



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Geleneksel Türk Müzikleri Anabilim Dalı

NÂÎ OSMAN DEDE' YE AÎT MÎRÂCÎYE ADLI ESERİN MAKAMSAL YAPISININ İNCELENMESİ

Seyfullah ÖZBAYRAK

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2024



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Geleneksel Türk Müzikleri Anabilim Dalı

NÂİYİ OSMAN DEDE' YE AİT MÎRÂCİYE ADLI ESERİN MAKAMSAL YAPISININ İNCELENMESİ

Seyfullah ÖZBAYRAK

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2024

NÂİY OSMAN DEDE' YE AİT MÎRÂCİYE ADLI ESERİN MAKAMSAL YAPISININ İNCELENMESİ

Danışman: Prof. Dr. Cenk GÜRAY

Yazar: Seyfullah ÖZBAYRAK

ÖZ

Osman Dede, neyzenlikteki veya ney icrasında üstün yeteneği sebebiyle “Kutb-ı nâyî” diye tanınmaktadır. Tarih boyunca sadece birkaç neyzene verilen bu unvan, kendisine de verilmiştir. Kendi adıyla anılan nota sistemini bulan Osman Dede, aynı zamanda önemli bir bestekâr ve şairdir.

Birçok klasik eser ve Mevlevî ayinlerinin yanı sıra, Türk din musikisi formlarının en büyük ve makamsal açıdan en kapsamlı eseri olarak bilinen Mîrâciye' yi bestelemiştir. Nâyî Osman Dede sözlerini bizzat yazdığı eserini yedi bahir (bölüm) halinde bestelemiştir. Eserde üstün bir mûsikî ve tasavvuf kültürünün, ustalıkla bir sanat anlayışı ile dile getirildiği görülmektedir. Bu eser, musikişinaslarımızca önemli bir eser olarak kabul edilmiş ve 1700-1729 yılları arasında bestelenmiş olabileceği düşünülürse, yaklaşık üç yüz yıldır icra edilmektedir. Bu sebeple incelenen eser, Türk musikisinde bestelendiği dönem ve günümüzün makam tarifi ve uygulamaları açısından benzerlik ve farklılıkları temelinde oldukça büyük önem arz etmektedir.

Bu araştırmada; “Miraç” kavramı Kur'an, hadis ve tasavvuf kaynakları çerçevesinde incelenip anlatılmıştır. Ayrıca eser, makamsal açıdan ezgi çekirdekleri analizi ile incelenip beste yapısı makamsal kalıplar üzerinden ifade edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Nâyî Osman Dede, Mîrâciye, ezgi çekirdekleri, makam, analiz.

ANALYZING THE MAKAM STRUCTURE OF MÎRÂCÎYE BY NÂYÎ OSMAN DEDE

Supervisor: Prof. Dr. Cenk GÜRAY

Author: Seyfullah Özbayrak

ABSTRACT

Osman Dede is known as "Kutb-ı nâyî" due to his superior talent in the "ney" instrument. The title has been given to only a few ney players throughout history, and he was one of those who deserved this title. Osman Dede, who invented the notation system named after him, is also an important composer and musical theorist.

In addition to many classical works and Mevlevi rituals, he composed the composition called Mîrâciye, known as the largest and most comprehensive work of Turkish Religious Music forms. Nâyî Osman Dede composed his piece in seven parts, the lyrics of which he wrote himself. It is seen that a superior musical work and a masterful understanding of art. It has been accepted and expressed by most of our great musicians. This piece of art has continued to be performed for almost three hundred of years.

In this study; The concept of "Miracle" is expressed and explained with the sources of the Quran, Hadith and Sufism. In addition, the work was examined in terms of makam by analyzing the melody cores, and the composition structure was expressed through makam patterns.

Keywords: Nâyî Osman Dede, Mîrâciye, melody cores, makam, analyzing.

TEŞEKKÜR

Lisans eğitimimden bu zamana kadar desteğini esirgemeyen, her sıkıntılı anımda elinden geldiğince yardımcı olmaya çalışan, sevgisini her daim gönülden hissettiğim kıymetli hocam, büyüğüm Prof. Dr. Cenk GÜRAY' a tüm kalbimle teşekkürü bir borç bilirim. Tez jürimde hazır bulunan, bilgiye erişim ve destek konusunda her daim yardımcı olan, engin bilgileriyle tez hazırlama sürecimde çok emeği olan kıymetli Prof. Dr. Süleyman ERGUNER hocama ayırdıkları vakit ve ilgilerinden dolayı ayrıca teşekkür ederim. Analiz bölümünün hazırlanma sürecinde bilgilerinden ziyadesiyle istifade ettiğim Prof. Melik Ertuğrul BAYRAKTARKATAL' a ayırdıkları kıymetli vakit ve verdiği değerli bilgiler için ayrıca teşekkür ederim. Tez jürimde bulunan değerli hocalarımdan Prof. Dr. Fatih KOCA, Prof. Dr. Ayten KAPLAN ve Doç. Dr. Çetin TÜRKYILMAZ' a verdikleri destek ve kıymetli katkılarından dolayı teşekkür ederim. Kaynak tarama ve tez düzenleme sürecimde yardımını esirgemeyen kıymetli büyüğüm Uzman Ahmet Baran BEKİROĞLU' na ayırdığı vakit için ayrıca teşekkür ederim. Kaynak bulma ve toplama konusunda yardımcı olan değerli Ahmet Rufai ADAŞ kardeşime teşekkür ederim. Bu uzun süreçte yardım ve desteğini esirgemeyen ailem ve yakın arkadaşlarıma ayrıca şükranlarımı sunuyorum.

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	iv
GÖRSEL DİZİNİ	v
TABLolar DİZİNİ	viii
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: MİRAC KAVRAMI	6
1.1. Kur'an-ı Kerim Ayetleri ile Mirac Kavramı	6
1.2. Hadisler ile Mirac Hadisesi	10
1.3. Tasavvuf Eserleri ile Mirac Hadisesi	17
1.3.1 Alevi-Bektaşi Kaynaklarına Göre Mirac Hadisesi	21
1.3.2. Değerlendirme.....	26
2. BÖLÜM: MAKAMSAL ANALİZ	28
SONUÇ	113
KAYNAKLAR.....	116
ETİK BEYANI.....	119
YÜKSEK LİSANS TEZİ ORJİNALLİK RAPORU	120
MASTER'S ORIGINALITY REPORT	121
YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	122

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. Mîrâciye Segâh Bahri Segâh Tevşih.....	28
Görsel 2. Mîrâciye Segâh Bahri Segâh Tevşih.....	29
Görsel 3. Mîrâciye Segâh Bahri Segâh Tevşih.....	30
Görsel 4. Mîrâciye Segâh Bahri Segâh Hanesi	31
Görsel 5. Mîrâciye Segâh Bahri Segâh Hanesi	32
Görsel 6. Mîrâciye Segâh Bahri Segâh Hanesi	33
Görsel 7. Mîrâciye Segâh Bahri Segâh Hanesi	34
Görsel 8. Mîrâciye Segâh Bahri Segâh Hanesi	35
Görsel 9. Mîrâciye Segâh Bahri Segâh Hanesi	36
Görsel 10. Mîrâciye Segâh Bahri Segâh Hanesi	37
Görsel 11. Müstear Hanesi	42
Görsel 12. Müstear Hanesi	43
Görsel 13. Müstear Hanesi	44
Görsel 14. Müstear Hanesi	46
Görsel 15. Dügâh Bahri Dügâh Tevşih	48
Görsel 16. Dügâh Bahri Dügâh Tevşih	48
Görsel 17. Dügâh Bahri Dügâh Tevşih	49
Görsel 18. Dügâh Bahri Dügâh Tevşih	50
Görsel 19. Dügâh Bahri Dügâh Tevşih	51
Görsel 20. Dügâh Bahri Dügâh Hanesi	52
Görsel 21. Dügâh Bahri Dügâh Hanesi	53
Görsel 22. Dügâh Bahri Dügâh Hanesi	54
Görsel 23. Dügâh Bahri Dügâh Hanesi	55
Görsel 24. Dügâh Bahri Dügâh Hanesi	56
Görsel 25. Dügâh Bahri Dügâh Hanesi	57
Görsel 26. Dügâh Bahri Dügâh Hanesi	58
Görsel 27. Dügâh Bahri Dügâh Hanesi	58
Görsel 28. Dügâh Bahri Dügâh Hanesi	59
Görsel 29. Dügâh Bahri Dügâh Hanesi	60
Görsel 30. Dügâh Bahri Dügâh Hanesi	61

Görsel 31. Dügâh Bahri Dügâh Hanesi	62
Görsel 32. Dügâh Bahri Dügâh Hanesi	63
Görsel 33. Dügâh Bahri Dügâh Hanesi	64
Görsel 34. Dügâh Bahri Dügâh Hanesi	65
Görsel 35. Dügâh Bahri Dügâh Hanesi	66
Görsel 36. Saba Bahri Saba Tevşih	71
Görsel 37. Saba Bahri Saba Tevşih	72
Görsel 38. Saba Bahri Saba Tevşih	73
Görsel 39. Saba Bahri Saba Hanesi.....	74
Görsel 40. Saba Bahri Saba Hanesi.....	75
Görsel 41. Saba Bahri Saba Hanesi.....	76
Görsel 42. Saba Bahri Saba Hanesi.....	77
Görsel 43. Saba Bahri Saba Hanesi.....	78
Görsel 44. Saba Bahri Saba Hanesi.....	79
Görsel 45. Saba Bahri Saba Hanesi.....	80
Görsel 46. Saba Bahri Saba Hanesi.....	81
Görsel 47. Saba Bahri Saba Hanesi.....	82
Görsel 48. Saba Bahri Saba Hanesi.....	83
Görsel 49. Hüseyini Bahri Hüseyini Tevşih	87
Görsel 50. Hüseyini Bahri Hüseyini Tevşih	88
Görsel 51. Hüseyini Bahri Hüseyini Tevşih	89
Görsel 52. Hüseyini Bahri Hüseyini Hanesi	90
Görsel 53. Hüseyini Bahri Hüseyini Hanesi	91
Görsel 54. Hüseyini Bahri Hüseyini Hanesi	92
Görsel 55. Hüseyini Bahri Hüseyini Hanesi	93
Görsel 56. Hüseyini Bahri Hüseyini Hanesi	94
Görsel 57. Hüseyini Bahri Hüseyini Hanesi	95
Görsel 58. Hüseyini Bahri Hüseyini Hanesi	97
Görsel 59. Hüseyini Bahri Hüseyini Hanesi	98
Görsel 60. Hüseyini Bahri Hüseyini Hanesi	99
Görsel 61. Hüseyini Bahri Hüseyini Hanesi	100
Görsel 62. Hüseyini Bahri Hüseyini Hanesi	101

Görsel 63. Nişâbur Hanesi	105
Görsel 64. Nişâbur Hanesi	106
Görsel 65. Nişâbur Hanesi	107
Görsel 66. Nişâbur Hanesi	108
Görsel 67. Nişâbur Hanesi	109



TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 1. Segâh Tevşih Ezgi Çekirdekleri Tablosu	39
Tablo 2. Segâh Bahri Segâh Hâne Ezgi Çekirdekleri Tablosu	41
Tablo 3. Müstear Hâne Ezgi Çekirdekleri	47
Tablo 4. Dügâh Bahri Dügâh Tevşih Ezgi Çekirdekleri	67
Tablo 5. Dügâh Bahri Dügâh Hâne Ezgi Çekirdekleri	70
Tablo 6. Saba Bahri Saba Tevşih Ezgi Çekirdekleri Tablosu	84
Tablo 7. Saba Bahri Saba Hanesi Ezgi Çekirdekleri Tablosu	86
Tablo 8. Hüseyini Bahri Hüseyini Tevşih Ezgi Çekirdekleri Tablosu	102
Tablo 9. Hüseyini Bahri Hüseyini Hanesi Ezgi Çekirdekleri Tablosu	104
Tablo 10. Nişâbur Hânesi Ezgi Çekirdekleri Tablosu	112

GİRİŞ

Tarih boyunca toplumun her tabakasından kişilerin manevi hayatları üzerinde etkili olan Mevlevihaneler aynı zamanda birçok devlet adamının, halktan kişiler ile seçkinlerin gelip ders aldığı bir güzel sanatlar ve ilim merkezi konumundaydı. İlim ve kâmil insanlığın yoluna dair eğitim veren bu kurumlar tarih boyunca yetiştirdiği ârifler ve âlimler ile beraber, klasik Türk musikimizin en önemli bestekâr, sazende ve hanendelerini yetiştirerek Türk musikimizin temel yapı taşları arasında yer almıştır (Tanrıkorur, 2004, s. 473).

Erguner, Mîrâciye' nin bestekârı Nâyî Osman Dede' den bahsederken (1991, s. 15) Dede' nin çocukluğundan itibaren tasavvuf, edebiyat ve musikiye olan ilgisi üzerine daha genç yaşlarında Galata Mevlevihanesi şeyhi Gavsî Ahmet Dede' ye intisap ettiğini anlatmaktadır. Burada daha sonrasında hüsnü hat, ta'lik ve Farsça eğitimleri ile beraber Gavsî Dede' den ney dersleri almaya başladığını ifade etmektedir. Erguner, konuyla ilgili şöyle bir açıklama yapmaktadır (1991, s. 16):

“Osman Dede'nin neyzenliğinin son senelerinde Şeyh Gavsî Ahmed Dede'yi, Şeyh Seyyid Halil Rehavi Hazretleri ziyarete gelir. Sohbet esnasında bir neyzen dinlemek arzu edilir. O sırada dergâhta bulunan derviş, neyzen Osman çağrılarak ney üflemesi istenir. O da neydeki bütün maharetini, ma'lumat ve ustalığını ortaya koyarak ney'ini üfler. Seyyid Halil Efendi kendisini çok takdir eder, hayır dualarda bulunduktan sonra, dergâhın Neyzenbaşılığına terfi ettirilmesi için Şeyh Gavsî Ahmed Dede'ye ricada bulunur. Şeyh Efendi de daha sonra neyzen Osman' a neyzenbaşılık vazifesini verir.”

Gavsî Dede' nin vefatından sonra Galata Mevlevihanesi şeyhliğine Osman Dede tayin edilmiştir. Onun, otuz üç yıl görevini devam ettirdikten sonra 1729 yılında vefat ettiği kaynaklarda geçmektedir. Neydeki üstün yeteneğinden ötürü “Kutb-ı nâyî” olarak tanınırdı. Kendisine ait bir nota sistemi de geliştiren Osman Dede, bestekârlığı ile ünlenmesinin yanı sıra önemli bir musiki nazariyatçısı konumundadır. Mîrâciye adlı eser ile beraber dört adet Mevlevî ayini, 25 peşrev ve 24 saz semaisi bestelediği belirtilmektedir (Erguner, 2007, s. 462).

“Kutb-ı nâyi” ünvanına çok rastlanılmasa da Mevlâna’nın neyzeni olarak bilinen Hamza Dede’ye bu ünvan atfedildiği görülmektedir. Osman Dede, aynı zamanda şair olduğu için tezkirelerde “nâyi” mahlası ile de bilinir, “kutb-ı nâyi” yerine “nâyi” mahlaslı şiirleri bulunmaktadır (Erguner, 1991, s. 18). Bunun yanında Kevserî Mecmuası’nda verilen peşrevlerde (Judetz, 1998, s. 29-58), “Osman Dede ve kutb-ı nâyi” olarak zikredilir. Bu ünvan, daha çok 20. yüzyılın başlarından beri kullanılmaktadır. Kevseri Mecmuası’nda ayrıca ayakta ney üfleyen bir derviş tasviri bulunurken resmin yanında “Hz. Mevlânâ’ nın neyzenbaşısı Kutb-i Nâyî Dede kuddise sirruhu’l-‘azîz” notu yer almaktadır (Ekinci, 2015, s. 32). Keza, Kantemiroğlu’nun notaya aldığı bazı eserlerin bestekârı olarak Osman Dede ismi geçerken sadece mahlas olarak “Kutb-ı Nâyî” de kullanılmaktadır (Tura, 2000, X, XV).

Mîrâciye eserinin bestelenme süreci ile ilgili Uzun (2020, s. 138) şu bilgilerden bahsetmektedir: Bir kandil gecesinde Şeyh Mehmed Nasûhî Efendi, Üsküdar Doğancılar’ daki tekkesinde Nâyî Osman Dede’ den mevlid gibi okunmak üzere bir Mîrâciye yazıp bestelemesini istemiş. Bunun üzerine Osman Dede kaleme aldığı eserini Segâh, Müstear, Dügâh, Nevâ, Sabâ, Hüseyni ve Nişâbur makamlarında yedi bölüm (hane) halinde bestelemiştir. Dolayısıyla, daha önce Miraç Kandili’ne mahsus bir beste olmadığından böyle bir esere ihtiyaç duyulduğu anlaşılmaktadır. Esas olarak eser; Segâh, Dügâh, Sabâ, Nevâ (Kayıp) ve Hüseyni Bahirleri, ayrıca Müstear ve Nişâbur (Münacat) bölümleri ile yedi bahirden oluşmaktadır.

Erguner (2021, s. 243); Mîrâciye ile ilgili yorumda bulunurken bu eserin, peygamber aşkıyla yazılıp bestelenmiş, Türk dinî musikisinin zirve yaptığı, en sanatlı ve en muhteşem eserlerden biri olduğundan bahsetmektedir. Bu anlamda incelenen eser, hem Türk dinî musiki hem de klasik Türk müziği makam anlayışı için oldukça önem arz etmektedir.

Dönemin ve bestekârın musiki ve makam anlayışını idrak etmek açısından Osman Dede’ nin Rabt- ı Tabirat- ı Musiki adlı eserinde geçen makam anlatıları oldukça önem taşımaktadır. Fakat eser içerisinde makam tarifleri yapılırken kısa ifadeler ile anlatılmakta, makamın geniş ve detaylı anlatımları bulunmamaktadır. Örneğin Erguner (1991, s. 63), Osman Dede’ nin Rabt- ı Tabirat- ı Musiki adlı eserinde Segâh makamı tarifini şöyle aktarmaktadır:

“Evvela edâ ile perde-i segâh geldi. Sonra düğâh ve rast, tekrar düğâh ve sonra segâh ile tamam olur.”

Mîrâciye adlı eserde Osman Dede anlatılan tarifleri genişleterek âdetâ seyir örnekleri vermekte, makamın uygulanışını göstermektedir. Örneğin, Segâh makamı söz konusu eserde oldukça kısa tarif edilirken Mîrâciye içerisinde sayfalarca işlenerek her türlü detayı yansıtılmaktadır. Ayrıca Mîrâciye dönemin makam anlayışı ve seyir örnekleri açısından önemli bir numune olarak günümüze ulaşmış olup geleceğe rehber olma konumundadır.

Ergan (1976, s. 57), Dr. Suphi Ezgi'nin Mîrâciye hakkında *"Ne kadar dâhiyane ve güzel bir beste"* şeklinde yorumlarını aktarmaktadır. Ayrıca seçilen makamların her birinin birer anlam ifade ettiğini; Çargâh ve Rast makamlarının kahramanlık, yiğitlik ve kuvveti; Uşşak ve Bayati makamları hakiki aşkı; Hicazlar hüznü ayrılık ve yalvarışı; Bestenigâr makamı zühd¹ duygularını; Hüzzam makamının ise şiddetli hüznü içerdiğini belirtmektedir.

Tekkelerin kapatılması ile beraber bu eser gibi binlerce klasik Türk musikisi eseri geleneksel meşk bağlantısı kaybolduğu için unutulma riski ile karşı karşıya kaldı. Bu süreç ile beraber yedi bahirden oluşan eserin Nevâ bahri, tevşihleriyle yaşayanların ezberinde kalmadığı için unutuldu. Cumhuriyet sonrası dönemde Abdulkadir Töre ve Suphi Ezgi, Mîrâciye ve onun gibi eserleri farklı musikişinaslardan dinleyip notaya alsalar da Nevâ Bahri gibi bazı eserler dönemin insanların vefatı ile beraber hafızalardan silindi (Uzun, 2020, s. 137).

İsmail Dede Efendi, talebeleri Dellâlzâde İsmâil ve Mutfazâde Ahmed Efendilerle birlikte hac yolculuğu yaptığı sırada, Osman Dede' nin Mîrâciye' sini onlara meşk etmiştir (Özcan, 2001, s. 94). Bu misal, Mîrâciye ve bunun gibi musikimizin nice eserlerinin meşk sistemi ile aktarılmasına dair örneklerden biri olarak gösterilebilir.

Mîrâciye, Miraç gecesinde veya ertesi gün cami, Mevlevihaneler ve tekkeler gibi çeşitli mekânlarda icra edilmekteydi. Kılınan namazların ardından bir hafız, İsrâ suresinin baş kısmını okumaktaydı. Fatiha' dan sonra iki hafız okuyucu kürsüye çıkar, her mısrayı biri okuyarak icraya başlardı. Her mısranın sonunda kürsüdeki diğer zakirler "Sallu Aleyh" ibaresini makamına göre topluca okurlardı. Altıncı bahirde mısra sonlarında "Mine's Salat" ibaresi okunurken son bahir olan Münacat kısmında ise "İkbel ya Mucib" terennümü tekrarlanırdı. Her bahirden önce, o makama ait tevşihler zakirler ile toplu şekilde

¹ Bir şeye rağbet etmemek, ona karşı ilgisiz davranmak, ondan yüz çevirmek.

okunmaktaydı. Mûnâcat kısmı okunurken dinleyenlere gül suyu serpilmekte, Miraç Kandili akşamları ise Hz. Peygamber' e ikram edilen içecekleri temsilen şerbet ve süt ikram edilmekteydi. Mîrâciye tamamlandığında ise Necm suresinin Miraç ile ilgili olan kısmından ayetler okunarak program nihayete erdirilirdi (Uzun, 2020, s. 138).

Mîrâciye' nin esas ve eksiksiz şeklinin bilinmediğinden bahseden Erguner (1997, s. 78); Raûf Yekta Bey' in torunu olan Yavuz Yekta' da bulunan ve Osman Dede' nin kaleme aldığı Nota-i Türkî adlı eserden kimseye istifade imkânı verilmediğini anlatmaktadır. Bahsedilen eseri inceleyen etnomüzikolog ve sanat tarihçisi Eugenia Popescu-Judet, ismen bahsedilen eserler arasında Mîrâciye' ye rastlamadığını belirtmektedir.

Bilindiği şekli ile günümüze intikal eden Mîrâciye' nin çeşitli notaları bulunmaktadır. Hopçuzâde Şakir Çetiner (v. 1831), Neyzenbaşı Emin Efendi (v.1945), Abdülkadir Töre (v.1946), Suphi Ezgi (v. 1962) ve ondan esas alınarak yazılan Orhan Nâsuhioğlu ve Ahmet Hatipoğlu nüshaları mevcuttur. Bu nüshaların ortak özelliği Nevâ Bahri' nin eksik olmasıdır (Erguner, 1997, s. 79).

Ekrem Karadeniz' in, hocası Abdülkadir Töre' nin tespitlerine dayanarak Mîrâciye notalarını yayınladığından bahseden Uzun (2020, s. 138); bu neşirde unutilan Nevâ bahrinin tevşihleriyle beraber güftesinin de yer aldığından bahsetmektedir.

Araştırılan diğer nüshalar içerisinde en temiz ve üzerinde rahat çalışılabilecek nota Ahmet Hatipoğlu' na ait nüsha olduğu için, bu çalışmada kendisine ait olan nota örneklem olarak seçilmiştir.

Segâh bahri ile başlayan eser, öncelikle güftesi Şeyh Nasuhi' ye ait Segâh Tevşih² ile devam etmektedir. Ardından serbest ve solo şekilde okunan Segâh bahrinin ilk kısmı işlenmekte ve sonrasında "Sallu Aleyh" olan kısımlar cumhur olarak okunmaktadır. Akabinde, yine her bahir başında tevşihler, solo ve koro bölümleri ile beraber sırasıyla Müstear, Dügâh, Sabâ, Hüseyini ve Nişâbur bahirleri işlenmektedir.

