*  
*Anı leb-rîz-i çirk-âb-ı mecâz itmek ne lâyıkdur*<sup>28</sup> Nâbî, G.166/1

Hezec: Mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün

Nûh Çelebi-i Âmidî<sup>29</sup>; makâm-ı Nişâbûr'da<sup>30</sup> usûl-i devr-i kebîrde;<sup>31</sup>  
*Çemende cûyveş bu cüst-cûlar hep senüñçündür*  
*Miyân-ı bülbülânda güft-gûlar hep senüñçündür*<sup>32</sup> Nâbî, G.221/1

Nâbî merhûm şu üslûb-ı bedî'a pek memnûn olarak demiş ki: "Ey ihvân-ı 'adimü'l-akrân çâr-küşe-i 'âlem-i nagamâtüñ 'Irâk ve 'Acem'ini, Nişâbûr, Isfahân, Hicâz'mı tamamen devr ü seyrettirip beni ber-cihân şevk u tarab şekline getirdiñiz, var oluñuz, mes'ûd oluñuz! Şimdi sıra bâña geldi."

Nâbî-i nüktedân ki 'ilm-i edvâr u ginâda Seyyid Yahya-yı Âmidî şâkirdânından ve zamânında bu fenn-i bedî'ada dahi fâ'ikü'l-akrân idi. Sadâsı latîf ü şîrin ve edâ-yı lehçesi nâzenin olduğundan 'âlem-i elhân ve esvâta âb u tâb vererek mecliste hâzır olan şu 'arâ-yı Âmidîyye'niñ her biriniñ eser-i bedî'ini der-hâl besteleyerek öyle nefis bir sûrette tegannî eylemiştir ki; 'umûm-ı hüzzâr tarafından biñlerle "Bâreka'llâh" ve hezârân-ı hezâr "Mâşâa'llâh" alkışları isâl-i felek-i a'lâ edilmiş ve bu şevk u şâdmânî üzerine 'urefâ-yı hânendegân cûş u hurûşa gelerek öyle 'âlî terennümât-ı cûş-â-cûş icrâ olunmuştur ki, nice zamân dillerde destan kalmıştır." dedi. Hemen kalkıp o pîr-i muhteremiñ elini öperek bu hikâye-i kıymetdârı zabt ve tahrîr eyledim." Ali Emîrî Efendi (2018); *Tezkire-i Şu'arâ-yı Âmid*; (Haz: İdris Kadioğlu), Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara, s. 167-170.

<sup>16</sup> Bektaş, Ekrem (2014); "Diyarbakır Şiir Meclislerinde Urfalı Nâbî"; *Ali Emîrî Hatırasına Uluslararası VIII. Klâsik Türk Edebiyatı Sempozyumu* (15-17 Kasım 2012, Diyarbakır), Diyarbakır Valiliği Kültür Sanat Yayınları, Diyarbakır, s. 65-70.

<sup>17</sup> Hayatı için bkz. Yüceşik, agt, s. 17-18.

<sup>18</sup> Mûsikîmizde hicaz dörtlüsü ve rast beşlisinin birleşmesinden meydana gelen ve düğâh perdesinde karar kılan, çok yaygın basit makamlardan biri.

<sup>19</sup> Mûsikîmizde beş büyük usulden 16 zamanlı çifte düyek, 20 zamanlı fahte, 24 zamanlı çember, 28 zamanlı devr-i kebir ve 32 zamanlı berefşan usulünden meydana gelen, 120 zamanlı, donanımdan sonra 120 / 4 şeklinde yazılıp gösterilen bir birleşik büyük usul.

<sup>20</sup> Seni benden soğutmak için bütün düşmanlarım söz birliği etse de bir korkum yok. Çünkü samimiyet, muhakkak bozgunculuktan üstündür.

<sup>21</sup> Hayatı için bkz. Yüceşik, agt, s. 64-65.

<sup>22</sup> Mûsikîmizin, XIII. yüzyılda meydana getirilen en eski birleşik makamlarından biri.

<sup>23</sup> Mûsikîmizde bir usuldeki her vuruş.

<sup>24</sup> Sevgilinin meclisimize/sohbetimize katılmağa istekli olduğunu biliriz; fakat zamanını kolluyor (fırsatını bekliyor), saati vardır.

<sup>25</sup> Hayatı için bkz. Yüceşik, agt, s. 102-103.

<sup>26</sup> Mûsikîmizde acem perdesi üzerindeki çargâh beşlisiyle beyatî makamının birleşmesinden meydana gelen ve düğâh (la) perdesinde karar kılan birleşik makam.

<sup>27</sup> Mûsikîmizde aksak usulüne çok yakın, dokuz zamanlı, altı vuruşlu, donanımdan sonra 9/8 veya 9/4 şeklinde yazılıp gösterilen bir küçük usul.

<sup>28</sup> Hakikat şarabının renksiz/saf içki kadehi olan gönlü, mecazın çirkef/hoş olmayan sözleriyle doldurmak uygun olur mu?

<sup>29</sup> Hayatı için bkz. Yüceşik, agt, s. 63-64.

<sup>30</sup> Mûsikîmizin en eski birleşik makamlarından biri.

<sup>31</sup> Mûsikîmizde bilhassa beste, Mevlevî ayini ve peşrevlerde kullanılan, yirmi sekiz zamanlı, on iki vuruşlu, donanımdan sonra 28/4 şeklinde yazılıp gösterilen bir büyük usul.

<sup>32</sup> İrmak misali bahçedeki bu arayıp sormalar hep senin içindir. Bülbüller arasındaki bu dedikodular hep senin içindir.



Hezec: Mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün

Şeyh Ahmed-i Nakş-bendî-i Âmidî<sup>33</sup>; makâm-ı Irâk'da<sup>34</sup> usûl-ı nîm-devrde;<sup>35</sup>  
*Sevâd-ı mümkünât âsâr-ı sun'ı bî-sühan söyler*  
*Kitâb-ı kâ'inât esrâr-ı Hakk'ı bî-dehen söyler*<sup>36</sup> Nâbî, G.121/1

Hezec: Mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün

Nâbî, Diyarbakırlı mûsikî üstatlarının kendisine karşı gösterdikleri saygı ve iltifat karşısında memnun ve mesrur olup orada hazır bulunanlara -Emîrî'nin ifadesiyle- şöyle teşekkür etmiştir: “*Ey ihvân-ı 'adîmü'l-akrân çâr-küşe-i 'âlem-i nagamâtın 'Irâk u 'Acem'ini, Nişâbûr, İsfahân, Hicâz'ını tamâmen devr ü seyr ettirip beni ber-cihân 'şevk u tarab şekline getirdiniz, var olunuz, mes'ûd olunuz! Şimdi sıra bana geldi.*”<sup>37</sup>

Bu teşekkürden sonra Nâbî mecliste hazır bulunan Diyarbakırlı her bir şairin birer gazelini besteleyerek hem bir nevi onlara jest yapmış hem de mûsikîdeki üstatlığını diğer bir ifade ile bestekârlığını göstermiştir. Ancak Nâbî'nin bestelediği bu manzumeler ve makamlar hakkında herhangi bir bilgiye sahip değiliz.

Fıtraten sanata özellikle nükteye ve müziğe düşkün olan Nâbî, mûsikî ilmini Diyarbakırlı Seyyid Yahyâ (ö. ?)dan öğrenmiş ve arkadaşları arasında parmakla gösterilen biri olmuştur. Nâbî'nin mûsikî ilmini öğrendiği Seyyid Yahyâ-yı Âmidî, *Atrâbu'l-âsâr*'da yer alan önemli mûsikîşinâslardan biridir.<sup>38</sup>

Nâbî şairliğiyle sadece güfte yazmamış, manzumeler bestelemiş, güzel ve hoş sesiyle de icra etmiştir. Emîrî'nin bu konudaki ifadeleri kayda değerdir: “*Nâbî-i nüktedân ki 'ilm-i edvâr u ginâda Seyyid Yahyâ-yı Âmidî şâkirdânından ve zamânında bu fenn-i bedî'ada dahi fâ'ikü'l-akrân idi. Sadâsı latîf ü şîrîn ve edâ-yı lehçesi nâzenîn olduğundan 'âlem-i elhân u esvâta âb u tâb vererek...*”<sup>39</sup>

Tespitlerimize göre Nâbî kendinin şu gazelini bestelemiştir:

*Ruhında bâdeden yârun ki âb u tâb olur peydâ*  
*Derûnumda benim bir ma'den-i sîm-âb olur peydâ*<sup>40</sup> Nâbî, G. 8/1.

(Beste ve güfte Nâbî, Rehavî makâmı<sup>41</sup> ve nîm-devir, Nadir Eserler Kütüphanesi 9857, v: 20a) // Hezec: Mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün [Söylemez 2016: 233]<sup>42</sup>

Nâbî'nin mûsikî ilmiyle uğraşıp üstat mertebesine ulaştığını *Atrâbu'l-âsâr* ve *Tezkire-i Şu'arâ-yı Âmid*'de ifade edilmektedir. Bu iki önemli kaynaktan verilen bilgileri teyit eden bir husus da Nâbî'ye ait manzumelerin güfte mecmualarında ve müzikle ilgili bazı kaynaklarda yer almış olmasıdır. Nâbî ile çağdaş olup görüşme ihtimali yüksek olan ve mûsikî ilminin büyük üstatlarından sayılan Buhûrîzâde Mustafa İtrî Efendi (ö. 1712), Nâbî'nin on dört gazelini bestelemiştir. Bestelenen gazellerin matla beyitleri ve hangi makamda bestelendiklerine dair bilgiler aşağıda sunulmuştur:

*Gel ey nesîm-i sabâ hatt-ı yârdân ne haber*  
*Gelür mi kâfile-i müşg-bârdan ne haber*<sup>43</sup> Nâbî, G. 182/1.

(İtrî, İsfahân, zencir-beste); // Müctes: Mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün

*Hayâl-i la'l-i nâbun câm-ı çeşm-i terde kalmışdur*  
*Humâr-ı bezm-i nûş-â-nûş-ı vaslun serde kalmışdur*<sup>44</sup> Nâbî, G. 240/1.

<sup>33</sup> Hayatı için bkz. Yüceşik, agt, s. 67.

<sup>34</sup> Mûsikîmizin altı yedi asırlık birleşik makamlarından biri.

<sup>35</sup> Klâsik Türk Müsikisinde bir eserin her ölçüsüne verilen isim [Genellikle büyük ölçüler ve peşrevler için kullanılmıştır].

<sup>36</sup> Mümkinat âleminin hadiseleri (kâinat), sanat eserlerini sözsüz söyler. Kâinat kitabı da Allah'ın sırlarını konuşmadan ifade eder.

<sup>37</sup> Kadioğlu, age, s. 168.

<sup>38</sup> Zeynep Sema Yüceşik, agt, s. 268-269.

<sup>39</sup> Kadioğlu, age, s. 169.

<sup>40</sup> İçtiği badeden dolayı sevgilinin yanağında parlaklık/canlılık; benim gönlümde de bir civa madeni meydana geldi.

<sup>41</sup> Mûsikîmizin birleşik makamlarından biri; bir çeşit küçük çalgı.

<sup>42</sup> Aynı gazel İsfahân makamında ve devr-i Revân usulünde Yahya Çelebi-i Üsküdarî tarafından bestelenmiştir. Bkz. Uslu, Recep (2009); “Mûzik Tarihi Açısından Es'ad Efendi'nin Atrâbu'l-Âsâr'ı veya Müzik Estetiği Görüşleri”; Musikişinas, S. 10, s. 192-232.

<sup>43</sup> Ey saba rûzgârı gel, sevgilinin ayva tüylerinden ne haber? Misk yağdırın/kokan kafileden mi geliyor ne dersin? Nâbî'ye ait olan bu güfte Fatma Adile Başer tarafından yayımlanan “Minyatürlü Bir Güfte Mecmuası” adlı makalede de yer almaktadır. Bkz. <http://www.kirmizilar.com/tr/index.php/kultur-sanat-yazilari/3000-minyaturlu-bir-gufte-mecmuasi>.

<sup>44</sup> Saf tatlı dudaktan/şarabın hayali, yeni bakış kadehinde kalmıştır. Kavuşma meclisinin şarabının sersemliği başta kalmıştır.

(İtrî, Râhatu'l-ervâh<sup>45</sup>, çenber beste<sup>46</sup>; // Hezec: Mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün)

*Zevk-i gam dilde midür dâğda mı tende midür*  
*Neşve bülbülde midür gülde mi gülşende midür*<sup>47</sup> Nâbî, G. 213/1.

(İtrî, evc<sup>48</sup>, semaî beste<sup>49</sup>; // Remel: Fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün)

*Senünçün hâb u râhat çeşm-i giryânımla düşmendür*  
*Bisât-ı istirâhat cism-i sûzânımla düşmendür*<sup>50</sup> Nâbî, G. 84/1.

(İtrî, makam belli değil; // Hezec: Mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün)

*Dem-i visâl zuhûr-ı hat-ı nigâra düşer*  
*Hudâ virürse eger 'idümüz bahâra düşer*<sup>51</sup> Nâbî, G. 234/1.

(Beste Buhûrîzâde, güfte Nâbî, Hüseyinî,<sup>52</sup> beste muhammes<sup>53</sup>, Nadir Eserler Kütüphanesi 9857, v: 42a; // Müctes: Mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün) [Söylemez 2016: 204]

*Gamun senün dil-i hûn-geştemi mekân idinür*  
*Hümâ-yı devleti gör kande âşiyân idinür*<sup>54</sup> Nâbî, G. 223/1.

(Beste Buhûrîzâde, güfte Nâbî, segâh<sup>55</sup>, beste, semaî, Nadir Eserler Kütüphanesi 9857, v: 130b; // Müctes: Mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün) [Söylemez 2016: 204]

*Hûn-ı dilümi gonce-i câm eyledi bülbül*  
*Bezm-i güli nâleyle tamâm eyledi bülbül*<sup>56</sup> Nâbî, G. 493/1.

(Beste Buhûrîzâde, güfte Nâbî, nevâ,<sup>57</sup> semaî, Nadir Eserler Kütüphanesi 9857, v: 53a; // Hezec: Mef'ülü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ülün) [Söylemez 2016: 207]

*Ey dil sitem-i dehrden âzâd olamazsın*

*Mâdâm ki sana dil dinilür şâd olamazsın*<sup>58</sup> Nâbî, G. 624/1.

(Beste Buhûrîzâde, Güfte Nâbî, Muhayyer<sup>59</sup>, semaî, Nadir Eserler Kütüphanesi 9857, v: 19a; // Hezec: Mef'ülü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ülün) [Söylemez 2016: 205]

*Nühüfte sûzişüm anlandı pîç ü tâbumdan*  
*Gamım nihân idi fâş oldu ıztırâbumdan*<sup>60</sup> Nâbî, G. 583/1.

(Beste Buhûrîzâde, güfte Nâbî, nevâ, zencir, Nadir Eserler Kütüphanesi 9857, v: 23a; // Müctes: Mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün) [Söylemez 2016: 210]

<sup>45</sup> Müsikimizin birleşik makamlarından biri.

<sup>46</sup> Yirmi dört zamanlı bir usul.

<sup>47</sup> Gamın zevki, gönülde mi, (gönüldeki sevgilinin açtığı) yarada mı yoksa bedende mi? Sevinç bülbülde mi, gülde mi yoksa gül bahçesinde midir?

<sup>48</sup> Irak makamının inici şekli olarak tarif ederler.

<sup>49</sup> Müsikimizde üç zamanlı, üç vuruşlu ve donanımdan sonra 3 / 4 şeklinde gösterilip yazılan basit usul.

<sup>50</sup> Senin için uyku ve rahatlık ağlayan gözlerimle düşmandır. İstirahat döseği (de) yanan bedenimle düşmandır.

<sup>51</sup> Kavuşma zamanı, (sevgilinin) ayva tüylerinin çıktığı döneme; Allah izin verirse bayramımız da bahar mevsimine denk gelir.

<sup>52</sup> Müsikimizin geçmiş altı asır öncesine dayanan en eski basit makamlarından biri.

<sup>53</sup> 32 zamanlı bir usul.

<sup>54</sup> Senin gamın kanlanmış gönlümü mekân edindir. Saadet veren hüma kuşunun nerde yuva yaptığını gör.

<sup>55</sup> Müsikimizde segâh beşlisiyle hicaz dörtlüsünün birleşmesinden meydana gelen ve segâh perdesinde karar kılan en eski ve beğenilerek kullanılan bir birleşik makam.

<sup>56</sup> Bülbül, gönül kanımı kadeh goncası/şarap yaptı; gül meclisini de inleme ile tamamladı.

<sup>57</sup> Müsikimizde uşşak dörtlüsüne rast beşlisi ilâvesiyle meydana gelen basit makam [Nevâ ile yapılan birçok birleşik makam vardır: Nevâ-büselik, Nevâ-hüseyinî, Nevâ-kürdi vb.]

<sup>58</sup> Ey gönül, sevgilinin zulmünden kurtulamazsın. Madem ki sana gönül denilmiş mutlu olamazsın.

<sup>59</sup> Müsikimizde hüseyinî beşlisinin tizi ve uşşak dörtlüsünden meydana gelen, inici bir seyir takip edip düğâh perdesinde (la) karar kılan, en eski ve en çok kullanılan basit makamlardan biri.

<sup>60</sup> Gizli yanışım, endişemden anlaşıldı. Gamım gizli idi (o da) ıztırabımdan ortaya çıktı.

*Çeşmün gibi mest olmag için câma mı düşdün*  
*'Aksün gibi câm-ı mey-i gül-fâma mı düşdün*<sup>61</sup> Nâbî, G. 451/1.

(Güfte Nâbî, beste: İtrî, makâm: - form: - 1 usûl: - // Hezec: Mef'ûlü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ûlün)  
 [Başara vd. 149]

*Peyâm-ı lutf kim câna leb-i dil-dârdan geldi*  
*Nesîm-i cân-fezâdur kim cânib-i gülzârdan geldi* Nâbî, G. 882/1.

(Beste Buhûrîzâde, güfte Nâbî, Hüseyini,<sup>62</sup> çenber, Nadir Eserler Kütüphanesi 9857, v: 42a; // Hezec: Mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün) [Söylemez 2016: 211]

*Bahâr geldi yine desti câm alınmaz mı*  
*O gonceden bu havâlarda kâm alınmaz mı*<sup>63</sup> Nâbî, G. 869/1.

(Nazire-i Buhûrîzâde, güfte Nâbî, makam yok, zencir, Nadir Eserler Kütüphanesi 9857, v: 41b) // Müctes: Mefâ'ilün fe'îlâtün mefâ'ilün fe'îlün.) [Söylemez 2016: 202]

*Gül gülşeni terk eyledi sohbet sana kaldı*  
*Bülbül yine meydân-ı muhabbet sana kaldı*<sup>64</sup> Nâbî, G. 880/1.

(İtrî, râhatu'l-ervâh, sakîl beste<sup>65</sup>; // Hezec: Mef'ûlü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ûlün)

Kaynaklarda güftesi Nâbî, bestesi İtrî olarak gösterilen ancak *Nâbî Divânı*'nda tespit edilemeyen manzumeler de vardır. Bu manzumeler şairin divanında yer almadıklarına göre -büyük bir ihtimalle- ya şairin değil ya da şaire ait oldukları halde divan nüshalarına girmemiştir. Ancak bu kadar manzumenin şairin divanında yer almaması mümkün görünmemektedir. Dolayısıyla bu tür güftelere ihtiyatla bakmak gerekir. İtrî tarafından bestelenmiş ancak şairin divanında bulunmayan bu türden güftelerin matla beyitleri aşağıda sunulmuştur:

*Metâ'-ı derd ki nakd -ı revâna mihnetdür*  
*Harâm ola o dile k'âşnâ-yı sohbetdür*<sup>66</sup>

(Beste Buhûrîzâde, güfte Nâbî, segâh, semaî, Revân 1724, v: 143b) [Söylemez 2016: 208]

*Bir âfet-i âşûb-ı zamânsın zâlim*  
*Şûriş-fiken-i her dü-cihânsın zâlim*<sup>67</sup>

(Beste Buhurizade, güfte Nâbî, beste-nigâr, fahte,<sup>68</sup> Revân 1724, v:144b) [Söylemez 2016: 202]

*Müşk-sây itdi dimâğ mârî-i gîsûlarına*  
*Nâfe-rîz oldı bu sevdâlarla âhûlarına*<sup>69</sup>

(Beste Buhûrîzâde, güfte Nâbî, semaî, Nadir Eserler Kütüphanesi 9857, v: 14b) [Söylemez 2016: 209]

Nâbî ile çağdaş ve klâsik Türk mûsikîsinin önemli bestekârlarından biri olan Çömlekçizâde Recep Çelebi (ö. 1691)<sup>70</sup> Urfalı Yusuf Nâbî'nin iki gazel ve bir rubâ'îsini bestelemiştir. Bu güftelerin ilk beyitleri ve rubâ'înin tamamı aşağıda sunulmuştur.

<sup>61</sup> Gözlerin gibi sarhoş olmak için kadehe mi yoksa yansıman gibi gül renkli şarabın kadehine mi düşdün?

<sup>62</sup> Mûsikîmizin geçmişi altı asır öncesine dayanan en eski basit makamlarından biri.

<sup>63</sup> Yine bahar geldi kadeh testisi (ele) alınmaz mı? Bu havalarda o gül goncasından (güzel sevgiliden) arzu alınmaz mı?

<sup>64</sup> Ey bülbül, gül, gül bahçesini terk etti, yine muhabbet meydanı ve sohbet sana kaldı.

<sup>65</sup> Mûsikîmizde kırk sekiz zamanlı ve otuz dört vuruşlu, donanımdan sonra 48/4 şeklinde yazılıp gösterilen ağır karakterli büyük bir usul.

<sup>66</sup> Bu gazel *Nâbî Divânı*'nda tespit edilememiştir.

<sup>67</sup> Söylemez, Mehmet (2016); *Türk Musikisinde Hâfiz Post*, Gazi Üni. Güzel Sanatlar Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara, s. 204; Bu gazel *Nâbî Divânı*'nda tespit edilememiştir.

<sup>68</sup> Türk Mûsikîsinde yirmi zamanlı, on bir vuruşlu, donanımdan sonra 20/4 şeklinde yazılıp gösterilen bir büyük usul.

<sup>69</sup> *Nâbî Divânı*'nda bu gazel tespit edilememiştir.

<sup>70</sup> Hayatı için bkz. Yücecişik, s. 59-60.

*Bir gûne zevk-yâb-ı gam-ı fûrkat olmuşuz  
Kim yâre hasretüz dimege hasret olmuşuz*<sup>71</sup> Nâbî, G. 329/1.

(Beste Receb, güfte Nâbî, segâh, sakîl, Nadir Eserler Kütüphanesi 9857, v: 126b) // Müzari: Mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün. [Söylemez 2016: 179]

*Dest-i sitemle yıkma dilün tûre-hânesin  
Dağıtma şâh-bâz-ı gamun âşiyânesin*<sup>72</sup> Nâbî, G. 615/1.

(Beste Receb, güfte Nâbî, uşşâk,<sup>73</sup> sakîl, Nadir Eserler Kütüphanesi 9857, v: 56b; // Müzari: Mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün [Söylemez 2016: 181]

*Bûs eylemedür dehânını niyyetimüz  
Gencîne-i gaybdan gelür kısmetimiz  
Biz hâk-ı rehüz ziyâ-yı hûrşîd gibi  
Olmış turalum felek kadar rif'atümüz*<sup>74</sup> Nâbî, R. 95.

(Beste Receb, güfte Nâbî, Hüseyinî, evfer, Revân 1724, v: 45a); // Ahreb, Mef'ûlü mefâ'ilün mefâ'ilün fâ'ilün [Söylemez 2016: 180]

Kaynaklarda güftesi Nâbî, bestesi Çömlekçizâde Receb Çelebi olarak gösterilen ancak şairin divanında bulunmayan manzumenin matla beyiti şöyledir:

*Sâkî bir iki câm ile gel def'i gam eyle  
Bezm ehlini hem-hâl-ı Ferîdûn u Cem eyle*<sup>75</sup>

(Beste Receb, güfte Nâbî, Acem, sakîl, Nadir Eserler Kütüphanesi 9857, v: 77a); [Söylemez 2016: 188]

Türk musikisinin gelmiş geçmiş en önemli üstatlarından olan ve mûsikî tarihinde Hâfız Post olarak tanınan İmamzâde Mehmed Efendi (ö. 1694) de Nâbî'nin manzumelerini besteleyen bir diğer bestekârlarımızdır. Kendisinin hazırlamış olduğu bir yazmada Nâbî'nin 21 adet şiirinin yer aldığı ifade edilmektedir.<sup>76</sup> Ancak Nâbî'nin Hâfız Post tarafından bestelenmiş altı manzumesine ulaşılmış olup bunlar aşağıda sunulmuştur:

*Bir zamân biz dahı hem-sohbet-i cânâne idük  
Gülüne bülbül idük şem'ine pervâne idük*<sup>77</sup> Nâbî, G. 447/1.

(Beste Hâfız, güfte Nâbî, Isfahân, semâî, Nadir Eserler-TY3608, v: 23a; // Remel: Fe'ilâtün fe'ilâtün Fe'ilâtün fe'ilün, [Söylemez 2016: 110]

*Yâri açdum açıl ey gonca-dehânum diyerek  
Bezme geldi gele ey serv-i revânım diyerek*<sup>78</sup> Nâbî, G. 445/1.

(Besteci bilgileri verilmemiş) Revân 1724, v: 168b; (Eser, Nadir Eserler-TY3608 ve T5657 nolu yazmada Beste Hâfız Post ve güfte Nâbî olarak gösterilmiş, Hekimbaşı mecmuasında ise eser Na'ili'ye ait olarak kaydedilmiş.) // Remel: Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilün, [Söylemez 2016: 232]

*Cefâ gördük o nahl-i nâz-perverden vefâ dirken  
Bizümle 'âkıbet bîgâneye çıkdı âşinâ dirken*<sup>79</sup> Nâbî, G. 621/1.

<sup>71</sup> Bir çeşit ayrılık gamının zevkini bulmuşuz ki sevgiliye hasretiz demeğe hasret olmuşuz.

<sup>72</sup> Zülüm eliyle gönlün matem evini yıkma, gam doğanının/yiğidinin yuvasını dağıtma.

<sup>73</sup> Mûsikimizde uşşâk dörtlüsüne buselik beşlisi ilâvesiyle meydana gelen ve düğâh (la) perdesinde karar kılan basit makam.

<sup>74</sup> Niyetimiz sevgilinin dudağını öpmektir. Kısmetimiz gayp hazinesinden gelir. Farz edelim ki yüceliğimiz felek kadar olsa da biz güneşin ışığı gibi yolun toprağıyız.

<sup>75</sup> Bu gazel Nâbî Divânı'nda tespit edilememiştir.

<sup>76</sup> Söylemez agt, s. 38.

<sup>77</sup> Bir zamanlar biz de sevgilinin sohbet arkadaşı idik. Onun gül yüzüne bülbül/âşk, mumuna da pervane idik.

<sup>78</sup> Ey gonca ağzılım diyerek sevgiliye konuşturdum. Ey servi yürüyüşlü sevgilim, gelsene diyerek meclise geldi.

<sup>79</sup> O nazlı sevgiliden vefa beklerken cefa gördük. Tanıdıktr derken sonunda bizimle alakasını kesip yabancı çıktı.

(Hüseyinî, devr-i Hindî,<sup>80</sup> beste Hakîr, güfte Nâbî, Nadir Eserler TY5525; v: 43b) // Hezec: Mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün. [Söylemez 2016: 82]

*Hâk-i kûyun cilvegâh-ı mihr-i rahşân eyleme  
Tütüyâ-yı dîdemi hâk ile yeksân eyleme<sup>81</sup>*

Nâbî, G. 774/1.

(Segâh, devr-i Revân,<sup>82</sup> beste Hakîr, güfte Nâbî, Nadir Eserler TY5525, v:129b) // Remel: Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün. [Söylemez 2016: 92]

*Çemenzâr-ı emel hasret-keş-i berg ü nevâ kaldı  
Nihâl-i ârzû bîgâne-i neşv ü nemâ kaldı<sup>83</sup>*

Nâbî, G. 845/1.

(Nihâvend,<sup>84</sup> nim-devir, beste Hakîr Hâfız, güfte Nâbî, Nadir Eserler 9857, v: 152a), // Hezec: Mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün. [Söylemez 2016: 83]

*Râm eyledüm niyâz ile ol şive-kârımı  
Şeh-bâz-ı dest-i himmetüm aldım şikârımı<sup>85</sup>*

Nâbî, G. 878/1

(Hüseyinî, muhammes, beste Hakîr Hâfız, güfte Nâbî, v: 43b) // Müzari: Mef'ûlü fâ'ilâtü mefâ'îlü fâ'ilün. [Söylemez 2016: 101]

*Yektâ güherüm meclis-i rindân sadefümdür  
Mihr-i tarabum meykede beytü'ş-şerefümdür<sup>86</sup>*

Nâbî, G. 217/1

(Nikrîz,<sup>87</sup> semaî, beste Hâfız, güfte Nâbî, Nadir Eserler-3608, v: 54a) // Hezec: Mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlü fe'ûlün [Söylemez 2016: 127]

Bazı güfte mecmualarında, Hâfız Post tarafından bestelenmiş bir kısım manzumeler Nâbî'ye ait olmadıkları halde şaire aitmiş gibi gösterilmiştir. Nâbî'ye ait gösterilen bu manzumeler şairin divanında tespit edilememiştir. Bu bestelerin matla beyitleri de aşağıdadır:

*Dil ü cânâ gelmede nev-be-nev haber itâb etme  
Felek yine cân esir-i muhabbetün yine dil<sup>88</sup>*

(Arazbar,<sup>89</sup> devr-i kebir, beste Hakîr, güfte Nâbî, v: 81b; [Söylemez 2016: 85]

*O çâr-sûda ki nakd-i niyâza bakmazlar  
Meta'-ı kâle-fürûşân-ı nâza bakmazlar<sup>90</sup>*

(Hafif, beste Hakîr Hâfız, güfte Nâbî, Nadir Eserler Kütüphanesi 9857, v: 57a) [Söylemez 2016: 100]

*Söyledip nâz ile ruhsârımı gül gül mi ider  
Bilmezem gül mi ider mey seni bülbül mi<sup>91</sup>*

(Semaî, beste Hakîr, güfte Nâbî, Nadir Eserler 9857, v: 62a) [Söylemez 2016: 103]

*Gönül mir'atımı itdün mükedder  
Ko istignâyı ey şûh-i sitemger<sup>92</sup>*

<sup>80</sup> Müsikimizde bilhassa şarkı ve ilâhilerde kullanılan, yedi zamanlı, beş vuruşlu, donanımdan sonra 7/8 şeklinde yazılıp gösterilen bir küçük usul.

<sup>81</sup> Bulunduğun mekanı, parlak güneşin görüldüğü yer eyleme; (yoksa) gözümün sürmesini yerle bir edersin.

<sup>82</sup> Müsikimizde bilhassa ayin, tevşih, ilahî ve kârlarda kullanılan, on dört zamanlı, altı vuruşlu, donanımdan sonra 14/8 şeklinde yazılıp gösterilen bir küçük usul.

<sup>83</sup> İstek çimenliği yaprak ve meyve hasretini çekmekte; dilek fidanı da büyüyüp gelişmeğe yabancı/ilgisiz kaldı.

<sup>84</sup> Müsikimizin en eski makamlarından biri olan bir şed makam.

<sup>85</sup> İşi naz olan sevgilimi yalvararak kendime bağladım. Himmet elimin doğan kuşunu av olarak aldım.

<sup>86</sup> Ben eşi benzeri olmayan bir inciyim, rintlerin meclisi benim sadefimdir. Sevinç güneşiyim, meyhanе şeref evimdir.

<sup>87</sup> Müsikimizin yedi asırlık en eski birleşik makamlarından biri.

<sup>88</sup> Bu gazel *Nâbî Divânı*'nda tespit edilememiştir; beytin vezni de aksaktır.

<sup>89</sup> Müsikimizin nevâ perdesi (re) üzerindeki beyatî makamı dizisi, çargâh (do) üzerindeki rast beşlisi ve uşşak dörtlüsünden meydana gelen en eski makamlarından biri.

<sup>90</sup> Bu gazel *Nâbî Divânı*'nda tespit edilememiştir.

<sup>91</sup> Bu gazel *Nâbî Divânı*'nda tespit edilememiştir.

(Beste Hakîr Hâfız, Güfte Nâbî, Nadir Eserler 9857, v: 72a; Hâfız Post); [Söylemez 2016: 91]

*Türk Müsikiğinde Hâfız Post* isimli doktora tezinde,<sup>93</sup> Küçük İmâm (ö. 1674)<sup>94</sup> ismiyle mûsikî tarihinde meşhur olmuş bestekârın da Nâbî'nin iki manzumesini bestelediği ifade edilir ancak bu manzumelerden biri şairin divanında bulunurken diğeri ise divanda tespit edilememiştir. Söz konusu manzumelerin matla beyitleri şöyledir:

*Bu sûz ile dil nâle-i mestâne mi çeksün*  
*Bülbül çekecek bârı da pervâne mi çeksün*<sup>95</sup> Nâbî, G. 616/1.

(Beste Küçük İmâm, güfte Nâbî, evfer, Nadir Eserler Kütüphanesi 9857, v:16a) // Hezec: Mef'ûlü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ülün [Söylemez 2016: 218]

*İrişdi bahâr oldı yine hemdem-i nevrûz*  
*Şâd itse n'ola dilleri câm-ı Cem-i nevrûz*<sup>96</sup>

(Beste Küçük İmâm, Güfte Nâbî, Muhayyer, sakîl; Revân 1724, v: 53b) [Söylemez 2016: 220]

Yapı Kredi Sermet Çifter Araştırma Kütüphanesi 404 numarada kayıtlı ve kim tarafından tertip edildiği bilinmeyen bir güfte mecmuasında<sup>97</sup> da Nâbî'ye ait iki manzume yer almaktadır. Bunlardan ilki "...*mi düşdün*" (G. 451/1) redifli gazel olup İtrî<sup>98</sup>, ikincisi de Hâfız Post tarafından bestelenmiştir. Ancak Hâfız Post tarafından bestelenen gazel<sup>99</sup> *Nâbî Divânı*'nda bulunmamaktadır.

Fatma Adile Başer tarafından yayımlanan "Minyatürlü Bir Güfte Mecmuası"<sup>100</sup> adlı makalede de Nâbî'ye ait iki manzume yer almaktadır. Bunlardan ilki "... *ne haber*" (G. 182/1.) redifli gazel olup İtrî tarafından bestelenmiştir. Diğeri de Koca Baba (ö. ?) isimli bir bestekâr tarafından nikriz<sup>101</sup> makamında ve semaî usulünde bestelendiği ifade edilen ancak *Nâbî Divânı*'nda yer almayan bir gazeldir. Söz konusu mecmuada gazelin matla beytinin ilk mısraının sadece "*Dem-beste olur dil seni...*" kısmı verilmiştir.

Nâbî'nin çağdaşları İtrî, Çömləkçizâde Receb, Hâfız Post ve Küçük İmâm tarafından bestelenmiş gazeller dışında, *Türk Müsikişi Ansiklopedisi*'nde<sup>102</sup> de şaire ait güfteler yer almaktadır. Bu güftelerin bazılarının bestekârı belli iken birçoğunun da bestekârı bilinmemektedir. Söz konusu Ansiklopedide verilen manzumeler aşağıda sunulmuştur:

*Gülsitân-ı dehre geldük reng yok bû kalmamış*  
*Sâye-endâz-ı kerem bir nahl-i dil-cû kalmamış*<sup>103</sup> Nâbî, G. 353/1.

(Bolâhenk Nûrî Bey (ö. 1911)<sup>104</sup> bayatı,<sup>105</sup> devr-i kebir 2. beste. Subhi Ziya Özbekkan (ö. 1966)<sup>106</sup>, İsfahân, devr-i kebir 1. beste) // Remel: Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün

*Egerçi köhne metâ'uz revâcumuz yokdur*  
*Revâca da o kadar ihtiyâcumuz yokdur*<sup>107</sup> Nâbî, G. 189/1.

(İsmail Baha Serelsan (ö. 1998)<sup>108</sup> İsfahân, zencir beste) // Müctes: Mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün

<sup>92</sup> Bu beyit *Nâbî Divânı*'nda tespit edilememiştir. Aynı gazel başka güfte mecmualarında da Nâbî'ye ait gösterilmiştir. Bkz. Söylemez agt, s. 91.

<sup>93</sup> Söylemez, agt, 2016.

<sup>94</sup> Yüceışık, s. 92-93.

<sup>95</sup> Gönül bu yanma ile sarhoş inlemesini mi çeksün; bülbülün çekeceği yükü de kelebek mi çeksün?

<sup>96</sup> Bu gazel *Nâbî Divânı*'nda tespit edilememiştir.

<sup>97</sup> Başara, Erol vd. (2010); "XVIII. Yüzyıla Ait Bir Güfte Mecmuası İncelemesi"; M.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi 38, s. 137-172.

<sup>98</sup> İtrî'nin bestelediği gazel için bkz. 50. dipnot.

<sup>99</sup> Nâbî'ye atfedilen gazel için bkz. 74. dipnot.

<sup>100</sup> Bkz. <http://www.kirmizilar.com/tr/index.php/kultur-sanat-yazilari/3000-minyaturlu-bir-gufte-mecmuasi>

<sup>101</sup> Müsikiimizin yedi asırlık en eski birleşik makamlarından biri.

<sup>102</sup> Öztuna, Yılmaz (1968); *Türk Müsikişi Ansiklopedisi*, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.

<sup>103</sup> Dünya gül bahçesine geldik, renk yok, koku kalmamış. Bu bahçede cömertlik gölgesini salan gönül çekici tek bir fidan kalmamış.

<sup>104</sup> Hayatı için bkz. <http://www.musikiklavuzu.net/?blog/bestekarlar/bolahenk-nuri-bey-1834-1911>.

<sup>105</sup> Müsikiimizde, beyatî ve araban makamlarının birleşmesinden meydana gelen ve düğâh (la) perdesinde karar kılan, çok eski bir birleşik makam.

<sup>106</sup> Hayatı için bkz. <http://www.musikiklavuzu.net/?blog/bestekarlar/suphi-ziya-ozbekkan-1887-1966>.

<sup>107</sup> Her ne kadar eski metaz, bize revaç edilmez fakat revaca/sürümüne da o kadar ihtiyacımız yoktur.

<sup>108</sup> Hayatı için bkz. <http://www.musikiklavuzu.net/?blog/bestekarlar/ismail-baha-surelsan>.

*Niyetün eyledüğün va'deyi incâza midür  
Yohsa kasdun dil-i zâre sitem-i tâze midür*<sup>109</sup> Nâbî, G. 211/1.

(Bestekârı belli değil, sakîl beste) // Remel: Fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün

*Bâğ-ı dehrün hem hazânın hem bahârın görmüşüz  
Biz neşâtun da gamun da rûzgârın görmüşüz*<sup>110</sup> Nâbî, G. 319/1.

(Subhi Ziya Özbekkan (ö. 1966),<sup>111</sup> bestenigâr,<sup>112</sup> ağır çenber) // Remel: Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün

*Bir devlet için çerhe temennâdan usanduk  
Bir vasl için ağyâre müdârâdan usanduk*<sup>113</sup> Nâbî, G. 395/1.

(Nâlî-zâde Ali Dede (ö. 1735), şehnâz,<sup>114</sup> bûselik<sup>115</sup>) // Hezec: Mef'ûlü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ûlün

*Hûn-ı dilümi gonce-i câm eyledi bülbül  
Bezm-i güli nâleye tamâm eyledi bülbül*<sup>116</sup> Nâbî, G. 493/1.

(Bestekârı belli değil, semaî beste) // Hezec: Mef'ûlü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ûlün

*Bülbül-âsâ bâğ-ı kûy-ı yâri seyrân eyledüm  
Görmeden ol gonceyi çâk-ı girîbân eyledüm*<sup>117</sup> Nâbî, G. 527/1.

(Bestekârı belli değil, semaî beste) // Remel: Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün

*Yâre varsın peyk-i nâlem âh u zârüm söylesün  
Âb-ı çeşm-i girye-i bî-ihyârum söylesün*<sup>118</sup> Nâbî, G. 956/1.

(Subhi Ziya Özbekkan, Isfahân, muhammes) // Remel: Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün

*Kim düşerdi pâyuma hum gibi pür-cûş olmasan  
Kim tutardı çeşm sâgar gibi ser-cûş olmasan*<sup>119</sup> Nâbî, G. 536/1.

(Bestekârı belli değil, devr-i kebîr beste) // Remel: Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün

*Vir handeye ruhsat leb-i gül-fâm görünsün  
Kâm-ı dil-i rindân-ı mey-âşâm görünsün*<sup>120</sup> Nâbî, G. 629/1.

(Bestekârı belli değil, evsat<sup>121</sup> beste) // Hezec: Mef'ûlü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ûlün

*Koma çeşm ü dilün tîre tururken bezm-i dünyâda  
Şu'â-ı çihre-i sâkî safâ-yı sûret-i bâda*<sup>122</sup> Nâbî, G. 782/1

(Bestekârı belli değil, evfer beste) // Hezec: Mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün

<sup>109</sup> (Ey sevgili), niyetin verdiği sözü yerine getirme mi yoksa kastın inleyen gönle yeni bir sitem midir?

<sup>110</sup> Dünya bahçesinin hem sonbaharını hem de ilkbaharını görmüşüz. Biz ferahlık ve sevincin de, üzüntü ve tasanın da zamanını görmüşüz.

<sup>111</sup> Hayatı için bkz, <https://islamansiklopedisi.org.tr/ozbekkan-suphi-ziya>.

<sup>112</sup> Mûsikîmizde saba makamı ile irakta segâh dörtlüsünün birleşmesinden meydana gelen ve irak perdesinde karar kılan birleşik makam:

<sup>113</sup> Bir devlet/saadet için feleğe yalvarmaktan usandık. Bir vuslat/kavuşma için başkalarının yüzüne gülmekten/iyi görünmekten usandık.

<sup>114</sup> Mûsikîmizin en eski birleşik makamlarından biri.

<sup>115</sup> Mûsikîmizde orta sekizlideki "si" sesinin adı, bûselik perdesi.

<sup>116</sup> Bülbül, gönül kanımı kadeh goncası yaptı (böylece) gül meclisini inlemeyle tamamladı.

<sup>117</sup> Bülbül gibi sevgilinin bulunduğu yerin bağ ve bahçesini dolaştım, o gül goncasını (sevgili) görmeden yaka yırttım, derin üzüntü çektim.

<sup>118</sup> İniltilerimin habercisi, sevgiliye varıp yanıp yakılmamı haber versin. Elimde olmayan ağlayışımın gözyaşlarını (sevgiliye) bildirisin.

<sup>119</sup> Şarap küpü gibi coşup kaynamasan kim ardıma düşerdi. Büyük kadeh gibi galeyana gelmesem/köpürmesem kim bana karadı.

<sup>120</sup> Gülmeye izin ver de şarap için rintlerin gönül arzusu olan gül renkli dudaklar görünsün.

<sup>121</sup> Mûsikîmizde peşrev, beste, şarkı ve bilhassa ilâhîlerde kullanılmış olan yirmi altı zamanlı, on üç vuruşlu, donanımdan sonra 26 / 4 veya 26 / 8 şeklinde yazılıp gösterilen bir büyük usul.

<sup>122</sup> Dünya meclisinde, sakinin yüzünün ışığı şarabın görünen lezzetinde dururken göz ve gönlünü karanlıkta bırakma.

*Müşg-sây itdi dimâği bâd-ı gîsûlar yine  
Nâfe-rîz oldı bu sevdâlarla âhûlar yine*<sup>123</sup>

Nâbî, G. 776/1.

(Bestekârı belli değil, semaî beste) // Remel: Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilâtün Fâ'ilün

*Ne gözde eşk-i dem-â-dem ne dilde zârum olaydı  
Safâ-resân-ı dil ü dîde bir nigârüm olaydı*<sup>124</sup> Nâbî, G. 877/1.

(Bestekârı belli değil, Frenk-çîn<sup>125</sup> beste) // Hezec: Mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün

## SONUÇ

Bu çalışmada Nâbî'nin bestelenmiş 42 manzumesi tespit edilmiştir. Hiç şüphesiz Nâbî'nin bestelenen manzumeleri bundan ibaret değildir. Başta güfte mecmuları olmak üzere kaynakların tamamı incelenirse bu sayının yüzleri bulacağına inanıyoruz. İncelenen bu 42 manzumeden biri rûba'î geri kalanların tamamı gazeldir. Bestelenen bu 42 manzume aruzun üç farklı bahrini (hezec, remel, müctes, muzari') oluşturan kalıplarla yazılmıştır. Hezec ve remelin aynı dairenin bahirleri olduğu, hezec kelimesinin de "güzel sesle şarkı terennüm etmek" anlamına geldiği dolayısıyla bu bahirlerin vezinleriyle yazılan manzumelerin bestelenmeğe daha uygun olduğu söylenebilir. İncelediğimiz bu manzumenin bahir ve kalıplara göre dağılımı aşağıdaki gibidir:

Hezec: Mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün mefâ'ilün 11

Hezec: Mef'ülü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ülün 10

Remel: Fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün 7

Remel: Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilâtün Fe'ilün 4

Müctes: Mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün 6

Müzari: Mef'ülü fâ'ilâtü mefâ'ilü fâ'ilün 3

Yine incelediğimiz bu manzumelerin makam ve usulleri de şöyledir: Hicâz (1), İsfahân (5), Acem (1), Nişâbûr (1), Irak (1), Rehâvî (1), rahatü'l-ervâh (2), evc (1), Hüseyinî (5), segâh (3), nevâ (2), uşşâk (1), nihâvend (1), nikrîz (1), bayatî (1), beste-nigâr (1), şehnâz (1) ve muhayyer (1)'dir.

Usuller: Zencir, darb, evfer, devr-i kebîr, nîm-devr, semaî, muhammes, çenber, sakîl, devr-i Hindî, devr-i Revân, ağır çenber, evsat, Frenk-çîn.

Bu verilerden sonra şu hususlara değinmek mümkündür:

Nâbî, doğuştan mûsikî ilmine meraklı olup bu ilmi Diyarbakırlı mûsikîşinâs Seyyid Yahyâ Efendi'den öğrenmiş ve *Atrâbu'l-âsâr* ile *Tezkire-i Şu'arâ-yı Âmid* adlı tezkirelerde mûsikîşinâslığına dair önemli bilgiler verilmiştir.

Nâbî, 1120/1709 yılında Diyarbakır'a davet edilmiş ve düzenlenen mûsikî ziyafetinde Diyarbakırlı mûsikî üstatları tarafından gazelleri irticalen bestelenmiş ve bu besteleri günümüze kadar gelmiştir.

Nâbî, söz konusu ziyafetin sonunda bazı manzumeler besteleyerek hem haziruna teşekkür etmiş hem de bestekârlığını ortaya koymuştur. Nâbî'nin bestelediği kendi gazellerinden sadece biri günümüze kadar gelebilmiştir.

Nâbî'nin birçok manzumesi çağdaşları İtrî, Çömlekçizâde Receb, Hâfız Post, Küçük İmam ve Nâlîzâde Ali Dede tarafından değişik makâm ve usullerde bestelenmiş ve güfte mecmualarında yer almıştır.

Başta güfte mecmuları olmak üzere bazı kaynaklarda Nâbî'ye ait gösterilen her manzumenin şaire ait olmadığı, şaire ait gösterilen manzumelerin mutlak surette divanından teyit edilmesi gerektiği sonucu varılmıştır.

<sup>123</sup> Sevgilinin uzun saçları, yine can dimağını misk gibi etti. Ceylanlar bu sevdalarla/yaralarla yine göbeklerinden misk düşürdüler.

<sup>124</sup> Ne gözde zaman zaman akan gözyaşı ne gönülde inlemelerim olaydı. Safa/huzur veren gönül ve göz sahibi bir sevgilim olaydı.

<sup>125</sup> 12 zamanlı bir usul.



Yusuf Nâbî'nin manzumeleri sadece çağdaşları tarafından değil 20. yüzyılın önemli bestekârlarından sayılan Bolâhenk Nûrî Bey, Subhi Ziya Özbekkan ve İsmail Baha Serelsan gibi şahıslar tarafından da bestelenmiş ve günümüze kadar ulaşmıştır.

Yine güftesi Nâbî'ye ait ancak bestecisi belli olmayan birçok manzume de kaynaklarda tespit edilmiştir. Bütün bu hususlar göz önüne alındığında Nâbî'nin manzumelerinin bestelenmeğe ne derece elverişli olduğunu göstermektedir. Bundan hareketle makâmı ve usulü bilinen ancak bugün için unutulmuş Nâbî'ye ait bu güftelerin erbabınca yeniden ele alınması gerekliliğini en azından bestelenebilecek olanların bestelenmesi mûsikî tarihi özellikle de Urfa müziği için önemli olduğunu düşünüyoruz.

Birçok hastalığı iyi geldiği tıbben de tescil edilen mûsikî makâm ve bestelerin yeniden yorumlanıp hastaların tedavisinde kullanılabileceğini ilgililerin dikkatine sunmak isteriz.

**KAYNAKLAR**

- Ahmed Rifat (1300); *Lugat-ı Târihiyye ve Coğrafiyye*; İstanbul.
- Ali Emîrî Efendi (2018); *Tezkire-i Şu'arâ-yı Âmid*; (Haz: İdris Kadioğlu), Kültür ve Turizm Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü, Ankara.
- Başer, Fatma Adile; “Minyatürlü Bir Güfte Mecmuası”;  
<http://www.kirmizilar.com/tr/index.php/kultur-sanat-yazilari/3000-minyaturlu-bir-gufte-mecmuasi>.
- Bektaş, Ekrem (2014); “Diyarbakır Şiir Meclislerinde Urfalı Nâbî”; Alî Emîrî Hatrasına Uluslararası
- VIII. Klâsik Türk Edebiyatı Sempozyumu (15-17 Kasım 2012, Diyarbakır), Diyarbakır Valiliği Kültür Sanat Yayınları, Diyarbakır, s. 65-70.
- Bursalı Mehmed Tahir (2000); *Osmanlı Müellifleri*; Bizim Büro Yay., Ankara.
- Oransay, Gültekin (1976); “Türk Din Musikisi Tür, Makâm ve Usullarının Kodlanması”;  
<http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/37/764/9689.pdf>.
- Hâfız Hüseyin Ayvansarâyî (2017); *Vefeyât-ı Ayvansarâyî*; (Haz: Ramazan Ekinci), Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara.  
<http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/55730,vefeyat-i-ayvansarayipdf.pdf?0>
- İsmail Belîğ (1999); *Nuhbetü'l-âsâr li Zeyl-i Zübdeti'l-Eş'âr*; (Haz: Abdülkerim Abdulkadiroğlu), AKM, Ankara.
- Kaplan, Mahmut (2001); “Divân Şiirinde Musiki”; *Köprü (Üç Aylık Fikir Dergisi)*, S. 79, s. 52-60.
- Mehmed Âsım; *Zeyl-i Zübdeti'l-eş'âr*; Ali Emîrî Ktp. Manzum Eserler Böl. No: 1326.
- Mehmed Süreyya (1996); *Sicill-i Osmânî*; (Haz: Nuri Akbayır), Tarih Vakfı Yurt Yay., İstanbul.
- Mîrzâ-zâde Mehmed Sâlim Efendi (2018); *Tezkiretü's-şuarâ*; (Haz: Adnan İnce) Kültür ve Turizm Bakanlığı, Ankara. <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/57124,mirza-zade-mehmed-salim-tezkiretu39s-su39arapdf.pdf?0>
- Mustafa Safâyî (2005); *Safâyî Tezkiresi*; (Haz: Pervin Çapan), AKM, Ankara.
- Özcan, Nurî; “Atrâbu'l-âsâr”; *DİA*, C. 4, s. 85-86;  
<http://www.islamansiklopedisi.info/dia/pdf/c04/c040085.pdf>
- Öztuna, Yılmaz (1969); *Türk Mûsikîsi Ansiklopedisi*; Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Söylemez, Mehmet (2016); *Türk Musikisinde Hâfız Post*; Gazi Üni. Güzel Sanatlar Enstitüsü (Yayımlanmamış Doktora Tezi), Ankara.
- Şemseddin Samî (1996); *Kamûsu'l-A'lâm*; Kaşgar Neşriyat, Ankara.
- Şeyhî Mehmed Efendi (1989); *Vekayiu'l-Fudalâ*; C. II-III, (Neşre Haz: Doç. Dr. Abdulkadir Özcan), Çağrı Yayınları, İstanbul.
- Uslu, Recep (2009); “Müzik Tarihi Açısından Es'ad Efendi'nin Atrabu'l-Âsâr'ı veya Müzik Estetiği Görüşleri”; *Musikişinas*, S. 10, s. 192-232.  
[http://www.academia.edu/13589765/Esad\\_Efendi\\_Atrab\\_17.\\_Y%C3%BCzy%C4%B1\\_TM\\_Besteciler\\_ve\\_Muzik\\_Esteti%C4%9Fi](http://www.academia.edu/13589765/Esad_Efendi_Atrab_17._Y%C3%BCzy%C4%B1_TM_Besteciler_ve_Muzik_Esteti%C4%9Fi)
- Uslu, Recep (2000); “Türk Müziği Eğitim Tarihinde Güfte Mecmuaları ve İnceleme Esasları Üzerine Tespitler”; *Müzikte 2000 Sempozyumu*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

YüceiŐık, Zeynep Sema (1990); ŐeyhüliŐâm Mehmed Efendi Atrabu'l-âsâr fi-tezkireti 'Urefâi'l-edvâr (Giriş, Metin, Tercüme, Terimler, Dil Notları); İstanbul Üniversitesi SBE (Yayımlanmamış Doktora Tezi), İstanbul.

# GÜFTE ŞAİRİ VE MÛSİKÎŞİNAS OLARAK URFALI NÂBÎ

Nagihan ÇAĞLAYAN\*

## GİRİŞ

Urfa insanlık tarihinin kadim şehirlerinden biridir. Evliya Çelebi *Seyahatnâme*'sinin üçüncü kitabının Urfa'yı anlattığı bölümünde: "...ve bu deyrde Hazret-i İsâ zamanında erganûn ve nâkûsu bir gûne makâm ile çaldıklarında ol makâma rehâvî dediler. Zirâ şehrinin ismi dahi Ruhâ'dır. Anın için rehâvî dirler..."<sup>1</sup> diyerek mûsikîmizin kadim makamlarından biri kabul edilen ve Urfa'ya mensup manasına karşılık gelen rehâvî kelimesinin<sup>2</sup> etimolojik olarak Urfa'nın eski adına kadar uzandığına işaret etmektedir. Ayrıca Nâbî, divanında yer alan bir gazelinin makta beytinde "Hâkümüz mevlididür hazret-i İbrâhimün/Nâbiyâ râst makâmında Rehâvîyüz biz"<sup>3</sup> diyerek bu iki kelime arasındaki münasebete dikkati çeker. Bu ifadeler, Urfa'nın mûsikî ile olan bağını göstermesi bakımından mühimdir. Biz de bu makalede Urfalı Nâbî'nin hayatına, edebi şahsiyetine, eserlerine kısaca değindikten sonra onun mûsikî ile ünsiyetine dair kaynaklardaki bilgileri değerlendireceğiz. Devamında İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi'ndeki T.Y. 3608 numaralı yazma *Beste Mecmuası*'nda yer alan Nâbî'nin güftelerini neşredeceğiz. Bu neşri Ali Fuat Bilkan'ın yayımlanmış olduğu tenkitli divan yayını ile karşılaştırarak tespit edeceğiz.<sup>4</sup>

## Hayatı

Divan şiirinin üstad olarak kabul edilebilecek şairlerinden biri olan Nâbî, Hicrî 1052 (1642) senesinde o zaman Ruhâ adıyla bilinen Urfa'da dünyaya gelmiştir. Nâbî şiirlerinde kullandığı mahlası olup asıl adı Yusuf'tur. *Hayriyye* adlı eserinin yazılış sebebinin anlattığı bölümde oğluna hitaben:

*Hamdülillah nesebün âlîdür*

*İlm ile cedd ü ebün âlîdür*

*Gerçi bâlâsı bilinmez ammâ*

*Bilinen mertebdür hep ulemâ<sup>5</sup> (b.84/85)*

diyerek köklü ve ilme son derece ehemmiyet veren bir aileye mensup olduğunu ifade etmektedir. Babasının adı Seyyid Mustafa, dedesi Seyyid Mahmud, dedesinin babası Seyyid Muhammed Bâkır ve onun da babası Şeyh Ahmed-i Nakşibendî'dir. Bu isimlerin her birinin başında "seyyid" unvanının bulunuşu Nâbî'nin ailesinin peygamber soyuna mensup olduğunu ortaya koymaktadır.<sup>6</sup> Çocukluk ve ilk gençlik yıllarını geçirdiği Urfa'da oldukça iyi bir tahsil gören Nâbî, şiire çocuk denilebilecek bir yaşta burada başlamıştır.<sup>7</sup> Yusuf Nâbî yirmi dört yaşına geldiği vakit şair tabiatının verdiği başka yerler görmek, başka şahsiyetlerle tanışmak isteğinin bir tezahürü olarak "Gurbeti ihtiyâr idüp nâçâr"<sup>8</sup> Urfa'dan ayrılmış, aradığı sükûn ve himmeti bulmak maksadıyla bir irfan ve kültür ocağı gördüğü İstanbul'a gitmiştir. Büyük ümitlerle geldiği İstanbul'da Nâbî aradığını bulamaz ve hayal kırıklığına uğrar. Yokluk ve sıkıntıya düştüğü bu dönemde Sultan IV. Mehmed'in musahibi Mustafa Paşa'ya iltica edip müstakil bir eser olarak değerlendirilebilecek 268 beyitlik mesnevisini sunmuştur.<sup>9</sup> Adı geçen Paşa'nın vefatına kadar (1098/1687) sürecek olan dostlukları neticesinde onun nedimi ve divan kâtibi olmuş, kısa sürede şiir vadisinde hızlı bir yükseliş gösterip şöhret kazanmış ve devrin mühim şairlerinin arasında kendine önemli bir yer edinmiştir. Mustafa Paşa'nın musahibi ve divan kâtibi olması münasebetiyle Nâbî, Sultan IV. Mehmed'in de yakınında bulunmuş, onun maiyetinde Lehistan Seferi'ne katılmıştır. Bu sefer

\* Dr. Öğr. Üyesi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuarı.

<sup>1</sup> Kahraman, Seyit Ali- Dağlı, Yücel, (2006), *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, YKY Yay., İstanbul, 3. Kitap, s. 95.

<sup>2</sup> Sözer, Vural, (2005), *Müzik Ansiklopedik Sözlük*, Remzi Kitabevi, İstanbul, s. 578.

<sup>3</sup> Bilkan, Ali Fuat, (1997), *Nâbî Divânı*, C II, MEB Yay., İstanbul, s. G.271/7. Divân-ı Nâbî, G.271/7.

<sup>4</sup> Bilkan, Ali Fuat, (1997), *Nâbî Divânı*, C I-II, MEB Yay., İstanbul.

<sup>5</sup> Kaplan, Mahmut, (1995), *Hayriyye-i Nâbî (İnceleme-Metin)*, AKM Yay., Ankara, s. 184.

<sup>6</sup> Diriöz, Meserret, (1976), "Nâbî'nin Ailesine Dâir Yeni Bilgiler", *Türk Kültürü*, Ankara, XIV/167, s. 669.

<sup>7</sup> Diriöz, Meserret, (1994), *Eserlerine Göre Nâbî*, Fey Vakfı Yay., İstanbul, s. 33.

<sup>8</sup> Musahip Mustafa Paşa övgüsünde yazdığı 268 beyitlik mesnevinin 146. beyitinin birinci mısrası. (Bilkan, Ali Fuat, (1997), *Nâbî Divânı*, C I, MEB Yay., İstanbul, s. 406.)

<sup>9</sup> Bilkan, Ali Fuat, *Age*, C I, s. 393-416.

sonrasında Kamanıçe Kalesi'nin alınması dolayısıyla düşürdüğü iki tarih manzumesi Sultan IV. Mehmed tarafından çok beğenilip kale kapısına yazdırılmıştır.

Nâbî, 1089'da (1678) hac farizasını yerine getirmek üzere Medine-i Münevvere'ye gitmiştir. Bu zahmetli yolculuk esnasında Musahip Mustafa Paşa ve Sultan IV. Mehmed hac güzergâhı üzerindeki görevlilere gerekli emirleri vererek Nâbî'nin rahat bir hac yapmasını temin etmişlerdir. Hicaz dönüşünde Mustafa Paşa'nın kethüdalığına yükselmiş akabinde gördüğü mübarek yerleri anlattığı *Tuhfetü'l-Haremeyn* adlı eserini kaleme alıp sultana takdim etmiştir.

Kendi arzusu ile kethüdalık vazifesinden ayrılan Nâbî, çevresindeki kimselerden hatta dostlarından gördüğü vefasızlığa tahammül edemeyip Musahip Mustafa Paşa'dan eski görevini talep etmiş ve eski memuriyetine tekrar dönmüştür. Musahip Mustafa Paşa'nın kaptan-ı deryalık vazifesiyle İstanbul'dan uzaklaştırılması üzerine onunla birlikte İstanbul'dan ayrılmıştır. Paşa'nın maiyetinde önce Mora'ya, bilahare Boğazhisar'a giden Nâbî onun vefatından sonra (1098/1687) İstanbul'a dönmüştür. Nâbî daha sonra İstanbul'dan ayrılarak Halep'e yerleşmiştir. Ömrünün en verimli yılları sayılabilecek bu dönemde Hayriyye 1113(1701) ve Hayrâbâd 1117(1705) gibi meşhur mesnevilerini burada kaleme almıştır.

Baltacı Mehmed Paşa 1121/1710 yılında ikinci defa sadrazamlığa tayin edilmesi üzerine İstanbul'a dönerken yakın alaka gösterip himayesini esirgemediği Nâbî'yi de yanına almıştır. Şairin tekrar İstanbul'a gelişi bu vesile ile olur. Ömrünün son zamanlarına tesadüf eden bu İstanbul döneminde Nâbî devrin kültür ve sanat mahfillerinde büyük bir saygı görmüş, pek çok şairin hayranlığını kazanmıştır. Nâbî, ömrünün son demlerini İstanbul'da büyük bir sevgi ve hayranlık halesi içerisinde geçirmiştir. Vefatına işaret eden Farsça tarih kıtasını kaleme aldıktan kısa müddet sonra 1124/1712'de vefat eder. Kabri Üsküdar'da Miskinler Mezarlığı'ndadır.

## Eserleri

Klasik Türk şiirini tefekkürle çeşitlendiren Nâbî on eser kaleme almıştır. Bu eserlerden altısı manzum dördü ise mensurdur. Nâbî asıl şöhretini manzum eserleriyle kazanmıştır.

Manzum eserleri şöyledir<sup>10</sup>:

1. *Türkçe Divan*: Son derece hacimli olan *Türkçe Divan* yüz beyitten müteşekkil bir tevhidle başlar. Klasik divan tertibinde uyulması gelenek hâline gelen esaslar gereğince tevhid, münacat ve naatler peş peşe sıralanır. Dinî şiirlerin ardından kasideler gelir. Pek çoğu Musahip Mustafa Paşa'ya sunulan bu kasideler Nâbî'nin yaşadığı dönemin tarihî ve sosyal gerçekliklerini yansıtmakta olup bu açıdan da oldukça mühimdirler. Divanın en zengin kısmı muhteva bakımından çeşitlilik arz eden gazeller bölümüdür. Gazelleri rubai, kıta ve müfredler takip eder.
2. *Farsça Divançe*: Bu eser *Divançe-i Gazeliyat-ı Farisî* başlığı ile Türkçe müretteb divanın sonunda yer alır. *Farsça Divançe* Nâbî'nin kuvvetli şiirler yazabilecek derecede Farsçayı iyi bildiğini ortaya koyan bir eserdir.
3. *Hayriyye*: Nâbî'nin hikemî yönünü ortaya koyan ve şöhreti günümüze kadar gelen en mühim eseridir. Halep'te yazılmıştır. Genel itibarıyla bir nasihatnamedir. Eserde Nâbî, yaşadığı devirde görülen ahlakî, ekonomik ve sosyal aksaklıkları yer yer esprili bir dille ifade etmiştir.
4. *Tercüme-i Hadîs-i Erbaîn*: Nâbî'nin Abdurrahman Câmî'ye ait aynı adlı eserden yaptığı manzum çeviridir.
5. *Hayrâbâd*: Feridüddin Attar'ın İlahinâme isimli eserinde yer alan "Fahr-i Cürçân ve Padişahın Kölesi" adlı hikâyeden mülhem bir mesnevidir.
6. *Surnâme*: Eser Sultan IV. Mehmed'in emri ile şehzadeleri Mustafa (II. Mustafa 1695-1703) ve Ahmed'in (III. Ahmed 1703-1730) sünnet düğünleri münasebetiyle mesnevi nazım şekliyle kaleme alınmıştır.

## Mensur Eserleri:

1. *Tuhfetü'l-Haremeyn*: Nâbî, hac yolculuğunu anlattığı seyahatname niteliğindeki bu eserini 1089'da kaleme almıştır. Eser mensur olmakla birlikte Türkçe, Arapça ve Farsça manzum parçalar da ihtiva etmektedir. Eserin dili ağır, üslubu külfetlidir.

<sup>10</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz. Karahan, Abdülkadir, (1987), *Nâbî, Türkçe Şiirlerinden Seçmeler*, Kültür ve Turizm Bak. Yay., Ankara.

2. *Zeyl-i Siyer-i Veysi*: Divan edebiyatında sanatlı nesrin üstadlarından Veysi'nin kaleme aldığı Hz. Muhammed'in Bedir Gazvesi'ne kadar olan hayatını anlatan *Siyer-i Veysi* isimli esere Nâbî'nin yazdığı zeyl mahiyetinde bir eserdir.
3. *Münşeât*: Eser süslü nesirle kaleme alınmış olup Nâbî'nin mektuplarını muhtevidir.
4. *Fetihnâme-i Kamanîçe*: Sultan IV. Mehmed'in Lehistan üzerine yaptığı sefer sonrasında fethedilen kale için Musahip Mustafa Paşa'nın talebiyle manzum-mensur olarak kaleme alınmıştır.

## Edebi Şahsiyeti

Nâbî Divan şiirinin ekol sahibi şairlerinden biridir. Pek çok Divan şairi, bilhassa Nâbî ekolüne mensup şairler tarafından “üstâd-ı sühân”, “şehbender-i taht-ı hüner”, “ekmel-i şuarâ-yı Rûm” vb. gibi övücü sıfatlarla yüceltilen Nâbî, Divan şiirine yeni bir ses getirmiştir. O, lirazmin hâkim olduğu gazeller kaleme almakla beraber ekseriyetle fikri yönü ağır basan şiirler yazan velud bir şairdir. Düşünceyi süsten uzak sağlam bir dil kalıbına dökken Nâbî, bunu yaparken açık ve anlaşılır bir ifade yolunu tercih etmiştir. Nâbî, Klasik şiirimizin hikemî denilen şiir tarzında kendisinden önceki şairleri geride bıraktığı gibi kendisinden sonraki şairlerin de ulaşamadığı bir merhaleyi temsil etmektedir. Hikemî tarz Nâbî ile bir çığır halini almış, adeta bir ekol olmuştur. Sâbit (ö. 1713), Dürri (ö. 1135/1722), Kâmî (ö. 1136/1724), Râşid (ö. 1148/1735), Neylî (ö. 1161/1748), Sünbülzâde Vehbî (ö. 1224/1809), Âtîf Efendi (ö. 1155/1742), Hâzık (ö. 1177/1763), Nâşit (ö. 1206/1791), Rahmî (ö. 1164/1751), Şeyhülislam Esad (ö. 1166/1753), Ratib Ahmet Paşa (ö. 1175/1762), Haşmet (ö. 1182/1768), Antakyalı Münîf (ö. 1156/1743) bu vadide eserler vermişlerdir.

Safâyî Tezkiresi, Nâbî'yi ele aldığı bölüme, “Ol tûtî-i şekeristân-ı fesâhatin ism-i sâmilere Yûsuf'dur.”<sup>11</sup> cümlesiyle başlar. Devamında ise Nâbî'nin sanatını takdir eden cümleler sıralar: “Asrın melikü'ş-şuarâsı ve evc-i ma'ârif ü kemâlin ferhunde-hümâsı aziz-i Mısr-ı belâgat suhân-rân-ı kalem-rev-i fesâhat bir zât-ı sûtûde-haslet olup ...”, “mâlik-i memâlik-i iklîm-i irfân sezâvâr-ı sohbet-i vüzerâ ve nedîm-i padişâhî olmagla sezâ meclis-serâ ve nüktedân-ı letâyif-gûyâ bir merd-i ferhunde-likâ ...” Bu cümlelerde de görüldüğü gibi Nâbî devrin melikü'ş-şuarâsı olarak nitelendirildikten sonra bilgi ve hikmetin zirvesi, güzel söz söylemenin üstadı, nüktelerle donatıldığı sözü ve sohbeti ile padişah ve vezirlerin meclislerinin süsü bir şahsiyet olarak tavsif edilir.

*Sâlim Tezkiresi*'nde Nâbî'ye dair şu değerlendirmeye karşılaşıyoruz: “Şu'arâ-yı Rûm'un şâ'ir-i nâyâbı üstâd-ı küll melikü'ş-şuarâ Nâbî Efendi merhum ...”, “... lisân-ı tasavvufdan âgâh bir pîr-i muhterem ve irfân-ı hak bu ki müselleme idi. Eger irfânı kadar fazîlet-i zâhiresi ve cevân-ı himmeti kadar ma'rîfet-i bâhiresi olsaydı fazla dahî kemâli gibi alem ve beyne'ş-şuarâ müselleme olduğu gibi beyne'l-fuzalâ nâdire-i âlem olurdu. Lisân-ı Fâriside ve zebân-ı Türkide ve fesâhât-i Arabiyyede zihni çâlâk bir cevher-i pâk sâhib-i tab-ı derrâk idi.”<sup>12</sup> Yukarıdaki cümlelerde Sâlim, şairin tasavvufa da vukûfiyetinin bulunduğunu, bu özelliği ile irfan sahibi arif bir zat olduğunu belirtir. Ayrıca Türkçe, Arapça ve Farsçaya hâkim bir şahsiyet olduğunu kaydeder.

## Mûsikîşinaslığı

Hisden ziyade tefekküre kıymet veren ve ifade kudreti bakımından divan şiirinin üstadlarından sayılan Nâbî devrinin en mühim şairlerinden biri olmasının yanı sıra aynı zamanda iyi bir mûsikîşinastır. Nâbî'nin mûsikî ile ilgisi pek çok divan şairi gibi mûsikîye dair istihlaları şiirlerinde kullanmakla sınırlı olmayıp onun bu alanda da üstad olarak değerlendirilmesine imkân verecek mahiyettedir. Bu hususta Ali Emîrî Efendi'nin *Tezkire-i Şu'arâ-yı Âmid* isimli eserinin Çâkerî maddesinde verdiği bilgiler önemlidir.<sup>13</sup>

Ali Emîrî Efendi Diyarbakır'da henüz genç bir talebe iken 1173/1760 doğumlu 110 yaşındaki şehrin pîr-i muhteremlerinden Ali Ağa'dan dinlediklerini kaydeder. Ali Ağa'nın, yetiştiği çok yaşlı ilim ve kültür adamlarından nakille anlattıkları şöyledir: Nâbî 1120/1708-9 civarında eski dostlarının daveti üzerine Diyarbakır'a gelir. O vakitler şehrin valisi Recep Paşa, kadısı da devrin meşhur şairlerinden Sâbit'tir. Nâbî'nin şehre gelmesi dolayısıyla gerek devlet adamları gerek şehrin eşrafı tarafından

<sup>11</sup> Çapan, Pervin, (2005), *Tezkire-i Safâyî (Nuhbetü'l-Âsâr min Fevâ'idü'l-Eş'âr) İnceleme-Metin-İndeks*, AKM Yay., Ankara, s. 628.

<sup>12</sup> İnce, Adnan, (2005), *Tezkiretü'ş-Şuarâ Sâlim Efendi*, AKM Yay., Ankara, s. 630-631.

<sup>13</sup> Nâbî'nin Diyarbakır'daki şiir ve mûsikî meclislerine katıldığına dair geniş bilgi için bkz. Bektaş, Ekrem, (2014), “Diyarbakır Şiir Meclislerinde Urfalı Nâbî”, *Ali Emîrî Hatırasına Uluslararası VIII. Klâsik Türk Edebiyatı Sempozyumu* (15-17 Kasım 2012, Diyarbakır), Diyarbakır Valiliği Kültür Sanat Yayınları, Diyarbakır, s. 65-70.

debdebeli ziyafetler verilir. İlk ziyafet gecesinde şehrin ileri gelen mûsikîşinas ve hanendeleri de hazır bulunurlar. Bir cemile olsun diye okuyacakları bütün eserleri Nâbî'nin şiirlerinden seçerler. Gece boyunca Nâbî'nin eserlerini hoş bir avazla usulüne uygun bir şekilde okurlar. Nâbî bu güzellikten öylesine memnun olur ki, “Ey bir benzeri bulunamayan dostlar! Dünyanın dört bir köşesinden devşirdiğiniz nağmelerin Irak, Acem, Nişabur, İsfahan ve Hicaz’ını dolaştırıp beni sevinç ve coşkunlukla doldurdunuz. Şimdi sıra bana geldi.” diyerek mecliste bulunan Diyarbakırlı şairlerin en seçkin eserlerini irticalen besteleyip nefis bir nağmeyle orada icra eder. Bu hâlde şahit olan hanendeler de coşarak öyle güzel eserler seslendirirler ki o geceki terennümler dillere destan olur.<sup>14</sup>

Ali Ağa'nın anlattığı bu anekdottan Nâbî'nin irticalen beste yapacak kadar mûsikî bilgi ve kabiliyetine sahip olduğu anlaşılmaktadır. Nâbî'nin bestekârlığı ve hanendeliği hakkında kaynaklarda fazla bir bilgi yoktur. Onun bu özelliği yine Ali Ağa'nın anlattıklarıyla sınırlıdır. Ali Ağa'nın verdiği bilgiye göre Nâbî mûsikî bilgisini ve usulünce icra etmeyi devrin meşhur hanendelerinden Diyarbakırlı Seyyid Yahya'dan öğrenmiştir. Ayrıca Nâbî'nin sesi latif, edası hoştur.<sup>15</sup> Nâbî'nin mûsikî dersi aldığı Seyyid Yahya, Evliya Çelebi'nin verdiği kısa bilgi notuna göre hanendeliğinin yanı sıra ilm-i zecel'de de üstad bir şahsiyettir.<sup>16</sup>

Abdülkadir Karahan, Nâbî'nin mûsikî ile alakasından bahsederken kaynak göstermeden onun Urfa'da iken gençlik döneminde Diyarbakırlı Seyyid Yahya'dan mûsikî ilmi tahsil ettiğini bir söylenti olarak belirtir.<sup>17</sup> Asım Sönmez de yazdığı makalede künyesini vermeden “Nâbî isimli Türk klâsiklerinden bir eseri”ne dayanarak Nâbî'nin Diyarbakırlı Seyyid Yahya'dan mûsikî ilmi tahsil ettiğini Abdülkadir Karahan'ı kaynak göstererek söyler.<sup>18</sup>

Nâbî'nin yaşadığı asır Türk Mûsikîsi'nin en büyük isimlerinin yetiştiği bir devirdir. Başta Hafız Post (ö. 1694) olmak üzere Buhûrizâde Mustafa İtrî (ö. 1712), Yahya Nazîm (ö. 1727), Benli Hasan Ağa (ö. 1664), Hafız Kômür (ö. 1690), Çömlekçizâde Recep Çelebi (ö. 1701), Seyyid Nuh (ö. 1714), Nâyî Osman Dede (ö. 1729), Zaharya Efendi (ö. 1740), Nâbî ile aynı zaman diliminde yaşayan mûsikîşinastırlar. İlk üç isim ile Nâbî'nin münasebeti -dostluk ilişkisi ayrı tutulursa- hoca-talebe ilişkisi içerisinde devam etmiştir. Nitekim Hafız Post hem İtrî'nin hem de Nazîm'in mûsikîde hocası olmuştur. Nâbî ise Nazîm'in hocasıdır.<sup>19</sup> Bu sebeple birbirlerinden hem şiir hem de mûsikî alanında istifade etmemeleri düşünülemez. Nâbî devrinin hanendeleri ile de yakından ilgilenmiştir. Onları koruyup kollamıştır. Tevki'î Süleyman Paşa'nın mühürdarı Ali Ağa'ya yazdığı bir mektupta yetkililer tarafından kendisine tahsis edilen ödenekten otuz kırk kadar şair, kâtip, âlim, şeyh ve hanendeye her yıl yardım yaptığını ifade etmektedir.<sup>20</sup>

Nâbî, oğlu Ebu'l-Hayr Mehmet Çelebi için kaleme aldığı ve nasihatname türünün edebiyatımızdaki en maruf örneklerinden biri kabul edilen *Hayriyye* isimli mesnevisinde mûsikîye dair daha ziyade olumlu bazen de olumsuz sayılabilecek kanaatlerini ortaya koymaktadır. Eserin “Der Beyân-ı Fasl-ı Bahâr” başlıklı bölümünün 949-974. beyitleri mûsikî bahsine ayrılmıştır.<sup>21</sup>

Nâbî 949-957. beyitler arasında mûsikîye dair olumlu görüşlerini şöyle dile getirir: Güzel sesli bülbülün nağmelerinin, dolayısıyla mûsikînin insana hayat bahsettiğini, taze bir can verdiğini belirtir. Ona göre musikar, ney ve çengden çıkan nağmeler gönül aynasındaki tozları (kederi) giderir. Hoş ve şuh nağmeli insan sesi ister istemez dinleyenlerde derin bir tesir meydana getirir. Nağme öyle bir ruhânî kelimadır ki lezzeti vicdanda ortaya çıkar. İnsan nefesi can bahşeder. Nağmeler gönlü alıp götürür. Tanburdan çıkan neşeli nağmeler can evine sevinç verir.

Nâbî dört beyit tutarındaki 958-961. beyitler arasında mûsikîye dair olumsuz görüşlerini şöyle ifade etmektedir: Mûsikî bu güzellikleri ile hoş gelebilir; ancak bir yandan insanın nefesine karşı mağlup olmasına da sebebiyet verebilir. Lezzeti ve neşesi çoktur; ama onu çok gerekli görmek hatadır. Nâbî

<sup>14</sup> Haz. Kadioğlu, İdris, (2014), *Ali Emîri Efendi, Tezkire-i Şu'arâ-yı Âmid*, Sonçağ Yay., Ankara, s. 161, 163.

<sup>15</sup> *Age*, s. 163.

<sup>16</sup> Dankoff, Robert; Kahraman, Seyit Ali; Dağlı, Yücel, (2006), *Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*, C. I., Yapı Kredi Yay., İstanbul, s. 342. Zecel: Endülüs'te X-XI. yüzyıllarda ortaya çıkan bir şiir ve mûsikî türüdür. Muhtelif Berberi lehçeleri ve Latince'den alınan unsurlarla bezeli halk Arapçası ile söylenen şiirlere ve bu şiirlerin mûsikî meclislerinde nağme ile okunmasıyla ortaya çıkan mûsikî türüne zecel adı verilmiştir. Bkz. Yıldız, Musa, (2013), “Zecel”, TDV İslam Ansiklopedisi, İstanbul, C. XLIV, s. 176-177; Özdemir, Mehmet, (1996), “Endülüs, Şiir”, TDV İslam Ansiklopedisi, İstanbul, C. XI, s. 221.

<sup>17</sup> Karahan, Abdülkadir, (1987), *Nabî, Türkçe Şiirlerinden Seçmeler*, Kültür ve Turizm Bak. Yay., Ankara, s. 25. Ali Emîri Efendi'nin *Tezkire-i Şu'arâ-yı Âmid*'ini kaynak olarak belirtmemesine bakılırsa Abdülkadir Karahan, Urfa'nın mûsikî çevrelerinde sözlü olarak yaşayan bu bilgiyi muhtemelen hemşerilerinden duyup nakletmiş olmalıdır.

<sup>18</sup> Sönmez, Asım, (Eylül 1969), “Şair Nâbî'nin Bestekârlığı”, *Mûsikî Mecmuası*, Yıl: 21, Sayı 250, s. 13.

<sup>19</sup> Öztuna, Yılmaz, (2006), *Türk Mûsikîsi Ansiklopedik Sözlüğü*, Orient Yay., C. II, Ankara, s. 92.

<sup>20</sup> Oktay, Adnan, (2017), *Yusuf Nâbî: Münşeât-ı Nâbî, Nâbî'nin Mektupları (İnceleme-Tenkilî Metin)*, Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yay., İstanbul, s. 491.

<sup>21</sup> Kaplan, Mahmut, (1995), *Hayriyye-i Nâbî (İnceleme-Metin)*, AKM Yay., Ankara, s. 254-257.

oğluna ev dışında mûsikî meclislerine tesadüf ettiği zevkle dinlemesini ama asla evde böyle meclisler tertip etmemesi gerektiğini hatırlatır. Mûsikîyi zevk alınacak bir eğlence aracı olarak görmekten ziyade ibret kulağıyla dinlemesini tavsiye eder.

Nâbî eleştirel bir tavırla mûsikîye dair yukarıdaki düşüncelerini ifade ettikten sonra 962-974. beyitlerde mûsikînin hikmete dair bir ilim olduğunu söyler. Onda idrak edilmesi gereken nice sırlar vardır, o sırlar ki yeri gelir sineleri parçalar. Usullerin, makamların ayırıcı vasıflarını, fasıllar ve taksimlerin gazel, kâr, nakış, amel, perde ve peşrevlerin her biri hikmetle doludur ve adeta can bahçesini sulayan bir sudur. Sıcak, soğuk ve kuru olarak tavsif ettiği nağmelerin kaynağı hikmetin özü sayılan çeşme gibidir. Her biri bir hastalığa iyi gelir. Altı üstü hava olsa da insan mûsikîden vazgeçemez; zira dünya hava ile döner. Mûsikî de böyledir. Mûsikî sırrına dair söylenecek daha nice söz vardır; ancak bu sözler avam arasında söylenmemelidir. Mûsikînin inceliklerini avamdan ziyade hikmet sahibi kimseler idrak edebilirler. Nâbî mûsikî hakkındaki görüşlerini bu şekilde ifade ettikten sonra “Allah mûsikîden ilahî lezzet alan hak yolcularının zevkini artırsın” şeklinde bir dua beytiyle bu kısmı nihayete erdirir. Hülâsaten Nâbî'ye göre mûsikî Yaradan'ın kullarına bahşettiği bir sırdır. Bu ilahî sırrı nefsin süflî isteklerine cevap veren bir zevk ve eğlence olarak görmemek gerekir. Mûsikî aslında O'na ulaştıran bir vasıta olmalıdır.

Nâbî'nin mûsikî ilmiyle yakından ilgilendiği eserlerinden anlaşılacakla birlikte gerek kendi eserlerinde gerek kaynaklarda onun bu yönüne ışık tutan fazla bir bilgi yoktur. Nâbî'nin mûsikîşinaslığına vurgu yapan yegâne kaynak Şeyhülislam Esad Efendi'nin (1685-1753) *Atrabü'l-Âsâr*'ıdır. Şeyhülislam Esad Efendi'nin bu meşhur eseri, Osmanlı dönemine ait bilinen tek mûsikîşinas tezkiresi olması bakımından dikkate şayandır. Bu eser 17. yy ile 18. yy'ın ilk yarısında yaşamış olan 97 besteciye dair kısa biyografik bilgiler ihtiva eder.

Şeyhülislam Esad Efendi *Atrabü'l-Âsâr*'ında Nâbî'nin mûsikîye dair müktesebatını ve ünsiyetini öne çıkararak (onu) şöyle tavsif etmektedir: “... âvâz-ı tarâb-şî'âr-ı terâne-âsâr gûş u hûşunda kâr olmağın ta'allüm-i fenn-i edvâra heveskâr olup mevcûd olan esâtiz-i ma'ârif-disârdan ahz u tahsil ve zabt-ı kavâ'id-i fenn-i merkumu 'alâ-vechi'l-itkân hıfz u tekmîl etmekle hâce-i defterhâne-i fenn-i elhân ve üstâd-ı ma'ârif-beyân-ı vâdî-i nagam-nişân olmuştur. Ma'ârif-i sâ'iresi meşhûr-ı cihân olmakla muhtac-ı tafsil ü beyân değildir. Sadâ-yı nezâket-nümâsı şirin ve lehce-i belâgat-edâsı nâzenin olup vukuf-i mezâyâ-yı fenn-i merkumda kemâ-hüve'l-layık fâ'ik idi. Makam-ı Rehavî'de usûl-i Nîm devir'de

Ruhunda bâdeden yârin ki âb u tâb olur peydâ

Derûnumda benim bir ma'den-i sîm-âb olur peydâ

murabba'ı cümle-i âsâr-ı muvâfiku'l-edvârından olup bundan mâ'adâ bir mikdar zâde-i tab'-ı ma'ârif-pîrâsı dahi vardır ki her biri pesendîde-i esâtiz-i dakayık-bahşâdır (Nağme eseri olan sevinçli sesi kulağından çıkmaz hale gelince edvar ilmini öğrenmeye heves edip döneminin bu hususta malumat sahibi üstadlarından tahsil görüp edvar ilminin kaidelerini sağlam olarak edinip kemale erdirmiş, tespit edilip kayda geçirilen mûsikî ilminin hocası, nağmeler vadisinin bilgili üstadı olmuştur. Diğer ilimlere vukufiyetiyle edindiği şöhret herkesin malumudur. Zarafet dolu sedası halâvetli, kusursuz söz söylemede mahir olan dili nâzenin olup mûsikî ilminin meziyetlerini öğrenme hususunda layık olduğu üzere üstün bir zat idi. Rehâvî makamında nîm-devir usulünde bestelediği:

Ruhunda bâdeden yârin ki âb u tâb olur peydâ

Derûnumda benim bir ma'den-i sîm-âb olur peydâ

beyiti ile başlayan murabbası vardır. Bundan başka her biri incelik bahşeden üstadlar tarafından beğenilmiş, maharetle donanmış birkaç eseri daha vardır...)<sup>22</sup>

Nâbî'nin bestelediği rivayet edilen eserlerinden günümüze ulaşan olmamıştır. Ancak şiirleri çeşitli bestekârlar tarafından bestelenmiştir.<sup>23</sup> Bu eserlerden pek çoğu günümüze ulaşmıştır. Nâbî'nin mûsikî ile ilgilenmesi, sesinin güzel oluşu, az da olsa beste yapması ve devrin mühim bestekârlarıyla yakın dostluklar kurması onun şiirlerinin güfte olarak tercih edilmesinde/seçilmesinde etkili olmuştur.

Nâbî'nin güfte olarak seçilen pek çok şiiri güfte mecmualarında yer almaktadır. Bunlardan en kıymete değeri devrin mühim bestekârlarından Hafız Post'un tertip ettiği mecmua ile İstanbul Üniversitesi

<sup>22</sup> Behar, Cem. (2010), *Şeyhülislâm'ın Müziği (18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Musikisi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsâr'ı)*, YKY, İstanbul, s. 279.

<sup>23</sup> Bkz. Öztuna, Yılmaz, (2006), *Türk Musikisi Ansiklopedik Sözlüğü*, Orient Yay., C. II, Ankara, s. 588.



Kütüphanesi T.Y. 3608 numarada kayıtlı güfte mecmuasıdır. Bu mecmuada divan şairlerinin şiirlerinden bestelenen pek çok güfte yer almaktadır.

Türk mûsikîsinin dâhî bestekârlarından İtrî'nin de hocası olan Hafız Post'un güfte mecmuasında Nâbî'ye ait 21 güfte bulunmaktadır.<sup>24</sup> Çalışmamıza konu olan İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi T.Y. 3608 numarada kayıtlı güfte mecmuasında ise güfte olarak Nâbî'ye ait 15 şiir bulunmaktadır. Bu şiirlerden iki tanesi tenkitli olarak Ali Fuat Bilkan tarafından neşredilen *Nâbî Dîvânı*'nda yer almamaktadır. İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi T.Y. 3608 numaralı güfte mecmuası ile Nâbî'nin muasırı Hafız Post'un güfte mecmuasında ortak üç güfte tespit ettik. Her iki mecmuada ortak olmayan güfteler de bulunmaktadır. Ortak güfteler hariç tutulduğunda yukarıda zikri geçen iki mecmuada Nâbî'ye ait 35 güfteye yer verilmiştir. Eminiz ki diğer güfte mecmuaları tarandığında Nâbî'nin bestelenmiş daha başka şiirlerine ulaşılabacaktır.

### Üzerinde Çalıştığımız *Beste Mecmuası*'nın Nüsha Tavsifi

İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi T.Y. 3608.

Yaldız zencirekli, koyu kahverengi deri cilt içerisinde 126 yaprak bulunmaktadır. 20.2x13.2 mm ebadında; filigranlı, âharlı, çeşitli renklerde kâğıtlara talik hatla başlıklar kırmızı, metin siyah mürekkeple yazılmıştır.

Baş: Gülşen-i 'aşkâm nevâ-keş 'andelîbimdir gönül

Dil-güşâ eyvâna derdim naş-ı reybidir gönül

Sonu: Ruḥ-ı cüvânı ḥaṭ-ı müşk-bâr ile gördüm

Benefşe-zâra aḳan cûy-bâra beñzetdim

Yâr cânım belî yâr-ı men vây nigâra beñzetdim

**İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi T.Y. 3608 numaralı *Beste Mecmuası*'nda Nâbî'ye ait Şiirler Şunlardır:**

#### 1. İşfahân Semâ'î Ḥâfız Güfte-i Nâbî<sup>25</sup>

[Fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün]

Bir zaman biz daḫı hem-şohbet-i cânân[e]<sup>26</sup> idik

Gülüne bülbül idik şem'ine pervâne idik

Şimdi ber-'aksdir aḫvâl-i visâl [ü]<sup>27</sup> hicrân

Vaşl[ına]<sup>28</sup> maḫrem idik hicrine bîgâne idik

Vây yâ lâ yel lel le lel le li ḳurbânıñ olam

Hey ḫayrânıñ olam ey ser-gerdânıñım vây

Vây vây cânâne idik

<sup>24</sup> Doğrusöz, Nilgün, (1993), *Hâfız Post Güfte Mecmuası (Türkçe Güfteler)*, İstanbul, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

<sup>25</sup> *Beste Mecmuası*, İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi T.Y. 3608, yk. 23a. Bundan sonraki dipnotlarda bu yazma eser *Beste Mecmuası* adıyla zikredilecektir. Bilkan, Ali Fuat, (1997), *Nâbî Dîvânı*, C II, MEB Yay., İstanbul, s. 799, G 447/1-2. Beyit. Bundan sonraki dipnotlarda bu eser *Nâbî Dîvânı* adıyla verilecektir.

<sup>26</sup> cânân : cânâne, *Nâbî Dîvânı*, C II, G 447/1. beyit.

<sup>27</sup> visâl : visâl ü, *Nâbî Dîvânı*, C II, G 447/2. beyit.

<sup>28</sup> Vaşl : Vaşlına, *Nâbî Dîvânı*, C II, G 447/2. beyit.

**2. 'Arazbâr Semâ'î Hâfız Güfte-i Nâbî<sup>29</sup>**

[Mefâ'ilün mefâ'ilün fe'ülün]  
 Göñül mir'âtını itdiñ mükedder  
 Kı istignâyı ey şûh-ı sitemger  
 Dü-çeşmim huşk kıldıñ dâmenim ter  
 Kı istignâyı ey şûh-ı sitemger

Teğâfül pîşe-i çeşm-i siyâhıñ  
 Sitem üftâde-i pâ-yı nigâhıñ  
 Şerârıñdan şaķın kânûn-ı âhıñ  
 Kı istignâyı ey şûh-ı sitemger

Ne gülçîn-i gülistân-ı vişâlim  
 Ne dil-bend-i ümîd ihtimâlim  
 Düşelden 'aşkıña âşüfte-hâlim  
 Kı istignâyı ey şûh-ı sitemger

**3. Pençgâh Çenber Beste-i 'İtrî Güfte-i Nâbî<sup>30</sup>**

[Fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün]

Pây-ı yâre düşmege ağıyardan nevbet mi var  
 Sâyesinde naħl-i ümmîdiñ meger râhat mı var

Geh kemân-ı hicr ü geh zehr-i sitem geh bâr-ı ğam  
 'Aşık-ı fersude-bâzû çekmedik zaħmet<sup>31</sup> mi var  
 'Ömrüm yâr yâr

**4. Nikriz Güfte-i Nâbî Efendi Semâ'î Hâfız<sup>32</sup>**

[Mef'ülü mefâ'ilü mefâ'ilü fe'ülün]

Yektâ güherim meclis-i rindân şadefimdir  
 Mihr-i țarabım meygede beytü'ş-şerefimdir

Hâş itdi cünûnı baña sultân-ı maħabbet  
 Bu manşıb-ı ma'külde Mecnûn selefimdir

Ye le lâ ye lel li yel li yel le li vâ-yâh selefimdir

**5. Nihâvend Fer' Beste-i Memiş Ağa Güfte-i Nâbî<sup>33</sup>**

[Fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün]

Gülsitân-ı dehre geldik reng yok bû kıalmamış  
 Sâye-endâz-ı kerem bir naħl-i dil-cû kıalmamış

Teşnegâniñ çâk çâk olmuş (leb-i) h'âhişgeri  
 Çeşme-sâr-ı merħametde bir içim şu kıalmamış  
 Cânım yel lel le lel lâ li  
 Bir içim şu kıalmamış

<sup>29</sup> *Beste Mecmuası*, 28a. Bu güfte Ali Fuat Bilkan'ın yayımladığı divanda bulunmamaktadır.

<sup>30</sup> *Beste Mecmuası*, 46a. *Nâbî Divânı*, C I, G 216/1-2. beyit.

<sup>31</sup> zaħmet : mihnet, *Nâbî Divânı*, C I, G 216/2. beyit.

<sup>32</sup> *Beste Mecmuası*, 54a. *Nâbî Divânı*, C I, G 217/1-2. beyit

<sup>33</sup> *Beste Mecmuası*, 58b. *Nâbî Divânı*, C II, G 353/1, 3. beyit.

**6. Nevâ Evfer Beste-i İmam Güfte-i Nâbî<sup>34</sup>**

[Mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlü fe'ûlün]

Bu sûz ile dil nâle-i mestâne mi çeksün  
Bülbül çekecek bârı da pervâne mi çeksün

‘Âşık taleb-i meyle harâbâta mı düşsün  
Bir gevher için şiklet-i vîrâne mi çeksün

**7. Nevâ Güfte-i Nâbî Fetih Darb Beste-i Tosun-zâde<sup>35</sup>**

[Mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün]

Seni tebrîde benden olsa ağıyâr ittifâk üzre  
Ne mümkündür<sup>36</sup> hülûş elbetde gâlibdir nifâk üzre

Ğubâr-ı vahşet olmaz dâmen-i şahrâ-yı vahdetde  
Selâm eyler bu deştîñ kebki bâza iştiyâk üzre  
Şehsüvârım mülk-i nâzım nâzenînim olsa ağıyâr

**8. Nevâ Zencîr Beste-i İtrî Güfte-i Nâbî<sup>37</sup>**

[Mefâ'îlün fe'îlâtün mefâ'îlün fe'îlün]

Nühüfte sûzişim añlandı pîç ü tâbımdan  
Ġamım nihân idi fâş oldu ıztırâbımdan

Be-hağğ-ı şıdğ-ı nefes râst söyle ey dem-i şubh  
Ne gün gelür haberîñ var mı âfitâbımdan  
Âh yel le lâ ye le li tir yel lel lâ ye lel le li yâr

**9. Arazbar Güfte-i Nâbî Taqsîm<sup>38</sup>**

[Fâ'îlâtün fâ'îlâtün fâ'îlâtün fâ'îlün]

Bâğ-ı ‘aşkıñ<sup>39</sup> hem hazânın hem bahârın<sup>40</sup> görmüşüz  
Biz neşâtîñ da Ġamıñ da rûzigârın görmüşüz

Çok da mağrûr olma kim meyhâne-i ikbâlde  
Ehl-i derdin seyl-i eşk-i inkisârın görmüşüz<sup>41</sup>

**10. Nevâ Semâ'î İtrî Güfte-i Nâbî<sup>42</sup>**

[Mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlü fe'ûlün]

Ġûn-ı dilimi ğonce-i câm eyledi bülbül  
Bezm-i güli nâleyle tamâm eyledi bülbül

Her nâlede bir nağl-i güle ğondı şafâdan

<sup>34</sup> *Beste Mecmuası*, 82a. *Nâbî Divânı*, C II, G 616/1, 3. beyit.

<sup>35</sup> *Beste Mecmuası*, 82a. *Nâbî Divânı*, C II, G 755/1, 4. beyit.

<sup>36</sup> mümkündür : bâküm var, *Nâbî Divânı*, C II, G 755/1. beyit.

<sup>37</sup> *Beste Mecmuası*, 83b. *Nâbî Divânı*, C II, G 583/1, 3. beyit.

<sup>38</sup> *Beste Mecmuası*, 95b. *Nâbî Divânı*, C II, G 319/1-2. beyit.

<sup>39</sup> ‘aşkıñ : dehrüñ. *Nâbî Divânı*, C II, G 319/1. beyit.

<sup>40</sup> *Beste Mecmuası* 'nda müstensih sehven “hazânın” ve “bahârın” kelimelerini takdim tehirli yazmıştır.

<sup>41</sup> Bu meşhur gazelin dördüncü beyitinin ikinci mısra'ı *Beste Mecmuası* 'nda sehven ikinci beyitin ikinci mısrası olarak kaydedilmiştir. *Nâbî Divânı* 'nda bu mısra şöyledir: “Biz hezârân mest-i mağrûruñ ħumârın görmüşüz”. G 319/2. beyit.

<sup>42</sup> *Beste Mecmuası*, 99b. *Nâbî Divânı*, C II, G 493/1-2. beyit.

Her nağmede tebdîl-i maķâm eyledi bûlbûl  
 Hey cânım âh belî belî belî belî dost cân eyledi  
**11. Nühüft Remel Beste İtrî Güfte Nâbî<sup>43</sup>**  
 [Mef'ûlü mefâ'îlü mefâ'îlü fe'ûlün]

Çeşmiñ gibi mest olmağ için câma mı düşdün  
 'Aksiñ gibi cân-ı mey-i gül-fâma mı düşdün

Bûs itmek umarsın kefi sîmînini yâriñ  
 Bilmem yine ey dil tama'-ı hâma mı düşdün  
 Âh ye le lâ ter ye le le le lî te re li ye le le le  
 Le le le lî yâ le li yâ le li yâ le li yâ le le lî li

**12. Uşşâķ Semâ'î Tosunzâde Güfte-i Nâbî<sup>44</sup>**  
 [Fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün]  
 Ne esîr-i ruķ u ne beste-i gîsûyuz biz  
 Ser-fürû-bürde-i âyîne-i zânû[yuz]<sup>45</sup> biz

Kıblemiz pâkdir âlûde-sülûk olsaķ da  
 Menba'ı şaf u ayağı bulanık cûyuz biz  
 Tere li yel le lî lî lî cânım yel le li yel le lî lî vâ  
 Âh beste-i gîsûyuz biz

**13. İşfahân Çenber Beste Hâfız Güfte Nâbî<sup>46</sup>**  
 [Fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün]

Yâri açdım açıl ey ğonce-dehânım diyerek  
 Bezme geldi gel e ey serv-i revânım<sup>47</sup> diyerek

Âh bir kerre miyânını alup âĝûşa  
 Sîneye çeksem o sîmin-teni cânım diyerek  
**14. İşfahân Devr-i Revân Beste Küçük İmam Güfte Nâbî<sup>48</sup>**  
 [Mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün]

Ruķunda bâdeden yâriñ ki âb [u]<sup>49</sup> tâb olur peydâ  
 Derûnumda benim bir ma'den-i sîm-âb olur peydâ

Hayâl-i halka-i zülfüñle eşkim düşse deryâya  
 Zamân-ı haşre dek girdâb ber-girdâb olur peydâ  
 Cânım yâr cenânım nâzenînim 'işve-bâzım yâr yâr yâr olur peydâ

<sup>43</sup> Beste Mecmuası, 101a. Nâbî Dîvânı, C II, G 451/1-3. beyit.

<sup>44</sup> Beste Mecmuası, 115b. Nâbî Dîvânı, C II, G 301/1-2. beyit.

<sup>45</sup> zânû: zânûyuz, Nâbî Dîvânı, C II, G 301/1. beyit.

<sup>46</sup> Beste Mecmuası, 118a.

<sup>47</sup> serv-i revânım : şûh-ı cihânım, Nâbî Dîvânı, C II, G 445/1. beyit.

<sup>48</sup> Beste Mecmuası, 118b.

