

T.C.
ADİYAMAN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
MÜZİKOLJİ ANABİLİM DALI

ADİYAMAN İLİ CAMİ MUSİKİSİNDE SALÂ
ÖRNEKLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

MUHAMMED SADİ KIZIL

DANIŞMAN
DR. ÖĞR. ÜYESİ EMİRHAN GÜLER

ADİYAMAN, 2025

ÖZET

ADİYAMAN İLİ CAMİ MÜSİKİSİNDE SALÂ ÖRNEKLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

Muhammed Sadi KIZIL

Müzikoloji Ana Bilim Dalı

Adıyaman Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Haziran / 2025, Sayfa: 79

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Emirhan GÜLER

Cami musikisi, genellikle namaz ibadeti etrafında şekillenen ve bu bağlamda işlevsel bir role sahip olan, ancak bunun dışında da farklı formlara rastlanabilen dinî müzik türlerinden biridir. Sözlü yapısında çoğunlukla Arapça güftelere yer verilen cami musikisi, Türk dinî mûsikî mirası içerisinde önemli bir yere sahiptir. Cami musikisi bünyesinde yer alan çeşitli formlar arasında Salâ uygulamaları, hem dini ritüel içerisindeki fonksiyonelliği hem de müzikal yapısıyla dikkat çeken bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu çalışmada, Adıyaman ili sınırları içerisinde cami musikisi kapsamında icra edilen Salâ örnekleri ele alınmış; bu örnekler Mus2 nota yazım programı aracılığıyla notaya aktarılmış ve müzikal yönden analiz edilmiştir. Araştırmada betimsel tarama modeli benimsenmiş; nitel veri toplama tekniklerinden yararlanılmıştır. Araştırmanın evrenini, Adıyaman ili genelinde cami musikisi çerçevesinde icra edilen salâlar oluşturmaktadır. Örneklem grubunu ise, Adıyaman'da hâlihazırda camilerde görev yapmakta olan ve salâ icrasında bulunan dört din görevlisi/musiki icracısı teşkil etmektedir. İcra edilen salâların yapısal özellikleri, ezgisel biçimleri ve icra pratikleri detaylı biçimde incelenmiş; analiz sonucunda Uşşak ve Hüseyinî makamlarında Salâ örneklerine sıklıkla rastlandığı tespit edilmiştir. Elde edilen bulgular doğrultusunda, Adıyaman'daki cami musikisi geleneklerinin, yerel müzik kültürüyle belirgin bir ilişki içinde olduğu görülmüş; bu durum bölgenin genel müzikal eğilimleriyle Salâ icraları arasında organik bir bağ bulunduğunu ortaya koymuştur.

Anahtar Kelimeler: Cami, Musiki, Din, Salâ, Sala ve Salat, Müezzin, Adıyaman.

ABSTRACT

EVALUATION OF SALA EXAMPLES IN THE MOSQUE MUSIC OF ADIYAMAN PROVINCE

Muhammed Sadi KIZIL

Department Of Musicology

Adıyaman University, Graduate Education Institute, June / 2025, Page: 79

Supervisor: Asst. Prof. Dr. Emirhan GULER

Mosque music is a form of religious music that is generally shaped around the practice of prayer and serves a functional role in this context, although other forms beyond this framework can also be observed. Featuring predominantly Arabic lyrics, mosque music holds a significant place within the heritage of Turkish religious music. Among the various forms encompassed within mosque music, the practice of reciting salāh (Islamic call to prayer outside of the regular adhan) stands out due to its ritualistic function and distinctive musical structure. In this study, examples of salāh recited within the context of mosque music in the province of Adıyaman have been examined. These examples were transcribed using the Mus2 notation software and analyzed from a musical perspective. A descriptive survey model was adopted in the research, and qualitative data collection methods were employed. The population of the study consists of salāh recitations performed within the boundaries of Adıyaman province in the context of mosque music. The sample group includes four religious officials/music performers who are actively serving in mosques in Adıyaman and who perform salāh recitations. The structural characteristics, melodic forms, and performance practices of the recited salāhs were thoroughly analyzed. As a result of the analysis, it was found that the salāh examples predominantly utilized the Uşşak and Hüseynî modes (makams). Based on the findings, it was concluded that the mosque music traditions in Adıyaman are distinctly connected to the local musical culture, revealing an organic relationship between the region's broader musical tendencies and salāh performances.

Keywords: Mosque, Music, Religion, Salâ, Sala and Salat, Muezzin, Adıyaman.

ÖN SÖZ

Musiki toplumların kendini ifade etme biçimlerinden biridir. Bu ifade biçimleri içerisinde dini musiki son derece hassas bir konuma sahiptir. Tarih boyunca din, toplumların yaşam biçimleri, ahlaki değerlerini şekillendiren önemli bir unsur olmuştur. Din, toplumları bu kadar etkilerken musiki ile yolları kesişerek iki kavramın birleşmesi ile yeni bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda dini musiki dikkatli biçimde incelendiğinde toplumların kültürel yapısıyla ilgili birçok ipucu verebilmektedir.

Bu çalışmada Adıyaman ilinde dini musikinin merkezi konumunda olan camilerde uygulanan musiki formlarından “Salâ” uygulamalarının günümüzde nasıl ve ne amaçlarla kullanıldığına değinilmiştir. Araştırmada nitel araştırma tekniklerinden faydalanılmıştır. Elde edilen veriler sistematik biçimde incelenerek analizler yapılmıştır.

Yüksek lisans eğitimi sürecimin her aşamasında bana yol gösterip destek olan saygıdeğer danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Emirhan GÜLER’e en içten duygularıyla teşekkür ederim. Akademik alanda katkı sağlayan Prof. Dr. Barış TOPTAŞ’a, Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Sadık DOĞAN’a ve Dr. Öğr. Üyesi Sultan BİLGET GÜÇLÜER hocalarıma çok teşekkür ederim. Ayrıca iyi bir müzisyen, bir dost ve bir ağabey olarak desteğini esirgemeyen Serdar BOZDEMİR’e teşekkür ederim.

Başöğretmenim babam Ahmet KIZIL’a, dualarını ve desteğini her zaman hissettiğim annem Emine KIZIL’a ve aileme sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Bu süreçte beni motive edip ilgisini ve desteğini esirgemeyen eşim Bedriye KIZIL’a sonsuz sevgimi ve teşekkürümü sunarım.

Yüksek lisans tez çalışmamı 6 Şubat 2023 depreminde hayatını kaybeden herkese ithaf ederek çalışmamın alan yazınına hayırlı olmasını dilerim.

Muhammed Sadi KIZIL
Adıyaman, Temmuz 2025

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Adıyaman Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

.....
Muhammed Sadi KIZIL

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
ÖN SÖZ	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
TABLolar DİZİNİ.....	ix
GÖRSELLER DİZİNİ	x
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Problem Durumu	3
1.2. Araştırmanın Amacı.....	3
1.3. Araştırmanın Önemi	4
1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları.....	4
1.5. Varsayımlar.....	5
1.6. Literatür Taraması.....	5
2. KURAMSAL ÇERÇEVE	8
2.1. Cami Musikisi	8
2.1.1. Ezan	12
2.1.2. Kamet	14
2.1.3. Tesbihat.....	15
2.1.4. Temcid, Münacaat.....	15
2.1.5. Tekbir	17
2.1.6. İlahi.....	18
2.1.7. Mevlid.....	20
2.1.8. Mi'raciye	21
2.1.9. Tevşih.....	22
2.1.10. Sala-salâ-salavat	22
2.1.10.1. <i>Cenaze salâsı</i>	24
2.1.10.2. <i>15 Temmuz salâsı</i>	26
2.1.10.3. <i>Cuma günü ve cuma salâsı</i>	27

2.1.10.4. <i>Kandil ve teravih salâsı</i>	30
2.1.10.5. <i>Bayram salâsı</i>	31
3. YÖNTEM	33
3.1. Araştırmanın Yöntem ve Deseni	33
3.2. Evren ve Örneklem.....	34
3.3. Verilerin Toplanması.....	34
3.4. Verilerin Analizi.....	35
4. BULGULAR VE YORUMLAR.....	36
4.1. Araştırmanın Birinci Alt Problemine İlişkin Bulgular ve Yorum	36
4.1.1. Emin ÇİL'in musiki ve mesleki özgeçmişi	37
4.1.2. Mahmut GÜVEN hoca'nın mesleki ve musiki özgeçmişi	38
4.1.3. Bilal TAŞTAN hoca'nın musiki ve mesleki özgeçmişi	39
4.1.4. Bilal SALAN' ın musiki ve mesleki özgeçmişi	40
4.2. Araştırmanın İkinci Alt Problemine İlişkin Bulgular ve Yorum.....	41
4.2.1. Emin ÇİL uşşak salâ	42
4.2.2. Mahmut GÜVEN hüseyini salâ.....	44
4.2.3. Bilal TAŞTAN uşşak salâ	48
4.2.4. Bilal SALAN uşşak-hicaz-hüseyini salâ	50
4.3. Araştırmanın Üçüncü Alt Problemine İlişkin Bulgular ve Yorum.....	53
4.3.1. Emin ÇİL tarafından icra edilen salâ örneği.....	54
4.3.2. Mahmut GÜVEN tarafından icra edilen salâ örneği.....	58
4.3.3. Bilal TAŞTAN hoca'nın uşşak makam dizisinde okuduğu salâ	64
4.3.4. Bilal SALAN' ın uşşak-hicaz-hüseyini makam dizilerinde okuduğu salâ ...	69
5. SONUÇ VE ÖNERİLER	75
KAYNAKÇA.....	77
ÖZ GEÇMİŞ	

TABLÖLAR DİZİNİ

Sayfa

Tablo 4. 1. Emin ÇİL Tarafından İcra Edilen Salâ Örneğinin Makamsal Özellikleri	54
Tablo 4. 2. Mahmut GÜVEN Tarafından İcra Edilen Salâ Örneğinin Makamsal Özellikleri	58
Tablo 4. 3. Bilal TAŞTAN Tarafından İcra Edilen Salâ Örneğinin Makamsal Özellikleri	64
Tablo 4. 4. Bilal SALAN Tarafından İcra Edilen Salâ Örneğinin Makamsal Özellikleri ..	69



GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 2. 1. Ezan Örneği, İcracı Abdullah YİĞİT (Uğur ALKAN Yüksek Lisans Tezi, 2013).....	13
Görsel 2. 2. Bilal TAŞTAN, Namaz İçin Kamet Getirirken (Yazar Tarafından Çekilmiştir, 2025).....	14
Görsel 2. 3. Irak Makamında Bestelenen Temcid Ve Münacat'ın 1. Sayfası (Ak, 2011 :85-86).....	16
Görsel 2. 4. Segah Tekbir	17
Görsel 2. 5. Uşşak İlahi (Ak, 2011: 269).	19
Görsel 2. 6. Dilkeşhaveran Sabah Salası (Ak, 2011:78).....	23
Görsel 2. 7. Adıyaman'ın Dini Önderlerinden Nakş-ı Bendi Lideri Seyyid Abdulkaki Erol'un Cenaze Töreni (https://www.yenisafak.com).....	25
Görsel 2. 8. 15 Temmuz Salası, Adıyaman Hükümet Konağı, Bilal SALAN (Bilal SALAN Kişisel Arşivi 2016).....	27
Görsel 2. 9. 6 Şubat Depremi Sonrası İlk Cuma Namazı Adıyaman Emir Sultan Cami....	29
Görsel 2. 10. Bayati Bayram Salat'ı (Divanmakam.Com, 2018).	32
Görsel 4. 1. Emin ÇİL (Emekli İmam) (Emin ÇİL'in Kendi Arşivinden, 2017)	37
Görsel 4. 2. Mahmut GÜVEN (İmam) (Mahmut GÜVEN'in Kendi Arşivinden, 2025)..	38
Görsel 4. 3. Bilal TAŞTAN (İmam) (Bilal TAŞTAN'ın Kişisel Arşivinden, 2016).....	39
Görsel 4. 4. Bilal SALAN (Bilal SALAN'ın Kendi Arşivinden, 2024)	40
Görsel 4. 5. Salâ (Teravîh).....	43
Görsel 4. 6. Salâ (Cuma Salâsı)	46
Görsel 4. 7. Salâ (Perşembe Gece Salâsı)	48
Görsel 4. 8. Salâ (Kandil Salâsı).....	51
Görsel 4. 9. Emin ÇİL Salâ 1. Cümle	55
Görsel 4. 10. Emin ÇİL Salâ 2. Cümle	55
Görsel 4. 11. Emin ÇİL Salâ 3. Cümle	56
Görsel 4. 12. Emin ÇİL Salâ 4. Cümle	57
Görsel 4. 13. Emin ÇİL Salâ 5. Cümle	57
Görsel 4. 14. Emin ÇİL Salâ 6. Cümle	57
Görsel 4. 15. Mahmut GÜVEN Hüseyini Salâ 1. Bölüm	59

Görsel 4. 16.	Mahmut GÜVEN Hüseyini Salâ 2. Bölüm	60
Görsel 4. 17.	Mahmut GÜVEN Hüseyini Salâ 3. Bölüm	60
Görsel 4. 18.	Mahmut GÜVEN Hüseyini Salâ 4. Bölüm	61
Görsel 4. 19.	Mahmut GÜVEN Hüseyini Salâ 5. Bölüm	61
Görsel 4. 20.	Mahmut GÜVEN Hüseyini Salâ 6. Bölüm	62
Görsel 4. 21.	Mahmut GÜVEN Hüseyini Salâ 7. Bölüm	62
Görsel 4. 22.	Mahmut GÜVEN Hüseyini Salâ 8. Bölüm	63
Görsel 4. 23.	Mahmut GÜVEN Hüseyini Salâ 9. Bölüm	63
Görsel 4. 24.	Bilal TAŞTAN Uşşak Salâ 1. Bölüm.....	65
Görsel 4. 25.	Bilal TAŞTAN Uşşak Salâ 2. Bölüm.....	66
Görsel 4. 26.	Bilal TAŞTAN Uşşak Salâ 3. Bölüm.....	66
Görsel 4. 27.	Bilal TAŞTAN Uşşak Salâ 4. Bölüm.....	67
Görsel 4. 28.	Bilal TAŞTAN Uşşak Salâ 5. Bölüm.....	68
Görsel 4. 29.	Bilal SALAN Uşşak Giriş Salâ 1. Bölüm	70
Görsel 4. 30.	Bilal SALAN Hicaz Makam Dizisine Geçiş Salâ 2. Bölüm.....	71
Görsel 4. 31.	Bilal SALAN Hicaz Meyan Salâ 3. Bölüm	72
Görsel 4. 32.	Bilal SALAN Hicaz Meyan Salâ 4. Bölüm	73
Görsel 4. 33.	Bilal SALAN Hicaz Meyan Salâ 5. Bölüm	74
Görsel 4. 34.	Bilal SALAN Hamdele Salâ 6. Bölüm	74

1. GİRİŞ

Dünya medeniyetler tarihine bakıldığında en kadim uygarlıkların Mezopotamya’ da yaşamış olduğu anlaşılmaktadır. Topluluklar yerleşim yerleri ararken en uygun iklim ve coğrafyayı temel noktaya almışlardır. Fırat ve Dicle gibi iki önemli suyun çevresi olması, ulaşım, iklim ve verimli toprakları olması nedeniyle bu bölge cazip bir yerleşim yeri olmuştur. Adıyaman ili de bu coğrafyada yer aldığı için birçok bulgu, medeniyetlere ev sahipliği yaptığını göstermektedir.

Coğrafi konumu itibariyle Güneydoğu Anadolu Bölgesi; güneyde Mezopotamya, doğuda İran coğrafyası, kuzeyde Doğu Anadolu ve Kafkasya, batıda ise Orta Anadolu bozkırları ile çevrili, bu bölgelerin kesişiminde yer alan stratejik bir konuma sahiptir. Doğu ve Güneydoğu Anadolu yaylaları, tarihsel süreçte birçok kadim uygarlığın ortaya çıkıp yok olduğu bu geçiş sahasında konumlandıkları için, insanlık tarihinin erken dönemlerinden itibaren çok sayıda medeniyete ev sahipliği yapmış ve özgün kültürel birikimlerin oluşmasına zemin hazırlamıştır (Erzen, 1984: 7).

Kronolojik olarak bakmak gerekirse bu kavşakta yer edinmiş medeniyetleri şöyle sıralamak mümkündür. Adıyaman, tarihsel süreç içerisinde birçok medeniyetin egemenliği altına girmiş köklü bir yerleşim alanıdır. M.Ö. 3. binyıldan itibaren Tunç Çağı’na ait yerleşim izleri görülen bölge, sırasıyla Hititler ve Asurlar (M.Ö. 900–700), Frigler (M.Ö. 750–600), Persler (M.Ö. 600–334), Makedonlar (M.Ö. 334–69), Kommagene Krallığı (M.Ö. 69–M.S. 72), Roma İmparatorluğu (72–395), Doğu Roma (Bizans) İmparatorluğu (395–670), Emeviler (670–758), Abbasiler (758–926), Hamdaniler (926–958), Bizanslılar (958–1114), Türk akıncıları (1114–1181), Eyyubiler (1181–1204), Anadolu Selçukluları (1204–1218), Moğollar (1230–1250), Memluklar (1298–1393) ve Beylikler Dönemi’nde farklı Türk beylikleri tarafından yönetilmiştir. Nihayetinde 1516 yılında Osmanlı İmparatorluğu topraklarına katılmış ve Cumhuriyetin ilanına dek Osmanlı idaresinde kalmıştır (Yağınlı, 2013: 18-19).

Yağınlı (2013) kadim bir uygarlık olan Adıyaman ilini; “Selçuklular ve Osmanlılar zamanından kalan eserler ile tarih öncesinden kalan eserler bu yörenin kültüründe birleşmiştir. Çok eski bir yerleşim yeri olan Adıyaman’ın; Sözlü edebiyatı, örf, adet ve inanışları, misafirperverliği, insan sevgisi, giyim kuşamı, sanatsal faaliyetleri bu çerçevede gelişimini göstermiştir” (s. 186) ifadeleri ile anlatmıştır. Böylesi bir uygarlık beşiğinin bulunduğu kültürel mirasta müzikal unsurlara da rastlanmaktadır. Doğan (2004) arkeolojik kazılar sonucunda eski uygarlıklara ait çok sayıda müzik aletinin gün yüzüne çıkarıldığını

belirtmektedir. Yazar, köklü medeniyetlerin özgün müzik kültürlerini uzun bir tarihsel süreç içerisinde bölgeye taşımış olduklarını ve bu durumun sahada gerçekleştirilen alan araştırmalarıyla da açık biçimde gözlemlenebildiğini ifade etmektedir (s. 163).

Adıyaman tarihsel gelişimi göz önünde bulundurulduğunda birçok farklı etnik yapıya ev sahipliği yapmıştır. Milattan öncelere dayanan yaşamın sürekliliği ve devamlılığı günümüze kadar ulaşmış, kültürel yaşamların bir canlı gibi sürekli değiştiği ve geliştiği gözlemlenmiştir. Coğrafi konumu gereği büyük devletlerin sınır beyliği ve ipek yolu güzergâhında bulunması, ticaret ve bereketli topraklara sahip olması nedeniyle de birçok etnik yapı bölgeye yerleşmiş, günümüze ulaşan kültürün mimarları olmuşlardır.

Geçmişte yaşayan medeniyetler kendilerinden bir iz olarak mimari yapılar bırakmıştır. Bu yapıların başında da ibadethaneler gelmektedir. Adıyaman 670 ‘li yıllar itibariyle İslam medeniyeti ile tanışmış, bölgede yaşayan topluluklar İslam dinini kabul etmişlerdir. Bu bağlamda bölgede birçok tarihi camiye rastlamak mümkündür. En eski cami olarak Dulkadiroğulları beyliği dönemine uzanan tarihi ile Ulu cami, vakfiyesine göre 1550’de Hacı Abdulgani tarafından inşa edilen Çarşı Cami, miladi 1735 yılında İbrahim Paşa tarafından inşa ettirilen Eskisaray Cami, hicri 1182 yılında inşa edilen ve hicri 1342 yılında Hacı Mehmet Ali tarafından imar edilen Merkez Kab Cami başta olmak üzere ilçeleri de dahil 10’un üzerinde camiye rastlamak mümkündür (Demir, 2024: 3-4). Camiler ile beraber, yapılan ibadetlerde belirli bir akışa dayalı müzikal unsurlar ortaya çıkmaya başlamıştır.

“Hz. Peygamber (sav) ve sahabenin tatbikatı ile İslâm tasavvufunun görüşleri doğrultusunda ortaya çıkan Türklerdeki dinî hayat, zamanla camilerde, tekkelerde ve çeşitli tarikat toplantılarında yapılan ibadet ve zikir esnasında, birtakım vesilelere binaen ve çeşitli kaideler çerçevesinde icra edilen bir musikiyi meydana getirmiş, buna da Türk Din Musikisi adı verilmiştir” (Özcan, 2000: 565-566). Görüldüğü gibi Türk Din Musikisi birçok unsurun bir araya gelmesi ile oluşabilmiştir. Türk Din Musikisinin günümüzde en belirgin biçimde icra edildiği yerler olarak camiler karşımıza çıkmaktadır. Bu araştırmada, dinî müzik türlerinden biri olan cami musikisi ile cami musikisinin önemli bir formu olarak kabul edilen Salâ uygulamaları, Adıyaman ili örneği özelinde incelenecektir. Araştırmada, Adıyaman’daki cami musikisi geleneğinin tarihsel gelişimi, icra pratikleri ve yerel yoruma dayalı özellikleri ele alınacaktır. Böylece hem Adıyaman’a özgü dinî müzik kültürünün özgün yönleri ortaya konulacak hem de Türkiye genelindeki cami musikisi anlayışıyla karşılaştırmalı bir değerlendirme yapılması hedeflenmektedir

1.1. Problem Durumu

Adıyaman ili, zengin bir kültürel mirasa sahip olması bakımından Türkiye'nin dikkat çeken yerleşimlerinden biridir. Bu kültürel zenginliğin önemli bir parçası da cami musikisi geleneğidir. Adıyaman cami musikisi; ezan, salâ, kaside, mevlid ve Kur'an tilaveti gibi pek çok dini formu bünyesinde barındırmaktadır. Bu formlar arasında serbest usûllerle icra edilen Salâlar, hem dini hem de sosyokültürel açıdan dikkat çekici bir konumdur. Salâlar, yalnızca bir ibadet çağrısı olmanın ötesinde; toplumsal dayanışmayı pekiştiren, manevi duyguları harekete geçiren ve kimi zaman da toplumu derinden etkileyen olaylar sonrasında bir tür kolektif hafıza işlevi gören müzikal ifadelerdir.

Buna rağmen, Adıyaman'daki cami musikisi geleneklerinin, özellikle Salâ formunun müzikal açıdan yeterince incelenmediği ve bu konuda literatürde sistematik bir çalışmanın bulunmadığı görülmektedir. Salâların ne zaman, hangi amaçlarla ve nasıl okunduğu; sözlü içerikleri, makam yapıları, melodik özellikleri ve toplumsal bellek içerisindeki yeri hakkında sınırlı ve dağınık bilgiler mevcuttur. Adıyaman'da Salâ okuma geleneğinin müzikal ve kültürel boyutlarına yönelik özgün bir akademik çalışmanın olmayışı, bu alanı hem yerel kültürün belgelenmesi hem de dini müzik çalışmaları açısından önemli bir eksiklik hâline getirmektedir. Bu bağlamda, Adıyaman'daki dini musiki içinde Salâ formunun incelenmesi, hem yöresel müzikal özelliklerin ortaya konulması hem de toplumsal-kültürel yapı ile olan ilişkilerinin anlaşılması bakımından bilimsel bir gereklilik arz etmektedir.

Araştırmanın problem cümlesi “Adıyaman cami musikisinde icra edilen Salâ formu nasıldır?” şeklinde belirlenmiştir.

Araştırmanın alt problemleri şu şekildedir:

Adıyaman cami musikisinde okunan Salâlar kimler tarafından icra edilmektedir ve bu kişilerin musiki ve mesleki geçmişleri nasıldır?

Adıyaman cami musikinde icra edilen Salâ örnekleri hangileridir?

Adıyaman cami musikisinde icra edilen Salâların müzikal özellikleri nelerdir?

