

Müzik Alanında Çalışmalar 2

Yazarlar

Dr. Öğr. Üyesi Bekir TANYERİ

Dr. Öğr. Üyesi Turgay AKDAĞOĞLU

Dr. Öğr. Üyesi Kemal ÖZAVCI

Dr. Halil İMİK

Dr. Öğr. Üyesi Emrah UÇAR

Öğr. Elm. Mustafa OFLAZ

İmtiyaz Sahibi / Yaşar Hız
Yayına Hazırlayan / Gece Kitaplığı
Birinci Basım / Aralık 2024 - Ankara
ISBN / 978-625-388-140-5

© copyright

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

Gece Kitaplığı

Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak
Ümit Apt No: 22/A Çankaya/ANKARA
0312 384 80 40
www.gecekitapligi.com / gecekitapligi@gmail.com

Baskı & Cilt

Bizim Büro
Sertifika No: 42488

Müzik Alanında Çalışmalar 2

Yazarlar

Dr. Öğr. Üyesi Bekir TANYERİ

Dr. Öğr. Üyesi Turgay AKDAĞOĞLU

Dr. Öğr. Üyesi Kemal ÖZAVCI

Dr. Halil İMİK

Dr. Öğr. Üyesi Emrah UÇAR

Öğr. Elm. Mustafa OFLAZ

İÇİNDEKİLER

MİKS VE MASTERING AŞAMALARINDA SİNYAL ZİNCİRİ VE ÖNEMİ

Bekir TANYERİ.....7

ÇALGI EĞİTİMİNİN BİREY VE TOPLUM ÜZERİNDEKİ SOSYO- KÜLTÜREL VE BİLİŞSEL ROLÜ

Turgay AKDAĞOĞLU.....19

GELENEKSEL ÂŞIK MÜZİĞİNDE “KİRŞEHİRLİ ÂŞIK BEKTAŞ BİLİR (GAHİRİ)” ÖRNEĞİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Kemal ÖZAVCI.....29

CSOUND: DİJİTAL SES SENTEZİ VE EĞİTİMDEKİ ROLÜ

Osman Halil İMİK.....66

TÜRK HALK MÜZİĞİ'NDE DİVAN GELENEĞİ İCRA PRATİKLERİ VE YORUMCULUK

Emrah UÇAR.....85

SUFİ KÜLTÜRÜNDE MUSİKİ ALGISI VE METAFORİK BAĞLAMDA NEY VE REBAP ÇALGILARININ İNCELENMESİ

Mustafa OFLAZ.....103

MİKS VE MASTERING AŞAMALARINDA SİNYAL ZİNCİRİ VE ÖNEMİ

Bekir TANYERİ¹

ÖZET

Bu makalede, müzik prodüksiyonunda kritik öneme sahip miks ve mastering süreçleri ile bu süreçlerdeki sinyal zincirinin rolü incelenmiştir. Miks aşaması, bireysel enstrümanların ton, dinamik ve stereo yerleşimlerini optimize ederek bir kaydın genel yapısını oluştururken, mastering aşaması bu yapıyı tamamlayarak müziğin son halini almasını sağlar. Her iki süreçte de sinyal işlemcilerinin doğru sıralanması, sesin doğal dengesini, dinamik yapısını ve estetik özelliklerini koruyarak kaliteli bir sonuç elde etmek için hayati önemdedir.

Miks aşamasında ekolayzır, kompresör ve reverberasyon gibi araçlar kullanılarak enstrümanların ses özellikleri şekillendirilirken; mastering aşamasında ekolayzır, kompresör, limitör ve stereolizer gibi işlemcilerle kaydın final seviyesi artırılır ve dinamik yelpaze korunur. Bu süreçlerde, sesin doğal estetiğini korumak ve gereksiz işlemlerden kaçınmak temel prensiplerdir.

Sonuç olarak, miks ve mastering aşamalarındaki sinyal zincirinin doğru ve bilinçli bir şekilde uygulanması, müzik prodüksiyonunun kalitesini belirleyen temel unsurlardan biridir. Bu süreçlerde teknik bilgi ve estetik anlayışın dengeli bir şekilde kullanılması, dinleyiciye hem teknik hem de duygusal anlamda etkileyici bir müzik deneyimi sunar.

ABSTRACT

This article examines the critical role of the signal chain in the mixing and mastering stages of music production. The mixing stage focuses on optimizing the tone, dynamics, and stereo placement of individual instruments to construct the overall structure of a track, while the mastering stage finalizes this structure, shaping the music into its polished, final form. In both stages, the proper sequencing of signal processors is essen-

1 Doktor Öğretim Üyesi, Kırıkkale Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzik Bölümü. bekirtanyeri@gmail.com

tial for preserving the natural balance, dynamic structure, and aesthetic qualities of the audio, ensuring a high-quality outcome.

During the mixing stage, tools such as equalizers, compressors, and reverberation are utilized to shape the sonic characteristics of instruments. In the mastering stage, processors like equalizers, compressors, limiters, and stereolizers are applied to enhance the final level of the track while maintaining its dynamic range. A fundamental principle in both processes is preserving the natural aesthetics of the audio and avoiding unnecessary processing.

In conclusion, the deliberate and precise application of the signal chain in the mixing and mastering stages is a fundamental determinant of music production quality. Balancing technical expertise with aesthetic sensibility throughout these stages enables the creation of a final sound that is both professional and unique, offering listeners a compelling musical experience on both technical and emotional levels.

GİRİŞ

Müzik prodüksiyon sürecinin ileri aşamaları olan miks ve mastering, bir kaydın profesyonel seviyeye ulaştırılmasında en kritik görevleri üstlenir. Bu aşamalarda kullanılan sinyal zinciri (signal chain), yani ses sinyalinin geçtiği işlem adımlarının sıralaması, kayıt kalitesinin dinleyiciye sunulmuş şekli üzerinde doğrudan etkilidir. Sinyal zinciri; equalizer (EQ), kompresör, limiter, stereo genişletici gibi birçok işlem bileşeninden oluşur ve bu bileşenlerin sıralaması, kaydın frekans dağılımını, dinamik aralığını ve uzamsal algısını doğrudan etkiler. Miks ve mastering sürecinde sinyal zincirinin dikkatli bir şekilde yapılandırılması, her iki aşamanın da temel amaçlarını gerçekleştirebilmek için gereklidir. Miks aşaması, bir kayıttaki tüm ses elemanlarının dengelenmesi ve birbirleriyle uyumlu hale getirilmesini hedeflerken; mastering, miksin bütünlüğünü koruyarak eserin profesyonel standartlara uygun hale getirilmesi ve farklı platformlarda tutarlı bir dinleyici deneyimi sunulması amacı taşır.

Sinyal zinciri, miks ve mastering süreçlerinde farklı işlevler üstlenir. Miks aşamasında sinyal zinciri, enstrümanların frekanslarının dengelenmesi, alan yaratılması ve dinamiklerin kontrol edilmesi için optimize edilir. Bu aşamada kullanılan kompresörler, dinamik aralıkları belirli bir seviyeye getirirken, EQ gibi araçlar frekansların birbiriyle uyumunu sağlar. Öte yandan, mastering sürecinde sinyal zinciri; parçanın dinamik aralığını koruyarak ses yüksekliğini belirli bir standarda getirmeyi, frekans dağılımını daha geniş bir dinleyici kitlesine uygun hale getirmeyi ve stereo genişlik gibi son düzenlemeleri yapmayı hedefler. Burada kullanılan

limiter ve çok bantlı kompresör gibi araçlar, parçanın en üst ses seviyesine ulaştığında dahi bozulmaların önüne geçerek kayıt kalitesini korur.

Sinyal zincirinin doğru yapılandırılmasının kayıt üzerindeki etkisi büyüktür. Her bileşenin sinyal zincirindeki konumu, işlevselliğini belirler ve yanlış sıralama ses kalitesinde ciddi düşümlere yol açabilir. Örneğin, EQ'nun sinyal zincirinde erken bir aşamada yer alması frekansların dengelenmesine katkı sağlarken, kompresörün yanlış bir noktada kullanılması dinamik dengesizliklere neden olabilir. Akademik ve profesyonel alanda, sinyal zincirinin tüm bu unsurlarını göz önünde bulundurarak yapılan analizler, müzik prodüksiyonunun tüm aşamalarında kaliteyi artırma yolunda önemli bir rehber sunmaktadır. Bu çalışmada, miks ve mastering sürecinde sinyal zincirinin doğru konumlandırılmasının teorik ve pratik yönleri incelenecek, bu yapılandırmanın nihai kayıt üzerindeki etkileri detaylandırılacaktır.

Sinyal Zinciri Nedir?

Sinyal zinciri, bir ses sinyalinin kayıttan veya canlı performanstan son kullanıcıya ulaşana kadar geçtiği işlem adımlarının sıralamasıdır. Bu zincir, sesin başlangıç noktasından itibaren çeşitli işleme birimleri (mikrofon, preamp, EQ, kompresör, reverb, vs.) üzerinden geçerek istenilen ses çıktısına dönüşür. Her bir bileşen, sinyalin frekans dağılımını, dinamik aralığını, stereoya yayılımını ve genel ses kalitesini etkiler. Sinyal zinciri, hem analog hem de dijital ortamda çalışabilir, ancak doğru sıralama ve her bileşenin doğru şekilde ayarlanması, nihai sesin kalitesini belirler. Özellikle müzik prodüksiyonunda, miks ve mastering süreçlerinde sinyal zincirinin doğru yapılandırılması, kayıtların profesyonel standartlara uygun hale getirilmesinde kritik bir rol oynar. Bu çalışma kaydedilen sesin, dijital ortamdaki işlem sırasında kullanılan sayısal işlemcilerden incelenecektir.

Miks ve Mastering Süreçlerinde Sinyal Zincirinin Rolü

Miks ve mastering süreçlerinde sinyal zinciri, sesin kayıttan son kullanıcıya ulaşana kadar geçtiği kritik adımların sıralanmasını ifade eder ve her iki aşama için de farklı işlevlere hizmet eder. Miks aşamasında, çeşitli enstrüman ve seslerin birbirleriyle uyumlu hale getirilmesi amacıyla sinyal zinciri, frekans dengesini sağlamak, dinamikleri kontrol etmek ve stereo alanı şekillendirmek için kullanılır. EQ, kompresör, reverb ve delay gibi araçlar, sesin istenilen şekilde düzenlenmesini sağlar. Mastering aşamasında ise sinyal zinciri, miks bütünlüğünü koruyarak eserin son halini almasını sağlar. Burada kullanılan araçlar, sesin yüksekliğini artırmak, dinamik aralığı optimize etmek ve frekans dağılımını genişletmek amacıyla belirli bir sıraya göre yerleştirilir. Sinyal zincirinin doğru yapılandırılması, her iki süreçte de ses kalitesini doğrudan etkiler, çünkü

her bileşen sesin tonunu, yoğunluğunu ve alanını şekillendirir. Bu nedenle, miks ve mastering aşamalarında sinyal zincirinin rolü, her iki sürecin hedeflerine ulaşmasında kritik bir faktördür.

Miks ve Mastering Arasındaki Farklar

Miks, bir kayıttaki tüm ses elemanlarının dengelenmesi, bir araya getirilmesi ve uyumlu hale getirilmesi sürecidir. Bu aşamada, enstrümanların, vokallerin ve efektlerin birbirleriyle uyumlu bir şekilde yerleştirilmesi sağlanarak, dinamikler, frekans dağılımı ve stereo alan optimize edilir.

Mastering ise, miks aşamasından çıkan nihai kaydın, tüm formatlarda ve dinleme ortamlarında tutarlı bir ses deneyimi sunacak şekilde sonlandırılmasını amaçlar. Mastering sürecinde, ses seviyesi artırılır, dinamik aralık optimize edilir ve frekanslar daha geniş bir spektrumda dengelenerek, parçanın müzikal bütünlüğü korunur ve endüstri standartlarına uygun hale getirilir.

Kısaca, miks aşaması yaratıcı düzenlemeleri içerirken, mastering aşaması bu düzenlemeyi yayına uygun bir formatta sonlandırmaya odaklanır.

Her İki Aşamaya Özgü Sinyal Zinciri Gereksinimleri

Miks ve mastering süreçlerinde sinyal zincirinin yapılandırılması, her iki aşamanın özgün gereksinimlerine göre farklılık gösterir. Miks aşamasında, sesin frekans dengesi, dinamik kontrolü ve stereo alanının optimize edilmesi amacıyla EQ, kompresör, reverb ve benzeri araçlar ön planda kullanılır. Bu aşamada, her bileşen sesin yaratıcı düzenlemelerini destekler ve daha geniş bir ses paleti oluşturur.

Mastering aşamasında ise, miksin son halinin tutarlı ve endüstri standartlarına uygun şekilde tamamlanabilmesi için limiter, çok bandlı kompresör ve geniş frekans aralığına sahip EQ gibi araçlar devreye girer. Burada amaç, parçanın genel ses seviyesini arttırmak, dinamik aralığı optimize etmek ve tüm formatlarda tutarlı bir deneyim sunmaktır.

Miks Aşamasında Kullanılan Temel İşlemciler

Miks aşamasında, her ses elemanının doğru şekilde yerleştirilmesi ve birbiriyle uyumlu hale getirilmesi amacıyla bir dizi işlemci kullanılır. Bu işlemciler, sesin kalitesini arttırmak, denge sağlamak ve müzikal bütünlüğü korumak için kritik öneme sahiptir. Temel miks işlemcileri arasında *kompresör*, *equalizer* (EQ), *reverb* ve *delay* gibi araçlar yer alır.

Sesin elektrik enerjisine dönüştürülmesi, sinyalin kolaylıkla işlenebilir hale gelmesini sağlar ve bu süreç “sinyal işleme” olarak adlandırılır. Sinyal işlemeye mikrofon preamplifikatörleri, ekolayzırlar, kompresörler, limiterler ve amplifikasyon gibi işlemler dahildir ve bu işlevler hem analog hem de dijital ortamda gerçekleştirilebilir. Analog işlemcilerde devre tasa-

rımı ve bağlantılar ses kalitesini doğrudan etkilerken, dijital işlemcilerde kalitenin belirleyicisi, kullanılan algoritmalar ve programlamadır. Her iki tür işlemci de ses sinyalinin iyileştirmek veya değiştirmek için kullanılır ve miks aşamasında hem analog hem de dijital işlemcilerin bir arada kullanılması gerekebilir (Harris, 2009:110).

Equalizer (EQ), Bir filtre, sinyalleri frekanslarına göre ayırmak amacıyla kullanılan bir cihaz veya ağıdır. Filtreler, yalnızca geçiş bandı üzerinden tanımlanabilir; bu durumda, ilgilenilen frekanslar sinyal yoluna alınır. Alternatif olarak, belirli frekansların ortadan kaldırıldığı durdurma bandı üzerinden de tanımlanabilirler. Çoğu filtre için varsayılan tasarım modu, belirli bir kesim frekansının altındaki tüm frekansların ve doğru akıma kadar uzanan frekansların geçişine izin veren alçak geçiren filtre olarak belirlenmiştir. Basit bir düzenleme ile, belirli bir kesim frekansının üzerindeki tüm frekansların geçişine izin veren yüksek geçiren filtre oluşturulabilir. Bant geçiren gibi daha karmaşık yanıt türleri, bu temel elemanlardan yararlanarak inşa edilir. Pasif filtreler, devrede herhangi bir yükseltici bileşen içermeyen filtrelerdir. Sinyale enerji ekleyemedikleri için yalnızca sinyalleri zayıflatma işlevi görebilirler. Aktif filtreler ise, transistör veya işlem yükseltici tabanlı kazanç kademeleri kullanır ve bu sayede spektrumun tamamını veya belirli frekans bantlarını güçlendirme imkânı sunar. Bir ekolayzır ise, bir sistemin yanıtındaki istenmeyen genlik veya faz özelliklerini dengelemek için filtreler kullanan bir cihazdır (Ballou, 2008:785).

Ekolayzır; sesin frekans dağılımını düzenleyerek, belirli frekansların vurgulanmasını ya da kesilmesini sağlar. Bu işlemci, enstrümanların ve vokallerin karışım içinde birbirleriyle uyumlu olabilmesi için her sesin belirli bir frekans aralığında yer almasını sağlar. EQ, sesin netliğini artırmak için düşük frekansları temizler veya yüksek frekansları parlattır.

Kompresör, sesin dinamik aralığını kontrol etmek amacıyla kullanılır. Yüksek seviyedeki sesleri yumuşatırken, düşük seviyedeki sesleri güçlendirir. Bu sayede, sesin daha dengeli ve tutarlı hale gelmesi sağlanır. Kompresör, özellikle vokaller ve davul gibi enstrümanlarda dinamik kontrol sağlamak için oldukça önemlidir. Ayrıca, sesin 'sıkıştırılması', miks içinde daha net bir şekilde duyulmasını sağlar.

Reverb ve delay, Reverb, stüdyo efektleri arasında önemli bir yer kapladığından, çoğu Dijital Ses İstasyonu (DAW) birden fazla algoritma sunmakta olup, birçok üçüncü parti eklenti de (ücretsiz ve paylaşım tabanlı olanlar dahil) kullanıcıların erişimine sunulmaktadır. Henüz belirli bir tercihe sahip değilseniz, başlangıçta hangi reverb algoritmasını seçeceğiniz konusunda endişelenmenize gerek yoktur; zira günümüzde pek çok reverb etkisi oldukça işlevseldir ve belirli bir reverb efektinin belirli bir

görev için ne kadar uygun olduğunu yalnızca uygulama sırasında değerlendirmek mümkündür. Ancak küçük bir uyarı yapmak gerekirse, kaliteli reverb efektleri genellikle yüksek oranda CPU gücü gerektirir; bu nedenle işlemci kullanımında düşük kaynak tüketimi sunduğunu iddia eden seçeneklere, arayüz grafiklerinin çekiciliğine aldanmaksızın dikkat edilmelidir (Senior,2011:233).

Reverb sesin uzamsal özelliklerini şekillendiren efektlerdir. *Reverb*, bir sesin çeşitli yüzeylerden yansması sonucu oluşan yankılanma etkisini taklit eder, bu da sesin derinliğini ve mekanik algısını artırır. Müzikal dokuyu zenginleştirmek için özellikle vokaller ve enstrümanlar üzerinde kullanılır. *Delay* ise, sesin bir süre sonra tekrar edilmesini sağlar. Bu efekt, sesin genişliğini ve hareketliliğini artırarak miksin daha dinamik olmasına katkı sağlar. *Delay*, özellikle davul ve vokallerde yaygın olarak kullanılır, aynı zamanda melodik tekrarlar yaratmak için de uygundur.

Bu işlemciler, miks aşamasının temel araçlarıdır ve doğru kullanıldıklarında, her ses elemanının birbiriyle uyum içinde çalışmasını sağlayarak profesyonel bir miksin oluşturulmasında belirleyici rol oynar.

Mastering Aşamasında Kullanılan Temel İşlemciler

Mastering aşaması, miksin son halinin endüstri standartlarına uygun bir biçimde sonlandırılması sürecidir ve burada kullanılan işlemciler, kaydın son şeklini almasını sağlamak için büyük öneme sahiptir. Masteringde, sesin yüksekliği, dinamik aralığı, frekans dengelemesi ve stereo alan genişliği gibi unsurlar optimize edilir. Bu aşamada kullanılan temel işlemciler arasında *limiter*, *multiband kompresör*, *stereo genişletici*, ve *equalizer* (EQ) gibi araçlar bulunur.

Limiter, bir limiterin temel görevi, sinyallerin belirlenen eşik değerini aşmasını engellemektir—ne olursa olsun. Genellikle ani geçici sinyalleri ve zirve noktalarını sınırlamak için kullanılır. Limiterler, miks işlemi dışında da birçok alanda kullanılır: PA sistemlerini korumak, bir FM radyo istasyonunun bitişik frekans bandındaki bir istasyona taşmasını engellemek gibi. Mastering aşamasında ise sesin yüksekliğini maksimuma çıkarmak için gereklidirler. Miks sırasında ise, tepe noktalarını sınırlama görevi çoğunlukla nihai miks çıkışına ayrılmıştır; sinyallerin dijitale dönüştürülmeden veya tamsayı tabanlı dosyalara (veya herhangi bir dijital ortama) aktarılmadan önce 0dB'yi aşmaması gereklidir (Izhaki, 2008:335).

Mastering aşamasında en çok kullanılan işlemcilerden biridir. Amacı, ses seviyesini belirli bir sınırdan tutarak, sesin aşırı yüksek seviyelerde bozulmasını (distorsiyon) engellemektir. Limiter, genellikle son adımda, kaydın toplam ses yüksekliğini artırmak ve parçayı daha “güçlü” hale ge-

tirmek için kullanılır. Ancak, bu işlem sırasında sesin dinamik yapısının bozulmaması için dikkatli bir şekilde ayarlanması gerekir.

Multiband kompresör, sesin farklı frekans bantlarında dinamik kontrolü sağlayan bir işlemcidir. Miks aşamasındaki kompresöre benzer şekilde çalışsa da, multiband kompresör, sesin belirli frekans aralıklarına ayrı ayrı müdahale eder. Örneğin, düşük frekanslardaki seslerin fazla sıkıştırılması istenmezken, orta ve yüksek frekanslardaki sesler daha fazla kontrol edilebilir. Bu araç, kaydın dinamik dengesini optimize etmek ve her frekansın gerektiği şekilde duyulmasını sağlamak için kullanılır.

Stereo genişletici, iki kanallı bir stereo ses sistemi ile müzik dinlenirken, ses “imajı” iki hoparlör arasındaki alanda yayılmaktadır. Bu şekilde yeniden üretilen imaj, gerçekte aynı müziğin doğal ortamda duyulması ile bazı benzer özellikler taşır; bireysel enstrümanlar veya vokaller, belirli ve ayrı bir mekansal pozisyonda, az ya da çok belirgin bir yer kaplar. Ancak, bir “ses olayı” yaratma ve yeniden oluşturma süreci açısından bu yöntem oldukça yetersizdir. İlk olarak, bu imaj düzdür ve yalnızca hoparlörlerle sınırlı bir alanı kapsar. İkinci olarak, bu sınırlı imaj bile frekans açısından bozulmaya uğrar (optikteki kromatik sapmaya benzer bir durum söz konusudur). Neyse ki, mevcut stereofonik imajların iyileştirilmesi ve dinleyici konumunun çevresinde 360°'lik sentetik ses alanları oluşturulması için nispeten basit teknikler bulunmaktadır (Brice, 2001:305).

Bu işlemciler miksin stereo alanını genişleterek sesin daha derin ve geniş bir alanda yer almasını sağlar. Bu işlemci, özellikle sol ve sağ kanal arasındaki farkı artırarak, kaydın daha açık ve etkileyici bir stereo görüntüye sahip olmasını sağlar. Ancak, stereo genişletici kullanımı aşırıya kaçmamalı, çünkü aşırı genişletilmiş stereo alanlar, bazı dinleme sistemlerinde sesin kaybolmasına ya da dengesizliğe yol açabilir.

Equalizer (EQ), masteringde genellikle son bir düzeltme aracı olarak kullanılır. Miksin frekans dengelemesi tamamlandıktan sonra, EQ, kaydın genel tonunu iyileştirmek ve sesin belirli frekans aralıklarında ince ayar yapmak için kullanılır. Bu işlemci, özellikle çok geniş bir frekans yelpazesinde frekansları dengelemek, istenmeyen frekansları kesmek veya gerektiğinde vurgulamak için önemlidir.

Mastering aşamasında bu işlemcilerin doğru şekilde kullanılması, kaydın her ortamda ve her platformda tutarlı bir ses deneyimi sunmasını sağlar. Ayrıca, bu araçlar, parçanın profesyonel kalitede ve dinleyicinin beklentilerine uygun şekilde sonlandırılmasını sağlar.

Miks Aşamasında Önerilen İşlemci Zinciri İçin Öneriler

Miks aşamasında kullanılan işlemci zinciri, sesin netliğini, dengesini ve dinamik yapısını optimize etmek amacıyla stratejik bir şekilde yapılan-

dırılmalıdır. Her bir işlemcinin doğru sırayla ve gerektiği şekilde kullanılması, kaliteli bir miksin temelini oluşturur. Aşağıda, miks aşamasında yaygın olarak kullanılan işlemci zinciri için önerilen adımlar yer almaktadır:

- o **Kanaldaki Giriş Sinyal Seviyesi:** Mikse başlamadan önce kanallardaki sinyal giriş seviyelerine dikkat edilmelidir. Düşük sinyal seviyesi, işlemcilerin düzgün çalışmasına izin vermeyecektir. Yine aynı şekilde sinyal giriş seviyesinin çok yüksek olması durumunda işlemcilerde peak yapmasına neden olacağı için işlemciler düzgün çalışmayacaktır. İdeal giriş seviyesinin -6 dB ile -12 dB aralığında olması önerilmektedir. Bu işlem kanaldaki gain parametresinden ayarlanabilir. Eğer böyle bir parametre yok ise, herhangi bir ekolayzır ya da kompresör işlemcisi zincirin en başına eklenip, gain seviyesi kontrol edilmelidir.
- o **Gürültü Kapama (Noise Gate):** Kaydın temizliğini sağlamak amacıyla, arka planda oluşabilecek istenmeyen gürültüleri ve mikrofona sızan diğer sesleri engellemek için noise gate kullanılabilir. Bu işlemci, özellikle davul kitleri veya vokallerde gereksiz gürültüleri filtreler. Bu sayede zincirde sonraki işlemciye (Ekolayzır) daha temiz bir sinyal gitmesi sağlanır.
- o **Ekolayzır (EQ):** Ekolayzırlar, bir sesin tınısını değiştirmek için kullanılan, ses spektrumunun belirli bir bölümünün ses seviyesini artırarak veya azaltarak etkili bir şekilde çalışan hassas ton kontrol araçlarıdır. Ancak, bu derece sofistike bir biçimde tasarlanmış bir cihaz olarak ortaya çıkmamışlardır. Ekolayzırların tarihi, pek çok teknolojik yenilikte olduğu gibi, telefon şirketlerinin altyapısına dayanmaktadır. İlk dönemlerde radyo yayıncıları, şehir içindeki dış mekan yayınları ve daha sonrasında şehirler arası bağlantılar ve ağlar için telefon şirketlerinden kablo kiralamaktaydı. Ancak, bu iletim hatları telefon görüşmeleri için tasarlandığından, yüksek frekansları kaybetme eğilimi göstermekteydi ve bu durum, radyo yayınları için uygun bir ses kalitesi sunamamaktaydı. Bu teknik sorunu çözmek amacıyla, telefon şirketi mühendisleri bir metodoloji geliştirmiştir. Hattın bir ucunda bir mühendis test tonları gönderirken, diğer uçta bir meslektaş voltmetre yardımıyla bu tonların voltaj seviyelerini ölçmekteydi. Ardından, her bir tonun voltajı eşitlenene kadar hatta kapasitör veya indüktör gibi bileşenler eklenmekteydi. Bu işlem tamamlandığında, hat “ekolayzırlandı” olarak kabul edilmekteydi. Bu erken dönem teknik uygulama, günümüzün modern ekolayzır teknolojilerinin temelini oluşturmuştur (Rose, 2009:239).
- o **Kompresör:** Bir kaydın dinamik aralığını azaltmak için, kompresörler ve limitörler şeklinde dinamik işleme kullanılır. Tipik olarak, bir kompresör veya limitör, bir sinyal belirli bir eşik sevi-

yesine ulaştığında veya bu seviyeyi aştığında sinyalin seviyesini azaltır (Corey, 2010;84). Dinamik kontrolü sağlamak için kompresör kullanımı önerilir. Sesin aşırı yüksek ve düşük seviyelerini dengeler, böylece miksin genel dinamik yapısı daha tutarlı hale gelir. Kompresörler, özellikle vokaller, davul ve bas gibi enstrümanlarda kullanılarak, sesin daha net ve dinamik aralıkları optimize edilmiş bir şekilde duyulmasını sağlar.

- o **Stereolama ve Panlama:** Sesin stereo alanında doğru bir şekilde yerleştirilmesi önemlidir. Bu işlemci genellikle EQ ve kompresörden sonra gelir. Seslerin panlanması, stereo alanın genişliğini oluşturur ve her sesin miks içinde doğru bir şekilde konumlandırılmasını sağlar.
- o **Reverb ve Delay:** Bu efektler, miksin derinliğini ve uzamsal hissini artırmak için kullanılır. Reverb, özellikle vokallerin ve enstrümanların uzamsal olarak daha doğal bir şekilde duyulmasını sağlar. Delay ise, sesin tekrarlarını ve mekansal efektleri yaratır. Bu işlemciler, doğru oranda ve dikkatlice kullanıldığında, miksin zenginliğini artırır.
- o **Stereolama ve Genişletici:** Stereolama ve stereo genişletici, miksin genişliğini artırarak daha açık ve derin bir ses sahnesi oluşturur. Bu, özellikle daha fazla atmosfer veya geniş ses alanları yaratmak isteyen prodüktörler için önemlidir.
- o **Limitleme (Opsiyonel):** Temelde, limitörler aşırı veya ani yüksek sesli pasajların belirli bir noktayı aşmasını engellerken, kompresörler bu yüksek bölümleri kontrol altında tutarak daha sessiz pasajların ses seviyesini artırır. Bu, sinyale daha fazla belirgin yükseklik kazandırılmasını sağlar. Erken dönemde dikkat çeken cihazlardan biri, sinema dünyasında yaygın olarak kullanılan Western Electric model 1126A limitör amplifikatörüdür. RCA, dinamik sinyal işleme alanında bir diğer öncüdür. 1940'ların başında çıkan BM6A modeli, sinema dünyasında geniş kullanım bulan bir başka klasik cihazdır (Clark, 2011:97).

Miks aşamasındaki işlemci zincirinin doğru yapılandırılması, sesin dengesini ve her bileşenin miks içinde nasıl duyulduğunu belirler. Doğru sıralama ve her işlemcinin dikkatli kullanımı, yüksek kaliteli bir miksin oluşturulmasında kritik bir rol oynar. Bu işlemcilerin ardından tekrar bir ekolayzır işlemcisi eklenmesi faydalı olabilir. Sıkışmış ve temizlenmiş sesin miks içerisindeki son hali bu son ekolayzır işlemcisi ile belirlenir.

Mastering Aşamasında Kullanılacak İşlemci Zinciri İçin Öneriler

Mastering aşamasında, ana kanalda sinyal işleme zinciri, kaydın son haline ulaşmasında önemli bir rol oynar ve genellikle titizlikle düzenlenmiş bir sıralamaya dayanır. Her adım, son sesin kalitesini ve dinamiklerini

kontrol etmek için dikkatlice seçilir. Genel olarak, ana kanalda kullanılan sinyal işleme zinciri, şu sıralamayla düzenlenir:

- o EQ (Ekolayzır): Mastering işlemine genellikle bir ekolayzır ile başlanır. Ekolayzır, frekans spektrumunu ince ayar yaparak, miksin dengesiz bölgelerini düzeltmeye ve tonları iyileştirmeye yardımcı olur. Burada amaç, herhangi bir aşırı frekansı azaltmak ya da eksik frekansları artırmak değil, karışımı son haline getirecek şekilde dengeyi sağlamaktır. Örneğin, düşük frekanslarda bulunan çamurlu veya boğuk sesler hafifçe kesilebilirken, orta frekanslarda herhangi bir gariplik ya da sıkışıklık varsa bunlar da düzeltilir.
- o Dinamik İşlemciler (Kompresörler/Limiterler): Ekolayzırın ardından, dinamik aralığı kontrol etmek için kompresörler ve limitörler kullanılabilir. Kompresör, kaydın yüksek seviyeli pasajlarını yumuşatırken, limitör genellikle son adımda, sinyalin belirli bir seviyenin üzerine çıkmasını engellemek için kullanılır. Bu, sesin “daha yüksek” olmasını sağlamak için yapılan bir işlemdir, ancak bu işlem sırasında sesin dinamik yelpazesi aşırı daralmamalıdır. Kompresörlerin dikkatli kullanımı, kaydın doğal dinamiklerini koruyarak sesin daha tutarlı hale gelmesine yardımcı olur.
- o Stereolizer ve Panoramik Genişletici: Eğer miksin stereo alanı yeterince geniş değilse, mastering sırasında stereo genişletici veya stereolizer gibi araçlar kullanılabilir. Bu araçlar, sağ ve sol kanallar arasındaki farkı artırarak, müzik parçasının daha geniş ve derin bir stereo görüntüye sahip olmasını sağlar. Ancak, bu işlem dikkatlice yapılmalıdır çünkü aşırı genişletme, miksin fazlalık oluşturmaya ve kulaklıklar veya mono sistemlerde garip ses bozulmalarına yol açabilir.
- o Harmonik Zenginleştirici (Saturation veya Harmonic Exciter): Bu aşamada, kayıt üzerine hafif bir doygunluk (saturation) eklemek, sesin daha zengin ve daha canlı olmasını sağlayabilir. Harmonik zenginleştiriciler, özellikle dijital kayıtlarda eksik olan bazı doğal harmonikleri ekleyerek daha sıcak ve analog bir his oluşturur. Ancak, bu tür işleme dikkat edilmelidir çünkü aşırı kullanımı, kaydın bozulmasına yol açabilir.
- o Limiting: Mastering zincirinin son aşaması genellikle limitör kullanımıdır. Limitör, kaydın çıkış seviyesini belirli bir düzeye sabitleyerek, sinyalin aşırı pik yapmasını engeller ve sesin çok yüksek bir seviyeye ulaşmasını sağlar. Bu aşama, özellikle müziğin son haline gelmesi için kritik bir öneme sahiptir, çünkü mastering’in amacı ses seviyesini artırırken, sesin doğal yapısını bozmamaktır. Limitör, çıkış seviyesini hedeflenen ses yüksekliğine getirirken, distorsiyon oluşumunu engellemeye yardımcı olur.

Bu sinyal işleme zinciri, genellikle her kaydın özelliklerine ve istenilen sonuca göre uyarlanır. Her adım, kaydın genel dinamiğini, ton dengesi ve ses kalitesini iyileştirmeyi amaçlar. Mastering sırasında, özellikle dikkat edilmesi gereken noktalardan biri, işlemlerin kaydın doğal yapısını ve estetiğini bozmadan, sadece gerekli düzenlemeleri yaparak sonuca ulaşmaktır.

SONUÇ

Miks ve mastering aşamaları, ses mühendisliğinde kritik rol oynayan iki temel süreçtir ve her biri, müzik prodüksiyonunun nihai kalitesini doğrudan etkileyen adımlardır. Bu aşamalarda kullanılan sinyal işlemcilerinin sıralaması, işlenen sesin doğal dengesini, dinamik yapısını ve estetik özelliklerini koruyarak sonuca ulaşmak için hayati öneme sahiptir. Miks aşamasında, bireysel enstrümanların tonlarını, dinamiklerini ve stereo yerleşimlerini şekillendirmek amacıyla kullanılan ekolayzır, kompresör ve reverberasyon gibi araçlar, kaydın genel yapısının oluşturulmasında temel bir işlevi yerine getirirken, mastering aşamasında bu yapı tamamlanır ve son halini alır.

Mastering sürecinde kullanılan sinyal işlemcilerin doğru sıralanması, sesin final seviyesini artırırken, kaydın doğal dinamiklerinin bozulmaması için kritik öneme sahiptir. Ekolayzır, kompresör, limitör ve stereolizer gibi araçların uygun kullanımı, kaydın geniş bir dinamik yelpazeye sahip olmasını sağlarken, sesin gerektiği şekilde “daha yüksek” ve “daha güçlü” olmasını mümkün kılar. Ancak, bu işleme sürecinde dikkat edilmesi gereken en önemli noktalardan biri, sesin doğal estetiğinden ödün vermeden işlemlerin gerçekleştirilmesidir. Her işlem, kaydın özgün karakterine uygun bir şekilde uygulanmalı ve gereksiz işleme önlenmelidir.

