



T.C.

ANKARA YILDIRIM BEYAZIT ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**TARİHSEL SÜREÇTE YESEVİYYE TARİKATININ TÜRK
MÛSİKÎSİNE ETKİLERİ VE AHMED HATİBOĞLU'NUN
MÂHÛR FORM (YESEVİYYE) ADLI ESERİNİN ANALİZİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mustafa ERZEN

TÜRK DİN MUSİKİSİ ANABİLİM DALI

Ankara 2019

T.C.
ANKARA YILDIRIM BEYAZIT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**TARİHSEL SÜREÇTE YESEVİYYE TARİKATININ TÜRK
MÛSİKÎSİNE ETKİLERİ VE AHMED HATİBOĞLU'NUN
MÂHÛR FORM (YESEVİYYE) ADLI ESERİNİN ANALİZİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Mustafa ERZEN

TÜRK DİN MUSİKİSİ ANABİLİM DALI

Dr. Öğr. Üyesi Alper AKDENİZ
DANIŞMAN

Ankara 2019

ONAY SAYFASI

Mustafa ERZEN tarafından hazırlanan “Tarihsel Süreçte Yeseviyye Tarikatının Türk Mûsikîsine Etkileri ve Ahmed Hatiboğlu’nun Mâhûr Form (Yeseviyye) Adlı Eserinin Analizi” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından oy birliği ile Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Din Musikisi Anabilim Dalı’nda Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.

Ünvan Adı Soyadı	Kurumu	İmza
Dr. Öğr. Üyesi Alper AKDENİZ	AYBÜ, TMDK	
Doç. Dr. Fatih KOCA	Ankara Ün, İlahiyat Fak.	
Dr. Öğr. Üyesi S. Volkan KOPAR	AYBÜ, TMDK	

Tez Savunma Tarihi: 19.06.2019

Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Din Musikisi Anabilim Dalı’nda Yüksek Lisans tezi olması için şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdür V.

Doç. Dr. Seyfullah YILDIRIM

BEYAN

Bu tez çalışmasının kendi çalışmam olduğunu, tezin planlanmasından yazımına kadar bütün aşamalarda patent ve telif haklarını ihlal edici etik dışı davranışımın olmadığını, bu tezdeki bütün bilgileri akademik ve etik kurallar içinde elde ettiğimi, bu tezde kullanılmış olan tüm bilgi ve yorumlara kaynak gösterdiğimi beyan ederim. 19.06.2019



Mustafa ERZEN

TEŐEKKÖR

Teknik ve manevi desteklerini esirgemeyen danışman hocam Dr. Öğr. Üyesi Alper Akdeniz'e, desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen kıymetli hocalarım Muzaffer Şenduran, Doç. Dr. Ubeydullah Sezikli, Doç. Dr. Fatih Koca, Doç. Dr. Cenk Güray ve Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Demirci'ye, çalışma süresince yönlendirmeleriyle yanımda olan Dr. Öğr. Üyesi S. Volkan Kopar ve Öğr. Gör. Sema Dinç'e, hayatım boyunca verdiğim kararlarda en büyük destekçilerim olan aileme en kalbî duygularımla teşekkürlerimi sunarım.



İÇİNDEKİLER

ONAY SAYFASI	ii
BEYAN	iii
TEŞEKKÜR.....	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
ÖZET	viii
ABSTRACT	ix
KISALTMALAR LİSTESİ	x
TABLolar LİSTESİ	xi
1. GİRİŞ.....	1
1.1. Problem Durumu.....	2
1.1.1. Problem Cümlesi.....	2
1.1.2. Alt Problemler.....	2
1.2. Araştırmanın Amacı.....	3
1.3. Araştırmanın Önemi	3
1.4. Yöntem.....	4
1.4.1. Araştırmanın Modeli	4
1.4.2. Literatür Çalışması Süreci.....	4
1.4.3. Evren ve Örneklem	5
1.4.4. Verilerin Toplanması ve Analizi.....	5
1.5. Sınırlılıklar	5
1.6. İlgili Araştırmalar	6
2. AHMED YESEVÎ'NİN HAYATI VE YESEVİLİK	7
2.1. Ahmed Yesevî'nin Hayatı	8
2.2. Ahmed Yesevî'nin Kabri ve Türbesi	17
2.3. Ahmed Yesevî'nin Eserleri.....	19
2.3.1. Divân-ı Hikmet.....	20
2.3.2. Fakr-nâme.....	23
2.3.3. Risâle der Âdâb-ı Tarîkat	24
2.3.4. Risâle der Makâmât-ı Erba'în	24
2.4. Yesevîlik'te Hilâfet, Ahmed Yesevî'nin Halîfeleri ve Yesevîlik'in Yayılması	24
2.4.1. Yesevîlik'te Hilâfet ve Ahmed Yesevî'nin Halîfeleri.....	24

2.4.2. Yesevîlik'in Yayılması	26
2.5. Yesevîlik'te Tasavvufî Eğitim	35
2.5.1. İntisap	35
2.5.2. Âdâb ve Erkân	36
2.5.3. Yeseviyye Tarikatında Halvet	39
2.5.4. Yesevîlik'te Sohbet	41
3. YESEVİYYE TARİKATINDA ZİKİR VE MÛSİKÎ	42
3.1. Yeseviyye Tarikatında Zikir	42
3.2. Yeseviyye Tarikatında Mûsikî ve Divân-I Hikmet'ten Bestelenmiş Eserler	45
4. AHMED HATİBOĞLU'NUN MÂHÛR FORM (YESEVİYYE) ADLI ESERİNİN ANALİZİ	58
4.1. Ahmed Hatiboğlu'nun Hayatı ve Eserleri	58
4.1.1. Ahmed Hatiboğlu'nun Hayatı	58
4.1.2. Ahmed Hatiboğlu'nun Besteleri	63
4.2. Mâhûr Form (Yeseviyye) Adlı Eserin Analizi	77
4.2.1. Mâhûr Form (Yeseviyye) Adlı Eserin Güftesinin Analizi	78
4.2.2. Mâhûr Form (Yeseviyye) Adlı Eserde Kullanılan Makâmlar	101
4.2.3. Mâhûr Form (Yeseviyye) Adlı Eserde Kullanılan Formlar	119
4.2.4. Mâhûr Form (Yeseviyye) Adlı Eserde Kullanılan Usûller	123
4.2.5. Mâhûr Form (Yeseviyye) Adlı Eserde Yapılan Makâmsal Geçkiler	127
5. SONUÇ VE ÖNERİLER	168
6. KAYNAKLAR	174
7. EKLER	181
Ek-1. Ahmed Yesevî'nin Türbesi	181
Ek-1.1. Ahmed Yesevî'nin Türbesi-1	181
Ek-1.2. Ahmed Yesevî'nin Türbesi-2	182
Ek-2. Ahmed Hatiboğlu'nun Fotoğrafları	183
Ek-2.1. Ahmed Hatiboğlu ve Ailesi	183
Ek-2.2. Ahmed Hatiboğlu ile Mâhûr Form (Yeseviyye) Konseri Sonrası	184
Ek-3. Ahmed Hatiboğlu Türk Müziği Topluluğu'nun "Ahmet Yesevi'den Yunus'a Türk Tasavvuf Mûsikîsi Özel Konseri" Konser Kitapçığı	185
Ek-3.1. Konser Kitapçığı Kapak Sayfası	185
Ek-3.2. Konser Kitapçığı İçindekiler Sayfası	186

Ek-3.3. Ahmed Yesevî ve Divân-ı Hikmet ile İlgili Konser Kitapçığında Bulunan Yazı.....	188
Ek-3.4. Ahmed Hatiboğlu Türk Müziği Topluluğu Tarihçesi	189
Ek-3.5. Konser Kitapçığında Bulunan Ahmed Hatiboğlu'nun “Yeseviyye” Başlıklı Yazısı	190
Ek-3.6. Mâhûr Form (Yeseviyye) Adlı Eserin Güftesi	191
Ek-3.7. Konserde Görev Alan Sâzendeler	201
Ek-3.8. Konserde Görev Alan Koristler.....	202
Ek-3.9. Ahmed Hatiboğlu Hakkında Konser Kitapçığında Bulunan Bilgi Sayfası .	203
Ek-4. Ahmed Hatiboğlu'nun Mâhûr Form (Yeseviyye) Eserinin Notası	204
Ek-4.1. Giriş (Mâhûr)-“Elâ bizikrillâhi tatmeinnül kulûb" (Âyet-i Kerîme ve Salâvat)	205
Ek-4.2. Münâcât (Mâhûr)-Münâcât eyledi miskin Hâce Ahmed.....	206
Ek-4.3. Segâh İlâhî-Meni hikmetlerim fermân-ı Sübhân.....	208
Ek-4.4. Segâh-Mâye'ye Geçiş-On sekiz ming âlemge server bolğan Muhammed .	210
Ek-4.5. Segâh-Mâye İlâhî-Bizdin dürûdi bisyar yâ Mustafâ Muhammed	211
Ek-4.6. Çargâh'a Geçiş-Gâhi yüzü sarğarıp gâhi yolıda ğarib	213
Ek-4.7. Çargâh İlâhî-Işk otını pinhân tutup asrâr erdim	214
Ek-4.8. Evç'e Geçiş-Garîbliğde garib bolğan garîbler.....	216
Ek-4.9. Evç İlâhî-Ol Kâdirim kudret birle nazar kıldı	217
Ek-4.10. Nihâvend'e Geçiş-Duâları müstecâb icâbetliĝ Muhammed.....	219
Ek-4.11. Nihâvend İlâhî-Huş kudretliĝ perverdigâr bir ubarım.....	220
Ek-4.12. Hicâz'a Geçiş-Ey bîhaber ışk ehli din beyân sorma.....	221
Ek-4.13. Hicâz İlâhî-“Kad alimnâ ente fiküllü umur”	222
Ek-4.14. Nikriz'e Geçiş-Seher vaktde kobub yıĝlab nâle eyle	223
Ek-4.15. Nikriz İlâhî ve Tevhîd-Dem bu demdür özge demni dem deme	224
Ek-4.16. Mâhûr İlâhî ve Tevhîd-“Üzkürullah kesîren” dep âyet geldi	225
Ek-4.17. Rast İlâhî ve Tevhîd-Dâim seni ayturmen Lâ ilâhe illallah.....	226
Ek-4.18. Nikriz İlâhî ve Tevhîd-Allâhımni izlermen Lâ ilâhe illallah.....	227
Ek-4.19. Mâhûr İlâhî-Işkın kıldı şeydâ meni cümle âlem bildi meni	228
Ek-4.20. Bitiş (Mâhûr)-“Elâ bizikrillâhi tatmeinnül kulûb" (Âyet-i Kerîme ve Salâvat)	231
ÖZGEÇMİŞ	232

ÖZET

Tarihsel Süreçte Yeseviyye Tarikatının Türk Mûsikîsine Etkileri ve Ahmed Hatiboğlu'nun Mâhûr Form (Yeseviyye) Adlı Eserinin Analizi

Orta Asya Türk boyları arasında İslâm inancının yerleşip gelişmesini sağlayan bir din ve tasavvuf önderi olan Ahmed Yesevî, Türk asıllı oluşu ve Türkçeyi rahat bir şekilde kullanışı neticesinde hemen hemen tüm Sünnî Türk bölgelerinde uzun süreli tesirler uyandırmıştır. Ahmed Yesevî'nin Türkçe ahlâkî ve tasavvufî şiirlerinden oluşan Divân-ı Hikmet adlı eserinde topladığı şiirleri, halk arasında derin tesirler uyandırmıştır.

İlk Türk tarikatı olarak kabul edilen Yeseviyye Tarikatı, önceleri Taşkent ve Seyhun bölgesi ile Harezmi ve Mâverâünnehir bölgesinde, daha sonra ise Kafkasya, Anadolu ve Balkanlar'da yayılan, bu bölgelerin İslâmlaşması ve Türkleşmesinde büyük hizmet görmüş bir tarikattir. Ahmed Yesevî ve onun tasavvuf yolu ve düşüncelerinin tesirleri ile kurulmuş olan Yeseviyye Tarikatı, zaman içinde tesirini kaybetmiş, kendisinden sonra gelen tarikatlar içinde erimiştir.

Bu çalışmada, Yeseviyye Tarikatında mûsikî anlayışı hakkında bilgi verilerek günümüzde Ahmed Yesevî'nin Divân-ı Hikmet adlı eserinden bestelenmiş eserler tespit edilmiştir. Ayrıca Divân-ı Hikmet'ten yeni bir form olarak bestelenen Mâhûr Form (Yeseviyye) adlı eserin bestekârı Ahmed Hatiboğlu'nun hayatı ve eserleri hakkında bilgiler verilmiştir. Yirmi bölümden oluşan Mâhûr Form (Yeseviyye) eserinin güftesinin incelenmesinin ardından ilgili eserde kullanılan makâm, form ve usûllerden bahsedilerek eserde yapılan geçkiler ve kullanılan çeşniler tespit edilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ahmed Yesevî, Ahmed Hatiboğlu, Yeseviyye.

ABSTRACT

The Effects Of The Yasawiyyah Sect On Turkish Music In Historical Process and The Analysis Of The Work Of Ahmed Hatiboğlu's Work Called Mahur Form (Yeseviyye)

As a religious and Sufi leader, Ahmed Yesevi had many contributions on the establishment and expansion of the Islamic faith among the Central Asian Turkish tribes. He had long-lasting influences at almost all Sunnî Turkish regions as a result of his Turkish origin/blood and his fluent Turkish. Ahmed Yesevi gathered/collected the poems consisting of his Turkish moral and mystic poems in his work of/called Divan-ı Hikmet, and the poems in this work awakened deep effects on people.

Yasawiyyah Sect, which was accepted as the first Turkish sect, is a sect that expanded in Tashkent and Seyhun and Harezmi and Maverânnahar regions at first and then in Caucasus, Anatolia and the Balkans. It carried out a great duty / took great tasks on Islamisation and Turkification at these regions. The Yasawiyyah Sect, which was established by Ahmed Yesevi and with the influence of his mysticism and ideas, has lost its influence in time and disappeared/absorbed in the other sects that came after it.

In this study, it's tried to be informed about the music appreciation in the Yasawiyyah Sect, and it's tried to find out the composed works from Ahmed Yesevi's work called Divan-ı Hikmet. So it also includes the life and Works of Ahmed Hatiboğlu, the composer of Mahur Form (Yesevviye), which was composed from Divan-ı Hikmet as a new form. In addition to the analysis of Mahur Form (Yesevviye), of which lyrics composed from Divan-ı Hikmet and which consists of twenty chapters/parts, and the analysis of its the music, methods, forms and the transitions.

Keywords: Ahmed Yesevi, Ahmed Hatiboğlu, Yasawiyyah.

KISALTMALAR LİSTESİ

AYBÜ	: Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi
DİA	: Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi
Doç.	: Doçent
Dr.	: Doktor
Gör.	: Görevlisi
MEB	: Milli Eğitim Bakanlığı
ö.	: ölümü
Öğr.	: Öğretim
Prof.	: Profesör
s.	: sayfa
s.a.v.	: sallâllâhu aleyhi ve sellem
t.y.	: tarih yok
T.C.	: Türkiye Cumhuriyeti
TDV	: Türkiye Diyanet Vakfı
TİKA	: Türk İşbirliği ve Kalkınma Ajansı
TMDK	: Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuvarı
TRT	: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
UNESCO	: Birleşmiş Milletler Eğitim, Bilim ve Kültür Kurumu (United Nations Educational Scientific and Cultural Organization)
Ün.	: Üniversitesi
V.	: Vekili
vb.	: ve benzeri
vs.	: vesaire

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1. Divân-ı Hikmet'ten bestelenmiş eserler	53
Tablo 2. Ahmed Hatiboğlu'nun almış olduğu ödüller	61
Tablo 3. Ahmed Hatiboğlu'nun yayınlanmış kitapları	62
Tablo 4. Ahmed Hatiboğlu'nun geliştirdiği yeni formlar	64
Tablo 5. Ahmed Hatiboğlu'nun sözlü eserleri–dinî (tasavvufî) eserleri.....	65
Tablo 6. Ahmed Hatiboğlu'nun sözlü eserleri–lâdinî eserler (kâr, beste ve şarkılar)	72
Tablo 7. Ahmed Hatiboğlu'nun saz eserleri	75
Tablo 8. Mâhûr Form (Yeseviyye) adlı eserin bölümleri	77
Tablo 9. Mâhûr Form (Yeseviyye) eserinin bölümlerinde kullanılan makâmlar	103
Tablo 10. Mâhûr Form (Yeseviyye) eserinin bölümlerinde kullanılan formlar	120
Tablo 11. Mâhûr Form (Yeseviyye) eserinde kullanılan usûller	124
Tablo 12. Mâhûr Form (Yeseviyye) adlı eserin güfte, makâm, form ve usûl bilgileri	171

1. GİRİŞ

Dil ve din birliğinin, insan topluluklarının sağlıklı bir millet hâline gelmesinde önemi büyüktür. Ahmed Yesevî, bu iki unsurun devamlılığının sağlanmasında önemli bir yere sahiptir. Ahmed Yesevî'nin Türk kültür tarihindeki yeri sadece yazmış olduğu hikmetleri değil, İslâmiyet'in Türkler arasında yayılmaya başladığı dönemde tasavvufî düşünce geleneğinin oluşmasını sağlaması ve uzun yıllar bu düşüncenin devam etmiş olmasıdır.

Ahmed Yesevî, Hacı Bektâş-ı Velî, Yûnus Emre, Mevlânâ gibi büyük insanların öncülük ettiği Anadolu Müslümanlığı, Hz. Ali ve Ehl-i Beyt sevgisini, kardeşliği, sevgiyi, barışı, eşitliği, hoşgörüyü, her türlü haksızlığa karşı olmayı ilke edinen bir hayat anlayışı benimsemişlerdir (Bozkurt, 2012, s. 14).

Tekke ve halk kültürü geleneği içinde sık görülen bir durum olan manzum eserlerin ezgisel bir karaktere büründürülerek icrâ edilmesi hem etkisini arttırmakta hem de unutulmamasını sağlamaktadır (Canbay ve Nacakcı, 2017, s. 52).

Ahmed Yesevî'nin yüzyıllar boyunca Orta Asya ve Anadolu'yu derinden etkileyen düşünceleri, sözlü gelenek üzerinde yarattığı etkilerin yanında, yansıttığı felsefî derinlik bakımından, müzik kültürü üzerinde de önemli etkiler bırakmıştır (Canbay ve Nacakcı, 2017, s. 68). Hem Orta Asya hem de Anadolu coğrafyasında yayılmış olan Ahmed Yesevî'nin hikmetlerinin, Orta Asya'da halk meclislerinde serbest nasihat şeklinde, yöresel “kopuz”, “dombra” ve benzeri halk sazları eşliğinde herhangi bir usûl, beste formu içermeyen tarzda icrâ edildiği aktarılmaktadır (Demirci M. , 2016, s. 400-401). Anadolu'da son dönemlerde hikmetler üzerine yapılmış beste çalışmalarında, Ahmed Hatiboğlu tarafından yeni bir form olarak bestelenen ve yirmi bölümden oluşan “Mâhûr Form” (Yeseviyye) adlı çalışma dikkat çekmektedir. Ahmed Yesevî'nin hikmetleri dışında Âyet-i Kerîme ve Salâvât'ın da kullanıldığı eserin bazı bölümlerinde Tevhîd kısımları yer almaktadır. Koro ve solo icrâlardan oluşan eserde Mâhûr makâmının dışında Segâh, Segâh-Mâye, Çargâh, Evç, Nihâvend, Hicâz, Nikriz ve Rast makâmı ve bu makâmlar arası geçkilerin kullanıldığı bölümlerin ardından tekrar Mâhûr makâmına dönerek başladığı şekilde sona ermektedir.

1.1. Problem Durumu

Türklerin İslâmiyet'i kabulünden önce kopuz eşliğinde kam-ozanlar tarafından söylenen sözler, İslâmiyet'in kabulünden sonra dede-âşık-ozan ya da zâkirlerin saz eşliğinde söyledikleri nefes ve deyişlere dönüşmüştür. Tarikat mensupları ve sûfiler tarafından mûsikî ve semâ, Allah'a yakınlaştıran dinî bir unsur olarak görülmeye başlanmıştır.

Ahmed Yesevî; anlaşılabilir bir Türkçe ile İslâmiyet'i anlatması, anlattıklarında herkesin anlayabileceği bir dil kullanması ve eski Türk inanç ve geleneklerini İslâm'la bütünleştirip sürdürmesi ile Anadolu'nun Müslümanlaşmasında önemli rol oynamıştır. Birçok yerde kurulmuş olan tekkelerle tasavvufî düşünce akımı Anadolu'nun her yanına yayılmıştır.

Bu bağlamda, Yeseviyye Tarikatının Türk Mûsikîsine etkilerinin incelenmesine ihtiyaç duyulduğu düşünülmektedir.

1.1.1. Problem Cümlesi

Ahmed Yesevî'nin ve kurucusu olduğu Yeseviyye Tarikatının Türk Mûsikîsine etkilerinin nelerdir ve Ahmed Hatiboğlu tarafından Divân-ı Hikmet'ten bestelenen Mâhûr Form (Yeseviyye) adlı eser makâm, form, usûl ve geçki bakımından nasıldır?

1.1.2. Alt Problemler

- Ahmed Yesevî kimdir, eserleri nelerdir?
- Yeseviyye Tarikatında zikir ve mûsikî uygulamaları nasıldır?
- Yeseviyye Tarikatının Türk Mûsikîsine etkileri nelerdir?
- Ahmed Yesevî'nin hikmetlerinden bestelenmiş eserler nelerdir?
- Türk Mûsikîsinin önemli bestekârlarından Ahmed Hatiboğlu'nun, güftesi Ahmed Yesevî'nin Divân-ı Hikmet'inden bestelemiş olduğu, Mâhûr Form (Yeseviyye) adlı eserin özellikleri nelerdir?
- Mâhûr Form (Yeseviyye) adlı eserde kullanılan güftenin özellikleri nelerdir? Eserin güftesi Divân-ı Hikmet'in hangi bölümlerinden oluşmuştur? Eserin güftesinin günümüz Türkçesi ile anlamı nedir?
- Mâhûr Form (Yeseviyye) adlı eserde kullanılan makâmlar, formlar, usûller ve geçkiler nelerdir?

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu çalışma, Ahmed Yesevî ve ilk Türk tarikatı olan Yesevîlik hakkında bilgi vererek Ahmed Yesevî'nin hikmetlerinden oluşan Divân-ı Hikmet isimli eserinden bestelenmiş eserlerin tespit edilip bu eserlerden birisi olan Ahmed Hatiboğlu tarafından bestelenen Mâhûr Form (Yeseviyye) adlı eserin makâm ve geçki yönlerinden incelenmesini amaçlamaktadır.

Yapılan bu çalışmada öncelikle Ahmed Yesevî ve Yesevîlik ile ilgili bilgiler aktararak Yeseviyye Tarikatının özelliklerinden bahsedilecektir. Yesevîlik'in mûsikî ile ilişkisi tespit edilmeye çalışılarak Yeseviyye Tarikatında yapılan zikir olan zikr-i erre hakkında bilgi verilmek amaçlanmaktadır. Daha sonra, Ahmed Yesevî'nin Divân-ı Hikmet'inden bestelenmiş olan eserler tespit edilerek, bu eserlerden biri olan ve Ahmed Hatiboğlu tarafından yeni bir form denemesi olan Mâhûr Form (Yeseviyye) adlı eserin analizi yapılmıştır. Bunun yanında, çalışmanın amaçları arasında, besteciliği, icâcılığı, nazarî çalışmaları ile Türk Mûsikîsine hizmet etmiş ve bu alanda birçok öğrenci yetiştirmiş olan Ahmed Hatiboğlu'nun Mâhûr Form (Yeseviyye) adlı eserinin tanınırlığının artırılması da bulunmaktadır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Yeseviyye Tarikatının Türk Mûsikîsine etkileri hakkında çok fazla araştırma bulunmamaktadır. Bu çalışmada, Ahmed Yesevî ve onun tasavvuf yolu ve düşüncelerinden meydana gelen Yeseviyye Tarikatının mûsikî ile ilişkisi ele alınmış, Divân-ı Hikmet'ten bestelenmiş eserler tespit edilmiştir.

Ahmed Yesevî ve Yesevîlik konularında araştırma yapmak isteyen kişilere faydalı olacağı düşünülen bu çalışma, günümüzde sadece birkaç eserden oluşan Divân-ı Hikmet'ten bestelenen eser sayısının repertuarının zenginleştirilmesine katkı sağlanmakla birlikte, Mâhûr Form (Yeseviyye) adlı eserin analizi yapılarak benzer çalışmalara örnek teşkil etmesi bakımından yol gösterici özelliktedir.

1.4. Yöntem

Yöntem, bilimsel bir araştırmanın çeşitli safhalarında uygulanabilecek teknikleri düzenlemek olup araştırmanın amacını gerçekleştirebilmek için kullanılan genel yaklaşım olarak tanımlanabilir (Türkdoğan, 2000, s. 206-207).

Bu bölümde araştırmanın modeli, evren ve örneklem, verilerin toplanması ve analizi konularına değinilmiş ve analiz süreci açıklanmıştır.

Çalışmada öncelikle, Ahmed Yesevî'nin hayatı ve eserleri ile Yeseviyye Tarikatı hakkında bilgi verildikten sonra Yesevîlik'te zikir ve mûsikî konusu anlatılmıştır. Divân-ı Hikmet'ten bestelenmiş eserler tespit edilerek bu eserlerden biri olan Ahmed Hatiboğlu tarafından bestelenen Mâhûr Form (Yeseviyye) adlı eserin analizi yapılmıştır. Yirmi bölümden oluşan bu eserde kullanılan güfte, makâm, form ve usûller incelenerek eserde kullanılan geçkiler tespit edilmiştir. Perdelerin ve geçkilerin notadaki yerlerinin bulunmasında kolaylık sağlanması amacıyla analizde tespit edilen açıklamaların hemen ardından ölçü numaraları parantez içinde belirtilmiştir.

1.4.1. Araştırmanın Modeli

Çalışmanın hazırlaması aşamasında nitel araştırma yöntemlerinden betimsel tarama modeli kullanılmıştır. Bu model, mevcut olayların daha önceki olay ve koşullarla ilişkilerini de dikkate alarak olayların, objelerin, kurumların, grupların, varlıkların ve çeşitli alanların “ne” olduğunu açıklamayı amaçlar (Kaptan, 1991, s. 59). Çalışmada, verilerin toplanmasında belgesel tarama tekniği kullanılarak literatür taraması yapılmıştır. Araştırmanın tüm bölümlerinde, veri toplama, kaynak tarama ve analiz aşamaları uygulanarak, yapılan kaynak taraması sonucu ulaşılan bilgiler değerlendirilmiş olup ilgili konu hakkında yapılmış çalışmalar ve kapsamaları tespit edilmiştir.

Analiz aşamasında; Mâhûr Form (Yeseviyye) adlı eser bölümleri, kullanılan güfte, makâm, form ve usûl bakımından incelenerek yapılan geçkiler ve çeşnilerin tespit edilmiş, eserin güftesi, günümüz Türkçesine göre açıklanmıştır.

1.4.2. Literatür Çalışması Süreci

Bu araştırmada öncelikle “Ahmed Yesevî” ve “Yesevîlik” ile ilgili detaylı bilgiler verilerek, bahsedilen konularda uzman kişiler tarafından yapılan çalışmaların incelenip

derlenmesi ve konuyla ilgili temel bilginin aktarılması hedeflenmiştir. Akabinde, Yesevîlik'te zikir ve mûsikî konularına değinilerek Divân-ı Hikmet'ten bestelenen eserler tespit edilmiş ve bu eserler hakkında bilgiler verilmiştir. Daha sonra, Divân-ı Hikmet'ten bestelenmiş eserlerden biri olan Mâhûr Form (Yeseviyye) adlı eserin bestekârı Ahmed Hatiboğlu hakkında bilgiler aktarılmış ve ilgili eserin bölümleri, eserde kullanılan makâmlar, formlar ve usûllerden bahsedilerek eserde tespit edilen geçki ve çeşniler aktarılmıştır.

1.4.3. Evren ve Örneklem

Evren ve örneklem belirlenmesi, Ahmed Yesevî'nin Divân-ı Hikmet'inden bestelenmiş eserler ile ilişkilidir. Bu bağlamda, çalışmada yapılan analizin evrenini Divân-ı Hikmet'ten bestelenmiş olan eserler oluşturmaktadır. Analizin örneklemi ise Ahmed Hatiboğlu'nun Mâhûr Form (Yeseviyye) adlı eseri oluşturmaktadır. Bu eser çeşitli makâmlarda bestelenmiş yirmi bölümden oluşan yeni bir form olması sebebiyle örneklem olarak belirlenmiştir.

1.4.4. Verilerin Toplanması ve Analizi

Verilerin toplanması aşamasında, öncelikle literatür tarama yöntemi kullanılarak Ahmed Yesevî ve Yeseviyye Tarikatı hakkında günümüze ulaşan bilgiler toplanmıştır. Özellikle Yesevîlik'te zikir ve mûsikî konularında veriler toplanmıştır. Daha sonra Divân-ı Hikmet'ten bestelenmiş olan eserler tespit edilerek bu eserlerden Ahmed Hatiboğlu'nun Mâhûr Form (Yeseviyye) adlı eserin daha önce yazılmış notaları ve yapılmış icrâları incelenmiştir. Araştırmanın analiz aşamasında, öncelikle analizi yapılan Mâhûr Form (Yeseviyye) adlı eserin notaları Finale programında yazılarak bilgisayar ortamına aktarılmıştır. Eserin güftesinde kullanılan hikmetler tespit edilerek günümüz Türkçesindeki anlamları verilmiştir. Eserin bölümlerinde kullanılan makâm, form ve usûller hakkında bilgiler verilerek eserde bulunan geçkiler tespit edilmiştir.

1.5. Sınırlılıklar

Bu araştırma, Yeseviyye Tarikatının Türk Mûsikîsine etkileri, Divân-ı Hikmet'ten bestelenmiş olan eserler ve bu eserlerden Ahmed Hatiboğlu tarafından bestelenen Mâhûr Form (Yeseviyye) adlı eser ile sınırlıdır.

1.6. İlgili Araştırmalar

Bu bölümde, çalışma ile ilgili yapılmış araştırmalardan örneklere yer verilerek içerikleri ile ilgili kısa bilgiler aktarılmıştır.

Fuad Köprülü'nün “Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar” (1991) adlı Ahmed Yesevî'nin mekûbevî hayatı hakkında bilgilerin aktarıldığı eseri, Ahmed Yesevî ve Yesevîlik ile ilgili birçok esere kaynaklık etmiştir.

Hayâtî Bice'nin “Hoca Ahmed Yesevi - Divân-ı Hikmet” (2015) isimli eserinde Çağatay Türkçesi ile yazılmış olan Divân-ı Hikmet'in günümüz Türkçesine çevrilmiş hâli verilerek Ahmed Yesevî'nin hikmetlerinin, yüzyıllar sonra, daha geniş kitleler tarafından anlaşılmasına katkı sağlamıştır.

Mustafa Demirci tarafından yazılan “Türk Din Mûsikîsinde Ahmed Yesevî'nin Yeri, Tesiri ve Önemi” (2016) başlıklı makalede Ahmed Yesevî'nin hayatı ve Yesevîlik'te mûsikî konularından bahsedilmekte, Divân-ı Hikmet'ten bestelenen eserler hakkında bilgi verilmektedir.

Alaattin Canbay ve Zeki Nacakcı'nın “Hoca Ahmet Yesevî Öğretisinin Türk Müzik Kültürüne Yansımaları” (2017) konulu makalesinde Ahmed Yesevî ve Yesevîlik'in Türk Mûsikîsine etkilerinden bahsedilmektedir.

Fatih Koca'nın “Ahmet Hatipoğlu'nun Hayatı, Eserleri ve Mûsikî Anlayışı” (2004) başlıklı yüksek lisans tezinde, Mâhûr Form (Yeseviyye) adlı eserin bestekârı Ahmed Hatiboğlu'nun hayatı hakkında bilgiler verilmektedir. Ahmed Hatiboğlu'nun mûsikî anlayışından da bahsedildiği çalışmada bestelediği eserleri ile ilgili de bilgiler aktarılmaktadır.

“Ahmed Hatiboğlu Beste Külliyyatı–Tasavvufî Eserler, Kâr, Beste Şarkılar, Saz Eserleri” (2011) başlıklı Türkiye Diyanet Vakfı tarafından yayınlanan eser, Ahmed Hatiboğlu'nun besteleri ve notalarının yanı sıra hayatı ile ilgili bilgiler de verilmektedir.

2. AHMED YESEVÎ'NİN HAYATI VE YESEVÎLİK

Ahmed Yesevî, bir din tebliğcisi, bir mürşid, mutasavvıf ve kendi adıyla anılan tarikatın kurucusudur (Bozkurt, 2012, s. 19-20). Bütün Türk coğrafyasında tarih içerisinde asırlardır “Pîr-i Türkistan”, “Hazret-i Türkistan”, “Hazret Sultan” gibi yüceltici unvanlarla tanınmış olan, farklı coğrafyalarda yaşayan Türk toplulukları arasında büyük Türk mutasavvıfı Ahmed Yesevî kadar yaygın bir şöhreti olan başka bir velî yoktur. Sûfî bir şair olmasının yanında tarikat sahibi bir mürşid olarak Yeseviyye Tarikatının esaslarını belirlemiş, birçok tarikatı da derinden etkilemiştir (Bice, 2015, s. 9). İnsanlara İslâmiyet'in yaşanabilir bir din olduğunu gösteren Ahmed Yesevî, eserlerinde sade bir anlatım tercih etmiş, yaşantısında ve kaleme aldığı eserlerde insanlarda şüphe oluşturacak inançlara, sembollere yer vermemiştir (Bozkurt, 2012, s. 39).

Yaşadığı dönemde Türklerin büyük bir kısmının Müslüman olmadığı Ahmed Yesevî'nin, bütün amacı İslâmiyet'i yaymak, İslâm'ın esaslarını Türk halkına anlayabilecekleri bir dil ve alışkın oldukları tarzda vermeye çalışmaktır. İlâhî aşkın insanın vâroluş sebebi olduğunu söyleyecek kadar Allah sevgisiyle yanmakta olan Ahmed Yesevî, Allah'a ulaşmanın kişinin benliğinden sıyrılmasıyla mümkün olduğunu, insanı Allah yolundan alıkoyan şeyin nefis olduğunu ifade etmektedir (Ekinci, 2013, s. 40-41).

Yeseviyye Tarikatının başlangıçta Şîî cereyanı ile Melâmetî-Kalenderî etkisinde olduğuna dair görüşler bulunmaktadır. Fuad Köprülü, İslâm Ansiklopedisi'ne yazmış olduğu Ahmed Yesevî maddesinde; daha önce kaleme aldığı Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar adlı eseri yazarken, Ahmed Yesevî'nin tasavvufî şahsiyeti ve tarikatının hüvviyeti hakkında Nakşibendî kaynaklarda gösterilen şekilde tasvir ettiğinden bahsetmekte, bu makalesinde ise Ahmed Yesevî'nin hakkındaki rivâyetlerin Babaî, Hayderî ve Bektaşî an'anelerinin tarihî gerçeklerine daha yakın olduğunu iddia etmekte, Yeseviyye'nin bir taraftan Horasan Melâmetiyesinin, bir taraftan da Seyhun ve Doğu Türkistan çevresindeki Şîî akımlarının etkisi altında oldukça geniş ve serbest bir tasavvuf felsefesine sahip olduğunu tahmin ettiğinden bahsetmektedir. Ayrıca Fuad Köprülü, Ahmed Yesevî tarafından kaleme alınan bir eserin bilinmediğini, vefatından sonra yazılan eserlerin ise bu konuya açıklık getirmediğini ifade etmiştir. Selçuk Eraydın ise Fuad Köprülü'nün bu maddede yazmış olduğu görüşe karşılık, Ahmed Yesevî'nin kendi tarafından yazıldığı kesin olarak bilinen bir eserin olmadığı, hakkında bilgi aktarılan çeşitli tasavvuf kitaplarının ise ölümünden asırlar sonrasında yazılmış olması sebebiyle tam ve doğru bir fikir vermekten uzak olduğunu

söyleyerek Ahmed Yesevî'nin hayatı hakkında şüphelerin olduğunu, şimdiye kadar yapılmış olan araştırmaların kesin sonuçlar vermediğini ve bu konunun daha sonra da araştırılması gerektiğinin aktarılmasının daha doğru olduğunu ifade etmiştir. Bunun yanında Yeseviyye Tarikatı, zaman içinde etkileri çok geniş bölgelere yayılan Kübreviyye, Bektaşîyye, Nakışbendiyye gibi büyük tarikatları bağrından çıkarmıştır (Küçükkaya, 2017, s. 17-18).

Bu tarikat ayrıca; Ahmed Yesevî'nin "Sultan" lâkabı sebebiyle Sultâniyye, tarikatta zikir olarak cehrî zikir yapılması sebebiyle Cehriyye ve mensuplarının çoğunun Türk olması sebebiyle de Silsile-i Meşâyih-i Türk olarak da adlandırılmaktadır (Tosun, 2013, s. 487).

Pîr-i Türkistan unvanıyla bilinen ve ölümünün üzerinden yüzlerce yıl geçmiş olmasına rağmen şöhreti günümüze kadar ulaşmış olan Ahmed Yesevî, Türklük bilincinin oluşmasına, fetihlerin hızlanmasına ve gerçekleşmesine imkân tanımıştır (Yavaş ve Dalgacı, 2013, s. 7). Ahmed Yesevî, İslâm inancını Türk yaşam tarzı ve gelenekleriyle uygun biçimde yorumlamış, eski Türk inanışlarından, âdetlerinden İslâmiyet'e uygun olanların bir kısmını dinin içine dâhil ederek dinin özünü sevdirecek tanıtmıştır (Bozkurt, 2012, s. 42-43).

Yeseviyye Tarikatının anlatıldığı bu bölümde, tarikatın kurucusu olan Ahmet Yesevî'nin hayatı, kabri ve türbesi, eserleri ile halîfelerinden bahsedilerek, Yesevîlik'in yayılması, âdâb ve erkânı hakkında bilgiler verilecektir.

2.1. Ahmed Yesevî'nin Hayatı

Ahmed Yesevî'nin (ö. 562/1166) (Tosun, 2013, s. 487) yaşamı konusunda yeterli bilgi olmamakla birlikte (Eyüboğlu, 1990, s. 275), hayatı hakkındaki tüm yazıların temelinde halk arasında söylenen menkıbelere dayanmaktadır (Bice, 2014, s. 39).

Asıl adı, Ahmed bin İbrahim bin İlyas Yesevî olan (Yiğit, 2017, s. 7) ve Türkistan'ın Çimkent şehrinin doğusundaki Sayram kasabasında dünyaya gelmiş olan (Efendi, 2005, s. 447) Ahmed Yesevî'nin doğum tarihi bilinmemekle beraber, Hicrî 5. yüzyıl, Milâdî 11. yüzyılın ikinci yarısında doğduğu tahmin edilmektedir (Efendi, 2005, s. 447). Ahmed Yesevî'nin doğduğu Sayram kasabası, günümüzde Çin'in Doğu Türkistan bölgesinde bulunan Aksu Sancağına bağlı ve Aksu'nun 176 km kuzeydoğusunda olup (Yavaş ve Dalgacı, 2013, s. 9), ünlü Türk destanının kahramanı Oğuz Han'ın idare merkezi Yesi'ye (Türkistan'a) ise 157 km mesafede bulunmaktadır (Bozkurt, 2012, s. 19). Bazı kaynaklarda, Yusuf Hemedânî'nin öğrencisi ve sonrasında halîfeleri arasına katılması dolayısıyla Ahmed Yesevî'nin doğum tarihi olarak Milâdî 1093 yılında mutabık kalındığı aktarmaktadır (Yiğit, 2017, s. 7). Hz. Ali'nin oğlu Muhammed bin Hanefî'nin neslinden gelen Ahmed Yesevî'nin

babası Şeyh İbrahim, annesi ise Şeyh İbrahim'in halifelerinden Şeyh Musa'nın kızı Ayşe Hatun'dur (Efendi, 2005, s. 447). Babası kentin ileri gelen, tanınmış öğretmenlerinden biridir. Sayram'ın bilginlerinden Şeyh Musa'nın kızı olan Ayşe Hatun ise kendini iyi yetiştirmiş, bilge bir kadın olup Sayram'ın sevdiği ve saygı duyduğu, sevgi dolu, şefkatli bir hanım olması, Sayramlılar'ın anaları gibi görmeleri dolayısıyla Sayramlılar ona Karasaç Ana diye hitap etmekteydiler. Karasaç Ana'nın erken vefat etmesi sebebiyle çocukları Ahmed ve ablası Gevher Şehnâz'a babaları Şeyh İbrahim hem analık hem babalık yapmış, sadece kendi çocukları için değil, Sayram'daki bütün çocuklar için seferber olup evini okula dönüştürerek çocukların eğitilmesiyle meşgul olmuştur. Karasaç Ana'nın ölümünden iki yıl sonra babaları Şeyh İbrahim'i de kaybeden Ahmed ve Gevher, Yesi şehrindeki akrabalarının yanına gitmişlerdir (Keleş, 2013, s. 10-12). Anne ve babasının Sayram'da bulunan türbelerinin (Bozkurt, 2012, s. 20) Ahmed Yesevî tarafından yaptırıldığı rivâyet edilir (Bice, 2014, s. 45).

Yesi, ilk Müslüman Türk devleti olan Karahanlı devletinin bir şehri olup sonraları Türk yurdu anlamına gelen Türkistan olarak anılmıştır (Keleş, 2013, s. 25).

Baba Şeyh İbrahim, vefat etmeden önce kızı Gevher Şehnâz'a kardeşi Ahmed'in bu dünyada nadir görülen, mübârek bir kişi olduğundan bahsetmiş ve ona göz kulak olmasını istemiştir (Akgün, 2012, s. 12). Ahmet Yesevî'nin, Yesevî lâkabını; babasının, o dönemde Yesi kasabası olarak bilinen, şimdilerde Türkistan olarak anılan bölgeye yerleşmesi ile aldığı (Şapolyo, 1964, s. 80) rivâyet edilmektedir.

Çekik ve parlak gözlü, açık alınlı, buğday tenli, düz ve ince burunlu, yaşının boyu ve kilosunda bir görüntüsü olan Ahmed Yesevî, aklının erdiğinden beri nezaketi elden bırakmamış, Allah aşkı, Peygamber sevgisi, vatan ve millet sevdalısı idi. Zamanla Yesi'de yaşlıları arasında parmakla gösterilen örnek biri olan Ahmed Yesevî, arkadaşları ve çevresindeki hiç kimseyi incitmemiş, birçok arkadaşını eğitim almaya teşvik etmiş, hocası Arslan Baba'nın huzuruna götürmüştür. Kısa sürede Arapça ve Farsça'yı öğrenerek o dillerde yayınlanmış eserleri okumuştur (Keleş, 2013, s. 18-20).

Ahmed Yesevî'ye, Peygamber neslinden olması dolayısı ile "Hâce" denilmiş olup Türkistan bölgesinde Hâce Ata Yesevî ismiyle tanınmıştır (Efendi, 2005, s. 447).

İlk eğitimini babası ile Sayram'ın önde gelen âlimi Şehabeddin İsficabi'den almıştır (Yavaş ve Dalgacı, 2013, s. 11). Yedi yaşında iken babasını kaybeden Ahmed Yesevî, küçük yaşta babasının çabası ve kendisinin de arzusuyla Kur'ân-ı Kerîm'i okumayı öğrenmiştir (Keleş, 2013, s. 14).

Yesi'deki akrabaları fakir olmalarına rağmen Gevher ve Ahmed'e sahip çıkmış, kol kanat germişlerdir. Ahmed ise en azından kendisi ile ablasının nafakasını çıkartmak için bir tahta yontucusuna çırak olup önce yontulan kaşık ve kepçeleri pazarda satmış, sonraları ise yontma işlemini öğrenmiştir. O günlerde hocası Arslan Baba kapısını çalmıştır (Keleş, 2013, s. 16). Ahmed Yesevî, ablası Gevher Şehnâz ile birlikte Yesi'ye gelip yerleştiğinde, bir Türk şeyhi olan Arslan Baba tarafından Yesi şehrinde kurulmuş bir tasavvuf anlayışı hâkimdi (Toker Yayınları, 2005, s. 23-24). Babasından sonraki hocası ve şeyhi olan Arslan (Baba) Bâb, bunun yanında bazı kaynaklarda Ahmed Yesevî'nin akrabası olarak da aktarılmış olup (Tosun, 2013, s. 487) rivâyete göre, Peygamberimiz (s.a.v.)'in emri ile Ahmed Yesevî'nin yaşadığı kasabaya gelerek ona manevi babalık yapmış ve onu irşad etmiştir (Efendi, 2005, s. 447). Bir söylentiye göre Hz. Peygamber'den (s.a.v.) kalma bir hurma (kimine göre ise bir hırka), hocadan öğrencisine geçerek Arslan Baba'ya emanet edilmiş, bu emaneti yetiştireceği öğrencilerden en hak edene teslim etmesi istenmiştir (Yiğit, 2017, s. 8).

“Ata”, “Bab”, “Baba” unvanları Türkistan'da tasavvuf büyükleri için kullanılmakta olup Doğu Türkleri arasında Arslan adının ise yürekli ve yiğit kimselere verilen bir sıfat olarak kullanılma ihtimali kuvvetlidir. Dolayısıyla Arslan Baba'nın gerçek isim olmadığı, bir sıfat, bir unvan olabileceği ifade edilmektedir (Bice, 2014, s. 58-59).

Ahmed Yesevî Türbesi adlı, Naim Bek Nurmammedov'un hazırladığı ve Hayati Bice tarafından Türkiye Türkçesine aktarılan eserde Arslan Baba'nın Ashâb-ı Kirâm'ın önde gelenlerinden Selmân-ı Fârîsî (ö. 654) olduğu aktarılmaktadır. Hayati Bice, Naim Bek Nurmammedov'un bu bilginin kaynağını belirtmediğini ifade etmiş ve tarihî geçerlilik yönünden doğru olamayacağını belirtmiştir. Yesevîlik geleneğinde ise Arslan Baba'nın Selmân-ı evlâdından olduğuna inanılmaktadır (Bice, 2014, s. 60-61).

Arslan Baba, matematik, tarih, tıp, fen bilimleri dâhil bilimin tüm alanlarından Ahmed'e hocalık yapmış, Ahmed'in dürüst, çalışkan, inançlı, doğru, bilinçli ve ahlâklı bir insan olması için onunla sürekli konuşmuştur (Keleş, 2013, s. 16). Ahmed Yesevî, hikmetlerinde Arslan Baba'yı “Sahabeler ulusu”, “hass-ı bende-i kird-gâr” (Rabbinin seçkin kulu) olarak bildirmektedir (Bozkurt, 2012, s. 23).

Arslan Baba'nın doğum ve ölüm yılları bilinmemekte ancak yüz yaşından fazla yaşadığı tahmin edilmektedir. Bunun yanında Arslan Baba'nın kimine göre 300, kimine göre 500, kimine göre ise 700 yıl yaşadığı rivâyet edilmektedir (Yiğit, 2017, s. 14). Ahmed Yesevî'nin manevî babası Arslan Baba'nın türbesi Yesi yakınlarında Otrar şehrinde bulunmaktadır (Bozkurt, 2012, s. 21-22).

Ahmed Yesevî, çok büyük bir saygı beslediği hocası Arslan Baba'nın vefatından sonra, hocasının yürüdüğü yolu takip etti (Keleş, 2013, s. 21). Bir süre sonra ablası Gevher, sonra da kendisi evlenmiştir (Keleş, 2013, s. 23-24).

Melâmet (Melâmîlik) anlayışına sahip bir kimse olarak tanınan Arslan Baba, vefatından önce Ahmed Yesevî'ye Buhara'daki Şeyh Hemedânî'nin kendisine müridlik yapabileceğini söyleyerek oğlu Mansur'u Ahmed Yesevî'ye emanet ettiği aktarılmaktadır (Yiğit, 2017, s. 18-19).

Ahmed Yesevî, babasının vefatından sonra tahsiline devam ettiği Yesi'den (Öztürk, 1997, s. 227), çok büyük bir saygı beslediği Şeyh Baba Arslan'ın vefatı sonrasında şeyhinin isteği üzerine (Efendi, 2005, s. 447), o dönemde ilk Müslüman Türk devletlerinden Karahanlılar'ın hâkimiyeti altında bulunan Buhara'ya gitmiş (Şapolyo, 1964, s. 80), burada ilim tahsili ve tarikat eğitimi ile meşgul olmuştur (Yılmaz, 1994, s. 258).

Ahmed Yesevî'nin kimden hilâfet aldığı ile ilgili olarak kaynaklarda farklı bilgiler yer almaktadır. İlk hocası olan Arslan Baba'nın vefatından sonra Yûsuf el-Hemedânî, Ebü'n-Necîb es-Sühreverdî veya Ebû Hafs Ömer Sühreverdî'ye intisap ederek hilâfet aldığı kaynaklarda geçmektedir. Bu rivâyetlerden, Yûsuf el-Hemedânî'den hilâfet aldığı yolunda olanı, en çok kabul görenidir (Tosun, 2013, s. 487). Bazı kaynaklarda bir gece gördüğü bir rüya sonrasında ilim için Buhara'ya gitmeye karar verdiği ve Buhara'da Yusuf Hemedânî'nin yanına gittiği ifade edilmektedir (Keleş, 2013, s. 31-33). Ahmed Yesevî, Buhara'da mutasavvıflardan Şeyh Yusuf Hemedânî'ye (ö.535/1140) intisap ederek ondan feyz almıştır (Kara, 2005, s. 377). Bazı kaynaklarda, hikmetlerinden çıkartılan bilgilere göre Ahmed Yesevî'nin Buhara'da Yusuf Hemedânî'ye intisap ettiği dönemlerde 27 yaşlarında olduğu aktarılmaktadır (Bozkurt, 2012, s. 22). Yusuf Hemedânî'nin bir süre sonra Ahmed Yesevî'yi okuldaki en yetkili öğretmenlerden biri olarak tayin ettiği aktarılmaktadır (Keleş, 2013, s. 50).

Asıl ismi Yusuf bin Eyyüp, künyesi Ebu Yakup olan (Bozkurt, 2012, s. 25) Şeyh Yusuf Hemedânî, 1048'de Rey ile Hemedan şehirleri arasında bulunan bir köyde dünyaya gelmiş, 1140'ta Merv şehrinde 92 yaşında vefat etmiştir (Yiğit, 2017, s. 22). Küçük yaşlarda Bağdat'a giderek Ebu İshak-ı Şirâzî'den fıkıh öğrenmiş olan Yusuf Hemedânî, tasavvuf ilmini ise Ebu Ali Fârmedî'den öğrenmiştir. Bunların dışında, Abdullah-ı Cüveynî, Hasan Simnânî gibi büyüklerden ilim öğrenmiştir (Bozkurt, 2012, s. 26). Yusuf Hemedânî'nin, yaşadığı çağın en önemli âlimlerinden birisi olduğu aktarılmaktadır (Keleş, 2013, s. 57).

Bazı eserleri günümüze ulaşmış olan Yusuf Hemedânî'nin en meşhur eseri Rutbetü'l-hayat isimli Farsça eseridir (Tosun, 2015, s. 18). Ahmed Yesevî'nin İslâm'ın zâhir ve bâtın

ilimleri ile tarikatındaki mânevî seyahatin inceliklerini öğrendiği Yusuf Hemedânî'nin Menâzil-üs Sâyirin ve Menâzil-üs-Salikin isimli iki eseri de bulunmaktadır (Bozkurt, 2012, s. 27-29).

Dönemin en ileri gelen âlim ve mutasavvıflarından Şeyh Yusuf Hemedânî'ye intisab eden Ahmed Yesevî, Hemedânî'nin öğrencisi, müridi ve halîfesi olmuştur. Hemedânî'nin üçüncü halîfesi olarak şeyh postuna oturan Ahmed Yesevî, kendisine Türkistan'ı uyandırma görevi verilmesi sebebiyle Yesi'ye tekrar dönmüştür (Toker Yayınları, 2005, s. 24).

Hocası Yusuf Hemedânî'nin inandığı şeyleri daha çok kişiye anlatabilmek amacıyla şehir şehir gezdiği uzun bir yolculuk öncesinde kendisi yokken okulunu idare etmek üzere Ahmed'i görevlendirdiği aktarılmaktadır (Keleş, 2013, s. 54-55).

Dergâhında pek çok talebe irşâd eden Yusuf Hemedânî, zaman zaman Buhara dışına çıkarak gittiği yerlerde irşad çalışmalarına devam ediyor, bu seyahatlere giderken yanına Ahmed'i de alıyordu (Akgün, 2012, s. 14-15). Yusuf Hemedânî, Buhara'ya yorgun bir şekilde döndü ve kısa br süre sonra vefat etti. Son zamanlarında ve ölüm anında Ahmed ve Abdülhâlik Gucdüvânî hep yanında oldular (Keleş, 2013, s. 68). Yusuf Hemedânî, vefatından önce talebelerini toplayarak kendine halîfe olarak Ubeydullah Bekrî, Hasan Endakî, Ahmed Yesevî ve Abdülhâlik Gucdüvânî'yi göstermiştir (Akgün, 2012, s. 14-15). Abdullah-ı Berkî ve Hasan Endakî'den sonra 1160 yılında şeyhinin postuna geçmiş ve insanları irşad etmeye başlamış olan Ahmed Yesevî; (Kara, 2005, s. 377), önce babasının bıraktığı hırkasını giymiş, sonra ise kefen örtüsünden ve kefen ölçüsünden sarık biçtirip başına sarmıştır. Bu sarık “kefen bezinden başka birşeyimiz yok” ve “ölüm başımızın üstünde, başımızla beraberdir” anlamına gelmekteydi (Keleş, 2013, s. 69). Ahmed Yesevî, hocasından miras kalan bilgileri başkalarına da aktararak, kendilerine mirasçı yetiştirmeye gayret ediyor, insanların kurtuluşu ve mutluluğu için çalışmaya devam ediyordu (Keleş, 2013, s. 71). Ahmed Yesevî bir süre sonra yerine Abdülhâlik Gucdüvânî'yi bırakarak Yesi'ye dönmüş, kurduğu tekkesinde irşada devam etmiş (Kara, 2005, s. 377), Abdülhâlik Gucdüvânî ise Hâcegân (sonraları Nakşibendiyye) tarikatının kurucusu olmuş (Tosun, 2015, s. 18), ölünceye kadar burada irşad hizmetini sürdürmüştür (Eraydın, 1997, s. 336). Bazı kaynaklara göre Ahmed Yesevî, Buhara'ya geldikten bir süre sonra eşi ve küçük çocuğunun da Buhara'ya geldiğini aktararak, bir gün, Ahmed Yesevî'nin Yesi'de bulunan en büyük çocuğunun vefat ettiğini öğrenerek bir büyük acı yaşadığını, yerine Abdülhâlik Gucdüvânî'yi bırakarak halîfelikten ayrılarak Yesi'ye döndüğünden bahsetmektedir. Ayrıca bu yolculuğun bitmeye yaklaştığı dönemlerde Ahmed Yesevî'nin 60 yaşlarında olduğu ifade edilmektedir (Keleş, 2013, s. 71-74). Ahmed Yesevî'nin irşad halkasına girmek için

Türkistan'ın hemen her yerinden talebeler Yesi'ye gelmeye başlamış (Akgün, 2012, s. 17), burada kısa zamanda binlerce mürid etrafında toplanmıştır (Şapolyo, 1964, s. 80).

Bunun yanında Kojaev, Ahmed Yesevî'nin hikmetleri ile Süleyman Bakırganî'nin şiirleri ve destanlarında Arslan Baba'dan bahsedilmesi ancak, Yusuf Hemedânî'den hiç bahsedilmiyor olması dolayısıyla araştırma ve yorumların yeniden gözden geçirilmesi gerektiğini vurgulamaktadır. Bazı kaynaklar Ahmed Yesevî'yi Yusuf Hemedânî ile ilişkilendirirken, bazı kaynaklarda ise Nakşîliğin yüzyıllardır içerisinde Yesevîliği bünyesinde erittiği, Ahmed Yesevî'yi ve bir ölçüde onun hatırasını Nakşîliğe adapte ettiği ifade edilmektedir (Yaman, 2016, s. 37-38).

Melikof, Nakşibendilik ve Yesevîlik arasında devamlılık ve yakınlık konusunun tartışmalı olduğunu ifade ederek, üç önemli farklılıktan bahsetmektedir:

- Nakşibendîlerin zikri sessiz zikir (zikr-i hafî) iken Yesevîlerin zikri bıçkı zikridir (zikr-i erre).
- Yesevîlik ve Nakşibendilik arasındaki bir fark da toplantılarında kadınların yeri olup, Yesevîlerde toplantılara kadınların erkeklerle birlikte ve kapanmaksızın katılmalarıdır.
- Yeseviyye Tarikatında; Nakşibendîlik'te ve Sünnîlikten ayrılmayan öbür tarikatlarda olduğu gibi silsile Hz. Ebû Bekir'e değil de Muhammed Hanefi yolu ile Hz. Ali'ye bağlandığına işaret etmektedir (Yaman, 2016, s. 35).

Yukarıda aktarılanların yanında, bazı kaynaklar Ahmed Yesevî için Yusuf Hemedânî'nin Nakşî tarikatı silsilesinde üçüncü halifesi olmasının mümkün olmadığından bahsederek (Yaman, 2016, s. 30), Ahmed Yesevî'nin Alevî olduğunu ifade etmekte, (Yaman, 2016, s. 33), Ahmed Yesevî'nin Alevî ya da Sünnî saymak yerine mezhepler ve tarikatlar üstü bir sûfî olarak görmenin en uygun yaklaşım olacağını söylemektedir. Yusuf Hemedânî'nin Arslan Baba'dan sonraki hocası olduğu şeklindeki görüşlerin, Orta Asya'daki Ahmed Yesevî nüfuzundan yararlanmak isteyen Nakşibendî geleneğince literatüre sokulduğu bilgisi verilmektedir. Nakşibendîlik'te sessiz zikir (zikr-i hafî) esas zikir iken, Yesevîlik'te sesli zikrin (zikr-i cehr) esas olduğu, Hikmetler'inde de yer alan kadın-erkek bir arada zikrin çeng ve rûbab adlarındaki müzik aletlerinin varlığının, raks ve semânın oluşunun sessiz zikire dayalı olan Nakşî geleneğiyle bağdaşmadığından bahsedilmektedir (Yaman, 2016, s. 35-38).

Ahmed, kendi yolunda yürümek isteyenler için birtakım temel ilkeler şart koşuyordu. Bunlardan en önemlileri, Allah'ın birliği ve Hz. Muhammed (s.a.v.)'in elçiliğini bilmek ve inanmak, namaz kılmak, oruç tutmak, Hacca gitmek, zekât vermek, iyiliği dilemek, kötülüğü

önlemek, yumuşak huylu olmak, dini Hz. Peygamber yolunda dosdoğru yaşamak, bilimle uğraşmak, içinde yaşadığı vatan ve üstünde yaşadığı toprağı sevmek (Keleş, 2013, s. 53).

Ahmed Yesevî'nin, küçüklüğünden beri Hızır (a.s.)'ın delâletine mazhar olduğu aktarılmaktadır (Toker Yayınları, 2005, s. 29).

Bazı kaynaklarda ağaçtan tahta kaşık yotup satarak geçimini sağladığı aktarılsa da bazı kaynaklarda da varlıklı bir aileye mensup olduğunun anlaşıldığı bilgisi verilmektedir (Tosun, 2015, s. 19-20). Yapmış olduğu kaşık ve kepçeleri öküzünün heybesine koyarak ve öküzünün çarşıda gezinerek bu kaşıkları sattığı, kaşık veya kepçeyi alan kişilerin parasını heybeye koyduğu, parasını ödemeyen olursa öküzün onu kovaladığı ve parayı verene kadar peşini bırakmadığı rivâyet edilir. Öküzün eve döndükten sonra, kazanılan paranın ihtiyaç kadar kısmının alınıp geri kalan kısmının ise muhtaçlara verilerek, dergâh talebelerinin ihtiyaçlarının karşılandığı aktarılmaktadır (Akgün, 2012, s. 18).

Vakitlerini üçe ayırdığı aktarılan Ahmed Yesevî, günün büyük bölümünü ibadet ve zikirle, ikinci bölümde talebelerine ilim öğretmekle, üçüncü kısımda ise emeği ile geçimini sağlamak amacıyla kaşık ve kepçe yapıp satmakla geçirdiği aktarılmaktadır (Tosun, 2015, s. 28). Gürgen, şimşir gibi ağaçlardan kepçe, kaşık, oklava, tutmaç, tabak, tepsi, vb. şeyler yontup satarak geliriyle geçindiği aktarılmakta (Rıdvanoğlu, s. 23), çalışamayacak durumda olanlara yardımını hiçbir zaman esirgemediği ifade edilmektedir (Keleş, 2013, s. 26).

Ahmed Yesevî'nin; İbrahim adında bir oğlu (Şapolyo, 1964, s. 81) ile Gevher Şehnaz ve Gevher Hoşnaz isminde iki kızı dünyaya gelmiş olup Ahmed Yesevî hayatta iken oğlu vefat etmiş, nesli Gevher Şehnaz ile devam etmiştir (Efendi, 2005, s. 449). Ayrıca Kutbeddin Haydar isminde bir oğlunun olduğu, Ahmed Yesevî'nin, oğluna tuğ ve sancak vererek Bedağşan üzerine gönderdiği, oğlunun burada esir düştüğü, Ahmed Yesevî tarafından görevlendirilen Hacı Bektâş-ı Velî'nin Haydar'ı alıp Ahmed Yesevî'nin tekkesine götürdüğü aktarılmaktadır (Bozkurt, 2012, s. 114-115).

Yesi'ye yakın bir yer olan ve çoğunluğu gayr-i müslim ahaliden oluşan Savran isimli kasabadan bir grup, Ahmed Yesevî'ye iftira ederek düşmanlık etmeye çalışmışlarsa da başarılı olamamışlardır (Akgün, 2012, s. 18-19). Bir menkıbeye göre ise Ahmed Yesevî'ye düşman olan Savranlılar, Ahmed Yesevî'nin oğlu İbrahim'i öldürüp başını keserek bir havluya sarıp Ahmed Yesevî'ye kavun diye getirmişlerdir (Tosun, 2015, s. 30-31).

Peygamber Efendimiz (s.a.v.)'in 63 yaşında vefat etmiş olması sebebiyle Ahmed Yesevî, 63 yaşına geldiğinde dergâhının bir tarafına üç metre derinliğinde bir çilehâne ve kuyu gibi bir mezar (yer altında birkaç basamakla inilen bir hücre (Demirci M. , 2004, s. 75)) yaptırmıştır (Şapolyo, 1964, s. 81). Bu çilehânede geçen hayat Ahmed Yesevî'nin

Divân-ı Hikmet adlı eserinde oldukça ayrıntılı bir biçimde anlatılmaktadır (Öztürk, 1997, s. 228-229). Kaynaklarda aktarılanlara göre Ahmed Yesevî, bu yer altı hücrelerinde zikrettikçe dizlerinin göğüslerine sürünmesi sebebiyle her iki göğsünde de izler belirmiş ve bu sebeple Ahmed Yesevî'nin kaynaklarda geçen bir ismi de sîne yaralayanların başı anlamına gelen “serhalka-i sînerişân” olarak kaydedilmiştir (Bice, 2015, s. 16). Bu çilehâne ne kadar yaşadığı bilinmemekle birlikte (Öztürk, 1997, s. 229) dünyanın nimetlerinden uzak, Allah'ı düşünerek yaşamak amacıyla girdiği bu çilehâne ailesi ve yeni öğrenciler yetiştirmeye devam ederek (Keleş, 2013, s. 80-83) vefatına kadar orada riyazet ve mücahede ile meşgul olmuştur (Efendi, 2005, s. 448).

Bazı kaynaklarda Ahmed Yesevî'nin Hicrî 562 (Miladi 1166-1167) yılında vefat ettiği belirtilmekte, bazı kaynaklarda ise bu tarihin daha ileri bir tarih olması gerektiği aktarılmaktadır (Tosun, 2015, s. 20). Ahmed Yesevî'nin 130 yıl yaşamış olduğuna dair bir söylenti olsa da bu, gerçeğe uygun görülmemektedir (Eyüboğlu, 1990, s. 275). Yesi kasabasında vefat eden Ahmed Yesevî'nin kabri bu kasabada bulunmaktadır (Efendi, 2005, s. 448).

Türksitan taraflarında Sayramlı İmam Muhammed b. Ali neslinden gelenlere verilen bir sıfat olan Hâce sıfatı ile anılan Ahmet Yesevî (Yiğit, 2017, s. 43-44), dinin emirlerine bağlı, Sünnî tasavvuf çizgisinde ve Hanefî mezhebinde (Efendi, 2005, s. 448), ağır başlı, muhakemesi yerinde bir Türk mutasavvıfıdır (Şapolyo, 1964, s. 81). Şer'î hükümlere riayetli ve disiplinli bir tarikat olarak dikkat çeken Yesevîlik, Sünnî inanış için bir kazanç ve talih olmuştur (Fırlı E. R., 1987, s. 215). Hanefî mezhebine bağlı olarak yetiştiği aktarılan Ahmed Yesevî, tasavvufu çok iyi öğrenmiş ve öğretmiştir (Yiğit, 2017, s. 67). Ahmed Yesevî'nin fikirleri ve hikmetleri incelendiğinde Yesevî yolunun temel fikir ve ruh kaynağı olarak İmam Gazzâlî karşımıza çıkmaktadır (Bozkurt, 2012, s. 48).

Ahmed Yesevî'nin babası, dedesi ve bazı akrabalarının “Şeyh” olarak zikredilmesi, Yesevî'den önce de bölgede tasavufî hareketlerin etkili olduğunu göstermekte, bu şeyh ve dervişlerin yerleşik ve göçebe Türkler arasında basit bir Türkçe kullanarak halka hitap ettikleri, İslâm'ı ve tasavvuf ahlâkını yaydıkları anlaşılmaktadır (Tosun, 2015, s. 17).

Halkı irşad ve doğru yola sevk düşüncesi, Ahmed Yesevî'yi ilgilendiren ve meşgul eden tek şeydi. Onun tavsiye ettiği şeyleri şu şekilde sıralayabiliriz: erenlerin sözünü dinlemek, Kur'ân ve Hadis hükümlerine riayet etmek, şeriatle tarikatı mezcetmek, dünyanın süsüne, malına, şöhretine bağlanmamak, zühd ve takvâ esaslarına bağlı kalmak, riyâzet ve mücahede yolunu tutmak. Yesevîlik'te coşkun ve taşkın bir ruh hayâtına teşvikten ziyâde temkin ve ölçülü davranışlar hâkimdir (Fırlı E. R., 1987, s. 215).

Ahmet Yesevî; Türk İslâm medeniyetinin oluşmasında bir dönüm noktasını oluşturmuş, eski Türk düşünce sisteminde yeni değerler âlemini açarak, halkta derin izler bırakmıştır. Tarihî kaynaklarda Ahmet Yesevî, “Sultân-ı Ârifin”, “Sultân-ı Türk”, “Ahmed-i Sâni”, “Kutbü’l-Aktab”, “Âsitane-i Saadet”, “Pîr-i Türkistan”, “Şeyhü’l-Meşayih” ve “Hz. Sultan Ahmet Yesevî” olarak geçmektedir (Kenjetay, 2003, s. 223). Türk illerinde edebî ve tarihî şahsiyetlerinden çok destanî şahsiyetleriyle yaşamış ve yüceltilmiş olan Ahmed Yesevî, İran’ın ünlü sofileri tarafından Pîr-i Türkistan diye anılmaktadır (Toker Yayınları, 2005, s. 25).

En büyük arzusu Türk milletinin İslâmiyet’i doğru anlayarak İslâmiyet ile mayalanıp yoğrulmasını sağlamak olan Ahmed Yesevî (Keleş, 2013, s. 29), Arapça ve Farsça’yı iyi derecede bilmesine rağmen talebelerinin büyük çoğunluğunu Türkler oluşturmuş ve talebelerine Türkçe ile hitap etmiştir (Bozkurt, 2012, s. 39-40). Ahmed Yesevî, konuşma, yazışma, şiir ve edebiyat dili ile eğitim-öğretim dilinin Türkçe olduğu, İslâm tasavvufunu esas alan, bilim, sanat ve edebiyata önem veren bir medrese kurmuştur (Bozkurt, 2012, s. 49). Anlaşılabilir ve güzel bir Türkçe kullanarak, yazdıklarında ve anlattıklarında herkesin anlayabileceği bir dil kullanması sayesinde herkes ondan nasibince birşeyler almıştır/almaktadır (Keleş, 2013, s. 26).

Büyük bir mutasavvıf, âlim, şair olmasının yanında Türk dilini kullanmada bir Türk milliyetçisi olan Ahmed Yesevî, Türk halk edebiyatı şekilleri içinde yazdığı ahlâkî ve tasavvufî manzumeler ile tarikat âdabını Türk dervişlerine anlatmaktadır (Toker Yayınları, 2005, s. 26). Hitâbet sanatında usta olan Ahmed, konuşmalarını, anlatımlarını sade bir Türkçe ile yapmış, anlatacağı konuları örneklerle güçlendirmiştir. Boş konuşmaktan hoşlanmadığından bahsedilmekte, şiirlerini, yani hikmetlerini gençlik yıllarında yazmaya başladığı, sonraları düzeltmeler yaptığı ifade edilmekte, konuşmalarının sonunda bu hikmetleri söylediği aktarılmaktadır (Keleş, 2013, s. 59).

