



TÜRK MÜZİK FOLKLORUNDA ŞİİR, MÛSİKÎ VE RAKSIN TARİHİ BİRLİKTELİĞİ

Serdar UĞURLU*

Geliş Tarihi: Şubat, 2017

Kabul Tarihi: Haziran, 2017

Öz

Türk müzik folkloru, üzerinde yeterince çalışmanın yapılamadığı alanlardan biri olarak durmaya devam etmektedir. Türk müzik kültüründe şiir ile musikinin birlikteliği meselesi de doğal olarak çok fazla irdelenmemiştir. Türk kültür tarihine bakılınca bu birlikteliğin, şaman denilen dinî-mistik şahsiyetlerin törenleriyle ilk kez başladığı görülecektir. Bu birliktelikte ayrıca üçüncü bir unsur daha vardır ki; o da danstır. Şamanlara ait rakslar bu birlikteliğin aslında üçüncü ayağını oluşturmaktadır. Şamanlar, incelendiğinde görülecektir ki; Türk tarihinin en eski şairleri olmanın yanında ayrıca musikişinasları ve halk dansçılarıdır da. Şiirin, musikinin ve raksın bir arada icra edildiği o eski icra geleneği, Türklerin İslamiyet’i kabul etmesiyle bozulmamıştır. Bu tarihten itibaren şaman veya kam törenlerindeki şiirin, musikinin ve raksın birlikteliği son bulmamış aksine mahiyet değiştirerek icrasına devam etmiştir. Türk - İslam dünyasında özellikle on üçüncü asırdan sonra Mevlevilik ve Alevi-Bektaşilik gibi tasavvufi ekollerin sayılarının artması sonucu, bu üçlü birliktelik daha farklı bir mecraya sürüklenecek devam etmiştir. Tasavvufi gelenek çerçevesinde şiir, musiki ve raks, Mevlevilik adabına uygun olarak “Mevlevi Semâ’ Töreni”ni oluştururken; Alevi-Bektaşî geleneği çerçevesinde ise şiir ve musikiye “Alevi-Bektaşî Semâh Töreni” eşlik etmiştir. XVI. Asırdan itibaren ise tasavvufi cereyana ek olarak âşıklar ortaya çıkmış ve âşıklık geleneği çerçevesinde din dışı konularda yazdıkları şiirleri sazları ile icra etmeye başlamışlardır. Âşık sanatında farklı olarak sadece şiir ile musikinin birlikteliğinden bahis olunabilmektedir. Ritüellerin zayıflaması ile şiir ile musiki üçlü birliktelikten ayrılarak raksın dışında bir bütün vücuda getirmişlerdir.

Anahtar Sözcükler: Şiir, Musiki, Raks, Dans, Âşık Musikisi, Mevlevi Semâ’ı, Bektaşî Semâhı, Şaman Musikisi.

THE HISTORICAL ASSOCIATION OF POEM, MUSIC AND DANCE IN TURKISH MUSIC FOLKLORE

Abstract

Turkish music folklore has gone on being one of the fields that the studies have been done sufficiently on it. The matter on the association of poem and music in Turkish music culture has not been reviewed naturally too much. When the history of Turkish culture is considered, it will be seen that this association started firstly in the religious-mystic persons' ceremonies that they are named as Shamanist. Moreover, this association has got a third factor that it is dance. Belly dances belonging to Shamanists comprise the third section of this association. When it is reviewed, it will be seen that Shamanists are the oldest poets in Turkish history, and also they are music lovers and folk dancers. The old performance tradition that poem, music and

* Yrd. Doç. Dr.; Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, serdarugurlum@gmail.com.

belly dance were performed together wasn't destroyed as Turks accepted Islam. The association between poem, music and belly dance didn't end in Shamanist or Kam ceremonies from the date but it changed its essence and it gone on its performance. As a result that there was an increase in the number of sufic ecoles such as Mevleviyeh and Alawism-Bektashism in Turkish-Islam world especially as following thirteenth century, this triple association gone on as getting into the different channel. While poem,music and belly dance provide “Mevlevi Heaven Ceremony” properly to Mevleviyeh customs within the frame of the sufic tradition; “Alawite-Bektashi Heaven Ceremony” took with poem and music within the frame of Alawite-Bektashi tradition. Lovers showed up as additional to the sufic movement from XVI. century and within the frame of devotion tradition, people started to perform their poems with their withe which were not about the religion. The association of poem and music would be only mentioned differently in the art of lovers. They made poem and music in a complete nature except from belly dance as they separated from the triple association with the declination in rituals.

Keywords: Poem, Music, Belly Dance, Minstrel Music, Mevlevi Semai, Bektashi Semahi, Shamanist Music.

1. Giriş

Halk edebiyatı çalışmalarında özellikle alan araştırmacılarının en çok zorlandıkları meselelerden birisinin, halk şiirindeki tür, şekil ve ezgi meselesi olduğu görülmektedir. “*Tür*” ve “*şekil*”in anlaşılmasında “*ezgi*” önemli bir konuma sahiptir. Ancak buna rağmen “*ezgi*”nin konumunu tam olarak tespit edebilmek her zaman pek mümkün olmamaktadır. “Şeklin ne demek olduğu, türü nelerin belirlediği, şeklin türü oluşturmada bir rolünün olup olmadığı, ezgilerin türe ve şekle etkisinin ne olduğu ya da sadece ezginin türü belirlemede yeterli olup olmadığına dair sarf edilen düşünceler, karmaşaya neden olmuştur”(Uğurlu, 2013: 166). Bu konunun tam olarak tespit edilemeyişinin nedenlerinden birisi, halk edebiyatçıların müzikoloji alanındaki yetersizlikleridir. Bu hususta Pertev Naili Boratav *100 Soruda Türk Folkloru* adlı eserinin sonunda, eseriyle ilgili yaptığı özeleştiri (1984: 249) “Halk müziği, halk dansları ve öteki halk sanatları bahislerinin ele alınmamış olmasının tek sebebi, bu işin bizim yeteneğimizi aşmasıdır; bu türden yaratmaların bütün yönleriyle incelenmesi ayrı bir uzmanlık işidir” diyerek mevcut yetersizliğe işaret etmektedir. Meselenin ele alınması görüldüğü üzere Boratav tarafından müzikoloji alanının uzmanlarına bırakılmıştır. Bir diğer güçlük ise konunun binlerce yıla dayalı zor ve karmaşık bir musiki tarihine dayanıyor olmasıdır. “Türk musiki sistemi, Batı musikisinden sonra dünyanın en yaygın musiki sistemidir. Atlantik kıyılarından (Fas), Çin’e, Sibiryazı buzullarından Hindistan içlerine kadar bu sistem ya hâkim durumdadır veya o ülkelerin halk musikisinde unutulmaz izler bırakmıştır” (Tunalı, 1966: 40). Halk musikisinin böyle kadim bir geçmişe ve engin bir coğrafyaya dayanıyor olması onunla ilgili yapılacak olan çalışmaları oldukça güçleştirmektedir. Bu gibi nedenlerden kaynaklanan yetersizlikler, terminolojinin oluşturulması esnasında bile kendisini göstermekte ve konunun üzerindeki sis perdesi istenildiği ölçüde kaldırılamamakta; halk müziği, saz şairleri ve geleneksel musiki bağlamında karşımıza

çıkan pek çok kavramın içi yeterince doldurulamamaktadır. Çalışmamız bu bağlamda terminoloji sorunları üzerine bir çalışma olmaktan ziyade, halk edebiyatındaki şiir, musiki ve dans üçlüsünün tarihi birlikteliği üzerine bir çalışma olacaktır. Bu nedenle üzerinde bir müzikolog kadar bilgi sahibi olunması gereken teknik mevzulara girme gereği duyulmamıştır. Başlıktan da anlaşılacağı üzere çalışmamızda sadece şiir, musiki ve dans unsurlarının geçmişten günümüze göstermiş oldukları üçlü birlikteliğe ve Türk müzik folklorundaki tarihsel serüvenine değinilecektir. Bu unsurların en erken devirlerden itibaren icra edilmiş töreleri, törenleri, ilk temsilcilerinin kimler olduğu, zaman içerisinde ne gibi değişimlere maruz kaldıkları ve bu üçlü birlikteliğin hangi durumlarda sekteye uğradığı ya da hangi formlara girerek günümüze kadar bu birlikteliği korudukları, ele alınmaya çalışılacaktır.

1.1. Türklerde Müzik

Türk müzik tarihi, Türk tarihi kadar eski olduğu gibi en az onun kadar da zengin bir birikime sahiptir. Türklerin tarihi geçmişlerinde başlarından geçen sıra dışı maceralar, ele geçirip yurt edindikleri ülkelerin ve coğrafyaların büyüklüğü düşünülecek olursa, Türk musiki tarihinin doğru düzgün tespit edilmesinin ne kadar müşkül bir uğraş olduğu hemen anlaşılacaktır. Ayrıca bu tarih incelendiğinde görülecektir ki; Türkler, tarih sahnesine çıktıkları ilk zamanlardan günümüze kadar müziği hep kullanmış ve her daim müzikle olmuş bir millettir. Bunun ilk belgelerine Maurice Courant'ın 1912 yılında kaleme aldığı ve daha sonra 1921'de *Lavignak Musiki Ansiklopedisi*'nde yayınladığı "Klasik Çin Musikisi Tarihi" adlı çalışmasından ulaşabilmekteyiz (Berker, 2003: 78). Berker'in ifade ettiğine göre Maurice'nin kaleme aldığı bu çalışma, milattan en az on asır öncesine kadar giden bir dönemi kapsamaktadır. Maurice'in, Çin musiki tarihinin yanında bir Orta Asya kavmi olan Türklerin musikisine de eserinde yer vermiş olması, eseri Çin musiki tarihi adına olduğu kadar Türk musiki tarihi adına da kıymetli bir eser hâline getirmiştir. Eser sayesinde Türk musiki tarihini, milattan önceki dönemlerden itibaren başlatma imkânı doğmuştur.