Sonuç olarak, miks ve mastering aşamalarındaki sinyal işleme tekniklerinin doğru kullanımı, bir müzik prodüksiyonunun kalitesini belirleyen en önemli faktörlerden biridir. Bu süreçlerde, her adımın dikkatlice uygulanması, ses mühendisinin teknik bilgisini ve estetik anlayışını yansıtarak, nihai sesin özgün ve profesyonel bir şekilde şekillendirilmesine olanak tanır. Miks ve mastering aşamaları arasında sinyal işleme zincirinin doğru sıralanması, müziğin her yönünün en iyi şekilde ortaya çıkmasını sağlayarak, dinleyiciye hem teknik hem de duygusal anlamda güçlü bir deneyim sunar.

KAYNAKÇA

- Ballou, G.M., (2008), *Handbook for Sound Engineers*, Burlington, Focal Press
- Brice, R. (2001), *Music Engineering*, Burlington, Focal Press
- Clark, R. (2011), *Mixing, Recording and Producing Techniques of the Pro*, Boston, Course Corey, J. (2010), *Audio Production and Critical Listening*, Burlington, Focal Press Technology
- Harris, B. (2009), *Home Recording Setup*, Burlington, Focal Press
- Izhaki, R. (2008), *Mixing Audio*, Burlington, Focal Press
- Rose, J. (2009), *Audio Post Production for Film and Video*, Burlington, Focal Press
- Senior, M. (2011), *Mixing Secret for the Small Studio*, Burlington, Focal Press

ÇALGI EĞİTİMİNİN BİREY VE TOPLUM ÜZERİNDEKİ SOSYO-KÜLTÜREL VE BİLİŞSEL ROLÜ

Turgay AKDAĞOĞLU¹

ÖZET

Bu çalışma, müzikal çalgı çalmanın bireyler üzerindeki sosyolojik ve bilişsel etkilerini detaylı bir şekilde incelemeyi amaçlamaktadır. Müzik eğitimi ve enstrüman çalmanın bireylerin sosyal becerilerinin, grup içi etkileşimlerinin ve iletişim yeteneklerinin gelişimine önemli ölçüde katkı sağladığına dair bulgular, literatürde geniş bir şekilde yer almaktadır. Ayrıca, özgüvenin artmasında ve empati kurma yeteneğinin gelişiminde de müziğin etkili bir araç olduğu ifade edilmektedir. Bilişsel düzlemde ise, müzikal çalgıların bireylerin dil gelişimini desteklediği, hafıza kapasitesini artırdığı, problem çözme yetilerini güçlendirdiği ve genel bilişsel işlevleri olumlu yönde etkilediği gözlemlenmiştir. Bu bağlamda, müzik eğitimi ve enstrüman kullanımının, bireylerin hem sosyal hem de bilişsel gelişim süreçlerine olan çok yönlü katkısını vurgulamak amacıyla, mevcut literatürün derlenmesi ve kapsamlı bir analiz sunulması hedeflenmiştir. Çalışma, çalgı çalmanın bireylerin sosyo-kültürel ve bilişsel kapasitelerini geliştiren etkili bir araç olduğunu ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Müzik, Çalgı, Sosyoloji, Bilişsel Beceri, Farkındalık

ABSTRACT

This study aims to examine the sociological and cognitive impacts of playing musical instruments on individuals in detail. Findings widely documented in the literature highlight that music education and instrumental performance significantly contribute to the development of social skills, interpersonal communication, and group dynamics. Additionally, playing musical instruments has been shown to enhance self-confidence

¹ Doktor Öğretim Üyesi, Ardahan Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Türk Müziği Bölümü. turgayakdagoglu@ardahan.edu.tr

and foster the ability to empathize with others. On the cognitive level, musical engagement supports language development, increases memory capacity, strengthens problem-solving skills, and positively influences overall cognitive functioning. In this context, this study seeks to compile existing literature and provide a comprehensive analysis to underscore the multifaceted contributions of music education and instrumental practice to individuals' social and cognitive developmental processes. The research emphasizes that playing musical instruments serves as a potent tool for enhancing socio-cultural and cognitive capacities.

Key Words: Music, Instrument, Sociology, Cognitive Skills, Awareness

Giriş

Müzik, yalnızca bir sanat dalı olmanın ötesinde, bireylerin hayatlarına derinlemesine dokunan, onları estetik değerlerden zevk anlayışlarına, hatta kaygı ve duygularını ifade etme biçimlerine kadar geniş bir yelpazede etkileyen güçlü bir araçtır. Her ne kadar evrensel bir dile sahip olduğu söylene de müzik aynı zamanda toplumların yaşam tarzlarına, tarihine ve kültürel yapısına göre biçimlenen dinamik bir olgudur. Bu nedenle, müziğin tarih boyunca tek bir tanım ile sınırlandırılmadığı, her dönem ve kültürde farklı anlamlar ve işlevler kazandığı bir gerçektir. Toplumların ortak ruhunu yansıtan müzik, sadece bireysel bir deneyim olmanın ötesinde, insanların duygu ve düşüncelerini ifade etmelerine olanak tanıyan önemli bir sosyal araç olarak da dikkat çeker. “Sanat, kişisel bir olgu olduğu kadar toplumsal anlamda da kurucu bir işleve sahiptir. Bir sanatçı, hangi sanat dalıyla uğraşırsa uğraşsın, içinde yaşadığı toplumun kültürel unsurlarını ister istemez eserlerinin içinde barındırmaktadır” (Özavcı, 2024: 141). Örneğin, bir halk türküsünde bir toplumun geçmişte yaşadığı zorluklar dile getirilirken, modern bir pop şarkısında bireylerin evrensel aşk ya da özgürlük arayışlarına tanıklık edilebilir. Bu çok yönlülüğüyle müzik hem bireylerin hem de toplumların hikayesini anlatan güçlü bir dil haline gelir. Ancak müzik sadece duygusal ya da kültürel bir ifade aracı olarak değil, bireylerin sosyal uyum ve iş birliği becerilerini geliştiren evrensel bir boyut da taşır. Bir orkestrada çalan müzisyenler ya da bir koro da şarkı söyleyen bireyler, yalnızca notalara bağlı kalmaz; aynı zamanda birbirlerini dinlemeyi, uyum sağlamayı ve birlikte bir bütünü oluşturmayı öğrenirler. Bu süreç, bireylerin hayatlarının diğer alanlarında da iş birliği yapma, empati geliştirme ve sosyal bağlarını güçlendirme becerilerine katkı sağlar.

Müzikal çalgı öğrenmenin bireyler üzerindeki etkisi ise daha da özelleşmiş bir konu olarak karşımıza çıkar. Bir enstrümanı çalmayı öğrenmek, sadece teknik bir beceri kazanımı değil, aynı zamanda bireyin zihinsel,

duygusal ve sosyal gelişimini destekleyen çok yönlü bir süreçtir. Çalgı çalmak, bireylerin sabır, öz disiplin ve hedef odaklı çalışma alışkanlıkları geliştirmelerine yardımcı olurken, aynı zamanda yaratıcı düşünme ve problem çözme becerilerini de destekler. Duygusal olarak, müzikle uğraşmak bireylerin stres yönetimi ve kendini ifade etme kapasitesini artırırken, sosyal boyutta, grup içinde müzik yapma deneyimi, bireyin ekip çalışması ve birlikte üretme becerilerini güçlendirir. Bu bildiride ele alınan konu, çalgı çalmanın bireyler üzerindeki sosyolojik ve bilişsel etkilerini daha geniş bir perspektiften değerlendirmeyi amaçlamaktadır. Müziğin, bireylerin hayatlarında bir eğlence ya da hobi olmanın ötesinde, onların düşünce dünyasını zenginleştiren, duygusal derinlik kazandıran ve sosyal bağlarını güçlendiren bir araç olduğu açıktır. Bu bağlamda, müziğin bireylerin hayatlarındaki bu çok katmanlı etkilerini anlamak, sadece bir sanatsal faaliyeti değil, aynı zamanda insana dair pek çok unsuru daha iyi kavramamıza olanak tanıyacaktır.

SOSYOLOJİK KAZANIMLAR

Sosyal Uyum ve İş birliği

Bir müzik grubunda çalgı çalmanın bireylerin sosyal uyum ve işbirliği becerilerini geliştirdiği gözlemlenmiştir. Bireyler orkestra veya koro gibi müzik gruplarında çalışarak birlikte hareket etme, performanslarında birbirlerini destekleme ve grup hedeflerine ulaşma konusunda önemli deneyimler kazanabilirler.

Müzik, insanın eğitiminde kullanıldığı şekliyle insanın görünmeyen duygusal dünyasını ifade etmenin en güçlü araçlarından biridir. Anamlı ifadelerin ifade edildiği ve yansıtıldığı, insanı duyarlı, duyarlı ve duyarlı kılabilecek etkili ve uyumlu seslerden oluşan duygusal bir dildir. Müzik, bireyi olduğu kadar toplumu da olumlu ya da olumsuz yönde etkileme yeteneğine ve yeteneğine sahiptir (Çiftçi ve ark., 2014: 156). Müziğin birey ve toplum açısından bu yönünün farkında olanlar, müzik yolu ile çoğu zaman görüşlerini, düşüncelerini ve anlatmak istedikleri her şeyi müzik yolu ile anlatmaya çalışmaktadırlar. Bazen bireylerin kendi düşüncelerini veya toplumu ilgilendiren konuları müzik ile anlatmaya çalışması belirli bir kesimi rahatsız edince belirli sebepler ileri sürülerek müziği yasaklama yoluna gidilmektedir. Müzik bazen toplum genelinde aynı duygu ve düşünceleri hissettirdiği gibi evrensel boyuta da ulaşmaktadır. Bu özelliği ile müzik tarih boyunca duygu ve düşüncelerin toplum içinde paylaşılması açısından bir araç olarak kullanılmıştır.

Müziğin tam olarak anlaşıldığı, algılandığı, takdir edildiği ve beslendiği ortamlarda müzik eğitiminin gelişip yayılacağı vurgulanabilir. Müzik eğitimi ortamında nitelikli bir eğitim fırsatı alan bireyler, toplumsal anlam taşıyan sosyalleşme boyutunda ulaştıkları düzeye bağlı olarak hem

bireysel gelişimlerini hızlandırabilir hem de çevresindekilerle uyumlu bazı ortak değerleri paylaşabilirler (Çiftçi ve ark., 2014: 158). İnsanın kendini tanımasına, gelişmesine ve gerçekleştirmesine kaynak olabilecek müzik eğitiminin, bireyin kişilik gelişiminde ve sosyal gelişiminde önemli rol oynadığı ifade edilebilir. Bireysel ve toplu müzik eğitimi ortamlarında kişilerin kişilik yapısına ve sosyal davranışlarına önemli katkılar sağlanabilmektedir.

Güven ve sahne alışkanlıkları

Başarılı bir insan olma yolunda bireyin olumlu deneyimler yaşaması, yetenekleri doğrultusunda daha da gelişmesi ve güçlü yönlerini desteklemesi için özgüven duygusu oldukça önemli bir faktör olarak karşımıza çıkmaktadır. Kendine güven terimi genellikle öz algı, öz saygı ve öz değer terimleriyle birlikte kullanılır. Çalışmanın amacına uygun olarak burada benlik algısı, benlik saygısı ve benlik saygısı yargılarını içeren bir özgüven tanımı yer almaktadır (Gün Duru ve ark., 2016: 118). Bu tanımda kişinin kendilik algısı; Kişinin tutumlarına, sosyal ilişkilerine ve yeteneklerine olan inançlarına entegre olur. Buna göre özgüven “düzenli, çok yönlü, hiyerarşik (kademeli), hedef odaklı, gelişim odaklı, değerli ve ayırt edilebilir” bir niteliktir. Özgüven, bireyin çevresiyle olan ilişkilerine, iletişimine ve deneyimlerini algılamasına bağlı olarak oluşan ve değişen bir süreçtir. Çevre tarafından olumlu değerlendirilme ve kabul edilme ihtiyacının karşılanması bireyin olumlu benlik algısını etkilemektedir.

“Çalgı pedagojisi, müzik pedagojisi derslerinden biridir; Gelecekte öğretmen adaylarının müziği verimli bir şekilde öğretmelerine olanak sağlaması ve öğrencilerin bulunduğu kurumlarda müziği deneyimlemelerini ve müziğin olumlu etkilerinden faydalanmalarını sağlayan temel materyallerden biri olması nedeniyle oldukça önemli olduğu söylenebilir (Çınar, 2010: 18-19). Öğrenci, bireysel çalgı derslerinde edindiği bilgi ve müzikal davranışları performanslarla ortaya koyabilir. Bireysel çalgı derslerinde öncelikle çalgıya hakimiyet ve çalgıyı çalmak için gerekli teknik ve müzikal altyapı öğretilir. Müzik eğitimi bölümlerinde çalgı eğitimi, konservatuvarlardaki çalgı eğitimi gibi solist düzeyinde olmayıp, müzik öğretmeni adayları temel eğitimleri sırasında mutlaka çalgılarıyla bireysel veya grup çalışmaları yapmaktadır. Performans çalgı eğitiminin önemli bir parçası olmasına rağmen çalgı eğitimi sürecinin değerlendirilmesi açısından hayati önem taşımaktadır. Ayrıca bireyin tamamen aktif olduğu, konsantrasyon ve öz kontrol gerektiren bir süreçtir. “Eğitimin tüm dallarında olduğu gibi müzik eğitiminde de özgüvenin başarı için önemli bir faktör olduğu iyi bilinmektedir.

Çalgı çalmanın, bireylerin özgüvenini ve sahne alışkanlığını geliştirdiği bilinmektedir. Performans sırasında yaşanan heyecan ve başarı,

bireylerin kendilerine olan güvenlerini artırır. Bu durum, sosyal çevrelerinde daha etkin ve özgüvenli bireyler haline gelmelerine yardımcı olur. Performans sırasındaki heyecan genellikle topluluk karşısında olmaktadır. Bununla birlikte aynı veya benzer heyecan durumu stüdyoda da görülmektedir.

21. yüzyılda gelişen teknoloji bizlere her sahada büyük kolaylıklar sağlamaktadır. Müzik endüstrisi de gelişen teknolojiden faydalanıp, kursosuz nitelikte ürünleri üretebilmektedir. Bilgisayar teknolojisi, aranjeden mastering'e kadar, projede yer alan her bireyin işini kolaylaştırmaktadır. (Tanyeri, 2024:243). Özellikle performans heyecanı yaşayan bireylerin tekrar çalabilmeleri, ürünü ve bireyi olumlu yönde etkilemektedir.

Kültürel Farkındalık ve Empati

Müzik farklı kültürlerden insanları bir araya getirir, kültürel farkındalığı ve empatiyi geliştirir. Çalgı çalmanın bireylerin farklı kültürel kökenden gelen insanlarla etkileşime girmesine olanak sağladığı ve empati becerilerini geliştirdiği görülmektedir.

Eskiçağlardan günümüze değin bireyler ve toplumlar müziğe gerek kültürel bağlarını gerek inançlarını işlemişlerdir (Şendurur ve ark., 2002: 166). Müzik bir toplum için en önemli kültürel unsur olmasından dolayı sadece çeşitli aletlerle çıkarılan seslerin ötesinde olmuştur. Toplum içinde taşıdığı konumdan dolayı müzik mevcut toplumun kimlik özelliklerini, kültürel değerlerini ve toplumun tarihini nesilden nesile aktaran önemli bir miras olarak toplum hayatında yerini almıştır. Öyle ki müzik toplumlar için bir araç olarak kullanıldığı için kültürel özellikler ve toplumsal kimliğin oluşumunu derinleştirmektedir. Müzik bir toplumun tarihi geçmişini, örf ve adetlerini, gelenek ve göreneklerini barındırması nedeniyle müzik kültürünün zengin ve çeşitli özellikler taşımasına sebep olmuştur.

Müzik bireyler arasında güçlü bir bağın oluşması ve sağlıklı iletişimin kurulmasını sağlaması yönüyle önemli bir iletişim aracıdır. Bu şekilde müzik sayesinde pek çok toplumda zaman zaman bireylerin bir araya gelerek ibadet etmesine, eğlenerek dans etmesine ve şarkılar söylemesine olanaklar sağlamaktadır. Bu sayede bireyler arasında duygusal bağların oluşması ve sosyal uyumun güçlenmesi sağlanmaktadır.

Müzik, bireylerin bir araya gelerek kalabalık topluluklar halinde bir arada vakit geçirmeleri için fırsat sağlarken yapılan konser etkinlikleri, festivaller veya geleneksel törenler sayesinde bireyler bir araya getirilerek ortak bir hedefe ulaşma ve pek çok duygu, deneyimi topluluk halinde yaşamayı sağlamaktadır.

Birey ve toplum hayatında önemli bir yere sahip olan müzik bunun yanı sıra farklı toplumlar arasında yaşanacak olan kültürel etkileşim açı-

sından da bir köprü görevi üstlenmektedir. Farklı kültürlerle mensup olan bireylerin birbirlerinin kültürlerini, toplumsal değerlerini müzik aracılığı ile tanıma imkanı bulabilmekteler. Bu şekilde kültürlerarası etkileşim arttığı gibi ortak bir duygu çerçevesinde de birlik sağlanmaktadır.

Bilişsel Kazanımlar

Bilişsel kazanım, bireyin bilgiyi öğrenme, anlamlandırma ve zihinsel işleme süreçlerini kapsayan bir kavram olarak tanımlanabilir. Bu bağlamda, müziğin bilişsel kazanımları destekleyici etkisi, bireylerin öğrenim süreçlerinde oldukça önemli bir yere sahiptir. Araştırmalar, müzikle uğraşmanın yalnızca bilgiyi öğrenme sürecini hızlandırmakla kalmayıp, aynı zamanda öğrenilen bilginin uzun süreli bellekte daha kalıcı bir şekilde depolanmasına katkı sağladığını ortaya koymaktadır. Özellikle ritim ve melodi gibi müziğin temel unsurlarının, bireylerin dikkat sürelerini uzattığı, odaklanmayı artırdığı ve bilgiye erişimi kolaylaştırdığı belirtilmektedir. Bunun yanı sıra, müzik eğitimi sırasında kullanılan tekrarlayan yapılar ve yaratıcı çalışmalar, beynin öğrenme merkezlerini aktive ederek daha etkin bir bilişsel gelişim ortamı oluşturur. Böylece müzik, bireylerin sadece bilgi edinme süreçlerini kolaylaştırmakla kalmaz, aynı zamanda bu bilgilerin anlamlandırılmasını ve farklı durumlarda uygulanabilir hale gelmesini destekler. Müzik yoluyla kazanılan bu bilişsel beceriler, bireylerin akademik performanslarından günlük yaşam becerilerine kadar geniş bir yelpazede fayda sağlamaktadır.

Dil ve Matematik Becerileri

Araştırmalar müzik derslerinin ve çalgı çalmanın dil ve matematik becerilerini geliştirmeye yardımcı olduğunu göstermektedir. Müzik, ritim ve melodi yoluyla dil becerilerini geliştirirken, müzik teorisini ve müzik okuma becerilerini, matematiksel düşünme ve analitik becerileri de geliştirmektedir (Eskioğlu, 2003: 116-17).

Dil ve müzik arasındaki bağ birbirine yakın olduğu kadar karmaşık bir özellik de göstermektedir. Hem dil hem de müzik bireylerin duygu ve düşüncelerini anlatmak için en önemli iletişim aracı olarak karşımıza çıkmaktadır. Her iki unsur da bireyler arasındaki iletişimin daha sağlıklı olmasını sağlarken dil kelimeler ve cümleler aracılığı ile, müzik ise ses, ritim ve tonlar aracılığı ile anlatılmak istenilen mesajı karşı tarafa vermektedir. Bireyler arasında iletişimde dil ile anlatımda açık ifadeler kullanılırken, müzik ile daha soyut ve duygusal ifadeler kullanılmaktadır. Toplum içinde kültürel yapının ifade edilmesinde hem dil hem de müzik önemli rol oynamaktadır.

Müzik bir ilim veya bilim dalı olmaktan ziyade daha çok *güzel* ile ilgilenen bir dal iken; matematik ise *doğru'nun* peşinde olan bir bilim dalı

olarak karşımıza çıkmaktadır. Birbirinden bağımsız görünen bu iki alan tarih boyunca birbiri ile bağlantılı bir şekilde gelişme göstermiştir.

Müzik ve matematiğin en büyük ortak noktası ise herhangi bir topluma hitap etmeyip aksine evrensel boyutta özellikler taşımasıdır. Antik Yunan'da müzik, matematiğin alt dallarından biri olarak belirlenmiş ve birbiri ile bağlantılı olarak gelişmiştir. Müziğin tarihsel gelişiminde önce ritim ve devamında melodi ortaya çıkmış ve ritim matematiksel uyum ile ortaya çıkmıştır.

Müzik ile matematik arasındaki en önemli bağlardan biri “uyum” olarak karşımıza çıkmaktadır. Farklı müzik çalgıları ile çıkarılan sesler matematiksel hesaplamalar sayesinde uyumlu bir şekilde ortaya çıkmaktadır.

Bireyler müzik çalgılarından herhangi birini öğrendikleri sırada bir yandan da matematiği de öğrenmektedirler. Bu sayede matematiksel analizleri daha sağlıklı bir hale gelirken icra ettikleri müzik de daha iyi olmaktadır.

Hafıza ve Dikkat

Bir çalgı çalmanın hem kısa hem de uzun süreli hafıza üzerinde olumlu etkileri olduğu belgelenmiştir. Ayrıca müzik parçalarını öğrenme ve icra etme süreci bireyin dikkat süresini ve konsantre olma yeteneğini artırmaktadır.

Duygusal bellek, kısa süreli belleğin bir paçası olup görsel veya işitsel uyarıcıların bellekte tutulma sürecini ifade etmektedir. Müzik, ritim ve melodi gibi özellikleri sayesinde duygusal belleği etkileyebilmektedir. Örneğin bir müzik parçasını dinlerken melodiyi hatırlamak, ritmi takip etmek ve parçanın genel yapısını anlamak için duygusal hafızanın kullanılması gerekmektedir.

Çalışma belleği ise, bilgilerin geçici olarak depolandığı ve herhangi bir görevi tamamlamak için kullanılan bellektir. Müzik ile çalışma belleğinin performansı artırılabilir. Örneğin birey yeni bir dil öğreniyor ise müzik eşliğinde öğrenmesi daha olumlu sonuçların ortaya çıkmasını sağlayabilir. Bu konu ile ilgili yapılan akademik çalışmalar müzikle öğrenmenin kelime öğrenme, dil yapısını anlama ve dil becerilerini geliştirme gibi dil öğreniminde olumlu yönde etkili olabileceği görülmüştür. Bunun yanı sıra müzik hafıza kaybı yaşayan kişilerde hafızanın güçlenmesini sağlayabilir.

Problem Çözme Ve Yaratıcılık

Problem çözme, bireylerin kendi yeteneklerini keşfederek gelişmelerini ve ihtiyaçlarını karşılamalarını kolaylaştırır. Birey, karşılaştığı zor-

luklara başkalarının karar vermesini beklemek yerine, bu zorluklara kendi başına çözüm arar. Bilgi ve becerilerini kullanma fırsatı bulurlar ve özgüvenleri artar (Yener ve ark., 2008: 111-115). Problem çözen bireylerin bağımsız ve yaratıcı düşündüğü, sosyal becerilere sahip olduğu, kendine güvendiği ve belirsizliğe tahammül edebildiği, problem çözme konusunda kendisine güvenmeyen bireylerin ise problem çözme ile ilgili görevlerine odaklanmak için çok az zaman harcadıkları ve göreve uygun düşüncelerini geliştiremeyebilirler.

Müzikal doğaçlama ve kompozisyon, bireylerin problem çözme becerilerini ve yaratıcılıklarını geliştirir. Çalgı çalarken karşılaşılan zorlukların üstesinden gelme süreci, bireyin analitik düşünme ve yaratıcı çözümler bulma yeteneğini artırır.

SONUÇ

Müzik, insan yaşamının derin katmanlarına dokunan ve bireylerin estetik, duygusal, bilişsel ve sosyal yönlerini geliştiren çok yönlü bir araçtır. Bu bağlamda, yalnızca bir eğlence aracı olmanın ötesinde, bireylerin kendilerini ifade etme biçimlerini, toplumlar arası kültürel bağları ve bireylerin zihinsel kapasitelerini şekillendiren bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Yazı boyunca ele alınan veriler ışığında, müziğin birey ve toplum üzerindeki etkileri birçok farklı boyutta değerlendirilmiş ve müziğin bu çok katmanlı etkileri ayrıntılı şekilde açıklanmıştır.

Müziğin bireysel etkileri arasında özgüven, dikkat, hafıza ve problem çözme becerilerinin geliştirilmesi önemli yer tutmaktadır. Bir çalgı çalmayı öğrenen birey, bu süreçte teknik becerilerle birlikte sabır, disiplin ve hedefe odaklanma alışkanlıklarını da kazanmaktadır. Özellikle bireyin yaratıcı düşünme ve analitik çözüm üretme yeteneklerinin bu süreçte artması, müziğin bireysel gelişim üzerindeki etkilerinin somut bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Bu kazanımlar, bireylerin yalnızca müzik alanında değil, aynı zamanda hayatlarının diğer alanlarında da karşılaştıkları sorunlara çözüm üretme kapasitelerini artırmakta ve onların bağımsız bireyler olarak kendilerini geliştirmelerine olanak sağlamaktadır.

Müziğin sosyal etkileri ise bireylerin grup içinde çalışma ve iş birliği yapma becerilerini güçlendirmesi bakımından özellikle dikkat çekicidir. Bir orkestra ya da koro içinde yer alan bireyler, yalnızca müzikal performansın bir parçası olmanın ötesinde, empati geliştirmeyi, uyum içinde çalışmayı ve bir bütünün parçası olarak hareket etmeyi öğrenirler. Bu süreç, bireylerin sosyal çevreleriyle daha sağlıklı ve güçlü ilişkiler kurmalarını kolaylaştırır. Ayrıca, müziğin farklı kültürlerden bireyleri bir araya getirme ve kültürel farkındalığı artırma gücü, toplumlar arasında daha güçlü bağların kurulmasını desteklemektedir. Bu yönüyle müzik, evrensel bir iletişim aracı olma özelliği taşımakta ve bireylerin, kendi kültürleri dışın-

daki değerlere empati ve saygı göstermelerini sağlamaktadır.

Bilişsel gelişim açısından değerlendirildiğinde, müzik eğitiminin bireylerin öğrenme süreçlerine olan olumlu katkıları dikkat çekicidir. Müzik, bireylerin dikkat sürelerini uzatmakta, odaklanma kapasitelerini artırmakta ve öğrenilen bilgilerin uzun süreli bellekte kalıcı hale gelmesini sağlamaktadır. Ritmik düzenler ve melodiler, bireylerin zihinsel süreçlerini derinlemesine etkileyerek bu etkinin dil ve matematik gibi akademik alanlara da yansımaları sağlar. Özellikle bir enstrüman çalmayı öğrenme sürecinde, müziğin ve matematiğin iç içe geçmiş yapısı öne çıkar. Bu süreç, bireylerin matematiksel düşünme becerilerini güçlendirirken, aynı zamanda analitik problem çözme yeteneklerini de geliştirmelerine imkan tanır. Buna ek olarak, müzikle uğraşmak dil becerilerinin gelişmesine de büyük ölçüde katkı sunar. Müzik sayesinde bireylerin iletişim kapasiteleri artarken, dil öğrenme süreçleri daha akıcı ve etkili hale gelir. Bu durum, müziğin sadece sanatsal bir uğraş değil, aynı zamanda zihinsel ve iletişimsel becerileri geliştiren bir araç olduğunu bir kez daha kanıtlar.

Müziğin bir başka dikkate değer yönü, bireylerin özgüvenlerini artırma ve sosyal çevrelerinde daha aktif bireyler haline gelmelerine olanak tanımasıdır. Özellikle sahne performanslarında sergilenen başarılar, bireylerin kendilerine olan güvenlerini pekiştirmekte ve bu güven duygusu, yaşamlarının diğer alanlarında da kendini göstermektedir. Bu durum, bireylerin hem kişisel hem de profesyonel hayatlarında daha etkin ve kendinden emin bir duruş sergilemelerine olanak tanır.

Müzik, bireylerin ve toplumların hem duygusal hem de bilişsel gelişimlerinde çok yönlü bir araç olarak önemli bir rol oynamaktadır. Müzik eğitimi, bireylerin estetik değerlerden empatiye, dikkat geliştirmeden sosyal uyuma kadar geniş bir yelpazede gelişim göstermelerine katkı sağlamaktadır. Bu nedenle, müzik eğitiminin bireylerin sadece bir sanat dalına olan ilgisini artırmakla kalmayıp, onların hayata daha geniş bir perspektiften bakmalarını sağladığı açıkça görülmektedir. Müziğin insan hayatına olan etkilerini daha iyi anlamak, yalnızca bireylerin sanatsal becerilerini değil, aynı zamanda onların duygusal ve sosyal boyutlarını da daha derinlemesine kavrayabilmemizi sağlayacaktır. Bu bağlamda, müzik eğitimi ve müziğin toplum yaşamındaki yeri üzerine yapılan çalışmaların daha da derinleştirilmesi, bireylerin ve toplumların gelişimi açısından son derece değerli sonuçlar doğuracaktır.

KAYNAKLAR

- Çınar, İlhan. (2010). Enstrüman Çalmanın Müzik Eğitiminin Bilişsel Gelişime Etkisi. *Empati Dergisi*, 4, s. 18-19.
- Çiftçi, C., Çağlar, A. (2014). Ailelerin Sosyo-Ekonomik Özelliklerinin Öğrenci Başarısı Üzerindeki Etkisi: Fakirlik Kader Midir? *International Journal Of Human Sciences*, 11 (2), 155-175.
- Eskioğlu, İtır. (2003). Müzik Eğitiminin Çocuk Gelişimi Üzerindeki Etkileri. *Cumhuriyetimizin 80. Yılında Müzik Sempozyumu*, 30-31 Ekim 2003, İnönü Üniversitesi, Malatya, s. 116-123.
- Gün Duru, E., - Gün, Elmas ve Demirtaş, H. O., (2016), Müzik Eğitiminin Bilişsel Gelişime Etkisi, *International Journal of Social Science* Doi : number:<http://dx.doi.org/10.9761/JASSS3555> Number: 50 , p. 117-124.
- Özavcı, K. (2024). Neşet Ertaş'ın Hikâyeli Türkülerinin Müzikal ve Edebi Bağlamda incelenmesi, *Müzik Alanında Araştırmalar ve Değerlendirmeler* içinde (ss.137-158). Ankara: Gece Kitaplığı.
- Şendurur, Yılmaz ve Barış, Dolunay A. (2002). Müzik Eğitimi Ve Çocuklarda Bilişsel Başarı. *G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi* 22(1), s. 165-174.
- Tanyeri, Bekir (2024). Yaylı Çalgıların Grup Kayıtlarında Kullanılan Teknikleri. *Yegah Müzikoloji Dergisi*, 7, s. 241-264
- Yener, Serhat ve Öztürk, Ertürk. (2008). İlk ve Orta Öğretim Kurumlarında Şiddetin Önlenmesinde Müzik Eğitiminin Önemi, *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, Sayı 14(5), s. 111-115.

GELENEKSEL ÂŞIK MÜZİĞİNDE “KIRŞEHİRLİ ÂŞIK BEKTAŞ BİLİR (GAHİRİ)” ÖRNEĞİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Kemal ÖZAVCI¹

GİRİŞ

*“Bugünlerde arttı efsarım derdim,
Dönemem sözümden merdoğlu merdim,
Tek başına Kırşehir 'de can verdim,
Bugün bana yarın sana desinler...”*

-Âşık Bektaş BİLİR-

Anadolu'nun kültürel ve müzikal çeşitliliğinin odak noktalarından biri olan Orta Anadolu bölgesi, geleneksel müzik kültürü açısından özgün bir yapıya sahip olmasının yanı sıra Türkiye'nin kültürel hafızasının korunması ve aktarılması bağlamında önemli bir bölge olarak karşımıza çıkmaktadır. Özellikle bozlak kültürünün bu coğrafyada derin kökler edinmesi, bölgenin sosyo-kültürel yapısını ve halkın yaşayış biçimini yansıtan tarihsel ve sanatsal bir unsur olarak kendini göstermekte, bölgenin kültürel kimliğini ortaya çıkarmaktadır.

Orta Anadolu bölgesinde özellikle Kırşehir'in, geleneğin yaşatılması ve aktarılması bağlamında zengin kültürel yapısıyla bir merkez konumunda olduğu söylenebilir. Geçmişten günümüze bu topraklarda varlık alanını yaratmış olan topluluklar, edebiyat ve müzik bünyesinde kendi kimliklerini inşa ederek ortaya çıkan kültürel yaratımları kuşaktan kuşağa aktarmışlardır. Bu bağlamda örnek verilecek ve Kırşehir'in kültürel dokusunda her daim varlıklarını hissettiren Abdal topluluğu, yöre müziğinin gerek icrasında gerek yaygınlaşmasında önemli rol üstlenmişlerdir. Abdallar, yalnızca geleneksel repertuarı korumakla kalmamış, aynı zamanda bireysel yetenekleri ve yaratıcı yorumlarıyla yöresel müzikleri zenginleştirerek evrensel bir nitelik kazandırmışlardır. Bu bağlamda Muharrem

¹ Dr. Öğr. Üyesi Ardahan Üniversitesi 0000-0003-2478-5853

Ertaş, Hacı Taşan, Çekiç Ali ve Neşet Ertaş gibi ustalar, Türk halk müziği sahnesine yalnızca yöresel kimlik kazandırmakla kalmayıp, aynı zamanda bu müziğin ulusal ve uluslararası düzeyde tanınmasına katkı sağlamışlardır. Benzer şekilde, Bahri Altaş ve Kâmil Abaloğlu gibi isimler de Orta Anadolu müzik geleneğinin güçlü temsilcileri olarak bu kültürel mirasın inşasında önemli bir yere sahiptir.

Bunun yanı sıra Kırşehir ve çevresi yalnızca bozlak kültürüyle değil, aynı zamanda âşıklık geleneğiyle de öne çıkmaktadır. Bu gelenek, bölgenin halk müziğiyle harmanlanarak, müziği bir anlatı aracı haline getirmiştir. Şemsi Yastıman, bu geleneğin Kırşehir'deki en bilinen temsilcilerinden biridir. Onun gibi ustalar, halkın gündelik yaşamından doğan hikâyeleri, halk şiiri formlarıyla müziğe taşımış ve âşıklık geleneğini modern çağlara kadar taşımayı başarmışlardır.

Ancak bu kültürel zenginlik, yalnızca bilinen ve tanınan sanatçılarla sınırlı değildir. Bölgenin kırsal kesimlerinde özellikle köylerde yaşayan ve adları çok fazla duyulmamış âşıklar ve halk sanatçıları, bu geleneksel yapının devamlılığında önemli roller üstlenmişlerdir. Bu bağlamda Kırşehir'in eski adıyla Hıralı, günümüzde ise Değirmenkaşı olarak bilinen köyde yaşamış olan Âşık Bektaş Bilir, bu geleneğin az bilinen fakat o bölgenin kültürel hafızasında yer etmiş isimlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bilir, yaşadığı dönemde halk arasında müzik ve şiirle tanınmış, yöredeki halk müziği geleneğine yerel bir zenginlik katmıştır. Onun gibi âşıklar, özellikle kırsal kesimlerde toplumsal hafızanın canlı tutulmasında ve müzik aracılığıyla bölgesel kimliğin sürdürülmesinde önemli rol oynamışlardır.