<sup>49</sup> âb : âb u, Nâbî Dîvânı, C I, G 8/1. beyit.

**15. İşfahân Güfte-i Nâbî Zencîr Beste 'İtrî<sup>50</sup>**

[Mefâ'ilün fe'ilâtün mefâ'ilün fe'ilün]

Gel ey nesîm-i şabâ hâtt-ı yârdan ne haber  
Gelür mi kâfile-i müşk-bârdan ne haber

Şemîm-i zülfüne âmâdedir meşâm-ı ümîd  
Ne gûne cünbişi var rûzigârdan ne haber  
Serv-i nâzım işve-bâzım dil-nüvâzım cânım  
A cânım hâtt-ı yârdan

**SONUÇ**

Bir millete has maddi ve manevi değerlerin bütünü kültürü oluşturur. Örf ve adetlerden inanç sistemine, giyim kuşamdan mimariye kadar pek çok hususiyet kültürel dokuyu şekillendirir. Toplumun kimliğini oluşturan bu kültür kavramını besleyen, ona bir form kazandıran diğer mühim unsurlar ise şiir ve mûsikîdir. Birbirinden ayrı düşünemeyeceğimiz sanatın bu iki şubesi yüzyıllar içerisinde birbiri ile alışveriş içerisinde olmuştur.

Divan edebiyatımızda yalnızca şairliği ile ön plana çıkan isimlerin yanı sıra mûsikîyle alakası olan, zaman zaman besteler yapan divan şairleri de vardır. Divan şiirinin köşe taşı sayılabilecek şairlerinden sayılan ve hikemî üslupla şiirler söylemede ekol sahibi olan Nâbî de mûsikîyle ünsiyeti bulunan divan şairlerimizdendir. Çalışmamıza esas aldığımız İstanbul Üniversitesi T.Y. 3608 numarada kayıtlı beste mecmuasında pek çok divan şairine ve Nâbî'ye ait tespit ettiğimiz güfteler kültürümüzü besleyen iki ana kaynak sayılan şiir ve mûsikînin birbirini ziyadesiyle tamamladığını göstermektedir.

<sup>50</sup> *Beste Mecmuası*, 119a. *Nâbî Divânı*, C I, G 182/1-3. beyit.

**KAYNAKÇA**

- Behar, Cem, (2010), Şeyhülislâm'ın Müziği (18. Yüzyılda Osmanlı/Türk Müsikîsi ve Şeyhülislâm Es'ad Efendi'nin Atrabü'l-Âsâr'ı), YKY, İstanbul.
- Bektaş, Ekrem, (2014), "Diyarbakır Şiir Meclislerinde Urfalı Nâbi", Alî Emîrî Hatırasına Uluslararası VIII. Klâsik Türk Edebiyatı Sempozyumu (15-17 Kasım 2012, Diyarbakır), Diyarbakır Valiliği Kültür Sanat Yayınları, Diyarbakır, s. 65-70.
- Bilkan, Ali Fuat, (1997), Nâbî Dîvânı, C I-II, MEB Yay., İstanbul.
- Çapan, Pervin, (2005), Tezkire-i Safâyî (Nuhbetü'l-Âsâr min Fevâ'idi'l-Eş'âr) İnceleme-Metin-İndeks, AKM Yay., Ankara.
- Diriöz, Meserret, (1976), "Nâbî'nin Ailesine Dâir Yeni Bilgiler", Türk Kültürü, Ankara, XIV/167.
- Diriöz, Meserret, (1994), Eserlerine Göre Nâbî, Fey Vakfı Yay., İstanbul.
- Doğrusöz, Nilgün, (1993), Hâfız Post Güfte Mecmuası (Türkçe Güfteler), İstanbul, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Oktay, Adnan, (2017), Yusuf Nâbî: Münşeât-ı Nâbî, Nâbî'nin Mektupları (İnceleme-Tenkitli Metin), Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yay., İstanbul.
- İnce, Adnan, (2005), Tezkiretü'ş-Şu'arâ Sâlim Efendi, AKM Yay., Ankara.  
İstanbul Üniversitesi Kütüphanesi T.Y. 3608 numaralı Beste Mecmuası.
- Kadioğlu, İdris, (2014), Ali Emîrî Efendi, Tezkire-i Şu'arâ-yı Âmid, Sonçağ Yay., Ankara.
- Kahraman, Seyit Ali; Dağlı, Yücel, (2006), Evliya Çelebi Seyahatnamesi, 3. Kitap, YKY Yay., İstanbul.
- Kaplan, Mahmut, (1995), Hayriyye-i Nâbî (İnceleme-Metin), AKM Yay., Ankara.
- Karahan, Abdülkadir, (1987), Nabî, Türkçe Şiirlerinden Seçmeler, Kültür ve Turizm Bak. Yay., Ankara.
- Öztuna, Yılmaz, (2006), Türk Müsikîsi Ansiklopedik Sözlüğü, C. II, Orient Yay. Ankara.
- Sönmez, Asım, (1969), "Şair Nâbî'nin Bestekârlığı", Müsikî Mecmuası, Yıl: 21, Sayı 250.
- Sözer, Vural, (2005), Müzik Ansiklopedik Sözlük, Remzi Kitabevi, İstanbul.

# NÂBÎ'NİN BESTELENMİŞ ŞİİRLERİNDE USUL-ARUZ VEZNİ MÜNÂSEBETİ

Mehmet Nuri PARMAKSIZ\*

## GİRİŞ

Asıl adı Yusuf olan Nâbî 1642 yılında doğmuştur. Nâbî kendine ait divânındaki bir şiirinde Urfa (Ruhâ)'da doğdunu mûsikî ile de alakalı şu beyitle dile getirmiştir;

*Hâkimiz mevlididir Hazret-i İbrâhim'in  
Nâbiyâ râst makamında Ruhâvîyiz biz*

Babasının adı Seyyid Mustafa'dır. İlk eğitimini Urfa'da aldıktan sonra 1665 yılında 23 yaşında İstanbul'a gitmiştir. Önceleri İstanbul'da umduğunu bulamayan Nâbî, vezir Damat Mustafa Paşa'ya sunduğu bir medhiyye ile Paşa'nın dikkatini çekmiş ve Paşa'ya divân katibi olmuştur. Divân katibi olması Nâbî'nin rahat bir hayata kavuşmasına, padişah IV. Mehmet'in çevresinde bulunmasına, muasırı olan Nâilî ve diğer divân şâirleri tarafından tanınmasına, şiirde şöhretinin artmasına sebep olmuştur. IV. Mehmet'in Edirne'de av gezmelerine katılmıştır. 1671 yılında Lehistan seferine iştirak etmiştir. 1678 yılında hacca gitmiştir. Hac dönüşünde Mustafa Paşa'nın kethüdâsı olmuştur. Kaptân-ı Deryâlıktan uzaklaştırılan Mustafa Paşa 1683'te Mora'ya gönderilince Nâbî de Paşa ile birlikte gitmiş, 1687 yılında Mustafa Paşa'nın Boğazhisar muhafızlığında iken vefat etmesiyle Nâbî Halep'e yerleşmiştir. Uzun bir süre Halep'te kalmıştır. 1710 yılında Halep'te vali olan Baltacı Mehmet Paşa ikinci kez sadrazam olarak atanmış, bu sebeple İstanbul'a dönerken Nâbî'yi de yanında İstanbul'a götürmüştür. Nâbî İstanbul'a döndüğünde çeşitli görevlerde bulunmuştur. İstanbul edebiyat çevresince şeyhü'ş-şuarâ olarak kabul edilen Nâbî 1712 yılında vefat etmiştir. Eserleri: *Dîvân, Farsça Dîvânçe, Tercüme-i Hadîs-i Erbaîn, Hayriyye, Hayrâbâd, Surnâme, Tuhtetü'l-Haremeyn, Münşeât, Fetihnâme-i Kamaniçe, Zeyl-i Siyer-i Veysi*.<sup>1</sup>

Nâbî'nin mûsikîşinas bir şâir olduğunu Şeyhülislam Esad Efendi'nin *Atrâbü'l-Âsâr fi Tezkire-i Urefâi'l-Edvâr* isimli eserinden öğreniyoruz. Esad Efendi, Nâbî'nin mûsikîye kabiliyeti olduğu için bu ilmi öğrenmeye heves ettiğini, zamanının hocalarından ders aldığını, neticede mûsikîde bilgili bir üstat olduğunu, Nâbî'nin sesinin şirin ve belâgat edâlî, lehçesinin nâzenîn ve mûsikî ilmîne de gerektiği kadar üstün olduğunu yazmıştır.<sup>2</sup> Ali Emîrî Efendi de *Tezkire-i Şu'arâ-yı Âmid* adlı eserinde Nâbî'nin mûsikî bilgisi, bestekârlığı ve hânendeliğinden övgüyle bahsetmiştir.<sup>3</sup> Nâbî'nin mûsikî bilgisi ile yazmış olduğunu düşündüğümüz birkaç beyti buraya yazmayı uygun gördük;

*Çıkarak gâh eyledi hüseyniye gehî şehnâza  
Akibet itdi karâr evcde râmişger-i hüsn<sup>4</sup>  
Nâğme-i nâleyi gâhîce hüseynî idelüm  
Giryeye engizümüzi gayrı segâh itmeyelüm<sup>5</sup>  
Gûş-ı uşşâka virür zevk reh-i râst-ı hicâz  
Mutribâ itdüğün âheng Sıfâhan yoludur<sup>6</sup>*

\* Dr. Öğr. Üyesi, Selçuk Üniversitesi Dilek Sabancı Devlet Konservatuvarı, nuriparmak@gmail.com

<sup>1</sup> Karahan, Abdülkadir (2006), "Nâbî". *TDV İslam Ansiklopedisi* Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi, İstanbul, c. 32, s. 258-260., Kaplan, Mahmut (1990), *Hayriyye – Nâbî* (Basılmış doktora tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara, Bilkan, Ali Fuat (1987) *Nâbî'nin Kasideleri ve Kasideciliği* (Basılmamış yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara, s.13- 18., Ülger, Sibel (1996), *Nâbî, Hayrâbâd* (Basılmamış doktora tezi). Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van, s. 1-9., Kalkışım, Muhsin (1988), *Nâbî'nin Tuhtetü'l-Haremeyn'i* (Basılmamış yüksek lisans tezi). Atatürk Üniversitesi, Erzurum, s. 5 – 9., Sâlim Efendi. (2005), *Tezkiretü'ş-Şuarâ*, neşreden: Adnan İnce, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, 630 – 631., Mustafa Safâyi Efendi (2005), *Tezkire-i Safâyi*, neşreden: Pervin Çapan, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara, s. 628 – 632.

<sup>2</sup> Yücecişik, Zeynep Sema (1990), *Şeyhülislam Esad Efendi Atrâbü'l-Âsâr fi Tezkire-i Urefâi'l-Edvâr* (Basılmamış doktora tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul, s. 260 – 261.

<sup>3</sup> Ali Emîrî Efendi (2018), *Tezkire-i Şu'arâ-yı Âmid*, neşreden: İdris Kadioğlu, [Elektronik sürüm], Kültür Bakanlığı, Ankara, erişim adresi: <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/58689,ali-emiri-efendi--tezkire-i-suara-yi-amidpdf.pdf?0>, son erişim tarihi: 5.2.2019, s.169.

<sup>4</sup> Nâbî (1997), *Nâbî Dîvânı*, neşreden: Ali Fuat Bilkan, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul, gazel no: 640

<sup>5</sup> Nâbî, age, gazel no: 500.

<sup>6</sup> Nâbî, age, gazel no: 108.

Nâbî 1665 yılında İstanbul'a geldiğinde Hafız Post (ö.1694), İtrî (1712), Ali Şirugânî (ö.1714), Yahyâ Nazîm (ö.1727), Çömlekçizâde Receb (1692), Tosunzâde Abdullah Efendi (1714), Hatipzâde Osman Efendi (1680?), Küçük İmam (1675) gibi meşhur mûsikîşinaslar hayattadır. Hafız Post kendi yazdığı güfte mecmuasında Nâbî'nin şiirlerinden kendisinin, İtrî'nin, Receb Çelebi'nin yaptığı bestelerin güftelerini vermiştir. Nâbî'nin ve ismi verilen bestekârların mûsikî meclislerinde ve sarayda bir araya geldiklerine ve birbirlerini tanıdıkları kuvvetle muhtemeldir. Mesela Nâbî'nin Diyarbakırlı olduğu bilinen Seyyid Nuh (1714) ile 1709 yılında Diyarbakır'da mûsikî ve şiir meclisinde bir araya geldiklerini ve Seyyid Nuh'un Nâbî'ye ait bir şiiri besteleyerek icrâ ettiğini yine Ali Emîrî Efendi'nin eserinden öğrenmekteyiz.<sup>7</sup> Nâbî ile yakınlıkları açısından bu mûsikîşinaslar içerisinde İtrî'nin yerinin farklı olduğu görülmektedir. Rûşen Ferit Kam, İtrî'nin şâir olarak eğitilmesinde ve olgunlaştırılmasında Nâbî'nin emeğinin olduğunu yazmıştır.<sup>8</sup> İtrî, Nâbî'nin manzumelerine tahmis ve nazireler yazmıştır. Nâbî de bir muammasını İtrî'ye yazmıştır.<sup>9</sup> Bütün bunlar Nâbî ve İtrî arasında bir dostluğun olduğunu göstermektedir.

## Metodoloji ve Sınırlandırmalar

Çalışmanın ana konusu usul – aruz vezni münasebeti olmasından dolayı çalışma güftesi Nâbî'ye ait TRT repertuarında ve notam 1.0 arşiv programında bulunan eserlerin notaları ile kaynakçada yazılı güfte mecmualarında şiirin Nâbî'ye ait olduğu tespit edilip notasına ulaşılan eserler ile sınırlandırılmıştır. Notasına ulaşamayan eserler usul- aruz vezni incelemesi dışında bırakılmıştır. Güftelerin vezni bulunarak usulün velvelesinin altına zamanlarına göre yerleştirilmiştir. Eserlerin yalnızca güfteli bölümleri incelenmiş, terennümler incelenmemiştir. Eserlerde kullanılan usullerin en fazla hangi vezinlerle kullanıldığı mümkün olduğunca tespit edilmiş, çalışmadaki usul- aruz vezni tespiti ile karşılaştırılması açısından faydalı olabileceği düşüncesiyle bu vezinler yazılmıştır. Usul velvelelerinin yazımında Hurşit Ungay'ın *Türk Mûsikisinde Usuller ve Kudüm* kitabı<sup>10</sup> esas alınmıştır.

### Notası Bulunmayan Eserler

- 1- Ruhunda bâdeden yârin ki âb u tâb olur peydâ<sup>11</sup>  
Makam: Rehâvî / Usul: Nim Devr / Bestekâr: Nâbî<sup>12</sup>  
Vezin: Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün (Bahr-i Hezec)
- 2- Râm eyledim niyâz ile ol şivekârımı<sup>13</sup>  
Makam: Hüseyinî / Usul: Muhammes / Bestekâr: Hafız Post<sup>14</sup>  
Vezin: Mef'ûlü / Fâ'ilâtü / Mefâ'îlü / Fâ'ilün (Bahr-i Muzârî)
- 3- Cefâ gördük o şûh-ı nâz-perverden safâ derken<sup>15</sup>  
Makam: Hüseyinî / Usul: Devrihindi / Bestekâr:Hafız Post<sup>16</sup>  
Vezin: Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün (Bahr-i Hezec)
- 4- Dem-i visâl zuhûr-ı hât-ı nigâra düşer<sup>17</sup>  
Makam: Hüseyinî / Usul: Muhammes / Bestekâr: İtrî<sup>18</sup>  
Vezin: Mefâ'îlün/ Fe'ilâtün/ Mefâ'îlün/ Feilâtün (Bahr-i Müctes)
- 5- Peyâm-ı lutf kim câna leb-i dildârdan geldi<sup>19</sup>  
Makam: Hüseyinî / Usul: Çember / Bestekâr: İtrî<sup>20</sup>  
Vezin: Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün (Bahr-i Hezec)

<sup>7</sup> Ali Emîrî Efendi, age, s.169.

<sup>8</sup> Kam, Ruşen Ferit (1942), Radyomuzda İtrî. *Radyo Mecmuası*, s.7.

<sup>9</sup> Nâbî, age, muammayât no: 171.

<sup>10</sup> Ungay, M. Hurşit (1981), *Türk Mûsikisinde Usuller ve Kudüm*, Türk Mûsikisi Devlet Konservatuvarı Koruma Derneği Yay: 5, İstanbul.

<sup>11</sup> Nâbî, age, gazel no: 8.

<sup>12</sup> Yüceışık, Şeyhülislâm Esat Efendi *Atrâbü'l-Âsâr fî Tezkiret-i Urefâi'l-Edvâr*, s.260, Doğrusöz, Nilgün (1993), *Hafız Post Güfte Mecmuası (Türkçe güfteler)* (Basılmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul, s. 50.

<sup>13</sup> Nâbî, age, gazel no: 878

<sup>14</sup> Doğrusöz, agt, s.89.

<sup>15</sup> Nâbî, age, gazel no:621

<sup>16</sup> Doğrusöz, agt, s.90.

<sup>17</sup> Nâbî, age, gazel no: 234, mecmuada güftekarın ismi yazmamaktadır.

<sup>18</sup> Doğrusöz, agt, s.99Güfte mecmuasında güftekar ismi yazmamaktadır. Divan taranırken bulunmuştur.

<sup>19</sup> Nâbî, age, gazel no: 882.

<sup>20</sup> Doğrusöz, agt, s.105.



- 6- Ey dil sitem-i dehrden âzâd olamazsın<sup>21</sup>  
Makam: Muhayyer / Usul: Semâî / Bestekâr: Itrî<sup>22</sup>  
Vezin: Mef'ûlü / Mefâ'ilü / Mefâ'ilü / Fe'ülün (Bahr-i Hezec)
- 7- Nühüfte sûzişim eğlendi pîç ü tâbımdan<sup>23</sup>  
Makam: Nevâ / Usul: Zincir / Bestekâr: Itrî<sup>24</sup>  
Vezin: Mefâ'ilün/ Fe'ilâtün/ Mefâ'ilün/ Fa'lün (Bahr-i Müctes)
- 8- Hûn-ı dili mey gonceyi câm eyledi bülbül<sup>25</sup>  
Makam: Nevâ / Usul: Semâî / Bestekâr: Itrî<sup>26</sup>  
Vezin: Mef'ûlü / Mefâ'ilü / Mefâ'ilü / Fe'ülün (Bahr-i Hezec)
- 9- Bûs eylemedir dehânımı niyyetimiz<sup>27</sup>  
Makam: Hüseyinî / Usul: Evfer / Bestekâr: Receb<sup>28</sup>  
Vezin: Mef'ûlü / Mefâ'ilün / Mefâ'ilün / Fe'ül
- 10- Dest-i sitemle yıkma dilin tîre-hânesin<sup>29</sup>  
Makam: Uşşak / Usul: Sakîl / Bestekâr: Receb<sup>30</sup>  
Vezin: Mef'ûlü / Fâ'ilâtü / Mefâ'ilü / Fâ'ilün (Bahr-i Muzâri)
- 11- Hâk-i kûyun cilvegâh-ı mihr-i rahşân eyleme<sup>31</sup>  
Makam: Evc / Usul: Devrirevan / Bestekâr: Hafız Post<sup>32</sup>  
Vezin: Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün (Bahr-i Remel)
- 12- Zevk-i gam dilde midir dâğda mı tende midir<sup>33</sup>  
Makam: Evc / Usul: Semâî / Bestekâr: Itrî<sup>34</sup>  
Vezin: Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilün (Bahr-i Remel)
- 13- Bir gûne zevk-yâb-ı gam-ı firkat olmuşuz<sup>35</sup>  
Makam: Segâh / Usul: Sakîl / Bestekâr: Receb<sup>36</sup>  
Vezin: Mef'ûlü / Fâ'ilâtü / Mefâ'ilü / Fâ'ilün (Bahr-i Muzâri)
- 14- Gamın senin dil-i hûn-geştemi mekân edinir<sup>37</sup>  
Makam: Segâh / Usul: Semâî / Bestekâr: Itrî<sup>38</sup>  
Vezin: Mefâ'ilün/ Fe'ilâtün/ Mefâ'ilün/ Fe'ilün (Bahr-i Müctes)
- 15- Bir âfet-i âşûb-ı zamânsın zâlim  
Makam: Bestenigâr / Usul: Fahte / Bestekâr: Itrî<sup>39</sup>  
Vezin: Mef'ûlü / Mefâ'ilü / Mefâ'ilü / Fe'ülün (Bahr-i Hezec)
- 16- Çeşmin gibi mest olmak için câma mı düştün<sup>40</sup>  
Makam: Nühüft / Usul: Remel / Bestekâr: Itrî<sup>41</sup>  
Vezin: Mef'ûlü / Mefâ'ilü / Mefâ'ilü / Fe'ülün (Bahr-i Hezec)
- 17- Hâyâl-i la'l-i nâbın çeşm-i terde kalmıştır<sup>42</sup>

<sup>21</sup> Nâbî, age, gazel no: 624.

<sup>22</sup> Doğrusöz, agt, s.136.

<sup>23</sup> Nâbî, age, gazel no: 583

<sup>24</sup> Doğrusöz, agt, s.153.

<sup>25</sup> Nâbî, age, gazel no: 492.

<sup>26</sup> Doğrusöz, agt, s.161.

<sup>27</sup> Nâbî, age, ahreb no: 95.

<sup>28</sup> Doğrusöz, Hafız Post Güfte Mecmuası (Türkçe güfteler, s.103.

<sup>29</sup> Nâbî, age, gazel no: 615.

<sup>30</sup> Doğrusöz, agt, s.172.

<sup>31</sup> Nâbî, age, gazel no: 774.

<sup>32</sup> Doğrusöz, agt, s.295.

<sup>33</sup> Nâbî, age, gazel no: 213.

<sup>34</sup> Doğrusöz, agt, s.310.

<sup>35</sup> Nâbî, age, gazel no: 329

<sup>36</sup> Doğrusöz, agt, s.315.

<sup>37</sup> Nâbî, age, gazel no: 223.

<sup>38</sup> Doğrusöz, agt, s.326.

<sup>39</sup> Doğrusöz, agt, s.329.

<sup>40</sup> Nâbî, age, gazel no: 451

<sup>41</sup> Çırak, Emine Hilal (2007), 18 yy'da Yazıldığı Tahmin Edilen Bir Yazmadaki Güfteler (Basılmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul, s.50.

- Makam: Evc Usul: Çember Bestekâr: Tosunzâde<sup>43</sup>  
 Vezin: Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün (Bahr-i Hezec)
- 18- Heva-yı dilberan hûy-i dil bî-ihtiyarımdır<sup>44</sup>  
 Makam: Hüseyinî / Usul: Çember / Bestekâr: Nazîm<sup>45</sup>  
 Vezin: Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün (Bahr-i Hezec)
- 19- Ne gözde eşk demâdem ne dilde zârım olaydı<sup>46</sup>  
 Makam: Irak / Usul: Frenkçin / Bestekâr: Nazîm<sup>47</sup>  
 Vezin: Mefâ'îlün/ Fe'îlâtün/ Mefâ'îlün/ Fe'îlâlün (Bahr-i Müctes)
- 20- Bir kerre iltifâtın ile hurrem olmadık  
 Makam: Sabâ / Usul: Darbıfetih / Bestekâr: İtrî<sup>48</sup>  
 Vezin: Mef'ûlü/ Fâ'îlâtü/ Mefâîlü/ Fâ'îlün (Bahr-i Muzâri)
- 21- Seni tebrîde benden olsa a'dâ ittifâk üzere<sup>49</sup>  
 Makam: Hicâz / Usul: Zencir / Bestekâr: Zergar Ahmed Verdî Çelebî-i Âmidî<sup>50</sup>  
 Vezin: Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün (Bahr-i Hezec)
- 22- O dil kim sâgar-ı bî-reng-i sahbâ-yı hakâyıktır<sup>51</sup>  
 Makam: Acem / Usul: Evfer / Mahmûd Çelebî-i Âmidî<sup>52</sup>  
 Vezin: Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün (Bahr-i Hezec)
- 23- Çemende cûyveş bu cüst ü cûlar hep senün'çündür<sup>53</sup>  
 Makam: Nişâbur / Usul: Devrikebir / Bestekâr: Seyyid Nûh Çelebî-i Âmidî<sup>54</sup>  
 Vezin: Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün (Bahr-i Hezec)
- 24- Sevâd-ı mümkünât âsâr-ı sun'ı bî-sühan söyler<sup>55</sup>  
 Makam: Irak / Usul: Nim devr / Bestekâr: Şeyh-zâde Şeyh Ahmed-i Nakşbendî-i Âmidî<sup>56</sup>  
 Vezin: Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün (Bahr-i Hezec)
- 25- Yârin biliriz bezmimize ragbeti vardır<sup>57</sup>  
 Makam: İsfahan / Usul: Darb / Bestekâr: Mustafâ Çelebî-i Âmidî<sup>58</sup>  
 Vezin: Mef'ûlü / Mefâ'îlü / Mefâ'îlü / Fe'ûlün (Bahr-i Hezec)

### Notası Bulunan Eserler

- 1- Gel ey nesîm-i sabâ hatt-ı yârdan ne haber<sup>59</sup>  
 Makam: İsfahan / Usul: Zincir / Bestekâr: İtrî  
 Vezin: Mefâ'îlün / Fe'îlâtün/ Mefâ'îlün / Fe'îlün (Bahr-i Müctes)
- 2- Senünçün hâb u râhat çeşm-i giryânumla düşmendir<sup>60</sup>  
 Makam: Hüseyinî Usul: Zincir Bestekâr: Ebûbekir Ağa  
 Vezin: Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün (Bahr-i Hezec)

<sup>42</sup> Nâbî, age, gazel no: 240

<sup>43</sup> Çırak, agt, s.124.

<sup>44</sup> Nâbî, age, gazel no: 67

<sup>45</sup> Erden, Serçin (2005), *Hasan Gülşeni Güfte Mecmûası* (Basılmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul, s.191.

<sup>46</sup> Nâbî, age, gazel no: 877

<sup>47</sup> Erden, agt, s. 235.

<sup>48</sup> Soysal, Fikri, Arslan, Mustafa Uğurlu (2014), 1774 Tarihli Hâfız Abdülbakî'ye Ait Güfte Mecmuasının İncelenmesi, *Rast Müzikoloji Dergisi*, Tokat, cilt:II., sayı I., s.77.

<sup>49</sup> Nâbî, age, gazel no: 755.

<sup>50</sup> Ali Emîrî Efendi, age, s.168.

<sup>51</sup> Nâbî, age, gazel no: 166.

<sup>52</sup> Ali Emîrî Efendi, age, s.168.

<sup>53</sup> Nâbî, age, gazel no:221.

<sup>54</sup> Ali Emîrî Efendi, age, s.169.

<sup>55</sup> Nâbî, age, gazel no: 121.

<sup>56</sup> Ali Emîrî Efendi, age, s. 169.

<sup>57</sup> Nâbî, age, gazel no: 80.

<sup>58</sup> Ali Emîrî Efendi, age, s. 168.

<sup>59</sup> Nâbî, age, gazel no: 182, TRT Repertuvar No: 4726

<sup>60</sup> Nâbî, age, gazel no: 84, TRT Repertuvar No: 9599

- 3- Bir kerre iltifâtın ile hurrem olmadık<sup>61</sup>  
Makam: Hicazkâr / Usul: Darbıfetiğ / Bestekâr: Zekâî Dede  
Mef'ûlü/ Fâ'ilâtü/ Mefâ'ilü/ Fâ'ilün (Bahr-i Muzâri)
- 4- Pây-ı yâre düsmege ağyardan nevbet mi var<sup>62</sup>  
Makam: Pencgâh / Usul: Ağır Çember / Bestekâr: Itrî  
Vezin: Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün (Bahr-i Remel)
- 5- Bakılır mı o şeh-i kişver-i hüsn-âbâda<sup>63</sup>  
Makam: Gerdâniye Usul: Ağır Çember Bestekâr: Ebûbekir Ağa  
Vezin: Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilün (Bahr-i Remel)
- 6- Bâğ-ı dehrin hem hazânın hem bahârın görmüşüz<sup>64</sup>  
Makam: Bestenigâr / Usul: Ağır Çember / Bestekâr: Suphi Ziya Özbekkan  
Vezin: Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün (Bahr-i Remel)
- 7- Yâre varsın peyk-i nâlem âh u zârım söylesin<sup>65</sup>  
Makam: Isfahan / Usul: Muhammes / Bestekâr: Suphi Ziya Özbekkan  
Vezin: Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün (Bahr-i Remel)
- 8- Gülsitân-ı dehre geldik reng yok bû kalmamış<sup>66</sup>  
Makam: Isfahan / Usul: Devrikebir / Bestekâr: Suphi Ziya Özbekkan  
Vezin: Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün (Bahr-i Remel)
- 9- Gülsitân-ı dehre geldik reng yok bû kalmamış<sup>67</sup>  
Makam: Beyâti / Usul: Devrikebir / Bestekâr: Bolâhenk Nuri Bey  
Vezin: Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün (Bahr-i Remel)
- 10- Egerçi köhne metâ'ız revâcımız yokdur<sup>68</sup>  
Makam: Mâhur / Usul: Devrikebir / Bestekâr: İsmail Bahâ Sürelsan  
Vezin: Mefâ'ilün/ Fe'ilâtün/ Mefâ'ilün/ Fe'ilün (Bahr-i Müctes)
- 11- Bir devlet için çerhe temennâdan usandık<sup>69</sup>  
Makam: Şehnâzûselik / Usul: Remel / Bestekâr: Na'lizâde Ali Dede  
Vezin: Mef'ûlü / Mefâ'ilü/ Mefâ'ilü/ Fe'ûlün (Bahr-i Hezec)
- 12- Yektâ güherim meclis-i rindân sadefimdir<sup>70</sup>  
Makam: Tâhir Bûselik / Usul: Aksak Semâi / Bestekâr: Hacı Fâik Bey  
Vezin: Mef'ûlü / Mefâ'ilü/ Mefâ'ilü/ Fe'ûlün (Bahr-i Hezec)
- 13- Dil-i hicrân-keş-i vîrânda gam olmaz da n'olur<sup>71</sup>  
Makam: Hicaz / Usul: Aksak / Bestekâr: Nuri Sesören  
Vezin: Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilün (Bahr-i Remel)
- 14- Sakın terk-i edebden kûy-ı mahbûb-ı Hudâ'dır bu<sup>72</sup>  
Makam: Segâh / Usul: Düyek / Bestekâr: Âmir Ateş  
Vezin: Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün (Bahr-i Hezec)

<sup>61</sup> Nâbî, age, gazel no:393, TRT Repertuar No: 2109

<sup>62</sup> Nâbî, age, gazel no: 216, TRT Repertuar No: 8718

<sup>63</sup> Nâbî, age, gazel no: 765, TRT Repertuar No:1105

<sup>64</sup> Nâbî, age, gazel no: 319, TRT Repertuar No: 961

<sup>65</sup> Nâbî, age, gazel no: 596, TRT Repertuar No:11187

<sup>66</sup> Nâbî, age, gazel no: 353, TRT Repertuar No: 5699

<sup>67</sup> Nâbî, age, gazel no: 353, TRT Repertuar No: 5698

<sup>68</sup> Nâbî, age, gazel no: 189, TRT Repertuar No: 3777

<sup>69</sup> Nâbî, age, gazel no: 395, TRT Repertuar No: 1870

<sup>70</sup> Nâbî, age, gazel no: 217, TRT Repertuar No:11268

<sup>71</sup> Nâbî, age, gazel no: 85, Notam 1.0 Arşiv Programı

<sup>72</sup> Nâbî, age, gazel no: 655, TRT Repertuar No:16040

- 15- Sakın terk-i edebden kûy-ı mahbûb-ı Hudâ'dır bu<sup>73</sup>  
Makam: Rast / Usul: Düyek / Bestekâr: Câhit Öney
- 16- Sakın terk-i edebden kûy-ı mahbûb-ı Hudâ'dır bu<sup>74</sup>  
Makam: Rast / Usul: Düyek / Bestekâr: Hasan Şanlıtürk
- 17- Bâğ-ı dehrin hem hazânın hem bahârın görmüşüz<sup>75</sup>  
Makam: Hüseyinî / Usul: Müsemmen / Bestekâr: Bekir Sıtkı Sezgin  
Vezin: Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün (Bahr-i Remel)
- 18- Bâğ-ı dehrin hem hazânın hem bahârın görmüşüz<sup>76</sup>  
Makam: Nihâvend / Usul: Devrihindî / Bestekâr: Kaya Bekat
- 19- Bir devlet için çerhe temennâdan usandık<sup>77</sup>  
Makam: Şehnaz / Usul: Sengin Semâî / Bestekâr: Cınuçen Tanrıkorur  
Vezin: Me'ûlû / Mefâ'ilü/ Mefâ'ilü/ Fe'ülün (Bahr-i Hezec)
- 20- Bir zamân neydi hem-âgûş-ı hayâl olduğumuz<sup>78</sup>  
Makam: Nevâ / Usul: Yürük Semâî / Bestekâr: Hatibzâde  
Vezin: Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün (Bahr-i Remel)
- 21- Yektâ güherim meclis-i rindân sadefimdir<sup>79</sup>  
Makam: Hicaz / Usul: Yürük Semâî / Bestekâr: Muallim İsmail Hakkı Bey  
Vezin: Me'ûlû / Mefâ'ilü/ Mefâ'ilü/ Fe'ülün (Bahr-i Hezec)
- 22- Gonca gülsün gül açılsın cûy feryâd eylesin<sup>80</sup>  
Makam: Karcıgar / Usul: Yürük Semâî / Bestekâr: Necmi Pişkin  
Vezin: Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün (Bahr-i Remel)

### Zincir Usulü

Zincir usulü 120 zamanlı olup Türk mûsikîsinin en büyük usulüdür. Bu usul; 16 zamanlı çifte düyek, 20 zamanlı fahte, 24 zamanlı çember, 28 zamanlı devrikebir, 32 zamanlı berefşan usullerinden mürekkebirdir. Beste, peşrev, tevşih, kâr-ı nâtik, şarkı formlarında kullanılmıştır.<sup>81</sup>

Zincir usulünde bestekârlar bestelerinde kullanacakları güfte için değişik vezinler tercih etmişlerdir;

Mefâ'ilün/ Fe'ilâtün/ Mefâ'ilün/ Fe'ilün (Bahr-i Müctes) örnek olarak; Dellâlzâde'nin yegâh, İtrî'nin nevâ, Tanbûrî Ali Efendi'nin süzidil besteleri,

Fâ'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilün (Bahr-i Remel) örnek olarak; İsmail Dede'nin mâye bestesi, Dellâlzâde'nin muhayyerbüselik bestesi

Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün (Bahr-i Hezec) örnek olarak; Dellâlzâde'nin acemaşırân bestesi,

Me'ûlû/ Mefâ'ilü/ Mefâ'ilü/ Fe'ülün (Bahr-i Hezec) örnek olarak; Dellâlzâde'nin mâhurbüselik bestesi,

Me'ûlû/ Fâ'ilâtü/ Mefâ'ilü/ Fâ'ilün (Bahr-i Muzâri) örnek olarak; Zekâî Dede'nin rast bestesi

<sup>73</sup> Nâbî, age, gazel no: 655, Notam 1.0 Arşiv Programı

<sup>74</sup> Nâbî, age, gazel no: 655, Notam 1.0 Arşiv Programı

<sup>75</sup> Nâbî, age, gazel no: 319, TRT Repertuar No:959

<sup>76</sup> Nâbî, age, gazel no: 319, TRT Repertuar No:959

<sup>77</sup> Nâbî, age, gazel no: 395, TRT Repertuar No: 1871

<sup>78</sup> Nâbî, age, gazel no: 317, TRT Repertuar No: 2377

<sup>79</sup> Nâbî, age, gazel no: 217, TRT Repertuar No: 11267

<sup>80</sup> Nâbî, age, gazel no: 596, TRT Repertuar No: 12334

<sup>81</sup> 1 adet Kâr-ı nâtik ve şarkı tespit edilmiştir.

## Buhûrîzâde Mustafa İtrî'nin İsfahan Bestesi

### Güftenin usule göre dağılımı

16  
4

Vezin *Me fâ* *i lün*  
Gel ey ne sî  
Meyân Ge lir mi kâ  
Şe mi mi zül

20  
4

*Fe i lâ* *tün*  
mi sa bâ hat  
fi le i müş  
fü ne â mâ

24  
4

*Me fâ* *i lün* *Fe i lün*  
tu yâr dan ne ha ber  
k(i) bâr dan ne ha ber  
de dir me şâ mı ü mid

28  
4

TERENNÜM

32  
4

TERENNÜM

### Güfte:

Gel ey nesîm-i sabâ hatt-ı yârdan ne haber  
Gelir mi kâfile müşg-bârdan ne haber

Şemîm-i zülfüne âmâdedir meşâm-ı ümîd  
Ne güne cünbişi var rûzgârdan ne haber

### Vezin:

Mefâ'ilün/ Fe'ilâtün/ Mefâ'ilün/ Fe'ilün (Bahr-i Müctes)

### Analiz:

İtrî, eserinde, zincir bestelerde çok rağbet görmüş bahr-i müctesten bir vezni kullanmıştır. Beste, güftenin başına gelen 1/4'lük zamanlı "yâr" kelimesi ile başlamıştır. Bestenin zemin ve meyânın çember usulü kısımlarında usule göre hece dağılımları iki farklılık göstermektedir. 1., 2., 4. mısraların çember kısımlarında med yapılması 3. mısradaki yapılmaması 1 hecenin fazla yazılmasına sebep olmuştur. Güfte zincir usulünün 60 zamanlık çifte düyek, fahte, çember bölümünde kullanılmış, 28 zamanlık devrikebir kısmında lafzî terennüm yazılmış berefşan bölümüne ise çember kısmında yazılan güfte yerleştirilmiştir.

## Ebûbekir Ağa'nın Hüseyinî Bestesi

### Güftenin usule göre dağılımı

16  
4

Vezin Me fâ î lün  
Se nin çün hâ  
Meyân Bi sâ tu is  
Gi del den sù

20  
4

Me fâ î  
bu râ hat  
ti râ hat  
ze ni müj

24  
4

lün Me fâ î lün Me fâ î lün  
çes mi gir yâ num la dtş men dir  
cis mi sù zâ nm la dtş men dir  
gâ nı tâ ru kâ kü lün el den

28  
4

TERENNÜM

32  
4

TERENNÜM

### Güfte:

Senünçün hâb u râhat çeşm-i giryânumla düşmendir  
Bisât-ı istirâhat cism-i sùzânımla düşmendir

Gidelden sùzen-i müjgân u târ-ı kâkülün elden  
Rüfû-yı âfiyet çâk-i girîbanumla düşmendir

### Vezin:

Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün (Bahr-i Hezec)

### Analiz:

Ebûbekir Ağa besteye 1/4 'lük zamanlı "yâr" kelimesi ile başlamıştır. Güfte ve usul tüm mısralarda aynı şekilde dağılmıştır. Güfte zincir usulünün 60 zamanlık çifte düyek, fahte, çember bölümünde kullanılmış, 28 zamanlık devrikebir kısmında ikâi terennüm yazılmış bereşan bölüm ise çember kısmında yazılan güfte ile bestelenmiştir.

## Darbıfetih Usulü

Abdülkâdir Merâgî'nin Tebriz'in 1382 yılında fethedilmesi vesilesiyle tertip ettiği darbıfetih usulü Türk mûsikîsinin en büyük ikinci usulüdür.<sup>82</sup> Günümüzde 88 zamanlı olarak kullanılmaktadır. Yalnızca beste ve peşrevlerde kullanılmıştır. Son 32 zamanın 16 zamanı fer', 16 zamanını da nim hafif usulleri oluşturur.

Tespit edilen darbıfetih usulünde kullanılan vezinler ise;

Mef'ûlü / Mefâ'îlü/ Mefâ'îlü/ Fe'ûlün (Bahr-i Hezec) örnek olarak; İtrî'nin bestenigâr bestesi, Zekâî Dede'nin hisarbuselik bestesi, Seyyid Nuh'un nühüft bestesi,

Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün (Bahr-i Remel) örnek olarak; Küçük İmam'ın hicaz bestesi, Mef'ûlü/ Fâ'ilâtü/ Mefâîlü/ Fâ'ilün (Bahr-i Muzârî)

## Zekâî Dede'nin Hicâzkâr Bestesi

### Güftenin usule göre dağılımı

88

Vezin *Mef*                    *û*        *mef*   *û*   *lü*   *Fâ*   *i*        *lâ*                    *tü*        *Me*   *fâ*

Bir                    ker        bir   ker   re   il   ti   fâ                    tın                    i   le

Meyân Et                    vâ        et   vâ   rı   mız   mü   sel                    le                    mi   er

*î*        *lü*   *Fâ*   *i*        *lün*                    *TERENNÜM*

hu   re   mol   ma   dık

bâ   bı   tâ   bi   ken

### Vezin:

Mef'ûlü/ Fâ'ilâtü/ Mefâîlü/ Fâ'ilün (Bahr-i Muzârî)

### Güfte:

Bir kerre iltifâtın ile hurrem olmadık  
Bîgâne denli sohbetine mahrem olmadık

Etvârımız müselle-i erbâb-ı tab' iken  
Cânâ senin yanında hemân Âdem olmadık

### Analiz:

Zekâî Dede muhayyerkürdî, muhayyer, sabâ darbıfetih bestelerinde yaptığı gibi bu bestede de ilk iki tef'ileyi 12/4'lük zamana yerleştirmiş ve devamında bu iki tef'ileyi tekrarlayarak eseri sürdürdüğü görülüyor. Güfte ve usul tüm mısralarda aynı şekilde dağılmıştır. Bir mısra, bir usul, terennüm bir usule dağılmıştır.

<sup>82</sup> Sezikli, Ubeydullah (2007), *Abdülkâdir Merâgî ve Câmîü'l-Elhân'ı* (Basılmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul, s.26.

## Çember Usulü

Lâdikli Mehmet Çelebi, eski Arap müsikîşinaslarının kullandığı hezecüssağır usulüne İrânlıların çember adını verdikleri ve 24 zamandan ibaret olduğunu söyledikleri bilgisini vermiştir.<sup>83</sup> Günümüzde her ne kadar darp isimleri değişse de çember usulü halen 24 zamanlı olarak kullanılmaktadır. Bestekârlar çemberin 2 mertebesini kullanmışlardır. Geleneğimizde 24/2 mertebeli ağır çember usullü bestelerin olduğu klasik fasıllarda o fasılda zincir beste olsa dahi ağır çember birinci beste olarak icrâ edilmiştir.<sup>84</sup>

Tespit edilen darbfetih usulünde kullanılan vezinler ise;

Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün (Bahr-i Remel) örnek olarak; Itrî'nin pencgâh bestesi, İsmail Dede'nin evcübüselik bestesi,

Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilün (Bahr-i Remel) örnek olarak; Tanburi İzak'ın dilkeşhaverân bestesi, Zekâi Dede'nin gerdâniye bestesi,

Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün (Bahr-i Hezec) örnek olarak; Musahip Ahmet Ağa'nın muhayyersünbüle bestesi, Zaharya'nın hüseyini bestesi,

Mefâ'ilün/ Fe'ilâtün/ Mefâ'ilün/ Fe'ilün (Bahr-i Müctes) örnek olarak; Itrî'nin beyâtî bestesi

## Ebûbekir Ağa'nın Gerdâniye Bestesi

### Güftenin usule göre dağılımı

Vezin

Fei lâ tün Fe ilâ tün Fe

Bakılır mı o şeh-i kiş ve

Etse mir â te nazar ak si

Meyân

İzdi hâ mı ni gehi et miş di

Fei lâ tün Fe lün

veri hüs nâ bâ de

sige lir fer yâ de

dice mâ lin pâ mâl

### Vezin:

Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilün (Bahr-i Remel)

### Güfte:

Bakılır mı o şeh-i kişver-i hüsn-âbâda  
Etse mirâte nazar aksi gelür feryâda

İzdihâm-ı nigh itmişdi cemâlin pâ-mâl  
Ne güzel geldi mahallinde hatı imdâde

### Analiz:

Tespit edilen remel bahrinden bestelenmiş 73 çember bestenin 72 tanesi “ah” terennümü ile başlamaktadır. Ebûbekir Ağa'nın gerdâniye bestesi de bu gelenek dahilindedir. Eserin meyân bölümünde zemin bölümündeki usul aruz düzenine uymayan bir hece mevcuttur. Bu hata güfteyi nota altına

<sup>83</sup> Tekin, Hakkı (1999), *Lâdiki Mehmet Çelebi ve er-Risâletü'l-fethiyye'si* (Basılmamış Doktora Tezi). Niğde Üniversitesi, Niğde, s.223.

<sup>84</sup> Altunkeser, Bülent Behlül (2014), *Hulâsa Çember ve Remel Bestelerde Usul – Vezin Münâsebeti*, Kadem Müsikî ve Edebiyat Dergisi, Yaz 2014 sayısı, 18 – 25.



yazanların “nigeh” kelimesini “nigehi” olarak yazdıkları için tefilelerin yerleri değişmiş olduğundan kaynaklandığı aşikârdır. Nota bu yüzden tashihe muhtaçtır. Zemin ve meyân bölümünde 1 mısra’ 2 usulle bestelenmiştir. Terennüm bölümleri 2 usuldür ve ikâî terennümle başlayıp veznin “tün/ Fe’ilâtün/ Fe’ilün” kısmı ile bitmektedir.

## 1. Buhûrîzâde Mustafa Itrî’nin Pencgâh Bestesi

### Güftenin usule göre dağılımı

Vezin *Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün*  
Pâ yi yâ re düş me ğe ağ  
Sâ ye sin de nah li üm mî

Meyân Geh ke mâ ni hic rü geh deh

*Fâ i lâ tün Fâ i lün*  
yâr dan nev bet mi var  
dîn me ğer râ hat mı var  
rî si tem geh ba ri gam

### Vezin:

Fâ’ilâtün/ Fâ’ilâtün/ Fâ’ilâtün/ Fâ’ilün (Bahr-i Remel)

### Güfte:

Pây-ı yâre düşmege aġyârdan nevbet mı var  
Sâyesinde nahl-i ümmîdin meger râhat mı var

Geh kemân-ı hicr ü geh zehr-i sitem geh bâr-ı gam  
Âşık-ı fersûde-bâzû çekmedik mihnet mi var

### Analiz:

Itrî besteye “ah” terennümü ile başlamıştır. Bestenin meyân bölümünde usul – aruz vezni dağılımında 2. tefilenin ilk, ikinci ve dördüncü hecesinin yeri değişmiştir. Zemin ve meyân bölümünde 1 mısra’ 2 usulle bestelenmiştir. Terennüm bölümleri 1 usuldür ve lafzî terennümle başlayıp veznin “tün/ Fe’ilâtün/ Fe’ilün” kısmı ile sona ermektedir.

## 2. Suphi Ziyâ Özbekkan’ın Bestenigâr Bestesi

### Güftenin usule göre dağılımı

Vezin *Fâ i lâ tün Fâ ilâ tün*  
Bâ ğı deh rin hem ha zâ nn  
Biz ne şâ tn da ga mn da

Meyân Çok da maġ rür ol ma kim

Fâ i lâ tün Fâ i lün  
 hem ba hâ rın gör mü şüz  
 rüz zi gâ rın gör mü şüz  
 mey hâ ne i ik bal de

**Vezin:**

Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün (Bahr-i Remel)

**Güfte:**

Bâğ-ı dehrin hem hazânın hem bahârın görmüşüz  
 Biz neşâtın da gamın da rûzgârın görmüşüz

Çok da mağrûr olma kim mey-hâne-i ikbâlde  
 Bizhezârân mest-i mağrûrun humârın görmüşüz

**Analiz:**

Esere "ah" terennümü ile giriş yapılmıştır. Bestenin meyân bölümünde usul – aruz vezni dağılımında 1. tefilenin son hecesi, 2. tefile, 3. tefilenin son hecesi ve 4. tefilenin dağılımı farklı yapılmıştır. Zemin ve meyân bölümünde 1 mısra' 2 usulle bestelenmiştir. Terennüm bölümleri 2 usuldür ve lafzî terennümle başlayan veznin "Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün" kısmı ve yine lafzî terennüm ile sona ermektedir.

**Muhammes Usulü**

Lâdikli Mehmet Çelebi bazı mûsikîşinasların 16 nakralı sakîlus-sânî usulünün yarısına muhammes adını verdiklerini yazmıştır.<sup>85</sup> Günümüzde muhammes usulü 32 zamanlıdır. Beste, ilahi, kâr, kârçe, peşrev formlarında kullanılmıştır.

Tespit edilen muhammes usulünde kullanılan vezinler ise;

Mef'ûlü/ Fâ'ilâtü/ Mefâ'ilü/ Fâ'ilün (Bahr-i Muzâri) örnek olarak; Yahyâ Nazîm'in acem bestesi,

Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün (Bahr-i Remel) örnek olarak; İsmail Dede'nin evcbûselik bestesi,

Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilün (Bahr-i Remel) örnek olarak; Zekâi Dede'nin acemkürdî bestesi,

Mef'ûlü / Mefâ'ilü/ Mefâ'ilü/ Fe'ülün (Bahr-i Hezec) örnek olarak; Ebûbekir Ağa'nın hüzzam bestesi

**3. Suphi Ziyâ Özbekkan'ın İsfahan Bestesi****Güftenin usule göre dağılımı**

32  
4  
Vezin Fâ i lâ tün fâ  
Yâ re var sîn pey  
Â bı çeş mi gir  
Meyân Çâk çâ ki sî ne

<sup>85</sup> Pekşen, Ahmet (2002), *Zeynü'l-elhân İsimli Eserin Metin ve Sözlük Çalışması (Lâdikli Mehmed Çelebi)* (Basılmamış yüksek lisans tezi). İstanbul Üniversitesi, İstanbul, s.72.

*i lâ tün fâ i*  
 ki nâ lem â hu  
 ye i bi ih ti  
 ver sin

*lâ tün fâ*  
 zâ rım söy  
 yâ rım söy  
 mev ce i gam

*i lün*  
 le sin  
 le sin  
 dan ha ber

**Vezin:**

Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün (Bahr-i Remel)

**Güfte:**

Yâre varsın peyk-i nâlem âh u zârım söylesin  
 Âb-ı çeşm-i girye-i bî-ihdiyârım söylesin

Çâk çâk-i sîne versin mevce-i gamdan haber  
 Zahm-ı hûn-pâş-ı derûnum inkisârım söylesin

**Analiz:**

Eser doğrudan güfte ile başlamıştır. Bestenin meyân bölümünde usul – güfte dağılımında farklılık vardır. Zemin ve meyân bölümünde 1 mısra' 2 usulle bestelenmiştir. Terennüm bölümleri 2 usuldür ve lafzî terennümden oluşmaktadır.

**Devrikebir Usulü**

Büyük bir usul olan devrikebir 28 zamanlıdır. Beste, peşrev, ilâhi, tevşih formlarında kullanılmıştır.

Tespit edilen devrikebir usulünde kullanılan vezinler ise;

Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün (Bahr-i Remel) örnek olarak; Itrî'nin hisar bestesi, Dellâlzâde'nin sûznâk bestesi

Fâ'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fâ'ilün (Bahr-i Remel) örnek olarak; Tanbûrî Ali Efendi'nin sûzidil bestesi, İsmail Dede'nin irak bestesi,

Mütefâ'ilün/ Fe'ülün / Mütefâ'ilün/ Fe'ülün (Bahr-i Kâmil) örnek olarak; Rakım Elkutlu'nun hisaraşiran bestesi

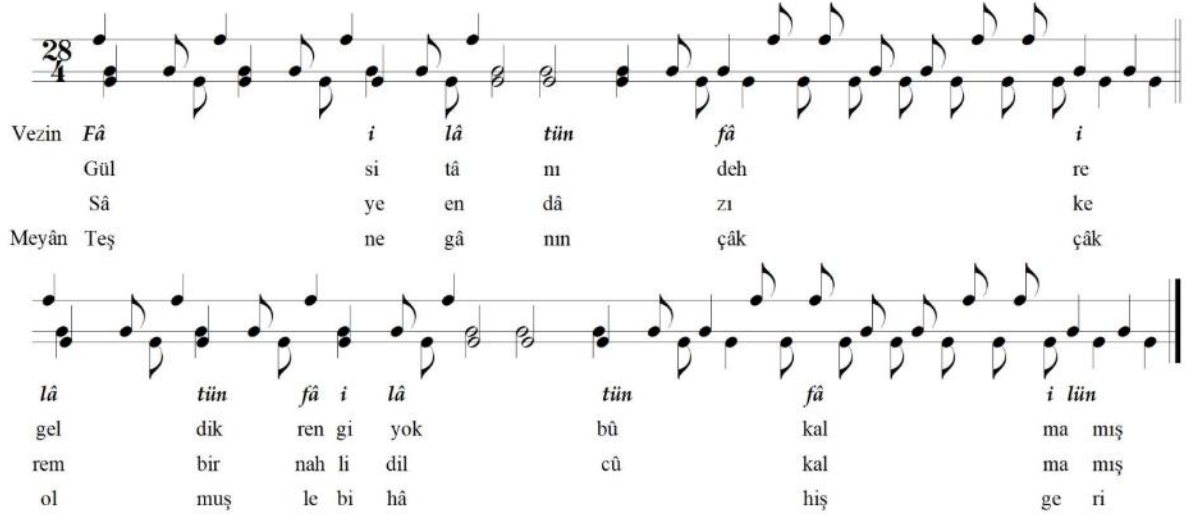
Mef'ûlü/ Fâ'ilâtü/ Mefâ'ilü/ Fâ'ilün (Bahr-i Muzâri) örnek olarak; Rakım Elkutlu'nun şehnaz bestesi,

Mef'ûlü / Mefâ'ilü/ Mefâ'ilü/ Fe'ülün (Bahr-i Hezec) örnek olarak; Neyzen Raşit Efendi'nin dilnişin bestesi,

Mefâ'ilün/ Fe'ilâtün/ Mefâ'ilün/ Fe'ilün (Bahr-i Müctes) örnek olarak; İsmail Baha Sürelsan'ın mâhur bestesi

#### 4. Bolâhenk Nuri Bey'in Isfahan Bestesi

##### Güftenin usule göre dağılımı



28

Vezin *Fâ* *i* *lâ* *tün* *fâ* *i*

Gül si tâ nı deh re

Sâ ye en dâ zı ke

Meyân Teş ne gâ nm çâk çâk

*lâ* *tün* *fâ* *i* *lâ* *tün* *fâ* *i* *lün*

gel dik ren gi yok bû kal ma mış

rem bir nah li dil cû kal ma mış

ol muş le bi hâ hiş ge ri

##### Vezin:

Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün (Bahr-i Remel)

##### Güfte:

Gülsitân-ı dehre geldik reng yok bû kalmamış  
Sâye-endâz-ı kerem bir nahl-i dil-cû kalmamış


Teşnegânun çâk olmıs lebi hâhişgeri  
Çeşmesâr- ı merhametde bir içim su kalmamış

##### Analiz:

Eser güfte ile başlamıştır. Bestenin meyân bölümünde usul – aruz vezni dağılımında farklılık yoktur. Meyân bölümünde vezinden kaynaklanan bir hece eksiktir. Zemin ve meyân bölümünde 1 mısra' 2 usulle bestelenmiştir. Terennüm bölümleri 2 usuldür, 1. usul lafzî terennümden, 2. usul güftenin "Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün" kısmından oluşmaktadır.

#### 5. Suphi Ziyâ Özbekkan'ın Beyâtî Bestesi

##### Güftenin usule göre dağılımı



28

Vezin *Fâ* *i* *lâ* *tün* *fâ* *i*

Gül si tâ nı deh re

Sâ ye en dâ zı ke

Meyân Teş ne gâ nm çâk çâk

*Fâ* *i* *lâ* *tün* *fâ* *i* *lün*  
ren gi yok bû kal ma mış  
nah li dil cû kal ma mış  
leb i hâ hiş ge ri

**Vezin:**

Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün (Bahr-i Remel)

**Güfte:**

Gülsitân-ı dehre geldik reng yok bû kalmamış  
Sâye-endâz-ı kerem bir nahl-i dil-cû kalmamış

Teşnegânun çâk olmış leb-i hâhişgeri  
Çeşmesâr- ı merhametde bir içim su kalmamış

**Analiz:**

Eser güfte ile başlamıştır. Bestenin zemin ve meyân bölümünde usul – güfte dağılımında farklılık yoktur. Zemin ve meyân bölümünde 1 mısra' 2 usulle bestelenmiştir. Terennüm bölümleri 2 usuldür, 1. usul ikâi terennümden, 2. usul güftenin “Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün” kısmından oluşmaktadır.

**6. İsmail Bahâ Sürelsan'ın Mâhur Bestesi****Güftenin usule göre dağılımı**

28  
4  
Vezin *Me* *fâ* *i* *lün* *Fe* *i* *lâ*  
E ğer çi köh ne me tâ  
Meyân Re vâ ca da o ka dar

*tün* *Me* *fâ* *i* *lün* *Fei* *lun*  
ız re vâ cı mız yok dur  
ih ti yâ cı mız yok dur

**Vezin:**

Mefâ'ilün/ Fe'ilâtün/ Mefâ'ilün/ Fe'ilün (Bahr-i Müctes)

**Güfte:**

Egerçi köhne metâ'ız revâcımız yokdur  
Revâca da o kadar ihtiyâcımız yokdur

**Analiz:**

Eserin ilk iki beyti Nâbî'ye, ikinci beyti Fuat Uluç'a aittir. Eser güfte ile başlamıştır. Bestenin meyân bölümünde usul – güfte dağılımında farklılık yoktur. Zemin ve meyân bölümünde 1 mısra' 2 usulle bestelenmiştir. Terennüm bölümleri 2 usuldür, ikâî terennümden ve güftenin “Mefâ'îlün/ Fe'îlün” kısmından oluşmaktadır.

**Remel Usulü**

XV. yüzyıl edvarlarında remel-i kasir ve tavil olmak üzere iki remel ismi geçmektedir. Lâdikli'de bu usuller 24 zamanlıdır.<sup>86</sup> Günümüzde ise remel usulü 28 zamanlıdır. 2 mertebe olarak kullanılmıştır. Eserler incelediğinde 28/2 mertebede olan ağır remelin daha çok kullanıldığı görülmüştür. Yalnızca beste ve peşrev formlarında kullanılmıştır.

Tespit edilen remel usulünde kullanılan vezinler ise;

Mef'ûlü / Mefâ'îlü/ Mefâ'îlü/ Fe'ûlün (Bahr-i Hezec) örnek olarak; Küçük Mehmet Ağa'nın acembuselik bestesi, Seyyid Nuh'un tâhir bestesi,

Mef'ûlü/ Fâ'ilâtü/ Mefâîlü/ Fâ'îlün (Bahr-i Muzâri) örnek olarak; Kömürüzâde'nin hüzzam bestesi, Dilhayat Kalfa'nın evc bestesi,

Mef'ûlü / Mefâ'îlü/ Mefâ'îlü/ Fâ' (Bahr-i Ahreb) örnek olarak; Zekâi Dede'nin acemkürdî bestesi,

Mef'ûlü/ Fâ'ilâtü/ Mefâîlü/ Fe'ûl (Bahr-i Ahreb) örnek olarak; Ali Rıfat Çağatay'ın süzidil bestesi

**7. Na'lîzâde Ali Dede'nin Şehnâzbûselik Bestesi****Güftenin usule göre dağılımı**

Vezin Mef û lü Me fâ î lü Me fâ î lüFe û lün  
 Bir dev let i çin çer ha te men nâ dan u san dık  
 Meyân Hic rân çe ke rek zev ki mü lâ kâ tı u nut tuk

**Vezin:**

Mef'ûlü / Mefâ'îlü/ Mefâ'îlü/ Fe'ûlün (Bahr-i Hezec)

**Güfte:**

Bir devlet için çerhe temennâdan usandık  
 Bir vasl için ağyâra müdârâdan usandık

Hicrân çekerek zevk-i mülâkâtı unuttuk  
 Mahmûr olarak lezzet-i sahbâdan usandık

**Analiz:**

Eser güfte ile başlamıştır. Bestenin zemin ve meyân bölümünde usul – güfte dağılımında farklılık yoktur. Zemin, meyân bölümünde 1 mısra' 1 usulle bestelenmiştir. Terennüm kısmı da 1 usul ile bestelenmiştir.

**Aksak Semâî Usulü**

Türk mûsikîsinde çok kullanılan usullerden biri olan aksak semai 10 zamanlı ve küçük bir usuldür. Saz semailerinin zorunlu usulüdür. Ağır semai, Mevlevî ayinleri, şarkı, ilahi formlarında kullanılmıştır.

<sup>86</sup> Tekin, agt, s.224.

Tespit edilen aksak semai usulünde kullanılan vezinler ise;

Mef'ûlü / Mefâ'îlü/ Mefâ'îlü/ Fe'ûlün (Bahr-i Hezec) örnek olarak; Hacı Fâik Bey'in tâhribuselik ağır semaisi,

Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün (Bahr-i Hezec) örnek olarak; Hacı Sadullah Ağa'nın arazbar ağır semaisi, Tanburi Ali Efendi'nin suzidil ağır semaisi,

Mef'ûlü/ Fâ'ilâtü/ Mefâ'ilü/ Fâ'ilün (Bahr-i Muzâri) örnek olarak; Hamparsum'un beyati ağır semaisi,

Mef'ûlü / Mefâ'îlün/ Fe'ûlün (Bahr-i Hezec) örnek olarak; Zekâî Dede'nin şehnazbuselik ağır semaisi,

Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilün (Bahr-i Remel) örnek olarak; Zekâî Dede'nin uşşak ağır semaisi,

Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün (Bahr-i Remel) örnek olarak; Şehzade Seyfettin'ini evc ağır semaisi, İsmail Dede'nin tahribuselik ağır semaisi

## 8. Hacı Fâik Bey'in Tâhribûselik Ağır Semâîsi

### Güftenin usule göre dağılımı:

Vezin Mef ü lü Me fâ i lü Me fâ i  
Yek tâ gü he rim mec li si rin dâñ  
Meyan Hâs et ti cü nü nu ba na sul tâ  
lü Fe ü lün se de fim dir  
nı mu hab bet

### Vezin:

Mef'ûlü / Mefâ'îlü/ Mefâ'îlü/ Fe'ûlün (Bahr-i Hezec)

### Güfte:

Yektâ güherim meclis-i rindân sadefimdir  
Mihri tarabım meykede beytü'ş-şerefimdir

Hâs itti cününü bana sultân-ı muhabbet  
Bu mansıb-ı makûlde Mecnûn selefimdir

### Analiz:

Bestenin zemin ve meyân bölümünde usul – güfte dağılımında farklılık yoktur. Zemin, meyân bölümünde 1 mısra' 4 usulle bestelenmiş, 4. usul "hey" terennümü ile bestelenmiştir. Terennüm kısmı da 8 usul ile bestelenmiştir.

### Aksak Usulü

9 zamanlı olan aksak usulü Türk mûsikîsinde çok kullanılan bir usuldür. Bilhassa şarkılarda, köçekçelerde, kantolarda, nefeslerde kullanılmış, son asırda bestekarlar aksak usulü ile ilahi, kar-ı nâtık da bestelemişlerdir. 9/4'lük ağır mertebesi vardır.

Tespit edilen aksak usulünde kullanılan vezinler ise;

Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün (Bahr-i Remel) örnek olarak; Hacı Arif Bey'in Kürdilihicazkar şarkısı (Muntazır teşrifine),

Mef'ûlü / Mefâ'ilü/ Mefâ'ilü/ Fe'ülün (Bahr-i Hezec) örnek olarak; Zekâi Dede'nin hüzzam şarkısı (Ey hüsn-i cemâl),

Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün (Bahr-i Hezec) örnek olarak; Şemseddin Ziyâ'nın uşşak şarkısı ( Sular pür-sâye),

Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Fe'ülün (Bahr-i Hezec) örnek olarak; Şevki Bey'in muhayyer şarkısı (Şeb-i yeldâ),

Müstef'ilün/ Müstef'ilün (Bahr-i Recez) örnek olarak; Tanburi Küçük Osman Bey'in rast şarkısı (Bin cân ile),

Müstef'ilâtün/ Müstef'ilâtün (Bahr-i Recez) örnek olarak; Hafız Yusuf Efendi'nin rast şarkısı (Âsüde fikrim)

Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilün (Bahr-i Remel) örnek olarak; Nuri Sesören'in hicaz şarkısı (Dil-i hicrân-keş)

## 9. Nuri Sesören'in Aksak Şarkısı

### Güftenin usule göre dağılımı:

Vezin Fe lâ tün Fei lâ tün Fe  
Meyan Dî li hic rân keşi vî rân da  
i gam lââtün olmaz Fe da ilün nolur

### Vezin:

Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilün (Bahr-i Remel)

### Güfte:

Dil-i hicrân-keş-i vîrânda gam olmaz da n'olur

Çeşm-i hasrert-keş-i cânânda nem olmaz da n'olur

Gam-ı dünyâ çekenin lebleri mânende-i mûm

Hâfız-ı kîse-i nakd-ı elem olmaz da n'olur

### Analiz:

Bestenin zemin ve meyân bölümünde usul – güfte dağılımında farklılık yoktur. Zemin, nakarat, meyân bölümlerinde 1 mısra' 6 usulle bestelenmiştir.

### Düyek Usulü

Düyek usulü zorunlu usullerin olduğu formlar hariç tüm Türk mûsikîsi formlarında kullanılmıştır. 8 zamanlı küçük bir usuldür. 8/4'lük ağır mertebesi de vardır.

Tespit edilen düyek usulünde kullanılan vezinler ise;

Mefâ'ilün/ Fe'ilâtün/ Mefâ'ilün/ Fe'ilün (Bahr-i Müctes) örnek olarak; Ahmet Râsim Bey'im bayatiaraban şarkısı,



Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün/ Fe'ûlün (Bahr-i Hezec) örnek olarak; Lavtacı Civan'ın kürdilhicazkar şarkısı,  
Mef'ûlü / Mefâ'îlü/ Mefâ'îlü/ Fe'ûlün (Bahr-i Hezec) örnek olarak; Sultan II. Mahmud'un buselikaşiran şarkısı,

Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün (Bahr-i Remel) örnek olarak; İsmail Dede'nin hüzzam şarkısı,  
Müstef'ilün/ Müstef'ilün (Bahr-i Recez) örnek olarak; Şakir Ağa'nın rast şarkısı,

Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün (Bahr-i Hezec) örnek olarak; Amir Ateş'in segâh ilahisi

## 14, 15, 16- Âmir Ateş'in Segâh, Câhit Öney'in Rast, Hasan Şanlıtürk'ün Rast İlahileri

### Güftenin usule göre dağılımı:



Vezin Me fâ i lün Me fâ i lün Me fâ i lün Me fâ i lün  
Sa km ter ki e deb den kü yı mah bü bı Hü da dır bu  
Meyan Mü râ â tı e deb şar tıy la gir Nâ bî bu der gâ ha

### **Vezin:**

Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün (Bahr-i Hezec)

### **Güfte:**

Sakın terk-i edebden kûy-ı mahbûb-ı Hudâ'dır bu  
Nazargâh-ı Îlâhî'dir Makâm-ı Mustafâ'dır bu

Mürâ'ât-i edeb şartıyla gir Nâbî bu dergâha  
Metâf-ı kudsiyândır bûsegâh-ı enbiyâdır bu

### **Analiz:**

Bu güfte ile tespit edilen 3 ilahinin de güfte – usul münasebeti aynıdır. Bestelerin zemin ve meyân bölümünde usul – güfte dağılımında farklılık yoktur. Zemin, nakarat, meyân bölümlerinde 1 mısra' 4 usulle bestelenmiştir.

### **Müsemmen Usulü**

Müsemmen usulü 8 zamanlı küçük bir usuldür. İlahi, nefes, saz eseri ve genellikle şarkılarda kullanılmıştır.

Tespit edilen müsemmen usulünde kullanılan vezinler ise;

Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün (Bahr-i Remel) örnek olarak; Muallim İsmail Hakkı Bey'in zâvil şarkısı,

Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün/ Mefâ'îlün (Bahr-i Hezec) örnek olarak; Lem'i Atlı'nın kürdilhicazkar şarkısı

## 17- Bekir Sıtkı Sezgin'in Hüseyinî Şarkısı

### Güftenin usule göre dağılımı:



Vezin Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün  
Meyan Bâ ğı deh rin hem ha zâ nın hem ba hâ rın  
Çok da mağ rür ol ma kim mey hâ ne i ik

Fâ i lün Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün  
gör mü şüz hem ba hâ rın hem ba hâ rın  
bal de çok da mağ rur ol ma kim mey

Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün Fâ i lün  
hem ba hâ rın hem ba hâ rın gör mü şüz  
hâ ne i ik bal de gör mü şüz

**Vezin:**

Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün (Bahr-i Remel)

**Güfte:**

Bâğ-ı dehrin hem hazânın hem bahârın görmüşüz  
Biz neşâtın da gamın da rûzgârın görmüşüz

Çok da mağrûr olma kim mey-hâne-i ikbâlde  
Biz hezârân mest-i mağrûrun humârın görmüşüz

**Analiz:**

Bestenin zemin, nakarat ve meyân bölümünde usul – güfte dağılımında farklılık vardır. Zemin 1 mısra' 4 usulle, nakarat 1 mısra' 2 tekrarla 2 usul, meyân bölümlerinde 1 mısra' 2 tekrarla 8 usul olarak bestelenmiştir. 2. ve 3. mısralarda med yapılması hecelerin eksik kalmasına sebep olmuştur. Bu da zemin, nakarat, meyânda güftenin farklı yerleştirilmesine yol açmıştır.

**Devrihindî Usulü**

7 zamanlı küçük bir usuldür. İlahi, kar, köçekçe, nefes, saz eseri, şarkı formlarında kullanılmıştır.

Tespit edilen devr-i hindî usulünde kullanılan vezinler ise;

Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün (Bahr-i Remel) örnek olarak; Şemsettin Ziyâ Bey'in müstear şarkısı, Hacı Arif bey'in hüzzam ilahisi,

Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün (Bahr-i Remel) örnek olarak; Kazasker Mustafa İzzet Efendi'nin ferahnak şarkısı,

Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün (Bahr-i Hezec) örnek olarak; Mahmut Celalettin Paşa'nın hüzzam şarkısı,

Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Fe'ülün (Bahr-i Hezec) örnek olarak; Hacı Arif bey'in saba şarkısı

**18- Kaya Berkat'ın Nihâvend Şarkısı****Güftenin usule göre dağılımı:**

Vezin Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün Fâ i lâ tün Fâ i lün  
Bâ ğı deh rin hem ha zâ nn hem ba hâ rın gör mü şüz  
Meyan Çok da mağ rur ol ma kim hâ ne i ik bal de

**Vezin:**

Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün (Bahr-i Remel)

**Güfte:**

Bâğ-ı dehrin hem hazânın hem bahârin görmüşüz  
Biz neşâtın da gamın da rûzgârın görmüşüz

Çok da mağrûr olma kim mey-hâne-i ikbâlde  
Biz hezârân mest-i mağrûrun humârın görmüşüz

**Analiz:**

Bestenin zemin, nakarat, meyân bölümlerinde usul – güfte dağılımında aruzdaki medden kaynaklanan bir hece dışında farklılık yoktur. Zemin, nakarat, meyân bölümlerinde 1 mısra' 4 usulle bestelenmiştir.

6 zamanlı bir usuldür. Yürük semai usulünden sadece mertebe yönünden farklı olmasına rağmen farklı bir isim verilmiştir. Ağır semai, ilahi, kar, şarkı formlarında kullanılmıştır.

**Sengin Semâî Usulü**

Tespit edilen sengin semai usulünde kullanılan vezin ise çoğunlukla;

Mef'ûlü / Mefâ'ilü/ Mefâ'ilü/ Fe'ûlün (Bahr-i Hezec) örnek olarak; İsmail Dede'nin evcbuselik ağır semaisi, Dellalzade'nin mahurbuselik ağır semaisi

**19- Cinuçen Tanrıkörür'un Şehnâz Şarkısı****Güftenin usule göre dağılımı:**

Vezin Mef û lü Me fâ î lü Me fâ î lü Fe û lün  
Bir dev let i çin çer ha te men nâ dan u san dık  
Meyan Hic rin çe ke rek zev ki mü lâ kâ tı u nut tuk

**Vezin:**

Mef'ûlü / Mefâ'ilü/ Mefâ'ilü/ Fe'ûlün (Bahr-i Hezec)

**Güfte:**

Bir devlet için çerhe temennâdan usandık  
Bir vasl için ağıyâra müdârâdan usandık

Hicrân çekerek zevk-i mülâkâtı unuttuk  
Mahmûr olarak lezzet-i sahbâdan usandık

**Analiz:**

Bestenin zemin, nakarat ve meyân bölümünde usul – güfte dağılımında farklılık yoktur. Zemin 1 mısra' 4 usulle, nakarat 1 mısra' 2 tekrarlı 8 usul, meyân bölümünde 1 mısra' 2 tekrarlı 8 usul olarak bestelenmiştir.

## Yürük Semâi Usulü

Mevlevî ayinî, yürük semâi, saz semâi, şarkı, peşrev, ilahî, nefes, kar formlarında kullanılmış olan yürük semâi 6 zamanlı küçük bir usuldür.

Tespit edilen yürük semâi usulünde kullanılan vezinler ise;

Mef'ûlü / Mefâ'ilü/ Mefâ'ilü/ Fe'ûlün (Bahr-i Hezec) örnek olarak; Hacı Fâik Bey'in tahirbuselik yürüksemâisi, III. Selim'in zavil yürüksemâisi

Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün (Bahr-i Remel) örnek olarak; Seyyid Nuh'un tahir yürüksemâisi,

Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilâtün/ Fe'ilün (Bahr-i Remel) örnek olarak; Hacı Sadullah Ağa'nın yürüksemâisi, İsmail Dede'nin evcbuselik yürüksemâisi,

Mütefâ'ilün/ Fe'ûlün / Mütefâ'ilün/ Fe'ûlün (Bahr-ı Kâmil) örnek olarak; İsmail Dede'nin hicaz, hisarbuselik yürüksemâileri,

Mefâ'ilün/ Fe'ilâtün/ Mefâ'ilün/ Fe'ilün (Bahr-i Müctes) örnek olarak; İsmail Dede'nin hicazbuselik, hisar yürüksemâileri,

Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün (Bahr-i Remel) örnek olarak; Tanburi Ali Efendi'nin uşşak şarkısı,

Müfteilün/ Müfteilün/ Fâ'ilün (Bahr-i Serî) örnek olarak; Hacı Arif Bey'in Hicazkar şarkısı,

Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Fe'ûlün (Bahr-i Hezec) örnek olarak; Tanburi Cemil Bey'in müstear şarkısı,

Mef'ûlü/ Mefâ'ilün/ mefâ'ilün/ fâ' (Ahrep) örnek olarak; İsmail Dede'nin ırak yürüksemâisi,

Mef'ûlü/ Mefâ'ilün/ Fe'ûlün (Bahr-i Hezec) örnek olarak; İsmail Dede'nin pesendide yürüksemâisi,

Mef'ûlü / Fâ'ilâtü / Mefâ'ilü / Fâ'ilün (Bahr-i Muzârî) örnek olarak; İsmail Dede'nin rasticedid yürüksemâisi

## 20- Hatipzâde Osman Efendi'nin Nevâ Yürük Semâîsi

### Güftenin usule göre dağılımı:



Vezin	Fe	i	lâ	tün	Fe	i	lâ	tün	Fe	i	lün
	Bir	za	man	ney	di	hem	â	gû	şi	ha	yâl
	Yâr	bil	mez	di	ta	lep	kâ	rı	vi	sâl	ol
Meyan	Hat	tün	üm	mî	de	de	cek	dâ	i	ye	i
								vus	lat	i	le

### **Vezin:**

Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün (Bahr-i Remel)

### **Güfte:**

Bir zamân neydi hem-âgûş-ı hayâl olduğumuz  
Yâr bilmezdi talebkâr-ı visâl olduğumuz

Hattın ümmîd edecek dâ'îye-i vuslat ile  
Duydu dil-beste-i sevdâ-yı muhâl olduğumuz


### **Analiz:**

Eser yürük semâilerde sıkça görülen "ah" terennümü ile başlamıştır. 1. mısra' 4 usul, 2. mısra' 4 usul, nakarat olarak tekrar 2. mısra' 4 usul, terennüm kısmı 16 usul, meyân kısmı 3. mısra' 4 usul şeklinde nakış


şekli ile bestelenmiştir. Bestenin zemin, nakarat ve meyân bölümünde usul – güfte dağılımında farklılık yoktur.

## 21 –Muallim İsmail Hakkı Bey’in Hicaz Yürük Semâîsi

### Güftenin usule göre dağılımı:



Mef û lü Me fâ î lü Me fâ î  
Yek tâ gü he rim mec li si rin dâ  
Hâs et ti cû nû nu ba na sul tâ



lü Fe û lün  
se de fîm dir  
nı mu hab bet

### **Vezin:**

Mef'ûlü / Mefâ'îlü/ Mefâ'îlü/ Fe'ûlün (Bahr-i Hezec)

### **Güfte:**


Yektâ güherim meclis-i rindân sadefimdir  
Mihri tarabım meykede beytü'ş-şerefimdir  
Hâs itti cünûnu bana sultân-ı muhabbet  
Bu mansıb-ı makûlde Mecnûn selefimdir

### **Analiz:**


Bestenin zemin ve meyân bölümünde usul – güfte dağılımında farklılık yoktur. Zemin, meyân bölümünde 1 mısra' 6 usulle bestelenmiştir. Terennüm kısmı da 8 usul ile bestelenmiştir.

## 22- Necmi Pişkin'in Karcıgar Şarkısı

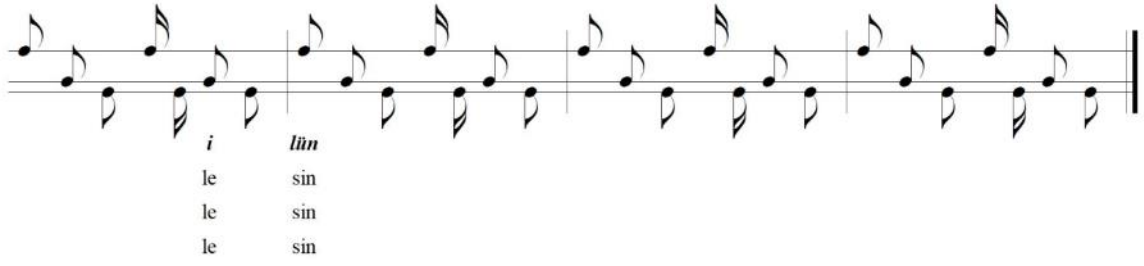
### Güftenin usule göre dağılımı:



Vezin Fâ i lâ tün  
Gon ca gül sün  
Sen dur ey bül bül  
Meyan Yâ re var sım



Fâi lâ tün fâ  
cüy fer yâd ey  
şende rim söy  
â hu zâ rım söy

**Vezin:**

Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün (Bahr-i Remel)

**Güfte:**

Gonca gülsün gül açılsın cûy feryâd eylesin  
Sen dur ey bülbül biraz gülşende yârim söylesin

Yâre varsın peyk-i nâlem âh u zârım söylesin  
Âb-ı çeşm-i girye-i bî-ihyârım söylesin

**Analiz:**

Zemin, nakarat, meyân bölümlerinde birer mısra' 15 usulde bestelenmiştir. Zemin, nakarat, meyân bölümlerinde usul- güfte uyum farklılıkları vardır.

**SONUÇ**

Sesi hoş bir hânende, bestekâr ve mûsikî ilmini de hocalık derecesinde bildiğini öğrendiğimiz Nâbî'nin 47 adet eserde 38 adet şiiri kullanılmıştır. 47 eserden 25 tanesinin günümüze ulaştığına dair bir kayıt bulunamamıştır. Bu 25 eser tetkik edilen 4 güfte mecmuasında ve Ali Emîrî Efendi, *Tezkire-i Şu'arâ-yı Âmid* eserinde tespit edilmiştir.

47 eserin 12 tanesi Nâbî'nin dostu olduğunu tahmin ettiğimiz İtrî'ye aittir. Nâbî'nin devrinde ve muhtemelen yakın çevresinden olan Hafız Post'un 3, Çömlekçizâde Receb Efendi'nin 3, Nazîm'in 2, Seyyid Nuh 1, Tosunzâde'nin 1, Hatibzâde'nin 1, Na'lîzâde Ali Dede'nin 1 adet güfteleri Nâbî'den seçilmiş besteleri vardır. Ayrıca XIX. yüzyılda yaşamış olan bestekarlardan Nâbî'den Ebûbekir Ağa'nın 2, Zekâî Dede'nin, Hacı Fâik Bey'in, Muallim İsmail Hakkı Bey'in, Bolâhenk Nuri Bey'in 1 besteleri vardır.

Bestekârlar bestelerinde en fazla 13 kere Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün/ Mefâ'ilün (Bahr-i Hezec), 10 kere Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilâtün/ Fâ'ilün (Bahr-i Remel) daha sonra 9 kere Mef'ûlü / Mefâ'ilü/ Mefâ'ilü/ Fe'ûlün (Bahr-i Hezec) vezin olarak kullanmışlardır.

Bestelerde en çok 8 adet semâî (yürük semai, aksak semai, sengin semai, mertebesi belirtilmemiş semai) usuller, 6 adet çember usulü, 4 adet zincir usulü, 3 adet muhammes usulü, 4 adet devrikebir usulü kullanılmıştır.

Nâbî'nin şiirlerinden en çok 30 adet ile beste formunda eserler bestelenmiştir.

Güfte mecmualarında kayıtlı olan Nâbî'nin şiirlerinden beste yapmış Hafız Post'un, İtrî'nin yaptığı bestelerin büyük bölümünün, Çömlekçizâde Receb'in eserlerinin ve bizzat Nâbî'nin kendi bestesinin günümüze ulaşamaması mûsikîmiz açısından büyük bir kayıptır. Yapılan tetkiklerden güfte mecmualarında güftekar isimlerinin çoğunlukla yazılı olmadığı, güftekar isimlerinin yazılı olduğu mecmualarda da güftekar isimlerinin yanlış kayıtlandırıldığı görülmüştür. Bu meyânda güfte mecmuaları ve nota arşivlerinde Nâbî'ye ait güftelerin tafsilatlı şekilde araştırılması gerektiği düşünülmektedir.

**KAYNAKÇA**

- Ali Emîrî Efendi (2018); *Tezkire-i Şu'arâ-yı Âmid*, neşreden: İdris Kadioğlu, [Elektronik sürüm], Kültür Bakanlığı, Ankara, erişim adresi: <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/58689,ali-emiri-efendi--tezkire-i-suara-yi-amidpdf.pdf?0>, son erişim tarihi: 5.2.2019.
- Altunkeser, Bülent Behlül (2014), *Hulâsa Çember ve Remel Bestelerde Usul – Vezin Münâsebeti*, *Kadem Mûsikî ve Edebiyat Dergisi*, Yaz 2014 sayısı, s.18 – 25.
- Bilkan, Ali Fuat (1987), *Nâbî'nin Kasideleri ve Kasideciliği* (Basılmamış yüksek lisans tezi), Gazi Üniversitesi, Ankara
- Bilkan, Ali Fuat (1997), *Nâbî Divânı*, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Çırak, Emine Hilal (2007), *18 yy'da Yazıldığı Tahmin Edilen Bir Yazmadaki Güfteler* (Basılmamış yüksek lisans tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Doğrusöz, Nilgün (1993), *Hafız Post Güfte Mecmuası (Türkçe güfteler)* (Basılmamış yüksek lisans tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Erden, Serçin (2005), *Hasan Gülşenî Güfte Mecmûası* (Basılmamış yüksek lisans tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Kalkışım, Muhsin (1988), *Nâbî'nin Tuhfetü'l-Haremeyn'i* (Basılmamış yüksek lisans tezi), Atatürk Üniversitesi, Erzurum.
- Kam, Ruşen Ferit (1942), *Radyomuzda İtrî*, *Radyo Mecmuası*, s. 9-10. Ankara.
- Kaplan, Mahmut (1990), *Hayriyye – Nâbî* (Basılmış doktora tezi), Ankara Üniversitesi, Ankara.
- Karahan, Abdülkadir (2006), *Nâbî*. *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 32, s. 258-260). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.
- Mustafa Safâyî Efendi (2005), *Tezkire-i Safâyî* (Neşreden: Pervin Çapan), Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- Pekşen, Ahmet (2002), *Zeynü'l-elhân İsimli Eserin Metin ve Sözlük Çalışması (Lâdikli Mehmed Çelebi)* (Basılmamış yüksek lisans tezi), İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Sâlim Efendi. (2005), *Tezkiretü'ş-Şuarâ* (Neşreden: Adnan İnce), Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları, Ankara.
- Sezikli, Ubeydullah (2007), *Abdülkâdir Merâgî ve Câmiü'l-Elhân'ı* (Basılmamış Doktora Tezi), Marmara Üniversitesi, İstanbul.
- Soysal, Fikri; Arslan, Mustafa Uğurlu. (2014). 1774 Tarihli Hâfız Abdülbakî'ye Ait Güfte Mecmuasının İncelenmesi, *Rast Müzikoloji Dergisi*, Tokat, cilt:II., sayı I., s. 68-88.
- Tekin, Hakkı (1999), *Lâdiki Mehmet Çelebi ve er-Risâletü'l-fethiyye'si* (Basılmamış Doktora Tezi), Niğde Üniversitesi, Niğde.
- Ülger, Sibel (1996), *Nâbî, Hayrâbâd* (Basılmamış doktora tezi). Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Van
- Yüceışık, Zeynep Sema (1990), *Şeyhülislâm Esat Efendi Atrâbü'l-Âsâr fî Tezkire-i Urefâi'l-Edvâr* (Basılmamış doktora tezi), İstanbul Üniversitesi, İstanbul.

# SUUT KEMAL YETKİN'İN ŞİİRDE SES VE MÛSİKÎYE DAİR DİKKATLERİ

Halef NAS\*

## GİRİŞ

Suut Kemal Yetkin'in şiire dair dikkatleri güzel sanatların yapısal birliğine bağlı birer sanat eleştirisi hükmündedir. Birçok eleştirmen sanatın değerini üslupta arar. Suut Kemal Yetkin de eleştirileri ve denemelerinde şiirde konudan önce üsluba dikkat çeken bir yaklaşım sergiler. Şiirlerini beğendiği Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi şairlerin şiirde mûsikî arayışları sembolizmin etkisiyledir. Yetkin, sembolizmi eleştirmenin yanı sıra şiirde mûsikî üzerinde dikkatlere değinirken bu sembolist etkiyi de önemser. Özellikle Paul Verlaine'in "Şiir Sanatı"ndaki "Mûzik gelir, her şeyden evvel mûzik" (De la musique avant toutes choses)<sup>1</sup> anlayışının Cumhuriyet Devri Türk şiir poetiğindeki yansımalarına odaklanır. Türk edebiyatı Cumhuriyet Devrine (1923-1940) gelindiğinde klasik, romantik, realist ve parnasyen etkileri yaşamıştı. 19. asrın sonlarına doğru edebiyata naklettiği sembolist etkiyi Servet-i Fünun ve Milli Edebiyat devirlerinden sonra da devam ettirmiştir. Edebiyattaki bu sembolist etki Cumhuriyet Devrinde en nitelikli eserlerini verir. Suut Kemal Yetkin'in şiirde mûsikî kalitesine ilişkin eleştirileri de benzer bir niteliğin ürünleri olacaktır. Şiirde mûsikî unsurunu ararken ağırlıklı olarak şiirde sesin durumuna, şiirde tonaliteye, iç ve dış şeklin yansımaları olan ritim ve ahenge, edaya dikkatleri çeker. Büyük şairlerin şiirindeki kaliteyi belirleyen etmenlerden biri tahassüs keyfiyettir. Esasında tahassüs estetik beğenisi olan bir eleştirmende bulunabilecek bir özelliktir ve sanat eserleri üzerinde yoğun bir araştırma ve incelemenin neticesi olarak kendini belli eder. Suut Kemal Yetkin'in estetik ve sanata dair çalışmaları şiirde mûsikîye ait tahassüsü inkişaf ettiren amiller arasındadır. Yetkin, estetik üzerine dikkatlerle beslenen sanat eleştirisini şiirde mûsikî konusunda görünür kılmıştır. Bunu yaparken sadece kendi iç dünyasına bağlı kalmamış ayrıca akademik okuma ve araştırmalardan beslenen bilimsel verilerin ışığında denemelerini yazmıştır. Dolayısıyla şiirde mûsikî unsuruna dair değerlendirmeleri sırf intibalardan oluşmuş değildir.

## Sanatta Şiir ve Müziğin Yeri

Suut Kemal Yetkin için sanat, sanatların bir terkididir ve sanatta ihtisas bir sona vardırılmamalıdır. Bu belirleme sanatlar arasındaki iş bölümünün varlığını ifade eder. Nitekim sanatçılar farklı alanlarda uzmanlaşırken birbirlerinden etkilenir. Mevzunun daha iyi anlaşılması kaçınılmaz olarak bir nazariye sahibi olmayı gerektirir. Nazari bir bakış nihayet artistik faaliyetleri sınıflandıracaktır. Yetkin, tasnifini yaparken sanatları güzel sanatlar ve tatbiki sanatlar şeklinde ikiye ayırır. İlki insanın güzellik ihtiyacını karşılarken ikincisi hem güzel hem de faydalı şeyleri vücuda getirmenin yollarını arar. Mesela şiir her zaman güzeli arar; ancak bir halı güzel olmanın yanı sıra faydalı da olmalıdır<sup>2</sup>.

Buradan hareketle de güzel sanatları zaman ve mekân çerçevelerindeki durumuna göre plastik sanatlar ve fonetik sanatlar diye ikiye ayırır. Birinciler kapladıkları mekânlarda görme duyusuna hitap eden mimarlık, heykeltıraşlık ve resimdir. Sonrakiler işitme duyusuna hitap eden mûsikî ve edebiyattır. Mûsikî seslerle, edebiyat kelimelerle bedii bir heyecan uyandırmaya çalışır. Edebî eserlerin en harikası da şiirdir. Yetkin'e göre şiiri yapan şey ne Victor Hugo'nun ifade ettiği gibi felsefi fikirlerdir ne de Alfred de Vigny'nin şiirlerinde görülen ahlakî mülahazalardır. Şiiri yapan, güzelliği parlak hayaller ve âni sembollerle konuşturur<sup>3</sup>.

Güzel sanatlar göz önüne alınca hangi sanat daha yüksektir? Alman filozoflarından Fechner mimariyi, Kant ve Hegel şiiri Schopenhauer müziği göstermiştir. Suut Kemal Yetkin mevzuyla alakalı olarak kati bir sanat zikretmenin güçlülüğüne değinerek bu meseleye "terkibi ve uzlaştırıcı (conciliatrice) bir metod"un tatbikini uygun görmektedir. Buna göre "Yüksek sanat ne şiir ne de mûsikîdir. Belki şiirle mûsikînin samimi bir imtizacından hâsıl olan sanattır."<sup>4</sup>

\* Dr. Öğretim Üyesi, Harran Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

<sup>1</sup> Erdoğan Alkan, *Şiir Sanatı*, İnkılap Yay., İstanbul, 2005, s. 170.

<sup>2</sup> Suut Kemal Yetkin, *Estetik*, Devlet Basımevi, İstanbul, 1938, s. 42-44.

<sup>3</sup> A.g.e., s. 46.

<sup>4</sup> A.g.e., s. 51.



Şiir sanatı farklı sanat türlerinden beslenmeye, diğer edebi türleri etkilemeye açık bir sanattır. Aslında sanatın doğası karşılıklı tesirlere müsait ve Platon'un *Phaedrus*, *Gorgias* ve *Devlet* diyaloglarında tartıştığı, Aristoteles'in kavramlaştırdığı organik birliğe (organic unity) sahip bir yapıdadır<sup>5</sup>. Suut Kemal Yetkin sanatın, yapısındaki birlik sayesinde bir anlam kazandığını ifade ederken benzer görüştedir: "Sanat şekilleri üzerindeki incelemeler, bu şekillerin "organique", birer bütün olduğunu, şeklin hayatına iştirak eden unsurların yani renklerin, çizgilerin, ışık ve gölgenin ve bunlardan husule gelen parçaların ancak bütün içinde bir mânâ aldığını bize açıkça gösteriyor."<sup>6</sup>

Sanat, türleri içinde bir birlik prensibine dayanırken müzik de kendi içinde bu birliğe sahiptir<sup>7</sup>. Sanat türleri arasındaki ilişki sanat tarihi boyunca devam etmiş; bir yandan sanatlar, özel bir konumda bulunurken öbür taraftan diğer sanatların bazı ilkelerinden yararlanmışlardır. Antik çağda sanatlar arasında bugünkü anlamda net bir ayırma henüz gidilmemişti. Ancak sanatlar arasındaki yakınlık ve etkileşim belirgindir. Müzik ve dans, resim ve şiir ilişkisi gibi. Yunanlılar "moûsike"i (müzik) dansı ve eğitime ait unsurları ifade etmek için de kullanmışlardır<sup>8</sup>. Antik Yunan ressamı Simonides "resim sessiz bir şiir, şiir konuşan bir resimdir" derken şiir ve resim arasındaki ilişkiyi göstermiş olur<sup>9</sup>. Şiir sanatının yakın bir ilişki içinde bulunduğu bir sanat da müziktir. Şiirde ses ve mûsikî değeri bir şiirin niteliğini belirleyen temel ölçülerden biridir ve bu değer her şeyden evvel üslup ile alakalıdır.

### Şiirde Üslup ve Konu

Cumhuriyet döneminin ilk şiir poetikaları sembolizmden etkilenirken şiiri genellikle ses ve müziğe atıfla tarif eder<sup>10</sup>. Sözelimi Ahmet Haşim için şiir "bir hikâye değil sessiz bir şarkıdır."<sup>11</sup>; Abdülhak Şinasi Hisar'a göre, "bizzat mûsikî gibi fikrin ve felsefenin tahteşşuurumuz içinde aks-i sedası yahut devamı demektir."<sup>12</sup>; Suut Kemal Yetkin'in çok beğendiği ve denemelerinde çokça bahsettiği Yahya Kemal için "Şiir bir nağmedir."<sup>13</sup>. Paul Verlaine'in "Şiir Sanatı" şiirinin ilk mısrası olan "Müzik gelir, her şeyden evvel müzik" (De la musique avant toutes choses) bu dönem şairlerimizin şiir poetiğini belirleyen bir unsur olmuştur.

Şiirde ses ve mûsikî değeri estetik bir değerdir ve üsluba gönderme yapar. Üslup da Suut Kemal Yetkin'in vurguladığı gibi konudan önce gelir ve konunun estetik bir değeri yoktur. Yetkin konu için "değeri yoktur" demiyor özellikle "estetik bir değeri yoktur" diyor<sup>14</sup>. Yoksa sanatçının duygu ve düşüncelerini geliştirmede konunun büyük bir değeri vardır. Fakat bu, estetik bir değer değildir. Dolayısıyla şiirin estetiği konusundan gelmemektedir. Bir şair istediği her konuyu şiirleştirebilir. Ancak bu şiirselleştirme şairin iç dünyasının bir terennümüdür ve seslerle ifadesini bulur. Şiirde ses ve müzikalite iç dünyanın ifadesindeki niteliği belirleyen temel bir ölçüttür. Yetkin'e göre konudan önce üslupla alakalı ses ve mûsikî değeri şiirin kalitesini belirler. Bu yüzden bir şiir antolojisi hazırlanırken de konudan ziyade üsluba bakılmalıdır. Mevzuyla alakalı düşüncelerini de şu şekilde dile getirir:

Şiir konudan mı sızıyor? Şiire uygun düşen, düşmeyen konular mı var? Bu sorulara elbette "evet" diye cevap verilemez. Şair için şiire alınmayacak, daha doğrusu şair tarafından yaşanmayacak konu yoktur. Yeter ki şairle olay veya konu arasında bir kaynaşma olursun! İç oluşlar, kökler, varlığın derinliklerine inen yaşanmış deneyler, esrarlı bir düzen içinde biçimlensin. (...) Mısraların dış yapısı üzerinde ne kadar durulmuşsa, iç zenginliği o nispette artmıştır. Bir solukta şiir yazıldığını romantiklere bırakalım!<sup>15</sup>

Suut Kemal Yetkin'in bu düşüncelerini dile getirdiği 1952 senesinde kanaatine göre şiire dost olmayan bir dönemden geçilmektedir. Çünkü gerçek değerler kargaşalar içinde savrulmakta şiirde öze duyulan bir açıklık kendini hissettirmektedir. Şiirde özün anlamla bir ilişkisi vardır. Ancak bu anlam en basit şekliyle sözlükte anlam değildir. Sanat ve sanat eleştirisinde anlam demek zevk demektir. Sanatı anlamak ondan zevk almaktır. Fakat bu zevk entelektüel bir zevk olsa gerektir. Suut Kemal Yetkin de şiirin anlamlı olması gerektiğini savunan bir sanat eleştirmenidir. Sanatta anlam zevk olduğuna göre şiirde zevki veren

<sup>5</sup> Aristoteles, *Poetika*, Çev. İsmail Tunali, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1987, s. 30, 53.

<sup>6</sup> "Sanat Eseri ve Hayatı", *AÜ. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, C.1., S. 3 (1943), s. 10.

<sup>7</sup> Suut Kemalettin (Yetkin), *Sanat Felsefesi*, Resimli Ay Matbaası, İstanbul, 1934, s. 33.

<sup>8</sup> Alex Preminger – T.V.F. Brogan, "Music and Poetry" (Müzik ve Şiir), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1993, s. 804.

<sup>9</sup> Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, İletişim Yay., İstanbul, 2002, s. 18.

<sup>10</sup> Adem Can, *Cumhuriyet Devri Şiir Poetikası -Dergah'tan Büyük Doğu'ya-*, Kurgan Edebiyat, Ankara, 2012., s. 129-158.

<sup>11</sup> *Piyale*, "Şiir Hakkında Bazı Mülahazalar", Haz. Sabahattin Çağın, Çağrı Yay., İstanbul, 2007, s. 7.

<sup>12</sup> "Şiirde Vuzuh", *Dergâh*, 12 Ekim 1337 (1921), S. 12., s. 193.

<sup>13</sup> *Edebiyata Dair*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul, 1997, s. 48.

<sup>14</sup> "Gerçek Sanat", *Edebiyat Üzerine Denemeler*, Palme Yayıncılık, Ankara, 2007, s. 1.

<sup>15</sup> *Şiir Üzerinde Düşünceler*, Varlık Yay., İstanbul, 1969, s. 23-24.

bir husus da ses ve mûsikî değeri olacaktır. 1952'de şiirde kaybolan değerlerden birinin anlamdan uzaklaşan şiirde ses ve mûsikî olduğunu görmek güç değildir.

### Şiirde Ses ve Anlam

Suut Kemal Yetkin'in şiir üzerine yazdığı denemelerde bariz bir şekilde şiirin anlamlı olması gerektiği yönünde bir vurgu ve öz (saf) şiire dönük bir övgü vardır<sup>16</sup>. Türk edebiyatında saf şiir denince akla gelen ilk isim de Yahya Kemal Beyatlı'dır. Yahya Kemal'in aruzu kullanmasını garipseyen ve eleştiren; kimi mısralarını da Fransız şairlerden çaldığını söyleyenler olmuştur. Yetkin, ikisinin de doğru olmadığını anlatırken konunun zaten estetik bir değerinin olmadığını ve çalıntı konulardan çok bahsedildiğini dile getirir ve bütün gerçek şairlerde dolayısıyla Yahya Kemal'de olduğu gibi şiirde çalınamayacak bir hususiyetten bahseder ki o da mısra kuruluşu yani "söyleyiş"tir. Düşüncelerini örneklendirirken Mehmet Akif'in "Süleymaniye Kürsüsü" ve Yahya Kemal'in "Süleymaniye'de Bir Bayram Sabahı" şiirlerinin aruzun fe'ilâtün, fe'ilâtün, fe'ilâtün, fe'ilâtün kalıbıyla yazıldığını ancak uyumca birbirinden uzak olduğunu söyler. Çünkü aruz sadece cansız bir kalıptır ve bu kalıbı canlandıran soluklar başkadır<sup>17</sup>. İki şiir de aynı kalıpta olmasına ve aynı konuyu merkeze almalarına rağmen ses ve edada birbirinden ayrılır. Böylece "konu" estetik bir değer olarak söyleyişin yanında tali bir değerde kalır.

Suut Kemal Yetkin saf şiirin bütününde bir müzikalite arar. Yahya Kemal'in "Rindlerin Ölümü" isimli şiiri dolayısıyla yaptığı değerlendirmede bunu görürüz. Şiirin ikinci kıtasının son şekli şöyledir:

Ölüm asude bahar ülkesidir bir rinde;  
Gönlü her yerde buhurdan gibi yıllarca tüter.  
Ve *serin* serviler altında kalan kabrinde  
Her seher bir gül açar; her gece bir bülbül öter.