Bu çalışmada Mîrâciye içerisinde bulunan bahir ve tevşihlerin makamsal yapılarının "Ezgi Çekirdekleri Yöntemi" ile incelemesi yapılmıştır. Çalışmanın hipotezi "Mîrâciye, dönemin

² Hz. Muhammed ile ilgili güftesi Arapça besteler.

bestecilik literatüründeki makam ve form anlayışını yansıtabilen bir eserdir” olarak belirlenmiştir.

Araştırmanın amacı eserin içerisindeki ezgi çekirdeklerinin tespiti, bestekârın makamlar arasındaki geçki ve işleyişi nasıl uyguladığı ile ilgili analizler, dönemin diğer eser ve kaynaklarından beslenerek bestekârın ortaya koyduğu beste anlayışına dair farklılıkların tespiti ve eserin formuna dair incelemelerin yapılmasıdır. Eserin bestelendiği yüzyıl (18. yy), döneme ait makam ve ezgi biçimleri açısından günümüze rehber olabilecek nitelikte bilgiler içermektedir. Bu nedenle hem döneme ait musiki anlayışını anlamak hem de günümüz makam anlayışıyla olan kıyası açısından eserin analizi oldukça büyük bir önem arz etmektedir.

Makamsal Analiz Yöntemi: Ezgi Çekirdeği Temelli Analiz

“Makam” kelimesinin tarifi günümüze kadar birçok nazariyatçı tarafından farklı şekillerde izah edilmeye çalışılmıştır. Bayraktarkatal ve Güray (2023, s. 15) makamı açıklarken onun ezgisel bir hareket olduğundan bahsetmektedir. Bu anlamda makamın duyuşsal benzerlik ve aidiyet gösteren ezgilerin birer algoritmaya benzetebileceği belirtilmektedir.

Bayraktarkatal ve Güray (2023, s. 20) “Ezgi Çekirdekleri” sisteminin özelliklerinden bahsederken, “merkez tanımlayıcı” perde olarak adlandırılan perdeyi ezgi çekirdeğinin ana ekseninde veya merkezinde yer alan perde olarak tanımlamaktadırlar. “Ortak tanımlayıcı” perdenin, makamı teşkil eden ezgileri merkez perde ile beraber tanımlayan perde olarak işaret edildiği de aktarılmaktadır. “Pekiştirici” perde makamın merkez perdesinde oluşan kararı pekiştiren, makamın karar hissini kuvvetlendiren perde olarak belirtilmiştir. Süsleyici perde ise diğer perdeler arasındaki ezgi varyasyonlarını sağlayan perdedir.

1. BÖLÜM: MİRAC KAVRAMI

1.1. Kur'an-ı Kerim Ayetleri ile Mirac Kavramı

Kelime anlamı olarak “yükselmek, yukarı çıkmak” manalarına gelen mirac, terim olarak Hz. Peygamber’ in göğe, Allah katına yükselişini ifade etmektedir. Yavuz (2020, s. 132) mirac kelimesinin, “yukarı çıkmak, yükselmek” manalarına gelen “urûc” kökünden türediğini ifade etmiş ve mirac kelimesinin “yukarı çıkma vasıtası, merdiven” manalarına geldiğini belirtmiştir.

İslam kaynaklarında genel olarak mirac hadisesi, isrâ ve mirac olarak iki safhada meydana gelmiştir. İsrâ hadisesi Hz. Peygamber’ in Mekke’deki Mescid-i Harâm’dan Kudüs’teki Mescidi Aksa’ya yaptığı yolculuğa denilmiştir. Mirac ise ulvi âleme çıkarılma, göğe yükselerek orada yaşanılanların anlatıldığı hadisedir. Mirac hadisesi çeşitli kaynaklarda farklı şekillerde anlatılmış olsa da iki hadisenin aynı gecede gerçekleştiği kabul edilmektedir.

Kur'an- ı Kerim’ de “Kulunu (Muhammed’i) bir gece, Mescid-i Harâm’ dan kendisine bazı ayetlerimizi göstermek için, etrafını mübarek kıldığımız Mescid-i Aksâ’ ya götüren Allah, her türlü noksan sıfatlardan münezzehtir. Şüphesiz O; her şeyi hakkıyla bilen, hakkıyla görendir.” (İsrâ, 17/1) ayeti bu hadisenin senedi olarak gösterilmektedir.

Hiz. Peygamber en kuvvetli rivayetlere göre bu hadiseyi hicretten altı ay önce recep ayının yirmi yedinci gecesinde yaşamıştır. Ayette, kulunu bir gecede Burak denilen binek ile aylar sürecekt mesafedeki beldelele tek bir gecede götüren Allah’ın kudretinin ve yüceliğinin ne denli uçsuz bucaksız olduğu ifade edilmektedir. Bu gecede Hiz. Peygamber, Allah’ın hitabına nail olmuş; nice mübarek ayetler ve alametlere şahit olmuştur. Hiz. Peygamber’ in bir gece içinde Mescid- i Haram’ dan Mescid- i Aksa’ ya götürölmesi bu ayetler ile sabittir. Hadisenin uyanık bir halde gerçekleştiği inancı Müslümanların çoğunluğunca kabul görmüştür fakat bu seyahati sadece ruh ile yaptığına kanaat getirenler de bulunmaktadır. Hiz. Peygamber Kudüs’ü hiç görmemişti. Mirac hadisesinden sonra ise o beldeye dair malumatlar verdiği, oradan gelen kafileler hakkında bilgiler verdiği ve daha sonrasında o kafilelerin şehre gelerek bu iddianın ispatlanmış olması hadisenin beden ve ruh ile yapıldığını kanıtlar niteliktedir (Bilmen, 1993, s. 1846-1848).

Necm suresinde Mirac hadisesi ile ilgili Allah şöyle buyurmuştur:

“Battığı zaman yıldız andolsun ki, arkadaşınız (Muhammed) sapmadı ve bâtıla inanmadı; o, arzusuna göre de konuşmaz. O (bildirdikleri) vahyedilenden başkası değildir. Çünkü onu güçlü kuvvetli ve üstün yaradılışlı biri (Cebrail) öğretti. Sonra en yüksek ufukta iken asıl şekliyle doğruldu. Sonra (Muhammed’e) yaklaştı, derken daha da yaklaştı. O kadar ki (birleştirilmiş) iki yay arası kadar, hatta daha da yakın oldu. Bunun üzerine Allah, kuluna vahyini bildirdi. (Gözleriyle) gördüğünü kalbi yalanlamadı. Onun gördükleri hakkında şimdi kendisi ile tartışacak mısınız? Andolsun onu, Sidretü’l-Müntehâ’nın yanında önceden bir defa daha görmüştü. Cennetü’l-Me’vâ da onun yanındadır. Sidre’ yi kaplayan kaplamıştı. Andolsun o, Rabbinin en büyük ayetlerinden bir kısmını gördü (Necm, 53/1-18).”

Bu ayetler ile ilgili tefsir kaynaklarında şu ifadeler bulunmaktadır: Hz. Peygamber’in noksanlardan arınmış olduğu ve beyhude laflardan uzak olduğu Allah’ın ayetleri ile sabit olduğu ifade edilmektedir. Daima kendisindekileri görüp güzel bir ahlak ve davranışa sahip olan Hz. Peygamber hak yolundan dönmediği ve istikametten ayrılmadığı anlatılmaktadır. Hz. Peygamber hayali birtakım sözler söylemekten münezzeh olduğu vurgulanmaktadır. Onun Kur’an-ı Kerim namına bildirdikleri şeyler ayetlerden ibaret olduğu, kendisine vahyedilen şeyleri ümmetine tebliğ ettiği ve hakikate muhalif bir şeyden söz etmediği ifade edilmektedir. Ayetleri ise Cibril-i Emin (Cebrail) denilen görülmedik güzellikte bir varlık kendisine bildirmekte olduğu anlatılmaktadır. Cibril, akıl ve yetenek itibarıyla kabiliyetli ve dinen sağlam bir melek olduğu ve Hz. Peygamber’ e dosdoğru görüldüğü ifade edilmektedir. Buradaki anlam; nasıl bir surette yaratıldı ise tamamen o şekilde görünmüş olduğu anlatılmaktadır. Hz. Peygamber Cebrail’i melek sureti ile güneşin ufkunda gördüğü bildirilirken Cebrail’ in Hz. Peygamber’ e karşı iki yay arası kadar veya daha yakın oldu ve asli sureti ile görünmüş olduğu ifade edilmektedir. Sonrasında ise Allah tarafından vahyedilmesi gerekenleri Cebrail, Hz. Peygamber’ e vasıtasız bir şekilde tebliğ ettiği anlatılmaktadır. Allah’ ın bizzat peygamberine vasıtasız bir şekilde vahiyde bulunmuş olduğu vurgulanmaktadır. Allah’ ın bu ve bunun gibi harikalarda vücuda gelmesine imkân verilemediği; Allah dilediği zaman melekleri ve diğer nurani varlıkları da istediği muhterem kullarına birer insan suretinde veya kendilerinin asıl bulundukları şekil itibari ile gösterebildiği ifade edilmektedir. (Bilmen, 1993, s. 3522-3524).

Devamındaki ayetlerin tefsiri ise řu şekilde aktarılmaktadır: Hz. Peygamber için gördüğü bu eşsiz güzellikler ile alakalı kalbinde bir yalanlama olmadığı, birer sabit hakikat olduğu bildirilmektedir. Çünkü O, kendisine görünenin Cebrail olduğunu bilmekte ve bu yüzden kalbinde en ufak yalanlamada bulunmadığı anlatılmaktadır. Hz. Peygamber Cebrail’ i diğerk bir inişinde de gördüğü ve bu görüşün ise Sidretü’ l Münteha’ nın yanında gerçekleştiğı aktarılmaktadır. “Sidre” ise Arabistan kirazı diye tabir edilen çok nitelikli bir ağaç olduğu ve altından ırmaklar akmakta olduğu ifade edilmektedir. “Münteha” anlamı ise ya o ağacın bulunduğu bir yer yahut meleklerin ve peygamberlerin gidişlerinin son bulduğu bir makam olduğu anlatılmaktadır. Sidre’ nin yanında ise Cennetü’ l Me’va’ nın var olduğu, buranın inananlar ve şehitlerin ruhlarının bulunacağı bir cennet civarı olduğu aktarılmaktadır. “Me’va” ise lügatte sığınacak yer ve yurt manalarına gelmekte olduğu aktarılmaktadır. İşte orada Hz. Peygamber Allah’ ın pek çok ayetlerini yani, güç ve azametini gösteren eserleri gördüğü anlatılmaktadır. Burada melekler ve Allah’ ın azametine kılavuzluk eden nice yaratılmışlar Sidretü’ l Münteha’ yı kaplamış ve birer perde teşkil ederek orayı örtmüş olduğu anlatılmaktadır. Hz. Peygamber oraya varınca Rabbinin tecellilerine mazhar olmuş ve bu olay ile beraber Sidre’ yi kutsi nurlar istila etmiş olduğu aktarılmaktadır. Böyle feyizli ilahi olayların tecelli bulduğu sırada Hz. Peygamber o gördüğü nurani manzaralardan başka şeylere gözleri teveccüh etmediğı ve sadece onları izlediğı anlatılmaktadır. Kendisine tecelli olan bu ulvi varlıkları sabırla durup onları izlediğı ve büyük bir ruhani zevke nail olduğu aktarılmaktadır. İşte burada Hz. Peygamber semalara yükselmiş olduğu vakit Allah’ ın ayetlerinin önemli bir kısmını gördüğü, yaratılmış kâinatın meleklerini ve eserleri seyrettiğı ve bunların tasvir edilecek şeyler olmadığı ifade edilmektedir. Görülen ayetlerin nelerden ibaret olduğu izah edilemediğı için onları anlatmanın mümkün olmadığı ve bunları ilm- i ilahî ye havale etmenin daha uygun olduğu bildirilmektedir (Bilmen, 1993, s. 3525-3527).

Bazı kaynaklarda ise Necm suresi ile alakalı řu bilgiler yer almaktadır: Necm kelime manası olarak yıldız anlamına gelmektedir. Ağacın karşılığı olarak sapı olmayan ot manalarına da gelebilmekte olduğu ve belli zamanlarda parça parça verilen şeylerin her bir parçasına da denmekte olduğu aktarılmaktadır. Kur’ an da bu şekilde parçalar halinde indirildiğı için her bir kısmına necm adı verilmekte olduğu aktarılmaktadır. Ayette bahsedilen ufuk kelimesi ise esasen kıyı ve kenar manalarına gelmekte olduğu ve bu özellikle göğün “kıyı ve eteklerini” kastetmekte olduğu ifade edilmektedir. Bakan kişi için boynunun dik şekilde

bulunduğu noktadan veya yerin merkezinden geçtiği düşünölen yer düzleminin gökyüzü ile birleştiği noktaya ufuk denmekte olduğu bildirilmektedir. Ayette “Cebrail ufku kapladı (Necm, 53/7)” ifadesiyle ilgili Fahreddin Razi bu manayı Hz. Peygamber’e izafe etmenin daha doğru olacağını ifade etmektedir. Buradaki esas mana bir mekânda bulunmak değil, onun makamı, kadir ve kıymetinin yüksekliğı olarak ifade edilmektedir. Sonraki ayette geçen “kavs” kelimesi ise yay demekte olduğu, “Kâb” ise yayın kabzası ile giriş kısmı olan aralığa denmekte olduğu ve bir yayda iki kâb bulunduğu anlatılmaktadır. Cahiliye döneminde ittifak kurmak isteyen Arapların, aralarında yapılacak anlaşma esnasında beraber ok çekip atmalarından görölüyor ki ok kullanımı bir tür yakınlık, birlik ve söz birliğı anlaşmasını ifade etmektedir. Sidre ise Trabzon hurmasına benzer bir çeşit olan Arabistan kirazının ağacını tanımlamaktadır. Son Sidre manasına gelen Sidretü’l Münteha ise izafî bir birleşimdir. Bu kelime ayrıca gözü kamaşmak ve hayran olmak manalarına da gelmekte olduğu aktarılmaktadır (Yazır, 2007, s. 287-297).

Ayrıca göğö yükselme ve Allah ile yakınlık “zahir” ve “batın” ilimlerinin ayrılığına dikkat çekmekte, Hz. Muhammed’in halka aktardığı ilmin yanı sıra ona Allah katından bir ilmin öğretildiğini göstermektedir (Güray, Kalenderoğlu, s. 114).

Analizi yapılacak olan Mîrâciye adlı eserin Hüseyini bahrinde ayetlerde geçen yakınlık ve hakikatlerle ilgili şu şekilde anlatımların yapıldığı görölmektedir:

“Anda da nice hicâb oldu adem

Gördü Hazret Hazret’i bî-keyf u kem

İrdi ‘ayn-i zâtdan bir hoş nidâ

Yâ Habîbî Yâ Muhammed Mustafâ.”

İlgili dizelerde Allah ile Hz. Peygamber arasındaki bu yakınlık ve muhabbetin ne denli yüksek olduğu aktarılmaktadır. Aradaki perdelerin kalktığından bahseden ve birebir görüştüklerini ifade eden dizelerde Allah’ın kulunu ne denli memnuniyet ile karşıladığı ifade edilmektedir.

Süleyman Çelebi’ye ait olan Vesiletü’n Necat (Mevlid-i Şerif) adlı eserin (Akkuş ve Derman (haz.) 2020, s. 69) ilgili bölümünde bu hadise ile ilgili olarak şu dizeler yer almaktadır:

“Her birisinden geçerken ilerü

Emr olundu yâ Muhammed gel berü

Bî- hurufu lafz u savt³ ol padişah

Mustafa'ya söyledi bî- iştibâh⁴

Dedi kim matlub u maksudun benem

Sevdiğin can ile mabudun benem

Gece gündüz durmayıp istediğin

N'ola kim görsem cemalin dediğin

Gel Habibim sana âşık olmuşam

Cümle halkı sana bende kılmışam."

Süleyman Çelebi, buradaki yakınlaşmayı anlatırken Allah'ın Hz. Muhammed ile harfsiz, kelimesiz ve sessiz bir şekilde konuştuğunu ifade etmektedir. Bu hadise, Hz. Peygamber'in gece gündüz sürekli Rabbi ile görüşüp cemalini görmek istemesi üzerine Allah'ın onu davet edip katına yükseltmesi ve ikisi arasındaki muhabbeti anlatmaktadır.

Bu hakikatler ve mucizelerin edebi bir dille yansıtıldığı Mîrâciye ise olayın sembolik öneminin vurgusu ve duygu aktarımı açısından oldukça önem taşımaktadır. Kur'an-ı Kerim ayetleri ve hadisler ile senedi bulunan bir hadisenin müzikal bir şekilde aktarılması, bu mucizenin dinleyenlerde farklı etkiler uyandırması açısından da önemlidir.

İşaret edilmiş olan ayetlerde Kur' an- ı Kerim çerçevesinde Miraç ve İsrâ hadiselerinin önem ve içeriğinden bahsedilmektedir. Konuyu daha iyi anlayabilmek için Hz. Muhammed' in kendi sözleri olan hadisleri incelemek konuyu daha detaylı anlamaya imkan verecektir.

1.2. Hadisler ile Miraç Hadisesi

Kur' an- ı Kerim' de zikredilen Miraç hadisesini hadis kaynakları aracılığıyla daha ayrıntılı bir şekilde değerlendirebilmek mümkündür. Buhari ve Müslim gibi hadis kaynaklarında yer alan rivayetlerin genel hatları ile şu şekildedir: Hz. Peygamber bir gece Kâbe' de uyku ile uyanıklık arasındayken Cebrail geldi. Göğsünü açıp zemzemle yıkadıktan sonra içine

³ Sessiz bir şekilde.

⁴ İştibah: Şüphe. Bî İştibah: Şüphesiz.

hikmetle iman doldurup sırladı. Burak adlı bir bineğe bindirdi. Burak ön ayaklarını gözün gördüğü en uzak noktaya atarak giden bir binekti. Onu Beytûlmakdis' e götürdü. Mescidi Aksa'da iki rekât namaz kılıp dışarı çıktığında Cebrail, biri süt biri şarapla dolu iki kap getirdi. O süt dolu kabı seçince ona "fıtratı seçtin." dedi. Süt dolu kabın bir kısmını içtikten sonra Cebrail "Eğer sütün tamamını içseydin, senden sonra ümmetinden kimse dalâlete düşmezdi." dedi. Hz. Peygamber sonrasında tamamını içmek istese de Cebrail "Allah'ın kazası için gerekli emir yerini buldu." buyurdu. Sonrasında Burak ile onu göğe çıkarttı. Semaya ulaştıklarında Cebrail kapının açılmasını istedi. Kendisine beraberindekinin kim olduğu sorulduğunda kapının ardındakiler "Ona (Hz. Muhammed'e) miraç daveti gönderildi mi?" diye sordu. Evet denildiğinde ise "Hoş gelmişler, bu ne iyi geliştir." denildi ve kapı açıldı (Kocaer, 2012, s. 481).

Kapı açıldıktan sonra sırası ile yedi kat semâda peygamberlerle görüşüp hayır duası aldı. İlkinde Hz. Âdem, ikinci kat semâda Hz. İsa ve Hz. Zekeriyya, üçüncü kat semâda Hz. Yusuf, dördüncü kat semâda Hz. İdris, beşinci kat semâda Hz. Harun, altıncı kat semâda Hz. Musa, yedinci kat semâda ise Hz. İbrahim ile sohbet eyledi. Sonra Burak kendisini Sidretü'l Münteha'ya götürdü (Kandemir, 2020, s. 373-374). Sidretü'l Müntehâ bazı kaynaklarda ilahi sırların mazhar olduğu bir ağaç olarak nitelendirilmekte, bazı kaynaklarda ise Cebrail' in makamı olarak tanımlanmaktadır. Cebrail orada ikisi batını(saklı) ve diğer ikisi zahiri(açık) diye anlattığı iki nehri gösterdi. Hz. Peygamber bunlar nedir diye sorduğunda batın olanların cennet nehirleri olduğunu, diğer ikisinin de Nil ve Fırat nehirleri olduğunu anlattı (Kocaer, 2012, s. 482). Bu tanımlar tasavvuf kaynakları ile miraç hadisesi bölümünde daha ayrıntılı açıklanacaktır.

Hz. Peygamber' in isrâ gecesi miraca çıkmadan önce vuku bulan, Şakk-ı Sadr (göğsün yarılması) hadisesi kaynaklarda Şerh-i (açmak, âyan kılmak) Sadr olarak da geçmektedir. Biyolojik insanın hayatının merkezi olan kalp, dinî terminolojide hem zihin hem de duygu hayatıyla ilişkilendirilmektedir. Bu hadise ile Hz. Peygamber' in insani duygu ve arzulardan arınması, üstün nitelikler ile bezenmesi için Cebrail tarafından göğsünün yarılarak temizlenmesi anlatılmaktadır (Ahatlı, 2010, s. 309).

Farklı hadis kaynaklarında göğüs yarılması olayının dört defa daha tekrar ettiği geçmektedir. Birincisi Hz. Peygamber dört yaşındayken gerçekleşmiştir. Sebebi ise şeytanın onun kalbinden olan nasibini çıkarmaktır. İkincisi, Hz. Peygamber on yaşındayken yaşanmıştır. Üçüncüsü, Hz. Peygamber’ e vahiy gelmeden önce gerçekleşmiştir. Bunun sebebi ise kalbini ilahi vahyin ağırlığını kolayca alacak ve dayanacak bir sağlamlığa erdirmektir. Dördüncüsü ise Miraç gecesinde yaşanmıştır ve sebebinin o gece Hz. Peygamber’ i yaşayacağı ilahi sırlara hazırlamak ve iyice kavrayıp öğrenecek bir mükemmeliyete getirmek olduğı ifade edilmektedir (Kandemir, 2020, s. 377).

Mîrâciye’ nin Dügâh Bahrinde ise bu konu Osman Dede tarafından şu şekilde aktarılmaktadır:

“Anda dahî şakk-ı sadr etdi zuhur

Zemzem ile hoş vudû⁵ kıldı o nûr”

H. Peygamber’in göğsünün yarılarak yıkandığından bahsedilirken Hz. Peygamber’ in abdest alıp yolculuğa başladığı ifade edilmektedir. Hz. Peygamber için Kur’an’ da “üsve-i hasene” yani “en güzel örnek” tabiri kullanılmaktadır (Ahzâb, 33/21). Kur’an’da daha birçok yerde onu öven ve ona itaati emreden ayetler bulunduğı halde Allah, katına yükselteceğı zaman göğsünü yararak kalbini yıkayıp nur ile doldurtmuştur.

H. Peygamber’ e Allah tarafından gönderilen Burak adlı binekten bahsedilirken Burak’ın huysuzlanarak Hz. Muhammed’in üzerine binmesine engel olmaya çalıştığı anlatılmaktadır. Sonrasında rivayete göre Cebrail, Burak’a bu dikbaşlılığının sebebini sorar ve Hz. Peygamber’i taşıyacağını haber verir. Bunun üzerine Burak’ın sakinleştiğı ifade edilmektedir.

Mîrâciye’nin Nevâ Bahri’nde Burak hakkında şöyle bahsedilmektedir:

“Dedi Cibrîl ey Habîb ey yüzü ak

Verdi Hakk sana cinândan bir burâk

Hikmet ile etdi serkeşlik burâk

⁵ Abdest almak.

Koymadı binsin o şâh-ı iştîyâk

Dedi Cibrîl ana ey serkeş burâk

Binmeyiser sana bundan yüzü ak

Nice serkeşlik kılarısin Ahmed'e

Kim irisersin hayât-ı sermede"

Konu ile ilgili olarak Süleyman Çelebi Mevlîd-i Şerîf (Akkuş ve Derman (haz.) 2020, s. 65) adlı eserinde;

"Sanâ cennetten getirdim bir burak

Dâveti Rahmandır ey Nûr- ı Hak"

ifadesi ile Burak' ın vatanının cennet olduğu belirtilmektedir. Ayrıca Uzun (1992, s. 417) Burak ile ilgili; gövdesinin ata benzediği, boynunun deve boynuna benzediği ve yüzünün de insan yüzüne benzediğini ifade etmektedir. Burak'ın Hz. Peygamber'den önce Hz. İbrahim' e ve başka peygamberlere de hizmet ettiğinden bahsedilmektedir.

