



T.C.

HİTİT ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

İSLAM TARİHİ VE SANATLARI ANABİLİM DALI

**ALEVİ BEKTAŞI KÜLTÜRÜNDE TEVHİD TEMALİ NEFESLERİN
İNCELENMESİ "HÜSEYİN EMEKTAR ÖRNEĞİ"**

Yüksek Lisans Tezi

Gürcan EMEKTAR

Çorum - 2022

**ALEVİ BEKTAŞI KÜLTÜRÜNDE TEVHİT TEMALİ NEFESLERİN
İNCELENMESİ “HÜSEYİN EMEKTAR ÖRNEĞİ”**

Gürcan EMEKTAR

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

TEZ DANIŐMANI

Doç. Dr. Nadir KARAKUŞ

Çorum 2022

Gürcan EMEKTAR tarafından hazırlanan “Tevhit Temalı Nefeslerin Türk Müziği Tarihindeki Yeri ve Felsefi Tahlili” adlı tez çalışması 15/05/2022 tarihinde aşağıdaki jüri üyeleri tarafından oy birliği/oy çokluğu ile Hitit Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalında Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

----- (Prof. Dr. Cenk GÜRAY) (Başkan)

----- (Doç. Dr. Nadir KARAKUŞ) (Danışman)

----- (Doç. Dr. Ömer Can SATIR)

Hitit Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yönetim Kurulunun .../.../..... tarih ve sayılı kararı ile Gürcan EMEKTAR'ın İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalında Yüksek Lisans derecesi alması onanmıştır.

Prof. Dr. Muhammed Asif Yoldaş

Enstitü Müdürü

TEZ BİLDİRİMİ

Tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada bana ait olmayan her türlü ifade ve bilginin kaynağına eksiksiz atıf yapıldığını beyan ederim.

Gürcan EMEKTAR



ALEVİ BEKTAŞI KÜLTÜRÜNDE TEVHİT TEMALİ NEFESLERİN İNCELENMESİ “HÜSEYİN EMEKTAR ÖRNEĞİ”

Gürcan EMEKTAR

ORCID: 0000-0002-6004-6866

HİTİT ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Yüksek Lisans Tezi

Mayıs 2022

ÖZET

Alevi Bektaşî geleneğinin en büyük kaynağını dini ayinlerinde ve ritüellerinde kullandıkları sözlü musiki oluşturur. Alevi Bektaşî toplumu bilgilerini, dini ritüel ve inanış biçimlerini tarihsel süreç içinde yaşanan zorluklardan dolayı yazılı bir metin ve kaynak şeklinde bir sonraki nesile aktarmaktan ziyade “şifahi kültür” olarak adlandırılan babadan oğula, ustadan çırağa ve de nesilden nesile ulaşmasını sağlayan bir kültür aktarımı metodunu geliştirerek varlığını günümüze kadar aktarmayı başarmıştır.

Alevi Bektaşî musikisinin temelini İslam inancı ve Türk tasavvufunu merkezine alan “nefesler” oluşturmaktadır. Nefesler sadece Alevi Bektaşî musikisinin belirli bir türü olmakla kalmayıp, bu musikinin türlerinin tamamını kapsayan bir üst başlık olarak karşımıza çıkmaktadır. Tezimizde Allah, Muhammed, Ali ve bu üçlemenin yanına dördüncü olarak Pir Hacı Bektaş-ı Veli’yi de eklemek sureti ile bu konuları “Hak” yolunda birleştirerek yekvücut haline getirmek sureti ile “tevhid” eden ve tevhidi işleyen kaybolmaya yüz tutmuş 4 adet nefesi derleyip hem musiki açısından hem de felsefi batını yönü ile inceledik.

Tezimizde Alevi Bektaşî musikisini ve bu musikinin temeli olan nefesleri incelerken öz Türk olan Alevi Bektaşî toplumunun müziğini; bilinen Türk tarihinde Orta Asya’ya İslamiyet öncesine kadar takip ettik. İslamiyet öncesi ve İslamiyet sonrası şekillenen Türk müziğini ve buna bağlı olan Alevi Bektaşî müziğinin izlerini sürdük.

Alevi Bektaşî musikisi mirasını tarihsel süreç içinde Atayurt Türkistan’dan başlayıp birbirinin devamı olarak sayılan Türk devletleri üzerinden sırası ile Hunlar, Göktürkler, Uygurlar,

Karahanlılar, Gazneliler, Selçuklular, Osmanlılar ve Türkiye Cumhuriyeti dönemlerini de kapsayacak şekilde inceleyerek tezimizde yer vermek sureti ile Türk din musikisine bir nebze de olsa katkı sunmaya çalıştık.

Anahtar Kavramlar: Türklerde müzik, Nefesler, Alevi-Bektaşî müziği, Usuller, Tevhid.

Bilim Kodu: 60301



**THE EXAMINATION OF POEMS THEME OF TUNITY IN ALEVI BEKTAŞI CULTURE “THE
EXAMPLE OF HÜSEYİN EMEKTAR”**

Gürcan EMEKTAR

ORCID: 0000-0002-6004-6866

HITIT UNIVERSITY

GRADUATE EDUCATION INSTITUTE

Master's Thesis

May 2022

ABSTRACT

The biggest source of the Alevi Bektashi tradition is the oral music they use in their religious rites and rituals. Rather than transferring their knowledge, religious rituals and belief styles to the next generation in the form of a written text and source due to the difficulties experienced in the historical process; Alevi Bektashi society has been able to transfer their entity up to the present by developing a method of cultural transfer, which is called "oral culture", from father to son, from master to apprentice, and from generation to generation.

The basis of Alevi Bektashi music is the "breaths" that center on Islamic belief and Turkish mysticism. Nefes is not only a specific type of Alevi Bektashi music, but also a top title that covers all types of this music. In our thesis, by adding the fourth, Pir Hacı Bektaş-ı Veli, next to Allah, Muhammad, Ali and this trilogy, we compiled 4 breaths which are on the verge of disappearing and are uniting these issues on the path of "Truth" and making them "monotheism"; and we examined them in terms of both music and philosophical.

In our thesis, while we are examining Alevi Bektashi music and the breaths that are the basis of this music; In the known Turkish history, we pursued it to Central Asia until pre-Islamic. We followed the traces of Turkish music, which was shaped before and after Islam, and the Alevi Bektashi music connected with it.

We tried to contribute a little bit to Turkish religious music by examining the heritage of Alevi Bektashi music in the historical process starting from Atayurt Turkestan to the covering the periods of the Huns, Gokturks, Uyghurs, Karakhanids, Ghaznavids, Seljuks, Ottomans and the Republic of Turkey.

Key Terms: Music in Turks, Nefes, Alevi-Bektashi music, Methods, Monotheism.

Science Code: 60301



TEŞEKKÜR

Tez yazmak için çıktığımız bu meşakkatli yolda bizlere bu imkanı sağlayan İslam Tarihi ve Sanatları Bölüm Başkanı sayın Prof. Dr. Mehmet AZİMLİ Hocama, vermiş olduğu kalbi ve fikri desteklerle tezin nihayete ermesini sağlayan danışman hocam sayın Doç. Dr. Nadir KARAKUŞ'a, tezimizin başlangıcında danışmanlığımızı yapan Doç. Dr. Ömer Can SATIR'a, tezimizin geliştirilmesinde katkılarını esirgemeyen Tez Jüri Başkanımız sayın Prof. Dr. Cenk GÜRAY'a, tez süresince derslerinden istifade etmiş olduğumuz hocalarımız sayın Hacı Ahmet SEZİKLİ, Prof. Dr. Candan NEMLİOĞLU, Doç. Dr. Zehra GENCEL EFE'ye, felsefi ve teknik yönden bilgilerini ve desteklerini esirgemeyen Prof. Dr. Mevlüt UYANIK ve Prof. Dr. Aygün AKYOL'a, tezimizin şekillenmesinde yardımlarını esirgemeyen müzisyen arkadaşım Mustafa ERZEN'e, tezin elektronik ortama aktarılması ve dizgisinde gece gündüz demeden yardım eden ve mesaisini bizlerle birlikte harcayan müzisyen arkadaşım Dr. Öğr. Üyesi Bilge Han TOZLU'ya, tez yazım sürecine girmeme vesile olan ve bu süreçte teşvikleri ile bana sonsuz destekte bulunan kıymetli eşim Nalan EMEKTAR'a şükranlarımı sunuyor; şifahi kültür yöntemi ile atalardan devralınan Alevi Bektaşî musikisini ve geleneklerini bize aktararak tezimizin temelini oluşturmasını sağlayan büyük babam Aşık Hüseyin EMEKTAR'a ve dedem Ali İNAL'a yüce Allah'tan rahmet diliyorum.

Gürcan EMEKTAR

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	iv
ABSTRACT	vi
TEŞEKKÜR.....	viii
TABLolar DİZİNİ.....	xi
ŞEKİLLER DİZİNİ	xii
KISALTMALAR	xiii
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

ALEVİ BEKTAŞI GELENEĞİNDE TEvhİD VE NEFES

1.1. Türkistan'dan Anadolu'ya Müziğin Göçü	8
1.2. Alevi Bektaşî Geleneğinde Tevhid	38
1.3. Alevi Bektaşî Geleneğinde Nefes.....	42
1.4. Alevi Bektaşî Geleneğinde Müzik.....	44
1.5. Alevi Bektaşî Musikisi Türleri	48
1.6. Alevi Bektaşî Geleneğinin Şifahi Kültür, İlmi Ledün Ve Batını Felsefe Yönü.....	52
1.6.1. İlmi Ledün	52
1.6.2. Alevi Bektaşî Geleneğinde İlmi Ledün.....	54
1.6.3. Şifahi Kültür, İlmi Ledün ve Batınlık Sentezi.....	55

2. BÖLÜM

XX. YÜZYIL CEM AYINLERİNDE KULLANILMIŞ BİR DESTE VE TEKNİK ANALİZİ

2.1. Deste Bağlama Geleneği	57
2.2. XX. Yüzyılda Kullanılmış Bir Deste	58
2.3. Musiki Eser Analizi (Elif'ten Ders Aldım)	63
2.4. Musiki Eser Analizi (Derdim Muhammed'den)	70
2.5. Musiki Eser Analizi (Fakrı Alem).....	77
2.6. Musiki Eser Analizi (Şah-ı Evliyadır İsteğim)	84
SONUÇ	97
KAYNAKÇA	99
EKLER	104
EK-1. Hüseyin Emektar'a ait cönk defterleri.....	104
EK-2. Hüseyin Emektar'a ait cönk defterlerinden bir sayfa.....	105

EK-3. Hüseyin Emektar'a ait cönk defterlerinden bir sayfa.....	106
EK-4. Hüseyin Emektar'a ait cönk defterlerinden bir sayfa.....	107
EK-5. Hüseyin Emektar'a ait cönk defterlerinden bir sayfa.....	108
EK-6. Hüseyin Emektar'a ait cönk defterlerinden bir sayfa.....	109
EK-7. Hüseyin Emektar'a ait cönk defterlerinden bir sayfa.....	110
EK-8. Hüseyin Emektar'a ait cönk defterlerinden bir sayfa.....	111
EK-9. Hüseyin Emektar'a ait cönk defterlerinden bir sayfa.....	112
EK-10. Hüseyin Emektar'a ait cönk defterlerinden bir sayfa	113
EK-11. Hüseyin Emektar'a ait cönk defterlerinden bir sayfa	114
EK-12. Hüseyin Emektar'a ait cönk defterlerinden bir sayfa	115
EK-13. Hüseyin Emektar'a ait cönk defterlerinden bir sayfa	116
EK-14. Hüseyin Emektar askerde bando takımında iken.....	117
EK-15. Hüseyin Emektar'ın askerlik hatıralarından.	118
EK-16. Nefes örneği.	119
EK-17. Değiş örneği.	120
EK-18. Mersiye örneği.	121
EK-19. Mihraçlama örneği.	122
EK-20. Düvaz örneği.....	127
EK-21. Semah örneği.....	129
EK-22. Uzun hava (Safalama) örneği.	134
EK-23. Tutanak 1	135
EK-24. Tutanak 2	136
EK-25. Tutanak 3	137
EK-26. Tutanak 4	138
EK-27. Tutanak 5	139
EK-28. Tutanak 6	140

TABLULAR DİZİNİ

Tablo	Sayfa
Tablo 2.1. Elif'den Ders Aldım Eserinin Genel Form Tablosu	67
Tablo 2.2. Derdim Muhammed'den Eserinin Genel Form Tablosu	72
Tablo 2.3. Fakrı Alem Eserinin Genel Form Tablosu	79
Tablo 2.4. Düvaz İmam Eserinin Genel Form Tablosu	89



ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil	Sayfa
Resim 1.1. Millî Mücadelede Atatürk'ün Hacı Bektaş Veli Dergâhına Ziyaret Güzergahı	34
Resim 1.2. Milli Mücadele Öncesinde Atatürk'ün Hacı Bektaş Dergâhında Cemaleddin Efendi İle Sohbetini Resmeden Tablo.....	35
Resim 1.3. Hacı Bektaş Veli Çelebisi Veliyeddin Efendi'nin Atatürk'e Desteğini Beyan İçin Alevi Köylere Göndermiş Olduğu Mühürlü Pusula Fotoğrafı.....	36



KISALTMALAR

A.B.D.	Anabilim Dalı
yy.	Yüzyıl
Yrd. Doç. Dr.	Yardımcı Doçent Doktor
Prof. Dr.	Profesör Doktor
Dr.	Doktor
EEG	Elektro Ensefalo Grafi
Hz.	Hazreti
Hz	Hertz
Sav.	Sallallâhu aleyhi ve sellem
M.Ö.	Milattan önce
Ö.	Ölümü
a.g.e.	adı geçen eser

GİRİŞ

Türk toplumu binlerce yıllık süregelen insanlık tarihi boyunca sürekli hareket halinde olmuş, zamanın getirdiği şartlara göre pratik bir birimde yer değiştirmeyi başarabilmiş bir toplum olarak tarih sahnesinde yer almıştır. Bilinen yazılı tarih dikkate alındığında anavatanı Orta Asya olan Türkler buldukları bölgeden “Çin Seddinden Adriyatik Denize” asırlar boyunca sürekli bir göç ve taşınma eyleminde bulunmuşlardır. Bu taşınma ve göç eylemi sürecinde hem gittikleri yerlere bilim, kültür ve sanatlarını götürmüş hem de gittikleri coğrafya ve toplumların bilim, kültür ve sanatlarını kendilerine almayı başarmışlardır.

Tarihsel süreç içinde çok çeşitli dini inanışlara sahip olan Türk toplumu ata yurdu olan Orta Asya’da Şamanizm, Maniheizm ve Budizm gibi dini inanışlarla yaşantısını sürdürmüştür. Dini ve din dışı olarak kullandıkları musiki sanatını ise günün şartlarına ve bağlı oldukları dinin kurallarına göre dini ritüellerinde kullanmışlardır.

Atayurtta askeri alanda kullanılan Tuğ Takımı zaman içinde evrilerek sırası ile Tabıl Takımı, Nevbet ve Mehteran’a dönüşmüş; din dışı eğlence müziği ise çağın gereklerine ayak uydurarak enstrümanların da organolojik yapılarını geliştirerek günümüze ulaşmıştır. Dini musiki ise Orta Asya’da “Şaman, Baksı, Ozan” adı verilen ruhani kişilerin av törenlerinde, hasta iyileştirmede ve cenaze törenlerinde Tanrı ile bağlantı kurduklarına inanılarak icra edilmiştir. Ata yurttan Türkiye’ye değin asırlar boyunca süre gelen bu müzik kültürü “şifahi kültür” denilen kültür aktarım metodu sayesinde usta-çırak ilişkisiyle nesilden nesile aktarılmıştır.

Atayurtta dini törenlerde de kullanılan musiki; Türklerin İslamlaşmasının ardından İslam Dininin yaşam biçimi ile bir sentez oluşturarak, kâh camide ezan, kamet, salâ olmuş, kâh Mevlevîhanede ayin-i şerif, mevlid-i şerif olmuştur, Alevi Bektaşî tarikat ve erkanlarında ise nefes, deyiş, düvaz ve semah olarak Orta Asya’daki izlerini de kısmen taşımak sureti ile günümüzde karşımıza çıkmayı başarmıştır.

19. yy sonlarında fonograf denilen cihazın icadı ile sesin kaydedilebileceği anlaşılmış ve dünya müzik kültürü bu icattan sonra farklı bir alana doğru süratle kanalize olmaya başlamıştır. Önce fonograf ardından sırası ile gramafon, pikap, radyo, makaralı teyp, “tape” olarak adlandırılan kasetçalar, evlere kadar girmeyi başaran ses kaydedici cihazlar ve bu cihazların musiki kaydında kullanımının yayılması ile “şifahi kültür olarak adlandırılan aktarım metoduna sesi belgeleyebilen bir öge eklenmiş oldu. Asırlar boyunca devam eden ustadan çırağa, kuşaktan kuşağa aktarılan musiki kültürü kayıt altına alınmaya başlandı.

Kayıt ve yayın teknolojilerinin gelişmesi ile topluma daha kolay yayılıp aktarılabilen Türk musikisi kültürü ve mirası ilk zamanlarda teknolojinin nimetlerinden olumlu olarak faydalansa da daha sonraları (20. yy.ın ikinci yarısından sonra) bu işin ticari bir boyut kazanması ile özünde ciddi değişikliklere uğratılarak dejenere edilmeye başlanmıştır. Ticari bir sektör haline gelen ve müzik sektörü elde olan eserlerin kayıt altına alıp yaymanın yanı

sıra ticari kaygı ile elde olanı değiştirip yeni bir ürün gibi yahut daha dikkat çekici bir biçimde yaymaya başlamış ve sırf maddi çıkar sağlama hevesi ile binlerce yıllık süregelen Türk musikisi kültürünü ziyadesiyle bozmaya başlamıştır.

Şifahi kültür sayesinde müzikal mirasını Orta Asya'dan alan Türk Musikisi ve buna bağlı bir kolunu teşkil eden Alevi Bektaşî musikisi özünü ve orijinalitesini kayıt teknolojilerinin ve müzik piyasasının konuya dahil olmaya başladığı 1950'li ve 60'lı yıllara kadar bozmadan sürdürebilmeyi başarmış ve o yıllardan elimize eşine rastlanmayan, kaybolmaya yüz tutmuş nadide bir kayıt ulaşmıştır. Elimizde bulunan tape kayıtları ve Alevi Bektaşî musikisinin orijinalini yaşayarak bilen son temsilcilerinin fani dünyadan göçmeden önce bize bıraktıkları sözlü ve görüntülü kaynakların ışığında bu tezi hazırlayarak Alevi Bektaşî musikisine, Türk kültürüne ve Türk musikisi tarihine kazandırmak atalarımızdan bize vasiyet ve de boynumuza bir borç olduğunu düşünüyörüz.

Alevi Bektaşî geleneğinde kullanılan musiki türleri deyiş, düvaz, semah, nefes, mersiye, mihraçlama gibi türlere ayrılrsa da bu türlerin tamamını Allah, Muhammed, Ali üçlemine birleştirip tevhid ederek ve bu tevhide dördüncü olarak Pir Hacı Bektaş-ı Veli'yi de eklemek suretiyle oluşan tevhid temalı nefesler tüm Alevi Bektaşî müzik türlerinin üst başlığını ve bir üst kimliğini teşkil etmektedir. Alevi Bektaşî musikisi bilgisini inancını ve kültürünü bu nefesler ile bir sonraki nesile dini ve kültürel bir miras olarak nakletmeyi başarabilmiştir.

A. Araştırmanın Amacı

Hazırlamakta olduğumuz tez çalışmamızda kaynağını binlerce yıl öteden ve binlerce kilometre uzaktan alarak Orta Asya'dan Türkiye'ye uzanan Türk Musikisini ve onun bir kolu olan Alevi Bektaşî Musikisinin en temel ögesi olan Bektaşî Nefeslerini inceleyeceğiz.

Yapacak olduğumuz bu çalışmada Alevi Bektaşî Musikisinin doğallığını yitirmeden gelmeyi başarmış olduğu 20. yy. başlarında işlenmiş ve 1960'lı yıllarda kayıt altına alınmış olan Hüseyin EMEKTAR'a ait ses kayıtlarından kaybolmaya yüz tutmuş olan Nefesler derlenip notaya alınarak Türk Musikisine kazandırılacak ve bu eserlerin Türk Musikisi tarihindeki iz düşümleri araştırılarak felsefi içyüzleri gün ışığına çıkarılıp Türk Musikisine ve Türk Musiki tarihine kazandırılarak gelecek nesillere aktarılacaktır.

B. Araştırmanın Önemi

Alevi Bektaşî toplumu inanış ve bağlı buldukları tarikatın erkânlarını gizli olarak icra etmiş ve kullandıkları musikiyi de musiki yazısı kullanma geleneği olmadığı için kayıt altına alamamış ve sadece şifahi kültür olarak adlandırılan ustadan çırağa aktarım metodu ile musikinin devamlılığını sürdürebilmiştir.

Alevi Bektaşi Musikisi ile ilgili elimizde yeterli derecede kaynak olmadığı için çalışmamız elimizde bulunan ses ve görüntü kayıtlarının ışığında ve de bizim Alevi Bektaşi geleneğinin özünü bilen kişilerden almış olduğumuz bilgiler neticesinde şekillenerek Türk Musiki tarihine ve Alevi Bektaşi musikisine büyük bir kazanım olarak yansiyacaktır.

Yapacak olduğumuz çalışma Ehli Beyt sevgisini ve felsefesini, bunun yanı sıra Hoca Ahmet Yesevi'den günümüze kadar gelen Türk tasavvufunu ve İslam hümanizminin kuşaktan kuşağa aktarılmasında taşıyıcı ve kodlayıcı bir rol oynayan Alevi Bektaşi musikisinin nadir ve orijinal örnekleri orijinalliği bozulmadan bilime kazandırılacak ve İslam hümanizminin kuşaktan kuşağa aktarılmasında geleceği hizmet edecektir.

C. Yöntem

Yapılacak olan bilimsel çalışmalardaki araştırma tekniklerinin bütünü "yöntem" olarak değerlendirmek mümkündür. Tezimizde nitel araştırma yöntemlerini temel alarak konularımızı ve kavramları şekillendireceğiz.

Alevi Bektaşi toplumunun tarihsel süreç içerisinde musikisini, yaşayışını, inanç ve ritüellerini ele aldığımızda bu konuya musikinin yanı sıra tarih, felsefe, din konularını da içinde barındıran sosyolojik açıdan bir inceleme ve değerlendirme yaparak araştırmanın seyrini gerçekleştireceğiz.

Sosyoloji insanların toplumda birlikte yaşama biçimini ve bu yaşantıda kullandıkları kural ve kaideleri nasıl algıladıkları ve de yaşantılarına nasıl adapte ederek kullandıklarını inceler.¹

Alevilik ve Bektaşilik içiçe geçmiş olmakla beraber birbirinden çok önemli ayırt edici özellikleri de içinde barındıran dinî, tasavvufî gruplardır. Bölgemizin inanisına göre Bektaşilik, Hacı Bektaşi Veli'den sonra Aleviliğin içinden doğmuştur. Genel geçer literatüre göre Alevilik Türk Ehli Beyt tasavvufçularının kırsal kesimde oluşturduğu yapılanma olup Aleviliğe tabi olmak için soy şartı aranmaktadır. Soyu Aleviliğe dayanmayan Alevi olamaz inansı hakimdir. Bektaşilik ise bu Ehli Beyt tasavvufunun daha çok şehirlerde oluşturduğu yapılanmalara denir. Bektaşilikte soydan ziyade tarikata ikrar veren ve uygun şartlara haiz olan herkes Bektaşiliğe kabul edilir.² Tezimizin konusunu oluşturan bölge Bektaşiliğin merkezi sayılan Makedonya ve Caferiliğin merkezi olarak bilinen İran coğrafyasının tam orta noktasında bulunmaktadır. Özellikle Merzifon, Gümüşhacıköy, Çorum eksenini de içine alan bu bölge yaşayanı Alevilik ve Bektaşiliği birbirinden ayrı bir konu olarak görmek, bu sebepten dolayı tezimizde konu alınan topluluğu Alevi Bektaşi toplumu olarak adlandıracacağız.

Yapmış olduğumuz çalışmada Alevi Bektaşi toplumunun musikisini incelerken, öncelikle toplumun öz Türk olduğunu dikkate alarak sosyolojik açıdan Türk yaşantısını, gelenek, örf ve

¹ Ali Yıldırım and Hasan Şimşek, *Nitel Araştırma Yöntemleri* (Ankara, 2011), s. 36.

² Nejat Birdoğan, *Alevilik Anadolu'nun Gizli Kültürü* (Kaynak Yayınları, 2020), s. 384.

adetlerini de tarihsel süreç içerisinde yazılı kaynakların başlangıç yeri olan Orta Asya'ya kadar uzanıp Türk Musikisini ve bu musikinin bir kolu olan Alevi Bektaşî musikisini konunun kaynağı ile ilişkilendirerek bilimsel bir temele oturtmaya çalışacağız. İslam dinini Anadolu'ya Ehli Beyit sevgisi, hoşgörüsü veya diğer bir ifade biçimiyle "İslam hümanizmi" sayesinde yaymayı başaran tasavvufî düşünce ve bu düşüncenin işlemiş olduğu musiki "hümanistik psikoloji" temelinde ele alınacaktır. Hümanistik Psikoloji araştırmaya konu olan olaylar ve insanlarla araştırmacının aynı ortamı paylaşması gerektiğini; araştırmacının ortamı ve yaşantının tümünü yaparak yaşayarak gözlemlemesi gerektiğini savunur.³

Yapmış olduğumuz çalışmada Alevi Bektaşî musikisini yaşamış olduğumuz ortam olan Alevi Bektaşî toplumunun "şifahi kültür" adıyla anılan kültür aktarım metodu sayesinde; büyüklerimizin muhabbetleri ve dini ritüelleri aracılığıyla bizlere aktardıkları konulardan hümanistik psikolojisi bağlamında ele alınacaktır.

Yapacak olduğumuz çalışmada inceleyecek olduğumuz eserler musiki analizi süzgecinden geçirilecektir. Musiki analizi yapılırken tezimizde incelemeye aldığımız nefesler 3 bölümlü bir musiki analizi süzgecinden geçirilecektir.

- a. Usul "ritim"
- b. Melodi
- c. Güfte bakımından

incelenecektir. Eserler öncelikle notaya alınıp mümkün olduğunca aslına uygun bir biçimde derlenecek ardından 3 aşamalı incelemeye tabi tutulacaktır.

- a. Eserin usulü incelenecek ve usul tablosunda darpları şematik olarak gösterilecektir. Bu işlem yapılırken Türk Musikisi teorisi ve Türk Musikisi usulleri ile ilgili kaynaklardan yararlanılarak eserin usul analizi yapılacaktır.
- b. Melodi analizi ise, öncelikle benimsenmiş olan "arel-ezgi-uzdilek" sistemine göre eserin dizisi çıkarılıp;
 1. Türk Müziği makam sistemine göre makamı tespit edilip, eserin işleniş analiz edilecek,
 2. Bulunan makamın dizisi dikkate alınarak Türk Halk Müziğindeki karşılığı belirlenecek,
 3. Eser analizlerine yeni yaklaşımlardan biri olan Melih Duygulu'nun arkaik ezgi çatılı sistemleri metodundan yararlanılarak makam analizi yapılacaktır,
 4. Eser analizinde yeni yaklaşımlardan bir diğeri olan Prof. Dr. Cenk Güray ve Prof. Dr. Ertuğrul Bayraktarkatal'ın ezgi çekirdekleri ile makam analizlendirme sisteminden hareketle eserlerde bulunan ezgi çekirdekleri incelenerek makam analizi yapılacaktır. Ardından eserin güftesi felsefi-batını yönden Alevi Bektaşî kıssaları ön planda tutulmak suretiyle mana yönünden analiz edilecektir.

³ Yıldırım and Şimşek, s. 36.

Türk Müziği makam analizinde yeni yaklaşımlardan biri olan “Türk Müziği makamlarının ezgi çekirdekleri yöntemi ile açıklanması” metodu M. Ertuğrul Bayraktarkatal, Cenk Güray, Alişan Budak ve Nuri Yılmaz tarafından oluşturulan bir sistemdir. Bu sisteme göre bir makama duyuşsal bir benzerlik ve aidiyet gösteren ezgiler üreten küçük (algoritmaya benzer) yapılara ezgi çekirdekleri denir.⁴

Ezgi çekirdekleri 4 perde üzerinden işlenir.

1-merkez tanımlayıcı perde/kutb-M

2-ortak tanımlayıcı perde-T

3-pekiştirici perde-P

4-süsleyici perde-S

Merkez tanımlayıcı perde çekirdeğin ana ekseninde yani merkezinde yer alır. Bu perdenin etrafında 3 ya da 4 perde bu perdeyi merkeze alacak şekilde hareket eder ve bu perde üzerinde dengeli bir karakteristik melodi oluşturur.

Ortak tanımlayıcı perde ise merkez tanımlayıcı perde etrafında makama özgü yapıyı “gerilim-çözüm” ilişkisi kurarak merkez tanımlayıcı perde ile kendi üstündeki kararsız tümleyici duyusu merkez perdeye aktararak, merkez perdedeki kararlı, dengeli duyusun ön plana çıkmasını sağlar.

Pekiştirici perde ise merkez tanımlayıcı perde üzerinde oluşan kararlı dengeyi destekler ve güçlendirir.

Süsleyici perde ise diğer perdeler arasındaki karakteristik geçiş hareketlerini süsleyen “ezgisel geçiş, bağlantı, varyasyon ve hareketi”ni sağlayan bir yapıya sahiptir.⁵

Ezgi çekirdekleri ile analiz metodu tarihten günümüze Türk Müziği makamlarını analiz eden sistemlerden daha farklı bir formata sahip olup, analizi zor olan eserlerde avantaj sağlamaktadır.

Klasik Türk Müziğinin meşk usulü ile icrası ve meşk usulü ile makamların öğretim tekniklerinde makamlar bir oktavin üzerinde geniş bir alanda tarif edilmiş olup, makam izahı çok kompleks bir biçimde ele alınmıştır. Klasik Türk Musikisi üstatlarının kullandığı bu sistem ses aralığı oktavi bile bulmayan eserlerde makam tespiti ve analizi yönünden sıkıntıya düşmektedir.

⁴ ‘Türk Müziği Makamlarının Ezgi Çekirdekleri Yöntemi ile Açıklanması’ (Prof. Dr. Cenk Güray Ders Notları), Bölüm 1.

⁵ Murat Salim Tokaç and Cenk Güray, *Anadolu ve Komşu Coğrafyalarda Makam Müziği Atlası* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2021), ii, Bölüm 1, <<https://www.bkmkitap.com/anadolu-ve-komsu-cografyalarda-makam-muzigi-atlasi-2-cilt>> [accessed 3 April 2022].

Türk Müziğinin temel teori prensiplerinin en geçerlisi kabul edilen “Arel-ezgi-uzdilek” sisteminde ise makam bir dizi oluşturulmuş ve batı müziğindeki majör ve minör gamlarda olduğu gibi sistem bir sekizli dizi üzerinden izah edilmiştir. Sekizliler, dördümler ve beşlilerden birleştirilerek oluşturulmuştur. Bu sistem genel hatları ile geçerliliğini korusa da, incelemiş olduğumuz eserlerde olduğu gibi dar alanda oluşan makamların izahında ve bir bölgede ezgiyi işleyip bitişte farklı bir dördümlü ve beşli kullanarak eseri sonlandıran makamların izahında sorunlar yaşanmaktadır.

Yeni nesil analiz yöntemi olan ezgi çekirdekleri ile makam analizinde ise eserin içinde bulunan küçük melodik yapılar ayrı ayrı ele alınıp makam çekirdeği olarak isimlendirilmekte ve bu yapıların “çekirdeklerin” birbiri ile olan ilişkisi ve dizilimi üzerinden eserin makamı analiz edilmektedir. Bu sistemde eser ister bir oktavın üzerinde, isterse çok dar alanda oluşturulmuş olsun, eserin analizi konusunda büyük kolaylık sağlamaktadır.⁶

Tezimizin bilimsel temellere oturtulmasını gerçekleştireceğimiz bölüm literatür çalışma sürecidir. Literatür tarama; nitel araştırma yöntemlerinde nitel araştırmanın doğrudan görüşme ve gözlemlemenin mümkün olmadığı durumlarda çalışılan konuya ilişkin yazılı, basılı ve görsel materyallerin de konuya dahil edilmesiyle araştırmanın bilimsel geçerliliğini artırmayı amaçlamaktadır.⁷

D. Karşılaşılan Güçlükler

Çalışmamızın bilimsel zemine oturmasını sağlayacak olan literatür tarama sürecinde Alevi Bektaşî musikisi ve Alevi Bektaşî konularının işlendiği kaynakların azlığı sebebi ile güçlük yaşanmıştır. Alevi Bektaşî toplumunun kaynakları, tarihsel süreç içerisinde siyasi olayların da etkisi ile silinmiş, yakılmış ve yok edilmiş olduğu için bu toplum bilgilerini; deyişler, nefesler, düvaz-ı imamlar ve semahlar aracılığıyla aktarabilmiştir. Elde olan kaynaklar ise ya çok sınırlı ya da yeni moda olarak adlandırabileceğimiz, herkesin kendi görüşüne göre bir Alevilik yaymaya çalışmasından dolayı tahrip edilmiş ve değişikliğe uğramış bir durumdadır. Bu sebepten dolayı literatür tarama sürecinde yararlandığımız kaynakları mümkün mertebe ilk basımlarını şahsi kütüphanemize sahiplenilerek çalışmalarımızı yapmaya koyulduk. Bu kaynakların bir kısmı aile büyüklerimizden bize kalan sandık altlarında, tavan aralarında korunmayı başarabilmiş ilk Latin harfleriyle basılan kaynaklar ve Hüseyin Emektar’a ait Osmanlı Türkçesi ve Latin alfabesinden oluşan el yazması cönk defterleri temel teşkil etmektedir. Tezimizde yararlanılan yüksek lisans tezi, doktora tezi, makaleler, kitaplar, ses kayıtları, cönk defterleri, görüntü kayıtları ve notaların tamamı gerektiğinde bilimsel eleştirilere cevap verebilmek adına arşivimizde koruma altında tutulacaktır.

⁶ Cenk Güray, ‘Anadolu’daki İnanç ve Müzik İlişkisinin Semâ-Semah Kavramları Çerçevesinde İncelenmesi’ (unpublished Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 2012).

⁷ Yıldırım and Şimşek, s 188.

Tezimizde inceleyecek olduğumuz nefesler Aşık Hüseyin Emektar'ın 1940'lı ve 50'li yıllarda ustalarından öğrenerek cemlerde çalıp söylediği, eşine az rastlanır ender örneklerden oluşan nefesler olup takriben 60 yıl öncesinden kayıt altına alınmış 4 adet eserden oluşmaktadır. Bu eserlerden birisi 7 Ulu Ozandan Virani Baba'ya ait "Zahida Sen Sanma ki Uş Dû Seradır İsteğim" isimli düvaz imam, diğerleri Aşık Deli Boran'dan alınma "Eliften Ders Aldım" isimli örneğine ender rastlanan uzun hava "serbest form", bir diğeri Zefil Gedayi'nin sözlerini yazdığı "Fahri Alem" isimli eser, sonuncu olarak da Fahri Alem isimli eser ile aynı melodiye sahip olan Derviş Ali'nin sözlerini yazdığı "Derdim Muhammed'den" adlı eserler incelenmiş ve derlenmiştir. Eserlerin kayıtlı olduğu kasetin çok eski olması ve yapılan kaydın stüdyo ortamında yapılmamasından dolayı sesler iyi anlaşılammakta ve eserlerin usul ve notaları tespit edilirken tekrar tekrar dinlenmesi gerektiği için kasetin bozulma ihtimalinden dolayı kasetteki bu eserlerin stüdyo ortamında dijital kayıtlarını yaparak çalışmalarımızı sürdürdük ve orijinal kaseti arşivimize kaldırdık. Derleme esnasında yaşanan diğeri bir güçlük ise eserlerin müzikal icrasında kullanılan usul ve makamların bazılarının eşsiz olması ve çabuk tempo ile çalınmasından dolayı tespitinin güçleşmesidir. Bu problem ise; eserlerin tonunu değiştirmeden metronomunu yavaşlatan stüdyo programları ile eserler ağır tempoda dinlenerek notasyonun gerçekleştirilmesi ile aşılmıştır. Bunların yanı sıra Büyükbabam Aşık Hüseyin Emektar ve Dedem Ali Baba "Ali İnal"ın Alevilik ve Bektaşilik ile ilgili yapmış oldukları muhabbetlerinin görüntü kayıtlarından yararlanılmış; tezler, kitaplar, ses kaydı, görüntü kaydı ve cönk defterlerinin ışığında tezimiz şekillenmiştir.

1.BÖLÜM

ALEVİ BEKTAŞI GELENEĞİNDE TEVHİD VE NEFES

1.1. Türkistan'dan Anadolu'ya Müziğin Göçü

Türkler insanlık tarihinin tespit edilebildiği en eski dönemlerinden, bilinen tarih olan günümüze değin topluluklar halinde, bazen yerleşik, bazen de konargöçer bir yaşam tarzı ile hayatlarını idame ettire gelmişlerdir. “Türk kimdir? Nedir? Nereden gelmiştir? Sanatı ve kültürü nasıl, ne zaman oluşmuştur?” sorularına cevap vermeden, müziğinin tarihi kökenine inmeden, günümüzdeki görüp duyduğumuz, dinlediğimiz ve icra ettiğimiz, bir nevi “iz düşümünü” anlamak ve izah etmek çok yüzeysel kalacak ve bilimsel olarak tarihe katkı sunmaktan uzak düşecektir.

Türklerin, bilinen tarih ele alındığında; arkeolojik bulgular ve kimyasal analiz testlerine göre M.Ö. 5000 yıllarında Orta Asya bozkırlarında yaşadığı kanıtlanmıştır.⁸ Her ne kadar bu yıllardan günümüze yazılı kaynak gelmese de tarihi mezarlar, höyükler, kurganlardan çıkan eserler, Türk toplumunun tarihin o sahnesinde o bölgede olduğunu söylese de ele geçen kanıtlar tarihin akışını ve bildiğimiz tarihi verileri sürekli değiştirmektedir. Günümüz tarihçi ve arkeologlarının yeni yaptığı araştırmalar neticesinde insanlık tarihinin bilinen ve tespit edilen en eski yapısı “tapınağı” ülkemiz sınırlarında bulunmuştur. Adına Göbekli tepe denilen bu buluntu, tarihin sistematik akışını tamamen değiştirmiş ve bilinen tarihi İ.Ö. 12000 yılına kadar dayandırmıştır. Bizim için önemli olan ise Göbekli Tepe'nin M.Ö. 12000 yılına dayanan bir tapınak olması ve ülkemiz sınırlarında bulunması değil; tapınakta bulunan kayaların üzerinde eski Türklere (Hakaslar) ait figürlerin olmasıdır. Bu tapınakta kullanılan kaya kabartmaları, figürler ve bulunan arkeolojik veriler bu tapınağın Türkler tarafından yapıldığını ve o devirde Türklerin büyük bir medeniyete sahip olduğunu kanıtlar niteliktedir. Bu tapınak göstermiştir ki Türkler dünya üzerinde değişen yaşam şartlarına göre sürekli yer değiştirmiş ve anlaşılan o ki zannedildiği gibi 1071 Malazgirt Meydan Savaşı ile Anadolu'nun kapılarını ilk kez değil; sonuncu kez açmış, bilimin, kültürün ve sanatının şekillenip, hayat bulup zirve yapacağı “Diyar-ı Rum” Anadolu'ya yerleşmişlerdir.

Türk kelimesi, Türk adı ne zamandan beri bu ırka, bu topluma verilmiştir? Ve ne zamandan beri bizlere Türk diye hitap edilmektedir? Bunu kesin olarak bilememekle birlikte; Çin kaynakları incelendiğinde M.Ö. 1328 yılına ait yıllıklarda kuzeydeki bozkır göçebelerinden bahsederken bu kavimlere (Tik) adını vererek, kayda geçmişlerdir. İddiaya göre kullanılan bu (Tik) adı Çince (Türk) sözcüğünün bozularak telaffuz edilen şeklini oluşturmakta idi.⁹

Kendi tarihi kaynaklarımız yazılı olan eserlerin ötesine geçemese de ilk yazılı kaynaklarımız olan Orhun ve Yenisey Anıtlarının yapımından önce de Türklerin Orta Asya'da bulunduğu ve

⁸ Şehabettin Tekindağ, 'Başlangıçtan Bugüne Dünya Tarihi', ed. by Nezihe Araz (İstanbul: Kaynak Kitaplar, 1974), i, s. 115.

⁹ Tekindağ, i, s.115..

orada geniş bir alanda kabileler halinde yaşadıkları arkeolojik veriler ışığında tespit edilmiştir. Önceleri kurulan bu kabile devletlerinin hangisinin hükümranlılığı daha güçlü ise devlet o kabilenin adı ile (Hun, Avar, Tabgaç, Kırgız, Kavlak, Yağma, Çiğil, Oğuz, Türkes, Uygur, Hazar, Bulgar, Peçenek, Kıpçak, vb.) anılmaya başlamıştır. Kullanılan bu özgün isimlendirme biçimi geniş bir alanda yaşayan ve Türkçe konuşan bir ırkın tamamını temsil edecek şekilde ancak Göktürkler ile M.S. VI. yüzyılda değiştirilmiş ve bu geniş alanda hüküm süren ve Türkçe konuşan toplulukların tamamı için “Türk” kelimesi değişmemek üzere bu dönemden sonra dünyaca kullanılmaya başlamıştır.¹⁰

M.Ö. 220 yıllarında ilk devlet olarak teşekkülünü gerçekleştirmiş olan Türkler Hun İmparatorluğu adındaki devletle tarih sahnesinde yerini almaya başlamıştır. Her ne kadar daha eski dönemlerde hükümranlılık sürmüş olması muhtemel olan Türkler ile ilgili eldeki verilere bakıldığında, günümüzden 100 yıl önce ne Orhun Anıtları ne de Dîvânu Lugâti't- Türk ile tanışılmamıştı. Tarih belki de yeni yüzyıllarda bulunacak olan kaynaklarla yeniden şekillenebilecektir.

Eski Türk toplumunda kullanılan müziği ele aldığımızda, günümüz bakış açısı ile düşünüp, günümüz bakış açısı ile sanata yaklaşımımızı o günün şartlarına doğru yöneltirsek o zamanın ihtiyaçlarına cevap veren o devrin sanatının o devre göre olan yüceliğini görmekten aciz kalırız. Bu sebeple müziğin gelişimini ve günümüze ışık tutan temellerini objektif olarak inceleyemeyip konunun müzikal yanı sıra batını ve felsefi yönüne de ulaşmakta acze düşeriz. Müziğin sanat olgusundan ziyade ihtiyaç olgusundan doğuşunu, tarihsel süreç içerisinde toplumun sosyo-kültürel yapısını da ön planda tutarak inceleyip yorumlamamız gerekir.

Orta Asya Türk Kültüründe müzik, törenlerin önemli bir unsurunu teşkil etmekte idi. Festival ve eğlencelerde müzik kullanılırdı. Bu festivaller dini ve din dışı olabildiği gibi devlet tarafından ya da halk tarafından düzenleniyor olabilirdi.

- Sığır: Bu ayinlerde şairler (kam) avların iyi geçmesi ve bereketli olması için ruhani ve sihirli olduğuna inanılan şiirler okurdu. Bu ritüelin kutsallığıyla avın iyi geçeceğine inanılırdı.
- Şeylan: şölen, şilan, toy veya çeşn adı verilen törenlerde kurban ayinleri gerçekleştirilir ve bu ayinler yine ruhani sayılan “Ozan/Baksı/Kam” tarafından müzikli bir icra ile ruhani ve sihrî nameler terennüm edilerek törenin kutsiyetinin artırıldığına inanılırdı.
- Yuğ: bu tören matem için yapılan ayinlerin genel adı olup, ölen kişinin ruhunun rahatlatılması ve hatırasının yaşatılması için “Ozan/Bahşı/Kam” tarafından gerçekleştirilirdi. Kam, ölen kişinin özelliklerini, iyi yönlerini ve kahramanlıklarını belirtir mahiyette şiirleri müzik eşliği ile okuyarak ruhani bir tören gerçekleştirilirdi.¹¹
- Askeri Tören: Günümüzde ve Osmanlı Devletinde Mehteran, Selçuklularda Nevbet, Karahanlılarda Tabıl denilen orkestranın temeli Orta Asya’da Hun Devletine kadar

¹⁰ Tekindağ, i, s. 115.

¹¹ Ubeydullah Sezikli, *Makamlarla Türk Din Musikisi Eğitim Seti* (İstanbul: D.M. Kitap, 2019), s. 48.

dayanıyordu. Hun Türkleri tarafından kullanılan bu askeri orkestraya “Tuğ Takımı” deniyordu. Tuğ Takımı adını hükümdarlık simgesi olan, üzerinde at kuyruğundan püsküller takılarak süslenmiş uzun bir sıvık olan “Tuğ” ‘dan alıyordu. Deve derisinden yapılmış kösler, davullar, zurnalar, nakkareler ve zillerin oluşturduğu devasa ve azametli orkestra tarafından çalınan müzikler düşmana korku, bulunduğu orduya da cesaret verme özelliğine sahip olduğundan dolayı savaşlarda ve resmi törenlerde kullanılmıştı. Tuğ takımı savaş öncesinde yaptığı müzik ile düşmana korku verip moral yönünden zayıf düşürüyordu. Savaş esnasında ise Hem bulunduğu orduyu cesaretlendiriyor hem de savaşta askerlere taktiklerin verilmesini sağlıyordu.

Günümüz tarihçilerinin ellerinde olan verilere göre, Orta Asya’da kurulan en eski Türk devleti Asya Hun Devleti’dir. Asya Hun devleti M.Ö. 220 de Orhun ve Selenga ırmakları arasında kurulmuştur. Başkenti Ötügen’dir.¹²

Orta Asya bozkır kültüründe ve Hun Türklerinde müzik iki ana bölümde incelenmelidir. Birincisi (Ruhani) dini ve inanış gereği icra edilen müzik, diğeri din dışı icra edilen (cismani) müzikti.

Dini müzikler, günümüzdeki karşılığı Ozan-Aşık kelimesine tekabül eden Oğuzların-Ozan, Yakutların-Oyun, Kırgızların-Baksı, Altayların-Kam, Tonguzların-Şaman dedikleri kişilerce icra edilir ve bu kişiler tarafından büyü ile tedavi yapılırdı. Şamanların, yapmış oldukları müzikli ritüel aracılığı ile ruhlarla ve Tanrı ile bağ kurduğuna inanılırdı. Şamanist inanış biçimi Hun Türklerinde de benimsenmiş bir inanç biçimiydi.

Oğuzların-Ozan, Yakutların-Oyun, Kırgızların-Baksı, Altayların-Kam, Tonguzların-Şaman adı verdikleri bu ruhani kişinin özel bir takım doğaüstü güçlere sahip olduğuna inanılırdı. Bu kişilik aynı zamanda: Şairlik, rakkaslık, sihirbazlık, hekimlik ve müzisyenlik mesleklerini bir arada bulduran yüce bir kişiliği simgelemekte idi.¹³

Türkler askeri alanda müziği dünyada ilk defa kullanan topluluktur. Orta Asya’da Hun Devleti (M.Ö. 220-M.Ö. 55), dünyanın ilk orkestrası olma özelliğini taşıyan askeri bandoyu kurmuş ve savaşlarda başarıyı sağlamak için kullanmıştır. Bu askeri bando, tarihte belgelerde adı geçen ilk orkestra olma özelliği taşıyordu. Kaynakta belirtilene göre, Hun İmparatoru Attila (Ö. 454) Burgont (Burgonya) Kralına çalıcılarıyla birlikte bir Hun orkestrası göndermişti.¹⁴ Hunlarda müziğin büyük bir yeri vardı. Büyük müzikli ziyafetler düzenlerlerdi. Attila sefer dönüşünde başkente girerken özel giyimli Hun kızları tarafından topluca söylenen Hun şarkıları ile karşılanırdı.¹⁵

Hunların ardından Göktürkleri (552-745) inceleyecek olursak:

¹² Davut R. Ergüç, *Ötügen’den Ankara’ya Türk Tarihi* (İzmir: Saray Kitabevi, 1996), s. .55.

¹³ Sezikli, *Makamlarla Türk Din Musikisi Eğitim Seti*, s. 48.

¹⁴ İbrahim Kafesoğlu, *Türk Milli Kültürü* (Ötüken Neşriyat, 1977), s. .328.

¹⁵ Kafesoğlu, s. .328.

Orta Asya'da hüküm sürmüş ve kabul görmüş 16 Türk Devletinden biridir. Türkler irili ufaklı birçok devlet kurmuşlardır ancak, tarih sahnesinde kendi alfabesini kullanan ilk Türk topluluğu Göktürklerdir. Göktürkler tarihimizin en önemli bulutlarından olan Orhun Abideleri'nin de sahibi olması sebebiyle sanat tarafından izlememiz ve incelememiz gereken bir devlettir.¹⁶

Göktürklerde müzik ile ilgili şimdilik elde fazla veri yoktur ancak, elde olan veriler incelendiğinde yapmış oldukları şaman ayinlerinde müzik icra edildiği anlaşılır. Göktürkler özellikle dağ ve mağaralara önemli bir uhreviyat addederek buralara kendilerine has bir üslupla dini ritüeller düzenlemişlerdir. Yapmış oldukları ritüellerde: Mukaddes saydıkları dağlar ve dağlara ait olduğunu kabul ettikleri ruhlar için "Gök kurbanı-Dağ kurbanı" adında kurbanlar sunmuşlardır. 100-150 kişilik bir erkek grubuyla kesilen kurbanlar pişirilip yenir ve herkesin evinden getirdiği içki olan "arak" (günümüz rakı benzeri alkollü içki) içtikten sonra adakların deri ve kemikleri ateşte yakılır. Bu ritüellerin ardından şaman, ayin cübbesini giyer ve eline davul ve tokmağını alarak 3 kayın ağacı etrafında dönerek ağaçlara 19 parça kara, mavi, beyaz bez bağlar. Müzik eşliğinde kendine has figürler ile dans ederek ağaçları ipekten yapılmış ipele birbirine bağlar. Yapılan ritüel doğudan batıya doğru gerçekleştirilir, bazen de 2 adet şaman ile icra edilir. Şamanın (kam) müzikli, danslı dini uhrevi icrasından sonra pişen etler yenilip "arak" içilirdi. Göktürklerde diğer Türk devletlerinde olduğu gibi Bahar Bayramı ve Güz Bayramı törenleri, cenaze ardından yapılan defin ve özellikle definden 1 yıl sonra yapılan aş töreni de Kam eşliğinde müzikli olarak icra edilirdi.¹⁷

Göktürk Devletinden sonra Uygurlar (745-840) tarih sahnesine çıkmışlardır.

