T.C
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
MÜZİK EĞİTİMİ BİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

OSMANLI BAŞKENTLERİNDE GÜNÜMÜZ EZAN VE SALÂT-U SELAM MUSİKİSİ UYGULAMALARININ DEĞERLENDİRİLMESİ

UĞUR ALKAN

TEZ DANIŞMANI
PROF. ATİLLA SAĞLAM

EDİRNE 2013

T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
MÜZİK EĞİTİMİ BİLİM DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

UĞUR ALKAN tarafından hazırlanan **OSMANLI BAŞKENTLERİNDE GÜNÜMÜZ EZAN VE SALÂT-U SELAM MUSİKİSİ UYGULAMALARININ DEĞERLENDİRİLMESİ** Konulu **YÜKSEK LİSANS** Tezinin Sınavı, Trakya Üniversitesi Lisansüstü Eğitim- Öğretim Yönetmeliği'nin 12.-13. Maddeleri uyarınca 29.07.2015 günü, saat: 10:00 yapılmış olup, tezin KABUL EDİLMESİNE **OYBİRLİĞİ/OYÇOKLUĞU** ile karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ	KANAAT	İMZA
Prof. Atilla SAĞLAM (Danışman)	KABUL	
Prof. Dr. Hüseyin SARIOĞLU	KABUL	
Doç. Dr. Erol TARKUM	KABUL	

T.C
YÜKSEKÖĞRETİM KURULU
ULUSAL TEZ MERKEZİ

TEZ VERİ GİRİŞİ VE YAYIMLAMA İZİN FORMU

Referans No	10010890
Yazar Adı / Soyadı	UĞUR ALKAN
Uyruğu / T.C.Kimlik No	TÜRKİYE / 20785803474
Telefon	5465852338
E-Posta	uguralkan@yandex.com
Tezin Dili	Türkçe
Tezin Özgün Adı	Osmanlı Başkentlerinde Günümüz Ezan Ve Salât-u Selam Musikisi Uygulamalarının Değerlendirilmesi
Tezin Tercümesi	Assessment of Performance of The Nowadays Azan and Salât-u Selam Musikisi at the Ottoman Capital
Konu	Müzik
Üniversite	Trakya Üniversitesi
Enstitü / Hastane	Sosyal Bilimler Enstitüsü
Bölüm	Müzik Bilimleri Bölümü
Anabilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
Bilim Dalı	Müzik Eğitimi Bilim Dalı
Tez Türü	Yüksek Lisans
Yılı	2013
Sayfa	209
Tez Danışmanları	PROF. ATİLLA SAĞLAM 38131056276
Dizin Terimleri	Selimiye Cami=Selimiye Mosque ; Ulu Cami=Ulu Mosque ; Yıldız Hamidiye Camii=Yıldız Hamidiye Mosque ; Ezan=Azan
Önerilen Dizin Terimleri	Ezan Musikisi = Azan Music Salât-u Selam Musikisi = Salât-u Selam Music Türk Din Musikisi = Turkish Religion Music Cami Musikisi = Mosque Music
Kısıtlama	12 ay süre ile 31.07.2014 tarihine kadar kısıtlı

Tezimin Yükseköğretim Kurulu Tez Merkezi tarafından çoğaltılması veya yayımının tarihine kadar ertelenmesini talep ediyorum. Bu tarihten sonra tezimin, internet dahil olmak üzere her türlü ortamda çoğaltılması, ödünç verilmesi, dağıtımı ve yayımı için, tezimle ilgili fikri mülkiyet haklarım saklı kalmak üzere hiçbir ücret (royalty) talep etmeksizin izin verdiğimi beyan ederim.
NOT: (Erteleme süresi formun imzalandığı tarihten itibaren en fazla 3 (üç) yıldır.)

05.08.2013

İmza:.....

Tezin Adı: Osmanlı Başkentlerinde Günümüz Ezan ve Salât-u Selam Musikisi Uygulamalarının Değerlendirilmesi

Hazırlayan: Uğur ALKAN

ÖZET

Bu tez TÜBAP 2012/193 No'lu proje desteği ile gerçekleştirilmiştir. Bu araştırmanın amacı Osmanlı Devletine başkentlik etmiş olan -Bursa/Edirne/İstanbul- illerindeki günümüz "Ezan ve Salât-u Selam" musikisi uygulamalarını kayıt altına alarak notaya aktarmak ve icra sırasında ortaya çıkan makam ve ezgisel seyirleri tespit etmektir. Bu çalışmadaki araştırma evrenini "Türkiye'deki Cami Musikisi" oluştururken, çalışma evrenini ise; "Ezan ve Salât-u Selam Musikisi" oluşturmaktadır. İlgili çalışmanın örneklemi ise; "Bursa-Edirne-İstanbul İllerindeki Günümüz Sabah ve Akşam Ezanı Uygulamalarının Değerlendirilmesi İle Günümüz Salât-u Selam Musiki Uygulamalarının Değerlendirilmesi" olarak belirlenmiştir. Araştırma ana sorusu "Osmanlı Başkentlerinde Ezan ve Salât-u Selam Musikisi Uygulamalarının Durumu Nedir?" şeklinde belirlenmiştir. Araştırmanın yöntemi nitel araştırma yöntemi olup, alan araştırması deseni ile örnek olay desenlerinde uygulanmıştır. Araştırmada verilerin elde edilmesinde sesli ve görüntülü kayıtlardan yararlanılmış, bu kayıtlar nitel çözümlemeden geçirilerek verilerin nota malzemesi "Makam 0.1" adlı sayısal inceleme ve çözümleme programı ile çözümlenmiştir. Ortaya çıkan bulgular üç müezzinin görüşlerini ve uzman müezzin görüş ve eleştirilerini kapsayacak biçimde metinleştirilmiştir: "üç müezzinin birbirlerini tanımamalarına rağmen sabah ve akşam ezanı okuyuşlarında benzer bir icra ve üsluba sahip olmaları" örnek ve dikkat çekici sonuçlardan biridir.

Anahtar Kelimeler: Ezan, Salât-u Selam, Türk Din Musikisi, Cami Musikisi, Osmanlı Başkentleri, Selimiye Camii, Ulu Camii, Yıldız Hamidiye Camii.

Name of Thesis: Assessment of Performance of The Nowadays Azan and Salât-u Selam Musikisi at the Ottoman Capital

Prepared by: Ugur ALKAN

ABSTRACT

This thesis has been made with the Project support of TÜBAP 2012/193. The aim of this research is to record and transfer the "Ezan ve Salât-u Selam" musical performances to notes, and determine the appearing musical makam and melodical flow during performance in Bursa/Edirne/İstanbul which were once capital cities in the Ottoman Empire. In this thesis, while research area covers "Mosque music in Turkey", studying area covers "ezan and salât-u selam music". The sample of this study has been determined as the assessment of ezan performance at dawn and sunset prayer in Bursa-Edirne-İstanbul, and the assessment of salât-u selam music performances today. The fundamental question of this research has been determined as " what is the case of Ezan and Salât-u Selam Music performances in the old Ottoman capitals? "The research method is qualitative which consists of fieldwork and case study. Video and voice recordings has been used for acquiring data in this study. These recordings have been resolved as qualitative and datas' note materials have been resolved by "Makam 0.1" which is a digital analyzing and resolving program. The findings have been typed by covering these three muezzins' opinions, together with expert muezzins' opinions and critics. Despite the fact that these three muezzins do not know about each other, the resemblance in their having similar performance and style in their reciting ezan has been one of the remarkable examples.

Keywords: Azan, Salat-u Selam, Turkish Religion Music, Mosque Music, Ottoman Capitals, Selimiye Mosque, Ulu Mosque, Yıldız Hamidiye Mosque.

ÖNSÖZ

Türklerin İslâm dinini kabul etmesi; 8. yüzyılda Türgeşlerde [Türgişler] bir devlet yöneticisi olan ve güçlü bir etki alanı oluşturması bakımından özel öneme sahip Nizak Tarhan'ın İslâm'ı kabul etmesine bağlanabilir. Nizak Tarhan; Türklerin İslâm dinine yönelik dönüşümlerinin temel kişilerinden olmasının yanı sıra Arap gelenekleri ve ekiniyle buluşmasının da simge isimlerindendir. Örneğin; kardeşinin oğluna Hz. Osman'ın adı verilmiş ve o günden sonra Türkler arasında Osman adı yaygınlaşarak günümüz Türklerinde Osman adının Türk olduğu konusu dahi sorgulanmaz hale gelmiştir. Osman adından başka Nizak Tarhan İslâm dinine güçlü bir bağ ile bağlanmış, –kaynaklar bu bağlılığın dönemin Arap valilerinin bağlılığından daha güçlü olduğu yönünde bilgiler vermektedir- kendi adını da Allah'ın kulu anlamına gelen "Abdullah" olarak değiştirmiştir.

Emevi ve Abbasi devlet yapısında görülen İslâm ve devlet arasındaki siyasi bağlar Nizak Tarhan adına bağlı olarak İslâm inancına yönelmenin devlet düzeyinde Karluklar aracılığıyla Karahanlı devlet yapısına ve sonrada Selçuklu ve Osmanlı devlet yapısına yansıyarak Türk devlet anlayışına da etki etmiştir. Böylece İslâm dini hem Türklerin hem de devletin dini olmuştur.

Türklerin gerek bireyler nezdinde gerekse devlet düzeyinde İslâmiyet ile buluşması elbette hayatın her aşamasını, doğal olarak gelenekleri ve görenekleri etkisi altına almıştır. Bu etkilenmeden en güçlü payı musikinin aldığı söylenebilir. Türklerin güçlü musikilerinin olduğu Çin, Moğol, Rus ve Türk kaynaklarında açıkça ifade edilmektedir. Bu musiki içerisinde devlet ve halk tabanlı iki ayrı tür olduğu her iki türün de kendi alt katmanlarını oluşturduğu bilinmektedir. Devlet elinde gelişen musikinin "Han, Kağan yani Hun" döneminden Osmanlıya nevbet ve mehter aracılığı ile aktarıldığı ve bu aktarımın güçlü bir Mevlevi musikisi ile TSM ve Türk din musikisini oluşturduğu; halk elindeki musikinin deyiş ve nefesler aracılığı ile dergâhlarda da tasavvuf musikisini oluşturduğu anlaşılmaktadır. Tüm bu gelişmeler içerisinde konumuz ile doğrudan bağlantısı olan Türk din musikisinin kolları

arasında yer alan cami musikisinin yeri hem Türkler için hem İslâm inancı için çok özel bir konumda bulunmaktadır.

Cami musikisinin özü ezandır. Bu öz daha sonra Kur'an, kâmet, salât-u selam ve mevlid vb. türlerle beslenmiş ve zenginleşmiştir. Türklerin elbette inanç musikileri vardır ancak İslâm sonrası inanç musikilerinin Türkiye Türklerinde İslâm kaynaklı bir Türk din musikisi türü oluşturduğu bunun odağında ise cami musikisinin olduğu tespit edilmiştir.

Günümüzdeki araştırmalar doğrultusunda ortaya çıkan verilerde; Ezan ve Kuran –ı Kerim'in bir musiki eylemi içerisinde okunmasının sanatsal bir yaratıcılık olduğu yönünde ağırlık kazanan görüşler bulunmaktadır. Bu tez kapsamında gerek çözümlemeleri yapılan önceki ezan musikilerinin notaları gerek yeni veri olarak kayıt altına alınan ezan icralarının çözümlemeleri, bu sanatın Türk din musikisi sanatı olduğunu kanıtlar düzeyde bulgu ve sonuçlar ortaya koymaktadır.

Ezan musikisi; cami musikisinin merkezini oluşturması -her gün beş vakit insanları namaza çağıran vazifesinin olması- bakımından icrasında yüksek nitelikler gerektiren bir musiki olup, bu niteliklerin aranması Kuran-ı Kerim ayetleri ve Hz. Peygamber hadisleri ile desteklenmektedir. Bu tez kapsamında gerek ezan ve cami musikisinin icra niteliği ve tarihsel gerçekliğine ilişkin taramalar yapılmış gerek kayıt altına alınan sabah ve akşam ezanlarının notaları incelenmiştir.

Tezin kuramsal çerçevesini oluşturan bu taramalardaki açıklamalardan olmak üzere Osmanlıya başkentlik yapmış olan Bursa, Edirne ve İstanbul kentlerinin birer camisinde –saltanat bakımından değer ifade eden cami örneği üzerinde- tüm ezanlar bir hafta boyunca kayıt altına alınmış ve bunlardan en uzun ve en kısa süreli sabah ve akşam ezanlarına yönelik çözümlemelerden bulgular ve sonuçlar elde edilmiştir. Salât-u selam kayıtlarına yönelik çözümlemelerde notasyon kullanılmayarak sadece icradaki genel durum üzerinden değerlendirilmiştir.

Bu tezin oluşmasında ve yüksek lisans eğitimim süresince akademik çerçevede ve toplumsal yaşantıda desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen, değerli zamanını ve değerli bilgilerini benimle içtenlikle paylaşan saygıdeğer hocam ve danışmanım Sayın Prof. Atilla SAĞLAM başta olmak üzere, teze verdikleri destek için TÜBAP'a; saha araştırmaları esnasında her türlü kolaylığı sağlayan Edirne İl Müftülüğüne, İstanbul/Beşiktaş Müftülüğüne ve Bursa/Osmangazi Müftülüğüne; gerek dostluk ve misafirperverlikleri ile gerekse tezin içeriğine katkı sağladıkları icra uygulamaları ve mülakatlar sırasında vermiş oldukları değerli bilgileriyle desteklerini esirgemeyen Edirne/Selimiye Camii Müezzini Sayın Mesut KURBANİ'ye; Bursa/Ulu Cami Müezzinleri Sayın; Abdullah YİĞİT, Mustafa FİLİZ, Mücahit AYAZ, Mustafa NADİR ve Hüseyin ATLI'ya; İstanbul/Beşiktaş Yıldız Hamidiye Camii Müezzini Sayın Ebuzer GÖKÇE'ye; değerli bilgilerini ve bu alandaki tecrübelerini paylaşarak dostluklarını bizlerden hiçbir zaman esirgemeyen İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk Din Musikisi Anabilim Dalı Öğretim Elemanı Sayın Dr. Mustafa Tahir ÖZTÜRK'e; gerek yazmış oldukları kaynaklarla gerekse yapmış olduğumuz telefon ve internet görüşmelerinde bilgilerini bizlerle paylaşan Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk Din Musikisi Anabilim Dalı Öğretim Üyesi Sayın Doç. Dr. Bayram AKDOĞAN'a; ezan ve salât-u selam ses kayıtlarının sayısal çözümlemeleri esnasındaki yardımlarından dolayı Bahçeşehir Üniversitesi Mühendislik Fakültesi Öğretim Üyesi Sayın Doç. Dr. Barış Bozkurt'a; vermiş oldukları manevi destekleriyle bizlere ve teze güç veren Trakya Üniversitesi Rektör Yardımcısı ve İlahiyat Fakültesi Dekanı Sayın Prof. Dr. Hüseyin SARIOĞLU' na; uzman görüşmeleri sırasında engin bilgi, tecrübe ve üstün icra örneklerini bizlerle paylaşan ve bunları ilgili tezimizde kullanmamıza izin veren değerli Türk Din musikisi üstâdı Mehmet KEMİKSİZ'e; ezan ve salât-u selam icralarını kayıt altına alırken Edirne'deki müzik stüdyosunu bizlere açan değerli arkadaşım Sayın Ahmet Uncu'ya; tezin İngilizce özet kısmının oluşturulması aşamasındaki yardımlarından dolayı değerli arkadaşım Almanca Öğretmeni Sayın İbrahim USTABAŞ'a; Edirne' deki üniversite ve toplumsal yaşantımda hem akademik hemde arkadaşlık düzeyinde her zaman büyük destek gördüğüm değerli arkadaşım Sayın Cansu SORKUN' a; her zaman yanımda varlıklarını hissettiğim maddi ve manevi beni hiçbir zaman yalnız bırakmayarak en büyük destekçilerim olan çok değerli ve sevgili aile büyüklerim

babam Sayın Nevzat ALKAN, annem Sayın Nuran ALKAN ve ablam Sayın Nihal ALKAN' a teşekkürlerimi bir borç bilirim.

Uğur ALKAN
Temmuz 2013

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....i

ABSTRACT.....ii

ÖNSÖZ.....iii

İÇİNDEKİLER.....vii

KISALTMALAR.....xiv

MELOGRAF VE NOTA DİZİNİ.....xv

RESİM-ÇİZGE VE ÇİZELGE DİZİNİ.....xix

BÖLÜM I

1 GİRİŞ.....1

1.1 Araştırma Ana Sorunsalının Açıklanması.....3

1.2 Türk Din Musikisi Ekin Ve Tarihi.....3

1.3 Cami Musikisi.....8

1.3.1 Ezan Ve Musiki.....15

1.3.1.1 Ezanda Ses Musikisinin Önemi.....22

1.3.1.2 Türk Ekininde Ezan Ve Musikisi.....26

1.3.1.3 Günümüzde Ezan Musikisi Ve Nota Kaynaklarının Değerlendirilmesi.32

1.3.2 Salât-u Selam Ve Musikisi.....59

1.3.2.1 Türk Ekininde Salât-u Selam Musikisi Ve Günümüz Uygulamaları…..61

1.4 Araştırma Ana Ve Alt Soruları.....66

1.5 Araştırmanın Amacı.....67

1.6 Araştırmanın Önemi.....67

1.7 Araştırmanın Sayıltıları 68

1.8 Araştırmanın Sınırlılıkları 68

BÖLÜM II

2 YÖNTEM 69

2.1. Araştırmanın Yöntem Ve Deseni 69

2.2. Evren Ve Örneklem.....70

2.3. Veri Toplama Ve Çözümleme Araçları.....71

2.4. İlgili Kaynaklar.....72

2.4.1 Yöntem İle İlgili Kaynakları.....72

2.4.2 Konu İle İlgili Kaynaklar.....73

BÖLÜM III

3 BULGULAR VE YORUM 78

3.1 Ezan ve Salat-u Selam Musikisi İcra Bulguları.....78

3.1.1 Edirne / Selimiye Cami Ezan ve Salât-u Selam Musikisi İcra Bulguları……. 79

3.1.1.1 Mesut Kurbani'nin Musikiye Dayalı Mesleki Özgeçmişi 79

3.1.1.2 Mesut Kurbani İle Saha Çalışmasında Yapılan Görüşme Metinlerinden Elde Edilen Bulgular 80

3.1.1.3 Mesut Kurbani'nin İcra Ettiği Sabah Ezanı Kaydından Elde Edilen Bulgular.....86

3.1.1.4 Mesut Kurbani'nin İcra Ettiği Akşam Ezanı Kaydından Elde Edilen Bulgular.....95

3.1.1.5 Mesut Kurbani'nin İcra Ettiği Cenaze Ve Cuma Salât-u Selam Musikisinden Elde Edilen Bulgular 101

3.1.2 Bursa / Ulu Cami Ezan Ve Salât-u Selam Musikisi İcra Bulguları 102

3.1.2.1 Abdullah Yiğit'in Musikiye Dayalı Mesleki Özgeçmişi.....102

3.1.2.2 Abdullah Yiğit İle Saha Çalışmasında Yapılan Görüşme Metinlerinden Elde Edilen Bulgular 103
3.1.2.3 Abdullah Yiğit'in İcra Ettiği Sabah Ezanı Kaydından Elde Edilen Bulgular.....109
3.1.2.4 Abdullah Yiğit'in İcra Ettiği Akşam Ezanı Kaydından Elde Edilen Bulgular.....117
3.1.2.5 Abdullah Yiğit'in İcra Ettiği Cenaze Ve Cuma Salât-u Selam Musikisinden Elde Edilen Bulgular 122
3.1.3 İstanbul / Yıldız Hamidiye Cami Ezan Ve Salât-u Selam Musikisi İcra Bulguları.....123
3.1.3.1 Ebuzer Gökçe'nin Musikiye Dayalı Mesleki Özgeçmişi.....124
3.1.3.2 Ebuzer Gökçe İle Saha Çalışmasında Yapılan Görüşme Metinlerinden Elde Edilen Bulgular 124
3.1.3.3 Ebuzer Gökçe'nin İcra Ettiği Sabah Ezanı Kaydından Elde Edilen Bulgular.....131
3.1.3.4 Ebuzer Gökçe'nin İcra Ettiği Akşam Ezanı Kaydından Elde Edilen Bulgular.....139
3.1.3.5 Ebuzer Gökçe'nin İcra Ettiği Cenaze Ve Cuma Salât-u Selam Musikisinden Elde Edilen Bulgular 145
3.1.4 Uzman Mehmet Kemiksiz İle Yapılan Görüşme Metinlerinden Elde Edilen Bulgular 146
3.1.4.1 Üç Ezan Okuyucusunun Sabah Ve Akşam Ezanı İcralarına Yönelik Değerlendirme.....146
3.1.4.2 Üç Salâ Okuyucusunun İcralarına Yönelik Değerlendirme 148
3.1.4.3 Diğer İslâm Ülkeleri ve Türkiye'deki Ezan Ve Salâ Uygulamalarının Karşılaştırılması1 148

BÖLÜM IV

4 SONUÇ VE ÖNERİLER 150
4.1 Üç Müezzinin Sabah Ezanı İcralarına Yönelik Sonuçlar 150
4.1.1 Birinci Bölüm İcrasının Sonuçları 151
4.1.2 İkinci Bölüm İcrasının Sonuçları 151
4.1.3 Üçüncü Bölüm İcrasının Sonuçları 152
4.1.4 Dördüncü Bölüm İcrasının Sonuçları 153
4.1.5 Dördüncü Bölüm İcrasının İkinci Cümle Sonuçları 154
4.1.6 Beşinci Bölüm İcrasının Sonuçları [Sabah Salâsı] 156
4.1.7 Altıncı Bölüm İcrasının Sonuçları 156
4.1.8 Yedinci Bölüm İcrasının Sonuçları 157
4.2 Üç Müezzinin Akşam Ezanı İcralarına Yönelik Sonuçlar 158
4.2.1 Birinci Bölüm İcrasının Sonuçları 158
4.2.2 İkinci Bölüm İcrasının Sonuçları 158
4.2.3 Üçüncü Bölüm İcrasının Sonuçları 159
4.2.4 Dördüncü Bölüm İcrasının Sonuçları 160
4.2.5 Dördüncü Bölüm İcrasının İkinci Cümle Sonuçları 161
4.2.6 Beşinci Bölüm İcrasının Sonuçları 162
4.2.7 Altıncı Bölüm İcrasının Sonuçları 162
4.3 Üç Müezzin in Salât-u Selam İcralarına Yönelik Sonuçlar 163
4.4.Üç Müezzin İle Yapılan Görüşme Bulgularından Elde Edilen Sonuçlar 163
4.4.1 Görüşmenin Birinci Sorusundan Elde Edilen Nitel Bulgular 164
4.4.1.1 Mesut Kurbani İle Yapılan Görüşmenin 1. Sorusundan Elde Edilen Nitel Bulgu Sonuçları 164
4.4.1.2 Abdullah Yiğit İle Yapılan Görüşmenin 1. Sorusundan Elde Edilen Nitel Bulgu Sonuçları 164
4.4.1.3 Ebuzer Gökçe İle Yapılan Görüşmenin 1. Sorusundan Elde Edilen Nitel Bulgu Sonuçları 165
4.4.2 Görüşmenin İkinci Sorusundan Elde Edilen Nitel Bulgular 165

4.4.2.1 Mesut Kurbani İle Yapılan Görüşmenin 2. Sorusundan Elde Edilen Nitel Bulgu Sonuçları 165
4.4.2.2 Abdullah Yiğit İle Yapılan Görüşmenin 2. Sorusundan Elde Edilen Nitel Bulgu Sonuçları 166
4.4.2.3 Ebuzer Gökçe İle Yapılan Görüşmenin 2. Sorusundan Elde Edilen Nitel Bulgu Sonuçları 166
4.4.3 Görüşmenin Üçüncü Sorusundan Elde Edilen Nitel Bulgu Sonuçları 167
4.4.3.1 Mesut Kurbani İle Yapılan Görüşmenin 3. Sorusundan Elde Edilen Nitel Bulgu Sonuçları 167
4.4.3.2 Abdullah Yiğit İle Yapılan Görülmenin 3. Sorusundan Elde Edilen Nitel Bulgu Sonuçları 167
4.4.3.3 Ebuzer Gökçe İle Yapılan Görüşmenin 3. Sorusundan Elde Edilen Nitel Bulgu Sonuçları 168
4.4.4 Görüşmenin Dördüncü Sorusundan Elde Edilen Nitel Bulgu Sonuçları 168
4.4.4.1 Mesut Kurbani İle Yapılan Görüşmenin 4. Sorusundan Elde Edilen Nitel Bulgu Sonuçları 169
4.4.4.2 Abdullah Yiğit İle Yapılan Görüşmenin 4. Sorusundan Elde Edilen Nitel Bulgu Sonuçları 169
4.4.4.3 Ebuzer Gökçe İle Yapılan Görüşmenin 4. Sorusundan Elde Edilen Nitel Bulgu Sonuçları 170
4.4.5 Görüşmenin Beşinci Sorusundan Elde Edilen Nitel Bulgu Sonuçları. 171
4.4.5.1 Mesut Kurbani İle Yapılan Görüşmenin 5. Sorusundan Elde Edilen Nitel Sonuçlar 171
4.4.5.2 Abdullah Yiğit İle Yapılan Görüşmenin 5. Sorusundan Elde Edilen Bulgular 172
4.4.5.3 Ebuzer Gökçe İle Yapılan Görüşmenin 5. Sorusundan Elde Edilen Bulgular 172
4.4.6 Görüşmenin Altıncı Sorusundan Elde Edilen Nitel Bulgu Sonuçları. 173

4.4.6.1 Mesut Kurbani İle Yapılan Görüşmenin 6. Sorusundan Elde Edilen Bulgular.....173
4.4.6.2 Abdullah Yiğit İle Yapılan Görüşmenin 6. Sorusundan Elde Edilen Bulgular.....174
4.4.6.3 Ebuzer Gökçe İle Yapılan Görüşmenin 6. Sorusundan Elde Edilen Bulgular 174
4.4.7 Görüşmenin Yedinci Sorusundan Elde Edilen Nitel Bulgu Sonuçları. 175
4.4.7.1 Mesut Kurbani İle Yapılan Görüşmenin 7. Sorusundan Elde Edilen Bulgular 175
4.4.7.2 Abdullah Yiğit İle Yapılan Görüşmenin 7. Sorusundan Elde Edilen Nitel Bulgular 176
4.4.7.3 Ebuzer Gökçe İle Yapılan Görüşmenin 7. Sorusundan Elde Edilen Nitel Bulgular 176
4.5 Türk Din Musikisi Uzman İcracısı ve Öğreticisi Mehmet Kemiksiz İle Yapılan Görüşmenin Sonuçları. 177
5 Elde Edilen İlgili Sonuçlara Bağlı Olarak Geliştirilen Öneriler……...178
KAYNAKÇA. 180
EKLER 185
EK 1- HÜSEYNİ CENAZE SALÂT-U SELAMI NOTA DÖKÜMASYONU 186
EK 2- DİLKEŞHAVERAN SABAH SALÂT-U SELAMI 187
EK 3- BEYATİ BAYRAM SALÂT-U SELAMI 188
EK 4- SEGÂH SALÂT-Ü ÜMMİYE (Semai Usûlündeki Bestesi). 189
EK 5- SEGÂH SALÂT-Ü ÜMMİYE (Serbest Usûldeki Bestesi) 189
EK 6- EDİRNE SELİMİYE CAMİİ SABAH EZANI NOTA DÖKÜMÜ.....190
EK 7- EDİRNE SELİMİYE CAMİİ AKŞAM EZANI NOTA DÖKÜMÜ....192
EK 8- BURSA ULU CAMİİ SABAH EZANI NOTA DÖKÜMÜ 193
EK 9- BURSA ULU CAMİ AKŞAM EZANI NOTA DÖKÜMÜ.....195
EK 10- İSTANBUL YILDIZ HAMİDİYE CAMİİ SABAH EZANI DÖKÜMÜ 196

EK 11- İSTANBUL YILDIZ HAMİDİYE CAMİİ AKŞAM EZANI DÖKÜMÜ 198
EK 12- ÇİZELGELER 200
EK 13- SABAH/AKŞAM EZANI VE SALÂT-U SELAM İCRALARI STÜDYO KAYDI CD'Sİ 208
EK 14- DIŞ EZAN KAYITLARI CD'Sİ 209

KISALTMALAR

S.a.v. **:** Sallalâhu aleyhi ve sellem [Allah'ın selamı üzerine olsun]

R.a. **:** Radıyallahu anh [Allah razı olsun]

C.c. **:** Celle celâluhu [Allah'ı yüceltmek için kullanılır]

Hz. **:** Hazreti [Yüceltmek anlamındadır]

Tsm : Türk Sanat Musikisi

Thm : Türk Halk Musikisi

Tdv : Türkiye Diyanet vakfı

Tübap **:** Trakya Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projesi

Prof. **:** Profesör

Doç. **:** Doçent

Yrd. **:** Yardımcı

Dr. **:** Doktor

MELOGRAF VE NOTA DİZİNİ

Histogram 1 : Mesut Kurbani Sabah Ezanı **86**

Zaman Histogram 2 :Mesut Kurbani Sabah Ezanı **87**

Histogram 3 : Mesut Kurbani Akşam Ezanı **95**

Zaman Histogram 4 : Mesut Kurbani Akşam Ezanı. **96**

Histogram 5 : Abdullah Yiğit Sabah Ezanı **109**

Zaman Histogram 6 : Abdullah Yiğit Sabah Ezanı. **110**

Histogram 7 : Abdullah Yiğit Akşam Ezanı **117**

Zaman Histogram 8 : Abdullah Yiğit Akşam Ezanı **118**

Histogram 9 : Ebuzer Gökçe Sabah Ezanı **132**

Zaman Histogram 10 : Ebuzer Gökçe Sabah Ezanı **132**

Histogram 11 : Ebuzer Gökçe Akşam Ezanı..... **139**

Zaman Histogram 12 : Ebuzer Gökçe Akşam Ezanı **140**

Melograf 1 : Mesut Kurbani Sabah Ezanı **87**

Melogram 2 : Mesut Kurbani Akşam Ezanı **96**

Melogram 3 : Abdullah Yiğit Sabah Ezanı **110**

Melogram 4 : Abdullah Yiğit Akşam Ezanı **118**

Melograf 5 : Ebuzer Gökçe Sabah Ezanı **133**

Melograf 6 :Ebuzer Gökçe Akşam Ezanı..... **140**

Nota 1 :Kircher Turcicum Alla Alla..... **35**

Nota 2 :Ezan, Kurt-Ursula Reinhard, Çeviri:Sinemis Sun **36**

Nota 3 :Alâeddin Yavaşça, Hicaz Ezan..... **37**

Nota 4 :Genel İcraya Uygun Nota Tespiti..... **38**

Nota 5 :Gelenekte ve Genelleme İçinde Yer Almayan Nota Tespiti. **39**

Nota 6 :Alâeddin Yavaşça, Hicaz Ezan Bölümü **39**

Nota 7 :Alâeddin Yavaşça, Hicaz Ezan Bölümü..... **39**

Nota 8 :Alâeddin Yavaşça, Hicaz Ezan Bölümü..... **39**

Nota 9 :Ahmet Hatipoğlu, Dügâh Sabah Ezanı Bölümü..... **40**

Nota 10 :Ahmet Hatipoğlu, Dügâh Sabah Ezanı Bölümü **41**
Nota 11 :Ahmet Hatipoğlu, Dügâh Sabah Ezanı Bölümü **42**
Nota 12 :Ahmet Hatipoğlu, Dügâh Sabah Ezanı Bölümü **42**
Nota 13 :Ahmet Hatipoğlu, Dügâh Sabah Ezanı Bölümü **43**
Nota 14 :Ahmet Hatipoğlu, Dügâh Sabah Ezanı Bölümü **43**
Nota 15 :Ahmet Hatipoğlu, Dügâh Sabah Ezanı Bölümü **44**
Nota 16 **:**Bayram Akdoğan Sabah Ezanı Bölümü……..... **45**
Nota 17 **:**Bayram Akdoğan Sabah Ezanı Bölümü..... **45**
Nota 18 **:**Bayram Akdoğan Sabah Ezanı Bölümü..... **46**
Nota 19 **:**Bayram Akdoğan Sabah Ezanı Bölümü..... **47**
Nota 20 **:**Bayram Akdoğan Sabah Ezanı Bölümü..... **47**
Nota 21 **:**Bayram Akdoğan Sabah Ezanı Bölümü..... **48**
Nota 22 **:**Bayram Akdoğan Akşam Ezanı Bölümü **49**
Nota 23 **:**Bayram Akdoğan Akşam Ezanı Bölümü **49**
Nota 24 **:**Bayram Akdoğan Akşam Ezanı Bölümü **50**
Nota 25 **:**Bayram Akdoğan Akşam Ezanı Bölümü **50**
Nota 26 **:**Bayram Akdoğan Akşam Ezanı Bölümü **51**
Nota 27 **:**Bayram Akdoğan Akşam Ezanı Bölümü **51**
Nota 28 **:**M. Tahir Öztürk Sabah Ezanı Bölümü..... **52**
Nota 29 **:**M. Tahir Öztürk Sabah Ezanı Bölümü..... **53**
Nota 30 **:**M. Tahir Öztürk Sabah Ezanı Bölümü..... **53**
Nota 31 **:**M. Tahir Öztürk Sabah Ezanı Bölümü..... **54**
Nota 32 **:**M. Tahir Öztürk Sabah Ezanı Bölümü..... **54**
Nota 33 **:**M. Tahir Öztürk Sabah Ezanı Bölümü..... **55**
Nota 34 **:**M. Tahir Öztürk Sabah Ezanı Bölümü..... **55**
Nota 35 **:**M. Tahir Öztürk Akşam Ezanı Bölümü **56**
Nota 36 **:**M. Tahir Öztürk Akşam Ezanı Bölümü **56**
Nota 37 **:**M. Tahir Öztürk Akşam Ezanı Bölümü **57**
Nota 38 **:**M. Tahir Öztürk Akşam Ezanı Bölümü **57**
Nota 39 **:**M. Tahir Öztürk Akşam Ezanı Bölümü **58**
Nota 40 **:**M. Tahir Öztürk Akşam Ezanı Bölümü **58**
Nota 41 **:**Mesut Kurbani Sabah Ezanı Birinci Bölümü..... **88**

Nota 42 :Mesut Kurbani Sabah Ezanı İkinci Bölümü..... **89**
Nota 43 :Mesut Kurbani Sabah Ezanı Üçüncü Bölüm..... **90**
Nota 44 :Mesut Kurbani Sabah Ezanı Dördüncü Bölüm..... **91**
Nota 45 :Mesut Kurbani Dördüncü Bölüm İkinci Cümle..... **92**
Nota 46 :Mesut Kurbani Sabah Ezanı Beşinci Bölüm(Salâ) ... **93**
Nota 47 :Mesut Kurbani Sabah Ezanı Altıncı Bölüm..... **94**
Nota 48 :Mesut Kurbani Sabah Ezanı Yedinci Bölüm **94**
Nota 49 :Mesut Kurbani Akşam Ezanı Birinci Bölüm **97**
Nota 50 :Mesut Kurbani Akşam Ezanı İkinci Bölüm..... **97**
Nota 51 :Mesut Kurbani Akşam Ezanı Üçüncü Bölüm..... **98**
Nota 52 :Mesut Kurbani Akşam Ezanı Dördüncü Bölüm **99**
Nota 53 :Mesut Kurbani Dördüncü Bölüm İkinci Cümle..... **99**
Nota 54 :Mesut Kurbani Akşam Ezanı Beşinci Bölüm **100**
Nota 55 :Mesut Kurbani Akşam Ezanı Altıncı Bölüm **100**
Nota 56 :Abdullah Yiğit Sabah Ezanı Birinci Bölüm..... **111**
Nota 57 :Abdullah Yiğit Sabah Ezanı İkinci Bölüm..... **112**
Nota 58 :Abdullah Yiğit Sabah Ezanı Üçüncü Bölüm..... **113**
Nota 59 :Abdullah Yiğit Sabah Ezanı Dördüncü Bölüm..... **113**
Nota 60 :Abdullah Yiğit Dördüncü Bölüm İkinci Cümle..... **114**
Nota 61 :Abdullah Yiğit Sabah Ezanı Beşinci Bölüm(Salâ) ... **115**
Nota 62 :Abdullah Yiğit Sabah Ezanı Altıncı Bölüm..... **116**
Nota 63 :Abdullah Yiğit Sabah Ezanı Yedinci Bölüm **116**
Nota 64 :Abdullah Yiğit Akşam Ezanı Birinci Bölüm **118**
Nota 65 :Abdullah Yiğit Akşam Ezanı İkinci Bölüm..... **119**
Nota 66 :Abdullah Yiğit Akşam Ezanı Üçüncü Bölüm..... **120**
Nota 67 :Abdullah Yiğit Akşam Ezanı Dördüncü Bölüm **120**
Nota 68 :Abdullah Yiğit Dördüncü Bölüm İkinci Cümle..... **121**
Nota 69 :Abdullah Yiğit Akşam Ezanı Beşinci Bölüm **122**
Nota 70 :Abdullah Yiğit Akşam Ezanı Altıncı Bölüm **122**
Nota 71 :Ebuzer Gökçe Sabah Ezanı Birinci Bölüm **133**
Nota 72 :Ebuzer Gökçe Sabah Ezanı İkinci Bölüm..... **134**
Nota 73 : Ebuzer Gökçe Sabah Ezanı Üçüncü Bölüm..... **135**

Nota 74 **:** Ebuzer Gökçe Sabah Ezanı Dördüncü Bölüm **..... 136**
Nota 75 **:** Ebuzer Gökçe Dördüncü Bölüm İkinci Cümle **..... 137**
Nota 76 **:** Ebuzer Gökçe Sabah Ezanı Beşinci Bölüm(Salâ)**.... 137**
Nota 77 **:** Ebuzer Gökçe Sabah Ezanı Altıncı Bölüm **..... 138**
Nota 78 **:** Ebuzer Gökçe Sabah Ezanı Yedinci Bölüm**..... 138**
Nota 79 **:** Ebuzer Gökçe Akşam Ezanı Birinci Bölüm**..... 141**
Nota 80 **:** Ebuzer Gökçe Akşam Ezanı İkinci Bölüm **..... 141**
Nota 81 **:** Ebuzer Gökçe Akşam Ezanı Üçüncü Bölüm **..... 142**
Nota 82 **:** Ebuzer Gökçe Akşam Ezanı Dördüncü Bölüm**..... 143**
Nota 83 **:** Ebuzer Gökçe Dördüncü Bölüm İkinci Cümle **..... 143**
Nota 84 **:** Ebuzer Gökçe Akşam Ezanı Beşinci Bölüm**..... 144**
Nota 85 **:** Ebuzer Gökçe Akşam Ezanı Altıncı Bölüm**..... 144**

RESİM-ÇİZGE VE ÇİZELGE DİZİNİ

Resim 1 : Seyit Lokman "Hünernâme" **.....16**

Çizelge 1 : Sabah Ezanı Birinci Bölüm İcrası **.....200**
Çizelge 2 : Sabah Ezanı İkinci Bölüm İcrası **.....200**
Çizelge 3 : Sabah Ezanı Üçüncü Bölüm İcrası**. 201**
Çizelge 4 : Sabah Ezanı Dördüncü Bölüm Birinci Cümle İcrası**.....201**
Çizelge 5 : Sabah Ezanının Dördüncü Bölüm İkinci Cümle İcrası**. 202**
Çizelge 6 : Sabah Ezanının Beşinci Bölüm İcrası **.....203**
Çizelge 7 : Sabah Ezanı Altıncı Bölüm İcrası**. 203**
Çizelge 8 : Sabah Ezanı Yedinci Bölüm İcrası**.....204**
Çizelge 9 : Akşam Ezanı Birinci Bölüm İcrası**.....204**
Çizelge 10 : Akşam Ezanı İkinci Bölüm İcrası **.....205**
Çizelge 11 : Akşam Ezanı Üçüncü Bölüm İcrası **.....205**
Çizelge 12 : Akşam Ezanı Dördüncü Bölüm Birinci Cümle İcrası **.....206**
Çizelge 13 : Akşam Ezanı Dördüncü Bölüm İkinci Cümle İcrası**.....206**
Çizelge 14 : Akşam Ezanı Beşinci Bölüm İcrası**.....207**
Çizelge 15 : Akşam Ezanı Altıncı Bölüm İcrası**.....207**

Çizge 1: Mesut Kurbani Müezzinlik Görevini Yürüten Bireylerin Özellikleri Ve Bu Özelliklerin Güçlenmesinde Musikinin Etki ve İşlevine İlişkin Dağılım **.....80**
Çizge 2: Mesut Kurbani Müezzinlik Görevine Yükselme Eğitiminizde "Kuran'ı Kerim, Ezan Ve Salât-U Selam" Tilavetine Yönelik Meşk Geçmişinize İlişkin Dağılım **.....81**
Çizge 3: Mesut Kurbani Kuran-ı Kerim, Ezan Ve Salât-U Selam" Tilavetine Yönelik Makamsal İşleyişi Geleneksel Kullanıma Dayanarak Makam Adlarına İlişkin Görüşlerin Dağılımı **.....82**
Çizge 4: Mesut Kurbani Ülkemizde Okunmakta Olan Ezan Ve Salât-U Selam Musikisi Geçmiş Ve Günümüz İcralarına Yönelik Görüşlere İlişkin Dağılım **.....83**

Çizge 5: Mesut Kurbani İlahiyat Fakültelerindeki Türk Din Musikisi Anabilim Dallarındaki Eğitim-Öğretimin "Ezan Ve Salât-U Selam" Ses İcrasına Yönelik Katkısına Yönelik Görüş Ve Düşüncelere İlişkin Dağılım.....**84**

Çizge 6: Mesut Kurbani Öncelikli Olarak (Hac Ve Umre Vazifeleri Dolayısıyla) Arabistan' ın Mekke Ve Medine Şehirlerinde Okunmakta Olan 5 Vakit Ezan Ses İcrası Ve Salât-U Selam Ses İcrası Uygulamalarının İşleyişine İlişkin Dağılım **85**

Çizge 7: Mesut Kurbani Ülkemizde Okunmakta Olan Ezanların Bireysel Ve Merkezi Sistem Ezan Okuma Uygulamalarına İlişkin Dağılım.....**85**

Çizge 8: Abdullah Yiğit Müezzinlik Görevini Yürüten Bireylerin Özellikleri Ve Bu Özelliklerin Güçlenmesinde Musikinin Etki ve İşlevine İlişkin Dağılım.....**103**

Çizge 9: Abdullah Yiğit Müezzinlik Görevine Yükselme Eğitiminizde "Kuran'ı Kerim (tilavet), Ezan Ve Salât-U Selam" İcralarına Yönelik Meşk Geçmişinize İlişkin Dağılım **104**

Çizge 10: Abdullah Yiğit Kuran-ı Kerim, Ezan Ve Salât-U Selam" Tilavetine Yönelik Makamsal İşleyişi Geleneksel Kullanıma Dayanarak Makam Adlarına İlişkin Görüşlerin Dağılımı **105**

Çizge 11: Abdullah Yiğit Ülkemizde Okunmakta Olan Ezan Ve Salât-U Selam Musikisi Geçmiş Ve Günümüz İcralarına Yönelik Görüşlere İlişkin Dağılım **106**

Çizge 12: Abdullah Yiğit Öncelikli Olarak (Hac Ve Umre Vazifeleri Dolayısıyla) Arabistan' ın Mekke Ve Medine Şehirlerinde Okunmakta Olan 5 Vakit Ezan Ses İcrası Ve Salât-U Selam Ses İcrası Uygulamalarının İşleyişine İlişkin Dağılım **107**

Çizge 13: Abdullah Yiğit Ülkemizde Okunmakta Olan Ezanların Bireysel Ve Merkezi Sistem Ezan Okuma Uygulamalarına İlişkin Dağılım **108**

Çizge 14: Ebuzer Gökçe Müezzinlik Görevini Yürüten Bireylerin Özellikleri Ve Bu Özelliklerin Güçlenmesinde Musikinin Etki ve İşlevine İlişkin Dağılım **125**

Çizge 15: Ebuzer Gökçe Müezzinlik Görevine Yükselme Eğitiminizde "Kuran'ı Kerim (tilavet), Ezan Ve Salât-U Selam" İcralarına Yönelik Meşk Geçmişinize İlişkin Dağılım **126**

Çizge 16: Ebuzer Gökçe Kuran-ı Kerim, Ezan Ve Salât-U Selam" İcrasına Yönelik Makamsal İşleyişi Geleneksel Kullanıma Dayanarak Makam Adlarına İlişkin Görüşlerin Dağılımı **.....127**

Çizge 17: Ebuzer Gökçe Ülkemizde Okunmakta Olan Ezan Ve Salât-U Selam Musikisi Geçmiş Ve Günümüz İcralarına Yönelik Görüşlere İlişkin Dağılım**.....128**

Çizge 18: Ebuzer Gökçe İlahiyat Fakültelerindeki Türk Din Musikisi Anabilim Dallarındaki Eğitim-Öğretimin "Ezan Ve Salât-U Selam" Ses İcrasına Yönelik Katkısına Yönelik Görüş Ve Düşüncelere İlişkin Dağılım **.....129**

Çizge 19: Ebuzer Gökçe Öncelikli Olarak (Hac Ve Umre Vazifeleri Dolayısıyla) Arabistan' ın Mekke Ve Medine Şehirlerinde Okunmakta Olan 5 Vakit Ezan Ses İcrası Ve Salât-U Selam Ses İcrası Uygulamalarının İşleyişine İlişkin Dağılım **.....130**

Çizge 20: Ebuzer Gökçe Ülkemizde Okunmakta Olan Ezanların Bireysel Ve Merkezi Sistem Ezan Okuma Uygulamalarına İlişkin Dağılım **.....131**

BÖLÜM I

1 GİRİŞ

Musiki ile insan arasındaki ilişkinin kapsam ve boyutu geniştir. Bu kapsam, çağlar öncesi olarak nitelendirilen ve ilk insanın varoluşundan günümüze kadar olan süreç içerisinde ortaya konulan tüm değerler ve birikimler üzerinde etkisini göstermektedir. Söz konusu değer ve birikimlerin musiki sanatı içerisindeki insani değerler bakımından yansımasına "musiki ekini[1]" [Musiki Kültürü] denilmektedir. Musiki ekininin insan yaşamındaki yeri önemlidir ve alt alanların kapsamına bakıldığında da bu önem açıkça ortaya çıkmaktadır. Musiki ekininin insan yaşamına etki eden alt alanları genel bir ifade ile şu şekilde sınıflandırabilir; inançsal/dinsel, eğitimsel, ekonomi(k)sel, askeri ve toplumsal vb. gibi (Budak, 2006; İlyasoğlu, 2003; Say, 2006; Uçan, 2005).

Musiki ekinin alt alanlarından olan inanç alanı; insan yaşamına tarihsel, toplumsal, ruhsal, tedavisel ve eğitimsel etkilerinin kapsamı ve niteliği bakımından diğer tüm alt alanlardan ayrılarak öncelik konusu yapılmaktadır. Günümüzde inanç alanına giren musikinin niteliği ve etkisine yönelik çeşitli araştırmalar mevcut olup, bu musiki alanının insanlığa etkisi konusunda herhangi bir şüphe bulunmamaktadır. İnanç musikisi olarak adlandırılabilecek bu alanda insanın iyileşmesine, eğitilmesine ve nitelikli bir insan olma yolunda yönlendirilmesine yönelik uygulamaların geçmişte olduğu gibi günümüzde de varlık alanı bulduğu çeşitli bilimci ve araştırmacılar tarafından tespit edilmiştir. İlgili kaynaklardaki tartışma ve değerlendirmelerde ortaya çıkan farklılaşma, inanç musikisinin insanlığa etkisinin kabulü yönünde olmayıp daha çok bu etkinin nitelikleri konusunda ortaya çıkabilmektedir. İnanç musikisinin niteliğinde semavi dinlerin ortaya çıkması ile kapsam ve nitelik değişiklikleri olduğu anlaşılmaktadır. Semavi dinler öncesi

[1] Ekin sözcüğü en geniş anlamıyla ele alınacak olursa; insanların doğayla ve birbirleriyle olan ilişkileri ve mücadeleleri sonucunda ortaya çıkan maddi ve manevi değerlerin, ürünlerin ve üretimin tümüdür. (Kaygısız, 2009:18; Ögel, 2000;V).

musikinin varlığı inanç çerçevesinde "büyü, iyileştirme, askeri" vb. niteliklerle törensel bir havada uygulanmakta olup bu uygulamalarda ortaya konan musiki niteliğinin semavi dinler kapsamında ortaya konan musiki niteliği ile karşılaştırılma olanağı bulunmamaktadır. Semavi dinlerde musiki: geçmişten günümüze din inancının yerleşmesinin temel dayanaklarından birisi olarak tasarlanmış ve uygulanmıştır. Söz konusu uygulamaların kapsamı "Yahudilik, Hristiyanlık ve İslâmiyet" de açık delilleri bulunabilecek düzeyde ortaya konulmuştur.

İslamiyet'de din musikisinin gelişimini; ibadette önemli bir yeri olan "Kur'an-ı Kerim" tilâveti[2] ve kıraatinde[3] ve "ezan" uygulamalarında aramak gerekmektedir. Söz konusu bu iki temel kökten beslenen İslâm dini musikisinin günümüzde aldığı konuma bakıldığında, hem din musikisinin gelişme düzeyi ve insanlık üzerindeki etkisi hem de musiki alanı ve musikinin işlevselliği bakımından açıkça ortaya çıktığını görmekteyiz. Türklerin resmi olarak İslâmiyet'i kabul ettikleri M.S. X. yüzyıldan günümüze Türk musiki ekininden etkilenerek çok geniş tür ve icra olanaklarına kavuşan İslâm dini musikisi; Türklerin musiki geleneğinde var olan iyileştirme, mehter, tekke/dergâh ve halk musikisi türleriyle de yüzyıllar boyunca sürekli etkileşim içerisinde gelişim göstermiştir. Bu büyük etkileşim İslâm ekininin daha geniş bir coğrafyaya yayılmasına da olanak sağlamıştır (Üçok, 1966; Turabi, 1997; Akdoğan, 2008).

Bu tez kapsamında araştırma konusu yapılan "ezan ve salât-u selam musikisi" İslâm dini musikisinin cami musikisi dalının alt türlerinden olup Müslümanların günlük yaşamına en güçlü ve etkili bir biçimde işleyen musikiler olması bakımından ayrı bir öneme sahiptir.

[2] Sözlükte "kitabı okumak, takip etmek, ardından gitmek, tâbi olmak ve uymak" anlamlarına gelen "tilâvet", ıstılahta [özel anlam] Kur'an'ı usulüne uygun olarak okumak demektir (DİB Yayınları, 2010:662).

[3] Sözlükte "okumak" anlamına gelen kıraat, dini bir kavram olarak Kur'an okumak, özellikle namazda Kur'an'dan bir miktar okumak demektir. Ayrıca, Kur'an-ı Kerim'in med(uzatma), kasr(uzatmama), hareke, sükûn, nokta ve i 'rab(kelimenin üstün, esre ve ötre oluşu) bakımından değişik şekillerde okunmasına kıraat denir (DİB Yayınları, 2010:375).

1.1 Araştırma Ana Sorunsalının Açıklanması

Bu kısımda araştırma ana sorunsalını oluşturan konuların kuramsal dayanakları ele alınarak değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmede "Türk din musikisi ekin ve tarihi", "ezan ve musikisi" ile "salât-u selam ve musikisi" gibi konular bu yüksek lisans tezinin temel alt başlıklarını oluşturmuştur.

1.2 Türk Din Musikisi Ekin ve Tarihi

İnsanoğlunun var olduğu çağlar öncesi zamandan günümüze *"en ilkel, en basit ve en vahşi cemiyetlerde..."* dahi musikinin beşeri[4] ve semavi inanç sistemleriyle birlikte -Totemizm, Animizm, Şamanizm, Musevilik, Hristiyanlık ve İslâmiyet- kaynaşmış olduğu bilinmektedir. Arkeolojik [kazı bilim] çalışmalar sırasında ortaya çıkarılan bulguların sonucunda; *"...ilkellere göre musiki demek din*[5] *demektir"* (Uludağ, 1992:22-23; Carter, 2012) değerlendirmesi musikinin inanç alanında ne denli etkili olduğunu ve diğer taraftan da inanç alanının genel musiki tarihi ve ekini içerisinde ne denli merkezde bulunduğunu göstermektedir. Yapılan araştırmalar sonucunda ilk çağ uygarlıklarına bakıldığında Türkistan, Çin, Hindistan, Sümer, Akad, Babil, Mısır, Eski Yunan gibi medeniyetlerde musikinin inançsal tapınma törenlerinde ve ölüm merasimlerinde geniş bir uygulama alanı bulduğu görülmektedir (İlyasoğlu, 2003:3-7). Bununla birlikte İslâm dini inancını taşıyan bilim insanlarının musikiye yönelik çalışmalarında kullandıkları dil, din inancı olmaksızın musiki de gelişmenin olamayacağı yönündedir. Uludağ'ın yukarıda bir

[4] Kullanımdaki genel anlamı "İnsan" olarak verilmesine karşın "Beşer" sözcüğü erkek cinsini özellikle de "Hz. Âdem" i işaret eden bir sözcüktür (Develioğlu, 1970:115).

[5] Söz konusu yargı ilkeller döneminde kitap ve peygamberlere bağlı herhangi bir din kaynaklarda ele alınamamış olduğundan bu değerlendirmenin inanç kapsamında kabul edilmesinde yarar vardır. Böyle bir değerlendirme ile din, inanç kapsamına alınırken inanç din kapsamına alınmamaktadır. Aradaki fark çok açıktır: Din tek tanrı inancının peygamberler aracılığı ile kitaplaştırılarak insanlığa ulaşan şekli, inanç ise bu eylem olsun veya olmasın insanın toplumsal töre ve geleneklere ister tek tanrı ister put ve benzerleri aracılığı ile geliştirdikleri inanma ve tapınma düzenleridir.

örneği verilen bu yaklaşımının Akdoğan'ın çalışmalarında da tekrar ettiği anlaşılmaktadır:

"(...)Türklerin İslâm'dan önceki musiki hayatlarını dini ve din dışı diye ayırmamız mümkün değildir. Bütün ilk cemiyetlerde olduğu gibi, en eski Türk topluluğu içinde de güzel sanatların din ile birlikte vücut bulduğuna şahit oluyoruz." (Akdoğan, 2008:152).

Akdoğan'ın ilgili makalesinde yer alan "Seyid Ahmed Arvasi" kaynaklı olduğu belirtilen yukarıdaki açıklamasının musiki bilimi bakımından eksiklikler içerdiği söylenebilir; çünkü Çin, Rus, Moğol ve Türkistan kaynakları ile Kenger coğrafyasındaki kaynaklara bakıldığında Türklerin İslâm dininden önce muhteşem bir musikileri olduğu, milattan önceki yıllarda da bu musikinin Çin'de bir musiki modası yarattığı ve Çin'de var olan ve günümüze kadar yansıyan müzik türlerinden bazılarına doğrudan etki ettiği de bilinmektedir.[6]

Türklerin 642 yılına kadar Araplarla, dolayısıyla İslâm etkisindeki musiki ile herhangi bir ilişki ve iletişimi bulunmamaktadır. Bu durum 642 yılına kadar da devam etmiştir. Hz. Ömer'in 642'de Nihavend Savaşı'nı yaparak İran'daki Sasani Devleti'ne son vermesi ile İran'ı almasından sonra Türklerle Müslüman Araplar sınır devleti olmuşlardır. Hatta Nihavend savaşı esnasında İran ordularına komuta eden III. Yezdicerd' in Türklerden yardım istemesiyle, Araplar ve Türklerin savaş sahasında karşı karşıya geldiklerini görmekteyiz (Yazıcı, Nesimi, 2012:32/37). Bu karşılaşma ve sınır yakınlaşması ile birlikte Türkistan musikinin özellikle Suvarlar (Sümer) aracılığıyla Kenger coğrafyasındaki tüm insanlığı, doğal olarak Araplar

[6] "Çin'de günün belirli zamanları ile hakanların saltanat devreleri de, büyük bir önem taşıyordu. Hatta Çin takvimi de, hakanlarında belirli saltanat devrelerine göre düzenleniyordu. Günün belirli saatleri de, ayrı bir önem taşıyordu. Çin'de büyük davul uyanma zamanında vuruyordu. …Arap-İslâm veya Batı dünyasında gök gürlemelerini andıran bir davul göremiyoruz. Görülüyor ki Türklerde nevbet ve nevbet davulu, Türk devlet anlayışına göre yorumlanıyordu." (Ögel, 2000: VIII/15-16).
"568 yılında Çin imparatoru Wu-ti ile evlenen bir Türk prensesinin, Su-ch'i-p'o adında Kuça'lı bir müzikçiyi de yanında Çin'e götürdüğü, tarihsel kaynaklarda bahsedilen bir olaydır. Bu dönemde Ho-tan, Kuça ve Turfan gibi ticaret merkezlerinden yayılan müzik akımları Çin'i çok etkilemiş, bilhassa Kuzey Çin'de Batı Türkistan müziği hâkim olmuştur. Eski Türk topluluklarıyla başta Çin olmak üzere diğer ülkeler arasında karşılıklı alıp verilen armağanlar arasında çalgı ve çalgıcıların bulunması da bu etkileşimleri artırmıştır" (Levendoğlu, 2005:254).

dâhil olmak üzere tüm İslâm dünyasını etkisi altına aldığı söylenebilir. Türklerin İslâmiyet ile ilişki kurmaları 700'lü yılların başında Bazğis ve civarının Hükümdarı olan Türgeşlerden Nizak Tarhan (644?-709), ailesinde ve ileri gelenlerinden büyük bir kesimde önem kazanmaktadır. Bu dönemde İslâm medeniyetinin kabulü ile Arap gelenekleri, özellikle de Arap adları Türklerin kabul ederek yaşamaya başladığı bir süreci ortaya koymaktadır. Nitekim Nizak Tarhan'ın kardeşinin oğluna Osman adı verilirken Nizak Tarhan da kendisine "Abdullah[7]" adını almıştır (Kitapçı, 1988:10-29).

Türklerde bazı hükümdar, hakan, bey vb. ileri gelenler ve etrafındakilerin süreç içerisinde İslâm inancına katıldıkları bilinmekle birlikte İlk kez İslâm'ın bir devlet dini olarak benimsenmesinin Karahanlılar'da gerçekleştiği anlaşılmaktadır. Bu olay ile Türklerin İslâm medeniyetinin etkisini güçlü bir şekilde yaşadıkları ve bu yaşantının sanattan eğitime yaşamın tüm alanlarında görüldüğü anlaşılmaktadır. Bununla birlikte İslâm inancının Türklerin yaşamındaki tümden etkisinin oluştuğu X. yüzyıl öncesinde de son derece güçlü bir musiki medeniyeti oluşturduğu açıkça belgelenmiştir. Bu bakımdan İslâm dini musikisi üzerine çalışan bilginlerin Türklerin musiki medeniyetini İslâm inancına bağlamaları bilimsel bakımdan desteklenebilecek bir sav olamayacak düzeydedir.

Yukarıdaki cümleden olmak üzere bilim insanlarının günümüze kadar olan süreç içerisinde elde ettikleri bulgular ve veriler ışığında M.Ö. 3000' de Altaylılar dönemi ile başladığı görüşünün yaygınlık kazandığı "Türk Ekin Tarihi"; Hunlar öncesi, Hunlar, Göktürkler ve Uygurlar ile İslâmiyet öncesindeki dönemler; Karahanlılar, Gazneliler, Büyük Selçuklular, Anadolu Selçukluları, Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti devleti ile de İslâmiyet'in kabulünden sonraki dönemler olarak incelenmektedir. Bu bilgiler doğrultusunda Türklerin musiki hayatlarına yönelik yapılan ilgili açıklamalarda da, bu sıralamanın sınırları içerisinde değerlendirme alanı bulduğunu görmekteyiz. (Uçan, 2005:14-15; Budak, 2006:).

[7] Allah'ın kulu.

Türk ekin tarihini içeren kaynaklar araştırılıp incelendiğinde Türklerin devlet yapısı içerisinde İslâmiyet'i kabul ettikleri görülmektedir. Bu tarihin önemi Türklerin bir devlet yapısı içerisinde İslâm dinine dayalı bir devlet geleneği oluşturması bakımından önemli bulunmaktadır. Bu gelenek bağlamında Türk devletlerinde İslâm devleti ekin yapısının Selçuklular ve Osmanlılar 'da güçlü bir zemine oturtularak oluşum gösterdiği değerlendirme konusu yapılmış ve günümüzde de yapılmaya devam edilmektedir.

Türk din musikisine yönelik incelemelere bakıldığında tarihsel içerikli genel yaklaşımın X. yüzyıl alt sınırı ile sınırlandırıldığı anlaşılmaktadır; ancak 642 yılındaki Nihavend savaşında Türklerin, Müslüman Araplara karşı İran'ın yanında yer almaları, Müslüman Araplara sınır komşusu olmaları ve yine 714 yılındaki Talas savaşı ile Türklerin bu seferde Çinlilere karşı Müslüman Arapların yanında yer almaları ile başlayan olumlu/olumsuz gelişme gösteren yakın ilişkiler ortaya çıkmış ve gelişen bu tarihsel tekabüllerin akabinde de Karluk Türkleri tarafından İslâmiyet tanınmış ve halk arasında kabul görmüştür (Anadol, 2006:706-7).

İlgili durumun bu tez için önemi; hem Türklerin musikilerinin İslâm-i bir niteliği olması değerlendirmelerinden hareketle İslâm öncesi musikilerinin önemine vurgu yapmak, hem de Türklerin İslâm dinine yönelik musikiye gerek icra gerek beste düzeyinde katılımındaki tarihsel sürecin üç yüz [300] yıl sonraya dayandırılma sorunsalını yüzeye çıkartmak bakımından değerli görülmektedir. Nitekim ilgili yayınlarda da Türk medeniyeti ve İslâm konu edildiğinde Selçuklu ve Osmanlı medeniyetine yönelik birçok atıflar bulunmaktadır. Söz konusu Türk İslâm musikisi bağlamında özellikle Selçuklularda derinlikli bilgilere rastlanmazken Osmanlılarda hem İslâm inancı ve uygulamasının alanlarının genişletildiği hem de bu genişlemeye dayalı Türk din musikisi uygulamalarının derinlikli olarak ele alındığı anlaşılmaktadır (Ak, 2011; Yiğitbaş, 1968; Uludağ, 1992).

Karluk Türklerinin kurduğu Karahanlılar devletine dayandırılan Türk-İslâm tarihi sonucu Türk İslâm tarihi alanında yazan yazarlarda Türklerin musiki ekinlerinin İslâm ile başladığına yönelik yanılgı içeren değerlendirmelerini de

yukarıda söz konusu edilen 8. yüzyıl ‘da meydana gelen Talas savaşı ve Türklerin İslâmiyet ile buluşma ve katılma gerçeklerinin değerlendirilememesi ile bir ilişki kurmak olanaklıdır.

Özcan (2000:565-66)’ın; *“Türk Din Mûsikîsi: “Hz. Peygamber ve sahabenin tatbikatı ile İslâm tasavvufunun görüşleri doğrultusunda ortaya çıkan Türkler ’deki dinî hayat, zamanla câmilerde, tekkelerde ve çeşitli tarikat toplantılarında yapılan ibadet ve zikir esnasında, birtakım vesilelere binâen ve çeşitli kaideler çerçevesinde icra edilen bir mûsikîyi meydana getirmiş, buna da Türk Din Mûsikîsi adı verilmiştir.”* şeklinde yaptığı değerlendirme de tam bu noktaya işaret eder nitelikte bir açıklama olarak kabul edilebilir. Araştırmacıların bu yaklaşımlarının asıl nedenini musiki bilimcisi olan Sağlam (2001:23) şu şekilde ifade etmektedir;

“...günümüzde de halen uygulanmakta olan tarikat dansları ve özellikle “semah”larda kadın ve erkeğin yan yana dans etmeleri ayrıca bu danslara davul, kudüm, bağlama ve ney ile eşlik etmeleri İslâm dininin yerel kültürler içerisindeki yorumlanışından kaynaklanan “İslâm kültürünün” etkisine rağmen Türk halkının müziğine, dansına ve ilişkilerine sahip çıkışı, ulusal kimliklerin yerini sadece dinsel değerlere bıraktığı cemaat-toplum yapısına uygunluk göstermemektedir.”

Yukarıdaki cümleden olmak üzere Türk din musikisi ekin ve tarihini sadece İslâm dinine bağlı uygulamalar ile sınırlama yaklaşımı musiki biliminin bugünkü en önemli sorunsalları arasında yerini almaktadır. Türk Din musikisi; adından anlaşılacağı üzere ilk olarak İslâmiyet öncesinde var olan inanç düzenlerinin etkisinde şaman / baksı / kam / ozan vb. inanç yöneticilerin elinde şekillenmiş; ancak Türklerin “Mani, Buda, Musevi, Hristiyan ve nihâyet İslâm” inancını benimsemeleri sonrası inanç musikilerini incelenmiş olan kaynak törenselliklerinden din musikileri törensellikleri dönemine geçilmiş olmaktadır. Bu dönemde söz konusu dinlerin tüm ilke ve emirlerine rağmen Türk ekininin ortaya koyduğu birlik değerlerinin çeşitli din inancını taşıyan Türk toplumlarında ortak olarak kullanılmakta olduğu anlaşılmaktadır: Örneğin; Ortodoks Gagavuz’lar (Gaga- Kuman- Kıpçaklar-Kök

Oğuzlar) ile -Alevi-Sünni vb. mezhep farklılıklarına sahip olsalar da- İslâm inancı ile bütünleşmiş Türkiye Türklerinin töreleri arasında hala bağlar bulunduğu saptanmıştır.

İslâm inancı ile bütünleşen Türkiye Türkleri ve diğer Türkistan kaynaklı akraba Türkler elinde İslâm dinine ilişkin törensel musiki kullanımı musiki sanatını da içeren bir hâl alırken bu musikideki icra uygulamalarının Türk musikisi birikiminden doğrudan yararlandığı, dolayısıyla Türklerin İslâm öncesi birikimlerinin de bu alana yansıdığı tespit edilebilmektedir. Bu özeliklerle donanmış olan İslâm'a ait metinlerin ve övgülerin icrasından oluşan musiki eylemlerinin Türk din musikisi adıyla anıldığı; bu yönde ilgili akademilerde bölümler veya birimler açıldığı; yapılan tezlerde Türk musikisi üstâdları ile din âlimliği ve hafızlık arasında bağ bulunduğu ve Türk musiki sanatı ile Türk din musikisi kapsamının doğrudan ilişkisi olduğu anlaşılmaktadır. Bu yöndeki gelişmeler için Karahanlılar, Selçuklular ve özellikle de Osmanlılar dönemine bakmak yeterli bir dayanaktır. Özelikle Osmanlılarda "Mevlevi ve Bektaşi" tarikatları elinde özel bir Türk din musikisi oluşarak Türk din musikisinin sanatsal bir zemine kavuştuğu söylenebilir. İlgili bu zeminin alt basamaklarından birini de konumuz ile doğrudan bağlantısı olan cami musikisi oluşturmaktadır.

1.3. Cami Musikisi

Türk İslâm dini musikisi, kendi içerisinde cami musikisi ve tekke/dergâh/tasavvuf musikisi olarak ikiye ayrılmaktadır. Türk İslâm Dini Musikisi' nin bu iki ayrı türünden birisi olan "cami musikisi"; Türklerin devlet yapısı olarak İslâmiyet' i resmi dinleri olarak kabul ettikleri zamandan itibaren Türk ekini içerisinde özellikle de "Büyük Selçuklular ve Osmanlı Devleti/İmparatorluğu" dönemlerinde yine Türkler tarafından işlenerek günümüze kadar olan süreçte İslâm dini musikisi alanına önemli bir tür kazandırıldığı ifade edilmektedir (Aktaran; Öztürk, 2001:7-Tura, 1983:3-5; İnançer, 1999:10).

Yukarıda açıklanan yargı, Sadeddin Nüzhet Ergun' un cami musikisini bir sanat alanı olarak değerlendiren açıklamalarında Türk musikişinaslarının elinde cami musikisinin yeniden biçimlendirilişi ve özel bir tür haline getirilişi şu şekilde ifade edilmektedir:

"Camilerde münhasıran ses musikisine büyük bir ehemniyet verilmiştir. Daha ziyade dua mahiyetini haiz olan bu musiki İslâmiyet'in ilk devirlerinden beri tabii bir tekâmülle gene bilhassa Türklerin elinde büyük bir inkişaf göstermiştir. Nâ't, Tekbir, Salât, Temcid gibi dini parçalarla Ezan, Kamet gibi namaza aid teferruat, bütün Türk musikişinaslarının elinde bedii bir hal almıştır… Cami musikisinde daha ziyade Arapça güftelere ehemniyet verildiğini görüyoruz. Fakat bu Arapça güfteleri besteleyenler, tamamiyle Türklerdir." (Ergun, 1942:11-12)

Cami musikisinde insan sesinin, türler arasındaki ayrışmada belirleyici temel unsur olduğu görülmektedir. Ve bu belirleyiciliğin de İslâm uleması tarafından Hendese el-savt (sesin sanat yapısı) görüşü doğrultusunda yapılan işin musiki olarak görülmemesinden kaynaklandığı ve bu tutumunda günümüze kadar gelen bir gelenek halini aldığı anlaşılmaktadır (Faruki, 1985:16, İnançer, 1999:11). Söz konusu İslâm' da musiki sorunsalı üzerine görüşler bildiren ve Hz. Peygamber hadislerini yorumlayan İslâm uleması içerisindeki âlimlerden olan İmam Gazali ve Şeyh Abdülgani el-Nablusi' nin görüşlerini örnek olarak gösterme olanağı bulunmaktadır. Gazali;

"…semâ bâzan harâm, bâzan mübâh[8], bâzan mekruh[9] ve bâzan da müstehâb[10] olur. Dünya şehvetleri gâlib olanlar ve gençlerin çoğu için harâmdır. Çünkü semâ ancak gönüllerini istilâ eden şehvetlerini galeyana getirir. Semâ'ı mahlûk suretine tenzil etmeyerek, oyun ve eğlence yolu ile âdet haline getirerek,

[8] Yapılmasında veya terkinde dinî yönden hiçbir mahzuru bulunmayan, yani, mükellefin yapıp yapmamakta tamamen serbest olduğu işlerdir.

[9] İslâm'da yasak olduğu haram gibi kesin olmamakla beraber, Kur'an-ı Kerim'de açık olmayarak bildirilmiş yapılması dinen doğru bulunmayan, terk edilmesi istenen, yapılmaması yapılmasından daha uygun olan davranışlardır.

[10] İslam'da yapılınca sevap verilen yapılmayınca günah olmayan eylemlere verilen isimdir. İslam'a göre müstehaplar, Allah C.c.' ın yapıldığında hoşnut olduğu eylemler olarak görülür bu nedenle de klasik İslam âlimleri tarafından yapılmaları tavsiye edilir.

zamanlarının çoğunu semâ ile geçirenler için de mekruhtur. Yalnız güzel sesden zevk almak için dinleyenlere de mübâhtır. Allah sevgisi kendisine galebe çalıp iyi vasıflarını harekete geçirenler için de semâ müstehâbtır" (Gazali, 1985:751) şeklinde bir değerlendirme ortaya koyarken, İmam Gazali' nin takipçisi olan Şeyh Abdülgani el-Nablusi de buna benzer başka bir değerlendirmede bulunmaktadır: *"hadis kitaplarında müzik - veya ses sanatı- ile ilgili her yasağın alkol, şarkıcı kızlar, ahlaksız davranışlar veya zina ile beraberce zikredildiği, bu haramların mevcudiyeti söz konusu olduğu durumlarda müzik için böylesine bir sınırlamadan söz edilebileceğinden bahsetmektedir"* (Aktaran; Sağlam, 2001:20). Her iki düşün insanının sema yani musikiye yaklaşımlarında İslâm'da musikinin yasaklanması yerine, zamanına ve şekline göre haram olduğu biçiminde bağıl bir değerlendirmeleri olduğu görülmektedir. Bu değerlendirmelerin zaman içinde tüm yönleriyle ele alınmadan haram sözcüğü çevresinde kabul görmüş olması ve bu görüşün inanç sahibi insanlar üzerindeki güçlü etkisiyle konu sınırlarını aşarak İslâm'da musikinin yasak olduğuna yönelik bir yargı niteliğine bürünmüştür. Nitekim bu konuları araştırma sorunu olarak ele alan Sağlam (2001:27);

"İslam toplumlarında, müziğin yasaklandığına ilişkin inanç oldukça yaygındır. Bu yasaklanmayı onaylayan herhangi bir ayete Kur'an'da rastlanamamıştır. Buradan yola çıkarak müziğin iyi bir şey olduğu -kötü şeylerle ilgili Kur'an'daki uyarı ve yasakların varlığına dayanarak ve müzik eğer kötü bir şey olsaydı tüm kötülükler için insanları uyardığı gibi Allah'ın bunu kullarından esirgemeyeceği konusunda kuşku duyulamaz. Hadis külliyatında müziğin kullanımını açıkça destekleyen birçok hadis bulunmaktadır. Bununla birlikte İmam Gazali'nin, Şeyh Mahmut Saltut'un ve Nablusi'nin müzikle ilgili olarak açıkladıkları görüşlerin, ahlaklı insanı yaratma süreci içerisinde çok geniş kabul gördüğü açıktır. Bu görüşlerde de müziğin kendisinden çok, nerede, ne zaman ve hangi koşullarda yapıldığı ve bu sorulara verilecek yanıtların Allah'ın özellikle yasak kıldığı konularla ilgisi olup olmadığı önemlidir. Buna rağmen, bu genel kabul gören görüşlerin Osmanlılardaki Türk Müziği ve ilgililerini çok etkilemediği, aksine Türk müziğinde meydana gelen değişimler ile Türk müziğinin geliştirildiği söylenebilir."

Şeklindeki görüşleri doğrultusunda konunun tüme yönelik gelişme sürecini değerlendirmiştir. Bilimsel bakımdan durumun özü yukarıda açıklandığı gibiyken musikinin yasaklanmış olduğu, bu yasağın özellikle çalgıları da kapsadığı bunun sonucu olarak camilere çalgının girememesi gerçeği bir sorun olarak İslâm dünyasında mevcuttur. Cami musikisi bakımından Kur'an ayetlerinde de belirtildiği üzere[11] insan sesi gerek Kur'an tilaveti gerek ezan icrasında özellikle vurgulanmıştır. Bu sese araçsız (herhangi bir çalgı ya da ses oluşturan, büyüten bir araca atıf yoktur) sade bir insan sesi olarak değinilmektedir.

Bununla birlikte Türklerin musiki yaşantılarında din musikisi kapsamında tasavvuf adıyla anılan tekke musikisinde çalgı, çalgı topluluğu (Mutrib) ve insan sesi ve semahı yerleşik bir gelenek oluşturmuş ve bu gelenek içerisinde Türk musikisi kapsamında insanlık musikisinin icra, eğitim ve üslup bakımından güçlü kazanımları olmuştur. Tekke musikisinde çalgı, çalgı topluluğu, insan sesi ve semahından bileşik bir musiki etkinliğinin dayanağı hem Kur'an-ı Kerim'de hem Tevrat'ta, hem de İncil'in Mezmurlar[12] bölümünde açık bir şekilde verilmektedir. Mezmurlar' da Davut Peygamber'in Allah'a şarkı söyleyerek ve çalgı çalarak yalvardığı, bu çalgılarla Allah'a şükranlarını sunduğu ve O'ndan medet umduğu açık bir şekilde belirtilmektedir[13]. İncil Mezmurlar bölümü baştan sona neredeyse bir musiki kitabı niteliğindedir.

Musikinin inanç, din ve tasavvuf tabanlı kullanımına ne Gazali'nin ne Nablusi'nin işaret ettiği olumsuzluklar yerleşmiştir. Ayrıca bu tür musiki icralarında ister cami dışı ister tekke/dergâh içi olsun çalgının da kullanıldığı ancak bu kullanımlarda kullanım amacının dışına taşma girişimlerinin tespit edilmediği anlaşıldığından –amaç dışına taşma yönünde herhangi bir kayıt yoktur- çalgının da âdap ve erkân kuralları içinde camide kullanımında özellikle Kur'an tilavetinde/kıraatında yol gösterici, bağlantılayıcı ve sonlandırıcı düzeyde en sade ve

[11] el-İsra:110, el-Lokman: 19

[12] İncil, 1.Tarihler, bölüm: 23, ayet: 5: 2. Tarihler, bölüm; 7, ayet: 6 ve bölüm: 29, ayetler: 26,27: Amos, bölüm: 6, ayet: 5

[13] "*Seni çağırınca bana cevap ver, ey salâhımın Allahı; Darlıkta olduğum zaman beni genişliğe çıkarırsın; Bana acı da duamı işit...*" (Mezmurlar: Kitap I/MEZMUR 4 "Musikicibaşı için; Neginot üzerine, Davudun Mezmurudur")

saf haliyle katılımında herhangi bir sakınca olmadığı çıkarımına bu taramalar sonrasında ulaşılabilmektedir.