Bu bağlamda Orta Anadolu Bölgesi'nin geleneksel müzik kültürü, bozlak ve âşıklık geleneği gibi iki güçlü unsur üzerinden şekillenirken; Kırşehir, bu kültürel birikimin hem üretim hem de aktarım merkezlerinden biri olarak öne çıkmaktadır. Bölgedeki müzik kültürü, yalnızca bir sanat formu değil, aynı zamanda halkın kolektif hafızasını, duygu dünyasını ve toplumsal kimliğini yansıtan bir mirastır. Dolayısıyla hem tanınmış sanatçıların hem de kırsalda adları daha az duyulmuş olan halk ozanlarının çalışmalarının incelenmesi, bu mirasın daha iyi anlaşılması ve korunması adına büyük önem taşımaktadır.

Yapılan bu çalışmada; Âşık Bektaş Bilir'in altı adet ses kaydına ulaşılmıştır. Ulaştığımız bu veriler doğrultusunda Bilir'in ses kaydında seslendirdiği türküler notaya alınarak eserin müzikal incelemesi yapılmış ve eserlerin künyesi tablo halinde verilmiştir.

1. Âşık Bektaş Bilir (Gahirî)

“Nideyim yaylayı, nideyim köşkü

Âşık Bekteş böyle dedi, bitirdi...”

Âşıklık geleneğinin pek bilinmeyen temsilcilerinden biri olan Âşık Bektaş Bilir, 1922 yılında Kırşehir’in Değirmenkaşı köyünde dünyaya gelmiştir. Doğumundan beş saat sonra babasını kaybeden Bilir, annesinin başka biriyle evlenerek köyden ayrılması üzerine nenesinin yanında büyümüş ve sonraki süreçte halasının yanına yerleşerek ilkokul eğitimini tamamlamıştır. Bilir, genel olarak çiftçilikle uğraşmış olsa da yaşamının büyük bir kısmını destan yazıp satarak geçirmiştir (Bulut, 1983:153). Ayrıca âşıklık geleneğinde büyük öneme sahip olan “bade içme” geleneğiyle “Gahirî” mahlasını almıştır (Özhan vd., 1992: 52; Cunbur, 2002: 288)² Fakat ulaşabildiğimiz şiirlerinde “Gahirî” mahlasının yerine genellikle “Bektaş” mahlasını kullandığı görülmektedir. Bu durumun nedenini ise Âşık Bektaş Bilir’in beş çocuğundan biri ve hayatta kalan tek çocuğu olan Filiz Bilir; “Babam, rüyasında “Gahirî” mahlasını aldıktan sonra bu mahlası kullanmaya başlamıştı. Fakat şiirlerinin başkaları tarafından sahiplenilip kendilerine mâl edilmesine içerleyip kahretmesinden sonra “Gahirî” yerine “Bektaş” mahlasını kullanmayı tercih etmiştir” (K-1) şeklinde ifade etmektedir. Âşık, bir şiirinde bunu şu şekilde ifade etmiştir;

Adım Bektaş mahlasımdır Kahiri

Kim adam yerine koyar fakiri

Yoksulluk elinden içtim zehiri

Işıklı dünyama bakamadım ben (Altınok, 2024: 79).

İlk şiirini askere gitmeden önce yazmaya başlayan ve bu yeteneğini yaşamı boyunca geliştirerek söz söyleme geleneği içinde üretken bir sanatçı haline gelen Âşık, bağlama çalmayı yaklaşık yedi yıl süren askerlik hizmeti sırasında öğrenmiştir (K-1). Ne var ki ulaşabildiğimiz kayıtların hiçbirinde bağlama ile çaldığı herhangi bir esere rastlanmamıştır. Bektaş Bilir, geleneksel anlamda âşıklık kollarından herhangi birine bağlı olmakla birlikte, bireysel yaratıcılığı ve özgün üslubuyla -yaşadığı çevrede- âşıklık geleneği içinde kendine has bir yer edindiği görülmektedir.

² Ulaştığımız bu iki çalışmada, Âşık Bektaş Bilir’in doğduğu köyün Nevşehir’in Gülşehir ilçesine bağlı olduğu belirtilmektedir. Bu bilgi, Bilir’in dünyaya geldiği yıllarda Kırşehir’in idari olarak Nevşehir’e bağlı bir bölge olmasıyla ilişkilidir. Dolayısıyla, günümüzde Kırşehir sınırları içinde yer alan Değirmenkaşı köyü, o dönemde Nevşehir’in Gülşehir ilçesine bağlı bir köy olarak kayıtlara geçmiştir. Ayrıca, köyün eski adı Hıralı’dır ve ilerleyen süreçte bu isim Değirmenkaşı olarak değiştirilmiştir.

Askerlik hizmetini tamamladıktan sonra evlenen ve dört erkek, bir kız olmak üzere toplam beş çocuk sahibi olan Bilir (K-1), kendine has mizahi dili ve sert üslubuyla dikkat çeken bir karakter olarak, yaşadığı olayları kahvehanelerde anlatma geleneğini sürdürmüştür. Hikâyelerini, âşıklık geleneğinin önemli bir unsuru olan kahvehane kültürü çerçevesinde aktarmış ve bu süreçte doğan türküleri çevresiyle paylaşarak bu kültürü yaşatmayı başarmıştır. Bu tür etkinliklerde, hikâye ve türkü anlatımlarını bazen bağlama eşliğinde, bazen ise sadece sözlü olarak gerçekleştirmiştir (K-2). Bu durum hem geleneksel anlatı tekniklerini hem de toplumsal iletişim araçlarını etkin bir şekilde kullandığını göstermektedir. Ayrıca, Bilir'in kahvehane ortamında gerçekleştirdiği icralar, sadece bireysel sanatını değil, aynı zamanda toplumsal hafızayı canlı tutan ve topluluk içi kültürel aktarımı sağlayan bir işlev taşımaktadır. Bu bağlamda, Bilir'in faaliyetleri, kahvehane kültürü ve âşıklık geleneğinin etkileşimindeki devamlılığın önemli bir örneği olarak değerlendirilebilir.

Bulut (1983) çalışmasında, Âşık Bektaş Bilir'in karşılaştığı siyasi baskılardan bahsederek, Bilir'in özellikle siyasi çevreler tarafından maddi ve manevi anlamda mağdur edildiğini aktarmaktadır. Bulut'un ifadesine göre, siyasi aktörler Bilir'e belirli bir ücret karşılığında, şiirlerini kendi siyasi rakiplerine yönelik eleştiriler içerecek şekilde hazırlaması için baskı yapmış, ancak bu vaat edilen ücretlerin hiçbir zaman kendisine ödenmediği belirtilmiştir (s. 153). Kızı Filiz Bilir'in aktardığı bilgilerde Bulut'un aktardığı bilgileri desteklemektedir. Âşık Bektaş Bilir'in binlerce şiirden oluşan edebi üretimi, dönemin siyasi koşulları nedeniyle bir matbaada yakılmış ve yine siyasi sebeplerden dolayı yedi/yedi buçuk yıl hapis cezasına mahkûm edilmiştir. Tahliye olduktan sonra, eserlerini yayımlatma girişiminde bulunmasına rağmen, siyasi baskılar ve yasal kısıtlamalar nedeniyle bu talebi reddedilmiş ve şiirlerini yayınlama imkânı bulamamıştır. Tüm bu olumsuzluklara ve karşılaştığı siyasi baskılara rağmen, Âşık Bektaş Bilir, yazma tutkusundan vazgeçmemiş ve sanatsal üretimini devam ettirme azmiyle şiirlerini kayıt altına alabilmek amacıyla kızına yazdırmayı denemiştir. Ancak bu süreçte Âşık, sağlık sorunlarından dolayı yazma faaliyetlerine ara vermek zorunda kalmıştır. Zamanla durumu daha da kötüleşen Bilir, bronşit hastalığına yakalanmış ve yaklaşık yedi yıl boyunca yatalak bir hasta olarak yaşamını sürdürmek zorunda kalmıştır. Bu zorlu süreçlerin ardından, 10.05.1987 yılında, 65 yaşındayken Kırşehir'de geçirdiği bir kalp krizi sonucunda hayatını kaybetmiştir (K-1).

Maalesef ki bu durum, onun sanatsal ve edebi mirasının daha geniş kitlelere ulaşmasının önünde yalnızca siyasi değil, aynı zamanda sağlıkla ilgili ciddi engellerin de bulunduğunu göstermektedir. Bir de bunların yanı sıra teknolojik eksiklerin de oluşturduğu imkansızlıkların varlığı söz konusudur. Nitekim 21. yüzyılın hızla gelişen teknolojileri, pek çok

alandanda olduğu gibi müzik sektörüne de önemli yenilikler ve kolaylıklar sunmaktadır. Gelişmiş bilgisayar teknolojileri, müzik üretim sürecinin her aşamasında yer alan bireylerin iş yükünü hafifletmekte ve süreçlerin verimliliğini artırmaktadır. Teknolojinin sunduğu bu olanakların, insanın yaratıcılığıyla birleştirilmesi sonucunda ortaya çıkan ürünler, çeşitlilik ve kalite açısından üst düzey bir nitelik kazanmaktadır (Tanyeri, 2024: 243). Bu bakımdan o dönemde teknolojinin olmayışının oluşturduğu eksiklikler, neredeyse tüm yerel sanatçılarda olduğu Bilir'in birçok eserine ulaşmamızın önünde büyük bir engel olarak karşımıza çıkmaktadır.

Âşık Bektaş, hayatının son dönemlerinde Tapulama Müdürlüğü tarafından kendisine tahsis edilen araziye tarım faaliyetleriyle değerlendirmiştir. Köyüne yaklaşık beş kilometre uzaklıkta bulunan bu araziye, düzenli olarak ekip biçerek yemyeşil bir bahçe haline getiren Âşık Bektaş (K-1; Bulut, 1983: 153), bu çalışmalarıyla halk arasında doğal çevrenin korunmasına ve üretkenliğin önemine dair bir mesaj da vermiştir. Bu davranışı, sadece bir bireysel uğraş olarak değil, aynı zamanda bir yaşam felsefesi ve toplumsal sorumluluğun ifadesi olarak da değerlendirilebilir. Âşık Bektaş'ın bu tutumu, Türk Halk Müziğinin/edebiyatının önemli isimlerinden Âşık Veysel'in doğaya olan sevgisini ve toprakla kurduğu yakın ilişkiyi hatırlatmaktadır. Âşık Veysel gibi Âşık Bektaş da toprağı işleyerek, emeği ve üretimiyle yaşamını sürdüren bir halk insanı olarak, sanatında olduğu gibi günlük yaşamında da doğa ile kurduğu bağ üzerinden bir toplumsal farkındalık oluşturmuştur. Bu bağlamda, onun tarım faaliyetleri, sadece bireysel bir yaşam tercihi olarak değil, aynı zamanda bir sanatçının üretkenliğini yaşamın diğer alanlarına da yansıtması olarak değerlendirilebilir.

Kaynaklarda, Âşık Bektaş'a ait "Gönülden Sesler" ve "Olan İşe Ne Dersin" (Özhan vd., 1992: 52; Cunbur, 2002: 288) adlı iki şiir kitabının bulunduğu belirtilmiş ve bu bilgi kızısı Filiz Bilir tarafından doğrulanmıştır fakat kitaplardan sadece bir tanesine (Olan İşe Ne Dersin) ulaşılmıştır. Maalesef diğer kitabına ve ses kayıtlarının tümüne ulaşılamadığı için, onun edebi ve sanatsal mirasının incelenmesi noktasında önemli bir bilgi eksikliği bulunmaktadır ki bu durum hem aşığın bireysel yaratıcılığının hem de temsil ettiği geleneğin daha kapsamlı bir şekilde ele alınmasını zorlaştırmaktadır.

2. Âşıklık Geleneğindeki Yeri ve Türkü Yakınlığı

Anadolu; sözün üst anlam kombinasyonlarıyla kuşatıldığı, anlamın derinlere gömüldüğü bir coğrafya olarak tarihsel hafızanın olanaklar gömüsüdür. Bu bakımdan Anadolu insanı yaşanan deneyimlerin söze aktarılmasında ve sanata dönüştürülmesinde oldukça geniş bir kültürel dokuya sahiptir. Kültürel belleğin canlı olarak yaşatıldığı Anadolu coğ-

rafyasında görülen, duyulan, yaşanan her deneyim insan ruhunda derin etkiler bırakmış ve bu etkileşim Anadolu insanının yaşam karşısındaki kökensel tepkilerini sanatın büyüğü gücü şiire ve söze dokumasına yol açmıştır. Anadolu insanının simgesel düzlemde yaşamı okuma deneyimi, yaşantısal anlamda karşılaştığı güçlükler ve bunlar karşısındaki tepkimleri anlamın derinlere gömüldüğü bir dünyanın iz düşümüdür. Bu bakımdan incelemeye esas aldığımız Âşık Bektaş Bilir'in yaşamsal düzlemde karşılaştığı olaylardan etkilenecek bu deneyimlerini şiirlerine yansıttığı ve bu şiirleri genellikle kısa hikâyelerle destekleyerek icra ettiği görülmektedir.

Yaşam karşısında verilen temel tepkiler, meydana gelen olaylar dizisine yönelik anlık reaksiyonlarla şekillenir. Bu bağlamda, olayların sözlü ifadelerle sanatsal bir biçimde yeniden yorumlanması, “türkü yakma” olgusunu ortaya çıkarır. Nitekim ortaya çıkan bu durum, kültürel bir boyut kazanarak, toplumsal dinamiklerle birey arasındaki karşılıklı etkileşimi somut bir şekilde gözler önüne sermektedir. Bu bakımdan, bireyin toplum üzerindeki etkisi ve toplumun birey üzerindeki etkisi, yaşamsal düzlemde belirgin bir biçimde ortaya konmaktadır.

Âşık Bektaş, Türk halk edebiyatındaki âşıklık geleneğinin önemli unsurlarını bünyesinde barındıran bir sanatçı olarak dikkat çekmektedir. Geleneksel âşıklık geleneğinin temel özelliklerinden olan hece ölçüsüyle şiir yazma, saz çalma, rüyasında mahlas alma, irticalen (doğaçlama) şiir söyleme, atışma ve leb değmez tekniğini ustalıkla icra ettiği bilinmektedir. Bununla birlikte, gelenek içerisindeki diğer âşıklardan farklı olarak herhangi bir âşıklık koluna mensup olmamış, ustası ya da çırağı bulunmamıştır (K-1). Bu durum, onun gelenekle olan ilişkisini bağımsız ve özgün bir düzlemde kurduğunu göstermektedir.

Âşıklar arasında yaygın olan âşık atışması Bektaş Bilir'de de görülmektedir. Altınok çalışmasında Bektaş Bilir'in Turâbi adlı âşıkla atışmasını şu şekilde aktarmaktadır; “Nevşehir – Gülşehirli Âşık Turâbi ile Âşık Bektaş Bilir Mucur'da Bekir'in kahvesinde karşılaşır. Bektaş'ın destan sattığını gören Turâbi şu sözlerle Bektaş'a hücum eder:

Âşıkım deyip de çalım satarsın
Pazarlarda karga gibi ötersin
Çırac mısın çıraftan da betersin
Sana bu sözlerim nasihat Bektaş

Sözleriyle kendisini eleştiren Turâbi'ye Ozan şu mısralarla cevap vermiştir:

Olur olmaz yere kendini atma
Heryerde çıkarıp malını satma
İyi dur karşımda padanaj yapma
Tezkere zenciri sar sen Turâbi
.....
Âşıklar elinden çeken el aman
Başına takarım bir torba saman
Beş kilo arpayı yediğin zaman
Yaz gelir yoncaya gir sen Turâbi

Âşık Bektaş'ın altı kıt'alık bu şiirine karşılık veremeyen Turâbi orada fazla duramaz, kahveyi terk eder. Bir daha da Bektaş'ın karşısına çıkmaz" (Altınok, 2024: 36-37). Bu örnek Âşık Bektaş'ın âşıklık geleneği içerisindeki yerinin belirlenmesinde önemli bir etken olarak karşımıza çıkmaktadır.

Artun çalışmasında, âşıkların tasnif edilmesi noktasındaki karmaşıklık-
lığı dile getirmiş bununla ilgili olarak şu ifadelere yer vermiştir;

"Bugün XVIII. yahut XIX. yüzyıl âşıkları değerlendirirken şiirine, sanatına, dili kullanmasına bakmıyor muyuz? Bu bakımdan söz konusu ettiğimiz halk sanatçıları tek terimle adlandırmamız oldukça güçtür. Sorunun yanıtını gelenekte aradığımızda buluyoruz. Âşıklık geleneği âşıkları şu şekilde ayırıyor. Saz çalıp doğaçlama söyleyen aşığı telden, dilden söyleyen âşık, saz çalamayan aşığı sazsız âşık olarak adlandırıyor. Âşık olmayıp âşık tarzı şiir yazarları da âşık tarzı şiir yazan şair olarak nitelemeliyiz" (Artun, 2001:61).

Bu bağlamda, âşıkları âşıklık geleneği içinde standart bir kalıba oturtma çabası, çeşitli sorunları beraberinde getirmektedir. Benzer şekilde Türk Halk müziğini değerlendirirken de benzer bir durumla karşılaşmaktadır. Türk Halk müziğinin kural ve özellikleri, yöreler, türler ve hatta icracılar arasında belirgin farklılıklar göstermektedir. Bu çeşitlilik, halk müziğinin yerel dinamiklere, bireysel yaratıcılığa ve icra biçimine dayalı doğasından kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla Türk Halk müziğinin kendine özgü kurallarını ve özelliklerini kavramsal düzlemde standartlaştırmak, bugünün koşullarında mümkün görünmemektedir. Bu durum, halk müziğinin zenginliğini ve çok katmanlı yapısını korurken, teorik bir sistem oluşturma çabalarının sınırlılıklarını da ortaya koymaktadır (Akdağoğlu, 2024: 169).

Âşık Bektaş'ın âşıklık geleneğine olan katkıları arasında, kendine özgü üslubu ve ifade biçimiyle bireysel bir sanatçı kimliği oluşturması dikkat çekmektedir. Özellikle bozlak formunda ürettiği eser (Tren türküsü), onun yöresel bağlamdaki sanatsal farklılığını ve üretken yaklaşımını ortaya koymaktadır. Bu eser hem bölgesel müzik formlarının korunmasına hem de geleneksel Türk halk müziğinin çeşitliliğine yaptığı katkıyı göstermektedir. Âşık Bektaş'ın, yerel unsurları kendi üslubunca yorumlama becerisi, onu geleneksel kalıpları aşarak özgün bir sanatçı kimliği inşa eden önemli bir âşık olarak konumlandırmaktadır. Ayrıca onun âşıklık geleneğiyle olan bağını güçlendiren bir diğer unsur ise Konya Âşıklar Bayramı'na katılmasıdır (K-1; K-2). Bu bayrama katılımı, onun geleneğin kolektif hafızası ve etkinlikleriyle temasını sürdürdüğü görülmektedir. Bunun yanı sıra 70'li yıllarda Kırşehir'in Bağbaşı mahallesinde Muharrem Ertaş ve abdallarla komşuluk etmesi (K – 1), onun müzikal kimliğinin oluşmasındaki bir başka temel nokta olarak yorumlanabilir.

3. Âşık Bektaş Bilir'in Hikâyeli Türküleri

Türk insanının hayat ve gelişen olaylar dizgesi karşısındaki duruşunu içeren türküler, kültürel hafızanın bellek mekânı olduğu kadar tarihsel anlamda da bir duruş öyküsünü içerir. Nitekim her türkünün ortaya çıkışında bir yaşanmışlık ve dünyanın deneyimlenmesi söz konusudur. Bu bakımdan hikâyeli türküler de Türk insanının yaşadığı çevre ile kurmuş olduğu etkileşimsel ilişki ağının anlatı merkezli şiire yansıyan yüzüdür. Bu bağlamda Âşık Bektaş Bilir de yaşamış olduğu trajik, mizahi ve olağan dışı olaylardan hareketle icra merkezli sözün gücüne başvurmuştur.

3.1. Berber Hikâyesi

“Sabah olmadan geldik. Bursa'ya vardım, bir berbere tıraş olayım dedim. Bizim burada bir liraya tıraş ederlerdi. Orda tıraş beş liraymış. Birinci sınıf berbermiş. İçeri girdim altı koltuk çalışıyor, patrona sandalyenin üstünde beri dönüyor öte dönüyor. Beni hakir gördü. Beni çırağa havale etti. Yedinci koltuğa çirak beni oturttu, bir selektör yaptı “oğlum abine bak” dedi. Gördüm selektörü tabi. Çirak da tuttuğu yikanacak peşkiri getirdi boynuma taktı. Eski fırçayla ağzımı gözümü sabunla doldurdu. Bıçağı eline aldı, sağ taraftan bir kesti bir pamuk, iki kesti iki pamuk, üç kesti üç pamuk. Çeneme gelene kadar pamuk sekize yükseldi. “Dur oğlum bi soluğumu toplayım da yüzümü öyle al” dedim, beş lira verdim. Tek kuruş da çocuğa bahşiş verdim, boğazımda peşkirle yüzümün bir yanı sabunlu dışarıya kaçtı. Arkamdan gülüşüler “Mazhar Osmanlık mı”³ diye. Berbere şöyle bir kahır ettim.”

3 Halk arasında bir deyim. Ayrıntılı bilgi için bkz. <https://ataturkansiklopedisi.gov.tr/bilgi/mazhar-osman-uzman-1884-1951/>

Size bir berberin vasfını eyleyim,
Beni tıraş etti böyle bir berber,
Olanca derdimi nasıl söyleyim,
Beni tıraş etti böyle bir berber...

Kirli peşkirini⁴ boynuma taktı,
Fırçası sert imiş yüzümü yaktı,
Kör bıçak altında ben neler çektim,
Beni tıraş etti böyle bir berber...

Besmele çekmeye varmadı bile,
Bıçağı alınca titredi eli,
Sanki cımbız ile çekiyor kılı,
Beni tıraş etti böyle bir berber...

Kör bıçak altında ben de sızlarım,
Pambık⁵ tarlasına döndü yüzlerim,
Sabun köpü⁶ ile doldu gözlerim,
Beni tıraş etti böyle bir berber...

(Ah) bilemedim bu berberin kırkını,
Başıma vurdular sıpa kırkımı,

Peşince aldılar beş yüz kırkımı,
Beni tıraş etti böyle bir berber...

Bekteş'tir bu derdi herkese döktüm,
Sürttüğüm fırçayı boynumu büktüm,
Bıçağı kestikçe dişimi sıktım,
Beni tıraş etti böyle bir berber (Url-1).

4 Havlu
5 Pamuk
6 Köpüğü

Eser Künyesi	
Türü	Kırık Hava
Makamsal Karşılığı	Uşşak
Usûl	8/8
Ses Sahası	5 ses
Hece sayısı	11
Söz – Müzik	Âşık Bektaş BİLİR

Tablo 1

Söz - Müzik: Âşık Bektaş BİLİR

Notaya Alan: Kemal ÖZAVCI

Siz de bir be_r be rin vas fı ne y le yim

5
be ni ti ra_ş et ti böy le bi_r ber ber

9
o lan ca de_r di mi na sı_ l sö_ y le yim

13
be ni ti ra_ş et ti böy le_ e bi_r ber be

Şekil 1

3.2. Çökelek Hikâyesi

“Hisseden hisse kapalıyım demiş. Ben bir sekiz tuluk çökelek aldım. Sekiz çökeleğin hepsi kurtluymuş Konya’dan aldım pazara getirdim. Sevinçle terazi aldım. Tulukların ağzını açtım ki mantar gibi delik. İçinde kurtlar kıvılıyor. Zabıta geldi “kaldır bunları” derken dedim ki “ben bu sekiz tuluk çökelekten vazgeçtim ama şurda çökeleğe bir şey söyleyeyim de” zabıta amirine “sen de dinle” dedim. O da “söyle bakalım Aşığım” dedi. Ben de çökeleğe şöyle bir kahrettim.”

Çok tuz ektim amma inkâr eyledin,
Acep içindeki yağı neyledin?
Ayranlı suyunu kurda beledin,
Aslını bilirim kurtlu çökelek...

Şu güneş kızmadan seni satmalı,
Satılmazsan bir dereye atmalı,
Bundan sonra yağlı peynir yapmalı,
Ne fayda bilirim aslın çökelek...

Yanıldım yedim de mideme durdun,
Gövermiş içinde kaynaşır kurdun,
Taşydım sırtımda ben çok yoruldum,
Aslını bilirim nankör çökelek...

Pazarda aşığı yaman şaşırdın,
Yiyen sineklerin karnın şişirdin,
Gelen müşteriye derde düşürdün,
Allah belan versin kurtlu çökelek...

Âşık Bektaş çok çökelek sattın,
Hambal urganını boynumdan attın,
Görmeyim yüzünü ben senden bıktım,
Allah belan versin kurtlu çökelek (Url – 2).

Eser Künyesi	
Türü	Kırık Hava
Makamsal Karşılığı	Uşşak
Usûl	8/8
Ses Sahası	5 ses
Hece sayısı	11
Söz – Müzik	Âşık Bektaş BİLİR

Tablo 2

Çökelek Türküsü

Söz - Müzik: Âşık Bektaş BİLİR

Notaya Alan: Kemal ÖZAVCI

Çok tu zek ti__ m am ma in ka__ r e__ y le din _____

5
a cep i çi__ n de ki ya ğı__ ne__ y le din _____

9
ay ran li su__ yu nu kur da__ bö__ le din _____

13
as li ni bi li rim kurt lu çö__ ke lek _____

Şekil 2

3.3. Kahveci Hikâyesi

“Benim kader böyle yav. Kahveye varıyom kahveciye “gardaşım çay var mı diyom”, “daha yeni demledim” diyo getiriyo bakıyon ki bulâşık suyu gibi. Kahveciye de şöyle kahrettim.”

Dinle sözlerimi kahveci dayı,
Vermedin bizlere bir demli çayı,
Meret eşkiyimiş⁷ gevşettik yayı,
Çay yerine şerbet versen olmaz mı?

Yanıldık biz dostun kahveye geldik,
Ocakçı der çayı yeni demledik,
Zannetti bizleri bir şey görmedik,
Bize bir taze çay versen olmaz mı?

Giymiş beyaz gömlâ⁸ yapıyor pozu,
Dört milimi geçmiş masanın tozu,
Ne zaman güldürdü kör talih bizi,
Çay yerine şerbet versen olmaz mı?

Bilemedim kahvecinin huyunu,
Bize su getirdi bulaşık suyu,
Sana diyom sana ey garson dayı,
Bize bir taze çay versen olmaz mı?

Ayaz olmayınca yerler yarılmaz,
Aşığın sözüne kimse darılmaz,
Senin bayat çayın benden sorulmaz,
Tarhana çorbası içsem olmaz mı?

7 Ekşiymiş

8 Gömleği

Aşığım şairim mürşide danış,
 Var mı bak sözümde bir hata yanlış,
 Kimseden fayda yok işine çalış,
 Bekteş şu çiftini sürsen olmaz mı?
 Gidip de işini görsen olmaz mı? (Url-3).

Eser Künyesi	
Türü	Kırık Hava
Makamsal Karşılığı	Uşşak
Usûl	5/8
Ses Sahası	5 ses
Hece sayısı	11
Söz – Müzik	Âşık Bektaş BİLİR

Tablo 3

Kahveci Türküsü

Söz - Müzik: Âşık Bektaş BİLİR

Notaya Alan: Kemal ÖZAVCI

Din le söz le ri mi gah ve ci da yı

5
 ver me din bi z le re bir de m li ça yı

9
 me ret eş ki yi miş gev şe t ti k ya yı

13
 çay ye ri ne şer bet ver sen o l maz mı

Şekil 3

3.4. Kıratın Ölüm Hikâyesi

“Bir de hocaları değil de hele şu hacıları görüyon mu? Hacıнын birinin şehrine uğradım da yedi sene belimi doğrultamadım. Benim bir kır atım vardı küheylanın eşiydi. Arpa değirmeni, kırma değirmenine koşardım. Köylerde onun bunun arpasını kırıyordum. Eşinen dostunan gülüp oynayıp geziyordum. Kâr değil yani. Name olsun da kâr olmasın hesabına köyleri dolaşıyorduk. Sulhanlı köyüne vardım orada Hacı Memmet isminde adam gün inerken dedi ki “bizim şu arpaları kır” dedi. Hacığa akşam oldu kıramam, sabanan kırayım dedim. “Yav avradım öldü” dedi. Ee? “Avrat aramaya gidecem, ineklerin kırması yok neydersen et kıralım” dedi. “Olur” dedik kapısına çektik. Arpasını başladık kırmaya. Atımı da ahırına bağladıyım. Yatsıya kadar arpayı kırdık yatsıdan sonra, ekim ayının sonu, ortalık don, ayaz. Arpa bittikten sonra beni misafir almayı bitaraf et, “atı da ahırdan çıkart” dedi. “Niye” dedim. “Olmaz ahırda” dedi. “Koca ahır yav sığmıyor mu” dedim. “Tek iki inek bağlı, ahır büyük” dedim. “Olmaz ağıla bağla” dedi. “Valla sen Hacısın” dedim. “Vicdanın kabul ediyorsa bağla, at orda sancılanır ölür ortalık ayaz” dedim bıraktım gittim. Hacı tutmuş atı ağıla bağlamış. Hayvanın beli iki büküm olmuş, zabânan⁹ geldim ki yatıp kalkıyor at ölecek. “Hacığa şu ettiğini beğendin mi” dedim “koş koş gün kızdırır” dedi. Arabaya koyduk getirdik, kahvenin önüne gelince at kendini yere çaldı, at öldü. Sulhanlılar, bıçağı çeken geldi “köpeğe azcık but alalım, anadut¹⁰ sarmaya azcık derisinden alalım” derken ben atıma şöyle bir ağıt ettim...”

Adam kıymetini bilmez,
Atıma ahır bulunmaz,
Böyle hacılık hiç olmaz,
Sana diyom Memmet hacı,
Kır atımı sardı sancı,
İnsaf eyle sen de acı,
Bulunmaz sancı ilacı (vay)...

Altı yedi yaşıydı,
Küheylanın eşiydi,
Hep atların başıydı,
Sebep oldun Memmet hacı,

9 Sabahleyin

10 Sap toplama aracı

Kır atımı sardı sancı,
İnsaf eyle sen de acı,
Bulunmaz sancı ilacı (vay)...

Ayağının nalı yoktur,
Bak hayvanın çulu yoktur,
Bu hacıda insaf yoktur,
Niy'(e) öldürdün Memmet hacı,
Kır atımı sardı sancı,
İnsaf eyle sen de acı,
Bulunmaz sancı ilacı (vay)...

Gönünü¹¹ yorgan ederim,
Hacılâ¹² kurban ederim,
Bak arttı gamım kederim,
Sana diyom Memmet hacı,

Kır atımı sardı sancı,
İnsaf eyle sen de acı,
Bulunmaz sancı ilacı (vay)...

Gönü için dövüştüler,
Butlarını bölüştüler,
Hacı sana gülüştüler,
Niy'(e) öldürdün Memmet hacı,
Kır atımı sardı sancı,
İnsaf eyle sen de acı,
Bulunmaz sancı ilacı (vay)...

Âşık Bekteş fikre salmış,
Atı ölmüş naçar kalmış,
Zarifeye dünür salmış,
Demem sana Memmet Hacı,

11 Gön: deri
Hacılığa

12

Kır atımı sardı sancı,
İnsaf eyle sen de acı,
Bulunmaz sancı ilacı (vay) (Url-4)

Eser Künyesi	
Türü	Kırık Hava
Makamsal Karşılığı	Uşşak
Usûl	5/8
Ses Sahası	5 ses
Hece sayısı	8
Söz – Müzik	Âşık Bektaş BİLİR

Tablo 4

Kır At Türküsü

Söz - Müzik: Âşık Bektaş BİLİR

Notaya Alan: Kemal ÖZAVCI

A dam giy ma tı nı bil mez a tı ma a
4 hir bu lun maz böy le ha cı lık he çol maz
7 sa na di yom me met ha cı gı ra tı mı__
10 sar dı san cı in sa fey le__ sen de a cı
13 bu lun maz sa__ n cı i la cı va y

Şekil 4

3.5. Tren Hikâyesi

“Evet beyler, bir de şaşkın yolculuğum var. Kayseri’den kara trene bindim Boğazköprü’ye geldim. Tren aktarmamış bilemedim, baktım benim tren geriye gidiyor. Gardıfrene sordum “benim tren niye geriye gidiyo” dedim “cehennemin dibine gidiyor eşşoleşsek” dedi. “Gözün kör mü tren aktarmaya trenler gitti”. Ortalık bir soğuk ki tükürsen tükürük sıçrayacak. Hareket memurunun yanına vardım. “Bey abi, tren aktarmamış bilemedim, benim bileti ikinci bir trene iptal eder misiniz” dedim. “Adın ne” dedi “Bekteş” dedim. “Bektaş misin” dedi. “Azıcık Bekteş diyorlar ya Bektaş miyim Bekteş miyim bilemedim” dedim. “Haa Âşık Bekteş, şimdi taksi gelecek seni gönderirim” dedi. “Yazıklar olsun benim gibi yolunu şaşırmış bir vatandaştan alay etmekten zevk mi alıyorsunuz?” dedim. Dışarıya çıktım ya bekleme salonunda ayaz, bekçi koymadı. Orda onların vicdanını sıdırmak için şöyle bir dert yandım.”

Şu benim çektiğim nedir yareden,
Sılaya bir mektup salamaz oldum,
Haber alamadım nazlı yârimden,
Ağladım gözyaşım silemez oldum...

Boğazköprüyümüş baktım dört yana,
Tren aktarmadı dediler bana,
Gardıfren¹³ azar vurdun adama,
Çoban mı memur mu bilemez oldum...

Âşık mısın diye beni deştiler,
Gülüştüler biraz dalga geçtiler,
Bektaşisin diye beni seçtiler,
Ne fayda bir işe yaramaz oldum...

Bekleme salonu ayaz durulmaz,
Yaksam sobasını odun bulunmaz,
Yalvarsam yakarsam derdim bilinmez,
Zabâca¹⁴ titredim ölemez oldum...

13 Gardıfren

14 Sabaha kadar

Hareket memuru yanına çağdı,¹⁵
Kes sesini diye hiddetle bârdı,¹⁶
O gün benim işim ah ile zardı,
Garibim kozumu bölemez oldum...

Bekteş'im gel gayrı gurbette gezme,
Kendini bilmeze derdini ezme,
Şu yalan dünyada canından bezme,
Ne fayda bir işe yaramaz oldum...

“Bu derdi de böyle yandık, hareket memurunun biraz vicdanı yumuşadı, yanına çağırdı. Biletimi ikinci bir trene iptal etti. Sobanın yanına oturdum biraz kızındım bir çay demledi içtik. Böyle şaşkın yolculuğumuz da böyle geldi böyle geçti ve dinleyip dinleyecekler sağ olsun bu bant da bizden sizlere hatıra kalsın. Ne yapalım elimizden geleni söyledik amma bandımız da hemen hemen eli kulağında bitmek üzere. Ben de burda böyle sözü bitiriyom. Dinleyeceklere dinlemişlere çok saygılarımı selamlarımı sunar büyüklerin ellerinden, küçüklere sevgi gösteririm.” (Url-5).