Ahmed Yesevî’nin maddiyata hiç önem vermediği, zengin ve fakiri kıyasladığında, tercihini fakir insanlardan yana yaptığı ifade edilmektedir. İnançlı-inançsız, kadın-erkek, çocuk-yaşlı herkes onun gözünde eşittir. Toplumun her kesimine hoşgörü ile yaklaşmakla birlikte, insanların birbirlerinin inançlarına saygısızlık yapmaları, haksızlık gibi durumlarda susmadığı belirtilmektedir. Tarafsız ve adil söz söylediği, insanların da ona güven duyduğu aktarılmaktadır (Keleş, 2013, s. 62). Ahmed Yesevî’nin 100.000 kişiyi doyuran aşevi kurduğu, bu aşevinin akarını, erzağını, açısını, işçisini, yöneticisini, okutanını barındırdığı belirtilmektedir (Rıdvanoğlu, s. 23-24). Yetim ve öksüzlerle ilgilenen, garip ve kimsesizlere yuva olan Ahmed (Keleş, 2013, s. 30-31), öğrencilerinden asla hediye kabul etmediği,

hediye alan şeyhlerin karınlarını ateşle doldurduklarını belirtmiş, sahte şeyhleri anlatırken hediye getirdi mi diye kapıdan her girene baktıklarını söylediği aktarılmaktadır (Zeybek, s. 54).

Ahmed Yesevî, Renkli hayatıyla devrindeki devlet adamlarını etkilemiş ve kendine çekmeyi başarmıştır. Birçok devlet adamı onun tarikatına girerek mürid olmuşlar ve bununla iftihar etmişlerdir (Küçük, 1976, s. 74).

Kadınlara gerekli önemin verilmesini savunan Ahmed Yesevî, kendisine yapılan bütün eleştirilere rağmen kadınların eğitimden faydalanmasını sağlamıştır (Keleş, 2013, s. 23-24).

Ahmed Yesevî'nin eski Türk inanç sistemini yaşayarak ve yaşatarak İslâm'la bütünleştirip farklı şekiller altında sürdürülmesi için yeni yollar geliştirdiği, kadınlı-erkekli, söz ve müzik eşliğinde yapılan zikirler ile coşkulu semâların yapıldığı zikr-i cehr uygulamasının, Ahmed Yesevî'nin bu eski Türk inanç ve gelenekleri ile İslâm'ı birleştirmesinden başka bir şey olmadığı aktarılmaktadır (Yaman, 2016, s. 39).

Ahmed Yesevî'nin görüşleri ve duygu dünyası hakkındaki bilgiler, menkıbeler ve kendisine nisbet edilen birkaç risâle dışında, hikmet adı verilen şiirlerini içeren Divân-ı Hikmet eseri ile müridi ve talebesi Sûfî Muhammed Dânişmend tarafından yazılan Mir'âtü'l-kulûb adlı eser ile edinilmektedir. Eski tarihî yazmalarının çok bulunmaması ve Divân-ı Hikmet'in yazma nüshalarında bulunan hikmet sayılarının birbirinden farklı olması sebebiyle dilden dile dolaşan bu şiirlerin sonraları yazıya aktarıldığı ve bu aktarım esnasında da başka şairler tarafından yazılan şiirlerin de karışmış olabileceği tahmin edilmektedir. Ayrıca, Ahmed Yesevî'nin dinî, tasavvufî ve ahlâkî görüşlerini yansıtan bu şiirlerin Doğu Türkçesi yazı dili geleneği içerisinde Çağatay Türkçesi ile yazılmış olması sebebiyle günümüzde anlaşılması biraz zordur (Tosun, 2015, s. 12). Divân-ı Hikmet'ten bazı şiirlerin Osmanlı'da özellikle Nakşibendîlere ait Özbek tekkerinde ilâhî tarzında okunduğu bilinmektedir (Tosun, 2015, s. 58).

2.2. Ahmed Yesevî'nin Kabri ve Türbesi

Miladi 1166 yılında vefat ettiği aktarılan Ahmed Yesevî, vefat ettiğinde, dergâhın yaklaşık yüz metre uzağına defnedilmiş ve buraya basit bir türbe yapılmıştır. XVI. yüzyılda Yesi şehrine uğrayan ve kabri ziyaret eden Emir Timur, rüyasında gördüğü Ahmed Yesevî'nin küçük türbesi yerine büyük bir külliye inşa edilmesini emretmiştir (Tosun, 2015, s. 37). Rivâyete göre Timur'un rüyasına giren Ahmed Yesevî, ona Buhara'ya gitmesini, burada zafere ulaşacağını müjdeler. Timur Han, galip gelmesi akabinde (Öztürk, 1997, s.

229) bu ihtişamlı eseri yaptırır. Bu rivâyetin sağlamlık derecesi bilinmese de, tarikat şeyhlerinin ve mutasavvıfların halk üzerindeki nüfuzlarını bilen ve bunu iyi değerlendiren Timur (ö. 1405 (Öztürk, 1997, s. 229)), siyasi hayatı boyunca İslâmî bir politika izlemiştir. Eski Cengiz yasalarını kaldırarak yeni bir teşkilat kurmuş, Türkistan'da ve Kırgız dolaylarında şöhreti yayılmış olan Ahmed Yesevî'nin mezarı üzerine şânına lââyık şekilde eşsiz bir imaret yaptırmıştır (Küçük, 1976, s. 74). Ayrıca Timur, türbenin bir yanına da Kazakistan'ın ve hatta Türkistan'daki bütün ünlü hükümdarların mezarlarını yaptırmış olup bu durum daima hükümdarların tarikat liderleriyle beraber olmayı arzu ettiklerinin, onlarla bir arada olmaktan gurur duyduklarının açık bir ifadesidir (Küçük, 1976, s. 74). Hatta Timur, 1485 tarihinde vefat etmiş bulunan kendi torunu ve Uluğ Bey'in kızı olan Rabia Sultan Bekim için de aynı kubbenin altında bir mezar yaptırmıştır (Küçük, 1976, s. 74-75). Dolayısıyla, vefatından yaklaşık iki yüz sene sonra, Türkistan'a hâkim olan Timur Han, Yesi'ye gelerek Ahmet Yesevî'nin kabri üzerine türbe, cami ve bir külliye inşa ettirmiştir (Öztürk, 1997, s. 229).

Timur döneminde Türkistan bölgesinin en meşhur mimarlarından olan Hüseyin Şîrâzî, külliyein yapımı için görevlendirilmiştir (Tosun, 2015, s. 37). Timur tarafından inşası başlanan Ahmed Yesevî Türbesi'nin tuğlası Türkistan'a 35 km uzaklıktaki Sayram arazisinden getirilen topraktan imal edilmiş, ana giriş inşaatı Timur devrinde tamamlanamamış, bu bölümün inşaatı Buhara Emîri Abdullah Han tarafından 1583-1598 yıllarında devam ettirilmiştir (Yavaş ve Dalgacı, 2013, s. 16-17). Timur (1336-1405) tarafından yaptırılan bu ziyaretgâh, Orta Asya'nın en görkemli ve tanınmış mekânıdır (Yaman, 2016, s. 45). Timur'un büyük bir özenle yaptırdığı bu eserin kubbe ve duvarlarının nefis çinilerle süslenmiş olması ve Ahmet Yesevî'nin mezar taşı kıymetli nakış ve mücevherlerle işlenmiş olması dolayısıyla, dünyada mevcut sayılı dînî sanat eserleri arasında özel bir yer edinmiştir. Bu da Ahmet Yesevî'nin, Timur üzerindeki etkisini göstermektedir (Küçük, 1976, s. 74).

Bütün külliyein odak noktası Ahmed Yesevî'nin Kabir Odası olup bu oda Gorhane adı ile de bilinmektedir. Merkezinde Ahmed Yesevî'nin sandukası bulunan Kabir Odası birisi kubbe yapısını oluşturan, birisi de dekoratif olarak yapılan bir çift kubbeye sahiptir (Bice, 2015, s. 50).

Ayrıca Timur, türbenin ziyaretine gelenler için elli bin şişe su alacak hacimde büyük bir pirinçten dökme kazan yaptırmıştır. Buradaki sudan içenlere türlü şifalar va'd eden rivâyetlere göre birçok yazılar da tablo şeklinde sandukaların bulunduğu yerin duvarlarına yerleştirmiştir (Küçük, 1976, s. 75).

Ahmed Yesevî'nin türbesinin bulunduğu Yesi (Türkistan), zaman içinde Türklerin en büyük ziyaretgâhı olmuş, Timur'un görkemli bir türbe yaptırması sonrasında ise ünü daha da artmıştır. Hatta Kazak, Özbek ileri gelenlerinin, Ahmed Yesevî'nin türbesi yanında defnedilmek istedikleri görülmektedir (Yaman, 2016, s. 48). Eski adı Yesi olan Kazakistan'ın Türkistan şehrinde düğün yapanların türbeye gelerek dua etmeleri, Ahmed Yesevî'nin asırları aşan tesirinin bir göstergesidir (Tosun, 2015, s. 58). Ayrıca, Türkistan'da halk arasında yaşayan menkıbeler dikkate alındığında Ahmed Yesevî türbesi ziyareti öncesinde, 70 km uzaklıkta bulunan Otrar yakınlarındaki Arslan Baba Türbesinin ziyaret edilmesi yaygın olup, bu türbe ziyaret edilmeden Yesevî türbesinin ziyaret edilmesinin yöre haklı tarafından hoş karşılanmadığı aktarılmaktadır (Bice, 2014, s. 67).

Türbe; yüzyıllardan beri derin bir hürmet ve bağlılıkla ziyaret edilmekte olup (Öztürk, 1997, s. 230), Türkiye Cumhuriyeti tarafından onarıldıktan sonra 2000 yılında bir törenle hizmete sunulmuştur (Kara, 2005, s. 392). Birçok defa onarımdan geçen türbenin T. C. Kültür Bakanlığı ile Kazakistan Cumhuriyeti Devlet Kültür Komitesi arasında imzalanan protokol gereği yapılan restorasyon şimdiye kadarki en kapsamlı restorasyonu olup, Külliye'nin büyüklüğü ve Kazakistan'ın hava şartları göz önünde tutulduğunda bu bakım ve onarım işlerinin sürekli olacağı aktarılmaktadır (Yavaş ve Dalgacı, 2013, s. 16-17). Bunun yanında Ahmed Yesevî Türbesi, 2003 yılında UNESCO tarafından dünya mirasını simgeleyen yerler (World Heritage Site) arasına alınmıştır (Yaman, 2016, s. 44).

Sadece bir kabir anıtı olmayan Ahmed Yesevî'nin türbesi, aynı zamanda bir mescid, bir dergâh, bir medrese olup ibâdet, zikir, eğitim, vb. işler için inşasından günümüze kadar yüzyıllardır kullanılmakta, hâlen fonksiyonunu sürdürmektedir (Bice, 2015, s. 47).

2.3. Ahmed Yesevî'nin Eserleri

Ahmed Yesevî'nin Divân-ı Hikmet ile Fakr-nâme isimli iki meşhur Türkçe eserinin dışında, iki küçük Farsça yazma eser de Ahmed Yesevî'ye nisbet edilmektedir. Bu Farsça eserlerin içerikleri incelendiğinde Ahmed Yesevî'nin diğer iki eseri ile konu bakımından büyük benzerlik gösterdiği görülmekte, dolayısıyla da bu Farsça risâlelerin Ahmed Yesevî'ye ait olması ihtimali kuvvetlidir. Bu eserlerin bizzat Ahmed Yesevî tarafından kaleme alınmamış olup, onun sözlerinin müridleri tarafından derlenmesiyle oluşmuş olması ihtimalinde bile, Yesevî düşünce dünyasını günümüze aktaran önemli metinler olması dolayısıyla önemlidir. Tasavvufi konuların anlatıldığı her iki risâlede de âyet ve hadisten

örnekler verilmekte, verilen bilgiler, Ahmed Yesevî'nin aldığı dinî eğitimin seviyesi ile ilgili de bir fikir vermektedir (Eraslan ve Tosun, 2017, s. 63).

Bazı kaynaklarda Akaid adlı bir kitabından bahsedilmekte, İslâm'ın özellikle iman esaslarının yer aldığı temel bir eser olduğu, bu eserde İslâm itikadının Kur'ân ve Sünnet çerçevesinde Sünnî akideye uygun bir sistem görmenin mümkün olduğu aktarılmaktadır (Bozkurt, 2012, s. 64).

Bunlara ek olarak; Ahmed Yesevî'nin müridlerinden Sûfî Muhammed Dânişmend'in Çağatay Türkçesi ile yazdığı Mir'âtü'l-kulûb adlı eseri Ahmed Yesevî'nin sözlerinin bulunduğu en eski eserlerden biridir. Ahmed Yesevî'nin menkıbelerini içeren en eski eser ise Farsça menâkıb risâlesi olup, bu eser Hüsâmeddin Sığnaki'ye (ö. 711/1311-1312) nisbet edilmiştir (Tosun, 2015, s. 22).

2.3.1. Divân-ı Hikmet

İslâmiyet'in kabulünden sonra Türkler, sadece hayata bakış tarzlarında, düşüncelerinde değil, sosyal yapılarında da değişiklikler ve gelişmeler göstermişlerdir. Bu gelişmelerin en belirginini sanat alanında görülmekte, İslâm'ın koyduğu prensipler doğrultusunda, özellikle İran ve Arap edebiyatı tesiri görülmektedir. Sanat ve edebiyattaki bu etkilenmeyle Arap ve Fars edebiyatı ile birlikte eserlerinde Arapça ve Farsça kullanmaktaydılar. Bazı aydın çevreler ise bu yolun yanlış olduğunu düşünmüş, Türk dilini kullanmayı benimsemişlerdir. Bu doğrultuda tasavvuf felsefesine bağlı olarak tasavvufî Türk edebiyatı gelişmiş, ilk Türk mutasavvıfları da düşüncelerini sade bir Türkçe kullanarak yazdıkları şiirlerle aktarmaya çalışmışlardır (Toker Yayınları, 2005, s. 7-9).

İslâm'ın kabulü sonrasında, (Toker Yayınları, 2005, s. 10), asavvufî Türk edebiyatının ilk eseri olup Kur'ân ve Hadis tercümeleriyle doğan İslâmî Türk Edebiyatında Kutadgu Bilig'den sonraki bilinen en eski örneklerinden biridir (Bice, 2015, s. 26-27).

Göçebe Türkmenlerin yazılı kültürleri yok denecek kadar az olup, anlatılmak istenenler ezberlenmesi kolay, ölçülü ve kafiyeli şiirler aracılığı ile anlatılıyordu. Ahmed Yesevî, Arapça ve Farsça'yı iyi bilmesinin yanında Orta Asya Türkmenlerine dinî bilgileri, kendi tasavvuf düşüncelerini onların anlayacağı dille, hece ölçülü ve kafiyeli, sade bir şiir diliyle anlatmıştır (Yiğit, 2017, s. 45-47). Ahmed Yesevî'nin, Allah ve Peygamber sevgisi ile İslâm ahlâkını konu alan bu şiirlerine "Hikmet" adı verilmektedir. Ahmed Yesevî'nin Hikmet'lerinde Arslan Baba'dan, İslâm'ı güzel yaşayan dervişlerden, Müslüman görünüp sahtekârlık yapanlardan, vb. birçok konudan bahsedilmiştir (Akgün, 2012, s. 26-30).

Anadolu Türklerinde tasavvufî manzumelere ilâhî denilmekte, Doğu Türklerinde ise tasavvufî manzumeler yazan Ahmed Yesevî ve dervişlerinin eserlerine genellikle hikmet denilmektedir (Yavaş ve Dalgacı, 2013, s. 56). Aslında şiiirlerin bir dörütlüğüne verilen isim olan hikmet; hayırlı, hoşâ giden, faydalı anlamlarına gelmektedir (Yiğit, 2017, s. 48). Karahanlı Türkçesinin Hakaniye lehçesiyle yazılmış olan Divân-ı Hikmet'in en önemli özelliklerinden biri arûz ve hece ölçüsünün bir arada kullanılmış olmasıdır. Ayrıca şiiirlerde ölçü, nazım biçimi, yarım uyak ile din ve tasavvuf konuları, yabancı sözcükler bir arada kullanılmıştır. Eserin uyaklanış biçimi ve dörütlüklerin son dizelerinin birbiriyle uyaklı, bazen de aynen tekrarlanması bu hikmetlerin mûsikî ile okunmak için söylendiğini gösterir (Bozkurt, 2012, s. 67-68).

Divân-ı Hikmet'te bulunan şiiirlerdeki temel konular, Allah ve Peygamber sevgisi, güzel ahlâk, ibâdetlerin önemi ve manevî boyutu, sahte ve samimiysiz din adamlarına eleştiri, dünyanın fâniliği ve zikirdir (Tosun, 2017, s. 26).

Ahmed Yesevî'nin Türkçe şiiirlerinden oluşan derleme olan Divân-ı Hikmet'in birçok nüshâsı bulunmaktadır. Bu nüshâların içerik ve dil bakımından birbirlerinden önemli farklılıkları bulunmaktadır. Ayrıca hikmetlerin bir kısmı kaybolmuş ya da zamanla değişikliğe uğramış, derlenirken yeni hikmetler eklenerek asıl metinden uzaklaşmıştır (Tosun, 2015, s. 23). Yüzyıllardır elden ele dolaşan bu eserin sayısız nüsha ve baskısı bulunmakta, bunun yanında Yesevî dervişlerine ait olan hikmet adı verilen şiiirlerin de bunların içine karışmaları ile hikmet sayısı artmıştır (Yavaş ve Dalgacı, 2013, s. 56). Ahmed Yesevî'den sonra aynı tarzda eserler veren bazı Yesevî dervişlerine ait olan, yine hikmet adı ile bilinen şiiirlerin karıştığı aktarılmakta, bu eserlerin bir kısmında mahlas kullanılması sayesinde Ahmed Yesevî'ye ait olan şiiirlerin ayırt edilmesi kolay olsa da “Kul Ahmed”, “Hâce Ahmed Yesevî”, “Miskin Ahmed”, “Miskin Yesevî” gibi mahlasların Ahmed Yesevî'ye ait mahlaslar olup olmadığının tespiti oldukça zordur (Bice, 2015, s. 27).

Divân-ı Hikmet'te 220'ye yakın şiiiri bulunmakla birlikte, ezberlenmesi kolay olan bu şiiirler Ahmed Yesevî'nin halîfeleri ve ozanlar tarafından yayılmış, okunan şiiirler, insanlara Müslümanlığı ve tasavvufu öğretmiştir (Yiğit, 2017, s. 48). Herkesin anlayabileceği sade bir dille yazılmış olan bu eserde Allah aşkı ile Peygamber'e duyulan sevgi anlatılmaktadır. Bazı bölümler beyit, bazı bölümler dörütlük olarak yazılmıştır. Karahanlı Türkçesi'nin hâkim olduğu eserde, soru-cevap, bilip de bilmemezlikten gelme (tecâhülü ârif) edebiyat sanatları kullanılmıştır. Türk edebiyat tarihinde Türklerin İslâmiyet'i kabul edişinden sonra yazılmış ikinci kitaptır. Dinî, tasavvufî şiiirlerinde oluşan Divân-ı Hikmet, tasavvuf düşüncesini benimseyen insanlara çeşitli öğütler vermektedir (Yiğit, 2017, s. 52-54).

Türk İslâm edebiyatında Kutadgu Bilig'den sonra en önemli örneği olan Divân-ı Hikmet, eski halk edebiyatının birçok unsurunu içinde barındırmaktadır (Yavaş ve Dalgacı, 2013, s. 56). Divân-ı Hikmet'teki şiirlerin çoğu koşma tarzında ve hece vezniyle kaleme alınmış olup bazı hikmetler de arûz vezni ile ve beyit olarak yazılmıştır. Arûz vezni kullanımının bir geçiş dönemi ürünü olmasıyla alâkalı olduğu aktarılmakta, arûzun bu şiirlerde çok başarılı bir şekilde kullanılmadığını, çok başarılı olarak kullanılan bazı manzumelerin ise XII. yüzyıldan sonraki dönemlere ait olduğu düşünülmektedir. Ayrıca, gazel formunda yazılan bu şiirlerin musammat gazel tarzında yazıldığından bahsedilmektedir (Şengün, 2017, s. 251-253).

Ahmed Yesevî'nin, hikmetlerini içeren ve Defter-i Sâni adını verdiği manzumeler kitabı (Eraslan, s. 43) Divân-ı Hikmet'ten anlaşılana göre Ahmed Yesevî, hikmetlerinin büyük bir kısmını 63 yaşından sonra, yer altında uzlete çekildiğinde yazmıştır (Bozkurt, 2012, s. 42).

Önceleri yazma nüshâlar şeklinde, sonraları ise taş basması şeklinde çoğaltılan Divân-ı Hikmet'in, ilk kez XII. yüzyılda kitap haline getirildiği düşünülmektedir. Son yapılan yayınlarda Hikmet sayısının 217 adede ulaştığı aktarılmaktadır (Bozkurt, 2012, s. 66).

Esasında Orta Asya edebî Türkçesi ile yazılmış olan Hikmetler, nüshaların farklı bölgelerde ve farklı kişiler tarafından istinsah edilmesi sebebiyle Kıpçak, Kazak ve Tatar Türkçesi özelliklerine de rastlanmaktadır. Hikmetler öğretici bir karakter taşımakla birlikte, üslûbu çoğu zaman kuru ve sanat endişesinden uzak olup yer yer sade, samimi ve güzel ifadeler dikkat çekmektedir (Eraslan, s. 44).

Asırlardan beri Kazak bozkırlarında yankılanan Ahmed Yesevî'nin hikmet tarzı şiirlerinin, Özbek köylerinde, Kırgız çadırlarında da tekrarlanmaktadır. Ayrıca, Özbekler çayhanelerinde Yesevî hikmetlerini okuyanlar Yesevîhân olarak adlandırılmaktadır. Hikmetler, özellikle Feragana vadisinde kadınlar arasında da okunmuştur (Tosun, 2015, s. 58).

Bu hikmetler, Orta Asya Türkmenlerinden başka Anadolu ve Balkanlara gelip yerleşen göçebe Türkmenler arasında da çok yayılmıştır (Yiğit, 2017, s. 48-49).

Osmanlı'nın son döneminde bazı hikmetler Nakşibendî-Hâlidî şeyhlerinden Hacı Hasan Şükrü Efendi (ö. 1327/1909) tarafından Çağatay Türkçesinden Osmanlı Türkçesine çevrilerek Tercüme-i Ahmed-i Yesevî adıyla yayınlanmıştır (İstanbul 1327/1909) (Tosun, 2015, s. 58).

2.3.2. Fakr-nâme

Divân-ı Hikmet'in Taşkent ve bazı Kazan baskılarında yer alan, Çağatay Türkçesi ile yazılmış bu eser, Ahmed Yesevî'ye izafe edilmektedir (Tosun, 2015, s. 23). Bir bakıma Divân-ı Hikmet'in bir önsözü özelliği taşıyan Fakr-nâme isimli eserde tasavvuftaki inceliklerden bahsedilmiş, tarikat adabı, usûlü, erkânı ele alınmıştır (Eraslan ve Tosun, 2017, s. 6).

Fakr kelimesinin sözlük anlamı “fakirlik ve muhtaç olmak” şeklinde geçmekte, tasavvufta ise dervişlik, zâhidlik gibi anlamlarda kullanılmakta, dolayısıyla “Fakr-nâme”, “Dervişlik Kitabı” şeklinde tercüme etmek mümkündür (Eraslan ve Tosun, 2017, s. 8). Tasavvuftaki fakirlikten kastedilen anlam şu şekildedir: İnsanın kendi malı gibi gördüğü herşeyin gerçek sahibi Allah'tır. Kâmil insan ise bu fikirle kendini hiçbir şeye sahip olmayan bir fakir olarak görür (Ekinci, 2013, s. 59).

Ahmed Yesevî'ye nisbet edilen Fakr-nâme adlı eserde, dervişin uyması gereken kurallar ve aşması gereken makâmlardan bahsedilmektedir. Türk İslâm tasavvufunun temel anlayışı olan “Dört Kapı Kırk Makâm” anlayışı ilk önce Ahmed Yesevî tarafından Fakr-nâme’de dile getirilmiş olup, bu düşünce ile inancı dört bölüme ayırıp öğrenme kolaylığının sağlanması hedeflenmiştir. Dört Kapı sisteminde bulunan kapılar, Şeriat, Tarikat, Marifet ve Hakikat kapıları olup her kapının on makâmı vardır (Eraslan ve Tosun, 2017, s. 6-8).

Divân-ı Hikmet ile Ahmed Yesevî'nin Farsça eseri Risâle der Makâmât-ı Erbaîn isimli eserindeki konular ile büyük benzerlik gösteren Fakr-nâme'deki birçok cümle ve paragrafın Ahmed Yesevî'nin müridlerinden Sûfî Muhammed Dânişmend'e ait olan Mir'âtü'l-kulûb adlı eserinde de bulunması sebebiyle, Fakr-nâme'nin içerik yönünden Ahmed Yesevî'nin fikirlerinden oluşan bir eser olduğunu göstermekte, dolayısıyla da bu eserin Ahmed Yesevî'ye ait kabul edilebileceğini göstermektedir (Eraslan ve Tosun, 2017, s. 9).

Taşkent, Duşanbe ve Almatı kütüphanelerindeki bazı mecmualar içinde yazma nüshaları bulunan Fakr-nâme, Divân-ı Hikmet'in bazı taş baskı nüshalarının başında Arap harfli olarak yayınlanmıştır Fakr-nâme'nin Divân-ı Hikmet yazmalarında yer almıyor olması sebebiyle bu mukaddime veya risâlenin Ahmed Yesevî tarafından yazılıp sonradan Divân-ı Hikmet'i tertip edenler tarafından baskıya dâhil edildiğini göstermektedir (Eraslan ve Tosun, 2017, s. 9-11).

2.3.3. Risâle der Âdâb-ı Tarîkat

Tarikat âdâbı ve makâmları, dervişlik, Allah'ı tanımak ve ilâhî aşk, mürid ile mürşid ilişkileri gibi konular içeren bu eser, Taşkent'te yazma nüshaları bulunmuş Farsça bir eserdir (Tosun, 2015, s. 24).

2.3.4. Risâle der Makâmât-ı Erba'ın

Bilinen tek nüshası Türkiye'de, Kütahya Tavşanlı'da Zeytinoğlu İlçe Halk Kütüphanesi'nde (nr. 1056, vr. 112a-113a) bulunan bu eser, şeriat, tarikat, marifet ve hakikattan her biri hakkında onar olmak üzere toplam kırk makâm ve kaideyi içeren Farsça bir yazma eser olup Ahmed Yesevî'ye nisbet edilmektedir (Tosun, 2015, s. 24), (Tosun, 2017, s. 27).

2.4. Yesevîlik'te Hilâfet, Ahmed Yesevî'nin Halîfeleri ve Yesevîlik'in Yayılması

2.4.1. Yesevîlik'te Hilâfet ve Ahmed Yesevî'nin Halîfeleri

Hilâfet, halkı irşâd etme yetkisi olup, tasavvufî eğitimini tamamlayan dervişe verilen icâzettir. Yesevîlik'te icâzet ve hilâfetin sembolü olarak, şeyh tarafından halîfe olacak kişiye bir asâ hediye edilmekte, koyunları çobanın asâ ile gütmesi ve kurtlardan koruması gibi, halîfe olan kişinin de mânevî terbiyesi ile meşgul olduğu kimseleri eğitmesi ve nefsin tuzaklarından koruması beklenirdi. Müridin tasavvufî eğitimini tamamlayamaması durumunda hilâfet verilmesi uygun görülmemekte, uygun görülmesi durumunda ise içinde kibir duygusunun kalıp kalmadığını tespit etmek amacıyla bazen boynuna asılan bir sepetle bir süre dilencilik yapması istenilirdi. Yüksek ahlâka sahip olması gereken hilâfet asâsını alan kişi, Ahmed Yesevî'yi duadan unutmaması gerekirdi (Tosun, 2015, s. 56).

Dünyanın dört bir yanından onbinlerce müridi bulunan Ahmed Yesevî'nin (Bozkurt, 2012, s. 44) en meşhur halîfeleri Mansur Ata (594/1197 (Öztürk, 1997, s. 228)), Saîd Ata (ö. 615/1218 (Eraydın, 1997, s. 333)), Sûfî Muhammed Dânişmend (ö. 582/1186 (Tosun, 2013, s. 487)) ve Hakîm Ata (ö. 582/1186 (Eraydın, 1997, s. 333)) olup, Yesevîyye tarîkatı daha ziyade Hakîm Ata (ö. 582/1186) olarak blinen Süleyman Bakırgânî ve talebeleri ile devam etmiştir (Tosun, 2015, s. 40). Ahmet Yesevî'nin hayatta iken halîfe olarak görevlendirdiği baş temsilcileri bu dört kişi olup, bunların dışında zikir telkinine veya kısmî temsile yetkili

kıldığı daha birçok halîfesi vardır (Öztürk, 1997, s. 228). Ahmed Yesevî'nin yerine bıraktığı halîfeleri ve müridleri onun metod, tarz, usûl ve yaşayışını devam ettirerek onun gibi olmaya çalışmışlardır (Rıdvanoğlu, s. 40).

Mansur Ata, Ahmet Yesevî'nin ilk halifesidir (Eraydın, 1997, s. 333). Aslan Baba'nın oğlu olan Mansur Ata'nın, oğlu Abdülmelik Ata, torunu Tâc Hoca ve torununun oğlu Zengî Ata da Yesevî şeyhidir (Tosun, 2013, s. 487). Anadolu Alevîliğinin temelini attığı bilgisi verilen Mansur Ata'nın, on iki Türkmen obasıyla birlikte Anadolu'ya doğru yola çıkarak Tunceli civarına yerleşmiş, hocası Ahmed Yesevî'den öğrendiklerini çevresindekilere öğretmiştir. Kesin ölüm yeri ve ölüm tarihi belli olmamakla birlikte, yaşlanınca Harput'a yerleştiği ve burada öldüğü sanılmakta, yüz yaşlarında iken 1197'de vefat ettiği tahmin edilmektedir (Yiğit, 2017, s. 33-35).

Otrar'da dergâh kurarak halkı irşâd etmiş olan ve Ahmed Yesevî'nin halîfelerinden olan Sûfî Muhammed Dânişmend'in en meşhur talebesi Sizik Ata (bazı kaynaklarda Sükçük veya Süksük şeklinde geçmektedir) lâkâbı ile anılan Şeyh Mustafa'dır (Tosun, 2015, s. 40-41).

Ahmed Yesevî'nin Türkler arasındaki en tanınmış halîfesi olan Hakîm Ata (Bice, 2015, s. 19), hikmet tarzında şiirler söylemiş, tasavvuf eğitimi sonrasında Yesi'den ayrılarak Harezm'e giderek halkı irşad ile meşgul olmuştur (Tosun, 2015, s. 40). Hakîm Ata, rivâyete göre Satuk Buğra Han'ın kızı Anber Ana ile evli olup, Harezm'de halkı irşad etmiş, daha çok Türkistan'ın Aral gölü yakınlarındaki bölgelerinde tasavvufî tebliğ ve eğitim ile uğraşmıştır. Harezm bölgesindeki Akkurgan'da inşa edilen türbesine defnedilmiştir (Bice, 2015, s. 19). Hakîm Süleyman Ata'nın en önemli halîfesi ise Zengî Ata'dır (Tosun, 2015, s. 40). Zengî Ata Arslan Baba'nın 4. kuşaktan torunu olup, 1259 yılında Şaş (bugünkü Taşkent) yakınlarında vefat etmiştir (Bice, 2015, s. 19).

Yukarıda bahsedilen Yeseviyye mürid ve halîfeleri ile bunların dışında kaynaklarda fazla bilgi bulunmayan başka mensuplar da bulunmaktadır (Tosun, 2015, s. 43).

Anadolu'da Yesevîyye tarikatına mensup mutasavvıfların bazıları ise şu şekilde aktarılmaktadır: Avşar Baba, Akyazılı, Pir Dede, Geyikli Baba, Kademli Sultan Baba ve Abdal Musa. Ayrıca Hacı Bektâş-ı Velî'yi Anadolu'ya gönderen Lokman Prende de Ahmet Yesevî'nin halîfelerindendir (Şapolyo, 1964, s. 81).

Vilâyetnâme adlı, XV. yüzyılın sonlarında yazıldığı tahmin edilen eserde, Hacı Bektâş-ı Velî'nin doğrudan ve dolaylı olarak Ahmed Yesevî'nin halîfesi olarak gösterildiği görülmekte, bu eserden daha önce XIV. yüzyılda Eflâkî tarafından yazılan Menâkıbü'l-ârifin adlı eser ile XV. yüzyılda yazılan Âşıkpaşazâde Tarihi adlı eserde Hacı Bektâş-ı Velî'nin

Vefâiyye tarikatı şeyhi Baba İlyâs-ı Horasânî'nin halîfesi olduğu açıkça belirtilmiştir. Evliya Çelebi tarafından XVII. yüzyılda kaleme alınan Seyâhatnâme'sinde Geyikli Baba ile Emîrci Sultan'dan (Emîr-i Çîn Osman) da Yesevî dervişi olarak bahsedilmekte, bu eserden daha eski ve güvenilir kaynak olarak belirtilen Elvan Çelebi'nin Menâkıbü'l-kudsiyye'si ile Âşıkpaşazâzde Tarihi adlı eserlerde Hacı Bektâş-ı Velî gibi onların da Baba İlyâs'ın halîfelerinden olduğu aktarılmaktadır (Tosun, 2015, s. 44-45).

Silsile yoluyla Yeseviyye Tarikatına mensup olanların dışında, Ahmed Yesevî'den ya da sonraki Yesevî şeyhlerinden tasavvufî eğitim almadan, rüyâsında üveysî (bedenen görüşmeleri mümkün olmayan kimselerin rüya veya hal yoluyla içsel olarak görüşmeleri) yoluyla hilâfet aldığını söyleyen kişiler de olmuştur (Tosun, 2013, s. 488). Bunlara örnek olarak Seyyid Ahmed Beşîrî (ö. 868/1463) ile Muhammed Şerif Buzurgvar (ö. 963-1556-57) gibi kimseler gösterilebilir (Tosun, 2015, s. 44).

Bazı kaynaklarda, Kırgızistan'da ve Özbekistan'daki Laçiler'in günümüzde Yesevîlik'i yaşatan topluluklardan olduğu aktarılmaktadır (Yaman, 2016, s. 24). Güvenilir kaynakların ve orijinal silsilenâğmelerin bulunmaması gerekçesiyle bazı kaynaklar Balkanlar'da ve Anadolu'da Yesevî varlığından bahsetmenin oldukça zor olduğunu belirtmektedirler. Bununla birlikte, XIX. yüzyılın sonlarında Orta Asya'nın Feragana Vâdisi ile Kırgız bölgelerindenki Laçiler ve Saçlı İşanlar'ın da Yesevîlik ile bağlantılarının ispat edilememiş olduğunu aktararak, bunların Orta Asya Kalenderîlerinin son kalıntıları olduğunu söylemektedirler (Tosun, 2015, s. 45).

Hazinî'nin eserinde halîfenin özellikleri sıralanırken “gizlilik” hususu dikkat çekmektedir. Bu gizlilik bütün davranışlarda söz konusudur. Halîfe, fakirliğini ve cömertliğini gizlediği gibi, gazap ve şiddetini de örtmeye çalışır (Kara, 2005, s. 389).

2.4.2. Yesevîlik'in Yayılması

Tasavvuf, sadece dinî hayatla ilgili olmayıp, devletin fikir, şiir, mimari, felsefe, mûsikî başta olmak üzere idarî, askerî, iktisadî hayatla ilgili yönlendirme yapan bir düşünme ve yaşam tarzıdır. Yesevî tekkeleri ve dervişleri Türk sosyal hayatına tesir ederek yoksullara, kimsesizlere yardım etmişler, ulaştıkları topraklarda her türlü yardımı yapmışlardır (Yavaş ve Dalgacı, 2013, s. 30-32).

Ahmed Yesevî'nin Türk yurtlarında benzeri görülmeyen kalıcı bir tesir bırakmasında en az hikmetleri kadar önemli bir unsur, yetiştirip Türk dünyasının dört bir yanına gönderdiği müridleri olup, Ahmed Yesevî'nin telkinleri doğrultusunda bir irşad faaliyeti yürüterek

İslâm etrafında şekillenen ortak bir inanç ve ruh ikliminin hâkim olmasına vesile olmuşlardır (Bice, 2015, s. 17).

Eskiği, yani Türk töresini reddetmemesi dolayısıyla Türk topluluklarının duygu ve düşüncelerine uygun gelen Yesevîlik (Yaman, 2016, s. 17), Türkler arasında ve bir Türk tarafından kurulan ilk tarikat olmakla birlikte, Bektaşîlik ve Nakşibendîlik gibi iki büyük Türk tarikatını esaslarını da doğurmuştur (Canbay ve Nacakcı, 2017, s. 46).

Yesevîlik, sadece bir tarikat olmayıp, yapısı ve etkileri bakımından, Türk inanç ve kültürünün oluşumuna büyük katkılarda bulunan bir anlayışı da simgelemektedir (Yaman, 2016, s. 20).

“Baba”, ”ata” olarak anılan ve eski “ozan”–“kam”ların devamı niteliğinde olan sûfiler, Oğuz boylarına anlayabilecekleri bir dille İslâmiyet’i aşılamağa başlamışlardır (Canbay ve Nacakcı, 2017, s. 45). “Ata” sözcüğü “ecdat” anlamını ifade etmekte, Bektaşîlik’te ise bu sözcüğün yerine “baba”, “dede” sözcükleri kullanılmaktadır. Orta Asya’da Nakşibendîlik’in yayılmasından sonra ise şeyh ve hâce terimleri kullanılmış olup, Ahmed Yesevî’ye verilen “Hâce” unvanının da bunun sonucu olduğu ifade edilmektedir. Arapça’da kapı anlamına gelen “Bab” sözcüğü, tasavvuf terminolojisinde çok eskiden beri “girilen kapı ve derûn ile münâsebet terminine yarayan vasıta” anlamını almıştır. Bab/Baba sözcüğünün zaman içerisinde “Ata” sözcüğü ile aynı anlamda ve onun yerine kullanılmaya başlamıştır. Ata, baba ve dede kavramları Türk toplulukları arasında yaşaması ve zaman içerisinde birbirlerinin yerlerine kullanılmaları, Yesevîlik’in Orta Asya’dan Anadolu’ya uzanan tarihsel devamlılığında kavramsal bakımdan önemli bağlantıların varlığına işaret etmektedir (Yaman, 2016, s. 68-71).

İslâm inancını halk arasında yayma düşüncesi ile ortaya çıkmış olan Yesevîlik anlayışının özü, İslâmiyet’in de özü olan Allah inancına dayanmaktadır. İslâm imanını Türk’ün inanış üslûbu ile birleştirmiş olan Yesevîlik’in (Ekinci, 2013, s. 43) metodolojisinin özünde İslâmî ilkeler, insanın ruhunu ve zihnini eğitmeyi, olgunlaştırmayı amaçlayan evrensel insanî değerlerde yatmaktadır. Çünkü insan zihni olgunlaşmadan toplumda uygulanan sistem ne kadar mükemmel olursa olsun, gelişme sağlayamaz (Kenjetay, 2003, s. 221).

Ahmed Yesevî’nin tasavvufî fikirlerini, halkın kolayca anlayabileceği tarzda söylemesi ve halkın seviyesine kolayca inebilmeyi iyi başarmış olması, Türkler arasındaki efsanevî inançların büyük bir kısmının, Yeseviyye Tarikatı şeyhlerinin kerâmet örnekleri oluşu (Türklerde öküz kurban etmenin, geyiğin kutsal sayılmasının sebepleri hep Yeseviyye

Tarikatı kerametleri arasında görülmesi gibi), bu tarikatın Türk toplumu üzerindeki etki ve fonksiyonlarını açıkça göstermektedir (Küçük, 1976, s. 73-75).

Ahmed Yesevî'nin fikirlerinin tesiri ile ortaya çıkan, temsilcileri bakımından Yesevîliğin devamı sayılan iki tarikat mevcuttur: Nakşibendîlik ve Bektaşîlik. Nakşibendîliğin kurucusu Baha'üddin Nakşibendî, Yesevî şeyhleri Kasım Şeyh ve Halil Ata'dan manevi feyz almış olup, birçok yönden Yesevîlik ile benzerlik göstermekle birlikte, Yesevîlik'in hazırladığı zemin sayesinde kısa zamanda geniş halk kitleleri arasında yayılmıştır. Hacı Bektâş-ı Velî'nin Yesevî müridlerinden olduğu aktarılmakta, bu ihtimalin yanında Yesevîlik ile Bektaşîliğin arasında hakiki bir bağ olmadığından bahsedilmekte, bunun yanı sıra, ele alınan konular ve işleyiş tarzı bakımından benzerliklerin bulunduğu ifade edilmektedir (Ekinci, 2013, s. 84).

Ahmed Yesevî ile ilgili menkıbe ve rivâyetlerin, Orta Asya, Volga Türkleri ve Anadolu ile Rumeli bölgelerinde yayıldığı aktarılmaktadır. Bunlardan Orta Asya ve Volga Türklerinde Yesevîlik etkisi Nakşibendîlik ile ilişkilendirilmekte iken, Anadolu ve Rumeli'de Bektaşîlik devreye girmektedir (Yaman, 2016, s. 50).

Ahmed Yesevî'nin irşad halkasına girmek için Türkistan'ın hemen her yerinden Yesi'ye gelen talebeler, zamanla Türkistan'dan Balkanlar'a kadar Yesevîlik'i yaymışlardır. Ahmed Yesevî yolunda giden Horasan Erenleri, Ahmed Yesevî'nin sade bir Türkçe ile yazmış olduğu hikmetlerini, yani şiirlerini yayarak, henüz Müslüman olmamış insanlara Allah ve Peygamber sevgisini aşılamış, onlara Kur'ân ve hadisleri öğretmek İslâm'ı tanıtmışlardır. Şöhret, makâm düşkünü olmayan, yaptıkları her işi Allah için işleyen, kalbleri Allah aşkıyla dolu olan Horasan Erenleri, maddi ve manevi perişanlık içinde bulunan Diyâr-ı Rûm, yani Anadolu'ya gelerek buradaki Müslümanların gönüllerini ihyâ edip Anadolu'nun Müslümanlaşmasında önemli rol oynamışlardır (Akgün, 2012, s. 17-23).

Yesevîlik Türkmen boylarıyla birlikte yayılmış, zaman içerisinde Yesevî dervişlerinin Doğu Türkistan, Anadolu, Balkanlar ve başka coğrafyalara yayıldıklarını aktararak, Sarı Saltuk, Hacı Bektâş-ı Velî, Akyazılı Sultan gibi dervişlerin de Yesevî dervişi olduğu belirtilmektedir. Yesevîlik yolunun içinde zamanla onu izleyen başka tarikatların doğduğu, ilkelerinin başka tarikatlarca özümsemişi ifade edilmektedir (Yaman, 2016, s. 82).

Ahmed Yesevî'nin Türk asıllı oluşu ve Türkçe'yi rahat bir şekilde kullanışı (Küçük, 1976, s. 74) neticesinde, Ahmed Yesevî ve halîfeleri vasıtası ile Yesevîlik, hemen hemen tüm Sünnî Türk bölgelerinde uzun süreli tesirler uyandırmıştır (Efendi, 2005, s. 448). Önceleri Taşkent ve Seyhun bölgesi ile Harezm ve Mâveraünnehir bölgesinde, daha sonra da Kafkasya, Anadolu ve Balkanlar'da yayılmış (Eraydın, 1997, s. 336), o bölgelerin

İslâmlaşması ve Türkleşmesinde büyük hizmet görmüş, bu sayede, Müslüman Arap ordularının savaş yoluyla yapmaya çalıştıkları işi tasavvuf yoluyla daha kolay yapmıştır (Demirci M. , 2004, s. 76). Türklük bilincinin oluşmasına, fetihlerin hızlanmasına ve gönül fetihlerinin gerçekleştirilmesine imkân tanıyan bir tasavvuf hareketi olan Yesevîlik'te medrese, tekke ve zaviyeler, fetihlerin kalıcılığı ve fethedilen bölgelerde kalıcılık amacıyla imkân ve ihtiyaçlar göz önüne alınarak inşa edilmiştir (Yavaş ve Dalgacı, 2013, s. 54-55).

Ali Yaman, Yesevîlik araştırmaları ile ilgili sorunları şöyle sıralamıştır:

- Araştırmaların bilimsel kaygıdan çok araştırmacıların dinî-mezhebî kaygıları doğrultusunda ele alınması. Bu tarafsızlık, araştırmacıların etnik ve dinsel mensubiyetlerinden kaynaklanabileceği gibi konunun yayıldığı coğrafi ve zamansal genişliğine hâkim olamamaktan da kaynaklanmaktadır.
- Yesevîlik araştırmaları konusunda kaynakların yetersiz oluşu (özellikle Ahmed Yesevî dönemine ait sosyal, kültürel yapıya ilişkin veriler yetersizdir)
- Yesevîlik konusunda varolan boşluğu doldurmak üzere aceleci yargıda bulunulması (Yaman, 2016, s. 25-26).

Ahmed Yesevî ve dervişlerinin kurduğu tekkelerde yetişen dervişler tüm dünyaya yayılmış, tarikatlarının ilkelerini öğretmeye çalışmışlardır. Ayrıca bu dervişlerin Anadolu'nun Türkleşmesinde büyük etkisi olmuştur. Ahmed Yesevî, Türk düşünce ve siyasi hayatında büyük rol oynamıştır (Toker Yayınları, 2005, s. 13).

Ahmed Yesevî'nin velîlik karakteri çerçevesinde şekillenen, Türk dili ve töresine özgü inanç ve geleneklere verilen önem ve bunların İslâmlaştırılması, insan sevgisi, hoşgörü, müzik ve raksa dayalı bir zikir anlayışını esas alan bir tasavvuf anlayışı gibi değerler Yesevîlik'in bazı özelliklerindendir (Yaman, 2016, s. 16-17).

Türkmenlerin hareketli topluluk yaşayışlarında, geleneksel norm ve değerleri koruyup, onları toplumsal yapı değişmesindeki yenileşmelere uygun bir hâle koymak yolunu tutmaları, Yesevîlik tarikatı yaşayışında, bu tarikat dervişlerinin zikir halkalarında, hatta zikir tarzında bile kendisini göstermektedir (Ayas, 1991, s. 36). Halis ve saf bir Türk muhitinde kurulan (Tökin, s. 5), Türklere ait kabul edilen (Eraydın, 1997, s. 333) ve bütün müridleri Türkmen olan (Şapolyo, 1964, s. 80-81) Yesevîlik tarikatını anlatmak için Türkçe ahlâkî ve tasavvufî şiirler yazmış olan Ahmed Yesevî'nin, Divân-ı Hikmet isimli eserinde topladığı bu şiirleri, halk arasında derin tesirler uyandırmıştır (Efendi, 2005, s. 448). Türk dil ve kültürünün kuvvetlenmesine de hizmet etmiş olan (Tökin, s. 5) bu eserin tesiri, anlatımında yalın ve anlaşılır, mânâda yüksek, hakikatte hikmetin kendisi olması hasebiyle günümüze kadar İslâm ahlâkını açıklayan bir rehber olarak, Ahmed Yesevî'nin ardından

yüzyıllar boyunca Müslüman Türk topluluklarında devam etmiştir (Efendi, 2005, s. 448). Türk-İslâm tarihinde dini anlamının ve kabullenmenin bir türü olan Yesevîlik yolu, Türklük üniversalizm düşünce yapısı gereği Allah'a aşkla yaklaşma ve emirlerini sevgiyle yerine getirme yöntemini oluşturmuştur (Kenjetay, 2003, s. 219-220).

Selçuklularla birlikte Anadolu'ya gelen dervişlerin birçoğunun Yesevî oldukları, bunların bir kısmının zamanla Bursa'ya ulaştıklarını ve burada kurdukları zâviyelerle hizmetlerine devam ettiklerini söylemek mümkündür (Kara, 2005, s. 379). Anadolu Selçukluları ve Osmanlılar birçok Yesevî dervişini tanımış olsalar da, Yeseviyye Tarikatını ve bu tarikata bağlı tekkeleri pek tanıyamamışlardır. Bu dervişlerin oluşturduğu atmosfer, diğer tarikatların gelişmesi ve yayılmasına yardımcı olmuştur (Kara, 2005, s. 379).

Hakkında bilgi veren kaynakların ekserisine göre, bütün İslâm tarikatlarında mevcut gelenek ve usûllere uyararak, kendisi henüz hayatta iken tarikatını kurmuş ve çeşitli ülkelere halîfeler göndermiş olan Ahmed Yesevî, kurduğu tarikatın şöhret ve yayılışını bizzat görmüştür (Küçük, 1976, s. 73). Bazı kaynaklarda ise, Ahmed Yesevî'nin sağlığında bir tarikat kurmadığı, Yesevîlik'in, Ahmed Yesevî'nin hikmetleri ile ortaya koyduğu anlayış, onu ifade ediş tarzı, hikmetlerinde kullandığı dil, kadınlı-erkekli, müzikli, sesli zikire dayalı dinsel ritüeller, ibadetler, Ahmed Yesevî'den sonra onun izinden giden başka sûfî, şairlerin varlığı, Yesevîlik olarak anılan bir tarikata isim olduğu aktarılmaktadır (Yaman, 2016, s. 16).

Yeseviyye Tarikatı, başta Nakşibendî olmak üzere Kübreviyye, Çeştiyye gibi tasavvuf ekollerini de etkilemiştir. Genel çizgileriyle aralarında büyük farklılıklar bulunmamakla birlikte, Nakşibendî tarikatının Türkistan'da Türkler arasında yayılması ile Yeseviyye Tarikatının nüfuz sahası daralmıştır (Bozkurt, 2012, s. 53).

XI. yüzyılın ikinci yarısında doğmuş olan Yesevîlik, birçok İslâm tarikatlarının kuruluşunda ve onlara tesirinde önemli bir etken oldu (Tökin, s. 4). Nakşibendîlik'in ortaya çıkışına zemin hazırlayan Abdülhâlik Gücdüvânî'nin de Ahmed Yesevî gibi Hemedânî'nin halîfesi olması, ayrıca Nakşibendîlik'in kurucusu Muhammed Bahâuddin Buhârî'nin (ö. 791/1389) şeyhleri arasında bir Yesevî şeyhi de bulunması açısından, Yesevîlik tarikatının Nakşibendîlik ile silsile açısından bir ilişkisi vardır (Fığlalı E. R., 1987, s. 216). Ancak, Yesevîler, Mâverâünnehir'de devlet yöneticileriyle münasebetler konusunda her zaman Nakşibendîlerin gerisinde kalmıştır (Tosun, 2013, s. 488). Orta Asya'da faaliyet gösteren diğer tarikatlarla bazen dostane ilişkiler kumuş, bazen de karşılıklı rekabet ve muhalefete girişmiş olan Yesevîleri, Nakşibendîlerden bazıları; cehrî zikri, şeyhliğin babadan oğula

geçmesi, tekke ve merâsimlere fazla önem vermeleri gibi konularda eleştirmişlerdir (Tosun, 2013, s. 488).

Ali Yaman, Ahmed Yesevî'yi Sünniliği yayan ve Nakşîlik ile bağlantılı bir sûfî olarak göstermenin boş bir çaba olduğunu, bu durumun Türkiye'de Ahmed Yesevî ve Yesevîlik araştırmalarının önünü tıkadığından bahsetmektedir (Yaman, 2016, s. 18).

Horasan ve Rum erenlerinin karşılaşmasının başlangıcının Ahmed Yesevî ile olduğu aktarılmakta, hatta Ahmed Yesevî'nin Rum'a yönelmeyi işaret eden kişi olduğu ifade edilmektedir (Taşgın, 2013, s. 76).

Ahmed Yesevî'yi belli bir mezhep veya tarikatle özdeşleştirmek yerine onun gibi sûfîlerin mezhepler, tarikatlar üstü konumda oldukları kabul edilmelidir (Yaman, 2016, s. 30).

Birçok beldede Ahmed Yesevî'nin neslinden geldiğini söyleyen meşhur şahsiyetler olmuştur. Bunlara örnek olarak, Şeyh Zekeriya Semerkandî, Üsküplü Şair Ata ve Evliya Çelebi gösterilebilir (Efendi, 2005, s. 448). Bazı kaynaklara göre, yapılan araştırmalar sonucunda Evliya Çelebi'nin Ahmed Yesevî soyundan geldiği ihtimalinin zayıf olduğu aktarılmaktadır (Yiğit, 2017, s. 44).

Ahmed Yesevî'nin halîfelerinden biri olarak aktarılan Hasan Ata, Ahmed Yesevî'nin müridi olmak için Türkiye'den Orta Asya'ya gelmiştir. Hasan Ata'nın dikkati sayesinde Ahmed Yesevî'nin öldürülmesini önlemesi üzerine bizzat Ahmed Yesevî tarafından "Gözli" lâkâbı verilmiş, Gözli Ata'nın Ahmed Yesevî'nin izinden giderek cehrî zikir geleneğini sürdürdüğü aktarılır (Yaman, 2016, s. 65).

Anadolu'daki Türkmen boyları ile Ahmed Yesevî arasında gerek tarikat, gerekse soy silsilesinde bağlantı bulunduğu, Bektaşî icâzetnamelerinde tarikat silsileleri verilirken Ahmed Yesevî de yer almaktadır (Yaman, 2016, s. 129).

Kendisini Ahmed Yesevî geleneğine bağlayan Bektaşîlik, Anadolu'nun ve Rumeli'nin Türkmen yerleşimlerinde geniş bir yayılma alanı bulmuş olup Bektaşî kültürünün en önemli kaynağı olan Vilâyetnâme'de bu bağlılık çeşitli vesilelerle ifade edilerek Hacı Bektâş-ı Velî'nin hocası Şeyh Lokman-ı Prende'nin Ahmed Yesevî'nin halîfelerinden olduğu aktarılmaktadır (Canbay ve Nacakcı, 2017, s. 52).

Yesevî kültürünün Anadolu'ya aktarılmasında Hacı Bektâş-ı Velî'nin öneminden bahseden Ahmet Yaşar Ocak, Yesevîlik'in, Mâverâünnehir'de Nakşibendiliği, Anadolu'da ise Bektaşîliği doğurduğunu ifade etmektedir (Bozkurt, 2012, s. 71).

Yesevîlik ile hem Ahilik hem de Alevî-Bektaşîlik arasında çeşitli süreklilik unsurları bulunmakta, bunların en dikkat çekenini ayin usûllerinde görülmektedir. Bunun yanında

Ahliliğe ait çeşitli unsurlar zaman içerisinde Bektaşîlik içerisinde yaşamayı sürdürmüştür (Yaman, 2016, s. 91). Fuad Köprülü, önceki çalışmalarında Yesevîliğin devamı olarak Nakşibendîliği görmekte iken, zamanla bu düşüncesi değişerek Alevî-Bektaşî topluluklarını Yesevî yolunun devamcıları saymıştır (Yaman, 2016, s. 121-122).

Hiz. Muhammed, Seyyid Nesim, Kırklar, Hallac-ı Mansur, Mürşid, Ayn-ı Cem, Gönül Kâbe'si, Ene'l Hak gibi kavramlar Ahmed Yesevî'nin Hikmetler'inde sıkça kullanılmakla birlikte Alevî-Bektaşî deyişlerinde de sıkça işlenmektedir. Erkek ve kadınların törenlere birlikte katılması, Ahmed Yesevî döneminde birtakım çevrelerin tepkisine sebep olmuş olsa da bunlar Tanrı'ya ulaşmanın, nefse hâkim olmanın ve Yesevî'nin hikmetlerinde sıklıkla bahsettiği “ölmeden önce ölme”nin temel araçları olarak görülmektedir (Canbay ve Nacakcı, 2017, s. 53).

Alevîliğin Ahmed Yesevî geleneğinin içinden geldiği görüşünden yola çıkılarak Dede Garkın'ın da bu bağlantı içinde değerlendirilmesi ileri sürülmekte ise de Vilâyetnâme-i Hacı Bektâş-ı Velî'de aktarılan bilgilere bakıldığında tamamen ayrı bir ortamın insanı olan Dede Garkın'ın Ahmed Yesevî geleneğine mensup olduğu görüşünün terk edilmesi gerektiği aktarılmaktadır (Ocak, 2014, s. 49).

Ali Yaman'a göre Yesevîlik konusu ülkemizde dar ve tek yönlü ele alınmış, Yesevîliğin devamı olarak sadece Nakşibendîlik görülerek bunun dışındaki yönleri bilinçli ya da bilinçsiz ihmal edilmiştir. Bunun yanında Alevîlik-Bektaşîliğe hizmet iddiası taşıyan dernek ve vakıfların da bilimsel araştırmaların önemini yeterince kavrayamadıklarından bu yönde araştırmalar yapmadıklarından bahsetmiştir. Bugün Türkiye'de Yesevîlik konusunun anlaşılamamasını ve bu konudaki araştırmaların bir kısır döngü içerisinde hep aynı görüşlerin yinelenmesinden bahsederek konuya resmi anlayışın ve “din uleması”nın savunduğu hâkim din anlayışı perspektifinden bakılmasından kaynaklandığını ifade etmektedir (Yaman, 2016, s. 113).

Ahmet Karamustafa tarafından “yeni zühhd hareketi” olarak adlandırılan Kalendarîyye'nin, Orta Asya'daki Yesevîlik olmasa da katettikleri yol boyunca Yesevîler de dâhil, Anadolu'ya gelen çoğu derviş gruplarını etkileyen, temelde Hacı Bektâş ve hatta Yûnus Emre'nin yaşadığı çevreleri de nüfuzu altına almış olan geniş bir tasavvuf hareketi olduğu ifade edilmektedir. Ayrıca, ilgili dönemde Anadolu'da bu harekete mensup büyük bir tasavvuf çevresi de Vilâyetnâme-i Hacı Bektâş-ı Velî'nin Ahmed Yesevî'nin “nefes oğlu” demek suretiyle Yesevîlik geleneğine dâhil ettiği Kutbeddin Haydar'a bağlı Haydarî tarikatı olduğu aktarılmaktadır (Ocak, 2014, s. 36-37).

Hacı Bektâş-ı Velî'nin doğrudan veya dolaylı şekilde Ahmed Yesevî'nin halifesi olarak gösterildiği XV. yüzyılın sonlarında kaleme alındığı tahmin edilen Vilâyetnâme'nin yanında, Menâkıbü'l-ârifin'in adlı, XIV. yüzyılda Eflâkî tarafından yazılan eseri ve XV. yüzyılda kaleme alınan Âşıkpaşazâde'nin Târih'inde, Hacı Bektâş-ı Velî'nin Vefâiyye tarikatı şeyhi Baba İlyas-ı Horasânî'nin halifesi olduğu açıkça belirtildiği ifade edilmektedir (Tosun, Yeseviyye, 2013, s. 489).

Vilâyetnâme'nin XVI. yüzyılda Gelibolulu Mustafa Âli'nin (ö. 1599 (Ocak, 2014, s. 190)) ve XVII. yüzyılda Evliya Çelebi'nin tespit ettiği menkabeler, XIII. yüzyılda Anadolu'ya gelmiş ve yüzyılın ortasına kadar yaşamış bir Yesevî şeyhi olan, aynı zamanda da bir Babaî şeyhi olan Emîrci Sultan'ı anlatır (Ocak, 2014, s. 49-50).

Vilâyetnâme-i Hacı Bektâş-ı Velî'de geçen uzun bir pasajda Hacı Bektâş'la Emîrci Sultan arasındaki bağlantı gösterilmekte, Emîrci Sultan'ın da Hacı Bektâş gibi Yeseviyye geleneği içinde mütalaa edilen bir şeyh olduğunu göstermektedir. XVI. yüzyılda yaşamış Osmanlı entelektüel bürokratı ve tarihçisi Gelibolulu Mustafa Âli'nin Kühü'l-Ahbâr adlı eserinde, Emîr-i Çin Osman adıyla geçen Emîrci Sultan'ı Ahmed Yesevî'nin geleneğine oturtması ile Yesevîlik ve Anadolu'da Yesevî dervişlerinin mevcut olup olmadığı konusundaki tartışma bakımından önem arz etmektedir. Ünlü seyyah Evliya Çelebi de tıpkı Âli gibi Emîr-i Çin Osman'ı Ahmed Yesevî'ye bağlayan menkıbelerini dinleyerek şeyh hakkında bilgi vermiştir (Ocak, 2014, s. 19).

Fuad Köprülü, Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar adlı eserinde, Emîr-i Çin Osman adıyla anlatılmakta olup adı Şerefeddin İsmail b. Muhammed olan Emîrci Sultan'dan söz etmekte ve hakkında kısaca bilgi vermektedir. Emîrci Sultan'ın Bektaşî an'anesinde dâhil bulunmadığını aktararak Anadolu Türkleri arasında daha bazı şeyh ve dervişlerin Ahmed Yesevî'ye mensup oldukları, hakkında eskiden beri menkabelerin bulunduğunu ileri sürer. Ancak, kaynaklarda Emîrci Sultan'a dair ilk kayda göre onun Bektaşî geleneğinde yer aldığı, Vilâyetnâme-i Hacı Bektâş-ı Velî'deki bir mehnkabede adının "Emircem Sultan" olarak geçtiğinden bahsedilmektedir. Vilâyetnâme'de aktarılan menkabeye göre Emîrci Sultan, Hacı Bektâş-ı Velî ile eşit statüde bir şahsiyettir. Gelibolulu Mustafa Âli (ö.1599), Kühü'l-Ahbar adlı eserinde aktardığı menkabede Emîrci Sultan'ın (Emîr-i Çin Osman), Ahmed Yesevî'nin halîfelerinden olduğunu söylemektedir (Ocak, 2014, s. 189-191). Özetleyecek olursak, Vilâyetnâme, Kühü'l-Ahbar ve Evliyâ Çelebi Seyahatnamesi'ndeki menkabelerden Emîrci Sultan'ın ve ailesinin Yesevîlik'le bir bağı olduğunu anlıyoruz (Ocak, 2014, s. 212).

Ahmet Yaşar Ocak, Emîrci Sultan ile ilgili şu bilgileri aktarmaktadır: meşrep itibarıyla bir Üveysî olan Emîrci Sultan'ın Yesevîlik ile bağlantılı olduğu belirtmekte, fakat Baba İlyas-ı Horasanî çerçevesinde dâhil olması dolayısıyla son tahlilde bir Vefâî şeyhi olarak düşünülebileceği ifade edilmektedir. Bunun yanında, XVI. yüzyılda Emîrci Sultan zaviyesinin Bektaşî hüviyetinin hiçbir şüpheye yer vermeyecek kadar meydanda olduğunu söylemektedir. 1826 yılında II. Mahmud'un Yeniçeri Ocağını ortadan kaldırması üzerine Bektaşî tekke ve zaviyelerinin yıkılıp tahrip edilerek, İmparatorluktaki bütün Bektaşî tekke ve zaviyelerine birer Nakşibendî şeyhi tayin edilerek Bektaşîlerin Nakşibendî olması maksadıyla bu tarikatın âdâb ve erkânını icrâ etmekle yükümlü tutulduğu aktararak, kimi Bektaşî tekkesinin bu durumu kabullendiği, kiminin reddettiği, kiminin ise görünüşte kabul ettiği ifade edilerek Emîrci Sultan gerçekten Nakşibendî zaviyesi haline geldiği belirtilmektedir (Ocak, 2014, s. 233-235).

Ali Yaman, verdiği bilgilerde, bütün Alevî ocaklarının doğrudan veya dolaylı olarak Ahmed Yesevî'den etkilendiğini belirterek yapılan araştırmalar doğrultusunda Ahmed Yesevî ile doğrudan bağlantılı olan Kızılbaş-Alevî ocaklarının üç tane olduğundan bahsederek, bu üç Alevî Ocağı'nın adları şu şekilde sıralanmaktadır:

- Hubyar Ocağı
- Onar Dede Ocağı (Şeyh Hasan Onar Ocağı)
- Şih Ahmet Dede (Ahmet Yesevî) Ocağı (Yaman, 2016, s. 131-132).

XVI. yüzyılda yaşamış olan Pir Sultan Abdal şiirlerinde adeta Ahmed Yesevî düşüncesi ve kolunun bir temsilcisi olduğunu “Benim aslım Horasan'dan Hoy'dandır” diyerek vurgulamaktadır (Canbay ve Nacakçı, 2017, s. 62).

Bazı kaynaklarda Ahmed Yesevî'nin Muhammet Hanefî soyundan geldiği ve emanetleri teslim edeceği Hacı Bektâş'ın ise yeğeni olduğundan bahsedilmekte, ona sadece emanetleri değil, aynı zamanda irfan ve hikmet mektebinin sürdürücülüğünü de teslim ettiğinden bahsedilmektedir (Taşgın, 2013, s. 68).

Kırgız tarihçi S. Mambetaliev, Yesevîlik'in Orta Asya Türk Müslüman halkları arasında çok etkili olduğu ve hatta İsmailîlerin bile Ahmed Yesevî'yi pir kabul ettiklerini yazmıştır (Yaman, 2016, s. 112).

Yesevîlik etkileri, bugün kiminde az, kiminde daha fazla olmak üzere Anadolu'da yaşayan Sünnî, Alevî vd. topluluklar arasında yaşamayı sürdürmektedir (Yaman, 2016, s. 112).

Dediği Sultan'ın menakıbının verdiği bilgiler arasında, Dediği Sultan'ın da Türkistan'dan Ahmed Yesevî ekolünden geldiği, Yesevî dervişlerinden olduğu ifade

edilmektedir (Taşğın, 2013, s. 150). Dediği Sultan tarihi coğrafya olarak Türkistan'a, Horasan'a kendisini refere ederken Ahmed Yesevî ile irtibatlandırılmakta ve akraba olarak aktarılmaktadır (Taşğın, 2013, s. 200).

Bunun yanında, Dede Garkın örneği de göstermektedir ki, XIII. yüzyılda Anadolu konar-göçer kesimindeki tasavvuf akımları ve bu akımların temsilcileri olan Türkmen babaları ve Kürt şeyhlerinin sadece Ahmed Yesevî geleneğine bağlanması yanlıştır. Garkînî icâzetnâmeler de Dede Garkın'ı Vefâiyye silsilesine bağlıyorlar (Vefâiyye'nin kurucusu: Tâcu'l-Ârifin Seyyid Ebû'l-Vefâ) (Ocak, 2014, s. 50).

Orta ve Doğu Anadolu'da bulunan bazı Türkmen boyları arasında günümüzde bile Ahmed Yesevî'ye mensubiyet iddiası bulunanlar bulunmakta, bugünkü Elazığ, Tunceli, Sivas, Erzincan illerini kısmen kapsayan bölgedeki etkin boyların önemli bir kısmı ve ocakların bazıları kendilerini Ahmed Yesevî'ye bağlı saymaktadırlar (Yaman, 2016, s. 94).

Fuad Köprülü'nün Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar adlı ünlü eserinin tesiriyle de pekişen Ahmed Yesevî vurgusu, günümüzde Anadolu tasavvufu için tek ana köken olarak görülmektedir. Moğol istilasının önünden Orta Asya'dan akan göç dalgalarıyla XIII. yüzyılda bir kısım Yesevî dervişlerinin Anadolu'ya geldikleri muhakkak olmakla beraber, daha sonraları bu tarikatın devam ettiğine dair bir gösterge bulunmadığını ifade eden kaynaklar bulunmakla birlikte (Ocak, 2014, s. 49), bazı kaynaklar Anadolu'daki Alevî-Bektaşîler ile Kırgızistan'daki Allahçılar (Laçiler)'in, Yesevîliğe özgü bazı özelliklerini günümüzde başka şekiller altında yaşattıklarından bahsetmektedir (Yaman, 2016, s. 144).

2.5. Yesevîlik'te Tasavvufî Eğitim

Çalışmanın bu bölümünde, Yesevîlik'te intisap, âdâb ve erkân, hâlvet ve sohbet konuları hakkında bilgiler verilmiştir.

2.5.1. İntisap

Yesevîlik'te tasavvufî eğitim, bir tasavvuf yoluna girmek ve bağlanmak anlamına gelen intisap ile başlar. XIV. yüzyılda İshak b. İsmail Ata'nın Çağatay Türkçesi ile kaleme aldığı Hadîkatü'l-ârifin (vr. 91b) adlı eserinde (Tosun, 2015, s. 47) Yesevîlik'te intisap merasiminin yapılışı şu şekilde aktarılmaktadır:

Şeyh, mürid olmak niyetiyle gelen kişinin elini tutarak tövbe etmesini ve Allah'a yönelmesini tavsiye eder ve tövbe virdini (Estağfirullahe'llezî lâ ilâhe illâ hû

el-hayye'l-kayyûm ve es'elühü't-tevbe) üç defa tekrarladıktan sonra “Yâ eyyühe'llezîne âmenû tûbû ilallâhi tevbeten nasûhan” ayetini okur (et-Tahrîm 66/8). Ardından bir makas ile müridin saçından önce sağ, sonra sol, sonra da orta taraftan ikişer üçer adet kıl keser ve müride nafîle namazı kılmayı, sürekli zikretmeyi, şeyhinden izinsiz iş yapmamayı tavsiye eder (Tosun, 2013, s. 489).

Buradaki saç kesme olayı, dünya ve dünyevî şeylerin sevgisini müridin kalbinden kesip atarak mâneviyata yönelmesi gerektiğini sembolize eder (Tosun, 2015, s. 47).

2.5.2. Âdâb ve Erkân

Hemen bütün tarikatlerde olduğu gibi, Yesevîlik'te de müridlerin uyması gereken birtakım esaslar vardır (Fığlalı E. R., 1987, s. 215). Yeseviyye Tarikatı, diğer tarikatlardan usûl ve âdâb bakımından bazı ayrılıklar gösterir. Bunun sebebi olarak, Ahmed Yesevî'nin Türk asıllı oluşu dolayısıyla tamamen Türk ırkının duygu, düşünce, inanç ve mistik eğilimlerine uygun bir tutum içerisinde bulunması ve Türklerin ciddî ve vakur bir karakterde yaratılmış olmaları gösterilebilir (Küçük, 1976, s. 76). Yesevîlik tarikatının diğer tarikatlara nazaran Türkler arasında daha çok yayılmış olması da bu kanaati doğrulamaktadır.