Yukarıda açıklanan değerlendirmeler kapsamında camide sadece inanç, iman ve ibadete yönelik çağrı ve yönelme içeren musiki etkinliği yapılmasına rağmen musiki unsurlarıyla bezenen etkinliklerin musiki sanatı içerisinde değerlendirilmesinin önünün kapatılmış olduğu anlaşılmaktadır. Zamansal bakımdan ve dönemsel koşulları bakımından bu sonucu kabul etme olanağı olsa da günümüzde din, musiki ve değerler bütününü içeren ekin ve eğitim şartlarında hangi konu olursa olsun ve nerede yapılırsa yapılsın musikinin en temel unsurlarından olan ses, tartım, usûl ve ezgisel nitelik oluşturan her etkinlik, musiki sanatının bir konusunu oluşturmaktadır. Böylelikle musiki; gerek biçim, gerekse tür özellikleri içinde nitelik kazanarak ilgili eğitim alanının bir parçası konumuna gelir. Nitekim Türklerde din musikisi kapsamına giren ve musikiyi doğrudan ve dolaylı işleyen her icranın musiki olarak değerlendirilişi de bundandır. Bu değerlendirme dahi tek başına Türklerin din musikisine yönelik bir katkısı ve farkı olarak ifade edilebilir (Ak, 2011:72; Ergun, 1942:12).

Türkler tarafından uygulama alanı bulan cami musikisi ile ilgi yapılan kaynak taramalarında hem nitelik hem de nicelik bakımından herhangi bir ayrıntılı açıklanmaya rastlanılmamıştır. İlgili kaynaklarda genellik kazanan ifadeler: "cami musikisi; camilerde ve insanların kendilerine mescit olarak tayin ettikleri ortamlardaki yaptıkları ibadetler esnasında, namaz sırasında, arasında veya sonrasında yalnız tek bir kişi tarafından veya cumhur [topluluk] halinde sadece insan sesi ile birlikte besteli, bestesiz, usûllü, usûlsüz belirli bir Türk musikisi makamı ve seyri içerisinde "Kur'an-ı Kerim, Arş-ı Şerif, Ezan, Kâmet, Salât-u Selam…" icralarından oluşmaktadır şeklindeki açıklamalar ile sınırlı olduğunu görmekteyiz (Özalp, 2000:107; Ak, 2011:71-72; Akdoğan, 2010:47; Kaplan, 1991:53). Metinlerinin (güftelerinin) Kur'an-ı Kerim ayetlerinden ve Hz. Peygamber hadislerinden de yararlanılarak oluşturulması, cami musikisininin genellikle Arapça güfte temelli olmasının dayanakları arasında gösterilebilir. Bunun yanı sıra bu Arapça güftelerin Osmanlı dönemi Türk musikicileri tarafından Türk musikisi

makam ve seyir yapılarına göre bestelenmesi, cami musikisi türünün oluşumuna büyük katkı sağlamıştır[14]. (Musiki Mecmuası, s.465, 1999:11).

Türklerin din musikisine katkıları hususunda din musikisinde çalgı kullanımına özel önem vermek gerekmektedir; çünkü Gazali ve takipçilerinin ifade ettikleri musikinin yasaklanmasına ilişkin özelliklerde çalgı musikisinin de dâhil olduğu eğlence musikisinden kaçınma fikrinin hâkimiyet alanı oluşturduğu anlaşılmaktadır.

Sağlam (2001:13); *"Günümüzde, yukarıda sözü edilen türden tartışmalar ve belki daha da iddialı olanları Türkiye müzik gündemini uzun yıllardan beri meşgul etmektedir. Türkiye'de özellikle batı sanat müziği eğitimiyle yetişmiş müzisyenler ve eğitimciler arasında da Türk müziğinin ve Türk müzik eğitiminin İslami inanç, İslami yaşam tarzı, İslami görüşler ve İslâm'la buluşan toplumların geleneklerindeki İslâm'dan etkilenme sürecinde ortaya çıkan yeni geleneklerin de etkisiyle geliştirilemediği fikri çok yaygındır (bu yaygın inanç, cumhuriyet öncesi ve sonrası İslami çevrelerin özellikle batı sanat müziğine ve dolayısıyla bu müziği icra eden ve öğreten bireylere ve eğitimin yapıldığı kurumlara yönelik olumsuz tavırlarının da etkisiyle ortaya çıkmış olabilir). Sözü edilen bu yaygın fikir, yine İslâmiyeti ve camileri Türk Müziğinin özellikle laik cumhuriyet öncesi batı sanat müziği düzeyini yakalayamamasının da sorumlusu gösterecek derecede ileri gitmektedir. Bu türden bir yaklaşımın müzik eğitimcileri ve batılı müzik eğitimiyle yetişmiş müzisyenler çevresinde yer bulmasının en temel dayanağı doğal olarak tüm İslam âleminde daha önce de sözü edilen ve müziğin İslamda yasaklanmış olduğuna ilişkin inancı destekleyen düşünceler ile uygulamalardır."*

Şeklinde bir görüş belirtmektedir. Musikide yasaklama anlayışı Atina siteleri döneminde de "Eflatun[15]" ve dönem düşünürlerinin tartışmaları mevcut olup bu tartışmalar Devlet adlı yayın ile günümüzde okuyucunun önündedir. Buna göre

[14] "Hatip Zâkiri Hasan Efendi ve Buhûrizade Mustafa Itri Efendi" cami musikisi türüne büyük katkılar sağlayan iki önemli bestecidir.
[15] Platon

Eflatun ve diğer düşünürler bazı mod ve çalgıların yasaklanmasının devlet düzeni ve toplum yapısının yararına olduğu şeklinde görüş birliğine varmışlar ve yeni yaratılacak devlet düzeninde bu görüşlerini kural olarak benimsemişlerdir.

Türklerin din musikisi yönünden icraatlarına bakıldığında camilere çalgı sokulmamasına rağmen din adamlarının ve 1517[16] yılından itibaren İslâm halifesi olan Osmanlı padişahlarının bir kısmının hem din hem din dışı hem Türk hem de Batı musikisi ile yakından ilgilendikleri, besteler yapıp bir çalgı icrasını gerçekleştirebildikleri bilinmektedir. Demek ki Türkler, ne Yunan'daki devlet yapısı içinde musikiye yönelik yasaklamayı ne de İslâm adına dinde çalgıyı ve toplum yaşamında musikiyi yasaklayan Gazali ve takipçilerinin anlayışlarını benimsememiş; aksine din ve toplum yaşamında musikiye (Semâ) ve dansa (Semah) yani tasavvufa sıkıca sarılmışlardır.

Günümüzde camii musikisi uygulamaları, ezan ve salat-u selam ile dış mekândaki sesletimden başlar ve namaz süresince ve ardınca cami içerisinde devam ederek bütüncül bir tören şeklinde uygulanır. Bu tören dış ezan, iç ezan (günümüzde sadece cuma namazına yönelik uygulanır.) kâmet, tesbih, aşr-ı şerif (cumhur müezzinliği tavrı-Enderun teravihlerindeki üslupla da okunabilir ancak musiki icrası bakımından nitelik gerektirdiği için her camide uygulanma olanağı bulunmamaktadır[17]) olarak bireysel ve toplu şekilde uygulanır. Cami musikisi içerisinde yer alan diğer bir etkinlik olarak da mevlid-i şerif ve ilahi musikisini saymakta mümkündür. Bunun dışında Kur'an-ı Kerim tilâvet ve kıraatında da musikiye güçlü bir biçimde yer verildiği anlaşılmaktadır. Kur'an tecvidi ve buna bağlı olarak tecvid ilminde yer alan "med ve kasr, vakf, sâkin, cehr, şiddet, hufut, mufahhan, muteles" gibi sözcüklerin kıraat ıslahatının temel unsurları olduğu, bu unsurların tecvid ilminin temel araçları olduğu anlaşılmaktadır. Bu sözcüklerin anlamlarına bakıldığında musiki de gürlük [Arapça telaffuzdan kaynaklanmaktadır] işaretlerine karşılık geldiği söylenebilir. Bu açıdan bakıldığında Kur'an kıraatında

[16] İlk Osmanlı Halifesi Yavuz Sultan Selim'dir.
[17] İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti yayınları tarafından hazırlanan ve yazarlığını Mehmet Kemiksiz ve Ahmed Şahin'in üstlendiği **"Enderun Teravih ve Cumhur Müezzinliği"** kitabından ayrıntılı bilgi sahibi olabilirsiniz.

musiki unsurlarına doğrudan temas edildiği anlaşılmakla birlikte kıraat ilminin diğer bir kısmının da makamsal uygulamalara dayanması sebebiyle doğrudan musikiye isabet ettiği tespit edilmiştir. Bu cümlelerden olmak üzere din ilminde ortaya çıkan ve kullanılan tilavet ve kıraat sözcüklerini musiki biliminde Kur'an-ı Kerim musikisi şeklinde adlandırmak mümkündür.

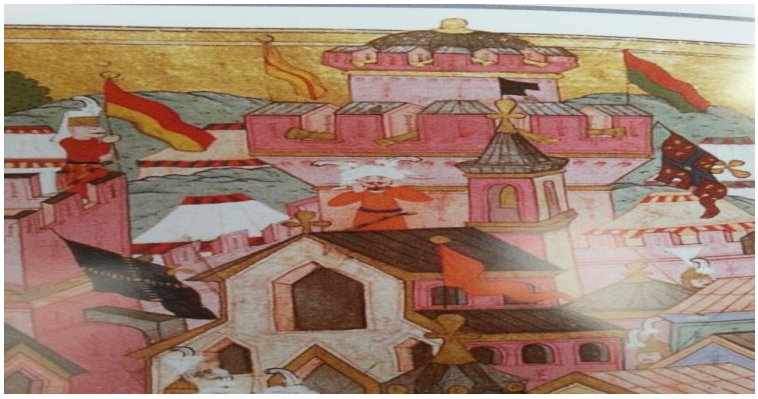
Türk Din Musikisi kapsamı içerisinde değerlendirme alanı bulan cami musikisi türünün yine kendi içerisinde barındırdığı birçok alt dalı bulunmaktadır. Bu alt dallar tür ve biçim bakımından çeşitlilik göstermektedir.[18] Cami musikisinin alt türlerinden olan "Ezan ve Salât-u Selam" musikisi bu tezin ana sorunsalını oluşturması hasebiyle konunun kuramsal çerçevesine yönelik açıklamalara aşağıda yer verilmiştir.

1.3.1 Ezan ve Musiki

Sözcük olarak *"... ilân etmek, çağrıda bulunmak, duyurmak..."* gibi anlamlara gelen ezan; terim anlam olarak ise farz namazlarının vaktinin geldiğini Hz. Peygamber s.a.v.'in ve ashabının ortak istişaresi[19] sonucu belirlenmiş sözlerle öncelikli olarak İslâm inancında olanlar olmak üzere tüm insanlığa duyurmayı ifade eder (TDV Yayınları, 1995:36; el-Bustani, 1991:6). Arap dilinde de "أذان - azan[20]" sözcüğü ile ifade edilmektedir. Özpınar (2010:14) "Ezanı Anlamak" adlı kitabında sözcük ve terim anlamları ile birlikte ezanı şu özet tümceler ile ifade ediyor: *"...Ezan; Müslüman varlığının simge çağrısı... Namaza ve İslâm'a çağrı aynı zamanda... İslâm akidesinin özet bildirgesi... İslâm medeniyetinin önemli bir sembol unsuru..."*. Yine aynı kaynaktan aktarılmış olan bir rivayette ezanın bir başka önemli işlevinden söz edilmektedir; *"Hz. Peygamber, Mekke'yi fethettiği zaman Kâbe'yi putlardan temizledikten sonra ilk iş olarak, müezzini Bilâl-i Habeşi'yi Kâbe'nin*

[18] Ezan musikisi, Salât-u selam musikisi, Kâmet musikisi, Kur'an-ı Kerim musikisi, Aşr-ı şerif musikisi, Mevlid-i şerif, Tesbih merasimi, Mahfel Sürmesi, Temcid, Münacat, Tekbir, Tardiyye, Telbiye, Miraciye, Muhammediye, İlahi ve Cumhur Müezzinliği.
[19] Sözlükte "birine bir konuyu danışmak, görüşünü sormak, fikir alış verişinde bulunmak" demektir (DİBY, Dini Kavramlar Sözlüğü", Ankara, 2010;339).
[20] http://tr.wikipedia.org/wiki/Ezan

damına çıkartıp ezan okutmuştu" (Özpınar, Ömer, 2010:88). Daha sonra bu uygulamanın Osmanlı ordusunda da bir gelenek halini aldığı, fetih edilen her yerde o beldenin artık İslâm hâkimiyetinde olduğunun ezan ile ilan edildiği, 1588 yılında Seyit Lokman tarafından yazılmış Hünernâme adlı eserinde resmedilmiş olan minyatürden de anlayabilmekteyiz.



Resim 1, Seyit Lokman "Hünernâme"

Bu minyatürde bir yeniçeri askerinin kilisenin çatısına çıkarak ellerini kulağına götürüp kendini duyurmaya çalıştığını görmekteyiz, duyuru yapılan yerin kilisenin çatısı olması ve yine duyuru yapan askerin ellerini kulaklarına götürüyor olması –günümüzde de ezan okuyan müezzinler ellerini kulaklarına götürmektedir- yapılan duyurunun/çağrının ezan olmasını muhtemel kılmaktadır.

Kurân-ı Kerim ayetlerinin Türkçe çevirileri incelendiğinde ezan'a sözcük anlamı olarak karşılık gelen "bildirmek, çağrıda bulunmak, davet etmek" gibi anlamları karşımıza çıkmaktadır. Elmalılı Hamdi'nin Kuran-ı Kerim meali Tevbe suresinin, 3. ayetinde*"...E1-Haccü'1 Ekber* [en büyük hac günü] *gününde Allah ve Resûlünden insanlara bir* ***bildiridir****"*; el-Cuma suresi 9. Ayetinde *"...Müminler! Cuma günü namaz için* ***çağrıldığınızda*** *Allah'ı zikretmeye koşun ve alımı satımı bırakın. Eğer bilirseniz, o sizin için daha hayırlıdır..."* ve el- Maide suresi 58. Ayetinde "…*Namaza* ***çağırıldığınız*** *zaman onu alay ve eğlence konusu yaparlar. Bu davranış, onların düşünemeyen bir toplum olmalarındandır...*" şeklinde Kuran-ı Kerim'in ilgili ayetlerinin Türkçe açıklamalarını vermektedir.

Yukarıda verilen ilgili ayetlerin Türkçe anlam karşılıklarından da anlaşılmaktadır ki ezan sözcüğünün odaklandığı temel amacın İslam inancının zorunlu görevlerinden namaza çağrı olduğu ve bununla birlikte görünmez amacının da ezan yoluyla İslam inancını tüm insanlığa duyurmak olduğu söylenebilir.

Ezan'ın Arapça lafızları[21] şu şekildedir[22]:

الله اكبر الله اكبر
الله اكبر الله اكبر
اشهد ان لا اله الا الله
اشهد ان لا اله الا الله
اشهد ان محمدا رسول
اشهد ان محمدا رسول
حى على الصلاة
حى على الصلاة
حى على الفلاح
حى على الفلاح
الله كبر االله اكبر
لا اله الا الله

Ezanın okunuşu ve Türkçe anlam karşılığı şu şekildedir[23]:

"Allahu ekber, Allahu ekber (2 kere)
(Allah en büyüktür)
Eşhedü enlâ ilahe illallah (2 kere)
(Şahadet ederim ki Allah'tan başka ilah yoktur)
Eşhedü enne Muhammeden Rasulullah(2 kere)
(Şahadet ederim ki Muhammed Allah'ın resulüdür)
Hayye 'âlâ-s salâh[24](2 kere)

[21] Söz ve sözcük anlamındadır.
[22] Kamiloğlu, Yrd. Doç. Dr. Ramazan, "Türk Kültüründe Ezan ve Makamları" 2010:224
[23] Kamiloğlu, Ramazan, 2010:224-225

(Haydin namaza, Allah'a ibadet etmeye, dua etmeye)
Hayye 'ale-l felâh(2 kere)
(Haydin kurtuluşa)
Es-salâtü hayrun minen-nevm[25] (yalnızca sabah ezanlarında okunur)
(Namaz uykudan daha hayırlıdır)
Lâ ilâhe illallah" (1 kere)
(Allah'tan başka ilâh yoktur.)

Ezan sözcüğünün Türkçe anlam karşılıklarına bakıldığında Müslümanları namaza davet ederken aynı zamanda Tevhid -*Allah'ın varlığı ve birliği*- ve Nübüvvet -*Hz. Muhammed'in Allah'ın elçisi olması*- gibi İslâmiyet açısından temel niteliklerin açıklamalarını veren sözcükler çevresinde günde beş defa dünya üzerindeki saat farkı sebebiyle kesintisiz bir çağrı olarak Müslümanlara ve bunun vesilesi ile de diğer dinlere inanan ve inanmayan tüm insanlara hatırlattığı söylenebilir (Özpınar,2010:92).

Ezanın geçmişten günümüze musikisi ile seslendirilmesi[26] birçok tartışmaya konu olsa da, gerek Kuran-ı Kerim gerek Hz. Peygamber s.a.v. 'in hadislerindeki ifadeler doğrultusunda olumlu yönde desteklendiği anlaşılmaktadır. Musikinin İslâm'da yasaklı olma konusunun kaynağı olarak araştırma alanına alınan Kur'an-ı Kerim incelemeleri, Kuran-ı Kerim'de doğrudan musikiyi işaret eden herhangi bir sure ve ayetin olmadığını ortaya koymaktadır. Ancak bununla birlikte Kur'an-ı Kerim'de musiki konusuna değinilmediğini söyleme olanağı da yoktur; çünkü el-Lokman suresinin 19. ayetinde[27] , el-İsrâ suresinin 110. ayetinde[28], el-Neml suresinin

[24] Salâh kelimesi "dua-namaz ve ibadet etmek" anlamlarına gelmektedir, ezan metninde kullanılan salâh sözcüğünün tam olarak hangi anlamda kullanılmak istendiği bilinmese de genel yargının namaz kılmaya yapılan bir çağrı sözcüğü olduğu görüşü yaygınlık kazanmıştır.
[25] Bir rivayetten aktarıldığına göre; Hz. Bilâl-i Habeşi (r.a.) birgün sabah namazı için ezan okurken, herkesin birer birer camiye geldiğini görür ancak Hz. Peygamber s.a.v.'in henüz uyanmadığı kendisine bildirilince "Es-salâtü hayrun minen-nevm [namaz uykudan daha hayırlıdır]" diye seslenmiştir. Bunu işiten Hz. Peygamber'in bu uyarı hoşuna gitmiştir ve daha sonra bu lafzı onaylayarak bu uyarı sabah ezanına eklenmiştir.
[26] Bu konu İslam dini bakımından musikinin yasaklı veya izinli olması sorunsallarıyla ilgili tartışmalar olup, geniş sayılabilecek bir kaynakça zenginliğine sahiptir.
[27] *"...vaksid fi meşyike vağdud min savtik inne enkeral esvati le savtül hamir...', Türkçesi:'* "…yürüyüşünde mutedil ol, sesini alçak tut! Çünkü seslerin en kötüsü, elbette eşeğin sesidir".

87. ayetinde[29], Yasin suresinin 51. ayetinde[30] ve Zümer suresinin 68. ayetinde[31] musiki bilimi açısından incelenmesi ve değerlendirilmesi gereken ifadelerin bulunduğu da bilinmektedir. Söz konusu musiki unsurlarını içeren sözcükler incelendiğinde -insan sesi, çalgı sesi ve seslerin gürlüğü- konusuna işaret edildiği anlaşılmaktadır. Bazı ayetler ise; namaz sürecine yönelik olarak Kur'an-ı Kerim'de açıklanan ve sese dayalı uygulamaları kapsayan ifadelerin sesin kullanımına işaret eden ifadeler olarak açık bir musiki uygulama yöntemi olabileceği şeklinde bir yorum yapma imkânı vermektedir.

Yazır, Elmalılı, Hamdi, "Kur'an-ı Kerim", el-Lokman:19

19 numaralı dip notta Türkçe anlam karşılığı verilen yukarıda adı geçen Kur'an-ı Kerim ayetinin doğrudan ezan icrasındaki musikinin yerine ve niteliğine işaret ettiği açık bir biçimde anlaşılmaktadır. Ezan icrası bakımından " yürüyüşünde mutedil ol" ifadesinden "ezandaki icra süresi ve nefes konusuna dikkat çekildiği"; "sesini alçak tut" ifadesinden icradaki sesin niteliğinin önemine vurgu yapıldığı anlaşılabilir. "Çünkü en çirkin ses, elbette eşeğin sesidir" ifadesinden ise eşeğin sesinde ortaya çıkan gürültülü durumdan ve o sesi oluşturan iki heceli konuşma sınırlarındaki ses yapısının dışındaki bir ezgisel yapının ezan icrasına dâhil edilmesi gerektiği anlaşılabilir.

Yazır, Elmalılı, Hamdi, "Kur'an-ı Kerim", el-İsrâ:110

20 numaralı dip notta ise anlam karşılığı verilen yukarıdaki Kuran-ı Kerim ayetinde de; kullanılan sesin namaz sürecinde okunmakta olan Kuran'ı kerim ayetlerinde ve dualar sırasında ses gürlüğünün makul düzeyde tutulması gerektiği ifadesinin karşımıza çıktığını görmekteyiz.

---

[28] "…lâ techer bi salâtike ve lâ tühâfit bihâ vebteği beyne zâlike sebîlâ …'' Türkçesi "…namaz kılarken pek bağırma, (sesini) pek de gizleme, ikisinin arasında bir yol tut."

[29] *"Sur'a üfürüldüğü gün, Allah'ın diledikleri bir yana göklerde olanlar da korku içinde kalırlar. Hepsi Allah'a boyun eğmiş olarak gelirler"*

[30] *"Sûr'a üfürülmüştür, bir de ne baksınlar kabirlerinden Rablerine doğru akın ediyorlar."*

[31] "*Ve sûra üflenmiştir. Göklerde kim var, yerde kim varsa çarpılıp yıkılmıştır. Ancak Allah'ın dilediği müstesna. Sonra ona bir daha üflenmiştir. Bu defa da hep onlar kalkmışlar bakıyorlardır*."

Kutsal kitap Kur'an-ı Kerim' in yukarıda verilen her iki ayetinin din bilginleri ve musiki bilginlerinin ortak sorumluluk alanını belirlediği; ancak günümüze kadar gelen ilgili kaynakçalarda bu yönde bir ortak çalışmanın bulunmadığı tespit edilmiştir.

Bilinmektedir ki ezan metni oluşturulduktan hemen sonra Hz. Peygamber s.a.v. ilk ezanı okunması için Habeşli Bilâl (r.a.)'a emretmesi[32] ve daha sonra da "İbn Ümm-i Mektum, Ebû Mahzûre ve Sa'd b. Aiz" gibi güçlü ve güzel sese sahip olan müezzinleri Arabistan'daki çeşitli şehirlere tayin etmesi İslâm dininde güzel sesin övüldüğü ve önemsendiğinin en belirgin ve en basit bir göstergesidir. Hz. Peygamber s.a.v.'in bu tavrı, günümüzdeki tartışmalara cevap olarak ezanın musiki içinde ele alınması gerektiğini gösteren dinsel bir dayanak olarak karşımıza çıkmaktadır. Yine Hz. Peygamber s.a.v.'in çalgı musikisine ve özellikle de insan sesi musikine önem vermesi birçok hadislerde[33] de doğrulanmaktadır. Ayrıca bu musikinin ibadetlerde Müslümanlara şevk ve heyecan vermesi, Kur'an kıraati/tilaveti ve ezan okuma gibi dini metinlere de yansıyarak günümüz İslâm dini musikisini meydana getirdiği de açıktır.

Öztürk "Türk Din Musikisinde Ezan " 2001 tarihli yüksek lisans tezinde Yalçın Tura (1983:27) gösterimli ilgili kaynağa dayandırırak aktarmış olduğu bilgiye göre, Tura, ezânı;

"Müslümanlara farz olan namaz vakitlerini haber vermek ve onları ibadete çağırmak için, günün beş vaktinde, minarelerden veya yüksekçe bir yerden belli sözleri, makam dairesi içinde, usûl dairesi dışında, yüksek sesle okumak suretiyle

---

[32] *"Ezan metnini öğrenen Bilâl, Neccaroğulları' ndan bir kadına ait yüksek bir evin üstüne çıkıp ilk olarak sabah ezanını okudu. Böylece ezan, Hicri 1. (622) veya bir rivayete göre 2. Yılda (623) meşru kılınmış oldu."* (Kopar, 2010:20).

[33] *"Hz. Âişe bir defa (yanında büyüttüğü akraba) bir kadını Ansar'dan bir adamla evlendirmişti. (Düğünde dönen Hz. Âişe'ye) Nebi (s.a.v.) sordu: Ya Âişe! Şüphesiz ki Ansar (kadınları musiki ve) eğlenceyi severler."* (Aktaran; 1992:67).
"Nikâhı def çalarak ilân ediniz." (Uludağ; 1992:71).
"Şüphesiz ki, bu Kur'an hüzünle nâzil oldu. Onu okuduğunuz zaman ağlayınız. Eğer ağlayamazsanız ağlar görününüz. Onunla teganni ediniz. Kur'an'ı teganni ile okumayan bizden değildir." (Uludağ; 1992:108).

yapılan çağrıdır" şeklinde açıkladığı belirtilmektedir. Bu belirlemenin dikkat çekici yönü ezan ve makam dairesi arasında kurulan bağda ortaya çıkmaktadır. Söz konusu makam ortamı doğrudan Türk musikisi perdeleri, icra üslubu ve makamsal seyirler ile ilgili bir belirleme olup, ezan odağında Türklerin cami musikisini oluşturma, İslâm ülkelerindeki uygulamalardan farklılaşma özelliklerinin açıklanması bakımından ayrı bir önemle değerlendirilmektedir. Dinsel metinlerde ezan ve Kur'an ile ilgili icra etkinliklerinde musikisi sözcüğünün anılmasından kaçınıldığı söylenebilir. Bu kaçınmanın musikinin icra amacı, icra edilen yer ve musiki ile ortaya çıkabilecek olumsuz eylemlere yönelik yasaklama anlayışından kaynaklandığı anlaşılmaktadır[34]. Bununla birlikte son dönem dinsel metin çalışmalarında musikinin olumsuz algılar oluşturan eylemlerinin genel etkisinin azaldığı ve din kapsamlı bir musiki anlayışının yaygınlaşarak, ezan ve Kur'an-ı Kerim icrasının musiki eylemleri içerisinde anılmaya başladığı tespit edilebilmektedir. Bu çalışmalardan birisinde Kopar (2010:5) ezanı tamamıyla bir musiki olarak ele alan bir değerlendirme yapabilmiştir:

"Ezanın kendisi bir mûsikîdir. İçinde geçen lafızlar ve doğal akış ile insan ruhuna hitap eder. Ancak ezanı amacına uygun olarak tesirli bir biçimde icra edebilmek için mûsikîmizin ve makamlarımızın gücünden yararlanmamız gerekmektedir"

Yukarıdaki cümlelerden olmak üzere ezan ve musikisinin Türk Din musikisinin bir kolu olan ve cami musikisinin içerisinde yer aldığı bu haliyle "dil bilim, din bilim ve musiki bilimi" alanlarının ortak çalışma konusunu oluşturduğu

---

[34] *"...Şeyh Gani el-Nablusi "hadis kitaplarında müzik - veya ses sanatı ile ilgili her yasağın alkol, şarkıcı kızlar, ahlaksız davranışlar veya zina ile beraberce zikredildiği, bu haramların mevcudiyeti söz konusu olduğu durumlarda müzik için böylesine bir sınırlamadan söz edilebileceğinden bahsetmektedir."*
"Müslümanlar arasında bu görüşün yerleşmesinin kaynağı olarak Gazali'nin müziğin gerek icrası gerek dinlenişi ile ilgili olarak "hayatin ciddiyeti ve önemi karşısında değerli çabaların sarf edilmesi gerekirken, böylesine gereksiz ve tali eğlencelere vakit ayrılmamalıdır." (Aktaran; Sağlam, Atilla, 200:.20-21).

[34]İcmâ: Sözlükte "birleştirmek, derleyip toparlamak, bir işi sağlam yapmak, fikir birliği etmek" gibi anlamlara gelen icmâ, fıkıh usulünde, Hz. Peygamber' in vefatından sonra herhangi bir devirde âlimlerin, dini bir meselenin hükmü hakkında ittifak etmeleri manasına gelir (Türkiye Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, "Dini Kavramlar Sözlüğü" 2010:291).

yargısına varma olanağı bulunmaktadır. Bu bakımdan bu tezde ezan musikisi; hem Türk din musikisinin cami musikisi kolunda hem de musiki biliminin temel konularından biri olarak değerlendirilmektedir.

1.3.1.1 Ezanda Ses Musikisinin Önemi

İslâmiyet'in kabul edildiği ilk yıllarda namaz ibadetinin sabah ve akşam olmak üzere günde iki kez yapıldığı birçok hadis ve icmâ[35] kaynaklarından bilinmektedir[36]. El-Buhari'den aktarıldığına göre "*...hatta on birinci yılın ortalarında "İsrâ ve Miraç" olayları olarak adlandırılan ve İslâm inanışına göre Hz. Peygamberin, Mescid-i Haram' dan alınıp Mescid-i Aksa' ya bir gece içerisinde götürülmesi ve yine Hz. Peygamberin Hz. Allah cc' nin huzuruna çıktığı zamana kadar…"* (Özpınar, 2010:16) namazın günde iki kez ve ezan çağrısı olmadan kılındığı bilinmektedir. Namaz vaktinin geldiği es-salâte, es-salâte [namaza, namaza], ya da es-salâtü câmi'atün [namaz toplayıcıdır] şeklinde güçlü ve gür sese sahip kişiler tarafından yüksekçe bir yere çıkılarak ilan edildiği ifade edilmektedir (Kamiloğlu, 2010:222;).

Bu cümlelerden olmak üzere namaza çağrının bir [d]tellâllık, çığırtkanlık düzeninde işlediği söylenebilir. Bu tür çağrıda amaç en geniş anlamda duyurunun

---

[35] Sözlükte "birleştirmek, derleyip toparlamak, bir işi sağlam yapmak, fikir birliği etmek" gibi anlamlara gelen icmâ', fıkıh usulünde, Hz. Peygamber'in vefatından sonra herhangi bir devirde âlimlerin, dinî bir meselenin hükmü hakkında ittifak etmeleri manasına gelir.

[36] Taberî'nin ifadesiyle, Tevhid'in kabulü ve putların reddinden sonra İslam şeriatına farz olarak giren ilk şey namazdı. İbn Hişâm'ın Hz. Âişe'den (r.a) rivayetine göre, Rasûlullah'a (s.a.v.) ilk farz olunan şey namazdı. Bu, ilk başta iki-şer rekât şeklinde idi. İmam Ahmed'in Zeyd b. Harise'den aktardığı bir hadise göre, Rasûlullah'a (s.a.v.) ilk vahiy indikten sonra Cebrail (as) kendisine gelerek abdest almasını öğ-retti. İbn Mâce ile Taberânî'de (el-Evsât) de, aynı hadis az bir değişiklikle nakledilir. Durum, İbn İshâk'ın şu açıklamasıyla vuzuha kavuşur: "Muhammed (s.a.v.) Mekke'nin yukarısında idi. Cebrail en güzel yüzü ve kokusuyla Rasûlullah'ın (s.a.v.) önüne çıktı ve şöyle dedi: 'Ey Muhammed, Allah size selâm söyledi ve cinler ile insanlar için sizi Rasûl tayin ettiğini size iletmemi emretti. Onun için, siz onları 'Lâ ilâhe illallah' sözüne davet edeceksiniz.' Daha sonra ayağını yere vurdu. Oradan su fışkırmaya başladı. Cebrail o sudan abdest aldı ki Hz. Peygamber namaz kılabilmek için abdestin nasıl alındığını öğrenebilsin. Sonra Hz. Muhammed'in de kendisi gibi abdest almasını söyledi. Daha sonra Cebrail, Rasûlullah ile beraber dört secdeli iki rekât namaz kıldı. Bundan sonra Rasûlullah oraya Hz. Hatice'yi getirdi, ona abdest aldırdı ve onunla birlikte iki rekât namaz kıldı." (http://www.siyerinebi.com/ilk-namaz-2.html).

yapılmasıdır. Söz konusu çığırtkanlık gereksiniminin yani yüksek sesle çağırma eyleminin hem sözel hem çağırma sesi bakımından daha nitelikli ve kapsamlı bir hale gelişinde Abdullah ibn-i Zeyd isimli sahabenin namaza çağrı için söylenmesi gereken sözcükleri rüyasında görmesi ve Hz. Peygamber (s.a.v.)'e gelip görmüş olduğu rüyayı anlatması ve Abdullah b. Zeyd' in bu rüyasının Hz. Ömer'in rüyası ile birbirinin aynı olması sonrasında yapılan görüş alış verişlerinde ses ile ilanın ortak görüş olarak benimsenmesi önemli rol oynamaktadır. Söz konusu namazın ses ile ilanında sesin geniş sahalara iletilmesinin sağlanabilmesi için hem yüksek mevkilerde hem de yüksek ses ile okuma, namaza çağrının iki temel unsurunu oluşturmuştur. Namaza çağrı konusunda gerek İslamiyet'in ilk yılları gerek yukarıda açıklanan görüş alışverişleri sonrasındaki daha nitelikli uygulamalar içerisinde özellikle Hz. Bilal-i Habeşi r.a.' ın namaza çağrıdaki etkisi, ilgili alan bilginleri tarafından vurgulanmaktadır (Öztürk; 2001:18; Kamiloğlu; 2010:223-224; Kopar; 2010:20). Bununla birlikte söz konusu namaza çağrının günümüzdeki anlamıyla ortaklığına rağmen uygulama bakımından tüm İslâm dünyasındaki ezan uygulamalarından oldukça farklı olduğunu belirtmek gerekmektedir. Söz konusu fark, temelde ezanın musiki ile bağında ortaya çıkmakta olup, Türkler elinde uygulama alanı bulan ezan musikisinde Türk musikisi makam seyrinin mutlak etkisiyle Türk cami musikisinin alt türü olarak ele alınabilecek ezan musikisinin, Türkler elinde tüm İslâm dünyasındaki uygulamalardan ayrılan bir nitelik oluşturulduğu anlaşılmaktadır (Ergun; 1942:11-12). Hal böyle iken namaza çağrının ezan olarak adlandırılması ve ezanın bir musiki etkinliği altında gerçekleştirilmesinde Kur'an-ı Kerim' de yerini bulan ilgili ayetlerin kaynaklığı söz konusudur. Bu ayetlerin namaza çağrı uygulamalarından çok sonra inmiş olması, söz konusu çağrıda sesin kullanımına yönelik Allah'ın tasvibi [onay] ve yol göstericiliğinin varlığı olarak açıklamakla mümkündür. Nitekim ilgili ayetlerde doğrudan ses musikisine yönelik icranın sırları verilmektedir. Namaza çağrı sürecinden devamla ezanın uygulamaya konuluşu süreci incelendiğinde, Ezan'ın uygulamaya konuluşu sünnetle[37] ve istişare [düşünce ve fikir alışverişi] yoluyla

[37] Hz. Peygamber'in söz, fiil ve hareketlerinin bütününü ifade eden terim olarak kullanılmaktadır.

olmak ile birlikte kutsal kitap Kuran'ı Kerim'deki "el-Cum'a:9[38] ,el-Maide:58[39] ve Tevbe:3[40] ayetlerin ezan uygulamasının dayanağı olarak gösterildiği anlaşılmaktadır. Bu bağlamda ilgili hadis ve diğer kaynaklarda ezanın hicretten hemen sonra 623-24 yılları arasında uygulanmaya başlanması ve yukarıda belirtilen ayetlerin de hicretten (622) sonraki altıncı (628) , yedinci (629) ve sekizinci (630) yıllar arasında vahiy edilmiş olması hasebiyle Kuran'daki ezan ile ilgili ayetlerinin ezanın uygulamaya konulması aşamasında dayanak gösterilmesi yerine uygulamaya yönelik Allah katında oluşan destek ifadeleri olarak değerlendirilmesi gereği ortaya çıkmaktadır[41].

Özpınar (2010:35-36) ezanın ortaya çıkış süreciyle ilgili olarak yukarıda verilen bilgileri destekler nitelikteki benzer açıklaması ile dikkat çekmektedir: *"…ezanın meşruiyet kaynağı doğrudan Kur'an vahyi olmamıştır. Bazı rivayetlerde her ne kadar ezanın İsrâ gecesi vahyedildiğine dair birtakım bilgiler bulunsa da, sened itibariyle sahih ve sağlam olan rivayetlerle bu rivayetler çelişmektedir. Dolayısıyla ezanın bir şekilde vahiyle tespit olunduğunu bildiren bu kabilden rivayetler, âlimler tarafından zayıf addedilerek kabul görmemiştir." "…Ancak şu var ki, daha sonra Kur'an'da da Yüce Allah, ezana atıf ve işaretlerde bulunarak, ezanın Kur'an vahyiyle olan irtibatını tamamlamıştır.* El-Maide/58, Cum'a/9, Tevbe/3 ayetlerinde *"ezanın namaza çağrı vasıtası olduğunu ve İslâm' ın şiarlarından olduğunu tescil etmiştir. Böylece ezan, dolaylı da olsa Kur'an vahyinin de onayını almıştır."*

Kur'an-ı Kerim'de çağrı ve bildiri olarak geçmekte olan ezan sözcüğü; toplumsal uygulamada yer eden bir adlandırma ve sınıflama aracı olarak günlük

---

[38] "Ey iman edenler Cuma günü namaz için çağrıldığınızda, hemen Allah'ın zikrine koşun, alım satımı bırakın, eğer bilirseniz bu sizin için daha hayırlıdır".

[39]" Namaza ezan okuduğunuz zaman onu bir eğlence ve oyun yerine koyuyorlar, bu işte onların akılları ermez bir güruh olmalarından"

[40]" Ve büyük hac (Hacc'ul ekber) günü, Allah'tan ve O'nun Resûlünden insanlara bir bildiridir (ilândır)."

[41] Cuma Suresi Medine'de nazil olmuştur. Her ne kadar Mekke'de indirildiğine dair İbn Yesar'dan bir nakil varsa da, Buhari ve diğer hadis kaynaklarında yer alan rivayetler, Medine'de indirildiğidir. (Elmalılı, 2011:31).

"Mâide Suresi de Medine döneminde inmiştir. Yani Peygamberimizin hicretinden sonra inmiştir. Hem de son zamanlarda inmiş olan surelerdendir." (Elmalılı, 2011:151).

yaşamda ve bilimsel yayınlarda yer almış bir sözcük olarak karşımıza çıkmaktadır[42]. Ezan sözcüğünün işaret ettiği iki temel unsurdan biri söz diğeri ise musiki olup söz kısmının musiki kısmının ortaya konmasında belirleyici bir görevi olduğu ilgili kaynaklarda ittifak konusudur. Bununla birlikte tecvid sanatının ortaya koyduğu ilkelerin Kur'an tilavetindeki ilkeleri de oluşturduğu; bu ilkeler doğrultusunda İslâm dünyasında yaygın bir biçimde Kur'an tilavetinde rastlanılan musiki üslubunun sınırlarını aşmayan bir ezan musikisi anlayışının yerleştiği kabul edilebilir. Bu noktada Türklerin öncelikli olarak ezan, bununla birlikte Kur'an musikisinde ortaya koydukları icra üslubunun Türk musikisi uygulama ve kuramına yakınlaşmasıyla Türklerde güçlü bir din musikisinin kaynağı da ortaya konulmuş olmaktadır. Bu bakımdan ezan ve Kur'an musikisine [tilavetine] yönelik araştırmaların Türkçe kaynaklarında gerek Türk din musikisi gerek Türk cami musikisi[43] kapsamında Türk imam ve müezzinlerinin ezan icralarında diğer İslam ülkelerindeki uygulamalardan farklı musikisi uygulamalarını ortaya çıkardıkları çeşitli kaynaklardan anlaşılmaktadır (bununla ilgili cd, tv ve internet ortamında birçok görüntülü kayıt mevcut bulunmaktadır).

Ezanın metninin[44] diğer bir önemi ise ezan icrasının ses musikisi icrasına dayanmasına yol açtığı ya da ses icrası konusunda verilen kararın bir sonucu olarak ezan metninin oluşturulduğu bir gerçektir. Her ne koşulda olursa olsun ezan metni ve

---

[42] Ezan kavramını karşılamak üzere Arapça "ezan" ve Farsça "bang" sözcüklerinin kullanımı karşımıza çıkmaktadır. Gerçek anlamı "ses-seda-haykırma" olan bang sözcüğü ile kurulan bang-i namaz tamlaması ve bu tamlamanın kıl- okı- yardımcı fiileriyle birleşmesi sonucu kurulan kurallı bileşik fiilerde saptanmıştır. Harezm Türkçesine ait olan "Mukaddimetü'l Edeb" adlı kitapta "ezan okumak ve namaza çağırmak" sözcükleri "namazga banla" olarak kullanıldığı görülmektedir. (Bayraktar, 2008)

[43] Türk musikisi bestekârlarından ve icracılarından Buhurizâde Itrî Efendi, Hatip Zâkiri Hasan Efendi, İsmail Dede Efendi, Sadettin Kaynak, Bekir Sıtkı Sezgin ve Hafız Kani Karaca (Hanende) vb. ustaların söz konusu cami musikisinin Türk musikisi uygulama ve kuramına yakınlaşmasında etkili olduğu anlaşılmaktadır.

[44] Ezan metnini çeşitli uygulayıcılar elinde farklılaştığı anlaşılmaktadır. Örneğin Hz. Bilâl-i Habeşi'nin sabah ezanının metnine Türkçe anlamı **"Namaz uykudan daha hayırlıdır"** olan **"es-salât-u hayrun mine'n-nevm"** cümlesini eklediği; Şiilerde ikinci şehâdet [Eşhedü enne Muhammeder Resûlullâh] cümlesinden sonra **"Eşhedü enne Aliyyen veliyullah"** [Ali'nin Allah'ın velisi olduğuna şehadet ederim] cümlesinin veya **"Eşhedü enne Aliyyen emirü'l-mü'minine hakkan"** [meşru devlet başkanının Ali olduğuna şehâdet ederim] cümlesinin eklendiği ve yine sabah ezanlarında Bilâl-i Habeşi'nin eklediği cümlenin Şiilerde **"Hayye alâ hayri'l amel"** [Amelin hayırlısına geliniz] şeklinde değiştirildiği bilinmektedir.

namaz duyurusu kapsamında İslâm musikisi alanının cami musikisi alt alanında etkili ve güçlü bir musiki türü gelişiminin temel dayanağı olmuştur.

1.3.1.2 Türk Ekininde Ezan ve Musikisi

Türk ekininde ezan musikisi iki açıdan ele alınabilir. Bunlardan birincisi ezanın icrası meselesidir. Bu meselede Türk musikisi uygulama ve kuramından doğan gelişim ve değişimler altında Türk din musikisi –akademik alanda kabul edilmiş bir adlandırmadır- başlığı altında Türk cami musikisi –bu adlandırma için kabul edilebilir bilgi, belge ve birikim mevcuttur- alt başlığı ve buna dayalı icra üslubu ve türü oluşmaktadır.

Bilim insanlarının ve araştırmacıların günümüze kadar olan süreçte elde ettikleri bulgular ve veriler doğrultusunda Altaylılar dönemi ile başladığı görüşünün yaygınlık kazandığı "Türk Ekin Tarihi" ; Hunlar öncesi, Hunlar, Göktürkler ve Uygurlar ile İslâmiyet öncesindeki dönemi, Karahanlılar, Gazneliler, Büyük Selçuklular, Anadolu Selçukluları, Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti devleti ile de İslâmiyet'in kabulünden sonraki dönemler kapsamında incelenmektedir (Uçan, 2005:13/15; Budak, 2006:3; Vural, Feyzan, Göher, 2011).

Türk din musikisinin; Selçuklular ve özellikle de Osmanlı İmparatorluğu döneminden günümüze kadar olan süreç içerisinde "cami musikisi ve tekke/dergâh/tasavvuf musikisi" olarak iki tür halinde işlendiği ve gelişim gösterdiği bilinmektedir. Kaynaklarda söz konusu din musikisinin iki kolundan cami musikisine yönelik olarak bu musiki türünde Türklerle birlikte başlayan bir besteleme süreci geliştiği ele alınmaktadır. Cami musikisi kapsamlı din musikisinde besteleme girişiminin Kur'an ve Ezan musikisinde[45] doğaçlama temelli icralar bulunduğundan

[45] Musikinin yasak olduğuna yönelik açıklama ve saptamaların genellikle Gazali, Nablusi vb. bilginlerin yazıtlarına bağlanabilir (Sağlam, 2001). Bu dayanaktan olmak üzere şu çıkarımı yapma olanağı vardır: Yukarıda adları anılan bilginlerin musikiye yönelik yargılarından dönemin Arap musikisinin niteliği ve kapsamı da ortaya çıkmaktadır. Dönemin Arap musikisi anılan bilginlerin musikisinin yasak olmasına yönelik açıklamalara yol açan bir uygulama ve kapsamı olduğu yorumlanabilir. Bu du-

besteleme süreçlerinin tüm unsurları ortaya çıkmamaktadır. Bununla birlikte Türklerin İslamiyet'i kabulü sonrasında dini bütün musikicilerin hem icra hem besteleme aşamalarında din faaliyetlerine hiçbir olumsuz etki yaratmayacak bir süreci geliştirerek bu yönde bir gelenek oluşturdukları tespit edilmiştir. Bu yöndeki tespitlerden biri de Ergun'a aittir. Ergun (1942;11-12)'un yukarıda cami musikisi alt başlığı altında verilen açıklamaları "*...Nâ't, Tekbir, Salât, Temcid gibi dini parçalarla Ezan, Kamet gibi namaza aid teferruat, bütün Türk musikişinaslarının elinde bedii bir hal almıştır... Cami musikisinde daha ziyade Arapça güftelere ehemniyet verildiğini görüyoruz. Fakat bu Arapça güfteleri besteleyenler, tamamiyle Türklerdir."* ifadeleri ile desteklemektedir. Ergun'un da ifade ettiği gibi önceleri sadece namaz vakitlerini duyurmada bir araç olarak ortaya çıkmış olan "ezan çağrısı"; Türklerin elinde çeşitli makamlarda işlenerek Türk Din musikisi içerisinde cami musikisi alt türünün altında yer alan "ezan musikisi" türüne dönüşmüştür.

Ezanın Türk kültüründeki yeri ve önemi Kamiloğlu (2010:221) tarafından şu şekilde ifade edilmektedir; ezan*,"...Türk İslâm kültüründe özgürlüğün ve bağımsızlığın simgesidir"*. Türk din musikisi geleneğinde ezan; beş ayrı namaz vaktine göre seçilmiş beş değişik makam dizisi seyrinde kendine has bir icra tarzı ve üslup çerçevesinde serbest ölçü ile okunmaktadır. Ezanın tespit edilmiş ve okunması gereken geçerli bir makamı yoktur. Her ezan herhangi bir makam üzerinde icra edilebilir. Ancak Farabi'den, günümüze kadar geçen süreç içerisinde makamların insan ruhu ve bedenine olan faydalarının ispat edilmesi[46] sonucunda beş ayrı vakitte

---

rumda dönemin Arap musikisinin raks ile birlikte işlediği; eğlence, içki ve zina aracı olabilen bir türü barındırdığı çıkarım sanabilir. Bu doğrultuda günümüzde Türklerin elinde gelişen bir din musikisi olduğunu belirtme imkanı yoktur. Öyleyse söz konusu musiki türü ve uygulamalarının içine alınamayacak bir Kur'an ve ezan musikisinin o dönemde musiki alanı içine dahil edilmesini beklemek hatalı olur; ancak günümüzde İslam yaklaşık bir buçuk milyar insana ulaşmış ve çeşitli geleneklere sahip toplumları etkilemiş bir din olarak musiki yönünden de güçlü ve sanatsal nitelikli musiki türleriyle donanmıştır. Bu yöndeki güçlü musiki uygulamalarının İslam öncesi inanç musikisi geleneği olan Türkler aracılığı ile İslam dini musikisi alanına aktarıldığı; aynı zamanda geliştirildiği söylenebilir.

[46] Musikinin insan ruhuna ve yapısına yönelik etkisi hususu Farabi öncesinden ele alınan bir husustur. Bu yöndeki çalışmalarda günün saatleri, mevsimlerin konumu, insanların ruh halleri vb. birçok özelliğe göre musikinin etkisine yönelik çıkarımlar ortaya konulmuştur. Bu konunun Türklerdeki uygulama ile bağını kurma olanağı vardır; ancak Farabi dönemindeki devirler [Makam sözcüğü henüz o dönemde geçmiyor ve günümüzdeki anlamında kullanılmıyor], Safiyüddin dönemindeki şedd'ler [Şudud] Meragi dönemindeki makamların aynı anlam ve işlevi içerisinde olduğu düşünülmemelidir. Ayrıca Kantemiroğlu döneminde makamların ele alınışında yapısal ve işlevsel özelliklerinde Farabi dönemine göre farklılıklar olduğu açıktır. Günümüze ulaşan makamlar, makamların sınıflaması ve yapısal ko-

okunan ezan musikisinin genellik ile şu makamlar ile icra edildiği tespitinde bulunulmuştur. Bu tespite göre ezan musikisinde günün vakitlerine göre icra edilen makamlar şöyledir: Sabah ezanı; saba ve dilkeşhâveran, öğle ezanı; hicaz ve rast, ikindi ezanı; hicaz, uşşak, bayati, akşam ezanı; hicaz, rast, segâh, dügâh, yatsı ezanı; hicaz, rast, neva, uşşak ve bayati (Öztürk, 2001:22; Kopar, 2010:29; Kamiloğlu, 2010:233). Öztürk'ün söz konusu açıklamasının Türk ezan musikisi türü bakımından tek uygulama olarak ele alınamayacağı; söz konusu makamların hem adlandırmasında hem sayısal belirlemelerinde farklılıklar olduğu örneğin "Ak, Yavaşça, Akdoğan ve Kamiloğlu"nun çalışmalarında ele alınmaktadır. Bununla birlikte kuramsal çalışmalarda yer alan ezan icrasına yönelik makamların uygulamada gerek konuya hâkim olmayan imam veya müezzinlerin varlığı gerek bazı makamlardaki icranın zorluğu sebebiyle uygulamada farklılıklar olduğu da gözlenebilmektedir. Örneğin çoğu sabah ezanı dilkeşhâveran okunamamakta ve günümüzde saba makamına yönelim gösterilmektedir. Bunun dışında Kopar'ın (2010) yüksek lisans tezine de konu edildiği gibi ezan musikisinin yazın alanında belirtilen makamlar dışında okunabilmesine yönelik girişimlerden söz edilmekte örneğin: Nikriz, Acemaşiran, Nihavent, Bayatiaraban, Eviç, Acemkürdi ve Hicazkâr gibi makamlarda bu yönde bir icra gerçekleştirildiği açıklanarak notaları ile birlikte verilmektedir[47]. Bu yöndeki bir girişim de Alkan'ın "Osmanlı Başkentlerinde Günümüz Ezan ve Salât-u Selam Musiki Uygulamalarının Değerlendirilmesi" adlı tezine veri topladığı dönemde (Şubat, 2013) Edirne uygulamaları kapsamında Selimiye Camii müezzini Mesut KURBANİ'nin ikindi ezanında deneysel olarak gerçekleştirdiği nihavent makamı icrasının ses kaydı da mevcuttur (Bkz: Ek-13).

---

numlarının eski bilginler dönemindeki devir, şed ve makam yapı ve sınıflamasıyla herhangi bir bağını kurma imkanı yoktur. Buna göre örneğin eski uşak'ın günümüz uşşak'ı ile eski rastın günümüz rast makamıyla ve eski kürdi ve buseliğin günümüz kürdi ve buseliği ile ilgisi kurulamamaktadır(Ezgi, 1953). Demek ki süreç içerisinde makamlar yapıları, adları, seyir ve işlevleriyle değişmiştir. Bu bakımdan günümüzde icra edilen ezan musikisine yönelik makamsal tasarımların ve uygulamalarının Farabi dönemi açıklamalarıyla ilişkilendirilmeleri sorunludur. Örneğin günümüz hicazının eski dönemdeki hicaz ile hiçbir ilişkisi bulunmamaktadır; öyleyse öğlen vakti okunan ezanın hicaz makamında okunuyor olması ile Farabi döneminin hicaz adlı devri arasında nasıl bir ilişki kurulabilir. Ayrıca Farabi dönemindeki devirlerin uzun yıllar ortaya konan uygulamalarda insan ruh v bedenine yönelik etki tespiti de o günkü makam kuramı ile günümüz makam kuramı arasında önemli farklar olduğundan günümüzdeki geçerliliğini genel olarak kaybetmiştir denebilir.

[47] Ayrıntılı bilgi için; Kopar, Volkan, *"Çeşitli Türk Musikisi Makamlarında Ezan"* adlı 2010 Yüksek Lisans tezinden yararlanılabilir.

Ezan musikisinin günümüzde neredeyse sanatsal bir etkinlik halini almasında Türk musikisi üslubu, kuramı ve icracılığının etkisi olduğu ve bunun güçlü bir gelenek oluşturduğu anlaşılmaktadır. Bu geleneğin kökleri Osmanlı İmparatorluğu dönemine kadar takip edilebilmekte olup Osmanlı Sarayında ezan musikişinaslığı yönünde topluluk kurulacak düzeyde kurumsallaşma[48] söz konusudur.

Osmanlıdaki ezan uygulamalarına yönelik tespitlerde makamsal seyir önem kazanırken usûlsüz bir icra ortaya konmaktadır:

"Hangi makamda okunacaksa başlangıç tekbirlerinde o makamın ilk perdeleri gösterilir. Lafzatullahın[Allah lafzı] açık olarak telaffuz edilmesine bilhassa dikkat edilmeli, ibarenin "...lâhu ekber" şeklinde söylenip anlaşılmasına ve bölünmesine, benzeri prozodi hatasına meydan verilmemelidir[49]*. "Eşhedü enlâ ilâhe illallah" cümlesi de tekbirlerde kullanılan makam ve perdelerden okunur. Ardından gelen, "Eşhedü enne Muhammeden Rasulullah"larda makamın meyana gelmeden önceki seyrini gösterecek nağmeler yapılır. "Hayye ale'l-felâh"ın okunuşunda ise bu*

---

[48] *"Osmanlı saray teşkilatında müezzinlik müessesesinin ayrı bir yeri vardır. Enderun'a alınan güzel sesli ve kabiliyetli gençler burada musiki eğitimi görerek yetişir, içlerinde müezzinliğe yatkın olanlar müezzin seçilirdi. Enderun Has oda erkânından hünkâr müezzini, saray mescidinin bas müezzini olduğu gibi, padişahların Cuma ve bayram namazları için gittiği camilerde de müezzinlik yaparlardı. Ayrıca hünkâr müezzinleri maiyetinde "müezzinân-ı hâssa" denilen güzel sesli, musiki bilgisi ve icrası kuvvetli bir müezzin grubu[topluluğu] bulunurdu. Bazı kayıtlara göre bunlar XVI. Yüzyılda on beş kadarken XVIII. Yüzyılın ikinci yarısında sayıları otuza ulaşmıştır.*

Selâtin camilerinde görev yapacak imam ve müezzinlerin güzel sesli ve musiki bilgisine iyi birer icracı olmaları ön planda tutulurdu. Bunlar başarı gösterip kendilerini ispatlamak için yarışırlardı... Müezzinler arasında ehliyetli ve en kıdemli olan müezzinbaşı tayin edilirdi. (...) Ezan okumanın âdâb ve erkânı zamanla çeşitli farklılıklar göstermiş, bundan da değişik tavırlar doğmuştur. Nitekim eskiden İstanbul, Bursa, Konya ve İzmir gibi önemli kültür merkezlerinin özel ezan okuma tavırlarının olduğu bilinmektedir. Bunlardan saray tavrı adı verilen İstanbul tavrının saraya mensup müezzinlerle bazı paşaların bilhassa ramazan aylarında selâtin camilerde müezzinlik yapmaları sebebiyle halk arasına yerleşmiş olduğu belirtilir.

Osmanlı devrinde sarayda müezzinbaşılık görevine yükselmiş önemli bestekârlar vardır. XIX. Yüzyılın ünlü musikişinaslarından Şâkir Ağa, Hamamizade İsmail Dede, Hacı Haşim Bey ve Rıfat Bey bunlardan bazılarıdır. XX. Yüzyılın ilk yarısında da müezzin ve müezzinbaşılar arasında musiki bilgileri ve seslerinin güzelliğiyle âdete birer ekol[örnek] haline gelmiş kimseler yetişmiştir. Bunlar arasından Hafız Şevket, Hafız Kemal, Hafız Süleyman, Hafız Saadettin Kaynak'dan bilhassa bahsetmek gerekir" (Özcan, Nuri, "TDV İslâm Ansiklopedisi", Cilt/12, 1995:44-45)

[49] İslam ansiklopedisindeki "Ezan" maddesinin yazarı olan Nuri Özcan'ın ezan tecvitine yönelik saptaması günümüzde çeşitli araştırmacıların çalışma konusu oluşturmaktadır. Bu çalışmalardan biri Gülle'ye (2009) ait olup yukarıda belirtilen sorunsalların tecvit ilmi kapsamında yol açabileceği anlam değişiklikleri ve kaymalarına ilişkin ayrıntılı saptamalar mevcuttur.

kısmın ikinci meyan olması sebebiyle yine meyan nağmelerinde gezinilir. Son tekbirlerde makamın karar sesleri gösterilir, tehlilde[kelime-i tevhid]ise karar verilerek ezan bitirilir. (Özcan, 1995:44) Özcan'dan alıntılanan açıklamanın konuyla ilgili olarak çalışan Kamiloğlu (2010:233-234); Ak (2011:74); Öztürk (2001:22) gibi bilginlerin temel kaynağı haline geldiği anlaşılmaktadır.

Yukarıdaki açıklamalardan ezan musikisinin icrasında makamsal ilkelerin olduğu; seyir özelliklerinin belirlendiği; seyir özelliklerinin günümüz Türk musikisi türlerinin icrasına yakın bir geleneğe karşılık geldiği anlaşılmaktadır.

Ezan musikisinin diğer bir meselesi ise Cumhuriyet döneminde Türk medeniyetinin muasır medeniyetler arasında yerini almasına yönelik çalışmalar içerisinde yerini bulan aşırı uygulamalardan kaynaklanan bir dönüştürme çabasının ezanın Türkçe okunması şeklinde ortaya çıkması ve bu uygulamanın 1932-1950 yıllarında 18 yıl süre ile gerçekleştirilmesinde ortaya çıkmaktadır. Bu yöndeki uygulamaların kayıtları elimizde mevcuttur. Her iki meselenin İslâm bilimine yönelik kaynaklarda yeri olduğu ve böylece Türk cami musikisi adlandırmasının geçerlilik kazandığı söylenebilir.

Kaynaklarda ezanın Türkçe okunmasına yönelik değerlendirmeler şöyledir:

II. Meşrutiyet'i takip eden yıllarda Türkçülük akımının ortaya çıkması ile birlikte ibadet dilin Türkçeleştirilmesi fikri ortaya atılmış ve büyük tartışmalar ortaya çıkmıştır. Birçok kaynakta ezanın Türkçeleştirilmesi fikrinin Ziya GÖKALP' e mâl edilmesi kendisinin 1908'li yıllarda Osmanlıcılık görüşünü savunduğu yıllardaki yazmış olduğu "Ezan" adlı şiirinden kaynaklı olduğu ve yine 1918 yılında kaleme aldığı "Vatan" adlı şiirindeki *"Bir ülke ki camiinde Türkçe ezan okunur / Köylü anlar manasını namazdaki duanın…"* dizelerinde açık bir şekilde Türkçe ibadeti desteklemesinden kaynaklı olduğu düşünülmektedir. Bu yaklaşımın -Türkçe ibadet meselesinin- o yıllarda ülkede yaşanmakta olan savaşlardan ötürü gündemi meşgul etmediği söylenebilir; ancak Cumhuriyetin ilanından sonra 1928 yılında "Devletin dini İslâm'dır" maddesinin Türk Anayasasından kaldırılması üzerine Atatürk'ün öncülüğünde İlâhiyat fakültesi öğretim üyeleri arasında görüşülmesi için bir ıslahat

dilekçesi hazırlandığı ve dilekçenin kapsamında da "İbadet dilinin Türkçe olması" ifadelerinin yer aldığı bilinmektedir. Ancak tepki gören bu ıslahat dilekçesi kısa süre için gündemden düşürülmüştür. Atatürk'ün daha sonra yaptırmış olduğu çalışmalar ve hükümete verilen çeşitli önergeler neticesinde 1932 yılında yine gündeme getirilmiş olan ezanın ve diğer ibadet metinlerinin Türkçeleştirilmesi meselesi uzun istişareler sonucunda karara bağlanarak Hafız Kemal, Hafız Sadettin KAYNAK, Hafız Burhan, Hafız Fahri, Hafız Nuri, Hafız Yaşar… gibi zamanının üstâdları elinde ezan, kâmet ve tekbir meşk edilerek asıl metnin dışına çıkılmamaya özen gösterilerek büyük bir titizlikle Türkçeleştirilmiştir[50]. İlk Türkçe ezan 30 Ocak 1932 yılında Hafız Sadettin KAYNAK tarafından okunmuş (Bkz: Ek-13) 4 Şubat 1933 tarihinde de müftülüklere ezanı Türkçe okumalarını, buna uymayanların kati ve şedid [kesin ve şiddetli] bir şekilde cezalandırılacaklarını bildiren bir tamim gönderilmiştir. Birçok tartışma ve tepkiler yaşansa da Demokrat Parti iktidarının 31 Mayıs, 2 Haziran ve 14 Haziran 1950 yılında sundukları kanun teklifleri sonucu ile birlikte 23 Haziran 1950 yılına kadar uzun bir süre camilerden Türkçe ezan ve salâ okunmuştur. (TDV: Halis ve Uzuni 1995:38/42; Akgün, 1980:106/113; Nargül, 2009; Güner, 2006:106/125)

1950 yılında ezanın tekrar eski dil ve üslubunda okunmasına dönülmüş olması İslam'ın birliğinin ifadesi olan duyurunun uluslararası etkisinin devamı ve insanlığa ulaşımının sağlanması bakımından son derece isabetli olduğu yönünde bir değerlendirme bu tez yazarının görüşü olarak metinde vurgulanmaktadır. Ezan icrası ile günümüzde karşılaşılan iki temel sorun olarak ezanın nitelikli icrası ve ezanın

---

[50] Ezanın Türkçe metni şu şekildedir:

Tanrı uludur Tanrı uludur, Tanrı uludur Tanrı uludur
Şüphesiz bilirim ve bildiririm: Tanrı'dan başka yoktur tapacak
Şüphesiz bilirim ve bildiririm: Tanrı'dan başka yoktur tapacak
Şüphesiz bilirim, bildiririm: Tanrı'nın elçisidir Muhammed
Şüphesiz bilirim, bildiririm: Tanrı'nın elçisidir Muhammed
Haydi, namaza, haydi namaza
Haydi, felaha, haydi felaha
(Namaz uykudan hayırlıdır) Yalnız sabah ezanında söylenir.
Tanrı uludur, Tanrı uludur
Tanrı'dan başka yoktur tapacak

ilanındaki ses gürlüğünün ve ses araçlarının gözden geçirilmesi sorunsalıdır. Bu tezde ezan icrasındaki niteliğin arttırılması üzerinden bir amaç belirlenmiş olup icra tespitlerine yönelik olarak araştırma şekillendirilmiştir.

1.3.1.3 Günümüzde Ezan Musikisi Ve Ezan Musikisi Nota Kaynaklarının Değerlendirilmesi

Ezanın, uygulamaya konulduğu Hicret/622[51] yılından itibaren halka açık yerlerde ve yüksek bir sesle okunduğunu göz önünde bulundurursak, böyle önemli bir çağrının ve ilahi davetin, güzel bir icra ile insan ruhunu yormayacak şekilde okunması gerekliliği toplumsal bir beklentidir. Tahmin edilmelidir ki her gün beş defa kötü ve çirkin bir ses kimse tarafından hoşnut bir şekilde karşılanmamaktadır.

Karluklara bağlı tarihsel süreçte Türklerin İslâm'ı devlet dini olarak benimsemeleri İslâm ve İslâm'a bağlı bilgi, görgü ve uygulamaların dünya yüzeyine yayılması ile dünya inanç düzenini şekillendirmesi sonucunu doğurmuştur. Böylece İslâm inancının insanlık âlemindeki birliğinin belirgin ifadesi olan "ezan" Avrupa, Asya ve Afrika'da kısacası dünyanın her yerinde işitilmiştir. Ezanın etki alanına vurgu yapan yukarıdaki açıklamadan ezan ve insan ilişkisinin önemi ortaya çıkmaktadır. Bu önem Müslüman olsun veya olmasın tüm insanları kapsayacak düzededir. Ezan seslendirilmesinde temel görev bir müezzin, imam veya bu işe ehil bir inanç sahibidir. İşin esası da bu ehliyet meselesinde ortaya çıkmaktadır. Mesele sadece namaz vaktini duyurmak değil, aynı zamanda Kur'an ayetlerinde ve hadis külliyatında yer verildiği üzere en güzel şekliyle duyurmaktır. Ezan duyurusuna yönelik bu yargı Mevlânâ Celaleddin-i Belhi Rumi "*Mesnevisinde*" (Çev.: İzbudak, 1991:275-6) yer verdiği anı, ezanın okunuşuna bağlı olarak İslam dışı inanç sahiplerinin İslam'a yönelme veya İslam inancındakini inancı dışına çıkarma düzeyinde bir etki oluşturduğuna vurgu yapmaktadır.[52]

---

[51] Günümüzde okunmakta olan ezan metninin Hicret 622'den hemen sonra 623/ 624 tarihlerinde oluşturulduğu rivayetleri yaygındır.

[52] *"Bir müezzin vardı, sesi pek çirkindi. Kâfir ülkesinde ezan okurdu. Ezan okuma, savaş çıkar, düşmanlık uzar dedilerse de. İnat etti, pervasızca o kâfir ülkesinde ezan okumaya koyuldu. Halk umumi bir kargaşalıktan korkarken birde baktılar, elinde bir elbise, kâfirin biri çıka geldi. Dostlar gibi eline*

Yukarıdaki açıklamalardan olmak üzere Ezan meselesi kapsamında yetkili olan erkân ve devlet kurumlarının ezan okuma sanatına yönelme şeklinde ortaya çıkan bir takım tedbirlere başvurulduğu tespit edilmiştir[53]. Bunun yanı sıra son dönem bilimsel çalışmalarda ezan notalarının sunulduğu böylece ezanın notaya alınarak bir ölçek üzerinden öğretim olanaklarının geliştirildiği anlaşılmaktadır. Ezanın notaya alınarak tespiti ile ezan okuma meselesi musiki sanatı ve biliminin doğrudan alanına girmiş bulunmaktadır. Ezanın notaya alınmasının iki temel önemi vardır. Bunlardan biri, ezan icrasında deha oluşturacak düzeydeki icraların tespit edilerek arşivlenmesi; diğeri ise ezanın öğretimine dayanak teşkil etme amacıyla öğretim araçları dizgesi oluşturulmasıdır. Bu kapsam dışında olmak üzere ancak birinci öneme vurgu yapabilen bir çalışma olarak ezan musikisi ve sanatına yönelik müzik bilimsel bir çalışma alanı oluşmaktadır. Bu bakımdan kayıt, nota ve musikiye özel çözümlemenin yanı sıra makam, perde ve usûl kuramından yararlanma içeren araçlar geliştirilmiştir. Ezanın notaya alınması ve incelenerek üzerinde bilimsel çalışmalar yürütülmesinin temel dayanakları yukarıda açıklandığı gibidir.

Ezan musikisinin nota aracı ile tespiti Türk musiki medeniyetini bütünleyen çalışma sahasının sınırlarını anlamak ve İslâm İnancı çerçevesindeki musiki uygulamalarında Türk musikisi ve Türk musikişinaslarının etkisini kavrama bakımından da ayrı bir öneme sahiptir. Günümüzde ezana ilişkin notalama çalışmalarından anlaşılan; ezanın makamsal bir desen ve seyir üzerinde icra edildiğidir. Bu durum İslâm dünyası uygulamalarının dışında bir uygulama olduğu

---

mum ve helva almış, öyle bir latif elbiseyi hediye getiriyordu. Söyleyin o müezzin nerede? Onun salası ve ezanı, bana rahatlık verdi diye sormadaydı. Yahu dediler. Nasıl olur? Hiç o bet ses, insana rahatlık verir mi? Kâfir dedi ki: Sesine gelince. Benim pek güzel pek yüce bir kızım var, çoktandır Müslüman olmak isterdi. Bu sevda, kafasından bir türlü çıkmıyordu. Bunca kâfir ona öğüt verdi. Fakat gönlünde iman sevgisi öyle bir yerleşmişti ki. Bu dert adeta bir buhurdanlıktı, bende öd ağacı. An ve an imana yöneldikçe ben dert, azap ve işkence içindeydim. Bu hususta elimde hiçbir çare yoktu. Nihayet bu müezzin ezan verince. Kızım, bu çirkin ses nedir? Kulağıma geldi de beni berbat etti. Bütün ömrümde bu kilisede, şu manastırda bu derece çirkin bir ses duymadım dedi. Kız kardeşi, bu ezandır, Müslümanlar okur, Müslümanları ibadete çağırırlar dedi. İnanmadı başkasına sordu, o da evet deyince *inandı, yüzü sapsarı kesildi, Müslümanlık hevesi kalmadı. Ben de teşvişten, azaptan kurtuldum, dün gece korkusuz rahat bir uyku uyudum. Onun sesinden bundan dolayı rahatlaştım. Onun için*de *ona hediye getirdim; nerede o adam. Müezzini görünce bu hediyeyi kabul et dedi, beni dertten kurtardın, elimi tuttun. Bana öyle bir ihsanda bulundun ki senin azat kabul etmez bir kulun oldum. Malda, mülkte, zenginlikte tek bir kişi olsaydım ağzını altınla Doldururdum İşte sizin imanınızda bunun gibi riya, geçici bir şey. O ezan gibi yol kesici."* (Mevlana, Mesnevî, Çev. İzbudak, İstanbul, 1991, V/275-276.)
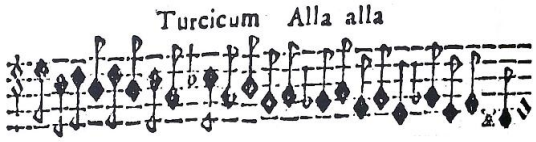
[53] İmam-Hatip Lisesi Uygulamaları, İlahiyat Fakülteleri Uygulamaları ve Diyanet İşleri Başkanlığı Ezan Kursları ve diğer Hizmet içi eğitim ortamları.

şeklinde yorumlanmaktadır. Bu yorumun kaynağı ezan icrasındaki Türk musikisi makam kuramının işlevidir. Makamsal icra geleneğinin Türk musikişinaslar ve din bilginleri tarafından ezan musikisine dâhil edilmesi bile ezanın ses ile icrasının başlı başına bir musiki etkinliği olduğunun kabulünü ortaya koymaktadır.

Yapılan arşiv ve kaynak taramalarında ezan adıyla kayıt altına alınma süreci 1650 yılına kadar götürülmektedir. Bu nota kaydı Kircher'e ait olup *"Türcicum Alla Alla"* adıyla kaydedilmiştir. Nota 1'de verilen kayıtta dördüncü çizgi do anahtarına göre yapılan okumada yegâh perdesi üzerinde bir saba makamı[54] dizisinin işlendiği anlaşılmakla birlikte ortaya konulan kaydın ezan musikisine yönelik bir kayıt olduğunu söyleme imkânı yoktur. Bu kayıt altında Aksoy'un (1994:286) verdiği açıklamaya göre Kircher "*Bazı Türk din adamlarının 'Allah Allah'larını bu tür parçalarda görülen dikkat çekici, alışılmadık, birbirini tutmaz, iğrenç ses aralıkları kullanarak terennüm edişlerini dinledim*". Bu açıklamada Avrupa mod düzeninden dünyayı dinleyen bir kulak ve bu kulağın oluşumunu ortaya koyan kuram ile şekillenmiş bir düşünce yapısı yüzeye çıkmaktadır. Kircher her ne kadar notaya aldığı parçayı "Alla Alla" olarak adlandırsa da bu parçanın aslının din adamlarından günde beş vakit işitilmekte olan ezan olduğuna şüphe yoktur. Bu değerlendirmeden olmak üzere Kircher 'in verdiği notaya yakın bir icranın Osmanlı dönemindeki Türk musikisi icrası dâhil olmak üzere ne halk musikisi ne sanat musikisi ne din musikisinde ne de bu musikisi dallarının geçmişinde bu tür bir icraya rastlanamaz. Bu durum Türk musikisinin hem usullü hem de usulsüz icrasına aykırı bir düzen oluşturmaktadır. Buna rağmen Kircher söz konusu kayıtta özellikle halk musikisinde çokça yer verilen üçlü inici hareketi betimlemesi ve alto do anahtarı kabul edildiğinde inici ve çıkıcı özellikli acem perdesinde bir neveser makamı perdelerini elde etme imkânı vardır. Notaların okunması için soprano do anahtarı kabul edildiğinde çargâh perdesinde sultaniyegâh makamı perdeleri ortaya çıkmaktadır. Kircher'in nota resminde görünen anahtarın tenor do anahtarı olduğu çıkarımı yapıldığında ortaya yegâh perdesinden bakiye bemollü bir acem perdesi gelir ki bu

[54] Nota dökümanının o dönemde kullanılmakta olan bir şifreleme ile de yazılmış olması muhtemeldir, onun için ilgili nota dökümanının başka bir makam seyri özelliği taşıdığı da düşünülürse ilgili notasyonu sadece saba makamı olarak adlandırmak yanlış olacaktır.

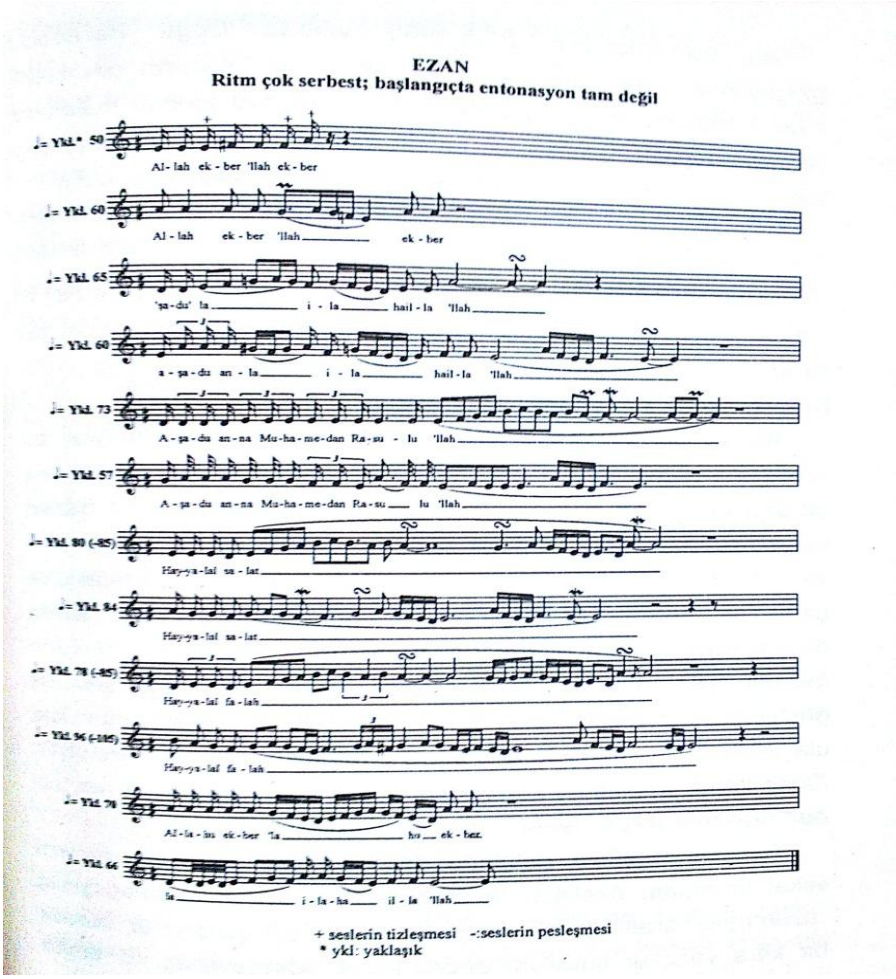
perde anlayışının Türk musikisi kuramında yeri olmadığı gibi Batı musikisi kuramına göre de bu perdenin re tonalitesi veya modunu oluşturma konusunda sorun oluşturduğu anlaşılmaktadır. İster neveser ister sultaniyegâh ister batı mod veya tonalitesinin perdelerini içersin, Kircher'in verdiği nota örneğinin ne o dönemin ne de günümüzdeki herhangi bir ezan veya salat-u selam musikisiyle herhangi bir bağını kurma imkânı yoktur. Kircher'in nota örneğini verdiği dönemin Hafız Post, Itri, Hatip Zakiri… gibi musikişinasların din musikisine yönelik yaratılarının en üst seviyede olduğu dönemdir. Bu bakımından Kircher 'in verdiği din musikisi örneğinin din musikisinin özelliklerini anlamaya yönelik bir belge olması özelliğinden söz edilemez. Söz konusu dönemde Tekbir, Salavat-ı Şerife, Nat-ı Mevlana, Salat-u selam Mevlüt vb. din musikileri bestelenmiştir. Bu bestelerin incelenmesiyle Kircher'in verdiği "Alla Alla" musikisinin nota kaydına yönelik yukarıdaki tespitin geçerliliği ortaya çıkabilir. Nota 1'deki kaydı aktaran Aksoy'un (1994:45) Kircher'e yönelik açıklamalarında bu notanın *"... bir müezzinin okuduğu ezanın kısa bir bölümü ..."* nitelemesine rağmen ne metin içerisinde ne de eklerde verilen nota örneğinin altındaki metinde bu notanın ezan notası olma niteliğine yönelik herhangi bir tespitine rastlanmıştır.