Hz. Peygamber' e getirilen içecek dolu kaplarla ilgili Nâyi Osman Dede Saba Bahrinde üç çeşit kap geldiğinden ve içlerinde süt, şarap ve su olduğundan bahsetmektedir.

"Bir tabakla geldi üç kâse ana

Biri hamr⁶ u biri süd birisi mâ⁷

Dedi Cibrîl eyle birin ihtiyâr

Böyledir emr-i Hudâ ey bahtiyâr

Hikmeten ol sûret ü ma'nâ-hüner

Nûş edüb süd kılmadı hamra nazar"

⁶ Şarap.

⁷ Su.

dizelerinde sütü seçip şarap ve suyu seçmediği ifade edilmektedir. Kaynakların genelinde, getirilen içeceklerin süt ve şarap olduğu ifade edilmiştir fakat suyla ilgili bir kaynak bulunamamıştır.

Sidretü'l Müntehâ' dan sonrası için Cibril (Cebrail), Hz. Peygamber' e bundan sonrası için yalnız gideceğini söyledi ve Hz. Peygamber nedenini sordu. Cibril ise "Cenâb-ı Hak bana buraya kadar çıkma izni vermiştir. Eğer buradan ileriye bir adım atarsam, yanar kül olurum." dedi. Yolculuğa tek başına devam eden Hz. Peygamber' e Allah, çeşitli tecellilerle göründükten sonra cemaliyle müşerref eyledi. Birçok muhaddis bu kısmın izahının insan idraki çerçevesinde zor bir hal aldığını ifade etmektedir. Bu hadisenin hakikati ve aslı ile ilgili olarak bu durumun onunla Allah arasında ebedi bir sır olduğunu ve tamamen "âlemi gayb" denilen bilinmeyen âlem çerçevesinde oluştuğunu ifade etmişlerdir. Kur'an' da "(Muhammed Mustafa ile Rabb'inin) aralarındaki mesafe, iki yay arası kadar yahut daha yakın oldu." (Necm, 53/9) şeklinde tabir edilmektedir. Ayette yakınlık ibaresi olan "kabe kavseyn" yani iki yay arası kadar ifadesinin, insanüstü bir gerçeğin insanların anlayacağı dilde anlatıldığını ifade etmek için kullanıldığını meal kitapları aracılığıyla öğrenmekteyiz. Konu ile ilgili olarak hadis kaynaklarında belirtildiği üzere; Ebu Zerr'in (r.a) Hz. Peygamber' e rabbini gördün mü şeklindeki sorusuna cevaben Hz. Peygamber "O, bir nurdur, Onu nasıl görebilirim ki!" buyurmuştur (Akin, 2008, s. 119).

Osman Dede Hüseyini Bahri'nde konuya dair şöyle bir anlatımda bulunmaktadır:

"Anda doksan bin kelâm oldu kelâm

Nice bin esrar ile sohbet oldu temâm"

Doksan bin sözün konuşulduğu ve bunların nice sırlar ile dolu olduğu ifade edilirken, sözlerin bir kısmının tebliğ edildiği ve bir kısmının da Hz. Peygamber ile Allah arasında bir sır olarak kaldığı anlatılmaktadır.

Süleyman Çelebi ise Mevlîd-i Şerîf' de (Akkuş ve Derman (haz.) 2020, s. 67) Sidre ile alakalı;

"Her birinden türlü hikmet gördü ol

Ta ki vardı Sidre'ye irişti ol

Cebrail'in durağıdır ol makam

Noh-felek tâ kim turalıdan nizâm

Bundan hatmoldu benim cevân-gehim⁸

Mâ-verasından⁹ dahi yok âgehim¹⁰

Bana böyle emr idübtür Zülcelal

Açmayım ben bundan öte perrü bâl

Ger geçem bir zerre denlû ilerû

Yanârım baştan aşığı ey ulu"

şeklinde bir anlatımda bulunarak Hz. Peygamber' in yolda türlü türlü hikmetleri gördükten sonra Cebrail'le beraber Sidre' ye vardığı ifade edilmektedir. Cebrail'in son durağının burası olduğu ve bu noktadan sonra tek bir adım attığı takdirde yanacağını ifade ettiğinden yola devam etmediği anlatılmaktadır.

Araplar arasında iki kişinin, dostane bir birlik ve ilişki kurmak istediklerinde oklarının yaylarını birleştirmek gibi bir âdetleri vardı. Tüm yayların birleştirilerek tek bir ok halinde atılması birliği ifade ederdi. Bu aynı zamanda tek ruh ve iki bedeni de temsil etmekteydi. Bu dostluk ifadesi olan olay ise "kabe kavseyn" tabiri ile Kur'an-ı Kerim' de zikredilmektedir. Buradan hareketle Allah, Hz. Peygamber için bu tabiri kullanarak kendisi ile olan yakınlığını ifade etmiştir. Bu ifade Kuran' da geçen "Ardından onu güzel bir insan şeklinde düzenleyip ona ruhundan üfledi. Böylece size kulaklar, gözler ve kalpler bahşetti. Ne kadar da az şükrediyorsunuz!" (Secde, 32/9) ayeti ile aynı manayı işaret etmektedir (Düzenli, 2001, s. 45).

İki yay kadar olan yakınlık ifadesini iki şekilde değerlendirebilmek mümkündür. Birincisi, Hz. Peygamber'in Cebrail'e değil de Allah'a olan yakınlığıdır. Bu da gözle görülemeyen manevi bir yakınlık olarak tanımlanabilmektedir. Allah'ın Hz. Peygamber'in manevi derecesini yüceltmesi ve onun birtakım sırlara vakıf etmesi demektir. İkincisi ise, Allah'ın Hz.

⁸ Seyahat.

⁹ Görülen yerin ötesi.

¹⁰ Bilgi.

Muhammed'in isteklerinin yerine getirmesi ona bolca ihsanda bulunması anlamına gelir. "Kim bana bir arşın yaklaşırsa ben ona bir kulaç yaklaşıyorum (Buhârî, Tevhîd, 50)" hadisiyle (hadis-i kutsi) Allah'ın kendisine ibadet ve teslimiyet gösterenlerin isteklerini yerine getirmesi ve katında kabul buyurması bakımından bu iki ifade eş anlam içermektedir (Kandemir, 2020, s. 430).

Miraç' ta Allah insanlara elli vakit namazı farz kıldığını Hz. Peygamber' e ilettili. O da oradan ayrılıp Hz. Musa ile görüştüğünde Hz. Musa kendisine bu ibadetin çok ağır olduğunu ve Rabb' inden azaltmasını istemesini tavsiye etti. Hz. Peygamber de bu tavsiyeye uyarak Rabb' ine niyazda bulundu ve günlük ibadet on vakit kadar azaldı. Sonrasında ise yine Hz. Musa ile görüşüp Rabb' inden tekraren azaltmasını istemesi sonucu bu sayı günlük beş vakte kadar indirildi. Hz. Musa tekrar azaltmasını istese de Hz. Peygamber "*Rabbimden utanacak hale gelene kadar istedim, artık buna razı gösteriyorum.*" dedi (Kandemir, 2020, s. 375-376).

Mîrâciye'de namazın farz kılınması ile ilgili Osman Dede;

"Hakk teâlâ lutf u fazlıyla salât

Hediyye kıldı kıla mü'min mü'minât

Hem buyurdu beş vakit olsa edâ

Elli vaktin ecrini idem ben 'atâ"

şeklinde ifade ederek Allah'ın beş vakit namazı bütün inananlara hediye ettiğini ve elli vaktin sevabını da her bir vakte bölüştürdüğünün müjdesini vermektedir.

Süleyman Çelebi'nin Mevlîd-i Şerîf adlı eserde (Akkuş ve Derman (haz.) 2020, s. 70) namazın farz kılınması ile alakalı olarak

"Sen ki mi'rac eyleyip itdin niyâz

Ümmetin mi'racını kıldım namaz

Her kaçan kim bu namazı kılalar

Cümle gök ehlin sevabı bulalar"

şeklindeki ifadesiyle Hz. Peygamber'in miracı ile beraber beş vakit namazın farz oluşu, namazın da aynı zamanda ümmet için bir miraç niteliğinde olduğu ve kılanların gökler kadar sevaba nail olacağı müjdeleri belirtilmektedir.

Hadislerde geçen bilgilerle beraber bu hadisenin neden meydana geldiğine dair sorular da akıllara gelebilmektedir. Konu ile ilgili Yavuz (2020, s. 132); Allah, kulu Hz. Muhammed' e güç ve kudretini göstermek için onu bir gece yolculuğuna çıkardığını ve birtakım hadiseler ile karşılaştırdığını aktarmaktadır. Kendisine bazı hikmetlerin gösterildiğini ve farz ibadetlerin emredildiğini ifade etmektedir. Bakara suresinin son ayetleri ile beraber, Allah' a ortak koşmayanların affedileceği müjdesinin bu hadise ile verildiği sahih hadis kaynaklarında geçmektedir.

Miraç hadisesinde yaşanan olaylar ile beraber birçok simgesel unsurlar dikkati çekmekte ve bu hadise görünen anlamları dışında başka manalar da içermektedir. Bu konuda tasavvuf âlimleri Kur'an ayetleri ve hadis kaynaklarına bağlı kalarak bu simgesel ifadeleri farklı şekillerde değerlendirmişlerdir.

Tasavvuf eserlerinde, yaşanan hadisede geçen kavram ve olayların insanın hayat yolcuğuna tekabül ettiği bildirilmektedir. Hz. Peygamber' in sütü tercih etmesi üzerine Cebrail' in ona "fıtratı seçtin." diye hitap etmesi bile bu hadiseden çıkarılacak daha nice manalar olduğunu göstermektedir.

Gelecek bölümde, bu simgesel unsurların görünen (zahir) manalarının dışında başka ne gibi bâtin anlamlar ifade ettiği kaynaklar üzerinden tartışılıp insan hayatı üzerine çıkarımlarda bulunulacaktır.

1.3. Tasavvuf Eserleri ile Miraç Hadisesi

Tasavvuf kelimesi ve anlam içeriğiyle ilgili çeşitli tarifler yapılmaktadır. Kısaca tasavvuf, kişinin Allah ve mâsivâ¹¹ ile ilişkisinin kalp temizliği, güzel ahlak ve nefis terbiyesi gibi unsurlar üzerinden anlatılarak manevi bir hayat tarzı oluşturma yoluna verilen isimdir. Kişilerin bu unsurlar içerisinde binlerce farklı yol ile Allah' a ulaşabilmesinden dolayı Tasavvuf'un farklı izahlar ve farklı tarifleri yapılmaktadır. Bu farklılıklar tarikatları

¹¹ Allah'tan başka her şey manasına gelmektedir.

doğurmuştur. Tasavvuf ve tarikat erbabı kimselere eski dönemlerde “sûfi”, “âbid” veya “zâhid” denmişse de bu yolu benimseyenler için daha çok “ehl-i tasavvuf” veya “mutasavvıf” tabirleri kullanılmıştır (Öngören, 2011, s. 119).

Tasavvuf erbabı, Hz. Peygamber’ in miraç hadisesinde yaşadığı mucizeleri inceleyip açıklayarak bunları kendi yollarını aydınlatmak için delil olarak kullanmışlardır. Bu minvalde Hz. Peygamber’ in miraca yükselişi gibi manevi bir yolculuk yaparak, Allah’ a olan “kendi” yükselişlerini anlatmak istemişlerdir. Tasavvufa göre kişi, Allah' a ulaşmak için birtakım mertebeleri aşmak zorundadır. Bu mertebelerin zorluğu ve olgunlaşma süreci, kişinin yolculuğunda önemli bir yer teşkil etmektedir. Dolayısıyla miraç esnasında yaşanan olaylar ile bir bağlantı kuran mutasavvıflar, kendi yolculuklarında yaşanacak zorluk ve imtihanların da cevaplarını aramışlardır.

Miraç hadisesi ile ilgili birçok meşhur mutasavvıf olayı derinlemesine inceleyerek yorumda bulunmuşlardır. Bu araştırmada ise olayların ve sembollerin neler ifade ettiği ve ne manaya geldikleri ile ilgili yorumlara yer verilecektir.

Bursevî (2013, s. 4) İsrâ suresinin ilk ayetinde geçen “kulunu” ifadesi ile kulluk makamının yüceliğine işaret etmiştir. Buna bağlı olarak mutasavvıflar kulluğun ulaşılacak en yüce makam olduğunu belirtmişlerdir. Ayrıca Hz. Peygamber’ in öncelikle Mescid-i Aksa’ ya götürülmesini, bu mekânın onun mübarek ayakları ile bereketlendirilmesi amacını taşıdığına işaret edilmektedir.

Hz. Peygamber, Mescid-i Aksa’ da peygamberlerin ruhlarına ve meleklerle kıldırıldığı iki rekâtlık namazın ardından daha önce ifade edildiği üzere Cebrail’ in kendisine getirdiği iki çeşit içecekten şarap yerine sütü tercih etmişti. Şarabı tercih etmemesinin sebebinin ise bu içeceğin insanları saptırabilme özelliği olduğu ifade edilmektedir. Ayrıca bahsedilen şarabın cennet şarabı olmasına rağmen, sarhoşluk veren şarabın da yakın zamanda haram kılınacağı kendisine ilham edildiğinden onu seçmekten kaçındığı da başka bir görüş olarak ifade edilmektedir (Vassâf, 2019, s. 561).

Miraç hadisesinde Müslümanlara farz kılınan beş vakit namaz hakkında Bursevî (2019, s. 44) şu yorumda bulunmaktadır:

İki rekât olan sabah namazı beden ve ruh mukabilindedir. Diğer dört rekâtlı namazlar ise tabiat, nefis, kalp ve ruh mertebeleri karşılığındadır. Üç rekâtlı olan akşam namazı Allah’ın

kendi ruhundan üfleme suretiyle dünyaya getirdiği Hz. İsa' ya aittir. Bahsedilen kavramlar tasavvufta yapılan manevi yolculuktaki durakları ifade eder. Bu mertebeler aynı zamanda miraçtaki manevi mertebeler ile eşdeğerdir.

Bilindiği üzere miraç hadisesi öncelikle isrâ denilen ve Mekke'den Kudüs'e yatay düzlemde yapılan gece yolculuğu ile başlamıştır. Mutasavvıflar bu yatay yolculuğun gece olmasının bazı hikmetleri olduğuna değinmişlerdir. Söz gelimi bazı kaynaklarda "gece vuslattan (kavuşma), gündüz ise firkatten (ayrılık)" sözü dikkat çekmektedir. Gece içte olanların, gündüz ise dışta olanların zamanıdır. Gece cennet sıfatı olan rahatlık zamanına, gündüz ise cehennem sıfatı olan telaş ve yorgunluk zamanına işaret etmektedir (Kılıç, 2021, s. 167).

Bu yolculuk esnasında varılan Sidretü'l Müntehâ hakkında ise Düzenli (2001, s. 46) bu kavramın Arapların günlük konuşma tabirleri üzerinden sembolik bir ifade olarak görülmesi gerektiğini ifade etmektedir. Sidre, Arapların kiraz ağacına verdikleri isim olarak bilinmektedir. Sidretü'l Müntehâ ise sıralı olan bu ağaçların en sonundaki ağaç için kullanılan bir ifadedir. Kur' an' da iki ayrı yerde bu ağaçtan bahsedilmektedir (34/16, 56/28). Bu ifade ile "Sidre" kavramı birleşince Arap kültüründe yerden zirveye doğru bir yükseliş anlamını kazandığı düşünülebilir.

Hz. Peygamber' in miraca yükselirken bindiği Burak isimli bineğin tasavvufi düşüncede aşkı temsil ettiği ifade edilmiştir. Kimi mutasavvıflar Burak' ı varlık yönüne giden yokluk atı olarak tarif etmiş, bu ata binen kişinin bir anda ebedilik mülküne ulaşacağını belirtmişlerdir. (Taşkent, 2021, s. 376) Burak' a binmesinin hakikati ise kâmil olan insan vasfının nefsi üzerindeki hâkimiyeti olarak işaret edilmektedir (Erdoğan, 2001, s. 653).

Tasavvufi düşüncede Allah' a ulaşmada en hızlı vasıtanın aşk olduğu bildirilmiş ve aşk atına binen kişinin en hızlı ve kolay şekilde yol alacağı ifade edilmiştir. Bağlı bulunduğu yola ve Allah' a olan aşkın, kişinin Allah' a giden yolculuğunda mertebeleri hızla aşmasına yardımcı olacağını işaret etmişlerdir.

Güray (2012, s. 157,158) Bektaşilik, Alevilik ve Mevlevilik' te bulunan sema/semah uygulamalarındaki simgesel unsurlardan bahsederken vahiy iletme görevi olan Cebrail' in akli simgelediğini ve Hz. Muhammed' in onu aşarak kalp yoluyla yolculuğuna devam ettiğini aktarmaktadır. Bu simgesel doğrultuda; tasavvufun düşünce yapısı üzerinden, kalbin aklın önüne geçtiği ve aklın bu mânâ yolculuğu içerisinde bir yere kadar eşlik ettiği, sonrasında

ise ancak kalbin hissettiği ve yönlendirdiği ölçüde yola devam edilebileceği sonucu çıkarılmaktadır.

İmanın akıl ve kalp arasındaki dengeyi oluşturması üzerine birçok ayet ve hadis bulunmaktadır. İnsan akıl sahibi olması hasebiyle birçok şeyi düşünüp tartarak hareket etmektedir. İman gibi insanların çoğunluğu için hayati bir meselede ise mutasavvıflar; aklın iman ile ilişkisinin belli bir noktaya kadar olduğunu, hakiki imanın kalp ile olduğunu ifade etmektedirler.

Allah Kur' an' da şöyle buyurmaktadır:

“Onlar, iman eden ve kalpleri de daima Allah’ ı hatırlayıp anmakla doygunluk ve huzura eren kimselerdir. Haberinizi olsun ki, kalpler ancak Allah’ ı hatırlayıp anmakla doygunluk ve huzura erer (Râd, 13/28).”

Bedevîler: “İman ettik” dediler. De ki: “Siz henüz iman etmediniz. Fakat “biz, sadece boyun eğdik” deyin. Çünkü iman henüz tam olarak kalplerinize yerleşmemiştir (Hucurât, 49/14).”

Ayetlerden anlaşıldığı üzere dil ve akıl ile imanın yetmeyeceği, kalplere imanın yerleşmeden tam anlamıyla inananlardan olunamayacağı Kur' an' da apaçık belirtilmektedir. Bu ayetlerle beraber Allah' a imanın dereceleri olduğu ve kalp ile imanın makbul bir iman derecesi olduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla Miraç hadisesi üzerinden Hz. Peygamber' in Cebrail' i geride bırakarak Allah ile görüşmesi olayında Cebrail' in akli temsil etmesi, kalp ile imanın akıl ile imanın önüne geçmesi adına önem taşımaktadır.

Osman Dede' nin eserinin, Dügâh Bahri'ne temel olan güftede Allah' ın Hz. Peygamber' i davet etmesi ve yolculuklarının Sidretü' l Münteha' da nihayet bulması ile ilgili şu dizelere yer vermektedir:

“Kıldı mahbûbunu da’vet ol Celîl

Da’vet için geldi ana Cebraîl,

Emredüb Cibrîl’e ol Rabb-i Cemîl

Eyledi emrini isgâ Cebraîl.”

“Rûh-i İbrâhîm edip ikbâl ona

Dedi gel gel sâlih oğul Mustafâ

Sidre'yi seyr etdi andan ol cenân

Kaldı Cibrîl oldu Sidre âşiyân

Sebkat etsem¹² Sidre'den ben yek benân

Hark ider perrim benim heybet hemân"

Miraç hadisesi tasavvuf kaynaklarında genel itibarıyla benzer şekilde anlatılmaktadır fakat Alevi kültürü kaynaklarında farklı anlatımlar bulunmaktadır. Bu anlatımlar özelinde ise bazı simgesel unsurlar ve ifadeler yer almaktadır. Miraç hadisesini kısaca bu kaynaklardan anlattıktan sonra simgesel unsurları ele almak gerekmektedir.

1.3.1 Alevi-Bektaşî Kaynaklarına Göre Miraç Hadisesi

Miraç hadisesi Adil Ali Atalay tarafından 1994 yılında neşredilen İmam Cafer-i Sadık Buyruğu'nda aşağıdaki gibi anlatılmaktadır:

"Hz. Peygamber miraca giderken yolda önüne bir aslan çıkar ve kendisine hücum eder. Bu sırada "yüzüğünü aslana ver." diye bir ses duyar. Hz. Peygamber de yüzüğünü çıkarıp aslana atar. Yüzüğü nişan olarak yutan aslan sakinleşince de yoluna devam eder ve Sidretü'l Müntehaya ulaşır. Hz. Peygamber miraç dönüşünde bir kubbe görür ve ilgisini çeken bu kubbenin kapısına varır. Kapıyı tıklatır. İçerdekiler "Kimsin? İsteğin nedir?" diye sorarlar. Hz. Peygamber de "Ben Peygamberim, açın kapıyı içeri gireyim." der. İçeridekiler ise "Bizim aramıza peygamber sığmaz, git peygamberliğini ümmetine eyle." derler. Hz. Muhammed oradan ayrılmak üzereyken Tanrı, Hz. Peygamber'e "Var git o kapıya." der. Hz. Peygamber tekrar kapıya varınca, içerdekiler "Kimsin?" diye sorarlar. "Ben peygamberim açın gireyim. Mübarek yüzünüzü göreyim." der. Onlar da "Bize hacet değildir." derler. Üçüncüsünde "hadimül fukarayım, bir yoksulum." deyince içeri buyur ederler. İçeri girip sayınca otuz dokuz kişi olduklarını görür. Eksik olan Selman-ı Farisi'dir. Hz. Peygamber Hz. Ali'nin yanına oturur ama o sırada onun kim olduğunu

¹² İleri geçmek.

bilmemektedir. Oradakilerin yirmi ikisi erkek, on yedisi kadındır. Hz. Peygamber “Siz kimsiniz?” diye sorunca “Bizler kırklarız hepimiz bir cihetiz. Birimiz ne ise hepimiz oyuz.” derler. Hz. Peygamber ispatını (nişan) isteyince Hz. Ali kolunu uzatır ve neşter vurur. O anda hepsinin kolundan kan gelir. Dışarıda olan Selman’ dan da kan gelir. Daha sonra Selman içeri gelir ve bir üzüm tanesi getirip Hz. Peygamberin önüne koyar ve bu tek üzümü kırklara dağıtmasını ister. Hz. Peygamber bunu nasıl yapacağını düşünürken görünmeyen bir el (Cebrail), Selman’ın elindeki tek üzüm tanesini ezer. Bu şerbeti içen kırklar kendilerinden geçerler ve sema etmeye başlarlar. Bu sırada onlarla birlikte sema eden Hz. Peygamberin imamesi (sarığı) yere düşer. Oradakiler imameyi kırka böler ve bellerine bağlayarak tennure (etek) yaparlar. Hz. Peygamber kırklara pirlerini ve rehberlerini sorar. Onlar “Pirimiz şah-ı Merdan Ali, rehberimiz Cebrail’dir.” derler. Bunun üzerine Hz. Peygamber Hz. Ali’nin orada olduğunu anlar. Hz. Ali, Hz. Peygamberin yanına gider. Hz. Peygamber de saygı ile ona yer gösterir ve Hz. Ali’nin parmağında Miraca giderken aslanın ağzına verdiği yüzüğü görür” (Atalay, 1994, s. 13-20).

Hz. Peygamber miraca yükselirken karşılaşılan aslanın Hz. Ali’ yi temsil ettiği Kalenderoğlu ve Güray (2019, s.149) tarafından ifade edilirken karşılaşıldığı konum olan yedinci feleğin ise en üst ve zımnen tanrısal dünyaya en yakın felek olarak nitelendirildiği dikkat çekmektedir. Aslan burcu ise güneşin en tesirli olduğu zamanı içerisinde barındıran burç olarak da nitelendirilmektedir. Dolayısıyla, Hz. Ali’ nin güneş ile yakınlığı kendisinin tanrısal bilgiye olan yakınlığını da yansıtmaktadır. Zira güneş pek çok kaynakta tanrısal bilgi ile eşleşmektedir. Bu noktadaki aslan simgesi ise miraç yolunun işaret ettiği tanrısal bilginin Hz. Ali tarafından korunduğuna işaret etmektedir.