Uygurların tarihi soy ve köken olarak ele alındığında beylik olarak Hun İmparatorluğu ile başlamış olsa da; tarih sahnesine ilk olarak Kutluk Bilge Kül Kağan ile 745 yılında girmişlerdi. 5. yüzyılın 2. yarısından sonra ilk beyliklerini kurup Selenga Nehri etrafında yurt edinmişlerdi.

Kutluk Bilge Kağan'ın ölümüyle (Ö. 747) yerine geçen oğlu Moyen-çor Kağan, kuzeyde Kırgızlar, Karluklar ve onlara yardım eden Basmillerle Türğişleri; Sekiz Oğuz, Dokuz Tatar ve Çikler ile savaşmış bunları hakimiyetine almıştır. Moyen Çor (Ö. 759) İslamiyet açısından bakıldığında Türklerin İslam'a doğru ilk yönelişini gerçekleştirmiş ve Çin'i Müslümanlaştırmaya gelen İslam ordusunu desteklemiş ve Talas Savaşında (751) İslam ordusuyla birlikte hareket ederek Çin'i çok ağır bir biçimde yenilgiye uğratarak İslamiyet'in Çin'in içlerine kadar nüfuz etmesini sağlamıştır.¹⁸

¹⁶ Sinan Yağmur, *16 Türk Devleti* (Hayy Kitap, 2015), s. .133.

¹⁷ Abdülkadir İnan, *Tarihte Ve Bugün Şamanizm Materyaller Ve Araştırmalar* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2017), s. .4.

¹⁸ Yağmur, s. .154.

Uygurlar İslamiyet öncesi Türk devrinin en parlak dönemine sahip olmuşlardır. Konargöçer toplumdaki kısmi de olsa yerleşik hayata geçen Uygurlar, Orhun kıyısında Ordu-balık şehrini kurarak yerleşik hayata geçişi hızlandırmış, teknik ve kültür açısından dönemin en gelişmiş seviyesine ulaştıkları gibi, yerleşik düzene geçmeleri sebebi ile de müzik ve diğer sanat dallarında ciddi ilerleme kat etmişlerdir. Aynı anda üç ayrı dil ile yazı yazmışlardır ve himayesi altında bulunan çeşitli boy ve toplulukları eğitmişlerdir.¹⁹

Orta Asya Türklerinin tamamında olduğu gibi Uygurlar da güzel sanatlara önem verirlerdi. Uygurlarda dans, eğlence ve müzik çok sevilir, pandomim ve tiyatro sanatı icra ederlerdi. Orta Asya Türklerinde güzel sanatlara olan ilgi tiyatro alanında da var idi, tiyatronun içinde müzikli oyunlar ve gösteriler sergilerlerdi.²⁰

Farklı dinler Uygur sanatına direk ve dolaylı yoldan tesir etmiştir. Uygurlar şamanlık (kamlık) inancına sahip olduklarından şaman ayin ve törenleri görülmekte ve bu törenlerdeki müzikli ritüeller benzer biçimi ile icra edilmekteydi. Şamanlar ata ruhları ile insanlar arasında aracılık yapan, bağ kuran kutsal bir aracı sıfatı ile ritüellerinde özel kıyafet giyip davul çalarak müzik icra etmiş ve davulun yanında kutsal saydıkları ilahileri seslendirmişlerdir.

Uygurlarda şamanlar dini tören sırasında kendinden geçmesine ruhlar âlemine dalar ve ruhlar âleminde karşılaştığı duruma göre ilahi söylerken sesini yükseltir veya alçaltır, ses rengini de ona göre değiştirmeye çalışırdı. Şamanlar yer altından gelen sesleri taklit etmek için davulu yere vurarak kullanırlardı. Davuldan törenin duygusuna yönelik bir biçimde bazen ince ve güçlü sesler ile müzik yapmak şamanın tabiri caizse hissi kabl vuku diyebileceğimiz bir nevi keyfiyetine kalmış idi. Şamanlar törenlerde müzik aleti olarak sadece insan sesi ile seslendirirler ve davul haricinde çan ve zili de kullanırlardı.

Şamanlar Uygur Devletinde de her ne kadar farklı dinlere sahip olursa da kutsiyetleri tüm toplum tarafından kabul görmüş ve diğer farklı dinlerin kurallarına rağmen etkinliğini yitirmemiş ve doğüstü güçlere sahip olduğu kabul gördüğü için hastaların tedavi edilmesine Şaman şarkıları söyleyip dans ederek yardımcı olmuşlardır.²¹

Günümüz modern tıbbi parapsikolojik alanla beyin dalgalarının ve kalp atışlarının etkilenmesini incelemektedir, bunlar:

1. Bio Fed-Back
2. Hipnoz
3. Meditasyon

¹⁹ Feyzan Göher, 'Büyük Uygur Medeniyeti ve Uygur Müzik Kültürü', *Folklor/Edebiyat*, s. 15.58.

²⁰ Oktay Aslanapa, *Türk ve İslam Sanatı III* (Ankara: İnkılap Kitabevi, 1959).

²¹ Göher, s. 15-58.

4. Müzik²²

Günümüz modern tıbbının tespit edip kullandığı müzik ve ses ile ilgili tedavi metotlarının benzer özellik taşıyanlarını buldukları çağda Uygurlar kullanmışlardır.

Uygurlar Şamanizm, Budizm ve Maniheizmi din olarak benimsemişlerdir. Ancak daha sonraları Maniheizm Uygurlarda daha ön plana çıkmıştır. Uygurları ziyaret eden Avrupalı seyyahlar bir konuya dikkat çekerek, Uygurlarca kullanılan maniheizmde ziyaret ettikleri tapınaklarda ve mabetlerde bulunan idollere tapınmadıklarını, Tanrı'nın bir ve görülemeyen gayrı maddi olduğunu belirtmişlerdir. Dini konularda farklılıkları yaşayan Uygurlar maddi ve görsel öğelere tapınma ilkelliğinden tek Tanrıya doğru olan inanişe yönelmişlerdir.

Uygur hükümdarları Han ve T'ang dönemlerinde ülkeye ziyaret için gelen Çinli seyyahlar burada müziğin çok gelişmiş olduğunu belirtmiş hatta Çin'den bazı ünlü müzisyenlerin Doğu Türkistan'a gelerek Uygur müzisyenlerinden eğitim alıp birçok Türk sazının Çin'e götürüldüğünü belirtmişlerdir.²³

Uygurların musiki ile ilgili belki de en önemli özelliği: Türklerin bilinen tarihinde ilk defa notayı kullanmış olmalarıdır. Uygurlular usta-çırak ilişkisi ile müzik yapıp aktarmanın yanı sıra yazıp okuyarak ta müzik icra etme ve öğretme yöntemini kullanıyorlardı.

On iki perdeli Türk Müziği ses dizgesi iyice kökleşti. (Uçan, t.y.) Müzik yaratma konusunda irticalen "doğaçlama" olarak yapılan müziğin yanı sıra nota yazımı kullanılmaya başlandığı için besteleme "bağdama" usulü de kullanılmıştır.²⁴

Uygurlar at sırtında seyahat etmeyi çok seviyor ve topluluklar halinde seyahat ederken sırtlarına savaş aleti olan yay, ok vb. aletlerin yanı sıra kopuzlarını da alıyorlar ve seyahat halindeyken bir kişinin icra ettiği müziğe toplu olarak katılıp şarkılar söylüyorlardı.

Çinli Wang Yen-te seyahatnamesinde Uygurların K'ung Hou (kopuz) çaldığından bahsediyor ve toplu halde seyahat ederken kendi aralarında müzik aleti çaldıklarını bildiriyor.²⁵

Uygurlar senenin iki önemli gününde 21 Haziran ve 21 Aralık'ta festival yapıyor ve bu festivallerde müzikli eğlenceler düzenliyorlardı. Bunun yanı sıra Yuğ adı verilen cenaze törenleri düzenliyorlardı. Düzenlenen bu cenaze törenlerini bazen müzikli olarak gerçekleştiriyorlardı.

Uygurlar için çok önemli bir yeri olan Göç Destanı'nda müziğin toplumdaki yeri ile ilgili bilgilere rastlanmaktadır. Destanın başlangıcında Uygur ilinde Hulin adlı bir dağdan söz ediliyordu.

²² Ahmet Şahin, *Avrupa Ve Türk-İslam Medeniyetinde Müzikle Tedavi / Tarihi Gelişimi Ve Uygulamaları* (Konya: Öz Eğitim Yayınevi, 1997), s. 90.

²³ Göher.

²⁴ Ali Uçan, "Türk Dünyası'nda Orta Asya - Anadolu Müzik İlişkileri", 72, 606.

²⁵ Özkan İzgi, *Orta Asya Türk Tarihi Araştırmaları* (Türk Tarih Kurumu, 2014), s. 120.

Destanın Günümüz Türkçesi

Bu dağdan Tuğla ve Selenge adlı iki ırmak çıkardı

Bir gece bu iki ırmak arasında gökten gök (mavi) bir ışık indi

Ağacın gövdesinde günlerce durdu

Bu süre içinde ağaçtan çok güzel musiki sesleri geliyordu.

Destan bir ağacın gövdesinden çıkan beş çocuğun Tanrı tarafından gönderildiğini ve Uygurların bu çocuklardan birini hakan seçerek yollarına devam ettiklerini anlatıyordu.²⁶

Destanlardan anlaşıldığı üzere müzik, Gök Tanrı'dan lütuf olarak inmiş gibi gösterilen dini ve mistik bir olgu olarak karşımıza çıkıyor ve dinin içine o dönemde yerleşmeye başlıyor.

Eski Türkler tarafından benimsenmiş olan Gök Tanrı inancı, İslamiyet sonrasında benimsenen Tevhid inancına benzemektedir. Göktürkler Gök Tanrı'nın yanı sıra Tanrı'yı yüce bir varlık olarak görüp, büyük dağların zirvelerine, mağaralara, su kaynaklarına ve ulu ağaçlara kutsiyet atfetmiş, bu olguların tamamını birleştirerek yaşamış oldukları dönemde günümüzdeki İslami Tevhid inancınının bir benzerini buldukları çağda yaşamışlardır.

Uygurlar buldukları devirde Orta Asya Türk Sanatının her alanında başarı göstermişlerdi. Görsel alanda resim ve minyatür sanatları ile eserler vermiş, bunun yanı sıra müzikli tiyatro gösterileri sergilemiş, freskler ve heykeller yapmış ve kendilerine ait özel bir yazı dili geliştirmişlerdir²⁷

Uygurların en çok kullandığı çalgı kopuzdu. Destanlar, aşk türküleri, kahramanlık menkıbeleri kopuz eşliğinde icra edilirdi. Kopuzun el ve yay ile çalınması kullanılırdı. Uygurlar boyu bir metreyi geçen dut veya gül ağacından yapılan tamburu da kullanmış ve çok çekici güzel bir sesi olduğu bugün bile Sinciang bölgesinde yaşayan Uygurların efsanelerinde dillendirilmektedir.²⁸

Uygurlardan sonra ise Türklerin İslam'a geçtiği Karahanlılar dönemi (840-1042) gelmektedir.

Karahanlılar umumi Türk tarihi ve Türk musikisi tarihi açısından; İslamiyet'i ilk kabul etmiş ve hükümdarları ile halkının büyük çoğunlukla Müslümanlığı seçmiş olması sebebi ile önemi çok büyüktür. Karahanlılar Devletinin ilk hükümdarı Bilge Kül Kadir Han (Ö. 880) 840 yılında Kırgızlar tarafından Uygur Devletinin yıkılması ile bağımsızlığını ilan etmiş ve kendisini Türk Hakanlarının halefi ilan etmişti. Bilge Kül Kadir Han Karahanlıların başkentini 893 yılında Kaşgar'a nakletti. Bu dönemde Kadir Han'ın yeğeni Satuk Buğra Han Müslümanlarla ilişkiler

²⁶ Göher, s. 190.

²⁷ Aslanapa, s. 302-303.

²⁸ Göher, sb 188.

kurdu ve İslamiyet'i kabul ederek Abdülkerim ismini aldı. Satuk Buğra Han'la birlikte iki yüz bin çadırdan oluşan halkı da Müslüman oldu.²⁹

Türklerin İslamiyet'e geçişi süreci asırlar süren sancılı bir dönemin sonucunda gerçekleşebilmiştir. Emevîler ve Abbasiler döneminde Türk Yurtlarına yapılan Arap akınları sonucu İslâm ile ilk temaslar başlamıştır.³⁰

Bu konu ile ilgili araştırmacı Necla Pekolcay "Onların kabul ettikleri dinler olan Şamanizm, Budizm, Maniheizm, diğerleri ve en nihayet İslam dininde fazlası ile yönelindikleri konu adalet prensibi olmuştur, bu da karakterlerine en uygunuydu." demiştir³¹

İslamiyet M.S. 920 yılında resmi olarak Karahanlılar Devleti tarafından kabul edilmiş, İslami yaşam tarzı ve İslam'ın getirdiği kurallar ile birlikte Türk gelenek ve görenekleri, kültürleri bunun yanı sıra sanatı ve musikisi de bu yönde gelişmeye ve birbirini sentezlemeye başlamıştır.

Karahanlılar atalarından devraldıkları musiki mirası olan modal seyri alıp daha Batı Asya tesiri gösteren makamsal bir işleyiş tarzına doğru yönlendirdiler. İslami kültür, müzik çevresini de etkilemeye başladı; hasta iyileştirme ve tedavide, askeri alanda, şenliklerde, festivallerde, av törenlerinde ve şaman ayinleri olan cenazede kullanılan ve ruhani etkisine inanılan müzik, İslam kültürü ile sentezlendi. Türk cami ve tekke musikisinin ilk örnekleri belirmeye başladı. Karahanlılar da kopuz eşliğinde şarkı söylemenin yanı sıra tambur eşliğinde de şarkı "türkü" söylenmeye başladı.³²

Askeri alanda ve resmi erkan dahilinde faaliyet gösteren Tuğ takımı Tabılhane'ye dönüşerek işlevini sürdürürken, Tuğ müziği tabıl müziğine dönüştü.³³

Tuğ takımı olarak bildiğimiz günümüzdeki Mehteran'ın atası olan ve dünyanın ilk orkestrası sayılan müzik topluluğu adını Türk topluluklarının devlet geleneğinde bulunan hükümdarlık simgesi olan Tuğ'dan alır.

Mehter sözcüğü Farsçada (meh=ay) ve (ter=taze) sözcüklerinin birleşiminden oluştuğu iddia edilse de, mehterin icra edilirken duruşu hilal şeklinde değil, daire şeklinde olduğu için bu kelime benzerliği sözcüğün Farsçadan geldiğini ifade edemez.³⁴

²⁹ Yağmur, s. 158.

³⁰ Nihat Çetinkaya, *Kızılbaş Türkler Tarihi, Oluşumu Ve Gelişimi* (Kum Saati Yayınları, 2014) , s.160.

³¹ A. Neclâ Pekolcay, 'Karahanlılar Dönemi Türk Edebiyatında Türklük Ve Müslümanlıkla İlgili Unsurlar', *Uluslararası Osmanlı Öncesi Türk Kültürü Kongresi Bildirileri Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları*, 1997, s. 254.

³² Ali Uçan, "Türk Dünyası'nda Orta Asya-Anadolu Müzik İlişkileri' (Presented At The Timur'un 660. Doğum Yılında Türkistan-Anadolu Kültür İlişkileri Sempozyumu (24-15 Aralık 1996, Ankara), Ankara, 1996), Xii, s. 593-664.

³³ Uçan, s.610.

³⁴ Mehmet Zeki Pakalın, *Osmanlı Tarih Deyimleri Ve Terimleri Sözlüğü*, 3 Vols (İstanbul: Meb Yayınları, 1993), İi, s.445.

“Tuğ” sözcüğünü Eski Uygur Türkçesi Sözlüğünde incelediğimizde “Bayrak-Sancak” sözcükleri karşımıza çıkmaktadır.³⁵

Tuğ ucunda atkuyruğundan püskül takılı olan uzun süslü bir kargıdır (sırık) Püskül sayıları değişiklik göstermekle birlikte Cengiz Han’ın (Ö. 1227) devlet yönetimine geçmesi ile 9 püsküllü bir tuğ yaptırdığı bilinmektedir. Karahanlılara kadar olan süreçte “tuğ” sözcüğü ile anılan askeri bando Karahanlılarda ise “Tabılhane” olarak adlandırılmıştır. Tabıl, Arapça “tabl” davul manasına gelmektedir. Görüldüğü üzere yüzyıllardır Türklerin hükümlerlik simgesi ile adlandırılan askeri müzik orkestrası İslamiyet’in de etkisi ile adını bu dönemde Arapçadan gelen davul manasındaki “Tabl” kelimesine terk etmiş ve İslami sentez belirtileri burada kendini göstermeye başlamıştır.

Türk müziği Karahanlılar döneminde günümüzde kullanılan şekline doğru gelişmeye başlamıştır diyebiliriz. Bu dönemde ünlü Türk Bilgini Yusuf Has Hacip’in (1017-1077) yazmış olduğu Kutadgu Bilig adlı eserinde meslek guruplarını açıkladığı bölümde ozanlara bir meslek gözüyle bakarak tanım getirmiş ve müzisyenliği bir meslek olarak literatüre geçirmişti. Bunun yanında Kaşgarlı Mahmut (1008-1102) yazmış olduğu eseri Dîvânu Lugâti’t-Türk’te müzik ile ilgili birçok yerde açıklamalarda bulunmuştu.³⁶

Karahanlılar döneminde yaşayan ünlü Türk Bilgini Mehmet Farabi (874-950) Türk müziği ses sistemini Horasan tamburu üzerinde on yedi aralıktan oluşan ses sistemi ile tarif etti ve oktav da eklendiğinde on sekiz perdeli geleneksel Türk müziği ses sistemi meydana getirildi. Farabi tarafından musiki bilimine ait çeşitli teori kitapları kaleme alındı ve Türk müziği sağlam temellere oturmaya başladı. Farabi’den sonra ünlü Türk bilginlerinden olan Türkistanlı İbn-i Sina (980-1057) Kitabül Şifa’da on ikinci bölümü müzik konusuna ayırdı. Bunun yanı sıra Cevami’u İlmi’l Musika adlı eseri yazan İbn-i Sina, Farabi’nin kurduğu sistematığı (perde sistemini) devam ettirmişti.³⁷

İbn-i Sina yazdığı musiki kitabında kendinden önceki Türk ve Arap bilim adamlarını incelediği gibi ünlü Grek alimlerini de inceleyerek bilimsel olarak kendi müzik teorisini oturtmuştur.

İbn-i Sina müzikle ilgili fikirlerini müziğin bizzat kendi özelliği etrafında odaklanmakla beraber, İslam felsefesinde öncelikli olması gerektiğini iddia etmiştir.³⁸ Görüldüğü üzere İslam musiki ve felsefe sözcük ve kavramları İbn-i Sina ile bu dönemde birlikte zikredilmeye başlamış ve Atayurt’ta musiki, din ve felsefe şekillenip günümüze doğru ışık tutmaya başlamıştır. Din-felsefe-musiki olgularının tarihte ilk kez zikredilmeye başlandığı İslam ülkesi olan Karahanlılar devrinin, dini musiki ve felsefe açısından belki de en önemli sayılabilecek

³⁵ Ahmet Caferoğlu, *Eski Uygur Türkçesi Sözlüğü* (Türk Dil Kurumu Yayınları, 2015), s.251.

³⁶ Kaşgarlı Mahmud, *Dîvânu Lugâti’t-Türk*, 3. Baskı (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2018).

³⁷ İbn Sînâ, *Mûsikî / İbn Sînâ ; Çeviri Ahmet Hakkı Turabi*. (İstanbul: Litera Yayıncılık, 2004), s.IV.

³⁸ Sînâ, s.III.

konularından birisi, Yesevi tarikatının kurucusu olduğu atfedilen Hoca Ahmet Yesevi “Hace”nin ortaya çıkması ve (Ö.1166) Türk tasavvufi tekke şiiri ile Türk tasavvuf musikisinin ana kaynağını İslam dini açısından Türk toplumunun geleneksel yaşam tarzı ile sentezleyerek sufi bir biçimde oluşturmaya başlamış olmasıdır. Üç yüz yıl boyunca Arap baskılarına karşı gelen Türk boyları, Emevi zulmünden kaçarak içlerine sığınan Ehl-i Beyt ve taraftarlarının sergiledikleri tavrı gözlemlemiştir. Ehl-i Beyt ve taraftarları gerçek İslam hoşgörüsünü ve öğretisini yaşamaları sebebiyle, Türklerin ordularını değil, gönüllerini fethetmeyi başarmışlardır.

Hoca Ahmet Yesevi Arap Emevi zulmünden kaçıp Türkistan’a yerleşen Ehl-i Beyt taraftarları soyundan gelmektedir ki, soyu Muhammed Bin El-Hanefi sulbünden Hz. Ali’ye dayanmakta olup Türkistan Bölgesinde yetişmiş birçok Tasavvufi kişiliğin Pîri olarak sayılmaktadır. Yaşadığı dönemden konar göçer olarak yaşamını sürdüren topluluklara da ulaşmış ve o topluluklara anlayabilecekleri bir üslup ve dil kullanarak İslam’ı anlatmayı başarabilmiş bir şahsiyettir.

Hoca Ahmet Yesevi’nin doğum tarihi kesin olarak bilinmemekle birlikte Yusuf Hamedani’nin müridi olduğu dikkate alındığında 11. yüzyılın ikinci yarısında Sayram’da doğduğu tahmin edilmektedir. Sayram Şehri 840 yılında Samanilere geçti, 980 yılında ise Karahanlılar Samanilerden aldı. Ahmet Yesevi çocukluğu Sayram’da geçmiş olup Yesevi’nin babası da çevresine örnek bir tasavvufi kişilik idi. Hoca Ahmet Yesevi babasının ölümünden sonra Sayram yakınlarındaki Yesi’ye taşınmış ve burada Arslan Baba’dan ilk eğitimlerini tamamlamıştır. Hoca Ahmet Yesevi’nin hayatı ile ilgili araştırmalar yapıldığında daha çok menkıbevi tarzda bilgiler karşımıza çıkmaktadır. Örneklendirecek olursak, ilk hocası olan Arslan Baba Yesevi’nin hayatında iki adet olduğu rivayet edilmektedir. Birincisi, Hz. Muhammed’in güzide sahabelerinden olan Arslan Baba olup, bu sebeple Hoca Ahmet Yesevi’nin manevi terbiyesinin sahabenin talebesi olması hasebiyle Hz. Muhammed’den aldığı kabul edilmektedir.³⁹

Bu dönemde Türkistan bölgesinde birçok mutasavvıf yetişiyor ve “Bab/Baba” ismi ile adlandırılan bu şahsiyetlere halk büyük ilgi ve saygı gösteriyordu. Babalar Arapça ve Farsça dini ilahi ve şiirler okuyup halkın gönlünü fethedip İslamiyet’i yaymaya çalışıyor ve bu konuda ciddi manada başarılı oluyorlardı. Samanilerle kısmen başlayıp Karahanlılarla resmen İslamlaşan Türk boyları Türk İslam medeniyetini tarihsel süreç içerisinde şekillendirmiş olan geçmiş kültürünü “hayatın her alanında” özünü yitirmeden son gelen İslam dininin yapısı ile harmanlamış ve Türk boyları vasıtası ile Atayurt’tan Anayurt Anadolu’ya taşıyarak günümüzde yaşadığımız Anadolu Aleviliğinin, Bektaşiliğinin, Yeseviliğinin ve bunun gibi tasavvufi hareketin oluşmasında temel oluşturduğu gibi özellikle dini musikinin (cami, tekke musikisi) oluşmasında başlangıç olmuştur.

³⁹ Mustafa Erzen, “Tarihsel Süreçte Yeseviyye Tarikatının Türk Müsikisine Etkileri ve Ahmed Hatiboğlu’nun Mâhûr Form (Yeseviyye) Adlı Eserinin Analizi’ (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, 2019), s. 8.

Pîri Türkistan Hoca Ahmet Yesevi'nin kurduğu tarikat ve Türkistan'da dolaşan Baba erenler aracılığı ile yayılan tasavvufi İslam inanç ve yaşam tarzı, kökeni öz Türk olan Alevi Bektaşî Tarikatı mensuplarının yaşam tarzlarına, dini ibadet ve ritüellerine temel teşkil etmiştir. Günümüz Bektaşîliğinin temel taşlarından biri olan Dört Kapı konusu ilk olarak Hoca Ahmet Yesevi'nin yazmış olduğu Divan-ı Hikmet'te zikredilmiştir.

- Şeriatın meydanına özünü koymadan
- Tarikatın bahçesinde dolaşmadan
- Hakikatın deryasından cevher almadan
- Marifet adabını bilse olmaz⁴⁰

Hoca Ahmet Yesevi'nin yazdığı Divan-ı Hikmet'ten aldığımız küçük örnekten de anlaşılacağı gibi Alevi Bektaşî Dinî ritüelleri Karahanlılar döneminde oluşan sentezden başlayarak günümüze kadar aktarılmıştır.

Kaynaklar Türk tasavvuf geleneğini 3 evrede inceler. "Türkistan Erleri, Horasan Erleri, Rum Erleri." Bunların birincisi Orta Asya'da Türklerin İslamiyet'i kabulü ile başlar ve temsilcisi Hoca Ahmet Yesevi'dir İkincisi ise Horasan melametiyyesini oluşturan kesimdir. Üçüncü kısım ise Hacı Bektaş, Mevlana ve Yunus Emre gibi tasavvurların önderliğindeki Yeseviliğin devamını teşkil eden Türk Sufiliğidir⁴¹

Bu dönemin en önemli özelliklerinden biri de, Orta Asya'daki müzik kültürünü ve şamanın "Ozan/Baksı/Kam"ın icra ettiği müziği tarikatlarının içinde sentezleyerek günümüze kadar ritüellerinde aktarım aracı olarak kullanmalarındır.

Karahanlılar döneminde askeri ve dini tasavvufi müziğin yanında sokak çalgıcılığı da başlamıştır. Seyfettin Azizin Çin kaynaklarından aktardığı bilgiye göre: Saray Baş Muhafızı olan Kılıç'ın düğün töreninde salonda iki taraflı oturan müzisyenler setar, tambur, dutar, zurna ve kalon çalıyorlardı. Damadın yakını bu düğüne sokakta dutar çalarak mani ve destan söyleyerek geçimini sağlayan bir kadını davet edip düğünde müzik yapmasını sağlamıştı. Sokak çalgıcısı davet edildiği düğünde "koşuk" söyleyip dertli insanları ağlatmıştı⁴²

Bu dönemin en ilginç sayılabilecek olaylarından biri ise, Karahanlıların kuruluş yıldönümü olan 1 Eylül'de yapılan şenliklerdi. Azna Camisinin taraçasına yerleşen müzisyenler davul ve zurna çalarak halka müzik yapar, kadın ve erkek herkes bu müzikle dans ederdi⁴³

Türk Devletlerinin tarihsel süreç içinde kronolojik olarak yaşamlarına baktığımızda Gazneliler Devletinin (MS 962-1183) başlangıç yıllarının Karahanlıların (MS 940-1040)

⁴⁰ Hayati Bice, *Divanı Hikmet (Hoca Ahmet Yesevi) (Şamua-Ciltli)* (Diyanet Vakfı Yayınları, 2018), s.271.

⁴¹ Yüksel Salman, *Pir-İ Türkistan : Hoca Ahmet Yesevi* (Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2017) , s.12.

⁴² Seyfeddin Aziz, *Türklerin Müslümanlığa Geçişi* (Kaynak Yayınları, 2000) , s.168-169.

⁴³ Aziz, s.30.

başlangıç yıllarına tekabül ettiğini görmekteyiz ancak Gazneliler varlıklarını ve hükümlerlerini Karahanlılardan 143 yıl daha uzun sürdürmeyi başaramamışlardır.

Batıda Hemedan şehrinden başlayıp, doğuda kuzey Hindistan ve Çin sınırı olan Kalincar'a kadar uzanan çok geniş bir coğrafyada hüküm süren Gazneliler Karahanlılardan sonra gelen müslüman Türk devletidir.

Gazneliler döneminde Türk müziği çok büyük bir değişim geçirdi. Gazne şehri devletin kültür, sanat ve müzik merkezi haline dönüştü. Hükmettiği bölgeler göz önünde bulundurulduğunda Türk, Arap, İran "Fars" ve Hint müzik kültürleri Gazneli Devleti'nde büyük bir etkileşim sürecine girdi ve günümüz makamsal müziğinin belli temelleri bu dönemde oluştu. Sultan Mahmut'un hüküm sürdüğü Gaznelilerin en parlak döneminde Gazne Asya'daki Türklerin sanat merkezi oldu. Bu dönemde Klasik Türk Müziği (sanat müziği)nin dini içerikli olan şekilleri oluşmaya başladı. Bu dönemde İslam dünyasının çeşitli bölgelerinden müzisyenler Gazne'ye koşup geldiler. Musiki alanındaki gelişmelere İslam dünyasının farklı bölgelerinden gelen sanatçıların da katkısı olmuştur.

Bu dönemde kaside türünde yazılan şiirler yine eski Türk Şaman benzeri gelenekte olduğu gibi usulsüz olarak doğaçlama olarak okundu. Kaside gelişip klasik şiir doğdu, bununla birlikte klasik Türk müziği de gelişti. Bu dönemde Türk müziği, hükümlerlerini sürdürmüş oldukları Hint Bölgesi müzikçilerini de etkiledi. Hint müzikçileri Türk müzik dizisini öğrendi ve Truşka adı ile kullanmaya başladı. Hindistan üzerinde her yönde nüfuz eden Gazneliler müzik alanında da bu bölgeyi, özellikle kuzey Hindistan'ı etkisi altına almıştı. Musiki alanında kendine has üslubu olan Hint müziğine Moğol istilasını ile o bölgeye sığınan Türk müzisyenleri ve Gazneli Devleti'nin kültürel etkisi bölgedeki müziğin Türk müziği ile sentezlenmesini sağlamıştır. Delhi Türk Sultanlığı Gazneliler Devleti'nin devamı olduğundan o bölgede Türk Musikisi, Sanatı ve Kültürü kendine yer edinmiş ve diğer kültürleri de etkilemiştir. O dönemde Hindistan'ın kuzeyinde Türk anne ve babadan doğma ünlü bilgin kendini Hint Türk'ü diye tanıtan Emir Hüsrev musiki alanında birçok yenilik yapmıştır. ⁴⁴

Emir Hüsrev (1253-1325) Delhi'de doğmuştur. Bundan dolayı da Ed-Dihlevî unvanını almıştır. Asıl adı Abdulhasan Yeminüddin'dir. Türkistan'ın Moğol istilasını ile Hint bölgesine sığınan Türklerdendir. ⁴⁵ Emir Hüsrev Hindistan'da yaşadığı için eserlerini Hintçe söylemiştir, bu sebeple günümüz Türk müzikçileri tarafından fazla tanınmamıştır.

Emir Hüsrev musikiyi bir ilim olarak görmüş bilim adamlarındandır. Öncelikle Grek müziği teorisyenlerini incelemiş; Farabi, İbn-i Sina, Urumiyeli Safiyuddin ve Abdülkadir Meragi'nin ekollerinden etkilenmiş ve 17 perdeli Türk müziği ses sistemini Hint müziğine uyarlamıştır.

⁴⁴ Fazlı Arslan, *İslam Medeniyetinde Musiki* (Beyan Yayınları, 2015) , s.153.

⁴⁵ Arslan, s.153.

Geleneksel Hint Müziği'ne eleştirel bakan Emir Hüsrev der ki: "Klasik Yunan/Bizans üstatların teorisi bu ince bilimin temel prensipleri üzerinde gelişmiştir. Onlar bu prensipleri ve perde oranlarını birbirinden ayırmak için formüle etmişler. Hint müzisyenleri bunu anlamazlar, çoğunun bundan haberi bile yoktur. Yazık. Hindular bu ilkelerden neredeyse herhangi bir bilgiye sahip değiller"⁴⁶

Emir Hüsrev her ne kadar Türklerce tanınmasa da; yaşadığı dönemde Grek-Türk-Fars-Arap-Hint müziklerini incelemiş ve bulunduğu çağda Farsça gazelleri Hint müziğine uyarlamıştır. Emir Hüsrev birçok makamı Hindistan'a tanıtmış ve en önemlisi "kopuz"a benzeyen bir çalgı ile çiftli davul olan Tabla'yı icat ederek kullanmıştı. İcat ettiği Sitar isimli çalgı çift gövdeli Vina isimli Hint çalgısının sapı ile kopuza benzeyen gövdesini birleştirmiş ve 17 perdeli bir sistemi sazının sapına uygulamış ve Türk Müziği'ni bulunduğu devirde Hindistan'a yaymıştır.

Gazneliler döneminde de şamanlık ve müziğin uhreviyatı etkisini sürdürmeye devam etmiştir. Gazi Sultan Mahmud (Ö. 1030) Hindistan'a düzenlediği 17 sefer sonucunda bu bölgeyi etkisi altına almıştır.⁴⁷ Türk etkisi altında kalan bu bölgede kültürler birbirine geçiş sağlamış olup günümüz Alevi Bektaşî Tarikatı usullerine benzer işleyişlere, o devirde de Hindistan'ın kuzey kısmı olan bölgede rastlanmaktadır. Şamanlığın en iptidai şekilleri Türk göçleri ile Hindistan'a sirayet ettiği gibi Alevi Bektaşî toplumunun ritüelleri de burada gözlemlenebilmektedir.

Şamanlıktaki yeni hayata girmek için yapılan kurbanlı merasim, Hintlilerin Soma Kurbanı ve Alevilikte icra edilen müsahiplik kurbanı; tören ve ritüelleri birbirine benzerlik teşkil etmektedir. Bunun yanı sıra Hintlilerin yaptığı soma merasim töreninde yapıp zikredilen 7 unsur Alevi Bektaşî unsurları ile büyük bir uyum sergilemektedir. Bu unsurlar şunlardır:

1. Brehmen (Brahman) - Dede
2. Hotar - Zakir
3. Ongatar - Sazcı
4. Advarya - Meydancı
5. Agnidar - Çerağcı
6. Bonar - Saki
7. Nestur - Kurbancı

Soma bir çeşit içkidir ki şamanlarda arağa/rakı diye adlandırılır. Şaman ayinlerinde olduğu gibi Hint soma ayinlerinde de dikkatli ve ince bir sihri merasimle kullanılır. Şamanlar evleri cinlerden temizlerken de bu içkiyi törensel bir bizimde kullanmışlardır. Soma merasimi esnasında bu içkiden bir miktar mezbahaya dökülür. "Şamanların ateşe serpmesi gibi" sonra

⁴⁶ Arslan, s.171.

⁴⁷ Yağmur, s. 161.

mütebakisini (geriye kalanını) rahipler ve erenler içerler. Bunu içenlerin ilahlaştığına itikat edilir ve bu suretle “Enel Hak Sırrı” zuhur etmiş olur.⁴⁸

Türkmen, Yörük ve Alevilerin de törenlerinde Hintlerin soma merasiminde, Şamanların da törenlerinde kullandıkları arak isimli içkiyi kullandıkları belirtilse de: Aleviler Hz. Muhammed’in Mirac dönüşü kırklara uğradığında Salman’ın getirdiği bir üzüm tanesinin ezilip bir kişinin içmesi ile herkesin mest olup Hz. Muhammed ile birlikte samah dönmelerini temel dayanak noktası alır ve cem törenlerinde, alkollü içki değil, sulandırılmış şeker şerbeti dağıtırlar.

İzah edilen konuda da görüldüğü gibi bütün dini inanış ve ritüeller Gazneliler Devletinin hüküm sürdüğü yıllarda İslamiyet ile bağ kurmaya devam ederek Hint, Türk, Şaman, Fars, Arap anlayış, gelenek ve görenekleri birbirine olan tesirlerini buldukları bölgeye, hükmeden devletin gücü nispetinde aktarmıştır.

Gazneliler döneminde askeri ve resmi müzik Karahanlılarda olduğu gibi yerini korumuş, yapılan törenlerde tuğ takımı tabıl takımı olarak görevini sürdürmüştür.

Selçuklu döneminde ise sanat, Nişabur’a Horasan, İran, Mezopotamya, Güney Kafkasya, Anadolu, Suriye’den Mısır Bölgelerine kadar yayılmış geniş bir bölgede ahşaptan halı-kilime, müzikten mimariye sanatın her alanında büyük bir gelişmeye muvaffak oldu.

Hun ve Uygur Devletlerinde Tuğ takımı olarak bilinen; Karahanlılarda devletin İslamlaşması ile birlikte Tabıl takımına dönüşen askeri orkestra Selçuklular döneminde ismini değiştirmiş ve Nevbet olarak kullanılmaya başlamıştır. Selçuklular askeri alanda, devlet törenlerinde ve resmi konular dahilinde nevbet takımı kullanmışlardır. Nevbet takımının kendine has sultanın varlığını simgeleyen ayrı bir saygınlığı vardı. Saraydan gelen haberler, zaferler, saraydan gelen ölüm ve yas haberleri, tahta çıkış haberleri ve önemli duyurular nevbet takımı ile büyük köslerin ve davulların çalınması ile halka ilan edilirdi. Nevbet takımında bulunan kösler ve davullar imparatorun simgesi olarak addedildiği için halkın gündelik şenliklerinde kullanılmazlardı, ancak bunun yanı sıra ciritte, şenliklerde, oyunlarda kullanılan küçük nevbet takımları vardı.

Nevbet, Türk ve İslam devletlerinde hükümdarlık alametlerinden birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Türklerde nevbet; tuğ ve tabıl takımı ile başlamış, Selçuklulara mirasını devretmiş ve İslam coğrafyasına da etki ederek Zengî’lerden Memlûklere kadar yayılmıştı.⁴⁹

Doç. Dr. Nadir Karakuş “Haçlı Seferlerinde Sefahat ve Eğlence” adlı eserinde Kaşgarlı Mahmud’un (ö. 1105) “Dîvânu Lugât’it-Türk” eserinde Türk Hakanının sarayının önünde her gün beyler için 360 nevbet davulu vurdurduğundan bahsetmiştir.⁵⁰

⁴⁸ Yusuf Ziya Yörükkan, *Türklerin Müslüman Olmadan Evvel Benimsediği Dinler* (Ötüken Neşriyat, 2019), s. 54-55.

⁴⁹ Nadir Karakuş, *Haçlı Seferlerinde Sefahat Ve Eğlence* (İstanbul: Hiper Yayın, 2021), s.206.

Selçuklu sultanları harbe çıktıklarında yahut alay ile bir yerden bir yere seyahat esnasında askeri bandoları olan “nevbet” ile birlikte hareket etmişlerdi. ⁵¹

Anadolu’da beylikler döneminde gezen İbn-i Batuta nevbet takımı ile ilgili merasimi şöyle aktarır: Beylerden her biri kendi askeriyle davul ve sancağı ile gelip kendisine tayin kılınan sağ ve solda mevkiini alır. Hepsi gelip saflar tamam olduğunda padişah “sultan” atına biner. Hareket kösü ve borusu çalınır. Her emir sultana selam verip yerine döner. Sultanın atlara binmiş saz takımı yüz kişidir. Saz takımının önünde boyunlarına davul asılı on süvari ile ellerinde zurna olan beş süvari bulunur. Süvariler bu davul ve zurnaları çalarak durunca saz takımından on kişi “geyende/hanende” şarkı söyler⁵² Selçuklular döneminde kullanılan nevbet takımında kös, davul (tabıl), zurna, boru, kerrenay, ney, musikar, zeng (zil) ve kase gibi çalgıların çalındığı bilinmektedir.

Selçuklu döneminde hükümdarlık alameti sayılan nevbet, Osmanlıların kuruluşunda da kendini göstermiştir. Selçuk oğulları tarafından Osmanlılara “Tabl-ü Alem” gönderilmesi de hükümdarlık alameti olması ile alakalıdır⁵³

Belirtilen kaynaklarda da görüldüğü üzere Türklerde devletin kurulup tanınması tuğ ve davul ile resmiyet kazanarak diğer devletlere karşı varlığını meşrulaştırmış sayılıyordu.

İsmail Hakkı Uzunçarşılı’nın “Osmanlı Devleti Teşkilatında Medhal” isimli eserinde Selçuklularla aynı dönemde varlığını sürdürmüş olan İlhanlı Devletinin de büyük bir askeri bando ile seyahat etme ve nevbet ile tören düzenleme geleneğinden bahsedilmiştir. Uzunçarşılı: Atlarına binmiş yüz kişiden oluşan saz takımının önünde 10 kişilik tabıllı ve zurnalı müzisyen ekibi ile tören düzenlendiğini ve tören esnasında tabl ile zurnanın durduktan sonra saz takımından on kişinin teganniye söylemesini ifade etmiş ve bu konuda nevbetin hem sözsüz hem de sözlü musiki icra ettiğini beyan etmiştir. ⁵⁴

Bu dönemde halk müziği ve sanat müziği adında yeni tür ve biçimlere giren musiki, özellikle tekke musikisi yönüyle büyük gelişmeler kat etmiştir. Orta Asya’dan gelen Türklerin ilk inanç biçimi ve ibadet şekli olan şaman geleneğinin yanı sıra, Hinduizm, Budizm, Maniheizm izleri ile, İslamiyet’in kabulünün ardından sırasıyla Karahanlılar, Gazneliler ve ardından Selçuklular ile Anadolu’ya taşınmış ve Anadolu tekke musikisine “şifahi kültür” diye adlandırdığımız aktarım metodu ile sirayet etmiştir.

Selçuklular döneminde açık alanda icra edilen müzikler kaba saz (büyük saz) kapalı alanda icra edilen müzikler ise “ince saz” tabiri ile adlandırılmaya başlandı ki; ince saz tabiri halen

⁵⁰ Besim Atalay, *Kaşgarlı Mahmud Divan-ı Lügat’üt Türk Tercümesi* (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2006); Karakuş, s.94-95.

⁵¹ İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devleti Teşkilatına Medhal* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1984) , s.28.

⁵² Recep Uslu, *Selçuklu Topraklarında Müzik* (Kültür Bakanlığı Yayınları, 2011) , s.30.

⁵³ Erol Sayan, *Müziğimize Dair* (Odtü Geliştirme Vakfı Yayıncılık, 2004) , s.13.

⁵⁴ Uzunçarşılı, s.188.

günümüzde kullanılmakta ve Anadolu'da zurna-davul kullanılmadan oluşan düğün orkestralarına ince çalgı takımı veya ince saz denmekte olup bu saz takımında darbuka, ud, cümbüş, klarnet, keman ve kanun bulunmaktadır.

Selçukluların yaşamış olduğu dönemde Orta Asya'dan gelen bazı çalgılar değişiklik göstermiş ve gelişmeye başlamıştır. Kopuz değişime uğrayarak iki telli Anadolu sazı uzun saplı olarak yapıldı ve günümüz bağlamasına doğru evrim bu dönemde başladı.⁵⁵

Selçuklu döneminde dönemin hoşgörü kültürü müziğin de gelişmesine katkı sağladı. Döneminin en ünlü musiki bilimcisi Urumiyeli Safiyüddin Abdülmümin (Ö. 1294) bulunduğu çağa ve de sonrasına musiki alanında büyük ışık tutmuştur. Musikimizin nazari esasları ile ilgili yazılı eserler incelendiğinde Türk musikisi nazariye esaslarının özellikle Safiyüddin'den sonra teknik olarak gelişme gösterdiğini fark etmekteyiz. Safiyüddin Türk musikisinde kullanılan bir sekizliyi 17 perde aralığına "oktav dahil 18" bölmüş ve hâlâ Türk halk müziğinde kullanılan 17'li perde sistemini bulmuş, çok iyi bir ud icracısı, bestekâr ve enstrüman icat edecek kadar (santur, müzhe, megni) organolog ve aynı zamanda riyaziyeci ve hattattır.

Kırşehirli Yusuf bin Nizamettin'in "Risale-i Musiki" isimli Türk Müziği teori kitabı incelendiğinde Urumiyeli Safiyüddin ile ilgili çok ilginç bir bilgiye rastlamaktayız: Urumiyeli Safiyüddin zamanında, Bağdat şehrinde yaşayan ulema bir taassup içine girdi ve musiki ilmini yok etmek istediler ve de haram olduğunu iddia ettiler. Bunun üzerine Safiyüddin Abdülmümin dönemin halifesinin huzuruna çıktı ve musiki ilminin haram sayılıp sayılmayacağını tecrübe etmesini ve ona göre bu konuyla ilgili karar vermesini istedi. Urumiyeli Safiyüddin'in bu isteği üzerine halifenin bir devesini kırk gün susuz bıraktılar ve bu kırk günün sonunda halife ile birlikte devlet erkanı, ulema ve halk bir araya geldiler ve Safiyüddin'in deveye ne yapacağını merakla beklemeye başladılar. Halifenin buyruğu üzerine deveyi getirdiler ve ayağını bağladılar, devenin önüne de bir gümüş leğen içinde su koydular. Kırk gündür su içmemiş olan deve suyu görünce direk suya yöneldi, o anda Safiyüddin "Otur, çok ya deve!" dedi ve zengüle makamında bir nevbet-i mürettep seslendirdi. Güzel sesi duyan deve suyu bırakıp musiki icra eden şeyhden yana yöneldi ve bu sese hayran kaldı ve dahi gözlerinden yaşlar aktı. Ne zaman ki nevbet bitti deve suya öyle yöneldi ki deve suyu içsin. Şeyh devenin suya yöneldiğini görünce tekrar bir nevbet icra etti, deve tekrar suyu unutup müziği dinlemeye başladı ve bu olay tamı tamına üç kez tekrar edildi ve gerçekleşen olayı hazırda bulunan herkes gördü ve şahitlik etti.⁵⁶

Bu olay üstüne musiki ilmi için "şerif ilmidir" dediler ve bu ilmi kötülermekten haram kılmaktan vazgeçtiler. Bu olaydan sonra alimler bu ilmi başlı başına bir ilim olarak ele

⁵⁵ Uslu, s.30.

⁵⁶ Ubeydullah Sezikli, *Türk Müzik Kültürünün Tarihsel Kaynakları Olarak Edvârlar Risâle-i Mûsîkî - Kırşehirli Yusuf Bin Nizameddin* (Ankara: Kültür Ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2014) , s.18-20.

almışlar, başka bir bilimin alt kolu veya ilişiği olmaktan çıkmış ve insanlar musikiyi başlı başına bir ilim olarak öğrenmeye heves etmişlerdir.

Bu olayla ilgili Kırşehirli Nizamettin'in Risaleyi Musikisinde şöyle geçer: "Pek muhtasar kıldık ki ariflere bu kadar işaret yiter. Vallahu alem bi's-sevab. Emma bundan sonra bilin kim ol üstadlar kim bu "ilm-i musikiyi bünyâd eylediler" "ilm-i hikmetten" ve "ilm-i heyetten" ve "ilm-i nücumdan" ve "ilm-i tibdan çıkarmışlardır".⁵⁷

Mevlevi müziğinin temelleri de bu dönemde atılmıştır. 1207 yılında Afganistan'ın Belh şehrinde doğmuş olan Mevlana Celaledin o devrin en büyük İslam bilgini olan babası Bahaeddin Veled "Sultanul Ulema" (Bektaşilerce zikredilen adı ile "molla hünkarı") ile birlikte Moğol baskı ve istilasından dolayı Anadolu'ya hicret etmişlerdir. Orta Asya'da bulunan yerleşim yerlerinden gelirken Orta Asya Türk sazı olduğu bilinen ney, rebap, çeng, kudüm, halile, mazhar gibi belli başlı Türk sazlarını da yanlarında getirmişlerdir. Orta Asya menşei bu çalgılar Mevlevihanelerde icra edilmiş dini konuların işlenmesine ve Mevlevi ritüellerinin icrasına eşlik etmiştir. Zamanla dini konuların dışında güncel hayata dair konuları da işlemeye başlayan bu musiki kolu günümüzde Türk sanat musikisinin temelini teşkil edecektir.⁵⁸

Sanat musikisinin temelleri Mevlevi musikisi ile bu dönemde atılmakta, bunun yanı sıra Türk Halk Müziğinin, dini olan kısmı Alevi Bektaşi musikisi, hem de din dışı olan formlarının şekillenmeye başlaması ve sınıflanması bu döneme tekabül etmektedir.

Alevi Bektaşi inanişına göre Horasan'da yaşayan ve orada dergahını kurmuş olan Hoca Ahmet Yesevi rivayet eder ki: "Bektaşiler arasında geçen" Anadolu ve Türk birliğini kurmak için dergahından yetişen talebelerini zaman içinde Arap'ın harsından, Fars'ın edebiyatından kurtarmak için Diyar-ı Rum'a yollamıştır. Bu müritler rivayet edilene göre doksan bin Horasan erenleri ve yüz bin gayb erenleri namı ile hâlâ anılmakta ve hayır dua ile Alevi Bektaşi toplumunca yâd edilmektedir.⁵⁹

Yesevilik ve onu Anadolu ve Rumeli'ye yayan Horasan erenleri gerçeği arayanlara tasavvufun karmaşık bilgilerinden ziyade, mazlumluğu, sufiliği ve merhametli olmanın öğretilerini yaymışlardır⁶⁰

Tokat'ta Sarı Saltık'ın müridi Barak Baba, Anadolu'dan İran'a kadar faaliyetlerini yürütmüş, İlhanlı Hükümdarı Gazan Han ve oğlu Olcaytu'dan saygı görmüş bir kalenderî dervişi idi. Rumeli'de ise, Horasan pirlерinin en sayılanı Sarı Saltık Baba idi. 13. yüzyılda yaşamış olan Sarı Saltık'ın ölüm tarihi 1290'lı yıllara tekabül etmektedir. Selçuklu Devletinin dağılmaya

⁵⁷ Sezikli, *Türk Müzik Kültürünün Tarihsel Kaynakları Olarak Edvârlar Risâle-İ Mûsikî - Kırşehirli Yusuf Bin Nizameddin*, s.20.