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı, Adıyaman ili sınırları içerisinde icra edilen cami müziği repertuvarında yer alan Salâ formunu çeşitli değişkenler açısından inceleyerek bu forma özgü müzikal özellikleri ortaya koymaktır. Araştırma sürecinde sahadan derlenen Salâ örnekleri analiz edilerek biçimsel, melodik, ritmik ve icra bağlamı yönleriyle müzikal

çözümlemeleri yapılmıştır. Elde edilen bulgular doğrultusunda, Adıyaman'daki Salâ uygulamalarının geleneksel cami müziği formları içerisindeki yeri, yöresel icra pratikleriyle ilişkisi ve olası varyasyonları belirlenmeye çalışılmıştır. Ayrıca Salâ geleneğinin kültürel aktarıma katkıları da araştırılacaktır. Günümüz Adıyaman'ında icra edilen Salâlar, İl Müftülüğüne bağlı olan camiler ve bu camilerde görevli olan İmam-müezzinlerin icraları incelenerek çeşitlilik sağlanmıştır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Adıyaman, Türkiye'nin kültürel çeşitliliği bakımından zengin illerinden biri olmasına rağmen, dini musiki açısından literatürde yeterince incelenmemiş, hakkında sınırlı sayıda bilimsel veriye ulaşılan bir bölgedir. Bu durum, ilin sahip olduğu geleneksel dini müzik birikiminin ve özellikle cami musikisi içerisindeki uygulamaların bilimsel açıdan ele alınması gerekliliğini ortaya koymaktadır. Özellikle dini müzik formları arasında yer alan ve önemli bir geleneksel pratik olan Salâ uygulamaları, hem müzikal yapı hem de kültürel anlam açısından dikkat çekici bir nitelik taşımaktadır.

Bu çalışmada, Adıyaman ilinde cami musikisi kapsamında icra edilen Salâ örnekleri incelenmiş; serbest usûlde seslendirilen bu Salâların yapısal özellikleri, ezgisel formları ve icra pratikleri analiz edilmiştir. Bunun yanı sıra, Salâlarda yer alan müzikal motiflerin Adıyaman yöresine ait kültürel müzik gelenekleriyle olan ilişkisi sorgulanmış, geleneksel halk müziğindeki ezgi yapılarına benzerlikler bağlamında değerlendirmeler yapılmıştır. Çalışma kapsamında yapılan çözümlemeler, Salâların yalnızca dini bir form olmanın ötesinde, toplumsal belleği ve yerel kültürü yansıtan önemli bir müzikal ifade biçimi olduğunu ortaya koymaktadır. Bu bağlamda, Adıyaman cami musikisinde yer alan Salâ formları hem müzikal hem de sosyokültürel boyutlarıyla ele alınarak literatüre katkı sunmayı amaçlamaktadır.

1.4. Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu araştırma, Adıyaman ili merkezinde icra edilen Salâ örnekleri kapsamında;

Dört farklı Salâ icracısına ait temin edilebilen sesli ve/veya görsel kayıtlar (plak, kaset, CD, video kayıtları, film vb.), konuyla ilgili mevcut yazılı kaynaklar ile sınırlı tutulmuştur.

1.5. Varsayımlar

Din görevlileri cami musikisine haiz olmaları bakımından Salâ formunun icrasına da kaynaklık etmektedir. Bu anlamda Adıyamanlı din görevlilerinin, Adıyaman cami musikisinin kültürel biçimde uygulanmasında, uygun icra tekniklerine sahip oldukları varsayılmıştır.

1.6. Literatür Taraması

Bıyık (2018), “İstanbul’daki Cami Musikisi Uygulamalarının Karşılaştırmalı İncelemesi” başlıklı yüksek lisans çalışmasında; cami mûsikîsi uygulamaları kapsamında ezan, kamet ve namaz tilavetlerinin Selatin ve diğer camilerdeki icra örnekleri karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. On Selatin ve on diğer camide görev yapan toplam kırk altı din görevlisinin doğal performansları, önceden bilgi verilmeden kaydedilmiş; ardından ilgili kişilerle dini mûsikîye dair mülakatlar gerçekleştirilmiştir. Kamet icralarında cemaatin katılımı da analiz kapsamına alınmış, kullanılan makamların cemaat üzerindeki etkileri değerlendirilmiştir. Ayrıca mûsikî eğitimi almış ve almamış kişilerin icraları karşılaştırılarak eğitimin etkisi araştırılmıştır. Elde edilen kayıtlar biçimsel ve makamsal açıdan analiz edilerek kametin bağımsız bir Türk Din Mûsikîsi formu olduğu savunulmuştur. Beş vakit namazda riâyet edilen mûsikî uygulamalarının makamsal yapıları ve aralarındaki uyum, saha verilerine dayalı olarak ortaya konmaya çalışılmıştır.

Demir (2024), “Adıyaman’da Dini Musiki” başlıklı yüksek lisans tez çalışmasında; Adıyaman’daki cami ve tekke mûsikîsi üzerine yapılmış özgün bir araştırmadır. Cami mûsikîsinin ibadetteki rolü, makam ve usul tercihlerinin önemi vurgulanmış; tekke mûsikîsi ise Kâdirî ve Rifâî tarikatlarına ait yapılar üzerinden incelenmiştir. Literatürde Adıyaman’ın dini mûsikî kültürüne dair yeterli kaynak bulunmaması çalışmanın çıkış noktasını oluşturmuştur. Nitel yöntemle yapılan araştırmada mülakat ve gözlem teknikleri kullanılmış, tekke şeyhleri ve yerel ilahi gruplarla görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Çalışma; cami mûsikîsi, tekke mûsikîsi ve dini mûsikî icracıları olmak üzere üç bölümde ele alınmış, sonuç bölümünde elde edilen bulgular değerlendirilmiştir.

Köksal (2024), “İstanbul Selatin Camilerde Ramazan Ayında Sürdürülen Dini Musiki Geleneği Üzerine Bir İnceleme” başlıklı yüksek lisans tezinde; Türk müziğinin bir alt dalı olan dini musikiyi Ramazan ayı özelinde incelemektedir. İstanbul’daki beş Selatin camide sürdürülen dini musiki geleneği, makam, usul ve formlar açısından ele alınmış;

camilerin tarihçesi, icra edilen eserler, bu eserlerin notaları, müzikal yapıları ve müezzinlerle yapılan röportajlara yer verilmiştir.

Özcan (2024), “Ezan, Kâmet, Tesbihat Formları Örneğinde Günümüzde Cami Mûsikîsi Ürünlerinin Seslendirme Biçemleri” adlı yüksek lisans tezinde; camilerde icra edilen dinî mûsikî formlarının (ezan, kamet, tesbihat) uygulanış biçimlerini, mûsikî eğitimi almış ve almamış din görevlileri arasında karşılaştırmalı olarak incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmada, Türkiye’de görev yapan 10 din görevlisinin ses kayıtları nota metinlerine aktarılmış ve betimsel analiz yapılmıştır. Bulgular, mûsikî eğitimi almış din görevlilerinin icralarında ses, makam, duygu ve ahenk açısından daha uyumlu bir tavır sergilediklerini ortaya koymuştur. Buna karşın mûsikî eğitimi almamış görevlilerde bu uyumun sağlanamadığı tespit edilmiştir. Araştırma, cami mûsikîsinin toplu ibadetlerdeki önemine dikkat çekmekte ve din görevlilerinin mûsikî eğitimi almalarının gerekliliğini vurgulamaktadır.

Alkan (2014), İslâm dininde önemli bir dua ve saygı ifadesi olan salât-u Salâm geleneğini, özellikle Osmanlı kültürü ve sonrasındaki Türk din mûsikîsi bağlamında ele almayı amaçlamaktadır. Salât formunun tarihsel, dilsel ve mûsikîsel yönleri incelenerek, Hz. Peygamber’e ve İslâm büyüklerine yönelik dua ve hürmet ifadelerinin, Osmanlı’dan günümüz Türkiye’sine uzanan süreçte nasıl bir mûsikî formuna dönüştüğü açıklanmaktadır. Böylece, salâ geleneğinin hem dinî ritüellerdeki hem de kültürel hafızadaki yeri ortaya konulmaktadır.

Canpolat (2012), “Cami Mûsikîsi’nde İcra Edilen Türlerin Mûsikî Açısından Değerlendirilmesi” yüksek lisan tez çalışmasında; günümüz Türk Din Musikisi’ni üç ana başlık altında incelemekte; özellikle Cami Musikisi ve Tasavvuf (Tekke) Musikisi üzerinde durmaktadır. Araştırmada, dinî hayat içerisinde icra edilen mûsikî türlerinin anlamı, icra biçimleri ve İslam dinindeki yeri ele alınmıştır. Kur’an kıraati, ezan, kamet, müezzinlik ve salâ gibi cami içi uygulamaların yanı sıra ilahi ve naat formları da incelenmiş; bu formlara ait örnek eserler ve notalar sunulmuştur. Eserlerin ne zaman, nasıl ve hangi tekniklerle icra edildikleri açıklanmış, ardından musiki tekniği açısından değerlendirmeleri yapılmıştır.

Özelçağlayan (2017), çalışmasında İslam tarihinde dini müziğin ortaya çıkışı ve gelişim sürecini ele alarak, dini müzik formlarının genel çerçevesini çizmeyi amaçlamaktadır. İslamiyet’in doğuşundan itibaren müziğin dini pratiklerdeki yeri incelenmiş; özellikle ezan formunun tarihsel gelişimi detaylandırılmıştır. Ayrıca, diğer

inanç sistemlerinde ayin çağrısı olarak kullanılan örneklerle karşılaştırmalı bir bakış sunularak, dini musikinin evrensel yönüne dikkat çekilmiştir.

Öztürk (2001), ezanın İslam geleneğindeki tarihsel kökenlerini ve Müslüman Türk toplumunda geçirdiği kültürel-müzikal dönüşümü incelemeyi amaçlamaktadır. Hz. Peygamber döneminde başlayan ezan uygulamasının ortaya çıkış süreci ele alınmış, ardından ezanın Türk-İslam kültürü içinde kazandığı estetik boyut ve makamsal icra geleneği değerlendirilmiştir. Böylece ezanın yalnızca bir ibadet çağrısı olmanın ötesinde, dini musiki içerisinde şekillenen sanatsal bir form olduğu vurgulanmaktadır.

Karakurt (2023), Kur'ân-ı Kerîm'in temsîlî (doğaçlama ve anlam odaklı) tilâvetinde Türk mûsikîsi makamlarının kullanılabilirliğini incelemeyi amaçlamaktadır. Kur'ân tilâvetinin tarihsel süreci ve ses-mûsikî ilişkisi ele alınarak, temsîlî okumada makamsal tercihlerle anlam aktarımının nasıl desteklendiği değerlendirilmiştir. Alan uzmanlarıyla yapılan görüşmeler ve uygulamalı analizler aracılığıyla, temsîlî okumada mûsikî makamlarının manevî etkisi, anlam bütünlüğü ve yorum çeşitliliği gibi unsurlar ortaya konulmuştur. Çalışma, Arapça ve mûsikî eğitiminin birlikte verilmesinin, Kur'ân tilâvetinde anlamın etkili biçimde iletilmesi için gerekli olduğunu savunmaktadır.

2. KURAMSAL ÇERÇEVE

Bu bölümde; çalışmanın kuramsal çerçevesini oluşturmak için Cami Musikisi ve Adıyaman cami musikisi formları üzerinde durulmuş, bu konularla ilgili yapılan araştırmalara kuramsal olarak ve kavramsal olarak yer verilmiştir.

2.1. Cami Musikisi

“Arapçada “cem” kökünden türeyen cami “toplayan, bir araya getiren” manâlarına gelir. Başlarda yalnızca cuma namazı kılınan büyük mescidler bulunmaktadır. Büyük mescid ise “el-mescidü’l-câmi” (cemaati toplayan mescid) tamlamasının kısa şeklidir. Daha sonraları ise içerisinde cuma namazı kılınan, hatibin hutbe îrâd etmesi için minber bulunan mescitlere cami denilmiştir. Minberi olmayan ya da hutbe okunmayan mâbedlere ise mescid denilmiştir” (Bozkurt ve Önkâl, 1993: 46).

Genellikle namaz etrafında şekillenen, haricinde de bazı formları/şekilleri bulunan, çoğunlukla Arapça güftelere yer verilen câmi mûsikîsinde hâkim olan ruh, zühd, takva, ubûdiyet ve duadır.

Muhtevası bakımından tekke ve cami musikisi olarak ikiye ayrılan dini musiki, ibadet esnasında ve ibadet öncesi-sonrasında seslendirilen musikinin genel adıdır. Cami musikisinde enstrüman eşliği olmadığı için insan sesi temel unsurdur. İmam ve müezzin, namaz öncesinde başlayan ve tesbihatın sonuna değin devam eden bir icra ile cami musikisinin temelini oluştururlar. Bu süreçte her iki din görevlisinin de bir birine uyumlu makamlar ve ses tonu ile eşlik etmesi büyük önem arz eder (Ak, 2011:11-71-72).

Cami musikisi müezzinin namaz vaktinin girmesi ile okuduğu ezan ile başlayarak kamet, imamın namaz esnasında okuduğu sureler, namaz sonrasında müezzinin okuduğu ibareler, tesbihat, dualar ve Kur’an’ı Kerim’den bölümlerin okunmasının bütünü kapsayıcıdır (Yavaşca, 2002: 621).

Cami Musikisi formları literatür incelendiğinde tasnif bakımından bazı farklar barındırmaktadır. Bu farkların ortaya çıkış nedeni olarak incelenen bölgeden kaynaklandığı söylenebilmektedir. “Genellikle İstanbul’daki bilgi ve uygulamalar kayıtlara geçirildiği için Anadolu’da uzun yıllar geleneksel olarak varlığını devam ettiren Dinî mûsikî örneklerini derleme pek az yapılmıştır” (Uslu, 2005: 51).

Özalp (2000) Türk Musikisi Tarihi adlı kitabında cami musikisini şu şekilde tasnif etmiştir;

- 1- Ezan
- 2- Sala
- 3- Salat
- 4- Kıraat
- 5- Münacaat
- 6- Naat
- 7- Mevlid
- 8- Miraciye
- 9- Temcid
- 10- İlâhi (Özalp, 2000: 107-111).

Bu konuyu Yahya Kaçar (2012) içerisine cami musiki formlarını alacak şekilde Dini Musiki Formları başlığı altında “Büyük formlar ve küçük formlar” adı altında ele almıştır.

A. Büyük Formlar

- 1- Miraciye
- 2- Mevlevi Ayini
- 3- Mevlid-i Şerif
- 4- Naat
- 5- Kaside
- 6- Durak
- 7- Münacaat
- 8- Mersiye

B. Küçük Formlar

- 1- Ezan
- 2- Salat
- 3- Tekbir
- 4- İlâhi
- 5- Tevşih
- 6- Tesbih
- 8- Nefes (Kaçar, 2012: 319-323).

Bu tasnifin bir benzerini de Özkan (2011) Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri “Kudüm Velveleleri” adlı eserinde şu şekilde kullanmıştır;

- 1- Naat
- 2- Durak
- 3- Miraciye
- 4- İlâhi
- 5- Şugul
- 6- Nefes
- 7- Tevşih
- 8- Ezan
- 9- Tekbir
- 10- Temcid
- 11- Tesbih
- 12- Mahfel Sürmesi
- 13- Salat ve Salâm
- 14- Mûnacaat
- 15- Mevlid

Kaplan (1991) Dini Musiki Dersleri adlı eserinde Cami Musikisini;

- 1- Ezan
- 2- Cumhur Müezzinliği
- 3- Kamet
- 4- Tesbih
- 5- Temcid ve Mûnacaat
- 6- Mahfil sürmesi
- 7- Tekbir
- 8- Sala
- 9- Tevşih
- 10- Mevlid
- 11- Tardiye
- 12- Miraciye

başlıkları ile tasnif etmiştir (Özkan, 2008: 101-103).

Cami musikisi alanında hazırlanmış olan Ak'ın (2011) Türk Din Musikisi “Tekke ve Cami Musikisi” eserinde Cami musikisi şu şekilde tasnif edilmiştir.

- 1- Kur'an-ı Kerim
- 2- Ezan – Kamet
- 3- Sala
- 4- Temcid ve Münacat
- 5- Tesbih
- 6- Tekbir
- 7- Telbiye
- 8- İstiğfar
- 9- Mevlid
- 10- Zikir
- 11- Muhammediye
- 12- Cuma Namazı ve Hutbe

Bu çalışmaya da kaynaklık eden Koca'nın (2020) "İslam Medeniyetinde Sala ve Salavat Geleneği Anadolu Örneği" eserinde Cami Musikisi tasnif edilirken dört ana başlık altında toplanmıştır. Bunlar;

A. İbadet Öncesinde İcra Edilen Cami Musikisi Formları

- 1- Ezan
- 2- Sala
- 3- Temcid ve Münacaat

B. İbadet Esnasında İcra Edilen Cami Musikisi Formları

- 1- Kur'an-ı Kerim Tilaveti
- 2- Kamet
- 3- İmamet
- 4- Müezzinlik
- 5- Cumhur Müezzinliği
- 6- Mahfel Tesbihleri/ Mahfel Sürmesi
- 7- Cuma Hutbesi ve Gülbankı
- 8- Tardiyye
- 9- Teravih Tertibi
- 10- Tekbir
- 11- Telbiye
- 12- Salavat

C. İbadet Sonrasında İcra Edilen Cami Musikisi Formları

1- Tesbih

2- İstiğfar

D. İbadet Dışında Önemli Gün ve Gecelerde İcra Edilen Cami Musikisi Formları

1- Mevlid

2- Muhammediyye

3- Na'tı Peeygamber

4- Ta'rif

5- Miraciyye

6- Regaibiyye

7- Feraciye

Literatür araştırıldığı zaman Cami Musikisinin çeşitli formlara sahip olduğu görülmektedir. Bazen bu tasniflerin uygulama sıklığı bazen de yöreye göreliğinden dolayı tasniflerde farklılıklar bulunduğu gözlemlenebilmektedir.

Cami Musikisi detaylı biçimde incelendiğinde karşımıza çıkan başlıklar şu şekildedir.

2.1.1. Ezan

“Cami musikisinin en önemli formlarından biri olup, müezzin tarafından günde beş defa Müslümanlara namaz vaktini bildirmek amacıyla minarelerden yüksek ses ile okunur” (Kaplan, 1991: 53) Geçmişte sade okuyuşlarda yapılırsa da günümüzde yarışmalara konu olan Ezan okuma, Saba, Uşşak, Hicaz, Rast ve Segah gibi ana makamlarda icra edilirken “Ezan’ı Güzel Okuma” muradı ile günümüzde makamlar içerisinde geçkiler kullanılarak şed (göçürülmüş) makamlarda da icra edilmeye gayret gösterilmektedir. Musiki bilgisi noksan olan bazı müezzinlerin icra ettiği ezan kıraatleri üstad kişilerin taklidinden ibarettir. Ezan musiki bakımından her makamda icra edilebilse de tesir bakımından dini musikiye uygun makamların tercih edilmesi adettir. Ezan ’ın güftesi arapça olup, şu yedi cümle ile okunmaktadır:

Allahu Ekber (4 Defa)

Eşhedu en-lailahe illallah (2 defa)

Eşhedu enne Muhammeder Rasulullah (2 defa)

Hayya’ala’s salah (2 defa)

Hayya’ala’l felah (2 defa)

Allahu Ekber (2 defa)

Lailahe illallah (2 defa)

Sabah namazı için 5. Ve 6. Cümlelerin arasında “Namaz uykudan hayırlıdır” anlamına gelen “Essalatu hayrun mine’n-nevm” cümlesi 2 defa okunarak ilave edilir. (Ak, 2011:73-74)

Akşam Ezanı

Bursa / Ulu Cami

16.02.2013

Okuyan: Abdullah YİĞİT
Notaya Alan: Prof. Atilla SAĞLAM

00.08 00.20
Al la hu Ek ber Al la hu Ek ber Al la hu Ek ber Al la hu Ek ber

3 00.24 00.32
Eş he dü en lâ i lâ he il lal la h

4 00.47
Eş he dü en lâ i lâ he il lal la h

5 00.57
Eş he dü en ne Mu ham me der re su lul la h

6 01.11
Eş he dü en ne Mu ham me der re su lul la h

7 01.28
Hay ye a les sa lâ h

8 01.41
Hay ye a les salâ h

9 01.53
Hay ye a lel fe lâ h

10 02.07
Hay ye a lel felâ h

11 02.09 02.26
Al la hu Ek ber Al la hu Ek ber Lâ i lâ he il lal la h

Görsel 2. 1. Ezan Örneği, İcracı Abdullah YİĞİT (Kaynak: Uğur ALKAN Yüksek Lisans Tezi, 2013: 195).

2.1.2. Kamet

“Kelime anlamı ayakta durmak olan kamet, namaz için seslenmek, namazın başladığını bildirmek demektir. Farz namazlara başlamadan evvel okunur. Cümleleri ezaninkiler gibidir. 5. ve 6. Cümlelerin arasına “namaz başladı” anlamına gelen “Kad kamet’is-salatü” cümlesi 2 defa tekrar edilerek eklenir” (Kaplan, 1991: 54). Okunan cümleler ve yüksek sesle icra edilmesi ezan ile benzerlik gösterse de ezan gibi ağır ağır değil daha süratlice okunur. Kamet esnasında müezzin ayakta ve yüzü kibleye dönüktür.



Görsel 2. 2. Bilal TAŞTAN, namaz için kamet getirirken (Kaynak: Yazar tarafından çekilmiştir, 2025).

2.1.3. Tesbihat

“Sözlük anlamı olarak Sebh (sibaha) kökünden türeyen “suda hızla yüzüp mesafe almak” anlamına gelen, terim anlamı olarak ise Allah’ı her türlü eksiklik ve noksanlıktan tenzih etmeyi ifade eder” (Yurdagür, 2011: 40).

Uygulama farklılıkları açısından çeşitli tesbihatlar bulunmaktadır. Yapılan gözlemler neticesinde anlatacağımız tesbihat ise genel olarak uygulanan namaz sonrası “Subhanallah, Elhamdulillah, AllahuEkber” zikirlerinden oluşan merasimdir. “Ancak burada müezzinin sesi, musiki becerisi ve imamın bırakmış olduğu ses ve makamdan devam edebilmesi önemli bir husustur” (Koca, 2020: 49). Namazın bitiminde müezzinin yönlendirmesi ile başlayan tesbihat, imamın son Salâmı verdiği makam ile başlamaktadır. Salâm verildikten sonra müezzin “*Allahumme ente’s-Salâmu ve Minke’s-Salâm, Tebarekte Ya Zelcelali ve’l-İkram, Ala Resulina Salavat*” diyerek kılınacak sünnet varsa sünnetin kılınmasını bekler yoksa “*Subhanallahi ve’l-Hamdulillahi ve la ilahe illallahu vallahu ekber. Vela havle ve la kuvvete illa billahil aliyyil azim*” diyerek bazen istiaze ile bazen de herhangi bir şey söylemeden cemaatin “*Ayet-el Kürsi*” okuması beklenir. Daha sonra her biri 33 defa tekrar edilmek sureti ile bazen kısa biçimde “*Zu’l Celali SubhanAllah*” bazen de uzun biçimde “*Vehuvel Aliyyul-Azimu Zu’l Celali SubhanAllah*” denmesi ile “*SubhanAllah*” zikri sessiz biçimde başlar. Cemaat zikri bitirince ardından müezzin tarafından “*Subhan-El-Kerimi daim-en Elhamdulillah*” denilir ve cemaat içinden 33 defa “*Elhamdulillah*” zikrini tekrar eder. Son olarak müezzin “*Rabbi’l-Alemine Teala Şanuhu AllahuEkber*” diyerek cemaatin 33 defa “*AllahuEkber*” zikrini tamamlamasını bekler. Böylelikle üç zikirli tesbihat bölümü sona erer. Daha sonra müezzin “*La İlahe İllallahu Vahdehu La Şerike Leh, Lehu’l-Mulku ve Lehu’l-Hamdu ve Huve Ala Kulli Şey’in Kadir, Subhane Rabbiyel Aliyyi’l-a’lal Vahhab*” diyerek cemaati el açıp dua ve niyaza teşvik eder. Cemaatin el açıp dua ve niyazı süresince bekleyen müezzin “*Rabbenalar*” olarak bilinen duaları sesli biçimde okuyup Fatiha ile tesbih bölümünü sona erdirir (Ak, 2011:90-92; Koca, 2020: 49).