Ölüm gibi varlık-yokluk sorununun da irdelendiği<sup>18</sup> şiirin ilk şeklinde "serin" sözcüğü yerine Yahya Kemal önce "siyah" sözcüğünü düşünmüş, fakat aradan yıllar geçmesine rağmen bir türlü bu şiiri yayımlamamıştı. Şiirin genelinde ve özellikle bu kıtada "r" sesleri "her, yerde, buhurdan, yıllarca, tüter, servi, kabrinde, seher, bir, açar, öter" kelimelerinde dizelerin uyum ve yapısına müzikal bir tonalite vermektedir. Bu yüzden "siyah" yerine "serin" sözcüğünün tercihi daha anlamlı olmuştur. Ayrıca "serin" kelimesi sonraki mısradaki geçen "seher" sözcüğüne "siyah"tan daha yakın bir anlam ifade eder. Yetkin bu uyumu anlamla ilişkilendirirken

Şiir için esrarlı bir uyum ve anlam bileşimi" dedim (...) kelimelerin anlatılmaz bir *ilişki* sistemi gerçekleştirmesine şiir demiştim. Bu ilişki sisteminde kelimeler hayattan adeta sökülüyorlardı; doğal koşullar içinde birleştiklerinden, başka türlü birleştikleri için onlara verdiğimiz doğal anlamları ve değerleri kaybediyorlar, mûsikî haline geliyorlardı.<sup>19</sup>

Onun için anlam ve mûsikî birbirinden ayrılamaz. Yetkin şiirin her zaman anlamlı olması gerektiği yönünde bir kanaat sahibidir. Fakat bu anlam tekrar söylemek gerekir ki kelimelerin sözlük anlamları değil şiirin bütününe yayılan müzikal bir anlamdır ve gerçeküstücülerin bilinçaltı verilerine dayanarak yazdıkları sadece birkaç kişinin anlar gibi görüldüğü anlamsız yorumlar değildir. Yetkin için kelimelerin uyumu, heceler ritmi, bu uyum ve ritmin uyandırdığı hayaller, bunlara takılan özlem ve umutlar evet bunların tümü hiçbir kuralın belirleyemediği bir oranda birleşerek biçim, biçim ve anlam ilişkisinden gelen müziğin yardımıyla derin bir telkin gücü kazanırlar<sup>20</sup>.

Suut Kemal Yetkin kelimelerin sağladığı tonaliteyle duyguların ifade edileceğini düşünür. Fikrini desteklemek için François Dufrene'den verdiği "Cinlerin Raksı" örneğinde durumu izah edecektir:

<sup>16</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz. Kahraman Bostancı, *Suut Kemal Yetkin'in Estetik ve Sanat Anlayışı*, Trakya Üniversitesi, Edirne, 2011, s. 273-278. (basılmamış doktora tezi)

<sup>17</sup> "Yahya Kemal Beyatlı", *Edebiyata Dair*, s. 63.

<sup>18</sup> Levent Bilgi, "Yahya Kemal'in Şiirlerinde Varlık/Yokluk Sorgulamaları", *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Prof. Dr. Mahmut Kaplan Armağan Sayısı*, C. 9, S. 2, Manisa-2011, s. 408-409.

<sup>19</sup> "Şiir Sanatı", *Edebiyat Üzerine Denemeler*, s. 7-8.

<sup>20</sup> A.g.e., s. 9.

## Cinlerin Raksı

I

dolce, dolce,  
yaâse folce.  
dolce, dolce,  
joli deline.

II

Yulce, yulce,  
Youdouli dulce,  
yulce, yulce,  
Kzili odaline.

III

Jalce, jalce,  
Yahanti, galce,  
jalce, jalce,  
Blouzi psilline.

IV

Djilce djilce,  
Hando bokjile,  
djilce, djilce,  
Yli zlidellne.

V

Vli zlideline  
Vli zlideline  
Djilce, djilce, djilce, djilce, djilce,  
Jalce, jalce, jalce, jalce, jalce,  
Yulce, yulce, yulce,  
Dolce, dolce,  
Yaase, folce.  
Dolce.. dolce ...

Bu örnekten sonra altında okurlarına şöyle bir soru sorar: “Ne anladınız demiyorum ne duydunuz bu şiirden?” soruyu da kendisi cevaplar. “Şair, içindeki hangi varlığı, içinin baskısı altına alan hangi duyguyu, sözcüklerle yaşatmak istemiştir? Bizde hiçbir yankı uyandırmayan böyle bir davranışın, şairi, insanların işaretler ve yansılama sesleriyle anlattıkları çok eski çağlara götürmek istemesi değil de nedir?”<sup>21</sup>

## Olumsuz Bir Eleştiri

Suut Kemal Yetkin’in şiirde ses ve mûsikîye dair dikkatleri bir sanat eleştirmeninin yargılarıyla beslenirken bazı şairlere ilişkin olumsuz kanaatler de ifade eder. Bunlardan biri Ahmet Haşim’le alakalı değerlendirmelerde kendini belli eder. Yahya Kemal’i her fırsatta öven Yetkin söz konusu Ahmet Haşim olunca şiirde anlam, ses ve mûsikîye dair kimi kanaatlerini unuttur gibidir. Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında Abdülhak Hamit Tarhan, Cenap Şahabettin, Mehmet Akif Ersoy, Ahmet Haşim, Yahya Kemal Beyatlı gibi şiir ustaları hayattaydı. Şairlerin örnek alacağı bu usta şairler bir yönüyle de aşmaları gereken şahsiyetlerdi. Şairlerin bu konumunun yanı sıra usta şairlerin şiirlerini öven bir yandan da olumsuz yönde tenkit eden eleştirmenler de vardır. Nurullah Ataç ve Suut Kemal Yetkin bu eleştirmenlerimizdendir. Nurullah Ataç, Ahmet Haşim’in şiirinin anlamsızlığı yönündeki eleştirileri karşılarken şairin şiir sanatının değerine ilişkin olumlu değerlendirmelerde bulunmuş ancak kullandığı dilin artık miadını doldurduğuna da dikkatleri çekerek eleştirilerini yapmıştır<sup>22</sup>. Bunun sırf Haşim için geçerli olmadığını aynı zamanda

<sup>21</sup> “Anlamsız Şiir Olur mu”, A.g.e, s.116.

<sup>22</sup> Ayrıntılı bilgi için bkz., Şerife Çağın, *Şiir Daima Şiir, Ataç’ın Şiir Yazıları*, Dergâh Yay., İstanbul, 2013.

Halit Ziya için de benzer bir durumun söz konusu olduğunu hatırlatmaktadır. Suut Kemal Yetkin ise ağırlıklı olarak Haşim'i olumsuz yönde eleştirmektedir. Bazı eleştirileri şiirde ses ve müzikinin üstatlarından sayılan Haşim'in değerini her zaman olmamakla birlikte bazen ıskalar. Mesela Ahmet Haşim'in zincirleme tamlamalı yabancı kelimelerle yüklü bir lisanı bulunduğunu söylerken Haşim'in bir mısraını hatırlatarak şunları söyler: "Ahmet Haşim *"Firâz-ı zirve-i Sînâ-yı kahre yükselerek* gibi mısralar düzerken, "Açık Deniz" şairi, bütün tamlamalardan uzak, öz bir Türkçe ile yazmış. Şiirin ancak her gün konuştuğumuz bir dille yazılırsa yaşayabileceğini örnekleriyle göstermişti."<sup>23</sup>

Yetkin, bu mısraı kendi yorumunu destekler mahiyette seçmiştir. Halbuki şiir bütündür ve bütünlüğü savunan ilk isimlerden biri Suut Kemal Yetkin'in onca değer verdiği Yahya Kemal'dir. Yetkin'in şiirde bütünü esas alması gerekirdi. Ayrıca bu mısra ve kendisinden hemen sonra gelen mısralar şiirde ses ve müzikî değerini gösteren en dikkate değer söyleyişlerdendir. Ahmet Haşim "Ölmek" şiirinde şöyle söyler:

Firâz-ı zirve-i Sînâ-yı kahra yükselerek  
Oradan,  
Oradan, düşmek ölmek istiyorum  
Cevf-i ye's-âşinâ-yı hüsrâna

İlk mısra bir giriş müziği gibi terkiplerle ve ağır ağır yükselmekte ve "kahr" kelimesiyle yükselirken de zirveye doğru adeta nefesin daraldığını hissettirmektedir. İkinci mısra da yüksekliğin zirvesinden bir düşüş vardır "oradan" "oradan" kelimelerinde düşüş "dan, dan" sesleriyle verilmekte ilk mısranın ağırlığına karşılık düşüşün daha hızlı oluşu birden ve hızlıca söylenmektedir. Nitekim, "düşmek ölmek istiyorum"da iki ulama artarda gelmektedir. Son mısra yüksek bir yerden birden düşen birinin sancısı "karın" anlamını da taşıyan "cevf" kelimesiyle verilirken soluğun kesildiğini "ye's" sözcüğüyle de anlayabiliriz. Ahmet Haşim'in şiir poetiği simbolizmin ses ve müzikîye verdiği değerle beslenirken ve Türk şiirine ses ve müzikalite değerini veren birçok şiir armağan ederken Suut Kemal Yetkin'in bunu göremeyişi yahut görmek istemeyişi Yetkin adına kaydedilecek bir kusurdur.

Sonuç olarak Türk edebiyatında şiirin gelişimi anlam ve müzikalite ile olmuştur. Bir yönüyle simbolizmden gelen bu unsurlar Cumhuriyet döneminde de şiirde etkisini sürdürmüştür. Şiirde müzikînin önemini sanat eleştirmenlerinin denemelerinde görmek mümkündür. Suut Kemal Yetkin estetik ve sanata ilişkin yazılarında şiirde ses ve müzikî değerini gösteren değerli sanat eleştirmenlerimizdendir. Ona göre sanat, sanatların terkiibinin bir sonucudur ve en yüksek sanat şiir ve müziğin samimi imtizacından doğar. Şiirde ritim ve ahenkle kendini gösteren müzikî unsuru üsluba gönderme yapar ve bu yönüyle de konuya göre öncelikli, şiirde kaliteyi belirleyen bir estetik değerdir. Şiirde öz ve anlam arasında sıkı bir ilişki vardır. Şairin söyleyiş tarzı taklit edilemez. Şairin söyleyişindeki müzikî şiirin orijinalliğini de belirler. Yetkin'in anladığı manada şiirde tonalite harflerle belirlenen bir mevzu değil şiirin geneline yayılan ve şiirin anlamını belirleyen bir ahenk ve ritim sorunudur. Yetkin şiirde ses ve müzikîye dair nitelikli değerlendirmeler yapmışsa da Ahmet Haşim'in şiirine yönelik kimi olumsuz yaklaşımlarında görüldüğü gibi bazen hakikati ıskalamıştır.

<sup>23</sup> "Yahya Kemal Beyatlı", *Edebiyat Üzerine Denemeler*, s. 130.

## KAYNAKÇA

- ALKAN Erdoğan, *Şiir Sanatı*, İnkılap Yay., İstanbul, 2005.
- ARİSTOTELES, *Poetika*, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitapevi, İstanbul, 1987.
- BEYATLI Yahya Kemal, *Edebiyata Dair*, İstanbul Fetih Cemiyeti Yay., İstanbul, 1997.
- BİLGİ Levent, “Yahya Kemal’in Şiirlerinde Varlık/Yokluk Sorgulamaları”, *Celal Bayar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi Prof . Dr. Mahmut Kaplan Armağan Sayısı*, C. 9, S. 2, Manisa-2011, s. 4087-415.
- BOSTANCI Kahraman, *Suut Kemal Yetkin’in Estetik ve Sanat Anlayışı*, Basılmamış doktora tezi, Trakya Üniversitesi, Edirne, 2011, s. 273-278.
- CAN Adem, *Cumhuriyet Devri Şiir Poetikası -Dergah’tan Büyük Doğu’ya-*, Kurgan Edebiyat, Ankara, 2012
- ÇAĞIN Şerife, *Şiir Daima Şiir, Ataç’ın Şiir Yazıları*, Dergâh Yay., İstanbul, 2013.
- HAŞİM Ahmet, *Piyale*, Haz. Sabahattin Çağın, Çağrı Yay., İstanbul, 2007.
- HİSAR Abdülhak Şinasi, “Şiirde Vuzuh”, *Dergâh*, 12 Ekim 1337 (1921), S. 12., s. 193-195.
- MORAN Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yay., İstanbul, 2002.
- PREMİNGER Alex – BROGAN T.V.F., “Music and Poetry” (Müzik ve Şiir), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1993
- YETKİN Suut Kemal, *Sanat Felsefesi*, Resimli Ay Matbaası, İstanbul, 1934.
- \_\_\_\_\_ *Estetik*, Devlet Basımevi, İstanbul, 1938.
- \_\_\_\_\_ “Sanat Eseri ve Hayatı”, *AÜ. Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, C.1., S. 3 (1943), s. 1-12.
- \_\_\_\_\_ *Şiir Üzerinde Düşünceler*, Varlık Yay., İstanbul, 1969.
- \_\_\_\_\_ *Edebiyat Üzerine Denemeler*, Palme Yay., Ankara, 2007.

## **DOKUZUNCU BÖLÜM**

### **SIRA GECELERİ**

## URFA SIRA GEZME VE URFA MÜZİK KÜLTÜRÜNÜN MENŞEİNE DAİR DÜŞÜNCELER

Abdullah EKİNCİ\*

Toplumlar farklı geleneklere sahiptir. Bireylerin sahip oldukları düşünceler, farklı yaşama biçimleri ile farklı eğlence pratiklerinin oluşmasını sağlar. Eğlence ve müzik olgusu insanlık tarihiyle yaşittir. J.J. Rousseau müziği, “seslerin kulağa hoş gelen bir tertip sanatı” olarak tanımlar. Tarihin her döneminde müzik ve eğlence, kültürün öznesi kabul edilmiştir. Mısır, Çin, Grek, İran ve Hint gibi önde gelen medeniyet coğrafyalarında, müziğe dair zengin bir birikim söz konusudur. Kur’an’da, Davud Peygamber’in *sesinin güzel oluşu* ifade edilir.<sup>1</sup>

Urfa, elde edilen buluntulardan, Neolitik dönemden günümüze, zengin kültürel bir yapıya sahip olduğunu anlamaktayız. Urfa doğu-batı, kuzey-güney coğrafyasının kavşağı konumundadır. Bu anlamda şehir birçok dinsel ve kültürel geleneği bilen ve gündelik yaşamında yer veren bir kent kültürüne sahiptir. Urfa (? , Orhai, Urhay, Edessa) Neolitik çağın yaşandığı yüzyıllardan, kadim zamanlar ile Osmanlı çağına uzanan süreçte, birçok dinsel ve kültürel geleneği etkilemiştir. Şehir kültürünün etkilendiği kültürler ile Urfa menşeli gelenekler ve akımların bölge üzerindeki etkilerini, arkeolojik buluntular ile tarihi belgelerden çözümlenmek mümkündür. Bir medeniyet merkezi, uygarların kavşak kenti ve evrensel buluşma pratiği olan şehrin, müzik kültürünün çok yönlü bir derinliği söz konusudur. Urfa’nın kültürel arka planı ile etkilediği kültürler, çok kapsamlı bir incelemeyi zorunlu kılmaktadır. Bu yüzden bu çalışmada, sadece Urfa’da “sıra gezme” ve “eğlence kültürü” nün menşesine dair bir çözümlenme yapılacaktır.

### Kadim Kültürlerde Müzik ve Antik Urfa’da İzleri

Anadolu’da Neolitik Çağdan beri müzik bilinmektedir. Ahmet Ünal Anadolu’da müzik kültürünün izlerini antik çağlara kadar götürmektedir. *3. binyılın sonlarına doğru Anadolu’da Eski Tunç Çağı müzik çalgıları arasında düdükler, flütler ve kemikten yapılmış balık sırtları (vurmalı çalgı) yer almaktaydı. Davullar gibi, bu çalgılar da Anadolu’daki varlığı Neolitik Çağlardan beri bilinmektedir. Buna ilâveten kilden yapılmış, çeşitli biçimlerde sallayınca ses çıkaran pek çok çalgıya da rastlanmaktadır. Hitit metinlerinde adı geçen birçok müzik âleti adını yerli Anadolu dilleri özellikle Hatti kökenlidir. En eski yerli Anadolu kavmi Hattiler müzik ve neşeli oyunlardan hoşlanırlar; savaş oyunlarını ise sevmeylerdi. Doğu ve Güneydoğu Anadolu, Çukurova ve Suriye’de yaşayan sonradan M.Ö. 2. binyılın ortalarına doğru Orta Anadolu’ya kadar yayılan Hurriler de müzikten hoşlanırlardı. İlgilendikleri müzik türleri arasında ağıtlar ve ilâhiler çoğunlukta idi. Anadolu halklarından Hurriler ve Luwiler’den oluşan İstanuvva bölgesinde müzik çok yaygındı. İstanuva ve aynı bölgedeki Lallupiya kentlerinde oturan halkın kendilerine özgü ve tam teşkilatlı koroları vardı. Bu korolar Hattusa’daki ayinlerde de görev alıyorlardı. Ahmet Ünal, sırf müzik yapmak suretiyle geçimlerini temin eden Lallupiyalılar’ın bugün Urfa’da sıra gecelerinden geçimlerini sağlayan müzisyenlere benzettir. Bu meslekten müzisyenler gerektiğinde bayram sahnesine, merasime veya ziyafete katılırlar ve herkesi kendilerinin çalıp söyledikleri müziğe eşlik etmeleri için teşvik ederlerdi. Özellikle dinleyiciler onlara nakaratlarda eşlik ederlerdi. Bu tür değerli bilgilerden, âyinler sırasında tıpkı kiliselerde olduğu gibi, herkesin katıldığı büyük koroların varlığını öğreniyoruz. Prof. Dr. Ahmet Ünal Akatça yazılan destani bir metinde kuşatıldığı ifade edilen kentin (Örsü) Urfa olma ihtimalini vurgulamaktadır. Söz konusu metinde; *askerlerin Savaş Tanrısı Zababa’ya bir ilâhî okumaları, bir nevî askerî müzik, marş formu veya askerî talimler sırasında bir parça olarak anlaşılabilir. Ritimli, yani hece vezinli olarak tanımlanan ve uzun yıllardan beri doğru ya da yanlış biçimde "asker şarkısı" olarak bilinen müzik parçası, tıpkı bir ilâhî gibi müzik eşliğinde söyleniyordu.*<sup>2</sup>*

M.Ö. 476 tarihinde Antik Yunanistan’da yaşamış olan şair Pindarus’un ( M.Ö. 522-M.Ö. 438 ) lirik bir güftesinde müzik kavramı geçmektedir. İnsanoğlu için doğa en büyük ses malzemesi olarak

\* Prof. Dr., Harran Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü, Öğretim Üyesi.

<sup>1</sup> Seyfullah Kara, Selçuklu Türkiye’sinde Eğlence Türü Olarak Bezm ve Musiki, Biliş, Kış 2014, Sayı 68,s.169-170.

<sup>2</sup> Bkz. VVerner Bachmann, Eski Tunç Çağı Anadolu Çalgıları, Uluslararası Tarihte Anadolu Müziği ve Çalgıları Sempozyumu; Ahmet Ünal, Çivi Yazılı Hititçe Kaynaklara Göre Hititler’de ve Çağdaş Eski Anadolu Toplumlarında Müzik, Dans, Eğlence ve Akrobatik Oyunlar, Uluslararası Tarihte Anadolu Müziği ve Çalgıları Sempozyum, Yay. Hazırlayanlar,Fahriye Bayram, Adil Özme, Kültür Bakanlığı yayınları, 2004, s. 105.

görülmüştür. Gök gürültüsü, yer kayması, sarsıntısı, su sesi gibi sesler insanoğlunun müziği keşfetmesi için kaynak oluşturmuştur. Tarih öncesinde insanoğlu sesleri avcılık veya çalışma sırasında ya da haberleşme sırasında iletişim aracı olarak kullanıldığı görülmektedir. Sümer, Akad, Babil ve Asur devletleri çağlarında ise canlı müzik gelişti. Tapınaklarda mesleği müzik olan din adamları müzik icra ettiler. Babiller telli, vurmali çalgı, flüt ve obua türünden çalgıları kullandılar. Babiller mevsimlerle müzikte kullanılan aralıklar arasında bağlantı kurdular. Müzikte perde şuru ile hecelerle adlandırılma ilk kez Mısır'da görülmüştür.<sup>3</sup> Arkeolojik kazılarda bulunan flüt kalıntıları Mısırlıların büyük aralıklı gamlar kullandıkları anlaşılmaktadır. Mısır yeni devlet döneminde ordu müziği canlandı, metal ziller, davullar ve deniz kabuklarından zillerle zenginleştirildi. Mısır'da saray ve tapınak müziği ile halk müziği birbirinden ayrıldı. Geç dönemde ise kadın müzisyenlerce farklı dans ve eğlence müzikleri yapıldı. Sümer, Mısır, Çin, Hindistan ve Eski Yunan'da müzik ilkel enstrümanlarla yapıldığı bilinir. İlkel çalgılarla yapılan veya vokale dayanan müzik günlük yaşam dışında şenlikler, bayramlar, zafer kutlamaları ve dinsel törenlerde önemli bir yer tutmuştur. Farklı uygarlıklarda müziğe verilen anlam ve değer de farklıydı. Orta Çağ'da (5-15.yy) Roma İmparatorluğu'nun son dönemlerinde ise nota yazımı bugünkü notasyona en yakın şeklini almıştır. Notaların isimlendirilmesi ve ilk kullanımına dair bilgilerimiz 10. yüzyıla kadar uzanır. Bu anlamda ilk kullanım ve nota isimlendirilmesinin İtalya'da yaşamış olan Milanolu rahip Guido d'Arezzo'dur. Rahip Arezzo, Aziz Johanna ilahisinin ilk hecelerinden yola çıkarak notaları isimlendirerek böylece manastırda verdiği müzik dersleri için pratik bir nota sistemini geliştirmiştir.<sup>4</sup>

Urfa'nın eğlence kültürüne dair arkeolojik buluntular, Neolitik döneme kadar uzanır. Bu anlamda ilk buluntu, Nevali Çori'de bulunan "Dans Eden Kaplumbağalar" olarak isimlendirilen buluntudur. Kireçtaşından yapılan bu buluntu; sivri kafasından ötürü bolluk-bereket simgesi Fırat kaplumbağası olarak düşünülmektedir. Bu figürlerin kolları yukarı doğru kalkık, bacakları her iki yana açık olduğu için olasılıkla dans etmektedirler. Söz konusu hareketli sahnede dans etmekte olan iki adamın bir kadını tutması şeklinde çözümlenmiştir.<sup>5</sup> Urfa müzik kültürüne dair önemli bir kaynak da Edessa Nekropol mozaikleridir. Osroene Krallığı'nın merkezi olan Edessa (Urfa), Kuzey-Güney ve Doğu-batı yönünden gelen yolların kavşak noktasında yer almaktaydı. Konumu itibariyle Part Krallığı ile Roma İmparatorluğu arasında yer almaktadır. İki süper güç arasında tampon bir yerele krallık olan Osroene idari açıdan Roma'nın vassal krallığı gibi görünse de Partlara daha yakın durmaktaydı. Yaşantısı ve kültürü ise yer aldığı coğrafyaya göre şekillenmişti. Alfabeti Süryanice, giyim kuşamında ise doğulu tarzı benimsenmişti. Urfa ve çevresinde bulunan mozaikler incelendiğinde, Roma İmparatorluğu'nun Grekçe veya Latince harfli yazısı, kültürü ve giysisi genel olarak Fırat Nehri'yle sınırlanan, doğu-batı kültürünün birleştiği, fakat doğu kültürünün daha ağır bastığı görülmektedir. Buna rağmen erken Helenistik Dönemde önemli bir merkez olan Edessa kentinin kültürel hinterlandında, Neolitik dönem yerleşimlerinin izlerinin olduğunu söylemek abartı sayılmaz. Çünkü Urfa, kent sınırları içinde yer alan başta Göbeklitepe ve Nevali Çori olmak üzere neolitik yerleşimlerin etki alanında yer almaktadır. Edessa, Güney Mezopotamya yerleşimlerinden Eski Tunç Çağında ticaret yoluyla yakınında yer alan Hassek Höyük ve Hacinebi yerleşimlerinin de etki alanındadır. Şehrin Hellenistik Dönemin önemli yerleşimleri Kommagene Krallığı'nın başkenti Samosata'da (Samsat) ve kralın yazlık sarayının olduğu Arsameia, Palmyra, Harranu, Mabbug (Hierapolis), Nasibina, Atina, Roma, Mısır (Valentinusculuk), Cündişapur, Antakya, Sinop (Marsiyon/cular),<sup>6</sup> Endülüs gibi merkezlerle de kültür etkileşimi söz konudur. Böylesi zengin bir kültürel çevreyle teması olan Urfa'nın, önemli bir kültür merkezi olduğu tartışmasızdır.

Urfa'nın Şehitlik, Eyyubiye ve Kızılkoyun alanlarında yer alan nekropol alanları, antik Edessa kentini güney ve güneybatı ile kuzey ve kuzeybatıdan kuşatmaktaydı. Edessa'da nekropolü oluşturan ana kayaya oyulmuş tek veya ön odalı kaya mezarlarının tabanında mozaik döşemeler mevcuttur. "Sonsuzluk Evi" olarak adlandırılan bu kaya mezarları ve mozaikler, Edessa'nın kültür kodlarına dair bilgi vermektedir.

<sup>3</sup> B. Doğan, Avrupa'da Müzik ile Terapi, İstanbul, 2006, s. 11; Devrim Sönmez, Antik Dönemde Anadolu'da Müzik ve Müzik Aletleri, Selçuklu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Ün. Yüksek Lisans Tezi, Konya 2008, s. 3.D evrim Sönmez, Antik Dönemde Anadolu'da Müzik, s. 3-5.

<sup>4</sup> Süreyya Agayeva, "Nota", DİA, İstanbul: TDV Yay., İstanbul 2007,C. 33,s. 205-210.

<sup>5</sup> H. Hauptmann, "The Urfa Region", The Neolithic in Turkey New Excavations& New Research Mehmet Özdoğan, Neziha Başgelen, Peter Kuniholm, /TheEuphrates Basın 2011; Gökçen Bayram, Güneydoğu Anadolu'nun Neolitik Çağ Totemleri ve Ritüel Nesnelere, Amisos / Amisos Cilt/Volume 3, Sayı/Issue 4 (Haziran/June 2018), s. 67-89.

<sup>6</sup> Urfa'da Valentinusculuk taraftarları da bulunmasına rağmen Antik Edessa'da gnostik geleneklerle bağlantılı üç akım ön plana çıkmaktadır. Bunlar; Marsionculuk, Bardaysancılık ve Quqiler'dir. Quqiler, Bardaysan öncesi Urfa'da var olan gnostik bir gruptur. Quy Hristiyan olmakla birlikte kutsal kitap ile Kaldelilerin öğretileriyle karıştırarak sapkın bir hareket oluşturmuştur. Valentinus, Mısır asıllı bir gnostik. Marcion, Sinop doğumlu Hristiyan teologlarınca dışlanmış bir Hristiyan. Bardaysan ise Gnostik teolisi ve Asur-Babil yıldız-gezegen kültüne dayalı bir kadercilik anlayışının temsilcisidir. Bkz. Abdullah Ekinci, Ortaçağ'da Urfa, s.121-187; Şinasi Gündüz, İkinci Yüzyıl Gnostisizminin Önemli Bir Temsilcisi: Quq ve Quqiler, İstanbul Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi Dergisi, Sayı 10, Yıl:2004, s. 5.



Mozaiklerin çoğunda figürler sosyal içerikli olup, giyim kuşamda yerel giysiler görülmektedir. Edessa'nın Osroene Krallığı Dönemi Mozaikleri içinde bilinen en erken tesseralı mozaik Roma İmparatorluğu'nun vassal krallığı olan Osroene Krallığı Dönemine (MS 194 yılına) tarihlenen Orpheus betimli mozaiktir.<sup>7</sup> Orpheus mozaigi Antik Edessa müzik kültürüne dair en önemli bulgulardan biridir. Aynı zamanda bu iki adet Orpheus mozaigi, Edessalıların Orpheus kültüne olan inanışlarını da kanıtlanmaktadır. Bu mozaiklerden biri J.B. Segal tarafından 1956 yılında Güney Nekropol sahasında bulunmuştur. Diğeri ise Şanlıurfa'nın Kalkan Mahallesi'nde 1999 yılında ortaya çıkmıştır. Orpheus kültü, bir öte dünya anlayışı ile pagan anlayışın tek tanrılı dinlere geçişinde bir imge olarak kabul edilir. Bu inanış, Hellenlerdeki ozan Orpheus'un, Roma Döneminde önemli bir külte geçen anlayışdır. İlk zamanlarda gizli tapınım gören ve dolayısıyla yasaklanan bu inanış, Roma Döneminde, belki de Hıristiyanlığın etkisi ile yaygınlaşarak gizlilikten çıkmıştır. Hem müzik hem de öte dünya bilinci içinde ruhun yeniden doğuşu anlayışı ile özdeşleşmiştir. Böylece özellikle mezar kültü çerçevesinde önemli bir kutsal imge oluşmuştur.<sup>8</sup> Edessa'lı paganların çok önem verdiği mezarlarda ele geçen bu iki mezar mozaigi incelendiğinde, Edessa halkının dansa, şiire ve müziğe olan merakı hakkında ipuçları vermektedir. Aynı zamanda bu kültürün buraya yerleşmesi ya da kabul görmesi bakımından önemli bir ayrıntı verdiği anlaşılmaktadır.

Helenistik Dönem sanatında bölgesel farklılıklara rağmen belirgin bir standart sağlanmıştır. Helenistik müzik anlayışını betimleyen önemli buluntulardan biri Letoon'da bulunan müzik aletleridir. Apollon Tapınağında bulunan bu mozaik üzerinde Apollon'un Lir<sup>9</sup> ve yayı tasvir edilmiştir. Bu dönemin kültür izlerini Edessa mozaiklerinde görmek mümkündür. Apollon Tapınağındaki müzik aletleri tasviri ile Edessa'da bulunan Orpheus mozaiklerindeki çalgı aletinin tasviri de benzeşmektedir. 11-13.yüzyıllarda halk ozanları diyebileceğimiz gezgin şarkıcılar ile Hellenlerdeki ozan Orpheus kültü arasında da benzerlik söz konusudur. Avrupa'da dolaşan bu gezgin şarkıcılar troubadour (trubadour), trouvere (truver), goliard (goliard), Minnesinger (minnesinger), Meistersinger (maysterzinger) gibi ülkeye göre değişik adlar aldılar. Bu kültür, 14. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak 15-16. yüzyılları da kapsayacak şekilde etkileri devam etmiştir. Dinî müzik dışında müzik alanında çalgıların gelişmesine bağlı olarak bir din dışı müzik de önem kazanmıştır.<sup>10</sup> Özellikle şehir şenliklerinin bu gelişimde katkısı büyüktür. Bu anlamda Roma ve Bizans dönemi şenliklerinin sayısının oldukça fazla<sup>11</sup> oluşu ve bizzat İmparatorların bu etkinliklere başkanlık etmesi de din dışı müziğin gelişmesinde etkili olmuştur. Ayrıca bu tür eğlencelerin kökeni pagan kültürlere kadar uzanmaktadır. Ozan ve aşıklık geleneği ile Doğu ve Güneydoğu Anadolu'da Dengbej geleneği ile gezgin halk ozanlık kültürünün Anadolu ve Ortadoğu'daki örnekleri, yukarıda ifade edilen gezgin şarkıcılarla benzeşmektedir.

Şanlıurfa musiki tarihinde söz edilmesi gereken isimlerden biri de, 154-222 tarihleri arasında yaşayan Bardaysan'dır. Bardaysan, Süryanice yazdığı mersiyeleriyle tanınmaktadır. Bardaysan dini ayin ile müziği birleştiren bir fikir ve sanat adamı olarak tanıtılır. Urfa'daki musikin, Hıristiyanlığı etkilediği bilinmektedir. Urfa'lıların astrolojide ne kadar mahir olduklarının bir delili ünlü Bardaysan'dır. Hıristiyan olmakla birlikte Bardaysan (154-222), yıldız ve gezegenlerin insanların kaderleri üzerindeki etkilerini tartışan görüşleriyle, Urfa'daki pagan geleneğin astrolojik birikimlerinden istifade ettiği anlaşılmaktadır. Yaşadığı dönemde Urfa'da paganist inançlar ve ritüeller hala revaçta olan Bardaysan'ın ifadeleri, paganlar arasında yıldız ve gezegenlere yönelik inancı göstermesi açısından oldukça önemlidir. Putperest olup Bereket Tanrıçası Atargatis'e tapınan Bardaysan, ilk eğitimini Menbic'te (Mabbug) almış ve daha sonra Urfa'ya gelmiştir.<sup>12</sup> Büyük bir filozof ve şair olan Bardaysan müziğe de düşkün olup, oğlunun adını "Ahenk" manasına gelen "Harmonius" koymuştur. Bardaysan, Kral VIII. Büyük Abgar ile aynı dönemde yaşamıştır. Urfa'da onunla birlikte eğitim almış ve saraya da sık sık misafir olmuştur.<sup>13</sup> Bardaysan ilkçağ Urfa'sının renkli şahsiyetlerindendir. O aynı zamanda yaşadığı dönemin şehir kültürüne dair de ipuçları vermektedir.

<sup>7</sup> "Edessa Mozaikleri, <http://www.aktuelarkeoloji.com.tr/edessa-mozaikleri>, erişim tarihi, 29.09.2019.

<sup>8</sup> Barış Salman, Orta Euphrates Mozaikleri Işığında Edessa ve Samosata Mozaikleri, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir 2007, s. 51; Ayrıca bkz. Füsün Tülek, Efsuncu Orpheus, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1998, ss. 9–14

<sup>9</sup> mitolojik telli müzik aleti.

<sup>10</sup> <http://arkeopolis.com/ilk-caglardan-ronesansa-kadar-muzigin-seruveni/erişim> trh. 8.03.2019.

<sup>11</sup> Andrew Dalby, Bizans'ın Damak Tadı Kokular, Şaraplar, Yemekler, Çev. Ali Özdemir, İst.2004, s. 103

<sup>12</sup> Abdullah Ekinci, Ortaçağ'da Urfa, s. 122-147, 214.

<sup>13</sup> S. Sabri Kürkçüoğlu, v.d, Şanlıurfa Uygarlığın Doğduğu Şehir, Şurkav Yay. Şanlıurfa 2002, s. 312, 313, 314

## Ortaçağ İslam Devletlerinde Eğlence ve Müzik

Emevi fetihleri, iktisadi refah ve konforun gelişmesine katkı sağlamıştır. Oluşan yeni sosyal statüyle birlikte eğlence kültürü, hem halifelik saraylarına hem de halk ikametgâhlarına kadar hâkim oldu. Gece sohbetleri, mizahî hikâyeler ve fıkralar, bu meclislerin ayrılmaz parçası oldu. Emevi eğlence kültürü, Bizans ve Sasanîlerin de büyük ölçüde etkilerini taşımaktadır.<sup>14</sup> Emevi dönemi kaynakları, yöneticilerin eğlence pratikleri hakkında bilgi verir. Söz konusu anlatılara göre, Yezîd b. Abdülmelik (ö. 101/7209 eğlence hayatına düşkün idi. Halifeler, sarayda yapılan mizahî sohbetlerde, kendilerine İran hükümdarlarını örnek almışlardı. İran hükümdarları eğlenceyi perde arkasından izlerlerdi. Emevi halifelerinden Muâviye, Yezîd b. Muâviye (ö. 64/683), Mervân b. el-Hakem (ö. 64-65/684-685) ve Abdülmelik b. Mervan (ö. 86/705) gibi halifeler de bu geleneği uygulamışlardır. Yezîd b. Abdülmelik ise perdeyi kaldırarak eğlencelere katılmıştır.<sup>15</sup> Ortaçağ kaynaklarında Emevi halifelerinin eğlenceye düşkün olmada, Yezîd b. Muâviye özel bir konumdadır. Yezid b. Muaviye eğlence, içki ve mizaha düşkünlüğü ve eğlence hayatını sadece kendi kasrında değil, bu mekânların dışında yapmasıyla<sup>16</sup> ünlenmiştir. Emevî halifesi Yezid b. Abdülmelik'in şarkı söyleyen Habbâbe ve Sellâme isimli iki cariye saraya alması da dönemin eğlence hayatına dair önemli bir anekdottur. Yezid b. Abdülmelik, eğlence meclislerinde günlerini Habbâbe'nin şarkılarını dinlemekle tüketiyordu.<sup>17</sup> Emevi eğlence meclislerinin meydana gelmesinde sadece halifeler, valiler değil, dönemin ileri gelen eşrafı da katkıda bulunmuştur.<sup>18</sup> Benzer bir durum Abbasi yöneticileri için de söz konusudur. Onlar da eğlenceyi önemsemiş, saray meclislerinde şarkıcılar ve musikişinaslara yer vermişlerdir.<sup>19</sup> Abbasi Halifeleri başta es-Seffâh olmak üzere büyük bir çoğunluğu, eğlence ortamlarını İran hükümdarlarını örnek alarak zenginleştirmişlerdir.<sup>20</sup> Abbasi halifelerinden el-Vâsık'ın şair ve müzisyen olduğu, aynı zamanda yüz kadar besteye sahip olup ud çalmada da mahir olduğu<sup>21</sup> ifade edilir.

Orta Asya Türkleri, Karahanlıların Müslümanlığı kabul etmesi, ardından aynı dönemde Gaznelilerin devlet kurmalarıyla, Arap-İran kültürlerinin kapsam alanına da girmiş oldular. Gazneliler ve Selçuklular farsça dilini kullanmalarıyla İran kültürünün etkisine açık hale geldiler. Devlet bürokrasisi Arap ve İran etkisine açık bir konumda iken halk tabakası bu kültürel etkinin dışında kalmıştır. Halk küçük lirik deyişler, destanlar ve kopuz eşliğinde türkülerini söylemeyi sürdürmüşlerdir. Karahanlılar döneminde tuğ takımı "tabilhane"ye dönüştü. Kopuzla türkü söyleme geleneği ile birlikte tambur eşliğinde şarkı söyleme geleneği de oluştu. Gazneli coğrafyası, hem Fars hem Arap hem de Hint müzik kültürleriyle yoğun bir etkileşime girerek sanat ve müzik merkezine dönüştü. Makamsal müzik belirgin hale geldi. Medhiye amaçlı yazılan "kaside" türündeki şiirler bestelendi. Karahanlı ve Gazneli dönemi Fars, Arap ve Hint müzik formları, Selçuklu müziğine de zemin hazırlamıştır. Nitekim geniş halk kesimlerinde "halk müziği" adı verilen; orduda, devlet kapısında nevbet (nöbet) mehter müziği; züht, tekke ve tarikat ortamlarında mistik müzik ve idareci ve eşrafın konaklarında sürdürülen eğlence meclisleri, müzik kültürünün derinleşmesine büyük katkı sağlamıştır.<sup>22</sup> Selçuklu toplumunun tüm katmanlarında müziğin izlerine rastlanır. Müzik hem saray, hem ordu hem de sıradan vatandaşlarda önemli bir konumdaydı. Selçuklu Devleti'nde müzik, askeri ve dinî alanlar dışında da icra edilmekteydi. Bezm adı verilen eğlence meclisleri yer almaktaydı. Bu alanda bağımsız eserlerin yazılmış olması, "Bezmlerin" eğlence zenginliğinin bir göstergesidir. Velihaht tayini, cüluslar, elçi kabulleri, zafer kutlamaları, düğünler, av şenlikleri ve bayramlar gibi etkinlikler, Selçuklu dönemi eğlence kültürüne dair ipuçlarını vermektedir. Selçuklu dönemi musikisinin önemli bir ayağı da hiç şüphesiz ki Selçuklu tasavvufî hayatının önemli ritüellerinden olan "sema" ve "raks" tır. Bu tür, tekke ve zaviyelerde dinî musiki olarak icra edilmekteydi.<sup>23</sup> Ünlü Selçuklu veziri Nizamülmülk *Siyasetname* adlı eserinde, Selçuklularda eğlence

<sup>14</sup> Yusuf Doğan, Emevîler Döneminde Mizahı Etkileyen Faktörler, İstem, Yıl:4, Sayı:8, 2006, s. 209.

<sup>15</sup> Yusuf Doğan, s. 209-236; İsmail Hakkı Atçeken, Devlet Geleneği Açısından Hişam B. Abdülmelik, Ankara 2001, s. 236; Ahmet N. Özdal, Ortaçağ Arap Dünyasında Ev Partileri, Davet Organizatörlüğü ve Şarkıcı Kadınlar, Tarih Okulu Dergisi, Y.11, Sayı XXXIII, S. 67-78.

<sup>16</sup> İbn Kesir, Büyük İslâm Tarihi, IX, çev. Mehmet Keskin, Çağrı Yay., İstanbul, 1995, s. 59-60. Ayrıca bkz. Ramazan Altınay, Emevîlerde Günlük Yaşam, Ankara 2006, s. 410-411.

<sup>17</sup> İbnü'l-Esir, El Kamil Fi't Tarih, 1987, s. 368-369; Mesûdî, Murûc, III, s. 225-226.

<sup>18</sup> Yusuf Doğan, s. 219.

<sup>19</sup> Hasan İbrahim Hasan, İslam Tarihi, İstanbul 1996, III, s. 438.

<sup>20</sup> el-Hüseyn b. Ali el-Mesûdî, Murûcu'z-Zeheb, III, thk. Muhammed Muhyiddîn Abdulhamîd, el-Mektebetu'l-Asriyye, Beyrut, t.y., s. 279; Hakkı Dursun Yıldız, Doğuştan Günümüze Büyük İslam Tarihi (DGBİT), III, Çağ Yayınları, İstanbul, 1993, s. 60; Emevîlerden başlayarak bu geleneğin devamı hakkında bkz. Yusuf Doğan, 212.

<sup>21</sup> Es-Suyûtî, Celalüddîn Abdurrahman b. Ebî Bekr, Târîhu'l-Hulefâ. Nşr., Muhammed Muhyiddîn Abdülhamid, Mısır 1952, s. 297-298; Seyfullah Kara, s.170.

<sup>22</sup> Oğün Atilla Budak, Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi (Deneme), Kültür Bakanlığı Yayınları/2392, Ankara 2000, s. 49-51.

<sup>23</sup> Aziz B. Erdeşir Esterâbâdî, Bezm-ü Rezm. Çev. Mürsel Öztürk. Ankara 1990; Mehmet Ersan, Türkiye Selçuklularında Devlet Erkânının Eğlence Hayatı, Tarih İncelemeleri Dergisi, Cilt/Volume XXI, Sayı/Number 1, Temmuz/July 2006, s. 73-106.

kültürüne dair önemli anekdotlar vermektedir. Bunlardan biri “sarhoşluk ve ayıklık sırasında verilen sözlü emirlere dikkat edilmesine dair” açmış olduğu başlıktır. Nizamülmülk Selçuklu dönemi eğlence kültürüne dair verdiği bilgiler arasında “has içki yeri olan (câyî işreti hâss) günlerine dair uyulması gereken kurallar ve şarabdârın vazifesi” de yer almaktadır.<sup>24</sup>

Selçuklu sultanları tarafından düzenlenen ve “bezm” adı verilen eğlence meclislerinin vazgeçilmez iki unsuru, saki ve mutrip idi.<sup>25</sup> Selçuklu sultanlarınca düzenlenen “bezm”ler/eğlence meclisleri haftalarca sürerdi.<sup>26</sup> İbn-i Bibi, I. İzzeddin Keykâvus’un düzenlettiği eğlencelerin haftalarca sürdüğünü belirtir. İbn-i Bibi, bu sultanın Erzincan Meliki Fahreddin Behramşah’ın kızıyla evliliğini anlatırken, bu düğünün eğlencelerinde şehir müzisyenleri ile “hasse musikişinasları” adı verilen saray müzisyenlerinden de bahsetmektedir.<sup>27</sup> İbn-i Bibi’nin bu anekdotundan Selçuklu eğlence hayatında, saray müzisyenleri ile şehir müzisyenlerinin varlığından haberdar olmaktayız. İbn-i Bibi, aynı zamanda eğlence düzenleme ve eğlence meclislerinin, I. Alaaddin Keykubat döneminden sonra azaldığını da ifade etmektedir. Bu da “bezm”lerin Selçukluların yükselme ve gelişme dönemlerinde daha çok yapıldığı, gerileme döneminde ise seyrekleştiğini göstermektedir.<sup>28</sup> “Bezm”ler sadece sultanların tertip ettiği bir eğlence değildi. Aynı zamanda Anadolu Selçukluları devletinin yerel yöneticileri de “bezm”ler düzenlemişlerdir. Selçuklu vezirlerinden olan Sahip Şemseddin İsfahânî’nin düzenlediği eğlence meclisinde nedimler, sanatkârlar, şarkıcılar, kaval, ud, rebab ve çeng gibi sazları çalanlar ile şarkıcılar vardı.<sup>29</sup> Erdoğan Merçil *Türkiye Selçuklularında Meslekler* adlı çalışmasında, musiki ile ilgili olarak gûyende, kavval ve mugannî gibi mesleklerden bahseder.<sup>30</sup>

Selçuklularda olduğu gibi diğer Müslüman devletlerde de musiki denilince ordu tören müziği ile sarayda yapılan saray müziği veya tekke müziği akla gelir. Aslında bu müzikler, toplumu derinden etkileyen eğlence maksatlı icra edilen müzik türleridir.<sup>31</sup> Halk eğlence müziğine dair Ortaçağ kaynaklarında yeterli anekdotlar bulunmaktadır. XII. yüz yılın başında mekanik-fizik alanındaki eserin yazarı olan Ebû'l-İzz el-Cezerî, bölgemizin müzik kültürüne dair bilgiler vermektedir. El-Cezerî eserinde nefir, kös, def, zurna, çeng, zil, nakkare, davul, düdük gibi musiki çalgı aletlerini çalan grupların oluşturduğu minyatürlerle, saz çalan iki otomatik makinenin planına da yer vermiştir.<sup>32</sup> İbn-i Batûta yapılan eğlencelerin içeriğine dair, “yemek zamanında bir araya toplanarak hep beraber yemek yerler, türkü söylerler, raks ederler”<sup>33</sup> ifadesini, Esterâbâdî detaylandırarak eğlence kültürüne dair ayrıntı sayılabilecek bilgiler vermektedir.<sup>34</sup> Eğlence kültürüne dair bilgilerimiz, Akkoyunlu ve Karakoyunlu devleti dönemlerinde de devam eder. Bu iki devletin idarecileri de zaferler, doğum, sünnet, zıfaf, bayram, tahta geçiş ve elçi kabulü gibi önemli günler ile büyük toylar (ziyafet sofraları) kurar ve çalgılı eğlenceler tertip ederlerdi.<sup>35</sup> Hükümdarın özellikle erkek çocuğun doğumunun kutlanması da eğlence tertip edilen geleneklerden biriydi.<sup>36</sup> Ramazan ve Kurban bayramlarında da ziyafet sofraları kurulur, saz ve çenginin yer aldığı şenlikler yapılırdı.<sup>37</sup> Bayram kutlamaları dışında dikkate değer bir kutlama da hacılar için düzenlenen ziyafetler ve toylardır. Eğlence ziyafet sofralarının en ilginç Uzun Hasan’ın, hacıların şehre gelmesiyle birlikte kurdurduğu ziyafet sofralarıdır.<sup>38</sup> Ayrıca Ortaçağ’da hasat mevsimi, buğday biçimi, baharın gelmesi ve Cuma günleri şenlikleri ile halk ile esnafın katılımıyla düzenlenen büyük toylar vardı.<sup>39</sup> Devlet erkânı, âlimler ve eşrafın katılımıyla Cuma günleri namazdan sonra şehir meydanında

<sup>24</sup> Nizamülmülk, Siyâsetnâme. Ankara 1999, s. 63, 85-86.

<sup>25</sup> Saki ve mutrip için bkz. Mehmet Zeki Pakalın, Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü, İstanbul 1993, s. 227-228; Seyfullah Kara, s. 173.

<sup>26</sup> Salim Koca, Sultan I. İzzeddin Keykâvus (1211-1220). Ankara 1997, s. 99-100.

<sup>27</sup> İbn-i Bibi, el-Hüseyn b. Muhammed b. Ali el-Ca’ferî er-Rugadî, el-Evâmirü'l-Ala’iye fi'l-Umûri'l- Ala’iye, çev. Mürsel Öztürk, Ankara 1996, I, s. 197, 200.

<sup>28</sup> İbn-i Bibi, el-Evâmirü'l-Ala’iye fi'l-Umûri'l- Ala’iye, II, s. 58-60.

<sup>29</sup> Osman Turan, Selçuklular Tarihi ve Türk-İslam Medeniyeti, İstanbul 1996, s. 107-108; Seyfullah Kara, s. 175.

<sup>30</sup> Erdoğan Merçil, Türkiye Selçuklularında Meslekler, Ankara 2000, s. 128-142.

<sup>31</sup> Osman Turan, Türkiye Selçukluları Hakkında Resmî Vesikalar. Ankara 1988, 37-38.

<sup>32</sup> Ebû'l-İzz İsmail b. er-Rezzâz el-Cezerî, el-Câmi’ Beyne'l-İlmi ve'l-Ameli'n-Nâfi’ fi’s-Sinaati'l-Hiyel (Haleb 1979’dan tıpkıbasım). Ankara 1990, s.10, 59; Recep Uslu, “Selçuklularda Müzik ve Literatürü”. Türkler, C. VI. Ankara 2002, s. 162-173; Seyfullah Kara, s. 178-179.

<sup>33</sup> İbn-i Batûta, Ebû Abdullah Muhammed, İbn-i Battûta Seyahatnâmesi, I, Notlarla çev. A.Sait Aykut. İstanbul 2000, I, s. 404-405; Seyfullah Kara, s. 178.

<sup>34</sup> Esterâbâdî, s. 349-350.

<sup>35</sup> Ayşe Atıcı Arayancan, Karakoyunlu ve Akkoyunlularda Toy, Şenlik ve Eğlence Kültürüne Genel Bir Bakış, The Journal of International Social Research Volume: 6, Issue: 27 Summer 2013, s. 119-120.

<sup>36</sup> Josaphat Barbaro, Anadolu’ya ve İran’a Seyahat. Çev. Tufan Gündüz, İstanbul 2005, s.76; Ayşe Atıcı Arayancan, s. 122.

<sup>37</sup> Hasan Rumlu, Ahsenü't-Tevârih, Çev. Mürsel Öztürk, TTK, Ankara. 2006, s. 429; Ayşe Atıcı Arayancan, Karakoyunlu ve Akkoyunlularda, s.123.

<sup>38</sup> Ebu Bekr-i Tihranî, Kitâb-İ Diyârbekriyye, Çev. Mürsel Öztürk, Ankara. 2001, s. 339-341.

<sup>39</sup> Josaphat Barbaro, s.77-80.

büyük ziyafet sofraları kurulur ve sazlı sözlü eğlenceler yapılırdı.<sup>40</sup> Akkoyunlu ve Karakoyunlu eğlence kültürü ve toylarda; ferraşlar<sup>41</sup>, mutribler, nedimler, şarapdar (sâkî), sazendeler, tuşmaller ve ehl-i tarab denilen müsikî heyeti gibi eğlenceyi hazırlayan ve renk katan birçok saray görevlisi yer alırdı.<sup>42</sup>

Osmanlı eğlence kültüründe de çeşitlilik söz konusudur. Osmanlı İmparatorluğunda müzik ve eğlencenin iki temel sacayağı vardır. Bunlar saray ve çevresinde dinlenen ve meşk edilen “Saray Musikisi” veya Klasik Türk Musikisi ile halkın dinlemiş olduğu “Halk müziği”dir. Osmanlı Devleti’nin kuruluş döneminden 19. yüzyıl sonlarına kadar padişahlar veya saray mensuplarının düzenledikleri şenlik ve törenler, dönemin eğlence kültürüne dair eşsiz bilgiler sunulmaktadır. Osmanlı şenliklerinin düzenlenme nedenleri arasında, padişah çocuklarının doğumları (velâdet-i hümâyun), sultan hanımların ya da saraya mensup kişilerin evlilikleri (sûr-i cihâz), şehzadelerin ilk derse başlamaları (bed-i besmele), zaferler (fetih şâdumânlığı), sefere çıkma ve şehzadelerin sünnet törenleri bulunmaktadır. 16. yüzyılda sadece şenlikleri ele alan ve “sûrnâme” adıyla anılan edebî eserler bile eğlence kültürüne dair muazzam bir bilgi içermektedir.<sup>43</sup> Söz konusu etkinlikler Osmanlı eğlence kültürünün çeşitliliğini ve geniş bir yelpazeye yayıldığını göstermektedir.

Osmanlı dönemi müzik kültürünün Urfa’daki izlerini, 18. yüzyılın başlarından itibaren faaliyette olan Urfa Mevlevihanesi’nde<sup>44</sup> icra edilen tasavvuf musikisinde görmek mümkündür. *Tasavvuf musikisine ait repertuarın içinde okunan İlahi, nefes ve kırık havalara Şanlıurfa’da "çifte" deyimiyle ifade edilir. Repertuarın içinde münacat, naat, mersiye, kaside ve gazel gibi "tek" (solo) okunan eserler yer almaktadır. Osmanlı müzik literatüründe yer alan “Rehâvî” makamı adını, İslami dönemde Urfa’nın adlarından biri olan Ruha’dan devşirmedir. Rehâvî makamının yanı sıra Arap musikisinde “Urfa Makamı” diye bilinen ve Urfa’da kullanılan “Urfa Divan Makamı”dır. “Urfa-Mahur Makamı” ise Irak’ta kullanılan yeni bir Arap Musikisi’nden mürekkep makamıdır. Bunlardan başka bir de -mahalli tabirle- “Kılıçlı Makamı” denilen bir makam vardır. Aynı zamanda bu makamda bir Urfa hoyrat türü de bulunmaktadır.<sup>45</sup>*

## Ortaçağ Müslüman Toplumlarında Eğlence ve Müzik: Hil’a ve Ev Gezmeleri/ Eğlence Meclisleri

Eğlence meclisleri, ev gezmeleri veyahut ev eğlence meclisleri daha sivil bir eğlence içeriğine sahip olduğu görülmektedir. Bu tür eğlenceyi düzenleyenler arasında sultanlar, melikler, aristokratlar, tüccarlar hatta gençler de yer almaktadır. Ev eğlenceleri içinde ifade edilen hükümdar ve meliklerin kasrlarında yapılan saray çevresi ile üst düzey görevlilerin katıldığı “Hil’a toplantısı”, “ev gezmesi/sıra gezme”sinin proto tipi gibi görünmektedir. Hil’a toplantılarının düzenleyicileri arasında tüccarlar ve aristokratlar da yer almaktadır. Eğlence meclisleri ile hil’a toplantılarının bir karışımı olan bir başka eğlence örneği de ev eğlenceleri veya partileridir. Şehrin önde gelen simalarının düzenledikleri bu ev partileri, sosyal yaşamın bir parçası konumunda idi. Bu tarz ev partilerin düzenlenmesi aynı zamanda misafirleri şerefendirme, ticari-sosyal bir ağ oluşturma gibi işlevleri de vardı. Söz konusu ev partileri düzenleme gerekçeleri olarak; hoş bir zaman geçirme, özel bir gün veya başarıyı kutlama, veda, yapılan yüklü bir satışı kutlama gibi çeşitli bahaneler söz konusu idi. Ancak temel amaçlar arasında zenginliği, ne kadar cömert olduğunu karşı tarafa göstermek veya sadece eğlenmek de yer almaktadır. Bu ev partilerinin her biri kendine has programa sahip olmakla birlikte belli hizmet ve eğlenceleri içeren bir konseptte sahip olduğu da anlaşılmaktadır. Programlar, ziyafet ve içki-eğlence faslı olmak üzere iki bölümden oluşmaktaydı. Bazı çok zengin tüccarların, düzenledikleri eğlence meclislerinde bu iki program bölümünü yan yana iki farklı köşkte ve ardı ardına gerçekleştirdikleri de görülmektedir.<sup>46</sup> Bir ev partisi düzenleyecek olan kişi, konuk olarak ağırlamaktan kıvanç duyacağı bir davetliler listesini hazırlar ve katılımcı olması düşünülenler sözlü yahut yazılı bir davetiye ile veyahut da bir hizmetçi aracılığıyla davet edilirdi.<sup>47</sup> Ev partisinde öncelikle konuklar, bekletilmeden sofraya alınırlardı. Halife el-Me’mun döneminde Bağdatlı bir kumaş tüccarın ev

<sup>40</sup> Ebu Bekr-i Tihranî, s. 338.

<sup>41</sup> Ferraş: çadın dayayıp döşeyen görevli.

<sup>42</sup> İbrahim Hakkı Uzunçarşılı, Osmanlı Devleti Teşkilatına Medhal, Ankara 1998, s. 274.

<sup>43</sup> Gülsüm Ezgi Korkmaz, Sûrnâmelerde 1582 Şenliği, Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2004, s.1-3.

<sup>44</sup> Mevlevihâneye dair en eski arşiv kaydı 1172 (1758) yılına ait olup söz konusu kayıta Abdülkerim Efendi adlı birinin 1118’de (1706) mevlevihâne vakfına ilk müteveli olarak tayin edildiği anlaşılmaktadır. Bkz. Ş. Barihüda Tanrıkorur, “Urfa Mevlevihânesi”, DİA, c. 42, İstanbul 2012, s. 175-177.

<sup>45</sup> S. Sabri Kürkçüoğlu, v.d, Şanlıurfa Uygurluğunun Doğduğu Şehir, Şurkav Yay. Şanlıurfa 2002, s. 312, 313, 314

<sup>46</sup> Tenûhî, Ferac Ba’de’ş-Şidde, Haz. Bilge Seyidoğlu - Orhan Yavuz, Güçlükten Kolaylığa, Kederden Sevince, İstanbul, 2012, s. 27-30; İbn Abdürabbih, el-İkdü’l-Ferîd, ilgili kısmı çeviren: Erkan Aşar, Şarlatanlar, Deliler, Cimriler ve Asalaklar Kitabı, İstanbul, 2012, s. 140-155; Ahmet N. Özdal, Ortaçağ Arap Dünyasında Ev Partileri, Davet Organizatörlüğü ve Şarkıcı Kadınlar, s. 68.

<sup>47</sup> İbn Abdürabbih, Şarlatanlar, Deliler, Cimriler ve Asalaklar, s. 134’dan aktaran Ahmed N. Özdal, s. 68.

partisi programı; köşkteki ziyafet ile başlamış, sonra bir ihtiyaç molası, ardından içki faslına geçilmek üzere ikinci köşkte devam ettirilmiştir.<sup>48</sup> Benzer bir anekdot da Basra'da gerçekleşen bir ev eğlencesine aittir. Basra'da düzenlenen bir eğlence meclisinde birinci köşkte yemek faslı; ziyafette kristal kâselerde sunulan şerbetler ile altın-gümüş sinilerde servis edilen yemeklerden oluşmaktaydı. Ardından el yıkama ve parfüm sürünme sonrasında ise ikinci köşkte içkiler, tatlılar, mezeler eşliğinde önce sohbet, akabinde de müzik dinletisine geçilmiştir.<sup>49</sup> Ev partileri ekonomik şartlara göre süresi değişebiliyordu. Bazen birkaç saatlik bir zaman dilimini kapsadığı gibi bazen de birden fazla günü kapsıyordu. 10. yüzyılda Dımaşklı bir zenginün düzenlediği ev partisinde konukların uzun yol yolcusu oldukları için hamam faslı ile başlamış ardından ziyafet, işret meclisi şeklinde devam etmişti. Hem salon hem de bahçe eğlencesinin senkronize biçimde gerçekleştiği bu işret meclisinde ud, rebab, tanbur ve üflemler çalgılar çalan, nağmeler okuyan ve dans eden pahalı elbiseler giymiş zarif cariyeler yer almıştır. Ertesi gün ise davetliler önce hamama alınmış, çıkışta üzerlerine parfümler sürülmüş ve bir sonraki yemek vaktine kadar zamanlarını geçirebilmeleri için at gezintisi, kitap mütalaası, satranç/nerd oyunu, şarkılı eğlence seçeneklerinden birini tercih etmeleri teklif edilmiş<sup>50</sup> olduğunu dönemin kaynaklarından öğrenmekteyiz.

8. yüzyıl eğlencelerine dair bir anekdot da, Bağdatlı gençlerin eğlence pratiklerine aittir. Varlıklı ailelerin gençlerinin kiraladıkları evlerin alt katında çalgın eğlence toplantıları düzenledikleri ve bu doğrultuda eve erkek/kadın şarkıcılar getirterek eğlendiklerine dairdir.<sup>51</sup> Kaynaklarımızda hazırlanan lüks yemeklerde kullanılan malzemeler hakkında da bilgi verilmektedir. Buna göre pahalı baharatlar, kırmızı et ve piliç eti kullanılır, börek, tatlılar, şerbetler, meyveler sunulurken soğan, sarımsak yahut sakatat kullanılmazdı. Sosyal statünün bir göstergesi olarak misafire sunulanların arasında Hint zeytini, Belh eriği, Suriye elması, İsfahan havvarı gibi çok uzaklardan getirilen değerli yiyecekler bulunmaktaydı.<sup>52</sup> Ziyafet faslı ve içeriği bölgeden bölgeye ve sosyal statüye göre de değişebiliyordu. Ziryâb IX. yüzyılda kalabalık maiyetiyle birlikte Bağdat'tan Endülüs bölgesine göç etti. Kurtuba'ya (Cordoba) yerleşen müzisyen<sup>53</sup> ve modacı Ziryâb'ın Endülüs'e tanıttığı sofr/z ziyafet meclisi yeniliklerinden birisi de yemeklerin sofraya belli bir düzen dâhilinde getirilmesidir. Buna göre önce aperatifler, çorba tabakları ve ara sıcaklar sunulmakta, sonra ana yemeğe (etli, bol baharatlı) geçilmekte, en son olarak da tatlı ve meyve tabakları sofraya konulmaktaydı.<sup>54</sup> Eğlence meclislerinin ikinci etabında, ayrı bir mekân yok ise, hummalı bir çalışmayla sofraya kaldırılır ve yeniden meze ve içki sofrası kurulur, ortam ışığı mumlarla loş bir hale getirilir, mekân tütsü ve parfümlerle güzel kokması sağlanırdı.<sup>55</sup> Bu ikinci etabın eğlence unsurları arasında, müzik, dans, hoş sohbet cariyelerle ve gılmanlarla muhabbet, hatta tercihe ve davetli profiline bağlı olarak şiir dinletisi yer alırdı.<sup>56</sup> Genel olarak bu davetlerde mekân sahibinin eşi, kız kardeşleri veya kızları konukların bulunduğu bölümlere geçmezler ve kendilerini misafirlere göstermezler. Ancak ev halkının bu meclislere katıldığı vakalar da vardır.<sup>57</sup>

İbn Haldun, musikinin Abbasiler çağında Bağdat'ta zirveye ulaştığını belirtir.<sup>58</sup> İbn Haldun'un (d.1332/öl.1406) yaşadığı dönemde hâlâ Abbasi müzik sanatı becerilerinin etkileri sürmekteydi. Raks/dans, tiyatro/dans gösterileri, eğlence meclisleri, parti organizatörlüğü, güzel zaman geçirmeyi vadeden meclisler de Bağdat'ta ve diğer Irak şehirlerinde gelişip yaygınlaşmış, başka yerlere de buradan yayılmıştır. Bu iş alanlarının Bağdat'ta ortaya çıkmasının önemli sebepleri vardır. Bağdat,

<sup>48</sup> Araplar asalakları tufeylî, vâriş, râyîş, vâğîl gibi kelimeler kullanarak isimlendirmekteydiler. En sık kullandıkları kelime tufeylî (cem'i tatfil) idi. Vâriş, daha edebi bir kelime idi, el-Akfeshî, El-Kavlu'n-Nebîl bi Zikri't-Tatfil, çev. Savaş Kocabaş, Oburlar ve Asalıklar, İstanbul, 2009, s.15-17; Asalıklar hakkında ayrıca bkz. İbn Abdürabbîh, Şarlatanlar, Deliler, Cimriler ve Asalıklar, s. 134-151.

<sup>49</sup> Ahmet N. Özdal, s. 69; Gün aşırı ev partilerin ertesi günü programı ise, yine köşk kompleksi içerisinde bulunan hamam sefası ardından partiye katılanlar için hazırlanmış hediyelerin takdimi ve vedalaşma.

<sup>50</sup> Subkî, Tabakâtu's-Şâfiyyetü'l-Kübrâ, thk. M. M. et-Tanâhi - A. Muhammed el-Hulv, Kahire, 1964, II, s. 172; Ahmed N. Özdal, s. 69-70.

<sup>51</sup> İbn Abdürabbîh, el-İkdü'l-Ferîd, ilgili kısmı çeviren: Erkan Avşar, Nükteler ve Mizâhi Öyküler Kitabı, İstanbul, 2012, s. 23-29 aktaran Ahmed N. Özdal, s.72.

<sup>52</sup> Ali Mazaheri, Ortaçağda Müslümanların Yaşayışları, çev. Bahriye Üçok, İstanbul, 1972, s. 104-105.

<sup>53</sup> Ziryâb Kurtuba, İşbiliye (Sevilla), Tuleytula (Toledo), Belensiye (Valencia) ve Gırnata (Granada) şehirlerinde müzik mektebi açtığı ifade edilmektedir. Ziryâb bu okullarda öğrencilerin müzik eğitimini üç aşamada ele alıyordu. Önce ritim, vezin, eserin sözleri üzerinde duruyor, ardından basit halde nağme öğretiliyor, son olarak da müzikal nüanslara (zâide) geçiliyordu. Bkz. Fazlı Arslan, Fatih Erkoçoğlu, "Ziryâb", DİA., C. 44, İstanbul 2013, s. 353-354.

<sup>54</sup> Mehmet Özdemir, Endülüs Müslümanları: Kültür ve Medeniyet, Ankara, 2013, s. 57-8.

<sup>55</sup> Risâletü'l-Ülümü'n-Nâmusiyye ve's-Şerriyye (46. Risâle), ilgili bölümü çev. Murat Demirkol, (İhvân-ı Safâ Risâleleri IV içerisinde, s. 55-96 arasında), İstanbul, 2014, s. 74-75; Ahmed N. Özdal, s. 71.

<sup>56</sup> Bkz. Tenûhî, Neşvârü'l-Muhâdara ve Ahbâru'l-Müzâkere, thk. Abbûd eş-Şalecî, Beyrut (Dâru's-Sadr), 1971, I, s. 305; İbn Abdürabbîh, Şarlatanlar, Deliler, Cimriler ve Asalıklar, s. 140-145. Endülüs'teki eğlence meclislerinin vazgeçilmez öğelerinden birisi de şairlerdi, Özdemir, Endülüs Müslümanları, s. 338-344.

<sup>57</sup> el-Akfeshî, El-Kavlu'n-Nebîl, s. 5; İbn Hazm, Tavku'l-Hammâde fi'l-Ülfe ve'l-Ullâf, çev. Mahmut Kanık, Güvercin Gerdanlığı: Sevgiye ve Sevenlere Dair, İstanbul, 2014, s. 199; Cevberî, el-Muhtâr fi Keşfi'l-Esrâr, çev. Hüseyin Kaya, Şarlatanların Sırları, İstanbul, 2006, s. 154-156; Ahmed N. Özdal, s. 72.

<sup>58</sup> İbn Haldun, Mukaddime, haz. Süleyman Uludağ, İstanbul, 2009, II, s. 760, 724-725.

medenileşmede en üst aşamaya gelmiş ve aynı zamanda iktisadi gelişme hayli artmıştı. Eğlenceler, musiki, çalgı, raks, mimari, şehircilik ve şehir planlama, konaklarda muazzam bir şekilde serilen mefruşat, düzenlenen ziyafet ve törenler hususlarında çok becerikli olan bir diğer bölge ise Endülüs'tür.<sup>59</sup> İslam dünyasında, güzel, şık, pahalı elbiselerle katılmanın şart olduğu hil'a denilen bu zerafet partileri Endülüs vasıtasıyla Avrupa'ya gala olarak geçmiştir. Partiler, saray teşrifatçıları ve sarayın dışındaki bağımsız çalışan teşrifatçılar tarafından da yaklaşık olarak aynı usullerle organize edilmekteydi. Köşküde, dostları için bir akşam yemeği ve sonrasında parti düzenlemek isteyen bir zengin, yemek organize işini ehli bir teşrifatçıya ısmarlardı. Davetiyeler, edebi sözlerle süslü, üzerinde çiçek vs. şekilleri olan, kokulandırılmış, kibar bir üsluplu ve kişiye özel olarak hazırlanırdı. Bu eğlenceler için bahsi geçen sanatkâr cariyeler kiralanıp getirtilirdi. 10. yüzyılda bu cariyelerden her biri için gündüz 2 Dinar, gece de 3 Dinar kira bedeli ödenmekteydi.<sup>60</sup>

İslam dünyasında koro yahut solo ses sanatçıları olarak en büyük şöhreti yakalayanlar, Medine'de şarkıcılık eğitimi almış cariyelerdi. Bunların yanında Mısırlı şarkıcı kadınlar, İran'ın bazı şehirlerine mensup kadın şarkıcılar ile Güneydoğu Anadolu veya Kuzey Irak kökenli, muhtemelen birkaç kadın şarkıcı da ses performansları ile şöhret yapanlar arasındaydı. Şarkıcı kadınlar, bazen kendilerine doğrudan sunulan teklifleri değerlendirerek şarkı söylemek üzere istenilen mekânlara gidiyorlardı, çoğu zaman anlaşmalı oldukları alanda sahne alarak müşterilerin kulak ve göz zevklerine hitap ediyorlardı.<sup>61</sup> 1342'de Hindistan'ı ziyaret eden İbn Batuta, birbirinden çok uzaktaki iki Hindistan şehrinde Delhi ve Devletâbâd'taki Sûk-ı Tarbabâd (Eğlence Çarşısı) adı verilen çarşıları gördüğünü kaydeder. O, Delhi'nin dış kısmında büyük sunî göletin etrafında bulunan yaklaşık 40 kubbesi bulunan Sûk-ı Tarbabâd'ın çalgıcılara ait muazzam bir çarşı olduğunu, içerisinde ayrıca büyük bir cami ve küçük mescitlerin bulunduğunu, buradaki kadın-erkek tüm çalgıcıların namazlarına fazlasıyla düşkün olduklarını da kaydetmektedir.<sup>62</sup> Kadınların kendi aralarında eğlendiklerine dair anekdotlar, gündelik hayatın ipuçlarını vermektedir.

Ortaçağ ve özellikle Osmanlı kadınının ev dışındaki en önemli aktivitelerinden biri hamam sefalarıdır. Hamam sefaları, kadim bir gelenek olup kadınlar arası sosyal ilişkilerin merkezinde yer alır.<sup>63</sup> Hamam sefası içinde hem eğlence hem de şenlik neş'esini barındırır. Bu anlamda Urfa'da, hamam sefasına dair çok örnek vardır. Urfa'da kadının eğlence hayatına dair ciddi bir çeşitlilik de söz konusudur. Urfa'nın gündelik hayatında yer alan "Kız İsteme", "Nişan", "Yol Açımı/Göre", "Nikah", "Kına Hamamı", "Çeyiz Getirme/Örtü Arkası" "Kına Gecesi", "Duru Hamamı" "Avrat (Kadın) Dügünü", "Gelin Hamamı", "Duvak Günü", "Duvak Gecesi", "Gelin Göre" gibi etkinliklerin merkezinde kadın yer alır. Ölüm gibi acılı günlerde ise "Mevlit", "Taziye"; Hac'dan gelişte; "Hac Yemeği", "Hac Göre"; Çocuklarla ilgili kutlamalarda "Köstek Kıрма", "Diş Hediği", "Amin Çağırma" ve günlük hayatın akışı içinde "Kabul Günü/Gün Gezme", "Boş Gece", "Sıra Gezme", "Dağa Gitme", "Gelin Dağı" gibi geleneksel kadın toplantıları, Urfa kadınının eğlence dünyasının zenginliğini göstermektedir.<sup>64</sup>

## Fütüvvet, Ahilik ve Tekke

Fütüvvet/Lonca/Ahilik kavramları tarihte farklı aşamalardan geçmiş ve etkileşimlere maruz kalmıştır. Fütüvvet/Lonca; Roma-Bizans, İslâm öncesi dönem, İslâm'ın ilk asırları, tasavvufi-Fütüvvet Dönemi, Abbasî Halîfesi Nasır Lidinülah (1180-1225) Dönemi, Ahilik Fütüvveti veya Ahilik Dönemini kapsamaktadır. Fütüvvet geleneğinde, zikrin şekilciliğinden ziyade sohbetin olgunlaştırıcı etkisi söz konusudur. Ahilerden önce Anadolu'da görülen Fütüvvet teşkilatı mensuplarının söyledikleri gülbanklar sesli müziğin örneklerinden<sup>65</sup> kabul edilmektedir. Antik Yunan ve Roma'da lonca kelimesinin karşılığı olarak "collegia", "sodalitates" gibi kelimeler kullanılmıştır.<sup>66</sup> İslâm'ın gelmesiyle birlikte Arap toplumunda fetâ/fütüvvet, hicrî birinci asırda eski ifadesi olan "şecaat, cömertlik, yardım severlik" gibi

<sup>59</sup> İbn Haldun, s. 760,724-725.

<sup>60</sup> Mazaheri, Ortaçağda Müslümanların Yaşayışları, s. 104.

<sup>61</sup> Mazaheri, Ortaçağda Müslümanların Yaşayışları, s. 112. Câhız, Irak-ı Acem'deki Ahvaz şehri ve çevresinin çalgıcılarıyla ve dansözleriyle de meşhur olduğundan bahsetmektedir, Câhız, et-Tebassur bi't-Ticâre, çev. M. Mahfuz Söylemez, "Câhız'ın et-Tebassur bi't-Ticâre Adlı Risâlesi", Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, S. 42, s. 305-331, Ankara, 2001, s. 328.

<sup>62</sup> İbn Battuta, Tuhfetü'n-Nuzzâr fi Garâibi'l-Emsâr ve Acâibi'l-Esfâr, çev. A. Sait Aykut, Seyahatname, İstanbul, 2004, II, s. 616; Ahmed N. Özdal, Ortaçağ Arap Dünyasında Ev Partileri, Davet Organizatörlüğü ve Şarkıcı Kadınlar, 76-77.

<sup>63</sup> Suraiya Faroqhi, Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam Ortaçağdan Yirminci Yüzyıla, (Çev. Elif Kılıç), İstanbul 2002, s. 121; Fanny Davis, Osmanlı Hanımı, (Çev. Bahar Tırnakçı), İstanbul 2009, s. 149-15.

<sup>64</sup> Abuzer Akbıyık, Şanlıurfa'da Geleneksel Kadın Eğlenceleri ve Toplantılar, Şurkav, S.22, Mayıs 2015, s. 28.

<sup>65</sup> Mikail Bayram, Bacıyan-ı Rum: Selçuklularda Genç Kızlar Teşkilatı, Konya 1987.

<sup>66</sup> S. R. Epstein, "Craft Guilds, Apprenticeship, and Technological Change in Preindustrial Europe." Journal of Economic History 53.4, 1998, ss. 684-718; Bkz. Pınar Ülgen, Geç Ortaçağ Avrupasında Lonca Teşkilatı, History Studies, V.5, 2, 2013, s. 471-478.

anlamının yanında "sıdk, vefa, haya" gibi üstün ahlâkî vasıfları kendinde toplayan kimseler için de bir sıfat olarak kullanılmaya başlanmıştır.<sup>67</sup> Ortaçağda Avrupa'daki zanaatkâr loncaları biraz da üreticilerin ve satıcıların taleplerine cevap vermek amacı ile politik ve resmi içerikli anlamlar içermektedir.<sup>68</sup> Henri Pirenne, Lonca'nın menşeyini, Roma İmparatorluğundaki kent zanaatkârlarının içinde kümelendiği collegia ve artes'lere dayandırır. XI. yüzyıl kentlerinde zanaatkârlar meslek temeline dayananı fraternitates, caritates gibi kardeşlik birlikleri yer almaktadır. Bu birlikler, fütüvveti çağrıştırmaktadır.<sup>69</sup> Tüccar loncaları, zanaatkâr loncalarından önce kurulmuştur. Her iki yapı da XII. yüzyıla kadar Avrupa'da aktif olmuşlardır. Bu loncalar, XVI. yüzyılda güç kaybetmeye başlamıştır. Ancak Fransa, Almanya, İtalya, İskandinavya ve İberya Yarımadasında varlıklarını XVIII. yüzyıla kadar devam ettirmişlerdir.<sup>70</sup>

Selçuklu sultanları tarafından düzenlenen ve "bezm" adı verilen eğlence meclisleri; İbni Batûta'nın "yemek zamanında bir araya toplanarak hep beraber yemek yerler, türkü söylerler ve raks ederler" diye aktardığı eğlence meclisleri; doğum, sünnet, zıfak törenlerinin müzikleri; Osmanlı İmparatorluğunda saray ve çevresinde dinlenen ve meşk günlerinde yapılan eğlence pratikleri de eğlence kültürünün çeşitliliğini ve geniş bir yelpazeden etkilendiği göstermektedir. Ortaçağ Müslüman toplumlarında eğlence ve müzik meclisleri özellikle Hil'a ve Ev gezmeleri adı verilen sivil eğlence meclisleri "Urfa Sıra Gezme" kültürüyle benzeşen çok yönleri bulunmaktadır. Ev eğlenceleri içinde ifade edilen hükümdar ve meliklerin kasırlarında yapılan saray çevresi ile üst düzey görevlilerin katıldığı "Hil'a toplantısı" ile daha sivil olan "ev gezmesi" sıra gezmesinin prototipi gibi görünmektedir. Hil'a toplantılarının düzenleyicileri arasında tüccarlar, aristokratlar da yer almaktadır. Eğlence meclisleri ile Hil'a toplantılarının bir karışımı olan ev gezmesinde yemek ve müzik ziyafeti sadece eğlence amaçlı değil aynı zamanda şehrin önde gelen simalarının sosyal yaşamın bir parçası konumunda idi. Bu tarz ev gezme/eğlence meclisleri misafirleri şerefendirme, ticari-sosyal bir ağ oluşturma gibi işlevleri de vardı. Söz konusu ev partileri düzenleme gerekçeleri arasında hoş bir zaman geçirme, özel bir günü veya başarıyı kutlama, veda, yapılan yüklü bir satışı kutlama gibi çeşitli bahaneler de söz konusu idi. Ev eğlence programı, ziyafet ve eğlence faslı olmak üzere iki bölümden oluşmakta idi. İbn Haldun, zenginlerin kendi mülkiyetlerinde ev partileri düzenlemelerinin olağan bir olgu olduğunu ve varlıklı ailelerin bazen bu tür partileri düzenlemeyi ücret mukabilinde de yaptıklarını ifade etmektedir.<sup>71</sup>

Musikinın gelişmesinde en büyük etkenlerden biri de hiç şüphesiz tarikatlardır. Özellikle dini musiki geleneğinin oluşmasında dervişler etkili olmuştur. Tekke müziği sadeliği ve samimiyeti ile farklı kültür katmanlarında heyecan uyandırmıştır. Tekke müziği, Mevlevî ve Bektaşî geleneğinin temsilcileri aracılığıyla önemli bir merhale kat etmiştir. Özellikle tarikatların zikirlerinde müzik eşliğinde yaptıkları sema, devran, semah gibi ritüellerin Tekke müziğinin yaygınlaşmasında tartışmasız bir öneme sahiptir.<sup>72</sup>

Urfa'da dinî musiki ile eğlence mûsikisinin zenginliğinin temel nedenleri arasında tarihsel birikim, coğrafi konum, farklı dinsel ve etnik arka plan yer almaktadır. Urfa müzik kültüründe; antik dünyanın kültürel birikimi, gayr-ı müslim teb'anın müzik kültürü, Ortaçağ İslam dünyasının eğlence pratikleri ile Rifâilîlik, Kâdirîlik, Halvetîlik ve Mevlevîlik gibi tarikatların etkileri söz konusudur.

İslâm öncesi Türk toplumları, mûsikîyi dinî amaçlı kullandıkları bilinmektedir. "Baksî", "Kam" ya da "Ozan" denilen halk şairleri toplum nezdinde önemli bir konumda idiler. Ozanlar genelde sihribazlık, rakkaslık, mûsikîşinaslık ve hekimlik gibi görevleri ifa etmekteydiler. Aynı zamanda kopuzlarıyla dinî âyinlere de katılırlardı. İslamiyet'i kabul sonrasında ise eski dinî yaşam tarzları ile yeni dinleri arasında senkretik bir yapı geliştirdiler. Bu senkretik tarzın ilk örneği, mûsikî zikir meclislerinde uygulayan Yesevîlik'tir. Anadolu'da yetişen büyük mutasavvıflar da Ahmed Yesevî'den etkilenmiştir. Müslüman toplumlarında müziğin hoş görülebilir bir zemine taşınmasında, Mevlana'nın rolü göz ardı edilemez. Mevlâna Celâleddin-i Rûmî'nin mûsikîye ibadet neşvesini vermesi, dinî mûsikîyi meşrû bir zemine

<sup>67</sup> Ömer Rıza Kehhâle, "Fütüvvet", Dirâsât İctimâiyye fi'l-'usûru'l-İslâmiyye, Dimeşk 1974, 23; Sezai Küçük, Abdullah Ensâbj El-Herevî'nin Tasavvufî Fütüvvet Risalesi: "Kitâbu'l-Fütüvvet", Sakarya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi 2/2000

<sup>68</sup> S. R. Epstein, "Craft Guilds, Apprenticeship, and Technological Change in Preindustrial Europe." Journal of Economic History 53.4, 1998, ss. 684-718.

<sup>69</sup> Henri Pirenne, Ortaçağ Avrupa'sının Ekonomik ve Sosyal Tarihi, s. 201; Pınar Ülgen, Geç Ortaçağ Avrupasında Lonca Teşkilatı, H i s t o r y S t u d i e s A Tribute to Prof. Dr. Halil İnalçık Volume 5/2 2013, 473.

<sup>70</sup> Sheilagh Ogilvie, "Guilds, Efficiency and Social Capital Evidence from German Proto-Industry", Cesifo Working Paper No: 820, Category 10: Empirical and Theoretical Methods December 2002, s. 2; ayrıca bkz. Pınar Ülgen, Geç Ortaçağ Avrupasında Lonca Teşkilatı, 474.

<sup>71</sup> İbn Haldun, s. 724-725.

<sup>72</sup> Mustafa Kara, Tekkeler ve Zaviyeler, İstanbul, 1980, s. 249-256; Abdulhamit Budak, Halvetî Tarikatının Osmanlı Toplum Yapısıyla Musiki Alanında Etkileşimi, Geçmişten Günümüze Uluslararası Dinî Müsikî Sempozyumu, Amasya 2017.

taşımıştır.<sup>73</sup> İslam öncesi eğlence ve müzik pratikleri ile XI.-XVI. yüzyıllar arasında Rufailik Babailik, Kadirilik, Mevvelilik, Halvetilik, Bektaşilik ve Nakşibendilik gibi pek çok tasavvufi akım mistik müzik kültürüne katkı sunmuşlardır. Nitekim XI. asırdan itibaren Maverâünnehir ve Anadolu'da gezginci derviş şairler, İslam öncesi kamlar, şamanlar ve baksı gibi mistik sanatkarları andırmaktadır. Bu dönemin ruhu mistisizmdir. Şiirde, musikide ve dansta tasavvufi akımın ruhunun etkisi görülmektedir.<sup>74</sup> Nitekim Cüneyd-i Bağdadî (öl. 910) ile ilk dönem mistikleri, Kur'an'da geçen "Bezm-i elest" (Allah ile ruhların meclisi) ile "semâ" arasında ilgi kurmuşlardır.<sup>75</sup> Bu dönemde dönmek ve zikir, mistik müziğin önemli aksesuarı olmuştur. Rufailik, Halvetilik, Mevvelilik semâ'ya ve devrana önem vermişlerdir. Zikir, sema ve müzik bir anlamda tarikatlar arasında çatışmaya neden oldu. Tarikatler yaptıkları zikre göre tasnif edilmiştir. Buna göre; "devrani" (dönerek), "kıyamî" (ayakta) ve "kuudî" (oturarak) zikredenler olmak üzere üç gruba ayrılmıştır. Bunlardan Halvetiler ve Kadiriler dönerek, Rıfâiler ayakta zikredeler, Nakşibendîler ise zikirlerini oturarak yaparlar. Mevveliler ise "semâ" olarak adlandırılan özel bir zikir ritüeline sahiptir. Nakşibendîlik müzik ve semaya karşı iken Mevvelilik, müziği ve semâyı zikir ritüelin omurgası olarak uygulamıştır.<sup>76</sup> Gülşeniliğin dini musikisinin yayılmasında katkısı tartışmasızdır. Halvetiye, Gülşeniye, Kâdiriye, Cerrâhiye, Bektâsiye gibi zikir ile birlikte mûsikînin önem kazandığı diğer bazı tarikatlarda da yalnızca dinî değil, diğer müzik türlerinin de meşk edildiğine dair belgeler mevcuttur. Tarikatlarda nefes, şugul, na't, durak ve zikir adı verilen musiki formları söz konusudur. Muhtelif tarikatlarda okunan ilahilere verilen adlarda da farklılık vardır. Gülşenî tekkelerinde okunan ilahilere; tapuğ, Bektaşî tekkelerinde okunanlara; nefes adı verilir. Tüm tarikatlarda Arapça şuguller ile birlikte Türkçe ilahilere büyük önem verilmiştir. Dini mûsikî de önemli bir konuma sahip olan "Devrân" Kadirîlik ile Halvetiliğin birleşmesinden meydana gelen Eşrefîlik'de coşkunluğun bir ifadesidir.<sup>77</sup> Müzik Halveti Tarikatı'nda ve kollarında "cehri zikir" ile ete kemiğe bürünmüştür.<sup>78</sup> Halvetilerin zikir şekillerine "Devran" adı verilmektedir. Devranlarda zikir yapılırken başta ney, kudüm ve def olmak üzere çeşitli mûsikî aletleri kullanılır.<sup>79</sup>

Güneydoğu Anadolu ve Doğu Anadolu'da 13. yüzyıldan beri yaygın olan Kâdiriye, Kâdiri tarikatını temsil eden ve Abdülkâdir-i Geylânî soyundan geldiği ifade edilen Berzencî ve Sâdât-ı Nehrî gibi Suriyeli ve Kuzey Iraklı mistik ailelerin etkileri söz konusudur. Aynı bölgeden olup tarikatın Hâlisiyye kolunu kuran Ziyâeddin Abdurrahman Hâlis Tâlebânî'nin (ö. 1858) Sivas'a gönderdiği halifesi Mûr Ali Baba ve diğer halifeleri vasıtasıyla Hâlisiyye Anadolu ve İstanbul'da yayılmıştır.<sup>80</sup> Bektaşî mûsikîsinin en yaygın türü olan nefesler Rifâilik, Kâdirîlik, Halvetilik gibi tarikatların mûsikîsindeki ilâhilerden üslûp, konu, melodi karakteri ve usul bakımından farklılık arzeder.<sup>81</sup> Aynı zamanda bir mûsikî ve edebiyat okulu olan Mevveliliğin musikiye katkıları tartışmasızdır. Mevvelihanelerdeki neyzenbaşı ve kudümzenbaşı ile mesnevîhan gibi görevliler, mukabelede okunacak âyin âyinhanlara onlar tarafından öğretilir. Yine neyzenler onlar tarafından yetiştirilir ve kendilerine usul öğretilirdi.<sup>82</sup> Ortaçağda 11-13. yüzyıllarda halk ozanları diyebileceğimiz gezgin şarkıcılar, 14. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak 15-16. yüzyılları da kapsayacak şekilde toplumu farklı müzik tonlarıyla tanıştırdılar. Gezici ozanların bugün bile bölgemizde izleri görülmektedir. Ortaçağ İslam devletlerindeki eğlence pratikleri, şarkıcı cariyeler; küçük lirik deyişler, destanlar ve kopuzlar, medhiye amaçlı yazılan kasideler; devlet kapısında nebet (nöbet) mehter müzikleri; züht, tekke ve tarikat ortamlarında icra edilen tasavvuf müziği; yöneticilerin ve ileri gelen ailelerin konaklarında sürdürülen eğlence meclisleri, müzik kültürünün derinleşmesine katkı sağlamıştır.

Şehir, bugün de hem seküler hem de mistik etkilerin kültürel etki alanında yer almaktadır. Urfa'nın sahip olduğu kültürel zenginliğin tasviri ancak tarih öncesinden günümüze uzanan birçok farklı uygarlıkların dinamiklerinin tartışılmasıyla mümkündür. Bu kültürel zenginlik; kadim kültürlerdeki lirik güftelerden; insanoğlunun avcılık ya da çalışma ve haberleşmede kullanmış oldukları sesler; Sümer, Akad, Babil ve Asur devletleri çağlarındaki canlı müzik ortamları; tapınaklarda mesleği müzik olan din

<sup>73</sup> Fuad Köprülü, Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar, Ankara 1984, s. 85, 242-243, 246, 254, 342, 336.

<sup>74</sup> Serdar Uğurlu, Türk Müzik Folklorunda Şiir, Müsikî ve Raksın Tarihi Birlikteliği, Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Dergisi, 6/2 2017, (1058-1079), s. 1068; Mustafa Demirci-Fatih Koca, Ali b. Osman Siraceddin el-Üşi'nin Yaşadığı XII. Yüzyıl Türk Coğrafyasında Türk Din Müsikîsi'nin Gelişimi, [https://www.fatihkoca.com/usi\\_makale.pdf](https://www.fatihkoca.com/usi_makale.pdf) erişim trh. 08.03.2019.

<sup>75</sup> Bezm-i Elest'in Klasik Şark-İslam edebiyatındaki yorumu için bkz. İskender Pala, "Bezm-i Elest", DİA., c. 6. İstanbul 1992, s.108.

<sup>76</sup> tarihi 08.03.2019.

<sup>77</sup> Çağhan Adar, Halvetilikte Müziğe Karşı İnanç Ve Tutumların İncelenmesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Sanatta Yeterlilik Tezi, Afyonkarahisar 2012, 24-49.

<sup>78</sup> Aşkın Güney, Halvetilerde Musiki, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1997, s. 20.

<sup>79</sup> Süleyman Uludağ, "Halvetiye", DİA., c. 15, 1997, s. 393, 395.

<sup>80</sup> Nihat Azamat, Kâdiriye

<sup>81</sup> Nuri Özcan, Bektaşî Müsikîsi, DİA.,

<sup>82</sup> Ş. Barihüda Tanrıkorur, Mevleviye, DİA.,



adamlarının icraları; kadim zamanların saray ve tapınak müzikleri; festivaller, şenlikler, bayramlar ve zafer kutlamaları müzikleri ile Orta, Yeni ve Yakın Çağların mûsiki birikimini içermektedir. Büyük bir kültür havzasına sahip olan Urfa söz konusu bu zenginlikten etkilenmiştir. Hangi kültür ögesinden ne kadar etkilendiği ise tartışılabilir. Ancak tüm etki alanlarına rağmen Urfa eğlence kültürünün özgünlüğü de söz konusudur. Nitekim Urfa tarih boyunca birçok isim ve sıfatla anılmıştır.<sup>83</sup> Bu isimlerden biri de bir müzik makamı olan Rehavî olan Ruha'dır. Bu makamın ruhi ve akli dünyayı teskin etmek için kullanıldığı ifade edilmektedir. Bu anlamda Urfa, yüzyıllardır birbirinden renkli ve farklı karakterdeki toplumlara, kültürleri ve uygarlıkları içine alarak her birine ayrı güzellikler sunmuştur.

Urfa benzersiz tarihi birikimi yanında, müzik kültüründe de tarihin derinliklerinden başlayan bir geçmişe sahiptir. Tarih öncesi, ilkçağ, Ortaçağ ve Osmanlı'dan Cumhuriyete uzanan bir birikime sahiptir. Urfa'daki müzik ile ilgili çivi yazılı tabletler, belgeler ve buluntular, yazılı ve sözlü kaynaklar adeta bir müzik kütüphanesini andırmaktadır. Kendisine atfedilen şarkılarla apayrı bir müzik şehridir. Tarih boyunca müziğin Urfa'da büyüsel bir yanı olmuştur. Sanat, estetik ve ritim, Urfa'nın kadim tarihi ile yaşittir. Bu birikime sahip olan Urfa, sanatın ve müziğin de önemli bir merkezi olarak sayısız sanatçıya mekân olduğu gibi müziğe dair bilgi dağarcıkların da geliştiği mekândır. Urfa ve müzik ilişkisi, akademik araştırma konusu olmanın ötesinde gündelik hayatın bir parçasıdır.

<sup>83</sup> Abdullah Ekinci, Ortaçağ'da Urfa Efsane, Tarih, İnanç, İlim ve Felsefe Kenti, Ankara 2006.

**KAYNAKÇA**

- Adar, Çağhan, *Halvetilikte Müziğe Karşı İnanç ve Tutumların İncelenmesi*, (Sanatta Yeterlilik Tezi ), Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar, 2012.
- Agayeva, Süreyya, “Nota”, *DİA*, İstanbul: TDV Yay., İstanbul 2007, C. 33, s. 205-210.
- Akbıyık, Abuzer, Şanlıurfa’da Geleneksel Kadın Eğlenceleri ve Toplantılar, *Şurkav*, S.22, 2015, s. 28-31.
- Arslan Fazlı, Erkoçoğlu, Fatih, “Ziryâb”, *DİA*, C. 44, İstanbul 2013, s. 353-354.
- Atçeken, İsmail Hakkı, *Devlet Geleneği Açısından Hişâm B. Abdülmelik*, Ankara, 2001.
- Atıcı Arayancan, Ayşe, “Karakoyunlu ve Akkoyunlularda Toy, Şenlik ve Eğlence Kültürüne Genel Bir Bakış”, *The Journal of International Social Research* Volume 6, Issue 27, 2013, pp. 119-126.
- Azamat, Nihat, “Kâdiriyye”, *DİA*, c.24, TDV Yayınları, İstanbul, 2001, s. 131-136.
- Aziz B. Erdeşir Esterâbâdî, *Bezm-ü Rezm*. çev. Mürsel Öztürk, Ankara, 1990.
- Bachmann, Werner, “Eski Tunç Çağı Anadolu Çalgıları”, *Uluslararası Tarihte Anadolu Müziği ve Çalgıları Sempozyumu*, Yay. Haz. Fahriye Bayram, Adil Özme, Kültür Bakanlığı yayınları, 2004, s.
- Barbaro, Josaphat, *Anadolu’ya ve İran’a Seyahat*, çev. Tufan Gündüz, İstanbul, 2005.
- Bayram, Gökçen, “Güneydoğu Anadolu’nun Neolitik Çağ Totemleri ve Ritüel Nesneleri”, *Amisos*, c. 3, S. 4, 2018, s. 67-89.
- Bayram, Mikail, *Bacıyan-ı Rum: Selçuklularda Genç Kızlar Teşkilatı*, Konya, 1987.
- Budak, Abdulhamit, “Halveti Tarikatının Osmanlı Toplum Yapısıyla Musiki Alanında Etkileşimi”, *Geçmişten Günümüze Uluslararası Dinî Müsiki Sempozyumu*, Amasya, 2017.
- Budak, Ogün Atilla, *Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi (Deneme)*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 2000.
- “Câhız’ın et-Tebessur bi’t-Ticâre Adlı Risâlesi”, çev. M. Mahfuz Söylemez, *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, c. 42, S.1, 2001, s. 305-331.
- Cevberî, *el-Muhtâr fi Keşfi’l-Esrâr*, çev. Hüseyin Kaya, (*Şarlatanların Sırları*), İstanbul, 2006.
- Dalby, Andrew, “Bizans’ın Damak Tadı Kokular, Şaraplar, Yemekler”, çev. Ali Özdemir, İstanbul, 2004.
- Davis, Fanny, *Osmanlı Hanımı*, çev. Bahar Tırnakçı, İstanbul, 2009.
- Demirci, Mustafa - Koca, Fatih, “Ali b. Osman Siraceddin el-Ûşi’nin Yaşadığı XII. Yüzyıl Türk Coğrafyasında Türk Din Müsiki’sinin Gelişimi”, [https://www.fatihkoca.com/usi\\_makale.pdf](https://www.fatihkoca.com/usi_makale.pdf) Erişim Tarihi, 08.03.2019.
- Doğan, B., *Avrupa’da Müzik ile Terapi*, İstanbul, 2006.
- Doğan, Yusuf, “Enevîler Döneminde Mizahı Etkileyen Faktörler”, *İstem*, S.8, 2006, s. 209-236.
- Ebû Abdullah Muhammed İbn Batuta, *İbn Battûta Seyahatnâmesi*, c. I, Notlarla çev. A.Sait Aykut, İstanbul, 2000.
- Ebu Bekr-i Tihranî, *Kitâb-I Diyârbekriyye*, çev. Mürsel Öztürk, Ankara, 2001.
- Ebû’l-‘Izz İsmail b. er-Rezzâz el-Cezerî, *el-Câmî’ Beyne’l-İlmi ve’l-Ameli’n-Nâfi’ fi’s-Sinaati’l-Hiyel* (Haleb 1979’dan Tıpkı Basım), Ankara, 1990.
- “Edessa Mozaikleri, <http://www.aktuelarkeoloji.com.tr/edessa-mozaikleri>, Erişim Tarihi, 29.09.2019.
- Ekinci, Abdullah, *Ortaçağ’da Urfa Efsane, Tarih, İnanç, İlim ve Felsefe Kenti*, Gazi Kitabevi, Ankara, 2006.
- el-Akfeshî, *El-Kavlu’n-Nebîl bi Zikri’t-Tatfîl*, çev. Savaş Kocabaş, (*Oburlar ve Asalaklar*), İstanbul, 2009.

- el-Hüseyin b. Ali el-Mesûdî, *Murûcu'z-Zehab*, c. III, thk. Muhammed Muhyiddîn Abdulhamîd, el-Mektebetu'l-Asriyye, Beyrut, [t.y.].
- Epstein, S. R., "Craft Guilds, Apprenticeship, and Technological Change in Preindustrial Europe." *Journal of Economic History*, Volme 58, 1998, pp. 684-718.
- Ersan, Mehmet, "Türkiye Selçuklularında Devlet Erkânının Eğlence Hayatı", *Tarih İncelemeleri Dergisi*, C. XXI, S. 1, 2006, s. 73-106.
- Es-Suyûtî, Celalüddîn Abdurrahman b. Ebî Bekr, *Târîhu'l-Hulefâ*, Nşr., Muhammed Muhyiddîn Abdülhamid, Mısır, 1952.
- Faroqhi, Suraiya, *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam Ortaçağdan Yirminci Yüzyıla*, çev. Elif Kılıç, İstanbul, 2002.
- Gündüz, Şinasi, "İkinci Yüzyıl Gnostisizmin Önemli Bir Temsilcisi: Quq ve Quqiler", *İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S.10, 2004, s.
- Güney, Aşkın, *Halvetilerde Musiki*, (Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 1997.
- Hasan İbrahim Hasan, *İslam Tarihi*, c. III, İstanbul, 1996.
- Hasan Rumlu, *Ahsenü't-Tevârih*, çev. Mürsel Öztürk, TTK Yayınları, Ankara, 2006.
- Hauptmann, H., "The Urfa Region", *The Neolithic in Turkey New Excavations & New Research* Mehmet Özdoğan, Nezih Başgelen, Peter Kuniholm, The Euphrates Basın, 2011.
- <http://arkeopolis.com/ilk-caglardan-ronesansa-kadar-muzigin-seruveni/> Erişim Tarihi, 8.03.2019.
- <http://earsiv.sehir.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11498/48005/001641866010.pdf?sequence=1> Erişim Tarihi, 08.03.2019.
- İbn Abdürabbîh, *el-İkdü'l-Ferîd*, çev. Erkan Avşar, (*Nükteler ve Mizâhi Öyküler Kitabı*), İstanbul, 2012.
- İbn Abdürabbîh, *el-İkdü'l-Ferîd*, çev. Erkan Avşar, (*Şarlatanlar, Deliler, Cimriler ve Asalaklar Kitabı*), İstanbul, 2012.
- İbn Battuta, *Tuhfetü'n-Nuzzâr fî Garâibi'l-Emsâr ve Acâibi'l-Esfâr*, c. II, çev. A. Sait Aykut, İstanbul, 2004.
- İbn Bîbî, el-Hüseyin b. Muhammed b. Ali el-Ca'ferî er-Rugadî, *el-Evâmiru'l-Ala'iyeye fî'l-Umûri'l-Ala'iyeye*, çev. Mürsel Öztürk, Ankara 1996.
- İbn Haldun, *Mukaddime*, c.II, haz. Süleyman Uludağ, İstanbul, 2009.
- İbn Hazm, *Tavku'l-Hammâde fî'l-Ülfe ve'l-Ullâf* çev. Mahmut Kanık, (*Güvercin Gerdanlığı: Sevgiye ve Sevenlere Dair*), İstanbul, 2014.
- İbn Kesîr, *Büyük İslâm Tarihi*, c. IX, çev. Mehmet Keskin, Çağrı Yayınları, İstanbul, 1995. Altınay, Ramazan, *Emevilerde Günlük Yaşam*, Ankara Okulu Yayınları, Ankara, 2006.
- İbnu'l-Esîr, *El Kamil Fi't Tarih*, 1987.
- Kara, Mustafa, *Tekkeler ve Zaviyeler*, İstanbul, 1980.
- Kara, Seyfullah, "Selçuklu Türkiye'sinde Eğlence Türü Olarak Bezm ve Musiki", *Bilig*, S. 68, 2014, s.169-170.
- Koca, Salim, *Sultan I. İzzeddin Keykâvus (1211-1220)*, Ankara, 1997.
- Korkmaz, Gülsüm Ezgi, *Sûrnâmelerde 1582 Şenliği*, (Yüksek Lisans Tezi), Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2004.
- Köprülü, Fuad, *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*, Ankara, 1984.
- Küçük, Sezai, *Abdullah Ensâbj El-Herevî'nin Tasavvufî Fütüvvet Risalesi: "Kitâbu'l-Fütüvvet"*, Sakarya Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi 2/2000, s. [19].
- Kürkçüoğlu, S. Sabri, v.d, *Şanlıurfa Uygarlığın Doğduğu Şehir*, Şurkav Yayınları, Şanlıurfa 2002.

