

İlâhîlerin genel özellikleri, şekilsel yapıları ve benzer özellikler taşıyan bazı Türk din mûsikîsi formlarının ilâhî formu olarak tasniflendirebilmesine dair bir görüş

An opinion regarding the general characteristics of the hymns, their formal structures, and the classification of some forms of Turkish religious music with similar properties as hymn form

Fatih Tüysüz 

Öğretim Görevlisi, Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Türk Müziği Devlet Konservatuarı, Türk Müziği Bölümü, Türk Sanat Müziği Ana Bilim Dalı, Sivas, TÜRKİYE,
e-mail: fatihTuysuz58@gmail.com

Öz

Türklerin 11. yüzyılda Anadolu'yu yurt edinmeleri ile birçok ozan, derviş ve mutasavvif şair, manevi duyguları dile getirmek ve dini yaymaya çalışmak adına tasavvufî özellikleri hâiz millî şiirlerini sazlarıyla söylemiş, zamanla Türk din mûsikîsi formlarının şekillenmesinde rol oynayan ve tarihte birçoğu "ilâhî" olarak adlandırılan bu eserler, ilerleyen asırlarda bazı farklı özelliklerine göre tevhd, münâcât, na't, tevşih, mersiye, savt, nefes, şugul, temcîd ve tesbîh gibi isimler kazanmıştır. Günümüzde ilâhîlerle her bakımdan benzerlik gösteren bu isimlerin Türk din mûsikîsinin başlıca birer formu olarak değerlendirilmesi, ilâhî formunun tanımlanmasını oldukça zorlaştırmaktadır. Zira ilâhîler, tüm bu farklılıkları kendi bünyesinde toplayacak genel özellikleri hâizdir. Türk mûsikîsi literatüründe ise bu formların standart bir tanımlanma ve tasniften uzak olduğu görülmektedir. Bu sebeple günümüzde birçok dinî mûsikî formu, ilâhî formu olarak nitelendirilebilmektedir. Bu durum, ilâhîlerin ne denli önemli ve genel mahiyette bir form olduğunu gösterse de eğitim sahasında, akademik çalışmalarda ve icrâ sahasında bir kavram ve tasnif karmaşasına yol açmaktadır.

Anahtar kelimeler: Türk Mûsikîsi, Türk Din Mûsikîsi, İlâhî, Form, Biçim.

Abstract

With the Turks' making Anatolia their homeland in the 11th century, many poets, dervishes and sufi poets sang their national poems with mystical features with their instruments in order to express spiritual feelings and try to spread the religion. These works, which are called, have gained names such as tawhid, münacat, na't, tevşih, mersiye, savt, nefes, shugul, temcid and tasbih in the following centuries according to some of their different characteristics. The fact that these names, which are similar to the hymns in every respect, are considered as the main forms of Turkish religious music

Citation/Atf: TÜYSÜZ, F., (2021). İlâhîlerin genel özellikleri, şekilsel yapıları ve benzer özellikler taşıyan bazı Türk din mûsikîsi formlarının ilâhî formu olarak tasniflendirebilmesine dair bir görüş. *Journal of Arts*. 4(4): 237-254, DOI: 10.31566/arts.4.4.01

today, makes it very difficult to define the hymn form. Because hymns have general features that will gather all these differences within themselves. In the Turkish music literature, it is seen that these forms are far from a standard definition and classification. For this reason, many religious music forms today can be described as hymns forms. Although this shows how important and general form the hymns are, it causes a conceptual and classification confusion in the field of education, academic studies and performance.

Keywords: Turkish Music, Turkish Religious Music, Hymn, Form, Style.

1. GİRİŞ

Türk mûsikîsinin günümüzde yapılan tasnifi gereği Türk din mûsikîsi, tarihi ve repertuar zenginliği ile önem arz etmektedir. Tarihte -kaynaklarına erişebildiğimiz oranda- hemen her medeniyetin mûsikîyi ve dini birbirinden ayırmadığını görmekteyiz. Daha net bir ifadeyle geçmiş medeniyetlerde mûsikî, dinin yayılmasında, öğretilerinin aktarımında etkin bir unsur olmuş ve hatta bazen dinin bir parçası olur nitelikte değer kazanmıştır.(Turabi, 2018: 13) İslâm medeniyetinde de tartışmasız mûsikînin yeri oldukça kıymetlidir. İslâmiyet'in doğuşuyla birlikte, Hz. Peygamberin (s.a.v.) Kur'ân ve ezân başta olmak üzere, salât ü selâm, tekbîr ve tehlîl kıraatlerinin güzel sesle yapılmalarına ilişkin müsaadeleri, mûsikîyi önemli kılar hâle getirmiş, bu suretle İslâm dünyasında din ile mûsikî ilişkisinin temelleri de atılmaya başlanmıştır. (Tıraşçı, 2015: 63)

Türklerin kitleler hâlinde İslâmiyet'e girmeleri özellikle 9. yüzyılda hız kazanmıştır. Bu dönemden itibaren artarak yayılan tasavvuf akımları, Türklerin inanç ve düşünce sistemini etkilemekle kalmamış, Türk sanatını ve edebiyatını da etkilemiştir.(Yaltrık, 2002: 16) İslâm mefkûresini ve tarikatlarının görüşlerini yaymak amacıyla Türkistan'da yetişen birçok şair ve mûsikîşinâs Türk dervişi, özellikle 11. yüzyıl itibariyle Anadolu tekkelerine intisâb ederek Türk halkına en yalın Türk diliyle seslenmeye başlamışlardır. Tarikatların az çok farklılık arz eden görüşleri zamanla çeşitlilik kazansa da tasavvuf, mûsikî ve edebiyat tekkelerde daima iç içe olmuştur. Böylece, tekke ve zikir meclislerinde Anadolu Türk-İslâm kültürünün zengin unsurlarıyla beslenerek günümüze kadar icrâ edilen birçok mûsikî eseri, kazandıkları dinî mahiyetle Türk din mûsikîsinin şekillenmesinde rol oynamıştır. Bu eserler aynı zamanda kendilerine has birtakım özellikleriyle Türk din mûsikîsinin formlarını da belirginleştirmiştir.(Banarlı, 1983: 264)

Türk din mûsikîsinin başlıca formlarından biri de ilâhî formudur. İlâhîlerin birçoğu, mutasavvıf şairler tarafından yazılan şiirlerden bestelenmiştir. Estetik bir eser meydana getirme kaygısı güdülmeden yalnızca tasavvufî duyuş ve hislerle yazılan bu şiirlerin didaktik yönlerinin ağır basması, ilâhîlerin ayrıca birer basit mûsikî eseri olarak belirginleşmesine neden olmuştur. (Uzun, 2000: 64) Kanaatimizce güftelerindeki bu sadelik, ilâhîlerin genellikle ve tercihen küçük usûllerle bestelenen formlar olmasını sağladığı gibi, şekilsel yapılarının da basit ve yalın bir şekilde kurulmasında önemli rol oynamıştır. Tüm bu açıdan ilâhîler, Türk din mûsikîsinin birçok formuna ait özellikleri de kendi bünyesinde toplayan bir form olarak dikkatleri çekmektedir.

Türk din mûsikîsi formları incelendiğinde, bazı formların şekil, usûl ve güfte konuları bakımından ilâhî formuna benzerlik gösterdiği görülmektedir. Sayıları on adet olan bu "usûllü-besteli" formları, tevhîd, münâcât, na't, tevşîh, mersiye, savt, nefes, şuşul, temcîd ve tesbîh olarak sıralayabiliriz. Bu formların ilâhîlerle olan yakın benzerlikleri, her şeyden önce Türk din mûsikîsi eğitiminde, akademik çalışmalarda ve icra sahasında bazı tutarsızlıklara, kavram ve tasnif karmaşası gibi problemlere sebep olabilmektedir. Özellikle Türk mûsikîsi kaynaklarında ilâhîlerle benzerlik taşıyan Türk din mûsikîsi formlarının, standart bir tasniflendirme ve hatta standart bir tanımlandırma içerisinde ele alınmadıkları görülmektedir. Bu konuyla ilgili olarak Mehmet Tıraşçı tarafından hazırlanan "Türk Din Mûsikîsi Terim ve Türlerinin Tasnifine Dair Farklı Bir Deneme" isimli makalede geniş kapsamlı bir literatür taraması yapılmış ve Türk din mûsikîsi formlarının mûsikî kaynaklarında yer alan farklı tasniflerine dair problemler göz önüne serilmiştir. Bu makalede ayrıca, bizim de çalışmamızın konu bütünlüğünü destekler nitelikte şu yaklaşım dikkat çekmektedir: "Müzikte türler, içerik, amaç ve biçim açısından üç şekilde birbirinden ayrılırlar. Yukarıdaki tasnifler-

de en fazla ihmal edilen kanaatimizce biçim konusu olmuştur. Örneğin, savt, şuşul, nefes, tevşih ve ilâhînin birbirinden biçim açısından bir fark yoktur. Dolayısıyla bunlar daha genel bir isimlendirme olan ilâhî türü altında toplanabilirdi.”(Tıraşçı, 2018: 207-213) Ayrıca, akademik çalışmalarda önemli bir kaynak teşkil eden TRT repertuarında da bu formların birbirleri altında karmaşık bir şekilde tasniflendirildikleri dikkatleri çekmektedir. Mesela, formu salavât olan bir eserin şuşul formu altında verilmesi¹, formu şuşul olan bir eserin ilâhî formu altında verilmesi², formu tevhd olan bir formun tesbih formu altında verilmesi³ yalnızca birkaç örneği teşkil etmektedir. Hatta, bestekârları tarafından “ilâhî” olarak isimlendirilmiş mezkûr formlardaki eserlerin TRT repertuarına ilâhî formu altında kaydedilmemesi de bu minvalde örnek gösterilebilir. O hâlde tüm bu mevcut problemlerin giderilmesi için, mezkûr benzer formların, Türk din mûsikisinde genel mahiyette bir forma ismini veren ilâhîlerin genel özellikleri çerçevesinde bir mukayese-yetâbi tutulması oldukça önem arz etmektedir.

Bu çalışmada, Türk din mûsikîsi formlarındaki tasnif karmaşasının bir nebze önüne geçilmesi adına bir takım yaklaşımlarda bulunulacaktır. Bu bağlamda, ilâhîlerin genel özellikleri çerçevesinde terim olarak kökenini, tanımını, güftelerinin konularını, sık bestelendikleri usûlleri, icra alanlarını ve şekil özelliklerini sunacağız. Daha sonra tevhd, münâcât, na't, tevşih, mersiye, savt, nefes, şuşul, temcîd ve tesbih olmak üzere on adet “usûllü-besteli” formun ilâhîlerle benzer özelliklerini, örnekler doğrultusunda izah ederek mukayese yapacağız.

2. İLÂHÎ FORMUNUN GENEL ÖZELLİKLERİ

Bu kısımda, ilâhîlerle benzer özellikler taşıyan formların, ilâhî formunun altında tasniflendirilmesi görüşünü pekiştirmek adına, bir terim olarak “ilâhî” kelimesinin anlamını, mûsikî ve edebiyat alanlarına ait ilâhî formu tanımlarını sunup ortak icrâ alanlarına değineceğiz. Ayrıca, ilâhîlerin bestelerinde sık kullanılan usûlleri ve güfte muhtevalarını ele alacağız.