⁵⁸ Ahmet Şahin Ak, s.116-117.

⁵⁹ *Ali İnal Sözlü Alıntı* (Çorum, 2000).

⁶⁰ Ali Yaman, *Pir-İ Türkistan Ahmet Yesevi* (Yedinci Kapı Yayınları, 2015) , s.47.

başladığı bu dönemlerde Rumeli’de Sarı Saltık Baba, Tokat’ta Barak Baba, Karadeniz’de Güvenç Abdal, Nevşehir’de Hacı Bektaş-ı Veli çevrelerine İslam hoşgörüsünü ve Türklüğü yaymışlardır.⁶¹

Yesevilerin ve devamı olan Alevi Bektaşilerin halk nazarında yüzyıllardır büyük bir yer işgal etmelerinin sebebi: Arap kültürünü benimsemeyerek İslam’ı sade bir biçimde tarif edip, Türk kültürü ile ılımlı bir biçimde sentezleyip yaşantılarına uygulamış olmalarıdır.

Selçuklu döneminin sonu, Anadolu Beylikleri Dönemi ve Osmanlı Devleti’nin kuruluş yıllarına denk gelen dönemde yaşanan olayların tasavvufi açıdan en önemlilerinden birisi, Hacı Bektaş-ı Veli’nin tarih sahnesine çıkmasıdır. Türkiye Cumhuriyeti’nin en büyük tarikatı olan Bektaşiliğin kurucusu olan Hacı Bektaş-ı Veli’nin, kesin doğum ve ölüm tarihi belli olmasa da yaşadığı dönem kısmen bellidir ve kaynaklar incelendiğinde Horasan’da doğduğuna kesin gözüyle bakılmaktadır.

Hacı Bektaş Veli’nin doğumu John Kingsley Birge’ün İstanbul Üniversitesi Kütüphanesinde bulunan dört cümlelik bir kaydın ebce hesabından çıkardığı sonuca göre; 1248’de doğmuş, 1281’de Horasan’dan Anadolu’ya gelmiş, 1337’de vefat etmiştir⁶²

Hacı Bektaş Veli’nin doğum tarihini Abdülbaki Gölpınarlı üç farklı kaynaktan karşılaştırma yaparak ortaya çıkarmıştır. Genel kabul gören kanaat uyarınca Hacı Bektaş Veli’nin doğumu 1209-1210, ölümü ise 1270-1271 yıllarındadır.⁶³

Allaeddin Keykubat’ın son dönemlerinde başlayan ve ardından Gıyaseddin Keyhüsrev döneminde alevlenen Babai Ayaklanması birçok mücadeleden sonra 1240 yılında Malya Ovası’nda Selçuklu ordusu tarafından bastırılmış, Baba İshak da öldürülmüştür. Hacı Bektaş-ı Veli Selçukluların bu döneminde Anadolu’ya gelmiştir ancak Selçukluya karşı yapılan Babai ayaklanmalarına katılmamıştır ve devletin birliğini ön planda tutmuştur. ⁶⁴ Yaşadığı dönemde İslam hümanizmini yaymış Türklüğü ön plana çıkarmıştır. Osmanlı Devletinin kuruluşunda büyük rol oynayan Şeyh Edebali ve Ahilik teşkilatı Hacı Bektaş ile yakın ilişki içine girmiş hatta onun maneviyatına intisap etmiştir. Osman Bey ve Orhan Bey Hacı Bektaş’ın kardeş derecesinde yakını saydığı Şeyh Edebali’nin kızlarıyla evlenmişlerdir. Rivayet odur ki İslam ile ilgili bilgileri Osman Bey Şeyh Edebali’den öğrenmiş, önemli fikri konuları Edebali ile istişare ederek devletine yön vermiştir.

Bektaşiler Orta Asya’dan getirdikleri çalgıları, oradan aldığı kültür ve mistik Türk şaman birikimlerini aktarmak için, ibadetlerinde, zikirlerinde çeşitli metotlarla kullanmışlar ve dini ritüellerini o dönemden bu döneme kadar enstrüman eşliğinde icra etmişlerdir.

⁶¹ Cemal Canpolat, *Siyah Beyaz Yayınları Sarı Saltık & Balkan Aleviliğinin Kısa Tarihi* (Siyah Beyaz Yayınları, 2017), s.43.

⁶² A. Yılmaz Soyzer, *Hünkar-Ansiklopedik Bektaşilik Sözlüğü* (Post Yayın, 2019), s.196.

⁶³ Ali Rıza Özdemir, *Hünkar Hacı Bektaş Veli* (Ankara: Kripto Basın Yayın, 2019), s.43-45.

⁶⁴ Canpolat, s.83.

Anadolu’da Horasan dini müzik ekolü, Şamanist Müslüman denilen toplulukların dini içerikli güfteleri sazlı sözlü olarak icra etmenin yanı sıra, icra esnasında “sanam oyunu” denilen ayakta el ve kolların sallanarak dönerek yapılan semah gösterisinin de Anadolu’ya taşındığı ihtimal dâhilindedir. Bu semah ritüeli dinen günümüzde Hz. Muhammed’in (sav) Mirac dönüşü kırklar ile gerçekleşen semahı simgelediği kabul görse de Orta Asya figür ve izleri bu semah işleyişlerinde mevcuttur.

Selçuklularda eğlence musikisi de önemli bir konuyu teşkil etmektedir. Ancak bu döneme ait müzik ve eğlenceyle ilgili bilinenler oldukça kısıtlıdır. Selçuklu sultanları konukları eğlendirmek için göreceli mutrip ve mutribeler bulundurlardı⁶⁵ Müzik ve eğlenceyle ilgili bilgilerimiz daha çok Anadolu Selçuklularına aittir. Anadolu Selçuklularında müzik ve eğlenceye 2. Kılıçarslan sonrasında rastlarız. İkinci Kılıçarslan’ın 1192’de ölümünün ardından yerine geçen 1. Gıyaseddin Keyhüsrev (1192-1196) tahta çıktı. Bu olayın ardından on gün zevk ve eğlence meclisi kuruldu.⁶⁶

Selçuklu sultanlarından Alaeddin Keykubat ise, tahta geçtiğinde Kuran-ı Kerim’in Âl-i İmran Suresini okutarak “De ki: Ey mülkün sahibi olan Allah’ım. Sen mülkü dilediğine verirsin, dilediğinden de mülkü çeker alırsın. Dilediğini aziz edersin, dilediğini de zelil edersin. Hayr senin elindedir. Şüphesiz sen her şeye gücü yetensin.” Rabbine hamd etmişti. Ardından Konya’ya gidişi esnasında mola verdiği Gedük’te kendisine ziyafet verilmiş, şarkıcılar bülbül sesleriyle rebap ve lavta eşliğinde terennümlerde bulunmuş ve eğlence tertip edilmişti. Bu eğlencenin benzerleri Kayseri ve Aksaray’da da yapılmıştı. Konya’da ise çok daha görkemli eğlenceler düzenlenmiş, kurbanlar kesilmiş, etrafa altın-gümüşler saçılmıştı. İbn-i Bibi, Sultanın karşılanması esnasındaki kutlamalarda Rum yapısı “zurna”nın ve Hint yapısı “tef”in çıkardığı sesin gökteki meleklerin kulağına kadar ulaştığını rivayet etmekteydi.⁶⁷

Bu dönemde İbn-i Haldun’un Mukaddimesinde bahsedildiğine göre: Toplumsal hayat için gerekli ve şerefli meslekler arasında şarkıcılık sanatının bulunduğu zikredilmektedir.⁶⁸

Tuğrul Bey zamanında devlet büyükleri ve sultan, düğün törenlerinde ayakta kendine has bir şekilde oynayarak Türkü söyleyip eğlenirlerdi. Bu dönemde kadınlar arasında da eğlence tertip edilir, düğünlerde çalgılar çalınır, hanende okur, kadınlar ise oyun oynarlardı. Bu düğünlerde içki içilip raks edilirdi. Sarhoş olan, gazel okuyan kişilerden bahis edilirdi.⁶⁹

Selçuklu Sultanı Alaeddin Keykubat tahta çıkmak için Konya’ya geldiğinde devlet adamları, tüccarlar, ahiler, mutripler ve nevbetçiler tarafından büyük bir törenle karşılanmıştır. Bu törenin musiki ile ilgili ilginç bir noktası; burada yapılan yarışmalardır. “Mutribani şehir ve

⁶⁵ Uslu, s.57.

⁶⁶ Karakuş, s.213.

⁶⁷ Karakuş, s.214.

⁶⁸ İbni Haldun, *Mukaddime 2* (Kaynak Yayınları, 2017), s. 370-381.

⁶⁹ Şeyh Sadi Şirazi, *Bostan* (Antik Yayınları, 2013), s.171,172,199.

hass” yani şehir sazandeleri ile saray müzisyenleri aralarında atışmalı olarak karşılıklı bir yarışma düzenlemiştir.⁷⁰

Selçuklularda eğlence müziği, halk kültürünün seçkin müziğini, bu müzikte sarayda pişerek üst düzey halk müziğini doğurmuştur. Sanat camiası bu müziğin içinden temelini halk müziğinden almak sureti ile doğmaya başlamıştır. Selçuklu sultanlarının ve beylerinin etrafında müzik himaye edilmiş çok ünlü müzik teorisyenleri ve müzisyenler yetişmiştir. Klasik Türk Müziğinin şekillenmesini sağlayan Mevlevilik ve halk müziğinin gelişerek devamını sağlayan Bektaşilik bu devirde oluşum sürecine başlamışlardır.

Selçuklu Dönemi’nde musiki ile tedavi ilmi eski Türk usullerince devam etmekteydi. Elimizdeki kaynaklardan edindiğimiz bilgilere göre Şam Hastanesi’nin hekimlerinden Abdülmecid Efdaluddev’le Muhammed Bâhili’nin müzisyen olduğu ve hastalarını müzikli terapilerle iyileştirdikleri belirtiliyordu. Devrin Selçuklu Türk Atabeyi Nurettin Zengî’nin Şam’da yaptırdığı Maristan “Şifahane”da akıl hastalarının musiki ile tedavi edildiği bilinmektedir⁷¹

Selçuklu topraklarında olan Halep’te Ergun Maristanı “şifahanesi” müzikli terapi ile hastalara şifa dağıtan son Selçuklu yapılarından. Divriği Ulu Camii ve Şifahanesi, Unesco Dünya Kültür Mirası Listesine 1985 yılında girmiştir. Bu eser hem Selçukluların hem de devrinde musiki ile tedavi yapılan Türk eserlerinden biri olma özelliğini taşımaktadır.⁷²

Selçukluların ardından bu devrin musiki mirasını Osmanlı Devleti (1299-1922) almıştır.

Selçukluların her alanda mirasını devralan Anadolu Beylikleri ve Osmanlı beyliği, Selçuklu sanatını ahşap oymacılığında mimariye, halı-kilimden musikiye kadar buldukları devirde zirveye taşımaya başlamışlardır.

Türk dervişler “Horasan Erenleri” hicret ediyor ve yerleştikleri yerde etraflarına müritler toplayıp çabucak buldukları bölgeyi İslamlaştırıyorlardı. Rumeli’de Dobruca bölgesinde, Altınordu Devleti içinde bulunan Sarı Saltuk Baba ve binlerce müridi, Anadolu’da Yunus Emre, Geyikli Baba, Tapduk Emre, Ahilik Teşkilatının kurucusu Ahi Evran, Elvan Çelebi, Mevlâna Celaleddin Rumi, Osman (1258-1326) ve Orhan Gazi’nin (1281-1362) kayınpederi olan Hacı Bektaş Veli’nin kardeşi kadar yakını diyebileceğimiz Şeyh Edebali ve Hacı Bektaş Veli gibi ismini önde zikredebileceğimiz dervişler bu misyonu layığı ile yerine getiriyorlardı.

Hacı Bektaş-ı Veli’nin Osmanlı Beyliği’ni Osmanlı Devleti’ne çevirecek ve devlet sistemini kuracak olan Orhan Gazi’ye devletin nasıl olması gerektiği ile ilgili bilgiler ve direktifler verdiği rivayet olunur.

⁷⁰ Uslu, s.120-121.

⁷¹ Suat Karahan, “Tarihsel Süreç İçerisinde Türklerde Müzikle Terapi” (İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, 2006) , s.18.

⁷² Adnan Çoban, *Ruh Ve Beden Sağlığı İçin: Müzik Terapi* (İstanbul: Timaş Yayınları, 2005) , s.53-54.

Hacı Bektaş Veli Orhan Gazi ile 4 maddelik bir sözleşme ile anlaşmıştır.

1. Saray erkani Türklerden olacaktır.
2. Ordu kumandanı ve valiler Türklerden olacaktır.
3. Okuyup yazma ve devlet muamalesi Türkçe olacaktır.
4. Her yerde Türkler korunacaktır.⁷³

Osmanlı Beyliğini Osman Gazi kurduğu için imparatorluğun ilk hükümdarı sayılsa da; devlet olarak Osmanlı'yı teşkil eden ve beylik mertebesinde devlet mertebesine çıkaran, kendi adına hutbe okutup para bastıran kişi Orhan Gazi'dir.

Orhan Gazi'nin en büyük icraatlarından biri de yüzlerce yıl fetihten fetihe koşacak olan yeniçeri ordusunu kurmasıdır. Orhan Gazi yeniçeri ordusunu düzenli bir ordu sistemiyle kurmuş ve sürekli işi askerlik olarak kalacak olan ordu mensubuna "yeniçeri" orduya da "yeniçeri ocağı" denmiştir.

Gelenek ve usul üzerine kurulan bu askeri ocağın bir tarıkata bağlanması gerekiyordu. Rivayet odur ki Sultan Orhan yeniçeri ocağını kurduktan sonra Hacı Bektaş Veli'yi ziyaret etmiş ve yeni kurduğu bu ocağa dua etmesini istemiştir⁷⁴.

İddiaya göre Hacı Bektaş-ı Veli kendini ziyaret eden Sultan Orhan ve beraberindeki yeniçerilere dua etmiş, kendi elbisesinin bir kolunu kesmiş ve yeniçerinin başına geçirmiştir. Başlığın bir ucu askerin beline kadar sarkmıştır. Yeniçeri kıyafetinin simgesi olan başlığın da bu konu üzerine olduğu iddia edilir.⁷⁵

Bu dönemden sonra Yeniçeri ordusunun pîri, Hacı Bektaş-ı Veli olmuş ve bu orduya "Zümre-i Bektaşiyân" veya "Düdamani Bektaşiyân" denilmiş, yüzyıllarca Bektaşî Gülbangı ile savaştan savaşa, fetihten fetihe koşmuştu.

Yeniçeri Bektaşî Gülbangı

Bismişah, Allah, Allah!

Baş üryan, sine püryan, kılıç al kan,

Bu meydanda kesilir nice başlar, olmaz hiç soran.

Eyvallah, eyvallah!

Kahrımız, kılıcımız düşmana ziyan,

Kulluğumuz padişaha âyan.

Üçler, Yediler, Kırklar...

⁷³ Fahrettin Erdoğan, *Sebilürreşat'çılara Cevap Ve Bektaşilik* (Ankara: Emek Basım, 1956) , s.12.

⁷⁴ Abdülkadir Sezgin, *Hacı Bektaş Veli Ve Bektaşilik* (Akçağ Yayınları, 2012) , s.197.

⁷⁵ Gülağ Öz, *Yeniçeri-Bektaşî İlişkileri Ve İ. Mahmut* (Uyum Yayıncılık Analiz Basım Yayın Ltd Şti, 1997) , s.16-17.

Gülbang-ı Muhammedî

Nur-ı Nebi, Kerem-i Ali

Pirimiz, Hünkârımız, Kutbu'l arifin Hacı Bektaş-ı Veli,

Demine devranına "Hû" diyelim,

Hû! ⁷⁶

Türk musikisinin en önemli temel taşlarından olan Mehter Müziği: Osmanlılar Dönemi'nde de varlığını sürdürmüş ve devamlılığını Osmanlılardan sonra günümüze aktarmayı başarmıştır.

Tarih sahnesine Hunlarla Tuğ takımı olarak çıkan Mehter, daha sonraları İslamiyet'in kabulü ile tabıl takımı ve tabilhaneye dönüşmüş, Selçuklular döneminde ise tabilhane nevbet takımına yani nevbet müziğine dönüşmüştür. Türkistan'dan Anadolu'ya taşınan bu müzik geleneği İslam devletlerine de yayılmıştır. Emeviler, Abbasiler, Fatımiler, Harizmşahlar, Karahanlılar, Gazneliler, Selçuklular, Memlûklüler ve Osmanlılar tarafından da kullanmıştır.

Mehter müziği olarak addettiğimiz askeri bando Osmanlı'nın kuruluş döneminde nevbet olarak adlandırılıyordu. Tuğ ve davul hükümdarlık alametlerinden sayılıyor ve sadece günde beş vakit hükümdar için çalınıyordu. Nevbeti çalmak "vurmak" sadece hükümdarın verdiği selahiyet ile gerçekleştirilebiliyordu. Kendi hükmüne göre nevbet vurdurmak başlı başına devlet kurmuş ve hükümdara karşı ayaklanmış olduğunu simgeliyordu. Selçuklu Sultanı için günde beş kez, izin verdiği devlet ricali ve beyliklerin ise günde üç kez nevbet vurdurma hakkı vardı.

Osmanlı Beyliği başlı başına müstakil bir yapıya sahip değildi, bu sebepten dolayı kendinin nevbet takımı edinme ve tuğ davul dövdürmeye yetkisi yoktu. Ne zaman ki Osmanlılar Bizans tekfurlarına karşı yapmış oldukları akınlarla başarılar kazanmaya başlamış bir beylik oldular; o zaman Selçuklu Sultanı Osman Bey'e "Tab-ı Alem" tuğ ve davul gönderdi ve Osmanlıları uç beyliği olarak tanıdı ve de onlara nevbet vurma yetkisi verdi⁷⁷

Mehter müziği Osmanlıda önceleri sadece bir askeri müzik olup kesin tarihi belli olmamakla birlikte yeniçeri ocağının kurulması ile bu ocakta organize olmuştur. Yeniçeri ocağında ocağın Bektaşî tarikatına bağlı bulunması sebebi ile mehter icrası Bektaşî gülbangi ile başlamakta ve Bektaşî usulünce dua esnasında üçler-yediler-kırklar-Hz. Ali-Hz. Muhammed (sav) ve Hacı Bektaşî Veli zikredilmektedir. Bu manevi coşku ve duygu yükü ile ordunun başında bulunan mehter, yaptığı müzikle dostta heyecan düşmana korku salan özelliği ile askeri stratejik bir öneme sahipti. Bu sebeptendir ki; Mehterhane Osmanlıda Enderundaki musiki icracılarıyla birlikte devletten maaş alan tek topluluktur. ⁷⁸

⁷⁶ Rıza Yıldırım, *Bektaşiliğin Doğuşu: Hacı Bektaş Veli'den Balım Sultan'a* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2019).

⁷⁷ Sayan, s.13.

⁷⁸ Oğuz Elbaş, *Mehter* (Kültür Ve Turizm Bakanlığı Yayınları,X, 2019) , s.57.

Mehterhane eğitimini usta çırak ilişkisi ile sürdürüyor ve Osmanlı dönemi musikisinin gelişmesine ve hatta dünya müziğinin gelişmesine tarzlarına ilham kaynağı olarak katkıda bulunuyordu.

Mehter müziği dinleyen ünlü batılı besteciler yeni bir akım oluşturmuş ve bu akıma “Türk Akımı” demişlerdi.

Klasik batı müziğinin en ünlü bestecilerinden olan Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Osmanlı orduları Viyana’yı kuşattığında duyduğu mehter müziğinin sesleri ile kalenin içinde çılgına dönmüş ve bu askeri orkestrayı yakından incelemek için kaleden çıkmak istemiş ancak güvenlik sebebi ile izin verilmemişti.

Mozart bu olay üzerine akşam kalenin gizli bir geçidinde bulunan nöbetçilere rüşvet vererek dışarı çıkmış, sürünerek Osmanlı ordusuna yaklaşmış ateş üstünden atlayarak oynadıkları oyunları seyretmiş ve mehter müziğini dinlemiştir. Bu gördüğü olayların kendinde yaratmış olduğu ilham ile dünyaca meşhur Türk Marşı (Rondo Alla Turka)’nı bestelemiştir.⁷⁹

Vakayi Hayriye (1826) adıyla anılan Yeniçeri Ocağının kapatılması ile son bulan mehter, yaşadığı binlerce yıllık dönemde batı müziğine bile ilham olmuş ancak değişimi hayatın her alanında yapmaya çalışan Osmanlıya ayak uyduramayarak kapanmış ve yerine 1826 yılında Müzikayı Hümayun kurulmuştur. Bu kurulan müzik topluluğunun başına da İtalya’dan ünlü müzisyen Giuseppe Donizetti getirilmiş ve yeni sisteme göre bando çalışmalarına başlanmıştır. Bu kurulan bando ile Osmanlı yeniliği ve kaliteyi çok seslilikte aramaya başlamıştır. (Yazık ki o arayış, günümüze kadar hâlâ sürüp gitmektedir.)

Osmanlı Dönemi’nde de müzikle tedavi metotları varlığını sürdürmüştür.

Eflatun diyor ki: “Musiki layemut ilaheler tarafından insanlara yalnız şetaret vermek ve heveslerini tatlı bir surette gıcıklamak maksadıyla değil, ruhlarının zıcretlerini ve nevakis ile memlü bir beden hissetmesi lâ bed olan o kasvetli teheyücatı teskin etmek için dahî erzan olunmuştur.”⁸⁰

Büyük Türk İslam bilgilerinden olan İbn-i Sina, hastalık ve tedavi ile ilgili yaptığı açıklamada: İnsanı ruh ve beden olarak ikiye ayırmış ve bizim gördüğümüz hastalığın bedende olduğunu ancak bu hastalığın içinde (altında yatan sebep olarak) ruh üzerindeki tesirine dikkat çekerek, yapılacak olan tedavi için hastalığın bedende oluşturduğu gözle görülen arazlarını tedavi ederken ruhta oluşturduğu aksinin de tedavi edilmesi gerektiğini savunmuştur.

Orta Asya Türk kültürü ve inanışlarından devralınan miras “şamanlık kültürü” ve tedavi metotlarının üstüne çağdaş bilim adamlarının görüşlerini de dikkate alan Osmanlı Devletinde musiki başlı başına bir tedavi şekli olarak sistematik ve bilimsel olarak devlet eliyle uygulanmıştır.

⁷⁹ Şenur Demir, Sözlü Alıntı - Türk Müziği Tarihi Dersleri, 2000.

⁸⁰ M. Daubresse, *Musikî ile Tedavi* (Mısır: Matbaa-ı İctihad, 1908), s.3.

Osmanlılar müzikle tedavi konusunda ünlü Türk İslam bilginleri İbn-i Sina, Farabi ve Ebu Bekir Razi'den yararlanmışlardır⁸¹

Osmanlı döneminde Orta Asya'dan günümüze kadar gelen müziğin tedavi edici etkisi incelenmiş ve şifahanelerde "müzik terapi" ile hastalara ve özellikle akıl hastalarına günün farklı zamanlarında farklı makamlarda müzik icrası dinletilerek tedavi edilmeye çalışılmıştır. Osmanlı döneminde yapılan şifahanelerde en önemli özellik; akıl hatalarının su ve musiki sesi ile tedavi edilmeye çalışılmasıdır. Selçuklu ve İlhanlılardan kalan şifahanelerde şifahanenin bir bölümü akıl hastalarına ayrılmıştı. Ortaçağ Avrupa'sında akıl hastaları zindanlarda zincire vurulup, içine cadı girdiği zanni ile diri diri yakılırken, "cadıyı çıkarmaya zorlayarak" hastanın içindeki cadının çıkarılmaya çalışıldığı, çıkmaz ise cadıyla birlikte yanıp sorunun bertaraf edildiği düşüncesi hâkimken, Türk tıbbı o hastaları musiki dinleterek tedavi etmeye çalışıyordu.

Osmanlı Dönemi'nde Selçuklular ve İlhanlılardan kalan şifahaneler kullanıldığı gibi yeni şifahaneler de yapılmıştır. Bunların en önemlileri: Bursa Darüşşifası 1390-1394 yıllarında Yıldırım Bayezid tarafından yaptırılmıştır. Bu şifahane beden hastalıklarının yanında akıl hastaları da tedavi ediliyordu. Çandarlı İbrahim Paşa da bu hastanede tedavi olmuştur⁸²

Fatih Sultan Mehmet Dönemi'nde akıl hastalarının tedavisi için 1463-1470 yıllarında 70 odalı bir şifahane kurulmuş ve akıl hastaları burada tedavi edilmiştir. 1766 depreminde yıkılmış olup günümüze ulaşamamıştır. ⁸³

Osmanlı İmparatorluğu Dönemi'nde Şamanizm ve şaman geleneği halk arasında varlığını sürdürmüştür.

İslamiyet'in kabulünden sonra Türkler 18. yüzyıl sonlarına kadar şaman kelimesini unutmamışlardır. Avrupa bilim dünyasında şaman sözcüğünü, Rusların Kuzey Sibirya'da Tonguzlardan öğrendiği ve bilim dünyasına naklettikleri bilinir.⁸⁴

Osmanlı Dönemi'nde de varlığını sürdüren şamanların, İslamiyet'in kabulünden sonra zaman içerisinde toplumda yaşayan ve yaşatılan adetleri İslami ritüeller karşısında önemini yavaş yavaş yitirmiş olsa da toplumun üstünde etkisini göstermeyi sürdürebilmiştir. Şaman, kam, kamana, ozan, baksı ve oyun isimleri ile adlandırılan dini ritüelleri yerine getiren kutsiyet addedilmiş kişiler, İslamiyet'ten sonra kendilerini İslam'la sentezleyerek İslam'a bağ kurmuşlar ve eski şaman dualarına Peygamberin (sav), meleklerin, evliyaların ve de şeyhlerin adını ekleyerek ritüellerini gerçekleştirmişlerdir. Hatta bazı Müslüman Türk kadın kamlar şamanlığın pirinin "Hazreti Fatıma Anamız" olduğuna dair menkıbeler anlatarak bu görüşü ileri sürmüşlerdir. Rivayete göre: "Bir gün Hz. Fatıma bir ağaç gölgesinde otururken bir kuş

⁸¹ Karahan, s.30.

⁸² Karahan, s.30.

⁸³ Karahan, s.30.

⁸⁴ İnan, s. 67-68.

ağaca konar ve kuşun konduğu dal hemen kurur ve kuşun gölgesi Hz. Fatma'nın üstüne düşer ve Hz. Fatma hastalanır, hekimlerin ilaçları fayda etmez ve Tanrı tarafından 40 eren gelir Fatma anamızın başına bir tuğ dikip etrafında dolaşırlar. Hz. Fatma iyileşir ve baksılık Hz. Fatma'nın bu olayından sonra baksılara kalır.⁸⁵ Hikâyede görüldüğü üzere konular, kişiler, ritüeller, inançlar tamamen birbirine geçmiştir. Bektaşiliğin kırklarının semah dönmesi, şamanın ve mehterin en önemli öğesi “tuğ” dikilmesi, Ehli Beyt'in en sevdiği isimlerden Hz. Fatıma, şamanların tedavide yeni usul ile karşılıklarına çıkan hekimler, ağaç ve kötü ruh vs. Herkes tarihsel süreç içinde sevdiğine, iyiye, doğruya, güzele doğru öykünmeye çalışmış, Şaman gelenek ve ritüellerinin bir kısmı öz Türk olan Bektaşi topluluklarına sirayet etmiştir.

Bu devirde şamanlar ayinlerine abdest alarak başlar. Ayin esnasında dualarını bir Arapça bir Türkçe olarak karışık yapar. Ayinlerinde tef, saz ve tuğ kullanılır. “Tuğ için kutsal sayılan iğde ağacı dahi hâlâ günümüzde yerini korumakta ve hem nazar için hem de tedavi için kullanılmaktadır.”

Doğum sonrası lohusa kadının “albastı” ya da diğer adıyla “alkarası” hastalığına yakalanıp ölmemesi için ritüeller düzenlenir.

Şaman adetleri Osmanlı Dönemi'nde kabir ve ölüm ritüellerinde de gözüktür. Cenaze gömüldükten sonra üçünde, yedisinde, kırkında ve yılında İslam dini ile iç içe geçmiş çeşitli ritüeller sergilenmiştir. Umumiyetle Müslüman olan Türkler, Altay Şaman kültürünü 10. yüzyıldan itibaren Müslümanlığı kabul etmelerine rağmen, Dede Korkut hikâyelerinden de anlaşıldığı üzere 15. yüzyıldan bugüne Oğuz Türklerinin torunları olan Anadolu Türkleri Şamanlığın derin izlerini Cumhuriyet Dönemi'ne aktarmışlardır.⁸⁶

Osmanlı Dönemi'nde dini musiki, hayatın her alanında kendini gösteriyordu. Osmanlı Müziği, ünlü müzikolog bestekâr Cinuçen Tanrıkorur'un deyimi ile: “mehteri ile başkasına karşı olan küçük savaşı (cihad-ı asgar), ayin ve zikirleri ile ise kendi benliğine karşı olan asıl büyük savaşı (cihad-ı ekber) hedeflemiş bir iman müziği idi.⁸⁷ Cinuçen Tanrıkorur'un bahsettiği (cihad-ı asgar) için çalınan mehteranın başlangıcında bile dini ritüel var olup, hâlâ günümüzde bile mehteran, İslam dininin simgelerini zikreden Bektaşi Gülbangı ile başlamaktadır. Çünkü Osmanlı Devleti; dinini ve dinine bağlı olduğu herhangi bir tarikatı özü ile yaşamak isteyenlere (siyasete karışmadıkları müddetçe) kucak açmış, günümüz tabiri ile hoşgörü dinini sevgi ile tebaasına yaymaya çalışan bir devlettir. Osmanlı Devletinde musiki ve din, hayatın her alanında birbiriyle tümleşik olarak varlıklarını sürdürmüşse de dini musikiyi 2 ana başlıkta ele almamız gerekmektedir. Mevzubahis ettiğimiz bölümler; bizden önce genel kanaat oturmuş olup, “cami musikisi” ve “tekke musikisi” olarak iki ana başlık altında ele alınıp tasnif edilmiştir. 1222 yılında Anadolu'ya gelen ve burada yerleşip buldukları yerden çevrelerine ışık saçmaya başlayan “Sultanü'l Ulema” Bahaddin Velet ve

⁸⁵ İnan, s. 77-78.

⁸⁶ İnan, s. 197-198.

⁸⁷ Cinuçen Tanrıkorur, *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi* (DERGAH YAYINLARI, 2016), s. 15.

oğlu Mevlana Celaleddin Rumi'den tutun, Yesevi tarikatının Anadolu'daki en büyük temsilcisi olan Hacı Bektaş Veli ve Abdalanı Rum olarak adlandırılan Horasan Erenlerine kadar birçok tasavvuf ehli kurdukları dergâhlarda İslam dinini kendi görüş ve yorumları ile batını yönden işleyip, yaşantı, ibadet ve özellikle de zikirleri ile halka sevdirerek yaymışlardır.⁸⁸

Bektaşilik ve Mevlevilik Anadolu'da 13. yüzyılın sonlarında başlayıp Osmanlı Devleti'nin kuruluş döneminden yükseliş dönemine kadar (yükseliş de dahil) devletin de desteğini alan en büyük ve yaygın iki tarikattır. Yavuz Sultan Selim Dönemi'nden sonra Bektaşilik geri plana atılsa da Mevlevilik Osmanlı Devleti tarafından sürekli destek görmüştür.

Bektaşilik tarikatı, ibadetlerinin de dili Türkçe olduğu için halkın genelinde Mevlevilikle kıyaslanamayacak ölçüde yaygınlaşmıştı. Devlet, Alevi Bektaşî toplumunu ikinci plana atsa da halkın dili, kültürü ve özellikle de müziği, Bektaşî tarikatı üyelerince gelişimini sürdürmüş ve şifahi gelenek ile bir sonraki nesle aktarmaya devam etmiştir. Bektaşî tarikatında ilk dönemlerde Klasik Türk Müziği sazları az da olsa kullanılmış, daha sonraları bağlamannın gelişimi bu sazların tarikat içinde kullanımını azaltmıştır.

Mevlevilik ise özellikle Osmanlı Devletince sürekli destek görmüş olsa da ibadetlerinin dilinin ağırlığı ve genelde okuryazar alim zümrenin katılımı ile şehirde yapılandığından dolayı fazlaca yaygınlaşmamıştır. Mevlevilik tüm halk tarafından saygı ve sevgi kazanmış bir tarikattır. Klasik Türk Müziği'nin en görkemli eserleri bu tarikatın ibadet şekli olan "Mevlevi Ayini" adıyla bestelenmiştir. Klasik Türk Müziği'nin en büyük bestekârları genelde bu dergâhtan yetişmiş veya bu dergâhta icra edilen musikiden feyz alarak Mevlevi olmadıkları halde Mevlevi ayini bile bestelemişlerdir.

Dini musiki formlarını daha detaylı incelemek için: "Türk Din Musikisi El Kitabı, Ahmet Hakkı Turabi, Grafiker Yayınları, Ankara 2017, Türk Din Musikisi, Erdoğan Ateş, Rağbet Yayınları, İstanbul 2015, Müziğe Giriş, Ahmet Çakar, Dem Yayınları, İstanbul 2009, Osmanlı Dönemi Türk Musikisi, Cinuçen Tanrıkorur, Dergâh Yayınları, İstanbul 2011" eserlerinden yararlanabiliriz.

Osmanlı Devleti'nin son bulduğu ve Türkiye Cumhuriyeti'nin tarih sahnesine çıktığı 20. yy başında ise Alevi Bektaşî geleneği açısından çok önemli olaylar gerçekleşmiştir.

19 Mayıs 1919 yılında Mustafa Kemal Paşa maiyetiyle birlikte Samsun'a çıkmış ve yapmış olduğu plan doğrultusunda Türk halkının bağımsızlık savaşını örgütlemeye başlamıştı. Mustafa Kemal Paşa'nın Anadolu'yu örgütlemek için seyrettiği güzergâh incelendiğinde, bu güzergâhın rasgele seçilmediği ve genel olarak Anadolu'da yaşayan saf Türklerin yaşadığı yerler olduğu görülür. Mustafa Kemal Paşa heyetiyle birlikte Havza, Amasya, Erzurum, Sivas ve ardından Nevşehir ilinin Hacıbektaş ilçesinde bulunan Hacı Bektaş Dergahı'na gelmiş, burada konaklamış ve buradan Ankara'ya geçerek milli mücadeleye devam etmiştir.

⁸⁸ Mustafa Demirer, *Mesnevi Mevlânâ Celâleddin Rûmî* (Ankara: Panama Yayıncılık, 2013), s. 3.



Resim 1.1. Millî Mücadelede Atatürk'ün Hacı Bektaş Veli Dergâhına Ziyaret Güzergahı.⁸⁹

Mustafa Kemal Paşa'yı Amasya'ya geldiğinde karşılamaya dönemin Bektaşî Dergâhı Postnişini Cemalettin Efendi de katılmış ve Mustafa Kemal Paşa'yı Hacibektaş'a davet etmiştir. Tarihçilerimiz çok anlatmak istemese de Mustafa Kemal Paşa Sivas Kongresi'nden sonra Hacibektaş'ta konaklamış, Hacı Bektaş Veli'nin türbesini ziyaret etmiş ve postnişin ile uzun sohbetlerde bulunmuştur. Dergâhta masa, sandalye, porselen yemek takımı ve çatal-kaşık ile Avrupai düzen misafir ağırlandığını gören misafirler bu dergâha hayretler içerisinde imrenerek bakarlar. Mustafa Kemal Paşa'ya postnişin Cemalettin Efendi, bu giriştiği mücadeleden sonra cumhuriyeti ilan edip etmeyeceğini sorar ve Mustafa Kemal Paşa da Cemalettin Efendi'nin ellerini iki avuç içine alarak dostane bir şekilde aralarında sır olarak kalması kaydıyla cumhuriyeti ilan edeceği sırrını Postnişin Cemalettin Efendi'ye nakleder. Bunun üzerine Cemalettin Efendi de Alevi Bektaşî Tarikatı ve toplumu olarak tüm güçleri ile bu mücadeleyi destekleyeceklerini söyler ve hatta Mustafa Kemal Paşa Hacibektaş'tan ayrılırken dergâh tarafından maddi destekte bulunulur. Bu olayın ardından postnişin alevi köylere milli mücadeleye destek olunması için mühürlü birer pusula gönderir. Mustafa Kemal Atatürk'ün Hacibektaş Dergâhını ziyaret ettiğinin resmeden tablo hâlâ Hacibektaş Dergâhında asılı durmaktadır.⁹⁰

⁸⁹ Ergüç, s. 96.

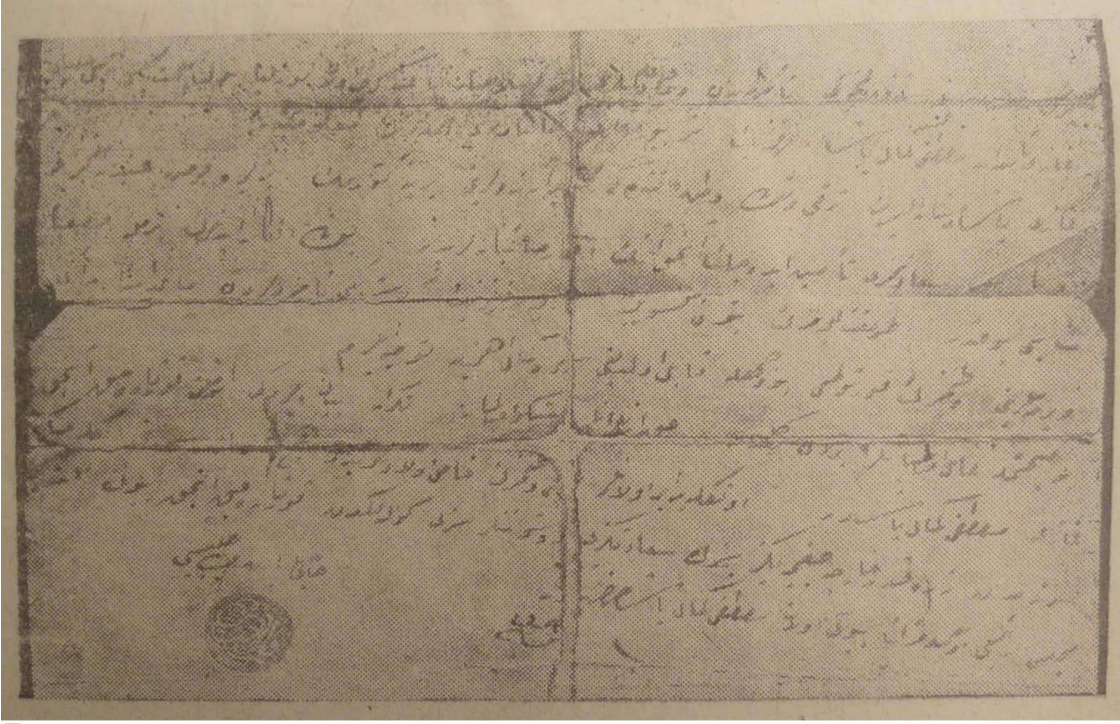
⁹⁰ Ali İnal Sözlü Alıntı.



Resim 1.2. Millî Mücadele Öncesinde Atatürk'ün Hacı Bektaş Dergâhında Cemaleddin Efendi İle Sohbetini Resmeden Tablo

Fotoğraf Hayrullah Taşdemir tarafından 28.05.2021 tarihinde Hacıbektaş Müzesi'nden tezimiz için çekilmiştir.

Bu olayın ardından Mustafa Kemal Paşa ve maiyeti Ankara'ya gelmiş, milli mücadelenin zor ve meşakkatli dönemi başlamıştı.



Resim 1.3. Hacı Bektaş Veli Çelebisi Veliyeddin Efendi'nin Atatürk'e Desteğini Beyan İçin Alevi Köylere Göndermiş Olduğu Mühürlü Pusula Fotoğrafi ⁹¹

23 Nisan 1920'de TBMM kuruldu. Milli mücadelenin başarı ile sonuçlanmasının ardından 29 Ekim 1923 tarihinde Cumhuriyet'in ilanı ile Türkiye Cumhuriyeti Devleti resmen kurulmuş oldu.

Milli mücadeleye resmen destek veren Alevi Bektaşî tarikatı sayesinde Bektaşilik ve Alevi Bektaşî Musikisi'nin temelini teşkil eden nefesler asırlar sonra iadeyi itibar ile yeniden ve alenen varlığı ve gelişimini sürdürmeye devam ederek günümüze kadar ulaşmıştır.

Ulu önder Mustafa Kemal Atatürk'ün dediği gibi: Benim naçiz vücudum elbet bir gün toprak olacaktır ama Türkiye Cumhuriyeti ilelebet payidar kalacaktır.(DİPNOT LAZIM)

Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Mustafa Kemal Atatürk, sanata, sanatçıya ve musikiye son derece önem verirdi. Bu konu ile ilgili birçok veciz sözü ve anısı mevcuttur.

“Bilim ve sanat itibar görmediği ülkeyi terk eder” DİPNOTözdeyişinden yola çıkacak olursak: Sanatın itibar ile karşılandığı her yer ve ortamda yüceleceği yadsınamaz bir gerçektir. Osmanlı Devletinin son döneminde Türk müziğini zirveye taşımış olan ünlü Türk Klasik Müziği üstatları Cumhuriyet'in Kurucusu Mustafa Kemal Atatürk tarafından son derece saygı

⁹¹ Erdoğan, s.45.

ile karşılanıyor ve hatta denilebilir ki, akşamları Türk Musiki üstatları olmadan sofraya oturmuyordu.

Türkiye'ye özel yatı ile gelen Arabistan prensini kendi yatında, "sanatçıyı savunmak için" fırçalayacak kadar sanatçılara saygı duyuyor ve saygı gösteriyordu. Atatürk'ün Türk Müziği'ne ve sanatçılara karşı olan bu sevgi ve saygısına rağmen, Tanzimat'ın ilanından sonra "Tarih" batıcılışmayı kendi kültürünü küçümseme ve hor görme ile yapacağını ve ilerleyeceğini sanan "baticı yoz" zihniyet tarafından Atatürk'ün bir ortamda yaptığı eleştiri bahane edilerek Türk Müziği yasaklanır derecede kısıtlamalara uğratılmıştır.

Atatürk'ün dinlemiş olduğu bir Türk Müziği topluluğunu "Bu müzik bizi yansıtamaz" sözleri konuşmanın içinden alınıp esas konudan uzaklaşarak cümlenin Türk müziğinin ikinci plana atılması ile sonuçlandırılması tamamen "baticı yobazların" yapmış oldukları propaganda ile gerçekleşmiştir. Ancak ne yapılırsa yapılsın Türk halkının genetiğine kazınmış olan bu müzik kültürü ve kulağı, hiç bir zaman batıya kaymamış, kısıtlandığı dönemlerde bile yerel radyolarda bulamadığı Türk Musikisi'ni Arap radyolarından dinleyerek hafızasında sürekli canlı tutmuştur.

Osmanlı Devleti Dönemi'nde bilimde ve tıpta oluşan gelişmelerin ışığında şamanların kutsal tedavi metotları günden güne önemini kaybederek Cumhuriyet Dönemi'ne gelmiş ve de Cumhuriyet Dönemi'nden günümüze değin gerçekleşen süre zarfında da yok oldu denecek seviyeye kadar gerilemiştir. Şamanlar ve Şamanizm'den kalan bazı gelenekler toplumca Şamanizme ait olduğu bilinmeden hâlâ halk arasında yaşamını sürdürür. Toplum hâlâ kutsal addedilen ulu ağaçlara, dağlara, su kaynaklarına ve türbelere kurbanlar sunar, ağaçlara ip, çaput ve benzeri materyaller bağlar, akşamları kutsal sayılan yerlere ateş-mum yakar ve hatta hastalarına, "ocak" diye ifade edilen ailelerin mensupları tarafından dua okutup hastalıklı bölgelerine "tükürttürüp" şifa bulacağına inanır. İğde dalı, üzerlik otunun hâlâ kutsal ve her canlı için şifa kaynağı olduğuna inanılır.

Şamanları yaptıkları törenlerle ve dini ritüellerle Orta Asya'daki şekli ile kıyasladığımızda tamamen kaybolmuşlar da kullandıkları müzik aletleri kendilerini güncelleyerek günümüze ulaşmıştır.

Şamanların izlerine 20. yy ilk yarısında Çorum yöresinde de rastlanır.

Hüseyin Emektar'ın sözlü beyanında: "Güvenli Köyü'ne 1940'lı yıllarda parmaklarıyla kopuz çalan bir ozan geldi. Diğer ozanlar sazlarını kiraz kabuğundan tezeneyle çalarken o parmaklarıyla tellere vurarak çaldı. Köyde yapılan ceme de katıldı, herkes hayretle onu izledi." ifadesinde bulunmuştur.⁹²

⁹² Hüseyin Emektar, Sözlü Alıntı, 2000.

1940'lı yıllarda hâlâ elinde kopuzu ile dolaşan bir ozanın gezdiği ve parmakları ile saz "kopuz" çaldığına bakılırsa yakın tarihimize kadar bu geleneğin varlığını sürdürdüğünü söyleyebiliriz.

Orta Asya'da Şamanizm ile başlayıp temellendirilen, Farabi ve İbn-i Sina'da ilmi zemine oturtulan, Selçuklu ve Osmanlı İmparatorluğu Dönemi'nde kurulan şifahane ve bimarhaneler ile akıl hastalarını bile tedavi etmede kullanılacak düzeyde ilerleyen ve gelişen müzikle tedavi metodu, maalesef ki Osmanlı Devleti'nin son dönemi ile Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk döneminde yeni tıp ve ecza alanındaki gelişmelerin gölgesinde kalmış ve unutulmaya yüz tutmuştur.

"Bilim arayanı bulur" özdeyişinden yola çıkacak olursak: Türk toplumu binlerce yıl öncesinde bulup uyguladığı müzikle tedavi metotlarını 19. yüzyıl sonlarında neredeyse unuttur hâle gelmişti. Türk biliminin asırlardır kullandığı müzikle tedavi metotları, enstrümanların ve makamların bedene ve ruha tesirleri Türk toplumunca unutulurken, Avrupa ve Amerika'da bu metotlar bilim insanlarının dikkatini çekmiş ve müzikle tedaviyi bilimsel olarak inceleyip, başlı başına bir tedavi metodu olarak kullanılmaya başlandı.⁹³

21. yüzyıl Türkiye'sinde ise müziğin tedavi edici gücü anlaşılmış, makamların insan üstünde bıraktığı etki tespit edilmiş ve daha detaya inilerek ses frekanslarının incelenmesi ile alkolizmin tedavi metotları geliştirilmeye başlanmıştır. Halen Ankara'da bulunan özel bir klinikte alkol bağımlısı kişiler ses ile tedavi edilmeye çalışılmaktadır. Bağımlının kullandığı içki laboratuvar ortamında incelenip içkiye ses frekansı uygulandığında, hangi frekansta içkinin titreşim sergilediği tespit edilip, tedavi gören hastaya o frekans ses terapisi uygulanarak hastanın içki içme arzusunun silindiği iddia edilmektedir.

Atayurt Türkistan'dan anayurda müzikle tedavi metotlarında olan birikimimizi bir dönem kaybetme noktasına gelmiş olsak da, kısa sürede bu konunun önemi kavranmış ve ataların mirası olan metotlara yeniden sahip çıkılmıştır.

1.2. Alevi Bektâşi Geleneğinde Tevhid

Tevhid kelime manası olarak Arapça kökenli olup Türk Dil Kurumu'nun yayımladığı Türkçe Sözlükte:

1. Allah'ın birliğine inanma, bir sayma, bir olarak bakma.
2. Tek tanrıcılık.
3. Divan edebiyatında: Allah'ı övmek için yazılan manzume.
4. Birkaç şeyi bir araya getirme, birleştirme.

