

## YEGAH MUSICOLOGY JOURNAL

HTTP://DERGIPARK.ORG.TR/PUB/YEGAH

e-ISSN: 2792-0178



Makalenin Türü / Article Type : Araştırma Makalesi/ Research Article

Geliş Tarihi / Date Received : 16.03.2024

Kabul Tarihi / Date Accepted : 24.05.2025

Yayın Tarihi / Date Published : 30.06.2025

DOI : <https://doi.org/10.51576/ymd.1658851>

e-ISSN : 2792-0178

İntihal/Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism.

## BİR EGE SEMAHININ MÜZİKAL ANATOMİSİ: “HAKİKAT GİZLİ SIRDIR” İSİMLİ HALK EZGİSİNİN MAKAMSAL VE YAPISAL ÇÖZÜMLEMESİ

GÜNEY, Hüseyin<sup>1</sup>, PELİKOĞLU, Mehmet Can<sup>2</sup>

### ÖZ

Bu çalışmada Türk Halk Kültürünün ve Türk Halk Müziğinin önemli bir unsuru olan Alevi-Bektaşî Kültürü ele alınarak, bu kültürün yüzyıllardır yaşattığı Semah türü hakkında bilgi verilmiştir ve ‘Hakikat Gizli Sırdır’ adlı Ege yöresinden kayıt altına alınmış olan semah türküsünün müzikal açıdan incelenmesi amaçlanmıştır. Bu amaç doğrultusunda eser üzerinde yapılabilecek en uygun makam analiz yöntemi belirlenmiş ve analiz gerçekleştirilmiştir. Türk müziği halk müziği ve sanat müziği diye iki ayrı koldan incelenmektedir. Buna karşın temelde kullanılan müzikal teorinin tamamen aynı olması dolayısıyla çalışmamızda makamsal analizlerimizin hesaplamasını Arel-Ezgi-Uzdilek’in geliştirdiği çeşniler veya üçlü, dörtlü ve beşliler mantığıyla ve Mehmet Can Pelikoğlu’nun kullandığı ezgi cümle-motif yöntemini kullanarak yapmış bulunmaktayız. Türk

<sup>1</sup> Araştırma Görevlisi, Iğdır Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzikoloji ABD, [h.guney92@gmail.com](mailto:h.guney92@gmail.com),

[0000-0001-5384-116x](https://orcid.org/0000-0001-5384-116x)

<sup>2</sup> Doçent Doktor, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Müzikoloji ABD, [mimcanpelik@gmail.com](mailto:mimcanpelik@gmail.com),

[0000-0002-5643-4217](https://orcid.org/0000-0002-5643-4217)

müziğindeki dörtlü ve beşlilerin kullanımına değinerek, bu dörtlü ve beşlilerin bir araya gelerek makam dizilerini oluşturduğu ve bu yapıların konumlarının değişiminin sonuçlarını gösterecek nitelikte bir örnek eser sunulmuştur. Semah türünün makam ve usul açılarından birçok değişken içeriyor olması eserin analizinin önemini vurgulamaktadır. Bu türden yazılmış olan eserlerin her açıdan araştırılıp incelenmesi de hem kültürümüzün devamlılığı ve anlaşılması hem de gelecek nesillere aktarılması açılarından önemlidir. Çalışmamızda yer alan eserin de analizi gerçekleştirildiğinde karşımıza çıkan sonuçlar kısaca şöyledir; eser Semah türünün gereklerini tamamen yerine getirmekle birlikte sanatsal açıdan derin bir anlatıma sahiptir. Bu derinliği öncelikle güfteden aldığımız edebî bilgilerden elde etmiş bulunmaktayız. Lirik bir yapıda olan güfte, yaşam felsefesinin önemli anlatımlarını içermektedir. Müzikal açıdan incelendiğinde ise özellikle güfte ve beste arasındaki uyum dikkati çekmektedir. Bu uyum, bizlere halk müziğindeki derinliği göstermekte ve yakılan, üretilen hiçbir eserin sanat kaygısı olmadan bestelenmediğini gözler önüne sermektedir. Eserin üretildiği bölgeden etkilendiği de ezgi yapısından anlaşılmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Semah, Türk müziği, Alevî - Bektaşî, Ege yöresi, analiz.