Eser Künyesi	
Türü	Uzun Hava - Bozlak
Makamsal Karşılığı	Kürdi/Muhayyer Kürdi
Ses Sahası	9 ses
Hece sayısı	11
Söz – Müzik	Âşık Bektaş BİLİR

Tablo 5

15 Çağırđı

16 Bağırđı

Silemez Oldum

Bozlak

Söz - Müzik: Âşık Bektaş BİLİR

Notaya Alan: Kemal ÖZAVCI

f Şu be nim çek ti ği m ne dir ya re de n

ff si la ya bir me k tu *p* sa la maz o l du m

ff ha be ra la ma dt m

p naz lı ya ri m de n ağ la dım göz ya şı m

pp si le me zo ol du yu m

Şekil 5

3.6. Köyleri Tanıttığı Türkü¹⁷

“Evvelce köylerin kabiliyetini anlatalım sizlere. Hangi köy iyiymiş hangi köy düzgünmüş hangi köy bozuğumuş. Bir de şöyle Abuşığından başlayalım gezelim bakalım nireleri gezmişiz, nirelerden ne almışız.”

Abuşığda¹⁸ emmim dayım,
Hıralıdır benim köyüm,
Coştı pınar aktı suyum,
Allah onları ıslah eylesin...

Köşker özü hazin akar,
Sulhanlılar¹⁹ kerme²⁰ yakar,
Hüsne bacım bir hoş kokar,
Allah onları temiz eylesin...

Kurâl²¹ köyü kara cüsse,
Dedeliler tarikatta,
Karaboğaz topal atta,
Allah onları suvar²² eylesin...

Devedamı kurşun atar,
Saraycıklı çalım satar,
Harmandalı külde yatar,
Allah onları mesud eylesin...

Kederliler hırsız olur,
Tepeköylü arsız olur,
Çifteliler yüzsüz olur,
Allah onları ıslah eylesin...

17 Bu şiirin daha geniş haline ulaşmak için bkz. “Altınok, B. Y. (2024). Kırşehirli Âşık Bektaş Bilir -Hayatı ve Şiirleri-, Kırşehir: Kırşehir Belediyesi.”

18 Abuşığı

19 Suluhanlı (Şimdiki adı:Uluşınar)

20 Tezekten yapılan yakacak

21 Kuruşıl

22 Suvari

Camililer armut diker,
Panlı köyü bıçak çeker,
Çatalçeşme bana çatar,
Allah onları gazab eylesin...

Yağmurhøy²³ yaylaya göçer,
Sarıâlli²⁴ bade ier,
Yeniceköy bade ier,
Allah onları mesud eylesin...

Namlıkışla kancık olur,
Hocabâli²⁵ köçek olur,
Hıdırlılar kıymat bilir,
Allah onları mesud eylesin...

Ortaköye bazar durur,
Hacılarlı adam vurur,
Balcı köyü iylik bilir,
Allah onları gazab eylesin...

Göğlerliler dârmən²⁶ tutar,
Bozgurlular²⁷ tütün satar,
Alacalı sapta yatar,
Allah onları renber eylesin...

23 Yağmurhøyüğü

24 Sarıağıl

25 Hocabeyli

26 Değirmen

27 Bozkır

Sarâmanlı²⁸ işe dalar,
Kümbet köyü davul çalar,
Satansarı durmaz oynar,
Allah onları köçek eylesin...

Fakışalı²⁹ çok taş keser,
Hacâliler³⁰ çabuk küser,
Çerdin³¹ köyü seyrek basar,
Allah onları rahvan eylesin...

Cırıklarlı³² hoca döver,
Hamızalı³³ âşık sever,
Nernekliler³⁴ tırman sürer,
Allah onları haksız eylesin...

Taşdelerli³⁵ yer bağıyor,
Göstesinli³⁶ çok söylüyor,
Terlemezli söz veriyor,
Allah onları yalancı eylesin...

Karacaşar eşşek koşar,
Eğrikuyu fazla şişer,
Kızılköy de köprü döşer,
Allah onlara yardım eylesin...

28 Sarıkaraman
29 Fakıuşağı
30 Hacıali
31 Şimdiki adı Emmiler
32 Şimdiki adı Oğulkaya
33 Hamzalı
34 Şimdiki adı Yataktarla
35 Şimdiki adı Yalıntaş
36 Şimdiki adı Ovaören

Gülşehir geride kalsın,
Sıra Tuzköyüne gelsin,
Âşık Bekteş çenen dursun,
Allah beni de ıslah eylesin... (Url-6).

Eser Künyesi	
Türü	Kırık Hava
Makamsal Karşılığı	Uşşak
Ses Sahası	6 ses
Hece sayısı	8 – son mısralar 10
Söz – Müzik	Âşık Bektaş BİLİR

Tablo 6

Köy Türküsü

Söz - Müzik: Âşık Bektaş BİLİR

Notaya Alan: Kemal ÖZAVCI

A bu şağ da em mim da yım hı ra li di r
be nim kö yüm coş tu pı na r ak tı su yum
al la hon la rı is la hey le si n
Ku râl kö yü ka ra cüs se de de li le r
ta ri kat ta ka ra bo ğa z to pa lat ta
Al la hon la rı sü var iy le si n

Şekil 6

3.7. Otobüs Hikâyesi

“Aşık Bektaş Ankaraya gelirken Kırşehir otobüsüne biniyor. Şoför istirahat ve yemek mihleti vermeden Ankaraya gelmek istiyor. Kendi istifadesi için müşteri almaya 20 sefer eylenecek. Müşterilere inmeyin diye kafa tutuyor. Aşık şoföre şu beyitleri söylüyor:”

Dinle şoför kardeş benim sözümü,
Esnaflık nasıldır sorsan bilin mi?
Mazot dumanı ile yaktın özümü,
Milletin halini sorabilin mi?

Eğer şoför isen direksiyon elde,
Dikkat et yoluna gözler ilerde,

Bir dileğim var ise arkadaş sende,
Kamanda beş dakika durabilin mi?

Kırşehir'den çıktık on sefer durduk,
Ras gelen yolcuyu görünce aldık,
Aman şoför kardeş açlıktan öldük,
Milletin halini sorabilin mi?

Bindim otobüse sam yeli esti,
Şoför kızdı bana muavinde küstü,
Müşteri acıktı üstüme kustu,
Balada olsun durabilin mi?

Küsmüşüm bu talihe bahtım karalı,
Yabancılarımız yoktur hep Kırşehirli,
Bizim şoför herhal bulgur fikirli,
Milletin hesabın verebilin mi?

Aşka düşen deli gönül yorulmaz,
Aşıkın sözüne kimse darılmaz,
Aç açına Ankara'ya varılmaz,
Ağzıma bir tokat vurabilin mi?

Efendilik demek yüksek terbiye,
Şoför aklın varsa sana sermiye,
Sakın müşteriye hakir görmiye,
Kibir kimdedir sorsam bilin mi?

Bakma üste başa belli olmaz kimse,
Şoför can beslemiş bağlamış ense,
Aşık Bektaş doğru sözden dönerse,
Kalles kim olur sorsam bilin mi? (Bilir, 1958: 10-11)

4. Şiirleri

Eşimden Dostumdan Ne Fayda Gördüm

Bir zaman ağladım ne zaman güldüm?
Felek hal bilmeze yalvartma beni,
Eşimden dostumdan ne fayda gördüm?
Felek hal bilmeze yalvartma beni...

Yarelerim göz göz oldu sızılar,
Evde kaldı bizim körpe kuzular,
Deli gönül o silayı arzular,
Felek gurbet elde ağlatma beni...

Derindir içimde bilinmez yarem,
Tükendi takatım kalmadı çarem,
Kahirim taliha mevlaya naram,
Gurbet ellerinde ağlatma beni...

Eşime dostuma hiç güvenmem,
Anne babama ben inanmam,
Yalnız şeytanın sözüne kanmam,
Aman kör şeytana çattırma beni...

Bu zalim derdimin yoktur ilacı,
Hasretlik oldu başımın tacı,
Silada ağlaşır kardeşle bacı,
Aman hal bilmeze çattırma beni...

Dumanlı dağların başında kaldım,
Gördüğüm gözeli yar olur sandım,
Yalnız gönülün narına yandım,
Nefrettir bu kadar söyletme beni...

Ey garip aşığım vah sana ne oldu,
Ağladım söyledim çileler doldu,
Bana ne olduysa mevladan oldu,
Aşıkım Bektaşım soldurma beni... (Bilir, 1958: 11-12)

Gülşehirin Metiyesi

Nasıl metedeyim Gülşehir seni?
Lalesi sümbülü gülü yoğumuş,
Üç gündür bekledim aç koydun beni,
İnsanının tatlı dili yoğumuş!

Çok kötü söylesem kendi kazamız,
Çok değil bizlere azdır cezamız,
Takıldı boynumuza çıkmaz duzağımız,
Vardım fırına ekmeği yoğumuş!

Yaradan beteri beterden sakla,
Lokantada yedim kılçıklı bakla,
Karnımı doyurdum ekmek ufakla,
Baktım patrona çalım çoğumuş!

Çarşısında gezer bir şişman adam,
Bende sandım ki çocuklu madam,
Dinle bu sözümü duz köylü Adem,
Helasına vardım suyu yoğumuş!

Gülşehirin adamı tenbel yatıyor,
Yiyecek nanay olmuş soğan satıyor,
Gücü gücü yetene kafa tutuyor,
Cebinde harçlık yok ölçüm çoğumuş!

Hakkı ırmağın bela gitmez başında,
Yağ bulunmaz lokantanın aşında,
Otelinde bitler otuz yaşında,
Şikayet etsem beyler doktor yoğumuş!

Aşğın akli bu işe ermedi gitti,
Beş gün bekledim müdür para vermedi,
Zengin muhtarın kalbin kırmadı,
Velhasılı tekke türbe yoğumuş! (Bilir, 1958: 15-16)

Beden Kurdu Beni Yedi Bitirdi

Hayırsız evlattan haber vereyim
Beden kurdu beni yedi bitirdi!
Baba ol da bir halini göreyim,
Beden kurdu beni yedi bitirdi!

Binbir çeşit nazla evlat büyüttüm,
Nenni çaldım kucağında uyuttum,
Çektiğim dertleri nasıl unuttum,
Beden kurdu beni yedi bitirdi!

Düşman bana acır evlat acımaz,
Kabahat bendedir, bu dert bana az,
Anlıyana sivrisinek ince saz
Beden kurdu beni yedi bitirdi!

Çekildi gözüme bir kara perde
Ünal'ım, Şener'im, Zafer'im nerde?
Hele küçük İrfan düşürdü derde
Beden kurdu beni yedi bitirdi!

Söylet âşıkları derdini deş ki;
Hayatın tadı yok, ne kadar eşki
Nideyim yaylayı, nideyim köşkü
Âşık Bektaş böyle dedi, bitirdi! (Bulut, 1983: 154).

Şu yalan dünyada niye gülmedim,
Dört oğlan büyüttüm günün görmedim,
Eller gibi muradıma ermedim,
Beden kurdu beni yedi bitirdi (Özhan vd., 1992: 53).

Beş oğlum varıdı birisi bulduk,
Eldeki kabınan kâşıktan olduk
Serde erkeklik var ikrarda durduk,
Beden kurdu beni yedi bitirdi,
Âşık Bektaş böyle dedi bitirdi (K-2).

Tayyarın Ağdı

Altınok, çalışmasında bu türkünün hikâyesini şu şekilde aktarmaktadır;

“Kırşehir merkeze bağlı Ecikağıl köyünden 1932 doğumlu Tayyar Sayılkan, ailenin en büyük oğludur. Babası Şükrü Ağanın vakitsiz ölümü üzerine kardeşleri onun himayesinde büyümüştür.

Tayyar Sayılkan, oldukça düzgün giyinen, yenilikçi, dinamik, kültürlü, korkusuz, yiğit, iyi konuşan, cömert ve hane sahibi bir delikanlıdır. Köylüler kendisini muhtar seçmiş, o da köye su getirmiş ve modern bir okul yaptırmıştır. Hısmı ile dağda sap getirmeye giden Tayyar Sayılkan, Muhtar seçimini kaybeden, dolayısıyla çıkarları bozulan kişilerce kışkırtılan amcasının oğlu tarafından pusuya düşürülerek 17 Ağustos 1968’de öldürülmüştür” (Altınok, 2003: 412).

Ayrıca yine aynı çalışmada şiirin kaynak kişininin Âşık Bektaş Bilir olduğu belirtilmektedir. Kızı Filiz Bilir de şiirle ilgili olarak; “Evet bu şiir babamın şiiridir. Yanlış hatırlamıyorsam babam bu ölen kişinin cenazesine katılıyor ve orada bu ağdı yakıyor” şeklinde ifade etmektedir (K – 1).

Tayyar vurulmuş da Kırşehir ağlar,

Odasına dolmuş ağalar beyler,

Bana şahit olsun şu yüce dağlar,

Uyan Tayyar uyan uyanamadın,

Gafil kurşunlara dayanamadın...

Duvarda mavzerin asılı kaldı,

Sandıkta elbisen basılı kaldı,

Körpe yavruların dökülü kaldı,

Uyan Tayyar uyan uyanamadın,

Gafil kurşunlara dayanamadın...

Beyaz mintan giyer üstü yekeleli,

Belinde saati gümüş köstekli,

Hüsne gelin ağlar yanı bebekli,

Uyan Tayyar uyan uyanamadın,

Kahpe kurşunlara dayanamadın...

Kitli kaldı odasının kapısı,
Pusu kurmuş zalimlerin hepsi,
Beni vuran düşmanların kötüsü,
Uyan Tayyar uyan uyanamadın,
Yağlı kurşunlara dayanamadın...

Gülizar Sıddıka bacım Fadime,
Çifte kardaşlarım gelsin başıma,
Öleceğim hiç gelmezdi düşüme,
Uyan Tayyar uyan uyanamadın,
Zalim kurşunlara dayanamadın...

Bağıma sam vurdu döküldü gazel,
Değmeyin yareme yareler azar,
Örtün üstünü de değmesin nazar,
Uyan Tayyar uyan uyanamadın,
Kahpe kurşunlara dayanamadın... (Altınok, 2003:413).

Altınok, Bektaş Bilir'le ilgili yaptığı son çalışmada şiirin devamını eklemiş ve mahlasının geçtiği bölümü vermiştir.

Zeliha'm büyük de gelinlik kızım
Zahide Nimet'in çeyizin düzün
Şükrü'me Menduf'a yanıyor özüm
Uyan Tayyar uyan uyanamadın
Zalim kurşunlara dayanamadın

Kıbrıs'ım oturur Savaş kucakta
Bir yavrum doğacak akşam sabahta
Soyka kalsın muhtarlıkta bucakta
Uyan Tayyar uyan uyanamadın
Zalim kurşunlara dayanamadın

Âşık Bektaş gayrı türkü yakmasın

Kaldır cenâzemi kanım akmasın

Yavrularım arkam sıra bakmasın

Uyan Tayyar uyan uyanamadın

Zalim kurşunlara dayanamadın (Altınok, 2024: 125).

Mezar Taşında Yazan Şiir³⁷

Biçin kefenimi suyum kızdırın,

Bugün bana yarın sana desinler,

Baş taşıma bu yazımı yazdırın,

Bugün bana yarın sana desinler...

Ben ölürsem benim sözüm ölmez ki,

Sevgilimde mezarıma gelmez ki,

Sevenler kim sevilen kim bilmez ki,

Bugün bana yarın sana desinler...

Bugünlerde arttı efkarım derdim,

Dönemem sözümden merdoğlu merdim,

Tek başına Kırşehir'de can verdim,

Bugün bana yarın sana desinler...

Erkeklere kardeş kadına bacı,

Düşküne yardım et ağlayana acı,

Giyersin başına merhamet tacı,

Bugün bana yarın sana desinler...

Ölüm var zulüm var durma çalış,

Âşıkım Bektaş'ım bilene danış,

Var mı bak sözümde bir hata yanlış,

Bugün bana yarın sana desinler...

³⁷ Âşık Bektaş Bilir'in ölmeden önce yazdığı bu şiir, Bilir'in vasiyeti üzerine kızı Filiz Bilir tarafından mezar taşına yazdırılmıştır.

SONUÇ

Orta Anadolu’da kendi halinde yaşamış bir âşık olan Âşık Bektaş Bilir hem bireysel sanatını hem de toplumsal hafızayı yaşatan bir figür olarak öne çıkmaktadır. Anadolu’nun kültürel zenginlikleri ve halk edebiyatı geleneğiyle güçlü bir bağ kurmuş olan Bilir, yaşadığı toplumu anlamak ve ona bir tepki vermek amacıyla şiirlerinde toplumsal olayları, kişisel deneyimleri ve halkın duygularını ustalıklı yansıtmıştır. Âşık Bektaş’ın sanatında, geleneksel âşıklık geleneğinin belirleyici öğeleri olan “hece ölçüsü, saz çalma, irticalen şiir söyleme, leb değmez ve mahlas alma” onun gelenek içerisinde yerini belirleyen unsur olarak karşımıza çıkar. Bu bağlamda, Âşık Bektaş Bilir hem geleneksel unsurları hem de bireysel yaratıcılığı harmanlayarak halk edebiyatına ve Türk Halk müziğine katkıda bulunduğu görülmektedir. Onun sanatsal üretimi, sadece bireysel bir ifade biçimi değil, aynı zamanda toplumsal belleğin korunmasına ve aktarılmasına hizmet eden bir kültürel miras olarak değer kazanmıştır.

Yapılan çalışmada tespit edilen başlıca unsurlar şu şekilde özetlenebilir:

- Şiirleri genel olarak 8 ve 11 hece ölçüsüne sahiptir.
- Âşıklık kolları ve usta-çırak ilişkisi dışında, âşıklık geleneğinin diğer özelliklerini (hece ölçüsüyle şiir yazma, saz çalma, rüyasında mahlas alma, irticalen (doğaçlama) şiir söyleme, atışma ve leb değmez vb.) taşımaktadır.
- Notaya alınan dört eserin aynı ezgiyle oluşturulduğu görülmüş ve bu eserlerde Kırşehir bölgesinde pek yaygın olmayan 8/8 (3+2+3) usulünün kullanıldığı tespit edilmiştir.
- Muhtemelen bu usul kalıbını tercih etmesinin temel nedeni, gezici bir âşık olması dolayısıyla diğer âşıklarla kurduğu iletişim ve kültürel etkileşimdir.
- Ayrıca, bozlak formunda beste yapmış olması, yöresel etkilerin sanatındaki en somut yansımalarından biri olarak değerlendirilmektedir.
- Bu durum, onun yalnızca âşık müziği icra etmekle kalmayıp, bozlak gibi geleneksel yöre unsurlarını da kullandığını göstermektedir.

Sonuç olarak bu yapılan çalışmada sınırlı sayıda ses kaydına ulaşıldığından elde edilen veriler doğrultusunda analiz yapılmıştır. Fakat Âşık Bektaş’ın eserleri üzerine derinlemesine yapılacak araştırmalarla ortaya çıkarılacak ürünler hem âşığın tam olarak anlaşılmasına hem de Orta Anadolu geleneksel müziğinin repertuarının genişlemesine katkı sağlayacaktır.

Bu bağlamda halk müziği ve âşık edebiyatı çalışmaları içerisinde bugünkü uzamsal alanda erişemediğimiz dokunamadığımız tarihsel vesika

niteliği taşıyan dijital kaynaklar, aynı zamanda bize tarihin aynalarından gerçeklikleri sunmaktadır. Bu bakımdan kayıtları aktarırken aşığın bugünlere ulaşması beklentisiyle dile getirmiş olduğu; “*dinleyenlere ve dinleyeceklere çok saygılarımı, selamlarımı sunarım*” sözü yalnızca bir veda değil, aynı zamanda bu ifadenin gerçekliğe dönüşmesi, kendisinin sanatına duyulan saygının bir göstergesidir.

TEŞEKKÜR

Çalışmanın hazırlanış aşamasında Âşık Bektaş BİLİR ile ilgili kişisel bilgi ve belgelere ulaşmamızda desteklerini esirgemeyen kızı Filiz BİLİR’e, kayıtların aktarılması esnasında yöresel sözcüklerin anlamlandırılmasında katkılarını esirgemeyen Hacı Mehmet UÇAR ve Tercan ÖZAVCI’ya, Âşık Bektaş BİLİR’in mezar taşındaki şiirin ve fotoğrafların tarafımıza ulaşmasını sağlayan Çağlar AKANAY’a teşekkürlerimi sunarım.

KAYNAKÇA

- Akdağoğlu, T. (2024). Kuzeydoğu Anadolu ve Kafkasya Âşıklık Geleneğinde Makam, Şube, Hava ve Ayak Kavramları, Derleme ve Eser Analizi. *The Journal of Academic Social Science*, (150), 167-183.
- Altınok, B. Y. (2003). *Öyküleriyle Kırşehir Türküleri, Destanları, Ağutları*. Ankara: Oba Yayıncılık.
- Altınok, B. Y. (2024). *Kırşehirlî Âşık Bektaş Bilir -Hayatı ve Şiirleri-*, Kırşehir: Kırşehir Belediyesi.
- Artun, E. (2001). *Âşıklık Geleneği ve Âşık Edebiyatı* (1. bs). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Bilir, B. (1958). *Olan İşe Ne Dersin?* Ankara: Nur Matbaası.
- Bulut, H. V. (1983). *Kırşehir Halk Ozanları*. Ankara: Filiz Yayınları.
- Cunbur, M. (2002). Bektaş Bilir. İçinde *Türk Dünyası Edebiyatçıları Ansiklopedisi* (C. 2). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Özhan, M., Kırıcı, E., Özbörekçi, N. Z., Gözükızıllı, Ö., & Küren, M. (1992). *Yaşayan Halk Ozanları Antolojisi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü Yayınları.
- Tanyeri, B. (2024). Yaylı Çalgıların Grup Kayıtlarında Kullanılan Teknikler. *Yegah Müzikoloji Dergisi*, 7(3), 241-264. <https://doi.org/10.51576/ymd.1534451>

Elektronik Kaynaklar:

URL-1: <https://www.youtube.com/watch?v=lkJVdkLS9i4&t=153s>

Erişim tarihi; 25.11.2024

URL-2: <https://www.youtube.com/watch?v=Q5JbvcXgyMc&t=51s>

Erişim tarihi; 25.11.2024

URL-3: <https://www.youtube.com/watch?v=GmPP9Mbfr7w> Erişim tarihi; 25.11.2024

URL-4: <https://www.youtube.com/watch?v=w4Y1UmmjqKs> Erişim tarihi; 25.11.2024

URL-5: <https://www.youtube.com/watch?v=jMLRk9kKniQ> Erişim tarihi; 25.11.2024

URL-6: https://www.youtube.com/watch?v=luo51amfx_Q&t=52s Erişim tarihi; 25.11.2024

Kaynak Kişiler:

K-1:

Adı soyadı : Filiz Bilir
Doğum yeri ve tarihi : Nevşehir/Gülşehir, 1971
Eğitim durumu : İlkokul
Mesleği : Modelist, kuaför
Yakınlığı : Kızı
Yaşadığı yer : Hollanda, Balıkesir
Görüşme tarihi : 03.09.2024

K-2:

Adı soyadı : Hacı Mehmet UÇAR
Doğum yeri ve tarihi : Kırşehir, 1955
Eğitim durumu : Ortaokul
Mesleği : Emekli memur
Yakınlığı : Köylüsü
Yaşadığı yer : Kırşehir
Görüşme tarihi : 27.11.2024

Ekler:

Ek-1:



Âşık Bektaş Bilir (Filiz Bilir arşivinden)



Âşık Bektaş Bilir'in mezarı

Csound: Dijital Ses Sentezi ve Eğitimdeki Rolü

Osman Halil İMİK¹

ÖZET

Bu bölüm, müzik teknolojisi eğitiminde açık kaynaklı bir ses sentezleme ve işleme platformu olan Csound'un önemini ve kullanımını ele almaktadır. Csound, 1986 yılında Barry Vercoe tarafından geliştirilmiş olup, dijital ses sentezi, işleme ve kompozisyon alanlarında güçlü bir araç sunmaktadır. Bölümde, Csound'un tarihçesi, teorik temelleri, modüler yapısı ve eğitimdeki rolü detaylı bir şekilde incelenmiştir. Ayrıca, dijital müzik üretiminde kullanılan eklemeli, eksiltmeli, FM ve granüler sentez gibi teknikler Csound bağlamında açıklanmıştır. Csound'un müzik teknolojisi derslerinde sağladığı yaratıcı ve teknik avantajlar, gerçek zamanlı performans uygulamaları, çevrimdışı ses işleme süreçleri ve grafik kullanıcı arayüzleriyle kullanım pratikleri ele alınmıştır. Bölümde, Csound'un açık kaynaklı doğasının sunduğu esneklik sayesinde eğitim, araştırma ve sanatsal projeler için ideal bir platform olduğu vurgulanmaktadır. Gelecekte yapay zeka, VR/AR teknolojileri ve mobil platformlarla entegrasyon olanakları, yazılımın potansiyelini daha da artıracaktır.

Anahtar Kelimeler: csound, müzik, müzik teknolojileri

ABSTRACT

This chapter explores the significance and applications of Csound, an open-source audio synthesis and processing platform, in music technology education. Developed by Barry Vercoe in 1986, Csound serves as a powerful tool for digital audio synthesis, processing, and composition. The chapter delves into Csound's history, theoretical foundations, modular structure, and its pivotal role in education. Techniques such as additive, subtractive, FM, and granular synthesis, widely used in digital music production, are contextualized through Csound. Additionally, the creative and technical benefits of Csound in music technology courses, including re-

¹ Dr., Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, Duysal(Ses) Sanatları Tasarımı Programı
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7197-1865>

al-time performance applications, offline audio processing, and the use of graphical user interfaces, are thoroughly discussed. The chapter highlights Csound's flexibility, enabled by its open-source nature, making it an ideal platform for education, research, and artistic endeavors. Future prospects for integration with artificial intelligence, VR/AR technologies, and mobile platforms promise to further expand the software's potential.

Key Words: csound, music, music technologies

Giriş

1.1 Csound Nedir?

Csound, 1986 yılında Barry Vercoe tarafından geliştirilen bir bilgisayar müziği yazılımıdır. Temel amacı, kullanıcıların ses sentezi, işleme ve kompozisyon yapmasını sağlayacak esnek ve güçlü bir platform sunmaktır. C dilinde yazılmış olan Csound, açık kaynaklı bir programlama dili olarak, kullanıcılara hem profesyonel müzik prodüksiyonu hem de akademik araştırmalar için kapsamlı bir araç sağlar.

Csound'un Özellikleri:

1. Modüler Yapı: Kullanıcıların ses dalgalarını ve işlemlerini modüller halinde düzenlemesine olanak tanır. Bu modüler yaklaşım, karmaşık seslerin kolayca sentezlenmesini sağlar.

2. Geniş Kütüphane: İçerdiği yüzlerce birim jeneratör (oscillator, filter, envelope generator vb.), kullanıcıların ses tasarımını ve işleme sürecini detaylı bir şekilde kontrol etmesine olanak tanır.

3. Gerçek Zamanlı ve Çevrimdışı Kullanım: Csound, hem gerçek zamanlı performanslar hem de çevrimdışı işlemler için uygundur. Bu özellik, yazılımı çok yönlü bir araç haline getirir.

4. Çapraz Platform Desteği: Windows, macOS, Linux gibi farklı işletim sistemlerinde çalışabilir. Ayrıca mobil cihazlar ve gömülü sistemler için de kullanılabilir.

5. Açık Kaynak Kodlu Yapı: Yazılım topluluğu tarafından sürekli geliştirilir ve kullanıcılar tarafından özelleştirilebilir.

Csound'un Eğitim ve Sanat Alanındaki Rolü:

- **Eğitim:** Ses sentezi ve müzik teknolojisi derslerinde sıkça kullanılan bir araçtır. Öğrencilere, ses dalgalarının matematiksel yapısını ve dijital işlemlerini öğrenme imkânı sunar.

- **Sanat:** Besteciler ve ses tasarımcıları, Csound'u yenilikçi projelerinde kullanır. Hem elektroakustik müzik hem de etkileşimli medya sanat-

larında önemli bir rol oynar.

Csound'un en dikkat çekici özelliklerinden biri, kullanıcıya sınırsız yaratıcılık sunmasıdır. Ses tasarımı, kompozisyon ve performans süreçlerini programlama yoluyla gerçekleştiren Csound, sadece müzik prodüksiyonu için değil, aynı zamanda sanatsal keşifler için de güçlü bir araçtır.

1.2 Bilgisayar Müziği Tarihçesi ve Csound'un Yeri

Bilgisayar müziği, 20. yüzyılın ortalarında bilgisayar teknolojisinin gelişimiyle ortaya çıkmıştır. Max Mathews'in 1957 yılında Bell Labs'ta geliştirdiği MUSIC I, bu alandaki ilk yazılım olarak kabul edilir. Bu yazılım, bilgisayarların ses dalgalarını doğrudan sayısal olarak üretmesini sağlayarak elektronik müzikte devrim yaratmıştır.

Bilgisayar Müziği Tarihçesi:

1. 1950'ler – İlk Dönem:

- **MUSIC I (1957):** Max Mathews tarafından geliştirildi. Ses sentezi için ilk dijital yazılımdı.

- **MUSIC IV ve MUSIC V (1960'lar):** Modüler yapıların tanıtıldığı bu yazılımlar, ses sentezini daha karmaşık hale getirdi ve Csound'un temelini oluşturdu.

2. 1970'ler – Analogdan Dijitale Geçiş:

- Analog sentez cihazlarının yerini dijital yazılımlar almaya başladı.
- Barry Vercoe'nun MUSIC 11'i, PDP-11 bilgisayarında çalışarak daha kullanıcı dostu bir yapı sundu.

3. 1980'ler – Csound'un Doğuşu:

- Barry Vercoe, Csound'u geliştirerek, ses sentezi ve işleme için açık kaynaklı ve esnek bir yazılım yarattı.

- Csound, MUSIC IV ve MUSIC V'in güçlü yönlerini modern bilgisayarlarla birleştirdi.

4. 1990'lar ve Sonrası – Eğitim ve Yaygınlaşma:

- Richard Boulanger, Csound'un eğitim alanında kullanılmasını teşvik etti. Müzik teknolojisi derslerinde yaygın olarak kullanılmaya başlandı.

- Açık kaynak topluluğu, yazılımın gelişimine katkıda bulunarak Csound'u sürekli güncel tuttu.

Csound'un Bilgisayar Müziğindeki Yeri: Csound, bilgisayar müziği tarihinde özel bir yere sahiptir. Modüler yapısı, kullanıcı dostu programlama dili ve geniş kütüphanesi sayesinde, hem eğitimde hem de profesyonel

uygulamalarda kullanılmaktadır. Özellikle müzik teknolojisi eğitimi için ideal bir araçtır çünkü:

- Öğrencilere ses sentezinin temel prensiplerini öğretir.
- Algoritmik müzik kompozisyonuna olanak tanır.
- Gerçek zamanlı performanslarla müzik teknolojisinin pratik yönlerini keşfetmelerine imkân sağlar.

Csound ayrıca elektroakustik müzikten oyun müziklerine, film ses tasarımından etkileşimli sanat projelerine kadar geniş bir yelpazede kullanılmaktadır. Bilgisayar müziği dünyasında bir köprü görevi gören Csound, hem geçmişin mirasını taşır hem de geleceğin teknolojilerini kucaklar.

2. Csound'un Tarihçesi ve Gelişimi

2.1 MUSIC IV ve MUSIC V'den Csound'a

Csound'un kökenleri, bilgisayar müziğinin öncüsü Max Mathews tarafından Bell Labs'te geliştirilen MUSIC IV ve MUSIC V sistemlerine dayanır.

MUSIC IV (1960'lar):

- Modüler bir yapıya sahip olan MUSIC IV, ses sentezi için ilk kez birim jeneratörler (unit generators) fikrini tanıttı. Kullanıcılar, osilatörler, filtreler ve zarf üreteçleri gibi modülleri bir araya getirerek ses sentezi gerçekleştirebiliyordu.
- MUSIC IV, temel olarak ses dalgalarını sayısal olarak manipüle etmeye dayalıydı ve bu modüler yapı, analog synthesizer'ların daha sonra benimseyeceği bir tasarım yaklaşımıydı.

MUSIC V:

- MUSIC V, MUSIC IV'ün geliştirilmiş bir versiyonuydu. En önemli yeniliklerinden biri, daha kullanıcı dostu bir notasyon sistemi sunmasıydı. Kullanıcılar, daha karmaşık ses yapılarını kodlayarak tasarlayabiliyordu.
- Bu sistem, dijital ses sentezi için bir dönüm noktası oldu ve pek çok sonraki yazılımın (örneğin, MUSIC 11 ve Csound) temelini oluşturdu.

Csound, MUSIC IV ve MUSIC V'den devraldığı bu modüler yapıyı, modern bilgisayarların kapasitesinden faydalanarak genişletti. Bu, kullanıcılara sadece ses sentezi değil, aynı zamanda ses işleme, efekt tasarımı ve kompozisyon için de güçlü bir araç sundu.

2.2 Barry Vercoe ve İlk Csound Sürümü

1986 yılında MIT Medya Laboratuvarı'nda Barry Vercoe tarafından geliştirilen Csound, bilgisayar müziği yazılımlarında yeni bir standart belirledi.

Csound'un Doğuşu:

- Barry Vercoe, MUSIC V'in eksikliklerini gidermek ve daha esnek bir sistem geliştirmek amacıyla Csound'u tasarladı.
- C dilinde yazılan Csound, bir yandan MUSIC V'in güçlü yönlerini sürdürürken, bir yandan da modern programlama dillerinin esnekliğinden faydalandı.

İlk Sürümün Özellikleri:

- Modüler yapı: Kullanıcılar, farklı birim jeneratörleri bir araya getirerek karmaşık sesler oluşturabiliyordu.
- Açıklık: Csound'un kaynak kodu, kullanıcılara yazılımı kendi ihtiyaçlarına göre özelleştirme imkânı tanıyordu.
- Çok yönlülük: Csound, hem akademik araştırmalar hem de sanatsal uygulamalar için uygun bir platform sunuyordu.

Barry Vercoe'nun vizyonu, Csound'un kısa sürede akademik çevrelerde popülerlik kazanmasını sağladı. Bu yazılım, bilgisayar müziği eğitimi veren birçok üniversite tarafından kullanılmaya başlandı.

2.3 1990'larda Eğitimde Csound

1990'lı yıllarda Csound, özellikle Richard Boulanger'ın çabaları sayesinde eğitimde yaygın bir şekilde kullanılmaya başlandı.

Csound'un Eğitimdeki Yeri:

- **Müzik Teknolojisi Dersleri:** Csound, ses sentezi ve dijital müzik teknolojisi derslerinde temel araçlardan biri haline geldi. Öğrencilere, sesin fiziksel özelliklerini ve dijital işlemlerini öğretmek için kullanılıyordu.
- **Algoritmik Kompozisyon:** Öğrenciler, Csound kullanarak algoritmalara dayalı müzikler üretmeyi öğreniyordu.
- **Eğitsel Materyaller:** Richard Boulanger, Csound'un potansiyelini göstermek ve eğitimde kullanımını artırmak amacıyla geniş kapsamlı materyaller hazırladı. "The Csound Book" bu çabanın bir ürünü olarak 2000 yılında yayınlandı.

Akademik Yayılım: Csound, ABD'den Avrupa'ya, Asya'dan Avustralya'ya kadar birçok üniversite tarafından benimsenmiştir. Eğitimdeki rolü, yalnızca teknik bilgi sağlamaktan öte, öğrencilerin yaratıcılığını teşvik etmeye odaklanmıştır.