Sonraki asırlarda Türklerin müzikle olan ilişkilerinin bitmediği görülmektedir. Türklerin M.Ö. III. asırda kurdukları Hun İmparatorluğu döneminde musikiye dair olan ilgileri çeşitli kaynaklara yansımıştır. "Hun hükümdarlarının saraylarında müziğe karşı ilgi duyulduğu ve sarayda müzik heyetlerinin olduğunu Çin kaynaklarından öğrenmekteyiz. Hun büyüklerinin kurganlarında, ölen kişiye ait değerli eşyalar olduğu bilinmektedir. Bu kurganlarda telli sazlar ve davullar bulunması Hun ileri gelenlerinin müziğe verdikleri önemi göstermektedir" (Vural, 2016: 68-9). Türkler görüldüğü üzere en eski zamanlardan itibaren musikiye meyilli bir millet olduğunu göstermektedir. Bu dönemlerden itibaren telli çalgı olarak kopuzu ve vurmali çalgı olarak da davulu kullanmış bir millettir. Bu çalgı aletleri zaman içerisinde bazı şekil ve isim

değişikliklerine uğramış olsalar da özellikle Türk halk musikisinde kullanımına devam edilerek, günümüze kadar vazgeçilmez olduklarını göstermişlerdir. Bahattin Ögel'in *Türk Kültür Tarihine Giriş* adlı çalışmasının dokuzuncu cildi olduğu gibi bu mevzuya hasredilmiş bir çalışma olup, eserin Türk sazlarının en eski kökenlerine ve tiplerine dair ele alınan bölümünde kopuz ile ilgili ayrıca ayrıntılı bir malumata da yer verilmiştir (Ögel, 1991: 1-38).

Vertkov'un aktardığına göre Hakas ve Kırgız Türklerinde *komus* veya *kopuz* olarak adlandırılan bu çalgı aleti "2 veya 3 telli bir sazdır. Altay çevresinde *tobşur* denen saz ile Tuva'daki *topşular* adlı sazlarla aynı kökten gelir. Teknesi ve sapı, aynı kütükten çıkarılır. Alt kısmı, koyun veya geyik boynuzu ile kaplanır. Perdeleri yoktur. Telleri, at kılı veya koyun bağırsağı ile yapılır. İki telinden birisi ak, diğeri ise kara idi. Alt teli, beşliktir. 70-80 santim kadar uzunluğu vardır (Ögel, 1991: 3).

Kopuz denilen sazda tellerin, çelik tel yerine, at kılı veya koyun bağırsağı ile yapılıyor olmasının nedeni, kopuzdan alınmak istenilen ses ile alakalıdır. Şaman, kam, baksı ya da ozan denilen şair-musikişinas tiplerin kopuzdan beklentisi buğulu ve pes bir sestir. Bu pes ve buğulu ses ile şaman ya da kam denilen mistik kişi, sergilediği ritüelinde kendisinden geçerek izleyenleri etkileyebilecektir. Çelik tellerle bunu yapmak mümkün değildir. Özellikle bu nedenle İslam öncesi dönemde, insan sesi ve raks unsurları ön planda tutulmuş, enstrüman ise arka planda bırakılmıştır. Bu bağlamda Türk yaylı çalgılarına çelik telin girebilmesi için Türklerin İslam dini ile birlikte Arap ve Fars musikileri ile de temas edecekleri zamana kadar asırların geçmesi gerekecektir.

Türkler, milattan önceki dönemlerden XIII. asra kadar diye de tabir edebileceğimiz bu ilk dönemde, müziği özellikle iki alanda kullanmışlardır. Bunlar dinî ve askerî alanlardır. İlk dönem, başlangıçtan Meragalı Abdülkadir'e (1360-1435) kadar uzanan ve çeşitli kaynaklarda "Hazırlık veya Oluşma Dönemi" diye de tabir edilen bir dönemdir (Berker, 77 ve Ak, 42). Dünya literatüründe Türkler kasıtlı olarak her ne kadar savaşçı, asi ve barbar bir millet olarak gösterilseler de aslında durum ilk dönemden itibaren bunun tam da aksidir. Gerçekte Türkler birçok alanda olduğu gibi güzel sanatlar alanında da Dünya'da ilklerin sahibi olmuş bir millettir. Bu niteliğin bilimsel bir tespitten ibaret olduğu, Türklerin sanat ürünleri incelendiğinde daha kolay anlaşılacaktır; çünkü Türkler, göçebe ve savaşçı oldukları kadar inançlı ve güzel sanatlara da düşkün bir millettir. "Güzel sanatlar deyiminin içinde de resim, mimari, süsleme, oymacılık, hat, tezhib, ciltçilik ve musiki bulunmaktadır. Yabancıların yazdığı bilim eserlerine göre tarihte ilk duvar resimlerini yapanlar, Samarra'da ilk hayvanat bahçesini kuranlar, hareketli harfler kullanarak ilk defa kitap basanlar (tarih kitaplarımızın öğrettiği gibi Gutenberg değil) Türklerdir" (Tanrıkorur, 1998: 204). Bu veriler Türklerin, iddia edildiğinin aksine, ilkel bir

kavim olmadığına delildir. Türklerde bu dönem hâkim olan kültür geleneği sözlü kültür geleneğidir. Aslında eski Türklere dair vesika eksikliğinin bir nedeni de bu sözlü kültür geleneğidir. Sözlü gelenek genelde kayıt altına alınmadığı için bugün maalesef Türk musikisine dair verimler büyük ölçüde kaybolup gitmiştir. İkinci neden ise Türklere hâkim olan göçebe hayat tarzıdır. “En eski ve devamlı topluluklardan biri olan Türkler, aşağı yukarı dört bin yıllık mazileri boyunca Asya, Avrupa ve Afrika kıtalarına yayılmış büyük bir millettir” (Kafesoğlu, 1997: 41). Göçebelik, Türk topluluklarının geniş bir coğrafyaya yayılmasına ve doğal olarak kültürel alanın da zenginleşmesine vesile olurken, yerleşik bir medeniyet kurmalarına ise mani olmuştur. Yerleşik medeniyetlerin yaygın olarak kullandıkları yazı, bu dönemde Türkler arasında vardır; ancak hâkim değildir. Yazının hâkimiyetinin başlaması için 12.-13. asırların gelmesi gerekecektir.

Bununla birlikte gerek sözlü kültürün hâkim olduğu ve gerekse de yazılı kültüre geçilen dönemlerde olsun, müzikal anlamda, tavrıda ve enstrüman kullanımında kuvvetli bir değişimin olmadığı görülmektedir. Türklerin özellikle Oğuz Türklerinin, Ötügen ve çevresini yine bir Türk boyu olan Uygur Türklerine bıraktıktan sonra, Orta Asya’dan Batı’ya doğru olan ve asırlarca süren yürüyüşlerinde, farklı coğrafyalarda ve farklı kültürlerle 1250 yıl boyunca bir arada olmalarına rağmen, müzikal anlamda kullandıkları temel enstrümanların ve ses sistemlerinin değişmeden kalmış olması, gerçekten hayret edilecek bir durumdur. Bu hayret edilesi durumun nedeni, Türk ses dizisidir. On üçüncü asır Azeri Türklerinden olan ve aynı zamanda ilk Türk musiki nazariyatçısı olarak kabul edilen Safiyyüddin el-Urmevî’nin (ö.693/1294) kaleme aldığı *Er-Risâletü’ş-Şerefiyye* adlı eserinde Türk ses dizisi, şu şekilde açıklamaktadır:

Ses teorisi ve buna bağlı konuların işlendiği birinci bölümde nağmenin oluşumu ve özellikleri, tizlik ve pestlik sebepleri, insan hançeresiyle telli ve nefesli müzik aletlerinde sesin oluşumu ve nitelikleri ele alınmaktadır. İkinci bölümde ses aralıklarının oluşturulması, meydana gelen aralıkların birbiriyle oranları, kulağa hoş gelen (mülâyim) ve hoş gelmeyen (mütenâfir) ses aralıklarının oranlarının tespiti; üçüncü bölümde ses aralıklarının titreşim değerlerinin toplanması, bölünmesi ve çıkarılması ile cins adı verilen dörtlülerin oluşturulması üzerinde durulmaktadır. Eserin dördüncü bölümü şu konuları içine alır: Cinslerin düzeni ve dörtlülerin bir ve iki oktav içindeki tertibi, dizilerdeki ortak sesler, telli müzik aletlerinin akortları ile ud sazı üzerinde on yedi perdenin açıklanması, tanini, mücenneb, bakiye aralıklarının izahı ve bu aralıklardan makam dizilerinin tertibi, farklı akortların ud sazı üzerinde açıklanması, nağmelerde yapılabilecek geçkiler. Risâle, îka‘ ve devirlerinin oranları ile beste yapmada pratik bilgilerin anlatıldığı beşinci bölümle

sona erer (Uygun, 2008: 130-131).

Türk ses dizisinin eserde henüz XIII. yüzyılda iken bu kadar ayrıntılı olarak açıklanmış olması, İngiliz müzisyen ve aynı zamanda bir müzik tarihçisi olan Sir C. Hubert Paryy'i etkilemiştir. Sir C. Hubert Paryy (1848-1918) "Safiyüddin'in fizik ve matematik esaslarıyla açıkladığı Türk dizisini *tahayyülü bile muhal derecede mükemmel ses dizisi* olarak değerlendirmiştir" (Berker, 2003: 78). Safiyüddin'in *Er-Risâletü's-Şerefiyye* adlı eserinden başka bir de *Kitâbü'l-Edvâr* adlı eseri vardır ki, "Bu eserde yer alan *Nevrûz Remel Beste* bugün elimizdeki Türk musikisi eserlerinin en eskisidir" (Ak, 2014: 31). Görüldüğü üzere "Türkler ve müzik" denildiğinde zannedildiğinin aksine, aslında mühim bir konuya da girildiği anlaşılmaktadır.