2.1. Terim Olarak İlâhî

Arapça bir kelime olan “ilâhî” kelimesi, “ilâh, mâ'bûd” gibi kelimelerden aidiyet bildiren “î” eki alarak ism-i mensûb⁴ şeklinde, “Allâh” (c.c.) ismine aitlik bildiren bir kelime olarak türetilmiş ve lügatte, “Allâh'a ait, Allâh ile ilgili” mânâlarına gelmektedir.(Şener ve Yıldız, 2011, 252) Çoğulu “ilâhiyyât” olan kelimenin

aynı zamanda nida ünlemi olarak “ey Allâhum, ey Rabbim” gibi anlamları da mevcuttur. Arapçada bir mûsikî formu olarak ilâhîye karşılık gelen kelime ise “Allâh adına bir şey istemek, bir şey sormak” vb. anlamlara gelen ve “ne-şe-de” kökünden gelen “enşide” kelimesidir. Bu kelime ile aynı anlama gelen “en-neşidetü'd-dîniyye” ve “el-egânî'd-dîniyye” gibi kelimeler de yer almaktadır. Bu kelimelerin yanı sıra yine Hristiyan ilâhîlerinin tamamı için kullanılan “et-ternîme, et-terfîle” tabirleri mevcuttur ki İngilizcedeki ilâhî kelimesinin karşılığı olan “hymn” kelimesi ile aynı anlama gelirler.(Tüysüz, 2017: 35)

İlerleyen bölümlerde başlıca birer form olarak tanımlarını verdiğimiz tevhd, münâcât, na't, tevşih, mersiye, savt, nefes, şuşul, temcîd ve tesbih formlarını, Türk din mûsikîsi literatürü içerisinde, yalnızca birer terim olarak ele aldığımızda bile bu formların Arapça kökenli “ilâhî” kelimesinin anlam bütünlüğü içerisinde birer alt terim oldukları açıkça görülebilmektedir.

2.2. Mûsikî ve Edebiyat Formu Olarak İlâhî

Aynı kültürel ve dinî kaynaklardan beslenerek gelişen Türk mûsikîsi ve Türk edebiyatı içerisinde ortak bir form olan ilâhîlerle ilgili kaynaklar incelendiğinde, neredeyse benzer tanımlara yer verildiği göze çarpmaktadır.

Bir mûsikî formu olarak en genel tanımıyla ilâhî, dinî ve tasavvufî güftelerden bestelenmiş eserlere denir. (Öztuna, 1990a: 385) Bu yaygın tanıma örnek olarak Kâmus-ı Türkî'de “Hakk Te'âlâ Hazretleri' ne münâcât ve na't-ı hâvî kaside ki ekseriya ilâhî ta'bîriyle başlayub tekyelerde okunur: güzel sesle bir takım ilâhîler okudular” (Sâmi, 2015: 160) şeklinde bir tanım ve ifade geçmektedir. Bu tanımlama her ne kadar eksik olsa da geçmiş dönemlerde bile ilâhî tanımının hangi türden eserler için kullanıldığının ispatı olacak niteliktedir.

Türk edebiyatı içerisinde, bir formun ismi olarak hangi tarihten bu yana kullanıldığı bilinmeyen ilâhî formu, edebiyatın zamanla esas unsurları haline gelen, “tevhd, n'at, münâcât, devriye, gazel, tuyuğ, rubâî, ve kıta gibi türlerin kendilerine has isimler ve vasıflar kazanmalarıyla birlikte, bu türlerin dışında tutulup “besteli dinî şiir formu” olarak mûsikîyle özdeşleşen özel bir tür haline gelmiştir.(Uzun, 2000: 64) Bazı kaynaklarda(Şener ve Yıldız, 2011: 252-253) Türk edebiyatı bünyesinde yazılmış dinî içerikli manzum türlerden biri olan ilâhîlerin, divan edebiyatındaki “tevhd”e karşılık geldiği belirtilse de bir edebiyat formu olarak en genel tanımıyla mutasavvîf şairler tarafından dinî

konularda ve Allâh'ı (c.c.) övmek, O'na yalvarmak için yazılan şiirlere ilâhî denilmektedir.(Pala, 2013: 252)

Türk mûsikîsi ve Türk edebiyatının ortak bir formu olarak tanımlarında fazlaca fark bulunmayan ilâhîler gibi, tevhîd, münâcât, na't, mersiye, nefes formlarının da yine bir mûsikî ve edebiyat formu olarak tanımlarının, "ilâhî" tanımıyla pek tabii olarak iç içe olduğu kaynaklarda görülmektedir.(Şener ve Yıldız, 2011: 135, 252, 256, 393, 394, 401-408.) Nitekim, tevşîh, savt, şuğul, temcîd ve tesbîhlerin tanımlarının da yukarıda her iki tanımda yer alan "dinî - tasavufî" ve "Allâh'ı övmek, O'na yalvarmak" konuları çerçevesinde yapıldığı muhakkaktır. İlerleyen konularda bu tanımlara değinilmiştir.

2.3. Geçmişten Günümüze İlâhî Formunun İcrâ Edildiği Alanlar

Diğer tüm eski medeniyetlerde olduğu gibi şiir ve güzel sanatların başlıca kaynağı Türklerde de din olmuştur.(Banarlı, 1983: 41) Türklerin İslâmiyet'i kabulünden önceki devirlerde inançları doğrultusunda şekillenen mûsikîleri, özellikle belirli zamanlarda dinî amaçlarla yapılan törenlerde her zaman önemli bir yere sahip olmuştur. Bu törenler, henüz mûsikî ile şiirin birbirinden ayrılmadığı o dönemlerde şairler tarafından yönetilmiştir.(Özcan, 2001: 5) Tonguzların "şaman", Altayların "kam", Yâkutların "oyun", Kırgızların "bahşı", Oğuzların "ozan" ismini verdikleri(Köprülü, 1980: 64) bu "dindar-şairler", tıpkı Anadolu tarikatlarının tekkelerindeki dervişler gibi, çevrelerine toplanan insanlara duyup düşündüklerini anlatmak ve dinî-ilâhî olguları öğretmek amacıyla iptidâî bir konuşma dili ile vezin ve kafiyeden uzak şiirler okuyarak ilk dinî şiirlerin ve edebî terennümlerin doğmasını sağlamışlardır. Bu dönemlerde okunan şiirlerin vezinli ve kafiyeli okunmaları bile verilmek istenen heyecanı ifade edememesi sebebiyle bu şairler, şiir sanatını mûsikî sanatı ile birleştirerek mısraların duyurucu kudretini saz ve söz ile bir araya getirerek "dinî amaçlı" tüm törenlerde çevrelerindeki insanlara şiirlerini mûsikî eşliğinde okumuşlardır.(Banarlı, 1983: 41-45)

İslâmiyet'in kabulüyle birlikte Anadolu'da, her ne kadar günümüz ilâhî formu özelliklerini taşımasalar da daha çok tekkelerde gelişen ve özel bir ezgiyle okunan dinî konulu eserler, tarikatlara göre çeşitli isimler almışlardır. Mevlevîlerde "âyin", Yesevîlerde "hikmet", Gülşenîlerde "tabuğ", Halvetîlerde "durak", Bektâşîlerde "nefes", Alevîlerde "deme" ve diğer bazı tarikatlarda topluca okunan dinî eserler "cumhûr ilâhîsi"

gibi farklı isimler almışlardır.(Şener ve Yıldız, 2011: 253) Türk edebiyatında nazım türleri şekillenmeden önce dinî içeriğe sahip her türden şiir ilâhî olarak adlandırılrsa da daha sonra bu şiirlerin yalnızca tasavvuf temalı olanlarının Türk mûsikîsi makam ve usûlleri ile bestelenerek dinî amaçlı birçok meclislerde ve merasimlerde okunanlarına ilâhî denilmeye başlanmıştır.(Uzun, 2000: 64) İlâhîlerin bu tür meclislerde ve merasimlerde icrâ edildiği bilgilerine ise -bir tarih kaynağı olarak- ilk kez Evliyâ Çelebi'nin (ö. 1093/1682) Seyahâtnâme'sinde, "Murâd Hân'ın alışkanlıkları: ... Cumartesi geceleri 'ilâhî' ve na't okuyanlar, hânen-de ve sâzendelerle sohbet ederdi" ve ayrıca başka bir bölümde ise "Hânenyelerin vasıfları: Neferât 300, pîrleri Yetimî oğlu Hamza'dır. Hazret huzurunda güzel okuyuculuk ederdi. Bütün hânenyelerin silsilesi ona ulaşır. Kabri Tâif'tedir. Bunlar güzel sesle sefere dâir 'ilâhîler' okurlar. Bazıları 'Allâhümme yâ Hâdî, âsân eyle yolumuz', ilâhîlerini okuyup alay köşkü dibinden geçerler"(Kahraman ve Dağlı, 2003: 215,482) ifadelerine rastlanmaktadır.

İlâhîler ayrıca, tarihsel süreç içerisinde, dinî içerikli her türlü eseri okuyan ve "ilâhîci" olarak da adlandırılan imâm, müezzin, n'athân, âyinân, salâhân, tesbîhân, muarraf, Muhammediyyehân, zâkir ve zâkirbaşılar tarafından, tekke ve câmiler başta olmak üzere medrese, mektep, vakıf vb. yerlerde de yaygın bir şekilde okunmaya başlanmıştır.(Uzun, 2000: 66)

Günümüzde ise toplumun mûsikî zevkine daha uygun olmaları sebebiyle icrâsı daha çok rağbet gören ve birçok türü olan ilâhîler,⁵ devlete bağlı mûsikî topluluklarında, TRT bünyesinde, dinî mûsikî eğitimi veren kurumlarda, çeşitli mûsikî cemiyetlerinde, dinî merasimlerde -özellikle dinî mahiyeti olan günlerde câmilerde- zikir meclislerinde, dinî, kültürel ve sanatsal etkinlikler kapsamında olmak üzere yaygın bir icrâ sahası içerisinde tercih edilmektedir.

