



**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK MUSİKİSİ ANASANAT DALI
TÜRK MUSİKİSİ TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**MANİSA YÖRESİNDEKİ TAHTACI SEMAHLARININ
EDEBİ VE MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazır layan
Özlem AĞRI**

**Tez Danışmanı
Dr. Öğr. Üyesi Dilan AKINCI**

**İSTANBUL
Haziran 2023**



**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK MUSİKİSİ ANASANAT DALI
TÜRK MUSİKİSİ TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI**

**MANİSA YÖRESİNDEKİ TAHTACI SEMAHLARININ
EDEBİ VE MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazır layan
Özlem AĞRI**

**Tez Danışmanı
Dr. Öğr. Üyesi Dilan AKINCI**

**İSTANBUL
Haziran 2023**



LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

Türk Musikisi Anabilim/Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programı Öğrencisi Özlem AĞRI tarafından hazırlanan "*Manisa Yöresindeki Tahtacı Semahlarının Edebi ve Müzikal Açıdan İncelenmesi*" konulu çalışması jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Tez Savunma Tarihi: 21/06/2023

Jüri Üyesinin Ünvanı, Adı, Soyadı ve Kurumu:

İmzası

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Dilan AKINCI
Haliç Üniversitesi

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Tufan ÖZTÜRK
Haliç Üniversitesi

Jüri Üyesi : Dr. Öğr. Üyesi Milad SALMANI
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi

Bu tez yukarıdaki jüri üyeleri tarafından uygun görülmüş ve Enstitü Yönetim Kurulu'nun kararıyla kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Zafer UTLU
V.Müdür

MANİSA YÖRESİNEDEKİ TAHTACI SEMAHLARININ EDEBİ VE MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ

ORIJİNALLIK RAPORU

%6

BENZERLİK ENDEKSİ

%6

İNTERNET KAYNAKLARI

%1

YAYINLAR

%2

ÖĞRENCİ ÖDEVLERİ

BİRİNCİL KAYNAKLAR

1

acikbilim.yok.gov.tr

İnternet Kaynağı

%2

2

6ef7bc3a-5405-4a47-a3df-f153dc9e3cea.filesusr.com

İnternet Kaynağı

%1

3

Submitted to The Scientific & Technological Research Council of Turkey (TUBITAK)

Öğrenci Ödevi

%1

4

acikerisim.erbakan.edu.tr

İnternet Kaynağı

%1

5

oaji.net

İnternet Kaynağı

%1

6

www.mukavemet.org

İnternet Kaynağı

<%1

7

musacalikoyu.tr.gg

İnternet Kaynağı

<%1

TEZ ETİK BEYANI

02.06.2023

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Manisa Yöresindeki Tahtacı Semahlarının Edebi ve Müzikal Açıdan İncelenmesi” başlıklı bu çalışmayı baştan sona kadar danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Dilan Akıncı’nın sorumluluğunda tamamladığımı, verileri/örnekleri kendim topladığımı, deneyleri/analizleri ilgili laboratuvarlarda yaptığımı/yaptırdığımı, başka kaynaklardan aldığım bilgileri metinde ve kaynakçada eksiksiz olarak gösterdiğimi, çalışma sürecinde bilimsel araştırma ve etik kurallara uygun olarak davrandığımı ve aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonucu kabul ettiğimi beyan ederim.

Özlem AĞRI

ÖNSÖZ

“Manisa Yöresindeki tahtacı semahlarının edebi ve müzikal açıdan incelenmesi” isimli araştırma T.C. Haliç Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Musikisi Ana Sanat Dalı Programı’nda tez olarak hazırlanmıştır.

Anadolu’da yaşayan Tahtacı Alevilerin semahlarının edebi ve müzikal açıdan incelenmesi olup, Anadolu’da yaşamış Tahtacı kültürünün değer kattığı semahları günümüze kadar taşımış olan topluluk hakkında yer verdiğim çalışma, söz ve müzikal açıdan önemli bir yere sahip olması, bunun yanı sıra içinde bulunduğum kültür, halk müziği icracısı olmam ve semahlara olan ilgim nedeni ile bir çalışma yapılmıştır.

Çalışmam esnasında sağladığı sabrı, anlayışı, desteği ve yardımları için tez danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Dilan Akıncı’ya, ayrıca yardım ve desteğini esirgemeyen hocam Dr. Öğr. Üyesi Milad Salmani’ye, tez çalışmam sürecinde yaşadığım sıkıntılarda her daim yanımda olan desteği ve yardımları ile motive edip tezimde ilerlememi sağlayan Hüsniye Eren’e, katkıları ve yardımları için Meral Ağrı ve Aslı Eker’e, aldığım her kararıma ve attığım her adıma saygı duyan, her zaman yanımda olup desteklerini esirgemeyen canım aileme çok teşekkür ederim.

Haziran, 2023

Özlem AĞRI

İÇİNDEKİLER

Sayfa No

TEZ ETİK BEYANI	i
ÖNSÖZ.....	ii
İÇİNDEKİLER.....	iii
KISALTMALAR	v
TABLO LİSTESİ.....	vi
ŞEKİL LİSTESİ.....	vii
ÖZET.....	viii
ABSTRACT	ix
1. GİRİŞ.....	1
2. LİTERATÜR TARAMASI veya GENEL BİLGİLER.....	3
2.1. Tahtacılar.....	4
2.2. Cem Törenleri.....	9
2.2.1. İçeri Cemi	10
2.2.2. Dışarı Cemi	12
2.2.3. Cemde On İki Hizmet.....	12
2.2.3.1. Dede	13
2.2.3.2. Rehber.....	13
2.2.3.3. Gözcü.....	14
2.2.3.4. Delilci.....	14
2.2.3.5. Zakir.....	14
2.2.3.6. Ferraş	15
2.2.3.7. Selman	15
2.2.3.8. Sofracı.....	15
2.2.3.9. Pervane.....	16
2.2.3.10. Dolucu.....	16
2.2.3.11. Kapıcı.....	16
2.2.3.12. Kuyucu.....	17

2.3. Semahlar	17
2.3.1. Semahın Kökeni Ve Kelime Anlamı	17
2.3.2. Semahın Bölümleri.....	18
2.3.3. Ağırılama.....	19
2.3.4. Yürütme.....	20
2.3.5. Yeldirme.....	20
2.3.6. Tahtacı Semahları.....	20
3. GEREÇ VE YÖNTEM	22
4. BULGULAR.....	23
4.1. Manisa Yöresindeki Semahların Edebi Ve Müzikal Açıdan İncelenmesi	22
4.2. Armut Ağacı.....	23
4.2.1. Eserin Edebi Yönden İncelemesi	27
4.2.2. Eserin Müzikal Yönden İncelemesi	27
4.3. Diken Arasında Bir Gül.....	30
4.3.1. Eserin Edebi Yönden İncelemesi	33
4.3.2. Eserin Müzikal Yönden İncelemesi	34
4.4. İki Durnam Gelirde	35
4.4.1. Eserin Edebi Yönden İncelemesi	37
4.4.2. Eserin Müzikal Yönden İncelemesi	38
4.5. Kırklar Biatına Vardım.....	39
4.5.1. Eserin Edebi Yönden İncelemesi	43
4.5.2. Eserin Müzikal Yönden İncelemesi	44
4.6. Koyun Bende Aşk Oduna Yanayım	45
4.6.1. Eserin Edebi Yönden İncelemesi	48
4.6.2. Eserin Müzikal Yönden İncelemesi	49
4.7. Şu Fani Dünyaya Geldim Geleli	50
4.7.1. Eserin Edebi Yönden İncelemesi	53
4.7.2. Eserin Müzikal Yönden İncelemesi	54
4.8. Yürüsün Semahların Semah Eylesin	55
4.8.1. Eserin Edebi Yönden İncelemesi	59

4.8.2. Eserin Müzikal Yönden İncelemesi	60
5. SONUÇLAR.....	62
6. ÖNERİLER.....	64
KAYNAKLAR.....	65
ÖZGEÇMİŞ	68



KISALTMALAR

Bkz.	: Bakınız
BŞK.	: Başkanlığı
DAİ.	: Daire
MD.	: Müdürlüğü
T.H.M.	: Türk Halk Müziği
T.R.T.	: Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu

TABLO LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Tablo 4.1. Armut Ağacı Eserinin Edebi İncelemesi.....	27
Tablo 4.2. Diken Arasında Bir Gül Eserinin Kafiye İncelemesi.....	33
Tablo 4.3. İki Durnam Gelir Eserinin Edebi İncelemesi.....	37
Tablo 4.4. Kırklar Biatına Vardım Eserinin Edebi İncelemesi.....	43
Tablo 4.5. Koyun Beni Aşk Oduna Yanayım Eserinin Edebi İncelemesi.....	48
Tablo 4.6. Şu Fani Dünyaya Geldim Geleli Eserinin Edebi İncelemesi.....	53
Tablo 4.7. Yürüsün Semahını Semah Eylesin Eserinin Edebi İncelemesi.....	59

ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa No

Şekil 4.2. Armut Ağacı İsimli Eserin Notası.....	23
Şekil 4.2. Armut Ağacı İsimli Eserin Notası Devamı.....	24
Şekil 4.2. Armut Ağacı İsimli Eserin Notası Devamı-2.....	25
Şekil 4.3. Diken Arasında Bir Güllü İsimli Eserin Notası.....	30
Şekil 4.3. Diken Arasında Bir Güllü İsimli Eserin Notası Devamı.....	31
Şekil 4.3. Diken Arasında Bir Güllü İsimli Eserin Notası Devamı-2.....	32
Şekil 4.4. İki Durnam Gelirli İsimli Eserin Notası.....	35
Şekil 4.4. İki Durnam Gelirli İsimli Eserin Notası Devamı.....	36
Şekil 4.5. Kırklar Biatına Vardım İsimli Eserin Notası.....	39
Şekil 4.5. Kırklar Biatına Vardım İsimli Eserin Notası Devamı.....	40
Şekil 4.5. Kırklar Biatına Vardım İsimli Eserin Notası Devamı-2.....	41
Şekil 4.5. Kırklar Biatına Vardım İsimli Eserin Notası Devamı-3.....	42
Şekil 4.6. Koyun Beni Aşk Oduna Yanayım İsimli Eserin Notası.....	45
Şekil 4.6. Koyun Beni Aşk Oduna Yanayım İsimli Eserin Notası Devamı.....	46
Şekil 4.6. Koyun Beni Aşk Oduna Yanayım İsimli Eserin Notası Devamı-2.....	47
Şekil 4.7. Şu Fani Dünyaya Geldim Geleli İsimli Eserin Notası.....	50
Şekil 4.7. Şu Fani Dünyaya Geldim Geleli İsimli Eserin Notası Devamı.....	51
Şekil 4.7. Şu Fani Dünyaya Geldim Geleli İsimli Eserin Notası Devamı-2.....	52
Şekil 4.8. Yürüsün Semahını Semah Eylesin İsimli Eserin Notası.....	55
Şekil 4.8. Yürüsün Semahını Semah Eylesin İsimli Eserin Notası Devamı.....	56
Şekil 4.8. Yürüsün Semahını Semah Eylesin İsimli Eserin Notası Devamı-2.....	57
Şekil 4.8. Yürüsün Semahını Semah Eylesin İsimli Eserin Notası Devamı-3.....	58

ÖZET

MANİSA YÖRESİNDEKİ TAHTACI SEMAHLARININ EDEBİ VE MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ

Tahtacılar, Anadolu'ya orta Asya'dan geldikleri düşünülen, adlarından da anlaşılacağı üzere ağaç işleriyle uğraşan bir topluluktur. Güney ve Batı Anadolu kıyılarında yaşamlarını sürdüren Tahtacıların, daha çok kendi içlerine dönük ve dolayısıyla kapalı bir topluluk oldukları bilinmektedir. Anadolu'da yaşayan Tahtacı Aleviler olarak adlandırılan topluluk, etnik kökeni ve gizli din anlayışı sebebiyle birçok araştırmacının dikkatini çekmiştir.

Anadolu ve Tahtacı Alevileri ibadetleri ve birçok konuda benzerlik gösterebilir. Tahtacıların konar-göçer yaşam biçimleri bakımından cem törenlerinin adlandırılması ve bölümlendirilmesi açısından küçük farklılıklar göstermektedir. Anadolu Aleviliğinde cem törenleri görgü ve birlik cemi olarak adlandırılırken, Tahtacılar da ise içeri ve dışarı cem olarak adlandırılmaktadır. Cem törenlerinin ihtiva ettiği semahlar konusunda Anadolu Aleviliğinde dairesel olarak dönülen semahlar, Tahtacılar da karşılıklı olmak üzere değişkenlik göstermektedir. Müzikal olarak usul farklılığı ve semah dönerken yapılan figürler konusunda da küçük farklılıklar bulunmaktadır.

Bu çalışmada tahtacıların kökenleri, Anadolu'daki yaşam yerleri, cem törenleri incelenmiştir. TRT repertuarında bulunan Manisa yöresinden derlenmiş ve kayda geçmiş yedi adet semah tespit edilmiştir. Bu semahlar edebi olarak incelenmiş, müzikal açıdan da melodik yapı üzerinden yapı ve biçim bakımından incelemeleri yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Tahtacılar, Semahlar, Tahtacı Semahları, Cem, Alevi Müziği.*

ABSTRACT

A STUDY ON THE LITERARY AND MUSICAL ASPECTS OF TAHTACI ALEVI RITUAL DANCES IN THE MANISA REGION

Tahtacılar are a community engaged in woodworking, as implied by their name and believed to have migrated from Central Asia to Anatolia. They reside in the southern and western coastal areas of Anatolia and are predominantly known to be an inward-looking and relatively closed community. The Tahtacı Alevi community living in Anatolia, has drawn the attention of many researchers due to their ethnic origin and their secretive religious practices.

Although Anatolian Alevism and Tahtacı Alevism share similarities in their rituals and various aspects, there are minor differences in the nomenclature and categorization of their “cem” ceremonies, mainly due to the nomadic lifestyle of the Tahtacı community. While “cem” ceremonies are referred to as “görgü” and “birlik cemi” in Anatolian Alevism, Tahtacı Alevism uses the terms “içeri” and “dışarı cem” to distinguish between internal and external aspects of the ceremonies. Furthermore, the “semah” dances performed during these “cem” ceremonies differ, as circular movements are observed in Anatolian Alevi semahs, whereas Tahtacı semahs involve reciprocal movements. Additionally, there are minor differences in terms of musical rhythm and the figures performed during semah dances.

This study examines the origins of the Tahtacı community, their places of residence in Anatolia, and their “cem” ceremonies. Seven semahs from the Manisa region, collected and recorded in the TRT (Turkish Radio and Television Corporation) repertoire, have been identified. These semahs have been analyzed in terms of their literary aspects and their musical aspects have been examined in terms of structure and form based on melodic composition.

Keywords: *Tahtacı, Semahs, Tahtacı Semahs, Cem, Alevi Music*

1.GİRİŞ

Bu çalışmada Tahtacılar hakkında farklı görüşlerin olduğu araştırmalara yer verilmiştir. Yabancı yazarlar yaptıkları araştırmalarda, Tahtacıların tarihsel süreçleri, yaşam tarzları, ibadetleri, ayinleri ve ritüelleri doğrultusunda farklı inanca sahip toplumlarla benzer yaşam stilleri olduğunu öne sürmüşlerdir. Bunun da sebeplerinden bazıları yapılan ritüellerde alkol tüketmeleri ve ölü gömme seremonilerinin de benzerlik göstermesidir.

Yerli araştırmacı ve bilim insanlarının yaptıkları çalışmalarda ise tahtacıların farklı toplumlarla benzerlik göstermedikleri, daha ziyade köken olarak Oğuz boyunun kollarından doğup bugüne kadar Türk kültürünü yaşattıklarını savunmuşlardır. Tahtacıların köken tartışmasına sebebiyet veren bu durum ise tamamen kendi içlerine kapalı bir topluluk olmalarından dolayı haklarında derin çalışmalar yapılamaması, keskin hatlarıyla bir bilgi elde edilememesinden kaynaklıdır.

Geçmişten günümüze Anadolu Aleviliğinin bir kolu olarak bilinen Tahtacılar, ibadetlerini cem evlerinde gerçekleştirmektedirler. Cem törenleri on iki hizmeti ihtiva etmektedir. Bunlar dede, rehber, gözcü, delilci, zakir, ferraş, sakka, selman, sofracı, dolucu, kapıcı, kuyucu şeklinde sıralanabilir. Cem törenlerinde duaz-ı imam, nefesler, semahlar söylenir, lokmalar yenir, dualar edilir, niyazlar verilir ve semahlar dönülür.

Semahtaki hareketler, turnaların gökyüzündeki salınışına benzetilir ve insan vücudundaki bütün hücrelerin de hareketli olduğu bilinmektedir. Semahtaki dönme eylemi insanı dış dünyadan arındırır, kendi içine dönmesini ve hiçlik boyutuna ulaşmasını sağlar. Bu yüzden hem Anadolu Aleviliğinde hem de Tahtacılar için semahın önemi büyüktür.