⁹³ Çoban, s. 60.

açıklaması ile karşımıza çıkmaktadır.⁹⁴

Osmanlıca-Türkçe Lugat'ta ise:

1. Bir kılma, bir etme, birleştirme, birleştirilme.
2. Bir sayma, bir olarak bakma, birliğine inanma.
3. Allah'ın birliğine inanma.
4. "Lâilâhe ill-Allah" sözünü tekrarlamak.
5. Allah'ın varlığına ve birliğine dair yazılan manzume.
6. Klasik Türk dini şiir müziğinde bir şekildir. Güftesinin mevzuu Allah'ın birliğidir.

manaları karşımıza çıkmaktadır.⁹⁵

İslam tarikatları tasavvuf yolunun pratiğini oluşturmaktadırlar. Bu tarikatların tamamının özü İslam dininin tevhit kavramı ile şekillenerek tasavvuf felsefesinin vahdet-i vücud kavramı ile bütünleşirler. Bu kavramın benimseyen alimlerden biri de İbnu'l Arabî ve Talebesi Sadrettin Konevi idi. İbnu'l Arabî'den sonraki İslâm düşüncesi tarihinin en azından 18.yüzyıla ve radikal biçimde modern Batı ile karşılaşınca kadar onun eserlerine düşülen bir dizi notlardan ibaret olduğunu söyleyebiliriz. ⁹⁶ İbnu'l Arabî, 28 yaşına kadar (m.1165-1192) İspanya'da yaşamıştır. 1193-1199 yılları arasında Kuzey Afrika liman merkezlerinde bulunmuş, 1200-1205 yıllarında Mekke dolaylarında yaşamış, 1205-1240 Anadolu Suriye ve Irak'ta ömrünü geçirmiştir. Sadreddin Konevi (b.1210-1274) gibi bir alim yetiştirmiştir. Selçuklu sultanlarıyla yakın dostluk kurmuş olan Arabî Türk-İslam Düşüncesine büyük hizmetler etmiştir. Diğer bir ifadeyle özellikle, 1231'lerden önce Anadolu'da on yıl kadar yaşayan Muhyiddin İbnü'l-Arabî (1165-1240)'nin Vahdet-i Vücut felsefesini temel alıyordu. İbnu'l-Arabî'nin düşünceleri, talebesi ve müridi Sadreddin Konevi (ö.1274) tarafından tanıtılıyordu. İslam ülkelerinden birçok kimse Konya'ya bu tasavvufi düşünceyi tanımak için geliyorlar ve Konevi'ye talebe oluyorlardı. Sadreddin Konevi Türk düşüncesinde İbnu'l-Arabî sisteminin yerleşmesinde rol sahibidir.⁹⁷ Selçuklu sultanları, Moğol istilasından kaçan Türkistanlı ve İranlı bilgin ve mutasavvıfları ülkelere buyur etmişler; Konya, Kayseri, Aksaray ve Sivas gibi Selçuklu kentleri, İslam dünyasında tasavvufi düşüncenin en parlak merkezleri olmuştu. Anadolu, Şihabeddin Suhreverdi, Nasireddin Tusi ve İbn Arabî Ekberi sayesinde vahdeti vücud öğretisiyle tanıştı.⁹⁸

Bu etkiyi açıklamak için İbn Arabî'in tasavvuf tanımına bakmak faydalı olabilir. Çünkü ona göre, "Zâhir ve bâtın da (dış/iç) dinî edeplere sahip olmaktır. Âdâb ise güzel ahlâktır. Edep,

⁹⁴ Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük, 2019. s. 2342.

⁹⁵ Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat* (Aydın Kitabevi, 2000) , s.1102.

⁹⁶ Ekrem Demirli, 'İbnü'l-Arabî Ve Sadreddin Konevî: İlimlerin Tedahül Devrinde Tasavvuf Ve Felsefe', in *İslam Felsefesi: Tarih Ve Problemler* (İstanbul, 2013), s. 503-540.

⁹⁷ Muhyiddîn İbn Ü'l-Arabî, *El Bulga Fi'l-Hikme : (Felsefede Yeterlilik) / Muhyiddîn İbn Ü'l-Arabî; Neşr. Nihat Keklik* (İstanbul, 1969), s. 84.

⁹⁸ Halil İnalçık, *Türklük Müslümanlık Ve Osmanlı Mirası (Ciltli)* (Kırmızı Yayınları, 2014), s. 74.

bütün iyiliklerin toplamı olduğu için edepli insan, hikmet ehlidir. Bu anlamda tasavvuf her şeye o şeyi memnun bırakacak tarzda davranmaktır.”⁹⁹

Vahdeti vücud kavramı ve tevhid, İslam tasavvufu tarafından temellendirilmiş olsa da diğer semavi dinlerde de bu felsefeye rastlanmaktadır. Allah’ın varlığını ve birliğini kabul eden semavi dinlerden Hristiyanlık, bir küçük farkla “Baba Oğul Kutsal Ruh” üçlemine dile getirirse de bu mevzubahis üçlem de özünde “tevhid” edilen yüce Allah’ı ve yüce Allah’la özdeşliğin kabulünü yani vahdeti vücudu simgelemektedir. İslam dininin yaşayış biçimlerinden Ehl-i Sünnet ve’l-Cemaat’e göre ise Allah’ın birliği şüphesiz kabul görmekte olup İslam dinine girecek her kişi memnuniyetle yineler ve İslam’ın şartlarından sayar. Öte yandan vahdet-i vücud, Tanrı, âlem ve insan ilişkilerini açıklayan düşünce sistemi olması açısından da konumuz için oldukça önem arz eder.

Kelime-i Tevhid: “lâ ilâhe illallah Muhammed’ün Resulullah” cümlelerinden ibaret olup “Allah’tan başka tanrı yoktur, Muhammad Allah’ın elçisidir.” şeklinde Türkçeye çevrilir.¹⁰⁰

Kuran-ı Kerim’in en kısa surelerinden birisi olan İhlas Suresinde İslam Dininin tevhid inancı çok kısa öz bir biçimde ele alınmıştır. Türk sözlü kültüründe “Kul hü” şeklinde anılan İhlas Suresi 4 ayetten oluşur. “Kul hüvallahü ehad, Allahüssamed, lem yelid ve lem yûled, ve lem yekün lehû küfüven ehad.” Sure Allah’ın birliği inancını öz bir biçimde ifade ettiği için “tevhid” ile özdeşleştirilerek anılmaktadır.¹⁰¹

Türkiye Diyanet Vakfı Yayınlarının Kuran-ı Kerim açıklamalı mealinde ise İhlas “samimi olmak, dine içten bağlanmak, esaslarını sırf Allah rızası için uygulamak” şeklinde açıklanmıştır. Surenin tam Türkçe tercümesi ise “Bismillahirrahmanirrahim, de ki: O, Allah birdir. Allah sameddir. O doğurmamış ve doğmamıştır. O’nun hiçbir dengi yoktur.”¹⁰² şeklinde tercüme edilmiş olup; tercümeden de anlaşıldığı üzere İslam dininin tek kaynağı olan Kur’an-ı Kerim de insanlığı İhlas Suresi’nin kısa ve öz manası ile tevhide yönlendirmiştir.

Vahdet kavramına göre her insan Tanrı’dan bir öz bulundurmaktadır. Tanrı ile insan çokluktan birliğe, birlikten çokluğa ulaşan bir öz ilişki içindedir.¹⁰³ İnsan bu öze ulaştığında insan-ı kâmil olur ve mertebelerin en yükseği olan fenafillah mertebesine ulaşır.

Kendinde Tanrı’nın özünü keşfeden insanoğlu fenafillaha ulaşma gayreti ile Hallacı Mansur’da enelhak, Yunus’ta “Bir ben vardır bende benden içeru” diyerek gerçekleştirmiştir.

Sünni cemaat de Allah’ın birliğini kelime-i tevhid ile de sürekli zikreylese de “Ya Allah Ya Muhammed” lafzını söylemekten geri durmaz.

⁹⁹ Muhyiddin İbn Arabi, *Fütühat-ı Mekkiyye*, Trans. By Ekrem Demirli (Litera Yayıncılık, 2017), s. 164.

¹⁰⁰ Müellif: Hatice Kelpetin Arpaguş, *TDV İslam Ansiklopedisi* (Ankara, 2002), xxv, s. 214-215.

¹⁰¹ Müellif: Emin Işık, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 2000, xxi.

¹⁰² *Kuran-ı Kerim Açıklamalı Meali* (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1996), s. 6004.

¹⁰³ Güray, s. 22.

Alevilikte ise “Ya Allah Ya Muhammed Ya Ali” üçlemi vardır. Alevi toplumu dileğini ve duasını bu üçlemi de kullanarak gönülden geldiği şekliyle gerçekleştirir.

Şah Hatayim birlik oldum er ile

Elbet bizim kısmetimiz verile

Üçler makamında yediler ile

Kırkların kurduğu cemden gelirim.

Şah Hatayî'nin söylediği nefesin şah beyitinde de belirttiği gibi üçler-yediler-kırklar her erkanda zikredilerek “tevhid” edilirler. Yediler ve kırkların kimliği tam manası ile netlik kazanmış olmasa da üçler yani “Allah, Muhammed, Ali” net bir biçimde zikredilerek tevhid edilmiştir.¹⁰⁴ Bu üçlem Mirac’da gökte buluşarak tevhidin zirvesine ulaşmışlardır. Mirac sonrası kırkları ziyarette kırklar ile dönülen semahta tevhit taçlandırılmıştır.

Aleviliğin içindeki bir kolu ise:

“Ya Allah, Ya Muhammed, Ya Ali,

Sen göster doğru yolu Hünkâr Hacı Bektaş-ı Veli.

Doğru yoldan şaşırma Pir gözünden düşürme”

diyerek “Allah, Muhammed, Ali ve Hacı Bektaş-ı Veli” isimlerini zikrelemek sureti ile 4 ismi tevhid edip, işin batını yönünde Yüce Allah’a yönelmekte ve ondan dua ile dilek dilemektedir.

Bektaşilikteki “Allah, Muhammed, Ali, Hacı Bektaş-ı Veli”, Alevilikteki “Ya Allah Ya Muhammed Ya Ali”, Sünnilikteki “Ya Allah Ya Muhammed” ve de Hristiyanlıktaki “Baba Oğul Kutsal Ruh” söyleminde asıl olan tevhid olup, yapılan ibadet ve duada istenen, arzu edilen Hakkın rahmetine kavuşmuş ölümlü faniler değil, o fanilerin de içinde buldukları, mensup oldukları yoldur. Bu yol da zikredilen Allah, Muhammed, Ali, Hacı Bektaş-ı Veli tevhid edilmiş, her zikir her dua buldukları yol ve erkan da dikkate alınarak Yüce Allah’a yönelmiş ve yöneltilmiştir.

Alevi Bektaşî nefeslerinde, deyişlerinde ve düvaz imamlarında bu dörtlemlemin geçmesi Yüce Allah’a doğru konunun tevhid edilmesi manasına gelir. Nitekim Hüseyin Emektar’ın el yazması cönk defterlerini incelediğimizde Allah, Muhammed, Ali ve ardından 12 imamları konu alan düvaz imamların başında “Destur Ya Pir” diyerek Pir Hacı Bektaş zikredilmiş ve destur alınarak söz başlamıştır. Tabiidir ki asırlar önce Rahmet-i Rahman’a kavuşmuş Hacı Bektaş-ı Veli’den aslında destur istenmekliği değil onun da tevhide dâhil edilmesidir. Bu sebeptendir ki Alevi Bektaş-i musikisinde işlenen deyiş, düvaz imam, semah ve nefeslerin büyük bir bölümü Yüce Allah’a tevhidi konu edinmekte ve tevhidi işlemektedir diyebiliriz.

¹⁰⁴ Birdoğan, s. 379.

1.3. Alevi Bektaşî Geleneğinde Nefes

Nefes kelimesi: köken olarak dilimize Arapçadan yerleşmiş olup;

1. Soluk,
2. Şifa amacıyla hastaya okunan dua,
3. Sigara ve pipo içerken içe çekilen duman,
4. Canlılık hayat belirtisi,
5. Alevi Bektaşîlerin görüş ve düşüncelerini belirtmek için yazılmış şiir

manasında karşımıza çıkmaktadır.¹⁰⁵

Alevi Bektaşî geleneğinde ise genelde deyiş ile nefes birbirine karıştırılmakta ve ikisi de birbirinin yerine kullanılmaktadır. En yalın tabiri ile Bektaşî ilahilerine nefes adı verilir. Bektaşî dergahlarında enstrüman eşliğinde makamsal olarak okunan eserlere denir. Nefesler dini ritüellerin yanı sıra sohbetlerde de icra edilirler. Nefesler işlenen konunun mahiyetine göre aşikâne, kalenderane, felsefi veya didaktik mahiyette, hicviye, methiyye ve mersiye şeklinde olduğu gibi “insan-ı kâmil” ve oniki imam hakkında da yazılırlar. Bektaşî şiirlerinin Hakk’ın ilhamı ile içten gelen “ilm-i ledün” ile yazıldığına inanılır.¹⁰⁶ Nefeslerde insan ve alemde Hakk’ın nurunu içinde barındıran “insan-ı kâmil”den bahsedildiği gibi Bektaşîlerin kendi tarikat ritüellerini konu alan nefesler de bulunur. Türk Edebiyatında Yunus Emre, Eşrefoğlu Rûmi, Hatayi, Pir Sultan Abdal gibi saygın ozanlardan günümüze değin birçok Alevi Bektaşî şair ve ozanı nefes oluşturmuştur.

Nefes konularına göre;

1. Dövazlar: Dövazlarda konu Farsçada “on iki” kelimesinin karşılığı olan “dövazdeh” sözcüğünden hareketle on iki imamdan bahseden konular işlenir.
2. Methiyeler: Methiyelerde Hz. Muhammed, Hz. Ali, on iki imamlar ve Hacı Bektaş-ı Veli’yi övücü konular işlenir.
3. Nevruziyeler: Nevruziyelerde Bektaşî geleneğine göre nevruz kış ile yazın orta noktası olup, kıştan çıkıp yaz mevsimine girildiği döngüyü temsil eder. Ayrıca Hz. Ali’nin bugün de doğduğuna inanışla, cehaletten kurtulan insanın “insan-ı kâmil”e yönelişini inceleyen konular işlenir.
4. Tabiat: Tabiat nefeslerinde tabiat, doğa olayları, kozmolojik olaylar, tasavvufi sembeler “gül-bülbül” gibi konuları işler.
5. Matem: Matem nefeslerinde mersiye ve yas nefesleri işlenir. Yas nefeslerinde Hz. Hüseyin’in şehadetini, Hz. Hasan ve Ehl-i Beyt’in şehadetlerini anlatan konular işlenir.
6. Şathiyeler: Tasavvufi aşk halinin sarhoşluğu ile Batınî yönü ön planda olan derin manalı konular işlenir.

¹⁰⁵ *Türk Dil Kurumu Yayınları Türkçe Sözlük* (Ankara, 2019) <<https://www.trendyol.com/turk-dil-kurumu-yayinlari/turkce-sozluk-ciltli-p-2196511>> [accessed 30 November 2021], s. 1760.

¹⁰⁶ Soyzer, s. 324.

7. Devriye Nefesleri: Bektaşi inancına göre maddi aleme yani dünyaya düşen bir varlık ilk olarak cansız madde, sonra bitki, sonra hayvan ve ardından insan olarak tecelli edip, ruhunu teslim eder. Ardından yine cansız maddeye dönüşerek döngüyü tamamlar. Devriyeler vefat eden kişinin ardından okunan nefesler olup “devri daim olsun” lafzı ile mekansızlığı ve zamansızlığı simgelerler.

8. Mihraçlama: Hz. Muhammed’in, Hz. Ali’nin Cebrail (a.s.)’ın göğe yükselerek Yüce Allah’ın huzurunda buluşmaları ve Hz. Muhammed (s.a.v.)’in kırklar meclisine uğramasını konu eden nefeslerdir.

9. Semah: Ana teması Hz. Muhammed (s.a.v.)’in Mirac dönüşü kırklar meclisine uğrayarak kırklar ile yapmış olduğu muhabbetin ardından kırklar ile birlikte döndüğüne inanılan zikri anlatan nefeslerdir. Ana konu kırklardır, Miractır, ancak günümüzde folklorik olarak çeşitli yeni tür semahlar da yazılmıştır.

olarak sınıflandırılırlar. Nefesleri Alevi Bektaşi Edebiyatının ana başlığı olarak ele aldığımızda bu maddelere semah, mihraçlama da eklenebilir.

Bektaşi musikisinin en yaygın türlerinden olan nefesler Rifailik, Kadirilik, Halvetilik gibi tarikatlardaki okunan ilahilerden farklılık göstermektedir. Nefesler Alevi Bektaşi erkanlarında, muhabbetlerinde sıklıkla icra edilir. Nadiren kırsal kesimde yapılan ritüellerde kullanılsa da daha çok Bektaşiliğin şehir yapılanmalarında ön plana çıkmaktadırlar.¹⁰⁷

Nefesler müzikal manada deyişe yakın özellikler göstermektedir ancak söz ve üslup yönünden ele aldığımızda deyişten daha derin “Batını” manalar içermekte, Arapça ve Farsçayı içinde daha çok kullanmaktadır. Nefeslerde işlenen konular deyişlere nazaran daha derin tasavvufi konuları ele alması sebebiyle halkın kolaylıkla anlayabileceği konular olmayıp Alevi Bektaşi erkânını yürüten Dede “Rahber” tarafından halka izah edilirler.

Halk arasında deyiş, nefes, düvaz, mihraçlama, semah kavramları arasından kavram kargaşası yaşansa da, nefes ve deyiş bu türlerin tamamına ortak ad olarak ta kullanılabilir. İlk zamanlar sadece ayin-i cemde icra edilen nefesler zaman içinde halk içinde yaygınlaşmış ve farklı platformlarda da icra edilmeye başlamıştır. Bektaşi nefesleri genellikle (6 + 5) duraklı 11’li hece vezni ile yazılmıştır. Duraksız olarak 5’li, 7’li, 8’li hece vezni ile de yazılmış olup, seyrekte olsa nefeslerde aruz vezni de kullanıldığına rastlanılmıştır. Hatta Bektaşi nefeslerinde Bektaşilere mahsus özel usuller de dikkat çekmektedir. Bunlar “Bektaşi devr-i revanı ve Bektaşi raksanı”dır.¹⁰⁸ Yapmış olduğumuz tez çalışmasında da 23 zamanlı ve 46 zamanlı iki adet aksak usule rastlanılmıştır.

Örnek verecek olursak: Bir Alevi Bektaşi muhabbeti esnasında sözlü olarak “musiki olmadan” okunan bir eserin bitiminde eseri okuyan kişi yanındaki muhabbet ehline “ver parasını” veya “ver bir NEFES” diyerek arkadaşından da muhabbete bir eser ile katılmasını ister. Buradaki

¹⁰⁷ Müellif: Nuri Özcan, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 5 vols (İstanbul, 1992), s. 371.

¹⁰⁸ Gülsüm İşkol, ‘Abdülbaki Gölpınarlı’dan Derlenen Bektaşi Nefeslerinin Makam ve Form Açısından İncelenmesi’, 2021, s. 23-24. <<http://openaccess.hacettepe.edu.tr:8080/xmlui/handle/11655/25694>> [accessed 3 April 2022].

“nefes” tabiri Alevi Bektaşî geleneğinde kullanılan bütün edebi türlerin ana başlığı olduğunu kastetmekte ve muhabbete dâhil olmaktadır. Nefes, vermiş olduğumuz örnekte görüldüğü gibi Alevi Bektaşî musiki türlerinin tamamına ana başlık olarak kullanılabilir. Bu konuyla ilgili en somut örnek Abdülbâki Gölpınarlı'nın Alevi Bektaşî Nefesleri adlı kitabında cereyan etmiştir.

Abdülbâki Gölpınarlı yapmış olduğu Alevi Bektaşî Nefesleri adlı antolojide: düvazdeh imam, mersiyeler, birlik devriyeler, ahlak ve inançlar ile ilgili şiirlerin tamamı “nefesler” başlığı altında toplanmıştır.¹⁰⁹

1.4. Alevi Bektaşî Geleneğinde Müzik

Alevi Bektaşî toplumu olarak nitelendirdiğimiz toplum kendini, bilinen tarih ve dinler tarihini göz önünde bulundurduğumuz da dünden bugüne yakın zamanda Müslüman olmuş bir toplum olarak değil, kâlû belâda yüce Yaradan'ın “elesti bi rabbi kum” yani “ben sizin Rabbiniz değil miyim?” sorusuna “beli” cevabını verme şerefine nail olmuş, kendini her şeyden önce insan ve de “İslam” olarak kabul etmiş olarak nitelemeyi önceleyen bir toplumdur.

Allah'a, meleklerine, kitaplarına, Kuran-ı Kerim'de adı geçen geçmeyen, Hz. Muhammed'den (sav) önceki tüm peygamberlere inanır ve saygıda kusur etmek istemez. Günümüzden geriye doğru bakacak olursak, sırası ile Bektaşîlik, Yesevilik, Caferilik, Alevilik (kızılbaşlık) ve Ehli Beytçilik'i incelediğimizde kavramsal açıdan birbirinden ayrılan pek çok yönleri olsa da, ana tema olan Hz. Ali ve Ehli Beyt konusunda aynı noktada birleşirler. Bahsettiğimiz tarikatların başlangıç noktası Hz. Muhammed'in (sav) vefatının ardından Hz. Ali'nin halife olarak seçilmemesidir. Bu tarikatlar Hz. Ali'nin halife seçilmemesini yanlış görüp Hz. Ali taraftarı olma konusunda aynı görüşü savunur. Bahsedilen tasavvufi tarikatların ana unsuru bu konudur.

Ehli Beyt ve Hz. Ali taraftarlığı ve sevgisini besleyen bu topluluk “Alevi” toplumu olarak adlandırılır. Bektaşîlik ise Hacı Bektaş Veli'nin Hoca Ahmet Yesevi'den aldığı görevin Anadolu ve Rumeli'de Horasan Erenleri vasıtasıyla işlenmesi ile oluşan birliğin önder ve en büyük zâtı olması sebebiyle kendinden sonra gelenlerin “Bektaşîlik” adını vermeleriyle oluşmuş ve tamamen Alevilik unsurunun içinden doğmuş, Balkanlar, Rumeli ve Anadolu'da tezahür etmiş sonucudur.

Alevilik kelime olarak Hz. Ali'nin soyuna verilen bir isimdir ve sonunda Anadolu'da bu soyun izini takip edenlere verilen bir isim olmuştur.¹¹⁰

¹⁰⁹ Abdülbaki Gölpınarlı, *Alevi - Bektaşî Nefesleri* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1963), s. 84.

¹¹⁰ Ali Kirazlı, *Alevilik İslamın Özüdür* (Aşura Yayınları, 1997), s.39.

Alevilik İslamiyet'i kabullenen birçok toplumda görülmekte ve de benimsenmekte iken Bektaşilik Alevilik içinde bir alt kimlik oluşturmuş olup Selçuklu Devletinin son dönemi ve Osmanlı Devletinin kuruluş döneminde Türk toplumu arasında oluşup yaygınlaşmış bir tarikattır. Tarikatın asli görevi Türk İslam'ını, Arap'ın harsından, Fars'ın edebiyatından kurtarmak ve Türk İslam birliğini kurmaktır. Hoca Ahmet Yesevi dergâhından Anadolu ve Rumeli'ye gelen Horasan erenleri kendilerini bir gaza faaliyeti içinde görmüş ve bu gazayı "tahta kılıçla yani insanları incitmeden, kan dökmeden, zorlamadan, ikna ederek başarmış ve kolayca taraftar bulmuşlardır"¹¹¹

Alevi-Bektaşilik, günümüzde Amerika'dan Avusturalya'ya, Çin'den Cebelitarık ve İngiltere'ye ulaşım konusunda küçülen dünyanın dört bir yanında varlığını kişisel bazda da olsa göstermektedir ama tam coğrafya olarak ifade etmeye çalışırsak Balkanlar, Rumeli, Anadolu, Azerbaycan, İran, Irak, Suriye'den Mısır'a kadar olan Ortadoğu olarak adlandırılan bölgede varlıklarını sürdürdüklerini söyleyebiliriz.

Alevilerin Türk oldukları ve Orta Asya Türk gelenek, görenek, yaşantı ve adetlerini sürdürmelerinden yola çıkarsak, Anadolu'ya geldiklerinde çoğu konuda şamanlık gelenekleriyle benzeştirilen Alevi-Bektaşilik ritüellerinin Orta Asya'dan Anadolu'ya yani, Atayurt'tan Anayurda İslam'la sentezlenerek geldiğini görmekteyiz. Bu sebeple Atayurdun şaman geleneği ve şamanı, kopuzu ve müziğiyle dergâhlarını Anayurda, Hükümdarlık simgesi olan tuğ takımı da orkestrasıyla Bektaşî tarikatına bağlı olan Yeniçeri Mehteranına musiki kültürünü nakletmiştir.

Ali Keleş'in sosyoloji alanında yaptığı yüksek lisans tezini araştırdığımızda, Aleviliğin eski Türk inanışlarına bağlanmaya çalışıldığını ve bu çalışmalarda bir kısım bilim adamlarının Gök Tengri kültü, Atalar Kültü ve tabiat kültürlerinin devamını oluşturduğu iddiaları, bir kısım bilim adamlarının ise Şamanizm'in Anadolu Aleviliğinin temelini oluşturduğu iddiası karşımıza çıkar. Günümüz bazı bilim adamlarının ise bu görüşleri çürütür bir açıklama ile Şamanizmin 6-7. yüzyılda Orta Asya'da görülmeye başladığını ve Türklerin eski dinlerinden olmadığı ve sadece büyücülükle tedavi ve falcılığa indirildiği görülür.¹¹²

Yerli ve yabancı birçok bilim insanı kendi görüşlerine hizmet edecek paralel bir doğrultuda olmak şartı ile sayısız yorumlar yapılmış ve konu yumurta ve civciv metaforuna dönüşmeye başlamıştır. Bu konu ile ilgili gerçek beyanı verme ve sonsözü söyleme hakkı Alevi Bektaşî toplumundur. Unutulmamalıdır ki Türkler Atayurt'tan beri kültürlerini kopuz eşliğinde çalarak söyleyerek nesilden nesile "şifahi gelenek" ile yazının olmadığı yerde kültür aktarımını sürdürme becerisini geliştirmiştir. Öz be öz Türk olan Alevi Bektaşî toplumunun tarihsel süreç içerisinde geliştirdiği "kültür aktarımı" metodu doğal olarak ilk dinleri olan Gök Tengri ve Şamanizmden tutun, ardından gelen Maniheizm, Budizm, Hinduizm ve Hristiyanlığa

¹¹¹ Canpolat, s. 7.

¹¹² Ali Keleş, 'Ortak Kimlik ve Müzik: 1980 Sonrası Alevi-Bektaşî Uyanışı' (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2008), s.13-14.

kadar gelen bütün dinlerin izlerini de aktarmış olabilmesi yadsınamaz bir gerçektir. Nasıl ki Atayurt'ta (ozan, baksı, kam) müzik aletini ve müziği bir mistik araç olarak kullandı ve Tanrıya yaklaştıysa Alevi Bektaşilerde de (zakir, aşık, ozan) yazılan eserlerini musikiyi bir araç olarak kullanarak tasavvufi bir aşkla Tanrı'ya yaklaşır.

Alevi-Bektaşî Müziği Atayurt'tan Anayurda tarihsel süreç içinde gelmiş, enstrümanları değişim ve gelişim göstermiş, icra teknikleri ve eserlerin müzikal yapısı doğal olarak hep iyiye ve güzele sanatsal açıdan ilerleyerek evrilmişse de Alevi-Bektaşî geleneğinde, inanışında, musiki amaç değil sözün taşıyıcı ve halka aktarıcı unsuru olan bir araçtır.

Müzik Bektaşî tekkelerinde, cem evlerinde ve de Alevi Bektaşî erkânlarının ircasında Alevi toplumunun vazgeçilmez bir unsuru olmuştur. Alevi Bektaşî toplumu erkânlarını, müziğini de dile "kodlayıcı" unsurundan faydalanarak hem ibadet hem de tarihi ve sosyokültürel bir eğitim alanına çevirmeyi başarmışlardır. Yavuz Sultan Selim'den sonra Alevi Bektaşî toplumuna uygulanan baskılar, asimilasyon ve zorunlu iskân politikaları ellerinde kalan yazılı belgelerin yok olmasına sebebiyet vermiş ancak toplum savunma mekanizması olarak musikiyi kullanmış ve kullanılan bilgiler manzum eser haline getirilip, müzik eşliğinde erkânlarda çalınıp söylenmiştir. Alevi Bektaşî erkânlarında her ne kadar müzik sanatın gerektirdiği bir alan olarak iyiye ve güzele doğru gelişim gösterse de asıl olan manzum eserin içerdiği manadır. Öz olan mana olduğu için, bazı hallerde erkânlarda kullanılan eserler aynı usul ve ezgi ile seslendirilebilir ve de bu durum erkân içinde toplum tarafından kesinlikle yadırganmaz. Çünkü asıl olan müzik değil söz, yani özdür. İşin özünü kavrayan içinse öze hizmet eden saz da aracılık ve taşıyıcılık ettiği mananın kutsiyetinden saygınlığını alır ve başköşede tutulur.

Alevi Bektaşî erkanlarının en vazgeçilmez ögesi olan musikiyi ve musikiyi icra eden kişinin "zakir, dedezakir, aşık, ozan" tarihi dayanak noktasını tespit etmek gerekir ki bu musikinin İslamiyet öncesi Türklerden mi ya da İslamiyet sonrası mı oluşmuş olduğu anlaşılabilir. Alevi Bektaşî erkanlarının ve kural kaidelerinin anlatıldığı, bir nevi Aleviliğin anayasası olarak kabul edilen eser; imam Cafer-i Sadık buyruğudur. Buyruk Alevilerin tarihsel süreç içerisinde yazılı olarak ellerinde bulunan en eski kaynaktır. Cafer-i Sadık 12 imamlardan 6. Olup 702-765 yılları arasında yaşamış, Caferiliğin kurucusu olarak kabul edilmektedir. Yazmış olduğu "buyruk" Alevi Bektaşî erkanlarının ve temel işleyişin kural ve kaidelerini anlatmaktadır. Anadolu'da Maraş, Alaca, Gümüşhacıköy, Malatya, İzmir ve Hacıbektaş nüshaları bulunmaktadır. Menakıb-ı Evliya, Menakıbnâme, Fütüvvetname gibi çeşitli adlarla anılmaktadır."¹¹³

¹¹³ Sefer Aytekin, *İmam Cafer-İ Sadık Buyruğu* (Ankara: Emek Basım Yayım Evi, 1958), s.3.

Buyruğun zakirlik ile ilgili maddesinde “zakir gerektir ki bu doksan bin kelamı zikri içinde gezdire ki Hak Teala mevcuttur. Zakir olanın yerde ve gökte zakir ehli de tabip tahir olup zikre meşgul ola ki Hak Teala buyurur ki, hizmeti Ahi Cebrail’dir.”¹¹⁴

Alevi Bektaşî yazılı kaynaklarının en eskisi olarak kabul edilen İmam Cafer-i Sadık buyruğunda zikirde, zakirden bahsedilmiş ancak musikiden bahsedilmemiştir. Bu mevzuu da musikinin Aleviliğin içine eski Türk kültüründen intikal ettiğini kâfi derecede göstermektedir.

Alevi Bektaşî musikisini ele alırken hangi bakış açısıyla yaklaşılacağı konunun izahı için çok önemlidir. Musikiyi batı ve modern sanat teorisi çerçevesi ile mi? Ya da özgün halk kültürü ve halk müziği nazarı dairesinde mi? Alevi Bektaşî musikisine bu bakış açıları ile yaklaşmak musikinin armoniden makama, ritimden usule teknik izahından bir nebze bile öteye gidemeyecek ve konunun meydana çıkarılmasında çokta bir fayda sağlamayacaktır. Bu sebeple Alevi Bektaşî musikisi batını yönden Bektaşî bakış açısıyla ele alınmalıdır.

Güvende ve zakir demek, cem ayinlerinde saz, keman, tambur, çöğür gibi çalgılar çalan, nefesler okuyan me’zun insanlar demektir¹¹⁵

Alevi Bektaşî erkânlarında müzik icracısının eski kaynaklarda çaldığı çalgıları incelediğimizde sadece bağlama çalmadığını, diğer Türk müziği sazlarını da kullandıklarını görmekteyiz.

Çalınan çalgıların incelendiğinde üflemeli çalgıların ve vurmali çalgıların cemlerde kullanılmadığı, son dönemlerde Türk musikisine giren kemanın ise ters tutularak “ıklığ ve kopuz” gibi diz üzerinde çalındığı tespit edilmiştir. Ritim sazlarının kullanılmayışı, davul ve neybetin eski Türk geleneklerinde hükümdar için vurulduğu, özellikle de tabıl vurma geleneğinin savaş alameti sayıldığından “darbın” ritmin cem ayininin kutsiyetine gölge düşürmesi ihtimalinden dolayı kullanılmadığı varsayılır.

Üflemeli çalgıların kullanılmaması ve kemanın diz üstünde çeneye dayamadan kullanılma tekniği, zakirin çalarken aynı anda okuyamayacağı ve sadece enstrümantal veya eşlik olarak görev yapması manasına gelir ki, bu da esas olan sözlerin ikinci plana düşmesi ve müziğin ön plana çıkması manasına gelir. Alevi Bektaşî müziğinde sözün “asıl” müziğin ise “taşıyıcı” unsur olarak yer aldığı büyük bir kanıttır.

Bektaşî musikisinde söze, yani öze gösterilen saygı saza ve müziğe de gösterilmiştir. Bu konuda Prof. Dr. Bayram Akdoğan “Türk Musikisi Dersleri” adlı kitapta Mevlevilikle Bektaşîlik musikisini kıyaslama hatasına düşüp “Nefesler ilahilerden ayrı olarak daha çok şarkı ve türkülere benzerler. İlahiler ne kadar mutasavvıfane nağmelerle doluyorsa, nefesler de o derece zahidane bir üslupla bestelenmişlerdir.”¹¹⁶ demek suretiyle derinlemesine bilmediği

¹¹⁴ Aytakin, s. 77.

¹¹⁵ M. Tevfik Oytan, *Bektaşîliğin İçyüzü* (İstanbul: İstanbul Maarif Kitaphanesi, 1992), s. 23.

¹¹⁶ Bayram Akdoğan, *Türk Din Musikisi Dersleri* (Bilge Ajans, 2010), s.258.

bir konu ile ilgili atıfta bulunmuş ve dini musiki eğitimi alan sanatkârların bakış açısını yanlış yönde etkilemeye çalışmıştır. Söylenenin aksine Bektaşî musikisinde Türk Musikisi'nin birçok makamında ve usulünde besteler yapılmış ve hatta yeni tespitini yaptığımız 46 zamanlı büyük aksak usuller ile beste yapacak kadar musiki ilmi kullanılmıştır.

Türk Musikisi türlerinin tamamı Orta Asya Türk Halk Müziği'nden doğmuş ve gelişimini sürdürmüştür ancak, halk müziği ise kaynağını Atayurt'tan almakla birlikte gelişimini ufak tefek değişiklikler göz önünde bulundurulmaz ise Bektaşî Tarikatı içinde olgunlaştırmıştır. Çünkü Bektaşîlik Mevlevilikle kıyaslanmayacak derecede Türk dünyasında geniş bir alana yayılmış ve ayrıca halk edebiyatımızın en büyük şairlerinin sığınak yeri olmuştur.¹¹⁷

Bektaşîliğin gelişimini sürdürdüğü Osmanlı Devleti'nin ilk dönemlerinde Bektaşî musikisinde Orta Asya Türk sazları olan çeng, rebap, şesta, kopuz, tambur vb. çalgılar kullanılmış ancak Yavuz Sultan Selim döneminden sonra uygulanan baskılar neticesinde gerçekleşmesi muhtemeldir ki bu çalgılar tek tek bu mekânı terk ederek yerini bağlamaya bırakmıştır. Sadece Osmanlı Devletinin son döneminde Türk müziğine giren "keman-viyola" Bektaşî tarikatında çalım tarzı rebap gibi diz üstünde tutularak okuyuşa mani olmayacak şekilde yerleşti ise de Alevi Bektaşî geleneğince çok muteber görülmeyip varlığını nadiren sürdürmektedir.

1.5. Alevi Bektaşî Musikisi Türleri

Alevi Bektaşî geleneğinde Zakirler erkânları yürütürken icra edilen konuya, yere ve zamana göre değişiklik gösteren tasavvufî eserleri seslendirirler. Bu eserler içerik olarak söz diziminin manası, eserin erkânda kullanıldığı yer ve tasavvufî yönü ile çeşitli sınıflara ayrılmıştır. Açıklayacak olduğumuz Alevi Bektaşî musikisi türlerine ait örnekler tezimizin ekler bölümünde verilmiştir.

1. Nefes: Genelde deyiş ile nefes arasında karışıklık meydana gelir. Nefes Alevi Bektaşî musiki türlerinin tamamının da bir üst başlığı olarak da karşımıza çıkabilmektedir. Nefes müzikal manada deyişle yakın özellikler göstermektedir. Nefesi deyişten ayıran en büyük özellik sözlerin lisanı ve batını yönüdür. Nefeslerde sözlerin içeriğinde Arapça ve Farsça kelimeler çok yoğun olup daha derin tasavvufî konuları işlemektedir. Sıradan halkın kolaylıkla anlayıp mana verebilecekleri eserler olmayıp Dede "Rehber" tarafından izah edilerek topluma batını yönü aktarılabilir. Seyrek olarak kırsal kesimde yapılan erkânlarda kullanılmış olsa da genelde şehir ve tekke yapılanmalarında daha sıklıkla kullanılır. Nefes örneği Ek-15'te verilmiştir.

2. Deyiş: Alevi Bektaşî erkânlarında erkânı yürütmek "icra" için en sık kullanılan türdür. Deyiş müzikal manada ele alınıp incelenirse tek başına musiki manada bir form olarak belirgin bir

¹¹⁷ Nazmi Özalp, *Türk Musikisi Tarihi* (İstanbul: M.E.B., 2000), İ, s.293.

yapı teşkil ettiği söylenemez. Değişlerin musiki yapısına baktığımızda usul olarak 2/4, 4/4, 5/8, 6/8, 7/8, 8/8, 10/8 gibi basit ve aksak her türlü usul kullanılmış ve hatta nadiren de olsa serbest usulle uzun hava şeklinde okunuşlara rastlanmıştır. Makamsal yön itibariyle; uşşak, hicaz, hüseyini, muhayyer, karcıgar ve eviç gibi makamlar eserlerde kullanılmıştır. Eserlerin genel itibari ile ritmik usul ve melodik makamsal yapılarına bakıp bu bir deyiştir deme şansımız yoktur. Eserin deyiş olup olmadığı kullanıldığı yer, zahidi ve batını manada söz yapısı ve anlamı dikkate alınarak belirlenebilir.

Deyiş Alevi Bektaşî erkânlarının dini tasavvufi manada söz yapısına sahip, dil bakımından daha çok halkın anlayabileceği öz Türkçe olarak yazılıp zakirlerce çeşitli usul ve makamlarda icra edilen eserlerdir. Deyişlerde esas olan unsur söz ve mana olduğu için bir deyiş için kullanılan müzik başka bir deyiş için de kullanılabilir. Ancak bunu çok tanınmış ve kalıplaşmış söz müzik uyumu oturmuş olan deyişler için söylememiz mümkün değildir. Deyişler söyleniş biçiminden ikiye ayrılırlar¹¹⁸

1. Melodisi aynı sözleri farklı
2. Sözleri aynı melodisi farklı

Deyişler ayin-i erkânlarda Âşık-Zakir tarafından 3 adet üst üste okunur ve ardından bir düvaz-ı imam seslendirilir. Deyiş örneği Ek-16'da verilmiştir.

3. Mersiye: Divan edebiyatı nazım türlerinden biri olan mersiye ölen zatın ardından duyulan üzüntüyü dile getiren ve o zatın iyi yönlerini gün yüzüne çıkarıp öven şiir türüdür.

Muharrem ayında yapılan Alevi Bektaşî erkânlarında Hz. Hüseyin ile ilgili mersiyelerin seslendirilmesi gelenektir. Muharrem ayı dışında icra edilen ayini erkânlarda matem konuları işlendiğinde zakir tarafından konuya ilişkin mersiyeler seslendirilir. Mersiyelerin melodi ve ritmik yapısı mateme uygun ağır ve duygusal melodik yapıda sergilenir. Ayriyeten Çorum, Gümüşhacıköy, Merzifon yörelerinde konuya ilişkin bir uzun hava "serbest form"lu deyiş seslendirilerek ardından mersiye okunduğuna rastlanılmaktadır.¹¹⁹ Mersiye örneği Ek-17'de verilmiştir.

4. Mihraçlama: Mihraciye, Mirâciye, Miraclama, Mihraçlama, Mehraçlama olarak halk arasında çeşitli şekillerle adlandırılırlar. Hz. Muhammed'in (sav) nevrüz gecesi göğün katlarına çıkışını betimleyen şiirlere "deyişlere" verilen addır¹²⁰

Hz. Muhammed'in (sav) Mescid-i Haram'dan Mescid-i Aksa'ya, oradan da göğe yaptığı yolculuğu ifade eden terime "Mi'rac" denir.¹²¹

¹¹⁸ Melih Duygulu, *Alevi Bektaşî Müziğinde Deyişler* (İstanbul: Sistem Ofset, 1997), s.13.

¹¹⁹ Emektar, 'Sözlü Alıntı'.

¹²⁰ Soyzer, s. 292.

¹²¹ Ali Akpınar, 'Mirac Gecesi Hz. Peygamber'e Verildiği Söylenen Ayetlerle İlgili Bazı Mülâhazalar', *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1, 1996, 95-101.

“Mirac” kelimesi Arapça “urûc” kökünden türemiş olup bir ism-i alet olan miraç kelimesi, yukarı çıkma vasıtası, merdiven olarak kullanılmaktadır.¹²² Tezimizde Hz. Muhammed’in göğe yükselmesini konu alan nefeslere, yörede kullanılan tabiri ile “Mihraçlama” denmekte olup, yapılan çalışmada bu şekilde kullanılmıştır.

Alevi Bektaşî inanişini diğer İslam itikatlarından ayıran en büyük etmenlerden birisi Hz. Muhammed’in (sav) miraca çıkışı ve dönüşünde gerçekleştiğine inanılan olaylardır. Alevi-Bektaşî inanişine göre Mirac’ta Hz. Ali Arslan donunda gözükmüş, Hz. Muhammed (sav) Mirac dönüşü Mina’da kırklar meclisine uğramış, orada 1 üzüm tanesinden elde edilen sıra ile kırklarla mest olmuş, semah dönmüş ve hatta semah dönmekten başındaki şemle yere düşmüş ve kırklar tarafından kırk parçaya bölüştürülerek kuşanılmış ve Hz. Ali ile Hz. Muhammed (sav) bu zikrin sonunda müsahip olmuştur¹²³

Mihraç, gerçekleştiği inanılan olaylardan dolayı Alevi Bektaşî toplumunun uyguladığı ritüellerin birçoğunun temel kaynağını teşkil etmektedir. Atayurt Türkistan’da İslamiyet öncesi yapılan şaman ayinlerinde kullanılan “arak” ve ardından yapılan zikir, Hindistan’da yapılan “soma” töreni, Mirac’ta Hz. Muhammed’in (sav) ezdiği üzüm şerbetini içtikten sonra kırklar ile dönülen semah, günümüzde cemlerde dönülen semah ve dağıtılan şerbet birbirini tamamlayan dikkat çekici unsurlardır.

Anadolu’nun bazı yörelerinde Şah Hatayî’nin; Çorum, Amasya, Tokat ve Sivas’ta ise genelde Hamdullah Çelebi’nin Mihraçnamesi icra edilir. Mihraçlamanın 2. Bölümünde semah dönülür. Bu bölüm bazı Karadeniz ezgilerinde olduğu gibi 2/4’lük algılansa da hızlı bir şekilde icra edilen (3+2+2) 7/8 ‘lik usulle uygulanır. Mihraçlama örneği Ek-18’de verilmiştir.

5. Dûvaz: Dûvaz-ı İmam, Dûvaz, Döviz kelimeleri ile adlandırılan şiirlere denir. Farsçadan on iki sayısının karşılığına gelmekte olan düvazdeh on iki imam konusunu temellendirdiği için on iki imamın isimlerini kronolojik olarak sıralayan şiirlere “dûvaz imam” denir. Dûvaz imamlar dini olayları ve kutsal konuları 12 imamı ilgilendirecek şekilde kronolojik olarak yazılan nazım biçimidir. Dûvaz imamlarda sırası ile Ali, Hasan, Hüseyin, Zeynel, Bakır, Cafer, Musa-yı Kazım, Rıza, Taki, Naki, Hasan el Askeri ve Mehti zikredilerek Alevi Bektaşî inanişine göre kutsiyeti olan konular işlenir. Cemlerde aşıkların icra ettiği 3 adet deyiş veya nefesin ardından bir adet düvaz imam icra edilir ve bu icra şekline “deste bağlama” denir. Genel olarak matem konuları işlendiği için âşık tarafından bilinen ya da doğaçlama olarak icra edilen hüznü melodiler tercih edilir. Özellikle Cem Ayinlerinde Dûvaz imam okunurken erkekler diz üstüne gelerek, kadınlar ise ayağa kalkıp ellerini göğüs üstünde tutarak saygı ve huşu ile dinlerler. Cemlerin sonuna doğru okunan Dûvaz imamları, ayine katılanların yorgun olma ihtimaline karşı kısa nazım biçimli ve kısa melodili olanlarının icra edilmesi tercih edilir. Kürdi, segâh, hüzzam, hicazkâr gibi makamlarda icra edilebilir. Dûvaz örneği Ek-19’da verilmiştir.

¹²² Melih Sabri Yavuz, *TDV İslam Ansiklopedisi*, xxx, s. 132-135.

¹²³ Aytekin, s. 7-8.

6. Semah: Sema belirli derviş zümrelerinin müzik ve zikir uygulamalı ayin yapısını belirtmek için kullanılmıştır. Birbirine çok da benzemeyen iki topluluk olan Mevlevilik ve Bektaşilik sema ve semah adı ile şehir kültüründe ve kırsal kesimde “devir” kavramı üzerinde birleşmiş ve Mevlevilikte sema, Bektaşilikte semah geleneği oluşmuştur.¹²⁴ Alevi Bektaşi toplumunca semah, samah, zamak isimleri ile adlandırılır. Alevi Bektaşi cem ayinlerinde Hz. Muhammed’in (sav) Mirac dönüşü kırklar meclisine uğrayıp orada gerçekleştirildiğine inanılan kırklar semahını temsilen icra edilir. En az bir erkek bir kadın olmak şartı ile semah dönülebilir. Semah kavramının temelini kırklar semahı oluşturur. Alevi Bektaşi geleneğinde yöreden ritüel musiki ile icra edilen ve kutsiyeti olan bir yapıya sahiptir. Örneğin Çorum ve Merzifon yöresinde dönülen semahta, semahçılar ekip olarak saat yönünün tersine dönerken kendi etraflarında ise saat yönüne bağımsız olarak döner ve her semahçı postta oturan dedenin hizasına geldiğinde yüzünün posta yani dedeye doğru dönük olmasına dikkat eder ve makama olan saygıyı bu hareketle göstermeye çalışır. Alevi Bektaşi geleneğinde Kırklar Semahından başka, Garipler Semahı, Turnalar Semahı, Hubyar Semahı, Nurhak Semahı, Keskin Semahı, Tahtacı Semahı gibi çeşitli semahlara da rastlanır. Günümüzde de sanatkarlar tarafından yeni semahlar bestelenip ve koreografik olarak sergilenir.

7. Gülbânk: Gülbek, gülbek, gulbank sözcükleriyle adlandırılır. Tarikatların ayinlerinde, saray, lonca, yeniçeri ocağı, mehter vb. yerlerdeki muayyen merasimlerde, belirli bir tertibe göre yüksek sesle okunan dua ve ilahi dizisidir¹²⁵

Alevi Bektaşi erkânlarında okunduğu yer ve zamana göre adlandırılan birçok gülbek vardır.

En bilinenleri; Dar Gülbengi, Tercuman-ı Çerağ, Sofra Sonu Gülbengi, Cem Dağılma Gülbengidir. Yer ve zamana göre bilinen gülbekler okunabildiği gibi erkân yürüten kişilerce de irticalen yeni gülbek söylenebilir. Gülbekler okuyucu tarafından usul ve beste olmaksızın ortamın gereğince yüksek sesle seri bir ritim ile okunurlar.

Cem Açılış Gülbengi

Bismişah, Allah Allah, akşamlarınız hayır ola, hayırlar vasıl ola, şerler def ola, münkirler mat ola, münafıklar bertaraf ola, cemi cümlemizi namerde muhtaç etmeye, neydim ne oldum dedirtmeye, gökten hayırlı rahmet, yerden hayırlı bereket, Hak Muhammed Ali ve oniki imamlardan şefaate eyleye, Hak erenler, Rum erenler, Horasan pirleri, ana bacıları, pirimiz Hünkâr Hacı Bektaş-ı Veli, Balım Sultan, Abdal Musa Sultan, Kaygusuz Abdal, Hallacı Mansur, cümle nice sultanlar daim, kaim eyleyip, keremlerimize berdevam eyleye. Dil bizden, nefes oniki imam Şah Abdal Musa’dan ola. Gerçekler demine, Hû diyelim Hû.¹²⁶

¹²⁴ Güray, s. 156.

¹²⁵ Soyzer, s. 190.

¹²⁶ Leyla Akgül, *Pir Sultan Abdal Sözlüğü* (Ankara: La Kitap, 2013), s. 218.

* Uzun Hava Olarak İncelediğimiz Alevi Bektaşi Musikisi Türünün “Safalama” Olarak Anılabileceği Bilgisi Prof. Dr. Cenk Güray Tarafından Belirtilmiş Olup, Bu Çalışmada Yazılı Olarak İfade Edilmesinin Gelecek Çalışmalar İçin Faydalı Olabileceği Düşünülmüştür.

8. Uzun Hava (Safalama*): Alevi Bektaşî geleneğinde çok seyrek rastlanan bir formdur. Cem ayininde uzun hava; çok derin muhabbetlerin yapıldığı âlim kişilerin deyiş ve nefesleri layık ile tercüme edip halkı bilgilendirdiği nadir cemlerde mersiyeden önce icra edilir. Cem esnasında âşık tek diz üstüne gelip herhangi bir usule ve melodiye bağlı kalmaksızın erkânın konusu ile alakalı bir deyiş seslendirir.¹²⁷

Cemde uzun hava ile ilgili: “Emrah Şahin Çorum Yöresi Alevi-Bektaşî Cem Ritüelleri ve Müzik Pratikleri: Abdul Musa Cem’i Örneği isimli yüksek lisans tezinde (Çorum yöresine özgü Hüseyin ova ağzı” ile adlandırılan uzun hava formunda eserler seslendirildiğinden bahsetmiştir.¹²⁸

Ayrıca Çorumlu Aşık Mustafa Alagözyaylası ve Aşık Muharrem Öztürk halâ cemlerde uzun hava (safalama) okuduklarını beyan etmişlerdir. Bu beyanlara ait yazılı evraklar ekler bölümünde (Ek-22 ve Ek-23) verilmiştir.

