



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Geleneksel Türk Müzikleri Anabilim Dalı

ABDÜLBAKİ GÖLPINARLI'DAN DERLENEN BEKTAŞI NEFESLERİNİN
MAKAM VE FORM AÇISINDAN İNCELENMESİ

Gülsüm İŞKOL

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2021



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Geleneksel Türk Müzikleri Anabilim Dalı

ABDÜLBAKİ GÖLPINARLI'DAN DERLENEN BEKTAŞI NEFESLERİNİN MAKAM
VE FORM AÇISINDAN İNCELENMESİ

Gülsüm İŞKOL

Yüksek Lisans Tezi

ANKARA, 2021

ABDÜLBAKİ GÖLPINARLI'DAN DERLENEN BEKTAŞI NEFESLERİNİN MAKAM VE FORM AÇISINDAN İNCELENMESİ

Yazar: Gülsüm İŞKOL

Danışman: Prof. Dr. Cenk Güray

ÖZ

Bektaşî İnanıcı, Hacı Bektaş Veli simgesi üzerinde inşa edilmiş ve XV. yüzyıl sonrası Anadolu kültürünü düşünce, sosyal yaşam ve sanatsal üretim adına derinden etkilemiş bir kültür alanıdır. Bu inanç kültürünün fikirlerini aktarmak için kullandığı temel aktarım aracı müziktir. Bu anlamda Bektaşî İnanç Kültürü'ne ait çok değişik form ve türdeki müzik örnekleri bu geleneğin inançsal ilkelerinin yaşamla birleşmesinde öncü rol oynamışlardır. Bektaşî müzik geleneği, XIX. yüzyıl itibarıyla etki alanı daralan Bektaşî İnanç Kültürü'nün aktarım ve kendini ifade açısından kullanabildiği yegâne unsur olarak kalmıştır. Bu sebeple Bektaşî İnanç sisteminin son dönemine ait önemli kişiliklerden olan Abdülbaki Gölpınarlı'dan derlenen nefeslerin incelenmesine dair bu tez çalışması, Anadolu'nun bu kadim inanç sisteminin kültür alanına bıraktığı müzikal ve felsefi zenginliklerin hatırlanabilmesi adına önem arz etmektedir.

Anahtar Sözcükler: Bektaşî Nefesleri, Bektaşilik, Türk Din Musikisi, Abdülbaki Gölpınarlı, Bektaşilikte İnanç.

AN MAKAM AND FORM BASED ANALYSIS

OF BEKTASHI BREATHS COMPILED BY

ABDÜLBAKİ GÖLPINARLI

Author: Gülsüm İŞKOL

Supervisor: Prof. Dr. Cenk GÜRAY

ABSTRACT

Bektashi Belief System that was developed basing on the symbol of Hacı Bektaş Veli had extensively affected Anatolian culture in terms of philosophy, social life and arts after the XVth Century. Music has come forward as the main cultural transmission agent of this belief system. Therefore, many forms and genres of music engaged with the Bektashi Culture have enabled a merging of the belief principles with the social life. Due to the decreasing effect of Bektashi belief during the XIX. century, those musical examples remained as the sole identification element for this social phenomena in the following period. As a result this study regarding the Bektashi breaths compiled from Abdülbaki Gölpınarlı-one of the important personalities of the final period regarding the Bektashi belief system-can have a great impact in remembering the cultural heritage of this Anatolian based belief system.

Keywords: Bektashi Breaths, Bektashism, Turkish Religious Music, Abdülbaki Gölpınarlı, Belief in Bektashism.

TEŞEKKÜR

Öncelikle lisans ve lisansüstü eğitim hayatımda öğrencisi olmaktan gurur duyduğum, bu süreçte düşünceleri ile yolumu aydınlatan, bu tezin olgunlaşmasında büyük rol oynayan, gece gündüz desteğini esirgemeyen ve aynı zamanda tez çalışmamın danışmanı olan Prof. Dr. Cenk Güray hocama sonsuz teşekkür ve şükranlarımı sunarım.

Yüksek lisans eğitimim boyunca üzerimde büyük emeği olan Prof. Dr. Ayten Kaplan hocama teşekkür ederim. Tez çalışması boyunca makam ve usûllerin yorumlanması konusunda yönlendiren ve desteklerini esirgemeyen Prof. Dr. Mehmet Gönül hocama, mesafe olarak uzak olsak da fikirleriyle yolumu aydınlatan ve içtenlikle katkı koyan çok değerli arkadaşım Doç. Dr. Hasan Tahsin Sümbüllü'ye, özellikle tez içindeki güfte yorumlarına büyük katkı sağlayan Dr. Mustafa Demirci hocama, YBÜ'nde çalışma şansı bulduğum kıymetli hocalarım Öğr. Gör. Emre Düzenli ve Öğr. Gör. M. Çağlar Toptaş'a sonsuz teşekkür ederim.

Tez çalışması içinde yer alan makam analizleri kapsamında ezgi çekirdeklerinin oluşturulmasında büyük emeği geçen Ud sanatçısı M. Alişan Budak arkadaşına ve bu süreçte manevi desteğini ve yardımlarını esirgemeyen arkadaşım Dilan Konuşuk'a çok teşekkür ederim.

Başım sıkıştığında her an desteğini aldığım tez yazımında teknik anlamda gece gündüz yardımını esirgemeyen arkadaşlarım Regaib Baykal ve Prof. Dr. Cem Saka'ya çok teşekkür ederim. Dünyanın bir ucunda yaşayan ve benim için çok özel olan canım arkadaşım ve dostum Özlem Nas'a bu süreçte hedefe ulaşmamda beni sürekli motive etmesinden, enerjisi ile güç katmasından ve teknik anlamda başım sıkıştığında her zaman çözüm üretmesinden dolayı sonsuz teşekkür ederim.

Büyük usta Neşet Ertaş'ın söylediği gibi "İki büyük nimetim var. Biri anam biri yârım." Benim için ise bu sözün karşılığı "Biri eşim biri oğlum..." Lisans ve yüksek lisans eğitimim boyunca bana verdikleri destek ve hayatı bana kolaylaştıkları için canım oğlum Arda İşkol ve sevgili eşim M. Erhan İşkol'a yürek dolusu sevgiler.

“ 72 MİLLETE BİR NAZARLA BAKINIZ”

Hacı Bektaş-ı Veli

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ	i
ABSTRACT	ii
TEŞEKKÜR	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	v
TABLolar DİZİNİ	vii
GÖRSELLER DİZİNİ	ix
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ	x
GİRİŞ	1
1.BÖLÜM: KAYNAK İNCELEMESİ	4
1.1.Bektaşî Nefeslerine ve Bektaşî İnanç Sisteminde Müziğin Yerine Dair.....	4
Kaynakların İncelenmesi	4
2. BÖLÜM: BEKTAŞİ İNANÇ SİSTEMİNDE MÜZİĞİN KULLANIMINA BİR BAKIŞ	9
2.1. Anadolu Bektaşîlik Tarihini “Abdallık Geleneği” Üzerinden Okumak: Ak Börk ve Kızıl Börk	9
2.2. Bektaşîlik’te Temel İnanç İlkeleri ve İbadet Uygulamaları	13
2.2.1 Babagan Bektaşîler’in Temel İnanç İlkelerine Bir Bakış.....	16
2.2.2. Bektaşîlik’te Ayn-i Cem.....	17
2.3.Bektaşî Tarikatında Müzik Kullanımı	22
2.4 Âyn-ı Cem’de (İkrar Töreni) Müzik Kullanımı	24
3.BÖLÜM: ABDÜLBAKİ GÖLPINARLI’DAN DERLENEN 24 BEKTAŞİ NEFESİNİN İNCELENMESİ	30
3.1 Abdülbaki Gölpınarlı’ nın Hayatı, Eserleri ve Bektaşîlik Geleneği İçindeki Yeri	30
3.2 Abdülbaki Gölpınarlı’ nın Yayımlanmış ve Yayımlanmamış Eserleri	33
3.3 Abdülbaki Gölpınarlı’ nın “Alevî ve Bektaşî Nefesleri” adlı eserinin içeriği ve kapsamı.....	38

3.4. Abdülbaki Gölpınarlı' dan derlenen nefeslere genel bir bakış	38
3.5.Abdülbaki Gölpınarlı' dan derlenen 24 nefesin simgesel, edebi, müziksel (usul ve makam) ve form açılarından analizi	38
SONUÇ	133
KAYNAKLAR.....	135
ETİK BEYANI.....	144
YÜKSEK LİSANS TEZİ ORİJİNALLİK RAPORU	145
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	147

TABLolar DİZİNİ

Tablo 1. Eşrefoğlu Al Haberi (Gerdaniye (Gülizar) makamı).....	43
Tablo 2. Seyran Edip Şu Alemi Gezerken (Kûçek makamı)	48
Tablo 3. Tehi Görmen Siz Beni (Eviç makamı)	52
Tablo 4. Kur'an Yazılırken Arşı Rahmanda (Uşşak makamı).....	55
Tablo 5. Gördüm Yüzümün Siması (Uşşak makamı).....	58
Tablo 6. Kul Olayım Kalem Tutan Ellere (Hüseyni makamı).....	62
Tablo 7. Birlik Makamında Bir Güzel Gördüm (Neva makamı).....	68
Tablo 8. Dün Gece Seyrim İçinde (Hicaz makamı).....	71
Tablo 9. Horasan İlinden Duyuldu Sesi (Isfahan makamı).....	75
Tablo 10. Kırklar Merydanına Vardım (Sabâ makamı).....	79
Tablo 11. Safasına Cefasına Dayandım (Eviç makamı)	82
Tablo 12. İnsan İnsan Derler İdi (Nihavend makamı)	84
Tablo 13. Şübeyr ü Şeber Mürşid ü Rehber (Uşşak makamı)	89
Tablo 14. Allah Deyip Bağırma (Uşşak makamı)	93
Tablo 15. Uyur İdik Uyardılar (Neva makamı)	95
Tablo 16. Zahid Hu Demeyi İnkâr Eyleme (Hûzi makamı)	100
Tablo 17. Âşık Senin Kıya Kıya Bakışın (Gerdaniye makamı)	105
Tablo 18. Severim Ben Seni Candan İçeri (Gülizar makamı)	109
Tablo 19. Severim Ben Seni Candan İçeri (Kûçek makamı).....	112
Tablo 20. Ey Benim Sarı Tanburam (Segâh makamı).....	117
Tablo 21. Gurbet İlde Neler Geldi Başıma (Uşşak makamı).....	120
Tablo 22. Gel Gel Yanalım Ateşi Aşka (Çargâh makamı)	123
Tablo 23. Gelin Canlar Bir Olalım (Uşşak makamı).....	126
Tablo 24. Göster Cemalin Şem'ini (Gerdaniye (Gülizar) makamı)	129
Tablo 25. Eserlerde Kullanılan Usûllerin Dağılımı	130

Tablo 26. Eserlerde Kullanılan Makamların Dağılımı	131
Tablo 27. Eserlerde Kullanılan Biçim (Form) Yapılarının Oranı.....	131

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1. Eşrefoğlu Al Haberi (Gerdaniye (Gülizar) makamı)	39
Görsel 2. Seyran Edip Şu Alemi Gezerken (Kûçek makamı).....	44
Görsel 3. Tehi Görmen Siz Beni (Eviç makamı).....	49
Görsel 4. Kur'an Yazılırken Arşı Rahmanda (Uşşak makamı)	53
Görsel 5. Gördüm Yüzümün Siması (Uşşak makamı).....	56
Görsel 6. Kul Olayım Kalem Tutan Ellere (Hüseyni makamı)	59
Görsel 7. Birlik Makamında Bir Güzel Gördüm (Neva makamı)	63
Görsel 8. Dün Gece Seyrim İçinde (Hicaz makamı)	69
Görsel 9. Horasan İlinden Duyuldu Sesi (Isfahan makamı)	72
Görsel 10. Kırklar Merydanına Vardım (Sabâ makamı)	76
Görsel 11. Safasına Cefasına Dayandım (Eviç makamı).....	80
Görsel 12. İnsan İnsan Derler İdi (Nihavend makamı).....	83
Görsel 13. Şübeyr ü Şeber Mürşid ü Rehber (Uşşak makamı).....	85
Görsel 14. Allah Deyip Bağırma (Uşşak makamı)	89
Görsel 15. Uyur İdik Uyardılar (Neva makamı)	93
Görsel 16. Zahid Hu Demeyi İnkâr Eyleme (Hûzi makamı).....	96
Görsel 17. Aşık Senin Kıya Kıya Bakışın (Gerdaniye makamı)	101
Görsel 18. Severim Ben Seni Candan İçeri (Gülizar makamı).....	105
Görsel 19. Severim Ben Seni Candan İçeri (Kûçek makamı)	110
Görsel 20. Ey Benim Sarı Tanburam (Segâh makamı).....	113
Görsel 21. Gurbet İlde Neler Geldi Başıma (Uşşak makamı)	117
Görsel 22. Gel Gel Yanalım Ateşi Aşka (Çargâh makamı).....	121
Görsel 23. Gelin Canlar Bir Olalım (Uşşak makamı).....	124
Görsel 24. Göster Cemalin Şem'ini (Gerdaniye (Gülizar) makamı).....	127

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

TÜİK: Türkiye İstatistik Kurumu

WHO: World Health Organization

GİRİŞ

Türk-İslam uygarlığının gelişme gösterdiği XIII. yüzyıl başları, Anadolu kültürü içinde bugüne kadar devamlılık gösterdiği pek çok önemli unsurun ön plana çıkmaya başladığı bir dönemdir. Anadolu topraklarının Türkleşmesi ve Müslümanlaşması sürecinde inanç kültürünün taşıyıcı gücünün; tarikatlar, tekkeler ve medreseler aracılığıyla oldukça büyük bir etkinliğe sahip olduğu da işaret edilebilir. XIII. yüzyıl'dan sonra İslam ve tasavvuf bağlamında, eski Türk ve Anadolu inançlarına ait ortak bir düşünce alanında oluşmuş önemli tarikatlardan birisi de Bektaşiliktir.

Tasavvufta Allah'a ulaşip yakınlaşmak için tutulan yol ve benimsenen kurallar ve kaideler bütünü olan tarikatlar; Sanat, edebiyat, edep, erkan ve tasavvufi düşüncenin yayılmasında önemli roller üstlenmişlerdir. Tarikatların ve tasavvuf olgusunun İslamiyet'in yayılması ve Türk kültürünün gelişmesine kattığı zenginlikler göz ardı edilemeyecek kadar büyüktür. Anadolu'daki bu tarikatların en önemlilerinden biri de Bektaşilik'tir. Bektaşilik inanç kültüründe de Allaha ulaşma ve kulun Rabbiyle dost olması anlamında ibadet, iman ve ahlak kavramlarının bütünleşip bir manevi inanç yolculuğunu var ettiği görülmektedir.

Bektaşilik'in; XIII. yüzyılda Hacı Bektaş-ı Veli tarafından kurulmuş olduğu birçok kaynaklarda ifade edilmiş olsa da gerçekte Hacı Bektaş bu tarikatın tarihsel kurucusundan daha çok "simgesel önderi ya da Pir'i" olarak görülebilir. XIII. yüzyıl başlarında Hacı Bektaş-i Veli simgesi adı altında ortaya çıkmaya başlayan inançsal örgütlenme Abdal Musa tarafından yaygınlaştırılmış, Balım sultan tarafından da teşkilatlandırılmıştır (Artun, 2015, s.74). Söz konusu tarikatın teşkilatlanması ile ilgili tarihsel bilgiler ancak XV. yüzyıl sonrası kaynaklardan elde edilebilmektedir. Bektaşî geleneklerine göre tarikatın teşkilatlandırılması Balım sultanın XVI. yüzyıl başlarında dönemin padişahı II. Bayezid'in destekleri sayesinde Kızıldeli tekkesinden Pir-evi'ne gelerek, Bektaşî dervişlerini kurumsal bir çatı altında bir araya getirmesi ve teşkilatın alt yapısını teşkil etmesi ile ortaya çıkmıştır (Birge, 1937, s.56-57).

Bektaşilik, Çelebiler (Dedegan) ve Babaganlar kolu olmak üzere iki kol üzerinden yürümekle birlikte, müzik eşliğinde ibadet ve bu yönde oluşturulmuş ayin gelenekleri her iki kolda da kullanılmaktadır. Ayin-i cem denilen ve “ıkrar” ve “vahdet” temelli bir ahlak ve inanç anlatısına dayanan tören, Bektaşilik geleneğinin en önemli zikir yapılarını da içinde taşır. Söz konusu inanç anlatısının ifadesi tasavvuf alanına ait ve nefes denilen bestelenmiş şiirlerle daha da güçlenmektedir. Bu anlamda Bektaşi edebiyatı, güfte ve edebi yapı zenginliği adına Türk dilinin gelişmesine çok büyük katkılarda bulunmuştur. Bektaşi ayinlerinde Türk mutasavvıfların sade, açık, duru ve samimi bir üslup aracılığıyla “Türkçe” kaleme aldıkları şiirler tercih edilmiştir. Bu Türkçe güfteli şiirler ağırlıklı olarak 7, 8 ve 11’ li hece vezinleri ile yazılmıştır. Bektaşilik, öncülü ve ardılı olan inanç sistemleri ile Anadolu’da “Türk” ve “İslam” kültürlerine dair etkinin “Balkanlar’a” kadar yayılmasında büyük bir etken olmuş, Bektaşilik’in temsil ettiği sözlü kültür birikimi de özellikle “nefesler” aracılığıyla Türk dilinin ve edebiyatının geniş coğrafyalara temas etmesinin önünü açmıştır.

Bektaşi Tekkelerinin bünyelerinde barındırdıkları tasavvufi düşünceyi, eğitim, sanat ve kültür alanına yansıtılmalarıyla toplumsal dönüşüm adına hizmet veren “kültür merkezleri” vasfını taşımaya başladıkları da söylenebilir. Söz konusu kültür merkezlerinde yoğun olarak işlenen tasavvufi düşünce, inanç felsefesi ve bunun edebi-müzikal aktarımı âşık şiir ve müziğini de yakından etkilemiştir. Gerek tarikattan yetişen gerekse de tarikata sonradan dâhil olan “âşıkların” tasavvufi şiirleri ve besteleri, Bektaşi Nefesleri denilen külliyyatın yaygınlaşıp Anadolu edebiyatı ve müziği adına önemli bir kaynak olarak öne çıkmasını mümkün kılmıştır. Dolayısıyla Bektaşi şairler ve âşıklar halkın içinden, halkın dilinden, halkı temsil eden bir zümreyi şiir ve müzik aracılığıyla oluşturmuşlardır.

Müzik, insanı temele alan ve insan sevgisini Tanrı sevgisi ile eşdeğer tutan bir inanç tasavvurunu ortaya koyan söz konusu nefeslerin aktarımında vazgeçilmez bir noktada durmaktadır. Söz konusu nefesler ya aşığın kendisi tarafından o anda müzikle beraber ortaya konmakta ya da yazılan şiirler sonradan bestelenmektedir. Bu nefeslerin ve diğer tasavvufi şiirlerin bestelenmesi; bu yapıların “cem ayinleri” içinde zikir esnasında kullanımını mümkün kılmakta hem de söz konusu nefeslerin hatırlanıp aktarılmasını ve böylelikle insanın maneviyatına dair etkilerinin arttırılmasını sağlamaktadır. Bu tez çalışmasında Abdülbaki Gölpınarlı’dan Hafız Hüseyin Tolun tarafından derlenmiş ve başka kaynaklarda yer almayan 24 Bektaşi Nefesinin anlamsal, edebi ve müzikal açıdan

incelenmesi hedeflenmektedir. Bu çalışmanın sonucunda gerek bu eserlerin arka planındaki anlam dünyasının aydınlatılması gerekse de söz konusu nefeslerin ibadetlerdeki kullanımına dair yeni bilgilerin üretilmesi hedeflenmektedir.

1.BÖLÜM: KAYNAK İNCELEMESİ

1.1.Bektaşî Nefeslerine ve Bektaşî İnanç Sisteminde Müziğin Yerine Dair

Kaynakların İncelenmesi

KİTAPLAR

Gölpınarlı, Abdülbaki. (1963). Alevi-Bektaşî Nefesleri. (1.Baskı). Ankara: Remzi Kitabevi.

Gölpınarlı, Abdülbaki. (1992). Alevi-Bektaşî Nefesleri. (2.Baskı). Ankara: İnkılap Kitabevi.

Abdülbaki Gölpınarlı'nın derlediği Bektaşî Nefesleri kitabının 1. Baskısında Hafız Hüseyin Tolan tarafından bizzat Gölpınarlı'dan derlenmiş 43 adet Bektaşî Nefesi bulunmaktadır. Yapılan çalışmada nefeslerin makam ve usûl isimleri belirlenmiş olup notaları da yazıya geçirilmiştir.

Abdülbaki Gölpınarlı'nın derlediği Bektaşî Nefesleri kitabının 2. Baskısında ise İstanbul Belediye Konservatuvarı tarafından 1933'te derlenmiş 82 adet Bektaşî Nefesi'nin notaları makam ve usûl isimleri adı altında toplanmıştır.

Yörükan, Yusuf Ziya. (2011). Alevi-Bektaşî-Tahtacı Nefesleri. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Şairleri belli olan "Nefes, Düvazdeh İmam, Nutuk ve Deyişler'den" oluşan 58 ayrı şaire ait bir veya birkaç örnek ve şairleri hakkında genel bilgi içermektedir

Ergun, Sadettin Nüzhet. (1944). Bektaşî Şairleri ve Nefesleri. İstanbul: İstanbul Maarif Kitaphanesi.

Ergun, 1930 yılında kaleme aldığı Bektaşî Şairleri adlı eserlerin epey zamandan beri nüshasının kalmaması ve muhtelif yerlerden aranıp, ihtiyaç duyulması üzerine 1944 yılında bu kitabı yazma kararı almıştır. Kitap bünyesinde Bektaşilik, Bektaşî şairleri ve eserleri hakkında bilgi verilmektedir.

Dedebaba, Ahmet Sırrı. (2013). Ahmediyye Risalesi ve Nefesler. İstanbul: Revak Yayınları.

İncelenen bu kaynak içerisinde son Bektaşî Dedebabası olan, Ahmet Sırrı Dedebaba'ya ait nefesler, kendisine ithafen kaleme alınmış şiirler ve bazı nesirlerle birlikte Bektaşîlerce okunan dua ve zikir metinleri yer almaktadır.

Kaan, Mustafa Ertuğrul. (1964). Hacı Bektaş Veli, Bektaşîlik, Bektaşî Nefesleri. İstanbul: Gayret Kitabevi

Bu kaynak içerisinde Hacı Bektaş Veli'nin tarihi şahsiyeti, eserleri, Bektaşîlik ve Bektaşî nefesleri hakkında bilgiler yer almaktadır.

Derviş, Ruhullah. (2014). Bektaşî Nefesleri. İstanbul: Roza Yayınları.

Derviş Ruhullah rumuzunu taşıyan Ahmet Rıfıkı Baba tarafından getirilen bu Bektaşî Nefesleri Hatâî, Pir Sultan Abdal, Kaygusuz Abdal, Kazak Abdal, Perişan Baba, Mehmet Ali Hilmi Dedebaba, Turabi Baba, Rıza Tevfik gibi bu geleneğe ait şairler tarafından söylenmiştir. Ayrıca bu eserde Ahmet Rıfıkı Baba'ya ait dört adet Nefes de bulunmaktadır.

Çağatay, Ali Rifat, Zekaizade, Ahmet Bey, Yekta, Rauf. (1931). Mevlut Tevşihleri, İlahiler ve Bektaşî Nefesleri. İstanbul: İstanbul Konservatuvarı Neşriyatı

İstanbul Konservatuvarı "Tasnif Heyeti" tarafından toplanarak notaya alınmış 44 adet Bektaşî Nefesi ile Heyetin Reisi Rauf Yekta Bey'in bir mukaddemesini içermektedir.

Özcan, Nuri. (1992). Bektaşî Musikisi. İslam Ansiklopedisi, C.5. İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları.

Kaynak eserde Bektaşî Musikisinin kullanıldığı alanlar ve Bektaşî Nefeslerine özel oluşturulmuş usüllerden olan "Bektaşî Raksanı ve Bektaşî Devr-i Revanı" usülleri ve darpları hakkında bilgiler yer almaktadır.

Şakir, Ziya. (1944). Bektaşî Nefesleri. İstanbul: Tasvir Neşriyatı, Nadir Kitap.

Bektaşî nefeslerinin genel içerik ve işlevlerini araştıran bir kaynak olarak oluşturulmuş bir kitaptır.

DERGİ YAYINLARI VE MAKALELER

Bayraktarkatal, M. Ertuğrul., Güray, Cenk. (2021a). Makamın Yapıtışı, Anadolu ve Komşu Coğrafyalarda Makam Müziği Atlası. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Kıymetli hocalarımızın birlikte oluşturdukları bu çalışmada, Anadolu’da ve komşu coğrafyalardaki makam anlayışı, ezgi çekirdekli bir yaklaşım üzerinden tarifler ve örnekler ile açıklanmaya çalışılmıştır.

Güray, Cenk. (2021). Türk Müziğinde Makamlar. Türk Müziğini Anlama Kılavuzu. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Bu çalışmada da yine Bayraktarkatal ve Güray’ın ezgi çekirdekleri metodu ile ortaya koyduğu makam analizi ve örneklerine ve açıklamalara yer verilmiştir.

Yahya Kaçar, Gülçin. (2010). Bektaşî Nefeslerindeki Melodik ve Ritmik Özellikler. Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi, 55, s. 219-238.

İstanbul Konservatuvarı ‘‘Tasnif Heyeti’’ tarafından toplanarak 1933 yılında notaya alınmış 87 adet Nefes incelenmiş olup, bu nefesler konuları, makam ve usûl yapıları melodik ve ritmik özellikleri gibi farklı açılardan değerlendirilmiştir.

Söz konusu Bektaşî Nefesleri’ndeki makam yapısı, ezgisel özellikler, usûl kullanımı, form, güfte ve çalgı çeşitliliği açısından derinlemesine araştırılmıştır. İncelenmiş olan 87 adet Bektaşî Nefesi’nde 27 ayrı makamın tespit edildiği görülmüştür. Bektaşî Nefeslerinde en sık kullanılan makamın Hüseyni olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca Türk Mûsikîsinde çok sık kullanılmayan Rehavî, Pencügâh, Rast Mâyeye ve Hûzî makamları gibi makamlara da rastlanmıştır. Bektaşî Nefeslerinde kullanılan makamlar, nefes adetleri, usûller tespit edilip sınıflandırılarak tablolar ve grafik şeklinde sunulmuştur. Makam analizi yapılan nefeslerden altı adeti (Tahir Nefes, Uşşak Nefes, Hicazî Nefes, Acem Kürdî Nefes, Eviç Hûzî Nefes, Pençgâh Nefes) makalede melodik ve ritmik açıdan detaylı şekilde incelenip örneklendirilmiştir.

Şen, Yavuz. (2018). Bektaşî Nefesleri Üzerine Makamsal Bir İnceleme. Bilik. Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi, 85, s. 209-231.

İstanbul Konservatuvarı Tasnif Heyeti (1933) tarafından notaya alınan 87 nefes içerisinde Hicaz Makamında olan 6 adet Nefesin makamsal incelemesi yapılmıştır. Yapılan incelemeler sonucunda eserlerin çok geniş ses aralıklarına sahip olmadıkları tespit edilmiştir. Genel olarak çalışılan nefeslerde, Hicaz ailesi fertlerinden, Hicaz Hümeyun makamının sıklıkla görüldüğü tespit edilmiştir. Bektaşî Nefeslerinin konularına, müzik yapısına göre tasnifi yapılmıştır. Makalede, hicaz makamı ve hicaz ailesi makamları hakkında detaylı bilgilendirme yapılarak hicaz makamındaki altı adet nefesin makamsal analizinin detaylı bir biçimde yapıldığı görülmektedir.

TEZLER

Arslan, Mesut. (1997). Bektaşî Nefesleri Üzerinde İncelemeler. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Güzel Sanatlar Ana Sanat Dalı. İstanbul.

Yapılmış olan tez çalışmasında Bektaşî musikisi bütün yönleri ile incelenmiş olup, nefesler üzerinde edebi özellikler, güfte, makam ve usûl açısından yapılan değerlendirmeler örnek eserler üzerinden gösterilmiştir. İncelemeye alınan Bektaşî nefeslerinin genelde hece vezni ile yazıldığı tespit edilmiştir. Özellikle 6+5 duraklı 11'li hece vezninin sıkça kullanıldığı görülmüştür. Güfteler açısından oldukça uzun dörtlüklere sahip olduklarına vurgu yapılmıştır. İnceleme yapılan nefeslerin makamsal analizlerinde basit makamlardan olan Rast makamında 19, Uşşak makamında 27, Hüseyinî makamında 21 ve Hicaz makamında 22 nefes olduğu sonucuna ulaşıldığı vurgulanmıştır. Ayrıca Türk Mûsikîsi makamlarında az görülen Eviç-Huzî makamında tespit edilen altı adet nefesin incelendiği görülmektedir.

Göl, Mesut. (2019). Isparta İli Örneğinde Alevî Bektaşî Nefesleri. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı. Isparta.

Bu tez çalışmasında Isparta ilinde Alevî-Bektaşî Nefesleri kapsamında yapılmış olan saha çalışmalarından örnekler verilerek eserler derlenmiş ve notaya alınmıştır. Söz konusu çalışmanın Isparta ili kapsamında yürütülen Alevî-Bektaşî cem törenlerinde icra edilen nefeslerle sınırlandırıldığı gözlemlenmiş ancak çalışma kapsamında, incelenen topluluğun

Bektaşılık aidiyetinin gelenek ve inanç kültürüne yansımalarına dair oldukça sınırlı bilgiler verilmiştir. Yapılan saha çalışmasında örneklem olarak Isparta ili Gönen İlçesi, Körküler Kasabası ve altı çevre köy belirlenmiş olup kişisel görüşmeler doğrultusunda derlenen ve tespit edilen eserlerin notaya alındığı tespit edilmiştir. Isparta İli ve çevre köylerin bünyesinde yapılmış olan saha çalışmasında 25 adet eserin derlendiği ifade edilmiştir. Tezde yapılan görüşmelerin sonucunda, ‘‘ Kürdî, Uşşak, Hicaz, Hüseyini, Karcıgar’’ gibi makamların nefes icralarında kullanıldığının tespit edildiği görülmüştür.

Güray, Cenk. (2012). Anadolu’da İnanç ve Müzik İlişkisinin Sema ve Semah Kavramları Çerçevesinde İncelenmesi. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı. Ankara.

Cenk Güray’ın doktora tezi olarak yaptığı bu titiz çalışmada, Anadolu’da inanç ve müzik ilişkisi, buna eşlik eden simgesel öğelerin önemi anlatılmaktadır. Müziğin gücünü arttıran bu simgelerden ‘‘sema ve semah’’ kavramları ilişkisi yüzyıllar içerisinde gösterdikleri değişimler ve etkileşimler ile detaylı bir şekilde tartışılmıştır.

2. BÖLÜM: BEKTAŞİ İNANÇ SİSTEMİNDE MÜZİĞİN KULLANIMINA BİR BAKIŞ

2.1. Anadolu Bektaşilik Tarihini “Abdallık Geleneği” Üzerinden Okumak: Ak Börk ve Kızıl Börk¹

Kullanım açısından izleri, İslam dönemi kaynakları aracılığıyla XI. yüzyıl'a kadar gitse de (Güray ve Karadeniz, 2019, s.76-93). Anadolu tarihi açısından Abdallar “mitik” bir derviş topluluğu olarak da tanımlanabilecek “Abdalan-ı Rum” yani “Anadolu Abdalları” kavramı ile gündeme gelmiştir. Çeşitli kaynakların Kalenderilik'ten Babailik'e, Yesevilik'ten Vefailik'e geniş bir anlam ve simge dünyası ile betimlediği bu Türkmen topluluğu, Anadolu'nun “Horasan İrfanı” denilen inanç ve düşünce geleneği ile ses ve söz aracılığıyla buluşmasında öncelikli pay sahibidir (Güray ve Karadeniz, 2019, s. 78). Osmanlı Dönemi ile beraber düşünsel etki alanı iyice genişleyen bu aşiretin sözlü ve yazılı izleri, müzik teorisi kaynaklarından, inançsal ve felsefi metinlere, Osmanlı devlet geleneğinden Ahilik ve Bayramiyye gibi inanç sistemlerine kadar çeşitli ve yaygın biçimlerde takip edilebilmektedir (Güray ve Tekin Arıcı, 2020, s. 37-46). Örneğin 1522-1523 kayıtlarında Ankara'da görülüp Katranlı cemaatinin bir alt kolu olarak sınıflandırılan Abdal Ali b. Sufi Dede, Adana'yı mesken tutmuş Abdalan-ı Hacı Bektaş gibi “Abdal” simgesini taşıyan pek çok cemaatin yanında (Halaçoğlu, 2021, C.I, s. 4-6). sıklıkla “Abdal” yerine kullanılan “Işıklar” ismiyle tanımlanan ve Tarsus-Adana-Halep merkezi ağırlıklı olmak üzere Ankara'dan Aydın ve Manisa'ya kadar XVI. yüzyıl'da takip edilebilen pek çok topluluk da bu kapsamda değerlendirilebilmektedir (Halaçoğlu 2021, s.1082-1085. C.III). Söz konusu cemaatlerin Dulkadir, Teke ve Karamanlı Türkmenleri ile birlikteliğinin yanında ve Maraş, Halep, Lazkiye, İçel, Karaman, Adana hattından Aydın'a kadar yaygın yaşayan konar-göçer Yörükler ya da “Yörükkan” ile ilişkisi de XVI.-XVII. yüzyıl kaynaklarında takip edilebilmektedir (Halaçoğlu, 2021, C.I, 4-6; C.III; 1082-1085). Bunun yanında Avşar Cemaati olarak adlandırılan cemaatlerin bugün Abdal âşıkların merkezi olarak kabul edilebilecek olan Kırşehir-Keskin bölgesini 1584-1585'li yıllarda mesken tutmuş olmaları,

¹ Renk kullanımı konusuna dair aşağıdaki yazı incelenebilir: “Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi, İlbahar ve Yaz sayısı Yeşil ve Kırmızı renklerle yayınlanmaktadır. Bu renkler, yaratılışın evreleri ve bu evrelerde görevlileri temsil ederken bir yıl boyunca devam eden zaman ve değişimi yine dört yön ile aktarmaktadır. Bu aynı zamanda dört kapıyı da temsil etmektedir” (Taşgın, 2021, s. 7).

söz konusu cemaat gibi pek çok Türkmen cemaatinin sözlü kültür tarihini taşıyan âşıkların zaman içinde cemaat olarak değilse bile simgesel bir köken bağlantısı ile Abdal kavramı² ile ilişkilendirildiğinin de işareti olabilir. Yine günümüzde Abdal âşıkların yaygın olarak yaşadığı “Yağmurlubüyükoba” köyü ile simgesel benzerliği farkedilebilen “Yağmurlu Yörük Cemaati’nin” de 1522-1523 yıllarında Ankara’da tespit edilebilmesi Abdal tarihi açısından Ankara’nın merkez konumunu da tekrar işaret etmektedir (Halaçoğlu, 2021, Cilt I, 4-6; Cilt V, 2296). Bu belgeler Orta Asya-Horasan ve Anadolu arasındaki göç ilişkisinin ve kültür aktarımının da sürekliliğinin Abdal zümreleri üzerinden ifadesi gibidir. XVI. yüzyıl’ın ortalarından sonra rastlanan bazı arşiv belgelerinde (bkz. Hicri 985/1577 tarihli belge) göze çarptığı gibi, bu dönemden sonra Abdal zümrelerinin Kızılbaş-Alevilik ile ilişkilendirilmeye başlanması, Türkmen ve Yörük konar-göçer toplulukların inanç geleneklerindeki bir dönüşümün de işareti olarak algılanabilir. XV.-XVI. yüzyıl kaynaklarındaki Seyit Battal Gazi simgesi aracılığıyla Abdallık-Kalenderilik düzlemi ile ilişkilendirilen (Güray ve Tekin Arıcı, 2020 s. 47-48). “Horasan” bağlantısı, yüksek ihtimalle bu dönemden itibaren Alevilik ve “Kara Yağmur Ocağı” gibi bağlantılar üzerinden (Taşgın 2021) “Dedegan” Bektaşilik (bkz. 1624 tarihli belge; Stumpf, 2016, s. 19). düzleminde ifade edilmekte ve Abdal zümresinin kültür kimliğini de böylesi bir bağlam üzerinden oluşturmaya başlamaktadır (Başaran, 2012, s. 193-195). Buna ek olarak, her ne kadar “Abdallık” kavramı günümüz Abdal âşıkları tarafından “Horasan” irfânı ile “aşiret” temelli bir bağlantı kurma yolu olarak addedilse de tarihsel belgeler bizi, bu kavramın “âşıklara” Horasan ile “müzik” üzerinden “simgesel” bir bağlantı kurma imkânını sağlayan aynı zamanda onlara Alevi-Bektaşî müzik mirasının “aşiret ve ocaklar” arası taşıyıcılığı rolünü de atfeden hafıza temelli bir rolü olduğunu duyumsatmaktadır.