Türk halk müziğinde dini formlara giren semahlar, inanç ile müziğin birleştiği ve cem törenlerinde insanların trans haline geçmesine aracılık etmesi sebebiyle önemli bir türdür. Öte yandan semahlar; edebi açıdan da Alevilik inancını anlatan, geçmişten günümüze ulaşmasını sağlayan, inanç normlarını da içinde

barındırmaktadır. Semahlar Alevilikte tarihsel süreçte yaşanan olaylar, öğretiler ve Alevilik felsefesini anlatmaktadır. Bu bakımdan ele alındığında bir geleneği, felsefeyi müzik aracılığıyla yaşatıp, müziğin insanlar üzerindeki tesiri ile inanç felsefesini birleştirmektedir.

Çalışmada her ne kadar konu olarak Manisa yöresinden derlenen Tahtacı semahlarının incelemeleri yapılsa da Tahtacılar ve Tahtacılarda cem törenleri de ayrıntılı olarak incelenmiştir.



2. LİTERATÜR ARAŞTIRMASI VE GENEL BİLGİLER

Tahtacı Alevilerin hem etnik kimlikleri hem tarihsel süreçleri, dini tören ve semahları ile alakalı günümüze kadar yapılan çalışmalar kitaplar, tezler ve makaleler bu çalışmada yol gösterici olmuştur.

Yusuf Ziya Yörükan (2001), “Anadolu’da Aleviler ve Tahtacılar” isimli kitabında Anadolu’da yaşayan Alevi kültürünün bağlı bulundukları köyleri ziyaret ederek edindiği bilgiler ışığında, Tahtacıların bağlı bulundukları ocaklar ve oymakların isimleri ve nerelerde yaşadıkları hakkında detaylı bilgiler vermiştir.

Nilgün Çıblak, (2005), “Mersin Tahtacıları – Halkbilimi Araştırmaları” isimli kitabında; Mersin’de yaşayan Tahtacıların nerelerde, hangi köylerde yaşadıklarını ve Tahtacı Alevilerin yaşam tarzları ve ibadetlerine yer vermiştir.

Sedat Tamay (2009), “Tahtacı Semahları ve Mengi” adlı doktora tezinde; Tahtacıların genel tarihleri hakkında bilgiler vermiş, İzmir ve Aydın yöresinde yapmış olduğu alan araştırmalarına değinmiş, Tahtacı semahları ve mengilerin özellikleri hakkında bilgiler vermiştir.

Senem Ersin Genç (2017), “Kemalpaşa Tahtacı Kültürü: Çınarköy Örneği” başlıklı yüksek lisans tezinde; Tahtacıların tarihsel kökenleri hakkında bilgiler vererek, Çınarköy Tahtacılarının gelenek-görenekleri ile inançsal pratiklerine değinmiş, Çınarköy Tahtacılarında görülen semahlar hakkında bilgiler vermiştir.

İlknur Demirbağ (2019), “Tahtacı Semahlarının Hareket Olarak İncelenmesi” adlı makalesinde; Tahtacı semahları müzik ve dans olarak ele alınmış, semahların hareketleri incelenmiş, hareket notasyonu oluşturarak yer vermiştir.

Murat Küçük (1995), “Horasan’dan İzmir Kıyılarına Cemaat-i Tahtacıyan” isimli kitabında; Tahtacıların tarihleriyle ilgili yapılan araştırmalar hakkında bilgiler vermiştir. Göçebe yaşamı ve Anadolu kavramını ele aldığı tahtacıların ritüellerine de değinmiştir.

İsmail Engin (1998), “Tahtacılar, Tahtacı Kimliğine Ve Demografisine Giriş” adlı kitabında; Tahtacıların hem Alevi hem de Türkmen olduklarını, bu

nedenle dini ve etnik kimlik olarak ilgi çekici bulunduklarını, kapalı toplum özelliğini devam ettirdiklerini belirterek birçok görüşe yer vermiştir.

Fuat Bozkurt (2008), “Semahlar” adlı Kitabında; semahın kökenine değinerek, müziğe ve müzik uyumuna, göçebe toplumlarda dinsel oyunlara değinmiştir.

2.1. Tahtacılar

Tahtacılar; Akdeniz ve Ege bölgelerinde yaşayan, hayatlarını idame ettirmek için ağaç işleriyle uğraşan, daha sonra adlarının da buradan geldiği anlaşılan Anadolu Aleviliğinin bir kolu olan ve kökenleri ile alakalı resmi ve net yazılı tarihleri bulunmayan kapalı bir toplumdur. Tahtacıların kapalı bir toplum olması sebebiyle kimlikleri ile alakalı birçok yerli-yabancı bilim adamı bu konuda araştırmalar yapmaya çalışmıştır ancak yapılan araştırmalara bakıldığında tarihsel süreci ile ilgili net bir görüş olmadığı, Anadolu’ya geliş tarihleri ve kavmin orijinali hususunda kesin bir fikir birliği oluşmadığı görülmektedir.

Alevi inancının mensubu olan Tahtacılar, yaşamlarını Anadolu’nun farklı bölgelerinde sürdürdükleri, bunların da ağırlıklı olarak Ege-Akdeniz kıyı hattında ve Toroslarda yayıldığı bilinmektedir. Tahtacılar; Çanakkale, Balıkesir, İzmir, Manisa, Aydın, Muğla, Isparta, Burdur, Antalya, Adana, Mersin gibi şehirlerde yaşamlarını sürdüren Türkmen topluluklardır. Tahtacıların tarihsel sürecinin tam olarak bilinmemesiyle birlikte, günümüze kadar birçok yerli-yabancı bilim insanı, yazar ve araştırmacıların ele aldığı konularda tahtacıların etnik kökenleri ile ilgili ve nereden geldiklerine dair öne sürülen çalışmalarda net bir görüş birliği bulunmamaktadır. Tahtacılar yaşamlarını daha çok ormanlık ve yüksek alanlarda sürdürürken ağaç işçiliğini yüzyıllardır meslek olarak edinmişlerdir. Tahtacılar konargöçer bir hayat yaşamakta olsalar da, 1923’te Cumhuriyet’in ilanından sonra yerleşim yaşamı seçmiş ve ağaç işçiliğinin yanı sıra farklı meslekler de edinmeye başlamışlardır (Genç, 2017).

Tahtacıların tarihsel süreçleri hakkında çok fazla bilgi olmamasının nedeni yaşamlarını ve kültürlerini kendi içlerinde kapalı olarak devam ettirmiş olmalarıdır. Bu süreç Cumhuriyet'in ilanına kadar devam etmiştir. Topluluk, çok fazla misafirperver olmasına rağmen ev sahipliği yaptığı konuklarına dahi kendi iç dünyalarını açmamıştır (Genç, 2017).

Çıblak, Tahtacı Alevilerinin tam anlamıyla araştırılmadığı kanaatinde olup, yazı ve kaynak olarak kesin bilgiler olmadığını ifade etmiştir. Bu yüzden tarihsel süreçleri ile alakalı çok fazla yazı, kaynak ve bilgi olmadığını ifade etmiştir. Tahtacıların ormanda ve dağlarda göçebe bir yaşam sürmeleri, içinde bulundukları sosyo-kültürel ortamdan ayrışmalarına neden olmuş ve kültürel olarak herhangi bir değişiklik olmadan kapalı bir toplum olarak yüzlerce yıl yaşamışlardır. Bu durum Cumhuriyet'in ilanı ile yerleşik alana geçmeleri, daha çok aydınlanmaları ve varlıklarını daha sosyal bir biçimde sürdürmeleri ile devam etmiştir. Sosyolojik yaşama geçmeleri ile süreçleri başlamıştır (Çıblak, 2005).

Tahtacılar, kapalı bir toplum olması sebebiyle ritüellerine kendi içlerinden olmayan kimseyi kabul etmemekteler ve Tahtacı olsa dahi farklı köyden olan kişilerle evlenmeyi yasaklamışlardır. Anadolu Alevi-Bektaşî'lerinin bağlı oldukları Hacı Bektaş Ocakları'nın dışında farklı merkezlere de mensup olduklarını belirtmişlerdir (Selçuk, 2008).

Çıblak (2005), Tahtacılar hakkında çalışmalar yapan yabancı araştırmacıların, yaptıkları çalışmalarda Tahtacıların Türk olmadıkları ve sonradan Türkleştirildiklerini veya Müslümanlaştırdıklarını belirtmiştir. Tahtacılar hakkında yapılan ilk araştırmalar, öncelikli olarak yabancı araştırmacılar tarafından gerçekleştirildiği için kökenlerinin Likyalılar ve Hititler gibi çok eski toplulukların devamı olduğu, bunun yanı sıra İranlı olabilecekleri öne sürülmüştür. Ayrıca yapılan çalışmalar, Tahtacıların inançlarını ve ritüellerini kapalı bir biçimde yaşadıklarını ortaya koyakta, bununla birlikte haklarında gerçek olmayan bilgilerin de öne sürüldüğü böylelikle ortaya çıktığı bilinmektedir.

Türkiye'de birçok araştırmacı yapmış olduğu çalışmalarla, Tahtacıların Türk olduğu ve dillerinin Türkçe olup başka dil bilmedikleri, Orta Asya Türk gelenek ve göreneklerine bağlı yaşayıp, kültürlerini koruyarak taşımaya devam ettiklerini kabul etmişlerdir (Çıblak, 2005).

Tahtacıların etnik kökeni ile alakalı farklı görüşler sunan Batılı araştırmacılar, 13. Yüzyılın ikinci yarısından itibaren yazılı kaynaklarda bahsi

geçen Tahtacıların Ağaçeri Türkmenlerinin devamı olduğuna dair düşüncelerini öne sürerler. Ağaçerilerin Oğuzlardan farklı bir Türk boyu, Türk boyları ile birlikte Oğuz boylarının oluşturduğu bir topluluk ya da sadece Oğuz boylarından biri olup olmadığı ise bir tartışma konusu olarak devam etmektedir (Selçuk, 2008).

“Türkçede “ağaç kesen, tahta biçen ve kereste işleriyle uğraşan kimse” anlamına gelen Tahtacı ve bir meslek adı olan tahtacılık, zamanla kendilerine özgü bir mezhep inancının varlığına inanan bu topluluğu karşılar duruma gelmiştir. Tahtacı adına yazılı kaynaklarda ilk olarak 16. Yüzyıla ait Osmanlı tapu tahrir defterlerinde ve arşivlerinde ve vesikalarında “cemaat-i tahtacıyan” şeklinde rastlanmaktadır (Çıblak, 2005 s.31).”

Tahtacı ismi Anadolu’da ilk defa XVI. Yüzyılda karşımıza çıkar ve Cemaat-i Tahtacıyan olarak bahsedildiği bilinmektedir. XVI. Yüzyıl öncesi Cemaat-i Tahtacıyan adına karşılık Ağaç-Eri kavramının olduğu bilinmekle beraber, daha sonrasında günümüzde de olduğu gibi Tahtacı adını almıştır (Engin, 1998)

Tahtacıların sadece iki ocakları bulunup iki ocak dışında başka ocakları bulunmamaktadır. Tahtacılar, Çobanlı aşiretinden olup Horasan’dan göç ederek Adana bölgesine yerleşen Oğuz asıllı Türklerdir, daha sonra Yanyatır oğullarına bağlı olarak Tahtacı adını almışlardır (Tamay, 2009)

İki ocağa mensup olan Tahtacıların farklı bir ocağı olmadığı gibi ocak dedelerinin de birbirleri ile bağları bulunmamaktadır. Dedeler yaz aylarının sonlarına doğru ürünler toplandığı zamanlarda ocağa bağlı olan müritlerini ziyaret eder ve cem törenleri düzenler, yapılan ayinlerde dedeler haklarını alır ve müritlerin cezaları varsa cezalar verilir ya da affedilecekler af edilir sonrasında köylerine dönerler. Dedelik mertebesi herkese verilmez, dedelerin ocak ailesine dahil olması gerekmektedir. Tahtacılarda kullanılan sehpa şeklindeki kaz ayağı sime (nişan) leri Tahtacıların yanı sıra Oğuz Türkmen aşiretlerinde de kullanılmaktadır (Yörük, 2015).

Tahtacılar ile ilgili var olan yazılı kaynaklara bakıldığında; Türk araştırmacılar dışında yabancı bilim adamları ve araştırmacıların da tahtacıların kökenleri ve tarihleri ile ilgili yapmış oldukları çalışmalarda, birtakım görüşleri ve iddialar olmak üzere kaleme aldıkları bazı varsayımlara rastlanmaktadır.

Güney Anadolu’da ormanda ve dağlık alanda yaşayan en eski toplumlardan biri olan Likyalıların devamı olarak gördüğü ve Alevi olarak nitelendirdiği Tahtacılarla ortak bir bağ kuran Alman antropolog Felix Von Luschan iki toplum arasında antropometrik ölçümler sonucu benzerlik olduğunu ileri sürmüştür. Frederick William Hasluak da ağaç işçiliği ile yaşamlarını sürdürdükleri için Tahtacı ismini almış olan topluluğun Likyalılar’ın devamı olduğu kanısındadır. XIV. Yüzyılda Şii islam görüşünü yaymakla görevli olup Konya’dan gelen din adamları tarafından mesheplerini değiştirip Şii’liği benimsemişlerdir ve Türkler tarafından da adlarına Alevi denildiğini ileri sürmüştür (Çıblak, 2005).

Felix Von Luschan’ın bu çalışmasından önce, Tahtacılardan söz eden ve çalışmasında Tahtacıların cenaze törenlerine yer veren coğrafyacı Carl Humann, Tahtacıların önce Hristiyan cematine mensup olup, sonrasında korku sebebi ile İslamiyet’e yakınlaşıp daha sonrasında onu da unutan eski bir Küçük Asya halkı olabileceklerine değinmektedir (Engin, 1998).

Humann, Tahtacıların Hristiyan kökenli olduğu iddasına 1880’li yıllarda “Küçük Asya’nın etnolojisi” isimli makalesinde yer vermiştir. Hristiyanların ölü gömme geleneklerine benzer olan Tahtacıların ölü gömme ritüellerini, Hristiyanların ritüellerinden ve geleneklerinden aldığı, sonrasında korku ve baskı sonucu Müslüman olduklarını belirten bilgiler yazmaktadır (Küçük, 1995).

Arkeolog Theodore Bent’in, Küçük Asya’ya yaptığı gezilerden sonra 1891 yılında Tahtacılarla ilgili Humann’ın görüşlerine yakın fikirler bildirip benzer bazı bilgiler verdiğinden bahsedilmektedir. Bent, tahtacıların kendi dinlerini gizli bir din olarak gördüklerini öne sürüp ayinlerinde şarap içtiklerini ve Hristiyanlıktaki “baba-oğul-kutsal ruh” üçlemesinin benzeri olarak “Allah-Muhammet-Ali” üçlemesini kullanmaları nedeniyle Hristiyan kökenli olabileceklerini varsaymıştır. Aynı zamanda Tahtacılardaki gizli din anlayışı sebebiyle de belki Hristiyanlık’tan önceki dini inançlarla karşılaşp, inançlarının belli bir bölümün Hristiyanlık’tan alındığını veya aynı dinin farklı yaşanan bir versiyonu olabileceği görüşünü ileri sürmektedir. Tahtacıların Hristiyan olduğu görüşünden yola çıkarak 1920’de Atina’da yayınladığı bir çalışmasında Kleantus Skalieri’nin de, Tahtacıların Yunan-Rum olduklarını anlatmaya çalıştığı bilinmektedir (Engin, 1998).

Din tarihçisi ve etnolog Krizstina Khel Bodrogi kendisinden önce Tahtacılar hakkında araştırmalar yapan, yazarlar ve araştırmacılarla ilgili eleştirel bir

yaklaşımında bulunmuştur. Araştırmacıların, Tahtacıların kültürlerine ve yaşayış tarzlarına yakından tanık olmadan, aynı çevrede yaşayan Sunni Müslümanlardan öğrendikleri bilgilere göre aktardıklarını vurgulamıştır (Küçük, 1995).

Hristiyanlık görüşünün dışında araştırmacı Hanry Raubinson, Tahtacıları Yahudi asıllı olarak da işaret etmektedir ancak; Taha Toros'un bu hususta yaptığı birçok araştırmaya göre gelenek-görenek yönünden, gerek ahlaki, gerek fiziksel yönlerden Tahtacı ve Yahudilerin birbirlerine hiç benzerlik göstermediklerini ortaya koymuştur (Çıblak, 2005).

Selçuk (2008), Fuat Köprülü ve Z. Velidi Toga'nın Ağaçerilerin XII. Yüzyılda Anadolu'da yaşayan Oğuzlardan farklı bir Türk boyu olarak kabul ettiklerini belirtmiştir.