Yeseviyye Tarikatına giren bir müridin; eğitimi, ruhanî gelişmesinin sağlanması ve arzu edilen hedefe ulaşması için gerekli olan, uymaya mecbur olduğu hususlar şu şekildedir:

1. Şeyhine mutlak surette teslim olmalı, hiçbir zaman kimseyi şeyhinden üstün bilmemelidir.
2. Zeki ve idrak sahibi olmalı, şeyhinin rumuz ve işaretlerini açıklamaya lüzum gösterilmeden anlayabilmelidir.
3. Şeyhinin söz ve fiillerine râzı olmalı ve ona itaat etmelidir.
4. Şeyhinin bütün hizmetlerinde çevik olmalıdır.
5. Sözünde doğru, vaadinde sağlam olmalı, şeyhinin itimadını kazanmalıdır.
6. Vefalı olmalıdır.
7. Bütün mal ve mülkünü, şeyhinin emrine âmâde kılmalıdır.
8. Şeyhinin sırlarını tutup ketum davranmalı, herkese söylemekten sakınmalıdır.
9. Şeyhinin emir, teklif, vaaz ve nasihatlerini göz önünde tutup riayet etmeli, asla ihmal etmemelidir.
10. Allah'a ulaşmak için, şeyhi yolunda canını vermeye hazır ve onun dostuyla dost, düşmanı ile düşman olmalıdır (Eraydın, 1997, s. 334-335).

Yesevîlik tarikatının felsefî yolu (Şapolyo, 1964, s. 82) olarak da aktarılan önemli hükümleri (Fığlalı E. R., 1987, s. 215) Ŗu Ŗekildedir:

1. Mârifet-i Hakk (Marifetullah, insanların yaratılıŖ sebebi),
2. Mutlak Sehâvet (mutlak cömertlik),
3. Sıdk-ı Muhîk (tam doğru olmak),
4. Yakıyn-ı Müstağrak (Hakk'el yakîninde kaybolmak),
5. Tevekkül-i Rızâ (tam bir tevekkül, azla yetinmek),
6. Tefekkür-ü Müdekkik (düşünmek, inceleyici olmak, derinliğine tefekkür) (Eyüboğlu, 1990, s. 276-277).

Yesevîlik'te bir kimsenin tarikatta gerekli aşamaları geçerek Ŗeyh olabilmesi için Ŗu altı niteliği kazanmıŖ olması gerekir:

1. İlm-i dîn-i yakıyn (dîn ve tasavvuf ilimlerini bilmek),
2. Hilm-i mübin-imetîn (yumuŖak huylu olmak),
3. Sabr-ı Cemîl (güzel bir sabır),
4. Rızâ-i Celîl (Allah'ın hoŖnutluĖunu kazanma gayreti),
5. İhlâs-ı Halîl (gerçek ihlâs),
6. Kurb-i cezîl (Allah'a yaklaŖma gayreti) (Fığlalı E. R., 1987, s. 215).

Yesevîlik'te Ŗeyhlik makâmına yükselebilmek için yetmiŖ ilmi okumak ve yetmiŖ makâma geçmek lâzım olup, bu ilimleri öğrenmek için de kırk dört makâmı tahsil etmek (Şapolyo, 1964, s. 82) ve sekiz aşamada bulunmak (Eyüboğlu, 1990, s. 277) gereği vardır. Bunlar da:

1. Tövbekârlar makâmı,
2. Âlimler makâmı,
3. Zâhidler makâmı,
4. Sabirler (sabredenler) makâmı,
5. Râzîler(onaylayanlar) makâmı,
6. Ŗakirler (öğrenciler) makâmı,
7. Muhibler (istekliler) makâmı,
8. Ârifler (gönül erleri) makâmı (Eyüboğlu, 1990, s. 277).

Yesevî tarikatının altı vâcibi, altı da sünneti vardır. Vâcipleri Ŗu Ŗekildedir:

1. Allah'a yaklaŖma gayreti,
2. O'na kavuŖma Ŗevki,
3. Gece gündüz O'ndan korkmak,
4. Hiçbir zaman O'ndan ümîdini kesmemek,

5. Devamlı zikir,
6. Allah'a ulaşmayı düşünmek.

Yesevîlik'in sünnetleri ise şunlardır:

1. Cemaatle namaz kılmak,
2. Seherde uyanık olmak,
3. Devamlı abdestli olmak,
4. Her an Hakk'ın huzûrunda olduğunu düşünmek,
5. Allah'ı zikretmek,
6. Sâlih kimselere uymak (Fığlalı E. R., 1987, s. 215-216).

Yeseviyye Tarikatının müstehaplarıda altıdır:

1. Arzu ve istekle misafir gözetmek,
2. Kendi halince misafir kabul etmek,
3. Misafir ne kadar kalabalık olursa ganimet bilmek,
4. Misafirin fazla kalmasını temin etmek,
5. Misafirin arzusunu yerine getirmek
6. Ahmed Yesevî'ye ve bağlı bulunduğu şeyhine dua etmek (Eraydın, 1997, s. 335).

Yesevîlik Tarikatının altı âdabı mevcuttur.

1. İki dizi üstüne çökerek edep ve tevazu ile oturmak,
2. Kendisini herkesten alçakta görmek,
3. Herkesi kendisinden üstün ve faziletli görmek,
4. Şeyhlerin huzurunda edepli ve sessiz durmak,
5. Şeyhlerin huzurunda izinsiz söz söylememek,
6. Şeyhlerin velâyet sırlarını ve keramet rumuzlarını ifşâ etmeyip saklamak (Fığlalı E. R., 1987, s. 216).

Yesevîler birbirlerine selâm verirlerken sol elin arkası yere konularak sağ eli kendi sırtında çember yaparlar. Derviş sol ayağını yere koyar, sağ ayağını da uzatır (Şapolyo, 1964, s. 83).

Yesevîlik Tarikatında şeyhliğin şartları ise şu şekildedir:

1. Din ve yakîn (sağlam bilgi) ilmi sahibi olmak
2. Yumuşak huylu olmak
3. Güzel sabır (sabr-ı cemîl) sahibi olmak
4. Hakk'ın rızâsını kabul etmek
5. İlâslı (içten, samimi) olmak
6. Davranışlarıyla Hakk'a yakın olmak (Ekinci, 2013, s. 47-48).

Hazinî'nin eserinde tarikatın adap ve erkânı hakkında bilgi verirken, tasavvuf eğitimi tamamlayıp hilâfetnâme almayı hak eden dervişlere verilen tac, hırka, kemer ve asâ verilmesinin gelenek olduğundan bahsedilmektedir (Kara, Türk Tasavvuf Araştırmaları Tarikatlar/Tekkeler/Şeyhler, 2005, s. 391).

2.5.3. Yeseviyye Tarikatında Halvet

Yesevî tarikatında Halvet'in önemi büyük olup kendine has bir usûlü vardır. Ahmed Yesevî'ye göre, halvet kelimesindeki harfler, (H) hâlîden (ıssız), (LÂM) leylden (gece), (VAV) vuslattan (kavuşma), (T) hidâyetten alınmıştır (Eraydın, 1997, s. 336).

Halvet; bir odaya çekilip ibâdet etmektir. Herkesten ve her türlü dünya nimetlerinden kendini ayırarak yalnız olmaktır (Şapolyo, 1964, s. 83). Halvet sırasında nefse ve şeytana ait olan bütün arzı ve istekler yanıp mahvolur ve mürid bunların tesirlerinden kolayca kurtulma imkânı bularak, ilâhî kalb gözü açılarak hakikat âlemini görebilme imkânı oluşur (Küçük, 1976, s. 78).

Yesevîlere göre halvet iki çeşittir: birincisi Şerîat halveti, diğeri de Tarîkat halvetidir. Şerîat halvetini tamamlamayanın Tarîkat halveti yapması doğru değildir (Eraydın, 1997, s. 336). Tarîkat halveti, bütün kusur, kötü söz ve günahlardan samimi olarak tevbe etmesi esasına dayanır (Eraydın, 1997, s. 336).

Hazinî'nin Cevâhirü'l-ibrâr adlı eserinde verdiği bilgiye göre, Yeseviyye'de halvetin grup halinde yapılması yönünden diğer tarikatlarda yapılan uygulamalardan farklıdır (Tosun, 2013, s. 490).

Yeseviyye Tarikatında halvetin şekillerini ve merâsimini Hazinî şöyle anlatıyor:

... Mürşidin izniyle yapılacak halvet için, bir gün önceden oruca başlanır. Halvet arefesinde, sabah namazından sonra, tesbih ve tehliller çoğaltılır. Bu zikirden sonra, saf bağlayıp, kibleye karşı sekiz tekbir getirilir. Bundan maksat nefis ve hevâ ordusuna karşı açılan harbin başlangıcından Allahtan yardım ve zafer dilemektir.

O günün ikindi namazından sonra, mabed ve halvet-hânenin delikleri, kapıları, bacaları kapatılır, böylece halvete girecek mürîdin, sülûküne hava ve soğuşun zarar vermesi önlenmiş olur.

Daha sonra mürîd, yapmakla görevli olduğu evrâd, istiğfar ve ezkâr ile güneş batıncaya kadar Allah Teâlâ'ya yalvarır ve gözyaşı döker.

Namaz kıldıktan sonra, yemek için eller yıkanır. Sofraya sıcak su getirilir. Bu su ile iftar edilir. Bundan böyle bir daha su verilmez. Daha sonra Ahmet Yesevî'nin

kerâmetiyle bitmiş olan ‘kara darı’ dan halvet çorbası içilir. Kara darı bulunmadığı takdirde çorba kızıl darıdan da yapılabilir.

Yemekten sonra Kur’ân-ı Kerîm’den bir sûre veya birkaç âyet okunur. Ayakta saf teşkil edilerek, yüksek sesle üç tekbir daha alınır. Sonra oturup, hürmet ve ta’zimle–gece yarısına kadar–Allah Teâlâ’yı zikirle meşgul olunur.

Bu sırada, halvet-hânenin ayrı bir bölümünde başlar tıraş edilir. Ustura ve taş hazırlanır, sonra üç tekbir alınır. Tıraştan sonra, halvet-hânenin içinde saf bağlanıp – önce kıbleden başlamak şartıyla – dört tarafa üçer tekbir getirilir. Daha sonra, halka teşkil edilip, zikre başlanır. Bu zikir, mum sönünceye kadar devam eder. Mum söndükten sonra, zarûri olan uyku ihtiyacını gidermek için birkaç saat istirahat edilir.

Gece-gündüz bu minvâl üzere devam eden halvet tam kırk gün sürer. Bu esnâda hicâblar kalkar, ilâhî nurlar inkişaf eder.

Halvetin son günü, mutfak hademeleri, önce “destur” ile halvet-hânedan çıkarak, kurbanlar keserler. Kesilen kurbanların kanları köpeklere verilmeyip, toprağa gömülür ve kemikleri saklanır.

Kesilen kurbanların boğazları kebab edilerek, soğuk su ile birlikte halvet ehline verilir. O gece halvet-hânedan çıkılır, ihvânın evlerinde istirahat edilir. Sabah namazından sonra topluca zikre başlanır. Üç tekbir getirilip Allah Teâlâ’dan hayırlar talep edilerek, dua ve niyâzda bulunulur. Sonra herkes kalb huzûru ile evlerine dağılırlar (Eraydın, 1997, s. 336-337).

Halvet konusunda Bustânü’l-muhibbîn adlı eserde şu bilgiler verilmektedir: Halvete giren sûfilerin dört önemli vazifesi ve virdi vardır; Kuşluk namazından sonra kefâret niyetiyle iki rek’at namaz kılmak ve her rek’atta Fâtîha’dan sonra Kevser sûresini okumak, dört rek’at tesbih namazı kılmak ve ardından ne dilediği varsa onu Allah’tan isteyip dua etmek, her gün Kur’ân’dan 100 âyet okumak ve zikirle meşgul olmak. Bu zikri icrâ edecek kişi eğer gönlü canlanmışsa hafî, gönlü canlanmamışsa cehrî zikre devam eder (Şeyh Hudâyîdâd b. Taş Muhammed Buhârî, s. 222-224) (Tosun, 2013, s. 490).

2.5.4. Yesevîlik'te Sohbet

Yesevîlik'te gâfil insanların, hatta bu insanlara ait eşyaların bile sûfîlerin mânevî huzur hâlini bozacağına inanılmaktadır. Bunun yanında, bazı Yesevî şeyhleri “Namazın kazâsı olur ama sohbetin kazâsı olmaz” diyerek tasavvufî ve ahlâkî sohbetin önemini vurgulamaktadırlar (Tosun, 2015, s. 56).



3. YESEVİYYE TARİKATINDA ZİKİR VE MÛSİKÎ

İlk dönemlerden beri inanç ve müzik kavramları, değişik açılardan insanlık kültürünü birlikte şekillendiren iki kavramdır (Güray, 2018a, s. 24). İslâmiyet ve neredeyse diğer bütün inançlardaki kutsal metinlerin melodi eşliğinden yararlanılarak okunması yalnızca estetik kaygılar sebebiyle olmayıp, akılda kalmasının daha kolay olması nedeniyledir. İlâhî veya öğretici yönüyle insânî metinlerle seslendirilmekte olan kültürel doku içinde oluşmuş ezgi kalıpları, amaçlı biçimde kullanılmaktadır (Canbay ve Nacakcı, 2017, s. 68).

Ahmed Yesevî ile ilgili yapılan araştırmalar genellikle hayatı, eserleri, Yeseviyye Tarikatı hakkında olup, yapılan araştırmalardan Türk Din Mûsikîsini kapsayan araştırmalar oldukça az sayıdadır (Demirci M. , 2017, s. 381). Çalışmamızın bu bölümünde Yesevîlik'te zikirden bahsedilerek Yesevîlik'in mûsikî ile ilişkisi ve Türk Din Mûsikîsine etkileri incelenecek, Divân-ı Hikmet'inden yapılan beste çalışmaları hakkında bilgi verilecektir.

3.1. Yeseviyye Tarikatında Zikir

“Devir nazariyesi” başlığı altında tasavvur edilen ve “erken dönem döngüsel ibadet sistemleri” olarak adlandırılan zikir yapılarının tarihsel temelleri, insanlığın en eski evren algısı modeller, üzerinde yükselmektedir (Güray, 2018c).

Allah ile insan arasında bağlantı ve münasebeti temin eden bir vasıta (Tökin, s. 6) olan zikrin Yesevî tarikatında mühim bir yeri vardır (Şapolyo, 1964, s. 84). Yesevîlik'te zikir aracılığı ile Tanrı'ya yaklaşmak, İslâm öncesi Türklerin din adamları olan “kam”ların transa geçip ruhlarla buluşması ile de paralellik içerisinde olduğu ifade edilmektedir (Yaman, 2016, s. 120).

XVI. yüzyılda Semerkant civarında yaşayan Ahmet Kâsânî, önceleri sessiz (hafî) zikir yapan Ahmed Yesevî'nin, gittiği Türkistan bölgesindeki insanları bu zikirle yola getiremeyeceğini anlaması üzerine sesli ve tesirli zikir olan zikr-i erre'ye başladığını aktarmaktadır (Tosun, 2013, s. 489).

Cehrî (açık) zikri esas alan tarikatlardan olan Yesevîlik'te (Öztürk, 1997, s. 236), birlikte ve sesli olarak icrâ edilen, Farsça'da “testere zikri” anlamına gelen “zikr-i erre” yapıldı (Tosun, 2013, s. 489). Zikrin ilerleyen zamanlarında kelimelerin kaybolup sadece boğazdan çıkan testere sesine benzer bir hırıltının çıkması dolayısıyla bu şekilde isimlendirilmiştir (Tosun, 2015, s. 47-49).

Yesevîlik ve kurucusu Ahmed Yesevî hakkında geniş bilgi barındıran Fuad Köprülü'nün Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar adlı eserinde geçen bir menkıbe şu şekildedir:

Hızır Aleyhi's-selâm bir gün Ahmed Yesevî ile sohbet etmeğe gelmiş ve Hoca'yı her gün şen ve gönlü ferah bulurken, o def'a sıkıntı ve üzüntü içinde görmüştü; hayret ve teaccüple sebebini sordu: "Bu âlî hâllere ve makâmlara erişmiş iken kederine sebep nedir?" dedi; Hoca o vakit şu cevâbı verdi: "Rufeka ve fukarânın bâtınlarını kasâvet kabzetmiş; izâlesini imkânsız gördüğüm için kederli ve sıkıntı içinde kalmışım". O zaman Hızır Aleyhi's-selâm, "Ah, ah!" diye zikru'llâh'a başladılar; o kasâvet yok oldu ve bu zikir, emirleri ile bütün silsilede vird oldu. İşte Yeseviyye Tarikatındaki Zikr-i Erre'nin esas ve mâhiyeti ve Yesevîlik'e girmesi, menkâbeye göre böyledir ve esâsen, Yeseviyye Tarikatı da Cehriye'dendir (Köprülü, 1991, s. 105-106).

Böylelikle Yesevîlik'te zikir usûlü Hızır Aleyhi's-selâm tarafından konduğu ifade edilerek zikir esnasında Hızır (a.s.)'ın müridlerle beraber olduğu belirtilmektedir. Zikir sırasında hançereden ses çıkıncaya kadar çalışılması gerektiği aktararak, sesi en çok çıkarabilen dervişin zikrinin en makbul zikir olduğu ifade edilmektedir (Küçük, 1976, s. 78).

Hazini'ye göre, cehrî zikirde derviş, terleyecek kadar şiddetle zikri tatbik etmeli, ayrıca bu zikri yapan dervişin "karınca iken ejder olacağını söylemektedir (Bice, 2015, s. 26).

Bu zikir, Zikr-i Minşârî olarak da adlandırılmaktadır. Bu zikir ile ilgili Köprülü'nün eserinde, Şeyh Muhammed Gavs'tan naklen şöyle anlatılmaktadır:

Zikr-i minşârenin yolu, iki elini iki uyluğunun üzerine koyarak ve nefesini göbeğine doğru vererek "Hâ!" demeli; sonra, nefesi göbek altından kımıldatarak medd ile ve başı, beli, sırtı müsavî gelecek surette şiddet ile "Hay!" demeli ve bu suretle tekrar edilmelidir. Bir marangoz tahtanın üzerinden nasıl bıçkıyı çekerek seslendiriyorsa, zâkir de kalbi düzeltmek ve safâpeydâ etmek için zikri, levh'i kalb üze çekmelidir (Köprülü, 1991, s. 107).

XIII.-XIV. yüzyıllarda yaşadığı tahmin edilen Yesevî şeyhlerinden İsmâil Ata'nın bu zikirden şu şekilde bahsettiği nakledilir:

"Demirci demiri ateşte ısıtıp çekiçle dövdüğü gibi, mürid de kalbini Hû zikrinin çekici ile dövüp temizlemelidir." (Tosun, 2015, s. 49).

XVII. yüzyıl'da yaşayan Yesevî şeyhi Buharalı Muhammed Şerîf Hüseyinî, Yesevî dervişlerinin kimi zaman "Allah", kimi zaman "hay", kimi zaman da "hay, Allah" diye zikrettikleri ifade etmekte, dervişlerin bazen de "hû" şeklinde zikrettiklerini belirtmektedir.

Ayrıca, zikir sırasında şevkin artması üzerine zikir yapan kişilerin nefes alma-verme sırasında gırtlaklarından testere sesine benzer bir sesin çıktığını, sanki nefis-i emmârenin başına testere koyarak arzularını kesiyormuş gibi bir duygunun oluştuğunu aktarmaktadır (Tosun, 2013, s. 489).

“Erre” zikrini günümüzde Türkistan’da bilen ve uygulayan çok az Yesevî dervişinin kaldığı aktarılmakta, adına erre zikri denmese de ülkemizde İstanbul Halvetî-Cerrahî asitanesinde yapılan cehrî zikir de benzer bir zikir icrâsıdır (Bice, 2015, s. 26).

İshak b. İsmail Ata, zikir için her şeyh ve mürşidin Allah’ın isimlerinden birini tercih ettiğinden bahsetmektedir. Ayrıca İsmâil Ata, Ahmed Yesevî’nin “Hû” ve “Allah” şeklinde iki ismi müritlere telkin ettiğini ifade ederek, kendisinin “Hû” zikrini tercih ettiğini söylemektedir (Tosun, 2015, s. 47).

Müellifi ve yazılış tarihi belli olmayan, Yesevî dervişlerinin zikir metodu olan Çağatay Türkçesi ile yazılmış Risâle-i Zikr-i Sultânü’l-ârifin adıyla bilinen eserde Yesevî zikrinin altı türünden bahsedilir (Tosun, 2017, s. 39):

1. İsm-i zât zikri: “Allah” (Bu zikir “Allah hû, Allah hû, yâ hû, Allah hû” şeklinde de icrâ edilir).
2. İsm-i sıfat zikri: “Hay âh, hay âh” (Bu zikir öğle namazından sonra ayakta (kıyâmî) icrâ edilir, “Hay” ve “âh” derken beş parmak yumulur).
3. Dûsere zikri: “Hay, âh, Allah, hay, hû; hay, hayyen, hû Allah hay, hayyen, hû Allah”.
4. Zikr-i Hû: “Hû, Hû, Hû Allah, Hû, Hû, Hû Allah”.
5. Zikr-i çaykun. Zikir sırasında ritim, âhenk ve mûsikînin bir arada uyum içinde devam etmesi için zâkirin, elinde çingırak gibi bir aleti hareket ettirmesi, “çak çak” diye ses çıkartmasıdır hû [çak], hû [çak]”.
6. Çehâr darb: “Hay, âh âh âh, hay, hû; hay, âh âh âh, hay, hû”.

Yukarıda bahsedilen altı zikir usûlünden başka, “hû hû” diye icrâ edilen ve güvercin zikri anlamına gelen “zikr-i kebûter” vardır (Tosun, 2013, s. 489-490).

Eugene Schuyler, 1873’te Orta Asya’da seyahat ederek bölgenin kültür hayatına dair önemli bilgiler derlemiş, Taşkent’te bir perşembe akşamı gittiği Îşân Sâhib Hoca Mescidi’nde izlediği bir Yesevî zikrinden bahsetmiştir. Schuyler; kibleye doğru diz üstü oturmuş çeşitli yaşlarda otuz kadar erkeğin, yüksek sesle ve vücutlarını hızlıca hareket ettirerek “Hasbî rabbî cellallah, mâ fî kalbî gayrullah, nûr Muhammed sallâllah, lâ ilâhe illallah” diyerek, başın sol omuza ve kalbe, ardından sağ omuza ve oradan tekrar kalbe doğru hareket ettirdiklerini, bu hareketlerin defalarca tekrarlandığını, sesleri kısılıncaya kadar farklı zikirleri okuyan dervişlerin daha sonra “hay, hay, Allah hay” zikrine başladıklarını,

ritim hızlanınca ayağa kalkarak aynı merkez etrafında birkaç halka oluşturdıklarını, “hay, Allah hay” zikrinin “hû Allah” şekline dönüştüğünü, fizik güçleri tükenince halkanın içine oturup şeyh (îşân) dua okurken murakabe ve tefekküre daldıklarını, Hâfız’ın Dîvân’ından bazı beyitler okunduktan sonra sesli ve hareketli zikrin tekrar başladığını, bu şekilde sabaha kadar devam ettiğini söyler (Tosun, 2013, s. 490).

Ahmed Yesevî’nin zikir meclislerinde kadın ile erkeğin bir arada bulundukları şeklinde rivâyetler bulunmakla birlikte bu konuyu Ahmed Yesevî şu şekilde izah etmektedir:

“Eğer, erkek kadın ehl-i hak meclisinde birleşerek beraber zikr ve ibadete devam etseler bile, Hak Teâlâ, onların kalblerindeki her türlü kin ve düşmanlığı yok etmeye muktedirdir.” (Fığlalı E. R., s. 37).

3.2. Yeseviyye Tarikatında Mûsikî ve Divân-I Hikmet’ten Bestelenmiş Eserler

Türklerin, İslâmiyet’i kabulünden önce belirli vakitlerde törenlerde dinî mûsikî icrâ edilirdi (Demirci M. , 2016, s. 221). Şaman inancına sahip Türkler Gök-Tengri ile doğa güçlerine tapıyorlardı. Din uluları ve sözlü edebiyatın taşıyıcısı olan kam-ozanlar, dinî reis, şeytan kovucu ve ozandılar. Kadın, erkek ve çocukların katıldığı toplantılarda koruyucu ruhları çağırmak amacıyla “tanbur” çalan, şarkı söyleyen ve kalkıp oynayan kam-ozanlar, çeşitli hayvanların, vs. seslerinin taklidini yaparak müzik eşliğinde onlar gibi yürür, uçar, çırpınır, kovalardı. Eski Türk ordularında hükümdarların yanlarında olan ozanların “kopuz” adı verilen çalgılarıyla icrâ ettikleri ve okudukları şiirler dinleyenleri etkileyerek, eski Türk destanları, kahramanlık öyküleri veya mersiyelerin yanında Oğuz Han destanından da kısımlar okudukları ifade edilmekte, günümüz saz şairleri ve âşıkların bu geleneğin devamı olduğu belirtilmektedir (Canbay ve Nacakcı, 2017, s. 47).

Şamanlık, atalar kültü, doğa kültleri, Gök Tanrı inancı, vb. eski Türk inançlarının Yesevîlik’teki yeri ve İslâmlaşma sonrası Türkler arasında biçim değiştirmek suretiyle devam ettiği aktarılmakta ancak bu konuların henüz ayrıntılı olarak incelenmediği belirtilmektedir (Yaman, 2016, s. 117).

İslâm öncesi inanca ait birçok unsur İslâmiyet’in kabulünden sonra İslâmî bir anlayışla yorumlanmaya başlamış, göçebe kültürünün ürünü olan epik şiir yerleşik hayata geçen halk ile giderek yerini aşk şiirine bırakmıştır. Kalenderî, Melâmî, Hurufî, Cevlakî, Haydarî ve Bektaşî dervişleri Anadolu’nun Türkleşmesi ve İslâmlaşmasında önemli rol oynamış, düşüncelerini ifade etmek amacıyla şiiri kullanmış ve bu şiirleri sazlarıyla icrâ ederek etkisini daha da arttırmışlardır (Canbay ve Nacakcı, 2017, s. 47). Allah’ın büyüklüğü, ana-

babaya saygı gibi birtakım ahlâki konuları içeren bu şiirler ve terennümler ana hatlarıyla muhafaza edilerek derviş-şairler tarafından İslâmî bir forma bürünmüş şiirsel metinler ve menkıbeler ile devam etmiştir. Bu gelenek Ahmed Yesevî döneminde de devam etmekle birlikte hikmetler, tarikata ait zikir meclislerinde okunmakta idi (Demirci M. , 2016, s. 221).

İçerdiği müziğe dayalı zikir yapısı ve simgelediği anlamlar dolayısıyla Alevî kültüründeki Cem töreni, eski Türk inanç gelenekleriyle yoğun benzerlikler taşımaktadır. Hatta, Şaman'ın veya Kam'ın iş bölümünün bir kısmının, bu kavramlar ortadan kalktıktan sonra Alevî Erenleri'nin ve özellikle Dede'lerin üstlendikleri ifade edilmektedir (Güray, 2018b).

“Pîr-i Türkistan” olarak tanınan ve Orta Asya Türklerinin dinî-tasavvufî hayatını oldukça etkilemiş olan Ahmed Yesevî, çevresinde toplanan göçebe halka, İslâm'ın esaslarını, dinin hükümlerini, tarikat erkânını öğretmek amacıyla, halk edebiyatından alınma şekillerle sade bir dil kullanarak hece ölçüsünde manzumeler söylemekteydi. Ahmed Yesevî'nin hayatı ve manevi kişiliği ile ilgili önemli bilgileri ihtiva eden ve hikmet olarak adlandırılan bu manzumeler, dervişler aracılığıyla uzaktaki Türk topluluklarına kadar ulaşmış, göçebe Kıpçak ve Oğuz boyları arasında geniş bir alanda İslâmiyet'in Türkler arasında yayılmasında önemli bir rol üstlenmiştir (Demirci M. , 2017, s. 385).

Yesevî'nin etkisiyle dinî-tasavvufî bir gelenek oluşturan Horasan Erenleri ve/veya Alperenler olarak adlandırılan dervişler, Anadolu'da tekke-tasavvuf geleneği içinde şiir, müzik ve ilâhîlerle, insanlar ve halklar arasında birleştirici-kaynaştırıcı bir rol oynamışlardır (Canbay ve Nacakcı, 2017, s. 43).

Cami mûsikîsi ve tekke mûsikîsi olmak üzere ikiye ayrılan Türk Din Mûsikîsinde tekke mûsikîsi güfteleri çoğunlukla mutasavvıf şairler tarafından kaleme alınan edebî metinlerden oluşmaktadır. Bu güfteler, genellikle tekkelerde geleneksel usûl olan meşk usûlü ile günümüze ulaşmıştır. Bu şiirlerin hemen hepsi tekke mensubu mutasavvıf şairlerin derin ilim-irfan ve edebî-manevî kimlikleri ile meydana gelmiş olup, bu mutasavvıf şairlerimizden biri de Ahmed Yesevî'dir (Demirci M. , 2017, s. 382-384). Ahmed Yesevî'nin hikmetlerinde, az da olsa hem cami, hem de tekke mûsikîsi formlarına uygun güfteler bulunmaktadır (Demirci M. , 2017, s. 397).

Kendisini Ahmed Yesevî ve Horasan ekolünün temsilcisi şeklinde gören birçok şair, sûfî ve mutasavvıf, bahsedilen öğretileri müzikal bir karakterde ele alarak işlemiş ve bu vesîle ile zaman ve mekân sınırlarını aşarak insanlığın hizmetine sunmuşlardır. Allah'a ulaşma yolunda heyecan duyanların bu heyecanlarını, ifade yolunu açtığından sazlarla

birlikte söylenen şiir, mûsikî ve hatta dinî rakslar ile ifadeye alışmış bir milletin ruhunda Yesevî tarikatı büyük yakınlık oluşturmuştur (Canbay ve Nacakcı, 2017, s. 52-53).

Türkler arasında İslâm'ın yaygınlaştırılmasında ve Yeseviyye anlayışının öne çıkmasında önemli bir rol üstlenen Divân-ı Hikmet, Türk tasavvuf geleneğindeki etkileri bakımından tarihî bir vazifeye sahip olup bu vazifenin taşıyıcı unsurları içerisinde mûsikînin ayrı bir yeri bulunmaktadır (Demirci M. , 2016, s. 216).

Muhataplarının anlayabileceği ölçüde sade, basit ve anlaşılır olan Divân-ı Hikmet, bunun yanında muhtaplarının nabzını yakalayarak onları hareketlendirip onlara edebî hazzı tattıran bir eserdir. Hikmetlerin yıllarca halkın dilinden düşmemiş olması, topluluklarda mûsikî eşliğinde ilâhî olarak okunması ve Ahmed Yesevî'den sonra gelen birçok dervişin aynı formda şiirler yazmaya devam etmeleri bu tespitin doğruluğunu açıkça göstermektedir (Şengün, 2017, s. 247).

Ahmed Yesevî'nin Divân-ı Hikmet'inde İslâmî ve millî olmak üzere iki unsur bulunmaktadır. Buradaki İslâmî unsur, dinî-tasavvufî unsur olup, millî unsur ise halk edebiyatından alınmıştır. Divân-ı Hikmet'in edebi değeri yüksek olmasa da Türk tasavvuf geleneğinde oluşturduğu etkileri bakımından çok büyük bir kıymete sahip olduğu görülmektedir (Demirci M. , 2017, s. 385-387).

Ahmed Yesevî'nin hikmetlerinden yola çıkarak Namık Kemal Zeybek; Gök-İnanca bağlı Türklerde mûsikî ve destanın Allah'a yaklaştırmak amacına hizmet ettiği görüşünü savunmaktadır (Demirci M. , 2016, s. 223).

Hikmetler; sade ve anlaşılır bir biçimde yazılmış olup İslâmiyet'le Orta Asya kültürünü harmanlamanın yanında geniş bir coğrafyada etkilerini göstermekteydi. Birçok yerde kurulmuş olan tekkelerle tasavvufî düşünce akımı Anadolu'nun her yanına yayılmıştır (Canbay ve Nacakcı, 2017, s. 44).

Hikmetlerinde önemli âhenk unsurları kullanan Ahmed Yesevî, şiirlerinin çoğunu millî ölçümüz olan hece vezniyle ve koşma tarzında kaleme almış, genellikle kulanmış olduğu 4+4+4=12 hece vezni ile yazmış ve uygulanan duraklar dolayısıyla hareketli ve canlı bir üslûp taşımaktadır. Âdeti bir “zikir ritmi” ile yazılmış olması ve daha sonradan bestelenerek kopuz eşliğinde okunmuş olması bu şiirlerde var olan âhengi göstermektedir (Şengün, 2017, s. 251).

Türk edebiyatında mi'râciye olarak adlandırılan ve Hz. Peygamber'in mi'râcını konu edinen manzumlara Ahmed Yesevî'nin Divân-ı Hikmet'inde bulunan “hikâyet-i mi'rac” adlı manzum eserinde görmekteyiz. Araştırmacı Kudret Altun'a göre Türk edebiyatında ilk müstakil mi'râciye olan bu manzumenin araştırmacıların dikkatinden kaçtığı

aktarılmaktadır. Bu eserin besteli ya da irticâli olarak herhangi bir kaydına rastlanmamış olmakla birlikte, Ahmed Yesevî'nin hikâyet-i mî'rac adlı manzum eserinin diğer hikmetlerinde olduğu gibi zikir meclislerinde ve halk ozanları tarafından dinî-millî bayramlarda ve günlerde okunmuş olması büyük bir ihtimaldir (Demirci M. , 2016, s. 230-231).

Ahmed Yesevî'nin mûsikî ve mûsikî kültürüne yönelik doğrudan etki ve katkısıyla ilgili yeterli ve kesin bilgiler bulunmamakla birlikte Türk kültür tarihi incelendiğinde Orta Asya'dan Anadolu ve Avrupa'ya kadar olan geniş bir alanda, kendinden sonra gelen ve aynı düşünceleri paylaşan müridlerinin, sıklıkla müzikal unsurları kullanarak bu düşünce ve geleneğin aktarılmasına katkı sağladıkları görülebilir (Canbay ve Nacakcı, 2017, s. 68).

Ahmed Yesevî'nin hikmetleri ile Alevî-Bektaşî ozanlarının deyişleri arasında tema bakımından olan uyum, ortak kullanılan tema ve terimler, Yesevîlik ile Alevî-Bektaşî toplulukları arasındaki ilişkiyi göstermektedir. Ayrıca Ahmed Yesevî'nin ilkeleri ile bağlantılı olan “Dört Kapı Kırk Makâm” esasları, Alevî-Bektaşîliğin temelini oluşturmaktadır (Yaman, 2016, s. 125-127). Bunun yanında, Türklerin İslâmiyet'i kabulünden önce kam-ozanlar tarafından kopuz eşliğinde söylenen sözler, İslâmiyet'in kabulünden sonra Yesevî yolunun zikirlerine ve zamanla ayin-i cemlerde dede-âşık-ozan ya da zâkirlerin saz eşliğinde söyledikleri nefes ve deyişlere dönüşmüştür. Eski Türklerde kadın ve erkeklerin birlikte gerçekleştirdikleri dinî ritüelleri, Ahmed Yesevî zikir şeklinde sürdürdüğü bilinmektedir (Canbay ve Nacakcı, 2017, s. 69). Bu ritüeller Alevî-Bektaşî topluluklar arasında ise ayin-i cem adını almıştır. Raks ve semâ da İslâm öncesi Türklerde olduğu gibi, Yesevî yolunda kabul görmüş ve sürdürülmüştür (Yaman, 2016, s. 127).

Yesevî düşüncesinin yol ve ilhamıyla söylenen deyişler, gülbanklar ve ilâhîlerin Türkçe olması Türk dili ve edebiyatının gelişimine de önemli katkılar sağlamıştır. Yesevîler'de hikmetler, başka tarikatlardaki nutuklar ve ilâhîler gibi tekkelerde belirli bestelerle okunmakla birlikte, millî şekiller ve millî vezin altında yazılan Bektaşî şiirinin asıl önemli ve orijinal parçaları, Nefes adıyla tanınmıştır. Pir Sultan, Kul Himmet, Kul Nesimi, Seher Abdal, Kemteri, Kalender Abdal, Hatayi gibi çeşitli zamanlarda yaşamış dervişlerin hece vezniyle ve tamamen Yunus tarzıyla yazılan Nefes'leri, zaman zaman onunkilerden daha serbest, nükteli ve ince olabildiği aktarılmaktadır (Canbay ve Nacakcı, 2017, s. 60).

Yesevî meclislerindeki dombra, kopuz, rübab ve dutar enstrümanları saza ve curaya, raks ve semâ ise semahlara dönüşmüş, erkek ve kadınların birlikte yaptıkları ibadetler cemlerde devam etmiştir (Canbay ve Nacakcı, 2017, s. 67).

Eski kam-ozanların yönettiği toplantılarda olduğu gibi, kadın-erkek birlikte Yesevî zikrine katılmakta, hatta bu uygulama muhafazakâr din çevrelerince de sert bir şekilde eleştirilmektedir. Türkiye’de Alevî-Bektaşî topluluklar ve Fergana Vadisi’nde Laçiler, Yesevî Yolu’nun zikirlerini günümüze kadar taşıyan ve önemli alan araştırmalarına ihtiyaç duyulan konulardır (Yaman, 2016, s. 108).

Müzik ve semâ, tasavvufa girerek İslâm mistisizminin karakteristiği haline gelmiş, tarikat mensupları ve sûfiler tarafından Allah’a yakınlaştıran dinî bir unsur olarak görülmeye başlanmıştır. Semâ’yı tarikatlarının esası haline getirmiş olan Mevlevîlik gibi bazı tarikatlar bulunmakla birlikte, Nakşîlik gibi tarikatlar uygulamalarında yer vermemişlerdir (Canbay ve Nacakcı, 2017, s. 48).

Yesevîlik, İslâm öncesinde Türklerin inanç ve gelenekleri ile yeni dinin kurallarını kaynaştırmak suretiyle sesli zikir, müzik ve raksa dayalı bir ibadet tarzını Türk boyları arasında uygulamıştır. Ahi zümrelerinde müzik ve raksa dayalı âyinler uygulamaları, bunun köken olarak Yesevîlik’le bağlantılı olduğunu göstermektedir (Yaman, 2016, s. 90-91).

Hikmetler ve tarikat öğretileri vasıtası ile Orta Asya, Hindistan ve Anadolu sahası olmak üzere üç ana coğrafyada yayılarak günümüze kadar ulaştığı aktarılan Yesevîlik, Anadolu’da Haydarîlik ve Bektaşîlik bağlantısı etrafında şekillenmiş, XV. yüzyılda Nakşibendîlik’in Anadolu’ya intikali ile Nakşibendîlik’in yapısına uygun olarak, sünîleşmiş bir Ahmed Yesevî ve Yesevîlik imajı gelişmiştir. Sonuçta Bektaşîlik ve Nakşibendîlik karakterlerine uygun iki Ahmed Yesevî imajı ortaya çıkmıştır (Demirci M. , 2017, s. 386).

Ali Yaman’ın değindiği üzere, Balkanlar ve Anadolu’da yerleşen Türklerin bir bölümünün Alevîlik-Bektaşîlik olarak isimlendirilen gelenek ve inançlar halkasına dâhil olup, bu kişilerin genel özelliklerine bakıldığında Yesevîliğin devamçıları oldukları görülmekte, atalarının gelenek, dil ve inançlarının titiz sürdürücüleri olmaları sebebiyle Yesevîliğin mirasçıları oldukları söylenmektedir (Yaman, 2016, s. 121).

Hazinî, daha 16. yüzyılda Ahmed Yesevî’nin hikmetlerinin kendine has bir makâm ile bestelenmiş olduğunu söylemektedir. Günümüzde de hem Türkistan’da, Özbek ve Kazak Türkleri arasında, hem de İdil havzası Türk-Tatarları tarafından hikmetlere özel besteler olduğu bilinmektedir (Bice, 2014, s. 264).

Ahmed Yesevî’nin manzumelerinde “Çeng”, Rebab” ve “Ney” enstrümanlarının isimleri geçmektedir. Hikmetlerinde mûsikî terimleri kullanan Ahmed Yesevî, bazı Nakşibendî tarikatlarında olduğu gibi mûsikî konusunda katı bir tutum sergilemediğini, mûsikîye karşı ilgisi olduğunu göstermektedir. Burada kullanılan mûsikî enstrümanlarının

Yesevîlik'te kullanıldığı kesin olarak bilinmemekte, bunun yanında edebiyatta sıklıkla kullanılan sembolik bir dilin yansıması olarak kullanılmış olması da mümkündür (Demirci M. , 2016, s. 222-223).

Divân-ı Hikmet'te Ahmed Yesevî'nin, mûsikî terimi olarak enstrüman isimlerinden başka “semâ” ve “raks” kavramlarını kullandığı görülmekte, bu kavramların da hangi anlamlarda kullanıldığı önem arz etmektedir. Hikmetlerde “raks ve semâ”nın dinî boyutuna ilişkin herhangi bir ifade ya da açıklama bulunmamakta, dolayısıyla Yesevîyye tarikatında semâ ve raksın olup olmadığı, yapıldıysa nasıl yapıldığı gibi konularda bir değerlendirme yapılamamaktadır. Bununla birlikte, zikir ve halvete önem veren Yeseviyye Tarikatının toplu zikirlerinde “raks ve semâ” yerine “zikr-i erre”yi tercih ettiği şeklindeki değerlendirmeler daha fazladır. Ahmed Yesevî'ye göre, raks ve semâ herkesin yapabileceği bir şey olmayıp, ilâhî aşk ile pişip kendinden geçmeyen dervişlerin semâında hayır yoktur. Ahmed Yesevî'nin semâ ve raks ile ilgili söylediklerinden yola çıkıldığında, bu kavramların dinî mûsikî açısından değerlendirmesine imkân vermemektedir (Demirci M. , 2017, s. 393-396).

Yesevî yolunda meclis kurup “toplular” veya “yalnız” zikir yapmak, “candan geçip semâ vurmak” olmakla birlikte, semâ, sima, samah, raks aynı eylemin değişik adları olup semâ; gösteriş, dünya veya dünyalık için olmamalıdır (Canbay ve Nacakcı, 2017, s. 53).

Mûsikînin âhenkli seslerle ruha hükmetmesi, yakıcı nağmelerle zaten yanmakta olan gönlün aşkını arttırması sebebiyle tasavvuf ehli mûsikîyi Tanrı'ya ulaşmak için bir araç olarak görür (Canbay ve Nacakcı, 2017, s. 64-65).

Ahmed Yesevî'nin hikmetlerini, Yesevî'nin varisleri, izinden gidenler ve Orta Asya belgelerinden Ahmed Yesevî'nin hikmetlerine vâkıf olanların serbest nasihat şeklinde okuduğunu aktaran Kazakistanlı araştırmacı Prof. Dr. Kulbek Ergöbek, bu okuyuşun çoğunlukla herhangi bir usûl ve makâmsal altyapıya dayanmadan, yöresel halk sazları olan “dombra” ve “kopuz” eşliğinde deyiş tarzında okunduğunu ifade etmektedir (Demirci M. , 2016, s. 222).

İkinci bölümde ifade edildiği gibi Yesevîlik'te, toplu halde ve sesli olarak icrâ edilen ve “zikr-i erre” olarak adlandırılan zikrin yapılmakta idi. Osmanlı döneminde Yesevî geleneğinin Anadolu'daki temsilcisi olarak kabul edilen İstanbul'daki Nakşibendî-Özbek tekkelerinde basit nağmeli Ahmed Yesevî güfteleri okunarak zikr-i erre yapıldığı rivâyet edilmektedir. Musahipzâde de benzer şekilde İstanbul'daki Özbek tekkelerinde Uygurca ve Çağatayca ilâhilerin okunduğundan bahsederek Ahmed Yesevî'nin hikmetlerinden bestelenmiş ilâhiler eşliğinde âyinler yapıldığından bahsetmektedir (Demirci M. , 2017, s.

391-392). Yeseviyye Tarikatı ile özdeşleşmiş olan zikir-i erre için müzikal olmayan bir okuyuşu düşünmenin isabetli bir yaklaşım olmadığı aktarılarak, İstanbul'daki Nakşibendî-Özbek tekkelerinde yapıldığı rivâyet edilen zikir-i errenin bu durumu desteklediği ifade edilmektedir (Demirci M. , 2017, s. 409). Yesevîlik'te zikir formlarından kuûdî denen, oturdukları yerden zikir yapıldığı görülmekte, dervişler zikir halkasında otururken ellerini iki diz üzerine koymak suretiyle yaptıkları aktarılmaktadır. Bunun yanında, henüz yaygınlık kazanmamış olsa da Yesevî'nin eserlerinden bir bölümün “devran zikri” formunda bestelendiği ifade edilmektedir (Demirci M. , 2016, s. 229-230).

Laçilerin inanç esas ve uygulamalarının Yesevîlik'ten ilham aldığı aktarılmakta, zikirlerine ilişkin unsurların Yesevîliğin tarikat âdâbı, zikirleri ile uyum halinde olduğu ifade edilmektedir. Bugün ağırlıklı olarak Fergana Vadisinin dağlık bölgelerinde yaşayan Laçiler'in Yesevî tarikatına özgü unsurları en otantik haliyle yaşatan ve nesilden nesile aktaran topluluk olduğundan bahsedilerek hikmet geleneği, zikirde Türkçe kullanımı, müzik, raks-sema, kadın-erkek birlikte ibadet gibi özelliklerin Yesevîliğe özgü nitelikler olduğu aktarılmaktadır (Yaman, 2016, s. 155-156). Âyîn-i cemler ile zikir-i cehr arasında bulunan ibadette kadın-erkek birlikteliği, müzik, semah, cezbe gibi konulardaki paralellikten bahsedilmekte, Feragana Vadisi'ndeki Laçiler'in Orta Asya'da Ahmed Yesevî'nin zikirlerini günümüze kadar ulaştırdıklarını, Orta Asya'da bulunan Laçiler dışındaki Cehriye topluluklarında da sesli zikir ve semânın vârolduğu, müzik ve ibadette kadın-erkek birlikteliği olmaması sebebiyle kısmî benzerliklerin olduğu söylenmektedir (Yaman, 2016, s. 39-40).

Yesevî öğretisi ve düşüncesinin Türk mûsikî kültürüne etkisi, doğrudan müzikolojik ya da teorik anlamdan ziyade, sözlü geleneğin mûsikî ile ifade tarzındaki düşünsel boyuta etki ettiği bir yansıma olup Anadolu'da tekke kültürü içinde ve tasavvufî halk edebiyatında önemli yeri olan mutasavvıf ve ozanların eserlerini halk şiiriyle birlikte mûsikî ile icrâ etmeleri ve aktarmaları Türk mûsikî kültürüne önemli bir katkı sağlamıştır (Canbay ve Nacakcı, 2017, s. 68-69).

Ahmed Yesevî'nin hikmetlerinin hem Orta Asya hem de Anadolu coğrafyasında yayılmış olması sebebiyle hikmetler üzerine yapılan beste çalışmalarını iki farklı coğrafya olarak değerlendirilmek gerekmektedir. Ahmed Yesevî'nin vefatından sonra Orta Asya'da halk meclislerinde okunmaya başlanan hikmetlerin, serbest nasihat şeklinde icrâ edildiği sonucuna ulaşılmış, bu okuyuşun yöresel “kopuz”, “dombra”, vb. halk sazları eşliğinde herhangi bir beste formu ya da usûl içermeyen tarzda icrâ edildiği aktarılmaktadır. Kazakistan Devleti Uluslararası Tarih Araştırmacısı Prof. Dr. Kulbek Ergöbek, yakın tarihte

“Yesevî tobi” (Yesevî Grubu) adlı bir müzik topluluğunun iki adet Yesevî hikmetini bestelediğinden bahsetmekte, bu bestelerden birinin anonoim “salâvât” hikmetinin geleneksel usûllerle Kazak halk sazları eşliğinde söylenmiş hâli olduğunu aktarmaktadır. Yani dinî motifler içeren bir müzik topluluğu olan Yesevî Grubu’nun icrâ ettiği eserler yeni bir beste olmayıp, grubun derleyip Kazakça’ya tercüme ederek icrâ ettiği eserlerdir. Ayrıca Ergöbek, Özbekler ve Uygurlar’da hikmetlerin serbest nasihat formunda okunduğunu ifade etmektedir (Demirci M. , 2016, s. 400-401).

Anadolu’da Ahmed Yesevî’nin hikmetlerinden eser bestelenmesi konusunda özellikle UNESCO’nun 2016 yılını “Ahmed Yesevî Yılı” ilan etmesiyle çalışmalar biraz daha hız kazanmıştır. Bunun yanında, Türk Din Mûsikîsi adına en önemli beste çalışmalarının başında 1998 yılında Ahmed Hatiboğlu tarafından yeni form olarak yapmış olduğu “Mâhûr Form” (Yeseviyye) adlı çalışmasıdır (Demirci M. , 2017, s. 232). Üçüncü bölümde detaylı analizi yapılan bu eser, yirmi bölümden oluşmaktadır, Ahmed Yesevî’nin hikmetleri dışında Âyet-i Kerîme ve Salâvât’ın kullanıldığı bu eserde bazı bölümlerinde Tevhîd kısımları yer almaktadır. Koro ve solo icrâlardan oluşan eser, mâhûr makâmında usûlsüz olarak bestelenen Râd Sûresi 28. âyet ve ardından okunan Salâvât ile başlamakta, segâh, segâh-mâye, çargâh, evç, nihâvend, hicâz, nikriz ve rast makâmları ve makâmlar arası geçkilerin kullanıldığı bölümlerin ardından tekrar mâhûr makâmına dönerek başladığı şekilde sona ermektedir.

Ahmed Hatiboğlu’nun Mâhûr Form (Yeseviyye) eserinden başka, Ahmed Yesevî’nin hikmetlerinden Rıza Tekin Uğurel tarafından 2001 yılında bestelenen “Divân-ı Hikmet” başlıklı çalışması mevcuttur.

Bu iki eserden başka, Ahmed Yesevî’nin hikmetlerinden Ahmed Hatiboğlu tarafından bestelenen birkaç eser ile Abdulkadir Şehitoğlu, Hakan Alvan, İrfan Gürdal, Güldeniz Ekmen Ağış, Hasan Şanlıtürk gibi bestekârlar tarafından bestelenen eserler bulunmaktadır. Ayrıca 2016 yılında, Ahmet Yesevî Uluslararası Türk-Kazak Üniversitesi Mütevelli Heyeti Başkanlığı tarafından “Hoca Ahmet Yesevî Beste Yarışması” düzenlenmiş, yarışma sonucunda ödüle lâyık görülen eserler bir albüm hâlinde yayınlanmıştır. Bu albümde Hasan Esen, Şentürk Deveci, Bora Uymaz, Türkân Uymaz ve Ali Polattemir’e ait besteler bulunmaktadır. Albümde iki bestesi bulunan Şentürk Deveci’nin eserlerinden biri olan “Türkistan’ın kalbi Ahmed Yesevî” adlı nikriz makâmında ve sofyan usûlündeki eserin güftesi Mustafa Tatçı tarafında Ahmed Yesevî’ye övgü için yazılmış, diğer eserlerin güfteleri Divân-ı Hikmet’ten alınmıştır.

Yapılan araştırmalar sonucunda tespit edilen ve bir kısmı hakkında yukarıda bilgi verilmiş olan Divân-ı Hikmet'ten bestelenmiş eserler listesi şu şekildedir:

Tablo 1. Divân-ı Hikmet'ten bestelenmiş eserler

NO	ESER ADI	BESTEKÂR	MAKÂM	USÛL
1	Elâ bi-zikrillâhi tatmeinnül kulûb	Ahmed Hatiboğlu	Mâhûr	Muhtelif
2	Münâcât eyledi miskin Hâce Ahmed	Ahmed Hatiboğlu	Mâhûr	Serbest
3	Meni hikmetlerden fermân-ı sübhan	Ahmed Hatiboğlu	Segâh	Sofyan
4	Onsekiz ming âlemge server bolgan Muhammed	Ahmed Hatiboğlu	Segâh Mâye'ye Geçiş	Serbest
5	Bizdin dÛrûdi bisyâr Yâ Mustafâ Muhammed	Ahmed Hatiboğlu	Segâh Mâye	DÛyek
6	Gâhi yüzü sarğarıp gâhi yolida garîb	Ahmed Hatiboğlu	Çargâh'a Geçiş	Serbest
7	Işk otını pinhân tutup asrâr erdim	Ahmed Hatiboğlu	Çargâh	Sofyan
8	Gariblikte garib bolgan garibler	Ahmed Hatiboğlu	Evç'e Geçiş	Serbest
9	Ol kâdirim kudret birle nazar kıldı	Ahmed Hatiboğlu	Evç	Sofyan
10	Duâları müstecâb icâbetliğ Muhammed	Ahmed Hatiboğlu	Nihâvend'e Geçiş	Serbest
11	Huş kudretliğ perverdiğâr bir ubârım	Ahmed Hatiboğlu	Nihâvend	Sofyan
12	Ey bîhaber ışk ehlidin beyân sorma	Ahmed Hatiboğlu	Hicâz'a Geçiş	Serbest
13	Kad alimnâ ente fi külli umûr	Ahmed Hatiboğlu	Hicâz	Sofyan
14	Seher vaktde kobub yığlab nâle eyle	Ahmed Hatiboğlu	Nikriz'e Geçiş	Serbest
15	Dem bu demdür özge demni dem deme	Ahmed Hatiboğlu	Nikriz	Sofyan
16	"ÜzkÛrullâh kesîrân" dep âyet geldi	Ahmed Hatiboğlu	Mâhûr	Sofyan
17	Dâim seni ayturmen lâ ilâhe illallâh	Ahmed Hatiboğlu	Mâhûr	Sofyan

NO	ESER ADI	BESTEKÂR	MAKÂM	USÛL
18	Allâhımın izlermen	Ahmed Hatiboğlu	Rast-Nikriz	Sofyan
19	Işkın kıldı şeyda meni	Ahmed Hatiboğlu	Mâhûr	Sofyan
20	Işk Yolıda Fenâ Bolay Hak Bir ü Bâr	Ahmed Hatiboğlu	Hüzzam	Sofyan
21	Keling dostlar Allâh yâdın dâim ayting	Ahmed Hatiboğlu	Rast	Sofyan
22	Muhabbetin câmin içip	Emrah Hatiboğlu		
23	Bismillh dip beyan eyley	Rızâ Tekin Uğurel	Rast	Düyek
24	Işk bâbını Mevlâm açkaaç	Rızâ Tekin Uğurel	Nihâvend	Sofyan
25	Zâhid bolma abid bolma âşık bolgıl	Rızâ Tekin Uğurel	Uşşak	Sofyan
26	Vâ dirîgâ muhabbetni câmin içmey	Rızâ Tekin Uğurel	Sabâ	Sofyan
27	Yiti yaşda Arslan babğa birdim selâm	Rızâ Tekin Uğurel	Bayâtî	Sofyan
28	Ğarib fakîr yetimlerni kılğıl şâdmân	Rızâ Tekin Uğurel	Hüseynî	Sofyan
29	Kahhâr atlığ kahrıngdın	Rızâ Tekin Uğurel	Hüseynî	Sofyan
30	Ömrüm âhır bolğanda ne kılğay	Rızâ Tekin Uğurel	Uzzâl	Sofyan
31	Eyâ nâdân mânâ bol dip aydı bildim	Rızâ Tekin Uğurel	Acemaşîrân	Sofyan
32	Eyâ dostlar kulak salıng ayduğuma	Rızâ Tekin Uğurel	Mâhûr	Sofyan
33	Nâgehânî tuturım da kamuğ büzürg	Rızâ Tekin Uğurel	Muhayyer	Düyek
34	Kulhuvallah sübhân Allah	Rızâ Tekin Uğurel	Rast	Sofyan
35	İllîğ törtde vücûdlarım nâlân kıldım	Rızâ Tekin Uğurel	Hüzzam	Sofyan
36	İllîğ altı yaşka yitti mungluğ başım	Rızâ Tekin Uğurel	Rast	Sofyan
37	Altmış üçde nidâ kildi kul yirge kir	Rızâ Tekin Uğurel	Mâhûr	Sofyan

NO	ESER ADI	BESTEKÂR	MAKÂM	USÛL
38	Ne hoş tatlık hû yâdı seher vaktı	Rızâ Tekin Uğurel	Hüseynî	Nim Sofyan
39	İsyankâr bir kulun geldi	Abdülkadir Şehitoğlu	Rast	Sofyan
40	On sekiz bin âleme	Abdülkadir Şehitoğlu	Rast	Sofyan
41	Rahman Rabbim	Abdülkadir Şehitoğlu	Nihâvend	Sofyan
42	Ol Kâdirim kudret ile nazar kıldı	Veysel Aydın	Zirgüleli Hicâz	
43	Erenler cemâl görür dervişler sohbetinde	Şentürk Deveci	Şehnâz	Değişmeli (Sofyan- Curcuna)
44	Rabb'im yâdı ulu yâddır	Türkân Uymaz	Segâh	Sofyan
45	Yol üstünde oturup yolu soran dervişler	Ali Polattemir	Uşşak	Sofyan
46	On sekiz bin âlemde hayran olan âşıkılar	Bora Uymaz	Şevkefzâ	Sofyan
47	Niyet eyledik Kâbe'ye, râzı olun dostlarım	Hasan Esen	Evcârâ	
48	Allah Allah Allah Hû	Anonim	Rast	Nim Sofyan
49	On segiz min galamga	Anonim	Kürdî	Sofyan
50	Başım getüşüb na'ra-ı sevda-yı Muhammed (Sevdâ-yı Muhammed)	İrfan Gürdal	Nihâvend	Yürük Semâî
51	Hoşle Meydur Alimler	Mehmet Sabir Karger	Bûselik	Sofyan
52	Gördüğünde inanan Ebû Bekir Sıddık'dır (Dört Yar)	Hakan Alvan	Rast	Sofyan
53	Niyet kıldık Kâbe'ye	Hakan Alvan	Rast	Sofyan
54	Sübhân İzim özidür ol Mustafa buyurdi (Pirim Ahmed Yesevî)	Hakan Alvan	Bûselik	Nim Sofyan
55	Dem bu demdir başka demi dem deme	Ferman Akgül	Nihâvend	Curcuna (Aksak Semâî)
56	Allahımı ararım izine düşüp giderim	Güldeniz Ekmen Agiş	Hicâz (Zirgüle)	Sofyan

NO	ESER ADI	BESTEKÂR	MAKÂM	USÛL
57	Aşk kapısını Hak yüzüme açıverse	Güldeniz Ekmen Ağış	Hicâz (Zirgüle)	Sofyan
58	Bende nice yaş yaşasa ölmesi var	Güldeniz Ekmen Ağış	Bestenigâr	Sofyan
59	Cehennem ağlayıp yalvaracak Allahına	Güldeniz Ekmen Ağış	Segâh	Aksak
60	Gelin dostlar beraber söyleyelim	Güldeniz Ekmen Ağış	Segâh	Sofyan
61	Onsekizbin alemde hayran olan aşıklar	Güldeniz Ekmen Ağış	Hüseyinî	Sofyan
62	Ömrüm sona erende ne yaparım Allahım	Güldeniz Ekmen Ağış	Saba	Düyek
63	Rabbim yadı ulu yaddır	Güldeniz Ekmen Ağış	Hüseyinî	Düyek
64	Yelda geceni şem-i şebistan etken	Güldeniz Ekmen Ağış	Nihâvend	Raks Aksağı
65	Zikrin tamam ettim döndüm divaneye	Güldeniz Ekmen Ağış	Hüzzam	Sofyan
66	Ahir zaman ümmetleri dünya fani bilmezler	Hasan Şanlıtürk	Hicâz	Sofyan
67	Ne hoş tatlı hu yadı	Hasan Şanlıtürk	Saba	Sofyan
68	Onsekizbin alemde hayran olan aşıklar	Mehmet İhsan Özer	Hicâz	Sofyan
69	Ne Hoş Tatlı Hû Yâdı	Şahin Türkeşsiz	Segâh	
70	On sekiz ming âlemga server bolğan Muhammed (Yâ Muhammed)	Anonim (Kazakistan) (Derleyen: İrfan Gürdal)		
71	Aşıklar meydanında ilim ve Hikmet bilinir	Hasan Kiriş	Bestenigâr	
72	Dem bu demdir başka demi dem deme	Hasan Kiriş	Uşşak ve Hüseyinî	
73	Gariplikte Garip olan Garipler		Segâh	
74	Gece gündüz Hak zikrini duyan âşık		Hüzzam	
75	Halikimi ararım gece gündüz cihân içinde		Rast	
76	Hu Halkası kuruldu ey dervişler gelingler			

NO	ESER ADI	BESTEKÂR	MAKÂM	USÛL
77	Şeksiz bilin bu dünya			
78	Vahdet küpü açıldı meyhâneye girsem ben		Uşşak	

Tablo 1’de yer alan 71–78 arası numaralı eserler Youtube adlı internet sitesinden edinilmiş olup 72 – 78 arası numaralı eserler ilgili sitede belirtildiği üzere 03 Mart 2017 tarihinde TRT Avaz televizyonunda canlı olarak yayınlanan ve İrfan Gürdal, İbrahim Suat Erbay ve Yesevî Zikir Topluluğu’nun solisti olarak katıldıkları “Sevdâ-yı Muhammed Yesevî İlâhîleri” başlıklı konserden alınmıştır (Sevda-yı Muhammed Yesevi İlâhileri Konseri - Tamamı - 3 Mart 2017 - TRT Avaz, 2017).

4. AHMED HATİBOĞLU'NUN MÂHÛR FORM (YESEVİYYE) ADLI ESERİNİN ANALİZİ

Çalışmanın bu bölümünde, önceki bölümde adı geçen ve Divân-ı Hikmet'ten bestelenmiş olan eserlerden biri olan Mâhûr Form (Yeseviyye) adlı eserin analizi yapılmıştır. Eserin analizine geçmeden önce, bestekârı Ahmed Hatiboğlu'nun hayatı ile ilgili bilgiler verilerek bestelerinden bahsedilmiştir. Analizini yaptığımız Mâhûr Form (Yeseviyye) adlı eser yirmi bölümden oluşmaktadır. Bu eserde kullanılan güfte, eserin bölümlerine göre ayrılarak verilmiş ve Çağatay Türkçesi ile yazılmış olan güftenin günümüz Türkçesindeki anlamları verilmiştir. Bu bölümde ayrıca, eserde kullanılan makâm, form ve usûller hakkında bilgi verilerek eserde yapılan geçkiler tespit edilmeye çalışılmıştır.

4.1. Ahmed Hatiboğlu'nun Hayatı ve Eserleri

4.1.1. Ahmed Hatiboğlu'nun Hayatı

25 Eylül 1933 tarihinde Burdur'da dünyaya gelmiştir. Babası Hatib Hoca olarak bilinen din bilginlerinden Re'fet Efendi (1879-1945), annesi ise Meryem Edibe Hanım'dır (1900-1964) (Hatiboğlu, 2015, s. Kapak). Hatip Hoca; İslâm ilimleriyle meşgûl olmuş ileri görüşlü bir din âlimi olup konuları eksik ya da fazla olmadan halka aktaran, dinî sahada kapasitesi yüksek bir hocadır. Burdur'da İstiklâl Harbi'nin hazırlanmasında rol almış olan Hatip Hoca, burada Müdâfaa-i Milliye İâne Komisyonu Reisliği, Müdâfaa-i Hukûk Cemiyeti Reisliği yapmıştır. Burdur ve civarında hürmet edilen ve sevilen bir din âlimi olan Hatip Hoca, evde hiç boş durmaz, sürekli kitap okurdu (Koca, 2004, s. 1-3).

Hatip Hoca'nın ikinci eşi olan Edibe Hanım evlenmeden önce üd çalışıyor olmasına rağmen, Hatip Hocaya hürmetinden olsa gerek, evlendikten sonra hiç üd çalmamış, sesinin güzel olması sebebiyle annesinin Kur'ân-ı Kerîm okumasından etkilenen Ahmed Hatiboğlu onu gözü yaşlı olarak dinlerdi (Koca, 2004, s. 2).

İkiz kardeşi Mehmet Said Hatiboğlu ile Kur'ân okumayı rahmetli Hâfız Ömer Efendi'den öğrenmiş olan Ahmed Hatiboğlu, yaklaşık on iki yaşlarında iken babasını kaybetmiştir (Koca, 2004, s. 1).

Klâsik Türk Mûsikîsi eserlerini, daha 11-12 yaşlarında iken dinleyicileri etkileyebilecek derecede icrâ edebilen Ahmed Hatiboğlu, ilk sahne deneyimini beşinci sınıfa

geldiğinde halkevinde yapılacak müsamerede okul yönetiminin talebiyle şarkı okuyarak başlamıştır (Koca, 2004, s. 4).

Okul yıllarında, hocaları ve arkadaşları tarafından sevilen, kimseyi kırmamaya çaba gösteren bir yapıya sahip olan Ahmed Hatiboğlu, derslerinde vasat bir öğrenciydi. Ortaokul dördüncü sınıfta iken ikiz kardeşi ile birlikte, İzmir’de imamlık yapan ağabeyi Hasan Bey’in yanına, İzmir’e yerleşen Hatiboğlu, ortaokula burada devam etmiştir. Ardından lise yıllarında diğer ağabeyi Hüseyin Bey’in Antalya’ya tayininin çıkmasıyla Antalya’ya göçmüş, lise son sınıfa kadar burada okuduktan sonra lise son sınıfta Burdur’a tekrar geçerek lise eğitimini burada tamamlamıştır (Koca, 2004, s. 6-7).

İlk müzik derslerini ortaokulda hocalarından almakla birlikte, kendi müziğini öğrenmek isteyen birisi olarak Batı müziği nağmelerinden oluşan şarkıları öğrenmeye fazla ilgi göstermemiştir (Koca, 2004, s. 5). Müzik derslerine kayıtsız kalarak bu dönemdeki müzik eğitimine pasif bir direniş göstermiş, sözlü sınavlarda susarak, yazılı sınavlarda boş kâğıt vererek sonuçta müzik öğretmeni tarafından ikmâle bırakılmıştır. Lise yıllarında da benzer durumun devam etmesi sebebiyle seçmeli derslerden resim bölümünü tercih etmiştir (Hatiboğlu, 2014, s. 1215).

Burdur, İzmir ve Antalya’da ilk ve orta öğrenimini tamamladıktan sonra 1955 yılında Ankara Radyosu’nda ses sanatçılığı sınavını kazanmıştır. Aynı tarihte Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesine başlamış ve 1961 yılında buradan mezun olmuş (Hatiboğlu, 2011, s. 32), 1965 yılında avukat olmuştur (Ak, 2014b, s. 502).

1955 yılındaki stajyer ses sanatçılığı sınavı eğitim amaçlı olarak açılmış, sınava yüzlerce kişi müracaat etmiştir. Sınav jürisinde Münir Nurettin Selçuk, Suphi Ziya Özbekkan (1887-1966), Muzaffer Sarısözen (1899-1963), Refik Fersan (1893-1965), Fehmi Tokay (1889-1959), Muzaffer İlkar (1910-1987) gibi tanınmış şahsiyetlerin bulunduğu bu sınavda Ebu Bekir Ağa’nın (1685-1759) Segâh makâmında Yürük Semâî eseri olan “Etti o güzel ahde vefâ” isimli eseri seslendirerek ilk sekiz kişinin arasına girmiştir (Koca, 2004, s. 9-10).

Üniversiteyi tamamladıktan sonra avukatlık stajının mahkeme safhasını tamamlayarak avukatlık safhasına başlayınca askere çağırılan Ahmed Hatiboğlu, Ankara Polatlı’da askerliğini tamamlayıp stajının avukatlık safhasını da tamamlayarak avukatlık ruhsatı almaya hak kazanmıştır. Önceleri para bulamadığı için, ilerleyen zamanlarda da gerekli görmediğinden bu belgeyi almamıştır (Koca, 2004, s. 13).

Ankara Radyosu’nda dört yıl çalıştıktan sonra yüksek öğrenimini tamamlamak için istifa ettiği Ankara Radyosu’na (Ak, 2014b, s. 502) askerlik görevini ve avukatlık stajını

tamamlamasının ardından tekrar dönmüş (Hatiboğlu, 2011, s. 32) ve kadro olmadığı için arkadaşı Tarık Kip (1927-2000) ile beraber memur olarak Radyo'nun kütüphanesine atanmış (Koca, 2004, s. 13), ilerleyen zamanlarda sınavlarında başarılı olarak 1965-1978 yılları arasında ses yönetmeni (tonmayster), 1970 yılında tanbûr, 1975 yılında ise kudüm sanatçısı olmuştur. 1978 yılında TRT Müzik Dairesi'nde uzman olan Ahmed Hatiboğlu, Ankara Radyosu Türk San'at Mûsikîsi'nde şube müdürlüğü yaptığı 1979-1980 yıllarından sonra 1980'de yeniden TRT Müzik Dairesi uzmanı olmuştur. Ankara Radyosu Türk Tasavvuf Mûsikîsi Korosu'nun 1978 yılında kurulmasıyla bu koroya şef olmuş ve dinî mûsikî çalışmalarına yoğunlaşmıştır (Ak, 2014b, s. 502). Ahmed Hatiboğlu, Ankara Radyosu Türk Mûsikîsi Müdürlüğü'nün yanı sıra tasavvuf ve klâsik koro şefliği yapmış, Hazırlık, Araştırma ve İnceleme, Denetleme, Repertuar gibi bazı san'at kurulu üyeliklerinde bulunmuştur (Hatiboğlu, 2011, s. 32).

Radyoda tonmaister olarak görev yaptığı dönemde Sema Hatiboğlu ile evlenmiş (Koca, 2004, s. 20), İtrî ve Emrah adında iki oğulları olmuştur (Hatiboğlu, 2011, s. 33).

Ailesinin mûsikîye âşına bir aile olmasının yanında, kendi kendine tanbûr çalarak başladığı mûsikî çalışmalarına Radyo'ya girdikten sonra Suphi Ziya Özbekkan, Ruşen Ferit Kam, Refik Ahmet Sevensgil, Halil Bedii Yönetken, Mesude Çağlayan'dan istifade etmiş, İsmail Baha Süreksan'ın derslerine bir süre devam etmiştir (Ak, 2014b, s. 502). Ama Hatiboğlu hocanın mûsikî nazariyatındaki asıl hocası Hüseyin Sâdettin Arel'in Mûsikî Mecmuası olmuştur (Koca, 2004, s. 17).