Abdal ve Baba kavramları takribi X. yüzyıldan itibaren özellikle İran-Horasan coğrafyasında Kalenderilik geleneği ile özdeş bir biçimde kullanılmaya başlanmıştır. Bu anlamda söz konusu kavramların ve Melametilik üzerinden kurulan Horasan-Anadolu bağlantısının ilk belirginleştiği kişiler olarak Ebu Ahmed-i Abdal-i Çiştî ve Baba Tahir-i Üryan-i Hemedani görülebilmektedir (Ocak, 1999, s. 18-19). Söz konusu bağlantının Azerbaycan-İran-Horasan hattındaki Türkmen derviş gruplarının içinde Haydarilik, Yesevilik veya Vefailik gibi inanç sistemleri üzerinden XI.-XIV. yüzyıllar arasında yaygınlaşmaya devam ettiği de teşhis edilebilmektedir (Ocak, 1999, s. 40-41). Söz konusu yaygınlaşma Moğol

akınlarının da etkisiyle Anadolu'dan Hindistan ve Çin Türkistanı'na kadar geniş bir alana yayılmıştır (Ocak, 1999, s. 51-54). İşte bu grupların tümü Osmanlı'nın kuruluş döneminde Abdalan-ı Rum (Rum Abdalları) olarak adlandırılmış ve söz konusu simge Anadolu'daki inanç kültürü açısından Horasan ve Anadolu bağlantısını teşkil eden temel bir "zümreyi" işaret etmeye başlamıştır (Ocak, 1999, s. 83). Barak Baba, Abdal Mûsa, Geyikli Baba, Kaygusuz Abdal, Sucaaddin Veli, Koyun Baba, Otman Baba ve Küçük Abdal menakıbnameleri adeta söz konusu dönemin tercümanları ve söz konusu bağlantının kanıtları olarak işlev görmektedirler. Söz konusu menakıbname veya risalelerin ortak yönü bir "şeyhin" etrafında toplanmış, *esrik-marjinal* bir dervişler zümresine ait hikayeleri ihtiva etmeleridir. Dil kullanımı ve simge dünyası olarak Horasan ve Anadolu'ya taşınmış bir inanç geleneğini yansıtan bu eserler, söz konusu simgelere dair güçlü bir söz ve ses yani "müzik" temelli aktarımı da içlerinde barındırmaktadır (Güray ve Arıcı, 2020, s. 33-54). XV. yüzyıl itibarıyla Eskişehir Seyit Gazi ya da Tekke Köy'deki Elvan Çelebi zaviyelerinin söz konusu zümreler için inanç merkezleri olduğunu, "Azam Baba" ya da "Koca Yağmur" olarak bilinen liderlerinin tüm zümre için bir manevi önder konumunda olduğunu söyleyebilmek mümkündür (Ocak, 1999, s. 179; Köprülü, 1935, s. 36). Abdallık geleneğinin "Bektaşilik" ile ilk birleşim yolunun Abdal Musa üzerinden kurulabilmesi mümkündür. Genel inanişaya göre Bektaşilik, bir Vefai şeyhi olarak bilinen Hacı Bektaş Veli'nin "halifelerinden" olarak kabul edilen "Kadıncık Ana'nın" müridi Abdal Musa tarafından kurulmuştur. Söz konusu tarikatın nihai halinin XVI. yüzyılda Balım Sultan tarafından verildiği kabul edilir (Şahin, 2020, s. 77-80). XIV. yüzyılda Antalya Elmalı'da kurduğu tekke aracılığıyla Abdal Musa ve müridi Kaygusuz Abdal konar-göçer Türkmen grupları arasında Hacı Bektaş Veli'nin fikirlerinin ve sonrasında "Bektaşilik" olarak belirginleşecek inanç sisteminin yaygınlaşmasında başat bir rol üstlenmişlerdir. Abdallar aracılığıyla Kalenderilik geleneği ile de buluşmuş bu inanç sisteminin Alevilik ile ortak bir yola girmesi, konar-göçer Türkmen grupları arasında Safevi temelli Kızılbaşlığın yayılması ile olmuştur. Söz konusu Abdal zümresinin özellikle Balkanlar'daki önemli bir kısmının Yeniçeri Ocağı'nın da etkisiyle kent ağırlıklı "Babagan-Mücerred" olarak adlandırılan Bektaşi silsilesi içinde kaybolduğu düşünülse de (Köprülü, 1935, s. 36). pek büyük bir kısmının temel özelliklerini koruyarak "Safevi-Kızılbaş" akımlarının da etkisiyle Alevilik ile ortak bir inanç söylemini güderek "Dedegan Bektaşiler" içinde yer almış olabilmesi mümkün gözükmektedir. Kızılbaş Alevilik inanç sisteminin XVI. yüzyıl sonrası özellikle Şah İsmail'in dönüştürücü etkisiyle konar-göçer Türkmen grupları arasında yaygınlaşan Şiilik temelli "mehdi" ve "12 imam" odaklı bir anlayışın sonucu olarak

geliştiği görülebilir (Karamustafa, 2015, s. 51-52). Şah İsmail'in Şiirleri aracılığıyla gitgide yaygınlaşan ve müntesiplerinin taktığı Safevi menŐeili "kızıl bÖrkler" dolayısıyla "Kızılbaşlık" olarak isimlendirilen bu anlayış zaman içinde "Anadolu Aleviliği'nin" de temel istikametini oluŐturmuŐ, Bektaşilik de dahil olmak üzere diğer inanç sistemlerini de etkilemiştir. Safevi Őahlarının manevi etkisi Alevi ve Bektaşi zümreleri içinde XVII. yüzyılda'da devam etmiş, söz konusu iletişim Osmanlı Devleti ile Yeniçerilik aracılığıyla daha "barıŐık" olarak görülen "Babagan" Bektaşiliğin de devlet ile olan gerginliğinin artması noktasında da yüksek ihtimalle negatif bir etki yaratmıŐtır (Stump, 2016, s. 19).

XIV. yüzyıl itibarıyla teŐkilatlandıđı tespit edilebilen "Yeniçerilik" ise, seğmenlik, ahilik, gazilik gibi simgeler üzerinden Eski Türk gelenekleri ile bağlantı kuran bir askeri Örgütlenme olarak görülebilmektedir. Yüksek ihtimalle Abdallık sisteminin sosyal organizasyondaki karşılığı olarak görülebilecek olan Ahilik ve askeri organizasyondaki karşılığı olarak görülebilecek Gazilik kavramları bu sistemlere dair inanç geleneklerini de Yeniçerilik içine taŐımıŐ olmalıdır. Kendisi de bir "Ahi Reisi" olan 1. Murat (Hüdavendigar) devrinde 1359-1389, "Acemi Ocağı" ile baŐlayarak kurulmuş olan (Uzunçarşılı, 1988, s. 5- 147). Yeniçeri teŐkilatının Özellikle erken dönemlerinde "Gazilik" veya "Ahilik" gibi Orta Asya-Horasan Türkmenlik geleneklerine dayalı organizasyon biçimlerinden etkilendiği (Uzunçarşılı, 1988, s.145-148) "seğmenlik" gibi kavramların bu yapının içinde girmesi gibi belirtiler üzerinden takip edilebilmektedir. Eski Türkmen geleneklerinde muhafızlık görevi ile meŐgul olan "Seymen" ya da "Sekban" bölükleri 1. Murat döneminden itibaren de Yeniçeri ocağının "cemaat" olarak adlandırılan merkezi kısmını oluŐurmaya başlamıştır (Uzunçarşılı, 1988, s. 155). Söz konusu ordu teŐkilatı erken dönemlerinde taktıkları "Ahilik" geleneğini de simgeleyen "ak bÖrk" ile ayırt edilmektedir (Uzunçarşılı, 1988, s. 148). Hacı Bektaş Veli simgesi ve Bektaşilik ise bu ocaktaki etkisini ancak XV. yüzyılın ortalarında veya sonlarına doğru (Uzunçarşılı, 1988, s.149). yani devletteki ve kültürdeki "Türkmen" geleneğine dair etkilerin azalmaya başladığı bir dönemde hissettirmeye başlamıştır. Adeta "gazilik" geleneğinin sistemli bir orduya dönüşme Şekli olan "Yeniçerilik" Özellikle Osmanlı'nın Anadolu sonrası ilk açıldığı alan olan Balkanlarda karŐılaŐtıđı yeni toplumlar ile sosyal iliŐkiler içine de girmiş, bu toplumların çeşitli inanç görüşleri ile Öncelikli olarak "Ahilik-Babailik-Kalenderilik" temelli bir zaviyeden ve Hz. Ali simgesinin "etkin ve bütünleştirici" katkısıyla iletiŐime geçmiştir (Güray, 2018, s. 158). Yüksek ihtimalle "Bektaşilik" söz konusu inanç sistemlerinin getirdiği senkretik olarak kabul edilebilecek yapıyla "Hacı Bektaş Veli"

simgesi ve dinin bütünleştirici etkisinden istifade etmek isteyen Osmanlı Devlet Sistemi itibarıyla iletişim kurmuştur. Bu anlamda özellikle XV. ve XVI. yüzyıllarda Bektaşilik Yeniçerilik içinde sistemleşmiş, hatta Abdal geleneğinin taşıdığı müzik temelli zikir gelenekleri de Yeniçeri âşıkları aracılığıyla hayata geçmiştir. İşin ilginç taraflarından biri ise XVI. yüzyılda Garp Ocağı'nda rastlanan Yeniçeri Saz Şairlerinin ise Bektaşilik geleneğini yine ağırlıklı olarak “Ahilik-Abdallık-Gazilik” temelli Türkmen simgeleri ve Hz. Ali kavramı aracılığıyla aktarmakta olmasıdır (Güray, 2019, s. 322-345). Yeniçeri geleneğinin Osmanlı merkezi sisteminde ağırlığının artmasıyla da söz konusu kurum kent merkezileri içinde örgütlenerek Bayrami Melamilik ile beraber Balkanlar'da daha da yaygınlaşan (Arıcı ve Güray, 2018, s. 69-88). “melamet” görüşünden de etkilenen “kent” temelli bir Bektaşilik fikrini Osmanlı'nın büyük kentlerinde sistemleştirmiştir. Dışarıdan müritlerin kabulüne cevap veren söz konusu tarikat yapısına daha önce işaret edildiği gibi “Babagan Bektaşilik” adı verilmektedir. Bugün itibarıyla Bektaşi nefesleri olarak isimlendirilen repertuar her ne kadar Bektaşiliğin iki kanadından etkilenmiş olsa da ağırlıklı olarak kentlerde örgütlenmiş “Babai Bektaşiliğin” bir bakiyesidir. Söz konusu iki Bektaşilik okulu yani “Dedegan” ve “Babagan” okullar arasındaki farklılığın XVI. yüzyıla tarihlenen “aşık kelâmları” üzerinden karşılaştırılması mümkündür. Bir tarafta Garp Ocağı Şairlerinin “ahilik-gazilik” temelli ve Hz. Ali'yi adeta bir Türkmen Alperen'i olarak addeden söylemleri ile, ile Şah İsmail'in Hz. Ali'yi “12 İmamı” temel alan “Mehdici” ve hatta “Hurûfi” temelli bir anlayışla-adeta bir tanrı tezahürü olarak-ifade eden şiirleri arasındaki farklılık her türlü geçişkenliğe rağmen iki yapı arasındaki fikri mesafeyi de ortaya koyabilmektedir. Söz konusu fikri mesafe iki okulun kadim simgeleri olarak addedilebilecek “ak” ve “kızıl” börtükler arasında da tespit edilebilmektedir.

2.2. Bektaşilik'te Temel İnanç İlkeleri ve İbadet Uygulamaları

Söz konusu tarikatın temel inanç ilkelerini birkaç başlık altında incelemek gerekmektedir:

Bektaşilik, teşekkülü açısından Babai ayaklanmasından mütevellit siyasi hareketlerle sıkı bağlantılar içerisinde olan sosyal ve dini bir oluşumdur (Köprülü, 1981, s.207-209). XIII. yüzyıl Anadolu Selçuklu Devletine karşı gerçekleştirilen bu büyük siyasi ayaklanmanın önderliğini Vefaiyye tarikatının liderliğini yürüten Baba İlyas-ı Horasani yürütmüştür. Söz konusu hareketin söz konusu konar-göçer Türkmen gruplarının yol açtığı ve Selçuklu Devleti'ni de etkileyen bir sosyal hareketin sonucu olarak da görülmesi mümkündür (Güray ve Karadeniz, 2018 s. 78). Bu anlamda Bektaşi tarikatının oluşum safhaları

Vefaiyye Kadiriyye, Haydariyye, Yeseviyye hatta Babai ve Kalenderi tarikat zümreleri hatta “Abdallık” fikri ile etkileşim halinde devam etmiştir. Dolayısıyla XIV. yüzyıl başlarından itibaren oluşan bu teşkilatın bu tip tarikat yapılarının üst başlığı olarak da kullanılan “Rum Abdalları” kavramı ile ilişkisi de önemlidir ve tarikatın inanç kültürünün Orta Asya-Horasan Türkmen gelenekleri ile kurduğu kültürel bağları açıklayabilmektedir (Ocak, 1992, s.373-379). XVI. yüzyıl sonrasında ise tarikat “Safevi-Kızılbaş” etkisi ile yüzleşmiş ve özellikle “Dedegan Bektaşilik” denilen yönelim bu yapı ile etkileşim halinde ve Alevilik gelenekleri ile benzerlik içerecek bir biçimde gelişmiştir.

Yine özellikle XIV. ve XV. yüzyıllarda tarikatın “Ahilik, Abdallık, Gazilik, Bayramilik” gibi Osmanlı geleneğinin kurucu fikirlerini taşıyan özelliklerle etkileşim haline girmesi bir “cihan” imparatorluğu yönüne girmiş olan devlet için Bektaşilik’i uygun bir “birleştirici” inanç görüşü olarak ortaya çıkarmıştır. Bu yüzden Osmanlı Devleti Yeniçeri Ocakları içinde kurduğu “kültürlerarası” yapılanmayı bir inanç kültürü etrafında toplayarak sağlamlaştırmak için “Bektaşî” kültürünü Yeniçeri sistemi ile özdeşleştirme yoluna gitmiş, hatta söz konusu inanç görüşünü Yeniçeri kurumunun “dini” anlayışı haline getirmiştir.

Bektaşiler de devlet içerisindeki siyasi güçlerini ve varlıklarını devam ettirebilmek adına Yeniçerilerden istifade etmişlerdir. Zaman içerisinde Bektaşilik Yeniçeri ocağında farklı bir şekil almıştır. Yeniçeri ocağında uygulana gelen ritüeller, Bektaşilik inanç sistemine göre düzenlenmiş ve temel bir öğreti şekline dönüştürülmüştür (Bal, 2018, s.177-190). Bu anlamda geçmişteki inanç sistemlerinden gelen pek çok öğe “Babagan Bektaşilik” denilen anlayış içinde “Hacı Bektaş Veli” simgesi etrafında toplanmıştır:

“Bismişâh, 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...

Gülbang-ı Muhammedî

Nur-ı Nebi, Kerem-i Ali

Pirimiz, Hünkarımız, Kutbu'l-arifin Hacı Bektaş-ı Veli.

Demine devranına "Hû" diyelim,

Hû!"

Yukarıda Yeniçeri Gülbangı olarak bilinen bu metin Yeniçeri ocaklarının Bektaşî tarikatı ile olan bağılıklarını açıkça ifade etmektedir. Hatta Osmanlı hükümdarlarının tarih boyunca sembolik de olsa bir şekilde tarikatlarla hatta özellikle Bektaşî tarikatıyla bağlantısı süregelmiştir (Yıldırım, 2019, s.11). Bektaşilik, hem Yeniçeri ocaklarının kuruluşunda oynadığı önem hem de gerek siyasi gerekse farklı inanç kültürleriyle ilişkisi açılarından önem arz etmiş; Osmanlı devleti tarafından da resmen desteklenmiş gayri Sünnî bir tarikat olarak dikkat çekici tabiatı yüzünden de pek çok araştırmacı için ilgi uyandıran bir araştırma alanı oluşturmuştur (Ocak, 1992, s.373-379).

Bektaşiler aktarmak istedikleri fikirleri daha etkin ve geniş kitlelere ulaşabilecek bir biçimde iletebilmek adına özellikle müzik ve edebiyattan yüksek oranda faydalanmışlar, incelikli ve detaylı bir şiir geleneği oluşturmuşlar (Artun, 2015, s.74). Bu geleneği güçlü bir müzik geleneği ile yoğurmuşlardır. Bektaşilerin ibadet sistemleri etkilendikleri pek çok Anadolu menşei inanç algısı gibi müzik ve şiirin yani "kelâm ve makamın" akılda kalıcı özelliklerinden çokça faydalanmış, bu anlamda şiir ve müzik Bektaşî evradının önemli bir kısmını oluşturmuştur. Bektaşiliğin Babagan kolu, bu anlamda "kentli-klasik" müzik örneklerinden, kentli aşıklık geleneklerinden ve "Melamilik" söyleminden daha fazla etkilenip kendine has bir söylem geliştirmişken, Dedegan Bektaşilik fikri ise "kırsal müzik örneklerinden", "İran-Horasan-Anadolu" eksenli gezgin "hak aşıklığı" geleneklerinden ve "Şii-hurufî" simgeleriyle de bezenmiş bir şiir anlayışından etkilenmiş ve yine kendine özgü bir söylemi var etmiştir. Her ne kadar bu tezin çalışma alanı olan "Bektaşî Nefesleri" yoğunlukla "Babagan Bektaşilik" geleneği içinde evrilmiş ve bu yolun inanç ilkelerini yansıtagelen bir külliyyatı içermiş olsa da iki ekol arasındaki kültürel etkileşim her an hissedilmekte ve şiir-musiki geleneğine yansımaktadır. Bunun yanında kadim Abdal aşıklık geleneğinin de söz konusu iki ekolün kesişim noktasında durduğu ve Bektaşiliğin ilk haline dair bir hatırlayışı da içerdiği söylenebilir.

2.2.1 Babagan Bektaşilerin Temel İnanç İlkelerine Bir Bakış

İnsanlığın “pozitif bilim” yoluyla çözüme ulaştıramadığı sorularda, meseleye din olgusu ve inanç sistemleri ile harmanlanmış bir “evren algısı” üzerinden bakmak farklı düşünce yönlerini üretmiştir. Mantıken akıllarda cevap bulunamayan sorulara, inanç olgusu yolu ile cevaplar bulunmaya çalışılmıştır. Bu da insanoğlunun kendine, evrene ve Tanrı’ya dair fikirlerini olgunlaştırma fırsatını vererek, maneviyâtını güçlü hissetmesine sebep olmuştur. İşte tam da bu tartışma çerçevesinde; Bektaşi inanç kültürünün nasıl bir ihtiyaç doğrultusunda ortaya çıktığı, ne gibi sorulara cevap vermeye çalıştığı, bu dünyada varoluşun asıl gayesi olan “Tanrı’ya” ulaşma yollarını nasıl kurguladığı Bektaşi inanç sistemi ve kurallarının ana çatısını oluşturduğu görülebilmektedir.

Tasavvufî inanç temelinde iki çeşit aşk mevcuttur. Birincisi “Mecazi aşk” ikincisi ise “Hakiki aşk” tır. Mecazi aşk; insanın insana olan aşkını ifade etmektedir. Hakiki aşk ise kulun Tanrı’ya yakınlaşma isteği doğrultusunda izlenen yol ve aşkı ifade etmektedir. Bektaşi inanç sisteminde esas temayı “hakiki aşk” oluşturmaktadır. Bektaşilik’e göre “Tanrı’ya” yakınlaşma, ulaşma isteği serüveninde, bu “aşka” ulaşma ancak ve ancak dünya malına tamah etmekten sakınarak, her şeyden önce insanı sevmekle başlamaktadır. Sevgi temelli olan bu inanç sisteminin temeli, evrende yer alan hiçbir canlıya zarar vermeme esasına dayanmaktadır.

Olgunlaşma yolundaki bu zorlu yolculuk esnasında insanoğlunun olgunlaşıp pişmesi için belirli evrelerden geçmesi gerekmektedir. Bektaşi inanç sisteminin en önemli ilkesi olarak kabul edilen “edep”, olgunlaşmış insanda olması gereken en önemli hatta vazgeçilmez “unsuru” teşkil etmektedir. Bu sebeptendir ki Bektaşilik “Eline, Diline, Beline” hâkim olmak fikriyle özdeşleşmiştir.

Yunus Emre bu esası;

“Elin tek, dilin pek, belin berk tut” şeklinde dile getirmiştir.

Mir’ati de bir Nefesinde şöyle söylemiştir.

“Elsiziz belsiziz dilsiziz amma

Gezeriz alemde erkekçesine” (Gölpınarlı, 1963, s.126).

Noyan'a göre "Din, insanları yücelten ahlaktır. Her ulusun kendine özgü yaşayışı, dili, gelenekleri vardır. Her ulus kendi dili ile dua eder, kendi dili ile ibadet eder. Bu sebeptendir ki Bektaşilik ibadetini tamamen Türkçe yapmıştır" (Noyan, 1998, s. Önsöz). Bektaşiler ibadetlerini gizli bir şekilde, dini bir hava içerisinde Cem törenlerinde gerçekleştirirler. Bu anlamda Cem törenlerinde musiki, uygulanan ritüellerin önemli bir parçasını teşkil etmekle kalmayıp, ritüelin temel iskeletini de oluşturmaktadır. Cemlerde uygulanan ritüellerin mutlaka görünen ve görünmeyen manaları vardır. Dolayısıyla hiçbir hareket anlamsız yere gerçekleştirilmez.

2.2.2. Bektaşilik'te Ayn-i Cem

Bektaşilik'in temel ayini Ayn-ı Cem'dir. Ayn-ı Cem tarikat mensuplarının bir araya gelerek icra ettikleri "hakiki âşka dair" manevi yolculuğu yansıtan törenlerdir.

Yusuf Fahir Dede'ye göre; Ayin-i Cem ve Ayn-ı cem kavramlarının birbirlerini bütünleştirici anlamları vardır. Ayn mertebesi dünyadaki tüm mahlûkatı olduğu gibi görme aşaması iken, cem aşaması bu mahlûkatın hepsinin Allah'ın bir Esması ve sıfatı olarak görülmesi, yani Hakkın Halkta dolayısıyla insanda mazhar olmasının, müşahade edilmesini içerir. Bu durum ayin-i cem'in "görülmesi" olarak açıklanır (Şimşek, 2007, s. 541). Bektaşilerce ise bu kavram, Arapça'da Ayn harfi ile Cem kelimesinin birleşmesiyle ortaya çıkan "Acem" kavramı ile de aktarılmaktadır. Dolayısıyla söz konusu kavram "Acem Meydanı", "Horasân Meydanı" veya "Hacı Bektaş Meydanı" olarak da nitelendirilmektedir (Noyan, 2006, s.360).

Ayn-ı Cem değişik işlevlerle ortaya konduğu zaman farklı isimler alabilir, İkrar Ayini böylesi bir isimlendirmenin en önemli örneklerinden biridir. İkrar Âyini bu yola girmek için talip olanlardan uygun görülen adayların kabul edilme merasimine verilen isimdir (Özcan, 1992, s.371-372).

Bektaşiliğe giriş töreni olan Ayn-ı Cem'de (İkrar Töreni) adeta bu tarikatın olgunlaşma yolunu işaret etmektedir. Bektaşi tarikatının inanç ve ilkelerinin tarikat mertebeleri ile ilişkisini bu tören teşkil etmektedir. Bu törende görev alan her kişi bir olgunlaşma mertebesini de temsil eder. Bektaşi tarikatındaki mertebeler şu sıralama ile oluşur: "Aşık", "Talib", "Muhib", "Derviş", "Baba", "Dede", "Dedebaba" (Ahmed Sırrı Dede, 2013,

s.113). Dergâhlarda ve tekkelerde hizmetler bu mertebelerde bulunan kişiler tarafından yürütülmektedir.

Bektaşilikteki Mertebeler ve Vasıfları şu şekildedir (Ahmet Sırrı Dede Baba, 2013, s.113-115).

Aşık: Bektaşi tarikatını, ilkelerini, inanç felsefelerini benimsemekte olup, dervişlerle birlikte olmak ve muhabbetlerini dinlemekten zevk alan bu kişiler, yüreklerinde duydukları güçlü istek ve heyecan doğrultusunda tekkelere gittikçe artan ziyaretlerde bulunurlar. Bu süreç, şeyhin onları talip mertebesine aday göstermesine kadar sürer.

Talip: Tarikata dâhil olma arzusunu bildiren ve bu eylem sonucunda şeyh tarafından kabul edilip “ahid” vermeyi bekleyen kişidir. Kişinin iyice olgunlaşıp niyetleri halis seviyesine geldiği süreç içerisinde, şeyh de ondan razı olduğunu belirtir. Bu razı olma durumundan sonra o kişi için düzenlenen özel bir törenle kişi ikrarını dile getirerek ahdini alır ve tarikata kabul edilmiş olur.

Muhip: Törenle ikrâr ve ahdini alan, tarikata intisap etmiş kişiler arasına girmeyi başaran “talibe” verilen isimdir. Bu mertebe ile artık tarikat üyelerinden sayılan kişi, tekkelerde uygulanan vaaz, zikir ve irşâd halkalarına katılma hakkına sahip olmaktadır.

Derviş: Bu mertebeye ulaşmış olan muhip, tarikatla alakalı âdâp ve erkânla ilgili donanımlı bilgiye sahip olup kendisini topluluğun hizmetine adamaktadır.

Baba: Dervişlik mertebesinde oldukça uzun bir süre geçiren kişi bu süreç içerisinde, tarikat ilimleri ve şeriata dair bilgilerini geliştirmiş, tarikatın âdâbı ve âyinlerine derinlemesine haiz olma seviyesine ulaşmıştır. Böylece “baba” tasavvufun sembolleri ve içerdikleri kapalı hususları yorumlayıp, bunlara açıklama getirebilir bir hale ulaşır. Bu sebeptir ki bu yola gönül vermiş kardeşlerini, ellerinden tutarak doğru yola ulaşmaları açısından destekler. Bu artık şeyhlik derecesidir.

Dede: Sadece şeyhler şeyhi Dede Babanın verebileceği Halifelik makamıdır. Bu yüce makama erişen kişi, mukaddes emanetleri üstlenme hakkına sahip olur. Bu mertebeye ulaşmış olan Baba, Abdal Mûsâ, Mısır ve Ali Sultan (Dimetoka) gibi büyük tekkelerden herhangi birisine şeyh olarak tayin edilme imkânını da elde etmiş olur.

Dedebaba: Halifeler arasından seçilen ve Bektaşi tarikatının en büyük tekkelerinin şeyhidir. Dedebaba, Babaların halifelik derecesine yükseltilmesi, şeyhlerin tayinleri ve idareleri yetkisine sahip en yüksek mertebedir. Bu vesile ile Bektaşilik öğretisinin yayılması,

tarikatin ve teşkilata ait malların korunması vasfına sahip olan, Bektaşî tarikatının yöneticisidir.

Toplu hizmet alanlarından oluşan tekkelerde pirin kendi odası dışında, muhabbet odası, konak evi, meydan odası, mutfak, aşhane gibi yerler de mevcuttur. Bunların dışında dergâha gelip giden muhip, derviş veya ziyaretçilerin ibadet edebilecekleri, yemek yiyip konaklayabilecekleri ayrıca dergâhta daimî kalan personelin kullanabileceği yerler ile dervişlerin “çile çıkaracağı” “çilehane” ismindeki alanlar da mevcuttur. Tekkelerde 12 çeşit hizmet verilmekte olup bunların her biri, bu hizmetleri yürüten kişileri “arka plandaki mitolojik/menkıbevi kişiliklerle” etkileşim halinde betimleyen “post” imgeleriyle ifade edilir (Sezgin, 1996, s.337-358).

Bektaşî dergâhlarında hizmet veren “12 Post Hizmeti” şunlardır.

1. Baba Postu (Horasan Postu)
2. Aşçı Postu (Seyyid Ali Sultan Postu)
3. Ekmekçi Postu (Balım Sultan Postu)
4. Nakip Postu (Kaygusuz Sultan Postu)
5. Atacı Postu (Kanber Ali Postu)
6. Meydancı Postu (Sarı İsmail Postu)
7. Türbedâr Postu (Karadonlu Can Baba Postu)
8. Kilerci Postu (Şahkulu Hacım Sultan Postu)
9. Kahveci Postu (Şah Şâzelî Postu)
10. Kurbancı Postu (Hz. Ali A. S. Postu)
11. Ayakçı Postu (Abdâl Mûsâ Postu)
12. Mihmandar Postu (Hızır A. S. Postu) (Noyan, 2006, s.370-371).

Söz konusu simgelerin, Ayin-i Cem’deki 12 hizmet ile farklı bir biçimde ifade edilmiş olması da dikkat çekicidir ve bu farklılığın ibadet sistemine de yansıyan etkileri olduğu da gözlemlenebilir.

Bektaşî inanç sisteminde küçük, büyük birçok merasimle karşılaşmaktadır. Bu merasimler de “Ayn-ı Cem adı altında toplanmıştır. Bektaşilikte “Oniki imam” postu ile uyumlu olacak bir biçimde tasarlanmış belli başlı “Oniki Âyin” mevcuttur. Bu oniki âyin, dört mevsimle özdeşleştirilerek üçer üçer ayrılmak kaydıyla dört bölümde sınıflandırılmıştır. Bu âyinlerden ilk altısı “Bahçeden gül koklamak” olarak da tabir edilen “İkrar Âyinleri”dir (Tarikata intisap etme, bir şeyhe bağlanma, biat etme vb.)”. Bu ilk altı

âyin, İslamiyet'in namaz, kurban, abdest, tekfin gibi esaslarını da simgesel olarak içermektedir. Âyinlerin ikinci altısı ise, "Bahçeden gül koparmak" diye tabir edilen "Vusûl Âyinleri (Ulaşma, erişme, varma)" dir (Sunar, 2003, s.69)³

Bektaşî tarikatının teşkilatlanmasında en büyük rolü oynayan Balım Sultan'ın, ayin, erkân ve temel inanç esaslarının son şeklini belirleyerek, ibadet uygulamalarını standartlaştırdığı düşünülmektedir. Ayrıca ibadetler çerçevesinde gerçekleştirilen ritüeller net ve ayırt edilecek şekilde ortaya konulmuştur. Bu sebeptendir ki Bektaşî ayinlerinde uygulanan ritüeller, Balım Sultan "Erkânname"si" olarak da ifade edilmektedir. Yola giriş ve tarikatın yürütülmesi belli kurallar çerçevesinde tasarlanmış ve törenlerdeki "Bektaşîlik sırrı" günümüze kadar özenle korunmaya çalışılmıştır (Yıldırım, 2019, s.290). Babagan Bektaşîlerde görülen inanç esasları, yapı ve işleyiş bakımından diğer tarikatlardaki dini-mistik faaliyetler ile aynı mahiyette, manevî gelişme ve olgunlaşma prensibine dayalı olarak yürümektedir (Yıldırım, 2019, s.295).

Bektaşî tarikatı, usûlü ve âdâbı, nefsin arındırılması ve eğitilmesi, dini ve dünyevi görevleri kapsayan kendine özgü kurallardan oluşmaktadır (Ahmet Sırrı Dede Baba, 2013, s.110). Bektaşî-Alevî inanç ve kültür sistemi ile alakalı olarak yapılan çalışmalarda Bektaşîlik ve Alevî inançları arasında ilkesel büyük bir fark olmadığı, inanç olarak izlenilen yolun "tek" olarak addedildiği fakat yöntemlerde ufak tefek farklılıkların olduğu gözlemlenmiştir (Noyan, 2006, s.156).

Noyan Dede Baba bu durumu şöyle özetler:

"Aleviler kendi içlerinde iki ayrı koldan gelmekte olduklarını savunurlar. Bunlardan birincisi Hacı Bektaş Veli soyundan geldiğini iddia eden Çelebiler, ikincisi ise Hz. Muhammed soyundan geldikleri söylenen "dedeleri" mürşit tanır. Babagan adını alan asıl Bektaşîler ise, inanılmaz özveri ve hizmet karşılığında üst düzey bir yeterliliğe

³ 5- İlk altı Âyîn şunlardır:

- 1- Cuma geceleri yapılan mu'tad haftalık Âyîn.
 - 2- Tâliblerin ikrârını alma "Telkin" Âyîni.
 - 3- Tekkeye nezr edilen kızlar devranı Âyîni. 4- Mücerred Babalar Âyîni.
 - 5- Balım Sultan Âyîni.
 - 6- Tekvîn Âyîni.
- 6- Bu Âyînler de şunlardır:
- 1- İlk vusûl Âyîni.
 - 2- Bakireler Âyîni,
 - 3- Babalar Âyîni (Bu Âyînde asla kadın bulunmaz).
 - 4- Asâ Âyîni.
 - 5- Dört Kapı Âyîni.
 - 6- Âyîn-i Cem'. (Sunar, 2021)

ulaşmış, mertebe kazanmış, bunun neticesinde mürşitlik makamına seçilmiş ve baba adını almış kimselerce yönetilirler.” (Noyan, 2006, s. 146).

Bektaşilerin (Babagan) Hakk’a ulaşmak için izlenilen yolda benimsedikleri yöntem, erdemli bir ahlaka sahip olma arzusuyla dünyevi şehvetlerden uzaklaşıp, nefsi arındırıp terbiye etmekten geçmektedir.

Bektaşi tarikatı İslamiyet içinden doğmakla beraber (âdâb-erkân ve itikât) geçmişten gelen farklı din ve mezheplerde uygulanagelen bazı gelenek ve uygulamaları da bünyesine almıştır (Şakir, 1944, s.20).

Şakir tarikata girebilme şartlarını aşağıdaki gibi ifade etmektedir:

Bektaşilik yolunu benimseyip bu yola bağlanmak isteyen kişilerin tarikata dâhil olabilmelerinin bazı şartları vardır. İtikat eden müridin her şeyden evvel tüm günahları için yürekte inanarak tövbe etmesi gerekmektedir. Bu kişilerin dünyevi zevk ve arzularından tamamıyla uzaklaşıp nefsi arındırması da şarttır. Bu bağlamda Babalar ve tarikatın kademlileri çevrelerindeki insanları dikkatli bir şekilde gözlemler, tarikata girmeye uygun buldukları kişileri oldukça ince ve detaylı bir imtihandan geçirerek, başarılı bulurlarsa o vakit onları Bektaşi camiasına çekmek için teşebbüse geçerlerdi. Bektaşi camiası için uygun bulunan kişilerin kalplerini, düşüncelerini ve heyecanlarını harekete geçirmeye hedefleyen bu hareket, Hz. Muhammed, Hz. Ali ve Ehl-i beyte ait menkıbelerden bahsederek, bu fikirlerin ruh üzerinde gizli ve ilahi bir aşka dönüşmesi sağlardı (Şakir, 1944, s.32).

Bektaşi inanç kültürünün günümüze kadar büyük bir titizlik ve özverili çalışmalar sonucunda getirilme gayretlerine dair zorlukların belki de en önemli sebeplerinden birisi, Anadolu coğrafyasında karşılaşmış zulümler ve büyük baskılardır. Tüm bu baskılara rağmen Bektaşi inanç ve ilkelerine sınıksız sahip çıkılmasında “Tevella ve Teberra” (Hz. Muhammed, Hz. Ali ve Ehl-i beyt sevgisi taşıyanları sevmek, aksi yöndekileri sevmemek) anlayışı önemli bir yer tutmaktadır. Bu anlayış kapsamında Hz. Muhammed, Hz. Ali ve onların soyundan gelenlere yapılan zulüm ve haksızlıklara karşı durularak, bu zulmü reva görenlere nefret duyulur ve lânet okunur (Ulusoy, 1986, s.211).

Arapça kökenli birbirine zıt iki kavramdan oluşan ve Farsça temelli kullanılan “Tevella ve Teberra” kelimeleri sözlükte “hastalıktan kurtulup şifa bulmak; sevilmeyen biriyle ilgiyi kesip ondan uzaklaşmak” anlamlarındaki **ber (bür, bürü)** kökünden türeyen ve aynı anlama gelen “Teberri ve karşıtı olan “Tevelli” sözlerinden oluşmaktadır.

“Tevelli” sözü **velayet** kökünden gelmekte olup, sevmek, severek bağlanmak anlamındadır. Bu kelimeler Farsçada “Teberra ve Tevella şeklinde kullanılmaktadır (Öz, 2011, s.214-215). Tevella ve Teberra kelimeleri Bektaşî nefeslerinde direk kelime olarak olmasa da içerdiği anlam ifadesi bağlamında sıkça karşılaştığımız terimlerdir. Bektaşî-Alevî toplulukları tasavvufî bir yaklaşımla Yaradan’ın en yüce peygamberi Hz. Muhammed ve onun Ehl-i beytine olan sevgileri ile onu sevenleri de sevmeyi “tevella” kavramı ile, en büyük günahlardan olan insan gönlünü incitme ve insana saygıda kusur etme gibi alışkanlıkları da “teberra⁴” kavramı ile ifade etmişlerdir (Teber, 2008, s.147). Bu durum “insan gönlüne” “sevgiyi” ön plana alarak girmeyi” temel alan Bektaşîlik’in de temel inanç ilkesini özetlemektedir:

Zileli Ceyhunî (1847-1912) bir şiirinde şöyle demektedir.

Rah-ı hakikate dil oldu bende

*Biz sırrı (illâ)nın **tevellâsıyız***

Merd olan namerde olmaz şermende (utangaç)

*Biz onların evvel **teberrâsıyız** (Özmen, 1998, s.432).*

Bazen gündelik hayattan uzaklaşarak rindane bir anlayışla “Tanrı’ya” O’nun yansıması “insan” üzerinden ulaşmaya gayret eden Bektaşîlik derin inanç esaslarını “dolaylı” yoldan batını şiir ve müzik geleneği ile aktarması ve sosyal hayatta “dini itikatlarından” çok “ahlak” temelli yaşam uygulamaları ile görünmeleriyle “Melamî” meşrep bir yapının izlerini yansıtmaktadır.

2.3.Bektaşî Tarikatında Müzik Kullanımı

Dedebaba Bedri Noyan, Bektaşî musikisini müzikal ve nağme açısından şöyle değerlendirmiştir.

Bektaşî Musikisinde sesler açık, son derece yalın ve özlü, ağırbaşlı ve kutsal bir hava aşılayıcıdır. Uyuşturucu, uyutucu melodiler olmadığı gibi, hafiflik düşündürecek oynaklıklar, şamatalı nitelikler de yoktur. Nefes okuyanlar ister er ister bacı olsun, seslerinde bir haşmetli eda, ağırbaşlılık ve saygı tonu mevcuttur. Kur’an okuyormuş gibi edeple Nefes okurlar. Bunlarda, alçakgönüllülük içinde edep ve huşu, huzur içinde mistik bir rindlik, duygusallık ve incelik vardır. Aşırı süslemeler, yapmacıklar, hoppa ve aranağmeler yoktur (Noyan, 2001, s.684).

Bektaşîlik inancında musiki, hakiki aşka ulaşmada, inançlarını yerine getirme ve geniş kitlelere yayılması bağlamında amaç olmayıp, ana aktarım aracı olarak kullanılmıştır.

⁴ Sunar’a göre batını anlamda bu durum kendi nefesinden geçme anlamına işaret de etmektedir (2021).

Bektaşî tarikatlarında zikir esnasında icra edilen musikideki amaç, zikrin daha coşkulu bir şekilde sonuçlanabilmesinin ve tarikat yoluna giren kişinin iç dünyasına daha fazla yoğunlaşabilmesinin sağlanmasıdır. Bu gaye doğrultusunda Bektaşîlerin dini törenlerinde mutasavvıf şairler ve halk ozanlarının yazıp besteledikleri nefesler icra edilmiştir. Bu da Tekke Edebiyatı ve Tekke Musikisinin geliştirilip yayılmasında önemli bir rol oynamıştır (Artun, 2001, s.21). Bu anlamda, Bektaşî inanç felsefesinde insanın olgunlaşıp fikren, bedenen ve ruhen farklı eğitim süreçlerinden geçerek “Kâmil İnsan” mertebesine ulaşmasında izlenen yolda “İlm-i şerif” diye tâbir edilen musikiden oldukça sık faydalanılmıştır (Demirtaş, 2007, s. 23).

Bu anlamda Bektaşî Musikisinin özellikle Babagan kolundaki temellerini, Bektaşî tekkelerinde ibadet ve zikir esnasında icra edilmek üzere, Hünkâr Bektaş Veli yolunda ilerleyen Bektaşî şairleri ve ozanları tarafından yazılıp, bestelenen Bektaşî Nefesleri oluşturmaktadır.

Tekke musikisi türlerinden/formlarından birisi olan Nefesler, güfteleri kapsamı ile Allah, Hz. Muhammed, Hz. Ali, “Düvâzîmam-On iki İmamlar”, Mersiye, Tabiat, Övgü, Yas, Kerbelâ içerikli temalardan oluşur. Bu eserler genellikle hece vezni ile yazılmış şiirlerden seçilirler. Seçilen şiirlerde sade, açık, samimi; bir o kadar da sanatlı bir üslup göze çarpmaktadır. Özellikle “kırsal kesim kökenli” Bektaşî cemaatlerinin musikileri üslup ve ritimsel özellikler açısından Türk Halk müziğine daha fazla yakınlık göstermektedir (Yaltırık, 2003, s.51). İlk zamanlarda sadece Ayn-ı cemlerde icra edilen nefesler, zaman içinde halk nezdinde yaygınlaşmış, beğeni kazanmış, farklı platformlarda da icra edilmeye başlanmıştır. Nefeslerin icrası esnasında musikiye eşlik eden “raks” tipi dini zikirler de sergilenir ki bu zikirlere “semah” adı verilir.