Bu bağlamda, tarihsel süreçteki icrâ alanlarında ilâhîlerle benzer özellikler taşıyan mezkûr formların, ilâhîlerden kesin çizgilerle ayırt edilerek icrâ edildiklerine dair net yargılarda bulunulması kanaatimizce pek tutarlı görünmemekle birlikte, günümüz icrâ alanlarında da bu formların -en azından birçoğunun- ilâhî adı altında icrâ edildikleri de malumdur.⁶

2.4. İlâhîlerde Sık Kullanılan Usûller

TRT İstanbul repertuarından taradığımız ve toplamı 1192 olan ilâhîlerde, en sık kullanılan Türk mûsikîsi usûlleri sırasıyla 536 sofyân, 337 düyek, 55 devr-i hin-

dî, 50 evsat, 37 nim sofyân, 30 yürük semâî, 16 müssemmen ve 131 muhtelif usûl olarak belirlenmiştir. (Notam, 2017) Ayrıca, repertuarda yer almayan ve günümüzde birçok alanda icrâ edilen eserlerin genelinde de sık kullanılan usûllerle bestelendiği malum olan bir durumdur. Sadettin Volkan Kopar tarafından kaleme alınan “Türk Din Mûsikîsî’nde Kullanılan Usûller” isimli makalede (Kopar, 2020: 326–343) ise başta ilâhî formu olmak üzere, bizim de çalışmamızda ilâhî olarak değerlendirilebileceğini ifade ettiğimiz formlardan şuşul, tevşîh, na’t, temcîd, nefes, mersiye formlarına ait kullanılan usûller tespit edilmiştir.⁷ Bu formlarda kullanılan usûller incelendiğinde diğer formlarda kullanılan usûllerin, genelde ilâhîlerde sık kullanılan usûllerle bestelendiği görülmüştür.⁸ Bu formlar dışında kalan tevhîd, münâcât, tevşîh, savt, tesbîh formlarının da yaptığımız incelemede TRT İstanbul repertuarı içerisinde genellikle ilâhî olarak kaydedildiği, ilâhî olarak kaydedilmeyenlerin ise yine sıklıkla yukarıda saydığımız usûllerle ölçülendirildiği görülmektedir.⁹

Bu mânâda, ilâhî olarak değerlendirilebilecek mezkûr formları, bestelendikleri usûller açısından ele aldığımızda da yine ilâhîlerle büyük oranda benzerlik taşıdıkları açıktır.

2.5. İlâhî Güftelerinin İçerdiği Konular

İlâhîler genellikle okundukları yerlere göre câmi ve tekke ilâhîleri şeklinde ikiye ayrılırlar da (Tıraşçı, 2018: 207-210.) genel olarak güfteleri incelendiğinde, terim anlamı olan “Allâh ile ilgili” konuları içermektedir. İster câmilerde okunuyor olsun ister tekkelerde, ilâhîlerin güfte konularının genelde aynı olduğu tartışmasızdır. Bu konuların başında Allâh (c.c.) sevgisi, O’nu övme, yüceltme, tek olduğunu ifade etme, O’na duâ ve yakarış vb. gelmekte olup aynı zamanda tevhîd, münâcât, tevşîh, savt, şuşul, temcîd ve tesbîhlerin güfte konularını da teşkil etmektedir. Ayrıca, Hz. Peygamber (s.a.v.) sevgisi, övgüsü, Ehl-i Beyt ve Ashâb-ı Kirâm (r.anhüm) sevgisi, özellikle tekke ilâhîlerinde meşâyih-i kirâm (k.s.) sevgisi, dinî aylar, günler ve bu aylara mahsus ibadetler, vatan sevgisi vb. daha özel konular da ilâhîlerin güftelerinde yer almakla birlikte yine özellikle na’t, mersiye, nefes, şuşul gibi formların güfte konularını meydana getirmektedir.

Türk din mûsikîsî içerisinde her biri başlı başına birer form olan tevhîd, münâcât, na’t, tevşîh, mersiye, savt, nefes, şuşul, temcîd ve tesbîh formlarının güfteleri incelendiğinde zaten ilâhîlerin güfte konularıyla neredeyse aynı veya birbirleriyle yakından alakalı

konulardan müteşekkil oldukları açıktır. Bu durumda bu formların güfte konuları, ilâhîlerin güfte konularından ayrı değerlendirildiği takdirde, ilâhî olarak adlandırılan formun güftelerinin tam olarak hangi konuları içermesi gerektiği gibi bir problem de çözüme kavuşturulamayacaktır. O hâlde yukarıda saydığımız İslâm dinine ait tüm konular genel bir bakış açısıyla doğrudan ve doğal olarak ilâhîlerin konusu içerisinde yer almaktadır.

3. ŞEKİL KAVRAMI, ŞEKİL ÖGELERİ VE İLÂHÎLERDE ŞEKİLLER

Bu kısımda, ilâhîlerle benzer özellikler taşıyan formların, ilâhî formunun altında tasniflendirilmesi görüşünü pekiştirmek adına mûsikî eserlerinin şekil öğelerine değinip ilâhîlerde tespit ettiğimiz muhtelif şekil yapılarını vereceğiz.

3.1. Şekil Kavramı

Arapçadan Türkçeye geçen ve eş anlamlısı “biçim” olan “şekil” kelimesinin Arapçadaki tekil karşılığı “şekl”, çoğul karşılığı ise “eşkâl” dir. İngilizcede ise “form” olarak ifade edilir. Şekil, genel anlamıyla, tüm sanat dallarına ait eserlerin yapısal özelliklerini ifade etmek için kullanılan bir terimdir. Mûsikî, edebiyat, şiir ve daha birçok sanat dalında meydana getirilen her eserin bir şekli vardır. Bu bağlamda bir mûsikî terimi olarak şeklin tanımına üç farklı kaynaktan bakalım:

“Bir müzik eserinin yapısal özelliklerini belirleyen biçim, aslında bir kompozisyon modelidir” (Say, 2001: 135)

“Bir eserin kurgusal bütünlüğünü¹⁰ sağlamak amacıyla, eseri oluşturan cümlelerin ve bölümlerin sırasal ve sanatsal düzenlenmesi” (Akdoğan, 1996: 67)

“Bir şiir veya mûsikî parçasının yazılmasına esâs teşkil eden kalıp. Mûsikîde bu mevzû ile ‘composition’ denilen bilgi kolu meşgûl olur ki...” (Öztuna, 1990b: 342)

3.2. Şekil Öğeleri

Bir mûsikî eserinin şeklini meydana getiren ve kendilerine has yapısal özellikleri olan öğelerdir. Bu öğeler Batı müziğinde ölçü, motif (bölümcük),¹¹ cümlecik, cümle, söylem, bölüm ve dönem (periyod) olarak isimlendirilmektedir. (Akdoğan, 1996: 54) Türk mûsikîsinde ise zemin, nakarat (mülâzime), meyân, hâne gibi farklı isimlerle ifade edilen bu öğeler hangi türden olursa olsun, bir eserin ezgisel ve ritmik bütünlüğü

içerisinde genel bir kompozisyon bütünlüğü meydana getirmektedir.

Klasik Türk Müsîkisinde şarkılar başta olmak üzere sözlü formlar dikkate alındığında sayıca en fazla örneği olan form şeması “zemin + nakarat + meyân + nakarat” olarak belirginlik kazanmaktadır. Zira, günümüzde meyân bölümü bulunmayan eserlere rastlanılsa da bu şema, en yalın form şeması olarak nitelendirilir.(Özkan, 1998: 87–89) Bu bağlamda, Türk din müsikîsinin eser sayısı açısından en fazla örneğini içeren ilâhîler de şarkı formuna benzer şekilde, genellikle “zemin + nakarat + meyân + nakarat” şemasına göre bestelenmiştir.(Öztuna, 1990a: 385) Ancak ilâhîlerin birçoğunda biçim öğelerini şemayla belirlemek, bu şemadan daha yalın yapılara sahip olmaları sebebiyle her zaman mümkün olamamaktadır. Bu sebeple ilâhîlerin şekilsel özelliklerinin analizi, Batı müziği form öğeleri ile mukayese edildiği takdirde kanaatimizce daha çok kolaylık sağlayacaktır. Fakat bu tür analizlerde Batı müziğinin form bilgisi kurallarından istifade edilmesinin yanı sıra, Türk müsikîsi formlarının lahîn, usûl ve kompozisyon özelliklerinin de göz önünde bulundurulması, doğru bilimsel tespitler yapabilmek adına büyük önemi hâizdir.

Bu bağlamda yukarıda tamamını saydığımız biçim öğelerinden yalnızca, ilâhîlerin şekilsel analizine en uygun olan ölçü, motif, cümle ve bölüm öğelerini izah edeceğiz.

3.2.1. Ölçü

Batı müziğindeki tanımından daha farklı bir anlayışla ölçü, Türk müsikîsi formlarından bir eserin usûlünü şekillendirmek için önceden tespit edilmiş çeşitli kıymetlerin ve farklı sürelerin toplamıdır.(Yekta, 1986 : 96) Zira Türk müsikîsinde ölçüler aynı zamanda usûlün darp yapısını gösteren en küçük parçalardır. Batı müziğinde ise müzik yazısında ölçü çizgileriyle birbirinden ayrılan eşit zaman kümeleri olarak nitelendirilir.(Say, 2001: 32)

3.2.2. Motif

Motif, en az iki notadan oluşan “en küçük müzik fikri” olarak tanımlanır. Motifler bir ölçü içindeki bir ses kümesinden meydana gelebileceği gibi birden fazla ölçüden de meydana gelebilirler.(Akdoğan, 1996: 15) Genelde Batı müziği nazariyatında iki ölçü bir motifi meydana getirir de Batı müziğine kıyasla çok fazla yapısal farklılıklar taşıyan Türk müsikîsinin kendine has formlarında bu genelleme yapılamamaktadır.¹² Zira, Türk müsikîsindeki motif anlayışı, bir müsikî eserinde

kullanılan nağme veya nağmeler topluluğunu ifade eder.(Öztuna, 1990b: 60) Başka bir ifadeyle tamamen nağmesel özellikler taşıyan, vurgusu ve ahengi olan ses kümelerini teşkil eder.(Akdoğan, 1996: 15) Birçok kaynakta motifler “m” sembolü ile gösterildikleri hâlde biz sembol kullanmamayı tercih ettik.

3.2.3. Cümle

“Bir veya birkaç lahîn parçasından yapılmış ve müsikîce mânâsı tamamlanmış fıkra” olarak tanımlanır. Türk müsikîsinde cümlelerin birleşmesiyle hâne ve nakarat (mülâzime) gibi bir eserin ezgisel mânâ ifade eden ana kısımları meydana gelir.(Öztuna, 1990a: 185) Cümlelerin birleşimi ayrıca, eserin şekilsel yapısına göre zemin ve meyân kısımlarını da belirleyebilir. Batı müziğinde ise cümle, genelde iki motif ya da dört ölçüden oluşan bir müsikî eserinin en önemli kısımlarından birini ifade eder.(Say, 2001: 135) Cümleler, Batı müziğinde genel olarak küçük harfler kullanılarak sembolize edilebilir.(Akdoğan, 1996: 68) Türk müsikîsi eserlerinin ölçü ve motif sayılarındaki farklılıklara göre küçük harflerin yerini bazen büyük harfler de alabilmektedir. Genelde cümlelerden meydana gelen ve “bölüm” olarak isimlendirilen büyük ifadeler iki cümleden fazla olduğu durumlarda kullanılabilir.¹³

3.2.4. Bölüm

Bir eser içerisindeki cümlelerin birleşerek meydana getirdiği gerek ritmik ve gerekse makamsal farklılarla birbirinden ayrılmış başlı başına kısımlardır.(Akdoğan, 1996: 60) Mesela, bir saz semâî formunda hâne ayrı bir bölümü, mülâzime ya da teslim kısmı ise ayrı bir bölümü teşkil eder. Ayrıca, bir saz semâîde son hâne olan dördüncü hânenin usûl değişikliği, ritmik farklılıklardan kaynaklanan bölüm ayrımına örnek olarak gösterilebilir. Şarkı formundaki meyân kısmında yapılan makam geçkileri ise bölüm ögesinin makamsal farklılıklarına örnek olarak gösterilebilir.