Ahmed Hatiboğlu, çocukluğu döneminde Hâfız Necmi Rıza Ahıskan (1911-1944) ile Münir Nurettin Selçuk (1900-1981) hayranı olarak, gramofon ve lambalı radyolarda çalan eserleri dinleyerek şarkıları öğrenmiştir (Koca, 2004, s. 5).

Ahmed Hatiboğlu'nun 1960'lı yıllarda tanıtım amaçlı başlattığı dinî mûsikî yayımları, 1978 yılında kurmuş olduğu ve bugüne kadar aralıksız olarak varlığını sürdürmekte olan, ilk resmî vasıflı koro olan Ankara Radyosu Türk Tasavvuf Mûsikîsi Korosu hâlen Türk Din Mûsikîsinden örnekler sunmaya devam etmektedir (Hatiboğlu, 2015, s. Kapak). Bu kuruluş, Ahmed Hatiboğlu'nun sanat hayatının en önemli eseridir (Hatiboğlu, 2011, s. 33).

Ahmed Hatiboğlu, 1980'den sonra, TRT kurumunun sınavla stajyer sanatçı olarak yetiştirdiği (Ankara ve İzmir Grubu) sanatçılara Türk Müziği Nazariyatı ve Solfej dersleri vermiş, ayrıca kurum dışında da birçok koronun şefliğini ve hocalığını sürdürmüştür. TRT bünyesinde yetişmiş birçok sanatçının hocalığını yapmış, emekli olana kadar buradaki sanatçıların ses eğitiminde büyük katkıda bulunmuştur. Sanat yönetmenliğini Muzaffer Şenduran'ın üstlendiği Ahmet Hatipoğlu Türk Müziği Topluluğu gibi birçok koroda yaptığı

şeflik ve hocalığın yanında, Selçuk Üniversitesi Türk Mûsikîsi Devlet Konservatuarı Öğretim Görevlisi olarak Türk Mûsikîsi ile ilgili bilgilerini öğrencilerine aktarmıştır. Ayrıca Ankara Türk Müziği Derneği'nde verdiği Türk Müziği Solfej dersleri ile Türk müziğine yeni sanatçılar kazandırmıştır (Koca, 2004, s. 21).

Ahmed Hatiboğlu, 22 Ağustos 2015 tarihinde vefât etmiştir.

Tablo 2. Ahmed Hatiboğlu'nun almış olduğu ödüller

YIL	KURUM ADI / YARIŞMA ADI	ALDIĞI ÖDÜL
1987	Türkiye Yazarlar Birliği	Türk Mûsikîsi dalında ve Tasavvuf Mûsikîsi çalışmalarıyla Yılın Sanatçısı
1993	Türkiye İş Bankası Genel Müdürlüğü Türk Sanat Müziği Beste Yarışması	Büyük Ödül (Uşşak Kâr-ı Nâtık)
1996	Dede Efendi Yılı Türk Sanat Müziği Beste Yarışması (Düzenleyenler: Kültür Bakanlığı ve TRT)	Birincilik Ödülü (Şehnâz Nakış Beste)
2009	TBMM	Üstün Hizmet Ödülü
2012	Cumhurbaşkanlığı	Kültür ve Sanat Büyük Ödülleri (Müzik)

Tablo 2'de, Ahmed Hatiboğlu'nun besteleri, konserleri, kitaplar ve yetiştirdiği öğrencileri ile Türk Mûsikîsine yapmış olduğu hizmetlerden dolayı çeşitli kurumlardan almış olduğu ödüller gösterilmiştir (Hatiboğlu, 2015, s. Kapak).

Tablo 3. Ahmed Hatiboğlu’nun yayınlanmış kitapları

KİTABIN ADI	YAYINEVİ	YAYIN YERİ	YAYIN YILI
Türk Mûsikîsi Solfej Metodu ve Nazariyâtı	Dağarcık Yayınları	Ankara	1980
Besteleriyle Yunus Emre İlâhîleri	Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları	Ankara	1993
Türk Mûsikîsi Prozodisi	TRT	Ankara	1998
Ahmed Hatiboğlu Beste Külliyyatı	Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları	Ankara	2011

Tablo 3’te görüldüğü üzere, Ahmed Hatiboğlu’nun yayınlanmış dört kitabı bulunmaktadır. Bu kitaplardan Ahmed Hatiboğlu’nun bestelerini içeren “Ahmed Hatiboğlu Beste Külliyyatı”nda, eserlerin listesi ve notaları bulunmaktadır. Ayrıca “Türk Mûsikîsi Solfej Metodu” adlı eser 2018 yılında Otto Yayıncılık tarafından basılmıştır.

Ahmed Hatiboğlu’nun yukarıda belirtilen eserlerinden başka “Hatıralar” ile Türk Mûsikisinde Form’a Giriş ve Örnekler başlıklı yayınlanmamış eserleri de bulunmaktadır (Hatiboğlu, 2011, s. 33).

Dinî ve lâdinî (din dışı) sayısız Türk Mûsikîsi eserinin repertuarımıza katılmasını sağlamış, bu eserlerin pek çoğunu kendi sesi, sazı ve şefliğini yaptığı korolar ile yurt içi ve yurt dışında verdiği konserler ile tanıtmıştır (Hatiboğlu, 2011, s. 32). Ergün Balcı’nın Radyo 1 programı için kayda alınan eserlerin din ve ahlâk programcılarının dikkatlerini çekmesiyle, kendi programları için ilâhî kaydı istemeleriyle başlayan süreç, bu isteklerin sonucunda radyolar tarihinde ilk olan ve tasavvuf mûsikîsinin resmî kanaldan millete ulaşmasını sağlayan TRT Ankara Radyosu Türk Tasavvuf Mûsikîsi Korosu’nun kuruluşuna kadar gitmektedir (Hatiboğlu, 2014, s. 1219-1220). Yönettiği Tasavvuf Korosu ile üniversite salonlarında, radyo ve televizyonlarda tanıtıcı ve açıklamalı konserler gerçekleştirmiştir (Ak, 2014b, s. 502).

Nâyî Osman Dede (1652-1730) tarafından bestelenen ve Türk Mûsikîsinin en uzun ve sanatlı eseri olan Mîrâciye’yi (Koca, 2017, s. 61) uzun emekler harcayarak TRT’nin katkılarıyla Ankara Radyosu Türk Tasavvuf Mûsikîsi Korosu’yla birlikte Kubbealtı Kültür ve Sanat Vakfı adına banda okumuştur (Hatiboğlu, 2011, s. 32).

4.1.2. Ahmed Hatiboğlu'nun Besteleri

1958 yılında Hukuk Fakültesini bitirmek için Radyo'dan istifa ettiği yıllarda bestekârlığa başlamış ve ilk eseri olan Segâh makâmındaki “Elin avcumda çiçek taze mine” bestesini yapmıştır (Koca, 2004, s. 12). Semâî usûlündeki bu eseri 1960 yılında, 27 yaşında iken bestelemiştir (Koca, 2004, s. 24)

Teksesliliği savunmasının yanında çoksesliliğe de karşı çıkmayan Ahmed Hatiboğlu, bazı eserlerinde çoksesliliğe yer vermiş olup, Hüzzam makâmındaki “Hû Zikri” buna örnek olarak gösterilebilir (Koca, 2004, s. 24)

Ahmed Hatiboğlu, bestelediği dinî ve lâdinî eserlerin yanında, dinî mûsikîmizi zenginleştiren, 14'ün üzerinde yeni form geliştirmiştir (Hatiboğlu, 2011, s. 32-33). Ahmed Hatiboğlu bu formları “Büyük Form” olarak adlandırmıştır.

Tablo 4. Ahmed Hatiboğlu’nun geliştirdiği yeni formlar

FORMUN ADI	GÜFTEKÂR	AÇIKLAMA
Zirgüleli Hicâz Form (Hicâz Dua–Hicâz Zikir)		Dua tertibi Hüseyin Fahreddin Dede’ye aittir
Hisar-Bûselik Form	Osman Hulûsi Ateş	
Fihrist Tarîkat Tertibi		Dua tertibi Seyyîd Ahmed er-Rifâî’ye aittir
Hüzzâm Form	Osman Hulusi Ateş	
Hicâzkâr Form	Sirâcüddîn Mahzûmî	
Mâhûr Form	Güfte: Ahmed Yesevî	
Mâhûr Form (Su Kasîdesi)	Fuzûlî	
Rast Form (Zikir)	Âsım Köksal	
Uşşak Form (Tevhîd)	Zekâî Mustafa Efendi ve Mustafa Tahralı	
Nihâvend Form (Vedûd)	Abdurrahman Sâmi Efendi	
Nihâvend Nât-ı Nebevî Form	Kenan Rifâî	
Uşşak Form	Hüsâmeddin Uşşâkî ve Cemâlî	
Uşşak Form	Ahmed Hatiboğlu ve Mustafa Tahralı	İçerisinde perde-makâm değişimli ses-saz icrâları ile irticâlî taksimler bulunmaktadır

Tablo 4’te Ahmed Hatiboğlu’nun yeni bir form olarak bestelediği ve “Büyük Form” olarak adlandırdığı eserlerin adları verilmiştir. Yukarıda da görüldüğü üzere Ahmed Hatiboğlu bestelediği “Büyük Form”larda; Zirgüleli Hicâz, Hisar-Bûselik, Hüzzâm, Hicâzkâr, Mâhûr, Rast, Uşşak, Nihâvend gibi makâmlar kullanmıştır.

Ahmed Hatiboğlu’nun dinî, din dışı ve saz eserleri olmak üzere 200’ün üzerinde eseri bulunmaktadır. Bu eserlerin bazıları makâm sırasına göre şu şekilde sıralanmıştır:

Tablo 5. Ahmed Hatiboğlu'nun sözlü eserleri–dinî (tasavvufî) eserleri

NO	MAKÂM	GÜFTE	FORM	USÛL	GÜFTEKÂR
1	Acem	Gelişinden Haber Verdi Nebîler	İlâhi	Düyek	Hâlid Özdüzen
2	Acem-Kürdî	Emrolunmuş Maya Hazır	İlâhi	Sofyan	Mûsâ Elitaş (Kul Mûsâ)
3	Acemaşîran	Hak Müyesser Etse Varım	İlâhi	Sofyan	Yûnus Emre
4	Aşkefzâ	Ben Güzel Leylâ'ya Taht Kurdumdu	İlâhi (Niyâz)	Devr-i Hindî	Hüseyin Rifat
5	Bayâtî-Araban	Nesl-i Pâk-i Resûl'deniz	İlâhi	Sofyan	Mürîd
6	Bestenigâr	Habîb-i Âşıkânın Zikr ü Fikr ü	İlâhi	Yürük Semâî	Şeyh Selâmî (ö. 1813)
7	Dügâh	Allâhu Ekber Allâhu Ekber	Ezan (Sabah Ezanı)	Serbest	-
8	Dügâh	Bu Kadar Cürm ü Seyyiâtım ile	İlâhi	Düyek	Şair Emîn Hümâyî
9	Dügâh	Gönlümü, İlâhî! Senden Ayırma (Dua)	İlâhi	Düyek	Hatîb Zâkiri Hasan Efendi (...-1622)
10	Evç	Hüdâ Rabim Benim Hakka..(İtikatnâme)	İlâhi	Devr-i Hindî	Erzurumlu İbrâhim Hakkı Hz. 1703-1780/1
11	Evç	Şol Dem Gördüm Dîdârını	İlâhi	Sofyan	Şems-i Hüdâ Akbıyık Sultan
12	Evcârâ	Nâgehân Uğradım Derde Derman Deyip İnlerim	İlâhi	Düyek	Câhidî (- 1659)
13	Ferahfezâ	Bir Garib Kul Düştü Yola	İlâhi	Devr-i Hindî	Mürîd
14	Ferahfezâ	Sesini Duydum Kendimi Buldum (Hazret-i Eyyüp)	İlâhi	Sofyan	Üner Dilek
15	Gerdâniye	Bilirim Sen Yalan Dünyâsın	Mesiye	Serbest	Yûnus Emre
16	Gerdâniye	Can ü Baştan Geçmişiz Biz	Nefes	Düyek	Anonim
17	Gerdâniye	İşitin Ey Yârenler	İlâhi	Aksak	Yûnus Emre
18	Gül'izâr	Ey Sârbân Men Nâtüvân	İlâhi	Sofyan	Osman Hulûsi Ateş

NO	MAKÂM	GÜFTE	FORM	USÛL	GÜFTEKÂR
19	Hicâz	Ben Bu Yolu Bilmez İdim	İlâhi	Sofyan	Yûnus Emre
20	Hicâz	Benim Pîrim Pîr Ali'dir	Nefes	Sofyan	Mûsa Elitaş - Ahmed Hatiboğlu
21	Hicâz	Bülbül-i Şûrîdeyim	Durak	Serbest	Derviş Osman
22	Hicâz	Celle Rabbî ve Kader (Hicâz Dua - Hicâz Zikir)	Yeni Form	Değişmeli	Fahrettin Dede Ef. (1854-1911)
23	Hicâz	Es-Selâm Ey Sâlik-i Râh-ı Şeriat / No:1	Selamlama	Serbest (Usûlsüz)	Nizâmoğlu Seyyîd Seyfullah
24	Hicâz	Esmâ-yı Hüsnâ	Kasîde Uygulaması	Sofyan	Beste - Güfte - Tertip Ahmed Hatiboğlu
25	Hicâz	Evvelde İllâllâh / No:2	İlâhi	Sofyan	Nizâmoğlu Seyyîd Seyfullah
26	Hicâz	Ey Allâh'ım Sana Âşık Olan Diller Seni İster	İlâhi	Düyek	Geredeli Musyafa Rûmî Efendi
27	Hicâz	Ey Gönül Cümle Sivâdan Pâk Olup Dergâha Gel	İlâhi	Düyek	Geredeli Musyafa Rûmî Efendi
28	Hicâz	Her Kim Bana Ağyâr İse	İlâhi	Sofyan	Yûnus Emre
29	Hicâz	İsteyen Yâr'ın Hâk Eder Vâr'ın	İlâhi	Sofyan	Hüdâyi Hazretleri
30	Hicâz	Lûtfun Dileriz Mevlâ	İlâhi	Sofyan	Yûnus Emre
31	Hicâz	Safha-i Sadrında Dâim Âşıkın Efkârı Hû	İlâhi	Devr-i Hindî	Cemâli Hâlvetî
32	Hicâz	Sultânım İllallâh / No:3	İlâhi	Düyek	Nizâmoğlu Seyyîd Seyfullah
33	Hicâz (Uzzâl)	Tecellî-i Cemâl İster	İlâhi	Düyek	Hüdâyi Hazretleri
34	Hicâz	Yâ Rab! Âciz, Bîçâreyiz	İlâhi	Sofyan	Mürîd
35	Hicâzkâr	Aşk Çerâğı Yanmadan	İlâhi	Düyek ve Sofyan	Ahmet Ilgaz
36	Hicâzkâr	Bir Şâh-ı Felek Mertebedir	İlâhi	Sengin Semâî	Kemâl Edip Küçükoğlu
37	Hicâzkâr	Gönül Dilberdedir Elhâmdülillah	İlâhi	Devr-i Hindî	İbrahim Hakkı Hazretleri

NO	MAKÂM	GÜFTE	FORM	USÛL	GÜFTEKÂR
38	Hicâzkâr	Sübhâneke Ent'Allâh (Esmâ-yı Hüsna ve Dua Tertibi)	Yeni Form	Değişmeli	Sirâcüddîn El- Mahzûmî
39	Hisâr- Bûselik	Tecellî Eyledikçe Hüsni Ânın	Yeni Form	Serbest- Sofyan	Osman Hulûsi Ateş (1914 - 1990)
40	Hüseyinî	Aşk Gönülden Kopa Gelir	Nefes	Raks Aksağı	Cemil Altunören
41	Hüseyinî	Ey Cânıma Cânânım	İlâhi	Evsat	Yûnus Emre
42	Hüseyinî	Kâinat İnsana Rabbın Fazlı Keremi Nurdan Tâc (Kâinat)	İlâhi	Düyek	Çetinkaya Bağadır
43	Hüseyinî	Kim Dervişlik İster İse	İlâhi	Sofyan	Yûnus Emre
44	Hüseyinî	Şükür Allâh'a ki Ay Doğdu Bugün Üstümüze	İlâhi	Sengin Semâî	Mürîd
45	Hüseyinî	Zehî Katre ki Deryâdan Göründü	İlâhi	Sofyan	Yûnus Emre
46	Hüseyinî- Bûselik	Allâhu Ekber Allâhu Ekber	Ezan	Serbest	-
47	Hüseyinî- Bûselik	Bu Gördüğün Başka Bülbül	Nefes	Düyek	Mûsa Elitaş
48	Hüzzâm	Âfitâb Vechin Hakikat	Yeni Form	Düyek	Osman Hulûsi Efendi
49	Hüzzâm	Bi-Hamdillah ki Bî-nâm û Nişânız	İlâhi	Nim Sofyan	Dîvâne Mehmed Çelebi (1448- 1547)
50	Hüzzâm	Bu Aşk Ben Bilmez İdim	Yeni Form	Frenkçin, Devr-i Hindî, Yürük Semâî	Yûnus Emre
51	Hüzzâm	Efendimsin Cihânda İtibârım Varsa Sendendir	İlâhi	Düyek	Şeyh Gâlib
52	Hüzzâm	Gönüller Ummânı (Öpsem Elini)	İlâhi	Düyek	Mevlüt Uluğtekin Yılmaz
53	Hüzzâm	Habîb-i Kibriyâ Bâb-ı Recâsın Yâ Resûlallah	İlâhi	Düyek	Ali Ulvi Kurucu
54	Hüzzâm	Hû Dâim Hû, Hû Deyyân Hû	Zikir İlâhi	Sofyan	-
55	Hüzzâm	Işık Yolıda Fenâ Bolay Hak Bir ü Bâr	İlâhi	Sofyan	Ahmed Yesevî (Hikmetler'den)
56	Hüzzâm	Ol Mûsteân Rabbür Rahim	İlâhi	Sofyan	Abdurrahman Sâmi Niyâzi Efendi

NO	MAKÂM	GÜFTE	FORM	USÛL	GÜFTEKÂR
57	Hüzzâm	Teferrüc Eyleyi Vardım (İbretnâme)	Kasîde	Serbest (Ağır)	Yûnus Emre
58	Hüzzâm	Şâm ü Seher Zikreylerem	İlâhi	Sofyan	Sâfi
59	Isfahan	Sevdâ-yı Sivâdan Geç	İlâhi	Sofyan	Aziz Mahmud Hüdâyi Hazretleri
60	Mâhûr	Bîhâmdillâh Ayân Oldu Bana Hû	İlâhi	Nim Sofyan	Îsâ Mahvî
61	Mâhûr	Edelim Cevlân	İlâhi	Sofyan	Yûnus Emre
62	Mâhûr	Geldi Saâdetle Yine Şehr-i Siyam	İlâhi	Yürük Semâî	Abdülehad Nûrî
63	Mâhûr	Saçma Ey Göz Ekşden (Su Kasîdesi)	Yeni Form	Serbest Kendine Özgü	Fuzûlî (16. yy)
64	Mâhûr	Yanar Gönlüm Visâl İster	İlâhi	Düyek	Süleyman Ârif Emre
65	Mâhûr	Yeseviyye	Yeni Form	Serbest - Değişmeli	Ahmed Yesevî
66	Mâhûr- Bûselik	Gel Gülşen-î Tevhîd'e	İlâhi	Sofyan (Velveleli)	Osman Şems (1813 - 1893)
67	Muhayyer	Cuş'a Gelir Dağ İle Taş	İlâhi	Düyek	Hulûsi Ateş
68	Muhayyer	Muhammed Neslinden, Şâh-ı Velîden	İlâhi	Düyek	Hâlîl Özdüzen
69	Muhayyer	O'nda Rahmet O'nda Nîmet (Hz. Eyyûb)	İlâhi	Sofyan	M. Âdil Oymak
70	Muhayyer	Soyun Vârından Derviş Ol	İlâhi	Sofyan	Hulûsi Ateş (1. ve 3. dörtlük) Ahmed Hatiboğlu (2. ve 4. dörtlük nazîreler ve Esmâ- yı Hüsnâ Tertibi)
71	Muhayyer- Kürdî	Canları Hasret Od'na Yandırır	İlâhi	Müsemmen	Aziz Mahmud Hüdâyi Hazretleri
72	Muhayyer- Kürdî	(Ve Kul!) Câ elHakku Zehekal Bâtıl	İlâhi	Ağır Sofyan	İsrâ Sûresi, 81. Âyet
73	Muhayyer- Kürdî	(Ve Kul!) Rabbî Edhılñî Müd hale Sıdkın	İlâhi	Sofyan	İsrâ Sûresi, 80. Âyet
74	Nevâ	Allah Birdir Müjdesi	İlâhi	Sofyan	Mehmed Âdil Oymak

NO	MAKÂM	GÜFTE	FORM	USÛL	GÜFTEKÂR
75	Nihâvend	Ehl-i Aşkım Nây-ı Cisminde Demâdem Münceli	İlâhi	Düyek	Ken'an Rifâî
76	Nihâvend	Nice Feryâd Edip Zârî Kılam Ben	İlâhi	Sofyan	Yûnus Emre
77	Nihâvend	Salât-ı Ümmiye	Salât-ı Ümmiye	Kendine Özgü	-
78	Nihâvend	Sır Evliyânın, Nî'met Hüdâ'nın	İlâhi	Raks Aksağı	Giritli Salacoğlu Mustafa Celvetî
79	Nihâvend	Yâ İmâmel Kibleteyn / NÂ'T-I NEBEVÎ	Yeni Form	Serbest - Sofyan	Ken'an Rifâî
80	Nihâvend	Yâ Râb Nâ-ümmide Matlab Sensin	İlâhi	Düyek	Fasîh Ahmed Dede Efendi (ö. 1699)
81	Nihâvend	Yâ Vedûd (Esmâ-yı Hüsna)	Yeni Form	Serbest - Değişmeli	Seyyid Ahmed Rifâî Hazretleri
82	Nikriz	Bir Kez Candan Sevse Âşık (Züleyha)	İlâhi	Sofyan	Doç. Dr. Nusret Çam
83	Nikriz	Evvel Benem Âhir Benem	İlâhi	Sengin Semâî (Ağırca)	Yûnus Emre
84	Nikriz	Hak Bir Gönül Verdi Bana	İlâhi	Sofyan	Yûnus Emre
85	Nişâbur	Aceb Şu Yerde Varm'ola	İlâhi	Sofyan	Yûnus Emre
86	Pençgâh	Dilimdedir Bismillâh	İlâhi	Curcuna	Mürîd
87	Pençgâh	Yüce Sultânım Derde Dermânım	İlâhi	Sofyan	Yûnus Emre
88	Rast	Âşık Oldum Bende-i Cânâneyim	İlâhi	Sofyan	Yûnus Emre
89	Rast	Âşık Oldum Bugün Meydân İçinde	İlâhi	Sofyan	Yûnus Emre
90	Rast	Doldur Kadeh Sungıl Bize	İlâhi	Sofyan	Yûnus Emre
91	Rast	Dünyâya Mağrur Kişi	İlâhi	Türk Aksağı	Yûnus Emre
92	Rast	Keling Dostlar Allâh Yâdın Dâim Ayting	İlâhi	Sofyan	Ahmed Yesevî (Hikmetler'den)
93	Rast	Menem Garîbin	İlâhi	Sofyan	Dârendeli Osman Hulûsi Efendi
94	Rast	Nice Zârîliği Şol Bülbül Eyler	İlâhi	Sofyan	Yûnus Emre

NO	MAKÂM	GÜFTE	FORM	USÛL	GÜFTEKÂR
95	Rast	Nuûtun Vird-i Esmâ-ı Müsemma (Rast Zikir)	Yeni Form	Serbest-Değişmeli	Âsım Köksal (1913-1998)
96	Rast	Teâlâ Şânühu	Nefes	Devr-i Hindî	Hatâyî
97	Sabâ	Hasretin Ciğerim Biryân Eyledi	İlâhi	Sofyan	Dedemoğlu (17. yy)
98	Segâh	Aleyke Sallallâh Yâ Hayre Halkillâh (Nât-ı Nebevî)	Şuğl	Sofyan	Ken'an Rifâî
99	Segâh	Bir Şâh-ı Felek Mertebedir Hazret-i Ken'an	İlâhi	Sofyan	Kemâl Edip Küçükoğlu
100	Segâh	Dil Hânesi Pür-nûr Olur	İlâhi	Raks Aksağı	Sultan I. Ahmed (Bahtî) (1590-1618)
101	Segâh	"Hû" Zikri ve Esmâ-i Hüsnâ	Zikir İlâhi	Sofyan	-
102	Segâh	Varsın Sen İlâhî, Yine Varsın, Yine Varsın	İlâhi	Sofyan	Cenab Şahabeddin (1870-1934)
103	Sûzidil	Düş' Önüme Hubbû'l-Vatan	İlâhi	Düyek	Yûnus Emre
104	Sûzinâk	Aşkın İle Âşıklar Yansın Yâ Resûlallâh	İlâhi	Sofyan	Yûnus Emre
105	Şehnâz	Edelim Cevlân	İlâhi	Sofyan	Yûnus Emre
106	Şehnâz	Şüpeyr ü Şepper	İlâhi	Düyek	Mustafa Hâşim Baba
107	Şîvenümâ	Hak Tanınsın	Durak	Durak Evferi	Hâlîde N. Zorlutuna
108	Tâhir	Halvetî'yem Kesretim Vahdet İle Pinhân Olur	Fihrist İlâhi	Düyek	Abdurrahman Sâmi Niyâzi Efendi
109	Uşşak	Allâh Allâh Şükren Lillâh	İlâhi	Sofyan	Beste ve Güfte Tertibi Ahmed Hatiboğlu
110	Uşşak	Âşinâ-yı Aşk Olanda Âhü Zâr Olmaz Değil	İlâhi	Müsemmen	Niyâzî Mısırî
111	Uşşak	Bir Yolda Sâlike Aşkdan Gerekli Yârığâr Olmaz	Yeni Form	Değişmeli	Kuddûsî, Mustafa Tahralı, Ahmed Hatiboğlu
112	Uşşak	Dilimdedir Bismillâh	İlâhi	Sofyan	Mürîd

NO	MAKÂM	GÜFTE	FORM	USÛL	GÜFTEKÂR
113	Uşşak	Ey Azîz ü Nâsır Allah	Îlâhi	Sofyan	Abdurrahman Sâmi Niyâzi Ef. (1870-1938)
114	Uşşak	Ey Kardeşler Gelin Hakk'a	Îlâhi	Sofyan	Mürîd
115	Uşşak	Uşşak Tevhîd Garîki Bahr-i İsyânım	Yeni Form	Yeni Form	Zekâyî Mustafa Ef. (- 1812), Mustafa Tahralı
116	Uşşak	Lâ İlâhe İllallâh Muhammed Resûlullah	Îlâhi (Tevhîd Zikri)	Düyek	-
117	Uşşak	Pîr Bugün Bize Geldi	Nefes	Curcuna - Aksak	Kul Himmet (16. yy)
118	Uşşak	Pîr Dîvânına Uğradım	Nefes	Raks Aksağı	Seyyîd Nesîmi
119	Uşşak	Yâ Bismillâh, Yâ Allah	Yeni Form	Sofyan	Hüsâmeddin Uşşakî ve Cemâlî
120	Uşşak	Yine Zuhûr Etti Özden	Îlâhi	Sofyan	Musâ Elitaş
121	Yegâh	Mevevîyem Dökerim Eşk-i Teri	Îlâhi	Yürük Semâî	Şeyh Selâmî (ö. 1813)
122	Yegâh	Serbâz Girer Bu Meydâna	Îlâhi	Sofyan	Yûnus Emre
123	Zâvil	Dost Bâğında Açan Gülde	Îlâhi	Düyek	Nedim Uçar

Tablo 5'te Ahmed Hatiboğlu'nun dinî formlarda bestelemiş olduğu eserler bulunmaktadır. Çeşitli makâmlarda ve usûllerde bestelenmiş olan bu eserlerin 93'ü Îlâhî, 7'si Nefes, 1'i Şuğl, 2'si Ezan, 1'i Salât-ı Ümmiye, 2'si Kasîde, 1'i Selamlama, 2'si Durak ve 1'i Mersiye formlarında olup Ahmed Hatiboğlu'nun 13 adet yeni formlarda vermiş olduğu eserler de bulunmaktadır (Hatiboğlu, 2011, s. 598-603).

Tablo 6. Ahmed Hatiboğlu'nun sözlü eserleri-lâdîni eserler (kâr, beste ve şarkılar)

NO	MAKÂM	GÜFTE	FORM	USÛL	GÜFTEKÂR
1	Acem-Kürdî	Geldi Bir Hâle Gönül	Şarkı	Evfer	Mehmet Bahâüddin Hayret Efendi
2	Acemaşîran	Anlattı Erenler	Şarkı	Sofyan	Fâruk Nâfîz Çamlıbel (1898-1972)
3	Bayâtî-Araban	Doyum Olmaz O Güzelin İşvesine Nazına	Şarkı	Aksak	Ahmet Ayhan
4	Bûselik	Sustukça Semâ Kalbime Hicrânı Fısıldar	Şarkı	Aksak	Bekir Sıtkı Erdoğan
5	Bûselik	Şaştım Elinden, Kaçtım Elinden	Şarkı	Raks Aksağı	Hulûsi Ateş
6	Bûselik	Zaman mı Dondu	Şarkı	Yürük Semâî	Fuad Yöndemli
7	Evç	Gönül Gitmek İster Gurbet İllere	Şarkı	Aksak	Erzurumlu Âşık Emrah
8	Evcârâ	Rûhun mu Ateş Yoksa O Gözler mi Alevden	Şarkı	Aksak	Hüseyin Nihâl Atsız (1905-1975)
9	Ferahfezâ	Bezm-i Gamda Âh Edip Cânânı Andım Ağladım	Nakış Aksak Semâî	Aksak Semâî	Kânûnî Sultan Süleyman (Muhibbî)
10	Gerdâniye	Gönül Kuşu Uçtu Uçar	Şarkı	Düyek	Mustafa Tahralı
11	Gül'izâr	Acep Neden Benim Zâr ü Figânım / No:1	Divan	Curcuna	Hasan Dede (17. yy)
12	Gül'izâr	Âşıkâ Nâz Eden / No:3	Divan	Aksak	Hasan Dede (17. yy)
13	Gül'izâr	Dosttan Cüdâ Düşüm / No:2	Divan	Serbest	Hasan Dede (17. yy)
14	Hicâz	Ağladım Nisyâna Döktüm Aşkımın Hicrânını	Şarkı	Curcuna	Nazmi Özalp (1932-11.08.2006)
15	Hicâz	Anadolu, Sultan Osman'ın Yurdu	Şarkı	Sofyan	R. Tevfik Bölükbaşı
16	Hicâz	Gönlüm Ne Dertlidir Ne de Bahtiyar	Şarkı	Düyek	Necip Fâzıl Kısakürek (1905-1983)
17	Hicâz	Söylemem Derdimi Hemderdim Ola Âha Bile	Şarkı	Ağır Aksak	Hızır Ağazâde Saîd

NO	MAKÂM	GÜFTE	FORM	USÛL	GÜFTEKÂR
18	Hicâzkâr	Bu Fenâ Mülkünde	Beste	Devr-i Hindî Yürük Semâî	Yûnus Emre
19	Hicâzkâr	Güzel Senden Neler Çektim	Şarkı	Curcuna	Câhid Öney
20	Hicâzkâr	Sanırısın ki Nûr Akıyor Yüzünden	Şarkı	Curcuna	Ayhan İnal
21	Hicâzkâr	Yâr İstese Hicrânına Derman mı Bulunmaz	Şarkı	Yürük Semâî	Câhid Öney
22	Hüseyinî	Ey Garîb Bülbül Diyârın Kandedir	Şarkı	Aksak	Niyâz-î Mısrî
23	Hüzzâm	Âşık-ı Âhım Karârım Yok Benim	Gazel	Serbest	Ken'an Rifâî (1867-1950)
24	Hüzzâm	Düşelde Sen Nigârın Aşkî Cân'a	Şarkı	Düyek	Yûnus Emre
25	Hüzzâm	Ey Bülbül-i Nâlende	Şarkı	Düyek	Sezâyî (1669- 1738)
26	Hüzzâm	İstemesem de Gittin	Şarkı	Düyek	Mûsa Elitaş
27	Hüzzâm	Yılların, Kormuyorum İz Bırakan Zulmünden	Şarkı	Aksak	Âsuman (Sargut) Kulaksız
28	İsfahan	Görmesem de Hergün Seni Neyleyim	Şarkı	Curcuna	Güngör Fahri Tüzün (1934- 2009)
29	Kürdîli Hicâzkâr	Bir Yer ki Adacıklarla Bezenmiş (TİSAN(	Şarkı	Sofyan	Sevim Ertan
30	Kürdîli Hicâzkâr	Dönmüş Gibi Aklımda O Gün	Şarkı	Sofyan	Güngör Fahri Tüzün (1934- 2009)
31	Kürdîli Hicâzkâr	Dünyâ Gözüyle Görsek Murâda Ermek Nedir	Şarkı	Sofyan	Câhit Sıtkı Tarancı (1910-1956)
32	Kürdîli Hicâzkâr	Saçların Omuzlarından Aksın (Saçların)	Şarkı	Sofyan	Necip Fâzıl Kısakürek (1905- 1983)
33	Kürdîli Hicâzkâr	Sen Akşamlar Kadar Büyülü, Sıcak	Şarkı	Sofyan	Ahmet Hamdi Tanpınar
34	Muhayyer- Kürdî	Aşkın Âteşidir Sînemi Yakan	Şarkı	Semâî	Yaşar Başer
35	Muhayyer- Kürdî	Geldik Kâh Akla Uyduk, Kâh Gönüle	Şarkı	Sofyan	Ahmet Ilgaz
36	Muhayyer- Sünbüle	Ne Azâb Ne Sitem	Beste	Çifte Düyek	Necip Fâzıl Kısakürek (1905- 1983)

NO	MAKÂM	GÜFTE	FORM	USÛL	GÜFTEKÂR
37	Müstear	Gün Gelir Yaşını Silen Bulunmaz	Şarkı	Düyek	Ersan Merhancı
38	Neveser	Ne Günlerdi O Birlikte Geçen Demler Seninle	Şarkı	Curcuna	Câhid Öney
39	Neveser	Perde-i Cân İçre Aşkın	Şarkı	Devr-i Hindî	Erzurumlu İbrâhim Hakkı Hazretleri
40	Nihâvend	Kuşa Pek Meraklı Bir Adam Varmış	Çocuk Şarkısı	Nim Sofyan	Hız. Mevlânâ
41	Nihâvend	Mehtaplı Gecenin Sihrine Kandım	Şarkı	Düyek	Nazmi Özalp (1932-11.08.2006)
42	Nihâvend	Ol Gözü Âhû, Ol Rûh'u Meh-rû	Şarkı	Aksak	Muhibbî (1520- 1566)
43	Nihâvend	Öyle Gelir li Bana	Çocuk Şarkısı	Nim Sofyan	Rıza Akdemir
44	Rast	O Gece Ne Kadar Güzeldi Mehtab	Fantezi Şarkı	Semâî	Hüseyin Nihâl Atsız (1905-1975)
45	Rast	Yâ Rab! İrâdem Varmış	Şarkı	Curcuna	Ahmet Ilgaz
46	Rast-ı Cedîd	Sonsuzdan, Derinden, Yüceden	Marş	Nim Sofyan	Niyâzi Gencosmanoğlu
47	Sabâ	Ev Yerli Yerinde Fakat Ah Rûh-ı Revân Yok	Şarkı	Aksak	Av. Cemil Üner
48	Segâh	Bir Segâh Esti Gece, Anlattı İstanbul'u (İstanbul)	Şarkı	Sofyan	R. Ersan Merhancı
49	Sûzinâk	Bilmeden, İstemeden Sen, O Güzel Eski Sensin	Şarkı	Aksak	Güngör Fahri Tüzün (1934- 2009)
50	Şehnâz	Bende Mecnûn'dan Füzûn Âşıklık İstîdâdı Var	Nakış Aksak Semâî	Aksak Semâî - Sofyan	Fuzûlî (16. yy) - Yûnus Emre
51	Şehnâz- Bûselik	Doldurdu Sâkî Etti İnâyet	Şarkı	Türk Aksağı	Osman Hulûsi Ateş
52	Şehnâz- Bûselik	Gönül Oldu Sana Bende	Şarkı	Aksak	Fuat Yöndemli
53	Şevk-i Tarâb	Erişip Bahâra Bülbül	Nakış Beste	Fahte	Şeyh Gâlib (1758- 1799)
54	Şevkefzâ	Nevbahâr Olmaz Açılmazsa Gül-i Handânımız	Şarkı	Aksak	Aydî (1812-1905)
55	Uşşak	Gelin Uşşak Açalım Perdeyi	Kâr-ı Nâtık Yeni Form	Mumammes	Mustafa Tahralı

NO	MAKÂM	GÜFTE	FORM	USÛL	GÜFTEKÂR
56	Zâvil	Zreybeğimi Birkaç Kızan Vurdular	Ağıt	Sofyan	Necip Fâzıl Kısakürek (1905- 1983)

Tablo 6’da, Ahmed Hatiboğlu’nun lâdinî eserleri gösterilmiş olup 43 adet Şarkı formunda eserinden başka, 3 Beste, 2 Aksak Semâî, 3 Divan, 1 Gazel, 1 Fantezi, 1 Kâr-ı Natık, 1 Ağıt ve 1 Marş formlarında eser bestelediği görülmektedir (Hatiboğlu, 2011, s. 610-612).

Tablo 7. Ahmed Hatiboğlu’nun saz eserleri

NO	MAKÂM	ESER ADI	FORM	USÛL
1	Acem	-	Saz Semâî	Aksak Semâî Yürük Semâî
2	Bayâti-Araban	-	Saz Eseri	Sofyan - Aksak
3	Bûselik	Şenlik	Saz Eseri	Nim Sofyan
4	Ferahnâk	-	Peşrev	Muhammes
5	Ferahnâk	-	Saz Semâî	Aksak Semâî Curcuna
6	Ferahnâk	-	Saz Eseri	Sofyan
7	Hicâz	No: 2	Saz Semâî	Aksak Semâî Curcuna
8	Hicâz	No: 1	Oyun Havası	Aksak
9	Hicâz	No: 2	Oyun Havası	Nim Sofyan
10	Hicâz (Uzzâl)	Düşünceler No:1	Karabatak / Saz Eseri	Sofyan
11	Hicâz (Uzzâl)	Düşünceler No:2	Saz Eseri	Değişmeli
12	Hicâz (Zirgüle)	No: 1	Saz Semâî	Aksak Semâî Yürük Semâî
13	Hüseynî	Sönüş	Saz Eseri	Sofyan

NO	MAKÂM	ESER ADI	FORM	USÛL
14	Hüseyinî	Memleket Havası	Saz Eseri	Sofyan-Raksan-Aksak
15	Hüzzâm		Saz Semâî	Değişmeli
16	Muhayyer-Sünbüle		Saz Semâî	Aksak Semâî
17	Nihâvend		Saz Semâî	Aksak Semâî
18	Nihâvend	No:1	Saz Eseri (Yeni Form)	Sofyan
19	Nihâvend	No:2	Saz Eseri	Sofyan
20	Rast	Arayış	Saz Eseri	Sofyan
21	Rast	No:1	Saz Semâî	Değişmeli
22	Rast	No:2	Saz Semâî	Aksak Semâî Aksak
23	Rast (Yegâh Üzerinde)		Saz Eseri	Yürük Semâî
24	Sultânî Yegâh	Düşünceler - 2	Saz Eseri	Devr-i Tûran
25	Sultânî Yegâh	Düşünceler - 1	Saz Semâî	Aksak Semâî Semâî
26	Şedaraban		Saz Semâî	Aksak Semâî
27	Tâhir		Peşrev	Muhammes
28	Uşşak		Saz Semâî/Fihrist	Aksak Semâî
29	Uşşak	Niyaz	Peşrev	Sofyan
30	Uşşak		Zeybek	Ağır Aksak

Tablo 7’de Ahmed Hatiboğlu tarafından çeşitli makâmlarda ve formlarda bestelenmiş olan saz eserleri gösterilmektedir. Bu eserlerden 12’si Saz Semâî, 3’ü Peşrev, 12’si Saz Eseri, 2’si Oyun Havası, 1’i Zeybek formlarındadır (Hatiboğlu, 2011, s. 616).

4.2. Mâhûr Form (Yeseviyye) Adlı Eserin Analizi

Ahmed Hatiboğlu'nun bestelediği eserlerinde, klâsik tavrı yansıttığı görülmekte ve özellikle melodi zenginliği bakımından dikkat çekmektedir. Eserlerinde makâm ve usûl değişikliğini kullanmanın yanında, sadece solo olarak icrâ edilen, usûlsüz eserler de bestelemiştir. Bazen solo, bazen koro, bazen de saz bölümlerinden oluşan, güftesi Ahmed Yesevî'nin Divân-ı Hikmet adlı eserinden oluşan Yeseviyye adlı eseri Ahmed Hatiboğlu'nun eserlerinden önemli bir örnektir. Bazı şed pozisyonlarını denediği, yeni bir form disiplini ile çeşitli bölümler halinde birçok makâm geçkilerini kullanarak, solo ve koro icrâlarına yer vererek, serbest (usûlsüz) bölümler ve eserdeki usûl değişiklikleriyle mevcut formların dışına çıkarak bestelediği bir eserdir (Koca, 2004, s. 25). 20 bölümden oluşan eserin bölümleri ise şu şekildedir:

Tablo 8. Mâhûr Form (Yeseviyye) adlı eserin bölümleri

BÖLÜM NO	BÖLÜM ADI	KORO/SOLO
I	Giriş (Âyet-i Kerîme ve Salâvat) (Mâhûr)	Koro-Solo
II	Münâcât (Mâhûr)	Solo (Serbest)
III	Segâh İlâhî	Koro
IV	Segâh-Mâye'ye Geçiş	Solo (Serbest)
V	Segâh-Mâye İlâhî	Koro
VI	Çargâh'a Geçiş	Solo (Serbest)
VII	Çargâh İlâhî	Koro
VIII	Evç'e Geçiş	Solo (Serbest)
IX	Evç İlâhî	Koro
X	Nihâvend'e Geçiş	Solo (Serbest)
XI	Nihâvend İlâhî	Koro
XII	Hicâz'a Geçiş	Solo (Serbest)
XIII	Hicâz İlâhî	Koro
XIV	Nikriz'e Geçiş	Solo (Serbest)
XV	Nikriz İlâhî ve Tevhîd	Koro
XVI	Mâhûr İlâhî ve Tevhîd	Koro
XVII	Rast İlâhî ve Tevhîd	Koro
XVIII	Nikriz İlâhî ve Tevhîd	Koro
XIX	Mâhûr İlâhî	Koro
XX	Bitiş (Âyet-i Kerîme ve Salâvat) (Mâhûr)	Koro-Solo

Tablo 8'de Mâhûr Form (Yeseviyye) adlı eserin bölümleri gösterilmiştir. Yirmi bölümden oluşan bu eser, Mâhûr makâmı ile başlayıp daha sonra sırasıyla Segâh, Segâh

Mâye, Çargâh, Evç, Nihâvend, Hicâz Nikriz, Mâhûr, Rast, Nikriz makâmalarını gösterdikten sonra yine Mâhûr makâmı ile tamamlanmaktadır. Tabloda ayrıca, bölümlerin koro, solo icrâları hakkında da bilgiler verilmiştir.

Divân-ı Hikmet'ten bestelenmiş eserlerden farklı olarak yeni bir form anlayışı ile bestelenmiş olan bu eser, Ahmed Hatiboğlu'nun "Büyük Form" olarak adlandırdığı eserlerinden biridir.

İcrâsı yaklaşık 35 dakika süren bu eser, ilk defa 2001 yılında Ahmet Hatipoğlu Türk Müziği Topluluğu tarafından Ankara'da düzenlenen "Ahmet Yesevi'den Yunus'a Türk Tasavvuf Mûsikîsi Özel Konseri" isimli konserde icrâ edilmiştir.

Ahmed Hatiboğlu yönetimindeki ve Muzaffer Şenduran'ın Genel Yayın Yönetmenliğini yaptığı Topluluğun bu konserinde Mâhûr Form (Yeseviyye) adlı eser ilk defa seslendirilmiştir. Eserin solo bölümleri Hafız Murat Eroğul tarafından icrâ edilmiştir.

Konserde görevli koristlerin isimleri ise şu şekildedir (isimler alfabetik olarak sıralanmıştır): Ahmet Bülent Döker, Berna Türk Cansız, Bülent Koç, Ertunç Kapkır, Fatih Sarıoğlu, Figen Taşkıran, Gonca Gül Kunak, Gökmen Malal, Hamdi İtil, Hande Evren Eyüboğlu, Koray Arısan, M. Fâdıl Atik, Makbûle Yılmaz, Murat Eroğul, Murat Lüleci, Münevver Şenduran, Seyhan Sarıoğlu, Şûle Ateş, Tijen Seymen, Ümit Cenk Akınlar, Vezire Pekçakır, Yavuz Öztürk, Yusuf Karakaş.

Topluluğa eşlik eden sâzendeler ise şunlardır: Uğur Onuk (Ney), Emrah Hatipoğlu (Ney), Oğuz Kaan Birhekimoğlu (Ney), Mehmet Demirer (Tanbûr), Kaan Ulaş (Tanbûr), Yavuzhan Erdem (Tanbûr), Muzaffer Şenduran (Ûd), Kibele Argın (Kânun), Demir Karabaş (Viyola), Ahmet Dinleyen (Viyolonsel), Sibel Karaman (Kudüm), Tolga Bektaş (Bendir), Uğur Şumnulu (Dâire).

Bu eser ayrıca, 2011 yılı Mayıs ayında Muzaffer Şenduran yönetimindeki Gazi Üniversitesi Türk Müziği Topluluğu tarafından Almatı Kurmangazi Devlet Konservatuvarı'nda ve Türkistan şehrindeki Ahmet Yesevi Üniversitesi Kültür Merkezi'nde ezberden okunmuştur.

4.2.1. Mâhûr Form (Yeseviyye) Adlı Eserin Güftesinin Analizi

Yirmi bölümden oluşan eserin bazı bölümlerinde Tevhîd kısımları yer almaktadır. Güfte olarak Ahmed Yesevî'nin Divân-ı Hikmet'inden alınan hikmetler dışında Âyet-i Kerîme ve Salavât da kullanılmıştır. Hikmet numaraları Hayati Bice'nin Ahmed Yesevî–

Divân-ı Hikmet adlı eserinden alınmış olup hikmet numaralarının başka eserlerde farklı numaralarla aktarıldığı tespit edilmiştir. İncelenen Yeseviyye adlı eserde kullanılan güfte ve anlamına geçmeden önce bölümlerden kısaca bahsedilecektir:

1. Eser, Mâhûr makâmında usûlsüz bestelenen, Râd Sûresi 28. âyet ve ardından okunan Salâvât ile başlamaktadır.
2. Mâhûr makâmında usûlsüz devam eden ikinci bölümde güfte olarak Divân-ı Hikmet'in Münâcât bölümünden beyitler kullanılmıştır.
3. Yine Divân-ı Hikmet'in Münâcât bölümünden beyitlerin güfte olarak kullanıldığı üçüncü bölüm, Segâh makâmında ilâhî formunda ve Sofyan usûlündedir.
4. Eserin dördüncü bölümünde usûlsüz Segâh Mâye'ye geçiş yapılmış olup, bu bölümün güftesi 40. Hikmet'ten alınmıştır.
5. Beşinci bölüm Segâh Mâye makâmında bir ilâhîdir. Güftesi 39. Hikmet'ten olan bu bölüm Düyek usûlünde bestelenmiştir.
6. Çargâh makâmına geçişin yapıldığı altıncı bölüm usûlsüz bestelenmiş olup, bu bölümün güftesini 97. Hikmet'ten alınan beyitler oluşturmaktadır.
7. Sofyan usûlünde bestelenen yedinci bölüm Divân-ı Hikmet'in 61. Hikmet'indeki kıt'alardan oluşmaktadır. İlâhî formunda bestelenen bu bölüm Çargâh makâmındadır.
8. 101. Hikmet'teki beyitler kullanılarak yapılan sekizinci bölümde, usûlsüz olarak Evç makâmına geçiş yapılmaktadır.
9. Evç makâmında ve ilâhî formunda bestelenmiş olan dokuzuncu bölümde Sofyan usûlü kullanılmakta, güftesi ise 13. Hikmet'teki kıt'alardan oluşmaktadır.
10. Nihâvend makâmına geçişin yapıldığı, usûlsüz bestelenen onuncu bölüm, daha önce dördüncü bölümde de kullanılmış olan 40. Hikmet'in o bölümde kullanılmayan beyitlerinden meydana gelmektedir.
11. Sofyân usûlünde ve ilâhî formunda bestelenmiş olan eserin on birinci bölümü Nihâvend makâmındadır. Güfte, 21 ve 22. Hikmet'teki kıt'alardan oluşmaktadır.
12. On ikinci bölümde 140. Hikmet'ten bir kıt'a kullanılmakta, usûlsüz Hicâz makâmına geçiş yapılmaktadır.
13. Hicâz makâmında ve Sofyan usûlünde bestelenen on üçüncü bölüm ilâhî formunda olup güftesi Divân-ı Hikmet'in 23. Hikmet'indeki kıt'alardan meydana gelmiştir.
14. On dördüncü bölümde Nikriz makâmına geçiş yapılmaktadır. Güfte olarak 139. Hikmet'ten kıt'aların kullanıldığı bu bölüm usûlsüz olarak okunmaktadır.

15. 132. Hikmet'teki beyitlerin güfte olarak kullanıldığı eserin on beşinci bölümünde Nikriz makâmında ve ilâhî formunda yapılan bestede Sofyan usûlü kullanılmıştır. Bölümün sonunda Tevhîd kısmı bulunmaktadır.
16. On altıncı bölümün ilk kısmında 15. Hikmet'ten bir beyit olup, bu Hikmet'te Cum'a Sûresi 10. âyet'ten bahsedilmektedir. İkinci kısmı ise Bakara Sûresi 152. âyet'ten bahsedilen 60. Hikmet'ten bir beyitin kullanıldığı görülmekte, bölüm Tevhîd kısmıyla tamamlanmaktadır.
17. Rast makâmında ilâhî formunda bestelenen on yedinci bölümün güftesi 57. Hikmet'ten oluşmaktadır. Bölüm Tevhîd kısmı ile sona ermektedir.
18. 57. Hikmet'in kullanıldığı on sekizinci bölümde kullanılan güfteler, aynı Hikmet'teki çeşitli kıt'alardan alınan beyitlerin birleştirilmesiyle meydana gelmiştir. Bölüm, sonunda bulunan Tevhîd kısmı ile son bulmaktadır.
19. Mâhûr makâmında ve ilâhî formunda bestelenen on dokuzuncu bölümün güftesi 35. Hikmet'teki beyitlerden oluşmaktadır.
20. Son bölüm olan yirminci bölüm, ilk bölümde olduğu gibi Mâhûr makâmında ve usûlsüz okunan Râd Sûresi 28. âyet ve ardından okunan Salavât ile son bulmaktadır. Divân-ı Hikmet'teki şiiirlerin bazıları beyit, bazıları kıt'a şeklinde yazılmıştır. Hikmetler genellikle hece vezni ile kaleme alınmış olup eserin bölümlerinin bir kısmının usûlsüz olması dolayısıyla eser, usûl-arûz münasebeti yönünden analiz yapılamamıştır.

Yeseviyye'de yer alan şiiirler ve anlamları ise şu şekildedir¹:

4.2.1.1. Giriş (Âyet-i Kerîme ve Salâvât)

Eserin birinci bölümünün güftesi Divân-ı Hikmet'te bulunmayıp, Râd Sûresi 28. Âyet ve Salâvât'tan oluşmaktadır.

“ELÂ BİZİKRİLLÂHÎ TATMEİNNÜL KULÛB”

“Bilesiniz ki, kalbler, ancak Allâh'ı anmakla huzur bulur.” (Râd Sûresi 28. Âyet)

ALLÂHÜMME SALLİ ALÂ SEYYÎDİNÂ VE NEBİYYİNÂ MUHAMMED

Allah'ım, Efendimiz ve Peygamberimiz Hz. Muhammed'e salât eyle (rahmet eyle).

¹ Eserde kullanılan hikmetler ve şiiir olarak yazılan Türkçe karşılıkları Hayati Bice'nin Pîr-i Türkistan Hoca Ahmed Yesevî ve Hikmetleri adlı eserinden alınmıştır. Hikmetlerin Türkçe açıklamalarında ise Ahmed Eğilmez Rıdvanoglu'nun Açıklamalı Divân-ı Hikmet adlı eserinden istifade edilmiştir.

4.2.1.2. Münâcât

Divân-ı Hikmet'in Münâcât bölümü 68 beyitten oluşmaktadır. Ahmed Hatiboğlu bu bölümde sırasıyla 1, 6, 2, 3, 4 ve 5. beyitlerini bestelemiştir (Bice, 2015, s. 427) (Rıdvanoğlu, s. 512-513).

MÜNÂCÂT EYLEDİ MİSKİN² HÂCE AHMED

İLÂHÎ KİL HEME BENDENE RAHMET

Münâcât eyledi Kul Hoca Ahmed

Allah'ım eyle kuluna rahmet

Yüce Yaratan'a Kul olan Hoca Ahmed Ey Allah'ım, olanca varlığı ile sana bağlı olan bu ve diğer bütün kullarına acı, onları bağışla diye yalvardı

DİLEKİ HER NE BOLSA TENGRİ BERGEY

MUHABBET ŞEVKİNİ KÖNLİGE SALGAY

Dileğim her ne olsa tanrı vere

Muhabbet şevkini gönlüne koya

Okuyanların dileği her ne ise Tanrı versin. Sevgi, yakınlık, mutluluk isteği ve çabasını gönüllerine salsın

GARİB AHMED SÖZİ HER GİZ KARIMAZ

EGER YER ASTIGA GİRSE ÇÜRÜMEZ

Garib Ahmed sözü aslâ eskimez

Eğer yer altına girse çürümez

Kimsezi olan bu Ahmed'in sözleri hiçbir zaman eskimez. Eğer ki yer altına girse yani söylenmez, anılmazsa bile bozulmaz, değerini kaybetmez

YENE MENSUH BOLUP OL HÂR BOLMAZ

OKUGAN BENDELER BÎMAR BOLMAZ

Yine mensuh olup o hâr olmaz

Okuyan bağlilar hasta olmaz

² Divân-ı Hikmet'te "Kul" olarak geçmekte iken, Ahmed Hatiboğlu'nun Mâhûr Form (Yeseviyye) eserinde "Miskin" olarak kullanılmıştır.

Yine geçersiz bırakılmış olup küçük görülmüş olmaz. Bu sözleri okuyup değerlendiren
bağlılar manevî hasta olmaz

OKUĞANGA KILURMAN ANDA ŞEFKAT

KIYAMET GÜNİDE KILGUM ŞEFÂÂT

Okuyana eylerim orada şefkat

Kıyamette eylerim şefaât

Bu sözleri okuyana öte dünyada acırım. Kıyamet gününde onun bağışlanması için
Allah’a yalvarırım

HUDÂ’YIM KILSA İN’ÂM MENGE CENNET

OKUĞANLARNI KILURMAN ŞEFÂÂT

Allah’ım eylese nasip bana cennet

Okuyanlara eylerim şefaât

Allah’ım bana cennet nasîb etse, ben okuyanların bağışlanması için Allah’a yalvarırım

4.2.1.3. Segâh İlâhi

68 beyitten oluşan Münâcât bölümündeki beyitlerin kullanılmaya devam edildiği bu
bölümde sırasıyla 15, 16, 61, 62, 63, 64, 66 ve 67. beyitler kullanılmıştır (Bice, 2015, s. 427-
430) (Rıdvanoğlu, s. 514-525).

MENİ HİKMETLERİM FERMÂN-I SÜBHÂN

OKUP UKSAN HEME MÂNÂYI KUR’AN

Benim hikmetlerim Sübhan’ın fermânı

Okuyup bilsen, hepsi Kur’an’ın anlamı

Benim hikmetlerim, yani varlıkların iç ve dış özelliklerinden, herkesin bilmediği gizli
gerçek ve nedenlerden bahseden öğütlerim, Allah’ın buyruklarıdır. Okuyup bilsen,
hepsi Kur’ân-ı Kerîm’in anlamıdır.

MENİ HİKMETLERİM ÂLEMDE SULTAN

KILUR BİR LÂHZADA ÇÖLNİ GÜLİSTAN

Benim hikmetlerim âlemde sultan

Eyler bir anda çölü gül bahçesi

Benim hikmetlerim bu geçici dünyada üstündür. Bir anda çölü gül bahçesi kılar.

MENİ HİKMETLERİM HAKNI SENÂSI
MUHABBET EHLİNİN DERDİ DEVÂSI

Benim hikmetlerim Hakk'ın övgüsü

Muhabbet ehlinin derdinin devâsı

Benim hikmetlerim Hakk'ın övgüsüdür. Saygı, sevgi, İlâhî yakınlık ve gönül sıcaklığına ulaşanların derdinin çaresidir.

MENİ HİKMETLERİM KAND Ü ASELDÜR
HEMME SÖZLER İÇİNDE BÎBEDELDÜR

Benim hikmetlerim şeker ve baldır

Bütün sözler içinde paha biçilmezdir

Benim hikmetlerim şeker ve baldır. Bütün sözler içinde değeri ölçülemeyendir.

MENİ HİKMETLERİM İNÂMI ALLÂH
SEHER VAKTDA DİSE ESTAĞFİRULLAH

Benim hikmetlerim Allah'ın nîmeti

Seher vaktinde dese, estağfirullah

Benim hikmetlerim Allah'ın nimeti, bağışdır. Seher vaktinde “estağfirullah dese Allah'ın bağışına ulaşır.

ANI ŞEYTAN LÂİN TUTMAS YOLINI
MUHAMMED MUSTAFÂ ALĞAY KOLINI

Onun lânetli şeytan tutmaz yolunu

Muhammed Mustafa alır elini

Onun yolunu şeytan tutamaz, kesemez. Onun elini Hz. Muhammed Mustafa (s.a.v.) tutar.

MENİ HİKMETLERİM DERTSİZGE AYTMAN
BAHÂSIZ GEVHERİM NÂDÂNĞA SATMAN

Benim hikmetlerimi dertsiz söylemeyin

Bahâ biçilmez cevherimi cahile satmayın

Benim hikmetlerimi Allah için sıkıntı çekmeyen tasasız olanlara söylemeyin. Değeri ile ölçülemeyen cevherimi, yani öğütlerimi cahile vermeyin.

YESEVÎ HİKMETİN KADRİNE YETKİL

HUM-I İŞKDİN MEYNİ BİR KATRE TATKIL

Yesevî hikmetin değerini anla

Aşk küpünden meyi bir damla tad

Ahmed Yesevî'nin hikmetlerinin değerini anlamlısın. O öğütler, Allah sevgisinin küpüdür, bu küpteki içecekten alıp bir damla tatmalısın.

4.2.1.4. Segâh-Mâye'ye Geçiş

Toplamda 12 beyitten oluşan 40. Hikmet'ten alınan, sırasıyla 1 ve 2. beyitler şu şekildedir (Bice, 2015, s. 136) (Rıdvanoğlu, s. 202-203):

ON SEKİZ MİNG ÂLEMGE SERVER BOLĞAN MUHAMMED

OTUZ ÜÇ BİN ASHABGA REHBER BOLĞAN MUHAMMED

On sekiz bin âleme server olan Muhammed

Otuz üç bin ashâba rehber olan Muhammed

Onsekiz bin evrene baş olan Hz. Muhammed (s.a.v.). Otuzüç bin ashâba, yani kendisine inanmış olan sahâbelere, yol gösterici Hz. Muhammed (s.a.v.).

YALANGAÇ U AÇLIKKA KANĀATLIĞ MUHAMMED

ÂSÎ CÂFÎ ÜMMETGE ŞEFĀÂTLIĞ MUHAMMED

Çıplaklık ve açlığa kanaatlı Muhammed

Asî, câfî ümmete şefaathı Muhammed

Giyimsizliğe ve açlığa göğüs gerip dayanan, gözü, gönlü tok olup bir şey istemeyen Hz. Muhammed (s.a.v.). İslâm'ın buyurduklarını yapmayarak kendisine ve çevresindekilere sıkıntı veren ümmetine acıyıp bağışlanmaları için çalışan Hz. Muhammed (s.a.v.).

4.2.1.5. Segâh-Mâye İlâhi

39. Hikmet'ten beyitlerin kullanıldığı bu bölümde 16 beyitlik Hikmet'in sırasıyla 1, 2, 3, 4, 15 ve 16. beyitleri bestelenmiştir (Bice, 2015, s. 134-135) (Rıdvanoglu, s. 198-203).

BİZDİN DÜRÛDİ BİSYAR YÂ MUSTAFÂ MUHAMMED
TAHİYYÂT-I BİŞÛMAR YÂ MUSTAFÂ MUHAMMED

Bizden sonsuz selâm yâ Mustafâ Muhammed

Tahiyyat-ı bîşumar yâ Mustafâ Muhammed

Bizden sana çok çok selâmlar yâ Hz. Muhammed Mustafa (s.a.v.). Bizden sana çok saygısız saygılar, övgüleri yâ Hz. Muhammed Mustafa (s.a.v.).

YÂ SEYYİDE'L MÛRSELİN YÂ HATEM-EN'NEBİYYİN
YÂ HÂDÎ'YEL MÛZİLLİN YÂ MUSTAFÂ MUHAMMED

Yâ Resûller efendisi, yâ Nebilerin sonuncusu

Yâ sapıtmışların doğrultucusu yâ Mustafâ Muhammed

Ey Resûllerin efendisi, ey Nebilerin sonuncusu. Ey kişileri hidâyete, doğruluğa erdirmek için gönderilmiş olan Hz. Muhammed Mustafa (s.a.v.).

“YÂ EYYÛHE'L-MÛDDESİR” HAK AYDI “KUMFEENZİR”
“VE RABBİKE FEKEBBİR” YÂ MUSTAFÂ MUHAMMED

“Yâ “Eyyühe'l-müddesir” Hakk dedi “Kumfeenzir”

“Ve Rabbike fekebbir” yâ Mustafâ Muhammed

Cebrail'in Hz. Peygamber'e görünüp ilk vahyi getirdiğinde Peygamber Efendimiz korkmuş, evine gelerek Hz. Hatice'ye “üstümü ört” diyerek uzanmıştı. Allah, Kur'ân-ı Kerîm'de Müddessir sûresi 1. Âyette “Ey örtün peygamber”, dedi. 2. Âyette ise “Kalk da uyar” dedi. Müddessir sûresi 3. Âyette, “Rabb'ini artık büyükle” yani, Rabb'inin büyüklüğünü söyle ve çevrendeki kullarıma açıkla ey Hz. Muhammed Mustafa (s.a.v.).

HAZRET DESEN MUAZZÂM KUDRET DESEN MÜKERREM
ENBİYÂĞA MUKADDEM YÂ MUSTAFÂ MUHAMMED

Yüce hazrettesin keremli gurbettesin

Peygamberlerin öncüsü yâ Mustafâ Muhammed

Sen Yüce Yaratan'ın katındasın, çok saygı görensın. Peygamberlerin öncüsü ey Hz. Muhammed Mustafa (s.a.v.).

ÜMMETİDİN BOLGANLAR ŞEFÂATIN KULGANLAR
EHL-İ BEHİŞT BOLGANLAR YÂ MUSTAFÂ MUHAMMED

Ümmetinden olanlar, şefaati alanlar

Cennet ehli olanlar yâ Mustafâ Muhammed

Senin yoluna girip ümmetinden olanlar, şefaati alanlar, cennete girecek olanlardır ey Hz. Muhammed Mustafa (s.a.v.).

AHMED MURÂDİ SENSEN, ZİKİRİ-YU YÂDİ SENSEN
İŞLER KÜŞÂDİ SENSEN YÂ MUSTAFÂ MUHAMMED

Ahmed'in murâdı sensin, zikri ve yâdı sensin

İşlerin anahtarı sensin yâ Mustafâ Muhammed

Bu Ahmed'in severek istediği sensin, dilinden düşürmediği, sürekli andığı sensin, işlerin açıcısı, yani ibadetlerimizin taatlerimizin başlatıp yönlendiricisi sensin ey Hz. Muhammed Mustafa (s.a.v.).

4.2.1.6. Çargâh'a Geçiş

Divân-ı Hikmet'te 97. Hikmet³ olarak geçen ve 7 beyitten oluşan bu Hikmet'in sırasıyla 6, 5 ve 7. beyitleri kullanılmıştır (Bice, 2015, s. 225) (Rıdvanoğlu, s. 356-357).

GÂHİ YÜZÜ SARĞARIP GÂHİ YOLIDA ĞARİB
TESBİHLERİ YÂ HABİB CEVLÂN BOLĞAN ÂŞILAR

Bâzen yüzü sararıp, bâzen yolunda garip

Tesbihleri “yâ Habîb”, dolaşan âşıklar

Bazen yüzü sararıp, bazen Hakk yoluna kimsesiz, tek başına, sürekli söyledikleri ey sevgili diyerek gezip dolaşan âşıklar.

HİMMET KURIN BAĞLAGAN YÜREK BAĞRINDA AĞLAGAN
FERYAD URUP YIĞLAGAN GİRYAN BOLĞAN ÂŞIKLAR

³ Rıdvanoğlu'nun kitabında 100. şiir olarak geçmektedir.

Himmet kuşağını bağlayan, yürek bağrını dağlayan
Feryâd edip ağlayan, giryân olan âşıklar
Din yolunda olanca varlığı ile gösterilen çaba kuşağını bağlayan, yüreğini bağrında
ateş ile yaralayan, feryâd edip ağlayan, gözyaşı döken âşıklar.

AHMED SEN HEM ÂŞIK BOL SIDKIN BİRLE SÂDIK BOL
DERGÂHIGE LAYIK BOL CÂNÂN BOLĞAN ÂŞIKLAR

Ahmed sen hem âşık ol, sıdkın ile sâdik ol
Dergâhına lâyük ol, canan olan âşıklar
Ahmed, sen hem âşık ol, hem de doğruluğun, olgunluğun, gerçekliğin, sözünde
durman ile doğrulayıcısı ol. Dergâhına lâyük ol sevilen, sevgili olan âşıklar.

4.2.1.7. Çargâh İlâhi

Sırasıyla 1, 2, 3 ve 5. kıt'aların bestelendiği bu bölümde kullanılan 61. Hikmet⁴ toplam
5 kıt'adan oluşmaktadır (Bice, 2015, s. 167) (Rıdvanoğlu, s. 254-257).

IŞK OTINI PİN HÂN TUTUP ASRÂR ERDİM
CAN KÜYDÜRÜP YÜREK BAĞRIM KEBÂB ETTİ
PİRDİN MEDED BOLMAS BOLSA İMDİ MANĞA
BU DERT BİZNİ DOSTLAR BÎ-HÂD HARÂB ETTİ

Aş ateşini gizli tutup saklar idim
Canı yakıp, yürek bağrımı kebâb etti
Pîrden yardım olmaz olsa, şimdi bana,
Bu dert bizi dostlar hadsiz harâb etti
Aşk ateşini gizli tutup saklar idim. Cânımı içten içe yakıp, yüreğimi, bağrımı kebab
etti, yaktı. Pîrden bana şimdi yardım olmaz olsa, bu bitmez dert beni yakıp yıktı.

IŞK SIRRINI HER NÂMERDGE AYTIY BOLMAS
NEÇE YAKSAN BÂDLIK YERDE ÇERAĞ YANMAS
YOLIN TAPKAN MERDANLARNI BİLSE BOLMAS
YIĞLAY YIĞLAY KÖZYAŞINI HABÂB ETTİ

⁴ Rıdvanoğlu'nun kitabında 62. şiir olarak geçmektedir.

Aşk sırrını her nâmerde söyleyip olmaz

Nice yaksan rüzgârlı yerde çıra yanmaz

Yolunu bulan merdleri bilse olmaz

Ağlaya ağlaya gözyaşını habâb etti

Aşk sırrının her sözünü, mert olmayana söylemek olmaz. Ne kadar yaksan da rüzgâr olan yerde çıra yanmaz. Hakk yolunu bulanlar, merdleri bilse olmaz. Ağlaya ağlaya gözyaşını, gözlerini hasta etti.

ÇİN ÂŞIKLAR KEÇKEN ERMİŞ CÂNIN TAŞLAP
EDHEM-SIFÂT BERHEM URÛP MALIN YAŞLAP
HÛ HÛ TEYU HAK ZİKRİNİ AYTIP HOŞLAP
ÎMÂN TASDİK KILIP BAĞRIN KEBÂB ETTİ

Gerçek âşıklar geçer imiş canını bırakıp

Edhem gibi berhem vurup malını bırakıp

“Hû-Hû” diye Hakk zikrini söyleyip, hoşlanıp

Îman-tasdik eyleyip bağrını kebâb etti

Gerçek aşka, Hakk aşkına tutulmuş olan âşıklar canını hiçe sayar imiş. Belh Hanı’nın oğlu İbrahim bin Edhem gibi malını, Hanlığını ve Belh tahtını bırakıp Allah Allah diyerek Hakk’ın adını sürekli söyleyip O’nunla olmaktan gönlü şen olurdu. Îmânını tasdik ederek bağrını yaktı.

KUL HÂCE AHMED NEFS TAĞIN ÇIKIP AŞTI
YÜREK BAĞRI CÛŞ URUBAN KAYNAP TAŞTI
BİHAMDİLLÂH YOLUN TAPIP YAVUKLAŞTI
İÇ KANUDUN ÖZ ÖZÜGE KEBÂB ETTİ

Kul Hoca Ahmed, nefs dağından çıkıp aştı

Yürek bağı coşarak kanayıp taşı

Allah’a hamd olsun yolunu bulup yakınlaştı

İç kanından kendi kendine kebâb etti

Allah’a Kul olan Hoca Ahmed, nefs dağından çıkıp aştı. Yüreği, bağı coşkunlukla çalkalanıp taşı. Allah’a şükürler olsun ki, doğru yolu bulup Allah’a yakınlaştı. Kendi içindeki imânının, inancının sağlamlığından kendi kendisini yaktı.