Bektaşî Nefesleri genellikle hece vezni ile yazılmış olup özellikle 11’li (6+5) ya da duraklı veya duraksız olarak 8’li, 7’li, 5’li şekillerde yazılmıştır. Nefeslerde aruz pek kullanılmamakla birlikte kent kökenli “Babagan” Bektaşîlerinin yazdıkları eserlerde aruz kullanımına az da olsa rastlanmaktadır. Bektaşî Nefeslerinin şairleri bilinmekle birlikte bestekârları genel olarak gizli tutulmuş ya da tespit edilmemiştir (Özcan, 1992, s. 371-372). Ayrıca Bektaşî Nefeslerinin biçim yapısı incelendiğinde: A-B, A-B-C, A-B-C-B biçimlerine sahip müzik cümlelerinden oluştuğu görülmektedir (Kaçar, 2010, s.219-238).

Bektaşî müziği, Türklerin farklı ve geniş coğrafyalarda yaşam sürmeleri doğrultusunda oluşan kültürel etkileşimlerin sonucu olarak, çok zengin melodik ve ritmik özellikler göstermiştir. Bu bağlamda Bektaşî Nefeslerinde Klasik Türk Müziği ve Türk Halk Müziği üsluplarında kullanılan pek çok makamdan istifade edildiği gibi, usullerin kullanımı adına da bir çeşitlilik mevcuttur. Hatta Bektaşî Nefeslerinde, Bektaşîlere mahsus özel usûller de dikkat çekmektedir. Bunlar; “Bektaşî Devr-i Revânî ve Bektaşî Raksanî” dır (Özcan, 1992, s.371-372). Nefeslerdeki ritmik unsurlar açısından yapılan çalışmalarda genellikle “küçük usullerle” ölçülen ritmik yapıların varlığı göze çarpmaktadır. İnceleme yapılan Söz konusu nefeslerde sıklıkla “Düyek, Yürük Semai, Sofyan, Aksak, Raks Aksağı, Devr-i Hindi, Curcuna, Ağır Düyek, Müsemmen, Bektaşî Raksı, Bektaşî Devr-i Revânî, Raksan” gibi “küçük usûllerin” kullanıldığı görülmüştür (Yahya Kaçar, 2010, s.219-237).

XIX. yüzyıl Türk musikisi açısından her ne kadar zengin bir dönemi işaret etse de bu dönem Bektaşîlik ve Bektaşî musikisi için sancılı süreçlerin başlangıcını da beraberinde getirmiştir. 1826 yılında II. Mahmud tarafından kapatılan Yeniçeri ve Kapıkulu Ocakları'na ek olarak bu ocakların ilişkide bulunduğu Bektaşî tekkeleri de kapatılmış, söz konusu tekkelerin bünyelerinde bulunan kaynakların da imha edilmesiyle Bektaşîlik için “yasaklı” bir döneme geçilmiştir (Sezgin, 1991, s.173). Bu dönem sonrasında Bektaşîlik inanç ve kültür sistemi içinde gerçekleştirilen temel dini törenler olan “Ayn-i cemler” gizlilik içerisinde yürütülmeye başlanmıştır. 1925'te tarikatlara bağlı olan tekke ve zaviyelerin tamamıyla kapatılması ile tüm tarikatların işlevleri sona erdirilince aktif Bektaşî tekkeleri de kapanmış, buralardaki müzik faaliyetleri sonlanmıştır. Fakat her ne kadar söz konusu tekkeler resmen kapanmış olsa da kültüre dair üretimleri sözlü aktarım ve derlemeler aracılığıyla günümüze kadar varlıklarını sürdürebilmişlerdir (Ahmet Cevdet Paşa, 1966, s.233-246).

2.4 Âyn-ı Cem'de (İkrar Töreni) Müzik Kullanımı

İkrar Töreni Bektaşîliğe intisap etmek isteyen kişilerin öğüt alma ve söz verme, Bektaşîliğe giriş töreni olarak ifade edilir (Noyan, 2006, s.358-360). Ayn-ı Cem tören merasimlerinin ayrıntılarına geçmeden önce törenler için önem arz eden bazı müzikal terim tür ve inançsal kavramlar hususunda kısaca açıklama yapmak gerekmektedir:

Tercumânlar ve Gülbânkler: Bektaşilik inanç ve kültüründe her şey merasimler aracılığıyla yürütülmektedir. Bu merasimler içerisinde gerek Ayn-ı Cem’lerde gerek diğer erkân ve hizmet törenlerinde, tekkelerde ve özel Bektaşi meclislerinde Gülbânk ve Tercumânlar okunmaktadır. Genellikle manzum ya da yarı manzum, en saf Türkçe ile yazılıp düzenlenmiş kısa duâlara “tercüman” denilmektedir. Genellikle mürşîd tarafından okunan bu duaların daha uzun olanlarına ise “gülbank” denilir (Noyan, 2006, s.359).

Çerâğ (Çerâğ uyandırma): Bektaşilikte kandil veya mum, ilmi, irfanı veya Tanrısal bir anlayışın ya da bilginin ışığını simgelemesiyle kutsal bir emânet olarak kabul edilir ve saygı gösterilir. Çerâğın insanı karanlıktan kurtarıp yolunu aydınlatma gibi önemli bir fonksiyonu vardır. Bektaşiler bu savı da Kur’ân-ı Kerîm’de Âhzab sûresinin 46. Âyeti ile güçlendirirler (Noyan, 2006, s.367). Bu âyette İslam Peygamberi Hz. Muhammed “çerağa” benzetilmiş, Allah yolunda, insanların yolunu karanlıktan aydınlığa ulaştıran bir ışık gibi tasvir edilmiştir. “Ahzâb sûresi 46.âyetde” bu durum şöyle ifade edilmektedir: “Ey peygamber! Seni tanık, müjdecî, uyarıcı, izniyle Allah’a çağırıcı ve etrafını aydınlatan bir ışık olarak gönderdik” (Diyanet İşleri Kur’ân-ı Kerim meali). Çerağ’ı erenlerin bir yadigârı olarak tanımlayan Noyan’a göre de “Çerâğın kendisi Şeri’attır. Yolda delildir, Marifeti yağdır, Hakikati: Nur’dur. Sen de nur gibi aydınlık ver. O delil gibi Hakikat yolunda doğru ol, yağ gibi o Meydanda eri. Erenler elinde su gibi tertemiz ol” (Noyan, 2006, s.368).

Bu ayinler genellikle gece yapıldığı için usulüne uygun bir şekilde ayin yapılacak olan mabedin aydınlanması için merasim ve tercümanlar okunarak çerağ uyandırılma işlemi gerçekleştirilir (Sunar, 2003, s. 69-103).

Post: Kutsal emanetler arasında bulunan postlar genellikle koyun derisi olmakla birlikte geyik, karaca ve arslan postlarından da oluşabilmektedir. Postlar, baş tarafta oturan kişinin önüne gelecek şekilde yere serilir. Postlar bir makam nişanesi olup, artık “muhib’in” de Erenler Meydanında, Hacı Bektâş Veli Meydanında bir makamı, yeri olduğunu göstermektedir (Noyan, 2006, s.369).

Bektaşi tarikatına talib olan kişi, tüm aranan şartları gerçekleştirdiğinde, şeyh de bu kişinin tarikata uygun olduğuna kanaat getirdiğinde, o kişiye Şeyh tarafından kefil olunup yol gösterici bir rehber tayin edilmektedir. Rehber, talib olan kişiyi Hak (Hakk) meydanına

çıkarak tarikatı uyulması zorunlu kurallar hakkında bilgiler verip yol gösterir (Ahmed Sırrı Dede Baba 2013, s.116). Rehber meydana girişte talibe vekaleten şunu okur:

Eşiğine koymuşum ben cân u ser

Tâ vücudum sâf ola hem çü zer

Sâilim budur niyâzım

Ben fakire kıl nazar.

Allah eyvallah HÛ DOST (Ahmed Rif'at Efendi, (1293) s. 291).

Ber-cemâl-i Muhammed Ali kemâl-i İmam Hasen cemâl-i İmam Hüseyin Âl-i râ bülende salavat. Alla Eyvâllâh HÛ DOST

Hizmet-i merdâna bend ettim dil-bendimi

Küşâde kılmışım nefsim dost pendini

Rehber ile pîre ettik iktidâ

Taktı Selmân boynuma tiğ-bendimi.

Ber-cemâl-i Muhammed Ali kemâl-i İmam Hasen cemâl-i İmâm

Hüseyin Âl-i râ bilende salavât. Allah Eyvâllâh HÛ DOST (Ahmed Rif'at Efendi, 1293, s.289).

Bunlardan sonra şeyh, şu mealdeki “biat âyetini” okur. “Sana biat edenler ancak Allah’a biat etmiş olurlar. Allah’ın eli onların elleri üzerindedir. Verdiği sözden dönen kendi aleyhine dönmüş olur. Allah’a verdiği sözü yerine getirene, Allah büyük bir mükâfat verecektir” (Fetih 48/10-Diyanet İşleri Başkanlığı Meali).

Bunun akabinde şeyh, tâlibden sözünü alır ve onun ile biat’leştikten yani tarikat akdini simgesel olarak gerçekleştirdikten sonra aşağıdaki “beyanı” okur:

Hamdü lillâh ki ben oldum bende-i hâss-ı Hudâ

Cân ü dilden aşkla hem çaker-i Âl-i Abâ.

Râh-ı zulmetten çıkıp doğru yola bastım kadem

Hâb-ı gafletten uyandım cân gözüm kıldım güşâ.

Ca’fer es-Sâdık’tan aldım ehl-i iman mezhebi

Dahil oldum, kâzibe yok itibârım, bî-riya.

Sevdiğim On iki imam ben Gürûh-ı Naciyim

Pirim üstadım Hacı Bektâş Veli kutb-ı burç-ı evliyâ.

Hakk deyip bel bağladım ikrâr verip erenlere

Mürşidim oldu Muhammed rehberimdir Murtezâ (Ahmed Rif'at Efendi, 1293,

s.283-284).

Bu şekilde tören son bulmaktadır.

Biraz istirahat edildikten sonra “Muhabbet Divanına” geçilir. Muhabbet divanında mürşid genellikle şöyle bir “nutuk” okur (Sunar, 2021, s.69-103).

Bu bir mecmua-i ihvan	Hazır bunda Şah-ı Merdân
Âdâb ile gelen gelsin	Budur hem sofrâ-i irfan
Var ise vuslata hayran	Okuruz aşk ile meydan
Olmuşuz ârif-i billah	Okuruz böylece divan Lanet etsin ana Yezdan
Bu sırrı etmeyen pünhan	Lanet etsin ana Yezdan
Kulak tutun ey ârifler	Hatm oldu hem bizde Kur’ân

Bu nutuktan sonra herkes niyaz eder. Akabinde muhabbet sofrasına geçilir. Muhabbet sofrasında ikram edilen üç yudum dem “Kırklar Meclisine” getirilen bir adet üzümün ezilerek, elde edilen üzüm suyundan bir damlanın Kırklardan birisine sunulması ve aynı zevki hepsinin hissetmesini temsil etmektedir. Bektaşî ayini bir ibadet töreni olması sebebiyle ibadetlerde içki içilmemesi kuralı Bektaşîlik için de geçerlidir. Bu dem süreci de ibadet sonrasında muhabbet sofrasında, zorlama yapılmadan, edep ve terbiye içerisinde sınırlar çerçevesinde gerçekleştirilir (Noyan, 2006, s.625-628).

Muhabbet sofrasında demden sonra zakirler tarafından üç nefes ve bir duvaz (Duvaz-ı İmam: On iki imamlara ait medhiye) okunur. Nefeslerin ardından “semâ’ya (semah)” kalkılır. İlk etapta üç can açılış seması için ayağa kalkarlar daha sonra oradaki diğer canlar ve mürşidler de ayağa kalkıp “Kırklar Cemi’ni” sembolize edecek bir biçimde semâ dönerler. Semâ bitince mürşid yerine oturarak bir “gülbank” okur (Sunar, 2021, s.69-103). Muhabbet büyük bir görgü ve terbiye içerisinde sürer. Herhangi bir taşkınlık, gürültü olmadan konuşulur ve sofraya başkanlık eden mürşidden destur alamadan kimse konuşup muhabbete katılmaz. Ayrıca nefes okuyacak olan zakir, sağ elini sofrâ kenarında, sol el parmaklarının iç yüzünü de sağ elinin üzerinde tutarak hafifçe eğilip sofraya niyaz eder. Akabinde normalden daha yüksek bir sesle “Hû” diyerek nefes okumaya başlar. O andan itibaren büyük bir sükûnet içerisinde çatal kaşıklar bırakılarak konuşma olmadan nefesler dinlenir (Noyan, 2006, s.374). Nefeslere eşlik eden semâlar da temelde “tevhid” nazariyesi esasına dayanmaktadır. Semâ sonrasında baba bir “gülbank” okur. Gülbank bitiminde dergâhta bulunan herkes yere kapaklanır ve can-u gönülden isteyerek yalvarıp yakarılır. Yapılan semâlar akabinde asıl yemek sofraları kurulur, erkânın âdap ve kuralları

çerçevesinde tercümanlar okunarak yemek faslı son bulur. Yemeği mütakiben mürşid tarafından okunan “gülbank” ile tören bitirilir (Sunar, 2021, s.69-103).

Alevi-Bektaşî zikir ritüelleri kapsamında Güray da “semah ve sema” bağlamına şöyle bir açıklama getirmiştir; “Zikre eşlik eden devirsel inanç” anlayışının Anadolu inanç tarihindeki en önemli yansımaları ise “döngüsel zikir” ve bu zikre eşlik eden dini müzik uygulamalarıdır (Güray, 2018, s.611-631).

İslamiyet’teki devir kuramı daire sembolü ile ifade edilirken, dört unsurdan mutlak varlığa ve mutlak varlıktan dört unsura sürekli devam eden ve sonunda Hakk’a ulaşmayı sağlayan bir yolculuğu anlatmaktadır (Uludağ, 2004, s.231-232). Bu “devirsel döngü” kuramına göre “semâ” ile ilişkili dini ritüellerde sergilenen belli başlı davranış kalıpları, tekrardan Yaradan’a dönmeyi sembolize eden figürlerden oluşmaktadır. Bu yolculukta müzik ve dans yol gösterici önemli bir rol üstlenmektedir. Yine “semâ” ile aynı anlayışı ortaya yansıtan “semah” da Alevi-Bektaşî toplumlarının ibadetlerinde en etkin bir biçimde kullandıkları önemli zikir unsurlarındandır (Güray, 2010, s. 119-152).

Yöndemli ise konuyu, “Semâ merasimi insanın manevi seferini, daha açık tabirle “Mi’râc’ını temsil eder” diye derinleştirmektedir (Yöndemli, 1997, s. 227). Semah töreninin ritüellik yapısına ilişkin olarak Melikoff ise, Hacı Bektaş: Efsaneden Gerçeğe adlı kitabında şöyle bir açıklama getirmiştir (Melikoff, 2009, s.189-190).

Mi’râc sırasında Peygamber, Kırklar Bezmi’ ne varır ve nerde olduğunu sorar. Bir ses “Biz Kırklarız ve Kırkımız Biriz” yanıtını alır. Peygamber kanıt ister. O zaman Hz. Ali, ki Peygamber ezeli ruh varlığı içinde onu tanıyamamıştır, parmağını keser ve Kırkların hep birden elleri kanamağa başlar. Ancak Peygamber bakar ve “Siz otuz dokuz kişisiniz!” der. Bunun üzerine “Birimiz yardım toplamaya gitti” yanıtını alır. Tam o anda, kanayan bir el kendisine uzanır. Bu, parsa toplamaya giden Selmân-ı Farsî’nin elidir. Ancak bir üzüm tanesi bulup getirebilmiştir. Bu bir tek üzüm tanesinden, Peygamber, kırk kişiye pay edilecek kadar şerbet çıkarır. Bu şerbetten içen Kırklar, kendilerinden geçer ve dönmeye başlarlar. Peygamberde katılmak üzere kalktığımda ridâsı çözülür, düşer, kırk parçaya bölünür. Kırkların her biri bir parçayı beline dolar ve tekrar dönmeye başlarlar.

Ayn-i Cem törenlerinde gerçekleşen bu gerçek üstü durumun canlandırılmasından hemen sonra oradaki herkes ayağa kalkar. Semah’a katılmayı arzu eden herkes bellerine bir kuşak veya baş örtüsü bağlayarak dönüşe dâhil olurlar. Bu sebeptendir ki bu ayine “Kırklar Meclisi” ya da “Kırklar Bezmi” adı da verilmektedir. Törenin yapıldığı alana ise “Kırklar Meydanı” denilmektedir (Güray, 2010, s. 119-152). Bu şekliyle her “semah’ın” Hz. Muhammed ve Hz. Ali’nin içinde olduğu “Kırklar Meclisi’nde” dönülen “simgesel”

semah'ın bir devamı ya da yansıması olduğu ve Hz. Muhammed ve Hz. Ali'nin kişiliklerinde “zahir ve batının” buluşması aracılığıyla tevhid fikrini simgelediği da söylenebilir (Kalenderoğlu ve Güray, 2019, s. 150).

Bektaşilik sözlü gelenek kültüründe icra edilen musiki dini karakterli olup, dini amaçlarla meşk edilmektedir. Hacı Bektaş Veli “Makalat-ı Hacı Bektaş Veli” eserinde semâ ve semah ile ilgili şu sözleri dile getirmiştir (Elçi, 1999, s.113-120). “Semah ‘ariflerin âleti, muhiplerin ibâdeti, taliblerin maksududur. Hakikatte bizim Sema’mız oyuncak ve mecazi değil, ilahi bir sırdır. Semâ’ı bir oyun sayan kimse cifedir ve namazı kılınır kimse değildir”. Bu doğrultu esasında yapılan semâ’nın, Allah aşkı, dostluğu ve ona ulaşmak için yapılıyorsa “helâl” olduğu ifade edilebilir (Elçi, 1999, s.113-120).

3.BÖLÜM: ABDÜLBAKİ GÖLPINARLI'DAN DERLENEN 24 BEKTAŞİ NEFESİNİN İNCELENMESİ

3.1 Abdülbaki Gölpınarlı' nın Hayatı, Eserleri ve Bektaşilik Geleneği İçindeki Yeri

Abdülbaki Gölpınarlı (12 Ocak 1900- 25 Ağustos 1982) tarihleri arasında yaşamış çok önemli bir ilahiyatçı, edebiyat tarihçisi ve tarihsel irfani bilgiyi günümüze taşıması açısından Türkiye'nin yetiştirdiği nadide bilim adamlarından birisidir (Yıldırım, 2013, s.365-370). Babası “Şeyhü'l Muhabirin” diye tabir edilen dönemin önemli bir gazetecisi olan Ahmed Agâh Efendidir. Kafkasyalı olan annesi ise Aliye Şöhret hanımdır (Kunt ve Totan, 2013, s.117). Gölpınarlı'nın asıl ismi Mustafa İzzet olup, ailesi ilk çocuklarını erken kaybetmenin üzüntüsü ile uğur getirmesi için kendisini Abdülbaki olarak çağırmışlardır. Daha sonra nüfustaki adı da Abdülbaki olarak değişmiştir (Alparslan, 1996, s.4). 1934 yılında soy ismi verilirken Bulgaristan'ın Rusçuk şehrinde yaşadıkları dönemde aldıkları “Gölpınarlızadeler” lakabı dolayısıyla “Gölpınarlı” soyadını alırlar (Yıldız, 2013, s.11).

Abdülbaki Gölpınarlı lise son sınıfta iken 1915 yılında babasının ölümü ve ailecek yaşadıkları sıkıntılı süreç sebebiyle eğitimine bir süre ara vermek zorunda kalmıştır. Üç sene boyunca “Menbau'l-irfan” idadisinde Türkçe, Farsça ve Tahrir (Kompozisyon) derslerine girmiştir. Akabinde kitap ve kırtasiye dükkânı açmış fakat muvaffak olamamıştır (Alparslan, 1996, s.4). Bir yandan öğretmenlik yaparken diğer yandan da üniversite eğitimine devam eden Gölpınarlı 25 Şubat 1930 da İstanbul Üniversitesinden mezun olmuştur (Alparslan, 1996, s.5). Mezun olduktan sonraki ilk bilimsel yayını aynı zamanda hocası Mehmed Fuad Köprülü danışmanlığında gerçekleştirdiği yüksek lisan tezi olan “Melamilik ve Melamiler'dir” (Akt. Sayar, 2014, s.49).

Anadolu'nun çeşitli şehirlerinde edebiyat öğretmenliği yaptıktan sonra, “Yunus Emre'nin Hayatı” adlı doktora tezini tamamlayıp Ankara Üniversitesi DTCF'de görevlerde bulunmuştur. 1940 yılında İstanbul Üniversitesine geçiş yaparak “Türk tasavvuf tarihi” ve “Edebiyat” derslerine girmiş ve buradan da 1949 yılında emekli olmuştur (Alparslan, 1996, s.5).

Abdülbaki Gölpınarlı'nın hayatında, kişiliğini ve hayata bakışını değiştiren önemli olaylar gerçekleşmiştir. 1945 senesinde siyasi bir sebeple gözaltına alınmış, 318 günlük tutukluluk sürecinden sonra suçsuz olduğu kanaatiyle beraat etmiştir (Bardakçı, 1995). Çocukluk dönemine damga vuran ve ruhsal çalkantılar yaşamasına sebep olan en önemli olay ise, 31 Mart ihtilali sonrası annesi ve babasının cesetlerini sokaklarda kurulu olan darağaçlarında araması olmuştur. Bu sebeptendir ki gençliği, sağlam bir zemine oturtulamayan ruhsal arayışlar içerisinde geçmiştir (Sayar, 2014, s.35).

Abdülbaki Gölpınarlı, akademik yayınlarında yalnızca tasavvufi çalışmalar yapmakla kalmayıp, tarikatlar, mezhepler, Fars edebiyatı ile ilgili çalışma ve çeviriler de yapmıştır. Metin şerhi hususunda da yetkinliğini ispatlamış, önemli bir kalem olarak kabul edilmektedir (Alparslan, 1996, s.12-18).

Hayatı boyunca çeşitli tarikatlara mensub kişiler ile yakın ilişkiler içerisinde bulunan Gölpınarlı, derin bir sözlü kültür zenginliğine sahiptir (Sayar, 2014, s.44). Kendisi aslında şia mezhebine bağlı Ca'feri bir Müslüman olup, kaleme aldığı "Divan'ının" neredeyse tüm manzumelerinde şia mezhebinin izleri görülmektedir (Kunt ve Totan, 2013, s.129). Gölpınarlı'ya göre "şia" deyince "İmamiye" mezhebi akla gelmektedir ki bu mezhep Hz. Peygamberin ölümünden sonra On İki İmamlara inanmayı ngren bir anlayışa sahiptir. Bu mezhebe, inanç ve ibadet uygulamalarında İmâm Ca'fer's-Sâdık'ın buyruklarına talip olmaları sebebiyle "Ca'feriyye" de denilmektedir (Gölpınarlı, 1997, s. 49).

Bilimsel üretimleri yaşamı boyunca inançsal hüviyetinden etkilenmiş olan Abdülbaki Gölpınarlı'nın Babagan Bektaşilik ve Mevlevilik gibi birbirinden farklılıklar gösteren iki büyük tarikatın önce müntesibi sonra da "mürşidi" olduğu görülmektedir. Zaman içinde Gölpınarlı inanç sistemleri ile ilgili bakış açısını güçlü bir biçimde etkileyen Melamiliğe meyletmiştir (Bardakçı, 1995). Oysaki Abdülbaki Gölpınarlı Melamiliğin bir tarikat olmayıp yaşam tarzı olduğunu söyleyerek Melamilik hakkında şöyle bir açıklama getirmiştir (Akt. Sayar, 2014, s.26).

Melamet bir tarikat değildir. Hak'la Hak olmuş nadir kişilerin, kâmil insanların ulaştığı bir neşedir, bir hldir. Paraya ve siyasete bulaşmazlar, mevki peşinde koşmazlar, menfaat sağlamazlar, bunlar için başkalarına aracı olmazlar. Bu haliyle onlar, dünyaya hiç meyletmezler. Yoksa her birinin bir mesleği, bir işi vardır. İşleri, vazifeleri ne ise onu yaparlar, maddi rızıklarını kendi çalışmalarıyla elde ederler. Kimseden bir şey istemezler, beklemezler de. Bir kimseye zarar vermeme hususunda çok dikkatlidirler. Hak'tan katiyen gafil yaşayamazlardı...

Abdülbaki Gölpınarlı hayatının her döneminde bağlılık gösterdiği “Mevlevilikte” Ali Celal Çelebi’den hilafetnâme olarak 1960 yılında halifelik makamına getirilir (Duru, 2013, s.38). nemli tasavvuf tarihçilerinden olan Ahmet Yaşar Ocak da Gölpınarlı ile karşılaştıklarında kendisine anlattıklarından ve Bektaşilik’e nasıl meylettiğinden bahsetmektedir. Abdülbaki Gölpınarlı her iki tarikatın sreğini de çok iyi bilip, ayin yöneten son ve nadide mrşidlerden biri olduğu için, söz konusu tarikatların inanç uygulamaları ile ilgili görüşleri çok kritik bir noktada durmaktadır.

Genç yaşlarından itibaren farklı birçok ortamlarda bulunduğunu, Askerliğini yedek subay olarak Yozgat’ta yaptığı vakitlerde Alevileri tanıma fırsatı bulduğunu, Mevlevi iken ise Bektaşı olduğunu ve o dönemlerde bir ara da solculuğa heveslendiğinden bahsetmiştirt. “Şimdi ise çok şükür abdestini alıp namazını kılan bir Müslüman olduğunu” ifade etmiştirt (Ocak, 2013, s.27).

Gölpınarlı, Türk kültürü ve edebiyatı alanında oldukça kapsamlı çok önemli eserler vermiştirt olmasına rağmen, yazmak isteyip de yazamadığı tek kitabın “Bektaşilik” olduğu söylenmektedir. Bu konuyla alakalı olarak da detaylı bir n çalışma yapmış olmasına rağmen, bu çalışmayı yaşadığı süreç içerisinde kitap haline getirememiştirt (Yıldız, 2013, s.20).

Abdülbaki Gölpınarlı 1938 yılında bir kez evlilik yapmış fakat sürdürememiş ve bir daha da evlenmeyi dşnmemiştirt. Daha sonraki hayatını manevi oğlu Yüksel Gölpınarlı ile geirmiştirt. Tutuklu olduğu süreç içerisinde çevresindeki dostları ve akademik camiadaki arkadaşlarından yeteri kadar manevi g ve desteği göremediği için büyük hayal kırıklığı ve kırınlıklar yaşamıştır. Bu sebeptendir ki beraat ettikten sonra üniversitedeki görevinden istifa ederek, ömrünü yoğun bir şekilde ilmi çalışmalarına adanmıştır (Alparslan, 1996, s.6).

Gölpınarlı’ nın 82 yıllık mr 25 Ağustos 1982 de geçirdiği bir rahatsızlık sebebiyle son bulmuştirt. Caferi mezhebi mensubu da olması sebebiyle Seyyid Ahmet mezarlığına defnedilmiştirt. Gölpınarlı’ nın vasiyeti sebebiyle kitapları vefatından sonra “Konya Mevlana Müzesi Kütüphanesine” teslim edilmiştirt. Bu nakledilen eserler arasında; 1841 adet basma kitap, 228 adet yazma kitap, 87 adet hat levhası, 7 adet teşbih ve 1 adet glabdan bulunmaktadır (Alparslan, 1996, s. 14). Abdülbaki Gölpınarlı hayatının ikinci evresinde yaşadığı çalkantılı ve üzücü olaylar karşısında, bu dünyadan küskün ve bir o

kadar kırgın ayrılmıştır. Bu kırgınlığı kişiler nezdinde olmayıp, aslında toplumdur. Söz konusu kırgınlığı şu dizelerinden anlaşılmaktadır (Sayar, 2014, s.164).

“Dokunma kalbime Billâh bir melâlim var

Şu kâinata benim şimdi infiâlim var”.

3.2 Abdülbaki Gölpınarlı’ nın Yayınlanmış ve Yayınlanmamış Eserleri

Abdülbaki Gölpınarlı 82 yıllık ömrüne inanılmaz değerli, ilim-irfan alanında akademik camia için kaynak oluşturacak eserleri sığdırmasının yanı sıra şiirler ve edebi yazılar da kaleme alan kuşaktan kuşağa aktarılacak, alanında ilgili olanlara ışık tutan ve asla değerini kaybetmeyecek nadide eserler bırakan bir ilim adamıdır. Burada Gölpınarlı’ nın ilim dünyasına ve kültür hazinemize bıraktığı eşsiz eserlerinden bir kısmına yer verilecektir.

İsmail Hakkı Aksoyak editörlüğünde, Kültür ve Turizm Bakanlığı yayınlarından olan “Abdülbaki Gölpınarlı” isimli kitabın bölümlerinden birisini de “Hatice Aynur” tarafından kaleme alınan, büyük bir titizlik ve çok derin kapsamlı bir çalışmanın ürünü olan “Abdülbaki Gölpınarlı Bibliyografyası” oluşturmaktadır. Bu bölümde Abdülbaki Gölpınarlı’nın eserlerini belirlemede Hatice Aynur’un bu önemli kaynağından faydalanılmıştır. Aynur yaptığı çalışmada, Gölpınarlı ’nın eserlerini “Yayımlanmış eserler”, “Yayımlanmamış eserler” ve “Hakkında yazılan eserler” başlığı adı altında üç ayrı bölüm altında detaylı bir şekilde açıklamıştır. Yapılan bu çalışmada, “Gölpınarlı’ nın yayımlanmış 114 kitabı (telif ve tercüme), 404 makalesi, yayımlanmamış 1 tezi ile çeşitli türde 29 yazısı, basılmış olan 2 şiiri, hakkında çıkan 60 yazı tespit edilmiştir” (Aynur, 2013, s.251-314).

KİTAPLAR

- Gölpınarlı, Abdülbâki. (1953). Mevlânâ’dan Sonra Mevlevîlik. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Gölpınarlı, Abdülbâki. (1951). Mevlâna Celaleddin. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Gölpınarlı, Abdülbâki. (1952). Mevlâna. İstanbul: Varlık Yayınları.

- Celâleddin, Mevlânâ. (1954). Fîhi mâ-fih. (Çeviren: Abdülbâki Gölpınarlı). İstanbul: Maarif Vekâleti.
- Gölpınarlı, Abdülbaki. (1963). Alevi-Bektaşî Nefesleri. (1.Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gölpınarlı, Abdülbaki. (1992). Alevi-Bektaşî Nefesleri. (2.Baskı). İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Celâleddin, Mevlânâ. (1943-1946). Mesnevî ve Şerhi, I-VI. (Tercüme: Abdülbâki Gölpınarlı). İstanbul: Maarif Vekâleti/ Şark-İslâm Klasikleri.
- Gölpınarlı, Abdülbâki. (1931). Melâmîlik ve Melâmîler. İstanbul: İstanbul Dârülfünunu Türkiyat Enstitüsü Yayını.
- Gölpınarlı, Abdülbâki. (1963). Mevlevî Âdâb ve Erkânı. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevi.
- Celâleddin, Mevlânâ. (1957-1974). Dîvân-ı Kebir I-VII. (Çeviren: Abdülbâki Gölpınarlı). İstanbul: ilk 5 cilt Remzi Kitabevi, 6.cilt Milliyet Gazetesi, 7.cilt İnkılap ve Aka Basımevi.
- Celâleddin Mevlânâ. (1963). Mektuplar. (Çeviren: Abdülbâki Gölpınarlı). İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevi.
- Celâleddin, Mevlânâ. (1964). Rubâiler. (Çeviren: Abdülbâki Gölpınarlı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Celâleddin, Mevlânâ. (1965). Mecâlis-i Seb'a, (Çeviren: Abdülbâki Gölpınarlı) Konya: Konya Turizm Derneği.
- Seyyit Burhâneddîn Muhakkak-ı Tirmizî. (1972). Maârif. (Çeviren: Abdülbâki Gölpınarlı). Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sultân Veled. (1976). İbtidâ-nâme. (Çeviren: Abdülbâki Gölpınarlı). Ankara: Güven Matbaası.
- Gölpınarlı, Abdülbâki. (1945). Mevlânâ'dan Seçme Rubâiler. İstanbul: Maarif Vekâleti/Şark-İslâm Klasikleri.
- Gölpınarlı, Abdülbâki. (1963). Mevlânâ'nın Hayatı ve Eserlerinden Seçmeler. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Gölpınarlı, Abdülbâki. (1963). Mevlânâ'dan Rübâiler. Konya: Şahap Kitabevi.
- Mevlânâ Müzesi Yazmalar Kataloğu. C. I-VI. 1967-1994. Ankara.
- Mevlânâ Müzesi Abdülbaki Gölpınarlı Kütüphanesi Yazma Kitaplar Kataloğu. (2003). Ankara.

- Mevlânâ Müzesi Müzelik Yazma Kitaplar Kataloğu. (2003). Ankara.
- Gölpınarlı, Abdülbâki. (1932). Baki. İstanbul: Türk Neşriyat Yurdu.
- Gölpınarlı, Abdülbâki. (1932). Fuzûlî. İstanbul: Türk Neşriyat Yurdu.
- Gölpınarlı, Abdülbâki. (1933). Kaygusuz Vizeli Alaeddin – Hayatı ve Şiirleri. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Nizamî-i Arûzî. (1936). Tıp İلمي ve Meşhur Hekimlerin Mehâreti. (Çeviren: Abdülbâki Gölpınarlı). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Tıp Tarihi Enstitüsü Yayını.
- Gölpınarlı, Abdülbâki. (1936). Yûnus Emre- Hayatı. İstanbul: İkbâl Kitabevi.
- Yunus Emre. (1965). Risaletü'n-Nushiyye ve Dîvân. (Çeviren: Abdülbâki Gölpınarlı). İstanbul: Eskişehir Turizm ve Tanıtma Derneği Yayını:1.
- Kıvâm-ı Kirmânî. (1939). Tansuk-Nâme-i İlhânî der Funûn u Ulûm-i Hıtâî Mukaddimesi. (Çeviren: Gölpınarlı, Abdülbâki). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Tıp Tarihi Enstitüsü Yayını.
- Fuzulî. (1940). Sıhhat ve Maraz. (Çeviren: Abdülbâki Gölpınarlı). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Tıp Tarihi Enstitüsü Yayını.
- Gölpınarlı, Abdülbâki. (1941). Yûnus Emre ile Âşık Paşa ve Yûnus'un Bâtınîliği. İstanbul: Kenan Basımevi.
- Gölpınarlı, Abdülbâki., Boratav, Pertev Naili. (1943). Pîr Sultan Abdâl. Ankara: Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Yayını.
- Yunus Emre. (1943-1948). Yûnus Emre Dîvânı C: 1, 2, 3. İstanbul: Ahmet Halit Kitabevi.
- Hâfız. (1944). Hâfız Dîvânı. (Çeviren: Abdülbâki Gölpınarlı). İstanbul.
- Mahmud Şebüsterî. (1944). Gülşen-i Râz. (Çeviren: Abdülbâki Gölpınarlı). İstanbul: Maarif Vekaleti, Şark-İslâm Klasikleri.
- Feridüddin Attar. (1944-1945). Mantık al-Tayr. C.1-1944, C.2-1945. (Çeviren: Abdülbâki Gölpınarlı). İstanbul.
- Gölpınarlı, Abdülbâki. (1945). Dîvân Edebiyatı Beyanındadır. İstanbul: Marmara Kitabevi.
- Feridüddin Attar. (1947). İlâhî-nâme. (Çeviren: Abdülbâki Gölpınarlı). İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı-İslâm Klasikleri.
- Fuzulî. (1950). Fuzulî Dîvânı. (Çeviren: Abdülbâki Gölpınarlı). İstanbul:

İnkılâp Kitabevi.

- Gölpinarlı, Abdülbâki. (1952). Yûnus Emre. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Çev. Gölpinarlı, Abdülbâki. (1953). Hayyâm-Rübâiler ve Silsiletü'l-Tertîb, İbn Sînâ'nın Temcîd Tercümesi. İstanbul.
- Gölpinarlı, Abdülbâki. (1953). Nâilî-Kadîm. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Gölpinarlı, Abdülbâki. (1953). Nesîmî, Usûlî, Rûhî. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Gölpinarlı, Abdülbâki. (1953). Pîr Sultan Abdâl. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Gölpinarlı, Abdülbâki. (1953). Şeyh Gâlib. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Gölpinarlı, Abdülbâki. (1953). Kaygusuz Abdâl, Hatâyî, Kul Himmet. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Hâfız. (1954). Hâfız Dîvânı "Seçme Tercüme". (Çeviren: Abdülbâki Gölpinarlı). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Gölpinarlı, Abdülbâki. (1955). Dîvân Şiiri XV-XVI. Yüzyıllar. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Gölpinarlı, Abdülbâki. (1955). Dîvân Şiiri XV-XVIII. Yüzyıllar. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Gölpinarlı, Abdülbâki. (1955). Dîvân Şiiri XX. Yüzyıllar, Abdülbaki Gölpinarlı. İstanbul: Varlık Yayınları.
- Nedim. (1972). Nedîm Dîvânı. (Çeviren: Abdülbâki Gölpinarlı). İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Celâleddin Mevlânâ (1955). Mevlânâ Celâleddin-Gül-Deste "Dîvân-ı Kebîr'den Seçme Şiirlerin Tercümeleri". İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kur'an-ı Kerîm ve Meali 2. Cilt. (Tercüme eden: Abdülbâki Gölpinarlı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gölpinarlı, Abdülbâki. (1957). Hazret-i Muhammed ve Hadisleri. İstanbul: Arkın Kitabevi.
- Kur'an-ı Kerim Hakkında Tartışmalar Münasebetiyle, Abdülbaki Gölpinarlı. (1958). İstanbul: Yükselen Matbaası.
- Gölpinarlı, Abdülbâki. (1958). Menâkıb-ı Hünkâr Hacı Bektâş-ı Velî-Vilayetnâme. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Gölpinarlı, Abdülbâki. (1958). İmâm Ali Buyruğu. Ankara: Emek Basımevi.
- Gölpinarlı, Abdülbâki. (1972). Nehcü'l-Belâga, İmâm Ali'nin Hutbeleri, Mektupları, Emirleri, Vecizeleri. İstanbul: Yeni Şark Maârif Kitabevi.