Şah İsmail Hatayî’ ye atfedilen Miraçlamalar’ da konu ile alakalı şu beyitler yer almaktadır:

“Vardı dergâh kapısına

Gördü bir aslan yatar

Haykırıben hamle kıldı

Başa koptu bir fena

Buyurdu sırr-ı kâinat

Korkma ya Habib'im dedi

Hâtemin ağzına ver ki

Aslan ister nişane (Akın, 2020, s. 83)."

Diğer Alevi kültürü kaynaklarında geçen bilgilere göre ise Hz. Peygamber' in karşısına çıkan aslanın velayeti¹³ sembolize ettiği ifade edilmektedir. Hz. Peygamber' in parmağında bulunan hatemin¹⁴ nübüvvet¹⁵ mührünün sembolü olduğuna işaret edilmektedir. Hz. Peygamber' e ait olan hatemin aslana verilmesi ise nübüvvetin son bulunduğunu, yani peygamberlik vazifesinin sonunun geldiğini ve bundan sonra velayetin devam edeceğini ifade etmektedir. Dolayısıyla Hz. Peygamber' in son peygamber, Hz. Ali' nin ise velilerin piri olarak sembolize edildiği görülmektedir. Alevi kaynaklarında Cebrail akı sembolize etmektedir fakat bu aklın daha çok aydınlanmış ve nurlanmış akıl olduğu ifade edilmektedir. Akıl, madde ve vücutta bulunduğu için bir bakıma sınırlıdır. Bu nedenle, Hz. Peygamber yolculuğunun belirli bir yerine kadar onunla ilerleyebilir fakat daha ileri gidemez. Kaynaklarda Burak ile ilgili "terbiye edilmiş nefis" ifadesi kullanılmaktadır. Bu nefis, Hz. Peygamber' in nefsi olarak ifade edilir. Cebrail ve Burak ise kendisine bu yolculukta belirli bir makama kadar eşlik etmişlerdir (Akın, 2020, s. 172-177).

Ayrıca aslan figürünün Hz. Ali' yi sembolize ettiğini ifade eden bazı başka dizelerde şu şekilde ifade edilmektedir:

"Muhammed Miraca vardığı gece

Kapuda gördüğü arslan Ali'dir

Çıkardı yüzüğün verdi nişane

Hakikat gördü kim Sübhan Ali'dir (Akın, 2020, s. 97)."

Alevi kaynaklı metinlerde Hz. Peygamber' e miraç hadisesinde bazı müjdeler armağan edilmesinden sonra kendisine kudretten süt, elma ve balın lokma olarak getirildiği

¹³ Velilik- Evliyalık

¹⁴ Yüzük

¹⁵ Peygamberlik

anlatılmaktadır. Alevi sözlü geleneğinde bu kavramlardan bal aşkı, süt sevgiyi ve elma ise dostluğu simgelemektedir. Aynı zamanda bal hakikati temsil etmektedir ki bu, insanın mayası olan aşk ile ilişkilidir. Balın peteği insanın mayası olarak ifade edilmektedir. Bu ifade hakikatin özü olan aşkın sahibinin Allah olduğu ve balın onu temsil ettiği şeklinde de açıklanmaktadır (Akın, 2020, s. 185-187).

Süt, elma ve bal hadisesi ile ilgili miraçlamalarda şu şekilde bir anlatım bulunmaktadır:

“Kudretten üç hon geldi

Süt elmayı baldan aldı

Muhammed destini sundu

Nuş etti Azametullahı (Akın, 2020, s. 84)”

“Kudret lokması geldi

Süt elma baldan aldı

İkisi de bile tattı

Yediler nimetullahı (Akın, 2020, s. 91)”

Burak adlı binek ile Hz. Ali’ nin atı olarak bilinen Düldül arasında birtakım benzetmeler yapılarak bunlara simgesel anlamlar yüklendiği dikkatleri çekmektedir.

“Pir Sultan Abdal’ım vahdettir vahdet

Çiğinden oldu Düldül gibi at”

dizelerinde bahsedildiği üzere Düldül elmanın kabuğundan ya da çiğinden yaratılmıştır (Akın, 2020, s. 187).

Kırat Semah’ ı yaygın olarak bilinen bir Anadolu Alevi gelenseksel dini zikridir. Buradaki Kırat simgesi; Hz. Ali’ nin bineği olan Düldül’ ü, miraçta Hz. Muhammed’ e verilen Burak adlı bineği ve Köroğlu’nun atı olan “Kırat’ ı” temsil etmektedir. Düldül, uzağı yakın etmeyi; Burak, evreni boydan boya dolaşmayı; Kırat yiğitliği sembolize etmektedir. Hz. Ali’ nin de göğe seyahat için Düldül’ü kullandığı kaynaklarda geçmektedir. (Güray, 2012, s. 144). Burak ve

Düldül'ün göğsüne yükselerek yolculuk yapmaları ve kutsal binekler olmaları onları benzer bir zeminde buluşturmaktadır.

Burak ve Düldül arasındaki bir diğer ilişki de iki kutsal bineğin, Hz. Muhammed ve Hz. Ali'ye manevi yoldaş olmalarıdır. Bu binekler, yolculuk esnasında yaşanan olaylara sırdaşlık ve şahitlik etmeleri açısından bir benzerlik göstermektedir. Ayrıca gidilen konum açısından bir kılavuz olma özelliği de taşımaktadırlar. Bu durum, insanların kendi sonsuz döngülerinde (miraçlarında) bir yolculuk içerisinde olmaları, bu yolculuk sırasında Burak ve Düldül gibi kılavuzlara ihtiyaç duymalarını sembolize edebilmektedir. Bu kılavuzlar bazen kutsal kitaplar, bazen de Burak ya da Düldül gibi yol gösterici “kutsal semboller” olarak sembolize edilebilmektedir.

Sidretü' l Münteha bilindiği üzere son noktada bulunan ağaç anlamına gelmektedir. Akıl sembolize eden Cebrail' in gelebileceği son nokta burasıdır. Dolayısıyla burada akıl ve ilim aracılığıyla gelinebilecek son nokta temsil edilmektedir (Akın, 2020, s. 177). Bu noktada yazının önceki kısımlarında da ifade edildiği gibi tanrısal bilgiyi içeren aklın, insanı bir noktaya kadar getirdiği ve oradan sonra kalp ile imanın devreye girdiği görülmektedir.

Sidretü' l Münteha ile ilgili olarak, Alevi-Bektaşî müzik kültürüne ait bir tür/form olan miraçlamalarda da şu şekilde bir anlatım bulunmaktadır:

“Dostunun selâmını aldı

Gönülleri şâdi kıldı

Cebrail rehberi oldu

Seyr eyledi Arşullah'ı

Sidret-ül-müntehaya vardı

Anda Cebrail durdu

Bundan öte sana dedi

Sen görürsün ol Allah'ı (Akın, 2020, s. 90)”

“Çıktı sidr-el müntehaya

Erişti ilanihaya

Kavuştı sırr-ı Hüda’ya

Seyretti Cemalullahı (Akın, 2020, s. 95).”

diğer miraç anlatılarında olduğu gibi bu dizelerde de Sidretü’ l Münteha’ ya kadar Cebrail’ in ona rehberlik etmesi ve oraya varıldığında Cebrail’ in buradan öteye gidememesi tasvir edilmektedir.

1.3.2. Değerlendirme

Hiz. Peygamber’ in miraç yolculuğu bittikten sonra kendisinde fiziksel olarak bir değişiklik olmaması ile beraber, yaşadıkları ve kendisine emredilenler ile birlikte, hâlinde birtakım değişiklikler olduğu bilinmektedir. Yedi kat semada yaşananlar, Cebrail ile olan diyaloglar ve Sidretü’ l Münteha’ da yaşananların Hiz. Peygamber’ e birtakım tecrübeler kazandırdığı görölmektedir. Hadiseden sonra etrafındaki inananlara gördüklerini anlatması ve birtakım nasihatlerde bulunması kendisinde görölen değişikliklere örnek olarak gösterilebilmektedir.

Hiz. Peygamber’ in miraçtan dönüşünün ertesi gününde hadiseyi anlatıp ayetleri tebliğ ettiğinde kâfirlerin gülüp dalga geçtiği ve bazı Müslümanların ise imanlarının sarsıldığı ifade edilmektedir. Kocaer (2012, s. 483), Mevdûdî’nin o zamanda ve günümüz için bu olayı imkânsız gibi görüp inkâr edenlere verdiği cevap şu şekilde aktarılmaktadır:

“İnsanların çok kısıtlı güçleri ile aya çıkmayı başarabildiği zamanda, Allah ’ın sonsuz gücü ve kudretiyle Resulü’ ne kısa bir zamanda bu yolculuğu yaptırabileceğini inkâr etmek, onun gücünün kısıtlı ve nakıs olduğunu düşünmektir ki bu da inanmayanların düşüncesidir.”

Özetle tasavvufta miraç, her şahsın Hiz. Peygamber’ i örnek alarak kendi sınırlı âleminde uçsuz bucaksız ruhani âlemine doğru yapacağı manevi yolculuğun adı olarak tanımlanabilmektedir. Miraç hadisesinden sonra konu ile ilgili birçok yorumlar yapılmış, üzerine kitaplar yazılmış, semboller çıkarılmış ve bir yaşayış-hayat kültürü oluşturulmuştur. Her yıl belirli zamanlarda miraç hadisesi yâd edilerek camilerde, mescitlerde, tekkelerde, medreselerde ve cem ritüellerinde bu hadise ile ilgili yazılı ve müzikal eserler okunagelmış,

böylelikle hem yaşanan hadise ile ilgili insanlara bilgiler verilmiş hem de bu hadise üzerinden Peygamber'in tecübelerine dair ders çıkarılmaya çalışılmıştır.

Araştırmanın konusu olan Mîrâciye adlı eserin, her yıl Miraç Gecesi'nde hem hadiseyi yâd etmek hem de hadiseyi müzikal bir şekilde anlatarak dinleyicinin dikkatini çekmek için bestelendiği bilinmektedir. Araştırmanın devamında bu eserin ezgi çekirdekleri ile makamsal analizi üzerinden anlatılara yer verilecektir.



2. BÖLÜM: MAKAMSAL ANALİZ

Bu bölümde Mîrâciye adlı eserin “Ezgi Çekirdekleri” sistemi ile makamsal analizi yapılacaktır. Eser üzerinde tespit edilen çekirdekleri temel alan bir analiz metodolojisi eserin tüm kısımlarına uygulanıp, yorumlanacaktır. Belirtildiği üzere bu çalışmada kullanılan nota nüshası Ahmet Hatipoğlu’na aittir.

MÎRÂCİYE
SEGÂH BAHRİ
SEGÂH TEVŞİH
Segah E.Ç.

USÛLÜ: ÇENBER
♩=64

MÜZİK: NÂÛÎ OSMAN DEDE
SÖZ: ŞEYH NASÛHÎ

Görsel 1. Mîrâciye Segâh Bahri Segâh Tevşih

Segâh Makamı Ezgi Çekirdeği



Analiz

Eserin giriş ölçülerinden itibaren pekiştirici perde olan Rast perdesi üzerinden makama giriş yapılarak segâh merkez perdesi üzerinde bir seyir yapılmaktadır. Merkez perde üzerinde yapılan hareketlerde ise başka bir pekiştirici perde olan kürdi (La#) perdesi kullanılarak merkez perdesinde seyrin nihayete erdiği görülmektedir. Diğer belirtilen çekirdek hareketlerinde de benzer tematik özellikler ile ezginin merkez perde civarında seyir ve karar ettiği görülmektedir.

Segah E.Ç.

Müstear E.Ç.

Müstear E.Ç.

Segah E.Ç.

Müstear E.Ç.

Segah E.Ç.

NÂM SAL LÜ YA HUZ ZAR

'A LÂN NE BİY YİL MUH

TAR SEY Yİ DİL EB KAR

SA Hİ Bİ'L EN VAR EL KA

MER Lİ EC Lİ HİN TA ŞAF YA YA

MEV LAY A FÂ'L LÂ HU 'AM MA

Görsel 2. Mîrâciye Segâh Bahri Segâh Tevşih

Müstear Ezgi Çekirdeği



Segâh Ezgi Çekirdeği



Analiz

Segâh makamı ile benzer merkez perde (segâh perdesi) özelliği taşıyan Müstear makamı ise Segâh makamı içerisinde çeşni ve geçki için sıklıkla kullanılabilmektedir. Eserin devamı olan ölçülerde ise nim hicaz perdesi (Do#) üzerinden Müstear makamı çeşnileri gösterilmekte ve nevâ perdesi üzerinde seyir yapılmaktadır. Seyrin devamında ise çargâh perdesi yardımı ile

tekrar merkez perde olan segâh perdesi üzerinde seyirler devam etmektedir. Diğer belirtilen çekirdeklerde de aynı ezgisel hareketlerin yapıldığı görülmektedir.

Görsel 3. Mîrâciye Segâh Bahri Segâh Tevşih

Segâh Makamı Ezgi Çekirdeği

Eviç' de Segâh Ezgi Çekirdeği

Analiz

Segâh Tevşih bölümünün son satırları olan ölçülerde Segâh ezgi hareketlerinin bariz bir şekilde işlendiği görülmektedir. Eviç perdesi üzerinde acem perdesi (Mi#) pekiştiricisi ile bir Segâh hareketi yapıldığı görülmektedir. Bu geçki yapıldığında ise Peygambere salat ve selam yapılmaktadır. Dolayısıyla güfteye göre geçki ve makam duygusunun farklılık gösterdiği hissedilmektedir. Segâh ve birçok makam içerisinde geçki için kullanılan bu hareket makamın duygumunu farklılaştırmakta ve aynı makamın farklı perdeler üzerindeki icrasını

yansıtmaktadır. Eserin son ölçülerine gelirken acem perdesi yardımıyla eviç perdesi üzerindeki Segâh duyumundan kurtularak melodik bir letafet ile merkez perde üzerinde karar kılındığı görülmektedir.



Görsel 4. Mîrâciye Segâh Bahri Segâh Hanesi

Segâh Ezgi Çekirdeği



Analiz

Segâh Hânesi bölümünde merkez perde olan segâh perdesi civarı seyir devam etmekte ve hane girişi solo olarak okunmaktadır. Eser içerisinde “koro” şeklinde belirtilen yerler cumhur ile okunur ve ardından gelen “solo” bölümleri tek icracı tarafından okunmaktadır. Buradaki nağmeler genelde benzer olup her hane için ayrı makamda bestelenmiş ve haneye ait olan makamın motifleri gözlenmektedir.

Neva'da Hicaz ve Segah E.Ç.

KAL Bİ DİL ŞÂD EY LÂ RİZ

SAL LÜ A LEYH ZİK Rİ HAK LÂ NUR Kİ İK ŞÂD EY LE

RİZ SAL LÜ A LEYH EK HÂ BÂ

BÂ Dİ Â ŞÂD EY LE RİZ

SAL LÜ A LEYH HÂZ RE Tİ AH MED Sİ FÂ TIN

Görsel 5. Mîrâciye Segâh Bahri Segâh Hanesi

Nevâ' da Hicaz Ezgi Çekirdeği



Segâh Ezgi Çekirdeği



Analiz

Segâh makamında sıklıkla nevâ perdesi üzerinde bir Hicaz işlendiği görülmekte ve devamında tekrar çargâh perdesi yardımı ile Segâh makamına dönüldüğü görülmektedir. Eser üzerinde belirtilen çekirdeklerde de benzer hareketler ile nevâ perdesinde hicaz hareketleri görülmekte ve ardından Segâh makamı ile karar edilmektedir. Eserin seyri daha çok segâh ve nevâ perdeleri arasında devam etmektedir.

Neva'da Hicaz E.Ç.

Segah E.Ç.

Segah E.Ç.

Evç'de Segah E.Ç.

HAM MED

SÖY LE RİZ (RİZ) SAL LÜ A LEYH MUSTA FÂ NİN MÜ Cİ ZÂ TIN SÖY LE RİZ SAL LÜ A LEYH HER KİM EY LER SE MU HAM MED VAS Fİ Nİ (Nİ)

Görsel 6. Mîrâciye Segâh Bahri Segâh Hanesi

Nevâ' da Hicaz Ezgi Çekirdeği



Eviç' de Segâh Ezgi Çekirdeği



Analiz

Nevâ' da Hicaz çeşnileri ile devam eden solo bölümünde tekrar çargâh perdesi yardımıyla Segâh hareketlerinin devam ettiği görülmektedir. Devamında segâh perdesi üzerinden eviç perdesi açılarak bu perde merkez perde haline getirilmekte ve bu perde üzerinde bir Segâh motifleri işlendiği görülmektedir. Bu geçki ile beraber eserin seyri de tiz bölgelere taşınmaya başlanmaktadır.

BA İ Sİ MEVCUD ET Dİ (Dİ) (Dİ)

Segah E.Ç. KORO Segah E.Ç.

KIR DI GAR SAL LÜ A LEYH

SOLO Segah E.Ç. Neva'da Hicaz(Hüzzam)E.Ç.

ANINI ÇÜN CÜMLE DEN EF

Segah E.Ç.

(OL) (OL)

KORO Segah E.Ç. SOLO

SAL LÜ A LEYH ANINI ÇÜN (GÜN) (GÜN)

Segah E.Ç.

BER TE RÜ EK MEL DİR O'L

Görsel 8. Mirâciye Segâh Bahri Segâh Hanesi

Segâh Ezgi Çekirdeği



Segah E.Ç.
BERTE RÜ EK MEL DİR O'L

KORO Segah E.Ç.
SAL LÜ A LEYH ANINI ÇÜN YARA DIL DI

Neva'da Hicaz(Hüzzam)E.Ç. Segah E.Ç.
ŞEŞ Cİ HAT (HAT)

KORO Segah E.Ç. SOLO
SAL LÜ A LEYH AR ŞU FER ŞÜ (ŞÜ)

Segah E.Ç. KORO Segah E.Ç.
HEPTER YÂ HEM NE DAI SAL LÜ A LEYH

A NA YER Dİ HAK HA KÂ YIK SIR RI NI (NI)

Irak'da Zirgüleli Hicaz E.Ç. KORO Segah E.Ç.
SAL LÜ A LEYH A NA BİL DİR Dİ DE

KÂ YIK (YIK) (YIK) (YIK)

Segah E.Ç. KORO Segah E.Ç. SOLO
SIR RI NI SAL LÜ A LEYH HER NE KİM

Segâh Ezgi Çekirdeği



Irak'ta Zirgüleli Hicaz Ezgi Çekirdeği



Analiz

Eser benzer Segâh motifleri ile devam ederken Segâh makamının farklı şekillerde çekirdeklerinin oluşabildiği gözlenebilmektedir. Farklı motifler ise makama dair farklı yapıları sunmakta makamın seyri ile ilgili daha detaylı bilgiler içerebilmektedir. Hane bitimine doğru gelirken meyan bölümleri olan tiz bölge seyirlerinin yavaşça nihayete erdiği görülmektedir. Eviç perdesi üzerinde yapılan Segâh seyrinin bir benzeri olan motiflerin Irak perdesi merkezinde yapıldığı görülmektedir. Eviç perdesinin (Fa#) bir oktav aşağısında bulunan bu perde üzerinde yapılan seyrde Irak perdesi üzerinde Zirgüleli Hicaz ezgi çekirdeği kullanıldığı görülmektedir.

LÂT EY MAZHARİ ZÂT (ZÂT)

(ZÂT) ES SA LÂT Segah E.Ç.

DİP İK RAM BİL Dİ (Dİ) (Dİ)

Segah E.Ç. KORO Segah E.Ç. SOLO

ZÂ Tİ NA SAL LŪ A LEYH AŞ KI HUB Bİ

Neva'da Hicaz (Hüzzam) E.Ç.

ZÂ Tİ NA KİL (Dİ) SA LÂT (LÂT)

Segah E.Ç. KORO Segah E.Ç.

(LÂT) SAL LŪ A LEYH ES SA

Görsel 10. Mîrâciye Segâh Bahri Segâh Hanesi

Nevâ' da Hicaz (Hüzzam) Ezgi Çekirdeği



Segâh Ezgi Çekirdeği



Analiz

Segâh hanesinin son sayfasında benzer solo ve koro bölümleri devam ederken Hûzzam makamına geçkiler yapıldığı görülmektedir. Segâh makamının işlenişi ile hane sona ererken eviç perdesi kullanılarak tiz bölgelere yükselişin ardından acem perdesi ile ortak tanımlayıcı perde olan nevâ perdesinde kalışlar dikkati çekmektedir. Nevâ perdesi civarında yapılan seyirler ile birlikte merkez perde olan segâh perdesinde karar kılındığı görülmektedir.

Segâh Tevşih		
Satır	Ezgi Çekirdekleri	
1	Segâh	
2	Segâh	Segâh
3	Segâh	
4	Müstear	
5	Müstear	
6	-	
7	Müstear	Segâh
7	Segâh	
8	Müstear	
9	Segâh	
10	Evç'de Segâh	
11	-	
12	Segâh	
TOPLAM		
Segâh	Müstear	Evç'de Segâh
6	4	1

Tablo 1. Segâh Tevşih Ezgi Çekirdekleri Tablosu

Segâh Hâne		
Satır	Ezgi Çekirdekleri	
1	Segâh	
2	Segâh	
3	Neva' da Hicaz	Segâh
4	Segâh	
5	Segâh	Segâh
6	Neva' da Hicaz	Segâh
7	Segâh	Neva' da Hicaz
8	Neva' da Hicaz	
9	Segâh	Segâh
10	-	
11	Segâh	Evç' deSegâh
12	-	
13	Segâh	
14	Segâh	
15	Segâh	Segâh
16	Neva' da Hicaz (Hüzzam)	
17	Segâh	Segâh
18	-	
19	Segâh	Segâh
20	Neva' da Hicaz (Hüzzam)	
21	Segâh	
22	Segâh	
23	Segâh	
24	Segâh	
25	Neva' da Hicaz (Hüzzam)	Segâh
26	Segâh	
27	Segâh	Segâh
28	-	
29	Irak' da Zîrgüleli Hicaz	Segâh
30	-	
31	Segâh	Segâh
32	Neva' da Hicaz (Hüzzam)	
33	Segâh	Segâh
34	-	
35	Segâh	Segâh
36	Neva' da Hicaz (Hüzzam)	
37	Segâh	Segâh

38	-
39	Segâh
TOPLAM	
Segâh	37
Nevâ' da Hicaz	4
Evç' deSegâh	1
Nevâ' da Hicaz (Hüzzam)	5
Irak' da Zirgüleli Hicaz	1

Tablo 2. Segâh Bahri Segâh Hâne Ezgi Çekirdekleri Tablosu

Analiz

Tevşih ve Hâne olarak ikiye ayrılan Segâh Bahri bölümünde tabloda gözüktüğü üzere seyrin genel anlamda ana makam olan Segâh makamı ile devam ettiği ve içerisinde farklı geçki ve çeşnilerin yapıldığı görülmektedir. Tevşih bölümünde eser içerisinde çokça Müstear geçkileri yapılmasına rağmen Hâne içerisinde bu geçkilere rastlanmamaktadır. Hâne içerisinde nevâ' da Hicaz (Hüzzam) geçkilerinin bolca gözüktüğü ve yine birbirine yakın ezgi hareketleri taşıyan nevâ' da Hicaz ve Zirgüleli Hicaz hareketlerinin yapıldığı gözükmemektedir. Bu tablolar üzerinden dönemin ve günümüz Segâh makamı seyri içerisinde yapılabilecek geçki ve çeşnilerin neler olabileceği hakkında bilgi alabilmek mümkündür.

MÜSTEAR HÂNESİ

SOLO Müstear E.Ç. Segah E.Ç.

EY HA KA YIK A ŞI KI GÜŞ ET BE Nİ

KORO Segah E.Ç. SOLO

SAL LÜ A LEYH KİM MU HAMMED DEN HA BİR E

Neva' da Nihavend (Buselik) E.Ç.