Çorumlu Âşık Hüseyin Emektar’ın 1960’lı yıllarda kendi imkânları ile doldurduğu bir ses kasetinde cem ayininde seslendirdiği 2 adet uzun havaya rastlanmış ve derlenerek notaya alınmıştır.

1.6. Alevi Bektaşî Geleneğinin Şifahi Kültür, İlmî Ledün Ve Batını Felsefe Yönü

1.6.1. İlmî Ledün

İlim İslamiyet’inin en önem verdiği konulardan biridir. İlim İslami açıdan değerlendirilip tasnif edildiğinde 2 ana gruba ayrılır. Birincisi zahiri, ikincisi ise batını ilimlerdir.

Zahiri İlim, dış, görünen somut olarak hissedilen fıkıh, kelam, hadis, tefsir gibi ilimlerin bütününe denir ve bu ilimlerde müspet mana görünen kayıta yani ayan beyan açıktır. İkinci grubu oluşturan batını ilimler ise yüzeyde görünen mananın aksine içerik, konu, dizin, harfi nümerik hesap ve anlamak için kalbî ilham gerektiren gizli ve derin manayı işlemekte olup, ilmi esrar, ilmi tasavvuf ve ilmi ledün gibi tabirlerle ifade edilir.

Zahiri ilimler olmadan batını ilimleri ifade edebilmek çok ta gerçekçi olmaz. Öncelikle zahiri ilimler bilinmelidir ki konunun özüne ve derin manasına inilip, zahiri ilimler aracılığıyla izah edilebilir.¹²⁹

İlm-i ledün sözlükte “yan, kat” manasına gelmekte olup, ilmî manada ise, Hak katından gelen, okunmadan, belenmeden herhangi bir çaba göstermeden elde edilen ilahi bilgi manasına gelmektedir¹³⁰

¹²⁷ Emektar, ‘Sözlü Alıntı’.

¹²⁸ Emrah Şahin, ‘Çorum Yöresi Alevi-Bektaşî Cem Ritüelleri Ve Müzik Pratikleri: Abdul Musa Cem’i Örneği’ (Ondokuz Mayıs Üniversitesi / Lisansüstü Eğitim Enstitüsü / Geleneksel Türk Müzikleri Ana Bilim Dalı, 2020) , s.45.

¹²⁹ Abdullah Faruki El-Müceddidi, ‘İlm-İ Ledün, Bâtınî Ve Zâhirî İlimler’, *Özlenen Fark*, 38, 1999, , s.3-4.

Gaybı yani gerek halen mevcut iken bilinmeyen, gerek istikbalde olacak her şeyi bilen Allah, ilmi kendisine mahsus olan gaybı kimseye açmaz. Ancak hoşnut olduğu elçisine bildirir¹³¹

İlm-i ledün ile ilgili İslam tarihinin en tanınmış tasavvuf düşünürlerinden olan Mevlana'ya baktığımızda yazmış olduğu Mesnevi'nin bazı bölümlerinde ilmi ledün'den bahsedildiği görünür.

“Kim gönlünü daha fazla cilaladı ise daha ziyade görür, ona daha fazla suretler görünür. Sen eğer bu (anlık Allah lütfu) dersin gönlünü arıtmaya muvaffak olup da O'nun vergisidir, O'nun lütfundandır.¹³²

Kurana göre ise insanın anlaması, kaynağını psikolojik bir yetiden alır ki buna “lubb” yahut da “kalp” denir. Akale, fehim, fakihe, tefekkere, tevassama kelimeleri ile ifade edilen zihni faaliyetlerin tamamı bu temel zihniyetin açığa vurulmasından başka bir şey değildir.¹³³

Ehlisünnete göre ise mana zahirdedir. Kitap ve sünnetten olan nasslar, zahirleri üzere hamlolunurlar. Zahiri manadan ayrılıp ehl-i batının (mülhid ve zındıklar) iddia ettiği manalara inanmak küfürdür.¹³⁴

İnsan doğal süreç içerisinde yaşamını beş duyu organı vasıtası ile sürdürebilir. Duyuları ile hareket eder ve gündelik yaşamını duyuları ile sürdürür. Bilgiye ise beş duyu vasıtası ile dış dünyadan elde ettiği verileri akıl süzgecinden geçirerek gerçek bilgiye ve ilme ulaşabilir, ancak bazı koşul ve ortamlarda bu olgu gerçekleşmeyebilir çünkü duyu organları sağlam bile olsa bazen beşeri özellikler kişiyi yanıltabilir. İlm-i ledün “kalbin anlaması” duyusal bilgi ile akli bilgiyi birleştirilip insanın kalbinde olduğuna inanılan “Allah'ın nurunun” bu bilgileri idrak etmesiyle oluşan hissi ve kalbi bir ilimdir. Bu husus yazılan İslami şiirlerde özellikle belirtilmektedir. Kalp hem iman ve temizliğin yeri olarak Allah'a itaatin merkezidir.¹³⁵

Duyusal ve akli yetilerin tıkanıdığı noktada kalp devreye girer ve elde ettiği bilgiler çerçevesinde yaşayan “tanık” olduklarını sorgulayan herkes, Yaratan'la doğrudan bir irtibat kurar, yeni açılımlar sağlayarak hakikatten nasibini alabilir.¹³⁶

İlm-i ledün “kalbin anlaması” ile ilgili araştırmamızda birbirinden farklı görüşler ortaya çıkmıştır:

1. Ehl-i Sünnet: Kesinlikle ilm-i ledün ve batını yön yoktur ve bunun kabulü zındıklıktır.
2. Mevlana: Allah tarafından kalbe verilen ilham vasıtası ile gaybı görme bacerasinin sadece gönlünü arıtop Allah'ın lütfuna mazhar olmuş kişilerce bahşedildiğini savunur.

¹³⁰ Soyzer, s. 233.

¹³¹ M. Sadettin Evrin, *Müsbet Maneviyat Etüdleri* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1956) , s.303.

¹³² Demirer, s. 370.

¹³³ Mevlüt Uyanık, *İslam Bilgi Felsefesinde Kalbin Anlaması Gazzali Örneği* (Araştırma Yayınları, 2016) , s.76.

¹³⁴ El-Müceddidi, s. 4.

¹³⁵ Uyanık, s. 90-91.

¹³⁶ Uyanık, s. 163.

3. Görüş Mevlüt Uyanık'n da belirttiği gibi: Her insanın kalbinde bulunan et parçasından ziyade levh-i mahfuzdaki varoluş, nakşedilen bilgi ve idrak yeteneği her insanda az da olsa bulunur ve Yaradan ile bir bağ kurularak hakikatten nasibini alacağını savunur.

İlmi ledün kavramı İslam'ın birçok cemaatinde kabul gördüğü gibi Alevi Bektaşî cemaati tarafından da kabul görür. Alevi-Bektaşî toplumunun gelenek, görenek, tarihi ve dini erkânlarının sırları ve aktarımlarının ilmi ledün vasıtası ile yapıldığı inancı hâkimdir.

1.6.2. Alevi Bektaşî Geleneğinde İlmi Ledün

Alevi Bektaşî kaynaklarından elimize ulaşan en eski eserlerden olan İmam Cafer-i Sadık Buyruğunu incelediğimizde "İmdi malûm oldu ki, Hak Teala Hazretlerinin iki adı vardır. Birisi gizli ve birisi aşikardır. Aşikare adı Errahmanirrahim, gizli adı Hû'dür ve dahi nimet iki türdür bi'gizli ve bi'aşikaredir. Aşikari nimet mal, mülk gibi gizli nimet ise malı mülkü terk edip, Ali-Muhammed yoluna sarf edip iman gibi ve maarifet gibidir. (Aytekin, 1958) Alevi Bektaşî toplumu erkânlarında kullanmış oldukları ve sık sık terennüm ettikleri zikir olan "Hû" nidasını, Hak Teala'nın gizli ismi olarak kabul etmiş ve O'nun kutsiyeti ile ellerini kalp üstüne yani Allah'ın nurunun üflendiği, levh-i mahvuz olan ve de gönül gözünün bulunduğu inanan yerin üstüne saygı ile basarak terünnüm ederler. İmam Cafer-i Sadık buyruğunda: "Mümin olanın zikri kabil ve kalbi beyti şeriftir" denir ve kalbin ehlibeytin evi ve ikametgahı olduğu sırrına delil gösterilir.

Alevi, Bektaşî kaynaklarının en temel eserlerinden olan Hacı Bektaş-ı Veli Makalat'ında ise: "Gözler iki türdür, birisi zahiri (dış) birisi ise bätini (iç)dir. Şimdi saadet, bätından (iç kalp) bakan içindir. Batından bakanların terazisi ağır zahirdan bakanların terazisi hafif olsun." Der.¹³⁷

16. yüzyıl Alevi Bektaşî şairlerinden 7 ulu ozandan birisi olan Pir Sultan Abdal'a göre ilmi ledün:

İlm-i ledünden var ise ilmin,

İlm-i fûnun diyen dilden haber ver.

Motifleri ile yaratılış aşaması ve Hakk'ın sırlarına sahip olmayı ifade eder.¹³⁸ İlm-i ledünü görebilenin, bu batını felsefeyi ve bilgiyi, göremeyen halka zahidi bilgi ile aktarmasını salık verir. Bu batını bilginin tercüme ve rehberliğe ihtiyacı olduğunu bildirir.

19. yüzyıl Alevi Bektaşî şairlerinden Nokasini'ye göre ise:

İlm-i ledün dersin kamilden alıdım

¹³⁷ Esad Coşan, *Makâlât Hacı Bektaş Veli* (Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1996), s. 39.

¹³⁸ Akgül, s. 261.

Okudum fehm ettim sırrı bildim

Hakikat şehrin arzı edip geldim

Bir kam ile yettim irfan içinde.

İlmi ledün ile sırları çözdüğünü ifade etmekte olup Alevi Bektaşî şairlerinin birçok eserinde aynı yön üzerine görüşler sabittir¹³⁹

1.6.3. Şifahi Kültür, İlm-İ Ledün ve Batınlık Sentezi

İnsanlık tarihi içinde yaşayıp sürekliliğini koruyup devam ettirmiş bütün toplumlar yazı dilini kullanmadan önce bilgi, görgü, görenek, sanat ve yaşantılarını sözlü olarak bir alt nesle aktarıyordu.

İnsanlar meramlarını yazı ile ifade etmeden önce bu gereksinimi sözle ve dinleme ile yapıyorlardı. Tarihsel süreç içerisinde sürekli hareket halinde olan Türkler herhangi bir medeniyet dairesine girdiklerinde veya herhangi bir medeniyeti kendi daireleri içine aldıklarında o medeniyetin unsurları onlara sözlü olarak aktarılıyordu. Bu sebeple “Türklerin kültür hayatında, kurdukları her yazı diline bir şifahi dönem tekaddüm eder¹⁴⁰

Öz Türk olan Alevi Bektaşî toplumu Atayurt Türkistan’dan almış olduğu kültür mirasını, gelenek, görenek, örf adet ve sanatını mevzubahis olan kültür aktarım aracı “şifahi kültür” ile aktarmış, yazının yaygın olarak kullanılması ile birlikte bu aktarımlara yazı ile de aktarım eklenmiştir. Ancak Şah Hatayi’nin Alevi Bektaşî toplumuna tesiri ile Yavuz Sultan Selim’in bu tesire gösterdiği tepki ve Osmanlı’da baş gösteren isyan hareketleri bu toplum üstünde baskıyı artırmış ve Alevi Bektaşî toplumu kendini perdelemek sureti ile yazılı aktarımı minimize ederek tarihsel sürekliliğini koruyan şifahi kültür aracılığı ile inanç ve sanatlarını aktarmayı başarabilmiştir.

Alevi Bektaşî toplumunun inanç yapısında ve deyişlerinde geçen ilm-i ledün ve batını felsefe mevzubahis olan kültür aktarımının deyişler ve nefesler aracılığı ile ilk bakışta herkesin anlayamayacağı derinlik ve manada özet ve öz olarak delillendirilerek kayda geçirilmesinden ibarettir. Günümüzde bile bu konuya ışık tutarcasına, deyişlere “delil” denmektedir.

Alevi Bektaşî inanişindeki ilm-i ledün, bilgiyi kimse anlamasın diye gizlemek veya şifrelemek değil, ilgili konunun delilini bir sonraki kuşağa olabildiğince kısa ve öz biçimde ariflerin kalbine his doğurabilir ve ilham olabilir nitelikte nakletme ilmine denmekte olup gayba dair hiçbir bilgi ve konu işlenmemektedir.

¹³⁹ Sadeddin Nüzhet Ergun, *Bektaşî-Kızılbaş Alevi Şairleri Ve Nefesleri* (İstanbul: İstanbul Maarif Kitaphanesi, 1956), iii, s. 397.

¹⁴⁰ Şinasi Tekin, *İştikakçının Köşesi: Türk Dilinde Kelimelerin Ve Eklerin Hayatı Üzerine Denemeler* (Dergah Yayınları, 2016) , s.38.

Alevi Bektaşı toplumunu, inançlarını, ilmî, dinî, tarihî konularını şifahi kültür aracılığı ile uzun uzadıya aktarma imkânı olmadığı için alim, arif ve rehber kişilerin “mertebesi dairesinde” anlayacağı şekilde küçük kıssalar, betimlemeler ve ima ile atfetmeler aracılığı ile deyişlerini nakşeylemiş ve de erkânlarında musiki ile birlikte icra ederek günümüze nakletmiş ve de geleceğe de nakletmektedirler.



2. BÖLÜM

XX. YÜZYIL CEM AYINLERİNDE KULLANILMIŞ BİR DESTE VE TEKNİK ANALİZİ

2.1. Deste Bağlama Geleneği

Alevi Bektaşî cem ayinlerinde on iki hizmetin yürütülmesinde görevli olan kişilerden birisi de “Âşık” Zakirdir. Alevi Bektaşî geleneğinde müzik icracılarına genelde Âşık, Zakir, Ozan denmekte olup kendinden söz yazıp yazmadıklarına ve de yazdıkları şiirlerin dini tasavvufî yönü olup olmadığına göre sınıflandırılırlar.

a. Zakir-Guyende-Aşık-Ozan

Alevi Bektaşî erkanlarında musiki ile ilgili görevleri icra eden saz, keman ya da Bektaşî erkanlarında kullanılan diğer enstrümanları çalıp deyiş, düvaz, nefes vb. tasavvufî eserler seslendiren sanatkar din adamıdır. Başkasının yazdığı deyişleri işler. Bektaşî şairler ve aşıklar halkın içinden, halkın dilinden halkı temsil eden bir zümreyi şiir ve müzik aracılığıyla oluşturmuşlardır.¹⁴¹

b. Hak Aşığı

Girmiş olduğu tasavvufî yolda belirli bir mertebeye geldikten sonra batını manada “Pir elinden dolu içip” dili, çözülerek Hak Kelamı, ilmi ledün ile içinden doğaçlama dini tasavvufî şiirler demeler söyleyen âşıktır. Müzik aleti çalsa da, çalmasa da “Hak Aşığı” olarak nitelendirilirler.

c. Halk Ozanı

Genellikle dini tasavvufî konuları ele almayan ve güncel konuları işleyen halk şairlerine denir. Alevi Bektaşî geleneğindeki “Aşık, Hak Aşığı ve Ozan” ile karıştırılır ancak birbirinden ayıran en belirgin özellik Halk Ozanının daha çok güncel ve siyasi konular işlemesidir.

a. Dede Zakir

Alevi Bektaşî erkanlarında dede soyundan gelen ve erkan esnasında aşığın olmadığı ya da yeteri kadar olmadığı durumlarda saz çalıp deyiş söyleyip erkânı aynı anda yürütebilecek kişiye denir.

b. Baba Zakir

Dede soyundan gelmeyip Dedenin olmadığı hallerde hem erkânı yürütüp hem de Bektaşî musiki formlarını icra ederek zakirlik yapan kişiye denir.

Cem ayini yapılabilmesi için en az bir aşığın cemde bulunması gereklidir. Âşık olmadan cem erkânı yürütülemez. Cem ayinlerinde bir ve birden fazla Dede tarafından usulüne uygun bir biçimde cemin sınıfına ve günün anlam ve önemine dikkat çekilerek dini tarihi muhabbet açılır. Dedenin açtığı muhabbet dairesi icabınca Âşık bu muhabbet ile alakalı deyiş, nefes, mersiye ve düvaz imam seslendirir.

¹⁴¹ İşkol, s. 2.

Âşık usul gereği mihraçlama, semah ve düvaz imam haricinde 3 adet konu ile ilgili üst üste eser ve ardından 1 adet düvaz imam icra edip icrasını sonlandırır. Bu sıralama ile yapılan icra usulüne “deste bağlama” denir.¹⁴²

Cem esnasında dede herhangi bir aşığın görev almasını istediğinde o aşığa hitaben “Bir deste bağla âşık.” der ve bu istek üzerine aşık üç deyiş bir düvazdan oluşan eserleri art arda icra eder ve deste bağlanmış olur.

2.2. XX. Yüzyılda Kullanılmış Bir Deste

İnceleyecek olduğumuz eserler Hüseyin Emektar tarafından cemlerde ve Alevi Bektaşî erkanlarında icra edilmiştir. Aşık Hüseyin Emektar 1934 yılında Çorum merkeze bağlı Güvenli Köyünde dünyaya gelmiştir. Köyün eski adı Araphacı yeni adı Güvenli’dir. Köy önceleri Gümüşhacıköy’e bağlı iken ardından bir dönem Mecitözü’ne ve nihayetinde Çorum merkeze bağlanmıştır. Coğrafi konumu itibariyle Gümüşhacıköy-Merzifon ve Çorum’u baz aldığımızda bu üç merkezin tam orta noktasında yer almakta ve kültür olarak da üçünden de benzer özellikleri üzerinde barındırmaktadır. Güvenli köyü halkı 3 ayrı grup olarak farklı dedelerin talibidirler. Birinci grup köyün kendi halkından olan “Ağagil-Ağalar” sülalesi tarafından rehberlik edilmekte ve dedeliği yapılmakta; ikinci grup ise Merzifon yöresinde “Nasif Ağa” sülalesi tarafından görülmekte iken, son dönemde dedelerinin de iznini alarak Çorum’da Hacı Bektaş Kültür Vakfı Başkanı Nurettin Aksoy Dedeye talip olmuşlardır. Üçüncü grup ise sadece Aşık Hüseyin Emektar’ın ailesi olup, komşu köy Karahisarın da talibi olduğu Mehmet Dede Tekke Ocağına bağlıdırlar. Hüseyin Emektar ocak zade olmayıp Mehmet Dede Tekke Ocağının talibidir. Aşık Hüseyin Emektar 1940lı yıllarda çocuk yaşta köyünde açılan kursta Arapça öğrenmiş, Kuran-ı Kerim’i defalarca hatmetmiştir. Alevi Bektaşî yolunun temeli olan 4 kapı 40 makam inanışının ilk kapısı olan şeriatın esaslarına ve hükümlerine vakıf olduktan sonra köyde ikamet eden Aşık Satılmış’tan feyz almış ve aşıklığı öğrenmiştir. 15 yaşına kadar ustası Aşık Satılmış ile birlikte cemlere iştirak etmiş, 15 yaşından sonra ise ustasından destur alarak tek başına cemlere katılmaya başlamıştır. Özellikle 1940’lı ve 1950’li yıllarda kış mevsiminde Çorum, Amasya, Tokat, Yozgat, Merzifon, Gümüşhacıköy yöreleri ve köylerini elinde sazı ile bazen tek başına, bazen de bir Alevi dedesi refakati ile gezerek cemlere katılmıştır. Askerliğini müzisyen olarak Ankara’da bando bölümünde yapmış, Çorum’a döndüğünde şeker sanayinde görev yapmış ve buradan emekli olmuştur. 1976 yılından sonra kendi isteği ve gördüğü lüzum üzerine cemlerde saz çalmayı ve aşıklığı bırakmış, sadece bizim sorularımıza cevaben ara sıra sazı eline almıştır. Derlemiş olduğumuz eserleri katılmış olduğu cemlerde kendisine sıra verildiğinde Allah aşkı ile ibadet edercesine sazı ile eşlik ederek çalıp söylemiştir. İnceleyecek olduğumuz bu nefesler rast gele her erkanda icra edilmeyip muhabbetin derin olarak işlendiği bilgili dedelerin iştirak ettiği birlik

¹⁴² Emektar, ‘Sözlü Alıntı’.

cemleri, cumalık cemleri, müsahip cemleri, Abdal Musa cemleri, düşkün kaldırma cemleri gibi ayinlerde icra edilmiştir. Hüseyin Emektar hayatının son anlarına kadar Alevi Bektaşî kültürünü çevresine aktarmış ve 19.03.2014 tarihinde Rahmeti Rahman'a kavuşmuştur. Alevi Bektaşî kültürünün gelecek nesillere aktarılması için bizlere cönk defterleri, görüntü kayıtlarını ve ses kayıtlarını bırakmıştır.

Yararlanılan Kaynaklar: Alevi Bektaşî musikisi incelenirken, bu musiki teknoloji tarafından bozulmaya başlamadan önce oluşturulmuş ses kayıtları, cönk defterleri ve Alevi Bektaşî muhabbetlerinin geçtiği görüntü kayıtları kullanılmıştır. Bu kullanılan kaynaklar Çorum, Amasya, Merzifon ve Gümüşhacıköy bölgelerini merkeze alarak derlenen yöresel ender kaynaklardır. Bunlar:

- Hüseyin EMEKTAR'a ait 1960'lı yıllardan kalma fotoğraf albümü
- Hüseyin EMEKTAR'a ait cönk defteri 1 (135 yaprak)
- Hüseyin EMEKTAR'a ait cönk defteri 2 (25 yaprak)
- Hüseyin EMEKTAR'a ait cönk defteri 3 (69 yaprak)
- Hüseyin EMEKTAR'a ait cönk defteri 4 (47 yaprak)
- Hüseyin EMEKTAR'a ait cönk defteri 5 (101 yaprak)
- Hüseyin EMEKTAR'ın 1960'lı yıllara ait ses bandı
- Hüseyin EMEKTAR ve Ali İNAL'ın 1990'lı yıllara ait röportaj videosu
- Gürcan EMEKTAR'ın Ali İNAL'la 2011 yılında yaptığı röportaj videosu
- Hüseyin EMEKTAR'a ait eski basım kitaplar

İnceleyecek olduğumuz bu eserler Hüseyin Emektar'ın aktif olarak aşıklık yaptığı dönemde Çorum, Amasya, Merzifon, Gümüşhacıköy merkez ve köylerinde Alevi Bektaşî cem ve erkanlarında deyiş ve düvaz imam olarak işlev görmüştür. Günümüzde ise Çorum ve bölgesinde aşıklık yapan Ozan Mustafa Alagözyaylası ile yaptığımız röportaja göre mevzubahis eserler ozan tarafından çok derin manalı bulunmuş, şu ana kadar katıldığı yüzlerce cemin hiçbirinde duymadığını beyan etmiştir. Uzun hava (safalama) şeklinde icra edilen nefes benzeri eserlerin kendi tarafından da icra edildiğini beyan etmiştir. Merzifon ve Gümüşhacıköy yöresinde zakirlik yapan Araştırmacı Zakir Uğur Aslan da bu eserleri hiçbir cemde duymadığını beyan etmiş, sadece Gümüşhacıköy bölgesinde eski aşıkların mersiyeden önce uzun hava şeklinde nefes okuduklarını beyan etmiştir. Hüseyin Emektar'ın da talibi olduğu Mehmet Dede ocağı ocak zadelerinden Ozan Mustafa Öztürk dinletmiş olduğumuz eserleri günümüzde hiçbir cemde duymadığını, sadece Derdim Muhammed'den isimli eseri Kumbaba Köyünden Aşık Mehmet Aslan (ölümü 2020) tarafından çok uzun yıllar önce seslendirildiğini anımsadığını söylemiştir. Günümüzde ise bu tür eserlerin icra edilebileceği mahiyette cemlerin Mehmet Dede Tekke Köyünde bile yapılmadığını beyan etmiştir. Ayrıca uzun hava şeklinde nefesleri ise kendinin de irticalen icra ettiğini söylemiştir. Güvenli Köyü sakinlerinden Hasan Kayabaş (doğum 1952) ve Haydar Azman (doğum 1948) Aşık Hüseyin Emektar'ın Güvenli Köyünde katıldığı cemlerde incelemiş olduğumuz eserleri seslendirdiğini anımsadıklarını beyan etmişler ve ayrıca Hasan Kayabaş Hüseyin Emektar'ın cemlerde tek

dizinin üstüne gelerek uzun hava okuduğunu net bir şekilde hatırladığını ifade etmiştir. Ne yazık ki kaybolmaya yüz tutmuş ve bozulmaya başlamış bu inanç kültürünün özelliklerinden olan cem ayin erkanları Güvenli Köyünde de yavaş yavaş önemini yitirmeye başlamıştır. Güvenli Köyü Çevre Koruma ve Güzelleştirme Derneği Başkanı Hamza Ali Azman ve dernek saymanı Ahmet Bağırıcı'dan aldığımız bilgiye göre 2014 yılından beri Güvenli Köyünde cem ayini icra edilmemiştir. Almış olduğumuz sözlü bildirimlerin tamamı tutanak halinde yazıya geçirilmiş ve imza ile kayıt altına alınarak tezimin ekler bölümünde verilmiştir (Ek.22-Ek.27).

İnceleyecek olduğumuz deste; teknolojinin müzikal, sanatsal, teknik ve kültürel anlamda toplumumuzu etkisi altına aldığı dönem olan XX. yüzyılın ikinci yarısından önce kullanılmakta olan son ve örneğine az rastlanır cinsten kaybolmaya yüz tutmuş eserlerden oluşmaktadır. Bu eserler Hüseyin Emektar'ın 1960'lı yılların sonunda amatörce yapmış olduğu bir ses kaydından derlenip notaya alınmıştır. Hâlâ elimizde bulunan ve çeşitli form, usul ve makamlardan icrası yapılmış 13 ayrı eserin kaydı Alevi-Bektaşî musikisine ve de Türk musikisine katkıda bulunacak çok ince ve eşsiz ayrıntılar içermektedir. Derlenmiş olunan 4 eserde ses kaydının eskiliği ve kayıt teknolojisinin yetersizliğinden dolayı, sözlerin anlaşılacağı yerler ve bir eserin de kasedin sonuna denk gelmesinden dolayı yarım kalan bölümü Hüseyin Emektar'ın 1950'li yıllarda Osmanlıca ve yeni Latin harfler ile derlemiş olduğu cönk defterlerinden ayrıntılı olarak kontrol edilip düzeltmeler yapılmış ve de bu nüshaları ekte yayınlanmıştır. Kayıtta kullanılan bağlama Çorum merkeze bağlı Pancarlık köyünde Fakioğlu Abdullah Usta tarafından yapılmış 8 telli uzun bağlamadır. Elimizde bulunan bir fotoğraf kaydı incelendiğinde kullanılan uzun bağlamanın 17 perdeli olduğu ve ses kaydı incelendiğinde üst tellerde bam teli kullanıldığı alt tellerde ise kullanılmadığı anlaşılmaktadır. Derlenen eserlerinin tamamı TRT repertuar kayıtlarından araştırılmış ve repertuar kaydı bulunmayan, günümüzde de halkça bilinmeyip kaybolmaya yüz tutmuş eserlerdir. İncelemiş olduğunuz eserlerin sözleri Virani Baba, Sefil Gedayi, Deli Boran ve Derviş Ali'ye aittir.

Deli Boran: Boran, Kul Boran, Boran Baba, Deli Boran mahlaslarıyla ünlenmiş Deli Boran'ın hayatı ile ilgili bilgiler çok kısıtlıdır. 1838 yılında Çorum Merkez Sarimbey Köyünde doğmuş ve 1898 yılında bu köyde hayata veda etmiştir. Sarimbey köyü Sarimbey tarafından kurulmuş olup, zamanla halk arasında telaffuzu Sarimbey olarak yerleşmiştir. Kuyumcu aşiretinin yörük aşiretleri ile iskana tabi tutulması ile bu yöreye yerleşmişlerdir. Deli Boran Sarimbey köyünde yaşayan Çimenler Sülalesine (aşiretine) bağlıdır. Çimenler Bektaşî olup Binboğalar yöresinden bu bölgeye iskân olmuşlardır.¹⁴³

Deli Boran yalın bir dille Tasavvufî tarzda şiir yazan Alevi-Bektaşî halk şairidir.

¹⁴³ Halil Çimen, *Çorum'lu Efsane Ozan Deli Boran* (Çorum: Lider Matbaacılık, 2005) , s.2-3.

Derlemiş olduğumuz “Elif’ten Ders Aldım” isimli eserin sözleri Deli Boran tarafından yazılmıştır.

Derviş Ali: Derviş Ali Sivas ili Şarkışla ilçesi Akkışla bucağına bağlı Hocabey toprakları içinde bulunan bugün harabe halinde olan Sarıöküz köyünde 1856-1860 yıllarında doğmuştur¹⁴⁴

Daha sonraları Yozgat Akdağmadeni ilçesi Bozhöyük köyüne yerleşmiş ve hayatını orada sürdürmüştür. Sık sık Merzifon’da bulunan Hacı Bektaş Evladı Seyfullah Efendiyi ziyarete gitmiş Amasya Mecitözü Merzifon yörelerinde halka Alevi Bektaşî inancında şiirler okuyup fikirler vermiştir.

Derviş Ali şiirlerinde Alevi Bektaşî inancını yansıtan öğeleri kullanarak dini tasavvufî şiirler yazmıştır. Derviş Ali’nin şiirleri hâlâ günümüzde çalınıp söylenmektedir.

Derlemiş olduğumuz Derdim Muhammed’den isimli deyiş Sivas Halk Şairleri Antolojisi ile elimizdeki Hüseyin Emektar’a ait cönk defterindeki kaydı küçük değişiklikler göstermekte olup, her iki söz de müziğin altına eklenmiştir¹⁴⁵

Zefil Geda’i: Alevi Bektaşî şairlerini incelediğimizde karşımıza pek çok Gedayi, Geda’i, Geda, Sefil, Zefil mahlaslı şair çıkmaktadır. Tezimizle ilgili olduğunu düşündüğümüz 3 adet ozanı inceledik. Birincisi Sivaslı Gedayi, 1919 yılında vefat eden Sivas Divriği Murmana köyünde doğup Diktaş köyünü kuran, asıl adı Hüseyin Şükrü olan ve de Sincan’da 7 yıl bucak müdürlüğü yapmış olan şairdir¹⁴⁶

Sivaslı Gedayi şiir üslubu yönünden incelendiğinde genelde aşk şiirleri üzerine eserler segilediği görülür. Bu sebepten dolayı incelemiş olduğumuz deyişin üslubu ile kıyasladığımızda Sivaslı Gedayi’nin eserimizin şairi olduğunu düşünmüyoruz.

İkincisi; Tokatlı “Beşiktaşlı” Gedai: 1826-1889 yılları arasında yaşayan Gedayi, Tokat’ta doğmuştur. Asıl adı Ahmet’tir genç yaşta Tokat’tan İstanbul’a taşınmış ve Beşiktaş’ta uzun bir süre arzuhalcilik yapmıştır. Tokatlı Gedayi uzun süre Beşiktaş’ta kaldığı ve burada şiirlerini olgunlaştırıp yazdığı için “Beşiktaşlı Gedai” adıyla anılmıştır. Erzurumlu Emrah’tan ders almış olup şiirlerini aruz vezni ve nadiren de olsa hece vezni ile yazmıştır. Şiirlerinde Arapça ve Farsça sözcük ve tamlamalar kullanmıştır¹⁴⁷.

Beşiktaşlı Gedai Alevi Bektaşî halk şairi olmasına rağmen Kastamonu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında Ahmet Hamdi Salbaş tarafından yapılan yüksek lisans tezinde öncelikle Gedai’nin Bektaşî şairi olmadığı savunulmuş, ardından ise tez kendi içinde “Hacı Bektaş’ın konu edildiği birkaç şiir, ve bazı şiirlerinde kullandığı

¹⁴⁴ Doğan Kaya, *Sivas Halk Şairleri* (Sivas: Önder Matbaacılık, 2009) , s.80.

¹⁴⁵ Kaya, s.84.

¹⁴⁶ Kaya, , s.414

¹⁴⁷ Ergun, III, s. IX-XI.

mansur, düldül, Zülfikar gibi motifler hariç tutulacak olursa” diyerek kendini tezini çürütmüştür.¹⁴⁸

Gedai tasavvufi şiirler yazan Alevi-Bektaşî halk şairidir. İncelemiş olduğumuz Derdim Muhammedden adlı eserin, Tasavvuf, Üslup ve Şah beyit dikkate alındığında Tokatlı “Beşiktaşlı” Gedai’ye ait olduğunu zayıf bir ihtimal olarak görüyoruz.

Üçüncüsü “Sefil Geda”: Merzifonlu araştırmacı yazar Ali Cem Akbulut ile yaptığımız röportaj neticesinde Çorum, Amasya, Merzifon, Gümüşhacıköy bölgesinde yaşamış bir kadın halk ozanı olduğu bilgisine ulaştık. Aşık Sefil, Geda, Sefil Geda mahlaslarını kullanan ozan, 1800lü yılların ikinci yarısında Amasya’nın Kovay (Kayacık) Köyünde doğmuş kadın aşıklardandır. Asıl adı Emine olan Aşık, köye mensup Akbaş sülalesindedir. Gençlik yıllarında deyişler söylemeye başlayan Sefil Geda, Çorumlu Aşık Deli Boran (1840-1900) ve civar yöre aşıkları ile de yakın temas halindedir.¹⁴⁹ İncelemiş olduğumuz Hüseyin Emektar’ın kasetinde de büyük tesadüftür ki, eserlerin birisi Sefil Geda’ya biri de Deli Boran’a aittir. Bu şaşırtıcı tesadüf ozanların yazdıkları nefeslerin aynı zaman ve bölgede kullanıldığını kanıtlar niteliktedir. Sefil Geda aşıklığını önceleri gizlese de Deli Boran bu sırrını açıklamıştır. Aşıklığı bilinmeden önce şiirlerini annesine ve suya söylediği iddia edilen Sefil Geda, rivayetlere göre Merzifon’da bulunan Piri Baba ve Hamdullah Çelebi “Hasretî) elinden dolu içmiş ve her aşıkta olduğu gibi bu olaydan sonra deyişlerini açıktan söylemeye başlamıştır. Hacı Bektaş dergahından Cemaleddin Çelebi, Veliyiddin Hürrem Çelebi tarafından da koruma görmüştür. Ölüm tarihi ile ilgili kesin bir bilgi bulunmamaktadır.

Anadolu’da aşıklar mahlaslarının başına dünyada gözlerinin olmadığını, bu dünyanın gelip geçici olduğunu ve esas dünyanın muteber olduğunu belirtmek maksadıyla “sefil-zefil” sözcüklerini eklemişlerdir. Sefil Selimi, Sefil Ali, Sefil Gedai, Sefil Emrah, Sefil Geda... gibi sayamayacağımız birçok örneğe rastlanır. Bu sebeple hangi ozana ait olduğu çoğunlukla karışıklığa sebep olmaktadır. İncelemiş olduğumuz Fakrı Alem isimli eserin kullanıldığı bölge, üslup ve veriler ışığında Amasya Kovay köyünde yaşamış Sefil Geda tarafından yazıldığı kuvvetle muhtemeldir. Aşık Hüseyin Emektar eserin icrasında melodiyi “bu Zefil Geda’yi” şeklinde seslendirmiştir ama Geda’nın sonunda kullandığı (yı) eki melodinin telaffuzunu tamamlayarak uzatmak için kullandığı anlaşılmaktadır.

....

Bakışın cana bir okdur kirpiğin tirlere gibi
Ağa yollum sanmasın biçareyi iller gibi
Var mıdır kullar içinde ben Geda kulun gibi

¹⁴⁸ Ahmet Hamdi Salbaş, ‘Millî Kütüphane Cönklerindeki Gedâî Mahlaslı Şiirler Üzerine Bir İnceleme’ (Kastamonu Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, 2019) , s.11.

¹⁴⁹ Ali Cem Akbulut, ‘Amasyalı İki Kadın Âşık’ (Presented At The Uluslararası Amasya Şairleri Bilim Şöleni, Amasya, 2018), s. 17.

Bul benim alim Ali-yyel Murtaza'nın aşkına.¹⁵⁰

Virani Baba: Alevi Bektaşî geleneğine göre 7 ulu ozandan biri sayılan Virani, Virani Abdal, Virani Baba, Virani Dede isimleri ile adlandırılan büyük bir şair ve tasavvuf ehli bir zattır. Virani'nin kesin olarak doğumu ve ölümü ile ilgili tarihi veri elimizde yoktur. Virani ile ilgili incelediğimiz eserlerde ailesi ve mezarı ile ilgili de rivayetten öteye herhangi bir somut veriye rastlanmamıştır.

Virani Baba'nın yazmış olduğu şiirlerden yola çıkılacak olursa şiirlerin üslup ve tavrından Virani'nin iyi bir eğitim aldığı söylenebilir. Şiirlerini genellikle aruz vezni ile yazmış, konularını ise Arapça ve Farsça kelimeleri yoğun miktarda kullanarak herkesin anlayıp çözemeyeceği bir şekilde işlemiştir. Günümüzde Virani ile ilgili en emin kaynak Virani Divanı'dır ve bu divan yaklaşık 300 şiirden oluşur¹⁵¹

Virani'nin kesin olmamakla birlikte doğumu 16. yüzyılın ikinci yarısı, ölümü ise 17. yüzyılın ilk yarısındadır. Nusayri Alevisi olan Virani, Balım Sultan'dan el almış, Safevi Hükümdarı Şah Abbas'la görüşmüş ve bir dönem Necef'te bulunan Hz. Ali Türbesinde hizmette bulunmuştur. Necef Bektaşî dergâhında hizmette bulunmuş ve burada sır olup Hakk'a yürümüş olduğu iddia edilmektedir. Necef Bektaşî dergâhında üstünde taç bulunan bir sütun Virani'nin sır olduğu yer olarak kabul görür.¹⁵²

Viranî Babanın günümüze ulaşan Viranî Divanı ve Viranî Baba Risalesi tercüme edilmiş ve basılmıştır. Eğriboz Adasında doğduğu sanılan Viranî Baba'nın; hayatı boyunca Necef'te kaldığı, Anadolu'nun çeşitli yerlerini dolaştığı, Balkanlarda birçok Bektaşî tekkesini ziyaret ettiği ve Bulgaristan'da, Demir Baba tekkesinden icazet aldığı ve Otman Baba'ya giderken Karlıova'da bulunan Hafız Dede Türbesinde ölüp buraya defnedildiği iddia edilir¹⁵³

2.3. Musiki Eser Analizi (Elif'ten Ders Aldım)

¹⁵⁰ 'Bekir Karadeniz & Ali Cem Akbulut • Alevi-Bektaşî Şairleri' <Http://Karamavi.Com/Bk&Aca-Abs.Html> [Accessed 3 April 2022] , s.45-46.

¹⁵¹ M. Halid Bayrı, *Virani - Hayatı Ve Eserleri* (İstanbul: İstanbul Maarif Kitaphanesi, 1959) , s.6.

¹⁵² Şah Hüseyin Şahin, *Virani Dede Fakr-Name Risalesi* (Hünkar Hacı Bektaş Veli Vakfı, 2015).

¹⁵³ Vaktidolu, s.7-8.

Derleyen: Gürçan EMEKTAR
Kaynak Kişi: Hüseyin EMEKTAR
Söz: Deli Boran
Usul: serbest

Elifden Ders Aldım (uzun hava)

Derleme tarihi: 20/07/2020

The musical score is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'rit.' (ritardando). The lyrics are written below the notes, with some words underlined. The score includes triplets and a final double bar line with a repeat sign.

A ma n el if den ders al dım da ba dan ok ur um A li yel mur ta za ho ca mız bi zi.....m
i nna fe tah na su re si de hak kın da be ya.....n fak rı ka i nat ır da
he ce miz bi zi m do.....st do.....st do.....st

Elifden ders aldım ba'dan okurum
Ali'yel Murtaza hocamız bizim
İnna fetahna suresi hakkında beyan
Fakrı kainattır hecemiz bizim

Kadim ikrar verdik bir sadık piri
Ehlel beyit yoluna yakmalı canı
Kerbela'da şehit düşen sultanı
Çok göz yaşdı döktük nicemiz bizim

Deli BORAN kadim pir ahdü aman
Pir'e ne iş tutsak Hünkara ayan
Zuhur eder Mehti'yi sahip zaman
Gündüz bayram, kadir gecemiz bizim

1. Eserin Adı: Elif'ten Ders Aldım
2. Kaynak Kişi: Hüseyin Emektar
3. Derleyen: Gürcan Emektar
4. Notaya Alan: Gürcan Emektar
5. Bilgisayar Nota Yazımı: Halil Süzer
6. Derleme Tarihi: 20.07.2020 Çorum
7. Yöresi: Çorum
8. Söz Yazarı: Deli Boran
9. Müzik: Hüseyin Emektar
10. Bektaşî Musiki Formu: Deyiş-Serbest Formlu Uzun Hava
11. Ölçü Sayısı: Serbest
12. İcra Edilen Toplam Ölçü: Serbest
13. Metronomu temposu: 72/4 lük metronom
14. Dizisi:



15. Usulü: İncelemiş olduğumuz Elif'ten Ders Aldım isimli eser Alevi Bektaşî müzik formları içinde çok ender rastlanan bir yapıya sahiptir.

Eser serbest usul ile ağır bir tempo ile icra edilmiştir. Serbest usul ile icra edilen eserlere uzun hava denmekte ve "Bozlak, Barak, Türkmeni, Maya, Hoyrat, Divan, Ağıt, Gurbet Havaları ve Yol Havaları" isimleri ile ayrı birer türü ifade etmektedirler, ancak incelemiş olduğumuz eser bu türlerden tam manası ile hiçbirinin başlığı altında yer alacak özellikte değildir.

İncelemiş olduğumuz eser Alevi Bektaşî musiki formları içinde yer almamış çok sık icra edilmeyen, sadece Cem Ayin Erkânının derin muhabbetle işlendiği çok bilgili Dede ve Zakirlerin bulunduğu ulvi bir ortamda, Allah aşkı ile irticalen, usulsüz "serbest usul ile" okunmuş bir eserdir. Günümüzde bu olaya şahitlik eden kişiler Çorum Merkeze bağlı Güvenli köyünde hâlâ bulunmaktadır.

Ayrıca Emrah Şahin yapmış olduğu "Çorum Yöresi Alevi-Bektaşî Cem Ritüelleri ve Müzik Pratikleri: Abdul Musa Cem'i Örneği" isimli yüksek lisans tezinde Çorum yöresine özgü "Hüseyin ova ağzı" ile uzun hava tarzında deyiş söylendiğinden bahsetmiştir.¹⁵⁴

İncelemiş olduğumuz eser mevcut bilgiler ışığında Alevi Bektaşî musiki formları içinde günümüze kadar yer almamış, serbest usullü bir uzun havadır.

16. Usulün Eser İçindeki Devir Sayısı:

¹⁵⁴ Şahin, s.45.

17. Güçlüsü: la kararlı icra edilen eser 4. derece sesi olan re perdesinde baskın bir şekilde melodi icra etmiş olup güçlüsü re'dir.

18. Yedeni: Karar sesi olan la'dan bir ses pestte bulunan sol sesini yeden olarak kullanmıştır.

19. Seyir yönü: Eser işleniş olarak devamlı bir biçimde karar sesinden güçlü sesine çıkmak sureti ile "çıkıcı" bir seyir izlemiştir.

20. THM Ayağı Karşılığı: Eserde sol perdesi yeden kullanılarak la karar üzerinde 2. derece sesi si bemol 3. derece sesi do diyez almıştır. Bu baskın işleyiş sebebi ile eserimizin Garip ayağında işlendiğini belirtebiliriz.

Bu ayak yörelere göre "Garip ayağı, Hicaz Makamı, Garip Hicaz Makamı, Garibi Makamı, Derbeder ayağı, Şirvanı Makamı, Varsak Makamı" diye adlandırılır¹⁵⁵.

21. TSM Makam Karşılığı: La kararda sol sesini yeden olarak 6 ses üzerinde melodisini işlemiş olan eser la kararda si(b) do(#)arızalarını almış re perdesini de baskın bir şekilde güçlü kullanmıştır. Bu bilgiler doğrultusunda eser TSM makamlarından Hicaz makamı özelliklerini taşımaktadır.



Eserimiz TSM makamlarını oluşturan tam beşlilerden Hicaz beşlisi ile melodik yapısını oluşturmuştur.¹⁵⁶

22. Dil ve Anlatımı: Arapça ve Farsça kelimeleri de kullanarak yalın ve sade bir anlatım tarzı kullanılmıştır.

23. Şiirin Vezni: 11'li hece kalıbı ile hece vezni kullanılarak yazılmıştır.

24. Nazım Türü: Koşma.

25. Kafiye Şeması:

Birinci kıta	ikinci kıta	üçüncü kıta
-----a	-----c	-----b
-----a	-----d	-----b
-----b	-----d	-----b
-----a	-----a	-----a

26. Müzikal Form Tablosu: Eserimizin form tablosu daha önce literatürde kullanılan genel form tablosu örnek alınarak oluşturulmuş ve aşağıda Tablo 1.'de verilmiştir.¹⁵⁷

¹⁵⁵ Melih Duygulu, *Türkiye'nin Halk Müziği Makamları* (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2018), s.121.

¹⁵⁶ Gülçin Yahya Kaçar, *Türk Musikisi Rehberi* (İstanbul: Maya Akademi, 2012), s. 22.

Giriş saz bölümü, dizinin güçlüsü olan re perdesinden melodiye başlamış, si b ve do# sesleri ile basit ve ritmik tekrarlar yaparak önce yeden sesi sol perdesine düşüp, ardından do# perdesinde nağme yapıp kararda puandorg ile melodik seyri rahatlatmış ve bu işleyiş benzer bir şekilde işlenmiş olan yapı ile tekrar edip yine karar la perdesinde puandorg ile melodiye sonuçlandırıp özellikle hicaz aralığını duyurmuş ve söz kısmına giriş yapmıştır.

Eserin söz kısmına karar sesi la ile başlayıp direk güçlü perde re'ye geçip re üzerinde ritmik bir şekilde seyir izleyip eserin en tiz sesi olan mi'ye bir kez vurgu yapıp ikinci mısranın başlangıcında do# re arası küçük bir name ile karara dönüş yapıp, yeden sol göstermiş ve ikinci sözü karar sesi olan la perdesine bağlamış ve yine bu perdede puandorg ile seyir duraksatılmıştır.

Üçüncü mısradaki birinci mısradaki olduğu gibi karar perdesinden başlayan melodi güçlü perdesine direkt geçiş yapmış ardından hicaz perdelerini göstererek karara iniş yapmıştır. Dördüncü mısranın başlangıcında da diğer bölümlerde olduğu gibi karar perdesinden başlayan melodi direkt güçlüye çıkıp güçlüden karara doğru hicaz aralığını göstererek karara bağlamış ve burası baskın bir şekilde yinelenerek bitişten önce kullanılan son nota puandorg ile yavaşlatılıp eser karar perdesinde son bulmuştur.

Eserin icra tekniği de örneğine az rastlanır türdendir. Kısa bağlamada tüm tellere baş parmak ve diğer parmakların basarak ve de mızrap tutan elin tırnakları da tellere vurarak “pence” ile çalınan teknik bu eserin icrasında uzun bağlamada çok kıvrak ve akıcı bir biçimde kullanılmıştır.

28. Eserin Felsefi Batını Yorumu: İncelemiş olduğumuz “Elif'ten Ders Aldım” adlı eser Çorumlu Ozan Deli Boran tarafından yazılmıştır. Eserin ismi elimizde cönk defterleri bulunan Aşık Hüseyin Emektar tarafından “Elif'ten Ders Aldım” olarak kaydedilmiştir. Deli Boran'ın şiirlerini derleyen Âşık Halil Çimen ise “Hocamız Bizim” ismi ile esere kitabında yer vermiştir. Elimizde olan belgelere göre iki nüsha arasında anlamı bozmayacak şekilde altı kelimedeki farklılık olup şiirler arasında bu altı kelime haricinde değişiklik bulunmamaktadır.

Değiş ilk bakışta yalın ve anlaşılır bir ifade ile algılsa da, Alevi Bektaşî deyişlerinin diğerlerinde olduğu gibi küçük anekdotlar ve ilmi ledün çerçevesinde incelenecek batını yünleri vardır.

Elif'ten ders aldım ba'dan okurum

Aliyel Murtaza hocamız bizim

İslam alimlerinin büyük bir bölümünün kabul ettiği “Ben ilmin şehriyim, Ali onun kapısıdır” Hadis-i Şerifi bütün Alevi Bektaşî toplumunca saygı ile anılan bir söz olup, ilim ile ilgili Hz. Ali de “Bana bir harf öğretenin kırk yıl kölesi olurum” demiştir. Bektaşîliğin Piri Hacı Bektaş-ı Veli de “İlimden gidilmeyen yolu sonu karanlıktır” diyerek ilmin önemini vurgulamıştır. İslam aleminin en kutsal ve en geçerli ilim kitabı Kur'an-ı Kerim olup deyişte Kuran alfabesinin ilk harfi olan Elif ile başlayıp, ikinci harfi olan Ba sesinden devam ile ilmi temelinden Hz. Ali'nin ilhamı ile öğrendiğini beyan etmektedir.