## **MUSICAL ANATOMY OF AN AEGEAN SEMAH: MAQAM-BASED AND STRUCTURAL ANALYSIS OF THE FOLK TUNE “TRUTH IS A HIDDEN SECRET”**

### **Abstract**

In this study, Alevi-Bektashi Culture, which is an important element of Turkish Folk Culture and Turkish Folk Music, is discussed, information is given about the Semah genre that this culture has kept alive for centuries, and it is aimed to musically analyse the semah folk song ‘Hakikat Gizli Sırdır’ recorded from the Aegean region. For this purpose, the most appropriate makam analysis method was determined and the analysis was carried out. Turkish music is analysed from two different branches as folk music and art music. However, since the musical theory used is basically the same, we have made the calculation of our makam analyses in our study by using the logic of variations or triplets, quartets and fifths developed by Arel-Ezgi Uzdilek and the melody sentence-motif method used by Mehmet Can Pelikoğlu. By referring to the use of quartets and fifths in Turkish music, a sample work is presented to show the results of the combination of these quartets

and fifths to form makam scales and the change of the positions of these structures. The fact that the Semah genre contains many variables in terms of makam and usul emphasises the importance of the analysis of the work. It is also important that the works written in this genre are researched and analysed in every aspect in terms of both the continuity and understanding of our culture and its transfer to future generations. When the work in our study is analysed, the results we come across are briefly as follows; the work completely fulfils the requirements of the Semah genre and has a deep artistic expression. We have obtained this depth primarily from the literary information from the lyrics. The lyrics, which have a lyrical structure, contain important expressions of the philosophy of life. When analysed musically, especially the harmony between the lyrics and the composition draws attention. This harmony shows us the depth in folk music and reveals that none of the burned and produced works were composed without any concern for art. It is also understood from the melody structure that the work was influenced by the region where it was produced.

**Keywords:** Semah, Turkish music, Alevi - Bektasi, Aegean region, analysis.

## GİRİŞ

Sosyolojik açıdan Türk müziği incelendiğinde elde edilen bilgiler, bireyin yaşadığı toplumdan bağımsız bir var oluşunun mümkün olmadığı gibi, yaşadığı toplumun müziğinden de etkilenmeden yaşamasının mümkün olmadığı görülmektedir. Müzik ve sosyoloji birlikte yürüyen bir yapıdadır ve etkileşim içerisindedir (Kahyaoğlu, 2010:47). Türküler de sosyolojik birer unsur olarak üretildikleri, çalınıp söylendikleri yöreye ait bilgileri barındırır ve bizlere yeme-içme alışkanlıklarından sosyo-ekonomik duruma, giyim alışkanlıklarından yörede yetişen tarım ürünlerine kadar geniş bir bilgiyi sunar. (Özer, 2022:178). Türk müzik kültürü, Türk tarihi kadar eski dönemlere dayanmaktadır. Türkler yaşadıkları sosyal toplumsal olayların büyük bir kısmını müzikle ifade etmişlerdir. Savaş, bayram, dini ritüeller gibi sosyal yaşamın her alanında müzik aktif olarak kullanılmıştır. Tarihi evreleri içerisinde Türk müziği ilkel ezgilerde ve sonrasındaki gelişim sürecinde hep din ile birlikte ilerlemiştir. Dini ritüellerin her zaman bir parçası olarak gördüğümüz müzik, din adamlarının özel bir zümreye has sanatı olarak görülürken, muhatabı olan halka ozanlar ve aşıklar aracılığıyla taşınmıştır (Kutluğ, 2000:499). Türklerin İslam dinini kabul etmeden önce de tek tanrılı inanca mensup olduğu bilinmektedir. Bu tek tanrılı inanç döneminde de din adamlarının ve toplumun Gök Tanrı'yla iletişim için belli ritüelleri kullandığı araştırmalarla sabittir (Mert, 2021:659). Bu ritüellerin en önemli sanat aracının müzik olduğu da bilinmektedir.