Nota 1. Kircher, "Turcicum Alla Alla", 1650.

Ezanın notaya alınması konusundaki diğer bir tarih ise 22.05.1963'tür. İlgili kayıtın Doğu Karadeniz Bölgesi'nde Araklı'da yapıldığı belirtilmektedir. Bu tarihteki ezan kaydının kime ait olduğuna yönelik herhangi bir bilgi bulunmazken çevirisi Sun'a ait olan (2007:117) Kurt ve Ursula Reinhard'ların "Türkiye'nin müziği" adlı kitabının 1. Cildinde bu kayda ilişkin nota örneği verilmektedir. Reinhardlar bu nota örneğine yönelik ayrıntılı açıklamalar yapmışlardır. Bu açıklamalar gerek ezanın okunuşundaki dil ve ulamalara gerek tartımsal çeşitleme ve uzun hava niteliğine yönelik olup, açıklamaların sonunda 5 temel motifin süre, tekrarlama ve satır sayıları bir çizelge ile verilmiştir. Tüm bu açıklama ve incelemelere bakıldığında nota yazısında veya icracının makamsal sorunları ortaya

koyan bir nota yazısı içerdiği söylenebilir. Zaten ilgili bilginlerde bu ezgisel yapının makamsallığına yönelik herhangi bir kayıt düşmemişlerdir. Nota 2.'de gösterilen Reinhardların nota kaydının ilk satırı hüseyni perdesinde bir rast dörtlüsü gösterirken notasyon baştan sona hüseyni perdesinde hümayun veya hüseyni / uşşak makamı perde düzeneğini ortaya koymaktadır. Günümüz ezan icralarında makamsal yapıların ezan vaktine göre yerleşmiş olduğu düşünüldüğünde Nota 2'de verilen örnek notalamanın ortaya koyduğu makamsal farklılaşmaya rastlanmadığı söylenebilir.
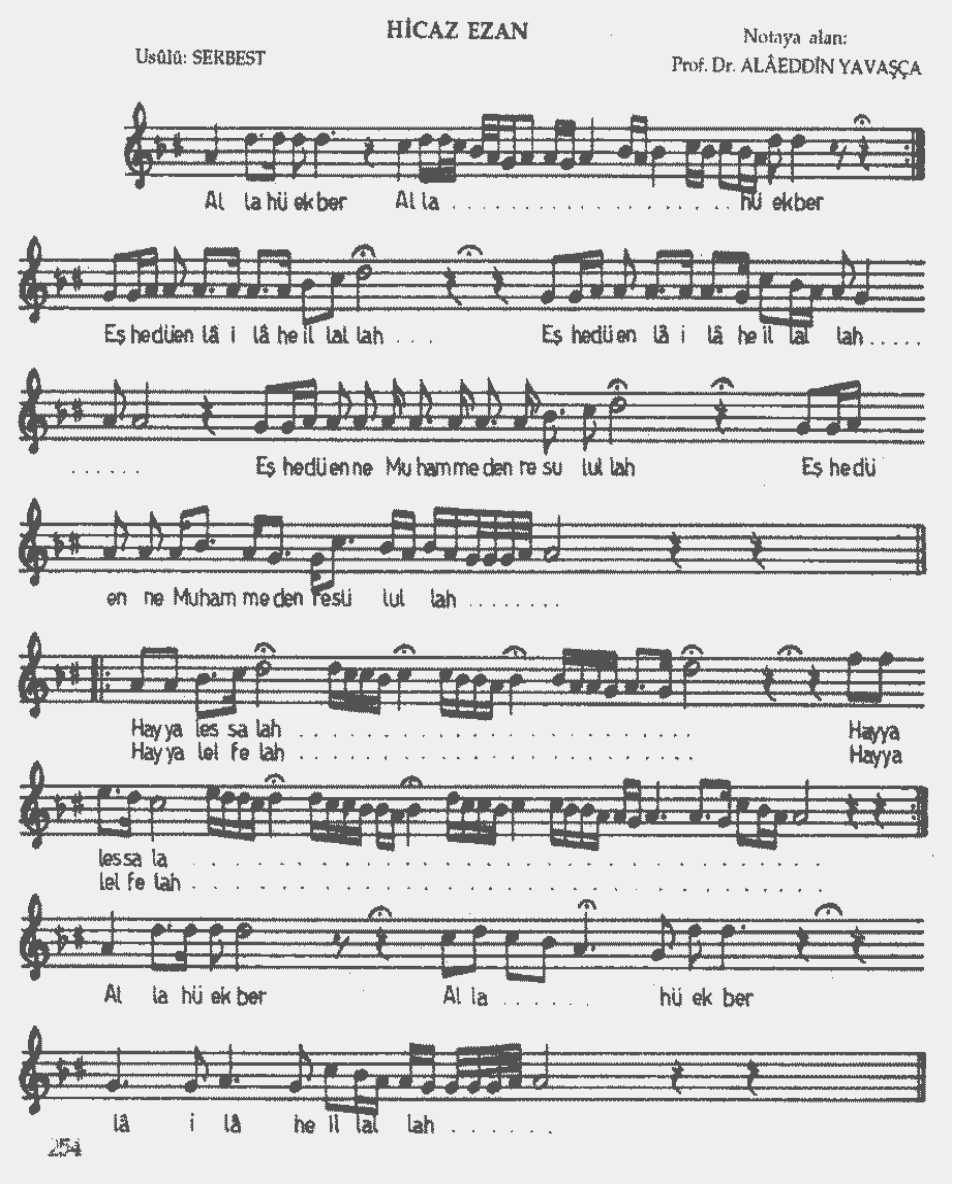


Nota 2. Kurt-Ursula Reinhard, Çeviri: Sinemis Sun, 22.05.1963

Ezan kayıtlarına yönelik olarak Alâeddin Yavaşça, Ahmet Hatipoğlu, Bayram Akdoğan, Mustafa Tahir Öztürk gibi musikişinas ve bilginlerin notaya aldıkları kayıtlar elimizde mevcuttur. Ancak Ahmet Hatipoğlu'ndan ve Bayram

Akdoğan'dan alınan ezan örnekleri kendilerinin bestesi olması bakımından diğerlerinden ayrılmaktadır.

Alâeddin Yavaşça'nın[55] ilgili ezan kaydı nota 3'te aynen verilmiştir:
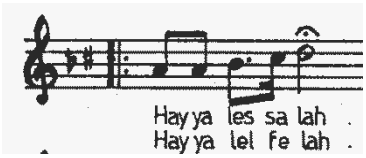


Nota 3. Alâeddin Yavaşça, Hicaz Ezan

Alâeddin Yavaşça'dan alınan ezan notası[56] örneği incelendiğinde İsmail Hakkı ÖZKAN'ın (2003: 157-159) açıklamalarında yerini bulan ortalama hicaz[57]

[55] Alâeddin Yavaşça'nın notaya aldığı Hicaz makamındaki ezan 'ın da beste olabilme ihtimali yüksektir.

dizisi ve hümâyûn dizisi içerisinde seyreden bir notalamaya bağlı kalındığı anlaşılmaktadır. Notasyonda eviç perdesinin verilmemiş olması ezan notasına dayanak olan ezan kaydının ya da notayı veren bestekârın ezan icrasının seyrinden kaynaklandığı ve böylece ortaya çıkan seyrin hümâyûn makamına işaret ettiği ortaya çıkmıştır. Acem perdesinin inici kullanımı ortalama hicaz dizisine ve makam seyrine aykırı olmamakla birlikte ortalama hicaz seyrinde eviç perdesi civarında seyir gereklidir. Bu değerlendirme ışığında beste veya icra kaydından notaya alındığı hakkında herhangi bir bilgiye ulaşılamayan bu nota kapsamında sadece hümâyûn makamına yönelik bir sonuç açıklama zorunluğu doğmaktadır. Söz konusu notaya ilişkin kaynakçada ezanın Alâeddin Yavaşça tarafından notaya alındığı açıklanmaktadır. Nota 3'te verilen ezan seyri incelendiğinde beş, altı ve yedinci dizeklerde yazılan ve on altılık nota değerleri ile verilmiş tekrarlı ezgi parçacıklarının bilindik ezan icrasında karşılaşılamayacak bir ezgisel çekirdek oluşturduğu söylenebilir. Bu yöndeki eleştiriye dayanak olan nota örnekleri Nota 5, 6 ve 7'de gösterilmiş olup nota altlarında yukarıda belirtilen musiki özellikleri açıklanmıştır:
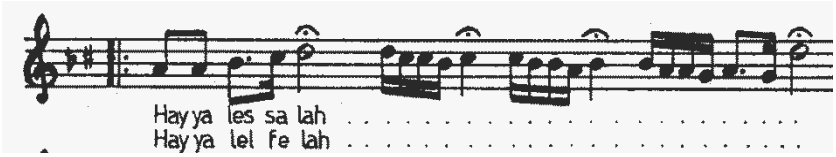


Nota 4. Genel İcraya Uygun Nota Tespiti

Nota ve icra arasında mutlak bir uyumdan söz etmek ve bu nota ile tespit edilen icranın geleneği ve genellemeyi yansıttığını belirtmek mümkündür. Bu

[56] Ezan notası örneklerinde sadece ölçüsüz yazım biçiminin benimsendiği anlaşılmaktadır. Oysa ezan icraları nitelikli bir nota kaydından anlaşılacağı üzere hem ölçülü hem ölçüsüz olmak üzere karma bir yapı ile yazıya aktarılabilir. Bu aktarmada örneğin Nota 3'teki yazımda verildiği gibi Her metin tümcesini bir usul eşliğinde açıklama ve ölçülü okumaların ölçü ile ölçüsüz okumaların da ölçüsüz biçimde karma bir yazım oluşturma olanağı vardır.

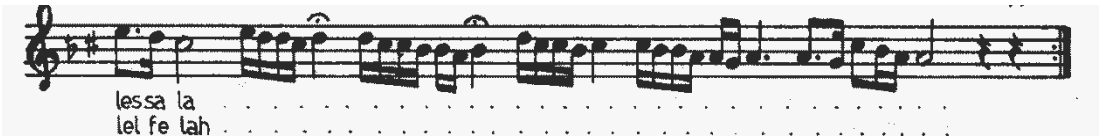
[57] Bu tez kapsamında yapılacak nota incelemelerine yönelik kuramsal bilgi tabanını yazarın "Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri Kudüm Velveleleri" adlı kitabı kuramsal çerçeve oluşturmaktadır. Bunun nedeni yazarın son yüzyıldaki nota yazımını reddetmeden ancak Arel ve Ezgi'nin verdiği kuramsal bilgilere hem açıklamalar getirmesi hemde makam açıklamalarında daha esnek ve kapsayıcı bir üsluba yer vermesi gösterilebilir.

bakımdan "*Hayyales"* sözcüğündeki tartımsal yazım[58] hariç bu notalamada herhangi bir sorun bulunmamaktadır.
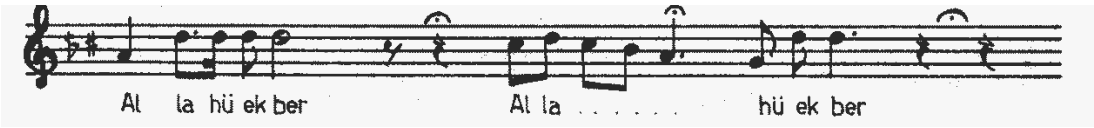


Nota 5. Gelenekte ve Genelleme İçinde Yer Almayan Nota Tespiti

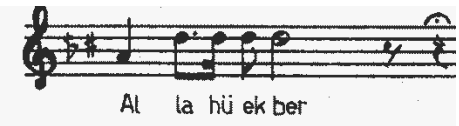
Nota 4'te verilen ve açıklanan kısım hariç olmak üzere Nota 5'te verilen notalardaki ezgi kümesinin çekirdeğini oluşturan beş ses kümesi ve üç tekrarının ezan icrasında yer verilmeyen bir yapı oluşturduğu, böylece bu yapının daha çok din dışı Türk sanat musikisi ezgi kümesinden alıntılar içermesine bağlı olarak Nota 3'te verilen notasyonunun Nota 5'e yansıyan kısmının ya beste olması ya da hatalı nota yazımı olduğu saptaması yapılabilir.



Nota 6
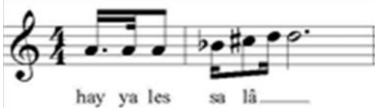


Nota 7
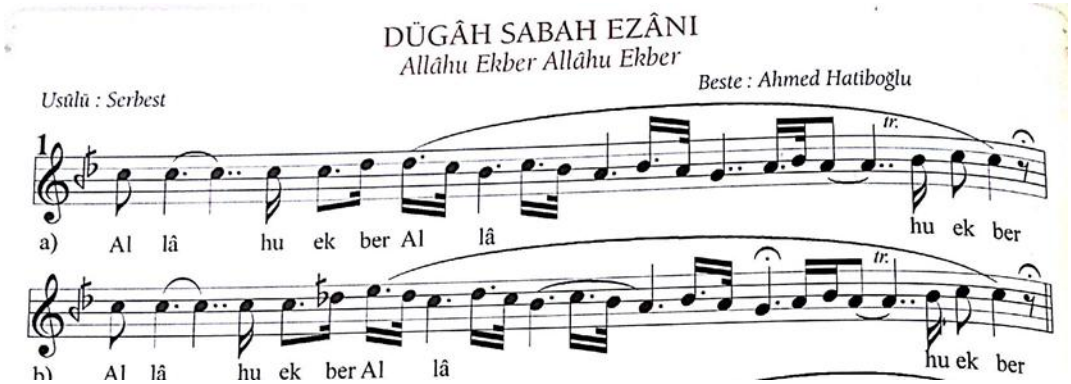


Nota 8

[58] Söz konusu ezan metninin en umumi kullanımındaki ezgisel akışın verildiği Nota 4'teki tartımsal eleştiri hem ölçülendirme olanağının kaybına hem metnin notalanmasındaki tartımsal değerlerin tespitindeki hatalara hem de bu metnin icrasındaki umumi kullanıma aykırı bir tespit oluşuna yöneliktir. Nota 4'te verilen nota tespitindeki tartımın umumi icradaki temel durumu şöyledir:



İlk sözcükteki tartımsal yapı hariç umumi icraya uygun bir ezgisel kayıt mevcuttur.

Ahmet Hatipoğlu'nun "Dügâh Sabah Ezanı" bestesi aşağıda Nota 9, 10, 11, 12, 13, 14 ve 15' de verilmiştir:
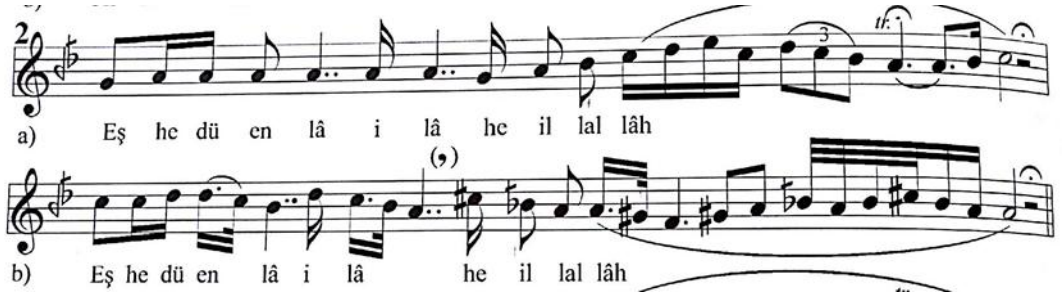


Nota 9

Ahmet Hatipoğlu'nun bestelemiş olduğu dügâh makamındaki ezan notaları üzerinden yapılan incelemede ezan sözcüklerinin her satırına karşılık gelen ezgisel yapı ayrı ayrı incelenmiştir. Bunun nedeni Özkan'ın (2006:374) açıkladığı eski ve yeni dügâh makamı kuramı ile yukarıda verilen beste arasındaki ilişkinin ortaya konulmasıdır. Ezanın ilk ezgisel karar oluşturan musiki cümlesine denk gelen cümle *"Allahu ekber"* cümlesidir. Bu cümlenin ezgisel seyrinde besteci saba seyrinde görülen seyri ortaya koyan ezgisel bir yapı oluşturmuştur. Bu yönü ile bu ezgisel yapının dügâh makamı kuramıyla çelişmediği anlaşılmakta olup, bestenin geleneksel ezan başlama ezgilerinden farklı olarak aynı sesin tekrarına yer verdiği anlaşılmaktadır. Geleneksel saba makamlı ezanlarda bu cümlenin ilk iki notası ya B2'li ya da T4'lü aralıkla başlamaktadır. Bu haliyle bu ezan bestesinde gelenekten farklı bir başlangıç ezgisi oluşturulmuştur[59] denebilir. Bu konuda Kamiloğlu'nun

[59] Kamiloğlu'na göre (2010:234-35) ezan musikisinin ezgisel oluşumuna yönelik "*"... birinci "Allahu ekber" okunduğunda makamın zemininden [karar perdesinden] icraya başlaması gereklidir. İkinci "Allahu ekber" tekrar zeminden başlamalı ve yeniden güçlü perdede bıra-*

(2010) makalesi temel alınmıştır; çünkü ezan musikisinin yapısal incelemelerini konu alan tüm diğer yayınlarda asıl kaynak olarak Kamiloğlu'nun söz konusu makalesi kullanılmaktadır. Bu makale bağlamında bu bestede makamın karar sesinden başlaması gereken zemin kısmının dügâh perdesi yerine çargâh perdesinin tercihi ile geleneksel yaklaşımın dışında bir beste oluştuğu çıkarımı yapılmaktadır.



Nota 10
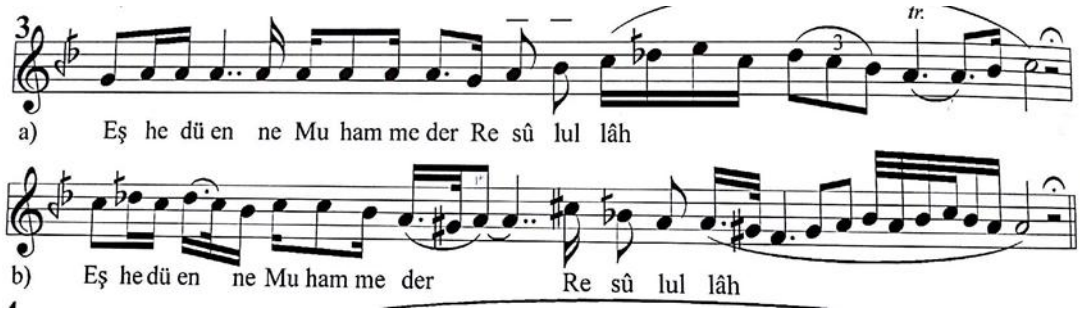
Nota 10'da ezanın ikinci cümlesi ve bu cümleye uygulanmış ezgisel yapı verilmektedir. Bu kısımda birinci söylenişe denk düşen ezginin saba makamı seyrine devam ettiği; ikinci söylenişte kullanılan ezginin ise yegâh perdesinde oluşan neveser makamının beşlisinde karar veren bir zirgüleli hicaz çeşnisine yer verildiği

---

kılmalıdır. Üçüncü "Allahu ekber", güçlü perde civarından alınır. Dördüncü "Allahu ekber", güçlü perde civarından alınır güçlü perde de karar kılınır. Birinci "Eşhedü en lâ ilahe illallâh", karar perdesinden alınır güçlü perde de karar verilir. İkinci "Eşhedü en lâ ilahe illallâh" okunduğundan, güçlü perdeden başlanır güçlünün bir ya da iki ses üstünden gezinerek karar perdesinde durulur. "Eşhedü enne Muhammeder Resûlullah" karar perdesinden başlanır, güçlü perde civarında nağme yapılarak güçlü perdede karar verilir. İkinci dizekteki "Eşhedü enne Muhammeder Resûlullah" okunduğunda meyana hazırlık yapılır güçlü perdeden başlanır, güçlünün bir veya üç perde üstünden nağme yapılarak karar perdesinde durulur. Birinci "Hayy'a le's-salâ" okunduğunda meyan kısmını oluşturur, ilk önce durak perdesinden başlanılır, güçlü perdenin biraz üstünde gezinilerek güçlü perdede karar kılınır. İkinci "Hayy'a le's-salâ" okunduğunda makamın güçlü perdesi veya civarından başlanır makamın meyan seslerinde nağmeler yapılarak karar perdesinde durulur. Birinci Hayye 'âle-l felâh birinci Hayye 'alâ-salah gibi icra edilir. İkinci hayye'ale-lfelâh, ikinci Hayye 'alâ-salah gibi icra edilir. Birinci Allâhu ekber güçlü perde civarında başlanır ve güçlüde karar verilir ve kısa icra edilir. İkinci Allâhu ekber güçlü civarında başlanır, güçlü perde üstünden nağme yaparak güçlü de karar verilir" Kamiloğlu, Ramazan, "Türk Kültüründe Ezan ve Makamları" Hikmet Yurdu, Yıl: 3, S. 5 (Ocak-Haziran 2010), s. 234-235.
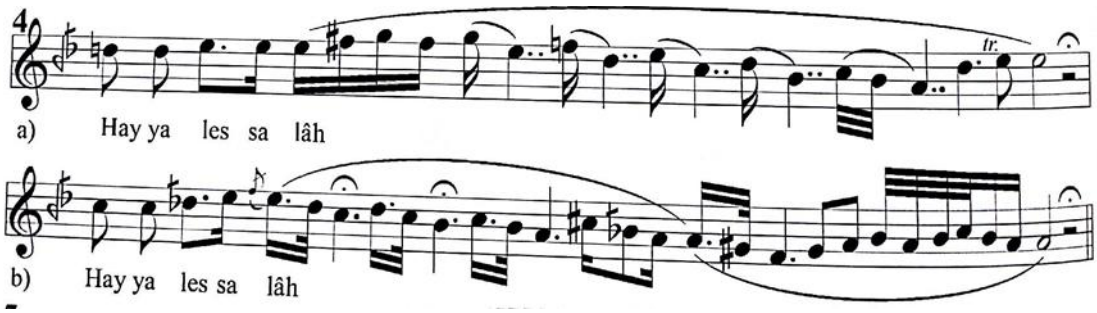
Birinci ve ikinci dizekteki "Hayy'a le'l-felâh, Hayy'a le'l-felâh" okunuşlarının yukarıdaki incelememizde belirtmiş olduğumuz Nota 12'deki "Hayy'a le's-salâ, Hayy'a le's-salâ" okunuşlarıyla tartımsal ve de ezgisel bir uyum benzerliği içerisinde olması gerekmektedir." açıklamalarından geleneksel ezan musikisi ile ezan musikisi icra veya bestesinde gelenekten ayrılma konularına yönelik biçimsel saptamalarda da yararlanılmıştır.

görülmektedir. Bu yer veriş ile Özkan'ın dügâh makamı kuramına yönelik 1. Tür olarak verilen ve eski tariftir diye açıklanan seyre uygun düştüğünü görmekteyiz. Birinci sözdeki ezgisel işleyiş geleneksel icralarda -günümüzdeki icralar da dâhil olmak üzere- yer verilen nağmelerden kurulu olduğu söylenebilir; ancak ikinci sözdeki icra ve zirgüleli hicaz çeşnisinden kurulu neveser makamı uygulamasının Türk Sanat Musikisi [TSM] şarkı bestelerinde veya hanende icralarında kullanılan nağmelerden değildir. Böylece bu açıklama kapsamında bestecinin geleneksel icranın dışında ve din dışı Türk musikisi icrasının etkisinde bir besteleme anlayışını kaydetmiş olduğu değerlendirilmektedir.
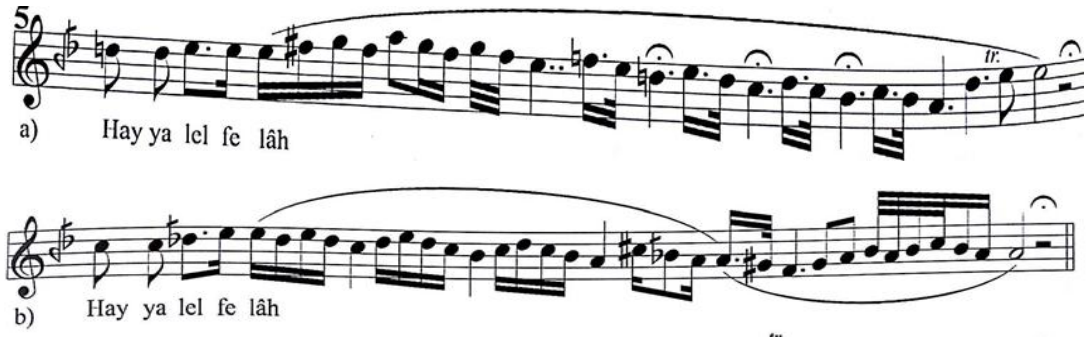


Nota 11

Nota 11'de birinci dizekte *"Eşhedü enne Muhammeder Resûlullâh"* lafzında hem tartımsal hem de seyirsel açıdan bir sadeliğin söz konusu olduğu ve günümüz icrasına yakın olduğu söylenebilir. İkinci dizekteki tartımsal kalıbın ise günümüz icrasından uzak olduğunu söylemek mümkündür, kullanılan tartımlar icra sırasından büyük bir ustalık gerektirmektedir. Ezgisel seyir bakımından incelendiğinde ise geleneksel yaklaşımdan uzaklaşılmadığı görünmektedir.



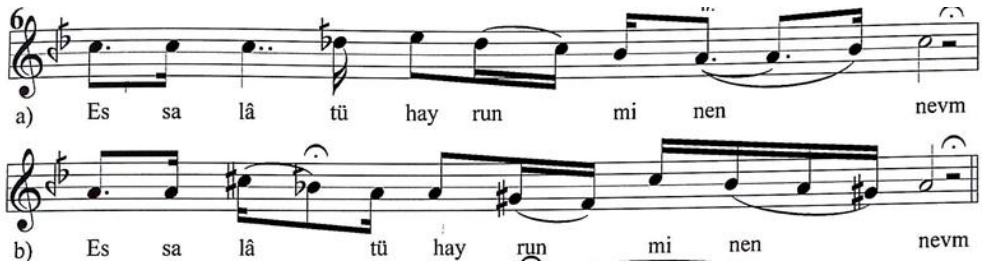
Nota 12

Nota 12 birinci ve ikinci dizekte *"Hayy'a le's-salâ, Hayy'a le's-salâ"* lafızlarında kullanılan tartımsal kalıplarının günümüz ezan icralarının tartımsal sadeliklerinden uzak olduğunu görmekteyiz. Böyle bir okuyuşa tez çalışmamızın sınırlılıkları içerisinde Edirne-İstanbul ve Bursa'da incelemiş olduğumuz ezanlarda rastlanılmamıştır. Ezanın böyle bir mübalağa içerisinde okunuşu da geçmiş ve günümüz din adamları tarafından hoş karşılanmamaktadır.
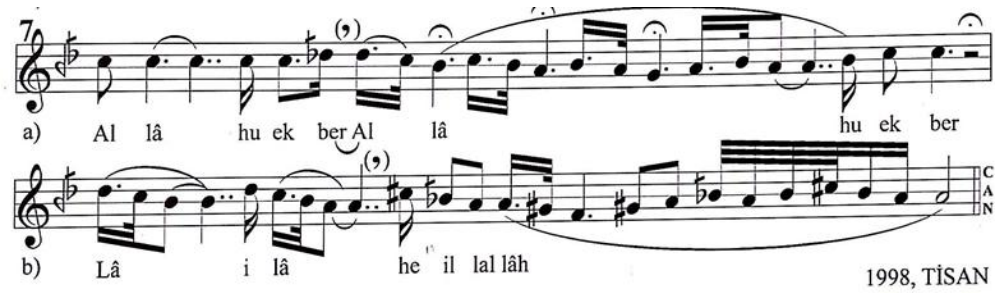


Nota 13

Nota 13' de; Nota 12 'deki değerlendirmemiz kapsamında ele alınabilir.



Nota 14

Sadece sabah ezanlarında okunmakta olan bu kısım hem tartımsal hem de ezgisel seyir açısında diğer ezan sözlerine göre daha serbest okunmaktadır. Birinci dizekteki ve ikinci dizekteki *"es-sa"* hecesindeki tartımın günümüz sabah ezanlarındaki tartımsal kullanımından farklı olduğu görünmektedir. Günümüzde okunmakta olan *"es-sa"* tartım noktasız sekizlik veya onaltılık değerinde icra edilmektedir.
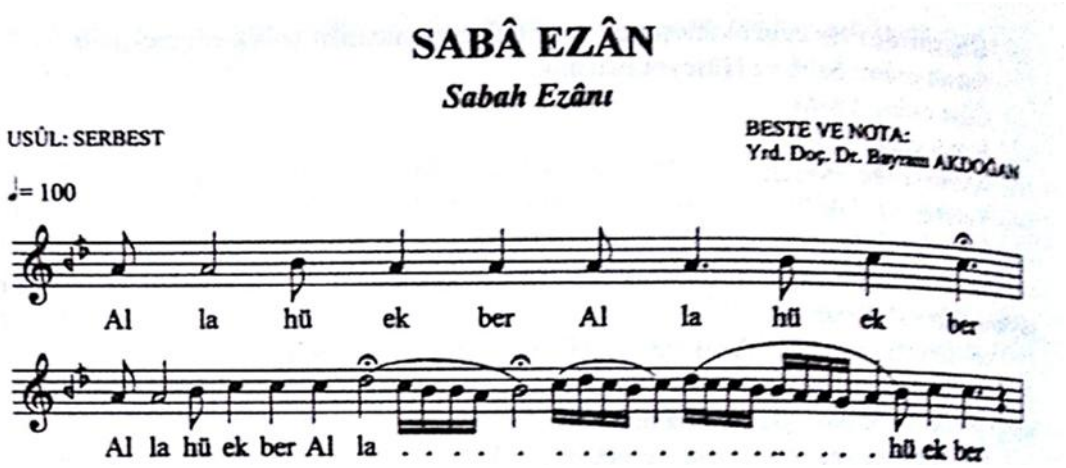


Nota 15

Ezanın ilk ezgisel karar oluşturan musiki cümlesinde olduğu gibi bu cümlenin ezgisel seyrinde de besteci saba seyrinde görülen seyri ortaya koyan ezgisel bir yapı oluşturmuştur. Bu yönü ile bu ezgisel yapının dügâh makamı kuramıyla çelişmediği ortadadır. Bestenin geleneksel ezan başlama ezgilerinden farklı olarak aynı sesin tekrarına yer verdiği anlaşılmaktadır. İkinci dizekteki *"Lâ ilâhe illallâh"* cümlesi okunurken makamın güçlü perdesi veya güçlü perdesinin civarındaki seslerden başlandığı görünmektedir. Yine karar perdesine doğru nağme yapıldığı ve tiz durak perdesi civarından pes seslere doğru nağmeli bir okuyuş yapılarak tekrar durak perdesinde karar verildiği görülmektedir. Bu da günümüz icralarında var olan ezgisel seyrin işlendiğinin göstergesidir.
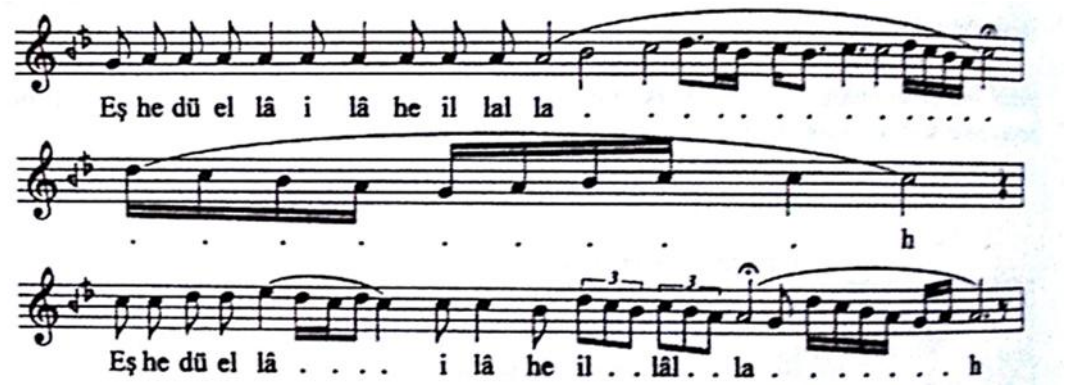
Bayram AKDOĞAN[60]' ın Sabah ezanı bestesi aşağıda Nota 16, 17, 18, 19, 20 ve 21' de verilmiştir:

[60] Doç. Dr. Bayram Akdoğan; Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk Din Musikisi Anabilim Dalı Öğretim Üyesi.



Nota 16
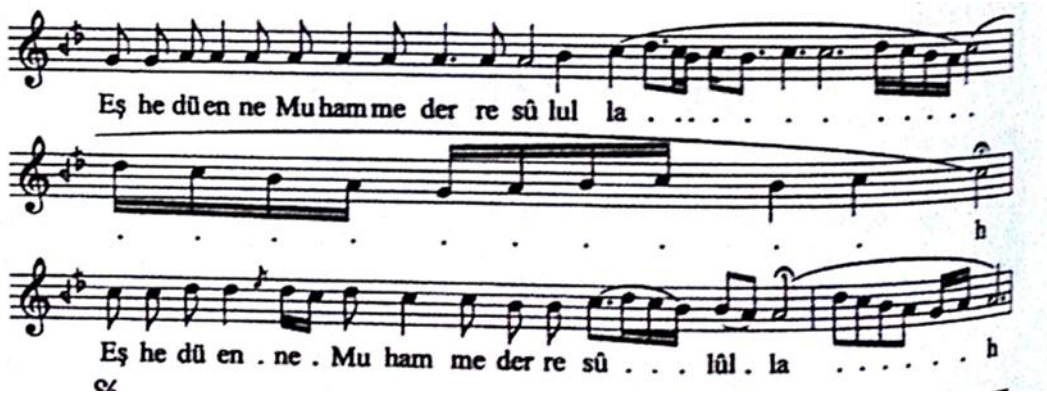
Akdoğan'ın bestelemiş olduğu sabah ezanı; Nota 16 itibari ile incelendiğinde ezanın ilk giriş lafzı olan *"Allah-u Ekber"* cümlesinde günümüz saba makamı seyrinde görülen ezgisel bir yapı oluşturmak istediği anlaşılmaktadır. Bu yönü ile bu kısa ezgisel yapının sabah makamı kuramıyla çelişmediği anlaşılmaktadır. Bestenin ilk ezgisinin geleneksel ezan başlama ezgilerindeki yürüyüş ile aynı olduğu görünmektedir.



Nota 17

Besteci; Nota 17 'de ezanın ikinci bölümünün birinci cümlesinde -*Eşhedü enlâ ilâhe illâlah*- günümüzdeki uygulayıcılarında sıklıkla kullandığı rast perdesi çarpması ve sonrasında da dügâh perdesi vurgusunu yaparak saba makamının güçlü perdesi olan tiz çargâh perdesini durak olarak kullanmıştır. Daha sonra ikinci – *Eşhedü enlâ ilâhe illâllah"* cümlesinde de yine günümüz uygulamalarında da olduğu
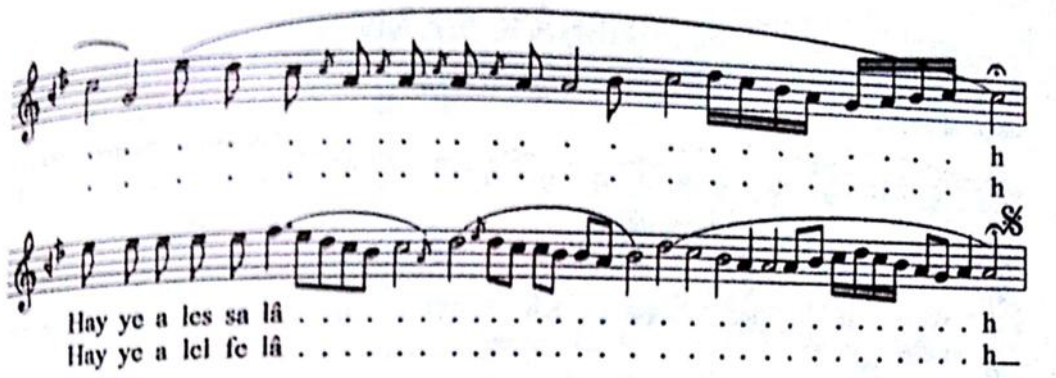
gibi güçlü perdeden başlamış ve karar perdesi olan dügâh perdesinde karar kılmıştır. Besteci ezanın ikinci bölümünü yazarken hem ezgisel hem de tartımsal olarak sade bir üslup kullanarak geleneksel okuyuş tavrından uzaklaşmamaya çalışmıştır.



Nota 18
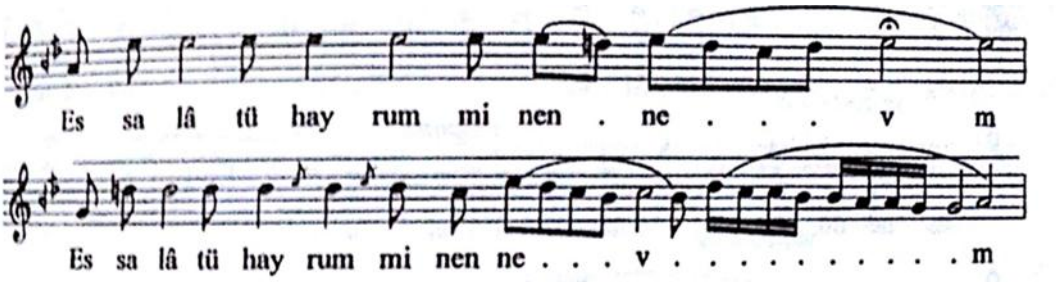
Nota 18' de ezanın üçüncü bölümünün birinci cümlesinde *–Eşhedü enne Muhammeder Resûlullah"*- besteci yine burada rast perdesini dügâh perdesine geçmek için kullanmış, durak olan tiz çargâh perdesine kadar hem inici hem de çıkıcı bir ezgisel seyir işlemiştir. Üçüncü bölümün ikinci cümlesinde ise bu sefer güçlü perdesini taban olarak kullanmış ve dügâh perdesinde karar kılmıştır. Besteci ezanın üçüncü bölümünü yazarken de hem tartımsal hem de ezgisel olarak sadeliği korumuş ve gelenekten ayrılmamıştır.





Nota 19
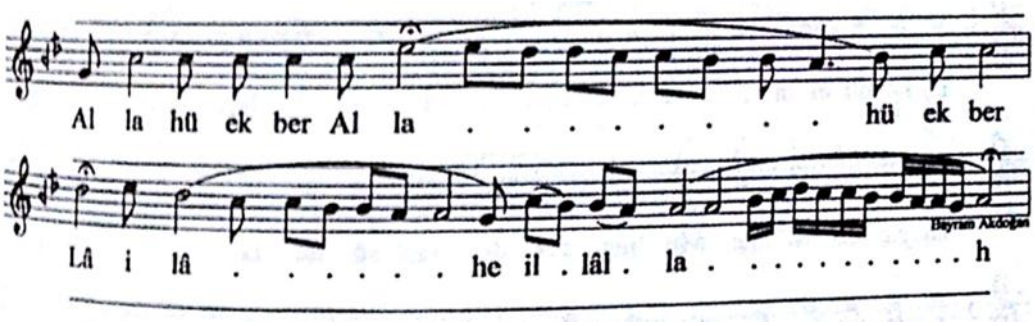
Nota 19' de ezanın dördüncü bölümünün birinci cümlesinde – *Hayye 'âlâ-s salâh, Hayye 'alâ-l felah*- yapılan "hüseyni – çargâh" B3'lü; "hicaz – buselik" B2'li "çargâh – rast" T4'lü gibi yapılan atlamalar ile bu bölümde olması gereken meyan özelliğinin dışına çıkılarak gelenekten farklı bir hal aldığını söyleyebiliriz. Ancak ezgi, seyirsel açıdan saba makamının seyir özelliğinden ayrılmamış ve yine ilk olarak ilgili makamın güçlüsü olan "çargâh" perdesinde ve daha sonra ilgili makamın kararı olan dügâh perdesinde seyri tamamlamıştır. Beste'de kullanılan tartım kalıplarına baktığımızda ise yine diğer bölümlerde de olduğu gibi sade bir yapıdan söz edebiliriz.



Nota 20

Besteci Nota 20' de dügâh perdesini karar tabanı olarak kullanmış ve daha sonra da saba makamı dizisinde var olan "hicaz" perdesini "neva" yaparak ezgiye uşşak makamı" seyir özelliği kazandırmıştır. Bestecinin yapmış olduğu bu değişiklik günümüz sabah ezanlarında da uygulanmakta olan bir yapı olarak karşımıza
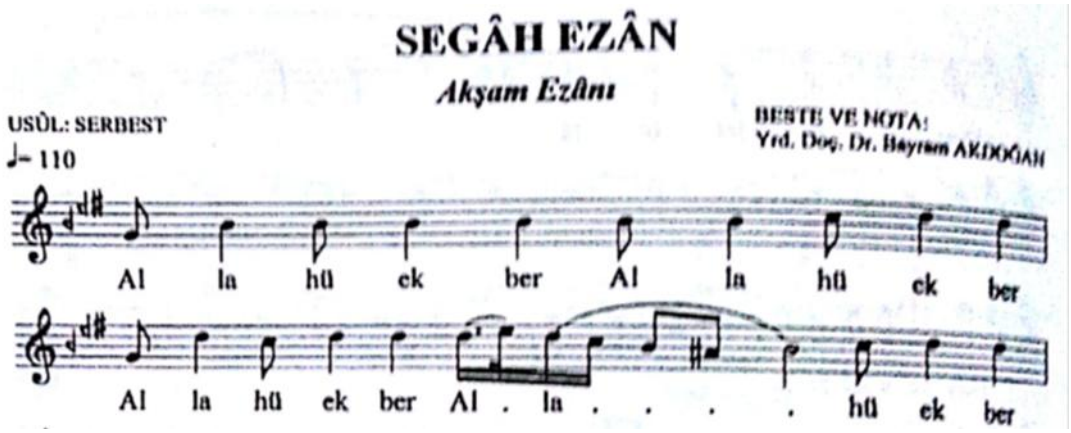
çıkmaktadır. Ancak günümüzdeki uygulamalarda ikinci cümledeki "*es salâtü hayrum minen nevm"* tekrarında yeniden saba makamı seyrine dönülerek dügâh perdesinde karar verilmektedir, ancak burada "neva" perdesinin "hicaz" perdesine götürülmeyerek dügâhta karar kılındığı görülmektedir.



Nota 21
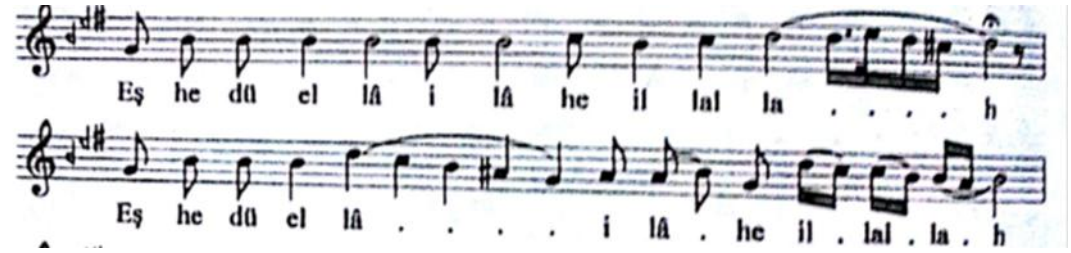
Besteci Nota 21' de ezanın altıncı bölümünün birinci ve ikinci cümlesinde – *Allahu Ekber, Allahu Ekber"* yine saba makamına dönmüş ve ilgili makamın seyrine uygun olarak geleneğin dışına çıkmayan ezgisel bir yapı oluşturulmuştur. İlgili bölüm ve cümleler tartımsal açıdan değerlendirildiğinde de; ezanın ilk bölümünden itibaren var olan sadeliğin bu iki cümlede de devam ettiğini görmekteyiz. Üçüncü cümle olan *–Lâ ilâhe illâllah"* lafzı ile meyan yapmasını beklediğimiz bestecinin, yine meyandan kaçınarak makamın güçlü perdesi civarından bir seyirsel ezgi oluşturduğunu görmekteyiz, bugün dinlemekte olduğumuz ezanlarda "muhayyer" perdesini de içine alan bir meyan hareketi olduğunu duymaktayız. Ancak görülmektedir ki besteci, ilgili ezan bestesinin başından itibaren var olan sadeliği korumak istemiştir.

Bayram AKDOĞAN' ın Akşam ezanı segâh bestesi aşağıda Nota 22, 23, 24, 25, 26, 27 ve 28' de verilmiştir.
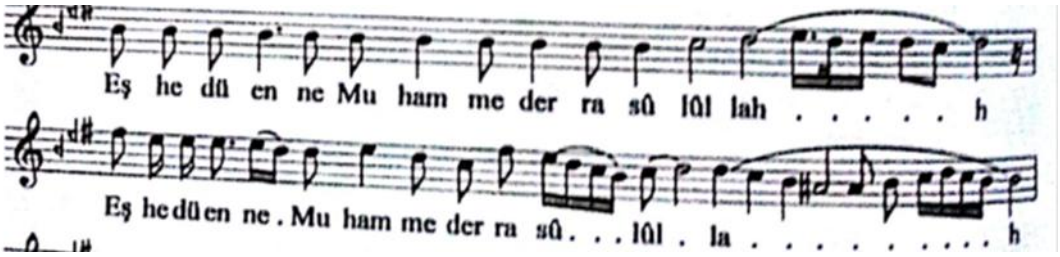


Nota 22

Akdoğan; Nota 22 itibari ile birinci bölümün birinci, ikinci, üçüncü ve dördüncü cümlelerini oluşturan *"Allahu Ekber"* lafzı ile başlayan Segâh Akşam ezanı bestesinde kullandığı rast perdesi ile, segâh perdesine (karar perdesi) taban oluşturmuştur. Besteci dört cümlede de segâh makamının ezgisel seyrine uygun bir besteleme yapmış ve dördüncü cümle sonunda makamın güçlüsü olan neva perdesinde karar vermiştir. Beste tartımsal olarak ele alındığında ise günümüzde uygulanmakta olan akşam ezanları uygulamaları ile benzerlik göstermektedir. Çünkü bilindiği gibi akşam ezanı, icrası en kısa süren ezan olarak günümüzde uygulanmaktadır. Bestecinin burada kullandığı tartım kalıpları ile bu özelliğe bağlı kaldığı görünmektedir.
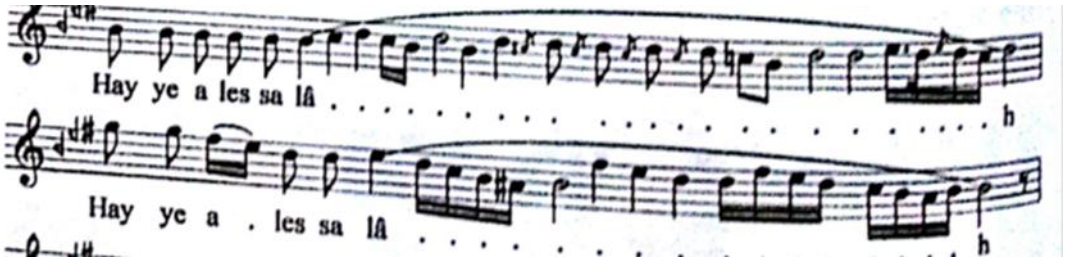


Nota 23

Nota 23' da ezanın ikinci bölümünü oluşturan *"Eşhedü enlâ ilâhe illâllah"* birinci ve ikinci cümlesinde bestecinin, genellikle sekizlik ve dörtlüklerden oluşan tartım kalıpları ile segâh makamı dizisinde geleneğe uygun bir ezgisel yaklaşıma sahip olduğu anlaşılmaktadır. İlgili ezan bestenin bu bölümü günümüz uygulamalarından farklı değildir.



Nota 24
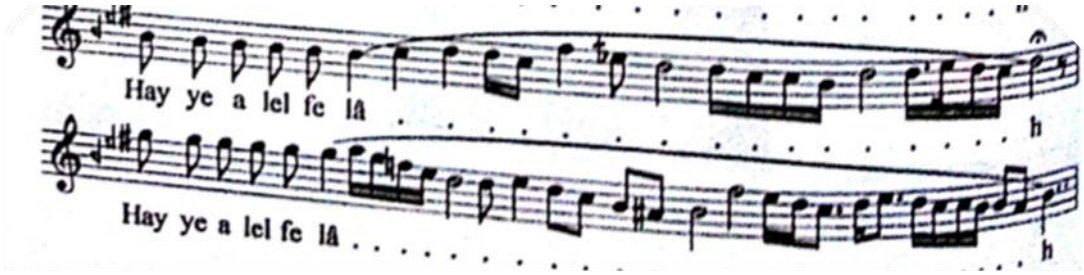
Nota 24'da ezanın üçüncü bölümünü oluşturan birinci *"Eşhedü enne Muhammeder Resûlullah"* cümlesinde besteci segâh perdesini neredeyse tüm cümle boyunca dem sesi olarak kullanmış cümle sonuna doğru küçük bir çıkıcı seyir ile neva perdesinde karar vermiştir. Bu uygulama günümüzde pek tercih edilen icra değildir. Ancak geleneksel yaklaşım açısından değerlendirilecek olursa Arabistan yarımadasında uygulanmakta olan ezan icralarında olduğu gibi düz ve yalın, ezgisellikten olabildiğince uzak bir yaklaşım benimsendiği anlaşılmaktadır. Bu durum; bestelenen ezanın bu bölümünün, günümüz Türkiyesi uygulamalarından ayrıldığını göstermektedir. Besteci ikinci *"Eşhedü enne Muhammeder Resulullah"* cümlesinde "eviç" perdesinden başlayarak "segâh" perdesinde karar kılmıştır. Ezgisel seyir incelendiğinde birinci cümleden farklı olarak günümüz uygulamalarına daha yakın bir besteleme olduğu anlaşılmaktadır.



Nota 25

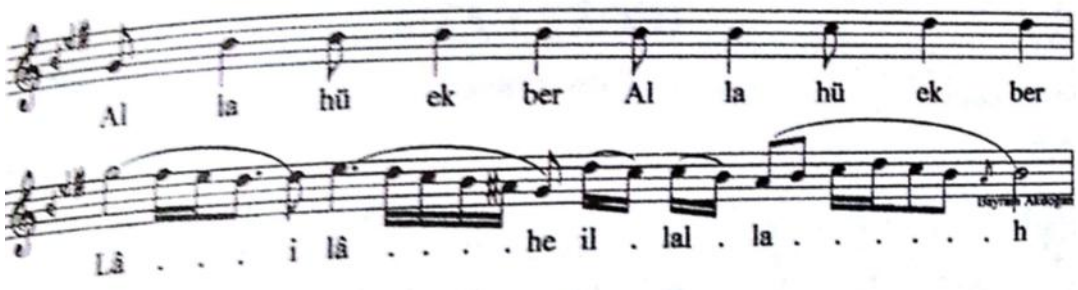
Nota 25' deki birinci cümlede -*Hayye 'âlâ-s salâh*- besteci segâh perdesinden başlayarak neva perdesinde karara gitmiştir. Segâh makamı sınırları içerisinde ezgisel bir yapı mevcuttur ancak bu kısım günümüz ezan uygulamalarında meyan kısmı olarak seslendirilmekte ve özellikle icrayı gerçekleştiren müezzinin sanatsal yetkinliği bu kısımda ortaya çıkmaktadır. Ancak burada bestecinin daha sade

bir ezgisellik yaratmak istediğini görmekteyiz. Aynı durum ikinci *–Hayye ‘âlâ-s salâh-* cümlesinde de karşımıza çıkmaktadır, tek değişikliğin başlangıç sesinin “segâh” perdesiyle değil de “gerdaniye” perdesiyle yapılmış olması ve “segâh” perdesinde karar kılmış olmasıdır. Bu bölümde ezgisellik açısından yine meyandan uzak bir bestelemenin hâkim olduğunu görmekteyiz.



Nota 26
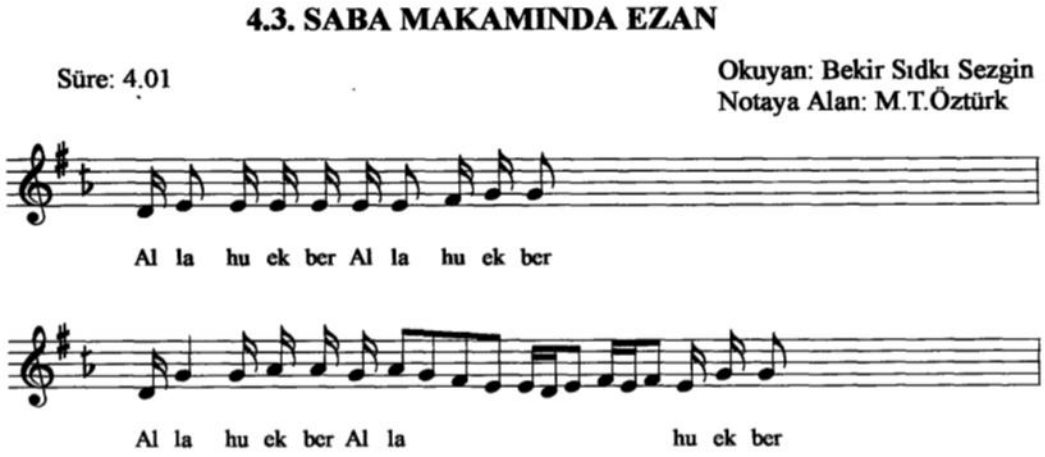
Nota 26’daki birinci cümlede *-Hayye ‘alâ-l felah-* yerinde Hüzzam beşlisi kullanarak “dik hisar” perdesini “hisar” perdesi olarak yazmış ve neva perdesinde karar göstermiştir. Bestecinin yazmış olduğu ezgi öbeği günümüz akşam ezanı uygulamalarında da sıkça yapılmakta olan bir geçkidir. “Gerdaniye” perdesi ile başlatılan ikinci cümle hüzzam yapısından kurtarılmak istenerek “acem” perdesi kullanılmış ve segâh perdesinde karar verilmiştir. İki cümlede incelendiğinde yine günümüz ezanlarında kullanılmakta olan meyanlardan farklı olduğu görülmektedir. Ancak bestecinin bu sefer ezanın diğer bölümlerinde kullanmış olduğu sadelikten biraz uzaklaştığını görebiliriz.



Nota 27

Nota 27’ de besteci ezanın ilk cümlesinde kullanmış olduğu tartımsal sadeliğe ve ezgisel sadeliğe geri dönmüştür. Birinci cümlede işlediği ezgisel seyir segâh makamının sınırları içerisindedir. Besteci ezanın son bölümü ve ikinci cümlesi olan *–Lâ ilâhe illâllah”* ile birlikte gerdaniye perdesinden itibaren inici bir seyir izleyerek makamında karar sesi olan “segâh” perdesinde karar vermiştir. Bu son bölümdeki iki cümlede, günümüz ezan uygulamaları ile benzerlik göstermektedir.
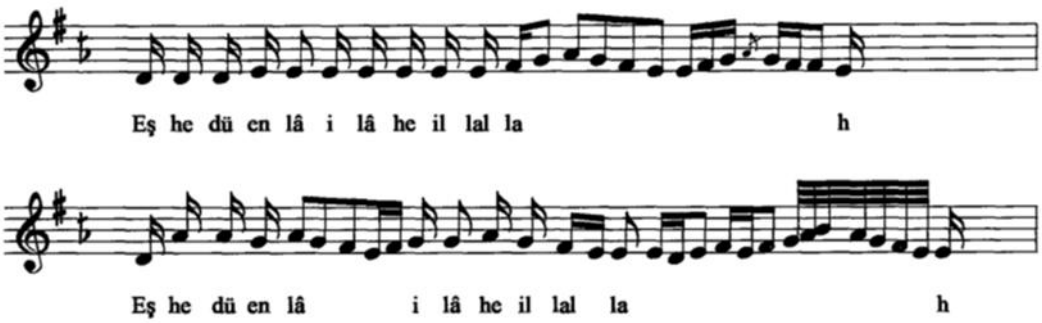
Mustafa Tahir Öztürk[61]’ ün notaya aldığı Saba Makamındaki Sabah Ezanı aşağıdaki Nota 28, 29, 30, 31, 32, 33 ve 34’ de verilmiştir.



Nota 28
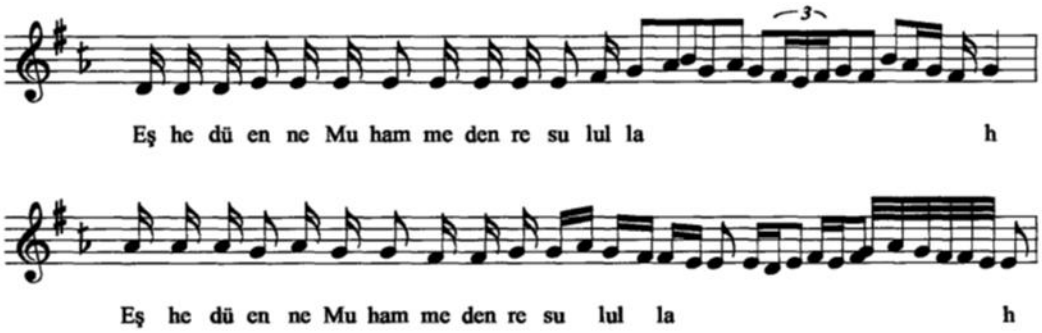
Öztürk; Bekir Sıtkı Sezgin’den notaya aldığı sabah ezanının birinci bölümünün ilk iki cümlesinde karar perdesinin tabanını “yegâh” olarak tespit etmiştir. Bekir Sıtkı Sezgin ezanın ilk cümlesindeki okuyuşunda geleneksel üslûba bağlı kalarak icrayı notaya döken Öztürk’ ün de işini kolaylaştırmıştır. Sezgin ilk cümleyi güçlü perde de bitirmiştir.

[61] Dr. Mustafa Tahir Öztürk; İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Türk Din Musikisi Anabilim Dalı Öğretim Elemanı.
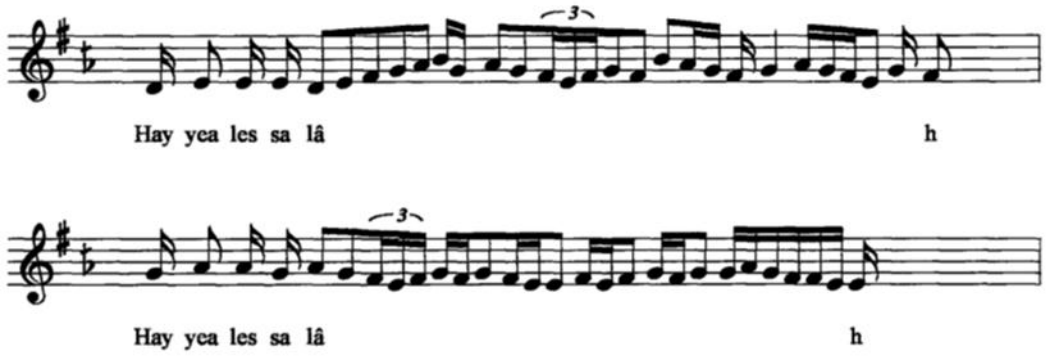


Nota 29

Nota 29'da da Sezgin saba makamının ezgisel seyrini oldukça yerinde kullanmış ve geleneksel okuyuşuna devam etmiştir.
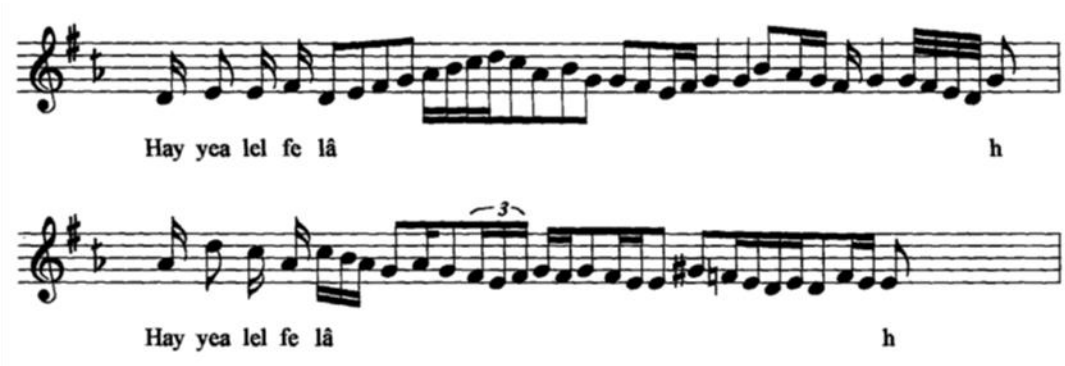


Nota 30

Nota 30'da Sezgin'in saba makamının seyrini ustalık ile kullandığı görünmektedir. Sezgin; meyandan önceki son cümlesinde hüseyni aşiran perdesinde karar kılarak bir sonraki bölüm olan meyana hazırlık yaptığı görünmektedir.
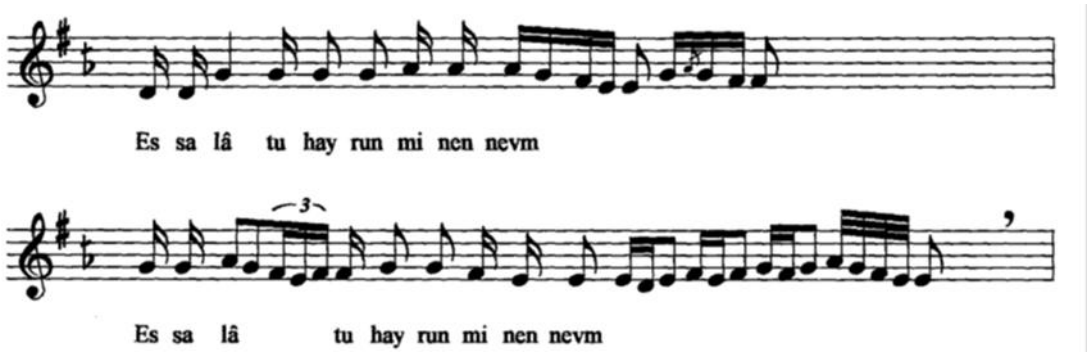


Nota 31

Nota 31’ de Sezgin; meyan bölümü olarak bilinen ezanın bu bölümünde tiz perdeleri kullanmayı pek tercih etmemiş ve makamın güçlüsü etrafında bir seyir takip etmiştir. Buradan da anlaşılmaktadır ki Sezgin günümüz ezan okuyucularına da büyük bir örnek teşkil etmekte olup güzel ezan okumak sadece tiz perdelere çıkarak sesin sınırlarını zorlamak olarak değil hafif ve sakin bir ezgisel seyir ile de güzel ezan icrası gerçekleştirilebileceğini göstermiştir.
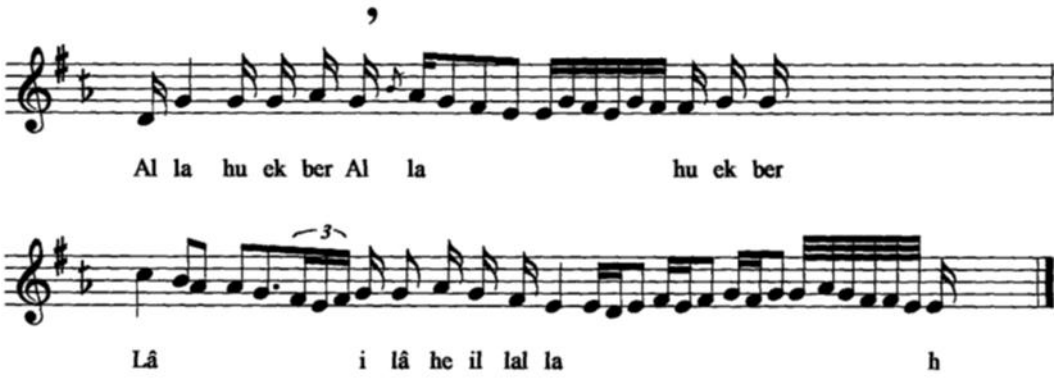


Nota 32

Nota 32’de Sezgin icrasında yine alt perdelerden icraya başlayarak yeden perdesine kadar bir seyir gözetmiş, inici seyir esnasında da “rast” perdesini “nim zirgüle” yaparak “hicaz makamına” anlık bir geçiş yapmıştır. Ancak daha sonraki bölüm incelendiğinde geçki makamına sadece değmiş ve hemen ardından saba makamına yeniden yönelmiştir. Bu da Sezgin’ in üstâd bir icracı olduğunun bir diğer göstergesidir.



Nota 33

Nota 33' deki icrasında Sezgin, günümüz icra uygulamalarından ayrılmaktadır. Sabah ezanının bu bölümü günümüz müezzinlerince icra edilirken "uşşak, hüseyni veya dilkeşhâveran makamı" gibi makamlara geçiş yapılarak uygulanmaktadır. Ancak Sezgin bu bölümde saba makamı seyrinden ayrılmamaktadır. Bu durum Sezgin' in gelenekten hiçbir zaman kopmadığını göstermektedir.
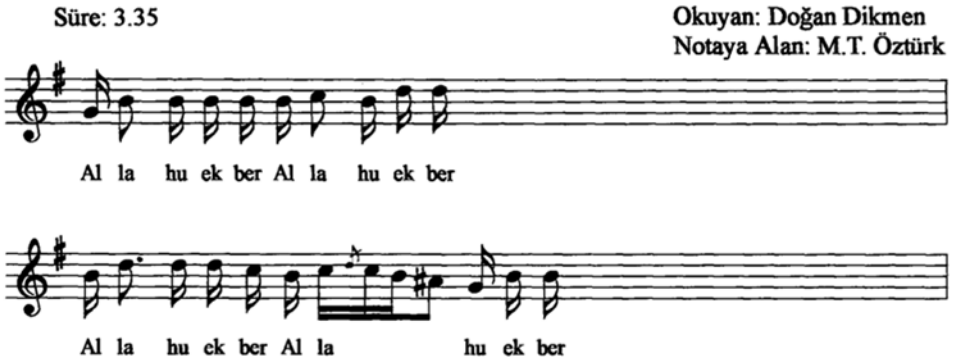


Nota 34

Nota 34'de de ezanın genelinde olduğu gibi geleneksel okuyuşunu sürdüren Sezgin, saba makamı içerisinde kalmış ve karar perdesi olan hüseyni aşiranda da icrasını bitirmiştir. Sezgin' in Öztürk tarafından notaya alınan bu icrası günümüz müezzinlerine örnek metot uygulamalarında örnek ezan icrası olarak dinletilebilecek değerdedir.
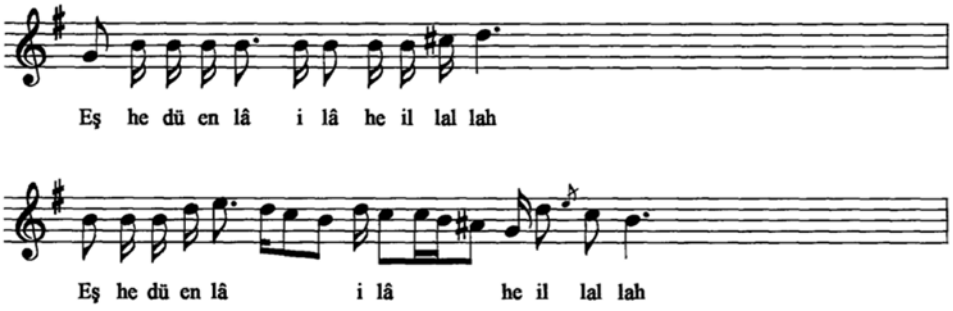
Mustafa Tahir Öztürk' ün Segâh makamında notaya aldığı ve Doğan Dikmen tarafından icra edilen ezan icrası aşağıda Nota 35, 36, 37, 38, 39 ve 40'da verilmiştir.

4.8. SEGÂH MAKAMINDA EZAN
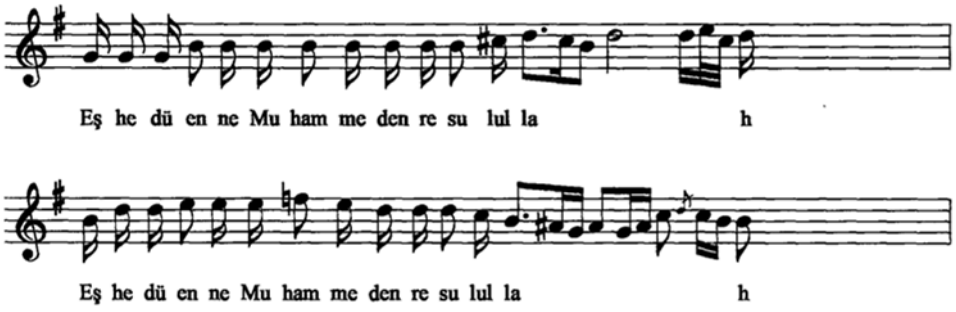


Nota 35

Öztürk tarafından notaya alınan segâh makamı akşam ezanının birinci bölümü olan Nota 35'de okuyucu rast perdesini göstererek segâh perdesini karar sesi olarak kullanmış ve ilk cümleyi güçlüde bitirmiştir. Okuyucunun bu bölümde kullanmış olduğu tartımsal kalıp –akşam ezanı en kısa sürede icra edilen ezan olma özelliği bakımından- ve ezgisel kalıp günümüzde okunmakta olan akşam ezanı uygulamaları ile benzerlik göstermektedir.
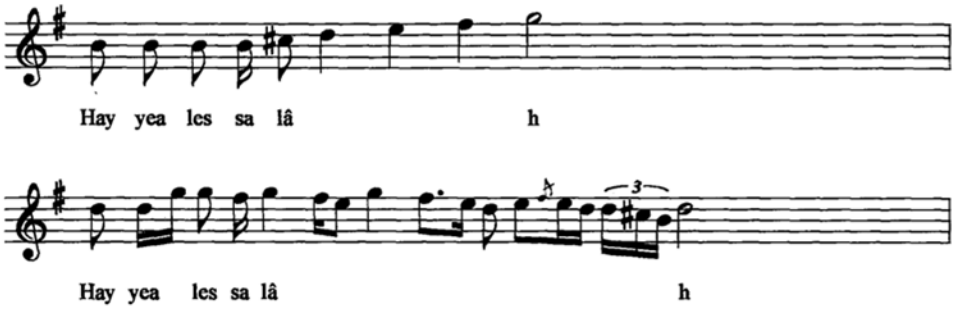


Nota 36

Nota 36’da okuyucu yine rast tabanlı segâh perdesini karar olarak almış ve segâh perdesini dem sesi gibi kullanarak nim hisar perdesini güçlüye gitmek için renk sesi olarak kullanmıştır. Bölüm, ezgisel ve tartımsal olarak değerlendirildiğinde günümüz uygulamaları ile benzerlik göstermektedir.
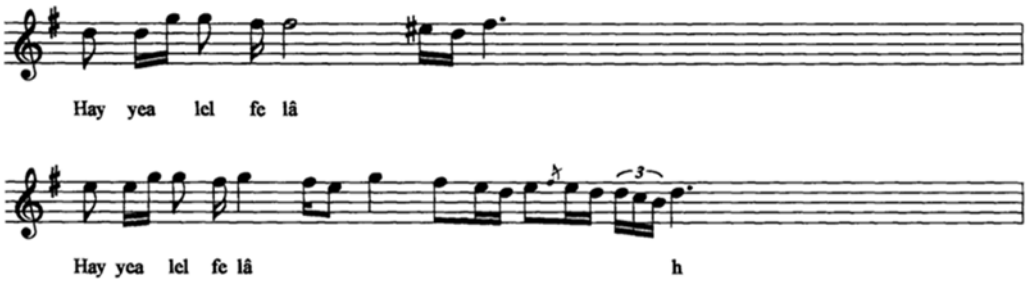


Nota 37

Nota 37’ de işlenen ezgi ve kullanılan tartımlar günümüz uygulamaları ile benzeşim göstermektedir. Olabildiğince kısa tutulan tartımlar ve olabildiğince uzatılmayan nağmeler günümüzde okunmakta olan akşam ezanlarının ortak özelliklerinde birisidir.
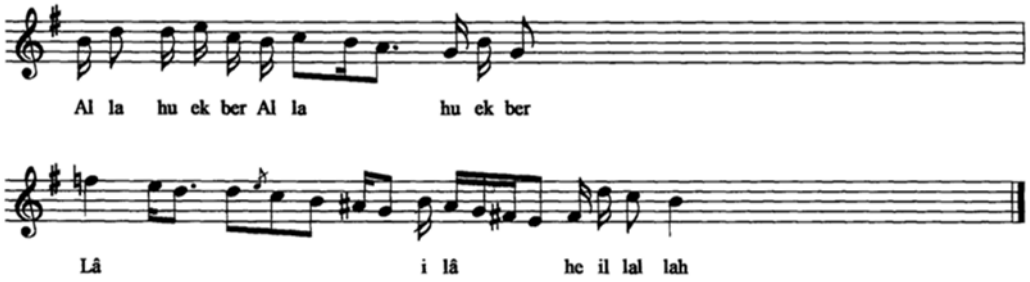


Nota 38

Nota 38’ de okuyucu segâh perdesini kullanarak ezgiyi tiz perdelere doğru yöneltmiş ve ezanın meyan kısmı sayılan bu bölümünü yine küçük değerli tartımlarla geleneksek okuyuşa uygun bir şekilde sürdürmüştür. Aşağıdaki Nota 45’de notası verilen aynı bölümün ikinci kısmına makamın güçlü perdesi ile geçiş yapılmıştır.



Nota 39

İcracı; Nota 39'da da ezgiye makamın güçlü perdesinde başlayarak günümüz okunmakta olan akşam ezanının çabukluğu ve ona bağlı olan sadeliği ile net bir segâh makamı seyri içerisinde icrasına devam etmiştir.



Nota 40

Ezanın son bölümü olan Nota 40'da okuyucu makamın ana perdesi [karar] olan segâh perdesi ile tekbir lafzına giriş yapmıştır. İcracı *–hu ekber-* kısmında günümüzde pek duymaya alışık olmadığımız B3' lü atlayış yapmıştır. Daha sonra ikinci kısım olan tevhid kısmında acem perdesini kullanarak segâh perdesine doğru inici bir seyir uygulamış ve makamın karar perdesi olan segâh perdesinde ezanı bitirmiştir. Okuyucu ezanın son bölümü olan bu bölümde geleneksel okuyuştan ve günümüz uygulamalarından ayrılarak okuduğu icraya özgünlük katmak istemiştir.

1.3.2 Salât-u Selam[62] ve Musikisi

İslâmiyet'in en temel başvuru kaynağı olan kutsal kitap Kuran-ı Kerim ayetleri incelendiğinde "es-salât"[63] sözcüğüne birçok ayette yer verildiği anlaşılmaktadır. Kur'an'da salât sözcüğü "es-salât" lafzı olarak isim haliyle seksen üç, fiil haliyle ise on iki olmak üzere; doksan beş ayette geçtiği tespitinde bulunulmuştur (Güllüce, 2005:172; Soysaldı, 1996:13). Sözlük anlamı olarak ele alındığında es salât; "dua, namaz, rahmet, istiğfar [bağışlanmayı dileme] gibi anlamlara karşılık olarak gelmektedir (Ezgi, 1933:63; DIB Yayınları, 2010:575; Özcan, 2009:36; Uludağ, 2005:306; Aktaran; Güllüce, Hüseyin, 2005:172; Soysaldı, Mehmet, 1996:13).

Kavramsal bakımdan rahmet ve selam niteliği içeren "es salât" sözcüğü Hz. Peygamber (s.a.v.)' e rahmet ve selam dualarını içine alan sözleri Arapça olan eserlere verilmiş genel bir ad olarak değerlendirilmektedir (Akdoğan, 2010:221). Salât-u selam tabirinin, "aleyhi's salâtü ve's-selam" veya sallalâhu aleyhi ve sellem" şeklindeki dua cümlelerinin yerine daha çok Osmanlı Türkçesi'nde kullanıldığı tespit edilmiştir. (Mertoğlu, Mehmet Suat, 2009:23)

Ak (2011:77)' ın açıklamasına göre salât: *"Hz. Peygambere hürmet gayesiyle bilhassa tarikat büyükleri ve ulema tarafından çeşitli şekillerde tertiplenmiştir. Namaz gibi dinin en temel ibadeti yanında, başta cami ve tekkeler olmak üzere çeşitli yerlerde yapılan törenlerde bazen bir kişi, bazen toplu halde olmak üzere okunan bestelenmiş övgü ve dua cümlelerinin hepsini içine alan bir terimdir. (...) Minarelerden okunan şekline salâ denir."* şeklindeki bir açıklama ile değerlendirilmektedir.

---

[62] "Arapça' da ''dua'' ve ''namaz'' anlamlarına gelen **salâ (salât)** Hz. Peygamber'e Allah'tan rahmet ve selâm temenni eden, onu metheden, onun şefaatini dileyen, aile fertlerine ve yakınlarına dua ifadelerini içeren, çeşitli şekillerde tertiplenmiş hürmet ve dua cümlelerini ihtiva eden, belirli bestesiyle veya serbest şekilde okunan güftelerin genel adıdır" (Özcan, 2009:15)

[63] "Allah ve O'nun melekleri Peygamber'e hep salât[dua] ederler. Ey müminler, siz de Ona salât[dua] ediniz ve samimiyetle selam veriniz" (El-Ahzab:56).