Bir bölüm, bazen bir eserin tamamını meydana getirebilir. Bir başka ifadeyle tek bölümden meydana gelen formlar da olabilmektedir.(Say, 2001: 139) Bu duruma Batı müziği eserlerinde rastlanıldığı gibi Türk müsikîsinde de örnekleri mevcuttur.¹⁴

Bölümler, büyük harflerle sembolize edilir. Türk müsikîsi formlarının yapısal özelliklerinden dolayı en fazla bu sembolizasyon kullanılmıştır. Bu sembolizasyon, karmaşık yapı ve uzun eserlerde de basit ve kısa analizlerin gerçekleştirilebilmesini kolaylaştırmaktadır.¹⁵

3.3. İlâhîlerde Şekilsel Yapılar

İlâhîler, Türk mûsikîsi formlarından şarkıya karşılık gelen bir form olarak genelde şarkıların biçimsel özelliklerine benzer bir şekil arz eder. Çünkü ilâhîler, “zemin + nakarat + meyân + nakarat” şemasına göre ya da bu şemanın az-çok değişimiyle bestelenir.¹⁶ Ayrıca bu benzerliği bir takım nazım şekilleriyle kıyaslamak suretiyle Mustafa Uzun şöyle ifade etmektedir: “Dinî Mûsikî terimi olarak ilâhî, din dışı Türk mûsikîsindeki şarkı formu gibi gazel, koşma, rubâî, murabba, muhammes, müseddes vb. nazım şekilleriyle yazılmış güftelerin yine şarkı şemasına az çok benzer formdaki bestelerinin adıdır.” (Uzun, 2000: 65)

TRT İstanbul repertuarı içerisinde incelendiğimiz 1192 adet ilâhînin yanı sıra yine repertuarda yer almayan güncel eser örneklerine de bakıldığında ilâhîlerin genel olarak neredeyse benzer yapılarda bestelendiği dikkatleri çekmektedir. Biz bu şekil yapılarını başlıca üç ana grupta değerlendirmeyi uygun bulduk. Bu ana şekil yapılarının dışında daha hacimli şekil yapılarına sahip ilâhîler bulunsa da sayılarının az olması ve bu ilâhîlerin 21. asır bestekârlarının, kanaatimizce günümüz mûsikî anlayışı çerçevesinde bu farklı yapıları tercih etmeleri sebebiyle bu türden ilâhîleri örnek teşkil etmesi adına yalnızca ismen zikrettik.¹⁷

Bu bölümde ilâhî formuna ait farklı şekil yapılarını izah ederken cümle sembollerini genelde Türk mûsikîsinde kullanılan bölüm sembolleri olan A+B+C+D harfleriyle sembolize ettik. Bu duruma istinaden bölümleri de en az iki cümlelerin birleşiminden meydana gelen öge olarak değerlendirdik.¹⁸ İlâhîlerin basit şekil yapılarını, kanaatimizce en uygun şema olan:

“ölçü + ölçü : motif

motif + motif : cümle

cümle + cümle : bölüm”

şeması ekseninde göstermeye özen gösterdik.

3.3.1. A + B + C + B Şemasıyla Kurulan Şekil Yapısı

Bu yapı, ilâhî formuna ait en temel ve en klasik şekil yapısıdır. “Zemin + Nakarat + Meyân + Nakarat” yapısını ifade eder. Türk din mûsikîsinin ilâhî gibi küçük yapıllı formlarının cümleleri bu şema dahilinde, küçük harflerle ya da tercihen büyük harflerle gösterilebilir.¹⁹

Eserin şekil ögeleri incelendiğinde her cümlesi 4 ölçü ya da 2 motiften meydana gelmiştir. Toplam 16 ölçüsü, 8 motifi olan eser, A + B + C + B şeklinde cümle sıralamasıyla bestelenmiştir.

Şekil 1. “A + B + C + B” Şeklinde Bestelenmiş Bir İlâhî²⁰

Hicaz İlâhî
Ya vasial mağrifet halime senden meded

Güfte: İbrahim Hakkı
Besre: Beykızade Al Aşkı Bey

Sofyan ♩. 64

(a) A motif 1----- motif 2-----

Ya va si al mağ fi ret ha li me sen den me ded

(b) B

ya sa bi kal mer ha met ha li me sen den me ded

(c) C

ka pu na gel dim ga rip mak su dum ey le na sip

(b) B

en te se mi un mü cip ha li me sen den me ded

Bk. (Notam, 2017)

3.3.2. A + B Şemasıyla Kurulan Şekil Yapısı

Yaptığımız incelemelerde bu yapının kendi içerisinde farklı şekilde kurulduğunu tespit ettik. Bu yapıdaki ilâhilerde genelde, ezgisel anlamda birbirinin varyasyonu olan cümleler kullanıldığı gibi birbirinden bağımsız cümlelerin kullanıldığı da görülmektedir. Bir bakıma bu yapılar, “soru cümlesi” ve “cevap cümlesi” meydana getiren yapılardır. İlâhilerin birçoğunda bu

yapılara rastlamak mümkündür. Yine, A + B + C + B şemasında olduğu gibi bu şema dahilinde cümleler küçük harflerle gösterilebileceği gibi büyük harflerle de gösterilebilir.²¹

Eserin şekil öğeleri incelendiğinde her cümlesi 4 ölçü ya da 2 motiften meydana gelmiştir. Toplam 8 ölçüsü, 4 motifi olan eser, A + B şeklinde cümle sıralamasıyla bestelenmiştir.

Şekil 2. Cümleleri Birbirinin Varyasyonu Olan A +B Şeklinde Bestelenmiş Bir İlâhî²²

ACEMAŞİRÂN İLÂHÎ
Rahmet-i Rahîm'den

Güfte: Alvarlı Efe Hz.
Beste: Mehmet Kemiksiz

♩ = 126 Sofyan

(a) A

motif 1

Rah me ti ra hîm den is tîr hâm ey le
Mer ha me ti â şık eh li is yâ na
Piş re vi mü mi nin Mu ham med o lur
Lut fi yâ ta ri ka tev hid de sâ bit

motif 2

Mer ha me ti Ka dim Zâ tı ha kîm dir
Um mâ ni mer ha met ge lür tuğ yâ na
El bet te o üm met ne câ tî bu lur
Ol ol kî o la sîn bu bağ da nâ bit

(b) B

Ke re mi Ke rîm den is tik râm ey le
Ne gam var dır ya rın eh li i mâ na
A lly yül mur te zâ lî vâ dâr o lur
Eh li i mân yaz mış e zel de kâ tib

Rah mâ nû Ra hîm dir Zâ tı Ke rîm dir
Mü min ler me kâ nı dâ rı ne im dir
Al lah ın ke re mi bâ ki ka dim dir
Tev hi di miz dil de Al lah A lim dir

Bk. (Notam, 2017)

Şekil 3. Cümleleri Birbirinden Bağımsız A+B Şeklinde Bestelenmiş Bir İlâhî²³

Acem aşîrân İlâhî
Can ellerinden gelmişim

Beste: Alâeddin Yavaşca
Gâfite: Şîrahin Hakkı Efendi

Sofyan ♩ = 68

Aranagme

(a) A motif 1 motif 2
Can el le rin den— gel mi şim fâ ni me kâ nı— ney le rim

(b) B motif 3 motif 4
Ol— mül ke— mey lim— sal mi şim ben bu ci hâ ni ney le rim

(a) A
Aş kın şa râ bın iç mi şim dil gül şe ni ne göç mü şüm

(b) B
Ben— var lı— ğim dan— geç mi şim nâ nû ni şâ nı ney le rim

Bk. (Notam, 2017)

Eserin şekil öğeleri incelendiğinde her cümlesi 4 ölçü ya da 2 motiftan meydana gelmiştir. Toplam 16 ölçüsü, 8 motifi olan eser, A + B cümlelerinin tekrarlanması şeklinde bestelenmiştir.

3.3.3. Tamamı Tek Cümleden İbarettir Şekil Yapısı

Yaptığımız incelemelerde bu yapının da kendi içeri-

sinde iki şekilde kurulduğunu tespit ettik. Bu yapıların ilkinde iki ölçü bir motif meydana getirirken diğerinde ise her bir ölçüsü aynı zamanda bir motif olma özelliği taşımaktadır. Her iki yapıda da tek cümlelerin tekrar edilmesiyle eserlerin bestelendiği görülmektedir.

Şekil 4. Tek Cümleli Bir İlahî²⁴

Hicâz İlahî
Ömrün bitirmiş virânemiyem

Usûlî: Sofyan Beste: Muzaffer Özak
Gîfte: ?

(a) A

Öm rün bi tir miş vi râ ne mi yem Ak lin yi tir miş di vâ ne mi yem
Ne dir bu hâ lim ar tar me lâ lim Söy le a za lim bi gâ ne mi yem
Ka nat vu ru rum dö ner du ru rum Ya nar ku ru ru per vâ ne mi yem

Yaş lı göz le rim tut maz diz le rim Yo lun iz le rim mes tâ ne mi yem
Mec zup sa nır lar mec nun ta nır lar Hep al da nır lar vi râ ne mi yem
Aş kî can fe dâ ol sa ne fay da Aşk o ku yay da ke mâ ne mi yem

(a) A

Al la hû Al lah Al la hû Al lah Al la hû Al lah Al la hû Al lah (Son)

Bk. (Notam, 2017)

Eserin şekil öğeleri incelendiğinde tek cümlesi 4 ölçü ya da 2 motiften meydana gelmiştir. Toplam 8 ölçüsü,

4 motifi olan eser, A cümlesinin tekrarlanması şeklinde bestelenmiştir.

Şekil 5. Her Bir Ölçüsü Aynı Zamanda Bir Motif Özelliği Taşıyan Tek Cümleli Bir İlâhî²⁵

Hicaz İlâhî
Nur-i cemali

Güfre Sıdıka Baba
Beste: Meçhul

Sofyan 84

(a) A

motif 1----- motif 2-----

Nu ri ce ma li Hak kın vi sa li

motif 3----- motif 4-----

ey ler te cel li dil ol sa ha li

(a) A

Al lah hu Al lah hu Al lah hu Al lah

Al lah hu Al lah hu Al lah hu Al lah

Bk. (Notam, 2017)

Eserin şekil öğeleri incelendiğinde tek cümleye sahip olduğu ve bu cümlenin her biri aynı zamanda motif olma özelliği taşıyan 4 ölçüden meydana geldiği görülmektedir. Toplam 8 ölçüsü ve aynı zamanda 8 motifi olan eser, A cümlesinin tekrarlanması şeklinde bestelenmiştir.