Türk musiki tarihinde müzik folklorumuzun bugüne kadar beslendiği iki ana kültür alanı vardır. Bunlar *kuzey* ve *güney* alanlarıdır. Türk halk musikisinin temel menşeyini aldığı alan, *kuzey* diye tabir edilen alandır. Bu alan, *Volga-Ural ve Sibirya* çevresiyle sınırlı göçükse de güney Türk kavimlerinin kırsal kesimlerinde göçebe kültürü ile yaşamaya devam eden Yörük Türkleri, bu alana benzer olan usulleri kendi musikilerinde sürdürürler. Bu nedenle birkaç genç Türk araştırmacı ile birlikte Macar müzikolog Bela Bartok'un 1936 yıllarında Güney Anadolu Yörükleri arasında yaptığı gezilerde Macar halk musikisinin eşlerine rastlamış olmaları; yine benzer örneklere Bartok'un, Volga ve çevresindeki Çuvaş ve Tatar topluluklarında da denk gelmiş olması, aslında şaşılacak bir husus değildir (Rasonyi, 1971: 38-39). *Güney* alanı ise Türklerin daha çok Oğuz boyunun takip ettiği güzergâhtaki Farsî ve Arap tarzının da tesiriyle şekillenmiş olan Batı Türkleri coğrafyasıdır. İslam dininin de tesiriyle Türk musikisinin bu kolunda Fars ve Arap kaynaklı yeni sentezlerin oluştuğu rahatlıkla görülebilmektedir. Bu bağlamda İslam öncesi dönem de düşünülecek olursa, Türk musikisinin; şiir, musiki ve raks bağlamında, gelişim seyrine dair kabataslak, ayrıntılarına inmeden şu şekilde bir tasnifleme yapmak mümkündür;

A) İslam Öncesi Dönem Türk Musikisi

a. Dini-Mistik Musiki (Şaman Müziği)

b. Askerî Musiki

B) İslami Dönem Türk Musikisi

a. Dini Musiki

1. Tekke Müziği

2. Cami Müziği

3. Medrese Müziği

b. Askerî Musiki

1. Mehter Müziği

c. Halk Musikisi

1. Âşık Musikisi

d. Divan (Enderun) Musikisi

Bugün geldiğimiz aşamada Türk müzik folklorunun İslam öncesi dönemlerine dair elimizde yeterince malumatın olduğunu söylememiz pek mümkün değildir. “Eski Türklerin, dinî büyük tören ve ayinlerinin nasıl yapıldığını tam olarak bilemiyoruz. Bütün bildiklerimiz Çin ve Arap kaynaklarının ve Türk boylarının destan ve destani hikâyelerindeki haber kırıntılarından ibarettir” (İnan, 1976: 46). Muhtemelen Şamanizm’in egemen olduğu erken dönemde şaman denilen dinî-mistik tiplerin dışında da halk musikişinasları, sanatkârları olmalıdır; ancak onlardan günümüze ulaşan fazla bir şey maalesef yoktur. Yukarıdaki tasnifte, çalışmamızın konusu gereği şiirin, müziğin ve raksın birlikteliğinin görülebildiği maddeler İslam öncesi dönem için *a. Dini-Mistik Musiki (Şaman Müziği)* iken, İslami dönemde ise *Tekke Müziği* ve bir seviyeye kadar da *Mehter Müziği*’dir. Bu nedenle diğer maddelere çalışmamızda derinlemesine girilmeyecek sadece yeri geldikçe yüzeysel bilgiler verilmekle yetinilecektir.

1.2. İslam Öncesi Dönem Türk Musikisi

1.2.1. Dini-Mistik Musiki (Şaman Müziği)

İslam öncesi Eski Türkler döneminde sözlü geleneğin icracıları; dinî, sihri, büyü ve mistik tipler olarak kabul edilen *şaman*, *kam* ve *baksı* denilen tiplerdir. Bu tipler, pek çok farklı vazifeyi ifa etmelerinin yanında, aynı zamanda Türk musikisinin de en eski temsilcileri olarak görülmektedirler. Köprülü *Türk Edebiyatı Tarihi* adlı eserinde (2003: 94) “En eski Türk şairleri Tonguz’ların “Şaman”, Altay Türklerinin “Kam”, Yakutların “Oyun”, Kırgızların “Bahşı”, Oğuzların “Ozan” dedikleri “sâhir-şair”lerdir” diyerek onların “Sihirbazlık, rakkaslık, musikişinaslık, hekimlik, şairlik” gibi birçok vasıfları bünyelerinde bulundurduklarından söz eder. Genel anlamda şaman denilen bu mistik tipler, XIII. asra kadar, “musiki, şiir ve dans”tan oluşan üçlü birlikteliği genel hatlarıyla törenlerinde kullanmaya devam etmişlerdir. Ancak bu icra ediliş, müzikal anlamda oldukça ilkel bir seviyededir. Bu dönemde üçlü birlikteliğin icrasında önemli olan ve öne çıkarılan unsur daha çok “ritim” unsurudur. Ritüelin merkezinde dansın olması “ritim” unsurunu önemli hâle getirmiştir. Bu hususta Ahmet Şahin Ak *Türk Musikisi Tarihi* adlı eserinde (2014: 43):

Aynı ezgisel motifin tekrarından kurulu biçimden oluşan müzik, ritim açısından, özellikle şaman müziğinde, şamanın hareketlerine bağımlı ve çeşitliydi. Sözler doğaçtan kurulu olup melodi ve ritim önemliydi. Müziğin ana temelini insan sesi oluşturmaktaydı. Baksılar, kopuzlarının tellerine vurduğu monoton seslere eşlik veriyorlardı. Yani musiki aleti melodiye değil hafifçe ritme eşlik ediyordu. Destanlarda veya dualardaki ana ses de insan sesi idi.

şeklinde bir açıklamada bulunmuştur. Bu dönemde asıl olan ritüelin (tören) kendisi olduğu için gerek ses ve gerekse de melodi, ritme göre ayarlanmak durumunda idi. İnsan hayatının önemli geçiş dönemlerinde vazgeçilmez roller üstlenen şamanlar, düzenledikleri çeşitli ritüeller ile ata ruhlarına ve gökyüzündeki tanrılara kurbanlar takdim etmek, ölümlerin ruhlarını gidecekleri yerlere götürmek; büyü ve sihir yaparak tedavide bulunmak, içsel ısıyla sırra ermek, insanları kötü ruhların zararlarından korumak, fal bakıp kehanette bulunmak, hastalıkları tedavi etmek gibi pek çok vazifeyi de yerine getiren kimselerdi. Hatta dinî ve resmî merasimleri idare etmek gibi sosyal ve kültürel vazifeleri de bulunuyordu.

Şamanlar bütün bu vazifelerinin icrası esnasında şiiri, musikiyi ve özellikle de dansı hep bir arada kullanmışlardır. Bu dönemde dinî merasimlerde de şiirin, musikinin ve dansın hep bir arada kullandığı görülebilmektedir. “Diğer eski toplumlarda olduğu gibi eski Türk topluluklarında da musikinin dinî inançlarla birleştiği ve bütünleştiği kesindir. İlk din adamları kitleleri harekete geçirmek için güzel söz, güzel ses ve raks unsurunu kullanmışlardır” (Ak, 2014: 42). Ancak bu noktada Jean Paul Roux’un *Türklerin ve Moğolların Eski Dini* adlı eserinde, “Şamanizm bir din değil bir tekniktir” (2006: 59) diyerek Şamanizm’in bir din olmadığını vurgulaması, gözden kaçırılmamalıdır. Roux’un buradaki maksadı; şamanın gerçekte bir din adamı olmadığını, onun sadece çeşitli ritüelleri yöneten mistik bir kişi olduğunun anlaşılmasıdır. Ogün Atilla Budak da “Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi” adlı denemesinde benzer olarak; şaman müziğini, dinî bir törende kullanılan dinî bir müzik olarak değil de daha çok bir büyüleme aracı olarak tarif etmesi dikkat çekicidir (2000: 26-27). Yine alan uzmanlarından Mircea Eliade *Şamanizm* adlı eserinde “Şamanizm Orta ve Kuzey Asya’nın dinsel yaşamına egemen olsa da bu geniş bölgenin dini değildir” (1999: 25) diyerek bu konudaki benzer düşüncelere destek olmaktadır. Görüldüğü üzere bu bağlamda şamanları, eski geleneğin din adamları olarak görmek ve kabul etmek pek de doğru olmayacaktır. Yaşar Kalafat’ın *Altaylar’dan Anadolu’ya Kamizm-Şamanizm* adlı eserinde, Hun Türklerinin “Tengri’ye, Yir-Sub iyelerine, Yağız Yir iyelerine, Kök-Tengri (Mavi Gök) iyelerine ve *ata arvaklarına* kurban kesmelerini” (2004: 15) eski dinden çok şamanist inanışlarla alakalı görmesi, buna güzel bir örnektir. Çünkü Kalafat mevcut eserinde, Şamanizm’i eski dönemin dinî yaşamına egemen bir unsur olarak görmekle birlikte, onun bir din olmadığını, sadece bir

inaniş sistemi olduğunu öne çıkarmıştır.¹

Şamanlar bu bağlamda musiki tarihimiz açısından düşünülecek olursa, mistik nedenlerle musikiyi, çeşitli enstrümanları ve dansı, ritüellerinde birlikte icra eden ilk temsilciler olarak öne çıkmış kimselerdir. Şamanların musiki tarihimizdeki ilk musikişinas tipler olduğu gerçeğine ilaveten Köprülü *Edebiyat Araştırmaları I* adlı eserinde (2004: 72) “Şaman yahut baksı, bu ayinlerde istiğrak hâline gelerek birtakım şiirler okur ve onları kendi musiki aletiyle çalar; beste ile beraber olan ve sihri bir mahiyeti haiz sayılan bu güfteler, Türk şiirinin en eski şeklini teşkil etmektedir” diyerek aynı zamanda onların Türk edebiyatındaki nazma dair ilk ürünlerin de sahipleri olduğunu ifade etmektedir. Dinî-mistik törenlerde dansın ve musikinin şiir ile birlikte icra edilmesi, Türklerin İslam dinine geçmeleri ile son bulmamıştır. Aksine

Tarihin tanıdığı ilk atalarımız olan Hunların şaman ayinleri, X. yy.ın büyük velisi Ahmed Yesevi'den sonra musikiyi toplu ibadetin ayrılmaz parçası hâline getirecek, XIII.yy.da Konya'dan parlayan Mevlevi tarikatının ayinleri ise, Türk musikisinin, dünyanın başka hiçbir kültüründe bulunmayan ses-saz-raks üçlüsünden meydana gelen yüksek seviyedeki tekke musikisi ürünlerine öncülük edecektir (Tanrıkörur, 1998: 205).