Bu bilgiler ışığında, özellikle kutsal ritüeller ve ölü gömme pratikleri bakımından Tahtacıların Hristiyanlara benzerlik gösterdikleri söylenebilir ve bu bağlamda köken olarak olmasa bile kültürel olarak bir temaslarının olmuş olabileceği ve bir etkileşime uğramış olabilecekleri varsayılabilir. Buna ek olarak bilim insanlarının, her çalışmada vurguladığı gibi uç bir biçimde kapalı yaşayan bir topluluk olan Tahtacılar hakkında varsayımlarını ulaştırdıkları önermelerin, yazılı bir kaynağa dayanmaması, doğrudan bir gözleme dayanmaktan uzak olması ve bu nedenle subjektif yorumları da ihtiva edebilme ihtimali üzerinden objektiviteden uzak düşebilecek spekülasyonlar yönlendirmeler içerebileceği de düşünülmelidir.

Ziya Gökalp Türkler için mukaddes olarak gördüğü ve birtakım ritüellerinde kullandıkları ağaçlar hakkında bilgiler sunarak bazı isimlerin ve lakapların olduğuna değinmiştir. Ağaç-Eri adında Türk boyu olduğunu ve Oğuzlar ile birlikte Anadolu'ya göç eden Tahtacıların "orman adamları" olabileceği görüşündedir (Gökalp, 1976).

Biçen (2005), Tahtacılar hakkında yapılan çalışmaların Tahtacı isminden yola çıkarak geriye dönük tarih araştırmalarının doğru olmayacağını savunurken, Tahtacıların ad, soyad, sülale, yer gibi bilgilerinin bulunmadığı, Ağaçeri ve Cemaat-i Tahtacıyan olarak verilen isimlerin tekrar gözden geçirilmesi kanaatindedir. Tahtacıların dini ritüellerinde nefeslerinde Pir Sultan Abdal, (1502-1576), Şah İsmail Hatayi, (1487-1524), Kul Himmet gibi ulu ozanlardan şiirler kullanmışlardır. Biçen ayrıca, 16. yüzyıl sonu ve 17. yüzyıl başında yaşadıkları bilinen ozanlar hakkındaki bilgilerin ölümlerinden yaklaşık 100-150 yıl sonra geniş bir kitleye yayılmaya başladığını ifade etmektedir. Tahtacılar hakkında en erken 17.

yüzyılda bilgilere ulaşıldığını düşünmekte ve üç ulu ozan ile bağları olduğu varsayımını ortaya koymaktadır. Bu varsayımdan hareketle Tahtacıların Safevi Devleti'nin dağılmasıyla birlikte oradan kopan Türkmen kollarına bağlı olduğu, öncesi içinse farklı Alevi kolları ile birlikte ilk Horasan'dan geldiklerini öne sürmüştür.

Tahtacıların, Orta Asya'dan gelen Ağaçerilerin devamı oldukları görüşü ile alakalı hala kanıtların bulunmaya çalışıldığı bilinmektedir. Ayrıca Tahtacıların Ağaçerileri ile herhangi bir bağlarının olmadığını, hem yaşam tarzlarının hem zihniyetlerinin çok farklı olduğuna dair düşüncelerini belirten Yusuf Ziya Yörük, Tahtacıların, Türkmen ve Yörükler ile bağlarını da ayrıntılı ele aldığı incelemede, adlarının benzerliği dışında örf ve adetlerinin yakın olduğu Bayatlar ile Anadolu'ya gelen bir topluluk olan tahtahların devamı olduklarını ve Tahtacı adının ağaç işçiliğini meslek olarak edindiklerinden dolayı aldıklarını ve bununla beraber tahtacı ünvanının sonradan verildiği kanaatindedir (Yörük, 2015).

2.2.Cem Törenleri

Biçim açısından cem törenlerini incelediğinde inanç sistemine dayanan ve asırlardır süregelen geleneklere bağlı bir düzen ve kurallar bütünü görülmektedir. Bu düzen ve kurallar tüm Anadolu Alevi toplumlarında ortak özellikler gösterdiği gibi bazı isimler ve eylemler yöresel farklılıklar gösterir.

Toplanma, bir araya gelme, cemaat olma kelime anlamlarıyla bilinen cem, Alevilerin temel ibadet şekli olarak adlandırılan bir tören ve bu törenin içinde bir dedenin öncülüğünde cinsiyet ayrımı yapılmaksızın gerçekleştirilen bir ritüel olarak adlandırılmaktadır (Tamay, 2009).

Orta Asya kültüründe bir araya gelerek kurbanların kesildiği, kadınların ve erkeklerin bir arada olduğu tören, aynı zamanda içkili olup İslam dininden öğeler içermektedir. Bu dinsel ritüel aynı zamanda topluluğa hem dayanışma, hem yardımlaşma ve sorunları çözümleme odaklı bir mahkeme eylemi olarak da sosyal örgütlenme ve birlik deneyimletme niteliği taşır. Bütün Anadolu Alevilerinde gözlemlenen en önemli unsur, kendi içlerinde çözüm odaklı, içe dönük, korunma, saklanma gibi özelliklerle yürüttükleri cem törenleridir ki bu nitelikler Alevilik inancının temelini teşkil eder (Kaplan, 1998).

Anadolu Aleviliğinde dini bir ritüel olarak önem arz eden cem töreninin gerçekleştirilmek istenmesinin en büyük sebeplerinden biri Alevi toplumunun “Kırklar meclisi” olarak adlandırılan erkanın tekrardan canlandırılmak istenmesinden ileri gelmektedir (Çıblak, 2005). İnanişâ göre bu meclis, Alevilik inancında temel dini ritüel olarak kabul görür ve belirlenen zamanlarda belli niyetlerle kapalı ya da açık alanda bir araya gelinerek, kurallar ve eylemler bütünlüğü içerisinde dini bir önder eşliğinde yapılan ibadet törendir.

Anadolu Aleviliğinde genel olarak yol birliğinin temeli olup uygulanan cem törenleri, insanların bir araya gelerek hem ruhsal yıkanma ve arınma, hem de inanışlarına bağlılıklarını ortaya koyma, sorgulama ve hak verme gibi ritüeller barındıran 12 hizmet ve saygıyı kapsayan, içeriğinde şiir, saz, söz ve müzik eşliğinde dinsel oyun (Samah) oynayarak yerine getirilen törenlerdir (Zelyut, 1992).

Oturma düzeninde dini ve toplumsal önder olarak dede ortada, rehber sağında, delilci solunda yer alır. Ortada bırakılan dairesel boşluk meydan olarak tabir edilir. Talipler meydanın karşısında diz üstü ya da bağdaş kurarak oturur. Kadın erkek ayrımı yapılmadan kardeşlik ruhu gözetilir, on iki hizmet inancın öğretilerine uygun olarak yerine getirilir. Tören, toplumsal birliğin yüceltildiği ruhani bir ortamda sürdürülür (Genç, 2017).

Aleviliğin temelinde kutsal olarak adlandırılan cem törenlerinde okunan dualar, şiirler icra edilirken sözlerde müzikal bir üslup kullanılır ve daha çok bağlama ile söylenen eserler özellik olarak köklü halk edebiyatını barındırırken, Anadolu’nun diğer yörelerinde bundan farklı olarak melodik ve edebi yönden zengin içerikli Alevi müziği varlığı bilinmektedir. Saz ve sözün beraber kullanıldığı müzik kültüründe sazın tek başına sözsüz bir şekilde kullanıldığına nadiren rastlanır (Özdemir, 2016) Sözsüz müziğin pek kullanılmamasının sebebi ise Alevilik öğretisini göstermek, anlatmak ve bu felsefeyi anlatan şiirlerin yolu öğretmek, sürdürmek konusunda önem arz etmesi olarak düşünülebilir.

2.2.1. İçeri Cemi

Cemler, Alevi toplumlarında uygulanış şekline ve uygulanma maksadına göre değişkenlik gösterir. Anadolu Aleviliğine göre cemlerin bölümleri, Tahtacı toplumunda daha farklı adlandırılmaktadır.

İçeri Cemleri “Meydandan Geçme” “İkrar Alma”, “Müşahip Olma” olarak üçe ayrılır. Bu cemlerde de yine diğer cem törenlerinde olduğu gibi cemi dede

yönetir, gizlilik esasına dayandığından herkesin katılımına izin verilmez, katılım bir kurala bağlıdır. Bu esastan dolayı kişilerin konuşması “sırrı açığa çıkarmak” anlamına gelir ve cezası da “düşkünlük” olarak adlandırılır. Düşkünlük kavramı da kişilerin tekrar ceme alınmaması ve toplumdan dışlanması olarak açıklanabilir. İkrar alma kişinin doğruları beyan etmesi, kabul etme, onaylama anlamına gelmekle beraber, bu yoldaki sözüne sadık kalacağına dair bir söz verme anlamına gelmektedir. Tahtacılar da müshap olma iki evli çiftin yol kardeşliği için birbirine bağlılığı demek ve bu bağlılığın yine toplumca ve dede tarafından dualanarak onaylanması anlamına gelmektedir. Meydandan geçme cemi de müshap olacak evli çiftlerin yola girme konusunda dede tarafından sorgulanıp cemde bulunan kişiler karşısında söz vermeleri anlamına gelmektedir (Tamay, 2009).

Meydandan geçme, dedenin mutlak bulunduğu ve müshap olan kişilerin katıldığı cem törenidir. Genelde yılda bir yapılan törene katılan kişilerin şikayetlerinin dinlenildiği, toplum önünde anlatıldığı ve var olan sorunların daha çok çözüme odaklı olduğu, küs ve dargın olan kişileri de ortak noktada buluşturup ve barıştırıldığı cem törenidir. Bir nevi mahkeme görevi olarak da görüldüğü bilinmektedir. Cem törenleri başta dede olmak üzere delilci, mürebbi, gözcü ve tüm on iki hizmetin katılması şart olup, dedenin “seni senden sorarım” sözünü sorduğu ve öğütlerde bulunup fikirlerini sunduğu törende, hataları olanları düşkün ilan edip veya affetme gibi bir nevi görgü cemi olarakta bilinen meydandan geçme cemi denildiği bilinmektedir (Dönmez, 2021). Alevilik inancındaki dara çekme olgusu aslında cemlerde küskünleri, hata yapanları şeffaf bir şekilde yargılamaktır.

İkrar alma töreni, dedenin öncülüğünde cem evinde bulunan kişilerin müshap olma zorunluğu olma şartı ile ikrar alacak kişinin dedenin önünde hazırda bulunmasıyla başlayıp istediğini dile getirmeden önce “Hak gördüm, Hakk’a geldim” sözlerini söylemesi ile devam eder. İkrar almaya gelen kişinin unutmaması gereken en önemli husus olan bu yoldaki zorluğu, sözünden dönme durumunda düşkün sayılacağı ve tekrar cem törenlerine alınmayacağı ve insanlar tarafından dışlanacağı dede tarafından hatırlatılır. İkrar almaya gelip “talip” olarak adlandırılacak kişinin kabulünden önce dede Ehlibeyt’e bağlılığı dile getiren sözler söyler ve talip ikrarını “Allah Eyvallah” sözü eşliğinde tamamlamış olur (Şenyayla, 2020).

Müşahip olma, Tahtacılar da iç cemin hatta Alevilik'te en önemli sayılan gizlilik söz konusu olup, içeriği geniş en önemli cem olarak bilinir. On iki hizmetin eksiksiz olarak yerine getirildiği ayinde tahtacılar da erişkin olmayan, evli ya da bekar henüz bu yola girmemiş, Alevi ya da Bektaşî olsalar bile bu cemle ilişkisi olmayan kişilerin katılmaları kabul edilemez. Diğer cemlerde ve on iki hizmet konusunda bahsedildiği üzere yapılması gereken erkânların aynı sırayla yapıldığı bir cem törenidir. Tüm erkânlar bitirildiğinde müşahip olma yolunda olan kişiler, bu konuda söz vererek sonsuza dek bu yolda kardeş olduklarını kabul ederler. Musahip olmanın en önemli şartlarından biri kişilerin evli olması zorunluluğudur (Yörükan, 2015).

2.2.2. Dışarı Cemi

Dışarı cemi, Tahtacıların sohbet eşliğinde bilgilerini, pratiklerini ve düşüncelerini paylaştıkları, daha çok gençlere yönelik olup, yol erkanını anlatma, semah dönme, nefesleri öğretme gibi eğitim amaçlı yapılmaktadır. Yolun ve inancın sürdürülmesi için kurulan cemler, muhabbet cemi olarak adlandırılır ve bu cem törenlerine dedenin katılımı zorunlu değildir. Törene mürebbi ve diğer on iki hizmetin katıldığı ve Tahtacılar da önemli günler olan cuma akşamının yanı sıra (Kurbanlar, Nevruz veya Sultan Nevruz, Hıdırellez) yapılan ayinler de cem töreni sınıfına girmektedir. Cuma akşamı olarak adlandırılan yani perşembeyi cuma gününe bağlayan gece, genellikle her hafta toplanıp gerçekleştirilen cem törenlerinde daha çok tahtacı inancıyla alakalı sohbetlerin edildiği, nefeslerin söylendiği, semahların döndüğü törenlerde, dede olmadığı için چراغ yakılmadığı gibi on iki hizmet de tam olarak yerine getirilmez. Bu nedenle; dedenin olmadığı, erkanın kurulmadığı cemin “yoz” adı ile adlandırıldığı da bilinmektedir (Dönmez, 2021).

2.2.3. Cemde On İki Hizmet

Çoğunlukla iç mekânda yapılan cem törenleri tahtacı Alevilerinde bazen dış mekânda da yapılır. Dışarı cemleri inanç ve yol üzerine bilgilerin verildiği, sohbet nitelikli cemlerdir. Diğer adı da muhabbet cemi olarak geçer. İçeri cemleri ise erkân

cemi olarak da bilinir ve mutlaka dede önderliğinde musahip olmayanın giremediği, on iki hizmetin tam anlamıyla gerçekleştiği daha uzun süreli cemlerdir (Dönmez, 2021). Tahtacıların cem ritüellerinde on iki hizmetin isimlendirilmesi konusunda Anadolu Aleviliğiyle benzer ve farklı isimlendirmelerin kullanıldığı görülmüştür.

2.2.3.1. Dede

Cem törenini yöneten ve cemde yer alan tüm canlara önderlik eden kişidir. Bazı yörelerde dedeye ser cem de denildiği bilinmektedir. Kelime anlamına bakıldığında da ser cem, cemin başı yani meclisi yöneten anlamına gelmektedir (Zelyut, 1992).

Törende dede ceme katılan halkın karşısında, postun arkasında ve delilin yanında olacak şekilde oturur (Selçuk, 2008). Dedelik hizmeti Tahtacılar da, ceme başlayan ve cem ritüelini yöneten makamdır. Meydandan geçme, ikrar alma, müsahiplik gibi ritüellerin de öncüsüdür ve dede olmadan yapılamaz.

Dede, cem törenindeki cemi yönetme görevinin haricinde ayin boyunca yapılması gereken tüm işleyişin ve düzenin intizamlı bir şekilde uygulanmasını da sağlar. Kesin bir bilgi gözü ile bakılmasa da müridlerin gözünde dedenin Hacı Bektaş Veli ve İmam Ali'yi temsil ettiği düşünülmektedir (Gökçen, Altop, Çayır, 2020).

2.2.3.2. Rehber (Mürebbi)

Rehber bazı yörelerdeki ismiyle mürebbi, dedenin başyardımcısı, dede gibi tarikat öğretilerine aşinalığı ve bilgisi olan, gerektiğinde onun yerine cemi yöneten kişidir. Cem töreninde dedenin sağında oturur. Töreni yönetir, taliplere yol ve yordam gösterir, dedeye gerekli bilgilendirmeleri yapar. Tahtacılar ile ilgili yazılmış olan kaynakların genelinde “*rehber*” den çoğunlukla mürebbi olarak bahsedildiği görülmektedir. Cemde on iki hizmeti temsil eden kişilerden mürebbi, dededen sonra yer alan görevlidir. Kimi referanslarda ise dedenin bahsi geçmez; ilk sırada yer alan mürebbi, dedenin yerine de vekalet edebilen ve aynı zamanda cemleri de idare edebilen bir yönetici olarak adlandırılır (Tamay, 2009).

2.2.3.3. Gözcü

İç düzeni sağlayan ve müsaahip edindikten sonra verilen gözcülük görevi, cem boyunca cemde düzeni ve haberleşmeyi sağlamayı, tören boyunca oturma düzenine ve kurallara uymayan kişileri önce uyarmayı daha sonra dedeye bildirerek, cemden dışarıya çıkarma sorumluluğunu kapsar (Halkbilimi, 2003).

Cemde düzeni sağlayarak girişte kapı yanında elinde değnekten duran kişiye gözcü denir ve aynı mürebbi seçimindeki gibi ehli kişiler tarafından seçilerek görevlendirilir. Bir nevi mürebbinin vekili de sayılır (Biçen, 2005).