3.3.4. Diğer Muhtelif Şekil Yapıları

Sayıları fazla olmamakla birlikte, ilâhîlerin sık bestelendiği küçük usûllerin dışında, evsat, Mevlevî devri revanı, muhammes, hafif, Bektaşî raksı efveri vb.

büyük ve zengin yapıları usûllerin yanı sıra değişmeli usûllerle bestelenmeleri sebebiyle yukarıda izah ettiğimiz üç ana şekil yapısının dışında şekillere sahip ilâhîler de bulunmaktadır. Bu şekil yapıları, genelde en az 4 ölçü ile meydana gelseler de bu ölçüler, bestelendikleri usûllerin darp sayıları sebebiyle birer motif ve cümle özelliği sergileyebilmektedir. Bu sebeple bu türden yapıları sahip eserlerin birbirinden farklı en az 4 cümlesi bulunup A + B + C + D şemasına benzer veya bu şemanın daha farklı ve hacimli şekillerine sahip olduğu tespit edilmiştir.²⁶

Şekil 6. "A + B + C + D" Şeklinde Evsat Usûlü İle Bestelenmiş Bir İlâhî²⁷

Acem İlâhî
Kudûmun rahmet-i zevku safâdır

Beste: Hüfâ Must
Güfte: Âzî Mahmud Hâdî

A motif 1----- motif 2-----

Ku dü mun rah me ti zev ku
Hu dá i ye şe fa at kıl

B motif 3----- motif 4-----

sa fá dir yâ Re su lâl lah
e ger za hir e ger ba tın

C motif 5----- motif 6-----

Zu hu run der di uş sa ka
Ka pı na in ti sab et miş

D motif 7----- motif 8-----

de va dir yâ Re su lâl lah
ge dá dir yâ Re su lâl lah

Bk. (Notam, 2017)

Eserin şekil öğeleri incelendiğinde her cümlesi, usûlün her biri birer motif kabul edilebilecek iki eşit ölçüye bölünmesiyle meydana gelmiştir. Toplam, eşit sürelerle ikiye bölünmüş 4 ölçüsü ve yine usûlün yapısına göre 8 motifi olan eser, A + B + C + D cümle sıralamasıyla bestelenmiştir.

Değişmeli usûllerle bestelenmeleri sebebiyle yukarıda izah ettiğimiz üç ana şekil yapısının dışındaki şekillere sahip ilâhîlere, bestesi Alaaddin Yavaşca'ya, güftesi Haluk Timurtaş'a ait olan (A + B) + (C + B) + (D + B) + (E + B) yapısına sahip Binelim Sevgi Atına isimli, yürük semâî-nim sofyân usûlleriyle bestelenmiş uşşak ilâhî örnek olarak verilebilir.²⁸

Zengin lahin ve dizi özellikleri sebebiyle besteleme teknikleri açısından, 4 ölçüyle ifade edilmesi genelde mümkün olamayabilen bazı makamlarla veya değişmeli makamlarla bestelenen ilâhîlerde de bu muhtelif şekil yapıları meydana gelebilmektedir. Bu mânâda, Bestesi II. Mustafa'ya (ö. 1115/1703), güftesi Derviş Ali Şîrûganî'ye (ö. 1129/1714) ait olan (A + B) + (C + D) + (A + B) yapısına sahip Allâhu Rabbi Lâ-Yezâl isimli, düyek usûlüyle bestelenmiş eviç ilâhî ve bestesi Hulusi Gökmen'e, güftesi Niyazî Mısırî'ye (ö. 1105/1694) ait olan (A + B) + (C + D) + (A + B) yapısına sahip Ey Gönül Gel Gayrıdan Geç isimli, düyek usûlüyle bestelenmiş eviç-ısfahan ilâhî örnek olarak verilebilir.²⁹

20. yüzyıl ortalarından günümüze kadar geçen dönemlerde bestelenen ilâhîlerde de sıklıkla rastlayabildiğimiz bu muhtelif şekilsel yapılar, ilâhîlerin genel itibarıyla yalın yapılarından farklılık göstermelerine ve sayıca daha az olmalarına rağmen değişen müzik zevkine hitap etmeleri, bestecilik ve besteleme teknikleri açısından dikkate değerdir. Yine bu mânâda, bestesi Hacı Tahsine Hanım'a (ö. 1429/2008), güftesi Nusret Tura'ya ait olan (A + B) + (C + B) + (D + E) + (C + B) + (C + B) + (D + E) yapısına sahip Erler Demine Destur Alalım isimli, sofyân usûlünde bestelenmiş rast ilâhî ve bestesi Ahmet Hatipoğlu'na (ö. 1436/2015), güftesi Nizamoğlu Seyyid Seyfullâh'a (ö. 1010/1601) ait olan (A + B + C) + (D + B + C) + (E + B + C) yapısına sahip Sultanım İllallâh isimli, sofyân usûlünde bestelenmiş hicaz ilâhî örnek olarak verilebilir.³⁰

Bu konu başlığı altında son olarak ele alacağımız ilâhîler, bestelenme amaçları, icrâ edildiği alanlar, güftelerinin muhtevası, vb. açılardan özel mahiyete sahip ilâhîlerden müteşekkildir. Mevlevî dergâhlarında ayinlerden sonra icrâ edilen niyaz ilâhîleri,³¹ çeşitli tekkelerde okunan bazı usûl ya da zikir ilâhîleri,³² yine tamamı evsat usûlü ölçülmüş tekkelerde okunan cumhur ilâhîleri³³ bu türden ilâhîlerdir. Bu mânâda, bestesi Sultan Veled'e (ö. 711/1312) ait güftekarı meçhul olan (A + B) + (C + D + E) yapısına sahip, Mevlevî devr-i revanı ve yürük semâî usûlleriyle bestelenmiş

Şem-i Rûhuna Cismimi Pervane Düşürdüm isimli se-gâh niyaz ilâhîsi,³⁴ bestesi ve güftesi Ahmet Hatipoğlu'na (ö. 1436/2015) ait olan (A + B) + (C + B) (D + A) yapısına sahip Esmâ Zikri isimli, sofyan usûlünde bestelenmiş uşşak zikir ilâhîsi³⁵ ve bestesi ve güftesi Çalazkâde Mustafa Efendi'ye (ö. 1170/1757) ait olan (A + B) + (C + B) + (D + E) + (C + B) yapısına sahip, evsat usûlünde bestelenmiş beyâtî cumhur ilâhîsi³⁶ örnek olarak verilebilir.

4. İLÂHÎ FORMU ALTINDA TASNİFLEN-DİRİLEBİLECEK FORMLAR

4.1. Tevhîd

Hem câmî hem de tekkelerde icrâ edilen, Kelime-i Tevhîd ve İsm-i Celâl zikri sırasında zâkirlerin nakarat kısımlarında "Allâh, Yâ Allâh, Hû Allâh, İllallâh, Lâ ilâhe illallâh" gibi ibareleri okuduğu, Allâh'ın (c.c.) varlığını, birliğini, isimlerini, sıfatlarını ve bunların çeşitli tecellilerini anlatan dinî manzumelere tevhîd ilâhîsi denir.(Uzun, 2000: 66) Tanımı, güftelerinin konusu, icrâ alanları ve bestelendikleri usûller dikkate alındığında bu formun da ilâhîlerden bir farkı olmadığı açıktır. Bestekârı meçhul, güftesi Yunus Emre'ye (ö. 719/1320) ait, tamamı tek cümlelerin tekrarıyla müteşekkil yapıya sahip Taştı Rahmet Deryası isimli sofyan usûlünde bestelenmiş hûzî tevhîd, bu formun şekilsel anlamda ilâhîlerle benzerliğine örnek olarak verilebilir.³⁷

4.2. Münâcât

Allâh'a (c.c.) yalvarışı, O'ndan af ve mağfîret dilemeyi ifade eden manzum sözlerin, câmî ve tekkelerde besteli veya irticalen okunduğu ilâhîlerdir.(Uzun, 2000: 66) Tanımı, güftelerinin konusu ve icrâ edildikleri alanlar açısından ilâhîlerle benzerlik taşıyan münâcâtların, özellikle küçük usûllerle bestelenmiş örnekleri şeklen de ilâhîlerden çok farklı olmadığını göstermektedir. Bestekârı ve güftekârı meçhul, A + B + C + B yapısına sahip, Ya Rabbi Zatın Hakkı Çün isimli sofyan usûlünde bestelenmiş sabâ münâcât, bu formun şekilsel anlamda ilâhîlerle benzerliğine örnek olarak verilebilir.³⁸

4.3. Na't

Câmîlerde namazdan önce na'thân, tekkelerde ise zikrin başında ya da aralarında zâkir ve zâkirbaşlar tarafından besteli ya da besteli haline nispeten daha serbest bir şekilde icrâ edilen, Hz. Peygamber'i (s.a.v.) övmek, yüceltmek, onun üstün özelliklerinden bahsetmek ve şefaatinin dilemeyi ifade eden eserlerdir.³⁹ Yalnız na'tlarda değil, ilâhîlerde de Hz. Peygamberin

(s.a.v.) konu edildiği açıktır.⁴⁰ Bu mânâda na'tlar, güftelerinin konusu ve icrâ edildikleri alanlar açısından ilâhîlerle benzerlik taşımaktadır. Na'tların serbest icrâ edilen örnekleri dışında kalan ve özellikle küçük usûllerle bestelenmiş olan örnekleri şeklen de ilâhîlerle oldukça benzerlik göstermektedir. Bestesi Mustafa Uyan'a, güftesi III. Selim'e (ö. 1223/1808) ait olan A + B + C + B yapısına sahip, N'ola Fahretse Yazarken Hâme Na't u Midhatin isimli düyek usûlünde bestelenmiş muhayyer na't, bu formun şekilsel anlamda ilâhîlerle benzerliğine örnek olarak verilebilir.⁴¹

4.4. Tevşîh

Hz. Peygamber'in (s.a.v.) konu olarak ele alındığı mevlid ve mi'râciye bahirleri arasında cumhur tarafından icrâ edilen ilâhîlerdir.(Uzun, 2000: 66) Tevşîhler de yine mevlid ve mi'râciye bahirleri arasında cumhur tarafından okunmaları ve serbest icrâ edilmemeleri gibi özellikleri dışında, na'tların özelliklerine benzer yanlarıyla ilâhî olarak değerlendirilebilecek formlar arasında gösterilebilir.⁴² Bestesi Hacı Faik Bey'e (ö. 1308/1891), güftesi Şeyh Vefâ Efendi'ye (ö. 896/1491) ait olan A + B + C + B yapısına sahip, Mefhâr-ı Cümle Cihansın Ey Şefaât Madeni isimli evsat usûlünde bestelenmiş eviç tevşîh, bu formun şekilsel anlamda ilâhîlerle benzerliğine örnek olarak verilebilir.⁴³

4.5. Mersiye

Tekkelerdeki zikir meclislerinde mersiyehânlar tarafından besteli ya da irticalen okunan, genel anlamda ölen birinin ölümünden dolayı duyulan üzüntüyü ifade eden, daha özel anlamda ise Kerbelâ'da Ehl-i Bey'tin yaşadığı üzücü olaylarla Hz. Hüseyin'in (r.a.) şehit olmasını konu alan eserlerdir.(Uzun, 2000: 66) Mersiyelerin, terim ve tanım bakımından her ne kadar ilâhî formuyla benzerlik göstermediği gibi bir izlenim meydana gelse de ilâhî formuna ait güftelerin genel mânâda İslâm dinine ait her türden konuyu doğal olarak içerdiğini önceki kısımlarda ele almıştık.⁴⁴ Bu bağlamda, güftelerinin konusu da dahil olmak üzere icrâ edildikleri alanlar açısından ilâhîlerle benzerlik taşıyan mersiyelerin, bestelendikleri usûller açısından da ilâhîlere benzerlikleri muhakkaktır. Ayrıca, bestekârı bilinmeyen, güftesi Yunus Emre'ye (ö. 719/1320) ait olan A + B yapısına sahip, Şehitlerin Serçeşmesi isimli düyek usûlünde bestelenmiş hicaz mersiye, bu formun şekilsel anlamda ilâhîlerle benzerliğine örnek olarak verilebilir.⁴⁵