Orta Asya menşeli ilk Türk tarikatı olan Yesevilik'in de bu bağlamda eski din ve gelenekten etkilenmemiş olması mümkün değildir. Kaldı ki Yesevilik'in, sahip olduğu heterodoks yapısı bu etkilenmeye en güzel örnektir. Yesevilik'e benzer yapılarıyla onu Bektaşilik ve Rufailik gibi meşhur başka tarikatlar takip eder. “XIII. yüzyıl sonunda İlhanî sarayında büyük tesiri olan Türk mutasavvıfı *Barak Baba*, muasır Arap yazarlarının tarifine göre, tipik Altaylı *kam* veya Kırgızların *baksı*'sının tam kendisidir” (Rasonyi, 1971: 33). Orta Asya'nın çeşitli bölgelerinde pek çok Türk topluluğu içerisinde yaşamakta olan bu sihri-büyülü sanatkâr tipler, sonraki dönemde de toplum içerisindeki müstesna konumlarını korumasını bilmişlerdir.

Şamanlar bugün hâlâ Orta Asya'daki bazı Türkî devletlerde sahip olduklarına inanılan kutsal güçleri ile pek çok töreni ve ritüeli yönetmeye devam ettikleri bilinmektedir. Kimilerine göre sadece mistik bir şahsiyet olan şamanlar kimilerine göre ise az önce de ifade ettiğimiz üzere tarihimizdeki ilk musikişinaslarımız hatta rakkaselerimizdir. Üstelik bu şahsiyetler törenlerini icra ettikleri esnada gösterdikleri dehşet verici performansları nedeniyle de kendilerinden korkulan ve çekinilen tiplerdir. Şamanlar bu törenlerde kendilerine özgü olarak bilinen ve davul denilen bir çalgı aletini kullanmışlardır. Davul ile birlikte üçlü birliktelik

¹ Ayrıca bu konu ile ilgili bakınız: Rifat Araz (1995). *Harput'ta Eski Türk İnançları ve Halk Hekimliği*. Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayınları; ve Abdülkadir İnan (2000). *Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

diyebileceğimiz şiirin, musikinin ve dansın da icra edilmesi, şaman ritüelinin vazgeçilmez unsurlarıdır. Şamanlar yönettikleri seremonilerde davulun ritmiyle kendilerinden geçer, tepinip sıçrarken birtakım şiirler okur, anlaşılmaz bir eda ile söylemekte oldukları şiirlerine çeşitli hayvan seslerinden taklitler katar ve bütün bu seremoni büyülü bir ayine dönüştürdü. Şamanların mistik törenlerinde kullandıkları çalgı aletleri her zaman davul ile sınırlı kalmamıştır. “Önceleri sadece 'koltuk davulu' denen küçük bir davulla icra edilen şaman musikisi sonradan çeşitli türde vurmaları, nefesli ve telli aletlerle de icra edilir olmuştur” (Tanrıkorur, 1998: 206). Ancak şamanların kullandıkları enstrümanlar zamanla değişse de icralarındaki üçlü birliktelik, uzun bir tarihî süreçte bozulmaya uğramamıştır.

Türklerin ilahi dinlere girmeye başlaması ile birlikte bu üçlü birliktelik yerini yavaş yavaş ikili birlikteliğe bırakacaktır. Bahşılar ve kamlar, öncelikle şaman davulunun yerine bir çeşit kemana benzer olan *kopuz*'u kullanmışlardır. Hatta kamlık, baksılık ve ozanlık geleneğinde en eski enstrüman olarak kopuzun bilinmesi boşuna değildir çünkü kopuz, şaman davuluna göre daha sonraki bir dönemin çalgı aletidir. Kopuzun çalınması esnasında dans edilmesi ise mümkün olmadığı için, üçlü birliktelikten ilk ayrılan unsur, dans unsuru olacaktır. Kamlık, baksılık ve ozanlık bu bağlamda şamanlığa göre daha tekâmül etmiş bir sınıftır ve bu sınıfa hâkim olan saz da kopuzdur. “Türkler tarihleri boyunca musikiyi hep tek olarak bilmiş, ya *çağırğı koğlemiş* (şarkı-türkü söylemiş) veya kobzaşmış (saz çalmış)lardır. ('kobzaşmak' en eski Türk sazı Kopuz'dan türemiş bir fiildir) Kopuz viyolonselde olduğu gibi yere konularak çalınan bir alettir” (Tanrıkorur, 1998: 206). “Kopuzun üzerine, bükülmüş at kılından iki kiriş gerilmiş ve sapına birçok demir ziller bağlanmıştır, çalgıcı kemani kımıldattığı zaman, şakırdayan bir gürültü hâsıl olur” (Köprülü, 2003: 94). Bahşılarının da kullandığı bu kopuz için Köprülü'nün Vambery'den aktardığına göre:

Şiirleri yüksek ses ile tegannî, gece toplantılarının, hususiyle kış gecelerinin en büyük eğlencesidir. Bunların hanendelerine Bahşı tabir olunur ki tegannî ederken *dü-târe* isminde bir nevi iki telli tanbur dahi çalarlar. Okunan şiirlerden bazıları hakikaten güzel olup, ezcümle Mahdum Kulu adlı şahsın manzum eserleri kayda değerdir² (Köprülü, 2004: 79).

şeklindeki müşahedeleri önemlidir. Bahşılar tıpkı şamanlar gibi tam olarak her türden töreni ve ayini yönetebilen, trans hâline geçebilen, ateşe ve ruhlar âlemine hükmedebilen kişiler olmamalarına rağmen bunun yanında halk musikişinaslarımızın ve hatta âşıklarımızın belki de en yakın ataları konumundadırlar. Bugün bile Müslüman Kırgız ve Türkmenler arasındaki mevcudiyetlerini korumasını bilen Bahşılar, irticalen şiir söyleyebilmeleri, kopuz ya da saz

² Vambery, *Bir Sahte Dervişin Asya-yı Vusta'da Seyahati*, Vakıf Matbaası, Sene H. 1295, s.ç35-36

benzeri bir enstrüman çalmaları, sınırlı miktarda sihir ve büyüçülük ile uğraşmaları, özellikle eski efsanelerden kalma parçaları terennüm etmeleri ile âşıklar kadar olmasa da özellikle kırsal kesimlerdeki yerleşmelerde saygınlıklarını korumasını bilmişlerdir. Görüldüğü üzere bahşılarn sanatlarında şiir ve musikinin birlikteliği söz konusu iken, dansın varlığından ise yeterince bahsedilememektedir.

İslam dini ile birlikte özellikle Türkistan ve Anadolu bölgelerinde, XI. asırdan itibaren şaman tipinin yerini, Arap ve Fars kültür kökeninden gelen kasidecilerin alması, şamanlığın yanında baksılık, bakşılık, kamlık ve ozanlık geleneklerine de sekte vurmuştur. Bu asırdan itibaren Selçuklu, Gazneli, Timur ve Oğuz Türklerinin saraylarında şair musikişinaslar olarak Kasidecileri görmekteyiz. Bunda Türk toplulukları arasında giderek yaygınlık kazanan tasavvufi akımların da rolü elbette unutulmamalıdır. Türklerin İslam dinini benimsemesinden sonra tasavvufi akımlar, Türk topraklarına geçerek Horasan başta olmak üzere pek çok Türk devletinde kabul görmüştür. Bu akımlar neticesinde Türk yurtlarında XI ile XVI. asırlar arasında Babailik, Nakşibendilik, Kadirilik, Halvetilik, Mevlevilik, Alevi-Bektaşılık ve Rufailik gibi pek çok tasavvufi akım kurulmuştur. Bu bağlamda eski Türk şiirinin musikişinasları olarak kabul edilen şamanlar, kamlar ve baksı gibi mistik sanatkârlar, XI. asırdan itibaren özellikle Maveraünnehir ve Anadolu topraklarında, sufi şairlere dönüşmüşlerdir. Bu dönemden itibaren şiirde, musikide ve dansta meydana gelen değişim, tasavvufi akımın ruhuna uygun bir şekilde vücut bulacaktır. Eski dönemin kozmogonik algısıyla ruhlar âlem ile kişiöğlü arasındaki irtibatı sağlamak adına düzenlenen törenler, yerini tasavvufi tarikatlardaki İslami öğretilerin oluşturduğu dini ayinlere bırakacaktır.

Şaman, kam ve baksı gibi mistik sanatkârların yürüttükleri bu türden mistik törenler, İslam dininin ve tasavvufunun Türkler arasında egemen olmaya başlamasıyla artık hurafe olarak kabul edilecek, eski tesirini ve yaygınlığını kaybedecektir. Ancak buna rağmen sonraki süreçte ortaya çıkacak olan pek çok tasavvufi Türk tarikatı, kendisini eski Türk din ve geleneğinin tesirinden tam anlamıyla kurtaramayacaktır.

1.3. İslami Dönem Türk Musikisi

1.3.1.Dini Musiki (Tekke Müziği)

Türk şiirinin en eski icra geleneğini oluşturan şiirin, musikinin ve dansın birlikteliği, Türklerin IX. asırdan itibaren İslam dinini kabul etmesiyle yavaş yavaş bozulmaya başladığı, önceki bölümlerde dile getirilmişti. Bu dönemde üçlü birliktelikten ilk önce dansın ayrıldığı görülmektedir ki; bu durum, şiirin tarihsel gelişimine de uygundur. IX ile XII. asırlar arasında Oğuz şairleri olan ozanlar, Altay kamları ve Kırgız bahşıları, şiir ile musikiyi bu şekilde birkaç

asır bir arada icra etmeye devam etmişlerdir. Üçlü birlikteliğin yeni bir form içerisinde tekrar sağlanabildiği dönem ise XII. asır ile başlayacak olan yeni dönemdir. Çünkü bu asırda tasavvufi tarikatların Türk toplulukları arasındaki yaygınlığı üst seviyelere çıkmış durumdadır.