4.2.1.8. Evç'e Geçiş

6 beyitlik 101. Hikmet'in⁵ sırasıyla 1, 4, 5 ve 6. beyitleri bestelenmiş olup, bu bölümde kullanılan beyitler şu şekildedir (Bice, 2015, s. 229) (Rıdvanoğlu, s. 360-363):

GARÎBLİĞDE GARÎB BOLGAN GARÎBLER
GARÎBLER HÂLİNİ BİLGEN GARÎBLER

Gariplikte garip olan garipler

Gariplik halini bilen garipler

Yâd ellerde kimsesiz olan kimsesizler. Kimsesizlerin hâlini, durumunu bilen kimsesizler.

KİŞİ BİLMES GARÎBLER HÂLİ NEDÜR
MEĞER BİLGEY GARÎB BOLGAN GARÎBLER

Kimse bilmez gariplerin hâli nicedir

Meğer bilse garip olan garipler

Her kişi bilmez kimsesiz ve yoksulların durumu nasıldır. Kimsesiz ve yoksulların durumunu bilse kimsesiz ve yoksul olanlar bilir.

GARÎBLİĞ KATTIĞ İŞDÜR EY AZİZİM
KİM UL BÎKADR OLAR MİSKİN GARÎBLER

Gariplik zor iştir ey azizim

Kim o kıymetsiz olur miskin garipler

Ey aziz, değerli kişi, kimsesizlik ve yoksulluk çok çetin bir iştir. O hiçbir şeyi olmayan kimsesiz ve yoksul olanlar çok kişi katında değersiz olurlar.

KEL İMDÎ AHMEDÂ ÖZİNGE BAKGİL
GARÎBSEN SEN GARÎB MİSKİN GARÎBLER

Gel şimdi Ahmed kendine bak

Garipsin sen, garip miskin garipler

Ey Ahmed, gel şimdi bir de kendine bak. Kimsesiz ve yoksulsun sen, Allah'tan başka dayanağı ve kimsesi olmayan yoksul ve kimsesizlerdensin.

⁵ Rıdvanoğlu'nun kitabında 104. şiir olarak geçmektedir.

4.2.1.9. Evç İlâhi

Divân-ı Hikmet'in 13. Hikmet'inin 12 kıt'asından 3 kıtasının kullanıldığı bu bölümde sırasıyla 1, 2 ve 12. kıt'alar bestelenmiştir (Bice, 2015, s. 92-93) (Rıdvanoglu, s. 124-129).

OL KÂDİRİM KUDRET BİRLE NAZAR KIDLI
HURREM BOLUP YER ASTIĞA KİRDİM MENA
GARİB BENDEN BU DÜNYÂDIN SEFER KILDI
MAHREM BOLUP YER ASTIĞA KİRDİM MENA

O Kadir'im kudret ile nazar eyledi

Mutlu olup yer altına girdim ben işte

Garip kulun bu dünyadan göç eyledi

Mahrem olup yer altına girdim ben işte

O, sonsuz ve tükenmez güçlü Rabbim, kudreti ile nazar kıldı (baktı).Sevinçli olup yer altına, yani mezar gibi dar ve karanlık olan bu yere girdim işte. Senin kimsesiz ve yalnız olan kulun bu dünyadan göç etti. Gönlüm sana çok yakın olup yer altına girdim işte.

ZÂKİR BOLUP ŞÂKİR BOLUP HANKI TAPTİM
DÜNYÂ UKBÂ HARAM KILIP YANÇIP TEPTİM
ŞEYDÂ BOLUP RESVÂ BOLUP CANDIN ÖTTİM
BÎ-GAM BOLUP YER ASTIĞA KİRDİM MENÂ

Zikreden olup, şükreden olup, Hakk'ı buldum

Dünya, ahiret haram eyleyip vurup teptim

Tutkun olup, rezil olup candan geçtim

Gamsız olup yer altına girdim ben işte

Zâkir, yani senin adını hep anan olup, şâkir, yani şükreden olup Hakk'ı buldum. Kendime hem bu dünyayı, hem de ahreti haram kılıp hepsini atıp kendimi uzaklaştırdım. Sana tutkun olup, aşağılanıp hor görülerek canımdan geçtim. Gamsız olup, yani kedersiz olup her şeyi bir tarafa atıp yer altına girdim işte.

KUL HÂCE AHMED NÂSİH BOLSAN ÖZÜNGE BOL
ÂŞIK BOLSAN CANDIN KEÇİP BİR YOL ÖL
NÂDÂNLARĞA AYTSAN SÖZİN KILMAS KABÛL

MEHKEM BOLUP YER ASTIĞA KİRDİM MENA

Kul Hoca Ahmed, öğüt verici olsan, kendine ol

Âşık olsan, candan geçip bir kerecik öl

Câhillere desen, sözünü eylemez kabul

Muhkem olup yer altına girdim ben işte

Yüce Yaratan’a kul olan Hoca Ahmed, başkalarına öğüt verici olsan sen kendine öğüt verici ol. Gerçekten Allah’a âşık olsan bir yol öl. Câhillere öğüt verirsen sözlerini benimseyip dinlemezler. Sağlam, çaba gösteren olup yer altına girdim işte.

4.2.1.10. Nihâvend’e Geçiş

Daha önce 4. bölümde de kullanılan toplam 12 beyitlik 40. Hikmet’ten bu bölümde sırasıyla 9 ve 11. beyitler kullanılmıştır (Bice, 2015, s. 136) (Rıdvanoğlu, s. 20-205).

DUÂLARI MÜSTECÂB İCABETLİĞ MUHAMMED

YAMANLIKKA YAŞILIK KERÂMETLİĞ MUHAMMED

Duaları müstecap, icâbetli Muhammed

Kötülüğe iyilik, kerâmetli Muhammed

Duâları Allah katında kabul edilen Muhammed (s.a.v.). Yapılan kötülüklere iyilikle karşılık veren kerâmetli Muhammed (s.a.v.).

BEŞ VAKT NAMAZ BOLĞANDA İMÂMETLİĞ MUHAMMED

MÎRÂC AŞIP BARĞANDA ŞEHÂDETİĞ MUHAMMED

Beş vakit namaz olduğunda imâmetli Muhammed

Mîrâc aşip vardığında şehadetli Muhammed

Beş vakit namaz olduğunda namaz kılanlara imamlık yapan Muhammed (s.a.v.). Mîrâc’a çıkıp Yaratan’ın katına vardığında hiçbir insanoğlunun görmediklerini gören Muhammed (s.a.v.).

4.2.1.11. Nihâvend İlâhi

Eserin bu bölümünde iki farklı Hikmet’ten kıt’alar birlikte kullanılmıştır. Toplamda 16 kıt’adan oluşan 21. ve 10 kıt’adan oluşan 22. Hikmet’lerden alınan kıt’aların kullanıldığı

bu bölümde sırasıyla 22. Hikmet'ten 1, 21. Hikmet'ten 1, 22. Hikmet'ten 6 ve 22. Hikmet'ten 7. kıt'alar kullanılmıştır (Bice, 2015, s. 110-113) (Rıdvanoğlu, s. 154-161).

HUŞ KUDRETLIĞ PERVERDİGAR BİR UBARIM
KOLUM TUTUB YOLGA SALTIL “ENTE'L-HÂDİ”
ZÂTİ ULUĞ RAHMAN İGEM HEM CEBBÂRIM
KOLUM TUTUB YOLĞA SALGIL “ENTE'L-HÂDİ”

Hoş kudretli Allah, Bir ve Var'ım
Elimi tutup yola koy “Ente'l-Hâdi”
Zâtı yüce Rahman Rabb'im hem Cebbâr'ım
Elimi tutup yola koy “Ente'l-Hâdi”

Hoş kudretli, bir ve var olan Allah'ım. Doğruluğa, hidayete eriştiren, elimi tutup beni doğru yola sal. Kişiliği yüce, Rahman Rabb'im, hem istediğini kesinlikle yapan hem son suz gücü kullanan Allah'ım. Doğruluğa, hidayete eriştiren, elimi tutup beni doğru yola sal.

ÂSİ CÂFİ KULUNG KELDİ DERGAHİNGE
KOLUM TUTUB YOLGA SALGIL “ENTE'L-HÂDİ”
ERKLİK KADİR YIĞLAB KELDİM BARGAHİNGE
KOLUM TUTUB YOLGA SALGIL “ENTE'L-HÂDİ”

Âsi, câfi kulun geldi dergâhına
Elimi tutup yola koy “Ente'l-Hâdi”
Kudretli Kadîr ağlayıp geldim kapına
Elimi tutup yola koy “Ente'l-Hâdi”

Âsi, câfi yani kendisine ve çevresine eziyet eden kulun kapına geldi. Doğruluğa, hidayete eriştiren, elimi tutup beni doğru yola sal. Her şeyi yapabilme kudreti olan Allah'ım, ağlayıp kapına geldim. Doğruluğa, hidayete eriştiren, elimi tutup beni doğru yola sal.

“ENTE'L-HÂDİ ENTE'L HAK”NI ZİKRİ ALLAH
HAK ZİKRİNİ AYĞIL TINMAY BOLGUN ÂGÂH
RAHÎM MEVLÂM NAZÂR KILSA OLUR NAGAH
KOLUM TUTUB YOLGA SALGIL “ENTE'L-HÂDİ”

“Ente'l Hâdi Ente'l Hak”nı Allah'ın zikri

Hak zikrini söyle dinmeden olasin uyanık

Rahim Mevlâm nazar kılsa olur ansızın

Elimi tutup yola koy “Ente’l-Hâdi”

O, hidâyete, doğruluğa ulaştırandır, O, Hakk’tır demek Allah’ın zikridir. Hakk’ın zikrini söyle ki gönlün dinmeden O’nu bilsin, unutmasın, uyanık olsun. Bağışlayan Mevlâ’m nazar kısa (dileklerin) birdenbire olur. Doğruluğa, hidayete eriştiren, elimi tutup beni doğru yola sal.

“ENTE’L –HÂDİ ENTE’L HAK”NI ZİKRİ DİLDE

BİLMES NÂDÂN ZİKRİN AYTIB ZAHİR TİLDE

MENMEN DEGEN ŞEYH-İ ZAMAN ÂB U GİLDE

KOLUM TUTUB YOLGA SALGIL “ENTE’L-HÂDİ”

“Entel-Hâdi Ente’l Hak”nı kalb zikri

Bilmez cahil zikrini deyip zâhir dilde

Benim diyen şimdiki şeyh su ve toprakta

Elimi tutup yola koy “Ente’l-Hâdi”

O, hidâyete, doğruluğa ulaştırandır, O, Hakk’tır demek, Allah’ı anmak sonsuz gücünü düşünmek sürekli dîl yani gönülde olmalıdır. Câhil olan kişi bu sözleri sürekli söylese de bu sözlerin derin anlamını bilemez, idrak edemez. Ben, ben diyen, yaşadığı çağın toplulukları peşinden sürükleyen akımlarına kapılmış, zamanı, su ve toprağı uygun ortam durumuna getirmiş, kendini şeyh gören bilmez. Doğruluğa, hidayete eriştiren, elimi tutup beni doğru yola sal.

4.2.1.12. Hicâz’a Geçiş

Sadece bir kıt’anın kullanıldığı bu bölümde toplam 13 kıt’a olan 140. Hikmet’in⁶ 10. kıt’ası bestelenmiştir (Bice, 2015, s. 294) (Rıdvanoğlu, s. 502-503).

EY BÎHABER İŞK EHLİ DİN BEYÂN SORMA

DERD İSTEGİL İŞK DERDİGE DERMÂN SORMA

ÂŞIK BOLSAN ZÂHİDLERDEN NİŞÂN SORMA

BU YOLLARDA ÂŞIK ÖLSE TÂVÂNİ YOK

⁶ Rıdvanoğlu’nun kitabında 143. şiir olarak geçmektedir.

Ey habersiz, aşk ehlinde haber sorma
Dert ise, aşk derdine derman sorma
Aşık olsan, zâhidlerden nişan sorma
Bu yollarda âşık ölse tavanı yok.

Ey habersiz, aldırıışsız kişi, Allah'ı seven ve O'na tutkun olanlardan açıklayıcı bilgiler sorma. Allah yolunda çekeceğin dertleri, sıkıntıları istemelisin, bunların çaresini sorma. Allah'ı seven ve O'na tutkun olsan, boynuna borç olan ibadetlerden başka bu geçici dünyayı boşlayan, bu dünyaya değer vermeyenlerden (zâhidlerden) iz, belirti sorma. Bu yollarda Allah'ı sevenler ölse, kendi dileği ya da isteğiyle değildir.

4.2.1.13. Hicâz İlâhi

Bu bölümde, Divân-ı Hikmet'in 7 kıt'adan oluşan 23. Hikmet'inin sırasıyla 1, 2, 4 ve 7. kıt'aları kullanılmıştır (Bice, 2015, s. 114) (Rıdvanoğlu, s. 162-165).

“KAD ALİMNÂ ENTE FİKÜLLİ UMUR”
“ENTE KÂFİ ENTE ÂFİ YA GAFUR”
“KÂFİ FİLGAYBI HUVE MEN FİLHUZUR”
“ENTE KÂFİ ENTE ÂFİ YA GAFUR”

“Kad alimnâ ente fiküllü umur” (Her işte senin olduğunu bildik)
Sensin Kâfî, sensin Âfî ya Gafur (Sen Kâfisin, Sen affedicisin yâ Gafur)
“Kâfî filgaybı huvemen filhuzur”
Sensin Kâfî, sensin Âfî ya Gafur

Sen (sözlerin ile) bizim önderimizsin. Senin buyrukların bu dünya ve öteki dünya mutluluğumuz için ışıktır. Sen bize yetersin, sen affedensin, bağışlayansın Allah'ım. (Bilmeyenler seni) yok saysalar da biz her zaman senin huzurundayız. Sen bize yetersin, sen affedensin, bağışlayansın Allah'ım.

MUSTAFÂ DER HÂLETİ NAZ ERDİLER
BİR GÜRIHNI ÂSÎ DEP KAYĞURDİLER
ÜMMETİM VAY ÜMMETİM DEP AYDILAR
“ENTE KÂFİ ENTE ÂFİ YA GAFUR”

Mustafa naz makâmı haline erdiler
Bir topluluğu âsî deyip kaygı ettiler
“Ümmetim, vay ümmetim” deyip söylediler
Sensin Kâfî, sensin Âfî ya Gafur

Hiz. Muhammed Mustafa'nın (s.a.v.) kapısı herkesin sığınmak istediğı duruma geldi..
Bir topluluğu âsî (İslâm'ın emrine karşı geliyor) diye kaygılandılar. “Ümmetim, vay
ümmetim” deyip söylediler. Sen bize yetersin, sen affedensin, bağışlayansın Allah'ım.

HAK TEÂLÂ'DAN NİDÂ KELDİ ANGA
ÜMMETİN İŞİN HAVÂLE KIL MENA
CÜMLESİN BAĞIŞLAYIM ANDA SANGA

“ENTE KÂFİ ENTE ÂFİ YA GAFUR”

Hakk Teâlâ'dan nidâ geldi O'na
“Ümmetimin işini bırak bana
Hepsini bağışlayayım orada sana.”
Sensin Kâfî, sensin Âfî ya Gafur

O'na (Hz. Muhammed'e (s.a.v.)) Hakk Teâlâ'dan ses geldi. Ümmetimin işini sen bana
bırak. Orada hepsini sana bağışlayayım. Sen bize yetersin, sen affedensin,
bağışlayansın Allah'ım.

MİSKİN AHMED SEN BU YAZUK ZEHRİDİN
KURTULUN İÇSEN ŞARÂBİ MEHRİDİN
GERÇİ KÖP KORGUM İLÂHİM KAHRIDİN

“ENTE KÂFİ ENTE ÂFİ YA GAFUR”

Miskin Ahmed sen bu günah zehrinden
Kurtulursun içsen rıza şarabından
Lakin çok korkarım Allah'ın kahrından
Sensin Kâfî, sensin Âfî ya Gafur

Miskin, yani varlığından, benliğinden geçip olanca varlığını Allah'a vermiş Ahmed,
sen bu günah zehrinden, rıza şarabından içerek (O'na boyun eğip hoşnutluğunu
kazanarak kurtulursun. Gerçi Allah'ın şiddetli azabından çok korkuyorsan da
kurtulursun. Sen bize yetersin, sen affedensin, bağışlayansın Allah'ım.

4.2.1.14. Nikriz'e Geçiş

139. Hikmet'in⁷ toplam 16 kıt'ası bulunmakla birlikte bu bölümde sırasıyla 1 ve 16. kıt'alar kullanılmıştır (Bice, 2015, s. 291-292) (Rıdvanoğlu, s. 494-499).

SEHER VAKTDE KOBUB YIĞLAB NÂLE EYLE
NÂLİŞİNDİN YER Ü KÖKLER NEVÂ KILSUN
HAKKA SİĞNİP GÖZ YAŞIGNI JÂLE EYLE
ANDIN SONRA HAK DERDİNGE DEVA KILSUN

Seher vakti kalkıp ağlayıp, feryâd eyle

Feryâdından yer ve gökler nevâ eylesin

Hakk'a sığınıp gözyaşını çağlayan eyle

Ondan sonra Hakk derdine devâ eylesin

Seher vaktinde kalkıp, ağlayıp, feryâd eyle. Feryâdından yer ve gökler çınlayıp, senin feryâdını hiç unutmasın. Allah'a sığınıp gözyaşlarını çağlayan (çiğ) eyle. Ondan sonra Allah senin derdine devâ eylesin (sıkıntılarını gidersin).

HÂCE AHMED DERDİ HÂLET PEYDÂ KILĞIL⁸
CAN Ü DİLNİ HAK YOLIDA ŞEYDÂ KILĞIL
DERDİN TARTIP RUZ-İ MAHŞER GAVĞA KILĞIL
DERD BOLMASA MEVLAM KİMGE ŞİFA KILSUN

Kul Hoca Ahmed, hâlet derdi peydâ eyle

Can ve gönlü Hakk yolunda tutkun eyle

Derdini çekip mahşer günü kavga eyle

Derd olmasa, Mevlâ'm kime şifâ eylesin?

Kul Hoca Ahmed, Allah sevgisi ve O'na kavuşmak için üzüntülü, tasalı durumda olmalısın. Canını ve gönlünü O'nun yolunda tutkun kılmalısın. Derdini çekip mahşer günü uğraşıp çekişmelisin. (Bu dünyada) dert olmasa, Mevlâ'm kime şifâ eylesin?

⁷ Rıdvanoğlu'nun kitabında 142. şiir olarak geçmektedir.

⁸ Hem Hayati Bice'nin, hem de Ahmet Eğilmez Rıdvanoğlu'nun kitaplarında bu mısra "Kul Hâce Ahmed" olarak başlamaktadır.

4.2.1.15. Nikriz İlâhî ve Tevhîd

11 beyitten oluşan 132. Hikmet'in⁹ sırasıyla 1, 4, 7 ve 11. beyitleri kullanılmış olup, kullanılan beyitler şu şekildedir (Bice, 2015, s. 278) (Rıdvanoğlu, s. 470-473):

DEM BU DEMDÜR ÖZGE DEMNİ DEM DEME
DÜNYÂDIN BÎGAM ÖTERSEN GAM DEME

Dem bu demdir başka demi dem deme

Dünyadan gamsız geçersen gam deme

Dem bu demdir (yaşadığın, senin için uygun, elverişli olan bu andır) başka zamanlara yararlı an deme (geçmiş geçmişte kalmıştır, geleceğe ulaşabileceğin ise belli değildir).
Dünyadan gamsız, kedersiz geçersen gam çektim deme.

ASLI NESLİN KATRE-İ ÂB-I MENİ
HASNİ KÖRSEN SEN ÖZÜNDİN KEM DEME

Aslın-neslin erlik suyu damlası

Hası görsen sen özünden eksik deme

Senin soyun ve senden sonra gelecekler bir damla erlik suyudur. Allah'ın seçkin kullarını görsen sen özünden eksik deme (kendini onlardan üstün görme).

GER YÜREKDE BOLMASA YÜZ DAĞ-I DERD
ZÎNHAR KAÇGIL ANI HEMDEM DEME

Eğer yürekte olmasa yüz derd yarası

Sakın, kaç onu hemdem deme

Eğer yüreğinde yüz türlü yara olmasa, ona yakın olma, ondan sakın, kaç, ona sağdıç, yakın arkadaş deme.

AHMEDA TUTKIL GANİMET HER NEFES
YARSIZ ÖTGEN SEN BU DEMNİ DEM DEME

Ey Ahmed ganimet bil her nefesi

Yârsız geçen bu demi dem deme

⁹ Rıdvanoğlu'nun kitabında 135. şiir olarak geçmektedir.

Ey Ahmed, her nefesi ganimet varsay. Sana candan bağı olan dostsuz ve yararsız geçen bu yaşadığın anına an deme.

4.2.1.16. Mâhûr İlâhî ve Tevhîd

Cum’a Sûresi 10. Âyet’ten bahsedilen bu bölümün ilk kısmında 9 kıt’adan oluşan 15. Hikmet’in 1. kıt’asının 1. mısrası kullanılmıştır (Bice, 2015, s. 96) (Rıdvanoğlu, s. 132-133).

“ÜZKÜRULLAH KESİYYRAN” DEP ÂYET GELDİ

“Allah’ı çok zikredin” diye âyet geldi

“Allah’ı çok zikredin” (Cum’a Sûresi 10. âyet) diye âyet geldi.

Bakara Sûresi 152. Âyet’ten bahsedilen bölümün ikinci kısmında 16 kıt’adan oluşan 60. Hikmet’in¹⁰ 4. kıt’asının 2. mısrası kullanılmıştır (Bice, 2015, s. 165) (Rıdvanoğlu, s. 250-251).

“FEZKÜRÛNÎ EZKÛRKÛM” DEP ÂYET GELDİ

“Beni anın ki Ben de sizi anayım” diye âyet geldi

“Beni anın ki Ben de sizi anayım” (Bakara Sûresi 152. Âyet) diye âyet geldi.

4.2.1.17. Rast İlâhî ve Tevhîd

Toplam 3 kıt’adan oluşan 57. Hikmet’ten sırasıyla 1. kıt’ada 2. mısra, 4. mısra ile 3. mısranın ikinci kısmına “Lâ ilâhe illallâh” eklenerek kullanılmıştır (Bice, 2015, s. 161) (Rıdvanoğlu, s. 240-241).

DÂİM SENİ AYTURMEN LÂ İLÂHE İLLALÂH

KURBAN BOLUP KETERMEN LÂİLÂHE İLLALLÂH

CÂNİM KURBAN KILURMAN LÂ İLÂHE İLLALLÂH

Dâimâ Sen’i söylerim “Lâ İlâhe İllallâh”

Kurban olup giderim “Lâ İlâhe İllallâh”

Cânımı kurban eylerim “Lâ İlâhe İllallâh”

¹⁰ Rıdvanoğlu’nun kitabında 61. şiir olarak geçmektedir.

Sürekli Sen'i söylerim, Allah'tan başka Tanrı yoktur. Ben kendim kurban olarak giderim, Allah'tan başka Tanrı yoktur. Ben O'na cânımı kurban ederim, Allah'tan başka Tanrı yoktur.

4.2.1.18. Nikriz İlâhî ve Tevhîd

3 kıt'adan oluşan ve on sekizinci bölümde de kullanılan 57. Hikmet'ten sırasıyla 1. kıt'adan 1. mısranın birinci kısmına "Lâ ilâhe illallâh" eklenerek, 1. mısranın ikinci kısmına "Lâ ilâhe illallâh" eklenerek, 3. kıt'anın 3. mısrasının birinci kısmına "Lâ ilâhe illallâh" eklenerek ve 3. kıt'anın 3. mısrasının ikinci kısmına "Lâ ilâhe illallâh" eklenerek kullanılmıştır (Bice, 2015, s. 161) (Rıdvanoğlu, s. 240-243).

ALLÂHİMİNİ İZLERMEN LÂ İLÂHE İLLALLÂH
İZİN ALIP KETERMEN LÂ İLÂHE İLLALLÂH
AHMED İBNİ İBRARHİM LÂ İLÂHE İLLALLÂH
USBÜ SÖZNİ HUBAYTDİ LÂ İLÂHE İLLALLÂH

Allah'ımı ararım "Lâ İlâhe İllallâh"

İzine düşüp giderim "Lâ İlâhe İllallâh"

Ahmed İbn-İbrahim "Lâ İlâhe İllallâh"

İşbu sözü güzel dedi "Lâ İlâhe İllallâh"

Ben hep Allah'ımı ararım, Allah'tan başka Tanrı yoktur. O'nun yoluna düşüp giderim, Allah'tan başka Tanrı yoktur. İbrahim oğlu Ahmed, Allah'tan başka Tanrı yoktur. İşte bu sözleri güzel söyledi, Allah'tan başka Tanrı yoktur.

4.2.1.19. Mâhûr İlâhî

Divân-ı Hikmet'in 10 beyitten oluşan 35. Hikmet'inde sırasıyla 1, 4, 7, 5, 6 ve 10. beyitleri kullanılmıştır (Bice, 2015, s. 128) (Rıdvanoğlu, s. 186-189).

İŞKİN KILDI ŞEYDÂ MENİ CÜMLE ÂLEM BİLDİ MENİ
KAYGUM SENSEN TÜNİ KÜNİ MENGE SEN OK KEREKSEN

Aşkî eyledi şeydâ beni, cümle âlem bildi beni

Kaygım sensin gece gündüz, bana sen gereksin

Senin aşkın beni çılgına çevirdi, bütün dünyâ beni böyle bildi. Gece gündüz kaygım sensin, bana sen gereksin

SÖZLESEM MEN TİLİMDESEN KÖZLESEM MEN KÖZÜMDESEN
KÖNLÜMDE HEM CANIMDA SEN MENCE SEN OK KEREKSEN

Söylesem ben dilimdesin, gözlesem ben gözümdesin

Gönlümde hem cânımdasın, bana sen gereksin

Konuştuğumda hep dilimdesin, nereye baksam gözümdesin, sen benim hem gönlümde, hem canımdasın, bana yalnız sen gereksin.

GÂFİLLERGE DÜNYA KEREK, ÂKİLLERGE UKBÂ KEREK
VÂİZLERGE MİNBER KEREK, MENCE SEN OK KEREKSEN

Gâfillere dünya gerek, akıllılara âhiret gerek

Vaizlere minber gerek, bana sen gereksin

Gâfillere (bilgisiz, düşüncesiz olanlara) dünya gerek, akli başında olanlara âhiret gerek, vaizlere minber gerek, bana yalnız sen gereksin.

FEDÂ BOLSUN SENGE CÂNIM, TÖKER BOLSANG MENİM KANIM
MEN KULUN MEN SEN SULTÂNIM, MENCE SEN OK KEREKSEN

Feda olsun sana canım, döker olsan benim kanım

Ben kulunum sen sultânım, bana sen gereksin

Canım sana feda olsun, sen benim kanımı döksen de canım senin olsun, ben senin kulunum, sen benim efendimsin, bana yalnız sen gereksin.

ÂLİMLERGE KİTAP KEREK SÛFİLERGE MESCİD KEREK
MECNÛN'LARGA LEYLÂ KEREK MENCE SEN OK KEREKSEN

Âlimlere kitâb gerek, sûfilere mescid gerek

Mecnûn'lara Leylâ gerek, bana sen gereksin

Âlimlere kitap gerek, sûfi olanlara mescid gerek, Mecnûn'lara Leylâ gerek, bana yalnız sen gereksin.

HÂCE AHMED MENİM ATIM TÜNÜ KÜNÜ YANAR OTIM
İKİ CİHANDA ÜMİDİM MENCE SEN OK KEREKSEN

Hoca Ahmed benim adım, gece gündüz yanar odum

İki cihânda umudum, bana sen gereksin
Benim adım Hoca Ahmed'dir, ateşim (gönlüme düşmüş ilâhi aşk ateşi) gece gündüz
durmadan yanar. Hem bu dünyada hem de öbür dünyada umudum, bana yalnız sen
gereksin.

4.2.1.20. Bitiş (Âyet-i Kerîme ve Salâvât)

Eserin birinci bölümünde olduğu gibi bu bölümde kullanılan güfte de Râd Sûresi 28. Âyet ve Salâvât'tan oluşmaktadır.

“ELÂ BİZİKRİLLÂHÎ TATMEİNNÜL KULÛB”

“Bilesiniz ki, kalbler, ancak Allâh'ı anmakla huzur bulur.” (Râd Sûresi 28. âyet)

ALLÂHÜMME SALLİ ALÂ SEYYÎDİNÂ VE NEBİYYİNÂ MUHAMMED

Allah'ım, Efendimiz ve Peygamberimiz Hz. Muhammed'e salât eyle (rahmet eyle).

4.2.2. Mâhûr Form (Yeseviyye) Adlı Eserde Kullanılan Makâmılar

Türk Mûsikîsinin bestekâr ve icrâcılarının kabiliyetleri ölçüsünde mûsikînin olgunlaşma seviyesine yardımcı olan tavır, üslup ve nota bilgisi gibi unsurları bulunmakla birlikte, makâm ve usûl olmak üzere iki ana unsuru vardır (Kutluğ, 2000, s. 21).

Arap asıllı bir kelime olan makâm, bugün Türkiye'den Çin'e kadar Türk asıllı bütün müzisyenlerin kullandığı bir terimdir. Makâm kelimesi; kalkma, ayakta durma anlamına gelen “kâme-yekûmu” fiil kökünden yapılmış olup durulan yer anlamında kullanılmaktadır. Tarihte ilk olarak Kur'ân okuyucularının Kur'ân okurken durdukları yer için kullanılmış, sonraları sohbet ve mûsikî yapılmak üzere toplanılıp eğlenilen yer olarak kullanılmaya devam etmiştir. Türkler XIV. yüzyıla kadar kû, kök, küg, kög, kûy şeklinde söylenebilen terimleri makâm anlamında kullanmışlardır. Safiyyüddin Abdülmü'min Urmevî (1224?-1294) de edvar veya şed kelimelerini makâm anlamında kullanmıştır. Makâm sözcüğünün, Türk Mûsikîsinde ilk olarak, Abdülkâdir Merâgî tarafından kullanıldığı tahmin edilmektedir (Tanrıkorur, 2003, s. 139-140).

Belirli seslerin belirli bir melodi inşâsı gösterecek şekildeki model veya ses dizisi olan makâm (Belviranlı, 1975, s. 21), karar perdeleri ile güçlü arasındaki perdelerin seslendirilmesiyle hissedilen en küçük âhenktir (Sarı, 2016, s. 36). Makâm kelimesi “mode”

ve “tonalite” kavramlarının ikisini de içine almakla birlikte, çoğunlukla “tonalite” karşılığı olarak kullanılmaktadır (Öztuna, 2000, s. 228).

Türk Mûsikisinde makâm tespitinde iki farklı usûl kullanılır. Bunlar:

- Makâmın kendine mahsus kullanmış olduğu seyir (çıkıcı, inici gibi)
- Makâmın temel (basit) ve bileşik olması (Tanrıkörur, 2003, s. 167-168). (Bazı nazariyatçılar bu tasnife şed makâmlar olarak üçüncü bir tür eklemekle birlikte, buna karşı çıkan nazariyatçılar dizinin kısmen ya da tamamen benzemesine rağmen seyrinin değişik olması sebebiyle bu üçüncü türü kabul etmemektedirler (Tanrıkörur, 2003, s. 144-145).)

Türk Mûsikisine mahsus bir temel müzik kavramı olan makâm; dizilerin, bestecilerin mutlaka uymak zorunda oldukları seyir adı verilen dolaşım kuralları içinde kullanılması ile oluşur. Bu ifadeden de anlaşılacağı üzere makâm, sadece diziden oluşmamakta, bir dizinin makâm olabilmesi için belirli bir seyre sahip olması gerekmektedir. Bu tanımdan yola çıkarak makâmı şu formülle tarif edebiliriz:

MAKÂM = Dizi (%20) + Seyir (%80) (Tanrıkörur, 2003, s. 166).

Dizi; belirli seslerden (perdelere) meydana gelen dörtlü ve beşli kalıpların kendi aralarında birleşmesiyle oluşan bütündür (Harmancı, 2018a, s. 157). Seyir ise; ezginin dolaşımını düzenleyen, makâma lezzet ve kokusunu veren kurallardır (Ak, 2014a, s. 188). Seyrin unsurlarını şu şekilde sıralayabiliriz:

- Durak : Makâmın seyrinin sona erdiği, makâmın karar verdiği perdedir.
- Tiz Durak: Durak perdesinin bir sekizli tiz perdesidir.
- Güçlü : Makâmın dizisini meydana getiren dörtlü ve beşlilerin birleştiği perdedir.
- Yeden : Ezgiyi durağa yönlendiren perdedir (Harmancı, 2018a, s. 158).
- Bir makâmın seyrinde, birbirini takip eden dörtlü merhale mevcut olup bunları şu şekilde sıralayabiliriz:

Giriş (Zemin), Gelişme (Zaman), Meyan ve Karar (Tanrıkörur, 2003, s. 167).

- Bir ezginin hangi makâm olduğu, içerdiği sesler arasındaki belli kurallara uygun olarak yapılan melodik seyir ve hareket sonucu oluşan karakterle tarif edilir (Özalp, 2000, s. 87).

Beşerî duyguların her türlüşünü ifade edebilecek makâmın olması sebebiyle Türk Mûsikisinde makâm sayısı çoktur (Demirci M. , t.y.a, s. 44). Türk Mûsikisinde, günümüzde 70-80 kadar makâm kullanılmakla birlikte, tarih boyunca 600’e yakın icat edilmiş makâm vardır (Ak, 2014a, s. 189).

Çalışmamıza konu olan Mâhûr Form (Yeseviyye) eserinin bölümlerinde kullanılan ana makâmlar ve bu makâmların özellikleri şu şekildedir (Eserde kullanılış sırasına göre verilmiştir):

Tablo 9. Mâhûr Form (Yeseviyye) eserinin bölümlerinde kullanılan makâmlar

BÖLÜM	MAKÂM ADI
Bölüm I Bölüm II Bölüm XVI Bölüm XIX Bölüm XX	Mâhûr
Bölüm III	Segâh
Bölüm V	Segâh Mâye
Bölüm VII	Çargâh
Bölüm IX	Evç
Bölüm XI	Nihâvend
Bölüm XIII	Hicâz
Bölüm XV Bölüm XVIII	Nikriz
Bölüm XVII	Rast

Tablo 9’da Mâhûr Form (Yeseviyye) adlı eserin hangi bölümünün hangi makâmda bestelendiği gösterilmektedir. Tabloda da görüldüğü üzere eserde Mâhûr, Segâh, Segâh Mâye, Çargâh, Evç, Nihâvend, Hicâz, Nikriz ve Rast makâmları ile bestelenen bölümler bulunmaktadır.

4.2.2.1. Mâhûr Makâmı

Birçok makâmda olduğu gibi Mâhûr makâmının adı da bir coğrafi addan gelmektedir. Mâhûr, adını Şirâz yakınlarındaki Meâhûr banliyosundan alan, Hindistan’da Haydarâbâd Nizamlığı’nda bir şehir adıdır (Öztuna, 2000, s. 222).

Türk Mûsikîsinin en eski makâmlarından olan Mâhûr makâmı (Kutluğ, 2000, s. 438), Safiyyüddin Abdülmü’min Urnevî’nin eserinde geçmemekle birlikte Mevlânâ Mübârek Şah’ın (ö. 1375) eserinde vardır (Öztuna, 2000, s. 221). Sistemci okulda 24 şube içinde Mâhûr-ı Sagîr (Küçük Mâhûr) ve Mâhûr-ı Kebîr (Büyük Mâhûr) olmak üzere iki tür olarak gösterilmiştir. Abdülkâdir Merâgî’nin de tarif ettiği üzere Mâhûr-ı Sagîr, çargâhtan gerdâniyeye kadar olan seslerden oluşmakta, Mâhûr-ı Kebîr ise rasttan gerdâniyeye kadar olan seslerden oluşmaktadır (Kutluğ, 2000, s. 438). Mâhûr-ı Sagîr, örneği günümüzde

bulunmayan bir mürekkep makâm olup Türk Mûsikîsinde eskiden kullanılan bu makâm, en az 5,5 asırlıktır. Mâhûr-ı Kebîr de günümüzde örneği bulunmayan, yine en az 5,5 asırlık olan bir makâm olmakla birlikte, XV. yüzyılda yaşamış olan Ali Şâh'ın Mukaddimetü'l-Usûl ile Lâdikli Mehmed Çelebi'nin Fethiyye'sinde geçmektedir (Öztuna, 2000, s. 223)

Mâhûr makâmını ilk tarif edenlerden biri olan Hızır Ağa, Tefhimü'l-Makâmat adlı mûsikî risâlesinde verdiği tarifile bu makâmın seyri ve makâmda kullanılan perdeler hakkında bilgi vermektedir. Kantemiroğlu da Kitâbü'l-İlmü'l-Musikî adlı edvarında tek bir makâm olarak tanımladığı Mâhûr makâmını tanımlarken makâmda mâhûr perdesi ile bûselik perdesinin kullanıldığını vurgulayarak bahsetmektedir (Kutluğ, 2000, s. 439).

Abdûlbaki Nasır Dede, Tedkîk u Tahkîk adlı eserinde Abdülkâdir Merâgî'nin anlattığı gibi iki tür olarak (Mâhûr-ı Kebîr ve Mâhûr-ı Sagîr) tarif etmiştir (Kutluğ, 2000, s. 438-439).

Ferahlık verici, sert ve neş'eli olarak tanımlanan bu makâmın (Öztuna, 2000, s. 222) özellikleri şu şekildedir:

Durağı rast perdesi olan Mâhûr makâmı rast perdesindeki Çargâh beşlisine nevâ perdesi üzerinde Çargâh dörtlüsünün eklenmesiyle elde edilmiştir (T T B T + T T B). Makâmın seyrinin inici olması sebebiyle birinci mertebe güçlü perdesi gerdâniye perdesi olup beşli ile dörtlünün birleştiği nevâ perdesi ikinci mertebe güçlüsüdür. Donanımında fa notasında küçük mücenneb diyezi (mâhûr perdesi) kullanılmıştır. Yedeni geveşt perdesi olup makâmda kullanılan perdelerin Türk müziğindeki isimleri şu şekildedir: rast, dügâh, bûselik, çargâh, nevâ, hüseyinî, mâhûr, gerdâniye (Pestten tize doğru sıralanmıştır) (Özkan, 2000, s. 192-193).



Çargâh makâmının rast perdesine göçürülmüş şekli olarak tanımlanan bu makâmdaki geçkiler zamanla kalıcı olmaktan çıkmakta, almış olduğu çeşitli çeşniler sebebiyle mürekkep bir makâm olarak kullanılmaktadır. Bu sebeple Mâhûr makâmı günümüzde şed ve mürekkep olmak üzere iki tür olarak algılanmaktadır (Özkan, 2000, s. 192). Çargâh makâmından seyir özellikleri sebebiyle ayrılan Mâhûr makâmının seyri inicidir yani tiz durak perdesi civarından seyre başlanır (Arel, 1993, s. 287). Makâmın seyrinin inici olması sebebiyle makâmın genişlemesi tiz durak perdesi olan gerdâniye perdesine Çargâh beşlisinin

simetrik olarak eklenmesiyle meydana gelir. Ayrıca Mâhûr makâmında hüseyinî perdesinde bûselik'li ve çargâh perdesinde çargâh'lı asma kararlar gösterilir (Özkan, 2000, s. 193).

Tiz durak perdesi (gerdâniye) civarından seyre başlanarak tiz bölgedeki genişleme perdeleri de kullanılarak bir süre bu bölgede gezinildikten sonra birinci merteye güçlüsü olan gerdâniye perdesinde ve sonrasında ikinci merteye güçlüsü olan nevâ perelerinde asma kalışlar yapılır. Seyir rast perdesinde Çargâh çeşniyle yedenli tam karar yapılarak sonlandırılır (Ak, 2014a, s. 207).

Seyir esnasında hüseyinî perdesinde sıkça vurgulama yapılarak hüseyinî perdesi üzerinde Nişâbur makâmı gösterilir. Bazı eserlerde ise hüseyinî perdesi, Nişâbur gösterecek kadar vurgulanmadan Mâhûr makâmının güçlü perdesi olan nevâ perdesinde sık sık asma karar yapılır (Kutluğ, 2000, s. 440-441).

4.2.2.2. Segâh Makâmı

Farsça üçüncü yer anlamında olan Segâh, Türk Mûsikîsinde kullanılan kuvvetli bir zühd, açık ve soylu bir hüznü duygusu veren mürekkep bir makâmdır (Öztuna, 2000, s. 408-409).

Sistemci okuldan önceki dönemlerde ve sistemci okul kurucuları döneminde makâm olarak görülmeyen segâh, ırak makâmının içinde kapalı kalmış bulunmaktaydı. Sistemci okulun kurucularında 24 şube içinde bulunan ve iki nağmeden oluşan bir lahin olan Segâh, II. Murad Han döneminde yaşayan iki müzikolog tarafından makâm olarak tespit edilmiştir. Hızır bin Abduullah ve Bedr-i Dilşâd, Segâh'ı makâmlardan sayarak şûbelerden ayırmışlardır (Kutluğ, 2000, s. 409).

Tanbûrî Hızır Ağa'nın Tefhimü'l Makâmat adlı kitabında yapmış olduğu tarif günümüzde kullanılan Segâh makâmı anlayışına uymamaktadır. Abdülbaki Nâsır Dede ise Segâh'ı terkiyat arasında değil, 14 ana makâm arasında görmüştür (Kutluğ, 2000, s. 409).

Subhi Ezgi, Segâh makâmını önce basit makâm olarak kabul etmiş, sonra bu görüşünün yanlış olduğunu açıklamış ve segâh makâmının iki tür dizisinin olduğunu ifade etmiştir. Bunlardan birincisi, Arel'in tarifine aynen uyan, Segâh beşlisiyle Hicâz dörtlüsünün birleşiminden oluşan dizi, diğeri ise rast perdesine göçürülmüş Yegâh dizisi ile tizde Hicâz dörtlüsünün katışmasından doğmuştur (Kutluğ, 2000, s. 410).

Makâmın güçlüsünün, makâmı oluşturan dörtlü ve beşlilerin birleşim yeri olmaması yani makâmda kullanılan dizinin üçüncü perdesi olan nevâ perdesi olması ve makâmda çeşitli çeşni ve dizilerin kullanılması sebebiyle mürekkep bir makâmdır.

Segâh makâmı; yerinde (segâh perdesinde) Segâh beşlisine evç perdesinde Hicâz dörtlüsünün eklenmesiyle (pestten tize doğru, S T K T + S A S) meydana gelmiştir (Arel, 1993, s. 259). Bu makâmdaki eserlerin birçoğunda evç perdesi yerine acem perdesinin kullanıldığı görülmekte olup eksik Segâh beşlisi olarak adlandırılmaktadır. Segâh makâmı dizisi şu şekilde tarif edilmektedir: Yerinde tam Segâh beşlisine evç'te Hicâz dörtlüsü, nevâda Uşşak-Beyâtî dizisinin, yerinde eksik Segâh beşlisinin, segâh'ta eksik ve tam Ferahnâk beşlisinin, nevâ'da Bûselik dörtlüsünün veya dizisinin birbirine eklenmesi ve karışık kullanılması şeklindedir (Özkan, 2000, s. 277-278). Yani yerinde Segâh beşlisine evç'te Hicâz dörtlüsü ya da yerinde Segâh dörtlüsüne hüseyinî'de Ferahnâk beşlisi ilave edilerek oluşur (Ak, 2014a, s. 205). Makâmın durağı segâh perdesi olup, güçlüsü nevâ perdesidir. Yedeni kürdî perdesidir. si perdesinde koma bemolü (segâh perdesi), mi perdesinde koma bemolü (dik hisâr perdesi), fa perdesinde ise bakiye diyezi (evç perdesi) donanımına yazılmakta olup makâmda kullanılan perdelerin Türk müziğindeki isimleri şu şekildedir: segâh, çargâh, nevâ, dik hisâr (veya hüseyinî), evç (veya acem), gerdâniye, muhayyer (veya sünbüle), tîz segâh (Pestten tize doğru sıralanmıştır) (Özkan, 2000, s. 276).

Segâh makâmı çıkıcı bir makâmdır. Makâmın genişlemesinin pest kısımda düğâh perdesinde uşşak'lı, rast ve yegâh perdelerinde Rast'lı çeşni ile yapıldığı görülmektedir (Özkan, 2000, s. 276-278).

The image displays musical notation for the Segâh makâmı, illustrating various scales and their combinations. The notation is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The scales are labeled as follows:

- Yerinde Tam Segâh 5'lisi**: S T K T S A12 B
- Evc'de Hicaz 4'lüsü**: S A12 B
- Nevâ'da Uşşak 4'lüsü**: K S T T
- Gerdâniye'de Bûselik 5'lisi**: T B T T
- Eksik Segâh 5'lisi**: K S T
- Nevâ'da Uşşak-Beyâtî Dizisi**: K S T T B T T

Makâmın güçlü perdesi olan nevâ perdesinin dışında bûselik'li ve uşşak'lı asma kararlar yapılabilir. Ayrıca, dik hisâr perdesinde segâh veya Ferahnâk çeşniyle asma karar ya da çargâh'ta rast'lı kalış yapılabilir (Özkan, 2000, s. 278).

Seyir olarak çıkıcı bir makâm olması sebebiyle durak perdesi olan segâh perdesi civârından seyre başlanır. Farklı dizi ve çeşnileri kullanarak gezinildikten ve çeşitli asma

kararlar yaptıktan sonra sonra makâmın güçlü perdesi olan nevâ perdesinde yarım karar yapılır. Değişik çeşni ve dizilerde tekrar karışık olarak gezinildikten sonra genellikle yedenli olarak segâh perdesinde karar verilerek seyir tamamlanır (Arel, 1993, s. 260).

4.2.2.3. Segâh Mâye Makâmı

Mâye, Farsça olup, asıl, esas, maya anlamına gelmekle birlikte, Türk Mûsikîsinde kullanılan mürekkep bir makâmıdır. Uşşak makâmına segâh makâmının eklenmesiyle meydana gelir. Mâye, 7 asırlık bir makâm olmakla birlikte fazla kullanılmamıştır (Öztuna, 2000, s. 243-244).

Abdûlbaki Nâsır Dede, Segâh Mâye makâmına, diğer makâmlardan ayırabilmekte kolaylık olsun diye “Ramiş Can” adını vererek makâmın tarifini vermektedir (Kutluğ, 2000, s. 413). Sadece Mâye olarak da kullanıldığında Segâh Mâye anlaşılmaktadır (Öztuna, 2000, s. 410).

Segâh Mâye makâmı, duygulu ve güzel bir makâm olmakla birlikte, XX. yüzyılın başlarından beri çok kullanılmayan, adeta bestekârların terk ettiği bir makâmıdır (Kutluğ, 2000, s. 414).

Segâh makâmı ile Uşşak makâmı dizilerinin birbirlerine karıştırılması ile oluşmaktadır (Özkan, 2000, s. 283).

Segâh makâmının daha fazla kullanılması sebebiyle Segâh makâmının donanımı olan si perdesinde koma bemolü (segâh perdesi), mi perdesinde koma bemolü (dik hisâr perdesi) ve fa perdesinde bakiye diyezi (evç perdesi) donanımına yazılmaktadır. Segâh Mâye makâmında kullanılan perdelerin Türk müziğindeki isimleri şu şekildedir: segâh, çargâh, nevâ, dik hisâr, evç, gerdâniye, muhayyer, tîz segâh (Pestten tize doğru sıralanmıştır) (Özkan, 2000, s. 283).

Segâh Mâye makâmı çıkıcı bir makâmıdır. Segâh makâmında dolaşıma başlanıp, sonra yerinde Uşşak makâmına geçilerek burada biraz gezinildikten sonra yeniden Segâh makâmına geçilir ve segâh perdesinde tam karar yapılır (Özkan, 2000, s. 283).

4.2.2.4. Çargâh Makâmı

Farsça dördüncü yer (çâr=4 + gâh=yer) anlamına gelen Çargâh, Türk Mûsikîsinde kullanılan basit makâmlardan birisidir (Öztuna, 2000, s. 60). Bu makâmın yapısına ilişkin Sistemci okuldaki uygulamalarla Arel-Ezgi sistemindeki görüş ve yorumlar arasında bazı

çelişkiler olduğu görülmektedir. Sistemci okulun ilk dönemlerinde Çargâh bir makâm niteliği taşımamakta, şubeler arasında görülerek diğer bazı makâmların terkip edilmesinde kullanılmaktadır. IV. Mehmet döneminde güfte mecmualarında Çargâh'ın bir makâm olarak tanıtıldığı, bu makâmda bestelenmiş eserlerin güftelerine yer verildiği görülmektedir. Bu eserlerin hiçbirinin günümüze kadar gelememiş olması sebebiyle Çargâh makâmının nasıl kullanıldığına ilişkin bir bilgi bulunmamaktadır (Kutluğ, 2000, s. 145).

Çargâh makâmını ilk tarif eden Kantemroğlu (1673-1722) olup, bu makâmın ulu bir makâm olduğundan bahsetmekte ve tam seslerden kurulduğunu aktarmaktadır. Ayrıca dönemin günümüze ulaşan eserlerini incelediğimizde eski bestekârlarımızın Lâle Devri'ne kadar Çargâh makâmını daha çok sabâ'sız kullanmayı uygun görmüşler, Lâle Devri ve sonraki dönemlerde ise Çargâh makâmındaki eserlerde Sabâ makâmının kullanımı artmıştır (Kutluğ, 2000, s. 146-147).

Resûlullah Efendimiz'in (s.a.v.) Kur'ân-ı Kerîm'in bu makâmdan okunmasını arzu ettiği şeklinde kuvvetli bir rivâyetinin bulunması sebebiyle Çargâh makâmı dinî bir nitelik kazanmıştır. Bu sebeple, Türk Mûsikîsi bestekârları Çargâh makâmında fazla eser bestelememiş, başlarına bir felaket gelemsinden korkmuşlardır. Bu sebeple III. Selim döneminden sonra Çargâh makâmında dinî ve lâdinî eserlerin bestelenmeleri azalmıştır (Kutluğ, 2000, s. 146-147).

Kantemiroğlu bu makâmı anlatırken tam seslerden oluştuğunu, yani arızalı seslerin bulunmadığını aktarmakta, aynı zamanda makâmın oluşmasında tiz segâh perdesinin yer aldığından bahsetmektedir (Kutluğ, 2000, s. 146).

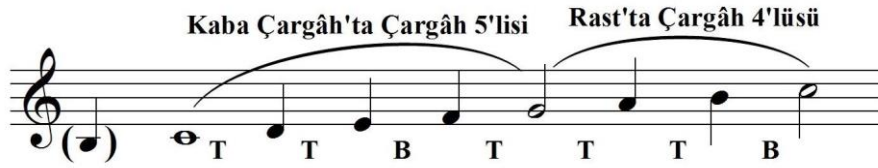
Arel-Ezgi sisteminde ise Sistemci okulda görülen segâh perdesi yerine bûselik perdesi kullanılmaktadır. Fisagor sistemindeki do dizisine denk gelen bu dizi ile sabâ olmadan makâmı incelemiştir (Kutluğ, 2000, s. 148-149).

Yani kısaca toparlamak gerekirse, eskiden bilinen Çargâh makâmında segâh perdesi kullanılmakta, sabâ'lı ve sabâ'sız olmak üzere iki türlü kullanılmakta, Arel-Ezgi sistemindeki Çargâh'ta ise segâh yerine bûselik perdesi kullanılmakta, yani yeni bir dizi oluşmaktadır. Bu yeni diziden oluşan makâm, Arel Çargâh'ı olarak tanınmakta, makâmın tanıtımında gerekli şartlara uygun olarak bestelenmiş yeterli eser bulunmamaktadır (Kutluğ, 2000, s. 150-151). Eski Çargâh eserlerin bir kısmı Sabâ geçkili olup, sabâ'nın güçlüsü olan Çargâh perdesinde karar vermektedirler (Öztuna, 2000, s. 60). Çargâh makâmına izafe edilen kutsallık dolayısıyla, özellikle lâdinî eserler verilmekten kaçınılmış olmakla birlikte, Türk halk mûsikîsinde kullanılan bir makâmdır (Öztuna, 2000, s. 60).

Notasyonu en kolay sağlayan gerçek ana dizi olan çargâh, tabiatın doğrudan doğruya verdiği sekiz sestten ibaret tek tabîî dizidir (Öztuna, 2000, s. 61). Basit bir makâm olan Çargâh makâmı, dizi olarak batı müziğinde kullanılan do majör dizisidir (Özkan, 2000, s. 95). Niseb-i Şerife sayısı tam, yani 9 olan bu makâmı, Sâdettin Arel ve Suphi Ezgi ana dizi olarak kabul etmişlerdir. Ana dizi olmaya bu makâmın dizisinden başka elverişli dizi yoktur (Öztuna, 2000, s. 60-63).

Bir tam dörtlü ile bir tam beşlinin birleşimi ile meydana gelen ve bu sebeple Türk müziğindeki basit makâmlardan birisi olan Çargâh makâmının durak perdesi çargâh perdesi olmakla birlikte, makâmın dizisi durak perdesinde bir Çargâh beşlisine gerdâniye perdesinde bir çargâh dörtlüsünün eklenmesiyle meydana gelmektedir (pestten tize doğru: T T B T +T T B). Beşli ile dörtlüğünün birleştiği gerdâniye perdesi güçlü olarak kullanılmakta, makâmın donanımında herhangi bir değiştirme işareti bulunmamaktadır. Çargâh makâmının yedeni bûselik perdesidir (Ak, 2014a, s. 191).

Çargâh makâmında kullanılan perde isimleri şu şekildedir: çargâh, nevâ, hüseyinî, acem, gerdâniye, muhayyer, tiz bûselik, tiz çargâh (Pestten tize doğru sıralanmıştır) (Özkan, 2000, s. 95).



Çargâh makâmı genişleme olarak tiz durak perdesine simetrik olarak Çargâh beşlisi eklenerek ya da durak perdesinin altına Çargâh dörtlüsünün simetrik olarak eklenmesi ile yapılır (Özkan, 2000, s. 95).

Makâmın seyrinin çıkıcı olması sebebiyle genellikle durak perdesi olan çargâh perdesi civarından seyre başlanarak bu bölgede dolaşıldıktan sonra güçlü perdesi olan gerdâniye perdesinde yarım karar yapılır. Güçlü üzerindeki dörtlünün seslerinde gezilerek tiz durağa kadar çıkılır (Ak, 2014a, s. 191). Makâmın esas yapısında bulunmamakla birlikte, hicâz (bakiye bemollü re) ve dik hisar (koma bemollü mi) perdeleri kullanılarak çargâh perdesinde Hicâz dörtlüsü göstermek bu makâmda âdet olarak yapılan bir geçkidir. Sonrasında isteğe bağlı olarak genişleme makâmın genişleme kısmında gezinilip çargâh perdesinde Çargâh çeşnisi ile tam karar yapılır (Özkan, 2000, s. 95).

Bu makâm halk mûsikîmizde kullanılmakta, fakat yukarıda da bahseldildiği üzere, klâsik Türk mûsikîmiz ve dînî mûsikîmizde pek kullanılmamış, kullanılan eserlerde ise çargâh'ta bir Zirgüleli Hicâz dizisinden ibaret olarak kullanılmıştır (Özkan, 2000, s. 96).

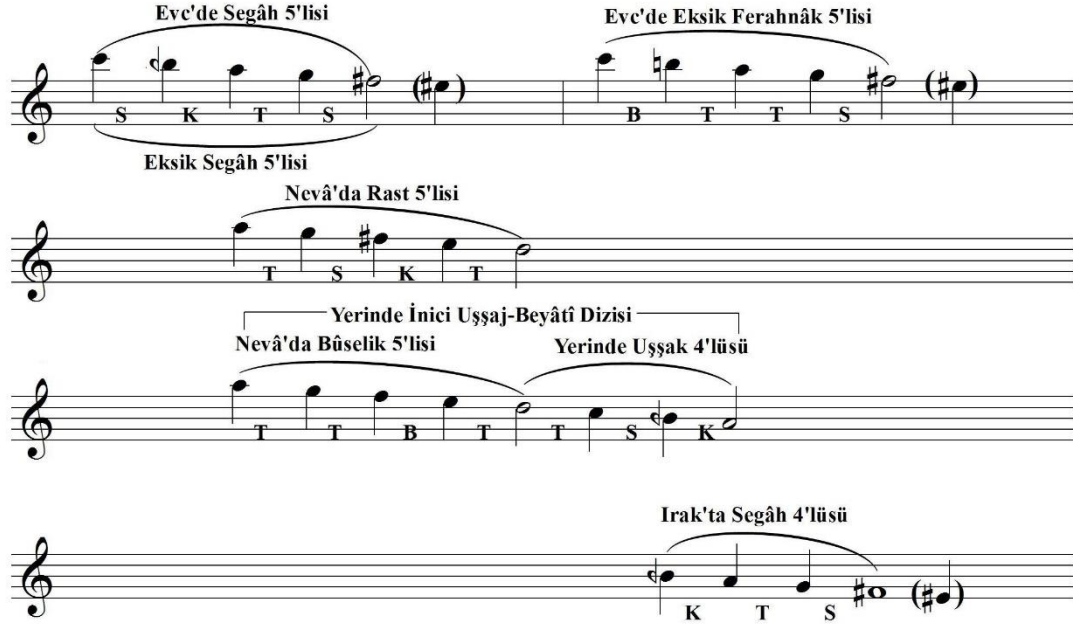
4.2.2.5. Evç Makâmı

Arapça kökenli olan evç, gökyüzünün zirvesi, yüksek anlamlarına gelmektedir (Öztuna, 2000, s. 112). Sistemci okulda makâm olarak gösterilmemekte, 24 şûbe içinde sekiz sestem oluşan bir dizi olarak gösterilmektedir (Kutluğ, 2000, s. 271).

Terkibin içinde Evç'i kaydeden Lâdikli Mehmed Çelebi, ebced notası ile şemasını da vermektedir (Kutluğ, 2000, s. 272). Halk kültüründe sevilerek kullanılan bu makâm, Anadolu yakasına oranla Rumeli yakasında daha fazla kullanılmıştır (Kutluğ, 2000, s. 272).

Evç, III. Selim dönemi ve sonrasında terkip itibariyle değişikliğe uğramıştır. Günümüzde kullanılan Evç makâmını tertibi ise şu şekildedir: Evç'te Segâh + Yerinde Uşşak + Yerinde Irak (Kutluğ, 2000, s. 273-274). En az 6 asırlık bir makâm olan Evç, Türk Mûsikîsinin en hususiyet taşıyan terkiplerinden birisidir (Öztuna, 2000, s. 113). Önceleri çok sevilen ve çok kullanılan bir makâm olmakla birlikte, son dönemlerde bu makâma ilginin azaldığını görmekteyiz (Kutluğ, 2000, s. 274). Mürekkeb bir makâm olan Evç makâmı Irak makâmının inici şeklidir (Arel, 1993, s. 161).

Yerinde (dügâh perdesinde) Uşşak dörtlüsünün pest tarafına ırak perdesinde Segâh beşlisi eklenerek meydana gelmiştir. Evç ve Irak makâmalarının dizileri arasında fark bulunmamakla birlikte, seyir ve dolayısıyla makâmaların genişlemeleri bakımından birbirinden ayrılmaktadırlar. Evç perdesinde Segâh dörtlüsü, nevâ perdesinde Rast beşlisi, dügâh perdesinde (yerinde) Uşşak dörtlüsü ve ırak perdesinde Segâh dörtlüsünün birbirine eklenmesi şeklindedir. Durağı ırak perdesi olan Evç makâmının seyrinin inici olması sebebiyle birinci mertebe güçlüsü evç perdesi, ikinci mertebe güçlüsü ise dügâh perdesidir. Makâmın donanımına baktığımızda si notasında koma bemolü (segâh perdesi) ve fa notasında bakiye diyezi (evç perdesi) bulunmakla birlikte bazı notalarda mi notasında da bakiye diyezi (acem perdesi) yazıldığı görülmektedir. Yeden acemaşîran perdesi olup karara gidişte Segâh çeşnili karar verilmesi sebebiyle önemi büyüktür (Özkan, 2000, s. 449-451).



Makâmın ana dizisini oluşturan perdelerin Türk müziğindeki isimleri şu şekildedir: ırak, rast, düğâh, segâh, çargâh, nevâ hüseyinî (acem), evç (acem) (Pestten tize doğru sıralanmıştır) (Özkan, 2000, s. 451).

İnici bir seyir özelliğine sahip olan Evç makâmında genişleme, tiz bölgelerde ırak perdesinde bulunan Segâh dörtlüsünün evç perdesine simetrik olarak taşınmasıyla yapılabildiği gibi, pest tarafta yegâh perdesinde rast ya da kaba nim hicâz perdesinde Hicâz çeşniyle düşülerek de yapılabilmektedir (Özkan, 2000, s. 451).

Makâmın seyrinin incisi olması dolayısıyla makâmın güçlü perdesi olan evç perdesi civarından seyre başlanarak tiz bölgede gezinildikten sonra evç perdesinde Segâh çeşniyle yarım karar yapılır. Sonrasında nevâ perdesinde Rast ve Bûselik çeşnileri ile asma karar yapılarak Uşşak makâmı dizisine geçilmiş olur. Düğâh perdesinde Uşşak çeşniyle asma karar yapıldıktan sonra ırak perdesine Segâh dörtlüsüyle geçilir ve ırak perdesindeki Segâh çeşniyle yedenli tam karar yapılarak seyir tamamlanır (Harmancı, 2018a, s. 190).

Halk türkülerinde kullanılan bu makâm özellikle Rumeli yakasında sıklıkla kullanılmıştır (Ak, 2014a, s. 210).

4.2.2.6. Nihâvend Makâmı

Adını İran' da, Hemedân' ın güneyinde bulunan tarihî şehirden alan bu makâm, II. Murad devrinde (1421-1451) yapılmıştır. Nihâvend-i Kebîr (Büyük Nihâvend) ve Nihâvend-

i Rûmî (Anadolu nihâvendi) olarak ikiye ayrılmış olup Fatih Sultan Mehmed devrine (1451-1481) aittir. Nihâvend-i Rûmî'nin sonundaki sabâ'nın atılmasıyla bugünkü Nihâvend doğmuştur. Bunun yanında, III. Selim ekolünün eskiden Nihâvend'de Bûselik beşlisinden sonra Kürdî dörtlüsü kullanılması şeklinde Nihâvend-i Cedîd (Yeni Nihâvend) denmekte, günümüzde Bûselik beşlisi sonrası hem Kürdî dörtlüsü kullanılmasına, hem de Hicâz dörtlüsünün kullanılması Nihâvend-i Sagîr (Küçük Nihâvend) denilmiştir. Bunun sebebi ise önce Nihâvend-i Kebîr, sonra ise Nihâvend-i Cedîd'den ayırmak amacıyla kullanılmıştır. XVII. yüzyılda çargâh, XVIII. yüzyılın ilk yarısında ise düğâh perdesinde karar veren Nihâvend-i Sagîr de Hicâz dörtlüsü kullanılmıştır (Öztuna, 2000, s. 300-302).

En çok Hafız Şeydâ (Kudümzen Baş, Neyzen Hafız Abdürrahim Dede; 1732-1800)) tarafından kullanılan Nihâvend-i Kebîr makâmı, bugün kullanılmayan makâmlardandır. Nihâvend-i Kebîr, iki ayrı perdede kurulu iki nihâvend makâmının birleşmesiyle oluşur. Yani rast perdesinde Nihâvend makâmı ile nevâ perdesinde Nihâvend makâmının birleşiminden meydana gelir (Kutluğ, 2000, s. 307).

Nihâvend makâmı, Türk Mûsikîsi tarifi içinde değişik türler göstermiştir. Sistemci okulda 24 şube içinde sekiz sestten oluşan bir dizi şeklinde gösterilmekte, bu dizi günümüzdeki acem'li Rast dizisine benzemektedir (Kutluğ, 2000, s. 451).

Hızır bin Abdullah'ın Kitâb-ı Mûsikî adlı eserinde tarif edilen Nihâvend makâmını Hızır Ağa; Nihâvend-i Kebîr, Nihâvend-i Rûmî ve Nihâvend-i Sagîr olarak Nihâvend'in türleri şeklinde tarif etmiştir. Bu türlerden Nihâvend-i Rûmî, günümüzde kullanılan Nihâvend makâmına en çok benzeyen makâm olup, Hızır Ağa'nın tarifine göre nevâ perdesinde karar veren Nihâvend-i Kebîr ile bugün kaybolmuş olan ve bilinmeyen bir makâm olan Nihâvend-i Sagîr makâmlarında elimizde bestelenmiş bir eser bulunmamaktadır (Kutluğ, 2000, s. 451-452). Abdülbaki Nâsır Dede'nin Tedkîk u Tahkîk adlı eserinde, Hızır Ağa'da olduğu gibi Nihâvend-i Sagîr, Nihâvend-i Rûmî ve Nihâvend-i Cedîd isimleri altında türleri tarif etmekte, bu üç türün dışında bugünkü kullanılan şekline uygun bir dördüncü tarif daha vermektedir (Kutluğ, 2000, s. 452).

Nihâvend makâmı hakkında, görünüşte Bûselik'in rast perdesindeki şeddi şeklinde bahsedilmekte ise de, Bûselik makâmı ile seyir ve çeşni bakımından farklı olması dolayısıyla Bûselik makâmı ile sadece dizi bakımından benzerlikleri vardır (Kutluğ, 2000, s. 453).

Sistemci okuldan III. Sultan Selim Han dönemine kadar, Nihâvend'in bazı türlerinden bahsedilmiş olsa da, günümüzde çok az eser gelmiş, III. Selim döneminden sonra ise Nihâvend makâmının beğenilmesiyle daha çok şarkı türünde olmak üzere birçok eser bestelenmiş ve günümüzde en sevilen makâmlardan birisi olmuştur (Kutluğ, 2000, s. 453).

En eski makâmlardan sayılan Nihâvend-i Rûmî'nin, zaman içinde farklı tarifleri bulunmaktadır. Nihâvend'in Sistemci okul kurucularında 24 şûbe içinde bulunmasına rağmen, Nihâvend-i Rûmî'ye rastlanmamaktadır. Nihâvend ile Nihâvend-i Rûmî arasındaki en belirgin fark, Nihâvend makâmının seyrinin inici-çıkıcı olup, Nihâvend-i Rûmî'nin çıkıcı bir seyir göstermesidir. Nihâvend'in zamanla sevilmesi ve kullanımının artmasının yanında, Nihâvend-i Rûmî ve Nihâvend-i Sagîr, mûsikî sahnesinden silinmiştir (Kutluğ, 2000, s. 455).

Batı müziğindeki sol minor dizisiyle aynı diziye sahip olan Nihâvend makâmı, Bûselik makâmının rast perdesine göçürülmüş şekli olarak anlatılarak şed makâm olarak tarif edilse de bu benzerlik sadece makâmların dizisi yönündendir. Bûselik makâmındaki 3. derece perdesi olan çargâh perdesinin önemi Nihâvend makâmındaki 3. derece perdesi olan kürdî perdesinde görülmemektedir. Bûselik makâmında güçlü üzerinde Uşşak çeşnisi daha fazla kullanılmakta ise de Nihâvend makâmında Kürdî ve Hicâz çeşniler daha sık kullanılır. Bûselik makâmında önemli olarak kullanılan sesler ve çeşniler Nihâvend makâmında değişiklik gösterebilmektedir (Harmancı, 2018a, s. 193). Nihâvend makâmının durak perdesi rast perdesi olup, beşli ve dörtlünün birleştiği yer olan nevâ perdesi makâmın güçlüsüdür. Yedeni ise ırak perdesidir. Eserin donanımında si ve mi notalarında mücenneb-i sagîr (küçük mücenneb) bemolü (sırasıyla kürdî perdesi ve nim hisâr perdesi) bulunur (Özkan, 2000, s. 208-209).

Rast perdesindeki Bûselik beşlisine nevâ perdesinde Kürdî dörtlüsünün eklenmesiyle (pestten tize, T B T T + B T T), bazen de Hicâz dörtlüsünün eklenmesiyle (pestten tize, T B T T + S A S) meydana gelir (Özkan, 2000, s. 208).

Rast'ta 1. Şekil Bûselik Dizisi

Rast'ta 2. Şekil Bûselik Dizisi

Nihâvend Makamı Dizisi

Nihâvend makâmında kullanılan perde isimleri şu şekildedir: Rast, dügâh, kürdî, çargâh, nevâ, nim hisâr, acem, gerdâniye (nevâ'da Hicâz dörtlüsü kullanıldığında nevâ,

hisâr, evç, gerdâniye perdeleri kullanılır.) (Pestten tize doğru sıralanmıştır) (Özkan, 2000, s. 209).

Nihâvend makâmında gerdâniye perdesinde Rast beşlisi simetrik olarak eklenerek tiz tarafta genişleme yapılır. Burada eğer nevâ'da Kürdî dörtlüsü kullanılmışsa genişleme ile nevâ perdesinde Kürdî dizisi, nevâ'da Hicâz dörtlüsü kullanılmışsa genişleme sonucunda nevâ perdesinde Hümâyûn dizisi elde edilmiş olur. Pest tarafta genişleme ise yegâh perdesinde Hicâz dörtlüsü eklenmesiyle yapılır. Bu şekilde yapılan genişleme ile ise yegâh'ta Hümâyûn dizisi elde edilmiş olur. Nim hisâr perdesinde Çargâh çeşnisi ve çargâh perdesi üzerinde Bûselik çeşnisiyle asma kararlar yapılır (bahsedilen bu asma karar ve çeşninin yapılabilmesi için nim şehnâz perdesi kullanılır.) (Özkan, 2000, s. 208-210).

İnici-çıkıcı bir seyir özelliği bulunan Nihâvend makâmı, durak ya da güçlü civârından seyre başlayarak makâmı oluşturan dizideki çeşniler kullanılarak dolaşp makâmın güçlü perdesi olan nevâ perdesinde yarım karar yapılır. Daha sonra yine karışık gezmeye devam edilerek rast perdesinde Bûselik çeşniyle, genellikle yedenli olarak tam karar yapılır (Demirci M. , t.y.a, s. 90-91).