2.4 Açık Kaynak Kodlu Toplulukların Rolü

Csound'un başarısının ve sürekliliğinin en önemli unsurlarından biri, açık kaynak kodlu doğasıdır. 1990'lardan itibaren, dünya çapındaki geliştiriciler yazılımın evriminde aktif bir rol oynamıştır.

Topluluk Katkıları:

- **Gelişmiş Özellikler:** Topluluk, Csound'a sürekli olarak yeni özellikler eklemiştir. Örneğin, gerçek zamanlı ses işleme ve grafik arayüzler topluluk tarafından geliştirilmiştir.

- **Belgeleme ve Eğitim:** Csound topluluğu, kullanıcılar için kapsamlı belgeler, çevrimiçi kaynaklar ve eğitici materyaller oluşturmuştur.

- **Uyumluluk:** Topluluk, Csound'un farklı işletim sistemleri ve platformlarla uyumlu hale gelmesine katkıda bulunmuştur.

Topluluk Odaklı Etkinlikler: Csound kullanıcıları ve geliştiricileri, dünya çapında düzenlenen konferanslar ve atölyeler aracılığıyla bir araya gelmektedir. Bu etkinlikler, yazılımın geleceği için yeni fikirlerin geliştirilmesine olanak tanır.

2.5 Günümüz Csound Sürümleri ve Uygulamaları

Csound, gelişimini sürdürerek günümüzde daha geniş bir kullanıcı kitlesine hitap eden bir yazılım haline gelmiştir.

Modern Özellikler:

- **Gerçek Zamanlı Ses İşleme:** Csound artık sadece çevrimdışı işlemler için değil, aynı zamanda canlı performanslar için de uygundur.

- **Mobil ve Web Tabanlı Uygulamalar:** Csound, mobil cihazlar ve web tabanlı projelerde kullanılabilir hale gelmiştir.

- **Görsel Arayüzler:** CsoundQt gibi araçlar, kullanıcıların görsel bir ortamda çalışmasına olanak tanır.

Kullanım Alanları:

- **Eğitim:** Üniversitelerde müzik teknolojisi ve ses tasarımı derslerinde kullanılmaktadır.

- **Sanat ve Tasarım:** Besteciler ve ses tasarımcıları, yenilikçi projelerinde Csound'u tercih etmektedir.

- **Araştırma:** Csound, akustik modelleme ve ses analizi gibi araştırma projelerinde kullanılmaktadır.

3. Csound'un Eğitsel Yönleri

3.1 Teorik Temeller

Csound, ses sentezi ve müzik teknolojisi eğitimi için güçlü bir teorik temel sağlar. Öğrencilerin dijital ses işleme ve sentezle ilgili kavramları anlamalarını kolaylaştırır. Bu temel, hem akademik hem de uygulamalı alanlarda önem taşır.

Dijital Ses Sentezinin Temelleri:

1. Sesin Fiziksel Yapısı: Ses dalgalarının frekans, genlik ve faz gibi özellikleri Csound kullanarak modellenebilir. Öğrenciler, bu kavramları teorik olarak öğrenmenin yanı sıra uygulamalı olarak deneyimleyebilir.

2. Fonksiyon Tabloları: Csound'da fonksiyon tabloları, dalga biçimlerinin tanımlanması ve işlenmesi için kullanılır. Fourier serileri gibi matematiksel kavramlar, bu tablolar aracılığıyla görselleştirilebilir ve daha iyi anlaşılabilir.

3. Ses İşleme Teknikleri: Filtreleme, zaman uzatma, harmonik analiz gibi temel işlemler Csound'un birim jeneratörleriyle kolayca uygulanabilir.

Teoriyi Pratiğe Dönüştürme: Csound, teorik bilgileri uygulamaya dökmenin etkili bir yoludur. Örneğin:

- Öğrenciler, bir ses dalgasının Fourier analiziyle nasıl çözümlenebileceğini öğrenebilir.

- Zaman ve frekans alanında işlemler yaparak sesin farklı boyutlarını keşfedebilir.

Eğitim Ortamındaki Yeri: Teorik temel, müzik teknolojisi programlarının vazgeçilmez bir parçasıdır. Csound, bu temelin öğrencilere hem derinlemesine hem de pratik bir şekilde aktarılmasını sağlar.

3.2 Algoritmik Düşünce ve Programlama Becerileri

Müzik teknolojisi eğitimi, yalnızca teorik bilgiyi öğretmekle kalmaz; aynı zamanda öğrencilerin algoritmik düşünme ve programlama becerilerini geliştirmeyi hedefler. Csound, bu becerileri kazandırmak için mükemmel bir araçtır.

Algoritmik Düşünce:

- **Problemleri Parçalara Ayırma:** Csound'da bir ses tasarımı veya müzik kompozisyonu, küçük modüller veya birimler halinde planlanabilir.

- **Yaratıcı Çözümler Geliştirme:** Öğrenciler, bir problem üzerinde çalışırken farklı algoritmalar ve yaklaşımlar kullanarak yaratıcı çözümler üretebilir.

- **Mantıksal Akış:** Csound'un programlama dili, kullanıcıların mantıksal düşünme ve akışı anlamalarını sağlar. Örneğin, döngüler, koşullu ifadeler ve işlevler, müzik kompozisyonunun algoritmik olarak nasıl işlediğini öğrenmek için kullanılabilir.

Programlama Becerileri:

1. Kodlama Temelleri: Csound'un dili, öğrencilere programlama temel ilkelerini öğretir. Değişkenler, kontrol yapıları ve işlevler gibi unsurlar tanıtılır.

2. Modüler Programlama: Öğrenciler, sesin farklı bileşenlerini modüller halinde kodlayarak karmaşık sistemler oluşturmayı öğrenir.

3. Hata Ayıklama: Kodlama sürecinde karşılaşılan sorunlar, öğrencilerin analitik düşünme becerilerini geliştirmelerine yardımcı olur.

Müzik ve Teknolojinin Kesişimi: Csound, müziğin matematiksel ve algoritmik yönlerini ortaya koyar. Öğrenciler, bir melodiyi algoritmik olarak oluşturma veya bir ses efektini kodlama gibi görevlerle müzik ve programlama arasındaki bağı anlarlar.

3.3 Öğrenciler İçin Yaratıcı ve Teknik Faydalar

Csound, müzik teknolojisi öğrencilerine hem yaratıcı hem de teknik açıdan geniş olanaklar sunar.

Yaratıcı Faydalar:

- **Kendi Seslerini Tasarlama:** Öğrenciler, kendi ses efektlerini veya enstrümanlarını sıfırdan tasarlayabilir.
- **Algoritmik Kompozisyon:** Belirli kurallara dayalı algoritmalar yazarak yenilikçi müzikler oluşturabilirler.
- **Sanatsal İfade:** Csound, öğrencilerin sanatsal vizyonlarını dijital ortamda ifade etmelerine olanak tanır. Örneğin, elektroakustik müzik besteleri bu platformda kolayca üretilebilir.

Teknik Faydalar:

- 1. Ses Sentezi ve İşleme Bilgisi:** Csound, dijital sesin temel prensiplerini öğrenmek için bir laboratuvar görevi görür.
- 2. Donanım ve Yazılım Uyumu:** MIDI cihazları ve OSC protokolleriyle entegrasyon, öğrencilere gerçek dünyada kullanılan teknolojilerle çalışma fırsatı verir.
- 3. Verimlilik ve Optimizasyon:** Öğrenciler, performans odaklı kodlama yaparak yazılım ve donanım kaynaklarını nasıl etkili kullanacaklarını öğrenir.

Çok Yönlülük: Csound'un geniş kütüphanesi ve özelleştirilebilir yapısı, öğrencilere kendi ilgi alanlarına uygun projeler geliştirme imkânı sunar. Örneğin:

- Bir öğrenci, film müzikleri için ses efektleri tasarlarlarken,
- Bir diğeri, deneysel bir elektroakustik kompozisyon üzerinde çalışabilir.

3.4 Eğitim Programlarında Kullanımı

Csound, müzik teknolojisi eğitim programlarında etkili bir araç olarak kullanılır. Ders içerikleri, Csound'un esnek yapısına dayanarak hem teorik hem de pratik bilgiler sunar.

Eğitim Programlarına Entegrasyon:

- **Başlangıç Seviyesi Dersler:** Öğrenciler, Csound ile temel ses sentezi ve işleme tekniklerini öğrenir.
- **İleri Düzey Uygulamalar:** Granüler sentez, spektral işleme ve fiziksel modelleme gibi ileri teknikler Csound aracılığıyla öğretilir.
- **Proje Bazlı Öğrenme:** Öğrenciler, dönem projelerinde Csound kullanarak kendi yaratıcı fikirlerini hayata geçirirler.

Ders İçeriği Örnekleri:

1. **Ses Sentezi ve İşleme:** Öğrenciler, dalga şekillerini manipüle ederek farklı sentez tekniklerini uygular.
2. **Algoritmik Kompozisyon:** Bir müzik parçasını belirli algoritmalara dayalı olarak üretirler.
3. **Gerçek Zamanlı Performans:** MIDI ve OSC ile canlı performans uygulamaları yapılır.

Csound'un Eğitimdeki Avantajları:

- Düşük maliyet: Açık kaynaklı yapısı sayesinde bütçe dostudur.
- Esneklik: Farklı seviyelerdeki öğrencilere hitap edecek şekilde özelleştirilebilir.
- Sürekli Güncellenen Topluluk: Csound topluluğu, eğitsel materyaller ve yeni özellikler sunarak öğretim süreçlerini destekler.

Eğitim programlarında Csound'un kullanılması, öğrencilerin hem teknik bilgi hem de yaratıcı düşünme becerileri kazanmalarını sağlar.

4. Ses Sentezi Eğitimi ve Csound

4.1 Ses Sentezine Giriş: Temel Kavramlar

Ses sentezi, müzik teknolojisinin temel taşlarından biridir ve dijital müzik üretiminin başlangıç noktasıdır. Ses sentezi, ses dalgalarını dijital ortamda oluşturma, işleme ve manipüle etme sürecidir. Bu süreçte kullanılan araçlar, öğrencilerin sesin fiziksel ve matematiksel doğasını anla-

malarını sağlar.

Temel Kavramlar:

1. Frekans: Bir ses dalgasının saniyedeki titreşim sayısını ifade eder. Frekans, sesin yüksekliğini (pitch) belirler.

2. Genlik: Ses dalgasının genliği, sesin şiddetini (volume) ifade eder.

3. Dalga Şekilleri: Sinyal üretiminde kullanılan farklı dalga şekilleri (sinüs, kare, üçgen, testere), sesin karakterini belirler. Örneğin:

- **Sinüs Dalgası:** Temel bir ton üretir, harmonik içermez.
- **Kare ve Testere Dalgası:** Zengin harmonik içeriğe sahiptir ve çeşitli ton renkleri oluşturur.

4. Filtreleme: Ses dalgasındaki belirli frekansları artırma veya azaltma işlemidir.

5. Modülasyon: Ses dalgasının özelliklerini (frekans, genlik, faz) bir başka dalga ile değiştirme işlemidir.

Csound, bu temel kavramları öğrenmek için ideal bir platformdur. Öğrenciler, basit kodlarla ses sentezinin nasıl çalıştığını görsel ve işitsel olarak deneyimleyebilir.

Csound'un Rolü:

- Csound'un birim jeneratörleri ve fonksiyon tabloları, öğrencilerin ses sentezi kavramlarını pratik yaparak öğrenmelerini sağlar.
- Temel dalga şekilleriyle başlamak, ardından modülasyon ve filtreleme gibi ileri tekniklere geçmek kolaydır.

4.2 Eklemeli Sentezleme

Eklemeli Sentezleme, sesin temel bileşenlerine ayrılarak yeniden oluşturulmasıdır. Bu yöntem, bir ses dalgasını birden fazla sinüs dalgasının birleşimi olarak görür. Additif sentez, zengin harmonik içerikli sesler üretmek için idealdir.

Eklemeli Sentezleme Nasıl Çalışır?

- Bir ses, farklı frekanslara sahip dalgalarının toplamıdır.
- Her bir dalga, sesin belirli bir harmonik bileşenini oluşturur.
- Frekans ve genlik değerleri değiştirildiğinde, sesin rengi ve yapısı değişir.

Eğitim Uygulamaları:

- Öğrenciler, basit bir sinüs dalgasıyla başlayarak, harmonik spektrum oluşturmayı öğrenir.
- Eklemeli Sentezleme, enstrüman tasarımı ve karmaşık tonların üretimi için kullanılabilir.

4.3 Eksiltmeli Sentezleme

Eksiltmeli Sentezleme, bir ses kaynağındaki istenmeyen frekansları filtreleyerek farklı tonlar oluşturma yöntemidir. Bu yöntem, genellikle harmonik açıdan zengin ses kaynakları üzerinde uygulanır.

Eksiltmeli Sentezleme Temelleri:

- **Filtre Tipleri:**
 - **Düşük Geçiş (Low-Pass) Filtre:** Yüksek frekansları keserek yumuşak bir ses üretir.
 - **Yüksek Geçiş (High-Pass) Filtre:** Düşük frekansları keserek parlak bir ses oluşturur.
 - **Bant Geçiş (Band-Pass) Filtre:** Belirli bir frekans aralığını geçirir.
- **Genlik Zarfı (Envelope):** ; Attack, decay, sustain ve release aşamalarını kontrol ederek sesin zamansal dinamiklerini belirler.

Eğitim Uygulamaları:

- Eksiltmeli Sentezleme, analog synthesizer'ların çalışma prensibini anlamak için idealdir.
- Öğrenciler, farklı filtre türlerini deneyerek sesin nasıl değiştiğini gözlemleyebilir.

4.4 Frekans Modülasyonu (FM) ve Granüler Sentez

Frekans Modülasyonu (FM): FM sentezi, bir taşıyıcı dalganın (carrier wave) frekansını, modüle edici bir dalga (modulator wave) ile değiştirme işlemidir. Bu yöntem, özellikle karmaşık ve zengin sesler üretmek için kullanılır.

- **Temel Prensip:** Modüle edici dalganın frekansı ve genliği, taşıyıcı dalganın harmonik yapısını etkiler.
- **Csound'da FM Sentezi:** foscil veya oscil opkodları kullanılarak FM sentezi yapılabilir. Öğrenciler, farklı modülasyon parametrelerini deneyerek sesin harmonik yapısını inceleyebilir.

Granüler Sentez: Granüler sentez, sesin çok küçük parçacıklara (grains) ayrılması ve yeniden birleştirilmesiyle gerçekleştirilir. Bu yön-

tem, özellikle atmosferik ve deneysel ses tasarımı için kullanılır.

- **Temel Kavramlar:** Her bir grain, birkaç milisaniyelik bir ses parçasıdır. Frekans, süre ve yoğunluk gibi parametreler grain'in yapısını belirler.

- **Csound'da Granüler Sentez:** grain ve granule opkodları, granüler sentezi gerçekleştirmek için kullanılır. Öğrenciler, sesin farklı parametrelerini manipüle ederek yaratıcı sonuçlar elde edebilir.

Eğitim Uygulamaları:

- FM sentezi, dijital enstrümanların (örneğin, Yamaha DX7) temelini anlamak için kullanılabilir.
- Granüler sentez, öğrencilere deneysel ses tasarımı olanakları sunar.

4.5 Csound ile Ses Sentezi Projeleri

Csound, ses sentezi projeleri geliştirmek için kapsamlı bir platform sunar. Öğrenciler, hem temel hem de ileri düzey teknikleri kullanarak yaratıcı projeler üretebilir.

Örnek Projeler:

1. **Temel Dalga Şekilleri:** Öğrenciler, farklı dalga şekilleri üreterek ses sentezinin temel prensiplerini öğrenir.

2. **Enstrüman Tasarımı:** Additif ve subtraktif sentez kullanarak dijital enstrümanlar oluşturulur.

3. **Algoritmik Kompozisyon:** Rastgele süreçler ve algoritmalarla müzik parçaları üretme.

4. **Deneysel Projeler:** FM ve granüler sentez kullanarak yenilikçi sesler tasarlama.

Csound'un Avantajları:

- Esneklik: Öğrenciler, kendi projelerine özel algoritmalar geliştirebilir.
- Geri Bildirim: Kod yazıldıkça anında ses çıktısı alınabilir, bu da öğrenme sürecini hızlandırır.
- Yaratıcılık: Csound, öğrencilere kendi ses dünyalarını keşfetme ve ifade etme özgürlüğü sunar.

5. Müzik Teknolojisi Derslerinde Csound Kullanımı

5.1 Gerçek Zamanlı Kullanım

Gerçek zamanlı ses işleme, Csound'un en güçlü özelliklerinden biridir. Öğrenciler, performans sırasında ses üretme ve işleme tekniklerini

deneyimleyerek etkileşimli bir müzik ortamı yaratabilirler.

Gerçek Zamanlı İşlemin Önemi:

- **Performans Odaklılık:** Müzik prodüksiyonunda gerçek zamanlı işleme, canlı performansların temel bir parçasıdır.
- **Etkileşim:** MIDI cihazları ve OSC protokolleri ile etkileşim, öğrencilerin enstrüman ve yazılım uyumunu anlamalarını sağlar.
- **Yaratıcılık:** Gerçek zamanlı kontrol, doğaçlama ve anlık değişikliklere olanak tanır.

5.1.1 MIDI Entegrasyonu

Csound, MIDI cihazlarıyla tam uyumlu bir şekilde çalışabilir. Bu, öğrencilerin dijital enstrümanları kontrol etmelerini ve performanslarını zenginleştirmelerini sağlar.

MIDI ile Temel Uygulamalar:

1. **Notaların Kontrolü:** MIDI klavyelerle gerçek zamanlı olarak notalar çalınabilir.
2. **Dinamik Parametre Kontrolü:** MIDI kontrol cihazları ile filtre frekansı, ses seviyesi veya modülasyon gibi parametreler gerçek zamanlı olarak değiştirilebilir.
3. **MIDI Tetikleme:** MIDI mesajları, belirli seslerin veya efektlerin tetiklenmesini sağlar.

5.1.2 OSC Protokolü ile Etkileşim

Open Sound Control (OSC), MIDI'den daha esnek bir protokoldür ve geniş bir veri iletişim kapasitesine sahiptir. Csound, OSC protokolüyle çalışarak modern performans ve uygulamalara uyum sağlar.

OSC'nin Avantajları:

- Daha yüksek çözünürlük ve veri aktarımı kapasitesi.
- Mobil cihazlar ve özel kontrol yüzeyleriyle kolay entegrasyon.
- Karmaşık parametreleri kontrol edebilme yeteneği.

Gerçek Zamanlı Kullanımın Eğitimdeki Yeri:

- Öğrenciler, canlı performans tekniklerini öğrenir.
- MIDI ve OSC ile çalışarak profesyonel müzik prodüksiyon ortamlarına hazırlanırlar.

5.2 Çevrimdışı Ses İşleme

Çevrimdışı ses işleme, önceden hazırlanmış ses dosyalarının işlenme-

si veya sentezlenmesini içerir. Bu yöntem, yüksek hassasiyetli ses çıktıları için idealdir.

Çevrimdışı İşleme Teknikleri:

- **Ses Sentezi:** Öğrenciler, önceden tanımlanmış parametrelere dayalı olarak karmaşık sesler oluşturabilir.
- **Efekt İşleme:** Reverb, delay veya filtreleme gibi efektler çevrimdışı işlenebilir.
- **Spektral Manipülasyon:** Frekans spektrumunda işlemler yapılarak farklı ses renkleri elde edilebilir.

Eğitim Uygulamaları:

- Çevrimdışı işleme, öğrencilerin detaylı projeler geliştirmelerine olanak tanır.
- Yüksek kaliteli çıktı almak için çevrimdışı işlem tercih edilir.

5.3 Grafik Arayüzlerle Csound Kullanımı

Csound'un esnek yapısı, grafik kullanıcı arayüzleriyle (GUI) desteklenerek daha kullanıcı dostu hale getirilebilir. Bu, öğrencilerin karmaşık kodlar yerine görsel öğelerle çalışmasını sağlar.

CsoundQt ve Diğer Araçlar:

- **CsoundQt:** Csound'un resmi grafik arayüzüdür. Kullanıcılar, burada kodlarını yazabilir, düzenleyebilir ve anında çıktı alabilir.
- **Blue:** Csound için bir başka popüler arayüzdür. Grafik tabanlı bir skor düzenleyici sunar.

Grafik Arayüzlerin Avantajları:

- **Görselleştirme:** Ses parametreleri ve dalga biçimleri görsel olarak incelenebilir.
- **Kullanım Kolaylığı:** Özellikle başlangıç seviyesindeki öğrenciler için öğrenme eğrisini azaltır.
- **Hızlı Prototipleme:** Öğrenciler, hızlı bir şekilde projelerini oluşturabilir ve test edebilir.

Eğitimde Kullanımı:

- Derslerde grafik arayüzler, karmaşık kodlamaya gerek kalmadan temel kavramları öğretmek için idealdir.
- İleri düzey öğrenciler, arayüzleri özelleştirerek projelerini daha etkileşimli hale getirebilir.

5.4 Ders İçeriği Örnekleri ve Projeler

Csound'un müzik teknolojisi derslerinde kullanımı, geniş bir uygulama yelpazesini kapsar. Öğrenciler, bireysel veya grup projeleri ile teorik bilgilerini pratiğe dönüştürme fırsatı bulurlar.

Örnek Ders İçerikleri:

1. Ses Sentezi Dersleri:

- Ekllemeli sentez kullanarak enstrüman tasarımı.
- Eksiltmeli sentez ile farklı tonlar oluşturma.

2. Ses İşleme Dersleri:

- Reverb ve delay gibi efektlerin uygulanması.
- Filtreleme ve spektral işleme teknikleri.

3. Algoritmik Kompozisyon Dersleri:

- Rastgele süreçler ve algoritmalarla müzik üretimi.
- MIDI veya OSC aracılığıyla etkileşimli kompozisyon.

Örnek Projeler:

- **Temel Proje:** Öğrenciler, bir sinüs dalgasını filtreleyerek farklı tonlar üretir.
- **İleri Proje:** Granüler sentez kullanarak deneysel ses tasarımı yapar.
- **Grup Projesi:** MIDI cihazları ve OSC protokolü ile gerçek zamanlı bir performans tasarımı.

Değerlendirme ve Sonuçlar:

- Öğrencilerin projeleri, yaratıcılık, teknik uygulama ve etkileşim yeteneklerine göre değerlendirilir.
- Bu projeler, öğrencilere hem teknik hem de sanatsal beceriler kazandırır.

6. Sonuç

6.1 Csound'un Eğitimdeki Rolü

Csound, müzik teknolojisi eğitimi için güçlü bir platform olarak öne çıkmaktadır. Hem teknik hem de sanatsal eğitim süreçlerinde önemli katkılar sunar.

Eğitimdeki Temel Rolü:

- **Teorik Bilgi:** Öğrencilere ses sentezi, işleme ve analiz gibi temel

konularda teorik altyapı sağlar.

- **Pratik Uygulamalar:** Eklemeli, eksiltmeli, FM ve granüler sentez gibi tekniklerin pratiğe dönüştürülmesine olanak tanır.

- **Yaratıcı Projeler:** Csound, öğrencilerin özgün sesler ve müzik eserleri yaratmasını teşvik eder.

Farklı Eğitim Seviyelerine Uyarlanabilirlik:

- **Başlangıç Seviyesi:** Basit dalga şekilleri ve filtreleme uygulamaları gibi temel dersler için uygundur.

- **İleri Seviyeler:** Algoritmik kompozisyon, spektral analiz ve deneysel ses tasarımı gibi ileri düzey uygulamalar için esnek bir araçtır.

Akademik ve Profesyonel Köprü:

- Csound, eğitim ortamından profesyonel uygulamalara geçişte bir köprü görevi görür. Öğrenciler, burada kazandıkları becerilerle müzik prodüksiyonu, film ve oyun müzikleri gibi profesyonel alanlara hazır hale gelir.

6.2 Gelecekteki Uygulama Olanakları

Csound'un açık kaynaklı yapısı ve esnekliği, gelecekteki teknolojik yeniliklere uyum sağlamasını mümkün kılar. Bu, yeni uygulama alanlarının ortaya çıkmasını destekler.

Potansiyel Gelecek Uygulamaları:

1. Yapay Zeka ve Makine Öğrenimi:

- Yapay zeka destekli ses tasarımı ve kompozisyon süreçlerinde Csound kullanılabilir.

- Otomatikleştirilmiş algoritmik müzik üretimi için yapay zeka ile entegrasyon sağlanabilir.

2. Web Tabanlı Uygulamalar:

- Web platformları üzerinden erişim, Csound'un daha geniş bir kullanıcı kitlesine ulaşmasını sağlar.

- Tarayıcı tabanlı ses sentezi ve etkileşimli projeler için ideal bir platform olabilir.

3. Sanal Gerçeklik (VR) ve Artırılmış Gerçeklik (AR):

- VR ve AR projelerinde dinamik ses tasarımı için kullanılabilir.

- 3D ses işleme ve gerçek zamanlı efektler için optimize edilebilir.

4. Mobil Cihazlar ve Gömülü Sistemler:

○ Mobil cihazlar ve IoT (Nesnelerin İnterneti) için optimize edilmiş sürümler, taşınabilir projelerde ses işleme olanağı sunabilir.

5. Eğitimde Dijitalleşme:

○ Uzaktan eğitim ve çevrimiçi ders platformları için Csound tabanlı içerik geliştirme.

○ İnteraktif öğrenme araçları ile entegre eğitim materyalleri.

Endüstriyel Uygulamalar:

• Film, oyun ve multimedya endüstrilerinde daha geniş çaplı kullanım.

• Dinamik ve etkileşimli ses prodüksiyonu için yeni teknolojilere uyum sağlama.

6.3 Csound'un Yeni Kullanıcılar için Çekiciliği

Csound, hem yeni başlayanlar hem de profesyonel kullanıcılar için cazip bir platformdur. Açık kaynaklı yapısı, geniş dokümantasyonu ve esnekliği, kullanıcı kitlesinin her seviyesine hitap eder.

Başlangıç Seviyesi Kullanıcılar İçin:

• **Kapsamlı Dokümantasyon:** Csound'un çevrimiçi kılavuzları ve topluluk desteği, yeni başlayanların öğrenmesini kolaylaştırır.

• **Basit Projeler:** Kullanıcılar, basit sentez ve efekt projeleriyle başlayarak platformu adım adım keşfedebilir.

• **Kullanıcı Dostu Arayüzler:** CsoundQt gibi araçlar, grafik tabanlı bir çalışma ortamı sunarak öğrenme eğrisini düzleştirir.

İleri Seviyede Kullanıcılar İçin:

• **Yaratıcı Potansiyel:** İleri düzey ses tasarımı ve algoritmik kompozisyon için geniş olanaklar sunar.

• **Uyarlanabilirlik:** Profesyonel projelerde kullanılacak kadar esnek ve güçlüdür.

• **Topluluk Katkıları:** Açık kaynak topluluğu, yeni opkodlar ve özelliklerle sürekli yenilik sağlar.

Çekiciliği Artıran Faktörler:

1. **Maliyet:** Açık kaynaklı olduğu için ücretsizdir ve erişimi kolaydır.

2. Esneklik: Hem müzik teknolojisi öğrencileri hem de profesyonel besteciler için uygun bir yapıya sahiptir.

3. Geniş Kullanım Alanı: Eğitim, sanat, araştırma ve endüstriyel projelerde kullanılabilir.

Sonuç

Csound, müzik teknolojisi eğitiminden profesyonel uygulamalara kadar geniş bir alanda benzersiz bir araç olarak öne çıkmaktadır. Açık kaynak yapısı, topluluk desteği ve teknolojik yeniliklere uyum sağlama yeteneği, Csound'u geleceğin müzik ve ses tasarımı dünyasında vazgeçilmez bir araç haline getirmektedir.

Gelecekteki potansiyel entegrasyonlarla, Csound'un yaratıcı potansiyeli ve eğitsel değeri daha da artacak, hem yeni başlayanlar hem de profesyoneller için ilham verici bir platform olmaya devam edecektir.

Kaynakça

- Boulanger, R. C. (2000). *The Csound book: Perspectives in software synthesis, sound design, signal processing, and programming*. MIT Press.
- Cook, P. R. (2002). *Real sound synthesis for interactive applications*. A K Peters.
- Csound Community Forum. 10/09/2024, from <https://forum.csound.com>
- Csound Documentation Project. 17/09/2024, from <https://csound.github.io>
- CsoundQt Official Website. (n.d.). 12/10/2024, from <https://csoundqt.github.io>
- Miranda, E. R. (2002). *Computer sound design: Synthesis techniques and programming*. Focal Press.
- Pope, S. T. (1991). *The composer's desktop project: A technical introduction*.
- Puckette, M. S. (2007). *The theory and technique of electronic music*. World Scientific Publishing.
- Roads, C. (1996). *The computer music tutorial*. MIT Press.
- Roads, C., & Strawn, J. (1996). *Foundations of computer music*. MIT Press.
- Vercoe, B. (1986). *Csound: A manual for the audio processing system*. MIT Media Lab.

TÜRK HALK MÜZİĞİ'NDE DİVAN GELENEĞİ İCRA PRATİKLERİ VE YORUMCULUK

Emrah UÇAR¹

Öz

Türk Halk Müziği'nde divan geleneği, kültürel ve sanatsal bir ifade biçimi olarak hem bireysel hem de toplumsal belleği yansıtan önemli bir miras niteliğindedir. Harput, Urfa, Kerkük gibi bölgelerde gelişen divanlar, aşk, tasavvuf, kahramanlık gibi temaları işlerken, yerel kültürlerin müzikal ve edebi zenginliğini gözler önüne sermektedir. İcra pratiklerinde kullanılan makamlar, ritmik çeşitlilik ve bölgesel ağız özellikleri, divanların sanatsal derinliğini artırırken; yorumculuk, dinleyici ile kurulan duygusal bağ sayesinde bu geleneği canlandıran temel unsurlardan biridir. Modernleşme ve küreselleşme süreçleriyle zayıflayan geleneksel icra ortamlarına rağmen, akademik çalışmalar, kültürel etkinlikler ve dijital platformlar, bu geleneğin geleceğe taşınmasında kritik bir rol oynamaktadır. Divanlar, halkın kolektif hafızasını korurken, güncel müzik düzenlemeleri ve eğitim çalışmalarıyla yeni nesillerle buluşmaya devam etmektedir.

Anahtar Kelimeler: Türk Halk Müziği, divan geleneği, icra pratikleri, yorumculuk, kültürel miras.

Abstract

The divan tradition in Turkish Folk Music represents a significant cultural and artistic heritage, reflecting both individual and collective memory. Emerging from regions like Harput, Urfa, and Kirkuk, divans address themes such as love, mysticism, and heroism while showcasing the literary and musical richness of local cultures. Performance practices, including the use of diverse maqams, rhythmic structures, and regional vocal styles, enhance their artistic depth. Furthermore, interpretation plays a pivotal role in revitalizing this tradition, creating an emotional connection with the audience. Despite the challenges posed by modernization and globalization, academic studies, cultural activities, and digital platforms con-

¹ Dr. Öğretim Üyesi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, Müzik Toplulukları Programı ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2481-5514>

tribute significantly to the preservation and continuity of the divan tradition. As a vehicle of collective memory, divans continue to thrive through modern musical arrangements and educational initiatives, connecting this profound heritage with new generations.

Keywords: Turkish Folk Music, divan tradition, performance practices, interpretation, cultural heritage.

Giriş

Türk Halk Müziği (THM), Anadolu'nun binlerce yıllık kültürel ve tarihsel birikimini yansıtan zengin bir müzik türüdür. Bu müzik geleneği, halkın duygu ve düşüncelerini, yaşam biçimini ve toplumsal olaylara bakışını melodik ve sözlü bir şekilde ifade eder. Tarih boyunca, müzik yalnızca bir eğlence veya sanat formu olmamış; aynı zamanda halkın kendini ifade ettiği, kimliğini koruduğu ve gelecek nesillere kültürel bir miras bıraktığı bir araç haline gelmiştir. THM, bu işleviyle Anadolu insanının ortak belleğini ve ruhunu yansıtır. Bu bağlamda “divan geleneği”, Türk Halk Müziği'nin hem edebi hem de müzikal açıdan en dikkat çekici unsurlarından biri olarak karşımıza çıkar. Divanlar, tarih boyunca halkın duygusal ve estetik ihtiyaçlarına yanıt veren, derin anlamlar taşıyan ve sanatın çeşitli unsurlarını bir araya getiren bir yapı sunmuştur.

Divanlar, genellikle aşk, tasavvuf, felsefi düşünceler ve toplumsal meseleleri işleyen şiirlerin, belirli bir müzikal form ve makamla icra edilmesiyle ortaya çıkan estetik bir ifade biçimidir. Anadolu'nun farklı bölgelerinde, bu tür, yerel özelliklere göre şekillenmiş ve zenginleşmiştir. Harput, Urfa, Kerkük ve Mardin gibi bölgelerdeki divan örnekleri, sadece müzikal yapılarıyla değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel anlamlarıyla da dikkat çeker. Örneğin, Harput divanlarında tasavvufi ve mistik bir hava hâkimken, Urfa divanları halkın gündelik yaşamına daha yakın bir duygusal ton taşır. Bu gelenek, yalnızca bir sanat formu değil; aynı zamanda toplumun duygu dünyasını, düşüncelerini ve kültürel belleğini yansıtan bir aynadır. Divanların zenginliği, yalnızca müzikal yapılarında değil, aynı zamanda şiirsel derinliklerinde de kendini göstermektedir.

Türk Halk Müziği'nde önemli bir yer tutan divanlar, hem şiir hem de müzik açısından estetik bir zenginlik sunan geleneksel formlar arasında yer alır. Divan, derin anlamlarla yüklü, edebi nitelikli şiirlerin melodik bir yapı içerisinde icra edildiği bir türdür. Divanların bu yönü, onları yalnızca bir müzik formu olmaktan çıkararak bir anlatım ve paylaşım aracı haline getirir. Bu türün kökenleri, klasik Türk edebiyatının divan şiirine dayanmakla birlikte, halkın ihtiyaçlarına göre şekillenmiş ve müzikal bir kimlik kazanmıştır. Divanlar, geçmişten günümüze toplumsal bir hafızanın

taşıyıcısı olarak hizmet etmiş, halkın sevinçlerini, acılarını, umutlarını ve inançlarını seslendirmiştir.

Divan geleneği, Türk halkının tarih boyunca sanatsal ve duygusal ifade biçimi olarak hem geçmişini yansıtan hem de geleceğe taşınan bir miras olmuştur. Tasavvufun halk üzerindeki etkileri, divanların içeriğinde kendini güçlü bir şekilde hissettirir. Özellikle aşk ve doğa temaları, ilahi aşk ile beşeri aşkın iç içe geçtiği bir dünya sunar. Bununla birlikte divanlar, felsefi bir derinlik de taşıyarak halkın yaşam ve ölüm, insanın varoluşu gibi sorulara yanıt aramasına olanak tanımıştır. Örneğin, Kerkük Türkmen divanları, yalnızca bireysel duyguları değil, aynı zamanda toplumsal dayanışma ve kahramanlık temalarını da içerir. Böylece divanlar, yalnızca bireysel bir anlatım değil, aynı zamanda toplumsal bir temsil aracı haline gelir.