Türk sufizminde dinî ritüellerin törenler ile icra edilmesi ve bu törenlerde şiirin, müziğin ve dinî bazı dansların kullanılıyor olması, üçlü birlikteliğin yeniden oluşmasında ana nedendir. Tarikatların şiiri, musikiyi ve dansı bir araya getirmelerindeki öncelikli neden ise tarikat yolunun yabancı zümrelere cazip bir hâle getirilmesi ile göçebe Türk topluluklarının alışık oldukları bir yolla (ritüelle) tarikata kazandırılmaları düşüncesidir. İkinci bir ifadeyle İslam dini, bu dini henüz benimseyememiş bazı Türk topluluklarına, kendi anlayacakları ve sevecekleri bir formda verilme çalışılacaktır.

Türk sufizminin ilk temsilcileri bu bağlamda, Yesevilik'te *hikmet*, Alevilik'te *semâh*, Mevlevilik'te *semâ'*, Kadirilik'te *devran* ve Rufailik'te *zıkr-i kıyam* gibi dinî-mistik ayinler ile İslam'a henüz geçen göçebe Türkmen boylarını, İslam dininin Ortodoks-katı formu ile korkutmaktansa bu türden ayinlerle, ürkütmeden kazanmayı amaçlamışlardır. Şaman kültüründeki ritüellere alışık olan bu göçebe Türkmenler; *saz*'ın, *ney*'in, *davul*'un, *kudüm*'ün, *mekkâre* ve *def*'in kullanıldığı sufi tarzındaki ayinlerde, kendilerini daha kolay bir şekilde bulma imkânına kavuşmuşlardır. Eski din ve geleneğinin izlerinden henüz kurtulamamış olan Türkmen topluluklarının yeni dinde eskiyi de yaşatabildikleri bu hoşgörü ortamı, İslam dininin Türkler arasındaki yayılmasını hızlandırmıştır. Bu nedenle sufizm ve beraberinde meydana getirdiği engin hoşgörüsü, Türkler tasavvufuna damgasını vurmuştur. Türklerin Anadolu ve Balkanlardaki fetihlerinde, kuvvet buldukları hoşgörünün temeli de işte burada yatmaktadır.

İslami dönem dinî kurumlar denilince ilk akla gelen müesseseler elbette ki camiler ve mescitler olmaktadır. Dinî musiki denilince de paralel olarak bu müesseselerde icra edilen müziğin akla gelmesi gerekir. Ancak bugüne kadar Türklerde; müziğin, çalgı aletlerinin ve özellikle de dansın, Ortodoks bir hüviyete sahip olan camilere ve mescitlere, tam anlamıyla girebildiğini söylememiz mümkün değildir. Camilerde karşılaşılabileceğimiz bir müzik türü elbette ki vardır. O da enstrüman kullanmaksızın söylenen ezan, dua, sala, teşbih, tekbir, temcit, münacat, telbiye ve bazen de özel günlerde okunan miraciye, durak, mevlit ve ilahilerdeki ezgiler, makamlar şeklinde olup oldukça mahduttur (Kaygısız, 2000: 143-145). Hâlbuki bu sıklık daha heterodoks bir hüviyete sahip olan tekkelerde görülmemektedir. Tekkelerde ayinler, ilahiler, nefesler, deme ve devriyeler çeşitli çalgı aletleri ve özel kıyafetleri ile semâ' ya da semâh denilen dinî danslar eşliğinde icra edilmişlerdir ve hâlâ da bu şekilde icraya devam edilmektedir.

Bugün bu birlikteliğin en güzel temsil edildiği tarikatlarının başında Mevlevilik gelmektedir. Mevlevi şiirlerinin (ayin), “semâ’ törenleri”nde musiki ve dans ile birlikte icra edilmesi, üçlü birliktelik anlamında, şahit olduğumuz en güzel örneklerdendir. Türklerin henüz tam olarak İslam dinini benimseyemediği, Anadolu coğrafyasında Moğol baskısı nedeniyle iyice bunaldığı, asayişin sağlanamadığı, isyan ve anarşinin had safhaya ulaştığı bir dönemde Mevlevilik, “Mevlana Celaleddin-i Rumî’nin vefatından sonra oğlu Sultan Veled tarafından teşkilatlandırılan bir tarikat” olarak ortaya çıkmıştır (Pala, 1995: 375). İlk dönemlerde bu tarikat Celâli tarikatı şeklinde adlandırılmış olsa da sonraki dönemde Mevlevi ismi yerleşmiştir.

Mevlevilikte semâ’ âyini esastır. Doğal olarak burada, Türk müzik folklorundaki üçlü birlikteliğin hemen sağlandığını görmek mümkündür. Buradaki üçlü birliktelik, dinî perspektiften ele alınıp değerlendirilmesi gereken bir birliktelik türüdür. Tarikat ehlinin semâ’ ile vecde gelerek kendinden geçmeleri, tasavvufî manada Allah ile bir olmaları şeklinde yorumlanır. Eliade’nin ifadesiyle, şamanların da geçmişte benzer bir şekilde “esrimeleri” yani kendilerinden geçmeleri, aynı mahiyette bir icra olarak kabul edilmiştir (Eliade, 1999: 74). Mevlevilikte yükselmek için 1001 gece çile çekilmesi şartı vardır. Bu şartı tamamlayan müride tekke kıyafeti giydirilir ve tekkede bir oda tahsis edilir. XVI-XVII. asırlarda Anadolu’da şöhretini arttıran Mevlevilik, Türker Eroğlu’nun da ifadesiyle “Aşk, cezbe, semâ’ ve musiki üzerine kuruludur” (Eroğlu, 1999: 72). Mevlevilikte şiirin, musikinin ve dansın, dinî-tasavvufî bir yorumla sırlı birlikteliği ön plana çıkarılmaktadır.

Semazenler aşk içerisinde sağdan sola dönerek kâinattaki dairevi hareketlere yani ilahi düzene uymaya çalışırlar. Duymak, işitmek anlamına gelen “semâ’” kavramı, sembolik olarak, kâinatın yaratılışını, insanın yüce kubbe altındaki dirilişini ve kulluğunu idrak ederek aşka doğru yönelişini ifade eder. Semâ’ diğer bir tanımlama ile “Mutlak güzelliğe âşık olarak yaratılmış insanın ses, söz ve ahenkle beliren güzellik aracılığı ile kendinden geçmesi, vecd içinde ilahi âleme yükselmesidir” (Eroğlu, 1999: 82). “Hz. Mevlânâ zamanında belli bir nizama bağlı kalmaksızın dinî ve tasavvufî bir coşkunluk vesilesiyle icra edilen semâ’, sonradan Sultan Veled ve Ulu Arif Çelebi zamanından başlayarak Pîr Adil Çelebi zamanına kadar tam bir disiplin içine alınmış, sıkı bir nizama bağlanmış; icrası öğrenilir ve öğretilir olmuştur” (Ak, 2016: 163). Semâ’ törenlerinde asıl amaç, meydana getirilen üstün görsellikle bu yola yabancı olan kitleleri etkilemektir. Bu da rubai denen şiirlerin ney ve kudüm musikisi eşliğinde söylenirken ortaya çıkardığı ritim ve semazenlerin dansının etkileyciliği ile yapılmaya çalışılır. Sâlik olacak heveskârların, deyim yerindeyse, kudüm velvelelerinin ahengiyle kendilerinden geçmeleri umulur ki; eski Türklerde şamanların bazı otlar yakarak dumanından bu yönde faydalanmaya çalışmaları da buna benzer bir amaç iledir.

Mevlevî ayinini icrasında görev yapan sazende ve okuyucuların ortak ismi “mutrib”dır. Mevlevî ayinleri XVII. asırda son olarak *Na't-ı Şerif*'in de eklenmesiyle son hâlini almıştır. Şiirin, musikinin ve raksın birlikte mükemmel bir ahenkle kullanıldığı bu tören, şu şekilde icra edilmektedir:

Mutrib ve semazenlerin şeyh postunu selamlayıp, semâhanede yerlerini almalarından sonra Şeyh Efendi semâhaneye girer, postu ve Meydan-ı Şerif'i selamlayıp posta oturur. Mutribdaki saz grubu asıl olarak neylerden oluşur. Bulunduğu takdirde bu heyete rebab, kanun, tanbur gibi diğer sazlar da ilave edilir. Neyzenlerin başında bir Neyzenbaşı, âyinhanların başında da Kudümzenbaşı vardır. Bütün mukabeleyi Kudümzenbaşı yönetir. Âyinhanlar iki veya üç kudümle usül vurarak eseri okurlar. Ayrıca âyinhanlardan biri halile (zil) ile bir diğeri de zilsiz def (bendir) ile usüle iştirak eder. Sema' Töreni, "Na't-ı Şerif'le başlar. Na't-ı Şerif kâinatın yaratılmasına vesile olan, yaratılmışların en yücesi Hz. Muhammed (s.a.v.)'i öven, güfteleri Hz. Mevlana'ya ait olan bir eserdir. XVII. yüzyıl bestekârlarından "Itri" adıyla tanınan Buhûrizade Mustafa Efendi'nin Rast makamından bestelediği bu Na't-ı, Na'than ayakta ve saz eşliği olmadan okur. Na't'ı, kudüm darbları izler. Bu Yüce Yaratıcı'nın kâinata "ol" emridir. İslam inancına göre Allah, insanın önce cansız bedenini yaratmış, sonra ona kendi ruhundan üfleyerek diriltmiştir. Na't'den sonra yapılan ney taksimi işte bu ilahi nefesi (Sur-ı İsrâfil) temsil eder. Taksimden sonra peşrevin başlaması ile şeyh efendi ve semazenler ayağa kalkarak, sema' meydanında sağdan sola doğru dairevi bir yürüyüşe başlarlar. Sema' meydanını üç kez dolaşmaktan ibaret olan bu yürüyüşe Sultan Veled zamanında mukâbeleye dâhil edildiğinden 'Devr-i Veleddi' denir (Ak, 2016: 169-170).

Devr-i Veleddi'nin bittiğini mutriblara bildiren kişi kudümzenbaşısıdır. Kudüme vurulunca semazenler neyzenbaşının taksiminden ardından semâ'ya başlarlar. Semâ' ayini her birine *selam* denilen dört bölümden oluşmaktadır ve bu dört bölüm boyunca semazenler dönmeye devam ederler. En son semâ'ya şeyh efendi de katılır. Şeyh efendinin semâ'ından sonra son taksim, dualar, gülbanglar gelir ve posta selam verilerek semâ' bitirilir.