DEM SE Nİ (Nİ) (Nİ)

Segah E.Ç. KORO Segah E.Ç. SOLO

(Nİ) SAL LÜ A LEYH ZÂ TI DÂ KİN BİL ME GE GEL

Müstear ve Segah E.Ç. KORO Segah E.Ç. SOLO

GÜŞ OL SAL LÜ A LEYH AK LI Nİ DER

Müstear ve Segah E.Ç. Segah E.Ç.

BA ŞI NA DÜR HÜŞ OL

KORO Segah E.Ç. SOLO

SAL LÜ A LEYH BİL NE KUDRET VER Dİ MAH BÜBU NA

Görsel 11. Müstear Hanesi

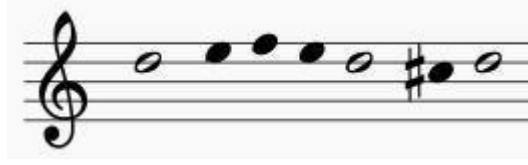
Müstear Ezgi Çekirdeği



Segâh Ezgi Çekirdeği



Nevâ' da Nihavend (Buselik) Ezgi Çekirdeği



Analiz

Müstear Hanesi bölümünde nim hicaz perdesi ile birlikte segâh civarı bir seyir görülmektedir. Seyrin devamında çargâh perdesi ile birlikte segâh merkezli bir karara gidildiği görülmektedir. Bu bağlamda Müstear makamını oluşturan ezgi çekirdeklerinin Müstear ve Segâh ezgi çekirdekleri olduğu ortaya çıkmaktadır. Eserde Müstear ile birleşen Segâh ezgi çekirdeğinin ise öncesinde analizi edilen çekirdekler ile aynı özelliği gösterdiği görülmektedir. Devamında ise ortak tanımlayıcı nevâ perdesinde bir Nevâ makamı çekirdek hareketi görülmektedir. Bu motifler ile birlikte tekrar Müstear yapılarak segâh merkezli karar edildiği görülmektedir. Hane içerisinde nim hicaz perdesi ve çargâh perdesi yardımı ile segâh merkezli Müstear hareketler sürekli gözlenebilmektedir.



Görsel 12. Müstear Hanesi

Uşşak Ezgi Çekirdeği



Segâh Ezgi Çekirdeği



Analiz

Solo bölümlerde yapılan geçki ve çeşnilerin ardından koro bölümlerinde Segâh makamının tekrar işlenerek eser içerisinde sürekli olarak Segâh duygusunun pekiştirildiğini göstermektedir. Bu farklı geçkilerden biri de Uşşak melodileridir. Bir çeşni niteliğinde nağmeler yapılmakta ve ardından koro bölümü ile hemen Segâh duygusunun korunduğu görülmektedir.

SOLO (H)

EVÇ'DE SEGAH E.Ç.

CÜN HA BİDÜL DU İ LÂ HI NA

(NA) RA SÜL

(SÜL) (SÜL) (SÜL) Segah E.Ç.

KORO Segah E.Ç.

SAL LÜ A LEYH MÜ Cİ ZÂ Tİ VÂ Fİ RE BUL DU HU

Segah E.Ç. KORO Segah E.Ç.

SÜL (SÜL) SAL LÜ A LEYH

SOLO

NEVA'DA HICAZ (HÜZZAM E.Ç.)

SA NÂ NAKLE DEM BİR İ Kİ MÜ Cİ ZÂT

(ZÂT) (ZÂT) Segah E.Ç.

KORO Segah E.Ç.

SAL LÜ A LEYH DİL DE İL LET (LET)

Görsel 13. Müstear Hanesi

Eviç' de Segâh Ezgi Çekirdeği

Nevâ' da Hicaz (Hüzzam) Ezgi Çekirdeği



Segâh Ezgi Çekirdeği



Analiz

Segâh perdesi üzerinden bir eviç perdesi açılarak bu perde üzerinde Segâh hareketleri yapıldığı görülmektedir. Devamındaki ise tekrar acem perdesi üzerinden Segâh seyrin devam ettiği görülmektedir. Ardından nevâ perdesi üzerinde Hicaz hareketleri gösterilerek Hüzzam makamına bir geçki yapıldığı görülmektedir. Koro bölümüyle tekrar Segâh makamına bağlanılarak seyre devam edildiği görülmektedir.

VAR İ SE VER SİN HA YAT (YAT)

(YAT) (YAT) SAL LÜ A LEYH

SOLO, LİK İR CÂ EY LE RİM HER EN CE DE (DE)

KORO Segah E.Ç. Evç'de Segah E.Ç. SAL LÜ A LEYH FA TI HAY LA (LA)

(LA) YÂD O LA OS MAN DE DE (DE)

(DE) Segah E.Ç.

Görsel 14. Müstear Hanesi

Evîç 'de Segâh Ezgi Çekirdeği



Müstear Hâne		
Satır	Ezgi Çekirdekleri	
1	Müstear	Segâh
2	Segâh	
3	Neva' da Nihavend (Buselik)	
4	Segâh	Segâh
5	Müstear	Segâh(2)
6	Müstear	Segâh(2)
7	Segâh	
8	Uşşak	
9	Segâh	Segâh
10	Evç' deSegâh	
11	-	
12	Segâh	
13	Segâh	
14	Segâh	Segâh
15	Neva' da Hicaz (Hüzzam)	
16	Segâh	
17	Segâh	
18	-	
19	Segâh	Segâh
20	-	
21	Segâh	Evç' deSegâh
22	-	
23	Segâh	
Toplam		
Müstear		3
Segâh		21
Neva' da Nihavend (Buselik)		1
Uşşak		1
Evç' deSegâh		2
Neva' da Hicaz (Hüzzam)		1

Tablo 3. Müstear Hâne Ezgi Çekirdekleri

Analiz

Müstear Hâne içerisinde yapılan seyrin çekirdek tablosuna bakıldığında Müstear makamı içerisinde bolca Segâh makamından ezgiler görülmektedir. Makamın yapısı gereği de içerisinde Segâh ezgilerin kullanıldığı seyrde genelde Segâh ve Müstear melodilerinin kullanıldığı görülmektedir. Geçki olarak Hüzzam makamı işlendiği ve Evîç perdesi üzerinde bir Segâh seyrin yapıldığı görülmektedir. Nevâ makamı çeşnisinin de yer aldığı seyrde

makamın çok dışına çıkılmadan tekrar Segâh ve Müstear melodilerinin işlendiği görülmektedir.

DÜĞÂH BAHRÎ
DÜĞÂH TEVŞİH
USÛLÜ: HARİF **Düğâh'da Segah E.Ç.** SÖZ: ŞEYH NASÛHÎ

Görsel 15. Dügâh Bahri Dügâh Tevşih

Dügâh' da Segâh Ezgi Çekirdeği

Analiz

Dügâh Bahri bölümünün Tevşih kısmına Dügâh makamının da yapısal özelliğinde bulunan düğâh perdesi üzerinde bir Segâh seyir ile girildiği görülmektedir. Bu seyir de merkez perde üzerinde Segâh motifleri gözlemlenmekte ve eserde belirtilen yerlerde ise Dügâh makamının kimliğini yansıtan hareketler çekirdekler olarak tanımlanmaktadır.

Dügâh'da Segah E.Ç. **ŞÂ'Nişabur E.Ç.**

Görsel 16. Dügâh Bahri Dügâh Tevşih

Dügâh 'da Segâh Ezgi Çekirdeği ve Nişâbur Ezgi Çekirdeği

Analiz

Eserde belirtilen çekirdek yapılarında görüldüğü üzere farklı motifler ile düğâh perdesindeki Segâh seyir devam etmektedir. Hemen arkasından gelen ölçülerde ise Nişâbur makamına geçkiler yapılmakta ve makamın melodisini duyuran çekirdek eser üzerinde belirtilmektedir. Seyrin düğâh perdesinden nevâ perdesi civarına taşındığı ve devamında da Nişâbur motiflerinin işlendiği görülmektedir.



Görsel 17. Dügâh Bahri Dügâh Tevşih

Nişâbur Ezgi Çekirdeği



Uşşak-Huzi Ezgi Çekirdeği



Analiz

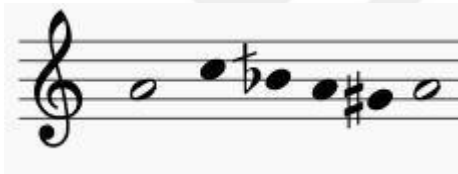
Nişâbur ezgileri ile devam eden eserde çekirdekte belirtildiği üzere Nişâbur ezgisinin makam hissiyatının korunarak seyre devam edildiği görülmektedir. Ardından çargâh perdesi ile birlikte Uşşak-Huzi ezgi hareketlerinin yapıldığı görülmektedir. Uşşak makamının

farklı bitiş hissiyatlarının belirtildiği çekirdeklerde ise makamın karara gidişi ile önemli bilgiler mevcuttur.

GU MIN NEF SI HI DÜĞÂH'DA SEGÂH E.Ç.
TEN MIN HU'A LÂ ZÂ KEL KE
DÜĞÂH'DA SEGÂH E.Ç. DÜĞÂH'DA SEGÂH E.Ç.
MÂ LÎ'L MÜN TE HÂ
NİŞÂBUR E.Ç. NEVÂ'DA NİHAVEND (BUSELİK) E.Ç.
ES SA LÂ TÛ YÊ'S SE LÂMI
NİŞÂBUR E.Ç. NEVÂ'DA NİHAVEND (BUSELİK) E.Ç.
KIA

Görsel 18. Dügâh Bahri Dügâh Tevşih

Dügâh 'da Segâh Ezgi Çekirdeği ve Nişâbur Ezgi Çekirdeği



Nevâ' da Nihavend (Buselik) Ezgi Çekirdeği



Analiz

Dügâh perdesinde Segâh ezgilerinin seyir ettiği eserin devamında tekrar Nişâbur hareketleri işlenmektedir. Nevâ perdesi üzerinde Nihavend (Buselik) ezgi hareketlerinin de bu makam içerisinde kullanıldığı ve seyrin bu perde üzerinde farklı motifler ile devam ettirildiği görülmektedir. Tevşih içerisinde Peygambere atıfta bulunurken yapılan geçkiler, bestekârın

kişi ve olayları dinleyiciye farklı duygular ile yansıtabildiğinin göstergesi olarak örneklendirilebilmektedir.

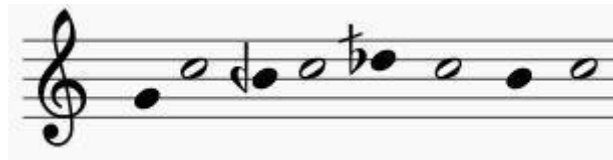


Görsel 19. Dügâh Bahri Dügâh Tevşih

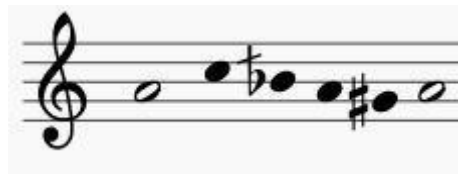
Nevâ' da Nihavend (Buselik) Ezgi Çekirdeği



Saba Ezgi Çekirdeği



Dügâh 'da Segâh Ezgi Çekirdeği



Analiz

Nevâ perdesi üzerinde Nihavend (Buselik) ezgilerinin devam ettiği eserin seyrin devamında Saba makamına geçiş yaptığı görülmektedir. Karara giden melodilerde ise tekrar dügâh

perdesi üzerinde Segâh motifleri işlenerek Dügâh makamı üzere seyrin devam ettirildiği görülmektedir.

DÜĞÂH HÂNESİ

The musical score for Dügâh Hânesi is written in staff notation with lyrics in Turkish and Persian. It includes several sections labeled 'SOLO' and 'KORO'. Red boxes highlight specific Segâh motifs, with the label 'Dügah'da Segah E.Ç.' written above them. The lyrics include: ÇÜN İ RÂ DE KİL Dİ OL RAB BÜ'L E NÂM, SAL LÜ A LEYH KİM MÜ HÂM MED, BUL A İK RÂ Mİ TE MAM, A LEYH Bİ Lİ NE PEYGAM BERİ Â Lİ CE NÂB, SAL LÜ A LEYH KAV LÜ Fİ' Lİ.

Görsel 20. Dügâh Bahri Dügâh Hanesi

Dügâh' da Segâh Ezgi Çekirdeği



Analiz

Dügâh Hane bölümünün girişinden itibaren bu perde üzerinde Segâh seyre başlandığı ve koro bölümleri ile bu makam duyumunun pekiştirildiği görülmektedir. Eserde belirtilen ezgi çekirdekleri ile makamın farklı melodiler ile işlendiği ve seyrin de düğâh perdesi civarında devam ettirildiği görülmektedir.

Görsel 21. Dügâh Bahri Dügâh Hanesi

Saba Ezgi Çekirdeği

Analiz

Dügâh perdesi civarı devam eden seyirde solo bölümde Saba makamı melodilerinin işlendiği ve ardından gelen koro bölümünde bu makam duygusunun pekiştirildiği görülmektedir. Koro bölümündeki Saba çeşnisi çargâh perdesinde asma kalış yapsa da devamında gelen Saba makamı melodilerinin destekler nitelikte bir melodi içermektedir. Saba nağmelerinin ardından ise karar giderken seyrin tekrar Dügâh makamına çevrildiği ve bu perde üzerinde Segâh işlenerek karar edildiği görülmektedir.

KORO
SAL LÜ A LEYH

SOLO
MÜ Lİ ZÂ TIN

Hüseyni E.Ç.

DIR

(DIR)

Saba E.Ç.

(DIR)

Saba E.Ç.

(DIR)

SOLO

HAZ RETİ PEYGAM BE Rİ İ RÂC

DIR

(DIR)

Düğâh da Segah E.Ç.

(DIR)

KORO Saba E.Ç.

SOLO

SAL LÜ A LEYH BİR ŞEB İ Dİ KİM DÜ ŞEN BİH Dİ O ŞEB

Görsel 22. Dügâh Bahri Dügâh Hanesi

Hüseyni Ezgi Çekirdeği



Görsel 23. Dügâh Bahri Dügâh Hanesi

Analiz

Koro bölümünde Dügâh makamı ezgisel hareketlerinin devam ettiği eserde solo bölümünde nevâ perdesi üzerinden Hüseyini makamına geçiş yapıldığı görülmektedir. Hemen arkasından seyrin Saba makamına bağlandığı görülmektedir. Devamında gelen koro bölümünde de Saba makamı nağmeleri ile seyredildiği ve Dügâh makamına bağlanılarak karar edildiği görülmektedir. Miraç gecesinden bahsedilen satırlarda ise Saba makamının dışına çıkılarak, Uşşak-Bayati makamında melodiler gösterilerek adeta bu bölüme ayrıca dikkat çekilmektedir.

Hüseyini Ezgi Çekirdeği



Uşşak-Bayati Ezgi Çekirdeği



Analiz

Koro bölümlerinde Saba makamı ile ezgilerin devam ettiği görülürken solo kısımda tekrar Hüseyini makamına geçilerek seyrin çeşitlendirildiği görülmektedir. Hüseyini seyre devam edilen solo bölümünde Uşşak-Bayati melodilerinin işlendiği satırda segâh perdesinde kalış gözükse de Uşşak perdeli bir asma kalış duyulmaktadır. Hemen arkasından gelen Saba ezgileri ile beraber Hüseyini ve Saba makamlarının iç içe geçirilerek icra edildiği göze çarpmaktadır.

The image displays a musical score for a piece titled "Dügâh Bahri Dügâh Hanesi". The score is written on ten staves, each with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is in 4/4 time. The lyrics are written below the notes. The score is divided into sections by red brackets and labels. The sections are: "Saba E.Ç." (Staff 1), "Saba E.Ç." (Staff 2), "Hüseyini E.Ç." (Staff 3), "Saba-Hicaz E.C." (Staff 4), "Dügah'da Segah E.Ç. KORO" (Staff 5), "Hüseyini E.Ç. SOLO" (Staff 6), "Saba E.Ç. KORO" (Staff 7), "Saba E.Ç. SOLO" (Staff 8), "Neva' da Rast E.C." (Staff 9), and "Neva' da Rast E.C." (Staff 10). The lyrics include: "DE RAB (RAB) rit...", "KORO SABA E.Ç. SAL LÜ A LEYH ÜM MÜ HÂ Nİ", "SABA-HICAZ E.C. HÂ NE SIN DEY Dİ RA SÜL", "DÜGAH'DA SEGÂH E.Ç. KORO (SÜL) SAL LÜ", "HÜSEYİNİ E.Ç. SOLO A LEYH KİM A Lİ NİN HÂ HE RİY Dİ", "SABA E.Ç. KORO OL BE TUL SALLÜ A LEYH Dİ MAHBÛ BU NU", "NEVA' DA RAST E.C. NÂ", and "NEVA' DA RAST E.C. NÂ".

Görsel 24. Dügâh Bahri Dügâh Hanesi

Nevâ' da Rast Ezgi Çekirdeği



Saba-Hicaz Ezgi Çekirdeği



üzere devam edilmektedir. Makam içerisinde tekrar Nevâ ezgi hareketlerinin de yapıldığı görülmektedir.

Görsel 26. Dügâh Bahri Dügâh Hanesi

Hicaz Ezgi Çekirdeği

Analiz

Hicaz makamında melodiler ile devam eden eserde nim hicaz perdesinde asma kalışlar göze çarpmaktadır. Karara giderken nim zirgüle perdesi süsleyici perde olarak kullanılmış ve Zirgüleli Hicaz makamında karar edilmiştir. Devamında gelen koro ve solo bölümlerinde de benzer melodiler işlenmiştir.

Görsel 27. Dügâh Bahri Dügâh Hanesi

Hicaz Ezgi Çekirdeği



Hüseyini Ezgi Çekirdeği



Hicaz melodileri ile devam eden solo bölüm ardından gelen koro bölümünde de aynı makam üzere seyrin devam ettiği görülmektedir. Sonrasında gelen solo bölümünde nim hicaz perdesi ile Hüseyini makamının işlendiği görülmektedir.

Görsel 28. Dügâh Bahri Dügâh Hanesi

Nevâ Ezgi Çekirdeği



Hüseyini Ezgi Çekirdeği ve Uşşak-Bayati Ezgi Çekirdeği



Analiz

Koro bölümünde Hüseyini makamı ile devam eden seyir, solo bölümünde Nevâ çeşnilerine yer vererek devam etmektedir. Ardından koro bölümünde tekrar benzer melodiler ile Hüseyini makamına bağlanıldığı ve solo bölümde de bu makam üzere seyrin devam ettiği görülmektedir. Solo bölümde karara gidilirken ise segâh perdesinde asma kalış yapılarak Uşşak-Bayati ezgilerinin kullanıldığı görülmektedir. Peygambere davet gönderildiğini anlatan satırlarda Hüseyini makamında çeşitli melodiler kullanılmakta ve adeta nağmeler “tizleşerek” miraca çıkmakta ve tekrar karara doğru dönüş yapmaktadır.

Görsel 29. Dügâh Bahri Dügâh Hanesi

Hüseyini Ezgi Çekirdeği



Analiz

Solo bölümü ile Saba makamına geçiş yapılmakta ve eser içerisinde öncesinde işlenen Saba makam melodilerinin tekrarı duyulmaktadır. Benzer makam ve ezgi yapısı koro bölümünde devam etmektedir. Ardından gelen solo bölümünde tekrar Hüseyini makamına geçiş yapılarak bu makam üzerinden koro ve solo bölümlerinin işlenmesine devam edilmektedir.

The image shows a musical score for "Dügâh Bahri Dügâh Hanesi". It consists of five staves of music. The first staff has the lyrics "SÂN KORO" and "Hüseyini E.Ç.". The second staff has "EY LE YEM (YEM)" and "Hüseyini E.Ç. SOLO". The third staff has "SAL LÜ A LEYH KUL LA RİM DÂN" and "Evç'de Segah E.Ç.". The fourth staff has "EY LE DİM MÜM TAZ Nİ" and "Uşşak-Bayati E.Ç.". The fifth staff has "(Nİ) KORO" and "Hüseyini E.Ç. SOLO". The lyrics "SAL LÜ A LEYH Bİ Lİ REM BEN" are at the bottom. Red boxes highlight specific musical phrases, and red text labels the makam changes.

Görsel 30. Dügâh Bahri Dügâh Hanesi

Evic' de Segâh Ezgi Çekirdeği



Analiz

Hüseyini ezgileri ile devam eden solo ve koro bölümlerinin ardından meyan açılarak Hüseyini makamının tiz bölgelerde işlendiği görülmektedir. Tiz bölgelerden düşülürken eviç perdesi üzerinde bir Segâh çeşnisi işlenmekte ve ardından tekrar Hüseyini makamına bağlanılarak karar gidilmektedir. Karar perdesine doğru iniş devam ederken Uşşak-Bayati ezgileri ile segâh perdesinde asma kalış yapılmakta ve koro bölümüne geçilmektedir.

Handwritten musical score for 'Uşak-Bayati E.C. KORO Hüseyini E.Ç. SOLO'. The score is written on five staves. The lyrics are in Turkish and include: 'AR ZÜ EY LER BE Nİ', 'SAL LÜ A LEYH BİR BU RAK AL', 'Dİ Cİ NÂNDAN OL ME LEK', 'GEL Dİ OL SUL TANE TES BİH E DE REK', and 'SAL LÜ A LEYH HÂ Bİ'. The score is marked with 'KORO' and 'SOLO' sections. There are red boxes highlighting specific musical phrases on the first two staves.

Görsel 31. Dügâh Bahri Dügâh Hanesi

Uşşak-Bayati Ezgi Çekirdeği



Analiz

Solo bölümde Hüseyini makamı ile devam ederken benzer şekilde Uşşak-Bayati ezgileri ile karara gidilmektedir. Devamında gelen koro ve solo bölümlerinde süregelen melodilerin benzerlerinin işlendiği görülmektedir.

Bİ DÂ Rİ ME YÂ NİN DA HE MİN
KORO Hüseyini E.Ç. SOLO
SAL LÜ A LEYH YÂ MU HAM MED
KUM DE Dİ CİB RÎ Lİ E MİN
Dügâh' da Nihavend (Buselik) E.Ç. Hüseyini E.Ç. SOLO (L MİN)
SAL LÜ A LEYH GÜŞ E DİP CEB
RÂ T Lİ DUR DU HE MİN

Görsel 32. Dügâh Bahri Dügâh Hanesi

Dügâh' da Nihavend (Buselik) Ezgi Çekirdeği



Analiz

Hüseyini makamı ile devam eden eserde Koro bölümünün de aynı makam üzerine icrasından sonra Solo bölümde dügâh perdesi üzerinde Nihavend ezgi hareketleri göze çarpmaktadır. Ardından gelen koro bölümünde tekrar Hüseyini makamına bağlanılarak devam edildiği görülmektedir.

Hüseyinî E.Ç.

KORO SOLO

SAL LÜ A LEYH OL DU CEB RÂ İ

LÜ Mİ KÂ İL A YAN (YAN)

Dügâh'da Nihavend (Buselik) E.Ç. Hüseyinî E.Ç.

KORO SOLO

SAL LÜ A LEYH ET Tİ LER

Mİ? RÂ Cİ TEB SİR OL ZA MAN

KORO SOLO

SAL LÜ A LEYH DOL DU NÜR İ LE ZE MİN Ü

Dügâh'da Nihavend (Buselik) E.Ç.

Â SU MAN. (MAN)

KORO SOLO

SAL LÜ A LEYH DE Dİ CİB RİL EY MUHAMMED

KORO SOLO

SAL LÜ A LEYH ÇÜN SE LÂMİ EYLER SANA RAB

Acem E.Ç. MUSTA FA (FA)

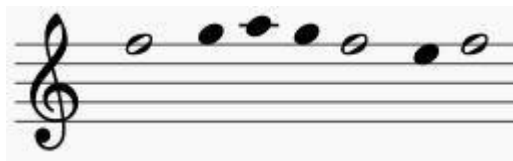
KORO SOLO

BUL U LÂ (LÂ) SAL LÜ A LEYH

Acem E.Ç.