2.1.4. Temcid, Münacaat

Ramazan ayında ve mübarek gecelerde minarelerden okunan bu musiki formu temcid ve münacaat olarak iki kısımdan oluşmaktadır. İcra biçimi olarak ard arda okunan münacaat, “sözlükte ‘gizlice konuşmak, fısıldaşmak’ anlamına gelmektedir; ‘tasavvufta, kulun yüce Mevla’sına yalvarması, yakarması, dileklerini O’na arz etmesi, O’nu övmesi ve bağlılığını bildirmesi’ demektir” (Canbulat, 2010: 495).

“Musikideki anlamına göre ise; bağışlaması için Allah’a yalvaran kaside türündeki şiirlerin bestelenmesinden meydana gelmiş bir türdür, Sözleri Arapça ve Türkçe olan münacatlar Durak Evferi usulü ile ölçülmüşlerdir” (Özkan, 2008: 103).

Temcit ise sözlükte “şeref ve büyüklük” anlamlarına gelmekte, münacat ile benzer biçimde Arapça şiirlerin bestelenmesidir (Alkan, 2015: 47). Bu cami musikisi formunun yazılı notasyon olarak günümüze pek örneği ulaşmamıştır. “Hatip Zekiri Hasan Efendi’nin Irak makamında ve Durak Evferi usulündeki eseri günümüze kadar gelen tek örnektir” (Kaplan, 1991: 55)

IRAK MAKAMINDA TEMCİD VE MÜNACAT NOTA: 174

USULÜ: DURAK EVFERİ MÜZİK: HATİB ZAKİRİ HASAN EFENDİ
SÖZ: SÜNBÜL EFENDİ

KORO
YÂ HAZ RETİ MEV LÂ

SOLO
MEV LEL MEVÂ Lİ EN TEL KE Rİ MÜL BÂ Kİ VE ENTER RA Hİ MÜ

KORO **SOLO**
YÂ AL LAH AL LAH EN TEL

LE Zİ TE FER RETTE BİL FAD İL VE KE RE Mİ VEL U LÂ

KORO
LÂ YÂ RAH MAN

SOLO
İ LÂ HUN VA Hİ DUN RAB BUN MUTE AL HUVAL

LÂ HUL BE Dİ UL HAK KUL U LÂ LÂ

KORO **SOLO**
YÂ MEN NAN TE Â LÂ

ZÂ TÛ HÛ LEMMA TE CEL LÂ Mİ NEL AY Nİ İ LEL AY Nİ

KORO
TE CEL LÂ YÂ

Görsel 2. 3. Irak Makamında Bestelenen Temcid ve Münacat'ın 1. Sayfası (Kaynak: Ak, 2011 :85-86).

Münacaat ve temcid gibi müzik formları, Ramazan ayında minarelerden okunan dini eserler arasında önemli bir yere sahiptir. Bu iki tür, hem maneviyatı hem de müzikal yapıyı bir araya getirerek toplumsal ve bireysel bir derinlik yaratır. Münacaat, kulun Allah’a yöneldiği dua ve yakarışları içerirken, kaside türündeki şiirlerin bestelenmesiyle oluşan melodik yapılar da dinleyiciyi manevi bir yolculuğa çıkarır. Temcid ise, genellikle Allah’a övgü içerikli kasidelerle benzer bir amaçla icra edilir, ancak onun özünde Allah’a karşı bir övgü ve şükran ifadesi ön plandadır.

2.1.5. Tekbir

“Tekbir’in kelime anlamı Cenab-ı Allah’ı ululamak ve yüceltmektir” (Kaplan, 1991: 55). Bayram namazları ve Kurban bayramı günlerinde farz namazlardan sonra “teşrik tekbirleri” adıyla, kurban kesilirken, mevlid merasimlerinde, cenazelerde vb. toplu dini merasimlerde koro olarak seslendirilen dini bir eserdir. (Gönül, 2012: 161)

Sözleri Arapça olup; “Allahu ekber, Allahu ekber, La ilahe ill’Allahu v’Allahu ekber, Allahu ekber ve li’l-lahi’l hamd” şeklindedir (Koca, 2020: 54). Tekbir’in Türkçe anlamı:

“Allah en büyüktür, Allah en büyüktür, Allah’tan başka ilah yoktur, Yemin ederim ki Allah en büyüktür. Allah en büyüktür ve Hamd yalnız Allah içindir.”

Dr. Suphi Ezgi’nin iddiasına göre İstanbul Konservatuvarı yayımı olan “Dini Eserler Defteri”nde Tekbir’in Irak Makamında ve usul ile yazılmış bir notası mevcuttur. Bu eserin Hatip Zakiri Hasan Efendiye ait olduğu belirtilmektedir fakat Segah makamında icra edilen tekbirin Itri’ye ait olduğu çok eskiden beri bilinmektedir. Bu bakımdan Dr. Suphi Ezgi’nin iddiası doğru değildir (Karadeniz, 1981: 165).

Görsel 2.4’te belirtilen notada Buhurizade Mustafa Itri Efendi tarafından Segâh makamında bestelenmiş olan tekbir, serbest usulle okunmaktadır.

Segah Tekbir

Beste: Buhurizade Mustafa Itri Efendi



Görsel 2. 4. Segah Tekbir

2.1.6. İlahi

Dinî musiki repertuarında en yaygın kullanılan formlardan biri, kısa, estetik ve kolayca hafızada yer eden nağmelerden oluşan ilahidir. Bu form, hem solo hem de toplu olarak icra edilebilmekte olup, söz içerikleri genellikle dinî ve tasavvufî temalar etrafında şekillenmektedir. İlahi formunda çoğunlukla ilahî aşk konusu işlenmektedir. Metrik yapısı bakımından; Sofyan, Yürük Semai, Düyek, Evfer ve Devr-i Hindî gibi küçük usuller yaygın şekilde kullanılırken, daha nadir olmakla birlikte Devr-i Kebir, Muhammes, Berefşan ve Çenber gibi büyük usullere de rastlanmaktadır. Bu formun; Ramazan ilahileri, Zikir ilahileri, Cumhur ilahileri, Hac ve Bayram ilahileri ile Kandil ilahileri gibi çeşitli alt türleri bulunmaktadır. Özellikle zikir ilahileri yalnızca tekke ortamlarında okunmakta ve icra süreci 'Zakirbaşı' tarafından yönetilmektedir. Öte yandan, Arapça güftelerle icra edilen ilahilere ise 'Şuğul' ya da 'Şuul' adı verilmektedir (Kaçar, 2012: 322–323).

UŞŞAK İLAHİ YAR YÜREĞİM YAR...

USÛL:Sofyan

♩40

BESTE: Anonim
GÜFTE: Yûnus Emre

YAR YÜ . RE ĞİM YAR GÖR Kİ . NE . LER
KO GÜ . LEN GÜL SÜN HAK Bİ . Zİ . BUL
A ŞIK . YU NUS SEN MEY DAN . İS . TE

VAR CA . NIM GÖR Kİ . NE . LER VAR .
SUN CA . NIM HAK Bİ . Zİ . BUL SUN .
ME CA . NIM MEY DAN . İS . TE ME .

BU HAL Kİ ÇİN DE . (Val . İlah) Bİ ZE GÜ . LEN
GA FİL NE BİL SİN . (Val . İlah) HAK Kİ SE . VEN
MEY DAN İ ÇİN DE . (Val . İlah) MER DA NE . LER

VAR Bİ ZE . GÜ . LEN VAR . Ahmet Şahin Ak
VAR HAK Kİ . SE . VEN VAR .
VAR MER DA . NE . LER VAR .

*Yar yüreğim yar gör ki neler var
Bu halk içinde bize gülen var*

*Ko gülen gülsün Hak bizi bulsun
Gâfil ne bilsin Hakkı seven var*

*Âşık Yûnus sen meydan isteme
Meydan içinde merdâneler var*

Görsel 2. 5. Uşşak İlahi (Kaynak: Ak, 2011: 269).

İlahiler diğer cami musiki formlarının aksine Türkçe sözlere sahip olması ve melodik yapısının daha belirgin usullerde – sade olmasından dolayı cumhur tarafından daha anlaşılır, ezberlenebilir ve aktarımı kolaydır. Özalp'e (2000) göre, ilahi formu, Türk din musikisi içerisinde hem en yaygın kullanılan hem de en etkileyici formlardan biridir. Tasavvufî içerikli şiirlerin farklı makam ve usullerle bestelenmesiyle oluşan bu form, melodik yapısı, besteleniş tarzı ve kullanım alanları açısından diğer dinî müzik türlerine kıyasla daha sade ve anlaşılır bir yapı sergilemektedir. Özalp, ilahilerin özentisiz, içten ve samimi bir karakter taşıdığını vurgulamaktadır (s. 111).

2.1.7. Mevlid

Süleyman Çelebi tarafından mesnevi tarzında kaleme alınan ve ezgili biçimde icra edilen Mevlid, Allah'ın yüceliğini ve Hz. Muhammed'in (s.a.v.) O'nun elçisi olduğunu konu edinen dinî-mesnevî bir metin olarak tanımlanabilir. Yapısal olarak her biri "bahr" adı verilen bölümlerden oluşan bu eser; Münacaat, Doğum, Risalet, Mi'rac, Hastalık ve Vefat gibi tematik başlıklar çerçevesinde Hz. Peygamber'in hayatını kronolojik olarak aktarmaktadır. Bu yönüyle Mevlid, yalnızca dinî bir metin değil, aynı zamanda biyografik nitelik taşıyan önemli bir kaynak konumundadır (Özkan, 2011: 103).

Mevlid metinleri, kutsal gün ve gecelerde ya da özel törenlerde mevlidhanlar tarafından icra edilmekte olup, bu icra sırasında belirli bir usul kullanılmaz. Bahirler arasında genellikle Kur'an-ı Kerim sureleri, ilahiler ve kasideler okunarak törenin dinî atmosferi zenginleştirilir. Mevlid icrasında belirli bir makam şeması bulunmamakta; mevlidhanın müzikal bilgisi, tecrübesi ve estetik anlayışı doğrultusunda çeşitli makam geçkilerine yer verilmektedir. Bu durum, mevlid icralarının doğaçlamaya açık ve kişiden kişiye değişebilen bir yapıya sahip olmasına neden olmaktadır. Mevlid ile ilgili yazılmış birçok Mevlid eseri olmasına karşın günümüzde en yaygın kullanılan eserin Süleyman Çelebi'ye ait olduğunu söylemek mümkündür. Mevlidhanların kendi musiki becerisine göre yorumladıkları bu formun icra özellikleri Osmanlı İmparatorluğu döneminde yetişmiş Mevlidhanların üslup özelliklerinin günümüzdeki yansımalarıdır. Bu durumu Özalp (2000) şöyle ifade etmektedir; "İslam Dünyası'nda pek çok şair Mevlid yazmışsa da, bütün eski Mevlid'leri unutturup bu güne kadar önemini koruyarak ayakta kalan Süleyman Çelebi'nin yazmış olduğu Mevlid'dir. Osmanlı İmparatorluğu yüzyılları içinde çok sayıda ünlü 'Mevlidhan'lar yetişmiş ve bunlarla ortaya çıkmış olan üslub özellikleri, kısmen de olsa zamanımıza kadar gelebilmiştir" (S: 109).

2.1.8. Mi'râciye

“Miraç” kelimesi, sözlük anlamı itibariyle ‘yukarı çıkma’ veya ‘yükselme yeri’ anlamına gelmekte olup, İslam inancında Hz. Muhammed’in (s.a.v.) mucizelerinden biri olarak kabul edilen göğe yükseliş olayını ifade eder. Bu olay, tarih boyunca hem halk edebiyatı hem de divan edebiyatı şairleri tarafından önemli bir tema olarak ele alınmış; Yunus Emre, Pir Sultan Abdal, Eşrefoğlu Rûmî ve Hafız Ömer gibi tasavvufî gelenekten gelen şairlerin eserlerinde derinlikli biçimde işlenmiştir (Yahya Kaçar, 2012: 319). Belirtildiği gibi birçok şair tarafından kaleme alınmış Miraç hadisesini anlatan şiirler bulunduğu bilinmektedir. Bununla beraber dini musiki bestekârlarının da bu anlamda kaleme aldığı eserler olduğu da bilinmektedir. “Bu şiirlerden bazıları dini musiki bestekârları tarafından bestelenmiştir. Bunların en ünlü olanları XVII. Yüzyılın tanınmış ilim adamlarından Arif Efendi ile Nayi Osman Dede’nin bizzat sözlerini yazarak beş bölüm halinde bestelenen miraciye’leridir. Osman Dede’nin Miraciye’si unutulmak üzere iken Dr. Suphi Ezgi’nin gayreti ve çok az bir eksiği ile notaya alınmıştır. Arif Efendi’nin bestesi ise tamamen unutulmuştur” (Özalp, 2000: 109).

Miraciye müezzin veya bir başka kişi tarafından cumhur ile karşılıklı icra edilen bir form olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda uzun bir merasim olduğu varsayımına ulaşılabilmektedir. Bu durumu Özkan (2011: 102) çalışmasında şu sözlerle ifade eder; “...uzun ve değişik makam ve usul geçkileri olan bir eserdir. Mi'râciye on kısımdan meydana gelmiştir. Aslında daha uzun olan bu büyük eserin geri kalan kısmı unutulmuştur. Elimizde olan kısımları şunlardır:

- Segah Tevşih: Çenber
- Segah Hanesi: Türki Zarb
- Müstear Hanesi: Türki Zarb
- Dügah Tevşih: Hafif
- Dügah Hanesi: Türki Zarb
- Saba Tevşih: Dev-i Kebir
- Saba Hanesi: Türki Zarb
- Hüseyini Tevşih: Devr-i Kebir
- Hüseyini Hanesi: Türki Zarb
- Nişabur Hanesi: (Münacaat)

Görüldüğü gibi Mi'râciye'nin bütününü Tevşihler ve Haneler meydana getirmektedir. Bu eser Mi'rac geceleri cami ve tekkelerde yapılan merasimde bir kişi ve topluluk tarafından karşılıklı okunurdu”.

2.1.9. Tevşih

“Tevşih” terimi, etimolojik olarak ‘süsleme’ veya ‘süslendirme’ anlamına gelmektedir. Bu eserler, özellikle Mevlid ve Miraçîye gibi dinî formların okunması sırasında bahir ve hâne geçişlerine ahenk ve zenginlik katmak amacıyla bestelenmişlerdir. Söz konusu eserlerin metinleri, hem Türkçe hem de Arapça şiirlerden derlenmiştir. Tevşihlerde genellikle Hz. Peygamber’in (s.a.v.) doğumu, onun yüceliğine dair methiyeler ile Allah’a yönelik dua ve niyaz temaları işlenmektedir (Kaplan, 1991: 66).

2.1.10. Sala-salâ-salavat

Çalışmamızın asıl konusu olan Salâ, sala veya salavat kavramlarını bu bölümde inceleyeceğiz. Arapça kökenli “salât” kelimesi, sözlükte; rahmet dileme, dua etme, tazim gösterme (büyütme, hürmet ve ikramda bulunma), bildirme, cemaatle kılınacak namazın vaktini haber verme, ibadet etme, bağışlanma talep etme, yalvarma gibi çeşitli anlamlara gelmektedir. Ayrıca kelimenin; ateşe tutma, kızartma, cehennem, devamlılık ve uylukları hareket ettirme gibi daha az bilinen anlamlara da işaret edilmektedir. “Kutsamak”, “desteklemek”, “ilgi göstermek” ve “seyirci kalmamak” gibi anlamları da içeren salât kavramı, genel olarak dua bağlamında kullanılmakla birlikte, İslam dini terminolojisinde özellikle Hz. Peygamber’e (s.a.v.) yönelik övgü, yüceltme ve bağlılık bildiren metinlerin tamamını ifade eden bir yapı olarak da karşımıza çıkmaktadır (Koca, 2020: 69).

Minarelerden okunan Salâlar, genel olarak cenaze haberlerinin ya da çeşitli toplumsal duyuruların halka iletilmesi amacıyla müezzin tarafından salât-u Salâm cümlelerinin okunması şeklinde tanımlanmaktadır. Belviranlı’ya (1975: 49) göre Salâ, halkı cuma ve bayram namazlarına davet etmek, mübarek gün ve geceleri hatırlatmak, cenaze namazının vaktini bildirmek gibi amaçlarla icra edilmekte olup, aynı zamanda Hz. Peygamber’in (s.a.v.) şefaatinin niyaz edildiği dinî bir metinler bütünüdür.

Üslup bakımından durak ve na’tlarla benzerlik gösteren Salâlar, benzer bir okuma tarzına sahiptir. Ancak aralarındaki temel fark, içeriklerinde yatmaktadır. Örneğin duraklar genellikle evfer usulünde bestelenmiştir ve farklı temalara odaklanırken, Salâlar doğrudan toplumsal veya dinî duyurulara yöneliktir. Koca (2020: 47), Salâların ülke genelinde sabah

ezanından önce; öğle, ikindi ve yatsı ezanlarından sonra okunduğunu, ancak akşam ezanında bu uygulamanın yapılmadığını belirtmektedir. Okunma zamanları ve amaçlarına göre sınıflandırıldığında Salâlar; sabah Salâsı, cenaze Salâsı, cuma ve bayram Salâsı gibi türlere ayrılmaktadır.

Adıyaman ilinde yapılan alan araştırmalarına göre, yörede icra edilen Salâlar; sabah Salâsı, cuma Salâsı, bayram Salâsı, kandil Salâsı, teravih Salâsı, 15 Temmuz Salâsı ve cenaze Salâsı şeklinde kategorize edilebilmektedir. Ayrıca bazı uygulamalarda Salâdan sonra kaside okunmasının geleneksel bir unsur olduğu da belirtilmektedir (Özalp, 2000: 108).

DİLKEŞ HAVERAN

Sabah Salâtı

USUL: DURAK EVFERİ

BESTE: HATİP ZÂKİRİ
HASAN EFENDİ

Es sa lâ tü ves se lâ mü

a le le ley ke

yâ sey yi di nâ yâ Re sū lâl la lah

Al la la la

Al la la la

Al la Hû Mev lâ Hû

Essalât ü vesselâm-ü aleyke Yâ Seyyidinâ Yâ Resûlallah
Essalât ü vesselâm-ü aleyke Yâ Seyyidinâ Yâ Habîballah
Essalât ü vesselâm-ü aleyke Yâ Seyyidinâ Yâ Nebîallah
Essalât ü vesselâm-ü aleyke Yâ Seyyidinâ Yâ Hayre Halkillâh
Essalât ü vesselâm-ü aleyke Yâ Seyyidinâ Yâ Nûr-i Arşillâh
Allah, Allah, Allah, Mevlâ, Hû

Görsel 2. 6. Dilkeşhaveran Sabah Salası (Kaynak: Ak, 2011:78)

Maksadına göre okunan Salâlar incelendiğinde karşımıza aşağıdaki başlıklar çıkmaktadır.

2.1.10.1. Cenaze salâsı

Ölüm, evrensel olarak kabul görülmüş tabii bir durumdur. Bazı inançlara göre hayatın sonu olsa da İslam inancında yeni bir hayatın başlangıcı konumundadır. Tarihsel kaynaklara göre Hz. Peygamber (s.a.v.), vefat haberlerinin güvenilir kimseler aracılığıyla topluma duyurulmasını uygun görmüş; Habeşistan Necaşisi'nin vefatını, ayrıca Zeyd b. Hârise, Ca'fer b. Ebû Tâlib ve Abdullah b. Revâha'nın şehadetlerini bizzat kendisi haber vermiştir. Bu uygulama, ilerleyen dönemlerde de sürdürülmüştür; Osmanlı Devleti'nde, özellikle seçkin ya da önemli kişilerin vefat haberleri büyük şehir camilerinin minarelerinden sala verilerek halka ilan edilmiştir. Özellikle vak'anüvis tarihlerinde, padişahların ölüm haberlerinin bu yolla kamuoyuna duyurulduğuna dair çeşitli kayıtlar yer almaktadır (Özcan ve Uzun, 1993: 358).Görüldüğü gibi İslam geleneğinde cenaze haberinin ilan edilmesi bu şekilde gelenekleşmiştir.

İslam kültüründe cenaze törenleri, yalnızca bir bireyin ölümünü anma ritüeli olmaktan öte; toplumsal dayanışmayı, dini vecibeleri ve kültürel sürekliliği yansıtan çok boyutlu bir olgu olarak değerlendirilmektedir. Cenaze sürecinde; vefat eden kişinin yıkanması, beyaz ve dikişsiz bir kefene sarılması, cenaze namazının kılınması ve ardından defnedilmesi gibi hem maddi hem de manevi yükümlülükler yerine getirilir. Bu ritüeller, bireyin son yolculuğunda onu yalnız bırakmama, ona karşı son bir sorumluluğu yerine getirme anlamı taşımakta; yaşayan Müslümanlar açısından ise hem dini hem de insani bir görev olarak kabul edilmektedir (Hansu, 2007: III).Cenaze geleneği, İslam inancının temel ilkeleri çerçevesinde şekillenirken, aynı zamanda toplumsal bağları güçlendiren, kolektif bir yas sürecini ve sosyal dayanışmayı teşvik eden bir unsur olarak da işlev görür. Ölüm, İslam'a göre yaşamın kesin bir gerçeği olup, bu durum insanları bir araya getirerek ortak bir yas ve hatırlama kültürü oluşturur.

Cenaze süreçlerinde, toplumların inanç sistemleri ve kültürel değerleri doğrultusunda şekillenmiş belirli ritüel ve uygulamalar takip edilmektedir. Bu süreç, genellikle cenaze namazının kılınması, defin işlemlerinin gerçekleştirilmesi ve sonrasında yas tutma dönemini kapsayan bir bütünlük arz etmektedir. Yas tutma süreci içerisinde yer alan en önemli uygulamalardan biri ise taziye'dir. Arapça kökenli "ta'zîye" kelimesi, "azâ" fiilinden türemiş olup, tef'îl babında bir mastardır. Musibete uğrayan kişiyi teselli etmek,

sabra teşvik etmek anlamlarını taşır. Türkçedeki kullanımıyla ise, bir yakınının vefatı dolayısıyla acı yaşayan kişiye başsağlığı dilemek ve geçmiş olsun temennilerini iletme anlamında kullanılmaktadır (Develioğlu, 1988: 1433). Bu süre zarfında insanların bir araya gelmesi, hem ölen kişiyle ilgili anıların paylaşılmasına hizmet ederken, hem de yas tutan aileye manevi destek sağlar. Cenaze törenleri, sosyal yapıyı kuvvetlendirerek toplumsal dayanışmayı teşvik ederken, zayıf ve kaygılı bireylerin toplulukla bir araya gelmelerini sağlayarak duygusal bir iyileşme süreci başlatır. Bu bakımdan, cenaze ritüelleri sadece bireysel bir kayıp değil, aynı zamanda toplumsal bir mesele olarak değerlendirilmelidir.



Görsel 2. 7. *Adıyaman'ın Dini Önderlerinden Nakş-ı Bendi Lideri Seyyid Abdülbaki Erol'un Cenaze Töreni (Kaynak: <https://www.yenisafak.com>)*

Cenaze törenleri toplumun birbirine dayanışma gösterdiği, acıların paylaşıldığı ve atlatılması güç olan bu travmanın etkilerinin azaltılması için her bireyin sorumluluk bilinci ile taziye sahibi dost ve akrabalarına destek olduğu sosyal ortamlardır. Adıyaman toplumu da bu konuda hassas davranmakta, bu anlamda ülkenin her noktasında görülen taziye evleri geleneği Adıyaman'da da görülmektedir. Taziyelerin vefat, defin, cenaze namazının vakti ve yeri, taziyelerin kabulü gibi bilgilendirmeler de halka cenaze Salâsının ardından minarelerden duyurulmaktadır. Adıyaman halkı vakitsiz (önemli bir tarih ve vakit dışında) okunan Salâlara kulak kabartarak okunan Salânın cenaze Salâsı olduğunu anlamakta, minarelerden verilecek olan vefat haberini dikkatle takip etmektedir. Bu anlamda cenaze Salâsı Adıyaman kültürünün de önemli bir parçası haline gelmiştir.