Salâ[64] ve Salât tabanında yapılan kaynak taramasında Hz. Peygamber s.a.v. döneminde salâ okunduğuna dair her hangi bir bilgiye rastlanılmamaktadır[65]. Bu tespit Hz. Peygamber döneminden gerek salâ gerek salât-u selam ile ilgili herhangi bir musiki uygulaması olmadığı çıkarımına yol açmaktadır. Söz konusu dönemin sonrasında Hz. Ömer'in torunlarından Abdülaziz çağında Allah C.c. ve Hz. Peygamber s.a.v. 'e yönelik selam ve övgü metinlerinin musikiyle sunulması Salâ; musikisiz okunması ise Salât-u selam olarak adlandırılmakta ve böylece musikili veya musikisiz inanç eylemleri arasında musikinin varlığına dayalı bir fark oluşmaktadır. Bununla birlikte günümüzde musikisini din alanında geniş çaplı ve yaygın kullanımı sonucu Salâ ve Salât-u selamın her ikisinde de musiki temel unsur olmuş ve her iki selamlama şekli özel bir biçim olarak din musikisi konuları içerisine dâhil edilmiştir. Salâ vermenin uygulamaya konuluşu bazı kaynaklara göre Fatımiler zamanında Mısır'da, bazı kaynaklara göre ise de Hz. Ömer'in torunu Abdülaziz döneminde Emevilerin zamanında olduğu yönündedir. Ancak o günlerde okunmakta olunan Salâ'nın sözleri ve ezgisi günümüze ulaşmamıştır (Özcan, 2009:15).

Sözleri Arapça olup bir kısmı besteyle bir kısmı da doğaçlama olarak okunan salâlar okundukları yere ve zaman göre "sabah salâsı (cihad salâsı), cenaze salâsı, cuma salâsı, bayram salâsı, salât-ı ümmiye ve salât-u selam gibi adlarla anıldığı tespit edilmiştir[66].

[64]Günümüzde çeşitli yörelerde "salâ okumak" tabiri yerine "salâ vermek" tabirinin kullanıldığını görmekteyiz. Demek ki salâ, aynı zamanda ezan'da olduğu gibi haber vermek, çağrıda bulunmak anlamlarını da karşıladığını görmekteyiz. Nitekim Rasûlüllah'ın (s.a.s.), Necaşî'nin vefatını ashabına haber verdiği (Buhârî, Cenaiz:4), kendisine bildirilmeden defnedilen bir cenaze için de "Bana neden haber vermediniz?" (Buhârî, Cenâiz:5-56) hadisi buna doğrudan bir dayanak olarak gösterilebilir.

[65] *"700 (1300-1301) yılında Memluk Sultanı el- Melikü'n-Nâsır Muhammed b. Kalavun'un iradesiyle Cuma ezanından önce, 791 (1389) yılında el-Melikü's-Sâlih b. Eşref Zeynüddin II. Hâcci döneminde akşam ezanı dışında bütün ezanların ardından salâ verme usulü konulmuştur.*
(Özcan, Nuri, TDV, "İslâm Ansiklopedisi" 2009, İstanbul, cilt 36, s.15).

[66] Uzman görüşmeleri sırasında Mehmet Kemiksiz; geçmişten gelen özel gün ve gecelerde salâ verme geleneğinin varlığını kısmende olsa sürdürdüğünü ve günümüzde de halen bu geleneklerin bir kısmının Anadolu'nun birçok yerinde "doğum salâsı, isim konulma salâsı…" vb. gibi Türk İslâm kültüründe önemli yere sahip olan olaylarda uygulanmakta olduğu bilgisini vermiş ve buna benzer yüzlerce salâ türünün olduğu bilgisini vermiştir. Ayrıca verilmekte olunan su salâ türlerinin çoğunun notaya bağlı kalınmadan doğaçlama bir şekilde ve uzun hava gibi okunduğunu belirtmektedir.

1.3.2.1 Türk Ekininde Salât-u Selam Musikisi Ve Günümüz Uygulamaları

İslâmiyet öncesi Türk inanç kültürü uygulamalarına bakıldığında özellikle de "Gök Tengri" olarak adlandırılan Tek Tanrıcılık inancının yaygınlık kazandığı, ilk yazıt olan Orhun yazıtlarında açık bir şekilde belirtilmektedir. Değişik inanç ve ekin çevresine girmiş olan Türkler, özellikle tek tanrıcılık inancı [geleneksel Türk dini] ile birlikte başlayan ölümden sonra yaşamın devam ettiği inancı çevresinde yoğ / yuğ töreni diye adlandırılan içinde baştan sona musikinin var olduğu bir tören ile ölülerini defnetme merasimi gerçekleştirdikleri ve bu sırada günümüz dilinde ağıt[67] olarak nitelendirilen belirli metin ve metinlerden oluşan ve genellikle doğaçlama şeklinde icra edilen ses musiki ile uğurladıkları bilinmektedir. Bu ağıtların içeriklerinde genellikle ölen kişi için Gök Tanrı'dan bağışlama dileme ve ölen kişi için iyi niyet belirtme ifadelerinin yer aldığı birçok kaynakça ile desteklenmektedir.[68](Yörükan, 2009:72-73).

Yukarıdaki cümleden söz konusu edilen yas/tören uygulamalarının Göktürklerden, hatta Göktürler öncesinden başlayarak İslâmiyet'i kabul eden Türkler arasında da ağıt yakma şeklinde sürdürülen bir gelenek halini aldığı anlaşılmaktadır. Bu gelenek halen daha günümüz Türkiye'sinde Anadolu'nun birçok yerinde karşımıza çıkmaktadır. Bu uygulamaların Selçuklularda nasıl devam ettiği konusunda elde herhangi bir bilgi mevcut değildir; ancak tahmini zor olmamakla birlikte bu uygulamaların ağıt ve mersiye[69] olarak devam etmiş olması kuvvetle muhtemeldir. İlgili bu ifadeler konumuz olan salat-u selam musikisi uygulamaları bakımından karşılaştırıldığında ve de değerlendirme konusu yapıldığında Osmanlı döneminde karşılaşılan "salâ vermek/okumak" (özelliklede cenaze salâsı) tabiri ile

---

[67] *"Ölenin ardından iyi niteliklerini belirten, ölümden duyulan acıyı dile getiren söz veya melodilere "ağıt" adı verilmektedir."* (Vural, 2011, age, s.60)

[68] *"Orta Asya'da yaşayan Türk toplulukları İslamiyet'ten önce ölüleri için yuğ törenleri yapar ve bu törene çok önem veririlerdi". "... hem tören hem de defin sırasında sagu denilen ölüm şiirleri söylerlerdi."* (Akbaba, 2008:77).

[69] Divan edebiyatında ölen bir kimsenin yiğitliğini, cömertliğini iyiliğini, yaptıklarını övmek ve ölümünden duyulan acıyı dile getirmek için yazılan şiir türüne mersiye adı verilir. (http://tr.wikipedia.org/wiki/Mersiye)

somut olarak olmasa da yapılmak istenilen soyut işin eski Türklerdeki yuğ törenlerinde icra edilen ölüm ağıtlarına benzerlik göstermesi bakımından önemli bulunmuştur. Osmanlı döneminde yaşamış olan 16. yüzyıl bestecisi olan Hatip Zâkiri Hasan Efendi ve 17. Yüzyıl bestecisi olan Buhurizâde Mustafa Itri Efendi" gibi döneminin deha seviyesindeki bestecilerinin[70] günümüze ulaşmış salât-u selam bestelerinin en önemli olan dört bestesi şu şekilde verilmektedir:[71]

Hüseyni Cenaze Salâtı; bestesi Hatip Zakiri Hasan Efendi'ye ait olduğu görüşünün yaygınlık kazandığı salât-u selamdır. Ahmet Şahin Ak (2011:81) ilgili kitabından bu salânın icra uygulanışı şu şekilde anlatmaktadır: *"…bu salâ minareden değil, cenaze musalladan alındıktan sonra kabre götürülene kadar yolda cemaatin önünde yürüyen sesi güzel bir okuyucu tarafından yüksek sesle okunur. Kabristanda mevta kabre defnedilinceye kadar, yine okuyucu tarafından önderlik edilmek suretiyle cemaatin de iştirakiyle okunmaya devam eder[72]."*

Akdoğan (2010:224-225) ilgili kitabında "Hüseyni Cenaze Salât-u selamının" sözleri şu şekilde aktarmıştır:

"Lâ ilâhe illallah, vahdehû lâ şerike leh, velâ nazîra leh,
(Allah'tan başka tapılacak yoktur, O birdir, ortağı ve benzeri yoktur)
Muhammedün Eminu'llâhi hakkan ve sıdka,
(Muhammed, hakikaten ve gerçekten Allah'ın emini'dir.)
Allahümme salli âlâ Seyyidinâ Muhammedin ve âlâ…"
(Allah'ım Efendimiz Muhammed'e ve ailesine rahmet eyle)
Ve salli ve sellim ala es'adi ve eşrafi nuri cemi'il-enbiyai ve'l-mürselin
Ve'l-hamdü lillahi rabbi'l-'âlemin

[70] Günümüzde halen daha tartışmaları sürmekte olan günümüze kadar ulaşmış salât-u selamla bestelerinin ilgili bu bestecilerin olup olmaması konusunda şüpheli bir yaklaşım bulunmaktadır. Ancak yapmış olduğumuz arşiv araştırmaları ve kaynak taramaları sırasında "Dilkeşhaveran Sabah Salâtı, Hüseyni Cenaze Salâtı, Beyâti Bayram Salâtının" Hatip Zâkiri Hasan Efendi'ye mâl edilmesi ashabı ile bizde bu üç besteyi kendisinin adı ile anacağız. Diğer bir Segâh Salât bestesi de Buhurizâde Mustafa Itri Efendi ile anılmaktadır.

[71] Daha sonra birçok besteci tarafından birçok salât-u selam bestesi yapılmış ancak Osmanlı'da da günümüzde de çok fazla icra rağbeti görmemiştir.

[72] Osmanlı ekininde uygulanmakta olan bu cenaze salâsı; İslâmiyet öncesi Türklerde uygulanmakta olan yuğ merasimlerine ve bu merasimlerde okunmakta olan sagulara/ağıtlara benzerlik göstermesi bakımından önemlidir.

Veri toplama sırasında yapılan incelemelerde bugün bu salât-u selamın uygulanmayışı ve de günümüz müezzinleri arasında bilinmeyişi dolayısıyla bir cenaze olduğunda Cuma günü ezandan önce verilmekte olan salânın –müezzinler arasında yaygınlık kazanan icra dilkeşhâveran makamında bestelenmiş olan salât-u selam metinlerine bağlı kalınarak hüseyni, hüzzam veya saba makamlarında doğaçlama olarak- aynısı uygulanmaktadır. İlgili bestenin nota materyali (Bkz: Ek-1)'de verilmiştir.

Dilkeşhaveran Sabah Salâtı: dilkeşhâveran makamında ve durak evferi usulünde bestelenmiş ve bestecisinin Hatip Zâkiri Hasan Efendi'ye ait olduğu görüşünün yaygınlık kazandığı salâ'dır. Bu salât-u selam günümüzde en yaygın bilinmekte ve verilmekte olan salâdır. Cuma günleri, mübarek gün ve gecelerde ve hatta cenaze ilanlarında dahi bu salâ verilmektedir, ancak sadece dilkeşhâveran makamına bağlı olarak değil uygulayıcı müezzinin yetenekleri doğrultusunda isteğine göre hüseyni, hüzzam ve saba gibi makamlarda genellikle bestenin aslına uygun olmayan bir ezgisellik dışında doğaçlama okunmaktadır.

Akdoğan (2010:227) ilgili kitabında "Dilkeşhâveran Sabah Salât-u selamının" sözleri şu şekilde aktarmıştır:

"Es-salâtü ve's-selâmü aleyke Yâ Seyyidenâ Ya Resûlallah;
(Ey Allah'ın Resulü Salat-u Selam Senin üzerine olsun!)
Es-salâtü ve's-selâmü aleyke Yâ Seyyidenâ Yâ Habiballah;
(Ey Allah'ın Habibi Salat-u Selam Senin üzerine olsun!)
Es-salâtü ve's-selâmü aleyke Yâ Seyyidenâ Yâ Nebiyyallah;
(Ey Allah'ın Nebisi Salat-u Selam Senin üzerine olsun!)
Es-salâtü ve's-selâmü aleyke Yâ Seyyidenâ Yâ Hayra halkillah;
(Ey Allah'ın Mahlûkatının Hayırlısı Salat-u Selam Senin üzerine olsun!)
Es-salâtü ve's-selâmü aleyke Yâ Seyyidenâ Yâ Nûre arşillâh;
(Ey Allah'ın Arşının Nuru Salat-u Selam Senin üzerine olsun!)
Allah, Allah, Allah, Mevlâ, Hû"

Günümüzde en yaygın uygulanan salât-u selam metinlerindendir. Yapılan kaynak taramalarında bu salânın Osmanlı döneminde devletin başkentlerinde her sabah, ezanda önce icra edilme geleneğinin olduğu belirtilmektedir. Ayrıca Osmanlı devleti cihada çıkacağı zaman payitaht; Osmanlı devlet bayrağının dalgalandığı her beldede bu salâyı okutarak cihadın yakın olduğu müjdesini vermektedir. Bu nedenle bu salânın Osmanlı'da cihad salâsı olarak da nitelendirildiği de belirtilmektedir. Veri toplama sırasında yapılan incelemelerde günümüzde Cuma günlerinde de cenaze ilanlarında da özel dini gün ve gecelerde de bu salât-u selamın yaygın olarak uygulandığı tespit edilmiştir. İlgili bestenin nota materyali (Bkz: Ek-2)'de verilmiştir.

Beyâti Bayram Salâtı: Bayramın birinci günü sabah namazından sonra okunan salâdır. Bu salânın Hatip Zakiri Hasan Efendiye ait olduğu görüşü yaygın bir kanaattir. Ahmet Şahin Ak (2011:80) ilgili kitabında bu salânın uygulanışını şu şekilde ifade etmektedir: *"İki musiki cümlesinden oluşur. Bir müezzin tarafından solo kısımları okunur. Beraber okunan kısımları diğer müezzinlerin ve cemaatin* [cumhur] iştirakiyle okunur.

Akdoğan (2010:222-223) Beyâti Bayram Salât-u selamının sözlerini şu şekilde aktarmıştır:

"Leyse'l-idû li-men lebise'l-cedid,
(Bayram, yeni elbise giyenlerin değil,)
İnneme'l-idû li-men hâfe mine'l-vaîd
(Allah'ın azabından korkanlarındır)
"Leyse'l-idû li-men rakibe'l matâya,"
(Bayram, binek hayvanlarına süvari olanları değil,)
"İnneme'l-idû li-men tereke'l hatâyâ"
(Hataları terk edenlerindir)
"Leyse'l-idû li-men basata'l-bisât,
(Bayram, örtü ve yaygıları yayanların değil,)
İnneme'l-idû li-men tecâveze ale's-sırât"
(Sırâtı geçenlerindir)

"Leyse'l-idû li-men tezeyyene bi-zineti'd-dünya,
(Bayram, dünya ziynetine bürünenlerin değil,)
İnneme'l-idû li-men tezevvede bi-zâdi't-takva"
(Allah korkusunu düstûr edinenlerindir)
"Leyse'l-idû li-men nazara envâe'l-elvan,
(Bayram, çeşitli renklere bakanların değil,)
" İnneme'l-idû li-men nazara cemâle'r-Rahmân"
(Allah'ın cemâlini görenlerindir.)

Günümüzdeki müezzinler tarafından bilinmeyen ve unutulmaya yüz tutmuş Salât-u selam uygulamalarındandır. İlgili bestenin nota materyalinin günümüze kadar ulaşmış olmasına rağmen müezzinler tarafından ve diğer uygulayıcılar tarafından icra edilmiyor olması geleneğe sahip çıkılmadığının en somut göstergesi olarak değerlendirilebilir. İlgili bestenin nota materyali (Bkz: Ek-3)'de verilmiştir.

Segâh Salât-u Selam [Salât-ı Ümmiye]: diğer salât-u selam bestelerinden farklı olarak Türk, Arap ve diğer tüm İslâm ülkelerinde belki de tek uygulama alanı bulan salât-u selam musikisi bestesidir. İlgili bu bestenin oluşturuluşu birçok tartışmayı da beraberinde getirmektedir. Bir kısım din, tarih ve musiki bilimci ilgili salât-u selam bestenin Buhurizâde Mustafa Itri Efendi'ye ait olduğu görüşünde iken bir kısım bilimci de Hatip Zâkiri Hasan Efendi'ye ait olduğu görüşündedir. Dr. Suphi Ezgi'nin "Nazari ve Ameli Türk Musikisi" adlı eserinin 2. cildinde (1933:5) ¾'lük semai usulünde verilmiştir. İlgili nota materyalinin semai usulündeki bestesi (Bkz: Ek-4)'de verilirken serbest usuldeki bestesi de (Bkz: Ek-5)'de verilmiştir.

Akdoğan (2010:228) Segâh Salât-ü Ümmiye sözlerini şu şekilde vermiştir:

"Allahümme salli alâ Seyyidinâ Muhammedini'n-Nebiyyi'l-Ümmiyyi ve alâ âlihi ve sahbihi ve sellim".

(Allahım, okuma yazma bilmeyen Peygamberimiz Muhammed'e, ailesine ve arkadaşlarına rahmet et.)

Yukarıda verilen bilgilerden anlaşıldığı üzere günümüze kadar gelen ve Türk din musikisinde bir tür olarak yerleşen salât-u selam musikisine yönelik gerek kaynakça gerek notasyon bakımından sınırlı bir ortam olduğu anlaşılmaktadır. Bu tez ile Türk din musikisinin alt dallarından camii musikisinin temel iki türü ezan ve salat-u selam musikilerinin musiki özelliklerinin ortaya konulması hem Türk din musikisinin içerik ve kapsamının zenginleşmesine hem de din musikisi meselelerine musiki biliminin etkin bir biçimde katılımına aracılık edebilecek bir değere sahiptir.

1.4 Araştırma Ana ve Alt Soruları

Yukarıdaki kuramsal çerçeveden olmak üzere "Osmanlı Başkentlerinde Ezan ve Salat-u Selam Musikisi Uygulamalarının Durumu Nedir?" soru cümlesi araştırmanın ana sorusu olarak seçilmiş ve bu sorunun yanıtlanması bakımından önemli bulunan alt araştırma soruları da aşağıda verilmiştir.

Osmanlı başkentlerinde;

1. Sabah ve Akşam Ezan icralarında ezgisel seyir nasıldır?

2. Salat-u Selam İcralarına yansıyan müziksel özellikler nasıldır?

3. Ezan ve Salat-u selam icralarını gerçekleştiren müezzinlerin, ezan ve salât-u selam' ın geçmiş ve günümüz icralarına yönelik görüşleri ve değerlendirmeleri nelerdir?

4. Türk Din Musikisi Uzmanı Mehmet KEMİKSİZ'in tez kapsamında incelemesi yapılan ezan ve Salat-u selam musikisi icralarına yönelik değerlendirmesi ve bu musikisinin Türkiye ve dünya yüzeyindeki gelişimi ve uygulamalarına yönelik görüşü nedir?

5. Ses kaydı alınan müezzinlerin musiki geçmişi ve ezan ile salât-u selam musikisi konusundaki görüşleri nedir?

1.5 Araştırmanın Amacı

Osmanlı Devletine başkentlik etmiş olan "Bursa/Edirne/İstanbul" illerindeki günümüz "Ezan ve Salât-u Selam" musikisi uygulamalarını kayıt altına almak; notaya aktarmak ve icra sırasında ortaya çıkan makam ve seyirlerin tespitini yapmak; ilgili müezzin ve Türk din musikisi uzmanının sahaya yansıyan görüşleri ile bu icraları değerlendirmektir.

1.6 Araştırmanın Önemi

Ezanın ve salânın musikili bir biçimde öngörülen makam ve seyirlerde güzel bir ses ile icra edilmediği, geçmişte olduğu gibi günümüzde de birçok tartışmalara sebebiyet vermektedir. Bu yönüyle bakıldığında ezan ve salât; Türk musiki biliminin doğrudan ilgi alanına girdiğini göstermektedir.

Bu yüksek lisans tezinde "ezan ve salât-u selam" araştırma konusu yapılırken ve değerlendirilirken; sadece dinin bir problemi olarak değil aynı zamanda musikinin bir problemi olarak değerlendirilmiştir. Konuya Türk din musikisi çerçevesinden bakılarak "Ezan musikisi ve Salât-u selam musikisi" başlığı kapsamında ele alınarak incelenmiştir. Türk İslâm dini musikisi üzerine, musiki bilimcileri ve araştırmacıları tarafından bugüne kadar yapılmış çok az sayıda bilimsel çalışma niteliği taşıyan belge ve yazın örnekleri bulunmaktadır.

Bugüne kadar yapılmış hiçbir bilimsel proje ve makalelerde, ezan ve salât-u selam musikisinin günümüzdeki uygulamalarına, değerlendirmelerine, makam ve seyirleri tespitine yönelik "Osmanlı Başkentleri günümüz" örnekli bir araştırma çalışmasına rastlanılmamıştır. Bu da ilgili tezin önemini kanıtlar nitelik taşımaktadır. Bu bakımdan ele alındığında ilgili bu tez: Türk Din Musikisi içinde bulunan "Cami musikisi icra, kuram, kültür ve tarihine" kaynak teşkil ederek; bilimsel, eğitimsel, sanatsal ve toplumsal bir öneme sahiptir.

1.7 Araştırmanın Sayıltıları

"Sayıltılar, araştırmacının halen tartışmalı olan ilke ve uygulamalar hakkında yaptığı gerekçeli kabulüdür" (Karasar, 1991:32). İlgili araştırmanın sayıltıları aşağıdaki gibidir:

1) Günümüzdeki ezan musikisi ve salât-u selam musikisi icralarına önem verilmemekte ve iyi icracılar yetiştirilmemektedir.

2) Ezan musikisi ve Salât-u selam musikisi icra eden müezzinlerin musiki bilgi ve birikimleri bulunmamaktadır.

3) Osmanlı başkentlerinde günümüz ezan ve sâlat-u selam musikisi uygulamalarına önem verilmektedir. Bu illerde selâtin camilerinde görevli bulunan müezzinlerin musiki bilgi ve birikimleri bulunmakta ve Türk musikisi makamlarını tanımaktadırlar.

1.8 Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırma 2012/193 sayılı TÜBAP kapsamından 2013 yılında gerçekleştirilen Osmanlı Devletine başkentlik etmiş olan Bursa Ulu Camii, Edirne Selimiye Camii ve İstanbul Beşiktaş Yıldız Hamidiye Camii'ndeki günümüz sabah ve akşam ezanları uygulamalarının değerlendirilmesi ve günümüz Cuma ve cenaze salât-u selam musikisi uygulamalarının değerlendirilmesi ile sınırlandırılmıştır.

BÖLÜM II

2 Yöntem

Bu bölümde, araştırmanın yöntemi, deseni, çalışma evren ve örneklemi, veri toplama araçları, verilerin toplanması, toplanan verilerin çözümlenmesinde kullanılan yöntem ve teknikler açıklanmıştır.

2.1 Araştırmanın Yöntem ve Deseni

Bu araştırmanın yöntemi nitel araştırma yöntemi olup, alan araştırması deseni ve örnek olay desenlerinde uygulanmıştır.

Arıkan (2011:23) nitel araştırmalara: *"...psikoloji[davranış bilim], sosyoloji[toplum bilim], antropoloji[insan bilim], eğitim gibi sosyal bilim alanlarında insan ve toplum davranışlarını incelemektedir."* şeklinde bir açıklama getirirken, Yazıcıoğlu ve Erdoğan (2011:25) ise; *"...bir çok alanda, birden fazla yöntemle, araştırdığı konuya doğal olarak yaklaşan yorumlayıcının bilgilerin üretilmesini sağladığı görülmektedir."* şeklinde bir açıklama getirmiştir. Yine bu açıklamanın dışında nitel araştırmanın özellikleri bakımından Yazıcıoğlu ve Erdoğan'ın (2011:24): *"...insan davranışlarının "niçin" ini anlamaya yönelik araştırmalardır."* şeklinde açıklamaları da bulunmaktadır. (Altunışık-Coşkun-Bayraktaroğlu-Yıldırım,2010:131)'in tanımlamalarına göre ise: *"Nitel araştırma denildiğinde, kısaca herhangi bir şekilde istatistiksel prosedürler [sayısal yöntem] ya da başka bir sayısal araç olmaksızın bulguların üretildiği araştırma anlaşılabilir"* olarak ifade edilmiştir.

İncelediğimiz birçok yöntem bilimcinin yayınlamış olduğu kaynakçalardaki tanımlamalardan çıkardığımız sonuca ve yukarıda örneklendirilen tanımlamalara göre nitel araştırma yöntemini; bireylerin yaşamlarındaki anları anlamlandırmaya

yönelik hiçbir sayısal yöntem ve araçlara gereksinim duyulmadan gözlem, görüşme ve anket yolu ile yapılabilen araştırmalar olarak özetleyebiliriz.

Alan araştırması; nitel araştırma yönteminin içerisinde barındırdığı, kaynak kitaplarda "saha çalışması ve tarama yöntemi" olarak da bilinen bir araştırma yöntemidir. Arseven (2001:24)'e göre: *"...alan araştırması yöntemi; genelde resmi bir kuruluşun yanı kamu kuruluşunun ve benzerlerinin belli bir zamanda olay ve olguların doğal koşullar altında gerçek durumunu saptamak üzere, toplum evreninden seçilen bir örneklemden elde edilen verilere dayalı yapılan bir araştırma biçimi"* olarak açıklanmaktadır. Yine, Arseven (2001:24)'e göre alan araştırmacısı; *"...incelemek istediği konu alanıyla ilgili değişkenleri tanıtmaya, açıklamaya, değişkenler arası ilişki derecesini ortaya koymaya çalışır".*

Bu tez kapsamında yapılmış olan araştırmalar örnek olaylar ile desteklenerek bir araştırma deseni olarak kullanılmıştır. Arıkan (2011:26)'a göre*: "örnek olay incelemesi, tek bir olayı veya birkaç olayı derinlemesine inceleme..."* olarak tanımlanmaktadır. Yazıcıoğlu ve Erdoğan (2011:152) ise örnek olay desenine şu şeklide bir açıklama getirmektedir: *"...sosyal alanlarda tek bir alanı veya birkaç olayı veya bir zaman dilimindeki sosyal olaylar dizisini derinlemesine inceleme/analiz etme anlamına gelmektedir."*

2.2 Evren Ve Örneklem

Bu araştırmanın genel evreni; *"Türkiye'de Cami Musikisi"* çalışma evreni; *"Ezân ve Salât-u Selam Musikisi"* örneklemi; *"Bursa-Edirne-İstanbul İllerinde Günümüz Ezan (Sabah ve Akşam)ve Salât-u Selam (Cuma ve Cenaze) Musiki Uygulamalarının Değerlendirilmesi"* olarak belirlenmiştir.

Arıkan (2011:16-17) evreni: *"Üzerinde araştırmalar yapılacak olan, belirli bir tanıma uyan ve araştırma sonuçlarının genellenmek istendiği birimler topluluğudur."* şeklinde açıklarken, örneklem için de: *"Belli bir evrenden belli*

kurallara göre seçilmiş ve seçildiği evreni temsil yeterliği kabul edilen küçük kısımdır." diye söz etmektedir. Arıkan ile neredeyse aynı ifadeleri kullanan Yazıcıoğlu ve Erdoğan (2011:70) ise evreni *"Araştırma sonuçlarının genellenmek istediği bütün elemanları, bireyleri, objeleri kapsamaktadır"* şeklindeki gibi Arıkan'la çok benzer bir tanımlamada bulunulmuştur.

2.3 Veri Toplama Ve Çözümleme Araçları

Hazım Ayatar'a (1971:11) göre: *"Veri, araştırma sürecinde anlam çıkarmak veya sonuca varmak için kullanılan nicelikler, olaylar, kayıtlar veya sayı kümeleri"* olarak ifade edilmektedir. İlgili bu tez araştırmasında TÜBAP 2012 / 193 No'lu projesi kapsamında "Bursa / Edirne / İstanbul illeri arasında iki ayrı tarihte olmak üzere bilimsel seyahatler düzenlenmiş ve yine ilgili şehirlerdeki Bursa / Ulu Camii, Edirne / Selimiye Camii, İstanbul Beşiktaş / Yıldız Hamidiye Camii'nde sesli ve görüntülü kayıt cihazları kullanılarak ezan ve salât-u selam icraları üzerine gözlemler yapılmıştır. Verilerin toplanmasındaki işleyiş şöyledir: Saha araştırması deseni ve örnek olaylar deseninde nitel verileri elde etmek için sahada yapılan icraların kaydı, üç müezzin görüşlerini ve uzman görüş ve eleştirilerini kapsayan mülakatlar şeklinde gerçekleşmiştir. Kayıt altına alınan Ezan ve Salât-u selam icraları ile söz konusu üç müezzin ve bir uzman ile gerçekleştirilen mülâkatlar netitecinde TÜBAP 2012 / 193 sayılı projesi ile kayıt altına alınmış icra kayıtlarında elde edilen musiki makam, ezgi, seyir, tartım yönleriyle nota malzemesi haline getirilmiştir. Çözümlemeden geçirilen nota malzemeleri "Makam 0.1" adlı sayısal inceleme ve çözümleme programı ile çözümlenmiştir. Yapılan nota çözümlemelerinde icralar arasındaki farklılıklar araştırılmış ve geçmiş ve günümüz icraları arasındaki gelenek farkları ortaya konmuştur.

Nitel verilerin çözümlenmesinde içerik çözümlemesi aracı kullanılmaktadır. Yıldırım ve Şimşek (2005:227) içerik çözümlemesinde, birbirine benzer kavram ve konuların okuyucunun anlayacağı biçimde düzenlendiğini ve yorumlandığını belirtmektedir. Arseven' e (2001:227) göre, *"İçerik çözümlemesi, yazılı bir kaynağın*

verdiği mesajların [iletilerin] ayrıcı özelliklerini sistemli ve objektif [nesnel] olarak belirlemek ve mesajla [verilmek istenen ileti] ilgili çıkarsamalar yapmak için kullanılan bir tekniktir". Veri çözümleme aracı, günümüz koşullarında toplumsal görsel, işitsel ve yazılı basında veya araştırmacının araştırma yapmak istediği herhangi bir alanda sıklıkla kullanılan bir araçtır. Söz konusu araç, üzerinde çalışılacak konu bir metin olarak düşünüldüğünde tekrar eden sözcükleri belirleme, iletişim araçları için ise düşünüldüğünde, gündemde veya o an için geçerli konuda sürekli konuşulan tartışılan üzerinde yoğunlaşılan konuyu saptama için kullanılabilen bir araçtır. Dil olarak çözümlenmesi gereken metinler de veri çözümleme konusu içerisinde yer almaktadır (Arıkan: 95, Bilgin: 9).

İlgili bu araştırmadaki verilerin çözümlenmesinde uygulayıcı üç müezzinin ve ilgili uzman kişinin görüşleri betimlenerek içerik analizi yöntemi kullanılmıştır.

2.4 İlgili Kaynaklar (Kaynakların Değerlendirilmesi)

Bu kısımda araştırma kapsamına giren kaynaklara ilişkin bir sınıflama ve yine ilgili kaynakların tezde kullanımına yönelik açıklamalara yer verilmektedir.

2.4.1 Yöntem İle İlgili Kaynaklar

Bu kısımda tezin yöntem, evren ve örnekleminin oluşturulması esnasında; veri toplama ve çözümleme araçları seçiminde kuramsal tabanın oluşturulması esnasında tezde kullanımına yer verilen kaynakların ve alıntılamaların niteliği şu şekildedir:

Arseven'in, *"Alan Araştırma Yöntemi"* adlı kitabından alan araştırması desenine ve veri toplamaya ilişkin kuramsal bilgiler alınmıştır.

Arıkan'ın *"Araştırma Yöntem ve Teknikleri"* adlı kitabından nitel araştırma yöntemi, örnek olay incelemesi, evren ve örneklem ile ilgili kuramsal bilgiler alınmıştır.

Altunışık-Coşkun-Bayraktaroğlu-Yıldırım'ın *"Sosyal Bilimlerde Araştırma Yöntemleri SPSS Uygulamalı"* kitabından nitel araştırma yöntemine ilişkin kuramsal bilgiler alınmıştır.

Ali Yıldırım-Hasan Şimşek'in *"Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri"* adlı kitabından nitel araştırma yöntemiyle ilgili kuramsal bilgiler alınmıştır.

Ayatar'ın *"Uygulamalı Eğitim İstatistiği"* adlı kitabından veri toplama ile ilgili kuramsal bilgiler alınmıştır.

Yazıcıoğlu ve Erdoğan'ın *"SPSS Uygulamalı Bilimsel Araştırma Yöntemleri"* adlı kitabından nitel araştırma yöntemi, örnek olay incelemesi ve evrene ilişkin kuramsal bilgiler alınmıştır.

2.4.2 Konu İle İlgili Kaynaklar

Bu kısımda tezin giriş bölümünde araştırma sorusuna ilişkin durumun saptanmasında kuramsal tabanı oluşturacak kaynaklara yer verilmiştir. Söz konusu kaynaklardan yararlanma niteliği aşağıda verilmektedir.

Türk Din/Türk İslâm Ekin ve Tarihi ile ilgili bilgilerin oluşturulması aşamasında yararlanılan kaynaklar aşağıdaki gibidir:

1. Anadol, Cemal, "Tarihe Hükmeden Millet Türkler"
2. Azizova, Elnure "Hz. Peygamber Döneminde Çalışma Hayatı ve Meslekler"
3. Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, "Yaşayan Dünya Dinleri"

4. Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları,"Anadolu'da İslâm Kültür Ve Medeniyeti"

5. Fındley, V. Carter, "Dünya Tarihinde Türkler –Asya'nın Bozkırlarından Avrupa'nın İçlerine"

6. Kitapçı, Prof. Dr. Zekeriya, "Türkistan'da Müslüman Olan İlk Türk Hükümdarları"

7. Ögel, Bahaeddin, "Türk Kültür Tarihine Giriş" cilt: I-VIII

8. Prof. Dr. Mehmet Özdemir "Endülüs Müslümanları Kültür ve Medeniyeti"

9. Prof. Dr. Nesimi Yazıcı "İlk- Türk İslâm Devletleri Tarihi"

10. Prof. P. M. HOLT – Prof. A. K. S. LAMBTON – Prof. B. LEWİS "Türk İslâm Kültür ve Tarihi" cilt:1-2-3-4

11. Şeker, Fatih, Mehmet "İslâmlaşma Sürecinde Türklerin İslâm Tasavvuru"

12. Vural, Feyzan, Göher, "İslamiyet'ten Önce Türklerde Kültür ve Müzik"

13. Yörükan, Yusuf, Ziya, "Müslümanlıktan Evvel Türk Dinleri – Şamanizm-"

Birinci bölümde Musevilik, Hristiyanlık ve İslâm dini ile ilgili bilgilerin oluşturulması aşamasında yararlanılan kaynaklar aşağıdaki gibidir:

14. Aziz Mahmud Hüdayi (k.s) "Mevlid-i Şerif ve Mi'raciyye"

15. Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, "Dini Kavramlar Sözlüğü"

16. Elmalılı M. Hamdi Yazır, "Hak Dini Kur'an Dili Tefsiri" cilt:1/10

17. Elmalılı M. Hamdi Yazır, "Kur'an-ı Kerim Günümüz Türkçesiyle Meali"

18. Gazali, "Hüccetü'l İslâm" İhyâu Ulûmi'd Dîn-Semâ' ın Zâhiri ve Bâtını Âdâbı,"

19. Gülen, Fetullah, "Kuran'ın Altın İkliminde" Nil Yayınları, 2010.

20. Işık, Hüseyin, Hilmi, "Tam İlmihal"

21. İmam-ı Nevevi "Riyâzü's Sâlihin – Açıklamalı Hadis Külliyatı"

22. Kitabı Mukaddes Şirketi, "Eski Ahit (Tevrat) Yeni Ahit (İncil)Davud'un Mezmurları"

23. Selvi, Dilaver, "Kaynaklarıyla Tasavvuf"

24. Türkiye Diyanet Vakfı, "Kur'an-ı Kerim Ve Açıklamalı Meali"

25. Uludağ, Süleyman, "Tasavvuf Terimleri Sözlüğü"

Genel Müzik Tarihi ve Ekini ile ilgili bilginlerin oluşturulması aşamasında yararlanılan kaynaklar aşağıdaki gibidir:

26. İlyasoğlu, Evin, "Zaman İçinde Müzik"

27. Kaygısız, Mehmet, "Müzik Tarihi –Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi"

28. Say, Ahmet, "Müzik Tarihi"

29. Selanik, Cavidan, "Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni"

Türk Musikisi Ekin-Tarihi ve Kuramı ile ilgili bilgilerin oluşturulması aşamasında yararlanılan kaynaklar aşağıdaki gibidir:

30. Ak, Ahmet, Şahin, "Müzikle Tedavi"

31. Ak, Ahmet, Şahin, "Türk Din Musiki/Cami ve Tekke Musikisi"

32. Ak, Ahmet, Şahin, "Türk Musikisi Tarihi"

33. Akdoğan, Bayram, "Türk Din Musikisi Tarihine Bir Bakış"

34. Aksoy, Bülent "Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar"

35. Aydemir, Murat, "TURKISH MUSIC –MAKAM- GUIDE"

36. Behar, Cem, "Şeyhülislâm'ın Müziği"

37. Budak, Ogün, Atilla, "Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi"

38. Ergun, Sadeddin Nüzhet "Türk musikisi antolojisi",

39. Ezgi, Suphi, "Ameli ve Nazari Türk Musikisi," cilt/3

40. Hakkı, İsmail, Özkan, "Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri"

41. İnançer, Ömer, Tuğrul, "Osmanlı Tarihinde Dini Musiki"

42. Levendoğlu, Oya, "Tarih İçinde Geleneksel Türk Sanat Müziği ve Diğer Kültürlerle Etkileşimleri"

43. Nuri Özcan, "XVII. ve XVIII. Yüzyıllarda Osmanlılarda Dinî Mûsikî ",

44. Sağlam, Atilla, "Türk Musikisi/Müzik Devrimi"

45. Tanrıkorur, Cinuçen, "Müzik Kültür Din"

46. Uçan, Ali, "Türk Müzik Kültürü"

47. Uygun, Mehmet, Nuri, "Safiyyüddin Abdülmü'min Urmevi ve Kitâbü'l Edvârı"

Ezan ve Salât-u selam ile ilgili bilgilerin oluşturulması aşamasında yararlanılan kaynaklar aşağıdaki gibidir:

48. Akbaba, Dilek, Ergönenç, "Nogay Türklerinde Ölümle İlgili İnançlar Ve Ağıtlar"

49. Akdoğan, Bayram, "Örneklerle Türk Musikisi Formları"

50. Akdoğan, Bayram, "Türk Din Musikisi Dersleri"

51. Akgün, Seçil, "Türkçe Ezan"

52. Aksoy, Bülent, "Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki"

53. Bayraktar, Nesrin, "Türkçede Namaz Vakitleri İçin Kullanılan Sözcükler"

54. Faruki, L, L, "İslâm'a Göre Müzik ve Müzisyenler- Çağdaş Bir Değerlendirme"

55. Gülle, Doç. Dr. Sıtkı, "Ezan'la İlgili İki Tartışma Bağlamında Bazı Degerlendirmeler",

56. Güner, Deniz, "1930-1933 Yılları Arasında Türkiye'deki İrticai Faaliyetler ve Basındaki Yansımaları"

57. Kamiloğlu, Ramazan, "Türk Kültüründe Ezan ve Makamları"

58. Kerim el-Bustâni, "El-Müncid",

59. Kopar, Volkan, "Çeşitli Türk Musikisi Makamlarında Ezan"

60. Küçük, Hüseyin, "Ezan, İkâmet Ve Kur'an-ı Kerim Tilaveti Konusunda"

61. Nargül, Veysel, "Tarihi Süreçte Ezan",

62. Özpınar, Ömer; "Ezanı Anlamak",

63. Reinhard, Kurt-Ursula, "Türkiye'nin Müziği Cilt 1"

64. Sırma, İhsan, Süreyya, "Ezan ya da Ebedi Kurtuluşa Çağrı"

65. Soysaldı, Mehmet, “Kur’an Semantiği Açısından Salât Kavramı”

66. TDV “İslam Ansiklopedisi”, cilt 36

67. Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, “İslam Ansiklopedisi”, Cilt.12,

68. Uludağ, Süleyman, “İslam Açısından Musiki ve Sema”

69. Ünlü, Ahmet, Mahmut, “Ezan-ı Muhammedi Risalesi”

70. Yiğitbaş, M, Sadık, “Dil Din ve Musiki”

71. Yörükan, Yusuf, Ziya, “Müslümanlıktan Evvel Türk Dinleri

BÖLÜM III

3 BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde Osmanlı Devletine başkentlik yapmış Bursa, Edirne ve İstanbul illerinde günümüz ezan ve salât-u selam musikisi icra uygulamalarının durumunu tespit etmek üzere sahadan elde edilen bulguların açıklanmasına yer verilmiştir. Söz konusu icralar, icrayı gerçekleştiren müezzinlerin birikim ve aktarımlarının sonucunda oluşan yaratıları olduğundan bu yaratıları ortaya koyan müezzinlerin hem musikiye yönelik özgeçmişleri hem de ezan ve salât-u selam musikisine yönelik görüşleri alınarak bu bölümdeki bulguların diğer basamaklarını oluşturacak biçimde metinleştirilmiştir. Bu bölümde son olarak icra edilen ezan ve salât-u selam musikilerinin değerlendirilmesi, ezan ve salât-u selam meselesinin din ve musiki bağlamında açıklanması için geçmiş ve günümüz üstadlarından meşk etmiş ve günümüz üstadlarından biri olan Mehmet KEMİKSİZ 'in görüşlerinden elde edilen bulgulara yer verilmiştir.

3.1 Ezan ve Salat-u Selam Musikisi İcra Bulguları

Bu kısımda "Edirne Selimiye Camii müezzin kayyımı Mesut KURBANİ, Bursa Ulu Camii müezzin kayyımı Abdullah YİĞİT ve İstanbul Yıldız Hamidiye Camii müezzin kayyımı Ebuzer GÖKÇE'nin icra ettiği "sabah ve akşam ezanı ve salât-u selam" kayıtlarına yönelik bulguların açıklanmasına ve bu bulgular dışında söz konusu müezzinlerin musiki ile ilgili mesleki özgeçmişleri ve adı anılan müezzinlerle gerçekleştirilen görüşme kayıtlarından elde edilen metin çözümlerinden ortaya çıkartılan bulgulara yer verilmiştir.

3.1.1 Edirne / Selimiye Cami Ezan ve Salât-u Selam Musikisi İcra Bulguları

Bu kısımda Edirne / Selimiye camii müezzin kayyımı Mesut KURBANİ' den 18.02.2013 TÜBAP kapsamında 2012/ 193 sayılı projenin saha çalışmasında kaydedilen "sabah ve akşam ezanının" nota dökümü ile makamsal seyir özelliklerinin Türk musikisi kuramına göre açıklanmasına yer verilmiştir. Salât-u selam kayıtlarına yönelik çözümlemeler ise notasyon düzeyinin dışında icra bakımından değerlendirilmiştir. Bu bağlamda ilgili icraları gerçekleştiren Mesut KURBANİ' nin "Ezan ve Salat-u selam musikisi" icracılığına ilişkin öz geçmişi ve mesleki birikimine yönelik bir metin oluşturularak bu açıklamalardan önce verilmiştir.

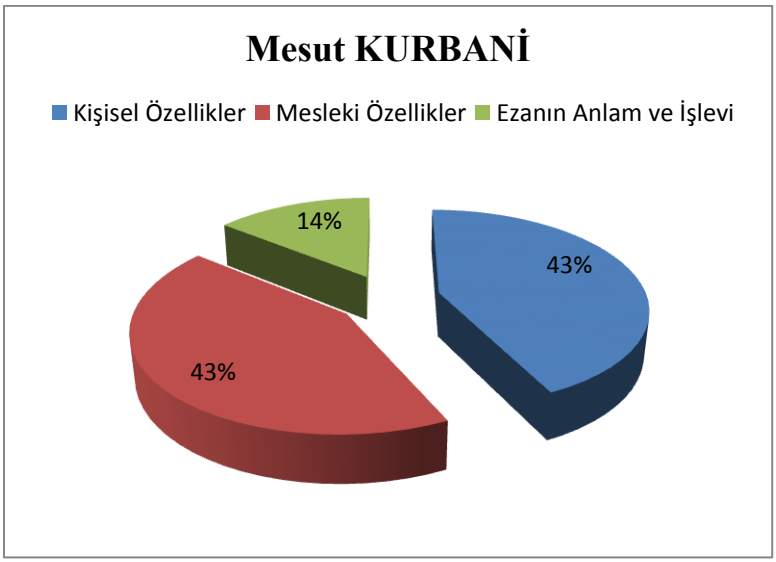
3.1.1.1 Mesut KURBANİ'nin Musikiye Dayalı Mesleki Özgeçmişi

1986 yılında Sivas'ta doğdu. İlkokul yıllarında babası İbrahim KURBANİ Hoca Efendi'den Kuran-ı Kerimi talim dersleri aldı. Yine küçük yaşlarda gitmiş olduğu mahalle Kuran kursunda hafızlık eğitimini tamamladı. İmam hatip lisesini bitirdikten sonra Erzincan'ın İliç ilçesine İmam-Hatip olarak atandı. 2 yıl burada görev yaptı. Ardından İstanbul Haseki Eğitim Merkezi'nde açılan ezan öğreticiliği sınavını kazanarak buradaki hizmet içi eğitimini başarı ile tamamladı. Bunun yanında özel olarak Kuran-ı Kerim kıraatı ve Türk musikisi makam dersleri aldı. 2009 yılında Edirne Selimiye Camii'ne müezzin olarak atanandı. Halen Anadolu Üniversitesi İlahiyat Fakültesi'nde öğrenimine devam etmekte olan Mesut KURBANİ; Edirne'de bulunan birçok Türk Musikisi korosunda kasidehan olarak görev almakta ve çeşitli televizyonlardaki tasavvuf musikisi programlarına da konuk ses sanatçısı olarak katılmaktadır.

3.1.1.2 Mesut KURBANİ İle Saha Çalışmasında Yapılan Görüşme Metinlerinden Elde Edilen Bulgular

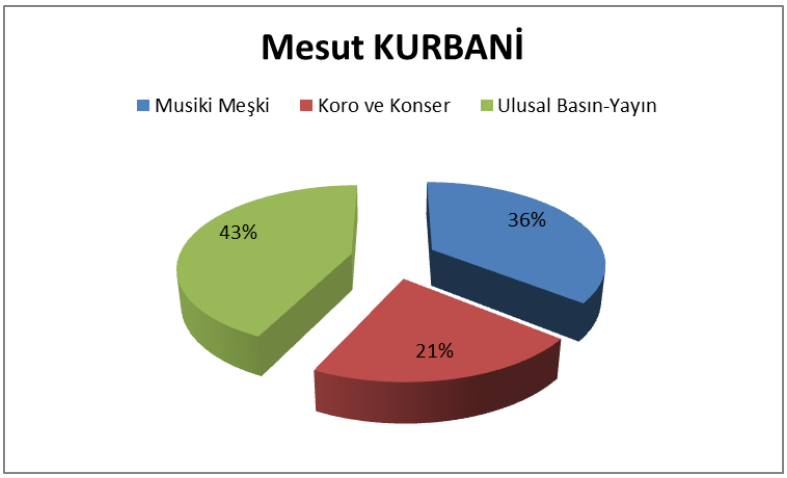
Bu bölümde TÜBAP 2012 / 193 numaralı projesi kapsamında Mesut KURBANİ ile yapılan görüşmelerde elde edilen verilerin içerik çözümlemesiyle ortaya konulan bulgularına yer verilmiştir.

Çizge 1. Müezzinlik Görevini Yürüten Bireylerin Özellikleri Ve Bu Özelliklerin Güçlenmesinde Musikinin Etki ve İşlevine İlişkin Dağılım



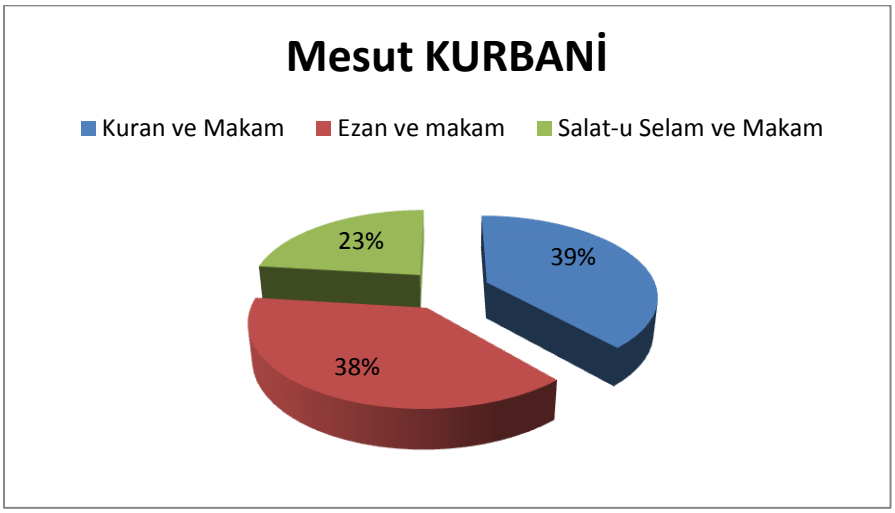
Çizge 1'deki bulgulara göre görüşme yapılan Mesut KURBANİ'nin ifadeleri üç alt başlık kümesinde toplam on bir nitel bulgu içermektedir. Bu bulguların dağılımı çizge 1'de gösterilmektedir. Bu bulgulardan yola çıkarak müezzinlerin sabırlı ve dini değerlere karşı hissiyatı yüksek olan bireyler olmaları gerektiği, müezzinlik mesleği için iyi bir musiki kulağına sahip ve ezan metnini çok iyi bilen, doğru sesletim ile ezanı okumaya özen gösteren bireylerden oluşması gerektiğine ilişkin çıkarımda bulunulabilir. Bunun dışında ezanın insanlığı İslam'a çağrı işlevi gören önemli bir araç olması bakımından da ayrı bir özen ile icra edilmesini gerekliliği ile yorumlanabilir.

Çizge 2. Müezzinlik Görevine Yükselme Eğitiminizde "Kuran'ı Kerim, Ezan Ve Salât-U Selam" Tilavetine Yönelik Meşk Geçmişinize İlişkin Dağılım



Mesut KURANİ ile yapılan görüşmeler sırasında "müezzinlik görevine yükselme eğitiminizde "Kuran'ı Kerim, Ezan ve Salât-u Selam" tilavetine yönelik meşk geçmişi ve meşk üstatlarının önemi" sorunsalına cevaben ortaya çıkan ilgili bulgular üç alt başlık içerisinde toplam on dört nitel ifade içermektedir. Bu ifadelerin dağılımı çizge 2'de gösterilmektedir. KURBANİ'nin meşk geçmişindeki en önemli kazanımının babası olan Hafız İbrahim KURBANİ ile meşk geçmişine dayandırılabilir. Ayrıca birçok üstâd hafız, müezzin ve musikişinas ile meşk ilişkisinin kurulmasında güncel araç gereçlerden ve iletişim unsurlarından etkili bir biçimde yaralandığı anlaşılmaktadır. KURBANİ katıldığı Tasavvuf musikisi koro ve solo konserlerinde sesini kullanmayı öğrenerek eser dağarcığını da geliştirmiştir. Ulusal kanallardaki müezzinlik ve hafızlık icra başarıları sayesinden mesleki gelişimi açısından yeni olanaklara kavuşacağı ve bu da mesleki yaşamında yeni ufukların açılacağının göstergesi olarak yorumlanabilir.

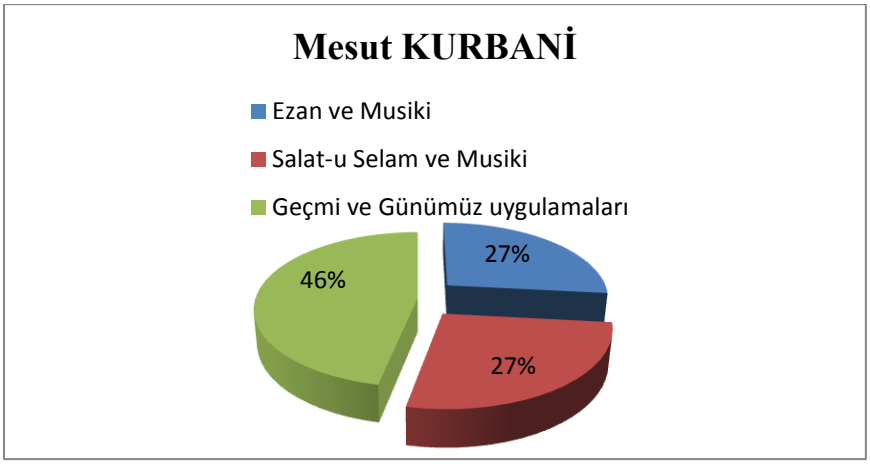
Çizge 3 Kuran-ı Kerim, Ezan Ve Salât-U Selam" Tilavetine Yönelik Makamsal İşleyişi Geleneksel Kullanıma Dayanarak Makam Adlarına İlişkin Görüşlerin Dağılımı



Çizge 3'de verilen KURBANİ'nin "Kuran'ı Kerim, Ezan ve Salât-u Selam tilavetine yönelik makamsal işleyişi geleneksel kullanıma dayanarak makam adları ile değerlendirmesine" yönelik görüşleri, üç alt başlıkta toplam on bir nitel ifade içermektedir. İfadelerin toplam ifadelere göre dağılımı çizge 3'te gösterilmektedir.

Mesut KURBANİ'ni; Kuran'ı Kerim, Ezan ve Salât-u selam icraları sırasında günümüzde sıkça kullanılmakta olan söz konusu makamları belirterek kendisi de ilgili bu makamlara bağlı kalarak icralar gerçekleştirdiğini belirtmiştir. Söz konusu ilgili ifade ile KURBANİ bu yaklaşımında günümüz uygulayıcıları arasında farkındalık yaratmak istememesinde ve insanların beklentileri dışına çıkmayarak tepki toplamak istememesinden kaynaklı olduğu görüşünü ortaya çıkartabilir.

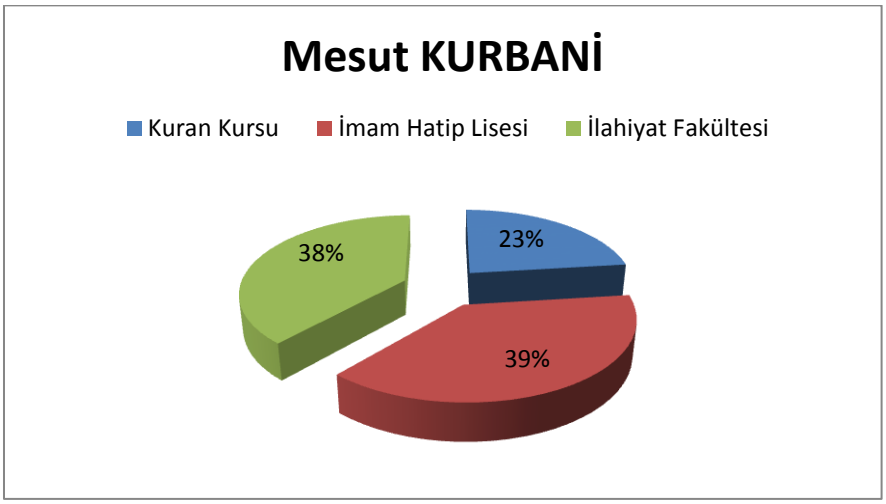
Çizge 4. Ülkemizde Okunmakta Olan Ezan Ve Salât-U Selam Musikisi Geçmiş Ve Günümüz İcralarına Yönelik Görüşlere İlişkin Dağılım



Çizge 4'deki bulgulara göre KURBANİ'nin "ülkemizde okunmakta olan Ezan ve Salât-u selam musikisi geçmiş ve günümüz icralarına yönelik görüşleri" üç alt başlıkta toplam on beş ifade ortaya koyar biçimde nitel bulgular içermektedir. Bu bulgulara göre Kurbani geçmiş ve günümüz ezan ve salât-u selam musikisine yönelik geçmiş icra ve icracıların niteliğinin farkındadır. Bu icra ve icralara yönelik hayranlık ifadeleri ile geçmiş icraları günümüz icralarından daha çok beğendiği anlaşılmaktadır.

Mesut KURBANİ; ezan ve musikisi, salât-u selam ve musikisi, geçmiş ve günümüz uygulamaları üzerine görüşler belirtirken uygulama aşamasında musikinin önemli bir yere sahip olduğunu açıklayarak musikinin bir araç olarak kullanıldığının unutulmaması gerektiği görüşlerine yer vermiştir. Mesut KURBANİ geçmiş ve günümüz ezan ve salât-u selam musikisi icralarını karşılaştırdığından ise; günümüzde uygulanmakta olan icraların geçmişe oranla kötü durumda olduğu görüşündedir.

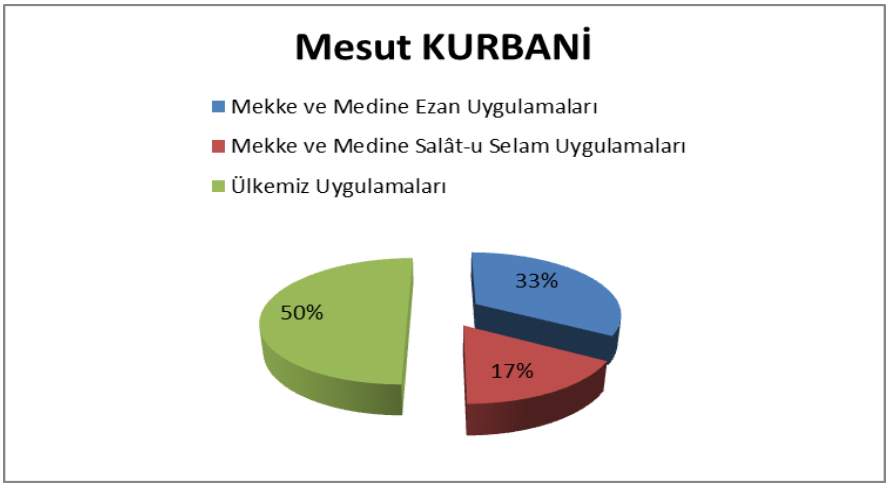
Çizge 5 İlahiyat Fakültelerindeki Türk Din Musikisi Anabilim Dallarındaki Eğitim-Öğretimin "Ezan Ve Salât-U Selam" Ses İcrasına Yönelik Katkısına Yönelik Görüş Ve Düşüncelere İlişkin Dağılım



Çizge 5'de İlahiyat fakültelerindeki "Türk din musikisi anabilim dallarındaki eğitim-öğretimin ezan ve salât-u selam icralarına yönelik katkısına yönelik görüşler" üç alt başlık altında on üç nitel ifade içeren bulgulardan oluşmaktadır.

Bu bulgulardan yola çıkılarak günümüzde örgün eğitim veren kurumlardaki uygulanan programların müezzin yetiştiriciliği için yeterli olmadığı ve dolayısıyla vasıflı müezzinlerin yetiştirilemediği şeklinde yorumlanabilir. Mesut KURBANİ'nin belirtmiş olduğu görüşler neticesinde ortaya çıkan bulgular göstermektedir ki meşk yollu öğrenmenin müezzin yetiştiriciliği için hem öğretici geleneksel bir yöntem olduğu hem de günümüzde de örnek alınarak uygulanması gereken bir yöntem olduğudur.

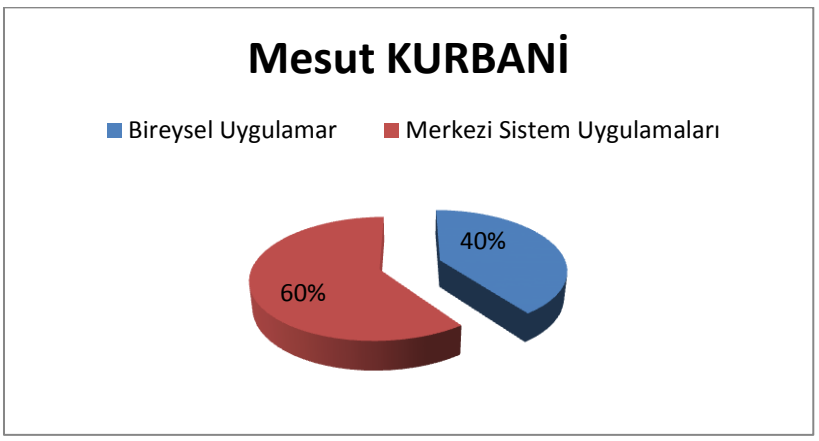
Çizge 6 Öncelikli Olarak (Hac Ve Umre Vazifeleri Dolayısıyla) Arabistan' ın Mekke Ve Medine Şehirlerinde Okunmakta Olan 5 Vakit Ezan Ses İcrası Ve Salât-U Selam Ses İcrası Uygulamalarının İşleyişine İlişkin Dağılım



Çizge 6'da söz konusu işleyişe dayalı görüşler üç alt başlık altında on iki nitel ifade içeren bulgulardan oluşmaktadır.

Mesut KURBANİ'den elde edilen Çizge 6'daki bulgular; Arabistan'daki ezan ve salât-u selam icraları ile Türkiye'deki ezan ve salât-u selam icraları karşılaştırıldığında Arabistan'da ki uygulamaların musikiden uzak bir yaklaşım ve tek düze bir ezgisellik içerisinde uygulandığının bir göstergesi olarak yorumlanabilir.

Çizge 7 Ülkemizde Okunmakta Olan Ezanların Bireysel Ve Merkezi Sistem Ezan Okuma Uygulamalarına İlişkin Dağılım



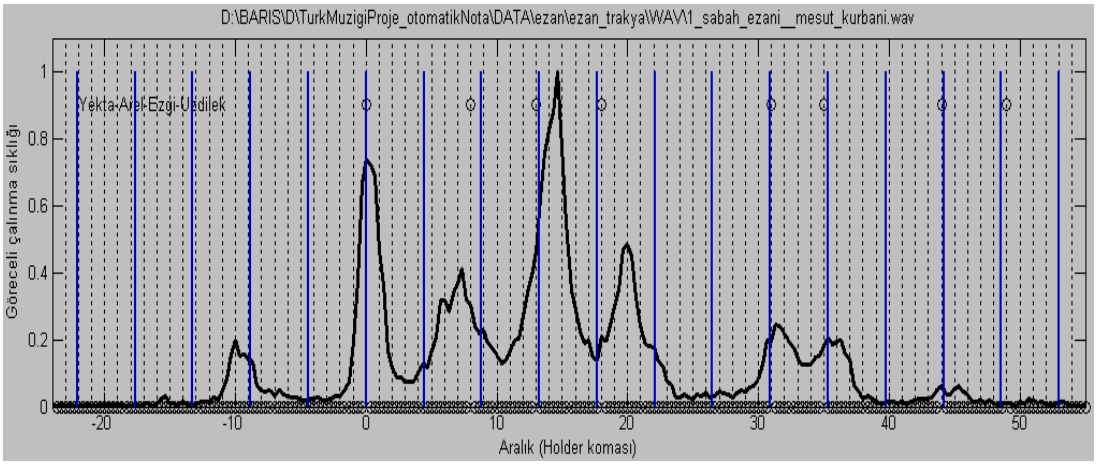
Çizge 7'de verilen Mesut KURBANİ'ye ait bulgular iki alt başlık içerisinde toplam on ifade içeren nitel bulgulardan oluşmaktadır. Bu bulgular kapsamından ortaya çıkan sonuçlar göstermektedir ki günümüzde birçok yerde kullanılmakta olan merkezi sistem ezan okumanın sesi güzel olmayan müezzinlerin geneli için bir kaçış yolu olarak kullanıldığı, geleceği parlak müezzinlerin ise mesleki gelişimlerini ve mesleki sosyalliklerini olumsuz yönde etkileyen, eksiklikleri bulunan yanlış bir uygulama olduğudur.

3.1.1.3 Mesut KURBANİ'nin İcra Ettiği Sabah Ezanı Kaydından Elde Edilen Bulgular

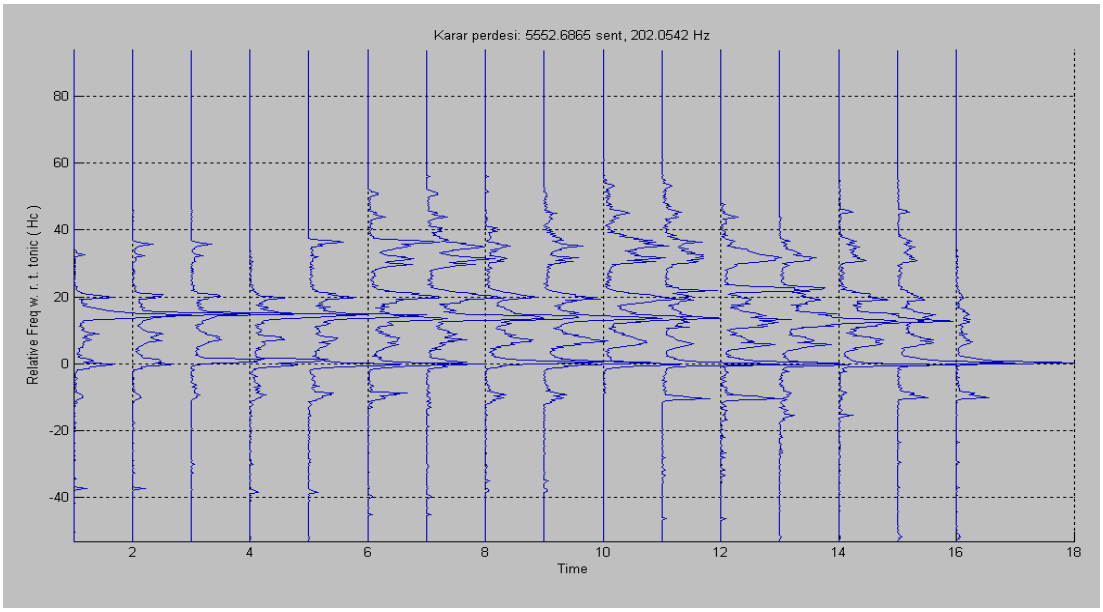
Bu kısımda Mesut KURBANİ'ye ait sabah ezanı icrasının sayısal veri çözümleme programından ve nota dökümlerindeki bulgulardan ortaya çıkan makam, seyir ve icra üsluplarının çözümlenmesine kesitler halinde yer verilmektedir.

Mesut KURBANİ'nin 18.02.2013 tarihinde kayıt altına alınan sabah ezanı icrası histogram 1, histogram 2 ve melograf 1'de verilmiştir. Bu kayıt TÜBAP 2012/193 projesinin bir sonucu olarak elde edilmiştir. Söz konusu kaydın nota çözümlemeleri ise Nota 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47 ve 48'de gösterilmiştir.

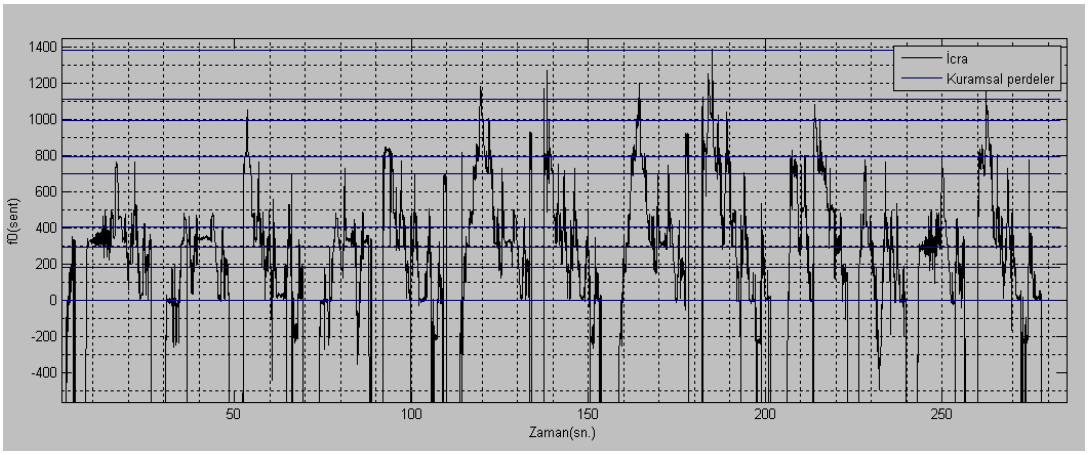
Histogram 1 Mesut Kurbani Sabah Ezanı
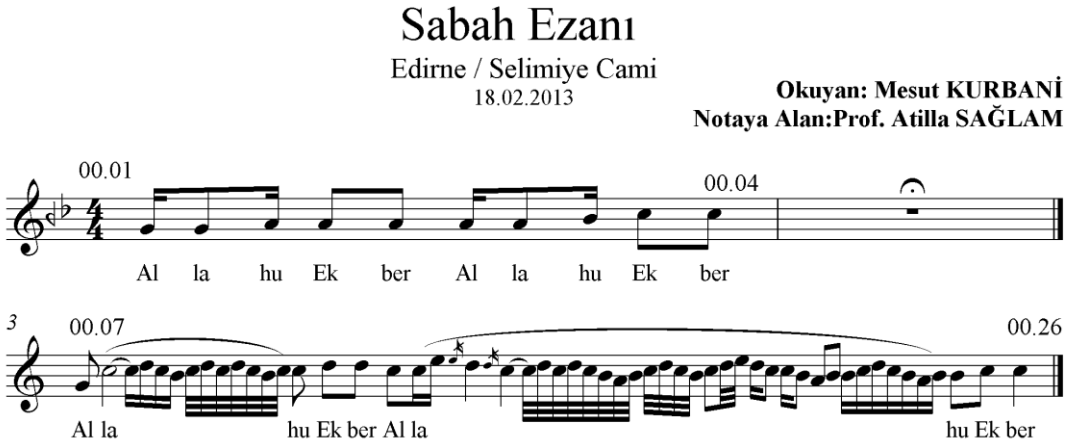


Zaman Histogram 2 Mesut Kurbani Sabah Ezanı



Melograf 1 Mesut Kurbani Sabah Ezanı



Nota / Mesut KURBANİ "Sabah Ezanı"[73] Kaydının Nota Dökümü[74]:



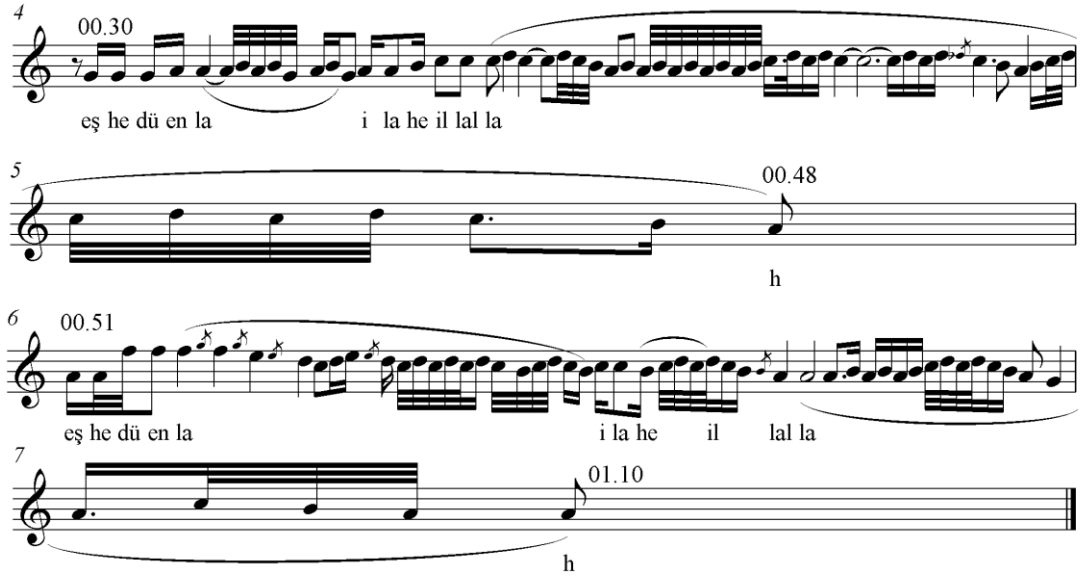
Nota 41

Mesut KURBANİ'nin sabah ezanı icrasında giriş kısmı gelenekte yer alan ve genellikle tüm müezzinlerin başvurduğu bir ezgisel yapı ve tartımsal kimlik içermekte olup, saba makamının seyrine uygun bir giriş oluşturmaktadır. *"Allahu ekber"* sözcüklerinin ikinci tekrarında ise KURBANİ'nin özgün bir gırtlak nağmesi ile karşılaşılmakta olup, birinci "*Allahu"* sözcüğündeki *"la"* hecesine düşen nota, süre, nağme ve süsleme ile ikinci "*Allahu"* sözcüğündeki *"la"* hecesine düşen nota, süre, nağme ve işleyişi arasında fark vardır. Bununla birlikte birinci bölümü oluşturan sözcüklere karşılık gelen ezgisel yapının makamsal seyrinde saba makamının saf bir işleyişine yer verilmiş olup, bu saflığın ezanın girişi olma özelliğinden kaynaklandığı anlaşılmıştır. Söz konusu saf ezgiye dayalı icra hem icranın aldığı süre hem icradaki süslemelerin azlığıyla kendini göstermektedir; ancak ezanın aynı sözleri ikinci tekrarında güçlü bir gırtlak nağmesi ve dolayısıyla yoğun bir süsleme ve birinci söz için harcanan sürenin yaklaşık yedi katı bir süre harcandığı görülmektedir. Süre açısından birinci bölümün cümlelerinin durumu ve nefes zamanı aşağıdaki gibidir:

[73] İlgili makamın donanımları Batı müziğinde kullanılmakta olan değiştirici işaretler ile gösterilmiş olup değerlendirilmesi Türk musikisi kuramsal yapısı içerisinde yer alan değiştirici işaretlerine göre yapılmıştır.

[74] Ek6'da ilgili ezan notasının tam dökümüne ulaşabilirsiniz.

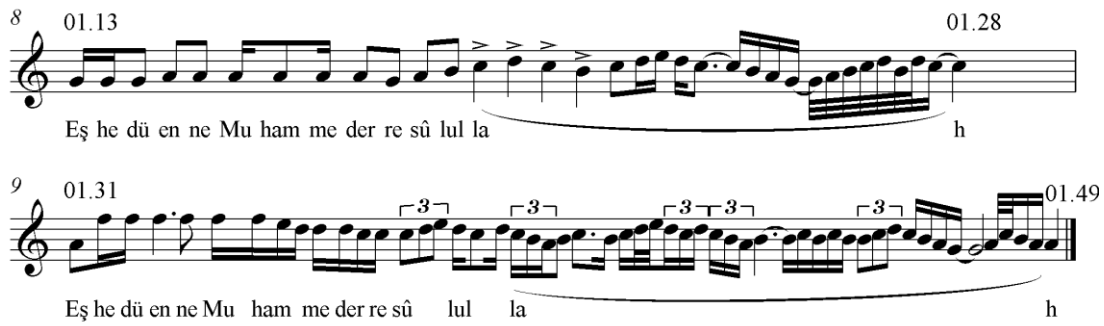
Ezanın birinci cümlesinin icrasında ilk cümlenin iki tekrarı 3 saniyelik bir ezgi ile icra ediliyor, 2 saniye nefes zamanı bırakıldıktan sonra ilk cümle yine iki kez ezgisel olarak tekrarlanırken bu kez 19 saniyelik bir süre harcanıyor.



Nota 42

Mesut KURBANİ Nota 42'de sabah ezanının ikinci bölümünü seslendirirken gelenekte de var olan ve günümüz müezzinlerininde başvurduğu bir ezgisel yapı ve tartımsal kimlik içermekte olup, saba makamının seyrine uygun bir devamlılık oluşturmaktadır. Birinci *"Eşhedü enlâ ilâhe illallah"* cümlesindeki *"illallah"* sözcüğünün *"lah"* hecesinde KURBANİ'ye özgü bir gırtlak nağmesi tespit edilmiştir. Buna benzer bir nağme; ancak meyan kısmını oluşturacak biçimde acem perdesine çıkan bir K6'lı aralık ile kurulmuş olup, *"ilahe"* sözcüğünde saba makamının seyrinde sıklıkla rastlanan çargâh perdesine teslim edilmiştir. İkinci bölümün ilk cümlesinin ilk icrasında çargâh dörtlüsü üzerinde bir rast seyir yapılandırılmış ve *"lâh"* hecesi çargâh perdesinde başlayıp saba makamı seyrini ortaya koyan ve dügâh perdesinde karar veren 16 dörtlük ve bir sekizlik nota değeri süresinde zaman alan bir yapı oluşturmakta; aynı cümlenin aynı hecesinin ikinci tekrarında ise heceye geliş bakımından meyan etkisi oluşturacak bir yaratıcı nağme ile acem perdesinden nakış işleyişi düzeninde bir çargâha yönelme ve bununla birlikte birinci icradakine benzer; ancak daha kısa bir süre -on dörtlük nota değeri

kadar- alan bir ezgisel yapı oluşturmuş ve dügâh perdesinde karar kılmıştır. Bu icrada KURBANİ'nin her iki cümlesindeki icra süresinin birbirine yakın olmasına rağmen[75] *"lah"* hecesinin her iki icrada birincisinin ikinciye göre kısa tutulmasının sebebi *"Eşhedü"* sözcüğünün ilk gelişinde ikinci gelişe göre daha uzun bir nağme ve tartım içermesinden kaynaklanmaktadır. Bu yaklaşım KURBANİ'nin gerek musiki yeteneği gerek musiki birikimi ile ilgili musiki yaratımı bakımından doğru ve uygun bir yaklaşıma sahip olmasında kaynaklandığı şeklinde yorumlanabilir.