- Mazaherî, Ali, *Ortaçağda Müslümanların Yaşayışları*, çev. Bahriye Üçok, İstanbul, 1972.
- Merçil, Erdoğan, *Türkiye Selçuklularında Meslekler*, Ankara, 2000.
- Nizamülmülk, *Siyâsetnâme*, Ankara, 1999.
- Ogilvie, Sheilagh “Guilds, Efficiency and Social Capital Evidence from German Proto-Industry”, *The Economic History Review*, Volume 57, No. 2, 2004, pp. 286-333.
- Ömer Rıza Kehhâle, “Fütüvvet”, *Dirâsât İctimâiyye fi’i-’usûru’l-İslâmiyye*, Dımeşk, 1974.
- Özcan, Nuri, “Bektaşî Mûsikisi”, *DİA*, c.5, TDV Yayınları, İstanbul, 1992, s. 371-372.
- Özdal, Ahmet N., “Ortaçağ Arap Dünyasında Ev Partileri, Davet Organizatörlüğü ve Şarkıcı Kadınlar”, *Tarih Okulu Dergisi*, S. XXXIII, 2018, s. 67-78.
- Özdemir, Mehmet, *Endülüs Müslümanları: Kültür ve Medeniyet*, Ankara, 2013.
- Pakalın, Mehmet Zeki, *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, 1993.
- Pala, İskender, “Bezm-i Elest”, *DİA*, c. 6. TDV Yayınları, İstanbul, 1992, s.108.
- Pirenne, Henri, *Ortaçağ Avrupa’sının Ekonomik ve Sosyal Tarihi*, İstanbul 2006.
- Risâletü’l-Ulûmu’n-Nâmusiyye ve’ş-Şerriyye* (46. Risâle), İlgili Bölümü çev. Murat Demirkol, (İhvân-ı Safâ Risâleleri IV içerisinde, s. 55-96 arasında), İstanbul, 2014.
- Salman, Barış, *Orta Euphrates Mozaikleri Işığında Edessa ve Samosata Mozaikleri*, (Doktora Tezi), Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir, 2007.
- Sönmez, Devrim, *Antik Dönemde Anadolu’da Müzik ve Müzik Aletleri*, (Yüksek Lisans Tezi) Selçuklu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Üniversitesi, Konya, 2008.
- Subkî, *Tabakâtu’ş-Şâfiyyetü’l-Kübrâ*, thk. M. M. et-Tanâhi - A. Muhammed el-Hulv, Kahire, 1964.
- Tanrıkörur, Ş. Barihüda, “Mevleviyye”, *DİA*, c.29, , TDV Yayınları, Ankara, s. 468-475.
- Tanrıkörur, Ş. Barihüda, “Urfa Mevlevihânesi”, *DİA*, c. 42, TDV Yayınları, İstanbul, 2012, s. 175-177.
- Tenûhî, *Ferec Ba’de’ş-Şidde*, Haz. Bilge Seyidoğlu- Orhan Yavuz, (*Güçlükten Kolaylığa, Kederden Sevince*), İstanbul, 2012.
- Tenûhî, *Neşvârü’l-Muhâdara ve Ahbârü’l-Müzâkere*, thk. Abbûd eş-Şalecî, Beyrut (Dâru’s-Sadr), 1971.
- Turan, Osman, *Selçuklular Tarihi ve Türk-İslam Medeniyeti*, İstanbul, 1996.
- Turan, Osman, *Türkiye Selçuklular Hakkında Resmî Vesikalar*, Ankara, 1988.
- Tülek, Füsün, *Efsuncu Orpheus*, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul, 1998.
- Uğurlu, Serdar, “Türk Müzik Folklorunda Şiir, Mûsikî ve Raksın Tarihi Birlikteliği”, *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Dergisi*, S. 6/2 2017, s.1058-1079.
- Uludağ, Süleyman, “Halvetiyye”, *DİA*, c. 15, TDV Yayınları, İstanbul, 1997, s. 393-395.
- Uslu, Recep, “Selçuklularda Müzik ve Literatürü”. *Türkler*, C. VI. Ankara, 2002, s. 162-173.
- Uzunçarşılı, İbrahim Hakkı, *Osmanlı Devleti Teşkilatına Medhal*, Ankara, 1998.
- Ülgen, Pınar, “Geç Ortaçağ Avrupasında Lonca Teşkilatı”, *History Studies*, Volume 5, Issue 2, 2013, pp. 471-478.
- Ünal, Ahmet, “Çivi Yazılı Hititçe Kaynaklara Göre Hititler’de ve Çağdaş Eski Anadolu Toplumlarında Müzik, Dans, Eğlence ve Akrobatik Oyunlar”, *Uluslararası Tarihte Anadolu Müziği ve Çalgıları Sempozyum*, Yay. Haz. Fahriye Bayram, Adil Özme, Kültür Bakanlığı yayınları, 2004.
- Yıldız, Hakkı Dursun, *Doğuştan Günümüze Büyük İslam Tarihi (DGBİT)*, c. III, Çağ Yayınları, İstanbul, 1993.

# URFA SIRA GECELERİ VE UYGUR OTUZ OĞUL MEŞREBİ

Tugba GÖNEL SÖNMEZ\*, Adem ÖGER\*\*

## GİRİŞ

Türk kültürünün önemli yapı taşlarından birini “geleneksel sohbet toplantıları” adı verilen uygulama oluşturmaktadır. Orta Asya’dan Anadolu’ya taşınan ve her iki coğrafyada da günümüzde varlığını sürdüren “geleneksel sohbet toplantıları”nın özelliklerini şu şekilde açıklamak mümkündür: “*Sayıları farklı yörelerde, farklı sembollerle oluşan erkek gruplarının yılın özellikle kış aylarında ve haftada bir gün olarak rutinleşen bir periyotta, belli kurallar çerçevesinde bir araya gelerek sanal akrabalıklar kurdukları sosyal dayanışma işlevli mevsimsel ve geleneksel toplantılardır.*”<sup>1</sup>

Geçmişten günümüze kadar hem geleneksel sözlü kültürün taşıyıcısı hem de bir eğlence biçimi olarak gelen sohbet toplantıları, özellikle uzun kış gecelerinde insanların bir araya gelerek belirli kurallar çerçevesinde hoşça vakit geçirmesini ve toplumsal dayanışmayı sağlayan sosyal bir organizasyondur. Köklü bir geçmişe sahip olan “geleneksel sohbet toplantıları”, UNESCO tarafından 2010 yılında Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Hükümetler arası V. Olağan Komite Toplantısı’nda ‘İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsili Listesi’ne kaydedilmiştir.<sup>2</sup>Bugün yurdumuzun çeşitli yörelerinde, yapısal olarak “hareket” ve “sohbeti” esas alan<sup>3</sup>ancak daha değişik ad, form ve içerikte yapılan sazlı sözlü, yemekli geleneksel sohbet toplantıları bulunmaktadır. “Yaren geleneği”, “kürsübaşı sohbeti”, “sıra gecesi”, “barana sohbeti”, “gezek”, “cümbüş”, “kef ya da keyif” ve “erfene/arifane/arfene” bu toplantılardan birkaçı olup “sıra geceleri” geleneksel sohbet toplantıları içerisinde önemli bir yer teşkil etmektedir.

## 1. Sıra Geceleri

Genellikle kış gecelerinde, birbirine yakın yaş grubundaki arkadaş gruplarının, her hafta bir başka arkadaşın evinde olmak üzere, haftada bir akşam, belirli bir niteliğe ve düzene göre sıra ile yaptıkları müzikli toplantılar “sıra gecesi” olarak adlandırılmaktadır. Erkekler arasında yapılan sosyal ve kültürel içerikli bu toplantıların, geleneksel bir yapısı vardır. Sıra geceleri, geleneğin, sosyal normların, saygının, hoşgörünün ve dayanışmanın yaşatıldığı ve öğretildiği toplantılardır. Küçük yaşlardan itibaren sıra gecesine katılan kişiler, cemaatle oturup kalkmayı, görgü kurallarını, konuşma ve dinleme adabını, saygıyı ve hizmet etmeyi öğrenir. Yörede çeşitli nedenlerle ortaya çıkan kan davaları, düşmanlıklar ve kırgınlıklar, sıra gecesi üyeleri tarafından barıştırılıp tatlıya bağlanır. Bu yönüyle sıra geceleri, bir “halk okulu” mahiyetindedir. Sıra gecesi üyeleri aynı zamanda, bir sosyal yardım fonu oluşturup yoksullara, düşkünlere, asker ailelerine ve taziye evlerine çeşitli yardımlarda bulunur.<sup>4</sup>

Sıra grupları kurulurken ilk toplantıda kurallar tespit edilir, yöneticiler seçilir ve hangi sırayla gezileceği belirlenir.<sup>5</sup> Sıra gecesinin yönetiminden başkan, başkan yardımcısı ve muhasip sorumludur. Sıra gecesi geleneğinin önemli kuralları vardır. Sıra kuralları giyimden misafir ağırlamaya kadar geniş bir yelpazedir.<sup>6</sup>

Sıra geceleri, mevsime göre açık veya kapalı alanlarda yapılır. Soğuk havalarda yapılan sıra gecesi; sıraya katılan kişilerin evlerinde, oda ve salonlarında yapılırken sıcak mevsimlerde açık alanlar tercih edilip halı, kilim ve yastıklarla döşenmiş; mangal ve ocak kurulu mağaralar, bağlar ve bahçeler kullanılır.

\* Dr. Öğr. Üyesi, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Halk Bilimi Bölümü, tugbagonelsonmez@gmail.com

\*\* Doç. Dr., Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Halk Bilimi Bölümü, ademoger@gmail.com.

<sup>1</sup> <http://aregem.kulturturizm.gov.tr.. e.t. 04.02.2019>

<sup>2</sup> Gitmez, Şengül; Erkmn, Serkan Emir; Aydınlı Seda, (2011), *Türkiye-Somut Olmayan Kültürel Miras Çalışmaları*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü, Ankara, s. 39.

<sup>3</sup> Özdemir, Nebi, (2005), *Cumhuriyet Dönemi Türk Eğlence Kültürü*, Akçağ Yayınları, Ankara, s. 150.

<sup>4</sup> Aslan, Ensar, (2014), “Ahi Örgütlerinden Urfa Sıra Gecesine Uzanan Bir Kültür Geleneği”, Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 1(1): s. 6-10; Can, Mete, (2009), Şanlıurfa Sıra Gecesi Geleneği, Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Musikisi Anasanat Dalı, İstanbul, s. 37.

<sup>5</sup> Yılmaz, Aktan Müge, (2011), *Geleneksel Bir Sohbet Toplantısı Urfa Sıra Geceleri*, Ankara, Grafiker Yayıncılık, s. 109; Ekim, Gökhan, (2012), “Coro Bozo ve Anadolu’daki Sohbet Toplantılarında Görülebilen Benzerlikler”, Akademik Bakış Dergisi, 30: s. 10.

<sup>6</sup> Yılmaz, Aktan Müge, (2011), *Geleneksel Bir Sohbet Toplantısı Urfa Sıra Geceleri*, Ankara, Grafiker Yayıncılık, s. 109.

Sıra gecesi, sıraya katılan kişilerin resmî kurumlarda ve esnaf sınıfından olmaları dikkate alınarak hafta sonları, özellikle cumartesi geceleri yapıp genel olarak akşam namazından ya da akşam yemeğinden sonra sıra sahibinin evinde ya da toplantının yapılacağı odada başlayıp gecenin ortamına göre sabahın ilk ışıklarına kadar sürebilir.<sup>7</sup>

## 2. Uygur Otuz Oğul Meşrebi

Meşrep; “ziyafet”, “keyif meclisi” ile “şölen” anlamına gelmekte olup<sup>8</sup> “*insanların bir araya gelerek yaptığı müzik ve danslı toplantı*” olarak tanımlanmaktadır.<sup>9</sup> “*Müzik, halk oyunları ile halkın örf ve adetlerinin birleştiği bir çeşit eğlence şekli*”<sup>10</sup> olarak Uygur Türklerinin sosyal hayatında önemli yer tutan, millî ve dinî açıdan özel bir anlama sahip olan ve belli bir takvime bağlı olarak kutlanan Uygur meşrepleri; şarkı, dans, müzik ve çeşitli komik unsurlar ihtiva eden oyunlardan müteşekkil, belirli kural ve kaideleri olan eğlenme ve eğitim işlevlerini yerine getiren kültürel etkinliklerdir.<sup>11</sup> Uygur Türklerinin uzun tarihi dönemlerden beri sürdürdüğü “meşrep geleneği” 2010 yılında UNESCO tarafından “İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Miras Listesi”ne dâhil edilmiştir. Konusu, kapsamı, icra ortamı, zamanı ve katılımcıların niteliğine gibi birçok değişkene bağlı olarak farklılık gösteren Uygur meşreplerinin birçok çeşidi (karlık meşrebi, otuz oğul meşrebi, namakulluk “özür dileme” meşrebi, kéyt “yargılama” meşrebi, kök meşrebi... vb.) bulunmaktadır.

Otuz Oğul<sup>12</sup> meşrebi Uygur Türkleri arasında İli şehrinde yaygın meşreplerden biri olup bu meşrebin Uygur meşreplerinin temel meşrebi olduğunu söylemek mümkündür. Bölgedeki gençlerin (erkek) bir araya gelip katı meşrep kurallarına riayet ederek sırasıyla yaptıkları bir meşreptir. Yazın avlularda ve bahçelerde kışın eyvanlarda veya geniş odalarda düzenlenmektedir.<sup>13</sup> Otuz oğul meşrebinin örgütsel formu, diğer bölgelerdeki meşreplere göre daha nettir ve kuralları, düzeni daha kesin çizgilerle belirlenmiştir. Meşrep içerisinde görgü kurallarına aykırı tavır sergileyenlere “meşrep görmemiş” kalıp ifadesi kullanılır ve meşrebe katılanların doğru, düzgün ve saygılı davranmaları gerektiği bildirilir. Meşrep meydanında kaide ve kurallar açık bir şekilde belirtilir. “Otuz oğul” meşrebinde şiir söyleme, cenkname, kıssa, skeç ve latife gibi edebi türler icra edilir. İnsanları güldürmek maksadıyla söylenen komik ve nükteli sözler mahiyetinde olan yumur (fıkra/nükte) ve çakçaklar (şaka) söylenir.<sup>14</sup> Güz ayında mahsulün kaldırılmasından sonra başlayan meşrep ilkbahara kadar devam eder.<sup>15</sup> Bu meşrepte oyun ve eğlencenin yanı sıra meşrep ehlinin ve o mahallenin, köyün sorunları da istişare edilir, ihtiyaç sahibi kişilere yardımcı olunur.<sup>16</sup>

Günümüzde tüm güzelliğiyle ülkemizde yaşatılan sıra geceleri ve Uygur Türklerinin otuz oğul meşrebi arasında birçok benzerlik olduğu dikkati çekmektedir. Bu benzerlikler aşağıda detaylı olarak değerlendirilecektir.

## 3. Sıra Geceleri ile Uygur Otuz Oğul Meşrebi Arasındaki Ortaklık ve Benzerlikler

### 3.1. Hiyerarşik Yapı ve Yöneticiler

Sıra gecelerinde ve otuz oğul meşreplerinde düzenin ve denetimin sağlanması amacıyla çeşitli yöneticilerin rol aldığı görülmektedir. Her iki grupta da yöneticiler seçim ile belirlenmekte ve yöneticilik

<sup>7</sup> Aslan, Ensar, (2014), “Ahi Örgütlerinden Urfa Sıra Gecesine Uzman Bir Kültür Geleneği”, Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 1(1): s. 10.

<sup>8</sup> Necip, Emir Necipoviç, (2008), *Yeni Uygur Türkçesi Sözlüğü* çev. İklil Kurban, TDK Yayınları, Ankara, s. 269.

<sup>9</sup> *Uygur Tiliniñ İzahlık Luğiti*, “M-Ü” (1995) haz. Şıncan Uygur Aptonom Rayonluk Milletler Til Yezik Hizmeti Komiteti Lugat Bölümü, Şıncan Helk Neşriyatı, Urumçı, s. 128.

<sup>10</sup> Turdi, Abdülşekür, (1982), “Halkın Sanat Okulu Uygur Meşrepleri”, II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri C. IV, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, s. 560.

<sup>11</sup> Davut, Rahile; Abliz Helimgül, (2015), *Uygur Meşrepleri Hekide Omumiy Bayan*, Şıncan Helk Neşriyatı, Urumçı, s. 1-2.

<sup>12</sup> “Otuz oğul” gençlerin (erkek) meşrep düzenlemek üzere bir araya gelerek oluşturdukları topluluk olup bu gruba girmenin belirli şartları bulunmaktadır. bk. Davut, Rahile; Muhpul, Yasin (2011c), *Uygur Meşrep Medeniyeti III*, Şıncan Güzeli Senet-Foto Süret Neşriyatı, Urumçı, s. 74.

“Otuz oğul” ifadesi meşrebe katılan kişi sayısını belirten bir nicelik olmayıp o bölgenin delikanlılarını simgeleyen bir niteliktir. bk. Davut, Rahile; Abliz Helimgül, (2015), *Uygur Meşrepleri Hekide Omumiy Bayan*, Şıncan Helk Neşriyatı, Urumçı, s. 66; *Cungo Uygur Meşrepleri*, (2009), ed. Tömür Davamet, Şıncan Helk Neşriyatı, Urumçı, s. 745; Davut, Rahile, Muhpul, Yasin, (2011b), *Uygur Meşrep Medeniyeti II*, Şıncan Güzeli Senet-Foto Süret Neşriyatı, Urumçı, s. 21.

<sup>13</sup> Davut, Rahile; Muhpul, Yasin (2011c), *Uygur Meşrep Medeniyeti III*, Şıncan Güzeli Senet-Foto Süret Neşriyatı, Urumçı, s. 74-75.

<sup>14</sup> Tehir, Memtili, (2010), “İli Bölgesindeki Ottuz Oğul Meşrebinin Mahalli Özellikleri”, Şıncan İctimaiy Penler Munbiri, 3: s. 96-99.

<sup>15</sup> Rahman, Abdülkerim, (1996), *Uygur Folkloru*, çev. Soner Yalçın, Erkin Emet, Kültür Bakanlığı, Ankara, s. 142; *Cungo Uygur Meşrepleri*, (2009), ed. Tömür Davamet, Şıncan Helk Neşriyatı, Urumçı, s. 745.

<sup>16</sup> Rahman, Abdülkerim, (1996), *Uygur Folkloru*, çev. Soner Yalçın, Erkin Emet, Kültür Bakanlığı, Ankara, s. 142.

yapacak kişilerin belirli özellikleri taşımasına dikkat edilmektedir. Yönetici olarak seçilecek kişinin halk nezdinde sözü geçen insanlar arasından olmasına, dürüst, erdemli, güvenilir olmasına ve mensup olduğu grubu en iyi şekilde temsil etme yeteneğine sahip olmasına dikkat edilmektedir. Otuz oğul meşrebinin yönetim ve organizasyonundan “yiğitbaşı (otuz oğul beyi)” kazibeğ (kadı bey), paşşap beyi, dara beyi ve köl beyi sorumludur.

**Yiğitbaşı:** Meşrep meydanındaki en yetkili kişi olup tüm organizasyondan sorumludur. “Kadı”nın görev almadığı bazı meşreplerde kadılık görevini de yiğitbaşı üstlenir. Yiğitbaşı, toplumda sözü geçen kişiler arasından seçilir ve bulunduğu bölgede yapılan tüm meşreplerde sorumluluğu üstlenir.<sup>17</sup> Yiğitbaşı bulunduğu bölgedeki tüm gençlerin rehberi olarak görülür ve bu görevi üstlenecek kişinin herkesi himaye etmesi gerekir. Seçimle belirlenen yiğitbaşı, görevi devredene dek bundan sonraki tüm meşreplerde yiğitbaşılık yapmak zorundadır.<sup>18</sup>

**Kadı Bey:** Görevi bağlamında günümüzdeki hâkimlere benzeyip meşreplerde cezalı kişilerin davaları ile ilgilenir. Bu sebeple kadı seçilecek kişinin adil olmasına özen gösterilir. Ayrıca kadı beyin şeriat kurallarına hâkim olması gerekir.<sup>19</sup>

**Paşşap:** Paşşap meşrep düzeninden sorumlu olup İli, Mori, Kuça, Kaşgar, Dolan ve Yarkent meşreplerinde meşrep yöneticileri arasında bulunur. Vazifesi düzeni sağlamak ve yiğitbaşının emirlerini yerine getirmek ve cezalarını icra etmektir. Paşşabın elinde “gül tayak” adı verilen bir çubuk bulunup bu çubuk taze fidandan yapıldığı için esnektir. Paşşap, “gül tayağı” ceza infaz ederken kullanır. Kısacası paşşap, meşreplerde düzenleyici ve nezaretçi işleve sahiptir.<sup>20</sup>

**Dara Bey:** İli meşreplerinde meşrebin nahşa (şarkı, türkü), müzik, oyun, çakçak (şaka) ve genel eğlence işlerinden sorumludur. Bu sebeple bulunduğu bölgedeki mesleğinde en mahir müzisyenler arasından seçilir.<sup>21</sup>

**Köl Beyi:** İli meşreplerinde meşrep ehlinin eline su dökmek, sofraya hazırlamak ve çay sunmak gibi ikram hizmetlerini organize eder. Köl beyi olarak seçilecek kişinin işini düzgün yapması, elinin çabuk olması ve görgü kurallarına hâkim olması gerekir.<sup>22</sup> Ayrıca meşrebin tüm mali işlerinden sorumludur.<sup>23</sup>

Sıra gecesinin idaresinden başkan, başkan yardımcısı ve muhasip sorumludur.

**Sıra Başkanı:** Yeni kurulacak grubun yapacağı ilk iş yürütmenin başı olarak görevlendirdiği “başkan”ı seçmektir. Daha önceden kurulmuş ve sürdürülmek istenen bir grup varsa burada da yine ilk toplantıda oylama yapılır. Sıra başkanına başkan diye hitap edilir. Başkan aynı zamanda grubun “kasa”sıdır. “Kalle” denilen kasa onun kontrolündedir. Geç gelenlerin ceza parası, oyun cezalarının parası dahi ondadır. Başkan isterse grubun ekonomik işlerini yürütmek için başka bir üyeyi görevlendirebilir. Sırada alkol tüketilip tüketilmeyeceğine başkan karar verir. Başkan aynı zamanda grup üyelerinin arasındaki problemleri de çözmekle yükümlüdür.<sup>24</sup> Sıra başkanı, gecenin başlangıcından sonuna kadar yönlendirilmesi gereken her şeyi koordine etmekle yükümlüdür. Genelde kendisine hürmet edilen ve sözü diğer insanlarca önemsenen kişilerden seçilir. Sıra gecesini başkanı; grubu genel anlamda temsil etmekte, kararların alınmasında oy çoğunluğunu sağlamak ve kargaşanın çıkmasını önlemektedir.<sup>25</sup>

<sup>17</sup> Davut, Rahile; Abliz, Helimgül, (2015), *Uygur Meşrepleri Hakkında Omumiye Bayan*, Şincan Helk Neşriyatı, Urumçi, s. 110-111; Davut, Rahile, Muhpul, Yasin, (2011b), *Uygur Meşrep Medeniyeti II*, Şincan Güzel Senet-Foto Süret Neşriyatı, Urumçi, s. 22; *Cungo Uygur Meşrepleri*, (2009), ed. Tömür Davamet, Şincan Helk Neşriyatı, Urumçi, s. 746.

<sup>18</sup> Osman, Muhemmet, (1995), *Dolan Meşrep Mukamları I*, Şincan Helk Neşriyatı, Urumçi, s. 193; Séyit, Muttelip, (2006), “Dolan Meşripinin Şekilliniş Alahidiligi”, *Keşker Edebiyatı* 5: s. 90.

<sup>19</sup> Davut, Rahile; Abliz, Helimgül, (2015), *Uygur Meşrepleri Hakkında Omumiye Bayan*, Şincan Helk Neşriyatı, Urumçi, s. 113; Davut, Rahile, Muhpul, Yasin, (2011b), *Uygur Meşrep Medeniyeti II*, Şincan Güzel Senet-Foto Süret Neşriyatı, Urumçi, s. 22; *Cungo Uygur Meşrepleri*, (2009), ed. Tömür Davamet, Şincan Helk Neşriyatı, Urumçi, s. 746.

<sup>20</sup> Davut, Rahile; Abliz, Helimgül, (2015), *Uygur Meşrepleri Hakkında Omumiye Bayan*, Şincan Helk Neşriyatı, Urumçi, s. 113; Rahman, Abdulkarim, (1996), *Uygur Folkloru*, çev. Soner Yalçın, Erkin Emet, Kültür Bakanlığı, Ankara, s. 141; Davut, Rahile; Muhpul, Yasin, (2011b), *Uygur Meşrep Medeniyeti II*, Şincan Güzel Senet-Foto Süret Neşriyatı, Urumçi, s. 22.

<sup>21</sup> Rahman, Abdulkarim, (1996), *Uygur Folkloru*, çev. Soner Yalçın, Erkin Emet, Kültür Bakanlığı, Ankara, s. 141; Davut, Rahile; Abliz, Helimgül, (2015), *Uygur Meşrepleri Hakkında Omumiye Bayan*, Şincan Helk Neşriyatı, Urumçi, s. 116; Davut, Rahile; Muhpul, Yasin, (2011b), *Uygur Meşrep Medeniyeti II*, Şincan Güzel Senet-Foto Süret Neşriyatı, Urumçi, s. 23; *Cungo Uygur Meşrepleri*, (2009), ed. Tömür Davamet, Şincan Helk Neşriyatı, Urumçi, s. 746.

<sup>22</sup> Davut, Rahile; Abliz, Helimgül, (2015), *Uygur Meşrepleri Hakkında Omumiye Bayan*, Şincan Helk Neşriyatı, Urumçi, s. 116; Davut, Rahile; Muhpul, Yasin, (2011b), *Uygur Meşrep Medeniyeti II*, Şincan Güzel Senet-Foto Süret Neşriyatı, Urumçi, s. 23.

<sup>23</sup> Séyit, Muttelip, (2006), “Dolan Meşripinin Şekilliniş Alahidiligi”, *Keşker Edebiyatı* 5: s. 92; Rahman, Abdulkarim, (1996), *Uygur Folkloru*, çev. Soner Yalçın, Erkin Emet, Kültür Bakanlığı, Ankara, s. 141.

<sup>24</sup> Yılmaz, Aktan Müge, (2011), *Geleneksel Bir Sohbet Toplantısı Urfa Sıra Geceleri*, Ankara, Grafiker Yayıncılık, s. 102-108.

<sup>25</sup> Can, Mete, (2009), *Şanlıurfa Sıra Gecesi Geleneği*, Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Musikisi Anasanat Dalı, İstanbul, s. 41.

**Başkan Yardımcısı:** Sıra elemanları başkanın olmadığı zamanlarda başkanın görevlerini yerine getirmek üzere bir başkan yardımcısı seçer. Başkanın değişmemesi ve aksi bir durum yaşanmaması durumunda çoğunlukla bir önceki yıl bu görevi ifa eden kişi, yine bu vazifesine devam eder.<sup>26</sup>

**Muhasip:** Sıra grubu içerisinde bir kişi başkan tarafından hem cezalardan hem oyunlardan hem de aidatlardan toplanan paraları muhafaza etmek ve gerekli yerlere harcamak için seçilir. Bazı sıra gruplarında muhasiplik vazifesini başkan üstlendiği için muhasip bulunmamaktadır.<sup>27</sup>

Sonuç olarak sıra gecelerinde ve otuz oğul meşrebinde asıl yönetim ve organizasyonun bir kişide toplandığını söylemek mümkündür. Bu kişi sıra gecesinde “sıra başkanı” adını alırken otuz oğul meşrebinde “yiğitbaşı” adını almaktadır. Yine otuz oğul meşrebinin mali denetiminden ve hesap işlerinden “köl beyi” sorumlu iken bu görevi sıra gecelerinde “muhasip” üstlenmektedir.

### 3.2. Katılımcılar

Otuz oğul meşrebinde genellikle birbirini yakından tanıyan, samimi erkek akran grupları bulunur. Bununla birlikte küçük yaş farklılıkları görülebilir. Meşrep adındaki “otuz oğul” ifadesi meşrebe katılan kişi sayısını belirten bir nicelik olmayıp o bölgenin delikanlılarını simgeleyen bir niteliktir.<sup>28</sup>

Meşrebe ilk defa katılmak, otuz oğul arasına kabul edilmek için belirli şartları sağlamak gerekir. Meşrebe katılmak isteyen genç, babası ile birlikte meşrep meydanına gelir ve halini arz eder. Paşşap, bu durumu yiğitbaşına ve meşrep beyine bildirir. İcazet alındıktan sonra genç, meşrep ehlinin huzuruna getirilir ve babası “Eti sizin kemiği bizim, edep-ahlak öğreysin diye meşrebe getirdim.” der. Yiğitbaşı, gence “Meşrebin çayı tatlı, dayağı acıdır, kabul ediyor musun?” diye sorar. Genç, kabul ettikten sonra meşrebe girmek için icazet almış olur. Ayrıca meşrep ehli, gencin beraberinde hangi hediyeleri getirdiğini sorar. Babası “otuz oğul gülleri” için nice deve, at, inek ve koyun getirdiğini bildirir. Bu hayvan isimleri sembolik olup deveden kast edilen kavun karpuz, attan kast edilen yumurta, inek veya koyundan kast edilen ilimdir. Paşşap, takdim edilen bu hediyeleri meşrep ehline gösterdikten sonra köl beyine verir. Ardından meşrebe katılacak gencin, otuz oğul önünde bir hüner sergilemesi beklenir (Herhangi bir yeteneği olmayan kişilerin hayvan taklit etmesi dahi yeterlidir.) ve babası oğlunun meşrebe katılması şerefine meşrep düzenlemek üzere meşrep ehlini evine davet eder.<sup>29</sup>

Sıra gecelerinde de benzer şekilde sıraya katılacak kişiler birbirini yakından tanıyan ve akran olan kişiler arasından seçilir. Sıra grupları örgütsel bir yapıyla birbirine bağlıdırlar. Sıra gecesini toplantılarına grup üyesi olarak dâhil olabilmeyen de belirli şartları bulunmaktadır. Sıra gruplarına yeni kişilerin alınması çoğunlukla dönem başında yapılmaktadır. Eski dönemin sıra başkanlığını yapan kişi, yeni dönemde sıra grubunu toplamasıyla birlikte devam edecek kişileri ya da herhangi bir sebepten dolayı katılamayacak kişileri belirler. Sıra grubunda eksik olması ve uygun adayların bulunması hâlinde gruba yeni kişiler alınabilir. Bir kişinin sıra grubuna katılabilmesi için sıra grubundaki bir kişi tarafından sıra ekibine önerilmesi gerekmektedir. Önerilen adayın tavırları, grup içerisindeki uyumu ve diğer davranışları bir süre gözlemlendikten sonra olumlu ise adaya bir sonraki sıraya katılması için haber gönderilmektedir. Olumsuz olması halinde uygun bir dille sıraya katılamayacağı söylenmektedir. Gruba dâhil olan kişi, üye olarak katıldığı ilk toplantıda kendini tanıtmakta ve sıra başkanı veya kendisini gruba davet eden kişi nezaretinde grup üyeleri ile tek tek tanıştırılmaktadır.<sup>30</sup>

### 3.3. Oturma Düzeni

Her iki toplantıda da hiyerarşik yapılanmaya göre belirli bir oturma düzeni olup katılımcılar bu düzene uymakla yükümlüdür. Katılımcıların oturacağı yere kilim ve minderler serilir. Meclisin oturma düzenini en yetkili kişi olan sıra başkanı ve yiğitbaşı sağlar ve rahat oturma talimatı verinceye kadar herkes ayak

<sup>26</sup> Atlı, Sağıp, (2016), Türkiye'deki Geleneksel Sohbet Toplantıları Üzerine Bir İnceleme, Doktora Tezi, Manisa Celal Bayar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Manisa, s. 599.

<sup>27</sup> Atlı, Sağıp, (2016), *age.*, s. 599.

<sup>28</sup> Davut, Rahile; Abliz, Helimgül, (2015), *Uygur Meşrepliri Hekilde Omumiyye Bayan*, Şincan Helk Neşriyatı, Urumçi, s. 66; *Cungo Uygur Meşrepliri*, (2009), ed. Tömür Davamet, Şincan Helk Neşriyatı, Urumçi, s. 745; Davut, Rahile; Muhpul, Yasin, (2011b), *Uygur Meşrep Medeniyeti II*, Şincan Güzel Senet-Foto Süret Neşriyatı, Urumçi, s. 21.

<sup>29</sup> *Cungo Uygur Meşrepliri*, (2009), ed. Tömür Davamet, Şincan Helk Neşriyatı, Urumçi, s. 750; Rahman, Abdülkerim, (1996), *Uygur Folkloru*, çev. Soner Yalçın, Erkin Emet, Kültür Bakanlığı, Ankara, s. 141-142.

<sup>30</sup> Atlı, Sağıp, (2016), Türkiye'deki Geleneksel Sohbet Toplantıları Üzerine Bir İnceleme, Doktora Tezi, Manisa Celal Bayar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Manisa, s. 600.



uzatmaksızın<sup>31</sup> saygılı bir şekilde oturmakla yükümlüdür. Yöneticinin rahat oturuş talimatını vermesiyle bir müddet dinlenilip ihtiyaçlar giderilir ve tekrar talimat vermesi ile aynı düzene geçilir. Bu düzene riayet etmeyen olursa ceza verilir. Katılımcıların bu şekilde oturtulmasının sebebi oturacak yerin kısıtlı olması, vücudun zinde tutulmasını sağlamak ve meclisi hazır konumda bulundurmadır. Hastalık sebebiyle ayağını uzatmak zorunda kalanlar, katılımcılardan özür dileyerek izin almak zorundadır.<sup>32</sup>

### 3.4. Kural ve Cezalar

Meşreplerin ve geleneksel sohbet toplantılarının kuralları; görgü, ahlak kuralları ve sosyal normlar ölçüsünde belirlenmektedir. Meclise zamanında katılmak, geç kalmak için geçerli mazeretin bulunması durumunda mazeret bildirip özür dilemek, katılımcıları karşılamak ve uğurlamak, saygın kişileri töre oturtmak, yemek adabına uymak, ikram edilecek yiyeceklerin sunumuna hiyerarşik olarak en üst düzeyde bulunan yöneticiden ve yaşça büyük olandan başlamak, misafirlere sırtı dönük oturmamak, ayak uzatmamak, küçükleri gözetmek, büyüklere saygı göstermek, meclis düzenini bozmamak, kavga ve huzursuzluk çıkarmamak, meclis sonunda ev sahibine teşekkür etmek ve meclisi izinsiz terk etmemek gibi kurallar her iki grupta da önceden grup üyeleri tarafından belirlenmiş ve uyulmaması durumunda ceza gerektiren kurallardır. Her iki gelenekte de kurallar, toplantı başlamadan önce katılımcılara tekrar duyurulur.

Yine her iki geleneksel yapıda ceza vermenin bir hukuku olup cezanın ölçüsü maddi ve psikolojik olmak üzere işlenen kabahatin durumuna göre yöneticilerin istişaresi ile belirlenir. Cezaya riayet etmeyen kişiler, meclisten çıkarılır ve sonraki toplantılardan men edilir. Ayrıca toplum tarafından da bu kişilere ayıplama, kınama ve toplantıya katılmama gibi belirli yaptırımlar uygulanır. Cezalar, nesilden nesle aktarılarak günümüze kadar gelmiştir ve toplumun düzenini sağlayıp geleneksel kültürün, örf, adet ve geleneklerin devamlılığının sağlanması konusunda önemli bir rol oynamaktadır. Kurallara riayet etmeyince ceza alacağını bilen kişi, aynı zamanda sosyal yaşamda da kurallara riayet etmediği zaman cezalandırılacağını bilir. Otuz oğul meşrebindeki cezalar genel itibarıyla meşrepten çıkarma, para cezası veya belirli bir oyunu icra etme<sup>33</sup> cezası şeklinde iken sıra gecelerinde<sup>34</sup> para cezası, fizikî ceza, yemek (ziyafet) cezası ve atılma cezası en yaygın ceza türleridir

### 3.5. Müzik

Müzik Uygur meşreplerinin önemli unsurlarından biri olup meşrep icrası boyunca Uygur makamları<sup>35</sup> ve halk türküleri çeşitli müzik aletleri ile seslendirilmektedir. Yine meşrepler için önemli bir yeri olan

<sup>31</sup> Otuz oğul meşrebinde “sına tiz” (bacağın birini dizden kırıp diğerini altına alacak şekilde yerde) veya “yükünüp” (her iki bacağı dizden kırarak altına alacak şekilde) oturulurken sıra gecelerinde genellikle bağdaş kurarak oturulur.

<sup>32</sup> Tahir, Memtili, (2010), İli Bölgesindeki “Ottuz Oğul” Meşrebinin Mahalli Özellikleri, Şıncan İctimaiy Penler Munbiri 3: s. 96-99; Davut, Rahile; Abliz, Helimgül, (2015), *Uygur Meşrepli Hekkide Omumiy Bayan*, Şıncan Helk Neşriyati, Urumçi, s. 67; Yılmaz, Aktan Müge, (2011), *Geleneksel Bir Sohbet Toplantısı Urfa Sıra Geceleri*, Ankara, Grafiker Yayıncılık, s. 118; Can, Mete, (2009), Şanlıurfa Sıra Gecesi Gelenegi, Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Musikisi Anasanat Dalı, İstanbul, s. 42-43.

<sup>33</sup> Bu cezalar, meşrebi daha eğlenceli ve komik hale getirmek için verilen oyun türündeki cezalardır. Meşrep düzenini bozanlara ve kurallara uymayanlara verilir. Yiğitbaşı veya kadı bey “cezalılara” hayvan taklidi, dans etme, şarkı söyleme, fıkrâ anlatma ve komik anekdot anlatma gibi cezalar verir. Bununla birlikte “samsa yakış” (samsa pişirme), “süretki tartış” (suretini çıkarma), “tam söydürüş” (duvar öptürme), “kök basti kiliş” (kök basma) ve “cuvazga ketiş”(yayık yayma) gibi fiziksel cezalar verebilir. Bu cezaların en ağır “cuvazga ketiş” (yayık) cezasıdır. bk. Tahir, Memtili, (2010), İli Bölgesindeki “Ottuz Oğul” Meşrebinin Mahalli Özellikleri, Şıncan İctimaiy Penler Munbiri 3: s. 96-99.

<sup>34</sup> Para cezasının miktarı her dönem başında sıra grubu tarafından yeniden belirlenir. Aynı durumu birkaç sefer tekrar eden kişi ise uygun bir dille sıra grubundan çıkartılır. Zaman kuralının ihlali ile ortaya çıkan ceza hâlinde para cezasının dışında uygulanan en yaygın yaptırım grup üyesinden kendi sırası dışında ek bir ağırlama talep edilmesidir. Bu ağırlama çığköfte, zor hazırlanan bir tatlı ya da sıra yemeğinin ekstra içecekleri şeklinde olabilir. Yemek cezasının yanında günümüzde pek uygulanmayan fiziksel cezalar da vardır. Fizikî ceza olarak habersiz gelmeyen kişilerin boynuna vurulur, elini ayağını bağlayıp tokat atılmak suretiyle ceza uygulanır. bk. Yılmaz, Aktan Müge, (2011), *Geleneksel Bir Sohbet Toplantısı Urfa Sıra Geceleri*, Ankara, Grafiker Yayıncılık, s. 115.

Sıra toplantılarında kurallara uyulmaması, aynı yanlışların tekrar edilmesi, aadatların düzenli olarak verilmemesi, toplantıya düzenli olarak gelinmemesi ya da geç gelinmesi halinde kişi, sıra grubu üyeliğinden çıkartılabilir. Bu cezanın icrasında kişinin rencide edilmemesine dikkat edilir. Sıra ekibi tarafından gruprak uzaklaştırılmasına karar verilen kişinin cebine “Lütfen bir daha sramıza gelme.” şeklinde bir not yazılarak bırakılır. Notu bulup okuyan kişi, bir sonraki sıraya katılmaması gerektiğini bilir. bk. Atlı, Sagıp, (2016), Türkiye’deki Geleneksel Sohbet Toplantıları Üzerine Bir İnceleme, Doktora Tezi, Manisa Celal Bayar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Manisa, s. 623-624.

<sup>35</sup> Uygur Türkçesinde “mukam” olarak telaffuz edilen “makam” sözcüğü, Arapça kökenli olup “yer”, “mekki”, “derece” anlamlarının yanı sıra “müzikte sistemleştirilmiş bütün bir müzik eserini” ifade etmektedir. bk. İnyet, Alimcan, (2007), “Uygur On İki Makamı ve Edebiyatı”, *Turkish Studies* 2(2): s. 366.

Kelimenin kökeni ile ilgili bir diğer görüş ise eski Tohar (Kuça) dilindeki “meqevme” kelimesinden geldiği ve Uygur Türkçesindeki Çong nağme “büyük nağme” anlamında olduğudur. bk. İmin, Abdüşükür Muhemmet, (1981), *Uygur Helk Muzikisi On İki Mukam Hekkide*,

Uygur halk dansları (ussuller) ve çeşitli müzikal oyunlar, meşrep süresince eğlenceyi artırmaktadır. Geleneksel sohbet toplantılarında da müzik önemli bir yer tutmakla birlikte; sıra gecesi gibi toplantılarda müzik vazgeçilmez unsurdur. Bu geceler, tıpkı Uygur meşreplerindeki gibi usta-çırak geleneğine uygun olarak müziğin öğretildiği ve icra edildiği meşk ortamlarıdır. Müzikle ilgilenenler bu gecelerde türküyü, gazeli, hoyratı, şarkıyı, makamı, usulü, notayı öğrenir. Müzik terbiyesini burada alır. Bu yönüyle her iki toplantı grubu bir “halk konservatuvarı” mahiyetindedir.

Şanlıurfa'da müziğin gelişmesi ve yaygınlaşmasında sıra gecelerinin rolü büyüktür. Sıra gecelerinde en sık rastlanan müzik formları hoyrat, gazel, ilahi, oyun havası ve kırık havadır. Müzik icrası başladığı zaman diğer unsurlar geri planda kalır ve meclisin ana unsuru müzik haline gelir. Müziğin ne zaman başlayıp ne zaman biteceğine başkan karar verir. Müzik icrası sırasında yaygın olarak rast, kürdi, hicaz, saba, mahur, hüseyini, uşşak, araban, segâh, mahur, acemaşiran karcıgar ve gerdaniye makamları icra edilir. Müzik aleti olarak bağlama, cümbüş, tef, keman, ud, kanun, kaval, tambur, darbuka ve neşetkar kullanılır. Bununla birlikte günümüzde ticari amaçla yapılan sıra gecelerinde davul, zurna ve orgun da kullanıldığı görülmektedir.<sup>36</sup>

Sıra gecelerindeki müzik fasılları toplantıların uzayıp rutin saatinden daha geç bitmesini de sağlar ve sözlü kültür ortamında nesilden nesle aktarılan müzikler tüm güzelliğiyle icra edilir. Dikkati çeken diğer bir husus müzisyenler arasında geleneksel bir usta-çırak ilişkisi olmadığı halde bu yolda öğrenme isteği olanların bir nevi çırak gibi iyi okuyan usta sesleri takip edip dinleyerek kendilerini yetiştirmesi, müziği doğal ortamında ustasından dinleyerek öğrenmesidir. Bu bakımdan sıra geceleri, bir okul işlevi üstlenmektedir. Yine saz icracıları da kimseden herhangi bir eğitim almadan, kimseye çırak olmadan sadece sıra gecelerinin sözlü kültür ortamında büyüklerini izleyerek tecrübe kazanmaktadır.<sup>37</sup> Tamamen ustalarını dinleyerek tecrübe kazanan katılımcılar, müzik icrasında makam bilgisiyle beraber seslerini doğru bir şekilde nasıl kullanmaları gerektiğini de öğrenmiş olurlar.<sup>38</sup>

### 3.6. Oyun

Eğlenmek, eğlendirmek, hoşça vakit geçirmek, birlik beraberliği sağlamak, grup üyeleri ve misafirler arasında dargınlık varsa onları ortadan kaldırıp birlik beraberliği yeniden kurmak ve misafirleri eğitmek gibi işlevler üstlenen oyunlar, Uygur meşreplerinin ve geleneksel sohbet toplantılarının önemli bir bölümünü oluşturmaktadır.

Geleneksel sohbet toplantılarında katılımcıların ve yöneticilerin nezareti ve kimi zaman katılımıyla halk oyunları ve eğlence oyunları olmak üzere çok çeşitli oyunlar oynanmaktadır. Halk oyunları; müzik eşliğinde icra edilirken eğlence oyunları; zekâ, çabukluk ve maharet gerektiren oyunlardır.

Sıra gecelerinde hoş vakit geçirmek ve eğlenmek amacıyla dans ve raks icrasının yanı sıra seyirlik oyunlar oynanmaktadır. “Yüzük fincan oyunu”<sup>39</sup>, “yattı-kalktı oyunu”<sup>40</sup> ve “tolaka oyunu”<sup>41</sup> en çok tercih

Milletler Neşriyatı, Pekin, s. 1-2; Rahman, Abdülkerim, (1996), *Uygur Folkloru*, çev. Soner Yalçın, Erkin Emet, Kültür Bakanlığı, Ankara, s. 191.

Uygur Türkleri arasındaki “makam” “belirli düzen ve kurallar içerisinde sistemleştirilmiş büyük hacimli müzik eserleri” için kullanılır. Rak, çebbayat, müşavirek, çehergah, pencigah, özhal, acem, uşşak, bayat, neva, segah ve irak Uygur Türklerinin meşhur On İki Makamı olup Uygur folklorunda önemli bir yer teşkil eden makam sanatı, 2005 yılında UNESCO Somut Olmayan Kültürel Miras Listesine dâhil edilmiştir. bk. Davut, Rahile; Abliz, Helimgül, (2015), *Uygur Meşrepleri Hekilde Omumiy Bayan*, Şıncan Helk Neşriyatı, Urumçi, s. 126.

<sup>36</sup> Yılmaz, Aktan Müge, (2011), *Geleneksel Bir Sohbet Toplantısı Urfa Sıra Geceleri*, Ankara, Grafiker Yayıncılık, s. 162-174.

<sup>37</sup> Yılmaz, Aktan Müge, (2011), *age.*, s. 170-171.

<sup>38</sup> Can, Mete, (2009), Şanlıurfa Sıra Gecesi Geleneği, Yüksek Lisans Tezi, Halic Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Musikisi Anasanat Dalı, İstanbul, s. 38.

<sup>39</sup> “Bu oyun için en az beş, en çok on kulpsuz fincan (acı kahve fincanı) ve bir yüzük kullanılır. Oyun iki grup halinde oynanır. Gruplardan biri tepsiyi ve fincanları alır, tepside ters dizili fincanlardan birinin altına yüzüğü saklar. Diğer grup bu fincanlardan birinin altına saklanan yüzüğü bulmaya çalışır.” bk. Can, Mete, (2009), Şanlıurfa Sıra Gecesi Geleneği, Yüksek Lisans Tezi, Halic Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Musikisi Anasanat Dalı, İstanbul, s. 44-45.

<sup>40</sup> “Sekiz-on kişi ile oynanan bu oyunda oyun lideri tarafından her bir oyuncuya sebze ve meyve adları verilir. Örneğin; vişne, kabak, patlıcan, kiraz, şeftali, armut, domates, vb. Oyuncular odanın ortasında yüz yüze bakacak şekilde, eşit iki grup hâlinde, diz üstü otururlar. Oyun lideri, ad verdiği oyunculardan birinin sırtına topuz ile vurarak: “Kabak yattı kalktı!” der. Kabak adlı oyuncu artık ebe olarak alını yere gelecek şekilde öne doğru iki elinin üzerinde başını yere koyar ve kendi adıyla birlikte bir başka oyuncunun adını söyler ve kalkar: “Kabak yattı kalktı patlıcan!” gibi. Kalkamazsa sırtına tura ile vurulur. Patlıcan adlı oyuncu da bir önceki oyuncu gibi yere yatar ve bir başka oyuncunun adını söyler. Oyun, adını şaşırpır hemen yatamayan ya da kalkmakta geciken oyunculara tura ile vurularak devam eder.” bk. Deniz, Ercan, (2013), Yâran Bağlamında Yapısal ve İşlevsel Açından Geleneksel Oda Oyunlarında Ceza, Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Kırıkkale, s. 60-69.

<sup>41</sup> “En az beş-altı kişi ile oynanan bir oyun olup avuç içine sığacak büyüklükte bozuk para, yüzük, bükülmüş atkı, havlu veya kemer ile oynanmaktadır. Ceza alan oyuncunun eline vurmak üzere kullanılan bu atkı, havlu veya kemer olup “tolaka” adını almaktadır. Ebe, her oyuncunun önünde durarak, elini oyuncuların birbirine yapışık ellerinin içinden geçirir. Elindeki bozuk parayı oyuncuların ellerine bırakır gibi yaparak tüm oyuncuları dolaşır. Ebe, bu işi birkaç defa tekrarlar ve bozuk parayı bir oyuncunun eline bırakır. Ebe'nin sorduğu herhangi bir oyuncu saklanan paranın kimde olduğunu bilmeye çalışır, bildiği takdirde ebe'nin eline ceza aleti ile bir tane vurur ve kendisi ebe olur,

edilen oyunlar arasındadır. Oyunların başlangıç ve bitiş zamanı, grup kararıyla alınıp belirli bir sürede icra edilmektedir. Oyunların sonunda kaybedenlerin cezalandırılması söz konusudur. Bu cezaların bir kısmı oyun sırasında bir kısmı da oyun sonunda verilmektedir. Oyunlardaki cezalar, oyuncuları verdiği sözde durmaya zorlayıp fiziksel güce dayanmayı sınamakta ve mukavemeti ölçmektedir.<sup>42</sup> Ayrıca sıra gecelerinde genellikle müzik icrasının ardından ve seyirlik oyunlardan önce atışması yapılmaktadır. Fakat günümüzde bu atışmanın her sıra grubunda yapılmadığı bilinmektedir.<sup>43</sup>

Meşreplerde bir müddet nağme ve ussul (halk dansı) icra edildikten sonra eğlenmek ve dinlenmek amacıyla komik oyunlar, maharet ve zekâ gerektiren oyunlar, eğitim ve terbiyeyi esas alan oyunlar oynanmaktadır. Meşrep oyunları, meşrep ehli, meşrep yöneticileri ve katılımcılarının nezaretinde özel oyuncular tarafından belirli bir plan dâhilinde ve maharet sahibi usta oyuncular tarafından oynanmakta bu ustalar, “meşrep kızıkcıları” olarak adlandırılmaktadır.

Otuz oğul meşrebinde “samsa pişirme”<sup>44</sup>, “suretini duvara çekme”<sup>45</sup>, “kötek bastı”<sup>46</sup> ve “cuvazgakiş”<sup>47</sup> gibi ceza oyunlarının yanı sıra “gülçay oyunu”<sup>48</sup>, “doramçilik oyunu”<sup>49</sup> ve “yumur sözleş”<sup>50</sup> gibi eğlence oyunları oynanmaktadır. Ayrıca bu meşrepte şiir söyleme, beyit okuma<sup>51</sup>, cenkname, kıssa, skeç ve latife gibi edebi türler de icra edilmektedir.

### 3.7. İkram

Uygur meşreplerinde çay önemli bir yer tutmaktadır. Nitekim tadımından oyunlara kadar birçok alanda yer bulmaktadır. Meşrep başladıktan sonra “sin çay” (sütsüz çay) dağıtılır.<sup>52</sup> Meşrepler genellikle çay tutuş beyitlerinin okunması ile başlar, bu esnada ikram edilen ilk şey çaydır. Çay ikramının da belirli bir adabı olup meşrep çayı, meşrep oyunlarının mukaddimesi mahiyetindedir. Meşrep çayı, ikramı maharet gerektiren bir iştir ve belirli kuralları vardır. Meşrep ehline çay tek tek ikram edilir. Çay tek veya çift piyale (kâse, fincan) ile ve tek elle servis edilir. Üstteki piyale başparmak ve işaret parmağı yardımıyla tutulurken alttaki piyale diğer üç parmak ile tutulur. İkram edilen çayı almanın da bir usulü

*bilemezse bu defa ebe onun eline ceza olarak (paranın saklı olduğu oyuncunun söylediği kadar) vurur.*” bk. Can, Mete, (2009), Şanlıurfa Sıra Gecesi Geleneği, Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Musikisi Anasanat Dalı, İstanbul, s. 44-45.

<sup>42</sup> Yılmaz, Aktan Müge, (2011), *Geleneksel Bir Sohbet Toplantısı Urfa Sıra Geceleri*, Ankara, Grafiker Yayıncılık, s.122-128; Atlı, Sagıp, (2016), Türkiye’deki Geleneksel Sohbet Toplantıları Üzerine Bir İnceleme, Doktora Tezi, Manisa Celal Bayar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Manisa, s. 628.

<sup>43</sup> Atlı, Sagıp, (2016), Türkiye’deki Geleneksel Sohbet Toplantıları Üzerine Bir İnceleme, Doktora Tezi, Manisa Celal Bayar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Manisa, s. 629.

<sup>44</sup> Samsa; Uygur Türklerinin mutfağında hamurun içerisine yağlı et, soğan ve baharatın karıştırılıp poğaçaya büyüklüğüne getirilerek tandırda pişirilmesiyle yapılan bir tür hamur işi yiyecek olup samsanın tandıra hamurun yapıştırılması hareketini çağrıştıracak şekilde mecaz anlama bürünmüştür ve meşreplerde samsanın pişirilmesini tasvir edecek şekilde cezalıya hareketler yaptırılmak suretiyle oynanmaktadır.

<sup>45</sup> Ceza verilecek kişi duvarın önünde kolları açık bir şekilde durdurulur, karşısından su atıp islatılır ve duvara vücudunun sureti çıkarılır.

<sup>46</sup> Ceza verilecek kişi yere sırtüstü yatırılır ve hafif şekilde göbeğine ayakla bastırılır.

<sup>47</sup> Cezalı, yarı çıplak bir şekilde gözü ve eli bağlanıp meydana döndürmek suretiyle gezdirilir. Ardından meşrep beyinin önünde diz çöktürülür. Görevliler, ıslatılmış çapan veya ıstani cezalıların başında sıkıp su dökerek yayıkla yağ çıkarma hareketini tasvir ederler. bk. Davut, Rahile; Muhpul, Yasin, (2011c), *Uygur Meşrep Medeniyeti III*, Şincan Güzel Senet-Foto Süret Neşriyatı, Urumçi, s. 109; Davut, Rahile; Abliz, Helimgül, (2015), *Uygur Meşrepliri Hekilde Omumiy Bayan*, Şincan Helk Neşriyatı, Urumçi, s. 274.

<sup>48</sup> Birkaç elmaya çiçek şekli verildikten sonra üç tane çubuk batırılır veya kışın yetişen çiçekler kullanılır. Yiğitbaşı meşrebin başladığını duyurduktan sonra meşrep sahibi gülçayı eline alarak beyit okur ve istediği bir kişiye uzatır. O kişi de beyit okuyarak bir başkasına uzatır. Oyun kurallarına uymayan kişi cezalandırılır bk. Habibulla, Abdurehim, (2000), *Uygur Etnografisi*, Şincan Halk Neşriyatı, Urumçi, s. 449-450.

<sup>49</sup> İnsan ve hayvanları komik bir şekilde taklit etmek suretiyle oynanan bir oyun.

<sup>50</sup> Nüktedan kişiler tarafından yönlendirilen komik bir oyun.

<sup>51</sup> Çay Tutuş Beyit Eytış (Çay Tutuş Beyit Söyleme) Oyunu: Meşreplerde çokça oynanan bir oyun olup daha çok genç kızlar ve erkekler arasında oynanır. Yiğitbaşı nezaretinde içine yarımşar çay konulan iki çay fincanı, tepside meşrep ehlerinden birine verilir. Fincanları alan kişi çay ikram eden kişiye eğilip teşekkür ettikten sonra iki fincanı da tek eli ile tutup koltuk altından çevirecek bir beyit veya dörtlük okur. Böylece beyit okuma sırası çayı ikram ettiği kişiye geçer. Okunan beyitlerin tekrar edilmemesine özen gösterilir. bk. Muhemmet, Adil, (2009), *Kaşkar Uygur Dolan Medeniyeti*, Kaşgar Uygur Neşriyatı, Kaşgar, s. 223; Turdi, Abdülşekür, (1982), “Halkın Sanat Okulu Uygur Meşrepleri”, II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri C. IV, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, s. 572-573; Davut, Rahile; Muhpul, Yasin, (2011c), *Uygur Meşrep Medeniyeti III*, Şincan Güzel Senet-Foto Süret Neşriyatı, Urumçi, s. 18.

Çay ikram eden kişi:

Çay ekeldim pem bilen,	Çay getirdim akıl ile
Şunçe tatlı tem bilen.	Şöyle tatlı tat ile.
İçsem dey men güzel yar,	İçsem diye ben güzel yâr,
Lev tekezzüp sen bilen.	Dudak değdirip sen ile.

Çayı alan kişi:

Buzivetti çaylırı,	Bozuverdi çayları,
Yürükim aramini.	Yüreğim dinlenmeyi.
Kaçan içimiz hénim,	Ne zaman içelim hanım,
Bu çaynin davamini	Bu çayın devamını.

bk. İsmail, Osman, (1998), *Helk Egiz Edebiyatı Hekilde Umumiy Bayan*, Şincan Helk Neşriyatı, Urumçi, s. 438-439.

<sup>52</sup> Davut, Rahile; Abliz, Helimgül, (2015), *Uygur Meşrepliri Hekilde Omumiy Bayan*, Şincan Helk Neşriyatı, Urumçi, s. 67.

vardır. İkram sırasında çay dökülür veya damlarsa ceza verilir. Servis tek piyale ile yapılacaksa başparmak ile tutulur. Çayı alan kişinin piyaleyi 360 derece döndürdükten sonra içmesi gerekir.<sup>53</sup>

Uygur meşreplerinde önemli bir yeri olan çayın yerini sıra gecelerinde kahve ikramı almaktadır. Kahve, yörede “mırra” denilen sade, acı kahvedir. Sıra gecelerinde grup üyeleri birbirini selamlayıp yerini aldıktan sonra çay ya da mırra ikramı yapılır. Böylece toplantı başlamış olur.<sup>54</sup> Gecenin başlangıcında ve bitiminde verilen mırranın yapımı, sunumu ve içimi, birtakım geleneksel kurallara bağlıdır. Kahve, güğüm olarak da adlandırılan bakır ibrikte kaynatılıp bir süre dinlendirildikten sonra başka bir güğüme süzülür ve küçük kulpsuz fincanlara bir yudum kadar konularak ikram edilir. Kahve bir yudumda içildikten sonra boş fincan, kahveyi ikram eden kişiye verilir.

Otuz oğul meşrebi ve sıra geceleri, yemekli toplantılar olması yönüyle birbirine benzemektedir. Bu meclislerde yöreye özgü birçok yemek ön plana çıkmaktadır. Yemekler sohbet adabına uygun olacak şekilde ikram edilip yemek yemenin belirli kuralları vardır. Sofraya hiyerarşik düzene uygun şekilde oturulur ve saygısızlık yapılmaz. Yine yemek sonunda ev sahibine teşekkür ve dua edilmesi adettendir.

Urfa sıra gecesinin özgün yemeği çiğköftedir. Çiğköftenin yanında mevsimine göre marul, salatalık, nane, pırpırım (semizotu), kuzukulağı ve tere gibi yeşillikler ve ayran ikram edilir. Ayrıca salata olarak cacık, koruk salatası, çoban salatası ve zeytin bostanası yapılır. Çiğköftenin ardından tatlı olarak kadayıf, katmer, şılık, daş ekmeği, küncülü akıt, palıza, baklava ve şire gibi mahalli tatlılar servis edilir.<sup>55</sup>

Uygur otuz oğul meşrebinde ikram edilen belirli ve özel bir yemek bulunmamaktadır. Uygur yemekleri ve kurutulmuş meyve toplantı esnasında ikram edilir.

### 3.8. Zaman

Meşrepler; bayramda, düğünde, hasat zamanında, ilk kar yere düştüğünde, misafir geldiğinde ve ihtiyaç duyulduğu her an yapılmaktadır. Gece gündüz fark etmeksizin yapılan meşrep eğlenceleri genelde bir gün sürmekle birlikte; birkaç gün kadar da devam edebilmektedir. Geleneksel sohbet toplantıları ise yılın özellikle kış aylarında ve haftada bir gün olarak rutinleşen bir periyotta yapılmaktadır. Otuz oğul meşrebi güz ayında mahsulün kaldırılmasından sonra başlayıp ilkbahara kadar devam etmektedir.<sup>56</sup>

Sıra geceleri de otuz oğul meşrebine benzer şekilde kışın yapılmaktadır. Sıra gruplarının düzenlediği toplantıların gece olması toplumsal cinsiyet açısından değerlendirildiğinde “eril zaman”ı göstermektedir. Kadınlar arasında tertip edilen sıralar, daha çok gündüz gerçekleşmekte ve “sıra günü” olarak adlandırılmaktadır.<sup>57</sup>

### 3.9. Mekân

Otuz Oğul meşrebinde mekân olarak ev, avlu, bağ, nehir kenarı, yayla ve pazar yeri gibi mekânlar kullanılmaktadır. Otuz oğul meşrebinin daha çok kışın yapıldığı göz önünde bulundurulduğunda genellikle eyvanlar ve geniş odalarda yani kapalı mekânlarda yapıldığı söylenebilir. Sıra gecelerinin icrasında genellikle köy odası ve konak gibi geniş kapalı mekânlar tercih edilmekle birlikte düzenlendiği coğrafyanın iklimine uygun olarak sıcak mevsimlerde bağ- bahçe ve avlu gibi açık alanlar tercih edilmektedir.

### 3.10. İşlev

Otuz oğul meşrebi ve sıra gecelerinde icra edilen edebi ürünler, komik unsurlar, taklitler ve sanat ürünleri hoşça vakit geçirip eğlenmeyi sağlamanın yanı sıra toplumun estetik ihtiyacını karşılamaktadır. Bununla birlikte bu toplantılar, eğitici işleviyle sosyo-kültürel yaşamının önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Nitekim çocukluk çağından itibaren bu toplantılara katılan çocuklar, bu sayede edep erkân, görgü ve ahlak kurallarını öğrenmektedir. Bu bağlamda bu toplantılar, sosyalleştiren ve toplumsal

<sup>53</sup> Davut Rahile, Abliz, Helimgül, (2015), *age.*, s.62-63.

<sup>54</sup> Yılmaz, Aktan Müge, (2011), *Geleneksel Bir Sohbet Toplantısı Urfa Sıra Geceleri*, Ankara, Grafiker Yayıncılık, s. 118; Can, Mete, (2009), *Şanlıurfa Sıra Gecesi Geleneği*, Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Musikisi Anasanat Dalı, İstanbul, s. 42-43.

<sup>55</sup> Aslan, Ensar, (2014), “Ahi Örgütlerinden Urfa Sıra Gecesine Uzanan Bir Kültür Geleneği”, Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 1(1): s. 10; Can, Mete, (2009), *Şanlıurfa Sıra Gecesi Geleneği*, Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Musikisi Anasanat Dalı, İstanbul, s. 43.

<sup>56</sup> Rahman, Abdulkarim, (1996), *Uygur Folkloru*, çev. Soner Yalçın, Erkin Emet, Kültür Bakanlığı, Ankara, s. 142; *Cungo Uygur Meşrepleri*, (2009), ed. Tömür Davamet, Şıncan Helk Neşriyatı, Urumçi, s. 745.

<sup>57</sup> Yılmaz, Aktan Müge, (2011), *Geleneksel Bir Sohbet Toplantısı Urfa Sıra Geceleri*, Ankara, Grafiker Yayıncılık, s. 55-56.

kuralları öğreten bir eğitim kurumu mahiyetindedir. Gençler burada misafir ağırlama, sofraya serme, hizmet etme; müzik aleti çalma, şarkı, türkü söyleme, şiir okuma ve kurallara riayet etmeyi öğrenirler. Ayrıca bu toplantılar, mevcut kültürün korunarak nesilden nesle aktarılmasını sağlamaktadır. Cezalar vasıtasıyla toplumsal düzeni sağlayıp köy kuyularının temizlenmesi, çevrenin temizlenmesi, su yolu açılması, yoksul ve kimsesizlerin gözetilip yardım edilmesi gibi hususlarda çevrenin kalkınmasına katkıda bulunmaktadırlar.

## SONUÇ

Sonuç olarak meşreplerin ve geleneksel sohbet toplantılarının içerisinde önemli bir yeri olan sıra gecelerinin sosyo-kültürel hayatın gerekliliklerinin öğretilmesinde mektep rolünü ve geleneksel kültürün sonraki kuşaklara aktarılmasında, birlik ve beraberlik olgusunun güçlendirilmesinde önemli bir taşıyıcı işlev üstlendiğini söylemek mümkündür.

Otuz oğul meşrebinde ve sıra gecelerinde düzeninin sağlanması amacıyla uyulması zorunlu olan katı kurallar, toplumsal hayatın düzenlenmesinde de önemli rol üstlenmektedir. Meclislerde eğlenceyi artırmak amacıyla oynanan çeşitli oyunlar, müzikal unsurlar, mizahi anlatımlar, taklide dayalı gösterimler ve sözlü anlatımlar halkın edebi ve sanatsal yaratmalarının aktarımı için bir ortam oluşturmaktadır.

Otuz oğul meşrebinin ve sıra gecelerinin organizasyonunda rol alan yiğitbaşı, kadı bey, köl beyi; sıra başkanı, sıra başkan yardımcısı ve muhasip gibi seçim esasına uygun olarak görevlendirilen yöneticilerin görev dağılımında hiyerarşik bir yapılanma söz konusudur. Bu bağlamda özellikle meşrep yöneticilerinin tıpkı bir devlet yönetim sistemindeki hiyerarşiyle şekil aldığı, görev ve yetki alanlarının, sorumluluklarının belirlendiği görülmektedir. Bu noktadan bakıldığında bu toplantıların halkın “yönetim kurumu” olduğunu söylemek mümkündür.

Her iki toplantı türü “hareket”, “sohbet” ve “müziği” esas almakta ve katılımcıları erkeklerden oluşmaktadır. Gece geç saatlere kadar sürebilen eğlenceler zaman ve katılımcılar bağlamında “eril” kimlik taşımaktadır.

Uygur Türklerinin müzik kültüründe önemli bir yer teşkil eden on iki makam, meşreplerde tüm güzelliğiyle icra edilmekle birlikte müzik, sıra geceleri için de vazgeçilmez bir unsurdur. Rast, Kürdi, Hicaz, Saba, Mahur, Hüseyini ve Uşşak gibi makamlar müzik icracılarının sıklıkla kullandığı makamlardır. Müzik ustaları bu meclisler vasıtasıyla yetenekli kişileri kendilerine adeta çırak edinmekte ve bu meclisler geleneğin yaşatılıp aktarıldığı “halk konservatuarı” kimliğine bürünmektedir.

Uygur meşrepleri ve sıra geceleri müzik ve oyunun yanı sıra geleneksel mutfağının da sunulduğu bir törendir. Birlikte yemek yeme olgusu bir yandan toplumsal iletişimi güçlendirirken öte yandan geleneksel kültürün aktarımında taşıyıcı işlev üstlenmektedir.

Barana sohbeti, sıra gecesi, yâren geleneği ve kürsübaşı sohbeti şeklinde temelde “hareket” ve “sohbeti” esas alan, farklı adlandırmalarla Türkiye coğrafyası sınırları içerisinde yaşatılan ve 2010 yılında Somut Olmayan Kültürel Mirasın Korunması Hükümetlerarası V. Olağan Komite Toplantısı’nda İnsanlığın Somut Olmayan Kültürel Mirası Temsili Listesine kaydedilen geleneksel sohbet toplantıları ve coğrafi bölgeler bağlamında çeşitli özellikleri ile öne çıkan Turfan, Kaşgar, İli, Hoten, Dolan gibi bölgelerde yapılan Uygur meşrepleri arasında hiyerarşik yapı ve yöneticiler, oturma düzeni, kural ve cezalar, müzik, zaman, mekân, ikram ve işlev bağlamında birçok ortak nokta bulunmaktadır. Yaygın görüşe göre geleneksel sohbet toplantılarının kökeni Ahilik kültürüne dayandırılmaktadır. Nitekim Ahilik kültürünün kökenlerinin Türkistan coğrafyasında aranmasının gerektiğine yönelik görüşler ve kurma bir yapı olarak mevcut ortaklıklar, Uygur meşrepleri ve geleneksel sohbet toplantılarının tarihsel arka planında aynı kaynaktan beslendiğini ve tarihi süreç içerisinde değişen şartlar neticesinde yaşatıldıkları coğrafyaya uyum sağlayarak zamanla şekillendiğini ortaya çıkarmaktadır.

Uygur Otuz Oğul meşrebi ile geleneksel sohbet toplantılarının ortak özellikleri, bu geleneğin doğudan batıya bir yayılma özelliği gösterdiğini ortaya koymaktadır. Doğu Türkistan coğrafyasında ortaya çıkan ve şekillenen bu gelenek, Orta Asya’dan Anadolu’ya çeşitli vasıtalarla taşınmış ve Anadolu coğrafyasındaki mevcut kültür dairesini de içine alarak yeni bir hüviyete bürünmüş olmalıdır.

## KAYNAKLAR

- Aslan, Ensar, (2014),“Ahi Örgütlerinden Urfa Sıra Gecesine Uzanan Bir Kültür Geleneği”, Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 1(1): s. 5-15.
- Atlı, Sağıp, (2016), Türkiye’deki Geleneksel Sohbet Toplantıları Üzerine Bir İnceleme, Doktora Tezi, Manisa Celal Bayar Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Manisa.
- Can, Mete, (2009), Şanlıurfa Sıra Gecesi Geleneği, Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Musikisi Anasanat Dalı, İstanbul.
- Cungo Uygur Meşrepliri*, (2009), ed. Tömür Davamet, Şincan Helk Neşriyatı, Urumçi.
- Davut, Rahile; Abliz, Helimgül, (2015),*Uygur Meşrepliri Hekkide Omumiy Bayan*, Şincan Helk Neşriyatı, Urumçi.
- Davut, Rahile; Muhpul, Yasin, (2011a), *Uygur Meşrep Medeniyiti I*, Şincan Güzel Senet-Foto Süret Neşriyatı, Urumçi.
- Davut, Rahile; Muhpul, Yasin, (2011b), *Uygur Meşrep Medeniyiti II*, Şincan Güzel Senet-Foto Süret Neşriyatı, Urumçi.
- Davut, Rahile; Muhpul, Yasin, (2011c), *Uygur Meşrep Medeniyiti III*, Şincan Güzel Senet-Foto Süret Neşriyatı, Urumçi.
- Davut, Rahile; Muhpul, Yasin, (2011d), *Uygur Meşrep Medeniyiti IV*, Şincan Güzel Senet-Foto Süret Neşriyatı, Urumçi.
- Deniz, Ercan, (2013), Yâran bağlamında yapısal ve işlevsel açıdan geleneksel oda oyunlarında ceza. Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Kırıkkale.
- Ekim, Gökhan, (2012),“Coro Bozo ve Anadolu’daki Sohbet Toplantılarında Görülebilen Benzerlikler”, Akademik Bakış Dergisi 30: s. 1-16.
- Geleneksel Sohbet Toplantıları*, <http://aregem.kulturturizm.gov.tr> (e.t. 04.02.2019).
- Gitmez, Şengül; Erkmen, Serkan Emir; Aydın, Seda, (2011),*Türkiye-Somut Olmayan Kültürel Miras Çalışmaları*, Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü, Ankara.
- Habibulla, Abdurehim, (2000),*Uygur Etnografyisi*, Şincan Halk Neşriyatı, Urumçi.
- İmin, Abdüşükür Muhemmet, (1981),*Uygur Helk Muzikisi On İkki Mukam Hekkide*, Milletler Neşriyatı, Pekin.
- İnayet, Alimcan, (2007), “ Uygur On İki Makamı ve Edebiyat”, Turkish Studies 2(2): s. 365-382.
- İsmail, Osman, (1998), *Helk Egiz Edebiyatı Hekkide Umumiy Bayan*, Şincan Helk Neşriyatı, Urumçi.
- Muhammet, Adil, (2009),*KaşkarUygur Dolan Medeniyeti*, Kaşgar Uygur Neşriyatı, Kaşgar.
- Necip, Emir Necipoviç, (2008), *Yeni Uygur Türkçesi Sözlüğü*, çev. İklil Kurban, TDK Yayınları, Ankara.
- Osman, Muhammet, (1995),*Dolan Meşrep Mukamliri I*, Şincan Helk Neşriyatı, Urumçi.
- Özdemir, Nebi, (2005),*Cumhuriyet Dönemi Türk Eğlence Kültürü*, Akçağ Yayınları, Ankara.

Rahman, Abdulkerim, (1996), *Uygur Folkloru*, çev. Soner Yalçın, Erkin Emet, Kültür Bakanlığı, Ankara.

Séyit, Muttelip, (2006), “DolanMeşripiniñ Şekilliniş Alahidiliki”, *Keşker Edebiyatı* 5: s. 90-95.

Tehir, Memtili, (2010), “İliBölgesindeki “Ottuz Oğul” Meşrebinin Mahalli Özellikleri”, *Şincan İctimaiy Penler Munbiri*, 3: s. 96-99.

Turdi, Abdülşekür, (1982), “Halkın Sanat Okulu UygurMeşrepleri”, II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri, C. IV, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.

*Uygur Tiliniñ İzahlik Luğiti, “M-Ü”* (1995) haz. Şincan Uygur Aptonom Rayonluk Milletler Til Yézik Hizmiti Komitéti Lugat Bölümü, Şincan Helk Neşriyatı, Urumçi.

Yılmaz, Aktan Müge, (2011), *Geleneksel Bir Sohbet Toplantısı Urfa Sıra Geceleri*, Ankara, Grafiker Yayıncılık.

# TÜRK HALK MÜZİĞİNDE SIRA GECESİ VE BARANA GELENEĞİ

Atik SAHİL\*

## GİRİŞ

Arkeolojik kazılara göre, tarihi 12000 yıl öncesine kadar uzanan, birçok medeniyetin kalıntılarına sahip; "Peygamberler Şehri" olarak bilinen Şanlıurfa, müzik tarihi bakımından aynı tarihlere kadar uzanmaktadır. Şanlıurfa'nın zengin bir mirasa sahip olmasının sebebi tarihinde pek çok milletin bu topraklar üzerinde hüküm sürmesidir. Şanlıurfa tarih sırasına göre milattan önce Ebla, Akkad, Sümer, Babil, Huri-Mitanniler, Aramiler, Asur, Keldani, Med, Pers, Makedonya krallığı, İskender, Seleukos krallığı ve Parth krallığı, Milattan sonrada Edessa krallığı, Roma, Bizans ve Sasani dönemini geçirmiştir. Farklı milletlerin Putperestlik, sabilik (yıldızlara tapan), milattan sonrada Hristiyanlık ve İslamiyet gibi pek çok dini bir arada yaşaması da kültürel zenginliğin önemli göstergelerindedir.<sup>12</sup>

Şanlıurfa'da müzik ile ilgili ilk bulgular milattan önceki dönemlere rastlar. Şanlıurfa'nın Hilvan ilçesi Kantara Köyü'nde yapılan "Nevalı Çori" kazılarında M.Ö. 7000 tarihine ait (Neolitik Çağ/Cilalı Taş Devri) bir kap parçası üzerinde bir dans sahnesi görüntüsü, yine "Titriş" kazılarında M.Ö. 3000 yıllarına ait (ilk Tunç Çağı) kireç taşından yapılmış, keman tipi stilize edilmiş bir insan figürü bulunmuştur.<sup>3</sup>

Bardaysan 154–222 tarihleri arasında Şanlıurfa'da yaşayan önemli bir şahsiyettir. Bardaysan'ın ailesi Erbil'den Urfa'ya göç etmiştir. Daysan Nehri (Sonraları ismi Karakoyun olan) kenarında doğduğundan Bardaysan (Daysan'ın oğlu) ismini almıştır. Putperest olup Bereket Tanrıçası Atargatis'e tapıyan Bardaysan, ilk eğitimini Suruç ile Halep arasındaki Menbic (Mabbog) şehrinde almıştır. Bardaysan, din filozofu, Şair, sporcu ve aynı zamanda oğlunun adını "Âhenk" anlamında olan "Harmonius" koyacak kadar müziğe düşkündür.

Bardaysan, Süryanice yazdığı mersiyeleri bestelemiş veya besteletmiştir. O zamanlar kiliselerde ayin müziği yapılırdı.

1970 yılında Şanlıurfa'nın Eyyûbiye Mahallesi'nde, miladi 228 yılına ait Orpheus ve onun müziğini dinleyen, kuş, aslan, geyik ve meleklerin bulunduğu mozaik ortaya çıkarılmıştır. Bu mozaik, üçüncü asırda Urfa'da müziğin gelişmiş olduğunu göstermektedir.<sup>4</sup> Şanlıurfa'nın ilçesi Harran'da 1984 yılında yapılan kazılarda, XIII. yüzyıla ait Eyyûbiler döneminden kalma kemikten yapılmış bir kaval bulunmuştur. Halen Harran kazı evinde korunmaktadır.

Tarihte müziğin burada ne kadar etkin olduğunu gösteren örneklerden "Kılıçlı" makamının Osmanlı döneminde ortaya çıktığı söylenmektedir. Kılıçlı Makamı'ndaki "Güle Kon Dikene Konma" adlı hoyrat çeşidi, günümüzde de sevilerek icra edilmektedir.<sup>5</sup>

Şanlıurfa'da müziğin gelişimi incelendiğinde, Osmanlı döneminde saraydan sürgün edilen müzik adamlarının buraya gelmeleriyle saraydaki eğitimlerini ve müzik birikimlerini yöre insanlarına aktardıkları görülmüştür. Taş plakların dinlendiği dönemlerde müziği seven tüccarların İstanbul'dan plakları alıp Şanlıurfa'ya getirdikleri ve Sıra Gecesi, Dağ Yatıları ve Asbap Gecelerinde icra ettikleri tespit edilmiştir.<sup>5</sup>

1243 Köseadağ Savaşı sonrasında faaliyetlerini yoğunlaştıran ve geleneklerini bu dönemde sürdürerek, Osmanoğulları Beyliği'nin kuruluşunda etkin rol oynamış olan Ahilere ait olan toplu çalma-söyleme gelenekleri içerisinde Barana kültürünün de yeri çok önemlidir.<sup>6</sup> Bu gelenekle yetişmiş olan kişiler, o yörenin en yetkin, en sevilen ve en otoriter kimseleri olmuş ve kültür elçisi vazifesi görmüşlerdir. Her biri en az bir çalgı aleti çalacak durumda, yöre oyunlarını oynayacak estetiğe sahip, türküleri seslendirecek yeterlilikte donanmışlardır.

\* Balıkesir Büyükşehir Belediyesi Konservatuvar Şube Müdürü

<sup>1</sup> Ekinci, Abdullah (2006); *Ortaçağ'da Urfa*; Ankara s:214-219

<sup>2</sup> Akbıyık, Abuzer (2006); *Şanlıurfa Sıra Gecesi*; Şanlıurfa, s:29-35..

<sup>3</sup> Akbıyık, Abuzer (2002); *Müziği, Sıra Geceleri ve Oyunlarıyla Urfa, Uygarlıklar Kapısı Urfa*; İstanbul s: 227

<sup>4</sup> Akbıyık, Abuzer ve diğ. (1999); *Şanlıurfa Halk Müziği*; Şanlıurfa Valiliği Kültür Yayınları, Ankara s:20.

<sup>5</sup> Akbıyık; *Müziği, Sıra Geceleri ve Oyunlarıyla Urfa, Uygarlıklar Kapısı Urfa*; s:235-237.

<sup>6</sup> Fedakar, Pınar (2011); *Somut Olmayan Kültürel Miras Barana Dursunbey Balıkesir*; EGETAN, İzmir, s.29.



Bu gelenek, Anadolu'nun pek çok yerinde farklı adlarla karşımıza çıkmaktadır. Bunlar Kürsübaşı, Sıra Gecesi, Yaran, Gezek, Oturak, Cümbüş, Erfene'dir. Barana Sohbetleri ise Konya/Sille, Manisa'nın Soma ilçesine bağlı Tarhala köyünde ve Balıkesir'in Dursunbey ilçesinde yapılmaktadır.

*'Balıkesir Dursunbey yöresinde yaptığımız alan araştırmaları, yörede barana geleneğinin oluşumu ile ilgili herhangi bir bilginin mevcut olmadığını göstermektedir. Görüştüğümüz kaynak kişiler, barana toplantılarının ne zamandan beri düzenlediği şeklindeki sorularımıza, sadece 'çok eski bir gelenek', 'yüz yıllık', 'yüz elli yıllık' vb. gibi kesin olmayan ifadelerle cevap vermişlerdir.*

*'Ahilik geleneğine ve esnaf teşkilatlarına bağlı olarak ortaya çıktığı anlaşılan barana geleneğinin bilinen şekliyle, Dursunbey'de XIX. Yüzyıl sonu ile XX. Yüzyıl başlarından beri mevcut olduğunu söylemek mümkündür.'*(Fedakar, 2011, s.29).<sup>7</sup>

Barana, kelime kökeni olarak farsça olup, Barhana ya da Barhane'den gelmektedir. Anlam olarak "bar", 1-Kere, Kez, Defa 2-Kat, Misli 3-Yük, Ağırlık olsa da, Türk Dil Kurumu Yayınlarının Türkiye'de yayınladığı, *Burhan-ı Katı* 'ya ait olan Muhammed Hüseyin b. Halef Tebrizi adlı eserin 50. sayfasında bu kelimenin anlamı dost, aşına, ahbap olarak da belirtilmektedir.<sup>8</sup>

## SIRA GECELERİ

Kış gecelerinde, akran gençlerin veya orta yaşlardaki arkadaş topluluklarının, haftada bir sırayla farklı evlerde yaptıkları toplantılara Şanlıurfa'da "sıra gecesi" denmektedir.

Urfalı, genç yaşından itibaren sıra gecesine katılarak, cemaatle oturup kalkmayı, gelenek ve göreneklerini, adâb-ı muâşeret kurallarını öğrenir. Halk mektebi olarak bilinen Sıra Gecelerinde zaman zaman kitaplar okunur, ilim ve irfan sahipleriyle sohbetler edilir, şiirler dinlenir, kültür ve edebiyat üzerine konuşulur. "Sıra geceleri" acıyı ve mutluluğu paylaşmaktır.<sup>9</sup>

O dönemlerde apartmanlar gibi betonarme binalar yoktu. Sıralar tamamen taştan, çoğunun üzeri toprak olan ve kap denilen kubbe evlerde yapılırdı. Odanın içi kırmızı göbekli halı, yan halı, keçe ve yün minderlerle döşenirdi. Odada mangalda kömür kayılır ve üzerine gümgüm denilen acı kahve cezveleri konurdu. Mangalda kömür üzerine üzerlik denen bir tohum serpilir odanın güzel kokması sağlanırdı. Ayrıca meşklere kullanılan darbuka, tef gibi müzik aletleri bu mangallarda ısıtılırdı.<sup>10</sup>

Bu sıralarda tombala, tolaka, yüzük oyunları gibi oyunlar oynanır, geliri sıra başkanında toplanır, hafta sonu dağ denen kır gezilerine gidilirdi. Sıra geceleri pazar günü tatil olduğu için geç saatlere kadar yatılın diye cumartesi geceleri yapılırdı. İçki içenler kendi aralarında ayrı sıra gezerdi. Sıra gecesinde esas olan çiğ köfte tabanı katar çekici denen denilen çekiçle dövülen bakır leğenlerde yoğrulurdu.<sup>11</sup> Sıra gecelerinde sırayı oluşturan kişilerin ekonomik durumuna göre çiğköfte, kadayıf veya helva ile çay ve kahve olurdu. Ekonomik durumu iyi olan gruplar akşam yemeği ile birlikte sıra yaparlar ve bir sırada yenen yemek sıra boyunca tekrar yapılmazdı.<sup>12</sup>

## Sıra Gecesinde Müzik

Şanlıurfa'da müziğin gelişmesi ve yaygınlaşmasının en büyük nedeni sıra geceleridir. Bu geceler bir usta çırak geleneğine uygun olarak müziğin öğretildiği ve icra edildiği meşk ortamıdır. Bu yönüyle sıra geceleri bir Halk konservatuvarı niteliğindedir. Herhangi bir enstrüman çalan veya okuyabilen kişilerin oluşturduğu sıra gecesinde Urfa makam geleneği içinde müzik icra edilir.<sup>13</sup> Şanlıurfa'da türkü, gazel ve hoyrat icrâsı, genellikle Rast makamı ile olur. Rast makamının seçilmesi, pes sestem başlanması ve daha sonra söylenecek tiz makamlarda sesin rahat kullanımı içindir. Rast makamında bir iki türküden sonra Rast gazel okunur. Mâhur makamına da girilebilir. Tekrar Rast'a dönülerek bu makam son bulur. İkinci olarak Nevruz makamına girilir. Arada Beşirî hoyrat okunur. Üçüncü sırada Hicâz vardır. Meyanı yapıldıktan sonra Garip Hicâz'a geçilir. İsfahan okunur. Mesnevî yapılır. Tekrar Hicâz'a dönülür.

<sup>7</sup> Fedakar, Pınar (2011); *Somut Olmayan Kültürel Miras Barana Dursunbey Balıkesir*; EGETAN, İzmir, s.29.

<sup>8</sup> Ekici, Metin; Dönmez- Fedakar, Pınar; Fedakar, Selami; Tutu, Sıtkı Bahadır; Gültekin, Mustafa; Ertural, Neslihan; Yılmaz Betül Havva (2011) *Somut Olmayan Kültürel Miras: Barana*; 'Birinci Basım, İzmir.

<sup>9</sup> Sahil, Atik (2009); *Şanlıurfa'da Halk Müziği Ve Tasavvuf Müziğinin Etkileşimi*; Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Ana Sanat Dalı, İstanbul, s:8-9.

<sup>10</sup> Çirkin, Yusuf (1997); *Sıra Gecelerimize Sahip Çıkalım*; Bizim Şanlıurfa, sayı 18, sayfa 10-11.

<sup>11</sup> Çirkin; *Sıra Gecelerimize Sahip Çıkalım*; Bizim Şanlıurfa, sayı 18, sayfa 10-11.

<sup>12</sup> Bengisu, Osman (1995); *Sıra gecelerinde muazzam samimiyet, sevgi var*; Pharmagap, sayı 7, sayfa 4-9.

<sup>13</sup> Akbıyık; *Müziği, Sıra Geceleri ve Oyunlarıyla Urfa, Uygarlıklar Kapısı Urfa*, s: 237.

Hicâz'dan sonra Uşşak ve son olarak da Segâh makamında eserler okunur.<sup>14</sup> Arada ise hoyrat ve gazel seslendirilir. Müziğe yeni başlayanlar, bu gecelerde ustaları dinleyerek müzik bilgisi alır ve makamları öğrenirler. Yukarıdaki makamların bu sıraya uygun olarak icra edilmesine Şanlıurfalı müzisyenler “Urfa Makam Geleneği” ismini vermiştir.

Müzik icra eden gruplara Şanlıurfa'da takım adı verilir. Her takım kendi ustasının veya kurucusunun adı ile anılır. Mesela; Mukim Tahir'in, Kel Hamza'nın ve Tenekeci Mahmut'un takımları gibi. Mevlütlerde, Hacı Nuri Hâfız'ın, Tenekeci Mahmut'un, Halil Hâfız'ın Şıh İbrahim'in, Bozey'in oğlu Ahmet'in ve Kazancı Bedih'in takımları gibi. Bu takımlardan bazılarının dinî ve din dışı diye ifade edebileceğimiz müzik alanlarında faaliyet göstermiş olması, Şanlıurfa müziğinin genel yapısı açısından önemli bir husustur. “Gecelerde gazel ve hoyrat okuyanlara “*tekçi*” okunan ilahilere de “*çifte*” türkülere de “*kırık hava*” veya “*kırık*” denmektedir”.

Şanlıurfa'da meşk esnasında Klasik Türk Müziği ve Halk müziğinde kullanılan sazlar görülmektedir. Kanun, Ud, Keman, Tanbur, Yaylı Tanbur, Ney, Bağlama, Cura, Cümbüş, Def, Darbuka, Bendir, Kaval, Neşetkar (Neşe Kar) gibi enstrümanlar kullanılır.

Sıra gecesinde Urfa Makam Geleneği arasında hoyratlar ve gazeller okunarak müziğe ayrı bir renk katmaktadır. Şanlıurfa'da ekseriyetle hoyratlarda okunan manilere örnek olarak aşağıdaki maniler gösterilebilir.

Yara benden	Gümüşten oklaviyam
Ok senden yara benden	Mor buğçada bağlıyam
Yolcu yoliya heyran	Göğsünde bir gül açmış
Selam et yara benden	Ben o gülün yapağıya

Kuleden	Keman ağlar
Sesin aldım kuleden	Yay çeker keman ağlar
O kaş o göz değimli	Ben yardım ayrılalı
Beni siye kul eden	Gözlerim yaman ağlar.

Klasik Türk Müziğinin içinde bir form şekli olan gazel formunun icrası: Urfa makam geleneğinde farklı işleyişe sahiptir. Birer taksim havasında icra edilen gazeller; peslerden başlayıp derece derece genişleyerek icra edilen makamın en tiz bölgesine kadar genişlemekte ve daha sonra süzülerek başlanan noktada son bulmaktadır. Bu genişleme sırasında farklı makamlara geçkiler yapılıp ve en son olarak ana makama geçilmektedir. Şanlıurfa'da icracılar bu genişlemeyi bölümlere ayırmışlar ve her birine kat adı vermişlerdir”.<sup>15</sup>

Örneğin Urfa makam geleneği içinde Rast makamına bakacak olursak.

- 1- Kat. (Segah perdesinde asma karar)
- 2- Kat. (Neva perdesinde asma karar)
- 3- Kat (Mahur) vb.

Sıra gecesinde gazelhan hoyrat okurken (Bir kuble okuduktan sonra) arada sazlar tarafından yapılan ritmik bir icra türü vardır ki buna **gezinti** adı verilmektedir.

Dili oldukça ağır olan gazellerin sözleri ekseriyetle divan şairlerinden seçilmiştir. Urfalı gazelhanlar genelde Fuzuli, Nabi, Kuddusi, Şair Mehmet Eşref, Yaşar Nezihe gibi şairlerin gazellerini okumuşlardır.

Urfa makam geleneği içinde ekseriyetle okunan gazeller şunlardır:

#### **Bende Mecnun'dan**

Bende mecnun'dan füzün aşıklık isti'dadı var  
Aşık-ı sadık benem mecnun'un ancak adı var

N'ola kan dökmekde mahir olsa çeşmün merdümü  
*Nutfe-i kabildürür gamzen kimi üstadı var.*  
Kıl tefahhur kim, senün hem var ben tek aşıkın  
Leyli'nin mecnun'u şirin'in eğer ferhad'ı var

<sup>14</sup> Uslusoy, Şeref (1980); *Urfa Türkülerinde Makam Geleneği*; Harran Dergisi, Sayı: 18, Şanlıurfa, s:15-16.

<sup>15</sup> Özgül, Mustafa; Turhan, Salih; Dökmetaş, Kubilay. (1996); *Notalarıyla Uzun Havalarımız*. Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, s: 8-75.

Ehl-i temkinem beni benzetmeye ey gül bülbüle  
Derde yok sabrı anın her lahza bin feryadı var.

FUZULİ

### Şanlıurfa Sıra Gecesine Geliş

Sıraya geliş saati daha önce belirlenen saatlerde olup gelmeyen ya da mazeretini önceden bildirmeyenlere para cezası verilmektedir. Sıraya katılanları ev sahibi kapıda karşılar ve sıranın yapılacağı odaya kadar eşlik eder burada sıraya önce gelenler ayağa kalkarak gelene buyur etmektedir. Sıraya gelen selam vererek herkesle tokalaşmakta ve uygun yere oturmaktadır. Sırada yaşça büyük olanlar üst tarafta, yaşça küçük olanlar ise kapıya yakın oturmaktadır. “Ev sahibi ve sıraya daha önce gelenler, sonradan gelenlere “*merhaba*” derler; sıraya gelenlerde onlara “*merhaba*” diyerek karşılık verir. Daha önce gelenler çoksa cemaatin hepsine birden merhaba anlamına gelen “*cemaatize rahmet*” der.<sup>16</sup>

Koltuk veya sandalyenin olmadığı geleneksel döşenmiş evlerde yapılan sıralarda genellikle bağdaş kurularak oturulmaktadır. Sırada yan gelip uzanmak veya ayakları uzatmak hiç hoş karşılanmamaktadır. Hastalığı nedeniyle ayağını uzatacak kişide cemaatten özür dileyerek izin isteyip ayaklarını uzatmalıdır.

### Şanlıurfa Sıra Gecesinde Misafir Ağırılama

Kişi Sıraya misafir getirecek ise önceden sıra başkanına söylemesi gerekmektedir. Masrafını misafiri getiren kişi karşılamaktadır. Misafire odanın üst tarafında yer verilmekte ve bu kişi sıraya getiren kişi tarafından tanıştırılmaktadır. Sıradakilerde tek tek misafire kendini tanıtmaktadır.

### Şanlıurfa Sıra Gecesinde Sohbet

“Sohbet sıranın en önemli fonksiyonlarından birisidir. Sohbet sıraya gelenlerden hal hatır sorularak başlamaktadır. İş durumları sıhhat durumları sorulmaktadır. O hafta olmuş önemli olaylar, piyasa durumu, ekonomi, siyaset, ve dini konular gibi birçok konu görüşülmektedir. Görüşülen konular sırayı oluşturan kişilerin ilgi alanlarına göre çeşitlilik göstermektedir. Edebiyata meraklı olanların gezdikleri sırada edebiyat üzerine sohbetler yapılır, kendi yazdıkları ve meşhur şairlerin şiirleri okunup, şiirlerle karışık atışmalar yapılmakta, hikayeler ve fıkralar anlatılmakta ve bilgi alışverişinde bulunulmaktadır. Bazen de sıradakiler merak ettikleri konular için dışardan konunun uzmanını sıraya davet etmekte ve kendisinden faydalanılmaktadır”.(Kürkçüoğlu, 1997, s.81).<sup>17</sup>

Daha sonra sıra grubunca alınacak kararlar belirlenir. Bunlardan bazıları;

- Sıra başkanı ve yardımcısı seçimi.
- Sıra gecesinin haftanın hangi gününde yapılacağı.
- Sıraya saat kaçta başlanıp kaçta bitirileceği.
- Sıraya hangi tarihte başlanıp ne zaman sona ereceği.
- Sıra yapacak kişilerin sıralarının belirlenmesi.
- Sıraya yeni katılmak isteyen kişiler hakkında karar verme süreci.
- Sırada yapılacak ikramların belirlenmesi.
- Sırada toplanacak paralar ve aktarılacak yerlerin belirlenmesi.
- Sıra kurallarına uymayanlar hakkında verilecek cezaların kararlaştırılması.

Sıraya misafir kabul edilip edilmeyeceği, edilecekse hangi şartlarda kabul edileceği ve misafir getirene verilecek olan cezanın belirlenmesi ve benzeri şeklindedir.<sup>18</sup>

### Sıraya Yeni Üye Alınması

Sıraya yeni bir üye girmek istediğinde başkana bildirilir. Başkan istekli kişiyi araştırır, sırayı bozmayacağına, sıraya uygun olduğuna karar verirse önce bir sıra yapmasını isterdi. Sıradaki

<sup>16</sup> Karlıklı, Şaziye (1998); *Bizim İller II*, Creative Yayıncılık ve Tanıtım Ltd. Şti, İstanbul, s:51.

<sup>17</sup> Kürkçüoğlu, Cihat (1997); *Müze Şehir ve Peygamberler Şehri Şanlıurfa*; Şanlıurfa Valiliği Yayını, Ankara, s:81.

<sup>18</sup> Kürkçüoğlu, Cihat; Akalın, M; Kürkçüoğlu, Sabri; Güler, Selahattin E. (2002); *Şanlıurfa Uygarlığın doğduğu Şehir*; Şanlıurfa İli Kültür Eğitim Sanat ve Araştırma Vakfı Yayınları, 2. Baskı, Şanlıurfa, s:27.

davranışlarına bakılırdı. Daha sonra uygun bulunursa sıraya alınır, ancak sıraya uygun bulunmazsa sıraya kabul edilmez.

### Sıradan Üyenin Atılması

Sırada adabı muaşeret kaidelerine, sıra tarafından kabul edilen kurallara riayet etmeyen üyeler sıradan ihraç edilir.<sup>19</sup>

### İkramlar

**1- Acı kahve (mırra) İkramı:** Sıra gecesine katılanlara ilk olarak acı kahve ikram edilir. Konuklara acı kahve iki defa verilir. Bir defa verilmesi karşı tarafı hesaba almama ciddiye almama gibi yorumlanır. Üç defa üst üste içen ise kahveden anlamıyor demektir. Kahve içildikten sonra fincan dağıtana hemen geri verilmeli, yere bırakılmamalıdır. Kahveden sonrada koyu bir sohbete başlanılır.

**2- Çay ikramı:** Acı kahve ikramından sonra çay ikramı başlar. Çay biraz geciktiğinde Urfa şivesi ile ev sahibine “ yahu bu çayız Helepten mi geli? Niye bele gecikti? Çay suyuz yoksa komşudan getirah” gibi tatlı sataşmalar yapılır. Hala çay gelmezse “çay içinde adalar” veya içinde çay vurgusu olan türküler söylenir. Ayrıca sıcak yaz gecelerinde ayran ve şurup da ikram edilir.<sup>20</sup>

**3- Çiğköfte İkramı:** Doğuşunun Hz. İbrahim dönemine dayandırıldığı çiğköfte Urfa yemek kültürü içinde önemli bir yere sahiptir.

Urfa'nın önemli bir yemeği olan çiğköfte sıra gecelerinin de vazgeçilmez yemeği olmuştur. Sırada sohbet veya müzik faslı biterken köfteyi yoğuracak kişi ve ona yardımcı olacaklar köfte yoğurmak üzere kalkarlar. Daha önce bulguru, eti, isotu ve diğer malzemelerin hazırlanmış olduğu diğer odaya giderler.

Çiğ köftenin yanına bostana salatası, salata veya maruldan yapılmış cacık, çoban salatası, koruk salatası ve cacıklar ikram edilir.<sup>21</sup> Ayrıca çiğköfte yanında pırpırım, kuzu kulağı, tere, su yarpuzu ve hardal otu gibi yeşilliklere sofraya getirilir.<sup>22</sup>

**4- Tatlı İkramı:** Sıra gecelerinde çiğköfteden sonra künefe yani kadayıf tatlısı, şıllık, katmer, baklava veya daş ekmeği, küncülü akıt, palıza, şire, zingil tatlısı, sütlaç, hurma tatlısı gibi mahalli tatlılardan herhangi biri ikram edilir. Sıra sahibinin evinde yapan biri varsa evde yapılır. Yoksa çarşıdan özel olarak alınır.

Yine arkadaş toplantılarında yapılan bu ikramların masrafları eşit olarak bölünmekte ve buna harefene denmektedir.”<sup>23</sup>

### Oyunlar

Sıra gecelerinde hoşça vakit geçirmek üzere oynanan belli başlı oyunlar vardır. En yaygın olanları Yüzük oyunu ve Tolaka'dır.