- Gölpinarlı, Abdülbâki. (1959). On iki İmam. Ankara: Emek Basın-Yayınevi.
- Gölpinarlı, Abdülbâki. (1963). Alevî-Bektâşî Nefesleri. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Muhammed Hüseyin Âlu Kâşifil-Gıtâ. (1966). Ca'ferî Mezhebî ve Esasları. (Çeviren: Abdülbâki Gölpinarlı). İstanbul: Minnetoğlu Kitabevi.
- Gölpinarlı, Abdülbâki. (1969). Ca'ferîler Kimlerdir. İstanbul: Garanti Matbaası.
- Gölpinarlı, Abdülbâki. (1978). Müminlerin Emîri Hazreti Ali. İstanbul: Zaman Yayınevi.
- Gölpinarlı, Abdülbâki. (1969). Sosyal Açıdan İslâm Tarihi-Hz. Muhammed ve İslâm. İstanbul: Milliyet Kültür Kulübü Yayını.
- Gölpinarlı, Abdülbâki. (1979). Tarih Boyunca İslâm Mezhepleri ve Şîlik. İstanbul: Der Yayınevi.
- Gölpinarlı, Abdülbâki. (1961). Yûnus Emre ve Tasavvuf. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gölpinarlı, Abdülbâki. (1953). Yûnus Emre ve Yattığı Yer. Eskişehir: Eskişehir Yûnus Emre Derneği Yayınları.
- Gölpinarlı, Abdülbâki. (1963). Nasreddin Hoca. Akşehir: Akşehir Nasreddin Hoca Matbaası.
- Gölpinarlı, Abdülbâki. (1966). Simavna Kadısıoğlu Şeyh Bedreddin. İstanbul: Eti Yayınevi.
- Gölpinarlı, Abdülbâki. (1967). Simavna Kadısıoğlu Şeyh Bedreddin Menâkıbı. İstanbul: Eti Yayınevi.
- Gölpinarlı, Abdülbâki. (1969). 100 Soruda Tasavvuf. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Gölpinarlı, Abdülbâki. (1969). 100 Soruda Türkiye'de Mezhepler ve Tarikatlar. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Gölpinarlı, Abdülbâki. (1977). Tasavvuftan Dilimize Geçen Deyimler ve Atasözleri. İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevi.
- Mûrteza el-Askerî. (1974). Abdullah B. Sebâ-Bir Yalancının Düzmeleri. (Çeviren: Abdülbaki Gölpinarlı). İstanbul: Batman Matbaası.

- Gölpınarlı, Abdülbaki. Bektaşilik-Alevilik. Atatürk Kütüphanesi. Osman Ergin Kitapları. 86/1. s. 1-60.
- Haz. Gölpınarlı, Abdülbaki. Hazâ Vilâyet-name-i Otman Baba. Yüksel Gölpınarlı Koleksiyonu.

3.3 Abdülbaki Gölpınarlı' nın “Alevi ve Bektaşi Nefesleri” adlı eserinin içeriği ve kapsamı

Abdülbaki Gölpınarlı'nın derlediği “Alevi-Bektaşi Nefesleri” adlı kitabın 1. Baskısında Hafız Hüseyin Tolan tarafından bizzat Gölpınarlı'dan derlenmiş 43 adet Bektaşi Nefesi bulunmaktadır. Gölpınarlı bu kitabında Alevi- Bektaşi edebiyatı ve kitapta yer alan şairler hakkında kısa bilgilere ve bu şairlerin şiirlerinden örneklere de yer vermiştir. Bektaşilikte ahlak ve inanç kavramları, birlik, İran coğrafyasındaki dini akımlara bağlılık, aşk, giyim-kuşam, kadın davası, erkân, Bektaşi Nefesleri altında işlenen temalar ve bunlara örnek olarak verilebilecek şiirler gibi başlıklar kitapta mevcuttur. Alevi-Bektaşi Nefesleri adlı kitabın 2. Baskısında ise Gölpınarlı'dan derlenen nefesler, Darül Elhan derlemeleri arasında bulunan 82 Bektaşi Nefesi ile yer değiştirilmiştir. Her iki baskıdaki nefes repertuarları arasında farklılıklar olmakla birlikte örtüşen 13-14 nefes de bulunmaktadır. Genel bilgi mahiyetinde de nefeslerin makamları ve usûl isimleri de kitapta belirtilmiştir.

3.4. Abdülbaki Gölpınarlı' dan derlenen nefeslere genel bir bakış

Hafız Hüseyin Tolan tarafından Abdülbaki Gölpınarlı'dan derlenen Bektaşi nefeslerinin analizlerine geçmeden önce, yapılan incelemeler doğrultusunda bazı tespitlere değinmek gerekir. Yapılan bu çalışmada, özgün olup başka kaynaklarda rastlanmayan 24 adet nefes seçilmiş olup bunlar üzerinden simgesel, edebi, müziksel (usûl ve makam) ve form açısından analizleri yapılacaktır.

3.5. Abdülbaki Gölpınarlı' dan derlenen 24 nefesin simgesel, edebi, müziksel (usûl ve makam) ve form açılarından analizi

Bu tez çalışmasında Abdülbaki Gölpınarlı'nın 1963 yılında Remzi Kitabevi tarafından yayımlanmış “Alevi-Bektaşi Nefesleri” adlı eserin ilk baskısında yer alan ve Hafız

Hüseyin Tolan tarafından kendisinden derlenmiş, diğer kaynaklarda rastlanmayan 24 Bektaşî Nefesi'nin makam temelli analizi yapılmıştır. Bunun yanında ilgili nefeslerin simgesel anlamları, form ve ritm(usûl) temelli özellikleri ile ilgili de bilgiler aktarılmıştır. Bu tez çalışmasındaki usûl analizi ile yapılan araştırmalarda Prof. Dr. Mehmet Gönül'ün "Türk Müziği (Solfej-Makam-Usûl-Dikte) Alıştırmaları" kitabından faydalanılmıştır (Gönül, 2017, s. 105-108). Eserlerin makamsal analizi Bayraktarkatal ve Güray'ın 2021 yılında önerdikleri "makamsal ezgi çekirdekleri" kavramına yeni bir yaklaşım içeren model aracılığıyla gerçekleştirilmiştir (Bayraktarkatal ve Güray, 2021, s. 943-981).

GERDANIYE S. 29—30

Eş ref oğ lu al ha be ri

0ÜYEK

Bah çe bi ziz' gül biz de dir Biz Şô hı Mer

dan ku lu yuz yetmişi ki dil biz de dir

Görsel 1. Eşrefoğlu Al Haberi (Gerdaniye (Gülizar) makamı)

EŞREFOĞLU AL HABERİ

Eşrefoğlu al haberi	Âdem vardır cismi semiz
Bahçe biziz gül bizdedir	Alır abdest olmaz temiz
Biz Şâh-ı merdan kuluyuz	Halkı dahleylemek nemiz
Yetmiş iki dil bizdedir	Bilcümle vebal bizdedir
Erlük midir eri yormak	Arı vardır uçup gezer
Irak yoldan haber sormak	Teni tenden seçip gezer
Cennetteki sekiz ırmak	Zâhid bizden kaçıp gezer
Akan coşkun sel bizdedir	Arı biziz bal bizdedir

Kimi s f  kimi hacı
C mlemiz Hakk'a duacı
Ras l-i ekremin tacı
Aba hırka Őal bizdedir

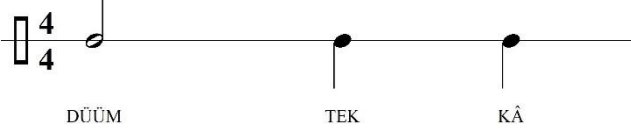
Dervişlerin k k eğiy z
Tekkelerin  i eğiy z
Hacı Bektaş k eğiy z
Edeb erk n yol bizdedir

Kuldur Hasan Dede'm kuldur

Manayı s yleyen dildir

Elif Hakk'a doğru yoldur

Cim arasan dal bizdedir.

ESERİN ADI	EŞREFOĞLU AL HABERİ
MAKAMI	Gerdaniye
GÜFTE	Kul Hasan Dede
USÛL	<p>SOFYAN (2+2) Peşrev, İlahi, Şarkı, Türkü, Oyun Havaları vs.</p>  <p>Yazılan notalarda görülen usûl ile ölçü içerisindeki düzümün örtüşmemesi sebebiyle nota içerisindeki usûl Sofyan usûlü olarak düzeltilmiştir.</p>
FORM ANALİZİ	<p>Söz ve Kafiye Şeması</p> <p>Eşrefoğlu al haberi – a Bahçe biziz gül bizdedir – b Biz şahı merdan kuluyuz – c Yetmişiki dil bizdedir – b</p> <p>TÜRÜ: Bektaşî Nefesi</p> <ul style="list-style-type: none"> • YAPI: 1 [A + B (b1 +b2)] biçiminde yazılmıştır. • 8’ li hece vezni ile 4 + 4 şeklinde yazılmıştır. • Söz şeması: a, b, c, b şeklinde oluşturulmuştur. • Ezgi şeması: A + B (b1+ b2) şeklindedir.
GÜFTE YORUMU	<p>Bu nefesin güftesinde, Bektaşiler inançlarını, kendilerini kendi dilleriyle anlatmaya çalışmışlardır. Bu nefesin, 16. yüzyıl Bektaşî şairi Hasan Dede tarafından “Eşrefoğlu’na” bir taşlama olarak yazıldığı söylenmektedir (Demir, 2015). Eşrefoğlu, Anadolu’ da Kadiriye Tarikatını yaymaya çalışan, Hacı Bayram Veli’nin damadı olan Eşrefzâde Abdullah-ı Rûmî’dir (ö. 1469). Bu güftenin, şiirlerinde Eşrefoğlu mahlâsını kullanan ve yazdığı “Tecelli şevk-ı didarın beni mest eyledi hayran” diye sözlerle başlayan ilahisinde kendisini öven sözlerin yer almasına istinaden yazıldığı rivayet edilmektedir (Gölpınarlı, 1963, s.12). Abdülbaki Gölpınarlı da “Bektaşî Nefesleri” kitabının “Kendilerince Kendileri” adlı bölümünde bu nefesin güftelerini örnek göstermiştir (Gölpınarlı, 1963, s.12- 29).</p>

MAKAM ANALİZİ: Abdülbaki Nâsır Dede Gerdaniye makamı için şöyle bir tarif vermiştir: “Perde-i Gerdaniyeden Rast âgâze idûp, Uşşak karar ider. Bu terkip müteahhirinin ihtiradır” (Kutluğ, 2000, s.352). Ancak Gerdaniye makamı içinde tanımlanan bu eserin, aslında bu makama çok benzeyen Gülizar makamına ait olma olasılığı çok fazladır. Hüseyinî makamı üzerinden doğan söz konusu makamı Bayraktarkatal ve Güray aşağıdaki gibi açıklamaktadır:

Hüseyinî makamına ait “ezgi çekirdeği”, hüseyinî perdesini merkez olarak makamın ayırt edilmesini, tanınmasını ve adlandırılmasını sağlamaktadır. Hüseyinî makamının ayırt edilmesini sağlayan en önemli nokta, hüseyinî perdesini merkeze alarak agâz edip gerdâniye perdesindeki gerilimle hüseyinî perdesine çözülerek “kararlı dengeye” ulaşmasıdır. Bir başka deyişle eğer makamı ortaya çıkaran ezgi hüseyinî perdesinden agâz ederek hüseyinî perdesini vurguluyor ve gerdâniye perdesi ile bir gerilim-çözülüm ilişkisi kuruyorsa ortaya çıkan makam Hüseyinî olarak adlandırılmaktadır. Hüseyinî makamı ile aynı perde kümesini kullanmasına rağmen, gerdâniye perdesinden agâze edip, gerdâniye perdesini vurgulayarak bir “kararsız denge” oluşturan ve bu gerilimi “hüseyinî perdesinde” çözen ezgisel yapı ise Gülizâr makamı olarak adlandırılmaktadır. Gülizâr makamının Hüseyinî makamından farklı bir biçimde adlandırılması işte bu gerdâniye perdesinin vurgulanarak bir kararsız denge hâlinin oluşmasıdır (Bayraktarkatal, Güray, 2021, s. 961)

Eserin seyrine yukarıda işaret edilen yapıda görüldüğü üzere Gülizar makamı ezgi çekirdeği ile başlanmış olup neva perdesinde asma kalış gösterilmiştir. Üçüncü ve altıncı ölçüler arasında Nevruz ezgi çekirdeği ile devam edilmiş ve süsleyici segâh perdesinde ve kısmen neva ile çargâh perdelerinde ısrarlı kalışlar gösterilmiştir. Yedi ve sekizinci ölçülerde Uşşak-hûzi ezgi çekirdeği ile bu ezgi çekirdeğinin merkezi olan düğah perdesinde tam karar yapılmıştır.

Gülizar makamına ait ezgi çekirdekleri aşağıda görülebilmektedir (Bayraktarkatal, Güray, 2021, s.967).

Güz Eç

Uşak-Hız Eç

Uşak-Byt Eç

Nvz-Hsy Eç

Gülizar E.Ç.

Nevruz E.Ç.

Uşşak-Hûzi E.Ç.

p m s t s

Gülizar Çekirdek

m s s t

Nevruz Çekirdek

p m s t s

Uşşak-Hûzi Çekirdek

The image displays musical notation for the Gerdaniye (Gülizar) makam. It consists of several staves of music. The first four staves show different Eç (Eğilim) patterns: Güz Eç, Uşak-Hız Eç, Uşak-Byt Eç, and Nvz-Hsy Eç. The next three staves show the main E.Ç. (Eğilim Çekirdek) patterns: Gülizar E.Ç., Nevruz E.Ç., and Uşşak-Hûzi E.Ç. The final three staves show the Çekirdek (Çekirdek) patterns for each of these E.Ç. patterns, with the notes p, m, s, t, s and m, s, s, t. The Çekirdek patterns are enclosed in boxes and labeled: Gülizar Çekirdek, Nevruz Çekirdek, and Uşşak-Hûzi Çekirdek.

Tablo 1. Eşrefoğlu Al Haberi (Gerdaniye (Gülizar) makamı)

KÜÇEK

S. 32–33

RAKS

Sey ran e dip şu â le mi

ge zer ken ge zer ken

Uğ ra dım gör düm bir bö lük can la rı

Uğ ra dım gör düm bir bö lük can la rı

Görsel 2. Seyran Edip Şu Alemi Gezerken (Küçük makamı)

SEYRAN EDİP ŞU ALEMİ GEZERKEN

Seyran edip şu alemi gezerken
Uğradım gördüm bir bölük canları
Cümlesinin erkani bir yolu bir
Mevla'm bir nurdan yaratmış anları

Durakları irfan bağıyla bostan
Silinmiş kalpleri gümandan pastan
Cümlenin muradı bir fidan dosttan
Arı gibi sadâlaşır ünleri

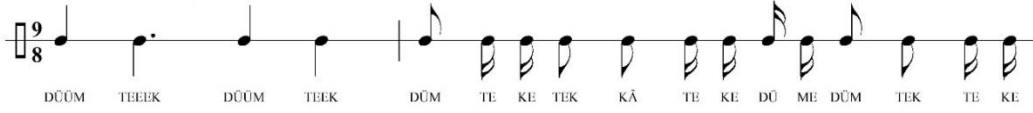
Cümle bir mürşide demişler beli
Teşbihleri Allah Muhammed Ali
Meşrebi Hüseyini ismi Alevi
Muhammed Ali'ye çıkar yolları

Sıratı mizanı bunda geçmişler
Varlık benlik kal'asını yıkmışlar
Al giymişler yas donundan çıkmışlar
Gece kadir gündüz bayram günleri

Cennet istemezler azm-i didare
Ne korku çekerler tamuya nâre
Secde kılmaktan geçmişler divâre
Dîdâre karşı tutmuşlar yönleri

Bir nefes bir imama uymuşlar
Birin in niyazın birine saymışlar
Kaynayıp da kaptan kaba konmuşlar
Şah Hüsey n uğruna akmış kanları

Kul Himmet' im gerçeklerin bu meydan
Özün kurtarmışlar sıfat-ı şerden
Hep içmişler kırklar içtiği meyden
Haber duymuş dost elinden canları

ESERİN ADI	SEYRAN EDİP ŞU ALEMİ GEZERKEN
MAKAMI	Kûçek
GÜFTE	Kul Himmet
USÛL	<p>Raks Aksağı</p> <p>RAKS AKSAĞI (5+4) Şarkı, Türkü, İlahi, Oyun Havaları ve Bazı Saz Sem. 4. Hanelerinde</p>  <p>DÜM TEEK DÜM TEEK DÜM TE KE TEK KÂ TE KE DÜ ME DÜM TEK TE KE</p>
FORM ANALİZİ	<p>Söz ve Kafiye Şeması</p> <p>Seyran edip şu alemi gezerken- a Uğradım gördüm bir bölük canları-b Cümlesinin erkânı bir, yolu bir-c Muhammed, Ali'ye çıkar yolları-b</p> <p>TÜRÜ: Bektaşî nefesi</p> <ul style="list-style-type: none"> • YAPI: 1 [A (a1 +a2) + B (b1+b2)] biçiminde yazılmıştır. • 11' li hece vezni ile 4 + 4 + 3 / 5 + 3 +3= 11 şeklinde yazılmıştır. • Söz şeması: a, b, c, b şeklinde oluşturulmuştur. • Ezgi şeması: A (a1 + a2) + B (b1+ b2) şeklindedir.
GÜFTE YORUMU	<p>Bu nefesin güftesinde, Bektaşîlerin hem kendi manevi yolculuklarını hem de ilahi aşka ulaşma fikrine dair yolculuklarını, başta Hz. Muhammed, Hz. Ali ve On iki imamların izlediği yolu tercih ederek devam ettirdikleri anlatılmaktadır. Bir anlamda şiirde kendilerini hakikate götürecek yolun erkânı, adabı ve esasları vurgulanmaktadır. Bu yolda Bektaşîlerin nefislerini ıslah ederek, ahlâklarını güzelleştirdikleri, ilahi aşka ulaşmaktaki gayenin “cennet” olmayıp ‘sevgili’ olarak işaret edilen Tanrı’ya adanmışlık olduğu ve tüm amellerin bu doğrultuda gerçekleştirildiğinin altı çizilmektedir. Ayrıca Hz. Muhammed, Hz. Ali ve ehlibeyt sevgisinden bahsedilmek suretiyle Kerbela’da yaşanan zulme ve duyulan acıya gönderme yapılmış ve bu anlamda Bektaşîlik hafızasının bu önemli bileşeni tekrar vurgulanmıştır.</p>

MAKAM ANALİZİ: Eserin donanımında segâh ve hicaz perdeleri yazılmamış olup, söz konusu perdeler tarafımızdan eklenmiştir. Kûçek makamının ilk tarifine Hızır bin Abdullah'ta rastlanılmaktadır. Bu eserde Kûçek makamı “Dügâh, Segâh, Çargâh, Kûçek evi, Hüseyni, Hisar (yani Eviç), Gerdaniye ve Muhayyer” olarak işaret edilmektedir (Kutluğ, 2000, s.340). Kûçek makamı bazı kaynaklarda Sabâ makamı ile Hüseyni makamının birleşmesi ile oluşturulmuş bir makam olarak aktarılmaktadır (Aydemir, 2014, s.181). Bu sebepten ötürüdür ki Sabâ makamının karakteristik özelliklerinden olan Çargâh ezgi çekirdeği bu makamda önem arz etmektedir. Sabâ makamı işlenirken hicaz perdesinin hicaz makamındaki kullanımına göre daha da dik basılmaya özen gösterdiği görülebilir. Bu bağlamda söz konusu perdeye bu makam içinde “sabâ” perdesi adı verilmektedir.

Eserin seyrine Çargâh ezgi çekirdeği ile başlanmış olup bu ezgi çekirdeğinin pekiştirici sesi olan segâh perdesinde küçük bir kalış gösterilmiştir (Bayraktarkatal, Güray, 2021, s. 1-37). Eserin ikinci dolabında ise aynı ezgi çekirdeğinin merkez sesi olan çargâh perdesinde durak yapılmıştır. Beşinci ölçüden itibaren ise esere Hüseyni ezgi çekirdeği ile devam edilmiş ve söz konusu ezgi çekirdeğinin merkez sesi olan hüseyni perdesinde durak (asma kalış) yapılmıştır. Sekizinci ölçüde ezgi Nevruz-Hüseyni ezgi çekirdeği ile devam etmiş olup, Nevruz-Hüseyni ezgi çekirdeğinin merkez sesi olan dügâh perdesinde karar verilmiştir.

The image displays four musical staves in treble clef, each representing a different makam or scale. The first staff is labeled "Çargâh E.Ç." and shows a sequence of notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4. The second staff is labeled "Hüseyni E.Ç." and shows: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The third staff is labeled "Nevruz-Hüseyni E.Ç." and shows: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The fourth staff is labeled "Çargâh Çekirdek" and shows: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Below the notes in the fourth staff are the letters p, m, s, t, s, t, which likely represent rhythmic values. The notes in the fourth staff are enclosed in a rectangular box.

The image displays two musical staves in a single system, each with a treble clef. The first staff contains the notes p, m, s, t, and a boxed-in phrase 'Hüseyni Çekirdek' with a slur over it. The second staff contains the notes m, s, s, t, S, and a boxed-in phrase 'Nevruz-Hüseyni Çekirdek' with a slur over it. The notes are written on a five-line staff with a key signature of one sharp (F#).

Tablo 2. Seyran Edip Şu Alemler Gezerken (Kûçek makamı)

EVİÇ

S. 73—74

Te hî san man siz bi zi dost yüzün gö rüp gel dim

ÖÜYEK



Bâ ki dev let rû zi jâr dost i lin tu tup gel dim



e

Görsel 3. Tehi Görmen Siz Beni (Eviç makamı)

TEHÎ GÖRMEN SİZ BENİ DOST YÜZÜN GÖRÜP GELDİM

Tehi görmen siz beni dost yüzün görüp geldim

Bâki devlet rûzigâr dost ile sürüp geldim

Oldur söyliyem dilde varlık dostundur kulda

Varlığım hep ol ilde ben bunda gaip geldim

Bazergânım mata' çok destgirim üstadım Hak

Ben ziyanım assıya anda değşirüp geldim

Yedi gök yaratıldı ışık ile bünyad oldu

Toprağa nazar kıldı aksırup durugeldim

Gördüm yedi tamusun sekiz uçmak kamusun

Korkudan günahımı anda sızdırup geldim

Âdem oldum dumadım nefsin boynun urmadım
Yanıldım buğday yedim cennetten çıkup geldim

Nuh oldum tûfân için çok duruştum din için
Dinime gelmiyeni suya garkedüp geldim

Yalan değıldir sözüm bak yüzüme aç gözün
Dah'örtülmedi medi izim uş yoldan urup geldim

Eyyub oldum tenime cefa kıldım canıma
Sığındım Sübhanıma kurtlar doyurup geldim
Zekeriyya ben oldum kaçtım ağaca girdim
Kanım dört yana saçtım tepem dildirüp geldim

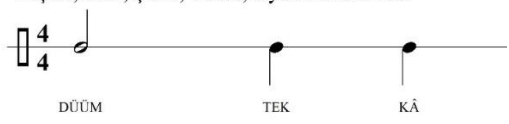
Musa'yla Tur'a çıktım bin bir kelime kıldım
Halâyık ne olasın ben anda bilüp geldim

İsâ oldum kudretten behâne bir avretten
İnâyet erdi Hak'tan ölü diriltüp geldim

Circis oldum basıldım Mansur oldum asıldım
Hallac pamuğu gibi bunda atılup geldim

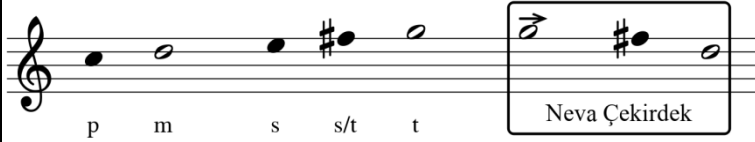
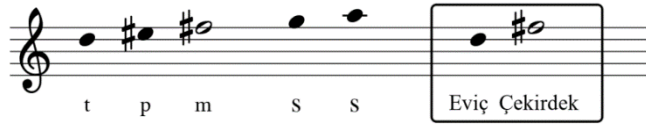
Muhammed'i bir gece Hak okudu mirâce
Sert eser yüce yüce gökler seyredup geldim

Yalınız Sübhan idi peygamberler canıydı
Yunus hod pinhan idi sûret değısirup geldim

ESERİN ADI	TEHİ GÖRMEN SİZ BENİ DOST YÜZÜN GÖRÜP GELDİM
MAKAMI	Eviç
GÜFTE	Yunus Emre
USÛL	<p>SOFYAN (2+2) Peşrev, İlahî, Şarkı, Türkü, Oyun Havaları vs.</p>  <p>Yazılan notalarda görülen usûl ile ölçü içerisindeki düzümlerin örtüşmemesi sebebiyle nota içerisindeki usûl Sofyan usûlü olarak düzeltilmiştir.</p>
FORM ANALİZİ	<p>Söz ve Kafiye Şeması</p> <p>Tehi görmen siz beni dost yüzün görüp geldim-a Bâki devlet rûzigâr dost ile sürüp geldim-a Oldur söyleyen dilde varlık dostundur kulda-b Varlığım hep ol ilde ben bunda gaip geldim-a</p> <p>TÜRÜ: Bektaşî nefesi</p> <ul style="list-style-type: none"> • YAPI: 1 [A + B] tek bölümlü iki cümle biçiminde yazılmıştır. • 14' li hece vezni ile 4+ 4+ 4 + 2 = 14 şeklinde yazılmıştır. • Söz şeması: a, a, b, a, / c, a, d, a, şeklinde oluşturulmuştur. • Ezgi şeması: A +B şeklindedir.
GÜFTE YOMU	<p>Devriyeler, Bektaşîlik'teki "Devr-i Daim" itikadı ile ilişki taşımaktadır. Bu görüşe göre "Hak" insanların mevcudiyetinde tecelli etmektedir. Ölümsüz olan ruh bu şekilde değişik vücut veya cisimlerde tekrar tekrar zuhur eder, yani ölmek yoktur ancak kalıp değiştirmek vardır (Şakir, 1944, s. 67). Dolayısıyla yukarıdaki gibi devriyelerde şair insanın Tanrı ile buluşulan anlardaki dikkat çekici tezahürlerini evliya ve peygamberler üzerinden anlatır. Devriyelerin alışıldık yapısı bu yüzden kutsal kitap ve sözlü menakıbnâmelerdeki Tanrı'nın insandaki tecellisi veya insan-Tanrı buluşması fikirlerine dayanır. Musa'nın Tur Dağı'nda Tanrı ile buluşması, Hallac-ı Mansur'un çile ile içindeki Tanrısal bilgiyi keşfi ve Hz. Muhammed'deki "tevhid" fikrinin Mirâc'daki oluşumu ile Âdem, Nuh veya Zekeriya peygamberlere dair benzer örnekler hep söz konusu "sonsuz tecelli ve devir" fikrine aittir.</p>

MAKAM ANALİZİ: Eviç makamını Ekrem Karadeniz şöyle tarif etmektedir: “Çoğunlukla eviç ve acem perdesi üzerinden terennüme başlayıp, eviç perdesinde kısa kalıplar göstererek Hüseyini, Neva, Çargâh, Segâh, Dügâh ve Rast perdeleriyle Arak perdesine gelinip burada karar verilir” (Karadeniz, 1983, s.83).

Eser seyrine-tarifte de işaret edildiği üzere-Eviç makamının merkez sesi olan eviç perdesi ile ve eviç üzeri “Segâh (maye)” ezgi çekirdeğinin icrası ile başlamış ve söz konusu ezgi çekirdeğinin merkez sesi olan eviç perdesinde durak yapmıştır. Nevâ ezgi çekirdeği ile devam eden ezgi, altı ve yedinci ölçülerde Özkan’ın Eviç makamı hakkındaki açıklamaları ile de örtüşür bir biçimdedir (Özkan, 2017, s.477). Uşşak rengini de içeren ezgileri de kullanarak sekizinci ölçüde irak perdesinde Segâh ezgi çekirdeği ile karar vermiştir.



Tablo 3. Tehi Görmen Siz Beni (Eviç makamı)

UŞŞAK

S. 77—78

Kur'an ya zı lır ken Ar şı rahmanda

Kur'an yazı lır ken Ar şı rahmanda sır kudret kâ ti bi

elin de i dim sır kudret kâ ti bi e lin de i dim

— 7 —

Görsel 4. Kur'an Yazılırken Arşı Rahmanda (Uşşak makamı)

KUR'ÂN YAZILIRKEN ARŞ-I RAHMÂNDA

Kur'an yazılırken Arş-ı rahmanda
Sır kudret kâtibi elinde idim
Kandil asılırken nûr-ı meskânda
Bülbül idim gonce gülünde idim

Kırklar Arş üstüne kurdular cemi
Mahabbet hakkoldu surduler demi
Balcıktan yarattı Mevla Adem'i
Ben ol zaman atam belinde idim

Yunus batn-ı hûta daldığı zaman
Kırk gun hem kırk gece kaldığı zaman
Şahım Zulfekarı caldığı zaman
Hayber kal'asmda kolunda idim

Yeksani'yem buldum aşkın varısın
Münkir münâfika vermem yarısın
Bir kuşa seksen bin şehrin darısın
Tayın verilirken yanında idim

ESERİN ADI	KUR'ÂN YAZILIRKEN ARŞ-I RAHMÂNDA
MAKAMI	Uşşak
GÜFTE	Yeksani
USÛL	<p>Düyek</p> <p>DÜYEK (4+4) *</p> <p>Hemen her formda kullanılır</p> <p>DÜM TEEK TEK DÜÜM TEEK</p>
FORM ANALİZİ	<p>Söz ve Kafiye Şeması</p> <p>Kur'an yazılırken Arş-ı rahmanda -a</p> <p>Sır kudret kâtibi elinde idim -b</p> <p>Kandil asılırken nûr-ı meskânda -a</p> <p>Bülbül idim gonce gülünde idim -b</p> <p>TÜRÜ: Bektaşî nefesi</p> <ul style="list-style-type: none"> • YAPI: 1 [A + B] biçiminde oluşturulmuştur. • 11' li hece vezni ile 6 + 5 = 11 şeklinde yazılmıştır. • Söz şeması: a, b, a, b, şeklinde oluşturulmuştur. • Ezgi şeması: A +B şeklindedir.
GÜFTE YORUMU	<p>Yukarıda bahsedildiği üzere devirden bahsedilen şiirlere “Devriye” adı verilmektedir. XIX. yüzyıl Bektaşî Şairi Yeksani'nin (Baki, 2014) bu eseri de devriye türündeki şiirlere bir örnek oluşturmaktadır (Gölpınarlı, 1963, s.71). Şair bu nefesin güfteleri ile “insanın” mutlak varlıktan gelip, insan olup, olgunlaşma yolculuğu sonucu kâmil insan olma fikri aracılığıyla tekrar Tanrı'ya ulaşma yolculuğu ile betimlenen devir meselesini ifade etmekte ve yine insanın Kur'an'ın yazılması yani Tanrısal bilginin ezeliliği, bu bilginin temelindeki tevhid'in Mirâç'taki keşfi, Hz. Ali'nin Hayber Kalesi'ndeki simgesel nefis savaşı gibi konulara dair “şahadetinin” getirdiği “olgunlaşma yolculuğunu Tanrı-insan birliği ve tezahürü üzerinden ifade etmektedir.</p>

MAKAM ANALİZİ: Abdülbaki Nasır Dede ana makam olarak aldığı Uşşak makamı için şu tarife yer vermektedir: “Uşşak Nevâ perdesinden âgâz idüb, Çargâh ve Segâh ve Dügâh perdesine hubût ve anda karar ider. Amma, Nevâ perdesinden yukarı, Hüseyni ve Acem ve Gerdaniye ve Muhayyer perdesine dek suûd ider. Bu makamın aslı kudema-i müteahhirinin Nevâ dediği makam ve kudemanın Nevruz-ı Asıl dediği âvâzedir ve ihtilaf-ı daire bunda dahi cereyanı vardır” (Kutluğ, 2000, s.166).

Bayraktarkatal ve Güray ise Hüseyni ve Uşşak makamları arasında aşağıdaki gibi bir karşılaştırma yapmışlardır:

“Hüseyni” ve “Uşşak” makâmlarının birbirinden ayrılmasını sağlayan temel etken, hüseynî perdesinin Hüseynî makâmındaki “merkez/kutb” işlevinin Uşşak makâmında “dügâh” perdesi üzerinde oluşmasıdır. Dügâh perdesi aynı zamanda her iki makâmda da karar perdesidir. Hüseynî makâmında tanımlayıcı perde “gerdâniye” iken, Uşşak makâmında ise nevâ perdesidir. Hüseynî makâmı karara giderken Uşşak ezgi çekirdeğini de kullanmaktadır. Bu türden iç içe geçen renkli kullanımlara karşın bu iki makâm, aralarındaki önemli yapısal farklılıklardan dolayı ayrı adlarla adlandırılmışlardır (Bayraktarkatal, Güray, 2021, s. 964).

Eser seyrine tarifte de görüldüğü gibi Uşşak-Hûzi makamı ezgi çekirdeği ile başlamış olup ezgi çekirdeğinin tanımlayıcı sesi olan nevâ perdesinde durak yapmıştır. İkinci ve üçüncü ölçülerde ezgi tekrarları görülmektedir. Eser, Uşşak-Hûzi makamı ezgi çekirdeğinin merkez sesi olan dügâh perdesi ile karara ulaşmıştır. Bu eserin bitiminde, tam bir karar olgusu hissedilmediği görülmektedir.

Uşşak-Hûzi E.Ç.

p m s t s Uşşak-Hûzi Çekirdek

Tablo 4. Kur'an Yazılırken Arşı Rahmanda (Uşşak makamı)

UŞŞAK

S. 78—79

DEVRI
HİNDİ

Gör düm yü zü mün sî inâ sı

Â dem sa fiy gul lah tır bu

Â dem sa fiy gul lah tır. bu

Görsel 5. Gördüm Yüzümün Siması (Uşşak makamı)

GÖRDÜM YÜZÜMÜN SİMASI

Gördüm yüzümün siması
Âdem Safiyyullah'tır bu
Kaşım gözümün imlası
Ali Veliyyullah'tır bu

Bildim bu cismimdir Tûba
Aceb tuğrâ-yı muammâ
Cümle esmâda musemmâ
Envâr-ı zâtullahtır bu

Kıldım Âdem'den teselsül
Doldu cihan lâle sünbül
Bu gülistanda bir bülbül
Sadâ-yı vahyullah'tır bu

Her demde eylerim efgan
Cezbe-i aşk oldu tufan
Fülk-i vücudumda pinhan
Nûh-i Neciyyullah'tır bu

Bu tufandan oldum ıyan
Mana-yı vahdet nümâyan
Zibh ile nefsimi kurban
Halil Sahiyyullah'tır bu

Varlığım eyledim yağma
Bu yağmada buldum kimya
Tur-ı dilden geldi nida
Musa Kelimullah'tır bu

Söyledim bin bir kelamı
Verdim Meryem'e selamı
Giydim kisve-i Melâmı
İsa-yı Ruhullah'tır bu

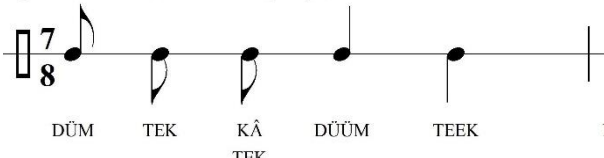
Selamdan mest oldu Meryem
Ruh-ul Kudüs'leyim tev'em
Oldum Muhammed'le hemdem
Nebî ummiyyullah'tır bu

Pir elinden içtima şarab

Bu zevka ben oldum harab

Necmi aslın Ebüt-türab

Şâh-ı Veliyyullah'tır bu

ESERİN ADI	GÖRDÜM YÜZÜMÜN SİMASI
MAKAMI	Uşşak
GÜFTE	Necmi
USÛL	<p>Devr-i Hindî DEVR-İ HİNDÎ (3+4) Şarkı, Türkü, İlahi, Köçekçe, Saz Sem. 4. Hanelerinde</p>  <p>DÜM TEK KÂ DÜM TEEK I</p>
FORM ANALİZİ	<p>Söz ve Kafiye Şeması</p> <p>Gördüm yüzümün siması -a Âdem Safıyyullah'tır bu -b Kaşım gözümün imlası -a Ali Veliyyullah'tır bu -b</p> <p>TÜRÜ: Bektaşî nefesi</p> <ul style="list-style-type: none"> • YAPI: 1 [A + B (b1 + b2)] biçiminde oluşturulmuştur. • 8' li hece vezni ile 5 + 3 = 8 şeklinde yazılmıştır. • Söz şeması: a, b, a, b, şeklinde oluşturulmuştur. • Ezgi şeması: A +B (b1 +b2) şeklindedir.
GÜFTE YORUMU	<p>Söz konusu şiir devriye başlığı altında örneklendirilen şiirler arasındadır. Bu tür yaklaşımlar, devir nazariyesinin adeta vücut bulduğu anlatılar olarak önem teşkil etmektedir (Güray, 2012, s. 7-9). Şair bu şiirinde kendisini Tanrısal bilgiye temiz kıldığı, seçtiği, Tanrı'ya en yakın konumdaki Adem'den Muhammed'e kadar olan peygamberlerin şahsiyetleri ile özdeşleşmiş olarak hissetmekte ve bu peygamberlerin Tanrı ile temas anlamında yaşadıkları her tecrübenin "kâmil insan" fikrinin de bir yansıması olduğunu düşünmektedir. Bu yansımadaki temel simge ise insan yüzüdür, insan "mürşitin" gözünde adeta "Tanrı'yı" teşhis etmektedir (Şakir, 1944, s. 56). Burada da görüldüğü üzere Bektaşilik'teki "evren, doğa ve Tanrı tasavvurunun" temelinde yatan devir, tezahür ve tecelli fikirleri çok çeşitli edebi ve müzikal yollar aracılığı (semâ-semah) ve "batını, dini, ahlaki" dayanakları vasıtasıyla günümüze kadar</p>

aktarılmıştır (Güray, 2018, s. 617-637). Bu bağlamda bu şiirin ve eşlik eden musikinin her icra edildiği anda tekrar var olan doğası gereği Tanrısal tezahürün Bektaşilikteki en açık simgesi olarak görülebildiği söylenebilir.

MAKAM ANALİZİ: Eserin seyrine Nevruz ezgi çekirdeği ile başlanmış olup söz konusu ezgi çekirdeğinin merkez sesi olan düğâh perdesinde durak yapılmıştır. Dördüncü ölçüye Uşşak-Bayati ezgi çekirdeği ile devam edilerek bu çekirdeğin tanımlayıcı sesi olan nevâ perdesinde asma kalış yapılmıştır. Uşşak-Bayati ezgi çekirdeği ile esere devam edilerek söz konusu ezgi çekirdeğinin merkezi olan düğâh perdesinde karar verilmiştir.

Nevruz E.Ç.