Bu ritüelleri idare eden ve gerçekleştiren kişiler de genellikle toplumda şifacı, büyücü, din adamı gibi görevler üstlenmiş kimselerdir. Türk kültüründe ve inanışında İslam öncesi dönemde ‘kam-baksı’ adı verilen kişiler toplum tarafından kabul görmüş şifacı, bilge ve ozanlar olarak bilinirler (Güzelderen, 2023:167). Türk müzik kültürünün taşıyıcılarının ozanlar, aşıklar ve din adamları olmasının en önemli sonuçlarından biri de Türk müziğinin aktarımında dini motiflerin sürekli olarak kullanılıyor olmasıdır. Dini ve toplumsal olayların şiir örüntüsü içerisinde çokça yer bulduğu müzikal yapıların ortaya konulduğu önemli mecralar arasında Alevî-Bektaşî kültürü, semah formu ve bu kültüre ait türküler bulunmaktadır. Bu çalışmada da bu kültürden örnek bir türkünün edebi ve müzikal derinliğini ortaya koymak ve diğer çalışmaların bu açılardan araştırılmasının yolunu açmak amaçlanmıştır. Bu doğrultuda bilimsel araştırma yöntemlerinden olan ‘tarama modeli’ ve ‘betimsel inceleme’ yöntemleri kullanılmıştır. İnceleme, Türk müziğinde cümle ve motif ilişkisinin makam çeşnileriyle desteklenerek anlatılması yoluyla eserin sanatsal ifadesini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

### **Alevî – Bektaşî Kültürü ve Semah Türü**

Alevîlik, Ali’den gelen, Ali’ye tabi olanların geneline kullanılan bir terimdir. Alevîlik Şia ve Şiiilikle de bağdaştırılmıştır. Alevîlik aynı zamanda Anadolu Türklerinin İslam dinini kabulüyle ortaya çıkmış Türk-İslam fikri olarak da göz önündedir (Ocak, 1989:368-369). Alevî Müziği; Alevî üst kimliğinde toplanan çeşitli inanç gruplarının, özgün dinsel\kültürel pratiklerinde uyguladıkları müzik (Duygulu, 2014: 40). Alevîlikle sürekli birlikte anılsa da Bektaşîlik felsefi, siyasi, politik, kültürel ve birçok diğer açıdan Alevîlikten farklılıklar göstermektedir. Bu farklar yüzyıllar içinde birbirlerinden etkilenme, başka kültür ve inanışlardan etkilenme, siyasi ve sosyal olaylardan etkilenme gibi süreçlerle sürekli olarak muhatap olmaktan ileri gelmiş, Osmanlı döneminde birlikteliği sağlamak amacıyla Bektaşî topluluğu bir çatı görevi görmüş, devam eden süreçlerde şartlar yine değişkenlik göstermiş ve bakış açıları sürekli farklılaşmıştır. Günümüzde de kendi içlerinde ayrılıklar ve benzerlikler gördüğümüz Alevî-Bektaşî toplulukların yukarıda zikredilen farkların yanı sıra yine aynı başlıklar altında birleştikleri de görülmektedir. Bu birleşmenin sebebinin dönem şartları olduğu düşünülmektedir. Birçok benzer yönleriyle dışarıdan bakıldığında Alevî-Bektaşî birlikteliği söz konusu iken, içeriden bakıldığında durum çok daha karmaşıktır. Konuya genel bir çerçeveden bakıldığında Alevilerin daha hareketli ve göçmen bir kültüre, Bektaşîlerin ise daha durağan ve yerleşik bir kültüre sahip oldukları ve Bektaşî toplulukların