Cenaze Salâlarında, Salânın sonunda vefat eden kişinin isminin açıkça belirtilmesi yaygın bir uygulamadır. Bu uygulama, Anadolu'nun özellikle Konya yöresinde geleneksel olarak sürdürülmekte olup, bölgesel bir özellik taşımaktadır. Ancak İstanbul gibi büyük şehirlerde bu tür cenaze Salâsı uygulamasının yaygın olmadığı ve toplum tarafından yeterince bilinmediği görülmektedir (Ak, 2011: 81). Bu durum, Salâ icralarının bölgesel farklılıklar gösterebildiğini ve yerel geleneklerle şekillendiğini ortaya koymaktadır. Adıyaman'da cenaze Salâsının ardından vefat eden kişinin bilgilerinin yanı sıra tanınabilirliği arttıracak aile bilgileri ve cenaze – taziye bilgilerinin verildiği de gözlemlenmiştir. Bilgilendirmelerin ardından serbest ölçüde okunan Salânın makamsal yapısına uygun biçimde Kur'an-ı Kerim'de "Şüphesiz Allah'tan geldik ve ona döneceğiz" Bakara suresi 156. Ayeti okunmaktadır.

2.1.10.2. 15 Temmuz salâsı

"15 Temmuz 2016 tarihinde, FETÖ/PDY mensubu darbeciler saat 21.00 sularında darbe girişiminde bulunmuşlardır. Aziz milletimizin basiret, ferâset ve fedakârlığı sayesinde bu darbe girişimi başarısızlıkla sonuçlanmıştır" (Özdil, 2018: 54). Fethullahçı Terör Örgütü (FETÖ) üyesi askerlerin, devletin kritik noktalarına yönelik gerçekleştirdiği bu eylemler, yalnızca bir hükümetin devrilmesi hedefini taşımakla kalmamış, aynı zamanda demokratik değerlere ve toplumsal birliğe ciddi bir tehdit oluşturmuştur.

Şüphe yok ki bu darbe girişiminde milletin iradesi ve gücü terör örgütü üyelerine göz açtırmamış, yapılan direniş darbe yanlısı teröristlerin inancını kırmıştır. Bu iradenin ortaya çıkmasını sağlayan temel unsurlardan biri de halkın inanç ve motivasyonunun güçlü olmasıdır. Bu bağlamda darbe girişiminin yaşandığı gece minarelerden yükselen Salâlar halkın motivasyonunu zirveye taşımış, adeta yukarıda bahsedilen cenaze Salâları gibi halk okunan Salâları kendilerinin şehadet haberini verecek olan bildiriler gibi görerek sokaklara dökülmüş darbeci teröristlere karşı durulmuştur. Şehadeti göze almanın bir ifadesi haline gelen Salâlar halen 15 Temmuz Milli Birlik ve Beraberlik günü olarak ifade edilen anma günlerinde minarelerden yükselmektedir.



Görsel 2. 8. *15 Temmuz Salası, Adıyaman Hükümet Konağı, Bilal SALAN (Kaynak: Bilal SALAN Kişisel Arşivi 2016)*

Demir'in yaptığı çalışmada Adıyaman'da 15 Temmuz Salâları ile ilgili; "15 Temmuz Salâsı 2016 yılından sonra darbenin her yıldönümünde 00.30 sularında meydana yapılan programlarda ve minarelerden okunmaktadır. Hacı Zeynal Cami İmam Hatibi Hasan Yıldız 15 Temmuz Salâsı'nın genellikle hicaz makamında ve iki müezzinin beraber okuması ile çifte salâ şeklinde okunduğunu belirttiler" (Demir, 2024: 10) sözleri ile ifade edilmiştir.

2.1.10.3. Cuma günü ve cuma salâsı

İslam toplumlarında Perşembe gecesi Cuma gününün başlangıcı mahiyetinde olup Cuma günü gibi kıymetlidir. Hadisi şeriflerde müjdelenen Perşembe gecesi ibadetlerin ve zikirlerin arttırılması, çokça Kur'an okunması tavsiye edilmiştir. "Parlak gecede (Cuma gecesinde) ve parlak günde (Cuma gününde) bana çokça salavât getirin. Nitekim sizin salavâtlarınız bana arz olunmaktadır" (Taberânî, *el-Mu'cemü'l-Evsat*, No: 241).

İslam dininde cuma günü, Müslümanların topluca ibadet ettiği, inanç, dayanışma ve toplumsal birliktelik açısından özel bir anlam taşıyan kutsal bir gündür. Cuma namazı, bireysel ibadetin ötesinde, Müslümanların cemaat halinde bir araya gelerek dini vecibelerini yerine getirdiği, aynı zamanda dini meselelerin aktarıldığı ve toplumsal etkileşimin pekiştirildiği bir ibadet biçimidir. Bu yönüyle cuma günü, sadece ibadet bağlamında değil, sosyal bağların güçlenmesine katkı sağlayan bir ritüel olarak da değerlendirilmektedir. Cuma namazı, Müslüman bireyler arasında dayanışma, birlik ve ortak kimlik bilincinin inşa edilmesine hizmet ederken, ahlaki ve toplumsal değerlere yönelik mesajların da yayılmasına olanak tanır. Nitekim Erdoğan'a (2019: 20) göre, bir toplumda yaşayan bireylerin sahip olduğu ortak nitelikler, toplumsal bağların oluşumunda önemli rol oynamakta; bu bağlamda cami, söz konusu ortaklığı temsil eden merkezi bir unsur olarak öne çıkmaktadır.

Kuran-ı Kerim'de belirtilen ayetler ve Peygamber Efendimiz'in hadisleri, Cuma gününün önemini ve mahiyetini vurgularken, bu günü islam toplumunun bayramı ve kardeşlik vesilesi olarak görmeyi teşvik eder.

Cuma suresi 9. Ayette "Ey iman edenler! Cuma günü namaz için çağrı yapıldığı zaman, hemen Allah'ın zikrine koşun ve alışverişi bırakın. Eğer bilerseniz bu, sizin için daha hayırlıdır." buyrulduğu için Müslümanlara kesin bir çağrı söz konusudur. Ayrıca Hz. Muhammed (s.a.v.)'in Cuma gününün ehemmiyetini anlattığı hadisleri de mevcuttur. "Üzerine güneşin doğduğu en hayırlı gün cuma günüdür; Âdem o gün yaratılmış, o gün cennete girmiş ve o gün cennetten çıkarılmıştır. Kıyamet de cuma günü kopacaktır. Cuma gününde benim üzerime salat-ü Salâm getirmeyi çoğaltınız, çünkü salat-ü Salâmlarınız bana sunulur." (Müslim, 2007, Kitâbü'l-Cum'a, Hadis no: 1419).

İslam dininin temel kaynakları olan Kur'an-ı Kerim ve Hadis-i şeriflerde Cuma günü bu derece önem gösterilen bir zaman olduğu için İslam toplumları da her zaman bu güne özen göstermiş, yine hadislerde verilen tavsiyelere uyarak cuma günü boy abdesti – banyo yapmak güzel kokular sürünmek, namaz vaktinde dünyalık işleri bir kenara bırakıp camilerde omuz omuza saf tutmak, dua ve niyazlarda bulunmak toplumsal bir davranış haline gelmiştir.



Görsel 2. 9. 6 Şubat Depremi Sonrası İlk Cuma Namazı Adıyaman Emir Sultan Cami
(Kaynak: www.milliyet.com)

Yukarıda belirttiğimiz hadis ışığında salat-ü Salâm getirmenin bilhassa Cuma günü arttırılması tavsiyesi Cuma Salâlarının bu denli köklü bir yapıya sahip olduğunun izahı niteliğindedir. Cuma günü bu denli bir öneme sahip olduğu için namaz vaktinden yaklaşık bir saat önce salat-ü Salâm getirilmesinin hatırlatılması babında Salâ okuma geleneği ortaya çıkmıştır. Ayrıca insanların günlük yaşamın içerisinde Cuma gününü unutmaması için Cuma ezanından evvel minarelerden serbest usulde Salâlar okunmuş, bu gelenek günümüze kadar aktarılmıştır.

Salâ Metni:

Essalatü ve's-Salâmü aleyk

Ya seyyidena ya Rasulallah

Essalatü ve's-Salâmü aleyk

Ya seyyidena ya Habiballah

Essalatü ve's-Salâmü aleyk

Ya seyyidena ya Nebiyallah,

Essalatü ve's-Salâmü aleyk

Ya seyyidena ya hayra halkillah

Essalatü ve's-Salâmü aleyk

Ya seyyidena ya nura arşillah

Essalatü ve's-Salâmü aleyk

Ya seyyidel evveline ve'l-ahirin

Ve'l-hamdulillahi Rabbi'l-alemin (Koca, 2020: 74).

Türkçesi:

“Salat ve Salâm senin ey Efendimiz, Allah’ın resulüne olsun
Salat ve Salâm senin ey Efendimiz, Allah’ın habibine olsun
Salat ve Salâm senin ey Efendimiz, Allah’ın nebisine olsun
Salat ve Salâm senin ey Efendimiz, Allah’ın yarattıklarının en hayırlısına olsun
Salat ve Salâm senin ey Efendimiz, Allah’ın arşının nuruna olsun
Salat ve Salâm evvel ve ahir Efendimizin üzerine olsun
Hamd ancak alemlerin Rabbinedir” (Koca, 2020: 74)

2.1.10.4. Kandil ve teravih salâsı

Üç aylar olarak anılan Recep, Şaban ve Ramazan aylarının belirli geceleri kutsal olarak görülmektedir. Osmanlı padişahlarından II. Selim zamanında (1566-1574) camiler ve minareler mübarek gecelerde kandillerle aydınlatılmıştır. Anadolu’da bu belirli gecelere Osmanlıda ki kandil yakma uygulamasından dolayı Kandil geceleri denmektedir (Bozkurt, 2001: 24). “Mevlid kandili gecesı Rabîülevvel ayının on ikinci gecesı, Regâib recep ayının ilk Cuma gecesı, Miraç receb ayının yirmi yedinci gecesı, Berat şâban ayının on beşinci gecesı ve Kadir gecesı ise ramazan ayının yirmi yedinci gecesine denk gelmektedir” (Demir, 2024: 11). Bahsi geçen kandil gecelerinde Müslümanlar ibadet ve zikri arttırmaktadır. Bu bağlamda yatsı namazından evvel minarelerden de Salâlar okunmaktadır. Bu gecelerde okunan Salâların arasında gecenin mana iklimine uygun beyitler de icra edilen makamın seyir özelliklerine göre seslendirilmektedir. “Mevlid Kandilinde Yaman Dede’ye ait ‘Gönül Hûn Oldu Şevkinden’, Regaib Kandilinde Kuddûsî Ahmed Efendi’ye ait ‘Ey Rahmeti Bol Padişah’, Mi’rac Kandilinde Süleyman Çelebi’ye ait Vesîletü’n-Necât adlı eserin ‘Mi’rac Bahri’, Berat Kandilinde Yûnus Emre’ye ait ‘Ne Zaman Anarsam Seni’, Kadir Gecesinde Muzaffer Ozak’a ait ‘Sûre-i Kadr’de Hak Celle Alâ” adlı eserler okunmaktadır” (Demir,2024: 11-13). Bazen de Nabi’ye ait “Sakın Terk-i Edebden” beyitleri icra edilebilmektedir.

Ramazan ayı, İslam takviminde yer alan ve dünya genelinde Müslümanlar tarafından coşkuyla kutlanan en önemli dönemlerden biridir. Bu ay, oruç, ibadet, toplum dayanışması ve ruhsal arınma ile dolu bir zaman dilimini ifade eder. İslam inancında Ramazan, Kur'an-ı Kerim'in indirilmeye başlandığı ve dolayısıyla özel bir manevi değere sahip bir dönemdir. Bu durum Kur'an-ı Kerim'in Bakara Suresi 185. ayetinde şöyle bildirilir: “O Ramazan ayı ki, insanları irşad için, hak ile batılı ayıracak olan, hidayet rehberi ve deliller halinde bulunan Kur'ân O'nda (o ayda) indirildi...”

“Pek çok faydası olan camide cemaatle namaz kılınmasını peygamberimiz hadislerinde ısrarla istemektedir. Cemaatle kılınan namazlar, kaynaşma ve bütünleşmenin canlı tablolarıdır” (Sancaklı, 2018: 14).

Teravîh namazı, Ramazan ayında özel olarak kılınan bir ibadet olup, her gece camilerde cemaatle gerçekleştirilir. Yalnızca oruçla sınırlı olmayan bu ibadet, Müslümanlar arasında birlik ve beraberliği teşvik eder.

Teravîh namazı, hem bireysel hem de toplumsal boyutta İslam toplumlarının hayatında kritik bir rol oynamaktadır. Toplumda birlik, beraberlik ve dayanışmayı güçlendirirken, bireylerin manevi olarak kendilerini geliştirmelerine yardımcı olur. Bu ibadet, Müslümanlar arasında bağları kuvvetlendirirken, manevi anlamda da derin bir huzur ve sükunet sağlamakta, böylece Ramazan ayının özünü oluşturan yüksek ahlaki değerlerin yaşatılmasına katkıda bulunmaktadır. Bu denli öneme sahip olan ramazan ayının vazgeçilmezi olan teravîh namazlarının kaçırılmaması, Müslümanların namaz hazırlıklarını planlaması için ezan vaktinden yaklaşık yarım saat ile kırk dakika öncesinde Salâ verme geleneği Anadolu’nun bazı yerlerinde görülmektedir. Adıyaman ili cami musikisinde de gelenekleşen bu icra türü her ramazan ayında uygulanmaktadır. Namaz vaktinin yaklaşmasını belirtmek için kullanılan Salâ okuma geleneğinin içerisinde bilhassa Salâ’nın sözlerinin peygamber övgüsü olmasının yanı sıra Salâ arasında peygambere yazılmış bazı naatların da okunmasından asıl gayenin namaz vaktini haber vermek değil, toplumdaki peygamber sevgisinin de diri tutulması olduğu anlaşılabilmektedir. Adıyaman da diğer İslam toplumlarında olduğu gibi Hz. Muhammed’e (s.a.v) derin bir sevgi ve hürmet göstermektedir. Okunan Salâlar bu durumun izahı niteliğindedir. Ayrıca minarelerden okunan Salâların dışında teravîh namazı boyunca salavat-ı şerifeler de getirilerek Hz. Peygamber’e salat-ü Salâm edilmektedir.

2.1.10.5. Bayram salâsı

Bayram Salâları, bayram namazlarından önce camilerde cemaatin ve müezzinlerin karşılıklı katılımıyla icra edilen özel bir Salâ formudur. Bu uygulama, hem ibadet öncesi manevi atmosferin güçlendirilmesine katkı sağlamakta hem de cami cemaatine bayramın anlam ve önemini hatırlatıcı bir işlev üstlenmektedir. Literatürde, bu tür Salâların en erken örneklerinden biri olarak Bayatî makamında Hatip Zakiri Hasan Efendi tarafından bestelenmiş bir eser kayıtlara geçmiştir (Kaplan, 1991: 57). Bununla birlikte, Klasik Türk din musikisinin önemli isimlerinden biri olan Buhurizade Mustafa İtrî’nin de Maye

makamında bestelemiş olduğu bir bayram Salâsı olduğu bilinmekle birlikte, bu eserin notası günümüze ulaşmamıştır. Bayram Salâları, form olarak hem musiki hem de dinî iletişim yönüyle dikkat çekerken, tarihsel gelişimi bakımından da Osmanlı'dan günümüze uzanan zengin bir uygulama geleneğinin parçası olarak değerlendirilmektedir.

BAYATI BAYRAM VEYA CUMA SALÂTI
MÜZİK: HATİB ZAKİRİ HASAN EFENDİ

KORO
YÂ MEV LÂ AL LAH
SOLO (SERBEST)
LEY SE'L İ DÜ Lİ MEN
Lİ MEN LE Bİ SE'L CE DİD
İN NE ME'L İ DÜ Lİ MEN
KORO
HÂ FE Mİ NE'LVÂ İD
YÂ MEV LÂ AL LAH
SOLO
LEY SE'L İ DÜ Lİ MEN
RA KE BE'L MA TÂ YÂ
KORO
İN NE ME'L İ DÜ Lİ MEN
TE RE KEL HA TÂ YÂ YÂ MEV
SOLO
LÂ AL LAH
LEY SE'L İ DÜ Lİ MEN BA SA
TÂ'L Bİ SÂT
KORO
İN NE ME'L İ DÜ Lİ MEN TE CÂ VEZE A LE'Sİ
YÂ MEV LÂ AL LAH
RÂT SOLO
LEY SE'L İ DÜ Lİ MEN TE ZEY YENİ Bİ Zİ NE Tİ'D DÜH YÂ
İN NE ME'L İ DÜ Lİ MEN
İ DÜ Lİ MEN TE ZEY YE DE Bİ ZÂ DİT TAKL VÂ
YÂ MEV
SOLO
AL LAH
LEY SE'L İ DÜ Lİ MEN
NA ZÂ RA İ LÂ EN VÂ İ'L EL VAN
İN NE ME'L İ DÜ Lİ MEN (İKİ KİŞİ)
NA ZÂ RA İ LÂ CE MÂ Lİ RAH MAN
VESÂLİ VESEL LİM A
LÂ E SÂ Dİ VE ES RE Fİ NÜ Rİ CE MÂ A'L Bİ Bİ VÂ (İ)
KORO
VE'L MÜRSE LİN
VE'L HAM DÜ LİL LÂ Hİ
RÂB BİL Â LE MİN

Görsel 2. 10. Bayati Bayram Salat'ı (Kaynak: divanmakam.com, 2018).

Bu eseri günümüzde meraklısı olanlar hariç kimse bilmemekte ve icra etmemektedir. Bayram Salâsı icra edildiği bölgenin ve icracının musiki bilgisine göre farklı beste ve güftelerle icra edilmektedir.

3. YÖNTEM

Bu bölümde, araştırmanın bilimsel temellere dayalı olarak nasıl yürütüldüğüne ilişkin bilgiler sunulmaktadır. Araştırmanın genel yöntemi ve deseni açıklanmakta; çalışmanın evreni ve örnekleme ayrıntılı biçimde tanımlanmakta; veri toplama araçları ile bu verilerin nasıl toplandığına dair süreçlere yer verilmektedir.

3.1. Araştırmanın Yöntem ve Deseni

Bu çalışmada, araştırma problemine uygun olarak nitel araştırma yöntemi benimsenmiştir. Nitel araştırmalar, sosyal olguların anlamını ve derinliğini ortaya koymak amacıyla yürütülen, katılımcıların deneyimlerini doğal ortamlarında anlamaya yönelik sistematik yaklaşımlardır. Yıldırım ve Şimşek (2006: 39), nitel araştırmayı; “gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama yöntemlerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda, gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği yöntem” olarak tanımlamaktadır. Bu doğrultuda, araştırma sürecinde anlamaya ve yorumlamaya dayalı bir yaklaşım benimsenmiş; elde edilen veriler, ilgili bağlam içerisinde derinlemesine analiz edilmiştir. Hatch ise (2002: 6–10) nitel araştırmalar hakkında şunları söylemektedir; doğal ortamda gerçekleşen, katılımcıların bakış açılarına önem veren ve verilerin araştırmacı tarafından doğrudan toplandığı araştırmalardır. Bu tür araştırmalarda, birincil kaynaklardan elde edilen geniş ve çeşitli veri yelpazesıyla çalışılır; ayrıca araştırmalar genellikle önceden belirlenmiş hipotezlerle değil, süreç içinde ortaya çıkan detaylı veriler doğrultusunda ilerler.

Bu araştırmada, nitel araştırma desenlerinden betimsel tarama modeli tercih edilmiştir. Söz konusu model, ele alınan olguları herhangi bir müdahalede bulunmaksızın, olduğu şekliyle tanımlamayı ve açıklamayı amaçlamaktadır. Karasar’a (2003) göre betimsel araştırmaların bir türü olan tarama modeli, geçmişte ya da hâlen var olan bir durumu, müdahale etmeksizin, nesnel ve sistematik biçimde ortaya koymayı hedefleyen bir araştırma yaklaşımıdır. Bu yöntemde araştırma konusu olan olay, birey ya da nesne, kendi doğal koşulları içinde ele alınmakta ve olduğu gibi betimlenmektedir. Araştırmacı, inceleme nesnesini değiştirme veya etkileme amacı gütmeyen; önemli olan, var olanı uygun yöntemlerle gözlemleyerek nesnel biçimde belirleyebilmektir (s. 77).

3.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evren ve örneklemini belirlemeden önce bu kavramların kuramsal çerçevede tanımlanması gerekmektedir. Karasar'a (2018: 147) göre evren (population), araştırma sonuçlarının genellenmek istendiği, ortak özellikler taşıyan elemanlar bütünüdür. Her ne kadar "evren" teriminin yerine "ana kitle" kullanımı daha uygun görünse de, literatürde yaygın kabul görmüş hâliyle bu terim tercih edilmektedir. Evren, soyut bir kavram olup tanımlanması kolay, ancak tamamına ulaşılması çoğu zaman güç ya da olanaksız bir bütündür. Bu nedenle, araştırmalarda genellikle ulaşılabilir ve temsil edici bir alt küme olan "çalışma evreni" esas alınmaktadır. Ural ve Kılıç'a (2011: 23) göre örneklem ise, araştırma evreni içerisinde belirli amaçlara uygun olarak seçilen ve evreni temsil etme yeteneğine sahip birim ya da elemanlar bütünüdür.

Bu bağlamda araştırmanın evrenini; Adıyaman ili sınırları içerisinde cami musikisi kapsamında icra edilen Salâ örnekleri oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemini ise, Adıyaman ilinde aktif olarak camilerde görev yapan ve Salâ icrasında bulunan dört musiki icracısı oluşturmaktadır. Söz konusu icracılar, alan uzmanlığı, deneyim ve temsil yetenekleri dikkate alınarak amaca yönelik örnekleme yöntemiyle belirlenmiştir.

3.3. Verilerin Toplanması

Araştırma kapsamında veriler, literatür taraması ve alan çalışması yöntemleriyle toplanmıştır. Literatür taraması, çalışmanın kuramsal çerçevesini oluşturmak ve konunun alan yazındaki yerini belirlemek amacıyla gerçekleştirilmiştir. Nitekim Köroğlu'na (2015: 61) göre, literatür taraması, araştırmanın hangi bağlamda ilerletileceğini ve alanda hangi boşlukların doldurulmaya çalışıldığını ortaya koyan önemli bir aşamadır. Bu doğrultuda, konuyla ilişkili kitaplar, makaleler, tez çalışmaları, dergiler, CD'ler ve video kayıtları gibi çeşitli yazılı ve görsel materyaller incelenmiştir.

Araştırmanın ikinci aşamasında ise Adıyaman ilinde cami musikisi icra eden kişilerin Salâ icraları, doğrudan alan çalışması yoluyla ses kayıtları alınarak belgelenmiştir. Bu kayıtlar, daha sonra müzikal analiz ve nota aktarımı için değerlendirmeye alınmıştır. Böylece araştırma hem kuramsal hem de uygulamalı verilerle desteklenerek bütüncül bir yapıya kavuşturulmuştur.

3.4. Verilerin Analizi

Bu araştırmada elde edilen veriler, nitel veri analiz yöntemlerinden içerik analizi tekniği kullanılarak özömlenmiştir. İçerik analizi, verilerin sistematik bir biçimde incelenerek belirli kavramsal kategorilere ulaşmayı ve bu kategoriler arasındaki ilişkileri ortaya koymayı amaçlayan bir analiz türüdür. Yıldırım ve şimşek’e göre “içerik analizinde temel amaç, toplanan verileri açıklayabilecek kavramlara ve ilişkilere ulaşmaktır. Betimsel analizde özetlenen ve yorumlanan veriler, içerik analizinde daha derin bir işleme tâbi tutulur ve betimsel bir yaklaşımla fark edilemeyen kavram ve temalar bu analiz sonucu keşfedilebilir” (Yıldırım ve şimşek, 2006: 227).

Araştırma sürecinde ilk olarak, Adıyaman ili sınırları içerisinde cami musikisi icrasında bulunan Salâ okuyucuları belirlenmiştir. Bu bağlamda, alanda aktif olarak görev yapan ve belirli bir deneyime sahip dört icracıya ulaşılmıştır. Söz konusu icracılara ait Salâ icraları ses kayıtları aracılığıyla belgelenmiş ve bu kayıtlar, daha sonra Mus2 nota yazım programı kullanılarak nota sistemine aktarılmıştır. Notaya aktarılan bu müzikal veriler, analiz edilebilir nitelikte yazılı bir materyale dönüştürölerek çalışmanın özömsel yönüne katkı sağlamıştır. Bu süreçte, aktarımı yapılan icralar üzerinde makamsal analizler gerçekleştirilmiş ve icraların müzikal yapısına ilişkin bulgular sistematik bir biçimde incelenmiştir.