Mevlevî semâ'ı kuralları belirlenmiş bir dini ayin şeklinde cereyan etmektedir. Bütün bir ayin içerisinde icrası tamamlanan semâ', üzerinde ayrıca durulması gereken bazı alt bölümlerden de oluşan bir dandır.

Sema kendi içinde dört bölüme ayrılır ve bu bölümlerin, dansın gizil yönünü açıkladığına inanılır. İlk bölüm "çarh"dır ve sözcük Farsça olup, dönme dolap, tekerlek, çark anlamına gelir. Oyundaki anlamıyla daire şeklinde açılarak ve kendi yöresinde dönerek yapılan harekettir. İnsan yaşamının ilkbaharını ilk 20 yaşını gösterir. Yavaş bir gelişmeyi anlatır. İkinci bölüm "raks"dır. Vücudun kendi

üzerinde toplanan, yerinde yapılan, tüm organların hareketidir. Yaşamın yazını yani 20-40 yaş arasını anlatır. Gençlik çağını gösterdiği için hareketli, sürekli ve canlıdır. Üçüncü bölüm "muallak"tır. Arapça olan sözcük asılı şey, havada ya da boşlukta duran şey anlamına gelir. Vücudun havaya doğru yükselerek aldığı şekil anlaşılır. Yaşamın sonbaharı yani 40-60 yaş arasındır. Olgunluk dönemidir ve Mevleviler bu çağı yaşamın en güzel dönemi olarak kabul ederler. Son bölüm "pertav"dır. Atılma, sıçrama anlamına gelen Farsça bir sözcüktür. Yatay hareketleri anlatan, yaşamın 60 yaş sonrasını yani kışı simgeleyen bir dönemdir. Kişi çevreyle olan bağlarından sıyrılır ve kendi içine döner. Tüm hareketler dökülme, savrulma, düşme gibi uyumu, ritmi kıran hareketlerdir. Sema dansını yapan kişi yani "Semazen" bir dans boyunca bu evrelerden geçer (Ergin, 1995: 117).

Semâ' dansının tasavvufi planda taşımakta olduğu gizil anlamlar bu şekilde ifade edilebilmektedir. İnsanoğlunun dünyaya gelip tekrar fâni olacağı zamana kadarki hayat süreci, dans esnasında yukarıdaki görüldüğü şekilde sembolize olarak anlatılmaya çalışılmaktadır. Semâ'ın bu gizil tarafından başka bir de koreografi yönü vardır. Semâ', çok da kolay öğrenilen ve icrası da hemen yapılabilen bir dans değildir.

Semâ dansını herkes yapamaz. Oynayacak kişinin müzikten anlaması, hoşlanması ve etkilenmesi gerekir. Mevlevi tarikatına giren kişi 1001 gün süren uzun çile yani arınma ve yetkinleşme dönemi boyunca birçok konuda olduğu gibi dans ve müzik alanında da eğitilir. Sema dansının eğitimi çıplak ayakla yapılır. Özel olarak hazırlanmış ve yere çakılmış bir çivi, sol ayak parmakları arasına yerleştirilerek bu ayağın kayması engellenir. Sol ayak dizden hiç kırılmadan sola doğru döndürülürken sağ ayak kırılarak kaldırılır ve sağa doğru hafifçe savrulur. Bir tam dönüşten sonra hareket tekrarlanır. Mevlevilikte sabit kalan sol ayağa direk, sağ ayağa ise carh denmektedir (Ergin, 1995: 117).

Semâ' esnasında kıyafetler, kullanılan musiki aletleri, görevlilerin yerleri, görevleri ve icra sıralaması hep bellidir. Hatta semâ'ın yeri dahi bellidir. Her yerde semâ' dönülmez. Bunlarda bir eksikliğin olması demek, semâ' ayininin başlayamaması demektir. Bu hâliyle Mevlevi semâ'ı, Alevi-Bektaşî ayinlerinden ayrılır. Türk sufizminde şiirin, musikinin ve raksın birlikte kullanıldığı icra törenlerinden ikincisi Alevi-Bektaşî Semah'larıdır. Semahların en belirgin özelliği, yavaş hareketlerle başlaması ve sonrasında hızlanarak devam etmesi ve ardından tekrar yavaşlayarak bitmesidir. Semahlar kadınlı erkekli dönülerek icra edilen dinî danslardandır. Sadece kadınların döndüğü "Çark Semahı" ile sadece erkelerin döndüğü "Hızır Semahı" gibi türleri de mevcuttur. "Mevlevi geleneğindeki semâ' törenlerine nazaran Alevi-Bektaşî geleneğindeki semah törenleri olabildiğince sadedir. Mevlevi semâ' töreni daha ağır hareketlere dayalı ve tennure denilen özel kıyafetlerle icra edilirken; semah törenleri günlük

kıyafetler ile ve coşkulu bir şekilde icra edilebilmektedir. Üstelik Mevlevilikteki gibi geniş bir musiki heyetinin eşliğine de ihtiyaç yoktur. Sadece bir saz ve bu saz eşliğinde söylenen nefesler yeterli olmaktadır” (Uğurlu, 2014: 833). Semah için Anadolu ağzlarında “Semah, zamah, zemah, zamak, semağ, zamağ, zemak vb. de denilmektedir” (Elçi, 1999: 3). Semahlar bugün Alevi-Bektaşî geleneğine izafe edilen bir dinî dandır. Bu nedenle de köklü, kadim bir geçmişe sahiptir. Çünkü bu tarikat, XIII. asırda Anadolu’da büyük Türk mutasavvıfı Hacı Bektaş-ı Veli etrafında kurulmuş bir tarikattır ve ayrıca “Türk siyasi, kültürel ve sosyal tarihinde derin izler bırakmış, Türk-İslam tasavvuf geleneğindeki 12 tarikattan biridir” (Üçüncü, 2002: 722). Kurulduğu dönemin siyasal, sosyal ve kültürel özellikleri nedeniyle üzerinde eski din ve geleneğin izlerine en fazla rastlanan tarikat da bu tarikattır. Bugün bu tarikata mensup olanlar tarikatın kökenini, Türk tasavvufunun kurucusu olan Ahmet Yesevi’ye kadar götürmektedirler. Bunu da *Velâyatnâme*’de anlatıldığı kadarıyla Lokman Parende metaforu üzerinden gerçekleştirirler.

Benzer bir düşünce ile Ahmet Yesevi’nin de müntesipliği Arslan Baba metaforu üzerinden Hz. Peygamber’e kadar götürülmektedir. M. Fuad Köprülü’nün ifadesiyle “*Hâcim Sultan Velâyatnâmesi*’nde ise Hacı Bektaş-ı Veli doğrudan doğruya Hoca Ahmet Yesevi halifesi olarak zikredilir” (2003: 76). Oysaki bu durum mümkün değildir çünkü “her ikisinin ölüm tarihleri arasında yüz yıldan fazla bir zaman farkı vardır” (Ocak, 2011: 183). *Menâkıb-ı Hacı Bektaş-ı Veli Vilâyetnamesi*’ne göre ise Lokman Parende, Ahmet Yesevi’nin talebesi olarak Hacı Bektaş-ı Veli’nin de sadece hocalığını yapmıştır (Ocak, 2011: 182).

Bektaşîliğin Alevi-Bektaşî şekline dönüşmesi ise XIII. asırda kurulan Babailik tarikatının Bektaşîliği benimsemesi sonucudur. Babailik, heterodoks bir yapıya sahip olduğu için eski din ve geleneği terk edemeyen Alevi Türkmenleri, bu tarikatı hızla benimsenmişlerdir. Bu gibi nedenlerden ötürü Mevleviliğe nispeten Alevi-Bektaşî semâhlarında Şamanî unsurların daha fazla sergilendiğini rahatlıkla görebilmekteyiz. Alevi-Bektaşî geleneğinde “Semah, cemdeki en önemli ritüellerden biridir. (...) Semah sırasında, Alevilikte Türk çalgısı olan saz kullanılırken diğer tarikatlarda ney, kudüm, mekkâre ve def kullanılmaktadır” (Tekin, 2010: 339-40). Alevi-Bektaşîlikte semah tıpkı bir ibadet gibi düşünülür ve icra edilirken ilahi bir vecd ile Allah’la bütünleşmek amaçlanır.

Semah kelimesi, Arapça bir kökten gelmekle birlikte aynı zamanda cem ayinlerinde saz eşliğinde söylenen Alevi-Bektaşî nefeslerine eşlik eden dansın da adıdır. Semahlar:

Sözlü, sazlı bir tarikat töreni niteliğindedir. Tarikattan olmayanlar bu oyunların düzenlendiği toplantılara giremezler. Oyun, çalgıların eşliğinde ve ayakta oynanır. Semahı yalnız erkekler oynadığı gibi kadın erkek karışık olarak da oynar. Oyunda en

çok ayaklar hareket eder. Ayak hareketleri belli sayılarda ileri-geri, sağa-sola doğru-düzenli ve ölçülü olarak yapılır. Oyunda Bektaşî-Alevî inançlarını yansıtan türküler söylenir. Bugün Anadolu'nun Sivas, Tokat ve Kırıkkale yörelerinde oynanır (Meydan Larousse, 1985: 164).

Semah törenlerinde kadınlı erkekli olunması ve sonrasında içki içilmesi ise “Kırklar Meclisi” adı altında anlatılan bir rivayete dayanmaktadır.

Rivayete göre Hz. Peygamber, Hz. Ali'nin evine ziyarete gitmiş ve kadınlı erkekli bir gurubun orada olduğunu görmüştür. Alevî-Bektaşî geleneğine göre ilk cem ayini işte bu evde gerçekleşmiştir ve bu ilk ayinde Hz. Peygamber de semah dönmüştür. Cem'de bele bağlanan şed ve tığbentler ise Kırklar Meclisi'nde Hz. Peygamberin kırk parça edilmiş sarığının kırklar tarafından bele bağlanmış olduğuna dair rivayetlerden gelmektedir (Ak, 2016: 153-54). Alevî-Bektaşî geleneğinde cem ayinlerinin, birer dinî ibadet olarak görülmesinin en önemli nedenlerinden birisi de budur. İlginç olanı ise icra edilen cem ayinlerinde şaman inancının da derin izlerinin bulunmasıdır.