Anadolu'nun batısında, Alevi toplulukların daha çok doğu çevresinde yaygın oldukları görülmektedir (Döğüş, 2023, 73-95). Alevi-Bektaşî kültürleri birbirlerine benzerlik gösterdiğinden ülkemizde Bektaşîlere Alevi, Alevilere Bektaşî denilmekte ve aralarında bir fark olmadığı düşünülmektedir. Bu konuda yapılmış birçok çalışma mevcuttur. Çalışmamızın konusu olan eserin Ege yöresinden derlenmiş bir semah olması hasebiyle Ege yöresindeki Alevi-Bektaşî varlığından bahsedilmesi gereklidir. Söz konusu bölgede yaşamını sürdüren Alevi topluluğun adı Tahtacılarıdır. Ege bölgesinde Alevi-Bektaşî topluluğu olan Tahtacıların Bağdat göçmeni olduğu, Anadolu üzerinden Ege bölgesine göç ettiği ve bu göç sırasında Ceyhan'da kaldığı, daha sonra Ege'ye yerleşerek ağaç işiyle ilgilendikleri ve bu meslek dolayısıyla Osmanlı kaynaklarında tahtacılar diye adlandırıldıkları elde edilen bilgiler arasındadır (Bulut, Bal, 2015, 82-83). Alevî-Bektaşî müziği ve gelenekleri İslam dininin öğretilerine de İslam öncesi dönemin ritüellerine de rastlayabildiğimiz bir derinliğe sahiptir. Alevî-Bektaşî müziğinin içerisinde geniş bir konu dağılımı söz konusudur. Yaşam felsefesinden aşk, sevdâ gibi konulara, adalet ve hak – hukuk meselelerine kadar uzanan geniş bir anlatım alanına sahiptir. Bu kültürün en önemli müzikal unsurlarından biri olarak Semahları belirtebiliriz. Semahlar dinsel özellik taşıyor olsa da zamanla düğünlerde davul-zurna eşliğinde semah hareketlerine benzeyen hareketlerle oynanan bir oyuna dönüşmüş olanları da mevcuttur. Bu oyunlar cem törenleri dışında görülmektedir (Duygulu, 2014: 384). Yıldız (1992) 'ın 'Tunceli Cemlerinde Semah'ın İncelenmesi' adlı yüksek lisans tezinde Semahların içeriği hakkında Arif Sağ, Nida Tüfekçi, Ali Ekber Çiçek, Şenel Önal'dan naklettiği önemli bilgiler yer almaktadır. Tezin içerisinde söz konusu hocalardan aktarılan bilgilerin ortak özelliği, Semahların asla tek bölümlü olmadığı, genellikle üçe ayrıldığı, bazı Semahların da dört ve iki bölümden oluştuğu bilgileridir. Bu bölümlerin ayrımının hız unsuruyla gerçekleştiği bilgileri verilmiştir. Tez içerisinde ayrıca incelememize konu olan 'Hakikat Gizli Sırdır' adlı eserin üç bölümlü olduğu yönünde bilgi de mevcuttur (Yıldız, 1992, 14-18).

### **Problem Durumu**

Çalışmamızda Türk Halk Müziği eserlerinin tamamının makamsal bir yapıya sahip olması ve bu durumun farklı terimlerle isimlendirilmesi temel problemi oluşturmaktadır. Alt problem olarak Hakikat Gizli Sırdır adlı semah ezgisinin makam ve usul açılarından incelenmesi ve yapısal analizi olarak belirlenmiştir.

## **Problem Cümlesi**

“Hakikat Gizli Sırdır” isimli semah türündeki türkünün makam-usul ve kültürel açıdan içeriği nedir? Söz konusu eserin belirlenen açılardan incelenmesi.

## **Amaç ve Önem**

Bu çalışmada Türk Halk Müziği’nde Semah türü, bu türün geldiği kültür ve ‘Hakikat Gizli Sırdır’ isimli eserin müzikal açıdan incelenmesi amaçlanmıştır. Bu inceleme ile Türk Halk Müziği eserlerinin derin bir sanat anlayışına sahip olduğu gösterilmeye çalışılmış, makam geçkileri, karar değişiklikleri, usul değişiklikleri gibi ayrıntılar belirtilmiştir. Halk Müziği eserlerinin bilimsel perspektifte incelenerek literatüre katılması açısından, kültürel değerlerin bilimsel alanda incelenmesinin gerekliliğinden önem arz etmektedir.

## **Çalışma Grubu**

Bu çalışma, Türk Halk Müziği repertuarında bulunan ‘Hakikat Gizli Sırdır’ adlı eserin makam, usul ve sosyo-kültürel analizine yönelik yapılmıştır. Çalışmanın evrenini Türk Müziği oluşturmaktadır.

## **YÖNTEM**

Bu çalışmada analiz edilecek eser nicel araştırma yöntemlerinden biri olan tarama yöntemiyle belirlenmiş, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan betimsel yöntem ile analiz edilmiştir.