Literatür taramaları ve müzikal analizler, divan geleneğinin yalnızca bir müzik formu olmadığını, aynı zamanda Türk Halk Müziği'nde mistik, felsefi ve sosyal bir ifade biçimi olarak da önemli bir rol oynadığını göstermektedir. Divanlarda kullanılan makamlar ve ritmik yapılar, yorumculuk açısından önemli bir teknik ustalık gerektirirken, aynı zamanda duygusal bir derinlik sunmaktadır. Örneğin, Harput divanlarında sıkça kullanılan rast ve saba makamları, icracıların teknik becerilerini ve estetik algılarını yansıtmak açısından büyük bir öneme sahiptir (Güler, 2022). Urfa divanlarında görülen hoyratlarla birleşen melodik yapı ise, halkın duygu dünyasıyla güçlü bir bağ kurar (Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2021). Bu türlerin farklı özellikleri, bölgesel farklılıkların müziğe yansımaları da ortaya koyar.

Divan geleneği, tarihsel süreçte Türk müziği içinde bir anlatım ve paylaşım biçimi olarak varlığını sürdürmüş olsa da, modernleşme sürecinin etkisiyle icra edilme sıklığında azalmalar yaşanmıştır. Genç kuşak yorumcuların divan geleneği ile yeterince tanışmamış olması, bu formun sürdürülebilirliği açısından önemli bir sorun teşkil etmektedir. Ancak akademik çalışmalar, festivaller ve konservatuvarlarda verilen eğitimler, bu değerli geleneğin geleceğe taşınması için kritik bir rol oynamaktadır. Türkmen (2018), Kerkük Türkmen müziği üzerine yaptığı çalışmada, divan geleneğinin modern dünyada yeniden ele alınması ve genç nesillere tanıtılması gerektiğini vurgulamaktadır. Buna ek olarak, divanların Türk halkı için hem sanatsal hem de kültürel bir ifade biçimi olarak korunması gerektiği açıktır.

Bu bağlamda, divan geleneği yalnızca geçmişin bir mirası değil, aynı zamanda geleceğin sanatsal ve kültürel birikimine yön veren bir rehberdir. Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde farklı isimler ve icra biçimleriyle karşımıza çıkan divanlar, bir kültürel miras olarak hem geçmişini hem de geleceği temsil etmektedir.

Divan Geleneğinin Tarihçesi

Türk Halk Müziği'nde divan geleneği, Orta Asya'dan başlayarak Osmanlı İmparatorluğu ve Cumhuriyet dönemine uzanan uzun bir tarihsel sürecin önemli bir parçasıdır. Divan formu, Türk halkının tarih boyunca sanatsal ve duygusal ifade biçimi olarak hem geçmişi yansıtmış hem de geleceğe taşınan bir miras haline gelmiştir. Kökenleri Orta Asya'daki Türk topluluklarının sözlü kültürüne dayanan bu gelenek, zaman içinde tasavvuf ve halk kültürüyle birleşerek Türk Halk Müziği içinde derin anlamlar taşıyan bir müzik formu haline gelmiştir.

Orta Asya'dan Anadolu'ya Divan Geleneği

Divan geleneğinin ilk izleri, Türklerin Orta Asya'da oluşturduğu sözlü kültür mirasında görülmektedir. Orta Asya Türk topluluklarında destanlar, halkın toplumsal hafızasını koruyan en önemli anlatı biçimlerinden biriydi. Bu destanlar, saz eşliğinde söylenir ve toplumsal olaylar, kahramanlık hikâyeleri ve manevi değerler işlenirdi (Gökalp, 1926). Divan formu, bu destansı geleneğin şiirsel anlatı ile birleşerek yeni bir forma dönüşmesiyle ortaya çıkmıştır.

Türklerin İslamiyet'i kabul etmesiyle birlikte, divan formu tasavvufi düşünceyle zenginleşmiştir. Bu süreçte ortaya çıkan eserler, yalnızca bireysel ifadeleri değil, aynı zamanda toplumsal değerleri ve dini inançları yansıtan bir form kazanmıştır. Özellikle Bektaşî ve Mevlevî tarikatları, divanların manevi bir boyut kazanmasında etkili olmuştur. Bu tarikatlara bağlı ozanlar ve şairler, eserlerinde insanın Tanrı ile olan ilişkisini, dünya hayatının geçiciliğini ve manevi arınmayı işleyerek divanları birer ruhsal araç haline getirmiştir (Köprülü, 1962).

Osmanlı Döneminde Divan Geleneği

Osmanlı İmparatorluğu döneminde divan geleneği, halk müziği ve divan edebiyatı arasında bir köprü görevi görmüştür. Saray müziği ile halk müziği arasındaki bu etkileşim, divanların hem edebi hem de müzikal bir form olarak zenginleşmesine neden olmuştur. Saray çevresinde gelişen gazel ve kaside türleri, divanların edebi yapısını etkilerken; halk müziğiyle birleşmesi, bu formun daha geniş bir kitleye hitap etmesini sağlamıştır (Ergin, 1990).

Bu dönemde divanlar, yalnızca bir müzik formu olarak değil, aynı zamanda toplumsal olayların ve dini inançların anlatıldığı bir ifade biçimi olarak da dikkat çekmiştir. Özellikle Harput ve Urfa gibi kültürel merkezlerde üretilen divanlar, Osmanlı coğrafyasının zengin kültürel dokusunu yansıtmıştır. Harput divanları genellikle dini ve tasavvufi temaları işlerken; Urfa divanları, halkın günlük yaşamından izler taşıyan daha melodik bir yapıya sahiptir (Elçin, 1974). Kerkük Türkmen divanları ise kahraman-

lık ve milli değerleri işleyen temalarıyla öne çıkmıştır (Türkmen, 2018).

Osmanlı döneminde divan geleneği, meşk adı verilen toplu öğrenme ve icra pratikleriyle aktarılmıştır. Meşk, hem divanların korunmasında hem de usta-çırak ilişkisiyle müziksel bilginin nesilden nesle aktarılmasında önemli bir yöntem olmuştur. Bu süreç, divanların müzikal yapılarının ve edebi derinliğinin bozulmadan günümüze ulaşmasını sağlamıştır.

Cumhuriyet Döneminde Divan Geleneği

Cumhuriyetin ilanıyla birlikte Türkiye’de yaşanan modernleşme süreci, divan geleneği üzerinde önemli değişimlere yol açmıştır. Geleneksel toplumsal yapıların dönüşmesiyle birlikte, divanların icra edildiği ortamlar ve bu müziğin işlevleri de değişmiştir. Modernleşme ve şehirleşme süreci, toplumsal dayanışma ve kültürel paylaşımın önemli bir unsuru olan divanların toplu icra geleneğini zayıflatmıştır (Saygun, 1937). Ancak buna rağmen, halk müziği derleme çalışmaları ve konservatuvarlarda verilen eğitimler, divan geleneğinin korunmasına katkı sağlamıştır.

Bu dönemde Ahmet Adnan Saygun, Muzaffer Sarısözen gibi müzikologların öncülüğünde başlatılan derleme çalışmaları, divan geleneğinin belgelenmesi ve kayıt altına alınmasında kritik bir rol oynamıştır. Bu çalışmalar, divanların modern müzik eğitimi içerisinde yer almasını sağlamış ve Türk Halk Müziği repertuarının önemli bir parçası haline gelmiştir (Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2021).

Tasavvufun Divan Geleneği Üzerindeki Etkisi

Divan geleneğinin tarihçesi, tasavvuf kültürü ile olan ilişkisi göz önünde bulundurulmadan tam anlamıyla anlaşılabilir. Tasavvuf, divanların içerik ve biçim özelliklerini derinden etkilemiştir. Bu gelenekte ilahi aşk, insanın yaratıcısıyla olan ilişkisi, dünya hayatının geçiciliği gibi temalar sıklıkla işlenmiştir. Mevlevi tarikatı mensupları ve Bektaşî şairleri, eserlerinde tasavvufî öğretileri müzikal yapılarla birleştirerek, divan geleneğine büyük bir derinlik kazandırmışlardır (Gölpınarlı, 1976).

Tasavvufun etkisi, özellikle Harput divanlarında kendini güçlü bir şekilde hissettirir. Bu divanlar, yalnızca bir müzik formu değil, aynı zamanda manevi bir yolculuk sunan bir araç olarak görülmüştür. Kerkük Türkmen divanlarında ise kahramanlık ve tasavvuf bir arada işlenmiş, halkın ruhani dünyası ile milli bilinci birleştiren bir yapı ortaya çıkmıştır. Bu eserler, tasavvufî öğretilerin halk arasında yayılmasını sağlamış ve divan geleneğinin derinliğini artırmıştır (Türkmen, 2018).

Divanın Klasik Türk Edebiyatındaki Yeri

Divan, Türk edebiyatında klasik bir şiir formu olarak ortaya çıkmış ve zamanla halk müziğine adapte edilmiştir. Klasik Türk edebiyatının te-

mel taşlarından biri olan divan, Osmanlı dönemi boyunca hem saray çevresinde hem de halk arasında geniş bir etki yaratmıştır. Osmanlı saray kültüründe gelişen divan şiiri, genellikle gazel, kaside ve mesnevi gibi edebi türlerle birlikte kullanılmış, estetik ve edebi açıdan son derece zengin bir form haline gelmiştir. Divan şiiri, Arap ve Fars edebiyatından etkilenerek şekillenmiş, ancak zamanla Türk edebiyatına özgü bir nitelik kazanmıştır. Bu şiirlerde kullanılan süslü dil ve estetik ifade tarzı, saray çevresinde yüksek bir kültürel değere sahip olmuştur. Divan edebiyatı, tasavvuf, aşk, kahramanlık ve doğa gibi temalarla derinleşmiş, şiir formu olarak sanatın zirve noktalarından biri haline gelmiştir (Diyanet İslam Ansiklopedisi, 2023).

Klasik Türk mûsikisinde az rastlanan divan formu, edebi anlamda kazandığı bu derinliğin bir yansıması olarak müzik alanında da varlık göstermiştir. Örneğin, Nevres Paşa'nın şehnaz ve uşşak divanları, bu formun saray müziğindeki yerini ve önemini göstermektedir. Bunun yanı sıra, Suphi Ziya Özbekkan'ın hicaz divanı gibi eserler, divanın klasik mûsikiye kattığı estetik değeri gözler önüne sermektedir. Ancak bu form, saray çevresinde daha fazla ilgi görmesine rağmen, halk müziğinde sadeleşerek ve farklı bir kimlik kazanarak halk arasında daha yaygın bir şekilde benimsenmiştir. Halk müziğinde divan, genellikle halkın duygularını, toplumsal olaylara yönelik eleştirilerini ve estetik anlayışını yansıtan bir araç haline gelmiştir. Bu durum, divanın sadece edebi form değil, aynı zamanda müzikal bir ifade biçimi olarak da önemini artırmıştır.

Divan formu, halk edebiyatı ve müziğinde, saray çevresindeki süslü ve gösterişli yapısından uzaklaşarak daha anlaşılır bir hale gelmiştir. Halk arasında divanlar, gündelik yaşamı, bireysel duyguları ve toplumsal olayları anlatan bir form olarak öne çıkmıştır. Örneğin, Harput, Urfa, Erzurum ve Kars gibi farklı bölgelerde divanlar, yerel kültür ve müzikal motiflerle zenginleşmiştir. Her bir bölge, divan formuna kendi kültürel özelliklerini katmış, bu da divanların çeşitlenmesine ve zenginleşmesine yol açmıştır. Harput divanlarında rast ve hicaz gibi makamlar ağırlıklı olarak kullanılırken, Urfa divanlarında sıra geceleri geleneğiyle birleşen melodik yapılar dikkat çekmektedir. Erzurum ve Kars yörelerinde ise divanlar, halkın kahramanlık temalarını işlediği eserler olarak karşımıza çıkar. Bu çeşitlilik, divanların sadece bir müzik formu değil, aynı zamanda kültürel bir aktarım aracı olduğunu göstermektedir (Köprülü, 1962).

Halk müziğinde divanlar, özellikle âşık edebiyatında önemli bir yer tutmuştur. Âşıklar, divan formunu kullanarak hem dini hem de dünyevi temaları işlerken; halkın gündelik yaşamına ve toplumsal değerlerine dair mesajlar vermiştir. Bu formun halk arasında yaygınlaşmasında, tasavvufi öğelerin yanı sıra toplumsal eleştirilerin yer aldığı eserlerin etkisi büyüktür. Örneğin, Bektâşi tarikatı mensuplarının ürettiği divanlar, ilahi

aşkın yanı sıra, sosyal eşitlik ve adalet gibi temaları da işleyerek geniş kitlelere hitap etmiştir. Böylece divanlar, halk arasında sadece bir müzik veya edebi form değil, aynı zamanda bir iletişim aracı olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Divan, klasik Türk edebiyatındaki süslü ve estetik açıdan mükemmel formunu, halk müziğine adapte olduktan sonra bile korumuştur. Ancak halk müziğinde divanlar, estetikten çok işlevsellik ön planda tutularak yorumlanmıştır. Halkın anlayabileceği bir dil ve üslupla yeniden şekillenen bu form, halkın sanatsal ve kültürel ifadesinin bir yansıması olmuştur. Divanlar, halk edebiyatı ve müziğinde hem bireysel hem de toplumsal olayların bir aynası olarak varlığını sürdürmüştür. Bu durum, divan formunun farklı kültürel ortamlarda nasıl şekillendiğini ve çeşitlendiğini açık bir şekilde göstermektedir.

Divanların Sosyal ve Kültürel İşlevi

Divanlar, yalnızca bir müzik formu değil, aynı zamanda toplumun duygusal ve kültürel dünyasını yansıtan önemli bir anlatım aracı olmuştur. Türk Halk Müziği'nin derinlikli bir ögesi olan divanlar, halkın duygularını, düşüncelerini ve toplumsal meselelerini ifade etmesinin ötesinde, kültürel değerlerin aktarımı ve toplumsal dayanışmanın sağlanmasında da etkin bir rol oynamıştır. Divanların bu işlevi, onların yalnızca estetik bir form değil, aynı zamanda bir iletişim aracı olarak da kabul edilmesine neden olmuştur. Toplumun ortak hafızasını oluşturan bu eserler, halkın sevinçlerini, hüznlerini, umutlarını ve eleştirilerini melodik ve sözlü bir biçimde dile getirir.

Divanlar, halk arasında duygusal bir ifade biçimi olarak kullanılmış, ancak bununla sınırlı kalmayarak sosyal eleştirilerin dile getirildiği bir araç olarak da işlev görmüştür. Örneğin, Harput divanları tasavvufi bir derinlik taşıırken; Urfa divanları, halkın günlük yaşamına dair konuları ele almıştır. Harput divanlarında sıklıkla rastlanan dini ve manevi temalar, halkın ruhani dünyasına hitap ederken; Urfa divanları daha çok toplumsal olaylar ve bireysel ilişkiler üzerine yoğunlaşmıştır. Bu farklılıklar, her bölgenin kendi kültürel özelliklerine göre divan formunu nasıl şekillendirdiğini göstermektedir. Aynı zamanda bu durum, divanların farklı toplumsal tabakalara ve bireylere hitap etme kapasitesine sahip olduğunu kanıtlar (Köprülü, 1962).

Divanların sosyal işlevlerinden biri, toplumsal dayanışmayı ve kültürel paylaşımı desteklemesidir. Sıra geceleri ve meşk ortamları gibi topluluk etkinliklerinde icra edilen divanlar, bireylerin bir araya gelerek ortak bir kültürel deneyim yaşamalarını sağlamıştır. Bu ortamlar, sadece müziğin icra edildiği yerler değil, aynı zamanda toplumsal bağların güçlendirildiği, fikirlerin paylaşıldığı ve kültürel değerlerin aktarıldığı

sosyal platformlar olmuştur. Örneğin, Urfa'daki sıra geceleri, halkın bir araya gelerek hem eğlendiği hem de müzik aracılığıyla kültürel değerlerini yeniden ürettiği bir ortam sağlamıştır. Bu gecelerde icra edilen divanlar, toplumun ortak hafızasının şekillenmesine katkıda bulunmuş ve geçmişle bağların kurulmasına olanak tanımıştır.

Divanların kültürel işlevi, onların yalnızca bir sanat formu olarak değil, aynı zamanda bir eğitim aracı olarak da görülmesine neden olmuştur. Divanlar, sözlerinde taşıdığı dini, ahlaki ve felsefi temalar aracılığıyla bireylere toplumsal değerleri öğretmiştir. Örneğin, Harput divanlarında işlenen tasavvufi konular, bireylerin manevi dünyalarını derinleştiren ve dini inançlarını güçlendiren bir etkiye sahiptir. Benzer şekilde, Kerkük Türkmen divanlarında kahramanlık ve dayanışma temaları, bireylerin toplumsal sorumluluk bilincini artırmıştır. Bu eserler, yalnızca bireylerin değil, aynı zamanda toplumun genel ahlaki ve manevi yapısının şekillenmesine katkıda bulunmuştur.

Divanlar, halkın toplumsal sorunlara yönelik eleştirilerini dile getirmesi için de önemli bir araç olmuştur. Özellikle ekonomik zorluklar, haksızlıklar ve adaletsizlikler gibi konular, divanlarda sıkça ele alınmıştır. Halkın içinden gelen şairler ve müzisyenler, divan formunu kullanarak bu sorunlara dikkat çekmiş ve toplumsal farkındalık yaratmıştır. Örneğin, Alevi-Bektaşî kültürüne ait divanlarda, eşitlik ve adalet gibi temalar sıklıkla işlenmiş, bu eserler halkın taleplerini dile getiren bir araç olmuştur. Divanlar, halkın duygularını ve düşüncelerini ifade etmesine olanak tanıırken, aynı zamanda toplumsal eleştirinin bir aracı olarak da varlık göstermiştir.

Divanların bu çok yönlü işlevleri, onları yalnızca bir müzik veya edebiyat formu olmaktan çıkararak, toplumun kolektif bilincinin bir parçası haline getirmiştir. Divanlar, halkın duygusal ve toplumsal ihtiyaçlarına yanıt verirken, aynı zamanda kültürel mirasın korunmasında ve gelecek kuşaklara aktarılmasında da önemli bir rol oynamıştır. Bu nedenle, divanlar yalnızca geçmişin bir mirası değil, aynı zamanda günümüzde de kültürel bir bağlamda anlam kazanmaya devam eden değerli bir sanatsal formdur.

Divan Geleneğinin Özellikleri

Divanlar, Türk Halk Müziği'nin en estetik ve derinlikli formlarından biri olarak, anlam yüklü, edebi nitelikli şiirlerin melodik bir yapı içerisinde icra edildiği bir türdür. Türk kültüründe hem sanatsal hem de sosyal bir işlev gören divanlar, halkın duygusal ve manevi dünyasına ışık tutan bir ifade biçimi olarak dikkat çeker. Bu form, hem edebi hem de müzikal açıdan büyük bir zenginlik sunarken, toplumun kültürel değerlerini ve estetik anlayışını yansıtan bir araç haline gelmiştir.

Divanların temel özelliklerinden biri, kullanılan makamların ve ritmik yapıların hem teknik ustalık hem de derin bir duygusal ifade gerektirmesidir. Türk Halk Müziği'nin makam sistemi, divanların melodik yapısında merkezi bir rol oynar. Rast, hicaz, saba ve uşşak gibi makamlar, divanların ruhunu belirler. Bu makamlar, her biri farklı duygusal tonlar ve temalar yansıtarak dinleyici üzerinde derin bir etki bırakır. Hicaz makamı genellikle melankolik ve duygusal bir atmosfer yaratırken, rast makamı daha coşkulu ve manevi bir hava taşır. Bu özellik, divanları yalnızca müzikal bir yapı değil, aynı zamanda toplumsal ve bireysel duyguların bir yansıması haline getirir (Türkmen, 2018).

Divanların edebi yönü, bu formun estetik değerini artıran en önemli unsurlardan biridir. Osmanlı döneminde divan şiiri olarak bilinen formdan türeyen bu yapılar, halkın anlayabileceği bir dile ve üsluba adapte edilmiştir. Klasik Türk edebiyatındaki divan şiirleri genellikle tasavvuf, aşk ve doğa temalarını işlerken, halk müziğinde kullanılan divanlar daha sade bir üslup ve günlük yaşamdan esinlenen konularla şekillenmiştir. Örneğin, Harput divanları, dini ve tasavvufi derinlikleriyle bilinirken; Urfa divanları, halkın günlük yaşamını, sevinçlerini ve hüznlerini yansıtır. Bu farklılıklar, her bölgenin divan formuna kattığı özgün katkıları göstermektedir (Elçin, 1974; Köprülü, 1962).

Divanların ritmik yapıları da bu formun karakteristik özelliklerinden biridir. Türk müziğinde kullanılan sofyan, devr-i hindi ve nim sofyan gibi usuller, divanların ritmik dokusunu zenginleştirir. Bu ritmik yapı, dinleyiciyi hem zihinsel hem de duygusal bir yolculuğa çıkararak eserin anlam gücünü artırır. Özellikle sıra geceleri gibi toplumsal etkinliklerde icra edilen divanlar, dinleyiciler arasında güçlü bir bağ kurulmasını sağlar. Ritmik yapının bu denli önemli bir rol oynaması, divanların toplumsal dayanışmayı teşvik eden bir araç haline gelmesini sağlamıştır. Bu gelenek, divanların sadece bireysel bir sanat formu değil, aynı zamanda toplumsal bağları güçlendiren bir iletişim biçimi olmasını sağlamıştır (Güler, 2022).

Divanların icra edildikleri ortamlar, bu formun sosyal ve kültürel işlevlerini daha net bir şekilde anlamamıza olanak sağlar. Divanlar, genellikle topluluk etkinliklerinde, meşk adı verilen icra pratiklerinde ya da sıra gecelerinde seslendirilmiştir. Bu ortamlar, yalnızca müzik dinlenen yerler değil, aynı zamanda toplumsal bağların güçlendirildiği ve kültürel değerlerin aktarıldığı sosyal platformlar olarak dikkat çeker. Örneğin, Urfa'da düzenlenen sıra gecelerinde icra edilen divanlar, yalnızca dinleyiciyi eğlendirmekle kalmamış; aynı zamanda kültürel değerlerin yeniden üretildiği bir mekanizma olarak işlev görmüştür. Harput'ta icra edilen divanlar ise daha çok tasavvufi bir anlam taşır ve halkın manevi dünyasına hitap eder. Bu çeşitlilik, divanların yalnızca estetik bir yapı değil, aynı zamanda kültürel bir köprü olduğunu gösterir (Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2021).

Divanların yorumlanması, hem teknik hem de sanatsal bir yetkinlik gerektirir. İcracılar, seçtikleri makamları ve ritmik yapıları, dinleyiciye duygusal bir derinlikle aktarmayı hedefler. Bu, yalnızca teknik bilgi değil, aynı zamanda ruhsal bir farkındalık gerektirir. Özellikle tasavvufi temaların işlendiği divanlarda, icracının manevi bir atmosfer yaratması beklenir. Bu atmosfer, dinleyicinin eserin içine çekilmesini ve eserden daha derin bir anlam çıkarmasını sağlar. Harput divanlarının melankolik yapısı ya da Kerkük Türkmen divanlarının kahramanlık temaları, dinleyicilerde güçlü duygusal tepkiler uyandırır. Bu durum, divanların hem bireysel hem de toplumsal düzeyde nasıl güçlü bir anlatım aracı olduğunu ortaya koymaktadır (Diyabet İslam Ansiklopedisi, 2023).

Divanların estetik yönü, onları halk müziği ve edebiyatı arasında bir köprü haline getirmiştir. Eserlerin melodik ve ritmik yapıları, dinleyiciyi derinden etkileyen bir anlatım gücü sunar. Divanlar, halkın estetik anlayışını ve duygusal deneyimlerini ifade etmesine olanak tanıırken; aynı zamanda toplumsal dayanışmayı ve kültürel paylaşımı teşvik eden bir araç haline gelir. Her icra edilen divan, halkın kolektif hafızasını yeniden canlandıran bir etkinlik olarak kabul edilir. Bu yönüyle divanlar, yalnızca geçmişin bir yansıması değil, aynı zamanda geleceğe yönelik sanatsal üretilere ilham veren bir form olarak dikkat çeker.

Divan Geleneğinin Coğrafi Dağılımı ve Örnekleri

Türk Halk Müziği'nde divan geleneği, Anadolu'nun farklı bölgelerinde ve Türk dünyasında çeşitli biçimlerde karşımıza çıkar. Her bölge, kendi kültürel, sosyal ve tarihsel yapısına uygun olarak divan formunu şekillendirmiştir. Bu çeşitlilik, divanların yalnızca bir müzik formu değil, aynı zamanda halkın kültürel belleğini ve sanatsal anlayışını yansıtan bir araç olduğunu göstermektedir.

- **Harput Divanı:** Elazığ-Harput yöresi, divan geleneğinin Anadolu'daki en önemli merkezlerinden biridir. Harput divanları, genellikle tasavvufi ve mistik temaları işler ve dinleyiciyi derin bir manevi yolculuğa çıkarır. Bu eserlerde rast ve saba makamları sıkça kullanılırken, icralar sırasında ağır usuller tercih edilir. Harput divanlarının melodik yapısı, usta-çırak ilişkisiyle aktarılan bir gelenek içinde korunmuştur. Harput yöresinin kozmopolit yapısı, bu divanların hem melodik hem de tematik çeşitliliğini artırmıştır. Tasavvufi konular, Harput divanlarında sıkça işlenen temalardandır (Güler, 2022).

- **Urfa Divanı:** Şanlıurfa'da sıra gecelerinde icra edilen Urfa divanları, zengin melodik yapısı ve hoyratlarla olan bağlantısıyla dikkat çeker. Hoyratlarla birleşen bu eserler, toplumsal hafızanın bir yansıması olarak aşk, ayrılık ve hüznün gibi temaları işler. Urfa divanları, sıra gecelerinde topluluk içinde icra edilir ve icracının ses rengi ile melodi ustalığını sergi-

lemesini sağlar. Bu divanlar, Şanlıurfa'nın kültürel kimliğinin bir parçası haline gelmiştir ve toplumsal paylaşımı teşvik eden bir araç olarak işlev görür (Öncel, 2019).

- **Ankara Divanı:** Ankara yöresinde icra edilen divanlar, İç Anadolu'nun kültürel zenginliğini yansıtır. Ankara divanlarında genellikle bağlama ve saz gibi enstrümanlar kullanılır. Bu divanlar, sözlerinde öğüt verici niteliklere yer verirken; tabiat, aşk, kahramanlık ve gurbet gibi temaları işler. Divanların icrası sırasında saz lideri, topluluğu yönlendirir ve melodik yapının uyumunu sağlar. Ankara divanları, estetik olduğu kadar, toplumsal bağların güçlendirilmesine de katkıda bulunur.

- **Kars ve Erzurum Divanîleri:** Doğu Anadolu bölgesinde, özellikle Kars ve Erzurum yörelerinde “divanî” adı verilen eserler, âşık meclislerinde icra edilir. Bu eserler, fasıl programlarının başında çalınır ve toplumsal hafızayı besleyen unsurlar taşır. Divanîler, kahramanlık ve ayırlık gibi temaların yanı sıra, âşıkların ustalığını sergileyen bir araç olarak da işlev görür. Divanî icrası, bireysel performansla toplumsal bağların güçlenmesini birleştiren bir gelenek haline gelmiştir (İslam Ansiklopedisi, 2023).

- **Kerkük Divanı:** Türkmen kültürünün önemli bir temsilcisi olan Kerkük divanları, genellikle tasavvuf, aşk ve kahramanlık temalarını işler. Kerkük divanlarının melodik yapısı, zengin makam çeşitliliği ve duyguyu yüklü ezgileriyle dikkat çeker. Bağlama ve keman gibi enstrümanlarla icra edilen bu eserler, Türkmen halkının kültürel belleğinin önemli bir parçasıdır. Kerkük divanları, sözlü edebiyatın müzikle birleştiği, halkın duygusal ve manevi dünyasına hitap eden eserlerdir.

- **Nevruzi Divan:** Nevruzi Divan, baharın gelişini kutlamak için icra edilen özel bir divan türüdür. Bu eserler, doğanın yeniden doğuşunu ve hayatın güzelliklerini konu alan sözlerle bestelenmiştir. Nevruzi Divanlar, genellikle uşşak, rast ve hüseyini makamlarında icra edilir. Nevruz kutlamalarında toplumsal dayanışmayı artıran bu eserler, ritüel ve estetik bir deneyim sunar.

- **Aydi Baba Divanı:** Aydi Baba Divanı, Alevi-Bektaşî geleneğinde önemli bir yer tutar. Tasavvufi bir nitelik taşıyan bu eserlerde insanın manevi yolculuğu, varoluş ve Tanrı sevgisi temaları işlenir. Bağlama eşliğinde söylenen Aydi Baba Divanı, genellikle cem ayinlerinde ve topluluk toplantılarında icra edilir. Bu eserler, sadece bir müzik formu değil, aynı zamanda dini bir ritüelin parçasıdır.

- **İbrahim Divan:** İbrahim Divan, adını ünlü ozan İbrahim'den alır ve halk edebiyatı ile tasavvuf kültüründe özel bir yere sahiptir. Bu divanlar, aşk, kahramanlık ve manevi temalar etrafında şekillenir. Hüzzam

ve hicaz makamları gibi duygusal derinlik içeren melodik yapılar, İbrahim Divanlarının en belirgin özellikleridir. Anadolu'nun birçok yöresinde çeşitli üsluplarla icra edilen İbrahim Divanları, halkın manevi ve estetik dünyasına hitap eder.

Divan Geleneğinde İcra Pratikleri

Divan geleneği, Türk Halk Müziği'nin zengin kültürel mirasını yansıtan önemli bir unsurdur. Divanların icrası, makam ve ritim gibi müziğin temel bileşenlerinin sanatsal bir ustalıkla birleştirilmesiyle gerçekleşir. Bu süreçte, her yörenin kendine özgü icra tarzı, divanların kimliğini şekillendirirken otantik yapılarının korunmasını da sağlar.

Makam yapıları, divanların icrasındaki en dikkat çekici teknik özelliklerden biridir. Harput divanlarında rast, saba ve hüseyini gibi ağır makamlar sıkça kullanılarak eserlerin tasavvufi derinliği vurgulanır. Benzer şekilde, Urfa divanlarında nihavent ve hicaz makamları öne çıkar ve bu makamların duygusal tonları, dinleyicilerle bağ kurmada önemli bir rol oynar. Makamların ağır ve etkileyici yapısı, divanların duygusal atmosferini güçlendirir ve dinleyiciyi etkileyen bir sanatsal ifade sunar.

Ritmik yapılar, divanların icra sürecinde dramatik bir etki yaratır. Harput divanlarında kullanılan ağır aksak usuller, eserin duygusal yoğunluğunu artırırken; Urfa divanlarında kullanılan daha hareketli ritmik kalıplar, dinamik bir yapı sunar. Ritmin bu çeşitliliği, divanın sadece melodik değil, aynı zamanda ifade gücü yüksek bir sanat formu olmasını sağlar.

İcra sırasında ağız ve tavır özellikleri, divanların otantik bir şekilde yorumlanmasını sağlar. Örneğin, Harput divanları, gazel tarzı yorumlarıyla bölgenin tasavvufi atmosferini yansıtırken; Urfa divanları, hoyratlarla zenginleştirilmiş yorumlarıyla dikkat çeker. Erzurum ve Kars yörelerinde ise doğaçlama unsurlar daha belirgin bir rol oynar ve bu durum her yöreye özgü bir çeşitlilik yaratır.

Meşk geleneği, divanların doğru bir şekilde aktarılmasını sağlayan en temel yöntemlerden biridir. Bu gelenek sayesinde, divanlar usta-çırak ilişkisi içinde hem teknik hem de duygusal özellikleriyle sonraki nesillere aktarılmıştır. Harput ve Urfa gibi yörelerde bu ilişki, divanların yorumculuk boyutunda korunmasını ve geliştirilmesini sağlamıştır. Meşk geleneği, sadece müzikal bir aktarım değil, aynı zamanda bir kültürel mirasın devamlılığı açısından kritik bir öneme sahiptir.

Divan Geleneğinde Yorumculuk

Divanlar, yorumculuk açısından hem teknik beceri hem de duygusal ifade yeteneği gerektiren bir zenginlik sunar. Yorumcular, divanın duy-

gusal ve estetik boyutlarını dinleyiciye aktarmak için yalnızca müzikal bilgiye değil, aynı zamanda anlatım gücüne de sahip olmalıdır. İcracı, bir yandan divanın melodik ve ritmik yapısını özenle aktarırken, diğer yandan dinleyicilerle duygusal bir bağ kurmalıdır.

Yorumculukta teknik yeterlilik, bir sanatçının divanı başarılı bir şekilde icra edebilmesi için vazgeçilmez bir unsurdur. Makam bilgisi, ritim duygusu ve ses kontrolü, divanın duygusal ve estetik yapısının doğru bir şekilde yansıtılmasını sağlar. Harput divanını yorumlayan bir sanatçının, bölgenin ağız ve tavır özelliklerini doğru bir şekilde icra etmesi beklenir. Benzer şekilde, Urfa divanında hoyratlarla yapılan doğaçlama geçişler, yorumcunun bireysel yaratıcılığını ve teknik becerisini sergilemesine olanak tanır.

Doğaçlama, divan geleneğinin yorumculuk boyutunda önemli bir yere sahiptir. Özellikle Kars ve Erzurum gibi bölgelerde, divanlar doğaçlama unsurlarla zenginleştirilir. Sanatçı, divanın melodik yapısını kişisel yaratıcılığıyla birleştirerek her performansı benzersiz hale getirir. Bu durum, divan geleneğinin dinamik bir sanat formu olarak sürekliliğini sağlamasına olanak tanır.

Divanların toplumsal boyutu, yorumculuk sürecini bireysel bir performansın ötesine taşır. Sıra geceleri, âşık meclisleri ve cem ayinleri gibi toplu etkinliklerde icra edilen divanlar, dinleyiciler arasında ortak bir duygusal atmosfer oluşturur. Yorumcunun bu süreçteki rolü, yalnızca bir sanatçı olmakla sınırlı değildir; aynı zamanda topluluğun kültürel değerlerini aktaran bir anlatıcıdır. Urfa'daki sıra gecelerinde icra edilen divanlar, bu geleneğin toplumsal hafızayı besleyen bir araç olduğunu gösterir.

Divan yorumculuğu, duygusal derinlik ve estetik ifade becerisi gerektirir. Aşk, ayrılık, kahramanlık ve tasavvuf gibi temaları işleyen divanlar, dinleyiciler üzerinde güçlü bir etki bırakır. Yorumcunun görevi, bu duyguları doğru bir şekilde aktararak dinleyicilerle bir bağ kurmaktır. Harput divanlarının dramatik yapısı ve Urfa divanlarının daha coşkulu doğası, her bir eserin farklı bir yorumlama tarzı gerektirdiğini göstermektedir.

Divan Geleneğinin Günümüzdeki Yeri

Divan geleneği, Türk Halk Müziği'nin tarihsel ve kültürel bir mirası olarak Anadolu'nun ve Türk dünyasının çeşitli coğrafyalarında şekillenmiş, fakat modernleşme ve küreselleşmenin etkisiyle bazı zorluklarla karşı karşıya kalmıştır. Geleneksel icra ortamlarının azalması, bu formun toplumsal bellekteki yerini zayıflatmış ve genç nesillerin ilgisinin azalmasına neden olmuştur. Bununla birlikte, akademik çalışmalar, kültürel etkinlikler ve çağdaş düzenlemeler gibi girişimlerle divan geleneğinin korunması ve yeniden canlandırılması mümkün hale gelmiştir.