Semahlar belirli kalıplar içine sokulamayıp yöreden yöreye değişiklikler gösterebilen dinî danslardan olsa da inanç olarak değişiklik göstermez. Diğer bir ifadeyle “uygulamada farklılık olmasına rağmen öz aynıdır. Bunu Alevî-Bektaşîler "Yol bir, süre bin" deyişi ile açıklamaktadırlar. Cemler ve semahlar kesinlikle dinî amaçlıdır” (Elçi, 1999: 3). Bu düzen, bu gün de Cem ayinlerinde korunmaya devam edilmektedir. A. Yaşar Ocak bu hususu “Eski Türkler'de şamanist devirlerde uygulanan kadınlı erkekli dinî toplantıların hatırasına telmihte bulunmak” (2005: 175) şeklinde açıklamaktadır. Eski Türkler döneminde şamanların yönettiği kurban törenlerine kadınlı erkekli karışık olarak katılanlar, törende çeşitli ilahiler söyledikten sonra törenin sonunda içki de içip öylece dağılırlardı. Bu uygulama önce Babailikte ve sonraki süreçte ise görüldüğü üzere Alevî-Bektaşî geleneğinde karşımıza çıkmaktadır.

Alevî-Bektaşî geleneğinde cem ayinleri, genelde iki bölümden meydana gelmektedir.

Birinci bölümde, önce *Kur'an-ı Kerim* okunur, Peygamberimize salât ve selam getirilir. Daha sonra Hz. Ali ve evladına, bütün Ehl-i Beytin adları saygı ile anılır. Semâhânenin çeşitli yerlerine konulmuş şamdanlar, büyük merasimle birer birer yakılır. Burada çok ruhani bir âlem yaşandığı söylenmektedir. İkinci bölümde, dinî ve ruhani merasime ait olan semâhânenen çıkılarak salona geçilir ve burada tam anlamıyla salon hayatı ve onun gereği yeme içme âlemi başlar. Nefesler, bu âlem esnasında hazırda olan saz şairleri tarafından çalınır. Bu sırada bütün dervişlerin, nefesleri ciddi bir aşk ve şevk içerisinde dinledikleri ve bazılarının cûşa gelip ayağa kalkarak özel bir şekilde raks ettikleri de anlatılanlar arasındadır (Akdoğan, 2003: 365).

Bazı yörelerde bölüm sayısının üçe de çıkabildiği görülmektedir.

Semahlar ya ağırlama ve yeldirme (yellendirme, yürütme, yeğınleme, pervaz, çark vb.) olmak üzere iki; ya da ağırlama, karşılama (canlandırma, yürüme) ve yeldirme (dönme, hızlanma) olmak üzere üç bölümlüdür. Ağırlama ile yeldirme arasındaki canlandırma bölümü bir geçiştir. Yer yer değişiklikler göstermesine rağmen semahlarda ağır ve yavaş olan hareketin ardından daha canlı bir bölümün gelmesi değişmez kaidedir; bazen bunlar hemen birbirinin ardından gelir, bazen de ağırlamadan sonra düvaz okunur. Bazı yeldirmelerin son bölümleri büsbütün canlı, çok süratli ve hareketlidir. Ayrıca öyle semahlarla karşılaşmaktayız ki; bir ağırlama ve yeldirme bölümünden sonra araya düvazlar girerek ikinci bir ağırlama ve yeldirme bölümü tekrar bulunur. Semah başlamadan önce ve bitiminde ise dede dua vermektedir (Elçi, 1999: 7).

Alevi-Bektaşî geleneği çerçevesinde ele alıp incelemeye çalıştığımız semahlar, cem ayinlerinin vazgeçilmez bölümlerindedir. Semahlar Alevi törenlerinin hangisinde olursa olsun katı kurallara bağlıdır ve katılımcılar tarafından bu kurallara mutlaka bağlı kalınarak uygulanır. Bu törenlerde Hz. Ali'nin Kırklar Meclisi'ne başkanlık edişî ve onun hatırası yâd edilir.

Semahlarda halk ezgileri-nefesler eşliğinde aşkla, coşkuyla dönülmektedir. İlahi aşkla yapılan bu dönüşler, Hakk'a ve hakikate ulaşmak içindir. Semah dönen kişî, dünya kirinden arınmış olur. Yüzü ve kalbi nurlanır; sever, sevilir... Semah dönülürken, saza ve âşığın okuduğu nefese dikkat edilir. Semah dönen insan cezbeyle kapılarak kendinden geçer, ayakları yerden kesilir ve semaya doğru yükselir. Burada söz konusu olan şey maddi dünyadan geçmektir (Ak, 2016: 154).

Gelenekte ayrıca şiirin, musikinin ve raksın da zirveye çıktığı anlar semahın dönüldüğu bu anlardır. Mevlevî semâ'ındaki Ortodoks yapıya karşın Alevi-Bektaşî semahındaki heterodoksi dans esnasında hemen dikkatleri çekmektedir. Bugün Alevi-Bektaşî geleneği mensupları yaklaşık bin yıllık icralarını aynı ruh ve tefekkür ile yaşatmaya devam etmektedirler.

Görüldüđu üzere Türk sufizmin ilk temsilcileri, Alevi-Bektaşîlikte semah ve Mevlevîlikte semâ' gibi şiirin, müziğin ve raksın ortak icra edildiği dini ayinleri, Anadolu sahasında propaganda maksadıyla kullanmışlardır. Bir yerde buna mecbur kaldıkları da söylenebilir. Anadolu sahası için düşünüldüğünde bu propagandaya katılmış olan başka dinî-tasavvufî tarikatlar da bulunmaktadır. Bu tarikatlara ve ayinlerine Kadirilikte “devrân”, Nakşibendilikte “hatme-i hâcegan” ve Rufailikte “zîkr-i kıyam” örnek olarak verilebilmektedir. Ancak sonradan sıraladığımız bu ayinlerde tam anlamıyla semâ' ve semah benzeri bir dansın varlığından bahsetmek pek mümkün değildir. Çünkü semâ' ve semahlarda asıl olan dansın kendisi iken diğerlerinde asıl olan zikirdir. Zikre uygun üretilen ritim ve musiki, ayinde yerini

almıştır. Bu esnada dans olarak kabul edilemeyecek bazı jest ve mimikler ile el kol hareketleri zikre eşlik etmektedir.

1.2.2. Askerî Musiki

Türklerde musiki, şiir ve dansın birlikteliği görüldüğü üzere erken devirlerden itibaren önce dinî-mistik bir mahiyette kendisini göstermiş ve daha sonra buradan da farklı alanlara geçerek yayılımını sürdürmüştür. Yayılım gösterdiği alanlardan birisi de askerî alandır. Asker millet olmaktan gelen reflekslerin etkisiyle Türkler, en eski devirlerden itibaren musikinin gücünü askerî alanlarda da kullanmışlardır. Türklerde askerî musiki “savaşta düşmanın moralini bozup fazla kan dökmeden savaşı kazanmak gibi bir amaçtan kaynaklanmış olup ta XVIII. yy.a kadar Batı devletlerinin meçhulü olarak kalmıştır” (Tanrıkorur, 1998: 203-4). Türklerin askerî amaçlarla müzikten faydalanmaya başlaması ilk kez Hun imparatorluğunun kurulması iledir. “Hun icadı olan askerî musikimizin başlıca sazları zurna, boru, zil, davul, kös ve tuğ (Hunca adlarıyla yurağ, borğuy, çanğ, küvrük, tümrük ve tuğ) olup piyadenin önünde yürüten asker müzisyenlerce çalınırdı” (Tanrıkorur, 1998: 204). Görüldüğü üzere müzikten dinî ve sihrî bir mahiyette faydalanma geleneği, Hun hakanları döneminde değişikliğe uğratılmıştır. Müziğe askerî anlamda büyük bir güç atfedilmiştir. Askerî müzik topluluğu anlamında “tuğ takımı” görüntüsü ortaya çıkmış olup İslamiyet’ten sonra bu yapı Tabilhane, Nakkarehane ve Mehterhane adları altında devam ettirilmiştir (Ak, 2014: 44). Askerî musiki varlığını sonraki Türk devletleri döneminde de sürdürmüştür. Ancak üçlü birliktelik dediğimiz şiir, musiki ve dansın askerî bir maksatla birlikte icra edilmeye başlanması için “Mehterhâne-yi Hümâyun”un kurulması gerekecektir. Bu zamana kadar şiirin, musikin ve raksın birlikte icra edilmesine askerî teşkilatlarda “Mehter Bölüğü” haricinde rastlanılamamaktadır. Askeriyede musikiden, namaz vakitlerinin bildirilmesi, yabancı elçilerin karşılanması, sultanların ve yakın aile bireylerinin doğum ve tahta çıkma şenlikleri, düğün ve ölüm merasimleri gibi askerlik dışı alanlarda da farklı farklı amaçlar doğrultusunda da faydalanıldığı görülmüştür. Bütün bunların dışında askerî manada üçlü birlikteliğin sağlandığı tek yer olarak mehter musikisi karşımıza çıkmaktadır. Çünkü mehter musikisinde bu musikiye eşlik edecek olan güfte ile bir de dans koreografisi bulunmaktadır. Tam anlamıyla dans denilemeyecek olan bu koreografi, mehter bölüğünü, izleyenlerin gözünde daha etkileyici bir hâle getirmektedir. Mehterhâne-yi Hümâyun doğrudan padişaha ve saraya bağlı olarak kapatıldığı 1826 senesine kadar üzerine düşen vazifeyi yerine getirmiş bir kurumdur. Mehterhâne-yi Hümâyun’un kapatılıp yerine Muzika-yı Humâyun’un açılması emri padişah II. Mahmut’a aittir. Yılmaz Öztuna’ya göre “II. Mahmut gibi çok iyi müzisyen olan bir padişahın inkılâp furyası içinde böyle bir karar vermesi, Türk kültürünün önemli bir müessesesini tahrip etmiştir” (Öztuna, 1987: 67). Vak’a-yı Hayriye

nedeniyle bugün elimizde maalesef Mehterhâne-yi Hümâyün ile ilgili pek bir malumat kalmamıştır. Çünkü kurumun kapatıldığı esnada arşiv belgeleri de zarar görmüştür. Ancak her şeye rağmen kurum önceki hâliyle askerî Türk musikisinin temsil edildiği bir kurum olarak tarihte kendisine ayrılan yeri almış, sonraki döneme de damgasını vurmuştur.