Cem ritüellerindeki asayişini sağlayan gözcü, dede ve rehberden sonra önemli hizmetlerden biridir.

2.2.3.4. Delilci (Çerağcı)

Çerağcı ya da Delilci dedenin solunda oturur, törende yakılacak ateş için gereken mum, lamba ya da çıra gibi, bir çeşit kandili cem alanına yani meydana getirir. Ateşin tören sonuna kadar yanması onun sorumluluğundadır. Bu ateşin yakılması “delil uyandırma” olarak isimlendirilir. Özellikle içeri cemleri delil uyandırma olmadan başlamaz. Bu ateş tabiatın uyanışı, insanın cehaletten aydınlığa çıkması, yol erkânının insanlığın yolunu aydınlatması ve benzeri sebeplerle kutsal sayılır. Tahtacı Alevilerinde delilin ilk seferde yanmaması ya da tören esnasında sönmesi hayır kabul edilmez (Tamay, 2009).

2.2.3.5. Zakir (Sazandar-Güvender)

Alevilik inancında müziğin ve müzikle beraber söylenen şiirlerin önemli bir yeri olduğu bilinmektedir. Cem ritüellerinde yolu anlatan şiirleri müzik ile birleştirerek dile getiren, cem ritüelinde ne zaman hangi türün icra edileceğini iyi bilen kişi de zakirdir.

Zakir, sazandar ya da güvender adıyla törende saz çalarak belleğindeki deyiş ve ezgileri söyleyen kişidir. Dede, saz çalmayı bilse bile gereken yerde söylenecek deyişi bilen Zakir’e ihtiyaç duyulur. Bu görev sözlü gelenekle günümüze kadar aktarılan tüm birikimin yarınlara da iletilebilmesi için önemlidir (Dönmez, 2021).

Cem törenlerinde Zakir, deyişler, duaz, miraçlama okuyarak hizmeti yürüten kişidir. Güvender, Âşık, Sazcı, Sazandar olarak da adlandırılır. Cem törenlerinde zamanla deneyimlerle sınanan kişi, okunan deyişlerin sözleri ile ezgilerini ezberlemiştir ve hangi deyişi ne zaman çalıp söyleyeceğini bilir. Bazı cem törenlerinde saz çalan kişi sayısı artabilir. Cebrail'den kaldığı düşünülen hizmette bağlama dışında çöğür, tambur, kabak kemane, cümbüş gibi sazlar da çalınır (Genç, 2017).

2.2.3.6. Ferraş (Süpürgeci)

Ferraş, salmanı faraş ya da süpürgeci adıyla bilinir. Tören esnasında yapılan her hizmetten sonra süpürgesiyle üç defa yere vurarak sembolik olarak meydana süpürür. Bu hizmetin fiziksel temizlikten ziyade ruhsal bir arınma olduğu düşünülür.

Tahtacılar da adı erkan açma ya da erkan yürütme olarak geçer ve bu ritüeller zorunludur. Ferraş genel olarak cem evinin ya da cem yapılan alanın temizliğinden de sorumludur (Selçuk, 2008).

2.2.3.7. Selman (Sakka)

Cem töreninde el suyunu müsahtiplik ve meydandan geçme ritüelinde dededen başlayarak taliplere su dağıtan kişi, bir çeşit abdest için el yıkama suyu dağıtır. Tahtacı Alevilerinde abdest, diğer İslam geleneklerinden farklıdır. Tahtacılar göre abdest ikrar verme olarak geçer ve yerine getirilmeyen ikrar, abdestin bozulması anlamına gelir. Bunun yanı sıra yemek sonrası dededen başlayarak törende bulunan herkese sakka adı verilen suyu dağıtma görevli kişidir (Selçuk, 2008).

2.2.3.8. Sofracı

Sofracı, cem törenlerinde kesilen kurban hazırlanınca, sol kolunun altına aldığı sofra ile eğilerek yere niyaz eder ve sonrasında ayağa kalkarak ayakları üst üste gelecek şekilde durur ve duasını okuyup sofrayı açarak cemaatin gruplar halinde oturmalarını sağlar. Dede, hazırlanan lokmaları dualadıktan sonra kişilere

dağıtan sofracı, sonrasında cemaatin sofraya kenarını tutarak yaptıkları dua ile niyaz edip sofrayı toplar (Biçen, 2005).

2.2.3.9. Pervane

Tahtacılar pervane, habercilik görevlisidir ancak bazı yörelerde cem törenlerinde semah dönenler de pervane olarak adlandırılır. Kapı kapı dolaşarak cemaati cem törenine davet eder (Aksüt, 2003).

Pervanelik hizmeti görevini, müsahip edindikten sonra alan kişi köyde ve yakın civarlarda oturan cemaati ceme çağırmakla görevlendirilir. Cem töreni devam ettiği süreç içinde dışarı ve içeri olmak üzere hizmetleri yerine getirmekle hükümlüdür (Halkbilimi, 2003).

2.2.3.10. Dolucu (Saki, Şemsi)

Cem törenlerinde dolu dağıtmakla görevli olan “dolucu,” “şemsi,” “saki” ismiyle cemaate içki dağıtan kişidir. Tahtacılar içilen dolunun rakı olarak ve su ile karışmadan “saki suyu” yani “dolu” biçiminde içilmesi zorunludur. Müsahiplik, ikrar alma, meydandan geçme ritüellerinde gerçekleştirilir. Dededen başlayarak sırayla kulpu olmayan bir fincanı sağ ele alarak sol elle sağ dirseği tutup “aşk olsun” diyerek herkese dağıtmaya başlar. Sağ elle alınıp “aşkın nur olsun” diye karşılık verilerek içilir ve dolucu ile niyazlaşılır (Selçuk, 2008).

2.2.3.11. Kapıcı

Kapıcı cem evinin girişine bekçilik eder. İçeri giren kişilerin uygunluğunu denetler. Cem esnasında içeriinin ve dışarının güvenliğinden sorumludur. Gelenleri “hu eyvallah” diye karşılar (Bozkurt, 2008).

Cem töreni kapısında bekleyen, bekçi olarak da adlandırılan hizmet görevlisi kapıda gelenleri ve gidenleri kontrol eder herhangi bir yabancı geldiği vakit içeriye haber vermekle hükümlüdür ve yabancı bir kişiyi içeri almaz, ceme gelenleri “Hu eyvallah!” diye karşılayarak içeri alır (Genç, 2017).

2.2.3.12. Kuyucu

Tahtacı Alevilerinde sırlamak-sır etmek anlamında kullanılan kuyucu adı verilen hizmet görevlisi, kesilen kurbanların deri ve yenilmeyen, kullanılmayan organlarını ayak basılmayan ve kimsenin görmeyeceği bir yere kuyu kazarak gömen kişidir (Selçuk, 2008).

2.3.Semahlar

Bu bölümünde Semahların kökeni, kelime anlamı, müzikal açıdan özellikleri ve bölümleri anlatılacaktır.

2.3.1. Semahın Kökeni ve Kelime Anlamı

Arapça “sima” ya da “sema” kökünden gelen semah sözcüğü, iyi ve güzel şöhret işitmek anlamında kullanılan ve terim olarak müziği dinleme, duyguyu hissetme, coşma ile birlikte hareketler eşliğinde kendinden geçerek dönme-oynama ve müziğin ritmine uygun hareket eşliğinde sesler yükselerek eşlik etmektir. Semah, insanlık tarihi ile birbirine paraleldir ve sadece bir topluma mahsus olmayıp birçok toplumlar arasında yürütülen bir olaydır. Gelişmemiş toplumlarda daha çok dinsel içerikli müzik ve dans olarak ilerlerken bir süre sonra toplumun ilerleme sürecinde iki farklı yönde gelişme gösterir. Bir taraftan dinsel teknik müzik ve estetik açıdan kurallaşma oluşur, diğer taraftan ise dinle alakası olmayıp daha çok dinsel duyguların etkenliğini arttıran bir görünüme bürünür (Bozkurt, 2008).

Anadolu’nun çeşitli bölgelerinde ağız farklılığından kaynaklı isimleri değişkenlik göstermekte ve kimi yerlere göre samah, semah, zamah, semağ gibi isimler kullanılır. Alevilerin temel taşlarından olan semah, genellikle kadın ve erkek karışık olarak yerine getirilen hizmettir (Çıblak, 2005).

Yapılan çalışmalar ışığında elde edilen bazı veriler İsa’dan önceki dönemlerde de bugünkü semahları andıran bazı oyunlar oynandığını ortaya koymaktadır. Bizans ve Çin kaynaklarındaki bilgilerin aktarımına göre bir Bizans elçisinin Göktürk imparatorluğuna yaptığı ziyaret esnasında, Göktürklerin ortada

yakılan odun parçalarını etrafında kötü huylu ruhları ortadan kaldırmak ve kovmak için semaha benzer hareketler yaptıkları bilinmektedir (Bozkurt, 2008).

Dans figürleri eşliğinde ibadet etme biçimi, Şamanizm'den gelen bazı ritüellerin, geleneklerin halk arasında sürdürülmesi ve İslamiyet'in kabulü sonrasında İslamî şekle dönüşmesi ile birlikte devam etmiştir. Bununla birlikte 13. yüzyıldan bu yana devam ederek Anadolu Aleviliğinde, Bektaşilik ve Mevlevilik'te dans figürleri eşliğinde ibadet şekli devamlılığını sürdürmektedir. Mevlevilerde Sema, Alevi-Bektaşilerde ise samah ya da semah olarak adlandırılır (Kova, 2014).

“Semah bir başka açıdan değerlendirildiğinde Tanrı/Doğa ilişkisini anlatır. Yaradan'ın, evrene yerleştirmiş olduğu temel kurallara saygıyı içeren, onu kutsal kabul eden bir kabullenmedir. Semah'ın dönülmesi bir bakıma Güneş sistemi ve onun etrafında dönen gezegenleri yansıtır. Tanrının gücü ve yaratılan mekanizma sistemine uyumu içeren bir hayranlık biçimidir. İnsan da mikro düzeyde bir evrensel sistemdir. İrادی ve bedensel özellikleriyle, bilgi ve becerisiyle Mutlak-ı Vücudun bir parçası olan insan, semah ile O'nunla hemhal olur. Semah, yüce Tanrı'nın zikredilmesidir. Bu zikir sadece dille yapılan bir zikir değil, tüm bedenle, ruh ve gönülle, olağan üstü bir coşku ve aşkla yapılan bir zikirdir (Timisi, 2007, s.101,102).”

2.3.2. Semahın Bölümleri

Semahlar kadın ve erkeğin birlikte dans ettiği bir formdur. Bu açıdan bakıldığında Alevilikte eşitlik ilkesinin de kanıtı niteliğindedir. Semahlarda dinsel içerikli şiirler kullanılmaktadır. Cem ritüellerinin temel ögesi olup olarak farklı gruplardan oluşur. Semahlar incelendiğinde; tek bölümlü, iki bölümlü, üç bölümlü, dört bölümlü olarak karşımıza çıkmaktadır. Her bölüm; ağırlama (nenni, nennileme), yürütme (yürüyüş), yellendirme (yeldirme), pervaz (çark) olarak adlandırılır. Bazen sadece ağırlama ve yürütme bölümünden de oluşur. Sözler ve söze eşlik eden melodi semahın hızının değişmesinde büyük önem taşır.

Semahlarda bölümlerde makamsal ve usul olarak değişimler olur. Ağırlamadan yeldirmeye geçerken metronom biraz hızlanır, bazen usul değişir ve makam da değişebilir. Tamay (2009), Tahtacı semahlarının üç bölüm olmasının önemli bir karakteristik özellik olduğunu belirtmiştir.

Ancak bu bölümlerin tahtacı semahlarında makam ya da usul farklılığı değil hız değişiminin de yeterli olduğu ifade etmiştir.

Tahtacılar da biçim açısından uygulanan semahlar, “içeri semah” ve “dışarı semah” olup iki ana gruptan oluşur. Cem törenlerinde ikrar veren kişilerin dönebileceği semah, “içeri” semahlar olarak bilinir. Gençlere öğretme ve aktarma amaçlı olup ve on iki hizmetin dışında yürütülen “dışarı” semahlarıdır. İki ana grupta toplanıp adlandırılan semahlardan, birinci grup içeri semahını ifade etmektedir. İçeri semahında temsil ettiği kişi veya olaylarla alakalı olarak; Turna, Kırat, Kırklar, Ya Hızır gibi temalar sergilenir. İkinci grup ise dışarı semahlarını ifade etmektedir. Bu tür semahlar ise yöreye göre isimlendirilen Kısas, Hubyar, Tahtacı, Erzincan temalı semahlardır (Özdemir, 2016).

2.3.3. Ağrlama

Zakirin saz eşliğinde başladığı müzikle cem töreninde bulunan kişiler, dedenin yönünden başlayarak iki kolları da yana doğru ve aynı yönde hareket eşliğinde devam ederler. Kollar yana doğru hareket ederken, avuç içleri semah dönen kişiye doğru dönük olup, ellerin ve bileklerin hareketi ile iki sefer alttan alarak dışa doğru savurma hareketi ile devam eden semah, dirseklerinde 45 derece açı ile kırık şekli alır ve karşıya bakarak, dik bir baş ile dönülen semah, ağrlama sürecinde kollar sağa sola olacak şekilde devam eder. Semah dönenler ağrlama bittiğinde niyazlaşıp ve darda beklerler, dedenin hayırlamasıyla zakirin yeldirme bölümüne geçmesini beklerler (Tamay, 2002).

Ağrlama bölümü müzikal olarak bakıldığında; semahların metronom olarak en ağır bölümüdür. İki veya daha çok bölümlü semahlarda ilk bölüm ağrlama olarak isimlendirilir. Semah dönenlerin figürleri de düşünüldüğünde daha ağır hareketlerin yapıldığı görülmektedir. Bu açıdan bakıldığında semahlarda halaylarla benzer bir melodik ve ritmik yapıya sahiptir.

2.3.4. Yürütme

Turna ve Muhammet ismiyle kırklar semahları olan Tahtacılar, cem töreninde bulunan herkesin dönebileceği kırklar semahı, dar (ağırlama), yürütme sonrasında yeldirme bölümünden oluşur. Ağırlama ve yürütme kısmı kısa olan semah, yeldirme bölümü daha geniş olarak dönülür. Bu bölümde yeldirme kısmı hızlı olup yürütmeden farklı özelliğe sahiptir (Bozkurt, 2001).

Yürütme bölümüne müzikal açıdan bakıldığında; ağırlamaya göre metronomu daha hızlanan bir bölümdür. Semahın figürlerine bakıldığında ise daha hareketli figürlere geçilmektedir.

2.3.5. Yeldirme

Yeldirme kısmında müziğin ritmi ile kollar omuz hizasını geçmeyecek şekilde önce sağ sonra sol olarak uzatılara ritme eşlik edilir. Semah “Şah Alim Şah” kelimesinin geçmesi ile dede ve zakir, arkalarına dönük olmayacak şekilde “Çark” dönerler. Yeldirme esnasında cemde bulunan diğer kişiler el çırparak eşlik ederler, semah dönenler yeldirme sonunda diz çöküp niyazlaşarak oturur ve semahı bitirirler (Bozkurt, 2001).

Yeldirme bölümüne müzikal açıdan bakıldığında; yürütme bölümüne göre metronomu daha hızlanan bir bölümdür. Semahın figürlerine bakıldığında ise daha hızlı figürlere geçilmektedir.

2.3.6. Tahtacı Semahları

- Tahtacı semahlarının öne çıkan önemli ögesi, Anadolu’da sıklıkla gördüğümüz dairesel formdan ziyade, daha çok karşılıklı sıra biçiminde gerçekleştirilmesidir. Genellikle kadınlar ve erkekler karşılıklı ve sıralı bir şekilde dizilirler.
- Bu karşılıklı yerleşme nedeniyle semahta bulunan kişi sayısı ağırlıklı olarak çift olacak şekilde dönülür.
- Gerçekleştirilen hareketler iki kısımdan oluşur. İlk kısımda genellikle alan kullanılmaz ve sabit bir biçimde yalnızca kol hareketleri yapılır. İkinci kısımda ise ayak hareketleri semaha dahil edilir.

- Semah dönme aşamasında törende bulunan kişilerin aynı anda kalkıp dönmesi zorunlu değildir. İstekleri üzerine daha sonra katılım sağlayabilirler. Semah dönmeye devam eden kişi eşlik etmesini istediği kişinin omzundan öperek semaha katılmasını sağlar. Semah esnasında yer değişimini sağlamak için dönen kişinin omzuna dokunmak suretiyle yer değişimi yapılır.
- Semah dönülürken yer değiştirme yapmak için ise bir kişi diğer bir kişinin omzuna dokunmak koşuluyla yer değiştirerek semaha devam edebilir.
- Sadece sağ ayakla başlama kuralı olmadan da semah dönülebilir (Demirbağ, 2019).