4. BULGULAR VE YORUMLAR

Bulgular ve yorumlar bölümünde kişisel görüşme sağlanan imamlardan dinlenen Salâların notaları sistematik biçimde sunulmuştur. Kaydedilen her Salânın makamsal analizi ile birlikte detaylı analizlerine yer verilmiştir. Ayrıca icra edilen Salâ'lar, icrayı gerçekleştiren kişilerin kendi müzikal ve kültürel yorumları ile oluştuğundan müzikal özgeçmişleri ve Salat-ü Salâm musikisine yönelik görüşleri alınarak bulgular bölümündeki diğer basamakları oluşturacak şekilde metinleştirilmiştir. Bu bölümde aktarılan her icracı günümüz Adıyaman cami musikisinin şekillenmesinde, diğer din görevlilerinin ve başta müezzinlerinin de örnek aldığı icra tavırlarına sahip kişilerinden derlenmiştir.

4.1. Araştırmanın Birinci Alt Problemine İlişkin Bulgular ve Yorum

Araştırmanın birinci alt problemini; “Adıyaman cami musikisinde okunan Salâlar kimler tarafından icra edilmektedir ve bu kişilerin musiki ve mesleki geçmişleri nasıldır?” sorusu oluşturmaktadır. Bu bölümde, Adıyaman ili cami musikisi türlerinden biri olan Salâ formunun icrasına katkı sunan yerel icracıların özgeçmişlerine yer verilmiştir. İlgili icracıların müzikal geçmişleri, dini musikiye olan ilgileri, eğitim durumları ve cami musikisi içerisindeki rollerine dair bilgiler detaylı şekilde sunulmuştur. Bu bağlamda, Salâ icracılarının bireysel müziksel gelişim süreçleri, geleneksel aktarım biçimleriyle edindikleri bilgi ve beceriler, icra pratikleri ve Adıyaman'daki cami musikisi geleneğinin sürdürülebilirliğine sağladıkları katkılar ele alınmıştır. Dolayısıyla araştırmanın bu bölümünde yalnızca biyografik bilgiler değil, aynı zamanda icracıların cami musikisi içerisindeki konumlarına ilişkin sosyokültürel ve müzikal veriler de derinlemesine incelenmiştir.

4.1.1. Emin ÇİL'in musiki ve mesleki özgeçmişi



Görsel 4. 1. *Emin ÇİL (Emekli İmam)* (Kaynak: Emin ÇİL'in Kendi Arşivinden, 2017)

Emin ÇİL, uzun yıllar süren din hizmeti sonrasında emekli olmuş, ancak mesleki tecrübesi ve sanatsal icrası nedeniyle aktif görevlerinden sonra da Adıyaman dini musiki çevrelerinde etkisini sürdürmüş kıymetli bir din görevlisidir. Görev yaptığı dönem boyunca Diyanet İşleri Başkanlığı'nın düzenlemiş olduğu hizmet içi eğitim programlarına seçilerek katılmaya hak kazanmış; bu kapsamda özellikle Şan, Makam Bilgisi ve Tahsîs-i Hurûf gibi ileri düzey eğitimler almıştır. Bu alanlarda kazandığı birikim, onu yalnızca bir din görevlisi değil, aynı zamanda cami musikisinin önemli bir icracısı ve aktarıcısı haline getirmiştir.

Emekli olmasına rağmen, Adıyaman İl Müftülüğü tarafından resmî ve toplumsal önemi haiz gün ve gecelerde, özellikle Salâ ve ezan okumaları için merkezî camilere davet edilmekte; bu davet, onun cami musikisindeki otoritesinin ve estetik icra yetkinliğinin bir göstergesi olarak değerlendirilmektedir. Emin ÇİL'in okuduğu Salâ formları, içerik ve biçim yönünden yaygın ve standart Salâ metinlerinden belirgin bir şekilde ayrılmaktadır. Salâ metinlerinin söz bütünlüğü içinde sergilediği özgün varyant, hem gelenekten beslenen hem de bireysel yorum gücünü ortaya koyan bir seyir izlemektedir.

Özellikle icrasında gözlemlenen tavır, yöresel nağmelerle barındıran, yer yer gazel ya da uzun hava formunu andıran bir karakter taşımaktadır. Bu yönüyle Çil Hoca'nın performansı, sadece görev ifası değil, aynı zamanda yerel dini musiki kültürünün icraî bir tezahürü olarak değerlendirilebilir. Onun bu özgün üslubu, Adıyaman cami musikisinin şekillenmesinde etkili olmuş; bugün bölgede görev yapan pek çok din görevlisi tarafından da örnek alınan bir icra tarzı olarak kabul görmüştür.

4.1.2. Mahmut GÜVEN hoca'nın mesleki ve musiki özgeçmişi



Görsel 4. 2. Mahmut GÜVEN (İmam) (Kaynak: Mahmut GÜVEN'in Kendi Arşivinden, 2025)

Mahmut GÜVEN, Adıyaman İl Müftülüğü bünyesinde hizmet vermekte olan ve halen Mahmut Gürbüz Camii'nde imamlık görevini sürdüren bir din görevlisidir. Aslen Adıyamanlı olan Güven, sadece görev alanıyla sınırlı kalmayan mesleki gelişim anlayışıyla hizmet içi eğitim programlarına aktif olarak katılmış, bu doğrultuda Tahsîs-i Hurûf ve Türk Müziği Nazariyatı gibi alanlarda çeşitli merkezlerde eğitimler alarak teorik ve icrâî anlamda bir donanıma ulaşmıştır.

Güven'in dini musikiye dair en belirgin özelliklerinden biri, makamsal farkındalıkla icra gerçekleştirme yeteneğidir. Salâ ve diğer musiki formlarını icra ederken, makamlar

arası geçkileri bilinçli bir biçimde kullanmakta ve bu geçişleri teknik açıdan tanımlayabilmektedir. Bu yönüyle, icralarına yalnızca geleneksel bir sadakat değil, aynı zamanda müzikal farkındalık ve yorum gücü de katmaktadır.

Özellikle icra ettiği Salâ formunda bilinen Dilkeşhâverân makamının karakteristik yapısına yakın bir seyir gözlemlenmektedir. Genel bir tanı ile Dilkeşhâverân makamı Hüseyni makam seyrinin Irak perdesinde karar vermesi ile oluşmaktadır. Bu bağlamda Güven'in seslendirdiği Hüseyni Salâ icrasında kullandığı makam dizisi, Dilkeşhâverân Salâ ile yapısal ve estetik açıdan benzerlikler arz etmekte olup, bu durum onun makam bilgisine dayalı bilinçli bir icra gerçekleştirdiğini ortaya koymaktadır. Bu yaklaşım, sadece ezber temelli bir uygulama değil, makamsal yapıların bilinçli şekilde yorumlandığı bir icra anlayışını yansıtmaktadır.

Mahmut GÜVEN'in bu yönleri, onun cami musikisine olan ilgisini yüzeyselin ötesine taşıyarak, teorik bilgi ile icra pratiğini bütünleştiren bir din görevlisi profili çizmesine imkân tanımaktadır. Adıyaman cami musikisi geleneği içinde, makam bilgisine dayalı icra gerçekleştiren az sayıda imamdan biri olması bakımından da örnek alınması gereken bir musiki figürü olarak değerlendirilmektedir.

4.1.3. Bilal TAŞTAN hoca'nın musiki ve mesleki özgeçmişi



Görsel 4. 3. *Bilal TAŞTAN (İmam)* (Kaynak: Bilal TAŞTAN'ın Kişisel Arşivinden, 2016)

Adıyaman doğumlu olan Bilal TAŞTAN, Adıyaman İl Müftülüğü bünyesinde görev yapmakta olan kadrolu bir imam olarak aktif din hizmetini sürdürmektedir. Mesleki donanımı ve musikiye olan yatkınlığı ile tanınan Taştan, Diyanet İşleri Başkanlığı

tarafından düzenlenen çeşitli meslek içi eğitim programlarına katılarak, makam bilgisi, Tahsîs-i Hurûf ve Mevlîthanlık gibi alanlarda eğitimler almış; bu doğrultuda hem teorik hem icrâî yönünü geliştirmiştir.

Bilal TAŞTAN'ın dikkat çeken yönlerinden biri, musikişinas bir kimliğe sahip olması ve bu yönünü mesleki pratiğiyle bütünleştirmesidir. İcra ettiği Salâ, Ezan, Kur'an-ı Kerim tilaveti ve Mevlid-i Şerif gibi formlar, yalnızca görev icabı yapılan ritüeller olmaktan öte, estetik bir musiki anlayışının ve eğitilmiş bir yorum gücünün tezahürü olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, özellikle Adıyaman İl Müftülüğü tarafından düzenlenen resmî organizasyonlarda sıkça görev alması, onun bu alanlardaki yetkinliğinin kurumsal düzeyde de takdir edildiğini göstermektedir.

Bilal TAŞTAN'ın etkisi yalnızca resmî platformlarla sınırlı kalmayıp, yerel toplumsal hayatın önemli dini ve kültürel alanlarında da kendini göstermektedir. Özellikle cenaze merasimleri, düğün törenleri ve diğer toplumsal organizasyonlarda Mevlid ve ilahi okumalarıyla yer almakta; böylece hem dini musiki icrasını halkla buluşturmakta hem de toplumsal hafızada yer edinen bir imam profili çizmektedir. Bu yönüyle Taştan, sadece bir din görevlisi değil, aynı zamanda yerel dini kültürün yaşayan ve icra eden bir temsilcisi olarak kabul edilmektedir.

Bilal TAŞTAN'ın mesleki pratiği ve icra yetkinliği, Adıyaman'da cami musikisi geleneği bağlamında hem örnek alınan bir figür hem de kültürel sürekliliğin taşıyıcısı olarak özel bir konumda değerlendirilmesine imkân tanımaktadır.

4.1.4. Bilal SALAN' ın musiki ve mesleki özgeçmişi



Görsel 4. 4. Bilal SALAN (Kaynak: Bilal SALAN'ın Kendi Arşivinden, 2024)

Adıyaman doğumlu olan Bilal SALAN, yerel dini musiki geleneği içerisinde ilahi sanatçısı, mevlîthan ve tenor ses rengine sahip bir icracı olarak tanınmaktadır. Küçük yaşlardan itibaren müziğe ve dini icralara yönelen Salan, özellikle Adıyaman’da bulunan tekke ve dergâh ortamlarında yetişmiş, böylece yöresel musiki tavırlarına derinlemesine bir aşinalık kazanmıştır. Bu deneyim, onun icralarına yerel üslup ve karakteristik tavırlar katmasına olanak sağlamıştır.

2007 yılında İmam Hatip Liseleri arasında düzenlenen “Ezanı Güzel Okuma” yarışmalarında Adıyaman İl birinciliği ve bölge üçüncülüğü elde ederek ses gücü, yorum yeteneği ve musiki kabiliyetiyle dikkat çekmiştir. Salan, bu başarılarıyla birlikte, profesyonel musiki pratiğine erken yaşta adım atmış, ilerleyen yıllarda da kendine ait ilahi besteleri ve tekli kayıt çalışmalarıyla mahalli bir musiki sanatçısı kimliği kazanmıştır.

Bilal SALAN’ın cami musikisine katkısı yalnızca bireysel çalışmalarla sınırlı kalmamakta; Adıyaman ilinde düzenlenen mevlit merasimleri başta olmak üzere, Kur’an-ı Kerim tilavetinden ilahi ve kaside icralarına kadar geniş bir yelpazede canlı performanslar sergilemektedir. Bu icralarında Türk musikisinin temel makam bilgisine olan hâkimiyetini göstererek, geçkileri bilinçli ve estetik açıdan dengeli bir şekilde uygulamaktadır.

Özellikle Salâ icraları, Bilal SALAN’ın sanatsal kimliğinde öne çıkan önemli bir unsurdur. Hicaz makamının "garip ayağı" olarak bilinen varyantına dayalı bir Salâ üslubunu benimseyerek karakteristik bir yorum geliştirmiştir. Bu icra tarzı, hem yerel dinleyici hem de kurumsal düzeyde büyük beğeni toplamış; bu nedenle Adıyaman İl Müftülüğü tarafından Perşembe geceleri, Cuma Salâsı ve Ramazan ayı Teravih Salâları gibi zamanlarda merkezî camide Salâ okumak üzere özel olarak davet edilmiştir.

Bilal SALAN, hem yerel musiki tavırlarını özümsemiş, hem de Türk dini musikisinde teorik ve pratik düzeyde yetkinlik kazanmış bir sanatçıdır.

4.2. Araştırmanın İkinci Alt Problemine İlişkin Bulgular ve Yorum

Bu bölümde, araştırmanın ikinci alt problemi olan “Adıyaman cami musikisinde icra edilen Salâ örnekleri hangileridir?” sorusu çerçevesinde, Adıyaman ilinde aktif olarak görev yapan dört icracının Salâ icralarına odaklanılmıştır. Emin ÇİL, Mahmut GÜVEN, Bilal TAŞTAN ve Bilal SALAN’a ait Salâ performanslarından elde edilen sesli veriler doğrultusunda, bu icralar Mus2 nota yazım programı aracılığıyla notaya aktarılmış ve yazılı hale getirilmiştir. Bu bölümde, her bir icraya ait Salâ örneği ayrı ayrı ele alınmış melodik yapıların görsel temsili sunulmuştur.

4.2.1. Emin ÇİL uşşak salâ

Teravîh Salâsı

Tarih:19.05.2024

Notaya aktaran: Muhammed Sadi KIZIL
İcra Eden: Emin ÇİL

Es sa le tu ves se la

tu ves se la mu aleyk Aleyke ya

seyvide na Ya ha bi ballah

esalee tu ves sela mu aleyk

a ley ke ya sevi de na ya sa hi bel ta

ci vel bu ra k es sa la tu ves se la mu a ley k

a ley ke ya seyvi de na

Ya i ma mul ha ra meyn

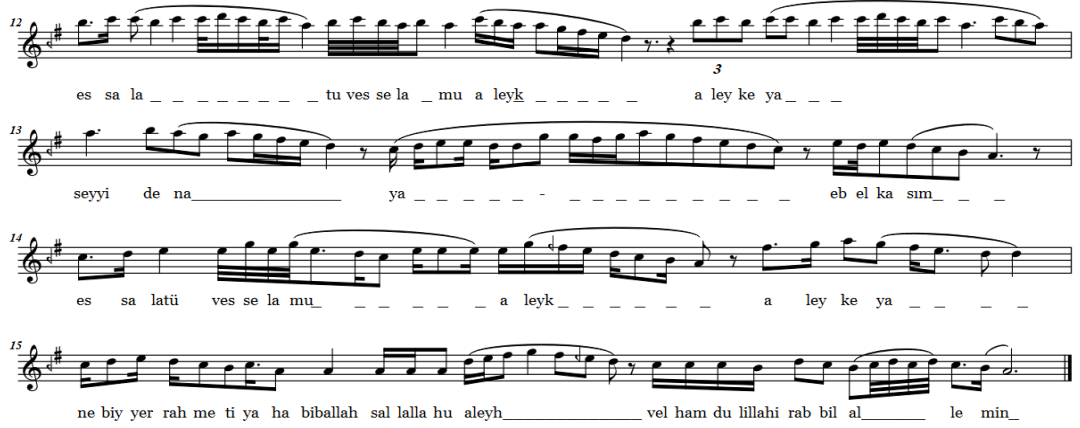
es sa la tu ves se la mu a leyk

A ley ke ya seyvi de na

ya ce del ha san ve hü seyn

1

Görsel 4. 5. Salâ (Teravîh)



Görsel 4. 5. (Devamı) Salâ (Teravîh)

Eserin Kimlik Bilgisi

Türü: Salâ (Teravîh)

İcracı: Emin ÇİL

Usulü: Usulsüz

Görsel 4.5’te, Adıyaman ili cami musikisi formlarından biri olan Salâ türüne ait, Emin ÇİL icrasının nota transkripsiyonu yer almaktadır. İlgili notaların yazımı için kullanılan kayıtta icracı tampere sisteminde “Sol” karar sesi üzerinden icrayı gerçekleştirmiştir. Nota transkripsiyonu yapılırken Türk Makam Müziği’ne uygunluk açısından “La” düğah karar sesi üzerine yazım gerçekleştirilmiştir. Nota transkripsiyonu incelendiğinde, eserin genel seyir karakterinin Uşşak makamı dizisi çerçevesinde şekillendiği gözlemlenmektedir. Eserin orta bölümünde ise icranın bir oktav tiz seslere çıkılarak gerçekleştirildiği dikkat çekmektedir. Bu uygulama, klasik Uşşak makamı seyir özellikleri arasında yer almamakla birlikte, icracının türüm duygusal ve ruhani yönünü daha etkili bir biçimde yansıtmaya amacıyla bilinçli olarak tercih ettiği bir ifade biçimi olarak değerlendirilebilir.

Öte yandan, eserde kullanılan melodik motiflerin incelenmesi sonucunda bu motiflerin Adıyaman yöresine ait halk müziği repertuvarında yer alan kırık hava ve uzun hava örnekleriyle belirgin benzerlikler taşıdığı görülmektedir. Bu durum yerel müzik geleneklerinin cami musikisi repertuvarındaki yansımalarını ortaya koyması açısından dikkat çekici bulunmuştur.

4.2.2. Mahmut GÜVEN hüseyini salâ

Cuma Salâ'sı

Tarih:19.05.2024

Notaya aktaran: Muhammed Sadi KIZIL
İcra Eden: Mahmut GÜVEN

Es sa la tu ves se la _ _ _ _ _ m

Aleyk _ _ _ _ _ Ya _ _ seyyi de na _ _

Ya _ _ _ _ _ Ra su _ _ Al lah _ _ _

Al lah _ _ _ _ _

Al lah _ _ _ _ _

Al lah _ _ _ _ _ ya mev lam hu _

Es se la tu ves se la _ _ _ _ _ _ _ mu aleyk

Görsel 4. 6. Salâ (Cuma Salâsı)

8 A ley ke ya _ _ _ _ _ ya sey yi de na_

9 Ya _ _ _ _ _ ha bib Al lah_ _ _ _ _

10 Al lah_ _ _ _ _

11 Al lah_ _ _ _ _ Al lah_ _ _ _ _

12 ya mev lam hu _ Es se la _ _ _ _ _

13 tu ves se la _ _ _ _ _ mu a leyk_ _

14 Aley ke ya _ _ _ _ _ sey yi de ne ve se ne de ne ya mev la na ya _ _ _ _ _

15 nura ar şillah_ _ _ _ _

Görsel 4. 6. (Devamı) Salâ (Cuma Salâsı)



Görsel 4. 6. (Devamı) *Salâ (Cuma Salâsı)*

Türü: Salâ (Cuma Salâsı)

İcracı: Mahmut GÜVEN

Usulü: Usulsüz

Görsel 4.6’da, Mahmut GÜVEN tarafından icra edilen Cuma Salâsı örneğinin notaya aktarılmış biçimi yer almaktadır. İlgili notaların yazımı için kullanılan kayıtta icracı tampere sistemde “Do diyez” karar sesi üzerinden icrayı gerçekleştirmiştir. Nota transkripsiyonu yapılırken Türk Makam Müziği’ne uygunluk açısından “La” düğah karar sesi üzerine yazım gerçekleştirilmiştir. Eserin analizine bakıldığında, icranın Hüseyinî makam dizisi çerçevesinde gerçekleştirildiği görülmektedir. Hüseyinî makamının karakteristik özelliklerini taşıyan bu icra, özellikle melodik seyir içerisinde yer verilen gırtlak çarpmaları (boğaz vibratoları) ile dikkat çekmektedir. Bu teknik süslemeler, hem icranın estetik boyutunu artırmakta hem de yöresel yorum anlayışını yansıtmaktadır.

Eserin orta bölümünde icracının tiz seslere çıkarak icrasını sürdürdüğü gözlemlenmektedir. Bu tür bir seyir, klasik Hüseyinî makam uygulamalarında sıklıkla görülmesine de, icracının eserin duygusal yoğunluğunu ve dinleyici üzerindeki etkisini artırmak amacıyla başvurduğu bir yorum tercihi olarak değerlendirilebilir. Ayrıca Salânın son bölümünde yapılan makamsal geçkiler eserin dinamik yapısını güçlendirmekte ve dinleyicide dramatik bir etki oluşturmaktadır. Bu geçkilerden sonra icra, tekrar Hüseyinî makamına dönerek karar perdesinde sonlanmaktadır.

Genel olarak eserin melodik ve yapısal özellikleri incelendiğinde, Adıyaman yöresine özgü halk müziği formlarından olan kırık hava ve uzun hava türleriyle benzerlikler taşıdığı görülmektedir. Özellikle kullanılan melodik motifler, süsleme teknikleri ve ses sahası açısından yöresel müzik geleneklerinin cami musikisi üzerindeki etkisini yansıtan bir örnek teşkil etmektedir. Bu durum, dini müzik formu olan Salâ'nın, yöresel müzikal hafızadan beslendiğini ve icracının kültürel birikimi doğrultusunda biçimlendiğini ortaya koymaktadır.



4.2.3. Bilal TAŞTAN uşşak salâ

Perşembe Gecesi Salâ'sı

Derleme Tarihi: 01.01.2025

İcra Eden: Bilal TAŞTAN
Notaya Alan: Muhammed Sadi KIZIL

es sa la tu vessela la

mu aleyk A ley ke ya

seyyidena ya

ha bi be na

ya

ra sulallah

essala tu vessela

mualeyk

Ya

seyyidel evveline vel ahirin velhamdulillahi rabbil alemin

Görsel 4. 7. Salâ (Perşembe Gece Salâsı)

Türü: Salâ (Perşembe Gece Salâsı)

İcracı: Bilal TAŞTAN

Usulü: Usulsüz

Görsel 4.7’de, Adıyaman ilinde Perşembe günleri yatsı ezanı öncesinde Bilal TAŞTAN tarafından icra edilen Perşembe Gece Salâsına ait nota transkripsiyonu yer almaktadır. İlgili notaların yazımı için kullanılan kayıtta icracı tampere sistemde “Mi bemol” karar sesi üzerinden icrayı gerçekleştirmiştir. Nota transkripsiyonu yapılırken Türk Makam Müziği’ne uygunluk açısından “La” düğah karar sesi üzerine yazım gerçekleştirilmiştir. Söz konusu Salâ örneği incelendiğinde, eserin Uşşak makamı dizisinin karakteristik seyir özellikleri doğrultusunda şekillendiği anlaşılmaktadır. Makamsal seyir, Uşşak makamının geleneksel inişli-çıkışlı yapısına uygunluk göstermekte; ancak, eserin genelinde görece daha sade ve yalın melodik motiflerin tercih edildiği dikkat çekmektedir.

Diğer Salâ örnekleriyle karşılaştırıldığında, bu icrada süsleme teknikleri, gırtlak çarpmaları ya da makamsal geçkiler gibi yorum zenginliği oluşturan unsurların sınırlı düzeyde kullanıldığı gözlemlenmektedir. Bu durum, Salâ’nın daha statik bir yapı içerisinde icra edildiğini ve dinleyiciye yalın bir anlatımla ulaşmayı hedeflediğini göstermektedir. Ayrıca bu örnekte, Adıyaman yöresine özgü halk müziği repertuarında sıklıkla karşılaşılan uzun hava ve kırık hava türlerine ait melodik motiflerle benzerliğin sınırlı düzeyde olduğu tespit edilmiştir. Özellikle yöresel müzikte yaygın biçimde görülen geniş aralıklı geçişler, süslemeli pasajlar ve serbest seyir özelliklerinin bu icrada daha az yer bulduğu görülmektedir. Bu durum, icracının kişisel tercihleriyle birlikte, söz konusu Salâ formunun daha çok geleneksel cami müziği normları içerisinde, sade bir üslupla okunma anlayışını yansıttığını göstermektedir. Bilal TAŞTAN tarafından icra edilen Perşembe Gece Salâsı, makamsal yapısı itibarıyla geleneksel formu korumakla birlikte, süsleme teknikleri ve melodik varyasyonlar açısından diğer örneklere kıyasla daha sade bir profil çizmektedir. Bu özellikleriyle eser, hem Adıyaman cami musikisi geleneği hem de bireysel icra tercihleri bağlamında dikkate değer bir örnek teşkil etmektedir.