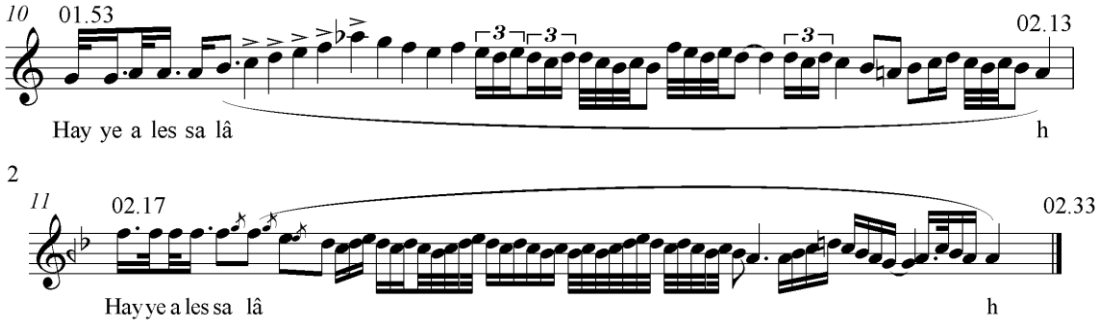


Nota 43

KURBANİ'nin sabah ezanı icrasının Nota 43'de verilmiş olan üçüncü bölümü gelenekte yer alan ve genellikle tüm müezzinlerin başvurduğu bir ezgisel yapı ve tartımsal kimlik içermekte olup, saba makamının doğal seyri işlemektedir. *"Eşhedü enne Muhammeder Resulullah"* cümlesinin birinci ve ikinci tekrarındaki *"lah"* hecesinde KURBANİ'ye ait özgün bir gırtlak nağmesi ile karşılaşılmaktadır. Birinci tekrardaki *"lah"* hecesine düşen nota, süre, nağme ve süsleme ile ikinci "*lah"* hecesine düşen nota, süre, nağme ve işleyişi arasında fark vardır. Söz konusu birinci cümledeki *"lah"* hecesine dayalı icra, hem icranın aldığı sürede hemde icradaki süslemelerin azlığıyla kendini göstermektedir; ancak ezanın aynı sözlerinin ikinci tekrarında *"lah"* hecesinde yapılan güçlü gırtlak nağmesinin ve dolayısıyla yapılan yoğun bir süsleme ile birinci tekrar için harcanan sürenin yaklaşık 3 saniye fazlası harcandığı görülmektedir. Süre açısından üçüncü bölümün cümlelerinin durumu ve nefes zamanı aşağıdaki gibidir:

[75] Söz konusu bölümün birinci cümlesi 18 saniye, ikinci cümlesinin icrası 19 saniye sürmektedir. Her iki cümle arasında 3 saniyelik bir nefes süresi tespit edilmiştir.
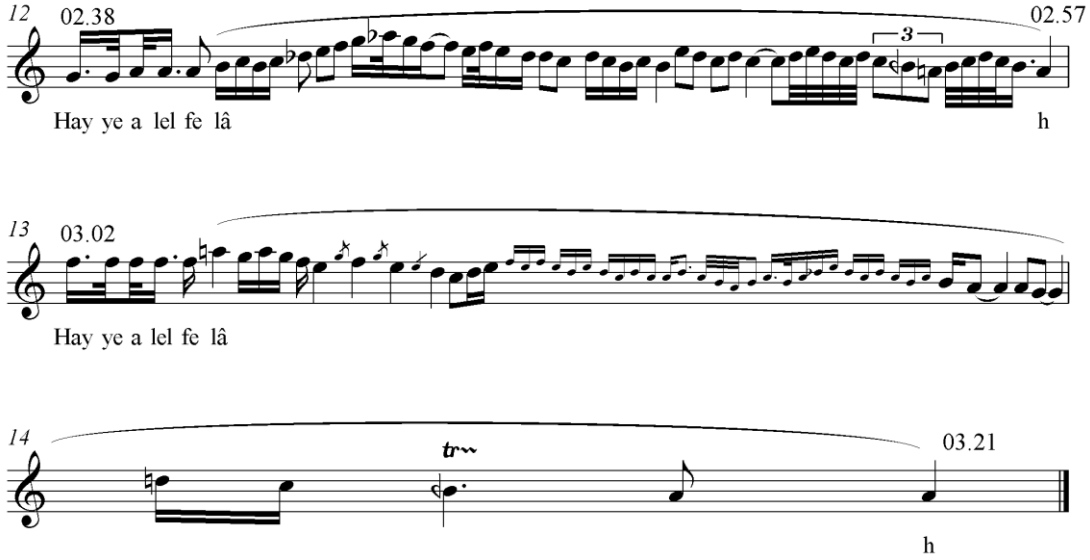
Ezanın üçüncü bölümünün birinci cümlesinde 15 saniyelik bir ezgi ile icra edilirken, 3 saniye nefes zamanı bırakıldıktan sonra ilk cümle yine ikinci kez ezgisel olarak tekrarlanmış ve bu kez 18 saniyelik bir süre harcanmıştır.



Nota 44

KURBANİ'nin sabah ezanı icrasının Nota 44'de verilmiş olan dördüncü bölümünün birinci cümlesi ve tekrarında saba makamı ses dizisi ve ses sınırlarının gösterilmesi bakımından önemli bir ezgisel nitelik sunmaktadır. İcracı tiz bölgede şehnaz kullanarak hem icra geleneğinden beslendiğini hem de bu gelenekteki saba seyrine yansıyan ses dizisinin kuramsal gerçekleşmesini ortaya koymuştur. KURBANİ birinci cümledeki icrasında saba makamı seyri içerisinde *"salâh"* sözcüğünün *"lâh"* hecesi ile nim hicaz (saba perdesi) perdesinin üzerinde ve altında gelişen bir seyir doğrudan dügâh karar perdesine yönlendirilmiştir. KURBANİ her iki ezgi tekrarını da meyan niteliklerine uygun geliştirirken birinci ezgi ile ikinci ezgi arasına incelikli bir gırtlak nağmesi farkı koyabilmiştir. Söz konusu bölümün ikinci ezgisinde alışık olmayan bir uşşak geçki ya KURBANİ'nin bilinçsiz tizleşmesi veya farklı bir makam algısı üzerinde seyri ya da bilinçli bir uşşak geçki içermektedir. Nota 45'de verilen 4. bölümün ikinci cümlesi ve tekrarında ortaya konulan ezgisel seyrin notası buradaki uşşak geçkiyi uzak bir ilişki içinde anlamlı kılmakla beraber, nota 45'deki seyrin yeniden saba seyrine dönmüş olması anlam kaybı oluşmaktadır. Nitekim nota 45'in sonunda KURBANİ'nin yine uşşak geçki yaptığı ancak bu geçkinin nota 46'da verilen uşşak sala kısmı için bilinçli bir seçim ve uygulama olduğu anlaşılmaktadır. Süre açısından dördüncü bölümün cümlelerinin durumu ve nefes zamanı aşağıdaki gibidir:

Ezanın dördüncü bölümünün birinci cümlesi 20 saniyelik bir ezgi ile icra edilirken, 4 saniye nefes zamanı bırakıldıktan sonra ilk cümle yine ikinci kez ezgisel olarak tekrarlanırken bu kez 16 saniyelik bir süre harcanıyor.
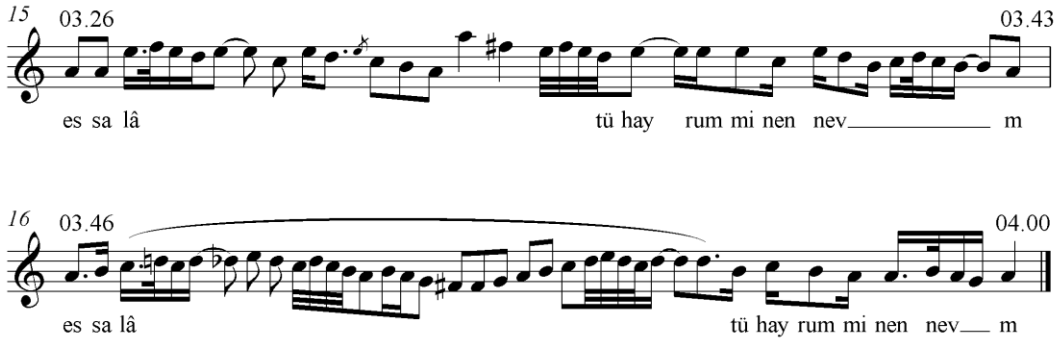


Nota 45

KURBANİ'nin sabah ezanı icrasının Nota 45'de verilmiş olan dördüncü bölümde beşinci bölüme bağlantı ezgisi ve buna uygun bir makamsal seyir ortaya konulmuştur. Bu bölümün en belirgin özelliği saba makamının uygulamadaki gelenekten ve kuramdaki açıklamalardan farklı olarak ikinci ezgi seyrinde acem perdesinden dügâh perdesine uzanan üst bölge ezgisinin varlığıdır. Bu seyir kısa süreli de olsa acem makamı çeşnisine yol açmaktadır; ancak gelenek ve kuram bu bilgi ve uygulamayı açıklamamaktadır. Bu uygulama ya KURBANİ'nin halk musikisi kaynaklı bir yaratıcılık birikiminden yararlanarak beşinci bölümdeki halk musikisi uzun hava özellikli ezgisel oluşumu desteklemesi yada makam seslerinin tizleşerek dışına çıkma (sürtone) hatasına düşmesi şeklinde ikili yoruma açık bir değerlendirmeyi zorunlu kılmaktadır. KURBANİ'nin beşinci bölüm icrasının sonunu uşşak geçki ile bitirmesi altıncı bölüm için köprü nitelikli bir yaratıcılık olarak kaydedilmiştir. Dördüncü bölümün birinci cümlesindeki ezgisel yapıda erken bir uşşak geçki kullanan KURBANİ'nin bu tutumu beşinci bölümdeki sabah salâsı ezgisi ile hüseyni ailesinden bir makam seyrine düşünsel bir hazırlık içerisinde
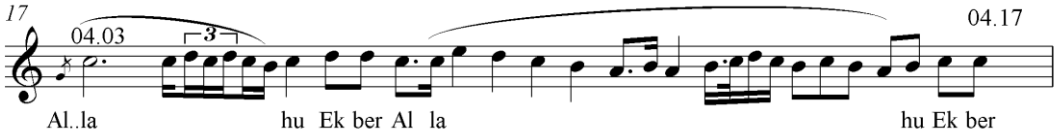
olduğu anlaşılmaktadır. Süre açısından dördüncü bölümün cümlelerinin durumu ve nefes zamanı aşağıdaki gibidir:

Ezanın dördüncü bölümünün ikinci cümlesi 19 saniyelik bir ezgi ile icra edilirken, 5 saniye nefes zamanı bırakıldıktan sonra ikinci cümle ikinci kez ezgisel olarak tekrarlanırken yine 19 saniyelik bir süre harcanıyor.
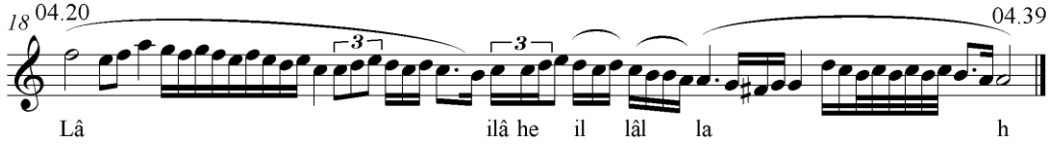


Nota 46

Mesut KURBANİ'nin sabah ezanı icrasının Nota 46'da verilmiş olan 5. [sabah sâlası] bölümü gelenekte yer alan bir makamsal seyri içermektedir. Bu nitelik özellikle birinci cümle ezgisinde açıkça ortaya çıkmaktadır. İkinci cümlenin ezgisinde ise KURBANİ'nin gelenekte işlenen uşşak, hüseyni, dilkeşhâveran makamına yönelik bir işlemeye yöneldiği ancak bu yönelimin neva veya nim hicaz perdelerinin kullanımına yönelik bir sorunsala neden olduğu anlaşılmaktadır. Beşinci bölümün ikinci cümle ezgisinde uşşaklı icradan kısa bir sürede sıyrılan KURBANİ saba makamına girmiş; ancak tezin birinci bölümünde verilen önceki ezan kaydı notalarında yer almayan bir bestenigâr makamı seyrine yer verdiği tespit edilmiştir. Bu tespitin KEMİKSİZ'in bir uzman olarak saba icrasında ilgili tüm makamların seyrine yer verilir ifadesiyle çelişmediğini belirtmek gerekir.



Nota 47

Mesut KURBANİ'nin sabah ezanı icrasının Nota 47'de verilmiş olan altıncı bölümünde geleneksel yaklaşımın hâkim olduğu görülmektedir. Gelenek bakımından bu bölümdeki icraların genellikle rast ve çargâh dörtlüsüne bir çarpma ezgisiyle başlandığı bilinmektedir. Bu kısım itibariyle de bu geleneğin işletilmekte olduğu tespit edilmiştir. Altıncı bölümün tek cümlesinin ezgisel yapısı sadelik içeren bir seyir ortaya koymaktadır. Bu yaklaşım ezanlarda hem ezan icrasının başında hem de sonunda genel bir ortak tavır olarak tespit edilebilmektedir. Bu yaklaşımın zamansal kullanıma da yansıdığı başlangıç ve bitirişlerin daha kısa bir sürede icra edildiği anlaşılmaktadır. Bu cümlenin çargâh perdesine yönlenerek son bulması ise yedinci bölümdeki kapanış ezgisinin tiz bölgeden başlamasına fırsat veren akıllı bir müzisyenlik tavır ve becerisi olarak kaydedilmektedir.



Nota 48

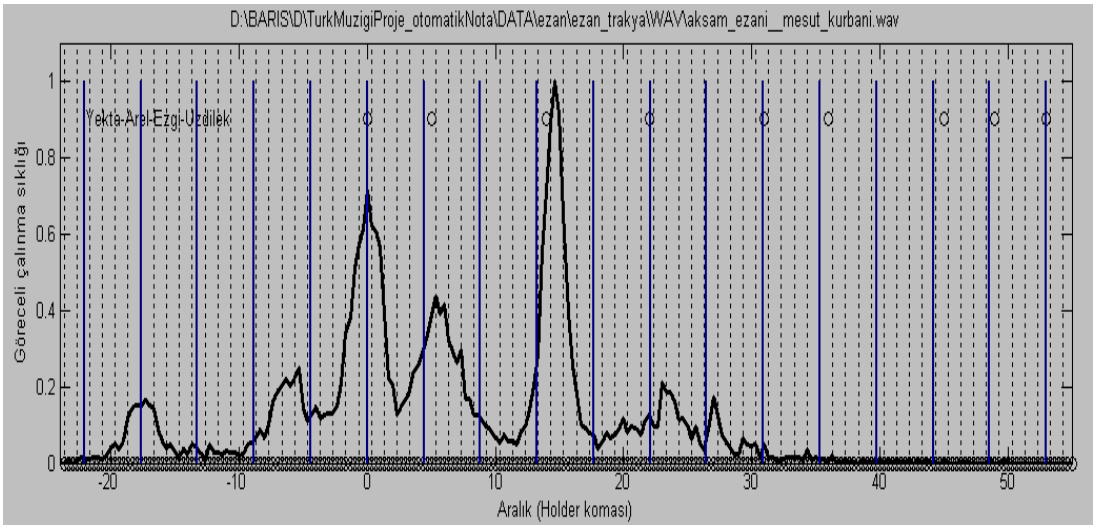
Saba ezanın son cümlesi aynı zamanda yedinci bölüm olarak adlandırılan cümledir. Bu cümlenin icrasında altıncı bölüme göre daha gösterişli bir süsleme ve gelişmiş bir ezgi yapısı hâkim kılınmıştır. Tiz bölgede şehnaz perdesi yerine kullanılan dügah perdesi bir yandan bitirişteki saba makamının yerleşmesi bakımından sorunlu diğer yandan kişisel icranın tüm özelliklerinin özgür kullanımını göstermesi bakımından da yenilik olarak değerlendirilebilir. Saba makamının sonlandırılmasında alt işleme perdesi olarak kullanılan ırak perdesi de icracının makamsal seyir bakımında özgürleşmeye açık bir birikime sahip olduğunun göstergesidir şeklinde yorumlanabilir.

3.1.1.4 Mesut KURBANİ'nin İcra Ettiği Akşam Ezanından Elde Edilen Bulgular

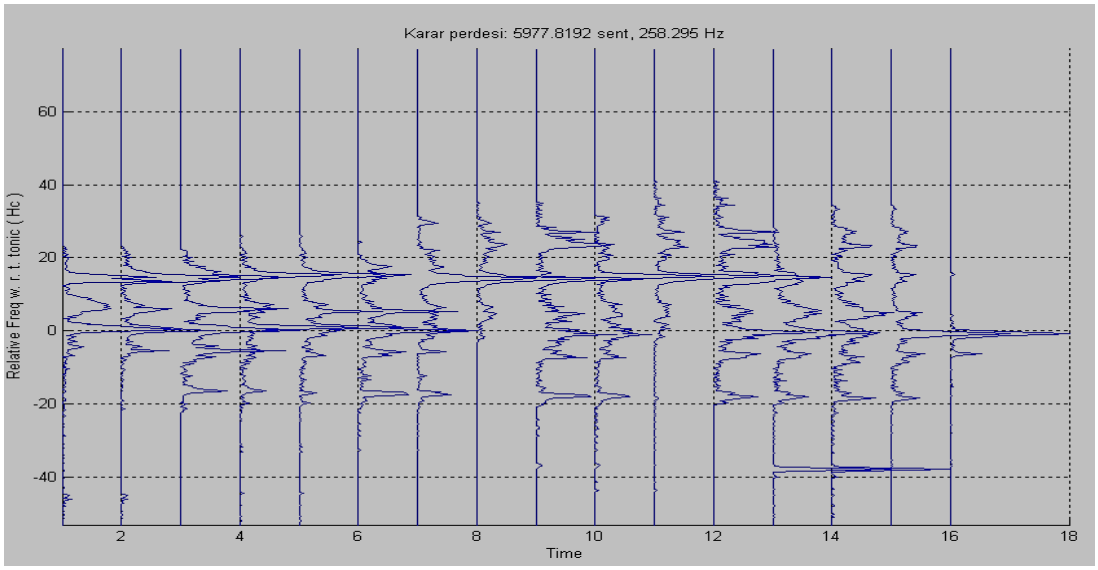
Bu kısımda Mesut KURBANİ'ye ait akşam ezanı icrasının sayısal veri çözümleme programından ve nota dökümlerindeki bulgulardan ortaya çıkan makam, seyir ve icra üsluplarının çözümlenmesine kesitler halinde yer verilmektedir.

Mesut KURBANİ'nin 18.02.2013 tarihinde kayıt altına alınan akşam ezanı icrası histogram 3, histogram 4 ve melogram 2'de verilmiştir. Söz konusu kaydın nota çözümlemeleri Nota 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55'de gösterilmiştir.

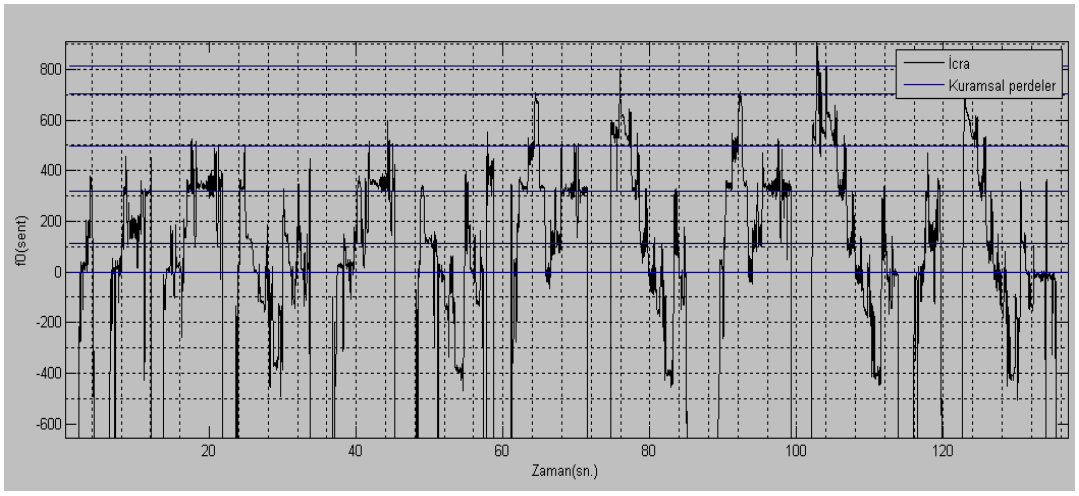
Histogram 3 Mesut Kurbani Akşam Ezanı
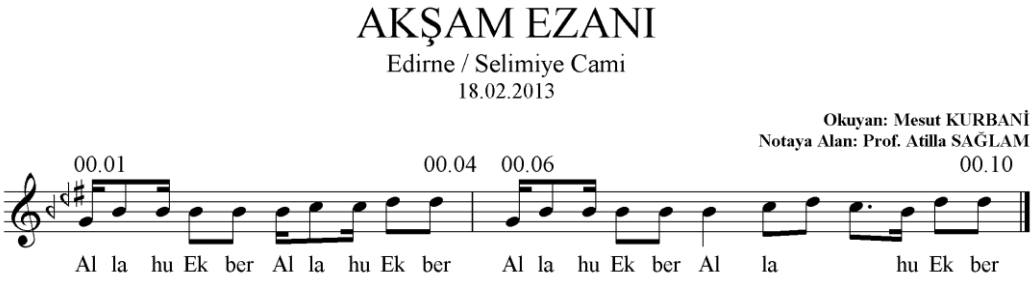


(Zaman) Histogram 4 Mesut Kurbani Akşam Ezanı



Melogram 2 Mesut Kurbani Akşam Ezanı
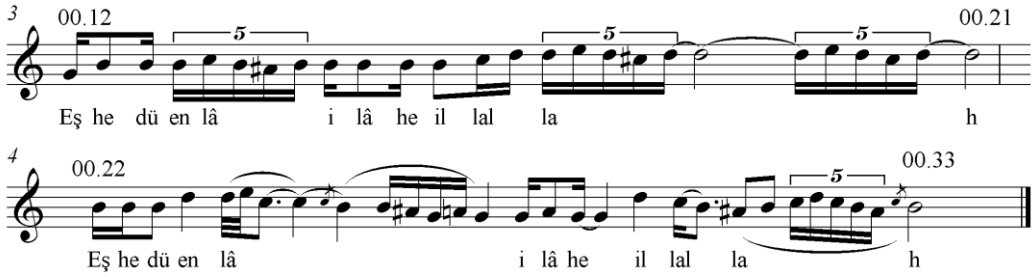


Nota / Mesut KURBANİ "Akşam Ezanı" Kaydının Nota Dökümü[76]:



Nota 49

Mesut KURBANİ'nin akşam ezanın toplam süresi nefes süreleri de içinde olarak 2,14 dakikadır. Bu sürenin 9 saniyesi Nota'da akşam ezanının ilk bölümünün icrası olarak verilmiştir. Gelenekte yer alan ve genellikle günümüz tüm uygulayıcılarının başvurduğu bir ezgisel yapı ve tartımsal kimlik içermekte olup, segâh makamının seyrine uygun bir giriş oluşturması bakımından ve yine akşam ezanı geleneğine özgü olduğu gibi ezan icrasında en kısa sürede -*çabuk*- okunan ezandır. Bu bakımdan söz konusu dokuz saniyelik süre anlamlıdır. Sürenin kısalığı icranın sadeliğine de yansımaktadır. Ezginin seyri rast tabanlı olmasına rağmen segâh makamına vurgu yapan segâh perdesinin vurgulanması ve neva perdesinde karar verme yönelimi segâh makamını ortaya koyan icra uygulaması olarak değerlendirilebilir.
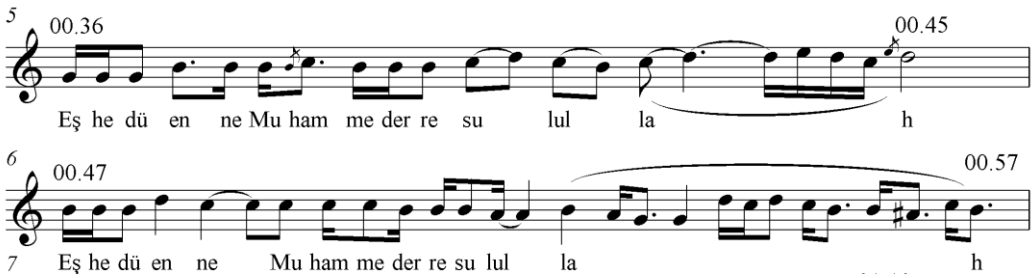


Nota 50

KURBANİ'nin akşam ezanı icrasının Nota 50'de verilen ikinci bölümündeki ezgi süre bakımından 21 saniye olup ezgisel seyrin ve ses sınırının

[76] Ek7'de ilgili ezan notasının tam dökümüne ulaşabilirsiniz.

genişletilerek geliştirildiği bir neva kararlı ilk ezgi ile segâh makamının keskin bir biçimde işlendiği ve segâh kararlılık olarak ikinci ezgi şeklinde yapılandırılmıştır**.** Süre açısından bölümün ikinci cümlesinin durumu ve nefes zamanı aşağıdaki gibidir:
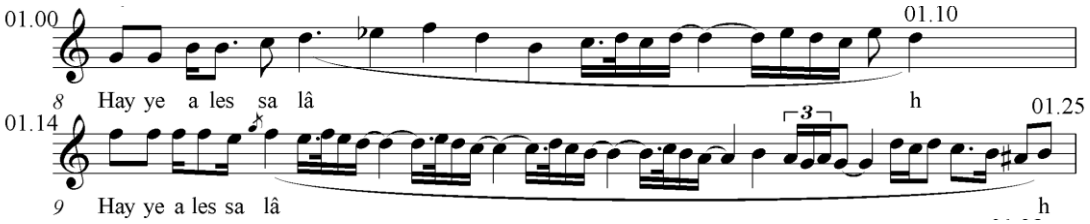
Ezanın dördüncü bölümünün birinci cümlesi 9 saniyelik bir ezgi ile icra edilirken,1 saniye nefes zamanı bırakıldıktan sonra ilk cümle yine ikinci kez ezgisel olarak 11 saniyelik bir sürede tamamlanıyor.



Nota 51

KURBANİ'nin akşam ezanı icrasının Nota 51'de verilen üçüncü bölümündeki ezgi süresi 21 saniye olup ikinci bölümdeki ezgi süresi ile benzerlik göstermektedir. Bu süre benzerliğinin iki bölüm arasındaki nota değeri sürelerinin birbirine eşit olmasından kaynaklı olduğu söylenebilir. İkinci bölümde icra edilen nota değerlerinin toplamı 25 dörtlük, üçüncü bölüm nota değerlerinin toplamı da 25 dörtlüktür. Birinci cümledeki ezginin seyri rast tabanlı olmasına rağmen segâh makamına vurgu yapan segâh perdesinin vurgulanması ve neva perdesinde karar verme yönelimi ve cümle tekrarındaki doğrudan segâh perdesi ile icraya devam etmesi ve sonunda da segâh perdesinde karara gitmesi segâh makamını ortaya koyan icra uygulaması olarak değerlendirilebilir. Süre açısından üçüncü bölümün cümlelerinin durumu ve nefes zamanı aşağıdaki gibidir:
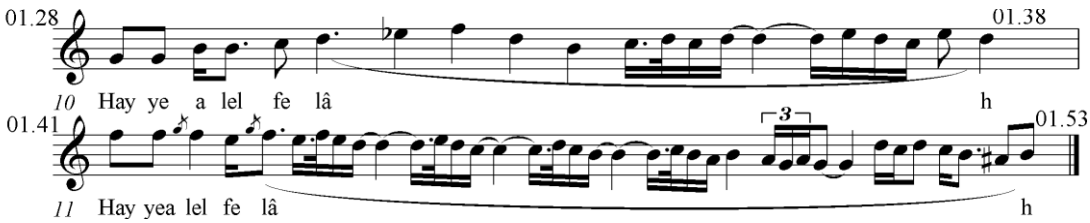
Ezanın dördüncü bölümünün birinci cümlesi 9 saniyelik bir ezgi ile icra edilirken, 2 saniye nefes zamanı bırakıldıktan sonra ilk cümle yine ikinci kez ezgisel olarak 10 saniyelik bir sürede tamamlanıyor.



Nota 52

KURBANİ'nin akşam ezanı icrasının Nota 52'de verilen dördüncü bölümünün birinci cümlesindeki toplam ezgi süresi 25 saniyedir. Birinci cümledeki ezginin seyri rast tabanlı olmasına rağmen segâh makamına vurgu yapan segâh perdesinin vurgulanması ve neva perdesinde karar verme yönelimi ve cümle tekrarındaki doğrudan segâh perdesi ile icraya devam etmesi ve sonunda da segâh perdesinde karara gitmesi segâh makamını ortaya koyan icra uygulaması olarak değerlendirilebilir. Birinci cümlede rast perdesi ile başlayan *"Hayye a-le's salâh"* cümlesinde "*lah"* hecesindeki kendine özgü olan nağmesi sırasında mahur ve neva arasında yaptığı B3'lü; neva ve segâh perdesi arasında yaptığı K3'lü arpej ile sesinin yeteneğini açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Süre açısından üçüncü bölümün cümlelerinin durumu ve nefes zamanı aşağıdaki gibidir:

Ezanın dördüncü bölümünün birinci cümlesi 10 saniyelik bir ezgi ile icra edilirken,4 saniye nefes zamanı bırakıldıktan sonra ilk cümle yine ikinci kez ezgisel olarak 11 saniyelik bir sürede tamamlanıyor.
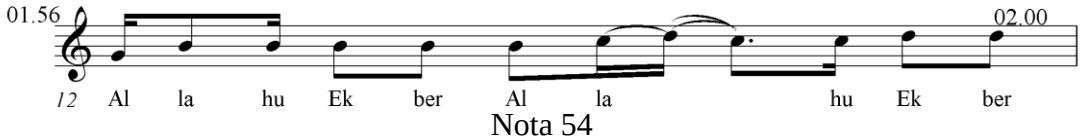


Nota 53

KURBANİ'nin akşam ezanı icrasının Nota 53'de verilen dördüncü bölümünün ikinci cümlesindeki toplam ezgi süresi birinci cümlede de olduğu gibi 25 saniyedir. KURBANİ'nin ikinci cümle icrası toplam süre, nota, tartım ve ezgisel işleyiş bakımından birinci cümledeki icrası ile benzerlik göstermektedir. Bu
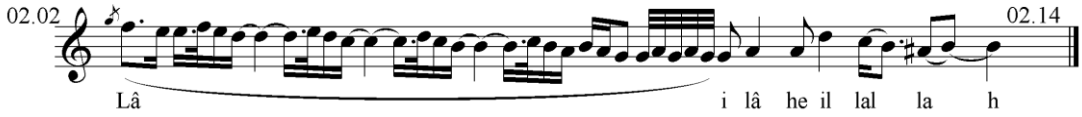
benzerlik iki cümlenin de dördüncü bölüm içerisinde değerlendirilmesinin ne denli doğru olduğunu kanıtlar niteliktedir. Süre açısından bölümün ikinci cümlesinin durumu ve nefes zamanı aşağıdaki gibidir:

Ezanın dördüncü bölümünün birinci cümlesi 10 saniyelik bir ezgi ile icra edilirken,3 saniye nefes zamanı bırakıldıktan sonra ilk cümle yine ikinci kez ezgisel olarak 12 saniyelik bir sürede tamamlanıyor.



Nota 54

KURBANİ'nin akşam ezanı icrasının Nota 60' da verilen beşinci bölümündeki ezgi süresi 8 saniye olup birinci bölümdeki Nota 55'de verilen ilk ezan cümlesi ile benzerlik göstermektedir. İlgili icra gelenekte yer alan ve genellikle günümüz tüm uygulayıcılarının başvurduğu bir ezgisel yapı ve tartımsal kimlik içermekte olup, segâh makamının seyrine uygun rast tabanlı bir giriş oluşturması bakımından uygunluk göstermektedir.



Nota 55

Mesut KURBANİ akşam ezanı icrasının Nota 55'de verilmiş olan altıncı ve son bölümünde geleneksel yaklaşımdan uzaklaşarak Türk Sanat musiki tavrına hâkim bir okuyuş gerçekleştirmiştir. KURBANİ bu bölümde mahur perdesinden itibaren inici bir seyir içerisinde segâh makamını kendine özgü gırtlak nağmeleri ile süsleyerek kullanmış ve makamın kararı olan segâh perdesinde icrasını tamamlamıştır. KURBANİ cümlenin genelinde toplam süre olarak 12 saniyelik zaman harcamıştır.

3.1.1.5 Mesut KURBANİ'nin İcra Ettiği Cenaze ve Cuma Salât-u Selam Musikisinden Elde Edilen Bulgular

Bu kısımda Edirne / Selimiye Cami Müezzin Kayyımı Mesut KURBANİ' den 18.02.2013 tarihinde TÜBAP kapsamında 2012 / 193 sayılı projenin saha çalışmasında kayıt altına alınan "Salât-u selam" icrası makamsal seyir özelliklerinin Türk musikisi kuramına göre açıklanmasına ve yine günümüzde uygulanmakta olan Salât-u selam icralarına yönelik mülakat görüşlerinde ortaya çıkan bulgulara yer verilmiştir.

Mesut KURBANİ' den tespit edilen ve ilgili tezimizin ek kısmında verilen ses cd' si için stüdyo ortamında icra ettiği Salât-u selam uygulaması günümüzde -Cuma günlerinde ve Cenaze ilânlarında- uygulanmakta olan Salât-u selam icraları ile aynılık içerisindedir. Kendisine yöneltilen "-Günümüzde uygulamakta olduğunuz ve bildiğiniz Salât-u selam musikisi icraları nelerdir? Örnek olarak her birini seslendirebilir misiniz?" sorusuna cevaben sadece iki –sabah salât-u selamı ve segâh salât-u ümmiye- salât-u selam bildiğini ve bu salât-u selamlarından birini cuma günlerinde ve cenaze ilanlarında metni Hatip Zakiri Hasan Efendi'ye ait asıl makamı Dilkeşhâveran olan Sabah salâtını hüseyni ve hüzzam gibi makamlarda doğaçlama olarak seslendirdiğini ifade etmiştir. Diğer bildiği sâlat-u selam olan bestesi Buhurizâde Mustafa Itri Efendi'ye ait segâh makamında bestelenmiş Salât-u Ümmiye olarak bilinen salât-u selamı da dini özel gün ve gecelerde camii içerisinde veya cami dışındaki törensel veya zikirsel uygulamalarda cumhur olarak seslendirdiklerini belirtmiştir. KURBANİ günümüzde Cuma günleri ve cenaze ilanlarında icra edilmekte olan salâyı tek bir salâ olarak değerlendirirken her iki salâyı da hüseyni makamında icra etmektedir. Cuma ve cenaze salâsı musikisi arasındaki farkındalığı sadece süre olarak ayırarak Cuma salâsını cenaze salâsından daha uzun sürede icra etmektedir. (Bkz. Ek 13)'de Mesut KURBANİ'nin stüdyo kaydındaki icrasına yer verilmiştir.

3.1.2 Bursa Ezan ve Salat-u Selam Musikisi İcra Bulguları

Bu kısımda Bursa / Ulu Cami Müezzin Kayyımı Abdullah YİĞİT' den 16/02/2013 TÜBAP kapsamında 2012/ 193 sayılı projenin saha çalışmasında kaydedilen "sabah ezanı ve akşam ezanının" nota dökümü ile makamsal seyir özelliklerinin Türk musikisi kuramına göre açıklanmasına yer verilmiştir. Salât-u selam kayıtlarına yönelik çözümlemeler ise notasyon düzeyinin dışında icra bakımından değerlendirilmiştir. Bu bağlamda ilgili icraları gerçekleştiren Abdullah YİĞİT' in "ezan ve salât-u selam musikisi" icracılığına ilişkin öz geçmişi ve mesleki birikimine yönelik bir metin oluşturularak bu açıklamalardan önce verilmiştir.

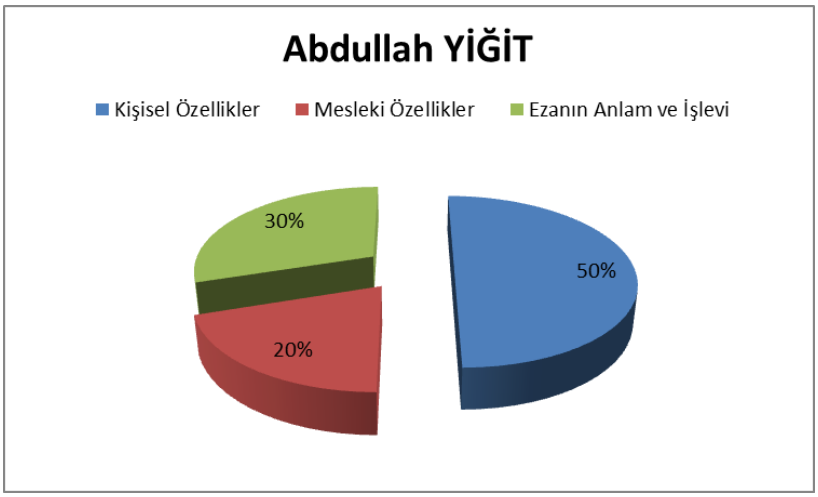
3.1.2.1 Abdullah YİĞİT'in Musikiye Dayalı Mesleki Özgeçmişi

1959 yılında Bursa / Mustafa Kemalpaşa ilçesinin Yalıntaş beldesinde doğdu. İlkokul yaşlarından itibaren Kuran-ı Kerim talim dersleri alarak küçük yaşlarda hafızlık eğitimini tamamladı. İlk görev yeri olarak Bursa Yıldırım Beyazıt Camiine imam hatip olarak atandı. 4,5 yıl burada görev yaptıktan sonra Bursa Emir Sultan Camiine atanarak burada da 7 yıllık bir görev ifşa etti. Daha sonra sesinin güzelliği dolayısıyla Bursa Ulu Camine müezzin olarak atandı. Abdullah YİĞİT Bursa'da bulunan ve şefliğini Ahmet ÖZHAN'ın öğrencisi olan Tanju PALA'nın yaptığı Türk Musikisi Korosunda 10 yıl kadar kasidehan olarak görev aldı. Yiğit bu koroda görev aldığı yıllarda birçok yurtiçi konserine katılarak sesinin güzelliği ile adından söz ettirdi. Eskişehir'de sahne aldığı bir konserde TRT' nin program yapımcısı "Asaf DEMİRBAŞ" tarafından beğenilerek TRT başta olmak üzere birçok ulusal kanalın özel dini gün ve geceler için düzenlemiş olduğu programlara katıldı. Bu programlarda kaside, ilahi, mevlit ve Kuran-ı Kerim tilaveti icra ederek sesi ile ön plana çıkan bir sanatçı-müezzin halini alan Abdullah YİĞİT'in adı günümüz üstâdları arasında anılmaktadır. YİĞİT halen Bursa Ulu Camii'ndeki görevine devam etmektedir.

3.1.2.2 Abdullah YİĞİT ile Saha Çalışmasında Yapılan Görüşme Metinlerinden Elde Edilen Bulgular

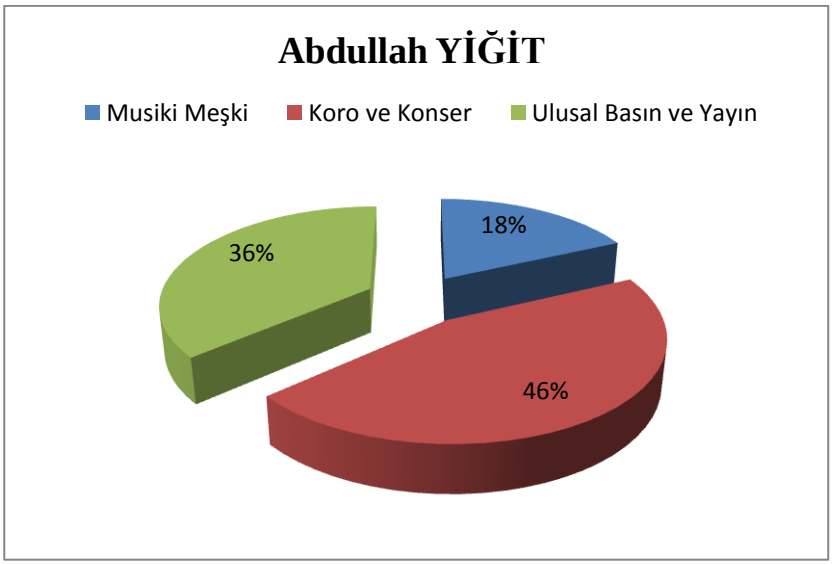
TÜBAP 2012 / 193 numaralı projesi kapsamında Abdullah YİĞİT ile yapılan görüşmeler sırasında yöneltilen sorulara, ilk dört ve altıncı soru için üç ayrı başlık, yedinci soru için ise iki alt başlıkta kümelediğimiz çeşitli görüşler belirtmiş olup bu soru ve görüşlere aşağıda yer verilmiştir:

Çizge 8 Müezzinlik Görevini Yürüten Bireylerin Özellikleri Ve Bu Özelliklerin Güçlenmesinde Musikinin Etki ve İşlevine İlişkin Dağılım



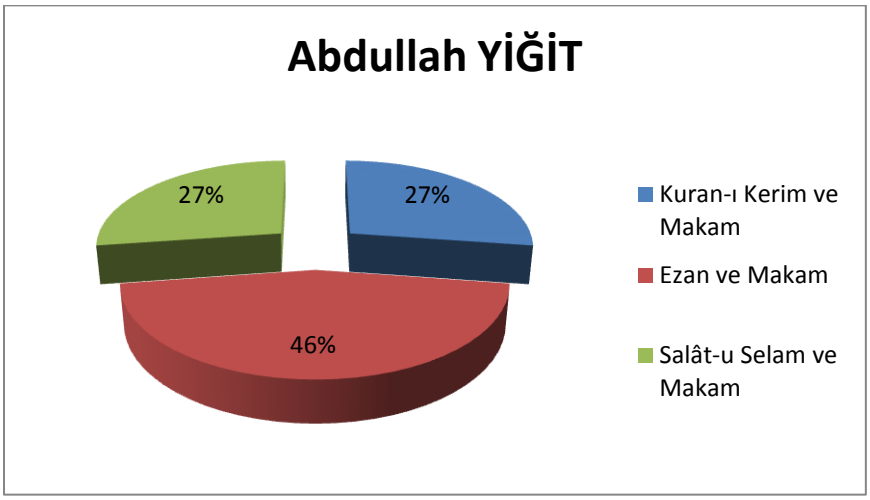
Çizge 8'deki bulgulara göre Abdullah YİĞİT ile yapılan görüşmeler sırasında ortaya çıkan bulgular üç alt başlık içerisinde toplam on nitel ifade de dağılım göstermektedir. Bu ifadelerin dağılımı çizge 8'de gösterilmektedir. Bu bulgulardan yola çıkarak müezzinlerin vakıf olması gereken mesleki özellikleri arasında sesi ve sedasının güzel olması ve bir takım makamsal bilgilere vakıf olunması gerektiği yorumunu getirmiştir. Ayrıca bu mesleği icra eden veya icra edecek olan müezzinlerin kişisel özellikleri arasında bulunması gereken istek, inanç ve heyecan duygusunun da güçlü olması gerektiği ve böylece ezanın tüm insanlar üzerinde güçlü bir etki yaratacağı söylenebilir.

Çizge 9 Müezzinlik Görevine Yükselme Eğitiminizde "Kuran'ı Kerim (tilavet), Ezan Ve Salât-U Selam" İcralarına Yönelik Meşk Geçmişinize İlişkin Dağılım



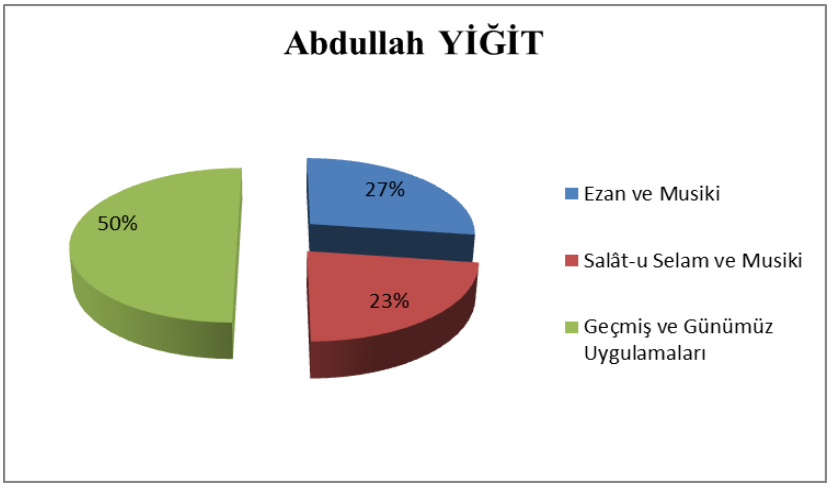
Abdullah YİĞİT'in "müezzinlik görevine yükselme eğitiminde Kur'an-ı Kerim tilaveti, ezan ve salât-u selam icralarına ve meşk geçmişine ilişkin görüşleri" Çizge 9'daki üç alt başlıkta toplam on bir nitel bulgu olarak çözümlenmiştir. Bu bulgulardan müezzinlik görevine yükselmede meşk yollu öğrenmenin önemli bir yerinin olduğu anlaşılmaktadır. Bunun yanında YİĞİT'in Türk Sanat Musikisi ve Türk Tasavvuf Musikisi korolarında korist ve solist olarak sahneye çıkması hem ses hemde musikisi eser dağarcığının gelişimine katkı sağladığını göstermektedir. Konserlerde sesi ile dikkat çekerek ulusal düzeyde birçok televizyon programında kasideler, ilahiler ve Kur'an-ı kerim icra eden sanatçı-müezzine dönüşmüş olması meşk yollu öğrenmenin ne denli önemli ve öğretici olduğunu göstermektedir.

Çizge 10 Kuran-ı Kerim, Ezan Ve Salât-U Selam" Tilavetine Yönelik Makamsal İşleyişi Geleneksel Kullanıma Dayanarak Makam Adlarına İlişkin Görüşlerin Dağılımı



Çizge 10'daki verilen çözümleme üç alt başlık içerisinde toplam on bir ifade içeren nitel bulgulardan oluşmaktadır. Abdullah YİĞİT geçmişte birlikte meşk etmiş olduğu hocalarının Kuran-ı Kerim okurken uygulamış olduğu makamlara bağlı kalması hocalarından belki de hocalarının hocalarından beridir gelen geleneği devam ettirme çabasında olması olarak yorumlanabilir. YİĞİT' in bu yaklaşımı meşkten gelen geleneğe bağlı olduğunu göstermektedir. Bunun yanında ezan ve salât-u selam icraları sırasında uygulamış olduğu makamsal seyirlerde –aşağıdaki nota çözümlemeleri kısmında da görüleceği üzere- günümüzdeki müezzinlerden ayrılmamaktadır. Günümüzde ezan uygulamalarında bilindik olan "saba, uşşak, rast, segâh, hicaz"; salâ uygulamalarında ise; hüseyni, hüzzam ve saba makamlarını işlemesi bu benzerliği göstermesi bakımından önemlidir.

Çizge 11 Ülkemizde Okunmakta Olan Ezan Ve Salât-U Selam Musikisi Geçmiş Ve Günümüz İcralarına Yönelik Görüşlere İlişkin Dağılım

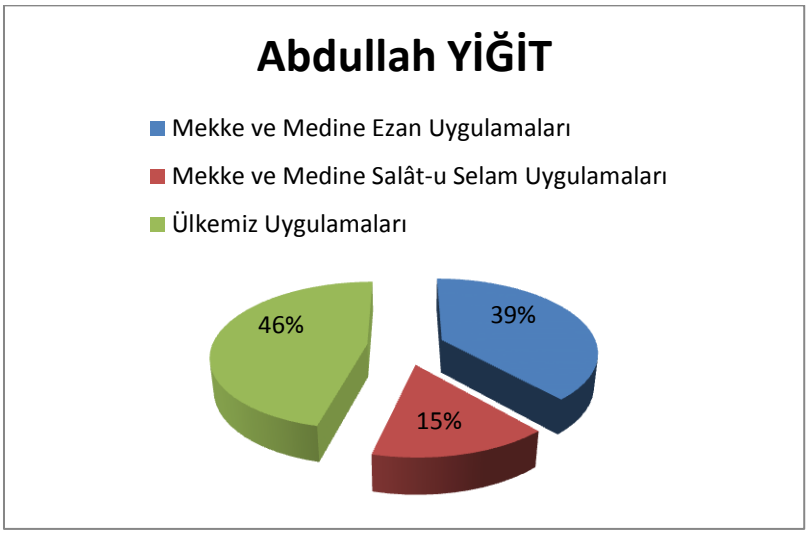


Çizge 11'deki çözümleme üç başlık altında toplam yirmi iki ifade içeren nitel bulgudan oluşmaktadır. YİĞİT, geçmiş ve günümüz ezan ve salât-u selam uygulamalarını karşılaştırırken günümüzde iyi icralar dinlemenin zor olduğu ve bunun temel nedeninin meşk geleneğinden uzaklaşarak sadece örgün temelli bir eğitim-öğretim ile sağlanamayacağını belirtmektedir. YİĞİT'in bu ilgili öngörüsünün doğruluğu olanaklıdır çünkü geçmiş ve günümüz icraları karşılaştırıldığında örneğin; Hafız Saadettin KAYNAK, meşk öğrenimini "Neyzen Emin Dede, Muallim Kâzım Uz ve Hafız Melek Efendi gibi hocalarla geçirmiştir, bugün bu gibi birikime ve dağarcığa sahip meşk hocaları olmadığı için günümüzde meşk yapılacak vasıflı uygulayıcıları bulmak zor olduğundan geçmiş ezan ve salâlarını günümüzde duymanın olanaklı olmayacağı söylenebilir.

İlahiyat Fakültelerindeki Türk din musikisi Anabilim dallarındaki eğitim-öğretimin "Ezan ve Salât-u Selam" ses icrasına yönelik katkısına yönelik görüş ve düşüncelerinizi açıklayabilir misiniz?

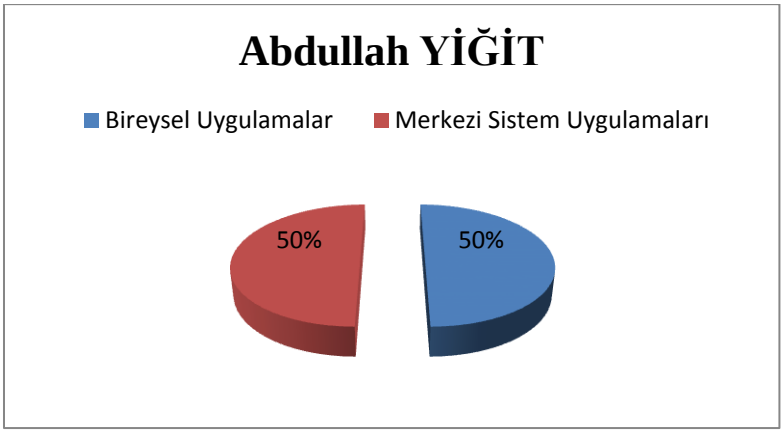
Abdullah YİĞİT ilgili soruya fikri olmadığı için görüş belirtmemiştir.

Çizge 12 Öncelikli Olarak (Hac Ve Umre Vazifeleri Dolayısıyla) Arabistan' ın Mekke Ve Medine Şehirlerinde Okunmakta Olan 5 Vakit Ezan Ses İcrası Ve Salât-U Selam Ses İcrası Uygulamalarının İşleyişine İlişkin Dağılım



Çizge 12'deki "Arabistan' ın Mekke ve Medine şehirlerinde okunmakta olan 5 vakit ezan ses icrası ve salât-u selam ses icrası uygulamalarının işleyişine ilişkin çözümleme" üç başlık altında toplam on üç ifade içeren nitel bulgudan oluşmaktadır. Bu bulgulara göre Mekke ve Medine şehirlerindeki ezan uygulamalarının müziksellikten uzak tamamen metne odaklı bir yaklaşımla icra edildiği belirtilmektedir. Söz konusu bu yaklaşım Arabistan'daki Vahabi yönetim anlayışının bir sonucu olduğu yorumunu getirmektedir. Ayrıca YİĞİT'in gözlemleri Arabistan'da ne cenaze ilanlarında ne de Cuma günü ilanlarında salâ okunmadığını görüşündedir. Bu da salât-u selam musikisi türünün Osmanlılarla birlikte varlık gösterdiği tezini doğrular nitelik taşıması bakımından önemlidir.

Çizge 13 Ülkemizde Okunmakta Olan Ezanların Bireysel Ve Merkezi Sistem Ezan Okuma Uygulamalarına İlişkin Dağılım



YİĞİT'in çizelge 13'de çözümlemesi verilen "ülkemizde okunmakta olan ezanların bireysel ve merkezi sistem ezan okuma uygulamalarına ilişkin yaklaşımı" üç alt başlık toplamında sekiz ayrı ifade içeren nitel bulgulardan oluşmaktadır. YİĞİT'in görüşü ile elde edilen bulgular neticesinde merkezi sistem ezan okuma uygulamalarını destekleyen ve desteklemeyen din görevlilerinin ikiye bölünmüş olduğunu göstermektedir. Merkezi sistemi destekleyenler her ilde güzel sese sahip müezzinlerin sırasıyla tek bir camiden merkezi sistemle ezan okumalarını daha doğru bulurken bireyselliği destekleyenlerde camilere müezzin kadrosuyla atanan herkesin –ataması yapılacak müezzinlerin güzel sese sahip olması zorunluluk olmalı- hünerlerini sergilemesi gerektiğini ve bu kadroların karşılığında aldıkları maaşın hakkını vermeleri düşüncesini savunmaktadırlar. YİĞİT geçmişte olduğu gibi günümüzde de çıplak ve yalın bir ses ile ezan okunması gerekliliği görüşündedir.

Yukarıdaki bulgu ve çözümlemeden anlaşılmaktadır ki merkezi sistem uygulaması devam ettirilecek olsa bile ilgili kentte bulunan güzel sesli ve makam bilgisini uygulamada iyi kullanan müezzinlerin vakit ezanlarını nöbetleşe bir şekilde sırasıyla okumaları söz konusu olumsuz ön yargının ortadan kalkmasını sağlayabilir. Bireysel ezan okuma uygulamalarında ise; ataması yapılacak olan müezzinlerin ezanı güzel ve doğru okuyacak şekilde yetiştirilmesi, ataması yapıldıktan sonra da hizmet içi eğitimlerle gelişimlerini sürdürmelerine katkı sağlamaları neticesinde merkezi

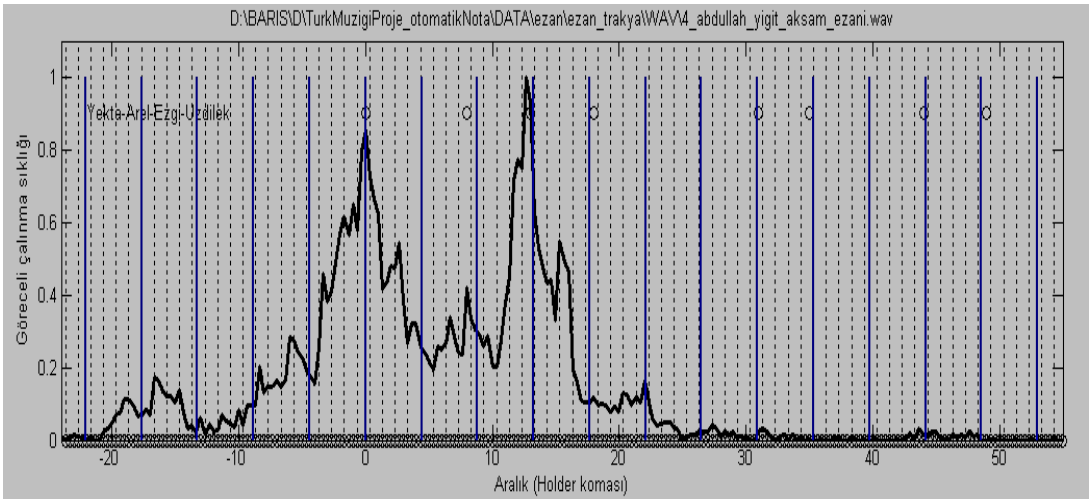
sistem ezan uygulamalarına gerek kalmayacağı gibi her müezzinin vasıflı ve birikimli bir şekilde mesleklerini icra etmeleri sağlanabilir.

3.1.2.3 Abdullah YİĞİT'in İcra Ettiği Sabah Ezanı Kaydından Elde Edilen Bulgular

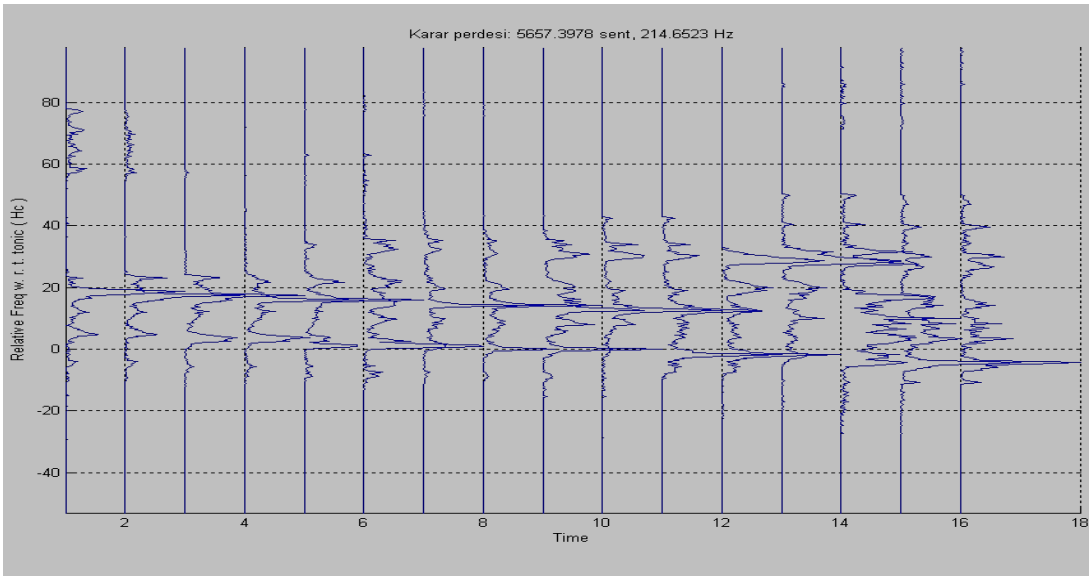
Bu kısımda Abdullah YİĞİT'e ait sabah ezanı icrasının sayısal veri çözümleme programından ve nota dökümlerindeki bulgulardan ortaya çıkan makam, seyir ve icra üsluplarının çözümlenmesine kesitler halinde yer verilmektedir.

Abdullah YİĞİT'in 06.02.2013 tarihinde kayıt altına alınan sabah ezanı icrası histogram 4, histogram 5 ve melogram 3'de verilmiştir. Bu kayıt TÜBAP 2012/193 projesinin bir sonucu olarak elde edilmiştir. Söz konusu kaydın nota çözümlemeleri Nota 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63'de gösterilmiştir.

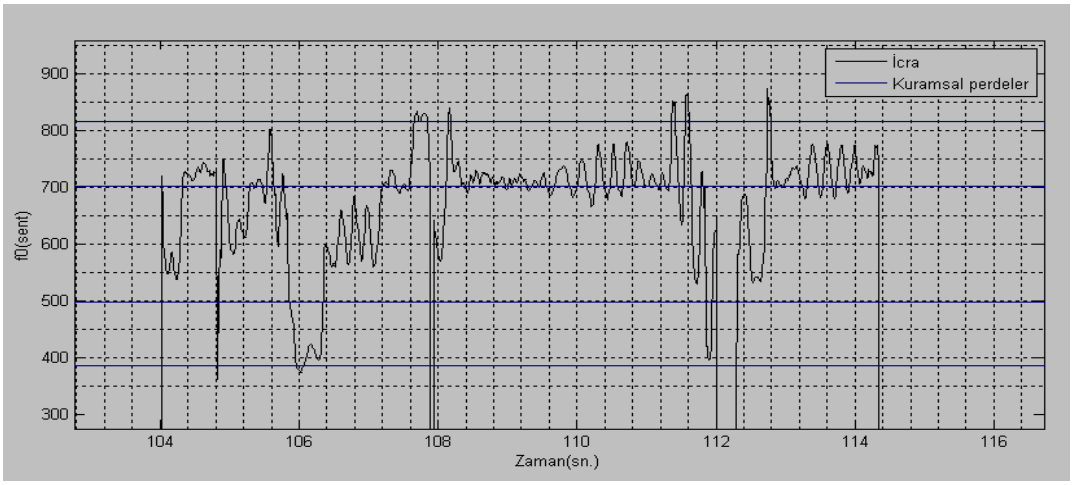
Histogram 5 Abdullah Yiğit Sabah Ezanı
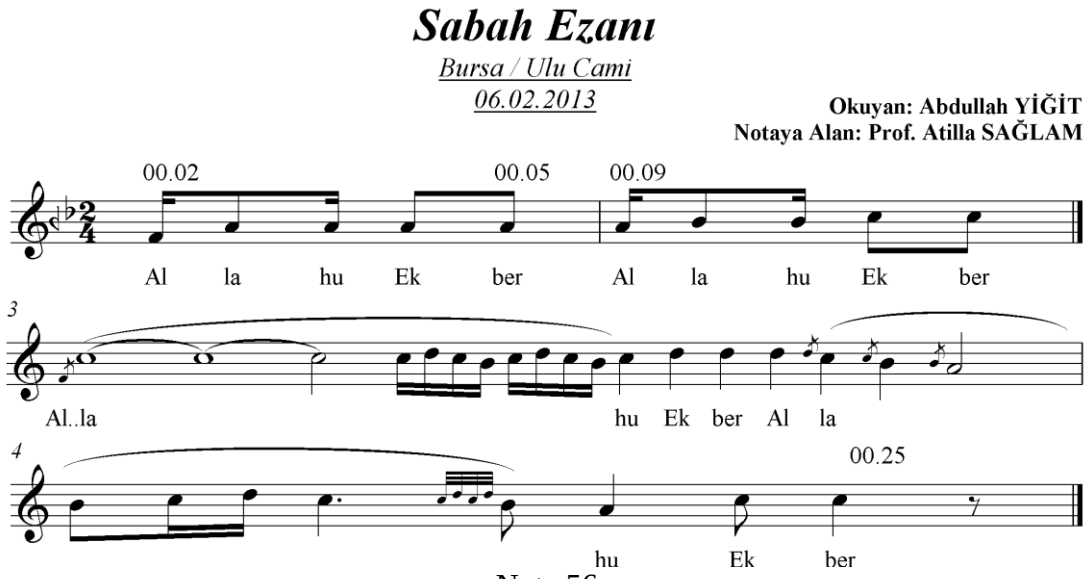


(Zaman) Histogram 6 Abdullah Yiğit Sabah Ezanı



Melograf 3 Abdullah Yiğit Sabah Ezanı



Nota / Abdullah YİĞİT "Sabah Ezanı" Kaydının Nota Dökümü[77]:
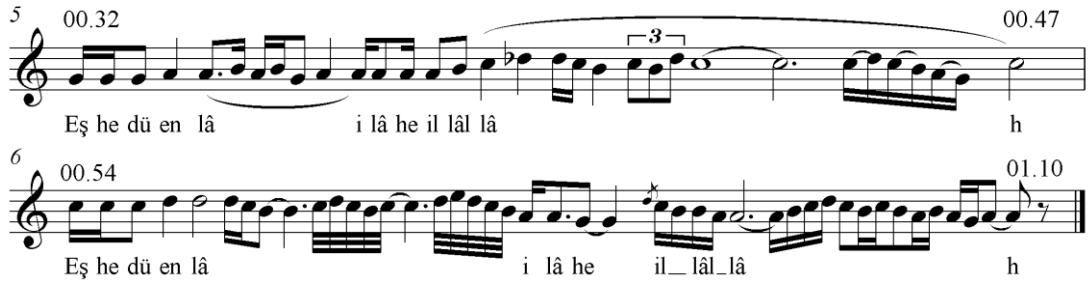


Nota 56

Abdullah YİĞİT Nota 62'de verilen sabah ezanı icrasının giriş kısmına günümüz uygulamalarından ayrılarak –sabah ezanları günümüzde rast perdesi kullanılarak başlandığı göz önüne alındığında- acem aşiran perdesini kullanarak ve B3 bir atlayış yaparak dügâh perdesine geçiş yapmaktadır. Ezanın ilk cümlesinde kullanmış olduğu tartımsal yapı geleneğe bağlı kimlik içermektedir. *"Allahu ekber"* lafzının ikinci tekrarında YİĞİT'in özgün bir gırtlak nağmesi ile karşılaşılmakta olup, ikinci tekrarın birinci "*Allahu Ekber"* sözcüğündeki *"la"* hecesine düşen nota, süre, nağme ve süsleme ile ikinci "*Allahu Ekber"* sözcüğündeki *"la"* hecesine düşen nota, süre, nağme ve işleyişi arasında fark vardır. Birinci bölümü oluşturan sözcüklere karşılık gelen ezgisel yapının makamsal seyrinde saba makamının sade işleyişine yer verilmiş olup, bu sadeliğin ezanın girişi olma özelliğinden kaynaklandığı söylenebilir. Söz konusu bu sadelik hem icranın aldığı süre hemde icradaki süslemelerin azlığıyla kendini göstermektedir; ancak ezanın aynı sözleri ikinci tekrarında güçlü bir gırtlak nağmesi ve dolayısıyla yoğun bir süsleme ve birinci söz için harcanan sürenin yaklaşık beş katı bir süre harcandığı görülmektedir. Süre açısından birinci bölümün cümlelerinin durumu ve nefes zamanı şu şekildedir:
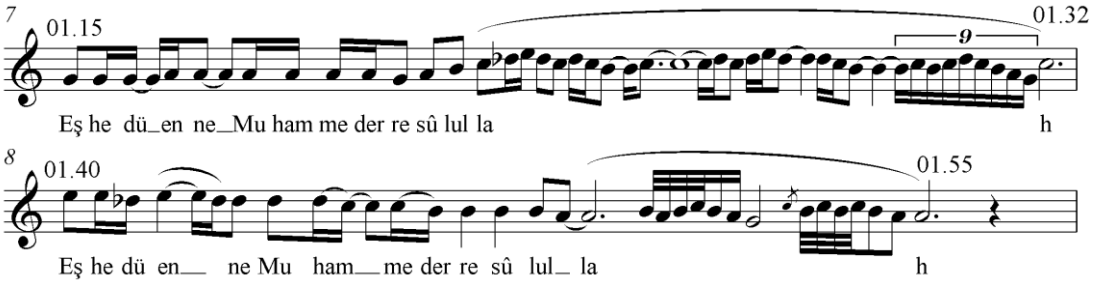
[77] Ek8'de ilgili ezan notasının tam dökümüne ulaşabilirsiniz.

Ezanın birinci cümlesinin icrasında ilk cümlenin iki tekrarı 3 saniyelik bir ezgi ile icra edilirken, 4 saniye nefes zamanı bırakıldıktan sonra yine ilk cümle iki kez tekrarında bu kez 16 saniyelik bir süre harcanmaktadır.



Nota 57
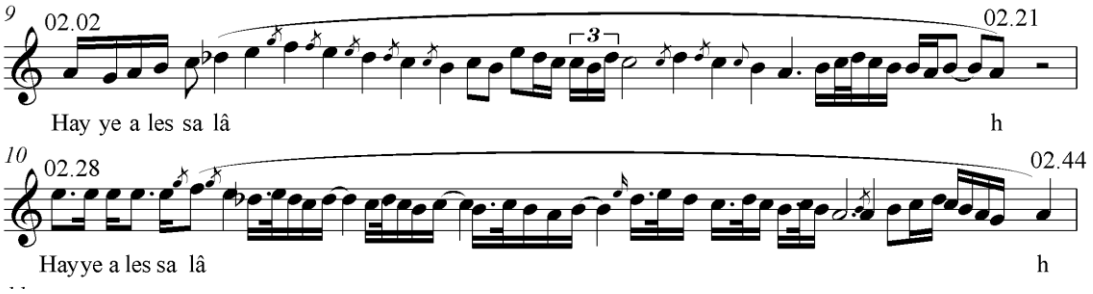
Abdullah YİĞİT Nota 57'de sabah ezanının ikinci bölümü icrasında günümüz müezzinlerinin icralarında da görülen ezgisel ve tartımsal yapı ile benzerlik içermekte olup, söz konusu icra saba makamının seyrine uygun bir devamlılık oluşturmaktadır. Birinci *"Eşhedü enlâ ilâhe illallah"* cümlesindeki *"illallah"* sözcüğünde *"lah"* hecesinde YİĞİT'in özgün bir gırtlak nağmesi ile karşılaşılmaktadır. Buna benzer bir nağmeye yine ikinci tekrardaki şehadet cümlesinin hicaz perdesine düşen *"la"* hecesinden rastlamaktayız. İlk tekrarda çargâh perdesine düşen *"lah"* hecesinin ikinci tekrarda dügâh perdesine denk geldiğini ve yine birinci tekrarda var olan nağmeye benzer bir nağme ile seyir kazandığını görmekteyiz. Bununla birlikte söz konusu olan ikinci bölümdeki ezgi süresinin birinci cümlede 15 saniye, 7 saniyelik bir nefes zamanı bırakıldıktan sonra ikinci tekrarda da icranın 16 saniye sürmüştür. Her iki cümlede de icranın aldığı süre arasındaki farkın 1 saniye olması bakımından bu bölümdeki icranın kendi içerisinde tutarlı olduğu görülmektedir.



Nota 58

Abdullah YİĞİT'in sabah ezanı icrasının Nota 58'de verilmiş olan üçüncü bölümündeki *"Eşhedü enne Muhammeder Resulullah"* cümlesinin birinci ve ikinci tekrarındaki *"lah"* hecesinde YİĞİT'e ait özgün bir gırtlak nağmesi ile karşılaşılmaktadır. Birinci tekrardaki *"lah"* hecesine düşen nota, süre, nağme ve süsleme ile ikinci "*lah"* hecesine düşen nota, süre, nağme ve işleyişi arasında fark vardır. Söz konusu birinci cümledeki *"lah"* hecesine dayalı icra, hem icranın aldığı sürede hemde icradaki süslemelerin fazlalığıyla kendini göstermektedir; ancak ezanın aynı sözlerinin ikinci tekrarında *"lah"* hecesinde yapılan gırtlak nağmesinin az bir süsleme ile birinci tekrar için harcanan süreden 2 saniye daha az bir süre harcandığı görülmektedir. İcra günümüz uygulamaları ile benzerlik gösterirken saba makamının seyrine uygun bir devamlılık oluşturması bakımından da önemlidir. Süre açısından üçüncü bölümün cümlelerinin durumu ve nefes zamanı aşağıdaki gibidir:
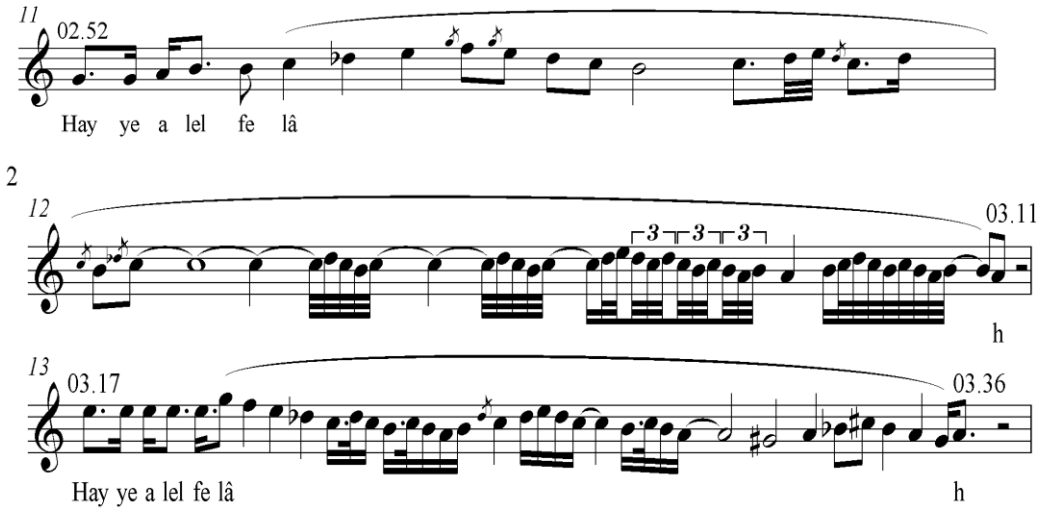
Ezanın üçüncü bölümünün birinci cümlesinde 17 saniyelik bir ezgi ile icra edilirken, 8 saniye nefes zamanı bırakıldıktan sonra ilk cümle yine ikinci kez ezgisel olarak tekrarlanırken bu kez 15 saniyelik bir süre harcanıyor.



Nota 59

Abdullah YİĞİT'in sabah ezanı icrasının Nota 59'da verilmiş olan dördüncü bölümü gelenekte yer alan ve genellikle tüm müezzinlerin başvurduğu bir ezgisel yapı ve tartımsal kimlik içermektedir. YİĞİT birinci cümledeki icrasında saba makamı seyri içerisinde *"salâh"* sözcüğünün *"lâh"* hecesi ile acem perdesine kadar çıkıcı seyir kazanan bir meyan uygulamış ardından da dügâh karara inerken kendine özgü uyguladığı sekizlik değerdeki çarpma perdelerle güçlü gırtlak nağmeleri kullanması kendisinin musiki ile ilgisini göstermesi bakımından önemlidir. YİĞİT' in burada yaptığı güçlü gırtlak nağmesi ve kullandığı 4'lük tartım kalıpları dolayısıyla birinci tekrardaki *"lah"* hecesine düşen nota, süre, nağme ve süsleme ile ikinci "*lah"* hecesine düşen nota, süre, nağme ve işleyişi arasında fark vardır. Söz konusu ikinci cümledeki *"lah"* hecesine dayalı icradaki kullanılan tartım kalıplarının sıklıkla 16'lık ve 32'liklerden oluşması iki cümle arasındaki 3 saniyelik süre farkını ortaya çıkarmaktadır. Süre açısından dördüncü bölümün cümlelerinin durumu ve nefes zamanı aşağıdaki gibidir:

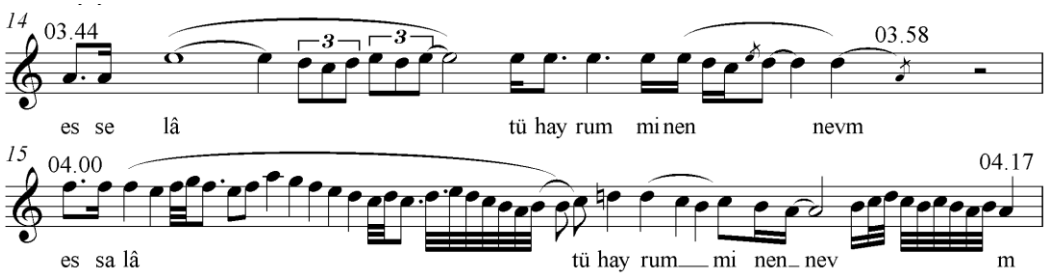
Ezanın dördüncü bölümünün birinci cümlesi 19 saniyelik bir ezgi ile icra edilirken, 7 saniye nefes zamanı bırakıldıktan sonra ilk cümle yine ikinci kez tekrarlandığında bu kez 16 saniyelik bir süre harcandığını görmekteyiz.



Nota 60

Abdullah YİĞİT'in sabah ezanı icrasının Nota 60'da verilmiş olan dördüncü bölümünün ikinci cümlesi, geleneksel icra uygulamasından uzak Türk Sanat Musikisi icra tavrı ile YİĞİT'e özgü ezgisel ve tartımsal kimlik oluşturmaktadır. Bu icra ile YİĞİT'in musikideki ve müezzinlik mesleğindeki yetkinliği ortaya çıkmaktadır. YİĞİT birinci cümledeki icrasında saba makamı seyri içerisinde *"felâh"* sözcüğünün *"lâh"* hecesinde yaptığı güçlü gırtlak nağmesi ile ikinci tekrardaki *"lah"* hecesinde yaptığı gırtlak nağmesi arasında nota, seyir ve tartımsal kimlik arasında büyük bir fark söz konusudur. YİĞİT ikinci tekrardaki *"lah"* hecesinin son vuruşlarında dügâh makamına zirgüle perdesi ile geçki yaparak kararı salâ bölümüne geçmeden öncesi dügâh ile bitirdiği anlaşılmaktadır. Ancak birinci ve ikinci cümlenin ezgisel seyri arasında süre farkı bulunmamaktadır. Süre açısından dördüncü bölümün cümlelerinin durumu ve nefes zamanı aşağıdaki gibidir:
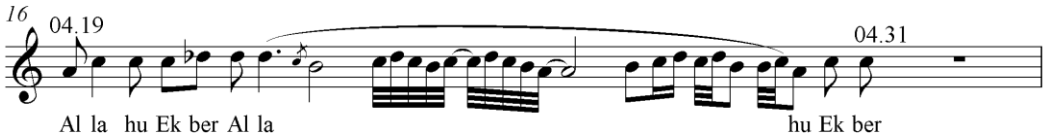
Ezanın dördüncü bölümünün ikinci cümlesi 19 saniyelik bir ezgi ile icra edilirken, 6 saniye nefes zamanı bırakıldıktan sonra ikinci cümle yine ikinci kez ezgisel olarak tekrarlanırken 19 saniyelik eşit bir süre harcandığı görülmektedir.