4.6. Savt

"Vahdet" temalı, kısa güftelerden meydana gelmiş,

Kâdirî, Celvetî ve Gülşenî tekkelerinde zikir esnasında okunan ilâhîlerdir.⁴⁶ Savt formu, küçük melodik cümlelerden meydana gelir ve güfteleri sürekli olarak tekrar edilir.(Ateş, 2015: 188) Usûl ilâhîsi⁴⁷ olarak adlandırılan bu eserler, zikir sırasında okunan bir tekke mûsikîsi formu olarak yapılan zikrin çeşidi ve okunma zamanına göre bestelenmişlerdir.(Tıraşçı, 2015: 100) Tevhîd ve münâcâtlarda olduğu gibi yine güftelerinin konusu, icrâ alanları ve bestelendikleri usûller dikkate alındığında bu formun da ilâhîlerden bir farkı olmadığı açıktır. Bestesi Abdurrahman Nesib Efendi'ye (ö. 1332/1914), güftesi Yunus Emre'ye (ö. 719/1320) ait olan tamamı tek cümlelerin tekrarından müteşekkil yapıya sahip Şûrîde vü Şeydâ Kılan isimli, sofyan usûlünde bestelenmiş çargâh Gülşenî savtı, bu formun şekilsel anlamda ilâhîlerle benzerliğine örnek olarak verilebilir.⁴⁸

4.7. Nefes

Alevî-Bektâşî şairler tarafından yazılmış tasavvufî içerikli şiirlerdir.(Ateş, 2015: 213) Bektâşî tarikatında icrâ edilen bu formun örnekleri, makamsal özellikleri, melodik özellikleri, usûllerinin kullanımı, güfte içerikleri ve kullanılan mûsikî enstrümanlarının çeşitliliği ile oldukça geniş bir coğrafyanın ve kültürel birikimin incelemelerine sahip, halk tarafından ve Bektâşî sanatkarlar tarafından bestelenmişlerdir. Bu formun Anadolu köy Bektâşîliğindeki türlerine genel olarak "deyiş" denilmekle beraber, bazı bölgelerde ise "deme", "beyit", "âyet" vb. isimlerine de rastlanılmaktadır.(Tıraşçı, 2015: 100)

Zengin Anadolu tarihî ve kültürel birikimin aktarımıyla günümüze gelen nefesler, tasavvufî içeriklerinin yanı sıra sosyal, sanatsal, edebî, dünyevî din dışı konuları da hâizdir.⁴⁹ Dinî ve tasavvufî konuları içermeyen bu türden nefeslerin, içeriği tamamen dinî temalardan müteşekkil ilâhî formu altında değerlendirilmesi uygun olmayacaktır. Bu türden nefeslerin yanı sıra, Allâh (c.c.) inancı, tevhîd, tesbîh, Kur'ân, Hz. Peygamber (s.a.v.) sevgisi, Ehl-i Beyt ve Ashâb-ı Kirâm (r.anhüm) sevgisi, ibadet esasları vb. konuları içeren nefesler,(Bozçalı, 2006: 91–201) güfte konuları bakımından ilâhîlerden farksızdır. Bu mânâda bir nefes formunda sözler On iki İmâm'dan bahsediyorsa ismi "Düvaz" ya da "Düvazdeh", Hz. Peygamber'i (s.a.v.) övüyorsa "N'at-ı Nebî", Hz. Alî'yi (r.a.) övüyorsa "N'at-ı Alî" ve Hz. Hüseyin'in (r.a.) şehadetinden dolayı matem ifade ediyorsa "Mersiye" ismini alır.(Akdoğan, 1996: 260) Tarihsel süreç içerisinde tıpkı ilâhîler gibi tekkelerde dervişler tarafından icrâ edilen nefesler, az bir farkla yalnızca günümüzdeki icrâ alanları

itibariyle ilâhîlerden farklı türler gibi görünseler de yine bestelendikleri usûller ve şekilsel yapıları dikkate alındığında bu formun da ilâhîlerden bir farkı olmadığı açıktır. Bestekârı bilinmeyen, güftesi Pir Sultan Abdal'a (ö. 956/1550) ait olan A + B yapısına sahip, Sabahın Seherinde Niyâza Geldi isimli sofyan usûlünde bestelenmiş araban nefes, bu formun şekilsel anlamda ilâhîlerle benzerliğine örnek olarak verilebilir.⁵⁰

4.8. Şuğul

Genellikle Kâdirî, Rifâî, Sa'dî, Bedevî ve Şâzelî tekkelerinde yapılan zikirler esnasında icrâ edilen, Türk bestekârlar tarafından Türk makam ve usûlleri ile bestelenmiş, güfteleri Arapça olan birçoğu pek yalın ve basit ilâhîlerdir.(Uzun, 2000: 67) Güftelerinin tamamı Arapça olması dışında içerdikleri konuları, icrâ alanları ve bestelendikleri usûller dikkate alındığında bu formun da ilâhîlerden bir farkı olmadığı açıktır. Kaldı ki Türkçe güfteli birçok ilâhînin de güftelerinin bir kısmı doğal olarak Arapça tehlil, tesbîh, tardiye, vb. kelâmlardan meydana gelebilmektedir. Bestekârı ve güftekârı bilinmeyen A + B yapısına sahip, Abdülkâdir Yâ Geylânî isimli sofyan usûlünde bestelenmiş hicaz şuğul, bu formun şekilsel anlamda ilâhîlerle benzerliğine örnek olarak verilebilir.⁵¹

4.9. Temcîd

Arapça'daki "mecd" mastarından gelen temcîd, ta'zim ve büyüklüğünü vurgulayarak övme anlamına gelmektedir. Temcîdler minarelerden okunur. Ramazanda ve diğer manevî gün ve gecelerde sabah ezanından önce okunan duâlardan müteşekkilirdirler.(Ateş, 2015: 69) Allâh'ın (c.c.) azametini bildiren, genelde kısa Arapça güfteleri olan temcîdler, Türkçe yazılmış olan şiirlerin bestelenmesiyle meydana getirilen münâcât formundan farklılık gösterirler.(Öztuna, 1990b: 388) Besteli bir form olan ve münâcâtlardan önce okunan temcîdler,(Can, 1996: 8) günümüzde her ne kadar icrâsı kalmamışsa da güftelerinin konusu, icrâ alanları ve özellikle bestelendikleri küçük usûller dikkate alındığında -minarelerden okunanların haricinde bestelenenleri- ilâhî formunun altında değerlendirilebilir. Anonim olan ve Ferdi Koç tarafından derlenen A + B yapısına sahip, Eviç Temcîd isimli sofyan usûlünde bestelenmiş eser, bu formun şekilsel anlamda ilâhîlerle benzerliğine örnek olarak verilebilir.⁵²

4.10. Tesbîh

Tesbîh, Allâh'ı (c.c.) tüm noksan sıfatlardan tenzih etmek maksadıyla "sübhânallâh" demektir. Bir câmi mûsikîsi formu olarak tesbîh ise namazların sonun-

da otuz üçer kere “Sübhânallâh”, “el-Hamdülillâh” ve “Allâhü Ekber” sözlerinin tek bir müezzin ya da cumhur müezzin tarafından irticalen herhangi bir makamda okunmasına denir. (Ateş, 2015: 90-91) Dinî mûsikîde “Sübhâne'l-Melikü'l-Mevlâ” ya da “Sübhâne'l-Melikü'l-A'lâ” sözleriyle başlayan ilâhî formundaki eserler de tesbîh olarak adlandırılmıştır. (Koca, 2013: 51) Namazların sonunda müezzin tarafından nida edilerek okunan tesbîh haricinde usûllü besteli olan tesbîhler, güftelerinin konuları, icrâ edildikleri alanlar ve bestelendikleri usûller açısından ilâhîlerle benzerlik taşıyan formlar olarak değerlendirilebilir. Bestesi Zekâî Dede'ye (ö. 1314/1897) ait olan A + B + C + B yapısına sahip, Yâ Allâh Yâ Rahmân Yâ Alîm Yâ Allâh isimli sofyan usûlünde bestelenmiş sabâ tesbîh, bu formun şekilsel anlamda ilâhîlerle benzerliğine örnek olarak verilebilir.⁵³

5. SONUÇ

Makalemizin konuları çerçevesinde kısa bir özetle sonuca varmaya çalışırsak; geçmişte birçok medeniyette olduğu gibi, Türklerde de din ve mûsikînin daima ayrılmaz bir bütünü parçaları olduğunu söyleyebiliriz. Türkler arasında din ve mûsikî ilişkisinin İslâm'dan önceki devirlere kadar uzandığı gerçeğinden yola çıkarak İslâmiyet'ten sonra da binlerce dinî içerikli eser bestelemelerinin nedenini, zaten kadim geleneklerinde var olan bu ilişkiye dayandırabiliriz. Bu mânâda, güfteleri mutasavvif şairlerce yazılmış birçok eserin tasavvuf meclislerinde, dinî amaçlı merasimlerde ve câmilerde, Türk mûsikîsi makam ve usûlleriyle bestelenerek okunur hâle geldiğini ve böylece İslâm mefkûresinin yayılmasında büyük bir önemi hâiz dinî mahiyetteki bu eserlerin, zamanla günümüz Türk din mûsikîsi formlarının belirginleşmesinde rol oynadığını tartışmasız ifade edebiliriz. Başlangıçta dinî mahiyette her bir eserin “ilâhî” olarak adlandırıldığı ve zamanla bu eserlere tevhd, münâcât, na't, tevşîh, mersiye, savt, nefes, şuşul, temcîd ve tesbîh gibi isimler verilerek ilâhîlerden ayrı birer form olarak nitelendirildiği muhakkaktır. Günümüzde de bu formlar, ilâhîlere benzer özellikleri sebebiyle çoğu zaman ilâhîlerden ayırt edilmemekte/edilememektedir. Bu durum, dinî mûsikî eğitiminde, akademik çalışmalarda ve icra sahasında bazı tutarsızlıklara, kavram ve tasnif karmaşası gibi problemlere sebep olabilmektedir. Ayrıca, mûsikî kaynakları ve repertuarlarındaki birbirinden farklı form tasnifleri de bu problemleri artırmaktadır.