4.2.4. Bilal SALAN uşşak-hicaz-hüseyni salâ

Kandil Salâsı

Derleme Tarihi: 10.02.2025

Notaya aktaran: Muhammed Sadi KIZIL

İcracı: Bilal SALAN

Es sa le tu ves se la mu aleyk _ _ _

A ley ke ya _ _ _ _ _ sey yi de na _ _ _

ya _ _ _ _ _ ra su _ _ _ Al lah _ _ _

es sa la _ _ _ _ _ tu ves se la mu _ _ _ mu aleyk _ _

a ley ke ya _ _ _ _ _ sey yi de ne _ _ _ ya _ _ _

_ _ _ _ _ ha bib Al lah _ _ _

Görsel 4. 8. *Salâ (Kandil Salâsı)*

7 es sa la _ _ _ _ _ tu ves se la _ _ _ _ _ mu aleyk_ _ _

8 a ley ke_ya _ _ _ _ _ sey yi de na _ _ _ _ _

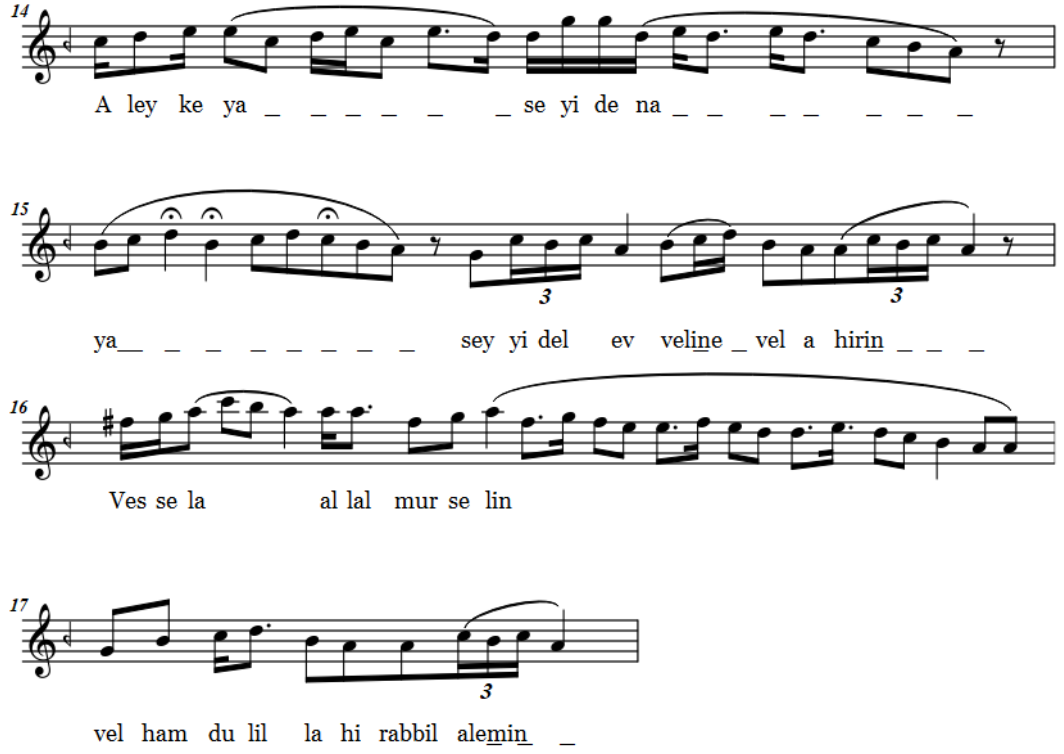
9 Ya _ _ _ _ _ Ha te mul en bi ya sı n

10 ya ra sul Al la h Es sa la _ tu vesela _ _ _ mu aleyk_ _ _

11 A ley ke_ya _ _ _ _ _ sey yi de na _ _ _

12 Ya _ _ _ _ _ ced del hasan vel hü seyn _ _ _ _ _

13 Es sa la tu ves se la _ mu aleyk_ _ _ _ _



Görsel 4. 8. (Devam) Salâ (Kandil Salâsı)

Türü: Salâ (Kandil Salâsı)

İcracı: Bilal SALAN

Usulü: Usulsüz

Görsel 4.8’de, Bilal SALAN tarafından icra edilen Kandil Salâsı örneğine ait nota transkripsiyonu yer almaktadır. İlgili notaların yazımı için kullanılan kayıtta icracı tampere sistemde “Sol” karar sesi üzerinden icrayı gerçekleştirmiştir. Nota transkripsiyonu yapılırken Türk Makam Müziği’ne uygunluk açısından “La” düğah karar sesi üzerine yazım gerçekleştirilmiştir. Eserin analizine bakıldığında, Salâ icrasının Uşşak makam dizisiyle başladığı, orta bölümde Hicaz makamı dizisine geçildiği ve son bölümde ise Hüseyinî makamı dizisiyle sona erdiği görülmektedir. Bu durum, Salâ’nın makamsal yapısında çeşitli geçkilerin yer aldığını ve icracının zengin bir makam kullanımına başvurduğunu ortaya koymaktadır.

İcra boyunca kullanılan geçkiler, doğal bir akış içerisinde kurgulanmış olup, her bir makamın karakteristik motiflerine uygun melodik örüntülerle desteklenmiştir. Bu bağlamda, Salâ’nın sadece ritüel bir çağrı formu olmanın ötesine geçtiği, aynı zamanda

yorumcu tarafından estetik kaygılarla şekillendirilen bir müzikal ifade aracına dönüştüğü söylenebilir.

Ayrıca eserin genel melodik yapısı ve kullanılan motifler incelendiğinde, Adıyaman yöresine özgü halk müziği geleneğiyle belirgin paralellikler taşıdığı gözlemlenmektedir. Özellikle uzun hava ve kırık hava türlerinde sıkça karşılaşılan melodik kalıplar, süslemeler ve geçiş unsurları bu Salâ icrasında da kendini göstermektedir. Bu durum, cami musikisi içerisinde yer alan Salâ formlarının, yerel müzik kültürüyle etkileşim hâlinde biçimlendiğini ve icracının yöresel müzikal belleğinden beslendiğini göstermesi açısından önem arz etmektedir. Bilal SALAN tarafından icra edilen Kandil Salâsı, makamsal geçkilerin ustalıkla kullanıldığı, melodik çeşitliliğin ön planda olduğu ve yerel müzik unsurlarının güçlü bir şekilde hissedildiği zengin bir yorum örneği olarak değerlendirilebilir.

4.3. Araştırmanın Üçüncü Alt Problemine İlişkin Bulgular ve Yorum

Araştırmanın üçüncü alt problemi, “Adıyaman cami musikisinde icra edilen Salâların müzikal özellikleri nelerdir?” sorusu çerçevesinde şekillenmiştir. Bu alt problem doğrultusunda, Adıyaman ilinde cami musikisi kapsamında icra edilen Salâ örneklerinin müzikal analizleri gerçekleştirilecektir. Çalışmada seçilen dört farklı Salâ örneği, müzikal açıdan detaylı biçimde incelenecek; her bir eser cümle cümle, motif motif çözümlenerek yapı, seyir, makam, perde kullanımı, geçki biçimleri, süslemeler ve ses aralıkları gibi öğeler bakımından değerlendirmeye tabi tutulacaktır. Yapılacak bu analizler sayesinde, Adıyaman cami musikisinde icra edilen Salâların geleneksel Türk dinî musikisi içindeki yeri ve bölgeye özgü icra özellikleri daha açık biçimde ortaya konulacaktır. Ayrıca, Salâların halk müziği geleneğiyle ilişkili biçimsel ve melodik özellikleri de analiz sürecinde dikkate alınarak, yöresel farklılıkların müzikal yansımaları tespit edilmeye çalışılacaktır.

4.3.1. Emin ÇİL tarafından icra edilen salâ örneği

Aşağıda, Emin ÇİL tarafından icra edilen Salâ örneğine ait makamsal özellikler tablo halinde sunulmaktadır.

Tablo 4. 1. *Emin ÇİL tarafından icra edilen Salâ örneğinin makamsal özellikleri*

Makamsal Özellikler	Salâ (Teravîh)
Makam Dizisi	Uşşak
Karar Sesi	La (Dügâh)
Güçlüsü	Re (Neva)
Donanım	Si Bemol (♭)
Yedeni	Yok
Ses Değiştirici İşaretler	Fa#
Seyri	Çıkıcı
Genişlemesi	Var
Ses Aralığı	12 ses
Pes Sesi	Sol (Rast)
Tez Sesi	Re (Tiz Neva)

Tablo 4.1’de, Emin ÇİL tarafından icra edilen Salâ örneğine ilişkin makamsal analiz bulguları yer almaktadır. Tablo incelendiğinde, eserin Uşşak makam dizisi çerçevesinde şekillendiği görülmektedir. Makamsal yapıda karar perdesinin “La” (Dügâh), güçlü perdenin ise “Re” (Neva) olduğu tespit edilmiştir. Donanımda “Si bemol” (♭) perdesinin bulunduğu Salâda, karar perdesinden önce gelen yeden sesinin kullanılmadığı; bununla birlikte seyir içerisinde Fa diyez” (Fa#) değiştirici işaretinin yer aldığı belirlenmiştir. Salâ örneği, genel seyir bakımından çıkıcı (çıkışlı) özellik göstermekte olup, ezgisel yapı tiz bölgeye doğru genişlemektedir. Ses aralıkları açısından değerlendirildiğinde, eser toplamda 12 seslik bir alanı kapsamakta; en pes sesin “Sol” (Rast), en tiz sesin ise “Re” (Tiz Neva) perdesi olduğu gözlemlenmektedir. Bu bağlamda eser, klasik Uşşak makamının temel karakteristiklerini yansıtırken, yer yer yöresel icra özelliklerini de bünyesinde barındırmaktadır.

Teravîh Salâsı

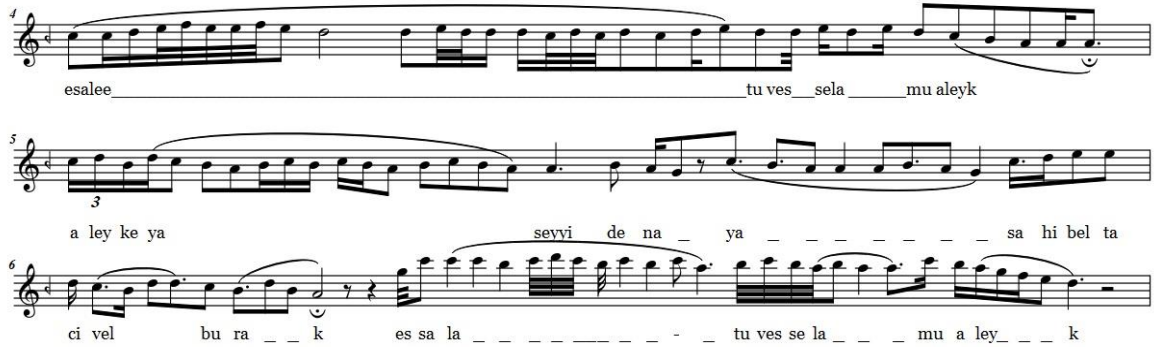
Tarih:19.05.2024

Notaya aktaran: Muhammed Sadi KIZIL
İcra Eden: Emin ÇİL



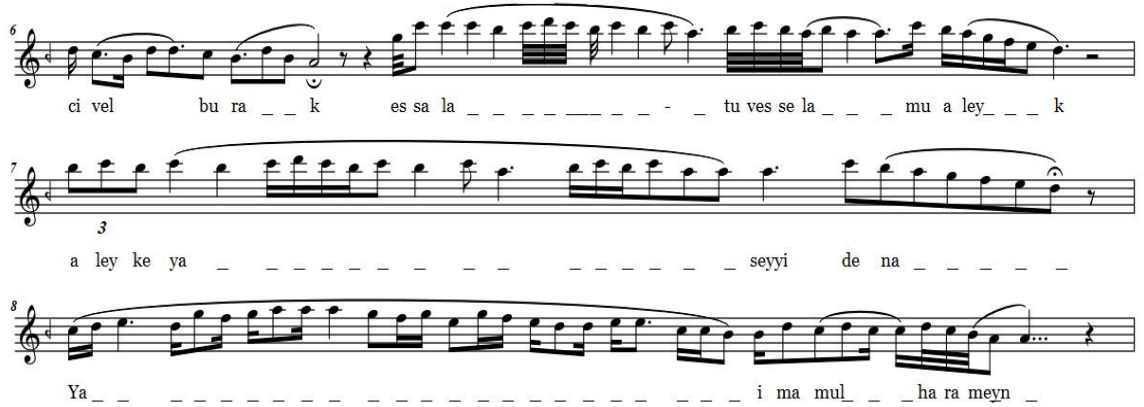
Görsel 4. 9. Emin ÇİL Salâ 1. cümle

Görsel 4.9'da Emekli imam olan Emin ÇİL hocanın Adıyaman yöre müziğinin tavrı ile harmanladığı Uşşak makam dizisinde icra ettiği Salâ'nın giriş bölümünün notasını görmekteyiz. İcra edilen Salâ, uşşak makam dizisinin güçlü perdesi olan “re” (neva) perdesi civarından, Salânın ilk cümlesi olan “essalatü” ile üçleme bir “re-do-re” (neva-çargah-neva) motifiyle başlayarak güçlü perde civarında seyir yapılmış, “do” (çargah) perdesinde kısa bir kalış yapılarak “re” (neva) güçlüsü civarında “vesSalâm” ibaresi ile seyre devam edilmiş, karar sesi olan “la” (dügah) perdesinde birinci cümle sona ermiştir. 1. Cümlelerin yarısında gelinen karar sesinden sonra bekleme süresi minimal tutularak “Aleyke Ya” ile cümle devam etmiş, inici bir seyir karakteri gösterilerek “do-si” (çargah-segah) perdeleri arasında glisandolar kullanılmış ve yeden olan “sol” (rast) perdesinde asma bir karar yapılmıştır. Yine bu nokta cümle sonu olmadığı için bura verilen “es” süresi de 1 saniye civarındadır. “Ya” nidası ile devam eden seyir yine “do” (çargah) perdesinden başlamış inici bir seyir yapısı izleyerek yedende kısa bir asma karar yapıldıktan sonra “mi” (hüseyni) perdesinden karar sesine doğru inici bir seyir yapılarak “habiballah” ile 1. Cümle sona ermiş 6. Saniyelik bir bekleme süresinden sonra 2. Cümle başlamıştır.



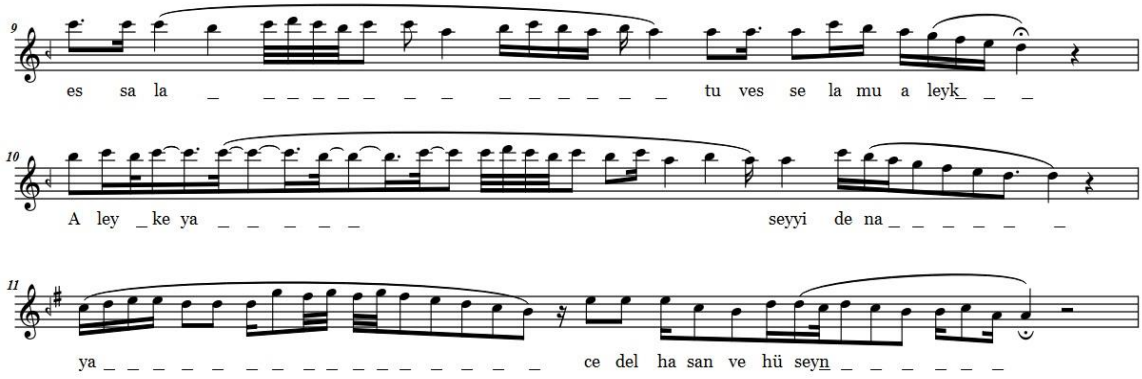
Görsel 4. 10. Emin ÇİL Salâ 2. Cümle

Görsel 4.10’de Salânın 2. Cümlesi ile bir çeşit gelişme bölümü yapılmıştır. 1. Cümleye benzer motifler olmasına karşın ikinci cümlede inici seyir “do” (çargah) civarından değil, “re ve mi” (neva ve hüseyini) perdeleri civarından başlayarak kullanılmıştır. Bu bölüm 3. Cümlede gelecek olan “meyan” bölümünün habercisi niteliğinde sayılır. “Do” (çargah) perdesi civarında başlayan seyir, “re ve mi” (neva ve hüseyini) perdelerinde ilerleyerek “la” (dügah) perdesinde yarım bir kalış söz konusudur. Her ne kadar makamsal açıdan tam bir karar yapılmış gibi görünse de icracının bekleme süresinden ve seyrin gidişatından aslında karar verilmek istenen yerin burası olmadığı anlaşılmaktadır. “Do-re-si” (çargah-neva-segah) üçlemesi ile devam eden seyir inici bir yapıyla “yeden” (sol-rast) ‘de kısa bir kalışla devam etmiş, inici-çıkıcı bir üslupla “re ve mi” (neva ve hüseyini) perdeleri gösterilmiş, cümlede sonunda tam bir kalışla “karar” sesine gelinmiştir. 8 saniyelik bir beklemeden sonra 3. Cümle ile meyan bölümüne giriş yapılmıştır. Meyan ile icra edilen cümleler uşşak makamının karakteristiğinin biraz dışındadır. Zira uşşak makam dizisi muhayyer (tiz la) perdesinin üzerinde uzun seyirler nadiren gösterir. Bu bağlamda değerlendirilecek olursa bu bölüm “Hûzî” makamının özellikleri ile daha bağdaşıktır. Hûzî makamı muhayyer (tiz la) perdesini kullanarak tiz bölgelerde çargah (tiz do) güçlüsü ile icra edilip, dügah (la) perdesinde karar verir. Bu anlamda seyir en uygun makam dizisi Hûzî olarak karşımıza çıkmaktadır.



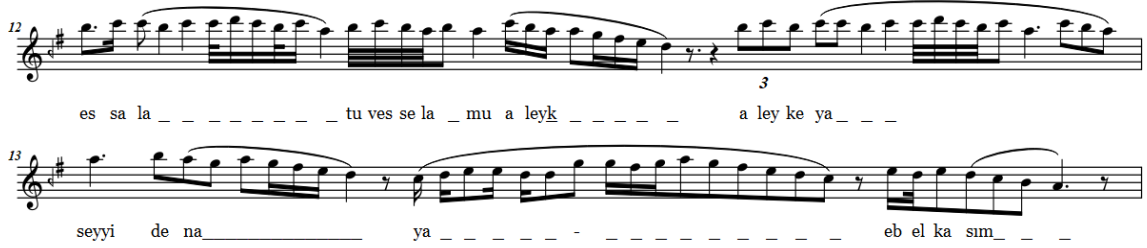
Görsel 4. 11. Emin ÇİL Salâ 3. Cümle

Görsel 4.11’de 3. Cümlede meyan “sol ve do” (gerdaniyye ve tiz çargah) perdeleri ile başladığı görülmektedir. Seyir “do” (tiz çargah) civarında ilerleyerek “re” (neva) perdesinde asma bir kalış yapılmıştır. Buradaki bekleme süresi 9 Saniye’dir. Seyir üçleme ile devam ederek “re” (neva) perdesinde kısa bir kalış yapılmış, hüseyini çeşnisi ile “imam-u’l hameyn” cümlesi karar sesi olan “la” (dügah) perdesinde son bulmuştur.



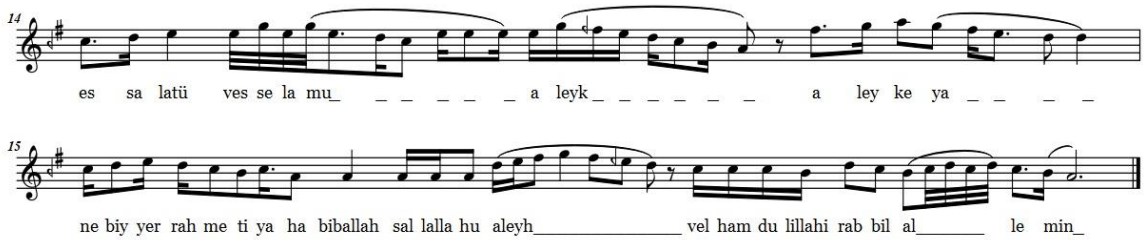
Görsel 4. 12. Emin ÇİL Salâ 4. Cümle

Görsel 4.12’de meyan bölümü devam etmektedir. “Do” (tiz çargah) ile başlayan seyir “re” (neva) perdesi ile yarım bir karar vermiştir. “Do” (tiz çargah) perdesi civarında inici bir seyir ile “re” (neva) perdesinde ikinci yarım kalış yapılmış, “Ya” nidası ile başlayan bölüm “hüseyni çeşnisi” ile “la” (dügah) perdesine ilerlemiştir.



Görsel 4. 13. Emin ÇİL Salâ 5. Cümle

Görsel 4.13’teki cümle meyan olarak ilerlemiş, “do” (tiz çargah) civarında başlayan seyir “re” (neva) perdesinde asma karar yapılarak 6. Saniyelik “es” verilmiştir. 2. Ve 3. Cümlelerdeki “Aleyke” sözleri ile benzer bir yapı olarak üçleme kullanılmıştır. Bir önceki bölümle seyir özellikleri benzer yapıya sahip olan bu bölümün ardından inici bir yapı izlenmiştir. “Ya” nidasında yine “hüseyni çeşnisi” ile inici bir seyir yakalanmış, “la” (dügah) perdesinde karar yapılmıştır.



Görsel 4. 14. Emin ÇİL Salâ 6. Cümle

Görsel 4.14’ te “hüseyini çeşnisi” kullanılarak seyir başlamış inici bir şekilde “la” (dügah) perdesinde yarım bir kalış yapılmıştır. Buradaki duraksama 1 saniyeden kısa sürmüş, aceleli bir okuyuşla “hamdele” diye nitelendirilen bölüme doğru gidilmiştir. Buradaki aceleli okuyuşun nedeni namaz vaktinin yaklaşması, Salânın ardından ezanın doğru vakitte okunmasını sağlamaktır. Son bölüm olan bu notasyonda da görüldüğü gibi cümle yapısı burada farklılaşmaktadır. “Essalatü vesSalâmu aleyke Ya nebiyyerrahmeti Ya Habiballah” cümlesinden sonra “Sallallahu Aleyh” gibi kısa bir cümleinin ardından “Hamdele” ile Salâ icrası son bulmuştur.

4.3.2. Mahmut GÜVEN tarafından icra edilen salâ örneği

Aşağıda, Mahmut GÜVEN tarafından icra edilen Salâ örneğine ait makamsal özellikler tablo halinde sunulmaktadır.

Tablo 4. 2. Mahmut GÜVEN tarafından icra edilen Salâ örneğinin makamsal özellikleri

Makamsal Özellikler	Salâ (Teravîh)
Makam Dizisi	Hüseyini
Karar Sesi	La (Dügâh)
Güçlüsü	Mi (Hüseyini)
Donanım	Si Bemol (♭), Fa#
Yedeni	Yok
Ses Değiştirici İşaretler	Re ♭, Si ♯
Seyri	İnici- Çıkıcı
Genişlemesi	Var
Ses Aralığı	16 ses
Pes Sesi	Sol (Rast)
Tez Sesi	Sol (Tiz Gerdaniye)

Tablo 4.2’de, Mahmut GÜVEN tarafından icra edilen Salâ örneğine ilişkin makamsal analiz bulguları yer almaktadır. Tablo incelendiğinde, Salâ örneğinin Hüseyini makam dizisi çerçevesinde şekillendiği görülmektedir. Makamsal yapıda karar perdesinin “La” (Dügâh), güçlü perdenin ise “Mi” (Hüseyini) olduğu tespit edilmiştir. Donanımda “Si bemol” (♭) ve “Fa#” perdesinin bulunduğu Salâda, karar perdesinden önce gelen yeden sesinin kullanılmadığı; bununla birlikte seyir içerisinde “Re ♭”, “Si ♯” değiştirici

işaretinin yer aldığı belirlenmiştir. Salâ örneği, genel seyir bakımından inici-çıkıcı özellik göstermekte olup, ezgisel yapı tiz bölgeye doğru genişlemektedir. Ses aralıkları açısından değerlendirildiğinde, eser toplamda 16 seslik bir alanı kapsamakta; en pes sesin “Sol” (Rast), en tiz sesin ise “Sol” (Tiz Gerdaniye) perdesi olduğu gözlemlenmektedir. Bu bağlamda eser, klasik Hüseyni makamının temel karakteristiklerini yansıtırken, yer yer yöresel icra özelliklerini de bünyesinde barındırmaktadır.