3. GEREÇ VE YÖNTEM

Bu bölümde TRT repertuarında bulunan Manisa iline kayıtlı Tahtacı semahları incelenmiştir. Eserler hem edebi hem de müzikal açıdan iki başlık altında incelenmiştir. Edebi incelemede şiir yapısı, türü, kafiye düzeni ve hece ölçüleri incelenmiştir. Ayrıca dini müzikte söz unsuru önemli olduğundan şiirde geçen kelimelerin anlamları da yazılmıştır. Melodik inceleme yapılırken ise; eserin dizisi, usulü, ses sahası incelenerek biçim ve yapı analizi yapılmıştır.

Yapılan melodik incelemede Mutlu Torun'un eser analizi notlarından da faydalanılmıştır. Melodik yapıda kullanılan;

A, B, C. gibi harfler cümleyi ve kıta sırasını göstermektedir.

a, b, c, gibi harfler melodik yapıdaki farklı cümlecikleri göstermektedir.

Biçim olarak;

A-B-C gibi büyük harfler bölmeleri, a-b-c gibi küçük harfler cümleleri, harflerin altındaki sayılar, cümlelerin kaç ölçü boyunca sürdüğünü, harflerin veya parantezlerin üstündeki (1m-2m) sayılar, mısra numarasını göstermektedir.

Birbirinin aynı olan müzik kısımları (güfte değişik de olsa) aynı harfle gösteriliyor.

Bir cümle geldikten sonra, ilerde başka bir cümle benzer şekilde geliyorsa, yeni cümleye, benzediği cümlelerin harfi veriliyor, ancak, (') konuyor.(a - a' gibi) Bunlara başka yönden benzeyen yeni bir cümle geldiğinde üzerine (") konuyor (b - b' - b") (Torun, 2016).

4. BULGULAR

4.1. Manisa Yöresindeki Tahtacı Semahlarının Edebi Ve Müzikal Açidan İncelenmesi

Bu bölümde TRT repertuarında bulunan Manisa iline kayıtlı yedi semah incelenmiştir. İnceleme; edebi ve müzikal olarak iki biçimde yapılmıştır. Edebi incelemede şiir yapısı, şiirde geçen bilinmeyen sözcükler incelenmiştir. Müzikal incelemede ise eserin melodik yapısı, form olarak da yapı ve biçim incelemesi yapılmıştır.

4.2. Armut Ağacı

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 2101
İNCELEME TARİHİ: 21.5.1982

YÖRESİ
MANİSA-TURGUTLU

KİMDEN ALINDIĞI
MEHMET BULANLAR
SÜRESİ: 100

ARMUT AĞACI

DERLEYEN
TRT İZMİR RADYOSU
THM MÜDÜRLÜĞÜ

DERLEME TARİHİ
1977

NOTAYA ALAN
YÜCEL PAŞMAKÇI

The musical score is written in 9/8 time and consists of ten staves. The melody is written in a single line with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written in Turkish and are aligned with the notes. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests. The lyrics are as follows:

A R M U T A Ğ A C I
İ K İ T U R N A M A R M U T A Ğ C I
B A Ş I N D A T A L İ N C İ (S A Z)
K A L K S İ N S A M A H E Y L E S İ N
D O S T K A N A D İ N İ K İ R M İ Ş P İ R İ M
A N A Y N A N B A C İ (S A Z)
N E G E L İ R E L D E N
K A L K S İ N S A M A H E Y L E S İ N
D O S T K A N A D İ N İ K İ R M İ Ş P İ R İ M
E B E Y N E N B A C İ (S A Z) N E N N İ N E N N İ
N E G E L İ R E L D E N
N E N N İ N E N N İ D O S T N E N N İ N E N N İ (S A Z)

Şekil 4.2. Armut Ağacı İsimli Eserin Notası

Kaynak: T.R.T. T.H.M. Nota Arşivi

- 2 -
ARMUT AĞACI

NEN Nİ NE—N Nİ— NE—N Nİ— NE—N Nİ— DOST NE—N Nİ— NEN
Nİ İSAZ—
J = 1 3 2
ÇI RA YI YAK
TI MO CA ĞA — ÇI RA YI YA—K TI— MO— CA ĞA—
KOL KO LA DA KU ÇAK KU CA— ĞA MEY DA— NA GE—L
ME—Y DA— NA MEY DA—N E REN LE Rİ—N DİR
SA MA—H DÖ NEN LE Rİ—N DİR İSAZ—
SERBEST

Şekil 4.2. Armut Ağacı İsimli Eserin Notası Devamı

- 3 -

ARMUT AĞACI

ARMUT AĞACI ARMUT AĞACI
BAŞINDA TACI
KALKSIN SAMAH EYLESİN ANAYNAN BACI
EBEYNE BACI

BAĞLANTI

NENNİ NENNİ NENNİ
DOST NENNİ NENNİ
HAS NENNİ NENNİ
DOST NENNİ NENNİ

İKİ TURNAM GELİR PİRİM
BAĞDAT ELİNDEN
DOST KANADINI KIRMIŞ PİRİM
NE GELİR ELDEN

BAĞLANTI

ÇIRAYI YAKTIM OCAĞA
KOLKOLA DA KUCAK KUCAĞA
MEYDANA GEL MEYDANA
MEYDAN ERENLERİNDİR
SAMAH DÖNENLERİNDİR

BAĞLANTI

Şekil 4.2. Armut Ağacı İsimli Eserin Notası Devamı-2

4.2.1. Eserin Edebi Yönden İncelemesi

Türü: 1. kıtada terennüm kullanılmış, 2. kıtada mani türü kullanılmıştır.

Hece Ölçüsü: Serbest olup, her kıtada farklıdır.

Kafiyesi: Kafiye çeşidi her bentte değişmektedir.

Tablo 4.1. Armut Ağacı Eserinin Edebi İncelemesi

Eserin Sözleri	Hece Ölçüsü	Kafiye Biçimi
Armut Ağacı Başımda Tacı	10	a
Kalksın Semah Eylesin Anaynan Bacı	12	a
Nenni Nenni, Nenni Nenni, Dost Nenni Nenni		b
Nenni Nenni, Nenni Nenni, Has Nenni Nenni		b
İki Durnam Gelir Bağdat Elinden	11	c
Dost Kanadını Kırmış Ne Gelir Elden	12	c
Çırayı Yaktım Ocağa,	8	d
Kol Kola Kucak Kucağa,	8	d
Meydana Gel Meydana,	7	e
Meydan Erenlerindir,	7	f
Semah Dönenlerindir	7	f

Eserin edebi yapısına bakıldığında hece ölçüsü olarak düzensiz bir yapısı olduğu görülmüştür. Tür olarak ise 1. kıtada terennüm yapısı kullanılmış, 2. kıtada ise mani kullanılmıştır. Kafiye yapısı da her bentte değişmektedir.

Pir: Ulu kişi

Turna: Durna: Tarih boyunca sadakat, gurur, sevgi, barış, umut, mutluluk sembolü olmuş, yaklaşık 100 yıl yaşadıkları söylenen, tek eşli yaşayan ve eşleri ölünce bir daha eşleşmeyen, çiftler halinde yaşasalar da büyük katarlar halinde uçan, Alevi-Bektaşî inancında kutsal sayılan bir kuştur. **URL 1.** (Erişim Tarihi:16.03.2023)

4.2.1. Eserin Müzikal Yönden İncelenmesi

Eserin Dizisi: Saba Zemzeme- Hicaz -Karcıgar

Eserin Ses Sahası: Sol-La

Eserin Usulü: 9/8'lik (2+2+2+3)

Eserin Müzikal Yapısı:

Biçim- $S_{10} + A_{12} + Bağ_4 + S_{10} + B_{12} + Bağ_4 + S_{27} + C_{12} + S_{36}$

Yapı- A ($a_4^1 + b_4^2 + a_4'^2 + n_3$)

B ($a_4^3 + b_4^4 + a_4'^{4m} + n_3$)

C ($c_4 + d_2 + e_2 + f_4$)

S1 ($g_2 + h_5 + i_3$)

S2 ($g_2 + h_5 + i_3$)

S3 ($g_2' + h_3 + i_3$)

Eser iki bölümlü semah türüne örnektir. Semahların bölüm geçişlerindeki en belirgin özelliği olan melodik ve ritmik değişim bu eserde kullanılmıştır. Semahın ağırlama bölümünde saba zemzeme ve hicaz dizileri kullanılmıştır. Yeldirme bölümünde ise karcıgar dizisi esintisi vardır. Ancak ağırlıklı olarak karcıgar dizisinin re üzerindeki hicaz çeşnisi kullanılmıştır. Semahın bölüm geçişlerinde usul yapısı değişmemiş ancak metronom olarak yürütme bölümü hızlanmıştır. Eserin ses genişliği ise 8'dir.

Eserin müzikal olarak incelemesine bakıldığında; biçim olarak saz payları semahın ağırlama bölümlerinde aynı olup, yeldirme bölümünde değiştiği görülmüştür. S1 ve S3 metronom olarak farklı olup S3'te metronom hızlanmıştır.

Eserin söz kısmında ise; 1. Kıtada, 2. Kıtada ve 3 kıtada ölçü sayısı bakımından paralellik söz konusudur. Yapı bakımından ise; A bölümü 2 farklı cümleden oluşmuş, 2.mısradaki a cümlesinin varyantı kullanılmış ve nakarata geçilmiştir. B bölümü de A bölümü ile paralel gitmiştir. C bölümünde semahın farklı bir bölümüne geçiş olduğu için melodik olarak farklı bir yapı görülmüştür. C bölümü yani 3. Kıtada ise c, d, e, f olarak farklı cümleler kullanılmıştır. A ve B bölümünde paralel giden yapıdan dolayı mısralardaki ölçü sayısı aynı olup, C bölümünde ise c cümlesi 4, d cümlesi 2, e cümlesi 2, f cümlesi ise 4 ölçü'dür. Eserin saz

bölümlerinde ise; S1 ve S2’de aynı yapının kullanıldığı görülmüştür. S3’te ise diğer saz bölümlerinde kullanılan g ve h cümleleri kullanılmış ancak ölçü sayısı bakımından farklı olduğu görülmüş, i cümlecisi eklenmiştir.

Eserin S1 bölümünde saba zemzeme dizisi gösterilmiş, a cümlesinde hicaz dizisi gösterilmiş, a' ve n cümlesinde yine saba zemzeme dizisi gösterilmiştir. B bölümünde de aynı diziler gösterilmiştir. S2 bölümünde de S1’de olduğu gibi saba zemzeme dizisi gösterilmiş ve karcıgar dizisine hazırlık olarak re üzerindeki hicaz çeşnisi gösterilmiştir. C bölümünde ise diğer cümlelerden farklı bir melodik yapı olduğu görülmüştür. C bölümündeki c cümlesinde re üzerindeki hicaz çeşnisi gösterilmiş ve d cümlesinde ise çargâhlı kalış yapılmıştır ve e, f cümlelerinde ise çargahlı kalış yapılmıştır.

Eser biçim ve yapı bakımından incelendiğinde sonuç olarak farklı dizi ve çeşnilerin, farklı metronomun ve farklı cümlelerin kullanıldığı görülmüştür.

4.3. Diken Arasında Bir Gül

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 2924
İNCELEME TARİHİ: 25.5.1987

YÖRESİ
MANİSA-KULA
KİMDEN ALINDIĞI
AŞIK HALİL YILDIZ
SÜRESİ:

DİKEN ARASINDA BİR GÜL (SAMAH)

DERLEYEN
T R T MÜZİK DAİRESİ
THMMÜDÜRLÜĞÜ

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
HİKMET TAŞAN

DİKEN A RA SIN DA (SAZ _ _ _ _) BİR GÜL A ÇIL MIŞ (SAZ _ _ _ _)

BÜL BÜ LÜMBAH ÇE NE (SAZ _ _ _ _) ÖT ME YE GEL DİM (SAZ _ _ _ _)

BE ZİR GANIM YÜ KÜ _ _ _ _ M GEYHER SA TA RI M (SAZ _ _ _ _)

U LU PA ZA RI NA DÖKME YE GEL DİM

Şekil 4.3. Diken Arasında Bir Gül İsimli Eserin Notası

Kaynak: T.R.T. T.H.M. Nota Arşivi

DİKEN ARASINDA BİR GÜL

- 2 -

BA CIM VER ME YİN CE YÜKÜM SA TIL MAZ

GEV HE RİN HA SI NA Hİ LE KA TIL MAZ

İN KAR TO RU İ LE SA HİN TU TUL MAZ

BİR GER ÇEK TO RU NA DÜŞ ME YE GEL Dİ

M DOST

PİR SUL TANAB DA LIM

Şekil 4.3. Diken Arasında Bir Gül İsimli Eserin Notası Devamı

DİKEN ARASINDA BİR GÜL

- 3 -

YÜ RE ĞİM DE RİN KIRKLA RİNDEM Dİ NE

BE ZEN DİM BU GÜN İ REH BER Pİ Sİ Rİ R

TA Lİ BİM Cİ YİM A Hİ Rİ BU İ Mİ Ş

PİŞ ME YE GEL Dİ M DOST

DİKEN ARASINDA BİR GÜL AÇILMIŞ
BÜLBÜLÜM BAĞÇENE ÖTMEYE GELDİM
BEZİRGANIM YÜKÜM GEVHER SATARIM
ULUPAZARINA DÖKMEYE GELDİM

BACIM VERMEYİNCE YÜKÜM SATILMAZ
GEVHERİN HASINA HİLE KATILMAZ
İNKAR TORU İLE ŞAHİN TUTULMAZ
BİR GERÇEK TORUNA DÜŞMEYE GELDİM "DOST"

PİR SULTANABDALIM YÜREĞİM DERİN
KIRKLARIN DEMDİNE BEZENDİM BU GÜN
İREHBER PİŞİRİR TALİBİM CİYİM
AHİRİ BU İMİŞ PİŞMEYE GELDİM

BAC = HARAÇ, ZORLA ALINAN PARA
TOR = AĞ • TUZAK
GEVHER = CEVHER, KIYMETLİ TAŞ

Şekil 4.3. Diken Arasında Bir Gül İsimli Eserin Notası Devamı 2

4.3.1. Eserin Edebi Yönden İncelemesi

Türü : Koşma

Hece Ölçüsü: 11 heceli.

Kafiyesi: Kafiye çeşidi her bentte değişmektedir.

Tablo 4.2. Diken Arasında Bir Gül Eserinin Kafiye İncelemesi

Eserin Sözleri	Kafiye Biçimi
Diken Arasında Bir Gül Açılmış	a
Bülbülüm Bahçene Ötmeye Geldim	b
Bezirganım Yüküm Gevher Satarım	a
Ulu Pazarına Dökmeye Geldim	b
Acım Vermeyince Yüküm Satılmaz	c
Gevherin Hasına Hile Katılmaz	c
İnkâr Toru İle Şahin Tutulmaz	c
Bir Gerçek Toruna Düşmeye Geldim	b
Pir Sultan Abdal'ım Yüreğim Derin	d
Kırkların Deminde Bezendim Bugün	d
İrehber Pişirir Talibim Çiğim	d
Ahiri Bu İmiş Pişmeye Geldim	b

Bac: Vergi

Tor: Tuzak, ağ

Gevher: Cevher, kıymetli taş

Ulu Pazarı: Erenler meclisi

URL 2. (16.03.2023)

4.3.2. Eserin Müzikal Yönden İncelenmesi

Eserin Dizisi: Hüseyini

Eserin Ses Sahası: La-Sol

Eserin Usulü: 7/8'lik (2+2+3)

Eserin Müzikal Yapısı:

Biçim- $51_{16} + A_{16} + 52_9 + B_{16} + 53_9 + C_{16}$

Yapı- A ($a_4^{1m} + a_4^{2m} + a_4^{3m} + b_4^{4m}$)

B ($a_4^{5m} + a_4^{6m} + a_4^{7m} + b_4^{8m}$)

C ($a_4^{9m} + a_4^{10m} + a_4^{11m} + b_4^{12m}$)

S1 ($a'_4 + a'_4 + b_4 + c_4$)

S2 ($c'_2 + d_4 + c'_3$)

S3 ($c'_3 + d'_4 + c'_2$)

Eser tek bölümlü semah türüne örnektir. Eserin dizisi hüseyindir. Eserin ses genişliği ise 8'dir.

Eserin müzikal olarak incelemesine bakıldığında; biçim olarak S1'de söz melodisinin aynısı kullanılmıştır. S2 ve S3'te ise tahtacı semahlarında çok kullanılan rif eşlik etmiştir. 1. Kıta, 2. Kıta ve 3 kıtada ise ölçü sayısı bakımından paralellik söz konusudur. Yapı bakımından ise; A bölümü 4 cümleden oluşmuş, 1. 2. ve 3. mısra da aynı melodiler kullanılmıştır. 4. mısra da ise b cümlesi kullanılmıştır. B ve C bölümü de A cümlesinin birer bir aynısıdır.