**Yüzük Oyunu:** Bu oyunda kullanılmak üzere 5 veya 10 tane acı kahve fincanı ve bir yüzük gerekmektedir. Bu oyun için öncelikle sırada bulunanlar iki gruba ayrılır. Bu gruplardan birisi tepsinin içinde bulunan fincanlardan birisinin altına yüzüğü saklar ve tepsiyi diğer grubun önüne koyar. Grup elemanları yüzüğün hangi fincanın altında olabileceğini biraz düşünüp ortak bir karara varırlar ve grup temsilcisi tarafından fincanın altı dolu deyip fincan kaldırılır. Eğer yüzük varsa o grup 10 puan alır. Fakat fincanın altı boşsa kaldırılmayan fincan sayısı kadar karşı tarafa puan verilir. Fakat fincanın altı boş deyip kaldırır ve doğru çıkarsa kaldırdığı boş fincan sayısı kadar puan alır. Grup yanılırsa yüzüğü bu defasında diğer grup saklar ve oyun bu şekilde önceden belirlenmiş olan sayıyı buluncaya kadar devam eder.<sup>24</sup>

**Tolaka Oyunu:** Bu oyunu oynayabilmek için en az 5 kişiye ihtiyaç vardır. Oyun için ayrıca bir yüzük veya para ve oyunda cezalandırılan tarafın eline vurmak için bir kemer, atkı veya havlu gerekir. Bu alete de Tolaka adı verilir. Oyunda öncelikle ebe olan kişi Tolakayı koltuk altına sıkıştırır ve ayağa kalkar.

<sup>19</sup> Bengisu, Osman (1995); *Sıra gecelerinde muazzam samimiyet, sevgi var*; Pharmagap, sayı 7, sayfa 4-9.

<sup>20</sup> Bakışoğlu, Güzen (2015); *Sıra gecelerinin ruhu artık incinmesin*; Hizmet gazetesi, s.3, 13 Haziran.

<sup>21</sup> Akbıyık; *Şanlıurfa Sıra Gecesi*; s:29-35.

<sup>22</sup> Bakışoğlu, Güzen (2015); *Sıra gecelerinin ruhu artık incinmesin*; Hizmet gazetesi, s.3, 13 Haziran.

<sup>23</sup> Anonim (2005); *Şanlıurfa İl Çevre ve Orman Müdürlüğü, İl Çevre Durum Raporu*.

<sup>24</sup> Bakışoğlu, Güzen (2015); *Sıra gecelerinin ruhu artık incinmesin*; Hizmet gazetesi, s.3, 13 Haziran.

Avuçlarını açmış bekleyen diğer grup elemanlarının avuçlarına yüzüğü bırakır gibi yaparak gezdirir biraz dolandıktan sonra başkalarına fark ettirmeden birinin avucuna bırakır. Avucuna yüzük bırakılan oyuncu hiç sesini çıkarmaz, renk vermez. Ebe herhangi birine yüzüğün kimde olduğunu sorar. Sorduğu kişi kimde olduğunu bilirse ebenin eline tolaka ile bir defa vurur ve ebe o kişi olur. Eğer bilemez ise ebe onun eline vurur ve ebeliğe devam eder.<sup>25</sup>

Yaz döneminde yapılan dağ gezilerinde sıra üyeleri birdirbir, çelik-çomak, üç adım gibi oyunlar oynarlardı.<sup>26</sup>

## BARANA

Sonbaharda başlayan Nisan ayının sonuna dek süren, akran gençlerin veya orta yaşlardaki arkadaş topluluklarının, haftada bir sırayla farklı evlerde yaptıkları toplantılara Balıkesir Dursunbey'de “Barana” denmektedir

Dursunbey ilçesinde bulunan Barana geleneği, 1970’li yıllara kadar varlığını sürdürmüş, daha sonraları unutulmaya yüz tutmuştur. Ancak günümüzde DUFAD (Dursunbey Folklor Araştırma Derneği) gelecek nesillere aktarmak için sohbet toplantılarında türküleri, halk oyunlarını, orta oyunlarını, sohbette uyulması gereken kuralları ve barana’nın işleyişini devam ettirmektedir. Okul vazifesi gören bu dernek büyük ölçüde kültürümüze katkı sağlamaktadır.

Hasatın yapılması ile bir araya gelen ve eski sohbetlerde tecrübe edinmiş birkaç ahabap, barana kurmaya karar verir. Baranın kurulması için baranaya katılması uygun görülen kişiler, Kanlı Pilav adını verilen ilk yemeklerini burada yerler. Bu yemeğin çok derin bir manası vardır. O gün yemeğe katılmış olan kimseler, akabinde kurulacak olan barananın ahababıdırlar ve hepsi kardeşlik vasfına erişmişti. *Çok eski devirlerden beri Dursunbey’de haftada bir gün sohbet alemi yapılır. Bu topluluğun adına ‘Barana’, eğlencenin adına da ‘Sohbet’ denir. Barana’ya yüz kızartıcı suç işlemiş şahıslar giremezler. Çünkü barana aynı zamanda terbiyevi bir yerdir.*<sup>27</sup>

## Barana’da Teşkilat Yapısı

Barana’yı yöneten kişiye Barana Başkanı denilmektedir. Başkanın yardımcısı, bir de yine barana’nın içerisinde işleyişi denetleyen çavuş adlı bireyler bulunur. Tüm faaliyetler Başkan ve ekibi tarafından denetlenir, uygun görüldüğü takdirde hayata geçirilir. Şunu unutmamak gerekir ki, baranalarda; erdem, fazilet, namus, temizlik, doğruluk önemle üzerinde durulan konulardır. Halil Bedii Yönetken, Derleme Notları 1 adlı eserinin 137. sayfasında barana’nın işleyişi ile ilgili önemli bilgiler vermiştir. Bu bilgiler günümüzde çok önemli ve kıymetli bilgilerdir. Bunun nedeni, kitabın yazılma döneminde yaşayan Barana geleneğinin varlığını devam ettirmesidir.

*‘Kış yaklaşmadan önce arifane bir ziyafet verilir, bu ziyafette sohbetin nasıl yapılacağı, ona kimlerin katılacağı tespit olunur. Sohbet ortak olanlara Sohbet Ahabapları, sohbetin toplanacağı, yapılacağı yere Barana-Barhane, sohbeti idare edenlere Barana Başu denilirdi. Barana başkanı bütün bir kış için seçilirdi, bunlar iki kişi olurdu. Daha yaşlısı başkanlık ederdi, baranabaşının icra vasıtası da Sohbet Çavuşu adını taşırdı. Sohbet Çavuşu, sohbet ahabaplarının günlük ahvalini kollamakla da mükellefti.’*(Yönetken, 1966, s.137).<sup>28</sup>

## Barana Üyeleri (Ahabaplar)

Barana toplantılarına katılan ve bu topluluğa mensup kişilere Ahabap denir. Ahabaplar kanlı pilavdan sonra da barana’ya kabul edilir. Ancak bunun için sohbette bulunan bir ahababın, katılacak olan kişiye muhakkak kefil olması gerekir. Topluluğa yeni katılan Küçük Ahabapların görevi ahabap oluncaya kadar sohbet esnasında ayak işlerini, yemek ve içecek dağıtımını gibi işleri yapmak ve sohbet kurallarını öğrenmektir.

<sup>25</sup> Akbıyık; *Şanlıurfa Sıra Gecesi*; s:29-35.

<sup>26</sup> Bengisu, Osman (1995); *Sıra gecelerinde muazzam samimiyet, sevgi var*; Pharmagap, sayı 7, sayfa 4-9.

<sup>27</sup> Trt Derleme Notları, *Derleme Tarihi 1.09.1967, Barana Havaları, Kaynak kişileri: Hasan Ateşbahar, Hayati Meriç, Nebi Tebe, Abdullah Dar, Rıza Hekimoğlu.*

<sup>28</sup> Yönetken, Halil Bedii (1966); *Derleme Notları 1*, Ankara, s. 137.

## Barana'da Sosyal Yapı

Barana topluluğunda; ekonomik ve sosyal eşitliğe önem verilir. Bunun dışında, eşitlik ilkesinin bir başka göstergesi de, sohbet evini yapacak olan ahabplar, her toplantıda aynı yemeği aynı oranda yapmak veya yaptırmak zorundadır. Burada dikkat edilecek husus, yemeğin miktarı ve yapılacak olan yemeğin adının tüm toplantılarda aynı oluşudur.

Barana her cumartesi yatsı namazı vaktinden sonra başlar, pazar sabahına kadar devam eder. Her hafta farklı ahabbın evinde barana yapılmak zorundadır. Bu ahabplar daha evvelden belirlense dahi, sohbetin en sonunda seslendirilen Sohbet Övgüsü adlı türkü ile belli olur.

Örneğin o hafta yapılan sohbetin ev sahibinin adı Bünyamin, gelecek haftaya yapılacak olan sohbetin ev sahibinin adının da Emin olduğunu düşünürsek; *'Gelmiş geçmiş olsun Bünyamin Paşa kadem kadem olsun Emin Paşa'* adlı sözler söylendiğinde ahabplar haftaya Emin ahabbın misafirliğinde Barana yapılacağını hemen o anda anlarlar.

## İcrada Kullanılan Çalgılar

*'Sohbette kullanılan sazlar şunlardır: Ut, keman, saz, cura, tef, düdük, darbuka, kemançe. Bunlardan ut'un sonradan girdiğine şüphe yoktur, aslında sadece halk müziği aletleri kullanılırdı.'* Az önce bahsedilen çalgılar dışında kabak kemane, zilli maşa, oyun kaşığı gibi sazlar da bu topluluğun içerisinde yer almış, hatta daha sonradan cümbüş ve keman da dahil olmuştur. Ancak, son yıllarda barana geleneğini tanıtan ve yaşatan DUFAD, Geleneksel Türk Halk Müziği (GTHM) Sazlarının kullanımına özen göstermiştir. Günümüzde yapılan sohbet toplantıları temsillerinde kullanılan başlıca çalgılar şunlardır: Bağlama, cura, dilsiz kaval, kabak kemane, bendir, darbuka ve zilli maşa.

*'Barana Takımı'nın seslendirilmesi sırasında def ve dümbelek temel vurmali çalgılardır.'*<sup>29</sup>

## Sohbet Evine Gidiş

Sohbetin yapılacağı vakit olan cumartesi gününün yatsı namazı sonrası, ahabplar bir araya gelerek sohbet evine doğru yola çıkarlar. Sohbet evine tahminen 100 metre kala, buldukları yerde *'Sabahtan Kavuştum Ben Bir Güzele'* adlı türküyü ritim sazları eşliğinde söylerler. Bu türkü söylenirken türküyü söyleyen ahabplar ayakta yarım ay vaziyetini almış bir şekilde, başları yere doğru eğik vaziyette, vakur bir duruş ile icra ederler. Yarım ay şeklinin oluşturan ahabpların bulunduğu yerin tam ortasında, 4-6 civarında ritim saz (bendir, darbuka, oyun kaşığı, zili maşa) çalan ahabplar ise yere çökmüş vaziyette bulunurlar. Türkünün ilk bölümü sona erdikten sonra, ahabplar toplu halde sohbet evine iyice yaklaşarak türkünün ikinci bölümüne geçerler.

*Sabahtan kavuştum ben bir güzele  
Güzel senin uykuların uçtu mu uçtu mu  
Uçtu diye yad ellere düştü mü düştü mü  
Gülün bir tanesi sen keram eyle ben yandım*

*Üç güzel oturmuş yolun üstüne  
Selam alır selam verir dostuna dostuna  
Varın söylen evlenmesin üstüme üstüme  
Gülün bir tanesi sen keram eyle ben yandım*

Bu türkünün sohbeti yapan ahabp için önemi fazladır. Çünkü söylenen bu türkü sohbet sahibi için:

*'Biz sohbet yerine yaklaştık. Hazırlıklarını tamamla.'* Anlamına gelir.

Burada türkü icra edilirken değineceğimiz önemli bir husus vardır. Türküyü ayakta söyleyen ahabpları hilal'i, çökmüş vaziyette ritim çalan ahabplar da yıldızı simgeler. Böylece Türk bayrağı şekli vaziyetinde olmuş olur. Topluluğun bu şekilde diziliminin, hangi dönemden beri yapıldığı maalesef tam olarak bilinmemektedir.

Bu türkü seslendirildikten sonra, topluluğun içerisinde iki ahabp, türküyü söyleyen ahabpların tam önünde Evleri Var Üst Başta adlı 9/4 'lük bir zeybek oynarlar. Oyun oynanırken oyun kaşığı kullanılır.

<sup>29</sup> Akdoğan, Onur (2003); *Türk Müziğine Türler ve Biçimler*; İzmir, s:208.

Oyun esnasında oyuncular, 9 zamanlı ölçünün her iki ölçüden birinin 7. dördlüğünün icrasında Hoste ya da Hosti diyerek bağırırlar.

Bu oyunun bitiminde sonra barana ahbabları sohbet sahibini selamlayarak sohbet evine girerler. Her ahbabın göğsünde mutlaka bir şimşir yaprak (*şimşir, iğde*) parçası iğnelenmiş şekilde bulunur. Selamını veren ahbab, sohbet odasına geçerek, göğsündeki şimşir yaprağını odadaki şömine üstünde bulunan örtüye takar. Bu kısa çaplı törenin yapılması sohbet evi sahibi için oldukça önemlidir. Çünkü sohbet günü dışında eve ziyarete gelecek olan misafirler, bu örtü üzerindeki şimşir yapraklarını gördükleri zaman, bu evde barana sohbetinin yapıldığını anlarlar. Sohbet evine sahip olmak, ve kişinin kendi evinde sohbet yapılması, o kişi için tarif edilmez bir şeref kaynağıdır, itibardır.

Fedakar (2011), kaynak kişilerden yapmış olduğu derlemeler sonucunda geleneksel barana işleyişini şöyle anlatmaktadır: '*Sohbetin yapılacağı konağın sahibi, misafirlerini 'Hoş Geldiniz!' diyerek kapıda karşılar. Sohbet ahbabı önce başkan, başkan yardımcısı ve yaşça büyük olanlar, sonra da sohbet ahbabı ve en sonda küçük ahbablar olmak üzere belirli bir sıra içerisinde konak sahibine 'Hoş Bulduk Muhabbetin Hayırlı Olsun' (KK.1) diyerek içeri girer. Konağa girenler yakalarına taktıkları barananın sembolünü yakarlından çıkarır ve ocaklık ya da ocak olarak adlandırılan yerin üstünde bulunan perde veya örtüye iğneler. Ev sahibi, bu sembolleri oradan kaldırmaz ve bu semboller, o evde barana sohbetinin yapıldığının bir işareti olarak asıldıkları yerde kalır'* (Fedakar, 2011, s.34).<sup>30</sup>

*'Sohbet ahbabları başlarına, göğüslerine altın varakla beraber takılan bir çiçek veya yaprak ve otu ilıştırirlerdi.'*<sup>31</sup>

### **Sohbette İcra Edilen Türküler**

Bu toplu çalma-söyleme geleneğinde, müziğin kurallı bir şekilde ilerleyişi bulunur. Seslendirilecek olan tüm türküler bellidir. Bunlar sırası ile şöyledir.

*Sabahtan Kavuştum Ben bir Güzele*

*Evleri Var Üst Başta*

*Eminemin Çam Dibinde Sesi Var*

*Ayva Çiçek Açmış*

*Karaköyün Armudu*

*Alçak Ceviz Dalları*

*Kuyu Dibi Derinden*

*Çatal Çamlar Arası Kirpiklerin Karası*

*Top Top Olmuş Efem Aman*

*Yeraltının Yılanı (Kıydan)*

*Koca Kuşun Yüksektedir Oyunu*

*Dursunbey'in Hanları.*

*Oyun Havası (Dursunbey Sekmesi)*

*Yağmur Yağıyor Yağmur Dere Tabanlarına*

*Alaçamın Bayırı İçindedir Çayırı*

*Yağsın Yağmurlar Yağsın*

*Şerifem*

*Aldı Dereleri Tüfek Yankısı*

*Kayalca'nın Taşları*

*Aşağı Mahalle Hocası (Sohbet Övgüsü)*

<sup>30</sup> Fedakar, Pınar (2011); *Somut Olmayan Kültürel Miras Barana Dursunbey Baltkesir*; EGETAN, İzmir, s.34.

<sup>31</sup> Yönetken, Halil Bedii (1966); *Derleme Notları 1*, Ankara, sayfa 137.

Ahbaplar koro olarak türküleri birbirlerine bağlı şekilde ve sohbetin sonunda da 'Aşağı Mahalle Hocası' adlı türküyü icra ederler. Bu türkülerin içerisinde; Evleri Var Üst Başta, Alçak Ceviz Dalları, Yer Altının Yılanı (Kıyıdan), Koca Kuşun Yüksektedir Oyunu, Oyun Havası (Dursunbey Sekmesi), Kayalica'nın Taşları'nın oyunları bulunmaktadır. Barana başkanı'nın talimatı ile sohbette bulunan ahbapların ikisi ya da dördü bu oyunları icra ederler. Her oyunu farklı ahbaplar icra edebilirler.

*'Bir oda müziği anlayışıyla gerçekleştirilen barana'larda, sözel bölmeler koro ve solo olarak ezgilendirilmiştir. Dolayısıyla koro-solo oturtumludur.'*<sup>32</sup>

### **Sohbete Ara Verme**

Sohbete ara verme barana başkanının 'Er Ol' söylemi ile başlar ve yarım saat sürer. Bu süre içerisinde ahbaplar temel ihtiyaçlarını karşılarlar.

Barana toplantılarına dışarıdan misafirler katılabilir yaklaşık olarak yarım saat ile bir saat arasında misafirlerle sohbet edilip gereken izzet-i ikram yapıldıktan sonra uğurlanırlar. Misafir olarak da olsa Barana evine bayan misafir kabul edilmez.

### **Baskın**

Barana bir yerleşim yerinde birden fazla bulunabilir. Dursunbey ilçesinde 30 farklı barana topluluğunun olduğu söylenmektedir. Bu topluluklar zaman zaman birbirlerine çat kapı ziyarete gelirler. Buna Baskın adı verilir. Baskına gelen barana topluluğu diğer topluluğun sohbet evinin önünde Sabahtan Kavuşum Ben Bir Güzele adlı türküyü söylerler. Bu buluşma da misafirlere tanınan süre kadardır. Onlara da ikramda bulunulur ve daha sonra uğurlanırlar.

### **Yemekler**

Türkülerin tamamı icra edildikten sonra konuklar gelmeden önce hazırlanan yiyecek ve içeceklerin (Yoğurt çorbası, sulu et yemeği (güveç), yufkalı tirit, kızılçık hoşafı, pilav ve saraylı adı verilen yöresel tatlı) ikramına başlanır.

### **Oynanan Oyunlar**

Yemekler yenildikten sonra ahbaplar arasında seyirlik oyunlar oynanmaya başlar. 'Pırasa Yattı Kalktı Soğan', 'Sekir Oyunu' ve 'Yüzük Oyunu' en çok oynanan seyirlik oyunları arasındadır. Bu oyunlarda sırası ile oyunu kaybeden ahbaplara çeşitli cezalar uygulanır. Barana başkanının işaretine kadar cezalar devam etmek zorundadır. Bu cezalarla ahbaplar gülerler ve eğlenirler. Ceza sona erdiğinde ahbap alkışlanarak yerine geçer.

### **Mahkeme**

Sohbet gecesinin sonuna gelemeden oyunların bitimi ile sohbet evinde mahkeme kurulur. Mahkeme esnasında barana başkanı herkese:

- 'Birbirinden şikâyeti olan var mı ?' diye sorar.

Ahbaplar içerisinde şayet birbirinden herhangi bir şikâyeti bulunan yoksa o gece sohbetin sonuna gelinmiştir. Ancak şikâyeti olan biri varsa başkan tarafından dinlenir. Daha sonra şikâyet edilen ahbap çağırılır. Başkan suçu işleyip işlemediğini sorar. Ahbap eğer kabahatli ise suçunu itiraf eder. Başkan suçun ağırlık derecesine göre suçu işleyen ahbaba 2'den 8 sopya kadar falaka cezası verebilir. Cezayı çekecek olan suçlu'nun cezası eğer ağırsa, bazı barana ahbapları bu ahbabı yalnız bırakmaz ve çektiği cezayı kendi aralarında pay ederek, ahbabın yükünü ya da acısını azaltırlar. Örneğin 8 sopalık ceza görececek olan ahbaba, 2 ahbap başkandan izin isteyerek cezanın bölünmesi talebinde bulunurlar. Kabul gördüğü takdirde cezası 3'erli yahut 2'şerli olarak bölüştürülebilir. Buradan da anlaşıldığı gibi barana ahbaplarının arasında ki bağı ortaya koyar.

Ceza sadece bundan ibaret değildir. Bir ahbap eğer şehir içerisinde yüz kızartıcı bir suç işlemişse. Örneğin bir kıza yan gözle bakmışsa, hırsızlık etmişse vb. bu kişinin cezası barana'dan kovulmaktır. İki ahbabın eline çam çırası verilir ve ucundan yakılır. Cezaya uğrayan eski ahbaplarının koluna girerek

<sup>32</sup> Akdoğu, Onur (2003); *Türk Müziğine Türler ve Biçimler*; İzmir, s:208.



evine kadar eşlik ederler. Bu vaziyeti yoldan geçen insanlar gördüğü zaman, o kişinin barana'dan çıkarıldığı anlaşılır. O saatten sonra o kişinin artık o yerde yaşamasının bir ihtimali yoktur. Çünkü oradaki esnaf o kişiye mal vermez, kimse o kişiyle konuşmaz, kız vermez. Kısacası toplum tarafından ihraç edilmiş bir halde olan bu kişi, mecburen başka bir yere göç etmek zorunda kalır.

Bu uygulamanın bir benzeri de Ahilik Geleneğinde Pabucun Dama Atılması'dır. Bu ceza ise esnaf içerisinde mesleğini kötüye kullanan kişilere uygulanır. Ahilerin sohbetlerinin bitiminde kapıda pabucunu bulamayan zanaatkârın pabucu dama atılmıştır. Artık o esnafın bu yerleşim yerinde esnaflığa devam etmesi mümkün değildir.

### **Sohbetin Sonlandırılması**

Cezalar da bittikten sonra Sohbet Devretme Havası, Aşağı Mahalle Hocası yahut Sohbet Övgüsü adı verilen türkü seslendirilir. Ve o günkü barana biter.

*Aşağı mahalle hocası  
Okudur ebcet hecesi  
Gelecek Pazar gecesi  
Sevdiğim bir o saydığım bir o  
Bir o o mican  
Sohbet senindir senindir vallah billah senindir*

*Bir o bir o bir o  
Geçmiş olsun Abdullah Paşa  
Kadem olsun Rıza Paşa  
Bir o bir o bir o*

*Kızıl üzümün turşusu  
Yüzüne vurmuş ekşisi  
Hasan Bey'in has komşusu  
Sevdiğim bir o saydığım bir o  
Bir o o mican  
Sohbet senindir senindir vallah billah senindir*

*Bir o bir o bir o  
Geçmiş olsun Abdullah Paşa  
Kadem olsun Rıza Paşa  
Bir o bir o bir o  
Uzun çarşı baştan başa  
Keklik seker taştan taşta  
Geçmiş olsun Abdullah Paşa  
Sevdiğim bir o saydığım bir o  
Bir o o mican  
Sohbet senindir senindir vallah billah senindir*

*Bir o bir o bir o  
Geçmiş olsun Abdullah Paşa  
Kadem olsun Rıza Paşa  
Bir o bir o bir o*

## SONUÇ

### Sıra Gecesi ve Barana Sohbetleri Ortak Özellikleri

- 2009 yılında ‘Geleneksel Sohbet Toplantıları’ adı altında UNESCO Temsili Listesine alınması önerilmiş ve UNESCO Genel Kurulu tarafından her ikisi de kabul görmüştür.
- Sıra gecesinde olduğu gibi Barana sohbetlerinde ikramlar önceden kararlaştırılır. Kurala uymayanlar ceza alır.
- Yemekler bir ya da birçok kişi tarafından ortaklaşa yapılır.
- Erkeklerle özgü olup farklı yaş ve meslek gruplarından kişiler katılır.
- Kardeşlik, yardımlaşma ve sosyal dayanışmayı güçlendirmek amacı güdülmektedir.
- Müzik, sohbet ve oyunlarla gerçekleştirilir.
- Yeni nesillere aktarılması için usta-çırak görevi amaçlanmıştır.
- Yüzük Oyunu her iki gecede de oynanır.
- Belirlenen kurallara rivayet etmeyen üyeler ihraç edilir.
- Ortak kullanılan makamlar; Uşşak, Hüseyini, Hicaz, Karcığardır.
- Def, darbuka, cümbüş ve bağlama ortak kullanılan enstrümanlardır.

### Sıra Gecesi ve Barana Sohbetleri Farklı Özellikleri

- Sıra gecesi mekanda başlar, barana sohbetleri yapılacak olan mekana gelmeden yolda başlar.
- Sıra gecesinde oynanan oyunlarla Barana sohbetlerindeki oyunlar birbirinden farklıdır. Sıra Gecesinde Tolaka, Barana Sohbetlerinde; Sekir ve Pırasa Yattı Kalktı oynanır.
- Sıra gecesinde acı kahve (mırza) , çay , çiğ köfte ve tatlı (künefe, şıllık), barana sohbetlerinde çorba, yufka tiridi, etli bir yemek, pilav, hoşaf ve saray tatlısı ikram edilir.
- Sıra gecesinde enstrümanlar Kanun, Ud, Keman, Tanbur, Yaylı Tanbur, Ney, Cüra, Bendir, Kaval, Neşetkar (Neşe Kar)’dır. Barana gecesinde ise Zilli Maşa, Kabak Kemane kullanılır.
- Sıra gecesinde müzik icra edilirken, makamlar. “Urfa Makam Geleneği” ismi verilen belli bir sıraya göre okunmaktadır. Ayrıca sıra icralarında gazel ve hoyrat okunur. Barana’da ise uzun hava türüne rastlanmaz sadece Türküler okunur. Barana sohbetlerinde Gerdaniye, Tahir, ve Beyati makamları kullanılır.
- Sıra gecesinde 2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 6/8, 7/8 (deyiş), 9/8, 10/8, 12/8’ lik usuller kullanılır. Barana sohbetlerinde 4/4, 9/8 ve 9/4 lük usuller kullanılmaktadır.

Yapılan bu çalışmada Sıra Gecesi ve Barana Sohbetlerinin kuruluş, işleyiş ve içerik açısından karşılaştırılarak benzer ve farklı yönleri ortaya çıkarılmıştır.

Sonuç olarak Anadolu’da farklı coğrafik bölgelerde farklı isimlerle sürdürülen ve halk kültüründe önemli bir işleyişi olan toplu çalma ve söyleme geleneklerinden olan Sıra Gecesi ve Barana Sohbet geleneğinin benzerlikleri ve farklılıkları olsa da gelenek-görenek ve müzik kültürünün nesilden nesile aktarılmasında önemli işlevleri olduğu söylenebilir.

## KAYNAKLAR

- Anonim (2005); Şanlıurfa İl Çevre ve Orman Müdürlüğü, İl Çevre Durum Raporu.
- Akbıyık, Abuzer (2002); *Müziği, Sıra Geceleri ve Oyunlarıyla Urfa, Uygarlıklar Kapısı Urfa*; Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık, İstanbul.
- Akbıyık, A., Turan, S., Kürkçüoğlu, S., Güzelgöz, O. & Dökmetaş, K. (1999); Şanlıurfa Halk Müziği. Şanlıurfa Valiliği Kültür Yayınları, Ankara.
- Akbıyık, Abuzer (2006); *Şanlıurfa Sıra Gecesi*; Elif Matbaası, Şanlıurfa.
- Akdoğu, O. (2003). *Türk Müziğine Türler ve Biçimler*. İzmir: Meta.
- Bakışoğlu, G. (2015, 13 Haziran). Sıra gecelerinin ruhu artık incinmesin. Hizmet gazetesi, s.3.
- Bengisu, O. (1995). Sıra gecelerinde muazzam samimiyet, sevgi var. Pharmagap, sayı 7, s.4-9.
- Çirkin, Y. (1997). Sıra Gecelerimize Sahip Çıkalım. Bizim Şanlıurfa, sayı 18, s.10-11.
- Ekici, M., Dönmez-Fedekar, P., Fedekar, S., Tutu, S.B., Gültekin, M., Ertural, N. & Yılmaz, B.H. (2011) *Somut Olmayan Kültürel Miras: Barana*. Birinci Basım, İzmir: Egetan.
- Ekinci, A. (2006). *Ortaçağ'da Urfa*. Ankara: Gazi.
- Fedekar, P. (2011). *Somut Olmayan Kültürel Miras Barana Dursunbey Balıkesir*. İzmir: Egetan.
- Karlıklı, Ş. (1998). *Bizim İller II*, İstanbul: Creative.
- Kürkçüoğlu, C. (1997). *Müze Şehir ve Peygamberler Şehri Şanlıurfa*. Ankara: Şanlıurfa Valiliği.
- Kürkçüoğlu, C., Akalın, M., Kürkçüoğlu, S., Güler, S.E. (2002). *Şanlıurfa Uygarlığın doğduğu Şehir*. 2. Baskı. Şanlıurfa: Şanlıurfa İli Kültür Eğitim Sanat ve Araştırma Vakfı.
- Özgül, M., Turhan, S. & Dökmetaş, K. (1996). *Notalarıyla Uzun Havalarımız*. Ankara: Kültür Bakanlığı.
- Sahil, A. (2009). *Şanlıurfa'da Halk Müziği Ve Tasavvuf Müziğinin Etkileşimi*; (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Ana Sanat Dalı, İstanbul.
- Trt Derleme Notları, *Derleme Tarihi 1.09.1967, Barana Havaları, Kaynak kişiler: Hasan Ateşbahar, Hayati Meriç, Nebi Tebe, Abdullah Dar, Rıza Hekimoğlu*.
- Uslusoy, Ş. (1980). *Urfa Türkülerinde Makam Geleneği*. Harran Dergisi, Sayı: 18, s.15-16.
- Yönetken, H.B. (1966). *Derleme Notları I*, Ankara: Orkestra.

## URFA'DAN BALKANLAR'A SIRA GECESİ GELENEĞİ

Ubeydullah SEZİKLI\*

### GİRİŞ

19. yüzyılın sonlarında Avrupa'da folklor adıyla ortaya çıkan bilim dalı, birçok ülkede büyük ilgi ile karşılanmış ve bilim adamları kendi ülkelerinin halk kültürlerini araştırmaya yönelmişlerdir. Ülkemizde Tanzimat'la başlayan halka dönüş hareketiyle, sosyal ve edebi alanlarda “halk” ve “millet” kavramları benimsenip yayılmaya başlamıştır.<sup>1</sup>

Sosyal ve kültürel olayların birçoğunda işlenen konu hiç şüphesiz aslına en uygun olan ritüelleri ortaya koymaktır. Bu konu aslında pratiğin yazı dökülmesi hususu akademi de hassas bir mevzudur. Bu hassasiyet ve zorluk bu tür konuları çalışmak akademisyenleri biraz bu konulardan uzaklaştırmıştır. Oysaki dünyanın gelişmiş ülkelerinde sahada yapılan çalışmalar akademide en kıymetli çalışmalardır. Zira daha sonra konu hakkında yapılan sosyal ve psikolojik değerlendirmelerin tamamı yazılan bu ana metinler üzerinden yapılabilmektedir.

Anadolu coğrafyasında sanayileşmenin ve modern kültürün Doğu ve Güneydoğu Anadolu topraklarına daha geç geldiği bilinen bir gerçektir. Bu durum modern hayata geçiş adına bir kayıp gibi görünse de geleneklerin korunması adına büyük bir kârdır.

Türkiye'de müzik denildiği zaman aklımıza ilk gelen illerden birisi şüphesiz Şanlıurfa'dır. Anadolu, Balkan, İran ve Kafkas coğrafyalarını müzik eseri derlemek için gezdiğinizde karşılaştığımız şey eser hala bir şekilde icra ediliyorsa yani nakil olunmuşsa derleme yapacağımız eserin sıhhati de o derece artmaktadır. Urfa müziğinin en oneli şanslarından birisi işte bu naklin sıra gecelerinde süreklilik arz etmesidir.

Şunu bilmemiz gerekir ki sıra gecesi veya yukarıda birçok isim verilen bu toplantılar sadece yemek yenilen veya müzik yapılan yerler değildir. Buralar aynı zamanda muhabbetin, edebiyatın, insan ilişkilerinin, küçüğe sevgi büyüğe hürmetin öğretildiği, dayanışma ve yardımlaşma gibi temel unsurların ortaya çıktığı yerlerdir.<sup>2</sup>

Kadim bir kültür olduğunda şüphe etmediğimiz mûsikî meclislerinin ilk örneklerinden birisi Abdülkâdir Meragi döneminde kendi kaleminden şöyle anlatılmaktadır:

778 senesinin Şaban ayının 29'unda (11 Ocak 1377), Tebriz beldesinde bir sohbet meclisinde, Allah'ın delilleriyle aydınlatsın, Hazret-i Sultan Celaledin Hüseyin Han İbn-i Sultan Şeyh Üveys ile birlikte büyük Şeyhülislam Hâce Şeyhü'l-Kececi, Destûr-ı Azam Emir Şemseddin Zekeriyya, o zamanın diğer büyükleri ve faziletliileri ile Edvâr ve *Şerefiyye* şerh yazmış Mevlânâ Celaledin Fazlullahu'l-Ubeydî, Mevlânâ Saadeddin Kûçek ve Mevlânâ Ömer Tac-ı Horasânî gibi kimseler hazır bulunmuşlardı. Güzel okuyucular (icrâcılar), tasnîf üstatları ve tasnîfçi Hâce Raziyyüddin Rıdvânşah, Üstat Ömer Şah, Üstat Bûke, Nur Şah ile diğer telli ve nefesli çalgı üstatları da hazır bulunarak ilmî ve amelî müzik konuları tartışmaktaydılar. Pratik tasnîfçiler, uygulamada en zor mûsikî sınıflarının nevbet-i mürettep olduğunu ve te'lifinin bir ayda yapılamayacağını çünkü nevbetten kurulan her bir kıtanın kaydına ve tekrarına ihtiyaç olduğunu söylediler. Bazıları ise, tasnîfçinin becerikli olması şartıyla mümkün olabileceğini söylediler. Bu fakîr, “Allah'ın izniyle bir ayda otuz nevbet düzenleyebileceğimi söyledim”, onlar hep beraber bunun uzak bir ihtimal olduğunu söyleyince, “bu Ramazan ayında her gün bir növbet kurarak gün-be-gün bunları arz ederek arefe günü otuz nevbeti hazır edeyim inşallah” dedim.

Devrin şârihleri ve zamanın üstatları, özellikle meşhur Hâce Rıdvânşah telli ve nefesli çalgı kullanıcıları hep birlikte “bu durum mümkün değildir” dediler. Zamanın seçkini Hâce Rıdvân, “bu otuz növbet daha önce kurulmuş olabilir” dedi. Bu fakir de “her günün nevbetinin şiir ve beyitlerini kendilerinin seçebileceğini, ses devirlerinden her birinin ve ikâ devirlerinin istenirse denenebileceğini” söyledi. “Zor terkiplerden ve tarafınızca seçilmiş sanat türlerinden her gün düzenli bir nevbet yaparak topluluk önünde icrâ edeyim” dedim. Böylece itiraza yer kalmasın. Devrin sultânı büyük Sultan

\* İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk Din Musikisi Anabilim Dalı

<sup>1</sup> Aslan, Ensar (2008), *Türk Halk Edebiyatı*, Pegem Yayınevi, Ankara, s. 5.

<sup>2</sup> Akbıyık, Abuzer (2006), *Şanlıurfa Sıra Gecesi*, Elif Matbaası, Şanlıurfa, s. 27.

Celâleddîn Hüseyin her günün nevbetinin şiir ve beyitlerinin, Hâce Şeyh (Kececi), Emîr Zekeriyâ, Mevlânâ Celâleddîn Fazlullâh Ubeydî, Hâce Selman-ı Sâvecî tarafından huzurumuzda belirlemelerini emretti. Mûsikî sanatlarını ve ikâyî da Hâce Rıdvan Şah'la birlikte tasnîf ustalarının belirlemelerini istedi.

Böylece yüce ferman gereğince Ramazan ayının ilk gününde kurulan nevbetin beyitleri ve şiirleri, melodi sanatları ve ikâ ile ayrıntılı olarak yazılıp verildi. Bu fakîr bendeye hazret-i padişah, birinci nevbete kendi adlarının verilmesini istedi. Bu nevbetin hüseyinî makamında beş parça olarak kurulmasını istediler. (Bunun kurulması için) kavl, gazel, terâne ve fûrûdaşt ile müstezâd olan 5. kıtada ise 12 makam ve altı âvâze kullan. Her iki perde arasında bir âvâze olsun, perdelerden olan her şeyi vuruşların lafızlarına ve erkânına yaklaştı. Âvâzlardan olan her şeyi, bir şiirin mısraına böl. Bu nevbeti sakîl-i remel dâiresinde kur. Mevlânâ Celâleddîn Fazlullâh'ın Arapça şiiri ve Hâce Cemâleddin Selman da Farsça beyitleri yazdı. O mecliste bu şiirler ve beyitler üzerine nevbet-i mürettep kurdum. İmtihan ettikleri sanatları içeren beş parçaya diğer sanatları da ekledim ve bunu söz konusu mecliste sundum. Hepsi emin olup hayret ettiler. Bana türlü övgülerde bulundular. Hazreti padişah bendesine o mecliste ihsanlarda bulunulmasını buyurdu.<sup>3</sup> Bu başarı ona yüz bin dinarlık ödülün yanı sıra adım adım ilerleyen şöhretine ve kendisine mûsikîde günümüze kadar devam edecek sarsılmaz bir yer temin etmesine yol açmıştır.<sup>4</sup>

Urfa sıra gecelerinin diğer illerde yapılanlardan en önemli farkı mûsikîdir. Fakat sıra gecelerini sadece mûsikîye indirmekte doğru bir düşünce değildir. Daha doğrusu Urfa'da yapılan sıra gecelerinin temel öğesini mûsikî teşkil eder. Mûsikînin varlığı sıra gecelerine ayrı bir renk katmaktadır. Ayrıca bölgede icra edilen mûsikîde bir sanat müziği, halk müziği tasavvuf müziği gibi bir ayrım söz konusu değildir. Bunda Osmanlı döneminde saraydan sürgün edilen birçok müzisyenin Şanlıurfa'ya gönderilmesi ve bu insanların yüzyıllarca müzik birikimlerini yöre halkına aktarmaları etkilidir. Aslında bu etkileşimin birde tersi vardır ve bunun en güzel örneğini de merhum Sadeddin Kaynak'ta görmekteyiz. Sadettin Kaynak'ın halk müziği ile olan bağını Alâeddin Yavaşca şöyle açıklamıştır: “Askerliğini Güneydoğu'da yaptı ve Güneydoğu'da çeşitli yerlere bilhassa da Elazığ'a Harput'a gitti. Harput'taki icra tarzı ve musikisini inceledi. Urfa'yı inceledi. Diyarbakır'ı inceledi. Onun mûsikî hissiyatına o yörelerin ezgileri çok etki yapmıştır. Hatta öylesine ki mesela Harput mahallî mûsikîsinde çok canlı aranağmeler arasında serbest okuyuşlar vardır. Alın size “Çıkar yücelerden haber sorarım “Deli gönül gezer gezer gelirsin”. Harput mûsikîsinden esinlenmedir. Aranağmeler çok güçlüdür. “Deli gönül gezer gezer gelirsin bölümü serbesttir. “Çıkar yücelerden haber sorarım” bölümü serbesttir; fakat bu serbest bölüm bittiği anda güçlü bir aranağme girer devreye ardından gene bir serbest bölüm gelir. Üç yerde ayrı ayrı serbest fakat aranağmelerle bağlanırlar. İşte Sadettin Kaynak'ın halk mûsikîsinden etkilenişi bir bu şekilde bir de büyük ozanlardır. Eserlerinde büyük ozanların şiirlerini bestelemiştir.<sup>5</sup>

Sıra gecesini geleneklerinin ritüelleri Anadolu ve Balkan coğrafyasının bazı yerlerinde değişiklik gösterir. Bu değişiklik sıra kültürü mantalitesinin dışında olmayan bu geleneğe yemekler ve müzikler değişiklik gösterebilmektedir. Bu şehirlere örnek olarak Kalkandelen (Makedonya), Kütahya, Afyon, Çorum, Bursa, Tebriz (İran) verilecektir. Bu sıra gecelerinin anlatılma sebebi buralarda da var sadece Şanlıurfa'da yok demek değildir. Şunda şüphemiz yok ki şu an sıra gecesini dediğimizde bu geleneğin en kapsamlı ve muazzam olduğu yer Şanlıurfa topraklarıdır. Fakat bu geleneği popülist politikalar uğruna tıpkı diğer bazı geleneklerimiz (semâ törenleri) gibi aslından koparmamak gerektiği vurgusunu da yapmak gerekir.

## BALKANLAR

Geleneklerin orijinalliğini koruması açısından Doğu ve Güneydoğu Anadolu'ya benzeyen ikinci bölge şüphesiz Balkanlar ve İran coğrafyasıdır. Balkanlarda sıra gecesini ile ilgili yazılı bir kaynak maalesef bulunmamaktadır. Makedonya Kalkandelen şehrinde doğan büyüyen Abas Jahjai ile yaptığım mülakatta bana bu gecelerle ilgili şu bilgileri verdi; Bizler kendi kültür ve geleneğimize sahip çıkmak adına çok badireler atlattık. Bu zor zamanlarımızda bize en güçlü dayanak mevlid-i şerif ve evlerde düzenli olarak yaptığımız toplantılardır. Bunlar genelde sohbetli bazen müzikli olurdu. Yemek yedikten sonra başlayan bu hareketlilik aslında müzik ve sohbetten öte birbirimizin sıkıntısını dinleme, kişisel ve toplumsal derdimizi anlatma mekânı idi. Aslında bunun bizleri zinde tutan bir olay olduğunu komünizm dağılıp

<sup>3</sup> Abdülkâdir-i Merâgî, *Câmiu'l-elhân*, Nuruosmâniye Ktp, No: 3644vrk; 59<sup>b</sup>-60<sup>b</sup>, Aynı Olay Abdülkâdir-i Merâgî'nin *Makâsıdu'l-elhân*, Nuruosmâniye Ktp, Nr. 3656, vrk.86<sup>a</sup>-87<sup>a</sup>, *Risâle-İ Fevâid-i Aşere*, Nuruosmâniye Ktp, Nr. 3651/II, vrk. 91a-92b de anlatılmaktadır.

<sup>4</sup> Özcan, Nuri, “Abdülkâdir-i Merâgî”, *T.D.V.İ.A.*, c.I; s.242, a.mfl, Türk Müsikîsinin Âbide Şahsiyetlerinden Abdülkâdir-i Merâgî, s.901; Terbiyet, Muhammed Ali (1314), *Dânişmendân-ı Âzerbaycan*, Tahran, s. 258  
Özdemir, Sinem (2009), *Popülerleşme sürecinde Türk Müziği ve bu süreçte bir Bestekâr Sadettin Kaynak*, Basılmamış Doktora Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, s. 249.

üzlerimizden az da olsa baskı rejimi kalktığında bizlerde biraz bu tür konulara karşı gevşemeler başladığında anladık. O ortamlarda yediğimiz yemekler, okuduğumuz ilahiler, şarkılar inanın başka bir güzeldi. Bizim Balkanlarda yaptığımız sıra gecelerinin Şanlıurfa'da yapılanlar gibi bir düzeni yoktu. Mesela müzisyen varsa müzik yapılırdı yani şartlara göre ortam oluşurdu.<sup>6</sup>

## ÇORUM

Bu toplantılara en farklı içerik ve isim Çorum Bağlarında yapılan zikir ve kışın evlerde yapılan “teltel çekme” kültürüyle verilmiştir.

Yaz geceleri yatsı namazından sonra gidilen bağlarda meşk ortamı ve bu ortamda yapılan zikirler çok meşhurdur. Bu meşkler sabah namazına kadar devam ederdi. Bu ortamlarda yapılan meşkler ilahilerin bugüne kadar gelmesinde önemli bir rol üstlenmiştir. Bir nevi sıra gecesi gibi olan bu bağ akşamları bağı olanlar arasında sürekli değişirdi.

Tel tel ise tamamen Çorum'a has bir kültürdür. Soğuk ve uzun kış gecelerinde yapılan, akraba eş dostlarla birlikte bir muhabbet ortamına vesiledir "teltel". Kısaca teltel eritilen şeker ağdasının tepsiyeye dökülüp dışarıya donması için bırakılması ile başlar. Daha sonra rulo haline getirile bu ağda beyazlayıncaya kadar yuvarlak tepsinin etrafına oturanlar tarafından simit şeklinde döndürülerek yoğrulur. Beyazlayan ağdaya leblebi unu ve normal un eklenerek yoğrulmaya devam eder ve sonunda ağda "teltel" olur. Bu işlemler yapılırken ilahiler veya şarkı türküler okunur, sohbetler edilir. Çoğu zaman ağda una koyulduğunda ağdanın tepsisinde ritim oyunu oynanır. Şarkı okunurken ritmi yanlış vuran veya karıştıran ceza olarak öteki yapılacak olan teltelin şekeri aldırılır.<sup>7</sup>

Sıra geceleri, gezekler, adına her ne dersek diyelim aslında en önemli fonksiyonlarından birisi genç yaşından itibaren sıra gecesine katılanlara, cemaatle oturup kalkmayı, gelenek ve göreneklerini, adâb-ı muâşeret kurallarını, cemaatte konuşmanın adabını, yeri geldiği zaman konuşmayı, yeri geldiğinde dinlemesini bilmeyi, büyüğüne saygıyı öğretir.<sup>8</sup> Asıl önemli olan ise bu öğretimin sıkıcı değil eğlenceli olmasıdır. Bu yönüyle “sıra gecesi” bir halk mektebidir.

Yine Abdülkâdir Merâgî Câmîu'l-Elhân'ında bir mecliste olması gereken âdâbı bize şöyle anlatır:

“Bu fennin kullanıcılarının meclislerde nelere riayet etmeleri gerektiği, her mecliste o meclise uygun şeyler okumaları ve bu fenne nasıl çalışmaları gerektiği hakkındadır. Ayrıca, bu bab Moğolların beste yapma yöntemi, onların akordlarının adları, bu fennin kullanıcılarının adları, udda kullanılan ve onlarla yapılan beste, terci ve nağmelerle zevk sahiplerinin çoğunun ağladığı, güldüğü ve uyuduğu şedlerin beyânını da içerir. Bu, altı bölümdür:

### İcrâcıların Meclis Âdâbına Nasıl Riâyet Etmeleri Gerektiği Hakkında

Bu fenni uygulayacak kimselerin, güvenilir, dürüst, sabırlı, iyi huylu, mütevâzî, iyilik sever, güler yüzlü, etkileyici ve doğru sözlü olması gerekir. Dedikoducu, kötü huylu, kötü sözlü, şakaya düşkün, hırslı, tamahkâr, makam mevki peşinde koşan, kibirli, havalı ve kıskanç olmamalıdır. Okumasına, söylemesine ve çalmasına haddinden fazla güvenmemelidir. Gittiği her mecliste Kâdir-i Kerîm'e keremine tevekkül ederek rızkın ondan geldiğini bilmelidir. Kendisine az da olsa ikram edildiğinde minnettâr olup hayır dua etmelidir. İkrâm edilmezse, gıybette veya huzurda hiçbir şikâyette bulunmamalıdır. Eğer halk mecliste ona az iltifat ederse sinirlenmemelidir. Eğer o müzik çalarken meclistikiler kendi aralarında konuşurlarsa moralini bozmayıp hatta daha yavaş söyleyerek insanların birbirini duymasını sağlamalıdır. Kendisi de halkın gizli sözlerine kulak vermemeye çalışmalıdır. Eğer bulunduğu mecliste başka bir söyleyici, hanende veya çalgıcı varsa onunla asla münakaşaya girmemeli, ona yapılan ihsana hasetlik ve gıpta etmemelidir. Ona yakın davranarak yardımcı olmalıdır. İçki içmemeli ve fâsıklar meclisinde bulunmamaya gayret etmeli ve hatta böyle meclislerden kaçınmalıdır. Kadınların toplandığı meclislerden uzak durmalıdır ama eğer mecburiyetten dolayı bulunursa kadınların yüzüne bakmamalıdır. Arzu ve boş istek içeren şarkı sözlerini okumamalıdır. Salih kişileri aramalı ve istemelidir. Mecburiyet söz konusu olmadığı müddetçe çağrılmadığı yere gitmemelidir. Bir kimse belli bir tasnif veya beyit ile vecde geliyorsa, dinleyicinin dileği yerine getirilmek üzere o beyti ve tasnifi tekrar etmelidir. Sarhoşların meclisinde asla râhevî ve zengüle perdeleri çalmayıp saza da vurmamalıdır; zira eğer sarhoşlar meclisinde râhevî ve zengüle çalarsa elbette kavga ve fitne çıkar. Bu durum nakiller ve

<sup>6</sup> Abbas Jahja, ile yapılan mülakaat, 01/06/2018

<sup>7</sup> Sezikli, Ubeydullah (2015), *Çorumda Dini Müzik Geleneği*, İstanbul, s.20-21.

<sup>8</sup> Can, Mete (2009), *Şanlıurfa Sıra Gecesi Geleneği*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, s.37-38.

tecrübelerle ispatlanmıştır. Eğer meclistekiler kendisine ısınıp iyi anlaşıyorlarsa meclis sahibinden izinsiz meclisten dışarı çıkmamalıdır. Kendisinin istenilmediğini fark ederse çabucak meclisi terk etmelidir. Uzun lafın kısası eline, diline, gözüne sahip olmalıdır.”<sup>9</sup>

## KÜTAHYA-GEZEKLER

Bizim aslında babalarımız, onların babaları yaparmış aslını ama bizim zamanımızda da aşağı yukarı biz 20 seneden beri arkadaşlarımızla, özellikle gençlik çağımızda gezek yaptık. Ve Kütahya’da ilk televizyon kurulduğu zaman “Çini Tv”de bir program yaptık. Bizim gezeğimizi orda gösterdik nasıl olduğunu. Bizim gezeklerimiz şöyle olurdu, aynı hocamızın biraz evvel anlattığı gibi sıra üzerine kurulmuş bir sistem. Yemekli hatta müzikli ama gezeği herkes sanır ki orda eğlence filan gecesini. Ama aslında böyle değil. Bu bir toplumsal örgütlenme gibi düşünün. Ahi ocağı gibi düşünün. Çünkü orda ilk sohbet sırasında, “Hoş geldiniz, beş gittiniz” den sonra, işi aksayan var mı, bir sıkıntısı olan var mı, çoluğun-çocuğun bir durumu olan var mı gibi şeyler. Sünnet yapılacak, düğün yapılacak, yardımcı olalım mı gibi. Hastası varsa yani envai çeşit, her türlü, hayatın içinde olan her şey orda bir bir konuşulur önce, gezeğin başlangıcında. Sıkıntısı olan varsa el birliğiyle, yirmi- yirmi beş kişi olur zaten, bazen daha çok da olabilir bazen daha az da olabilir. Ama sorulur bir sıkıntınız var mı, eğer varsa bütün arkadaşlar ona yardımcı olmaya çalışılır çünkü gezeklerde esnafından memuruna kadar, işçisine kadar, her türlü kesimden insan vardır.<sup>10</sup>

Kütahya’da bazı gezekler müzikli olarak icra edilir. Bazı gezeklerde bağlama, def, darbuka gibi bazılarında da tasavvufi müzik karşımıza çıkar ve ney, tanbur gibi müzik aletleri kullanılır. Toplantı boyunca müzik aletleriyle çeşitli parçalar çalınır, üyelerin bir kısmı aletleri kullanmada görev alırken bir kısmı da parçaların sözlerine eşlik ederek katılır ve eğlenir. Türkülerden genellikle yerli olanlar tercih edilir. Gediz Pazarı, Ahmet Bey’in Bir Küheylan Atı Var, Kütahya’nın Pınarları, Feracemin Ucu Sırma, Kar mı Yağdı Kütahya’nın Dağına, Entarisi Mavi de Boya gibi türkülerle yer verilir.<sup>11</sup>

## GAZİANTEP

Gaziantep sıra gezmeleri de eskilerden beri icra edilen, erkeklerin sıra ile evlerde toplanarak yaptıkları toplantılardır ki bu toplantılarda içki bulunmamaktadır. Kendisine sıra gelen ev sahibi birkaç gün önceden hazırlık yapar, yemekler hazırlanır. Bu toplantılarda müzik de bulunur.

## İRAN

Sirre gecesini perşembe geceleri bir evde yapılır. Yaşlı bir insan ki bunun ismi sirre ağasıdır. Bu ağa toplantının nerede olacağından konuşulacak konuların ne olduğuna kadar birçok konuya da karar verir. Bu kelime İran’da bu kelime “sire” dir. Yani olayların bir araya gelmesi veya olayların tarihçesine denilir. Altı dokuz ve dört bayraktan oluşan alemleri vardır. Bu alemleri caddeye sokağa ve eve koyarlar. Evler tanınmadığı için bu alemler yani bayraklar misafiri sirenin yapıldığı eve götürürler. Bu sadece Türklere has bir şeydir. Sirede önce Kur’an okunur. Sonra bir mevzu ele alınır ve bu konu hakkında tartışılır. Bu konu dini, felsefi, ilmi veya içtimai olabilir. Mecliste bulunan alimler arifler konu hakkında sireye gelenlere bilgi verirler. Sonra dem tutulur. Dem birlikte okumaktır. Şiir okurlar, mesnevi okurlar ya da duruma göre değişik şeyler okuyabilirler. Bu zamana göre değişiklik gösterebilir. Mesela İmam Hüseyin’in doğum günü ise daha mutlu şeyler okunur. Eğer muharreme aşureye yakın bir tarihe ağıt okunur. Bazı bölgelerde tek olmak kaydı ile bir mûsikî aleti de bu eserlere eşlik edebilir. Bu enstrüman genelde tar, def veya kemançedir. Kaçarlar döneminde sire gecelere aydınlara mahsus bir toplantı idi. O dönemde yapılanlarda mûsikî ve dem tutmak daha yaygın. Bu bahsettiğimiz sire gecesini Safevi’lerden sonra oluşandır. Safevi’lerden önce durum biraz farklıdır. Bu zamanlarda mengabethaniler mengabet okurlardı. Bunlar genellikle Hz. Muhammed, dört halife ve Ehl-i Beyt ile ilgili şeyler okunurken Safevi’lerden sonra bunların yerine daha çok Hz. Ali ve Hz. Hüseyin’in öğütleri okunmaya başlanmıştır. Şimdi bu devam etmektedir. Fakat şimdi hepten şii kültürü üzerine yapılmaktadır. Köylerde bu toplantılara âşıklarda katılmaktadır. Devrimden sonra mûsikî ağıtlar ve mersiyeler hariç kaldırılmıştır. Sire gecelerine katılan nevhahanlar yani gazelhanlar destgah bilmek zorundadırlar. 1 ve 12 Muharrem’de

<sup>9</sup> Abdülkâdir-i Merâgî, *Câmiu ’l-elhân*, Nuruosmâniye Ktp, No: 3644vrk; vrk 62a-63a.

<sup>10</sup> Şemin, Mustafa (2009), *Kütahya Gezekleri*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Kütahya, s. 25.

<sup>11</sup> Şemin, Mustafa, *a.g.e.*, s. 102.

sokakta yapılan gösterilerin planları bu sire gecelerinde yapılır. Sire geceleri toplum hayatında o kadar etkilidir ki İran devrimi bu sire gecelerinden Tebriz'den başlamıştır desek gerçekten abartmış olmayız.<sup>12</sup>

## SONUÇ

Bazı kültürel unsurlar vardır ki geniş bir coğrafyada hüküm sürerler. Bazı bölgelerde isimleri değişse de gezekler diye nitelediğimiz bu sosyal olay müzik açısından olduğu kadar sosyolojik olarak incelenmesi gereken bir konudur. Müzik bir araçtır, amaç değildir. Sıra gecelerinde mûsikî, muhabbeti arttırmak için kullanılan bir araçtır, gecesinin amacı değildir. Sıra gecesinin asıl amacı toplumda sosyal dayanışmayı arttırmak, insanlar arasında muhabbet iklimi oluşturmak, yapılan sohbetlerle insanların bilgi ve görgülerini arttırmaktır.

## KAYNAKÇA

- Abbas Jahja, ile yapılan mülakaat, 01/06/2018
- Abdolhossein Laleh ile yapılan mülakat, 12/10/2018.
- Abdülkâdir-i Merâgî, *Câmiu'l-elhân*, Nuruosmâniye Ktp, No: 3644.
- Abdülkâdir-i Merâgî, *Makâsıdu'l-elhân*, Nuruosmaniye Ktp, Nr. 3656.
- Abdülkâdir-i Merâgî, *Risâle-İ Fevâid-i Aşere*, Nuruosmaniye Ktp, Nr. 3651/II.
- Akbıyık, Abuzer (2006), *Şanlıurfa Sıra Gecesi*, Elif Matbaası, Şanlıurfa .
- Aslan, Ensar (2008), *Türk Halk Edebiyatı*, Pegem Yayınevi, Ankara 2008.
- Nuri özcan, “Addülkâdir-i Merâgî”, *T.D.V.İ.A.*, c.I.
- Terbiyet, Muhammed Ali (1314), *Dânişmendân-ı Âzerbaycan, Tahran*.
- Özdemir, Sinem (2009), *Popülerleşme sürecinde Türk Müziği ve bu süreçte bir Bestekâr Sadettin Kaynak*, Basılmamış Doktora Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Sezikli, Ubeydullah (2015), *Çorum'da Dini Mûsikî Geleneği*, İstanbul 2105.
- Can, Mete (2009) *Şanlıurfa Sıra Gecesi Geleneği*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.
- Şemin, Mustafa (2009), *Kütahya Gezekleri*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Kütahya.

<sup>12</sup> Abdolhossein Laleh ile yapılan mülakat, 12/10/2018.



# YAŞAR NEZİHE BÜKÜLMEZ VE SIRA GECELERİNİN ÜÇ ŞİİRİ

Levent BİLGİ\*

## GİRİŞ

Tanzimat dönemi aydınları Namık Kemal, Ahmed Midhat, Şemseddin Sami, Abdülhak Hamid yazılarında, eserlerinde kadınların okuması gerektiği edebiyat ve kültür hayatımıza katılmaları gerektiği konularına sık sık değinmişlerdir.

Tanzimat'tan önce kız çocukları için tek eğitim yeri İptidai mektepleriydi. Tanzimat'tan sonra devlet eğitim konusundaki bu eksikliği kapatmaya çalıştı. Ebelik eğitimi kursu (1842), Kız Rüştüyerleri (1858), Kız Sanayi Okulları ve Kız Öğretmen okulları açıldı.<sup>1</sup> Açılan bu okullardan mezun olan kadınların bir kısmı edebî hayatta da yerlerini almaya, çeşitli gazete ve dergilerde yazmaya başladılar. Bu dönemlerde bazı gazete ve dergiler Terakki-i Muhâddarât, Vakıt, Aile, İnsaniyyet, Mürüvvet adlı kadınlara ait ekler çıkardılar. Ve buralarda pek çok kadın yazarların isimleri görülmeye başlandı.

19. yüzyılın ikinci yarısından sonra Moralızade Hamid Efendi'nin kızı Leylâ Hanım, Şeref Hanım (1809-1861), Âdile Sultan (1826- 1899), Sırrı Hanım (1814-1877), Habibe Hanım (1845-1890), İffet Hanım (?- 1860) ve Maide Hanım (1830-1881) öne çıkan yazar ve şairlerimizdendir.<sup>2</sup>

Batı edebiyatının tesirinde ilk eser veren kadın şair, Osman Paşa'nın kızı Nigâr Hanım (Nigâr Binti Osman) (1856-1918) dir. Devrinin kadın yayıncıları olan Hanımlara Mahsus Gazete, Kadınlık, Kadınlar Dünyası ile Servet-i Fünûn gibi çeşitli yerlerde yazıları çıkmıştır.

Yaşar Nezihe Bükülmez, 29 Ocak 1882 (17 Kanun-i Sâni 1297) tarihinde İstanbul'da Şehremini semtinde harap bir evde dünyaya geldi.<sup>3</sup> Babası Kadri Efendi ev ile pek ilgilenmeyen biri idi. Annesi Eda Hanım, Yaşar altı yaşındayken ölür. Yaşar Nezihe'nin hayatı bundan sonra yaşlı bir teyze ve sarhoş bir babanın ilgisizlikleri ile daha çok sokakta geçer: Kendisinin bu konudaki ifadeleri şöyledir:

*"Her günüm böyle sokaklarda geçti. Anam yok ki beni bir makineye versin veyahut dizinin dibinde terbiye etsin"*<sup>4</sup>

Yaşar Nezihe sokaktan sıkılınca okula gitmek ister. Ancak babası okula gitmek isteyen kızını evden kovar:

*"Kendimdeki okuma hırslımı yenemiyordum. Beş param yoktu. Dere kenarlarında papatya, ebegümece tohumları toplayarak aktarlara satardım. Kazancımın kırk parasını kalfaya verirdim. Gördüğüm bütün tahsil budur. Edebiyatı, şiir yazmayı kendi kendime öğrendim."*<sup>5</sup> Kendi kendine öğrenmek Yaşar Nezihe'nin hayat mücadelesini anlatan anahtar kelimedir. Zira, hayatı boyunca kendi gayretlerinin dışında ne ailesi ne de eşleri ona destek olacaktır.<sup>6</sup>

Ancak bir yıl okula gidebilen Yaşar burada Kur'an öğrenir, ancak yazmayı öğrenemez. Bu yüzden de ilk şiirlerini bir arkadaşına yazdırır. Ancak arkadaşının bu hizmetten bıkmaması üzerine oturup yazmayı öğrenir. Okula devam edemeyen Yaşar, kitaplar alır ve bol bol okur. Yazdığı ilk şarkılar Malumat'ta Mahmure ve Mazlume mahlasları ile çıkmaya başlar.<sup>7</sup>

Yaşar Nezihe'nin ilk eşi çocuğu olmuyor diye onu kısa sürede boşar. İkinci kocası kendisinden üç çocuk yaptıktan sonra başkasının peşinden gider. Oğulları Sedad ve Suad açlıktan ölürlere. Sadece Vedad kalır.

\* Doç. Dr., Harran Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

<sup>1</sup> Ergin, Osman Nuri (1977); *Türk Maarif Tarihi*, Eser Neşriyat, İstanbul, s. 457.

<sup>2</sup> Kadın yazar ve şairlerin biyografileri için; Bursalı Mehmed Tahir'in Osmanlı Müellifleri, İbnillemin Mahmud Kemal İnal'ın, Son Asır Türk Şairleri, Nihad Sami Banarlı'nın Resimli Türk Edebiyatı Tarihi'ne başvurulabilir.

<sup>3</sup> Bükülmez, Yaşar Nezihe (1341/1925); *Tercüme-i Halim*; Taha Toros Arşivi, B/276nolu dosya; Necdet, Rifat (1340/1924), *Feryâdlarım*, Vatan Matbaası, İstanbul, s. 7-8.

<sup>4</sup> Bükülmez, Yaşar Nezihe (1997); *Tercüme-i Halim*; Taha Toros Arşivi, B/276 nolu dosya.

<sup>5</sup> Necdet, Rifat (1340/1924); "Yaşar Nezihe'nin Hayatı"; *Feryâdlarım*, Vatan Matbaası, İstanbul, s. 9.

<sup>6</sup> Tatar, İlknur (1997); *Yaşar Nezihe Bükülmez, Hayatı ve Şiirleri*; İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, N:1207, İstanbul.

<sup>7</sup> Mazlume, "Şarkı", Mâlûmât, nr. 42, 14 Muharrem 1314/13 Haziran 1312 (25 Haziran 1896), s. 926. Mahmure, "Şarkı", Mâlûmât, nr. 42.

Babasının, kocalarının vefasızlıkları ve çocuklarının ölümü şiirlerinde sık sık yer almıştır. Bu tema ile yazdığı şiirlerinden bazılarının isimleri şöyledir: Nevha-i Hicrân, Neşide-i Mâtem, Sedad'ı Suad'ı Yâd Ederken.

Nezihe Hanım, böyle ümitsiz olduğu anların ikisinde intihar etme teşebbüsünde de bulunmuştur. Ancak kalan tek oğlu Vedad sayesinde tekrar hayata tutunabilmiştir. Onun için bir de şiiri vardır. Terakkî ve Mâlûmât'da devamlı kendi ismiyle şiirleri çıkar. Bu sıralar 29/30 yaşlarındadır. Genç kızlık yıllarında nişanlanıp, babasının uygun görmemesi üzerine ayrıldıkları Yusuf Niyazi Erdem ile evlenir. Ancak bu evliliği de elli gün sürer ve ayrılırlar:

*“Evvvelce iki sene nişanlı kaldığımız Yusuf Niyazi Bey, aradan 13 yıl geçtikten sonra, bana talip oldu! Yakamı bırakmadı. İlk iki evliliğimden yüreğim yanıktı. Ama üçüncü kez de olsa talihimi bir daha deneyim, dedim! Hay demez olaydım! Güya yuvamıza uğur getirir diye, nikâh günümüzü, ikinci meşrutiyetin dördüncü yıl dönümüne rastlayan 10 Temmuz 1912'ye düşürmüştük. Niyazi'nin görev yeri olan Cidde'ye gitmek üzere İstanbul'dan vapura bindik. Adam, daha vapurda iken, çapkınlığa başladı. Cidde'ye vardığımızın on ikinci günü de evvelce boşadığı iki kadını eve getirdi. Gayet soğukkanlı bir dille hep birlikte otururuz! dedi. Nikahlandığım 10 Temmuz günü, ben onun onuncu karısıymışım da haberim yokmuş! Ancak elli gün dayanabildim. İstanbul'a dönüp mahkemeye başvurdum. Adam 'boşamam da boşamam!' diye tutturdu. Zar zor boşanabildim. Üç evliliğimde, düş kırıklığına uğradım. Hiçbirinden ne birlikte olduğum günlerde ne de ayrıldıktan sonra on paralık yardım, ya da nafaka ve tazminat gibi bir şey görmedim.”<sup>8</sup>*

Kadınlar Dünyası'nın hemen hemen her sayısında Yaşar Nezihe'nin şiirleri çıkar. Derginin 124. sayısının kapak resmi “Büyük Şaire Yaşar Nezihe Hanımefendi” başlığı ile çıkmıştır.<sup>9</sup>

İlk kitabı olan Bir Deste Menekşe 1913 yılında İstanbul'da Maarif Kütüphanesi tarafından neşredilmiştir. Savaş yıllarında geçim zorlukları iyice artmıştır. Bu dönemlerde şair asker mektupları okuyarak ve onlara cevaplar yazarak, el işleri yaparak geçinir. Cumhuriyet'in ilk yılları da geçim zorlukları ile geçer. Kızılay'da, darphanede çalışır. İkinci kitabı olan Feryâdlarım'ı 1925 yılında yayımlamıştır. Bir ara dört şiirinin sosyalist görüşler içerdiği gerekçesiyle tutuklanmıştır.

Yaşar Nezihe Hanım, Mayıs 1923'te Aydınlık'ta "1 Mayıs" isimli bir şiir neşreder. Bu şiir işçilerin grevine destek verici bir nitelik arz etmektedir.<sup>10</sup> Aynı derginin Haziran 1923 tarihli nüshasında "Kızıl Güller" isimli bir manzumesi çıkar.<sup>11</sup>

Aydınlık'ta şiir yazması, Amele Cemiyeti'ne üye olması, grevlere destek vermesi yüzünden 3 Haziran 1341 (1925) günü komünistlik suçlaması ile Nezihe gözaltına alınır. Tutuklanır, yargılanır ve bırakılır. Nezihe'nin Aydınlık'ta yazmasında oğlu Vedad'ın bu çevrede olmasının önemli bir rolü vardır. Tutuklanıp bırakıldıktan sonra da bir daha bu tarz şiirler kaleme almamıştır. 1943/1954 arasında sadece Kadın Gazetesi'nde şiirler yazmıştır. Kasım 1971'de 89 yıllık hayatı sona ermiştir. Yaşar Nezihe'nin bir de Şiir Defteri ismiyle hayattayken basılmayan üçüncü bir kitabı daha vardır.

1896'da Malumat'da neşredilen “Şarkı”sıyla yayın hayatına başlayan Yaşar Nezihe bu faaliyetini 1954 yılına kadar devam ettirmiştir. Bu zaman diliminde yazdığı şiirlerin, ilk dönemlerinde aşk, ayrılık, hüznün ve gözyaşı konularını işlemiştir. Daha sonra tabiat konularını işleyen şiirler de yazmıştır. Ardından dönemin savaşları, kahramanlık, vatan sevgisi, kadın meseleleri gibi sosyal muhtevalı şiirler de yazmıştır. Şairin şiirleri arasında kendi hayatından, babası, kocaları, çocuklarından bahsettiği özel hayatıyla ilgili şiirleri de çoktur.

Balkan Savaşı, İstiklal Savaşları için şiirler yazan Yaşar Nezihe "Ulu Gazi Mustafa Kemal Paşa Hazretlerine" başlıklı bir şiir yazmıştır. 1922'de Ayine 'de yayımlanan bu manzume Atatürk'e duyduğu duygularını anlatmaktadır.

1923'ün mayıs ayında Aydınlık'ta neşredilen "1 Mayıs" isimli şiiri işçilerin haklarını savunmak amacıyla yazılmıştır.

Asım Bezirci kaynak vermeden, Yaşar Nezihe'nin Nazım Hikmet ile tanıştıklarını ve Nazım'ın onu her gördüğünde “abla” diyerek elini öptüğünü söylemiştir.<sup>12</sup>

<sup>8</sup> Toros Taha (1992); *Mazi Cenneti*, İstanbul, s. 133.

<sup>9</sup> *Kadınlar Dünyası*, (22 Ocak 1913); nr. 124, 28 Kanûn-i evvel 1329, 13 Safer 1331, s.1.

<sup>10</sup> Nezihe, Yaşar (15 Mayıs 1923); “1 Mayıs”, *Aydınlık*; Nr. İstanbul, s.377.

<sup>11</sup> Nezihe, Yaşar (16 Haziran 1923); “Kızıl Güller”; *Aydınlık*, Nr. İstanbul, s. 415.

<sup>12</sup> Bezirci, Asım (1989); *Yaşar Nezihe*, Varlık, Nr. 978, s. 11.

Şanlıurfa'da "Gazelhanlık" geleneğini sürdüren kişilerin repertuarlarında önemli bir sayıda Yaşar Nezihe'nin şiiri bulunmaktadır. İstanbullu kadın bir şairin Urfa gibi uzak bir muhitte şöhret buluşu ilginçtir. Urfalı gazelhanlardan birisi 1930'lu yıllarda askerlik yaptığı İstanbul'dan dönerken, Feryâdlarım adlı kitabı Urfa'ya getirmiş ve meşk meclislerinde okumuştur. Bu şiirler diğer gazelhanların da beğenisini kazanmış ve şöhreti yayılmıştır. Bu beğenilme ve şöhret buluş, İbrahim Halil Çelik'in<sup>13</sup> Yaşar Nezihe Hanım üzerine büyük ölçüde Feryâdlarım'dan yararlanarak müstakil bir eser yazmasına neden olmuştur.<sup>14</sup>

### SIRA GECELERİNİN ÜÇ ŞİİRİ

Yaşar Nezihe Bükülmez 'in "Mecnûn isen sana Leylâ mı bulunmaz", "Gül ruhlarını gonca-i zibâya değişmem", "Bir perînin aşkına düştüm çok efgân eyledim" gibi şiirlerinin de aralarında olduğu onlarca şiiri bestelenmiştir.<sup>15</sup>

Yaşar Nezihe'nin bestelenmiş gazelleri Şanlıurfa sıra gecelerinde en çok okunan şiirlerdendir. Başta Kazancı Bedih olmak üzere pek çok kişi bu gazelleri okumuştur. Bu gazeller Yaşar Nezihe'nin 1924 yılında basılan Feryâdlarım<sup>16</sup> adlı kitapta bulunmaktadır. Muhsin Macit "Şanlıurfa'da en fazla gazeli okunan şairin, İstanbullu Nezihe Hanım"<sup>17</sup> olduğunu söylemektedir. Macit'e göre, "Nezihe Hanım'ın eski harflerle basılan Bir Deste Menekşe (İstanbul 1331) ve Feryâdlarım adlı iki kitabındaki şiirleri kederden geçilmiyor. Zaten kendisi de "hayatım roman" diyebilecek kadar kederli yıllar geçirmiş. Sanki hayatı şiirden üretmiş. Hayatta ona hep bahtsız, çaresiz kadın rolü düşmüş. İtirazlarına rağmen rolünü inanarak oynamış." tır. "Nezihe Hanım'ın şiirlerinin Urfalı gazelhanlar nezdinde gördüğü itibarın sebeplerinin başında herhalde onun şiirlerindeki duygusal yoğunluk ve sadelik gelir."<sup>18</sup>

### ŞİİRLERİN DİLİ:

Şair yaşadığı dönem itibariyle eserlerinde Arapça ve Farsça kelimelerden oluşan ortak bir dil kullanmıştır. Tüm eserlerinde olduğu gibi bu gazellerinde de şiir dili, güçlü imgelerle oluşturulmuştur. Üç dilin zenginliklerinden yararlanılarak şiirlere anlam ve müzikalite verilmiştir.

### ŞİİRLERDE ZAMAN:

Şairin, bir karşı cinsle aşk derecesinde bağlı olduğu bir zaman söz konusudur. Yaşar Nezihe'nin gençliğinde birazcık da olsa aşk yaşadığı tek kişi zabit olan Hilmi Çavuş'tur. Gazel türünde yazılan şiirlerin bütün dizelerinde aşk hâkim unsurdur. Ancak bu aşkın sanki uzaktan uzağa yaşanıyor mu hissi verilir. Bu sevgiden kaynaklanan bağlılık, üzüntü ve kederin geniş zamana yayılmış olduğu hissini verir. Nitekim tüm dizelerde bu bağlılık ve sevgi açıkça görülür, bunun da yaşamı boyunca bir kez âşık olduğu Hilmi Çavuş'a duyulan sevgi ve bağlılık olduğu düşünülmektedir.

### ŞİİRLERDE MEKÂN:

Bu gazellerde somut bir mekân yoktur. Şiirdeki mekân aslında şairin kalbidir. Beyitlerin ikinci mısralarında aşk derecesinde bağlı olduğu varlığa karşı hissedilen duygularının açığa vurulduğu görülür. Şiirlerde cennet, dünya, mesken, viraneler, çöl gibi mekânlar kullanılmıştır. Kalp de aşkın düştüğü mekân olarak verilmiştir.

Endâm-ı dilârânızı tûbâya değişmem  
Virâne- nişîn olsam, emîn ol ki seninle

Ben meskenimi târımı bâlâyâ değişmem  
Baykuş sesini bülbül-i şeydâyâ değişmem

Bir katresini bir dolu sahbâyâ değişmem  
Bir handeni vallâhi bu dünyâyâ değişmem<sup>19</sup>

<sup>13</sup> Çelik, İbrahim Halil (1987); *Yaşar Nezihe Hanım: hayatı, sanatı, gazelleri*; Dal Yayıncılık, Şanlıurfa, s.87.

<sup>14</sup> Tatar, İlknur (1997); *Yaşar Nezihe Bükülmez, Hayatı ve Şiirleri*; İstanbul, s.47.

<sup>15</sup> NOT: Prof. Dr. Muhsin Macit "Urfa Sıra Gecelerinde ve Müsiki Meclislerinde Okunan Gazellerin İşlevi" adlı makalesinde Yaşar Nezihe'nin sekiz gazelinin gazelhanlar tarafından okunup kayıt altına alındığını belirtmiş ve bu gazellerin ilk beyitleri ile okuyanın ismini vermiştir. (Milli Folklor, (2010); Yıl 22, Sayı, 87.)

<sup>16</sup> Nezihe, Yaşar (1924); *Feryâdlarım*, Vatan Matbaası, Osmanlıca, İstanbul.

<sup>17</sup> Macit, Muhsin (2010); "Urfa Sıra Gecelerinde ve Müsiki Meclislerinde Okunan Gazellerin İşlevi", *Milli Folklor*; Yıl 22, Sayı, 87.

<sup>18</sup> Macit, Muhsin (2010); "Urfa Sıra Gecelerinde ve Müsiki Meclislerinde Okunan Gazellerin İşlevi" *Milli Folklor*; Yıl, 22, Sayı, 87.

<sup>19</sup> Nezihe, Yaşar, "Gazel"; *Feryâdlarım*, s.161.

Mısralarında sevgili ile beraber olmayı cennete bile değişmeyeceğini söylemektedir. Sevgili ile olunan viraneler şair için cennet bahçelerinden daha güzeldir. Bu mısralara göre asıl mekân şairin kalbidir.

### ŞİİRLERDE İNSAN:

Şiirlerini daha çok birinci tekil şahıs ile yazan Yaşar Nezihe'nin bu şiirlerindeki asıl özne kendisidir. Şair yaşamı boyunca acı çekmiş, yaptığı üç evlilikte mutlu olamamış bir insandır. Sevdiği tek insanla da beraber olamamıştır. Bestelenen bu üç şiirin tüm dizelerinde şairin hissiyatı açık bir şekilde görünmektedir. Bu da şiirdeki insanın şairin kendisi olduğunu göstermektedir. Şiirde insan olarak karşımıza çıkan şairin "Ben" duygusunun şiire aynı zamanda lirizm katarak anlama derinlik kazandırdığını görürüz. Hatta gazellerinden birinde ise;

Mesûd edecek kimse seni yoksa Nezihe  
Meşgul edecek bir sürü hülyâ mı bulunmaz<sup>20</sup>

şeklinde isim vererek kendisine seslenmiştir.

### ŞİİRLERDE TEMALAR:

Yaşar Nezihe'nin ele aldığımız bu üç şiirindeki ana tema aşktır. Bu aşktan kaynaklanan sevgi, üzüntü, sevgilinin vefasızlığı ve kederdir. Bu üzüntü, aşkın ıstırabından, kavuşamamaktan kaynaklanan kederdir. Bütün gazelerde olduğu gibi bu şiirlerde de sevgili yüceltilmiştir. Sevgili her şeyden, herkesten üstündür. Ancak vefasızdır. Şaire karşı ilgisizdir. Başkalarına nazar etmektedir. Şair Mecnun gibi feryatlar koparmaktadır. Ancak sevgiliden beklediği ilgiyi göremez. Oysa sevilen varlık, insana güç verir, hayata bağlar, onun tek yaşama nedenidir. Maşukun ruhu, fiziki durumu (boyu, yüzü veya vücudu) seven kişinin gönlünü okşar, onu düşündüğü her an gönlü adeta huzur bulur. Bu hâl, seven için değişilmeyecek bir durumdur. Ona cennet vaat edilse o, sevilen varlıktan asla vazgeçmez. Bu duygu ve düşünce içinde olan şair, çok sevdiği o varlığı hiçbir şeye karşı değişmeyecek bir bağlılık içindedir.

Şair mekânsız ve zamansız bir şekilde sevgiliye aşk ile bağlıdır. Aslında aşk sevilenle değil, sevenle ilgili bir şeydir: "Mecnun isen ey dil sana Leyla mı bulunmaz." Şayet sen seviyor ve âşık isen, senin âşık olacağın mutlaka birisi olacaktır. Sevgiliyle birlikte olmak, çekilen acıları huzura, çileleri mutluluğa çevirmeye yeter.

Virâne- nişin olsam, emîn ol ki seninle  
Ben meskenimi târımı bâlâya değişmem<sup>21</sup>

En değerli şeylerin bile göz ardı edildiği buradaki varlık, gönlün sultanı olarak karşımıza çıkan sevgilidir. Şairin gözünde sevgili her şeyden üstündür. Onun her şeyi tek varlığı olan sevgilidir. Şair aşk ateşi ile yanıp tutuşmaktadır. Ancak bu derdini kimselere söyleyemez: "Arz etmiyorum âleme âlâm-ı derûnum" der.

Sevgilinin varlığı şair için tek teselli kaynağıdır. Şair kendisine kavuşamasa da daima sevgilinin hayali ile yaşar:

Mesûd edecek kimse seni yoksa Nezihe  
Meşgul edecek bir sürü hülyâ mı bulunmaz<sup>22</sup>

Sevgilinin geçmiş yıllarında daima yanında bulunduğu, yalnız kaldığı gün ve gecelerde tek başına iken bile yalnızlığını paylaştığı o varlığın hayali, sakin ve ıssız günlerinde en büyük yoldaşı, arkadaşı olmaktadır.

Tenhâ gecelerde beni eyler müteselli  
Baykuş sesini bülbül-i şeydâya değişmem<sup>23</sup>

Uğursuz kabul edilen baykuşun sesi, ötüşüyle insana huzur veren, mûsikî dinler gibi insana zevk veren Bülbül'ün sesi bile ister iyi ister kötü olsun bağlanan nesne veya varlığın yerini tutamaz. Onun hiçbir özelliğinin yerine geçemez. Baykuş ve Bülbül sesi, tutkunluk derecesinde çok sevmekten ileri gelen bazı meczup hâlin bile yerini tutamaz. Seven kişiyi divaneye çeviren bu hâl bile, Bülbül'ün o güzel sesinden

<sup>20</sup> Nezihe, Yaşar, "Gazel"; *Feryâdlarım*, s.193.

<sup>21</sup> Nezihe, Yaşar, "Gazel"; *Feryâdlarım*, s.161.

<sup>22</sup> Nezihe, Yaşar, "Gazel"; *Feryâdlarım*, s.161.

<sup>23</sup> Nezihe, Yaşar, "Gazel"; *Feryâdlarım*, s.161.

daha güzel zevk veren dinlendiren ve ruhunda ferahlık yaratan bir özelliktir. Bu durum şairin iç dünyasında gönül ferahlığına, bir avuntuya, teselliye neden olmaktadır.

Peymâne-i sem nûş ederim sâki-i gamdan  
Bir katresini bir dolu sahbâyâ değişmem .”<sup>24</sup>

Bir insan için sevdiği varlıktan uzak olmak üzüntü vericidir. İnsanın kederlenmesine neden olur. Meczupluk derecesinde bağlılıktan ileri gelen üzüntü, keder seven insana tatlı gelir. O üzüntü ve kederden bir saniye bile uzaklaşmak, kurtulmak istemez. Sevilen varlığı düşünmenin, hatta ondan uzakta olmanın vermiş olduğu üzüntü ve keder, şair için zehir dahi olsa o zehrin bir damlasını sakinin büyük bir bardakta sunmuş olduğu içi bal kadar tatlı ve hoş içecekten daha güzel ve şerbet gibi tatlıdır. Bu nedenle o varlıktan gelen gam, hiçbir şeye değişilmez.

Sen nâz ile gözler süzüp ettikçe tebensüm  
Bir handeni vallâhi bu dünyâyâ değişmem<sup>25</sup>

diyen şair için, işve ve naz ederek bakıp tebensüm ederek şairin gönlüne ferahlık, mutluluk ve huzur veren o varlığın bir gülüşü bile dünyaya değişilmeyecek kadar değerlidir.

### ŞİİRLERDE ŞEKİL:

Ele aldığımız şiirler Divan Edebiyatı nazım şekillerinden Gazel türünde yazılmışlardır. Şiirlerin tamamı ikişer mısralık beyitlerden oluşmaktadır. Aruz vezniyle yazılmışlardır.

Mecnûn isen ey dîl sana Leylâ mı bulunmaz  
Bu goncaya bir bülbül-i şeydâ mı bulunmaz ile  
Gül- ruhlarını gonca-i zîbâyâ değişmem  
Endâm-ı dilârânızı tûbâyâ değişmem

gazelleri Mef’û lü, Mefâ’i lüMefâ’i lü Fe’û lün ölçüsü ile yazılmıştır.

Bir perinin aşkına düştüm, çok efgân eyledim,  
Râz-ı aşkı çok zamân kalbimde pinhân eyledim.

gazeli ise Fâ’ ilâtün Fâ’ ilâtün Fâ’ ilâtün Fâilün ölçüsü ile yazılmıştır.

Şiirlerde beyitlerin tüm dizelerinde kullanılan aynı ve birbirine yakın seslerin hem mısra içinde hem de mısralar arasındaki ritmik dolaşımı ahengi sağlayan belli başlı unsurdur. Tüm mısralarda ve özellikle beyitlerin ikinci dizelerinde tekrar edilen aliterasyon ve asonanslar ses uyumu yaratarak mûsikî sezgisi yaratmıştır. Her mısraya ayrı bir derinlik kazandıran kelimelerin özellikle seçimi ve bir arada kullanılmasıyla mısralara güçlü bir anlam kazandırılmıştır. Şiirlerde “bulunmaz, değişmem, eyledim” kelimeleri sürekli bir şekilde tekrarlanarak mısralara güçlü bir ahenk vermişlerdir. Şiirlerde; Leff ü Neşr, Mecaz-i Mürsel, Mübalağa, Tekrir, Teşbih, Teşhis, Terdit, ve Tezat sanatları kullanılarak yaratılan imgeler şiirlere anlam yoğunluğu kazandırmıştır. Anlama derinlik veren bu unsur güçlü imgelerin varlığında yatmaktadır. Böylece özellikle müzikalitesi kuvvetli bir şiir dili oluşmuş ve bu gazellerin bestelenip sıra gecelerinde okunmalarına sebep olmuştur.

### SONUÇ

Yaşar Nezihe 1882’de doğmuş 1971’de ölmüştür. 1896’da yazı hayatına başlamıştır. Hayatının uzunluğuna rağmen edebiyatımızın sadece şiir sahasında eser vermiştir. Tanzimat’la birlikte ortaya çıkan yeni edebi türleri hiç denememiştir. Devrinin kadın şairleri içinde popülerlik ve üretkenlik açısından önemli bir yere sahip olan Nezihe Hanım, işlediği temalar ve şiir anlayışı yüzünden bir süre sonra unutulmaya yüz tutmuştur. Nezihe Hanım’ın şiirlerinde işlediği temalar aşk, hazan, sevgiliden şikâyet, karamsarlık, ayrılık, vefasızlıktır, çocuklarıdır.

Nezihe Hanım, şiirlerinde en fazla aşk temini işlemiştir. Aşkı bir bela, musibet olarak tanımlamış, buna rağmen müptelası olmaktan kurtulunamayan bir duygu olarak belirtmiştir. Yaşar Nezihe’de aşk teması marazi bir duygusallık etrafında şekillenmiştir.

<sup>24</sup> Nezihe, Yaşar, “Gazel”; *Feryâdlarım*, s.161.

<sup>25</sup> Nezihe, Yaşar, “Gazel”; *Feryâdlarım*, s.161.

Şiirlerine kendi hayatını hemen hemen bütün yönleriyle taşıyan Nezihe Hanım, dünyasında önemli izler bırakan olayları tekrar tekrar manzumelerinde işlemiştir. Annesini, babasının ilgisizliğini, kocalarının vefasızlığını, çocuklarının ölümünü defalarca işlemiştir.

Yaşar Nezihe baba evinde ve evliliklerinde bir türlü mutluluk bulamamış, hayatı boyunca hep çalışmak zorunda kalmış, fakir bir hayat yaşamıştır. Bu hayal kırıklıkları şiirini marazi bir şekilde etkilemiştir.

Nezihe Hanım eğitiminin zayıflığı yüzünden adeta bir halk insanı gibi yaşamış, şiirlerini de kısmen halk şiiri sadeliğinde işlemiştir. Bu özelliği ile şiirleri hala anlaşılıp, bestelenip meclislerde okunabilmiştir.

Ele aldığımız şiirlerinde büyük bir aşk beslediği sevgiliye bağlılığı ve sevgisiyle karşımıza çıkan şair, insan, zaman ve mekân arasında mükemmel bir ilişki kurarak kendini aşmıştır. Şiirdeki sesleniş ile saygı ve hürmet görmeye neden olan şairin, içinde beslediği ve derin hislerle bağlı olduğu duyguları geniş bir zaman içinde ortaya konulmuştur. Bu hisler hiçbir zaman kutsiyetini ve değerini kaybetmeyecek önemli evrensel duygulardır. Oldukça başarılı bir ürün olan bu şiirlerde anlatım akıcı, kurgu başarılı, aşk farklı bir şekilde ifade edildiğinden anlatımda şaşkınlık yaratmakta bu da okuyucuyu çekmektedir.

Üç şiirindeki zengin kafiye, ses ve kelime tekrarları, dilin sadeliği, aşkın yoğun bir şekilde işleniş, ahengin etkisi şiirlerin sevilmesi, bestelenmesi ve sıra gecelerinde okunmasını netice vermiştir.

## ŞİİRLER

### GAZEL

Mecnûn isen ey dil sana Leylâ mı bulunmaz  
Bu goncaya bir bülbül-i şeydâ mı bulunmaz

Sun şerbet-i lâl-i lebin ağyâra vefâsız  
Sâkî mi bulunmaz bana sahbâ mı bulunmaz

Arz etmiyorum âleme âlâm-ı derûnum  
Yoksa bana bir mahrem-i sevdâ mı bulunmaz

Bir sen misin âlemde tabîb illet-i aşka  
Teşhîs-i dile başka etibbâ mı bulunmaz

Al aşkını ver gönlümü Allah için olsun  
Dil vermek için dilber-i rânâ mı bulunmaz

Mesûd edecek kimse seni yoksa Nezihe  
Meşgul edecek bir sürü hülyâ mı bulunmaz<sup>26</sup>

### GAZEL

Gül- ruhlarımı gonca-i zîbâya değişmem  
Endâm-ı dilârânızı tûbâyâ değişmem

Virâne- nişîn olsam, emîn ol ki seninle  
Benmeskenimi târımı bâlâyâ değişmem

Tenhâ gecelerde beni eyler müteselli  
Baykuş sesini bülbül-i şeydâyâ değişmem  
Peymâne-i sem nûş ederim sâki-i gamdan  
Bir katresini bir dolu sahbâyâ değişmem

Sen nâz ile gözler süzüp ettikçe tebensüm  
Bir handeni vallâhi bu dünyâyâ değişmem<sup>27</sup>

<sup>26</sup> Nezihe, Yaşar, "Gazel"; *Feryâdlarım*, s.193.

**GAZEL**

Kesriyeli Muhammed Sıtkı Beye;<sup>28</sup>

Bir perînin aşkına düştüm, çok efgân eyledim,  
Râz-ı aşkı çok zamân kalbimde pinhân eyledim

İstemezdim âleme ifşayı sevda eylemek,  
Zaptı mümkün olmayan âhım la i'ân eyledim

Dâhil-i bezm-i vîsali olmadım ol dilberin,  
Sînemi beyhûde sûzan, eşkimi kân eyledim  
Gelmedi ol seng-i dil bilmem nedendir rikkate  
Ağladım, âh ettim, istimdâd-ı dermân eyledim

Düştüm encâm firâkiyle beyâbân-ı gama  
Hâl-i mecnûnâneme Mecnûnu hayrân eyledim

Her kimi sevdimse cevri etti Neziha bî sebep  
Ben bu baht-ı zâlîme bilmem ne isyân eyledim<sup>29</sup>

**BİBLİYOGRAFYA**

Ay, Taha (1934); Türk Kadın Şairleri, İstanbul.

Banarlı, Nihat Sami, (2017); Resimli Türk Edebiyatı Tarihi, MEB Yayınları.

Bezirci, Asım, (1989); "Yaşar Nezihe", Varlık, nr. 978.

Bükülmez, Yaşar Nezihe (1997); "Tercüme-i Halim", Taha Toros Arşivi.

Çelik, İbrahim Halil, (1987); Yaşar Nezihe Hanım: hayatı, sanatı, gazelleri, Dal Yayıncılık, Şanlıurfa.

Ergin, Osman Nuri, (1977); Türk Maarif Tarihi, Eser Neşriyat, İstanbul.

İnal, İbnülemin (1994); Mahmud Kemal Son Asır Türk Şairleri, İstanbul.

Macit Muhsin (2010); "Urfa Sıra Gecelerinde ve Mûsikî Meclislerinde Okunan Gazellerin İşlevi", Milli Folklor, Yıl 22, Sayı 87.

Necdet, Rifat, (1341/1925); Yaşar Nezihe'nin Hayatı, İstanbul.

Nezihe, Yaşar (1923); Kızıl Güller, Aydınlık: Nr. İstanbul, 16.

Nezihe, Yaşar, (1923); "1 Mayıs", Aydınlık, Nr. İstanbul, 15, s. 377.

Özdemir, Muhammed (2010); "Kesriyeli Mehmet Sıtkı Akozan ve Dîvânçe-i Şinâver'i", Uluslararası Balkanlarda Türk Varlığı Sempozyumu, II, Bildiriler, II, Manisa.

Sennur, Sezer, (1995); "İlk İşçi Kadın Şairimiz", Evrensel, nr. 180.

Tatar, İlknur, (1997); Yaşar Nezihe Bükülmez, Hayatı ve Şiirleri, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, N:1207, İstanbul.

Tuncor, Ferit Ragıp (24 Nisan 1950); "Yaşar Nezihe Bükülmez" Kadın Gazetesi.

Uraz, Murad, (1941); Kadın Şair ve Muharrirlerimiz, İstanbul.

Us, Hakkı Tarık, (2 Ekim 1948); "Sair Yaşar Nezihe", Vakit.

<sup>27</sup> Nezihe, Yaşar, "Gazel"; *Feryâdlarım*, s.161.

<sup>28</sup> Mehmet Sıtkı Akozan 1885 yılında Kesriye'de doğmuştur. Babası A. Hamdi Efendi Manastır Görice Sancağı Kesriye kazasına yerleşmiş ve burada uzun yıllar müftülük yapmıştır. Rumeli'de asayişin bozulması üzerine 1905 senesinde ailesiyle birlikte İstanbul'a göçmüştür. Ömrünün 20 senesinin Kesriye'de geçtiğini anladığımız Akozan imzalarının çoğunu "Kesriyeli Mehmet Sıtkı" şeklinde kullanmıştır. İlk ve orta öğrenimini Makedonya'da ve yüksek öğrenimini İstanbul Dârülfünûn'u Edebiyat Bölümü'nde tamamlamıştır. Dönemin Maarif Nezareti ve Maarif Müdüriyeti Kalemî'nde çalışmıştır. Daha sonra çeşitli ortaokullarda, liselerde öğretmenlik yapmış ve İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Başkütâbeti'nde çalışmıştır. 4 Ocak 1948'de İstanbul'da ölmüştür. M. Sıtkı Akozan II. Meşrutiyet döneminde yaz hayatına başlamasından itibaren muhtelif gazete ve dergilerde şiir ve yazılar yazmıştır.

ESERLERİ: Ahenk- i Millî, Dul Kadın, Zaiyat, Dîvânçe -i Şinâver, Salâ -yı Cihâd, Oğlumun Defteri -Kurtuluş Günleri-, Lâmiâ: Millî Roman, Kervan, Âveng-i Yârân, İleri -Geri, Dikenler, Küllükname. (Muhammed ÖZDEMİR, Kesriyeli Mehmet Sıtkı Akozan ve Dîvânçe-i Şinâver'i, Uluslararası Balkanlarda Türk Varlığı Sempozyumu, II, Bildiriler, II, Manisa, 2010, s. 243-251.)

<sup>29</sup> Nezihe, Yaşar, "Gazel"; *Feryâdlarım*, s.140

**ONUNCU BÖLÜM**  
**URFA'DA MÜZİK EĞİTİMİ, TEORİSİ VE KÜLTÜRÜ**



# MULTİDİSİPLİNER BİR SANAT EĞİTİMİ PROJESİ “DÜNYANIN EN ESKİ KÜLT MERKEZİNDEN İLK SESLER YENİDEN YÜKSELİYOR”

Emine TEKER,\* Gülgün BİLEN\*\*

## 1. GİRİŞ

Şanlıurfa ilinin günümüzden yaklaşık 12000 yıl öncesine dayanan geçmişinde sanatın izlerini görmek mümkündür. Bereketli Hilal olarak adlandırılan toprakların merkezinde yer alan Göbeklitepe ile tanık olduğumuz insanoğlunun varoluşundan itibaren sanatın da varolduğudur. Şanlıurfa ilinin tarihçesine bakılacak olursa, arkeolojik veriler göz önüne alındığında dünyanın en eski kenti sıfatını taşıyan, yüzyılın en önemli arkeolojik keşfi olarak tanımlanan 12.000 yıl öncesine dayanan ve Dünyanın en eski tapınağı olarak adlandırılan Göbeklitepe (Şekil 1) ve diğer tarihi alanlara ev sahipliği yapan kadim bir şehir olduğu bulgusuna rastlanmaktadır. Geçmişten günümüze kadar pek çok alime, düşünörlere, yazarlara ve sanatçılara ilham vermiş olan şehrin halen tarihi, kültürel, otantik yapısıyla bu misyonuna devam ettiğini söylemek mümkün olmaktadır.<sup>1</sup>



Şekil 1. Göbeklitepe / Fotoğraf: Nedim Atilla

Tarih boyunca sanat, insanların kendilerini ifade etme biçimi olmuştur. Sanat insanla varolmuş ve insanoğlu yaşamsal sorunlarını ortaya koymak ve çözmek için gerek işitsel gerekse görsel yöntemlerle sanatı kullanmıştır. Nevali Çori buluntusu olan ve Şanlıurfa Müzesi'nde yer alan, üzerinde en eski dans tasvirlerinden biri olan “Taş Kase Parçası” (Şekil 2) belki de sanatın bir ifade ediş biçimi olarak kullanıldığının en güzel kanıtlarından bir tanesi olarak sayılabilir.<sup>2</sup>

\* Dr. Öğr. Üyesi. Harran Üniversitesi, Eğitim Fakültesi. emineteker@harran.edu.tr

\*\* Dr. Öğr. Üyesi. Harran Üniversitesi, Eğitim Fakültesi. gulyucesan@hotmail.com

<sup>1</sup> *Kültür ve İnaçlar Diyarı Şanlıurfa* (2013). Şanlıurfa Valiliği il Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları Şehir Kitaplığı Dizisi:26

<sup>2</sup> <http://sanliurfamuzesi.gov.tr/TR-185682/neolitik-donem.html>



Şekil 2. Taş Kase Parçası / Fotoğraf: Yasin Küçük

1995 yılında Kalkan mahallesinde bulunan bir mezardan çıkarılan Orpheus Mozaïği (Şekil 3) yine Şanlıurfa tarihinde genelde sanatın özeldense müziğin ne denli önemli olduğunu gösteren bir kanıt olarak kabul edilebilir. Üzerinde hayvanlarla birlikte tasvir edilen frig başlığı ve peleriniyle elinde dört telli lir çalan Orpheus ve üzerine sanatçısının da imza attığı bir mozaik olup m.s. 194 dönemine tarihlenmektedir<sup>3</sup>. Eserin 1999 yılında yurt dışında kataloglandığı sonrasında Dallas sanat müzesinde sergilendiği bilinmekte daha sonra ise önce İstanbul Arkeoloji müzesine oradan da Şanlıurfa Haleplibahçe Mozaik Müzesi'ne getirilerek ait olduğu yerde sergilenmekte ve mitolojik hikayesine izleyiciler tanıklık etmektedirler.<sup>4</sup>



Şekil 3. Orpheus Mozaïği / Fotoğraf: Yasin Küçük

Sanat eğitimi sanatın tüm alanlarında insanın kendini ve çevresini anlama, duygu ve düşüncelerini aktarmalarına olanak veren sanatsal faaliyetlerdir. Sanat eğitimi sayesinde kişiler kültürel özelliklerine önem vermeyi öğrenir ve nesilden nesile aktarırlar<sup>5</sup>. Buradan hareketle sanat eğitiminin kültür üzerinde önemli katkılar yapan bir alan olduğunu söylemek mümkün olmaktadır.

Günümüz koşullarında öğrenme ortamları değişmekte ve sınıf dışı öğrenme ortamları artmaktadır. Özellikle müze gibi değişik mekanları öğrenme ortamı olarak kullanmak ve eğitimde müzelerden faydalanarak etkin bir öğrenme sağlamak mümkün olmaktadır. Yine çağın gereksinimlerine uygun olarak sürekli değişen ve gelişen öğretim yöntemleri içerisinde özellikle de aktif öğrenmeyi sağlayacak yöntemlere yer vermek de niteliksel olarak daha verimli dersler yapmayı mümkün kılmaktadır. Tüm bu düşüncelerden hareketle araştırmanın amacı; sanat eğitiminde görsel sanatlar ve müzik disiplinlerinin bir arada kullanıldığı multidisipliner bir projenin müze ortamında nasıl uygulanabileceğini açıklamaya çalışmak olarak özetlenebilir.

<sup>3</sup> Salman, B. (2007), "Orta Euphrates mozaikleri ışığında Edessa ve Samosata mozaikleri" Doktora Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji Anabilim Dalı. İzmir.

<sup>4</sup> <http://sanliurfamuzesi.gov.tr/TR-188295/sanliurfa-ili-merkez-ve-ilcelerden-tasinan-mozaik-gorse-.html>

<sup>5</sup> Buyurgan, S. & Buyurgan U. (2012). *Sanat Eğitimi ve Öğretimi*. Ankara: Pegem.