İnna Fetahna Suresi hakkında beyan
Fahr-i Kainattır hecemiz bizim

diyerek Kuran-ı Kerim'den Fetih Suresini delil göstererek kalplerin fethinin önemine ve ardından eğitimin ve ilmin sevgisinin ispatı için "Fahr-i Kainattır hecemiz" diyerek kainatın övüncü manasına gelen Hz. Muhammed (sav)'e atıfta bulunarak en küçük hecede bile Hz. Muhammed (sav)'in varlığı ve sevgisinin Alevi Bektaşî inanişindeki yeri işlenmiştir. Eserin ikinci kıtasında:

Kadim ikrar verdik bir sadık pîre
Ehl-i Beyit yoluna kıyalım sere

diyerek uzun müddetten yani, insanlığın başlangıcı olan galû beladan beri Aleviler İslam'dır ve Kuran'da adı geçen ve geçmeyen bütün peygamberleri kabul eder, son peygamber Hz. Muhammed Mustafa'ya (sav) bağlılıklarını beyan ederler. Bunun yanı sıra Bektaşîliğin kurucusu Hacı Bektaş-ı Veli'yi "ikrar verdikleri" yani bir ayin erkân ile bağlandıkları tarikatın en güvenilir mürşidi ve pîri olarak tanırlar ve de Ehl-i Beyt'i Hz. Muhammed (sav)'in veda hutbesinde İslam alemine miras bıraktığını söylediği "Size iki mirasım var. Biri Kuran-ı Kerim, diğeri Ehl-i Beytim" diye andığı ve miras bıraktığına inandıkları Ehl-i Beyt için başlarını gönülden vermeye razılığını beyan etmektedir.

Kerbela'da şehit düşen Servere
Çok gözyaşı döktü nicemiz bizim

Bu mısralarda yine Ehl-i Beyt sevgisinden de Ehl-i Beyt'in en sevileni, Kerbela Çöllerinde şehit olan Hz. Hüseyin'e atfen "Kerbela şehitlerinin Serveri" diyerek şehitlerin en yücesi olan Hz. Hüseyin ve Ehl-i Beyt için duyulan üzüntüyü ve dökülen gözyaşını ifade etmektedir.

Deli Boran kadim pîr ahd-ü aman
Pire ne iş tutsak hünkara ayan

Eserimizin üçüncü kıtasında Ozan "Deli Boran" mahlasını ilk sırada kullanmış ve de kendinin yolun pirine "ahd-ü aman" ettiğini, ve gönülden söz verdiğini beyan ederek şiirin üçüncü kıtasına başlamıştır.

"Pir'e ne iş tutsak" diyerek tarikat yolunda yapılan her işin şahitliğinin ve gören ulusunun Pir Hacı Bektaş-ı Veli olduğunu beyan etmektedir.

Zuhur eder Mehti'yi sahip zaman
Gündüz bayram Kadir gecemiz bizim

sözleri ile de “sahip zaman” yani on ikinci imam Mehti'nin Allah'ın emri ile inzivaya çekildiği ve “Büyük Gaybet” olarak adlandırılan gün inzivadan çıkıp dünyaya adalet dağıtmaya başladığında.¹⁵⁸ Ehl-i Beyt yoluna tabi olanlar için gündüz bayram, gecelerinin ise Kadir Gecesi kadar hayırlı ve mutluluk içinde geçeceğini beyan etmektedir.

2.4. Musiki Eser Analizi (Derdim Muhammed'den)

Derleyen: Gürcan EMEKTAR
Kaynak Kişi:Hüseyin EMEKTAR
Söz: Derviş Ali
Metronom: 84 / ♩
Usul:2/4 - 4/4

Derdim Muhammed'den

Derleme tarihi: 15/08/2020

(Giriş Saz)

Der dim mu ham med ten der man A li de.....n ya nı yor yü re ği m ça ra ne der si.....n

i na yet u ma rı z Bek taş Ve li de.....n ya re ye bir me r he m ça la ne der sin.....n

.....n A li A li A li..... ça la ne der si.....n
SON

(aranağme)

- | | |
|--|---|
| 1) Derdim Muhammed'den derman Ali'den
Yanıyor yüreğim nara ne dersin
İnayet umarız Bektaş Veli'den
Yareye bir merhem çala ne dersin | 2) Muhammed'dir dinim Ali'dir zatum
Evladı resule yok şüphem şekim
Cümleden aşağı tarabım hakim
Benim gibi günahkara ne dersin |
| 3) Ali'dir Muhammet Muhammed Ali
Sırrı Murteza'dır Bektaş'i Veli
Aşık sevdiğine içirir dolu
Ali gibi cömertkara ne dersin | 4) Muhammed Ali'ye göz gönül katdım
İkilik perdesin aradan atdım
Ak sima üstünde nura seyrettim
Aşık oldum ol cemale ne dersin |
| 5) Derviş Ali'm aşk kitabın dinledi
Muhammed Ali'yi yoldaş eyledi
Vücudun şehrinin seyran eyledi
Mısır gibi ulu şara nerdesin | |

¹⁵⁸ Ali Rıza Özdemir, *Aleviliğin Yazılmayan Tarihi* (Ankara: Kripto Yayınları, 2016) , s.112.

1. Eserin Adı: Derdim Muhammed'den
2. Kaynak Kişi: Hüseyin Emektar
3. Derleyen: Gürcan Emektar
4. Notaya Alan: Gürcan Emektar
5. Bilgisayar Nota Yazımı: Halil Süzer
6. Derleme Tarihi: 15.08.2020 Çorum
7. Yöresi: Çorum
8. Söz Yazarı: Derviş Ali
9. Müziği: Anonim
10. Bektaşî Musiki Formu: Deyiş, Nefes.
11. Ölçü Sayısı: 2/4 ve 4/4, giriş bölümü 2/4, devamı 4/4
12. İcra Edilen Toplam Ölçü: 2/4'lük 8 ölçü, 4/4'lük 120 ölçü icra edilmiş
13. Metronomu temposu: 84/4'lük metronomda icra edilmiştir.
14. Dizisi:



15. Usulü: Eserin giriş bölümü 2/4'lük ölçüyle yazılmış ve iki zamanlı olarak icra edilmiştir.
¹⁵⁹ Klasik Türk müziğindeki karşılığı olan usul ise düyek usulüdür.



Eserin devamı ise 4/4'lük ölçü sayısı ile yazılmış olup dört zamanlı sofyan usulünün ikinci mertebesinin velveleli şekli ile icra edilmiştir.



16. Usulün Eser İçindeki Devir Sayısı: Düyek usulü 8 tekrar sofyan usulü ise 120 tekrar devir etmiştir.

¹⁵⁹ Zeynel Sönmez, *Türk Halk Müziğinde Usüller* (Ankara: Yurt Renkleri Yayınları, 2021), s. 118.

17. Güçlüsü: la kararlı icra edilen eserin 4. derece sesi olan re perdesi eserin güçlüsüdür.
18. Yedeni: Karar sesi olan la perdesinden bir tam ses aşağıda yer alan sol perdesidir.
19. Seyir yönü: çıkıcı inici seyretmektedir.
20. THM Ayağı Karşılığı: La karar üzerine kurulan dizide si b² arızası kullanarak eser icra edildiği ve tizlerde mi perdesinin üstüne çıkıp geniş bir seyir örneği sergilemediği için eserimizin “Kerem ayağında” icra edildiğini söyleyebiliriz.
21. TSM Makam Karşılığı: Eser 6 seslik bir dairede seyir ettiği ve tiz perdelerde “mi’nin üstünde” seyir göstermediği için makam analizi net olmamakla birlikte aldığı arızalar ve duyuş dikkate alındığında uşşak makamına benzer bir özellik sergilemektedir.
22. Dil ve Anlatımı: Az da olsa Arapça ve Farsça kelimeler kullanılarak sade bir dille yazılmıştır.
23. Şiirin Vezni: 11’li hece kalıbı kullanılarak hece ölçüsü ile yazılmıştır.
24. Nazım Türü: Koşma.
25. Kafiye Şeması:

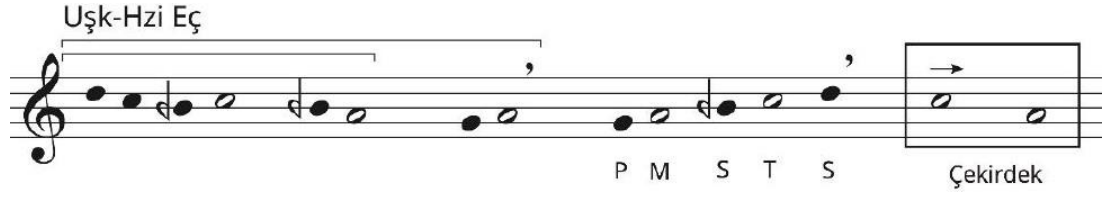
birinci kıta	ikinci kıta	üçüncü kıta	dördüncü kıta	beşinci kıta
-----a	-----b	-----c	-----b	-----c
-----a	-----b	-----c	-----b	-----c
-----a	-----b	-----d	-----b	-----c
-----a	-----a	-----a	-----a	-----a

26. Müzikal Form Tablosu:

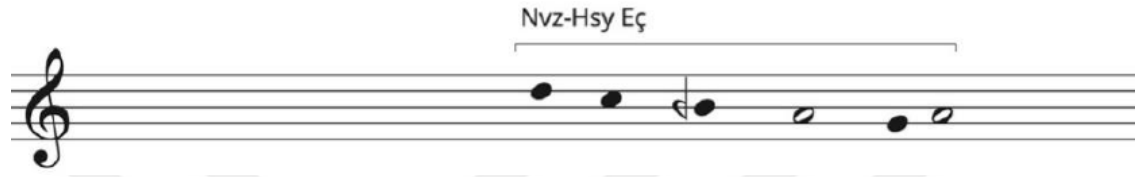
Tablo 2.2. Derdim Muhammed’den Eserinin Genel Form Tablosu

Dize	İlk 6 hece	Son 5 hece	Edebi biçim karakteri	Müzikal biçim karakteri
1.	Derdim Muhammed’den (Nevruz-u Asl-ı sagir)	Derman Ali’den (Uşşak-Huzi)	(A) Aliden	(A) (Nevruz-u aslı sagir, UŞŞAK-Huzi)
2.	Yanıyor yüreğim (Nevruz-u Asl-ı sagir)	Nara ne dersin (Uşşak-Huzi)	(B) dersin	(A) (Nevruz-u aslı sagir, UŞŞAK-Huzi)
3.	İnayet umarız (Nevruz-u Asl-ı sagir)	Bektaş Veli’den (Uşşak-Huzi)	(A) Veli’den	(A) (Nevruz-u aslı sagir, UŞŞAK-Huzi)
4.	Yareye bir merhem (Nevruz-u Asl-ı sagir)	Çala ne dersin (Uşşak-Beyati)	(B) dersin	(B) (Nevruz-u aslı sagir,Uşşak-Beyati)

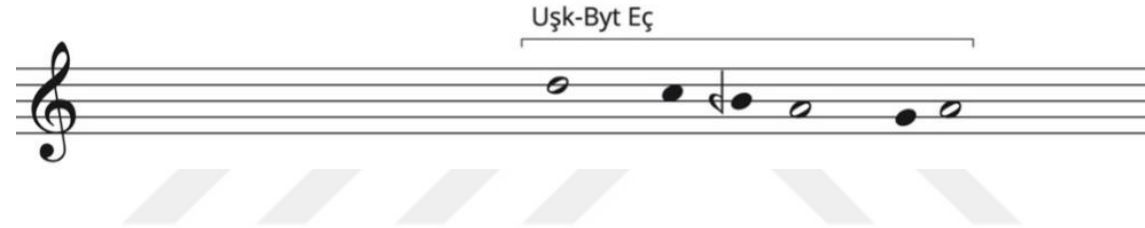
Uşşâk Huzî Ezgi Çekirdeği



Nevruz-Hüseynî Makâmı Ezgi Çekirdeği



Uşşak Bayati Ezgi Çekirdeği



Eserimizin giriş bölümünde merkez tanımlayıcı perde olan la sesi ile melodiye başlanmış, pekiştirici perde olan sol sesi ile melodi pekiştirilerek ritmik mahiyette dört ölçülük bir ezgi oluşturulup iki tekrar icra edilmiştir. Eserin söz kısmında ise ilk ölçü nevruz ezgi çekirdeği kullanılarak oluşturulmuş, merkez tanımlayıcı perdeden başlayan melodi süsleyici perde olan re ve mi perdelerinde ezgiyi şekillendirmiş, ardından Uşşâk huzî ezgi çekirdeğini kullanan ikinci ölçüye soru cevap şeklinde melodi bırakmıştır. Birinci ölçüde düğümlenen melodi ikinci ölçüde çözümlenmiştir. Bu oluşum prensibi ile diğer üç mısradaki melodi aynı dar kalıplar içinde seyrettirmiştir. Eserin sözünün icra edildiği son ölçüde ise uşşak bayati ezgi çekirdeği kullanılarak melodi ara saza devredilmiştir. Merkez tanımlayıcı la perdesi ve pekiştirici sol perdesi üstünde iki ölçü icra edilmiştir. Ardından eserin iki ölçülük terennüm bölümünün birinci ölçüsü yine eserin son dizisinde olduğu gibi nevruz ezgi çekirdeği kullanmış, ikinci ölçüsünde ise süsleyici perde olan do sesinden melodi alarak yine süsleyici perde olan si sesini kullanmış ve eser uşşak bayati ezgi çekirdeği kullanarak merkez tanımlayıcı perde olan la'da son bulmuştur.

27. Müzikal Yorum: Aşık Hüseyin Emektar'ın 1960'lı yılların sonunda yapılmış olan ses kaydından derlemiş olduğumuz "Derdim Muhammed'den" adlı eser müzikal manada çok küçük bir farkla "Fahri Alem" adlı eserin farklı sözler ile icra edilmiş şeklidir. Alevi Bektaşî musikisinde söz ve müziğin benzerliği yönünde 2 çeşit deyiş vardır.

a. Melodisi aynı sözleri farklı deyişler

b. Melodisi farklı sözleri aynı deyişler¹⁶⁰

Eserimiz bu sınıflandırmadan “melodisi aynı sözleri farklı deyişler” kategorisine girmektedir. Alevi Bektaşî müziğinde müzik çok önemli bir yer tutsa da esas olan müziğin taşımış olduğu söz ve de sözün içerdiği batını manadır.

Eserimiz “Fahri Alem” isimli eserle aynı melodiye sahip olması sebebi ile türünün ender bir örneğidir. Eserin 5., 8. ve 10. ölçülerinin başlangıç bölümlerinin nota değerlerinde küçük deyişiklikler olmuş ancak frekanslarında herhangi bir deyişiklik olmamıştır.

Âşık Hüseyin Emektar’a ait 1960’lı yılların sonunda yapılmış olan ses kaydından derlemiş olduğumuz eser la karar perdesi üzerinde sol sesini de yeden aldığımızda 6 ses perdesi aralığında icra edilmiştir. Girişte 2/4lük ritmik usulle okunacak eserin karar perdesi yeden de gösterilerek pekiştirilmiş ve tekrarı ile 8 ölçülük bir giriş saz ile eserin söz kısmına geçiş sağlanmıştır. Eserin sözleri başlangıçta karar sesinden direkt bir glisando ile güçlü sesine geçiş yapmış, ardından dizinin en tiz perdesi olan 6. derece bulunan (mi) perdesine çıkılıp tekrar güçlü olan re’ye dönmüş. 2. Ölçüde ise do-re perdeleri arasında melodi oluşturup si perdesi üzerinde baskın bir şekilde duraksanmış ve bu iki ölçünün “soru cevap” şeklinde icrası 7. ölçüye kadar tekrarlanmıştır. 7. ve 8. ölçüde ise melodi iniş seyri ile karara bağlanmıştır. 8. ölçüde karara bağlanan melodi ile ölçü karar ve yeden göstererek uzayan söze eşlik etmiş ve bir tekrar işareti ile 5. ölçü ile 11. ölçü arasındaki 6. ölçü tekrarlanmış ve müzik 2 ölçülük terennüm bölümüne geçmiştir. 2 ölçüden oluşan terennüm bölümü güçlü perdeden başlayarak melodiyi 2 ölçü içinde birbirine bağlantılı bir biçimde iniş seyri göstererek karara bağlamış ve melodi aranağmeye geçiş yapmıştır.

Aranağme söz kısmında olduğu gibi karar perdesinden seyre başlamış ve önce güçlü perde re notasını göstermiş, ardından en tiz perde mi’ye çıkmış ve tekrar güçlüde duraksamış, ikinci ölçüde ise güçlüden başlayan ezgi si perdesinde sonlanacak şekilde yoğunlaşmıştır. Aranağmenin 3. ölçüsünde güçlü perdeden başlayan melodi ölçü sonunda karar perdesine çözülmüş 4. Ölçüde ise do perdesinden melodi iniş seyri ile karara inmiş, yeden sol perdesini gösterip melodiyi karara bağlamıştır.

Aranağmenin son 2. ölçüsü tekrar işareti ile yinelenmiştir. Tekrarın ardından senyo ile eserin girişindeki “giriş saz” bölümü çalınmadan direk söz bölümüne geçilmiş ve eserin 3 kıtası bu sistematikte icra edilmiş ve 3. Kitanın sonundaki 2 ölçü terennümün ardından eser son bulmuştur. Eser melodik yapı olarak ele aldığımızda 6 perdeden oluşan dar bir alanda bilindik ezgiler ile yalın bir biçimde oluşturulmuştur.

3-4-5 ses bölgesi içinde hareket eden ezgi tiplerine Anadolu’da, eski Yunan, Frig, Hitit, Asur ve Sümerlerde rastlanmaktadır. Bu melodi ve eser çeşidine “Arkaik Ezgi Çatıları” denmektedir¹⁶¹ Eserimiz de bu yönden incelenecek olursa Melih Duygulu’nun görüşünde belirttiği tür sınıfına girmektedir. Söz müzik yönünden eseri incelediğimizde, “Syllabique ve Meslismatique”

¹⁶⁰ Duygulu, s.13.

¹⁶¹ Duygulu, s.54.

işleyişler karşımıza çıkmaktadır. Syllabique: her hecenin bir nota ile okunması, Meslismatique: bir hecenin birden fazla notalar ile okunmasına denmektedir.¹⁶²

28. Eserin Felsefi Batını Yorumu: İncelemiş olduğumuz Derdim Muhammed'den isimli deyiş, Sivaslı Âşık Derviş Ali tarafından yazılmıştır.

Eserin ilk iki mısrasında:

Derdim Muhammed'den derman Ali'den
Yanıyor yüreğim nara ne dersin

diyerek tarikat babına ulaşıp bu yola giren kişinin işin çilesini ve zahmetini idrak ederek “Ne gelirse Hak'tan” inanişıyla Hakk'ın elçisi Hz. Muhammed (sav)'in elçiliği ile derde tabi olduğunu ancak ehli beyt ve Ali yoluna baş koyanın gönlünde yanan tasavvufi aşk ateşine yani “nar” a yanıp mutluluğa erişeceğini ifade ediyor.

İnayet umarız Bektaş Veli'den
Yareye bir merhem çala ne dersin

sözleri ile de aşk ateşi ile yanan ve yaralanan gönlüne, ilacın Hacı Bektaş-ı Veli yolu ve felsefesi ile merhem olup şifa bulacağını nakletmektedir. Hacı Bektaş Veli inanişına göre “Her ne ararsan kendinde ara” yani gönlünde ara; iyilik kötülük, hayır şer orada bulunur ve ancak Hacı Bektaş-ı Veli yolu ile bu yer arınabilir.

2. kıtada ise:

Muhammed'dir dinim Ali'dir zatım
Evladı Rasul'e yok şüphem şekim

diyerek Hz. Muhammed Mustafa (sav)'in tebliğ ettiği dine tabi olduğunu ve Hz. Muhammed (sav)'in tüm benliğini feda eden Hz. Ali'nin ruhuna tüm benliğini armağan ettiğini ve Resulullah'ın (sav) Ehl-i Beyt'ine şeksiz şüphesiz sevgi ve muhabbetini beyan etmektedir.

Cümleden aşağı tarabım hâkim
Benim gibi günahkara ne dersin

diyerek Ehl-i Beyt'e biat etmiş günahkar bedenini saran “Tarab” sevinçten gelen coşkunluk. (Devellioğlu, 2000) hissinin kaplamasını beyan etmektedir.

Eserin 3. Kıtasında:

¹⁶² Vuslat Çiftal, 'İstanbul Türküleri'nin Musiki Açısından Analizi' (İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996), s.33.

Ali'dir Muhammed Muhammed Ali
Sırrı murtezadır Bektaş Veli

diyerek Hz. Muhammed (sav) ve Hz. Ali'nin birbirine olan yakınlık ve sevgi bağından bahsedilmektedir. Hz. Muhammed (sav)'in bir sözünde "Ben ilmin şehri isem kapısı Ali'dir" demiştir. Ayrıca, Mirac'tan dönerken kırklar meclisine uğradığında, bir gömlekten iki baş çıkacak şekilde hırka giyinerek "lahmike lahmi, cismüke cismi, ruhike ruhi, demmike demmi" diyerek Hz. Ali ile kardeşlik derecesinde yakınlığını, yani Alevi Bektaşî geleneğine göre "musahip" oluşunu ve Hz. Ali'nin sırrının, yani "Sırrı Murteza"nın Hacı Bektaş-ı Veli yoluyla çözülebileceğini beyan etmektedir.

Aşık sevdiğine içirir dolu
Ali gibi cömertkâra ne dersin

diyerek özellikle dolu sözcüğü ile tasavvufi manada "arif" kastedilmektedir.¹⁶³ Ayrıca Hz. Muhammed (sav)'in Mirac dönüşü kırklar meclisinde bir üzüm tanesini ezerek elde ettiği şırayı kırklara sunmuş ve hepsi birden mest olup semah dönülmüş inancı hakim olup mevzubahis olunan dolu bu konulara delalet getirmekte ve ardından Hz. Ali'nin manevi bilgi dağıtıcılığında gerçekleşen cömertlikten bahsedilmektedir.

Eserin 4. Kıtasında:

Muhammed Ali'ye göz gönül kattım
İkilik perdesin aradan attım

sözleri ile ikilik perdesi ve kinini gönlünden atıp, gönül gözüyle yani Hacı Bektaş-ı Veli'nin Makalât adlı eserinde bahsettiği dünyevi yani cismani olmayan manevi göz ile Muhammed Ali yolunu gördüğünü,

Ak sima üstünde nuru seyrettim
Aşık oldum ol cemale ne dersin

diyerek insan-ı kamilin yüzünde belirdiğine inanılan Muhammed Ali nurunun gönlünü Allah aşkı ile bağladığını beyan etmiştir.

Eserimizin Şah Beyiti olan 5. kıtada aşık "Derviş Ali" mahlasını 1. dizede kullanmıştır.

Derviş Alim aşk kitabın dinledi
Muhammed Ali'yi yoldaş eyledi

¹⁶³ Soyzer, s. 84.

diyerek tasavvufi olarak aşk yoluna girmiş ve bu yolda aşkın yol gösterici kitabı olan Kuran-ı Kerim ile Hz. Muhammed (sav) ve Hz. Ali'yi yoldaş ve rehber kılarak kendini bu yola adanmış beyan etmiş, ölmeden ölüp "fenafillah" mertebesine erişerek ruhunu bedenden ayırıp kendi bedenini ve bedeninin içi olan "şehrini" gönül gözüyle seyran edip bu fakir bedeninin şehri ile Mısır gibi büyük bir medeniyetin şehrini kıyas edip her şeyin sahibi Yüce Allah'ı "Ulu şar" şehrin sahibi diyerek tanık göstermeye çalışarak tasavvufi konulara delalet getirmiştir.

2.5. Musiki Eser Analizi (Fakrı Alem)

Derleyen: Gürcan EMEKTAR
Kaynak Kişi:Hüseyin EMEKTAR
Söz: Gedayi
Usul:7/4 - 4/4
Tempo: 84 / ♩

Fakrı Alem

Derleme Tarihi
15/01/2021

(Giriş Saz)

Fak ri a lem şu ci..... ha na do ğun ca..... ay gün se la mı na..... dur du de di le.....r
Mim Mu ham met.....r
Bu Ze fil Ge da.....i.....

Kureyş put la rı.....nı..... A lim kı rin ca..... o za man dan kin...bağ.....la dı i di le.....r
Ceb ra il arş da...n...in.....
Necef der ya sı...n...da.....

.....r A li A li A li Ca na nım A li.....i
A li A li A li kur ban de di le.....r
A li A li A li Hay dar ım A li.....i SON

(aranağme)

1) Fakrı Alem şu cihana doğunca
Ay gün selamına durdu dediler
Kureyş putlarını Alim kırınca
Ol zamandan kin bağlandı adüler

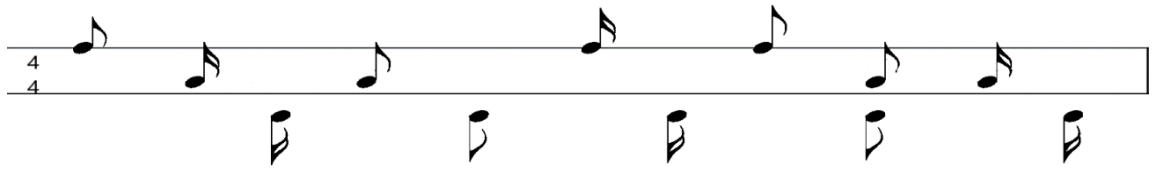
2) Mim Muhammet ismi daldır durağı
Kırklar meydanında yanar çırağı
Cebrail Arşdan indirdi Burağı
İnen koç İsmail'e kurban dediler

3) Bu Zefil Geda 'i sensin söyleden
Sokub ayağımı kazan kaynadan
Necef deryasında gemi oynadan
Dümen ireyisi Haydar dediler

1. Eserin Adı: Fakrı Alem
2. Kaynak Kişi: Hüseyin Emektar
3. Derleyen: Gürcan Emektar
4. Notaya Alan: Gürcan Emektar
5. Bilgisayar Nota Yazımı: Halil Süzer
6. Derleme Tarihi: 15.01.2021 Çorum
7. Yöresi: Çorum
8. Söz Yazarı: Zefil Geda
9. Müziği: Anonim
10. Bektaşî Musiki Formu: Deyiş, Nefes.
11. Ölçü Sayısı: 2/4 ve 4/4, giriş bölümü 2/4, devamı 4/4
12. İcra Edilen Toplam Ölçü: 2/4'lük 8 ölçü icra edilmiş, 4/4'lük 72 ölçü icra edilmiştir.
13. Metronomu temposu: 84/4'lük tempoda icra edilmiştir.
14. Dizisi:



15. Usulü: Eserin giriş bölümü 2/4'lük ölçü sayısı ile yazılmış ve iki zamanlı olarak icra edilmiştir. (Sönmez, 2021). Klasik Türk müziği karşılığı ise düyek usulüne denk gelmektedir. Eserin devamı ise 4/4'lük ölçü sayısı ile yazılmış olup dört zamanlı sofyan usulünün ikinci mertebesinin velveleli şekli ile icra edilmiştir.¹⁶⁴



16. Usulün Eser İçindeki Devir Sayısı: Düyek usulü 8 tekrar sofyan usulü, 72 tekrar devir etmiştir.
17. Güçlüsü: la kararlı icra edilen eserin dizisinde 4. derece ses olan re güçlüsüdür. 2. güçlüsü si'dir.
18. Yedeni: Karar sesi olan la perdesinden 1 ses aşağıda olan sol perdesidir.
19. Seyir Yönü: Çıkıcı inici seyretmektedir.

¹⁶⁴ Şeref Çakar, *Türk Musikisinde Usul* (M.E.B., 1996), s. 43.

20. THM Ayağı Karşılığı: la kararda si b² arızasından dolayı Kerem ayağına denk gelmektedir.
21. TSM Makam Karşılığı: Eser 6 ses içinde icra ettiği ve tiz perdelerde seyir göstermediği için makam analizi net olmamakla birlikte aldığı arızalar ve duyuş göz önüne alındığında uşşak özelliği sergilemektedir.
22. Dil ve Anlatımı: Sade bir dil ile Arapça ve Farsça kelimeler de kullanılarak yazılmıştır.
23. Şiirin Vezni: 11'li hece kalıbı kullanılarak yazılmıştır.
24. Nazım Türü: Koşma.
25. Kafiye Şeması:

	birinci kıta	ikinci kıta	üçüncü kıta
	-----a	-----c	-----d
	-----b	-----c	-----d
	-----a	-----c	-----d
	-----b	-----b	-----a

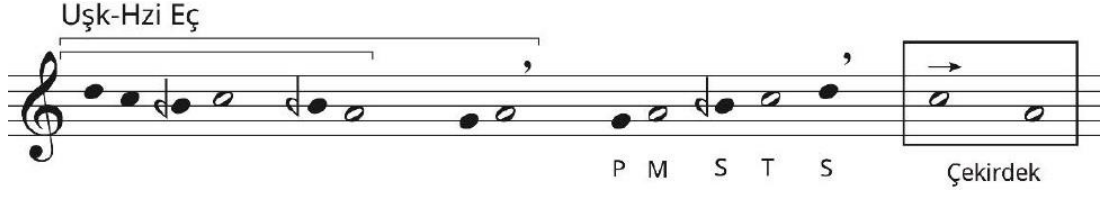
26. Müzikal Form Tablosu:

Tablo 2.3. Fakrı Alem Eserinin Genel Form Tablosu

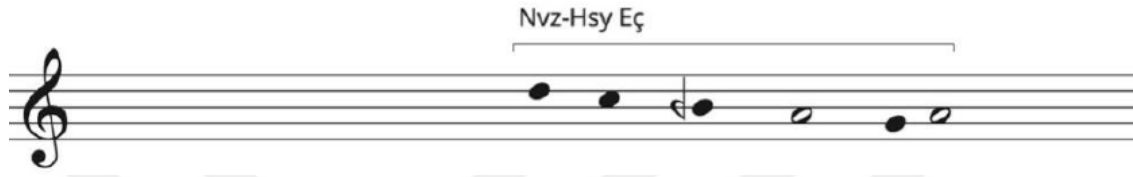
Dize	İlk 6 hece	Son 5 hece	Edebi biçim karakteri	Müzikal biçim karakteri
1.	Fakrı alem şu ci- (Nevruz-u Asl-ı sagir)	-hana doğunca (Uşşak-Huzi)	(A) doğunca	(A) (Nevruz-u aslı sagir, UŞŞAK-Huzi)
2.	Ay gün selamına (Nevruz-u Asl-ı sagir)	durdu dediler (Uşşak-Huzi)	(B) dediler	(A) (Nevruz-u aslı sagir, UŞŞAK-Huzi)
3.	Kureyş putlarını (Nevruz-u Asl-ı sagir)	Alim kırınca (Uşşak-Huzi)	(A) kırınca	(A) (Nevruz-u aslı sagir, UŞŞAK-Huzi)
4.	Ol zamandan kin bağ- (Nevruz-u Asl-ı sagir)	-ladı adüler (Uşşak-Beyati)	(B) adüler	(B) (Nevruz-u aslı sagir,Uşşak-Beyati)

Ezgi 11'li hece vezniyle yazılmış olup melodik olarak ilk 6 hece ve ardından son 5 hece olmak üzere ezgi işlenmiştir.

Uşşâk Huzî Ezgi Çekirdeği



Nevruz-Hüseyinî Makâmı Ezgi Çekirdeği



Uşşak Bayati Ezgi Çekirdeği



Eserimizin giriş bölümünde merkez tanımlayıcı perde olan la sesi ile melodiye başlanmış, pekiştirici perde olan sol sesi ile melodi pekiştirilerek ritmik mahiyette dört ölçülük bir ezgi oluşturulup iki tekrar icra edilmiştir. Eserin söz kısmında ise ilk ölçü nevrüz ezgi çekirdeği kullanılarak oluşturulmuş, merkez tanımlayıcı perdeden başlayan melodi süsleyici perde olan re ve mi perdelerinde ezgiyi şekillendirmiş, ardından uşşâk huzî ezgi çekirdeğini kullanan ikinci ölçüye soru cevap şeklinde melodiye bırakmıştır. Birinci ölçüde düğümlenen melodi ikinci ölçüde çözümlenmiştir. Bu oluşum prensibi ile diğer üç mısradaki melodi aynı dar kalıplar içinde seyrettirmiştir. Eserin sözünün icra edildiği son ölçüde ise uşşak bayati ezgi çekirdeği kullanılarak melodi ara saza devredilmiştir. Merkez tanımlayıcı la perdesi ve pekiştirici sol perdesi üstünde iki ölçü icra edilmiştir. Ardından eserin iki ölçülük terennüm bölümünün birinci ölçüsü yine eserin son dizesinde olduğu gibi nevrüz ezgi çekirdeği kullanmış, ikinci ölçüsünde ise süsleyici perde olan do sesinden melodiye alarak yine süsleyici perde olan si sesini kullanmış ve eser uşşak bayati ezgi çekirdeği kullanarak merkez tanımlayıcı perde olan la'da son bulmuştur.

27. Müzikal Yorum: Âşık Hüseyin Emektar'a ait 1960'lı yılların sonunda yapılmış olan ses kaydından derlemiş olduğumuz eser la karar perdesi üzerinde sol sesini de yeden aldığımızda

6 ses perdesi aralığında icra edilmiştir. Girişte 2/4lük ritmik usulle okunacak eserin karar perdesi yeden de gösterilerek pekiştirilmiş ve tekrarı ile 8 ölçülük bir giriş saz ile eserin söz kısmına geçiş sağlanmıştır. Eserin sözleri başlangıçta karar sesinden direkt bir glisando ile güçlü sesine geçiş yapmış, ardından dizinin en tiz perdesi olan 6. derece bulunan (mi) perdesine çıkılıp tekrar güçlü olan re'ye dönmüş. 2. ölçüde ise do-re perdeleri arasında melodi oluşturup si perdesi üzerinde baskın bir şekilde duraksanmış ve bu iki ölçünün “soru cevap” şeklinde icrası 7. ölçüye kadar tekrarlanmıştır. 7. ve 8. ölçüde ise melodi iniş seyri ile karara bağlanmıştır. 8. ölçüde karara bağlanan melodi ile ölçü karar ve yeden göstererek uzayan söze eşlik etmiş ve bir tekrar işareti ile 5. ölçü ile 11. ölçü arasındaki 6. ölçü tekrarlanmış ve müzik 2 ölçülük terennüm bölümüne geçmiştir. 2 ölçüden oluşan terennüm bölümü güçlü perdeden başlayarak melodiyi 2 ölçü içinde birbirine bağlantılı bir biçimde iniş seyri göstererek karara bağlamış ve melodi aranağmeye geçiş yapmıştır.

Aranağme söz kısmında olduğu gibi karar perdesinden seyre başlamış ve önce güçlü perde re notasını göstermiş, ardından en tiz perde mi'ye çıkmış ve tekrar güçlüde duraksanmış, ikinci ölçüde ise güçlüden başlayan ezgi si perdesinde sonlanacak şekilde yoğunlaşmıştır. Aranağmenin 3. ölçüsünde güçlü perdeden başlayan melodi ölçü sonunda karar perdesine çözülmüş 4. Ölçüde ise do perdesinden melodi iniş seyri ile karara inmiş, yeden sol perdesini gösterip melodiyi karara bağlamıştır.

Aranağmenin son 2. ölçüsü tekrar işareti ile yinelenmiştir. Tekrarın ardından senyo ile eserin girişindeki “giriş saz” bölümü çalınmadan direk söz bölümüne geçilmiş ve eserin 3 kıtası bu sistematikte icra edilmiş ve 3. Kitanın sonundaki 2 ölçü terennümün ardından eser son bulmuştur. Eser melodik yapı olarak ele aldığımızda 6 perdeden oluşan dar bir alanda bilindik ezgiler ile yalın bir biçimde oluşturulmuştur.

3-4-5 ses bölgesi içinde hareket eden ezgi tiplerine Anadolu'da, eski Yunan, Frig, Hitit, Asur ve Sümerlerde rastlanmaktadır. Bu melodi ve eser çeşidine “Arkaik Ezgi Çatıları” denmektedir¹⁶⁵ Eserimiz de bu yönden incelenecek olursa Melih Duygulu'nun görüşünde belirttiği tür sınıfına girmektedir. Söz müzik yönünden eseri incelediğimizde, “Syllabique ve Meslismatique” işleyişler karşımıza çıkmaktadır. Syllabique: her hecenin bir nota ile okunması, Meslismatique: bir hecenin birden fazla notalar ile okunmasına denmektedir.¹⁶⁶

28. Eserin Felsefî Batınî Yorumu: İncelemiş olduğumuz eser 19. yüzyıl Bektaşî şairlerinden Tokatlı Gedayi tarafından kaleme alınmış olup dini tasavvufi manalar içermekte ve Alevi Bektaşî erkânlarında kullanılabilecek bir yapı sergilemektedir. Eserimiz 3 kıta dâhilinde yalın sayılabilecek bir dille yazılmış olup içinde Arapça ve Farsça kelimelere rastlanmaktadır.

Eser ilk okunuşta sözleri anlaşılmalıdır ama sözlerin altında batıni manada ilm-i ledün içeren gizli bölümler içermektedir.

1. Kıta –

¹⁶⁵ Duygulu, s. 54.

¹⁶⁶ Çiftdal, s. 33.

Fahri Alem Şu cihana doğunca
Ay gün selamina durdu dediler

Fahr-i Alem / Fahri Kâinat: Hz. Muhammed (sav)'den bahsetmektedir. Kâinatın vnc Hz. Muhammed (sav) manasını taŐıtmaktadır. Hz. Muhammed (sav)'in doğumunda bir mucizelik rneği verip ay ve güneŐin kâinatın övüncü olan Hz. Muhammed (sav)'in doğumunda O'na selama durduğunu belirtmektedir.

Deyişin baŐlangıŐ kısmı Hz. Muhammed (sav)'in doğumuna delalet getirmektedir. GüneŐ gök cisimlerinin sultanıdır ve hayat kaynağıdır. Ay ise tasavvuf inanıŐına göre nurdur. Hz. Muhammed (sav)'in doğuşu ile insanlığın, güneŐin iŐıęı sayesinde saklanamaz ve aŐıkârane bir biÇimde yeniden hayat bulduğu ve ayın nuru ile birlikte Őefaata kaynağı olduğu belirtilmektedir.

Kureyş putlarını Alim kırınca
Ol zamandan kin bağladı adüler

Kureyş Kabilesi Kabe iŐerisine yapıp dizdikleri putlara tapınmaktaydılar. Hz. Muhammed (sav) Mekke'nin fethinden sonra Kabe'ye girip putları kırmıŐtır. Kabe'de lat-menat ve uzza putlarını kendi kıran Hz. Muhammed (sav) en üstte bulunan Hubel isimli putu kırması işin Hz. Ali'nin omuzlarına ıkmasını ister. Hz. Ali saygısından Hz. Muhammed (sav)'in omuzlarına ıkmak istemez ancak Hz. Muhammed (sav)'in isteği üzerine omuzuna ıkıp en tepedeki putu sallayıp yere düŐür ve kırar. Bu rivayetin zamanı 2 türlü anlatılır.

1. Hz. Ali'nin çocukluk dönemi

2. Mekke'nin fethi sırası. SonuÇ olarak, Kabe hem dini mabedlerin en büyüğü, Allah'ın evi ve de tasavvuf inanıŐına göre de "gönül" tabirinin simgesidir. Hz. Ali hem Kabe'deki putları madden kırıyor hem de tasavvufa göre gönülde oluşan putların yani kibrin ve fenalığın yıkımına önderlik ediyor. Bu olayın ifadesinin ardından kıtanın sonunda "adüler" in kin bağlamasından mevzubahis ediliyor. "Adler" sözcüğü (ad) kökünden gelen düŐman manasını ifade eder. (Devellioğlu, 2000) Bu olay da Mekkeli müşriklerin Hz. Ali'nin putları kırması ile kendisine düŐmanlık beslemeye başladığını delillendirir.

Deyişimizin 2. kıtasında:

Mim Muhammed ismi daldır durağı
Kırklar meydanında yanar çırağı

diyerek Hz. Muhammed (sav)'in isminin ilk ve son harfini "mim" ve "dal" olarak aŐıklayıp Mirac dönüşü kırklara uğraması ile kırklar meydanına " erağ,  ırağ, çırak" yani işık ve nur olduğunu o alanı hâla iŐıęi ile aydınlatığına delalet getirilmektedir.

Cebrail” arştan indirdi Burağı
İnen koç İsmail’e kurban dediler

Cebraill’in Mirac’ta Hz. Muhammed (sav)’i taşıyan binek hayvanı Burağı (Burak’ı) Hz. Muhammed (sav)’e, koç kurbanı ise oğlu İsmail’i kurban edecek olan İbrahim Peygambere getirdiğini delillendirmektedir.

Deyişimizin 3. Kıtasında:

Bu Zefil Geda’i sensin söyleden
Sokup ayağını kazan kaynadan

Şair “Ozan, Âşık, Zakir” kendi mahlası olan “Zefil Geda’i” ismini zikrederek başlamakta ve Hakk’a ithafen “Sensin söyleden” diyerek tasavvufi ve ilmi ledün ilhamını Hak’tan aldığını açıklamaktadır. “Sokup ayağını kazan kaynadan” dizisinde ise Hacı Bektaş-ı Veli’nin kara kazanda çorba pişirirken gösterdiği keramete işaret etmektedir.

Kazan-karakazan-çivili kazan-kazan-ı şerif kavramları Bektaşî kültüründe çok önemli bir yer teşkil etmektedir. Dergâhlarda aş pişirilen, etrafında toplanılan büyük kazanın kutsiyetine inanılır. Öyle ki kazan devrilip altında yanan ateşe bir kova su dökülse dünyanın sonunun geleceğine ve alt üst olacağına inanılırdı.¹⁶⁷ Bu kazanlarda yeri gelmiş Hacı Bektaş-i Veli çorba pişirip müritlerini doyurmuş, yeri gelmiş Nuh tufanı sonrasını temsilen aşure kaynatılmış ve yeri gelmiş kazan etrafında toplanıp kazan kaldırılmış, nice padişahların tahttan indirilmesine nicelerinin de tahta çıkmasına sebep olmuştur. 1990lı yıllarda Aşık Hüseyin Emektar’ın eşi Kadem Emektar’ın bize verdiği bilgiye göre: Hacı Bektaş-ı Veli dergahında çorba pişen kazanın altında yanan odunun bitmesiyle; Hünkâr Hacı Bektaş-ı Veli tunmanının yani o devirde kullanılan pantolonunun paçasını sıyrarak ayağını kazanın altında sönen ocağın içine sokmuş ve keramet göstererek ayağının “narı” ile kazanı kaynatıp aş pişirip müritlerini doyurmuştur.

Merzifonlu araştırmacı yazar Ali Cem Akbulut ile yaptığımız röportajda ise yazar, Kadem Emektar’ın anlatımının da doğru olma ihtimalinin olduğunu söylemiş ancak bu gerçekleşen olayın Hacı Bektaş-i Veli tarafından değil oğlu Kızıl Deli “Seyit Ali Sultan” tarafından gerçekleştirildiği rivayetini duyduğunu söylemiştir.* Nefesin şah beyitinde anlatılan olayda neticede Hacı Bektaş-ı Veli’nin ya da oğlu Seyit Ali Sultan’ın “Kızıl Deli” bu kerameti gösterdiği ve ardından gelen dizelerde anlatılmak istenen Hz. Ali’nin sülalesine bağlı olduklarını, soylarının oradan geldiğini ve de aslında kerametlerin başının da Hz. Ali’ye dayandığı ifade edilmektedir.

Eserimizin son iki dizesi ise Hz. Ali’nin cenazesindeki kerametleri anlatmaktadır.

¹⁶⁷ Soyzer, s. 256.

* Sözlü Alıntı: Ali Cem Akbulut, 2022.

Necef deryasında gemi oynatan
Dümen ireyisi Haydar dediler

Necef derya değil çöldür ancak o çölü vuslata erenin gittiği ahiret deryası olarak betimlemektedir. Çöl-Derya olarak nitelendirilmiş ve üstünde gemi oynatılmış yani yüzdürülmüştür. Oynayan geminin çölde bulunamayacağı ve yüzemeyeceği malumdur; kastedilen cenazeyi taşıyan tabuttur. Rivayet odur ki Hz. Ali kendi cenazesini tabuta koydu, bir deveye yükledi ve deveyi kendi çekip necef çölünde sırroldu. Geminin dümenini, çeken “ireyis” tabiri ile Hz. Ali’nin kendi cenazesini Necef Çölü’ne götürerek sırrolması hadisesine delalet etmektedir.

Eserimiz çok basit ve yalın bir görünümde olmasına rağmen derin bir batını bilgi ve ilmi ledün olmadan çözülebilecek türden basit olmayıp, derin tasavvufi manalar içermektedir.

2.6. Musiki Eser Analizi (Şah-ı Evliyadır İsteğim)

Derleyen: Gürcan EMEKTAR
Kaynak Kişi: Hüseyin EMEKTAR
Söz:Virani
Usul:46\8
Metronomu: 276 / ♩

Düvaz İmam

Derleme tarihi: 10/06/2020

La fe ta il la A liy la saz.....

Sey fe i la..... zi.....l fi ga.....f saz.....

1- Za hı da sen sa n ma ki.....m saz.....
Hak bi lir hak dan n be ni.....m

Uş tu se ra.....dır is te ği.....m saz.....
Her dem li ga.....dır is te ği.....m

2- Zer re ce fir devs i çü.....n
3-
4-
5-
6-
7-Ey VERANI

A lem de gam ken ol ma za.....m

O l ne bi le r se r ve ri.....i

Şahi ev li ya.....dır is te ğim

B a i bi.....s mil la.....hir rah man mur ta za dır is te ğim do.....st

Bitirmelik rit. SON

Zahida sen sanma ki üstuseradır isteğim
Hak bilir haktan benim her dem ligadır isteğim

Zerrece firdevs için alemde gamken olmazam
Ol nebiler serveri şahi evliyadır isteğim

Hakipayı şah Hasan Hulki Rizayım şüphesiz
Cümleyi şahı şehidan Kerbeladır isteğim

Hem imam Zeynel Aba Bakır yoluna çakerim
Cafer'i Sadık imamı rehnümadır isteğim

Hem imam Musayı Kazım Ali Rızanın kuluyam
Şah Tagı ve ba Nagı nuri begadır isteğim

Askeri hem Mehti'dir mabudumuz gayri değil
Çardayı masumu paki Ali Eba'dır isteğim

Ey VERANİ dünya'da ve ukbada mahsudum benim
Bai bismillahirrahman Murtazadır isteğim

1. Eserin Adı: Şah-ı Evliyadır İsteğim
2. Kaynak Kişi: Hüseyin Emektar
3. Derleyen: Gürcan Emektar
4. Notaya Alan: Gürcan Emektar
5. Bilgisayar Nota Yazımı: Halil Süzer
6. Derleme Tarihi: 10.06.2020 Çorum
7. Yöresi: Çorum
8. Söz Yazarı: Virani
9. Müziği: Hüseyin Emektar
10. Bektaşî Musiki Formu: Düvaz-ı imam
11. Ölçü Sayısı: 46/8'lik ölçü ile icra edilmiştir.
12. İcra Edilen Toplam Ölçü: 16 ölçü ve bir bitirmelikten oluşmuştur.
13. Metronomu temposu: 276/8'lik tempo ile icra edilmiştir.
14. Dizisi:



15. Usulü: Derlemiş olduğumuz “Şah-ı Evliyadır İsteğim” isimli eser usul yönünden Alevi Bektaşî Musikisinde, Türk Halk Musikisinde, Türk Tasavvuf Musikisinde ve Türk Sanat Musikisinde araştırmalarımıza göre eşine rastlayamadığımız özellikte olup türünün tek örneğidir. Hüseyin Emektar’ın ses kaydından derlemiş olduğumuz eseri merhumdan dinleyip 1990’lı ve 2000’li yıllarda icra etmeye çalıştığımızda sürekli olarak kendisinden “usulü bozduğumuz ve aksadığımız” yönünde eleştiri alırdık ve de bu eleştiriye Hüseyin Emektar’ın ciddi manada nota bilmeyişine ve musiki eğitiminin olmayışına dayanarak çok ta dikkate almadan baştan savardık. Dikkat etmediğimiz bir konu ise; Hüseyin Emektar 10 yaşından evvel bağlama çalmaya başlamış, 26 yaşında askere gitmiş, askerde bando bölümünde batı müziği eğitimi almış, bandoda törenlerde borazan çalmış, bando mızıka orkestrasına bağlama ile eşlik ederek meşklere katılmış, ve askerlere moral eğitimi adı altında konserler vermiş, hatta TRT Ankara Radyosu’na rutin zamanlarda kayıt için gitmiş ve Ankara’da kalıp profesyonel müzik hayatına katılması için komutanlarından davet atmış çok yetenekli bir musikîşinas olmasıydı. İncelemiş olduğumuz eseri eline bağlamasını alıp çaldığında hep aynı usul ve yorum ile akıcı bir biçimde icra ederdi. Eseri her icra ettiğimizde usul yönünden eleştiri alır ve konuyu çok önemsemezdik. Ancak eseri derlemeye başlayıp notaya almaya çalıştığımızda eserin usulündeki üslup, tarzına rastlamadığımız bir usul olduğu için büyük bir zorlukla karşılaşmamıza ve hatta eserin usul yönünden âşıkların çoğunlukla yapmış oldukları teknik hata olduğu zannı ile, eseri birçok kalıba sokmaya çalışmamıza rağmen doğal olarak aruz vezni ile yazılmış olan eserin musikisini ve usulünü herhangi bir kalıba sokma becerisine ulaşamadık. Eserin icrasını stüdyo ortamında tonunu değiştirmeden metronomu yavaşlatan özel programlar kullanarak yavaş tempo ile dinleyip usulü parça parça deşifre ederek eserimizin notasyonunu tamamladık ve karşımıza literatürde olmayan 46 zamanlı uzun ve aksak bir usul çıktı. Eser çoğunlukla yöresel sanatçılar ve âşıkların usulde yaptıkları yanlış icralar sonucunda ortaya çıkan karmaşık usullerden olmayıp, eserin icrası içinde usul toplamda aynı darplar ile giriş saz bölümü hariç, 15 kez tekrar etmekte ve ardından 23/8’lik bir bitiş bölümü ile son bulmaktadır. Eserin giriş saz bölümü 23/8’lik bir usul ile iki tekrar çalınarak icra edilmiştir. bu bölüm 46/8’lik usulün ilk 23/8’lik bölümünün iki tekrar vurulması ile oluşmaktadır. Bitirişte kullanılan 23/8’lik bölüm de yine 46/8’lik usulün ilk yarısı darp edilerek icra edilmiş ve icranın sonu usul temposu düşürülerek serbest olarak bağlanmıştır. 46/8 ölçü sayısı ile yazılan eserin ölçüsü matematiksel olarak ikiye bölünebilmektedir, ancak üçlemelerden oluşan aksak bölümlerin eser içindeki yerleri değişeceği için usulün kuvvetli zamanları ile hafif zamanları yer değiştirmekte ve icra imkansızlaşmaktadır. Bu sebeple eser 23/8’lik ölçü sayısı ile notaya alınabilse de bu sadece matematikte kalıp, usulü kesinlikle temsil etmeyecek bir sayı ifadesi olarak kalacaktır. Tespit

etmiş olduğumuz usul taramış olduğumuz hiçbir kaynakta örneğine rastlanmayan bir usul olması sebebi ile tarafımızdan kaynak kişi Hüseyin Emektar'a ithafen "Emektar Usulü" olarak adlandırılmıştır. İncelemiş olduğumuz usul Türk Halk Musikisi'nde ve Alevi Bektaşî Musikisi'nde kullanılan en uzun aksak ölçü olma özelliğini taşımaktadır.