Eserin saz bölümlerinde ise; S1'de farklı S2 ve S3'te ise aynı yapı kullanılmıştır. S1 de A cümlesinin varyasyonu kullanılmıştır. S2 ve S3'te ise la-fa-sol-la rifi kullanılmıştır. Bu rif tahtacı semahlarının imzası niteliğindedir.

Eser biçim ve yapı bakımından incelendiğinde sonuç olarak farklı dizi ve çeşnilerin, farklı metronomun ve farklı cümlelerin kullanıldığı görülmüştür.

4.4. İki Durnam Gelir

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 3428
İNCELEME TARİHİ : 6.5.1990.....

YÖRESİ
MANİSA GÖRDES
KİMDEN ALINDIĞI
NİYAZİ EMRE
SÜRESİ :

DERLEYEN
AHMET GÜNDAY

DERLEME TARİHİ
1970

NOTAYA ALAN
AHMET GÜNDAY

İKİ DURNAM GELİR

İ Kİ DUR NAM GE Lİ R DE
İ Kİ DUR NAM GE Lİ R DE

BAĞ DA DE LİN DEN
Bİ Rİ Sİ YAV RU

GÜ LA LİR GÜL VE RİR
YAV RU NUN KA NA Dİ

KEN Dİ E LİN DEN
SE PİR DEK BEN Lİ

A Şİ ĞİN VER Dİ Ğİ Nİ DE
YÖ NÜ NÜ DÖN DER Mİ S DE

KOY MAZ Dİ LİN DEN
OL HAK KA DOĞ RU

İ NİP Gİ DER DE DUR NA M
İ NİP Gİ DER DE DUR NA M

DOST Dİ YE Dİ YE
DOST Dİ YE Dİ YE

Şekil 4.4. İki Durnam Gelir İsimli Eserin Notası

Kaynak: T.R.T. T.H.M. Nota Arşivi

İKİ DURNAM GELİR
2

SAZ

PİR SUL TAN AB DA LI M DA

AY LE ME YE LİM

A ŞI ĞIN VER Dİ Ğİ N

SÖY LE ME YE LİM

KO ĞIT SİN DUR NA LA R DA

EY LE ME YE LİM

İ NİP Ğİ DER DE DUR NA M

DOST Dİ YE Dİ YE

Şekil 4.4. İki Durnam Gelir İsimli Eserin Notası Devamı

4.4.1. Eserin Edebi Yönden İncelemesi

Türü: Koşma

Hece Ölçüsü: 11 heceli.

Kafiyesi: Kafiye çeşidi her bentte değişmektedir.

Tablo 4.3.İki Durnam Gelir Eserinin Edebi İncelemesi

Eserin Sözleri	Kafiye Biçimi
İki Durnam Gelir De Bağdat Elinden	a
Gül Alır Gül Verir De Kendi Elinden	a
Aşğın Verdiğin De Koymaz Dilinden	a
İnip Gider De Durnam Dost Diye Diye	A
İki Durnam Gelir De Birisi Yavru	b
Yavrunun Kanadı Sepirdek Benli	b
Yönünü Döndermiş De Ol Hakka Doğru	b
İnip Gider De Durnam Dost Diye Diye	A
Pir Sultan Abdal'ım Da Aylemeyelim	c
Aşğın Verdiğin Söylemeyelim	c
Ko Gitsin Durnalar Eylemeyelim	c
İnip Gider De Durnam Dost Diye Diye	A

Turna: Durna: Bkz. s. 27

URL-3. (24.03.2023)

4.4.2 Eserin Müzikal Yönden İncelenmesi

Eserin Dizisi: Hüseyini

Eserin Ses Sahası: La-La

Eserin Usulü: 9/8'lik (2+2+2+3)

Eserin Müzikal Yapısı:

Biçim- $A_{16} + S_{14} + B_{16}$

Yapı- A ($a_4^{1m} + b_4^{2m} + a_4^{3m} + b_4^{4m}$)

B ($a_4^{5m} + b_4^{6m} + a_4^{7m} + b_4^{8m}$)

S1 (b_4)

Eser tek bölümlü semah türüne örnektir. Eserin dizisi hüseynidir. Eserin ses genişliği bir oktavdır.

Eserin müzikal olarak incelemesine bakıldığında; biçim olarak S1'de söz melodisinin aynısı kullanılmıştır. 1. Kıta ve 2. kıtada ise ölçü sayısı bakımından paralellik söz konusudur. Yapı bakımından bakıldığında ise; A bölümü 2 farklı cümleden oluşmuştur. 1. ve 3. mısırda a cümlesi, 2. ve 4. mısırda b cümlesi kullanılmıştır. Her mısranın ölçü sayısı eşittir. B bölümü yani 2. kıta da A bölümüyle aynı yapıdadır. Eserin saz bölümünde ise; b cümlesi kullanılmıştır. Saz bölümünde karara giderken tahtacı semahlarında görülen dizinin 5. 3. 2. 1. dereceleri kullanılmıştır.

Eser biçim ve yapı bakımından incelendiğinde dizi ve çeşnilerin paralel, metronom bakımından da sabit giden bir yapı kullanıldığı görülmüştür.

4.5. Kırklar Biatına Vardım

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR NO : 2952
İNCELEME TARİHİ : 25. 05. 1987

YÖRESİ
MANİSA / Kula

KİMDEN ALINDIĞI
AŞIK HALİL YILDIZ

SÜRESİ :

DERLEYEN
TRT MÜZİK D. BŞK.
THM MD. LÜĞÜ

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
HİKMET TAŞAN

KIRKLAR BİATINA VARDIM (KIRKLAR SAMAHİ)

SAZ

KIRK LAR Bİ A

Tİ NA VAR DIM GEL O TUR HEY CA N DE

Dİ LER (SAZ) İZ ZE Tİ LE

SE LAM VER DIM İZ ZE Tİ LE SE LAM VER DIM

GEL İŞ TE MEY DA N DE Dİ LER

Şekil 4.5. Kırklar Biatına Vardım İsimli Eserin Notası

Kaynak: T.R.T. T.H.M. Nota Arşivi

KIRKLAR BİATINA VARDIM
(KIRKLAR SAMAHİ)

SAZ

KIRK LA RIN KAL

Bİ DU RU DUR GE LE NİN KAL Bİ N A

RI DIR (SAZ

GE Lİ ŞİN NER DEN BE Rİ DİR GE Lİ ŞİN NER

DEN BE Rİ DİR SÖY LE SEN KİM Sİ N DE

Dİ LER (SAZ

Şekil 4.5. Kırlar Biatına Vardım İsimli Eserin Notası Devamı

KIRKLAR BİATINA VARDIM
(KIRKLAR SAMAHİ)

GİR SA MA HA Bİ LE OY NA A ÇIL SIN Sİ
LI N Sİ N AY NA (SAZ.....
KIRK YIL KA ZAN DA DUR KAY NA
DA HA ÇİĞ BU TE N DE Dİ LER (SAZ...
ŞAH HA TA YİM NE DİR HA LİM HAK KA ŞÜK RET

Şekil 4.5. Kırlar Biatına Vardım İsimli Eserin Notası Devamı 2

- 4 -

KIRKLAR BİATINA VARDIM
(KIRKLAR SAMAHİ)

KA L DI R E LİN (SAZ.....)

GIY BET TEN KE SE GÖR Dİ LİN

GIY BET TEN KE SE GÖR Dİ LİN HER KU LA YEK

SA N DE Dİ LER

S. SABUNCU

- 1 -

KIRKLAR BİATINA VARDIM
GEL OTUR HEY CAN DEDİLER
İZZET İLE SELAM VERDİM
GEL İŞTE MEYDAN DEDİLER

- 2 -

KIRKLARIN KALBİ DURULUR
GELENİN KALBIN ARIDIR
GELİŞİN NERDEN BERİDİR
SÖYLE SEN KİMSİN DEDİLER

- 3 -

GİR SAMAHA BİLE OYNA
AÇILSIN SİLİNSİN AYNA
KIRK YIL KAZANDA DUR KAYNA
DAHA ÇİĞ BU TEN DEDİLER

- 4 -

ŞAH HATAYİM NEDİR HALİM
HKKA ŞÜKRET KALDIR ELİN
GIYBETTEN KESE GÖR DİLİN
HER KULA YEK SAN DEDİLER

Şekil 4.5. Kırlar Biatına Vardım İsimli Eserin Notası Devamı 3

4.5.1. Eserin Edebi Yönden İncelemesi

Türü: Koşma

Hece Ölçüsü: 8 heceli.

Kafiyesi: Kafiye çeşidi her bentte değişmektedir.

Tablo 4.4. Kırklar Biatına Vardım Eserinin Edebi İncelemesi

Eserin Sözüleri	Kafiye Biçimi
Kırklar Biatına Vardım	a
Gel Otur Hey Can Dediler	b
İzzet İle Selam Verdim	a
Gel İşte Meydan Dediler	b
Kırkların Kalbi Durudur	c
Gelenin Kalbin Arıdır	c
Gelişin Nerden Beridir	c
Söyle Sen Kimsin Dediler	b
Gir Samaha Bile Oyna	d
Açılsın Silinsin Ayna	d
Kırk Yıl Kazanda Dur Kayna	b
Daha Çığ Bu Ten Dediler	b
Şah Hatayım Nedir Halim	e
Hakka Şükret Kaldır Elin	e
Gıybetten Kese Gör Dilin	e
Her Kula Yeksan Dediler	b

Biat: Uyma, boyun eyme

Gıybet: Dedikodu

Sıdk: İçten bağlanma, doğrulukla hareket etme

Dolu: Kutsal içki

Mürşid: Öğrenci, irşad edilen

Bile: Birlikte

URL- 4. (24.03.2023)

4.5.2 Eserin Müzikal Yönden İncelenmesi

Eserin Dizisi: Gülizar

Eserin Ses Sahası: La-La

Eserin Usulü: 9/8'lik (2+2+2+3)

Eserin Müzikal Yapısı:

Biçim- $S1_{17} + A_{12} + S1_{10} + B_{12} + S3_{10} + C_{15} + S4_{10} + D_{14}$

Yapı- A ($a_2^{1m} + b_4^{2m} + c_2^{3m} + d_4^{4m}$)

B ($a_2'^{5m} + b_4'^{6m} + c_2'^{7m} + d_4'^{8m}$)

C ($a_2'^{9m} + b_5'^{10m} + e_4'^{11m} + d_4'^{12m}$)

D ($a_2'^{13m} + b_6'^{16m} + e_2'^{15m} + d_4'^{16m}$)

S1 ($e_6 + f_4 + g_3 + h_4$)

S2 ($f_4 + g_3 + h_3$)

S3 ($f_4 + g_3 + h_3$)

S4 ($h_2 + f_2 + g_4 + h_2$)

Eser tek bölümlü semah türüne örnektir. Eserin dizisi gülizar, ses genişliği bir oktavdır.

Eserin müzikal olarak incelemesine bakıldığında; biçim olarak saz bölmesinde sözden farklı melodi kullanılmıştır. Sazın son 2 ölçüsünde Tahtacılar da kullanılan rifin farklı bir versiyonu olan la-re aralığı kullanılmıştır. A, B, C, D bölmelerinde ise paralel yapı kullanılmıştır. A, B bölmeleri 12, C bölümü 15, D bölümü ise 14 ölçüdür. Her kıta öncesi icra edilen aranağmede de S1 17, S2 10, S3 10, S4 10 ölçüdür.

Yapı bakımından bakıldığında ise; A bölümü 4 farklı cümleden oluşmuştur. 1. mısra 2 ölçü, 2. mısra 2 ölçü, 3. mısra 2 ölçü, 4. mısra da 2 ölçüden oluşmaktadır. 1. mısra da a cümlesi, 2. mısra da b cümlesi kullanılmış ve karcıgar dizisi gösterilmiştir. 3. mısra da c cümlesi, 4. mısra da da d cümlesi kullanılmış ve mi bekar kullanılarak gülizar dizisi gösterilmiştir. B, C, D bölmelerinde de aynı yapı kullanılmış ufak farklılıklar tespit edilmiştir.

Eserin saz bölümünde ise; e, f, g, h cümleleri kullanılmıştır. Eser biçim ve yapı bakımından incelendiğinde dizi ve çeşnilerin paralel, metronom bakımından da sabit giden bir yapı olduğu görülmüştür.

4.6. Koyun Bende Aşk Oduna Yanayım

T.R.T. MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T.H.M. REPERTUAR SIRA No : 3681
İNCELEME TARİHİ : 12.2.1992

YÖRESİ
MANİSA / GÖRDES
KİMDEN ALINDIĞI
NİYAZI EMRE
SÜRESİ : ♩ =120

KOYUN BEN DE AŞK ODUNA YANAYIM

DERLEYEN
AHMET GÜNDAY

DERLEME TARİHİ
1970
NOTAYA ALAN
AHMET GÜNDAY

(SAZ—)

— — — — —) KO YU—N BEN DE A—Ş KO

DU NA YA NA YI—M DÖ NE—N DÖN SÜ—N DE

BEN DÖ—N ME ZE—M YO LUM DA—N

DÖ NE YİM DE HA—K TA—N MAHRU—M MU KA LA

YI—M DÖ NE—N DÖN SÜ—N DE BEN DÖ—N

ME ZE—M YO LUM DA—N (SAZ—)

— — — — —)

Şekil 4.6. Koyun Beni Aşk Oduna Yanayım İsimli Eserin Notası

Kaynak: T.R.T. T.H.M. Nota Arşivi

KOYUN BEN DE AŞK ODUNA YANAYIM

BİR GÜ NO LU R U LU Dİ VA N KU RU

LU R SU Ç LU SUÇ SU Z BİR A

RA YA DE Rİ Lİ R Pİ Rİ OL MA

YA N LA R OR DA YE Rİ Lİ R

DÖ NE N DÖN SÜ N BEN DÖ N ME ZE M YO LUM

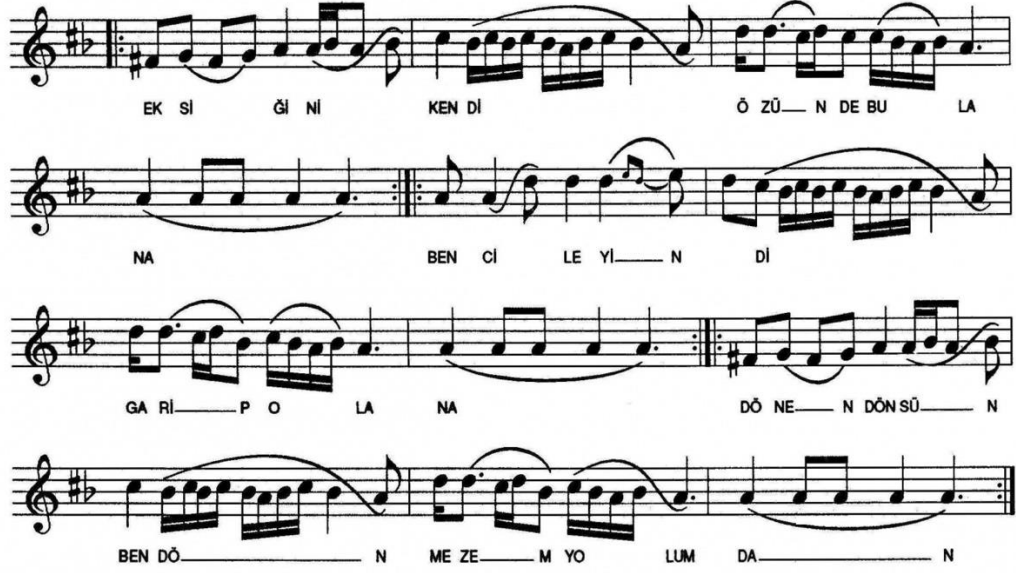
DA N (SAZ

) PİR SU L TAN A B

DA Lİ M ~~GE~~ Dİ GE LE NE

Şekil 4.6. Koyun Beni Aşk Oduna Yanayım İsimli Eserin Notası Devamı

- 3 -
KOYUN BEN DE AŞK ODUNA YANAYIM



KOYUN BEN DE AŞK ODUNA YANAYIM
DÖNEN DÖNSÜN DE BEN DÖNMEZEM YOLUMDAN
DÖNEYİM DE HAKTAN MAHRUM MU KALAYIM
DÖNEN DÖNSÜN DE BEN DÖNMEZEM YOLUMDAN

BİR GÜN OLUR ULU DİVAN KURULUR
SUÇLU SUÇSUZ BİRARAYA DERİLİR
PİRİ OLMAYANLAR ORDA YERİLİR
DÖNEN DÖNSÜN BEN DÖNMEZEM YOLUMDAN

PİR SULTAN ABDAL'IM KENDİ GELENE
EKSİĞİNİ KENDİ ÖZÜNDE BULANA
BENCİLEYİN DERDİ GARİP OLANA
DÖNEN DÖNSÜN BEN DÖNMEZEM YOLUMDAN

Şekil 4.6. Koyun Beni Aşk Oduna Yanayım İsimli Eserin Notası Devamı 2

4.6.1. Eserin Edebi Yönden İncelemesi

Türü: Koşma

Hece Ölçüsü: 11 heceli.