## 2. YÖNTEM

### 2.1. Araştırma Modeli

Araştırma genel tarama (Survey) modeline dayalı betimsel bir araştırmadır. Aynı zamanda konusu bakımından da nitel bir araştırmadır.

### 2.2. Çalışma Gruplarının Oluşturulması

Araştırmanın çalışma grubunu Harran üniversitesi Resim-İş Öğretmenliğinde okuyan ve “Müze Eğitimi ve Uygulamaları” dersini alan 10, Harran Üniversitesi Müzik Öğretmenliğinde okuyan ve “Müzik Kültürü” dersini alan gönüllü 10 olmak üzere toplam 20 öğretmen adayı oluşturmaktadır.

### 2.3. Verilerin Toplanması

Verilerin toplanması sürecine dair ilk olarak projenin desteklenmesi aşamasından bahsetmek gerekmektedir. Araştırmacılar derslerin öğretim programlarına ve amaçlarına uygun şekilde hazırlanmış projeyi “Şanlıurfa Avrupa Birliği Bilgi Merkezi”ne sunmuş ve projenin desteklenmesine karar verilmiştir. “2018 Avrupa Kültürel Miras yılı” çerçevesinde hazırlanan ve Şanlıurfa Müzesi’nde uygulanan “Dünyanın En Eski Kült Merkezinden İlk Sesler Yeniden Yükseliyor” projesinde sergi, konser, panel, workshop ve dans etkinlikleri gerçekleştirilmiştir. Etkinlikte ilk olarak Resim-İş Öğretmenliği öğrencileri tarafından hazırlanan “Geçmişten Günümüze Müzik ve Kültürel Miras” konusunda hazırlanan Afiş Sergisi gerçekleştirilmiş, alan uzmanlarının katıldığı bir Müzik Paneli düzenlenmiş sonrasında Şanlıurfa Müzesinde bulunan Göbeklitepe replikasında resim, heykel ve dans workshopları eşliğinde en eski şarkılar ve mitolojik hikayeler müzik eşliğinde canlandırılmaya çalışılmıştır. Şamanik ritim seslerinden, ortaçağ müziğine, Kızılderili şarkılarından Orpheus mozaigine kadar geniş bir yelpazede seslendirilen proje yoğun bir katılımı gerçekleştirilmiştir. Sözü edilen etkinlikler, veri toplama aşamasında kullanılmıştır.

Veri toplamanın ikinci aşamasını ise alanla ilgili tüm tez, makale, kitap, veri, dergi, broşür vb. kaynakların yanı sıra araştırma verileri, derslerin öğretim programlarına ve amaçlarına uygun hazırlanmış olan proje sonu görüşme formlarından toplanan bilgi oluşturmuştur. Görüşme formlarında çalışma grubu öğrencilerinin projeye yönelik görüşleri toplanmaya çalışılmıştır.

### 2.4. Verilerin Analizi

Araştırma kapsamında uygulanan görüşme formu ilişkin verilerin işlenmesinde içerik analizi yöntemi tercih edilmiştir.

Proje sonunda çalışma grubu öğrencilerine açık uçlu tek sorudan oluşan yarı yapılandırılmış bir görüşme formu uygulanmış, bu formda öğrencilere projeye yönelik görüşleri hakkında sorular sorularak verdikleri cevaplar içerik analizi yöntemi ile incelenmiştir. Projenin uygulama aşamasında çekilen fotoğraflar çalışmanın ekinde sunulmuştur.

## 2. BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde projenin uygulama sırasında gerçekleştirilen aşamalar ve proje sonunda öğrencilerin görüşme formuna verdikleri cevaplar sonucunda elde edilen bulgular değerlendirilecektir.

Projeye katılan çalışma grubu öğrencilerine araştırmacılar tarafından hazırlanan tek sorudan oluşan yarı yapılandırılmış bir görüşme formu proje sonunda uygulanmıştır. Çalışma grubu öğrencilerinden projeye yönelik görüşlerini kısaca anlatmaları istenmiş ve elde edilen verilere dayandırılan bulgular, alıntılar ile birlikte aşağıda belirtilmiştir. Resim-İş öğretmenliği öğrencileri “R” ile, Müzik Öğretmenliği öğrencileri “M” şeklinde tanımlanmıştır.

Aşağıda bir öğrencinin verdiği cevap, projenin hem eğitici hem öğretici kalıcı bir öğrenme sağladığı sonucunu vermektedir:

*...projenin çok verimli olduğunu düşünüyorum, aynı anda hem sergi hem panel etkinliği ile öğretici hem de canlı performanslarla yaparak yaşayarak öğrendiğimiz eğlenceli bir etkinlik oldu...(R1).*

Çalışma grubundaki diğer bir öğrencinin verdiği cevap incelendiğinde öğrencilerin projede bilgi toplama ve bilgiyi tasarlama konusunda deneyim kazandıkları söylenebilir:

*...öncelikle projede sergi afişlerimizi hazırlarken literatür taraması yaparak bilgiyi işleme ve onu tasarımsal olarak ifade etmek gerçekten keyifli bir serüven oldu, diğer etkinliklerle de sunumun daha keyifli olduğunu söyleyebilirim...(R2).*

Aşağıdaki cevaplara bakarak, projenin gerek bireysel gerekse toplumsal yönlerden kazandırdıkları, eğitime katkısı ve önemi hakkında fikir edinmek mümkündür. Katılımcılar UNESCO'nun somut olmayan kültürel miras listesindeki kültürel zenginlikleri öğrenerek bu bilgileri müzik üretimi, dans ve beden dili ile birleştirmiş, derinlemesine çalışma yapma imkanı bulmuşlardır. Bunların yanısıra öğrenciler, öğretmenlik mesleğine özgüven ile yaklaşma imkanı da bulmuşlardır :

*...Unesco somut olmayan kültürel miras listesindeki değerlerimizi öğrenmeme vesile olan bir proje oldu ve tabii ki müzik konusuyla ilgili daha geniş bilgi sahibi olduğumu düşünüyorum...(R3).*

*...dahil olduğum dans deneyimleri sayesinde öğretmenlik becerilerim arttı bence, ilk zamanlar beden dili ve mimikleri etkin kullanamıyor etkin sunumlar yapamıyordum ama bu proje ile bunları kısmen kazanabildim...(R4)*

Yukarıda sözü edilen, projenin sağladığı kazanımlara ek olarak, öğrencilerin mekan algısı, bir projenin uygulanma sürecindeki işleyiş ve disiplinler arası çalışma yapmaktan doğan bilgi ve deneyimlere dair yaptıkları vurgular dikkati çekmektedir. Uygulama mekanının öğrenme üzerindeki etkisine yapılan vurgu (R6) ve grup çalışmasının önemine dair yorumlar öne çıkmaktadır:

*...aslında teorik bilgiyi nasıl farklı alanlarda kullanabiliriz sorusunun cevabını öğreten keyifli bir projeydi...(R5).*

*...sergimizin müze mekânında olması ve diğer çalışmalarla desteklenmesi çok güzeldi...(R6).*

*...öğrencilik anılarımın en güzellerinden biri olarak daima hatırlayacağım ve iyi ki bu projede yer aldım...(R7).*

*...bence tüm süreç çok iyi hazırlanmıştı ve grup olarak herkes üzerine düşen sorumluluğu yerine getirdi...(R8).*

Projenin kazandırdıklarına dair diğer yorumlar göstermektedir ki; edinilen deneyim uzun soluklu olmuş ve farklı öğrenci gruplarının bir araya gelmesi bir sinerji yaratmıştır. Mekanın yaratıcılığı geliştirme ve öğrenme üzerindeki etkilerine yapılan vurgu bir kez daha öne çıkmaktadır. Aşağıdaki cevaplarda özellikle uygulamanın farklılığından doğan etkileri, ürettiği zenginlik ve projenin geniş bir kitleye ulaşmadaki başarısı dikkat çekmektedir:

*...halen kulaklarımda seikilosun ağıdı çalmakta, yorulsak da gerçekten değdi...(R9).*

*...bence farklı alanlarda okuyan öğrencilerin bir araya gelmesi ve ortaya bir şeyler çıkarma çabası oldukça farklı bir tecrübe oldu, ayrı parçaların bir araya gelerek oluşturduğu puzzle gibiydi ve bitirdik...(R10).*

*...müzik öğretmenliği okuyan bir öğrenci olarak müziğin yapıldığı mekanların müzik üzerindeki etkisini arttırdığını öğreten bir etkinlik oldu bence, gerçekten müze gibi mekanlarda daha anlamlı işler yapıldığını gördük...(M1).*

*...bence müziğin oyunla ve dansla nasıl zenginleştiğini bize öğretti...(M2).*

*...klasik konser ya da dinletilerimizden çok daha farklı ve etkili bir projede bulunduğum için mutluyum ve katılım oldukça iyiydi...(M3).*

Aşağıdaki yorumlara bakılarak öğrencilerin sorumluluk duygusu kazandıkları veya bunu geliştirdikleri, teorik bilgiyi uygulamaya dönüştürmeyi öğrendikleri görülmektedir. Buradaki yorumlarda farklılık vurgusu yapılmıştır. Buna dayanarak projenin farklılık ile yaratıcılığı ve üretimi birleştirmeyi başardığı ve bunları bir kazanım olarak bireylere verdiği sonucu çıkarılabilir. Katılımcılar proje uygulaması sonucunda sanatın, yaşamın her alanında olduğuna ve yaşamla bir bütün halinde var olmaya devam ettiğine dair algı geliştirmişlerdir. Buradaki yorumlar arasında projeye yönelik bir eleştiri de yer almaktadır. Bu eleştiri, ileride gerçekleştirilmesi düşünülen benzer uygulamalar açısından yapıcı yönde değerlendirilebilir:

*...bu projeye yönelik en önemli görüşüm, grup olmanın getirdiği sorumluluk duygusuydu...(M4). Yine buradan hareketle sorumluluk duygusuna vurgu yapıldığı görülmektedir.*

*...farklı bir alandaki öğrencilerle bir araya gelmek ve prova yapmak zor olsa da farklı bir deneyim oldu bizim için ve keyifliydi...(M5).*

*...bu projeye yönelik görüşüm, teorik bilginin uygulamaya nasıl dönüştürülebileceğini uygulamalı olarak deneyimlediğimiz bir proje olduğudur...(M6).*

*...bu proje sayesinde Türkiye'nin sayılı müzelerinden biri olan Şanlıurfa Arkeoloji Müzesini görmüş olmamdı...(M7).*

*...seçilen müzik parçaları alışkın olduğumuz müziklerden daha farklıydı ve farklı hissettirdi...(M8).*

*...farklı sesler çıkarabilen her türlü aletin müzik aleti olabileceğini gördük ve özellikle panele gelen hocalarımızdan güzel bilgiler edindik...(M9).*

*...danslarla daha çok prova alabilme imkânımız olsaydı, daha etkili bir iş olabilirdi bence...(M10).*

Tüm bu verilerden yola çıkarak kısaca; çalışma grubu öğrencilerinin projeyi eğitici ve öğretici bulduklarını, bilgiyi uygulamaya dönüştürme konusunda tecrübe kazandıklarını, daha nitelikli sanat eğitimcileri olma yolunda katkılar elde ettiklerini, mekânın önemini, bazen yorucu tarafları olsa da keyif aldıklarını, farklı disiplinlerle yapılan çalışmaların konuyu zenginleştirdiğini, özellikle sorumluluk ve grup çalışmasını öğrendiklerini söylemek mümkün olmaktadır.

### **3. SONUÇ VE ÖNERİLER**

Projenin uygulanması ve görüşme formlarından elde edilen verilerin değerlendirilmesi sonucunda;

- Sanat eğitiminde multidisipliner çalışma yapmanın çok yönlü bir öğrenme ortamı sağladığı,
- Proje yöntemiyle öğretmen adaylarının yaparak yaşayarak aktif bir öğrenme sağladığı görülmektedir.

Araştırma sonuçlarına dayalı olarak; Disiplinler arası sanat eğitimi uygulamalarının öğretmen adaylarının yaratıcılığını arttırdığı ve interaktif bir ortam sağladığı gözlemlendiğinden sanat eğitimi sürecinde bu tarz çalışmalara sıklıkla yer verilmesi önerilmektedir.

**KAYNAKÇA**

- Aziz, A. (2013). Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri ve Teknikleri. Ankara: Nobel.
- Buyurgan, S. & Buyurgan U. (2012). Sanat Eğitimi ve Öğretimi. Ankara: Pegem.
- Cebeci, S. (2010). Bilimsel Araştırma ve Yazma Teknikleri. İstanbul: Alfa.
- Ekinci, A. (2006). Müze Şehir Urfa. Şanlıurfa: İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.
- Karasar, N. (2012). Bilimsel Araştırma Yöntemi. Ankara: Nobel.
- Kırıçoğlu, O.T. (2005). Sanatta Eğitim. Ankara: Pegem.
- Kırıçoğlu, O.T. (2009). Sanat Kültür Yaratıcılık. Ankara: Pegem.
- Kültür ve İnaçlar Diyarı Şanlıurfa (2013). Şanlıurfa Valiliği il Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları Şehir Kitaplığı Dizisi:26
- Kurtoğlu, M. (2006). Kültür Şehri Urfa. Şanlıurfa: İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.
- Salman, B. (2007), “Orta Euphrates mozaikleri ışığında Edessa ve Samosata mozaikleri” Doktora Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Arkeoloji Anabilim Dalı. İzmir.
- San, İ. (2008). Sanat ve Eğitim. Ankara: Ütopya.
- Şanlıurfa Valiliği (2006). Şanlıurfa Kültür ve Turizm Rehberi. Şanlıurfa: İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.
- <http://sanliurfamuzesi.gov.tr/TR-185682/neolitik-donem.html> adresinden 05 şubat 2019 tarihinde erişilmiştir.
- <http://sanliurfamuzesi.gov.tr/TR-188295/sanliurfa-ili-merkez-ve-ilcelerden-tasinan-mozaik-gorse-.html> adresinden 05 şubat 2019 tarihinde erişilmiştir.







Gelin, ortak kültürel mirasımızı birlikte keşfedelim ve koruyalım!

Dünyanın En Eski Kült Merkezinden İlk Sester Yeniden Yükseliyor

2018 AVRUPA KÜLTÜREL MİRAS YILI  
#EuropeForCulture  
#AvrupaVeKültür

bilgi TÜRKİYE KÜLTÜR VARLIKLARI BAKANLIĞI

Her kültürün Avrupa'da bir yeri vardır. Herkesi ağırlıyoruz.

Urfa'da Eski Kült Merkezinden İlk Sester Yeniden Yükseliyor  
Sergi - Konser - Panel - Çalıştay - Deme

PROGRAM

08.30 SERGI ve AÇILIŞ KİMYETLİ

"Geçmişten Günümüze Müzik ve Kültürel Miras" Akademi Sergisi  
MÜZİK Serisi-1, EĞİTİM Akademi Serisi, Akademi Serisi-2, Serisi-3, Serisi-4  
Sergi Düzenleyen: Dr. Öğr. Üyesi Kınacı YEKER

10.00 PANEL

11.00 KONSER - DANIŞ - ÇALIŞTAY  
KONSER DANIŞMAN: Dr. Öğr. Üyesi İZZET İZZET  
Çalıştay ve Deme Düzenleyen: Dr. Öğr. Üyesi Zeynep YEKER

12.00 CANLI PERFORMANS  
Özellik: SERGI

Sonuçlar AB Bilgi Merkezi tarafından  
"Türkiye Kültür Mirasları" Akademi Serisi-1 Projesi  
Kapsamında Harman Derneği tarafından düzenlenmiştir  
"Dünyanın En Eski Kült Merkezinden İlk Sester Yeniden Yükseliyor"  
Programına Teşekkür ederiz.

Yerel TEKATLİ  
Sokaklar, Tünel ve Sokaklar  
Kültür Merkezi

17 Nisan 2018 Perşembe  
09:00 - 12:00  
Sokaklar Akademi Müzesi Çarşıbaşı Bölgesi



# ŞANLIURFA'DA GENEL, MESLEKİ VE ÖZENGİN MÜZİK EĞİTİMİ, KARŞILAŞILAN SORUNLAR VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ

Gökhan YALÇIN\*, Ahmet DAĞLAR\*\*, Ömür Arda AYDIN\*\*\*

## 1. GİRİŞ

Toplumların "aynası" olan müzik, her toplumda önemli yer bulmuş, gelişmiş, değişmiş ama hep insanlarla kalmış en önemli unsurlardan biridir. İnsanoğlu müzikle yaşar, dinlenir, hüzünlenir, müzikle gelişir, değişir. Kendi meydana getirdiği, icra ettiği müzikle diğer bireylerle köprü kurar, iletişim sağlar, zevk alır, aldırır. Her toplumda, her insanın müzikten etkilendiği inkâr edilemeyen bir gerçektir. Abdülbaki Nasır Dede'ye göre doğaları, beyinleri bozulmuş, inkâr hastalığına yakalanmış insanların dışında köylüsünden şehirlisine kadar herkes müzik dinlemekten zevk alır (Tura, 2006: 29). İnsanoğlu yaşamının bir parçası olan müziği geliştirmek için, herkese ulaştırabilmek ve öğretebilmek için, kısaca müzik eğitimi sistemli hale getirmek için çalışmış hem de müziği bir eğitimi aracı olarak kullanmıştır.

Bilindiği gibi müzik eğitimi temelde bir müziksel davranış kazandırma, bir müziksel davranış değiştirme veya bir müziksel davranış değişikliği oluşturma, bir müziksel davranış geliştirme sürecidir. Bu süreçte daha çok eğitim gören bireyin (çocuğun/gencin, öğrencinin) kendi müziksel yaşantısı temel alınır, bu temelden yola çıkılarak belirli amaçlar doğrultusunda planlı, düzenli ve yöntemli bir yol izlenir ve bu yolla belirli hedeflere erişilir. Müzik eğitimi yoluyla, birey ile çevresi, özellikle müziksel çevresi arasındaki iletişim ve etkileşimin daha sağlıklı, daha düzenli, daha etkili ve daha verimli olması beklenir (Uçan, 1997). Müzik eğitimi temelde genel, özengen (amatör) ve mesleki (profesyonel) olmak üzere, üç ana amaca yönelik olarak düzenlenip gerçekleştirilir. Müzik eğitiminin niteliğini de bu amaçlar belirlemektedir.

Türkiye'de müzik eğitimi örgün ve yaygın olarak düzenlenmekte, "genel" ve "mesleki" olmak üzere iki ana çerçevede uygulanmaktadır. Bu iki ana çerçeve arasında yer alan özengen müzik eğitimi ise genel ve mesleki müzik eğitimleriyle, diğer yandan örgün olmayan (yaygın) müzik eğitimiyle kısmen örtüşen – çakışan özellikler göstermekte, çoğu kez onlarla iç içe girmekte ve bu bakımdan ayrı ve kendine özgü bir inceleme konusu olmaktadır (Uçan, 1997: 41).

Genel müzik eğitiminin özengen müzik eğitimine, özengen müzik eğitiminin mesleki müzik eğitimine hazırlayıcı bir alt unsur olduğu söylenebilir. Genel müzik eğitiminin özengen ve mesleki müzik eğitiminin temeli olduğu, bu temelin zayıf ya da çürük olması durumunda özengen ve mesleki müzik eğitimine uygun geçişin sağlanamayacağı hatta telafi edilmesinin gerekeceği ortadadır. Hatta genel, özengen ve mesleki müzik eğitimleri arasında belirli kesişim ve örtüşüm alanları vardır ki ilişkilerin sağlıklı olmasında önemli rol oynar. Bir ülkenin, bir şehrin ya da bir ilçenin müzik eğitimi durumu incelenirken de bu üç unsurun birlikte ele alınması gerektiği rahatlıkla söylenebilir. Bir ülkenin müzik eğitimi bir bütün olarak geliştirirken her üçünü birlikte yürütmek gerekir. Aynı düşünce ile bir ülkenin (ya da bir şehrin) müzik eğitimi bakımından gelişmişlik düzeyi bir bütün olarak ele alınır, birinin ya da ikisinin esas alınması eksik ve yetersiz olur (Uçan, 1997: 33-34).

Bir ülkenin ya da bir şehrin müzik eğitiminin yanı sıra müzik kültürü seviyesinin gelişmişlik düzeyinin tespiti de bir bütün olarak ele alınması gerektiği düşünülmektedir. Müzik kültürü genel, özengen ve mesleki müzik eğitimi seviyesi, bu eğitimin verildiği kurum ve kuruluşların nitel ve nicel durumları, bu kurum ve kuruluşların birbirleri ile olan iletişim, etkileşim seviyesine, düzenlenen konser, dinleti vs. sayısı ve katılım seviyesi gibi birçok etkenin de içinde bulunduğu bir bütün olduğu söylenebilir. Kısaca, bir ülkenin ya da bir şehrin müzik kültür seviyesinin tespiti bu açılardan incelenmesi ile mümkündür.

## 1.2. Çalışmanın Amacı

Bu çalışma Şanlıurfa'da genel, mesleki ve özengen müzik eğitiminde mevcut durumun tespit edilmesi amacıyla yapılmıştır. Bu amaçla ilk olarak; Şanlıurfa'da genel, özengen ve mesleki müzik eğitiminin

\* Doç. Dr., Harran Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, gyalcin@harran.edu.tr

\*\* Şanlıurfa Büyükşehir Belediyesi Konservatuvar Şube Müdürü

\*\*\* Dr. Öğr. Üyesi, Harran Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü

dünü, bugünü üzerine literatür taraması yapılmış, ilgili öğretim elemanları, öğretmenler ve icracılar ile görüşülmüş karşılaşılan sorunların tespit edilmesine çalışılmıştır. İkinci olarak; Şanlıurfa'da müzik eğitimi verilen kurum ya da kuruluşların Şanlıurfa müziğine olan etkileri araştırılmıştır.

### 1. 3. Çalışmanın yöntemi

Araştırma tarama modelinde betimsel bir çalışmadır. Tarama modelleri, geçmişte ya da halen var olan bir durumu var olduğu şekliyle betimlemeyi amaçlayan araştırma yaklaşımlarıdır ve araştırmaya konu olan olay, birey ya da nesne, kendi koşulları içinde ve var olduğu gibi tanımlanmaya çalışılır (Karasar, 2009: 77). Araştırma verilerine görüşme, anket ve literatür taraması yöntemleri kullanılarak ulaşılmıştır.

## 2. Bulgular ve Yorumlar

Çalışmanın bu bölümünde Şanlıurfa'da müzik eğitiminin üç ana türünü oluşturan genel, özengen ve mesleki müzik eğitiminin durumu ayrı ayrı ele alınarak incelenmiştir.

### 2.1. Şanlıurfa'da Genel Müzik Eğitimi

Şanlıurfa'da genel müzik eğitiminin çoğunlukla müzik öğretmenleri tarafından gerçekleştirildiği söylenebilir. Şanlıurfa'da genel müzik eğitimi; genel müzik eğitimi kazandırma temel amacı doğrultusunda Milli Eğitim Bakanlığı'na bağlı ana okul, ilkokul, ortaokul (ilköğretimin birinci ve ikinci kademesi) olmak üzere tüm devlet ve özel okullarda verilmektedir (Devlete bağlı ilkokullarda müzik öğretmeni yoktur). Şanlıurfa İl Milli Eğitimi Müdürlüğü'nden alınan bilgilere göre ilkokul ve ortaokullarda görev yapan toplam 355 Müzik öğretmeni bulunmaktadır. Bu öğretmenlerin 111'i sözleşmeli ve 244'ü kadrolu olarak çalışmaktadır. Bu müzik öğretmenlerinin çeşitli üniversitelerin müzik öğretmenliği programlarından mezun olmalarının yanı sıra önemli bir kısmının Harran Üniversitesi'ne bağlı müzik öğretmenliği programı mezunu olduğu görülmüştür. Bu bilgi doğrultusunda Harran Üniversitesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı'nın yeri ve önemi, aynı zamanda Şanlıurfa'da genel müzik eğitiminin dengeli, sağlıklı ve doğru bir şekilde yürütülmesi için Harran Üniversitesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı'na çok önemli görevler düştüğü anlaşılmaktadır.

### 2.2. Şanlıurfa'da Özengen Müzik Eğitimi

Özengen müzik eğitimi, müziğe karşı ilgili, istekli ve yatkın olanlara yöneliktir. Etkin bir müziksel katılım, zevk ve doyum sağlamak için gerekli müziksel davranışlar kazandırmayı amaçlar (Uçan, 1997).

Şanlıurfa'da özengen müzik eğitiminin verildiği yerlerin en başında özel müzik eğitim kurumları gelmektedir. Milli Eğitime bağlı müzik kurslarının sayısı 10'un altında olsa da bazı kursların iki ya da üç şube olarak hizmet verdikleri görülür. Müzik kurslarının kurucuları ile yapılan görüşmelere göre öğrenci sayılarının 20 ile 150 arasında değişmektedir. Ağırlıklı olarak eğitimi verilen çalgıların piyano, gitar, bağlama, keman, flüt, ney, kanun, ud ve bateri olduğu tespit edilmiştir. Tüm kurs yerlerinde müzik eğitimi, konservatuar vb. bölümlere öğrenci hazırlık dersleri de verilmektedir. Bu çalgıların eğitimini veren öğretmenlerin büyük çoğunluğu müzik öğretmenliği lisans öğrencisi bir kısmı ise müzik öğretmenliği lisans mezunu fakat atanamayan müzik öğretmenleridir. Bu öğretmenlerin büyük kısmı ise Harran Üniversitesi Müzik Öğretmenliği öğrenci ve mezunlarından oluşmaktadır.

Şanlıurfa'da özengen müzik eğitiminin verildiği diğer bir kurum da belediyelere bağlı müzik eğitiminin verildiği birimlerdir. Şanlıurfa'da öncelikle büyükşehir belediyesine bağlı konservatuarda ve ilçelere bağlı müzik eğitim merkezlerinde korolar kurulmakta ve belli başlı çalgı dersleri verilmektedir. Bu çalışmalar da özengen müzik eğitiminin tamamlayıcı önemli unsurlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

ŞURKAV (Şanlıurfa İli Kültür Eğitim Sanat ve Araştırma Vakfı) özengen müzik eğitiminin verildiği diğer bir kurumdur. Çeşitli kültür dallarında kurslar veren vakıfta keman, ud, bağlama, ney, tasavvuf müziği dersleri de verilmekte, Türk Halk müziği ve Türk sanat müziği koroları ile konser faaliyetlerini sürdürmektedir. Fakat bu vakıfta son iki yıldır müzik kursu verilmemektedir.

Şanlıurfa'da özengen müzik eğitiminin verildiği diğer bir kurum ise Kültür Bakanlığı'na bağlı Türk Müziği Devlet Korosu'dur. Konser gibi icralarının dışında hanende ve sazende ekiplerine Şanlıurfa'nın musiki meraklılarını da dâhil etmekte ve bu şekilde özengen müzik eğitimine katkıda bulunmakta ve hatta ihtiyaç duyulan daha üst seviyede "icracı" eksikliğini önemli ölçüde karşılamaktadır.

Şanlıurfa'da özengen müzik eğitiminin gerçekleştirildiği yerlerde kurucu müdür, öğretmenler ile yapılan görüşmeler neticesinde karşılaşılan temel sorunların şunlar olduğu tespit edilmiştir:

1. Şanlıurfa'da müzik kurslarında müzik eğitimi alan bireyler ya da bazı velilerin müzik eğitimi konusunda önemli derecede bilgi ve bilinç eksikliği olduğu anlaşılmaktadır. Bu bireylerin genellikle müzik eğitiminin en kısa zamanda tamamlanması hatta çalgı temin etmeden çalgı eğitimine devam edilmesi gibi tekliflerde buldukları dile getirilmiştir.
2. Müzik kurslarına gelen adayların yeterli düzeyde genel müzik eğitimi almadıkları görülmüş ve bu durumun da zaman ve devamlılık konusunda sorunlar oluşturduğu anlaşılmaktadır.
3. Müzik kurslarında eğitmen olarak çalışan öğretmenlerin yeterli düzeyde donanımlı olmadıkları belirtilmektedir. Çalgısını dahi akort etmekte güçlük çektikleri, beklenen düzeyde çalgısına hâkim olamadıkları dile getirilmektedir.
4. Bakanlık ve Büyükşehir belediyesi bünyesinde eğitimi veren bazı birimlere karşı gerek çalışma ortamı gerekse de ödenek konusunda ilgisiz kalındığı anlaşılmaktadır. Bu birimlerin hazırlamış olduğu konserlere üst yönetimden (Vali, Belediye Başkanı vs.) çok fazla katılım olmamasından dolayı hem katılımcılar hem de seyirciler tarafından "önem verilmeyen müzik" ya da "müzik topluluğu" düşüncesinin olduğu bu durumun da müzik tür ya da türlerine karşı ilgiyi olumsuz etkilediği anlaşılmaktadır.

### 2.3. Şanlıurfa'da Mesleki Müzik Eğitimi

Türkiye'de mesleki müzik eğitimi şu isimler adı altında yapılmaktadır: müzik öğretmenliği eğitimi, bestecilik ve seslendiricilik eğitimi, müzikbilimleri eğitimi, çalgı yapımcılık eğitimi, askeri müzik/bandoculuk eğitimi ve din adamı yetiştirmede müzik eğitimi (Uçan, 1997: 46-50).

Şanlıurfa'da mesleki müzik eğitimi Harran Üniversitesinde iki ayrı biriminde verilmektedir. Bu birimler Harran Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı ve Harran Üniversitesi Devlet Konservatuarı'dır. Ayrıca İlahiyat Fakültesi bünyesinde "din adamı yetiştirmede müzik eğitimi" verildiği tespit edilmişse de mesleki müzik eğitimi açısından yeterli programa sahip olduğu söylenemez.

Çalışmanın bu bölümünde Müzik Eğitimi Anabilim Dalı ve Devlet Konservatuarı müzik bölümü geleneksel çalgılar lisans programı incelenmiş, öğretim elemanları ve öğrencilerine yönelik anket düzenlenmiş ve mesleki müzik eğitiminin mevcut durumunun tespitine çalışılmıştır.

#### 2.3.1. Harran Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı

1996 yılında Şanlıurfa'da Fen-Edebiyat Fakültesi Müzik Bölümü adı altında kurulan bölüm 1998 yılında tüm Türkiye'de de olduğu gibi Müzik Öğretmenliği adını almış ve 2008 yılında HRÜ Eğitim Fakültesi'ne bağlanarak Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı olarak yeniden yapılandırılmıştır. Müzik eğitimi Anabilim Dalı'nda 2018 yılı itibariyle 6 öğretim üyesi 3 öğretim görevlisi ve 1 araştırma görevlisi görev yapmaktadır. Toplam aktif öğrenci sayısı ise 176'dır. Gitar, keman, viyola, viyolonsel, piyano çalgılarının eğitimi anabilim dalı öğretim elemanları ile bağlama ve kanun çalgılarının eğitimleri konservatuara bağlı öğretim elemanları ile ve flüt çalgısının eğitimi ise dışarıdan ücretli öğretim elemanı ile yürütülmektedir.

#### 2.3.2. Harran Üniversitesi Devlet Konservatuarı

Harran üniversitesi devlet konservatuarı müzik bölümü 2011 yılında kurulmuş ve 2014 yılında geleneksel çalgılar programına özel yetenek sınavı ile öğrenci almaya başlamıştır. 2018 yılı itibari ile konservatuarda 2 öğretim üyesi, 2 öğretim görevlisi ve 1 araştırma görevlisi görev yapmakta olup toplam öğrenci sayısı ise 12'dir. Konservatuar'da mesleki müzik eğitime yönelik derslerin yanı sıra kanun ve bağlama dersleri verilmektedir. Konservatuar'ın internet adresinden tespit edilen bilgilere göre "misyonu" nun şu şekilde olduğu belirlenmiştir:

*Konservatuarımızın ana görevi yörenin tarihsel kökleri derin geleneksel müzik kültürünün özünü korumak, yozlaşmasını engellemek için çalışmalar yapmak; bölgesel müzik ve sahne sanatlarının ulusal ve uluslararası müzik ve sahne sanatları ile kucaklaşması ve küresel ölçekte gelişerek çağdaşlaşması*

yönünde adımlar atmak; Hâlihazırda sanatsever Şanlıurfalılar tarafından gönüllü olarak yürütülen müzikolojik, folklorik araştırmaların akademik ortamda daha bilimsel şekilde devam etmesini sağlamaktır (<http://konservatuvar.harran.edu.tr/tr/yuksekokulumuz/misyon-ve-vizyonumuz/> ).

Bu "misyon" gereği konservatuvarın Şanlıurfa müziğine yönelik etkin bir rol aldığı, en azından bu karar ve düşünce ile kurulduğu anlaşılmaktadır.

Harran Üniversitesi Konservatuvar ve Müzik Eğitimi Anabilim Dalı öğretim elemanları ve öğrencilerine mesleki müzik eğitiminde mevcut durumun ve karşılaşılan sorunların tespit edilmesi için görüşme ve anket uygulanmıştır. El edilen veriler şu şekilde özetlenebilir:

1. Gerek müzik eğitimi anabilim dalı gerekse de konservatuvar öğretim elemanı bakımından yetersizdir. Bir öğretim elemanının belirttiği gibi “müzik eğitimi az ama fedakâr öğretim kadrosu ile üzerine düşeni en iyi şekilde yapmaya çalışmaktadır”.
2. Müzik eğitimi ana bilim dalında ağırlıklı olarak Batı müziği eğitimi verilmektedir. Bu durum çalgı eğitimi noktasında daha da sıkıntılar oluşturmaktadır. Türk müziği çalgıları ile özel yetenek sınavına giren ve başarılı olan öğrencilerin Batı müziği çalgılarından birisinin eğitimini almak zorunda kalması düşündürücüdür. Bir öğrencinin şu notu dikkat çekicidir:

*“Lise’de dört yıl kanun eğitimi aldım, sıra gecelerine çıkıyorum. Bölümde kanun dersi verecek hoca olmadığı için başka bir çalgı seçmek zorunda kaldım. Halil Karaduman gibi büyük bir kanun virtüözünün doğduğu şehirde kanundan mahrum kalmamın üzüntüsü içerisindeyim”.*

3. Şanlıurfa’da müzik, müzik eğitimi vs. kısaca Şanlıurfa müziği üzerine çalışan öğretim elemanı sayısı yok denecek kadar azdır. Lisans dersleri içerisinde Şanlıurfa müziği ya da Türk halk müziğinin yer alabileceği ders sayısı da yok denecek kadar azdır. Konservatuvar’ın belirlemiş olduğu misyonunun aksine “Şanlıurfa müziğine yönelik bir eğitimin verilmesinin gerekli olmadığı” düşüncesi de dile getirilen bir bilgi olarak dikkat çekicidir.
4. Lisans öğrencilerinin bir kısmının sıra gecesini guruplarında aktif çalıştıkları, bir kısmının müzik kurslarında öğretmenlik yaptıkları ve bir kısmının da çeşitli eğlence merkezlerinde müzik icra ettikleri tespit edilmiştir.

#### 2.4. Şanlıurfa'da müzik üzerine yapılmış lisansüstü tezlerin incelenmesi

Şanlıurfa'da genel, özengen ve mesleki müzik eğitimi üzerine bir lisansüstü tez olmamasına karşın Şanlıurfa halk müziğinde kullanılan eserlerin makamsal analizi üzerine (Telli, 2011), halk müziği ve tasavvuf müziği karşılaştırılması üzerine (Keklik, 2006; Sahil, 2009; Öksüzoğlu, 2015; Yılmaz, 2016), sıra gecesini geleneği üzerine (Can, 2010), Halk müziği sanatçıları ve aşıklık geleneği üzerine (Sezgin, 1998; Özdemir, 2001), Urfa türkülerinin dil ve anlatım özellikleri üzerine (Özbek, 2010) ve Şanlıurfa Güzel Sanatlar Lisesi'nde müzik eğitimi üzerine yapılmış toplam 12 tez vardır.

Bu tez çalışmalarının dışında dolaylı olarak Şanlıurfa halk müziğini ele alan çalışmalar varsa da görüldüğü üzere lisansüstü tezlerin sayısı yok denecek kadar azdır. Lisansüstü tezlerin bu denli az olmasının temel nedeninin Harran Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü ya da Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne bağlı müzik-müzik eğitimi anabilim dalı yüksek lisans ve doktora programlarının olmamasıdır diyebiliriz.

### 3. SONUÇ VE ÖNERİLER

1. Şanlıurfa’da müzik ve müzik eğitiminin genel, özengen ve mesleki müzik eğitimi ile bir bütün olduğu, müzik eğitiminin üç ana çark misali döndüğü, yürütüldüğü, sürdürüldüğü, yön verildiği, herhangi bir eksikliğin hangi kademede olursa olsun dönen bu müzik çarkının tamamını etkileyeceği anlaşılmaktadır. Bu çarkın dinamosunu ise Harran Üniversitesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı'nın oluşturduğu görülmüştür.
2. Genel müzik eğitiminin ana unsuru kabul edebileceğimiz Şanlıurfa’da görev yapan müzik öğretmenlerinin sayısının azlığı bilinen bir gerçektir. Bu durum mesleki müzik eğitimi tercih edecek, geleceğin müzik öğretmeni, yorumcusu, sanatçısı olacak bireylerin nicelik ve nitelik olarak azlığı anlamına gelmektedir.

3. Genel, özengen ve mesleki müzik eğitimi ne kadar bir bütün olarak görülse de Şanlıurfa'da bu eğitimi veren kurum ya da kuruluşlar arasında aynı bütünlükten bahsetmek zordur. Bir araya gelip ortak bir çalışmada bulunmak bir yana, birbirini tanımayan eğitimciler ya da yöneticiler ile karşı karşıya kalınmıştır.
4. Şanlıurfa'da özengen müzik eğitimi veren kurumların hem kurs yerleri, dersaneler hem de öğrenci talebi açısından yeterli olduğu, fakat nitelikli öğretmen konusunda sıkıntı çekildiği görülmüştür. Müzik kursları ile müzik eğitimi anabilim dalı öğretim elemanları arasında dahi iletişim eksikliği dikkat çekecek boyuttadır.
5. Şanlıurfa'da Harran Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı ve Devlet Konservatuvarı'nda görev yapan toplam öğretim elemanı sayısı 15'tir. Bu sayıda öğretim elemanına sahip bir bölüm ya da bölümlerin mesleki müzik eğitimcisi yetiştirmesi bir yana genel müzik eğitimi, özengen müzik eğitimi verecek nitelikli öğretmen yetiştirmesinin ne kadar zor olduğu açıktır. Donanımlı, nitelikli bir mesleki müzik eğitimi aynı oranda bir genel müzik eğitimi ve özengen müzik eğitimi anlamına gelmektedir.
6. Şanlıurfa'da yaygın müzik eğitimi görevi gören bazı kurum kuruluş ve etkinlikler konusunda da yetersiz olduğu söylenebilir. Örneğin, müzik derneği yoktur, radyo ve televizyon yayınları yetersizdir. Bilimsel toplantılar yok denecek kadar azdır. Festival yapılmamış, süreli yayın yoktur. Yerel sanatçıların kendi çabaları ile oluşturdukları ses kayıtları da yetersiz sayıdadır.

## KAYNAKLAR

- Can, M. (2010). *Sıra Gecesi Geleneği*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Karasar, N., (2009). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Nobel Yayıncılık.
- Keklik, S. (2006). *Din ve Müzik Etkileşimi (Şanlı Urfa Müziği Örneği)*. Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi, Harran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Öksüzoğlu, O. (2004). *Şanlıurfa Tarihinde din ve müzik olgusu karşılaştırmalı analizi*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Öksüzoğlu, O. (2015). *Şanlıurfa Dergâh Camii'nde yapılan tarikat usulleri ve müzikal analizleri*. Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özbek, M. A. (2010). *Urfa Türkülerinin Dil ve Anlatım Özellikleri*. Yayımlanmamış doktora tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özdemir, M. (2001). *Şanlıurfa Müzik Hayatında İki Usta Sanatçı: Mukim Tahir ve Bakır Yurtsever*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sahil, A. (2009). *Şanlı Urfa Halk Müziği ve Tasavvuf Müziğinin Etkileşimi*. Yayımlanmamış Yüksek lisans tezi, Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sezgin, F. (1998). *Günümüzde Şanlıurfa Kısas Köyü Aşıklık Geleneği ve Kısaslı Aşıklar*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Telli, Z. (2011). *Şanlıurfa Halk Müziğinde Kullanılan Eserlerin Makamsal Analizi*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tura, Y. (2006). *Nâsır Abdülbâkî Dede. Tedkîk ü Tahkîk*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Uçan, A. (1997). *Müzik Eğitimi*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Yılmaz, S. D. (2016). *Şanlıurfa'daki teravihlerde okunan Salat-ı Kemaliyeler*. Yayımlanmamış doktora tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Zeren, D. (2012). *Güzel Sanatlar ve Spor Liselerinin müzik bölümlerinde piyano eğitimi sürecinde Türk müziği makam dizilerinin kullanılma durumlarına yönelik bir araştırma*. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

# ŞANLIURFA SAZ ESERLERİNİN EĞİTİM MUSİKİSİ AÇISINDAN ÖNEMİ

Taner TOPALOĞLU\*

## GİRİŞ

Dünyanın en eski yerleşim yerlerinden birisi olan Urfa'nın bilinen tarihi M.Ö.2000 yıllarında "Huri Mitanni" ile başlamıştır. Bu devletin başkenti "Vaşugan" (Resul Ayn) dır. Bu dönemde büyük bir kültür şehri olan Urfa ya daha sonraları Sümerler hâkim olmuştur. Sümer, Akad ve elan uygarlıklarına tanık olan Urfa ve çevresinde keldani, Hurri, Mitanni ve Asur uygarlıkları egemen olmuştur. M.Ö. 606 yılında Asur devletinin yıkılmasının ardından Pers egemenliği altına girmiştir. Urfa M.Ö. 332 tarihine kadar pers imparatorluğunun yönetiminde kalmıştır. Büyük İskender M.Ö. 332 yılında pers ordularını bozguna uğratarak yukarı Mezopotamya'yı ve dolayısıyla Urfa'yı da himayesine almıştır. Büyük İskender'in ölümüyle Urfa, Selekos egemenliğine girmiştir. Selekos Urfa'ya Makedonya'da doğduğu şehir olan Edessa adını vermiştir. <sup>1</sup> (Ekinci 2006, s.15).

XI. yy. sonunda başlayan haçlı seferleri Urfa'nın kaderinde önemli rol üstlenmiş ve bazı değişikliklere sebep olmuştur. XI. yy. da bölgenin Müslümanlaşması başlamış ve hızlanarak devam etmiştir. 1098 yılında Şanlıurfa'ya gelen Boudovin ve Boulogne'yi karşılayan Hristiyanlar şehrin idaresini ona vererek sevgilerini ortaya koymuşlar ve ilk haçlı devletini de kurmuş oldu. Urfa tarihte Ur, Orhei, Urhay, Edessa, Diyar-ı Mudar, Ruha, Reha ve Urafa gibi pek çok isimle anılmıştır.<sup>2</sup> Son olarak Urfa ismi kurtuluş savaşında gösterdiği kahramanlıktan dolayı "Türkiye Büyük Millet Meclisi tarafından 12 Haziran 1984 tarihinde "Şanlıurfa" olarak değiştirilmiştir.<sup>3</sup>

Yerleşim merkezi olarak 12.000 yıllık bir tarihe sahip olan Şanlıurfa, tarih boyunca birçok medeniyete ev sahipliği yapmış olup zengin bir kültür birikimine sahiptir. Urfalıların müziğe olan kabiliyetleri ve tutkuları sonucunda, tarihi şehrin şöhretinde müziğin de payı olmuştur.<sup>4</sup>

Bölge halkının müziği yaşantısının ayrılmaz bir parçası haline getirmesi türkülerin yüzyıllar boyu beğenilerek icra edilmesini, dilden dile, kulaktan kulağa dolaşarak yaşatılmasını ve günümüze kadar gelmesini sağlamıştır. Şanlıurfa'da müziğin bu denli yaygınlaşması, gelişmesi ve yaşatılmasında müzikli toplantıların büyük önemi vardır.

Şanlıurfa müzik kültürü içinde dağ yatı geceleri, sıra geceleri ve ashap gecelerinin özel bir yeri vardır. Genellikle haftanın bir gününde gece vaktinde evde toplanarak sıra gezen gruplar bu gecelerde sohbetler yaparlar. Bu sohbetlerin yanında grup içinde enstrüman çalanlar ve okuyucu müzisyenler usta çırak geleneğine dayalı makam geleneğine göre musiki yaparlar. Musikiye yeni başlayanlar musikiyle ilgili ilk bilgilerini ve disiplinini burada edinirler.

Sıra geceleri aynı zamanda musiki için bir okul işlevindedir. Saz çalanlar, kimseden herhangi bir eğitim almadan, kimseye çırak olmadan sadece sıra gecelerinde sözlü kültür ortamında büyüklerini izleyerek öğrenmektedir.<sup>5</sup>

Şanlıurfa'nın Anadolu halk musikinin beşiği olduğu söylenmektedir. Bunun en önemli sebebi de müziğinin ve kendine özgü makam geleneğinin de şehrin tarihi kadar eski olmasından kaynaklanmaktadır. Urfa'nın tarihinde geçmiş medeniyetlerin beşiği olması, müziğinin de aynı tarihlere uzanması yukarıda belirtilen bilgilere kaynaklık eder.

Şanlıurfa halk müziğinin üç önemli yönü vardır. Biri, halk musikinin iki ana biçimden biri olan uzun havanın "hoyrat" türüne Anadolu da yalnızca Urfa ve Elazığ'da rastlanılmasıdır. İkinci özelliği: Divan tarzı uzun havaların okunmasıdır. Bunlar genellikle gazel tarzında yazılmış şiirlerin, süslü ve zengin

\* Dr. Öğretim Üyesi, Harran Üniversitesi Eğitim Fakültesi

<sup>1</sup> Ekinci, Abdullah (2006); *Şanlıurfa Sıra Geceleri*; Desen Ofset A.Ş., Şanlıurfa, (s.15)

<sup>2</sup> Akbıyık, Abuzer (2006); *Şanlıurfa Sıra Gecesi*; Elif Matbaası, Şanlıurfa, (s.23)

<sup>3</sup> Karlıklı, Şaziye (1998); *Suyla Yeniden Doğan Kent Şanlıurfa - Bizim İller II*; Garanti Leasing, İstanbul, (s.16)

<sup>4</sup> Kürkçüoğlu, S. Sabri (2017); *Şanlıurfa Sıra Gecesi Geleneği ve Türküleri*; Şanlıurfa İli Kültür Eğitim Sanat ve Araştırma Vakfı Yayınları, Şanlıurfa, (s.9)

<sup>5</sup> Yılmaz, Müge, Aktan (2011); *Geleneksel Bir Sohbet Toplantısı Urfa Sıra Geceleri*; Grafiker Yayınları, Ankara, (s.171)

ezgilerle serbest bir ağızla söylenmesinden oluşmuş biçimlerdir. Divan tarzı havaların halk müziğine bir başka katkısı gazel aralarında çalınan “ayak” lardan oluşan peşrev ve gezinti gibi saz havalarıdır. Üçüncü özelliği ise, bu ezgileri okuyuş biçimleridir. Şanlıurfa halk ezgilerini okuyan sesler tiz, parlak ve tok seslerdir. Bu, yörenin ses karakteridir.<sup>6</sup>

Şanlıurfa'nın zengin kültür mozaği içinde halk müziğinin bu denli renkli ve zengin olması, kendi üslubunu yansıtması, kendine özgün sanat anlayışı içinde bölge halkının ve sanatçılarının sanatını yansıtması halk müziğinin öz yapısı ile doğru orantılı olduğu görülür.

Halkın ya da halk sanatçılarının çeşitli olaylar karşısındaki etkileniş ve duygulanımlarının ezgiyle anlatımı olarak tanımlayabileceğimiz Türk halk müziği; özgün çalgıları, çalış ve söyleyiş tavırları, türleri, biçimleri ve geniş dağarıyla ulusal nitelikleri bünyesinde taşıyan, halk biliminin diğer dallarıyla iç içe oluşan, yöresel müziklerin birleşimiyle ortaya çıkan bir müzik çeşididir.<sup>7</sup>

Geleneksel Türk Halk Müziği [GTHM] Türk milletinin kendine özgü çalış ve söyleyiş tarzı olan, tarih boyunca her dönemde duygu ve düşüncelerini yansıttığı bir halk sanatıdır. Konuları, daha çok sosyal ve kişisel olaylara dayanır. Sevgi, aşk, keder, gurbetlik, ölüm, ayrılık, düğün, kahramanlık gibi duyguları içerir.<sup>8</sup>

GTHM incelendiğinde her bölgenin birbirinden farklı müzikal yapısal özelliklere ve ezgisel karaktere sahip olduğu görülür. Türkiye’de her bölgenin halk müziğini yapısal olarak incelediğimizde bunu görmek mümkündür. İcrada kullanılan çeşitlilik, icra farklılıkları ve kullanılan müzik formları ile bölgeler birbirinden ayrılır. GTHM bu özelliği ile tür, biçim, usûl ve makam yönünden zenginleşmiştir.

GTHM ezgilerini müzikal form açısından değerlendirecek olursak ayrıntıya girmeden şematik olarak şu şekilde gösterilebilir;

### **1. Serbest Ritimli Ezgiler,**

- a. Serbest Ritimli sözel (Vokal) ezgiler (Uzun Havalar),
- b. Serbest ritimli Enstrümantal (Açışlar- Taksimler) ezgiler,

### **2. Ritimli (Usullü) ezgiler,**

- a. Ritimli vokal ezgiler (Kırık Havalar),
- b. Ritimli Enstrümantal ezgiler (Çeşitli sözsüz oyun müzikleri ve diğer Enstrümantal parçalar),

### **3. Karma (Karışık) ritimli ezgiler,**

- a. Süreklilik, devamlılık gösteren (Ostinato Tarzındaki) ezgiler,
- b. Kısa süreli değişken, serbest ritim gösteren ezgiler.<sup>9</sup>

GTHM incelendiğinde ezgilerde, belli karakteristik sesleri bünyesinde bulunduran dizi grupları olduğu görülür. Genellikle bu gruplara "Ayak" adı verilmektedir.<sup>10</sup>

### **Belli başlı ve en yaygın olarak kullanılan ayak isimleri;**

Kerem Ayağı, Hicazkâr Ayağı, Garip Ayağı, Divan Ayağı, Müstezat Ayağı, Misket Ayağı, Hüzzam Ayağı, Bozlak Ayağı, Saba Ayağı, İki ve Daha Fazla Ayaklı Türküler.

GTHM form ve dizi zenginliğinin yanında kendine has usûl yapısı karakteristik özelliğini ortaya koymaktadır.

<sup>6</sup> Telli, Zafer (2011); *Şanlıurfa Halk Müziğinde Kullanılan Eserlerin Makam Analizi*; Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırıkkale, (s.18-19)

<sup>7</sup> Güreç, Cüneyt (2007); *Türk Halk Müziğinin Çeşitli Ayaklarından İcraların Bilgisayarla Frekans Analizi*; Bitirme Projesi, Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat Ve Tasarım Fakültesi Duysal Tasarım Programı Müzik Teknolojisi Dalı, İstanbul, (s.4)

<sup>8</sup> Çakır, Bülent (2016); *Sivas Yöresine Ait Türkülerin Ritim Kalıpları ve Bu Ritim Kalıplarının Müzik Eğitiminde Uygulanabilirliği*; Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Erzurum, (s.9)

<sup>9</sup> Pelikoğlu, Can, Mehmet (2007); *Mesleki Müzik Eğitiminde Geleneksel Türk Halk Müziği Dizilerinin İsmiendirilmesinin Değerlendirilmesi*; Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara, (s.54)

<sup>10</sup> Emnalar, Atunç (2006); *Türk Halk Müziği ve Nazariyatı*; Ege Üniversitesi Basım Evi, İzmir, (s.26)



Usul, vuruşların kıymetleri eşit veya eşit olamayan, fakat mutlaka muhtelif kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanların belli bir şekilde sıralanmasıyla meydana gelen belli kalıplar halindeki sayı veya vuruş gruplarına denmektedir.<sup>11</sup>

GTHM usul yapısına dair en önemli çalışmayı Muzaffer Sarısözen gerçekleştirmiştir. Sarısözen'e göre, usul yapısı üç bölüme ayrılmaktadır. Bunlardan ilki ana usuller 2, 3, ve 4 zamanlı usuller, ikincisi birleşik usuller 5, 6, 7, 8, 9 zamanlı usuller, üçüncüsü ise karma usuller yani 10 ve üstü zamanlı usullerdir.

GTHM müzik eğitiminde önemli bir yere sahiptir. Yapılan araştırmalara göre mesleki müzik eğitimi veren kurumların müfredatında 1970'e kadar gerekli yeri ve önemi bulmamış olan halk müziği, bu tarihten sonra az da olsa müfredat da yer bulmaya başlamıştır. Günümüze gelene kadar yoğunluk ve içerik bakımından farklılıklar göstermesine rağmen halk müziği lisans ve lisansüstü programlarda yerini almıştır.<sup>12</sup>

GTHM ürünlerinin müzik eğitimi programlarında yer bulmaya başlaması bu ürünlerin eğitimde kullanılabilirliğine ilişkin çalışmaların yapılmasını da zorunlu kılmaktadır. Konuya ilişkin yapılmış çalışma örnekleri şöyledir;

Terzioğlu (2015) "Ağrı Yöresinde Kayıt Altına Alınmamış Türkülerin Derlenerek Eğitim Müziği Açısından İncelenmesi" isimli yüksek lisans tezinde yöreye ait olan kayıt altına alınmamış türküler derlenerek, kaynak kişi, notaya alan, aktaran, makam ve ritim gibi yönlerini tespit edilmiş, müzikal kimliklendirme yapılarak bu eserlerin müzik eğitiminde kullanılabilirlik durumları incelenmiştir. Ağrı yöresine ait 12 türkü derlenip notaya alınmış, makamsal analizleri yapılarak müzik öğretmenliği müfredatında kullanılabilirliği ile ilgili araştırma yapılmış, söz konusu eserlerin eğitim müziğinde kullanılabilirliği" sonucuna ulaşmaktadır.<sup>13</sup>

Çakır 2016, "Sivas Yöresine Ait Türkülerin Ritim Kalıpları ve bu ritim Kalıplarının Müzik Eğitiminde Uygulanabilirliği" isimli yüksek lisans tezinde, Sivas yöresine ait türkülerden Türkiye Radyo Televizyon [TRT] repertuarında mevcut olan 319 türkü olduğu tespit edilmiştir. Bu türkülerin ritimsel tasnifi, farklı ritim kalıplarının olduğu eserlerin birer örnekle, ritim notası ile görselleştirilip analizi yapılarak eğitim fakülteleri müzik öğretmenliği müfredatında kullanılabilirliği ile ilgili araştırma yapılmıştır. Araştırmanın sonucunda söz konusu eserlerin eğitim müziğinde kullanılabilirliği, ritim unsurunun Sivas yöresine ait türkülerde önemli bir yere sahip olduğu, diğer yörelerimize ait türkülerin de ritmik yapısının incelenmesi ile ilgili benzer çalışmaların olması gerektiği" sonucunu ortaya koymaktadır.<sup>14</sup>

Daha önce konuya ilişkin yapılmış olan çalışmalar değerlendirildiğinde halk ezgilerinin eğitim müziğinde kullanılabilirliğine ilişkin araştırmaların yapılmasının önemi ortaya çıkmaktadır.

Kültürel kaynakların gelecek kuşaklara aktarılabilmesi, geliştirilebilmesi ve tanınabilmesi açısından değerlendirecek olursak medeniyetin beşiği olmuş Şanlıurfa müzik kültürünün araştırıldığı çalışmalar üretmek bu açıdan önemlidir.

Telli 2011, çalışmasında öncelikle "Şanlıurfa halk müziği konusundaki kaynak eksikliği ve azlığına dikkat çekmektedir. Yaptığı çalışmada ayrıca bu önemli kültür şehri hakkında birbirinden farklı birçok kültürel kaynak yazılmasına rağmen yöre müzik kültürünü ayrıntılı bir şekilde anlatan yeterli yazılı kaynağın olmayışı ve bu alanda daha fazla alan araştırması çalışmalarının yapılması gerekliliğini" sonucuna ulaşmaktadır.<sup>15</sup>

TRT Türk Halk Musiki repertuarına kayıtlı Şanlıurfa yöresine ait saz eserlerinin gelecek nesillere kültürel aktarımın doğru bir şekilde yapılabilmesi saz eserlerinin Geleneksel Türk Sanat Musikisi [GTSM] makamsal karşılıkları, GTSM bağlamında makamsal özellikleri, ses alanı ve ritmik (usul) analizlerinin yapılarak eğitim fakültelerinin musiki eğitimi bölümlerinde uygulanan ders içeriklerine göre musiki eğitiminde kullanılabilirlik durumlarının tespit edilmesi önem arz etmektedir. Bu araştırmada

<sup>11</sup> Özkan, Hakkı, İsmail (1998); *Türk Müsiki Nazariyatı ve Usulleri*; Ötügen Neşriyat, İstanbul, (s.56)

<sup>12</sup> Akkoyunoğlu, Volkan (2014); *Faruk Kaleli'nin Halk Müziğine Kazandırdığı Türkülerin Eğitim Müziği Açısından İncelenmesi*; Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Erzurum, (s.2)

<sup>13</sup> Terzioğlu, Mutlu, Ahmet (2015); *Ağrı Yöresinde Kayıt Altına Alınmamış Türkülerin Derlenerek Eğitim Müziği Açısından İncelenmesi*; Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Erzurum, (s.45-46)

<sup>14</sup> Çakır, Bülent (2016); *Sivas Yöresine Ait Türkülerin Ritim Kalıpları ve Bu Ritim Kalıplarının Müzik Eğitiminde Uygulanabilirliği*; Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Erzurum, (s.74-76)

<sup>15</sup> Telli, Zafer (2011); *Şanlıurfa Halk Müziğinde Kullanılan Eserlerin Makam Analizi*; Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Kırıkkale, (s.211)

## Araştırmanın Amacı

Bu araştırma ile, TRT Türk Halk Musikisi repertuarına kayıtlı Şanlıurfa yöresine ait sözsüz enstrümantal eserlerinin gelecek nesillere kültürel aktarımın doğru bir şekilde yapılabilmesi saz eserlerinin GTSM makamsal karşılıkları, GTSM bağlamında makamsal özellikleri, ses alanı ve ritmik (usûl) analizlerinin yapılarak eğitim fakültelerinin müzik eğitimi bölümlerinde uygulanan ders içeriklerine göre müzik eğitiminde kullanılabilirlik durumlarının tespit edilmesi amaçlanmaktadır. Bu amaçla şu sorulara yanıt aranmıştır;

1. Şanlıurfa yöresine ait TRT Türk Halk Musikisi repertuarına kayıtlı saz eserlerinin GTSM makamsal karşılıklarına ilişkin analizler nasıldır?
2. Saz eserlerinin GTSM makamsal özellikleri bakımından analizleri nasıldır?
3. Saz eserlerinin ritmik (usûl) açıdan analizi nasıldır?
4. Saz eserlerinin ses alanı açısından analizleri nasıldır?
5. Şanlıurfa yöresine ait TRT Türk Halk Müziği repertuarına kayıtlı saz eserlerinin analizleri doğrultusunda, üniversitemizin eğitim fakültelerinin müzik eğitimi anabilim dallarında uygulanan ders içeriklerine göre eğitim müziği olarak kullanılabilirliği nasıldır?

## Araştırmanın Yöntemi

Araştırma nitel araştırma yöntemlerinden betimsel bir nitelikte olup veri toplama aracı olarak doküman inceleme yöntemi kullanılmıştır. Öncelikle Literatür taraması yöntemi ile araştırma konusunun temellendirilmesine yönelik kavramsal kısım oluşturulmuştur. Elde edilen veriler betimsel analiz yöntemi ile incelenmiştir.

## Araştırmada Çalışma Grubu

Yapılan araştırmanın çalışma grubunu TRT repertuarına kayıtlı olan Şanlıurfa yöresine ait toplam 209 Türkü içinde yer alan 20 saz eseri (Çeşitli sözsüz oyun müzikleri ve diğer enstrümantal parçalar) oluşturmaktadır.

## TRT Repertuarında Yer Alan Şanlıurfa Türküleri ve Saz Eserleri

Binlerce yıllık bir tarihi geçmişi olan Şanlıurfa'nın müziğindeki zenginlik tarihinden gelen birikimle doğru orantılıdır. Bu türküler genel olarak değerlendirildiğinde sanatsal olarak diğer yöre müziklerinden farklı olarak daha kurallı olduğu görülmektedir. GTSM bünyesinde yer alan pek çok makamın bu bölge türkülerinde yer alması da buna örnek olarak gösterilebilir. Böylesine zengin ve sanatsal bir müzik kültürüne sahip Şanlıurfa'nın kendine has özelliklerde sözlü ve sözsüz müzik repertuarı dikkat çekicidir.

TRT repertuarına kayıtlı olan Şanlıurfa yöresine ait toplam 209 Türkü tablo 1'de değerlendirilmiştir.

**Tablo 1.** Şanlıurfa İline Ait TRT Repertuarında Yer Alan Türküler

Urfa Türküler	f	%
Ritimli vokal ezgiler (Kırık havalar)	189	90.43
Saz Eserleri (Çeşitli sözsüz oyun müzikleri ve diğer enstrümantal parçalar)	20	9.57
<b>Toplam</b>	<b>209</b>	<b>100</b>

Tablo 1 incelendiğinde, TRT repertuarında yer alan türkülerin % 90'ını ritimli vokal ezgiler (Kırık havalar) oluşturduğu, % 9 oranında ise saz eserlerinin (Çeşitli sözsüz oyun müzikleri ve diğer enstrümantal parçalar) yer aldığı görülmektedir. TRT repertuarında yer alan Şanlıurfa yöresine ait türkülerin çoğunluğunun ritimli vokal ezgilerden (Kırık havalar) oluştuğu görülmektedir.

TRT repertuarında yer alan 20 saz eseri tür olarak incelenmiş ve Tablo 2'de gösterilmiştir.

**Tablo 2.** Şanlıurfa İline Ait TRT Repertuarında Yer Alan Saz Eserleri ve Türleri

Saz Eseri Türü	Saz Eseri Kodu	Saz Eserin Adı	f	%
Oyun Havası	T1	Urfa Ağır Halayı		
	T2	Girani Oyun Havası		
	T3	Soseh Oyun Havası		
	T4	Cezayir Oyun Havası		
	T5	Urfa Divan Ayağı		
	T6	Şanlıurfa Divan Ayağı	12	60
	T7	Hasan Dağlı		
	T8	İki Ayak		
	T9	Düz Oyun Havası		
	T10	Urfa Düz Halayı		
	T11	Urfa Dörtlük Oyun Havası		
	T12	Derik		
Gezinti	T13	Acem Gezinti		
	T14	Beşiri Gezinti		
	T15	İbrahimi Gezinti		
	T16	Nazlı Garip Gezintisi	8	40
	T17	Hicaz Gezinti I		
	T18	Hicaz Gezinti II		
	T19	Galata Gezinti		
	T20	Saz Havası (Hüseyini Gezinti)		
		<b>Toplam</b>	<b>20</b>	<b>100</b>

Tablo 2 incelendiğinde, Şanlıurfa iline ait TRT repertuarında yer alan 20 saz eserinden %60 gibi büyük kesiminin oyun havası türü olduğu, % 40 gibi kesiminin geleneksel saz eseri olan (Gezinti) türü olduğu anlaşılmıştır. Bu değerlendirmelerden hareketle TRT repertuarında yer alan Şanlıurfa yöresine ait türkülerin çoğunluğunun saz eserlerinden oyun havası türü olduğu, yarısına yakın bir kesiminin ise gezinti türü ezgilerden oluştuğunu söylemek mümkün olacaktır. Ayrıca diğer konularla ilgili tabloda gösterim kolaylığı sağlanması için Türkü isimlerine (T1-T2-T3) gibi kodlar atanmıştır.

## BULGULAR

### Şanlıurfa Yöresine Ait TRT Türk Halk Müziği Repertuarına Kayıtlı Saz Eserlerinin GTSM Makamsal Karşılıkları

Şanlıurfa kültüründe önemli bir yere sahip olan saz eserlerinin makamsal karşılıklarına ilişkin yapılan araştırmada aşağıdaki tabloda yer alan bilgilere ulaşılmaktadır.

**Tablo 3.** Şanlıurfa yöresine ait TRT Türk Halk Müziği repertuarına kayıtlı saz eserlerinin GTSM makamsal karşılıklarına ilişkin tablo.

Saz Eseri Kodları	GTSM Makam Karşılığı	F	%
T13	Uşşak		
T14	Uşşak		
T15	Uşşak	6	30
T2	Uşşak		
T3	Uşşak		
T1	Uşşak		
T4	Hüseyni		
T12	Hüseyni	4	20
T11	Hüseyni		
T5	Hüseyni		
T20	Hicaz		
T6	Hicaz		
T16	Hicaz		
T17	Hicaz	6	30
T18	Hicaz		
T19	Hicaz		
T7	Rast	1	5
T8	Eski Çargâh Dizi		
T9	Çargâh	3	15
T10	Çargâh		
<b>Toplam</b>		<b>20</b>	<b>100</b>

Tablo 3 incelendiğinde, saz eserlerinden %30 gibi büyük kesiminin GTSM makam karşılığı olarak Uşşak makamı olduğu, yine %30'luk büyük bir kesiminin GTSM makam karşılığı hicaz makamı olduğu, %20'lik bir bölümün GTSM makam karşılığı Hüseyni makamı olduğu, %15'lik bir kesimin GTSM makam karşılığı olarak Çargâh makamı olduğu ve %5'lik küçük bir kesimin GTSM makam karşılığı Rast makamı olduğu anlaşılmaktadır. Bu veriler değerlendirildiğinde Şanlıurfa yöresine ait TRT Türk Halk Müziği repertuarına kayıtlı saz eserlerinin büyük çoğunluğunun GTSM makam karşılığı olarak Uşşak ve Hicaz makamı olduğu görülmektedir.

### Şanlıurfa Yöresine Ait Saz Eserlerinin GTSM Makamsal Özellikleri

GTHM geleneğinde uzun yıllar makam kavramı yerine ayak kavramı kullanılmış ve kullanılan (ayak) terimi farklı yörelerde kullanım durumlarına göre farklı ayak isimleri ile anılmıştır. Halk müziğindeki makam, ayak, dizi gibi kavramlarla ilgili olarak son zamanlarda yapılan çalışmalar neticesinde ayak kavramı yerine dizi veya makam kavramlarının kullanımının daha doğru olacağı sonucuna varılmaktadır.

Bu bakımdan makam kavramı üzerinde durmak doğru olacaktır. Burada makam kavramını incelerken makamsal dizi ile makamsal yapıyı birbirinden ayırmak gerekir. Dizi yani (Gam) teriminin seslerin belli

kurallar çerçevesinde dizilmesi olarak tanımlandığı düşünülürse makamsal diziyi de bu doğrultuda seslerin belli kurallara göre sıralanması olarak değerlendirmek doğru olacaktır. GTSM yapısal olarak incelendiğinde makamsal dizi olarak birbirinin aynı olan fakat isimleri farklı makamların olduğu görülür. Bu durum (seyir) kavramının önemini ortaya koymaktadır. Çünkü dizi olarak birbirinin aynı olup fakat farklı makam isimlerinin kullanılmasına neden olan şey makamın seyirsel özelliğidir. Örnek olarak Hüseyini makamı ile muhayyer makamı dizi olarak aynıdır fakat seyirsel olarak değerlendirildiğinde Hüseyini çıkıcı bir seyirsel yapıya sahipken Muhayyer makamının inici bir seyir gösterdiği görülmektedir.

Bu özellikleri ile değerlendirecek olursak makamsal bir yapıyı çözümlenmede seyirsel özelliğin ne kadar önemli olduğu anlaşılmaktadır. Makamsal yapıyı değerlendirirken seyirsel özelliğin yanında donanım, durak ses, güçlü ses ve yeden sesi gibi kavramların önemini unutmamak gerekir. Bu bilgilerden hareketle bir türküyü makamsal olarak değerlendirirken bu kavramlar üzerinden incelenmesi doğru olacaktır.

### Uşşak Saz Eserlerinin GTSM Makamsal Özellikleri

**Tablo 4.** Şanlıurfa yöresine ait TRT Türk Halk Müziği repertuarına kayıtlı Uşşak saz eserlerinin GTSM makamsal özelliklerine ilişkin tablo.

Saz Eseri Kodu	Karar Sesi	Güçlüsü	Donanım	Yedeni	Makamsal Seyir Özelliği
T13	LA (Re)	Sol	Sib <sup>2</sup>	Do	Seyir karakteri GTSM Uşşak makamsal seyir özelliğine uygun değildir.
T14	La	Re	Sib <sup>2</sup>	Sol	Seyir karakteri çıkıcı olarak yerinde uşşak çeşni ile başlamış ve GTSM makamsal seyir özelliği göstermektedir.
T15	La	Re	Sib <sup>2</sup>	Sol	Seyir karakteri çıkıcı olarak yerinde uşşak çeşni ile başlamış ve GTSM makamsal seyir özelliği göstermektedir.
T2	La	Re	Sib <sup>2</sup>	Sol	Seyir karakteri çıkıcı olarak yerinde uşşak çeşni ile başlamış ve GTSM makamsal seyir özelliği göstermektedir.
T3	La	Re	Sib <sup>2</sup>	Yok	Seyir karakteri çıkıcı olarak yerinde uşşak çeşni ile başlamış ve GTSM makamsal seyir özelliği göstermektedir.
T1	La	Re	Sib <sup>2</sup>	Sol	Seyir karakteri çıkıcı olarak yerinde uşşak çeşni ile başlamış ve GTSM makamsal seyir özelliği göstermektedir.

Tablo 4 incelendiğinde, T1-T2-T3-T14-T15 kodlu saz eserlerinin karar sesi, güçlüsü, donanımı, yedeni ve seyirsel özelliği bakımından GTSM uşşak makamının özelliklerini büyük oranda taşıdığı, T13 kodlu saz eserinin ise GTSM uşşak makamının seyirsel özelliklerini taşımadığı güçlü sesi olan (re) sesinde karar verdiği görülmektedir. Bu bilgiler doğrultusunda, Şanlıurfa yöresine ait TRT Türk Halk Müziği repertuarına kayıtlı Uşşak saz eserlerinin tamamının GTSM uşşak makamının özelliklerini taşıdığı yalnızca T13 kodlu eserin (Re) güçlü sesinde karar vermesi sebebiyle seyirsel özelliği taşımadığı anlaşılmaktadır. Bu durumun Türk halk müziğinin özelliklerde oyun havaları türünde ve pek çok türküde olabildiğini de unutmamak gerekir.

## Hüseyini Saz Eserlerinin GTSM Makamsal Özellikleri

**Tablo 5.** Şanlıurfa yöresine ait TRT Türk Halk Müziği repertuarına kayıtlı Hüseyini saz eserlerinin GTSM makamsal özelliklerine ilişkin tablo.

Saz Eseri Kodu	Karar Sesi	Güçlüsü	Donanım	Yedeni	Makamsal Seyir Özelliği
T4	La	Mi	Sib <sup>2</sup>	Sol	Seyri İnici- Çıkıcı özellikte olup seyre karar sesinden hüseyini çeşnisi ile başlamış ve GTSM Hüseyini makamsal seyir özelliği göstermektedir.
			Değiştirici İşaret Fa #		
T12	La	Mi	Sib <sup>2</sup>	Sol	Seyri İnici- Çıkıcı özellikte olup seyre karar sesinden hüseyini çeşnisi ile başlamış ve GTSM Hüseyini makamsal seyir özelliği göstermektedir.
			Değiştirici İşaret Fa #		
T11	La	Mi	Sib <sup>2</sup>	Sol	Seyri İnici- Çıkıcı özellikte olup seyre karar sesinden hüseyini çeşnisi ile başlamış ve GTSM Hüseyini makamsal seyir özelliği göstermektedir.
			Değiştirici İşaret Fa #		
T5	La	Mi	Sib <sup>2</sup>	Sol	Seyri İnici- Çıkıcı özellikte olup seyre karar sesinden hüseyini çeşnisi ile başlamış ve GTSM Hüseyini makamsal seyir özelliği göstermektedir.
			Değiştirici İşaret Fa #		

Tablo 5 incelendiğinde, T4-T5-T11-T12 kodlu saz eserlerinin tamamının GTSM Hüseyini makamı özelliklerini taşıdığı sadece GTSM Hüseyini makamı donanımında yer alan Evç (Fa #) perdesinin bu eserlerin donanımında gösterilmediği ve değiştirici işaret olarak eser içinde gösterildiği anlaşılmaktadır. GTSM Hüseyini makamı donanımında yer alan Evç (Fa #) perdesinin donanımda gösterilmeden eser içinde değiştirici işaret olarak kullanıldığı Şanlıurfa yöresine ait TRT Türk Halk Müziği repertuarına kayıtlı hüseyini saz eserlerinin tamamının GTSM Hüseyini makamsal özelliği gösterdiği görülmektedir.

### Hicaz Saz Eserlerinin GTSM Makamsal Özellikleri

**Tablo 6.** Şanlıurfa yöresine ait TRT Türk Halk Müziği repertuarına kayıtlı Hicaz saz eserlerinin GTSM makamsal özelliklerine ilişkin tablo.

Saz Eseri Kodu	Karar Sesi	Güçlüsü	Donanım	Yedeni	Makamsal Seyir Özelliği
T20	Re	Sol	Mib	Do	Seyri İnici- Çıkıcı özellikte olup seyre karar sesinden hicaz çeşnisi ile başlamış ve buselik çeşnisi ile GTSM hicaz hümayun makamsal seyir özelliği göstermektedir.
			Değiştirici İşaret Fa #		
T6	La	Re	Sib- Do#	Sol	Seyri İnici- Çıkıcı özellikte olup seyre karar sesinden hicaz çeşnisi ile başlamış ve rast çeşnisi ile GTSM Hicaz makamsal seyir özelliği göstermektedir.
T16	Re	Sol	Mib-Fa#	Do	Seyri İnici- Çıkıcı özellikte olup seyre karar sesinden hicaz çeşnisi ile başlamış ve buselik çeşnisi ile GTSM Hicaz hümayun makamsal seyir özelliği göstermektedir.
T17	La	Re	Sib	Sol	Seyri İnici- Çıkıcı özellikte olup seyre karar sesinden hicaz çeşnisi ile başlamış ve rast çeşnisi ile GTSM hicaz makamsal seyir özelliği göstermektedir.
			Değiştirici İşaret Do#		
T18	La	Re	Sib	Sol	Seyri İnici- Çıkıcı özellikte olup seyre karar sesinden hicaz çeşnisi ile başlamış ve rast çeşnisi ile GTSM Hicaz makamsal seyir özelliği göstermektedir.
			Değiştirici İşaret Do#		
T19	La	Re	Sib	Sol	Seyri İnici- Çıkıcı özellikte olup seyre karar sesinden hicaz çeşnisi ile başlamış ve rast çeşnisi ile GTSM Hicaz makamsal seyir özelliği göstermektedir.
			Değiştirici İşaret Do#		

Tablo 6 incelendiğinde, T6-T17-T8-T19 kodlu saz eserlerinin tamamının GTSM Hicaz makamı özelliklerini taşıdığı, T20 ve T16 kodlu saz eserlerinin ise GTSM Re kararlı (Transpoze) Hicaz hümayun makamı özelliklerini taşıdığı görülmektedir. GTSM Hicaz makamı donanımında yer alan Nim Hicaz (Do #) perdesinin bu eserlerin donanımında gösterilmediği ve değiştirici işaret olarak eser içinde gösterildiği anlaşılmaktadır. Şanlıurfa yöresine ait TRT Türk Halk Müziği repertuarına kayıtlı Hicaz ve Hicaz Hümayun saz eserlerinin GTSM Hicaz makamı ve Hicaz Hümayun özelliklerini büyük oranda taşıdığı söylenebilir.

### Rast Saz Eserinin GTSM Makamsal Özellikleri

**Tablo 7.** Şanlıurfa yöresine ait TRT Türk Halk Müziği repertuarına kayıtlı Rast saz eserinin GTSM makamsal özelliklerine ilişkin Tablo.

Saz Eseri Kodu	Karar Sesi	Güçlüsü	Donanım	Yedeni	Makamsal Seyir Özelliği
T7	Sol (Re asma karar)	Re	Fa#	Fa #	Seyri Çıkıcı özellikte olup seyre Rast çeşni ile başlayıp güçlüde asma karar yapmaktadır. Karar sesini ve Rast 5'li yi göstermeden asma karar ile eser bitmektedir. Bu özellikleri ile GTSM Rast makamsal seyir özelliği tam olarak göstermemektedir.

Tablo 7 incelediğinde, T7 kodlu saz eserinin donanım, güçlüsü ve yeden özelliği ile GTSM Rast makamsal özelliklerine uygunluk gösterse de makamsal seyir özelliğinin ve karar sesinin GTSM Rast makamsal özelliklerine tam olarak uygun olmadığı görülmektedir. Şanlıurfa yöresine ait TRT Türk Halk Müziği repertuarına kayıtlı T7 kodlu Rast saz eserinin GTSM Rast makamsal özelliklerini tam olarak göstermemektedir.

### Çargâh Saz Eserlerinin GTSM Makamsal Özellikleri

**Tablo 8.** Şanlıurfa yöresine ait TRT Türk Halk Müziği repertuarına kayıtlı Çargâh saz eserlerinin GTSM makamsal özelliklerine ilişkin tablo.

Saz Eserinin Kodu	Karar Sesi	Güçlüsü	Donanım	Yedeni	Makamsal Seyir Özelliği
T8	Do	Sol	Arıza Yok	Si	Seyri Çıkıcı -İnici özellikte olup seyre karar sesinden Çargâh çeşni ile başlamış ve Çargâh çeşni ile GTSM Çargâh makamsal seyir özelliği göstermektedir.
[T9	Do	Sol	Arıza Yok	yok	Seyri Çıkıcı -İnici özellikte olup seyre karar sesinden Çargâh çeşni ile başlamış ve Çargâh çeşni ile GTSM Çargâh makamsal seyir özelliği göstermektedir.
T10	Do	Sol	Arıza Yok	Si	Seyri Çıkıcı -İnici özellikte olup seyre karar sesinden Çargâh çeşni ile başlamış ve Çargâh çeşni ile GTSM Çargâh makamsal seyir özelliği göstermektedir.



Tablo 8 incelendiğinde, T8-T9-T10 kodlu saz eserlerinin GTSM Çargâh makamı özelliklerini tamamen taşıdığı görülmektedir. Bu durumda Şanlıurfa yöresine ait TRT Türk Halk Müziği repertuarına kayıtlı T8-T9-T10 kodlu Çargâh saz eserlerinin tamamının GTSM Çargâh makamsal özelliklerini taşıdığı söylenebilir.

### Şanlıurfa Yöresine Ait Saz Eserlerinin Ritimsel Açından Analizleri

Müzikte en önemli konulardan biri ölçü ve ritim konusudur. "Vuruşların kıymetleri birbirine eşit veya eşit olmayan, fakat mutlaka muhtelif kuvvetli ve zayıf zamanların belli bir şekilde sıralanmasıyla meydana gelen belli kalıplar halindeki sayı veya vuruş gruplarına usûl denir".<sup>1</sup> Usûlde kuvvetli ve zayıf vuruşların, zamanların değişik şekilde sıralanması ve bu vuruşların kıymetlerinin değişik olması usûller arasında farklılaşmayı meydana getirmiştir. GTHM yapısında ise usûl ve ölçü kelimeleri aynı anlamda kullanılmaktadır.<sup>2</sup> Bu bölümde Şanlıurfa yöresine ait sözsüz saz eserleri usûl özellikleri açısından incelenmiştir.

**Tablo 9.** Şanlıurfa yöresine ait TRT Türk Halk Müziği repertuarına kayıtlı saz eserlerinin ritimsel açıdan analizlerine ilişkin tablo.

Saz Eseri Kodu	Usûlü	f	%
T13			
T14	10/8	2	10
T4			
T7			
T17			
T8	2/4	6	30
T6			
T11			
T12			
T18			
T19			
T2			
T15	4/4	9	45
T20			
T3			
T5			
T1			
T16			
T9	6/8	3	15
T10			
<b>Toplam</b>		<b>20</b>	<b>100</b>

Tablo 9 incelendiğinde, saz eserlerinin ritimsel açıdan analizlerine göre eserlerin %45 gibi büyük bir bölümünün 4/4 lük ölçü yapısına sahip olduğu, %30 luk büyük bir bölümünün ise 2/4 lük ölçü yapısına sahip olduğu, %15 ve %10 luk küçük bir bölümünün ise 6/8 ve 10/8 lik ölçü yapısına sahip olduğu

<sup>1</sup> Özkan, Hakkı, İsmail (2017); *Türk Müsıkisi Nazariyatı ve Usûlleri*; Ötüken Neşriyat, İstanbul, (s.606)

<sup>2</sup> Tuğçular, Erdal (2017); *Geleneksel Türk Halk Müziğinde Karma Ölçülerin Analitik İncelenmesi*; Fine Arts (NWSAFA), D0196, 12(2), (s.150)

görülmektedir. Bu durumda, Şanlıurfa yöresine ait TRT Türk Halk Müziği repertuarına kayıtlı saz eserlerinin çoğunlukla 4/4 ve 2/4 ölçü yapısına sahip olduğu söylenebilir.

### Şanlıurfa Yöresine Ait Saz Eserlerinin Ses Alanları

**Tablo 10.** Şanlıurfa yöresine ait TRT Türk Halk Müziği repertuarına kayıtlı saz eserlerinin ses alanlarına ilişkin tablo.

Saz Eseri Kodu	Ses Alanı	f	%
T13			
T14	4	3	15
T2			
T3	5	1	5
T9	6	2	10
T19			
T12			
T10	7	2	10
T1			
T8			
T4	8	5	25
T7			
T17			
T16			
T15	9	3	15
T11			
T20			
T18	10	2	10
T6	11	1	5
T5	12	1	5
<b>Toplam</b>		<b>20</b>	<b>100</b>

Tablo 10 incelendiğinde, saz eserlerinin toplamda %60'lık bir bölümünü oluşturan T1-T4-T5-T6-T7-T8-T11-T15-T16-T17-T18-T20 kodlu eserlerin ses alanı oktav ve üstü olduğu, toplamda %40 lık bir bölümünü oluşturan T2-T3-T9-T10-T12-T13-T14-T19 kodlu saz eserlerinin ise oktav altı ses sınırına sahip olduğu görülmektedir. Bu veriler ışığında Şanlıurfa yöresine ait TRT Türk Halk Müziği repertuarına kayıtlı saz eserlerinin büyük bir bölümünün oktav ve oktav üstü ses sınırına sahip olduğu anlaşılmaktadır.

### Şanlıurfa Yöresine Ait Saz Eserlerinin Eğitim Müziği Açısından Önemi

Şanlıurfa yöresine ait TRT Türk Halk Müziği repertuarına kayıtlı saz eserlerinin, eğitim fakültelerinin müzik eğitimi anabilim dallarında uygulanan ders içeriklerine göre eğitim müziği olarak kullanılabilirliğine ilişkin bilgiler aşağıdaki tablo 11'de gösterilmiştir.

**Tablo 11**

Saz Eseri Kodu	Dersin Adı	Dersin Verildiği Sınıf ve Dönemi	Ders İçeriği
T1,T2,T3,T4,T5,T6, T8,T9,T10,T11,T12, T13,T14,T15,T16, T17,T18,T19,T20	Türk Halk Musikisi Teorisi ve Uygulaması 1, Türk Halk Musikisi Teorisi ve Uygulaması 2	2. Sınıf Birinci Dönem, 2. Sınıf İkinci Dönem	Türk Halk musikisinde temel kavramlar Türkü formları ve özellikleri, farklı makam- dizilerde Türk halk müziği çalgılarıyla seviyeye uygun solfej, dikte çalışmaları ve ezgi yaratma. (kırık havalar, uzun havalar, karma ritimli ezgiler, türkü vb.); usûl kavramı (basit, birleşik ve karma usûller); makam- dizilerde seyir, deşifre ve solfej;
T1,T2,T3,T4,T5,T6, T8,T9,T10,T11,T12, T13,T14,T15,T16, T17,T18,T19,T20	Bağlama Eğitimi 1, Bağlama Eğitimi 2	2. Sınıf Birinci Dönem, 2. Sınıf İkinci Dönem	Basit makam-dizileri (hüseyini, uşşak, hicaz,) basit ezgilerin çalınması, farklı usûllerde eserlerin çalınması, bağlamada farklı kararlarda eser çalışmaları, teknik gelişimi sağlayan etütler, farklı tezene tekniklerinde etüt ve eserler
T1,T2,T3,T4,T5,T6, T8,T9,T10,T11,T12, T13,T14,T15,T16, T17,T18,T19,20	Türk Sanat Müziği Teorisi ve Uygulaması	3. Sınıf Birinci Dönem	Makam türleri, makamda seyir, karar sesleri, dereceler ve önemleri; Usûl Bilgisi: temel kavramlar, Nim Sofyan, Semai, Sofyan Usûlleri, basit makamlar ve bu makamlarda solfej uygulamaları: Rast, uşşak, bayati, hüseyini, muhayyer, hicaz, uzzal, zırgüleli hicaz, Çargâh, buselik, kürdi, neva, tahir, karcığar ve basit suzinak makamı.
T1,T2,T3,T4,T5,T6, T8,T9,T10,T11,T12, T14,T15,T17,T18, T19	Alan Eğitim Seçmeli Dersi "Türk Halk Müziği Tür ve Biçim Bilgisi"	1. Sınıf Birinci Dönemi Dışında Diğer Tüm Dönemler İçinde	Türk halk musikisinde biçim- form ve tür kavramı; Türk halk müziğinde analiz yöntemleri, Türk halk müziğinde yer alan halay, bar, zeybek, divan, semah, vb. türlerin yapısal analizleri
T1,T2,T3,T4,T5,T6, T8,T9,T10,T11,T12,	Genel Kültür Seçmeli Dersi "Türk Halk Oyunları"	1. Sınıf Birinci Dönemi Dışında Diğer Tüm Dönemler İçinde	Ritim ve algılama çalışmaları, oyun ve halk oyunu.
T1,T2,T3,T4,T5,T6, T8,T9,T10,T11,T12, T14,T15,T17,T18, T19	Orkestra - Oda Müziği 1 Orkestra - Oda Müziği 2 Orkestra - Oda Müziği 3	3. Sınıf Birinci Dönem 3. Sınıf İkinci Dönem 4. Sınıf Birinci Dönem	Türk Müziklerinden Örnekleri Sunabilme, Repertuar Oluşturma, Türk Müziği- Edindiği Dağarı Seslendirme, Türk Müziği ve Klasik Müzik Arasındaki Fark ve Benzerlikleri Anlama.
T1,T2,T3,T4,T5,T6, T8,T9,T10,T11,T12, T14,T15,T16,T18, T19	Bireysel Çalgı (Bağlama, Ud, Kanun, Keman vb.)	1. Sınıf, 2. Sınıf, 3. Sınıfın Tüm Dönemleri ve 4. Sınıfın Birinci Dönemi	Ulusal Boyutta Eserler Seslendirme, Türk Halk Müziği repertuarından seçilmiş türküleri seslendirme, Dügah Kararlı Makamlar ve örnek eserler seslendirme, Farklı kararlarda eser çalışmaları.

Tablo 11 incelendiğinde, TRT Türk Halk Müziği repertuarına kayıtlı saz eserlerinin büyük çoğunluğunun, eğitim müziği olarak 4 sınıfın tüm dönemlerinde toplam 11 farklı ders türünde Türk halk müziği, makamlar ve ritmik yapılar, analiz çalışmaları ve repertuar oluşturma gibi konuların yer aldığı derslerde kullanılabilir olduğu, T7 kodlu saz eserinin GTSM Rast makamsal özelliğini ve T13 kodlu saz eserinin GTSM Uşşak makamsal özelliklerini taşımadığından eğitim müziği olarak yer almadığı, T20 ve T16 kodlu saz eserlerinin farklı kararlı (Transpoze) olmasından dolayı "Bağlama I" ve "Bağlama II" dersinde farklı kararlı eser çalışmalarında kullanılabilmesi görülmektedir. Bu veriler doğrultusunda

Şanlıurfa yöresine ait TRT Türk Halk Müziği repertuarına kayıtlı enstrümantal eserlerin büyük bir kısmının, eğitim fakültelerinin müzik eğitimi anabilim dallarında uygulanan ders içeriklerine göre eğitim müziği olarak 8 dönemlik eğitim programında verilen toplam 11 farklı ders türünde kullanılabileceği söylenebilir.

## SONUÇ

1. TRT repertuarında yer alan Şanlıurfa yöresine ait türkülerin çoğunluğunun ritimli vokal ezgilerden (Kırık havalar) oluştuğu,
2. TRT repertuarında yer alan Şanlıurfa yöresine ait saz eserlerinin çoğunluğunun oyun havası türü olduğu, yarısına yakın bir kesiminin ise bölgeye has bir enstrümantal tür olan "gezinti" türü saz eserlerinden oluştuğu,
3. Şanlıurfa yöresine ait TRT Türk Halk Müziği repertuarına kayıtlı saz eserlerinin büyük çoğunluğunun GTSM makam karşılığı olarak Uşşak ve Hicaz makamı olduğu,
4. Şanlıurfa yöresine ait TRT Türk Halk Musikisi repertuarına kayıtlı Uşşak saz eserlerinin büyük çoğunluğunun GTSM uşşak makamının özelliklerini taşıdığı yalnızca T13 kodlu eserin (Güçlüsü) re kararlı Uşşak dizisi olduğu ve makamsal seyirsel özelliği tam olarak göstermediği,
5. GTSM Hüseyini makamı donanımında yer alan Evç (Fa #) perdesinin eserlerin donanımında gösterilmese de eser içinde değiştirici işaret olarak kullanıldığı fakat genel olarak Hüseyini saz eserlerinin tamamının GTSM Hüseyini makamsal özelliği gösterdiği,
6. Hicaz ve Hicaz Hümayun saz eserlerinin GTSM Hicaz makamı ve Hicaz hümayun özelliklerini büyük oranda taşıdığı,
7. (T7) kodlu Rast saz eserinin GTSM Rast makamsal özelliklerini tam olarak göstermediği,
8. Çargâh saz eserlerinin tamamının GTSM Çargâh makamsal özelliklerini gösterdiği,
9. Şanlıurfa yöresine ait TRT Türk Halk Müziği repertuarına kayıtlı saz eserlerinin çoğunlukla 4/4 ve 2/4 ölçü yapısına sahip olduğu,
10. Şanlıurfa yöresine ait TRT Türk Halk Müziği repertuarına kayıtlı saz eserlerinin büyük bir bölümünün oktav ve oktav üstü ses sınırına sahip olduğu,
11. Şanlıurfa yöresine ait TRT Türk Halk Musikisi repertuarına kayıtlı saz eserlerinin büyük bir kısmının, eğitim fakültelerinin müzik eğitimi anabilim dallarında uygulanan ders içeriklerine göre eğitim müziği olarak 8 dönemlik eğitim programında verilen toplam 11 farklı ders türünde kullanılabileceği,
12. T7 kodlu saz eserinin GTSM Rast makamsal özelliğini ve T13 kodlu saz eserinin GTSM Uşşak makamsal özelliklerini taşımadığından bu konu ile ilgili derslerde eğitim müziği olarak yer almaması gerektiği, T20 ve T16 kodlu saz eserlerinin farklı kararlı (Transpoze) olmasından dolayı ders içeriğinde "farklı kararlı eser çalışmaları" konusuna yer veren "Bağlama I" ve "Bağlama II" dersinde kullanılmasının uygun olabileceği sonucuna ulaşılmaktadır.

Şanlıurfa yöresine ait saz eserlerinin, eğitim fakültelerinin müzik öğretmenliği ana bilim dalı ders içeriklerine göre gerek makamsal özellikleri gerekse usûl açısından örtüştüğü ve Türk halk musikisi, makamlar, ritmik yapılar, analiz, repertuar ve ses alanına ilişkin konuların yer aldığı derslerde büyük bölümünün kullanılabilir olduğu sonucu önem arz etmektedir.

Bu doğrultuda geleneksel değerlerin eğitimde kullanılması amacı ile diğer yörelere ait türküler ile ilgili bu çalışmaya benzer çalışmaların yapılması önemlidir. Şengül & Terzioğlu'nun çalışmalarında "derlenen ve derlenecek olan eserlerin gerek müzik eğitimi alanında kullanılması gerekse uluslararası müzik etkinliklerinde tanıtılması" önerisi bu görüşü desteklemektedir.

Saz eserlerine yönelik yapılan bu çalışmaya benzer çalışmanın sözlü türküler içinde yapılması, eğitim fakülteleri dışında meslek eğitimi veren diğer kurumlara yönelik benzer çalışmaların yapılarak eğitim için uygun olan türkülerimizin bu kurumlarda kullanılmak üzere eğitime kazandırılması, TRT repertuarında yer almayan ve halen bölgede kullanılır olan eserlerin derlenerek TRT repertuarına kazandırılması, TRT repertuarına kayıtlı olan türkülerin bilimsel bir yolla tekrar değerlendirilip yeniden tasnif edilmesi büyük önem arz etmektedir.

## RÜHÂVÎ MAKAMI

Seyyed Mohammad Taghi Hosseini (Muhammed Hüseyini)\*

### GİRİŞ

Makalemizin konusu olan (رهاوی) makamı, mûsikî literatüründe, önemli ve meşhur makamlar kategorisinde yer almaktadır, bu makamın söylenişi ve imlası hususunda, çeşitli imla farklılıkları göze çarpmıştır. İran, Türk ve Arap yazmalarında imla olarak (رهاوی/راهوی) dört farklı imla tespit ettik, Günümüz İran mûsikisinde (رهاوی) yazılışı ve daha çok (Rohâvî<sup>1</sup>) olarak telaffuz edilen bu makam, Türkiye mûsikisinde Rehavi, Rahavi, Ruhavi, Rühavi<sup>2</sup> gibi telaffuz ile ifade edilmiştir. Bu makamın değişik telaffuz ve imla tarzlarının nedeni ise makamın tesmiye sebebinin bilinmemesinden veya güvenilir bir kaynaktan açıklanmadığından kaynaklandığı kanaatindeyiz. Bu nedenle de makalemizde, bu makamın imlası ve telaffuzunu ispat edinceye kadar (رهاوی/راهوی) şeklinde zikir edilecektir.

Bu makamın imlası ve telaffuzu meselesinin çözülmesi doğrultusunda mûsikî literatüründe makamlar ve devirlerin isimleri, konumuz olan makamın adının imlası ve makamın gerçek tesmiye sebebi hususunda araştırılması gerekmektedir. Dolayısıyla tüm kaynakların taranması ve konumuza katkı sağlayacak örneklerin ortaya koyulması, araştırmanın ilk aşaması olacaktır.

Durulan yer, durak mânasına gelen “Makam” kelimesi, İslam coğrafyasında müzik sistemlerinin temelini teşkil eden bir kavramdır. Makâm, zi'l-kül (oktav) aralığını içeren devirlere denir. Ancak Safiyüddîn Abdülmü'min b. Yûsuf b. Fâhir el-Urmevî (ö. 693/1294) ve ondan öncekiler bu kelimenin yerine “daire” ve “devir” kelimelerini ve çoğul şekli için “edvâr” kelimesini kullanmışlardır. Bu makamlar, “birinci tabaka” diye adlandırılan zi'l-erba (dörtlü) sınıfı ve “ikinci tabaka” diye isimlendirilen zi'l-hams (beşli) sınıfı terkiplerinden meydana gelir. Urmevî, *Edvâr*'ında birinci tabaka için yedi sınıf ve ikinci tabaka için de on iki sınıf zikir etmiş ve bu tabakaların her bir sınıfı diğer tabaka ile terkihi neticesinde 84 daire oluşmuştur, fakat Urmevî, zi'l-hams sınıfların on ikiye kadarını zikir etmiş ve on üçten sonraki çeşitlerini anlatmış olduğu yöntemin uygulanması şartıyla diğer beşlilerin çeşitlerinin böylece erbabı tarafından bulunacağını açıklamıştır. Böylece Safiyüddin-i Urmevî, *Edvâr*'ında 84 (= 7 x 12) daireyi zikretmiştir. Hâce Kemâleddîn Abdülkadir b. Gaybî el-Merâgî (ö. 838/1435) de bu on üçüncü sınıfı *Câmi'u'l-elhân* adlı eserinde çeşidi dördüncü babda zikrederek devirlerin sayısını 91 (= 7 x 13) daireye çıkartmıştır.<sup>3</sup> Mevlana Mübârekşâh (777/1375'te hayatta) *Şerhü'l-edvâr* kitabında, ikinci tabaka olan zi'l-hams sınıfların sayısını on dokuza çıkartarak, Urmevî'nin zikrettiği 84 devire 49 devir daha ekleyerek dairelerin sayısını 133 yükseltmiştir.<sup>4</sup> Mevlana Mübârekşâh'ın Edvâr konusunda bu özelliği dışında, bu edvarların hepsi olmasa da bazılarının isimlerini açıklamıştır. Bu eserlerden sonra telif edilmiş eserlerde de aynı şekilde edvarlar konusu ele alınmıştır. Bazı eserlerde Urmevî'nin *Edvar*'ında zikrettiği şeyleri aynen zikretmiş bazıları ise sadece on iki makam tanıtmış ve bazılarında da *Edvar*'da olmayan devirler tanıtmıştır.<sup>5</sup> Bunların arasında 818 ile 821 (1415 -1418) tarihleri arasında telif edilen *Kitab-i Farsi fi fenni'l-elhân*<sup>6</sup> ve tahminen 888 (1483) tarihinden önce telif edilen Nizameddîn Alişâh b. Hâcî Bûke Evbehî'nin *Mukaddimetü'l-usûl*<sup>7</sup> adlı eserlerinde 133 daire ve uyumlu olan dairelerin isimlerini zikrettikleri için önemli bir yâre sahipler.

Yukarıda bahsedilen eserlerin incelenmesinden dolayı bazı dairelere verilen isimler incelenmiş ve bu isimlerin nasıl telaffuz edildiği hakkında bilgi sahibi olunmuştur. Bazı makamların münasebetlere dayanarak isimlendirdiği görülmüş olduğundan örnek olarak Meclisefrûz, Nevruz, Mihrcân gibi, adlar verilmiştir. Bazısı da insanın ruhuna bıraktığı tesirden dolayı isimlendirilmiş, Muhayyir, Gamzüdâ, Dilgüşâ, Câmederân gibi adlar verilmiştir. Bazı makamlar da şahıs isimlerine göre adlandırılmış olup Bûselik gibi isimler verilmiştir. Bazı makamlar da şehir adlarına mutabık isimlendirilmiştir. Zikredilen

\* İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları ABD Doktora Öğrencisi.

<sup>1</sup> Bu makam bazı mûsikî üstadları tarafından nadiren Rehâvî şeklinde telaffuz edilmektedir

<sup>2</sup> Bu makamın böyle telaffuz edilmesi hakkında tezlerde ve makalelerde farklı yazımları olduğu aşikardır.

<sup>3</sup> Merâgî, Hâce Abdülkadir (1366hş/1987.), *Câmiu'l-elhân*, Takî Bînîş, s. 90-104.

<sup>4</sup> Merâgî, Hâce Abdülkadir (1370hş/1991.), *Şerh-i Kitâbü'l-Edvâr*, Takî Bînîş, s. 159-162

<sup>5</sup> *Kitâbü'l-Edvâr*, Hızır b. Abdillâh, 84a-91b; *Edvar-i Mûsikî*, Şükrüllâh Amasi, 84a-89b; Risale-i Mûsikî, Kırşehri 6b-14b; fethiye, laziki, 101b-112a;

<sup>6</sup> *Kitab-i Farsi fi fenni'l-elhân*, (1391ş/2011.), Muhammed Hüseyini, s. 108-122

<sup>7</sup> Evbehî, Hâcî Buke, (1390ş/2010), *Mukaddimetü'l-usûl*, Muhammed Hüseyini, s. 78

eserler ve devirler içerisinde yer ismi alan makamlar bu şekilde tespit edilmiştir: İsfahan, İsfahanek, Buhârî, Hicâzî, Zâvûlî (Zâbûlî), Zinderûd, Nihâvend, Neyrîz, Nişâbüri, Nişâbürek ve makalemizin konusu olan (رهاوی/راهوی).

### (رهاوی/راهوی) Makamı'nın İsimlendirilmesi ve Doğru Telaffuzu

Zikredildiği gibi birçok makamın yerler ve şehirler ile ilişkisi olduğu görülmektedir. Bu nedenle (رهاوی/راهوی) makamının isimlendirilmesi mûsikî risalelerinde harflerin harekesi olmaksızın istinsah edildiğinden dolayı bu makamın doğru telaffuz şekli ve bu makam gerçekten Şanlıurfa (Ruha) şehri ile bir alakası olup olmadığı hakkında kısaca izahat verelim.