Bu problemlerin giderilmesi noktasında öncelikle tür ve form kavramlarının ele alınması büyük önem arz

etmektedir. Böylece, ilâhîlere benzer mezkûr formların Türk din mûsikîsi içerisinde başlıca birer form olarak değerlendirilmelerinden ziyade, birer ilâhî formu olarak değerlendirilmeleri gerektiği konusuna açıklık getirilmiş olacaktır. Bu sebeple iki terimin muhtelif lügatlerdeki anlamlarını genel ifadelerle toparlayacak olursak:

Tür, ortak özelliklere sahip varlıkların en genel mânâda sınıflandırılarak meydana getirdikleri birlikteliği ifade eder. Türler, temel ve alt türler olarak ikiye ayrılır. Ayrıca her alt türün de geniş yelpazede kendi alt türleri bulunabilir. Form ise bir tür altında sınıflandırılan öğelerin her birinin kendine has görünümünü, yapısını ya da dışa tezahür eden biçim özelliklerini ifade eder. Formlar, benzer ve/veya farklı yapısal özellikleri nispetinde türler altında belirlenir. Bu konunun anlaşılması ve daha sonra kendi konumuzla ilişkilendirmek için izafi bir yaklaşımla şöyle bir örnek verelim: Mesela, Türk mûsikîsi sazlarını temel tür olarak değerlendirirsek, halk mûsikîsi sazlarını bir alt tür olarak kabul edebiliriz. Bu alt türe de daha geniş yelpazede telli-tezeneli sazlar alt türünü ekleyebiliriz. Bağlama sazını ise bu alt türe ait formlardan biri olarak kabul edebiliriz. Bu durumda bağlama sazı, artık kendisine ait alt türlere ayrılamayacak özel bir forma karşılık gelir. Her ne kadar kısa sap, cura, divan, meydan, çöğür, vb. isimlerle anılan ve farklı boyutsal yapılarla imal edilen bağlamalar olsa da her biri benzer özellikleri bakımından “kısa sap bağlama”, “cura bağlama”, “divan bağlama”, “meydan bağlaması”, “çöğür bağlama” şeklinde, genel mahiyete sahip bağlama isminin altında tasniflendirilir. Bu sazların farklı boyutlarda olmaları, farklı isimlerle anılmaları, onları farklı bir saz formu yapmayacağı gibi, kim tarafından, hangi amaçla imal edildikleri ve nerede kullanıldıkları da farklı bir saz formu olmalarını mümkün kılmaz.

Tür ve form kavramları, birer mûsikî terimi olarak da benzer şekilde tanımlara sahiptir. Bir mûsikî kavramı olarak tür, bestelenme amacı, konusu, usûl/ritim yapısı, şekilsel yapısı ve bir kültürün ortak hislerine hitap etmesi bakımından ortak özelliklere sahip eserler bütünü ifade eder. Form ise bir türe ait mûsikî eserlerinin şekilsel özelliklerinin bütünü ifade eder. Bir mûsikî eseri ancak, tüm bu özellikler çerçevesinde mûsikî türlerine ait bir form olarak değerlendirilir. Ayrıca bu özellikler, onu diğer formlardan ayırdığı gibi benzerliklerini de gözler önüne serebilmektedir.

Bu tanımlar çerçevesinde Türk din mûsikîsinin, Türk mûsikîsine ait bir alt tür olduğunu, dolayısıyla ilâhîlerin de bestelenme ve/veya icrâ amaçları, güfte konula-

rı, usûl/ritim yapıları ve şekilsel yapıları bakımından Türk din mûsikîsi türünü meydana getiren eserler bütünü içerisinde bir form olduğunu kabul edebiliriz. İşte, ilâhî formu da tıpkı yukarıda verdiğimiz bağlama sazı örneğine atfen, zamanla birer form olarak adlandırılabilen tevhîd, münâcât, na't, tevşîh, mersiye, savt, nefes, şuşul, temcîd ve tesbîh eserlerini altında toplayacak genel mahiyeti hâizdir. Nitekim, bestelenme amaçları, bestelendikleri usûller ve şekilsel yapılarıyla birer ilâhî olma özelliği gösteren bu eserlerin, konularının da hangi nedenlerle ilâhîlerin konularından ayrı tutulamayacağını önceden belirtmiştik. O hâlde, güftelerinin tamamını ya da bir kısmını teşkil eden, tehlîl, duâ/istiâze, temcîd, tesbîh kelâmının yanı sıra, farklı tarikatlara aidiyeti sebebiyle güftelerine konu olan çeşitli dinî temaların da bu eserleri başlıca birer form olarak belirlemesi, kanaatimizce yeterli olmamalıdır. Aksi takdirde, Türk din mûsikîsi kaynaklarında genelde "mekân ve güftelerine göre" tasniflendirilen ilâhîlerin de başlıca birer form olarak kabul edilmeleri gerekir. Ayrıca, mezkûr formları genel özellikleri bakımından ayrı ayrı değerlendirdiğimizde, Türk din mûsikîsi türünü meydana getiren eserler bütünü içerisinde bir form olarak ilâhîleri tanımlandırmak oldukça güç olmaktadır.

Sonuç olarak, Türk din mûsikîsi eserlerinin tasnifine dair bu problemler dikkate alındığında, ilâhîlere benzer formların tanımlarının daraltılarak ilâhî ismi altında toplanmaları, günümüz dinî mûsikî eğitiminin gelişmesi, akademik çalışmaların tutarlılık kazanması ve mevcut tasnif problemlerinin en aza indirilmesi adına günden güne elzem bir ihtiyaç hâline gelmektedir. Bu sebeple yukarıda verdiğimiz tür ve formların tanımı çerçevesinde yine, farklı ebatlardaki bağlamaların isimlendirilmesi örneğimizden yola çıkarak tüm bu formları, "tevhîd ilâhîsi", "münâcât ilâhîsi", "na't ilâhîsi", "tevşîh ilâhîsi", "mersiye ilâhîsi", "savt ilâhîsi", "nefes ilâhîsi", "şuşul ilâhîsi", "temcîd ilâhîsi" ve "tesbîh ilâhîsi" şeklinde nitelendirmemiz bir nebze de olsa bahsettiğimiz problemlere çözüm olacaktır. Mezkûr formlara verdiğimiz bu isimler, konunun netleşmesi adına tamamen bir öneri ve örnek teşkil etmesi sebebiyle kullanılmış olup Türk din mûsikîsi kaynaklarında yer alan "ilâhî çeşitleri"nin tasniflendirmeye kıstasları çerçevesinde değiştirilebilir ve bir ilâhî çeşidi altında toplanabilir. Bu türden bir yaklaşımla yapılacak yeni tasnif çalışmaları, Türk mûsikîsinin diğer formlarındaki tasnif problemlerinin giderilmesine de katkı sağlayacaktır.

NOTLAR

¹ 16284 repertuar numaralı, bestesi ve güftesi Kenan Rifâî Hz.leri'ne ait olan Aleyke Salallâh Hayre Halkillâh ve repertuar numarası eklenmemiş Allâhümme Salli ve Sellim Alâ Seyyidinâ Muhammed isimli salavât formundaki eserlerin, TRT repertuarında şuşul formu olarak kaydedildiği bilgileri için bk. (Notam, 2017)

² 14445 repertuar numaralı, bestesi Ümit Gürelman'a ait olan Allâhümme Lâ İlâhe İllallâh Hû isimli şuşul formundaki eserin, TRT repertuarında ilâhî formu olarak kaydedildiği bilgileri için bk. (Notam, 2017)

³ 14343 repertuar numaralı, bestesi Zekâî Dede Efendi'ye ait olan Rab-bünnallâhüllezî Lâ Ma'bûde İllâ Hû isimli tevhîd formundaki eserin, TRT repertuarında tesbîh formu olarak kaydedildiği bilgileri için bk. (Notam, 2017)

⁴ İsm-i mensûb, herhangi bir ülkeye, şehre, dine, mezhebe, tarikata, ideolojiye veya isme nisbet ve aitlik bildiren isimden türemiş, sıfat vazifeli kelimelerdir ki o ismin son harfi esreli yapılarak yanına şeddeli bir "Ye" harfi ilâve edilerek yapılır. Ayrıntılı bilgiler için bk. (Sönmez, 2011: 23)

⁵ İlâhîlerin türleri için bk. (Tüysüz, 2017: 81-118)

⁶ Konuyla ilgili olarak Sivas'a ait, Ramazan ayında Sivas câmilerinde teravihlerde icrâ edilen Yâ Hannân Yâ Mennân isimli şuşul, hem günümüz akademik çevrelerince, hem icracıların ve hem de Sivaslılar tarafından bir Ramazan ilâhîsi olarak meşhur olmuş tarihî bir eserdir. Ahmet Hatipoğlu'nun derlemiş olduğu notada eserin formu ilâhî, Selahaddin Eyyûbi Işksalın derlediği notada ise şuşul olarak verilmiştir. Bu eserle ilgili bilgiler için bk. (Tüysüz, 2017: 91-92)

⁷ Bu çalışmada, bizim ilâhî olarak değerlendirilebileceğini ifade ettiğimiz tevhîd, münâcât, tevşîh, savt, tesbîh formları incelenmemiştir. Ayrıntılar için bk. (Kopar, 2020: 326-343)

⁸ Durak formunun kendine has durak evferi usûlü ile bestelendiği dikkate alınsa bile bu form hiçbir tekkede usûllü olarak okunmaz. Bu sebeple durak formunun ilâhî formu altında değil, başlıca bir form olarak değerlendirilmesi daha uygun olacaktır.

⁹ Bu formların usûlleri için bk. (Notam, 2017)

¹⁰ "kurgusal bütünlük" ifadesi, bir önceki tanımda geçen "kompozisyon" ifadesiyle eş anlamlıdır. Bir mûsikî eserinde kompozisyon, o eseri meydana getiren yapısal özelliklerinin bir araya getirilerek bir bütünü ifade etmesidir. Ayrıca bir eserin kompozisyon özellikleri, o eserin hangi form grubu içinde sınıflandırılacağına belirleyici bir unsurdur. Kompozisyon ve şekil ilişkisi hakkında bilgiler için bk. (Öztuna, 1990b: 342)

¹¹ Motif ögesinin "bölümcük" olarak da isimlendirilmesi ve özellikleri ile ilgili ayrıntılı bilgiler için bk. (İlerici, 1981: 288)

¹² Batı müziğinde genelde en az sekiz ölçüden bir bölüm meydana gelir. Türk mûsikîsinde ise iki motif bile bir bölüm ya da eserin tamamını meydana getirebilmektedir. Konuyla ilgili ayrıntılı bilgiler için bk. (Ezgi, 1935: 18); (İlerici, 1981: 289)

¹³ Bir eserin şekil öğelerinin sembolizasyonu, onun daha ziyade ölçü sayısı ile alakalıdır. En yalın genellemeyle; iki ölçüden motif, iki motiften cümle, iki cümleden ise bölümlerin meydana gelebileceği görülmektedir. Konuyla ilgili ayrıntılı bilgiler için bk. (Say, 2001: 138); (Akdoğan, 1996: 59); (Ezgi, 1935: 54-56.)

¹⁴ Makalenin "Tamamı Tek Cümleden İbarete Şekil Yapısı" konusuna bk.