Uşşak-Bayati E.Ç.

m s s t

Nevruz Çekirdek

p m t/s s t

Uşşak-Bayati Çekirdek

Tablo 5. Gördüm Yüzümün Siması (Uşşak makamı)

HUSEYİNİ

S. 100—101

Kul o layım kalem tutan e li ne kâ tib ah uâ

li mi şâ ho böy le yaz şe ker ler e zeyimşirin di li ne

kâ tib ah uâ li mi şâ ha böy le yaz gü ze lim hey

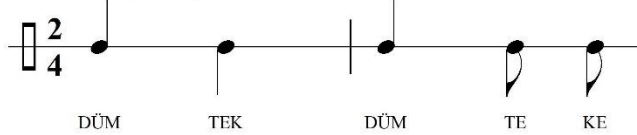
fi da nım hey bir da nım hey hey

Görsel 6. Kul Olayım Kalem Tutan Ellere (Hüseyni makamı)

KUL OLAYIM KALEM TUTAN ELİNE

Kul olayım kalem tutan eline	Allah'ı seversen kâtip böyle yaz
Kâtip ahvalimi Şah'a böyle yaz	Dün ü gün ol Şah'a eylerim niyaz
Şekerler ezeyim şirin diline	Umarım yıkılsın şu kanlı Sivas
Kâtip ahvalimi Şah'a böyle yaz	Kâtip ahvalimi Şah'a böyle yaz
Sivas illerinde zilim çalınır	Münafıkın her dediği oluyor
Çamlı beller bölük bölük bölünür	Gül benzimiz sararıban soluyor
Ben dosttan ayrıldım bağrım delinir	Gidi Mervan şâd oluban gülüyor
Kâtip ahvalimi Şah'a böyle yaz	Kâtip ahvalimi Şah'a böyle yaz

Pir Sultan Abdal'ım hey Hızır Paşa
Gör ki neler gelir sağ olan başa
Hasret koydu bizi kavim kardaşa
Kâtip ahvalimi Şah'a böyle yaz

ESERİN ADI	KUL OLAYIM KALEM TUTAN ELİNE
MAKAMI	Hüseyni
GÜFTE	Pir Sultan Abdal
USÛL	<p>NİM SOFYAN Sırto, Longa, Oyun Havaları</p>  <p>Yazılan notalarda görülen usûl ile ölçü içerisindeki düzümün örtüşmemesi sebebiyle nota içerisindeki usûl Nim Sofyan usûlü olarak düzeltilmiştir.</p>
FORM ANALİZİ	<p>Söz ve Kafiye Şeması</p> <p>Kul olayım kalem tutan eline -a Kâtip ahvalimi Şah'a böyle yaz -b Şekerler ezeyim şirin diline -a Kâtip ahvalimi Şah'a böyle yaz -b</p> <p>TÜRÜ: Bektaşî nefesi</p> <ul style="list-style-type: none"> • YAPI: 1 [A + B] tek bölümlü iki cümle biçiminde oluşturulmuştur. • 11' li hece vezni ile 4 + 4 + 3 = 11 şeklinde yazılmıştır. • Söz şeması: a, b, a, b, şeklinde oluşturulmuştur. • Ezgi şeması: A + B şeklindedir.
GÜFTE YORUMU	<p>Uzmanlar arasında fikir ayrılıkları görülmekle birlikte Pir Sultan Abdal'ın 16. yüzyılda Anadolu'da, Sivas civarında yaşadığı söylenmektedir (Fuat, 1977, s.10). Asıl adı Haydar olan Pir Sultan Abdal'ın, Şah Tahmasb döneminde Anadolu'da Osmanlılara karşı gerçekleştirilen "Kızılbaş" menşeli bir isyanın başına geçtiği ve bu sebeple Sivas'da Hızır Paşa tarafından idam edildiği düşünülmektedir (Eyuboğlu, 1977, s.43). "Kızılbaş" terimi; özellikle XV. yüzyıldan itibaren, Hz. Ali sembolizması, eski dönemlerin Sûflük ve Şamanizm temelli inanç gelenekleri ile Safevilik'in buluşmasının yol açtığı; Şah İsmail Safevi ile billurlaşan "Şiilik" etkili manevi yolda ortaya çıkan inanç görüşünü takip edip (Stump, 2016, s. 80-81). yolun simgesi olarak "kızıl börk" giyinen Türkmenlere verilen isim olmuştur.</p>

Osmanlı Devleti, Safevi devleti ile aralarındaki siyasi gerilimin ve bu Türkmenlerin Şah İsmail'e destek oldukları fikrinin etkisiyle "Kızılbaş" terimini "aşağılayıcı" bir biçimde de kullanmıştır (Üzüm, 2002, s.546-557). Söz konusu terim bu siyasi gerginliğin de sonucuyla o dönemden itibaren Alevi ve Bektaşî toplulukları birleştiren ortak simgelerden biri de olmuştur. İşte Pir Sultan Abdal da menkıbevi hayat hikayesi ile Osmanlı-Safevi devletleri arasındaki "din" yansımaları "siyasi" çekişmenin simge figürlerinden biri olmuştur. Pir Sultan Abdal'ın idam kararını verdiği düşünülen Hızır Paşa'nın tam olarak kim olduğu bilinmemektedir. Bu kişinin, Pir'in Şah Tahmasb döneminde yaşadığından yola çıkılarak 1552' de Köstendil, 1554'te Şam, 1560'ta Bağdat'a Beylerbeyi olarak tayin edilen ve 1567'de ölen Hızır Paşa olduğu tahmin edilebilir (Gölpınarlı, 1963, s.9). Pir Sultan Abdal yaşamı süresince "Kızılbaş Aleviliğinin" en güçlü savunucularından birisi olmuş, kaleme aldığı tüm nefeslerinde Alevilik ve Bektaşî'liğin ortak inanç alanına dair erkân ve usûlleri, Hz. Ali, İran inanç alanı ve Şah İsmail Safevi'ye olan bağlılığını dile getirmiştir (Arslanoğlu, 1992, s. 417-423). Kızılbaş-Alevilerin İran inanç alanına, Safevi Devletine ve Erdebil ocağına bağlılıkları doğrultusunda çıkan isyanlar birçok müridin hayatlarını kaybetmelerine sebep olmuştur. Bu olaylar nefes, türkü gibi pek çok sözlü kültür ürünü ile günümüze taşınmıştır (Avcı, 2004, s. 102-119; Avcı, 2012, s. 202-212). Pir Sultan Abdal bu şiirinde Hızır paşaya isyanını anlatır. Bu eserdeki temel fikir "Şah İsmail" simgesi altında tecelli eden Hz. Ali fikrine ve bu fikrin temelindeki kâmil insan görüşüne olan bağlılıktır.

MAKAM ANALİZİ:

XV. yüzyılın nazariyat eserlerinde müzik tarihimizin en eski ve halk müziğimizin de en çok kullanılan makâmlarından biri olan Hüseyinî makâmı, tanımlanması açısından yoğun bir çeşitlilik içinde aktarılmıştır. Örneğin; Hızır Bin Abdullah makâmı aşağıdaki gibi tarif etmiştir:

"Dugâh heman, segâh heman, çargâh heman, yekgâh pençgâh evi, **dugâh Hüseyinî evi serâgaz**, segâh hisâr evi, yekgâh gerdâniye evi, dugâh muhayyer evi" (Özçimi, 1989, Çelik, (2001), akt. Güray, 2017, s. 75).

Bu tanımda hüseyinî perdesinin makâmsal ezgi üretimindeki "merkez/kutb perde" rolü "serâgaz" ifadesiyle işaret edilmiştir. Bu perdeden "âgaz" eden ezginin makâma rengini veren temel ezgi yapısı olduğu düşünülebilir.

Öte yandan Seydî, 1504 yılında makâmilar ile ilgili kaleme aldığı El-Matla adlı eserinde

oldukça esnek ve pratik bir Hüseynî makâmı tanımını vermiştir:

“Var ol şeşgâh evinin bir kılın ur

Karar et düğâh’un hanesinde” (Arısoy 1988, akt. Güray, 2017, s. 77).

Bu tarif de tartışmasız bir biçimde ezgisel hareketi “merkez/kutb perde (M)” olarak konumlanan hüseyinî perdesini merkez olarak başlatmakta ve düğâh perdesinde karara ulaşmaktadır. Makamın oluşumunda “gerdaniye” ve “hüseyinî” perdeleri arasındaki gerilim de çözümüm ilişkisinin de etkisi söz konusudur (Bayraktarkatal, Güray, 2021, s. 958- 959).

XVII.-XVIII. yüzyıl nazariyatçısı Kantemiroğlu’na göre ise Hüseyinî makamı şöyle tarif edilmiştir: “Düğâh perdesinden başlar. Düğâh, Segâh, Çargâh ve Nevâ perdelerinden geçerek kendi perdesine gelüp kendini gösterir ve yine tam perdelerle inüp Düğâhta karar ve istirahat eder. Yegâh perdesinden Tiz Hüseyinî perdesine dek hükmü vardır ve bugün öteki makamları ve terkipleri kendine bağlamıştır” (Kutluğ, 2000, s.171).

Eser seyrine, tarifteki “kendini gösterir” ifadesinden de görüldüğü üzere Hüseyinî makamı ezgi çekirdeği ile başlamış olup Hüseyinî ezgi çekirdeğinin merkez sesi olan hüseyinî perdesinde geçici duraklar yapılmıştır. Eser devamında ise Nevruz-Hüseyinî ezgi çekirdeği ile devam etmiş olup söz konusu ezgi çekirdeğinin merkez sesi olan düğâh perdesinde tam karar yapmıştır.

The image displays four musical staves in treble clef, illustrating the core intervals of the Hüseyinî makam. The first staff shows the Necid Hüseyinî E.Ç. interval, consisting of a sequence of notes: a quarter note, a half note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The second staff shows the Nevruz E.Ç. interval, consisting of a sequence of notes: a quarter note, a half note, a quarter note, a quarter note, a quarter note, and a quarter note. The third staff shows the Necid Hüseyinî Çekirdek interval, with notes labeled p, m, t, s, and a boxed-in section containing a quarter note and a quarter note. The fourth staff shows the Nevruz Çekirdek interval, with notes labeled m, s, s, t, and a boxed-in section containing a quarter note and a quarter note.

Tablo 6. Kul Olayım Kalem Tutan Ellere (Hüseyinî makamı)

NEVA

S. 111—112

SEMÂİ

Bir li ki maka min da bir gü zel

gör düm Leble ri nin sü k ke ri uar kan di uar

A sı lı çok i miş a ra dım

a ra dım bul dum ni ce ben ci

le yın der di men di var

Görsel 7. Birlik Makamında Bir Güzel Gördüm (Neva makamı)

BİRLİK MAKAMINDA BİR GÜZEL GÖRDÜM

Birlik makamında bir güzel gördüm

Leblerinin şekeri var kandil var

Aşıkı çok imiş aradım sordum

Nice bencileyin derdimendi var

Cemali geliyor hayalde düşte

Canım asumanda kandilde arşta

Uzakta yakında yeminde pişte

Her nereye baksam Ali'm kendi var

Gah bahçeye girer gülden görünür

Gah mana söyleşir dilden görünür

Gah gönül evinde mihman görünür

Aşığına türlü-türlü fendi var

Şükür olsun bu sevdaya ulaştım

Muhabbet bağını gezdim dolaştım

On iki İmam'ın cemine düştüm

Şimdi boynumuzda aşk kemendi var

Pir Sultan'im sever böyle dilberi

Bu cümle cihanın yekta güheri

Kahrın lütfun çeker isen gel beri

Sevdiğimin nerde bir menendi var

ESERİN ADI	BİRLİK MAKAMINDA BİR GÜZEL GÖRDÜM
MAKAMI	Neva
GÜFTE	Pir Sultan Abdal
USÛL	<p>Yürük Semai YÜRÜK SEMÂÎ (3+3) * Yürük Semâilerde, Saz Sem. 4. Hanelerinde</p> <p style="text-align: center;">DÜM TEK TEK DÜM TEEK KÂ</p>
FORM ANALİZİ	<p>Söz ve Kafiye Şeması Birlik makamında bir güzel gördüm -a Leblerinin şekeri var kandil var -b Aşıkı çok imiş aradım sordum -a Nice bencileyin dedirmendi var -b</p> <p>TÜRÜ: Bektaşi nefesi</p> <ul style="list-style-type: none"> • YAPI: 1 [A + B] biçiminde yazılmıştır. • 11' li hece vezni ile 6 + 5 = 11 şeklinde yazılmıştır. • Söz şeması: a, b, a, b, şeklinde oluşturulmuştur. • Ezgi şeması: A +B şeklindedir.
GÜFTE YORUMU	<p>Pir Sultan Abdal bu şiirinde "Vahdet-i mevcut" fikrinin yani birlik makamının sahibi olan mutlak varlığın farklı farklı hallerde Âdemoğullarına görünmesi, Tanrı'nın evrende görülen tüm unsurlara ve nihayetinde insana yansiyarak tezahür etmesi ve bu manada tüm güzelliğin Tanrısal bir arketipe dayandığı fikrine gönderme yapmaktadır (Güray, 2012, s.96). Şair, yaradanın evrende tek ve benzeri olmadığını vurgularken sonsuz bir aşkla bağlı olduğundan bahsettiği dilber aslında Tanrı'nın tezahüründen ibarettir (Güray, 2018, s. 626, 627). Şair, Tanrı'nın insan yüzüne yansıyan güzel simasının bir hayal misali evrende dolaşmasını anlatırken, bu yüzü bazen bir gül bahçesinde "insan-ı kâmil'i" simgeleyen bir güle bazen sohbet edip dile gelen bir aşığa bazen de gönül evlerine konuk olan bir misafire benzettiği görülmektedir. Ama ilahi güzelliğin</p>

burada İnsan-ı Kâmil örneği olan Hz. Ali ve “tevhidin” simgesi olan “Kırklar Meclisi” üzerinden işaret edilmesi, şiirin Bektaşiliğin temelindeki “Tanrı-insan” ittihadına gönderme yaptığı anlamına da gelebilir (Kalenderoğlu ve Güray, 2019 s. 150). Bu eser Bektaşî nefeslerindeki övgü temalı şiirlere de örnek teşkil etmektedir.

MAKAM ANALİZİ: Nevâ makamı literatüre farklı isimler ve görüşler şeklinde ele alınmıştır. Abdülkadir Merâgî'nin “Câmi'ül-Elhân” adlı eserinde Nevâ makamını bugün kullanılan Buselik dizi oluşturmuştur. Kutluğ, XV. yüzyılın başlarında Hızır Bin Abdullah'ın “Kitâb-ü'l Edvar” adlı eserinde Nevâ makam yapısına ait perdelerini şöyle sıraladığını ifade etmektedir: “Dügâh- Segâh- Çargâh-Pençgâh (Nevâ)-Dügâh Hüseyini-Segâh Hisâr (Eviç)-Yegâh Gerdaniye ve Dügâh Muhayyer”. Söz konusu perdeler günümüz makam anlayışı ile örtüşmektedir. (Kutluğ, 2000 s.173-174)

Bayraktarkatal ve Güray da bu konuyla alakalı olarak şöyle bir açıklama getirmiştir. “Nevâ perdesini merkez / kutb olarak belirleyen diğer bir makamda Nevâ makamıdır. Nevâ ezgi çekirdeğinde Nevâ perdesi “merkez/kutb” gerdaniye ve eviç “süsleyici/ortak tanımlayıcı” çargâh ise “pekiştirici” perde işlevini üstlenmektedir (Bayraktarkatal, Güray, 2021 s. 973-974). Analizi yapılan eser seyrine Nevâ makamı ezgi çekirdeği ile başlamıştır. Yine Nevâ ezgi çekirdeğinin merkez sesi olan nevâ perdesinde geçici duraklar yapılmıştır. Sekiz, dokuz, on ve on birinci ölçülerde Hüseyini ezgi çekirdeği ile devam edilerek çekirdeğin merkez sesi olan hüseyini perdesinde durak yapılmıştır. On ikinci ölçüden itibaren de Nevruz ezgi çekirdeği ile devam edilmiş olup söz konusu ezgi çekirdeğinin süsleyici perdesi olan segâh perdesinde ısrarlı kalışlar yapılmıştır. Eser, Nevruz ezgi çekirdeğinin merkez sesi olan dügâh perdesinde tam karar yapılarak sonlandırılmıştır.

Nevâ E.Ç.

Hüseyini E.Ç.

Nevruz E.Ç.

p m s s/t t

Neva Çekirdek

p m s t

Hüseyini Çekirdek

m s s t

Nevruz Çekirdek

Tablo 7. Birlik Makamında Bir Güzel Gördüm (Neva makamı)

HİCAZ

S. 114

Dün ge . ce' sey rim i çin de ,

Ben de dem

RAKIS
AKSAK



A li yi gördüm yi gör düm E ğil dim ni



yaz . ey le dim E ğil dim ni yâz ey le dim



Düldülün na' li' ni gör düm Düldülün na' li' ni gör düm



Görsel 8. Dün Gece Seyrim İçinde (Hicaz makamı)

DÜN GECE SEYRİM İÇİNDE

Dün gece seyrim içinde

Kanber'i durur sağında

Ben dedem Ali'yi gördüm

Salınır cennet bağında

Eğildim niyaz eyledim

Ali Musa Tur dağında

Düldülün nalını gördüm

Ben dedem Ali'yi gördüm

Üç çerağ yanar şişede

Yüce dağlar boran coşkun

Arsılanlar gizli meşede

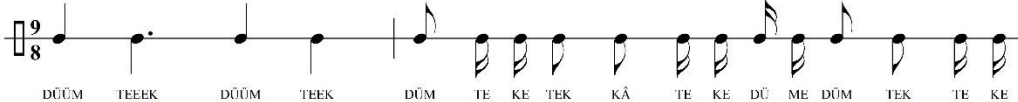
Kul Himmet aşkına düşkün

Yedi iklim dört köşede

Cümle nebilerden ustun

Ben dedem Ali'yi gördüm

Ben dedem Ali'yi gördüm

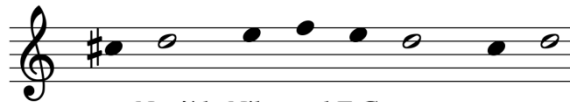
ESERİN ADI	DÜN GECE SEYRİM İÇİNDE
MAKAMI	Hicâz
GÜFTE	Kul Himmet
USÛL	<p>Raks Aksağı</p> <p>RAKS AKSAĞI (5+4) Şarkı, Türkü, İlahi, Oyun Havaları ve Bazı Saz Sem. 4. Hanelerinde</p>  <p>DÜM TEEK DÜM TEEK DÜM TE KE TEK KÂ TE KE DÜ ME DÜM TEK TE KE</p>
FORM ANALİZİ	<p>Söz ve Kafiye Şeması</p> <p>Dün gece seyrim içinde -a Ben dedem Ali'yi gördüm -b Eğildim niyaz eyledim -b Düldülün nalını gördüm -b</p> <p>TÜRÜ: Bektaşî nefesi</p> <ul style="list-style-type: none"> • YAPI: 1 [A (a1 + a2 + a3) + B + C] biçiminde yazılmıştır. • 11' li hece vezni ile 3 + 8 = 11 şeklinde yazılmıştır. • Söz şeması: a, b, b, b, / c, c, c, b, şeklinde oluşturulmuştur. • Ezgi şeması: A (a1 + a2 + a3') + B + C şeklindedir.
GÜFTE YORUMU	<p>Alevilik-Bektaşîlik geleneğinin 7 ulu ozanından biri olan ve 16. yüzyılda yaşadığı düşünülen Kul Himmet bu şiirinin güftelerinde, Bektaşî inancı ile özdeşleşmiş olan Hz. Ali'nin değişik insanlarda ve değişik zamanlarda tezahür edebildiği fikrini Hz. Ali'nin manevi takipçisi olduğu görüşüyle anlatmak istemiştir. Şiirde kullanılan ana terimlerden biri ise “çerâğ” kavramıdır. Kanun çerâğı olarak da bilinen bu kavram, Bektaşî meydanında kullanılan aydınlatıcı, ışık veren, Tanrısal nuru taşıdığı düşünülen bir sembol olarak açıklanabilmektedir. Bu çerâğ, içerisinde zeytin yağı bulan, üç fitil ve üç oluktan oluşan, genellikle kapağı Bektaşî tacı şeklinde olan ayaklı bir kandildir. Bu kandil, Hz. Muhammed ve Hz. Ali'nin nurunu ifade etmektedir (Gölpınarlı, 1963, s. 325). Şaire göre, tüm nebilerden üstün olan Hz. Ali'nin “Tanrı”</p>

menşeli izlerine kâinatın her yerinde rastlamak mümkündür, bu anlamda kâh Tur dağında Allah'ın tecellisi ile yüzleşmiş Hz. Mûsa üzerinden, kâh da Hz. Ali'nin “perdedarı-azatlı kölesi” Kanber, kendisiyle özdeşleşen Mirâc'a dair “aslan” simgesi veya atı “Düldül” aracılığıyla, Hz. Ali üzerinden simgelenen Tanrısal bilgiyi ya da “ışığı” farkedebilmek mümkündür (Güray, 2018b, s. 175-177).

MAKAM ANALİZİ: Hicaz makamının tariflerine yaklaşık XV. yüzyıldan itibaren rastlanılmakta ve söz konusu makam Anadolu'da sıklıkla kullanılan makamlar arasında yer almaktadır (Bayraktarkatal, Güray, 2021, s.1-37). Hicaz makamı ile ilgili ilk tariflerden birisini XV. yüzyılda yazan Hızır Bin Abdullah Kitab'ül Edvar'ında bu makam ile ilgili şöyle bir açıklama getirmiştir: “Dügâh, Segâh, Hicaz, Pençgâh, Dügâh Hüseyni, Segâh Hisar, Yegâh Gerdaniye, Dügâh Muhayyer seslerinden oluşur.” (Kutluğ, 2001, 177).

XVIII. yüzyıl nazariyatçısı Abdülbaki Nasır Dede'nin eserinde ise bu makam ile ilgili şu bilgilere rastlanmaktadır: “Nevâ perdesinden agaz idüp, hicaz ve segâh perdesi, badehu dügah perdesine gelip anda karar verir. Amma nevâ perdesinden yukarı hüseyni ve eviç ve gerdaniye ve muhayyer perdesine suûdü ve dügah perdesinden aşağı rast perdesine hubutü vardır...” (Kutluğ, 2001, s.177). Hicaz ailesi makamlarından birisi de “Hümayun” makamıdır. Kutluğ'a göre makamın “Hicaz ve Nevâ perdesi üzerinde Nihavend ezgi çekirdeklerinin birleşebileceği bir “ses alanını” var ettiği görülebilir (Güray, 2021; Kutluğ, 2001, s. 180).

Eserin seyrine Hicaz Hümayun makamı ezgi çekirdeğinin tanımlayıcı sesleri olan dik kürdi ve nim hicaz perdelerinin kullanımı ile başlanmıştır. Ezginin seyri içerisinde sıklıkla söz konusu ezgi çekirdeğinin merkez sesi olan nevâ perdesinde asma kalışlar yapılmıştır. Sekizinci ölçüden itibaren nevâ perdesi üzerinde Nihavend ezgi çekirdeği ile ezgi devam etmiş, söz konusu ezgi çekirdeğinin merkez sesi olan nevâ perdesinde duraklar yapılmıştır. Eser, Hicaz ezgi çekirdeğinin merkez sesi olan dügâh perdesinde Hicaz ezgi çekirdeği ile karar vermiştir



Nevâ'da Nihavend E.Ç.

Hicaz E.Ç.

p m t

Hicaz Çekirdek

p m s t

Nihavend Çekirdek
(Nevâ'da)

Tablo 8. Dün Gece Seyrim İçinde (Hicaz makamı)

ISFAHAN

S. 121

Ho ra san i lin den du yul du se

DEVRI HINDİ

sî Mu hib a şık 'a ra

düş tü he ve si mu hib â şık

la ra düş tü he ve si

Görsel 9. Horasan İlinden Duyuldu Sesi (Isfahan makamı)

HORASAN İLİNDEN DUYULDU SESİ

Horasan ilinden duyuldu sesi
Muhib aşıklara düştü hevesi
Yedi bab içerü şahın türbesi
Eşiğin bekliyen cana aşkolsun

Kudretten başında elifi tacı
Eşiğin bekliyen neylesin haccı
Mağrıptan maşrığa oynar kılıcı
Kılıcın sallayan cana aşkolsun

Ol sultan yürüttü yedi dağlan
Üzüldü çürüdü kaldı sağlan
Türbe bahçesinde cennet gülleri
Güllerin devşiren cana aşkolsun

Mağrıptan maşrığa ismin andırır
Niyaz eden aşıkları kandırır
Baba değirmenin sola döndürür
Değirmenin döndüren cana aşkolsun

Abdal Musa derler pirimin ismi
Ateşe attılar yanmadı cismi
Size niyaz eder derdiment Hüsnü
Bu cemde bulunan cana aşk olsun

ESERİN ADI	HORASAN İLİNDEN DUYULDU SESİ
MAKAMI	İsfahan
GÜFTE	Hüsnî
USÛL	<p>Devr-i Hindi</p> <p>DEVİR-İ HİNDÎ (3+4)^{NA} Şarkı, Türkü, İlahi, Köçekçe, Saz Sem. 4. Hanelerinde</p> <p>DÜM TEK KÂ DÜÜM TEEK I</p> <p>TEK TEK</p>
FORM ANALİZİ	<p>Söz ve Kafiye Şeması</p> <p>Horasan ilinden duyuldu sesi -a Muhib aşıklara düştü sevisi -a Yedi bab içerü şahın türbesi -a Eşiğin bekliyen cana aşk olsun -b</p> <p>TÜRÜ: Bektaşî nefesi</p> <ul style="list-style-type: none"> • YAPI: 1 [A + B + C] biçiminde yazılmıştır. • 11' li hece vezni ile 6 + 5 = 11 şeklinde yazılmıştır. • Söz şeması: a, a, a, b, / c, c, c, b, şeklinde oluşturulmuştur. • Ezgi şeması: A + B + C şeklindedir.
GÜFTE YORUMU	<p>Bu şiir, Hüsnü isimli bir Bektaşî şairinin, Osmanlı devletinin kuruluşu, Anadolu' da İslamiyet'in yayılması sürecinde önemli roller üstlenen Horasan erenlerinden birisi olan (Gökbel, 2019, s.10) Abdal Mûsa'ya övgülerini içermektedir. Rum Abdalları zümresine ait olan ve Azerbaycan'ın Hoy şehrinde dünyaya gelen Abdal Mûsa'nın, Hz. Peygamber soyundan ve Hacı Bektaş-ı Veli'nin amcasının oğullarından Hasan Gazi'nin oğlu ve Dedegan temelli Bektaşiliğin erken dönem temsilcilerinden olduğu tahmin edilmektedir (Şahin, 2021 s.106). Vilâyetnâme-i Abdal Mûsa'daki menkıbeye göre Abdal Mûsa'nın veliliğine inanmayan Teke Beyi Abdal Mûsa'yı denemek için meydanda bir ateş yaktırır. Abdal Mûsa müritleri ile ateşin içine</p>

girer ve ateş söner (Atalay (Vaktidolu), 1997, s. 16-19). Yine menkıbenin başka bir bölümünde Abdal Musâ'nın ateşi eli ile karıştırarak söndürdüğünden bahsedilmektedir (Güzel, 1999, s. 108). Abdal Mûsa'nın kerametlerinden bir diğeri de “değirmen” olayıdır. Bu konu ile ilgili menakıbnâmede Abdal Mûsa dergâhta artan un ihtiyacı doğrultusunda komşu köyde bulunan değirmenci Marko'ya giderek değirmeni onlara satmasını ister. Marko hayır cevabı verince bu sefer değirmeni kiralamasını ister cevap yine hayır olunca Abdal Mûsa bu konuyu Kadı'ya taşır. Kadı her iki tarafı da dinlemek üzere değirmenin özellikleri ile alakalı sorular sorar. Marko değirmenin dört taştan ibaret olduğunu söyler, Abdal Mûsa ise değirmenin dört taşlı olmakla birlikte sağdaki değirmenin solak döndüğünü ve başucunda ulu bir çınar olduğunu söyler (Alay, 2019, s. 267-278). Bu açıklamalardan sonra değirmen Abdal Mûsa'ya verilir. Söz konusu menakıblarda da görülebildiği üzere Abdal Mûsa'nın da içinde olduğu “Abdalan-ı Rum zümresi” Anadolu'nun “Hacı Bektaş Veli inancı” temelli manevi örgütlenmesinde oldukça başat bir rol üstlenmiştir. Simgesel olarak Abdal Musa, hem manevi Horasan geleneği üzerinden gelen Orta Asya-Anadolu inanç bağlantısının hem de Osmanlı döneminde Anadolu içinde yaşayan ve “Hacı Bektaş” kimliğini merkez alan örgütlenmenin önemli bir figürüdür (Güray ve Arıcı, 2020, s. 46-47)⁸. Bu şiirde de Abdal Mûsa'nın tüm bu kerametleri doğrultusunda, Alevi-Bektaşî geleneğindeki yeri ve önemi, öğretileri, izlenilen bu yolda doğudan batıya tüm Anadolu da mucizevi bir şekilde insanları etkisi altına alarak Bektaşîliğin genişleyip yayılmasında gösterdiği hizmetler övgüler içerisinde anlatılmaktadır.

MAKAM ANALİZİ: On iki ana makamdan birisi olarak kabul edilen İsfahan makamı “sistemci okulda” tarifi verilmemiş olup ilk olarak Kantemiroğlu tarafından şu şekilde yorumlanmıştır. “Pençgâhtan (Nevâ) hareket eder. Andan Hüseyiniye çıkıp avdet eder. Pençgâha, Çargâha, Segâha uğradıktan sonra Dügâh perdesinde karar kılar” (Kutluğ, 2000, s.342).

Abdülbaki Nasır Dede ve Kantemiroğlu İsfahan makamındaki Nişabur makamı geçkisinin önemine değinmezlerken “Arel” ise İsfahan makamını basit ve mürekkep olarak ikiye ayırmıştır. Basit İsfahan makamının nişabur geçki yapmadığına değinmiştir (Kutluğ, 2000, s.342).

Güray ve Bayraktarkatal ise ilgili makama dair aşağıdaki yorumları ortaya koymuştur:

“Dikkat edilirse eserde Bayati ve Neva tınlarının yanında yer yer Acem ve Necid Hüseyini ile özellikle karar bölgesinde çargâh yönünden bir Hûzi ağırlığı dikkat çekmektedir. Tipik Nişabur kalıpları ise neva perdesinde “Neva ezgi çekirdeği” ile ezgi oluşturulurken “hicaz” perdesi kullanarak neva perdesine hareket etme alışkanlığını ters yöne buselik perdesi ile genişletme noktasında hissedilmektedir” (Bayraktarkatal ve Güray, 2021b s.943-981).

Analizi yapılan örnek eser içerisinde İsfahan makamının donanımında segâh perdesi gösterilmemiş olmasına rağmen, eserde kullanılan kürdi perdesi segâh perdesi olarak değerlendirilmiştir.

Eserin seyrine Nevruz ezgi çekirdeği ile başlanmış olup makamın merkez sesi olan nevâ perdesinde ilk asma kalış gösterilmiş ikinci dolapta ise düğâh perdesinde durak yapılmıştır. Esere Nişabur ezgi çekirdeği ile yani hicaz-nevâ perdeleri arasındaki ezgisel hareket ile devam edilerek Uşşak-Hûzi ezgi çekirdeği ile İsfahan makamının karar sesi olan düğâh perdesinde tam karar yapılmıştır.

The image displays six musical staves in treble clef, each representing a different melodic fragment or 'çekirdek' (kernel) from the Horasan Ilinden Duyuldu Sesi (Isfahan makamı). The staves are labeled as follows:

- Staff 1: Nevruz E.Ç. (Nevruz kernel)
- Staff 2: Nişabur E.Ç. (Nişabur kernel)
- Staff 3: Uşşak-Hûzi E.Ç. (Uşşak-Hûzi kernel)
- Staff 4: m s s t (Nevruz Çekirdek)
- Staff 5: m t t/s (Nişabur Çekirdek)
- Staff 6: p m s t s (Uşşak-Hûzi Çekirdek)

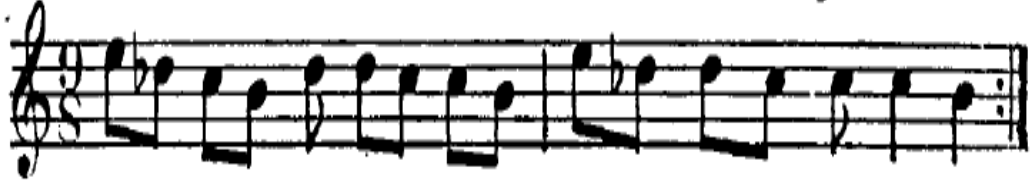
Tablo 9. Horasan İlinden Duyuldu Sesi (Isfahan makamı)

SABÂ

S. 133—134

Kırk lar mec li 'si ne , var dım

RAKİS
AKSAK



gel be ri hey can de 'di ler gel be ri hey can de di ler



hu a lim hu hu şa ş lım hu iş le meydan



gir de di ler iş le meydan gir de di ler



Görsel 10. Kırklar Merydanına Vardım (Sabâ makamı)

KIRKLAR MEYDANINA VARDIM

Kırklar meydanına vardım
Gel berü hey can dediler
İzzet ile selâm verdim
Gel işte meydan dediler

Gir semâa bile oyna
Silinsin pak olsun ayna
Kırk yıl kazanda dur kayna
Dahi çiyisin yan dediler

Kırklar bir yerde durdular
Otur deyü yer verdiler
Önüme sofra yazdılar
El lokmaya sun dediler

Gördüğünü gözün ile
Söyleme sen sözün ile
Andan sonra bizim ile
Olasın mihman dediler

Kırkların kalbi durudur
Gelenin kalbin arıdır
Gelişin kandan beridir
Söyle sen kimsin dediler

Düşme dünya mihnetine
Tâlib ol Hak hazretine
Ab-ı Zemzem şerbetine
Parmağını ban dediler

Şah Hatây'îm nedir hâlin
Hakk'a şükret kaldır elin
Gıybetten kesegör dilin
Cümlemiz yeksan dediler

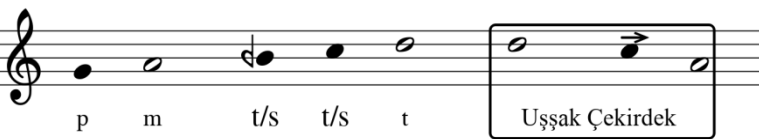
ESERİN ADI	KIRKLAR MEYDANINA VARDIM
MAKAMI	Sabâ
GÜFTE	Şah Hatâyî
USÛL	<p>Raks Aksağı</p> <p>RAKS AKSAĞI (5+4) Şarkı, Türkü, İlahi, Oyun Havaları ve Bazı Saz Sem. 4. Hanelerinde</p> <p>DÜM TEREK DÜM TEREK DÜM TE KE TEK KÂ TE KE DÜ ME DÜM TEK TE KE</p>
FORM ANALİZİ	<p>Söz ve Kafiye Şeması</p> <p>Kırklar meydanına vardım -a Gel berü hey can dediler -b İzzet ile selâm verdim -a Gel işte meydan dediler -b</p> <p>TÜRÜ: Bektaşî nefesi</p> <ul style="list-style-type: none"> • YAPI: 1 [A + B + C] biçiminde oluşturulmuştur. • 8' li hece vezni ile 5 + 3 / 4 + 4 = 8 şeklinde yazılmıştır. • Söz şeması: a, b, a, b, / c, c, c, b, şeklinde oluşturulmuştur. • Ezgi şeması: A + B + C şeklindedir.
GÜFTE YORUMU	<p>Şah Hatayi ya da Şah İsmail Safevi (1487-1524) Anadolu Kızılbaşlarının manevi önderi, Safevi Şeyhi Cüneyd'in torunu, Haydar'ın oğlu ve Safevi devletinin kurucusudur. Şah İsmail Safevi Anadolu Bektaşî ve Aleviliği adına da önemli bir figür olup bazı kaynaklara göre Hz. Ali'nin "tezahürü" olarak da görülebilmektedir (Kalenderoğlu ve Güray, 2019, s. 147-149). Şah Hatayi'nin Bektaşî ahlak ve inanç sistemine örnek teşkil eden bu şiirinde bu tarıkata intisab eden kişilerin tecrübeleri aktarılmış, Kırklar meclisindeki Ayin-i Cem töreninde gerçekleştirilen ritüellerden, rehber dahilinde anlatılan öğretilerden, dünyevi her türlü zevk ve isteklerden uzaklaşarak gerçek aşka ulaşmak, yakınlaşmak için verilen çabalardan bahsedilmiş, bu yolda kâmil insan olma evreleri anlatılmıştır. Şiirde söz konusu temel simge "Kırklar'dır", Ayin-i Cem'in de temel yapısının üzerine inşa edildiği bu simge Hz. Ali ve Tanrı ittihadı üzerinden "Tevhid'in" anlatıldığı temel kavram olmasının yanında,</p>

Semah geleneğinin de üzerine inşa edildiği fikirdir (Kalenderoğlu ve Güray, 2019, s. 148-153). Kırklar meclisinde gerçekleştirilen ayin-i cem törenlerinde Hz. Muhammed'in "mirac" olayı sembolize edilerek ölmeden önce ölmek yani kemal ermek fikri semah ritüelleri aracılığıyla işlenip anlatılmaktadır (Yörükkan, 2006, s.67).

MAKAM ANALİZİ: Sabâ makamı Safiyüddin Urmevi, Abdülkadir Meragi, Ladikli Mehmet Çelebi gibi müzikologların döneminde edvarlarda yer almakla birlikte bu makamın tarifi için "küçük" ve "zirefkend" kelimeleri kullanılmaktaydı. Söz konusu makamı Sabâ olarak işaret eden ve tarifini açıklayan Tanburi Hızır Ağa olmuştur (Kutluğ, 2000, s.333).

Hızır Ağa Sabâ makamını "Tefbimü'l-Makamat adlı musiki risalesinde şöyle tarif etmiştir: "Dügâh kopup Segâh ve Çargâh ve Nim Sabâ ve Hüseyini perdelerini gösterip ve Hüseyinden dönüp bi Nevâ, Sabâ Nimi ile Çargâh ve Segâhtan sonra Dügâhta karar eder" (Kutluğ, 2000, s.333-334).

Analizi yapılan eserin seyrine Sabâ makamı ezgi çekirdeği ile başlanmıştır. Sabâ ezgi çekirdeğinin süsleyici sesi olan segâh perdesinde asma kalıplar yapılırken söz konusu ezgi çekirdeğinin pekiştirici sesi olan rast perdesi de vurgulanarak makamın merkez sesi olan dügâh perdesinde durak yapılmıştır. Yedi ve sekizinci ölçülerde eser Sabâ ezgi çekirdeği devam ederken ezgi çekirdeğinin ortak tanımlayıcı sesi olan çargâh perdesinde de durak yapılmıştır. Sabâ ezgi çekirdeği ile pekiştirici rast perdesi ve süsleyici segâh perdeleri sıklıkla vurgulanarak devam edilip, Uşşak ezgi çekirdeği ile Uşşak makamının merkez sesi olan dügâh perdesinde tam karar yapılmıştır.