Safiyüddin-i Urmevî'nin *Edvâr*'ında "Edvâri'l-meşhûre" veya diğer eserlerde geçen "meşhur on iki makamlar"ın onuncu makamı olan (رهاوی/راهوی) makamı<sup>8</sup>, mûsikî kaynaklarında birkaç şekilde yazılmıştır. Urmevî'den Câmî'ye (ö. 898/1492) kadar incelenen mûsikî risalelerin neticesinde aşağıdaki tablo oluşturulmuştur:

Eser adı	Müellif	رهاوی	راهوی
Kitâbü'l-Edvâr	Safiyüddîn-i Urmevî		x
er-Risâletü'ş-Şerefiyye	Safiyüddîn-i Urmevî		x
Dürretü't-tâc	Kutbüddîn Şîrâzî	x	
Şerhi'l-Edvâr	Mevlâna Mübârekşâh		x
Şerh-i Edvâr	Yahya Kâşî		x
Câmiü'l-elhân	Abdulkadir-i Merâgî		x
Mekasidü'l-elhân	Abdulkadir-i Merâgî		x
Şerh-i Edvâr	Abdulkadir-i Merâgî		x
Kitâb-i Fârsî fi fenni'l-elhân	?		x
Resâle der Mûsikî	Mevlâna Benâyî		x
Fethiyye	Lâzikî		x
Zeynü'l-elhân	Lâzikî		x
Mecelle fi'l-mûsikî	Şîrvânî		x
Nekâvetü'l-edvâr	Abdülaziz- Merâgî		x
Kitâbü'l-Edvâr	Hızır b. Abdillâh	x	
Risâle-i Mûsikî	Kırşehirli	x	
Edvâr-ı Mûsikî	Şükrullah b. Ahmed	x	
Mukaddimetü'l-usûl	Alişâh buke Evbehî		x
Risâle-i Mûsikî	Câmî	x	x

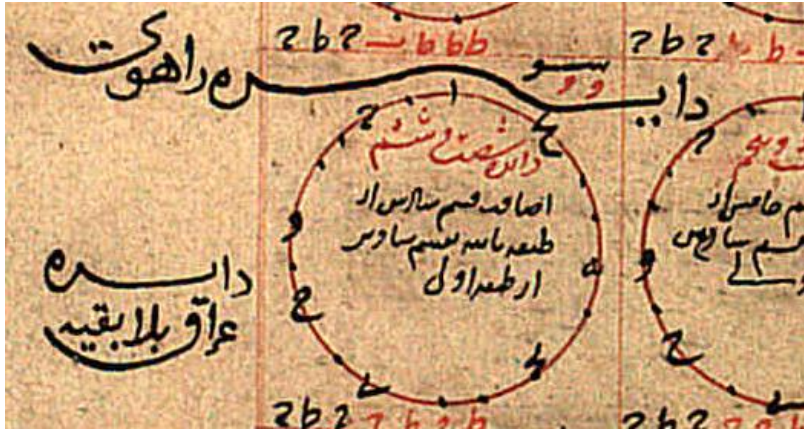
<sup>8</sup> Meşhur devirler olan on iki makam: (Uşşak, Nevâ, Râst, Büselik, İrâk, İsfahan, Zirefkend, Bozorg, Zengüle, Rühâvî, Hüseyinî ve Hicâzî) sıralama konusunda mûsikî risalelerinde bazı farklılıklar görülmektedir, bazısında da sıralama dışında makamlarda da farklılık görünebilir. Urmevî'nin iki eseri olan *el-Edvâr* ve *eş-Şerefiyye*'sinde Rühâvî makamı on iki makamın 10. Makamı zikr edilmiştir, bu makam 65. Daire olup birinci tabaka olan zi'l-erba tabakasının 6. Sınıfı (: a c v h<sup>a</sup>) ile ikinci tabaka olan zi'l-hams tabakasının 5.sınıfını (: y yb yh<sup>e</sup> yh<sup>a</sup>) terkibinden meydana gelmiştir:

Nağmeler: (a - c - - v - h<sup>a</sup> - y - yb - - yh<sup>e</sup> - - yh<sup>a</sup>)

Aralıklar: (C T C T T)

Kutbüddîn-i Şîrâzî *Dürretü't-tâc*'ında, Mevlana Mübârekşâh *Şerhi'l-Edvâr*'ında, Yahya Kâşî *Şerh-i Edvâr*'ında, Merâgî *Şerh-i Edvâr*'ında, Fetullah Şîrvânî *Mecelle fi'l-mûsikî*'sinde, Alişâh Evbehî *Mukaddimetü'l-usûl*'unda, Benâyî ve Câmî *Mûsikî* eserlerinde Rühâvî makamını aynı Urmevî gibi 10. Makam ve 65. Daire zikr etmişler, Merâgî *Mekasidü'l-elhân* ve *Câmiü'l-elhân*'ında ve mekasiulelhandı bu makamı yedinci makam ve 65. Daire zikr etmiş, Abdülaziz Merâgî *Nekâvetü'l-edvâr*'ında, Hızır b. Abdillâh *Kitâbü'l-Edvâr*'ında, Kırşehirli *Risâle-i Mûsikî*'sinde, Şükrullah b. Ahmed *Edvâr-ı Mûsikî*'sinde de Merâgî izinden hareket etmişler. Muhyiddin Muhammed Lâzikî de iki eserinde bu makamı 10. Makam ve 70. Daire olarak yazmıştır.

İncelenen yirmi eserde görüldüğü gibi bu makam daha çok 15 eserde (راهوی) ve beş eser de (رهوی) şekillerinde kaydedilmiştir:



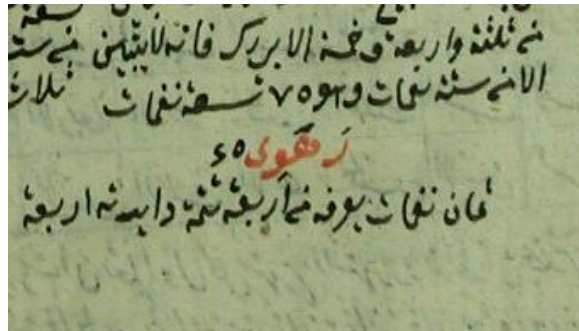
Abdülkadir-i Merâî (ö. 838/1435), *Câmi' u'l-elhân*, (Nuruosmaniye küt, n: 3644, vr. 20a)

Bununla beraber iki imla şekli daha tespit edilmiştir.

*Külliyât-i Yûsifi*<sup>9</sup> kitabında Rehâb (رهاب), ve *Mukaddime fî İlmi'l-Musika*<sup>10</sup> risalesinde Rehevî (رهوی) gibi yazılış tarzlarına da rastlanmıştır:



Ziyâiddin Yûsuf, *Külliyât-i Yûsifi*, vr. 19a



*Mukaddime fî İlmi'l-Musika*, (Carullah Efn. Küt. no: 2144, vr. 58b)

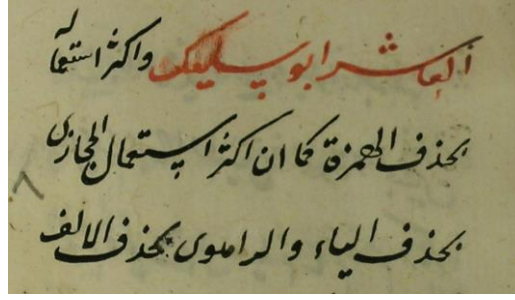
Rehevî (رهوی) imlası hakkında, Muhyiddin Muhammed Lâzîkî (890/1485'te hayatta) Ebû Selîk makamını anlatırken, bu makamın ekseriyetle elif (ل) harfi çıkartılarak Bûselîk şeklinde, hakeza Hicâzî makamı "i" harfi çıkartılarak Hicâz şeklinde ve (راهوی) makamında da elif harfi çıkartılarak edilerek (رهوی) yani Rehevî şeklinde yazıldığına dair önemli bilgiler aktarmaktadır.<sup>11</sup> Osman Nâyî Dede'de (ö. 1142/1729) manzum mûsikî eserinde makam isimlerin değişikliğe uğradığından söz etmiştir<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> Yusuf, Ziyaeddin (1390hş/2012), *Külliyât-i Yûsifi*, s. 19.

<sup>10</sup> *Mukaddime fî İlmi'l-Musika*, Carullah Kütüphanesi, no: 2144, vr. 58b.

<sup>11</sup> (العاشر ابوسليك: وأكثر استعماله بحذف الهمزة كما ان أكثر استعمال الحجازي بحذف الياء والراهوي بحذف الالف).

<sup>12</sup> Osman Nâyî Dede, *Rabt-ı Ta'birât-ı Mûsikî*, Ankara Milli Küt. No: 1623, vr.12a.



Lâzikî, *Zeynü'l-elhân*, (Nuruosmaniye Küt. no: 3655, vr. 45a.)

Mûsikî eserleri dışında, İran ve Türk edebiyatında daha çok (رهاوى) ve (راهوى) görülmüştür.<sup>13</sup>

Bu makamın imlasında ki ilk harfî olan R (ر) ve son iki harfî olan vî (وى) harfleri imla yazılışlarında sabit kalmaktadır.

Arapçada bir kelimeye nispet yaparken (i) harfî ile yapılır. Misal olarak bir şehre nispet edildiğinde o şehrin sonuna (i) harfî konulur. Tıpkı Şirâz ve Şirâzî gibi. Eğer nispet edilen kelimenin son harfî sesliyse (i) harfinden önce (v) harfî konarak (vî) şeklinde nispet gerçekleşir. Bursa şehrinin nispeti olan Bursevî örneğinde olduğu gibi. Konumuz olan (رهاوى) makamı da aynı şekilde değerlendirebilir. Yanı bu kelimedenden (vî) harfîni çıkarttığımızda (رها) kelimesine nispet edildiği açıklanabilir.

(رها) kelimesi hangi manda, bir yere mi yoksa bir şahıs veya bir kavme mi ait olduğu sorusunun cevabına gelince: Bu makam dâhil mûsikî kaynaklarında makamlar ve edvarların isimlendirme hakkında yok diyecek kadar az bir malumat verilmiştir. Aynı şekilde (رهاوى) makamı için de incelediğimiz mûsikî risaleleri arasında tek bir kaynak dışında bir bilgiye rastlanılmamıştır. Dolayısıyla (رها)'ya nispet edilen (رهاوى) kelimesi ne manada ve ne ifade ettiği hakkında edebi eserleri de gözden geçirmek durumunda kalınmıştır.

İlk olarak Enverî (ö. 585/1189 [?]) *Divan*'ında Sâhib Evhadeddin İshak'a methiyesinin 110. kasidesinde berâat-i istihlâl sanatı yaparak bu makamı, şehir adları olan İrak ve Nihâvend makamlarıyla beraber bir araya kullanmıştır.<sup>14</sup>:

غزلکهای خود همی خواندم در نهاوند و راهوى و عراق

Naçizane gazellerimi daima okurdum

### Nihâvend ve Rahuvî ve İrak'ta

Enverî bu şiirinde, berâat-i istihlâl sanatıyla mûsikî makamları ve şehirleri eş anlamıyla kullanmıştır. Burada konumuz olan makam, iki şehir adlarıyla isimlendirilen makamlar yani Nihavend ve Irak ile beraber söylenmiştir, Buradan yola çıkarak, (رهاوى) makamı da aynı zamanda Nihavend ve Irak gibi bir yer ve şehir ismi olduğu doğrultusunda bir delil sayılabilir.

Başka bir örnek ise Şeyh Bahâî Bahâüddîn el-Âmilî'nin (ö. 1031/1622) *Şîr u Şeker* mesnevisinde (رهاوى) makamını Irak makamı ile beraber zikretmesidir.<sup>15</sup>

نرسد ز عراق و راهوى سود در روز پسین، که رسد موعود

İrak ve Ruhâvî'den bir fayda gelmeyecektir

Va'd edilen son günün gelmesinde

Buna benzer birkaç daha örneklerle beraber, (رهاوى) makamı Irak, Nihavend, İsfahan gibi yer adları alan makamlar ile yan yana getirilmiştir. Bu makamın bir yer adına nispet edilme ihtimali yüksek olduğu söylenebilir.

<sup>13</sup> İran Edebiyatından örnek olarak Evhadüddin Enverî-yi Ebîverdi (ö. 585/1189 [?]) divanı 175. gazelinde, Attar-i Nisâbü'rî (ö. 618/1221) divanı 147. Gazelinde, Nâsır Hüsrev divanı 252. Kasidesinde (راهوى) ve Emir Hüsrev-ı Dihlevî divanı 147. Gazelinde, Mevlâna Divan-i Şems 457. Ve 2964. Gazellerinde ise (رهاوى) şeklinde geçmektedir. Türk edebiyatında Nazim Yahya (ö.1727), Nedim (ö. 1730), İzzet Ali Paşa (ö.1734), Sami (ö.1733-34), Sakıb Dede (ö.1735), Nahifî Süleyman Efendi (ö.1738?), Feyzi (ö.1739), Şeyhülislam Esad (ö.1753), Müsellem (ö. 1757), Mehmed Emin Belîğ (ö.1760-61), İbrahim Hanîf (ö. 1775-76), Şeyh Galip (ö. 1801), İlhamî (ö.1808), Priştineli Nuri (ö. 1785?) adlı şairlerin divanlarında da geçmektedir (Ali Çançelik, s. IV.)

<sup>14</sup> Nefîsî, Said, *Divân-i Enverî*, s. 252.

<sup>15</sup> Cevâhirî, Gulam Hüseyin, *Külliyât-i Eş'âr ve Âsâr-i Fârsî-yi Şeyh Bahâî*, s. 31

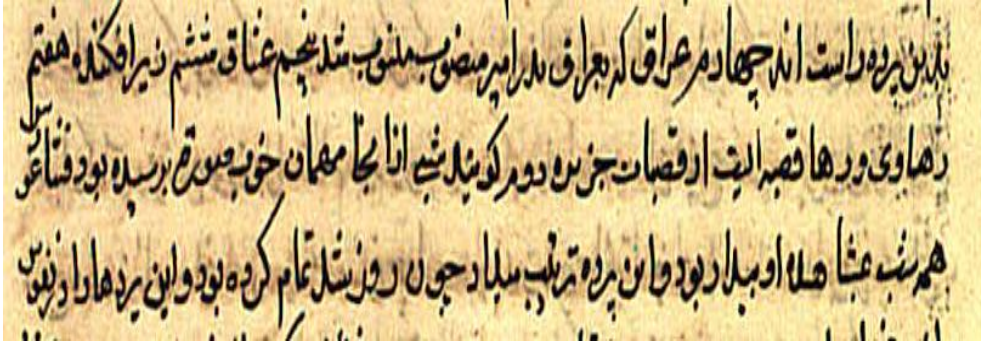


Ayrıca, bazı mûsikî eserlerinde, her bir makam bir peygambere atfedilmiştir, örneğin Muhammed b. Emin Mirzâ Zaman-i Buhârî *Muhitü't-tevârih* kitabında Râst makamı Hz. Adem'e nispet edilmiştir, zira Hz. Adem cennetten ayrılınca firak üzüntüsünden Rast makamında dinleniyormuş; Uşşak makamı Hz. Nuh'a nispet edilmiştir, zira Nuh'un levhaları bu makamdaydı; Nevâ makamı Hz. Davud'dan kalan bir mkmamdır; Hicaz makamı da Hz. Süleyman'dan kalan bir makamdır, Irak makamı Hz. Eyyub'dan kalmış zira onu sancıdan hayvanlardan dolayı fiğan ettiği vakit Irak'taydı, Hüseyini makamı da Hz. Yakup'tan kalmış, Rühavi makamı da Hz. Muhammed'den kalmış, zira Kuranı bu makamda tilavet ederdi.<sup>16</sup> *Risâle der bâb-i marifet-i ilm-i Mûsikî* eserinde ise makamların sayısını bir Peygambere atfedilerek yedi olarak beyan edilmiştir, bu esere göre Hz. Adem Rast makamında “Rabbenâ zalemnâ”<sup>17</sup> derdi, Hz. İbrahim Hicaz makamında mushaf okurdu, Hz. İsmail (رهاوی) de münacat ederdi, Hz. Yusuf Uşşak makamında, Hz. Yunus Küçük makamında ve Hz. Davud da Hüseyini'de terennüm ederdi.<sup>18</sup>

Bu hususta Hz. İsmail'e atfedilen (رهاوی) makamı da ilgi çekici olabilir. Ama makalemizin amacına en önemli kanıt ve aslı delil, İranlı bir alimin 14.yy'da kaleme aldığı eseridir. Şemsüddîn Muhammed b. Mahmûd el-Âmülî'nin (ö. 753/1352?) Farsça olarak 1342'de tamamladığı ilimler ansiklopedisi mahiyetindeki *Nefâ'isü'l-fünûn fî arâ'isi'l-'uyûn* adlı eserinde bu konu hakkında kısa olsa bile çok dikkate alınması malumat verir. Bu malumat bir mûsikî eserinde zikr edildiğinden, güvenilir bir kaynak niteliğini kazanmıştır.

Amulî eserin ikinci kısım, üçüncü makalenin dördüncü fenni olan “Der İlm-i Mûsikî” (Mûsikî ilmi hakkında) ki bölümünde (رهاوی) makamını yedinci makam sayarak, “(رها) Cezire-i Rûm kasabalarından biridir”<sup>19</sup> şeklinde bir açıklamada bulunmuştur<sup>20</sup>:

(هفتم: رهاوی، و رها قصبه ایست از قصبات جزیره روم)



Şemsüddîn Âmülî, *Nefâ'isü'l-fünûn fî arâ'isi'l-'uyûn*, (Ragıb Pa. Küt. no: 1216, vr. 251a)

Şemsüddîn Muhammed Âmülî'nin verdiği bilgiye ve bu bilgiyi divan edebiyatından da elde edilen örnekler ile güçlendirerek, (رهاوی) makamı aynı Irak, Hicaz, Nihavend ve İsfahan gibi, bir şehir ismine nispet olup ve bu şehir de Rûm diyarında bulunan (رها) şehrine ait olduğu bilgi verilmiştir.

Bu makamın bir şehre nispet edildiği ispatından sonra yazma kaynaklarda geçen açıklamalarıyla, doğru telaffuzu ortaya koyulabilir.

Abdullâh b. Abdilazîz b. Muhammed b. Eyyûb b. Amr el-Bekrî el-Endelüsî (ö. 487/1094) coğrafya ansiklopedisi mahiyetinde olan *Mu'cemü me'sta'cem min esmâ'i'l-bilâd ve'l-mevâzi* (*mevâkı*) adlı eserinde (الرُّهَاء) kelimesinde “R” harfini zamme ile hareketlendirmiştir ve Cezire (Anadolu) diyarında bir şehrin adı olduğunu zikr eder.<sup>21</sup> Yâkût b. Abdillâh el-Hamevî er-Rûmî (ö. 626/1229) de *Mu'cemü'l-büldân ve Mu'cemü'l-üdebâ* adlı eserlerinde “Bâbu'r-râ” başlığı altında bu şehri el-Rühâ (الرُّهَاء) şeklinde kaydeder ve bu şehir ile ilgili bir takım bilgiler verir.<sup>22</sup> Bekrî ayrıca (رها) kelimesinde “R” harfi fetheli (رهاء) olursa yani “Rehâ” şeklinde, Arap bir kabilenin ismi olduğunu zikreder.

<sup>16</sup> Buhârî, *Muhitü't-tevârih*, Paris Bibliotheque National' de France, no: S.P. 1548, vr. 1b.

<sup>17</sup> A'râf suresi 23. Ayetinden bir kısım, (Rabbimiz! Biz kendimize zulüm ettik.)

<sup>18</sup> *Risâle der bâb-i marifet-i ilm-i Mûsikî*, İran Meclis kütüphanesi, no: 626, vr. 2b.

<sup>19</sup> Âmülî, Şemsüddîn, *Nefâ'isü'l-fünûn fî arâ'isi'l-'uyûn*, El Yazma Nüshası, Ragıb Paşa Küt. no: 1216, vr. 251a.

<sup>20</sup> Muhammed Pâdişâh da *Ferheng-i Anendrac* adlı sözlüğünde Rühâvî maddesinde aynı şekilde bu makamı Rûm diyarında olan “Rühâv” şehrine nisbet etmiştir. Necmeddin-i Kevkebî de *Mûsikî* Risalesinde bu makamı Rûm kasabalarına ait etmiştir (s.50)

<sup>21</sup> *Mu'cem me'sta'cem min esmâ'i'l-bilâd ve'l-mevâzi*, c.2, s.677.

<sup>22</sup> *Mu'cemü'l-büldân ve Mu'cemü'l-üdebâ*, c.3, s.106.

## SONUÇ

Söz konusu olarak bu bilgiler ile (رہاوی) makamı şu an Urfa adını taşıyan şehre mensuptur. Dolayısıyla bu şehrin eski isminin telaffuzu Rühâ olduğundan bu makamın sahih söylenişi de Rehâvî, Rahâvî, Rehevî değil Rühâvî şeklinde olacağı kanaatindeyiz. Ayrıca Rehâvî veya Rahâvî şeklinde telaffuz edilirse, Hicaz'daki bir Arap kabilesine mensup edilmiş olur ve bu da beyan edilen bilgilere göre yanlıştır.

## KAYNAKÇA

- Abdillah, Hızır b., *Kitabü'l-edvâr*, El Yazma Nüshası, Topkapı Sarayı Küt., Revan koleksiyonu, no: R.1728
- Abdillah, Hızır b., *Kitâbü'l-Edvâr*, El Yazma Nüshası, Staatsbibliothek zu Berlin Kütüphanesi Diez.A.oct.7.
- Âmülî, Şemsüddîn, *Nefâ'isü'l-fünûn fî arâ'isi'l-'uyûn*, El Yazma Nüshası, Ragıb Paşa Küt. no: 1216.
- Buhârî, Muhammed b. Emin Mirzâ Zamani, *Muhitü't-tevârih*, Paris Bibliotheque National' de France, no: S.P. 1548,
- Cançelik, Ali, *18. Yüzyıl Divan Şiiri-Mûsikî İlişkisi*, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2008.
- Cevâhirî, Gulam Hüseyin, *Külliyât-i Eş'âr ve âsâr-i Fârsî-yî Şeyh Bahâî*, Tehran 1352.
- Dede, Osman Nâyî, *Rabt-ı Ta'birât-ı Mûsikî*, El Yazma Nüshası, Ankara Milli Küt. No: 1623.
- Dîvân-i Attar-i Nisâbü'rî*, Tashih ve Tahkik: M. Dervîş, İntişarât-ı Cavidân, Tahran, 1359şh/1980.
- Dîvân-i Emîr Hüsrev-i Dihlevî*, Tashih ve Tahkik: Said Nefisi, İntişarât-ı Cavidân, Tahran, 1361şh/1982.
- Nefisi, Said, *Dîvân-i Enverî*, Tahran, 1337 hş./1958
- el-Endelüsî, Abdullâh b. Abdilazîz el-Bekrî, *Mu'cemü me'sta'cem min esmâ'i'l-bilâd ve'l-mevâzi'*, Tashih: Mustafa es-Sekkâ, C. I-IV, Kahire 1945-1951.
- el-Hamevî, Yâkût, *Mu'cemü'l-büldân ve Mu'cemü'l-üdebâ*, Beyrut 1995.
- el-Urmevî, Safiyyüddîn, *er-Risâletü's-Şerefiyye*, Tashih ve Tahkik: Hâşim Muhammed Receb, 1982.
- el-Urmevî, Safiyyüddîn, *Kitâbü'l-Edvâr*, Gattâs Abdülmelik Haşebe, Kahire 1986.
- Evbehî, Hâci Buke, *Mukaddimetü'l-usûl*, Tashih ve Tahkik: Seyyed Mohammad Taghi Hosseini (Muhammed Hüseyini), Müessese-yi Metn, Tehran, 1390ş/2010.
- Herevî, Mevlâna Benâî, *Risâle der Mûsikî*, Tahkik: Takî Bînîş, Merkez-i Neşri Dânişgâhi, Tehran, 1368hş/1989.
- Kamiloğlu, Ramazan, *Ahmed Oğlu Şükrullah ve Edvâr-ı Mûsikî Adlı Eseri*, Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi SBE, Ankara 2007.
- Kâşî, Yahya, *Şerh-i Edvâr*, El Yazma Nüshası, Meclis Küt. No: 2207
- Kırşehri, Nizameddin b. Yusuf, *Risale-i Mûsikî*, El Yazma Nüshası, Paris Bibliotheque National' de France suppl.Turc. 1424.
- Kitab-i Farsi fî fenni'l-elhân*, Tashih ve Tahkik: Seyyed Mohammad Taghi Hosseini (Muhammed Hüseyini), İntişarat-i Sûre-yi Mihr, Tehran, 1391ş/2011.
- Lâzikî, Muhyiddin Muhammed, *Fethiyye*, El Yazma Nüshası, Astan-i Kuds Kütüphanesi, no: 5369
- Merâgî, Hâce Abdülkadir, *Câmi'u'l-elhân*, El Yazma Nüshası, Nuruosmaniye küt, no: 3644.
- Merâgî, Hâce Abdülkadir, *Câmiu'l-elhân*, Tashih ve Tahkik: Takî Bînîş, Müessese-i Mutala'ât ve Tahkîkât-ı Ferhengi, Tehran, 1366hş/1987.
- Merâgî, Hâce Abdülkadir, *Makasdü'l-elhân*, Tashih ve Tahkik: Takî Bînîş, Büngâ-ı Tercüme ve Neşri-i Kitap, Tehran, 1344hş/1966.
- Merâgî, Hâce Abdülkadir, *Şerh-i Kitâbü'l-Edvâr*, Tashih ve Tahkik: Takî Bînîş, Merkez-i Neşri Dânişgâhi, Tehran, 1370hş/1991.
- Mukaddime fî İlmi'l-Musîka*, El Yazma Nüshası, Carullah Küt., no: 2144
- Mübârekşâh, Mevlâna, *Şerhi'l-edvâr*, Tahkik Tashih ve Tercüme: Abdillah Envâr, Ferhengistan-i Hüner, Tehran, 1387hş/2013.

- Özçimi, Sadreddin, *Hızır bin Abdullah ve Kitâbü'l-Edvâr*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi SBE, İstanbul 1989.
- Sezikli, Ubeydullah, *Abdülkâdir Merâgî ve Câmi'ül-Elhân'ı*, Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi SBE, İstanbul 2007.
- Sezikli, Ubeydullah, *Kırşehirli Nizâmeddin ibn Yusuf'un Risâle-i Mûsikî Adlı Eseri*, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi SBE, İstanbul 2000.
- Şîrâzî, Kutbüddîn Mahmûd, *Dürretü't-tâc li-gurreti'd-dîbâc*, Tashih ve Tahkik: Nâsihpûr, Ferhengistan-i Hüner, Tehran, 1387hş.
- Şîrvânî, Fetullah, *el-Mecelle fi'l-mûsikî*, Tashih ve Tahkik: Seyyed Mohammad Taghi Hosseini (Muhammed Hüseyini), Mirâs-i Bahâristân, Tehran, 1389ş/2009.
- Tirevî, Kadızâde, *Risâle fi'l-mûsikî*, El Yazma Nüshası, Bayezid Küt. Veliyüddin Efendi Koleksiyonu, no: 3181.
- Yusuf, Ziyaeddin, *Külliyât-i Yûsifî*, Ferhengistan-i Hüner, Tahran, 1390hş/2012.

# HALK TÜRKÜLERİNİN YÖNLÜ GRAF İLE GÖSTERİMİ (ŞANLIURFA HALK MÜZİĞİ ÖRNEĞİ)

N. Feyza YALÇIN\* , Gökhan YALÇIN\*\*

## 1. GİRİŞ

Graf teorisi nesnelerin düzenlemeleri ve birbirlerine bağlılığı üzerine temellenmiştir. Graf teorisinin uygulamaları günlük hayattaki ulaşım, ekonomi, bilgi iletimi, taşıma ağları gibi hatta eğitimde ve sosyal bilimlerdeki birçok problemin çözümünde kolaylık sağlamaktadır. Örneğin; dil öğretiminde Türkçe kurallı ve kuralsız (devrik) cümle yapılarının öğretiminde cümlenin öğeleri grafin köşelerini, yönlü kenarlar ise cümle kurallı ve kuralsız olacak biçimde özne, yüklem ve tümleç bağlantılarını göstermektedir. Böylece cümle yapıları graf ile görselleştirilerek Türkçe eğitiminde kullanılması sağlanmaktadır (Ceylan ve Mete, 2017: 4-5).

Post tonal müzik analizine yönelik bir çalışmada perde-sınıf küme teorisi ile post tonal müzik analizinde desen eşleştirmeyi kolaylaştırmak için graf kuramsal yaklaşım önerilmektedir. Çalışmada müziğin algısal düzenlemelerinde geçişimli akış bölmeleme göz önüne alınmıştır. Müzik eserinin her bir notası bir köşe ve iki nota arası ilişkiler de kenar olarak alınarak eser bir graf olarak modellenmiştir. İki nota arasındaki ilişki akış bölmeleme olarak verilmiştir. Çalışmada önerilen eşleşme koşullarına göre araştırılan müziksel desen ile bazı özel (CRP) alt graflar denk olarak bulunmuştur (Szeto ve Wong, 2006: 4).

Elemanları köşe (düğüm, nokta) olarak adlandırılan boş olmayan bir  $V$  kümesi ve bu köşeleri birleştiren ve elemanları kenar olarak adlandırılan  $E$  kümesinden oluşan  $G = (V, E)$  sıralı ikilisine bir (yönsüz) graf denir.  $u$  köşesi ile  $v$  köşesini birleştiren bir  $e$  kenarı varsa, bu kenar  $e = \{u, v\}$  veya  $e = uv$  ile gösterilir, bu durumda “ $u$  ve  $v$  köşeleri komşudur” denir (Vasudev, 2007: 1). Bir  $u$  köşesine komşu olan köşe sayısına ise  $u$  köşesinin derecesi denir. Her bir kenarı bir yöne sahip olan graf çeşidine yönlü graf (digraph) denir.  $e = uv$  bir yönlü kenar (yay) ise  $u$  köşesine  $e$  kenarının başlangıç köşesi,  $v$  ye ise bitim köşesi denir.  $G$  bir yönlü graf ve  $v$ ,  $G$  nin bir köşesi olsun. Başlangıç köşesi  $v$  olan bütün yönlü kenarların sayısına  $v$  köşesinin dış derecesi denir ve  $d_{dış}(v)$  ile gösterilir. Bitim köşesi  $v$  olan bütün yönlü kenarların sayısına  $v$  köşesinin iç derecesi denir ve  $d_{iç}(v)$  ile gösterilir.

$1 \leq i \leq k$  için  $v_i$  ler birer köşe ve  $e_i = (v_{i-1}, v_i)$  birer kenar olmak üzere,  $v_0, e_1, v_1, \dots, v_k$  şeklindeki diziye bir yürüme (walk) ve her bir köşenin en çok bir kez kullanıldığı yürümeye ise yol (path) denir. Herhangi iki köşesi arasında bir yol bulunan grafa bağlantılı (connected) graf denir. Bir yönlü grafin bütün köşe çiftleri arasında bir yol varsa, başka bir deyişle her  $u$  köşesinden  $v$  köşesine ve  $v$  köşesinden  $u$  köşesine bir yönlü yol varsa, bu grafa güçlü bağlantılıdır (strongly connected) denir.

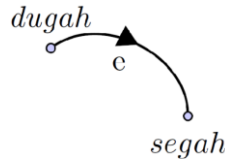
Bu çalışmada Türk halk müziği eserlerini meydana getiren perde seslerinin hareketinin de yönlü graf olarak gösterilebileceği tespit edilmiştir. Grafin köşeleri makamın perde sesleri, kenarları ise melodik hareket olarak göz önüne alındığında bir yönlü "müziksel graf" elde edilir. Yönlü bir müziksel grafta  $e = uv$  yönlü kenarının  $u$  köşesi makamın seyrine başladığı başlangıç köşesidir (perde),  $v$  bitim köşesi ise bir sonraki perdedir. Başlangıç perdesi ile bitim perdesi arasında oluşan bir melodik hareket bir  $e$  yönlü kenarı olarak kabul edilmiştir (Yalçın ve Yalçın, 2018: 263). Bu çalışmada; Türk halk müziği eserlerinin yönlü graflar ile gösterilmesi amaçlanmaktadır. Örneklem olarak Şanlıurfa halk türkülerinden “Urfa’nın Etrafı Dumanlı Dağlar” ve “Karaköprü Narlıktır” adlı iki hicaz eser seçilmiş, seçilen türkülerin perde hareketleri yönlü graf olarak gösterilmiş ve müziksel açıdan yorumlanmıştır.

\* Dr. Öğr. Üyesi, Harran Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Matematik Bölümü, fyalcin@harran.edu.tr

\*\* Doç. Dr., Harran Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, gyalcin@harran.edu.tr

## 2. Bulgular ve Yorumlar

Hicaz makamındaki bir halk şarkısının düğâh-segâh hareketi bir melodik hareket ise düğâh başlangıç köşesini, segâh bitim köşesini ve oluşan melodik hareket ise  $e$  yönlü kenarını gösterir. Bu perde seslerinin hareketi yönlü graf olarak gösterilebilir (Şekil 1).



Şekil 1. Melodik hareket

Grafın köşeleri makamın perde sesleri, kenarları ise melodik hareket olarak göz önüne alınabilir. Bilindiği gibi yönlü bir müziksel grafa  $e = uv$  yönlü kenarının  $u$  köşesi makamın seyrine başladığı başlangıç köşesidir (perde),  $v$  bitim köşesi ise bir sonraki perdedir. Başlangıç perdesi ile bitim perdesi arasında oluşan bir melodik hareket bir  $e$  yönlü kenarı olarak kabul edilmiştir.

Şanlıurfa halk türkülerinde en sık kullanılan perdeler (tessitura) göz önüne alınarak incelenen eserlere ait yönlü grafların köşe kümesi  $V = \{\text{dügâh, dik kürdi, nim hicaz, neva, hüseyni, acem}\}$  olarak sınırlandırılmıştır.

Söz: Cemil Cankat  
Müzik: Cemil Cankat

Makamı: Hicaz  
Notalayan: Salih Tarhan

URFA'NIN ETRAFI DUMANLI DAĞLAR

$\text{♩} = 62$

287

Ur fa nın et ra fi du man lı dağ lar a ma na man

Ci ğe rim ya nı yor a ney göz le ri mağ lar

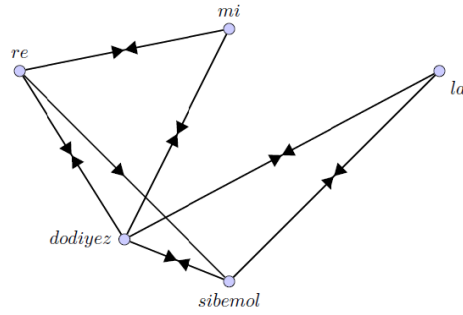
göz le ri mağ lar Benim za lım der dim

ci ha nı ya kar a ma na man Gez me cey lan bu dağ lar da

se ni av lar lar A nay dan ba' bay dan yar dan

ay nı koyar lar

(Akbiyik ve ark.,1999:466)



**Graf 1.** “Urfa’nın Etrafı Dumanlı Dağlar” adlı eserin yönlü grafi

Graf 1’e göre “Urfa’nın Etrafı Dumanlı Dağlar” adlı eserde düğâh, dik kürdi, nim hicaz, neva, hüseyini perdelerinin kullanıldığı görülmektedir. Eser, ezgi hareketine nim hicaz perdesi ile başlamakta ve tüm perdelere hareket etmektedir. Karar perdesi düğâhtan ise nim hicaz ve dik kürdi perdelerine hareket olduğu görülmektedir.

Vitrin : 2/4  
Kaynak : Mustafa Çetinkaya

Makam : Hüseyin  
Düğühen : Mustafa Çetinkaya  
Notabiyası : Mustafa Çetinkaya

**KARA KÖPRÜ NARLIKTIR**

♩ = 1/4

198

Ka ra köprü ni... mi... la... re... la

Ha yar di le di le... le... di le... le... la

Çu... sul... ik... mi... var... ik... re... la

Ol di m di le di le... le... di le... le... la

Gal a... bu... ge... yi... mi... mi... re... la

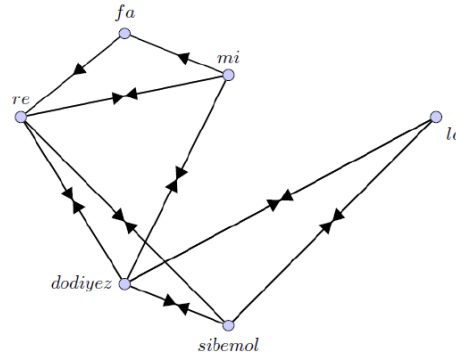
Ha yar di le di le... le... di le... le... la

Sev... di... gi... re... ik... yak... re... la

Ol di m di le di le... le... di le... le... la

(Akbiyık ve ark., 1999:350)





**Graf 2.** “Karaköprü Narlıktır”adlı eserin yönlü grafi

Graf 2’ye göre “Karaköprü Narlıktır” adlı eserde düğâh, dik kürdi, nim hicaz, neva, hüseyini perdelerinin yanı sıra acem perdesinin de kullanıldığı görülmektedir. Eser, ezgi hareketine neva perdesi ile başlamakta ve hüseyini, nim hicaz, dik kürdi perdelerine hareket etmektedir. İncelenen eserde hüseyini perdesinden acem perdesine, acem perdesinden neva perdesine hareket olmasına karşın, neva perdesinden acem perdesine direkt hareket olmamakla birlikte hüseyini perdesini kullanarak acem perdesine ulaşılmaktadır. Karar perdesi düğâhtan ise nim hicaz ve dik kürdi perdelerine karşılıklı hareket olduğu görülmektedir.

İncelenen her iki eserde de neva perdesinden dik kürdi perdesine hareket olması dikkat çekmektedir. Düğâh-nim hicaz, dik kürdi-neva ve nim hicaz-hüseyini üçlü hareketi ile atlama her iki eserin diğer bir ortak özelliğidir. Ezgi hareketi bakımından ise iki eser arasındaki en önemli fark acem perdesidir. Her iki eser acem perdesi dışında bütün özellikleri ile aynıdır denilebilir. Hicaz makamında incelenen eserlerden hareketle yöresel farklılıkların görsel olarak ifadesinde ve incelenmesinde müziksel graflardan yararlanılabileceği düşünülmektedir.

İncelenen eserlere ait yönlü grafların her köşesi arasında yönlü bir yol bulunduğundan bu graflar güçlü bağlantılıdır. Ayrıca incelenen eserlerdeki perdelerin iç ve dış dereceleri Tablo 1’de verilmiştir.

**Tablo 1.** İncelenen Eserlerdeki Perdelerin İç ve Dış Dereceleri

Eser Adı	derece	mi	re	do#	si b	la
Urfa'nın Etrafı	$d_{iç}$	2	2	3	3	2
Urfa'nın Etrafı	$d_{dış}$	2	3	3	2	2

Eser Adı	derece	mi	re	do#	si b	la	fa
Karaköprü Narlıktır	$d_{iç}$	2	4	4	3	2	1
Karaköprü Narlıktır	$d_{dış}$	3	3	4	3	2	1

le Gösterimi 15-18 Kasım 2018

### 3. Sonuçlar ve Öneriler

Müziksel grafların müzik eğitimi açısından kullanılabilirliğinin mümkün olduğu düşünülmektedir. Yönlü graflar Türk sanat müziğinde taksim icrasında rahatlıkla kullanılabilir. Başka bir ifade ile Türk halk müziği makam seyirlerinin gösterilmesinde, öğretilmesinde, incelenmesinde yönlü graftan rahatlıkla yararlanılabileceği, taksim icrasında ve hatta öğretilmesinde yardımcı olacağı düşünülmektedir. Herhangi bir makamda seyir ya da taksim uygulamalarında örnek olarak verilen graflarda olduğu gibi ok yönleri takip edilerek, dolaşılıp karar perdesine varılması gerekir. Bu yönüyle müziksel graf, öğrencinin hangi perdeler içerisinde hareket edeceğini gösterecektir. Hatta dönemsel olarak eserlerin, seyirlerin ve taksimlerin gösterilebileceği, öğrencilerin hem makamı daha iyi öğrenmesinde yardımcı olacağı hem de taksimleri dönemlerine göre farklı bir bakış açısı ile icra edebileceği düşünülmektedir.



## KAYNAKLAR

1. Akbıyık, A., Turhan, S., Kürkçüoğlu, S., Güzelgöz, O., Dökmetaş, K., *Şanlıurfa Halk Müziği*, Şanlıurfa Valiliği Kültür Yayınları, 1999.
2. Ceylan, İ., Mete, F., Türkçe Kuralsız (Devrik) Cümle Yapısının Graf Çizimler ile Gösterilmesi. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 2017.
3. Szeto, W.M, Wong, M.H., A graph-theoretical approach for pattern matching in post-tonal music analysis, *Journal of New Music Research*, 35 (4), 2006.
4. Yalçın, N.F., Yalçın G., Makam Seyirlerinin Yönlü Graflar ile Gösterimi, *IX. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu*, Kütahya, 2018.

# ŞANLIURFA MÜZİK KÜLTÜRÜ BİBLİYOGRAFYA ÇALIŞMASI

Olcay MUSLU GARDNER\*

## GİRİŞ

Müzik kültürüne gerek bilimsel yayınları ile gerek besteleri ile yıllardır katkıda bulunan, kültür liderleri ve/veya gelenek taşıyıcıları; bibliyografya çalışmalarının ortaya çıkmasında büyük role sahiptirler. Bir toplumun sahip olduğu en değerli varlıklardan biri kültür liderleridir ve sürdürülebilirlik, bir toplumun hedeflerine ulaşmasında önemli rol oynayan liderler gerektirir. Robbins ve Judge'a göre, liderlik; geleceğin vizyonunu geliştirerek ve başkalarına ilham vererek toplumun hedeflerine ulaşmasında ve engelleri aşmasında yönlendiricidir (Robbins, Judge, 2011; 410). Şanlıurfa/Urfa müzik kültürüne senelerdir katkıda bulunan çok değerli araştırmacılar, müzisyenler, derlemeciler, kültür sanat hayatına verdikleri desteklerle, yayınlar ve albümleri ile genç kuşaklara ilham olmaktadır. Yusuf Ziya Demircioğlu'nun başkanlığındaki Dar'ül Elhan Heyeti'nin (1926), Muzaffer Sarısözen'in (1938), Osman Özsoy'un (1940-1950), Fikret Otyam ve İlhan Başgöz'ün (1953-1963), Fatih Yükselmiş'in (1963), Yaşar Doruk'un (1976), Mehmet Avni Özbek'in (1970-2000), Abuzer Akbıyık, S. Sabri Kürkçüoğlu, Osman Güzelgöz'ün (1980-2000) gerçekleştirdikleri derleme ve notaya alım (türkü ve çiftelerin) çalışmaları, Urfa halk musikisine ve musiki kültürünün üretimine eşsiz katkı sağlamıştır (Altıngöz, 2011; 29). Gazellerin 'piri' Kazancı Bedih (Yoluk), Kel Hamza (Hamza Şenses), Demir İzzet, Mahmut Güzelgöz (Tenekeci Mahmut), Şükrü Hafız, hoyrat türkülerinin ustası Mukim Tahir, Halil Hafız, Bekçi Bakır gibi eserleri ile ölümsüzleşen isimler Şanlıurfa'nın önemli kültür hazineleri ve liderleri olmuşlardır. Değerli folklor araştırmacısı ve besteci Abdullah Balak, çalışmamız sırasında yaptığımız görüşmede; kültürel sürdürülebilirlik ilkesinin liderliğe dayandığını belirterek, şunları eklemektedir:

"Halk her zaman bir lider istiyor. Kendilerini feda eden insanlara ihtiyaçları var. 1968'den beri Urfa halk kültürünü (halk müziği ve dansı) destekledim; Harran Üniversitesi'nde müzik bölümü kurdum ve birçok öğretmen yetiştirdim. Lider, yerel topluluk şekillerini etkileme ve ilham verme rolünü yönlendirir ve topluluğun itici gücü haline gelir. Örneğin; bu yıl Urfa Halk Müziği Araştırma ve Derleme Çalışması Şükrü Üzümcü ve Feridun Yüzgen liderliğinde gerçekleştirildi. Bu projenin her üyesi kendi alanlarının lideridir ve bu liderler kültürümüzü canlı tutar" (Kişisel Görüşme, Abdullah, Balak, 12 Mart, 2015).

Şanlıurfa'da kültür liderleri ve kültür taşıyıcıları tarafından sürdürülegelen geleneksel sıra geceleri aynı zamanda sıra gezme ya da sıra gezmesi olarak da bilinmektedir. Duygulu; sıra gecelerini Türk Halk Müziği Sözlüğünde şu şekilde tarif etmektedir. "Katılımcıların belirli aralıklarla, sırayla düzenledikleri müzik, dans, yemek öğeleriyle bezeli sohbet toplantısı. Bu toplantılar erkekler arasında ve gece yapılır. Sıra gezmeleri, yalnızca bir sosyal etkinlik olarak görülmemelidir. Bu toplantılarda geleneksel kültürün tüm öğelerinin aktarımı, kültürün yeniden biçimlendirilmesi, ahlak ve din önemli bir yer tutar." (Duygulu, 2014; 393). İlave olarak; Kürkçüoğlu'nun sıra geceleri ile ilgili verdiği detaylı bilgiler de önemlidir:

"Genellikle kış gecelerinde, birbirine yakın yaş grubundaki arkadaş gruplarının, her hafta bir başka arkadaşın evinde olmak üzere, haftada bir akşam, belirli bir niteliğe ve düzene göre sıra ile yaptıkları toplantılara Şanlıurfa'da "sıra gecesi" denilmektedir. Genç yaşından itibaren sıra gecesine katılan Urfalı, bu gecelerde gelenek ve göreneklerini, müzik kültürünü, toplumsal yaşam kurallarını, saygıyı, hoşgörüyü ve dayanışmayı öğrenmektedir" (Kürkçüoğlu, 2004; para. 76).

Geleneksel sıra geceleri ile yurdumuzda ve yurt dışında tanınırlık kazanmış, yoğun bir musiki üretim merkezi olan Şanlıurfa bilimsel olarak tespit edilen 11.500 yıllık tarihi ile dünyanın en eski kentidir. Yeryüzünde kurulan yerleşim merkezinden ilki ve en önemlisidir. Göbeklitepe ve Balıklıgöl'de yapılan kazılarda bulunan bulgulara göre ise; Şanlıurfa'nın M.Ö. 9500 yıllık bir tarihe uzandığı tespit edilmiştir. Tarihte İpek Yolu üzerinde çok önemli bir kavşakta olması, çok çeşitli din, kültür ve medeniyetlere merkez olması dolayısıyla musikisi de çok geniş kaynaklardan beslenmiş ve bugünkü haklı ününe ulaşmıştır" (Altıngöz, 2011; 25). Şanlıurfa'nın geleneksel musiki kültürünün oluşması, gelişmesi ve gelecek kuşaklara aktarımında büyük payı olan gelenek taşıyıcıları; aynı zamanda musikinin kaynaklarını oluşturmada büyük sorumluluklar üstlenmektedirler. Gerek derleme çalışmaları ve bilimsel yayınlar ile, gerek ses-görüntü kayıtları ile oluşturulacak kaynaklar (makale, kitap, belgesel, ses kayıt v.s.), sadece Urfa kültürü için değil ülkemizin kültür hayatının devamlılığı için de elzemdir.

\* Dr. Öğr. Üyesi. Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Antakya Devlet Konservatuvarı. olcaygardner@mku.edu.tr

Birçoğu gönüllü kültür liderleri olan musiki araştırmacıları ve bilim insanlarının ürettiği bibliyografya çalışmaları ise; özellikle müzik alanındaki çalışmaları takip etmek adına çok önemlidir. Musiki bibliyografya çalışmaları;<sup>1</sup> belirli bir konu ile ilgili yayınlanan tüm eserlerin dökümünün sistematik bir şekilde yapılması ile ilgilidir. Konularına göre tasnif eden, sıralayan, türlerini belirten, araştırma ve incelemeye dayanan, bilimsel çalışmaları içeren müzik bibliyografyaları, Recep Uslu'nun *Müzikoloji ve Kaynakları* adlı eserinde de belirttiği gibi; “belirli bir konuda yayımlanan metinlerin dökümünü yapmak ve tanıtmak amacındadır”. (Uslu, 2006, sf; 34). Araştırmalar esnasında öncelikli olarak başvurulabilecek ilk kaynaklardan biri bibliyografyalardır. Ahmet Say'ın *Müzik Sözlüğü* eserinde musiki bibliyografyası; “musiki kitaplarının ya da notayla saptanmış olan bestelerin alfabetik sıralama içinde verilmiş listesi” olarak tarif edilmiştir (Say, 2002; 70)<sup>2</sup>. Basılı musiki eserlerinin tanıtıldığı ve/veya listelendiği müzik bibliyografya çalışmaları için bilimsel yayım organlarının faaliyet ve işlevselliği de önemlidir.

Yayımlarına 1948 yılında başlanan; çeşitli araştırma inceleme yazıları, musiki tarihi, makam, usul, form, çalgı, biyografi gibi konuların yanı sıra bibliyografya çalışmalarını da içeren “yayımlar günümüzde de süren en uzun ömürlü musiki dergisi” *Musiki Mecmuası*, musiki bibliyografyası alanında faydalanabilecek önemli dergilerdendir (Özcan, 2006; 263-264). Özel şahıs koleksiyonları da bu alanda öneme sahiptir. Bunlardan biri; Osmanlı ve Cumhuriyet dönemine ait Osmanlıca, Fransızca, İngilizce, Rusça gibi 29 farklı dilde yazılmış yaklaşık 30.000 ciltlik kitap koleksiyonu ve musiki kaynakları ile Mustafa Hakkı Yeşil'in Kütahya Kütüphanesi'ne bağışlanan arşivdir (Baloğlu, 2015; 7). Yeşil; dönemin ilk bibliyografik çalışmasını yapan kişi olarak kabul edilmektedir.

Karahasanoğlu ve Yavuz'un hazırladığı *Musikide Araştırma Yöntemleri* eserinde, Türkiye'de yayınlanmış Türkçe ve yabancı dillerdeki kitaplar için başvurulabilecek ‘Türkiye Bibliyografyası’ ve çeşitli makaleler, eleştiri, tanıtım yazıları, konferans, sempozyum bildirilerini içeren ‘Türkiye Makaleler Bibliyografyası’ olarak iki temel kaynak işaret edilmektedir (Karahasanoğlu, Yavuz, 2016; 30). Türk müziği alanındaki bibliyografya çalışmaları,<sup>3</sup> musiki bilimi alanındaki sınırlı bazen de imkân dışı koşullar düşünüldüğünde musiki araştırmacıları için önemli sayılan eserlerin bir arada görülebilmesi ve doğru yönde araştırmaların yapılabilmesi için önemli bir role sahiptir.

Terim olarak Yunanca “Biblion”, Fransızca “Pibliographie” kelimelerinden gelen bibliyografyalar, Ergen'in tarifi ile üç ana başlıkta sınıflandırılmaktadır.

1. Zamana Göre Bibliyografyalar: Tamamlanmış bibliyografya, Periyodik Bibliyografya.
2. Kapsamına Göre Bibliyografyalar: Milli bibliyografya, Milletler arası bibliyografya, Genel bibliyografya, Özel bibliyografyalar, Şahıs Bibliyografyaları, Yer bibliyografyaları.
3. Tertip Edilişlerine Göre Bibliyografyalar: Alfabetik bibliyografya, Sistematik bibliyografya, Kronolojik bibliyografya. (Ergen, 1994; XIII-XV).

Sistematik ve tarama yöntemi kullanarak gerçekleştirdiğimiz çalışmamızda, Şanlıurfa/Urfa musiki kültürünü içeren yayınlar, konularına göre gruplandırılarak tanzim edilmiş, erişilebilen eserlere yer verilmiştir.

Kütüphane kaynakları, Yüksek Öğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi portalı, dergiler, yerel ya da uluslararası müzikoloji veri tabanları, Şanlıurfa Vakfı Yayınları, Şanlıurfa/Urfa müziği bibliyografya çalışmamızda, ilgili kaynaklara ulaşmamızdaki araştırma alanlarını oluşturmuştur. Erişime açık olmayan veri tabanları, elektronik hakemli dergi yayınları, lisansüstü tezleri, çalışmamızın kapsamının genişletilebilmesinde sınırlandırıcı olmuştur. Çalışmamızda Şanlıurfa/Urfa müzik kültürü üzerine hazırlanmış, kitap, elektronik yayınlar, Türkçe İngilizce makaleler, süreli dergi, ansiklopedi, sözlük ve lisansüstü tez çalışmalarına yer verilmiştir. Şanlıurfa/Urfa müziği özelinde ulusal ve uluslararası kaynak taraması metodu ile gerçekleştirilen ilk bibliyografya çalışması olması nedeni ile bu çalışma ayrıca bir öneme sahiptir. Şanlıurfa/Urfa musiki ile ilgili çalışmalar yürüten araştırmacıların yararlanabileceği ve müzik bibliyografya çalışmalarına katkı sağlayan bir kaynak olması temennimizdir. Tasnif edilen kaynaklar, konu başlıklarına göre sırası ile şöyledir:

<sup>1</sup> Ayrıntılı bilgi için Bknz.(Uslu, 2006; 36-41).

<sup>2</sup> Say; *Müzik Sözlüğü* eserinde müzik bibliyografyalarını, orkestra eserleri, oda müziği eserleri, yaylı çalgılar için, ahşap üfleli, bakır üfleli, piyano için, org için, gitar, arp, vurmali çalgılar için eserler bibliyografyası ve müzikbilim bibliyografyası şeklinde listelendirmiş, Türkiye'deki bibliyografya çalışmalarının yayın anlamında 1928-1938 yılları arasında Maarif Vekaleti Basma Yazı ve Resimleri Derleme Müdürlüğü tarafından başlatıldığına işaret etmiştir (Say, 2002; 72).

<sup>3</sup> Bunlardan birkaçı şu şekildedir: 1- Borrel, Eugene. (2004). *Yirminci Yüzyılda Türk Musiki Bibliyografyasına Katkı*. Çev. İlhami Gökçen. Folklor/Edebiyat. 10/38. 2-Yeşil, Mustafa. (1966). *Türk Musikisi İçin Bir Bibliyografya*. Musiki Mecmuası. 18/221. 3- Arseven, Veysel (1969). *Açıklamalı Türk Halk Müziği Kitap ve Makaleler Bibliyografyası*. 4- Kip, Tarık, Nusret. (1978). Türkiye'de Müzik Yayınları 1928-1976. 5- Akdoğan, Onur. (1989). *Türk Müziği Bibliyografyası*. 6- Ergen, M. Salih. (1994). *Türkiye Müzik Bibliyografyası Kitaplar-Notalar...v.b.* (Bknz. Ağaoglu, 2011).

## A-Kitaplar

- 1- Abac, Tahir. (1999). *Bir Zamanlar Anadolu'da*. İletişim Yayınları.
- 2- Açıanal, Hasan. (1997). *Urfa Tarihi*. No: 17. 1. Basım. Ankara: Şurkav Yayınları.
- 3- Akbıyık, Abuzer, Turhan, Salih; Kürkçü, Sabri. (1999). *Şanlıurfa Halk Müziği*. Ankara: Şanlıurfa Valiliği Kültür Yayınları.
- 4- Akbıyık, Abuzer, Turhan, Salih; Kürkçüoğlu, Sabri; Güzelgöz Osman, Dökmetaş, Kubilay. (1999). *Notalarıyla Türkülerimiz ve Hikayeleri*. Alfa Yayınları.
- 5- Akbıyık, Abuzer. (2011). *Urfalı Cemil Cankat, Ahmet Cankat*. İstanbul: FRS Matbaacılık.
- 6- Akpınar, Hüseyin. (2011). *Şanlıurfa'da Dinî Müsikî*, Ankara: Yayınevi.
- 7- Akpınar, Hüseyin. (2014). *Urfa'da Mevlid ve İlahîler*, Ankara: Şanlıurfa Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- 8- Akpınar, Hüseyin; Çuhadaroğlu, Osman. (2018). *Urfalı Müsikîşinaslar*, Gaziantep: Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları.
- 9- Aktan Müge Yılmaz. (2012). *Urfa Sıra Geceleri Geleneksel Bir Sohbet Toplantısı*. Ankara: Grafiker.
- 10- Altınay, Reyhan. (2004). *Cumhuriyet Döneminde Türk Halk Müziği: (Kitaplar, Makaleler, Nota Yayınları)*. İzmir: Meta Basım.
- 11- Altıngöz, İ. Halil; Karadağlı, Bakır; Yüzgen, Feridun. (2008). *Urfalı Bestekarlar*. Şanlıurfa: Şanlıurfa Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- 12- Altıngöz, İ. Halil. (2017). *Dâru'l Elhân (İstanbul Belediye Konservatuvarı) 1926 Yılı Derlemelerinde Urfa Türküleri*. Şanlıurfa İli Kültür Eğitim ve Araştırma Vakfı Yayınları.
- 13- Artun, Erman. (2008). *Aşıklık Geleneği ve Aşık Edebiyatı*. Kitabevi.
- 14- Atakurt, Mithat. (1951). *Urfa Folkloründen Bir Demet*. Ankara: II. Erkek Sanat Enstitüsü Matbaacılık Bölümü.
- 15- Ataman, Adnan; Şenel, Süleyman. (2009). *Bu Toprağın Sesi; Halk Musikimiz*. İstanbul: Türk Edebiyat Vakfı Yayınları.
- 16- Atılğan, Halil. (2001). *Harran'da Bir Türkmen Köyü: Kısas: tarihçe-kültür-saz-söz ustaları-aşıklar-deyişler-türküleri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınlar Dairesi Başkanlığı.
- 17- Aydın, Necati. (2008). *Urfa Türküleri ve Öyküleri*. Eds. Mehmet Sait Rizvanoğlu, Aydın Aslan. Şanlıurfa: Şanlıurfa Valiliği İl Kültür Müdürlüğü Yayınları.
- 18- Bayrak. Mehmet. (2014). *Eşkıyalık ve Eşkıya Türküleri Sosyal İsyancılık Geleneği ve Folklor*. Özge Yayınları.
- 19- Cenikoğlu, G. Tarıman. (1999). *Akşehir'de Sıra Yarenleri*. Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.
- 20- Doruk, Yaşar. (1977). *Urfa'dan Derlenmiş Türküler ve Oyun Havaları*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları Milli Folklor Araştırma Dairesi.
- 21- Düşmez, Hanifi. (1995). *Öyküleriyle Urfa Türküleri*. Kaliru Yayınları.
- 22- Ergin, M. Emin. (1947). *Urfa Folkloründe Düşün*. Urfa: Harran Kitabevi.
- 23- Ergin, Emin. (2009). *Şanlıurfa Halk Kültürü-Seçmeler, Derlemeler*. Elif Matbaası.
- 24- Fidan, Süleyman. (2017). *Aşıklık Geleneği ve Medya Endüstrisi Geleneksel Müziğin Medyadaki Serüveni*. Grafiker Yayınları.
- 25- Karakaş, Mahmut. (2012). *Cumhuriyet Öncesi Şanlıurfa'da Kültür ve Eğitim*. Konya: Şanlıurfa Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü Yayınları.
- 26- Karakaş Mahmut. (2017). *Urfa'da Tasavvuf İzleri*. ŞURKAV. Şanlıurfa İli Kültür Eğitim ve Araştırma Vakfı Yayınları.
- 27- Kürkçüoğlu Sabri, (1991). *H. İbrahim Konulu Yeni Besteler*. ŞURKAV. Şanlıurfa İli Kültür Eğitim ve Araştırma Vakfı Yayınları.
- 28- Kürkçüoğlu, S. Sabri, Akbıyık, Abuzer, (2011). *Şanlıurfa'da Saz ve Söz Ustası Kısaslı Aşık Sefâi (Mehmet Acet)*. ŞURKAV. Şanlıurfa İli Kültür Eğitim ve Araştırma Vakfı Yayınları.
- 29- Kürçükoğlu, S. Sabri. (2017). *Şanlıurfa Sıra Gecesi Geleneği ve Türküleri*. Şanlıurfa İli Kültür Eğitim ve Araştırma Vakfı Yayınları.

- 30- Küçük, Yasin. (2017). *Dâru'l Elhan Külliyyetında Urfa Türküleri*. Ed. Hüseyin Akpınar. Şanlıurfa: Elif Matbaası.
- 31- Özbek, Mehmet. (1975). *Folklor ve Türkülerimiz*. Ötüken Neşriyat.
- 32- Özbek, Mehmet. (2009). *Türkülerin Dili*. Ötüken Yayınları.
- 33- Özbek, Mehmet Avni. (2013). *Urfa Türkülerinin Dil ve Anlatım Özellikleri*. Şanlıurfa Belediyesi. Kültür ve Sosyal İşler Müdürlüğü Yayınları.
- 34- Özdem, Filiz. (2002). *Uygarlıklar Kapısı Urfa*. (Orijinali Indiana Üniversitesi). Yapı Kredi Yayınları.
- 35- Ragıp, Mahmut. (1939). *Şarkî Anadolu Türkü ve Oyunları*. İstanbul Konservatuvarı Neşriyatından, Kitap: 2, İstanbul: Evkaf Matbaası.
- 36- Şanlıurfa Büyükşehir Belediyesi. (2017). *Türkiye'nin En Büyük Açık Hava Müzesi Şanlıurfa ve Müzeleri*. Şanlıurfa Büyükşehir Belediyesi.
- 37- Terzi, Cihangir. (2015). *Türk Halk Müziğinde Metrik Yapı. Nota Örnekleriyle Ölçüler ve Düzm Sistematiği*. İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Yayınları:10
- 38- Üzümcü, Şükrü. (2016). *Urfa Halk Oyunları*. Eyyübiye Belediyesi Kültür Yayınları-2
- 39- Yükselmiş, Fatih. (1963). *Urfa Halk Türleri*. İstanbul: Çelikkilt Matbaası.

### **B-Elektronik Kitaplar**

- 1- Akbıyık, Abuzer. (2009). *Şanlıurfa Folklorunun Kaynak Kişisi Tenekeci Mahmut Güzelgöz*. Şurkav, Şanlıurfa Kültür ve Sanat Vakfı.
- 2- Bayrak, Mehmet. (1996). *Öyküleriyle Halk Anlatı Türküleri: İnceleme, Antoloji*. The University of California.
- 3- Güven, Merdan. (2009). *Türküler Dile Geldi*. Ötüken.
- 4- Özbek, Meral. (2016). *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*. İletişim Yayınları.
- 5- İstanbullu, Serenat; Vural, Feyzan Göher. (2017). *Sayısal Veriler Işığında Türkülerde Kadın*. Editör; Timur Vural. Konya: Eğitim Yayınevi.
- 6- Otyam, Fikret. (2005). *Gide gide. (Gezi Notları)*. Dost Yayınları.
- 7- Yakıcı, Ali. (2007). *Halk Şiirinde Türkü: Tanım, Tasnif, İnceleme, Metin*. Akçağ Yayınları.

### **C-Ansiklopediler**

- 1- Öztuna, Yılmaz, (2006). *Müzik Ansiklopedisi*. Orient Yayınları.
- 2- Tanrıkorur, Barihüda. (2012). *Urfa Mevlevîhânesi. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*, cilt: XLII, 175-177. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı
- 3- Say, Ahmet. (2005). *Müzik Ansiklopedisi*. İstanbul: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- 4- Urfa. (1984). *Yurt Ansiklopedisi*, X, 7367-7389.

### **D-Seyehatnameler**

- 1- Evliyâ Çelebi. (1970). *Evliyâ Çelebi Seyhâtnâmesi (Çev. Zuhuri Danışman)*. Cilt V. İstanbul: Zuhuri Danışman Yayınevi.

### **E-Basılı Tebliğler**

- 1- Akpınar, Hüseyin. (2007). "Mevlevî Mûsikîsi ve Şanlıurfa Örneği", Uluslararası Mevlâna ve Mevlevîlik Sempozyumu Bildiri Kitabı (26-28 Ekim 2007, Şanlıurfa), İSBN: 978-605-89998-2-4, Şanlıurfa 2007.
- 2- Akpınar, Hüseyin. (2009). "Urfalı Bir Mûsikîşinâs: Nâbî", Şair Nâbî Sempozyumu, (13-15 Kasım 2009, Şanlıurfa), İSBN: 978-975-8165-09-4, Şanlıurfa 2009.
- 3- Akpınar, Hüseyin. (2016). "Tarihten Günümüze Urfa'da Mûsikî Enstrümanları ve Kullanım Alanları", I. Uluslararası İslâm Tarihi ve Medeniyetinde Şanlıurfa Sempozyumu (25-27 Mart 2016, Şanlıurfa), Tebliğler II, (İSBN: 978-975-8168-20-9), ss. 494-499, Ankara 2016.
- 4- Akpınar, Hüseyin. (2017). "Harran'da Mûsikî İzleri", I. Uluslararası Hayat-ı Harranî Etkinlikleri ve I. Uluslararası İslâm Tarihi ve Medeniyetinde Harran Sempozyumu, (1-7 Mayıs 2017), Şanlıurfa 2017.

- 5- Kaya, Mahmut. (2015). *Bir Şehir Kültürü Olarak Şanlıurfa Sıra Gecesi Geleneği*. 3. Milletlerarası Şehir Tarihi Yazarları Kongresi, 573-584. Şanlıurfa: Türkiye Yazarlar Birliği Yayınları.
- 6- Öksüzöğlü, Osman; Özkan, M. Mercan. (2010). *Şanlıurfa Mevlevihanesi ve Şanlıurfa Mevlevihanesi'nde Yapılan Dini Mısiki İcralarının La Dini Musiki İcralarına Yansıması*. Dünyada Mevlâna İzleri. Bildiriler, ss; 395-411. Erişim: <http://akademik.semazen.net/Sempozyumlar/Dunyada-Mevlana-izleri-bildiriler/27.pdf> Erişim Tarihi: 01.11.2018
- 7- Palalı, İlhan. (2007). *Urfa Mevlevihanesi ve Urfa'da Mevlevilik*. Uluslararası Mevlâna ve Mevlevilik Sempozyumu Bildiriler, cilt. II, 373-379. Şanlıurfa: Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi.

#### F-Sözlükler

- 1- Doğan, Mehmet. (1996). *Büyük Türkçe Sözlük*. İz Yayıncılık.
- 2- Duygulu, Melih. (2014). *Türk Halk Müziği Sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık
- 3- Öcal, Mehmet M, Ergüler, Selahaddin E., Mizrak, Remzi, (2001). *Şanlıurfa Kültürü Sözlüğü*. ŞURKAV Şanlıurfa İli Kültür Eğitim ve Araştırma Vakfı Yayınları.
- 4- Özbek, Mehmet. (2014). *Türk Halk Müziği Terimleri*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

#### G-Arşiv Belgeleri

- 1- Dâru'l Elhan. 1927. *Anadolu Halk Şarkıları, Defter – 5*. İstanbul: Evkaf-ı İslamiye Matbaası.
- 2- İstanbul Konservatuvarı Neşriyatından. 1931. Kitap: 14. Halk Türküleri. Evkaf Matbaası.
- 3- Konya Mevlânâ Müzesi Arşivi, zarf no. 50/3 (29 Kânunevvel 1327 tarihi kısa tarihçe hakkında mektup); zarf no. 50/4 (16 Teşrinievvel 1327 tarihli vâridât cetveli); zarf no. 68/44; zarf no. 68/45 (6 Kânunuevvel 1327 tarihli tamir keşfi ve haritası); zarf no. 90'da 12 belge.
- 4- TRT Nota Arşivi. Erişim Adresi: <http://www.notaarsivleri.com/arama.html?kelime=URFA> erişim tarihi: 05.11.2018
- 5- Türkiye Nota Yayınları. (1885-1974). Ankara: Ankara Devlet Konservatuvarı Kılavuz Yayınları.

#### H-Makaleler

- 1- Akbıyık, Abuzer. (1992). *Şanlıurfa Folklorunda Sıra Gecesi Geleneği*, Araştırma yazısı, Haziran, İş Bankası Kültür Sanat Dergisi.
- 2- Akbıyık, Abuzer. (1996). *Şanlıurfa'da Çağdaş Mani ve Hoyratlar*, Bizim Urfa Dergisi, İstanbul.
- 3- Akbıyık, Abuzer. (1996). *Şanlıurfa ve Musiki*, Araştırma yazısı, Milli Folklor Dergisi, Sayı:29-30, Bahar-Yaz. Ankara.
- 4- Akbıyık, Abuzer. (1997). *Kazancı Bedih ve Urfa Müzik Belgeseli*, Biyografi, Bizim Urfa Dergisi, sayı:17. İstanbul.
- 5- Akbıyık, Abuzer. (2002). *Urfa'da Geleneksel Müzik ve Gazelhan Bekçi Bakır*, Motif Dergisi Motif Halk Oyunları Eğitim Derneği yayını, Sayı:29 Nisan-Mayıs-Haziran Sayısı, İstanbul.
- 6- Duru, Yaşar. (2007). *Sıra Gecesi*. Şehir, Zaman, Mekan, İnsan Yazıları. Barla Basın Yayın S. 19.
- 7- Gülseren, Cemil. (1991). *Şanlıurfa'nın Sıra Geceleri ve Yatılı Kır Günleri*. İçel Kültür Dergisi. Sayı. 7.
- 8- Kaya, Mahmut. (2015). *Bir Şehir Kültürü Olarak Şanlıurfa Sıra Gecesi Geleneği*. (Ed. Mehmet Doğan). 3. Milletlerarası Şehir Tarihi Yazarlar Kongresi. Türkiye Yazarlar Birliği Yayınları. 56-13.
- 9- Kösemihalzâde, Mahmut R. (1932). *Urfa'nın Musiki Tarihindeki Mevkii*, Atsız Mecmua, Mart 1932, sy. 11, s. 272-277.
- 10- Kurtoğlu, Mehmet. (2017). *Aşkın ve Melâlin Şairi Yaşar Nezihe (Bükülmez)*. ŞURKAV Şanlıurfa Kültür Sanat Tarih ve Turizm Dergisi, Sayı 29: 7-14.

- 11- Kürkçüoğlu, A. Cihat. (1996). *Urfa Mevlevihânesi. Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Sayı 2: 303-310.
- 12- Macit, Muhsin. (2018). *Urfa Sıra Gecelerinde ve Musiki Meclislerinde Okunan Gazellerin İşlevi. Millî Folklor Dergisi*, Sayı 87: 84-93.
- 13- Ünal, Nazmi. (1951). *Urfa'da Çıyrılan Birkaç Türkü*, S.20, Türk Folklor Araştırmaları Dergisi. sf. 316. İstanbul. Retrieved from: <https://www.akademikbakis.org/?sayfa=dergiayrinti&no=1250&icerik=turk-folklor-arastirmalari-dergisi-muzik-yazilari-bibliyografyasi&kategori=muzik>

### I-Elektronik Türkçe Makaleler

- 1- Akbıyık, Abuzer. (2011). *Musiki Şehri'nden TRT "Şanlıurfa CD"si. Şanlıurfa Kültür Sanat Tarih ve Turizm Dergisi*. Sayı: 10, 12-14. Erişim: <http://www.surkav.org.tr/surkavdergi/surkav10.pdf>. Erişim Tarihi: 10.11.2018
- 2- Akpınar, Hüseyin. (2011). *Şanlıurfa'da Teravîh Musikisi. Şanlıurfa Kültür Sanat Tarih ve Turizm Dergisi*. Sayı: 10, 12-14. Erişim: <http://www.surkav.org.tr/surkavdergi/surkav10.pdf>. Erişim Tarihi: 10.11.2018
- 3- Aydın, Hilal. (2007). *Türkü İcrasında Yeni Bir Bağlam: Video Klipler*. Milli Folklor Dergisi. 19/75; 50-54. Erişim: <http://www.millifolklor.com>
- 4- Aslan, Ensar. (2015). *Ahi Örgütlerinden Urfa Sıra Gecesine Uzanan Bir Kültür Geleneği*. Ahi Evren Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. 1/1; 5-15. Erişim: <http://dergiprk.gov.tr/aeusbed/issue/1445/17428>
- 5- Altıngöz, İ. Halil. (2011). *Urfa Müziği Hakkında*. Şanlıurfa Kültür Sanat Tarih ve Turizm Dergisi. Sayı: 10, 12-14. Erişim: <http://www.surkav.org.tr/surkavdergi/surkav10.pdf>. Erişim Tarihi: 10.11.2018
- 6- Balak, Abdullah. (2011). *Urfalı Bestekar-Bedirhan Kırmızı*. Şanlıurfa Kültür Sanat Tarih ve Turizm Dergisi. Sayı: 10, 51-58. Erişim: <http://www.surkav.org.tr/surkavdergi/surkav10.pdf>. Erişim Tarihi: 10.11.2018
- 7- Bitmez, Mehmet. (2015). *Saray'dan 'Urfa Sıra Geceleri'ne*. Musiki Dergisi. Erişim: [http://www.musikidergisi.com/haber-4182-saraydan\\_urfa\\_sira\\_gecelerine\\_musiki\\_gelenegi...\\_m\\_bitmez.html](http://www.musikidergisi.com/haber-4182-saraydan_urfa_sira_gecelerine_musiki_gelenegi..._m_bitmez.html). Erişim tarihi: 5 Kasım 2018
- 8- Demir, Gonca. (2015). *Türk Halk Müziği Fonetik Notasyon Sistemi/THMFNS Dialekt-Folklekt-Müzikolekt Özellikleri: Urfa Yöresi Örneği*. I. Uluslararası Dil Eğitimi ve Öğretimi Sempozyumu/UES 2015, Nevşehir Hacıbektas Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe Eğitimi Bölümü ve Yabancı Diller Eğitimi Bölümü, 28-30 Mayıs 2015, Nevşehir/Türkiye.
- 9- Eser, Gülşah. (2016). *Halkevleri'nde Güzel Sanatlar Çalışmaları: Urfa Halkevi Örneği*. Journal of International Social Research. Feb.2016, 9/42; 630-640.
- 10- Güler, Selahattin Eyyübi. (2011). *Urfalı Hacı Müslüm Hafız Efendi*. Şanlıurfa Kültür Sanat Tarih ve Turizm Dergisi. Sayı: 10, 51-58. Erişim: <http://www.surkav.org.tr/surkavdergi/surkav10.pdf>. Erişim Tarihi: 10.11.2018
- 11- Halvaşı, Bülent. (2017). *Koro Eğitiminde Dil Varyasyonları ve Yöresel Dilin Etkileri*. Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi. 6/3; 1881-1895. Erişim: [www.dergipark.gov.tr](http://www.dergipark.gov.tr)
- 12- Karkın, Adnan, Metin. & Doğan, Mehmet, Sadık. (2016). *Türk Halk Müziğinde Askerlik, Kahramanlık ve Milli Mücadele Temalı Türkülerin Müzikal Analizleri Üzerine Bir Araştırma: Şanlıurfa Yöresi Örneği*. Inonu University Journal of Arts and Design, 6(14). 1-12. DOI: 10.16950/iüst.39167 Erişim: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/317775>
- 13- Kürkçüoğlu, S. Sabri; Akbıyık Abuzer. (t.y). *Şanlıurfa Halk Müziğine Genel Bir Bakış*. <http://www.turkuler.com/thm/sanliurfa.asp>
- 14- Kürkçüoğlu, S. Sabri. (2004). *Şanlıurfa Müzik Kültürü ve Kazancı Bedih Usta*. Türkü Sitesi. Erişim: <http://www.turkuler.com/yazi/sanliurfa.asp>

- 15- Kürkçüoğlu, S. Sabri. (2015). Halil Binbaşıoğlu (Ekmen) ve 46 Yıllık “Urfa Türküleri” Bant Kaydının Hikayesi. 8/22; 28-42. Şanlıurfa İl Kültür Sanat ve Araştırma VAKFI yayını. Erişim: <http://www.surkav.org.tr/surkavdergi/surkav21.pdf>. Erişim tarihi: 10.11.2018
- 16- Macit, Muhsin. (2010). *Urfa Sıra Gecelerinde ve Musiki Meclislerinde Okunan Gazellerin İşlevi*. Milli Folklor, II/ 87, 84-93. Erişim: [www.millifolklor.com](http://www.millifolklor.com)
- 17- Pınar, Mehmet; Özduygün, Yunus. (2016). *Urfa Halkevi ve Faaliyetleri. (1934-1951)*. Journal of International Social Research. 9/45; 870-881.
- 18- Sahil, Atik. (2016). *Şanlıurfa'da Gelenekselden Popülere Sıra Gecesi*. Editörler: Tarkan Yazıcı, Kürşad Gülbeyaz. 2. Uluslararası Müzik ve Dans Kongresi. Muğla Müzik Eğitimi Yayınları. 23-26 Eylül; 33-36.
- 19- Uçaner, Burçin. (2008). *Meyvelerin Türküsü*. Turkish Studies International Periodical for the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic. 3/5, fall 2008; 282-318. Erişim: [www.turkoloji.cu.edu.tr](http://www.turkoloji.cu.edu.tr)
- 20- Uçar, Barış. (2011). *Urfa Sıra Gecelerinde Şair Abdi'nin Gazelleri Üzerine*. 2/9; 11. Uluslararası Sosyal ve Ekonomik Bilimler Dergisi. Erişim: <http://dergipark.gov.tr/ijses/issue/34179/377889>
- 21- Yıldırım, Ali. (2016). *Türkü Sözlerindeki Problemlere Dair*. Folklor Edebiyat. 22/(5; 65-78. Dergipark. Erişim: [www.dergipark.gov.tr](http://www.dergipark.gov.tr).
- 22- Yılmaz, Nebihat; Bayar, Nevnihal; Gümüş, Yüce. (2014). *Urfa Müziğinin Menşei Tekkedir*. Kadem Musiki ve Edebiyat Dergisi. 2013. 13; 90-93. Erişim: <http://idealoline.com.tr>

#### İ - Elektronik İngilizce Tebliğ ve Makaleler

- 1- Algan, Ece (2004). *Development of Local Radio in Southeast Turkey*, Journal of Radio Studies, 11:2, 254-267, DOI: 10.1207/ s15506843jrs1102\_10. Erişim: [https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1207/s15506843jrs1102\\_10?needAccess=true](https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1207/s15506843jrs1102_10?needAccess=true). Erişim Tarihi: 03.11.2018
- 2- Baba, Orhan. (2009). *A Millitary Brass Band Study on Bakhtin: State Nation Identity and Carnival Atmosphere in a Village*. (Ed., Jukka Louhivuori, Tuomas Eerola, Suvi Saarikallio). Proceedings of the 7<sup>th</sup> Triennial Conference of European Society for the Cognitive Sciences of Music (ESCOM2009).Erişim:[https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/20848/1/urn\\_nbn\\_fi\\_jyu-2009411232.pdf](https://jyx.jyu.fi/bitstream/handle/123456789/20848/1/urn_nbn_fi_jyu-2009411232.pdf). Erişim tarihi: 04.11.2018
- 3- Flam, Gila. (2012). *Jewish Music from Jerusalem to Jerusalem: The Mediterranean Timeless Music*. Journal of Mediterranean Studies 21(2), 295-302. Mediterranean Institute, University of Malta. Retrieved November 11, 2018, from Project MUSE database.
- 4- Hough, Christina. (2010). *Obscured Hybridity: The Kurdishness of Turkish Folk Music* Ethnomusicology Review. Vol 15. <https://www.ethnomusicologyreview.ucla.edu>
- 5- Jarjour, Tala. (2015). *Hasho: Music Modality and the Economy of Emotional Aesthetics*. Ethnomusicology Forum. Routledge. 24/2, 51-72.
- 6- Karkin, Adnan; Metin, Doğan; Sadık, Metin. (2016). *A Research Into Musical Analysis of Folk Songs With Themes of Military, Heroism and National Defense in Turkish Folk Music: Şanlıurfa Region Case*. Inonu University Journal of Art and Design. 6/14; 1-18. DOI: 10.16950/İÜSTD.39167
- 7- Stokes, Martin. (1992). *Islam, the Turkish State and Arabesk*. Popular Music, 11(2), 213-227. doi:10.1017/S026114300000502X
- 8- Zeren, H.; Coşkun, G., Gül, H. (2012). *The Relationship between Music and Urban Image: A Research on Effects of Turkish Folk Songs on Urban Image*. Uluslararası Sosyal ve Ekonomik Bilimler Dergisi, (2), 125-132. Erişim: <http://dergipark.gov.tr/ijses/issue/34181/377903>. Erişim Tarihi: 09.08.2018

#### J- Doktora Tezleri

- 1- Öksüzöğlü, Osman. *Şanlıurfa Dergâh Camii'nde Yapılan Tarikat Usûlleri ve Müzikal Analizleri*. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim



- Dalı İslam Tarihi ve Sanatları Bilim Dalı. Doktora Tezi. (Dan. Prof. Dr. Ahmet Hakkı Turabi). 2015, 331 s. Tez No: 391585
- 2- Özbek, Mehmet Avni. *Urfa Türkülerinin Dil ve Anlatım Özellikleri*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Doktora Tezi (Dan. Prof. Dr. Mustafa Özkan) 2010, 356 s. Tez No: 263098
- 3- Şener, Deniz. *Abdurrahman Kızılay ve Kerkük Türküleri*. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı. Doktora Tezi. (Dan. Prof. Berrak Taranç). 2014, 400 sf. Tez No: 314183

### K- Yüksek Lisans Tezleri

- 1- Can, Mete. *Şanlıurfa Sıra Gecesi Geleneği*. Haliç Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi. (Dan. Öğr. Gör. Ümit Yılmaz).2010, 124 s. Tez No: 264229
- 2- Çelik, Seher. *Türk Halk Müziğinde Laringeal Davranış, Urfa Stili Üzerine Değerlendirmeler*. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi. (Dan. Prof. Dr. Metin Balay). 2007, 332 s. Tez No: 206762
- 3- Güngör, İsmail. *Şanlıurfa İli Kısas Yöresi "Cem Formu"nun Analizi*. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi. (Dan. Doç. Erol Parlak). 2011, 318 sf. Tez No: 278680
- 4- Keklik, Semra. *Din ve Müzik Etkileşimi. (Şanlıurfa Müziği Örneği)*. Harran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Din Sosyolojisi Bilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi. (Dan. Prof. Dr. Zuhâl Karahan Kara). 2006, 63 sf. Tez No: 191826
- 5- Küçükçelebi Evin, Aylin. *Uzun Havalar*. Hacettepe Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi. (Dan. Doç. Ertuğrul Bayraktarkatal). 2001, 191 sf. Tez No: 100366
- 6- Mahdi, Sarmed. *Kerkük Horyatları ve İcrası*. Hacettepe Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Edebiyatı Bölümü. Yüksek Lisans Tezi. (Dan. Prof. Dr. Ziyad Akkoyunlu). 2010, sf. 289 Tez No: 254769
- 7- Öksüzöğlü, Osman. *Şanlıurfa Tarihinde Din ve Müzik Olgusu Karşılaştırmalı Analiz*. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı. 2004, 104 sf. Tez No:143997
- 8- Özdemir, Münevver. *Şanlıurfa Müzik Hayatında İki Usta Sanatçı: Mukim Tahir ve Bakır Yurtsever*. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Anabilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi. (Dan. Öğr. Gör. Süleyman Şenel). 2001, 179 sf. Tez No: 107224
- 9- Özdemir, Sezen Cın. *Şehir Morfolojisi ve Kültür: Urfa ve Trabzon'da Karşılaştırmalı Olarak Şehir Dokusu ve Yöresel Müziğin İlişkilerinin Araştırılması*. İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi. (Dan. Prof. Dr. Ayşe Sema Kubat). 2005, 132 sf. Tez No: 166298
- 10- Öztürk, Orhan. *TRT Repertuarındaki Kerkük Türkülerinin Tür ve Biçim Yönünden İncelenmesi*. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Anabilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi. (Dan. Doç. Dr. Hakan Cevher). 2004, 142 sf. Tez No: 146260
- 11- Sahil, Atik. *Şanlıurfa'da Halk Müziği ve Tsavvuf Müziğinin Etkileşimi*. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Anasanat Dalı. Yüksek Lisans Tezi. (Dan. Hüseyin Akpınar). 2009.
- 12- Sezgin, Fatma. *Günümüzde Şanlıurfa Kısas Köyü Aşıklık Geleneği ve Kısaslı Aşıklar*. Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi. (Dan. Doç. Dr. Erman Artun). 1998, 538 sf. Tez No: 64894
- 13- Tanyeli, Dilek. *İlköğretim Okullarında Görev Yapan Müzik Öğretmenlerinin Karşılaştıkları Sorunlar ve Nedenlerine İlişkin Görüşleri. Güneydoğu Anadolu Bölgesi Örneği*. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi. (Dan. Prof. Nuray Özen). 2007, 119 sf. Tez. No: 2017143

- 14- Taştan, Gülderen. *Urfa Kısas Köyü Semahlarının İncelenmesi* İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi. (Dan. Doç. Can Etili) 1992, 107 sf. Tez No: 22646
- 15- Telli, Zafer. *Şanlıurfa Halk Müziğinde Kullanılan Eserlerin Makamsal Analizi*. Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi. (Dan. Yrd. Doç. Dr. Hamit Önal). 2011, 242 sf. Tez No: 308620

## SONUÇ VE ÖNERİLER

Şanlıurfa musiki kültürü ile ilgili bibliyografya araştırma çalışmamızda, kitap, elektronik kitap, Türkçe ve İngilizce dilinde bildiri metni ve makaleler, ansiklopedi, seyahatname, sözlük, arşiv belgeleri ve lisansüstü tez çalışmalarına ulaşılmıştır.

Çalışmamız kapsamında; 39 adet kitap, 7 adet elektronik kitap, 4 adet ansiklopedi, 1 adet seyahatname, 7 adet basılı tebliği, 4 adet sözlük, 5 adet arşiv belgesi, 13 adet makale, 22 adet elektronik Türkçe makale, 8 adet elektronik İngilizce makale ve tebliğ, 3 adet doktora tezi ve 15 adet yüksek lisans tez çalışması tespit edilmiştir.

'Şanlıurfa' ve 'Urfa' başlıkları temel alınarak yapılan literatür çalışması, çeşitli veri tabanlarından, Şanlıurfa/Urfa müzik kültürü unsurlarına dair terimler taranarak gerçekleştirilmiştir. Sadece Urfa ismi kullanılarak araştırma yapıldığında, Şanlıurfa adı altındaki çalışmaların gözden kaçabileceği saptanmıştır. Şehir isminin iki şekilde kullanılması, araştırmacılar için yanıltıcı olabilmektedir. Örneğin; YÖK Ulusal Tez Merkezi portalında, Urfa şehir ismi ile farklı, Şanlıurfa ismi ile farklı kayıt altında bulunan tez çalışmalarına mevcuttur. Tüm araştırmacıların bu detayı göz önünde bulundurması gerektiğine dikkat çekmek isteriz.

Araştırmamız süresince elektronik ortamdaki yayınların basılı yayınlara nazaran giderek çoğaldığı, kaynaklara ulaşımında, elektronik portalların daha hızlı ve işlevsel olduğu tespit edilmiştir. Kapsamlı bir literatür çalışması; Türkiye'deki tüm kütüphanelerin, özel koleksiyonların, kütüphanelerin şahıs koleksiyonlarına ayrılan bölümlerin incelenmesini gerekli kılmaktadır. Özellikle milli kütüphanelerin özel şahıs koleksiyon bölümlerinde Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerine ait çok önemli müzik kaynakları bulunmaktadır. Bu tarz bir çalışma, fiziki şartların uygunluğunu beraberinde getirmektedir. Bu nedenle; hem nadir eserlerin korunması ve yaşatılması, hem de müzik araştırmacılarının bilgiye ulaşımının kolaylaştırılması için dijitalleşme çok önemlidir. Çağımızda özellikle nadir eserler kategorisine giren kaynakların, elektronik ortama alınmasının önemi, bir kere daha çalışmamızla ortaya çıkmaktadır.

Şanlıurfa musiki ile ilgili Yüksek Öğretim Kurumu Ulusal Tez Merkezi sisteminde kayıtlı olan sadece 3 doktora tezi, 15 adet yüksek lisans düzeyinde tez çalışması saptanmıştır. Şanlıurfa; somut olmayan kültürel mirasın korunması yaşatılması ve sürdürülmesi kapsamında gerek yerel yönetimleri ile gerek sivil toplum örgütleri, gelenek taşıyıcıları ve yaşayan kültür hazineleri ile Türkiye'de örnek gösterilen bir şehirdir. Ancak; farkındalığın bilimsel boyuta da taşınması gerektiği, Urfa musiki kültürü mirasının; lisans, yüksek lisans ve doktora seviyesindeki araştırma inceleme çalışmalarında daha fazla yer verilmesi gerektiği, tespit ettiğimiz lisansüstü seviyesi araştırmaların sayılarındaki dikkat çekici yetersizlik ile ortaya çıkmaktadır.

Şanlıurfa müzik bibliyografya çalışmamızda yer verdiğimiz İngilizce ya da Türkçe kaynaklar; direkt ya da dolaylı, Şanlıurfa müzik kültürü ile ilgili hazırlanmış inceleme, araştırma ve analiz çalışmalarıdır. İngilizce dilinde yayınlanmış e-makaleler ve tebliğler; Urfa müziği, müzisyenleri ya da Urfa halkının geleneksel müziklere olan eğilimleri üzerinden etnografik bakış açısıyla yürütülmüş akademik çalışmalardan oluşmaktadır.

Urfa musiki kültürünü içeren çalışmaların, uluslararası tanınırlığı olan ulusal ve uluslararası indexli dergilerdeki yayımların, 2010 yılından sonra başladığı ve ivme kazandığı gözlemlenmiştir. Akademik yayınlar; kültürel sürdürülebilirliğe hizmet anlamında en etkili unsurlardan biridir. Yerel bilgilerin kayıt altına alınması, akademik bilginin üretimi ve entelektüel dünyaya ulaşım, yayımlar aracılığı ile olmaktadır. Literatür çalışmamız ve katılımcı gözlem metodu ile elde ettiğimiz bilgiler ışığında şunu

söyleyebiliriz ki; Şanlıurfa/Urfa geleneksel müzik kültürü, farklı mecralarda gerek yerel halkın gayreti gerek yerel organizasyonların desteği ile içerisinde bulunduğu çağın koşulları çerçevesinde yaşatılmakta ve uygulanmaktadır. Bilimsel bir bakış ile yerel kültür uygulamalarının ulusal ve uluslararası yayımlar ile desteklenmesi, araştırma, analiz, tasnif ve arşivleme çalışmalarının uygun yöntem ve metotlar ile genişletilmesine, ivedilikle ihtiyaç duyulmaktadır.

### KAYNAKÇA

- Ağaoğlu, B. (2011). *Türkiye Müzik Kaynakçaları*. Erişim: [http://www.mikrobeta.comtr/wp-content/uploads/bsk-files-manager/218\\_pdf](http://www.mikrobeta.comtr/wp-content/uploads/bsk-files-manager/218_pdf). Erişim Tarihi 5 Kasım 2018
- Altıngöz, H. (2011). Urfa Müziği Hakkında. *Şanlıurfa Kültür Sanat Tarih ve Turizm Dergisi*. Sayı: 10, 25-33. Erişim: <http://www.surkav.org.tr/surkavdergi/surkav10.pdf> Erişim Tarihi: 12.11.2018
- Baloğlu, Ç. (2015). Kütahya Belediyesi Mustafa Hakkı Yeşil Kütüphanesi Osmanlıca Yazılmış Müzik Kaynakları Bibliyografyası. İstanbul Teknik Üniversitesi Müzik İleri Araştırmalar Merkezi Müzik Biliminde Gençler Buluşması IV.Sempozyum Bildirisi. Erişim: <file:///E:/URFA%20SEMPOZYUM/urfa%20sempozyum/makaleler/çığdem%20baloglu-mustafa%20yeşil%20bibliyografya.pdf>. Erişim Tarihi: 09.11.2018
- Çakıroğlu, İ.; Öztosun, Ç. Ö. (2016). Milli Kütüphanede Bulunan Müzik Konulu Kitaplarla İlgili Bibliyografya Çalışması (1994-2011). *Online Journal of Music Sciences*, 1(1) 1-27
- Ergan, M. S. (1994). *Türkiye Müzik Bibliyografyası (1929-1993)*. Konya: Kuzucular Ofset.
- Karahasanoğlu, S.; Yavuz, E. D. (2015). *Müzikte Araştırma Yöntemleri*. İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Yayınları.
- Kürkçüoğlu, S. S. (2004). Şanlıurfa Müzik Kültürü ve Kazancı Bedih Usta. *Türkü Sitesi*. Erişim: <http://www.turkuler.com/yazi/sanliurfa.asp>
- Özcan, N. (2006). *Musiki Mecmuası*. TDV İslam Ansiklopedisi. Erişim: <https://cdn.islamansiklopedisi.org.tr/dosya/31/C31010145.pdf>
- Robbins, S.; Judge, T. (2011). *Organizational Behaviour*. Boston: Pearson.
- Say, A. (2002). *Müzik Sözlüğü*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Uslu, R. (2006). *Müzikoloji ve Kaynakları* (1. Baskı). İstanbul: İTÜ Vakfı Yayınları.

# ŞANLIURFA - SURUÇ YÖRESİNDE DENGBEJLİK KÜLTÜRÜ VE BAQÎ XIDO

Halil YAKUT\*

## GİRİŞ

Dengbêjlik sözcüğü, “deng- ses” ve “bêjtin- söylemek” sözcüklerinden oluşur ve birleşik bir kelime olarak Kürtçe'dir. Söz söyleme sanatı olarak adlandırılan bu sözcük Kürtçe olarak bir müziksel makama göre “Stran-Kılam” denilen ‘Türkü- Şarkı’ şeklinde söylenir.<sup>1</sup>

Dengbêj ise; halkın ahlakı, toplumsal değerlerini, hüznün ve trajedilerini müziksel bir makamla coşkulu bir şekilde sözün büyüyle harmanlayarak topluma ulaştıran kişi demektir.

Dengbêjler, toplumun hassasiyetlerine çok duyarlı insanlar oluştuktan, toplumun acılarını, trajedilerini duyumsamakta büyük bir göz ve kulak görevi görmekteler.

Bu hassasiyetleriyle toplumun sevinçlerinden ziyade trajedilerini dile getirerek olaylardan ders çıkarmaya, Kürtlerin kültürel geçmişinde yaşanmış olaylarla tarihsel bir bilinç oluşturmaya katkı sunmuşlardır.

Çoğunlukla yaşanmış gerçek olayları, tanık olduklarıyla birlikte, tarihte gerçekleşmiş hadiseleri bir düzen içinde kendilerine has müzikal bir makam eşliğinde Stran ve Kılam deyişleriyle dile getirirler.

Bu makamları genellikle Hüseyini, Hicaz ve Uşak makamlarıdır.<sup>2</sup>

Dengbêj, sadece sese biçim veren, onu söyleyen değildir; aynı zamanda sesi kılam, türkü, müzik haline getiren ozanlardır.

Homeros, ozanları şu şekilde ifade eder:

‘Kelamı kılam olarak bir ritim, makam eşliğinde, bir müzik haline getirerek söyle. Söyle, öfkeyi söyle, öfkeyi dinleyicilere ulaştır. Kelamı bir inci gibi dizerek, bir kuyumcunun elması işlemesi gibi, kelamı işleyerek, söyleyiş biçimiyle kelamı güçlendirerek, kelamı kılam haline getirerek dinleyicilerin yüreğine, ruhuna hitap et.’

*Hani nasıl ağzı açık bakacaklırsa insan bir ozana  
Tanrıdan öğrenmiştir ozan büyüleyici ezgiler söylemeyi  
Durmadan söylesin, hiç kesmesin ister ölümlüler  
O da sofadaki dinleyicileri işte böyle büyüler.<sup>3</sup>*

Dengbêjleri ve toplumu, ortak paydada buluşturan acıları trajedileri olmuştur genellikle. Bu acılar stran ve kılam formlarında söylendiğinde söze ara vermeden, durmadan, olayları saatler süren bir müzikal form şeklinde bazen bir keman, bazen Erbane (tef), bazen de Bilur (kaval) eşliğinde dile getirirler. Dengbêjlerin genelinin hiçbir çalgı ya da üflemeli alet kullanmadan gırtlak ve ses gücüne dayanarak bu Kılamları söyledikleri daha çok görülmüş ve öyle de bilinmektedir.

Dengbêjler, ellerinden biriyle kulaktozunu kapatırken, bir parmağıyla da aynı kulağının deliğini tıkayarak bir kulağı açık kalacak şekilde Kılamlarını dile getirirler.<sup>4</sup>

Bu Stran ve Kılamları söyleyen dengbêjlerin bu sözlü sanatı icra etmeleri için belirlenmiş herhangi bir alan yoktur ve belli de değildir.

Kendi evlerinde yahut gittikleri bir herhangi bir meskûn mahallin, kendilerini ağrılayabilecek toplumun ileri gelenlerinin odalarında söylerler.

Dengbêjler bazı tarihsel olayları bilindiği gerçekleriyle anlatmakla birlikte kendilerinden özgün bir ruh katarak söyler ve sözlerini tespih taneleri gibi ipliğe dizerek söylerlerdi. Bazen karşılaştıkları bir hazin

\* Öğretmen, Şanlıurfa/Karaköprü Emine Göncü Anadolu Lisesi, Din Kültürü ve Ahlak Bilgisi

<sup>1</sup> *Dengbêj Antolojisi*, 2011, Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi, Kültür ve Turizm Daire Başkanlığı,, Cilt 1, s.46

<sup>2</sup> A.g.e., s. 46

<sup>3</sup> Uzun, Mehmet, 2011, *Dengbêjlerim*, Gendaş Yayınları, İstanbul, 2.Baskı, s. 13

<sup>4</sup> Dicle Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi Dergisi, 2014, cilt 16, sayı 2, s.370

olayı yine kendilerine has söyleyişleriyle doğaçlama olarak ifade ederlerken, herkesin bildiği bir olayı da farklı yönleriyle tahlil ederek anlatırken gittikleri yerlerde insanları kendilerine hayran bırakarak dile getirirler.

Bu çalışmada amaçlanan, sözlü Kürt halk edebiyatı örneği olan Dengbêj-Dengbêjlik geleneğinin Kürtler arasındaki yerini ve önemini ortaya çıkarmaktır. Ayrıca bu geleneğin Suruç yöresindeki son ünlü temsilcisi sayılan Baqi Xido'nun hayatı ve bu geleneğe olan katkısını ortaya koymak çalışmanın asıl amacını oluşturmaktadır.

Ön uygulama olarak çalışmak istenilen alanla ilgili olarak kaynak taramalarından yapılan araştırmalar genel olarak çalışma içine aktarılmıştır. Buna ek olarak dengbêjlik kültürüne Suruç yöresinde ilgi duyanlardan edinilen bilgiler de bu çalışmada yer almıştır. Araştırma ve inceleme, dengbêjlik geleneğine ilgi duyan Suruç yöresindeki kişilerden elde edilen veriler çalışmanın verilerinin kaynaklarını teşkil etmektedir.

## Kürtlerde Dengbêjliğin Yeri ve Önemi

Kürt kültüründe Dengbêjlik geleneği gitgide zayıflamakla birlikte varlığını korumaktadır. Bu kültürün büyük temsilcileri Türkiye'de genellikle Kürt nüfusun yoğun olarak yaşadığı Doğu ve Güneydoğu bölgelerinde ortaya çıkmıştır.

Halk edebiyatı olarak adlandırılacak bu Dengbêjlik kültürünün zayıflamasının nedenlerinden birisi de köylerde var olan 'Oda' kültürünün zamanla kalkması ve özellikle de genç nüfusun popüler kültüre yönelim göstermesi olmuştur.

Halk hikâyelerinin temeli ayrılık üzerine kuruludur; kavuşma yoktur genellikle ve bu hikâyeler acılardan özelemlerden beslenmektedir. Birçok dilde anlatılan ve dinleyen hep kendisini o kahramanın yerine koyduğu bu hikâyeler dengbêjlerden sanatını omurgasını oluşturmaktadır. Bu hikâyeler birçok yönüyle öncelikle o dili konuşan halkın kültürünü, değer yargılarını, yaşam biçimini, alışkanlıklarını ve yaşama bakış açısını yansıtmaktadır.<sup>5</sup>

Dengbêjlik, bir kıyaslama yapılırsa Arap kültüründe 'Atabe' Türk kültüründe halk ozanlarının söylediği Türküler maniler ve doğaçlama icra ettikleri, aşık atmak gibi bir geleneğe karşılık gelmektedir ve bu yönüyle Dengbêjlikle kıyaslamak mümkündür.

Kürtlerde dengbêjlik bağımsız olarak bu sanata yatkın olarak insanların toplumu duyumsama ve özümseme konusunda hassasiyetleriyle birlikte Kürtlerin acılarını kendi başlarına icra ettikleri bir söz sanatı olarak ortaya çıkar.