Kafiyesi: Kafiye çeşidi her bentte değişmektedir.

Tablo 4.5. Koyun Beni Aşk Oduna Yanayım Eserinin Edebi İncelemesi

Eserin Sözleri	Kafiye Biçimi
Koyun Ben De Aşk Oduna Yanayım	a
Dönen Dönsün De Ben Dönmezem Yolumdan	a
Döneyim De Haktan Mahrum Mu Kalayım	a
Dönen Dönsün De Ben Dönmezem Yolumdan	A
Birgün Olur Ulu Divan Kurulur	b
Suçlu Suçsuz Bir Araya Derilir	b
Piri Olmayanlar Orda Yerilir	b
Dönen Dönsün Ben Dönmezem Yolumdan	A
Pir Sultan Abdal'ım Kendi Gelene	d
Eksiğini Kendi Özünde Bulana	d
Bencileyin Derdi Garip Olana	d
Dönen Dönsün Ben Dönmezem Yolumdan	A

Derilmek: Toplamak

Bencileyin: Benim gibi

URL 5. (24.03.2023)

4.6.2 Eserin Müzikal Yönden İncelenmesi

Eserin Dizisi: Hicaz

Eserin Ses Sahası: Fa#- Mi

Eserin Usulü: 9/8'lik (2+2+2+3)

Eserin Müzikal Yapısı:

Biçim- S₁₄ + A₁₆ + S₂₄ + B₁₆ + S₃₄ + C₁₆

Yapı- A (a₄^{1m} + b₄^{2m} + a₄^{3m} + b₄^{4m})

B (a₄^{5m} + b₄^{6m} + a₄^{7m} + b₄^{8m})

C (a₄^{9m} + b₄^{10m} + a₄^{11m} + b₄^{12m})

S₁, S₂, S₃ (b₄)

Eser tek bölümlü semah türüne örnektir. Eserin dizisi hicaz, ses genişliği 4 sestir. Eserin usulü 7/8'lik birleşik usul olup, 2+2+3 düzümündedir.

Eserin müzikal olarak incelemesine bakıldığında; biçim olarak saz bölmesinde sözde kullanılan melodiler kullanılmıştır. A, B, C, D bölmelerinde ise paralel yapı kullanılmıştır. A, B, C bölmeleri 16 ölçüden, aranağmede de S₁, S₂ ve S₃ 4 ölçüden oluşmaktadır.

Yapı bakımından bakıldığında ise; A bölmesi 2 farklı cümleden oluşmuştur. 1. mısra 4 ölçü, 2. mısra 4 ölçü, 3. mısra 4 ölçü, 4. mısra da 4 ölçüden oluşmaktadır. 1. mısra da a cümlesi, 2. mısra da b cümlesi kullanılmış, 3. mısra da a cümlesi, 4. mısra da b cümlesi kullanılmış ve hicaz çeşnisi gösterilmiştir. B, C, D bölmelerinde de aynı yapı kullanılmıştır.

Eserin saz bölümünde ise söz kısmındaki melodi tekrar etmiş, b cümlesi kullanılmıştır. Eser biçim ve yapı bakımından incelendiğinde dizi ve çeşnilerin paralel, metronom bakımından da sabit giden bir yapı olduğu görülmüştür.

4.7. Şu Fani Dünyaya Geldim Geleli

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR NO : 2967
İNCELEME TARİHİ : 25. 05. 1987

DERLEYEN
TRT MÜZ. D. BŞK.
THM MD. LÜĞÜ

YÖRESİ
MANİSA / Kula

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
AŞIK HALİL YILDIZ

ŞU FANİ DÜNYAYA GELDİM GELELİ (SAMAH)

NOTAYA ALAN
HİKMET TAŞAN

SÜRESİ :

SAZ

ŞU FA Nİ DÜN YA YA

O Y O Y

GEL DİM GE LE Lİ (SAZ) TA Lİ HİM YÜ ZÜ ME

GÜLME Dİ GİT Tİ (SAZ) N

VA RA LIM DA BEN KE

Dİ Mİ Bİ LE Lİ GÖ NÜL AR ZU SU NU

BUL MA DI GİT Tİ (SAZ) 3

BO ŞA ÇIK TI HA YAL

Şekil 4.7. Şu Fani Dünyaya Geldim Geleli İsimli Eserin Notası

Kaynak: T.R.T. T.H.M. Nota Arşivi

ŞU FANİ DÜNYAYA GELDİM GELELİ

(SAMAH)

LE RİM DÜŞ LE RİM

(SAZ.....) A CI LA RI BEN Sİ

NEM DE BES LE RİM (SAZ.....) 3 YOL LA RI NA POS TO

L DU ĞUM DOST LA RİM

(SAZ.....) KA DIR KIY ME Tİ Mİ

BİL ME Dİ GİT Tİ (SAZ.....)

HA LİL SE MA Vİ Yİ

M O Y O Y

GÖN LÜM FA RI DI (SAZ.....) KER VA NİM DA A ĞİR

Şekil 4.7. Şu Fani Dünyaya Geldim Geleli İsimli Eserin Notası Devamı

- 3 -

ŞU FANİ DÜNYAYA GELDİM GELELİ
(SAMAH)

The musical score is written on six staves in 2/4 time. The melody is in B-flat major. The lyrics are written below the staves. The score includes a key signature change from B-flat to B-natural in the fifth staff. The piece ends with a double bar line and the signature 'S. SABUNCU'.

A ĞİR YÜ RÜ DÜ (SAZ.....)

HAN Gİ ÇEŞ ME YE VA

R DIY SAM KU RU DU (SAZ.....)

ŞU KÜ ÇÜ CÜK KA BI M DOL MA DI GİT Tİ DOST.....

ŞU KÜ ÇÜ CÜK KA BI M DOL MA DI GİT Tİ

DOST

S. SABUNCU

- 1 -

ŞU FANİ DÜNYAYA GELDİM GELELİ
TALİHİM YÜZÜME GÜLMEDİ GİTTİ
VARALIM DA BEN KENDİMİ BİLDİM BİLELİ
GÖNÜL ARZUSUNU BULMADI GİTTİ

- 2 -

BOŞA ÇIKTI HAYALLERİM DÜŞLERİM
ACILARI BEN SİNEMDE BESLERİM
YOLLARINA POST OLDUĞUM DOSTLARIM
KADİR KIYMETİMİ BİLMEDİ GİTTİ

- 3 -

HALİL SEMAVİ'YİM GÖNLÜM FARIDI
KERVANIM DA AĞIR AĞIR YÜRÜDÜ
HANGİ ÇEŞMEYE VARDIYSAM KURUDU
ŞU KÜÇÜCÜK KABİM DOLMADI GİTTİ

Şekil 4.7. Şu Fani Dünyaya Geldim Geleli İsimli Eserin Notası Devamı 2

4.7.1. Eserin Edebi Yönden İncelemesi

Türü: Koşma

Hece Ölçüsü: 11 heceli.

Kafiyesi: Kafiye çeşidi her bentte değişmektedir.

Tablo 4.6. Şu Fani Dünyaya Geldim Geleli Eserinin Edebi İncelemesi

Eserin Sözleri	Kafiye Biçimi
Şu fani dünyaya geldim geleli	a
Talihim yüzüme gülmedi gitti	b
Varalım da ben kendimi bildim bileli	a
Gönül arusunu bulmadı gitti	b
Boşa çıktı hayallerim düşlerim	c
Acıları ben sinemde beslerim	c
Yollarına post olduğum dostlarım	c
Kadir kıymetimi bilmedi gitti	b
Halil Semavi'yim gönlüm farıdı	d
Kervanım da ağır ağır yürüdü	d
Hangi çeşmeye vardıysam kurudu	d
Şu küçücük kabım dolmadı gitti	b

Fani: Sonu olan

Farımak: Geçmek

URL-6. (24.03.2023)

4.7.2. Eserin Müzikal Yönden İncelenmesi

Eserin Dizisi: Gülizar

Eserin Ses Sahası: La- Si

Eserin Usulü: 7/8'lik (2+2+3)

Eserin Müzikal Yapısı:

Biçim- $S_7 + A_{29} + S_{28} + B_{25} + S_{10} + C_{30}$

Yapı- A ($a_6^{1m} + b_3^{2m} + c_7^{3m} + b_3^{4m}$)

B ($a'_6^{5m} + b_3^{6m} + c_5^{7m} + b'_3^{8m}$)

C ($a_6^{9m} + b_3^{10} + c'_5^{11m} + b'_3^{12m} + b'_3^{12m}$)

S1 ($c_3 + d_4$)

S2 ($d_2 + c'_3 + d_4$)

S3 ($d_2 + c'_3 + d_4$)

Eser tek bölümlü semah türüne örnektir. Eserin dizisi gülizar, ses genişliği 4 sestir. Eserin usulü 7/8'lik birleşik usul olup, 2+2+3 düzümündedir.

Eserin müzikal olarak incelemesine bakıldığında; A bölümü 29, B bölümü 25, C bölümü 30 ölçüden oluşmaktadır. Her kıta öncesi icra edilen ara nağmede S1 7, S2 9, S3 9 ölçüdür.

Yapı bakımından bakıldığında ise; A bölümü içindeki cümleler a, b, c, b olarak tespit edilmiş ve her cümlenin ölçü sayısının değiştiği görülmüştür. 3 farklı cümleden oluşmuştur. 1. mısra 6 ölçü, 2. mısra 3 ölçü, 3. mısra 7 ölçü, 4. mısra da 3 ölçüden oluşmaktadır. a cümlesi tiz la perdesinden başlamış ve re perdesinde hicaz çeşnili kalmıştır. b cümlesi, karar doğru giderken mi bekar alıp gülizarlı karar vermiştir. 3. mısradaki c cümlesi, yine tiz la perdesinden başlayarak re üzerindeki hicaz çeşnisini gösterilmiştir. 3. mısradaki c cümlesi, 4. mısradaki d cümlesi kullanılmış ve mi bekar kullanılarak Gülizar dizisi gösterilmiştir. B, C bölmelerinde de aynı yapı kullanılmış yalnızca C bölümüne b cümlesi eklenmiştir.

Eserin saz bölümünde ise; c ve d cümleleri kullanılmıştır. Eser biçim ve yapı bakımından incelendiğinde dizi ve çeşnilerin paralel, metronom bakımından da sabit giden bir yapıda olduğu görülmüştür.

4.8. Yürüsün Semahların Semah Eylesin

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA NO: 5088
İNCELEME TARİHİ: 21.09.2017

YÖRESİ:
MANİSA/SALİHLİ
Kenger Köyü

YÜRÜSÜN SEMAHINI SEMAH EYLESİN

DERLEYEN:
Hüseyin YALTIRIK

DERLEME TARİHİ:
2015

KİMDEN ALINDIĞI:
Âşık Halil YIDIZ

NOTAYA ALAN:
Nihat KAYA

M: ♩ = 246

(SAZ.)

4

7

10

13

16

19

22

SE MA HEY LE SİN (SAZ.)

DÖK SÜN GÜ NA HI NI

NI YAZ EY LE SİN (SAZ.)

EY ŞA HİN BA KIŞ LIM
TA E ZEL E ZEL DE

BÜL BÜL A VAZ LIM (SAZ.) Bİ RE Lİ KA
SE Nİ SE VEN DE ŞU İ Kİ Cİ

Şekil 4.8. Yürüsün Semahını Semah Eylesin İsimli Eserin Notası

Kaynak: T.R.T. T.H.M. Nota Arşivi

YÜRÜSÜN SEMAHINI SEMAH EYLESİN

- 2 -

25
DEH_____ Lİ_____ Bİ RE Lİ_____ SAZ LİM_____ (SAZ.)
HAN_____ DA_____ KEV NÜ ME_____ KAN DA_____

28
İŞ_____ TE BEN Gİ_____ Dİ_____ YOM_____ GA LA HU_____ GÖZ
Mİ ZAN_____ BAŞ LA_____ RİN_____ DA_____ U LU Dİ_____ VAN

31
LÜM_____ (SAZ.) NE SEN_____ BE Nİ_____ U NUT_____
DA_____ NE SEN_____ BE Nİ_____ U NUT_____

34
NE DE_____ BEN SE Nİ (SAZ.)
NE DE_____ BEN SE Nİ

37
YOL DA HA RA Mİ VAR
KUL HÜ SEY NİM DER Kİ

40
EN GEL A RA DA (SAZ.) U NUT MA Bİ
GÜL BEN ZİN SO LUK Sİ NE Mİ ZE DE

43
Zİ DE CEM DE Sİ RA DA (SAZ.)
YA ZİL MIŞ TİR AY RI LİK

46
GA LIP Gİ DER A MA GÖN LÜM BU RA
VAL LA Hİ DOST LA RİM GÖ NÜL LER BİR

49
DA (SAZ.) NE SEN BE Nİ U NUT
LİK NE SEN BE Nİ U NUT

Şekil 4.8. Yürüsün Semahını Semah Eylesin İsimli Eserin Notası Devamı

YÜRÜSÜN SEMAHINI SEMAH EYLESİN

- 3 -

52 2) NE DE BEN SE Nİ (SAZ.
NE DE BEN SE Nİ

55

58

61 YELDİRME: ♩=310
) Nİ (SAZ.

64

67

70 ME DET ME DET
SEN BİR BE ZİR
PİR SUL TAN AB

73 A LEM LE Rİ YA RA DAN AK LIM EK SİK
GÂN SIN KALK MA YE RİN DEN YAG LAR Yİ DE
DA LIM BU BÖY LE O LUR KALK MAZ A GIR

76 BA NA MA NÂ SÖY LE ME KAM YA Nİ NA
BAL LAR AK SİN Dİ LİN DEN SE NİN E Yİ
DAŞ LAR YE RİN DE KA LIR BİR E Yİ BA

Şekil 4.8. Yürüsün Semahını Semah Eylesin İsimli Eserin Notası Devamı 2

YÜRÜSÜN SEMAHINI SEMAH EYLESİN

- 4 -

79

VA RAN KAM DAN SA YI LIR KAM DAN HA BER
Lİ Ğİ Nİ AL MAZLAR E LİN DEN HA TI RA DO
BA BİR SOY SUZ OĞ LO LUR Ö LE NE AÇ

82

A LIP BA NA SÖY LE ME ME DET
KU NUR MÂ NÂ SÖY LE ME ME DET
LA MA VAR O NA AÇ LA ME DET

85

(SAZ. * * * * *)

88

AĞIRLAMÂ

.) Kütay
Öztürk

1.
YÜRÜSÜN SEMAHINI SEMAH EYLESİN
DÖKSÜN GÜNAHINI NİYAZ EYLESİN

EY ŞAHİN BAKIŞLIM BÜLBÜL AVAZLIM
BİR ELİ KADEHLİ BİR ELİ SAZLIM
İŞTE BEN GİDİYOM KAL AHÜ GÖZLÜM
NE SEN BENİ UNUT NE DE BEN SENİ
2.
YOLDA HARAMİ VAR ENGEL ARADA
UNUTMA BİZİ DE CEMDE SIRADA
KALIP GİDER AMA GÖNLÜM BURADA
NE SEN BENİ UNUT NE DE BEN SENİ
3.
TA EZEL EZELDE SENİ SEVENDE
ŞU İKİ CİHANDA KEVN-Ü MEKÂNDÂ
MİZAN BAŞLARINDA ULU DİVANDA
NE SEN BENİ UNUT NE DE BEN SENİ
4.
KUL HÜSEYNİM DER Kİ GÜL BENZİM SOLUK
SİNEMİZE YAZILMIŞTIR AYRILIK
VALLAHİ DOSTLARIM CÖNÜLLER BİRLİK
NE SEN BENİ UNUT NE DE BEN SENİ

YELDİRME

1.
MEDET MEDET ÂLEMLERİ YARADAN
AKLIM EKSİK BANA MANÂ SÖYLEME
KAM YANINA VARAN KAMDAN SAYILIR
KAMDAN HABER ALIP BANA SÖYLEME (MEDET)
2.
SEN BİR BEZİRGÂNSIN KALKMA YERİNDEN
YAĞLAR Yİ DE BALLAR AKSIN DİLİNDEN
SENİN EYLİĞİNİ ALMAZLAR ELİNDEN
HATIRA DOKUNUR MANA SÖYLEME (MEDET)
3.
PİR SULTAN ABDAL'IM BU BÖYLE OLUR
KALKMAZ AĞIR DAŞLAR YERİNDE KALIR
BİR EYİ BABA BİR SOYSUZ OÇ'OLUR
ÖLENE AÇLAMA VAR ONA AÇLA (MEDET)

Şekil 4.8. Yürüsün Semahını Semah Eylesin İsimli Eserin Notası Devamı 3

4.8.1. Eserin Edebi Yönden İncelemesi

Türü: Koşma

Hece Ölçüsü:11 heceli.

Kafiyesi: Kafiye çeşidi her bentte değişmektedir.