Modernleşme süreci, divan geleneğinin icra edildiği geleneksel ortamlarda önemli değişikliklere yol açmıştır. Eskiden Harput'taki meşk meclisleri, Şanlıurfa'daki sıra geceleri ve Erzurum'daki âşık meclisleri gibi toplumsal etkinliklerde sıkça icra edilen divanlar, günümüzde bu bağlamda daha az yer bulmaktadır. Geleneksel bağlamda divanların icra sıklığının azalması, bu formun yalnızca müzikal bir yapı değil, aynı zamanda toplumsal dayanışmanın bir aracı olarak işlev görmesini de sınırlandırmıştır (Güler, 2022). Ancak bu kaygılara rağmen, divan geleneği akademik çalışmalar ve sanatsal projeler aracılığıyla yaşatılmaya devam etmektedir. Özellikle konservatuvarlarda verilen eğitimler, divanların makam, usul ve edebi özelliklerinin teorik ve pratik açıdan ele alınmasını sağlamaktadır. Ahmet Adnan Saygun ve Muzaffer Sarısözen gibi müzikologların derleme çalışmaları, divan geleneğinin belgelenmesi ve kayıt altına alınmasında kritik bir rol oynamıştır (Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2021).

Divanların sürdürülebilirliği açısından kültürel etkinliklerin önemi büyüktür. Harput geceleri, Şanlıurfa'nın sıra geceleri ve Erzurum'daki âşık meclisleri, bu formun yeniden canlandırılmasında etkili olan önemli etkinlikler arasında yer almaktadır. Kerkük Türkmenlerinin düzenlediği kültürel gecelerde de divanlar sıklıkla icra edilmekte ve bu geleneğin Türk dünyasındaki yeri vurgulanmaktadır. Bu tür etkinlikler, divanların hem geleneksel bağlamda korunmasını sağlamakta hem de yeni nesiller tarafından tanınmasına olanak tanımaktadır (Türkmen, 2018).

Divan geleneği, günümüzde çağdaş düzenlemelerle de desteklenmektedir. Popüler Türk Halk Müziği sanatçılarının divanları yeniden yorumlaması, bu formun modern müzik dinleyicisiyle buluşturulmasını sağlamaktadır. Özellikle Neşet Ertaş gibi sanatçılar, geleneksel divanları modern düzenlemelerle harmanlayarak dinleyici kitlesini genişletmiştir. Bunun yanı sıra, divanların caz ve senfonik müzik gibi türlerle birleştirilmesi, bu formun uluslararası bir boyut kazanmasına katkıda bulunmuştur. Çağdaş müzik düzenlemeleri, divanların geleneksel yapısını korurken aynı zamanda modernleşme sürecine uyum sağlamasına olanak tanımaktadır (Güler, 2022).

Akademik çalışmalar ve sanatsal projelerin yanı sıra dijital platformlar da divan geleneğinin tanıtımında önemli bir rol oynamaktadır. Divanların profesyonel kayıtlarının dijital ortamda paylaşılması, bu geleneksel formun daha geniş kitlelere ulaşmasını mümkün kılmaktadır. Ayrıca, divanların sosyal medya ve çevrim içi müzik platformları aracılığıyla genç nesiller arasında yaygınlaştırılması, bu formun sürdürülebilirliği açısından önemli bir adımdır.

Divan geleneğinin gelecekte de yaşatılabilmesi için çeşitli adımların atılması gerekmektedir. Akademik çalışmaların artırılması, divanların

eğitim müfredatlarında daha kapsamlı bir şekilde ele alınmasını sağlayacaktır. Bunun yanı sıra, bölgesel divanların özelliklerinin derinlemesine incelendiği saha araştırmaları, bu geleneğin zenginliğini ortaya koyacaktır. Kültürel etkinliklerin yaygınlaştırılması, divanların toplumsal bel-
lekteki yerini korumasına katkıda bulunacaktır. Ayrıca, divan formunun modern düzenlemelerde yer bulması, bu geleneğin farklı müzik türleriyle harmanlanarak daha geniş bir dinleyici kitlesine ulaşmasını sağlayabilir.

Divan geleneği, modernleşme ve küreselleşme gibi dinamiklerin yarattığı zorluklara rağmen, akademik çalışmalar, kültürel etkinlikler ve çağdaş müzik projeleri aracılığıyla yaşatılmaktadır. Bu formun hem gele-
neksel değerlerini koruması hem de yeni nesiller arasında tanınması için yenilikçi yaklaşımlara ihtiyaç duyulmaktadır. Divanlar, geçmişten günümüze uzanan bir kültürel miras olarak, gelecekte de sanatsal üretimlere ilham kaynağı olmaya devam edecektir.

Sonuç

Türk Halk Müziği'nde divan geleneği, tarihsel süreç içerisinde sadece bir müzik formu olarak değil, aynı zamanda kültürel, toplumsal ve sanatsal bir ifade biçimi olarak anlam kazanmıştır. Divanlar, halkın sevinçlerini, acılarını, umutlarını ve inançlarını yansıtan, kuşaktan kuşağa aktarılan önemli bir kültürel mirastır. Bu yönüyle, divan geleneği hem bireysel hem de toplumsal anlamda derin bir etkiye sahiptir. Geçmişten günümüze taşınan bu gelenek, halkın estetik anlayışını ve kültürel değerlerini yansıtan bir araç olarak, yalnızca sanatsal bir ifade biçimi değil, aynı zamanda toplumsal hafızanın bir parçası haline gelmiştir. Divanların zenginliği, hem edebi hem de müzikal yönlerinden kaynaklanmaktadır. Edebi olarak divanlar, halkın yaşamını ve değerlerini anlamlandırmasına yardımcı olurken; müzikal olarak ise makam ve ritmik çeşitlilikleriyle dinleyiciyi derin bir estetik yolculuğa çıkarmaktadır. Harput, Urfa, Kerkük ve diğer bölgesel örnekler, divan geleneğinin yerel dokularla nasıl zenginleştiğini ve bölgeden bölgeye nasıl bir dönüşüm geçirdiğini göstermektedir. Bu bağlamda, divanların yalnızca bir müzik formu değil, aynı zamanda bir kültürel aktarım mekanizması olduğu görülmektedir. Bununla birlikte, modernleşme ve küreselleşmenin etkisiyle divan geleneği bugün bazı zorluklarla karşı karşıya kalmıştır. Geleneksel icra ortamlarının azalması, meşk geleneğinin zayıflaması ve genç nesillerin bu geleneğe olan ilgisinin düşmesi, divanların sürdürülebilirliğini tehlikeye sokan önemli faktörlerdir. Ancak, divan geleneğinin yeniden canlandırılması ve korunması için çeşitli girişimler, bu zorlukların aşılmasında etkili olmuştur. Özellikle konservatuvarlarda verilen eğitimler, saha çalışmaları ve halk müziği festivalleri gibi faaliyetler, bu geleneğin modern bağlamda yeniden ele alınmasını sağlamıştır. Ayrıca, dijitalleşmenin sunduğu imkanlar, divanların daha geniş bir kitleye ulaşmasına ve genç nesiller tarafından tanınmasına

olanak tanımaktadır.

Divan geleneğinin önemi, yalnızca bir sanat formu olmasında değil, aynı zamanda toplumun duygusal, manevi ve estetik ihtiyaçlarına yanıt veren bir yapı sunmasında yatmaktadır. Divanlar, topluluk içinde bir bağ oluştururken bireylerin kimliklerini ve kültürel değerlerini de korumalarına olanak tanır. Bu eserler, halkın bireysel hikayelerini ve kolektif hafızasını, estetik bir çerçeve içerisinde gelecek nesillere aktarmaktadır. Bu aktarım sürecinde usta-çırak ilişkisi, geleneksel öğrenme yöntemleri ve toplumsal bağlar, divanların otantik yapısını koruyan unsurlar olarak öne çıkmaktadır. Bugün divan geleneği, akademik ve kültürel bağlamda daha fazla ele alınması gereken bir alan olarak karşımızda durmaktadır. Divanların geçmişten günümüze uzanan yolculuğu, yalnızca tarihi bir perspektifle değil, aynı zamanda güncel yaklaşımlarla değerlendirilmelidir. Örneğin, divanların müzik eğitime entegre edilmesi, bu geleneğin genç nesillere tanıtılmasında kritik bir rol oynayabilir. Ayrıca, popüler müzik düzenlemelerinde divan formundan yararlanılması, bu estetik geleneğin modern dinleyicilere ulaştırılmasını sağlayabilir. Türk Halk Müziği'nin evrensel bir boyut kazanmasında, divan geleneğinin zengin içeriği önemli bir kaynak olarak değerlendirilebilir.

Divanların sanatsal ve kültürel işlevlerinin yanı sıra, toplumsal eleştirinin bir aracı olarak da işlev görmesi, onların toplum üzerindeki etkisini daha anlamlı kılmaktadır. Divanlar, toplumsal olaylara duyarlılığı ve halkın duygularını dile getirme kapasitesiyle, bir ifade aracı olarak sanatın sınırlarını aşar. Örneğin, Alevi-Bektaşî kültüründeki divanlar, yalnızca dini bir ritüelin parçası olmakla kalmayıp, aynı zamanda eşitlik, adalet ve insan hakları gibi evrensel değerleri dile getiren bir araç olarak öne çıkar. Gelecekte divan geleneğinin korunması ve yaşatılması için bazı adımların atılması gerekmektedir. Akademik çalışmaların yoğunlaştırılması, bu formun tarihsel ve kültürel bağlamda daha iyi anlaşılmasına katkı sağlayacaktır. Bölgesel farklılıkların incelenmesi, divanların kültürel çeşitliliğini ve zenginliğini ortaya koyabilir. Ayrıca, divan geleneğinin modern müzik düzenlemelerinde daha fazla yer bulması, bu formun çağdaş bağlamda tanıtılmasına ve geniş kitlelere ulaşmasına yardımcı olabilir. Geleneksel yöntemlerin yanı sıra, dijitalleşmenin sunduğu olanaklar, divanların daha geniş bir kitleye tanıtılması ve kültürel bellekteki yerinin korunması açısından kritik bir önem taşımaktadır.

Sonuç olarak, divan geleneği yalnızca Türk Halk Müziği'nin değil, aynı zamanda Anadolu'nun kültürel belleğinin bir parçasıdır. Geçmiş ve bugünü arasında bir köprü oluşturan bu gelenek, halkın estetik anlayışını ve duygusal dünyasını yansıtan bir ifade biçimi olarak önemini korumaktadır. Divanlar, bireysel ve toplumsal düzeyde sanatsal bir deneyim sunarken, aynı zamanda kültürel mirasın sürdürülebilirliği açısından da önemli

bir rol üstlenmektedir. Bu zengin geleneğin korunması ve geliştirilmesi, yalnızca Türk kültürü için değil, evrensel bir sanat anlayışının oluşumu için de değerli bir katkı sağlayacaktır.

Kaynakça

- Diyanet İslam Ansiklopedisi. (2023). Divan. Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Elçin, Ş. (1974). Halk Edebiyatına Giriş. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Ergin, M. (1990). Türk Halk Edebiyatı. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Gölpınarlı, A. (1976). Tasavvuf Tarihi. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Güler, Y. (2022). Harput Divanları Üzerine Bir İnceleme. Elazığ: Fırat Üniversitesi Yayınları.
- Gökalp, Z. (1926). Türkçülüğün Esasları. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Köprülü, M. F. (1962). Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Kültür ve Turizm Bakanlığı. (2021). Türk Halk Müziği ve Divan Geleneği. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Öncel, R. (2019). Urfa Sıra Geceleri ve Divan Geleneği. Şanlıurfa: Harran Üniversitesi Yayınları.
- Saygun, A. A. (1937). Türk Halk Müziği Derlemeleri ve Analizleri. Ankara: Devlet Basımevi.
- Türkmen, M. (2018). Kerkük Türkmen Müziği Üzerine Bir Araştırma. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Yayınları.

SUFİ KÜLTÜRÜNDE MUSİKİ ALGISI VE METAFORİK BAĞLAMDA NEY VE REBAP ÇALGILARININ İNCELENMESİ

Mustafa OFLAZ²

ÖZ

İslam tarihi boyunca musiki, hakkında olumlu ve olumsuz görüşler bildirilen bir tartışma konusu olmuştur. Türk-İslam kültürü içerisinde varlık gösteren sufilik ve tasavvuf anlayışı neticesinde Anadolu'nun birçok noktasında köklü tarihe sahip çeşitli tarikatlar, kurumlar ve teşkilatlar ortaya çıkmıştır. Bu tarikatlar ve Anadolu coğrafyasında çeşitli kültürlerce öncü sayılan Mevlâna Celâleddin-i Rûmi, Hacı Bektaş-ı Veli, Baba İlyas, Ahi Evran gibi sufiler tasavvuf anlayışları kapsamında musikiden faydalanmış, eğitim, gelişim ve sürdürülebilirlik konularında Türk musikisine katkı sağlamışlardır. Bu çalışmada, Türk kültürü içerisindeki sufi gelenekleri ve tasavvuf anlayışında musikinin yeri, önemi ve öne çıkan sazlar incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: sufi, tasavvuf, gelenek, dini musiki, ney, rebap

ABSTRACT

Throughout Islamic history, music has been a subject of debate about which positive and negative opinions have been expressed. As a result of the understanding of Sufism and Sufism in Turkish-Islamic culture, various orders, institutions and organizations with deep-rooted histories have emerged in many parts of Anatolia. These orders and Sufis such as Mevlâna Celâleddin-i Rûmi, Hacı Bektaş-ı Veli, Baba İlyas, Ahi Evran, who are considered pioneers by various cultures in Anatolia, benefited from music within the scope of their understanding of Sufism and contributed to Turkish music in terms of education, development and sustainability. In this study, the place and importance of music in Sufi traditions and Sufism in Turkish culture and the prominent instruments are analyzed.

Key Words: soufi, sufism, tradition, religious music, reed, rebap

GİRİŞ

İnsan, tarih boyunca var olduğu kaynağı aramak, ona ulaşmak ve anlam kazandırmak üzerine varlık göstermiştir. Bu bağlamda inançlar sistemi ve buna bağlı felsefi düşüncelerin gelişiminin de insanlık tarihi kadar eski olduğu düşünülmektedir. Bu noktada tasavvuf, inanç sistemleri içerisinde varlığını geniş ölçeklere dayandırabilmiş ve insanın ‘öz’e ulaşma çabasının yol göstericisi olarak değerlendirilmiştir.

İnsan kişiliği ve psikolojisinin, en temel güç noktaları olarak görülen akıl, kalp ve nefis üçgeni üzerine kurulu olduğu düşüncesi, bu konu üzerinde çalışan birçok araştırmacı tarafından kabul görmekle birlikte, tasavvuf kültürünün ve yüzyıllar öncesine dayanan gelenek biçimlerinin de bu güç noktaları üzerinde durduğu, felsefelerini ve yöntemlerini bu kavramların terbiyesi üzerine geliştirme ve uygulama eğiliminde olduğu bilinmektedir (Toprak, 2019: 201). Bu farkındalığın, tasavvuf kültürü içerisinde bilinçli bir literatürün ortaya çıkmasına olanak sağlamasının yanı sıra temelde hissiyata dayalı soyut kavram ve duygu-durumların varlığına işaret ettiği de söylenebilmektedir.

Tasavvuf kültürü ve bu kültür geleneği içerisindeki kavram yahut ritüel gibi günlük yaşam pratiğine karşılık gelen uygulamalar bütünü olarak da tanımlanabilen sufilik, geçmişten günümüze toplum yapısı içerisine adapte olmakla birlikte hem eleştirilere hem de dikkat çekici bir ilgiye maruz kalmıştır. İslami inanç yapısı içerisindeki bazı “kapalı düşünce” biçimleri ve görüşlerine sahip olanlar, tasavvufun “inancı kalbin odağına koyma” ve benzeri konulardaki farklı algı tarzına ve yaşayışına karşı çıkmış ve bu noktada sıklıkla eleştirilerde bulunmuşlardır (Çakır, 2017: 373).

Konur’a göre sufilik, “manevi ilimlerin kaynağı, hallerin barınağı ve eskilerin ahlakının mazharı” olmaktır. İyiliği ve güzelliği şiar edinen, “halden hale geçebilen”, salt ilimle, makamla ve belirli hallerle anılmaları doğru bulunmayan kimseler, giyindikleri elbiselere de nispetle sufi olarak adlandırılmışlardır. “Onlara mahsus ilme ise tasavvuf adı verilmiştir. Buna göre sūf kelimesinden sūfî, sūfîden de tasavvuf kavramı türetilmiştir” (Konur, 2018: 111). Sufiler, yaratıcıya olan sevgilerinin büyüklüğü ile “kirlerden temizlenmiş ve dünyevi alemle ilgilerini kesmişlerdir” (Türker-Küyel, 1995: 920-921). Önceleri sufilik, mezhepler tarihi kitaplarında düşünce ve itikadi ekoller içinde yer almazken, Fahreddin er-Razi, sufileri “bir inanç ve düşünce” topluluğu olarak zikretmiş ve altı ekolde toplamıştır (Karadaş, 2001: 60).

Türk İslam sanatları içerisinde “ruhun safiyet ve mükemmeliyetini” ortaya çıkaran, kalbi duyguları etkin bir biçimde harekete geçiren, “ince zevkli, zarif” ve estetik olarak diğerlerinden ayrılan niteliklerinden dolayı musiki, tasavvuf kültürü içerisinde sıklıkla kullanılagelmiştir. Diğer sanat

türleri gibi musikin de öğreniminin meşakkatli oluşu, dönemin konser-
vatuvarları olarak da nitelendirilen tekkelerde nefis terbiyesi ve sabır eği-
timi noktasında bu türlerin önemli bir araç olarak kullanıldığını düşün-
düremektedir. Diğer yandan, sufilik felsefesinin ve yaşam biçiminin ruh
ve kalbi esas alan hassas terazisi göz önüne alındığında, musikin ruhani
tesirlerinden faydalanılması son derece olağan karşılanabilir. Zira, sufi-
lik düşüncesinde kainattaki her bir zerre yaratıcıyı zikretmektedir ve her
ses, her nağme bunun bir sonucudur. Musikin metafizik yönünü idrak
edebilen ve tasavvuf felsefesinin özünü barındıran erdemlere ulaşabilen
nice arif, hakikat yolculuğu boyunca musikin gücünden faydalanmaya
çalışmışlar ve kendilerinden sonra gelenlere de kemâlât yolunda yol gös-
terici olmak için yine musikin gücünü kullanmışlardır (Uymaz, 2018:
353-354).

“Platon’a göre müzikteki ahenk, seslerin birliği ve uyuşmasıdır”
(Kaplan, 2019: 128). Bu bağlamda tasavvuf kültürünün ruhani ahengi ile
seslerin ve musiki ahenginin, manevi bir uyum içinde olduğu söylenebilir.
Bu ahengin ortaya çıkması noktasında kullanılan çalgıların ise zaman içe-
risinde kalıplaşan tasavvuf musikisi kavramının benimsenmesine olanak
sağladığı düşünülmektedir. Tekkelerde def, kudüm, zil, bendir gibi ritmik
çalgıların yanı sıra ney ve rebap gibi üflemler ve yaylı çalgılar da yaygın
olarak kullanılmaya başlanmış (Kolbaşı, 2019: 4) ve zaman içerisinde bu
iki çalgının, sufilik geleneğinin, felsefesinin ve manevi safiyetinin musiki
alanındaki yansıması olarak nitelendirildiği görülmüştür.

Bu makalede, sufiliğin ya da tasavvuf geleneğinin ve ekollerinin içe-
risindeki musiki kültürünün geleneksel yapısı, musikiye bakış açısı, ney
ve rebap çalgılarının önemi ve kullanımı ile yakın tarihin modern sufi
müziğindeki değişimler üzerinde durulacaktır. Sufi yaşam tarzı ve dü-
şünce biçiminin popüler kültür içerisindeki müzikal üretimlere ve şarkı
sözlerine yansıma biçimi ve sentez türlerin ortaya çıkışı ise popüler müzik
ekseni içerisinde ele alınacaktır.

Sufiliğin Kültürel Seyri ve Tasavvuf Musikisi Biçimleri

“İnsan sesinde nice Rabbanî sırlar gizlidir” (Uymaz, 2018: 354).

Toplumsal kültürün oluşumundaki önemli yapı taşlarından birisi olan
gelenek, bireylerin ortak yaşam alanlarına ve yaşayış biçimlerine doğru-
dan etki etmektedir. Bu gelenekler bütünü, varlık gösterdiği toplum içe-
risinde sosyal yapının gelişimine katkı sunduğu kadar edebiyat, musiki,
raks gibi türlere ve aktarım biçimlerine de tesir etmektedir. Bu durum,
aynı toplum içerisindeki farklı görüş, inanç ve yaşam tarzına sahip toplu-
luklarla beraber ortak bir kültürel yapının ortaya çıkmasına ve bu yapının
aktarım yoluyla zenginleşmesine olanak sağlamaktadır (Özavcı, 2024: 2).

İslam'ın ilk dönemlerinde ortaya çıkmaya başlayan sufiler ve sufilik düşüncesi, tasavvuf ile aynı kökten türemişse de farklı zamanlarda kavramlaştıkları bilinmektedir. Bu bağlamda tasavvuf ilmi, sufiliğin “duygu, düşünce, tecrübe ve faaliyetlerinin” bir sonucu olarak meydana gelmiştir (Konur, 2018: 113). İnanç felsefelerinin İslami çerçevesi içerisinde yüz-yıllar boyu varlık göstermiş olan tasavvuf geleneği, geçmişten günümüze sıklıkla farklı yahut yetersiz olarak değerlendirilebilecek algıların odak noktasında olmuştur. Bunların başında tasavvufun “aklı devre dışı bırakan bir sistem”, tasavvuf felsefesini bireysel olarak hayata geçiren ve gereklerini uygulayan sufilerin ise dünyevi işlerden, endişelerden, beklenti ve zevklerden tamamen el etek çekerek “kendini dağlara ve sahralara vuran” kimseler olduğu önyargılı düşüncesi gelmektedir. Fakat konuya daha derinlemesine bakıldığında, içine düşülen yanılgıların aksine sufi yaşam tarzının günlük yaşamın ve toplumsal dinamiklerin içerisinde olağan bir biçimde yer aldığı, “toplumu ilgilendiren her konuda bir fikir ve duruş sahibi olduğu” görülmektedir (Çakır, 2017: 373).

Bazı kaynaklarda sufilik kavramı tarihinin İslam öncesine dayandığı ve tasavvuf kavramından çok daha önce ortaya çıktığı belirtilmektedir. Tasavvufun ortaya çıkışından ve yaygınlık göstermeye başlamasından önce yaşantıları ve görüşleriyle buna zemin hazırlayan “zatlar” sufi olarak adlandırılmıştır. Tasavvufun ortaya çıkış tarihi ve “ilk sufünün kim olduğu” konusunda ise yine bazı yazılı kaynaklarda çeşitli görüşlere yer verilmiştir. Farklı bir görüş olarak İbn Haldun bu konuda, “tasavvufun İslam'da sonradan ortaya çıkan şer'i ilimlerden” olduğunu söylemektedir (Konur, 2018: 106).

Sufiliğin ortaya çıkışı ve yaygınlık kazanması ile alakalı genel görüşler “hicri ikinci asırdan itibaren” olduğu şeklindedir. Bilinen ilk dönem sufilerinin yaygın olarak “ibadet ve züht” ile meşgul oldukları belirtilmektedir. Bu dönemdeki sufiler gösterişten ve dünyevi zevklerden uzak, “doğal ve sade” yaşantılarıyla bilinmekle birlikte sufilik düşüncesi de en saf anlamıyla dindarlık ve güzel ahlaktan ibaret sayılmaktadır. Bu özellikleri göz önünde bulundurularak devrin sufileri “zâhid, âbid, nâsik diye nitelenen kimselerdi.” Tekkelerdeki “yerleşik eğitim ve öğretim” düzenine geçilmesiyle birlikte sufiler, kendi düşünce, eğitim ve uygulamalarının metotlarını belirleme noktasında hız kazanarak, tasavvufun bir ilim olarak genişlemesi yönündeki yolu açmışlardır. Bu durum aynı zamanda, tasavvuf ilminin “kendine özgü esaslarını” ve farklı düşünce yapısını ortaya koyarken diğer ilimlerden geri kalmayan bir ilim dalı olduğunu da göstermiştir (Karadaş, 2001: 60).

Tasavvuf, “zahir ilmi değil, batın ilmidir. Kâl ilmi değil, hal ilmidir. Tasavvuf bir hikmet ve hakikat ilmidir. Nefs terbiye sanatıdır. İnsanın yaşadığı ve geliştirdiği ruh hayatıdır.” Sufi, manevi manada yaratıcıya ulaş-

mak için bütün dünyevi ve maddi unsurları yok saymaktadır. “Tasavvuf ruh hayatının aynasıdır.” Kalpteki manevi kirlerin temizlenmesi, ruhun terbiyesi noktasında önemli bir merteye sayılmakla birlikte, yaratıcıya ulaşma yolunun ilk adımı olarak görülmektedir (Bars, 2018: 168).

Genel manada sufilik anlayışı ve sufi yaşamı, manevi fitratının zenginliği ile inancın “bâtını/kalbî” yönünün gelişimi noktasında tutum sergileyerek tasavvuf düşüncesinin insan odaklı yapısına, bireyin ruhsal olgunluğuna ve “insani boyutların derinlemesine anlaşılması konusuna” katkı sağlamaktadır. Bu bağlamda sufi yaşam tarzının, temel düşünce yapısında var olan sevgi, saygı, anlayış, tahammül, “insanı ve onun eğilimlerini merkeze alan” yaklaşımı ile farklı kültürel yapıları, inançları ve davranışları içinde barındıran “çokkültürlü yaşam” tarzına uyum sağlayacağı söylenebilmektedir (Işıtan, 2017: 121).

Sufi yaşam anlayışının “insan sevgisi üzerine kurulu olduğu” düşüncesi kabul görmekle birlikte, toplumsal yaşamın içerisinde varlık gösterdikleri nokta ve süreklilik sağlama potansiyeli, sahip oldukları davranışlar bütününe bir sonucu olduğu görüşünü de ortaya koymaktadır. Bu bağlamda insan sevgisi, fikirlere, inançlara, farklılıklara saygı, hor görme, kıskançlık ve hasetten kaçınma, incitmeme, kalp kırmama ve benzeri ahlaki davranışlar, toplum içerisinde yerleşik ve daimi olarak var olması gereken tasavvufi davranış biçimleridir. Bu manada ortaya çıkması mümkün olabilecek “manevi değer yargılarına göre şekillenmiş” sosyal ve toplumsal bilinç durumunun, barış odaklı toplumsal huzurun ortaya çıkmasına zemin hazırlayabileceği düşünülebilir (Işıtan, 2017: 132-133).

Bars’a göre tasavvuf, bir Türk geleneği, inanç şekli ve buna bağlı çeşitli uygulamalar bütünü olan şamanizm ile inanç yapısı ve uygulamaları yönünden benzerlik göstermektedir. Şaman inanç geleneklerindeki birçok uygulama ve düşünce biçimi, tasavvuf kültürü içerisinde bazı değişimlere maruz kalsa da günümüzde bu benzerlikler kısmi olarak kendini göstermeye devam etmektedir (Bars, 2018: 167).

Şamanizm inanç deneyimleri esnasında şaman, “türkü söylemek, davul çalmak, demir eşyadan gürültü çıkarmak ve bu sırada esrime dansları yapmak” gibi ritüellerde bulunmaktadır (Arvas, 2014: 53). Bunların yanı sıra, şamanizm ve tasavvufun ortak ritüelleri arasında dua ve zikir bulunmaktadır. Şamanizm inancında şaman, ritüel sırasında çoğu zaman onu duyanlar tarafından anlaşılması güç bazı dualar okumaktadır. Bu ritüeller sırasında okunan duaların genellikle davul eşliği ile birlikte söyleniyor olması, müziğin söz konusu inançlar temelinde önemli bir yere sahip olduğunu göstermektedir. Müzikal altyapısı olan ritüellerde okunan “şiirli duaların”, yalnızca esrimenin neden olduğu cezbe hallerinde söylendiği bilinmektedir. Şaman inancının bu özelliği, Mevlâna, Yunus Emre, Hacı Bektaş-ı Veli, Pir

Sultan Abdal gibi tasavvufun önemli düşünür, şair ve sufilerinin, şiirlerini “ruh dilleriyle konuşma” mertebesinden ilham alarak söylemeleriyle benzeşmektedir. Bu durum göstermektedir ki, şaman inanç anlayışı ve uygulamaları, sufizmin inanç yapısı ile iç içe geçmiş özellikler taşımakla beraber ve görüş ve uygulamalar noktasında organik bir aktarım da söz konusudur. Söz konusu şaman, “gücünü ve niyetini gizemli şarkılarla, şiirlerle dışa vururken”, sufiler de aynı manevi güç ile şiirlerini söylemektedir. Bir başka manada “şaman şarkıları nasıl Tanrı ve ruhların sesleri ise, sufilerin şiirleri de Allah’ın söylediği sözlerdir” (Bars, 2018: 172).

Tasavvuf kültürü içerisinde musiki, “Kindî’nin düşünce sisteminde olduğu gibi, Farabi ve İhvan’ın da matematik ilimler içerisine aldığı bir ilim dalıdır.” Kindî, manevi manada musikinin insan nefsiyle olan bağına ele almakla birlikte musikinin ruhani olarak iyileştirici yönlerini, “ruh ve beden üzerindeki olumlu tesirlerini ortaya koymuştur.” İhvan’ın görüşüne göre musiki, dinleyenlerin ruhlarına sevinç, keder, ferahlık, hüznün, coşku ve benzeri çeşitli hissiyat tesirlerinde bulunmaktadır. Bu tesirlerin yalnızca bireysel değil, toplumsal olarak da etki gösterdiği söylenebilmektedir. “Mabetlerde, çarşı pazarda, savaşta barışta da dinlenir ve her seviyede insan üzerinde etkilidir.” Musikinin tekkelerde ve ibadethanelerde kullanımı üzerine görüşler ise “katı kalpleri yumuşatmak, gafil nefisleri cehalet uykusundan uyandırmak, onları ruhani makam ve hayat evine teşvik edip, oluş (kevn), ve bozuluş (fesâd) aleminde çıkarmak, madde denizinde boğulmaktan ve tabiata esaretten kurtarmak” amaçlarının olduğu düşüncesinde birleşmektedir. Aynı zamanda musiki, insanın “bireysel olgunlaşma ve arınma” yolculuğunda önemli bir iletken görevi gördüğü düşünülmektedir (Çetinkaya, 2015: 280-281).

İslami ilimler üzerine yapılan araştırmalar göstermektedir ki, musiki, islami düşünce geleneği içerisinde sıklıkla tartışılan bir konu olmuştur. Aynı zamanda musikinin bir ilim dalı olmakla birlikte insan ruhuna ve psikolojisine manevi olarak olumlu yönlerde tesirleri bulunan bir araç olduğu görüşünün kabul edildiği anlaşılmaktadır. Bu bakımdan islami düşünce esaslarına bağlı tasavvuf geleneğinin içerisinde sıklıkla musikinin varlığına rastlanılmaktadır. Geçmişten günümüze tasavvufun ve bu felsefeye bağlı tarikatların musiki ile iç içe olmalarının sonucu olarak ortaya çıkan ve gelişim gösteren tasavvuf musikisi, birçok farklı uygulama pratiği ile karşımıza çıkmaktadır. İslam inancı içerisindeki ehli-sünnet ve ehli-beyt düşüncelerinin ruh-kalp-inanç bağlamında şiir ve musiki ile olan ilişkilerinin, farklı şekillerde dışavurumlar ve bu dışavurumların ortaya çıkardığı anlatım biçimleri ile somutlaştığı görülmektedir. Alevi kültüründe saz eşliği ile okunan deyişler, nefesler, muharremiyeler, naatlar, taşlamalar, nutuklar, düvaz-u imamlar, miraçnameler ve zülfikarnameler, tasavvuf geleneği içerisindeki dini terennümlere örnek oluşturmaktadır (Kurnuç, 2013: 110).

Anadolu'da Sufilik Geleneği ve Musiki Uygulamaları

Anadolu toprakları, geçmiş asırlar öncesine dayanan en eski yerleşim bölgelerinden birisidir. Dolayısı ile Anadolu coğrafyası tarih boyunca sayısız medeniyete ve kültüre ev sahipliği yapmıştır. Birçok medeniyetin kültür, gelenek, inanç ve yaşam tarzı farklılıklarına karşın Anadolu, “özünü kaybetmeden bir bütün olabilmek” özelliğini yitirmemiş ve kültürel aktarımın en önemli temsilcilerinden olan musikiyi de bu anlayışla günümüze kadar ortak kültür yapısı içerisinde tutabilmiştir (Akdağoğlu, 2024: 37).

İnsanlık tarihi boyunca musiki, yaşamın her alanında çeşitli biçim ve üsluplarla insani düşünce ve ruh hallerini dışa aktaran önemli bir araç olmuştur. İslam kültürü içerisinde ise musiki, “icra ve var oluş yönüyle” her dönem tartışmaların ve eleştirilerin odağında bir konu olarak varlık göstermiştir (Dinç, 2017: 369). İslami inanç ve düşünce tarihinde tasavvuf felsefelerinden etkilenen, dini düşünce biçimi ve manevi uygulamalarını tasavvuf kültüründen alan çeşitli tarikatlar ortaya çıkmıştır. Sufi geleneklerinin pratiklerini kapsayan tarikatlar tasavvuf temelli manevi bir yol olarak görülmüşlerdir. Çeşitli mertebelerde sufileri içerisinde barındıran tarikatlar, İslam ilimleri kadar edebiyat ve musikiyi de öğreten “akademik gönül yuvaları” olarak da bilinmekte ve geçmişten günümüze varlıklarını devam ettirmektedirler (Kurnuç, 2013: 110).

“Tarikatların en önemli unsurlarından biri de zikirdir” (Bars, 2018: 172). Zikir genel manasıyla, “Allah’ı anmak üzere söylenmesi ve yapılması tavsiye edilen, sözlü ve ameli eylemleri kapsayan davranışların tümüdür” (Bilgiz, 2006: 212). Tasavvufa göre “insanın kendini bilmesi” düşüncesinin en önemli belirtilerinden bir tanesi de zikirdir. Zikir, tarikat içerisindeki uygulamaların önemli unsurlarından birisi olarak kabul edilmektedir. Zikir ve musiki genel olarak bir arada kullanılmış ve zikir uygulamalarında musikinin tesirlerinden faydalanılmıştır (Tenik ve Göktaş, 2015: 7).

Zikir, sufinin “değişim ve dönüşümünü sağlayan manevi bir programdır.” Belli bir ritim ve kuvvetteki tek ses, belli aralıklarla yinelenildiğinde, yapısı gereği zihinde güçlü bir manevi tesirlere neden olmaktadır. Birbiri ardına tekrar eden ritmik sesler “mutlak sınırsızlığı” hissettirmekle beraber zihin üzerinde “yücelik ve huşu” duygusunun ortaya çıkmasına ve beden bütününe yayılmasına zemin hazırlamaktadır (Özgen, 2013: 217-218). Tasavvuf ehlinin çeşitli kısımlara ayırdığı zikir yapıları çeşitlerinden olan kâiden zikir, halka kurup oturarak belli ritmik hareketlerle yapılırken, kâimen zikir ise yine kurulan halka ve belli ritmik hareketler eşliğinde ayakta yapılmaktadır. Bu bağlamda her tarikatın kendi içindeki kurallara ve yapıları şekillerine göre adlandırdıkları zikir çeşitleri bulunmaktadır. “Mevleviler “sema”, Nakşiler “hatme-i haccan”, Halvetiler

“darb-ı esma”, Rifai ve Sa’diler “zıkr-i kıyami”, Kadiriler “devran”, Bedeviler “bedevi topu”, Yeseviler “zıkr-i erre” olarak icra ettikleri zikirleri isimlendirmişlerdir (Ayış, 2016: 30). Zikirler farklı tarikatlarda farklı isimlerle anılmış, dilleri uygulamaları birbirlerinden ayrı olmuş olsa da asıl amaç ve varılmak istenen manevi sonuç birdir (Gönül ve Yıldırım, 2017: 267).