Mahmut GÜVEN Hoca’nın icra ettiği Salâ, günümüzde notası bize ulaşan Hatip Zakiri efendiye ait Dilkeşhaveran makamındaki Salânın okuma biçimi ile benzetilmektedir. Yerelde okunan Salâlarda genellikle “EsSalât-u vesSalâm-u aleyk” tek nefesle birleşik okunurken Mahmut GÜVEN hoca “EsSalât-u vesSalâm” cümlesini ayrı okuyup nefes alarak “aleyk” kelimesini ayrı icra etmektedir.

Cuma Salâ’sı

Tarih:19.05.2024

Notaya aktaran: Muhammed Sadi KIZIL
İcra Eden: Mahmut GÜVEN

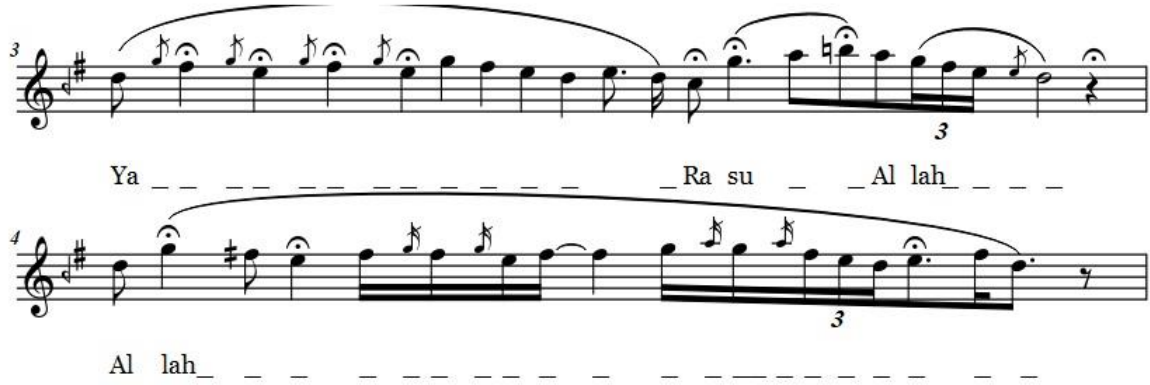
Es sa la tu ves se la _____ m

Aleyk _____ Ya sey yi de na _ _

Görsel 4. 15. Mahmut GÜVEN Hüseyni Salâ 1. Bölüm

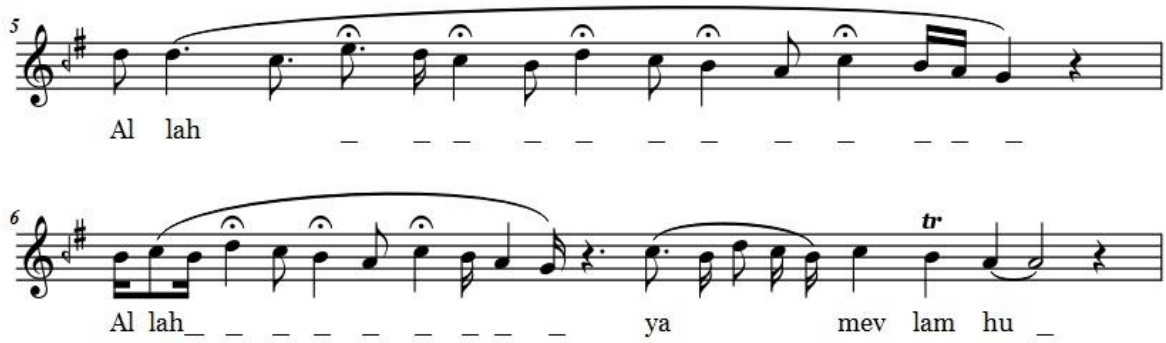
Görsel 4.15’te görüldüğü gibi icra Hüseyni makam dizisinin 3. Perdesi olan “do” (çargah) perdesi ile başlayarak güçlü sesi olan “mi” (hüseyni) perdesinde uzun kalışlarla seyre devam edilmiştir. “Sol” (gerdaniye) perdesi çarptırılarak yöresel gazel tavrında da sıkça icra edilen hançereler gösterilmiş “mi” (hüseyni) perdesine doğru inici bir seyir takip edilmiştir. Seyir “sol” (gerdaniye) perdesinden “re” (neva) perdesine doğru glisandolu bir okuyuşla devam etmiş “mi” (hüseyni) güçlüsünde uzun bir kalış yapılarak “re” (neva) perdesinde kalış yapılmıştır. İlk kelimelerin sonunda yaklaşık 6 saniye beklenerek cümlelerin devamı olan “Aleyk” kelimesinin icrasına başlanmıştır. “Re” (neva) perdesinden “sol” (gerdaniye) perdesine glisando yapılarak geçilmiş, “sol” (gerdaniye) perdesinde kısa bir kalış yapıldıktan sonra “mi” (hüseyni) perdesi civarında seyir yapılarak “re” (neva)

perdesinde asma karar yapılmıştır. 2 saniyelik bir beklemenin ardından “Ya Seyyidena” cümlesi ile “mi” (hüseyni) perdesinde karar asma karar verilmiştir.



Görsel 4. 16. Mahmut GÜVEN Hüseyni Salâ 2. Bölüm

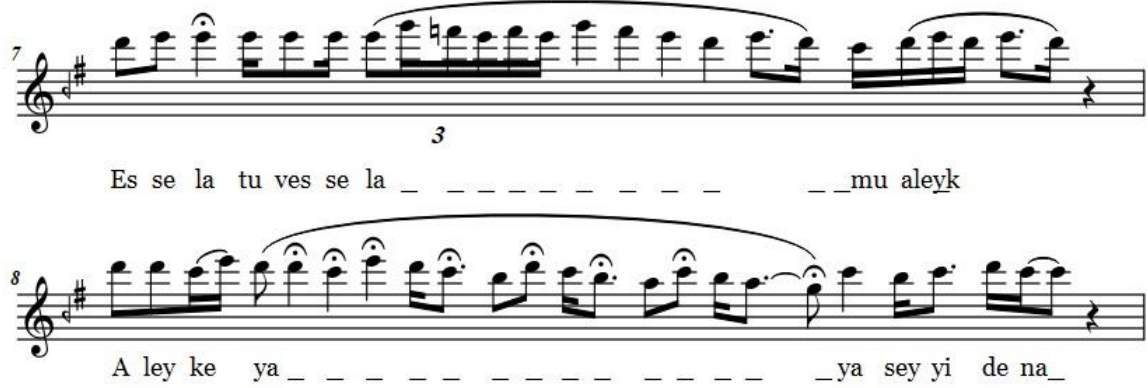
Görsel 4.16’da “re” (neva) perdesi ile başlayan seyir, “sol” (gerdaniye) perdesi çarpmaları yapılarak “mi” (hüseyni) ve “fa” (acem) perdeleri arasında hançereler uygulanmıştır. “Sol” (gerdaniye) perdesinden “re” (neva) perdesine doğru glisandolu inici bir seyir izlenmiş ardından “si” (tiz buselik) perdesinde kısa bir kalış yapılarak “re” (neva) perdesinde kalış yapılmıştır. Yaklaşık 5 saniyelik beklemenin ardından “Allah” lafzı, “re” (neva) perdesinden “sol” (gerdaniye) perdesine yapılan glisandolu bir geçişle seyir devam etmiştir. Bu bölümde önce “sol” (gerdaniye) perdesinde daha sonra ise “la” (muhayyer) perdesinde çarpmalar yapılarak “re” (neva) perdesinde asma karar verilmiştir.



Görsel 4. 17. Mahmut GÜVEN Hüseyni Salâ 3. Bölüm

Görsel 4.17’de Allah lafızları ile karar sesine doğru ilerleyen bir seyir görmekteyiz. “Re” (neva) perdesinden başlayan seyir sırasıyla “mi” (hüseyni), “do” (çargah), “re” (neva), “si” (segah) ve “do” (çargah) perdeleri arasında yumuşak bir geçiş sağlanarak “sol” (rast) perdesinde asma karar yapılmıştır. 5 saniyelik bir bekleme süresinin ardından önceki yapılan motifin bir benzeri icra edilerek yine “sol” (rast) perdesinde asma bir kalış

yapılmıştır. 3 saniyelik bir beklemenin ardından pes oktavla başlayan girizgâh bölümü “do” (çargah) ve “si” (segah) perdelerinde çarpma yapılarak sona ermektedir.



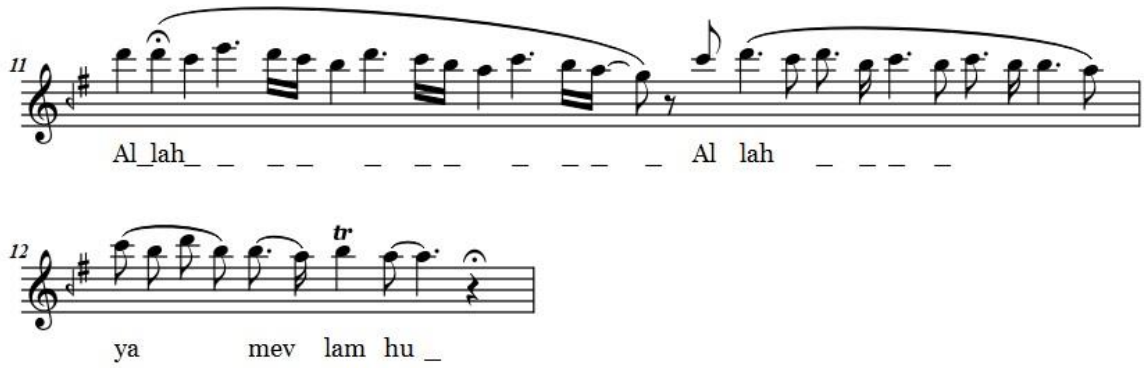
Görsel 4. 18. Mahmut GÜVEN Hüseyni Salâ 4. Bölüm

Görsel 4.18’de dizi tiz bölgede genişleme göstermiştir. “Mi” (hüseyni) perdesinde kısa bir kalış yapıldıktan sonra yine “mi” (hüseyni) perdesi civarında seyir inici çıkışı olarak devam etmiştir. Tiz bölgelerde yapılan seyirde Adıyaman genelinde yapılan okuyuştaki “EsSalât-u vesSalâm-u aleyk” okuyuşu burada uygulanmıştır. Seyir “mi” hüseyni güçlüsünde asma karar yapılarak devam etmektedir.



Görsel 4. 19. Mahmut GÜVEN Hüseyni Salâ 5. Bölüm

Görsel 4.19’da “la” (muhayyer) perdesinden seyir başlayarak “mi” (hüseyni) perdesine glisando ile geçiş yapılmış, seyir glisandolu geçişlerle inici bir seyir izlemiş “la” (muhayyer) perdesinde asma karar verilmiştir. Birinci satırdaki motife benzer bir girişle “la” (muhayyer) perdesinden “mi” (hüseyni) perdesine glisando ile bağlanmış yine “mi” (hüseyni) perdesi civarında ilerleyen seyir inici çıkıcı yapıya sahiptir. Hüseyni güçlüsü “mi” civarında ilerleyen seyir “re” (tiz neva) perdesinde karar vermiştir.



Görsel 4. 20. Mahmut GÜVEN Hüseyini Salâ 6. Bölüm

Görsel 4.20’da seyir “re” (neva) perdesi civarından başlamış “mi” (hüseyini) güçlüsünde kalış yapılarak “do” (çargah), “re” (neva) ve “si” (segah) perdelerinde kısa kalışlar kullanılarak glisandolar yapılmış, “sol” (gerdaniye) perdesinde kısa bir asma karar verildikten sonra seyir devam etmiştir. “Do” (çargah) civarından başlayan seyir önceki motifle benzer bir seyir izleyerek “la” (muhayyer) perdesinde karar vermiş son olarak “do” (çargah) ve “si” (segah) perdelerinde çarpmalar yapılarak “la” (muhayyer) perdesinde tam karar yapılmıştır.



Görsel 4. 21. Mahmut GÜVEN Hüseyini Salâ 7. Bölüm

Görsel 4.21’de Güven, “re” (neva) perdesinde cümleye başlamış “sol” (gerdaniye) perdesinde bir kalış yaparak “la” (muhayyer) perdesine uzanan bir seyir izlemiş, cümleinin devamında daha inici bir seyir karakteri uygulayarak “mi” (hüseyini) perdesini güçlü göstererek “re” (neva) perdesinde kalış yapmıştır.



Görsel 4. 22. Mahmut GÜVEN Hüseyini Salâ 8. Bölüm

Görsel 4.22’de “mi” (hüseyini) perdesi civarında başlayan seyir inici çıkıcı bir yapı izlemiş, “ya” hecesinde acem perdesi vurgusu ile glisando yapılarak “sol” (rast) perdesinde yarım bir kalış yapılmıştır. Bu cümle hitap olarak “Nur’a arşillah” cümlesinin girizgahı olması nedeniyle yarım bir kalış yapıldığı görülmektedir. “Mi” (hüseyini) perdesi ile başlayan “Nur’a arşillah” hitabı inici bir seyir izleyerek “sol” (rast) yeden sesi kullanılarak “la” (düğah) perdesinde tam bir karar verilmiştir.



Görsel 4. 23. Mahmut GÜVEN Hüseyini Salâ 9. Bölüm

Görsel 4.23’te Güven, “mi” (hüseyini) makam dizisine uygun biçimde “la” (düğah) perdesinden “mi” (hüseyini) perdesine geçerek seyre başlamış, “tu vessalam” kelimelerine geldiğinde “re” (neva) perdesini pesleştirerek hicaz baskı yapmıştır. Bu durumda hüseyini makamından Sabâ makam dizisine bir geçki yaptığı tespit edilmiştir. “Aleyke Ya” hitabında da Sabâ makamını devam ettirdiği görülmektedir. Son dizekte “seyyidel evvelin”

cümlesi ile Sabâ etkisi bırakılmış ve tekrar hüseyini makam dizisine geri dönüldüğü görülmüştür.

4.3.3. Bilal TAŞTAN hoca'nın uşşak makam dizisinde okuduğu salâ

Aşağıda, Bilal TAŞTAN tarafından icra edilen Salâ örneğine ait makamsal özellikler tablo halinde sunulmaktadır.

Tablo 4. 3. *Bilal TAŞTAN tarafından icra edilen Salâ örneğinin makamsal özellikleri*

Makamsal Özellikler	Salâ (Teravîh)
Makam Dizisi	Uşşak
Karar Sesi	La (Dügâh)
Güçlüsü	Re (Neva)
Donanım	Si Bemol (♭)
Yedeni	Yok
Ses Değiştirici İşaretler	Yok
Seyri	Çıkıcı
Genişlemesi	Yok
Ses Aralığı	9 ses
Pes Sesi	Sol (Rast)
Tez Sesi	La (Tiz Muhayyer)

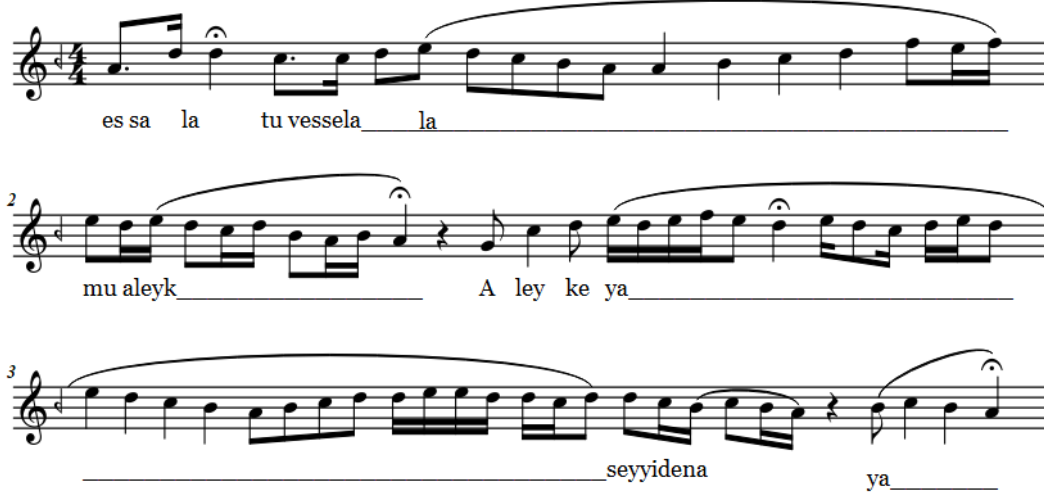
Tablo 4. 3’de, Bilal TAŞTAN tarafından icra edilen Salâ örneğine ilişkin makamsal analiz bulguları yer almaktadır. Tablo incelendiğinde, eserin Uşşak makam dizisi çerçevesinde şekillendiği görülmektedir. Makamsal yapıda karar perdesinin “La” (Dügâh), güçlü perdenin ise “Re” (Neva) olduğu tespit edilmiştir. Donanımda “Si bemol” (♭) perdesinin bulunduğu Salâda, karar perdesinden önce gelen yeden sesinin ve değiştirici işaretlerin kullanılmadığı belirlenmiştir. Salâ örneği, genel seyir bakımından çıkıcı özellik göstermekte olup, ezgisel yapı tiz bölgeye doğru genişlemektedir. Ses aralıkları açısından değerlendirildiğinde, eser toplamda 9 seslik bir alanı kapsamakta; en pes sesin “Sol” (Rast), en tiz sesin ise “La” (Muhayyer) perdesi olduğu gözlemlenmektedir. Bu bağlamda eser, klasik Uşşak makamının temel karakteristiklerini yansıtırken, yer yer yöresel icra özelliklerini de bünyesinde barındırmaktadır.

Yukarıda analizini yaptığımız Emin ÇİL hocanın Uşşak makam dizisinde seslendirdiği Salâ, tavrı bakımından yörenin müzikal motiflerini çokça barındırmaktadır. Bilal TAŞTAN hocanın seslendirdiği ve inceleyeceğimiz Salâ icrası, okuyuş ve tavrı bakımından Klasik Türk Müziği tavrına daha yakındır. Bu fark, icracıların dinledikleri icracıların tavrı ve üslubundan kaynaklanmaktadır. Bilal TAŞTAN hoca daha çok İsmail COŞAR, İsmail BİÇER, Kani KARACA gibi hocaları dinlediği ve Klasik Türk Müziğine olan ilgisinden dolayı Mevrit, Kur'an'ı Kerim, Salâ ve Ezan icralarında da bu tavrı görmekteyiz. Ayrıca genellikle incelediğimiz icralarda Hz. Peygamber'e yapılan övgüler bölümler halinde olmaktadır. Örneğin; "Essalat-u v'esSalâm-u aleyke Ya Resulallah" şeklinde okunan bir bölüm devamında "Essalat-u v'esSalâm-u aleyke Ya Habiballah" gibi çeşitlemeler ile ilerlemektedir. Bilal TAŞTAN hocanın yaptığı Uşşak makam dizisindeki icrada kullanılan cümle dizgisi yapılan icranın bir diğer dikkat çeken tarafı olarak görülmektedir.

Perşembe Gecesi Salâ'sı

Derleme Tarihi: 01.01.2025

İcra Eden: Bilal TAŞTAN
Notaya Alan: Muhammed Sadi KIZIL



Görsel 4. 24. Bilal TAŞTAN Uşşak Salâ 1. Bölüm

Görsel 4.24'te icra Uşşak makam dizisinin karar sesi ile başlayıp güçlü sesi olan "re" (neva) perdesinde kısa bir kalışla başlamıştır. İlk cümle tiz perdelerde "fa" (acem) perdesi ile pes bölgede "la" (dügah) perdesi arasında seyretmiştir. Bu seyir inici-çıkıcı biçimde ilerlemiştir. İkinci cümle ile birinci cümle arasında 6 saniyelik bir bekleme süresi vardır. İkinci cümle "sol" (rast) perdesi ile başlamış tiz bölgede "fa" (acem) perdesine kadar ilerlemiş ardından makam dizisinin güçlü perdesi olan "re" (neva) perdesinde kısa bir kalış yaptıktan sonra önce inici bir seyir izleyerek "la" (dügah) perdesine daha sonra çıkıcı bir

seyir ile “mi” (hüseyni) perdesine kadar ilerlemiştir. İkinci cümle “la” (dügah) perdesinde verilen kararla sona ermiştir.

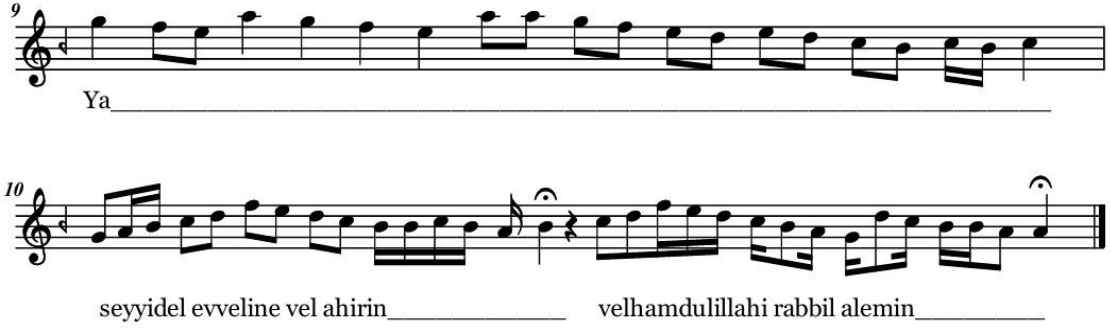


Görsel 4.26’da icra, cümlelerin son yapısı olan “Ya Rasulallah” yani “Ey Allah’ın kitap verilen peygamberi” manasına gelen kelime ile uzatılan mananın sonuna gelmektedir. “Sol” (gerdaniye) perdesinde başlayan icra glisando ile önce “re” (neva) perdesine, ardından “la” (muhayyer) perdesinden başlayarak “re” (neva) perdesi civarında devam etmiştir. İnici bir seyir karakteri ile “sol” (rast) perdesi kısaca gösterilip “la” (dügah) perdesinde kısa bir kalış yapılmıştır. Önce “fa” (acem) sonra “sol” (gerdaniye) perdeleri kullanılarak “la” (dügah) perdesinde tam kalış yapılmıştır.



Görsel 4. 27. Bilal TAŞTAN Uşşak Salâ 4. Bölüm

Görsel 4.27’de “mi” (hüseyni) perdesinden başlayan icra, Hüseyini makam dizisinin karakterini yansıtarak “sol”(gerdaniye) perdesinden “mi” (hüseyni) perdesine doğru inici bir seyir göstermiş ve “mi” (hüseyni) perdesinde kısa bir kalış yapılmıştır. Devamında yine “sol” (gerdaniye) perdesinden “mi” (hüseyni) perdesine doğru inici bir seyir yapılmış glisando ile “la” (muhayyer) perdesine geçilmiştir. “La” (muhayyer) perdesinden “mi” (hüseyni) perdesine doğru glisandolu okuyuş devam etmiş bu inici karakter cümle sonuna kadar “fa” (acem) perdesi ile “do” (çargah) perdesi arasında inici olarak tekrar edilmiştir. Cümle “la” (dügah) perdesinde yapılan kalışla tamamlanmıştır.



Görsel 4. 28. Bilal TAŞTAN Uşşak Salâ 5. Bölüm

Görsel 4.28’de yapılan icra Salâ’nın son bölümüdür. “Ya Seyyid’el Evvelin-e v’el Ahirin” yani “Ey bundan öncekilerin ve sonrakilerin önderi, efendisi” cümlesi ile 4. Bölümdeki cümle nitelenerek sonlandırılmış, “Velhamdulillahi Rabbil Alemin” yani “Alemlerin Rabbi olan Allah’a hamd ederim” cümlesindeki “hamdele” ile Salâ sona ermektedir. Bu bölüm “sol” (gerdaniye) perdesinden “mi” (hüseyini) perdesine inici bir seyirle başlamış “la” (muhayyer) perdesinden “mi” (hüseyini) perdesine doğru önce yavaş bir glisando uygulanarak devam etmiş daha sonra yine “la” (muhayyer) perdesinden başlayarak öncekine nazaran daha hızlı bir glisandolu inici seyir icra edilmiştir. Son dizekte “sol” (rast) perdesinden başlayarak “fa” (acem) perdesine doğru çıkıcı bir seyir izlenmiş ardından “si” (segah) perdesinde asma bir kalış yapılmıştır. Hamdele bölümünde ise “do” (çargah) perdesi civarından başlayan icra, “sol” (rast) perdesine doğru inici bir seyir izlemiştir. Son olarak “re” (neva) perdesinden “la” (dügah) perdesine doğru yapılan inici seyir “la” (dügah) perdesinde tam karar yapılarak sona ermiştir.