Tablo 4.7. Yürüsün Semahını Semah Eylesin Eserinin Edebi ncelemesi

Eserin Sözleri	Kafiye Biçimi
Yürüsün Semahını Semah Eylesin Döksün Niyazını Niyaz Eylesin	
Ey Şahin Bakışım Bülbül Avazlım Bir Eli Kadehli Bir Eli Sazlım İşte Ben Gidiyom Kal Ahû Gözlüm Ne Sen Beni Unut Ne De Ben Seni	a b a b
Yolda Harami Var Engel Arada Unutma Bizi De Cemde Sırada Kalıp Gider Ama Gönüm Burada Ne Sen Beni Unut Ne De Ben Seni	c c c b
Ta Ezel Ezelde Seni Sevende Şu İki Cihanda Kevn-Ü Mekanda Mizan Başlarında Ulu Divanda Ne Sen Beni Unut Ne De Ben Seni	d d d b
Kul Hüseyim Der Ki Gül Benzim Soluk Sinemize Yazılmıştır Ayrılık Vallahi Dostlarım Gönüller Birlik Ne Sen Beni Unut Ne De Ben Seni	e e e b
Medet Medet Alemleri Yaradan Aklım Eksik Bana Mana Söyleme Kam Yanına Varan Kamdan Sayılır Kamdan Haber Alıp Bana Söyleme	f g h g
Sen Bir Bezirgansın Kalkma Yerinden Yağlar Yi De Ballar Aksın Dilinden Senin Eyiliğini Almazlar Elinden Hatıra Dokunur Mana Söyleme	ı ı ı g
Pir Sultan Abdal'ım Bu Böyle Olur Kalkmaz Ağır Daşlar Yerde Kalır Bir Eyi Baba Bir Soysuz Oğl' olur Ölene Ağlama Var Ona Ağla	j j j k

4.8.2. Eserin Müzikal Yönden İncelenmesi

Eserin Dizisi: Gülizar

Eserin Ses Sahası: Sol-Sol

Eserin Usulü: 9/8'lik(2+2+2+3)

Eserin Müzikal Yapısı:

Biçim- S1₇ + N₁₁ + A₁₅ + B₁₅ + S2₉ + C₁₅ + D₁₅ + S3₁₀ + E₁₃ + S4₆ + F₁₃ + S3₁₀ + G₁₃ + S3₁₀

Yapı- A (a₄^{1m} + b₄^{2m} + c₄^{3m} + d₄^{4m} + d'₄^{5m} + e₃^{6m})

B (c'₄^{7m} + d'₄^{8m} + d₄^{9m} + e₃^{10m}) + S2 (f₃ + g₃ + f₃)

C (c'₄^{11m} + d₄^{12m} + d₄^{13m} + e₃^{14m})

D (c'₄^{15m} + d'₄^{16m} + d₄^{17m} + e₃^{18m}) + S3 (i₃ + g₃)

E (h₃^{19m} + i₃^{20m} + i₃^{21m} + i'₄^{22m}) + S4 (j₃ + k₃)

F (h₃^{23m} + i₃^{24m} + i₃ + i'₄^{25m}) + S4 (j₃ + k₃)

G (h₃^{26m} + i₃^{27m} + i₃²⁸ + i'₄^{29m}) + (j₃ + k₃)

Eser iki bölümlü semah türüne örnektir. Semahların bölüm geçişlerindeki en belirgin özelliği olan melodik ve hız değişimi bu eserde kullanılmıştır. Semahın ağırlama bölümünde gülizar dizisi, yeldirme bölümünde ise karar perdesi re olmuş ve re üzerinde hicazlı kalış yapılmıştır. Semahın bölüm geçişlerinde usul yapısı değişmemiş ancak metronom olarak yeldirme bölümü ağırlamaya göre 64 metronom daha hızlanmıştır. Eserin ses genişliği ise 8'dir. 9/8'lik birleşik usulün 2+2+2+3 düzümü kullanılmıştır.

Eserin müzikal olarak incelemesine bakıldığında; biçim olarak saz payları semahın her bölümünde değişmektedir. Söz kısmında da ağırlama bölümündeki yapı pararel olarak kullanılmış, yeldirme bölümü de kendi içinde paralel bir yapıya sahiptir.

S2'de 7 ölçü kullanılmıştır. B cümlesinin saz bölümünde ise 3 ölçülük riff kullanılmıştır. C ve D bölmelerinde de 3 ölçülük riff kullanılmıştır. Yeldirme bölümünde ise re perdesi eksenine geçildiği için 10 ölçülük bir saz payı

kullanılmıştır ve ağırlamadaki rif mantığı re üzerinde ritmik yapı yapılarak devam etmiştir. Söz bölümünde ise A bölümü 23 ölçüden oluşmaktadır. 23 ölçünün 8 ölçüsü ise semahın asıl sözlerinin başında okunan nakarat kısmı gibi düşünülebilir. B, C, D bölümünde ise 15 ölçülük bir yapı vardır.

Yapı olarak bakıldığında; 4 kıtada da aynı yapının kullanıldığı görülmüştür. Sadece A bölümünde 8 ölçülük bir nakarat kısmı bulunmaktadır. Yapı bakımından bakıldığında; A bölümünde her mısra da farklı cümle kullanılmış, B bölümü de A bölümü ile paralel gitmektedir. B bölümünde de c cümlesi, d cümlesi, e cümlesi ve f cümlesi olmak üzere 4 farklı cümle bulunmaktadır. Ağırlama bölümünün C ve D bölmelerinde de aynı yapı vardır. a cümlesinde do civarından başlanmış ve karara doğru gidilmiştir. b cümlesinde de re civarından başlanmış uşşaklı karar verilmiştir. c cümlesinde ise tiz bölgeye geçilmiş önce uşşak sonra da re üzerindeki hicaz gösterilerek karcıgarlı kalış yapılmıştır. d cümlesinde ise mi civarından başlanmış ve mi bemol kullanılarak karara gidilmiştir. e cümlesinde de uşşaklı kalış yapılmıştır.

B, C, D bölümünde de A bölümündeki gibi c, d, d, e cümleleri kullanılmıştır.

Semahın yeldirme bölümünde hem metronom hem de dizi olarak farklı bir yapıya geçilmiştir. E bölümünde h, ı, i olarak 3 farklı yapı kullanılmıştır. Mi bekar ve fa bekarla başlayarak karara doğru re üzerindeki hicaz çeşniyle bitirmiştir.

Eser biçim ve yapı bakımından incelendiğinde farklı dizi ve çeşnilerin, farklı metronomun ve farklı cümlelerin kullanıldığı görülmüştür.

5. SONUÇLAR

Bu çalışmada TRT THM repertuarında tespit edilen Manisa yöresine ait 7 semah türünde ezgi incelenmiştir.

Tahtacılar, içe dönük bir yaşam şekline sahip olmalarına ve haklarında araştırma yapmanın zorluğuna rağmen birçok yabancı araştırmacının dikkatini çekmişlerdir. Hem yabancı hem de yerli araştırmacıların bu konudaki araştırmaları ışığında yapılan bu çalışmada Manisa yöresi Tahtacı semahları edebi ve müzikal açıdan incelenirken, Anadolu Aleviliği ve aynı zamanda Tahtacılar için de yaşamın merkezi sayılabilecek cem törenlerinde, semahların ne denli önemli olduğu da anlaşılmaktadır. Semahlar; hem kültürel, hem müzikal, hem de şekil olarak doğayla bütünleşen hareketler sunması sebebiyle değerini yitirmeden günümüze kadar taşınmıştır.

- Edebi açıdan bakıldığında; Armut Ağacı eserinin söz yazarı belli değildir.
- Diken Arasında isimli semahta ise söz yazarı Pir Sultan Abdal,
- İki Durnam semahı da Pir Sultan Abdal,
- Kırklar Biatına Vardım Şah Hatayi,
- Koyun Ben De Aşk Oduna Yanayım Pir Sultan Abdal,
- Şu Fani Dünyaya Geldim Geleli Halil Semavî,
- Yürüsün Semahını Semah Eylesin semahında ise ağırlama bölümünün sözleri Kul Hüseyin'e ait olup, yeldirme bölümünün sözleri ise Pir Sultan Abdal'a aittir.

Bazı çok bölümlü semahlarda farklı ozanların şiirlerinin kullanıldığı görülmektedir. Manisa ili Tahtacı semahlarının söz yazarlarına bakıldığında en fazla Pir Sultan Abdal'dan alınan şiirlerin kullanıldığı görülmüştür.

7 eserin 6'sı koşma türündedir. 6 eserin hece ölçüsü 11'li olup, Kırklar Biatına Vardım eserinde 8'li hece ölçüsü kullanılmıştır. Armut Ağacı semahında ise hece ölçüsü değişkenlik göstermektedir.

Eserlerin melodik incelemesine bakıldığında kullanılan diziler şu şekildedir;

- Armut Ağacı eserinde; saba zenzeme, hicaz ve karcıgar çeşnileri kullanılmıştır.
- Diken Arasında Bir Gül ve İki Durnam eserlerinde hüseyini dizisi kullanılmıştır.
- Kırklar Biatına Vardım, Şu Fani Dünya Geldim Geleli ve Yürüsün Semahını Semah Eylesin eserlerinde ise Gülizar dizisi kullanılmıştır.
- Koyun Ben De Aşk Oduna Yanayım eserinde ise hicaz dizisi kullanılmıştır.

Eserlere dizi yönünden bakıldığında; en çok kullanılan dizilerin Gülizar ve hüseyini dizileri olduğu tespit edilmiştir. 3 eser Gülizar, 2 eser hüseyini, 1 eser hicaz, 1 eserde ise 3 farklı dizi çeşnilerinin kullanıldığı görülmüştür.

Eserlerin usullerine bakıldığında 5 eserde 9/8'lik birleşik usul kullanılmış olup, düzum olarak da 2+2+2+3 düzümü kullanılmıştır. 2 eserde de 7/8'lik usulün 2+2+3 düzümü kullanılmıştır. Bu verilere göre en çok kullanılan usulün 9/8'lik usul olduğu tespit edilmiştir.

Ara nağmelerde Tahtacı semahlarının en önemli özelliği olan kararda yapılan rifler kullanılmıştır.

6. ÖNERİLER

Bu çalışmada Manisa yöresindeki tahtacı semahları incelenmiştir. Yüz yıllardır etnik yaşamlarını, kültürel kimliklerini koruyarak günümüze kadar gelmiş olan, içe dönük bir toplum olması sebebiyle Tahtacılar hakkında yapılan araştırmalar eksik kalmıştır. Özellikle tahtacıların kökeni ve felsefesi hakkında daha derin araştırmalar yapılması önerilmektedir.

Manisa ili dışında tahtacıların yaşadığı diğer yörelerdeki semah, deyiş, nefes, mengi gibi türlerin de incelenmesi gerektiği düşünülmekte, yaşamış oldukları Ege ve Akdeniz bölgesi semahlarında benzerlik ve farklılıklarla ilgili çalışmaların yapılması gerekmektedir. Yapılacak olan daha derin araştırmaların ve alan çalışmasının daha fazla repertuara ulaşılması ve eklenecek yeni eserlerin ortaya çıkması durumunda geniş, kapsamlı araştırma ve analizlerin alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Manisa ilinden derlenen Tahtacı semahlarının edebi ve müzikal incelemesi olarak yapılan bu çalışma gibi başka bölgelerde bulunan Tahtacıların, inanç ritüellerinde icra ettikleri semahların ve deyişlerin tespit edilip incelenmesi halk müziğine katkı sağlayacaktır.

KAYNAKLAR

- Aksüt, A.** (2003). *Önce Türkmen Sonra Tahtacı*. İstanbul. Kayhan Matbaası,
- Biçen, H. Y.** (2005). *İnanışları ve Gelenekleriyle Tahtacılar*, Ankara: Tekaç Yayınları,
- Bozkurt, H.** (2001). *Silifke Yöresinde Yaşayan Tahtacı Oymakları Halk Türleri*, Yayınlanmış Tez: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Konya.
- Bozkurt, F.** (2008). *Semahlar*. 2. Basım. Kapı Yayınları. İstanbul.
- Çıblak, N.** (2005). *Mersin Tahtacıları – Halkbilimi Araştırmaları*. Ankara. Ürün Yayınları.
- Demirbağ, İ.** (2019). Tahtacı Semahlarının Hareket Olarak İncelenmesi. *Türk Kültürü Ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 89, 75.
- Dönmez, A. O.** (2021). *Muğla İli Tahtacı Türkmenlerinin İnanç Bağlılı Müzik Pratikleri*. Yayınlanmış Tez: Sivas Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Bilim Dalı. Sivas.
- Engin, İ.** (1998). *Tahtacılar, Tahtacı Kimliğine ve Demografisine Giriş*. Anadolu Matbaası.
- Genç E. S.** (2017). *Kemal Paşa Tahtacı Kültürü Çınarköy Örneği*. Yayınlanmış Tez: T.C Ege Üniversitesi. İzmir.
- Gökalp, Z.** (1976). *Türk Töresi*. Kültür Bakanlığı, Ziya Gökalp. Yayınları, Seri.6, İstanbul.
- Gökçen, A. & Altop, Z. & Çayır, N. B.** (2020). *Kaz Dağları'ndan Toroslara Türkmen Alevileri*. İstanbul. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Kaplan, A.** (1998). *Balıkesir Tahtacı Köyleri Kongurca Ve Türkali'de Halk Bilimi Açısından Müzik Yapısının Araştırılması*. Yayınlanmış Tez: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Halk Bilimi Bölümü. Ankara.

- Kova, Ö.** (2014). *Trt. Repertuvarında Bulunan Deyiş Ve Semahların Müzikal Analizi Ve Değerler Eğitimi Açısından İncelenmesi*. Yayınlanmış Tez: T.C. Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anabilim Dalı. Elazığ.
- Özdemir, U.** (2016). *Kimlik, Ritüel, Müzik İcrası*. İstanbul. İstanbul Cem Evlerinde Zakirlik Hizmeti, Kolektif Kitap.
- Şenyayla, G.** (2020). *Tahtacılar Üzerine Sosyolojik Bir Araştırma Antalya İli Örneği*. Yayınlanmış Tez: Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Ana Bilim Dalı. Antalya.
- Halkbilimi, Araştırmaları.** (2003). *Halk Kültürü, Tarih, Etnoloji, Sosyoloji, Edebiyat*. İstanbul. E, Yayınları.
- Küçük, M.** (1995). *Horosan'dan İzmir Kıyılarına Cemaat-ı Tahtacıyan*. İstanbul. Nefes Yayınları.
- Selçuk, A.** (2008). *Ağaçeri Türkmenleri Tahtacılar*. İstanbul. IQ Kültür Sanat Yayıncılık.
- Tamay, S.** (2002). *İzmir Yöresi Tahtacı Semahlarının Tür ve Biçim Yönünden İncelenmesi*. Yayınlanmış Tez: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Fakültesi. İzmir.
- Tamay, S.** (2009). *Tahtacı Semahları ve Mengi*. Yayınlanmış Tez: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Türk Dünyası Araştırmaları Anabilim Dalı Türk Halk Bilimi Bilim Dalı. İzmir.
- Timisi, H. A.** (2007) *Anadolu Kültürü Ve Semahlar*. Yayınlanmış Tez: Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Anasanat Dalı. İstanbul.
- Torun, M.** (2016). *Eser Analizi Ders Notları. Haliç Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Musikisi Bölümü*. İstanbul.
- Yörükan, Y. Z.** (2001). *Anadolu'da Aleviler ve Tahtacılar*. Eklerle Yayıma Hazırlayan: **Yörükan, T.** 2. Baskı. Kültür Bakanlığı Yayınları. Ankara.
- Zelyut, R.** (1992). *Alevilik*, 6. Baskı. Yön Matbaacılık Tesisleri. İstanbul.

İnternet Kaynakları

URL-1. <https://www.repertukul.com/ARMUT-AGACI-2101>

URL-2. <https://www.repertukul.com/DIKEN-ARASINDA-BIR-GUL-ACILMIS-2924>

URL-3. <https://www.repertukul.com/IKI-DURNAM-GELIR-BAGDAT-ELINDEN-3458>

URL-4. <https://www.repertukul.com/KIRKLAR-BIATINA-VARDIM-2952>

URL-5. <https://www.repertukul.com/KOYUN-BEN-DE-ASK-ODUNA-YANAYIM-3681>

URL-6. <https://www.repertukul.com/SU-FANI-DUNYAYA-GELDİM-GELELİ-2967>

URL-7. <https://www.repertukul.com/YURUSUN-SEMAHIN-SEMAH-EYLESİN-5088>

ÖZGEÇMİŞ

Ad-Soyad : Özlem Ağrı

ÖĞRENİM DURUMU :

- **Lisans** : 2020, Haliç Üniversitesi, Türk Musikisi
- **Yüksek Lisans:** 2023, Haliç Üniversitesi, Türk Musikisi Anabilim Dalı, Tezli Yüksek Lisans