Görsel 33. Dügâh Bahri Dügâh Hanesi

Acem Ezgi Çekirdeği



Analiz

Koro ve solo bölümlerinin önceki ezgilerin tekrarı olarak işlenmesinin ardından sayfanın sonlarına doğru solo bölümde çargâh perdesinde asma kalış yapılarak koro bölümüne bırakılan melodinin Acem makamı üzere işlendiği görülmektedir. Solo bölümünün de Acem makamı ezgileri ile devam ettiği ve sonrasında gelen koro bölümünde ise tekrar Acem makamı üzere melodinin tekrar ettiği görülmektedir.

Görsel 34. Dügâh Bahri Dügâh Hanesi

Hüseyini Ezgi Çekirdeği



Analiz

Acem makamı üzere devam edilen koro ve solo bölümlerinin sonrasında hüseyini perdesi ortak tanımlayıcı perde kabul edilerek seyrin Hüseyini makamında devam ettirildiği görülmektedir. Eser üzerinde belirtilen Hüseyini makamı ezgi hareketinin ise önceki makam melodilerinden farklı bir şekilde işlendiği gözükmemektedir.

dizelerde ise Peygamberin zemzem ile kalbinin yıkandığından ve kendisine abdest aldırıldığından bahsedilmektedir. Bu olağanüstü olayların anlatımında ise Osman Dede'nin Acem makamını kullanarak çeşitli melodiler konuya dair farkındalık uyandırmaya da gayret ettiği söylenebilir. Devamında gelen koro ve solo bölümlerinde de yine benzer melodiler ile seyrin devam ettiği görülmektedir. Dügâh bölümünün son satırına gelindiğinde ise Acem makamı seyrin devam ederken yine Uşşak makamı ile merkez perdede karar edilmekte ve hane sonlanmaktadır.

Dügâh Tevşih	
Satır	Ezgi Çekirdekleri
1	Dügâh' da Segâh
2	Dügâh' da Segâh
3	Dügâh' da Segâh Nişabur
4	Nişabur
5	Uşşak-Huzi Uşşak
6	Dügâh' da Segâh
7	Dügâh' da Segâh Dügâh' da Segâh
7	Nişabur Neva' da Nihavend (Buselik)
8	Nişabur Neva' da Nihavend (Buselik)
9	Neva' da Nihavend (Buselik) Saba
10	Dügâh' da Segâh
11	Dügâh' da Segâh
12	Dügâh' da Segâh
TOPLAM	
	Dügâh' da Segâh 9
	Nişabur 4
	Uşşak-Huzi 1
	Uşşak 1
	Neva' da Nihavend (Buselik) 3
	Saba 1

Tablo 4. Dügâh Bahri Dügâh Tevşih Ezgi Çekirdekleri

Dügâh Hâne		
Satır	Ezgi Çekirdekleri	
1	Dügâh' da Segâh	
2	Dügâh' da Segâh	Dügâh' da Segâh
3	Dügâh' da Segâh	
4		
5	Dügâh' da Segâh	Dügâh' da Segâh
6	Dügâh' da Segâh	
7	Dügâh' da Segâh	
8	Saba	Saba
9	Saba	
10	Dügâh' da Segâh	
11	Hüseyni	
12		
13	Saba	Saba
14		
15	Dügâh' da Segâh	
16	Saba	
17	Saba	
18	Saba	Hüseyni
19	Uşşak-Bayati	
20	Hüseyni	
21	Saba	
22	Saba	Hüseyni
23	Saba-Hicaz	
24	Dügâh' da Segâh	
25	Hüseyni	
26	Saba	
27	Neva	
28	Hicaz (Zirgüleli)	
29	Hüseyni	
30	Neva	
31	Hicaz	Hicaz (Zirgüleli)
32	Hicaz	Hicaz

33	Hicaz	Hicaz (Zirgüleli)
34	-	
35	Hicaz	Hicaz
36	Hüseyni	
37	Hüseyni	Neva
38	Hüseyni	
39	Hüseyni	
40	Uşşak-Bayati	Hüseyni
41	Saba	
42	Saba	
43	-	
44	Hüseyni	
45	Hüseyni	Hüseyni
46	Hüseyni	
47	Hüseyni	
48	Evç' de Segâh	
49	Uşşak-Bayati	
50	Hüseyni	
51	-	
52	Uşşak-Bayati	Hüseyni
53	Hüseyni	Hüseyni
54	Hüseyni	
55	Hüseyni	
56	-	
57	Hüseyni	
58	-	
59	Dügâh' da Nihavend (Buselik)	Hüseyni
60	-	
61	Hüseyni	
62	-	
63	Dügâh' da Nihavend (Buselik)	Hüseyni
64	-	
65	Hüseyni	
66	Dügâh' da Nihavend (Buselik)	
67	Hüseyni	
68	-	
69	Acem	
70	Acem	
71	-	
72	Acem	

73	Acem	
74	Hüseyni	
75	Acem	
76	Uşşak	Acem
77	-	
78	Acem	
79	Uşşak	Acem
80	-	
81	Acem	
82	Uşşak	
TOPLAM		
Dügâh' da Segâh		11
Saba		13
Hüseyni		27
Uşşak-Bayati		4
Saba-Hicaz		1
Neva		3
Hicaz (Zirgüleli)		3
Hicaz		6
Evç' de Segâh		1
Dügâh' da Nihavend (Buselik)		3
Acem		8
Uşşak		3

Tablo 5. Dügâh Bahri Dügâh Hâne Ezgi Çekirdekleri

Analiz

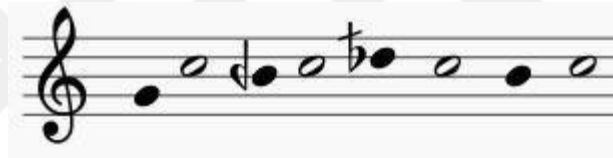
Dügâh Bahri, Tevşih ve Hâne olarak eserin en büyük bölümünü kaplamaktadır. İçerisinde ise makamın yapısı gereği Dügâh perdesinde Segâh seyrin ve Saba makamının melodilerinin bolca yer aldığı görülmektedir. Tevşih içerisinde dügâh perdesinde Segâh yapılarak Dügâh makamının sıklıkla kullanıldığı görülürken hane içerisinde bu seyir farklılık göstermektedir. Tevşih içerisinde Nişâbur çeşnilerine yer verilirken hane içerisinde bu çeşniler görülmemektedir. Bununla birlikte hane bölümünün ana makamı olan Dügâh makamından çok daha fazla Hüseyni makamına geçki yapıldığı görülmektedir. Dügâh ve Saba makamlarının Hüseyni makamı ile olan geçki ilişkisi açısından bu veriler büyük önem arz

etmektedir. Eserde Uşşak, Acem ve diğer farklı makamlara geçkiler yapıldığı ve diğer makam çeşnilerinin bolca kullanıldığı görülmektedir.



Görsel 36. Saba Bahri Saba Tevşih

Saba Ezgi Çekirdeği



Analiz

Saba Tevşih ile başlayan Saba Bahri bölümü makamın merkez perdesi olan düğâh perdesi civarı seyre başlanmaktadır. Süsleyici perde olan nim hicaz perdesi ile çargâh perdesinde asma kalışlar yaparak makamın melodisi bu perdeler arasındaki münasebet ile gösterilmektedir.

VE NİL TE HAY RERİ YÂZ

FE Nİ' ME MA SE KE NÂ

Hüseyinî E.Ç. Çargâh' da Rast E.Ç.

VE HUZ ZE GÜS NE SA UD

Saba E.Ç.

Uşşak E.Ç.

VE KUL CE NA (NÂ) ŞE CE RİN

Saba E.Ç.

FE KIR RE AY NU KE İNH

Görsel 37. Saba Bahri Saba Tevşih

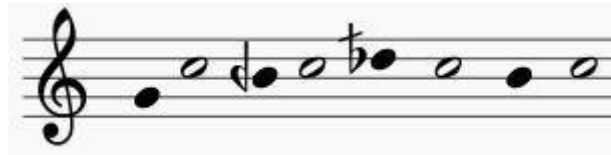
Hüseyinî Ezgi Çekirdeği



Çargâh' da Rast Ezgi Çekirdeği



Saba Ezgi Çekirdeği



Saba makamı seyir ile devam eden seyrin Hüseyini makamına geçki yapılarak devam ettiği ve hemen ardından tekrar Saba makamına dönüldüğü görülmektedir. Saba makamı seyrin merkez perdesinde karar ederken Uşşak ezgisi ile sonlandırıldığı görülmektedir.

The image shows a musical score for two pieces. The first piece, 'Saba E.Ç.', is written on five staves. The lyrics are: FE Nİ' ME ZÂ KE CE NÂ SAL LÜ SA LÜ YÂ HUZ ZÂR Lİ RA SÜ Lİ'L LAH SAL LÜ SAL LÜ YÂ 'UR BÂD. The second piece, 'Uşşak-Huzi E.Ç.', is written on one staff. The lyrics are: Lİ HA Bİ BİL LAH. A red box highlights the last four notes of the second piece.

Saba E.Ç.

FE Nİ' ME ZÂ KE CE NÂ

SAL LÜ SA LÜ YÂ HUZ ZÂR

Lİ RA SÜ Lİ'L LAH

SAL LÜ SAL LÜ YÂ 'UR BÂD

Uşşak-Huzi E.Ç.

Lİ HA Bİ BİL LAH

Uşşak-Huzi Ezgi Çekirdeği



Analiz

Tevşih bölümünün sonlarına kadar Saba seyrin devam ettiği görülmektedir. Çargâh perdesi ve hüseyini perdesi üzerinde ısrarlı kalışlar ile iki perde arası gerilim oluşturulmaktadır. Ortak tanımlayıcı olan bu perde üzerinde seyrin devam ederken Uşşak-Huzi çeşnisi ile merkez perdede karar edildiği görülmektedir.

The image shows a musical score for 'SABA HANESİ'. It consists of four staves. The first staff is labeled 'SOLO' and 'Düğah'da Segah E.Ç.'. The second staff is labeled 'KORO' and 'Düğah'da Segah E.Ç.'. The third staff is labeled 'HAT' and 'Saba E.Ç.'. The fourth staff is labeled 'KORO' and 'SABA E.Ç.'. The lyrics are in Turkish and include: 'PES HE MAN OL DÜSÜ VAR OL PAK(L) ZÂT', 'SAL LÜ A LEYH NÂ RE İ ŞÂ BÂ Sİ LE DOL DU Cİ', 'SAL LÜ A LEYH BİR Rİ KÂ BİN DAYÜ RÜR CİB Rİ Lİ E MİN'. There are red boxes highlighting specific musical phrases in the first and third staves.

Görsel 39. Saba Bahri Saba Hanesi

Düğâh 'da Segâh Ezgi Çekirdeği ve Saba Ezgi Çekirdeği

The image shows two musical staves. The first staff is labeled 'Düğâh' and the second staff is labeled 'Saba'. Both staves show a sequence of notes in a specific melodic pattern.

Analiz

Saba Hanesine solo bölümü ile serbest şekilde başlanırken merkez perde olan düğâh perdesinde Segâh makamının işlendiği görülmektedir. Aynı zamanda Düğâh makamının özelliği olan bu seyrin sonraki ölçülerde devam ettirildiği ve koro bölümünde de benzer seyrin devam ettiği görülmektedir. Ardından gelen solo bölümünde ise çargâh perdesi açılarak Saba makamına geçilmekte de ve seyrin bu makam üzere devam ettirilmektedir.

Saba E.Ç. (MIN) KORO Saba E.Ç. SOLO
SAL LÜ A LEYH Bİ Rİ
SOLO
Mİ KÂ İL İ LE OL DU BE RİN (RİN)
Saba E.Ç. (RİN)
Saba E.Ç. KORO Saba E.Ç. SOLO
SALLÜ A LEYH Nİ CE GEZ
Saba-Hicaz E.Ç. Saba E.Ç. KORO
YÜZ BİN ME LÂ İK GEL Dİ LER SAL LÜ A

Görsel 40. Saba Bahri Saba Hanesi

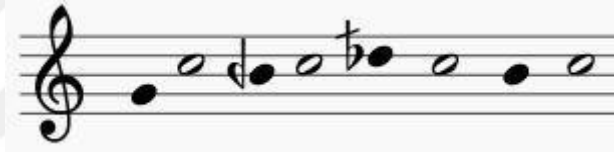
Saba Ezgi Çekirdeği



SOLO
LEYH EM Rİ HAK LA A'NA DEVR REV OL DU LAR
SABA E.Ç. KORO SABA E.Ç.
(LAR) SAL LÜ A LEYH
SOLO
KORO
KUD SE DOĞ RU AZ ME DİP ÜÇ YAR LAR
HÜSEYİNİ E.Ç. SOLO
SAL LÜ A LEYH OL DU LAR AĞ YAR DAN Bİ
UŞŞAK E.Ç. KORO HÜSEYİNİ E.Ç.
ZAR LAR SALLÜ A LEYH

Görsel 41. Saba Bahri Saba Hanesi

Saba Ezgi Çekirdeği



Hüseyini Ezgi Çekirdeği



Uşşak Ezgi Çekirdeği



Analiz

Görsel 41' da görüldüğü üzere Saba seyir solo ve koro bölümlerinde devam etmektedir. Devamında ise solo bölüm girişi ile Hüseyini makamında seyrin başladığı ve koro bölümünde ise yine Hüseyini makamında melodilerin kullanıldığı görülmektedir. Burada toplu şekilde okunan koro bölümü ve tek bir hanendenin okuduğu solo bölümün uyumu da eser içerisinde dikkati çekmektedir. Koro bölümlerinin makamlar arası geçişleri sağlarken aynı zamanda solo bölümlerinin de destekçisi olma görevini yerine getirdikleri görülmektedir.

The image displays a musical score for 'Saba Bahri Saba Hanesi'. It consists of six staves of music. The first staff is labeled 'SOLO' and contains the lyrics 'GÜ ŞU NA KÂR' ET Tİ ÜÇ GÜ NE SA DÂ'. The second staff is labeled 'Uşşak-Bayati E.Ç.' and 'Hüseyini E.Ç.' and contains the lyrics 'SAL LÜ A LEYH "YÂ MU'. The third staff is labeled 'Hüseyini E.Ç.' and 'Uşşak E.Ç.' and contains the lyrics 'HAM MED DÜR DE YÜ KIL DI Nİ DÂ'. The fourth staff is labeled 'KORO Hüseyini E.Ç.' and 'SOLO' and contains the lyrics 'SAL LÜ A LEYH HİÇ MU KAY YED OL MA DI GİT'. The fifth staff is labeled 'Uşşak-Bayati E.Ç.' and 'KORO' and contains the lyrics 'Dİ HE MAN (MAN) SA LÜ'. The sixth staff is labeled 'KORO' and contains the lyrics 'SA LÜ'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

Görsel 42. Saba Bahri Saba Hanesi

Uşşak-Bayati Ezgi Çekirdeği



Hüseyini Ezgi Çekirdeği



Analiz

Solo bölümüne Hüseyini makamı ile giriş yapılmakta ve acem perdesi kullanılarak Uşşak-Bayati melodileri ile karara gidildiği görülmektedir. Ardından gelen koro bölümünde ise Hüseyini makamında seyir devam ettirilmektedir. Solo bölümüne tekrar aynı makam ile hüseyini perdesi merkezli bir melodi yapısı ile devam ettirilmekte ve yine Uşşak-Bayati çeşnileri ile karara gidilmektedir.

The musical score is written on ten staves. The lyrics are in Turkish and include the following lines:

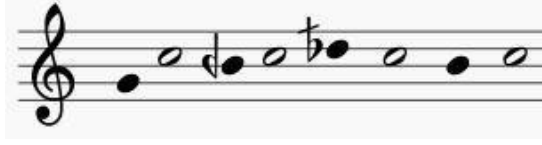
A LEYH VAR DI KUD SE İZ ZET İ LE SÂ DU
 MAN (MAN) SAL LÜ A LEYH
 SOLO GEL DI LER ER VÂ HI HAY Lİ EN Bİ YÂ
 KORO SABA E.Ç. SOLO
 SA LÜ A LEYH OL DU TEK RAR AN LAR İ LE PÜR SA FÂ
 SABA E.Ç. KORO SABA E.Ç.
 (FÂ) SALLÜ A LEYH
 HÜSEYİNİ E.Ç. SABA E.Ç. KORO
 EN İZİ HAY LA DE Bİ CİB RİL EY HÜ MAM SAL LÜ
 SOLO HÜSEYİNİ E.Ç.
 A LEYH Kİ REX AT KİL NA MÂ Zİ
 SABA E.Ç. KORO HÜSEYİNİ E.Ç.
 OL İ MAM SA LÜ A LEYH

Görsel 43. Saba Bahri Saba Hanesi

Hüseyini Ezgi Çekirdeği

The first line of musical notation is on a single staff with a treble clef. It contains eight notes: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter), D5 (quarter), E5 (quarter), F#5 (quarter), and G5 (quarter). The notes are written as solid black circles.

Saba Ezgi Çekirdeği



Analiz

Hüseyni ezgileriyle devam eden solo bölümün içerisinde çargâh perdesi ortak tanımlayıcı perde kabul edilerek aynı perde üzerinden Saba makamına geçiş yapıldığı görülmektedir. Ardından gelen koro bölümünde ise Hüseyni makamı melodilerinin işlendiği görülmekte ve solo bölüm Hüseyni makamı üzerinde devam ettirilmektedir. Eserin devamında ise aynı geçişler ile benzer melodiler tekrar edilmektedir. Namazın Allah'ın emri olduğunu anlatıldığı dizelerde ise yine Hüseyni makamına geçki yapıldığı ve melodi hissiyatının farklılaştırıldığı görülmektedir.

UL I MAM SA LU A LEYH Bayati E.Ç.

SOLO
GEÇ Tİ MİH RÂ BA İ NÂ Mİ MİR KE LİN

KORO Hüseyni E.Ç. SOLO
(LİN) SALLŪ A LEYH KİL Dİ

i Kİ REK'A TI OL DEM HE MİN
KORO Hüseyni E.Ç. SOLO
(MİN) SALLŪ A LEYH NUR DAN Mİ'RÂ HÂ ZİR

Bayati E.Ç.
KİL Dİ LAR (LAR)

KORO Hüseyni E.Ç. SOLO
SALLŪ A LEYH İZ ZET İ LE OL A RA YA

Uşşak E.Ç. KORO Saba E.Ç.
GEL Dİ LER SALLŪ A LEYH

Görsel 44. Saba Bahri Saba Hanesi

Bayati Ezgi Çekirdeği

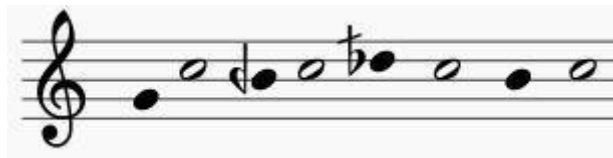


Analiz

Solo bölümüne Hüseyini makamı ile giriş yapıldıktan sonra acem perdesi üzerinden seyrin Bayati makamına çevrildiği görülmektedir. Koro bölümleri, Hüseyini makamı tekrar melodisi ile devam ettirilmekte ve solo bölümlerinde ise Hüseyini ve Bayati makamı üzere benzer ezgilerin işlendiği görülmektedir. Sayfa sonuna gelindiğinde ise koro bölümünde seyrin Saba makamına çevrildiği görülmektedir.

Görsel 45. Saba Bahri Saba Hanesi

Saba Ezgi Çekirdeği



Irak' da Segâh Ezgi Çekirdeği



Analiz

Koro bölümünde Saba işlenmesinin ardından solo bölüme aynı makamda melodiler ile devam edilmektedir. Çargâh perdesi üzerinde ısrarlı kalışlar ile birlikte segâh perdesi dikleştirilerek ırak perdesi üzerinde Segâh seyir yapılmakta ve Bestenigâr makamı işlenmektedir. Bu geçki yapıldığı esnada Peygambere su, süt ve şarap ikram edildiğinden bahsedilmekte ve konuya dikkat çekmek amaçlı farklı geçkiler kullanılmaktadır. Eserin devamında gelen koro bölümünde ise Saba seyrin devam ettirildiği görülmektedir.

The image shows a musical score for "Saba Bahri Saba Hanesi". The score is written in a staff with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The lyrics are in Turkish and are written below the notes. The score is divided into sections labeled "KORO" (Chorus) and "SOLO". The modes are indicated by red text: "Bayati E.Ç.", "Hüseyni E.Ç.", "Saba E.Ç.", and "Saba-Hicaz E.Ç.". The lyrics include: "DE Dİ CİB RİL EY LE Bİ RİN İH Tİ YÂR", "SÂL LÜ A LEYH BÖY LE", "DİR EM Rİ HÜ DÂ EY BAH Tİ YAR", "SÂL LÜ A LEYH HİK ME TEN OL", "SÜ RE TUL MÂ NÂ HÜ NER", "SÂL LÜ", "A LEYH NÜŞ E DİP SÜT KIL MA Dİ HAM". The score is a complex piece with many notes and rests, and it includes a red box highlighting a specific section of the solo part.

Görsel 46. Saba Bahri Saba Hanesi

Bayati Ezgi Çekirdeği ve Saba-Hicaz Ezgi Çekirdeği

The image shows two musical staves. The left staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. It contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. The right staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. It contains a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5.

Analiz

Solo bölüme Hüseyini makamı ile giriş yapılmakta ve devamında ise acem perdesi kullanılarak Bayati makamına geçiş yapılarak çargâh perdesinde asma kalış ile koro bölümüne geçilmektedir. Koro bölümünde Hüseyini işlenmesinin ardından solo bölüme de Hüseyini makamı ile giriş yapılmakta ve devamında gelen koro bölümü ile seyir Saba makamına çevrilmektedir. Eserin devamında gelen solo ve koro bölümlerinde yine tekrarlanan melodiler ile Saba makamına bağlanıldığı, çargâh perdesi civarında seyrin devam ettiği görülmektedir.

The image displays a musical score for 'Saba Bahri Saba Hanesi' across five staves. The notation is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes, and various section labels are placed above the staves. The first staff is labeled 'Irak'da Segah E.Ç.' and contains the lyrics 'RA NA ZAR (ZAR)'. The second staff is labeled 'KORO Saba E.Ç.' and contains the lyrics '(ZAR) SAL LÜ A LEYH'. The third staff is labeled 'SOLO Bayati E.Ç.' and contains the lyrics 'HAM DE Dİ CİB RİL DE Dİ EY A ZİZ (ZİZ)'. The fourth staff is labeled 'KORO Hüseyini E.Ç.' and contains the lyrics 'SALLÜ A LEYH HAM (DU) LİL LAH'. The fifth staff is labeled 'Saba E.Ç.' and contains the lyrics 'EY LE DİN KÂ RİN TR MİZ (MİZ)'. The score shows a sequence of solo and koro (chorus) sections, with transitions between different makams and perdes.

Görsel 47. Saba Bahri Saba Hanesi

Analiz

Solo bölümünün, Saba makamı ve Irak perdesinde Segâh hareketleriyle oluşan Bestenigâr makamında melodiler ile devam ettiği görülmektedir. Ardından gelen koro bölümünün Saba makamı ile seslendirilmesinden sonra solo bölümde hüseyini perdesi ile seyir açılarak Bayati ezgilerinin işlendiği ve ardından gelen koro bölümünde Hüseyini makamı melodilerin seslendirildiği görülmektedir.

ET 44 1914 (1914)

KORO Saba E.Ç.

SAL LÜ A LEYH HAM RI NÜS ET SEY DİN EY HİK

Saba E.Ç. Düğah'da Segah E.Ç. Saba E.Ç.

MET GÜ ZİN (ZİN) SAL LÜ A LEYH

SOLO Irak'da Segah E.Ç.

CUM LE TEN FÂ SIK O LUR DU MÜMI NİN (NİN)

(NİN) (NİN) (NİN)

KORO Saba E.Ç.

SALLÜ A LEYH AŞ KI HUB Bİ ZÂ TI NA KİL Dİ SA

Düğah'da Segah E.Ç. Saba E.Ç.

LÂT (LÂT) SAL LÜ A LEYH

SOLO

ES SA LÂT EY MAZ HA RI ZÂT ES SA LÂT (LÂT)

Saba E.Ç. Irak'da Segah E.Ç.