4.3.4. Bilal SALAN' ın uşşak-hicaz-hüseyni makam dizilerinde okuduğu salâ

Aşağıda, Bilal TAŞTAN tarafından icra edilen Salâ örneğine ait makamsal özellikler tablo halinde sunulmaktadır.

Tablo 4. 4. Bilal SALAN tarafından icra edilen Salâ örneğinin makamsal özellikleri

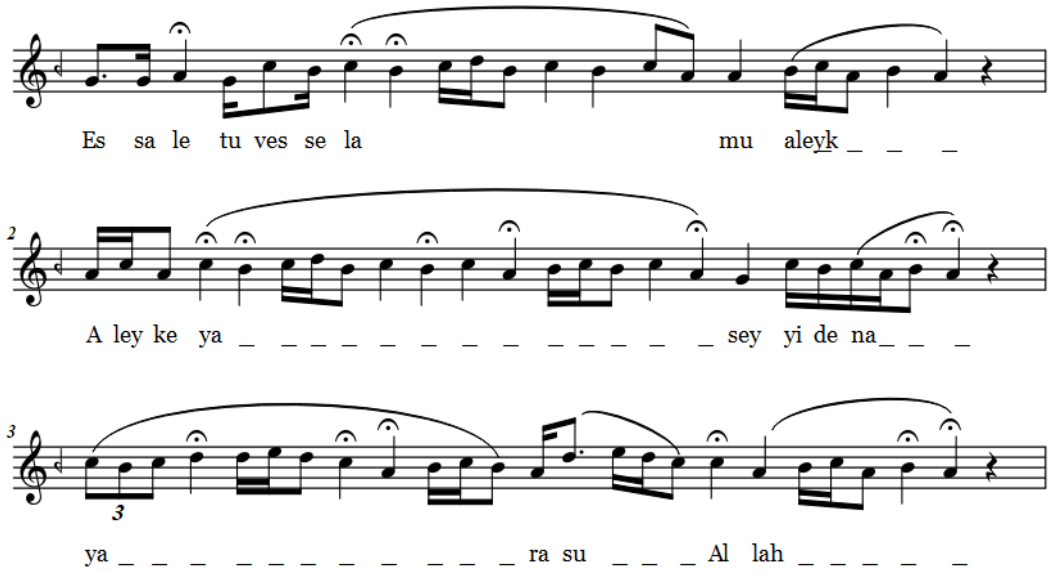
Makamsal Özellikler	Salâ (Teravîh)
Makam Dizisi	Uşşak
Karar Sesi	La (Dügâh)
Güçlüsü	Re (Neva)
Donanım	Si Bemol (♭)
Yedeni	Yok
Ses Değiştirici İşaretler	Fa#, Do#, Si ♭
Seyri	Çıkıcı
Genişlemesi	Var
Ses Aralığı	13 ses
Pes Sesi	Sol (Rast)
Tez Sesi	Mi (Tiz Hüseyini)

Tablo 4.4'te, Bilal SALAN tarafından icra edilen Salâ örneğine ilişkin makamsal analiz bulguları yer almaktadır. Tablo incelendiğinde, eserin Uşşak makam dizisi çerçevesinde şekillendiği görülmektedir. Makamsal yapıda karar perdesinin “La” (Dügâh), güçlü perdenin ise “Re” (Neva) olduğu tespit edilmiştir. Donanımda Si bemol” (♭) perdesinin bulunduğu Salâda, karar perdesinden önce gelen yeden sesinin kullanılmadığı; bununla birlikte seyir içerisinde “Fa#, Do#, Si ♭” değiştirici işaretinin yer aldığı belirlenmiştir. Salâ örneği, genel seyir bakımından inici-çıkıcı özellik göstermekte olup, ezgisel yapı tiz bölgeye doğru genişlemektedir. Ses aralıkları açısından değerlendirildiğinde, eser toplamda 13 seslik bir alanı kapsamakta; en pes sesin “Sol” (Rast), en tiz sesin ise “Mi” (Hüseyini) perdesi olduğu gözlemlenmektedir. Bu bağlamda eser, klasik Uşşak makamının temel karakteristiklerini yansıtırken, yer yer yöresel icra özelliklerini de bünyesinde barındırmaktadır.

Kandil Salâsı

Derleme Tarihi: 10.02.2025

Notaya aktaran: Muhammed Sadi KIZIL
İcracı: Bilal SALAN



Görsel 4. 29. Bilal SALAN Uşşak Giriş Salâ 1. Bölüm

Görsel 4.29’da icra “sol” (rast) perdesinden başlayarak “do” (çargah) perdesinde kısa bir kalışın ardından tekrar “sol” (rast) perdesine dönen bir seyirle başlamıştır. “Do” (çargah) perdesi civarında ilerleyen seyir “la” (dügah) perdesinde asma bir karar vermiştir. Bu kalış 5 saniye sürmüştür. “Do” (çargah) ve “la” (dügah) perdeleri arasında sık geçişler yapılarak Klasik Türk Müziğinin aksine Türk Halk Müziği doğaçlamalarında sık rastlanan bir motif uygulanmıştır. 2. Cümle bu motiflerle “la” (dügah) perdesinde asma karar vermiş ve 4 saniyelik bir duraklama yapılmıştır. 3. Cümle “do” (çargah) perdesi civarından başlayarak önce “re” (neva) daha sonra “mi” (hüseyni) perdeleri kullanılarak çıkıcı bir seyir izlenmiştir. Daha sonra “do” (çargah) ve “la” (dügah) perdelerinde kısa kalışlar yapılmış çıkıcı-inici bir seyir izlenerek “la” (dügah) perdesinde tam bir karar yapılarak 3. Cümle ve Uşşak makam dizisinde icra edilen bölüm sona ermiştir.

es sa la _ _ _ _ _ tu ves se la mu _ _ mu_aleyk _ _

a ley ke_ya _ _ _ _ _ sey yi de ne _ _ _ ya _ _ _ _ _

ha bib Al lah _ _ _ _ _

Görsel 4. 30. Bilal SALAN Hicaz Makam Dizisine Geçiş Salâ 2. Bölüm

Görsel 4.30'ta görüldüğü gibi icra “mi” (hüseyni) perdesinde başlayıp “re” (neva) ve “do#” (nim hicaz) perdelerinde kısa kalışlar uygulanarak başlamıştır. “Mi” (hüseyni) perdesi ve “do#” (nim hicaz) perdeleri arasında ilerleyen seyir, “la” (dügah) perdesine doğru inici bir yapı izlemiştir. 1. Cümleinin sonunda 5 saniyelik bir durak yapılmıştır. “Mi” (hüseyni) perdesi civarında ilerleyen seyir, “do#” (nim hicaz) perdesinde asma bir kalış yapmıştır. Bu kalış 2 saniyeden uzun sürmemiş 3. Cümle “mi” (hüseyni) perdesi ile başlamıştır. “Sol” (gerdaniye) perdesinden başlayarak glisando ile kademeli bir inici seyir icra edilmiş “sol” (rast) perdesinde asma bir karar daha yapılmıştır. Buradaki bekleme süresi de cümle bütünlüğünün bozulmaması için 2 saniyeden uzun tutulmamıştır. “Mi” (hüseyni) perdesinde başlayan icra “sol” (gerdaniye) perdesinden “do#” (nim hicaz) perdesine doğru inici-çıkıcı bir seyir izlemiştir. Bu seyir “la” (dügah) perdesinde yapılan tam karar ile son bulmuştur.

es sa la _ _ _ _ _ tu ves se la _ _ _ _ _ mu aleyk _ _ _

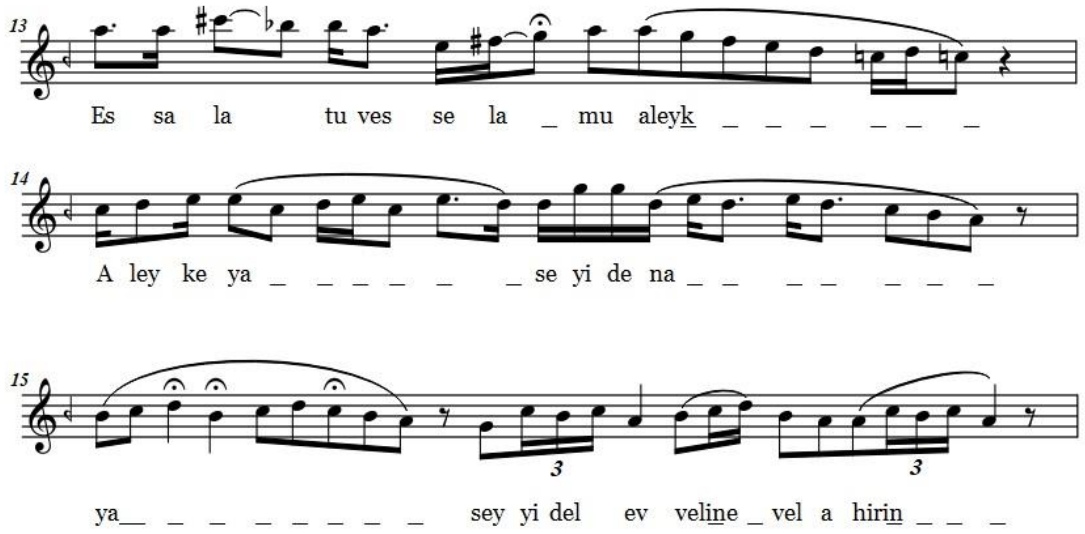
a ley ke_ya _ _ _ _ _ sey yi de na _ _ _ _ _

Ya _ _ _ _ _ Ha te mul en bi ya sı n

ya ra sul Al la h

Görsel 4. 31. Bilal SALAN Hicaz Meyan Salâ 3. Bölüm

Görsel 4.31’de icra yine Hicaz Makam dizisinde ilerlemiştir. Bu bölümde icra meyan bölümüne taşınmıştır. “La” (muhayyer) perdesinde başlayan seyir “re” (tiz neva) ve “do#” (tiz nim hicaz) perdeleri civarında çıkıcı-inici bir seyir izlemiş “la” (muhayyer) perdesinde asma karar yapılmıştır. Burada 6 saniyelik bir durak uygulanmıştır. 2. Cümle “la” (muhayyer) perdesi ile başlamış glisando ile “re” (tiz neva) perdesine geçilmiş, çıkıcı-inici bir seyir izlenerek “la” (muhayyer) perdesinde kalış yapılmıştır. 3. Cümle “Si bemol” (sünbüle) perdesinden “re” (neva) perdesine doğru sıralı bir çıkıcı seyir izlemiş, inici bir seyir ile “la” (muhayyer) perdesinde asma bir kalış yapılmıştır. Buradaki kalış 2 saniyeyi geçmeyen bir kalıştır. “Mi” (tiz hüseyni) perdesinde başlayan son cümlecik inici bir seyir yapısıyla “la” (muhayyer) perdesinde tam kalışla son bulmuştur.



Görsel 4. 33. Bilal SALAN Hicaz Meyan Salâ 5. Bölüm

Görsel 4.33'te meyandan son bölüme bir dönüş yapılmış, bu dönüş esnasında Hüseyini makam dizisine geçiş yapılmıştır. “La” (muhayyer) perdesinde başlayan icra inici bir seyir ile “do” (çargah) perdesinde asma bir kalış uygulanmıştır. 2. Cümle “do” (çargah) perdesinde başlayan icra tiz bölgede “sol” (gerdaniye) perdesine kadar ilerlemiş ardından inici bir seyir ile “la” (dügah) perdesine karar vermiştir. Son cümle “si” (segah) perdesi ile başlamış “re” (neva) perdesinde ve “si” (segah) perdesinde kısa kalışlar uygulanmıştır. “La” (dügah) perdesinde verilen asma kararın ardından “sol” (rast) perdesi ile başlayan son cümlecik çıkıcı-inici bir seyir izlenerek “la” (dügah) perdesinde karar vermiştir.



Görsel 4. 34. Bilal SALAN Hamdele Salâ 6. Bölüm

Görsel 4.34'te hamdele bölümü yani Salânın bitiş bölümünü görülmektedir. “Sol” (rast) perdesi ile başlayan icra “re” (neva) perdesine doğru çıkıcı bir seyir izledikten sonra “la” (dügah) ve “do” (çargah) perdeleri arasında inici bir seyir izlenerek “la” (dügah) perdesinde tam bir kalış yapılarak icra sona ermiştir.

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu çalışma, Adıyaman ilinde cami musikisi çerçevesinde icra edilen Salâ örneklerini hem müzikal hem de kültürel bağlamda ele alarak detaylı biçimde incelemeyi amaçlamıştır. Salâ formu, İslam kültüründe Hz. Peygamber'e (s.a.v) duyulan sevgi ve bağlılığın tezahürü olarak kabul edilen, yüzyıllardır yaşatılan köklü bir gelenektir. Anadolu'nun birçok bölgesinde olduğu gibi Adıyaman'da da bu gelenek, kendine özgü üslup, makam ve söyleyiş biçimleriyle varlığını sürdürmektedir. Bu yönüyle Salâlar, yalnızca dinî birer ifade biçimi değil, aynı zamanda yöresel kültürün, ses estetiğinin ve toplumsal hafızanın birer yansıması olarak değerlendirilmektedir.

Adıyaman'daki Salâ icralarının incelenmesi neticesinde, söz konusu formun çeşitli vesilelerle farklı içerik ve üslupta icra edildiği tespit edilmiştir. Özellikle Perşembe geceleri, Cuma günleri, bayram sabahları ve Ramazan ayında teravih namazları öncesi gibi özel zaman dilimlerinde okunan Salâlar, toplumun dinî duyarlılıklarını pekiştirme ve Hz. Peygamber'e (s.a.v) salavat getirilmesinin önemini hatırlatma işlevini yerine getirmektedir. Bu yönüyle Salâlar, sadece bir ibadet çağrısı değil, aynı zamanda bireylerin manevî dünyalarını şekillendiren ve kolektif bilinç oluşturan önemli birer kültürel araçtır.

Öte yandan Salâlar, Adıyaman halkı nezdinde bir tür kamusal duyuru aracı olarak da işlev görmektedir. Vefat haberlerinin topluma ulaştırılmasında Salâların kullanılması, geleneksel iletişim yöntemlerinin hâlen güçlü bir biçimde sürdüğünü göstermektedir. Nitekim 6 Şubat 2023 tarihinde meydana gelen Kahramanmaraş merkezli depremler sırasında ve sonrasında, toplumun birlik ve beraberlik duygularını canlı tutmak amacıyla camilerden sıklıkla Salâlar okutulmuştur. Benzer şekilde, 15 Temmuz 2016 tarihinde gerçekleşen hain darbe girişimi esnasında ve onu takip eden günlerde Türkiye genelinde olduğu gibi Adıyaman'da da camilerden arka arkaya okunan Salâlar, milletin millî ve manevî direnişini pekiştirmiş, Salâların bu gibi olağanüstü dönemlerde toplumun moral ve motivasyonunu güçlendiren sembolik unsurlar haline geldiğini açıkça ortaya koymuştur. Hatta bugün hâlâ Hüseyinî makamında icra edilen bazı Salâlar, dinleyicilerde 15 Temmuz gecesinin hissiyatını ve dehşetini tekrar yaşatabilecek güçlü bir etki barındırmaktadır.

İncelemeler neticesinde, Adıyaman'da icra edilen Salâlarda naat ve kaside okumalarının yaygın olduğu gözlemlenmiştir. Özellikle Perşembe gecesi, Cuma Salâsı ve Teravih Salâlarında Arapça metinlerin arasında, genellikle meyan kısmında yer alan Türkçe naat ve kasideler, icraya hem edebî hem de duygusal bir derinlik kazandırmaktadır. Bu özellik, Salâların sadece bir çağrı değil, aynı zamanda bir sanatsal icra alanı olduğunu

da ortaya koymaktadır. Ancak bu uygulamanın cenaze Salâlarında yer almadığı, bu tür icralarda yalnızca Arapça metinlerin tercih edildiği ve vefat eden kişinin kimlik bilgilerinin okunmasının ardından “İnnâ lillâhi ve innâ ileyhi râciûn” ayetinin tilavet edildiği tespit edilmiştir. Bu fark, Salâların fonksiyonel bağlamda farklılaşabildiğini ve her birinin kendi içinde belirli normlara göre şekillendiğini göstermektedir.

Ayrıca Adıyaman yöresinde icra edilen Salâların melodik yapıları, yerel türkû, uzun hava, gazel ve kaside gibi diğer müzik formlarıyla karşılaştırıldığında dikkate değer benzerlikler ve ayrışmalar gözlemlenmiştir. Salâların çoğunlukla serbest usûlde icra edilmesi, onları uzun hava geleneği ile ortak bir düzlemde buluşturmakta; bu yönüyle mahallî cami musikisinin yöresel müzik kültürüyle sıkı bir etkileşim içinde olduğu sonucunu doğurmaktadır.

Bu bağlamda, çalışma kapsamında elde edilen bulgular doğrultusunda aşağıdaki önerilerde bulunulması uygun görülmüştür:

Adıyaman özelinde Salâ geleneğinin müzikal analizinin daha kapsamlı biçimde yapılması, yöresel cami musikisi repertuvarının tespiti ve korunması açısından büyük önem arz etmektedir. Bu amaçla, yerel icracılarla yapılacak derinlemesine görüşmeler ve ses kayıtları üzerinden analizler içeren yeni saha araştırmaları teşvik edilmelidir.

Salâların makam dizileri, geçkileri ve form yapıları üzerinde etnomüzikolojik çalışmalar yürütülmesi, Türkiye genelinde cami musikisi repertuvarının karşılaştırmalı biçimde değerlendirilmesine katkı sağlayacaktır.

Adıyaman’daki Salâ icralarında kullanılan Türkçe naat ve kasidelerin sözlü kültür içerisindeki yeri ve söz-müzik ilişkisi bağlamında incelenmesi, dinî müzik geleneği açısından özgün tespitlere ulaşılmasını mümkün kılacaktır.

Adıyaman’da Salâların toplumsal olaylar sırasında (örneğin 15 Temmuz, doğal afetler vb.) nasıl bir manevi mobilizasyon aracı olarak işlev gördüğünün sosyal bilimsel yöntemlerle araştırılması, dinî ritüellerin toplumsal işlevlerine yönelik disiplinler arası çalışmalara katkı sunacaktır.

Sonuç olarak, Salâ formu hem dinî hem kültürel hem de sosyolojik yönleriyle ele alınması gereken çok boyutlu bir gelenektir. Adıyaman ilinde tespit edilen uygulamalar, yerel cami musikisinin zenginliğini ve Salâların toplum hayatındaki çok katmanlı işlevlerini ortaya koymaktadır. Bu alanda yapılacak daha geniş çaplı akademik araştırmalar, cami musikisi alanında kültürel hafızayı korumaya ve gelecek kuşaklara aktarmaya önemli katkılar sağlayacaktır.

KAYNAKÇA

- Ak, A. (2011). Türk Din Musikisi Cami ve Tekke Musikisi. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Alkan, U. (2015). "Osmanlı Kültüründe Salât-u Salâm Mûsikîsi Geleneği". Artuklu Akademi, 1(2), 83-104.
- Alkan, U. (2015). Türklerde Ezan ve Sala Musikisi Uygulamaları (Günümüz Örnekleriyle). İstanbul: Parafiks Yayınları.
- Belviranlı, A. (1975). Musiki Rehberi Dini Musiki. Konya: Nedve Yayınları.
- Bıyık, H. (2018). İstanbul'daki Cami Musikisi Uygulamalarının Karşılaştırmalı İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi.
- Bozkurt, N. ve Önkâl, A. (1993). Cami (Dini ve Sosyokültürel Tarihi). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Canbulat, M. (2010). Dini Kavramlar Sözlüğü. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Canpolat, H. (2012). Cami Mûsikîsi'nde İcra Edilen Türlerin Mûsikî Açısından Değerlendirilmesi. Yüksek Lisans Tezi, Süleyman Demirel Üniversitesi.
- Demir, E. (2024). Adıyaman'da Dini Musiki. Yüksek Lisans Tezi, İnönü Üniversitesi.
- Develioğlu, F. (1988). Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat. Ankara: Türk Dil Kurumu, Türkçe Sözlük.
- Erdoğan, A. (2019). Bir Cami Cemaatinin Anatomisi: Kızılay Hacı Osman Mescidi Cemaati Üzerine Bir İnceleme. Yüksek Lisans Tezi, Hitit Üniversitesi.
- Erzen, A. (1984). Doğu ve Güneydoğu Anadolu Bölgesi Tarihi Anatolia and Urartions, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Et-Taberâni, Ebû'l-Kasım Süleymân b. Ahmed b. Eyyûb El-Lahmi. Mu'cemü'l-Evsat (s. 83, Hadis No: 241). Daru'l-Harameyn. Kahire. 1995.
- Gönül, M. (2012). "Buhurizade Mustafa İtri Efendi'nin Segah Bayram Tekbiri ve Salat-ı Ümmiyyesi İçin Usul Terkibleri". İslam, Sanat, Tarih, Edebiyat ve Musiki Dergisi, 10(20), 155-164.
- Hansu, R. (2007). Sünnet'te ve Geleneğimizde Cenâze Merasimlerinin Birbirine Uygunluğu Meselesi (Bingöl Örneği). Yüksek Lisans Tezi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi.
- Hatch, A. (2002). Doing ,Qualitative Research In Education Settings (1.b.). Albany: State University of New York Press.

İhlas Haber Ajansı. “Menzil Cemaatinin Manevi Önderi Seyyid Abdülbaki El Hüseyini’yi Son Yolculuğuna 250 Bin Kişi Uğurladı”, 13.07.2023, <https://www.yenisafak.com/gundem/menzil-cemaatinin-manevi-onderi-seyyid-abdulgazi-el-huseyniyi-son-yolculuguna-250-bin-kisi-ugurladi-4544901> Erişim Tarihi: 13.05.2025

Kaplan, Z. (1991). Dini Musiki Dersleri. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Karadeniz, M. (1981). Türk Musikisi' nin Nazariye ve Esasları. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Karakurt, Z. (2023). Kur’ân-ı Kerîm’in Temsili Tilâvetinde Türk Mûsikîsi Makamlarının Kullanımı. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi.

Karaman, H. (1993). İslâm Ansiklopedisi. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Karasar, N. (2003). Bilimsel Araştırma Yöntemi. (12. Baskı). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

Kaya, Selim ve Özdemir, Serhat. “Adıyaman’da Cuma Namazı Sağlam Kalan Camilerde Kılındı”, 17.02.2023, <https://www.milliyet.com.tr/gundem/adiyamanda-cuma-namazi-saglam-kalan-camilerde-kilindi-6905205> Erişim Tarihi: 20.04.2025

Koca, F. (2020). İslam Medeniyetinde Sala ve Salavat Geleneği Anadolu Örneği. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

Köksal, D. (2024). İstanbul Selatin Camilerde Ramazan Ayında Sürdürülen Dini Musiki Geleneği Üzerine Bir İnceleme. Yüksek Lisans Tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi.

Koroğlu, S. (2015). "Literatür Taraması Üzerine Notlar ve Bir Tarama Tekniği". GİDB Dergisi, (01), 61-69.

Müslim, İbn el-Haccâc. (2007). Sahih-i Müslim (M. Sofuoğlu, çev.). İstanbul: Kahraman Yayınları. (Kitâbü’l-Cum’a, Hadis no: 1419).

Özalp, M. (2000). Türk Musikisi Tarihi. Ankara: MEB Yayınları.

Özcan, N. ve Uzun, M. İ. (1993). Cenaze Salası. İslam Ansiklopedisi (ss. 358-359). Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Özcan, O. (2024). Ezan, Kâmet, Tesbihat formları Örneğinde Günümüzde Cami Mûsikîsi Ürünlerinin Seslendirme Biçimleri. Yüksek Lisans Tezi, Aydın Adnan Menderes Üniversitesi.

Özdil, Y. (2018). "Türk demokrasisi, FETÖ ve 15 Temmuz süreci". Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 15(-), 43-62.

Özdemir, Semih. “Nota Arşivi Leysel iyd ü li-men lebisel cedit”, 28.03.2018, <https://divanmakam.com/forum/leysel-iyd-u-li-men-lebisel-cedid-hasan-efendi-hatib-zakiri-bayati.24855/> Erişim Tarihi: 12.04.2025