Sonuç

Türklerin Orta Aysa bozkırlarında konargöçer bir hayat tarzını sürdürdükleri dönemde şiiri, musikiyi ve dansı birlikte kullandıkları ilk icra şekilleri görüldüğü üzere şaman ayinleridir. Bu dönemde üçlü birliktelik, mistik bir mahiyette icra edilmiş, dinî ayinlerde de şaman tarzının egemen olduğu görülmüştür. Bu bağlamda Türk musiki tarihinde karşımıza çıkan ilk musikişinas tiplerimiz ve halk sanatkârlarımız anlaşılacağı üzere şamanlardır. Şamanların ayinlerini icra etmek için gerçekleştirdikleri ritüeller, sonraki süreçte kamlar, baksılar ve ozanlar gibi sanatkârların elinde yaşatılmaya devam edilmiştir. Ancak bu icra edilişte eskiye nazaran farklılıklar da vardır. Asya kökenli göçmen Türkmenlerin elinde bu ritüeller Türk-İslam anlayışına göre yeniden düzenlenmiştir.

İslamiyet'le birlikte başlayan yeni dönemde üçlü birliktelik sekteye uğrayacak gibi olmuşsa da Türkler arasında yaygınlık göstermeye başlayan tarikatlar sayesinde bu birliktelik yeniden sağlanmıştır. Ancak bu sefer birliktelik daha dinî ve uhrevi bir mahiyete sahip olacaktır. XII. asırdan itibaren Anadolu'da faaliyetlerine başlayan Alevilik, Bektaşilik, Rufailik ve Vefailik gibi tarikatlar şiiri, musikiyi ve raksı bir arada sıklıkla kullanan tarikatlar olmuştur. Bu tarikatlar eski Türk dininin özünü kendi dini ayinlerinde üçlü birlikteliğin de icrasıyla yansıtarak sahip oldukları heteredoks yapıyı gözler önüne sermişlerdir. Mevlevilik, Kadirilik ve Nakşibendilik gibi Sünni kökenli tarikatlar ise daha Ortodoks bir yapıya sahiptirler ve eski din ve geleneğin izlerine bu tarikatların ritüellerinde fazla rastlanmamaktadır. Bu bağlamda Alevi-Bektaşî cemlerindeki semah ile Rufailikteki zikir-i kıyam ayinleri, Mevlevilikteki semâ', Kadirilikteki devran ve Nakşibendilikteki hatme-i haccan gibi ayinlerle tasavvufî anlamda farklı kaynaklardan etkilenecek oluşmuş olsalar da üçlü birlikteliğin en güzel örneklerini teşkil etmişlerdir. Her nereden etkilenecek oluşmuşsa oluşmuş olsunlar bütün bu İslam öncesi ve sonrası dönemin icra gelenekleri bize, Türk müzik folklorunda şiirin, musikinin ve raksın nasıl bir birliktelik kurduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Özellikle İslam dini ile birlikte şiir ve musikinin nasıl bir içerik ve amaç değişimi yaşayarak birlikteliğini sürdürdüğü çalışmamızda görülebilmektedir.

Sonuç olarak böyle kısa bir toparlanmadan sonra çalışmamız boyunca müzik ve dans ile ilgili terminolojiye girilemediğini söylemememiz gerekmektedir. Çünkü çalışmada bu türden teknik ayrıntılara girmeye gerek duyulacak bir seyir izlenmemiştir. Çalışmamızda Türk müzik

folkloru bağlamında geçmişten günümüze şiir, müzik ve raksın üçlü birlikteliği ele alınmaya çalışılmıştır. Çalışmamız elbette konu ile ilgili söylenmiş bir son söz hükmünde değildir. Konu ile ilgili daha nice yeni çalışmaların yapılması ve alanın aydınlatılması gerekmektedir. Bunun için de müzikoloji ve halk bilimi alanlarında bilgi sahibi uzmanların konuya eğilmesi ve gerekli çalışmaları icra etmesi gerekmektedir.

KAYNAKLAR

- AK, A. Şahin. (2014). *Türk Musikisi Tarihi* (III. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- AK, A. Şahin. (2016). *Türk Din Musikisi Cami ve Tekke Musikisi* (4. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- AKDOĞAN, B. (2003). “Türk Din Musikisinin Anadolu’da Doğuşu ve Tarihi Seyri Hakkında Bazı Mülâhazalar”. *Ankara Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Cilt 44. Sayı 1.
- ARAZ, R. (1995). *Harput’ta Eski Türk İnançları ve Halk Hekimliği*. Ankara: Atatürk Kültür Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- BERKER, E. (2003). “Türk Musikisinde Dönemler”. *Belgelerle Türk Tarihi Dergisi Dün-Bugün-Yarın*, Eylül 2003, Sayı: 80, s. 77-88, İstanbul.
- BORATAV, P. Naili. (1984). *100 Soruda Türk Folkloru* (II. Baskı). İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- BUDAK, O. Atilla. (2000). *Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ELÇİ, A. Coşkun. (1999). “Semâh Geleneğinin Uygulanması”. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş-ı Velî Araştırmaları Dergisi*, Sayı:12. s.
- ELİADE, M. (1999). *Şamanizm*. (Çeviren İsmet Birkan) Ankara: İmge Kitabevi Yayınları. (Original work published 1983).
- ERGİN, E. (1995). “Türklerde Dini Danslar”. *Ankara Üniversitesi, Dil, Tarih ve Coğrafya Fakültesi, Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 12, Sayfa: 111-121.
- EROĞLU, T. (1999). *Halk Oyunları El Kitabı*. İstanbul: Mars Basım Hizmetleri.
- GÖMEÇ, S. (2006). *Türk kültürünün Ana Hatları*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- İNAN, A. (1976). *Eski Türklerin Dini Tarihi*. İstanbul: Kültür Bakanlığı Kültür Eserleri: 9, Milli Eğitim Basımevi.
- İNAN, A. (2000). *Tarihte ve Bugün Şamanizm Materyaller ve Araştırmalar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- KALAFAT, Y. (2004). *Altaylar’dan Anadolu’ya Kamizm-Şamanizm*. İstanbul: İstanbul Yeditepe Yayınevi.
- KAFESOĞLU, İ. (1997). *Türk Milli Kültürü* (15. Baskı). Ankara: Ötügen Yayınları.
- KAYGISIZ, M. (2000). *Türklerde Müzik*. İstanbul: Analiz Basım Yayın Tasarım Uygulama Limtd. Şirketi.
- KÖPRÜLÜ, M. Fuad. (2003). *Türk Edebiyatı Tarihi* (5. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- KÖPRÜLÜ, M. Fuad. (2004). *Edebiyat Araştırmaları I* (4. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Meydan Larousse Büyük Lûgat ve Ansiklopedi*, (1985). “Semâh Maddesi” İstanbul: *Meydan Yayınevi*, Meydan Gazetecilik ve Neşriyat Ltd. Şti., 11. Cilt, s.164.

- OCAK, A. Yaşar. (2005). *Alevi ve Bektâşî İnançlarının İslam Öncesi Temelleri*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- OCAK, A. Yaşar. (2011). *Babailer İsyanı, Aleviliğin Tarihsel Altyapısı Yahut Anadolu'da İslam-Türk Heterodoksisinin Teşekkülü*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- ÖGEL, B. (1991). *Türk Kültür Tarihine Giriş, IX. Cilt*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- ÖZTUNA, Y. (1987). *Türk Musikisi Teknik ve Tarihi*. İstanbul: Kent Basımevi.
- PALA, İ. (Ed.). (1995). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü* (3rd ed., Vols. 375). Ankara: Akçağ Yayınları.
- RASOYNİ, L. (1971). *Tarihte Türklük*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları.
- ROUX, J. Poul. (2006). *Orta Asya Tarih ve Uygarlık* (2. Baskı), (Çev. Lale Arslan). İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- ROUX, J. Poul. (2006). *Türklerin ve Moğolların Eski Dini* (Çev. Aykut Kazancıgil), İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- TANRIKORUR, Ç. (1998). *Türk Müzik Kimliği*, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- TANYU, H. (1978). *Türklerin Dini Tarihçesi*. İstanbul: Türk Kültür Yayını Özdemir Basımevi.
- TANYU, H. (1978). *Türkiye'de Adak ve Adak Yerleri*. Ankara: Elips Kitap Yayınları.
- TEKİN, N. (2010). *Türklük ve Alevilik-Bektâşîlik*. İstanbul: İlgi Kültür Sanat Yayıncılık.
- TUNALI, T. (1966). "Türk Musikisi Tarihi Nasıl İncelenir?", *Hayat Tarih Mecmuası*, Sayı:8, s.39-41, İstanbul.
- TURAN, Ş. (2000). *Türk Kültür Tarihi* (Gözden Geçirilmiş Üçüncü Baskı). Ankara: Bilgi Yayınevi.
- UĞURLU, S. (2013). "Tür, Şekil ve Makam Örneğinde, Halk Edebiyatının Sunumunda Yeni Bir Yöntem Önerisi". *Türk Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, Sayı:1, s.161-182, Kastamonu.
- UĞURLU, S. (2014). "Türk Kültüründeki Dini Rakslara Birkaç Örnek". *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, Cilt: 7, Sayı: 29, s.822-834.
- UYGUN, M. Nuri. (2008). "Er-Risâletü's-Şerefiyye". *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, Cilt:35, Ankara.
- ÜÇÜNCÜ, Kemal. (2002). "Bektaşîlik". *Türkler Ansiklopedisi* (Çilt 7, s. 722-731). Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.
- VURAL, F. Goher. (2016). *İslamiyet'ten Önce Türklerde Kültür ve Müzik (Hun, Kök Türk ve Uygur Devletleri)*. Ankara: Ötüken Yayınları.