Dengbêjliğin, tarih öncesi döneme, Sümerlere kadar uzandığı, Mitani ve Medler'den günümüze kadar devam ettiği ve son yüzyıllar içinde de Kürtlerde kök salan kadim bir kültür haline geldiği kayıtlarda geçmektedir.<sup>6</sup>

1800, Ağrı doğumlu olan Evdalê Zeynikê dengbêjlik tarihinde Kürtlerin yakın tarihte en iyi bildikleri dengbêjlerdendir. Evdalê Zeynikê kendisinden sonra gelen birçok dengbêji de etkilemiş ve Kürtlerin dengbêjlik tarihinde önemli bir yer tutmuştur. Bu dengbêjliğinden ötürü de Evdalê Zeynikê hakkında Yaşar Kemal, 'Kürtlerin Homeros'u' olarak bahsetmiştir.

Kürtlerin tarihinde aşiretler önemli bir yer tutar. Ve yine bu aşiretlerin kavgaları, ittifakları, ihtilafları, törelere uygun olmayan bazı trajik düğünleri, dengbêjlerin konu edindikleri 'Stran ve Kılamlarında' çok önemli yer tutar.

Kürtlerde aşiret olgusu ve bağlılığı halen devam etmektedir. Kürtlerin, gerek kendi aşiretleri ve gerekse de başka yöredeki aşiretler ve Kürtlerle ilgili yaşanmış olayları, tarihsel bir dönemin kendisini anlatan ve bu tarihin öğrenilmesinde büyük payı olan Dengbêjlik, Kürtlerde önemli bir kaynak teşkil etmektedir.

## Dengbêjlik Çeşitleri

Dengbêjlik konusunda herhangi bir bilimsel sınıflandırma yapılmamışsa da üç çeşit dengbêjliğin olduğu tespit edilmiştir.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Dicle Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi Dergisi, 2014, cilt 16, sayı 2, s.367

<sup>6</sup> Dengbêj Antolojisi, 2011, Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi, Kültür ve Turizm Daire Başk., Cilt 1, s. 48

Bunlardan birincisi gezici mıtrıblar (romanlar) olarak bilinirler.

İkincisi; Halk dengbejleridir.

Üçüncü olarak da Mir ve Beylerin dengbejleridir.

Bunlardan daha önce bahsettiğimiz Evdalê Zeynikê, İshak Paşa Sarayının paşası İshak Paşa'nın torunlarından olan ve Adana yöresinde yaşayan Kürt Sürmeli Mehmet Paşa'nın dengbêjliğini yaptığı bilinmektedir.<sup>8</sup>



DENGBÊJ BAQÎ XÎDO (D. 1920 - Ö. 2009)

### Hayatı

Suruç'a bağlı iki beldeden biri olan ve Kürtler tarafından Kobani, Araplar tarafından Ayn-ül Arab ve Türkler tarafından da Mürşitpınar olarak bilinen beldede, 1920 yılında doğmuştur. Erken yaşta dengbêjliğe başlamış olan Xido, uzun yıllardan sonra bir rahatsızlığından dolayı dengbêjliği 1995 yılında bırakmıştır. Suruç ve Kürtçe adıyla Kobani, Türkçe adıyla Mürşitpınar'da Kürt sözlü edebiyatını dengbejlik ile sürdüren bu sanatın yöredeki son temsilcisidir denilebilir.

Kobani beldesi Türkiye ile Suriye topraklarını ayıran bir belde olduğu gibi Türkiye ve Suriye de bu beldenin topraklarını ikiye bölmüştür.

1959 yılında Türkiye ve Suriye sınırlarına tel örgüler çekilirken belde de ikiye bölünmüş ve büyük bir kısmı Suriye tarafında bırakılmıştır.

1959 yılında Suruç ile Suriye tarafında kalan Kobani arasında çekilen sınır sonucu yöre halkı her ne kadar dost ve akrabalarıyla ayrılmış olsalar da Baqî Xido Suruç ile bağını koparmaz ve sınırları aşarak gidip gelir. Bu sınırları aşma mevzusu sadece tel örgülerin bir tarafına geçmek anlamında değildir. Baqî Xido'nun dengbêjliği de Suruç-Mürşitpınar sınırlarını aşarak Gaziantep ve Urfa arasındaki Suruç, Birecik ve Nizip ve köyleri arasında yayılır.

Dengbej olarak Kürt sözlü edebiyatında genellikle tarihi karakterler üzerinden olayları yorumlamada ve bu olayların aktarılmasında önemli bir rol oynar. Kılamlarında (türkülerinde) tarihi olaylarla birlikte trajik olaylar, aşk ve gençlik-yaşlılık konuları ağırlık basmaktadır.

Dengbêjliği konusundaki ustalığı Suruç-Kobani sınırlarını sadece geçmekle kalmaz iletişim çağının bir gereği olarak internet ortamına aktarılan ses kayıtlarıyla ülke sınırlarını aşarak dünyanın farklı yerlerindeki Kürtlerin dinlediği bir dengbêj konumuna gelir.

Kimi zaman köy odalarında kimi zaman dost meclislerinde gece başladığı Kılamlarını sabah saatlerine kadar ara vermeden söylediği bilinmektedir.

Dengbêjlerin bu Stran ve Kılamlarının saatler ve hatta günlerce sürdüğü bilinmektedir. Arada dinlenmeler dahil bir olayın 2-3 gün boyunca odalarda anlatıldığı ifade edilmektedir.

<sup>7</sup> A.g.e.,s. 46

<sup>8</sup> <http://www.enternasyonalforum.net/kurt-tarihi/3709-kozanogullari-kurt-beyligi-ve-surmeli-mehmet-pasa.html>, 11.10.2018

Bundan dolayıdır ki Baqî Xido “ Yeterki elim kulağıma gitsin, gün batımından doğuşuna kadar söylerim” sözü de dengbêjlerin ne kadar süreyle ‘söyleyebildiklerini’ bizlere göstermektedir.

Her halk ozanı gibi Baqî Xido da geçim ve iaşesinde zorlanmış ve vefat ettiğinde sesinden başka hiçbir miras bırakmamıştır. Gittiği ilçe ve köy odalarında ağırlanmış ve belki küçük hediyelerle taltif edilmiş ve bu hediyelerle geçimini sağlamıştır.

Baqî Xido herhangi bir aşiret reisinin divanında dengbêjlik yapmamış ve tamamıyla bir halk dengbêji olarak kılamlarını söylemiştir.

Sesi yörede yankılanan Baqî Xido, 2009 yılında vefat etmiştir. Suriye tarafında kalan Kobani’de defnedilmiştir.

## Eserleri

Baqî Xido’nun özellikle Urfa ve Suruç yöresinde ismiyle anılan en bilinen parçası “Ay lo dilo” diye başladığı “Ewni Bego” adlı eseridir. Bu kılam, özellikle Suruç’ta müzik dinleyen her kesimin bildiği bir kılamdır.

Hemen hemen herkes Suruç’ta Baqî Xido’dan bu ‘Ewni Bego’ kılamını, ya kendisinden canlı olarak dinlemiş, ya bir dükkanın önünden geçerken tesadüf etmiş ya da Suruç’ta yanından geçen bir takside kulaklarına çalınmış bir kılam olarak bilmektedir.

Baqî Xido’yu etkileyen olayların başında Ewni Bego adındaki bir aşiretin ileri gelenlerinden olan Avni Gökoğlu hakkında dile getirdiği kılamdır.

Bir aşiret reisinin kızına aşık olan Dervêşa Evdî’nin aşk hikayesini ve aşık olduğu aşiret reisinin kızı Edul’a olan aşkı konu eden kılamı da Baqî Xido’nun en meşhur eserlerinden biridir.

Bunların yanında Bêmal, Teyar, Delalê Qizikan, Lo Dilo, Lo Xalo gibi eserler de kayıt altına alınan ve en çok dinlenen ve Baqî Xido’yu meşhur etmiş eserlerdendir.

Suriye, İran, Irak ve Türkiye’deki halk müziğine ilgisi olan Kürtler tarafından ilgiyle dinlenmiş ve sevilen bir dengbêj olmuştur.

Yaklaşık 600 aydın, yazar ve öğrenciden oluşan bir kitlenin huzurunda Baqî Xido’nun Halep Üniversitesi öğrencileri tarafından tertip edilen bir törende ödüllendirildiği bilinmektedir.<sup>9</sup>

Baqî Xido’nun kılamlarında özel ve mühim bir yer tutan ve öne çıkan iki kılamı Ewni Bego ve Derveşê Abdi adlı kılamlarıdır.

Bu kılamlar, her biri yaşadığı olayların sonucunda öldürülen iki Kürt şahsiyetin hayat hikayelerini anlatır.

Kürtler içinde birer kahramanlık ve aşk adamları olarak tanınan Ewnî Bego ve Dervêşa Evdî’nin hem kavuşmadıkları ve acıyla son bulan aşklarını, hem de trajik bir şekilde nasıl öldürüldüklerini anlatır.

Baqî Xido’nun eserlerinden birini örnek olarak Ewni Bego ya da halk arasında daha çok bilinen adıyla “Ay Lo Dilo” kılamından bir parçayı önce Kürtçe sonra da Türkçe tercümesini aşağıya yazmaya çalıştık.

## Baqî Xido –Ewni Bego (Ay Lo Dilo)– Kürtçe

Ay lo dilo ay lo dilo hay lo dilo hay lo dilo  
 Neçaro dilo xwinîyo dilo lo bêaro dilo  
 Ay lo dilo ay lo dilo lo bêaro dilo lo kafiro dilo lo rezilo dilo  
 Te sere mi da nehîştîye ne hiş e ne aqilo dilo  
 Hey lo dilo malxerbotu’jçiya ne mestirî dilo  
 Tîçira xwe ji çiya mestir dikî dilo tu çuçikî dilo  
 Hey lo dilo malxerabo tu’j behra ne firehtirî dilo  
 Tu çira xwe ji behra firehtir dikî dilo tu çuçikî dilo  
 Hey lo dilo malxerabo felekê tu xapandi dilo  
 Ji çukiya te da li çar koşeyê dinyayê tu gerandi dilo

<sup>9</sup> <https://occomahabad.wordpress.com/2016/02/14/dengbej-baqi-xido-hayat-hikayesi/>, 12.10.2018

Hey lo dilo malxerabo neçele neçele felekê bi keleme tê qelibandî dilo  
 Lodilodîsarokêfelekêkêfê te qexweşnekir te qe nehewandi dilo dilo  
 Ax neçaro dilo xwîniyo dilo beâro dilo arsize dilo  
 Az kal bum dilo tu çira qe kal nabî dilo qe şaş meke mirin heyê dilo  
 Hey lo dilo lo dilo lo dilo lo dilo neçaro dilo lo kafiro dilo  
 Ax de bes e dilo ez î kal im dilo tu çiraqê kal nabi dilo  
 Ay lo dilo malxerabo dilo ay lo dilo rezilo dilo  
 Lo dilo ava salana çendane bi te ra ketime mehkema girane dilo  
 Te ez ê kirime kor û havizê beri dîwara dilo  
 Taqetqê nema ez î kal im dilo  
 Lodilo.../...<sup>10</sup>

Diye devam etmektedir.

Bu kılam genel olarak saatler süren bir kılam olduğundan, örnek teşkil etmesi için girişten bir kısım buraya örnek olarak aktarılmıştır.

### Avni Bey (Ay Lo Dilo) – Türkçesi

Ah gönlüm ah gönlüm hey gönlüm hey gönlüm hey  
 Biçare gönlüm, kanlı gönlüm, arsız gönlüm  
 Ah gönlüm, ah gönlüm hey arsız gönlüm kafir gönlüm rezil gönlüm  
 Sen başımda ne akıl bıraktın ne düşünme gücü, gönlüm  
 Hey gönlüm yıkılmış viran olmuş gönlüm sen dağlardan büyük değilsin  
 Neden ey gönlüm kendini dağlardan büyük görürsün, sen küçüksün gönlüm  
 Hey yıkılmış viran olmuş gönlüm sen denizlerden engin değilsin gönlüm  
 Neden kendini denizlerden engin kılarınsın gönlüm, sen küçüksün gönlüm  
 Hey gönlüm virane olmuş yıkılmış gönlüm felek seni aldattı gönlüm  
 Küçüklüğünden beridir seni dünyanın dört köşesinde gezdirdi gönlüm  
 Hey gönlüm viran olmuş gönlüm felek seni boyunduruğu altına alıp seni tepeledi gönlüm  
 Hey gönlüm yine bir gün olsun seni hoş tutmadı bu felek, hiç mi yadsımazsın gönlüm  
 gönlüm  
 Ah biçare gönlüm kanlı gönlüm arsız gönlüm utanmaz gönlüm  
 Ben ihtiyarladım sen neden hiç ihtiyarlamazsın gönlüm hiç şaşırma ölüm var gönlüm  
 Hey gönlüm gönlüm biçare gönlüm kafir gönlüm  
 Ah yeter gönlüm ben ihtiyarım sen neden ihtiyarlamazsın gönlüm  
 Hey gönlüm viran olmuş gönlüm rezil gönlüm  
 Hey gönlüm bu kaçınıcı yıldır senle büyük ağır bir mahkemeye girmişim gönlüm  
 Beni duvar diplerinde âmâ bir hafız gibi bıraktın gönlüm  
 Takatim kalmadı ben ihtiyarım gönlüm....

Bağı Xido, bu eserinde genel olarak 'Arsız, çaresiz, kafir' diyerek gönlünden şikayetlerini dile getirmiştir. Kendisi yaşlandığı halde 'Gönül neden yaşlanmıyor' diyerek serzenişlerde bulunmuştur.

Eserin son kısımlarda ise genel olarak özetlemek gerekirse dünyanın Hz. Ali'ye ve Hz. Muhammed'e bile kalmadığını sonraları ayrıca bu dünyanın Suriye Cumhurbaşkanı Sileman'a (Süleyman'a) ve zenginlere bile kalmadığını söylüyor. Bununla birlikte son paragrafta ise Kürt gençlerinin sevdiği Ewni Beg'e bile dünyanın kalmadığını söyleyerek gönlünden şikayetlerini ve gönlünün ahını, bu karakterler üzerinden dile getirmeye çalışmıştır.

<sup>10</sup> Eserin tamamı için tıklayınız: <https://www.youtube.com/watch?v=X0d70Is4FHw>, 12.10.2018



## SONUÇ

Dengbêjliğin Kürtlerin halk edebiyatı olmanın yanında bir tarih bilinci aşıladığı, bir müzikal form olmanın yanında öğretici yanının olduğu ve Kürtlerin bu yönüyle dengbêjliği önemseydiği ortaya çıkmaktadır.

Yazılı kültürün bu sanatın icrasında yerinin ikinci planda olduğu göz önüne alındığında dengbêjliğin sözlü bir Kürt halk edebiyatı olarak tarihin, şahsiyetlerin, acıların ve milli duyguların bu şekilde dile getirilmesinde öneminin büyük olduğu anlaşılmaktadır.

Genel olarak özellikle yaşanmış tarihsel acıları, müzikal olarak Kılam denilen Türkü formunda dile getiren dengbêjlere, halk içinde saygı duyulmuş ve kendilerine aynı zamanda öğretmen (Mamoste) gözüyle bakılmıştır.

Dengbêjlik her ne kadar bir müzikal form halinde sunusu yapılsa da sestem öte olayları belli bir düzene göre kendi ruhundaki yansımalarını insanların kulağına ve kalbine aksedebilen bir Kürt halk edebiyatıdır.

Özellikle popüler kültürün yaygınlaşmasıyla birlikte kendisine artık yeteri ve eskisi kadar ilgi gösterilmeyen Dengbêjlik ve Suruç yöresindeki bilinen en ünlü son temsilcisi olması yönüyle de Baqi Xido'nun, bir halk ozanı olarak bu geleneğin yaşatılmasında katkısı ve önemli bir yer tuttuğu ortaya çıkmaktadır.

Baqi Xido, özellikle Suruç yöresinde Kürtlerin geçmişindeki trajik aşkları, özlemleri ve şahsiyetleri ve trajik ölüm vakalarını, saatler süren kılamlarıyla anlatmış ve bundan dolayı da çok ilgi görmüş, sevilmiş ve sayılmıştır.

Suruç yöresinde dengbêjlik geleneğini bilen herkesin mutlak surette Baqi Xido'yu da bildiği ve onun eserlerinden en az birini dinlediği, bu yönüyle Baqi Xido'nun dengbêjlik geleneği tarihinde önemli bir durak noktası olduğu ve bu yeri de hak ettiği yöre halkı tarafından dile getirilmektedir.

Halihazırda devam eden Suriye'deki iç savaştan önce 2009 yılında vefat eden Baqi Xido'nun, başta Mürşitpınar sınır kapısından olmak üzere Suruç'tan ve farklı illerden bir çok dinleyicisinin Suriye tarafına geçerek Kobani'deki cenaze törenine katıldığı bilinmektedir.

Bir eserin öneminin, o eseri ortaya koyan müessirden bağımsız düşünülemediği göz önüne alındığında, dengbêjliğin de Baxi Xido'dan bağımsız düşünülemediği yöre halkının Baqi Xido'ya olan ilgisinden anlaşılmaktadır.

## KAYNAKÇA

Dicle Üniversitesi, *İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 2014, cilt 16, sayı 2

Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi, Kültür ve Turizm Daire Başkanlığı, *Dengbêj Antolojisi*, 2011

Uzun, Mehmet, *Dengbêjlerim*, 2.Baskı, Gendaş Yayınları, İstanbul, 2011.

<http://www.enternasyonalforum.net/kurt-tarihi/3709-kozanogullari-kurt-beyligi-ve-surmeli-mehmet-pasa.html>11.10.2018

<https://occomahabad.wordpress.com/2016/02/14/dengbej-baqi-xido-hayat-hikayesi/>12.10.2018

<https://www.youtube.com/watch?v=X0d70Is4FHw>12.10.2018

## SCHOPENHAUER'İN İRADE ANLAYIŞI BAĞLAMINDA URFA'DAKİ MÜZİK TEMALARININ BİR ANALİZİ

Ahmet UĞURLU\*

Schopenhauer birçok yönden Kant'ın eleştirel felsefesini takip etse de söz konusu tecrübemizin kaynağında var olan metafiziksel varlığın açıklanmasına gelince ondan farklı bir yaklaşım sergiler. Kant'a göre tecrübemizin izahı için duyuşal temsiller ile deneyime uygulansa bile duyumdan elde edilmeyen saf kavramlara başvurulması gerekir. Ona göre duyuşal temsiller kaynak itibariyle öznenin yetilerinden bağımsızdırlar. Fakat duyuşal temsiller ortaya çıktıklarında özneye ait kavramlara tabi olarak var olurlar. Bu da duyuşal temsillerin ilk ortaya çıktığı yer hissetme yetisidir. Hissetme yetisi belli bir forma bağlı olarak bu duyuşal temsillere düzenlilik kazandırır. Hissetme yetisinin duyuşal temsillere düzenlilik vermesini sağlayan form da zaman ve mekandır.<sup>1</sup> Duyuşal temsiller zaman ve mekâna bağlı olarak belli bir yanyanalık ve ardardalık kazanırlar. Yanyanalık ve ardardalığa rağmen bizim için bu temsiller bilgi niteliği kazanmazlar. Aposteriori temsillerin bilgi niteliği kazanabilmesi için muhayyilenin şemaları ve müdrikenin saf kavramlarının devreye girip bu temsilleri bir arada tutacak şekilde sentezlemesi lazım.

Kant müdrike ile hissetme yetisi arasında var olan farklılık nedeniyle koşulsuz ulaşabilme imkânı olmadığını düşünür.<sup>2</sup> Bu nedenle de devreye akıl girer. Akıl üç idea üzerinden müdrikenin sentezlediği çokluğu tam bir birliğe ulaştırmaya çalışır. Fakat aklın sentezi öznel olması ve duyuşal temsillerin ortaya çıktığı hissetme yetisinin temel formu olan zaman ve mekândan tam olarak bağımsızlaşamadığı bu yönelimi hiçbir zaman tam olarak karşılayamaz. Bu nedenle tecrübemizde ortaya çıkanın mutlak bir kuşatıcılık içerisinde bilmek ya da felsefenin konusu yapmak mümkün değildir. Yani tecrübemizde zaman ve mekândan bağımsız koşulsuz bir durumu bilmek mümkün değildir.

Kant'a göre bu nedenle tecrübemizde koşulsuz ile bağımızın gerçekleştiği tek yer ahlak yasasıdır. İnsanın duyuşal temsillerden bağımsız bir şekilde istemesini belirleyebilir. İstemenin ahlak yasası tarafından belirlenmesi nedeniyle duyuşal temsillerden bağımsız bir durum kazanır ki Kant buna saf isteme adını vermektedir. Kant ahlak yasası ile isteme arasında bir nedensellikten ve bunun duyuşal dünyada bir karşılığının olabilmesi için tanrı ve ölümsüzlük idealarından bahsetse bile bunların teorik bilgisine ulaşmak anlamına gelmeyecektir. Kant'a göre bu durum bir şeyi bilmek ile onu düşünmek arasındaki farklılıktan kaynaklanmaktadır.

Özetle Kant'a göre içinde bulunduğumuz duyuşal dünya hakkında mutlak ve saf bir bilgiye ulaşmak mümkün değildir. Bu nedenle de teorik bilgi sınırları içerisinde metafizik yapmak mümkün değildir. Yani nesnelere ve insanın iç dünyasının nihai bir açıklamasını vermek insanın bilgi sınırları içerisinde kabul edilebilir değildir. Oysa Schopenhauer'e göre insanın içsel hissinde ortaya çıkan görünüşlerin altında ne olduğunun bir bilgisi verilebilir. Yani ona göre Kant'ın saf isteme dediği şeyin bilgisine ulaşmak ve bu bilgiyi üzerinden insanın hem dışsal hem de içsel hissinde ortaya çıkanın tam bir açıklaması verilebilir. Kant bütün varlığın bilgisini kuşatacak saf bir bilgiye ulaşamamasının altında tecrübeye ortaya çıkan temsillerin sürekli bir şekilde zaman ve mekâna tabi olarak var olması yatar. Oysa ahlak söz konusu olduğunda saf bir varlık alemine ait olduğumuzdan bahsedilebilir. Bu saf varlık aleminin bizim tecrübemizde ahlak yasası şeklinde ortaya çıktığı kabul edilebilir. Schopenhauer için insanda içsel histe fenomenal olarak ortaya çıkan kendinde varlığın bilgisine ulaşmak mümkündür. Ona göre insan sürekli olarak kendisini bir isteme olarak tecrübe eder. Bedenin yapısını incelediğinde bile bunun kendindeki istemenin bir mevcuda gelme olduğunu fark eder. Buradaki istemeyi içsel histe ortaya çıkan duygulanımlar ya da arzular olarak görmemek lazım. Daha çok bu duygulanımlar ve arzuların kökeninde var olan asıl varlığa isteme adını vermektedir. Ona göre bu metafizik ilke olan isteme sadece insanın içsel hissini kökeninde var olan bir gerçeklik olarak kabul etmek doğru değildir. Bizim mekânda gördüğümüz duyuşal nesnelere asıl olarak bu iradede var olduklarının bilinmesi gerekir. Bu şekilde Schopenhauer

\* Dr. Öğr. Üyesi Abant İzzet Baysal Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Gököy Kampüsü Bolu, ahmetuugurlu@ibu.edu.tr

<sup>1</sup> Gözkan, Bülent, (2006) Kant'ın *Eleştiri-Öncesi Dönemden Eleştiri Dönemine Geçişindeki Anahtar Yazı: Uzayda Yönler Arasındaki Farklılığın Nihai Dayanağı Hakkında*, Felsefe Tartışmaları, sayı:37, s. 43-55, s.5.

<sup>2</sup> Kant, Immanuel, (1993) *Arı Usun Eleştirisi*, çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınları, İstanbul, B53.

Kant'ın teorik aklın sınırları içerisinde bilinemezliğine hükmettiği kendinde varlık alanının bilgisine felsefi olarak ulaşılabilceği iddiası savunmuş olmaktadır.

Aynı şekilde Kant'a göre en yüksek iyunin gerçekleşebilmesi için ahlak yasasının saf istemeyi belirlemesi ve tanrı tarafından bunun karşılığının amprik dünyada var edilmesi gerekir. Bu nedenle Kant için iyunin gerçekleşebilmesi bizdeki saf istemeye ulaşılabilmesi ile mümkündür. Oysa Schopenhauer'e göre saf bir istemeden bahsedilebilse bile Kant gibi iyunin gerçekleşmesinin bunun duysal alanda karşılığının var olmasına bağlı olduğunu düşünmez. Bilakis ona göre bu irade evrendeki bütün kötülüklerin kaynağıdır. Bu iradenin bitmez tükenmez bir var olma isteği olduğun düşünülüğünde fenomenal alemde de sürekli acıların yaşanmasının temelinde bu iradenin var olduğu bilinmiş olur. Böylece Schopenhauer, Kant'ın fenomen ve numenal dünya arasında ilişkinin açıklanmasına dair bıraktığı eksikliği giderme çabasında bulunmuş olur.<sup>3</sup> Çünkü ona göre eğer biz oluşa kaynaklık eden metafiziksel ilke hakkında bir teori ortaya koymaz isek hayatın ahlaki yönüne dair açıklamayı eksik bırakmış oluruz ki bu durumda felsefenin işlevi eksik kalmış olur.

Ona göre fenomenal dünyanın altında nasıl bir varlık olduğu ve onun bu görüngülerin ortaya çıkışına nasıl olup da kaynaklık ettiğinin açıklanmasıyla ancak bir ahlak teorisi ortaya konabilir. Var olan her şeyin temelinde ortak bir iradenin var olduğunu tespit ettiğimizde her şeyin neden böyle bir mücadele ve koşuşturma içerisinde olduğunu tespit edebiliriz. Çünkü fenomenal dünyada ortaya çıkan her nesne bir yönüyle irade varlığın izini taşır. İrade kendinde bir var olma arayışı olarak tanımlanırsa bunun sonucu var olan bütün canlı ve cansız varlıkların da var olma mücadelesinin bir parçası olarak görülmelidir. Ona göre doğada var olan nesnelere bir karşıtlık içerisinde birbirleriyle mücadele içerisinde olması da bu iradenin var olma arzusunun bir sonucudur. Yani her ne kadar çokluğun ve farklılığın olduğu bu fenomenal dünya nedensellik, zaman ve mekân ile koşullandığı iddia edilse de yine de kendinde varlık olan iradeden kaynaklı bir şekilde var olma arzusu taşır. Var olma arzusu bitmez tükenmez bir kaynaktan geldiği için kendisini sürekli olarak görünüm dünyasında bir çatışma olarak göstermektedir.<sup>4</sup>

Yaşama ve var olma arzusu engellendiğinde ortaya bir öfke ve saldırganlık çıkar. Bu saldırganlık ve öfkeye kaynaklık eden neden de genel itibariyle başkasının varlığıdır. Belli istekleri olan bir varlık bu engeli isteğini gerçekleştirmek adına yok etme ya da etkisiz hale getirmeye çalışır. Bu da yaşamda bitmez tükenmez bir mücadelenin ortaya çıkmasına sebep olur. Mevcut bireylerin kendilerini isteyen ve arzulayan kişiler olarak tecrübe etmeleri hedefledikleri şeyin gerçekleşmesi durumunda bir mutluluk yaşarlar. Fakat bu mutluluk Schopenhauer'e göre asli olmadığı için kısa sürer. Nedeni de bireylerde var olan istemenin hiçbir şekilde tükenmemesi ve yeniden bu isteme durumunun ortaya çıkmasıdır. Schopenhauer'e göre bu durum yaşamın temelinde asla iyi bir varlığın olmadığı ve arzulanan mutluluk durumuna bu mücadele ile ulaşamayacağını gösterir.<sup>5</sup> Ona göre bunları dikkate aldığımızda yaşamın özünün acı, ızdırap ve pişmanlık olduğunu anlarız.

Schopenhauer düşüncesinde irade fenomenal alemde görünüm kazanması belli evreler ve idealar aracılığıyla gerçekleşir. Yani idealar iradenin nesnelleşme basamaklarıdır ki iradenin yaşam arzusu bu idealar aracılığıyla bile fark edilebilir. Ona göre hem iradenin bireyleri hem de belli ideaların bütün bireyleri diğerlerini kendi yaşamlarını devam ettirebilmek adına kontrol altına almaya çalışır.<sup>6</sup> Mesela insanın diğer canlıları ve bitkileri kendi varlığı için kontrol altına alması ve bunlardan beslenmesi buna örnek olarak gösterilebilir. Ona göre bu mücadele sürekli bir şekilde sonrası olmayacak düzeyde bir mutluluğa ulaşmayı hedefler. Fakat yaşamı özü olan irade yapısı gereği buna imkân tanımaz ve sürekli acı ve pişmanlık dolu mücadeleye geri dönlür. Bu nedenle Schopenhauer'e göre fenomenal dünyanın mücadelesine katılmak ve arzularının karşılığını bu dünyada bulma çabası hiçbir şekilde tam bir mutlulukla bitmez.

Yukarıda zikredilenler insan için bu vahim durumla ilgili bir çözümün olmadığı anlamına gelmez. Sürekli pişmanlığa kaynaklık eden mücadeleye son vererek pişmanlıktan ve ızdıraptan kurtulması mümkündür. Schopenhauer'e göre herhangi bir birey iradedeki bu didinmenin hedefi olmadığını ya da hiçbir şekilde bu didinmenin huzura kavuşamayacağını anlarsa ve buna göre davranabilirse iradenin yarattığı isteklerden vazgeçecektir. Bu isteklerin sonucunun her zaman pişmanlık ve ızdırap olduğunu fark ettiğinde isteyen ve arzulayan bir varlık olmanın onu tükettiğini anlayacaktır. Ayrıca isteklere boyun eğerek sürekli arzuladığı mutluluğa asla varamayacağını anlayacaktır. Böylece de fenomenal dünyanın

<sup>3</sup> Schopenhauer, Arthur, (2009) *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*, çev. Levent Özşar, Biblos yay., İstanbul, s.56

<sup>4</sup> Schopenhauer, Arthur, (2010) *Hayatın Anlamı*, çev. Ahmet Aydoğan, Say yay., İstanbul, s.11.

<sup>5</sup> Arthur Schopenhauer, *Hayatın Anlamı*, s.9.

<sup>6</sup> Arthur Schopenhauer, *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*, s.4.

kaynağında var olan iradenin fenomenal düzeydeki oyuncağı olmaktan kendini kurtaracaktır. Arzulamadan kaynaklı sürekli yanılıp mutsuz olmak yerine uzun vadeli sükunete varmanın yolunun isteklerden ve arzudan vazgeçmek olduğunu anladığında ahlaki bir varlık olmayı başaracaktır.

Schopenhauer düşüncesinde arzuların ve isteklerin kaynağındaki ilkeyi görmenin ahlaki bilinç dışında yolları da mevcuttur. Bunlardan biri de ona göre bize oluşun ve değişimin kaynağındaki saf ilkeyi gösteren sanattır. Sanat fenomenal alandaki çokluğun ve farklılığın kaynağına dair saf bir bilince kaynaklık eder. İradenin sebep olduğu mücadele ve bencillikten kişiyi arındırıp onun metafiziksel varlık alanına dair geçici de olsa bir tecrübeye ulaşmasına kaynaklık eder. Birey sanatsal bir eserin karşısında içinde birliğini unutmış olduğu fenomenal dünyanın sınırlamalarından kurtularak asıl varlığını görür. Schopenhauer'e göre bireyin iradenin farkına varabildiği en önemli sanat türü de müziktir. Ona göre müzik iradenin en yalın halini temsil eder.<sup>7</sup> Müzik bütün değişim ve oluşumların temelinde var olan asıl gerçeği gözler önüne sererek tecrübe edilmesine imkân sağlar. Özellikle müzikteki notaların temsil ettiği tınılar ve bunların belli bir uyum içerisinde bir akışa sahip olmaları ona göre iradenin var olma arzusunun en güzel şekilde temsil ederler.<sup>8</sup>

Böylece Schopenhauer'e göre asıl mutluluk ve kurtuluş var olan her şeyin temelindeki iradenin farkına varılmasıdır. Ona göre insanın bir benliğe sahip olması da nedensellik, zaman ve mekân ile koşullanmış fenomenal dünyaya aittir. Yani insanın birey olarak kendisini de diğer bireylerden ayırmasına kaynaklık eden benlik de çokluğun ve oluşumun olduğu görünüm dünyasına bağlı olarak ortaya çıkar. Oysa sanatın bir dalı olan müzik bu benliğin aşılmasına ve diğer varlıklarla ortak olunduğunu bilincine varılmasına kaynak eder. Bu anlamda müzik zaman ve mekânda ortaya çıkan fenomenlerin aşılarak mutlak kaynağa gidilebilmesine imkan tanır.<sup>9</sup>

Urfa yöresinde söylene gelen müzik eserleri incelendiğinde temaların çoğunlukla dert, keder, ayrılık, yaşanan acılar ve özlem olduğu fark edilebilir. Bu tür içeriklerin ele alınmasının temelinde bireyin arzuladığı ya da amaçladığı şeye ulaşamaması olduğu görülebilir. Arzulananın ulaşamamasının insanda yaşadığı acı ve üzüntünün dile getirilmesi Schopenhauer açısından sanat ile irade arasındaki ilişkiye delalet eder. Yani insanın yaşamdaki arayışlarının altında istekler var. Bu istekler gerçekleşmeyince acı ve ızdırap üretmektedir. Bu ızdırap ve acının ifadesi olarak sanat meydana gelmektedir. Yani Urfa müziği daha çok gerçekleşmeyen özlemlerin yarattığı acı ve sıkıntıyı dile getirdiğini ifade etmek mümkündür. Bu bazen sevilene kavuşamamak olduğu gibi ondan ayrılmanın getirdiği ızdıraplı bir durum olabilir. Bu anlamda Urfa müziğinin iradenin fenomenal alemde arzu olarak görünmesinin bir sonucu olduğu söylenebilir.

## EGÜN HARAP OLMUŞ

Egün harap olmuş bülbül ötmüyor  
O yar irak düşmüş elim yetmiyor  
O yarın sevdası serden getmiyor.<sup>10</sup>

## ENDİM KUYUN DİBİNE

Endim kuyu dibine (havar kardaşım)  
Bahdım suyun rengine (hanım yoldaşım)  
Analar kız beslemiş (havar kardaşım)  
Vermedi (heç vermez) sevdiğine (hanım yoldaşım)<sup>11</sup>

Schoepnahuer evrenin uçsuz bucaksızlığı ve durmak bilmeyen bir zaman akışı içerisinde doğmanın bireyde ızdırap yarattığını düşünür. Birey varlığa gelir gelmez bir kendisini ihtiyaçların baskısı altında bulur. Bu ihtiyaçları karşılamak mecburiyeti onu sürekli bir mücadelenin içerisine sürükler. Fakat içinde bulunduğu âlemin uçsuz bucaklığı ve zamanın ne getireceğini tam kestirememesi onu bitmeyen bir acının içerisine sokar. Zaman ve mekânın kuşatılmışlığıyla birey olabildiğince yalnız ve güçsüz hisseder. Bu da onu sürekli bir korku ve gerçekleşmesinden emin olmadığı arzuların peşinden koşmasına sebep olur. Bu arzuların çoğu da gerçekleşmediği için ya da gerçekleşse bile onu tam olarak tatmin edemeyeceği için

<sup>7</sup> Schopenhauer, Arthur, (2010) *Güzelin metafiziği*, çev. Ahmet Aydoğan, Say yay., İstanbul, s.48.

<sup>8</sup> Arthur Schopenhauer, *Güzelin metafiziği*, s.52.

<sup>9</sup> Arthur Schopenhauer, *Hayatın Anlamı*, s.9-10.

<sup>10</sup> Doruk, Yaşar, (1977) *Urfa'dan Derlenmiş Türküler ve Oyun havaları*, Başbakanlık Basım Evi, Ankara, s.43.

<sup>11</sup> Doruk, *Urfa'dan Derlenmiş Türküler ve Oyun havaları*, s.45.

sürekli olarak acı ve ızdırıp olarak bireye döner. Yani zaman ve mekânın kuşatılmışlığı içerisindeki birey bu yalnızlığının ve çaresizliğinin yok olmasına yönelik özlem ve hayallere kapılmasına rağmen fenomenal dünya ve buna kaynaklık eden irade bunun giderilmesine imkân sağlamadığı için bireyi sürekli bir acı ve ızdırabın içerisinde sokar.<sup>12</sup>

### FIRAT KENARININ İNCE DUMANI

Ne ağlarsın yuvan mı yok (bülbul bülbul)  
Yoksa benim gibi sızlar yaran mı çoktur (bülbul bülbul)<sup>13</sup>

### GÜZEL YAĞLIĞIN HANI

Kimine yar veriptir  
Kimini yardan eyler  
Gör felek bana neyler (neylerem dünya malı)  
Seni bana verseler<sup>14</sup>

### GÜVERCİN VURDUM KAHMAZ

Ben bu derde düşeli  
Kimse yüzüme bahmaz  
Eller göçe göç oldu.  
İki derdim üç oldu.<sup>15</sup>

Urfa müziğinde zaman ve mekânın kuşatılmışlığının içerisindeki bireyin hem ızdırabının hem de yalnızlığının tema olarak işlendiğini de görmek mümkündür. İnsanın hayatın akışındaki çaresizliği ve yaşadığı durumlar karşısında içine düştüğü ızdıraplı durumlar Urfa müziğinin vazgeçilmez temaları olduğunu söylemek mümkündür. Hayatın kuşatılmayan akışı içerisinde bireyin maruz kalacağı acı verici durumların de ifade edildiğini söylemek gerekir. Ayrıca arzuların sürekli sonuçsuz kalması ve çabalamaların beyhudeliği de Urfa müziğinin vazgeçilmez temaları olduğu açıktır. Hayatın sürekli aldatması ve hiçbir zaman yaşanacaklar karşısında emin olunacak bir duruma varılamamasını da vurgular.

### KİMİL

Urfalılar hep ağlar  
Buğdasına bel bağlar  
Şu kımıl yürek dağlar  
Yandık kımılın elinden

Ekinimiz kavurdi  
Gökyüzüne savurdi  
İslâm değil gâvurdi  
Yandık kımılın elinden

Oh kımıl zalım kımıl  
Yar kımıl zalim kımıl  
Dağlar kımıl le kımilo  
Yandık kımılın elinden<sup>16</sup>

<sup>12</sup> Arthur Schopenhauer, *Hayatın Anlamı*, s. 9-11.

<sup>13</sup> Doruk, *Urfa'dan Derlenmiş Türküler ve Oyun havaları*, s.51.

<sup>14</sup> Doruk, *Urfa'dan Derlenmiş Türküler ve Oyun havaları*, s.61.

<sup>15</sup> Doruk, *Urfa'dan Derlenmiş Türküler ve Oyun havaları*, s.63.

<sup>16</sup> Doruk, *Urfa'dan Derlenmiş Türküler ve Oyun havaları*, s.75.

## SONUÇ

Schopenhauer'in, yaşam akışındaki insanın yerini tespit çabasında olduğu söylenebilir. Ona göre mevcutlar, canlı ve cansız varlıklar ve bunların temelinde var olan irade şekilde ortaya konulabilir. Fenomenal alana çıkanlar bireyselleşme ilkesine bağlı olarak farklılaşma içerdikleri için sürekli bir çatışma ve mücadele halinde var olurlar. Bu çatışma aracılığıyla irade idealar şeklinde nesnelleşir. Bu nesnelleşme çatışma ve var olma iradesi üzerinden gerçekleştiği için canlı varlıklar da acı ve ızdıraba kaynaklık eder. Bu ızdırıp diğer canlılara nazaran insanda algılama ve hissetme daha gelişkin olduğu için daha yüksek bir düzeye varır. Yani insanda bilinç var olduğu için diğer canlılara nazaran yalnızlığını ve çaresizliğini daha çok hisseder ki bu onda onarılamaz acılara kaynaklık eder. Her ne kadar istekleri ile hayatın belirsizliği arasında kalsa da bu çaresizliğine çözüm arama çabasını sergiler. Ama sürekli bir hayal kırıklığıyla yüz yüze kalır ve acıyı tekrar tekrar yaşar.

Bundan kurtulmanın yolu iradenin farkına varılması ve onun fenomenal dünyada onun neye sebep olduğunun farkına varılmasıdır. Birey içinde kendini bulduğu bu kuşatılmaz çokluğun altındaki iradenin farkına varırsa ve bu iradenin var olma arzusuyla sürekli didinip durduğunu görürse iradenin kendisindeki yönünü inkâr ederek acı ve ızdıraptan kurtulmayı öğrenecektir. Ona göre sanat hem bir yönüyle iradenin saf halini temsil ettiği gibi diğer bir yönüyle de fenomenal dünyada ortaya çıkardığı sürekli mücadeleyi de ortaya koymaktadır. Yani sanat bireyin yalnızlığının ve çaresizliğinin içindeki halini gösterdiği gibi bundan kurtulmak için sergilediği çaba sonucunda dışarı olduğu ızdırabı da göstermektedir.

Urfa'nın yerel müziğinin temalarının genellikle acı, keder, ayrılık ve hayal kırıklığına vurgu yapması Schopenhauer felsefesi açısından iradenin fenomenal dünyadaki durumunu yansıtır. Zaman ve mekânın içerisinde ne tür durumlar yaşayabileceğinden emin olamayan bireyin acıları ve ızdıraplarının da Urfa müziğinde tema olarak işlendiği görülmektedir.

## KAYNAKÇA

- Doruk, Yaşar, (1977) *Urfa'dan Derlenmiş Türküler ve Oyun havaları*, Başbakanlık Basım Evi, Ankara.
- Gözkan, Bülent, (2006) *Kant'ın Eleştiri-Öncesi Dönemden Eleştiri Dönemine Geçişindeki Anahtar Yazı: Uzayda Yönler Arasındaki Farklılığın Nihayi Dayanağı Hakkında*, Felsefe Tartışmaları, sayı;37.
- Kant, Immanuel , (1993)*Arı Usun Eleştirisi*, çev. Aziz Yardımlı, İdea Yayınları, İstanbul.
- Schopenhauer, Arthur, (2009) *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*, çev. Levent Özşar, Biblos yay., İstanbul.
- Schopenhauer, Arthur, (2010) *Hayatın Anlamı*, çev. Ahmet Aydoğan, Say yay., İstanbul.
- Schopenhauer, Arthur, (2010) *Güzelin metafiziği*, çev. Ahmet Aydoğan, Say yay., İstanbul.



# UNESCO ÜRETKEN ŞEHİRLER İLETİŞİM AĞI (UCCN) MÜZİK KENTİ KAPSAMINDA “URFA”

Erhan TEKİN\*

## GİRİŞ

Yaşadığımız dünyada, kültür geçmişten geleceğe aktarılan bir unsurdur. Bu nedenle, dünyamızı tüm insanlığın ortak bir mirası olarak gören UNESCO (Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü/United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization), zihinlerde başladığına inanılan II. Dünya Savaşı sonrası barışın yeniden zihinlerde yer etmesini sağlamak için 1945 yılında kuruldu. İçinde bulunduğumuz dönemde de dünya ülkeleri bir araya gelerek ortak hareket etme zorunluluğu ile ortak miras olarak kültür alanındaki faaliyetleri destekleyerek, hızlı kentleşmeyle kültürel ve doğal alanlarda meydana gelen tahribatı önlemeye çalışmaktadır. Korunmaya çalışılan doğal ve kültürel değerler, bilim ve teknolojinin gelişmesiyle birlikte hızlı iletişim teknolojisiyle küreselleşen dünyada artan turizm olgusuyla ekonomik birer meta olma niteliği kazandı.

Bu çalışmada kültürel ve sanatsal olguların metalaşması kuramıyla geleneksel Urfa müzik kültürünün, uluslararası platformda kentsel gelişime katkı sağlaması ile ilgili görüşler ve tavsiyeler ele alınacaktır. Çalışmanın amacı, UNESCO'ya üyelik başvuru sürecinde Türkiye'yi temsil eden Şanlıurfa için hazırlık aşamasında ve daha sonrası için öneriler geliştirmektir. Genelde ülkemizde üretken şehirler iletişim ağı kapsamındaki tüm alanlarda, özelde Şanlıurfa UNESCO müzik şehri başvurusu için yol gösterici çalışmaların ve akademik yayınların eksikliği göz önüne alındığında, bu alanda yapılan bu araştırma nispeten boşluğu doldurmayı hedeflemektedir.

## Kültür Endüstrisi

Kültür endüstrisi ve popüler kültür günümüzde akademik metinlerde birlikte düşünülen eleştirel kavramlardır. Kültür endüstrisi; “bireyi edilgen bir kültür tüketicisi konumuna getiren kitle kültürü sanat, eğlence, dinlenme, boş zamanları değerlendirme gibi yaşam pratiklerini birer tüketim eylemine dönüştürmektedir”<sup>1</sup>. İnsanların toplumsal yaşamından ortaya çıkan kültür, kapitalizm ile daha belirgin bir hal aldı. Topluma medya ile iletilen kültür, satılan ticari bir ürün haline geldi. Eğlence endüstrisinin kültürel formlarının ekonomik olarak metalaşmasını anlatmak için Adorno ve Horkheimer tarafından kullanılan kültür endüstrisi kavramı kâr amaçlı olarak kitlenin tüketim üzerindeki etkisini açıklamaktadır. Kültür endüstrisinin parçalarından birisi de standartlaşan popüler müziktir. Popüler müzik, bir fabrika gibi görülen müzik endüstrisinin bir ürünüdür<sup>2</sup>. Müzik ve sanat kültür endüstrisi içerisinde metalaşmış ve standartlaşmış ürünler olarak değerlendirilmektedir. Bu nedenle uluslararası seviyede kültür endüstrisi kavramı üzerinden kültürel alanda üretkenliğe vurgu yapan politikalar ortaya çıkmaktadır. Kültür endüstrisinin, kuramsal olarak kitle kültürü üzerine inşa edilmesine rağmen Adorno ve Horkheimer kültür ve endüstri arasındaki bağı çelişkili görmektedir. Aslında, üretken endüstrilerden ayrı veya bağımsız düşünmek imkânsızdır. Artık, bu ideoloji kapsamında kültür ve ekonominin birlikte düşünülmesi gerekir.

Frankfurt Toplumsal Araştırmalar Enstitüsü, diğer bir adıyla Eleştirel Teori veya Frankfurt Okulu'nda Adorno, Horkheimer, Benjamin ve Marcus gibi teorisyenler yirminci yüzyıl başlarında kapitalizmin kültürü nasıl endüstriyel üretime dönüştürdüğünü, kültürel ve sanatsal ürünlerin biricikliğini yitirerek nasıl kitlesel üretime dönüştüğünü açıklamaya çalıştılar. Endüstriyel yöntemlerle üretilen ve dağıtılan kültür, kitle kültürü olarak değerlendirilmektedir<sup>3</sup>. Kitle kültürü ve popüler kültür kavramları birbirleriyle bağlantılı kavramlardır. Erdoğan (2004) bu iki kavramı şöyle değerlendirmektedir. “Popüler kültürde, aynı zamanda, sürekli kalıcılıkla değil, sürekli değişimle sermayenin ve sermaye sisteminin sürdürülebilirliği gerçekleştirilir...Popüler kültür geniş iş bölümü etrafında kurulan kapitalist mal üretimi, pazarlaması, dağıtımı ve tüketimi biçimlerine dayanan bir kültürdür. Popüler kültür egemen toplumsal ve

\* Dr. Öğretim Üyesi, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Antakya Devlet Konservatuarı, erhantekin@mku.edu.tr

<sup>1</sup> Kara, T. (2014), “Kültür Endüstrisi Kavramı Çerçevesinde Medya Ürünleri: Eleştirel Yaklaşım”, *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, sf. 51-60, s. 52, c. 4,

<sup>2</sup> Negus, K. (1996), *Popular Music Theory*, Wesleyan University Press, London, s. 37.

<sup>3</sup> Koluçak, İ. (2017), “Eleştirel Teorisyenlerin kültür endüstrisi kavramı çerçevesinde sanata ve sinemaya yaklaşımları”, *Abant Kültür Araştırmaları Dergisi (AKAR)*, c. 2, s. 3, sf. 135-156,

ekonomik ilişkileri destekler, haklı çıkarır ve sürüp gitmesinde yardımcı olur. Kitle üretimi yapan pazarın ekonomik, siyasal ve bilişselliklerinin ifadesi olan kitle kültürünün somut şekillerinden biridir. Kitle kültürü kitle üretimi yapan bir endüstriyel yapının yarattığı maddî yaşamı gerçekleştirme ve bu gerçekleştiriminin materyal ve bilişsel/düşünsel biçimidir.”<sup>4</sup>.

Adorno'nun kültür endüstrisi kavramının konu edildiği bu çalışmada görülmüştür ki, kültür ve sanat, ne siyasal ve ekonomik düzenden (ideolojiden), ne de bu düzenin getirdiği bireysel ve toplumsal davranış kalıplarından soyutlanarak ele alınabilir. Bunlar birbirlerini etkilemekte, biçimlendirmektedir. Adorno'nun kültür endüstrisi kavramı, bugün bize kültür ve sanat ürünlerini ideoloji ve ekonomi ile ilişkilendirerek ve bunun bireysel ve toplumsal davranışlarla olan etkisini görerek değerlendirme olanağı verdiğini görmekteyiz. Bu nedenle, dünyanın kitle iletişim araçları sayesinde küresel bir köy haline geldiği ve en uzaktaki insanları dahi etkileyebilme olanağının var olduğu bir çağda “kültür endüstrisi” kavramını yeniden düşünmemiz, yeniden değerlendirmemiz gerekmektedir. Bu bağlamda geleneksel Urfa müzik kültürü, yerel ve ulusal alanda varlığını sürdürmekle birlikte, UNESCO müzik şehri başvurusuyla Urfa'nın, şehirde turizm ve ekonomik amaçlar doğrultusunda bir ürün olarak başta sıra geceleri toplulukları, sanat ve halk müzik kültürünü, metalaşmış bir ürün olarak şehrin sosyal ve ekonomik gelişiminde değerlendirmesi gerekir.

### Urfa'da Müzik Kültürü

İnsanın varoluşuyla birlikte kültür, medeniyet ve uygarlık tarihide başlar. İnsanın yarattığı her şey kültür olarak kabul edilir. İnsan ve kültür evriminin bir parçası olan müzik kültürü de geçmişten sonsuz bir geleceğe kadar uzanan bir süreci kapsar. Uçan'a göre (2000) müzik kültürü, “insan ve kültür evriminin bir parçasıdır”<sup>5</sup>. İnsanlık ve kültür bağlamında müziği ele alarak Urfa müzik kültürünü değerlendirdiğimiz zaman, görüyoruz ki Urfa'da müzik kültürü tarihin en eski devirlerine kadar gitmektedir. Urfa il sınırları içerisinde arkeolojik kazı alanları olan Balıklıgöl, Nevalıçori ve bir inanç merkezi olduğu tahmin edilen özellikle Göbeklitepe'de yapılan arkeolojik kazılara göre Şanlıurfa tarihi şu anki bulgulara göre MÖ 12.000 bin yıl öncesine kadar gitmektedir. Bugüne kadar insanlık tarihi ile ilgili arkeolojik bilgileri değiştiren ve medeniyetin başlangıcı olarak kabul edilen Göbeklitepe, Neolitik Çağ'a (MÖ 10.000-Cılalıtış Devri) yüksek bir tepenin üstüne insan gücüyle inşa edilen bir tapınak olabileceği birçok kaynakta özellikle vurgulanmaktadır<sup>6-7</sup>.

İlkel müzik ve primitif çalgıların büyü ve dini ritüellerde kullanıldığı bilinmektedir<sup>8</sup>. Antik Yunan mitolojisinde müziğin mucidi veya onu icra edenler Apollo, Amphion ve Orpheus gibi tanrılar veya yarı tanrısal insanlar olduğuna inanılırdı. Bu nedenle müzik ilahi, tanrısal ve semavi bir özelliğe sahipti olduğundan dinsel ve büyüsel büyüsel bir güce sahipti<sup>9</sup>. Şanlıurfa il sınırları içerisinde arkeolojik kazılarda bulunan taban mozaiklerini incelediği zaman, şehrin tarihte sihirli ve büyüsel bir müzik kültürüne sahip olduğu görülmektedir. Resim 1/1 ozan Orpheus, kırdı çimlerin üstünde ve kaplumbağa kabuğu ve ceylan boynuzundan yapılmış lirini çalarken betimlenmiştir. Vahşi hayvanları bile etkileyecek derecede hüzünlü ve büyümlü ezgiler çalınmaktaydı. Hem müzik hem de ahiret bilinci ile ruhun yeniden doğuşunu ifade eden Orpheus, resim 1/II'de sağ elinde pena ve kaplumbağa kabuğundan yapılmış lir çalgısı çalmaktadır. Farklı türlerde hayvanlar bu büyümlü müziği dinlerken betimlenmiştir<sup>10</sup>. Tarihin ilk dönemlerinde insanlar, müziği tapınma ve büyü gibi olguların içerisinde kullandılar. Dolayısıyla Göbeklitepe, insanlığın ilk tapınma yeri olarak kabul ediliyorsa, bu tapınakta dinsel ve büyüsel ritüellerde müziğin de kullanıldığı büyük bir ihtimaldir. Bu durumda Urfa il sınırları içerisinde 12.000 yıllık bir geçmişi olan Göbeklitepe'de bir müzik olgusundan bahsedilebilir.

<sup>4</sup> Erdoğan, İ. (2004), “Popüler Kültürün Ne Olduğu Üzerine”, *Bilim ve Aklın Aydınlığında Eğitim Dergisi*, s. 57, yıl: 5, s. 3-4.

<sup>5</sup> Uçan, A. (2000), *Geçmişten Günümüze Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara

<sup>6</sup> Özalp, H. (2016), “İnsanlığın En Eski Tapınağı Göbeklitepe Teolojik Olarak Bize Ne Söyler”, *Bilimname*, c. 30, sy. 1, sf. 59-74.

<sup>7</sup> Kurt, A. O., Göler, M. E. (2017), “Anadolu'da İlk Tapınak: Göbeklitepe”, *Cumhuriyet İlahiyat Dergisi*, c. 21, s. 2, sf. 1107-1138,

<sup>8</sup> Say, A. (2003), *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, s. 27.

<sup>9</sup> Hanning, B. R (1998), *Concise History of Western Music*, WW Norton Company, New York, s. 4.

<sup>10</sup> Önal, M. (2017), *Urfa-Edessa Mozaikler*, Aycı, Zonguldak, s. 30-32.



Şekil 1: Orpheus Segal ve Orpheus betimli mozaik, Şanlıurfa Haleplibahçe Müzesi<sup>11</sup>.

Çünkü müzik, tanrı ile insan arasında bulunan ruhun dilidir ve eski kaynaklarda, toplumda insanlar arasında kaynaşmayı sağladığından dolayı müziğin, insanın kalbini rahatlattığını, keder ve üzüntüleri giderici ve sevinç getirici olduğu vurgulanmaktaydı. Ayrıca Hazreti Davud'un terennüm ettiğinde sıra sıra dizilen kuşlar olduğundan bahsedilmektedir<sup>12</sup>. Genel anlamda tarihin en eski çağlarında müziğin toplumsal ve sosyal özelliğinden yola çıkarak yorumlarsak, 12.000 yıllık bir Göbeklitepe uygarlığıyla birlikte bir müzik kültürünün de var olduğu söylenebilir. Urfa'nın, Mezopotamya'da on binlerce yıl önce başlayarak farklı dil, din ve uygarlıklarla, değişerek ve gelişerek veya farklı toplumların birbirlerini etkileyerek ortaya koydukları bir müzik kültürüne sahip olduğu kuvvetle muhtemeldir.

Urfa müzik kültürü ile ilgili olarak tarihte şehrin adıyla ilgili kaynaklarda bir makam teriminden bahsedilmektedir. Eski adı "Reha/Ruha" diye isimlendirilen Urfa, kendi adına özgü "Rehavi" denilen bir de makam adı bulunmaktaydı<sup>13</sup>. Urfa müzik kültürü hakkında tarihi kaynaklardan bulduğumuz bir diğer derleme çalışması da 1926 yılında Dârü'l-Elhan heyeti tarafından yapılan derleme çalışmasıydı. Bu derleme de 37 adet türkü derledi<sup>14</sup>. Bir adet türkü de "Bir Aydoğar" *Anadolu Türküleri Musiki İstikbalimiz* 1927'de yayınlandı<sup>15</sup>. Bu derleme çalışmalarından yola çıkarak ve derlenen türkülerin sayısına baktığımız zaman yaklaşık yüz yıl kadar önce Urfa yine müzik kültürüyle dikkat çekmekteydi. Urfa'nın, elde edilen tarihi bulgu ve kaynaklara göre tarihin her döneminde müzik kültürüyle öne çıktığı görülmektedir.

Günümüzde ise farklı türlerden çok zengin bir müzik kültürüne sahip olan Urfa'da, genel olarak tasavvuf (çifteler), Türk Sanat ve Halk Müzik türleri bulunmaktadır. Halk ve klasik sanat müzik türleri, Harput ve Kerkük yöresine ait türkülerle ve şarkılarla benzerlik göstermektedir<sup>16</sup>. Urfa şehir merkezine 12 km uzaklıkta Türkmen Alevi-Bektaşî inancına sahip olan Kısas beldesinde âşıklık geleneği devam etmektedir. Günümüzde 50'ye yakın saz ve söz sanatında usta âşıklar içerisinde şairlik ve âşıklık geleneğinde Âşık Celali (Veli Göncü) ve Âşık Sefâî (Mehmet Ataç) deyiş, gazel ve hoyratın yanı sıra Urfa makam geleneğini de ustalıkla icra etmektedirler<sup>17 18</sup>. Kısasta devam eden âşıklık geleneği mevcut Urfa müzik kültürüne ayrı bir zenginlik katmaktadır.

Urfa müzik kültüründe yaygın ve Urfa'yla adeta özdeşleşen sıra gecesi müzik toplulukları yüzyıllardır devam eden bir müzik geleneğidir. Farklı toplumsal işlevlerinin yanı sıra türkü, hoyrat ve gazel okuma geleneğini yaşatan sıra gecesi, kış aylarında haftada bir gün yakın arkadaşlar arasında sıra ile yapılan bir gelenektir. Bir nevi halk konservatuarı olarak tanımlanan sıra gecesi geleneği faaliyetlerinde müzik icrasıyla birlikte hoş sohbet, dayanışma, zor durumlar için yardımlaşma ve paylaşımlar yapılmaktaydı.

<sup>11</sup> Önal, M. (2017), *Urfa-Edessa Mozaikler*, Ayıcı, Zonguldak, s. 30-32.

<sup>12</sup> Tekin, E. (2007), *Safedi'nin Müzik Teorisinin İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü (Tez danışmanı: Recep Uslu), s. 32.

<sup>13</sup> Turhan, S.; Akbıyık, A.; Kurtoglu, M.; Küzeci, Ş. (2018), *Müziğin İzinde Üç Kardeş Şehir Harput/Elazığ-Şanlıurfa-Kerkük*, Yedig Ofset, İstanbul, s. 48.

<sup>14</sup> Besim, E. (1927), *Darül Elhan Anadolu Halk Şarkıları*, Evkaf Matbaası, İstanbul, s. 15-32.

<sup>15</sup> Mahmut Ragıp, (1927), *Anadolu Türküleri Musiki İstikbalimiz*, Marifet Matbaası, Ek. 7.

<sup>16</sup> Altıngöz, Halil, "Urfa Müziği Hakkında", <https://www.google.com.tr/search?biw>, s. 12-13.

<sup>17</sup> Kürkçüoğlu, S.; Akbıyık, A. (2011), *Şanlıurfa Saz ve Söz Ustası Kısaslı Âşık Sefai (Mehmet Acet)*, Yorum Matbaacılık, Ankara, s. 55.

<sup>18</sup> Kürkçüoğlu, S.; Akbıyık, A. (2014), *Kısaslı Âşık Celâli (Veli Göncü)*, Elif Matbaası, Şanlıurfa, s. 19.

Sıra gecesi geleneğine benzer şekilde Urfa'da oda ve harfane denilen birkaç farklı müzik faaliyeti daha bulunmaktadır. Benzer şekilde kiralanmış veya satın alınan bir evde her gece toplanarak sohbetlerin yapıldığı, kitapların okunduğu ve sohbetlerin yanı sıra müziğin icra edildiği toplanmalara “oda geleneği” denilmektedir. Orta yaş grupların bir araya gelerek icra ettikleri “sahaniye”, “harefene” ve bağ-bahçe gezmeleri ve dağ-yatı geleneklerinde de müzik, sohbet ve eğlencelerin içerisinde yer almaktaydı. Bu tür gelenekler Urfa'da şair, yazar, besteci ve sanatçıların yetişmesinde önemli rol oynadığı görülmektedir. Bu durumu gösteren bir örnek olarak Urfalı şair, bestekâr ve söz yazarı Musa Kaldı sıra gecesi geleneğini, yazmış olduğu şiirde tüm yönleriyle ustaca ifade etmektedir.

Urfa'da sıra gecesi	Kiminin dağ sırası	Bu hafta sıra sende
Meşhurdur eğlencesi	Kiminin bağ sefası	Gelecek sıra sende
Gönül muhabbet ister	Yine de en güzeli	Söyle sıra başkanı
Sıra bahanesi	Evde sıra gecesi	Vallah gözüm sende
İnsan dediğin beşer	Bir sıra gecesinde	Haftanın bir gecesi
Gelir sırada pişer	On ikiler toplandı	Urfa sıra gecesi
Bu edep mektebinde	Başta Hac Kamiloğlu	Bağlama türkü hoyrat
Herkese bir ay düşer	Kurtuluş planlandı	Sıranın eğlencesi

Şiirde, Urfa sıra gecesi geleneğinin sosyal ve toplumsal işlevleri anlatılmıştır. Musa Kaldı<sup>19</sup> ile yaptığımız söyleşide, Kurtuluş Savaşı öncesi Fransızlar tarafından işgal edilen Urfa'nın kurtuluşu için, sıra gecesi faaliyetleri adı altında yapılan teşkilatlanma çalışmalarının Urfa'nın kurtuluşu için önemli bir rol oynadığı görülmüştür. Günümüzde Urfa'da Musa Kaldı gibi farklı mesleklere sahip olmalarına rağmen kültür, sanat ve müzik alanında çalışmalarıyla dikkat çeken besteci, şair, yazar ve sanatçıya rastlamak mümkündür. Ayrıca Urfa'da mevcut amatör veya profesyonel ses ve saz sanatçıları icra ettikleri ve besteledikleri müziklerle diğer illere göre sayısal olarak öne çıkmaktadır. Bu zengin kültür ve sanat faaliyetlerini araştıran birçok araştırmacı gazeteci, yazar ve akademisyen de bulunmaktadır. Tespit edebildiğimiz kadarıyla adları kaynakçada geçen birçok araştırmacı bu zengin kültürü gelecek kuşaklara aktarmada çok önemli bir rol oynamaktadırlar.

### Üretken Şehirler İletişim Ağı (UCCN)

UNESCO'nun dünya mirasını korumanın yanı sıra yaratıcılık, üretkenlik ve kültür endüstrilerini bölgesel kalkınmanın merkezine yerleştiren ve şehirlerarası ortaklık bilincine dayalı hedefleri de bulunmaktadır. Günümüzde, uluslararası seviyede plan, proje ve belirlenen stratejilerle ekonomik ve teknolojik gelişmenin lokomotifleri olan şehirleri pazarlamak büyük önem arz etmeye başladı. Bugün ve gelecekte sürekli bir değişim ve gelişim içerisinde olan şehirler, sahip oldukları kültürel kimlikleriyle kendilerini hem ulusal bağlamda hem de uluslararası bağlamda diğer şehirlerden farklılaştıran bir rekabet içerisine girdikleri aşikâr olarak görülmektedir.

Birleşmiş Milletler (UN) Örgütü'ne bağlı bir kuruluş olan Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Örgütü (UNESCO) alt kuruluşu olan Üretken Şehirler İletişim Ağı/Yaratıcı Şehirler (UNESCO Creative Cities Network/UCCN) adlı kurum edebiyat, film, müzik, zanaat ve halk sanatları, tasarım, gastronomi ve medya alanlarında faaliyet göstermek için 2004 yılında kuruldu. Türkiye, TBMM'nin 14.07.2004 tarihli, 5225 sayılı, “Kültür Yatırımları ve Girişimleri Teşvik Kanunu” ile somut olmayan kültürel miras kapsamında “Geleneksel Sohbet Toplantıları (yaren, barana, sıra geceleri) 2010 yılında imzaladığı sözleşme ile kabul edildi. Amaç üretkenliğe dayalı olarak bir ağ içerisinde iletişimi sağlayıp yerel yönetimler için sürdürülebilir kentsel kalkınmayı sağlamaktır. Bu nedenle “creative” kelimesi, yaratıcı değil, var olan bir kültürel unsurunu ekonomik istihdam yaratmak için kullanılmayı amaç edindiği için yaratıcı değil “üretken” olarak çevrildi. Çünkü UNESCO Yaratıcı Şehirler Ağı (UCCN), yaratıcılığı ekonomik, sosyal, kültürel ve çevresel açıdan stratejik olarak sürdürülebilir bir kalkınma faktörü olarak kabul eden şehirler ile iş birliğini güçlendirmeyi amaçlamaktadır. Bu iş birliği nedeniyle “network” kelimesi de iletişim ağı olarak çevrildi. Çünkü UCCN, üretkenliği ve kültür endüstrilerini yerel kalkınma

<sup>19</sup> Kaldı, M. Kişisel görüşme, Kasım, 2018, Urfa

plan ve projelerinin merkezine yerleştirerek uluslararası platformda şehirlerarası ortaklıklarla etkin birlikteliği sağlamak ve farklı ülkelerde farklı bölgelerde şehirlerin gelir düzeylerinde ve kapasitelerinde mevcut üretken endüstriler alanında çalışmak amacıyla bir araya getirmeyi hedeflemektedir.

Kültürel ve üretken endüstriler, ekonomik büyümenin ve küresel talebe göre de yeni ekonominin canlandırdığı faktörleri desteklediği açıkça bilinmektedir. Bu kavram, kültür, sanat alanı ve diğer kültür ürünlerine geniş anlamda kültürel alanlara yönlendirilebilecek yeni, güçlü ve geniş bir sektörün çekirdeğini ifade etmektedir. Üretken ekonomi, yaratıcı, sanatsal ve kültürel endüstrilerle yakından ilgilidir. “Kültür endüstrileri terimi, 80’lerden beri yayılmıştır ve merkezlerinde sembolik ya da anlamlı bir öğeye sahip olan bu kültürel üretim ve tüketim biçimlerine atıfta bulunulmuştur. Konsept daha sonra, 80’lerden bu yana UNESCO tarafından dünyaya yayıldı ve tanımı, geniş bir yelpazeye yayılan müzik, sanat, yazı, moda ve tasarım, medya ve zanaat üretimi ile ilgili endüstrileri birleştirdi”<sup>20</sup>.

## Temel Hedefler

Büyük yerleşim merkezleri olarak kabul edilen şehirler, UNESCO’nun kültürel çeşitlilik ve sürdürülebilirlik ideallerini gerçekleştirmek amacıyla belirli bir program dâhilinde, kendi bünyelerinde bulunan ve yerel aktörlerce yürütülen kültürel endüstrilerini üretken, ekonomik, sosyal potansiyellerini geliştirmeyi amaçlamaktadırlar. UNESCO için amaç, yerel ve yöresel bir seviyede üretkenlik ve kültür endüstrisini gelişme planlarının merkezine koyarak, uluslararası bir seviyede şehirlerarası ortaklık yoluyla aktif bir şekilde iş birliği yapmak hedeflenmektedir. Ağa katılarak şehirler, en iyi uygulamaları paylaşma, yaratıcılık ve kültürel endüstrileri destekleyen ortaklıklar geliştirme, kültürel yaşama katılımı güçlendirme ve kültürü kentsel gelişim planlarına entegre etme taahhütlerini kabul eder.

UNESCO Üretken Şehirler Ağı, üretkenliği sürdürülebilir kalkınmalarının stratejik bir faktörü olarak kabul eden farklı ülkelerde şehirlerarasındaki iş birliğini güçlendirerek hem kültürel hem de ekonomik kalkınmayı amaçlamaktadır. Temel hedefler şunlardır:

Üye şehirlerin, özellikle kamu ve özel sektör ve sivil toplumun dâhil olduğu ortaklıklar aracılığıyla üretkenliğin kentsel gelişimin önemli bir bileşenini yaratma girişimlerinin teşvik edilmesi ve güçlendirilmesi.

Kültürel faaliyetlerin, malların ve hizmetlerin yaratılmasını, üretilmesini, dağıtılmasını ve yayılmasını güçlendirmek.

Üretkenlik ve yenilikçi düşünce merkezlerini geliştirmek ve kültür sektöründeki içerik oluşturucu ve profesyoneller için fırsatları genişletmek.

Kültürel yaşama erişim ve katılımı, özellikle marjinal veya savunmasız gruplar ve bireyler için kültürel mal ve hizmetlerden yararlanmayı geliştirmek.

Kültür ve yaratıcılığı yerel kalkınma stratejilerine ve planlarına tam olarak entegre etmek<sup>21</sup>.

## UNESCO Müzik Şehri Kriterleri

Kültür endüstrisi içerisinde müzik ürünleri eğlence temelli bir özelliğe sahiptir. Bu eğlence alanı ve zamanı gündüz, hafta sonu ve çoğunluğu geceyi kapsamaktadır. Gece-zaman ekonomisi, yerel halk için iş ve ev arasındaki eğlence ve konukseverlik, turizm ile ilgili ise bir şehri ziyaret edenler ile ilgili faaliyetler için kullanılan bir terimdir<sup>22</sup>. Bir müzik şehri olmak için UNESCO, çeşitlilik ve uzun vadeli vizyon ve etkinlik planı ile bir araya getirilmiş geniş bir yelpazeye yayılmış sağlam bir müzik yaşamı ister.

Somut olmayan kültürel varlıklar kapsamında sürdürülebilir bir kültürel unsur olarak kabul edilen müzik, bilinen sosyal işlevi yanı sıra artık son zamanlarda ekonomik ve endüstriyel işlevleri ile de dikkat çekmektedir.

Müzik, şehir merkezinin amacını kültürel üretkenlik merkezi olmasına katkı sağlar. UNESCO kapsamında bir müzik şehri olabilmek için aday şehirlerin UNESCO tarafından belirlenen birtakım kriterleri karşılaması gerekir. Bu kriterler:

<sup>20</sup> Bocella, N; Salerno, I. (2016), “Creative Economy, Cultural Industries and Local Development”, *Procedia*, p. 292.

<sup>21</sup> Anttiroiko, A (2010), “Creative city concept in local economic development: the case of Finnish cities”, *MPRA*, s. 1-20.

<sup>22</sup> Flew, T. (2008), “Music, cities, and cultural and creative industries policy”, Bloustein, Gerry and Peters, Margaret and Luckman, Susan, (eds.) *Sonic synergies : music, technology, community, identity*. Ashgate Popular and Folk Music Series. Ashgate Publishing, Aldershot, England ; Burlington, VT, s. 4

1. Müzikal yaratıcılık ve aktivitelerde tanınmış bir özelliğe sahip olmak.
2. Ulusal veya uluslararası düzeyde müzik festivallerine ve etkinliklerine ev sahipliği yapmak.
3. Müzik endüstrisinin tüm alanlarında etkin olmak.
4. Müzik konusunda uzmanlaşmış müzik okulları, konservatuarlar, akademiler ve yükseköğrenim kurumları.
5. Amatör korolar ve orkestralar dahil olmak üzere müzik eğitimi için gayri resmi yapılar.
6. Diğer ülkelerden belirli müzik ve / veya müzik türlerine adanmış yerel veya uluslararası platformlar.
7. Müzik yapmak ve dinlemek için uygun kültürel alanlar, örn. açık hava oditoryumları, konser salonları, açık hava sahneleri Url-1<sup>23</sup> Url-2<sup>24</sup>.

Müzik şehirlerinin temel unsurları genel olarak şunlardır:

- Sanatçılar ve müzisyenler
- Başarılı bir müzik sahnesi
- Alanlara ve yerlere erişim
- Açık ve katılımcı bir izleyici
- Kayıt etiketleri ve diğer müzikle ilgili işletmeler Url-5<sup>25</sup>

Etkili olabilecek bazı stratejilerde göz önüne alınacak önemli noktalara dikkat çekelim. Bir Müzik Şehri Master Raporu, bir şehrin müzik ekonomisini büyütmek ve güçlendirmek için etkili bir araç olan aşağıda ki yedi temel stratejiyi tanımlar.

1. Eğlence ve alkol yasalarından park ve planlama düzenlemelerine, uygun fiyatlı konut ve sanatçı girişimcilerine müzik ve müzisyen dostu politikalar.
2. Müzisyenlerin ve müzik işletmelerinin müziği etkileyen geniş yelpazedeki hükümet politikalarına ve düzenlemelerine gitmelerine yardımcı olmak için müzik ofislerinin oluşturulması.
3. Müzik danışma kurulunun, daha geniş bir müzik topluluğunu iş birliğine dayalı bir şekilde ele almak ve belediye yönetimleriyle diyalogu kolaylaştırmak için oluşturduğu formülasyonlar.
4. Müzik politikalarından en çok etkilenen insanların dahil olmasını ve bilgilendirilmesini sağlamak için daha geniş müzik topluluğuna katılmak.
5. İster kamu ister özel mülkiyete ait olsun, sanatçıların kendi kariyerlerinin her aşamasında pratik yapması, kayıt yaptırmayı ve gerçekleştirmesi için gerekli olan yerlere erişim.
6. İzleyicilerin gelişimine odaklanmak, yerel müzisyenlerin yanı sıra şimdiki ve geleceğe yönelik uluslararası turne sanatçılarına ve festivallere yönelik tutkulu bir izleyici olmasını sağlamak.
7. Müzik turizmi veya müzikle ilgili önemli faydaları yakalamak için başarılı bir müzik sahnesinden, zengin müzik geçmişinden veya büyük müzik festivallerinden faydalanmak için bir müzik şehri markasının geliştirilmesi.

Şanlıurfa Belediyesi, UNESCO müzik şehri başvurusu sürecinde çalışmalar yapmaktadır. Yukarıda yazılan kriterler çerçevesinde yaptığı çalışmaları veya yapılacak çalışmaları değerlendirerek yoluna devam etmesi gelecekte olumlu sonuçlar vermesine katkı sağlayacaktır. Karşılaştırmalar yapabilmek için şu ana kadar müzik şehri olarak seçilen kentlerin çalışmaları incelendi. Müzik şehri olarak tescil edilen her şehir kendine özgü kültürel ve coğrafik yapısıyla çeşitli müzik faaliyetleri ve müzikal mekanlara sahiptir. Bir şehirde müzik kafelerde, barlarda, eğlence mekânlarında, konser salonlarında, evlerde, caddelerde, tren, otobüs ve hava ulaşım istasyonlarında icra edilebilmektedir. Bir kentte, müzik için çalışma ve eğitim alanları, dinleme için mekânlar ve müzik faaliyetleri, tanıtmak ve yaşatmak için mekânlar ve imkânlar müzik şehri olabilme kriterlerinde öne çıkmaktadır. Aşağıda seçilme nedenleri ve özellikleri ile birlikte farklı ülkelerde seçilen birkaç tane şehir incelendi.

İspanya Seville, Mart 2006'da seçilen ilk müzik şehri merkeziydi. Seville, tıpkı Şanlıurfa gibi tarihi ve geleneksel yönden zengin bir müzik kültürüne sahiptir. Müzik herkesin ilgisini çekecek şekilde her yerde icra edilebilmektedir. Geleneksel müziğin yanı sıra şehir senfonilerden, operalardan ve müziğe adanmış kamuya açık alanlardan vakıflar, gençlik organizasyonları, okullar ve konservatuvarlara kadar her yerde tüm vatandaşlarına müzik yapma ve müzikal faaliyetlere katılma imkânı sunmaktadır.

<sup>23</sup> <http://unesdoc.unesco.org>

<sup>24</sup> <http://www.unesco.org/new/>

<sup>25</sup> <https://www.ifpi.org/downloads/The-Mastering-of-a-Music-City.pdf>

İtalya Bologna, Mayıs 2006'da uzun süredir çağdaş yaşam ve üretkenliğin sonucu olarak devam ettirdiği müzikal geleneğiyle müzik şehri olarak seçildi. Şehir, kökeni 13. yüzyıla kadar dayanan klasik Batı müziğinin eğitim ve performans merkezlerinden biridir. On dört yaşındaki Wolfgang Amadeus Mozart'ın kompozisyon testini aldığı yer olarak Bologna, 1666 yılından günümüze kadar Accademia Filarmonica'nın yükselişiyle, Avrupa müzikal yaşamında bir referans noktası olarak önemini devam ettirmektedir. Ayrıca UNESCO'nun Uluslararası İrkçılık Koalisyonuna üye olan Bologna, müziğin evrensel doğasını iletişim için bir araç olarak görmekte, tüm yaşam alanlarında genç-yaşlı bütün insanların birbirleriyle yaşamakta ve birbirleriyle etkileşimde bulunmalarına imkân vermektedir. Bologna ve Sao Paulo'nun favelası arasında uluslararası bir müzikal iş birliği olan Orchestra do Mundo, Bologna'nın yerel halk müziğini sadece elektronik ortamda yeniden yorumlamak için değil, aynı zamanda yoksulluk döngüsünü kırmaya yardım ederek toplumlara bir araya getirmeye çabalamakta ve dikkatleri çekmektedir.

İngiltere Glasgow, Ağustos 2008'de müzik şehri olarak seçildi. Her hafta ortalama 130 müzik etkinliğine ev sahipliği yapan Glasgow'un efsanevi müzik sahnesi, modern ve klasikten, Keltik ve kır müziğine kadar uzanmaktadır. İngiltere'de sürekli olarak en iyi canlı müzik mekânı olarak seçilen King Tut'un Wah Wah, Barrowlands, O2 Academy, İskoç Sergi ve Konferans Merkezi, Glasgow Royal Konser Salonları ve şehirdeki birçok pub ve kulüpler şehrin önemli müzik mekânlarıdır. Glasgow, BBC İskoç Senfoni Orkestrası, Royal Scottish Müzik ve Drama Akademisi (RSAMD) ve İskoç Topluluğu dahil olmak üzere diğer ulusal organizasyonların yanı sıra beş Ulusal Firmanın (İskoç Opera ve Kraliyet İskoç Ulusal Orkestrası dahil) dördüne ev sahipliği yapmaktadır.

Belçika Ghent, Haziran 2008'de müzik şehri olarak seçildi. Etkileyici sayıda konser salonu, eğitim tesisleri ve araştırma merkezleri ile yaratıcı ve performans etkinliklerinin eksiksiz bir altyapısına sahip olan Ghent, müzikte zengin bir geleneğe sahip ve kültüre faaliyet ve etkinliklere yönelik kapsayıcı yaklaşım yönüyle köklü bir müzik merkezi olarak ün yapmıştır. Kent, Flanders Festivali ve Flanders Müzik Festivalleri Federasyonu (FMiV) ve Avrupa Festivaller Birliği (EFA) gibi farklı organizasyonlar gibi çok çeşitli festivaller aracılığıyla çeşitli müzik türlerine sağlam bir destek verilmektedir. Buna ek olarak şehir, eğitim ve araştırma faaliyetleri, yerel genç sanatçılar için müzik alanında ilgi ve kariyerlerini geliştirmelerini sağlayan çeşitli eğitim olanaklarıyla dikkat çekmektedir.

Kolombiya Bogota, Mart 2012'de müzik şehri olarak seçildi. Hızla büyüyen müzik sektörü ve Latin Amerika'da müzik oluşturma ve faaliyetlerinin ana merkezi olarak dinamik müzik sahnesinin en önde gelen bir şehir olarak Bogota, üretken şehirler iletişim ağının misyonu doğrultusunda, müziği sosyo-ekonomik iyileştirme ve kültürel çeşitlilik için bir araç olarak görmektedir. Ulusal ve bölgesel düzeyde bir kültürel değişim merkezi olarak eşsiz bir profili olan Bogota, klasik müzikten popüler müziğe kadar tüm müzik türlerinin yaratılması ve tanıtılması ve müzik yapmak için sunulan birçok kamusal ve özel kültür alanı için mükemmel bir altyapıya sahiptir. Şehir, müzik endüstrisindeki kamu ve özel sektöre eşit derecede ilgi duyan müzik profesyonelleri için festivallerden uluslararası iş toplantılarına kadar geniş bir yelpazede etkinliklere ev sahipliği yapmaktadır.

Kongo Brazzaville, Ekim 2013 tarihinde üretken şehirler iletişim ağının ilk Afrikalı üyesi olarak altıncı UNESCO Müzik Şehri olarak seçildi. Brazzaville (Kinshasa şehri ile birlikte), Orta Afrika'nın geleneksel ritimleri ile Afro-Küba müziği arasındaki senkretizmden doğan bir müzik olan Kongolu Rumba'ya ev sahipliği yapmaktadır. Afrika kültürünün bir parçası olarak müzik, Brazzaville'in vaftizler, düğünler, cenaze törenleri ve dini uygulamalar gibi sosyal yaşamın tüm aşamalarının önemli bir parçasıdır. Şehrin kimliği içindeki büyük olaylar müzikle kutlanıyor ve Kongo'nun başkenti olarak şehir, Afrika Birliği'nin himayesinde 1996 yılında başlatılan Pan-Afrika Müzik Festivali'nin (FESPAM) genel merkezine ev sahipliği yapmaktadır. Brazzaville'de her iki yılda bir düzenlenen FESPAM, Afrika müziğine adanmış önemli etkinliklerden biridir. Ayrıca Brazzaville, Kongo ve Afrika'dan geleneksel müziğe adanmış ışıklar festivali Brazza bienali gibi çok sayıda özel ve toplumsal girişime de ev sahipliği yapmaktadır Url-4<sup>26</sup>.

UNESCO müzik şehri seçilebilme sürecinde Urfa, yukarıda yazılı şehirlerin sahip oldukları özellikler ve kriterleri karşılaştırmalı bir yöntemle iyice değerlendirmeli. Bu müzik şehirlerinin müzik kültür ve endüstrisi alanındaki varlıkları ve çalışmalarını dikkate alınarak bundan sonra bir müzik kenti olarak yapılacak olan çalışmalara devam etmesi ve yapılmış olan çalışmalarını yeniden değerlendirmesi toplumsal, kültürel ve ekonomik yönden gelişmesine olumlu fayda sağlayacaktır.

<sup>26</sup> <http://www.listentotheworld.net/human-aesthetics/unescos-cities-of-music/>



## Şanlıurfa UNESCO Müzik Şehri Projeleri

Ülkemizde kültür ve sanat alanındaki genel eğilim, çoğunlukla geçmiş, tarihi ve geleneksel yapıları öne çıkarma eğilimindedir<sup>27</sup>. Urfa'da Müzik, Arkeolojik buluntulara göre MÖ 8.000 yılından başlayarak günümüze kadar 10.000 yıllık bir tarihi geçmişe sahiptir. Bugüne kadar seçilmiş olan UNESCO Müzik Şehirleri listesine bakıldığında zaman bu kadar kadim bir tarihi geçmişe sahip hiçbir şehir bulunmamaktadır. Urfa'da insanlık tarihi ile aynı yaştaki müzik, tarih boyunca farklı ırk, din, dil ve inanca sahip toplumlara birleştirilerek sözlü gelenek içerisinde günümüze kadar nesiller boyunca aktararak gelmiştir. Halk müziği, klasik Türk müziği ve tasavvuf müzik türlerinde zengin bir repertuvar ve müzik geçmişinin yanı sıra bu müzik türlerinde ünlü yerel sanatçı, bestekâr, icracı ve akademisyene sahiptir<sup>28</sup>. Urfa, zengin bir müzik kültürüne sahip olmasına rağmen geleneksel yönüyle sıra geceleri müzik toplulukları Şanlıurfa'da daha yaygın olarak öne çıkmaktadır. Bu yönüyle Urfa, hem ulusal olarak ülkemizde hem de uluslararası alanda UNESCO müzik şehri kapsamında dikkat çeken bir müzik kültürüne sahiptir.

Şanlıurfa Büyükşehir Belediyesi Urfa müzik kültürünün UNESCO tarafından tescil edilmesi yönünde çalışmalar yapmıştır. Yapılan çalışmalar ve projeler "UNESCO CREATIVE CITIES NETWORK (CANDIDATE)" web sayfasında görülmektedir:

1. Geleneksel sohbet toplantısı ile müzik geceleri: Sıra gecesini ile şehrin müzik geleneğinin en önemli olayı ve sıra gecesinde hizmet veren grupların kapasitelerinin artırılması hedeflemiştir. Böylece, müzik alanındaki ekonomik katkı turizm yoluyla gastronomi ile birlikte ele alınması amaçlamıştır. Bu projenin ana amacı, şehirdeki gelir dağılımını dengelemek ve çalışanların yaşam ve hizmet koşullarını iyileştirmektir.
2. Her yerde müzik: Şehrin müzik hayatını ve sesini duyurabilmek, amatör müziği teşvik etmek ve desteklemek, müzisyenlerin koşullarını ve kapasitelerini geliştirmek ve koşullarını iyileştirmek.
3. Dijital müzik hazinesi: Yakında faaliyete geçecek olan Kent Kültür Merkezi, müzikle ilgili tüm etkinliklerin gerçekleştirilebileceği bir birim oluşturmayı amaçlamaktadır. Öncelikle, bugüne kadar yapılmış olan araştırmalar ve yayınlar, kentte müzikle ilgili ses ve video kaydı, sınıflandırma ve sayısallaştırma için bulunacak ve tescil edilmek üzere kaydedilmemiş, kayıtsız ve belgesiz müzik değerlerini bir araya getirerek tek bir arşivde toplanacaktır. Notların ve yazılı metinlerin yer aldığı tüm dokümanlar bir kütüphanede kentin hazinesi olarak korunacak, dijital hazine tüm araştırmacılara yerinde ve uzaktan erişime açılacaktır.
4. Uluslararası müzik festivali: UCCN'deki şehrimizi ve diğer şehirleri farklı müzikal stilleri teşvik etmek, geleneksel müziği evrensel olarak entegre etmek, müzik kentleri için bir buluşma ortamı yaratmak, atölye çalışmaları yoluyla deneyimleri paylaşmak ve katılımcı kentin gelişiminin müzik ve kültürel varlıklarını desteklemek için UCCN'deki şehirleri bir araya getirmek.
5. Engelsiz olarak müzik: Şehirde imkân sahibi olmayan gruplara müzik ve enstrüman eğitimi vermek için UCCN vatandaşları ve diğer uluslararası şehirlerden oluşan bir orkestra kurmak, böylece kentin sosyo-ekonomik yaşantısına katkıda bulunmak ve UCCN şehirleri için bir rol modeli olmak.
6. Üretken bir Afrika için yardım eli: Şehrin yaratıcılıklarının turizm ve ticaret alanlarında ortaya çıkaracağı dinamizm, toplumsal gelişimin hızlandırılması ile kent kurumlarının kapasitesinin artırılması. Kenya-Garissa kenti için yapılacak eğitim ve diğer faaliyetler ile kardeş şehir olmak ve yetim kalan çocukların kardeş şehir için yetimhane inşaatına başlanacak ve bu çocuklar topluma yeniden kazandırılacak Url-3<sup>29</sup>.

## SONUÇ VE ÖNERİLER

UNESCO müzik şehri başvurusu için hem ülkemize ve hem de Urfa'ya kültürel ve ekonomik anlamda katma değer sağlayacak öneriler bulunmaktadır. Yukarıda yazılan UNESCO'nun müzik şehri için belirlediği kriterler, temel unsurlar ve stratejilerde göz önüne alınarak birtakım değerlendirmeler de yapılabilir. Bu değerlendirmeler ve önerileri şu şekilde sıralayabiliriz.

1. Turizm- gastronomi-yabancı dil: Urfa müzik kültürü ile birlikte düşünülmesi gereken önemli diğer bir unsur da kültürel ve tarihi değerler kapsamında kültürel turizmdir. Geleneksel kültürel turizmde, turistlerin geleneği yöresel olarak yerinde yaşaması daha aktif bir şekilde ekonomik

<sup>27</sup> Ada, S. (2011), *Sivil Toplum Gözüyle Türkiye Kültür Politikası Raporu Konferans Konuşmaları*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul, s. 38.

<sup>28</sup> Altıngöz, Halil, "Urfa Müziği Hakkında", <https://www.google.com.tr/search?biw>.

<sup>29</sup> <http://www.musicurfa.com.tr/>



üretkenliğe katkı sağlayacağı bir gerçektir. Müzik kültürü alanındaki zenginliği ile birlikte gastronomi alanında da zengin ve farklı olan Urfa'nın, turizm alanında ekonomik beklentilerini gerçekleştirmesi ve sürekliliğini sağlaması yöre halkının yabancı dil bilgisi ve kitle iletişim araçları ile birlikte bilgisayar-internet kullanımıyla paralellik göstermektedir. Tarihi ve turistik mekânlarda, müzik ve gastronomi alanlarında hizmet verilen her yerde çalışan personelin Avrupa Dil Standardı çerçevesinde en az A2 seviyesinde İngilizce dil yeteneğine sahip olması önem arz etmektedir. Belediyeler, kamu kurum ve kuruluşları yöre halkını, kamu ve özel şirket çalışanları teşvik ederek şehrin yabancı dil bilgisini geliştirebilir.

2. Medya-reklam: Reklamcılık sektörü mal ve hizmet tanıtımının yanı sıra imaj yönetimi, lobicilik, halkla ilişkiler, kurumsal iletişim ve sponsorluk gibi konularda etkili bir iletişim aracıdır. Şehirlerin, sanat alanında üretkenliğini, tarihini, geleneklerini, kültür mirasını ve turizm potansiyeli ile kendisini yerli ve yabancı turistlere tanıtmasında MEDYA faaliyetleri çok aktif bir rol oynamaktadır. Müzik faaliyetleri ve aktivitelerinin tanınan bir merkezi olmak için en etkili araç medyadır. Kültür endüstrisi ve kültür turizmi, medya ve kitle iletişim araçları ile reklam endüstrisi içerisinde yer alarak üretim, tüketim ve pazarlama teknikleri birlikte düşünülmelidir.
3. Toplumsal iş birliği: UNESCO programlarının hayata geçirilmesinde en önemli unsurlardan bir diğeri de "iş birliğidir". Başta hükümet ve devlet kuruluşları olmak üzere, tüm kamu ve özel kurum ve kuruluşlar, sivil toplum örgütleri, bireyler ve üretkenlik ve yaratıcılık alanında uzman örgütler birlikte hareket ederek fikir alışverişinde bulunacak bir politika geliştirilmelidir. Planlar, projeler, politik öneriler, stratejiler, politikalar ve faaliyetler düzenlenmeli ve ödüllü yarışmalarla desteklenerek teşvik edilmelidir. Örneğin vize işlemlerinin kolaylaştırılması devlet politikası olarak şehirlerin kültür endüstrisinin gelişmesinde etkili olacaktır.
4. Müzik festivalleri: Uluslararası, Doğu ve Batı müzik kültürlerini birleştirecek ulusal ve uluslararası müzik festivalleri düzenlemek. Bu festivallere davet edilecek müzik toplulukları, bandolar gibi icracı sayısı fazla olan topluluklar olması daha etkili olacaktır. Bandolar, sokaklarda, stadyumlarda, açık ve kapalı mekânlarda, tarihi mekânlarda yapacağı gösteri ve konser etkinlikleriyle hem yerel halkın hem de iç ve dış turizm kapsamında turist sayısının artması ve beğenisini kazanacaktır. Ayrıca sıra gecesi müzik toplulukları da yurt dışında tanıtım anlamında uluslararası müzik festivallerine katılması sağlanmalıdır. Sıra gecesi müzik topluluklarının yurt dışında katılacağı festival veya etkinlikler, görsel ilgi ve beğenin arttırılması amacıyla yöresel halk oyunlarıyla desteklenmelidir. Şehir merkezinde yapılacak olan festivallerde yabancı müzik toplulukları tarafından icra edilecek olan faaliyetler şehrin tarihi mekânlarında yapılarak şehrin turizm alanında tanıtımına katkı sağlayacaktır. Örneğin, 2015 yılında UNESCO müzik şehri olan Seville, Noel kültürü kapsamında, şehrin önemli tarihi mekânlarında Figaro, Carmen ve Don Giovanni gibi operalara ev sahipliği yaparak şehrin tanıtımına katkı sağlamıştır.
5. Müzik bahçesi: Zengin bir müzik çeşitliliği olan Urfa, bir müzik bahçesi projesiyle iç ve dış turizmde cazibe merkezi olabilir. Bu müzik bahçesi içerisinde yerli halkın hem kendi müzik kültürlerine hem de yabancı müzik kültürlerine olan bilgisi ve ilgisi geliştirilebilir. Genç ve amatör müzisyenler, yurt içinde ve yurt dışından getirilecek olan ünlü müzisyenler, sanatçılar ve müzik topluluklarıyla buluşturulabilir. Müzik alanında üretken şehirlerden biri olan Bologna örnek çalışmalarında bulunmuştur. Şehir, üretkenliği geliştirmek için aralarında sanatçılar, resmi ve özel kurumlar, yerel ve belediyeler düzeyinde kamu binalarını müzikal amaçlar doğrultusunda tahsis ederek konser ve etkinliklerin düzenlenmesinde katkıda bulunmuştur. Bu çalışmalardan dolayı şehirde 16 müzik festivali düzenlenmektedir.
6. Göç ve mülteciler: Yakın zamanda, ülkenin ve şehrin sınır komşusu olan ülkelerde savaşlar ve siyasi nedenlerden dolayı büyük göç olayları yaşandı. Siyasi ve toplumsal olaylardan dolayı meydana gelen savaşlar ve çatışmalardan dolayı ortaya çıkan göç olgusunun yerel müziğe etkisi olmaktadır. Göç olgusu içerisinde bulunan insanlara yönelik müzikal çalışmalar yapılmalıdır. Bu tür çalışmalar içerisinde yapılan plan ve projeler uluslararası platformda dikkat çekecektir. Örneğin 2014 yılında UNESCO müzik şehri olan Ghent, göç kapsamında müzik ve tarih ilişkisini ortaya koyan bir organizasyon düzenleyerek dikkat çekmiştir.
7. Kültür, sanat ve müzik komisyonları: Bir kültür endüstrisi ürünü olarak UNESCO kapsamında ekonomik kalkınma temelli değerlendirilecek kültür ürünlerinin tanıtımı, araştırılması ve geliştirilmesi için her meslek ve eğitim seviyesinde meydana getirilmiş komisyonlar oluşturmak. Bu komisyonlar, deneyim, bilgi ve en iyi uygulamaları paylaşmak; profesyonel ve sanatsal değişim programları ve ağları oluşturmak; sürdürülebilir kentsel gelişim için politikalar ve

önlemler; iletişim ve farkındalık artırma faaliyetlerini yürütmeli ve şehrin gelecekte üretken müzik endüstrisi çalışmalarına yön verecek projeler üretmelidir.

Sonuç olarak tarihi, geleneksel ve zengin müzik kültürüyle Şanlıurfa, UNESCO müzik şehri olma yolunda üstlendiği vizyon ve misyon ile gelişim ve değişime açık olarak bu akademik makalede veya buna benzer çalışmalarda dikkat çekilen kriterleri göz önüne alarak yeni stratejiler geliştirmelidir. Bu tür çalışmalar birer yol haritası gibi düşünülmelidir. Böyle bir kazanım ilin ve ülkemizin başta müzik endüstrisi, kültür endüstrisi, gastronomi ve turizm endüstrisinde gelişim ve değişimle birlikte ilin ekonomik yönden kalkınmasına oldukça katkı sağlayacaktır.

Bir müzik şehri olmak demek, en basit tanımıyla canlı bir müzik ekonomisine sahip olmak demektir. Müzik şehirleri topluma sağladıkları önemli ekonomik, istihdam, kültürel ve sosyal faydalarla öne çıkmaktadırlar. Şehrinize turist mi çekmek istiyorsunuz? Genç ve dinamik gençleri mi çekmek istiyorsunuz? Bu soruların cevaplarının müzikle birlikte düşünülmesi gerekir veya diğer çözümlerin yanında müzikte olmalıdır.

**KAYNAKÇA**

- Ada, S. (2011), *Sivil Toplum Gözüyle Türkiye Kültür Politikası Raporu Konferans Konuşmaları*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul
- Altingöz, Halil, “Urfa Müziği Hakkında”, [https://mpira.ub.uni-muenchen.de/58231/](https://www.google.com.tr/search?biw=1280&bih=561&ei=nkQNXp_9FITmgWttZa4DA&q=urfa+m%C3%BCzik+tarihi+pdf&oq=urfa+m%C3%BCzik+tarihi+pdf&gs_l=psy-ab.3...11747.19894..20429...0.0.0.230.3552.0j20j1....2..0....1..gws-wiz.0j0i67j0i22i30j33i21j33i22i29i30.YxFYmUIzw-0, (28.11.2018)</a></p>
<p>Anttiroiko, A. (2010), “Creative city concept in local economic development: the case of Finnish cities”, <a href=)
- Besim, E. (1927), *Darül Elhan Anadolu Halk Şarkıları*, Evkaf Matbaası, İstanbul
- Bocella, N, Salerno, I. (2016), “Creative economy, Cultural Industries and Local Development”, *Procedia*,
- Hanning, B. R. (1998), *Concise History of Western Music*, WW Norton Company, New York
- Kaldı, M. Kişisel görüşme, Kasım 2018, Urfa
- Kara, T. (2014), “Kültür Endüstrisi Kavramı Çerçevesinde Medya Ürünleri: Eleştirel Yaklaşım”, *The Turkish Online Journal of Design, Art and Communication*, sf. 51-60, s. 1, c. 4, [www.dergipark.gov.tr](http://dergipark.gov.tr/tojdac/issue/13016/156820, 26.11.2018</a></p>
<p>Koluçak, İ. (2017), “Eleştirel Teorisyenlerin kültür endüstrisi kavramı çerçevesinde sanata ve sinemaya yaklaşımları”, <i>Abant Kültür Araştırmaları Dergisi (AKAR)</i>, c. 2, s. 3, sf. 135-156, file:///C:/Users/travelmate/Desktop/Eleştirel%20Teorisyenlerin%20kültür%20endüstrisi%20kavramı%20çerçevesinde%20sanata%20ve%20sinemaya%20yaklaşımları%20.pdf, (10.10.2018)</p>
<p>Kurt, A. O. (2017), Göler, M. E. (2017), “Anadolu’da İlk Tapınak: Göbeklitepe”, <i>Cumhuriyet İlahiyat Dergisi</i>, c. 21, s. 2, sf. 1107-1138, (<a href=)), (03.01.2019)
- Kürkçüoğlu, S., Akbıyık, A. (2011), *Şanlıurfalı Saz ve Söz Ustası Kısaslı Âşık Sefai (Mehmet Acet)*, Yorum Matbaacılık, Ankara
- b.Kürkçüoğlu, S. ; Akbıyık, A. (2014), *Kısaslı Âşık Celâlî (Veli Göncü)*, Elif Matbaası, Şanlıurfa
- Kürkçüoğlu, A. C., Kürkçüoğlu, S. S. (2017), *Şanlıurfa Kültür ve Turizm Varlıkları*, Şurkav Yayınları, Urfa
- Kürkçüoğlu, S. (2017), *Şanlıurfa Sıra Gecesi Geleneği ve Türküleri*, Kurtuluş Matbaası, Şanlıurfa
- Mahmut Ragıp, (1927), *Anadolu Türküleri Musiki İstikbalimiz*, Marifet Matbaası,
- Negus, K. (1996), *Popular Music Theory*, Wasleyan University Press, London
- Önal, M. (2017), *Urfa-Edessa Mozaikler*, Aycı, Zonguldak
- Say, A. (2003), *Müzik Tarihi*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara
- Tekin, E. (2007), *Safedi'nin Müzik Teorisinin İncelenmesi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü (Tez danışmanı: Recep Uslu)
- Turhan, S., Akbıyık, A., Kurtoğlu, M., Küzeci, Ş. (2018), *Müziğin İzinde Üç Kardeş Şehir Harput/Elazığ-Şanlıurfa-Kerkük*, Yediz Ofset, İstanbul

- Uçan, A. (2000), *Geçmişten Günümüze Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü*, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara
- Özalp, H. (2016), “İnsanlığın En Eski Tapınağı Göbeklitepe Teolojik Olarak Bize Ne Söyler”, *Bilimname*, c. 30, sy. 1, sf. 59-74
- Url-1 <http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001560/156026e.pdf>, (10.10.2018)
- Url-2 [http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/pdf/Creative\\_cities\\_brochure\\_en.pdf](http://www.unesco.org/new/fileadmin/MULTIMEDIA/HQ/CLT/pdf/Creative_cities_brochure_en.pdf), (12.10.2018)
- Url-3 <http://www.musicurfa.com.tr/>, 10.11.2018
- Url-4 <http://www.listentotheworld.net/human-aesthetics/unescos-cities-of-music/>, (28.11.2018)
- Url-5 <https://www.ifpi.org/downloads/The-Mastering-of-a-Music-City.pdf>, (25.11.2018)