Tablo 10. Kırklar Merydanına Vardım (Sabâ makamı)

EVİÇ

S. 145

YÜRÜK
SEMÂİ

Sa fâ sı na ce fâ sı na da yan
dım hu Bu ce fâ ya da yan
mı yan gel me sin Bu ce fâ ya
da yan mı yan gel me sin

Görsel 11. Safasına Cefasına Dayandım (Eviç makamı)

SAFASINA CEFASINA DAYANDIM

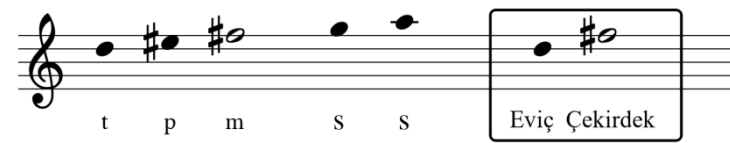
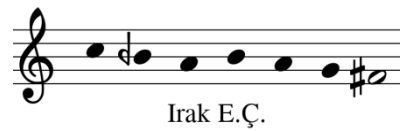
Sâfasına cefasına dayandım	Muhabbet eyleyip yokla pirini
Bu cefaya dayanmayan gelmesin	Yusun senin namus ile arını
Rengine hem boyasına boyandım	Var bir gerçek ile kıl pazarını
Bu boyaya boyanmayan gelmesin	Kıldığın pazardan zıyan gelmesin
Rengine boyandım meyinden içtim	Kırklar bu meydana döner dediler
Nice canlar ile didâr görüşüm	Evliya'yı yola yeder dediler
Muhabbet eyledim candan seviştim	Dostunu dostundan keser dediler
Muhabbeti küfür sayan gelmesin	Nefsaniyetine uyan gelmesin

Pir Sultan'ım aydur dünya fânidir
Kırkların sohbeti aşk mekânıdır
Kusura kalmıyan Kerem kânıdır
Gönülde karası olan gelmesin

ESERİN ADI	SAFASINA CEFASINA DAYANDIM
MAKAMI	Eviç
GÜFTE	Pir Sultan Abdal
USÛL	<p>Yürük Semai</p> <p>YÜRÜK SEMÂÎ (3+3) *</p> <p>Yürük Semâilerde, Saz Sem. 4. Hanelerinde</p> <p>DÜM TEK TEK KÂ DÜM TEEK</p>
FORM ANALİZİ	<p>Söz ve Kafiye Şeması</p> <p>Safâsına cefasına dayandım -a</p> <p>Bu cefaya dayanmayan gelmesin -b</p> <p>Rengine hem boyasına boyandım -a</p> <p>Bu boyaya boyanmayan gelmesin -b</p> <p>TÜRÜ: Bektaşî nefesi</p> <ul style="list-style-type: none"> • YAPI: 1 [A + B (b1 + b1' + b2)] biçiminde oluşturulmuştur. • 11' li hece vezni ile 4+ 4 + 3 = 11 şeklinde yazılmıştır. • Söz şeması: a, b, a, b, / c, c, c, b, şeklinde oluşturulmuştur. • Ezgi şeması: A +B (b1 +b1' + b2) şeklindedir.
GÜFTE YORUMU	<p>Pir Sultan Abdal'a ait olduğu düşünülen ve Alevi-Bektaşî ahlak-inanç sistemine örnek teşkil eden bir şiiridir. Tasavvuf adâp ve erkânının, izlenilen ve kabul edilen bu yolun hiç de kolay olmadığı, sıkıntılı, çileli ve sabır gerektiren bir yol olduğu ifade edilmektedir. Gerçek aşkın çileli ve zahmetli bir yol olduğu, bu kudretli yolda karşılaşılabilecek zorluklar karşısında dayanamayıp pes edeceklerin baştan bu yola girmemeleri gerekliliği vurgulanmaktadır. Bektaşîliğin ahlâk anlayışında hiçbir canlıya zarar vermemek ilkesi doğrultusunda ancak “eline, beline, diline” hâkim olabilecek yani “insan-ı kâmil” mertebesine “Tanrısal sıfatları donanarak” ilerlemeye gayret edebilecek kişilerin bu yola girmesi şart koşulmuştur.</p>

MAKAM ANALİZİ: Eviç makamı III. Sultan Selim Han ve sonraki devirlerde değişiklik göstererek eviç üzeri Segâh seyri içinde eserler bestelenmeye başlanmıştır. Günümüzde de Segâh ağırlıklı seyirler ortaya konmaktadır. Karara gidilirken de Irak makamında Segâhlı karara gidilmesi bir tarz halini almıştır (Kutluğ, 2000, s.273).

Eserin seyrine bir ve dördüncü ölçüler arasında Eviç makamının da agâz ettiği ses olan eviç perdesi civarından eviç perdesinde Segâh ezgi çekirdeği ile başlanmıştır. Beş, altı ve yedinci ölçülerde eviç perdesi iniş cazibesi ile acem perdesi ile değiştirilmiş olup Bayati ve Uşşak makamlarının “ortak tanımlayıcı sesi” olan neva perdesinde Bayati ezgi çekirdeği gösterilmiş olup Bayati makamı ezgi çekirdeği ile dügâh perdesinde asma kalış göstermiştir. Eserin son aşamasında Irak perdesinde Segâh ezgi çekirdeği ile tam karar verilmiştir.



Tablo 11. Safasına Cefasına Dayandım (Eviç makamı)

HÜSEMİN

İn san in san der ler i di

İn san ne dir şim di bil dim

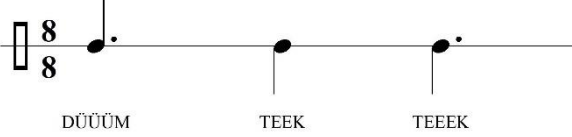
İn san ne dir şim di bil dim

— 16 —

Görsel 12. İnsan İnsan Derler İdi (Nihavend makamı)

İNSAN İNSAN DERLER İDİ

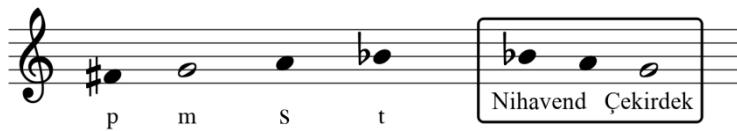
İnsan insan derler idi	Bir kılı kırk yardıkları
İnsan nedir şimdi bildim	Birin köprü kurdukları
Can deyip söylerler idi	Erenler gösterdikleri
Bu can nedir şimdi bildim	Erkân nedir şimdi bildim
Kendözünde buldu bulan	Sıfat ile zat olmuşam
Bulmadı daşrada kalan	Kadr ile berât olmuşam
Mü ‘minin kalbinde olan	Hak ile vuslat olmuşam
İman nedir şimdi bildim	Mihman nedir şimdi bildim
Takva ehlinin sattığı	Muhyiddin aydur Hak kaadir
Mü ‘minin ok attığı	Görünür her yerde hazır
Münkirlerin şek ettiği	İyan nedir pinhan nedir
Güman nedir şimdi bildim	Nişan nedir şimdi bildi

ESERİN ADI	İNSAN İNSAN DERLER İDİ
MAKAMI	Nihavend
GÜFTE	Muhyiddin
USÛL	<p>Müsemmen</p> <p>MÜSEMMEEN (Katikofti) (3+5) Şarkı, İlahi ve bazı Türkülerde</p>  <p>DÜÜM TEEK TEEEK</p>
FORM ANALİZİ	<p>Söz ve Kafiye Şeması</p> <p>İnsan insan derler idi -a İnsan nedir şimdi bildim -b Can deyip söylerler idi -a Bu can nedir şimdi bildim -b</p> <p>TÜRÜ: Bektaşî nefesi</p> <ul style="list-style-type: none"> • YAPI: 1 [A] cümlesi biçiminde yazılmıştır. • 8' li hece vezni ile 4+ 4 = 8 şeklinde yazılmıştır. • Söz şeması: a, b, a, b, / c, c, c, b, şeklinde oluşturulmuştur. • Ezgi şeması: A şeklindedir.
GÜFTE YORUMU	<p>16. yüzyıl Hurufî şairi Muhyiddin Abdal'a (Mûhyî) ait olduğu düşünülen şiirde şair, insanda gönül gözünün yani "batın" algının açıldığı andan itibaren, sonra fani olan bu dünyadaki her şeyin anlamsız ve geçici olduğunun idrak edileceğini vurgulamıştır. Bunun yanında Mûhyî insanın, hatta asıl olan her şeyin Hakk'a dair fikirler olduğunun ve tüm kâinatın yaratıcısı Allah'ın yansıması olarak görüldüğünün farkına varılması gerektiğini işaret etmiştir. Şiirin temel fikri ise Bektaşîliğin temel esasının mutlak varlık olan Allah'ın insandaki tecellisine dair inanç olduğudur. Temelde Mûhyî'nin de takipçisi</p>

olduğu Hurufilik de sayısal sembolizma aracılığıyla insandaki hatta insan “yüzündeki” Tanrısal tecellinin nasıl ortaya çıktığını açıklamaktadır (Güray, 2012, s.107). Bu anlamda insan yüzünde Tanrısal bir tezahür olduğuna dair Bektaşilik inancının Hurufilik temelli olması da güçlü bir ihtimaldir.

MAKAM ANALİZİ: Günümüz Nihavend makamı ile örtüşen Abdülbaki Nasır Dede'nin Nihavend tarifi şöyle aktarılmıştır: “Nihavend, Nevâ perdesinden âgâze ve Çargâh ve Nihavend (Kürdi perdesi) ve Dügâh ve Rast perdesine hubût edüp, anda karar eder. Amma Nevâ perdesinden yukarı Beyatî (Hisar perdesi) ve Hüseyni ve Acem ve Gerdaniye perdesine dek suudû vardır.” (Kutluğ, 2000, s.452).

Analizi yapılan eser kısa ve net bir şekilde Nihavend makamı ezgi çekirdeği dizisini göstermektedir. Esere Nihavend ezgi çekirdeğinin merkez perdesi olan rast ve ezginin Neva ezgi çekirdeği aracılığıyla genişlemesinin yolunu açan “neva” perdeleri ile Nihavend ezgi çekirdeği gösterilerek başlanmış, Nihavend ezgi çekirdeğinin süsleyici sesi olan kürdi perdesinde kısa duraklar gösterilip, ilgili çekirdeğin merkez sesi olan rast perdesinde karar verilmiştir. Diğer iki satırda da aynı ezginin tekrarları yapılmıştır.



Tablo 12. İnsan İnsan Derler İdi (Nihavend makamı)

UŞŞAK

S. 153—154

TÜRK AKSAĞI

Şu bey ru Şe her mür şî dü reh ber

sun du lar kev ser el ham dü lil lâh

sun du lar kev ser el ham dü lil lâh

Görsel 13. Şübeyr ü Şeber Mürşid ü Rehber (Uşşak makamı)

ŞÜBEYR Ü ŞEBER MÜRŞİD Ü REHBER

Şübeyr ü Şeber mürşid ü rehber
Sundular Kevser el hamdü lillâh

Sofra Ali'nin himmet velinin
Şöhret delinin el hamdü lillâh

Haktır Muhammed olmuşuz ümmet
Bulmuşuz rif'at el hamdü lillâh

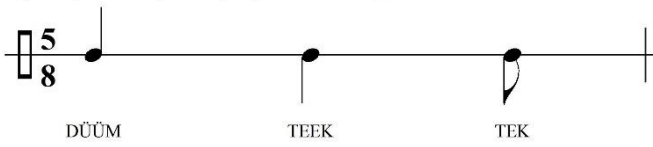
Muhammed güldür pirim bülbüldür
Cümlemiz kuldur el hamdü lillâh

Dosta mihmanız cümle bir canız
Ehl-i imanınız el hamdü lillâh

Pire muhabbet can ile hizmet
Âşıkâ rif'at el hamdü lillâh

Aslımız nurdur vaktimiz surdur
Sözümüz budur el hamdü lillâh

Haşim'in zikri el fakru fahri
Bu demin şükrü el hamdü lillâh

ESERİN ADI	ŞÜBEYR Ü ŞEBER MÜRŞİD Ü REHBER
MAKAMI	Uşşak
GÜFTE	Hâşim Mustafa Baba
USÛL	<p>Türk Aksağı</p> <p>TÜRK AKSAĞI (2+3) Şarkı, Türkü, İlahi, Oyun Havası, Saz Sem. 4. Hanelerinde</p>  <p>DÜM TEEK TEK</p>
GÜFTE YORUMU	<p>Güftenin şairi Haşim Baba (1718-1782, 1783) Celveti ve Bektaşî tarikatlarından icazet almış, Melami meşrep olarak ifade edilen bir şairdir (Ünal, 2014). Özellikle 18. yüzyıl Bektaşî şairleri, belki de o yüzyılın Babagan Bektaşilik üzerinde yoğunlaşan Osmanlı Devleti menşeli baskıları da bertaraf edebilmek amacıyla “Bektaşilik-Sünnilik” inançlarının ortak platformu olarak kabul edilebilecek “ehl-i beyt” simgesini sıklıkla işlemişlerdir. Şair bu şiirinde Bektaşî ahlâk ve inanç sistemi çerçevesindeki temel inanç unsurlarına “ehl-i beyt” simgeselliği içinde değinmiştir. “Şübberü şübber” ya da “şeppeş-şüpeyr” Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin’i ifade eden iki Süryanice kelimedir. Söz konusu kelimeler aslında Hz. Harun peygamberin iki oğlunun ismi olup, Hz. Muhammed tarafından Hz. Ali’nin oğullarına da verilmiştir (Gökbel, 2019, s. 827-830). Şair, bu kudretli yolculukta kendisine rehberlik eden Hz. Ali başta olmak üzere, Hz. Hasan ve Hz. Hüseyin ile tüm pîrler aracılığıyla elde ettiği manevi kazanımlara “hamd” ile yaklaştığının altını çizmektedir. Kul olmak, iman sahibi olmak, Hz. Muhammed peygambere ümmet olmak, ehlibeyt soyundan beslenmek, bir Pîr’in eteğini tutup ona hizmet etmek, aşk ile yüce manalara erişmek hallerinin hepsinin farkına varmanın coşkusuna ulaşmış, bunların tümüne şükrettiğini dile getirilmiştir. Şair “Elhamdülillah” nakaratları ile “Hak Erenler” yolunun en önemli ibadeti olan “zikir” ve “tefekür” ile ilerleyip yokluk deryasına dalmanın verdiği manevi neşe ile Tanrı’ya daima “hamd” halinde olmak gerekliliğini vurgulamıştır. Şair metinde mütemadiyen Tanrı’dan gelip tekrar Tanrı’ya dönmek fikrini “Sünni-Celveti” meşrep bir algının da katkısıyla işlemektedir.</p>

<p>FORM ANALİZİ</p>	<p>Söz ve Kafiye Şeması</p> <p>Şübeyr ü Şeber mürşid ü rehber-a Sundular Kevser el hamdü lillâh-b Sofra Ali'nin himmet velinin-c Şöhret delinin el hamdü lillâh-b</p> <p>TÜRÜ: Bektaşî nefesi</p> <ul style="list-style-type: none"> • YAPI: 1 [A+B] cümlesi biçiminde yazılmıştır. • 10' lu hece vezni ile 5+ 5 = 10 şeklinde yazılmıştır. • Söz şeması: a, b, c, b, / d, b, e, b, şeklinde oluşturulmuştur. • Ezgi şeması: A+B şeklindedir.
<p>MAKAM ANALİZİ: Kadim makamlardan birisi sayılan Uşşak makamı ezgisel yapı olarak kendisiyle benzerlik taşıyan makam ailesinin (Uşşak, Huzî, Bayâti, Nevruz gibi) temel temsilcisi olarak sayılmaktadır (Güray ve Bayraktarkatal, 2021, s.964).</p> <p>Kutluğ'a göre "Uşşak makamı çıkıcı seyir karakteri gösteren bir makam olup seyrine yeden perdesi olan rast veya karar perdesi olan düğâh perdesi civarından başlar. Seyir sırasında yegâh perdesinde rast göstermek bestekârlarımız arasında neredeyse adet haline gelmiştir. Düğâhtan tiz seslere doğru seyir esnasında mutlaka nevâ perdesi sıklıkla vurgulanır ve karara inerken de segâh perdesinde asma kalışlar gösterilmektedir. Makam seyrini düğâh üzerinde uşşak dörtlüsü ile göstermektedir (Kutluğ, 2000, s.168).</p> <p>Eser seyrine Uşşak makamı ezgi çekirdeğinin pekiştirici sesi olan rast perdesi ve merkezi olan düğâh perdeleri civarından Uşşak ezgi çekirdeği göstererek başlamış ve ilk durağını aynı ezgi çekirdeğinin ortak tanımlayıcı sesi olan nevâ perdesinde gerçekleştirmiştir. Ezgi, beşinci ölçüden itibaren Bayati ezgi çekirdeği ile devam etmiş olup yine söz konusu ezgi çekirdeğinin tanımlayıcı sesi olan nevâ perdesinde asma kalış yapmıştır. Dokuzuncu ölçüde ezgi yine Bayati ezgi çekirdeği ile tekrarlanmış ve makamın merkezi olan düğâh perdesinde Uşşak ezgi çekirdeği ile karar verilmiştir.</p>	

Uşşak E.Ç.

Bayati E.Ç.

p m s t s Bayati Çekirdek

p m t/s t/s t Uşşak Çekirdek

Tablo 13. Şübeyr ü Şeber Mürşid ü Rehber (Uşşak makamı)

UŞŞAK **S. 156—157**

Al lah de: yip ba ğır ma

ÖDÜYEK

I rak şa nıp ça ğır ma

Hak kı dil den a yır ma

şeytan gu ter bu hâ le

Görsel 14. Allah Deyip Bağırma (Uşşak makamı)

ALLAH DEYİP BAĞIRMA

Allah deyip bağırma
Irak sanıp çağırma
Hakkı dilden ayırma
Şeytan güler bu hale

Altısıdır muteber
Şeş cihetten al haber
Mafsallardan kıl güzer
Derecât-ı hilâle

Hâyali bir yerdesin
Sen arada perdesin
Hak sende sen nerdesin
Nedir cevap suale

Levh-i mahfuzdur yüzün
Anı şerheyley sözün
Arif bilir iç yüzün
Nadan düşer zevale

Evvel u ahır oldur
Batın u zahir oldur
Hazır u nazır oldur
Kulak ver bu meale
Men areften al sebak
Ârifane hoşça bak
Sana senden yakın Hak
Aldanma kıyl ü kale

El Kur'anü vel insan
Hadistir bu tev'eman
Sözün bilmezse insan
Nice ersin kemâle

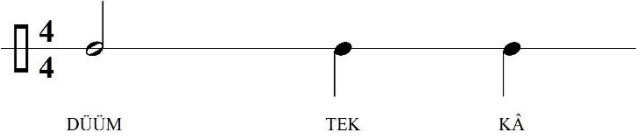
Kirpiğin kaşın saçın
Yedi hat olmuş niçin
Mana-yı ebced için
Câhilân düştü dâle

Kur'anidir sözümüz
Rahmanidir yüzümüz
Hakkı görür gözümüz
Aldanmayız hayale

Böyle yazmış yaradan
Zat evinden anadan
Yedi hat var babadan
Eriş ol sinn ü sâle

Aba deyip âdeme
Secdegâh ol aleme
Hâteme gel Hâteme
Döndür yüzün cemâle

Mihrâbî cümle âyât
Müteşâbih muhkemât
İşte destimde berat
Sun ey sâki piyâle

ESERİN ADI	ALLAH DEYİP BAĞIRMA
MAKAMI	Uşşak-Karcığar
GÜFTE	Mihrâbî
USÛL	<p>SOFYAN (2+2) Peşrev, İlahî, Şarkı, Türkü, Oyun Havaları vs.</p>  <p>Yazılan notalarda görülen usûl ile ölçü içerisindeki düzümlerin örtüşmemesi sebebiyle nota içerisindeki usûl Sofyan usûlü olarak düzeltilmiştir.</p>
FORM ANALİZİ	<p>Söz ve Kafiye Şeması</p> <p>Allah deyip bağırma -a Irak sanıp çağırma -a Hakkı dilden ayırma -a Şeytan güler bu hale -b</p> <p>Formu: Bektaşî nefesi</p> <ul style="list-style-type: none"> • YAPI: 1 [A + B + C] • A + B + C cümlelerinden oluşan tek bölümlü nefes formundan oluşmuştur. • 7' li hece vezni ile 4 + 3 = 7 şeklinde yazılmıştır. • Söz şeması: a, a, a, b, / c, c, c, b, şeklinde oluşturulmuştur. • Ezgi şeması: A + B + C şeklindedir.
GÜFTE YORUMU	19. yüzyıl şairi Mihrâbî bu şiirinde, Allah'ın kullarına şah damarından daha yakın olduğunu dile getirerek yaradanın yaratılarda saklı olduğunu ifade etmektedir. Allah'ın evvel, zahir, görünen, görünmeyen özellikleri ile

tezahür edebildiğini ve her an yarattıkları ile birlikte olduğunu da işaret eden şair “kirpik, kaş, saç, cemel” ve “ebced” gibi sayı ve yüz simgeleri ile “Hurufî” bir yansıma da göstermektedir (Güray, 2012, s.107). İşaret edilen “hatem (mühürlü yüzük)” simgesi ise Mirâç’da “göğün yedinci katında” Hz. Muhammed ve Hz. Ali’nin karşılaşmasına ve “tevhid” manasına, hatta “yedi” sembolizmasına (Güray ve Arıcı, 2020, s. 40). gönderme yapan bir simge olarak dikkat çekmektedir (Kalenderoğlu ve Güray, 2019 s. 149).

MAKAM ANALİZİ:

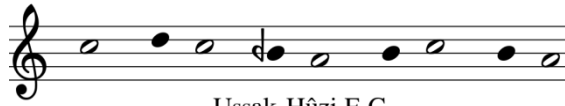
Eserin seyrine Uşşak makamı ezgi çekirdeği ile makamın merkez (dügâh) ve pekiştirici (rast) perdeleri civarından başlanmıştır. Esere Uşşak ezgi çekirdeği ile devam edilmiş ve söz konusu ezgi çekirdeğinin tanımlayıcı sesi olan nevâ perdesinde ilk durak yapılmıştır. Ezgi, ikinci durağı ise Uşşak ezgi çekirdeğinin merkezi dügâh perdesinde yapmıştır. Beşinci ölçüden itibaren Hüseyni ezgi çekirdeği ile devam edilerek, hüseyni-hisar değişikliği aracılığıyla Karcığar makamına geçki yapılmıştır. Karcığar ezgi çekirdeği ile ezgiye devam edilmiş, sekizinci ölçüden itibaren ise Uşşak-hûzi ezgi çekirdeği ile makamın merkez sesi olan dügâh perdesinde tam karar yapılmıştır.



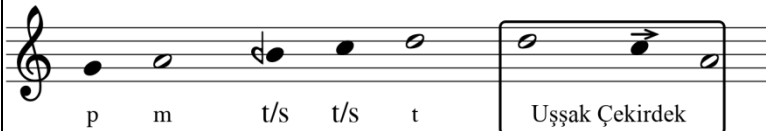
Uşşak E.Ç.



Hüseyni-Karcığar E.Ç.



Uşşak-Hûzi E.Ç.



Uşşak Çekirdek



Hüseyni Çekirdek

Karcıgar Çekirdek
 Uşşak-Hûzi Çekirdek

Tablo 14. Allah Deyip Bağırma (Uşşak makamı)

NEVA **S. 164—165**

U yu ri dik u yar dı lar

NEVA

Dı rı ye say dı lar bi zi Di ri ye say

dı lar bi zi Di ri ye say dı lar bi zi

Görsel 15. Uyur İdik Uyardılar (Neva makamı)

UYUR İDİK UYARDILAR

Uyur idik uyardılar

Diriye saydılar bizi

Koyun olduk ses anladık

Sürüye saydılar bizi

Halimizi hal eyledik

Yolumuzu yol eyledik

Her çiçekten bal eyledik

Arıya saydılar bizi

Sürülüp kasaba gittik

Kanarayı meskân ettik

Didar defterine yettik

Şükür hoş gördüler bizi

Hak divanına dizildik

Pir defterine yazıldık

Bal olduk şerbet ezildik

Doluya saydılar bizi

Pir Sultan'ım Haydar şunda

Çok keramet var insanda

O cihanda bu cihanda

Ali'ye saydılar bizi

ESERİN ADI	UYUR İDİK UYARDILAR
MAKAMI	Nevâ
GÜFTE	Pir Sultan Abdal
USÛL	<p>Raks Aksağı</p> <p>RAKS AKSAĞI (5+4) Şarkı, Türkü, İlahi, Oyun Havaları ve Bazı Saz Sem. 4. Hanelerinde</p> <p>DÜÖM TEEFK DÜÖM TEEFK DÜM TE KE TEK KÂ TE KE DÜ ME DÜM TEK TE KE</p>
FORM ANALİZİ	<p>Söz ve Kafiye Şeması</p> <p>Uyur idik uyardılar -a Diriye saydılar bizi -b</p> <p>Koyun olduk ses anladık -c Sürüye saydılar bizi -b</p> <p>Türü: Bektaşî nefesi</p> <ul style="list-style-type: none"> • YAPI: 1 [A + B (b1 + b1')] biçiminde yazılmıştır. • 8' li hece vezni ile 4+ 4 = 8 şeklinde yazılmıştır. • Söz şeması: a, b, c, b, / d, d, d, b, şeklinde oluşturulmuştur. • Ezgi şeması: A +B (b1 +b1') şeklindedir.
GÜFTE YORUMU	<p>Pir Sultan Abdal'a atfedilen bu şiirde Pir yoluna intisap eden kişilerin, bu çileli yolculuk sürecinde bilmedikleri ya da yanlış bildikleri her şeyi öğrenip, ruhen olgunlaştıkları ifade edilmektedir. Söz konusu olgunlaşma yolculuğunun anlatımı için “arının bal yapması,” üzümünden dolu üretilmesi” gibi “olgunlaşma” temelli somut üretim sistemleri üzerinden örneklenmiştir. Şair, rehberler ve Pirlere vasıtası ile edep, erkân ve usûlleri öğrenen dervişlerin, ancak tasavvufun tüm aşamalarını tecrübe ederek güçlü bir maneviyat edinebilmesi şartıyla bu yolda kabul gördüklerini dile getirmiştir ve olgunlaşmanın son aşamasında “insan-ı kâmil” modeli olarak da Hz. Ali ile bütünleşme fikrini işaret etmektedir.</p>
<p>MAKAM ANALİZİ: Esere Nişabur ezgi çekirdeği ile seyre başlanmıştır. Makamın merkezi olan nevâ perdesinde asma kalış yapılmıştır. Ezgiye üçüncü ölçüden itibaren eviç üzeri Segâh</p>	

ezgi çekirdeği ile devam edilmiş olup Eviç ezgi çekirdeğinin merkez sesi olan eviç perdesine vurgular yapılarak aynı perdede asma kalış yapılmıştır. Altıncı ölçüde ezgiye Nişabur ezgi çekirdeği ile devam edilmiş olup ezgi Nevruz ezgi çekirdeği ile söz konusu ezgi çekirdeğinin merkez sesi olan düğâh perdesinde karar vermiştir. Eser Neva makamı içinde doğal bir Nişabur rengiyle beraber, eviç üzeri segâh rengini de barındıran zengin bir örnek olarak dikkat çekicidir.

The image displays six staves of musical notation in treble clef, representing the Neva makamı. The notes are as follows:

- Staff 1: Nişabur E.Ç. (Ezgi Çekirdeği) with notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Staff 2: Eviç E.Ç. (Ezgi Çekirdeği) with notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Staff 3: Nevruz E.Ç. (Ezgi Çekirdeği) with notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4.
- Staff 4: Nişabur Çekirdek (Çekirdek) with notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The last two notes (B4, A4) are enclosed in a box.
- Staff 5: Eviç Çekirdek (Çekirdek) with notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The last two notes (B4, A4) are enclosed in a box.
- Staff 6: Nevruz Çekirdek (Çekirdek) with notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The last two notes (B4, A4) are enclosed in a box.

Below the notes, there are labels for the notes: m, t, t/s, t, p, m, s, s, m, s, s, t.

Tablo 15. Uyur İdik Uyardılar (Neva makamı)

HÛZÎ

S. 165—166

DÜYEK

Za hid hu de me yi in kâr ey le me

yâ ni çin ça ğı rır in sa hu de yü

yâ ni çin ça ğı rır in san hu de yü

Görsel 16. Zahid Hu Demeyi İnkâr Eyleme (Hûzî makamı)

ZAHİD HU DEMEYİ İNKÂR EYLEME

Zahid hu demeyi inkâr eyleme
Ya niçün çağırır insan hu deyü
Hu demenin aslı nedir nedendir
Eyliyeyim sana beyan hu deyü

Evvel hu âhır hu Allahu ekber
Cemali şem'inden doğdu bir gevher
Muhammed Mustafa Şah İmam
Hayder oldu ol gevherden hu deyü

O cevher eridi bir cuşa geldi
Tecelli erişti çu başa geldi
Çerh-ı felek anda cünbişe geldi
Dem bu demdir döner devran hu deyü

Muhammed Mustafa peygamber oldu
Ali evliyaya hem rehber oldu
Şahım Cebrail'e hem rehber oldu
Ol demde kuruldu erkân hu deyü

Anlar âşık idi yâr yâre karşı
Naz ü niyaz edip settâre karşı
Nice yüz bin yıllar didare karşı
Baktılar kaldılar hayran hu deyü

Mustafa Murtaza bir idi anda
Erenler gizlidir ol lâ mekânda
Lâ fetâ okuyup karşı duranda
Yedi kez çağırdı sultan hu deyü

Bir uzum danesi ol şah elinde
Kırklara sunardı kismet gününde
Ol Habibullah'a miraç yolunda
Şey'ullah eyledi Selman hu deyü

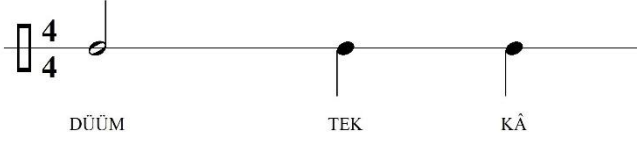
Bir uzum danesi getürdü Selman
Kırklar da ol demde oldular uryan
Muhammed şerbetin içince iy cân
Saki kadeh sundu mestan hu deyü

Kırklar ol şerbetten içti mest oldu
Cümle evliyaya Ali üst oldu
Setir-puş bağlandı kemer-best oldu
Semaâ girdiler uryan hu deyü

Kırkların birine neşter uruldu
Aktı kan varlığı ısbât olundu
Anda Hak mevcutta mevcut görüldü
Huvallah çağırıldı irfan hu deyü

Hu demenin aslı böyledir böyle
Zâhit ne sözün var gel berü söyle
İmanın tazele şehadet eyle
Gel sen de bu renge boyan hu deyü

Kul Himmet bu meyden serhoş olalı
Can gözü tecelliye duş olalı
Ol Habibullah'a medhuş olalı
Hayali gözünde mihman hu deyü

ESERİN ADI	ZAHİD HU DEMEYİ İNKÂR EYLEME
MAKAMI	Hûzi
GÜFTE	Kul Himmet
USÛL	<p>SOFYAN (2+2) Peşrev, İlahi, Şarkı, Türkü, Oyun Havaları vs.</p>  <p>Yazılan notalarda görülen usûl ile ölçü içerisindeki düzümlerin örtüşmemesi sebebiyle nota içerisindeki usûl Sofyan usûlü olarak düzeltilmiştir.</p>
FORM ANALİZİ	<p>Söz ve Kafiye Şeması</p> <p>Zahit hu demeyi inkâr eyleme -a Ya niçün çağırır insan hu deyü -b Hu demenin aslı nedir nedendir -c Eyliyeyim sana beyan hu deyü -b</p> <p>Türü: Bektaşî nefesi</p> <ul style="list-style-type: none"> • YAPI: 1 [A + B (b1 + b1')] biçiminde yazılmıştır. • 11' li hece vezni ile 6 + 5 = 11 şeklinde yazılmıştır. • Söz şeması: a, b, c, b, / d, d, d, b, şeklinde oluşturulmuştur. • Ezgi şeması: A +B (b1 +b1') şeklindedir.
GÜFTE YORUMU	<p>Kul Himmet bu şiirde Aşık tarzı şiir özellikleri ile -Zahidler (Kaba, sofı, pişmemiş, olgunlaşmamış, dış görünüşü önemseyip din, yol erkan bilmeden yalanlayarak konuşan kimse) tarafından inkâr edilen- bu yolu, erkânı ve Kırklar ceminde gerçekleştirilen ibadetleri anlatmaktadır (Artun, 2013, s.101). Bu yolu kötüleyen zahidlere bu erkânda yaşananların aslını, bu yola girmiş insanların "Allaha ulaşma, yakınlaşma gayesi ile insanların "Hu" diyerek yani Allah'ı zikrederek ibadetlerini gerçekleştirdiklerini" açıklamaktadır. Mirâçlama olarak da kabul edilebilecek bu şiir aracılığıyla olgunlaşma yolu, bu yolu eleştiren "zahid" tabiatlı kişilere Hz. Muhammed ve Hz. Ali'nin mirâçtaki birliktelikleri üzerinden cevap da verilerek aktarılmaktadır. Cem ritüelinin dayandığı</p>

“kavramsal” ve “inançsal” altyapıyı teşkil eden “mirâç” kavramı aynı zamanda bu ritüelin en önemli kısımlarından birine de ismini vermektedir. Cem ayınının Hz. Muhammed’in mirâca çıkışının anlatıldığı ve “mirâçlama” olarak adlandırılan bu kısmı, ayinin anlamı açısından da “Tanrısal bilgiye dayalı olarak ortaya çıkan bir olgunlaşmayı ifade eden” önemli bir vurgu taşımaktadır. Cem ritüelinde bu kısım aynı anlamsal içerikte kaleme alınmış ve yine “mirâçlama” adını taşıyan bir edebi metin ve aynı isimdeki “ezgisel bir tasarım” ile desteklenmektedir. Mirâçlama olarak ifade edilen şiirler üzerine aşıkların havalandırdıkları ezgilere de bu yüzden “mirâçlama” ismi verilmektedir (Kalendroğlu ve Güray, 2020, s. 153).

Timisi’ye göre de “Hz. Muhammed’in göğe yükselişini ve Hz. Ali ile karşılaşmasını işaret eden ezgilere Mirâçlama denilmektedir” (Timisi, 2007, s. 116-117). Ersal ise mirâçlamayı şöyle anlatır: “Mirâçlamada Hz. Muhammed’in Mirâç’a çıkışı, Hz. Ali ile karşılaşmaları, Kırklar Cemi’ne katılması ve orada semah dönmesi anlatılır” (Ersal, 2019, s. 86).

Mirâçlama’nın metinsel içeriğinde Hz. Muhammed’in Cebrail tarafından mirâca davet edilmesi, sonrasında mirâç sırasında ve mirâç dönüşü kırklar cemine girmesi ve orada yaşadıkları yer almaktadır (Kalendroğlu ve Güray, 2020, s. 153).

MAKAM ANALİZİ: Eski nazariyat kitaplarında Hûzi makamı ile ilgili derinlemesine bilgilere rastlanmamaktadır. İlk detaylı tarifi Abdülbaki Nasır Dede de görmekteyiz. XIII. yüzyılda Nasır Dede tarafından yazılan “Tedkîk-u Tahkîk” adlı eserde Hûzi makamı şu şekilde tarif edilmiştir: “Müzeyyen-i lazımı ile bile Rasta âgâze idüb, karargâhı olan rast perdesine geldükte, dügâh perdesi gösterüb dügâhta karar ider...” (Başer, 2013, s.198-199).

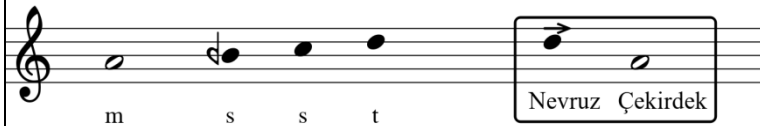
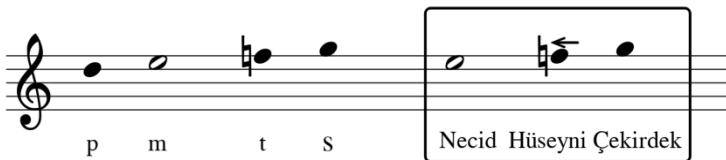
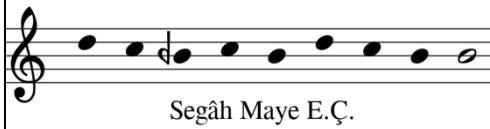
Alaeddin Yavaşca ise Hûzi makamı için “do (çargâh) kalışlı Uşşak olarak bir açıklama getirmiştir (Yılgin, 1992, s.12).

Bu tanımlamalar doğrultusunda Hûzi makamının oluşumunda çargâh ve nevâ perdelerinin önemi ve makamın dügâh ve rast perdeleri arasında gösterdiği seyir göz önüne alındığında ilgili makamın “Rast ve Dügâh kararlı Hüseyini ailesi” makamlar arasında bir köprü vazifesi gördüğü söylenebilir (Bayraktarkatal ve Güray, 2021, s.964).

Eserin donanımında usûl olarak (4/4) “Sofyan usulü” yazılmakla birlikte ölçü başına yanlışlıkla “Düyek” olarak açıklama yapılmıştır. Tesbit edilen bu yanlışlık usûl ile ilgili analiz bölümünde

düzeltilmiştir.

Esere donanımda acem perdesi kullanılması sebebiyle Necid Hüseyini ezgi çekirdeği ile başlanmıştır. Seyir içerisinde Hûzi makamının tarifinde bahsedilen çargâh perdesinde ısrarlı duraklar görülmektedir. Üçüncü ölçüyle birlikte ezgiye Segâh Maye ezgi çekirdeği ile devam edilerek Segâh makamının merkez sesi olan segâh perdesinde asma kalış yapılmıştır. Beşinci ölçüden itibaren de Nevruz ezgi çekirdeği aracılığıyla söz konusu ezgi çekirdeğinin merkez sesi olan düğâh perdesinde karara gidilmiştir.