Nota 61

Abdullah YİĞİT sabah ezanı icrasının Nota 61'de verilmiş olan 5. [sabah sâlası] bölümünü gelenekte yer alan (uşşak, hüseyni, dilkeşhâveran okuyuşlar) okuyuştan uzaklaşarak saba makamı seyri ile Türk sanat musikisi tavrında bir okuyuş ile sürdürmüştür. YİĞİT'in bu okuyuş ile kendine özgü makamsal, ezgisel ve tartımsal bir kimlik taşıdığı anlaşılmaktadır. Süre açısından bu bölümün cümlelerinin durumu ve nefes zamanı aşağıdaki gibidir:
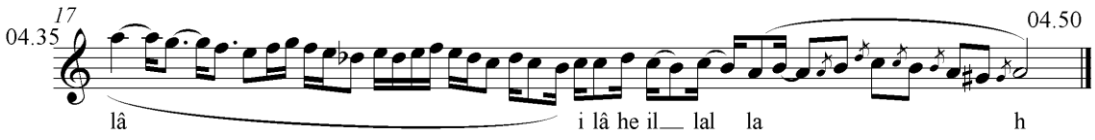
Ezanın beşinci [sabah salâsı] bölümünün birinci cümlesi 14 saniyelik bir ezgi ile icra edilirken, 2 saniye [ikilik duraklama notası] nefes zamanı bırakıldıktan sonra ilk cümle yine ikinci kez ezgisel olarak tekrarlanırken bu kez 17 saniyelik bir süre harcanıyor. Birinci cümle ve tekrarı arasındaki süre farkının yaşanmasında YİĞİT'in ikinci cümledeki *"la"* hecesine düşen dörtlük tartım kalıplarını ve süslemeli okuyuşuna ve yine ikinci cümledeki "*nevm"* sözcüğünde ikilik tartım kalıbını kullanmasından kaynaklı olduğu yorumu getirilebilir.



Nota 62

Abdullah YİĞİT'in sabah ezanı icrasının Nota 62'de verilmiş olan altıncı bölümünde geleneksel yaklaşımın hâkim olduğu görülmektedir. İlgili bölüm icrası günümüz müezzinlerinin de başvurduğu bir ezgisel yapı ve tartımsal kimlik içermekte olup, YİĞİT'in bu bölümde saba makamını kendine özgü gırtlak nağmeleri ile işlediği görülmektedir. Süre açısından altıncı bölümün cümlelerinin durumu ve nefes zamanı aşağıdaki gibidir:

Ezanın altıncı bölümü 12 saniyelik bir ezgi ile icra edilirken, aşağıda Nota verilen yedinci bölüme geçmeden önce 4 saniyelik nefes zamanı bırakılmıştır



Nota 63

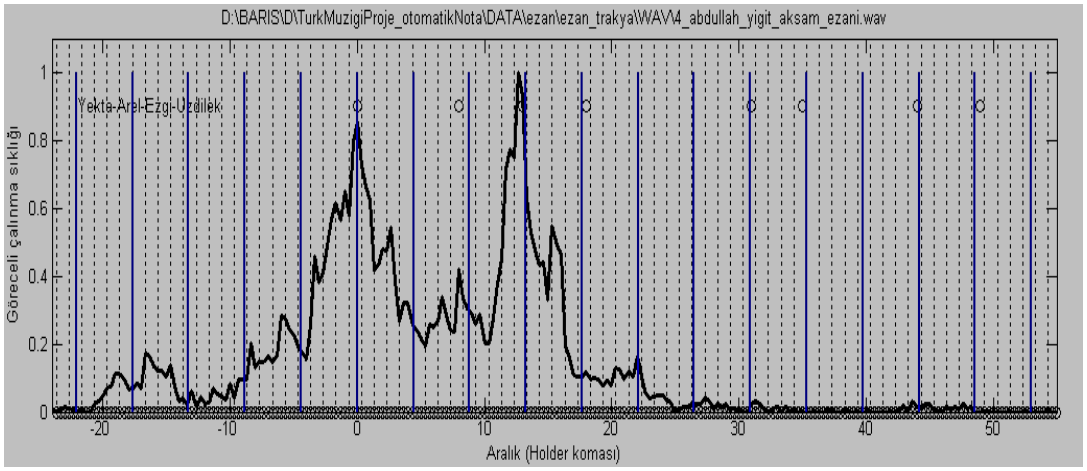
Abdullah YİĞİT sabah ezanı icrasının Nota 63'de verilmiş olan yedinci ve son bölümünü geleneksel yaklaşımdan uzaklaşarak Türk Sanat musiki tavrına hâkim bir okuyuşla icra etmiştir. YİĞİT bu bölümdeki saba makamı seyri içerisinde kalmış ve karar sesinin oktav perdesiyle kendine özgü güçlü gırtlak nağmeleri ve süslemeleri kullanarak bu bölümün tamamında 15 saniyelik bir süre harcamıştır.

3.1.2.4 Abdullah YİĞİT'in İcra Ettiği Akşam Ezanı Kaydından Elde Edilen Bulgular

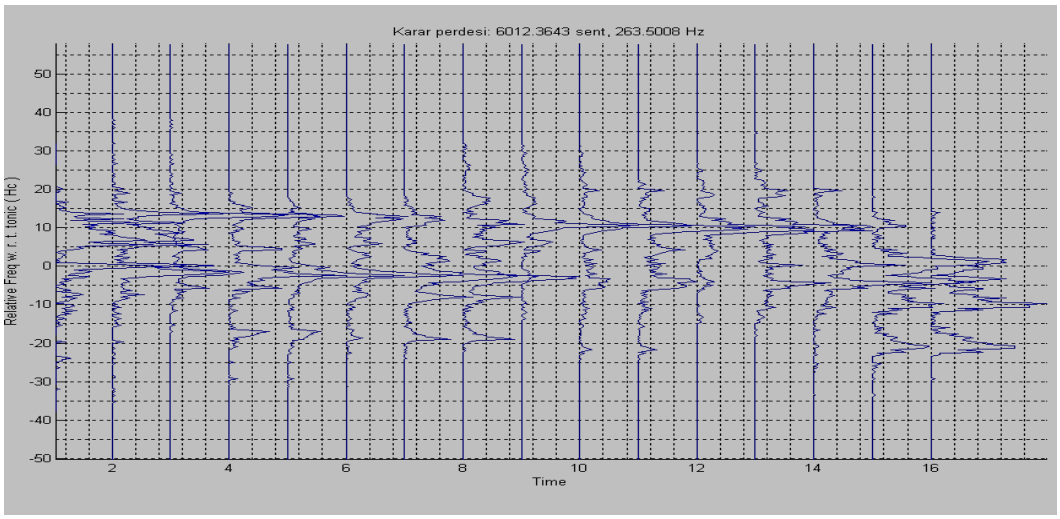
Bu kısımda Abdullah YİĞİT'e ait sabah ezanı icrasının sayısal veri çözümleme programından ve nota dökümlerindeki bulgulardan ortaya çıkan makam, seyir ve icra üsluplarının çözümlenmesine kesitler halinde yer verilmektedir.

Abdullah YİĞİT'in 06.02.2013 tarihinde kayıt altına alınan sabah ezanı icrası histogram 4, histogram 5 ve melograf 3'de verilmiştir. Bu kayıt TÜBAP 2012/193 projesinin bir sonucu olarak elde edilmiştir. Söz konusu kaydın nota çözümlemeleri Nota 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71'de gösterilmiştir.

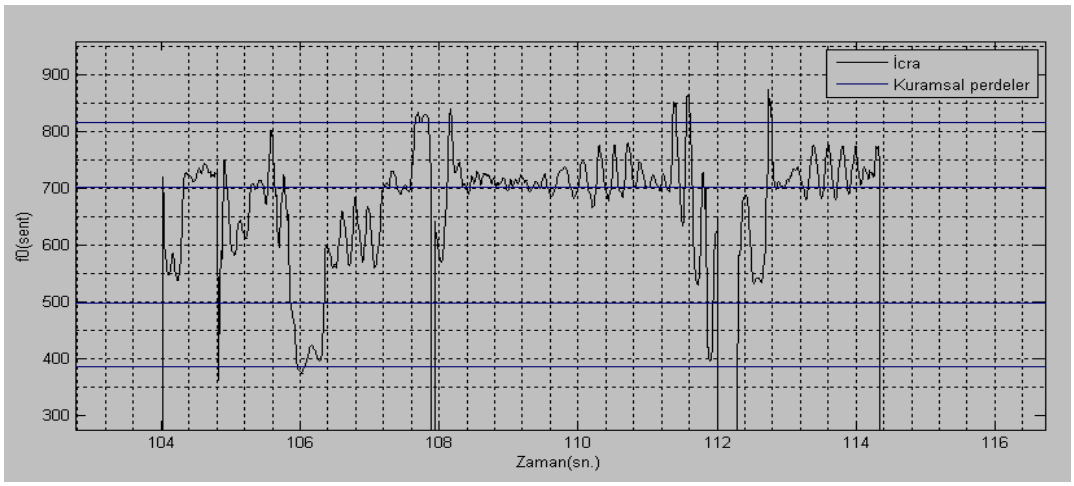
Histogram 7 Abdullah Yiğit Akşam Ezanı
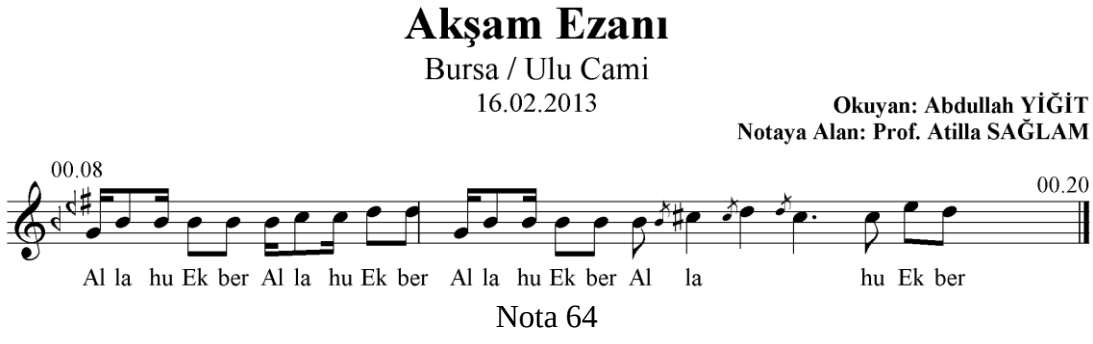


(Zaman) Histogram 8 Abdullah Yiğit Akşam Ezanı



Melograf 4 Abdullah Yiğit Akşam Ezanı
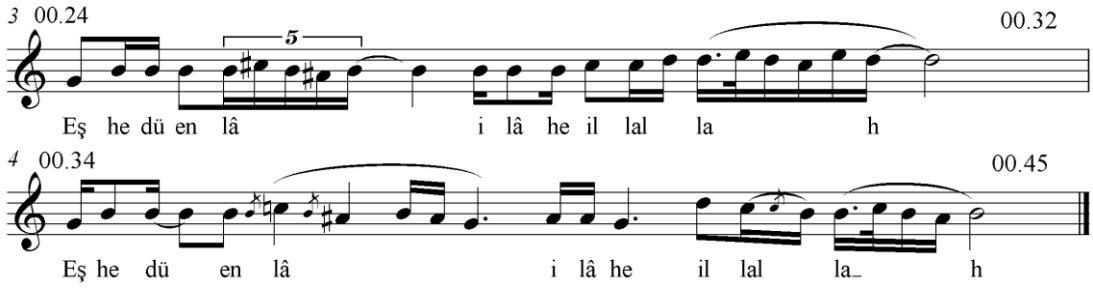


Nota / Abdullah YİĞİT "Akşam Ezanı" Kaydının Nota Dökümü[78]



Nota 64

[78]Ek-9'da ilgili ezan notasının tam dökümüne ulaşabilirsiniz.
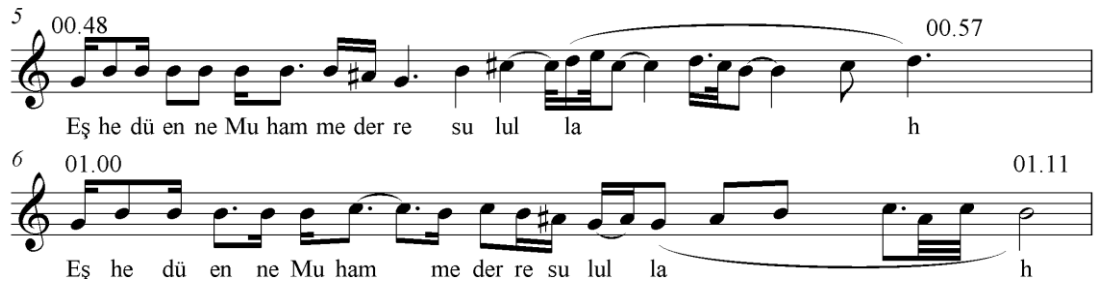
Abdullah YİĞİT'in akşam ezanın toplam süresi nefes süreleri de içinde olarak 2,18 dakikadır. Bu sürenin 12 saniyesi Nota 64'de akşam ezanının ilk bölünün icrası olarak verilmiştir. İlgili icra gelenekte yer alan ve genellikle günümüz uygulayıcıları tarafından başvurulan ezgisel ve tartımsal yapı ile segâh makamının seyrine uygun bir giriş oluşturmaktadır. YİĞİT Nota 64'deki icrasında ezgisel seyri rast tabanlı başlatmasına rağmen segâh makamına vurgu yapan segâh perdesinin vurgulaması ve neva perdesinde karar verme yönelimi ile segâh makamını ortaya koyan bir icra gerçekleştirmiştir.



Nota 65

YİĞİT'in akşam ezanı icrasının Nota 65'de verilen ikinci bölümündeki ezgi süre bakımından 23 saniye olup ezgisel seyrin ve ses sınırının genişletilerek geliştirildiği bir neva kararlı ilk ezgi ile segâh makamının keskin bir biçimde işlendiği ve segâh kararlılık olarak ikinci ezgi şeklinde yapılandırılmıştır. Süre açısından bölümün ikinci cümlesinin durumu ve nefes zamanı aşağıdaki gibidir:
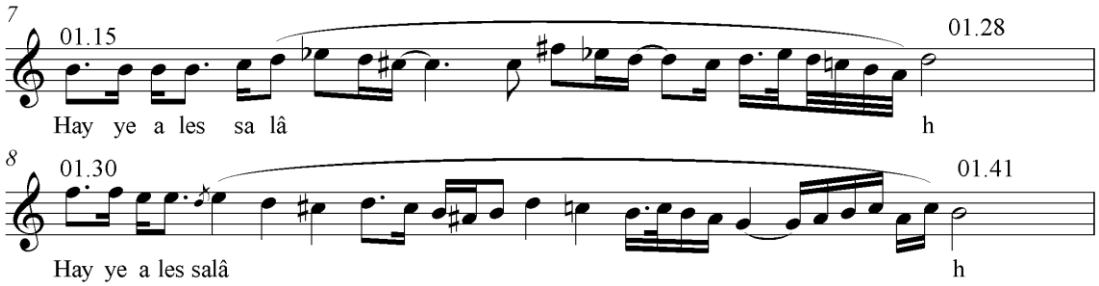
Ezanın dördüncü bölümünün birinci cümlesi 8 saniyelik bir ezgi ile icra edilirken,2 saniye nefes zamanı bırakıldıktan sonra ilk cümle yine ikinci kez ezgisel olarak 13 saniyelik bir sürede tamamlanıyor.



Nota 66

YİĞİT'in akşam ezanı icrasının Nota 66'da verilen üçüncü bölümündeki ezgi süresi 23 saniye olup ikinci bölümdeki ezgi süresi ile benzerlik göstermektedir. Birinci cümledeki ezginin seyri rast tabanlı olmasına rağmen segâh makamına vurgu yapan segâh perdesinin vurgulanması ve neva perdesinde karar verme yönelimi ve cümle tekrarındaki yeniden rast tabanlı segâh seyri ile icraya devam etmesi ve sonunda da segâh perdesinde karara gitmesi segâh makamını ortaya koyan icra uygulaması olarak değerlendirilebilir. Süre açısından üçüncü bölümün cümlelerinin durumu ve nefes zamanı aşağıdaki gibidir:

Ezanın dördüncü bölümünün birinci cümlesi 9 saniyelik bir ezgi ile icra edilirken, 3 saniye nefes zamanı bırakıldıktan sonra ilk cümle yine ikinci kez ezgisel olarak 11 saniyelik bir sürede tamamlanıyor.
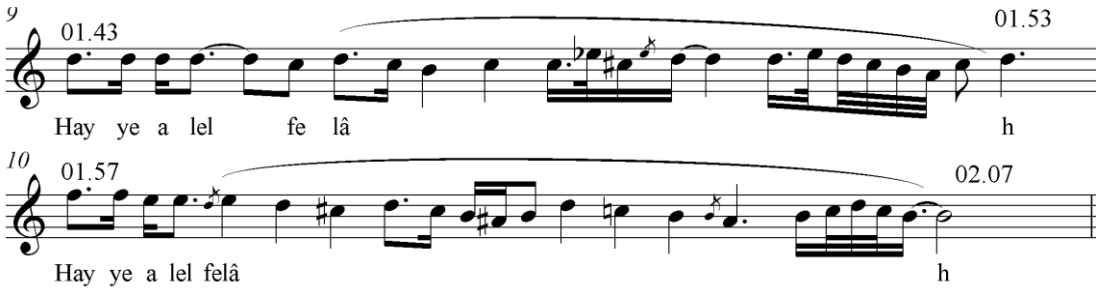


Nota 67

YİĞİT'in akşam ezanı icrasının Nota 67'de verilen dördüncü bölümünün birinci cümlesindeki toplam ezgi süresi 26 saniyedir. Birinci cümledeki ezgi segâh seyri içerisinde kendine özgü gırtlak nağmeleriyle çargâh perdesinde mahur perdesine bir atlayış yaparak neva perdesinde karar verme yönelimi ve cümle

tekrarında da mahur perdesi ile icraya devam etmesi ve sonunda da segâh perdesinde karara gitmesi YİĞİT'in musikisi birikimlerini ortaya koyması bakımından önemlilik arz etmektedir. Süre açısından üçüncü bölümün cümlelerinin durumu ve nefes zamanı aşağıdaki gibidir:
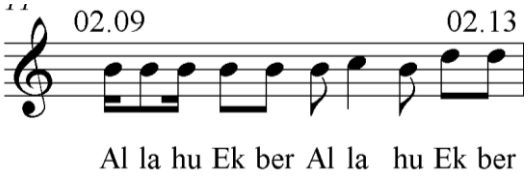
Ezanın dördüncü bölümünün birinci cümlesi 13 saniyelik bir ezgi ile icra edilirken,2 saniye nefes zamanı bırakıldıktan sonra ilk cümle yine ikinci kez ezgisel olarak 11 saniyelik bir sürede tamamlanıyor.



Nota 68
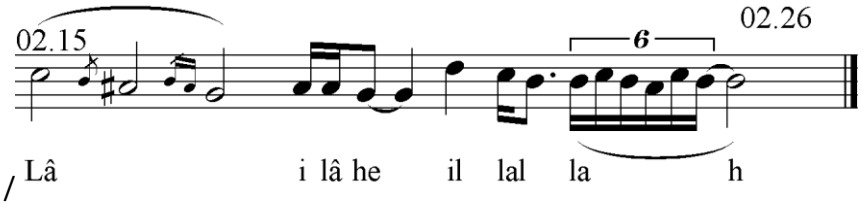
YİĞİT'in akşam ezanı icrasının Nota 68'de verilen dördüncü bölümünün ikinci cümlesindeki toplam ezgi süresi 24 saniyedir. YİĞİT'in ikinci cümle icrası toplam süre, nota, tartım ve ezgisel işleyiş bakımından birinci cümledeki icrasından farklılık göstermektedir. Bu fark ilk olarak cümlenin başlangıç perdesindeki neva perdesinde yani makamın güçlü ile başlamasında göstermektedir. Ancak bu başlangıcın ve bitişin neva perdesinde olması segâh makamının işleyişi açısından bir olumsuzluk teşkil etmemektedir. İcranın devamındaki cümle tekrarında YİĞİT, birinci cümlede -*Hayye a'les salâ*- kullanmış olduğu süre, nota, tartım, nağme ve süsleme işleyişini burada da kullanmıştır. Süre açısından bölümün ikinci cümlesinin durumu ve nefes zamanı aşağıdaki gibidir:

Ezanın dördüncü bölümünün birinci cümlesi 10 saniyelik bir ezgi ile icra edilirken, 4 saniye nefes zamanı bırakıldıktan sonra ilk cümle yine ikinci kez ezgisel olarak 10 saniyelik bir sürede tamamlanıyor.



Nota 69

YİĞİT'in akşam ezanı icrasının Nota 69' de verilen beşinci bölümündeki ezgi süresin 4 saniye olup birinci bölümdeki Nota 69'de verilen ilk ezan cümlesi ile ezgisel işleyişi bakımından benzerlik göstermektedir. Nota 69'deki ezan cümlesi rast perdesi ile başlarken ilgili bu son cümle ise segâh perdesi ile başlamaktadır. Bu son bölümün icrası günümüz uygulayıcılarının sıklıkla başvurduğu ezgi ve tartım işleyişiyle uyumluluk göstermektedir.



Nota 70

YİĞİT'in akşam ezanı icrasının Nota 70'da verilen son bölümündeki ezgi süre bakımından 16 saniyedir. YİĞİT cümleye çargâh perdesinde başlayarak kendine özgü kısa gırtlak nağmeleri ve süslemeleri yaparak segâh makamı seyri içerisine girmiş ve makamın karar perdesi olan segâh perdesinde icrasını tamamlamıştır.

3.1.2.5 Abdullah YİĞİT'in İcra Ettiği Cenaze ve Cuma Salt-u Selam Musikisinden Elde Edilen Bulgular

Bu kısımda Bursa / Ulu Cami Müezzin Kayyımı Abdullah YİĞİT'den 06.02.2013 tarihinde TÜBAP kapsamında 2012 / 193 sayılı projenin saha çalışmasında kayıt altına alınan "Salât-u selam" icrası makamsal seyir özelliklerinin Türk musikisi kuramına göre açıklanmasına ve yine günümüzde uygulanmakta olan

Salât-u selam icralarına yönelik mülakat görüşlerinde ortaya çıkan bulgulara yer verilmiştir.

Abdullah YİĞİT' den tespit edilen ve ilgili tezimizin ek kısmında verdiğimiz ses cd' si için stüdyo ortamında icra ettiği Salât-u selam uygulaması günümüzde -Cuma günlerinde ve Cenaze ilânlarında- uygulanmakta olan Salât-u selam icraları ile benzerlik göstermektedir[79]. Diğer iki müezzine de olduğu gibi YİĞİT'e de yöneltilen "-Günümüzde uygulamakta olduğunuz ve bildiğiniz Salât-u selam musikisi icraları nelerdir? Örnek olarak her birini seslendirebilir misiniz?" sorusuna karşılık olarak sadece bir salât-u selam bildiğini hem cuma günlerinde hemde cenaze ilanlarında aynı salât-u selamı uyguladığını belirtmiştir. YİĞİT "Salât-u Ümmiye'yi salâ olarak değerlendirmemektedir. YİĞİT Cuma günleri ve cenaze ilanlarında icra etmiş olduğu salâ'nın Hatip Zakiri Hasan Efendi'ye ait olduğu bilgisine de sahip değildir. YİĞİT asıl makamı Dilkeşhâveran olan besteli sabah salâtını hüseyni ve hüzzam gibi makamlarda doğaçlama olarak seslendirmektedir – Cuma günleri hüseyni, cenaze ilanlarında hüzzam-. (Bkz. 12)'de Abdullah YİĞİT'in stüdyo ortamında kayıt altına alınan salâ icrasına yer verilmiştir. YİĞİT salât-u selamı Cuma günü salâsı olarak düşünmüş ve hüseyni makamında icra etmiştir.

3.1.3 İstanbul / Yıldız Hamidiye Camii Ezan ve Salat-u Selam Musikisi İcra Bulguları

Bu kısımda İstanbul / Beşiktaş Yıldız Hamidiye Cami müezzin kayyımı Ebuzer GÖKÇE' den 23.01.2013 tarihinde TÜBAP kapsamında 2012/ 193 sayılı projenin saha çalışmasında kaydedilen "Sabah ezanı ve Akşam ezanının" nota dökümü ile makamsal seyir özelliklerinin Türk musikisi kuramına göre açıklanmasına yer verilmiştir. Salât-u selam kayıtlarına yönelik çözümlemeler ise notasyon düzeyinin dışında icra bakımından değerlendirilmiştir. Bu bağlamda ilgili icraları gerçekleştiren Ebuzer GÖKÇE' nin "Ezan ve Salat-u selam musikisi"

[79] İlgili bu benzerliğe üç ayrı müezzin ile yapılan kayıt ve görüşmeler esnasında ortaya çıkan bulgular kanıt olarak gösterilebilir.

icracılığına ilişkin öz geçmişi ve mesleki birikimine yönelik bir metin oluşturularak bu açıklamalardan önce verilmiştir.

3.1.3.1 Ebuzer GÖKÇE'nin Musikiye Dayanan Mesleki Öz Geçmişi

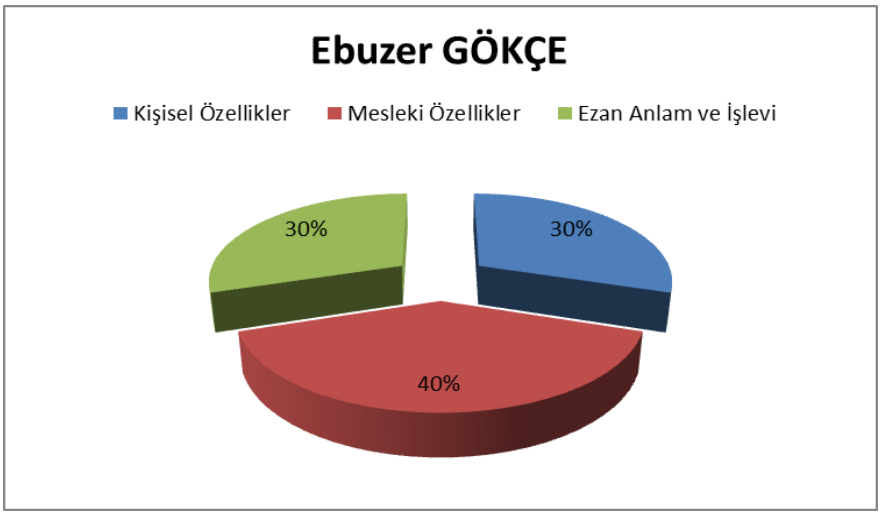
1981 yılında Tokat / Erbaa' da doğdu. Küçük yaşta ailesinin teşviki ve de kendi isteği ile Kur'an kursunda hatim ederek ve Kuran-ı Kerim'i ezberleyerek ilk hafızlık eğitimini tamamladı. GÖKÇE; doğmuş olduğu ilçede bulunduğu yıllarda babasının hediye etmiş olduğu kaset çalar sayesinde "Fevzi Mısır, Hafız Kani Karaca, Hafız Burhan" gibi üstâdları tanımış ve onların Kuran-ı Kerim tilavetlerini ve ezan uygulamalarını dinleyerek onları taklit ederek ilk meşkine başladı. Ebuzer GÖKÇE göreve başladığında ilk olarak Konya / Tuzlukçu Merkez Camii'ne imam-hatip olarak atandı. Buradaki görevi sırasında kendi isteği doğrultusunda bugünkü görev yeri olan İstanbul / Beşiktaş Yıldız Hamidiye Camii'ne müezzin-kayyım olarak tayin edildi. İstanbul'a geldiği yıllarda İlhan TOK ve Yusuf GEBZELİ gibi hocaların öğrencisi olan Hadi DURAN hoca ile tanıştı, bu vesile ile de "Ayasofya Hafızlar Topluluğu" adındaki bir oluşumdan haberdar oldu. GÖKÇE bu topluluğa katılarak Cami ve Tekke/Tasavvuf musikisi türlerindeki eserleri Hadi DURAN hoca ile meşk etme olanağı buldu. Daha sonra merhum Bekir Sıtkı SEZGİN' in öğrencisi, İstanbul Devlet Klasik Türk Musikisi Topluluğu ses sanatçısı "Arif ÖZGÜLÜŞ" den Türk Musikisi makam dersleri ve ses eğitimi dersleri aldı. Buradaki eğitimi sayesinde de sesini daha iyi kullanmayı öğrendi. Ebuzer GÖKÇE bugün halen mesleğinde kendini geliştirmeye devam ederek her geçen gün üstâdlığa bir adım daha yakınlaşmaktadır.

3.1.3.2 Ebuzer GÖKÇE İle Saha Çalışmasında Yapılan Görüşme Metinlerinden Elde Edilen Bulgular

TÜBAP 2012 / 193 numaralı projesi kapsamında Ebuzer GÖKÇE ile yapılan görüşmeler sırasında yöneltilen sorulara, ilk altı soru için üç ayrı başlık,

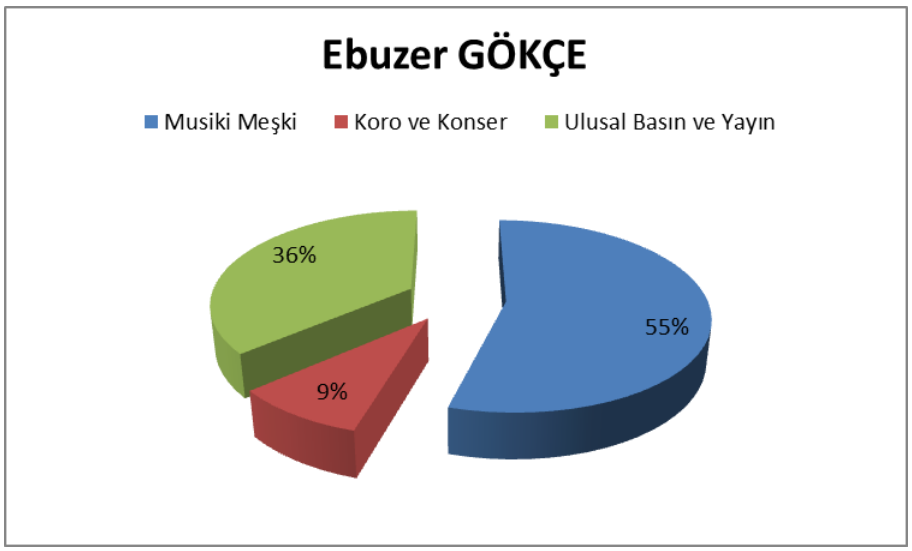
yedinci soru için ise iki alt başlıkta kümelediğimiz çeşitli görüşler belirtmiş olup bu soru ve görüşlere aşağıda yer verilmiştir:

Çizge 14 Müezzinlik Görevini Yürüten Bireylerin Özellikleri Ve Bu Özelliklerin Güçlenmesinde Musikinin Etki ve İşlevine İlişkin Dağılım



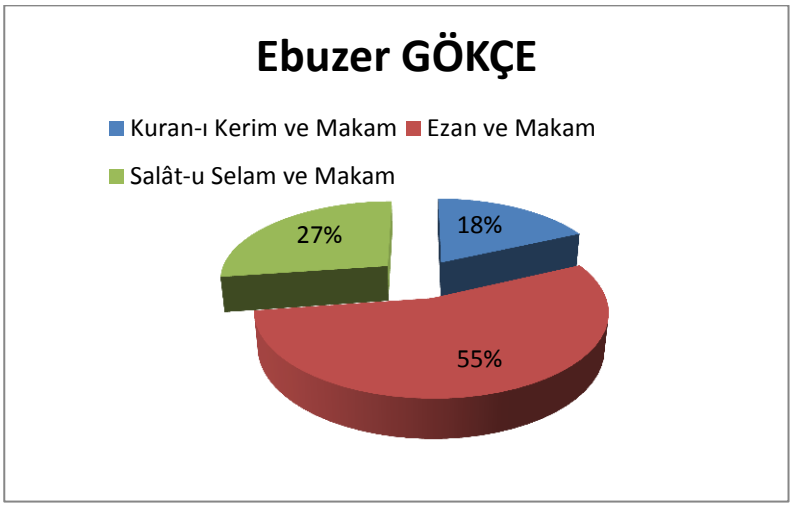
Çizge 14'de Ebuzer GÖKÇE'ye göre "müezzinlik görevini yürüten bireylerin özellikleri ve bu özelliklerin güçlenmesinde musikisinin etkisi ve işlevine yönelik görüşler" üç alt başlık içerisinde toplam on bir nitel ifade içermektedir. Bu ifadelerin dağılımı çizge 15'de gösterilmektedir. Bu bulgulardan yola çıkarak müezzinlerin mesleklerini sabırlı, severek ve özen göstererek yapmaları gerektiği, %50 doğuştan, %50 ise eğitim ile geliştirilebilecek bir meslek olması bakımından aslında herkesin müezzinlik yapamayacağına ilişkin çıkarımda bulunulabilir. Bunun dışında günün beş vaktinde işitilmekte olan ezanın özel ve öğüt verici bir çağrı metni olması bakımından bu çağrının da özel bir sese sahip kişiler tarafından yapılması gerekliliği ile yorumlanabilir.

Çizge 15 Müezzinlik Görevine Yükselme Eğitiminizde "Kuran'ı Kerim (tilavet), Ezan Ve Salât-U Selam" İcralarına Yönelik Meşk Geçmişinize İlişkin Dağılım



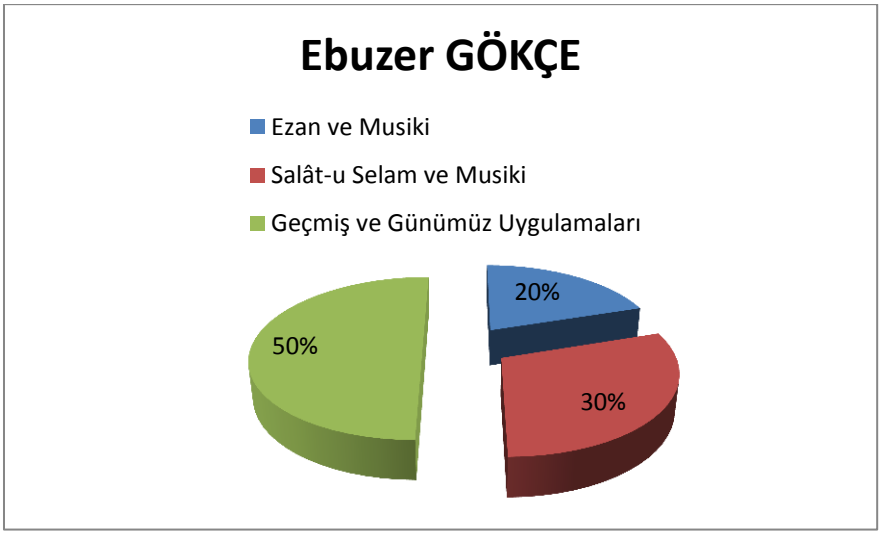
Çizge 15'de verilen çözümlemede Ebuzer GÖKÇE'nin müezzinlik görevine yükselme eğitimindeki meşk geçmişine yönelik bulgular elde edilmiştir. Bu bulgular üç alt başlık içerisinde on bir nitel ifade içermektedir. Bu ifadelerin dağılımı çizge 15'de gösterilmektedir. GÖKÇE; çocukluk yıllarında üstâd hafızlarla meşk ilişkisinin kurulmasında güncel araç gereçlerden ve iletişim unsurlarından yararlandığı belirtmiştir. İstanbul'da göreve başladığı yıllar içerisinde Ayasofya Hafızlar Topluluğunda da görev alarak musiki becerisini geliştirmiş ve sesin doğru kullanımı becerisi edinilmiştir.

Çizge 16 Kuran-ı Kerim, Ezan Ve Salât-U Selam" İcrasına Yönelik Makamsal İşleyişi Geleneksel Kullanıma Dayanarak Makam Adlarına İlişkin Görüşlerin Dağılımı



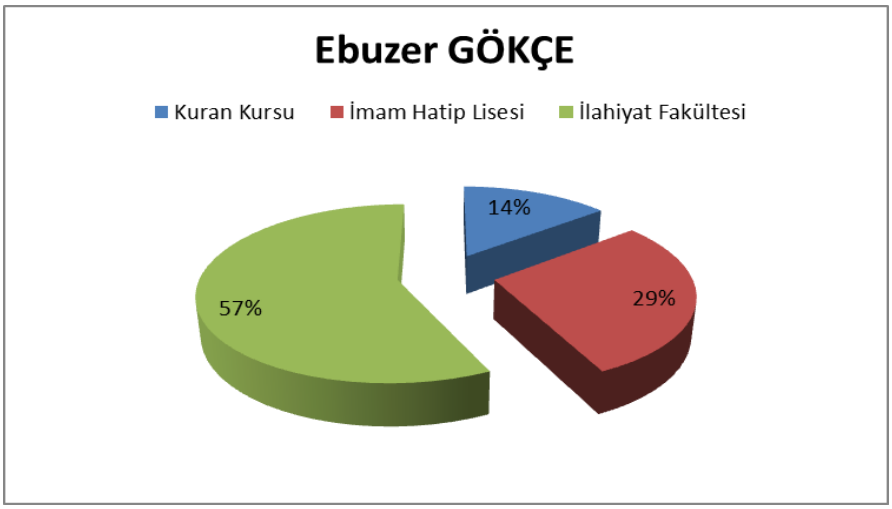
Çizge 16'da verilen çözümlemede Ebuzer GÖKÇE'nin Kuran-ı Kerim, ezan ve salât-u selam" icrasına yönelik makamsal işleyişi geleneksel kullanıma dayanarak makam adlarına ilişkin görüşlerinin dağılımına yönelik bulgular elde edilmiştir. Bu bulgular üç alt başlık içerisinde on bir nitel ifade içermektedir. GÖKÇE; Kuran'ı Kerim tilavetinde makam sınırlamasının "med ve mahreç" ölçülerini bozmamak koşulu ile her makamdan okunabileceği görüşünü belirtmiştir. Musikinin Kuran-ı kerim okurken hiçbir zaman amaç olarak kullanılamayacağını sadece kendisi zaten güzel olan kitabın insan kulağına daha da güzel duyulması için araç olarak kullanılması gerektiğini belirtmiştir. Beş vakit okunmakta olan ezanın sabah ezanı hariç diğer vakitlerinin istenilen makamda icra edilebilir olduğunu söylemiş ancak kendisinin geçmiş hocaları ile meşk ettiği sırada okumuş olduğu makamlarda okuduğu anlaşılmaktadır. GÖKÇE birçok salâ bestesinin varlığından haberdar olduğu halde salât-u ümmiye haricinde sadece bir salât-u selam bilmektedir.

Çizge 17 Ülkemizde Okunmakta Olan Ezan Ve Salât-U Selam Musikisi Geçmiş Ve Günümüz İcralarına Yönelik Görüşlere İlişkin Dağılım



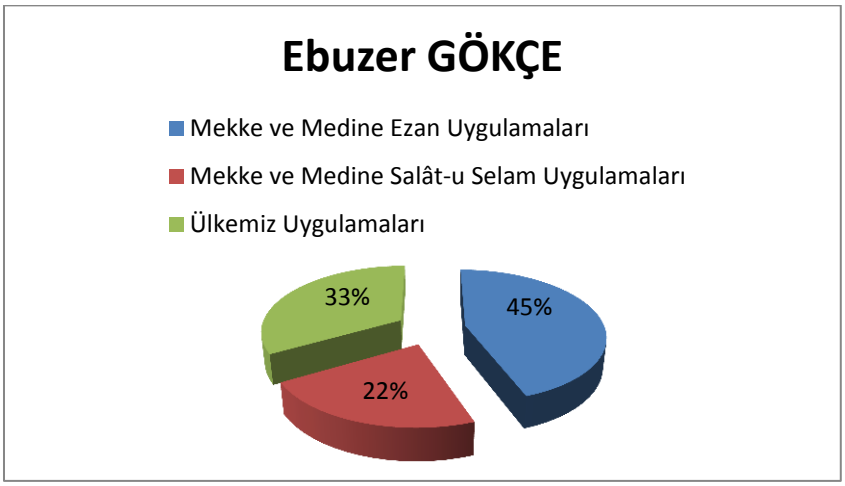
Çizge 17'de verilen çözümlemede Ebuzer GÖKÇE'nin ülkemizde okunmakta olan ezan ve salât-u selam musikisi geçmiş ve günümüz icralarına yönelik ilişkin görüşlerinin dağılımına yönelik bulgular elde edilmiştir. Bu bulgular üç alt başlık içerisinde yirmi nitel ifade içermektedir. GÖKÇE; ezan ve musikisi, salât-u selam ve musikisi, geçmiş ve günümüz uygulamaları üzerine görüşler belirtirken uygulama aşamasında musikinin önemli bir yere sahip olduğunu belirtmektedir. Ayrıca geçmiş ve günümüz ezan ve salât-u selam musikisi icralarını karşılaştırırken; geçmişte uygulanmakta olan icra kalitelerinin bugün uygulanmadığını ve bunun en önemli sorunsalının meşk eğitimi sisteminin günümüzde yaşatılmadığından kaynaklı olduğu görüşündedir.

Çizge 18 İlahiyat Fakültelerindeki Türk Din Musikisi Anabilim Dallarındaki Eğitim-Öğretimin "Ezan Ve Salât-U Selam" Ses İcrasına Yönelik Katkısına Yönelik Görüş Ve Düşüncelere İlişkin Dağılım



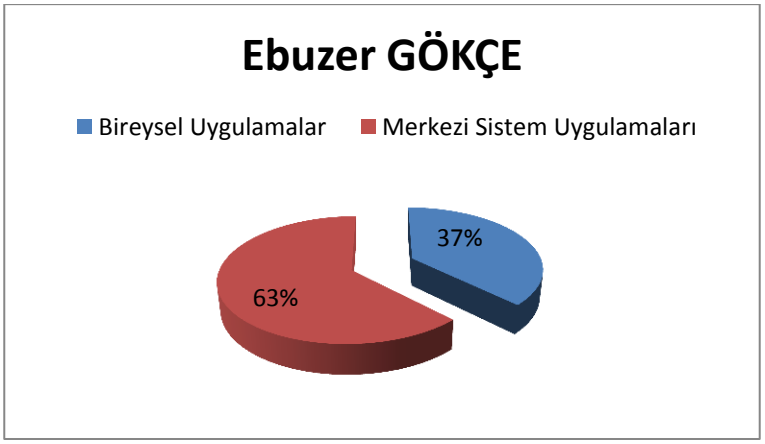
Çizge 18'deki çözümlemede Ebuzer GÖKÇE'nin ilahiyat fakültelerindeki Türk din musikisi anabilim dallarındaki eğitim-öğretimin "ezan ve salât-u selam" ses icrasına yönelik katkısına yönelik görüş ve düşüncelere ilişkin görüşlerinin dağılımına yönelik bulgular elde edilmiştir. Bu bulgular üç alt başlık içerisinde on dört nitel ifade içermektedir. Ebuzer GÖKÇE, günümüzde örgün eğitim veren kurumlardaki uygulanan programların müezzin yetiştiriciliği için yeterli olmaması dolayısıyla vasıflı müezzinlerin ve dini musikisi uygulayıcılarının yetiştirilemediği kanaatindedir. Müezzin yetiştiriciliğindeki temel basamağın küçük yaşta gidilen Kur'an kurslarının olduğunu belirtmektedir.

Çizge 19 Öncelikli Olarak (Hac Ve Umre Vazifeleri Dolayısıyla) Arabistan' ın Mekke Ve Medine Şehirlerinde Okunmakta Olan 5 Vakit Ezan Ses İcrası Ve Salât-U Selam Ses İcrası Uygulamalarının İşleyişine İlişkin Dağılım



Çizge 19'daki çözümlemede Ebuzer GÖKÇE'nin Arabistan' ın Mekke ve Medine şehirlerinde okunmakta olan 5 vakit ezan ses icrası ve salât-u selam ses icrası uygulamalarının işleyişine ilişkin görüşlerine yönelik bulgular elde edilmiştir. Bu bulgular üç alt başlık içerisinde dokuz nitel ifade içermektedir. Ebuzer GÖKÇE'nin gözlem ve tespitleri doğrultusunda Arabistan'ın Mekke ve Medine şehirlerinde uygulanmakta olan ezanların Türkiye'deki ezan uygulamalarından farklılık gösterdiğidir. Arabistan'da icra edilen ezanların musiki estetiğinden uzak olduğu ve Türk makam anlayışının orada bulunmadığını ve ayrıca Arabistan'da hiçbir zaman "salâ" okunmadığını böyle bir uygulamadan da haberlerinin olmadığını belirtmektedir.

Çizge 20 Ülkemizde Okunmakta Olan Ezanların Bireysel Ve Merkezi Sistem Ezan Okuma Uygulamalarına İlişkin Dağılım



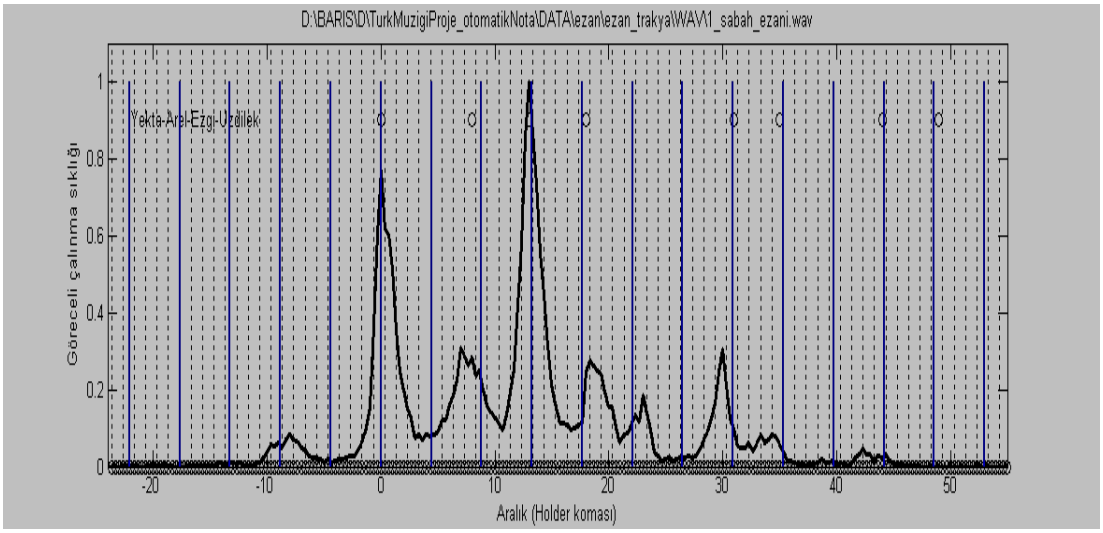
Çizge 20'deki çözümlemede Ebuzer GÖKÇE'nin ülkemizde okunmakta olan ezanların bireysel ve merkezi sistem ezan okuma uygulamalarına ilişkin görüşlerine yönelik bulgular elde edilmiştir. Bu bulgular üç alt başlık içerisinde sekiz nitel ifade içermektedir. GÖKÇE merkezi sistem uygulamalarına karşı var olan bir tepkiden bahsederek günümüzde bunun neticesinde bu uygulamanın son bulmaya başladığını belirtmiştir.

3.1.3.3 Ebuzer GÖKÇE'nin İcra Ettiği Sabah Ezanı Kaydından Elde Edilen Bulgular

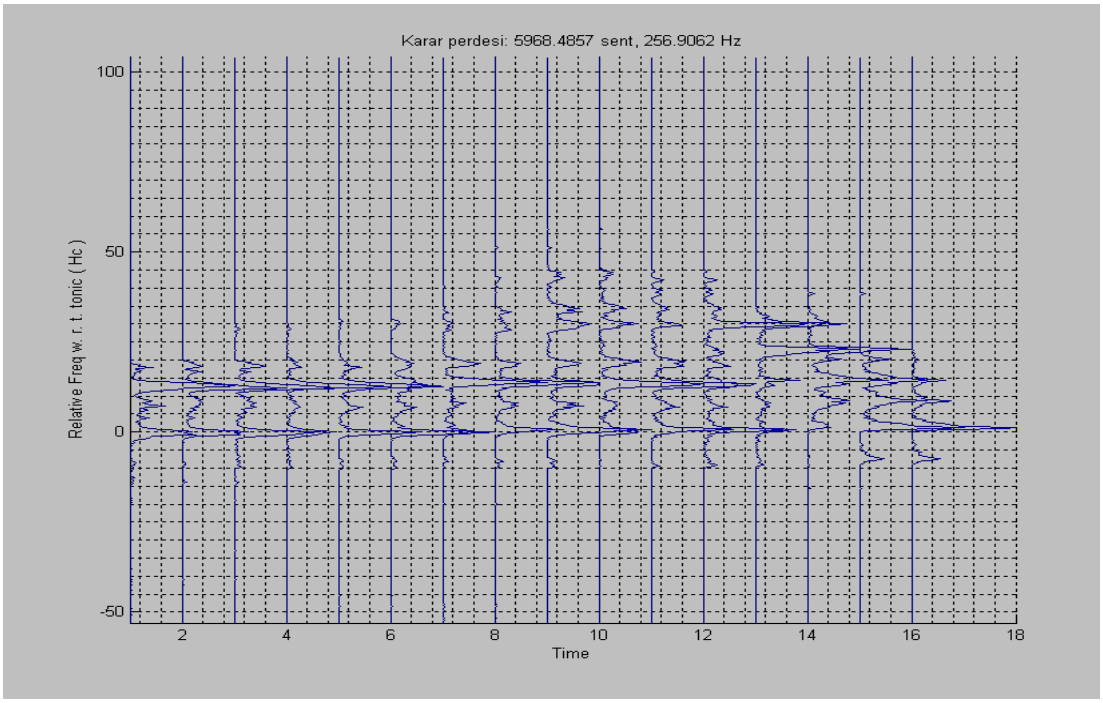
Bu kısımda Abdullah YİĞİT'e ait sabah ezanı icrasının sayısal veri çözümleme programından ve nota dökümlerindeki bulgulardan ortaya çıkan makam, seyir ve icra üsluplarının çözümlenmesine kesitler halinde yer verilmektedir.

Ebuzer GÖKÇE'nin 23.01.2013 tarihinde kayıt altına alınan sabah ezanı icrası histogram 9, histogram 10 ve melogram 3'de verilmiştir. Bu kayıt TÜBAP 2012/193 projesinin bir sonucu olarak elde edilmiştir. Söz konusu kaydın nota çözümlemeleri Nota 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77 ve 78'de gösterilmiştir.

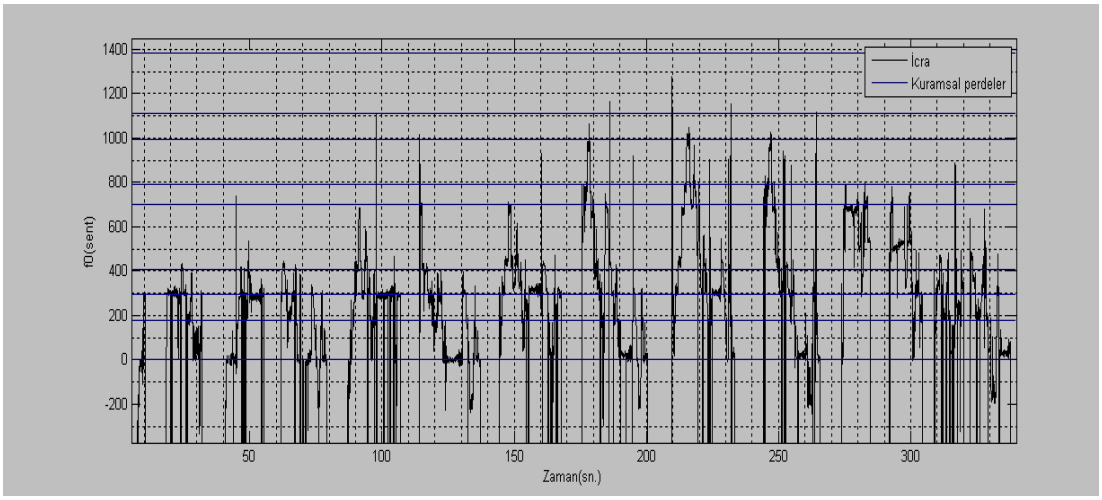
Histogram 9 Ebuzer Gökçe Sabah Ezanı
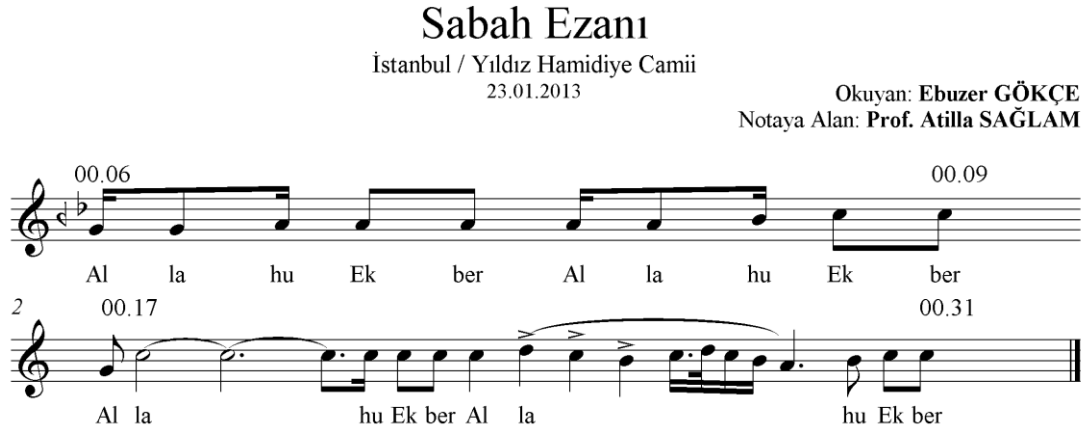


(Zaman) Histogram 10 Ebuzer Gökçe Sabah Ezanı



Melograf 5 Ebuzer Gökçe Sabah Ezanı



Nota / Ebuzer GÖKÇE "Sabah Ezanı" Kaydının Nota Dökümü[80]:
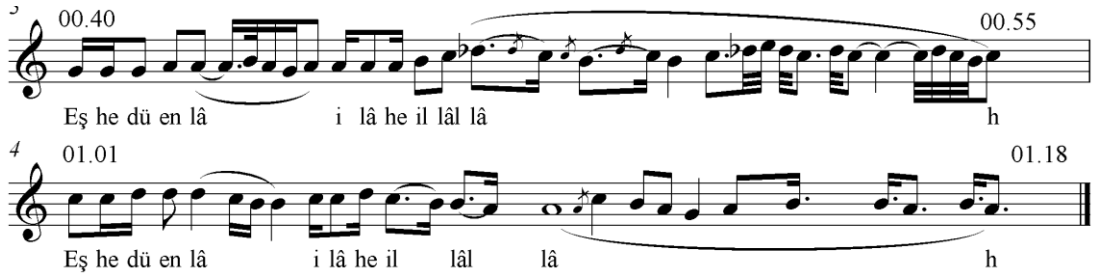


Nota 71

Ebuzer GÖKÇE'nin sabah ezanı icrasında Nota 71'de verilen giriş kısmı gelenekte yer alan ve genellikle tüm müezzinlerin başvurduğu bir ezgisel yapı ve tartımsal kimlik içermekte olup, günümüz sabah ezanlarındaki saba makamının seyrine uygun bir giriş oluşturduğu görülmektedir. GÖKÇE; *"Allahu ekber"* sözcüğünün üçüncü ve dördüncü tekrarındaki *"la"* hecesinde önce ikilik değerde kalış gerçekleştirmiş daha sonra da hafif bir gırtlak nağmesi yaparak ilk iki tekrardaki "*Allahu Ekber"* lafzına düşen nota, süre, nağme ve süsleme işleyişi arasında fark ortaya çıkarmıştır. Bununla birlikte birinci bölümü oluşturan sözcüklere

[80] Ek10'de ilgili ezan notasının tam dökümüne ulaşabilirsiniz.

karşılık gelen ezgisel yapının makamsal seyrinde saba makamının saf bir işleyişine yer verilmiş olup, bu saflığın ezanın girişi olma özelliğinden kaynaklandığı anlaşılmıştır. Söz konusu icra genel hatları ile incelendiğinde hem icranın aldığı süre hem icradaki süslemelerin azlığı bakımından diğer iki müezzindeki giriş bölümleri ile benzerlik göstermektedir. Süre açısından birinci bölümün cümlelerinin durumu ve nefes zamanı aşağıdaki gibidir:

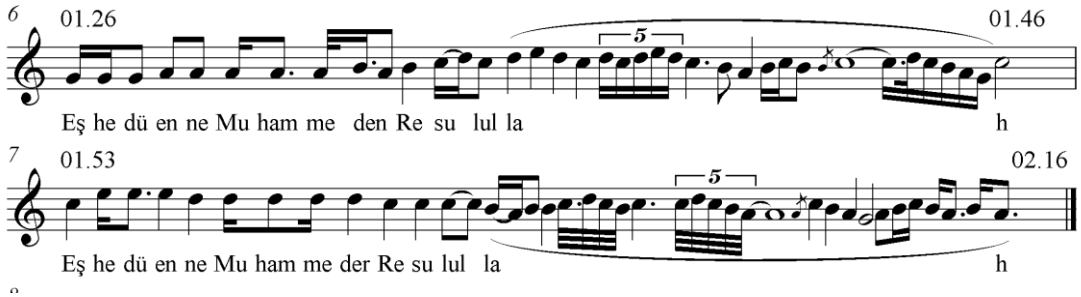
Ezanın birinci cümlesinin icrasında ilk cümlenin iki tekrarı 3 saniyelik bir ezgi ile icra ediliyor, 8 saniye nefes zamanı bırakıldıktan sonra ilk cümle yine üçüncü ve dördüncü kez ezgisel olarak tekrarlanırken bu kez de 14 saniyelik bir süre harcandığı görülmektedir.



Nota 72

Ebuzer GÖKÇE Nota 72'de verilen sabah ezanının ikinci bölümünü günümüz sabah ezanı ve saba makamının seyrine uygun bir devamlılık oluşturmaktadır. Birinci *"Eşhedü enlâ ilâhe illallah"* cümlesindeki *"illallah"* sözcüğündeki *"lah"* hecesinde GÖKÇE'ye özgün bir gırtlak nağmesi ile karşılaşılmakta olup işlenen seyrinde güçlü civarındaki çargâh [güçlü] hicaz ve hüseyni perdelerini kapsadığını görmekteyiz. GÖKÇE buna benzer bir nağmeyi yine ikinci tekrardaki şehadet cümlesinin dügâh perdesine düşen *"lah"* hecesinde yaparak karar perdesi olan dügâh çevresindeki perdeleri kullanmıştır. Süre açısından birinci bölümün cümlelerinin durumu ve nefes zamanı aşağıdaki gibidir:
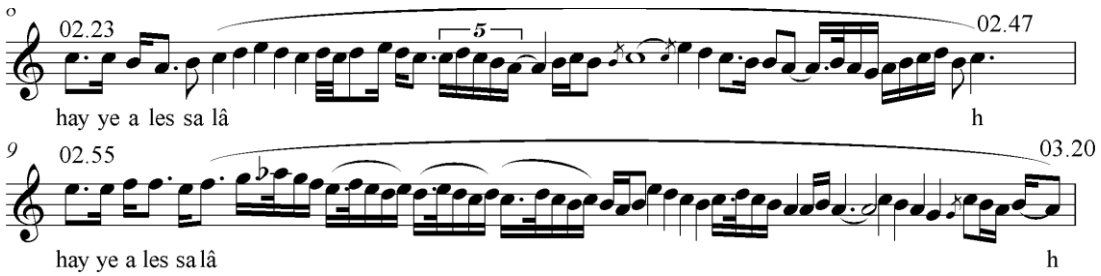
Ezanın birinci cümlesinin icrasında ilk cümlenin 15 saniyelik bir ezgi ile icra ediliyor, 6 saniye nefes zamanı bırakıldıktan sonra ilk cümlenin ikinci kez tekrarında ise bu kez 17 saniyelik bir süre harcanıyor.



Nota 73

Ebuzer GÖKÇE'nin sabah ezanı icrasının Nota 73' de verilmiş olan üçüncü bölümü gelenekte yer alan ve genellikle tüm müezzinlerin başvurduğu bir ezgisel yapı ve tartımsal kimlik içermekte olup, saba makamının seyrine uygun bir devamlılık oluşturmaktadır. GÖKÇE; *"Eşhedü enne Muhammeder Resulullah"* cümlesinin birinci tekrarında rast perdesini kararlılık ile kullanmış ve ilk cümlenin kararını da çargâh perdesinde bırakarak saba makamı saf ve basit bir ezgisellik içerisinde duyurmuştur. Birinci ve ikinci tekrarındaki *"Resulullah"* sözcüğünün *"lah"* hecesinde GÖKÇE'ye ait özgün bir gırtlak nağmesi ile karşılaşılmaktadır. Bununla birlikte birinci tekrardaki *"lah"* hecesine düşen nota, nağme ve süsleme ile ikinci "*lah"* hecesine düşen nota, nağme ve işleyişi karşılaştırıldığında aralarındaki fark süre olarak karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu birinci cümledeki *"lah"* hecesine dayalı icra, hem icranın aldığı sürede hemde icradaki süslemelerin azlığıyla kendini göstermektedir; ancak ezanın aynı sözlerinin ikinci tekrarında *"lah"* hecesinde yapılan güçlü gırtlak nağmesinin ve dolayısıyla yapılan yoğun bir süsleme ile birinci tekrar için harcanan süreden yaklaşık 3 saniye fazlası harcandığı görülmektedir. Süre açısından üçüncü bölümün cümlelerinin durumu ve nefes zamanı aşağıdaki gibidir:
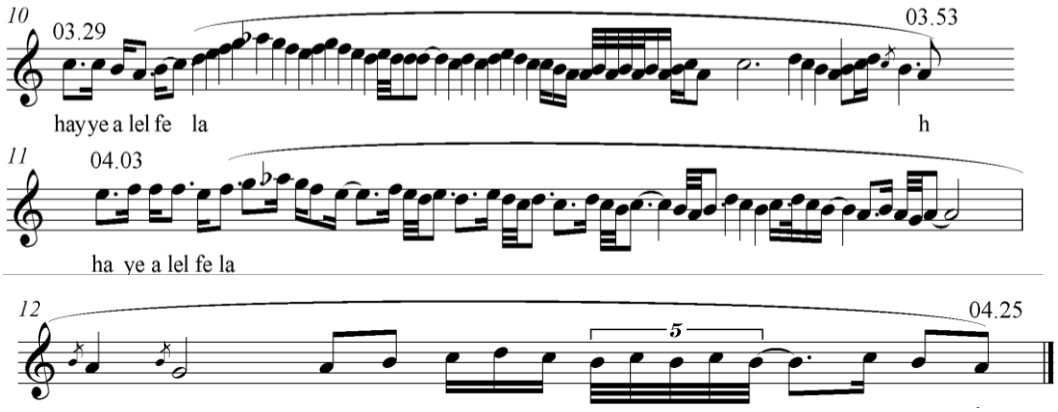
GÖKÇE; ezanın üçüncü bölümünün birinci cümlesinde 20 saniyelik bir ezgi icra ederken, 7 saniye nefes zamanı bıraktıktan sonra ilk cümleyi yine ikinci kez tekrar ederek bu kez 23 saniyelik bir süre harcamaktadır.



Nota 74
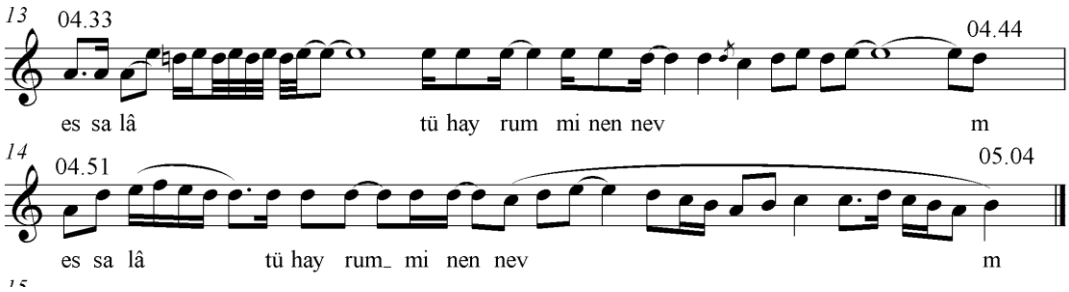
Ebuzer GÖKÇE sabah ezanı icrasının Nota 74'de verilmiş olan dördüncü bölümünde makamın güçlü perdesi olan çargâh perdesini kullanarak cümleye başlamış ve *"*Hayye 'âle-s salâh*"* cümlesinin *"les"* hecesine de başlarken yapması gerekli olan –günümüz uygulamalarında geçerli olan- dügâh perdesini yani makamın karar perdesini kullanmıştır. GÖKÇE kendine özgü bu tavrı ile geleneksel yaklaşımdan ve günümüz uygulamalarından ayrılmaktadır. Yine birinci cümledeki icrasında saba makamı seyri içerisinde *"salâh"* sözcüğünün *"lâh"* hecesi ile güçlü perde çevresinde hareketlenen bir meyan uygulamış ve burada yaptığı kendine özgü gırtlak nağmeleri ile bir sonraki tekrardaki şehnaz perdesine ulaşan meyan ön hazırlık yapmıştır. Söz konusu ikinci tekrarında "lah" hecesinden itibaren şehnaz perdesine ulaşan güçlü meyanında yapmış olduğu kendine has nağme ve süslemeleriyle birinci tekrardaki *"lah"* hecesine düşen nota, nağme ve süsleme işleyişi arasında fark vardır. Ancak iki tekrar cümlesi arasında icra süresi açısından önemli bir fark yoktur. Süre açısından dördüncü bölümün cümlelerinin durumu ve nefes zamanı aşağıdaki gibidir:

Ezanın dördüncü bölümünün birinci cümlesi 24 saniyelik bir ezgi ile icra edilirken, 8 saniye nefes zamanı bırakıldıktan sonra ilk cümle yine ikinci kez tekrarlanarak bu kez 25 saniyelik bir süre harcanmaktadır.



Nota 75

Ebuzer GÖKÇE; sabah ezanı icrasının Nota 75'de verilmiş olan dördüncü bölümünün ikinci cümlesinin başlangıcında yukarıda Nota 74'de olduğu gibi tekrar makamın güçlü perdesi olan çargâh perdesini kullanmıştır. Kendine özgü bu tavrı ile alışıla gelmiş günümüz icralarından farklılık gösteren GÖKÇE, aynı zamanda da geleneksel yaklaşımdan uzaklaşarak ezgiye Türk Sanat musikisi tavrında bir üslup kazandırmıştır. Birinci cümle ve tekrarında uygulamış olduğu meyan seyrini burada daha da sanatlı ve güçlü bir işleyişle icra eden GÖKÇE, ezanın dördüncü bölümünün birinci cümlesinde 24 saniyelik bir icra uygularken, 10 saniye nefes zamanı bırakıldıktan sonra ilk cümleyi yine ikinci kez tekrarlayarak bu kez de 22 saniyelik bir süre harcanmıştır.
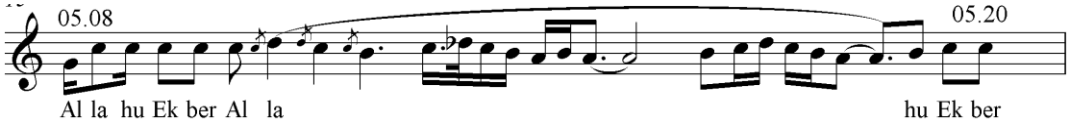


Nota 76

Ebuzer GÖKÇE sabah ezanı icrasının Nota 76'da verilmiş olan 5. [sabah sâlası] bölümünde gelenekte yer alan (uşşak, hüseyni, dilkeşhâveran okuyuşlar) ve genellikle günümüz müezzinlerininde uygulamaya çalıştığı makamsal, ezgisel ve tartımsal bir kimliğe bağlı kaldığı anlaşılmaktadır. GÖKÇE birinci cümle itibari ile

uşşak makamı seyri içerisinde icrasına devam ederken *"es-salâ"* sözcüğünün *"lâ"* hecesine düşen nota, süre, nağme ve süsleme ile ikinci tekrardaki *"lah"* hecesine düşen nota, süre, nağme ve işleyişi arasında fark olduğu görülmektedir. Ayrıca birinci icrada neva perdesinde tekrarda ise segâh perdesinde karar veren *"nevm"* sözcüğü günümüzdeki icra uygulamalarında pek tercih edilen kalışlar olmamaktadır. Süre açısından bu bölümün cümlelerinin durumu ve nefes zamanı aşağıdaki gibidir:
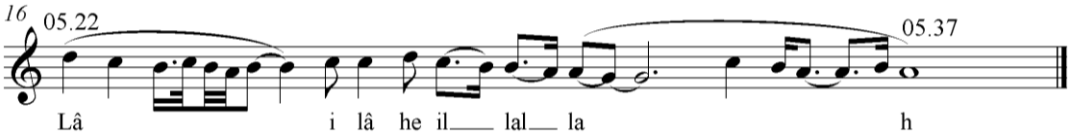
Ezanın beşinci [sabah salâsı] bölümünün birinci cümlesi 11 saniyelik bir ezgi ile icra edilirken, 7 saniye nefes zamanı bırakıldıktan sonra ilk cümlen yine ikinci tekrarında 13 saniyelik bir sürede tamamlanmıştır.



Nota 77

Ebuzer GÖKÇE sabah ezanı icrasının Nota 77'de verilmiş olan altıncı bölümünde rast perdesini kullanarak icraya başlamış olup beşinci bölümde kullandığı neva perdesini hicaz yaparak geleneksel bir yaklaşım içerisinde var olan saba makamına dönüş yapmıştır. İlgili bu bölümün icrası günümüz müezzinlerinin de başvurduğu ezgisel ve tartımsal yapıya uygunluk göstermektedir. GÖKÇE bu bölümde saba makamını kendine has nağmeleriyle işleyerek özgünlüğünü korumaktadır. Süre açısından altıncı bölümün cümlelerinin durumu ve nefes zamanı aşağıdaki gibidir:

Ezanın altıncı bölümü 12 saniyelik bir ezgi ile icra edilirken, aşağıda Nota 78'de verilen yedinci bölüme geçmeden önce 4 saniyelik nefes zamanı bırakılmıştır



Nota 78

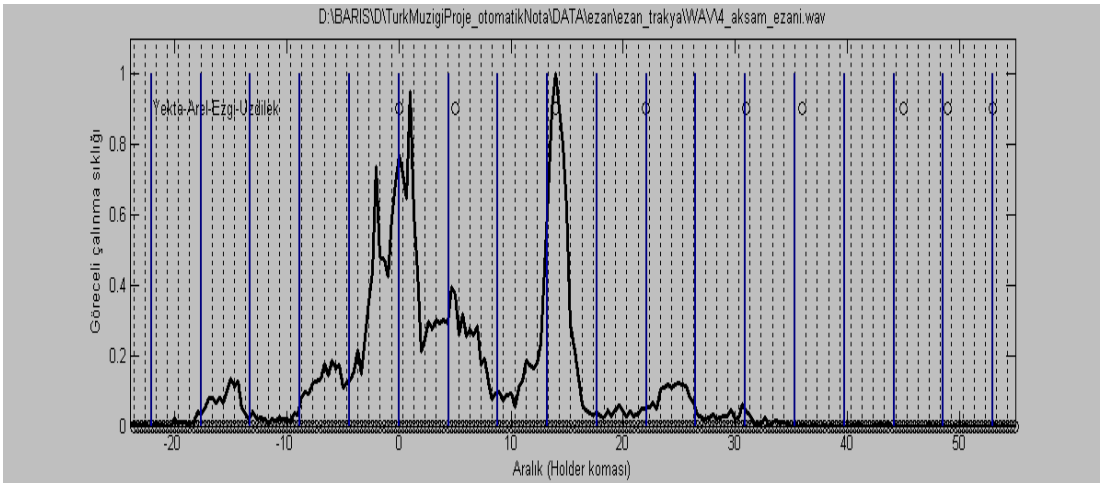
Ebuzer GÖKÇE sabah ezanı icrasının Nota 78'de verilmiş olan yedinci ve son bölümünde saba makamı seyri içerisinde kalarak kendine özgü güçlü gırtlak nağmeleri ve süslemelerine devam etmiş ve günümüz icralarına benzer bir okuyuş tavrı içerisinde makamın karar perdesi olan dügâh perdesinde sabah ezanı icrasını tamamlamıştır. GÖKÇE bu bölümün icrasında 15 saniyelik bir süre harcamıştır.

3.1.3.4 Ebuzer GÖKÇE'nin İcra Ettiği Akşam Ezanı Kaydından Elde Edilen Bulgular

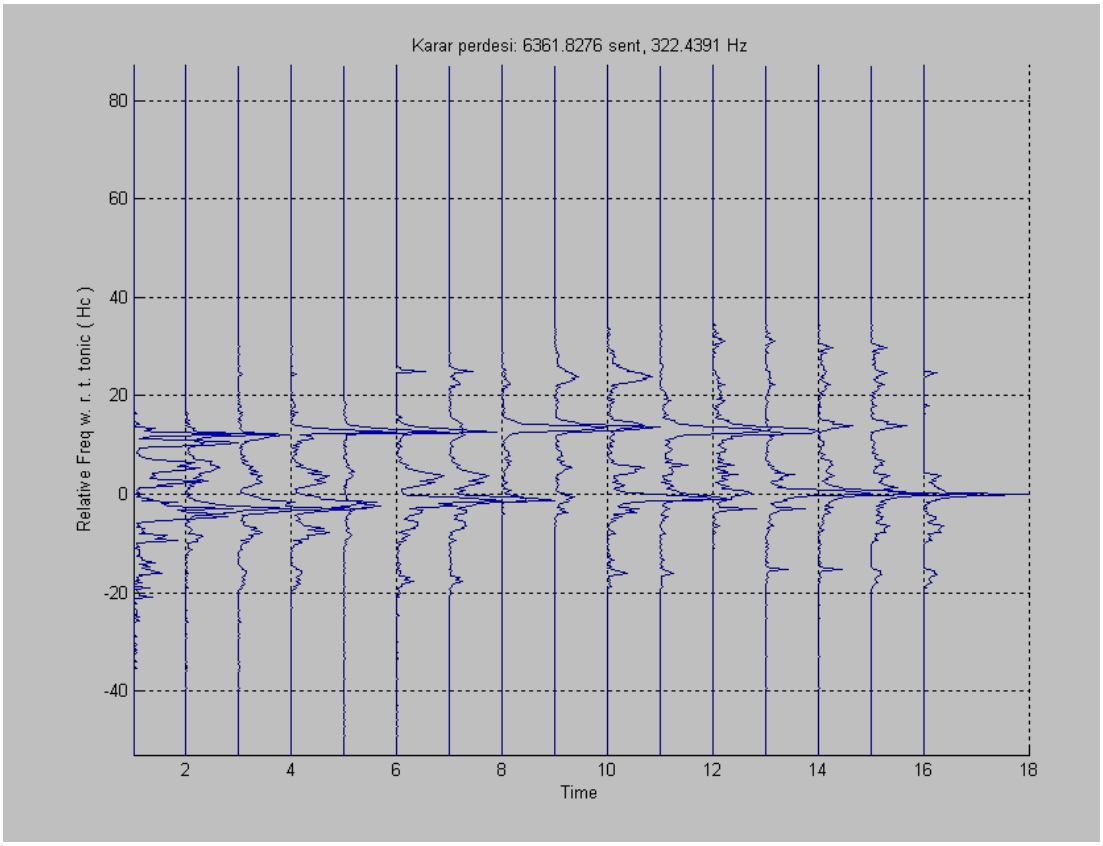
Bu kısımda Abdullah YİĞİT'e ait sabah ezanı icrasının sayısal veri çözümleme programından ve nota dökümlerindeki bulgulardan ortaya çıkan makam, seyir ve icra üsluplarının çözümlenmesine kesitler halinde yer verilmektedir.

Ebuzer GÖKÇE'nin 23.01.2013 tarihinde kayıt altına alınan sabah ezanı icrası histogram 11, histogram 12 ve melograf 6'de verilmiştir. Bu kayıt TÜBAP 2012/193 projesinin bir sonucu olarak elde edilmiştir. Söz konusu kaydın nota çözümlemeleri Nota 79, 80, 81, 82, 83, 84 ve 85' de gösterilmiştir.