Eserin ölçü sayısına en yakın olan usul 48 zamanlı "nim sakil" usulüdür.¹⁶⁸ 46/8'lik usule yakın ölçü sayısına sahip diğer usuller ise 48 zamanlı çâr-hafif ve 40 zamanlı râh-kürd usulleridir. Ancak ölçü sayılarının yakınlığı usulün darpları ve icrası ile herhangi bir benzerlik göstermesine sebep teşkil etmemektedir.¹⁶⁹

Usul ritmik bir kalıp olup kuvvetli, yarı kuvvetli ve hafif vuruşlar ritmik bir uyum ile usulü meydana getirmektedir. Kuvvetli ve hafif zamanlar 3 şekilde meydana gelmektedir.

1. Süre farkları ile

2. Frekans "peslik tizlik" farkları ile

3. Şiddet farkları ile¹⁷⁰

İncelemiş olduğumuz eser usul yönünden şiddet farklılıkları göz önünde bulundurularak kuvvetli ve hafif zaman dikkate alındığında 46/8'lik ölçü sayısı ile yazılmış 46 zamanlı bir usul olup usulün zaman çizelgesi ve darp çizelgesi örnekteki şekli ile icra edilmektedir.

46 Zamanlı Aksak Usul Kalıbı

3+3+3+2+2+2+2+3+3+3+3+2+2+3+2+2+3+3

46 Zamanlı Aksak Usul Darp Şeması



Tespit etmiş olduğumuz 46 zamanlı usulü ve benzerlerini bulmak için araştırmış olduğumuz kaynaklar:

- Türk Musikisinde Usul, Şeref Çakar 1996 İstanbul
- Türk Halk Müziğinde Usuller Zeynel Sönmez 2021 Ankara

¹⁶⁸ Ahmet Çakır, 'Alişah B. Hacı Büke (? - 1500)' Nin Mukaddimetü`L - Usul Adlı Eseri' (Marmara Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı, 1999) , s.210.

¹⁶⁹ Yavuz Daloğlu, '15.Yüzyıldan Günümüze Değın Geleneksel Türk Sanat Musikisinde Kullanılan Aksak Usullar' (Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 1989) , s.19.

¹⁷⁰ Çakar, s.17.

- Yavuz Daloğlu Geleneksel TSM’de 15.yy. Günümüze Aksak Usuller İzmir 1989
- Ahmet Çakır Mukaddimetü-l Usul Tercümesi Doktora Tezi İstanbul 1999
- Ahmet Çakır Darb-ı Fetih Usul YLT
- Gülçin Yahya Kaçar Türk Musikisi Rehberi Ankara 2009
- Zeki Yılmaz Türk Musikisi Dersleri
- Temel Karahasan Türk Musikisi
- Ekrem Karadeniz Türk Musikisi
- İsmail Hakkı Özkan Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri
- Evrensel Darbuka Metodu
- Kırşehirli Nizamettin Edvarları Tercümesi Ubeydullah Sezikli
- Türk Din Musikisi Öğrenim Şefi Ubeydullah Sezikli
- Türk Musikisi Nazariyatı TRT Yayınları Ferit Sıdal
- Yılmaz Öztuna Türk Musikisi Ansiklopedisi Meb Yayınları
- Türk Müziği Eğitimi Tacettin Tınaz Samsun 2019
- Türk Musikisi Nazariyatı Dersleri Onur Akdoğu Kültür Bakanlığı Yayınları
- Türk Müziğinde Makamlar, Usuller Ve Seyir Örnekleri M. Fatih Salgar

16. Usulün Eser İçindeki Devir Sayısı: Giriş bölümünde 2 tekrar 23/8’lik usul ile yapılan saz bölümü ve bitirmelik bölümü arasında usul 15 kez tekrar etmiştir.

17. Güçlüsü: la kararlı icra edilen eserin dizisinde 4. derecesi olan re perdesi güçlüdür.

18. Yedeni: Yeden almamıştır.

19. Seyir yönü: Çıkıcı inici seyit özelliği göstermektedir.

20. THM Ayağı Karşılığı: Eser La kararlı olup eserin içinde si natürel ve do diyez perdeleri ile icranın seyri oluşturulmuştur. Melih Duygulu’nun Türkiye’nin Halk Müziği Makamları adlı eserinde si kararlı 4. Makam olarak incelenen “Genç Osman Makamı”nın ses duyusunu verse de bitişte si bemol perdesini kullanıp la’da karar kıldığı için ender bir örnek oluşturmaktadır¹⁷¹.

21. TSM Makam Karşılığı: İncelediğimiz eser icrada duyuş olarak Nişabur Makamı etkisi göstermektedir ancak icra içinde sürekli la perdesini kullanması ve kararda “si b” perdesini çeşni olarak kullanıp “la” perdesinde karara bağlaması TSM makamı karşılığını bulmakta zorlanmamamıza sebep olmuştur. Kullanılan sesleri “la” perdesini ve kararını dikkate almadan diziyi duyuşta hissedildiği gibi “si” karar üzerinde Nişabur beşlisi icra ederek ele alırsak “la” perdesini yeden kabul edip, “si” (do #) re,mi, fa perdelerini kullanarak Nişabur Makamında icra edildiğini söyleyebiliriz. Eserin yeden kullanmadığı ve la kararlı olduğunu dikkate alırsak, rumuzlarını dizdiğimizde karşımıza (TKST) yani rast beşlisi çıkmaktadır, (Yahya Kaçar, 2012) ancak eserin dizi aralıkları rast makamı aralıklarına denk gelse de duyuş ve icranın seyri kesinlikle rast makamı ile ilgili bir duyuş ve hissiyet sergilememekte olup

¹⁷¹ Duygulu, s. 139.

eserin TSM makamlarında istenen makam karşılığı çok daha detaylı incelemeler ile cevap bulabilecek bir araştırma konusudur.



22. Dil ve Anlatımı: Arapça ve Farsça kelimeler kullanılarak ağır bir dil ile yazılmıştır.
 23. Şiirin Vezni: 15'li hece ölçüsü kullanılarak aruz vezni ile yazılmıştır. Aruz vezninin; "Fâilâtün/ Fâilâtün/ Fâilâtün/Fâilün" kalıbı kullanılmıştır.
 24. Nazım Türü: Gazel türünde yazılmıştır.
 25. Kafiye Şeması:

Birinci beyit	ikinci beyit	üçüncü beyit	dördüncü beyit
-----a	-----a	-----b	-----a
-----a	-----a	-----a	-----a
Beşinci beyit	altıncı beyit	yedinci beyit	
-----a	-----c	-----a	
-----a	-----a	-----a	

26. Müzikal Form Tablosu:

27.

Tablo 2.4. Duvaz İmam Eserinin Genel Form Tablosu
Giriş Zülfikarname

	İlk 8 hece	Son 7 hece	Edebi biçim karakteri	Müzikal biçim karakteri
1.	Lafeta illa Ali- la- (Nişabur)	Seyfe ila Zülfikar (Nişabur)	A (Zülfikar)	A (Nişabur)

1. Beyit

Dize	İlk 7 hece	Son 8 hece	Edebi biçim karakteri	Müzikal biçim karakteri
1.	Zahida sen sanma ki- (Nişabur)	Uştuseradır isteğim (Nişabur)	A (isteğim)	A (Nişabur ezgi çekirdeği ile Hümayun)
2.	Hak bilir Haktan benim (Nişabur)	her dem ligadır isteğim (Nişabur)	A(isteğim)	A (Nişabur ezgi çekirdeği ile Hümayun)

2. Beyit

Dize	İlk 7 hece	Son 8 hece	Edebi biçim karakteri	Müzikal biçim karakteri
1.	Zerrece Firdevs için- (Nihavend/Humayun)	Alemde gamken olmazam (Nişabur)	A(olmazam)	A(Nihavend- Nişabur ezgi çekirdeği ile Humayun)
2.	Ol nebiler serveri- (Nihavend/Humayun)	şahi evliyadır isteğim (Nişabur)	A(isteğim)	A(Nihavend- Nişabur ezgi çekirdeği ile Humayun)

3. Beyit

Dize	İlk 7 hece	Son 8 hece	Edebi biçim karakteri	Müzikal biçim karakteri
1.	Hakipayi şah Hasan- (Nihavend/Humayun)	Hulki Rızayım şüphesiz (Nişabur)	B(şüphesiz)	A(Nihavend- Nişabur ezgi çekirdeği ile Humayun)
2.	Cümleyi şahı şehidan- (Nihavend/Humayun)	Kerbeladır isteğim (Nişabur)	A(isteğim)	A(Nihavend- Nişabur ezgi çekirdeği ile Humayun)

4.

Beyit

Dize	İlk 7 hece	Son 8 hece	Edebi biçim karakteri	Müzikal biçim karakteri
1.	Hem imam Zeynel Aba- (Nihavend/Humayun)	Bakır yoluna çakerim (Nişabur)	A(çakerim)	A(Nihavend- Nişabur ezgi çekirdeği ile Humayun)
2.	Cafer'i Sadık imamı- (Nihavend/Humayun)	rehnümadır isteğim (Nişabur)	A(isteğim)	A(Nihavend- Nişabur ezgi çekirdeği ile Humayun)

5. Beyit

Dize	İlk 7 hece	Son 8 hece	Edebi biçim karakteri	Müzikal biçim karakteri
1.	Hem imam Musayı Kazım- (Nihavend/Humayun)	Ali Rıza'nın kuluyam (Nişabur)	A(kuluyam)	A(Nihavend- Nişabur ezgi çekirdeği ile Humayun)
2.	Şah Tagı ve Ba Nağı- (Nihavend/Humayun)	Nuribega'dır isteğim (Nişabur)	A(isteğim)	A(Nihavend- Nişabur ezgi çekirdeği ile Humayun)

6.

Beyit

Dize	İlk 7 hece	Son 8 hece	Edebi biçim karakteri	Müzikal biçim karakteri
1.	Askeri hem Mehti'dir- (Nihavend/Humayun)	mabudumuz gayrı değil (Nişabur)	C(değil)	A(Nihavend- Nişabur ezgi çekirdeği ile Humayun)
2.	Çardayı masumu paki- (Nihavend/Humayun)	Ali Eba dır isteğim (Nişabur)	A(isteğim)	A(Nihavend- Nişabur ezgi çekirdeği ile Humayun)

7. Beyit

Dize	İlk 7 hece	Son 8 hece	Edebi biçim karakteri	Müzikal biçim karakteri
1.	Ey Verani dünyada ve- (Nihavend/Humayun)	Ukbada mahsudum benim (Nişabur)	A(benim)	A(Nihavend- Nişabur ezgi çekirdeği ile Humayun)
2.	Bai bismillahirrahman- (Nihavend/Humayun)	Murtazadır isteğim (Nişabur)	A(isteğim)	A(Nihavend- Nişabur ezgi çekirdeği ile Humayun)

Bitirmelik bölümü

Dize	İlk 7 hece	Son 8 hece	Edebi biçim karakteri	Müzikal biçim karakteri
1.	Bai bismillahirrahman- (Nişabur)	Murtazadır isteğim (dost) (Hicaz)	A(isteğim)	A(Nişabur- Hicaz ezgi çekirdeği ile Humayun)

Humayun Makamı Ezgi Çekirdekleri



Şah-ı Evliyadır İsteğim isimli eserimiz nişabur ezgi çekirdekleriyle giriş saz bölümünün birinci ve ikinci katmanlarında do perdesinde melodiyi başlatarak nişabur ezgi çekirdeğinin merkez tanımlayıcı perdesi olan re perdesi üzerinde melodiyi oluşturmuş ve makamın karar sesi olan la'ya melodiyi çözümlenmiştir. Bu işlemi eserin giriş saz bölümünde iki defa tekrar etmiş ve nişabur ezgi çekirdeklerinden oluşan zülfikarname adıyla anılan sözlü bölüme geçilmiştir. Nişabur merkez tanımlayıcı perdesi olan re perdesinden yine nişabur ortak tanımlayıcı perdesi olan do perdesini kullanarak geçiş yapmış, ardından özellikle merkez tanımlayıcı perde olan re üzerinde baskın bir şekilde melodiyi icra etmiş ve süsleyici perdeleri kullanarak melodiyi karara bağlamış, ardından aynı melodik yapı ile zülfikarnamenin ikinci bölümünü oluşturan sözleri de tekrar etmiştir. Eserin birinci kıtasında ise zülfikarnamede yapılan işleyiş nişabur ezgi çekirdeklerini kullanarak birebir icra edilmiş, ardından eserin ikinci beytine geçiş yapılmıştır.

Eserin ikinci beytinde ise girişte nihavent hümayun ezgi çekirdeği kullanılmış, sözün ilk yedi hecesi bu ezgi çekirdeği ile melodik yapısını oluşturmuş ve ardından melodi karara bağlanarak dizinin son sekiz hecesine geçilmiştir. Dizenin son sekiz hecesinde ise yine nişabur ezgi çekirdeği kullanılmış, ortak tanımlayıcı perde olan do sesinden merkez tanımlayıcı perde olan re sesine geçiş yapılmış, bu sesler arasında melodi oluşturulmuş, ardından melodi la perdesinde karara bağlanmıştır. Beytin ikinci mısrasında da birinci mısradaki işlenen melodi aynen tekrar edilmiştir. İkinci beyitte işlenen melodik yapı üç, dört, beş, altı ve yedinci beyitlerde de birebir tekrar edilerek işlenmiş ve eserin bitirmelik kısmına geçilmiştir. Eserin bitirmelik kısmında ise ortak tanımlayıcı perde olan do'dan melodiye başlanmış, merkez tanımlayıcı perde olarak kullanılan re sesi üzerinde baskın bir şekilde durularak nişabur ezgi çekirdeği gösterilmiş, ardından hümayun makamı bitişlerinden olan hicaz ezgi çekirdeği merkez tanımlayıcı perde olan re perdesinden melodiyi alıp ortak tanımlayıcı perdeler olan do ve si (si bemol) seslerini kullanarak hicaz aralığını göstermiş ve la perdesi üzerinde eser tamamlanmıştır. Eser içerisinde bitirmelik bölümüne kadar kullanılan si perdelerinin hepsi natürel kullanılmış, ancak hümayun makamının karakteristik bitişlerinden olan la karar üzerindeki hicaz bitiş bu eserde de son ölçüde si bemol ve do diyez perdelerini kullanarak eseri nihayete erdirmiştir.

28. Müzikal Yorum: Âşık Hüseyin Emektar'ın 1960'lı yılların sonunda doldurmuş olduğu ses kaydından derlemiş olduğumuz eser; "la" karar perdesi üzerinde "do" bakiye (4 koma) diyezi almış ve "fa" perdesine kadar olan 6 perdelik bir alanda eser icra edilmiştir.

Eserin girişinde yeni tespit etmiş olduğumuz 46 zamanlı usulün ilk yarısının darpları ile kalıp oluşturularak 23+23 sekizlik 2 tekrardan oluşan 46/8'lik ölçü sayısı ile yazılan bir melodi, giriş saz bölümü olarak icra edilmiştir. Eserin manzum sözleri başlamadan "Zülfikârname" adıyla anılan "La Feta İlla Ali La Seyfe İlla Zülfikar" sözü bir defa okunmuş ve eserin manzum sözlerine geçilmiştir.

Eser 7 beyitten oluştuğu için beyitler arasında aranağme icra edilmeden ritmik bir yapıda eser seslendirilmiş ve eserin son mısrası 46 zamanlı usulün ilk yarısının zeminini oluşturduğu usul kalıbı ile yavaşlayarak son bulmuştur. Eser kendi içinde giriş saz, Zülfikârname, düvaz imam ve son mısranın tekrar okunduğu bitirmelik olarak 4 bölümden oluşmuştur.

Eser giriş saz bölümüne "do#" perdesi ile melodiye başlayıp, ardından güçlü "re" perdesinde baskın bir şekilde güçlüyü belirtip "do#" perdesi ile melodiyi tekrarlayıp "re do# si" perdelerinde küçük bir Nişabur etkisi yaratarak karar perdesi olan "la" perdesine iniş yapmıştır. Bu melodiyi iki kez tekrarlanıp eserin Zülfikârname kısmına geçilmiştir.

Zülfikârname kısmında eserde "do#" perdesi ile melodiye başlanmış ardından güçlü "re" perdesine çıkılmış, "re" ve "do#" perdeleri arasında 4 vuruş melodi işlenmiştir. Ardından "mi" perdesi bir dörtlük nota ile gösterilmiş ve tizden pese karar "la" perdesine doğru 5 vuruşluk inici bir melodi ile kısa bir ara saz yapılmış ve Zülfikârname sözünün ilk yarısı bitirilmiştir. İkinci bölüme ise tekrar "do#" perdesinde melodiye başlanmış 4 vuruş "re" ve "do#" perdeleri arasında melodi yapılmış ardından tekrar "mi" perdesi gösterilerek güçlü perdesi "re" de söz baskın bir biçimde son bulmuş ve "re" perdesinden karar "la" perdesine 5 vuruşluk süre zarfında ara saz olarak iniş gerçekleştirilmiştir.

Eserimizin manzum sözlerinin birinci beyiti aynı melodinin tekrarı ile önce 1. mısra sonra da 2. mısra eserin girişinin sakin bir duygu vermesini sağlayacak bir icra ile, dizinin en tiz perdesini kullanmadan icrasını gerçekleştirmiştir. Eserin diğer 6 beyitlik bölümü ise, iki ölçüden oluşan bir melodinin art arda çalınıp 6 kez tekrarlanması ile icra edilmiştir. Eserin manzum bölümü "do#" perdesi ile melodiye başlamış, "re" perdesi ve "do#" perdesi arasında gezinmiş ve "mi" perdesini söz icrasında kullanıp güçlü "re" perdesinden "do#" perdesini göstererek 5 vuruşluk bir ara saz ile karar la perdesine melodiyi bağlamıştır. Söze tekrar "do#" perdesinde başlayıp "re" ve "do#" perdelerinde melodi yapıp ardından "mi" perdesini gösterip güçlü "re" perdesinde mısranın sonunu okuyup güçlü "re" perdesinden karar "la" perdesine 5 vuruşluk bir ara saz ile iniş yapmıştır. 46 zamandan oluşan bu bölüm röpriz ile dönüş yaparak 1. beyitin 2. mısrasını okumak için aynen tekrarlamıştır.

İkinci beyitin melodisi farklı bir şekilde tiz bölge olan "mi" perdesinden başlamış, dizinin en tiz perdesi "fa" sesini göstermiş "mi" perdesinde melodiyi tekrarlayıp sözü "mi" perdesinde baskın bir biçimde gösterip güçlü "re" perdesine çözümlenmiş ve ardından 5 vuruşluk kısa bir ara saz ile karar "la" perdesine dönüş yapmıştır. Eserin tiz bölgesinde düğümlenen melodiyi

daha sakin bir biçimde “do#” perdesinden başlatıp “re” perdesinde nağme yapıp hafif bir Nişabur etkisi göstermiş “mi” perdesine çıkış yapıp “re” perdesinde sözün bitişini gerçekleştirip güçlü “re” perdesinden karar “la” perdesine 5 vuruşluk bir kısa saz bölümü ile iniş yapıp beyitin 2. sözüne geçilmiştir. 2. beyitin 2. sözünde ise “5. ölçü”de bulunan “do#” perdesinde melodiye başlanmış, güçlü “re” perdesine çıkılmış “re” ve “do#” perdeleri arasında Nişabur makamı duyusu hissettirilip “mi” perdesine çıkılmış ve ardından güçlü “re” perdesine melodi bağlanmış ve “re” perdesinden 5 vuruşluk bir ara saz ile karar “la” perdesine dönülmüştür. Bu ölçünün 2. bölümünde melodi “do#” perdesinden başlayıp “re” perdesine çıkmış “re” ve “do#” perdelerinde yine bir Nişabur duyusu gerçekleştirilmiştir. Tekrar “mi” perdesine çıkan melodi küçük bir Nişabur duyusu sergilemiş güçlü perde “re”de duraksamış ardından yine 5 vuruşluk bir ara saz ile karar “la” perdesine bağlanmıştır. Eserin 2. beyitinin icra edildiği bu 2 ölçülük bölüm senyo işareti ile 5 kez daha tekrarlanarak toplamda 6 defa icra edilmiş ve eserin bitirmelik bölümüne geçilmiştir. Bitirmelik bölümünde 7. beyitin ikinci mısrası okunmuştur.

Bitirmelik bölümünün melodisi “do#” perdesiyle başlamış, 6 vuruş değerinde “re” perdesinden usule uygun olarak ritmik bir biçimde güçlü perdeye çıkılmış ve güçlü “re” perdesinden “do#”e geçiş yapılmış, ardından parça içinde natürel olarak kullanılan “si” perdesi 5 koma bakiyye bemolü alarak “la” perdesine doğru ritardando ile nağmeler yapıp son karar perdesinde de puandorg ile uzatılarak eser son bulmuştur.

29. Eserin Felsefi Batını Yorumu: İncelemiş olduğumuz Şah-ı Evliyadır isteğim isimli eser, Alevi Bektaşî inancında 7 ulu ozan olarak adlandırılan tasavvuf şairlerinden Virani tarafından yazılmıştır. Virani Baba eserini on iki imamların ismini zikrederek düvaz imam formunda oluşturulmuştur.

İncelemekte olduğumuz eseri Çorumlu Âşık Hüseyin Emektar’ın 1960’lı yılların sonlarında doldurmuş olduğu ses kaydından derlenmiştir.

Eser: Âşık Virani Babanın yazdığı düvaz imamın sözlerinden önce Zülfikarname seslendirilerek başlanmıştır. Zülfikarname Hz. Ali’ye ve O’nun yiğitlerine olan inancı ve saygıyı ifade eden bir deyimdir.

“Lafeta illa Ali la seyfe illa Zülfikar”

Zülfikar Alevi Bektaşî inancında son derece kutsiyetine inanılan, Hz. Ali ile hemhal olmuş bir kavramdır. Zülfikar ile ilgili birçok rivayet bulunur. Rivayetlere göre Zülfikar; Hz. Ali tarafından düşmana karşı çekilmiş ve her darbede 40 arşın uzayarak düşmanı bozguna uğratmış, Hz. Ali tarafından kafirlere karşı çekildiğinde iki ağızlı ejderhaya dönüşen, imana gelecek müşriklerin karşısında kınından çıkmayan ama küfründe inat eden kafirler karşısında kınından çıktığında gök gibi gürlediğine inanılan, kınından çıktığında bir ağızdan “La İlähe İllallah”, diğerinden “Muhammedün Rasûlullah” diyen kutsi bir varlık olduğuna inanılan kılıçtır¹⁷²

¹⁷² Soyzer, s. 467.

Zülfikarnamenin söz manası: “Ali’den üstün yiğit, Zülfikardan keskin kılıç yoktur” anlamı taşır.¹⁷³

Eserin sözleri divan şiiri aruz vezni ile yazılmış ve oldukça ağır bir dil yapısına sahiptir. Düvaz imamın çözümlenebilmesi için Arapça, Farsça terimlere oldukça hâkim olmanın yanı sıra; ilmi ledün ve Alevi Bektaşî inancının Batını ve Felsefi konularına hakim olunması ve ciddi bir araştırma süzgecinden geçirilmesi gerekir.

Eserin ilk beyitinde:

Zahida sen sanma kim uş dü şeradır isteğim
Hak bilir Hak’tan benim her dem bekâdır isteğim

diyerek “Zahida” sözü ile bu yolun içini bilmeyen cahili kesime atıfta bulunarak,

Ey cahil benim dünyadan ne bir minicik kuş yuvası ne de büyük bir konak isteğim yoktur. Allah’tan yaratıldığını ve de her anının bu bilincin sebatı ve devamlılığı içinde kalmasını istediğini söyleyerek dünyanın nimetlerinin tamamından kendini terk eylediğini beyan etmektedir.

Eserin 2. beyitinde,

Zerrece Firdevs için alemde gamgin olmazam
Ol Nebiler Serveri Şahi Evliyadır isteğim

diyerek dünyada cennetin yani “Firdevs’in” bir zerresi için bile gam çekmeyeceğinin ve istediği tek şeyin “Ol Nebiler Serveri Şahi Evliya” diyerek, peygamberlerin başı Hz. Muhammed Mustafa’yı (sav) ve O’nun sevgisini istediğini beyan ediyor.

Eserin 3. beyitinde ise,

Haki Payı Şah Hasan Hulki Rızayım şüphesiz
Cümleyi Şah-ı Şehi’dan Kerbeladır isteğim

diyerek on iki imanlardan Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin’e atıfta bulunmuştur. Hz. Hasan’ın ayağının tozuna yüzünü sürmeye güzellikle, şüphesiz ve gönülden razı olduğunu beyan ediyor ve Hz. Hüseyin için ise saygısından Hüseyin ismini zikretmeden bütün İslam şehitlerinin şahı manasında “Cümleyi şahı şehidan” demiş Hz. Hüseyin ve Ehl-i Beytin şehit düştüğü Kerbelâ’nın kutsal şehitlerinin bulunduğu mertbeye atfen “Kerbelâ’dır isteğim” demiştir.

Hz. Ali’nin Hz. Muhammad’in (sav) vasiyetine uyulmayarak halife seçilmemesi, Hz. Hasan’ın şehit edilmesi ve Kerbelada yaşanan vahşet, İslam tarihinde yaşanmış en acı olaydır. Üst üste

¹⁷³ Özdemir, *Aleviliğin Yazılmayan Tarihi*, s. 273.

yaşanan bu olaylar zincirinin ardından Ehl-i Beyt sevgisi ile Alevilik oluşmaya başlar. Ehl-i Beyt'e yapılan bu zulümler hala Alevi Bektaşî toplumunda ve uygulanan erkânlarında lanet ile anılır.

Eserin 4. beyitinde,

Hem İmam Zeynel Aba Bakır yoluna çakerim
Cafer-i Sadık İmamı rehnümadır isteğim

sözleri ile on iki imamlardan imam Zeynel, İmam Bakır ve Caferiliğin kurucusu İmam Cafer-i Sadık'ın isimlerini zikretmiş ve İmam Zeynel ve İmam Bakır yoluna sevgi ile köle olmak istediğini belirterek, İmam Cafer-i Sadık için "Reh-nüma" yani yol gösterici sıfatını söyleyerek Caferiliğin kurucusu olan ve bu yolun yol göstericisi İmam Cafer-i Sadık'ın sevgisini istekliğini beyan etmiştir.

Eserin 5. beyitinde,

Hem İmam Musay-ı Kazım Ali Rıza'nın kuluyam
Şah Tak-i ve ba Naki nuri bekadır isteğim

Bu beyitte on iki imamlardan İmam Musa-i Kazım, İmam Rıza, İmam Taki ve İmam Naki'nin isimlerini zikretmiş, İmam Musa-i Kazım ve İmam Rıza'ya saygısını ve gönülden bağlılığını ve mecazen onlara kulluğunu ifade etmiştir. İmam Taki, İmam Naki'ye ise onların nurundan her dem süreklilikte gönlünü aydınlığa kavuşturmak için istifade etmek istekliğini beyan etmiştir.

Eserin 6. beyitinde,

Askeri Hem Mehti'dir Mabudumuz gayrı değil
Çardağı masumu paki Ali Aba'dır isteğim

diyerek on iki imamların 11.'si 11. İmam Hasan El Askeri ve 12. İmam İmam Mehdi'ye atıfta bulunmuştur ve demiştir ki "Ey 12 imamlar ve 14 masum-u pak yüzü hürmetine Yaradanımız ve taptığımız ayrı değil yalnız bir Allah'ın bizi yarattığına ve O'nun için ibadet ettiğimize inanıyoruz." Demekte, ve "Ali Aba" yani Alevi Bektaşî inancına göre "Pence-i Ali Aba"ya atıfta bulunmuştur. Pence-i Ali Aba konusu: rivayete göre Hz. Muhammed (sav) yanına gelen Hz. Ali, Hz. Fatıma, Hz. Hüseyin ve Hz. Hasan'ı üstünde bulunan "Aba" yani cübbenin altına almış ve en yakın ailesi olduğunu temsilen bu olaya bir elin beş parmağına benzediği için pençe-i Aba denmiştir. Virani Baba bu beyitte de Hz. Muhammed (sav) 12 imamlar, 14 masum-u pak ve pençe-i Al-i Aba'yı istekliğini beyan etmektedir.

Eserin 7. Beyti olan şah beyitte ise şair "ozan" beyitin ilk mısrasında "Ey Verani" diyerek mahlasını kullanmıştır.

Ey Verani dünyada ve ukbada mahsudum benim

Bai Bismillahirrahmanirrahim Murtazadır isteğim

diyerek kendini, amel-i icraatını ve gönlünden isteğini yinelemiştir.

Şair, “dünyada ve ukbada mahsudum” demek sureti ile dünyada yaptığı ve herkesin dünyada yapmış olduğu işlerin ürününü ahirette toplayıp hasat edeceğini, hayrının ve şerrinin sonucu olan ürünü gözümüzle gördüğümüz dünyada değil ahirette alacağımızı beyan edip, besmele ile yani Ba-i Bismillahirrahmanirrahim diyerek sadece Yaradan’ın kendisini beğenmesini “Murteza” diliyor, dünyada ve ahiretteki tek isteğinin Yüce Allah’ın sevgisine ulaşmak olduğunu beyan ile düvaz imamı sonlandırıyor.

SONUÇ

Bu tez çalışmasında Alevi Bektaşî Müziği’ni Bektaşî Nefeslerinin ışığında, Atayurt Orta Asya’ya kadar inceleyerek, bu müziğin Türk Müziği tarihi içerisindeki iz düşümlerini bir çatı altında toplamak amaçlanmıştır. Bu çalışmada Atayurt’tan Anadolu’ya Türk Musikisi’nin ve Türk Musikisi’nin bir kolu olan Alevi Bektaşî Musikisi’nin teknolojinin bu musikiyi bozmaya başlamasından önceki son müstesna örneklerinden dört tanesi derlenerek kayıt altına alınmış, musiki ve de batını yönleri tahlil edilerek bilimin hizmetine sunulmuştur.

Çalışmada nefeslerin yanı sıra Türk Musikisi’nin Atayurt’tan Anadolu’ya seyrettiği tarihsel süreç içerisinde sıkça ele alınmayan konulara değinilmiş ve bulgular aşağıda maddeler halinde sıralanmıştır:

- İncelenmiş olan nefeslerden iki tanesinin aynı melodi ile icra edilmiş olması konusuna değinilmiş ve Alevi Bektaşî Musikisindeki sözlerin öneminin müzikten daha ön planda olduğu kanaatine varılmıştır.
- Alevi Bektaşî Cem ayinlerinde ve erkânlarında bilinen musiki türlerinin yanı sıra serbest formda uzun hava şeklinde okunan bir türe rastlanmış ve derlenerek kayıt altına alınmıştır.
- Nefeslerimizden Virani Baba’ya ait olan “Zahida Sen Sanmaki” isimli düvaz imamın girişinde okunan Zülfikarname notaya alınmış ve Türk Müziğinde eşine rastlayamadığımız 23/8’lik yeni bir usul tespit edilmiş ve kayıt altına alınmıştır.
- Derlemiş olduğumuz Nefeslerden Virani Baba’ya ait olan “Zahida Sen Sanmaki” isimli nefeste Türk Müziği’nde eşine rastlayamadığımız ve Türk Halk Müziği’nde de türünün en uzun örneği olan 46/8’lik bir usule rastlanmış ve kayıt altına alınmıştır.
- Derlemiş olduğumuz nefeslerden Virani Baba’ya ait olan “Zahida Sen Sanmaki” isimli nefeste kullanılan dizi halk müziğinde Genç Osman Makamı adıyla anılan diziyi kullansa da, işleyiş bakımından eserin karar kılma yeri dikkate alındığında Türk Müziği’nde kullanılan makamlarla örtüşmemiş olduğu kanısına varılmış ve kayıt altına alınmıştır.

- Derlemiş olduğumuz nefeslerden Virani Baba'ya ait olan "Zahida Sen Sanmaki" isimli eserin icra tarzında uzun bağlamada sıkça rastlanmayan, tüm tellere aynı anda vurarak çalınan "boğumlama" tekniğine rastlanmış ve kayıt altına alınmıştır.
- Alevi Bektaşî Musikisi'nde üflemeli saz kullanılmayışı ve kullanılan yaylı sazların da "keman" okuyuşu engellemek için ters tutularak kullanılışı icranın müzikten ziyade söz söyleme geleneğini daha ön planda tuttuğunun göstergesi olarak tarafımızca yorumlanmıştır.
- Alevi Bektaşî Musikisi'nde vurmali saz kullanımına rastlanmamış ve bu konunun Atayurt Türkistan'dan günümüze gelen bir gelenek olan vurmali sazların oluşturduğu mehterin bir savaş alameti olarak kabul görmesi ile Alevi Bektaşî Musikisi'nin felsefesine aykırı düştüğü şeklinde tarafımızca yorumlanmıştır.
- Alevi Bektaşî yazılı kaynaklarının azlığı sebebine tezimizde yer verilmiştir.
- Alevi Bektaşî Cem Ayinlerinin Orta Asya'ya hatta Hindistan'a kadar dayandığı tespit edilmiş, Hindistan'da "soma" adı verilen törenin Alevi Bektaşî Cem Ayinleri'nin bir çeşidi olan Müsahiplik Kurbanı ile örtüştüğü konusuna değinilmiştir.
- Türk toplumunda musiki eşliğinde dini tören yapma geleneğinin Orta Asya'ya kadar uzandığı ve şamanların musiki ile dini tören yaptığı, ölünün ardından 3'ü, 7'si, 40'ı gibi gerçekleştirilen ritüellerin o döneme kadar uzandığı tespit edilmiş ve çalışmada buna yer verilmiştir.
- Osmanlı Devleti'nde devletin kuruluş ve yükseliş döneminde Bektaşîliğe verilen önem ve Osmanlı'nın Hacı Bektaş-ı Veli'nin öğretileri ile kuruluşu konusuna değinilmiştir.
- Osmanlı Devleti'nin duraklama ve çöküş sürecinde Alevi Bektaşî toplumunun geri plana itilmesinden sonra Atatürk'ün bu öğretiyi ön plana çıkarması incelenmiş ve Bektaşî tarikatının Kuvvayi Milliye'ye verdiği destekle Cumhuriyet'in kurulmasına katkı sağladığı ve yeniden devlette saygınlık kazanmaya başladığı konuları bu tez çalışmasında işlenmiştir.

Büyükbabam Aşık Hüseyin Emektar'ın ve bıraktığı ender eserler ile şekillendiğimiz tezimizi dedem Ali İnal'ın sıkça kullandığı bir sözle nihayete erdirmek istiyoruz:

Bu dünya bir misafirhane-i ruh
Gelen gider, konan göçer
Kalır asar-ı memduh.

KAYNAKÇA

- Akbulut, Ali Cem, _Amasyalı İki Kadın Âşık_ (Presented At The Uluslararası Amasya Şairleri Bilim Şöleni, Amasya, 4-8 Ekim 2018).
- Akdoğan, Bayram, *Türk Din Müsikisi Dersleri* (Bilge Ajans, 2010)
- Akgül, Leyla, *Pir Sultan Abdal Sözlüğü* (Ankara: La Kitap, 2013)
- Akpınar, Ali, _Mirac Gecesi Hz. Peygamber'e Verildiği Söylenen Ayetlerle İlgili Bazı Mülâhazalar_, *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1, 1996.
- Ali İnal Sözlü Alıntı* (Çorum, 2000), Kaydı Mevcut.
- Arabi, Muhyiddin İbn, *Fütuhat-I Mekkiyye*, Trans. By Ekrem Demirli (Litera Yayıncılık, 2017)
- Arpağuş, Müellif: Hatice Kelpetin, *Tdv İslam Ansiklopedisi* (Ankara, 2002), XXV.
- Arslan, Fazlı, *İslam Medeniyetinde Musiki* (Beyan Yayınları, 2015)
- Aşık Daimi, _Gitme Dunam Gtme_ <<https://sozlernotalar.blogspot.com/2019/06/Gitme-Durnam-Gitme-Nerden-Gelirsin.html>>
- Aslanapa, Oktay, *Türk Ve İslam Sanatı Iı* (Ankara: İnkılap Kitabevi, 1959)
- Atalay, Besim, *Kaşgarlı Mahmud Divan-İ Lügat'üt Türk Tercümesi* (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2006)
- Aytekin, Sefer, *İmam Cafer-İ Sadık Buyruğu* (Ankara: Emek Basım Yayım Evi, 1958)
- Aziz, Seyfeddin, *Türklerin Müslümanlığa Geçişi* (Kaynak Yayınları, 2000)
- Başaran, Yusuf, _Alevilikte Duazimamlar Ve Şah İbrahim Veli Ocağındaki Örnekleri_ (2016)
- Bayrı, M. Halid, *Virani - Hayatı Ve Eserleri* (İstanbul: İstanbul Maarif Kitaphanesi, 1959)
- _Bekir Karadeniz & Ali Cem Akbulut • Alevi-Bektaşî Şairleri_ <<http://karamavi.com/Bk&Aca-Abs.html>> [Accessed 3 April 2022]
- Bice, Hayati, *Divanı Hikmet (Hoca Ahmet Yesevi) (Şamua-Ciltli)* (Diyanet Vakfı Yayınları, 2018)
- Birdoğan, Nejat, *Alevilik Anadolu'nun Gizli Kültürü* (Kaynak Yayınları, 2020)
- Caferoğlu, Ahmet, *Eski Uygur Türkçesi Sözlüğü* (Türk Dil Kurumu Yayınları, 2015)
- Çakar, Şeref, *Türk Musikisinde Usul* (M.E.B., 1996)
- Çakır, Ahmet, _Alişah B. Hacı Büke (? - 1500) Nin Mukaddimetü`L - Usul Adlı Eseri_ (Marmara Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / İslam Tarihi Ve Sanatları Ana Bilim Dalı, 1999)
- Canpolat, Cemal, *Siyah Beyaz Yayınları Sarı Saltık & Balkan Aleviliğinin Kısa Tarihi* (Siyah Beyaz Yayınları, 2017)
- Çetinkaya, Nihat, *Kızılbaş Türkler Tarihi, Oluşumu Ve Gelişimi* (Kum Saati Yayınları, 2014)

- Çiftdal, Vuslat, *‘İstanbul Türküleri’nin Musiki Açısından Analizi’* (İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1996)
- Çimen, Halil, *Çorum’lu Efsane Ozan Deli Boran* (Çorum: Lider Matbaacılık, 2005)
- Çoban, Adnan, *Ruh Ve Beden Sağlığı İçin: Müzik Terapi* (İstanbul: Timaş Yayınları, 2005)
- Coşan, Esad, *Makâlât Hacı Bektaş Velî* (Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları, 1996)
- Daloğlu, Yavuz, *‘15.Yüzyıldan Günümüze Değın Geleneksel Türk Sanat Musikisinde Kullanılan Aksak Usullar’* (Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, 1989)
- Daubresse, M., *Musikî ile Tedavi* (Mısır: Matbaa-İ İctihad, 1908)
- Demir, Şenur, *Sözlü Alıntı - Türk Müziği Tarihi Dersleri*, 2000
- Demirer, Mustafa, *Mesnevi Mevlânâ Celâleddin Rûmî* (Ankara: Panama Yayıncılık, 2013)
- Demirli, Ekrem, *‘İbnü’l-Arabî ve Sadreddin Konevî: İlimlerin Tedahül Devrinde Tasavvuf ve Felsefe’, in İslam Felsefesi: Tarih ve Problemler* (İstanbul, 2013).
- Devellioğlu, Ferit, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat* (Aydın Kitabevi, 2000)
- Duygulu, Melih, *Alevi Bektaşî Müziğinde Değişler* (İstanbul: Sistem Ofset, 1997)
- Duygulu, Melih, *Türkiye’nin Halk Müziği Makamları* (İstanbul: Pan Yayıncılık, 2018)
- Elbaş, Oğuz, *Mehter* (Kültür Ve Turizm Bakanlığı Yayınları,X, 2019)
- El-Müceddidi, Abdullah Faruki, *‘İlm-İ Ledün, Bâtınî Ve Zâhirî İlimler’, Özlener Fark*, 38, 1999, 3–4
- Emektar, Hüseyin, *‘Cönk Defteri 5’*, 1999
- , *Sözlü Alıntı*, 2000
- Erdoğan, Fahrettin, *Sebilürreşat’çılara Cevap Ve Bektaşilik* (Ankara: Emek Basım, 1956)
- Ergüç, Davut R., *Ötügen’den Ankara’ya Türk Tarihi* (İzmir: Saray Kitabevi, 1996)
- Ergun, Sadeddin Nüzhet, *Bektaşî-Kızılbaş Alevi Şairleri Ve Nefesleri* (İstanbul: İstanbul Maarif Kitaphanesi, 1956), İii
- Erzen, Mustafa, *‘Tarihsel Süreçte Yeseviyye Tarikatının Türk Müsikisine Etkileri Ve Ahmed Hatiboğlu’nun Mâhûr Form (Yeseviyye) Adlı Eserinin Analizi’* (Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, 2019)
- Evrin, M. Sadettin, *Müsbet Maneviyat Etüdleri* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1956)
- Göher, Feyzan, *‘Büyük Uygur Medeniyeti Ve Uygur Müzik Kültürü’, Folklor/Edebiyat*.
- Gölpınarlı, Abdülbaki, *Alevi - Bektaşî Nefesleri* (İstanbul: Remzi Kitabevi, 1963)
- Güray, Cenk, *‘Anadolu’daki İnanç Ve Müzik İlişkisinin Semâ-Semah Kavramları Çerçevesinde İncelenmesi’* (Unpublished Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 2012)

Güray, Cenk, And İsmet Karadeniz Z, ‘Horasan’dan Keskin’e Bir Çığlık: Muharrem Ertaş –Kırat Bozlağı’nın Çok Katmanlı Analizi Üzerinden Orta Asya’dan Anadolu’ya Âşıklık Geleneğinin İzini Sürmek’, *Milli Folklor*, 16.122 (2019).

İbni Haldun, *Mukaddime 2* (Kaynak Yayınları, 2017)

İnalçık, Halil, *Türklük Müslümanlık Ve Osmanlı Mirası (Ciltli)* (Kırmızı Yayınları, 2014)

İnan, Abdülkadir, *Tarihte Ve Bugün Şamanizm Materyaller Ve Araştırmalar* (Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 2017)

İşık, Müellif: Emin, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 2000, XXI.

İşkol, Gülsüm, ‘Abdülbaki Gölpınarlı’dan Derlenen Bektaşî Nefeslerinin Makam Ve Form Açısından İncelenmesi’, 2021 <[Http://Openaccess.Hacettepe.Edu.Tr:8080/Xmlui/Handle/11655/25694](http://Openaccess.Hacettepe.Edu.Tr:8080/Xmlui/Handle/11655/25694)> [Accessed 3 April 2022]

İzgi, Özkan, *Orta Asya Türk Tarihi Araştırmaları* (Türk Tarih Kurumu, 2014)

Kafesoğlu, İbrahim, *Türk Milli Kültürü* (Ötüken Neşriyat, 1977)

Karahan, Suat, ‘Tarihsel Süreç İçerisinde Türklerde Müzikle Terapi’ (İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi, 2006)

Karakuş, Nadir, *Haçlı Seferlerinde Sefahat Ve Eğlence* (İstanbul: Hiper Yayın, 2021)

Kâşgarlı Mahmud, *Dîvânu Lugâti’t-Türk*, 3. Baskı (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 2018)

Kaya, Doğan, *Sivas Halk Şairleri* (Sivas: Önder Matbaacılık, 2009)

Keleş, Ali, ‘Ortak Kimlik Ve Müzik: 1980 Sonrası Alevi-Bektaşî Uyanışı’ (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, 2008)

Kirazlı, Ali, *Alevilik İslamın Özüdür* (Aşura Yayınları, 1997)

Kurani Kerim Açıklamalı Meali (Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1996)

Muhyiddîn İbn Ü'l-Arabî, *El Bulga Fi'l-Hikme : (Felsefede Yeterlilik) / Muhyiddîn İbn Ü'l-Arabî; Neşr. Nihat Keklik* (İstanbul, 1969)

Oytan, M. Tevfik, *Bektaşîliğin İçyüzü* (İstanbul: İstanbul Maarif Kitaphanesi, 1992)

Öz, Gülağ, *Yeniçeri-Bektaşî İlişkileri Ve II. Mahmut* (Uyum Yayıncılık Analiz Basım Yayın Ltd Şti, 1997)

Özalp, Nazmi, *Türk Musikisi Tarihi* (İstanbul: M.E.B., 2000), I

Özcan, Müellif: Nuri, *TDV İslam Ansiklopedisi*, 5 Vols (İstanbul, 1992)

Özdemir, Ali Rıza, *Aleviliğin Yazılmayan Tarihi* (Ankara: Kripto Yayınları, 2016)

———, *Hünkar Hacı Bektaş Veli* (Ankara: Kripto Basın Yayın, 2019)

Pakalın, Mehmet Zeki, *Osmanlı Tarih Deyimleri Ve Terimleri Sözlüğü*, 3 Vols (İstanbul: MEB Yayınları, 1993), İi

Pekolcay, A. Neclâ, *‘Karahanlılar Dönemi Türk Edebiyatında Türklük Ve Müslümanlıkla İlgili Unsurlar‘, Uluslararası Osmanlı Öncesi Türk Kültürü Kongresi Bildirileri Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 1997, 254*

Şah Hatayi, Ah Hüseyin Vah Hüseyin
<<https://www.google.com/search?q=Ah+H%C3%Bcseyin+Vah+H%C3%Bcseyin+S%C3%B6z&Oq=Ah+H%C3%Bcseyin+Vah+H%C3%Bcseyin+S%C3%B6z&Aqs=Chrome..69i57.5754j0j7&Sourceid=Chrome&ie=UTF-8>>

Şahin, Ahmet, *Avrupa Ve Türk-İslam Medeniyetinde Müzikle Tedavi / Tarihi Gelişimi Ve Uygulamaları* (Konya: Öz Eğitim Yayınevi, 1997)

Şahin, Emrah, *‘Çorum Yöresi Alevi-Bektaşî Cem Ritüelleri Ve Müzik Pratikleri: Abdal Musa Cem‘i Örneği‘* (Ondokuz Mayıs Üniversitesi / Lisansüstü Eğitim Enstitüsü / Geleneksel Türk Müzikleri Ana Bilim Dalı, 2020)

Şahin, Şah Hüseyin, *Virani Dede Fakr-Name Risalesi* (Hünkar Hacı Bektaş Veli Vakfı, 2015)

Salbaş, Ahmet Hamdi, *‘Millî Kütüphane Cönklerindeki Gedâh Mahlaslı Şiirler Üzerine Bir İnceleme‘* (Kastamonu Üniversitesi / Sosyal Bilimler Enstitüsü / Türk Dili Ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, 2019)

Salman, Yüksel, *Pir-İ Türkistan : Hoca Ahmet Yesevi* (Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2017)

Sayan, Erol, *Müziğimize Dair* (ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık, 2004)

Sezgin, Abdülkadir, *Hacı Bektaş Veli Ve Bektaşilik* (Akçağ Yayınları, 2012)

Sezikli, Ubeydullah, *Makamlarla Türk Din Musikisi Eğitim Seti* (İstanbul: D.M. Kitap, 2019)

———, *Türk Müzik Kültürünün Tarihsel Kaynakları Olarak Edvârlar Risâle-İ Mûsikî - Kırşehirli Yusuf Bin Nizameddin* (Ankara: Kültür Ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2014)

Sînâ, İbn, *Mûsikî / İbn Sînâ ; Çeviri Ahmet Hakkı Turabi.* (İstanbul: Litera Yayıncılık, 2004)

Şirazi, Şeyh Sadi, *Bostan* (Antik Yayınları, 2013)

Sönmez, Zeynel, *Türk Halk Müziğinde Usüller* (Ankara: Yurt Renkleri Yayınları, 2021)

Soyyer, A. Yılmaz, *Hünkar-Ansiklopedik Bektaşilik Sözlüğü* (Post Yayın, 2019)

Sulari, Davut, *Vardım Kırklar Kapısına* <<https://sozlernotalar.blogspot.com/2019/06/Vardim-Kirklar-Kapisina.html>>

Tanrıkorur, Cinuçen, *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi* (Dergah Yayınları, 2016)

Tekin, Şinasi, *İştikakçının Köşesi: Türk Dilinde Kelimelerin Ve Eklerin Hayatı Üzerine Denemeler* (Dergah Yayınları, 2016)

Tekindağ, Şehabettin, *‘Başlangıçtan Bugüne Dünya Tarihi‘*, Ed. By Nezihe Araz (İstanbul: Kaynak Kitaplar, 1974), İ.