4.2.2.7. Hicâz Makâmı

Safiyyüddin Urmevî, Hicâz dizisini ebced notası ile vererek 12 makâmdan biri olarak gösterilmiştir. Abdülkadir Merâgî'nin Câmiü'l-Elhân ve Mevlânâ Mübârek Şah'ın Şerhü'l-Edvâr'ında aynen gösterilen bu dizi, bugün bilinen ve kullanılan Hicâz makâmı dizisi ile büyük yapısal farklar bulunmaktadır. Merâgî'nin Câmiü'l-Elhân'da bahsettiği Irak-Hicâzî makâmının dizisi Hicâzî dörtlü ile beşlisinin bir sekizli içinde birleşmesinden oluşmuş olup bu dizi bugün kullanılmayan ve bilinmeyen bir dizidir. Ayrıca Hicâz makâmı dizisi, Sistemci okul kurucularından günümüze çeşitli değişikliklere uğrayarak bugün kullanılan Hicâz makâmının dizisi haline gelmiştir. Eski Hicâz makâmından örneklerin günümüze ulaşmamış olması sebebiyle kullanımı hakkında bilgi sahibi değiliz. Günümüze ulaşan en eski Hicâz makâmında eser, XVI. yüzyılda Haydar Can'ın peşrev ve saz semâisi olup, iki eser de makâmın bugünkü kullanılan şekliyle bestelenmiştir (Kutluğ, 2000, s. 176-179).

Yerinde (dügâh perdesinde) Hicâz dörtlüsüne nevâ perdesinde Rast dörtlüsünün eklenmesiyle meydana gelmektedir (Ak, 2014a, s. 200).

Durak perdesi dügâh perdesi olan Hicâz makâmında, dörtlü ile beşlinin birleştiği nevâ perdesi makâmın güçlüsüdür (pestten tize doğru S A S + T K S T). Donanımında si bakiye

bemolü (dik kürdî perdesi), do bakiye diyezi (nim hicâz perdesi) ve fa bakiye diyezi (evç perdesi) bulunmaktadır. Yedeni rast perdesidir (Arel, 1993, s. 48).

Hicâz makâmında kullanılan perde isimleri şu şekildedir: dügâh, dik kürdî, nim hicâz, nevâ, hüseyinî, evç, gerdâniye, muhayyer (Pestten tize doğru sıralanmıştır) (Özkan, 2000, s. 140).



Seyir olarak inici-çıkıcı olmakla birlikte bazen çıkıcı olarak da karşımıza çıkmaktadır (Ak, 2014a, s. 201). Pest tarafta genişleme, nevâ'daki Rast beşlisinin simetrik olarak yegâh perdesine göçürtülmesiyle yapılır. Bu şekilde yegâh perdesinde Basit Sûzinâk dizisi elde edilmiş olur. Tiz bölgedeki genişleme ise muhayyer perdesinde bir Bûselik dörtlüsü eklenerek elde edilebilir. Bu şekilde nevâ perdesinde acem'li Rast dizisi elde edilmiş olur. Bunun dışında, dügâh'taki Hicâz dörtlüsünün simetrik olarak muhayyer perdesine göçürülmesi şeklinde de kullanıldığı görülmektedir. Hicâz makâmında, rast perdesinde Nikriz'li, nim hicâz ve dik kürdî perdelerinde çeşnisiz asma kararlar yapılır. Ayrıca nevâ'da Bûselik'li, hüseyinî'de Uşşak'lı ve Hicâz'lı asma kararlar kullanılır (Özkan, 2000, s. 140-141).

Hicâz makâmı durak ya da güçlü civarından seyre başlanarak dizideki çeşnilerde karışık gezilir. Ardından nevâ'da Rast çeşnisi ile yarım karar yapıldıktan sonra gerekli yerlerde geçkiler ve asma kararlar gösterilerek dügâh perdesinde Hicâz dizisiyle tam karar yapılır (Demirci M. , t.y.a, s. 75).

4.2.2.8. Nikriz Makâmı

Kelime kökeni olarak Nîk “iyi”, rîz ise “döken, saçan” sözcüklerinin birleşmesinden oluşan nikriz, iyilik saçan anlamına gelmektedir (Demirci M. , t.y.b, s. 208). Eski imlâsı, nîkrîz olup, bugün İran'ın Fars eyaletindeki bir şehir adıdır. En az yedi asırlık bir makâm olup esrarlı bir hüznün duygusu verir (Öztuna, 2000, s. 302).

En eski makâmlarımızdan olan Nikriz makâmı, Sistemci okuldan önceden beri bilinmekle birlikte, Sistemci okulda tam bir makâm niteliği ile kabul edilmemiş, bununla

birlikte 24 şûbe içinde görülmüştür. Sistemci okul, Niyriz-i Sagîr (Küçük Niyriz) ve Niyriz-i Kebîr (Büyük Niyriz) olmak üzere iki çeşit olarak tertiplenmiştir. Niyriz-i Sagîr beş sestem oluşmakta, Niyriz-i Kebîr ise sekiz sestem oluşmaktadır. Niyriz-i Kebîr bugünkü kullandığımız Nikriz dizisine çok yakın ve benzeri bir dizidir. Abdülkâdir Merâgî, hem Nikriz-i Sagîr hem de Nikriz-i Kebîr'in ebced notası ile şemalarını Câmiü'l-Elhân adlı eserinde vermiş, Nikriz-i Sagîr Lâdikli Mehmet Çelebi'den sonra kullanılmayarak günümüze bu tür eser gelememiştir (Kutluğ, 2000, s. 205-206).

Abdülbâkî Nâsır Dede, makâmın aslî perdesi olarak bazı mûsikîcilerin evç perdesini, bazılarının ise acem perdesini kabul ettiklerinden bahsetmektedir (Kutluğ, 2000, s. 207).

Nikriz makâmı, Sistemci okulda rağbet görmüş, III. Selim döneminden sonra rağbeti azalmış, besteler yerine saz eserleri, oyun havaları bestelenmiş, günümüzde kullanım derecesi düşüktür (Kutluğ, 2000, s. 209). Nikriz makâmı, aşk bildiren, cana dokunan bir makâmıdır (Demirci M. , t.y.b, s. 208). Türkülerde, özellikle Ege türkülerinde yaygın olarak kullanılmıştır (Demirci M. , t.y.b, s. 208).

Nikriz-i Kebîr, bugünkü Nikriz olup, basit görünüşlü mürekkep makâm olarak tanımlanmaktadır (Öztuna, 2000, s. 302).

Nikriz makâmını basit ya da mürekkep olarak tanımlayanlar vardır. Hüseyin Sâdettin Arel'e göre makâm mürekkep olmakla birlikte, Dr. Suphi Ezgi Nikriz makâmını basit makâm olarak tanımlamıştır (Kutluğ, 2000, s. 207-208).

Günümüzde mürekkep bir makâm olan Nikriz makâmı, rast perdesinde Nikriz beşlisi ile nevâ perdesinde Rast dörtlüsünün (pestten tize doğru T S A S + T K S) (ya da Bûselik dörtlüsünün (pestten tize doğru T S A S + T B T)) birleşmesinden meydana gelir. Durak perdesi rast perdesi olan bu makâmın güçlüsü beşli ile dörtlünün birleştiği yer olan nevâ perdesi olup yedeni ırak perdesidir. Makâmın donanımında si notasında bakiye bemolü (dik kürdî perdesi), do ve fa perdelerinde bakiye diyezi (sırasıyla nim hicâz ve evç perdeleri) bulunmaktadır (Özkan, 2000, s. 384-385).

Yerinde Nikriz 5'lisi Nevâ'da Rast 4'lüsü

T S A12 S T K S

Yerinde Nikriz 5'lisi Nevâ'da Bûselik 4'lüsü

T S A12 S T B T

Nikriz Makâmı Dizisi

Makâmda kullanılan perdelerin Türk müziğindeki isimleri şu şekildedir: rast, dügâh, dik kürdî, nim hicâz, nevâ, hüseyinî, evç (acem), gerdâniye (Pestten tize doğru sıralanmıştır) (Özkan, 2000, s. 385).

Seyri inici-çıkıcı, bazen de çıkıcı olan Nikriz makâmı genellikle pest tarafta yapılan genişlemeyi kullanır. Bu genişleme ise nevâ perdesindeki Rast dörtlüsünün yegâh perdesine simetrik olarak göçürülmesiyle yapılır. Makâmın güçlüsü olan nevâ perdesinde yarım karar, hüseyinî perdesinde uşşak'lı, nim hicâz ve dik kürdî perdelerinde çeşniz kalışların yanında, dügâh perdesinde Hicâz çeşnisiyle asma karar yapılabilir. Yerinde Rast çeşnili, yerinde Uşşak çeşnili segâh perdesinde Segâh ve Ferahnâk çeşnili veya segâh üçlüsüyle asma karar yapılabilir (Özkan, 2000, s. 384-385).

Makâm, seyre güçlü nevâ perdesi ile ya da Nikriz beşlisinin sesleri ile başlar. Makâmda kullanılan çeşnilerde karışık olarak gezinildikten sonra nevâ perdesinde yarım karar verilir. Çeşitli asma kararlar gösterilerek rast perdesinde Nikriz beşlisine geçilerek rast perdesinde karar verilip seyir tamamlanır (Arel, 1993, s. 177).

4.2.2.9. Rast Makâmı

Rast dizisi, hem Sistemci okulda hem de Rauf Yektâ Bey sisteminde ana dizi olarak tespit ve kabul edilmiş, bu diziden doğan Rast makâmı da Sistemci okulun Edvâr-ı Meşhure olarak adlandırılan on iki makâmdan sayılmıştır (Kutluğ, 2000, s. 160).

Rast makâmını, Safiyyüddin Urmevî, Mevlânâ Mübârek Şah ve Abdülkâdir Merâgî eserlerinde yegâh perdesi üzerinde kurarak günümüzde kullanılan Yegâh dizisi ile aynı olarak aktarmışlardır. Yegâh perdesi üzerinde kurulmuş olarak Sistemci okulun kuruluşundan önce de bilinen ve çok kullanılan Rast makâmı, II. Sultan Murad Han döneminde yetişen Hızır bin Abdullah ve Bedr-i Dilşad tarafından yegâh perdesinden rast perdesine göçürülmüştür. Bu göçürme işlemi sonucu elde edilen dizi, günümüzde kullanılan Rast makâmı dizisidir. Kantemiroğlu ve Abdülbâkî Nâsır Dede'nin yapmış olduğu Rast makâmı tariflerinde evç perdesinin ismi geçmemekte, makâmda acem perdesi kullanıldığı görülmektedir. Arel sisteminde de Rast makâmında acem perdesi çok kullanılmakta, bu kullanım bir geçici geçki olarak görülmekte, bu geçici geçkinin makâma etkisi olmadığı düşüncesi ileri sürülmektedir (Kutluğ, 2000, s. 161-163).

Rast makâmının seyrinde pest bölge genişlemesinde yegâh perdesine doğru inilse de yegâh perdesine sık iniş yapılmasıyla Rehâvî makâmına bir geçiş olacağından bestekârlar bu tür bir geçkiyi uygun bulmayarak buna dikkat etmişlerdir (Kutluğ, 2000, s. 163).

Rast kelimesi Farsça olup, doğru, dosdoğru anlamındadır (Öztuna, 2000, s. 378). Rast makâmı zarif bir ihtişam ifade eder (Öztuna, 2000, s. 379).

Durak perdesi rast perdesidir. Yerinde (rast perdesinde) Rast beşlisine nevâ perdesinde Rast dörtlüsünün eklenmesiyle meydana gelmekle birlikte, bu beşli ve dörtlünün birleştiği nevâ perdesi ise makâmın güçlüsüdür (pestten tize doğru T K S T + T K S). Donanımında si koma bemolü (segâh perdesi) ile fa bakiye diyezi (evç perdesi) bulunmaktadır (Sarı, 2016, s. 45).

Yeden olarak ırak perdesi kullanıldığı rast makâmında kullanılan perde isimleri şu şekildedir: rast, dügâh, segâh, çargâh, nevâ, hüseyinî, evç (acem), gerdâniye (Pestten tize doğru sıralanmıştır) (Özkan, 2000, s. 115-116).

Yerinde Rast Makamı Dizisi

Yerinde Acem'li Rast Dizisi

Çıkıcı bir seyir özelliğine sahiptir. Durak perdesinin altında yegâh perdesi üzerine simetrik olarak Rast beşlisinin eklenmesiyle pest taraftan genişleme yapılır. Ayrıca çok kullanılmamakla birlikte makâmın tiz durak perdesi olan gerdâniye perdesi üzerinde simetrik olarak Rast beşlisi kullanılması şeklinde genişleme yapılabilmektedir (Özkan, 2000, s. 115-116).

Rast makâmında dügâh perdesi üzerinde Uşşak çeşnisiyle, segâh perdesinde Segâh çeşnisi, Ferahnâk beşlisi ve eksik Ferahnâk beşlisiyle asma karar yapılır (Özkan, 2000, s. 116).

Rast makâmının seyrinin çıkıcı olması sebebiyle durak perdesi olan rast perdesi civârından seyre başlanıp, pest bölge genişlemesindeki sesler kullanılarak seyre devam edilir. Nevâ perdesinde yarım karar yapıldıktan sonra nevâ'da Rast dörtlüsünün olduğu kısımda evç yerine acem perdesi kullanılarak nevâ'da Bûselik dörtlüsü gösterilebilir. Bu şekilde oluşan dizi acem'li Rast dizisi olmaktadır (Harmancı, 2018a, s. 158-159). Sonrasında

isteğe bağılı olarak çeşitli asma kalışlar gösterilerek ve çoğunlukla yeden kullanılarak rast perdesinde tam karar yapılır (Özkan, 2000, s. 117).

4.2.3. Mâhûr Form (Yeseviyye) Adlı Eserde Kullanılan Formlar

Bir mûsikî eserinin yazılmasına esas teşkil eden çeşitli kalıplar bulunmakta, Türk Mûsikîsinde bu kalıplar form olarak adlandırılmaktadır (Öztuna, 2000, s. 453). Form; biçim, kalıp, tarz anlamına gelmekte olup, Arapça'da “şekil”, Fransızca'da “forme” olarak kullanılmaktadır (Demirci M. , t.y.a, s. 142-143).

Türk Mûsikîsinde kullanılan formlarda dinî/lâdinî, saz/söz mûsikîsi gibi ikili tasnifler yapılmakla birlikte, bu grupları daha küçük alt bölümlere ayırırlar (Öztuna, 2000, s. 453). Türk Din Mûsikîsi, daha kolay anlaşılabilmesi amacıyla icrâ edildiği mekâna göre cami mûsikîsi ve tekke mûsikîsi olarak sınıflandırılmaktadır (Koca ve Turabi, 2018, s. 71).

Yirmi bölümden oluşan Mâhûr Form (Yeseviyye)'de, Giriş ve Bitiş bölümleri ile usûlsüz olarak icrâ edilen makâmılar arası geçiş bölümlerinden başka, Münâcât, İlâhî, Tevhîd ve Salâvât formları kullanılmıştır. Eserin ikinci bölümü Münâcât formunda bestelenmiş olup, üçüncü, beşinci, yedinci, dokuzuncu, on birinci, on üçüncü, on beşinci, on yedinci ve on dokuzuncu bölümlerde İlâhî formu kullanılmıştır. On beşinci, on altıncı, on yedinci ve on sekizinci bölümlerde İlâhîlerden sonra Tevhîd formu kullanılmış olup eserin birinci bölümü olan “Giriş” ve yirminci bölümü olan “Bitiş” bölümlerinde Âyet-i Kerîme'den sonra Salâvât bulunmaktadır.

Tablo 10. Mâhûr Form (Yeseviyye) eserinin bölümlerinde kullanılan formlar

BÖLÜM	FORM ADI
Bölüm II	Münâcât
Bölüm III Bölüm V Bölüm VII Bölüm IX Bölüm XI Bölüm XIII Bölüm XV Bölüm XVI Bölüm XVII Bölüm XVIII Bölüm XIX	İlâhî
Bölüm XV Bölüm XVI Bölüm XVII Bölüm XVIII	Tevhîd
Bölüm I BölümXX	Salâvât

Tablo 10’da Mâhûr Form (Yeseviyye) adlı eserin bestesinde kullanılan formlar belirtilmiş olup eserde 11 bölümde İlâhî, 1 bölümde Münâcât, 2 bölümde Salâvât ve İlâhî formunun kullanıldığı 4 bölümde ayrıca Tevhîd formu kullanılmıştır.

4.2.3.1. Münâcât

Sözlük anlamı “fısıldamak” olan necv kökünden türeyen münâcât, genellikle “yalvarmak, yakarmak, dua ve tazarruda bulunmak” anlamında kullanılmakta (Macit, 2006, s. 563), konu olarak insanın acziyetini itiraf etmesi, tövbe, istiğfar ile Yaratan’a sığındığını beyan etmesi gibi hususları içermektedir. Bunun yanında, münâcâtların güftesi, âyet ve hadislerden bizzat alıntı yapılarak ya da bu iki kaynaktan faydalanılarak kaleme alınmış olup Allah’a yakarışın ifadesini oluşturur (Ateş, 2017, s. 69-70).

Münâcât; mutasavvuf şairler ile bazı divan şairlerinin Allah’a yalvarışlarını içeren şiirlerin, güzel sesli ve mûsikî bilen kişiler tarafından bir ya da birden çok makâm çerçevesi içinde irticâlen seslendirmesidir (Özalp, 2000, s. 109). Genel anlamda herkes tarafından Allah’a yapılan yakarış, camilerde mihraptan, mahfelden yapılan dua ve niyâzlar da münâcâttır (Sarı, 2016, s. 19). İlâhîlerde de Allah’a yakarış olmakla birlikte, münâcâtlar daha tantanalı eserlerdir (Öztuna, 2000, s. 280).

Güfteleri Arapça olan bu eserler, Ramazan ayı dışında perşembeyi cumaya bağlayan gecelerde yatsı ezanından önce, Cuma günleri öğle ezanından önce ve dinî günlerde okunmakta olup usûlsüz okunan, makâmlı bir dinî eser formudur (Yahya Kaçar, 2009, s. 321).

Temcid; bestelenmiş olan temcid kısmı ile irticâlî olarak okunan münâcât kısmı olmak üzere iki kısımdan meydana gelmektedir (Ak, 2014a, s. 84-88). Bestelenerek ya da irticâlen okunan münâcât, temcidlerin içinde ve son kısmında yer alır (Koca ve Turabi, 2018, s. 95-96).

Münâcât, Türkler'in İslâmlaşma sürecinde Türk edebiyatına da aksetmiş olup Ahmed Yesevî'nin Divân-ı Hikmet'inde bulunan altıncı hikmet bir münâcâttır (Macit, 2006, s. 565).

4.2.3.2. İlâhî

Arapça bir kelime olan ilâhî, “Allah’a ait olan” demektir. Allah ve Peygamber aşkını anlatmak, dinî duyguları dile getirmek, din ve tarikat büyüklerinin üstünlüklerini aktarmak amacıyla yazılmış ve çeşitli makâmlarda bestelenmiş manzum eserlerdir (Akdoğan, 2010, s. 65). İlâhîler, Türk tasavvuf mûsikîsin ana formu olup icrâsındaki esas amaç Allah’ı zikirdir (Ateş, 2017, s. 221).

İlâhî kelimesi, ilk kez Evliya Çelebinin eserinde “bestelenmiş dînî tasavvufî şiir” anlamıyla geçmektedir (Turabi ve Koca, 2018, s. 129).

Çeşitli usûllerle her makâmdan kendine mahsus bir tavırla bestelenmiş olan ilâhîler, camilerde, tekkelerde vb. ibadet meclislerinde, mevlid sırasında ve terâvih namazı aralarında bir veya birkaç kişi tarafından okunur (Ak, 2014a, s. 114). Her makâm ve usûlde bestelenmiş olan ilâhîler diğer dinî eserlere göre daha kolay anlaşılabilir eserler olup solo ya da cumhur olarak okunurlar (Özalp, 2000, s. 111). Akılda kolay kalması ve kullanılan ritmin zikre uygun olması dolayısıyla halk tarafından kolayca ezberlebeilen eserlerdir (Ateş, 2017, s. 222-223).

İlâhîler câmi ilâhîleri ve tekke ilâhîleri olarak ikiye ayrılmakta, bunlardan câmi ilâhîleri, daha ağır bir üslûpla icrâ edilmekte, câmilerde yapılan ibâdetler arasında veya dînî cemiyetlerde okunmaktadırlar. Tekke ilâhîleri ise genelde daha sanatlı eserler olup tarikatlara göre farklılık gösterirler. Müslümanın doğumundan ölümüne kadar yaşadığı her türlü olay ve ortamda kendine yer bulan ilâhîler, doğum, ölüm, düğün, asker uğurlama, vb. cemiyetlerde icrâ edilmektedir (Turabi ve Koca, 2018, s. 129).

Şarkı formu bestelerinde olduğu gibi “zemin-nakarat-meyan-nakarat” şemasına uygun olarak veya bu şemaya yakın bir şekilde bestelenmekle birlikte, tavır ve üslûp bakımından şarkı formundan ayrılırlar. Bunun yanında şarkılarda görülen geniş ses aralıklarına ilâhî formundaki eserlerde çok sık rastlanmaz (Ateş, 2017, s. 221). İlâhîlerde kullanılan bestelerde de dinî-tasavvufî duyguyu yansıtan makâm ve usûller tercih edilmiştir (Ak, 2014a, s. 115). Birçok ilâhî bestesinin içinde son kısımlarında salât ü selâm bölümleri bulunmaktadır (Koca, 2017, s. 68).

İlâhî formunda kullanılan şiirler, genellikle hece vezni ile yazılmış olan şiirlerdir (Özkan, 2000, s. 83). Türk edebiyatında nazım türleri belirginleşmeden önce dinî muhtevâ taşıyan her türlü şiire ilâhî denilmekte iken, sonraları tasavvufî temaları işleyen ve Türk Din Mûsikîsinin makâm ve usûlleriyle bestelenerek dinî toplantılarda okunan şiirlere ilâhî adı verilmiştir (Ak, 2014a, s. 114).

Güfteleri dinî ve daha çok dinî-tasavvufî olup, özellikle ünlü tasavvuf şairlerinin şiirleri seçilir. Dergâlarda okunan ilâhîlerde, ilgili tarikatin inançlarından bahsedilmekte, tarikatin uluları övülmektedir (Öztuna, 2000, s. 171).

4.2.3.3. Tevhîd

Tevhîd, münâcât ile aynı mahiyette olup, bu formda Allah’a yalvarış değil, O’nun tevhîd (birlik) ve azameti hakkında olup, aslında, “lâ ilâhe illallah” (Allah’tan başka ilâh yoktur) cümlesinden ibarettir (Yılmaz, 1994, s. 482).

Tevhîd ilâhisi; Allah’ın varlığı, birliği, esmâ ve sıfatı ile bunların çeşitli tecellilerini anlatan dinî manzûmeler olup, hem cami hem tekkelerde, kelime-i tevhîd ve ism-i celâl zikri esnasında zâkirler tarafından nakarat kısımlarında “Allah, ya Allah, hu Allah, illallah, La ilahe illallah” gibi ibarelerle okunur (Ak, 2014a, s. 137).

4.2.3.4. Salâvât

“Salâvât” (ya da “salâvât-ı şerîfe”), sözleri “Allahümme salli alâ seyyidînâ Muhammed” şeklinde olan, Allah’ın bağışlaması ve selâmının onun üzerine olması dileğini ifade eden, Hz. Peygamber (s.a.v.) için okunan dualardır. Salâvâtın minarelerden okunan şekline ise salâ (salât) denmektedir. Hz. Peygamber’e (s.a.v.) saygı amacıyla, özellikle tarikat büyükleri ve ulemâ tarafından çeşitli şekillerde tertiplenen salâ, bazen bir kişi, bazen toplu halde okunmaktadır (Ak, 2014a, s. 77).

Sözleri değişmekle birlikte salât; okunduğu gün ve zamana göre isim almaktadır (Bayram salâtı, Cuma salâtı, Cenaze salâtı gibi) (Yahya Kaçar, 2009, s. 322). Ölümelerde cenaze namazının duyurulması için minarelerden bir veya birkaç müezzinin, okuduğu salât ü selâmlardan başka, mevlidlerde, tekkelerde ve bazı âyinlerde de salâvâtlar okunmaktadır. En önemli salâvat formu, camide, özellikle teravih namazlarının başlaması ve sonlandırılmasında topluca okunan salât-ı ümmiyye olup, yalnız veya topluca okunan besteli salâvâtlar da bulunmaktadır (Koca, 2017, s. 55-56).

4.2.4. Mâhûr Form (Yeseviyye) Adlı Eserde Kullanılan Usûller

Asl kelimesinin çoğulu olan usûl, mûsikînin üç temel yapısından birisi olup, “zaman içinde uygunluk” (Demirci M. , t.y.a, s. 94-95), belirli sınırlar içinde sıralan mûsikî nağmelerini ölçmeye yarayan vuruşlar bütünüdür (Karadeniz, 2013, s. 30). Kısaca “zamanın kalıplaşmış hâli” olarak tanımlanabilecek olan usûl (Özkan, 2000, s. 561), bir mûsikî eserinin eşit zaman ölçüsüyle ayrılmış belirli kalıplarıdır. Bu kalıplar Türk Mûsikîsinde darb adı verilen vuruşlarla ifade edilmektedir (Belviranlı, 1975, s. 17). Usûlün meydana gelebilmesi için en az bir kuvvetli, bir de zayıf zamana ihtiyaç vardır (Demirci M. , t.y.a, s. 94-95).

Usûlde kullanılan zamanların değerleri birbirine eşit olsa da olmasa da sınırları belirlidir (Ak, 2014a, s. 223). Usûllerin zaman değer, notada portede anahtardan sonra donanımaya yazılan üst üste yazılmış sayılarla gösterilir. Bu sayılardan üstteki, bir ölçüdeki birim sayısını (kaç zamanlı olduğunu), alttaki ise nota değerini (birimi) gösterir (Sarı, 2016, s. 52). Ölçüde, en az iki zamanın bulunması gerektiğinden en küçük usûl iki zamanlı ölçüden başlar (Arel, 1993, s. 74). Ölçü sayısında alttaki sayı, ölçü içinde birim olarak kabul edilen nota değerini ifade eder ve Mertebe olarak adlandırılır. Üstteki sayı ise bir ölçü içinde birim değer olarak belirlenen notadan ne kadar bulunduğunu gösterir (Harmancı, 2018b, s. 195)

Batı müziğinde üç ve dört zamanlı, basit ve birleşik olarak adlandırılan iki grup usûl varken, Türk Mûsikîsinde ritmik âhenkleri birbirinden farklı olarak kullanılan 70’den fazla usûl bulunmaktadır (Ak, 2014a, s. 225)

Türk Mûsikîsinde kullanılan usûllerden nim sofyan ve semâî usûlleri basit usûl olarak adlandırılmakta, bunun dışındaki usûller ise başka usûllerin birleşmelerinden meydana gelmeleri sebebiyle mürekkeb (birleşik) usûl olarak adlandırılmaktadır (Sarı, 2016, s. 52). İlâhî gibi küçük hacimli eserlerde genellikle en çok 10 zamanlıya kadar olan usûller kullanılmaktadır (Sarı, 2016, s. 53).

Eserde en çok kullanılan usûl sofyan usûlü olup üçüncü, yedinci, dokuzuncu, on birinci, on üçüncü, on beşinci, on altıncı, on yedinci, on sekizinci ve on dokuzuncu bölümlerde kullanılmıştır. Beşinci bölümde düyek usûlü kullanılmış olmakla birlikte on beş ve on altıncı bölümlerin Tevhîd kısımlarında nim sofyan usûlü kullanıldığı görülmektedir.

Tablo 11. Mâhûr Form (Yeseviyye) eserinde kullanılan usûller

BÖLÜM	USÛL ADI
Bölüm I Bölüm II Bölüm IV Bölüm VI Bölüm VIII Bölüm X Bölüm XII Bölüm XIV Bölüm XX	Usûlsüz
Bölüm XV Bölüm XVI	Nim Sofyan
Bölüm III Bölüm VII Bölüm IX Bölüm XI Bölüm XIII Bölüm XV Bölüm XVI Bölüm XVII Bölüm XVIII Bölüm XIX	Sofyan
Bölüm V	Düyek

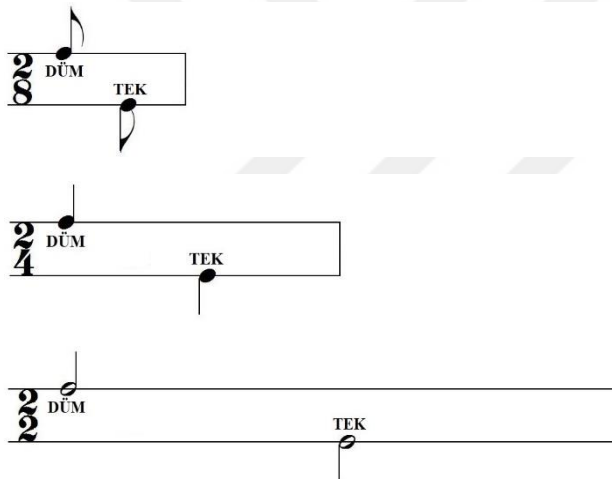
Tablo 11’de Mâhûr Form (Yeseviyye) adlı eserde kullanılan usûller gösterilmiştir. Tabloda görüldüğü üzere usûlsüz, yani serbest olarak bestelenen 9 bölüm bulunmakla birlikte, küçük usûllerden Düyek usûlü 1 bölümde, Sofyan usûlü 10 bölümde kullanılmış olup Sofyan usûlünün kullanıldığı 2 bölümde ayrıca Nim Sofyan usûlünün kullanıldığı görülmektedir.

Çalışmanın bu kısmında eserde kullanılan usûller tarif edilmekte, usûlün zaman değeri, darb sayısı, darbların kuvvetleri, basit/birleşik olması ile küçük/büyük olması hakkında bilgiler verilmektedir.

4.2.4.1. Nim Sofyan

Farsça bir kelime olan ve yarım anlamına gelen nim sözcüğü, mûsikîde usûl isimlerinin başına geldiğinde o usûlün yarısına eşit olan bir usûlü ifade eder (Demirci M. , s. 98-99). Dolayısıyla nim sofyan, dört zamanlı sofyan usûlünün yarısı anlamındadır (Ungay, 1982, s. 11). Yürük sofyan, tek sofyan olarak da adlandırılmaktadır (Karadeniz, 2013, s. 36).

Türk Mûsikîsinde kullanılan en küçük usûl olan nim sofyan usûlü, iki zamanlı ve iki darblıdır (Öztuna, 2000, s. 308). Bu usûl, terkinde başka bir usûl bulunmaması sebebiyle basit usûl olarak adlandırılan iki usûlden biridir. Nim sofyan usûlünün üç mertebesi bulunmaktadır ve birinci mertebe 2/8'lik, ikinci mertebe 2/4'lük ve üçüncü mertebe 2/2'lik olarak gösterilir (Demirci M. , s. 98-99). Nim sofyan usûlü, XV. yüzyıl ve daha önceki nazariyat kitaplarında yazılı olmakla birlikte bu usûlün 2/8'lik mertebesine yürük nim sofyan denmektedir (Öztuna, 2000, s. 308).



Darbların vuruş kuvvetleri şu şekildedir:

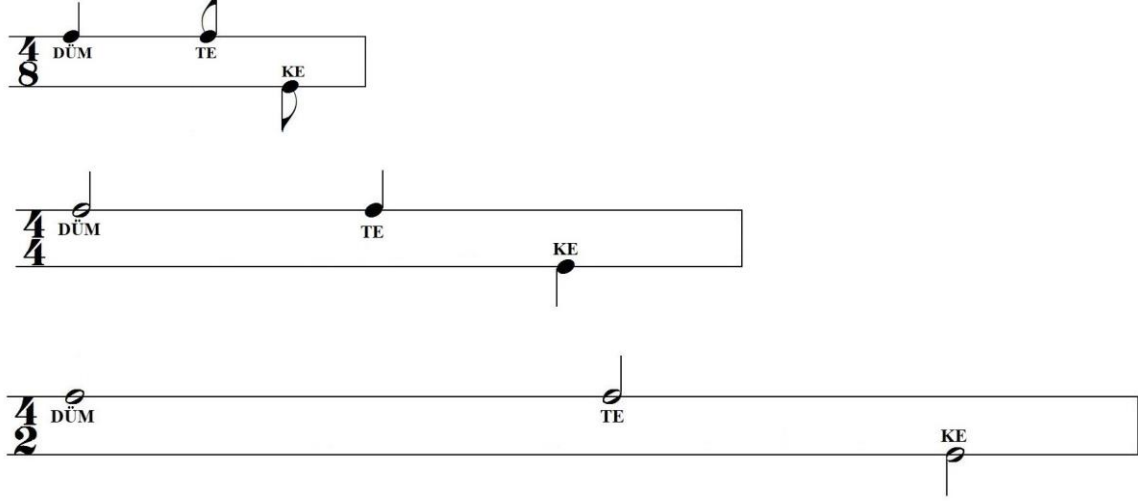
- 1. darb : kuvvetli
- 2. darb : zayıf

4.2.4.2. Sofyan

Güney Azerbaycan'da küçük bir şehrin adı olan Sofyan, sûfî kelimesinin Farsça kaide ile çoğuludur (Öztuna, 2000, s. 429).

Sofyan usûlü, Türk Mûsikîsinde kullanılan küçük usûllerden olup, mürekkep (bileşik) usûllerin de en küçüğüdür (Demirci M. , t.y.a, s. 102-103). İki nim sofyan'ın birleşmesiyle meydana gelen bu bileşik usûl (Arel, 1993, s. 79), 4 zamanlı ve 3 darblıdır. Tabîî mertebesi 4/4 olmakla birlikte 4/2'lik mertebesi ağır sofyan, 4/8'lik mertebesi ise yürük sofyan olarak

adlandırılmaktadır (Öztuna, 2000, s. 429). Sofyan usûlü kendinden daha büyük olan bileşik usûllerde 4 zamanlı olarak aranır ve ayrılır (Çakar, 1996, s. 43).



Batı mûsikîsinden esinlenerek (C) harfi ile de gösterilen sofyan, Türk Din Mûsikîsinin cami ve tekke ilâhilerinde, oyun havaları, şarkı ve türküler gibi çeşitli formlardaki eserlerde çok kullanılan bir usûldür (Ungay, 1982, s. 18).

Darbların vuruş kuvvetleri şu şekildedir:

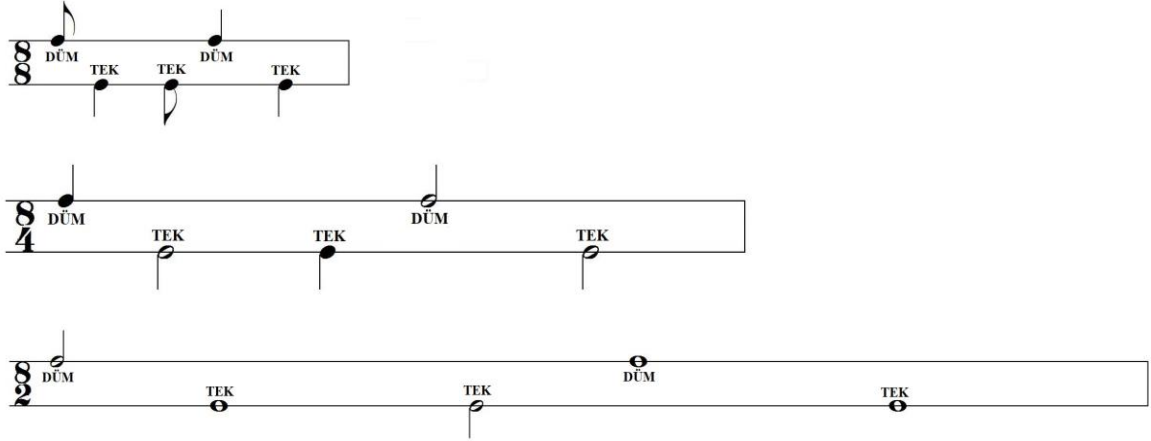
- 1. darb : kuvvetli
- 2. darb : yarı kuvvetli
- 3. darb : zayıf

4.2.4.3. Düyek

Farsça, dû ‘iki’ ve yek ‘bir’ sözcüklerinin birleşmesinden (Dû-yek) oluşur (Demirci M. , t.y.a, s. 110-111). Güzel, kıvrak bir usûldür (Öztuna, 2000, s. 105-106). İki sofyan usûlünden oluşmaktadır (Sarı, 2016, s. 55). 8/8 ve 8/4’lük değerleri bulunmaktadır (Ak, 2014a, s. 227). 8 zamanlı, 5 darblı olan bu usûl ilâhilerde en çok kullanılan usûldür (Öztuna, 2000, s. 105).

Türk Mûsikîsinin her formunda kullanılmış olan düyek usûlü (Ungay, 1982, s. 39), sekiz zamanlı, beş darblı küçük, bileşik bir usûldür. Donanımdan sonra 8/8 şeklinde yazılarak gösterilen bu usûlün 8/4’lük ikinci ve 8/2’lik üçüncü mertebesine ağır düyek adı verilir.

Usûlün önemli özelliği, girişinde senkoplu olması olup ilâhilerde, âyîn-i şerfilerde ve şarkılarda sıklıkla kullanılmaktadır (Demirci M. , t.y.a, s. 110-111).



Darbların vuruş kuvvetleri şu şekildedir:

- 1. darb : yarı kuvvetli
- 2. darb : kuvvetli
- 3. darb : yarı kuvvetli
- 4. darb : kuvvetli
- 5. darb : zayıf

4.2.5. Mâhûr Form (Yeseviyye) Adlı Eserde Yapılan Makâmsal Geçkiler

Eserde yapılan geçkilerin tespitinde, yirmi bölüm olan eserin bölümleri zaman zaman birkaç kısma ayrılarak incelenmiş olup analizde bahsedilen perdelerin ve geçkilerin notadaki yerlerinin bulunmasında kolaylık sağlanması amacıyla portelerde sol anahtarının üzerinde yazılı olan ölçü numaraları ilgili açıklamanın sonrasında parantez içerisinde verilmiştir.

4.2.5.1. Giriş (Âyet-i Kerîme ve Salâvât)

Koro

E LÂ Bİ ZİK RİL LÂ Hİ TAT ME İN NÜL KU LÜB

Solo

E LÂ Bİ ZİK RİL LÂ Hİ TAT ME İN NÜL KU LÜB

Eserin birinci bölümünün ilk kısmında Mâhûr makâmının güçlü perdesi olan gerdâniye perdesi civârından seyre başlanmıştır. Mâhûr makâmının tiz bölge genişlemesi kullanılmış, ardından güçlü perdesinde asma kalış yapıldıktan sonra (1) makâmın nazari dizisinde bulunmayan acem perdesi gösterilerek makâmın karar perdesi olan rast perdesinde kalış yapılmıştır (2).

Koro

AL LÂ HÛM ME SAL Lİ A LÂ SEY Yİ Dİ NÂ VE NE BİY Yİ NÂ MU HAM MED
(rit.....)

Bölümün ikinci kısmı olan Salâvât kısmında Mâhûr makâmının karar perdesi olan rast perdesi civarında dolaşarak aynı perdede karar edilerek bölüm tamamlanmıştır (3).

4.2.5.2. Münâcat

Serbest

4 Solo

MÜ NÂ CÂT EY LE Dİ MİS KİN HÂ CE AH MED

5

İ LÂ HÎ KİL HE ME BEN DE NE RAH MET

6

Dİ LE Kİ HER NE BOL SA TENG Rİ BER GEY

7

MU HAB BET ŞEV Kİ Nİ KÖN Lİ GE SAL GAY

8 Koro

AL LÂH CEL LE CE LÂ LÜ HÜ

İkinci bölüme yine Mâhûr makâmının birinci mertebe güçlüsü olan gerdâniye perdesi civârında dolaşıldıktan sonra (4) makâmın ikinci mertebe güçlüsü olan nevâ perdesinde asma kalış yapılmıştır (5). Ardından acem perdesi kullanılarak hüseyinî perdesinde asma kalış yapılmış (6), hüseyinî perdesi üzerinde Kürdî çeşnisi gösterilmiştir. Pest bölgedeki sesleri kullanarak Mâhûr dizisiyle devam edilmiş ve rast perdesinde karar edilmiştir (7-8).

9 Solo

GA RİB AH MED SÖ Zİ HER GİZ KA RI MAZ

10

E ĞER YER AS TI GA GİR SE ÇÜ RÜ MEZ

11

YE NE MEN SUH BO LUP OL HAR BOL MAZ

12

O KU GAN BEN DE LER Bİ MAR BOL MAZ

13 Koro

AL LÂH CEL LE CE LÂ LÛ HÛ

İkinci bölümün ikinci kısmında gerdâniye perdesi civarında dolaşılıp hüseyinî perdesinde asma kalış yapılarak hüseyinî'de Bûselik çeşnisi yapıldığı görülmektedir (9-10). Tiz çargâh perdesine kadar çıkılarak tekrar hüseyinî perdesine inilip bu perdede asma kalış yapılmıştır (11). Nevâ perdesi üzerinde Çargâh çeşnisi tekrar gösterilerek rast perdesinde karar yapılmıştır (12-13).

Serbest

14 Solo

O KU ĞAN GA KI LUR MAN AN DA ŞEF KAT

15

KI YÂ MET GÜ Nİ DE KIL GUM ŞE FÂ ÂT

16 (çabukça.....)

HU DÂ YIM KIL SA İN AM MEN GE CEN NET

17

O KU ĞAN LAR Nİ KI LUR MAN ŞE FÂ ÂT

18 Koro Sofyan

AL LÂH CEL LE CE LÂ LÜ HÛ

Nevâ perdesi gösterilerek başlanan ikinci bölümün üçüncü kısmında nim hicâz ve acem perdeleri kullanılarak bûselik ve nevâ perdelerinde asma kalışlar ile yerinde Nişâbur çeşnisi yapılmıştır (14-15). Dügâh perdesinde Bûselik çeşnisi gösterildikten sonra rast perdesinden gerdâniye perdesine kadar Mâhûr makâmı dizisinin notaları kullanılıp (16), acem perdesi kullanılarak rast perdesinde karar verilmiştir (17). Rast perdesinde Çargâh beşlisine nevâ perdesi üzerinde Bûselik dörtlüsü eklenerek Kürdî'li Çargâh dizisi kullanılmıştır (17). Bölümün son portesinde ise kürdî perdesini kullanarak segâh perdesinde asma kalışlar yapılmış ve Segâh makâmı gösterilerek üçüncü bölüme bağlanmıştır (18-20).

4.2.5.3. Segâh İlâhi

21 Erkekler Kadınlar
ME Nİ HİK MET LE RİM FER MÂ NI SÜB HÂN AL LÂH (I) AL LAH

25 Erkekler Kadınlar
O KUP UK SAN HE ME MÂ NÂ YI KUR' ÂN AL LÂH (I) AL LÂH

29 Erkekler Kadınlar
ME Nİ HİK MET LE RİM Â LEM DE SUL TAN AL LÂH AL LÂH

33 Erkekler Kadınlar
KI LUR BİR LÂH ZA DA ÇÖL Nİ GÜ LİS TÂN AL LÂH AL LAH

Eserin üçüncü bölümüne Segâh makâmının karar perdesi olan segâh perdesi civarından başlanılmakta, kürdî perdesi ve makâmın pest bölge genişlemesi kullanılarak segâh perdesinde asma kalışlar yapılmıştır (21-27). Ardından Segâh makâmının ikinci derece güçlüsü olan evç perdesinde asma kalışlarla devam edilmektedir. Makâmın güçlüsü olan nevâ perdesine inilirken acem perdesi kullanılmakta, yani nevâ'da Uşşak çeşnisi gösterilmekte ve eksik Segâh beşlisi ile nevâ perdesinde asma kalış yapılmaktadır (29-32). Sonrasında segâh perdesi civârında rast ve kürdî perdeleri kullanılarak segâh perdesinde karar verilmektedir (33-36).

37 Erkekler Kadınlar

ME Nİ HİK MET LE RİM HAK Nİ SE NÂ SI AL LÂH AL LÂH

41 Erkekler Kadınlar

MU HAB BET EH Lİ NİN DER Dİ DE VÂ SI AL LÂH AL LÂH

45 Erkekler Kadınlar

ME Nİ HİK MET LE RİM KAN DÜ A SEL DÜR AL LÂH AL LÂH

49 Erkekler Kadınlar

HEM ME SÖZ LER İ ÇİN DE Bİ BE DEL DÜR AL LÂH AL LÂH

Eserin üçüncü bölümünün ikinci kısmında nevâ perdesinde yapılan asma kalıştan sonra hüseyinî ve acem perdeleri ile yeden olarak nim hicâz perdesi kullanılarak nevâ'da Bûselik çeşnisi kullanılmıştır (37-43). Acem perdesi yerine tekrar evç perdesi kullanılıp, evç'de Segâh çeşnisi yapılmıştır (44-47). Bölümün birinci kısmında da bulunan acem ve kürdî perdeleri kullanımı ile yerinde Segâh dizisi gösterilerek segâh perdesinde karar verilmiştir (48-52).

53 Erkekler Kadınlar

ME Nİ HİK MET LE RİM İN Â MI AL LÂH AL LÂH AL LÂH

57 Erkekler Kadınlar

SE HER VAKT DA Dİ SE "ES TAĞ Fİ RÛL LAH" AL LÂH AL LÂH

61 Erkekler Kadınlar

A Nİ ŞEY TAN LA İN TUT MAS YO LI Nİ AL LÂH AL LÂH

65 Erkekler Kadınlar

MU HAM MED MUS TA FÂ AL ĞAY KO LI Nİ AL LÂH AL LÂH

Bu bölümün üçüncü kısmında çargâh perdesi civarında gezinilerek düğâh perdesinde asma kalışlar yapılmakta, dolayısıyla yerinde Uşşak dizisi gösterilmektedir. Çargâh perdesinde yapılan Çargâh'lı asma kararda ısrar edilmesi dolayısıyla burada Uşşak Hûzî makâmı gösterilmiştir (53-59). Sonrasında, bölümün birinci ve ikinci kısımlarında kullanılan nağmeler (29-36) tekrar edilerek kısım Segâh çeşnisi ile tamamlanmıştır (61-68).

69 Erkekler Kadınlar

ME Nİ HİK MET LE RİM DERT SİZ GE AYT MAN AL LÂH AL LÂH

73 Erkekler Kadınlar

BA HÂ SİZ GEV HE RİM NÂ DÂN ĞA SAT MAN AL LÂH AL LÂH

77 Erkekler Kadınlar

YE SE Vİ HİK ME TİN KAD Rİ NE YET KİL AL LÂH AL LÂH

81 Erkekler Kadınlar

HUM I İŞK DİN MEY Nİ BİR KAT RE TAT KİL AL LÂH AL LÂH
(rit.....)

Üçüncü bölümün son kısmında nevâ perdesi civarında dolaşarak nim hicâz, hüseyinî ve acem perdeler kullanılmış, segâh perdesinde asma karar verilerek Müstear çeşnisi gösterilmiştir (69-75). Bu bölümün her kısmının sonunda bulunan nağmenin (29-36) tekrar edilmesiyle segâh perdesinde karar verilerek bölüm sona ermiştir (77-84).

4.2.5.4. Segâh-Mâye'ye Geçiş

Serbest

85 Solo

ON SE KİZ MİNG Â LEM GE SER VER BOL ĞAN MU HAM MED

O TUZ ÜÇ MİN AS HAB GA REH BER BOL GAN MU HAM MED

(çabukça.....) (asarak.....)

YA LAN GAÇ U AÇ LIK KA KA NÂ AT LIĞ MU HAM MED MU

HAM MED MU HAM MED MU HAM MED

Â SÎ CÂ Fİ ÜM MET GE ŞE FÂ ÂT ŞE FÂ ÂT ŞE

(kısarak.....)

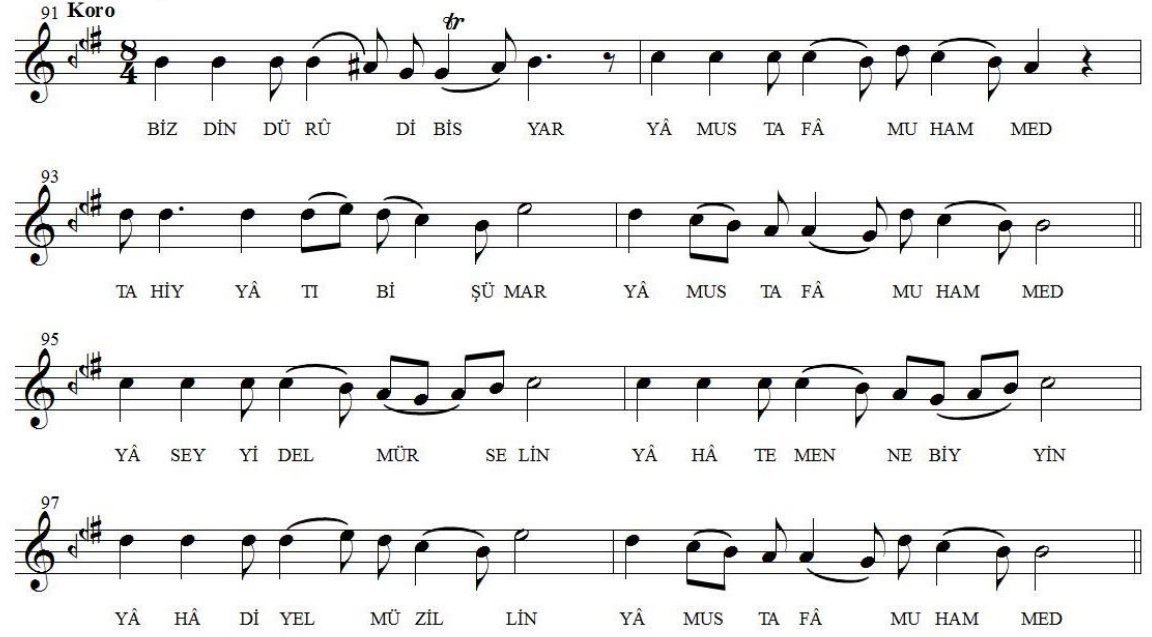
FÂ ÂT ŞE FÂ ÂT LIĞ MU HAM MED

Gerdâniye perdesi civârında seyre başlanan dördüncü bölümde, hisâr ve sümbüle perdeleri kullanılıp nevâ ve gerdâniye perdelerinde asma kalışlar yapılarak nevâ'da Hicâz çeşnisi işlenmiştir (85-86). Ardından segâh ve rast perdelerinde asma kararlar yapılarak yerinde Rast çeşnisi gösterilmektedir (87). Evç ve dik hisâr perdelerinde yapılan asma kalışlarla nevâ perdesine inilerek nevâ'da Hümâyûn çeşnisi yapıldıktan sonra (87-89) tiz çargâh'tan segâh perdesine kadar inilen sesler ile Hüzzam çeşnisi yapılarak bölüm tamamlanmıştır (90).

4.2.5.5. Segâh-Mâye İlâhi

Düyek (velveleli)

91 Koro



BİZ DİN DÜ RÜ Dİ BİS YAR YÂ MUS TA FÂ MU HAM MED

93

TA HİY YÂ TI Bİ ŞÜ MAR YÂ MUS TA FÂ MU HAM MED

95

YÂ SEY Yİ DEL MÜR SE LİN YÂ HÂ TE MEN NE BİY YİN

97

YÂ HÂ Dİ YEL MÜ ZİL LİN YÂ MUS TA FÂ MU HAM MED

Beşinci bölümde segâh perdesi civarında segâh dolaşıldıktan sonra dügâh perdesinde Uşşak gösterilmiştir (91-94). Çargâh ve hüseyinî perdelerinde asma kalışlar yapılarak segâh perdesinde karar verilmiş olup Segâh Mâye makâmı gösterilerek segâh perdesinde kalınmıştır (95-98).

99
"YÂ EY YÛ HEL MÛD DES SÎR" HAK AY DI "KUM FE EN ZÎR"

101
"VE RAB BE KE FE KEB BÎR" YÂ MUS TA FÂ MU HAM MED

103
HAZ RET DE SEN MU AZ ZÂM KUD RET DE SEN MÛ KER REM

105
EN BÎ YÂ ĞA MU KAD DEM YÂ MUS TA FÂ MU HAM MED

Beşinci bölümün ikinci kısmında hüseyinî ve acem perdeleri kullanılarak nevâ'da Bûselik gösterilmiş (99-100), hüseyinî perdesinde asma kalış yapıldıktan sonra segâh perdesinde karar verilmiştir (101-102). Bu bölümün ilk kısmı ile (95-98).benzer nağmeler kullanarak Segâh Mâye makâmı gösterilmeye devam edilmekte ve yine segâh perdesinde kalınmıştır (103-106).

107 ÜM ME Tİ DİN BOL GAN LAR ŞE FÂ A TIN KUL GAN LAR

109 EH Lİ BE HİŞT BOL GAN LAR YÂ MUS TA FÂ MU HAM MED

111 AH MED MU RÂ DI SEN SEN ZİK Rİ YU YÂ DI SEN SEN

113 İŞ LER KÜ ŞÂ DI SEN SEN YÂ MUS TA FÂ MU HAM MED

115 (*)
AL LAH
(ağır.....)

Nevâ'da Uşşak'ın ardından çargâh'ta Rast dörtlüsü ile devam edilmekte (107-108), hüseyinî'de yapılan asma kalıktan sonra segâh perdesinde kalış yapılmaktadır (109-110). Ardından, bu bölümün diğer kısımlarında da bulunan nağme ile (95-98).segâh perdesinde bölüm tamamlanmış (111-114) ve sonraki bölüme geçiş için çargâh perdesinde (115) kalış yapılmıştır.

4.2.5.6. Çargâh'a Geçiş

Serbest

116 Solo

GÂ HÎ YÛ ZÛ SAR ĞA RİP GÂ HÎ YO Lİ DA ĞA RİB

TES BÎH LE RÎ YÂ HA BİB CEV LÂN BOL ĞAN Â ŞİK LAR

HİK MET KU RİN BAĞ LA GAN YÛ REK BAĞ RİN DAĞ LA GAN

FER YÂD U RUP YİĞ LA GAN GİR YAN BOL ĞAN Â ŞİK LAR

AH MED SEN HEM Â ŞİK BOL SİD KİN BİR LE SÂ DİK BOL

DER GÂ HÎ GE LÂ YİK BOL CÂ NÂN BOL ĞAN Â ŞİK LAR

Çargâh perdesi civarında dolaşarak başlanılan altıncı bölüm düğâh perdesinde yapılan asma kalış ile yerinde Bûselik gösterilmektedir (116). Çargâh ve nevâ perdelerinde asma kalışlar yapılarak çargâh'ta Pençgâh beşlisi gösterilmiş (117), sonrasında sırasıyla gerdâniye, acem, hüseyinî perdelerinde asma kalışlar ile Çargâh makâmının karar perdesi olan çargâh perdesi gösterilmiştir (118-119). Bölümün son iki ölçüsünde sırasıyla acem, nevâ ve hüseyinî perdelerinde yapılan asma kalışların ardından çargâh perdesinde karar vererek bölüm tamamlanmıştır (120-121).

4.2.5.7. Çargâh İlâhi

Sofyan

122 Koro

İŞK O TI Nİ PİN HÂN TU TUP AS RÂR ER DİM

CAN KÜY DÜ RÜP YÜ REK BAĞ RİM KE BÂB ET Tİ

PİR DİN ME DED BOL MAS BOL SA İM Dİ MAN ĞA

BU DERD BİZ Nİ DOST LAR Bİ HÂD HA RÂB ET Tİ

Eserin altıncı bölümüne çargâh perdesi civarından seyre başlanarak Çargâh dörtlüsü gösterilmiş ve acem perdesinde asma kalış yapıldıktan sonra (122-125) tekrar Çargâh makâmının karar sesi olan çargâh perdesine dönüş yapılmıştır (126-129). Ardından nevâ perdesinde asma kalışlar gösterilerek nevâ'da Bûselik yapılmış (130-133) ve tekrar Çargâh makâmının notaları kullanılarak çargâh perdesinde karar verilmiştir (134-137).

138

IŞK SIR RI NI HER NÂ MERD GE AY TIP BOL MAS

142

NE ÇE YAK SAN BÂD LIK YER DE ÇE RAĞ YAN MAS

146

YO LIN TAP KAN MER DAN LAR NI BİL SE BOL MAS

150

YİĞ LAY YİĞ LAY KÖZ YA ŞI NI HA BÂB ET Tİ

Yerinde (dügâh'ta) Bûselik ile başlayan bu kısımda hüseyinî perdesinde yapılan asma kalışın (138-141) ardından yerinde (çargâh'ta) Çargâh dörtlüsü ile çargâh perdesinde kalış yapılmıştır (142-145). Bu bölümün son iki portesinde, birinci kısmının son iki portesinde (130-137) görülen nağmelerin benzeri kullanılarak nevâ'da Bûselik yapıldıktan sonra çargâh perdesinde karar verilmiştir (146-153).

154

ÇIN Â ŞIK LAR KEÇ KEN ER MİŞ CÂ NIN TAŞ LAP

158

ED HEM Sİ FÂT BER HEM U RÛP MA LIN TAŞ LAP

162

HÛ HÛ TE YU HAK ZİK Rİ Nİ AY TIP HOŞ LAP

166

İ MAN TAS DİK KI LIP BAĞ RIN KE BÂB ET Tİ

Yerinde Çargâh beşlisinin perdeleri olan çargâh, nevâ, hüseyinî, acem ve gerdâniye perdeleri kullanıldıktan sonra (154-157) Çargâh makâmının güçlü perdesi olan gerdâniye perdesinde asma kalış yapılarak çargâh perdesinde yerinde Çargâh dörtlüsü ile kalış yapılmıştır (158-161). Bölümün bu kısmında da son iki porte, birinci kısmının son iki portesi ile (130-137) benzer nağmelerden oluşmakta, nevâ'da Bûselik yapıldıktan sonra çargâh perdesinde karar verilmektedir (162-169).

170
KUL HÂ CE AH MED NEFS TA ĞİN ÇI KIP AŞ TI

174
YÜ REK BAĞ RI CÜŞ U RU BAN KAY NAP TAŞ TI

178
Bİ HÂM DİL LÂH YO LIN TA PIP YA VUK LAŞ TI

182
İÇ KA NI DIN ÖZ Ö ZÜ GE KE BÂB ET Tİ

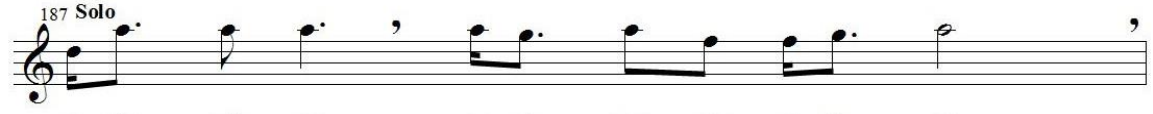
186 (ağır)
AL LÂH

Çargâh perdesi civarından seyre başlanan yedinci bölümün son kısmı, Çargâh dörtlüsünün ardından acem perdesinde yapılan asma kalış sonrasında (170-173) çargâh perdesine dönmektedir (174-177). Bölümün diğer kısımlarında da bulunan son iki portedeki nağme (güfteye göre nota değerleri değişerek) tekrar edilerek (130-137) çargâh perdesinde karar verilmiştir (178-185). Son ölçüde diğer bölüme geçiş için nevâ perdesi gösterilmiştir (186).

4.2.5.8. Evç'e Geçiş

Serbest

187 Solo



GA RÎB LİĞ DE GA RÎB BOL GAN GA RÎB LER

188



GA RÎB LER HÂ Lİ Nİ BİL GEN GA RÎB LER

189



Kİ Şİ BİL MES GA RÎB LER HÂ Lİ NE DÜR

190



ME ĞER BİL GEY GA RÎB BOL GAN GA RÎB LER

Eserin sekizinci bölümünün ilk kısmında nevâ-muhayyer perdeleri arasında dolaşarak gerdâniye perdesinde yapılan asma kalış yapılmış (187) ve nim hisâr perdesi kullanılarak nevâ'da Hüseyinî gösterilmiş (188), ardından muhayyer perdesinde asma kalışlarla nevâ'da Uşşak çeşnisi yapılmıştır (189). Evç'te Segâh gösterildikten sonra nevâ'da Hicâz ve muhayyer'de Uşşak gösterilerek nevâ'da Uzzâl çeşnisi yapılmıştır (190).

191 GA RÎB LİĞ KAT TIĞ İŞ DÜR EY A ZÎ ZİM

192 KİM UL BÎ KADR O LAR MİS KİN GA RÎB LER

193 KEL İM Dİ AH ME DÂ Ö ZİN GE BAK GİL

194 GA RÎB SEN SEN GA RÎB MİS KİN GA RÎB LER

Çargâh'ta Rast çeşnisinin ardından yerinde Uşşak dörtlüsü ve sonrasına ırak'ta Segâh dörtlüsü gösterilmiş ve ırak perdesinde kalış yapılmış, yani Irak makâmı gösterilmiştir (191-192). Ardından evç perdesi civarında seyre devam edip Irak makâmının inici şekli olan Evç makâmı gösterilerek ırak perdesinde karar verilmiştir (193-194).

4.2.5.9. Evç İlâhi

Sofyan

195 Koro

OL KĀ DĪ RĪM KUD RET BİR LE NA ZAR KİL Dİ

199

HUR REM BO LUP YER AS TI ĞA KİR DİM ME NA

203

GA RĪB BEN DEN BU DŪN YĀ DİN SE FER KİL Dİ

207

MAH REM BO LUP YER AS TI ĞA KİR DİM ME NA

Evç perdesi civârında seyre başlanılan dokuzuncu bölüm, evç'te Segâh beşlisi gösterildikten sonra (195-202) nevâ'da Rast beşlisi ile seyre devam edilmiştir (203-206). Dügâh perdesinde asma kalışlar yapılarak yerinde Uşşak dörtlüsü gösterildikten sonra ırak'ta Segâh dörtlüsü ile karar verilmiştir (207-210). Bu çeşnilerin birleştirilmesi ile dokuzuncu bölümün ilk kısmında Evç makâmı kullanıldığı görülmektedir. Son ölçüde sonraki kısma geçiş için evç perdesi gösterilerek kısım tamamlanmıştır (210).

211

ZÂ KİR BO LUP ŞÂ KİR BO LUP HAK Nİ TAP TİM

215

DÜN YÂ UK BÂ HA RAM Kİ LIP YAN ÇİP TEP TİM

219

ŞEY DÂ BO LUP RES VÂ BO LUP CAN DİN ÖT TİM

223

BÎ GAM BO LUP YER AS Tİ ĞA KİR DİM ME NA

Güfteye göre nota değerleri değişmekle birlikte, dokuzuncu bölümün ilk kısmı ile (195-210) aynı nağmelerin ve geçkilerin kullanıldığı bu kısımda da ırak perdesinde kalış yapılmış, sonraki kısma geçişi için tekrar evç perdesi gösterilmiştir (211-226).

227
KUL HÂ CE AH MED NÂ SÎH BOL SAN Ö ZÜN GE BOL

231
Â ŞIK BOL SAN CAN DİN KE ÇİP BİR YOL ÖL

235
NÂ DÂN LAR ĞA AYT SAN SÖ ZİN KİL MAS KA BÛL

239
MEH KEM BO LUP YER AS Tİ ĞA KİR DİM ME NA

243 (ağır)
AL LÂH

Bölümün ilk iki kısmı ile benzer şekilde (195-210), burada da evç'te Segâh, nevâ'da Rast yerinde Uşşak ve ırak'ta Segâh çeşnileri kullanılarak yine Evç makâmı gösterilip ırak perdesinde karar verilmiştir (227-242). Son olarak, sonraki bölüme geçiş amacıyla rast perdesi gösterilerek bölüm sonlandırılmıştır (243).

4.2.5.10. Nihâvend'e Geçiş

Serbest

244 Solo

DU Â LA RI MÜS TE CÂB İ CÂBET LİĞ MU HAM MED

YA MAN LİK KA YAH Şİ LİK KE RÂ METLİĞ MU HAM MED

BEŞ VAKT NA MAZ BOL ĞAN DA İ MÂ METLİĞ MU HAM MED

Mİ RÂC A ŞİP BAR ĞAN DA ŞE HÂ DETLİĞ MU HAM MED
(rit.)

Eserin onuncu bölümünde Nihâvend makâmının güçlüsü olan nevâ perdesi civârında seyre başlanmıştır (244). Ardından, yerinde Nikriz beşlisi ile nevâ'da Hicâz dörtlüsü kullanılarak nevâ perdesinde asma kalış yapılması ile Neveser çeşnisi gösterilmiştir (245). Nevâ'da Kürdî çeşnisinin ardından rast perdesinde karar vererek yerinde Nihâvend makâmı yapılmış ve rast perdesinde karar verilerek bölüm tamamlanmıştır (246-247).

4.2.5.11. Nihâvend İlâhi

Sofyan

Koro

248

HUŞ KUD RET LIĞ PER VER Dİ GAR BİR U BA RİM
Â Sİ CÂ Fİ KU LUN KEL Dİ DER GÂ HİN GE

252

KO LUM TU TUB YOL GA SAL GIL "EN TE'L HÂ Dİ"
KO LUM TU TUB YOL GA SAL GIL "EN TE'L HÂ Dİ"

256

ZÂ TI U LUĞ RAH MAN İ GEM HEM CEB BÂ RİM
ERK LİK KA DİR YİĞ LAP KEL DİM BÂR GÂ HİN GE

260

KO LUM TU TUB YOL GA SAL GIL "EN TE'L HÂ Dİ"
KO LUM TU TUB YOL GA SAL GIL "EN TE'L HÂ Dİ"

Rast perdesi civarında seyre başlanılan bu bölümde Nihâvend makâmının güçlüsü olan nevâ perdesinde asma kalış yapılarak rast'ta Bûselik beşlisinde dolaşmaktadır (248-251). Ardından nevâ'da Hicâz kullanılarak rast'ta Bûselik dizisi ile Nihâvend makâmı gösterilmektedir (252-255). Evç perdesi yerine acem perdesi kullanılarak çargâh'ta Bûselik gösterilip rast'ta Bûselik ile rast perdesinde karar verilmiştir (256-263).

264

EN TEL HÂ DÎ EN TEL HAK NI ZİK RÎ AL LÂH
EN TE'L HÂ DÎ EN TE'L HAK NI ZİK RÎ TÎL DE

268

HAK ZİK RÎ NÎ AY ĞİL TIN MAY BOL GUN Â GÂH
BİL MES NÂ DAN ZİK RİN AY TIB ZÂ HİR TÎL DE

272

RA HİM MEV LÂM NA ZÂR KİL SA O LUR NA GÂH
MEN MEN DEĞEN ŞEY Hİ ZA MÂN Â BU GİL DE

276

KO LUM TU TUB YOL GA SAL GİL "EN TEL HÂ DÎ"
KO LUM TU TUB YOL GA SAL GİL "EN TEL HÂ DÎ"

280 (ağır...)

AL LÂH

Rast perdesi civârında dolaşarak rast'ta asma kalış yapılmış (264-267), sonraki üç portede bir önceki kısımla (252-263) aynı özellikler kullanılarak yerinde Nihâvend makâmı gösterilmiştir (268-279). Bölüm, sonraki bölüme geçiş amacıyla düğâh perdesinin gösterilmesiyle son bulmuştur (280).

4.2.5.12. Hicâz'a Geçiş

Serbest

281 Solo

EY EY Bİ HA BER İŞK EH Lİ DİN BE YÂN SOR MA

282

DİRD İS TE GİL İŞK DER Dİ GE DER MÂN SOR MA

283

ÂH (ÂH) ÂH

284

Â ŞİK BOL SAN ZÂ HİDE LER DEN Nİ ŞÂN SOR MA

285

BU YOL LAR DA Â ŞİK ÖL SE TÂ VÂ Nİ YOK

Eserin on ikinci bölümüne muhayyer perdesi civarında seyre başlanarak muhayyer ve hüseynî perdelerinde asma kalışlar yapılmasıyla Muhayyer çeşnisi gösterilmiş, ardından nevâ perdesinde asma kalışlar yapılarak nevâ'da Bûselik beşlisi ile yerinde (bûselik'te) Nişâbûr beşlisi kullanılmıştır (281). Nişâbûr çeşninin ardından önce tiz segâh perdesinin kullanılmasıyla muhayyer'de Uşşak, sonrasında ise tiz bûselik perdesi kullanılmasıyla hüseynî'de Hüseyinî çeşnisi gösterilmiştir (282). Hüseyinî çeşniye devam edildikten sonra, nim hicâz ve dik kürdî perdelerinde asma kalışlar yapılarak Hicâz çeşnisi yapılmış ve düğâh perdesinde karar verilmiştir (283-285).

4.2.5.13. Hicâz İlâhi

Sofyan

286 **Kadınlar** **Erkekler**

"KAD A LİM NÂ EN TE Fİ KÜL Lİ U MUR" "EN TE KÂ Fİ EN TE Â Fİ YÂ GA FUR"

292 **Kadınlar** **Erkekler**

"KÂ Fİ FİL GAY BU HU VE MEN FİL HU ZUR" "EN TE KÂ Fİ EN TE Â Fİ YÂ GA FUR"

298 **Kadınlar** **Erkekler**

MUS TA FÂ DER HÂ LE Tİ NÂZ ER Dİ LER BİR GÜ RİH Nİ Â Sİ DEP KAY ĞUR Dİ LER

304 **Kadınlar** **Erkekler**

ÜM ME TİM VAY ÜM ME TİM DEP AY DI LAR "EN TE KÂ Fİ EN TE Â Fİ YÂ GA FUR"

Dügâh perdesinden seyre başlanan on üçüncü bölümde nim hicâz ve nevâ perdelerinde asma kalışlar yapılarak Hicâz çeşni gösterilmiş ve dügâh perdesinde kalınmıştır (286-309).

310 Kadınlar Erkekler

HAK TE Â LÂ DAN Nİ DÂ GEL Dİ AN GA ÜM ME TİN İ ŞİN HA VÂ LE KİL ME NA

316 Kadınlar Erkekler

CÜM LE SİN BA ĞİŞ LA YİM AN DA SAN GA "EN TE KÂ Fİ EN TE Â Fİ YÂ GA FUR"

322 Kadınlar Erkekler

MİS KİN AH MED SEN BU YA ZUK ZEH Rİ DİN KUR TU LUN İÇ SEN ŞA RÂ BU MEH Rİ DİN

328 Kadınlar Erkekler

GER Çİ KÖP KOR GUM İ LÂ HIM KAH RI DİN "EN TE KÂ Fİ EN TE Â Fİ YÂ GA FUR"

334 (ağır.....)