¹⁵ Konuyla ilgili daha ayrıntılı bilgiler için bk. (Akdoğan, 1996: 68) Bu sembollerin Türk mûsikîsi eserlerinde kullanımları için bk. (Özkan, 1998: 81-89)

¹⁶ Konuyla ilgili daha ayrıntılı bilgiler için bk. (Öztuna, 1990a: 385); (Özkan, 1998: 87-89)

¹⁷ Şekilsel anlamda incelediğimiz 1192 adet ilâhînin, hangilerinin birer birer olarak bu üç ana şekil yapısı altında toplanabileceğini sayı cinsinden belirtmemizdeki amaç, bu üç ana yapının bir genelleme çerçevesinde tespit edilmiş olmasıdır. Ayrıca eserlerde aranağmele-

rin farklı kısımlarda kullanılması, ölçü ve motiflerdeki dönüş-tekrar sayılarının farklılık arz etmesi, makamsal özellikler sebebiyle asma karar seslerindeki farklı kalıpların, farklı sayıda ölçüler meydana getirmesi ve bu nedenlere bağlı olarak biçimsel öğelerindeki sayıların simetrik olarak değişkenlik göstermesi gibi farklılıklar, her bir eserin bir şekil yapısı altında gösterilmesini zorlaştırmaktadır. Bu mânâda sayıca bir tasniflendirmenin, eser analizlerine has daha büyük çalışmalar içerisinde yapılması daha uygun olacaktır. Detaylı bilgiler için bk. (Notam, 2017)

¹⁸ Türk müzikisinde cümlelerin, usûl, lahin, güfte, vurgu özelliklerinden dolayı birleşerek bölümleri meydana getirdiğini ve bölüm sembollerinin de büyük harflerle sembolize edildiği örnekler için bk. (İlerici, 1981: 293-301;)(Ezgi, 1935: 56) Ayrıca, Türk Müzikisi eserlerinde biçim sembolü olarak büyük harflerin kullanımı konusu için bk. (Özkan, 1998: 81-89)

¹⁹ Batı müziğine göre a+b+c+b şeklinde de gösterilebilen cümleleri, ilâhilerin basit yapılarını daha net ifade edebilmek sebebiyle genelde Türk müzikisinde bölüm sembolleri olarak kullanılan A+B+C+B harfleriyle sembolize etik ve diğer örneklerimizde de cümleler için büyük harf sembollerini tercih edeceğiz. Türk müzikisinde bölüm sembolleri için bk. (Özkan, 1998: 81-89)

²⁰ TRT repertuar numarası 14432. Bk. (Notam, 2017)

²¹ Müzikîde cümlelerin usûl, lahin, güfte, vurgu özelliklerinden dolayı birleşerek bölümleri meydana getirebileceği ve büyük harflerle sembolize edildiği örnekler için bk. (İlerici, 1981: 293-301;)(Ezgi, 1935: 56) Ayrıca, Türk Müzikisi eserlerinde biçim sembolü olarak büyük harflerin kullanımı konusu için bk. (Özkan, 1998: 81-89)

²² TRT repertuarında bulunmamaktadır. Bk. (Notam, 2017)

²³ TRT repertuar numarası 18353. Bk. (Notam, 2017)

²⁴ TRT repertuarında bulunmamaktadır. Bk. (Notam, 2017)

²⁵ TRT repertuar numarası 21515. Bk. (Notam, 2017)

²⁶ Konu başlığı altında bir adet örneğini sunduğumuz ve mezkûr usûllerde bestelenen bu yapılarla sahip ilâhiler için bk. (Notam, 2017)

²⁷ TRT repertuar numarası 14271. Bk. (Notam, 2017)

²⁸ 15123 repertuar numaralı bu ilâhî için bk. (Notam, 2017)

²⁹ 14459 ve 16100 repertuar numaralı bu ilâhîler ve benzer yapıdaki ilâhîler için bk. (Notam, 2017)

³⁰ 14480 ve 16362 repertuar numaralı bu ilâhîler ve benzer yapıdaki ilâhîler için bk. (Notam, 2017)

³¹ Niyaz ilâhîleri ile ilgili ayrıntılı bilgiler için bk. (Ateş, 2015: 175)

³² Usûl ya da zikir ilâhîleri ile ilgili ayrıntılı bilgiler için bk. (Uzun, 2000: 66)

³³ Cumhuriyet ilâhîleri ile ilgili ayrıntılı bilgiler için bk. (Özcan, 1996: 94)

³⁴ 14373 repertuar numaralı bu ilâhî için bk. (Notam, 2017)

³⁵ 14584 repertuar numaralı bu ilâhî için bk. (Notam, 2017)

³⁶ TRT repertuarında bulunmayan bu ilâhî için bk. (Tüysüz, 2017: 89)

³⁷ 14399 repertuar numaralı bu eser, TRT repertuarında da ilâhî olarak kaydedilmiştir. Bk. (Notam, 2017)

³⁸ 14527 repertuar numaralı bu eser, TRT repertuarında da ilâhî olarak kaydedilmiştir. Bk. (Notam, 2017)

³⁹ Bu tanımda na'tların, serbest olarak da icrâ edilebildiği ifade edilmiştir. Fakat ilâhîlerin genel özellikleri açısından bakıldığında, icrâsı serbest olarak yapılan na't örnekleri dışında kalan usûllü bestelenmiş na't örneklerinin ilâhî başlığı altında değerlendirilmesi daha uygun olacaktır. Konuyla ilgili daha ayrıntılı bilgiler için bk. (Uzun, 2000: 66)

⁴⁰ Makalenin, "İlâhî Güftelerinin İçerdiği Konular" kısmına bk. Ayrıca, Hz. Peygamberi (s.a.v.) konu edinen, Gül Yüzünü Rüyamızda Görelim Ya Rasûlallah isimli, 14212 repertuar numaralı ilâhî örneği için bk. (Notam, 2017)

⁴¹ 13492 repertuar numaralı bu eser için bk. (Notam, 2017)

⁴² Tevşihlerin bir ilâhî türü olduğu bilgileri için ayrıca bk. (Ezgi, 1935: 76-77)

⁴³ 14313 repertuar numaralı bu eser için bk. (Notam, 2017)

⁴⁴ Makalenin, "İlâhî Güftelerinin İçerdiği Konular" kısmına bk.

⁴⁵ 14385 repertuar numaralı bu eser, TRT repertuarında da ilâhî olarak kaydedilmiştir. Bk. (Notam, 2017)

⁴⁶ Kaynaklarda, "ilâhî" kelimesinin bir müzikî terimi olarak kullanılmaya başlamasına 17. yüzyıldan önce rastlanılmamaktadır. Bu kelime yerine "savt" ya da "savt okumak" tabirinin kullanıldığı muhtemel kabul edilmektedir. Bu mânâda, muhtelif kaynaklarda Hacı Bayrâm-ı Velî (k.s.) Hazretlerinin (ö. 833/1430) "annesinin çamaşır yıkarken savt okuduğu" rivayeti, bu ihtimâli teyit eder niteliktedir. Savt formu ve bu rivayetle ilgili bilgiler için bk. (Uzun, 2000: 65-67)

⁴⁷ Usûl ya da zikir ilâhîleri hakkında ayrıntılı bilgiler için ayrıca bk. (Uzun, 2000: 66)

⁴⁸ 16141 repertuar numaralı bu eser, TRT repertuarında da ilâhî olarak kaydedilmiştir. Bk. (Notam, 2017)

⁴⁹ Konuyla ilgili daha ayrıntılı bilgiler için bk. (Bozçalı, 2006: 55); (Gölpınarlı, 1992: 7)

⁵⁰ 16038 repertuar numaralı bu eser için bk. (Notam, 2017)

⁵¹ 16235 repertuar numaralı bu eser için bk. (Notam, 2017)

⁵² Repertuar numarası verilmemiş bu eser için bk. (Notam, 2017)

⁵³ 16399 repertuar numaralı bu eser için bk. (Notam, 2017)

KAYNAKÇA

AKDOĞU, O. (1996). *Türk Müziği'nde Türler ve Biçimler*. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

ATEŞ, E. (2015). *Türk Din Müzikisi*. İstanbul: Rağbet Yayınları.

BANARLI, N.S. (1983). *Resimli Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

BOZÇALI, M. (2006). *Alevi Bektaşî Nefeslerinde Dini Muhteva*. İstanbul: Horasan Yayınları.

CAN, H. (1996). Dinî Türk Müzikisi Lügatı. *Müzikî Mecmuası* 19, 56-57.

EZGİ, S. (1935). *Nazarî ve Amelî Türk Müzikisi*. İstanbul: Kâatçılık ve Matbaacılık Anonim Şirketi.

GÖLPINARLI, A. (1992). *Alevî Bektaşî Nefesleri*. İnkılâp Kitabevi, İstanbul.

İLERİCİ, K. (1981). Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

KAHRAMAN, S.A. & DAĞLI, Y. (2003). *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnâmesi*: İstanbul. Yapı Kredi Yayınları.

KOCA, F. (2013). *İslâm Tarihi ve Medeniyetinde Salâlar ve Salavâtlar (Anadolu Örneği) (Doktora Tezi)*. Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.

KOPAR, S.V. (2020). *Türk Din Müzikisi'nde Kullanılan Usûller*. İstem 325-346.

KÖPRÜLÜ, M.F. (1980). *Türk Edebiyatı Tarihi*. İstanbul.

Notam (2017). *1A Takımı Bilgisayar Yazılım*, İstanbul.

ÖZCAN, N. (2001). *Türk Din Müzikisi Ders Notları*. İstanbul: Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi.

ÖZCAN, N. (1996). Cumhuriyet İlahisi. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi.

ÖZKAN, İ.H. (1998). *Türk Müsıkisi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

ÖZTUNA, Y. (1990a). Büyük Türk Müsıkisi Ansiklopedisi. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları,

ÖZTUNA, Y. (1990b). Büyük Türk Müsıkisi Ansiklopedisi.

PALA, İ. (2013). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yayınları.

SÂMÎ, Ş. (2015). İlahî. Kâmus-ı Türkî.

SAY, A. (2001). *Müziğin Kitabı*. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

ŞENER, H.İ. & YILDIZ, A. (2011). *Türk İslâm Edebiyatı*. İstanbul: Rağbet Yayınları.

SÖNMEZ, İ. (2011). Kur'ân-ı Kerim'deki Örnekler Çerçevesinde Arap Gramerindeki Sıfat-ı Müşebbeheler ve Mübalağalı İsm-i Failler (Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

TIRAŞCI, M. (2018). Türk Din Müsıkisi Terim ve Türlerinin Tasnifine Dair Farklı Bir Deneme. *İnsan Ve Toplum Bilim. Araştırmaları Derg.* 7, 204–217. <https://doi.org/10.15869/itobiad.460942>

TIRAŞCI, M., 2015. *İlahiyat Fakülteleri İçin Dinî Müsiki Ders Notları*. İstanbul: Dört Mevsim Yayıncılık.

TURABİ, A.H. (2018). Müsiki, in: Türk Din Müsıkisi El Kitabı. Ankara: Grafiker Yayınları.

TÜYSÜZ, F. (2017). Türk Din Müsıkisi Formlarında İlahî ve TRT Reperuarındaki İlahîlerin İncelenmesi (Yüksek Lisans Tezi). Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sivas.

UZUN, M. (2000). *İlahî*. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi.

YALTIRIK, H. (2002). *Trakya Bölgesinin Tasavvufî Halk Müziği - Notalarıyla Nefesler - Semahlar*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

YEKTA, R. (1986). *Türk Müsıkisi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.