(LÂT) (LÂT)

Görsel 48. Saba Bahri Saba Hanesi

Saba Ezgi Çekirdeği



Düğâh' da Segâh Ezgi Çekirdeği



Analiz

Saba Bahri bölümünün son sayfasında çargâh merkezli Saba makamı seyrin devam ettiği görülmekte olup, seyrin içerisinde Irak' da Segâh kararlı inişler ile Bestenigâr makamına da geçkiler sürdürülmektedir. Ayrıca Saba makamı ile dügâh perdesinde Segâh makamının birleşimi aracılığıyla Dügâh makamının işlendiği melodiler çokça görülmektedir. Bahrin son satırlarında ise tekrar Bestenigâr makamı işlenerek merkez perde olan Irak perdesinde karar edildiği görülmektedir.

Saba Tevşih	
Satır	Ezgi Çekirdekleri
1	Saba
2	Saba
3	-
4	-
5	Hüseyni
6	Saba
7	Uşşak Saba
8	Saba
9	-
10	-
11	-
12	Uşşak-Huzi
TOPLAM	
Saba	5
Hüseyni	1
Uşşak	1

Tablo 6. Saba Bahri Saba Tevşih Ezgi Çekirdekleri Tablosu

Saba Hâne		
Satır	Ezgi Çekirdekleri	
1	Dügâh' da Segâh	Dügâh' da Segâh
2	Dügâh' da Segâh	
3	Saba	
4	Saba	
5	Saba	Saba
6	-	
7	Saba	
8	Saba	Saba
9	Saba-Hicaz	Saba
10	-	
11	Saba	Saba
12	-	
13	Hüseyni	
14	Uşşak	Hüseyni
15	-	
16	Uşşak-Bayati	
17	Hüseyni	Uşşak
18	Hüseyni	
19	Uşşak	
20	Hüseyni	
21	Uşşak	Saba
22	Saba	
23	Saba	
24	Saba	Saba
25	Hüseyni	Saba
26	Hüseyni	
27	Saba	Hüseyni
28	Bayati	
29	Hüseyni	
30	-	
31	-	
32	Bayati	
33	Hüseyni	
34	Uşşak	Saba
35	Saba	
36	Saba	

37	Irak' da Segâh	
38	Irak' da Segâh	Saba
39	Bayati	
40	Hüseyni	
41	Bayati	
42	Saba	Saba
43	Saba	
44	Saba	Saba-Hicaz
45	Irak' da Segâh	
46	Saba	
47	Bayati	
48	Hüseyni	
49	Saba	
50	Saba	
51	Saba(2)	Dügâh' da Segâh
52	Irak' da Segâh	
53	Irak' da Segâh	
54	Saba	
55	Dügâh' da Segâh	Saba
56	-	
57	Saba	Irak' da Segâh
TOPLAM		
Dügâh' da Segâh		5
Saba		33
Saba-Hicaz		2
Hüseyni		12
Uşşak		5
Uşşak-Bayati		1
Bayati		5
Irak' da Segâh		5

Tablo 7. Saba Bahri Saba Hanesi Ezgi Çekirdekleri Tablosu

Analiz

Saba Bahri bölümünün içerisinde yer alan Tevşih ve Hâne çekirdeklerinin yer aldığı tabloya bakıldığında; bölümün içerisinde Saba seyrin genel olarak hâkim olduğu görülmektedir. Dügâh bölümünden de görüldüğü üzere bölüm içerisinde yine Hüseyni makamına geçkilerin çokça kullanıldığı görülmektedir. Hüseyni makamına geçkilerin ardından ise yine seyir olarak geçişe uygun olan Uşşak ve Bayati makamlarına geçkilerin yapıldığı görülmektedir. Irak perdesinde Segâh işlenerek Bestenigâr makamına da geçkilerin yapılarak seyrin

sürdürüldüğü ve yine yer yer düğâh perdesinde Segâh seyir yapılarak Düğâh makamında melodilerin de işlendiği görülmektedir.

Görsel 49. Hüseyni Bahri Hüseyni Tevşih

Hüseyni Ezgi Çekirdeği





Görsel 50. Hüseyni Bahri Hüseyini Tevşih

Hüseyni Ezgi Çekirdeği



Hüseyni E.Ç.

YÂ Rİ BAN Kİ NE GAM LÂ

İ LÂ HE İL LÂ LÂ

Hüseyni E.Ç.

SAL Lİ A LÂ MU HAM ME DİL

Hüseyni E.Ç.

MUH TAR SAL Lİ A LÂ

AH ME DEL EB RAR SAL

LÂ LÂ HÜ SAL Lİ A LÂ ES DA KİL AH

Uşşak E.Ç.

YÂ R

Görsel 51. Hüseyni Bahri Hüseyni Tevşih

Hüseyni Ezgi Çekirdeği



Uşşak Ezgi Çekirdeği



Analiz

Hüseyni perdesi merkezli ezgi yapıları ile devam eden Hüseyni Tevşih' in son satırlarına gelindiğinde ise acem perdesi kullanılarak merkez perdeye (dügâh perdesi) Uşşak yapısı ile gelinerek karar edildiği görülmektedir.



Görsel 52. Hüseyni Bahri Hüseyni Hanesi

Hüseyni Ezgi Çekirdeği



Analiz

Hüseyni hane başlangıcında hüseyni perdesi açılarak girilmekte ve ardından gelen koro bölümünde ise daha önceki çekirdek yapılarında görülen Hüseyni makamlı hareketin aynısı tekrar etmektedir. Eser devamında gelen solo bölümünde tiz bölgede bulunan merkez perdesinde (muhayyer perdesi) kalış yapılarak devamında tekrar hüseyni perdesine doğru inişli bir seyir gözlemlenmektedir.

Hüseyini E.Ç. KORO Hüseyini E.Ç.

HA VU SÜL (SÜL) SÂ LÜ A

SOLO

LEYH A DEM Ü İ SÂ VÜ YAH YÂ

YÜ SÜ FÜ (FÜ) KORO

Neva'da Rast E.Ç. Hüseyini E.Ç. Hüseyini E.Ç. SOLO

SÂ LÜ A LEYH GÖR DÜ

İD RİS İ LE HÂ RÜ NU DA Hİ

KORO Hüseyini E.Ç. SOLO

(Hİ) SÂ LÜ A LEYH SÂ Dİ SE VAR Dİ

Görsel 53. Hüseyini Bahri Hüseyini Hanesi

Nevâ' da Rast Ezgi Çekirdeği



Hüseyini Ezgi Çekirdeği



Analiz

Tiz bölgelerden aşağı yönlü seyrin sonunda nevâ perdesi üzerinde Rast makamı bir kalış çeşnisi görülmektedir. Hemen ardından hüseyini perdesi üzerinden seyrin tekrar Hüseyini makamına çevrildiği ve koro bölümüyle de makamın duygusunun güçlendirildiği

görülmektedir. Ardından gelen Solo bölümde ise tiz bölgeler açılarak benzer melodilerle seyre devam edilmektedir.

The musical score for Hüseyni Bahri Hüseyni Hanesi is presented in ten staves. The lyrics are in Turkish, and the musical notation is in staff notation with a key signature of one sharp (F#). The score includes sections for Solo and Koro (Chorus). Red boxes highlight specific melodic phrases.

Staff 1: GÖ RÜP MÜ SĀ Yİ
Staff 2: O(u) KORO SAL LÜ A LEYH
Staff 3: SOLO MER HA BĀ KIL DI A NIN LA RÜ
Staff 4: BE RÜ (RÜ) (RÜ)
Staff 5: Uşşak-Bayati E.Ç. KORO SAL LÜ A LEYH
Staff 6: SOLO E Dİ CEK TEŞ RİF(i) HEF TUM Ā SÜ NĀN (NĀN)
Staff 7: KORO SAL LÜ A LEYH DİR İB RĀ
Staff 8: Gerdaniye'de Nihavend E.Ç. KORO Gerdaniye E.Ç. SOLO RÜ Hİ İB RĀ
Staff 9: HİM İ LE TUT DUME KĀN (KĀN)
Staff 10: KORO Gerdaniye E.Ç. SOLO RÜ Hİ İB RĀ

Görsel 54. Hüseyni Bahri Hüseyni Hanesi

Bayati-Uşşak Ezgi Çekirdeği ve Gerdaniye' de Nihavend Ezgi Çekirdeği



Gerdaniye Ezgi Çekirdeği



Hüseyni Ezgi Çekirdeği



Analiz

Hüseyni melodiler ile devam eden eserde koro bölümünün ardından tiz bölgeler işlenerek hüseyni perdesi üzerinde ısrarlı kalışlar yapılmaktadır. Karar perdesine düşüşte ise acem perdesi ile Uşşak-Bayati ezgi hareketleri ile melodinin sonlandığı görülmektedir. Ayrıca tiz bölgelerde sünbüle perdesi yardımıyla gerdaniye perdesi üzerinde Nihavend ezgi hareketi yapıldığı görülmektedir. Ardından gelen koro bölümünde ise bu melodileri pekiştirir nitelikte bir Gerdaniye hareketi işlenmektedir.

The musical score for Hüseyni Bahri Hüseyni Hanesi consists of five staves. The first staff is labeled 'Evç'de Segah E.Ç.' and contains the lyrics 'HİM E DİP İK BAL NA'. The second staff is labeled 'Uşşak E.Ç.' and contains the lyrics '(NA) (NA) (NA)'. The third staff is labeled 'KORO Hüseyni E.Ç.' and contains the lyrics 'SAL LÜ A LEYH DE Dİ GEL SÂ LİHO GÜL'. The fourth staff is labeled 'MUS TA FÂ' and contains the lyrics '(FÂ) (FÂ)'. The fifth staff is labeled 'Uşşak-Bayati E.Ç.' and contains the lyrics '(FÂ) (FÂ) SAL LÜ A LEYH'. The score includes various musical markings such as 'KORO', 'SOLO', 'MUS', and 'TA FÂ'.

Görsel 55. Hüseyni Bahri Hüseyni Hanesi

Eviç' de Segâh Ezgi Çekirdeği



Bayati-Uşşak Ezgi Çekirdeği



Analiz

Solo bölümde tekrar meyan ile tiz bölgeler işlenmekte ve eviç perdesi üzerinde Segâh işlenerek Eviç makamı işlenmektedir. Seyrin devamında ise tiz bölgeler işlenerek acem perdesi yardımıyla Uşşak-Bayati ezgi hareketleri ile merkez perdede karar edildiği görülmektedir.

The musical score for Hüseyini Bahri Hüseyini Hanesi consists of four staves. The first staff has the lyrics "SİD RE SEYRET Dİ AN DAN" and a red box highlighting a section of the melody. The second staff has the lyrics "OL CE NÂN (NÂN) (NÂN)" and a red box highlighting a section of the melody. The third staff has the lyrics "KALDI CİB RİL OL DU SİD RE" and a red box highlighting a section of the melody. The fourth staff has the lyrics "Â Sİ YÂN (YÂN) (YÂN)". The score includes annotations for "Hüseyini E.Ç." and "Buselik E.C.".

Görsel 56. Hüseyini Bahri Hüseyini Hanesi

Hüseyini Ezgi Çekirdeği



Buselik Ezgi Çekirdeği



Analiz

Solo bölümde tiz bölgelerin sıkça işlendiği görülürken Hüseyini perdesi üzerinden tiz çargâh perdesine kadar seyrin genişlediği görülmektedir. Bu esnadaki dizelerde ise Perygamberin sidreyi seyrettiğinden bahsetmekte ve nağmeler de sidreye yükselir gibi tizleşerek devam etmektedir. Ardından acem perdesi üzerinden karara doğru bir seyir işlenirken Buselik makamı işlenmekte ve rast (Sol) perdesi (pekiştirici) ile karar edilmektedir. Seyrin devamında aynı makam üzere melodilerin devam ettirildiği görülmektedir.

Düğah' da Nihavend (Buselik) E.Ç. (VAN) (VAN)

ZÂ HIR OL DU REF REF OL DEM

Acem E.Ç.

KORO

HAZ RE TE SAL LÜ A LEYH

SOLO

KİM SÜ VÂR O LA E RİN CE

Neva' da Nihavend E.Ç.

HAZ RE TE SAL LÜ A LEYH

SOLO

AN DA Nİ CE BİN Hİ CAB OL DUA DEM

Uşşak E.Ç.

Acem E.Ç.

KORO

(DEM) SAL LÜ A LEYH

Görsel 57. Hüseyini Bahri Hüseyini Hanesi

Dügâh' da Nihavend (Buselik) Ezgi Çekirdeği



Nevâ' da Nihavend Ezgi Çekirdeği



Uşşak Ezgi Çekirdeği



Analiz

Buselik makamı melodilerinin devam ettiği eserde koro bölümüne gelindiğinde Acem ezgi hareketi yapıldığı görülmektedir. Acem perdesi açılarak devam eden seyir, nim hicaz perdesi olarak nevâ perdesi üzerinde Nihavend ezgi hareketleri ile devam etmektedir. Koro bölümünde Acem ezgi hareketlerinin ardından Solo bölümde düğâh merkez perdesine düşerken Uşşak makamı melodileri ile karara gidildiği ve Acem makamı işlendiği görülmektedir.

SOLO
GÖR DÜ HAZ RET HAZRE Tİ Bİ KEY FÜ KEM

Uşşak E.Ç. KORO Acem E.Ç. SOLO
SAL LÜ A LEYH CÜN Kİ HAZ RET HAZ RE

TE BUL DÜ VIL SÜL

KORO Acem E.Ç. SOLO
SALLÜ A LEYH ET TE HİY YAT O KU DU AN

Uşşak E.Ç. KORO Hüseyini E.Ç.
DA RE SUL SALLÜ A LEYH

SOLO
ER Dİ AY Nİ ZAD DAN BİR HOŞ Nİ DA

Hüseyini E.Ç. KORO Hüseyini E.Ç.
(DÂ) SALLÜ A LEYH

SOLO
YÂ HA Bİ Bİ YÂ MU HAM MED (MED)

Neva E.Ç. Neva'da Nihavend E.Ç.
MUS TA FA

KORO Hüseyini E.Ç. SOLO Neva'da Nihavend E.Ç.
SALLÜ A LEYH YÂ SE LÂ MÜ RAH METÜ TİY

Görsel 58. Hüseyini Bahri Hüseyini Hanesi

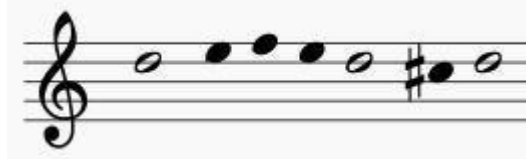
Hüseyini Ezgi Çekirdeği



Nevâ Ezgi Çekirdeği



Nevâ' da Nihavend Ezgi Çekirdeği



Analiz

Acem makamı ezgi hareketleriyle devam eden eserde koro bölümüyle Hüseyini makamına bağlandığı görülmekte ve ardından solo bölümünün de Hüseyini makamı merkezli melodiler ile devam ettiği görülmektedir. Sayfa sonuna doğru nevâ perdesi açılarak girilen solo bölümde Nevâ ezgi hareketi ve nevâ perdesi üzerinde nim hicaz perdesi “pekiştiriciliği” ile Nihavend ezgi hareketlerinin yapıldığı görülmektedir.

Görsel 59. Hüseyini Bahri Hüseyini Hanesi

Hicaz Ezgi Çekirdeği



Analiz

Koro bölümünün Hüseyni makamı üzere melodilerinin ardından solo bölümünde evic perdesi açılarak bu perde civarı seyrin ardından karara Hicaz makamına geçki yapılarak düşüldüğü görülmektedir. Seyrin devamında gelen koro bölümünde ise eserin gidişatının tekrar Hüseyni makamına çevrildiği görülmektedir.

The image displays a musical score for the piece 'Hüseyni Bahri Hüseyni Hanesi'. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'SOLO'. The lyrics are written below the staff. The score is divided into several sections, each with a specific melodic line and lyrics. The sections are labeled as follows: 'Evc'de Segah E.Ç.', 'Hicaz E.Ç.', 'Hüseyni E.Ç.', and 'Hicaz E.Ç.'. The lyrics include: 'HAZ RET OL DEM', 'UM ME TIN KIL DI NI YAZ', 'SAL LÜ A LEYH', 'A NI DA BAHS EY LEDİ OL', 'Bİ Nİ YAZ', 'SAL LÜ A LEYH', 'CEB RE İ', 'LE KEŞ O LUP OL VÂ DE LER (LER)', 'SAL LÜ A LEYH', 'DES SÜ RÜS İ', 'LE ŞE HÂ (DET)', and 'Hicaz E.Ç.'. The score is written in a style that is common in Turkish musical notation, with a focus on the melodic line and the lyrics.

Görsel 60. Hüseyni Bahri Hüseyni Hanesi

Evic' de Segâh Ezgi Çekirdeği



Analiz

Solo bölümde seyrin eviç perdesi ile açıldığı ve bu perde üzerinde bir Segâh seyir işlenerek Eviç makamına geçki yapıldığı görülmektedir. Seyrin devamında gelen koro bölümünün ise aynı makam üzere bir melodi ile devam ettiği görülmektedir. Ardından gelen solo bölümde tekrar eviç perdesi ile seyrin başladığı ve karara acem perdesi ile düşerken Hicaz makamına geçki yapıldığı görülmektedir. Eserin devamında gelen koro bölümünde Hüseyni makamına bağlanarak solo bölümünde bu makam üzere melodiler ile devam ettirildiği görülmektedir. Seyrin devamında da benzer melodi ve geçkiler görülmektedir.

The image shows a musical score for 'Hüseyni Bahri Hüseyni Hanesi'. The score is written on five staves. The first staff starts with 'ET Tİ LER' and 'Uşşak E.Ç.' (Uşşak Eviç). The second staff has 'SAL LÜ A LEYH' and 'Hüseyni E.Ç.'. The third staff has 'AN DA DOK SAN BİN KE LÂM OL DÜ KE LÂM' and 'KORO Hüseyni E.Ç. SOLO'. The fourth staff has '(LÂM) SAL LÜ A LEYH Nİ CE' and 'KORO'. The fifth staff has 'BİNES RÂR İ LE SOK BET TE MAM (MAM) KORO' and 'Hicaz E.Ç.'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Görsel 61. Hüseyni Bahri Hüseyni Hanesi

Uşşak Ezgi Çekirdeği



Analiz

Koro bölümünün Hüseyni makamı üzere işlenişinin ardından solo bölümde eviç ve acem perdeleri nevâ perdesi üzerinde seyir işlenirken herhangi bir makama ait ezgi çekirdeğinin oluşmadığı görülmektedir. Koro bölümünün Hüseyni ezgilerinin ardından gelen solo

bölümde eviç perdesi açılarak seyrin ardından acem perdesi ile Hicaz makamına geçilerek benzer melodilerinin işlendiği görülmektedir.

The image displays a musical score for the piece 'Hüseyini Bahri Hüseyini Hanesi'. The score is written on five staves, each with a different makam indicated above it: Hüseyini E.Ç., Uşşak E.Ç., Hicaz E.Ç., Hüseyini E.Ç., and Nişabur E.Ç. The lyrics are written below the notes. The score includes sections for 'SOLO' and 'KORO'. The lyrics are: LEYH, OL DU DÜŞTÜR, OL HA Bİ, BİN, ZÂ TI NA, SAL LÜ, A LEYH, GEL Dİ Yİ NE, ÜN MU HÂ, Nİ, KA TI, NA, İK BEL YÂ MU CİB, NİŞÂBUR, BAHRI, NÂ GİRİŞ.

Görsel 62. Hüseyini Bahri Hüseyini Hanesi

Uşşak Ezgi Çekirdeği



Nişâbur Ezgi Çekirdeği



Analiz

Koro bölümünde Hüseyini makamı melodilerin işlenmesinin ardından gelen solo bölümünün Uşşak makamı melodileri ile devam etmesinin ardından Hicaz makamına tekrar geçki yapıldığı görülmektedir. Seyrin devamında Uşşak makamı ile tiz bölgelerin işlenmesinin ardından Hicaz makamına geçki yapılarak solo bölümünün sonuna kadar bu makam üzere melodiler ile devam edildiği görülmektedir. Hüseyini Hanesinin son satırlarında benzer

melodiler ile devam eden seyrin koro bölümünde Nişâbur ezgi hareketiyle bu makama geçki yapılarak bitirildiği ve melodinin Nişâbur Hanesi bölümüne bağlandığı görülmektedir.

Hüseyni Tevşih	
Satır	Ezgi Çekirdekleri
1	Hüseyni
2	Gülizar
3	-
4	Hüseyni Uşşak
5	Gülizar
6	Hüseyni
7	Hüseyni
8	-
9	Hüseyni
10	Hüseyni
11	-
12	-
13	Uşşak
TOPLAM	
Hüseyni	6
Gülizar	2
Uşşak	2

Tablo 8. Hüseyni Bahri Hüseyni Tevşih Ezgi Çekirdekleri Tablosu

Hüseyni Hâne	
Satır	Ezgi Çekirdekleri
1	Hüseyni
2	Hüseyni
3	Hüseyni
4	
5	
6	Neva' da Rast
7	Hüseyni (2)
8	Hüseyni
9	Hüseyni
10	Hüseyni
11	Hüseyni
12	Hüseyni
13	Uşşak-Bayati
14	Gerdaniye' de Nihavend
15	Gerdaniye
16	
17	Gerdaniye' de Nihavend
18	Evç' de Segâh
19	Uşşak
20	Hüseyni
21	
22	Uşşak-Bayati
23	Hüseyni
24	
25	Buselik
26	
27	Dügâh' da Nihavend (Buselik)
28	Acem
29	
30	Neva' da Nihavend
31	Acem
32	Uşşak
33	Acem
34	Uşşak
35	Uşşak
36	Acem
37	Uşşak
38	Hüseyni

39	Hüseyni	Hüseyni
40	-	
41	Neva	Neva' da Nihavend
42	Hüseyni	Neva' da Nihavend
43	Hüseyni	
44	-	
45	Hicaz (2)	Hüseyni
46	Evç' de Segâh	Evç' de Segâh
47	Evç' de Segâh	
48	Hicaz	
49	Hicaz	Hüseyni
50	-	
51	Hüseyni	
52	Hicaz	
53	Uşşak	Hüseyni
54	-	
55	Hüseyni	
56	-	
57	Hicaz	
58	Hüseyni	Uşşak
59	Hicaz	
60	Hüseyni	
61	Hicaz	
62	Hicaz	Nişabur
TOPLAM		
Hüseyni		29
Neva' da Rast		1
Uşşak-Bayati		2
Gerdaniye' de Nihavend		2
Gerdaniye		2
Evç' de Segâh		4
Uşşak		7
Buselik		2
Acem		5
Neva' da Nihavend		3
Neva		1
Hicaz		9
Nişabur		1
Dügâh' da Nihavend (Buselik)		1

Tablo 9. Hüseyni Bahri Hüseyni Hanesi Ezgi Çekirdekleri Tablosu

Analiz

Tevşih ve Hâne olmak üzere iki bölümden oluşan Hüseyini Bahri bölümünün ezgi çekirdekleri tablosuna bakıldığında seyrin geneline ana makam olan Hüseyini makamının hâkim olduğu görülmektedir. Bölüm içerisinde çok fazla farklı makamlara geçkilerin yapılmadığı, birbirine seyir olarak yakınlığı bulunan Uşşak ve Acem makamlarından çeşni ve geçkilerin yapıldığı görülmektedir. Tiz bölgelerde ise eviç perdesi üzerinde Segâh makamının işlenerek Eviç makamına geçkiler yapıldığı görülmektedir. Gerdaniye perdesi üzerinde yine Gerdaniye makamının işlendiği ve gerdaniye perdesinde Nihavend ezgi hareketlerinin yapıldığı da dikkati çekmektedir. Bahir sonuna gelindiğinde ise Hicaz makamına geçkiler yapılarak seyrin Nişâbur Hânesi bölümüne hazırlandığı görülmektedir.