Tablo 16. Zahid Hu Demeyi İnkâr Eyleme (Hûzi makamı)

GERDANIYE

S. 190

SEMÂİ

Â şık senin kı ya kı ya ba kı

1 sin şah şah 2 Â şık me vâ li ye

ben zer göz le rin â şık me vâ

li ye ben zer göz le rin

Görsel 17. Âşık Senin Kıya Kıya Bakışın (Gerdaniye makamı)

ÂŞIK SENİN KIYA KIYA BAKIŞIN

Âşık senin kıya kıya bakışın
Kardeş mevaliye benzer gözlerin
Âşıkları aşk oduna yakışın
Kardeş mevâlîye benzer gözlerin

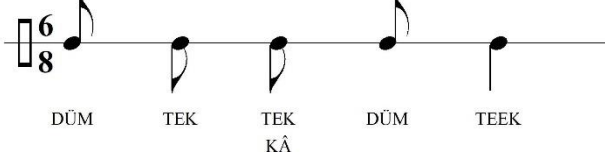
Derviş olan hırka alır destine
Seher vakti uğrar yolu üstüne
Kıymayın kardeşler Ali dostuna
Kardeş mevaliye benzer gözleri

Bildim şakım bildim sâhib-nazarsın
İstekli aşıkı dilde yazarsın
Ali şahım deyü deyü gezersin
Kardeş mevâlîye benzer gözlerin

Derviş oldum ben okudum heceden
Diz çöküp dersimi aldım hocadan
Ya Haşimi ya güruh-ı nâcîden
Kardeş mevaliye benzer gözlerin

Üstaddan mı aldın sen bu kemâli
Bakışına değer dünyanın mali
Ya İmam soyusun ya nesl-i Ali
Kardeş mevâlîye benzer gözlerin

Erenlerin yolu incedir ince
Karınca çalışır halli halince
Pir Sultan'ım gezer Hakkı bulunca
Kardeş mevaliye benzer gözlerin

ESERİN ADI	ÂŞIK SENİN KIYA KIYA BAKIŞIN
MAKAMI	Gerdaniye
GÜFTE	Pir Sultan Abdal
USÛL	<p>YÜRÜK SEMÂÎ (3+3) * Yürük Semâilerde, Saz Sem. 4. Hanelerinde</p>  <p>Yazılan notalarda görülen usûl ile ölçü içerisindeki düzümün örtüşmemesi sebebiyle nota içerisindeki usûl Yürük Semâî usûlü olarak düzeltilmiştir.</p>
FORM ANALİZİ	<p>Söz ve Kafiye Şeması</p> <p>Âşık senin kıya kıya bakışın -a Kardeş mevaliye benzer gözlerin -b Âşıkları aşk oduna yakışın -a Kardeş mevâlîye benzer gözlerin -b</p> <p>Türü: Bektaşî nefesi</p> <ul style="list-style-type: none"> • YAPI: 1 [A (a1 + a2) + B] biçiminde yazılmıştır. • 11' li hece vezni ile 4 + 4 + 3 = 11 şeklinde yazılmıştır. • Söz şeması: a, b, a, b, / c, c, c, b, şeklinde oluşturulmuştur. • Ezgi şeması: A (a1 + a2) + B cümlesi şeklindedir.
GÜFTE YORUMU	<p>Pir Sultan Abdal bu nefesin güftesinde bir derviş üzerinden manevi dünyasını, “seyrû sülük” aşamasındaki merhaleleri, yaşadıklarını anlatmaktadır. İlahi aşk temâsı, Hz. Ali ve ehli beyt sevgisi üzerinden ele alınmıştır. Burada dervişlerin “seyrû sülük” aşamasında manevi şahsiyetlerinden uzaklaşıp Tanrı'ya yakınlaşan, Hz. Ali'nin velayetini idrak edip hakikat nazarına sahip ermişlere benzedikleri vurgulamaktadır. Burada sıklıkla İslam'ın erken döneminde</p>

Müslüman olan değişik milletlere gönderme yapan “mevali” dervişler kavramı adeta “ermişlik” mertebesinde bir anlamda kullanılmıştır. Ayrıca aynı kavram, Hz. Ali’nin “bendeleri”, “bağlıları” şeklinde de benimsenmiştir (Gökbel, 2019, s. 585). Söz konusu dervişlerin “insan-ı kâmil” durumuna yaklaşabilme özellikleri övülürken bu özelliklerin “On İki İmam” soyunu ya da Hz. Ali neslini anlamak ile kazanılabildiğinin de altı çizilmektedir. Derviş olmanın zorlukları ve gereklilikleri vurgulanırken bu mertebeye gelinceye kadar dervişlerin çileli bir yolculuktan geçip “bir rehberden” eğitim aldıkları ve bu anlamda Peygamber soyuna da eşdeğer kabul edilen mitik “Alevi-Bektaşî” cemaati olarak da görülebilecek “gürûh-ı naci’ye” (kurtuluşa ermiş topluluklar) dâhil oldukları ifade edilmiştir (Gökbel, 2019, s. 329). Dervişlerin seyr-ü seferlerinde bu yolun, edep, erkân, incelik ve hususiyetlerini adeta bir karınca gibi durmadan anlamaya ve işlemeye çalıştıkları anlatılmaktadır. Bu vesile ile marifete erebildikleri, Hakk’a yaklaştıkları ve bu öğrendiklerini anlatıp, yaygınlaşmasını sağladıkları vurgulanmıştır.

MAKAM ANALİZİ: Güray ve Bayraktarkatal’a göre:

Gerdaniye makamı Nevâ ve Bayati ezgi çekirdeklerini kullanmaktadır ve Uşşak ezgi çekirdeği ile sonlanmaktadır. Gerdaniye makamı geleneksel müziğimizin en kadim makamlarından olan Rast’a ait ezgi çekirdeğini “gerdaniye” perdesinin üzerinde kullanmaktadır (Bayraktarkatal ve Güray, 2021, s.975-977).

Eserin seyrine çargâh perdesi üzeri Pençgâh-ı Zaid ezgi çekirdeği ile başlanmıştır. Söz konusu başlangıç Gerdaniye makamı için bir alternatif başlangıç olarak da görülebilir. Eser ilk durağını birinci dolapta Gerdaniye makamının merkez sesi gerdaniye perdesinde, ikinci durağını ikinci dolapta aynı çekirdeğin süsleyici perdesi olan “nevâ” üzerinde gerçekleştirmiştir. Altıncı ölçüden itibaren ise ezgiye Uşşak-Hûzi ezgi çekirdeği ile devam edilmiş olup söz konusu ezgi çekirdeğinin merkez sesi düğâh perdesinde karar verilmiştir.



Pençgâh-ı Zâid E.Ç.



Uşşak-Hûzi E.Ç.

The image shows two musical staves. The first staff is for the makam 'Pençgah-ı Zaid Çekirdek' and contains the notes m, s, s, t, s. The second staff is for the makam 'Uşşak-Hüzi Çekirdek' and contains the notes p, m, s, t, s. Both staves have a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Tablo 17. Âşık Senin Kıya Kıya Bakışın (Gerdaniye makamı)

GÜLİZAR S. 207—208

Se ve rim se ni ben can dan i

NİM DÜYEK

çe -i yo lum üt mez bu er kân dan i

çe ri yo lum üt mez bu er kân dan i çe ri

The image shows three staves of musical notation for the song 'Severim Ben Seni Candan İçeri'. The first staff is labeled 'NİM DÜYEK' and has a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 7/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The second and third staves continue the melody with the same key signature and time signature.

Görsel 18. Severim Ben Seni Candan İçeri (Gülizar makamı)

SEVERİM BEN SENİ CANDAN İÇERİ

Severim ben seni candan içeri
Yolum ütmez bu erkandan içeri

Nişan olur mu nişandan içeri
Beni sorma bana bende değilim

Nereye bakar isem dopdolusun
Seni nerde koyam benden içeri
O bir dilberdir ki yoktur nişanı

Suretım boş gezer dondan içeri
Beni benden alana ermez elim
Kadem kim basa sultandan içer

Tecelliden nasip erdi kimine
Kiminin maksudu bundan içeri

Kime didar dününden şu'le değse
Onun şu'lesi var günden içeri

Senin ışkın beni benden almıştır
Ne şirin dert bu dermandan içeri

şeriat tarikat yoldur varana
Hakikat marifet andan içeri

Süleyman kuş dilin bilir dediler
Süleyman var Süleyman'dan içeri

Unuttum din diyanet kaldı benden
Bu ne mezheb imiş dinden içeri

Dinin terk edenin küfürdür işi
Bu ne küfürdür imandan içeri

Geçer iken Yunus rast geldi dosta
Ki kaldı kapıda andan içeri

ESERİN ADI	SEVERİM BEN SENİ CANDAN İÇERİ
MAKAMI	Gülizar
GÜFTE	Yunus Emre
USÛL	<p>NİM SOFYAN Sirto, Longa, Oyun Havaları</p> <p>Yazılan notalarda görülen usûl ile ölçü içerisindeki düzümün örtüşmemesi sebebiyle nota içerisindeki usûl Nim Sofyan usûlü olarak düzeltilmiştir.</p>
FORM ANALİZİ	<p>Söz ve Kafiye Şeması</p> <p>Severim ben seni candan içeri -a Yolum ütmez bu erkandan içeri -a Nereye bakar isem dopdolusun -b Seni nerde koyam benden içeri -a</p> <p>Türü: Bektaşî nefesi</p> <ul style="list-style-type: none"> • YAPI: 1 [A + B] biçiminde yazılmıştır. • 11' li hece vezni ile 3 + 3 + 5 / 4 + 4 + 3 = 11 şeklinde yazılmıştır. • Söz şeması: a, a, b, a, / c, a, d, a, şeklinde oluşturulmuştur. • Ezgi şeması: A + B cümlesi şeklindedir.
GÜFTE YORUMU	<p>XIII ve XIV. yüzyıllarda Anadolu coğrafyasında yaşamış olduğu düşünülen ve hakkındaki bilgilerin çoğunlukla menkıbevi kaynaklardan geldiği Yunus Emre tasavvuf felsefesinden beslenen ulu ozanlarımızın başında gelmektedir (Kaplan, 2018, s. 155-166). Macar esir Georgius Anadolu'da bulunduğu 1438-1458 yılları arasında kaleme aldığı hatıralarında, Alevi-Bektaşî gelenekleri ile tarihsel ortaklıklar taşıyan Kalenderi dervişlerin Eskişehir Seyit Gazi'deki büyük buluşmalarında Yunus Emre ilahileri ile semah döndüklerinden bahsetmiştir (Güray ve Arıcı, 2020, s. 46). Bu durum Yunus Emre'yi erken dönem Bektaşîlik kaynaklarından biri haline getirmektedir. Yaygın anlatılara göre Yunus Emre Tabduk Emre dergâhında 40 yıl hizmet verip dervişlik mertebesine ulaşınca</p>

Allah'a ulaşmak için Anadolu'yu diyar diyar gezmeye başlar. Yunusa göre aşk; Allah'a giden yoldur, birleşmedir, bütünleşmedir, eksiklerden arınarak tek varlık olabilmektir. Bu temel tasavvufi düşünceye Yunus'un hemen her şiirinde rastlanmaktadır (Artun, 2015, s.258-259). Yunus eserinde girdiği bu yolun erkânına, kurallarına, adabına gerektiği gibi uyunca, "Rabbini" canından daha çok severek âlemin yaradanın tecellisi ile dopdolu olduğunu teşhis ettiğini ifade eder. Yunus şiirde, Allah'ın güzelliğinin kıyaslanacağı bir mecranın olmadığını, Rabbinin güzelliğinin getirdiği Tanrısal aşkın Yunusu kendinden ettiğini, kendisinin sadece bir sûret olarak kaldığını ve artık Yunus'un "hakikati ve özünün" ilahi aşktan ibaret olduğunu da vurgulamaktadır. Bunun yanında Yunus, manevi olgunluğa herkesin eremeyeceği, ancak bazılarının en yüksek derecedeki bu olgunluktan nasiplenebileceğini ifade etmektedir. Yunus, kimin gönlüne ilahi aşktan bir damla düşse, o kişinin o günden bugüne kadar o aşk içinde yanmaya devam edeceğinin altını çizmektedir. Son olarak Yunus, sufilerin Allah'ın verdiği nurla, herkese aynı nazarla, yani hakikatin tek olduğu ve her sıfatın o hakikatten geldiği idraki ile bakarak herkese gönüllerini açtıklarını anlatmaktadır. Kendisinin de "dost" olarak betimlediği Tanrı ile "her dem" bulunduğu ve kendisinin de ancak O'nun kapısında gerçek varlığını bulduğunu da eklemektedir.

MAKAM ANALİZİ: Gülizar makamı ilk olarak Gazi Giray Han tarafından bestelenen peşrev ve saz semaileri ile görülmekle birlikte diğer birçok makam gibi bu makamın da XVII. yüzyıl'a kadar kullanımı sınırlıdır. XVII. yüzyıl sonlarına doğru Tanburi İshak Gülizar makamında yenilikler yaparak bir fasıl ortaya çıkarmıştır (Kutluğ, 2000, s. 347).

Murat Aydemir de Gülizar makamını anlatırken, Gülizar makamının Muhayyer makamı gibi tiz seslerden seyrine başlamadığı aynı zamanda Hüseyini makamı gibi çıkıcı bir seyir de göstermediğini belirtmiştir. Bu sebeple makamı Hüseyini makamının inici seyir gösteren şekli olarak nitelendirmiştir. "Aydemir'e göre "Makam genellikle Hüseyini'den kurtulmak için neva perdesinde Buselik veya Hicaz çeşnileri ile çargâh perdesinde Nikriz çeşnileri göstererek yumuşak bir Karcığar makamı geçişi ile karar verir." (Aydemir, 2014 s. 148). Bayraktarkatal ve Güray'a göre ise söz konusu makam Hüseyini makamı ezgi çekirdeğini oluşturan "hüseyini-gerdaniye" geriliminin gerdaniye perdesi üzerinde kararsız bir denge" oluşturması ile kendini göstermektedir (Bayraktarkatal ve Güray, 2021, s. 967).

Eserin seyri Gülizar makamı ezgi çekirdeği ile başlamıştır. Gülizar ezgi çekirdeğinin pekiştirici sesi olan nevâ perdesinde geçici duraklar yapılmış, yedinci ölçüde merkez ses olan düğâh perdesinde asma kalış göstererek eserin seyrine Nevruz-hüseyini ezgi çekirdeği ile devam edilmiştir. Sekizinci ölçüden itibaren Nevruz-hüseyini ezgi çekirdeği ile söz konusu ezgi çekirdeğinin merkezi olan düğâh perdesinde nihai karar verilmiştir.

Glz Eç

P/S M S T P/S Çekirdek

(Bayraktarkatal ve Güray'a göre Gülizar E.Ç)

Gülizar E.Ç.

Hüseyini E.Ç.

Nevruz E.Ç.

p m s t s Gülizar Çekirdek

p m s t Hüseyini Çekirdek

m s s t Nevruz Çekirdek

Tablo 18. Severim Ben Seni Candan İçeri (Gülizar makamı)

KÜÇEK

S. 207—208

AYDIN' *Se ve rim ben 'se ni —*

can dan i çe ri

ri yo lum üt mez

bu er kân dan i çe

ri a man a man yo lum üt mez

bu er kân dan i çe ri

Görsel 19. Severim Ben Seni Candan İçeri (Küçük makamı)

SEVERİM BEN SENİ CANDAN İÇERİ

Severim ben seni candan içeri
Yolum ütmez bu erkandan içeri

Senin ışkın beni benden almıştır
Ne şirin dert bu dermandan içeri

Nereye bakar isem dopdolusun
Seni nerde koyam benden içeri

Şeriat tarikat yoldur varana
Hakikat marifet andan içeri

O bir dilberdir ki yoktur nişanı
Nişan olur mu nişandan içeri

Süleyman kuş dilin bilir dediler
Süleyman var Süleyman'dan içeri

Beni sorma bana bende değilim
Suretim boş gezer dondan içeri

Unuttum din diyanet kaldı benden
Bu ne mezheb imiş dinden içeri

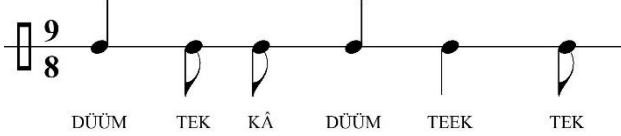
Beni benden alana ermez elim
Kadem kim basa sultandan içeri

Dinin terk edenin küfürdür işi
Bu ne küfürdür imandan içeri

Tecelliden nasip erdi kimine
Kiminin maksudu bundan içeri

Geçer iken Yunus rast geldi dosta
Ki kaldı kapıda andan içeri

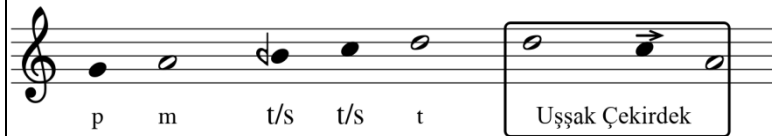
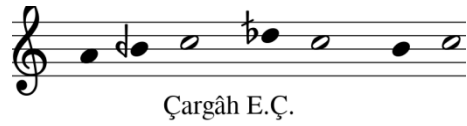
Kime didar dününden şu'le değse
Onun şu'lesi var günden içeri

ESERİN ADI	SEVERİM BEN SENİ CANDAN İÇERİ
MAKAMI	Küçük
GÜFTE	Yunus Emre
USÛL	<p>AKSAK (4+5) * Şarkı, Türkü, İlahi, Oyun Havası, Köçekçelerde</p>  <p>Yazılan notalarda görülen usûl ile ölçü içerisindeki düzümlemeler örtüşmemesi sebebiyle nota içerisindeki usûl Aksak usûlü olarak düzeltilmiştir.</p>
FORM ANALİZİ	<p>Söz ve Kafiye Şeması</p> <p>Severim ben seni candan içeri -a Yolum ütmez bu erkandan içeri -a Nereye bakar isem dopdokusun -b Seni nerde koyam benden içeri -a</p> <p>Türü: Bektaşî nefesi</p> <ul style="list-style-type: none"> • YAPI: 1 [A + B (b1 + b2)] biçiminde yazılmıştır. • 11' li hece vezni ile 3 + 3 + 5 / 4 + 4 + 3 = 11 şeklinde yazılmıştır. • Söz şeması: a, a, b, a, / c, a, d, a, şeklinde oluşturulmuştur. • Ezgi şeması: A + B (b1 + b2) cümlesi şeklindedir.
GÜFTE YORUMU	<p>XIII ve XIV. yüzyıllarda Anadolu coğrafyasında yaşamış olduğu düşünülen ve hakkındaki bilgilerin çoğunlukla menkıbevi kaynaklardan geldiği Yunus Emre tasavvuf felsefesinden beslenen ulu ozanlarımızın başında gelmektedir (Kaplan, 2018, s. 155-166). Macar esir Georgius Anadolu'da bulunduğu 1438-1458 yılları arasında kaleme aldığı hatıralarında, Alevi-Bektaşî gelenekleri ile tarihsel ortaklıklar taşıyan Kalenderi dervişlerin Eskişehir Seyit Gazi'deki büyük buluşmalarında Yunus Emre ilahileri ile semah döndüklerinden bahsetmiştir (Güray ve Arıcı, 2020, s. 46). Bu durum Yunus Emre'yi erken dönem Bektaşîlik</p>

kaynaklarından biri haline getirmektedir. Tabduk Emre dergâhında 40 yıl hizmet verip dervişlik mertebesine ulaşınca Allah'a ulaşmak için Anadolu'yu diyar diyar gezmeye başlar. Yunusa göre aşk; Allah'a giden yoldur, birleşmedir, bütünleşmedir, eksiklerden arınarak tek varlık olabilmektir. Bu temel tasavvufi düşünceye Yunus'un hemen her şiirinde rastlanmaktadır (Artun, 2015, s.258-259). Yunus eserinde girdiği bu yolun erkânına, kurallarına, adabına gerektiği gibi uyunca, "Rabbini" canından daha çok severek âlemin yaradanın tecellisi ile dopdolu olduğunu teşhis ettiğini ifade eder. Yunus şiirde, Allah'ın güzelliğinin kıyaslanacağı bir mecranın olmadığını, Rabbinin güzelliğinin getirdiği Tanrısal aşkın Yunusu kendinden ettiğini, kendisinin sadece bir suret olarak kaldığını ve artık Yunus'un "hakikati ve özünün" ilahi aşktan ibaret olduğunu da vurgulamaktadır. Bunun yanında Yunus, manevi olgunluğa herkesin eremeyeceği, ancak bazılarının en yüksek derecedeki bu olgunluktan nasiplenebileceğini ifade etmektedir. Yunus, kimin gönlüne ilahi aşktan bir damla düşse, o kişinin o günden bugüne kadar o aşk içinde yanmaya devam edeceğinin altını çizmektedir. Son olarak Yunus, sufilerin Allah'ın verdiği nurla, herkese aynı nazarla, yani hakikatin tek olduğu ve her sıfatın o hakikatten geldiği idraki ile, bakarak herkese gönüllerini açtıklarını anlatmaktadır. Kendisinin de "dost" olarak betimlediği Tanrı ile "her dem" bulunduğu ve kendisinin de ancak O'nun kapısında gerçek varlığını bulduğunu da eklemektedir.

MAKAM ANALİZİ:

Eser seyrine Çargâh ezgi çekirdeği ile başlamış olup Çargâh makamının merkez sesi olan çargâh perdesinde asma kalış göstermiştir. Süsleyici (segâh) ve tanımlayıcı (çargâh) perdelerinde ezgi yoğunluğu devam etmiş ve söz konusu bu perdelerde duraklar gösterilmiştir. Altıncı ölçüden itibaren Uşşak ezgi çekirdeği ile devam edilerek, söz konusu makam için ön görülen Sabâ-Hüseyini birleşimine bir alternatif getirilmiş; ilk önce bu çekirdeğin ortak tanımlayıcı sesi nevâ perdesinde, ikinci olarak süsleyici sesi olan segâh perdesinde ve üçüncü olarak da merkez sesi olan düğâh perdesinde duraklar yapılmıştır. Dokuzuncu ölçüye yine Uşşak ezgi çekirdeği ile devam edilmiş ve bu ezgi çekirdeğinin merkez sesi düğâh perdesinde tam karar yapılarak ezgi sonlandırılmıştır.



Tablo 19. Severim Ben Seni Candan İçeri (Kûçek makamı)

HİCAZ

S. 258—259

Ey be nim sa rı tan bu *ram 1 2*

sen ne i çün i ni ler sin

sen ne i çün i ni ler sin

Görsel 20. Ey Benim Sarı Tanburam (Segâh makamı)

EY BENİM SARI TANBURAM

Ey benim sarı tanburam
Sen ne için inilersin
İçim oyuk derdim büyük
Ben anınçin inilerim

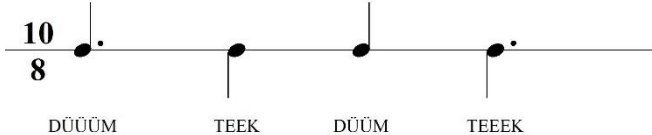
Koluma taktılar perde
Uğrattılar bin bir derde
Aynicem gecesi nerde
Ben anınçin inilerim

Koluma taktılar teli
Söyletiler bin bir dili
Oldum aynicem bülbülü
Ben anınçin inilerim

Göğsüme tahta döşerler
Durmayıp beni okşarlar
Vurdukça bağrım deşerler
Ben anınçin inilerim

Gel benim sarı tanburam
Dizler üstünde yatıranı
Yine kırıldı hatıram
Ben anınçin inilerim

Sarı tanburadır adım
Göklere çıkar feryâdım
Pir Sultan'ımdır üstadım
Ben anınçin inilerim

ESERİN ADI	EY BENİM SARI TANBURAM
MAKAMI	Segâh
GÜFTE	Pir Sultan Abdal
USÛL	<p>Curcuna</p> <p>CURCUNA (5+5) Şarkı, Türkü, İlahi, Oyun Hav. Saz Sem. 4. Hanelerinde</p>  <p>DÜÜM TEEK DÜM TEEK</p>
FORM ANALİZİ	<p>Söz ve Kafiye Şeması</p> <p>Ey benim sarı tanburam -a Sen ne için inilersin -b İçim oyuk derdim büyük -c Ben anınçin inilerim -b</p> <p>Türü: Bektaşî nefesi</p> <ul style="list-style-type: none"> • YAPI: 1 [A (a1 + a2) B + C] biçiminde yazılmıştır. • 8' li hece vezni ile 5 + 3 / 4 + 4 = 8 şeklinde yazılmıştır. • Söz şeması: a, b, c, b / d, d, d, b şeklinde oluşturulmuştur. • Ezgi şeması: A (a1 + a2) B + C cümlesi şeklindedir.
GÜFTE YORUMU	<p>Şiir Pir Sultan Abdal'a atfedilmiştir. Şair bu şiirinde "Teşhis (kişileştirme) ve İntak (konuşturma)" sanatı kullanarak insan dışındaki canlıları veya cansız varlıkları insan gibi düşündürüp konuşturmaya çalışmıştır (TDK, 2021). Şair "sarı tanburayı" kişiselleştirerek kendi anlatmak istediklerini tanburanın dilinden kaleme almıştır. Şair tanburayı konuşturarak "derdinin" büyüklüğüne işaret etmektedir. Söz konusu dert "Tanrı'nın" varlığından ayrı olma derdidir. İnsan yaratılış nidasını işittiği bezm-i elest'ten beri bu ayrılık derdini çekmektedir (Güray, 2012, s. 115). Şair, bu "dert" temelli manevi yolculukta geçirdiği, başına gelen olayları, yaşadığı manevi halleri tanburanın özellikleri üzerinden anlatmaya çalışmıştır. Tanburanın çıkardığı etkileyici sesle kendi derdini</p>

özdeşleştirerek, bu çileli yolculuk boyunca önemli bir olgunlaşma fikrine sahip olduğu, bu anlamda pişip yoğrulduğunu anlatmaktadır. Bunun yanında tanburanın “içinin oyuk olması” metaforu, “vahdet” fikrini yansıtan “ormanın veya ağacın bütünlüğünden ayrı olma” fikrini de yansıtır, ağacın derdini Tanrı’dan ayrı olma ile de örtüştürmüştür (Güray, 2012, s.117).

MAKAM ANALİZİ: Öncelikle analizi yapılan eserde makam kitapta “Hicaz” olarak belirtilmekle beraber yapılan incelemeler doğrultusunda eserin Segâh makamında olduğu tespit edilmiştir. Tanburi Hızır Aga, Tefhimul-Makamat adlı kitabında, Segâh makamını şu şekilde tarif etmektedir: “Segâh ol subedir ki, evic kopup, tamam perdelerle inip, çargâh göstere ve perde-i segâhta karar ide.”

Arel ise Segâh makamının tarifini şöyle vermiştir: “Segâh makamı, yerinde segâh beşlisine tiz tarafta bir Hicaz dörtlüsünün katılmasıyla doğmuştur.” (Kutluğ, 2000, s.409-410).

Son döneme dair Segâh makamı uygulamalarında “kürdi” perdesinin, makamın karar sesi olan “segah’ı” pekiştirme amaçlı kullanıldığı görülmektedir. Güray, Segâh makamına ait ezgi çekirdeğini aşağıdaki gibi aktarmaktadır (Güray, 2021, s.1-37).



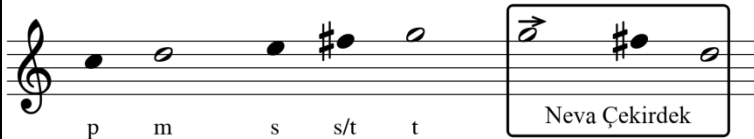
Eserin seyrine evic perdesi civarından Nevâ ezgi çekirdeği ile başlanmıştır ki bu durum makamın olası ezgi üretim yollarından biridir. Nevâ ezgi çekirdeğinin merkez sesi olan nevâ perdesinde geçici duraklar gösterilmiştir. Dokuzuncu ölçüyle birlikte Segâh ezgi çekirdeği ile ezgiye devam edilmiş ve Segâh ezgi çekirdeğinin merkez sesi segâh perdesinde karar yapılmıştır.



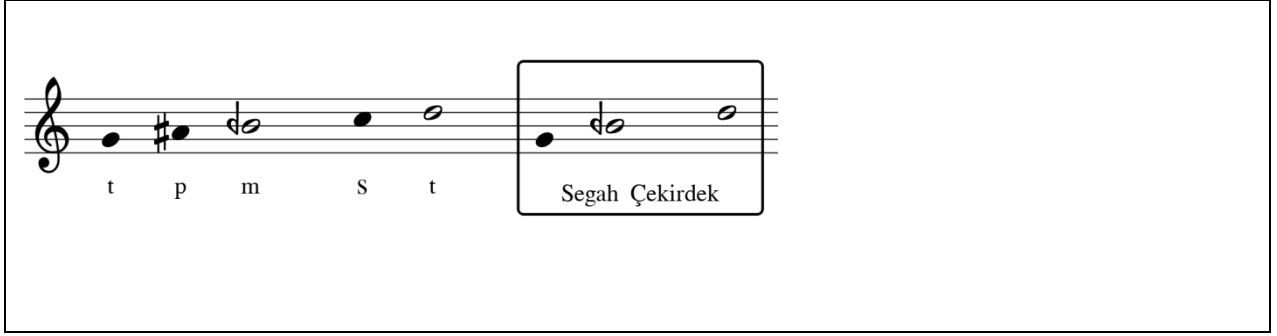
Nevâ E.Ç.



Segâh E.Ç.



Nevâ Çekirdek



Tablo 20. Ey Benim Sarı Tanburam (Segâh makamı)

UŞŞAK **S. 262**

Gur bet il de ne ler gel di

DÜVEK

ba şı ma Ce za yi rin

ren le ri gel yetiş hu hu

Görsel 21. Gurbet İlde Neler Geldi Başıma (Uşşak makamı)

GURBET İLDE NELER GELDİ BAŞIMA

Gurbet ilde neler geldi başıma
 Cezayir'in erenleri gel yetiş
 Çağırırım üstadıma pirime
 Er Hak gerçek erenlerim gel yetiş

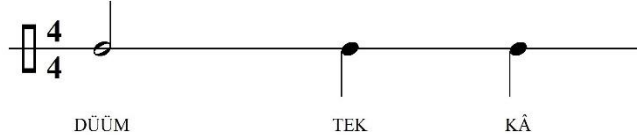
Ganîdir kırkların dolusun sunan
 Pervaneler gibi odlara yanan
 Zülfekar kuşanıp Düldüle binen
 Tanrının arslanı Alî gel yetiş

Otur deli gönül yerinde otur
Cümle erenleri gönlüne getir
Urum'ı Kırım'ı bekleyip yatır
Cezayir'in erenleri gel yetiş

Durmaz deli gönül su gibi akar
Aşkın firaklığı bağrımı yakar
Doksan bin Rum eri gülbangin çeker
Hünkâr Hacı Bektaş bize gel yetiş

Evvelden gelenler çektiler cefa
Sonradan gelenler sürdüler safa
Allah birdir hak Muhammed Mustafâ
Âlemlerin fahri bize gel yetiş

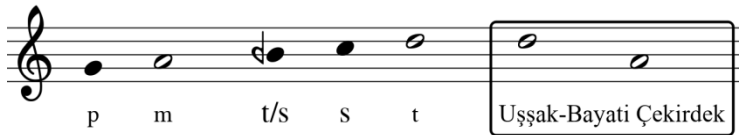
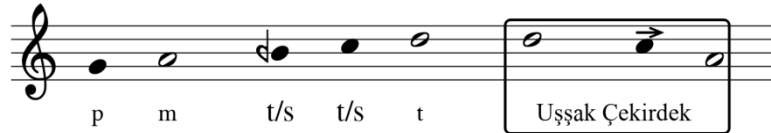
Kara Hamza aydur damla kan imiş
Yeşil yaprak veren ağaç çürümüş
Arşlar kürsler yerler gökler yürümüş
Hünkâr Hacı Bektaş bize gel yetiş

ESERİN ADI	GURBET İLDE NELER GELDİ BAŞIMA
MAKAMI	Uşşak
GÜFTE	Kara Hamza
USÛL	<p>SOFYAN (2+2) Peşrev, İlahi, Şarkı, Türkü, Oyun Havaları vs.</p>  <p>Yazılan notalarda görülen usûl ile ölçü içerisindeki düzümlerin örtüşmemesi sebebiyle nota içerisindeki usûl Sofyan usûlü olarak düzeltilmiştir.</p>
FORM ANALİZİ	<p>Söz ve Kafiye Şeması</p> <p>Gurbet ilde neler geldi başıma -a Cezayir'in erenleri gel yetiş -b Çağırırım üstadıma pirime -a Er Hak gerçek erenlerim gel yetiş -b</p> <p>Türü: Bektaşî nefesi</p> <ul style="list-style-type: none"> • YAPI: 1 [A + B (b1 + b2 + b3)] biçiminde yazılmıştır. • 11' li hece vezni ile 4 + 4 + 3 = 11 şeklinde yazılmıştır. • Söz şeması: a, b, a, b, / c, c, c, b, şeklinde oluşturulmuştur. • Ezgi şeması: A + B (b1 + b2 + b3) cümlesi şeklindedir.
GÜFTE YORUMU	<p>Cezayir leventlerinden olan Kara Hamza, bu manevi yolculuğu boyunca gurbet elde-muhtemelen seferde-başına gelenleri anlatarak başta Hz. Ali, Hz. Muhammed, Hacı Bektaş Veli ve Cezayir erenlerinden yardım istemektedir. Özellikle 16. yüzyıl'da Akdeniz'deki deniz hakimiyetini arttıran Osmanlı Devleti, donanmasında Yeniçeri ocağından bu anlamda Bektaşilik müntesibi olarak yetişmiş pek çok levent bulundurmaktadır. Garp Ocağı erleri olarak bilinen bu leventler aracılığıyla Bektaşilik fikri tüm Akdeniz havzasında yayılmış, Cezayir</p>

bir simge olarak o fetihlerin hatıralarını külli hafızaya Bektaşî geleneği aracılığıyla sokmuştur. (Güray, 2019, s.327-328).

MAKAM ANALİZİ: Uşşak makamındaki eserin donanımında usûl yapısı (4/4'lük) “sofyan” olarak belirtilmekle beraber eserin başında “düyek usûlü” olarak ek bir açıklama yapılmıştır. Usûl açıklaması yapılan bölümde yanlış yazılan usûl ismi (4/4) sofyan usûlü olarak düzeltilmiştir.

Eserin seyrine Uşşak makamının karakteristik özelliği olan Uşşak ezgi çekirdeği ile başlanmış olup ilk asma kalışı Uşşak makamının ortak tanımlayıcı sesi olan nevâ perdesinde gerçekleştirilmiştir. Ezgi Uşşak ezgi çekirdeği ile devam etmiş, söz konusu ezgi çekirdeğinin merkez sesi olan düğâh perdesinde durak yapılmıştır. Dördüncü ölçüden itibaren ezgiye Uşşak-Bayati ezgi çekirdeği ile devam edilmiş olup, Uşşak makamı ezgi çekirdeğinin merkez sesi olan düğâh perdesinde karar verilmiştir.



Tablo 21. Gurbet İlde Neler Geldi Başıma (Uşşak makamı)

ÇARGÂH

S. 302

Gel gel ya na lım ya hu gel gel ya na lım ya hu

NİM DUYEK



Â te şı aş ka yâ hay â te şı aş ka



Görsel 22. Gel Gel Yanalım Ateşi Aşka (Çargâh makamı)

GEL GEL YANALIM ÂTEŞ-İ AŞKA (IŞKA)

Gel gel yanalım Âteş-i aşka

Şu'le verelim Âteş-i aşka

Fahr-i Cihandır Mustafâ

Günden iyandır Murtaazâ

Işk ehli ölmez Yerde çürümez

Yanmıyan bilmez Âteş-i aşka

Fahr-i Cihandır Mustafâ

Günden iyandır Murtaazâ

Varım bitirdim Dosta getirdim

Geçtim oturdum Âteş-i aşka

Fahr-i Cihandır Mustafâ

Günden iyandır Murtaazâ

Varın verenler Dosta gidenler

Yandım erenler Âteş-i aşka

Fahr-i Cihandır Mustafâ

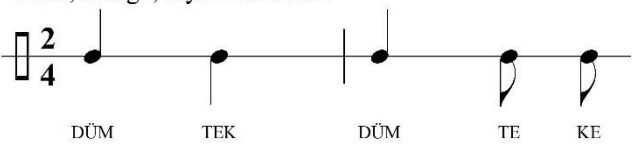
Günden iyandır Murtaazâ

Seyyid Nesîmî Terketti resmi

Yandırdı cismi Âteş-i aşka

Fahr-i Cihandır Mustafâ

Günden iyandır Murtaazâ

ESERİN ADI	GEL GEL YANALIM YA HU
MAKAMI	Çargâh
GÜFTE	Seyyid Nesimi
USÛL	<p>NİM SOFYAN Sirto, Longa, Oyun Havaları</p>  <p>DÜM TEK DÜM TE KE</p> <p>Yazılan notalarda görülen usûl ile ölçü içerisindeki düzümün örtüşmemesi sebebiyle nota içerisindeki usûl Nim Sofyan usûlü olarak düzeltilmiştir.</p>
FORM ANALİZİ	<p>Söz ve Kafiye Şeması</p> <p>Gel gel yanalım Âteş-i aşka -a Şu'le verelim Âteş-i aşka -a Fahr-i Cihandır Mustafâ -a Günden iyandır Mur tazâ -a</p> <p>Türü: Bektaşî nefesi</p> <ul style="list-style-type: none"> • YAPI: 1 [A + B] biçiminde yazılmıştır. • 10 / 8' li hece vezni ile 5 + 5 = 10 / 5 + 3 = 8 şeklinde yazılmıştır. • Söz şeması: a, a, a, a, / b, a, a, a şeklinde oluşturulmuştur. • Ezgi şeması: A + B cümlesi şeklindedir.
GÜFTE YORUMU	<p>Hurufilik temelli fikirleri ile Bektaşilik inancını derinden etkileyen Seyyid Nesimi (ö. 1417) (Güray, 2012, s.107) bu şiiriyle “hakikati” bilmeyenin, “ilahi aşkı” tatmayanın Tanrısal gerçeğin ateşinde yanamayacağını anlatmaktadır. Bu duygularını da “Vahdet-i vücud” kavramıyla yani tüm yaratılanların bir ve aynı olduğu, gerçek hakikatin yalnızca mutlak varlık olan “Allah” olduğu fikri ile anlatmaya çalışmıştır (Artun, 2015, s. 241). Şiirde, aşıkların bedenlerinin ölmeyeceği işaret edilerek, dervişlerin nefislerinden, dünyevi istek ve arzularından vaz geçerek “ilahi aşk” içinde “yanmak” suretiyle Tanrı'ya</p>

ulaşılabilceğini, benliğin şekilden uzaklaştırılıp “manaya” ancak bu şekilde sevk edilebileceğini vurgulamıştır. İlahî aşkın kudretinin insana açabileceği manevî yolları ifade etme çabasının “ilahi aşk ateşinde yanarak olgunlaşma” teması ile ifadesi şiirin ana mesnedini oluşturmaktadır. “Yanma ve pişme” Alevî-Bektaşî edebiyatında sıklıkla olgunlaşma teması ile bir arada kullanılan unsurlardır. Birçok farklı mitolojik hikâyeye ve kavrama gönderme yaptığı düşünülen semah ritüelinin anlamına ilişkin yaklaşımlardan birisi de semahın “pervâneleler gibi aşk ateşine dönme” ritüeli olduğudur. Pervâne, İslâm Tarihi ve Edebiyatında sıklıkla “ateş” ile kullanılan bir mazmun olarak, “ışık ya da ateş” yani bilgi kaynağı etrafında dönen ve en sonunda o kaynak içinde “yanarak” kaybolan Hâk Aşğını betimlemektedir (Güray, 2012, s. 149). Bu arada şiirde sıklıkla kullanılan “ışk-ışık” kavramının da 14. ve 15. yüzyılda Kalenderî Abdal dervişlerini isimlendirmek için kullanılması da dikkat çekicidir (Güray ve Arıcı, 2020, s. 47).

MAKAM ANALİZİ: Eserin bütün yapısı çargâh perdesi üzerinde oluşmuş bir Pençgâh-ı Asil ezgi çekirdeğinden ibarettir. Ezgi söz konusu makama ait ezgi çekirdeğinin ortak tanımlayıcı perdesi olan gerdaniye’de ve kısmen aynı çekirdeğin süsleyici sesi olan çargâh’ta duraklar yaptıktan sonra, merkez ses olan çargâh’da karar vermektedir.

The image shows two musical staves. The first staff is labeled "Pençgâh-ı Asil E.Ç." and contains a sequence of notes: a quarter note on G4, a quarter note on A4, a quarter note on B4, a quarter note on C5, a quarter note on B4, a quarter note on A4, and a quarter note on G4. The second staff is labeled "Pençgâh-ı Asil Çekirdek (Çargâh'ta)" and contains a sequence of notes: a quarter note on G4, a quarter note on A4, a quarter note on B4, a quarter note on C5, a quarter note on B4, a quarter note on A4, and a quarter note on G4. The notes are labeled with letters: p, m, s, s/t, s, t.