Tasavvuf geleneği içerisindeki bazı tarikatlar musiki ve sema gibi uygulamalara sıcak bakmayıp uzak durmaya çalışırken Mevlevilik ve Bektaşilik gibi bazı tarikatlar ise manevi ritüellerinin bir parçası olarak musiki ve semayı kullanmış ve benimsemişlerdir. Bunun yanı sıra bazı ulemalar arasında da hoş görülmeye başlanan musiki ve sema, şeyhülislam Esad Efendi gibi bestekarların ortaya çıkmasına olanak sağlamış, aynı zamanda farklı musikişinasların ve sanatkarların da kabul gördüğü bir ortama zemin hazırlamıştır. Mevlevi ve Kalenderi sufilerinin musiki ve semayı ritüellerinde sıklıkla kullandıkları ve dervişlerin saz eşliğinde raks ettikleri bilinmektedir. “Günümüzde Aleviler arasında yapılan kırklar semahı, önemli ritüellerden biridir.” Mevlevilerin manevi ritüeller sırasında ney, rebap, kudüm ve benzeri sazlar eşliğinde şiirler okuyup sema yapmaları, musiki ve raksın tasavvuf düşüncesinde önemli bir yere sahip olduğunu göstermektedir (Bars, 2018: 183).

Yaratıcıya olan saf sevgi, saygı ve bağlılık unsurları, sufiliğin en önemli niteliklerindedir. Sufiler çeşitli şekillerde ritüellerle bu nitelikleri yerine getirmeye çalışırken ‘dini musikinin’ manevi hissiyatları harekete geçirme, ruhani manada coşkunculuk ve kalpte huşu meydana getirme gibi özelliklerinden yararlandıklarını söylemek mümkündür (Arslan, 2015: 121).

Tasavvufi düşünce içerisinde Mevlevi geleneği, musiki ile manevi dünyayı algılama, kavrama, önce kendi özüne sonra da yaratıcıya ulaşma yolunda önemli bir noktada bulunmaktadır. Bu bağlamda Mevlevi ayin ve ritüellerinde “her hareketin bir manayı temsil ettiği” sema ve ayin sırasında semaya eşlik eden musiki, yüzyıllardır süregelen tasavvuf geleneğindeki “inanç-musiki” ilişkisinin en belirgin örneğini oluşturmaktadır. Mevlevi ayinlerindeki musiki yapısı ve icra biçimi, geleneksel makam musikisi ile aynı doğrultuda ilerlemekte ve uygulama noktasında yakın üslupları benimsemektedir. Ayrıca usta-çırak ilişkisi ile aktarılan meşk geleneği yalnızca musikin teknik kısımlarını öğretmekle kalmayarak, tasavvuf geleneğinin manevi felsefelerini, davranış biçimlerini, ahlaki değerleri, adabı ve üslubu da aktarmasıyla hem inanç kültürünün sağlamlaşmasına hem de geleneksel müzik üslubunun kaybolmamasına katkıda bulunmaktadır (Bağçeci vd, 2019: 178).

Tasavvuf musikisindeki semavi bir tür olsa da Mevlevi ayinleri, Türk makam musikisinin bütün teknik özelliklerine sahiptir. Ritüeller sırasında

icra edilen taksimler, peşrevler ile saz semailerindeki makam örnekleri ve nağmeler, Türk musikisine verilen önemi ve etkilenme biçimini açıkça göstermektedir. Kayalı Orta, verilen önemin nedenini, “Mevlevi törenlerinde mukabeleye eşlik edecek besteler yokken zamanla Mevlevihanelerde musiki eğitiminin gelişmesi, Türk musikisinin inceliklerinin öğretilmesi, bunun sonucunda Türk musikisinde yeni makamların oluşmasını ve büyük bestekarların yetişmesini sağlamıştır. Zamanla birikim çoğalarak daha üst düzey bir musiki meydana gelmiştir” şeklinde açıklamaktadır (Kayalı Orta, 2014: 89-90).

Tasavvufi yaşam tarzının uygulayıcıları olan sufiler, musiki, sema ya da raksın eğlence amaçlı bir icra olmadığını, “oyun nazarı ile bakılmaması” gerektiğini ısrarla belirtmişler ve bu konuya son derece ciddi hassasiyet göstermişlerdir (Gönül ve Yıldırım, 2017: 267). Çünkü sufilik düşüncesinin, bireyin nefis ile olan savaşının bir göstergesi olduğu bilinmektedir. Nefsani duygulara ve uygulamalara herhangi bir biçimde yer verilmesinin, bütünüyle tasavvuf düşüncesinin ve sufi yaşam tarzının geleneklerine, yaratıcıya olan saf sevgi ve bağlılığa aykırı bir tavır olduğu aşıkardır. Bu bağlamda daha önce de belirtildiği üzere, tasavvuf geleneği içerisindeki musiki, sema, raks gibi uygulamalar manevi hal üzere bir anlatım biçimi ve belirli düşüncelerin simgeleşmiş hali olarak değerlendirilmektedir. Semada ve sema ile bütünleşmiş olarak görülen musikide asıl amacın manevi manayı kavramak ve idrak etmek olduğu tasavvuf geleneği içerisindeki tarikatlarda ve sufiler arasında kabul edilen bir düşünce olmuştur. Bu durum bir kez daha ruhani safiyetin önemini ortaya koymaktadır.

İslam tarihi içerisindeki önemli mutasavvıflardan birisi olan Mevlânâ Celâleddin-i Rûmî, “musikiyi, aşıkların gıdası olarak nitelemektedir.” Mevlânâ, musikiyi “Hakk’ka götüren” bir yol ve “Allah’ın lisani” olarak değerlendirmiştir. Mevlânâ’ya göre “Allah, Bezm-i Elest’de ruhlara musiki ile seslenmiştir” (Gönül ve Yıldırım, 2017: 268). Şiirlerinde ve anlatımlarında Kur’an ve hadislerden yola çıkarak terennümlerde bulunmuştur (Kurnuç, 2013: 110).

Mevlevihanelerdeki dervişler, çok uzun zaman gizli olarak sürdürdükleri musikiye dair bilgileri ve uygulamaları ilk defa “bilimsel olarak” açık bir biçimde ele almışlardır. Bu manada neredeyse bütün Mevlevihaneler, Mevlevi musikisinin yayılımına destek olan eğitim dergahları olarak varlık göstermişlerdir. Bu dergahlar aynı zamanda bir okul olarak da değerlendirilmiş ve içinde çok sayıda bestekar, sazende ve musikişinas yetiştirilmiştir (Macit, 2021: 41). Buradan anlaşılmaktadır ki Mevlevi dergahları başta olmak üzere tasavvuf geleneğini sürdüren tarikatlar yalnızca sufi kültürünün, dini eğitimlerin ve ruhani gelişimin merkezi olmakla kalmayıp dönemin güzel sanatlar eğitimine katkı sağlayan kurumlar olarak da hizmet vermişlerdir.

Mevlevilik düşüncesinde “güzel ses dinlemek aşıkların gıdasıdır.” Sufinin zihnindeki “buluşma ve kavuşma hayali”, dinlenen “güzel sesin” tesiriyle bir şekle ve rahmani hazza bürünmektedir. Buradan çıkarımla musikinin insan karakterine, ruhuna doğrudan tesirleri olduğu anlaşılmaktadır. Ruha hoş gelen sesler, nağmeler ve makamlar temiz huylu, “manaya düşkün” kişileri manevi alemin derinliklerine çekerken, dünyevi ve bedensel zevklerinin nefsanî ağırlıkları altında ezilen kişileri cismanî ve nefsanî arzuların peşine düşürmektedir (Çetinkaya, 2007: 180).

Mevlânâ'nın tasavvuf felsefesini “sema, musiki ve şiire dayandırmış olması”, Mevlevilik tarikatını tasavvuf içerisindeki diğer tarikatlardan ayıran en önemli özelliklerdendir. Mevlânâ'nın musiki anlayışında musikinin “en yüksek sanat olduğu gibi harfe, kelimeye ve söze hatta vezne ve kafiyeye sığmayan hakikatleri ifade aracı” olduğu belirtilmektedir. Bu bağlamda diğer tarikatlara nazaran Mevlevilikte musikinin hem manevî düşüncüyü sembolleştirmesi hem de uygulanış biçimleri yönünden daha önem arz eden bir noktada bulunmasında Mevlevî sema ayinlerinin günümüze kadar korunarak gelmesi de etkili olmuştur (Gürer ve Ulupınar, 2023: 115).

Mevlânâ'nın musiki ile ilgili önem arz eden görüşlerinden birisi de musikinin kaynağını ve çıkış noktasını gök cisimlerinden aldığı düşüncesidir. İhvan-ı Safâ topluluğunun “Müzik Risalesi”nde de bahsi geçen konuda, musikinin temelini ve “hoşa giden nağmeleri” gökteki yıldızların ve gezegenlerin dönüşünden aldığı öne sürülmektedir (Çetinkaya, 2015: 282).

Türk İslam tarihi boyunca sufi yaşam biçimini benimseyen tasavvufî düşünce kurumları ve tarikatların Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde var olduğu bilinmektedir. Osmanlı'dan Cumhuriyete ve günümüze kadar uzanan, sufi yaşam tarzının temsilcileri sayılan bu tarikatların musiki ile olan yakınlığı ise her dönem dikkat çeken konulardan birisi olmuştur. Anadolu coğrafyasında varlık gösteren ve tasavvufî düşüncüyü benimsediği görülen kurumlardan birisinin de Ahilik olduğu farklı kaynaklarda belirtilmektedir.

Ortaya çıkışı XIII. yüzyıla dayanan Ahilik, “mesleki-tasavvufî” olarak nitelenen bir kurum olmasının yanı sıra özünde tasavvuf ahlakını benimseyen, edep ve fazilet anlayışı üzere, “insanı bütün yönleriyle ele alan bir tarikat olarak sayılabilmektedir. Akpınar'a göre, Ahilik tasavvuf görüşüne yakın olmasıyla bilinse de “klasik tarikatların” dışında bir anlayışa sahiptir. Bu farklılık, teşkilat içerisindeki Ahilere farklı tarikatlara mensup olmaları konusunda serbestlik sağlamıştır (Akpınar, 2009: 125-126).

Eroğlu ve Köktan'a göre, XIII. yüzyıldan itibaren faaliyet göstermeye başladığı düşünülen ve XX. yüzyıla kadar Anadolu'da sürdürüldüğü bilinen esnaf ve sanatkârlar teşkilatına Ahilik denilmektedir. Yanı sıra Ahilik

sisteminin, yalnızca esnafar arasındaki iletişimi karşılayan bir kavram olmamakla birlikte toplumun bütün kesimlerine hitap etmeyi amaçlayan, tasavvufi düşünce temelinde sosyal yardımlaşmayı benimseyerek “iktisat-ahlak ilişkisini uygulayan modellerden” olduğu kabul edilmektedir (Eroğlu ve Köktan, 2015: 341).

Akpınar’a göre, tasavvufa bakış açısı bakımından yakınlık kurduğu benzer tarikatlar gibi Ahilik de musikiye fazlasıyla önem vermiş ve diğer tarikatlardan farklı olarak musikide “milli heyecanı” diri tutmaya özen göstermiştir. Milli benliği ve şuuru her zaman ön planda tutmasıyla bilinen Ahilik kurumunun, Anadolu’da faaliyet gösteren Ahi zaviyeleri ile Türk musikisi eğitimine ve gelişimine önemli katkılarda bulunduğu açıkça görülmektedir. Akpınar, Ahiliğin Türk musikisine verdiği öneme ve uygulamada sıklıkla kullanıldığına dair anlatımların “İbn Batuta’nın (ö.779/1377) Seyahatnâmesi ve Burgâzi’nin Fütüvvetnâme’sinde” geçtiğini aktarmaktadır (Akpınar, 2009: 127).

Koşay’a göre, Ahiler bütün gün işlerinden kazandıklarını “reislerine” getirir, bu kazançlarla alınan yiyecek ve içecekler, akşam misafirlerin de içinde bulunduğu bir mecliste hep birlikte tüketildikten sonra “gecenin bir kısmı ayin ve sema ile geçirilirdi” (Koşay, 1977: 63). Fütüvvet-namerlerden anlaşıldığı üzere, “belli kurallar ve etik ölçüler içerisinde” kurulan bu mecliste yapılan toplantılarda yeme-içme, musiki ve raksa yer verildiği görülmektedir (Kolukırık ve Yiğiter, 2020: 322).

Günümüze kadar uzanan bu Türk geleneklerinin bugün hala Anadolu’nun bazı bölgelerinde yaşatılmaya devam ettiği görülmektedir. Çankırı ve çevresinde sürdürüldüğü bilinen “yâren sohbetleri” ve Uygur Türkleri’ndeki bir gelenek olan “meşrep” toplantıları, devam ettirilen Türk geleneklerine örnek gösterilmektedir. Yaren sohbetleri, Ahilik geleneğinin bir parçası olarak uygulanmaya devam etmekte ve temelini tasavvuf disiplininin alan milli kültürü yaşatmaktadır. Meşrep ise bir araya gelinerek musiki ve raksla beraber gelenek ve göreneklere ait uygulamaların yerine getirildiği “kültürel bir eğlencenin ismidir” (Eroğlu ve Köktan, 2015: 343).

Raks ve semanın Ahilik ritüellerinin önemli birer parçası olduğu bilinmekle beraber, bu ritüellerin içinde türkü söylemenin de Ahilerin bilinen özelliklerinden olduğu belirtilmektedir (Kolukırık ve Yiğiter, 2020: 325).

Tüm bu durumlara bakıldığında Anadolu coğrafyasında sufi/tasavvufi düşünce temelinde birçok yapı göze çarpmaktadır. Anadolu’da bulunan Mevlânâ, Hacı Bektaş-ı Veli, Baba İlyas, Ahi Evran, Yunus Emre gibi sufi geleneğinin temsilcileri, düşünce ve uygulamaları ile Türk dilinin, kültürünün, şiirinin ve musikisinin sürdürülmesi ve gelişmesi noktasında önemli adımlar atmışlardır (Andaç, 1993: 2). Aynı zamanda musikinin

birleştirici gücü, “hem sosyal grupları hem de farklılık gösteren düzenin bir parçası olma durumunu da yansıtmaktadır” (Akdağoğlu, 2024: 818).

Tasavvufta Ney ve Rebab algılarının Önemini

Tasavvuf geleneği içerisinde önemli bir yere sahip olan musikinin manevi etkileri kadar, çeşitli tarikatlar tarafından uygulanan ritüellerde kullanılan çalgıların da tasavvuf musikisi geleneğinde dikkat çeken bir konumda bulunduğu görülmektedir. Farklı kaynaklarda, dini uygulamalar sırasında kullanılan algılar içerisinde ney ve rebabın öne çıktığı belirtilmektedir.

İslam kültürü ve tasavvuf geleneğinde köklü bir tarihe sahip olduğu düşünölen ney algısının icadının Hz. Peygamber dönemine kadar uzandığına dair çeşitli kaynaklarda rivayetler bulunmaktadır (Can, 2011: 180).

Macit’e göre, Mevlevi ayinlerinde belirli makam ve usullerde eserler icra edildikten sonra ney taksimi yapılır, ardından Kur’an-ı Kerim’den bölümler okunur ve “Gölbang duası” ile tören sonlandırılırdı (Macit, 2021: 44). Ney, sema ritüelini yönetmesi ile de diğer sazlardan farklı bir yerde görülmektedir (Gürer ve Ulupınar, 2023: 114).

Mevlevihanelerdeki “Mutriban Heyeti”nde bulunan baş neyzenin, sema töreninin başlayabilmesi için “baş taksimini” yapması gerekmektedir. Baş neyzenin kusursuz bir icra yapabilmesi için Türk musikisi makam ve usullerine son derece hakim olması ve bütün teknik özellikleri içinde barındıran doğaçlama icraya da yer vermesi beklenmektedir (Kayalı Orta, 2014: 90).

Kurnuç’a göre, Divan-ı Kebir’de ney ve rebab çalgılarından sıklıkla bahsedilmektedir. Ney ve rebab ile ilgili Mevlânâ’nın “Bizim ney paremiz yüzlerce taze ruhun sesini versin ve ben üflediğim zaman o ses versin ki ben de aşk ve şevke geleyim” dediği belirtilmektedir (Kurnuç, 2013: 110). Çetinkaya, Mevlânâ’nın anlayışına göre ney’in dost, sevgili, sırdaş ve “panzehir” gibi manalara büründüğünü aktarmaktadır (Çetinkaya, 2007: 175). Ney, rebab ve kudüm’ün sohbetlerde kullanılmasında da bir sakınca bulunmadığı düşüncesi, tasavvuf anlayışının bir parçası olmuştur (Gönöl ve Yıldırım, 2017: 268).

Kolbaşı, tekkelerde çeşitli ritim aletlerinin yanı sıra ney ve rebab algılarının kullanıldığını söylemektedir (Kolbaşı, 2019: 2). Mevlânâ’nın ney ile ilgili düşünceleri ve Mesnevi’nin ney üzerine söylenmiş ilk 18 beyiti, ney’in Türk kültürü ve tasavvuf geleneğinde sıklıkla anılmasını sağlamıştır. Bir anlamda ney, sufiler için sabrın, kemâlâtın, sırrın bir simgesi, tasavvuf geleneğinin musiki yönünden manevi bir sembolü olmuştur (Ateş, 2012: 143).

Çağlayan'a göre, İslam tarihi ve tasavvuf geleneğinde ney, "ilahi aşk sırrının" tercümanı olarak görülmektedir. "Lisanından anlayanlara bu sırrı tevdi etmekte, Cenabıhakk'a duyulan derin iştiyakı dile getirerek ayrılıktan şikayet etmektedir." "Mevâ'idü'n-Nefâis" eserinde ney için "... doğru yolu gösterip irşat edecek yegane saz..." olduğu belirtilmektedir. Aynı zamanda "insan-ı kâmil" kavramının üzerinde durularak, ney sesinin "kâmil insanın yakarışını" temsil ettiğine değinilmektedir (Çağlayan, 2021: 810).

Çetinkaya'ya göre, "gönül erbabının elinde alelade bir kamış olmaktan çıkan ney, Allah sırlarından insana fısıldanan bir ses, bir nefes haline gelmektedir." Mesnevi'de ney, fiziki özelliklerine de atıfla, rengi sararmış, varlığını yaratıcıya adayan Hakk aşığı insanı temsil etmektedir (Çetinkaya, 2015: 295).

Ahilerin semaları da Mevlevilerinki ile benzerlik taşımaktadır. Bu sebeple Ahi sohbetlerinde ve ritüellerde ney ve rebap sazlarının varlığından bahsedilmektedir (Kolukırık ve Yiğiter, 2020: 325).

Mevlânâ'nın musiki anlayışında ney kadar rebabın da ayrı bir yeri ve önemi olduğu, neyle birlikte rebaptan da sıklıkla bahsettiği görülmektedir. Mevlânâ'ya göre rebap, sema için olmazsa olmaz sazlardan birisidir. Aynı zamanda, tıpkı ney sazında olduğu gibi metaforik manada rebabı da kendisi ile benzeştirmektedir. "Aşkının rebâbın aşkına benzediğini, Allah'ın lütuf yayı olarak acıyı, ihsan mızrabını istediğini dillendirir" (Çetinkaya, 2007: 182).

"Rebap, üç telli, sapı uzun, yaylı bir çalgıdır." Kemençenin atası olduğu düşünülen rebap, Mevlânâ başta olmak üzere Mevlevilerin ney gibi kutsal saydığı sazlardan birisidir (Çağlayan, 2021: 815). Ney ve rebap, manevi aşkın temellerini sarsılmaz bir kudretle birbirine bağlayan yapı taşlarıdır (Çetinkaya, 2007: 188). Mevlânâ'nın ve oğlu Sultan Veled'in rebabı bizzat çaldıkları bilinmektedir. Mevlânâ'nın birçok beyitinde ve Sultan Veled'in "Rebabname" adlı eserinde adı geçen rebap, sayısız övgüye mazhar olmuştur (Uygun, 2007: 115). Aynı zamanda Mevlânâ'nın rebabı sadece çalmakla kalmayıp üzerinde yapısal değişiklikler ve düzenlemeler yaptığı kaynaklarda geçmektedir (Bağçeci ve Özdemir, 2022: 11). Kaynaklarda bu değişikliklere örnek olarak Mevlânâ'nın "iki telli olan rebaba üçüncü bir tel eklediği" bilgisi yer almaktadır (Macit, 2021: 48).

Macit'e göre, Mevlânâ'nın hayatındaki Şems-i Tebrizi etkisi, onu ilmi meşguliyetlerden uzaklaştırarak yalnızca ney ve rebap ezgileri eşliğinde sema ve raksle hemhal olması noktasına getirmiştir (Macit, 2021: 39).

Çetinkaya'nın Mevlânâ'dan aktardığına göre, rebabın sesi öylesine etkilidir ki, ölüye bile tesir edebilir. Rebap sesini duyan ölüler dirilerek

raks etmeye ve hayata karışmaya başlamaktadır. Rebabın her telinde inleyen feryat, gönlün iştmesi içindir. Mevlânâ'ya göre rebap, aşkı temsil etmektedir, bu sebeple yeri doldurulamayacak kadar önem arz etmektedir. “Gönlü canlandıran, coşturan ve çıldırtan rebap”, insan zihnini sesiyle çeşitli hallere sokarak kendinden geçirmekte ve “öte alemlere” daldırmaktadır (Çetinkaya, 2007: 184).

Bu bağlamda rebap, Mesnevi'de ve Sultan Veled'in Rebabname'sinde de bahsedildiği üzere, yaratıcı ve insan arasındaki ilişkide manevi bir sembol olarak karşımıza çıkmakta, tasavvufi sırları betimlemek ve açıklamak üzere bir aracı görevi görmektedir (Bağçeci ve Özdemir, 2022: 12). Mevlânâ'nın, rebaba verdiği değer, sınırsız övgüleri ve sıklıkla rebabı kullanıyor oluşu ile döneminde yaşayan ve rebaba karşı olanların eleştirilerine maruz kaldığı bilinmektedir. Buna karşılık Mevlânâ, rebabı güçlü bir şekilde savunmaktan asla vazgeçmediği görülmektedir (Uygun, 2007: 120).

Bunların yanı sıra, Muhibbî mahlasını taşıyan Kanuni Sultan Süleyman'ın 4118 manzumeyi ihtiva eden “Muhibbi Divanı” da makam adlarının yanında ney ve rebabtan bahsetmektedir. Bu yönüyle Muhibbî'nin, bir hükümdar olmakla beraber Türk kültürünü, musikisini ve tasavvufi düşüncüyü derin manalarıyla irdeleyen, bu yönüyle içinde bulunduğu döneme ayna tutan bir şair olduğu görülmektedir (Çağlayan, 2021: 819).

Rebap, ney başta olmak üzere, benzeri Türk musikisi çalgılarının bilimsel çalışmalar neticesinde insan ruhuna etkileri ve ruhsal tedavi terapilerinde olumlu sonuçlar verdiği de ortaya çıkmıştır (Arslan, 2015: 118).

Sonuç olarak sufi yaşamında ve tasavvufi anlayışta musikinin kendisi kadar icra edilen sazların da manevi birer sembol olarak son derece önem arz ettiği görülmektedir. Bu bağlamda ney ve Rebap sazları, kullanılan diğer sazlar arasından sıyrılarak İslam kültürü içerisinde yaratıcı-insan iletişiminin manevi bağlamda metaforik temsilcileri olarak varlık göstermişlerdir.

SONUÇ

Anadolu coğrafyasının yüzyıllardır çeşitli inanç sistemlerinin ve uygulamalarının merkezi konumunda olduğu bilinmekle beraber geçmişten günümüze süregelen sufi yaşam tarzının ve tasavvuf anlayışlarının Türk-İslam kültürü ve gelenek yapısı içerisinde önemli bir noktada yer aldığı görülmektedir.

Kalbî inancın, ruhani teslimiyetin, manevi kirlere arınmanın, nefis ile mücadelenin, yaratana karşı sınırsız bağlılık ve samimiyetin yanı sıra, insani ilişkilerde hoşgörünün, kibirsizliğin temsili noktasında sufiler, yüzyıllardır inanç anlayışlarını ve uygulama biçimlerini günlük ha-

yatın içerisinde tutmaya çalışmışlardır. Bunun sonucunda ortaya çıktığı düşünülen tasavvuf kavramı ve tasavvufi düşünce anlayışı, klasik İslami düşünce anlayışının dışına çıkan bazı görüş ve uygulamaları sebebiyle ortaya çıkışından bugüne çeşitli konularda eleştirilere maruz kalmıştır.

Bu eleştirilerin başında gelen konulardan bir tanesi ise musikidir. Müsiki, İslam tarihi boyunca tartışmaların odağında bir konu olmuştur. Tasavvuf anlayışı içerisinde son derece önem arz eden müsiki ve icra edilen çalgılar, uygulamaları ve manevi manada metaforik anlatımlar ile ilahi aşka farklı bir bakış açısı getirmektedir.

Anadolu coğrafyasında yaşamış ve tasavvufi düşüncenin önde gelen filozof, düşünür ve sufilerinden olan Mevlâna Celâleddin-i Rûmi, Hacı Bektaş-ı Veli, Yunus Emre, Baba İlyas, Ahi Evran gibi isimler, Anadolu'da tasavvuf anlayışının temelini oluşturmuşlardır. Tekkelerde verilen müsiki eğitimleri, teknik olarak Türk musikisinin makam ve usullerinin öğretilmesinde etkili olduğu kadar, tasavvuf musikisi geleneğinin sürdürülmesi, yeni musikînasların ve bestekarların ortaya çıkmasını da sağlamıştır. Yanı sıra, Ahilik teşkilatı gibi tasavvufi temele dayanan kurumlar, milli benliğin yaşatılması anlayışı ile faaliyetler yürütmüş ve musikinin de korunması, sürdürülmesi bakımından önemli icraatlarda bulunmuşlardır.

Mevlevilik, Bektaşilik, Ahilik, Melamilik ve benzeri tarikatlar, Anadolu'da tasavvufi anlayışı benimseyen, benzer inanç uygulamalarına sahip yapılardır. Her biri görüşlerince musikiden faydalanmış, ayin ve ritüellerinde musikiyi çeşitli şekillerde kullanmışlardır. Musikiden bahseden birçok görüş ve eser olmasının yanında en çok ilgi gösteren sufilerin başında Mevlâna gelmektedir. Anlatımlarında ve yaşantısında sıklıkla musikinin tesirlerinden bahseden Mevlâna, ney ve rebap sazlarına fazlaca ilgi göstermiş ve ilahi aşkın sırrını bu iki sazın nağmelerinde bulmuştur.

Bu bağlamda ney, metaforik olarak sabrı, nefis ile mücadeleyi, yaratıcının sırrına ulaşmayı ve kemâlât yolunun çilelerini simgelerken, rebap ise yakarışı, derin aşkı, kavuşmayı, manevi aşkınlığı ve gönlün feryadını simgelemektedir.

Sonuç olarak anlaşılmaktadır ki, tasavvuf anlayışı içerisinde var olan müsiki, sufinin dünyasında ruh ile kalbin, yaratıcı ile insanın bütünleşmesini sağlayan yegane bir araçtır. Ruhu saflaştırmak, maddi ve manevi kirlerden arınmak, insan-ı kâmil yolunda 'öz'e ulaşmak, ancak musikinin sırrına varmakla mümkündür.

KAYNAKÇA

- Akdağoğlu, T. (2024a). Günümüz Popülizminde Türk Müziği Dinleyicisinin Korunması ve Geleneğin Aktarılması: Yöntemler ve Yaklaşımlar. *Yegah Müzikoloji Dergisi*, 7(1), 35-47. doi:<https://doi.org/10.51576/ymd.1447374>
- Akdağoğlu, T. (2024b). Popüler Kültür Bağlamında Sembolik Etkileşimcilik ve Metalaşan Müzik Olgusu Üzerine Kültür Endüstrisi Eleştirisi. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, ((Ö14)), 813-823. doi:10.29000/rumelide.1454581
- Akpınar, H. (2009). Tasavvufî Bir Kurum Olan Ahîlik'te Mûsikî. *İSTEM Dergisi*, 7(13), 125-131.
- Andaç, F. (1993). Osmanlı Döneminde Ahilik Teşkilatı. *Erciyes Üniversitesi İktisadi Ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi*, (11), 1-14.
- Arslan, H. (2015). Müzik Terapi ve Dini Müzik. *Hikmet Yurdu Düşünce-Yorum Sosyal Bilimler Dergisi*, 8(16), 103-127. doi:10.17540/hikmet.20151612069
- Ateş, E. (2012). Ney'in Serüveni (Kamışlıktan Dudağa Ney). *Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1(28), 143-161.
- Ayiş, M. Ş. (2016). Semennûdi'de Zikir Anlayışı. *Gümüşhane Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 5(9), 24-47.
- Bağçeci, F. S., Levendoğlu Öner, O. ve Güray, C. (2019). Mevlevi Ayin Geleneğinin Temsilinde Anlamsal Bir Dönüşüm. *Uluslararası Müzik ve Bilimler Sempozyumu 17-19 Nisan 2019 Bidiri Özetleri* içinde (s. 265). İTÜ TMDK.
- Bağçeci, F. S. ve Özdemir, M. (2022). Divân-ı Kebîr'de Yer Alan Rebap Çalgısına yönelik Metaforların Hermeneutik Açından İncelenmesi. *Rast Müzikoloji Dergisi*, 10(1), 1-25.
- Bars, M. E. (2018). Şamanizmden Tasavvufa Şamandan Sufi/Veliye Değişim/Dönüşümler. *Türkbilig*, (36), 167-186.
- Bilgiz, M. (2006). Kur'an'da Zikir Kavramının Anlam Alanı. *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (25), 209-236.
- Can, N. (2011). Osmanlı'da Müziğin ve şiirin Gözde Sazı: Ney. *GÜ, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 31(1), 179-200.
- Çağlayan, N. (2021). Türk Musikisi'nin Kadim Nefesli Sazı Ney ve Muhibbî Divanı'ndaki İzleri. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 5(2), 805-823. doi:<https://doi.org/10.34083/akaded.945674>
- Çakır, Ş. (2017). "Hayata Sufi Gözüyle Bakmak" Kitap Eleştirisi. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (43), 373-376.
- Çetinkaya, B. A. (2007). Mevlana ve Müzik. *Marife Dini Araştırmalar Dergisi*, 7(3), 175-194.
- Çetinkaya, B. A. (2015). Mevlana Öğretisinde Müzik ve Ney. *Doğu'dan Batı'ya*

Düşüncenin Serüveni Endülüs ve Felsefenin İshrakili(leşmesi)ği içinde (Pasifik Ofset., s. 1414). İstanbul: İnsan Yayınları.

- Dinç, S. (2017). “İslam ve Musiki” Kitap Tanıtımı. *Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 16(31), 369-373.
- Eroğlu, E. ve Köktan, Y. (2015). Ahilik Kültürü ve Geleneksel Sohbet Toplantıları. *Türk&İslam Dünyası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 2(5), 339-348.
- Gönül, M. ve Yıldırım, M. (2017). İslam Dininde Musikiye Karşıt Görüşlere Musiki Penceresinden Bir Bakış. *İSTEM Dergisi*, 15(30), 257-270.
- Gürer, B. ve Ulupınar, H. (2023). Tasavvufi Sembolizm Açısından Mevlî Semâ Âyini. *İlahiyat Tetkikleri Dergisi*, (59), 110-119. doi:<https://doi.org/10.5152/ilted.2023.23338>
- Işıtan, İ. (2017). Sûfî Geleneğin Çokkültürlü Yaşama Katkısı. *Türkiye İlahiyat Araştırmaları Dergisi*, 1(2), 121-134.
- Kaplan, A. (2019). Ruh-Beden-Müzik Ekseninde Ahenk. *Uluslararası Müzik ve Bilimler Sempozyumu 17-19 Nisan 2019 Bildiri Özetleri içinde* (s. 265). İTÜ TMDK.
- Karadaş, C. (ty.). Sufi İtikadının Dönemleri. *Marife Dini Araştırmalar Dergisi*, 1(2), 59-71.
- Kayalı Orta, N. (2014). Müzikal Olarak Mevlevî Ayinlerinin Türk Halkbilimindeki Yeri. *Bilim ve Kültür—Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*, 2(5), 86-93.
- Kolbaşı, G. (2019). *Anksiyete Düzeyi Yüksek Bireylerde Sufi Müzik ve Gregoryan Müziğin Rahatlama Üzerine Etkilerinin Karşılaştırılması*. (Yayımlanmamış uzmanlık tezi). Uludağ Üniversitesi Tıp Fakültesi, Bursa.
- Kolukırmık, K. ve Yiğiter, E. (2020). Ahilik ve Mûsikî. *VI. Uluslararası Ahilik Sempozyumu “Ahiliğin Günümüze Yansımaları” içinde* (ss. 320-328). Kırşehir: Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi.
- Konur, H. (2018). Sufi ve Tasavvuf Kavramlarının Tarihi Üzerine. *Tasavvuf İlmî Ve Akademik Araştırma Dergisi*, 21(41), 104-115.
- Koşay, H. Z. (1977). Türkiye’de Esnaf Teşkilatı (Ahilik) ve Gelenekleri. *Türk Etnografya Dergisi*, (66), 63-74.
- Kurnuç, M. Z. (2013). İslam’da Musiki ve Türkülerde Dini Şahsiyetler. *Kültürümüzde Türkü Sempozyumu Bildirileri içinde* (C. 1-2). Sivas: Sivas Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.
- Macit, M. (2021). Türk Musikisi Tarihinde Mevlevî Musikisinin Yeri, Önemi ve Etki Alanları Hakkında Genel Bir Değerlendirme. *Balkan Müzik ve Sanat Dergisi*, 3(1), 37-54. doi:[10.47956/bmsd.883391](https://doi.org/10.47956/bmsd.883391)
- Özavcı, K. (2024). Ekrem Çelebi’nin “Sarı Yazma” Eserinde İcra Tekniğinin İncelenmesi. *Avrasya Sanat ve Medeniyet Dergisi*, (17), 1-11. doi:<https://doi.org/10.17740/eas.art.2024-V17-01>

- Özgen, M. K. (2013). Tasavvuf Felsefesinde Zikir Kavramı. *Muş Alparslan Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 1(2), 215-227.
- Tenik, A. ve Göktaş, V. (t.y.). *Allah'la Varolmanın Yolu Zikir*. İstanbul: Erkam Yayınları.
- Toprak, N. (2019). İnsanın Kişilik Yapılanmasına Karşı Sûfî Bakış Açısı. *Kadim Akademi SBD*, 3(2), 200-202.
- Türker-Küyel, M. (1995). Sufilik (Yahut Tasavvuf). *Erdem: Atatürk Kültür Merkezi Dergisi [Erdem: İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi]*, 7(21), 919-940.
- Uygun, M. N. (2007). Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin Eserlerinde ve Tasavvuf Anlayışında "Rebap". *İSTEM Dergisi*, 5(10), 113-126.
- Uymaz, T. (2018). Sûfî Tabâkât Kitaplarından "Sefîne-i Evliyâ-yı Ebrâr, Şerh-i Esmâr-ı Esrâr" da İsmi Geçen Mûsikîşinâslar. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 7(5), 328-356.