AL LÂH

Hüseyinî perdesinde asma kalışlar gösterilmek suretiyle Uzzâl çeşnisi yapılmış, sonrasında tekrar Hicâz çeşniye dönülmüş ve bu çeşnide gezinerek düğâh perdesinde karar verilmiştir (310-321). Bölümün ilk kısmındaki ezginin (286-297) tekrarıyla devam edilerek (322-333) bir sonraki bölüme geçmek için rast perdesinde karar verilerek bölüm sonlandırılmıştır (334).

4.2.5.14. Nikriz'e Geçiş

Serbest

335 Solo

SE HER VAKT DE KO BUB YIĞ LAB NÂ LE EY LE

336

NÂ Lİ ŞİN DİN YER Ü KÖK LER NE VÂ KIL SUN

337

HAK KA SİĞ NİP GÖZ YA ŞİĞ Nİ JÂ LE EY LE ÂH

339

AN DİN SON RA HAK DER DİN GE DE VÂ KIL SUN

On dördüncü bölümde, yerinde Nikriz beşlisi perdeleri kullanılarak nevâ perdesi civarında seyre başlanılmıştır (335). Nikriz makâmının güçlüsü olan nevâ perdesinde Rast'lı ve Bûselik'li dolaştıktan sonra dik kürdî perdesinde çeşnisiz asma karar yapılarak Nikriz makâmında gösterilmiş ve rast perdesinde karar verilmiştir (336-339).

340
HÂ CE AH MED DER DÎ HÂ LET PEY DÂ KIL ĞİL

341
CÂN Ü DİL NÎ HAK YO LI DA ŞEY DÂ KIL ĞİL

342
DER DİN TAR TIP RÛ Zİ MAH ŞER GAV ĞA KIL ĞİL ÂH

344
DERD BOL MA SA MEV LÂM KİM GE Şİ FÂ KIL SUN

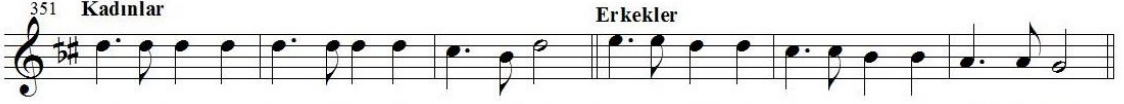
Nikriz makâmının güçlüsü olan nevâ perdesi civarında dolaşılıp yine aynı perdede çeşitli asma kalışlar yapılarak seyre devam edilmiş (340-341) ve makâmı oluşturan perdelerde dolaşıldıktan sonra rast perdesinde karar verilmiştir (342-344).

4.2.5.15. Nikriz İlâhî ve Tevhîd

Sofyan



DEM BU DEM DÜR ÖZ GE DEM Nİ DEM DE ME DÜN YÂ DIN Bİ GAM Ö TER SEN GAM DE ME



AS LI NES LİN KAT RE İ Â Bİ ME Nİ HAS NI KÖR SEN SEN Ö ZÜN DİN KEM DE ME



DEM BU DEM DÜR ÖZ GE DEM Nİ DEM DE ME DÜN YÂ DIN Bİ GAM Ö TER SEN GAM DE ME

On beşinci bölümün ilk kısmında rast perdesi civarında seyre başlanılarak (345-350) Nikriz makâmı gösterilmiş, makâmın karar perdesi ve güçlüsü arasında dolaşılıp yine rast (351-362) perdesinde karar verilmiştir.



GER YÜ REK DE BOL MA SA YÜZ DA ĞI DİRD ZİN HAR KAC GİL SEN A Nİ HEM DEM DE ME



DEM BU DEM DÜR ÖZ GE DEM Nİ DEM DE ME DÜN YÂ DIN Bİ GAM Ö TER SEN GAM DE ME

Bölümün ikinci kısmında nevâ'da Bûselik perdeleri kullanıldıktan sonra (363-365) yine rast perdesi civarına inilerek burada karar verilmiş, yani Nikriz makâmı dizisinde dolaşılmaya devam edilerek rast perdesinde karar verilmiştir (366-374).

375 Kadınlar Erkekler

AH ME DÂ TUT KIL GA NÎ MET HER NE FES YAR SIZ ÖT GEN SEN BU DEM NÎ DEM DE ME

381 Berâber

DEMBUDEMDÜR ÖZ GE DEM NÎ DEM DE ME DÜN YÂ DIN BÎ GAM Ö TER SEN GAM DE ME

Çargâh perdesiyle başlanan asma kalışların yapıldığı bu kısımda tekrar rast perdesine düşülerek karar verilmekte (375-380), Nikriz makâmına devam edilerek rast perdesinde karar verilmektedir (381-386).

387 Koro

LÂ İ LÂ HE İL LALLÂH LÂ İ LÂ HE İL LALLÂH LÂ İ LÂ HE İL LALLÂH LÂ İ LÂ HE İL LALLÂH

Bölümün son kısmı olan Tevhîd kısmında rast, segâh, nevâ perdelerinde kalışlar yapılarak gerdâniye perdesinde bölüm tamamlanmıştır (387-394).

4.2.5.16. Mâhûr İlâhî ve Tevhîd

395 **Erkekler**



"ÜZ KÜ RUL LÂH KE Sİ REN" DEP Â YET GEL Dİ

399 **Kadınlar**



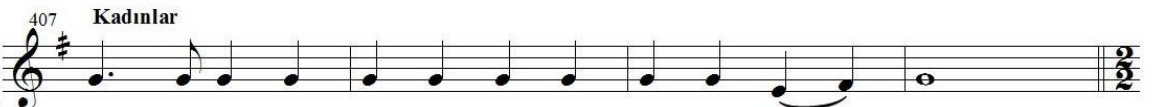
"ÜZ KÜ RUL LÂH KE Sİ REN" DEP Â YET GEL Dİ

403 **Erkekler**



"FEZ KÜ RÛ Nİ EZ KÜR KÜM" DEP Â YET GEL Dİ

407 **Kadınlar**



"FEZ KÜ RÛ Nİ EZ KÜR KÜM" DEP Â YET GEL Dİ

Eserin on altıncı bölümü önce gerdâniye perdesi civarında, sonrasında ise rast perdesi civarında gezinilerek Mâhûr makâmı gösterilmiş, bazı notaların nota değerlerinde farklılık olmakla birlikte aynı ezgi farklı güfteyle tekrar edilmiştir (395-410).

411 **Koro**

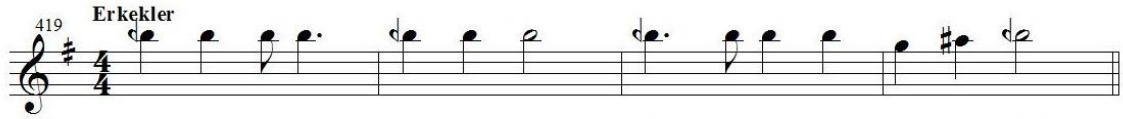


LÂ İ LÂ HE İLLALLÂH LÂ İ LÂ HE İLLALLÂH LÂ İ LÂ HE İLLALLÂH LÂ İ LÂ HE İLLALLÂH LÂ İ LÂ HE İLLALLÂH

Tevhîd kısmında segâh, nevâ ve gerdâniye perdeleri kullanılarak tiz segâh'la bölüm tamamlanmıştır (411-418).

4.2.5.17. Rast İlâhî ve Tevhîd

419 **Erkekler**



DÂ İM SE Nİ AY TUR MEN LÂ İ LÂ HE İL LAL LÂH

423 **Kadınlar**



DÂ İM SE Nİ AY TUR MEN LÂ İ LÂ HE İL LAL LÂH

427 **Erkekler**



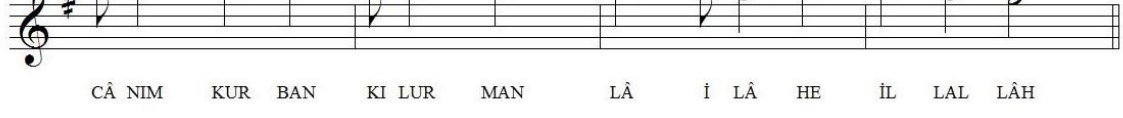
KUR BAN BO LUP KE TER MEN LÂ İ LÂ HE İL LAL LÂH

431 **Kadınlar**



KUR BAN BO LUP KE TER MEN LÂ İ LÂ HE İL LAL LÂH

435 **Erkekler**



CÂ NİM KUR BAN KI LUR MAN LÂ İ LÂ HE İL LAL LÂH

439 **Kadınlar**



CÂ NİM KUR BAN KI LUR MAN LÂ İ LÂ HE İL LAL LÂH

Segâh çeşnisinin gösterildiği bu kısımda tiz segâh perdesi civarında seyre başlanıp bir oktav pest bölgede tekrarlanmıştır (419-426). Ardından perde kaldırma ile aynı durum tiz çargâh ve bir oktav pest bölgedeki perde olan çargâh perdesi civarında yapılan Bûselik çeşni ile devam etmiş (427-434), tiz nevâ (ve bir oktav pest perdesi nevâ) perdesi civarında dolaşıldıktan sonra Rast makâmı gösterilerek rast perdesinde karar verilmiştir (435-442).

443 Koro

LÂ İ LÂHE İL LALLÂH LÂ İ LÂ HE İL LALLÂH LÂ İ LÂ HE İL LALLÂH LÂ İ LÂ HE İL LALLÂH

451

LÂ İ LÂ HE İL LALLÂH LÂ İ LÂ HE İL LALLÂH LÂ İ LÂ HE İL LALLÂH LÂ İ LÂ HE İL LALLÂH

Bölümün Tevhîd kısmında yerinde Nikriz makâmının perdeleri kullanılarak gerdâniye perdesinden rast perdesine kadar inilerek Nikriz çeşniyle karar etmiştir (443-458).

4.2.5.18. Nikriz İlâhî ve Tevhîd

459 Erkekler Kadınlar
AL LÂ HIM Nİ İZ LER MEN LÂ İ LÂ HE İL LAL LÂH

463 Erkekler Kadınlar
İ ZİN A LIP KE TER MEN LÂ İ LÂ HE İL LAL LÂH

467 Erkekler Kadınlar
AH MED İB Nİ İB RÂ HİM LÂ İ LÂ HE İL LAL LÂH

471 Erkekler Kadınlar
US BU SÖZ Nİ HU BAYT DI LÂ İ LÂ HE İL LAL LÂH

Çargâh perdesinde seyre başlanıp nevâ perdesinde asma kalış yapılarak Rast çeşnisi gösterildikten sonra yerinde Nikriz makâmı gösterilerek rast perdesinde karar verilmiş olup bu uygulama her portede tekrarlanmıştır (459-474).

475 Koro
LÂ İ LÂ HE İL LAL LÂH LÂ İ LÂ HE İL LAL LÂH LÂ İ LÂ HE İL LAL LÂH LÂ İ LÂ HE İL LAL LÂH

483
LÂ İ LÂ HE İL LAL LÂH LÂ İ LÂ HE İL LAL LÂH LÂ İ LÂ HE İL LAL LÂH LÂ İ LÂ HE İL LAL LÂH

On sekizinci bölümün Tevhîd kısmında yine perde kaldırma yöntemiyle rast perdesinden gerdâniye perdesine kadar olan Mâhûr makâmını oluşturan perdeler gösterilmiştir ve gerdâniye perdesinde kalınmıştır (475-490).

4.2.5.19. Mâhûr İlâhi

491 **Erkekler**

İŞ KIN KIL DI ŞEY DÂ ME Nİ CÜM LE Â LEM BİL Dİ ME Nİ

495

KAY GUM SEN SEN TÛ Nİ KÛ Nİ MEN GE SEN OK KE REK SEN

499 **Kadınlar**

KE REK SEN KE REK SEN KE REK SEN KE REK SEN

Eserin bu bölümünde Mâhûr makâmının güçlü perdesi olan gerdâniye perdesi civarından seyre başlanarak muhayyer ve tiz segâh perdeleri gösterilerek rast perdesinde karar verilmiştir (491-502).

503 **Erkekler**

SÖZ LE SEM MEN Tİ LİM DE SEN KÖZ LE SEM MEN KÖ ZÜM DE SEN

507

KÖN LÜM DE HEM CA NİM DA SEN MEN GE SEN OK KE REK SEN

511 **Kadınlar**

KE REK SEN KE REK SEN KE REK SEN KE REK SEN

Mâhûr makâmının perdeleri ile seyre devam edilerek yine rast perdesinde karar verilmiştir (503-514).

515 **Erkekler**

GĀ FİL LER GE DŪN YĀ KE REK Ā KİL LER GE UK BĀ KE REK

519

VĀ İZ LER GE MİN BER KE REK MEN GE SEN OK KE REK SEN

523 **Kadınlar**

KE REK SEN KE REK SEN KE REK SEN KE REK SEN

Mâhûr makâmının tiz bölge genişlemesi olan gerdâniye'de Çargâh çeşnisi gösterilmiş ve tekrar rast perdesine dönülmüştür (515-526).

527 **Erkekler**

FE DĀ BOL SUN SEN GE CA NİM TÖ KER BOL SANG ME NİM KA NİM

531

MEN KU LUN MEN SEN SUL TĀ NİM MEN GE SEN OK KE REK SEN

535 **Kadınlar**

KE REK SEN KE REK SEN KE REK SEN KE REK SEN

Bölümün önceki kısımlarında da olduğu gibi Mâhûr makâmında seyre devam edilmiş ve rast perdesinde karar verilmiştir (527-538).

539 **Erkekler**

Â LİM LER GE Kİ TAP KE REK SÛ FÎ LER GE MES CİD KE REK

543

MEC NÜN LAR GA LEY LÂ KE REK MEN GE SEN OK KE REK SEN

547 **Kadınlar**

KE REK SEN KE REK SEN KE REK SEN KE REK SEN

Bu bölümün üçüncü kısmında (515-526) bulunan ezgi tekrarlanmıştır (539-550).

551 **Erkekler**

HÂ CE AH MED ME NİM A TIM TÛ NÛ KÛ NÛ YA NAR O TIM

555

İ Kİ Cİ HAN DA ÜM MÎ DİM MEN GE SEN OK KE REK SEN

559 **Kadınlar**

KE REK SEN KE REK SEN KE REK SEN KE REK SEN

563 **Berâber**

KE REK SEN KE REK SEN KE REK SEN KE REK SEN

567 **Solist**

KE REK SEN KE REK SEN KE REK SEN KE REK SEN

571 **Koro** **Solist** (*)

SEN SEN SEN KE REK SEN

Bu bölümün dördüncü kısmında kullanılan ezgi (527-538) tekrarlanarak (551-562) Mâhûr makâmının karar perdesi olan rast perdesi ile bölüm sonlandırılmıştır (563-573).

4.2.5.20. Bitiş (Âyet-i Kerîme ve Salâvât)

574 Koro

E LÂ Bİ ZİK RİL LÂ Hİ TAT ME İN NÜL KU LÜB

575 Solist

E LÂ Bİ ZİK RİL LÂ Hİ TAT ME İN NÜL KU LÜB

Eserin birinci bölümünün ilk kısmındaki nağmenin (1) bir oktav pest hâli olarak başlayan yirminci bölümün son kısmında (574), yine birinci bölümde olduğu gibi (2) acem perdesi kullanılarak rast perdesinde kalış yapılmıştır (575).

576 Koro

AL LÂ HÜM ME SAL Lİ A LÂ SEY Yİ Dİ NÂ VE NE BİY Yİ NÂ MU HAM MED

Son bölümün ikinci kısmı olan Salâvât da ilk bölümün Salâvât kısmı ile (3) aynı olup rast perdesi civarında dolaşarak ve yine Mâhûr makâmında olup, rast perdesinde karar edilerek tamamlanmıştır (576).

5. SONUÇ VE ÖNERİLER

Dinin emirlerine bağlı, hayatı boyunca halkı irşad ve doğru yola sevk eden Ahmed Yesevî ve onun tasavvuf yolunun takipçileri tarafından meydana getirilen Yesevîlik, Türkistan'da bulunan Türklerin Müslümanlığı kabûl etmesinin ardından büyük kitleleri İslâm'a, özellikle tasavvufa ısındırmış, Türk İslâm medeniyetinin oluşmasına bir dönüm noktası olmuştur. Tevazu, sadelik ve fedakârlığın bir ocağı olarak karşımıza çıkan Yesevîlik; basit ve sade telkinlerle İslâmlaşmayı temin etmiştir. Yesevîlik, Anadolu'nun fethinden önce bu bölgeye gelen ilk gelen tarikat olmasına rağmen zaman içinde etkisini kaybetmiş, kendisinden sonra gelen tarikatların içinde erimiştir.

Ahmed Yesevî'nin Çağatay Türkçesi ile yazmış olduğu Divân-ı Hikmet adlı eserinde, Allah ve Peygamber sevgisi, güzel ahlâk, ibâdetlerin önemi ve manevi boyutu, sahte ve samimiyetsiz din adamlarına eleştiri, dünyanın fâniliği ve zikir konuları bulunmaktadır. Yine Çağatay Türkçesi ile yazmış olduğu diğer eseri Fakr-nâme'de, dervişin uyması gereken kurallar ve aşması gereken makâmlardan bahsedilmektedir. Bu eserlerinden başka, tarikat âdâbı ve makâmları, dervişlik, Allah'ı tanımak ve ilâhî aşk, mürid ile mürşid ilişkileri gibi konular içeren Risâle der Âdâb-ı Tarîkat ile şeriat, tarikat, marifet ve hakikattan her biri hakkında onar olmak üzere toplam kırk makâm ve kaideyi içeren Risâle der Makâmât-ı Erba'în isimli iki Farsça risâlesi bulunmaktadır.

İslâm öncesinde Türklerin inanç ve gelenekleri ile yeni dinin kurallarını kaynaştırmak suretiyle sesli zikir, müzik ve raksa dayalı bir ibadet tarzını Türk boyları arasında uygulamış olan Yesevîlik'te zikr-i erre olarak adlandırılan testere zikri yapılmaktaydı. Ahmed Yesevî'nin Divân-ı Hikmet'te, mûsikî terimi olarak bazı enstruman isimleri ile “semâ” ve “raks” gibi kavramların kullanıldığı görülmekte ancak bu kavramların da hangi anlamlarda kullanıldığı kesin olarak bilinmemekte, bu kavramların dinî boyutuna ilişkin herhangi bir ifade ya da açıklama bulunmamaktadır. Bu sebeple Yesevîyye tarikatında semâ ve raksın olup olmadığı, yapıldıysa nasıl yapıldığı gibi konularda bir değerlendirme yapılamamaktadır. Bunun yanında, Yesevîyye tarikatının zikir ve halvete önem vermesi dolayısıyla toplu zikirlerinde “semâ ve raks” yerine “zikr-i erre”yi tercih ettiği şeklindeki değerlendirmeler daha fazladır.

Sade, basit ve anlaşılır bir dille yazılmış olan hikmetler, uygulanan duraklar dolayısıyla hareketli ve canlı bir üslûp taşımaktadır. Önemli âhenk unsurlarının kullanıldığı

hikmetler, âdeta bir zikir ritmi ile yazılmış, yıllarca halkın dilinden düşmemiş, topluluklarda mûsikî eşliğinde ilâhî olarak okunmuştur.

Ahmed Yesevî'nin hikmetleri daha XVI. yüzyılda besteli olarak okunmakla birlikte günümüzde gerek Kırgız-Kazaklar arasında, gerek Volga boyu Türkleri'nde Divân-ı Hikmet'ten bestelenmiş eserlere rastlanılmaktadır. Anadolu'da ise hikmetlerden eser bestelenmesi konusunda özellikle UNESCO'nun 2016 yılını "Ahmed Yesevî Yılı" ilan etmesiyle daha hız kazanmıştır. Bunun yanında Ahmed Hatiboğlu'nun Mâhûr Form (Yeseviyye) adlı yirmi bölümden oluşan eseri bu eserlerin en önemlilerinden birisidir. Bu eserden başka Divân-ı Hikmet'ten, Ahmed Hatiboğlu tarafından yapılan birkaç beste daha bulunmaktadır. Ayrıca Emrah Hatiboğlu, Rızâ Tekin Uğurel, Abdülkadir Şehitoğlu, Veysel Aydın, Şentürk Deveci, Türkân Uymaz, Ali Polattemir, Bora Uymaz, Hasan Esen, İrfan Gürdal, Mehmet Sabir Karger, Hakan Alvan, Ferman Akgül, Güldeniz Ekmen Ağış, Hasan Şanlıtürk, Mehmet İhsan Özer, Şahin Türkeşsiz ve Hasan Kiriş de Divân-ı Hikmet'ten eser bestelemişlerdir.

Bestelediği dinî ve lâdinî eserlerin yanında, dinî mûsikîmizin zenginleşmesini sağlayan Ahmed Hatiboğlu'nın, 14'ün üzerinde geliştirmiş olduğu yeni form bulunmakta olup bu formlar bizzat kendisi tarafından "Büyük Form" olarak adlandırılmıştır. Yesevîlik ile ilgili Türk Din Mûsikîsi adına yapılan çalışmalar arasında önemli bir yeri olan ve 1998 yılında Ahmed Hatiboğlu tarafından yeni bir form çalışması olarak bestelenen "Mâhûr Form (Yeseviyye)" adlı eser de bu formlardan birisidir. Ahmed Yesevî'nin Divân-ı Hikmet'inden bestelenmiş olan bu eser, yirmi bölümden oluşmaktadır. Bu bölümlerin isimleri ise şu şekildedir:

1. Giriş (Mâhûr) - "Elâ bizikrillâhi tatmeinnül kulûb" (Âyet-i Kerîme ve Salâvat)
2. Münâcât (Mâhûr) - Münâcât eyledi miskin Hâce Ahmed
3. Segâh İlâhî - Meni hikmetlerim fermân-ı Sübhân
4. Segâh-Mâye'ye Geçiş - On sekiz ming âlemge server bolğan Muhammed
5. Segâh-Mâye İlâhî - Bizdin dürûdi bisyar yâ Mustafâ Muhammed
6. Çargâh'a Geçiş - Gâhi yüzü sarğarıp gâhi yolıda ğarib
7. Çargâh İlâhî - Işk otını pinhân tutup asrâr erdim
8. Evç'e Geçiş - Garîbliğde garib bolğan garîbler
9. Evç İlâhî - Ol Kâdirim kudret birle nazar kıldı
10. Nihâvend'e Geçiş - Duâları müstecâb icâbetliğ Muhammed
11. Nihâvend İlâhî - Huş kudretliğ perverdigâr bir ubarım
12. Hicâz'a Geçiş - Ey bîhaber ışk ehli din beyân sorma

13. Hicâz İlâhî - “Kad alimnâ ente fiküllî umur”
14. Nikriz’e Geçiş - Seher vaktde kobub yığlab nâle eyle
15. Nikriz İlâhî ve Tevhîd - Dem bu demdür özge demni dem deme
16. Mâhûr İlâhî ve Tevhîd - “Üzkürullah kesîren” dep âyet geldi
17. Rast İlâhî ve Tevhîd - Dâim seni ayturmen Lâ ilâhe illallah
18. Nikriz İlâhî ve Tevhîd - Allâhımnı izlermen Lâ ilâhe illallah
19. Mâhûr İlâhî - Işkın kıldı şeydâ meni cümle âlem bildi meni
20. Bitiş (Mâhûr) - “Elâ bizikrillâhi tatmeinnül kulûb” (Âyet-i Kerîme ve Salâvat)

Belirli makâm ve formlarda bestelenen bölümlerin yanında, bir makâma geçiş olarak bestelenen bölümlerin de bulunduğu bu eserde solo-koro ile bayan-erkek icrâları belirtilerek icrâda çeşitlilik sağlanmıştır. Özellikle solo icrâların bulunduğu bölümlerde herhangi bir usûle bağlı kalmaksızın serbest olarak bestelendiği görülmektedir.

Mâhûr Form (Yeseviyye) adlı eserin, yeni bir form olması ve makâmlar arasında yapılan geçkiler bakımından incelenerek okuyucuların istifadesine sunulan bu çalışmada, yirmi bölümden oluşan eserin incelenmesinde ulaşılan sonuçlar şu şekildedir:

- Eserde güfte olarak ilk ve son bölümde Râd Sûresi 28. Âyet ile Salâvât kullanılmış olup, güftenin diğer bölümlerde Divân-ı Hikmet’ten alındığı görülmektedir. Hikmetler, belirli bir sıraya bağlı kalmaksızın seçilmiştir. Seçilen şiirlerin bir kısmı beyit, bir kısmı kıt’a olmakla birlikte güftelerin oluşumunda farklı beyit ya da kıt’alardan belirli mısralar alınıp birleştirilmesi şeklinde kullanıldığı da görülmektedir.
- Eserin bölümlerinin bestelenirken kullanılan makâmlar şunlardır: Mâhûr, Segâh, Segâh Mâye, Çargâh, Evç, Nihâvend, Hicâz, Nikriz ve Rast.
- Eserde; Münâcât, İlâhî, Tevhîd ve Salâvât formları kullanılmış olup çalışmada bu formlarla ilgili bilgiler aktarılmıştır.
- Usûlsüz olarak bestelenen bölümlerin yanında eserde büyük usûllerin kullanılmadığı, küçük usûllerden Nim Sofyan, Sofyan ve Düyek usûllerinin kullanıldığı tespit edilmiştir.
- Mâhûr Form (Yeseviyye) adlı eserde bölümlerin bestelendiği ve yukarıda basedilen makâmlardan başka Bûselik, Nişâbur, Uşşak Hûzî, Müstear, Hüzam gibi makâmlarda geçkiler ve çeşniler bulunduğu tespit edilmiştir.

Çalışmada tespit edilen ve yukarıda belirtilen sonuçlar bir bütün olarak aşağıda tablo hâlinde verilmiştir:

Tablo 12. Mâhûr Form (Yeseviyye) adlı eserin güfte, makâm, form ve usûl bilgileri

Bölüm	Güftede Kullanılan Hikmet Numarası*	Makâm	Form	Usûl
I	Râd Sûresi 28. Âyet	Mâhûr	Salâvât	Usûlsüz
II	Münâcât	Mâhûr	Münâcât	Usûlsüz
III	Münâcât	Segâh	Îlâhî	Sofyan
IV	40. Hikmet	Segâh Mâye'ye geçiş		Usûlsüz
V	39. Hikmet	Segâh Mâye	Îlâhî	Düyek
VI	97. Hikmet	Çargâh'a geçiş		Usûlsüz
VII	61. Hikmet	Çargâh	Îlâhî	Sofyan
VIII	101. Hikmet	Evç'e geçiş		Usûlsüz
IX	13. Hikmet	Evç	Îlâhî	Sofyan
X	40. Hikmet	Nihâvend'e geçiş		Usûlsüz
XI	22–21. Hikmetler	Nihâvend	Îlâhî	Sofyan
XII	140. Hikmet	Hicâz'a geçiş		Usûlsüz
XIII	23. Hikmet	Hicâz	Îlâhî	Sofyan
XIV	139. Hikmet	Nikriz'e geçiş		Usûlsüz
XV	132. Hikmet	Nikriz	Îlâhî/Tevhîd	Sofyan/Nim Sofyan
XVI	15. Hikmet	Mâhûr	Îlâhî/Tevhîd	Sofyan/Nim Sofyan
XVII	57. Hikmet	Rast	Îlâhî/Tevhîd	Sofyan
XVIII	57. Hikmet	Nikriz	Îlâhî/Tevhîd	Sofyan
XIX	35. Hikmet	Mâhûr	Îlâhî	Sofyan
XX	Râd Sûresi 28. Âyet	Mâhûr	Salâvât	Usûlsüz

* I. ve XX. Bölümde güfte olarak Râd Sûresi 28. Âyet ile Salâvât kullanılmış olup diğer bölümlerin güftesi Divân-ı Hikmet'tendir.

Tablo 12'de de görüldüğü üzere yirmi bölümden oluşan Mâhûr Form (Yeseviyye) adlı eserde güfte olarak Divân-ı Hikmet'in yanında Âyet,-i Kerîme ve Salâvât'ın da kullanıldığı, çeşitli makâm, form ve usûller ile bestelenmiş "Büyük Form" olarak bestelenen bir eserdir. Eserin XV, XVI, XVII ve XVIII. bölümlerinde Îlâhî'nin hemen ardından Tevhîd formunun,

yine XV ve XVI. bölümlerde Sofyan usûlünün yanında Nim Sofyan usûlünün aynı bölüm içerisinde kullanıldığı görülmektedir.

Çalışma sonucunda elde edilen bulgulara göre;

- Yazılı kaynaklarda ve eğitim kurumlarında Ahmed Yesevî hakkında verilen bilgilerin sadece tasavvufî ve edebî yönleriyle sınırlı tutulmayarak, Türk mûsikîsi ile ilişkisinden de bahsedilebilir.
- Türk-İslâm tarihi açısından önemli bir yere sahip olan Ahmed Yesevî ve Yesevîlik'in Türk mûsikî ile ilişkisi hakkında yeterli sayıda bilimsel çalışma bulunmamaktadır. Bu sebeple Ahmed Yesevî ve Yesevîlik'in Türk mûsikîsi ile ilişkisi hakkındaki bilimsel çalışmalar artırılabilir.
- Mûsikî ile Ahmed Yesevî'nin daha iyi anlaşılabilmesi ve daha geniş kitlelere ulaşabilmesi sağlanabilecektir. Dolayısıyla Ahmed Yesevî'yi konu alan çalışmalarda Yesevîlik-mûsikî ilişkisinin bahsedilmesi, Türk mûsikîsi çalışmalarında ise Ahmed Yesevî'nin Divân-ı Hikmet'inden bestelenen eserlerin de yer alması önerilebilir.
- Bu çalışma, Divân-ı Hikmet'ten bestelenecek/bestelenmiş olan eserler için bir örnek niteliğinde olup benzer çalışmaların daha da artırılması, Divân-ı Hikmet'ten bestelenen eser sayısının artmasına ve yeni formların oluşmasına katkı sağlayabilir.
- Konservatuvarlarda tasavvuf konusu daha detaylı anlatılarak, tarikatların mûsikî ile ilişkisine daha çok yer verilebilir.
- Kültür Bakanlığı, TRT, vb. kuruluşlar tarafından Ahmet Yesevî Uluslararası Türk-Kazak Üniversitesi Müteveli Heyeti Başkanlığı tarafından yapılan "Hoca Ahmet Yesevî Beste Yarışması" benzeri yarışmalar düzenlenerek Ahmed Yesevî'nin Türk mûsikîsi ile ilişkisine yönelik ilgi artırılabilir.
- Türk Mûsikîsinde önemli bir yeri bulunan Ahmed Hatiboğlu ile ilgili daha çok çalışma yapılması, Ahmed Hatiboğlu'nun ve eserlerinin daha geniş kitlelerce tanınmasını sağlayabilir.
- Mâhûr Form (Yeseviyye) gibi büyük formulu eserlerin bestelenmesi, yeni formların ortaya çıkmasına, Türk Mûsikîsinde çeşitliliğin artırılmasına vesîle olabilir.

- Yeni bir form olarak bestelenen Mâhûr Form (Yeseviyye) adlı eserin analizinin yapılması, Türk Mûsikîsinde bilinen formlardan farklı olarak meydana gelen yeni formlarla ilgili yapılacak çalışmalara örnek teşkil etmesi bakımından önemlidir. Dolayısıyla Türk Mûsikîsinde kullanılan ve yeteri kadar araştırılmamış olan formlar hakkında çalışmaların arttırılması önerilebilir.
- Bu çalışmaya konu olan, Ahmed Hatiboğlu tarafından büyük form olarak bestelenen Mâhûr Form (Yeseviyye) adlı eserin daha fazla icrâ edilmesi, eserin daha çok kişi tarafından tanınmasını sağlayabilir.



6. KAYNAKLAR

- Ahmet Yesevi Üniversitesi*. (t.y.). 06 10, 2019 tarihinde <https://www.ayu.edu.tr/ahmetyesevi> adresinden alındı.
- Ak AŞ. (2014a). *Türk Din Mûsikîsi - Câmî ve Tekke Mûsikîsi*, 3. Baskı. Ankara, Akçağ Yayınları.
- Ak AŞ. (2014b). *Türk Mûsikîsi Tarihi*, 3. Baskı. Ankara, Akçağ Yayınları.
- Akdoğan B. (2010). *Örneklerle Türk Mûsikîsinde Formlar*. Ankara, Bilge Ajans.
- Akgün M. (2012). *Ahmed Yesevî - Pîr-i Türkistan*. Ankara, Akgün Grup Yayıncılık.
- Arel HS. (1993). *Türk Mûsikîsi Nazariyatı Dersleri*, 2. Baskı. Ankara, Kültür Bakanlığı.
- Ateş E. (2017). *Türk Din Mûsikîsi*, 2. Baskı. İstanbul, Rağbet Yayınları.
- Ayas MR. (1991). *Türkiye'de İlk Tarikat Zümreleşmeleri Üzerine Din Sosyolojisi Açısından Bir Araştırma*. Ankara, Ankara Üniversitesi Basımevi.
- Aydın V. (2016). Ol Kâdirim kudret ile nazar kıldı. *Hoca Ahmet Yesevî'den Esintiler* albümünde [CD]. Ankara.
- Belviranlı AK. (1975). *Mûsikî Rehberi - Dinî Mûsikî*. Konya, Nedve Yayınları.
- Bestenigar ilahi-İbrahim Suat Erbay. (2019, 01 02). 05 15, 2019 tarihinde Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=huNrfgMKsmM> adresinden alındı.
- Bice H. (2014). *Pîr-i Türkistan Hoca Ahmed Yesevî ve Hikmetleri*, 1. Baskı. İstanbul, H Yayınları.
- Bice H. (2015). *Hoca Ahmed Yesevi - Divan-ı Hikmet*, 5. Baskı. Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Bice H. (2016). *Pîr-i Türkistan Hoca Ahmed Yesevî*. Ankara, Hoca Ahmet Yesevî Uluslararası Türk-Kazak Üniversitesi.
- Bozkurt T. (2012). *Türkistan Piri Hoca Ahmet Yesevi*. İstanbul, Yılmaz Basım Yayın ve Dağıtım Ticaret Ltd. Şti.
- Canbay A, Nacakcı Z. (2017). Hoca Ahmet Yesevî Öğretisinin Türk Müzik Kültürüne Yansımaları. *Bilig: Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, 80:43-73.
- Çakar Ş. (1996). *Türk Musikîinde Usûl*. İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Demirci M. (2004). *Sorularla Tasavvuf ve Tarikatlar*, 2. Baskı. İstanbul, Damla Yayınevi.
- Demirci M. (2016). Türk Din Mûsikisinde Ahmed Yesevî'nin Yeri, Tesiri ve Önemi. *Diyanet İlmî Dergi*, 215-242.

- Demirci M. (2017). Türk Din Mûsikîsi'nde Ahmed Yesevî'nin Yeri, Tesiri ve Önemi. *Pîr-i Türkistân Hoca Ahmet Yesevî*. İçinde: Ankara, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 381-413.
- Demirci M. (t.y.a). *Türk Dinî Musikisinin 100'ü*. Ankara, OTTO.
- Demirci M. (t.y.b). *Türk Dinî Musikisinin 200'ü*. Ankara, OTTO.
- Deveci Ş. (2016). Erenler cemâl görür dervişler sohbetinde. *Hoca Ahmet Yesevî'den Esintiler* albümünde [CD]. Ankara.
- Deveci Ş. (2016). Türkistanın kalbi Ahmed Yesevî. *Hoca Ahmet Yesevî'den Esintiler* albümünde [CD]. Ankara.
- Divan-ı Hikmet Klipleri - Dem Bu Demdir - Ferman Akgül*. (2017, 10 06). 05 03, 2019 tarihinde Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=qcne_H2-PSM adresinden alındı.
- Divan-ı Hikmet Klipleri - Dört Yar - Ahmet Özhan*. (2017, 10 06). 05 03, 2019 tarihinde Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=3zjXRxqM-7k&list=PL-5QaYKx8CM2vrW9f5h8wY4MPepbgnG56&index=2> adresinden alındı.
- Divan-ı Hikmet Klipleri - Niyet Kıldık Kâbe'ye - Adem Tay*. (2017, 10 06). 05 03, 2019 tarihinde Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=01j7fExBBQk> adresinden alındı.
- Divan-ı Hikmet Klipleri - Ya Muhammed - İrfan Gürdal*. (2017, 10 06). 05 03, 2019 tarihinde Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=p7LqcMPBcME> adresinden alındı.
- Dîvân-ı Hikmet Sohbetleri*. (2018). Ankara, Hoca Ahmet Yesevi Uluslararası Türk-Kazak Üniversitesi.
- Dîvân-ı Hikmet, Hoca Ahmed Yesevî*. (2017). Ankara, Hoca Ahmet Yesevî Uluslararası Türk-Kazak Üniversitesi.
- Divan-ı Hikmet'ten Hoşle Meydur Alimler - İrfan Gürdal - TRT Avaz*. (2017, 02 11). 05 01, 2019 tarihinde Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=98jy4N1fC2M> adresinden alındı.
- Efendi SM. (2005). *Tasavvuf ve Tarikatlar Silsileleri* (Cilt IV). İstanbul, Ustaoğlu Kitabevi.
- Ekinci Y. (2013). *Hoca Ahmed Yesevî*, 2. Baskı. Ankara, Akçağ Yayınları.
- Eraslan K. (t.y.). Hoca Ahmed Yesevî Kimdir? İçinde: *Türkistan'ın Pîri Hoca Ahmed Yesevî ve Külliyesi*. Ankara, Türk İşbirliği ve Kalkınma Ajansı (TİKA), 41-46.
- Eraslan K, Tosun N. (2017). *Yesevî'nin Fakr-nâmesi ve İki Farsça Risalesi*. Ankara, Ahmet Yesevi Üniversitesi.

- Eraydın S. (1997). *Tasavvuf ve Tarikatlar*, 5. Baskı. İstanbul, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı.
- Esen H. (2016). Dost, niyet eyledik Kâbe'ye, râzı olun dostlarım. *Hoca Ahmet Yesevî'den Esintiler* albümünde [CD]. Ankara.
- Esin E. (1989). Ahmed Yesevî Külliyesi. İçinde: *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (DİA)*. İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi, II:162-163.
- Eyüboğlu İZ. (1990). *Bütün Yönleriyle Tasavvuf Tarikatlar Mezhepler Tarihi*. İstanbul, Derin Yayınevi.
- Fığlalı ER. (1987). *Mezhepler ve Tarikatlar Ansiklopedisi*. İstanbul, Tercüman Tesisleri.
- Fığlalı ER. (t.y.). Hoca Ahmed Yesevî Kimdir? İçinde: *Türkistan'ın Pîri Hoca Ahmed Yesevî ve Külliyesi*. Ankara, Türk İşbirliği ve Kalkınma Ajansı (TİKA), 24-40.
- Gazi Üniversitesi TMDK İcra Topluluğu - Tasavvuf Musikisi Konseri (Yeseviyye). (2017, 04 21). 04 01, 2019 tarihinde Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=TppJBfnx1c0> adresinden alındı.
- Gazi Üniversitesi Türk Müziği Topluluğu TRT Hoca Ahmed Yesevî'yi Anma Konseri. (2014, 07 11). 03 15, 2018 tarihinde Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=2mIm5SkwJ_o adresinden alındı.
- Güray C. (2018a). Devirsel İbadet Modelleri Olarak Semah-Semâ Uygulamalarının Tarihsel Kökenleri. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 87:23-48.
- Güray C. (2018b). Semah Geleneğinin İslam Ortaçağı Sonrası Anadolu'daki Kökleri: Vahdet,- Mevcut Geleneği ve Tanrısal Bilginin Bir Tezahürü Olarak Hz. Ali. *Alevilik Sempozyumu Bildiriler Kitabı* (s. 155-181). Ankara, Alevi İnanç Birliği Vakfı.
- Güray C. (2018c). Semah Kavramını Devir Nazariyesi Üzerinden Anlamak: Aynayı Tuttum Yüzüme. *IV.Uluslararası Alevilik ve Bektaşilik Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, (s. 611-632). Ankara.
- Halikimi Ararım - Rast İlâhi - İbrahim Suat Erbay - TRT Avaz. (2017, 03 06). 05 02, 2019 tarihinde Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=L4GFIImQGvAA> adresinden alındı.
- Harmancı B. (2018a). Makamlar ve Örnek Eserler. İçinde: Turabi AH (Editör). *Türk Din Müsikisi El Kitabı*, 3. Baskı. Ankara, Grafiker Yayınları, 154-194.
- Harmancı B. (2018b). Türk Müziğinde Usûller. İçinde: Turabi AH (Editör). *Türk Din Müsikisi El Kitabı*, 3. Baskı. Ankara, Grafiker Yayınları, 195-200.

- Hatiboğlu A. (2011). *Ahmed Hatiboğlu Beste Külliyyatı - Tasavvufî Eserler, Kâr, Beste ve Şarkılar, Saz Eserleri*, 1. Baskı. Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Hatiboğlu A. (2011). Yeseviyye (Münâcât Eyledi Miskin...). *Ahmed Hatiboğlu Beste Külliyyatı (CD-2)* albümünde [CD]. Ankara, Türkiye Diyanet Vakfı.
- Hatiboğlu A. (2014). Ömrüm Benim Bir Ateşti. *Yeni Türkiye Dergisi - Türk Mûsikîsi Özel Sayısı*, 57:1214-1220.
- Hatiboğlu A. (2015). Keling dostlar Allâh yâdın dâim ayting [A. Hatiboğlu tarafından kaydedildi]. *Ahmet Hatipoğlu ile Tasavvuf Musikisi (Bölüm-22) (DVD-4)* albümünde [Movie DVD]. Diyanet TV.
- Hatiboğlu A. (2015). *Türk Mûsikîsi Solfej Metodu*, 1. Baskı. Ankara, Otto Yayıncılık.
- Hatiboğlu E. (2015). Muhabbetin câmin içip [A. Hatiboğlu tarafından kaydedildi]. *Ahmet Hatipoğlu ile Tasavvuf Musikisi (Bölüm-13) (DVD-3)* albümünde [Movie DVD]. Diyanet TV.
- Hu Halkası - İrfan Gürdal - Sevda-yı Muhammed Yesevi İlahileri - TRT Avaz.* (2017, 03 06). 05 02, 2019 tarihinde Youtube: https://www.youtube.com/watch?v=SipyBibk_NY adresinden alındı.
- İbrahim Suat Erbay&Coşkun Karademir-Dem Bu demdir Başka demi dem deme.* (2017, 01 31). 04 20, 2019 tarihinde Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=aBrP9QIRvsQ> adresinden alındı.
- Kaptan S. (1991). *Bilimsel Araştırma ve İstatistik Teknikleri*. Ankara, Özkan Matbaacılık.
- Kara M. (1985). *Tasavvuf ve Tarikatlar Tarihi*. İstanbul, Dergâh Yayınları.
- Kara M. (2005). *Türk Tasavvuf Araştırmaları Tarikatlar/Tekkeler/Şeyhler*. İstanbul, Dergâh Yayınları.
- Karadeniz ME. (2013). *Türk Musikîsinin Nazariye ve Esasları*. İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Keleş H. (2013). *Gönülleri Fetheden Bilge Hoca Ahmet Yesevi*. İstanbul, Bilge Oğuz Yayınevi.
- Kenjetay D. (2003). *Hoca Ahmet Yesevi'nin Düşünce Sistemi*. Ankara, Hoca Ahmet Yesevî Ocağı Yayınları.
- Koca F. (2004). Ahmet Hatipoğlu'nun Hayatı, Eserleri ve Mûsikî Anlayışı. (*Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi*). Ankara, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Koca F. (2017). *İslam Medeniyetinde Salâ ve Salavat Geleneği - Anadolu Örneği*, 2. Baskı. Ankara, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

- Koca F, Turabi, AH. (2018). C mi Mûsikîsi.  inde: Turabi AH (Editör). *Türk Din Mûsikîsi El Kitab *, 3. Baskı. Ankara, Grafiker Yayınları, 71-105.
- Köprülü F. (1991). *Türk Edebiyat 'nda İlk Mutasavvıflar*. Ankara.
- Kutlu  YF. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar -  nceleme*.  stanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- K     H. (1976). *Osmanlı Devletini Tarih Sahnesine  ıkaran Kuvvetlerden Biri: Tarikatlar ve Türkler  zerindeki Müsbet Tesirleri*.  stanbul, T RDAV Basım Yayım Ltd.  ti.
- Küçükkaya MA. (2017). Hoca Ahmed Yesevi'nin Tarihi ve Tasavvufi  ahsiyeti.  inde: *P r-i Türkistân Hoca Ahmet Yesevî*. Ankara, Diyanet   ler Başkanlığı Yayınları, 7-24.
- Macit M. (2006). M n c t.  inde: *Türkiye Diyanet Vakfı  slam Ansiklopedisi*.  stanbul, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 31:563-565.
- Mahur Terkib (Yeseviyye) - Ahmet Hatipoğlu - Tanburi - Mahur*. (t.y.). 02 15, 2019 tarihinde <https://divanmakam.com/forum/mahur-terkib-yeseviyye-ahmet-hatipoglu-tanburi-mahur.24996/> adresinden alındı.
- Mehmet Nogay  lu "Yeseviyye" Gazi Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı  cra Heyeti*. (2018, 06 05). 04 01, 2019 tarihinde Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=1AZpphbX5mo> adresinden alındı.
- Mustafa Demirci - Muhammed (s.a.v.) - (Sen ve Ben - Official Video)*. (2014, 08 15). 05 03, 2019 tarihinde Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=Llvv1IStKfQ> adresinden alındı.
- Nota Arşivleri*. (t.y.). 02 15, 2019 tarihinde <https://www.notaarsivleri.com/arama.html?kelime=yesevi> adresinden alındı.
- Ocak AY. (2014). *Ortaçağ Anadolu'sunda  ki Büyük Yerle imci/Kolonizatör, Derv  -Dede Gark n ve Emîrci Sultan - Vefâiyye ve Yeseviyye Gerçeği*, 1. Baskı.  stanbul, Dergâh Yayınları.
-  zalp MN. (2000). *Türk Mûsikîsi Tarihi I*, 1. Baskı.  stanbul: Milli Eğitim Basımevi.
-  zkan  H. (2000). *Türk Mûsikîsi Nazariyat  ve Us lleri - Kud m Velveleleri*.  stanbul, Ötüken Neşriyat.
-  ztuna Y. (2000). *Türk Mûsikîsi Kavram ve Terimleri Ansiklopedisi*. Ankara, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Öztürk YN. (1997). *Tasavvufun Ruhu ve Tarikatlar*.  stanbul.
- Polattemir A. (2016). Yol üstünde oturup yolu soran derv  ler. *Hoca Ahmet Yesevî'den Esintiler* albümünde [CD]. Ankara.
- Rıdvanoğlu AE. (t.y.). *Açıklamalı Divân-ı Hikmet*.  stanbul, Gayem Yayın Dağıtım.

- Sarı MA. (2016). *Türk Din Musikisi*, 1. Baskı. İstanbul, Marmara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Vakfı Yayınları (İFAV).
- Sevda-yı Muhammed - İrfan Gürdal - İlahi - TRT Avaz. (2017, 03 06). 05 02, 2019 tarihinde Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=a70bGJGUQXE> adresinden alındı.
- Sevda-yı Muhammed Yesevi İlahileri Konseri - Tamamı - 3 Mart 2017 - TRT Avaz. (2017, 03 06). 05 02, 2019 tarihinde Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=RIfArVKWMkk> adresinden alındı.
- Şapolyo EB. (1964). *Mezhepler ve Tarikatlar Tarihi*. İstanbul, Türkiye Yayınevi.
- Şeksiz Bilin Bu Dünya - İrfan Gürdal - Sevda-yı Muhammed Yesevi İlahileri Konseri - TRT Avaz. (2017, 03 06). 05 02, 2019 tarihinde Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=XiQ1K5H0Ncw> adresinden alındı.
- Şengün N. (2017). Dîvân-ı Hikmet'te Dil, Anlatım ve Muhtevâ Hususiyetleri. İçinde: *Pîr-i Türkistân Hoca Ahmet Yesevî*. Ankara, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 243-266.
- Tanrıkorur C. (2003). *Osmanlı Dönemi Türk Mûsikîsi*. İstanbul, Dergâh Yayınları.
- Taşgın A. (2013). *Dediği Sultan ve Menakıbı - Konya ve Çevresinde Ahmet Yesevi Halifelerinin İzleri*. Konya, Çizgi Kitabevi.
- Toker Yayınları E. (2005). *Ahmet Yesevi Divan-ı Hikmet'ten Seçmeler-Edip Ahmet Atabetü'l Hakayık Hayatı-Sanat Eserleri*. İstanbul, Toker Yayınları.
- Tosun N. (2013). Yeseviyye. İçinde: *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi (DİA)*. İstanbul, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Araştırmaları Merkezi, XLIII:487-490.
- Tosun N. (2015). *Ahmed Yesevî*. Ankara, Hoca Ahmed Yesevi Uluslararası Türk-Kazak Üniversitesi.
- Tosun N. (2017). Yesevilik Araştırmalarında Kaynak Sorunu ve Bazı Mühim Kaynak Eserlerin Tanıtımı. İçinde: *Hoca Ahmet Yesevi'nin Manevi Mirası*. Almatı, Hoca Ahmet Yesevi Uluslararası Türk-Kazak Üniversitesi Avrasya Araştırma Enstitüsü, 19-40.
- Tökin FH. (t.y.). *İslâm Tarikatleri*. İstanbul, M. Sıralar Matbaası.
- Turabi, AH, Koca F. (2018). Câmî ve Tekke Mûsikîsi Ortak Formları. İçinde: Turabi AH (Editör). *Türk Din Mûsikîsi El Kitabı*, 3. Baskı. Ankara, Grafiker Yayınları, 126-132.
- Türk Müzik Kültürünün Hafızası*. (t.y.). 02 15, 2019 tarihinde <http://www.sanatmuziginotalari.com/arama.asp> adresinden alındı.
- Türkdoğan O. (2000). *Bilimsel Araştırma Metodolojisi*, 3. Baskı. İstanbul, Timaş Yayınları.
- Ungay MH. (1982). *Türk Mûsikîsinde Usûller ve Kudüm*. Türk Musikisi Vakfı Yayınları.

- Uymaz B. (2016). On sekiz bin âlenimde hayran olan âşıklar. *Hoca Ahmet Yesevî'den Esintiler* albümünde [CD]. Ankara.
- Uymaz T. (2016). Rabb'im yâdı ulu yâddır, söyler olsam. *Hoca Ahmet Yesevî'den Esintiler* albümünde [CD]. Ankara.
- Yahya Kaçar G. (2009). *Türk Mûsikîsi Rehberi*. Ankara, Maya Akademi Yayınları.
- Yaman A. (2016). *Pir-i Türkistan Amet Yesevi*. İstanbul, Yedinci Kapı Yayınları.
- Yavaş F, Dalgacı F. (2013). *Hoca Ahmed Yesevî ve Osmanlı Devleti'nin Teşekkülünde Yesevîlik*. İstanbul, İstanbul Büyükşehir Belediyesi Kültür A. Ş. Yayınları.
- Yiğit H. (2017). *Hoca Ahmed Yesevî*. İstanbul, Maviçatı Yayınları.
- Yılmaz HK. (1994). *Anahatlarıyla Tasavvuf ve Tarikatlar Tarih Kavramları ve Mes'eleleri*. İstanbul, Ensar Neşriyat.
- Zeybek NK. (t.y.). Türkistan ve Yesevî. İçinde: *Türkistan'ın Pîri Hoca Ahmed Yesevî ve Külliyesi*. Ankara, Türk İşbirliği ve Kalkınma Ajansı (TİKA), 47-58.

7. EKLER

Ek-1. Ahmed Yesevî'nin Türbesi

Ek-1.1. Ahmed Yesevî'nin Türbesi-1



Ahmed Yesevî'nin Türbesi (Ahmet Yesevi Üniversitesi, t.y.).

Ek-1.2. Ahmed Yesevî'nin Türbesi-2



(Esin, 1989, s. 162)

Ek-2. Ahmed Hatiboğlu'nun Fotoğrafları

Ek-2.1. Ahmed Hatiboğlu ve Ailesi



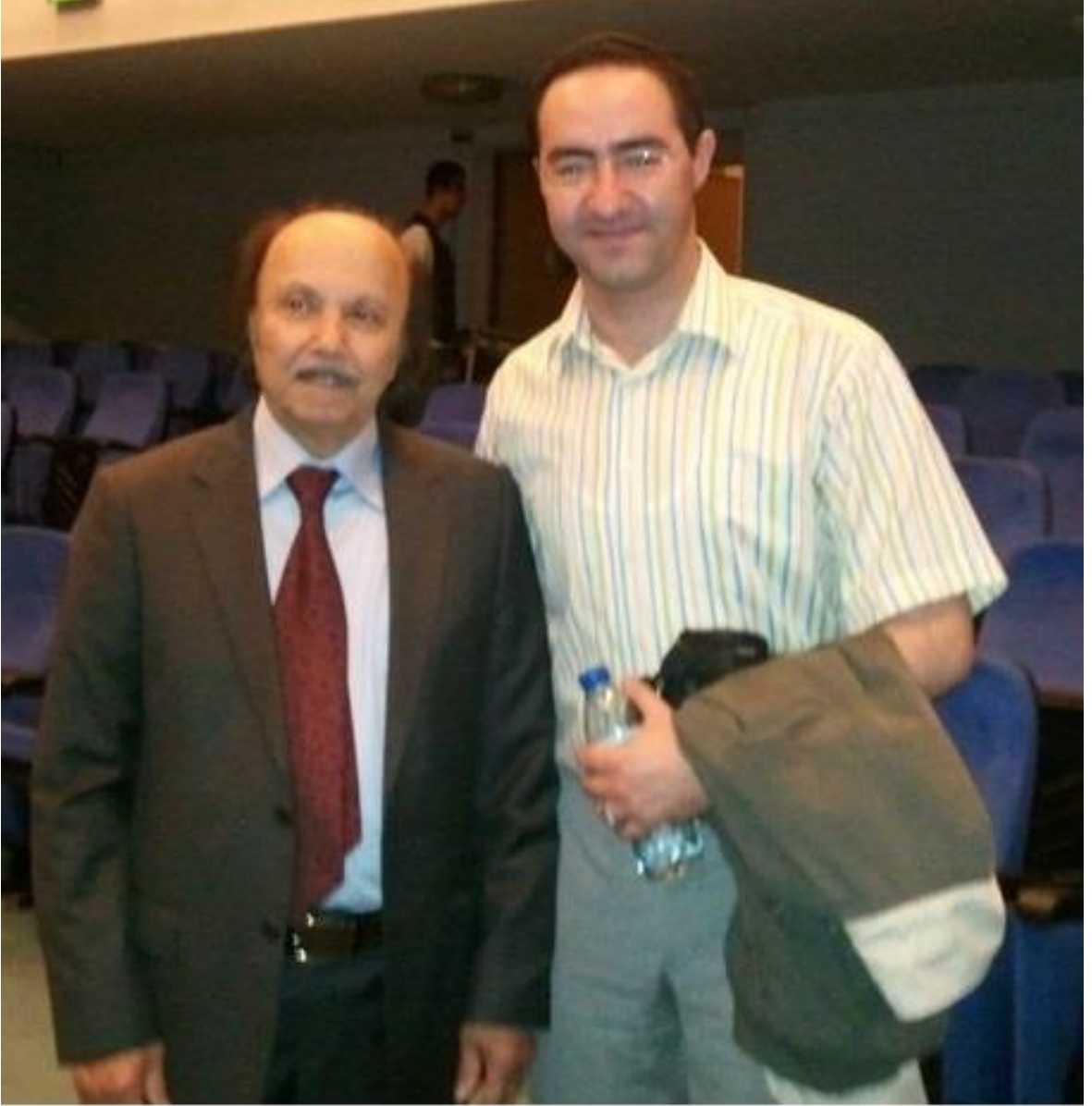
Yıl : 2009

Yer : İzmir

Oturanlar : Ahmed Hatiboğlu'nun eşi Sema Hanım, torunu Pelin Âhû, Ahmed Hatiboğlu

Arkadakiler : Ahmed Hatiboğlu'nun büyük oğlu İtrî, gelini (İtrî'nin eşi) Ayşe Hanım ve oğlu Emrah (Hatiboğlu, 2011, s. 644).

Ek-2.2. Ahmed Hatiboğlu ile Mâhûr Form (Yeseviyye) Konseri Sonrası



Gazi Üniversitesi Türk Müziği Topluluğu Hoca Ahmed Yesevî'yi Anma Konseri sonrası.

Tarih : 04.06.2011

Yer : TRT Ankara Radyosu Refik Ahmet Sevgil Stüdyosu

Ek-3. Ahmed Hatiboğlu Türk Müziği Topluluğu'nun "Ahmet Yesevi'den Yunus'a Türk Tasavvuf Mûsikîsi Özel Konseri" Konser Kitapçığı

Ek-3.1. Konser Kitapçığı Kapak Sayfası



Ek-3.2. Konser Kitapçığı İçindekiler Sayfası

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ

HOCA AHMET YESEVÎ VE DİVÂN-I HİKMET ÜZERİNE	I
AHMET HATİPOĞLU TÜRK MÜZİĞİ TOPLULUĞUNUN TARİHÇESİ	II
YESEVİYYE	III

I. BÖLÜM

MEVLEVÎ MÜSİKİSİNDEN ÖRNEKLER

Hüzzam Peşrevi	1
Muhtasar Hüzzam Mevlevî Âyin-i Şerîfi	1
Segâh Niyâz İlâhisi	2
Hüzzam Son Peşrev	2

BEKTÂŞÎ MÜSİKİSİNDEN ÖRNEKLER

Hüseyinî Nefes	2
Hüseyinî Nefes	2
Uşşak Nefes	3
Hüseyinî Nefes	3
Uşşak Nefes	3
Uşşak Nefes	4
Uşşak Nefes (Semah)	4

İLÂHÎ FORMU ÖRNEKLERİ

Muhayyer İlâhi	5
Acemkürdî Nefes	5
Muhayyerkürdî İlâhi	5
Tahir İlâhi	6

DEVİRÂN MÜSİKİSİNDEN ÖRNEKLER

Uşşak Selâmlaşma	6
Salâvat	6
Uşşak İlâhî	6
Uşşak İlâhî (Kâdiri Devrân İlâhisi)	7
Uşşak İlâhî	7
Uşşak İlâhî	7
Karcigar Mevlevî Âyin'inden (Uşşakî Hicaz)	7
Hicaz Şuğl	8
Kaside Uygulaması (Solist: Hfz. Murat EROĞUL)	8
Hicaz İlâhî	8

ARA

II. BÖLÜM

YESSEVİYE (Mâhûr Form^(*))

Giriş "Âyet-i Kerime ve Salâvat)	9
Münâcât	9
Segâh İlâhî	10
Segâh-Mâye'ye Geçiş	11
Segâh-Mâye'ye İlâhî	11
Çargâh' a Geçiş	12
Çargâh İlâhî	12
Evc'e Geçiş	13
Evc İlâhî	13
Nihâvend'e Geçiş	14
Nihâvend İlâhî	14
Hicaz'a Geçiş	15
Hicaz İlâhî	15
Nikriz'e Geçiş	16
Nikriz İlâhî	17
Mâhûr İlâhî ve Tevhîd	17
Mâhûr İlâhî ve Tevhîd	17
Nikriz İlâhî ve Tevhîd	18
Mâhûr İlâhî	18
Bitiş "Âyet-i Kerime ve Salâvat)	18
Sâzendeler	19
Koristler	20
Ahmet Hatipoğlu "Özgeçmiş"	21

(*)Yeni Form Denemeleri

Kaynaklar: Dîvân-ı Hikmet, Hoca Ahmet Yesevî, Diyanet Yayınları No.119 -1993, Dr. Hayâtî Bice,
Dîvân-ı Hikmet'ten Seçmeler, Kültür Bak. Bin Temel Eser, 1991, Kemal Eraslan

Ek-3.3. Ahmed Yesevî ve Divân-ı Hikmet ile İlgili Konser Kitapçığında Bulunan

Yazı

HOCA AHMED YESEVÎ VE DÎVÂN-I HİKMET ÜZERİNE (*)

Hoca Ahmed Yesevî, Türk dünyasının mânevî hayatında asırlardır tasarrufu devam eden ve “Pîr-i Türkistan”, “Hazret-i Türkistan” namı ile anılan büyük bir Türk mutasavvıfıdır. O, kendi adıyla anılan ve Yeseviyye tarikatının esaslarını belirlemiş ve bugün bütün dünyada büyük bir yaygınlığa sahip Nakşbendiyye tarikatını da çeşitli şekillerde etkilemiş bir mürşid-i kâmilidir. Ahmed Yesevî’ye atfedilen menkıbeyle karışmış kerametleri Kaşgar’dan Balkanlar’a kadar bütün Türk yurtlarında yayılmıştır. Bugün Kazakistan’ın tarihi ismi Yesi olan ancak Sovyet döneminde Türkistan adı verilen şehrinde yer alan türbesi, Türkistan’ın mânevî merkezi olarak kabûl edilmektedir.

Ahmed Yesevî, bugünkü Kazakistan Cumhuriyeti’nin güneyindeki Çimkent şehri yakınlarında bulunan Sayram kasabasında dünyaya gelmiştir. Doğum yılı kesin olarak bilinmemekle birlikte, Ahmet Yesevî’ye ilave edilen “Fakrname” adlı risalede yer alan 73 yıl yaşadığı ve 1166 yılında öldüğü şeklindeki bilgiler gözönüne alındığında 1093 yılında doğduğu kabul edilebilir. Kaynaklar, ünlü bir alim olan babası İbrahim Şeyh’in Hazret-i Ali’nin oğullarından Muhammed Hanefî’nin neslinden geldiğini kaydetmektedir. Ahmed Yesevî, ilk eğitimini kendisi yedi yaşlarında iken vefatına kadar babasından almıştır. Babasının ölümünden sonra eğitimi, Hazret-i Muhammed’in keremli ashabından olduğu bildirilen Arslan Baba tarafından üstlenilmiştir.

Arslan Baba’nın vefatından sonra Türkistan’ın en önemli İslâm merkezi olan Buhâra’ya giden Ahmed Yesevî, burada Semerkand’da devrin önde gelen alim ve mutasavvıfı Şeyh Yusuf Hemedânî’ye intisâb ederek onun irşâd ve terbiyesi altına girer. Yesevî, tarîkattaki sülûk adabını, İslâm’ın zâhir ve bâtın ilimlerini şeyhi Yusuf Hemedânî’den öğrenmiş ve muhtemeldir ki şeyhi ile beraber Türkistan’ın çeşitli yerlerini dolaşmıştır. Şeyhinin vefatından sonra dergâhın sorumluluğunu üstlenir ve üçüncü bir halef olarak Buhara’da hizmetine devam eder. Daha sonra bu vazifesini Şeyh Abdülhalık Gücdüvânî’ye bırakarak Yesi’ye döner ve vefat tarihi olan 1116 yılına kadar irşad faaliyetini Yesi merkezli olarak sürdürür.

Ahmed Yesevî’nin sünnet-i nebevîye olan bağlılığının derecesini gösteren bir rivâyete göre Yesevî, Yesi’de 63 yaşında geldiğinde dergâhının avlusuna açılan bir merdiven ve buna bağlı bir dehlizle ulaşılan bir hücre yaptırmış ve vefatına kadar bu hücrede ibâdet ve riyâzet ile meşgul olmuştur. Kendisi, hikmetlerinin çoğunda bu uzlete çekilmesinin nedeni olarak Hz. Muhammed’in 63 yaşında vefat ederek yer altına girişini ve bu yüzden kendisinin de yer üstünde daha fazla gezmekten hayâ etmesini göstermektedir. Kaynaklarda bildirildiğine göre adeta bir kabri andıran bu yer altı hücresinde Ahmed Yesevî zikrettikçe dizleri göğüslerine süründüğünden her iki göğsü de delinmişti; bu sebeple Ahmed Yesevî’nin kaynaklarda geçen bir adı da serhalka-i sînerişân (sîne yaralayanların başı)’dır.

Ahmed Yesevî halka İslâm’ın esaslarını, şeriat hükümlerini, tarikatının âdab ve erkânını öğretmek gayesiyle sade bir dille ve halk edebiyatından alınma şekillerle hece vezninde bazı şiirler söylemiştir. Çevresinde İslâm’la yeni tanışmış ancak çok güçlü olarak bağlanmış saf inançlı Türkler toplanmıştı; bu sebeple Yesevî Arapça ve Farsça’yı çok iyi bildiği halde, çevresinde halkalananlara onların kolayca anlayabilecekleri Türk dili ile hitâbetmeyi tercih etmiştir. “Hikmet” adı verilen bu şiirler, sanıldığı kadarıyla yakınındaki bazı dervişler tarafından kağıda dökülmüş ve yine Yesevî dervişlerinin dilinden en uzak Türk obalarına kadar ulaştırılmıştır. Daha sonraları bu hikmetlerin yazıldığı risaleler bir araya getirilerek “Dîvan-ı Hikmet” adı ile bilinen el yazması eserler teşekkül etmiştir.

Türk edebiyatı tarihinde “Dîvan-ı Hikmet”in önemi, İslâmiyet’ten sonraki Türk Edebiyatı’nın daha önce yazılan Kutadgu Bilig’den sonra bilinen en eski örneklerinden biri ve tasavvufî Türk edebiyatının ilk eseri oluşundan daha fazla Türk dünyasında meydana getirdiği tesirlere dayanır.

(*) Bice, Hayati. Hoca Ahmed Yesevî: Dîvan-ı Hikmet. Türk Diyanet Vakfı Yayınları, no.119, Ankara, 1993, s. IX-XVIII.

Ek-3.4. Ahmed Hatiboğlu Türk Müziği Topluluğu Tarihçesi

AHMET HATİPOĞLU TÜRK MÜZİĞİ TOPLULUĞUNUN TARİHÇESİ

1985 yılında Rektör Prof. Dr. Şâkir AKÇA'nın teşvik ve himâyeleri ile tarafımdan kurulan "Gazi Üniversitesi Türk Müziği Topluluğu", bu güne kadar yetiştirdiği öğrencileriyle, Kültür Bakanlığımızın çeşitli topluluklarına ve TRT Kurumuna pek çok sanatkârın kazandırılmasına vesile olmuştur.

Topluluğumuzun, muhtelif fakülteleri bitiren, farklı meslek gruplarına mensûp kâbiliyetli elemanlarıyla, zaman zaman bir araya gelerek, çok özel sayılabilecek çalışmalar yapmayı sürdürmekteyiz.

Ülkemizin yetiştirdiği mûsikî üstadlarının en önemlilerinden biri de hiç şüphe yok ki sayın Ahmet HATİPOĞLU hocamızdır. Bu yetkinlikte bir üstadın birikimlerinden istifâde etmek, hepimizin çok büyük arzusu idi.

Hocamızla aramızdaki saygı ve sevgi bağlarına binaen, Gazi Üniversitesi Türk Müziği Topluluğundan yetişmiş ve hâlen yetişmekte olan 30 kişilik özel bir gruba, birikimlerini aktarıp bu gençlerin müzik dağarcıklarına katkılarını rica ettiğimde, hiç tereddütsüz müsbet cevap aldım. Çalışmalara başladığımızda Hocamızın da böylesine istekli gençlerle birlikte olmaktan, büyük bir keyif aldığını görmekten mutluluk duydum.

Sonuç olarak; gelişmelerin seyri, bizi bu topluluğun aktif çalışmalarının meyvelerini almaya doğru götürdü ve "AHMET HATİPOĞLU TÜRK MÜZİĞİ TOPLULUĞU" ismi altında kurumlaşma ihtiyacını doğurdu.

Sayın İlhan AYVERDİ, Sayın Vahit ERDEM, Sayın Namık Kemâl ZEYBEK 'in teşvikleri ve, Kültür Bakanımız Sayın İstemihân TALAY'ın himâyeleri ile bu konserimizi gerçekleştirme imkânı bulduk.

Topluluğumuzun etkinliklerinin artarak devam etmesi en büyük arzumuzdur. Nice konserlerde tekrar görüşebilmek temennisi ile esenlikler diler, saygılarımı arz ederim.

Topluluk Genel Yönetmeni

Muzaffer ŞENDURAN

Ek-3.5. Konser Kitapçığında Bulunan Ahmed Hatiboğlu'nun "Yeseviyye" Başlıklı Yazısı

YESEVİYYE

Hatırı kırlamaz dostların teveccüh ve niyâzları sonucu, Fakîr'den talep ettikleri, Ahmet Yesevî Hazretleri'nin hikmetleri üzerine bir çalışma yapmam isteği, "Büyük Form"lar çerçevesinde zuhûr edince, yine dost çevresinden bunun tanıtımı düşüncesi gündeme geldi. İslâmiyetin Türkler arasında yayılmaya başladığı asırlarda, ilk defa bir tasavvuf mesleği vücûda getiren ve ilk Türk Sûfîsi ünvânını da taşıyan Hoca Ahmet Yesevî Hazretlerinin, tasavvûfî Türk Edebiyatının en eski ve en mühim âbidesi sayılan hikmetleri üzerine bir beste yapmak, belki hudûdu aşmak olacaktı...

Lâkin san'atta tekâmülün şartlarından biri, yeni atılımlara, yeni denemelere girişmek olduğundan, eski eserlerin muannid tekrarları yerine ibdâ denilen "esâsen mevcut unsurları yeni bir şekilde ve yeni bir zevke göre tertip ve değerlendirmek", günümüzün bestecilerine düşen bir görevdir. Bu kompozisyonla hedeflenen husus; Divân-ı Hikmette, Hoca Ahmet Yesevî'nin vurguladığı tasavvûfî ilhâmın, yoğun müzikal ifadelere boğulmadan, ön plana çıkartacak bir uygulama ile duyurulmasıdır. Bunun için, bilhassa koral ifadelerde, heceye karşı nota uygulaması ön plandadır. Solo bölümlerinde ise, makâm geçkilerinin yoğunluğu sebebiyle, seyir san'atının gereği olan melodik istiflere ağırlık verilmiştir. Hoca Ahmet Yesevî'nin mısralarında sık sık kullandığı Kur'âni lafızlar, Âyeti Kerime ve Hadis-i şeriflere muvâzî olarak, ilâve âyet, tevhîd ve salavat ibârelerine de, yer verilmiştir.