Tablo 22. Gel Gel Yanalım Ateşi Aşka (Çargâh makamı)

UŞŞAK

S. 302—303

Ge lin çan lar bir o la lım Ye zi d'e ham 'le kı ta hım

ADIN: 

Hu sey ri'n ka nın a la lım te vek kel tũ 'ta â lâh lâh



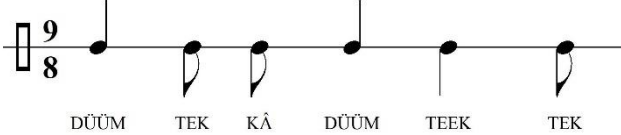
Görsel 23. Gelin Canlar Bir Olalım (Uşşak makamı)

GELİN CANLAR BİR OLALIM

Gelin canlar bir olalım
Yezîd'e hamle kılalım
Huseyn'in kanın alalım
Tevekkeltü taâlâllah

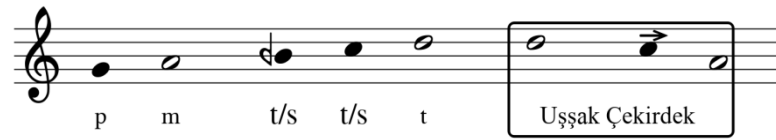
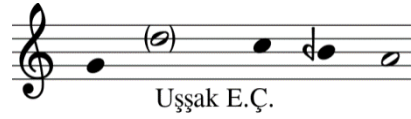
Özü öze bağlıyalım
Sular gibi çağlıyalım
Bir yürüyüş eyliyelim
Tevekkeltü taâlâllah

Pir Sultanım geldi cuşa
Münkirlerin aklı şaşā
Takdir olan gelir başā
Tevekkeltü taâlâllah

ESERİN ADI	GELİN CANLAR BİR OLALIM
MAKAMI	Uşşak
GÜFTE	Pir Sultan Abdal
USÛL	<p>AKSAK (4+5) * Şarkı, Türkü, İlahi, Oyun Havası, Köçekçelerde</p>  <p>Yazılan notalarda görülen usûl ile ölçü içerisindeki düzümlerin örtüşmemesi sebebiyle nota içerisindeki usûl Aksak usûlü olarak düzeltilmiştir.</p>
FORM ANALİZİ	<p>Söz ve Kafiye Şeması</p> <p>Gelin canlar bir olalım -a Yezîd'e hamle kılalım -a Huseyn'in kanın alalım -a Tevekkeltü taâlâllah -b</p> <p>Türü: Bektaşî nefesi</p> <ul style="list-style-type: none"> • YAPI: 1 [A + B +A] biçiminde yazılmıştır. • 8' li hece vezni ile 4 + 4 / 5 + 3 = 8 şeklinde yazılmıştır. • Söz şeması: a, a, a, b, / c, c, c, b, şeklinde oluşturulmuştur. • Ezgi şeması: A + B + A cümlesi şeklindedir.
GÜFTE YORUMU	<p>Kendisine atfedilen bu şiirde Pir Sultan Abdal, çıkılan bu manevi yolculukta, bu anlayış ve inanç felsefesini tarikat çatısı altında güçlendirerek talipleri bir olmaya çağırmaktadır. Şair, Alevilik ve Bektaşîliğin temel birleştirici kavramlarından olan ve “cem” töreninin merkezi konumuna da “görgü ve hak” temelli bakış açısı ile “saka suyu ve semah” ritüelleri aracılığıyla yerleşen “Kerbela” olayının altını çizmekte (Güray, 2012, s.146). Hz. Hasan, Hz. Hüseyin'in kişiliğinde “ehl-i beyt'e” zarar veren Yezid'e karşı savaş açmaları gerekliliğini de “teberra” kavramı ile (Hz. Muhammed, Hz. Ali ve ehlibeytini sevmeyenleri ve zarar verenleri sevmemek) bağlantılı bir biçimde anlatmaktadır (Öz, 2011, s. 214-215). Pir Sultan,</p>

manevi olgunluğa gelindiğinde ortaya çıkan coşkunun inanmayanlar açısından şaşırtıcı hatta tehditkâr olduğunu söyler ve nihayetinde takdir olanın başa geldiğini işaret ederek kaderini Allah'a emanet eder. Her dörtlüğün son dizesinde şair Allah'ı bu yolda vekil kıldığını, O'na güvenip, inandığını “tevekkül” fikri ile vurgulamaktadır. Söz konusu şiir zaman içinde Alevi-Bektaşî temelli şiir geleneğinin tecrübe ettiği baskılara karşı direnme mesneti oluşturan ortak hafıza ürünlerinden biri hale gelmiştir.

MAKAM ANALİZİ: Eserin seyrine bakıldığında iki farklı ezgi çekirdeği göze çarpmaktadır. Öncelikle, Uşşak makamı ezgi çekirdeğinin pekiştirici (rast), tanımlayıcı (çargâh) ve merkez (dügâh) sesleri arasında dolaşarak bir ezgi kalıbı ortaya çıkarılmıştır. Bir ve dördüncü ölçüler arasında aynı motif ve ezgi çekirdeği ile devam edilmiş, Uşşak ezgi çekirdeğinin merkez sesi olan dügâh perdesinde asma kalışlar yapılmıştır. Beş ve altıncı ölçülerde ortak tanımlayıcı bir ezgi çekirdeği olmadan Hüseyî ezgi çekirdeği ile ezgiye devam edilerek yedi ve sekizinci ölçülerde eserin başındaki ezginin tekrarı aracılığıyla Uşşak ezgi çekirdeğinin merkez sesi olan dügâh perdesinde karar edilmiştir.



Tablo 23. Gelin Canlar Bir Olalım (Uşşak makamı)

GERDANIYE

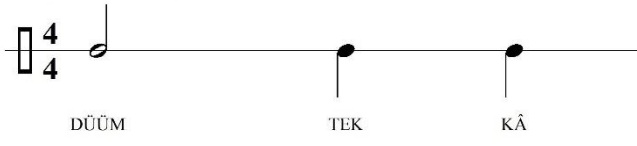
S. 303—304

Göster cemâlin şem'ini yansın oda
pervâneler pervâneler devlet değil
mi âşıkâ şem'ine karşı yâneler

Görsel 24. Göster Cemalin Şem'ini (Gerdaniye (Gülizar) makamı)

GÖSTER CEMÂLİN ŞEM'İNİ

Göster cemâlin şem'ini	Men meye tövbe etmezem
Yansın oda pervâneler	Ağyâr elinden içmezem
Devlet değil mi âşıkâ	Kudret elinle sun bize
Şem'ine karşı yâneler	Dolu dolu peymâneler
Ey âli çok a'lâ güzel	Bezm-i eleste bir kadeh
Yağmaladın gönlüm evin	Sundu bize ol pâdişâh
Pek bağla ışkın zencîrin	Bir cur'asmdan mest olur
Boşanmasın dîvâneler	Nice yüzbin mestâneler
Mescid ile medreseyi	Cevr ü cefâ etmek ile
İsmarladık zâhidlere	Şemsî seni terkeylemez
Hakk'a ibâdet etmeğe	Sen sanma kim âşıkların
Yeter bize meyhâneler	Hâşâ senden usâneler

ESERİN ADI	GÖSTER CEMÂLİN ŞEM'İNİ
MAKAMI	Gerdaniye (Gülizar)
GÜFTE	Şemsi
USÛL	<p>SOFYAN (2+2) Peşrev, İlahi, Şarkı, Türkü, Oyun Havaları vs.</p>  <p>Yazılan notalarda görülen usûl ile ölçü içerisindeki düzümlerin örtüşmemesi sebebiyle nota içerisindeki usûl Sofyan usûlü olarak düzeltilmiştir.</p>
FORM ANALİZİ	<p>Söz ve Kafiye Şeması</p> <p>Göster cemâlin şem'ini -a Yansın oda pervâneler -b Devlet değil mi âşık -c Şem'ine karşı yâneler -b</p> <p>Türü: Bektaşî nefesi</p> <ul style="list-style-type: none"> • YAPI: 1 [A (a1 + a2) + B (b1 + b2)] biçiminde yazılmıştır. • 8' li hece vezni ile 4 + 4 / 5 + 3 = 8 şeklinde yazılmıştır. • Söz şeması: a, b, c, b, / d, e, e, b, şeklinde oluşturulmuştur. • Ezgi şeması: A (a1 + a2) + B (b1 + b2) cümlesi şeklindedir.
GÜFTE YORUMU	<p>19. yüzyıl Bektaşî şairlerinden ve muhtemelen şeyhlerinden biri olarak bilinen Şemsi (Şemsi Baba) şiirinde “Şem’ü pervane” kavramıyla ilahi aşıkta yanıp kaybolmayı anlatmaktadır. Bu anlamda, âşığı temsil eden pervanenin, mumu ifade eden şem’e âşık olması anlatılmaktadır. Bu olay ‘âşık ile mâşuk’un durumuna benzetilmektedir. Pervanenin yanarak ışık veren şem’in etrafında dönmesi ve her seferinde daha da yaklaşarak kendisini aleve atarak yok etmesi tasavvuf geleneği açısından sevgili ile vuslata erme olarak değerlendirilmiştir (Armutlu, 2010, s. 495-497). Bu nedenle, âşk ateşi ile yanmanın en zirve</p>

sembolünü “şem- pervane” mazmunu oluşturmuştur. Şair burada da âşk için en büyük saadetin onun güzelliğinde yanmak olduğunu ifade etmektedir. Allah’ın sevdiklerini sınavıp imtihan ettiğini, hiçbir âşğın bu süreçte çekilenleri eziyet olarak görmeyeceğini ve asla O’nu terk etmeyeceklerini savunmaktadır. Ateş ve pervane mazmunu tüm tasavvufi Türk edebiyatı için en yoğun kullanılan mazmunlardan biri olup, Hz. Ali’nin tanrısal bilgi ile sembolize edilen “ateşe” en yakın kişi olarak “Şah Pervane” simgesiyle adlandırılması da bundandır. Bu simge aynı zamanda semahın en coşkulu anını da temsil etmektedir (Güray ve Şimşek, 2011, s. 159-180).

MAKAM ANALİZİ: Eserin donanımında usûl (4/4) “sofyan” olarak gösterilmesine rağmen eserin önüne hatalı olarak “düyek” yazılmış olup, usûl açıklamasının yapıldığı bölümde bu hata (4/4) “sofyan” usûlü olarak düzeltilmiştir. Eser Gülizar makamı ezgi çekirdeği ile başlamıştır, söz konusu ezgi çekirdeğinin doğası gereği oluşan “gerdaniye” perdesindeki gergin duruşun, “hüseyini” perdesine çözülmesi ve sonrasında pekiştirici “nevâ” perdesinde yapılan geçici karar ezgide dikkat çekmektedir. Sonrasında ise ezgi, Nevruz-Hüseyini ezgi çekirdeğinin özellikleri gereği sırasıyla hüseyini, nevâ, çargâh ve segâh perdelerinde durak yapmakta, ardından düğah perdesinde nihai olarak karar vermektedir. Eser Gülizar makamındadır.

Gülizar E.Ç.

Nevruz-Hüseyini E.Ç.

p m s t s

Gülizar Çekirdek

m s s t S

Nevruz-Hüseyini Çekirdek

Tablo 24. Göster Cemalin Şem’ini (Gerdaniye (Gülizar) makamı)

Bu inceleme doğrultusunda; eserlerin Usûllere göre oranları Tablo 25.' de gösterilmiştir.

Usûl	Frekans	%
Sofyan	6	25,00
Raks Aksağı	4	16,67
Nim Sofyan	3	12,50
Yürük Semai	3	12,50
Aksak	2	8,33
Devri Hindi	2	8,33
Curcuna	1	4,17
Düyek	1	4,17
Müsemmen	1	4,17
Türk Aksağı	1	4,17
Toplam	24	100

Tablo 25. Eserde kullanılan Usûllerin Dağılımı

Tablo 25.'e göre araştırma örneklemini doğrultusunda seçilen 24 eserin usûl oranları görülmektedir. %25 oran ile 6 eser Sofyan, %16,67 oran ile 4 eser Raks Aksağı, %12,50 oran ile 3 eser Nim Sofyan ve Yürük Semai, %8,33 oran ile 2 eser Aksak ve Devri Hindi, %4,17'şer oran ile Curcuna, Düyek, Müsemmen ve Türk Aksağı usûlleri ile ölçülendirildikleri tespit edilmiştir.

Elde edilen veriler doğrultusunda; eserler içerisinde en fazla kullanılan usûlün Sofyan (4/4) olduğu tespit edilmiştir.

Eserlerin Makamlara göre dağılımları Tablo 26.' de gösterilmiştir.

Makam	Frekans	%
Uşşak makamı	6	25,00
Gerdaniye makamı	3	12,50
Eviç makamı	2	8,33
Kûçek makamı	2	8,33
Nevâ makamı	2	8,33
Çargâh makamı	1	4,17
Gülizar makamı	1	4,17
Hicaz makamı	1	4,17
Hûzi makamı	1	4,17
Hüseyni makamı	1	4,17
Isfahan makamı	1	4,17
Nihavend makamı	1	4,17
Sabâ makamı	1	4,17
Segâh makamı	1	4,17
Toplam	24	100

Tablo 26. Eserlerde Kullanılan Makamların Dağılımı

Tablo 26.'ya göre araştırma örneklemini doğrultusunda seçilen 24 eserin makam oranları görülmektedir. %25 oran ile 6 eser Uşşak, %12,50 oran ile 3 eser Gerdaniye, %8,33 oran ile 2 eser Eviç, Kûçek ve Nevâ, %4,17'şer oran ile 1'er eser de Çargâh, Gülizar, Hicaz, Hûzi, Hüseyni, Isfahan, Nihavend, Saba ve Segâh makamlarında bestelenmiş oldukları tespit edilmiştir.

Elde edilen veriler doğrultusunda; eserler içerisinde en fazla kullanılan makamın Uşşak makamı olduğu tespit edilmiştir.

Eserlerin Form ve Biçim yapılarına göre oranları Tablo 27.' de gösterilmiştir.

Biçim	f	%
A	1	4,17
A+B	17	70,83
A+B+A	1	4,17
A+B+C	5	20,83
Toplam	24	100

Tablo 27. Eserlerde Kullanılan Biçim (Form) Yapılarının Oranı

Tablo 27.'ye göre araştırma örnekleme doğrultusunda seçilen 24 eserin biçim yapısı oranları görülmektedir. %70,83 oran ile 17 eser A+B, %20,83 oran ile 5 eser A+B+C, %4,17 oran ile 1'er eser de A ve A+B+A biçim yapılarında oldukları tespit edilmiştir.

Elde edilen veriler doğrultusunda; bütün eserlerin tek bölümlü oldukları görülmüştür. Ayrıca eserler içerisinde en fazla kullanılan biçim yapısı A+B şeklinde olduğu belirlenmiştir.

SONUÇ

Abdülbaki Gölpinarlı'dan derlenen 24 adet Bektaşi nefesinin analizi sonucunda aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır:

- a) Pek çok nefesin Anadolu'da XV. yüzyıl yazılı kaynaklarından itibaren takip edilebilen "makam" yapıları doğrultusunda tasarlanmış olması, Bektaşi geleneğinin ses temelli hafızasının temelleri ile ilgili önemli bir bilgi olarak görülebilir.
- b) zellikle XVI. yüzyıl'a veya öncesine tarihlenebilen nefeslerde kullanılan edebi simgelerde çoklukla Horasan-Anadolu irfan çizgisinde yer alan "abdallık, yeniçerilik" temelli simgeler ve bu simgelere eşlik eden bir inanç görüşü hkimken, sonraki dönemde daha yoğun bir "şii-hurufi" etki göze çarpmaktadır. Söz konusu etki adeta Babagan ve Dedegan Bektaşilik sistemleri arasında ortaya çıkan Safevi etkisi temelli kırılmanın da bir yansıması gibidir.

Bektaşi geleneği Anadolu inanç sistemlerinin temel fikri dünyasını XIII. yüzyıldan itibaren etkisi altına almış olup, XVI. yüzyıl'daki sosyal değişimler sonucu etkisinin yönünün ve kapsamının teşhis edilemediği Horasan İrfanı'na dair devamlılığın teşhis edilebildiği en önemli fikri kaynaklardan biridir. Bu anlamda Bektaşilik kültürü ve bu kültürün en önemli aktarım aracı olan müzik geleneğine dair yapılacak alışmalar Anadolu'nun kadim Tanrı-insan-evren tahayyülünü geleceği taşıyabilecek ipuçlarını da ortaya koyabilecektir.

Araştırma rneklemi olan 24 eser üzerine yapılan analizler sonucunda;

Araştırması yapılan nefeslerin tekke musikisi nefes formu dahilinde bestelendikleri, Türk musikisi uslleri kuramında kullanıldıkları görülmüş olup en fazla kullanılan usûlün Sofyan (4/4) usûlü olduğu tespit edilmiştir.

Yapılan incelemeler doğrultusunda 11 adet eserdeki notalarda görülen usûl isimleri ile ölçü içerisindeki usûl değerlerinin farklı yazıldığı tespit edilmiştir. Dzmlerin örtüşmemesi sebebiyle uygun formda düzenleme yapılmış olup ilgili tablolar içerisinde düzeltilmiş hali gösterilmiştir.

En fazla kullanılan makamın Uşşak makamı olduğu sonucuna varılmıştır. Uşşak makamıyla birlikte Gerdaniye, Eviç, Kek, Neva, argh, Gülizar, Hicaz, Hzi, Hüseyini, Isfahan, Nihavend, Sabâ, Segâh makamlarının da kullanıldığı tespit

edilmiştir. Aynı zamanda “ey benim sarı tamburam” adlı Hicâz makamı olarak gösterilen eserin aslında Segâh makamında bestelendiği tespit edilmiş olup ilgili tabloda düzeltilmiştir.

Form açısından ise bütün eserlerin tek bölümlü nefes formunda oldukları tespit edilmiştir. Ayrıca eserler içerisinde en fazla kullanılan biçim yapısının, A+B şeklinde olduğu sonucuna da varılmıştır. Bununla birlikte A+B+C, A+B+A ve A şeklinde cümle yapıları da kullanılmıştır.

KAYNAKLAR

- Ahmet Cevdet Paşa. (1966). *Tarih-i Cevdet*, C.I-XII. İstanbul: Üçdal Neşriyat.
- Ahmed Rif'at Efendi. (1293). *Mir'âtü'l Mekâsîd*. İstanbul: İz Yayıncılık. (2011).
- Ahmet Sırrı Dede Baba. (2013). *Son Bektaşî Dede Babası Ahmet Sırrı Dede Baba Ahmediyye Risalesi ve Nefesler*. İstanbul: Revak Kitabevi.
- Alay, Okan. (2019). Velilik ve Keramet Bağlamında Abdal Musa'nın Gerçek ve Menkıbevi Hayatı- Şahsiyeti. 2. *Turkish Academic Reserch Review*. C.4, Sayı. 2, s. 267-278.
- Alparslan, Ali. (1996). *Abdülbaki Gölpınarlı*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Arısoy, Mithat. (1988). *Seydi'nin El-Matla Adlı Eseri Üzerine Bir Çalışma*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Armutlu, Sadık. (2010). Şem'u Pervâne. *İslam Ansiklopedisi*. C. 38. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları. s. 495-497.
- Artun, Erman. (2013). *Aşık Edebiyatı Metin Tahlilleri*. Adana: Karahan Kitabevi.
- Artun, Erman. (2015). *Dini-Tasavvufî Halk Edebiyatı*. Adana: Karahan Kitabevi.
- Artun, Erman. (2001). *Aşıklık Geleneği ve Aşık Edebiyatı*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Arslan, Mesut. (1997). *Bektaşî Nefesleri Üzerinde İncelemeler*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Güzel Sanatlar Ana Sanat Dalı. İstanbul.
- Arslanoğlu, İbrahim. (1992). *Şah İsmail Hatayî ve Anadolu Hatayîleri*. İstanbul: Der Yayınları.
- Atalay /Vaktidolu, Adil Ali. (1997). *Abdal Mûsâ Sultan ve Velâyetnâmesi*. İstanbul: Can Yayınları.
- Avcı, Ali Haydar. (2004). *Bize de Banaz'da Pir Sultan Derler*. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.
- Avcı, Ali Haydar. (2012). *Osmanlı Gizli Tarihinde Pir Sultan Abdal ve Bütün Değişleri*. İstanbul: Barış Kitap Yayınları.

- Aydemir, Murat. (2014). *Türk Müziği Makam Rehberi*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Aynur, Hatice. (2013). *Abdülbaki Gölpınarlı*. (Editör, İsmail Hakkı Aksoyak). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. s. 251-314.
- Bal, Kibar. (2018). Tarihsel Süreç İçerisinde Bektaşiliğin Yeniçeriler İçerisinde Aldığı Şekil. *IV. Uluslararası Alevilik ve Bektaşilik Sempozyumu Bildiriler Kitabı*. Ankara. s. 177-190.
- Bardakçı, Murat. (1995). *Salacaktır Ahşap Ev, Baki Hoca ve Garib*. <http://akademik.semazen.net/aricle-detail.php?id=433>. Erişim tarihi:23 Temmuz 2017.
- Barkan, Ömer Lütfi. (1942). Osmanlı İmparatorluğunda Bir İskân ve Kolonizasyon Metodu Olarak Vakıflar ve Temlikler. *Vakıflar Dergisi*, Sayı: 2, s.279-386.
- Başaran, A. (2012). Kişisel Görüşmeler. *UNESCO Türkiye-Kazakistan Ortak Müzik Etkileşimi Projesi Kapsamında*. Elçi, Armağan.; Doğan, İsmet.; Özünel Evrim, Ölçer.; Türkyılmaz, Dilek.; Turganbayev, Askar.; Abdrahimanovna, Elemanova Saida.; Jumagululi, Muhtekeyev Bazaralı. İle birlikte. Kırşehir.
- Başer, Fatma. Adile. (2013). *Türk Musikisinde Abdülbaki Nasır Dede*. İstanbul: Fatih Üniversitesi Yayınları.
- Bayraktarkatal, M. Ertuğrul., Güray, Cenk. (2021). *Makamın Yapıtışı, Anadolu ve Komşu Coğrafyalarda Makam Müziği Atlası*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Bayraktarkatal, M. Ertuğrul., Güray, Cenk. (2021b). *Türk Müziğinde Makamlar. Türk Müziğini Anlama Kılavuzu*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Birge, John K. (1937). *The Bektashi Order of Dervishes*. Londra-Hartford, Conn.
- Çağatay, Ali Rifat., Zekaizade, Ahmet Bey., Yekta, Rauf. (1931). *Mevlut Tevşihleri, İlahiler ve Bektaşi Nefesleri*. İstanbul: İstanbul Konservatuarı Neşriyatı.
- Çelik, Binnaz Basar. (2001). *Hızır Bin Abdullah'ın Kitabü'l-Edvar'ı ve Makamların İncelenmesi*. İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, Doktora Tezi.

- Dedebaba, Ahmet Sırrı. (2013). *Ahmediyye Risalesi ve Nefesler*. İstanbul: Revak Yayınları.
- Demir, Sema. (2015). *Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. Ahmet Yesevi Üniversitesi. <http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/hasan-dede>. Erişim: 16.08.2021.
- Demirtaş, Yavuz. (2007). *XIX. Yüzyıl İstanbul'unda Tekke Musikisi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İslam Tarihi ve Sanatları (Türk Din Musikisi) Anabilim Dalı.
- Derviş, Ruhullah. (2014). *Bektaşî Nefesleri*. İstanbul: Roza Yayınları.
- Diyamet İşleri. Kurân-ı Kerim Türkçe Meali. 48. *Fetih Suresi 10. Ayet*.
- Duru, Necip Fazıl. (2013). *Mevleviye Köprüsü: Bende-i Bendegân-ı Mevlânâ*. (Editör: İsmail Hakkı Aksoyak). *Abdülbaki Gölpınarlı*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. s. 35-52.
- Elçi, Armağan. (1999). *Semahlar Dini İçeriklidir. I. Türk Kültürü Hacı Bektaş Veli Sempozyumu*. Ankara: Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Merkezi. s. 113-120.
- Ergun, Sadettin Nüzhet. (1944). *Bektaşî Şairleri ve Nefesleri*. İstanbul: İstanbul Maarif Kitaphanesi.
- Ersal, Mehmet. (2019). *Alevî Cem Zakirliği*. Ankara: Barış Kitabevi.
- Eyuboğlu, Sabahattin. (1977). *Pir Sultan Abdal*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Fuat, Mehmet. (1977). *Pir Sultan Abdal, Yaşamı, Sanatçı Kişiliği, Yapıtları*. İstanbul: De Yayınevi.
- Göl, Mesut. (2019). *Isparta İli Örneğinde Alevî Bektaşî Nefesleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Süleyman Demirel Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. İslam Tarihi ve Sanatları Ana Bilim Dalı. Isparta.
- Gölpınarlı, Abdülbaki. (1963). *Alevî-Bektaşî Nefesleri*. (1.Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gölpınarlı, Abdülbaki. (1963). *Pir Sultan Abdal, Hayatı, Sanatı, Eserleri*. İstanbul: Varlık Yayınları.

- Gölpınarlı, Abdülbaki. (1992). *Alevi-Bektaşî Nefesleri*. (2.Baskı). İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Gölpınarlı, Abdülbaki. (1997). *Türkiye’de Mezhepler ve Tarikatlar*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Gökbel, Ahmet. (2019). *Ansiklopedik Alevi Bektaşî Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Gönül, Mehmet. (2017). *Türk Müziği Solfej-Makam-Usûl-Dikte Alıştırmaları*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Güray, Cenk. (2010). Sema’dan Semah’a Bir Sonsuz Devir. Ankara: *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S.56, s.119-152.
- Güray, Cenk., Şimşek, Erdem. (2011). Alevilik ve Etkileşim İçine Girdiği Kültürel Yapılar Açısından “Pervane” Kavramının İrdelenmesi. Ankara: *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*. S.60, s. 159-180.
- Güray, Cenk. (2012). *Anadolu’da İnanç ve Müzik İlişkisinin Sema ve Semah Kavramları Çerçevesinde İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı. Ankara.
- Güray, Cenk. (2014). Abdalân-ı Rûm Topluluklarının İnanç Gelenekleri Üzerinden Semah İbadetinin Temellerine Bir Bakış. İstanbul: *Hünkâr Alevilik Bektaşîlik Araştırmalar Dergisi*. s.5-14.
- Güray, Cenk. (2017). *Bin Yılın Mirası, Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği*. 2. Baskı. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Güray, Cenk. (2018). Semah Kavramını Devir Nazariyesi Üzerinden Anlamak: Aynayı Tuttum Yüzüme. *IV. Uluslararası Alevilik ve Bektaşîlik Sempozyumu Bildiriler Kitabı*. Ankara. C. 2, s. 611-632.
- Güray Cenk., Tekin, Ezgi. (2018). Şeyh Bedreddin Meselesinin Siyasi Yönüne Müzikal ve Edebi Zeminden Bir Bakış. *Uluslararası Etnomüzikoloji Sempozyumu-Müzik ve Politika Sempozyum Bildiri Kitabı*. Bursa. s.69-98.

- Güray, Cenk. (2018b). Semah Geleneğinin İslam Orta çağı Sonrası Anadolu'daki Kökleri: Vahdet-Mevcut Geleneği ve Tanrısal Bilginin Bir Tezahürü Olarak Hz. Ali. *Uluslararası Geçmişten Geleceğe Alevilik Sempozyumu Bildiriler Kitabı*.Ed. Hüseyin Dedegarkınoğlu, Ahmet Taşğın. Ankara: Alevi İnanç Birliği Vakfı. s. 155-181.
- Güray, Cenk. (2019). *Divandan Nağmeler; Farklı Boyutlarıyla Edebiyat-Musiki İlişkileri. "Osmanlı'dan Kalan Bir Şiir ve Müzik Mirası"*. İstanbul: Klasik Yayınları.
- Güray, Cenk. (2019). *Osmanlı'dan Kalan Bir Müzik ve Şiir Mirası: Gazi Murad Reis'ten IV. Murad'a Bir Vakarıvislik Örneği Olarak Yeniçeri Aşıklar*. Divan'dan Nağmeler: Farklı Boyutlarıyla Edebiyat-Musiki İlişkileri (Eski Türk Edebiyatı Çalışmaları XIV). Haz. Hatice Aynur, Müjgan Çakır, Hanife Koyuncu, Ali Emre Özyıldırım, Ersu Pekin. İstanbul: Klasik Yayınları.
- Güray, Cenk., Karadeniz, İsmet. (2019). Horasan'dan Keskin'e Bir Çılgılık: Muharrem Ertaş. *Millî Folklor Uluslararası Kültür Araştırmaları Dergisi*. Ankara. C.16, S.122, s.76-93
- Güray, Cenk., Kalenderoğlu, Sadettin. (2019). Miraç Kavramının Alevi Sözlü Kültürü Açısından İncelenmesi: Çubuk-Şabanözü Örneği. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*. Ankara. Sayı.92, s. 143-170.
- Güray Cenk., Tekin Arıcı, Ezgi., (2020). Conceiving the Medieval Ottoman Music Culture Through Legendary Narratives. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*. Ankara. Sayı. 96. s.33-54.
- Güzel, Abdurrahman. (1999). *Abdal Mûsâ Velâyetnamesi*. Ankara. Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Halaçoğlu, Yusuf. (2021). *Anadolu'da Aşiretler-Cemaatler-Oymaklar: 1453-1650*. C.1, Ankara: Atayurt Yayınevi.
- Halaçoğlu, Yusuf. (2021). *Anadolu'da Aşiretler-Cemaatler-Oymaklar: 1082-1085*. C.III, Ankara: Atayurt Yayınevi.
- Halaçoğlu, Yusuf. (2021). *Anadolu'da Aşiretler-Cemaatler-Oymaklar: 2296*. C.III, Ankara: Atayurt Yayınevi.

- Kaan, Mustafa Ertuğrul. (1964). *Hacı Bektaş Veli, Bektaşilik, Bektaşi Nefesleri*. İstanbul: Gayret Kitabevi.
- Kaplan, Kadir. (2018). Yunus Emre'nin Şiirlerinde İnsan ve Doğa. *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. Erzincan. C.XI-I, s.155-166.
- Karadeniz, M. Ekrem. (1983). *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Karamustafa, Ahmet. (2015). *Anadolu'nun İslamlaşması Bağlamında Aleviliğin Oluşumu, Kızılbaşlık-Alevilik-Bektaşilik-Tarih, Kimlik, İnanç, Ritüel* (der. Yalçın Çakmak, İmran Gürdaş). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Kunt, İbrahim., Totan, Hacer. (2013). Abdülbaki Gölpınarlı'nın Türkçe-Farsça Divanı. (Editör: İsmail Hakkı Aksoyak). *Abdülbaki Gölpınarlı*. s.117-150. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Kutluğ, Yakup Fikret. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kutluğ, Yakup Fikret. (2001). *Türk Musikisinde Makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Köprülü, Mehmet Fuad. (1935). *Türk Halk Edebiyatı Ansiklopedisi* 1. Cilt, İstanbul: Burhaneddin Basımevi.
- Köprülü, Fuat. (1981). *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*. (4.Baskı). Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Melikoff, İrene. (2009). *Hacı Bektaş: Efsaneden Gerçeğe*. İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.
- Noyan, Bedri. (1998). *Bütün Yönleriyle Bektaşilik ve Alevilik*. C. I. Ankara: Ardıç Yayınları.
- Noyan, Bedri. (2001). *Bütün Yönleriyle Bektaşilik ve Alevilik*. C. I-IV. Ankara: Ardıç Yayınları.
- Noyan, Bedri. (2006). *Bütün Yönleriyle Bektaşilik ve Alevilik*. C. VII. Ankara: Ardıç Yayınları.

- Ocak, Ahmet Yaşar. (1992). *Bektaşilik. İslam Ansiklopedisi*, C. 5. İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları.
- Ocak, Ahmet Yaşar. (2013). Türkiye Tasavvuf Tarihçiliğinin “Mütehabbir” Âlimi: Abdülbaki Gölpınarlı. (Editör: İsmail Hakkı Aksoyak). *Abdülbaki Gölpınarlı*. s.25-34. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Ocak, Ahmet Yaşar. (1999). *Osmanlı İmparatorluğunda Marjinal Sufilik: Kalenderiler*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Öz, Mustafa. (2011). *Teberrî*. İslam Ansiklopedisi. C. 40. İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları.
- Özcan, Nuri. (1992). *Bektaşî Musikisi*. İslam Ansiklopedisi, C.5. İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları.
- Özçimi, M. Sadreddin. (1989). *Hızır Bin Abdullah ve Kitabü'l Edvar*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İlahiyat İslam Medeniyeti ve Sosyal Bilimler Anabilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi.
- Özkan, İsmail Hakkı. (2017). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usûlleri Kudüm Velveleleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Özmen, İsmail. (1998). *Alevî Bektaşî Şiirleri Antolojisi*. I-V. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Sayar, Ahmet Güner. (2014). *Abdülbaki Gölpınarlı*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Sezgin, Abdülkadir. (1991). *Hacı Bektaş-ı Veli ve Bektaşilik*. İstanbul: Akçağ Yayınları.
- Sezgin, Abdülkadir. (1996). İslam Düşüncesinde Tarikat ve Bektaşî Tarikatı. *Erdem Dergisi*. Sayı.23, C.8. s.337-358.
- Stump-Karakaya, Ayfer. (2016). Vefailik, Bektaşilik, Kızılbaşlık (Alevî Kaynaklarını, Tarihini ve Tarihyazımını Yeniden Düşünmek). İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Sunar, Cavit. (2003). *Melamilik ve Bektaşilik*. Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.

- Sunar, Cavit. (2021). *Bektaşilikte Belli Başlı Merasimler*. s. 69-103. İstanbul: Anadolu Aydınlanma Vakfı Yayınları.
- Haşim Şahin (2020). *Dervişler, Fakihler, Gaziler: Erken Osmanlı Döneminde Dini Zümreler (1300-1400)*. 2. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Şahin, Haşim. (2021). *Dervişler, Fakihler, Gaziler. Erken Osmanlı Döneminde Dini Zümreler (1300-1400)*. 3. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Şakir, Ziya. (1944). *Bektaşi Nefesleri*. İstanbul: Tasvir Neşriyatı, Nadir Kitap.
- Şen, Yavuz. (2018). Bektaşi Nefesleri Üzerine Makamsal Bir İnceleme. *Bilik. Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, 85, s. 209-231.
- Şimşek, Selâmi. (2007). Son Dönem Celveti-Bektâşi Şairlerinden Yusuf Fahir (Ataer) Baba'nın Bektâşilik ve Bektâşi Âyin-i Cem'inin İçyüzü ile İlgili Yaklaşımları II. *Uluslararası Türk Kültür Evreninden Alevilik ve Bektâşilik Bilgi Şöleni* Ankara. s. 533-548.
- Teber, Ömer Faruk. *Bektaşi Erkânâmelerinde Mezhebi Unsurlar*. İstanbul: Aktif Yayınları.
- Timisi, Ali Haydar. (2007). *Anadolu Kültürü ve Semahlar*. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Türk Musikisi Anasanat Dalı.
- Türk Dil Kurumu. (2012). *Teşhis ve İntak*. kelimeler.gen.tr.
- Uludağ, Süleyman. (2004). *Devir*. İslam Ansiklopedisi. C.9. İstanbul: Türk Diyanet Vakfı Yayınları.
- Uludağ, Süleyman. (2005). *İslam Açısından Müzik ve Sema*. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Ulusoy, A. Celalettin. (1986). *Hünkâr Hacı Bektaş Veli ve Alevi Bektaşi Yolu*. (2. Baskı). Ankara: Akademi Matbaası.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı. (1988). *Osmanlı Devleti Teşkilatından Kapıkulu Ocakları. Acemi Ocağı ve Yeniçeri Ocağı*. C. I. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Ünal, Mehmet. (2014). *Hâşim, Hâşim Baba, Şeyh Mustafa Bandırmalı-zâde*. Türk Edebiyatı İsimler Sözlüğü. Ahmet Yesevi Üniversitesi.

<http://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/hasim-hasim-baba-seyh-mustafa-bandirmalizade>

Üzüm, İlyas. (2002). *Kızılbaş*. İslam Ansiklopedisi. C.25. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Yahya Kaçar, Gülçin. (2010). Bektaşî Nefeslerindeki Melodik ve Ritmik Özellikler. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*. 55, s. 219-238.

Yaltırık, Hüseyin. (2003). *Tasavvufî Halk Müziği*. Ankara: TRT Müzik Dairesi Yayınları.

Yaman, Mehmet. (1998). *Alevilikte Cem*. İstanbul: Ufuk Matbaacılık.

Yıldırım, Rıza. (2019). *Hacı Bektaş Veli'den Balım Sultan'a Bektaşiliğin Doğuşu*. (1.Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Yıldırım, Umut. (2013). *Abdülbaki Gölpınarlı*. (Editör, İsmail Hakkı Aksoyak). s. 365-370. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Yıldız, Ayşe. (2013). *Abdülbaki Gölpınarlı*. (Editör: İsmail Hakkı Aksoyak). Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. s.11-22.

Yılğın, Necip. (1992). *Huzî Makamında Bağlama Üzerinde Taksim Çeşitlemeleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi. İstanbul.

Yöndemli, Fuat. (1997). *Mevlevilikte Sema Eğitimi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Yörükân, Yusuf Ziya. (2006). *Anadolu'da Aleviler ve Tahtacılar*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

<https://www.devletarsivleri.gov.tr/>

ETİK BEYANI

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Tez Çalışması Raporu Yazım Yönergesi'ne uygun olarak hazırladığım bu Tez Çalışması Raporunda,

- Tez Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- Bu Tez Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı beyan ederim.

04/12/2021

Gülsüm İŞKOL

YÜKSEK LİSANS TEZİ ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Raporu Başlığı: Abdülbaki Gölpınarlı'dan Derlenen Bektaşî Nefeslerinin Makam ve Form Açısından İncelenmesi

Yukarıda başlığı verilen Tez Raporunun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım Prof. Dr. Cenk GÜRAY tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
09.12.20 21	160	180891	19.11.20 21	%10	1725517309

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar hariç
3. %1 oranından daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (04/12/2021)

Gülsüm İŞKOL

Öğrenci No.: N18136871

Anabilim Dalı: Geleneksel Türk Müzikleri

Program: Tezli Yüksek Lisans

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

UYGUNDUR.

Prof. Dr. Cenk GÜRAY

MASTER'S THESIS ORIGINALITY REPORT

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title: An Makam And Form Based Analysis Of Bektashi Breaths Compiled By Abdülbaki Gölpınarlı

The whole thesis report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
09.12.2021	160	180891	19.11.2021	%10	1725517309

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes excluded
3. Match size up to %1 excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (04/12/2021)

Gülsüm İŞKOL

Student No.: N18136871

Department: Traditional Turkish Music

Program: Master's Thesis

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd

APPROVED

Prof. Dr. Cenk GÜRAY

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezimin tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı

izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... yıl ertelenmiştir. (1)
- Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)
- Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

04/12/2021

Gülsüm İŞKOL

*Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmasını ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü teziere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.