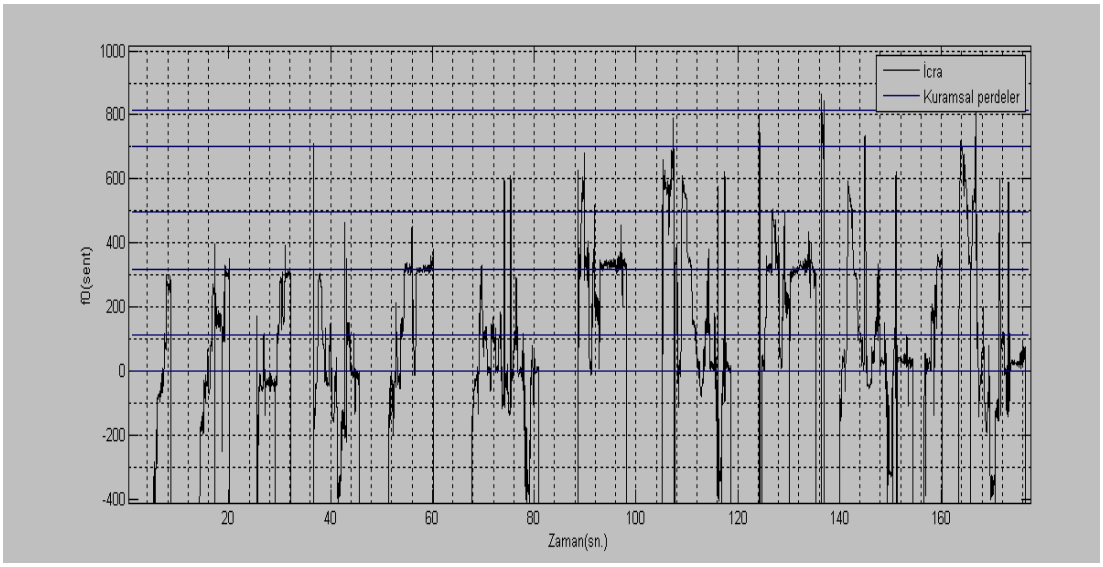
Histogram 11 Ebuzer Gökçe Akşam Ezanı
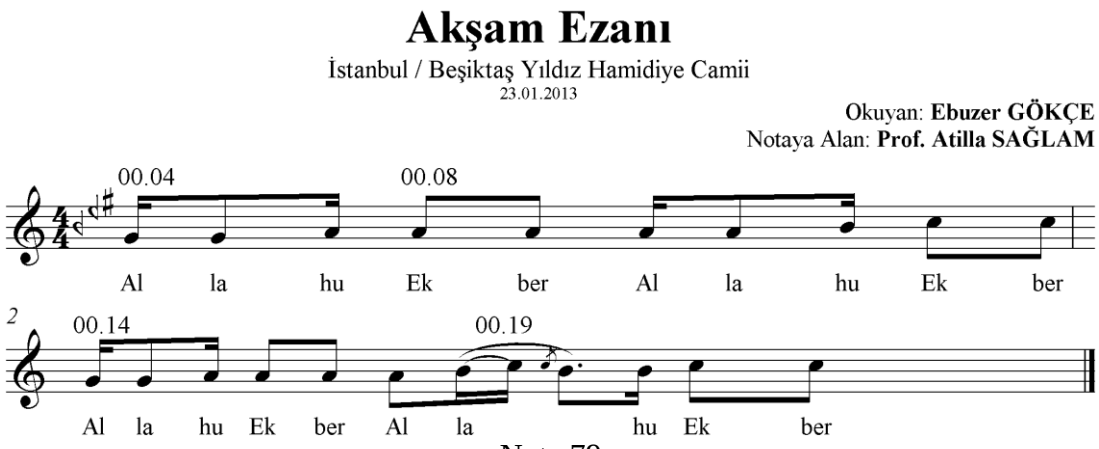


(Zaman)Histogram 12 Ebuzer Gökçe Akşam Ezanı



Melograf 6 Ebuzer Gökçe Akşam Ezanı
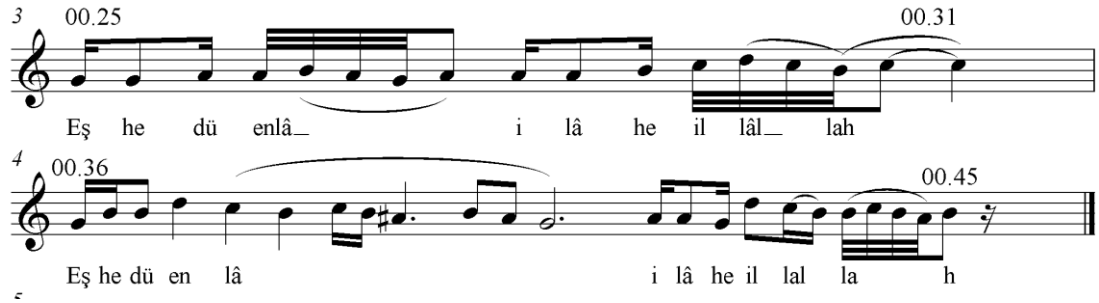


Nota / Ebuzer GÖKÇE "Akşam Ezanı" Kaydının Nota Dökümü[81]



Nota 79

Ebuzer GÖKÇE'nin icra ettiği akşam ezanın toplam süresi nefes süreleri ile birlikte 2,52 dakikadır. Bu sürenin 15 saniyesi Nota 79'da akşam ezanının ilk bölünün icrası olarak verilmiştir. GÖKÇE ilk cümlede ezginin seyrini rast tabanlı oluşturmuş ve segâh makamına vurgu yapan segâh perdesini çok kullanmayarak ve çargâh perdesinde karar verme yönelimi ile günümüzde okunmakta olan ezanların segâh makamını ortaya koyan ezgisel seyrinden ayrıldığı görülmektedir.
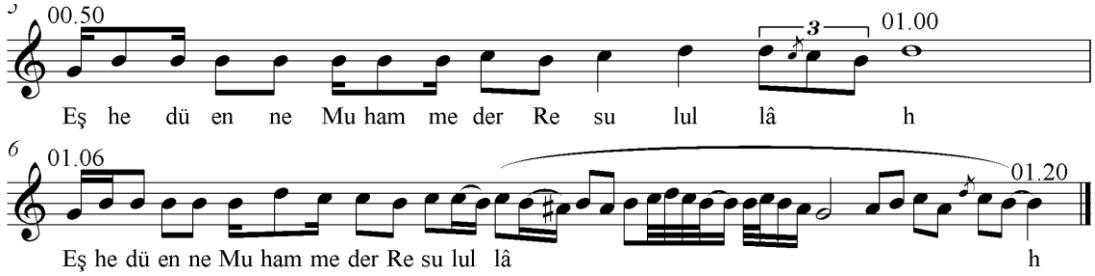


Nota 80

GÖKÇE'nin akşam ezanı icrasının Nota 80'de verilen ikinci bölümündeki ezgi süre bakımından 20 saniye olup ezgisel seyrin ve ses sınırının genişletilerek geliştirildiği bir çargâh kararlı ilk ezgi ile yerinde rast 5'lisini keskin bir biçimde işlediği görülmektedir. GÖKÇE ikinci ezgide ise rast perdesini kullanmış ve hemen

[81] Ek 11'de ilgili ezan notasının tam dökümüne ulaşabilirsiniz.

ardından ezgiyi net segâh makamı seyri içerisinde işlemiştir**.** Süre açısından bölümün ikinci cümlesinin durumu ve nefes zamanı aşağıdaki gibidir:
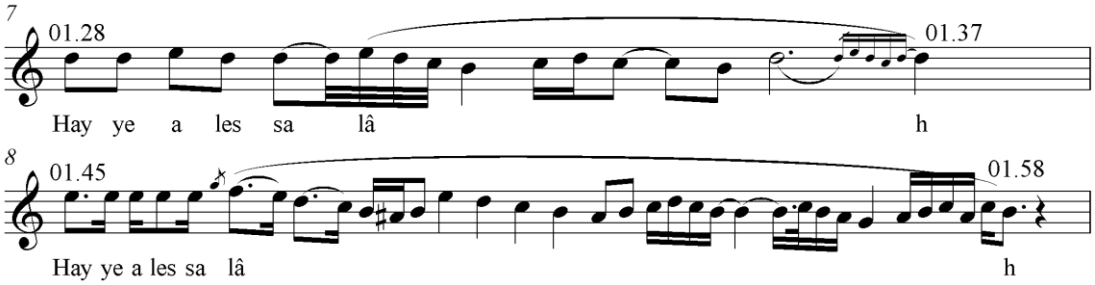
Ezanın dördüncü bölümünün birinci cümlesi 6 saniyelik bir ezgi ile icra edilirken, 5 saniye nefes zamanı bırakıldıktan sonra ilk cümle yine ikinci kez tekrarlanarak 9 saniyelik bir sürede tamamlanmaktadır



Nota 81

GÖKÇE'nin akşam ezanı icrasının Nota 81'de verilen üçüncü bölümündeki ezgi süresi 30 saniyedir. Birinci cümledeki ezginin seyri rast tabanlı olmasına rağmen segâh makamına vurgu yapan segâh perdesinin vurgulanması ve neva perdesinde karar verme yönelimi doğrultusunda günümüzde icra edilmekte olan akşam ezanlarından ayrılmaktadır. GÖKÇE cümlenin tekrarında yine ilkinde olduğu gibi rast-segâh perdeleri arasında icraya başlamış, kendine özgü gırtlak nağmeleri ve süslemeleri ile segâh perdesinde karara yönelerek segâh makamını işleyen bir icra uygulaması ortaya koymaktadır. Süre açısından üçüncü bölümün cümlelerinin durumu ve nefes zamanı aşağıdaki gibidir:
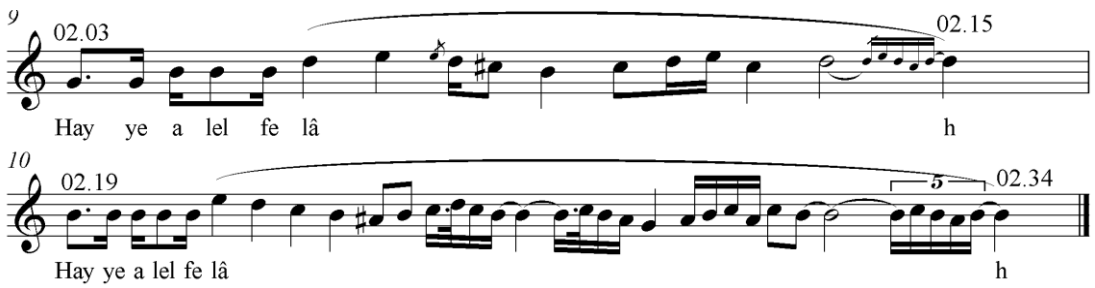
Ezanın dördüncü bölümünün birinci cümlesi 10 saniyelik bir ezgi ile icra edilirken, 6 saniye nefes zamanı bırakıldıktan sonra ilk cümle yine ikinci kez ezgisel olarak 14 saniyelik bir sürede tamamlanıyor.



Nota 82

GÖKÇE'nin Nota 82'de verilen akşam ezanı icrasının dördüncü bölümünün birinci cümlesindeki toplam ezgi süresi 30 saniyedir. Birinci cümledeki ezginin seyri makamın güçlü perdesi olan neva ile başlangıç göstererek yine neva perdesinde karar verme yönelimi oluşturmuş, cümle tekrarında başlangıçta dik hisar perdesini vurgulayarak icraya devam etmesi ve sonunda da segâh perdesinde karara gitmesi segâh makamını ortaya koyan icra uygulaması olarak değerlendirilebilir. Birinci cümlede dik hisar ile başlayan *"Hayye a-le's salâh"* cümlesinde "*lah"* hecesindeki kendine özgü olan nağmesi sırasında segâh ve dik hisar arasında yaptığı T4'lü günümüz icralarında sıkça kullanılmakta olan atlayış olması bakımından önemlidir. Süre açısından üçüncü bölümün cümlelerinin durumu ve nefes zamanı aşağıdaki gibidir:
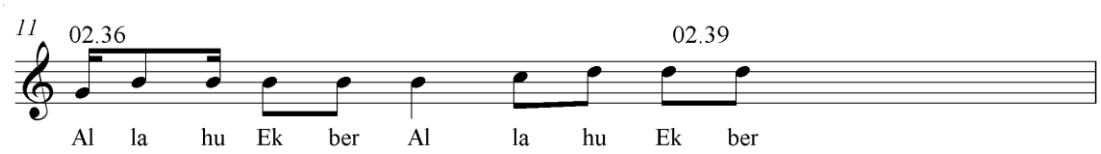
Ezanın dördüncü bölümünün birinci cümlesi 9 saniyelik bir ezgi ile icra edilirken,8 saniye nefes zamanı bırakıldıktan sonra ilk cümle yine ikinci kez ezgisel olarak 13 saniyelik bir sürede tamamlanıyor.



Nota 83
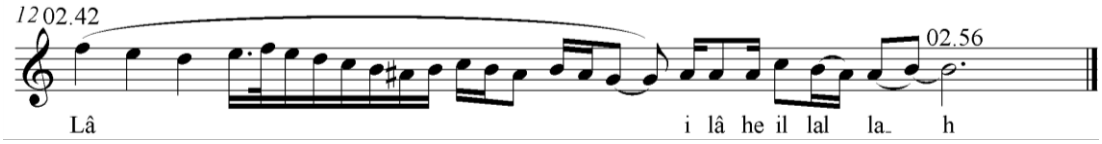
GÖKÇE'nin akşam ezanı icrasının Nota 83'de verilen dördüncü bölümünün ikinci cümlesindeki toplam ezgi süresi 30 saniyedir. GÖKÇE'nin ikinci cümle icrası toplam süre, nota, tartım ve ezgisel işleyiş bakımından birinci cümledeki icrasından farkındalık göstermektedir. Bu farkındalık ikinci cümledeki birinci *"Hayye a'lel-felâh"* hemde ikinci *"Hayye a'lel-felâh"* cümlelerinin başlangıcındaki pestleşmelerde görülebilir –rast perdesi ve segâh perdesi-. Süre açısından bölümün ikinci cümlesinin durumu ve nefes zamanı aşağıdaki gibidir:

Ezanın dördüncü bölümünün birinci cümlesi 12 saniyelik bir ezgi ile icra edilirken,4 saniye nefes zamanı bırakıldıktan sonra ilk cümle yine ikinci kez ezgisel olarak 15 saniyelik bir sürede tamamlanıyor.



Nota 84

GÖKÇE'nin akşam ezanı icrasının Nota 84' de verilen beşinci bölümündeki ezgi süresi 3 saniye olup, gelenekte yer alan ve genellikle günümüz tüm uygulayıcılarının başvurduğu rast tabanlı bir giriş oluşturması ve basit tartımsal kimlik içermesi bakımından günümüz icralarına uygunluk göstermektedir.



Nota 85

Ebuzer GÖKÇE akşam ezanı icrasının Nota 85'de verilmiş olan altıncı ve son bölümünde geleneksel yaklaşımdan uzaklaşarak Türk Sanat musiki tavrına hâkim bir okuyuş gerçekleştirmiştir. GÖKÇE bu bölümde segâh makamını kendine özgü gırtlak nağmeleri ile süsleyerek yorumlamış ve makamın kararı olan segâh

perdesinde icrasını tamamlamıştır. GÖKÇE cümlenin genelinde toplam süre olarak 14 saniyelik zaman harcamıştır.

3.1.3.5 Ebuzer GÖKÇE'nin İcra Ettiği Cenaze ve Cuma Salat-u Selam Musikisinden Elde Edilen Bulgular

Bu kısımda Bursa / Ulu Cami Müezzin Kayyımı Abdullah YİĞİT'den 06.02.2013 tarihinde TÜBAP kapsamında 2012 / 193 sayılı projenin saha çalışmasında kayıt altına alınan "Salât-u selam" icrası makamsal seyir özelliklerinin Türk musikisi kuramına göre açıklanmasına ve yine günümüzde uygulanmakta olan Salât-u selam icralarına yönelik mülakat görüşlerinde ortaya çıkan bulgulara yer verilmiştir.

Ebuzer GÖKÇE' den tespit edilen ve ilgili tezimizin ek kısmında verdiğimiz ses cd' si için stüdyo ortamında icra ettiği Salât-u selam uygulaması günümüzde -Cuma günlerinde ve Cenaze ilânlarında- uygulanmakta olan Salât-u selam icraları ile benzerlik göstermektedir. Kendisine yöneltilen "-Günümüzde uygulamakta olduğunuz ve bildiğiniz Salât-u selam musikisi icraları nelerdir? Örnek olarak her birini seslendirebilir misiniz?" sorusuna cevaben sadece iki salât-u selam bildiğini ifade etmiştir. Bu salât-u selamlarından birini Cuma günlerinde ve cenaze ilanlarında minareden verirken diğerini de dini özel gün ve gecelerde cami içinde veya dışındaki ibadet meclislerinde cumhur halinde icra ettiklerini belirtmiştir. GÖKÇE; Cuma günlerinde ezandan önce ve cenaze ilanlarından önce verdiği salât-u selamı "Hatip Zâkiri Hasan Efendiye" ait Dilkeşhaveran makamında bestelenmiş sabah salât-u selamının metnine doğrudan bağlı kalarak hüseyni ve hüzzam gibi makamlar kullanarak doğaçlama bir şekilde seslendirmektedir. GÖKÇE; Cuma salâsını hüseyni makamında verirken, cenaze salâsını da hüzzam makamında vermektedir. Cuma salâsını hüseyni makamında vermesinin nedenini daha sonra okuyacağı öğle ezanı uşşak makamında olacağı için yakın makam tercih ettiğini ve böylelikle insanların kulağına daha hoş bir ezgi duyulacağını belirtmiştir. Cenaze salâsını da hüzzam

makamında icra etmesinin nedenini de insanlar üzerinde daha acıklı ve hüzünlü bir etki bıraktığı için bu makamı tercih ettiğini ifade etmiştir.

GÖKÇE'nin diğer bildiği sâlat-u selam Buhurizâde Mustafa ITRİ Efendi'nin Segâh makamında bestelemiş olduğu Salât-u Ümmiye olarak bilinen salât-u selamıdır. GÖKÇE bu salânın bestesinin kime ait olduğunu bilmezken icrayı besteye bağlı kalarak okuması da önemlidir. GÖKÇE bu salâyı dini özel gün ve gecelerde camii içerisinde veya cami dışındaki törensel veya zikirsel uygulamalarda cumhur olarak seslendirdiklerini ifade etmektedir. Ebuzer GÖKÇE stüdyo kaydındaki icrasında Cuma salâsını hüseyni; cenaze salâsını da hüzzam makamlarında icra etmiştir. (Bkz. Ek 13)

3.1.4 Uzman Mehmet Kemiksiz İle Yapılan Görüşme Metinlerinden Elde Edilen Bulgular

Bu kısımda Türk Din musikisi uzman icracısı ve uzman öğreticisi Mehmet KEMİKSİZ ile Edirne/Bursa ve İstanbul illerinde gerçekleştirilen "Ezan ve Salât-u selam" kayıtlarına yönelik yapılan görüşmenin ve bu görüşme sonucunda ortaya çıkan görüşme metninin dört alt başlık içerisinde çözümlenmesi ile elde edilen bulgulara yer verilmiştir. Bu bulgular 10.06.2013 tarihinde TÜBAP 2012/193 nolu projesi kapsamında gerçekleştirilen görüşmenin sonucu olarak elde edilmiştir.

3.1.4.1 Üç Ezan Okuyucusunun Sabah Ve Akşam Ezanı İcralarına Yönelik Değerlendirme

Mehmet KEMİKSİZ'in üç müezzinin icra ettiği sabah ve akşam ezanı icralarına yönelik yapmış olduğu değerlendirmeleri doğrultusunda çözümlemesi yapılan bulgular aşağıdaki gibidir:

Müezzinlerin birbirine benzer icra ve üslup tavırları bulunmaktadır.

Ezan icraları sırasında her üç müezzinde -musikide İstanbul ağzı olarak tabir edilen kaynağını Osmanlı'daki Enderun yapılanmasından alan olan söyleyişi taklit etmeye çalıştıkları fakat başarılı olamadıkları- doğdukları yerin yerel ağız tavırlarını kullanmaktadırlar.

İlgili müezzinlerin dini musikide yapılmaması gerekli olan çene çarpması (yanlış keriz[82] uygulaması) tekniğini kullanmaları icralar sırasında uygulayıcıların gelenekten uzaklaşmasını sağlamaktadır. İlgili üç müezzinde ezanın bazı bölümlerinde zaman zaman geleneksel okuyuştan uzaklaşarak güncel sanat musikisine yönelim göstermeleri buna bağlanabilir.

Müezzinlerin yeterli düzeyde meşk geçmişleri bulunmadığı için taklit yoluna yönelmiş olmaları uyguladıkları icralardan anlaşılmaktadır.

Üç müezzininde sabah ezanının sabah salâtı –*"es-salâtü hayrum minen nevm"*- kısmında yapmış oldukları hüseyni-uşşak makam arası geçkilerin yerinde olduğu değerlendirilmektedir. Ancak geçmiş dönem Osmanlılarda bu geçkinin genellikle dilkeşhaveran[83], dügâh ve beyâti makamlarında yapılması söz konusudur.

-Yapılan dış ezan kayıtlarının değerlendirilmesinde- üç müezzinin beş gün süreyle okudukları sabah ve akşam ezanı icralarında kalıplaşmış ezgi tutumu sergileyerek, makamsal hiçbir değişikliğe gitmeden aynı seyirde aynı ezanları icra ettikleri söz konusudur.

KEMİKSİZ'e göre okunacak olan ezanlar her gün değişik makam ve seyirlerde değişik ezgiselliklerde icra edilmelidir. Ezan okurken makam sınırlamasının olmaması gerektiği görüşündedir.

[82] Musikide sesi ile gereksiz eğlenti yapma anlamında kullanılmaktadır.
[83] Sabah ezanındaki "es-salâtü hayrum minen nevm" kısmı dilkeşhaveran sabah salâtı olarak da anılmaktadır.

KEMİKSİZ örnek olarak değişik makam ve değişik geçkilerden oluşan bir ezan örneği sunmuştur (Bkz: Ek 13).

3.1.4.2 Üç Salâ Okuyucunun İcralarına Yönelik Değerlendirme

Mehmet KEMİKSİZ'in üç müezzinin icra ettiği salât-u selam icralarına yönelik yapmış olduğu değerlendirmeleri doğrultusunda ortaya çıkan bulguların çözümlemesi aşağıdaki gibidir:

Salâ veya salât musikisi olarak adlandırılan Hz. Peygamber s.a.v.' e övgü dolu sözlerle selam göndermek ve O'ndan şefaat dilemek; kutsal kitap Kuran-ı Kerim'de geçen "*Şüphesiz Allah ve melekleri Peygamber'e salât ediyorlar. Ey iman edenler! Siz de ona salât edin, selâm edin."* (Ahzab:56) ayeti dayanağı ile Osmanlı kültüründe ortaya çıkmış önemli bir Türk din musikisi türü olduğunu belirtmektedir. Bu önemin neticesinde birçok Türk musikişinasın birçok salât-u selam bestelediğini fakat günümüzde genel anlamda sadece Buhurizâde Mustafa Itri Efendi'nin ve Hatip Zâkiri Hasan Efendi'nin bestelerinin güncelliğini koruduğunu ifade etmektedir. KEMİKSİZ üç müezzinin ve hatta günümüz müezzinlerinin salâ uygulamalarında asıl olan bestesi Hatip Zâkiri Hasan Efendi'ye ait olan Dilkeşhaveran sabah salât-u selamını icra etmeye çalıştıklarını ancak sadece bestenin metnine bağlı kalarak farklı makamlarda doğaçlama olarak icra ettikleri salânın geleneksel –Osmanlı Enderun uygulamalarından uzak- yaklaşımdan uzak güncel sanat musikisi üslup ve tavrı kullandıklarını belirtmektedir.

3.1.4.3 Diğer İslâm Ülkeleri ve Türkiye'deki Ezan Ve Salâ Uygulamalarının Karşılaştırılması

KEMİKSİZ'in "diğer İslâm ülkeleri ve Türkiye'deki ezan ve salât-u selam uygulamalarına" yönelik görüşlerinin bulguları aşağıdaki gibidir:

Arap ülkelerinde özellikle de Arabistan'da uygulanmakta olan ezan icralarının ülkemizdeki ezan icralarıyla kıyaslanamayacak derecede kötü olduğu belirtilmektedir. İcra edilen ezan, musikiden olabildiğince uzaklaştırılarak sadece metnin ön planda olduğu bir icra üslubuyla Hz. Peygamber efendimizin sünnetinden kopartılmak istenircesine tek düze bir ezgi ile okunduğu ifade edilmektedir[84]. Arabistan'da Osmanlı ekinine ve geleneğine karşı oluşmuş olumsuz bir yaklaşım söz konusudur. Bu yaklaşım kendini özellikle dini meselelerde göstermektedir. Ezan ve salâ(t) Müslüman Türkler elinde özellikle de Osmanlılarda –özellikle halifelik makamının Osmanlılara geçmesinden sonra- musiki sanatı halini alarak gelişim göstermiştir. Bu durumunda Araplar arasında öfkeye dönüşmesinden doğan milliyetçilik düşüncesi içerisinde Osmanlı geleneğini ve ekinini dışlama, istememe neticesinde ezanı Türk/Osmanlı makamları ve ezgileri ile okumama girişimlerine sebebiyet vermiş doğal bir sonuç olarak nitelendirilebilir. Türk salâ bestelerini bilmemeleri ve bunun sonucunda da icra etmemeleri bu nedenden kaynaklı olduğu değerlendirilebilir.

[84] Hz. Bilâl-i Habeşi r.a. hadis ve icmâ kaynaklarında güzel ve gür bir sese sahip ilk müezzin olarak ifade edilmekte olup ilgili bu dayanağın günümüz ezan uygulamaları sırasında musikiden yararlanılması hususunda örnek olabilecek bir olay olması bakımından da önemlidir.

BÖLÜM IV

4 SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu bölümde iki tür olarak toplanan verilerin çözümünden elde edilen bulguların sonuçlarına yer verilmektedir.

İlk tür veriler "Edirne/Bursa/İstanbul illerinde selâtin camilerinde –Selimiye camii, Ulu camii, Yıldız Hamidiye camii- görev yapan üç müezzinin –Mesut KURBANİ, Abdullah YİĞİT, Ebuzer GÖKÇE- sabah ve akşam ezanları icraları ve salât-u selam icralarını kayıt altına alınarak incelenmesi, kayıt altına alınan ezanların nota diktesine dayalı çözümlemeleri sonucunda elde edilen verilerden bir takım bulgulara ulaşılmış ve bu bulgulardan sonuçlar elde edilmiştir.

İkinci tür verilerde ise icra kayıtları elde edilen üç müezzin ile yapılan görüşmelerden ve Türk din musikisi uzman icracısı ve yetiştiricisi Mehmet KEMİKSİZ ile yapılan görüşmelerden elde edilen verilerden ortaya çıkan bulgulara ilişkin sonuçlar elde edilmiştir.

İlgili bu çalışmalar TÜBAP 2012/193 No'lu proje desteği ile gerçekleştirilmiştir.

4.1 Üç Müezzinin Sabah Ezanı İcralarına Yönelik Sonuçlar

Bu kısımda üç müezzinin sabah ezanının nota diktesinde ortaya çıkan bulguların sonuçlarına yer verilmektedir.

4.1.1 Birinci Bölüm İcrasının Sonuçları

Çizelge 1'de görüldüğü gibi (Bkz.Ek 12) KURBANİ ve GÖKÇE'nin rast perdesini kullanarak ezan icrasına başladığı görülürken YİĞİT acemaşiran perdesini kullanarak icraya başladığı görünmektedir.

Her üç müezzinin de saba makamının güçlü perdesi olan çargâh perdesinde ilk cümle kararı vermeleri ve saba makamın seyrini kullanma bakımından benzerlik göstermektedirler.

Harcanılan zaman bakımında ezanın ilk cümlesinde her üç müezzininde 3 saniye süre ile eşit zaman kullandığı görülürken kullandıkları nefeslerde ve cümlenin ikinci tekrarlarında ise farklı süre harcanmıştır. İlk cümlede Abdullah YİĞİT'in kullandığı acemaşiran perdesi dışında üç müezzinde saba üçlüsü sınırlarında kalmıştır.

4.1.2 İkinci Bölüm İcrasının Sonuçları

Çizelge 2'de (Bkz. Ek 12) her üç müezzinde rast perdesini kullanarak ikinci bölüm icrasına başladığı görülmektedir.

İlk cümlede harcanılan zaman bakımından Abdullah YİĞİT ve Ebuzer GÖKÇE 15'er saniye süre zaman harcarken Mesut KURBANİ'de bu sürenin 18 saniye olduğu görülmektedir.

İlk cümleden sonra aldıkları nefes süreleri ve ikinci cümle tekrarlarında harcadıkları zaman her üç müezzinde de farklıdır.

4.1.3 Üçüncü Bölüm İcrasının Sonuçları

Çizelge 3'de görüldüğü gibi (Bkz. Ek 12) her üç müezzinde rast perdesini kullanarak üçüncü bölüm icrasına başlamaktadır.

Üç müezzinde sabah ezanı icrasının üçüncü bölümünde gelenekte yer alan ve genellikle tüm müezzinlerin başvurduğu bir ezgisel yapı ve tartımsal kimliği takip ederek, saba makamının doğal seyri işlemektedir.

"Eşhedü enne Muhammeder Resulullah" cümlesinin birinci ve ikinci tekrarındaki *"lah"* hecesinde KURBANİ'ye ait özgün bir gırtlak nağmesi ile karşılaşılmaktadır. Birinci tekrardaki *"lah"* hecesine düşen nota, süre, nağme ve süsleme ile ikinci "*lah"* hecesine düşen nota, süre, nağme ve işleyişi arasında fark vardır.

"Eşhedü enne Muhammeder Resulullah" cümlesinin birinci ve ikinci tekrarındaki *"lah"* hecesinde YİĞİT'e ait özgün bir gırtlak nağmesi ile karşılaşılmaktadır. Birinci tekrardaki *"lah"* hecesine düşen nota, süre, nağme ve süsleme ile ikinci "*lah"* hecesine düşen nota, süre, nağme ve işleyişi arasında fark vardır.

GÖKÇE; *"Eşhedü enne Muhammeder Resulullah"* cümlesinin birinci tekrarında rast perdesini kararlılık ile kullanmış ve ilk cümlenin kararını da çargâh perdesinde bırakarak saba makamı saf ve basit bir ezgisellik içerisinde duyurmuştur. Birinci ve ikinci tekrarındaki *"Resulullah"* sözcüğünün *"lah"* hecesinde GÖKÇE'ye ait özgün bir gırtlak nağmesi ile karşılaşılmaktadır. Bununla birlikte birinci tekrardaki *"lah"* hecesine düşen nota, nağme ve süsleme ile ikinci "*lah"* hecesine düşen nota, nağme ve işleyişi karşılaştırıldığında aralarındaki fark süre olarak karşımıza çıkmaktadır.

KURBANİ; ezanın üçüncü bölümünün birinci cümlesinde 15 saniyelik bir ezgi ile icra edilirken, 3 saniye nefes zamanı bırakıldıktan sonra ilk cümle yine ikinci kez ezgisel olarak tekrarlanırken bu kez 18 saniyelik bir süre harcamaktadır.

YİĞİT: ezanın üçüncü bölümünün birinci cümlesinde 17 saniyelik bir ezgi ile icra edilirken, 8 saniye nefes zamanı bırakıldıktan sonra ilk cümle yine ikinci kez ezgisel olarak tekrarlanırken bu kez 15 saniyelik bir süre harcamaktadır.

GÖKÇE: ezanın üçüncü bölümünün birinci cümlesinde 20 saniyelik bir ezgi ile icra edilirken, 7 saniye nefes zamanı bırakıldıktan sonra ilk cümle yine ikinci kez ezgisel olarak tekrarlanırken bu kez 23 saniyelik bir süre harcamaktadır.

4.1.4 Dördüncü Bölüm İcrasının Birinci Cümle Sonuçları

Çizelge 4'de görüldüğü gibi (Bkz. Ek 12) KURBANİ sabah ezanı icrasının dördüncü bölümünün birinci cümlesi ve tekrarında saba makamı ses dizisi ve ses sınırlarını nitelikli bir ezgisellik içerisinde göstermektedir.

YİĞİT sabah ezanı icrasının dördüncü bölümünün birinci cümlesinde gelenekte yer alan ezgisel bir yapı ve tartımsal kimliğe bağlı kalmıştır.

GÖKÇE sabah ezanı icrasının dördüncü bölümü itibari ile kendine özgü nağme ve süsleme tavrı ile geleneksel yaklaşımdan ve günümüz uygulamalarından ayrılmaktadır.

KURBANİ birinci cümledeki icrasında *"salâh"* sözcüğünün *"lâh"* hecesi ile nim hicaz (saba perdesi) perdesinin üzerinde ve altında gelişen bir seyir işlemiştir.

YİĞİT birinci cümledeki icrasında saba makamı seyri içerisinde *"salâh"* sözcüğünün *"lâh"* hecesi ile acem perdesine dayanan meyan uygulamıştır. Makamın

kararı olan dügâh perdesine inerken de kendine özgü uyguladığı çarpma perdelerle güçlü gırtlak nağmeleri kullanmıştır.

GÖKÇE birinci cümledeki icrasında saba makamı seyri içerisinde *"salâh"* sözcüğünün *"lâh"* hecesi ile güçlü perde çevresinde meyan uygulamış ve burada yaptığı kendine özgü gırtlak nağmeleri ile bir sonraki tekrardaki şehnaz perdesine ulaşacak olan meyana ön hazırlık yapmıştır

KURBANİ ikinci ezgide alışık olunmayan bir uşşak geçki kullanmıştır. Ancak kullandığı bu geçkinin bilinçsiz tizleşmeden doğan bir geçki olduğu değerlendirilebilir.

KURBANİ ezanın dördüncü bölümünün birinci cümlesinde 20 saniyelik bir ezgi ile icra etmiş ardından da 4 saniye nefes zamanı bıraktıktan sonra ilk cümleyi yine ikinci kez ezgisel olarak tekrar ederken bu kez de 16 saniyelik bir süre harcamıştır.

YİĞİT ezanın dördüncü bölümünün birinci cümlesinde 19 saniyelik bir ezgi icra ederken, 7 saniye nefes zamanı bırakmış sonra ilk cümle yine ikinci kez ezgisel olarak tekrarlanırken bu kez 16 saniyelik bir süre harcamıştır.

GÖKÇE ezanın dördüncü bölümünün birinci cümlesinde 24 saniyelik bir ezgi ile icra etmiş ve 8 saniyelik bir nefes zamanı bırakıldıktan sonra ilk cümleyi yine ikinci kez ezgisel olarak tekrarlanırken bu kez 25 saniyelik bir süre harcamıştır.

4.1.5 Dördüncü Bölüm İcrasının İkinci Cümle Sonuçları

Çizelge 5'deki gibi (Bkz. 12) KURBANİ'ni sabah ezanı icrasının dördüncü bölümünün ikinci cümlesinde beşinci bölümdeki sabah salâtına bağlantı ezgisi ve buna uygun bir makamsal seyir ortaya koymuştur.

YİĞİT sabah ezanı dördüncü bölümünün ikinci cümlesinde saba makamı seyri içerisinde geleneksel icra uygulamasından uzaklaşarak Türk Sanat Musikisi icra tavrı ile yine kendine özgün nağme ve süslemeleri kullanmıştır.

GÖKÇE icraya başlarken makamın güçlü perdesi olan çargâh perdesini kullanmıştır. Kendine özgü bu tavrı alışılmışa gelmiş günümüz icralarından farklılık göstermektedir. GÖKÇE bu bölümde geleneksel yaklaşımdan uzaklaşarak Türk Sanat musikisi tavrında bir üslup edinmiştir.

KURBANİ bu cümlede saba makamının gelenekteki kullanımından farklı olarak ikinci ezgi seyrinde acem perdesinden dügâh perdesine uzanan üst bölge ezgisi kullanmıştır. KURBANİ'nin bu uyguladığı seyir acem makamı çeşnisine yol açmaktadır. Ayrıca KURBANİ dördüncü bölüm icrasının sonunu uşşak geçki ile bitirmesi beşinci bölüm için köprü niteliği taşımaktadır.

YİĞİT ikinci tekrardaki *"lah"* hecesinin son vuruşlarında dügâh makamına zirgüle perdesi ile geçki yaparak kararı beşinci bölümdeki sabah salâtı bölümüne geçmeden öncesi dügâh ile bitirmiştir.

KURBANİ ezanın dördüncü bölümünün birinci cümlesinde 19 saniyelik bir süre harcamış ardından 5 saniye nefes zamanı bıraktıktan sonra ilk cümleyi yine ikinci kez tekrarlarken yine 22 saniyelik bir süre harcamıştır.

Bu durum YİĞİT' de de şu şekildedir: ezanın dördüncü bölümünün ikinci cümlesi 19 saniyelik bir ezgi ile icra edilirken, 6 saniye nefes zamanı bırakıldıktan sonra ikinci cümle yine ikinci kez tekrarlanmış ve yine 19 saniyelik eşit bir süre harcanmıştır.

GÖKÇE'de ise birinci cümle 24 saniyelik bir ezgi ile icra edilirken, 10 saniye nefes zamanı bırakıldıktan sonra ikinci kez tekrarında da bu kez 22 saniyelik bir süre harcanmıştır.

4.1.6 Beşinci Bölüm İcrasının Sonuçları [Sabah Salâsı]

Çizelge 6'da görüldüğü gibi (Bkz. 12) Mesut KURBANİ sabah ezanı icrasının beşinci [sabah sâlası] bölümünde kullanmış olduğu hüseyni ailesinden olan geçkinin gelenekte yer alan yaklaşımdır. Birinci cümlede bu nitelik açıkça ortaya çıkmaktadır. KURBANİ ikinci tekrarda ise gelenekte işlenen uşşak, hüseyni, dilkeşhâveran makamlarına yönelik bir işleme yapmıştır. KURBANİ beşinci bölümün ikinci cümlesinde uşşaklı icradan kısa bir sürede sıyrılarak saba makamına dönüş yapmıştır.

YİĞİT icrasında gelenekte yer alan okuyuştan uzaklaşarak saba makamı seyri içerisinde kalmış ve Türk sanat musikisi tavrında bir okuyuş gerçekleştirmiştir. YİĞİT cümle tekrarında ezgiye acem perdesini kullanarak başlamış ve hemen sonra saba makamında dügâh perdesinin oktavını kullanmıştır. YİĞİT icrasının birinci cümlesinde 14 saniyelik bir süre kullanmış ardından da 2 saniye nefes zamanı bırakarak cümlenin ikinci tekrarında 17 saniyelik bir süre harcamıştır.

GÖKÇE bu bölüm icrasında gelenekte ve günümüz müezzinlerinde görülmekte olan makamsal, ezgisel ve tartımsal bir kimlik kullanmıştır. GÖKÇE birinci cümle itibari ile uşşak makamı seyrinde icrasına devam etmiştir. GÖKÇE icrasının birinci cümlesinde neva perdesinde, tekrarında ise segâh perdesinde karar veren kalışlar gerçekleştirmiştir. Bu kalışlar günümüz icra uygulamalarında pek tercih edilmemektedir. Süre açısından bu bölümün cümlelerinin durumu ve nefes zamanı şu şekildedir: birinci cümle 11 saniyelik bir ezgi ile icra edilirken, 7 saniye nefes zamanı bırakıldıktan sonra ilk cümle yine tekrarında bu kez 13 saniyelik bir süre harcanmıştır.

4.1.7 Altıncı Bölüm İcrasının Sonuçları

Çizelge 7'de görüldüğü gibi (Bkz. Ek 12) Mesut KURBANİ icraya rast ve çargâh dörtlüsüne bir çarpma ezgiyle başlamıştır. Altıncı bölümün tek cümlesinin

ezgisel yapısı sadelik içeren bir seyir ortaya koymaktadır. Bu durumun zamana yansıdığı da anlaşılmaktadır. KURBANİ'nin icrası çargâh perdesine yönlenerek son bulmaktadır. İcranın altıncı bölümü 14 saniyelik sürede tamamlanmaktadır.

YİĞİT bu bölümde günümüz uygulamalarında karşılaştığımız sadelikten uzak bir şekilde saba makamını kendine özgü nağmeler ile işlemektedir. İcranın altıncı bölümü 12 saniyelik sürede tamamlanmaktadır.

GÖKÇE altıncı bölümünde rast perdesini kullanarak icraya başlamıştır. GÖKÇE bu bölümde saba makamını kendine has yaptığı nağmeler ile işlemektedir. Ezanın altıncı bölümü 12 saniyelik bir sürede icra edilmiştir.

4.1.8 Yedinci Bölüm İcrasının Sonuçlar

Çizelge 8'de (Bkz. Ek 12) KURBANİ ezanın son kısmında tiz bölgede şehnaz perdesini saba makamının sonlandırılmasında da alt işleme perdesi olarak ırak perdesi kullanmıştır. Süre bakımından KURBANİ bu kısımdaki cümleyi 19 saniyelik bir sürede tamamlamıştır.

YİĞİT bu bölümün başlangıcında dügâh perdesini oktav olarak kullanarak saba makamı seyri içerisinde kalmış ve yine karar sesinin oktav perdesiyle kendine özgü güçlü gırtlak nağmeleri ve süslemeleri kullanarak bu bölümün tamamında 15 saniyelik bir sürede tamamlamıştır.

GÖKÇE son bölümünde saba makamı seyri içerisinde kalarak kendine özgü güçlü gırtlak nağmeleri ve süslemelerine devam etmiştir. GÖKÇE bu bölümün icrasında 15 saniyelik bir süre harcamıştır.

4.2 Üç Müezzinin Akşam Ezanı İcralarına Yönelik Sonuçlar

Bu kısımda üç müezzinin akşam ezanının nota diktesinde ortaya çıkan bulguların sonuçlarına yer verilmektedir.

4.2.1 Birinci Bölüm İcrasının Sonuçları

Mesut KURBANİ'nin akşam ezanı icrasının toplam süresi 2,14 dakikadır. Bu sürenin 9 saniyesi akşam ezanının ilk bölümünün icrası olarak verilmiştir. KURBANİ birinci bölüm icrasında segâh makamının seyrine uygun sade bir giriş oluşturmaktadır.

Abdullah YİĞİT'in akşam ezanı icrasının toplam süresi 2,18 dakikadır. Bu sürenin 12 saniyesi akşam ezanının ilk bölünün icrası olarak verilmiştir. YİĞİT'de KURBANİ'de olduğu gibi birinci bölüm icrasında segâh makamının seyrine uygun bir giriş oluşturmaktadır.

Ebuzer GÖKÇE'nin icra ettiği akşam ezanı icrasının toplam süresi 2,52 dakikadır. Bu sürenin 15 saniyesi akşam ezanının ilk bölünün icrası olarak verilmiştir. GÖKÇE birinci bölüm icrasındaki ilk cümlede segâh makamının bilinen seyrinden uzaklaşarak çargâh perdesinde karar vermiştir.

4.2.2 İkinci Bölüm İcrasının Sonuçları

Mesut KURBANİ'nin akşam ezanı icrasının ikinci bölümündeki toplam ezgi süresi 21 saniyedir. KURBANİ'nin icrası neva kararlı ilk ezgi ile segâh kararlılık olarak ikinci ezgi şeklinde yapılandırılmıştır**.** Süre açısından ele alındığında ikinci bölümünün birinci cümlesi 9 saniyelik bir ezgi ile icra edilmiş ardından 1 saniyelik nefes zamanı bırakılarak ilk cümle yine ikinci tekrar edilerek 11 saniyelik bir sürede tamamlanmıştır.

Abdullah YİĞİT'in akşam ezanı icrasının ikinci bölümündeki toplam ezgi süresi 23 saniyedir. KURBANİ'de olduğu gibi YİĞİT'de neva kararlı ilk ezgi ile segâh makamının işlemiş ve yine ikinci ezgide segâh karara gidilmiştir. Süre açısından bölümün birinci cümlesinin durumu 8 saniyelik bir ezgi ile icra edilirken,2 saniye nefes zamanı bırakıldıktan sonra ilk cümle yine ikinci kez tekrar edilerek 13 saniyelik bir sürede tamamlanmıştır.

Ebuzer GÖKÇE'nin akşam ezanı icrasının ikinci bölümündeki toplam ezgi süresi 20 saniyedir. GÖKÇE icrasında çargâh kararlı ilk ezgi ile yerinde rast 5'lisini keskin bir biçimde işlemiştir. GÖKÇE ikinci ezgi de rast perdesini çarpma perdesi olarak kullanarak segâh makamını işlenmiştir. Süre açısından bölümün birinci cümlesinin durumu 6 saniyelik bir ezgi ile icra edilmiş ardından 5 saniyelik nefes zamanı bırakılarak sonra ilk cümle yine ikinci kez tekrar edilerek 9 saniyelik bir sürede tamamlanmıştır.

4.2.3 Üçüncü Bölüm İcrasının Sonuçları

Mesut KURBANİ'nin akşam ezanı icrasının üçüncü bölümündeki ezgi süresi 21 saniyedir. Birinci cümledeki ezginin seyri rast tabanlı olmasına rağmen segâh makamını ortaya koyan icra uyguladığı görülmektedir. Süre açısından üçüncü bölümün birinci cümlesi 9 saniyelik bir ezgi ile icra edilirken, 2 saniye nefes zamanı bırakıldıktan sonra ilk cümle yine ikinci kez tekrar edilerek 10 saniyelik bir sürede tamamlanmıştır.

Abdullah YİĞİT'in akşam ezanı icrasının üçüncü bölümündeki ezgi süresi 23 saniyedir. YİĞİT birinci cümledeki icrası sırasında ezgiyi seyri rast tabanlı yürütmesine rağmen segâh makamını işlemiştir. Süre açısından üçüncü bölümün birinci cümlesi 9 saniyelik bir ezgi ile icra edilirken, 3 saniye nefes zamanı bırakıldıktan sonra ilk cümle yine tekrar edilirken bu sefer 11 saniyelik bir sürede tamamlanmıştır.

Ebuzer GÖKÇE'nin akşam ezanı icrasının üçüncü bölümündeki ezgi süresi 30 saniyedir. GÖKÇE'de; KURBANİ ve YİĞİT'de olduğu gibi birinci cümledeki ezgiyi rast tabanlı oluşturmuş ve segâh makamında işlemiştir. Süre açısından üçüncü bölümün birinci cümlesi 10 saniyelik bir ezgi ile icra edilirken, 6 saniye nefes zamanı bırakıldıktan sonra ilk cümle yine ikinci kez tekrar edilerek 14 saniyelik bir sürede tamamlanmıştır.

4.2.4 Dördüncü Bölüm Birinci Cümle İcrasının Sonuçları

Mesut KURBANİ'nin akşam ezanı icrasının dördüncü bölümünün birinci cümlesindeki toplam ezgi süresi 25 saniyedir. Birinci cümledeki icra segâh makamını ortaya koyan icra uygulaması olarak değerlendirilebilir. Birinci cümlede rast perdesi ile başlayan *"Hayye a-le's salâh"* cümlesinde "*lah"* hecesindeki kendine özgü olan nağmesi sırasında mahur ve neva arasında yaptığı B3'lü; neva ve segâh perdesi arasında yaptığı K3'lü arpej ile sesinin yeteneğini açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Süre açısından üçüncü bölümün birinci cümlesi 10 saniyelik bir ezgi ile icra edilirken,4 saniye nefes zamanı bırakıldıktan sonra ilk cümle yine tekrarlanarak bu sefer 11 saniyelik bir sürede tamamlanmıştır.

Abdullah YİĞİT'in akşam ezanı icrasının dördüncü bölümünün birinci cümlesindeki toplam ezgi süresi 26 saniyedir. Birinci cümledeki ezginin segâh seyri içerisinde kendine özgü gırtlak nağmeleriyle neva perdesinde karar verme yönelimi ve yine cümle tekrarında da segâh perdesinde karara gitmiştir.. Süre açısından üçüncü bölümün birinci cümlesi 13 saniyelik bir ezgi ile icra edilirken, 2 saniye nefes zamanı bırakıldıktan sonra ilk cümle yine tekrar edilerek 11 saniyelik bir sürede tamamlanmıştır.

Ebuzer GÖKÇE'nin akşam ezanı icrasının dördüncü bölümünün birinci cümlesindeki toplam ezgi süresi 30 saniyedir. Birinci cümledeki ezginin seyri makamın güçlü perdesi olan neva ile başlangıç göstermektedir. Ezgi devamında yine neva perdesinde karar vermiştir. Cümle tekrarında başlangıç perdesi olarak dik hisar

perdesi kullanılmış ve icra devamında segâh perdesinde karara gitmiştir. Süre açısından üçüncü bölümün birinci cümlesi 9 saniyelik bir ezgi ile icra edilirken,8 saniye nefes zamanı bırakıldıktan sonra ilk cümle yine tekrar edilerek 13 saniyelik bir sürede tamamlanmıştır.

4.2.5 Dördüncü Bölüm İkinci Cümle İcrasının Sonuçları

Mesut KURBANİ'nin akşam ezanı icrasının dördüncü bölümünün ikinci cümlesindeki toplam ezgi süresi 25 saniyedir. KURBANİ'nin ikinci cümle icrası toplam süre, nota, tartım ve ezgisel işleyiş bakımından birinci cümledeki icrası ile benzerlik göstermektedir. Süre açısından bölümün ikinci cümlesi 10 saniyelik bir ezgi ile icra edilirken,3 saniye nefes zamanı bırakıldıktan sonra ilk cümle tekrar edilerek 12 saniyelik bir sürede tamamlanıyor.

Abdullah YİĞİT'in akşam ezanı icrasının dördüncü bölümünün ikinci cümlesindeki toplam ezgi süresi 24 saniyedir. YİĞİT'in ikinci cümle icrası toplam süre, nota, tartım ve ezgisel işleyiş bakımından birinci cümledeki icrasından farklılık göstermektedir. Bu fark ilk olarak cümlenin başlangıç perdesindeki neva perdesinde yani makamın güçlü ile başlamasında göstermektedir. Ancak bu başlangıcın ve bitişin neva perdesinde olması segâh makamının işleyişi açısından bir olumsuzluk teşkil etmemektedir. Süre açısından bölümün ikinci 10 saniyelik bir ezgi ile icra edilirken, 4 saniye nefes zamanı bırakıldıktan sonra ilk cümle yine tekrar edilerek 10 saniyelik bir sürede tamamlanmıştır.

Ebuzer GÖKÇE'nin akşam ezanı icrasının dördüncü bölümünün ikinci cümlesindeki toplam ezgi süresi 30 saniyedir. GÖKÇE'nin ikinci cümle icrası toplam süre, nota, tartım ve ezgisel işleyiş bakımından birinci cümledeki icrasından ayrılmaktadır. GÖKÇE ikinci cümle icrasına rast perdesi ile, tekrarında ise segâh perdesi ile başlamıştır. Süre açısından bölümün ikinci cümlesi 12 saniyelik bir ezgi ile icra edilirken,4 saniye nefes zamanı bırakıldıktan sonra ilk cümle yine tekrar edilerek 15 saniyelik bir sürede tamamlanmıştır.

4.2.6 Beşinci İcrasının Sonuçları

Mesut KURBANİ'nin akşam ezanı icrasının beşinci bölümündeki ezgi süresi 8 saniyedir. KURBANİ'nin bu bölümdeki icrası birinci bölümdeki ilk ezan cümlesi ile benzerlik göstermektedir.

Abdullah YİĞİT'in akşam ezanı icrasının beşinci bölümündeki ezgi süresi 4 saniyedir. YİĞİT'in beşinci bölümdeki bu icrası birinci bölümdeki ilk ezan cümlesindeki ezgisel ve tartımsal işleyiş bakımından benzerlik göstermektedir. Ancak YİĞİT ezanın birinci bölümdeki cümleye rast perdesi ile başlamış bu son cümlede ise segâh perdesi ile başlamıştır.

Ebuzer GÖKÇE'nin akşam ezanı icrasının beşinci bölümündeki ezgi süresi 3 saniyedir. GÖKÇE icrasına gelenekte yer alan ve günümüz uygulayıcılarının başvurduğu rast tabanlı bir giriş oluşturarak basit tartımsal kimlik ve ezgisellik içerisinde segâh makamını işlemiştir.

4.2.7 Altıncı Bölüm İcrasının Sonuçları

Mesut KURBANİ bu bölümde geleneksel yaklaşımdan uzaklaşarak Türk Sanat musiki tavrına hâkim bir okuyuş gerçekleştirmiştir. KURBANİ bu bölümde mahur perdesinden itibaren inici bir seyir içerisinde segâh makamını kendine özgü gırtlak nağmeleri ile süsleyerek kullanmıştır. KURBANİ cümlenin genelinde toplam süre olarak 12 saniyelik zaman harcamıştır.

Abdullah YİĞİT'in akşam ezanı icrasının son bölümünde ezgi süre bakımından 16 saniyelik zaman harcamıştır. YİĞİT cümleye rast tabanlı başlayarak çargâh perdesini işlemiş daha sonra kendine özgü kısa gırtlak nağmeleri ve süslemeleri yaparak segâh makamında icrasını tamamlamıştır.

Ebuzer GÖKÇE akşam ezanı icrasının altıncı bölümünde geleneksel yaklaşımdan uzaklaşmış ve Türk Sanat musiki tavrına hâkim bir okuyuş

gerçekleştirmiştir. GÖKÇE bu bölümde segâh makamını kendine özgü gırtlak nağmeleri yorumlamış ve makamın kararı olan segâh perdesinde icrasını tamamlamıştır. GÖKÇE cümlenin genelinde toplam süre olarak 14 saniyelik zaman harcamıştır.

4.3 Üç Müezzinin Salât-u Selam İcralarına Yönelik Sonuçları

Bu kısımda üç müezzinin salât-u selam musikisi icralarında ortaya çıkmış olan bulguların sonuçlarına yer verilmektedir:

Mesut KURBANİ, Abdullah YİĞİT ve Ebuzer GÖKÇE' nin icralarından kayıt altına alınan "salât-u selam" icralarının ezgisel, makamsal, seyirsel ve de metinsel olarak birbirlerine benzedikleri görülmektedir.

Her üç müezzin Cuma günleri minareden Hatip Zâkiri Hasan Efendiye ait olduğu bilinen dilkeşhaveran makamında bestelenen sabah salât-u selamını genellikle hüseyni makamında ve de usûlsüz bir şekilde icra etmektedirler. Salâ sırasında yapmış oldukları geçkiler de hüseyni ailesi ile sınırlı kalmaktadır.

Üç müezzininde Cuma günü ve cenaze ilanlarında vermiş oldukları salâlar aynı salâlardır. Aralarındaki en önemli fark Cuma salâsının daha uzun olmasıdır – ilave metin veya nota değerlerinin uzatılması kaynaklıdır.-

Üç müezzin geçmişte icra edilmekte olan "hüseyni cenaze salâsı, beyâti bayram salâsı" gibi birçok salâ uygulamasından haberdar değildir.

4.4 Üç Müezzin İle Yapılan Görüşme Bulgularından Elde Edilen Sonuçlar

Bu kısımda Edirne/Selimiye Camii müezzin kayyımı Mesut KURBANİ; Bursa/Ulu Camii müezzin kayımı Abdullah YİĞİT; İstanbul/Yıldız Hamidiye Camii

müezzin kayyımı Ebuzer GÖKÇE ile yapılan görüşmeler sırasında ortaya çıkan bulgulara yönelik sonuçlara yer verilmiştir.

4.4.1 Görüşmenin Birinci Sorusundan Elde Edilen Nitel Bulgular

Bu kısımda Mesut KURBANİ, Abdullah YİĞİT ve Ebuzer GÖKÇE ile yapılan görüşmelerin birinci sorusundan elde edilen Çizge 1, Çizge 8 ve Çizge 14 çözümlemelerin bulgularına yer verilmektedir.

4.4.1.1 Mesut Kurbani İle Yapılan Görüşmenin 1. Sorusundan Elde Edilen Nitel Bulgu Sonuçları

Mesut KURBANİ'nin birinci sorudaki nitel sonuçları aşağıdaki gibidir:

1.Kişisel Özellikler: Sabırlı olma, ezan okurken heyecan duyma, en üst düzeyde inanç hissiyatına sahip olma.
2.Mesleki özellikler: İyi bir musiki kulağına sahip olma, güzel bir ses sahip olma, iyi ve doğru bir telaffuza sahip olma.
3.Ezanın Anlam ve İşlevi: İnsanlığı İslâmiyet'e çağıran önemli ve anlamlı bir metin.

4.4.1.2 Abdullah Yiğit İle Yapılan Görüşmenin 1. Sorusundan Elde Edilen Nitel Bulgu Sonuçları

1. Kişisel Özellikler: İsteklilik, heyecan duyma, en üst düzeyde inanç hissiyatına sahip olma, içtenlikle ve özenerek ezan okuma.
2. Mesleki özellikler: Sesi sedası güzel olma, özel musiki vasıflarına sahip olma.

3. **Ezanın Anlam ve İşlevi:** İnanan ve inanmayanlar üzerinde etki oluşturma, Namaza çağrı, Tüm insanlar üzerinde etki oluşturma.

4.4.1.3 Ebuzer Gökçe İle Yapılan Görüşmenin 1. Sorusundan Elde Edilen Nitel Bulgu Sonuçları

1. **Kişisel Özellikler:** Yaptığın işi sevmek, özen göstermek ve sabırlı olmak.
2. **Mesleki özellikler:** Müezzinlik görevini yapacak kişinin %50 doğuştan gelen bir yetenek, %50 alınan eğitim ile doğru orantılı bir kazanıma sahip olması gerekmektedir.. Alınacak olan eğitim ergenlikten önce olmalı. Arapça telaffuzunuz çok iyi olmalı.
3. **Ezanın Anlam ve İşlevi:** Günün beş vaktinde İslâm'a yapılan bir çağrı olması bakımından önemli görülmektedir. İnsanları etkileyici öğütler veren özel bir metindir. Okuyucunun da özel ve güçlü bir sese sahip olması gerekmektedir.

4.4.2 Görüşmenin İkinci Sorusundan Elde Edilen Nitel Bulgular

Bu kısımda Mesut KURBANİ, Abdullah YİĞİT ve Ebuzer GÖKÇE ile yapılan görüşmelerin ikinci sorusundan elde edilen Çizge 2, Çizge 9 ve Çizge 15 çözümlemelerin bulgularına yer verilmektedir.

4.4.2.1 Mesut Kurbani İle Yapılan Görüşmenin 2. Sorusundan Elde Edilen Nitel Bulgu Sonuçları

1.Musiki Meşki: Babası olan Hafız İbrahim KURBANİ hoca efendi ile ilk çalışmalara başlamıştır. Kaset, Cd, Dvd ve internet aracılığı ile Fevzi Mısır,

Kani Karaca, İsmail Coşar ve Mehmet Kemiksiz gibi üstadlardan meşk etmiştir.

2.Koro ve Konser: Edirne'de oluşturulan Türk Tasavvuf musikisi korosunda korist ve solist olarak görevler alarak yurtiçinde birçok konserlerde yer almıştır.

3.Ulusal Basın ve Yayın Etkinlikleri: Dini özel günlerde ve gecelerde birçok ulusal kanalda Kuran-ı Kerim tilaveti, aşr-ı şerif, mevlid-i şerif ve ilahi icraları gerçekleştirmiştir.

4.4.2.2 Abdullah Yiğit İle Yapılan Görüşmenin 2. Sorusundan Elde Edilen Nitel Bulgu Sonuçları

1. **Musiki Meşki:** Ahmet ÖZHAN'ın öğrencisi Tanju PALA'da 8-10 yıllık bir Türk musikisi ve Tasavvuf musikisi dağarı icrası ve çalışması gerçekleştirmiştir.
2. **Koro ve Konser:** Koroda karma meslekten insanlarla çalışma olanağı bulmuştur. Koroda sesin kullanımını öğrenmiş, birçok yurtiçi konser gezisine katılmıştır. Eskişehir'de TRT program yapımcısı Asaf DEMİRBAŞ'tan övgüler alarak TRT'de icracılık yönüyle programlara katılmaya başlamıştır.
3. **Ulusal Basın ve Yayın Etkinlikleri:** Dini özel gün ve gecelerde kaside, ilahi, mevlit ve Kur'an-ı Kerim icraları gerçekleştirmektedir.

4.4.2.3 Ebuzer Gökçe İle Yapılan Görüşmenin 2. Sorusundan Elde Edilen Nitel Bulgu Sonuçları

1. Musiki Meşki: Kaset, Cd, Dvd ve internet aracılığı ile "Fevzi Mısır, Hafız Kani Karaca, Hafız Burhan gibi üstadlardan meşk etmiştir. İstanbul'da "Ayasofya Hafızlar Topluluğu" oluşumunun sahibi Nadi DURAN hoca ve Radyo sanatçısı Arif ÖZGÜLÜŞ ile meşk etmektedir.

2. Koro ve Konser: Ayasofya Hafızlar Topluluğu ile birçok konserde yer almıştır.

3.Ulusal Basın ve Yayın Etkinlikleri: Dini özel günlerde ve gecelerde birçok ulusal kanal ve radyo'da cami ve tekke/tasavvuf musikisi türlerinde icralar gerçekleştirmektedir.

4.4.3 Görüşmenin Üçüncü Sorusundan Elde Edilen Nitel Bulgular

Bu kısımda Mesut KURBANİ, Abdullah YİĞİT ve Ebuzer GÖKÇE ile yapılan görüşmelerin birinci sorusundan elde edilen Çizge 3, Çizge 10 ve Çizge 16 çözümlemelerin bulgularına yer verilmektedir.

4.4.3.1 Mesut Kurbani İle Yapılan Görüşmenin 3. Sorusundan Elde Edilen Nitel Bulgu Sonuçları

1.Kuran-ı Kerim ve Makam: Uşşak, Rast, Hüseyni, Hicaz ve Saba makamlarını kullanmaktadır.

2.Ezan ve Makam: Sabah ezanı; Saba makamı, Öğle ezanı; Uşşak makamı, İkindi ezanı; Rast makamı, Akşam ezanı; Segâh makamı, Yatsı ezanı; hicaz makamı olarak okunmaktadır.

3.Salât-u Selam ve Makam: Hüseyni, Hüzzam ve Dilkeşhaveran makamında okunmaktadır.

4.4.3.2 Abdullah Yiğit İle Yapılan Görüşmenin 3. Sorusundan Elde Edilen Nitel Bulguların Sonuçları

1. Kuran-ı Kerim ve Makam: Uşşak, Rast, Hicaz makamlarının kullanılmaktadır.

2. Ezan ve Makam: Sabah ezanı; Saba makamı, Öğle ezanı; Uşşak makamı, İkindi ezanı; Rast makamı, Akşam ezanı; Segâh makamı, Yatsı ezanı; hicaz makamı olarak okunmakta, ancak kullanmaktadır fakat o günkü ruh haline göre değişiklik gösterdiğini de belirtmektedir.

3. Salât-u Selam ve Makam: Hüseyni, Hüzzam ve Saba makamlarında okumaktadır. Bilinen tek bir salâ olması bakımından Cuma günlerinde de cenaze ilanlarında da, özel günlerde de aynı metne bağlı kalınarak çeşitli makamlarda doğaçlama okunmaktadır.

4.4.3.3 Ebuzer Gökçe İle Yapılan Görüşmenin 3. Sorusunda Elde Edilen Nitel Bulgurlar

1. Kuran-ı Kerim ve Makam: Belirli makamlarda okunmalı belirli makamlarda okunmamalı diye bir sınırlama söz konusu olmadığı belirtmektedir. Okunacak olan makamlar "med ve mahreç" ölçülerini bozmamalıdır.

2. Ezan ve Makam: Sabah ezanı; Saba makamı, Öğle ezanı; Uşşak makamı, İkindi ezanı; Rast makamı, Akşam ezanı; Segâh makamı, Yatsı ezanı; hicaz makamı olarak okunmaktadır. Sabah ezanı; saba makamı hariç diğer ezanlar istenilen makamlarda uygulanabilir.

3. Salât-u Selam ve Makam: Hüseyni ve Hüzzam makamında okunmaktadır. Birçok salâ güftesi ve bestesi olduğu söylenmekte ancak uygulayıcısı olmadığını belirtmektedir.

4.4.4 Görüşmenin Dördüncü Sorusundan Elde Edilen Nitel Sonuçlar

Bu kısımda Mesut KURBANİ, Abdullah YİĞİT ve Ebuzer GÖKÇE ile yapılan görüşmelerin birinci sorusundan elde edilen Çizge 4, Çizge 11 ve Çizge 17 çözümlemelerin bulgularına yer verilmektedir.

4.4.4.1 Mesut Kurbani İle Yapılan Görüşmenin 4. Sorusundan Elde Edilen Nitel Sonuçlar

1.Ezan ve Musiki: Okunan metnin makamlarla okunuyor olması yapılan işin musikinin sorunsalı olması bakımından önemlilik arz ediyor olması. Musikinin ezan sesletimi sırasında bir araç görevi görmesi. Asıl olunan amacın ezanın bağlı kaldığı metinin olması. Ezan metninin önemi insanları İslâm inancına davet etmesi bakımından önemlidir.

2.Salât-u Selam ve Musiki: "Şüphesiz Allah ve melekleri Peygamber'e salât ederler. Ey iman edenler! Siz de ona salât edin, selâm edin" (AHZÂB:56). Hz. Peygamber'e saygı, sevgi ve selâm dileklerinin musikili bir biçimde söylenmesi. Musikinin burada da ezanda olduğu gibi araç görevi görmesi, yine asıl amacın metin içerisinde yer alan ibadet sözcükleridir.

3.Geçmiş ve Günümüz Uygulamaları: Geçmişte Bekir Sıtkı Sezgin, Hafız Kâni Karaca, Saadettin Kaynak, Bülbül Hoca, İlhan Tok gibi eşine az rastlanır üstâdlar vardı. Günümüzde bu üstâdların yeri dolmayacaktır. Geçmişte okunmakta olan ezan ve salâ; günümüzde duymaya hasret kaldığımız örneklerdir.

4.4.4.2 Abdullah Yiğit İle Yapılan Görüşmenin 4. Sorusundan Elde Edilen Nitel Sonuçlar

1. Ezan ve Musiki: Hz. Bilâl-i Habeşi r.a. burada önemli bir ölçüt. Bilindiği gibi Habeşli Bilâl güçlü, gür ve güzel bir sese sahip. Günümüz ezanlarında da en az bu vasıflara dikkat edilmeli. Ezan Türkler ile birlikte daha da sanatlı bir hâl almış. Musiki ile birleşen ezan metni birçok dinsizi İslâm'a davet etmekte ve bu davet güzel olursa dinsiz dine inanır hale gelir.

2. Salât-u Selam ve Musiki: Birçok salâ uygulamasının varlığı aşikâr ancak günümüzde her türlü dini merasimde tek bir salâ icra edilmekte. Salâ doğrudan musiki birikimi işi. Musiki bilmeyen müezzin notaya yazılı olan salâyı okuyamaz. Musiki kulağı olmayan müezzin yine meşk esnasında duyduğu farklı salâları aklında tutamaz.

3. Geçmiş ve Günümüz Uygulamaları: Bekir Sıtkı Sezgin, Hafız Kâni Karaca, Saadettin Kaynak, İsmail Doruk [Bülbül Hoca] eşine az rastlanır üstadlar vardı. Günümüzde de Fevzi Mısır, Abdülkadir Şehitoğlu, İsmail Coşar, İsmail Biçer, gibi eşine az rastlanır üstâdlar halen var ancak sayıları çok az. Çocukluk yıllarımda İstanbul tavrı diye bir ezan okuyuş vardı artık bugün o yok. ayrıca geçmiş ve günümüz uygulayıcıları karşılaştırılamaz, usta ile çırak hiçbir zaman karşılaştırılmamalı.

4.4.4.3 Ebuzer Gökçe İle Yapılan Görüşmenin 4. Sorusundan Elde Edilen Nitel Sonuçlar

1. Ezan ve Musiki: Ezanın bağlı bulunduğu metinin tesiri çıplak sesle, musikisiz bir şekilde okunduğu vakit musiki ile okunduğundaki gibi aynı tesiri insanda bırakmayabilir. Günümüzde Hz. Bilâl-i Habeşi r.a. gibi bir sahabe olmadığı için onun verdiği etki hiç değilse makamların metne kattığı duygu ile verilmeli.

2. Salât-u Selam ve Musiki: Hz. Peygamber'e selam etmek ve duada bulunmak için musikinin de tesirinden yararlanılarak gönderilecek olan selamın ve duanın içerisinde bulunan öğüt ve ibret verici sözlerin insanlar üzerinde daha iyi bir etki bırakması sağlanılmakta. Bu etki insanların huşu şeklinden gönderecekleri selamın ve edecekleri duanın daha da gönülden edilmesine olanak sağlamaktadır.

3. Geçmiş ve Günümüz Uygulamaları: Geçmişteki var olan Bekir Sıtkı Sezgin, Hafız Kâni Karaca, Saadettin Kaynak, Bülbül Hoca… gibi üstadlar bugün yetişmiyor. Geçmişte var olan meşk sistemi bugün terk edilmiş durumda bunun etkisi çok büyük. Bugün İstanbul başta olmak üzere Anadolu'nun hemen hemen her yerinde geçmişte okunmakta olan kalitedeki ezan ve salâları; bulamıyoruz. Geçmişin kalitesine yeniden kavuşabilmemiz için meşk odaları oluşturulması ve yeni nesil kardeşlerimiz bu ortamlarda yetiştirilmeli.

4.4.5 Görüşmenin Beşinci Sorusundan Elde Edilen Nitel Sonuçlar

Bu kısımda Mesut KURBANİ, Abdullah YİĞİT ve Ebuzer GÖKÇE ile yapılan görüşmelerin birinci sorusundan elde edilen Çizge 5 ve Çizge 18 çözümlemelerin bulgularına yer verilmektedir.

4.4.5.1 Mesut Kurbani İle Yapılan Görüşmenin Beşinci Sorusundan Elde Edilen Nitel Sonuçlar

1. Kuran Kursu: Doğrudan uygulamaya yönelik olması bakımından önemlidir. Meşk yöntemi ile yapıldığı için gelecekte imamlık veya müezzinlik görevlerinde bulunacak bireyler için öğretici bir eğitim ortamı olması.

2. İmam Hatip Lisesi: Örgün eğitim olarak planlanmış derslerde uygulayarak öğrenmeye fazla yer verilmiyor olması. Müezzinliğin musiki ile ilişkisi göz önüne alındığında haftada bir saati geçmeyen müzik derslerinin oluşu ve o derslerinde batı musikisi kuramsal ve tarihsel tabanlı oluşu.

3. İlahiyat Fakültesi: Bugün var olan Türk din musikisi bölümlerinin uygulamadan çok kuramsal ve tarihsel tabanlı bir eğitime önem veriliyor olması bunun neticesinde de vasıflı uygulayıcı yetiştiriciliği ve müezzin yetiştiriciliği için önemli bir yere sahip olmaması.

4.4.5.2 Abdullah Yiğit İle Yapılan Görüşmenin Beşinci Sorusundan Elde Edilen Nitel Sonuçlar

Abdullah YİĞİT ilgili soru hakkında bilgisi olmadığı için görüş belirtmemiştir.

4.4.5.3 Ebuzer Gökçe İle Yapılan Görüşmenin Beşinci Sorusundan Elde Edilen Nitel Sonuçlar

1. Kuran Kursu: İyi bir müezzin olabilmek için meşk ve diğer teori eğitimin yapıldığı en önemli yer Kur'an kurslarıdır.

2. İmam Hatip Lisesi: İmam Hatiplerde verilen eğitimler yüzeysel ve uygulamadan uzak olarak verilmekte olduğu ifade etmiştir. Öğrenci üzerinde not kaygısı endişesi olduğu için öğrenci tarafından alınan eğitimin imam-hatip olma yolunda yeterli bir eğitim olmadığı düşüncesindedir.

3. İlahiyat Fakültesi: Müezzinliğin en temel kuralı, meşk yollu bir eğitim, çok küçük yaşta bir eğitim, doğuştan gelen Allah vergisi bir yetenek ve kendini geliştirme arzusundan kaynaklı olduğu görüşündedir. Müezzinlikte örgün eğitim kurumlarının sadece öğrencinin ihtisas yapabilmesi için önemli olduğu düşüncesindedir. Örgün eğitim kurumlarında çok vasıflı müezzinlerin yetiştiğine inanmamaktadır.

4.4.6 Görüşmenin Altıncı Sorusundan Elde Edilen Nitel Sonuçlar

Bu kısımda Mesut KURBANİ, Abdullah YİĞİT ve Ebuzer GÖKÇE ile yapılan görüşmelerin birinci sorusundan elde edilen Çizge 6, Çizge 12 ve Çizge 19 çözümlemelerin bulgularına yer verilmektedir.

4.4.6.1 Mesut Kurbani İle Yapılan Görüşmelerin Altıncı Sorusundan Elde Edilen Nitel Sonuçlar

1.Mekke-Medine Ezan Uygulamaları: İcra edilen ezan beş vakitte de aynı makam ve seyirde icra edilmekte olduğunu söylemektedir. Musikiye icra sırasında pek fazla yer verilmediğini ve müezzinlik kavramının orada bulunmadığını ve ezanı okuyan imam güzel sesli ve musikiyi öne çıkararak ezanı okuyorsa bulunduğu görevden alındığını ifade etmektedir.

2.Mekke-Medine Salâ Uygulamaları: Herhangi bir salât-u selam uygulaması olmadığını belirtmektedir. Salât-u selam uygulamalarının Türklere özgü bir uygulama olduğunu söylemektedir.

3.Ülkemiz Uygulamaları: Mekke ve Medine'deki ezan uygulamaları ile karşılaştırılamayacak düzeyde olduğu ifade etmek, tabiri caizse vasat olduğu söylemektedir. Ezanın Türkler ile birlikte musiki halini aldığını belirtmektedir. Salât-u selam uygulamaları Osmanlı'ya has bir gelenektir ve bugün halen ülkemizde yaşatılmaya çalışılmakta olan başlı başına bir musiki sanatı olduğu görüşündedir.

4.4.6.2 Abdullah Yiğit İle Yapılan Görüşmenin Altıncı Sorusundan Elde Edilen Nitel Sonuçlar

1. Mekke-Medine Ezan Uygulamaları: İcra edilen ezan beş vakitte de aynı makam ve seyirde icra edilmediğini belirtmektedir. Musikiye icra sırasında pek fazla yer verilmediği ve müezzinlik kavramının bulunmadığını ifade etmektedir.

2. Mekke-Medine Salâ Uygulamaları: Herhangi bir salât-u selam uygulamasının olmadığına işaret etmektedir.

3. Ülkemiz Uygulamaları: Mekke ve Medine'deki ezan uygulamaları ile karşılaştırılamayacak düzeyde olduğunu ifade etmektedir. Salât-u selam uygulamaları Osmanlı'ya has bir gelenek olduğunu ve bugün halen ülkemizde yaşatılmaya çalışılmakta olan başlı başına bir musiki sanatı olduğunu söylemektedir.

4.4.6.3 Ebuzer Gökçe İle Yapılan Görüşmenin Altıncı Sorusundan Elde Edilen Nitel Sonuçlar

1. Mekke-Medine Ezan Uygulamaları: İcra edilen ezan beş vakitte de aynı makam ve seyirde icra edilmekte olduğunu söylemektedir. Tüm vakit ezanlarının Arap rastı diye tabir edilen tek bir makamdan okunduğu belirtmektedir. Arabistan'daki ezanlarda musiki bulmamızın mümkün olmadığını belirtmektedir. Ezan lafızlarının kısa, nağmesiz ve düz bir çizgiden icra edilmekte olduğu görüşündedir.

2. Mekke-Medine Salâ Uygulamaları: Arabistan'da Cuma günleri de cenaze ilanlarında salâ okunmadığını ifade etmektedir. Genel olarak salâ musikisini de tanımadıklarını söylemektedir.

3. Ülkemiz Uygulamaları: Ülkemizdeki ezan ve salâ icra uygulamaları Arabistan'daki uygulamaları ile karşılaştırılamayacak düzeyde olduğu belirtmiş ve ülkemizdeki uygulamaların daha güzel olduğunu söylemiştir.

4.4.7 Görüşmenin Yedinci Sorusundan Elde Edilen Nitel Sonuçlar

Bu kısımda Mesut KURBANİ, Abdullah YİĞİT ve Ebuzer GÖKÇE ile yapılan görüşmelerin birinci sorusundan elde edilen Çizge 7, Çizge 13 ve Çizge 20 çözümlemelerin bulgularına yer verilmektedir.

4.4.7.1 Mesut Kurbani İle Yapılan Görüşmenin Yedinci Sorusundan Elde Edilen Nitel Sonuçlar

1.Bireysel Uygulamalar: Müezzinliğin en temel vazifesi minareye çıkarak ezan okumak olduğun kanaatindedir. Bir müezzinin elinden bu görev alınarak bu görevin tek bir camiye ve o camideki görevli müezzinlere verilmesi doğru bir yaklaşım olmadığını savunmaktadır. Müezzinlik görevine getirilen her müezzin ezan okuma konusunda yetkin hale getirilmesi gerektiği görüşündedir. Eskiden olduğu gibi bugünde her minarede değişik ses renklerine sahip müezzinler tarafından ayrı ayrı ezanların okunması gerektiğini ifade etmektedir.

2.Merkezi Sistem Uygulamaları: Uzun yıllardır uygulanmakta olan bir sistem olduğu belirtmiştir. Yararlı yanlarının olduğunu fakat vasıfsız olan müezzinler yerine bu işin ehli olan bir veya birkaç müezzin tarafından uygulandığında bir musiki şöleni olacağını ifade etmektedir. Ancak diğer müezzinlerin gelişimlerini olumsuz yönde etkileyebileceği ifade etmektedir. Her müezzin ezan okuma konusunda yetkin hale getirilmesi gerektiğini düşünmektedir.