Divân-ı Hikmet ilâhilerinin Orta Asyada halk nezdinde halen okunmakta olan örnekleri, ne yazık ki elimize geçmiş değildir. Bu eserlerin bize önderlik etmesi gibi bir avantajımız maalesef ki olmadı. Halisâne bir düşünce ile ele aldığımız bu çalışmayı, daha üst seviyede, daha güzel eserlerin tâkip etmesini, kudretli bestecilerimizden beklemekteyiz.

Ahmet HATİPOĞLU

Ek-3.6. Mâhûr Form (Yeseviyye) Adlı Eserin Güftesi

YESEVİYYE

Güfte: Hoca Ahmed Yesevî

Beste: Ahmet Hatipoğlu

I.BÖLÜM: GİRİŞ

ÂYET-İ KERİME ve SALAVÂT

ELÂ BİZİKRİLLÂHİ TATMEİNNÜL KULÛB

ALLÂHÜMME SALLİ ALÂ SEYYÎDİNÂ VE NEBİYYİNÂ MUHAMMED

Râd Sûresi. 28. "Bilesiniz ki, kalbler; ancak Allâh'ı anmakla huzur bulur.
Allahım, Efendimiz ve Peygamberimiz Hz. Muhammed'e salât eyle (rahmet eyle).

II.BÖLÜM: MÜNÂCÂT

MÜNÂCÂT EYLEDİ MİSKİN HÂCE AHMED

İLÂHÎ KIL HEME BENDENE RAHMET

Münacât eyledi Kul Hoca Ahmed

Allah'ım eyle kuluna rahmet

DİLEKİ HERNE BOLSA TENGRİ BERGEY

MUHABBET ŞEVKİNİ KÖNLİGE SALGAY

Dileğim her ne olsa tanrı vere

Muhabbet şevkini gönlüne koy

GARİB AHMED SÖZİ HER GİZ KARIMAZ

EGER YER ASTIGA GİRSE ÇÜRÜMEZ

Garip Ahmed sözü aslâ eskimez

Eğer yer altına girse çürümez

YENE MENSUH BOLUP OL HÂR BOLMAZ

OKUGAN BENDELER BÎMAR BOLMAZ

Yine mensuh olup o hâr olmaz

Okuyan bağımlılar hasta olmaz

OKUĞANGA KILURMAN ANDA SEFKAT

KİYAMET GÜNİDE KILGUM ŞEFÂÂT

Okuyana eylerim orada şefkat

Kıyamette eyleyim şefa

HUDÂYIM KILSA İN'ÂM MENGE CENNET

OKUĞANLARNI KILURMAN ŞEFÂÂT

Allah'ım eylese nasip bana cennet

Okuyanlara eylerim şefa

III.BÖLÜM: SEGÂH İLÂHÎ

MENÎ HİKMETLERİM FERMÂNI SÜBHÂN
OKUP UKSAN HEME MÂNÂYI KURÂN

*Benim hikmetlerim Sübha'nun fermanı
Okuyup bilsen, hepsi Kur'an'ın anlamı*

MENÎ HİKMETLERİM ÂLEMDE SULTAN
KILUR BİR LÂHZADA ÇÖLNİ GÜLİSTAN

*Benim hikmetlerim âlemde sultan
Eyler bir anda çölü gül bahçesi*

MENÎ HİKMETLERİM HAK'NI SENÂSI
MUHABBET EHLİNİN DİRDİ DEVÂSI

*Benim hikmetlerim Hakk'ın övgüsü
Muhabbet ehlinin derdinin devâsı*

MENÎ HİKMETLERİM KAND Ü ASELDÜR
HEMME SÖZLER İÇİNDE BİBEDELDÜR

*Benim hikmetlerim şeker ve baldır
Bütün sözler içinde baha biçilmezdir*

MENÎ HİKMETLERİM İN'ÂMI ALLÂH
SEHER VAKTDA DİSE EŞAĞFİRULLAH

*Benim hikmetlerim allahın nimeti
Seher vaktinde dese eşağfirullah*

ANI ŞEYTAN LÂİN TUTMAS YOLINI
MUHAMMED MUSTAFÂ ALĞAY KOLINI

*Onun, lânetli şeytan, tutmaz yolunu
Muhammed Mustafa alır elini*

MENÎ HİKMETLERİM DERTSİZGE AYTMAN
BAHÂSIZ GEVHERİM NÂDÂNGA SATMAN

*Benim hikmetlerimi dertsiz söylemeyin
Baha biçilmez cevherimi cahile satmayın*

YESEVÎ HİKMETİN KADRİNE YETKİL
HUM-I İŞKDİN MEYNİ BİR KATRE TATKİL

*Yesevî hikmetin değerini anla
Aşk küpünden meyi bir damla tat*

IV.BÖLÜM: SEGÂH-MÂYE'YE GEÇİŞ

ON SEKİZ MİNG ÂLEMGE SERVER BOLĞAN MUHAMMED
OTUZ ÜÇ MİN ASHABGA REHBER BOLĞAN MUHAMMED

*On sekiz bin aleme server olan Muhammed
Otuz üç bin ashâba rehber olan Muhammed*

YALANGAÇ U AÇLIKA KANÂATLIĞ MUHAMMED
ÂSÎ CÂFÎ ÜMMETGE ŞEFÂATLIĞ MUHAMMED

*Çıplaklık ve açlığa kanâatlı Muhammed
Âsî, câfi ümmete şefâatlı Muhammed*

V.BÖLÜM: SEGÂH-MÂYE İLÂHÎ

BİZDİN DÜRÛDÎ BİSYAR YÂ MUSTAFÂ MUHAMMED
TAHİYYÂT-I BİŞÛMAR YÂ MUSSTAFÂ MUHAMMED

*Bizden sonsuz selam yâ Mustafâ Muhammed
Sayısız duâlar yâ Mustafâ Muhammed*

YÂ SEYYİDE'L-MÜRSELİN YÂ HÂTEM-EN'NEBİYYİN
YÂ HÂDİ'YEL MÜZİLLİN YÂ MUSTAFÂ MUHAMMED

*Yâ, Resûller efendisi, yâ, Nebilerin sonuncusu
Yâ, sapıtmışların doğrultucusu yâ, Mustafâ Muhammed*

“YA EYYÛHE'L-MÜDDESSİR” HAK AYDI “KUM FEENZİR”
“VE RABBEKE FEKEBBİR” YÂ MUSTAFÂ MUHAMMED

*“Ey örtüsüne bürünüp sarınan, kalk! (insanları) uyar,” dedi Hâk
Sadece rabbini büyük tanı, yâ Mustafâ Muhammed*

HAZRET DESEN MUAZZÂM KUDRET DESEN MÜKERREM
ENBİYÂĞA MUKADDEM YÂ MUSTAFÂ MUHAMMED

*Yüce hasrettesin keremli gurbettesin
Peygamberlerin öncüsü yâ Mustafâ Muhammed*

ÜMMETİDİN BOLĞANLAR ŞEFÂÂTIN KULGANLAR
EHL-İ BEHİŞT BOLĞANLAR YÂ MUSTAFÂ MUHAMMED

*Ümmetinden olanlar, şefâatini alanlar
Cennet ehli olanlar ya Mustafâ Muhammed*

AHMED MURÂDİ SENSEN, ZİKİRİ-YU YÂDİ SENSEN
İŞLER KÜŞADI SENSEN YÂ MUSTAFÂ MUHAMMED

*Ahmed'in murâdı sensin, zikri ve yâdı sensin
İşlerin anahtarı sensin ya Mustafâ Muhammed*

VI.BÖLÜM: ÇARGÂH'A GEÇİŞ

GÂHÎ YÜZÜ SARGARIP GÂHÎ YOLIDA ĞARİB
TESBİHLERİ YÂ HABİB CEVLÂN BOLĞAN ÂŞIKLAR

*Bâzen yüzü sararıp bâzen yolunda garip
Tesbihleri "ya Habîb", dolaşan âşıklar*

HİMMETKURIN BAĞLAGAN YÜREK BAĞRIN DAĞLAGAN
FERYÂD URUP YIĞLAGAN GİRYAN BOLĞAN ÂŞIKLAR

*Himmet kuşağını bağlayan, yürek bağrını dağlayan
Feryâd edip ağlayan giryân olan âşıklar*

AHMED SEN HEM ÂŞIK BOL SİDKİN BİRLE SÂDİK BOL
DERGÂHIGE LÂYİK BOL, CÂNÂN BOLĞAN ÂŞIKLAR

*Ahmet sen hem âşık ol, sıdkın ile sâdik ol
Dergahige lâyük ol cânân olan âşıklar*

VII.BÖLÜM: ÇARGÂH İLÂHİ

İŞK OTINI PİNHÂN TUTUP ASRÂR ERDİM
CAN KÜYDÜRÜP YÜREK BAĞRIM KEBÂB ETTİ
PİRDİN MEDED BOLMAS BOLSA İMDİ MANĞA
BU DERT BİZNİ DOSTLAR BÎ-HAD HARÂB ETTİ

*Aşk ateşini gizli tutup saklar idim
Canı yakıp, yürek bağrımı kebab ettim
Pîrden yardım olmaz olsa, şimdi bana
Bu dert bizi dostlar hadsiz harâb etti*

İŞK SIRRINI HER NÂMERDGE AYTIP BOLMAS
NEÇE YAKSAN BÂDLİK YERDE ÇERAĞ YANMAS
YOLIN TAPKAN MERDÂNLARNI BİLSE BOLMAS
YIĞLAY YIĞLAY KÖZ YAŞINI HABÂB ETTİ

*Aşk sırrını her nâmerde söyleyip olmaz
Nice yaksan rüzgarlı yerde çıra yanmaz
Yolunu bulan merdleri bilse olmaz
Ağlaya ağlaya göz yaşını habâb etti*

ÇİN ÂŞIKLAR KEÇKEN ERMİŞ CÂNIN TAŞLAP
EDHEM SIFAT BERHEM URÛP MALIN TAŞLAP
"HÛ-HÛ" TEYU HAKZİKRİNİ AYTIP HOŞLAP
"İMÂN TASDİK KILIP BAĞRIN KEBÂB ETTİ

*Gerçek âşıklar geçer imiş canını bırakıp
Edhem gibi berhem vurup malını bırakıp
"Hû-hû" diye Hakk zikrini söyleyip, hoşlanıp
Îmân tasdik eyleyip bağrını kebab etti*

KUL HÂCE AHMED NEFS TAĞIN ÇIKIP AŞTI
YÜREK BAĞRI CÜŞ URUBAN KAYNAP TAŞTI
BİHÂMDİLLÂH YOLIN TAPIP YAVUKLAŞTI
İÇ KANIDIN ÖZ ÖZÜGE KEBÂB ETTİ

*Kul hoca Ahmet nefis dağından çıkıp aştı
Yürek bağı coşarak kaynayıp taştı
Allah'a hamd olsun yolunu bulup yakınlaştı
İç kanından kendi kendine kebab etti*

VIII.BÖLÜM: EVC'E GEÇİŞ

GARİPLİĞDE GARİP BOLGAN GARİPLER
GARİPLER HÂLİNİ BİLGEN GARİPLER

*Gariplikte garip olan garipler
Gariplik halini bilen garipler*

KİŞİ BİLMES GARİPLER HÂLİ NEDÜR
MEĞER BİLGEY GARİP BOLGAN GARİPLER

*Kimse bilmez gariplerin hâli nice dir
Meğer bilse garip olan garipler*

GARİPLİĞ KATTIĞ İŞDÜR EY AZİZİM
KİM UL BÎKADR OLAN MİSKİN GARİPLER

*Gariplik zor ıştır ey azîzim
Kim o kıymetsiz olur miskin garipler*

KEL İMDİ AHMEDÂ ÖZÜNGE BAKGİL
GARİPSEN SEN GARİP MİSKİN GARİPLER

*Gel şimdi Ahmet kendine bak
Garipsin sen garip miskin garipler*

IX.BÖLÜM: EVC İLÂHİ

OL KADİRİM KUDRET BİRLE NÂZAR KILDI
HURREM BOLUP YER ASTIĞA KİRDİM MENA
GARİP BENDEN BU DÜNYÂDIN SEFER KILDI
MAHREM BOLUP YER ASTIĞA KİRDİM MENA

*Ol kadirim kudret ile nazar eyledi
Mutlu olup yer altına girdi işte
Garip kulun bu dünyâdan göç eyledi
Mahrem olup yer altına girdim ben işte*

ZÂKİR BOLUP ŞÂKİR BOLUP HAKNI TAPTİM
DÜNYÂ UKBÂ HARAM KILIP YANÇIP TEPTİM
ŞEYDÂ BOLUP RESVA BOLUP CANDIN ÖTTİM
BÎ-GAM BOLUP YER ASTIĞA KİRDİM MENA

*Zikreden olup, şükreden olup Hakk'ı buldum
Dünyâ, âhiret haram eyleyip vurup teptim
Tutkun olup, rezil olup candan geçtim
Gamsız olup yer altına girdim ben işte*

KUL HÂCE AHMET NÂSİH BOLSAN ÖZÜNGE BOL
ÂŞIK BOLSAN CANDIN KEÇİP BİR YOL ÖL
NÂDÂNLAGA AYTSAN SÖZİN KILMAS KABÛL
MEHKEM BOLUP YER ASTIĞA KİRDİM MENA

*Kul hoca Ahmed, öğüt verici olsan, kendine ol
Âşık olsan candan geçip bir kerecik öl
Cahillere desen, sözünü eylemez kabul
Muhkem olup yer altına girdim ben işte*

X.BÖLÜM: NİHÂVEND'E GEÇİŞ

DUÂLARI MUSTECÂB İCÂBETLİĞ MUHAMMED
YAMANLIKA YAŞILIK KERAMETLİĞ MUHAMMED

*Duaları müstecap, icâbetli Muhammed
Kötülüğe iyilik kerametli Muhammed*

BEŞ VAKT NAMAZ BOLĞANDA İMÂMETLİĞ MUHAMMED
MİRÂC AŞIP BARGANDA ŞEHADETLİĞ MUHAMMED

*Beş vakit namaz olduğunda imâmetli Muhammed
Mirâc aşip olduğundan şehâdetli Muhammed*

XI.BÖLÜM: NİHÂVEND İLÂHİ

HUŞ KUDRETİĞ PERVERDİGÂR BİR UBÂRİM
KOLUM TUTUP YOLĞA SALGIL "ENTE'L-HÂDİ"
ZÂTİ ULUĞ RAHMÂN İGEM HEM CEBBÂRİM
KOLUM TUTUP YOLĞA SALGIL "ENTE'L-HÂDİ"

*Hoş kudretli Allah, Bir ve Vâr'ım
Elimi tutup yola koy "Ente'l-Hâdî"
Zâtı yüce Rahmân Rabb'im hem Cebbâr'ım
Elimi tutup yola koy "Ente'l-Hâdî"*

ÂSİ CÂFİ KULUN KELDİ DERGÂHINGE
KOLUM TUTUP YOLĞA SALGIL "ENTE'L-HÂDİ"
ERKLİK KÂDİR YIGLAP KELDİM BARGAHİNGE
KOLUM TUTUP YOLĞA SALGIL "ENTE'L-HÂDİ"

*Asi, câfi kulun geldi dergâhına
Elimi tutup yola koy "Ente'l-Hâdi"
Kudretli Kâdir ağlayıp geldim kapına
Elimi tutup yola koy "Ente'l-Hâdi"*

"ENTE'L-HÂDİ ENTE' LHÂK" NI ZİKİRİ ALLÂH
HAK ZİKİRİNİ AYĞILTINMAY BOLGUN ÂGÂH
RAHÎM MEVLÂM NAZAR KILSA OLUR NÂGÂH
KOLUM TUTUP YOLĞA SALGIL "ENTE'L-HÂDİ"
*"Ente'l-Hâdi ente'l-Hakk" Allâh'ın zikri
Hakk zikrini söyle dinmeden uyanık olasın
Rahîm Mevlâm nazâr kılrsa olur ansızın
Elimi tutup yola koy "Ente'l-Hâdi"*

"ENTE'L-HÂDİ ENTE' LHÂK" NI ZİKİRİ TİLDE
BİLMEZ NADAN ZİKİRİN AYTIB ZAHİR TİLDE
MEN MEN DEGEN ŞEYH-İ ZAMAN ÂB U GİLDE
KOLUM TUTUP YOLĞA SALGIL "ENTE'L-HÂDİ"
*"Ente'l-Hâdi Ente'l-Hâk" nı kalb zikri
Bilmez cahil zikrini deyip zahir dilde
Benim diyen şimdiki şeyh su ve toprakta
Elimi tutup yola koy "Ente'l-Hâdi"*

XII.BÖLÜM: HİCAZ'A GEÇİŞ

EY BÎ-HABER İŞK EHLİDİN BEYÂN SORMA
DERD İSTEĞİL İŞKDERDİGE DERMÂN SORMA
ÂŞIK BOLSAN ZÂHİDLERDEN NİŞÂN SORMA
BU YOLLARDA ÂŞIK ÖLSE TÂVÂNİ YOK
*Ey habersiz, aşk ehlinde beyân sorma
Derd iste sen, aşk derdine derman sorma
Âşık olsan, zâhidlerden nişân sorma
Bu yollarda âşık ölse günâhı yok*

XIII.BÖLÜM: HİCAZ İLÂHİ

"KAD ALİMNÂ ENTE FİKÜLLİ UMÛR"
"ENTE KÂFİ ENTE ÂFİ YÂ GAFÛR"
"KÂFİ FİLGAYBI HUVEMEN FİLHUZÛR"
"ENTE KÂFİ ENTE ÂFİ YÂ GAFÛR"
*Bildik ki, her işte sen varsın.
Sen kâfisin, Sen affedensin yâ Gafûr
Her kim huzur içinde ise gayb'ı bilmeye yeterlidir
Sen kâfi'sin, sen affedensin yâ Gafûr*

MUSTAFÂ DER HÂLETİ NAZ ERDİLER
BİR GÜRIHNI ÂSÎ DEP KAYĞURDİLER
ÜMMETİM VAY ÜMMETİM DEP AYDILAR
“ENTE KÂFÎ ENTE ÂFÎ YÂ GAFÛR”

*Mustafâ nâz makâmı hâline erdiler
Bir topluluğu âsi deyip kaygı ettiler
“Ümmetim vay ümmetim” deyip söylediler
Sensin Kâfi, sensin Âfi yâ Gafûr*

HAK TEÂLÂ'DAN NİDÂ GELDİ ANGA
ÜMMETİN İŞİN HAVÂLE KIL MENA
CÜMLESİN BAĞIŞLAYIM ANDA SANGA
“ENTE KÂFÎ ENTE ÂFÎ YÂ GAFÛR”

*Hakk teâlâ'dan nidâ geldi O'na
“Ümmetimin işini bırak bana
Hepsini bağışlayayım orada sana”
Sensin Kâfi, sensin Âfi yâ Gafûr*

MİSKİN AHMED SEN BU YAZUK ZEHRİDİN
KURTULUN İÇSEN ŞARÂBİ MEHRİDİN
GERÇİ KÖP KORGUM İLÂHİM KAHRİDİN
“ENTE KÂFÎ ENTE ÂFÎ YÂ GAFÛR”

*Miskin Ahmed sen bu günâh zehrinden
Kurtulursun içsen rıza şarâbından
Lakin çok korkarım Allah'ın kahrından
Sensin Kâfi, sensin Âfi yâ Gafûr*

XIV. BÖLÜM: NİKRİZ'E GEÇİŞ

SEHER VAKTDE KOBUB YIĞLAB NÂLE EYLE
NÂLİŞİNDİN YER Ü KÖKLER NEVÂ KILSUN
HAKKA SİĞNİP GÖZ YAŞIĞNI JÂLE EYLE
ANDIN SONRA HAK DİRDİNDE DEVÂ KILSUN

*Seher vakti kalkıp ağlayıp, feryâd eyle
Feryâdından yer ve gökler nevâ eylesin
Hakk'a sığınıp göz yaşını çağlayan eğle
Ondan sonra Hakk derdine devâ eğlesin*

HÂCE AHMED DERDİ HÂLET PEYDÂ KILĞIL
CAN Ü DİLNİ HAK YOLIDA ŞEYDÂ KILĞIL
DERDİN TARTIP RÛZ-İ MAHŞER GAVĞA KILĞIL
DERD BOLMASA MEVLÂM KİMGE ŞİFÂ KILSUN

*Kul Hoca Ahmed hâlet derdi peydâ eyle
Can ve gönlü Hak yolunda tutkun eyle
Derdini çekip mahşer günü kavga eyle
Derd olmasa, Mevlâ'm, kime şifâ eylesin?*

XVBÖLÜM: NIKRİZ İLÂHİ

DEM BU DEMDÜR ÖZGE DEMNİ DEM DEME
DÜNYÂDIN BİGAM ÖTERSEN GAM DEME

*Dem bu demdir başka demi dem deme
Dünyâdan gamsız geçersen gam deme*

ASLI NESLİN KATRE-İ ÂB-I MENİ
HASNİ KÖRSEN SEN ÖZÜNDİN KEM DEME

*Aslın-neslin erlik suyu damlası
Hası görsen sen özünden eksik deme*

GER YÜREKDE BOLMASA YÜZDÂĞ-I DERD
ZİNHÂR KAÇGIL SEN ANI HEM DEM DEME

*Eğer yürekte olmasa yüz dert yarası
Sakın, sen kaç onu hem-dem deme*

AHMEDÂ TUTKIL GANÎMET HER NEFES
YARSIZ ÖTGEN SEN BU DEMNİ DEM DEME

*Ey Ahmed ganîmed bil her nefesi
Yarsız geçen bu deme sen dem deme*

XVI.BÖLÜM: MÂHÛR İLÂHİ ve TEVHÎD

“ÜZKÜRULLÂH KESİYREN” DEP ÂYET GELDİ

“FEZKÜRÛNÎ EZKÛRKÛM” DEP ÂYET GELDİ

“Allâhı çok zikredin” diyen âyet geldi (Ahzâb 41-33)

“Beni anın ki, ben de sizi anayım” diyen âyet geldi (Bakara 152)

XVII.BÖLÜM: MÂHÛR İLÂHİ ve TEVHÎD

DÂİM SENİ AYTURMEN LÂ İLÂHE İLLALLÂH
KURBAN BOLUP KETERMEN LÂ İLÂHE İLLALLÂH
CÂNIM KURBAN KILURMAN LÂ İLÂHE İLLALLÂH

*Dâimâ seni söylerim “Lâilâhe İllallâh”
Kurbân olup giderim “Lâilâhe İllallâh”
Cânımı kurbân eylerim “Lâilâhe İllallâh”*

XVIII.BÖLÜM: NIKRİZ İLÂHİ ve TEVHÎD

ALLÂHIMNI İZLERMEN LÂ İLÂHE İLLALLÂH
İZİN ALIP KETERMEN LÂ İLÂHE İLLALLÂH
AHMED İBN-İ İBRÂHİM LÂ İLÂHE İLLALLÂH
USBÜ SÖZNİ HUB AYTDI LÂ İLÂHE İLLALLÂH
Allah'ımı ararım "Lâilâhe İllallâh"
İzine düşüp giderim "Lâilâhe İllallâh"
İbrâhim oğlu Ahmed'im "Lâilâhe İllallâh"
İşbu sözü güzel dedi "Lâilâhe İllallâh"

XIX.BÖLÜM: MÂHÛR İLÂHİ

İŞKİN KILDI ŞEYDÂ MENİ CÜMLE ÂLEM BİLDİ MENİ
KAYGUM SENSEN TÜNİ KÜNİ MENGE SEN OK KEREKSEN
Aşkın eyledi deli beni, cümle âlem bildi beni
Kaygım sensin gece gündüz, bana sen gereksin
SÖZLESEM MEN TİLİMDESEN KÖZLESEM MEN KÖZÜMDESEN
KÖNLÜMDE HEM CÂNIMDA SEN MENGE SEN OK KEREKSEN
Söylesem ben dilimdesin, gözlesem ben gözümdesin
Gönlümde hem cânımdasın, bana sen gereksin
GÂFİLLERGE DÜNYÂ KEREK, ÂKİLLERGE UKBÂ KEREK
VAİZLERGE MİNBER KEREK, MENGE SEN OK KEREKSEN
Gâfillere dünya gerek, akıllara âhiret gerek,
Vâizlere minber gerek, bana sen gereksin
FEDA BOLSUN SENGE CANIM, TÖKER BOLSANG MENİM KANIM
MEN KULUNMEN SEN SULTÂNIM,MENGE SEN OK KEREKSEN
Fedâ olsun sana canım, döker olsan benim kanım,
Ben kulunum sen sultânım, bana sen gereksin
ÂLİMLERGE KİTAP KEREK SÛFİLERGE MESCİD KEREK
MECNÛN'LARGA LEYLÂ KEREK MENGE SEN OK KEREKSEN
Âlimlere kitab gerek, sûfilere mescid gerek
Mecnûn'lara Leylâ gerek, bana sen gereksin
HÂCE AHMED MENİM ATIM TÜNÜ KÜNÜ YANAR OTIM
İKİ CİHANDA ÜMİDİM MENGE SEN OK KEREKSEN
Hoca Ahmed benim adım, gece gündüz yanar odum
İki cihânda umûdum, bana sen gereksin

XX.BÖLÜM: BİTİŞ

ÂYET-İ KERÎME ve SALAVÂT
ELÂ BİZİKRİLLÂHİ TATMEİNNÜL KULÛB
ALLÂHÜMME SALLİ ALÂ SEYYİDİNÂ VE NEBİYYİNÂ MUHAMMED
"Bilesiniz ki, kalbler, ancak Allâhı anmakla huzûr bulur."
"Allahum, Efendimiz ve Peygamberimiz Hz. Muhammed'e Salat eyle (Rahmet eyle)"

Ek-3.7. Konserde Görev Alan Sâzendeler

Ney

Uğur ONUK
Emrah HATİPOĞLU
Oğuz Kaan BİRHEKİMOĞLU

Tanbûr

Mehmet DEMİRER
Kaan ULAŞ
Yavuzhan ERDEM

Ûd

Muzaffer ŞENDURAN

Kânun

Kibele ARGİN

Viyola

Demir KARABAŞ

Viyolonsel

Ahmet DİNLEYEN

Kudüm

Sibel KARAMAN

Bendir

Tolga BEKTAŞ

Dâire

Uğur ŞUMNULU

Ek-3.8. Konserde Görev Alan Koristler

KORİSTLER

Ahmet Bülent DÖKER

Berna TÜRK CANSIZ

Bülent KOÇ

Ertunç KAPKINER

Fatih SARIOĞLU

Figen TAŞKIRAN

Gonca Gül KUNAK

Gökmen MALAL

Hamdi İTİL

Hande Evren EYÜBOĞLU

Koray ARISAN

M. Fâdıl ATİK

Makbûle YILMAZ

Murat EROĞUL

Murat LÜLECİ

Münevver ŞENDURAN

Seyhan SARIOĞLU

Şûle ATEŞ

Tijen SEYMEN

Ümit Cenk AKINLAR

Vezire PEKÇAKIR ANTAKYALI

Yavuz ÖZTÜRK

Yusuf KARAKAŞ

Ek-3.9. Ahmed Hatiboğlu Hakkında Konser Kitapçığında Bulunan Bilgi Sayfası

Ahmet HATİPOĞLU

Burdur'lu Hatip Hoca nâmıyla mâruf din bilginlerimizden Hacı Mehmet Hatipoğlu ile Edibe Hanımın oğlu olan Ahmet Hatipoğlu, 1933'de Burdur'da doğdu. 1955'de ses sanatçılığı imtihanını kazanarak Ankara Radyosuna stajyer olarak girdi. Aynı tarihte başlayan yüksek öğrenimini de sürdürerek, A.Ü. Hukuk Fakültesi'nden mezun oldu. Askerlik göreviyle avukatlık stajının bitiminden sonra tekrar Ankara Radyosu'na döndü. İmtihânlarını vererek Tanbur san'âtçısı, tonmaister ve kudüm sanatçısı oldu. Tâkip eden yıllarda, Türk Müziği Müdürlüğü yaptı. Hocalık, denetleme, araştırma ve inceleme, repertuar... gibi çeşitli sanat kurulu üyeliklerinde bulundu. 1998 yılında emekli oldu.

Yurtiçi ve yurtdışı sayısız konserlere Şef, Ses, Kudüm ve Tanbur sanatçısı olarak katıldı. Dînî ve din dışı pek çok bestesi ve Türk Müziği alanında yayımlanmış eğitim ağırlıklı kitap ve araştırmaları bulunmaktadır. Konya Selçuk Üniversitesi Türk Mûsikî'si Devlet Konservevetuarı Öğretim Görevliliğini de sürdüren san'âtçı uzun zamandır üzerinde çalıştığı Kutb-i Nâyî Osman Dede'nin (1652-1730) büyük eseri "Mirâciye" nin tamamını (iki saate yakın) ilk defa TRT'nin katkısıyla Kubbealtı Akademisi Kültür ve Sanat Vakfı adına Ankara Radyosu Tasavvuf korusuyla birlikte banda okuyarak, tanınmasını sağladı. Bu arada TBMM Kültür, San'ât ve Yayın Kurulu tarafından hazırlanan "Tarih İçerisinde Türk Mûsikîsi" albümünde yer alan "Klasik Türk Mûsikîsi" ve "Türk Tasavvuf Mûsikîsi" CD'si ile Başbakanlık ve TRT işbirliğiyle 2000 yılında çıkartılan "Türk Tasavvuf Mûsikîsinden Seçmeler" CD'sinin hazırlayıp şefliğini yaptı.

Çeşitli ödülleri bulunan Ahmet Hatipoğlu "Türkiye Yazarlar Birliği" tarafından 1987 yılında Türk Mûsikîsi Dalında ve Tasavvuf Mûsikîsi çalışmalarıyla "Yılın San'âtçısı" seçilmiş, 1993'de Türkiye İş Bankası Genel Müdürlüğünün açtığı Türk Sanat Müziği Beste yarışmasında "Uşşâk Kâr-ı Nâtık" adlı eseriyle "Büyük Ödül" e lâyık görülmüş, Kültür Bakanlığı ve TRT'nin birlikte düzenledikleri "1996 Dede Efendi Yılı, Türk Sanat Müziği beste yarışmasında" Şehnâz Nakış Beste'si ile birinci olmuştur. 2000 yılında özel olarak oluşturulan Ahmet Hatipoğlu Türk Müziği topluluğuyla çalışmalarını sürdürmekte olan san'âtçı evli ve iki çocuk babasıdır.

Ek-4. Ahmed Hatiboğlu'nun Mâhûr Form (Yeseviyye) Eserinin Notası

AHMED YESEVÎ HİKMETLERİNDEN
(ö. 532 H – 1166/67 M)

KORO – SOLO İÇİN

MÂHÛR FORM (YESEVİYYE)

Güfte : Ahmed Yesevî
Beste : Ahmed Hatiboğlu

Bölümler:

I	Giriş (Mâhûr)	“Elâ bizikrillâhi tatme innül kulûb” (Âyet-i Kerîme ve Salâvat)	Koro-Solo
II	Münâcât (Mâhûr)	Münâcât eyledi miskin Hâce Ahmed	Solo (Serbest)
III	Segâh İlâhî	Meni hikmetlerim fermân-ı Sübhân	Koro
IV	Segâh-Mâye’ye Geçiş	On sekiz ming âlemge server bolğan Muhammed	Solo (Serbest)
V	Segâh-Mâye İlâhî	Bizdin dürûdi bisyar yâ Mustafâ Muhammed	Koro
VI	Çargâh’a Geçiş	Gâhi yüzü sarğarıp gâhi yolıda ğarib	Solo (Serbest)
VII	Çargâh İlâhî	Işk otını pinhân tutup asrâr erdim	Koro
VIII	Evç’e Geçiş	Garîbliğde garib bolgan garîbler	Solo (Serbest)
IX	Evç İlâhî	Ol Kâdirim kudret birle nazar kıdılı	Koro
X	Nihâvend’e Geçiş	Duâları müstecâb icabetliğ Muhammed	Solo (Serbest)
XI	Nihâvend İlâhî	Huş kudretliğ perverdigâr bir ubarım	Koro
XII	Hicâz’a Geçiş	Ey bihaber ışk ehli din beyân sorma	Solo (Serbest)
XIII	Hicâz İlâhî	“Kad alimnâ ente fiküllî umur”	Koro
XIV	Nikriz’e Geçiş	Seher vaktde kobub yığlab nâle eyle	Solo (Serbest)
XV	Nikriz İlâhî ve Tevhîd	Dem bu demdür özge demni dem deme	Koro
XVI	Mâhûr İlâhî ve Tevhîd	“Üzkürullah kesiyran” dep âyet geldi	Koro
XVII	Rast İlâhî ve Tevhîd	Dâim seni ayturmen Lâ ilâhe illalâh	Koro
XVIII	Nikriz İlâhî ve Tevhîd	Allâhımnı izlermen Lâ ilâhe illallâh	Koro
XIX	Mâhûr İlâhî	Işkın kıldı şeydâ meni cümle âlem bildi meni	Koro
XX	Bitiş (Mâhûr)	“Elâ bizikrillâhi tatme innül kulûb” (Âyet-i Kerîme ve Salâvat)	Koro-Solo

(*) YENİ FORM DENEMELERİ NO. _____

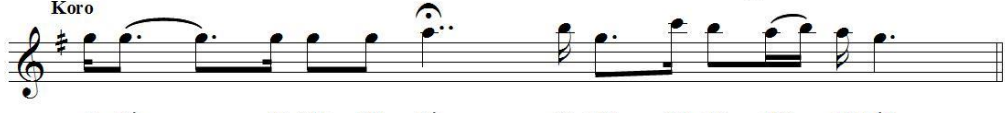
KAYNAKLAR :

DİVÂN-I HİKMET, HOCA AHMED YESEVÎ, DİYANET VAKFI YAYINI NO. 119 – 1993 DR. HAYÂTİ BİCE
DİVÂN-I HİKMET’TEN SEÇMELER, KÜLTÜR BAK. BİN TEMEL ESER, 1991, KEMAL ERASLAN
(Hikmet numaraları, Hayati Bice’ye göredir.)

Ek-4.1. Giriş (Mâhûr)-"Elâ bizikrillâhi tatmeinnül kulûb" (Âyet-i Kerîme ve Salâvat)

I. BÖLÜM
GİRİŞ
"ELÂ Bİ ZİKRİLLÂHİ TATME İNNÜL KULÛB" (*)

Koro



E LÂ Bİ ZİK RİL LÂ Hİ TAT ME İN NÜL KU LÛB

Solo



E LÂ Bİ ZİK RİL LÂ Hİ TAT ME İN NÜL KU LÛB

SALÂVÂT

Koro



AL LÂ HÛM ME SAL Lİ A LÂ SEY Yİ Dİ NÂ VE NE BİY Yİ NÂ MU HAM MED
(rit.....)

(*) Râd Süresi, 28. Âyet: "Bîlesiniz k, kalbler, ancak Allâh'ı anmakla huzur bulur."
Bu âyet ve salâvât Hikmetler'de yoktur.

Ek-4.2. Mûnâcât (Mâhûr)-Mûnâcât eyledi miskin Hâce Ahmed

II. BÖLÜM MÛNÂCÂT MÛNÂCÂT EYLEDİ MİSKİN HÂCE AHMED (*)

Serbest

4 Solo

MÛ NÂ CÂT EY LE Dİ MİS KİN HÂ CE AH MED

5

İ LÂ Hİ KİL HE ME BEN DE NE RAH MET

6

Dİ LE Kİ HER NE BOL SA TENG Rİ BER GEY

7

MU HAB BET ŞEV Kİ Nİ KÖN Lİ GE SAL GAY

8 Koro

AL LÂH CEL LE CE LÂ LÛ HÛ

9 Solo

GA RİB AH MED SÖ Zİ HER GİZ KA Rİ MAZ

10

E ĞER YER AS TI GA GİR SE ÇÜ RÛ MEZ

11

YE NE MEN SUH BO LUP OL HAR BOL MAZ

12

O KU GAN BEN DE LER Bİ MAR BOL MAZ

(*) MÛNÂCÂT (1, 6, 2, 3, 4, 5. beyitler; Bice sh. 427)

- 2 -

13 Koro

AL LÂH CEL LE CE LÂ LÛ HÛ

Serbest

14 Solo

O KU ĞAN GA KI LUR MAN AN DA ŞEF KAT

15

KI YÂ MET GÛ Nİ DE KIL GUM ŞE FÂ ÂT

16 (şabukça.....)

HU DÂ YIM KIL SA İN AM MEN GE CEN NET

17

O KU ĞAN LAR NI KI LUR MAN ŞE FÂ ÂT

18 Koro Sofyan

AL LÂH CEL LE CE LÂ LÛ HÛ

Ek-4.3. Segâh İlâhî-Meni hikmetlerim fermân-ı Sübhân

III. BÖLÜM SEGÂH İLÂHÎ MENİ HİMKETLERİM FERMÂN-I SÜBHAN (*)

21 Erkekler Kadınlar

ME Nİ HİK MET LE RİM FER MÂ Nİ SÜB HÂN AL LÂH (İ) AL LAH

25 Erkekler Kadınlar

O KUP UK SAN HE ME MÂ NÂ Yİ KUR' ÂN AL LÂH (İ) AL LÂH

29 Erkekler Kadınlar

ME Nİ HİK MET LE RİM Â LEM DE SUL TAN AL LÂH AL LÂH

33 Erkekler Kadınlar

KI LUR BİR LÂH ZA DA ÇÖL Nİ GÜ LİS TÂN AL LÂH AL LAH

37 Erkekler Kadınlar

ME Nİ HİK MET LE RİM HAK Nİ SE NÂ Sİ AL LÂH AL LÂH

41 Erkekler Kadınlar

MU HAB BET EH Lİ NİN DER Dİ DE VÂ Sİ AL LÂH AL LÂH

45 Erkekler Kadınlar

ME Nİ HİK MET LE RİM KAN DÜ A SEL DÜR AL LÂH AL LÂH

49 Erkekler Kadınlar

HEM ME SÖZ LER İ ÇİN DE Bİ BE DEL DÜR AL LÂH AL LÂH

(*) MÜNÂCÂT (15, 16, 61, 62, 63, 64, 66, 67. beyitler; Bice sh. 427-430)

53 **Erkekler** **Kadınlar**

ME Nİ HİK MET LE RİM İN Â MI AL LÂH AL LÂH AL LÂH

57 **Erkekler** **Kadınlar**

SE HER VAKT DA Dİ SE "ES TAĞ Fİ RÛL LAH" AL LÂH AL LÂH

61 **Erkekler** **Kadınlar**

A Nİ ŞEY TAN LA İN TUT MAS YO LI Nİ AL LÂH AL LÂH

65 **Erkekler** **Kadınlar**

MU HAM MED MUS TA FÂ AL ĞAY KO LI Nİ AL LÂH AL LÂH

69 **Erkekler** **Kadınlar**

ME Nİ HİK MET LE RİM DERT SİZ GE AYT MAN AL LÂH AL LÂH

73 **Erkekler** **Kadınlar**

BA HÂ SİZ GEV HE RİM NÂ DÂN ĞA SAT MAN AL LÂH AL LÂH

77 **Erkekler** **Kadınlar**

YE SE Vİ HİK ME TİN KAD Rİ NE YET KİL AL LÂH AL LÂH

81 **Erkekler** **Kadınlar**

HUM I IŞK DIN MEY Nİ BİR KAT RE TAT KİL AL LÂH AL LÂH
(rit.....)

Ek-4.4. Segâh-Mâye'ye Geçiş-On sekiz ming âlemge server bolğan Muhammed

IV. BÖLÜM
SEGÂH MÂYE'YE GEÇİŞ
ON SEKİZMING ÂLEMGE SERVER BOLĞAN MUHAMMED (*)

Serbest

85 Solo

ON SE KİZ MİNG Â LEM GE SER VER BOL ĞAN MU HAM MED

86

O TUZ ÜÇ MİN AS HAB GA REH BER BOL GAN MU HAM MED

87 (çabukça.....)

YA LAN GAÇ U AÇ LIK KA KA NÂ AT LIĞ MU HAM MED MU

88 (asarak.....)

HAM MED MU HAM MED MU HAM MED

89

Â SÎ CÂ Fİ ÜM MET GE ŞE FÂ ÂT ŞE FÂ ÂT ŞE

90 (kasarak.....)

FÂ ÂT ŞE FÂ ÂT LIĞ MU HAM MED

(*) 40. HİKMET (1, 2. beyitler; Bice sh. 136)

Ek-4.5. Segâh-Mâye İlâhî-Bizdin dÛrûdi bisyar yâ Mustafâ Muhammed

V. BÖLÜM SEGÂH MÂYE İLÂHÎ BİZDİN DÛRÛDÎ BİSYAR YÂ MUSTAFÂ MUHAMMED (*)

Düyek (velveleli)

91 Koro

BİZ DİN DÛ RÛ Dİ BİS YAR YÂ MUS TA FÂ MU HAM MED

93

TA HİY YÂ TI Bİ ŞÛ MAR YÂ MUS TA FÂ MU HAM MED

95

YÂ SEY Yİ DEL MÛR SE LİN YÂ HÂ TE MEN NE BİY YİN

97

YÂ HÂ Dİ YEL MÛ ZİL LİN YÂ MUS TA FÂ MU HAM MED

99

"YÂ EY YÛ HEL MÛD DES SİR" HAK AY Dİ "KUM FE EN ZİR"

101

"VE RAB BE KE FE KEB BİR" YÂ MUS TA FÂ MU HAM MED

103

HAZ RET DE SEN MU AZ ZÂM KUD RET DE SEN MÛ KER REM

105

EN Bİ YÂ ĞA MU KAD DEM YÂ MUS TA FÂ MU HAM MED

(*) 39. HİKMET (1, 2, 3, 4, 15, 16. beyitler; Bice sh. 134-135)

107 ÜM ME Tİ DİN BOL GAN LAR ŞE FÂ A TIN KUL GAN LAR

109 EH Lİ BE HİŞT BOL GAN LAR YÂ MUS TA FÂ MU HAM MED

111 AH MED MU RÂ DI SEN SEN ZİK Rİ YU YÂ DI SEN SEN

113 İŞ LER KÜ ŞÂ DI SEN SEN YÂ MUS TA FÂ MU HAM MED

115 (*)
AL LAH
(ağır.....)

(*) Koro ve saz bir ölçü "Allâh" lâfza-i celâliyle perde açıp uzatırken sazlar, çargâh demi tutar.
Solist dem içinden 97. Hikmet'e girer. Sazlar "solo" boyunca, öne geçmeden soliste geri planda refâlat eder.
Bu uygulama diğer bölümlerde de tekrarlanır

Ek-4.6. Çargâh'a Geçiş-Gâhi yüzü sarğarıp gâhi yolida ğarib

VI. BÖLÜM ÇARGÂH'A GEÇİŞ GÂHÎ YÜZÜ SARĞARIP GÂHÎ YOLIDA ĞARİB (*)

Serbest

116 Solo

GÂ HÎ YÜ ZÜ SAR ĞA RIP GÂ HI YO LI DA ĞA RİB

TES BÎH LE RÎ YÂ HA BÎB CEV LÂN BOL ĞAN Â ŞIK LAR

HÎK MET KU RIN BAĞ LA GAN YŪ REK BAĞ RIN DAĞ LA GAN

FER YÂD U RUP YİĞ LA GAN GİR YAN BOL ĞAN Â ŞIK LAR

AH MED SEN HEM Â ŞIK BOL SİD KIN BİR LE SÂ DİK BOL

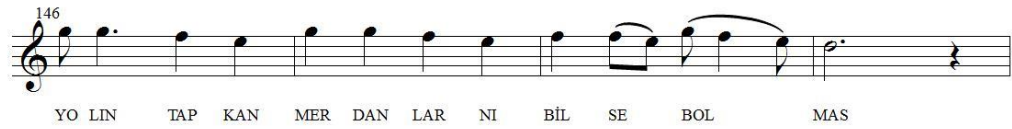
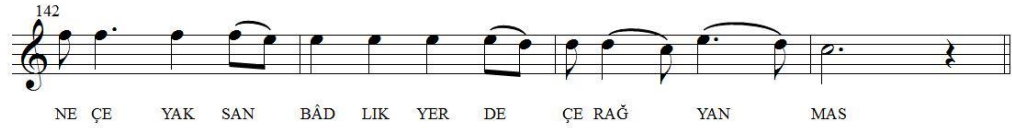
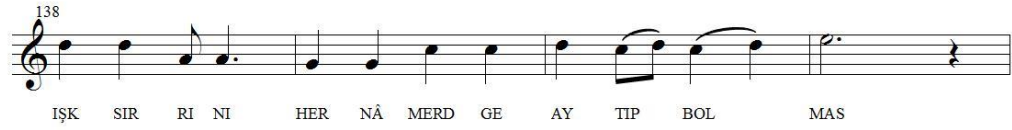
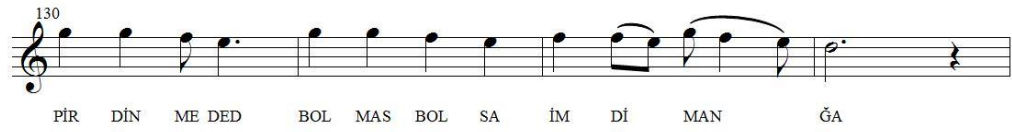
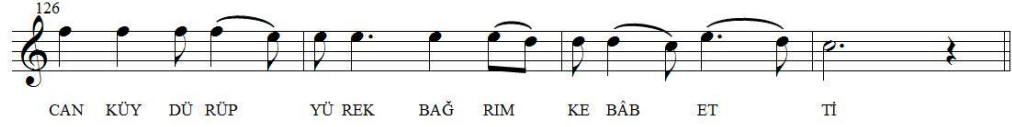
DER GÂ HI GE LÂ YIK BOL CÂ NÂN BOL ĞAN Â ŞIK LAR

(*) 97. HİKMET (6, 5, 7. beyitler; Bice sh. 225)

Ek-4.7. Çargâh İlâhî-Işk otını pînân tutup asrâr erdim

VII. BÖLÜM ÇARGÂH İLÂHÎ IŞK OTINI PÎNHÂN TUTUP ASRÂR ERDİM (*)

Sofyan
122 Koro



(*) 61. HİKMET (1, 2, 3, 5. dörtlükler; Bice sh. 167)

154

 ÇİN Â ŞIK LAR KEÇ KEN ER MİŞ CÂ NİN TAŞ LAP

158

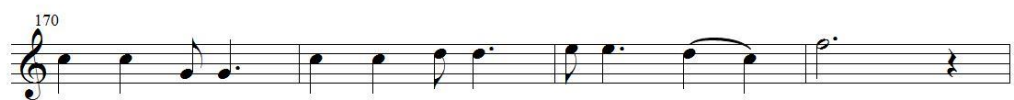
 ED HEM Sİ FÂT BER HEM U RÛP MA LIN TAŞ LAP

162

 HÛ HÛ TE YU HAK ZİK Rİ Nİ AY TIP HOŞ LAP

166

 Î MAN TAS DİK KI LIP BAĞ RİN KE BÂB ET Tİ

170

 KUL HÂ CE AH MED NEFS TA ĞİN Çİ KIP AŞ Tİ

174

 YÛ REK BAĞ RI CÛŞ U RU BAN KAY NAP TAŞ Tİ

178

 Bİ HÂM DİL LÂH YO LIN TA PIP YA VUK LAŞ Tİ

182

 İÇ KA Nİ DİN ÖZ Ö ZÛ GE KE BÂB ET Tİ

186 (*ağır*.....)

 AL LÂH

Ek-4.8. Evç'e Geçiş-Garîbliğde garib bolgan garîbler

VIII. BÖLÜM EVÇ'E GEÇİŞ GARİBLİĞDE GARİB BOLGAN GARİBLER (*)

Serbest

187 Solo



GA RİB LİĞ DE GA RİB BOL GAN GA RİB LER

GA RİB LER HÂ Lİ Nİ BİL GEN GA RİB LER

Kİ Şİ BİL MES GA RİB LER HÂ Lİ NE DÜR

ME ĞER BİL GEY GA RİB BOL GAN GA RİB LER

GA RİB LİĞ KAT TIĞ İŞ DÜR EY A Zİ ZİM

KİM UL Bİ KADR O LAR MİS KİN GA RİB LER

KEL İM Dİ AH ME DÂ Ö ZİN GE BAK GİL

GA RİB SEN SEN GA RİB MİS KİN GA RİB LER

(*) 101. HİKMET (1, 4, 5, 6. beyitler; Bice sh. 229)

Ek-4.9. Evç İlâhî-Ol Kâdirim kudret birle nazar kıldı

IX. BÖLÜM EVÇ İLÂHÎ OL KÂDİRİM KUDRET BİRLE NAZAR KILDI (*)

Sofyan

195 Koro

OL KÂ Dİ RİM KUD RET BİR LE NA ZAR KIL DI

199

HUR REM BO LUP YER AS TI ĞA KİR DİM ME NA

203

GA RİB BEN DEN BU DÜN YÂ DİN SE FER KIL DI

207

MAH REM BO LUP YER AS TI ĞA KİR DİM ME NA

211

ZÂ KİR BO LUP ŞÂ KİR BO LUP HAK Nİ TAP TİM

215

DÜN YÂ UK BÂ HA RAM KI LIP YAN ÇIP TEP TİM

219

ŞEY DÂ BO LUP RES VÂ BO LUP CAN DİN ÖT TİM

223

Bİ GAM BO LUP YER AS TI ĞA KİR DİM ME NA

(*) 13. HİKMET (1, 2, 12. dörtlükler; Bice sh. 92-93)

227
KUL HÂ CE AH MED NÂ SİH BOL SAN Ö ZÜN GE BOL

231
Â ŞİK BOL SAN CAN DİN KE ÇİP BİR YOL ÖL

235
NÂ DÂN LAR ĞA AYT SAN SÖ ZİN KİL MAS KA BÜL

239
MEH KEM BO LUP YER AS TI ĞA KİR DİM ME NA

243 (*ağır*.....)
AL LÂH

Ek-4.10. Nihâvend'e Geçiş-Duâları müstecâb icâbetliğ Muhammed

X. BÖLÜM NİHÂVEND'E GEÇİŞ DUÂLARI MÜSECÂB İCÂBETLİĞ MUHAMMED (*)

Serbest

244 Solo

DU Â LA RI MÜS TE CÂB İ CÂBET LİĞ MU HAM MED

245

YA MAN LİK KA YAH Şİ LİK KE RÂ METLİĞ MU HAM MED

246

BEŞ VAKT NA MAZ BOL ĞAN DA İ MÂ METLİĞ MU HAM MED

247

Mİ RÂC A ŞİP BAR ĞAN DA ŞE HÂ DETLİĞ MU HAM MED
(rit.)

(*) 40. HİKMET (9, 11. beyitler; Bice sh. 136)

Ek-4.11. Nihâvend İlâhî-Huş kudrethğ perverdigâr bir ubarım

XI. BÖLÜM NİHÂVEND İLÂHÎ HUŞ KUDRETLİĞ PERVERDİĞÂR BİR UBARIM (*)

Sofyan

Koro

248

HUŞ KUD RET LIĞ PER VER Dİ GAR BİR U BA RIM
Â Sİ CÂ Fİ KU LUN KEL Dİ DER GÂ HİN GE

252

KO LUM TU TUB YOL GA SAL GIL "EN TE'L HÂ Dİ"
KO LUM TU TUB YOL GA SAL GIL "EN TE'L HÂ Dİ"

256

ZÂ TI U LUĞ RAH MAN İ GEM HEM CEB BÂ RIM
ERK LİK KA DİR YIĞ LAP KEL DİM BÂR GÂ HİN GE

260

KO LUM TU TUB YOL GA SAL GIL "EN TE'L HÂ Dİ"
KO LUM TU TUB YOL GA SAL GIL "EN TE'L HÂ Dİ"

264

EN TE'L HÂ Dİ EN TE'L HAK Nİ ZİK Rİ AL LÂH
EN TE'L HÂ Dİ EN TE'L HAK Nİ ZİK Rİ TİL DE

268

HAK ZİK Rİ Nİ AY ĞİL TIN MAY BOL GUN Â GÂH
BİL MES NÂ DAN ZİK RİN AY TİB ZÂ HİR TİL DE

272

RA HİM MEV LÂM NA ZÂR KİL SA O LUR NA GÂH
MEN MEN DEĞEN ŞEY Hİ ZA MÂN Â BU GİL DE

276

KO LUM TU TUB YOL GA SAL GIL "EN TEL HÂ Dİ"
KO LUM TU TUB YOL GA SAL GIL "EN TEL HÂ Dİ"

280

(ağır...)

AL LÂH

(*) 22-21. HİKMET (Bice sh. 110-113)

- 16 -

Ek-4.12. Hicâz'a Geçiş-Ey bîhaber ışk ehli dîn beyân sorma

XII. BÖLÜM HİCÂZ'A GEÇİŞ EY BÎHABER IŞK EHLİ DİN BEYÂN SORMA (*)

Serbest

281 Solo

EY EY BÎ HA BER IŞK EH Lİ DİN BE YÂN SOR MA

282

DERD İS TE GİL IŞK DER Dİ GE DER MÂN SOR MA

283

ÂH (ÂH) ÂH

284

Â ŞIK BOL SAN ZÂ HİDE LER DEN Nİ ŞÂN SOR MA

285

BU YOL LAR DA Â ŞIK ÖL SE TÂ VÂ Nİ YOK

(*) 140. HİKMET (10. dörtlük; Bice sh. 294)

Ek-4.13. Hicâz İlâhî-“Kad alimnâ ente fiküllî umur”

XIII. BÖLÜM HİCÂZ İLÂHÎ "KAD ALİMNÂ ENTEFİ KÜLLİ UMUR" (*)

Sofyan

286 Kadınlar Erkekler
"KAD A LİM NÂ EN TE Fİ KÜL Lİ U MUR" (**) "EN TE KÂ Fİ EN TE Â Fİ YÂ GA FUR" (***)

292 Kadınlar Erkekler
"KÂ Fİ FİL GAY BU HU VE MEN FİL HU ZUR" (****) "EN TE KÂ Fİ EN TE Â Fİ YÂ GA FUR"

298 Kadınlar Erkekler
MUS TA FÂ DER HÂ LE Tİ NÂZ ER Dİ LER BİR GÜ RİH Nİ Â Sİ DEP KAY ĞUR Dİ LER

304 Kadınlar Erkekler
ÜM ME TİM VAY ÜM ME TİM DEP AY Dİ LAR "EN TE KÂ Fİ EN TE Â Fİ YÂ GA FUR"

310 Kadınlar Erkekler
HAK TE Â LÂ DAN Nİ DÂ GEL Dİ AN GA ÜM ME TİN İ ŞİN HA VÂ LE KİL ME NA

316 Kadınlar Erkekler
CÜM LE SİN BA ĞİŞ LA YIM AN DA SAN GA "EN TE KÂ Fİ EN TE Â Fİ YÂ GA FUR"

322 Kadınlar Erkekler
MİS KİN AH MED SEN BU YA ZUK ZEH Rİ DİN KUR TU LUN İÇ SEN ŞA RÂ BU MEH Rİ DİN

328 Kadınlar Erkekler
GER Çİ KÖP KOR GUM İ LÂ HIM KAH Rİ DİN "EN TE KÂ Fİ EN TE Â Fİ YÂ GA FUR"

334 (ağır)
AL LÂH

(*) 23. HİKMET (1, 2, 4, 7. dörtlükler; Bice sh. 114)

(**) Her işte Senin olduğunu bildik

(***) Sen Kâfisin, Sen affedicisin yâ Gafur (Bice)

(****) Her kim huzur içinde ise gayb'ı bilmeye kâfi demektir (Bice)

- 18 -

Ek-4.14. Nikriz'e Geçiş-Seher vaktde kobub yığlab nâle eyle

XIV. BÖLÜM NİKRİZ'E GEÇİŞ SEHER VAKTDE KOBUB YIĞLAB NÂLE EYLE (*)

Serbest

335 Solo

SE HER VAKT DE KO BUB YIĞ LAB NÂ LE EY LE

NÂ Lİ ŞİN DİN YER Ü KÖK LER NE VÂ KİL SUN

HAK KA SIĞ NIP GÖZ YA ŞIĞ NI JÂ LE EY LE ÂH

AN DİN SON RA HAK DER DİN GE DE VÂ KİL SUN

HÂ CE AH MED DER Dİ HÂ LET PEY DÂ KİL ĞİL

CÂN Ü DİL Nİ HAK YO LI DA ŞEY DÂ KİL ĞİL

DER DİN TAR TIP RÛ Zİ MAH ŞER GAV ĞA KİL ĞİL ÂH

DERD BOL MA SA MEV LÂM KİM GE Şİ FÂ KİL SUN

(*) 139. HİKMET (1, 16. dördlükler; Bice sh. 291-292)

Ek-4.15. Nikriz İlâhî ve Tevhîd-Dem bu demdür özge demni dem deme

XV. BÖLÜM NİKRİZ İLÂHÎ DEM BU DEMDÜR ÖZ GE DEMNİ DEM DEME (*)

Sofyan

345 Berâber

DEM BU DEMDÜR ÖZ GE DEM Nİ DEM DE ME DÜN YÂ DIN Bİ GAM Ö TER SEN GAM DE ME

351 Kadınlar Erkekler

AS LI NES LİN KAT RE İ Â Bİ ME Nİ HAS Nİ KÖR SEN SEN Ö ZÜN DİN KEM DE ME

357 Berâber

DEM BU DEMDÜR ÖZ GE DEM Nİ DEM DE ME DÜN YÂ DIN Bİ GAM Ö TER SEN GAM DE ME

363 Kadınlar Erkekler

GER YÜ REK DE BOL MA SA YÜZ DA Ğİ DERD ZİN HAR KAÇ GIL SEN A Nİ HEM DEM DE ME

369 Berâber

DEM BU DEMDÜR ÖZ GE DEM Nİ DEM DE ME DÜN YÂ DIN Bİ GAM Ö TER SEN GAM DE ME

375 Kadınlar Erkekler

AH ME DÂ TUT KIL GA Nİ MET HER NE FES YAR SİZ ÖT GEN SEN BU DEM Nİ DEM DE ME

381 Berâber

DEMBUDEM DÜR ÖZ GE DEM Nİ DEM DE ME DÜN YÂ DIN Bİ GAM Ö TER SEN GAM DE ME

TEVHÎD LÂ İLÂHE İLLALLÂH

387 Koro

LÂ İ LÂ HE İL LALLÂH LÂ İ LÂ HE İL LALLÂH LÂ İ LÂ HE İL LALLÂH LÂ İ LÂ HE İL LALLÂH

(*) 132. HİKMET (1, 4, 7, 11. beyitler; Bice sh. 278)

Ek-4.17. Rast İlâhî ve Tevhîd-Dâim seni ayturmen Lâ ilâhe illallah

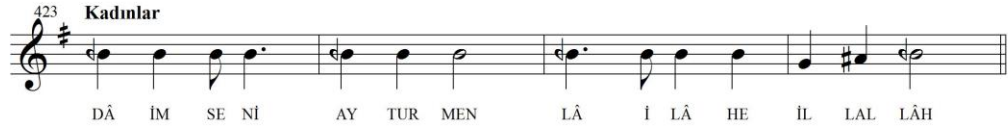
XVII. BÖLÜM RAST İLÂHÎ DÂİM SENİ AYTURMEN LÂ İLÂHE İLLALLÂH (*)

419 Erkekler



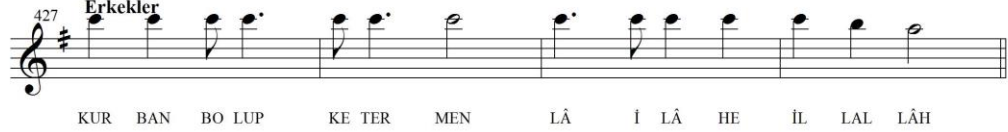
DÂ İM SE Nİ AY TUR MEN LÂ İ LÂ HE İL LAL LÂH

423 Kadınlar



DÂ İM SE Nİ AY TUR MEN LÂ İ LÂ HE İL LAL LÂH

427 Erkekler



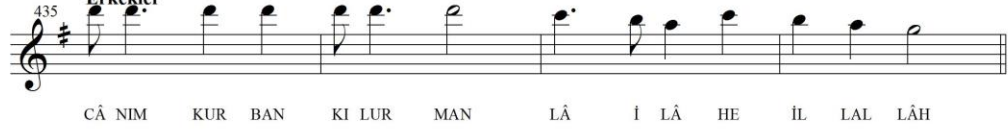
KUR BAN BO LUP KE TER MEN LÂ İ LÂ HE İL LAL LÂH

431 Kadınlar



KUR BAN BO LUP KE TER MEN LÂ İ LÂ HE İL LAL LÂH

435 Erkekler



CÂ NİM KUR BAN KI LUR MAN LÂ İ LÂ HE İL LAL LÂH

439 Kadınlar



CÂ NİM KUR BAN KI LUR MAN LÂ İ LÂ HE İL LAL LÂH

TEVHÎD LÂ İLÂHE İLLALLÂH

443 Koro



LÂ İ LÂHE İLLALLÂH LÂ İ LÂHE İLLALLÂH LÂ İ LÂHE İLLALLÂH LÂ İ LÂHE İLLALLÂH

451



LÂ İ LÂHE İLLALLÂH LÂ İ LÂHE İLLALLÂH LÂ İ LÂHE İLLALLÂH LÂ İ LÂHE İLLALLÂH

(*) 57. HİKMET (Bice sh. 161)

Ek-4.18. Nikriz İlâhî ve Tevhîd-Allâhımın izlermen Lâ ilâhe illallah

XIII. BÖLÜM NİKRİZ İLÂHÎ ALLÂHİMİNİ İZLERMEN LÂ İLÂHE İLLALLÂH (*)

459 **Erkekler** **Kadınlar**

AL LÂ HIM Nİ İZ LER MEN LÂ İ LÂ HE İL LAL LÂH

463 **Erkekler** **Kadınlar**

İ ZİN A LIP KE TER MEN LÂ İ LÂ HE İL LAL LÂH

467 **Erkekler** **Kadınlar**

AH MED İB Nİ İB RÂ HIM LÂ İ LÂ HE İL LAL LÂH

471 **Erkekler** **Kadınlar**

US BU SÖZ Nİ HU BAYT DI LÂ İ LÂ HE İL LAL LÂH

TEVHÎD LÂ İLÂHE İLLALLÂH

475 **Koro**

LÂ İ LÂ HE İL LAL LÂH LÂ İ LÂ HE İL LAL LÂH LÂ İ LÂ HE İL LAL LÂH LÂ İ LÂ HE İL LAL LÂH

483

LÂ İ LÂ HE İL LAL LÂH LÂ İ LÂ HE İL LAL LÂH LÂ İ LÂ HE İL LAL LÂH LÂ İ LÂ HE İL LAL LÂH

(*) 57. HİKMET (Bice sh. 161)

Ek-4.19. Mâhûr İlâhî-Işkın kıldı şeydâ meni cümle âlem bildi meni

XIX. BÖLÜM MÂHÛR İLÂHÎ IŞKIN KILDI ŞEYDÂ MENÎ (*)

491 **Erkekler**

İŞ KIN KIL DI ŞEY DÂ ME NÎ CÜM LE Â LEM BİL Dİ ME NÎ

495

KAY GUM SEN SEN TÛ NÎ KÛ NÎ MEN GE SEN OK KE REK SEN

499 **Kadınlar**

KE REK SEN KE REK SEN KE REK SEN KE REK SEN

503 **Erkekler**

SÖZ LE SEM MEN Tİ LİM DE SEN KÖZ LE SEM MEN KÖ ZÛM DE SEN

507

KÖN LÛM DE HEM CA NİM DA SEN MEN GE SEN OK KE REK SEN

511 **Kadınlar**

KE REK SEN KE REK SEN KE REK SEN KE REK SEN

515 **Erkekler**

GÂ FİL LER GE DÛN YÂ KE REK Â KİL LER GE UK BÂ KE REK

519

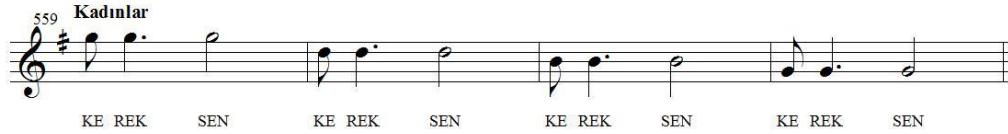
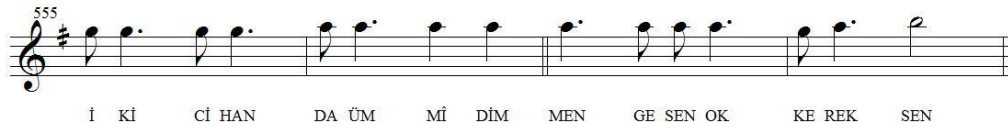
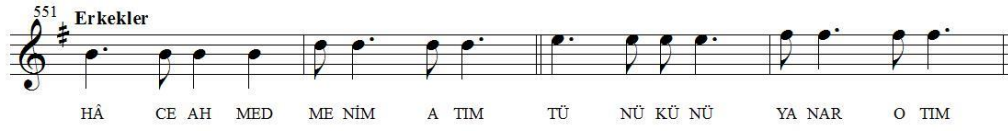
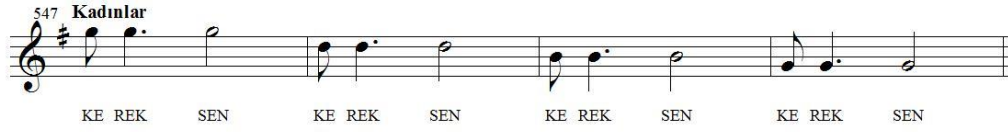
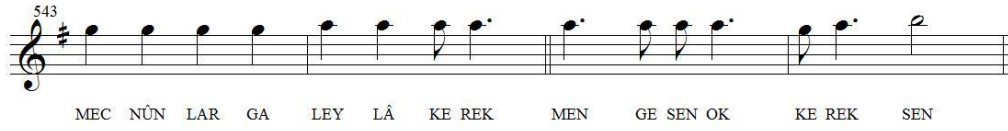
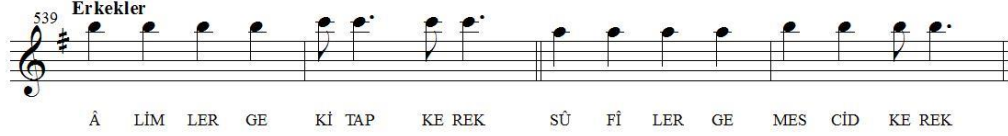
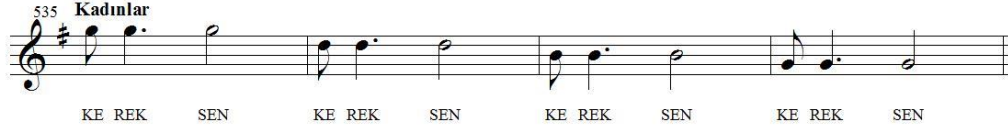
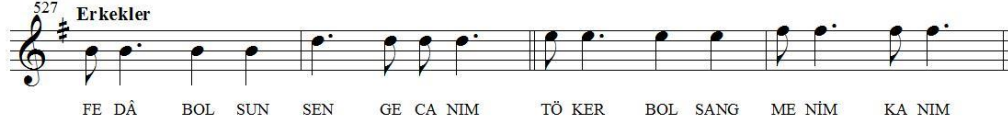
VÂ İZ LER GE MİN BER KE REK MEN GE SEN OK KE REK SEN

523 **Kadınlar**

KE REK SEN KE REK SEN KE REK SEN KE REK SEN

(*) 35. HİKMET (1, 4, 7, 5, 6, 10. beyitler.; Bice sh. 128)

- 24 -



563 **Berâber**

KE REK SEN KE REK SEN KE REK SEN KE REK SEN

567 **Solist**

KE REK SEN KE REK SEN KE REK SEN KE REK SEN

571 **Koro**

SEN SEN SEN KE REK SEN

Solist (*)

(*) Solist "Sen"i uzatırken, Koro içinden Âyet-i Kerîme'ye girer.

Ek-4.20. Bitiş (Mâhûr)-“Elâ bizikrillâhi tatmeinnül kulûb” (Âyet-i Kerîme ve Salâvat)

XX. BÖLÜM
ÂYET-İ KERÎME VE SALÂVAT
"ELÂ Bİ ZİK RİLLÂHİ TATME İNNÜL KULÛB" (*)

574 **Koro**

E LÂ Bİ ZİK RİL LÂ Hİ TAT ME İN NÜL KU LÛB

575 **Solist**

E LÂ Bİ ZİK RİL LÂ Hİ TAT ME İN NÜL KU LÛB

SALAVÂT

576 **Koro**

AL LÂ HÛM ME SAL Lİ A LÂ SEY Yİ Dİ NÂ VE NE BİY Yİ NÂ MU HAM MED

(*) Râd Süresi,28. Âyet: "Bilesiniz ki, kalbler, ancak Allâh'ı anmakla huzur bulur."
Bu âyet ve salâvât Hikmetler'dedir.

ÖZGEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER		
Adı Soyadı	: Mustafa ERZEN	
Doğum tarihi	: 10.06.1984	
Doğum yeri	: Çorum	
Medeni hali	: Bekâr	
Uyruğu	: T. C.	
Adres	: Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, İslam Tarihi ve Sanatları Bölümü, Çorum	
Tel	: 0535 446 88 48	
Faks	: 0364 234 63 57	
E-mail	: mustafaerzen@hitit.edu.tr	
EĞİTİM		
Lise	: Çorum Anadolu Lisesi / 1999-2002	
Lisans	: Gazi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi, İktisat Bölümü / 2002-2006	
Yüksek lisans	: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İktisat Anabilim Dalı / 2012-2018	
Yüksek lisans	: Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Din Musikisi Anabilim Dalı / 2016-2019	
İŞ TECRÜBESİ :		
2009–2012	Memur	(Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi)
2012–2019	Şef	(Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi)
2019–hâlen	Araştırma Görevlisi	(Hitit Üniversitesi İlahiyat Fakültesi)
YABANCI DİLLER: İngilizce		