NIŞÂBUR HÂNESİ
(MÜNÂCÂT)

SOLO
YÂ RAB OLSUL TÂ Nİ CÂ NİN HÜR (HÜR) ME
Nişâbur E.Ç. KORO Nişâbur E.Ç. SOLO
Tİ İK BEL YÂ MU CİP NİŞÂBUR E.Ç. NÜ Rİ ZÂ Tİ
MÜSTE Â NİN HÜR (HÜR) ME Tİ İK BEL
Nişâbur E.Ç. SOLO Nişâbur E.Ç. KORO
YÂ MU CİP OL MU HAMMED RÛ HU NA TÂ ZÎM
(ZÎM) İ ÇÜN İK BEL YÂ MU CİB NİŞÂBUR E.Ç. SOLO
MUSTA FÂ NİN

Görsel 63. Nişâbur Hanesi

Nişâbur Ezgi Çekirdeği



Analiz

Nişâbur Hanesi bölümüne girilirken seyrin nevâ perdesi üzere başladığı görülmektedir. Seyrin devamında olan Solo bölümünde nim hicaz ve nevâ perdeleri üzerinde asma kalışlar yapılmaktadır. Eserin devamında gelen koro ve solo bölümlerinde ise benzer ezgi hareketleri yapılarak seyir devam ettirilmektedir.

The image displays a musical score for 'Nişâbur Hanesi'. It consists of five staves of music in a single system. The notation is in a traditional style with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written in Turkish and are interspersed with the musical notation. The score is divided into sections labeled 'KORO' (Chorus) and 'SOLO'. The lyrics include: 'CİS Mİ NE TEK RİM', 'YAMU CİB', 'SİR Rİ AR Şİ KİB Rİ YÂ', 'NİN', 'HAKKI İ ÇÜN', 'İK BEL YAMU CİP', 'RİL Yİ NE MÜŞ TÂK O LAN', 'LAR', and 'HAKKI İ ÇÜN'. The score is marked with 'Nişabur E.Ç.' at several points. A red box highlights a specific musical phrase in the first staff.

Görsel 64. Nişâbur Hanesi

Nişâbur Ezgi Çekirdeği



Analiz

Nişâbur ezgi hareketlerinin sürekli olarak işlendiği eserde, Görsel 64' de ikinci satırda yer alan solo bölümde seyrin eviç perdesi ile açılarak devam ettirildiği ve eviç perdesi üzerinde bir Segâh çeşnisi yapıldığı görülmektedir. Bu çeşni ile beraber eviç perdesi üzerinden tekrar acem perdesine bağlanarak nevâ perdesinde asma kalış yapıldığı ve devamında gelen koro bölümünde de Nişâbur ezgi hareketinin işlendiği görülmektedir.

KORO Nişabur E.Ç. SOLO
İK BEL YAMU CİP RŪ Yİ NEMİŞ TÂK O LAN LAR

Nişabur E.Ç.
HAK KI İ ÇÜN

KORO Nişabur E.Ç.
İK BEL YAMU CİP AŞ KI NA UŞ ŞAK O LAN LAR

Nişabur E.Ç. KORO
HAK KI İ ÇÜN İK BEL YAMU

Nişabur E.Ç. SOLO
CİP VÂ Dİ Nİ İH SAN KİL Ā ŞIK LA RA (RA)

Nişabur E.Ç. KORO SOLO
İK BEL YAMU CİP DİN YÖ LUN DA SÂ'YE ZEN SÂ

KORO Nişabur E.Ç.
DİK LA RA (RA) İK BEL YAMU CİP

SOLO
CÜN LE İ MÂN İ LE HAT MOL SON İL MEM (MEM)

KORO SOLO
İK BEL YAMU CİP CENNE TŪ Dİ DARİ LE KİL

Nişabur E.Ç. KORO Nişabur E.Ç.
MUG TE MEM (MEM) İK BEL YAMU

Görsel 65. Nişâbur Hanesi

Nişâbur Ezgi Çekirdeği



Analiz

Nişâbur ezgi hareketlerinin benzer melodiler ile devam ettiği Nişâbur Hanesi bölümünde Görsel 65' de belirtilen kısımda farklı bir ezgi hareketi yapılarak nim hicaz perdesi üzerinde asma kalışlar yapıldığı görülmektedir. Seyrin devamında gelen koro ve solo bölümlerde ise bölümün önceki ölçülerine benzer melodilerin işlendiği görülmektedir.

The musical score for Nişâbur Hanesi is presented in a single system with ten staves. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are in Turkish, and the score includes various musical markings such as 'SOLO', 'KORO', 'MED', and 'FÂ'. The lyrics are as follows:

SOLO
CÎB YÂ HAK KI AH MED MU HAM
Nişâbur E.Ç.
MED (MED) MUS TA
KORO Nişâbur E.Ç. SOLO
FÂ İK BEL YÂ MU CÎB DER VİŞ OS MÂ NA DA
HÎ Nişâbur E.Ç. EY LE A
TÂ KORO Nişâbur E.Ç. SOLO
İK BEL YÂ MU CÎB EY KE MÂ LÜ
Nişâbur E.Ç.
KUD RET İS Sİ PÂ Dİ SÂH (SÂH)
KORO SOLO
İK BEL YÂ MU CÎP SEN KA BÜLEY LE DU Â MİZ YÂ İ LÂH
Nişâbur E.Ç. KORO
(LÂH) İK BEL YÂ MU CÎP
SOLO
YÜ ZÜL SÜ YÜ HAK KI ÇÜN PEY GAM BE RİN (RİN)
Nişâbur E.Ç. KORO SOLO
İK BEL YÂ MU CÎB SİR Rİ BÜ YÜ

Görsel 66. Nişâbur Hanesi

Analiz

Eserin seyrinin önceki ölçülere benzer ezgi yapıları ile devam etmekte ve eserde Nişâbur makamının dışına çıkılmadığı görülmektedir. Solo bölümlerde yer yer eviç perdesi açılarak bu perde üzerinde Segâh çeşnileri yapılmakta ve ardından tekrar Nişâbur makamına bağlanarak seyre devam edilmektedir.

The musical score for Nişâbur Hanesi is presented in 11 staves. The notation is in 2/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are in Turkish, and the score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into sections labeled KORO, SOLO, and BERABER. The lyrics are as follows:

HA KKI ÇÜN OL SERVE RİN (RİN)
İK BELYÂ MU CİB FÂ Tİ HAY LA BED O LUN
DU (DU) BU KE LÂ M
İK BELYÂ MU CİB FÂ Tİ HAY LA HAT MO LUN
SUN (SUN) VES SE
LÂ M İK BEL YÂ MU CİB AH ME DÜ
AS HA BU CÜ M LE MÜ'NİN NİN (NİN)
RAH ME TUL LÂ Hİ A LEY HİM
EC MA'İN AL LÂ HU EK BER AL LÂ HU EK BER
LÂ LÂ HE İL LÂ LÂ HU VAL LÂ HU EK BER AL LÂ HU
EK BER VEL LÂ HİL HAMD

The score also includes several instances of "Nişâbur E.Ç." and "Segâh E.Ç." indicating specific musical modes or variations. The "BERABER" section is highlighted with a red box, and the "Segâh E.Ç." section is also highlighted with a red box.

Görsel 67. Nişâbur Hanesi

Segâh Ezgi Çekirdeği



Analiz

Nişâbur ezgi hareketlerinin tekrarı ile devam eden koro ve solo bölümlerinin ardından Görsel 67’ da “beraber” olarak belirtilen bölümde eviç perdesi açılarak muhayyer perdesine çıkılmakta ve düşerken acem perdesi ile seyrin Segâh makamına çevrildiği görülmektedir. Nişâbur Hanesi bölümünün Segâh makamı melodileri ile devam ettirilerek merkez perde olan segâh perdesi üzerinde karara gidilerek eserin sonlandırıldığı görülmektedir.

Nişabur Hâne		
Satır	Ezgi Çekirdekleri	
1	-	
2	Nişabur	Nişabur
3	Nişabur	
4	Nişabur	Nişabur
5	Nişabur	
6	Nişabur	Nişabur
7	Nişabur	
8	-	
9	-	
10	Nişabur	
11	Nişabur	
12	Nişabur	
13	Nişabur	
14	Nişabur	
15	Nişabur	
16	Nişabur	Nişabur
17	Nişabur	
18	-	
19	Nişabur	
20	Nişabur	Nişabur
21	-	
22	Nişabur	
23	Nişabur	
24	-	
25	Nişabur	Nişabur
26	Nişabur	
27	Nişabur	
28	Nişabur	
29	-	
30	Nişabur	Nişabur
31	Nişabur	
32	Nişabur	
33	Nişabur	
34	Nişabur	
35	Nişabur	
36	Nişabur	Nişabur
37	-	
38	Nişabur	Segâh

39	-
40	-
41	Segâh
TOPLAM	
Nişabur	38
Segâh	2

Tablo 10. Nişâbur Hânesi Ezgi Çekirdekleri Tablosu

Analiz

Tek bölümden oluşan Nişâbur Hanesinde bolca Nişâbur makamı ezgi hareketlerinin yapıldığı ve farklı makam ezgilerinin hiç kullanılmadığı dikkati çekmektedir. Hâne sonuna gelindiğinde ise Segâh makamına geçki yapılarak Tevhid okunarak eserin sonuna geldiği görülmektedir.

SONUÇ

Birinci bölümde miraç hadisesi Kur'an, hadis ve tasavvuf kaynakları ile birlikte ele alınarak incelenmiştir. Kur'an' da hadiseye dair ayetler bulunsa da konu ile ilgili daha detaylı bilgi hadis kaynakları aracılığıyla elde edilmiştir. Kur'an ayetleri miraç hadisesine delil olmakta, hadis kaynakları hâdisenin detaylı anlatımını sunmakta, tasavvuf kaynakları ise miraç hadisesindeki yaşanan olaylar ve semboller üzerinden farklı manalar çıkararak çeşitli bakış açıları sunmaktadır.

İkinci bölümde incelenmiş olan Mîrâciye adlı eser, Türk din musikisi açısından söz konusu büyük beste formunu, ortaya koyulan büyük makamsal zenginlik ile beraber temsil eden nadide bir eserdir. İncelenen eserin Türk musikisinde ne kadar önemli bir öneme sahip olduğu önceki bölümlerde ifade edilmiştir. Eserin bestekârı Nâyi Osman Dede, dönemin musiki anlayışını hem önemli bir icracı hem de derinlikli bir besteci olarak yansıtabilme gücüne sahiptir. Dolayısıyla yapılan analiz çerçevesinde ortaya çıkarılan bulgu ve yorumlar, Osmanlı musiki geleneğinin zirve noktalarından biri olarak addedilebilecek bir dönemin makamsal ve yapısal tercihleriyle alakalı önemli bilgileri literatüre kazandırmakta ve aynı zamanda bu dönemin makamsal düşüncesine dair bilgileri günümüze taşıyabilmektedir. Bahsi geçen dönemde yapılan makam tarifleri, eserdeki uygulamalar ile karşılaştırıldığında Mîrâciye' nin, dönemin makam anlayışına uygun bir yapıya sahip olduğu tespit edilmektedir.

Bahirlerden sonra çıkarılan tablolar, dönemin makam içerisindeki geçki ve farklılıkların tespiti açısından oldukça önem arz etmektedir. Eserde işlenen makamların melodik yapılarının özellikleri günümüz açısından birer örnek teşkil etmekte ve makamın ne yönlü kullanılabileceği hakkında önemli verilere yer vermektedir.

Segâh Bahri sonrası çıkarılan sonuçlarda makamın içerisinde çok fazla geçki yapılmadığı, ezgilerin Segâh melodileri etrafında seyredildiği ve zaman zaman nevâ' da Hicaz ve Hüzzam makamlarına yer verildiği görülmektedir. Segâh ezgilerinin farklı şekillerde ortaya çıkarılması, melodi zenginliği ve bestekârın kabiliyeti açısından günümüz bestekârları ve sâzendeleri için önemli bir örnek teşkil etmektedir. Segâh makamı içerisinde Müstear, Eviç,

Eviç' de Segâh ve Hûzzam nağmelerinin kullanıldığı görülmekte ve Segâh makamının bu makamlarla münasebeti ortaya çıkmaktadır.

Müstear Bahri' ne gelindiğinde içerisinde makamın doğası gereği yoğunlukla Segâh nağmelerine yer verildiği görülmektedir. Yer yer eviç perdesi açılarak bu perde üzerinde Segâh ezgilerinin işlendiği görülmekte ve yine Segâh hareketleri ile karar edildiği görülmektedir. Bu anlamda dönemin makam anlayışı üzerinden Müstear makamı işlenirken içerisinde çokça Segâh nağmelerinin işlenmesi, dönemin bu makam ile ilgili anlayışı açısından ipuçları vermektedir. Müstear makamı işlenirken Segâh makamı ile olan münasebeti görülmekte ve iki makamın iç içe geçtiği görülmektedir.

Dügâh Bahri' nde Dügâh' da Segâh ve Saba nağmelerine bolca yer verildiği görülmektedir. Makamın yapısı gereği bu iki makamın iç içe geçtiği ve o dönemlerde de bu şekilde kullanıldığı fark edilmektedir. Hüseyini makamının geçki olarak çok fazla kullanıldığı ve Uşşak makamı ile bölümün sonlandığı görülmektedir. Bu anlamda bu bölümde Dügâh makamı içerisinde yapılabilecek geçki ve seyirler açısından bir örnek teşkil etmektedir.

Saba Bahri içerisinde yine Dügâh' da Segâh ve Saba ezgilerinin çoğunlukla işlendiği, geçki olarak ise yine Hüseyini makamının çokça kullanıldığı görülmektedir. Bu anlamda Saba makamı doğaçlamalarında ve beste üretiminde önemli bilgi ve ipuçları içermektedir.

Hüseyini Bahri içerisinde ana makam olan Hüseyini makamının kullanıldığı ve benzeri olan Uşşak, Bayati ve Acem makamlarının geçki olarak seyre dâhil edildiği görülmektedir. Günümüz makam icrasına örnek ezgiler içeren ve makamın farklı şekillerde kullanıldığının tespiti olarak görülebilecek bu ezgi hareketleri çok önem arz etmektedir.

Nişâbur Bahri içerisinde ise sadece bu makam işlenmekte ve bölüm sonunda Segâh makamına geçki yapılarak salavat ile eser sonlanmaktadır.

Eser içerisinde makamların hangi hareketler ile oluştuğu görülmekte ve makamların karakteristik özelliğini temsil eden ezgi çekirdeklerinin tespitleri yapılmaktadır. Bu bağlamda tespit edilen çekirdekler üzerinden makamların farklı şekillerde işlenmesinin tespiti ve dönemin ezgi üretiminin anlaşılabilmesi açısından bu çalışma oldukça önem taşımaktadır. Geçmişteki bu zenginliğin tespiti, bu kültürün yaşama ve geleceğe taşınabilmesi açısından önemli bir rol oynamaktadır. Makamların birbirleriyle olan münasebetine de dikkat çeken Osman Dede, işlediği makamlarda hangi tür nağmeler

yapılabileceğini ve hangi makamlara geçkiler yapılacağını bu eserde âdeta ders niteliğinde göstermektedir.

Mîrâciye eserinin bestelenmesindeki amaç ve niyet Miraç Gecesi' nin mana ve derinliğini anlamak olmalı ki eser, bestelenme sürecinden sonraki her Miraç gecesinde tekke ve camiler başta olmak üzere çeşitli meclislerde icra edilmekteydi. Günümüzde radyo, televizyon gibi kitle iletişim araçları ile cami ve çeşitli ibadet alanlarında bu müstesna eser, Miraç Gecesi ve diğer mübarek gecelerde seslendirilmeye devam ettirilmektedir. Kültür Bakanlığına ait çeşitli müzik toplulukları Mîrâciye' yi stüdyolarda kaydederek internet ortamında ve CD hâlinde dinleyicilerle buluşturmuşlardır. Bu anlamda Osman Dede gibi önemli bir düşünürün bu gecenin önemini anlamış olduğu ve bu beste aracılığıyla önemi kendisinden sonraki kuşaklara aktarmayı istediği görülebilmektedir.

Üstün musiki ve edebi sanat yeteneğiyle bestelenmiş olan bu eser, sadece musiki açısından incelendiğinde bile makamsal olarak çeşitli incelikler ile süslendiği görülebilmektedir. Çalışma içerisinde zaman zaman yer verilen eserin makamsal olarak güfte ile uyumu ise bambaşka sanatsal incelikler barındırmaktadır.

Mîrâciye' nin güftesi ile ilgili açıklamalı olarak ayrıca bir akademik çalışma yapılabilir. Eserin güfte ile uyumu açısından içerdiği edebi inceliklerin bir kısmına çalışmada yer verilmiş olsa da bu konu daha derinlemesine incelenerek çalışmalar yapılabilir.

Bu çalışmanın, daha önce yapılmış çok değerli çalışmalar, yayınlar ve icralar ışığında yapılacak olan başka araştırmalara yol açması ve Mîrâciye ile ilgili daha nice çalışmalara rehber olması ümit edilmektedir.

KAYNAKLAR

- Ahatlı, Erdiñ. (2010). Şakk-ı Sadr. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. (c. 38, s. 309-310). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.
- Akın, Hanifi. (2008). *Sahîh-i Müslim Muhtasar*. İstanbul: Polen Yayınları.
- Akın, Bülent. (2020). *Mitten Tasavvufa Alevi Ritüellerinin Sır Dili Kırklar*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.
- Atalay, Adil Ali. (1994). Buyruk. İstanbul: Can yayınları.
- Bayraktarkatal, Ertuğrul ve Güray, Cenk. (2023). Türk Müziği II. Cilt. N.O. Levendoğlu, M. Gönül, F. Çaylı, İ. Karadeniz ve N. Şahin (Ed.). *Ezgisel Organizasyonlar ve Makamlar*, s. 9-22. İzmir: T.C. Kültür Bakanlığı Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü.
- Bilmen, Ömer Nasuhi. (1993). *Kur'anı Kerim' in Türkçe Meâli Âlisi ve Tefsiri*. İstanbul: Bilmen Yayınevi.
- Çelebi, Süleyman. (2020). Akkuş, Mehmet ve Derman, Uğur (Haz.). *Mevlidi Şerif Vesiletü'n Necat*. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.
- Düzenli, Yaşar. (2001). *Sembolizm Açısından İsrâ ve Miraç'a Yeni Bir Yaklaşım Denemesi*. Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, (1), s. 31-48.
- Ekinci, Mehmet Uğur. (2015). Kevserî Mecmuası 18. Yüzyıl Saz Müziği Külliyyatı. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Erdoğan, Mehmet. (2001). *Hücutullaâhi'l- Bâliğa İslam Düşüncesinin İlkeleri* (2). İstanbul: İz Yayıncılık.
- Ergan, Mehmet Salih, Altıkuşlar, Ayhan, Aker, Necdet ve Şenay, Taner. (1976). *Mesleki Türk Musikisi, YAY-KUR Ders Kitabı*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayını
- Erguner, Süleyman. (1991). *Kutb-ı Nayı Osman Dede ve Rabt-ı Ta'bırat-ı Musiki*. Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Medeniyeti ve Sosyal Bilimler Ana Bilim Dalı. İstanbul.

Erguner, Süleyman. (1997). *Rauf Yekta Bey ve Türk Musikisi Üzerindeki Çalışmaları*. Doktora Tezi. Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Medeniyeti ve Sosyal Bilimler Ana Bilim Dalı. İstanbul.

Erguner, Süleyman. (2007). *Osman Dede, Nâyî*. TDV İslam Ansiklopedisi. (c. 33, s. 461-462). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı

Erguner, Süleyman. (2021). “Musikimizin Miracı: Mi’raciyye ve Kutb-i Nâyî Osman Dede”, Osmanlı Kültür Ortamında Miraç ve Yolculuk Durakları: Edebiyatta, Müzikte ve Resimli Elyazmalarında Miraç ve İslamın Üç Kutsal Şehri, Dergâh Yayınları, editörler: Ayşe Taşkent ve Nicole Kaňal-Ferrari, İstanbul. c. 1, s. 243-273.

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

Güray, Cenk ve Kalenderoğlu, Sadettin. (2019). Miraç Kavramının Alevi Sözlü Kültürü Açısından İncelenmesi: Çubuk-Şabanözü Örneği. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, (92), 143-170.

Judet , Eugenia Popescu. (1998). *XVIII. Yüzyıl Musiki Yazmalarından Kevserî Mecmuası*. Aksoy, Bülent (Çev.) Pan Yayıncılık, İstanbul, s. 29-58.

Kandemir, Mehmet Yaşar. (2020). *Şifa-i Şerif Şerhi*. İstanbul: Tahlil Yayınları.

Kılıç, Mahmud Erol. (2021). Taşkent, Ayşe ve Ferrari-Kaňal, Nicole (Ed.). *Osmanlı Kültür Ortamında Miraç ve Yolculuk Durakları*. (1), s. 165-168. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kocaer, Abdullah Feyzi. (2012). *Sahîh-i Buhârî Muhtasarı Tecrîd-i Sarîh*. Konya: Huner Kitabevi.

Öngören, Reşat. (2011). Tasavvuf. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. (c. 40, s. 119-126). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Özcan, Nuri. (2001). İsmâil Dede Efendi, Hamâmîzâde. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. (c. 23, s. 93-95). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Tanrıkorur, Barihüda. (2004). *Mevleviyye*. TDV İslam Ansiklopedisi. (c. 29, s. 468-475). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı

Tura, Yalçın. (2000). *Kantemiroğlu, Kitabı 'İlmi'l-Musiki 'alâ veçhi'l -Hurûfât -Musikiyi Harflerle Tesbit ve İcra İminin Kitabı*. II. Cilt, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, X, XV.

Uzun, Mustafa İsmet. (1992). Burak. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. (c. 6, s. 417-419). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Uzun, Mustafa İsmet. (2020). *Mîrâciye*. *TDV İslam Ansiklopedisi*. (c. 30. s. 135-140). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Vassâf, Hüseyin. (2019). *Mevlid Şerhi Gülizar- ı Aşk*. İstanbul: H Yayınları.

Yavuz, Salih Sabri. (2020). Mi'rac. *TDV İslâm Ansiklopedisi*. (c. 30, s. 132-135). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı.

Yazır, Elmalılı Muhammed Hamdi. (2007). *Hak Dini Kur'an Dili*. (c. 7, s. 287-297). İstanbul: Zehraveyn Yayınevi.

ETİK BEYANI

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

- Tez/Sanat 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/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

15/04/2024

Seyfullah ÖZBAYRAK

YÜKSEK LİSANS TEZİ ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez Başlığı: NÂİYİ OSMAN DEDE' YE AİT MÎRÂCİYE ADLI ESERİN MAKAMSAL YAPISININ İNCELENMESİ

Yukarıda başlığı verilen Tez/Sanat Çalışması Raporunun tamamı aşağıdaki filtreler kullanılarak Turnitin adlı intihal programı aracılığı ile Tez Danışmanım tarafından kontrol edilmiştir. Kontrol sonucunda aşağıdaki veriler elde edilmiştir:

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
05.04.2024	132	91438	16.02.2024	12	2288615483

Uygulanan filtreler:

1. Kaynakça hariç
2. Alıntılar dâhil
3. 5 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması 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. (15/04/2024)

Seyfullah ÖZBAYRAK

Öğrenci No.: N21130549

Anasanat/Anabilim Dalı: Geleneksel Türk Müzikleri

Program:

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
x			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Prof. Dr. Cenk GÜRAY

MASTER'S ORIGINALITY REPORT

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title : ANALYZING THE MAKAM STRUCTURE OF MÎRÂCÎYE BY NÂYÎ OSMAN DEDE

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
05.04.2024	132	91438	16.02.2024	12	2288615483

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words 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. (15/04/2024)

Seyfullah ÖZBAYRAK

Student No.: N21130549

Department: Traditional Turkish Music

Program/Degree:

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
x			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED

Prof. Dr. Cenk GÜRAY

YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezimin/raporumun 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/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezimin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda 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 .. ertelenmiştir. (1)

☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulu kararı ile tezimin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren ... ay ertelenmiştir. (2)

☐ Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

15/04/2024

Seyfullah ÖZBAYRAK

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

(1) Madde 6.1. Lisansüstü teze 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 ş 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 teze 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.