Tokaç, Murat Salim, And Cenk Güray, *Anadolu Ve Komşu Coğrafyalarda Makam Müziği Atlası* (Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları, 2021), II. <<https://www.bkmkitap.com/anadolu-ve-komsu-cografyalarda-makam-muzigi-atlasi-2-cilt/>> [Accessed 3 April 2022]

- Türk Müziği Makamlarının Ezgi Çekirdekleri Yöntemi İle Açıklanması, (Prof. Dr. Cenk Güray Ders Notları)
- Türkçe Sözlük*, (Ankara, Atatürk Kültür, Dil Ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları, 2019)
- Uçan, Ali, Türk Dünyası'nda Orta Asya - Anadolu Müzik İlişkileri, Türk Dil Kurumu Yayınları, 12. cilt, Ankara, 2000.
- , ‘Türk Dünyası’nda Orta Asya-Anadolu Müzik İlişkileri‘ (Presented At The Timur’un 660. Doğum Yılında Türkistan-Anadolu Kültür İlişkileri Sempozyumu (24-15 Aralık 1996, Ankara), Ankara, 1996), XII.
- Uslu, Recep, *Selçuklu Topraklarında Müzik* (Kültür Bakanlığı Yayınları, 2011)
- Uyanık, Mevlüt, *İslam Bilgi Felsefesinde Kalbin Anlaması Gazzali Örneği* (Araştırma Yayınları, 2016)
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, *Osmanlı Devleti Teşkilatına Medhal* (Ankara: Türk Tarih Kurumu, 1984)
- Vaktidolu, Adil Ali Atalay, *Virani Divanı Ve Risalesi (Buyruğu)* (İstanbul: Can Yayınları, 1998)
- Yağmur, Sinan, *16 Türk Devleti* (Hayy Kitap, 2015)
- Yahya Kaçar, Gülçin, *Türk Musikisi Rehberi* (İstanbul: Maya Akademi, 2012)
- Yaman, Ali, *Pir-İ Türkistan Ahmet Yesevi* (Yedinci Kapı Yayınları, 2015)
- Yavuz, Melih Sabri, *TDV İslam Ansiklopedisi*, XXX, İstanbul, 1995.
- Yıldırım, Ali, And Hasan Şimşek, *Nitel Araştırma Yöntemleri* (Ankara, 2011)
<<https://www.seckin.com.tr/Kitap/824235992>> [Accessed 25 November 2021]
- Yıldırım, Rıza, *Bektaşiliğin Doğuşu: Hacı Bektaş Veli'den Balım Sultan'a* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2019)
- Yörükkan, Yusuf Ziya, *Türklerin Müslüman Olmadan Evvel Benimsediği Dinler* (Ötüken Neşriyat, 2019)

EKLER

EK-1. Hüseyin Emektar'a ait cönk defterleri



EK-2. Hüseyin Emektar'a ait cök defterlerinden bir sayfa

برئسا فریدیم اوروم کیلیر ایرمدی سیریم
فریدیم کلدی بریم قادیحجه ایلم شاردده ایدم
بالیم سلطان بالیم اولدی اونو سووه نغم اولدی
جمله عالم عالم اولدی برائیم همه زنده ایدم
فضل عالم کلدی کندی بیجیسی کویمان بالیدی
بالی بردونه بانه کونتریم یک کوردونه برده ایدم

(فضل علی بابانک)

ترجمانک بنامی حوریمده همت آردده هجانه اولدی برزمانه
همه برنقلده نه زهر بولمده یسین قیبه آلدی دوردم برزمانه
چار آنی بی عالمده کشفه ایلم همت آردده دیدم سجده ایتم
جبرائیل ده لیلیم بره ایتم بوکاملده سیرده ایتم برزمانه
خلاف اوطن کره کمالک سوزنده مصانم وار مشغله کوهله
بولور سوردم بحر شمس مایه زنده یضوری اولوب یاغدم برزمانه
بروقت روح البر دیاره قالوم دانشم نظرم ایتم عجمان والوم
نیجه بیک حاضر لولا بوجالوک جردم دولفقار ائمه هالدم برزمانه
هر دانشم مشغله کوهله کیردم ائمه سورده سینه صبردم اریدم
لطمانه دسی ایلم کینه کلدم هوبانه اولوب لوه کونتریم برزمانه

EK-3. Hüseyin Emektar'a ait cönk defterlerinden bir sayfa

(سوقی ایتمک)

دظل هی آجلیک کنسی کیپ اینر سوره ایتم
دادود اذخار لجانک خالکی هر دو ایتم
ایوب ایلم هیکم یاره دینم اولدی یاره یاره
بصوت ایلم دوشوم زاره آه ایوبیا ائتدو ایتم
سج طرم سنج کیم خار لیک باغوم ستم
دادود تورمن ارشاد ایتم حوکا ایلم طوره ایتم
هم یازدوم هم روزدوم حقیقت معصنک سوزدوم
هنت شهرتیه کوره دم فاطمه ایلم یازدوم ایتم
آشینی تقویم آتدوم حوره کلیم آتدوم
رطوب زکیز ایزدوم دنه لجانک حوندنی یاره ایتم
لجان ایلم بیک کیم حقیقت معصنک سوزدوم
هم بلردوم هم هرزدوم خیمه قیزدوم ایتم
دست کتاب ایخیزه قرانه ایتم هم دنه ایتم ایلم ایتم
انجیل لورات خورقانه ایتم مشورمن ظاهرده ایتم
سحر جاغنی ستم بیک بیکلیم محبت ایتم
مهرامیه یولنده یاتتم خالکی سوره ایتم
نوری انور بیلمه اولدوم کاه سوره نرانه اولدوم
عرا سانه سکونه کلیم ادره صبه کلیم ده ایتم

EK-4. Hüseyin Emektar'a ait cönk defterlerinden bir sayfa

حَمْدٌ يَتَسَاءَلُونَ عَرَبِيًّا رَوَى لَنَا
وَسَلَامٌ عَلَى الْمُرْسَلِينَ عَلَيهِمْ
الْفَاتِحَةُ زَكْرِيَّا اللَّهُمَّ صَلِّ وَسَلِّمْ
أَجَلُ زَيْدٍ تَوَاتُ قَرَأْتُ كِتَابَكَ
إِنَّ
أَمَامَ حُكْمِهِ حَمْدٌ زَيْنَالْعَبِيدِ
بِأَقْرَبِهِ كَلِمَةٍ رَضَا سِرِّي سَتَارِ
ذَهَبِي نَقِي صَدْرِي كَرِي صَرِي صَاحِبِ سَوَارِ
ضِلَّ عَلِيمٌ بَانَهُ كَلِمَةٍ بِكَ حُرُوفٌ بِنَا بِنِي
شَاهُ خُرُوسَانِي كَرِي بِلَارِ أَمْرِي كَرِي
صَادِقُهُ أَوْلَانِي بِنَا بِنِي
لَا فِتْنَةَ الْأَعْمَلِ لِأَسِيْفِ إِلَّا ذَا الْقَتَارِ
حَمْدٌ

يَنْفِقُونَ سَائِبِكُمْ أَيْدِي وَطَبَّاعِمْ مَنَارِي
وَالَّذِينَ يُؤْمِنُونَ بِرَبِّكُمْ يَتَّبِعُونَ
بِمَا أُنزِلَ إِلَيْكُمْ دَيْرُ كُلِّ مَقْصُودِي دِيرَارِي
وَمَا أُنزِلَ مِنْكُمْ قَبْلُ سَبِيحِ نَوْرِ أَسْمَاءِ ذَاتِ
الْبَهْرِ لِيَهْمُ يَدِي نَسِجَةِ يَدِي آيَتِ
نَائِحَةِ الْكِتَابِ يُوقِنُونَ سَبِيحِ شَيْءِ وَوَلَايَتِ
أَوْلِيَاكُمْ عَاكِرُهُمْ أَيْدِي زَابِتِهِ
مَنْ رَبِّهِمْ وَأَوْلِيَاكُمْ هُمْ كُلُّ آتِي
هُمْ الْمَفْجُورُ سَبِيحِ أَيْدِي عَطَايَتِكُمْ
صَدَقَ اللَّهُ الْعَظِيمُ وَاللَّهُ
يُحِبُّ الشَّجَانَ رَبِّي حَمَلَهُ سَبِيحِ الْبَلِي
رَتِ الْعِزَّةِ سَبِيحِ خَمَلِ نَائِحَةِ نَائِحَةِ اللَّهِ
أَيْدِي

نور صفحہ علی
مفتی علیہ سیدہ انجیلہ الہی لافنا الامی لاسف الا فی الفقار
الرحمن الرحیم او فوز لک ذ الکبریا لاقنا الی لاسف الا الفقار
ایضاً لام صیم نوری حیدری کراری
ذیم الکتاب شانیکہ ایندی احمد کروری
لا یبکی فی سیدہ نوری شی شی آری القیة
فد السخین حمله تیکہ دستی کری
اللذین یؤمنونہ پی پی پی پی پی پی
وب الخیب اللهم ریدی جناب الباری انیسک
و یصین الصلاة هو یوردی نری جنار
و ما رر القناهم هو کملک صافق و الفقار
انا قنا لک قنا قیلک طاری مارا انیسک
لم

EK-7. Hüseyin Emektar'a ait cönk defterlerinden bir sayfa

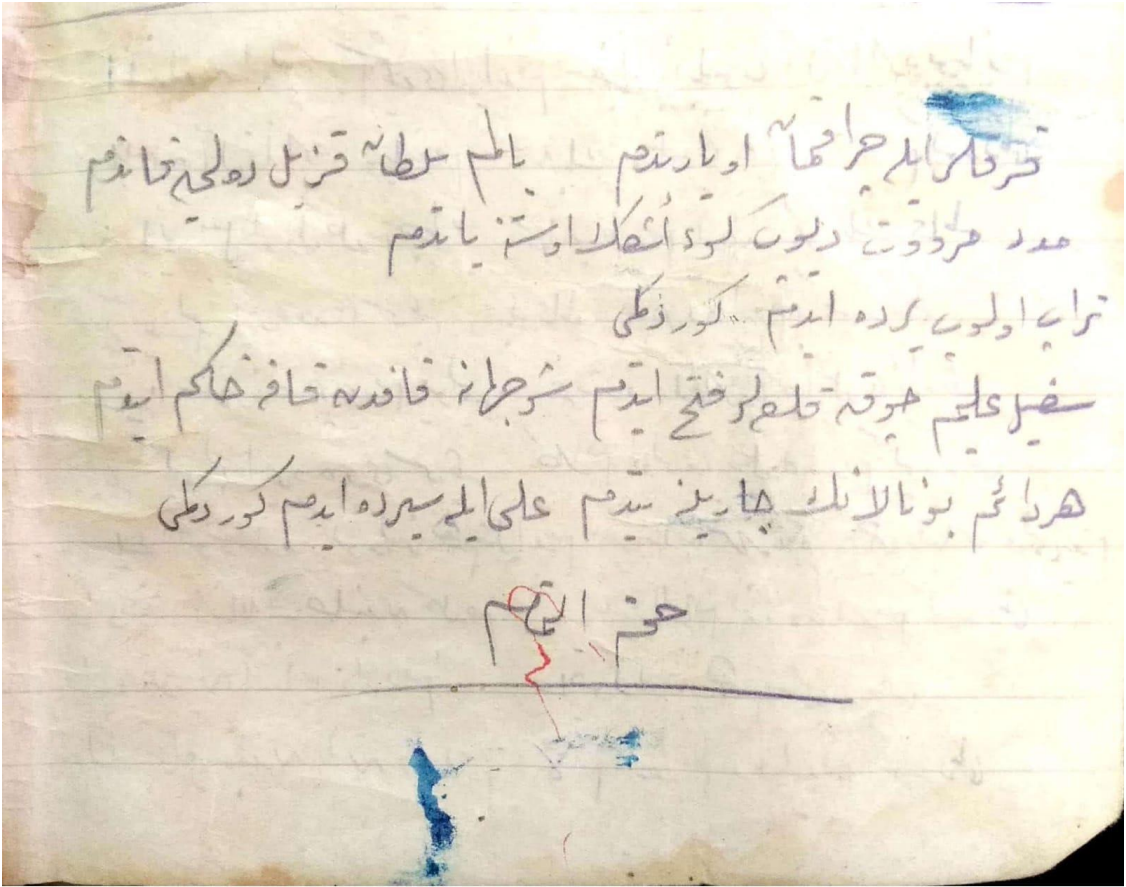
نقشه ده بین اول جمله به کلام
هر جمله یک از من است آن
مستقیم جمله یک جمله یک
نقشه بنده کلام جمله یک
کتابی که در همه حقیقتی جمله
نقشه کرده و حاصل از آن است
شور قاجارم باشد کلام نه حاله و
نقشه فرمایه و از این جمله زور دور
بالم سلطان دولتی جمله یک جمله
نقشه و بر پایه جمله یک جمله

محمود کولی خانہ اتدی تریدنه . حمدک خداسنی دیرالندنه
بوناوی سوهان کندی کندی . باطل اولوب قضاہ ایتیم برزغانه
قوتار حیدرندہ انکورا اوزوم . دوتہ کتابا ایخیزه انجم یازوم
او هیوز سز هیز ایل ایلیم کوزوم . فرقه سل طایفه کیک صاخدم برزغانه
فضل علم فرقہ فرغانه اوزوم . شہ سنی سل سربیک رقبه لارون
کیر حکلاک فخرینونه کیدنه . طیب اولوم یاره حادرم برزغانه

(فضل حکایا با ایلک)

آ ازلونه او یوردوم کندی اولاندیم . نیک ایلور آل قاناره بو یاندیم
کیر بلاده آل قاناره بو یاندیم . نیک ایلویا هیوزده ایدیم کوردیلمی
نیم یار سل اول کلام حطان . کاتب ایدیم اونہ نیک عالم
هیچ کیم لر ایره صدی کرم . بو غلامه سیرده ایدیم کوردیلمی
سویر شترندہ هیضیم بولیم . عرشه ملکا آه اولدی زاریم
هیچ کیم لر ایره صدی کرم . کلام اولوب دله ایدیم کوردیلمی
عرشیک نوزدندہ کورلننه هم علی ایدیم . حواسه شکرندہ هم نمانده اولدی ایدیم
قادیکته آنانک صابندہ کلام . بدوللهم نوزده ایدیم کوردیلمی
قاب قوشینه ایلایه واردم . اقوال لوز هم علی ایدیم
بلک بر کیمتدنه یانه ویردم . لام الفییم دو ایدیم کوردیلمی

EK-9. Hüseyin Emektar'a ait cönk defterlerinden bir sayfa



EK-10. Hüseyin Emektar'a ait cönk defterlerinden bir sayfa

27 DESTUR YAPIR
Elifden ders aldım badan okunam
Aliyel murtaza hocamız bizim
İnna fetahna suresi hakkında beyan
Fakrı kainatdır hecemiz bizim
Kadim karar verdik bir sadık piri
Ehli beyit yoluna yakmalı canı
Gerbelada şehit düşen sultanı
Çok gözyaşı döktük nice miyiz bizim
deli BORAN Kadim piri ahtı aman
Pire ne iş tutsak hünkara ayan
Zuhur eden mehtiyi Sahin zaman
Gün düz bayram Kadir gecemiz bizim

EK-11. Hüseyin Emektar'a ait cönk defterlerinden bir sayfa

56 Destur yapir

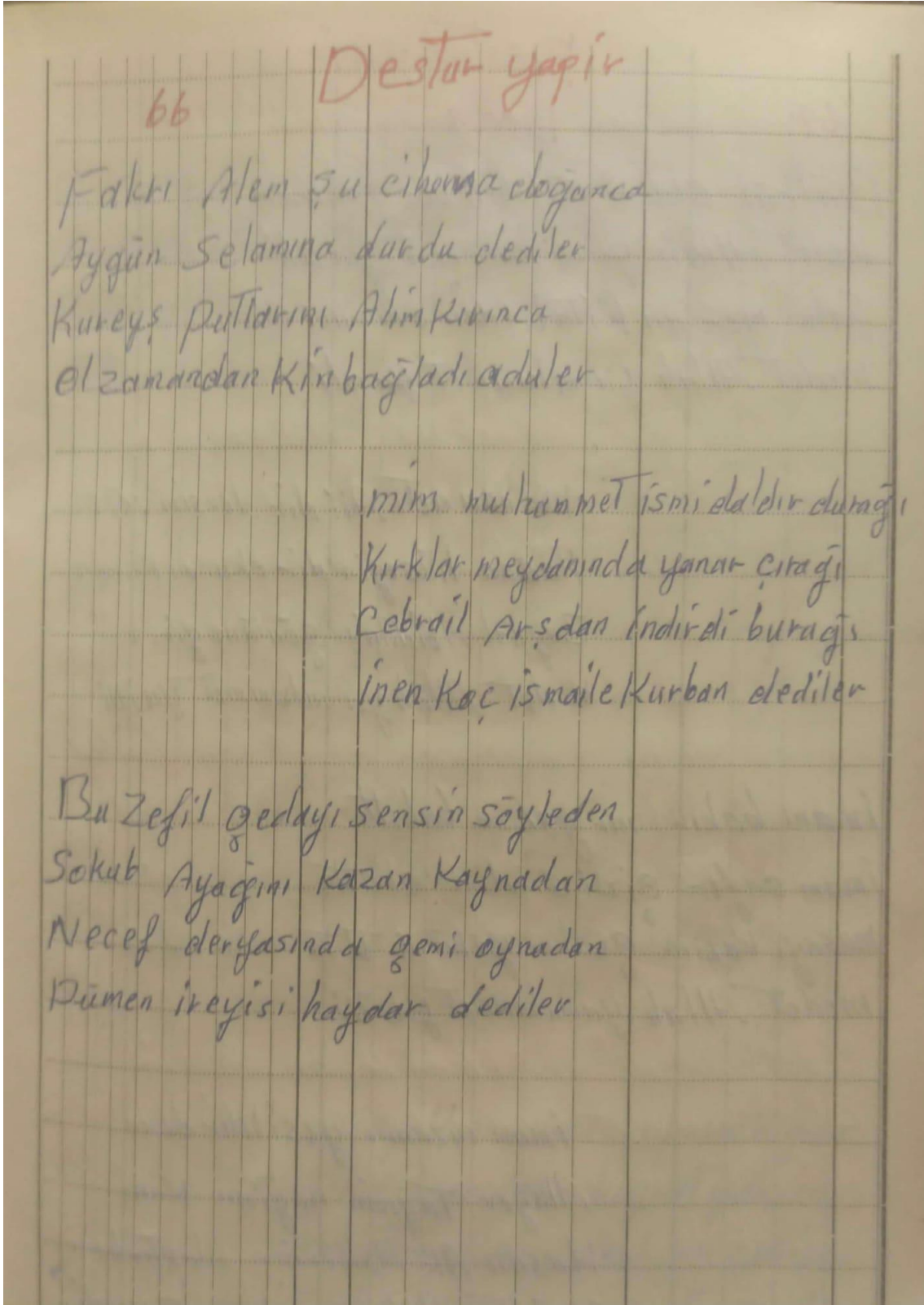
Derdim muhammetden derman Aliden
Yan yan yüreğim nara nedensin
İndiyet umarız bektaş Veliden
Yatıye bir merhem çaldı nedensin

Muhammetdir dinim Alidir zatım
Evladı mesüte yok süphan şekin
Cümleden Asşağı Tevabim kakım
Benim gibi Öünah Kava nedensin

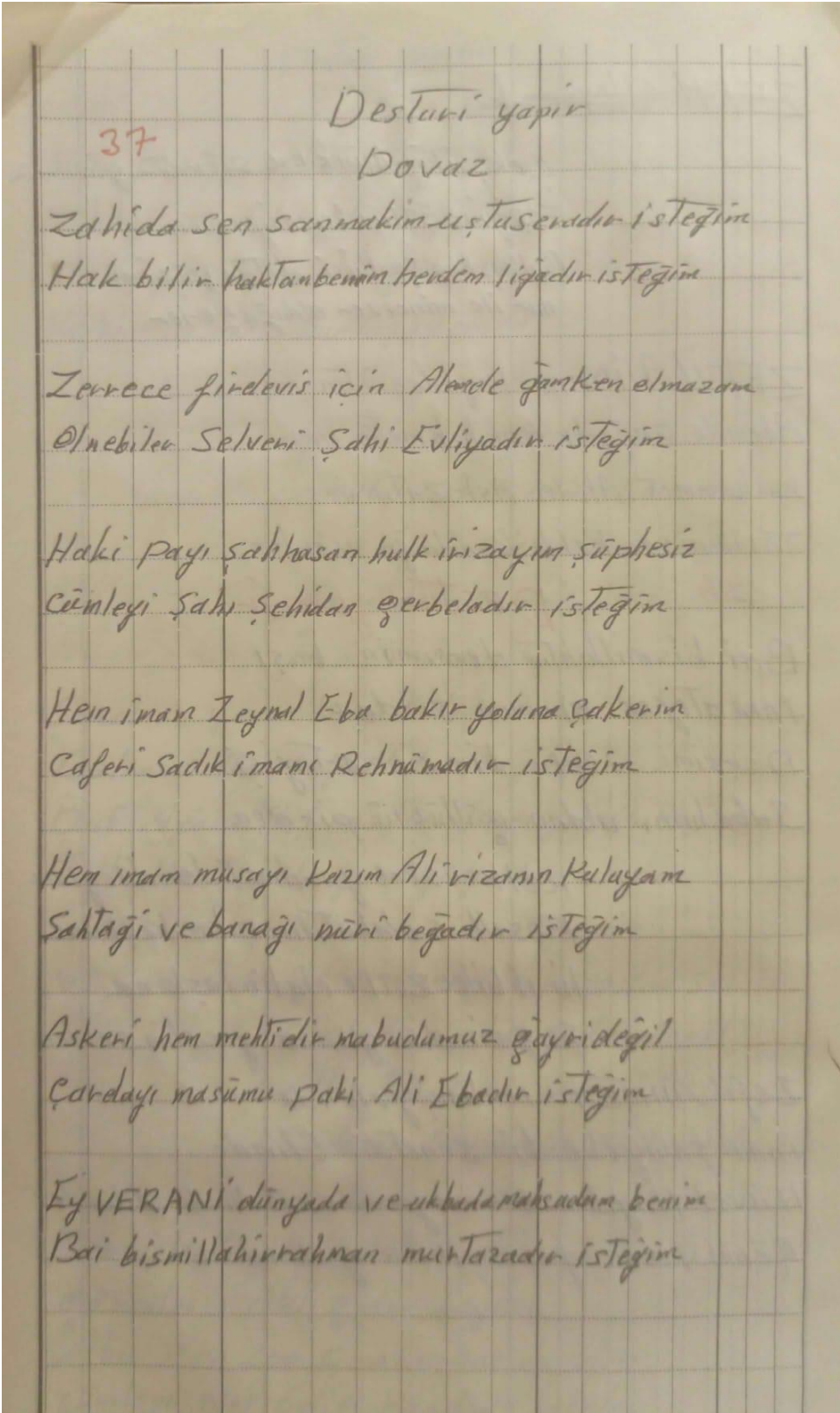
Alidir muhammet muhammet Ali
Sırtı muntazadır Bektaş Veli
Aşık sevdiğine icirir dolu
Ali gibi canat Kava nedensin

Muhammet Aliye göz gönül katdım
İkilik perdesin Aradan Atdım
Ak sına üstünde nura seyratdım
Aşık oldum olçemate nedensin

DERVİŞ Alim Aşk kitabı dinledi
muhammet Aliyi yoldas Eyledi
vicudün şehrim Seyran Eyledi
Mısır gibi uluşara nedensin



EK-13. Hüseyin Emektar'a ait cönk defterlerinden bir sayfa



EK-14. Hüseyin Emektar askerde bando takımında iken



13- nisan 1961

EK-15. Hüseyin Emektar'ın askerlik hatıralarından



CS Çarşılar ile serendi

EK-16. Nefes örneği

NOTALAR

475

Makam : Karcıgar
İkai : Dilyek

Güfte : Fuzuli Baba

Be ni candan u san dır di
hü ce fa danyar u san maz mı hü ce fadan yar
u san maz mı ah fe lek ler yan
di ah hun dan ah mu ra dım sem'
i yan maz mı hü mü hü

Beni candan usandırdı
Cefadan yâr usanmaz mı
Felekler yandı âhından
Muradım şem'i yanmaz mı

Kamu bimarına canan
Devayı derd eder ihsan
Niçin kalmaz bana derman
Beni bimar sanmaz mı

Şebi hieran yanar canım
Döker kan çeşmi gıryanım
Uyarır halkı efganım
Kara bahtım uyanmaz mı

Güli ruhsarına karşı
Gözümde kanlı akar su
Habibim faslı güldür bu
Akar sular bulanmaz mı

Gamin pinhan tutardım ben
Dediler yare kıl ruşen
Desem ol bi vefa bilmem
İnanır mı inanmaz mı

Değildim ben sana mail
Sen ettin aklımı zail
Bana tan eyleyen gafil
Seni görgeç utanmaz mı

(Fuzuli) rind ü şeydadır
Muhibbi Âl-i Abadır
Sorun kim bu ne sevdadır
Bu sevdadan usanmaz mı

EK-17. Deyiş örneği

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR No : 3923
İNCELEME TARİHİ : 2. 3. 1994

DERLEYEN
TURAN ENGİN

YÖRE
ERZİNCAN /Tercan
KAYNAK KİŞİ
DAVUT SULARI

VARDIM KIRKLAR KAPISINA

DERLEME TARİHİ

NOTALAYAN
YÜCEL PAŞMAKÇI

SÜRE :

(SAZ -

VAR DIM KIRK LAR KA PI SI NA

VAR DIM KIRK LAR KA PI SI NA BAK TIM CEN NET YA PI SI NA

TAP MI ŞAM HAK KA PI SI NA E VEL AL LAH Â HİR AL LAH

E VE LAI LAH Â HİR AL LAH DÖ NEMEM ES TAĞ FI RUL LAH

BEN DEYEM AL LA HEY VAL LAH İ MÂ NİM A MEN TU BİL LAH

VARDIM KIRKLAR KAPISINA
BAKTİM CENNET YAPISINA
TAPMIŞAM HAK KAPISINA

DAVUT SULAR CANLAR CANI
MEVLANA MAHMUT HAYRANI
PİRİMDİR VEysel KARANİ

EVEL ALLAH ÂHİR ALLAH
DÖNEMEM ESTAGFIRULLAH
BENDEYEM ALLAH EYVALLAH
İMANİM AMENTU BILLAH

EVEL ALLAH ÂHİR ALLAH
DÖNEMEM ESTAGFIRULLAH
BENDEYEM ALLAH EYVALLAH
İMANİM AMENTU BILLAH

PİR ELİNDEN İÇTİM DOLU
ÖĞRENDİM ERKANI YOLU
EMNÜYETTE MÜMİN KULU

MAHMUT : Allah'ın güzellik vasıflarından

EVEL ALLAH ÂHİR ALLAH
DÖNEMEM ESTAGFIRULLAH
BENDEYEM ALLAH EYVALLAH
İMANİM AMENTU BILLAH

GENÇTÜRK

175

¹⁷⁵ Davut Sulari, *Vardım Kırklar Kapisina* <<https://sozlenotalar.blogspot.com/2019/06/vardim-kirklar-kapisina.html>>.

EK-18. Mersiye örneği

NOTA:E. Görkem

AH HÜSEYİN VAH HÜSEYİN

MERSİYE

Bu gün ma tem gū nū gel di
Ah Hū sey nim vah Hū sey nim
Bu gün ma tem gū nū gel di
Ah Hū sey nim vah Hū sey nim
Se nin der din bağ rım del di
Se nin der din bağ rım del di
Ah Hū sey nim vah Hū sey nim
Şe hit düş müş Şa hı Mer dan
Şah Hū sey nim can Hū sey nim

Kerbela'nın yazıları
Şehid düştü gazileri
Fatma ana kuzuları
Ah Hasanım vah Hüseynim

Kerbela'nın önü yonca
Yonca çıkmış diz boyunca
Şah Hatayım katarınca
Ah Hüseynim vah Hüseynim

Şah Hatay'ım katarınca
Şah Hatay'ım katarınca
Ah Hüseyin'im vah Hüseyin'im
Şehit düşmüş Şah-ı Merdan
Ah Hüseyin'im vah Hüseyin'im
Şehit düşmüş Şah-ı Merdan
Ah Hüseyin'im vah Hüseyin'im

176

¹⁷⁶ Şah Hatay, *Ah Hüseyin Vah Hüseyin*

<<https://www.google.com/search?q=ah+h%C3%BCseyin+vah+h%C3%BCseyin+s%C3%B6z&aq=ah+h%C3%BCseyin+vah+h%C3%BCseyin+s%C3%B6z&aqs=chrome..69i57.5754j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>>

EK-19. Mihraçlama örneği

1
65 Destur yapıp
mihraç lama
Kün dedi Karan Eyledi
Yeri öğü Arş-ullahi
Çar anasur-dan yarattı
Adem safiy-ullahi
Adem Evvel hakı gördü
Başına çok haller geldi
Anına bir Top nur indi
Adem biledi nur-ullahi
Velağat Keremna dedi
melekler Secdaya indi
İblis melan Etmemdedi
Dakında lanet-ullahi
Ademden çok zürüyet geldi
Hak Enri ile dört güruh oldu
Dördüne dört Saadet verdi
Akil fikir haya zikrullahi
Bir gâdine nurdan oldu
Ademden şite indi
Ehli haklar Taakkik bildi
Hem şit nebiğ-ullahi
Açıldı haşimin ilki
Mustafa mu-Taza sarğı
Yüz yigir mi dört bin nebi
Ahiri İbrahim halil-ullahi

Halilin Evladi gelüp
 Abdülmuttalipden Ebu Talip
 Ol zaman nura iki bölüp
 Bilenler bilir Vallahi

Abdullahdan nebi zahir
 Dacihan oldu Tahir
 Ebu Talipden oldu Zuhur
 Aliyün Veliyullahi

Dacihan Günəsi Ahmet
 Vahi geldi hem oldu Şat
 Münkerler bilmedi Akat
 Ol nura nebiyullahi

Hak Emredici Cebrail
 Habibim meğraca gele
 Önünde delili bile
 Cebrail Eminullahi

Dostanın Selamın Aldı
 Vahi geldi hem şat oldu
 Cebraili Rahber bildi
 Arz Eylediler Allahi

Sitretül müntahaya vardı
 Onda Cebrail durdu
 Bundan öte sana verdi
 Sen görürsün Allahi

Nalının çıkarmak istedi
 Haktan yardım diledi
 Arşı muazzamına vardı
 Nelinde habib ullahi

Sıretül müntahaya vardı
 Vahi geldi hem sat aldı
 Ömülleri Arı Kıldı
 Ol nuru nebiy ullahi

Yetmiş bin perde geçti
 Hakkin Ensi ile Aştı
 Eline bir bade geldi
 Özetledi hikmet ullahi

Ayak üzerine geldi
 Destura habibe verdi
 utanıram yarap dedi
 uzatdı desti sır ullahi

izzeti hak El uzatdı
 nuri Alemi bezetti
 da cehan fahri özettti
 Ördü hatem ullahi

Südü Ahmev kaldıra Aldı
 Ödüret lokması geldi
 i'kiside bile sundu
 yediler lokmat ullahi

Asık nâşukuna vardı
 Hâbibim mahsuda Erdi
 Daksan bir Kelamı Sordu
 Danıştı Kelam ullahi

Ötuz bin şeriat oldu
 Ötuz bin tarikatda kaldı
 Ötuz bin marifet hâgıygat oldu
 Bilenler bilir ullahi

Bilenler bilir bileni
 Hâgıygat Asık elanı
 Örneki mukâbbetle bür esvanı
 Hâbib bil di' sır ullahi

Ötmek için destur Aldı
 Hoşgal Sultanın dedi
 Engürü hedaye Aldı
 uzatdı Reşkir ullahi

Örklar yolunu gözetti
 Vardı Kırkların saz et
 Ötardı bir niyaz Etti
 Dakindılar Aşk ullahi

Esra'ı hak sıraldu
 Hatice Ana Zahir oldu
 Fatma pinti Resül geldi
 Elveledi' Sır ullahi

cafer anasır fahrî geldi
 muhammet Aliye verdi
 Ali de Evladına verdi
 Dakmedilar Ask ullahi

Sah hasan hüseyin geldi
 'imam Zeynal Farelendi
 muhammet bakır şehit oldu
 Verelim Rıza ullahi

imam cafer din rahberi
 musayy Kazım selveri
 elahî nizanî çakeri
 Verelim can ullahi

Tagî nağî Sah Askeri
 Buntar bir birinin yarı
 muhib mütmünün itizarı
 Tezgele mehtî Zaman ullahi

Ġutbi Alem hünkar geldi
 Amanet sahibin buldu
 Cümle Erlere baş oldu
 Bağladılar Tevallayı

Bendesin Almış Araya
 Varınca bağı Saraya
 Bu HASRETI bi carege
 Hekmet Eder Allahi

VI III II

TAHMİNLER

yazan
 Hüseyin Emektar

AVANSLAR

del: Z. 218 - Mart, 1959/2769

¹⁷⁷ Hüseyin Emektar, 'Cönk Defteri 5', 1999.

Hasan ile girdik ceme
Hüseyin sırrını deme
Müşahipsiz lokma yeme
Ali'ye selman olasın.
Zeynel, Bakır, Cafer, Kazım
Rıza'ya da bağlı özüm
Hatıra değme şahbazım
Ali'ye selman olasın.
Tağı'ya Nağı'ya eriş
Askeriden biter her iş
Mehdi sırasına karış
Ali'ye selman olasın.
Şah Hatay'ım özüm ırma
Baktığından gözün ırma
Her nadana sırrın verme
Ali'ye selman olasın.¹⁷⁸

¹⁷⁸ Yusuf Başaran, 'Alevilikte Duazımlar Ve Şah İbrahim Veli Ocağındaki Örnekleri' (2016).

EK-21. Semah örneği

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR NO : 3787
İNCELEME TARİHİ : 02. 07. 1997

DERLEYEN
ADNAN ATAMAN

YÖRESİ
ERZİNCAN

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
AŞIK DAIMİ

GİTME DURNAM GİTME
(KIRKLAR SEMAHI)

NOTAYA ALAN
ADNAN ATAMAN

SÜRESİ

SAZ

GİT ME DUR NAM GİT ME NER DEN GE LİR SİN
KAŞ LA RI NA MİM DU VA Sİ YA Zİ LİR

NER DEN GE LİR SİN SEN NAZ LI CA NA NA
HAY DAR YA Zİ LİR CE MA Lİ NE TÜR LÜ

BEN ZER SİN DUR NAM HER BA KIŞ TA BE Nİ
BEN LER DÖ ZÜ LÖR SE Nİ SEV ME YEN LER

GİTME DURNAĞI GİTME
(KIRKLAR SEMAHI)

MEC NÜ NE DER SİN GÖ NÜL DE MİH MA NA
HAK TA NÜ ZÜ LÖR PİR BA LIM SUL TA NA

BEN ZER SİN DUR NAM HAS NEN Nİ NEN Nİ
BEN ZER SİN DUR NAM DOST NEN Nİ NEN Nİ

-II-
HAS NEN Nİ NEN Nİ PİR BA LIM SUL
DOST NEN Nİ NEN Nİ

TA NA BEN ZER SİN DUR

NAM YÖ RÜ DE DİL BER

YÖ RÜ CA NA NA YÖ RÜ

GİTME DURNAM GİTME
(KIRKLAR SEMAHI)

The image shows a musical score for the song 'GİTME DURNAM GİTME (KIRKLAR SEMAHI)'. The score is written in a single system with eight staves. Each staff contains a line of music with lyrics underneath. The lyrics are in Turkish and describe a scene of a night sky with stars and a person's reflection in water. The music is in a 2/4 time signature and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dotted lines indicating phrasing. The lyrics are: DUR NAM GÖK YÜ ZÜN DE PER VA NA DÖ NER DERT Lİ A ŞIK LA RA BA DE LER SU NAR A ŞIK LA RIN SEN DEN İ NA YET U MAR TA PİR Bİ BA BE LOK MA SUL MA NA TA NA BEN ZER SİN DUR

DUR NAM GÖK YÜ

ZÜN DE PER VA NA

DÖ NER DERT Lİ A ŞIK

LA RA BA DE LER SU NAR

..... A ŞIK LA RIN

SEN DEN İ NA YET

U MAR TA PİR Bİ BA BE LOK MA SUL

MA NA TA NA BEN ZER SİN DUR

GİTME DURNAM GİTME
(KIRKLAR SEMAHI)

NAM BEN ZER SIN DUR

NAM (.....)

AL LA HAL LAH AL LA HAL LAH HÜ DEY HÜ DEY HÜ DEY HÜ DEY

BU GÜN BEN Pİ Rİ Mİ GÖR DÖM GE LİR SA LI Nİ SA LI Nİ
SE LA Mİ NA GAR ŞI DUR DUM BAĞ RIM DE LI Nİ DE LI Nİ

HÜ DEY HÜ DEY HÜ DEY HÜ DEY BAĞ RIM DE LI Nİ DE LI Nİ

SAZ.....

GEL DE DİM YA Nİ MA GEL Dİ GAM ZE Sİ Sİ NE Mİ DEL Dİ
GIY MA TIN BA HA Bİ ÇİN MEZ GE MA LİN NUR DAN SE ÇİL MEZ

BİR İZ ZET Lİ SE LAM VER Dİ AL DİM SE Vİ Nİ SE Vİ Nİ
VA KİT ŞİZ GÜL LE RA ÇIL MAZ DER DİM GÜ LÜ NÜ GÜ LÜ NÜ

GİTME DURNAM GİTME
(KIRKLAR SEMAHI)

HÜ DEY HÜ DEY HÜ DEY HÜ DEY AL DIM SE Vİ Nİ SE Vİ Nİ
HÜ DEY HÜ DEY HÜ DEY HÜ DEY DER DIM GÜ LÜ NÜ GÜ LÜ NÜ

GAY NA DI GA RIŞ DI GA NİM E ZEL DEN SE VER Dİ CA NİM
DE DEM OĞ LU DER AĞ LAT MA YÜ RE Gİ MO DE DAĞ LAT MA

SEN BE NİM SİN BEN DE SE NİN DE DİM SE Vİ Nİ SE Vİ Nİ
VA RIP YAD LA RA BAĞ LAT MA ZÜL FÜN TE Lİ Nİ TE Lİ Nİ

AL LA HAL LAH AL LA HAL LAH DE DİM SE Vİ Nİ SE Vİ Nİ
AL LA HAL LAH AL LA HAL LAH ZÜL FÜN TE Lİ Nİ TE Lİ Nİ

HÜ DEY HÜ DEY HÜ DEY HÜ DEY DE DİM SE Vİ Nİ SE Vİ Nİ
HÜ DEY HÜ DEY HÜ DEY HÜ DEY ZÜL FÜN TE Lİ Nİ TE Lİ Nİ

S. SABUNCU

- 1 - AĞIRLAMA

GİTME DURNAM GİTME NERDEN GELİRSİN
SEN NAZLI CANANA BENZERSİN DURNAM
HER BAKIŞTA BENİ MECNUN EDERSİN
GÖNÜLDE MİHMANA BENZERSİN DURNAM
HAS NENİN NENİN DOST NENİN NENİN

KAŞLARINA MİM DUVAŞI YAZILIR
CEMALİNE TÜRLÜ BENLER DİZİLİR
BENİ SEVMİYENLER HAKTAN ÖZÜLÜR
PİR BALIM SULTANA BENZERSİN DURNAM
HAS NENİN NENİN DOST NENİN NENİN

- 2 - PERVAZ

PİR BALIM SULTANA BENZERSİN DURNAM
YÖRÜDE DİLBER YÖRÜ CANANA YÖRÜ

DURNAM GÖK YÜZÜNDE PERVANE DÖNER
DERTLİ AŞIKLARA BADELER SUNAR
AŞIKLARIN SENDEN İNİYET UMAR
TABİBE LOKMANA BENZERSİN DURNAM
PİR BALIM SULTANA BENZERSİN DURNAM

- 3 - YÜRÜTME

ALLAH ALLAH ALLAH ALLAH
HÜDEY HÜDEY HÜDEY HÜDEY

BUGÜN BEN PİRİMİ GÖRDÜM
GELİR SALINI SALINI
SELAMINA KARŞI DURDUM
BAĞRIM DELİNİ DELİNİ
HÜDEY HÜDEY HÜDEY HÜDEY

GEL DEDİM YANIMA GELDİ
GAMZESİ SİNEMİ DELDİ
BİR İZZETLİ SELAM VERDİ
ALDIM SEVİNİ SEVİNİ
HÜDEY HÜDEY HÜDEY HÜDEY

GAYNADI GARIŞTI GANİM
EZELDEN SEVERDİ CANIM
SEN BENİMSİN BEN DE SENİN
DEDİM SEVİNİ SEVİNİ
ALLAH ALLAH ALLAH ALLAH
DEDİM SEVİNİ SEVİNİ
HÜDEY HÜDEY HÜDEY HÜDEY

GIYMATIN BAHA BİÇİLMEZ
CEMALİN NURDAN SEÇİLMEZ
VAKİTSİZ GÜLLER AÇILMAZ
DERDİM GÜLÜNÜ GÜLÜNÜ
HÜDEY HÜDEY HÜDEY HÜDEY

DEDEMOĞLU DER AĞLATMA
YÜREĞİM ODE DAĞLATMA
VARIP YADLARA BAĞLATMA
ZÜLFÜN TELİNİ TELİNİ
ALLAH ALLAH ALLAH ALLAH
ZÜLFÜN TELİNİ TELİNİ
HÜDEY HÜDEY HÜDEY HÜDEY

¹⁷⁹ Aşık Daimi, 'Gitme Dunam Gtme' <<https://sozlernotalar.blogspot.com/2019/06/gitme-durnam-gitme-nerden-gelirsin.html>>.

EK-22. Uzun hava (Safalama) örneği

Derleyen: Gürçan EMEKTAR
Kaynak Kişi: Hüseyin EMEKTAR
Söz: Deli Boran
Usul: serbest

Elifden Ders Aldım (uzun hava)

Derleme tarihi: 20/07/2020

A ma n el if den ders al dım da ba dan ok ur um A li yel mur ta za ho ca mız bi zi.....m
i nna fe tah na su re si de hak kin da be ya.....n fak rı ka i nat ır da
he ce miz bi zi m do.....st do.....st do.....st

Elif'den ders aldım ba'dan okurum
Ali'yel Murtaza hocamız bizim
İnna fetahna suresi hakkında beyan
Fakrı kainattır hecemiz bizim

Kadim ikrar verdik bir sadık piri
Ehlel beyit yoluna yakmalhı canı
Kerbela'da şehit düşen sultanı
Çok göz yaşhı döktük nicemiz bizim

Deli BORAN kadim pir ahdü aman
Pir'e ne iş tutsak Hünkara ayan
Zuhur eder Mehti'yi sahip zaman
Gündüz bayram, kadir gecemiz bizim

¹⁸⁰ Emektar, 'Cönk Defteri 5'.

EK-23. Tutanak 1

TUTANAK

Rahmetli Hüseyin Emektar tarafından çalınıp söylenerek doldurulmuş olan bir kasetten, biri uzun hava, ikisi deyiş ve biri de düvaz-ı imam olmak üzere dört adet nefes dinledim ve aşağıda izah ettiğim sonuçlara vardım.

Çorum yöresi merkez ve köylerinde katıldığım bir çok Alevi Bektaşî cem ayinleri ve erkanlarında sözleri Deli Boran'a ait Elif'den Ders Aldım, Derviş Ali'ye ait Derdim Muhammed'den, Zefil Gedayi'ye ait Fahri Alem ve Virani'ye ait Zahida Sen Sanma Ki adlı eserlerin icrasına rastlamadım. Dinlemiş olduğum bu eserler çok derin batını ve ilm-i ledün üzerinden yazılmış olup günümüzde bu bölgede yürütülen erkanlarda bu seviyede eserlere çok sık rastlanmamaktadır. Çorum yöresinde ise "Eliften Ders Aldım" isimli eserde olduğu gibi uzun hava şeklinde nefes seslendirilmekte olup şahsen benim de çok duygulandığım zamanlarda irticalen uzun hava biçimi ile nefesleri seslendirdiğim olmaktadır. Uzun hava şeklindeki nefesler her ortamda değil; muhabbetin derin olduğu ortamlarda icra edilmektedir.

Hüseyin Emektar'ın icra etmiş olduğu nefeslerin sözlerine, müziğine ve tavrına, katılmış olduğum Alevi Bektaşî cem ayinleri ve erkanlarında rastlamadım.

08/03/2022

MUSTAFA ALAGÖZYAYLASI

HALK OZANI, ZAKİR

EK-24. Tutanak 2

TUTANAK

Çorum İli ^{P. de 3/22} Öğüzlar ilçesine balı Mehmet Dede Tekke köyüne mensup ocakzadeyim. Aynı anda deyişler yazıyor, zakirlik yapıyor ve de cem yürütebiliyorum.

Mehmet Dede Ocağı taliplerinden Rahmetli Zakir Hüseyin Emektar tarafından çalınıp söylenerek doldurulmuş olan bir kasetten, biri uzun hava, ikisi deyiş ve biri de düvaz-ı imam olmak üzere dört adet nefes dinledim ve aşağıda izah ettiğim sonuçlara vardım.

Çorum yöresi merkez ve köylerinde katıldığım bir çok Alevi Bektaşî cem ayinleri ve erkanlarında sözleri Deli Boran'a ait Elif'den Ders Aldım, Zefil Gedayi'ye ait Fahri Alem ve Virani'ye ait Zahida Sen Sanma Ki adlı eserlerin icrasına rastlamadım. Derviş Ali'ye ait Derdim Muhammed'den isimli eseri ise Aşık Mehmet Aslan(ö: 2020) tarafından uzun yıllar önce seslendirildiğini anımsıyorum haricinde hiçbir ortamda bu eseri de duymadım. Dinlemiş olduğum bu eserler çok derin batini ve ilm-i ledün üzerinden yazılmış olup günümüzde bu bölgede yürütülen erkanlarda bu seviyede eserlere çok sık rastlanmamaktadır. Çorum yöresinde ise "Eliften Ders Aldım" isimli eserde olduğu gibi uzun hava şeklinde nefes seslendirilmekte olup şahsen benim de çok duygulandığım zamanlarda irticalen uzun hava biçimi ile nefesleri seslendirdiğim olmaktadır. Uzun hava şeklindeki nefesler her ortamda değil; muhabbetin derin olduğu ortamlarda icra edilmektedir.

Hüseyin Emektar'ın icra etmiş olduğu nefeslerin sözlerine, müziğine ve tavrına katılmış olduğum Alevi Bektaşî cem ayinleri ve erkanlarında rastlamadım.

Sahif.
Dede Ahmet Öztürk

10/03/2022

MUHARREM ÖZTÜRK
HALK OZANI, ZAKİR, DEDE

TUTANAK

Gürcan EMERTAR tarafından tarafıma dinletilen "Eliften Ders Aldım, Fahri Âlem, Derdim Muhammed'ten, Zahida Sen Sanma ki" isimli nefesleri genelliğimde köyümüzde yapılan cemlerde Hüseyin EMERTAR tarafından seslendirildiğini anımsıyor ve haricinde katılmış olduğum başka cemlerde okunduğuna rastlamadığımı beyan ediyorum.

"Eliften Ders Aldım" isimli uzun hava şeklinde okunan nefeste olduğu gibi Hüseyin EMERTAR'ın köyümüzde yapılan cemlerde değişik şekillerde uzun hava şeklinde nefesler okuduğuna şahitlik ediyorum.

27.02.2022

Haydar Azman (0.1948)

Tutanak.

Görcan Emektar tarafından şahsıma
dinletilen Hüseyin Emektar'ın seslendirmiş
olduğu "Elifden ders aldım, Fahri Akem, Derdim
Muhammed'den ve Zahida Sen Sanmakı" isimli
nesesleri Arık Hüseyin Emektar'ın köyünde
yapılan cemlerde seslendirdiğini ve bazen
de tek dizinin üstüne geçerek uzun kava
okuyarak neseslere başladığını hatırlıyor;
köyümüzün Ankaradaki derneğinde düzenlenen
ve başka yerlerde katıldığı cemlerde
bu eserlere rastlanmadığını beyan ediyoruz.

26-02-2022

Hasan Kayabaş

EK-27. Tutanak 5

TUTANAK

Gürcan Emektar tarafından tarafıma dinletilen, rahmetli Hüseyin Emektar'ın ses kaydını inceledim ve aşağıda izah ettiğim sonuçlara vardım.

Amasya, Merzifon, Gümüşhacıköy , Havza, Çorum yöresi merkez ve köylerinde katıldığım onlarca alevi Bektaşî cem ayinleri ve erkanlarında “ Elif'den Ders Aldım (Deli Boran), Derdim Muhammed'den (Derviş Ali), Fahri Alem (Zefil Gedayi) , Zahida Sen Sanma Ki (Virani)” ye ait olan eserlerin icrasına rastlamadım. Gümüşhacıköy yöresinde ise yaşlı ozanların “Eliften Ders Aldım” isimli eserde olduğu gibi uzun hava şeklinde nefes seslendirdiklerine şahit oldum. Uzun hava şeklindeki nefesler her ortamda değil; muhabbetin derin olduğu ortamlarda icra edilmektedir.

Hüseyin Emektar'ın icra etmiş olduğu eserlerin müziğine, usulüne ve tavrına katılmış olduğum alevi Bektaşî cem ayinleri ve erkanlarında rastlamadım.

07/03/2022

ARAŞTIRMACI, ZAKİR

UĞUR ASLAN

TUTANAK

Köyümüz Gorum merkeze bağlı, 27 km uzaklıkta olup eski ismi Araphacı, yeni ismi Güvenli'dir. Alevi-Bektası geleneği bilinen tarihten beri köyümüzde yaşanmakta olup Alevi-Bektası ayin erkânları ve ritüelleri son döneme kadar köyümüzde usulince icra edilmektedir.

En son 2014 tarihinde köyümüzde cem yapılmış o tarihten günümüze değin cem geleneği köyümüzde icra edilememektedir.

Ahmet Boşriç
Güvenli Köyü
Gevre Koruma ve Güzelleştirme
Derneği. Saymanı

27.02.2022
Hamza Ali Azman
Güvenli Köyü Gevre
Korum ve Güzelleştirme
Derneği Başkanı