4.4.7.2 Abdullah Yiğit İle Yapılan Görüşmenin Yedinci Sorusundan Elden Edilen Nitel Sonuçlar

1. Bireysel Uygulamalar: Her müezzin ezan konusundaki hünerlerini sergilemelidir. Müezzinin en temel vazifesinin ezan okumak olduğunu belirtmektedir. Vasıflı müezzinlerin yetiştirilmesine ortam hazırlanması gerektiğini ve burada devletin gerekli desteği vermesinin doğru olacağı düşüncesindedir.

2. Merkezi Sistem Uygulamaları: Ezan okumanın günümüzde tek bir camiye ve o camideki görevli müezzinlere verilmesi doğru olmadığı kanaatindedir. Merkezi ezan okumanın uzun yıllardır uygulanmakta olan sorunlu bir sistem olduğunu belirtmiştir. Uygulanmakta olan bu sistemin hiçbir yararlı tarafı olmadığını vurgulayarak diğer geleceği parlak olan müezzinlerin gelişimlerini de olumsuz yönde etkilediği kanaatindedir.

4.4.7.3 Ebuzer Gökçe İle Yapılan Görüşmenin Yedinci Sorusundan Elde Edilen Nitel Sonuçlar

1. Bireysel Uygulamalar: Kendi yeteneğinin farkında olan ve yeteneğine güvenen bireyler müezzinlik görevini ifşa etmeli. Müezzinliğin en temel vazifesi güzel ezan okumaktır. Bir müezzin en temel görevini yerine getirmiyor ise müezzinlik görevinden istifa edip imam-hatiplik veya daha başka cami görevlerine talip olması gerektiği düşüncesindedir.

2. Merkezi Sistem Uygulamaları: Merkezi sistem uygulamaya konulduğu an itibari ile din görevlileri camiasını ikiye bölünmüş olduğunu belirtmiştir. Şehirde tek bir camii üzerinden yayın yapılarak ezan okunması, vaaz verilmesinin hoş olmadığını ifade etmiş ve ilgili muhalefetler sonucunda günümüzde bu uygulamaya son verilmiştir.

4.5 Türk Din Musikisi Uzman İcracısı ve Öğreticisi Mehmet Kemiksiz İle Yapılan Görüşmenin Sonuçları

Üç müezzinin de ezan okuyuşlarında birbirine benzer icra ve üslup tavırları bulunduğunu belirmiştir.

Ezan icraları sırasında doğdukları yerin yerel ağız tavırlarını kullandıklarını ve bununda ezan icrası sırasında icraya olumsuz yansıdığı görüşündedir.

İlgili müezzinlerin dini musikide yapılmaması gerekli olan çene çarpması tekniğini kullandıklarını ve bu tekniğin icralara olumsuz yansıdığı görüşündedir.

Müezzinlerin yeterli düzeyde meşk geçmişleri bulunmadığı için taklit yoluna yönelmiş olmaları uyguladıkları icralardan anlaşılmaktadır.

Üç müezzininde sabah ezanının sabah salâtı –*"es-salâtü hayrum minen nevm"*- kısmında yapmış oldukları hüseyni-uşşak makam arası geçkilerin yerinde olduğu değerlendirmiştir.

KEMİKSİZ okunacak olan ezanların her gün değişik makam ve seyirlerde değişik ezgiselliklerde icra edilmesinin doğru bir yaklaşım olacağı kanaatindedir. KEMİKSİZ ezan okurken makam sınırlamasının olmaması gerektiği görüşündedir.

KEMİKSİZ; Arabistan'da uygulanmakta olan ezan icralarının ülkemizdeki ezan icralarıyla kıyaslanamayacak derecede kötü olduğu belirtilmektedir.

Arabistan'da ezanın musikili şekilde okunmamasının Arapların Osmanlı ekinine ve geleneğine karşı oluşmuş olumsuz tavrından kaynaklı olduğu düşüncesindedir..

Arapların Türk salâ bestelerini bilmediklerini belirtmektedir.

5 Elde Edilen İlgili Sonuçlara Bağlı Olarak Geliştirilen Öneriler

Mesleki müzik eğitimi verilen yükseköğretim programlarındaki müzik birimlerinin tek bir çatı altında birleştirilerek İlahiyat Fakültelerine bağlı olan Türk din musikisi anabilim dallarına da bu çatı altında yer verilmesi veya ilgili bu anabilim dalının diğer yükseköğretim programlarındaki müzik birimleri ile ortak çalışmalar yürütmesi önerilir.

İmam hatip ortaokulları ve liselerinde okutulmakta olan müzik dersi müfredatlarının Türk din musikisi ekin, tarih ve uygulamalarını içine alan program dâhilinde düzenlenerek hafızlık ve müezzinlik yetiştiriciliğinde etkin bir ders haline getirilmesi önerilir.

Müezzinlik görevine getirilecek olan din görevlilerinin Türk din musikisi anabilim dallarından mezun olmaları veya ciddi bir şekilde yürütülmesi koşuluyla hizmet içi kurslardan yeterlik belgesi almaları şartı aranması önerilir.

Göreve gelen müezzinlerin her yıl belirli bir dönemde cami musikisi türlerini kapsayan –özellikle ezan, iç ezan, kâmet ve salâ- seminer ve eğitimlere tabi tutulmaları önerilir.

Günümüz ezan ve salâ musikisi uygulamaları yetkin müezzinler ve yetkin uzmanlar tarafından 5'er veya 10'ar yıllık ara ile kayıt altına alınarak –hem ses hem nota dokümanı olarak- gelecek nesillere örnek teşkil edecek icraların saklanması önerilir.

Üzerinde çalıştığımız ve TÜBAP desteği gördüğümüz "Osmanlı Başkentleri" başlıklı ilgili yüksek lisans tez çalışmamızın diğer çalışmalara da örnek teşkil ederek benzer çalışmaların ortaya çıkması ve bu çalışmaların TÜBİTAK

desteği alarak tüm Anadolu illerinde ve beldelerinde uygulanmakta olan ezan ve salâların kayıt altına alınması çalışmalarının yapılması önerilir.

KAYNAKÇA

Ak, Ahmet, Şahin, *"Müzikle Tedavi"* Genişletilmiş 2. Baskı, Ötüken Yayınları, İstanbul, 2006.

Ak, Ahmet, Şahin, *"Türk Din Musiki/Cami ve Tekke Musikisi"* 2. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara, 2011.

Ak, Ahmet, Şahin, *"Türk Musikisi Tarihi"* 2. Baskı, Akçağ Yayınları, Ankara, 2009.

Akbaba, Dilek, Ergönenç, "Nogay Türklerinde Ölümle İlgili İnançlar Ve Ağıtlar" 2008.

Akdoğan, Bayram, *"Örneklerle Türk Musikisinde Formlar"* Bilge Ajans, Ankara, 2010.

Akdoğan, Bayram, *"Türk Din Musikisi Dersleri"* Bilge Ajans, Ankara, 2010.

Akdoğan, Bayram; "İslâm'da Musikinin Hükmü Konusunda İleri Sürülen Ayet ve Hadislerin Tahlili" *Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi,* yıl:14, sayı:22, 2009, Şanlıurfa

Akgün, Seçil, "Türkçe Ezan" Ankara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Dergisi, Cilt: 13 Sayı: 24, 1980

Aksoy, Bülent *"Geçmişin Musiki Mirasına Bakışlar"* Pan Yayıncılık, İstanbul, 2008.

Aksoy, Bülent, *"Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki"* Genişletilmiş 2. Baskı, Pan Yayıncılık, İstanbul, 2003.

Aktaş, Hacer; *"Osmanlı'da Mübarek Gün ve Gecelerde Dini Musikisi"* Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İlahiyat Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, 2006

Aydemir, Murat, *"TURKISH MUSIC –MAKAM- GUIDE"* Pan Yayıncılık, İstanbul, 2010

Aziz Mahmud Hüdayi (k.s) *"Mevlid-i Şerif ve Mi'raciyye"* Osmanlı Tasavvuf Kitaplığı:5, Sistem Matbaacılık, İstanbul, 2012.

Azizova, Elnure ,*"Hz. Peygamber Döneminde Çalışma Hayatı ve Meslekler"* İSAM yayınları, İstanbul, Nisan 2011.

Bayraktar, Nesrin, "Türkçede Namaz Vakitleri İçin Kullanılan Sözcükler" Modern Türklük Araştırmaları Dergisi, Cilt 5, sayı 1, Mart 2008, Ankara Üniversitesi

Behar, Cem, *"Şeyhülislâm'ın Müziği"* YKY, İstanbul, 2010.

Budak, Ogün, Atilla, *"Türk Müziğinin Kökeni-Gelişimi"* Phoenix Yayınevi, Kasım 2006.

Develioğlu, Ferit, "Osmanlıca - Türkçe Ansiklopedik Lügat, Doğuş LTD.ŞTİ. Matbaası, Ankara, 1970.

Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, *"Anadolu'da İslâm Kültür Ve Medeniyeti"* Ankara, 2011.

Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, *"Dini Kavramlar Sözlüğü"* 5. Baskı, Ankara, 2010.

Elmalılı M. Hamdi Yazır, "*Hak Dini Kur'an Dili Tefsiri"* cilt:1/10, Özkaracan Matbaacılık, 2011.

Elmalılı M. Hamdi Yazır, "*Kur'an-ı Kerim Günümüz Türkçesiyle Meali"* Sistem Matbaacılık, İstanbul, 2012.

Ergun, N., Saadettin, *"Türk Musikisi Antolojisi" Dini Eserler,* Cilt.1, 1942

Ezgi, Suphi, "*Ameli ve Nazari Türk Musikisi,*" cilt:3, Milli Mecmua Matbaası, İstanbul, 1933.

Faruki, L, L, "İslâm'a Göre Müzik ve Müzisyenler- Çağdaş Bir Değerlendirme" Akabe Yayınları, Kasım 1985.

Fındley, V. Carter, *"Dünya Tarihinde Türkler –Asya'nın Bozkırlarından Avrupa'nın İçlerine"* Timaş Yayınları, Ekim 2012.

Gazali, *"Hüccetü'l İslâm" İhyâu Ulûmi'd Dîn-Semâ' ın Zâhiri ve Bâtını Âdâbı"* Cilt:2, Bedir Yayınevi, İstanbul, 1995.

Güner, Deniz, "1930-1933 Yılları Arasında Türkiye'deki İrticai Faaliyetler ve Basındaki Yansımaları" Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, 2006

Işık, Hüseyin, Hilmi, *"Tam İlmihal"* Hakikat Kitabevi, İstanbul, Haziran 2012.

İlyasoğlu, Evin, *"Zaman İçinde Müzik"* 7. Baskı, YKY, İstanbul, 2003.

İmam-ı Nevevi *"Riyâzü's Sâlihin Tercümesi"* Cilt:1-2-3, Çelik Yayınevi, İstanbul, Eylül 2012.

İnançer, Ömer Tuğrul; *"Osmanlı Tarihinde Dini Musiki"* Musiki Mecmuası, Yıl:52, Sayı:465, Haziran/1999

İsmail Hakkı Özkan; *"Türk Mûsikîsi Nazariyatı ve Usulleri",* İstanbul, 1987

Kamiloğlu, Ramazan, "Türk Kültüründe Ezan ve Makamları" Hikmet Yurdu, Yıl: 3, S. 5, 2010

Kaygısız, Mehmet, *"Müzik Tarihi –Başlangıcından Günümüze Müziğin Evrimi"* 3. Basım, Kaynak Yayınları, İstanbul, Aralık 2009.

Kitabı Mukaddes Şirketi, *"Eski Ahit (Tevrat) Yeni Ahit (İncil)Davud'un Mezmurları"* İstanbul, 2006.

Kopar, Volkan; "Çeşitli Türk Musikisi Makamlarında Ezan" Ankara Üniversitesi Sosyal Bilim Enstitüsü İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı Türk Din Musikisi Bölümü Yüksek Lisans Tezi, 2010

Levendoğlu, Oya, "Tarih İçinde Geleneksel Türk Sanat Müziği ve Diğer Kültürlerle Etkileşimleri" Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi Sayı : 19 Yıl : 2005/2

Mevlana, "Mesnevî", (Çeviri. İzbudak), İstanbul, 1991, V/275-276.

Nargül, Veysel, "Tarihi Süreçte Ezan", Diyanet İşleri Başkanlığı Avrupa Aylık Dergisi, Ekim 2009.

Nuri Özcan, "XVII. ve XVIII. Yüzyıllarda Osmanlılarda Dinî Mûsikî ",Yeni Türkiye Dergisi Osmanlı Özel Sayısı, c. IV, sayı 34, 2000.

Ögel, Bahaeddin, *"Türk Kültür Tarihine Giriş"* cilt: I-VIII, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları /638 Yayımlar Dairesi Başkanlığı, Kültür Eserleri Dizisi /46, Ankara, 2000

Öner, Cahit; *"Türk Musikisinde Perdelerin Gelişimi"* Musiki Mecmuası, Yıl:51, Sayı:461, Haziran/1998

Özpınar, Ömer; "Ezanı Anlamak", 2. Baskı, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, İstanbul, 2012.

Öztürk, Mustafa Tahir; "Türk Din Musikisinde Ezan", İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi, 2001

Prof. Dr. Anadol, Cemal, *"Tarihe Hükmeden Millet Türkler"* Bilge Karınca Yayınları, İstanbul, 2006.

Prof. Dr. Kitapçı, Zekeriya, *"Türkistan'da Müslüman Olan İlk Türk Hükümdarları"*

Prof. Dr. Özdemir, Mehmet, *"Endülüs Müslümanları Kültür ve Medeniyeti"* 1. Baskı, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, 2012

Prof. Dr. Yazıcı, Nesimi *"İlk- Türk İslâm Devletleri Tarihi"* 9. Baskı, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, 2012.

Prof. P. M. HOLT – Prof. A. K. S. LAMBTON – Prof. B. LEWİS *"Türk İslâm Tarihi Kültür Ve Medeniyeti"*, ikinci baskı, cilt :1-2-3-4, kitabevi yayınları, İstanbul, 1997.

Reinhard, Kurt-Ursula, *"Türkiye'nin Müziği Cilt 1"* Sun Yayınevi, Ankara, 2007.

Sağlam, Atilla, "İslamda Müzik Yasak mı?" Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, Sayı:1, 2001

Sağlam, Atilla, *"Türk Musikisi/Müzik Devrimi"* 1. Baskı, Alfa Aktüel, Bursa, 2009.

Say, Ahmet, *"Müzik Tarihi"* 8.Basım, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara, 2012.

Selanik, Cavidan, *"Müzik Sanatının Tarihsel Serüveni"* 2.Baskı, Doruk Yayımcılık, İstanbul, Kasım 2010.

Selvi, Dilaver, *"Kaynaklarıyla Tasavvuf"* 14. Baskı, Semerkand Yayınları, İstanbul, 2013.

Sırma, İhsan, Süreyya, *"Ezan ya da Ebedi Kurtuluşa Çağrı"* Beyan Yayınları, İstanbul, 2005.

Şeker, Fatih, Mehmet, *"İslâmlaşma Sürecinde Türklerin İslâm Tasavvuru"* 2. Baskı, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ankara, 2012.

Tanrıkorur, Cinuçen, *"Müzik Kültür Din"* 2. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2009.

Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı Yayınları, 1988.

"İslam Ansiklopedisi", Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Cilt:12-36, İstanbul, 1995.

"Kur'an-ı Kerim Ve Açıklamalı Meali" ,Türkiye Diyanet Vakfı, Ankara, 1991.

Uçan, Ali, *"Türk Müzik Kültürü"* 2.Basım, Evrensel Müzikevi, Ankara, 2005,

Uludağ, Süleyman, "İslam Açısından Musiki ve Sema" 2. Baskı, Uludağ Yayınları, Bursa, 1992.

Uludağ, Süleyman, *"Tasavvuf Terimleri Sözlüğü"* Kabalcı Yayınları, 2002.

Uygun, Mehmet, Nuri, *"Safiyyüddin Abdülmü'min Urmevi ve Kitâbü'l Edvârı"* Kubbealtı Neşriyat, İstanbul, 1999.

Ünlü, Ahmet, Mahmut, "*Ezan-ı Muhammedi Risalesi"* Arifan Yayınları.

Vural, Feyzan, Göher, *"İslamiyet'ten Önce Türklerde Kültür ve Müzik"* Çizgi Yayınları, Konya, Ekim 2012.

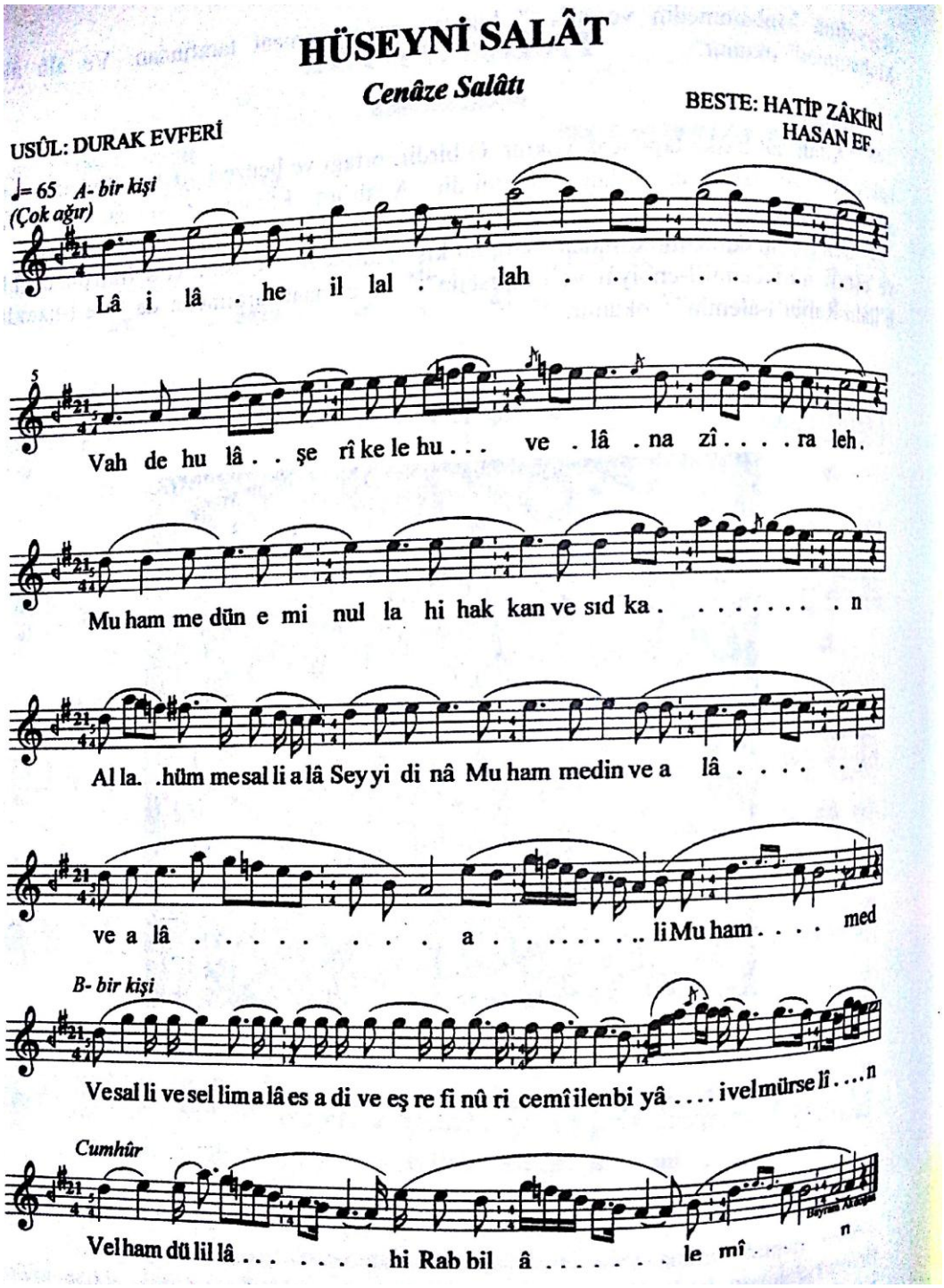
Yiğitbaş, M, Sadık, "Dil Din ve Musiki" İstanbul, 1968.

Yörükan, Yusuf, Ziya, *"Müslümanlıktan Evvel Türk Dinleri – Şamanizm-"* Ötüken Neşriyat Yayınları, 2013.

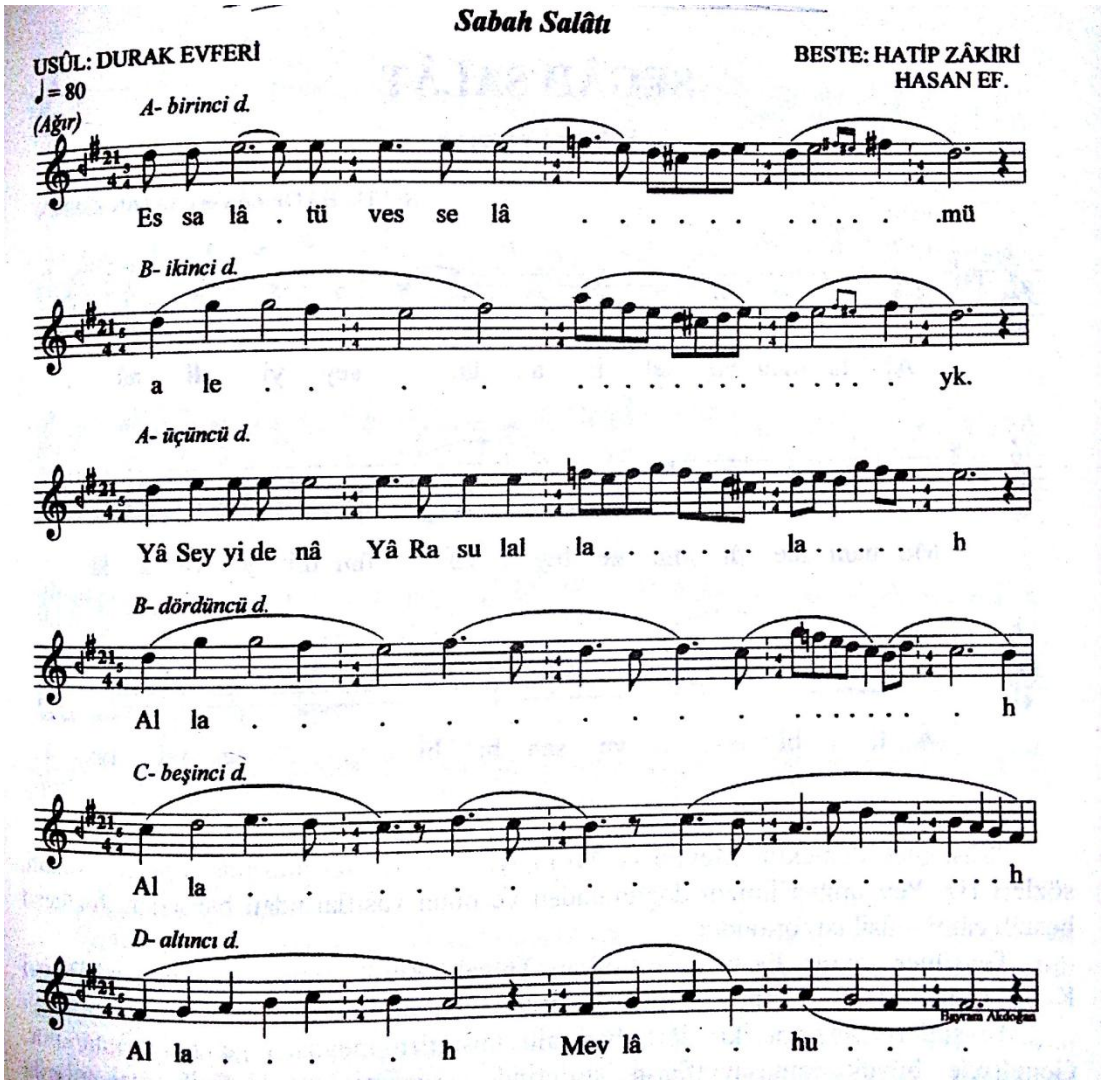
Yüksel, Bünyamin, *"İslâm Tarihi Açısından Bilâl B. Rebâh El- Habeşî'nin Hayatı ve Şahsiyeti"* Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İslâm Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı İslâm Tarihi Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Konya, 2007

-EKLER-

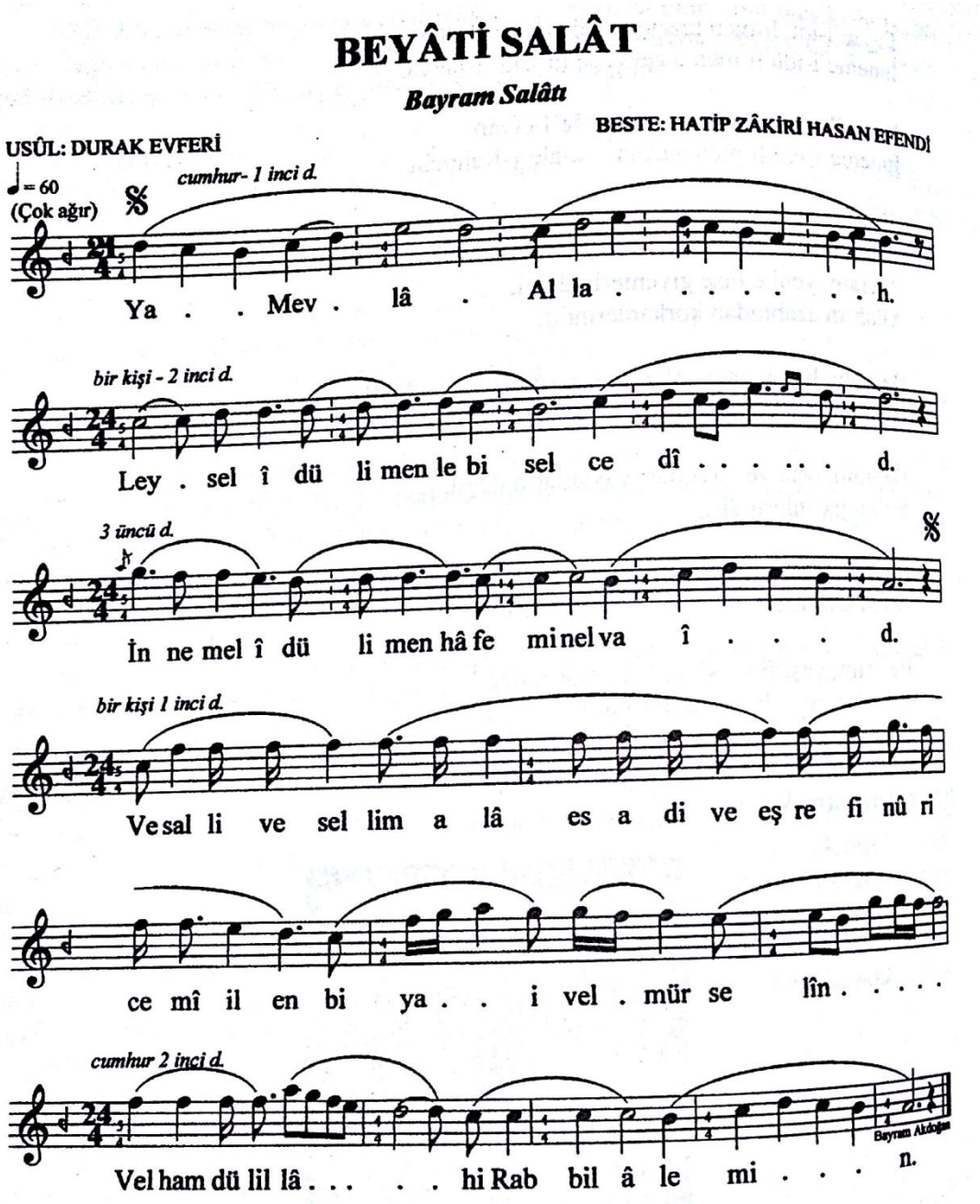
EK 1-HÜSEYNİ CENAZE SALÂT-U SELAMI NOTA DÖKÜMASYONU
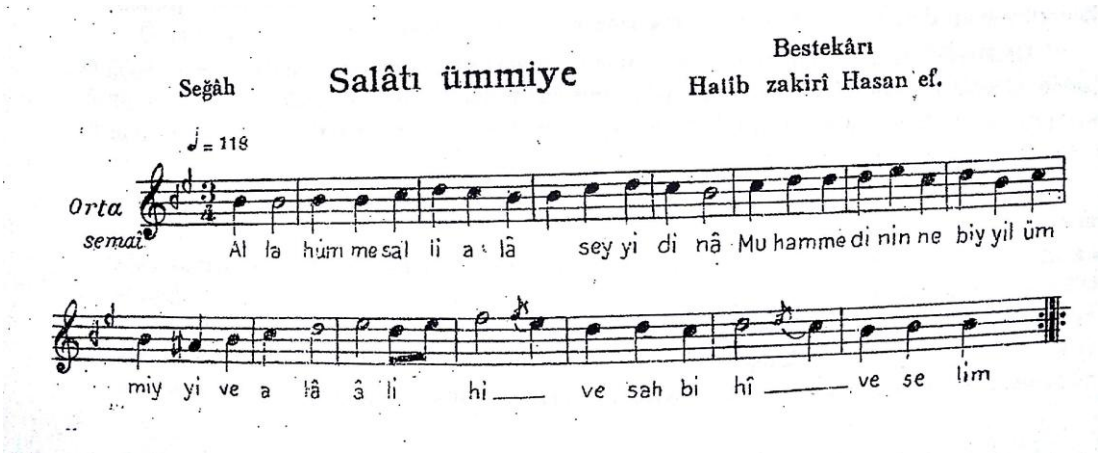


EK 2- DİLKEŞHAVERAN SABAH SALÂT-U SELAMI
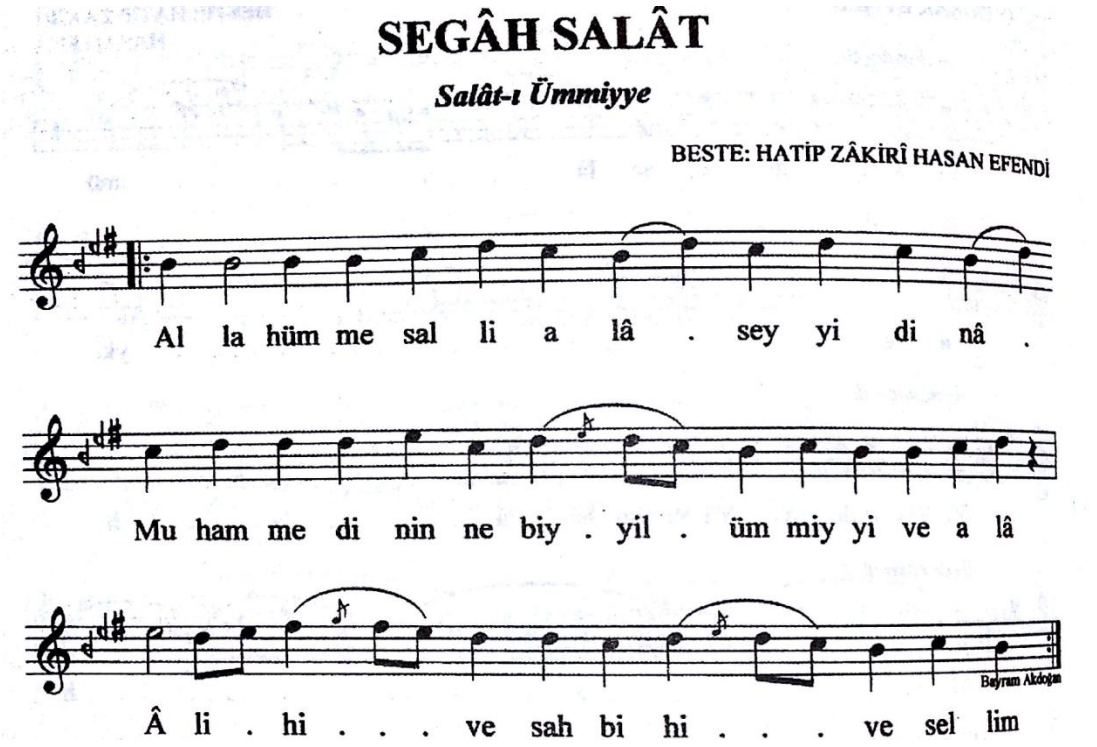


EK 3- BEYATİ BAYRAM SALÂT-U SELAMI
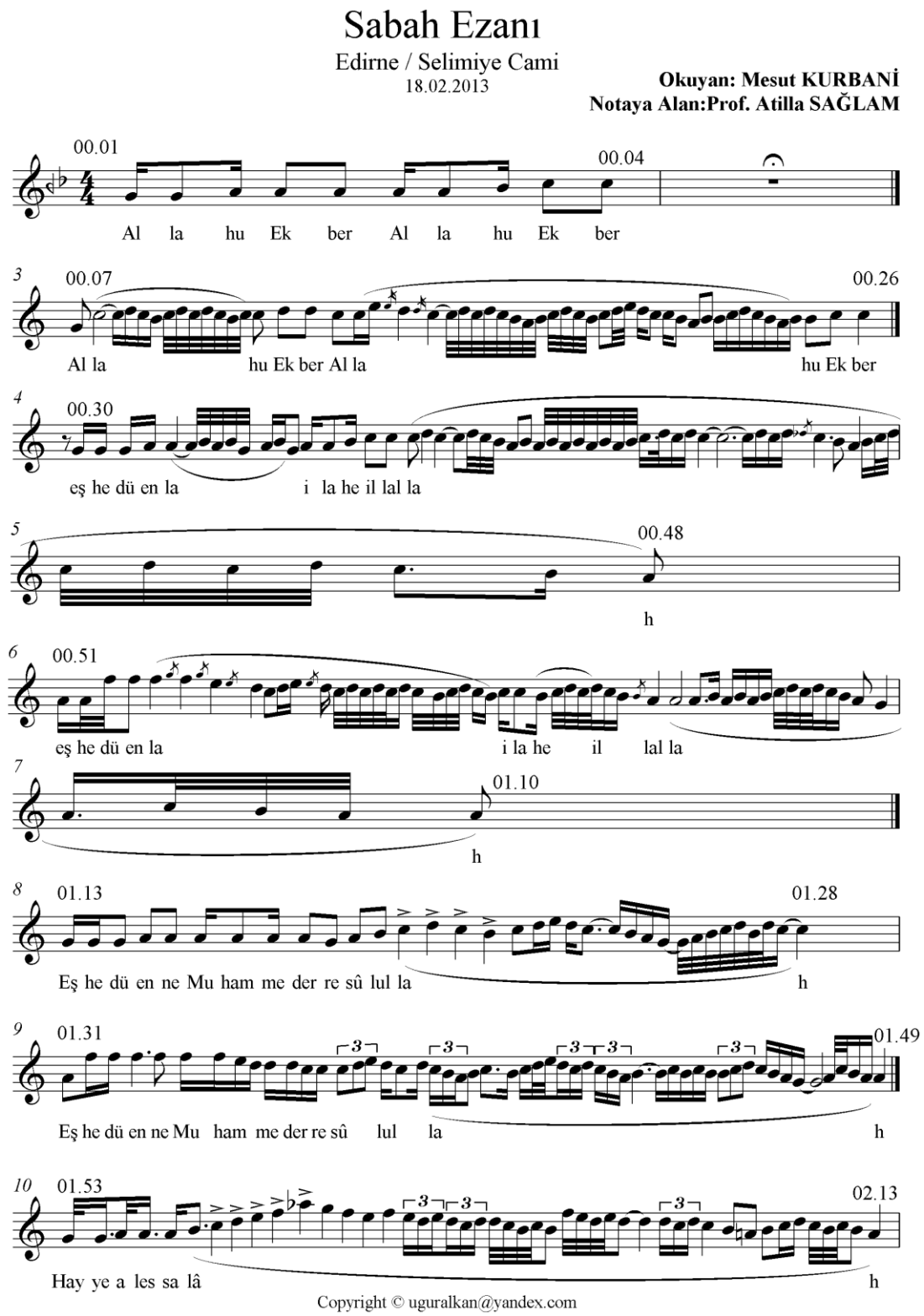


EK 4- SEGÂH SALÂT-Ü ÜMMİYE (Semai Usûlündeki Bestesi)
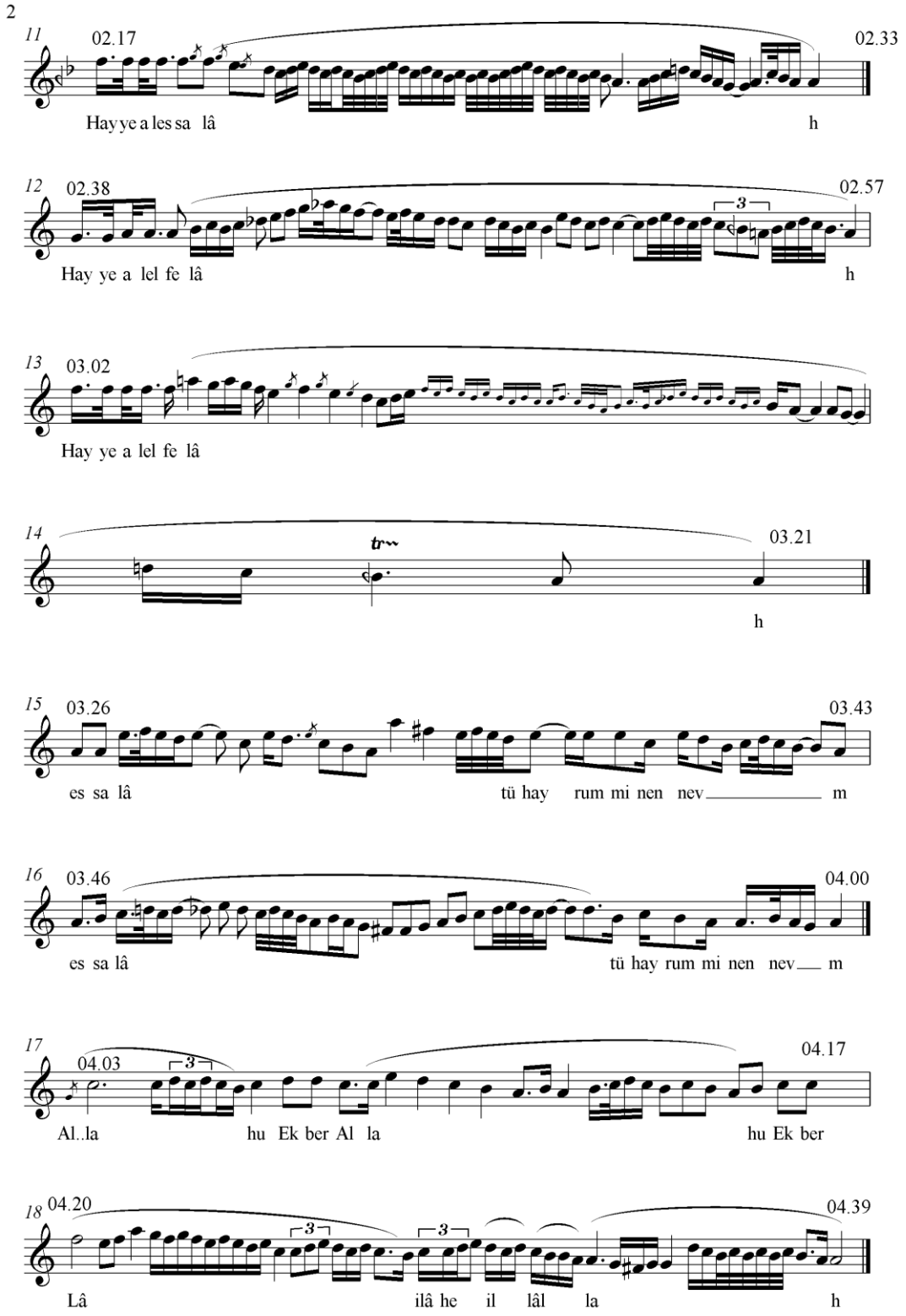


EK 5- SEGÂH SALÂT-Ü ÜMMİYE (Serbest Usûldeki Bestesi)
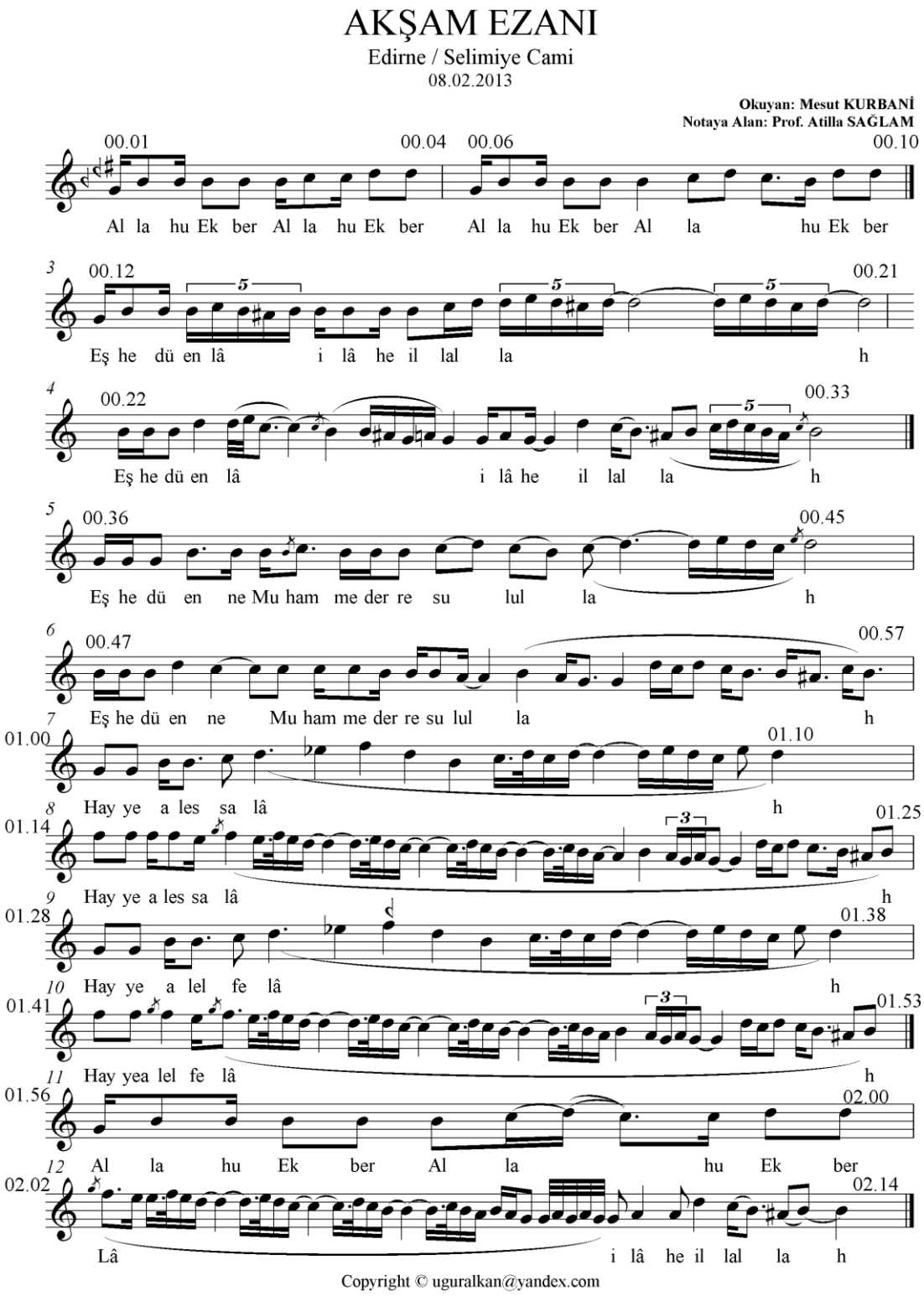


EK 6- EDİRNE SELİMİYE CAMİİ SABAH EZANI NOTA DÖKÜMÜ



Copyright © uguralkan@yandex.com


2
11
02.17
02.33
Hay ye a les sa lâ
h
12
02.38
02.57
3
Hay ye a lel fe lâ
h
13
03.02
Hay ye a lel fe lâ
14
tr
03.21
h
15
03.26
03.43
es sa lâ
tü hay rum mi nen nev
m
16
03.46
04.00
es sa lâ
tü hay rum mi nen nev
m
17
04.03
3
04.17
Al..la
hu Ek ber Al la
hu Ek ber
18
04.20
3
3
04.39
Lâ
ilâ he il lâl la
h

EK 7-EDİRNE SELİMİYE CAMİİ AKŞAM EZANI NOTA DÖKÜMÜ
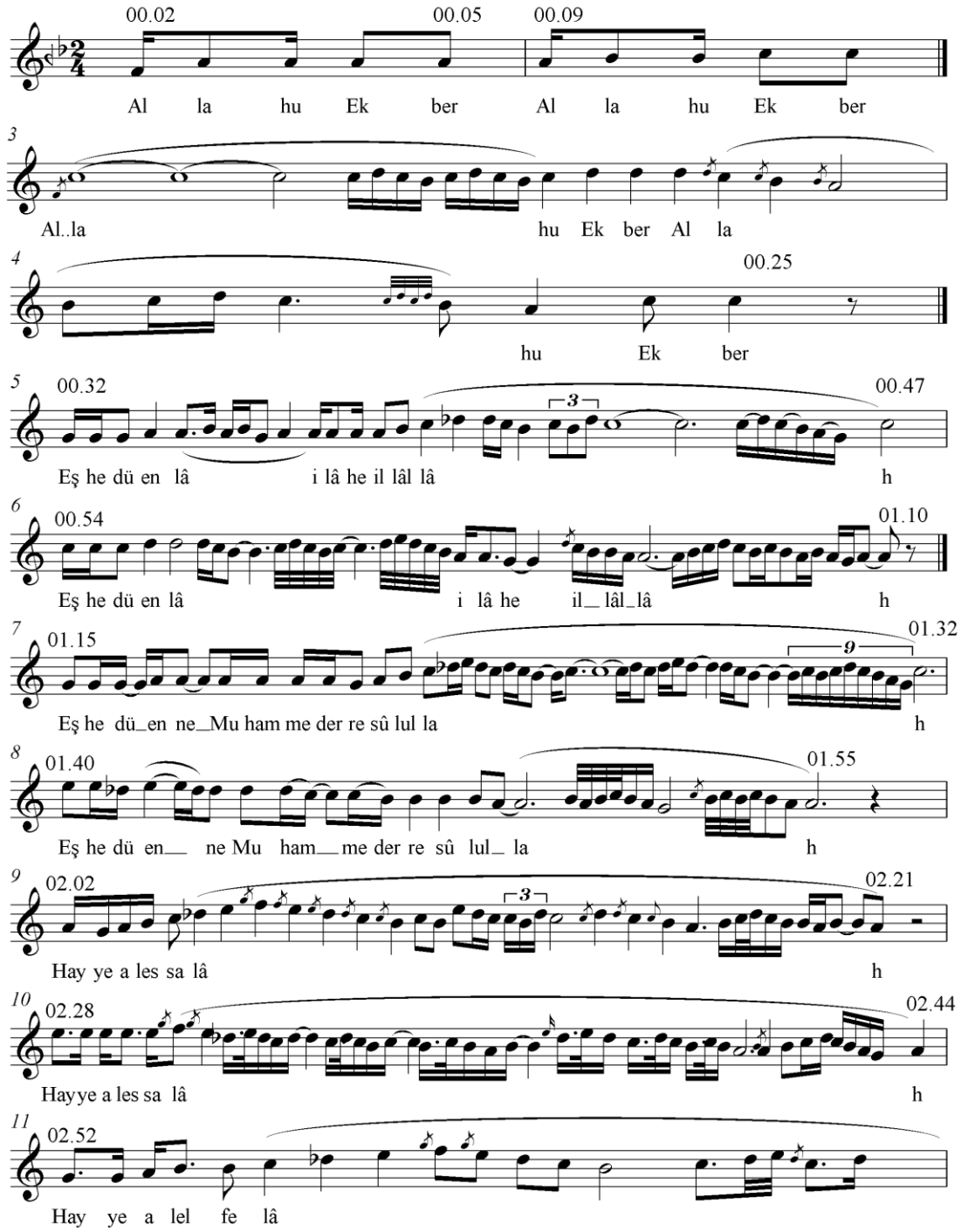


Copyright © uguralkan@yandex.com

EK 8- BURSA ULU CAMİİ SABAH EZANI NOTA DÖKÜMÜ
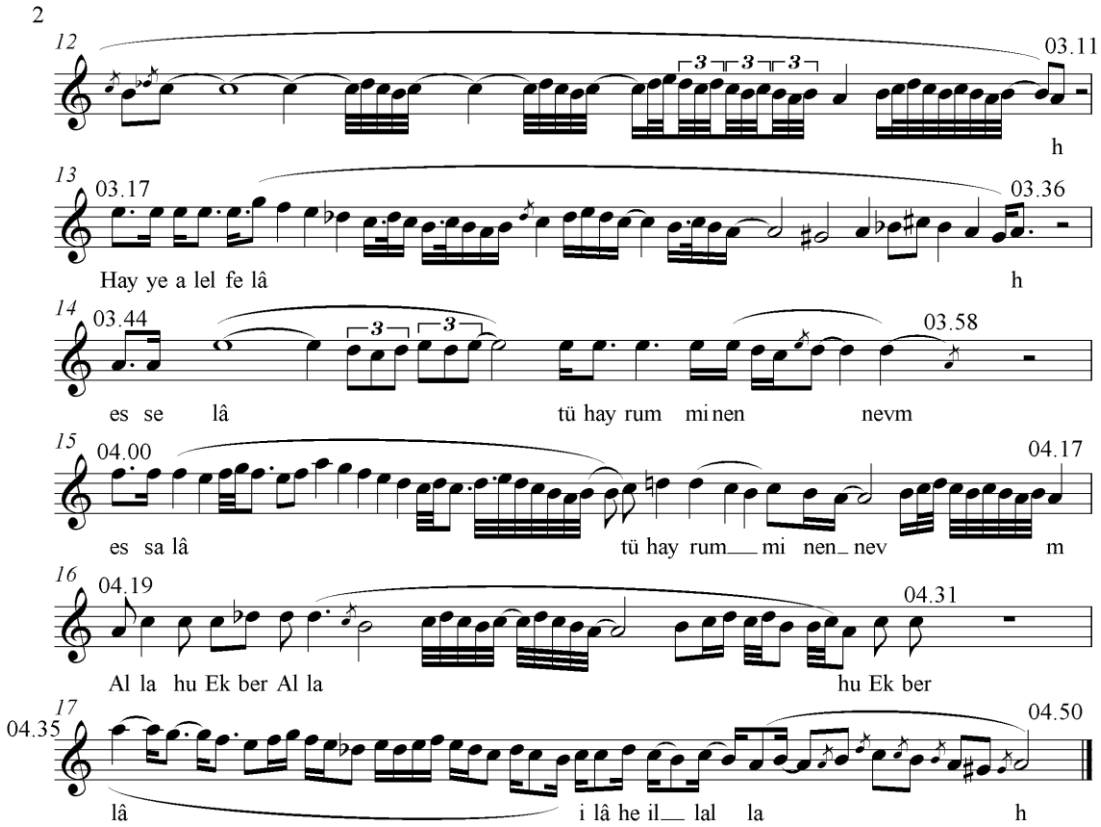
Sabah Ezanı

Bursa / Ulu Cami
06.02.2013

Okuyan: Abdullah YİĞİT
Notaya Alan: Prof. Atilla SAĞLAM



Copyright © uguralkan@yandex.com


2
12
03.11
h
13
03.17
03.36
Hay ye a lel fe lâ
h
14
03.44
03.58
es se lâ
tü hay rum mi nen
nevm
15
04.00
04.17
es sa lâ
tü hay rum mi nen nev
m
16
04.19
04.31
Al la hu Ek ber Al la
hu Ek ber
17
04.35
04.50
lâ
i lâ he il lal la
h
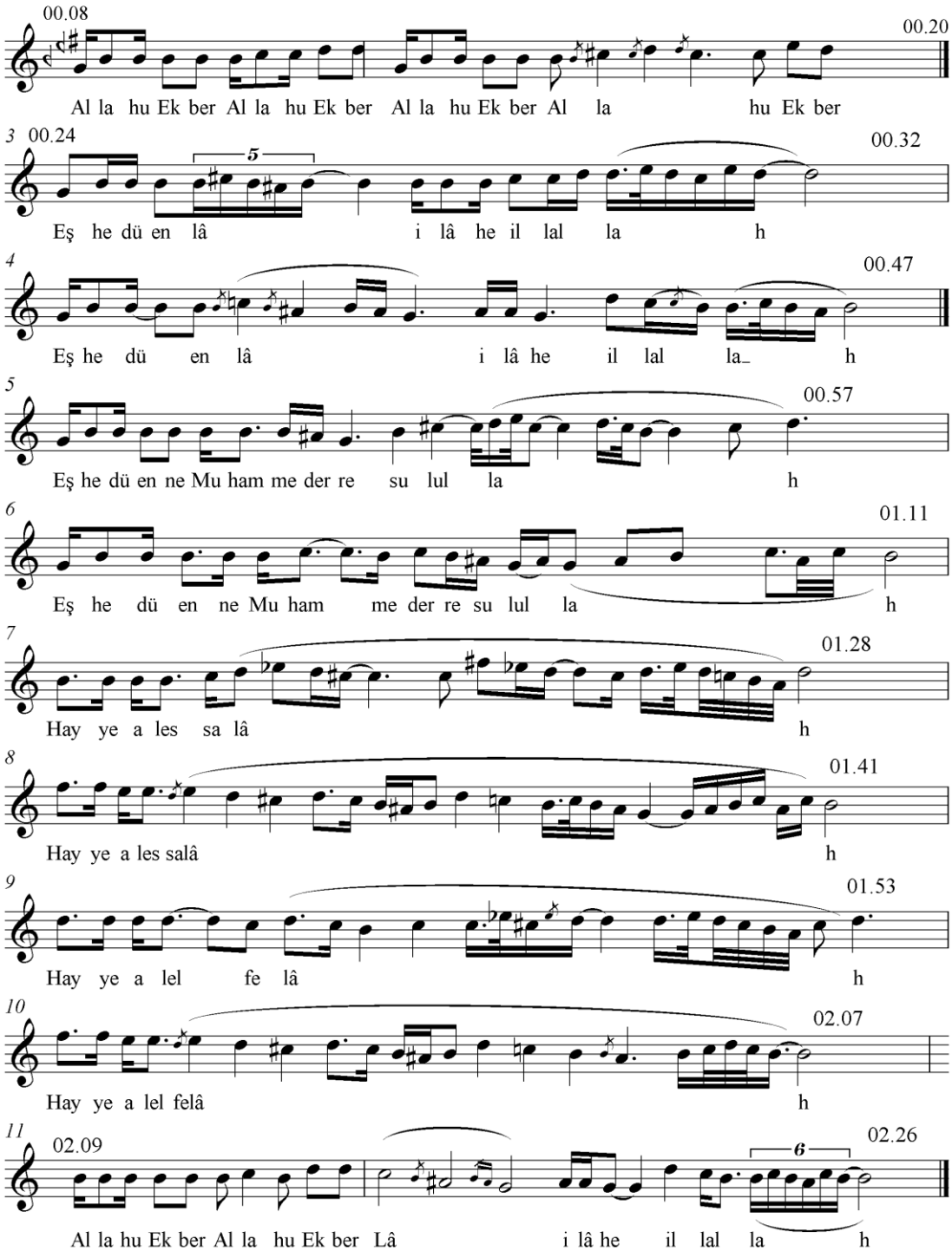
EK 9- BURSA ULU CAMİ AKŞAM EZANI NOTA DÖKÜMÜ

Akşam Ezanı

Bursa / Ulu Cami

16.02.2013

Okuyan: Abdullah YİĞİT
Notaya Alan: Prof. Atilla SAĞLAM



Copyright © uguralkan@yandex.com

EK 10-İSTANBUL YILDIZ HAMİDİYE CAMİİ SABAH EZANI DÖKÜMÜ
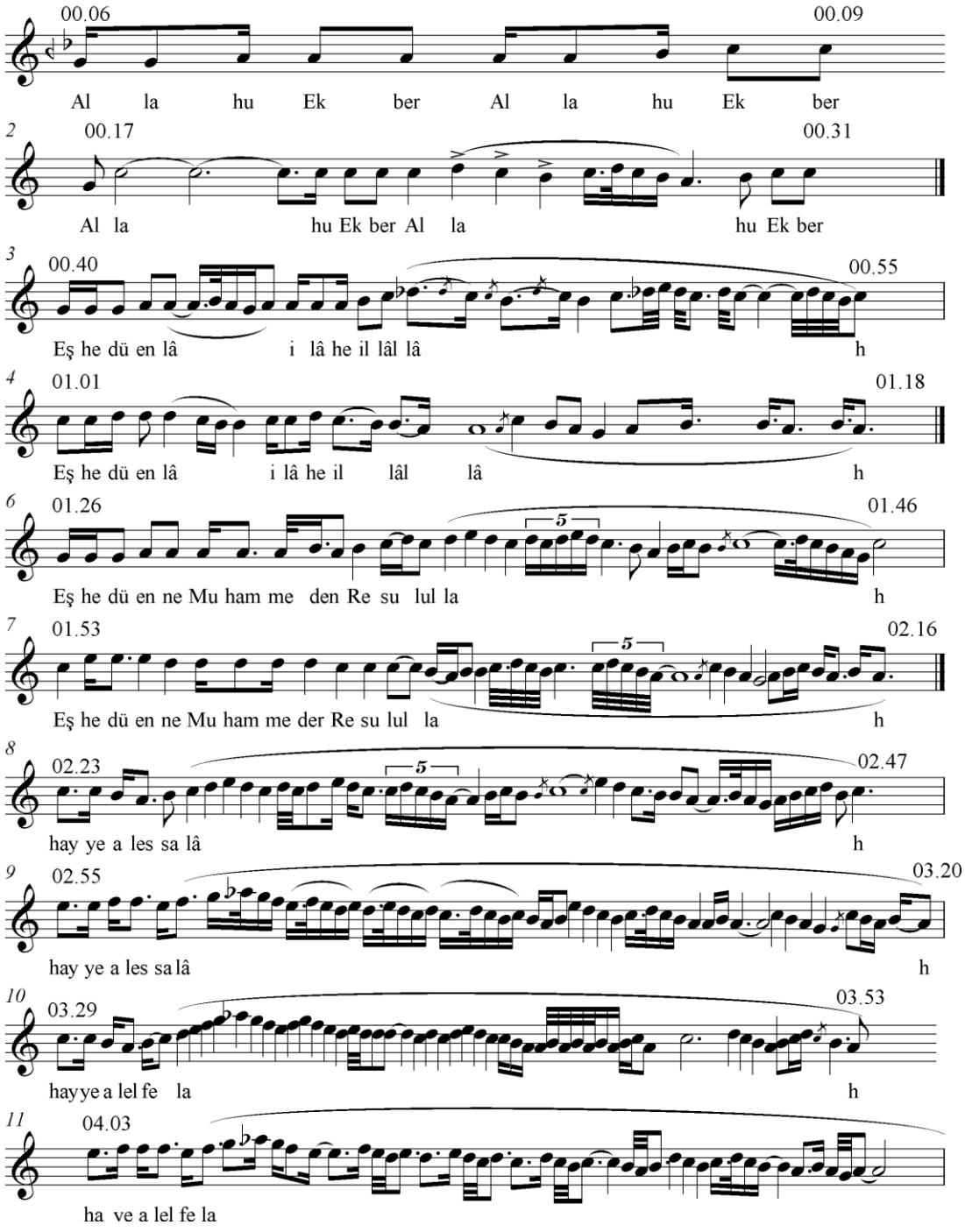
Sabah Ezanı
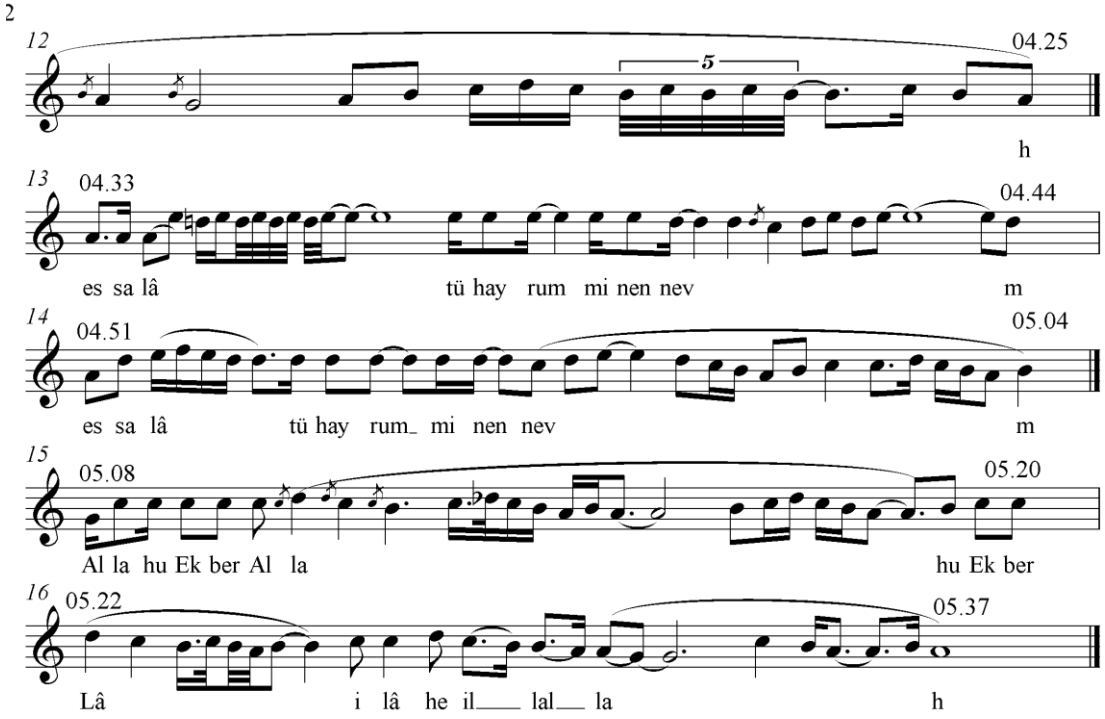
İstanbul / Yıldız Hamidiye Camii

23.01.2013

Okuyan: **Ebuzer GÖKÇE**

Notaya Alan: **Prof. Atilla SAĞLAM**




2
12
04.25
5
h
13
04.33
04.44
es sa lâ tü hay rum mi nen nev m
14
04.51
05.04
es sa lâ tü hay rum_ mi nen nev m
15
05.08
05.20
Al la hu Ek ber Al la hu Ek ber
16
05.22
05.37
Lâ i lâ he il___ lal__ la h

EK 11-İSTANBUL YILDIZ HAMİDİYE CAMİİ AKŞAM EZANI DÖKÜMÜ
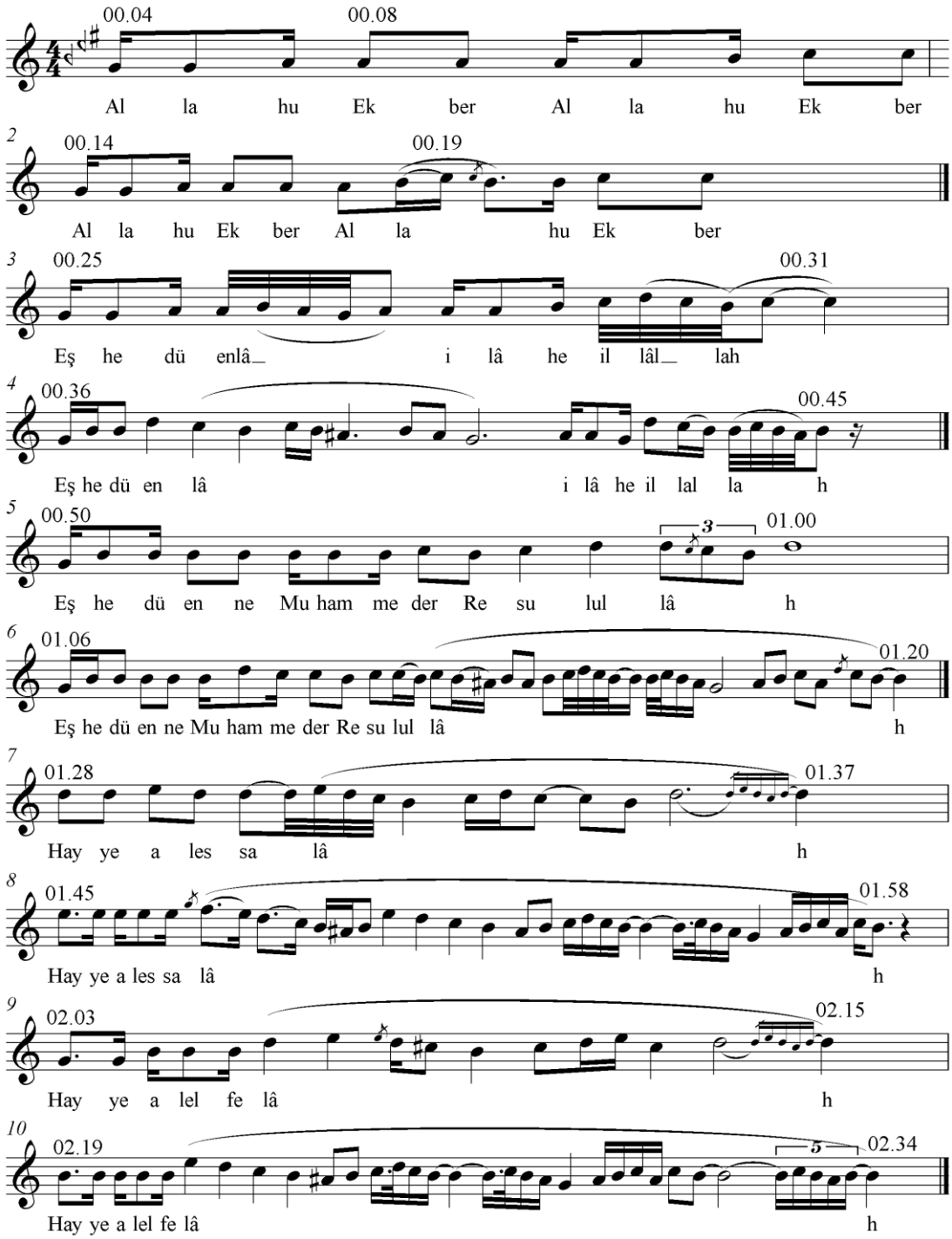
Akşam Ezanı

İstanbul / Beşiktaş Yıldız Hamidiye Camii

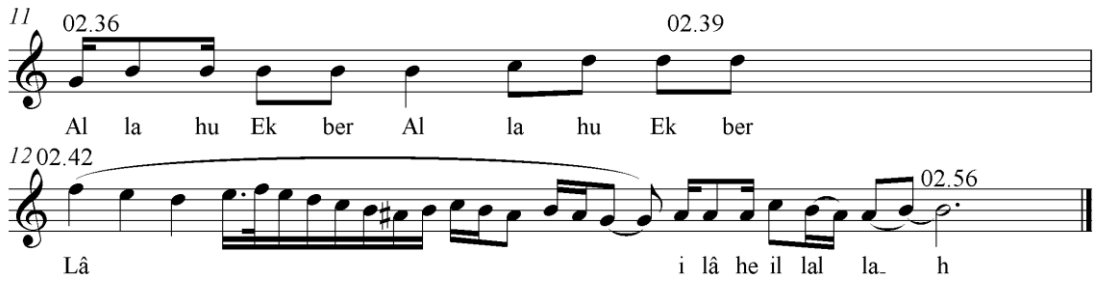
23.01.2013

Okuyan: **Ebuzer GÖKÇE**

Notaya Alan: **Prof. Atilla SAĞLAM**



Copyright © uguralkan@yandex.com


11
02.36
02.39
Al la hu Ek ber Al la hu Ek ber
12 02.42
02.56
Lâ i lâ he il lal la_ h

EK 12- ÇİZELGELER

Çizelge 1 Sabah Ezanı Birinci Bölüm İcrası

Müezzinler	Özellikler	İlk cümle (sn.)	Nefes (sn.)	İkinci tekrar (sn.)	Nefes (sn.)
Mesut KURBANİ	**Makam**	Rastlı Saba			
	Geçki	Yok			
	Zaman	3	2	19	4
Abdullah YİĞİT	**Makam**	Acemaşiranlı Saba			
	Geçki	Yok			
	Zaman	3	4	16	7
Ebuzer GÖKÇE	**Makam**	Rastlı Saba			
	Geçki	Yok			
	Zaman	3	8	14	9

Çizelge 2 Sabah Ezanı İkinci Bölüm İcrası

Müezzinler	Özellikler	İlk Cümle (sn.)	Nefes (sn.)	İkinci Tekrar (sn.)	Nefes (sn.)
Mesut KURBANİ	**Makam**	Rastlı Saba			
	Geçki	Yok			
	Zaman	18	3	19	3
Abdullah YİĞİT	**Makam**	Rastlı Saba			
	Geçki	Yok			
	Zaman	15	7	16	5
Ebuzer GÖKÇE	**Makam**	Rastlı Saba			
	Geçki	Yok			
	Zaman	15	6	17	8

Çizelge 3 Sabah Ezanı Üçüncü Bölüm İcrası

Müezzinler	Özellikler	İlk cümle (sn.)	Nefes (sn.)	İkinci tekrar (sn.)	Nefes (sn.)
Mesut KURBANİ	Makam	Rastlı Saba			
	Geçki	Yok			
	Zaman	15	3	31	4
Abdullah YİĞİT	Makam	Rastlı Saba			
	Geçki	Yok			
	Zaman	15	7	19	7
Ebuzer GÖKÇE	Makam	Rastlı Saba			
	Geçki	Yok			
	Zaman	20	7	23	7

Çizelge 4 Sabah Ezanı Dördüncü Bölüm Birinci Cümle İcrası

Müezzinler	Özellikler	İlk cümle (sn.)	Nefes (sn.)	İkinci tekrar (sn.)	Nefes (sn.)
Mesut KURBANİ	**Makam**	Rastlı Saba			
	Geçki	Şehnaz Perdesi		Uşşak	
	Zaman	20	4	16	5
Abdullah YİĞİT	**Makam**	Saba			
	Geçki	Yok		Yok	
	Zaman	19	7	16	8
Ebuzer GÖKÇE	**Makam**	Saba			
	Geçki	Yok		Şehnaz Perdesi	
	Zaman	24	8	25	9

Çizelge 5 Sabah Ezanının Dördüncü Bölüm İkinci Cümle İcrası

Müezzinler	Özellikler	İkinci Cümle (sn.)	Nefes (sn.)	İkinci Tekrar (sn.)	Nefes (sn.)
Mesut KURBANİ	**Makam**	Rastlı Saba			
	Geçki	Şehnaz Perdesi		Muhayyer Perdesi	
	Zaman	18	5	19	5
Abdullah YİĞİT	**Makam**	Rastlı Saba			
	Geçki	Yok		Zirgüle Dik Kürdi-Hicaz Perdeleri	
	Zaman	19	6	19	8
Ebuzer GÖKÇE	**Makam**	Saba			
	Geçki	Şehnaz Perdesi		Şehnaz Perdesi	
	Zaman	24	10	22	8

Çizelge 6 Sabah Ezanının Beşinci Bölüm İcrası

Müezzinler	**Özellikler**	**İlk cümle (sn.)**	**Nefes (sn.)**	**İkinci tekrar (sn.)**	**Nefes (sn.)**
Mesut KURBANİ	Makam	Uşşak		Uşşak-Saba	
	Geçki	Mahur Perdesi		Neva-Hicaz Geveşt Perdeleri	
	Zaman	17	3	14	3
Abdullah YİĞİT	Makam	Uşşak		Uşşak-Saba	
	Geçki			Neva Perdesi	
	Zaman	14	2	17	2
Ebuzer GÖKÇE	Makam	Saba			
	Geçki	Neva Perdesi		Yok	
	Zaman	11	7	13	4

Çizelge 7 Sabah Ezanı Altıncı Bölüm İcrası

Müezzinler	**Özellikler**	**İlk cümle (sn.)**	**Nefes (sn.)**	**İkinci tekrar (sn.)**	**Nefes (sn.)**
Mesut KURBANİ	**Makam**	Rastlı Saba			
	Geçki	Yok			
	Zaman	14	3		
Abdullah YİĞİT	**Makam**	Saba			
	Geçki	Yok			
	Zaman	12	4		
Ebuzer GÖKÇE	**Makam**	Rastlı Saba			
	Geçki	Yok			
	Zaman	12	2		

Çizelge 8 Sabah Ezanı Yedinci Bölüm İcrası

Müezzinler	Özellikler	İlk cümle (sn.)	Nefes (sn.)	İkinci tekrar (sn.)	Nefes (sn.)
Mesut KURBANİ	**Makam**	Saba			
	Geçki	Geveşt Perdesi			
	Zaman	19			
Abdullah YİĞİT	**Makam**	Saba			
	Geçki	Zirgüle Perdesi			
	Zaman	15			
Ebuzer GÖKÇE	**Makam**	Saba			
	Geçki	Yok			
	Zaman	15			

Çizelge 9 Akşam Ezanı Birinci Bölüm İcrası

Müezzinler	Özellikler	İlk cümle (sn.)	Nefes (sn.)	İkinci tekrar (sn.)	Nefes (sn.)
Mesut KURBANİ	**Makam**	Rastlı Segâh			
	Geçki	Yok			
	Zaman	3	2	4	2
Abdullah YİĞİT	**Makam**	Rastlı Segâh			
	Geçki	Yok			
	Zaman	3	3	7	3
Ebuzer GÖKÇE	**Makam**	Rastlı Segâh			
	Geçki	Yok			
	Zaman	4	6	5	6

Çizelge 10 Akşam Ezanı İkinci Bölüm İcrası

Müezzinler	Özellikler	İlk cümle (sn.)	Nefes (sn.)	İkinci tekrar (sn.)	Nefes (sn.)
Mesut KURBANİ	**Makam**	Rastlı Segâh			
	Geçki	Yok			
	Zaman	9	1	11	3
Abdullah YİĞİT	**Makam**	Rastlı Segâh			
	Geçki	Yok			
	Zaman	8	2	11	3
Ebuzer GÖKÇE	**Makam**	Rastlı Segâh			
	Geçki	Yok			
	Zaman	6	5	9	5

Çizelge 11 Akşam Ezanı Üçüncü Bölüm İcrası

Müezzinler	Özellikler	İlk cümle (sn.)	Nefes (sn.)	İkinci tekrar (sn.)	Nefes (sn.)
Mesut KURBANİ	**Makam**	Rastlı Segâh			
	Geçki	Yok			
	Zaman	9	2	10	3
Abdullah YİĞİT	**Makam**	Rastlı Segâh			
	Geçki	Yok			
	Zaman	9	3	11	4
Ebuzer GÖKÇE	**Makam**	Rastlı Segâh			
	Geçki	Yok			
	Zaman	10	6	14	8

Çizelge 12 Akşam Ezanı Dördüncü Bölüm Birinci Cümle İcrası

Müezzinler	Özellikler	İlk cümle (sn.)	Nefes (sn.)	İkinci tekrar (sn.)	Nefes (sn.)
Mesut KURBANİ	**Makam**	Rastlı Segâh			
	Geçki	Yok			
	Zaman	10	4	11	3
Abdullah YİĞİT	**Makam**	Segâh			
	Geçki	Yok			
	Zaman	13	2	11	2
Ebuzer GÖKÇE	**Makam**	Segâh			
	Geçki	Yok			
	Zaman	9	8	13	5

Çizelge 13 Akşam Ezanı Dördüncü Bölüm İkinci Cümle İcrası

Müezzinler	Özellikler	İlk cümle (sn.)	Nefes (sn.)	İkinci tekrar (sn.)	Nefes (sn.)
Mesut KURBANİ	**Makam**	Rastlı Segâh			
	Geçki	Yok			
	Zaman	10	3	12	3
Abdullah YİĞİT	**Makam**	Segâh			
	Geçki	Yok			
	Zaman	10	4	10	2
Ebuzer GÖKÇE	**Makam**	Rastlı Segâh			
	Geçki	Yok			
	Zaman	12	4	15	2

Çizelge 14 Akşam Ezanı Beşinci Bölüm İcrası

Müezzinler	Özellikler	İlk cümle (sn.)	Nefes (sn.)	İkinci tekrar (sn.)	Nefes (sn.)
Mesut KURBANİ	**Makam**	Rastlı Segâh			
	Geçki	Yok			
	Zaman	8	2		
Abdullah YİĞİT	**Makam**	Segâh			
	Geçki	Yok			
	Zaman	4	2		
Ebuzer GÖKÇE	**Makam**	Rastlı Segâh			
	Geçki	Yok			
	Zaman	3	3		

Çizelge 15 Akşam Ezanı Altıncı Bölüm İcrası

Müezzinler	Özellikler	İlk cümle (sn.)	Nefes (sn.)	İkinci tekrar (sn.)	Nefes (sn.)
Mesut KURBANİ	**Makam**	Segâh			
	Geçki	Yok			
	Zaman	12			
Abdullah YİĞİT	**Makam**	Çargâhlı Segâh			
	Geçki	Yok			
	Zaman	16			
Ebuzer GÖKÇE	**Makam**	Segâh			
	Geçki	Yok			
	Zaman	14			

EK 13- SABAH / AKŞAM EZANI VE SALÂT-U SELAM İCRALARI STÜDYO KAYDI CD'Sİ

EK 14- DIŞ EZAN KAYITLARI CD'Sİ