Çalışmamızda Hakikat Gizli Sırdır (Semah Havası) adlı Semah’ın makam, usul ve söz unsurları incelenecektir. Analiz yöntemi olarak Pelikoğlu’nun (2012) ‘Geleneksel Türk Halk Müziği Eserlerinin Makamsal Açıdan Adlandırılması’ adlı kitabından faydalanılmıştır. ‘Geleneksel Türk halk müziği eserlerindeki makamsal unsurları geleneksel Türk sanat müziğinde kullanılan makam dizisi ile analiz ederken başvurulması gereken en akılcı yöntem, türküler üzerinde anlamlı olan müzik cümlelerinin ve motiflerin tespiti şeklinde olmalıdır’ (s.61). Ayrıca Özkan (2013)’ın Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri adlı kitabında bulunan dörtlü ve beşli veya çeşni ilişkisi üzerinden makam belirlemeye yönelik çalışma (s.57-64) biçimi de kullanılmaya çalışılmıştır. İnceleme sırasında Türk Halk kültüründe ve Alevi-Bektaşî müziğinde kalıplaşmış ezgilerden söz edilmiş ve bu kalıpların makamsal yapıyla ilişkisi ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Türk müziğinde eserler tamamiyle makamsal yapıya uygun olarak üretilmiş ve seslendirilmiştir. Makam içerisinde bulunmayan bir müzik türü Türkçe veya Türk müziği alanında incelenmemektedir. Türk müziğinin

kendi içinde ayrıldığı noktalardan biri de makam-ayak terimlerinin varlığıdır. Uzun yıllar boyunca makam ve ayak terimleri sürekli olarak tartışma konusu olsa da yapılan bilimsel çalışmalar sonucunda makam teriminin kullanımı ve halk müziğine makamsal açıdan bakılmasının daha sağlıklı bir yöntem olduğu kesinleşmiştir. Buna örnek olarak Kutluğ (2000)'un Türk Musikisinde Makamlar adlı kitabında hangi makamın hangi ayağa denk geldiği üzerine anlatımlar mevcuttur (Kutluğ, 2000, 521-538). Makam ve ayak arasındaki farkın anlaşılması için yapılmış birçok çalışma mevcuttur. Analizleri gerçekleştirilirken terminolojik açıdan referansımız Pelikoğlu'nun (2011) 'Türk Müziğinde Terminoloji Sorunu: Geleneksel Türk Halk Müziği ve Geleneksel Türk Sanat Müziğine Yansımaları' isimli makalesidir (s. 84-86). Adı geçen makalede ele alınan eserler makam-ayak bağlantısına değinmektedir ve bu iki terimin varlığını kabul edip, makam kavramının daha bilimsel temellere dayanması sebebiyle kullanımının yaygınlaştırılması gerektiği belirtilmektedir. Bu bağlamda da Türk halk müziği eserlerinin makamsal çerçevede incelenmesinin daha sağlıklı sonuçları elde etmemizi sağlayacağı belirtilmiştir.

## BULGULAR

'Hakikat Gizli Sırdır' adlı Ege yöresinden derlenen Semah türündeki eser, iç değişkenleri ile dikkat çekmektedir. Semahların çok bölümlü olması ve bu bölümler arasında makam ve usul değişikliği göstermesi öngörülen bir durumdur fakat söz konusu eserde makam değişkenliğinden ziyade karar değişkenliği göze çarpmaktadır. Bu yönüyle eseri incelediğimizde eserde kullanılan makamın dörtlü ve beşlilerinin aynı makamın asma karar perdeleri aracılığıyla farklı bir sese taşındığı görülmektedir. Eser düğâh kararlar başlayıp seyir sonunda aynı çeşnilerle neva perdesinde karar veren bir yapıdadır. Bu neva perdesindeki karara ulaşıncaya kadar da aralarda çeşitli çeşniler kullanılmıştır.

Eser bölüm bölüm anlamlı müzik cümlelerine ayrılarak analiz edilmiştir.

### Hakikat Gizli Sırdır isimli eserin makamsal analizi

**Eser Adı:** Hakikat Gizli Sırdır (Semah Havası) isimli eserin makamsal analizi

**Yöresi:** Ege

**Derleyen:** TRT

**Notaya Alan:** Nida Tüfekçi

**Kimden Alındığı:** Selim Kasap

**İnceleme Tarihi:** 26.09.1977

Sıra No: 1619

### Makam Analizi

**Karar, güçlü, yeden sesleri:** Eserde makamsal değişkenlerin mevcudiyetinden ötürü karar perdesi de değişkenlik göstermektedir.

### Asma Karar Perdeleri:

Eserde saz kısmıyla giriş görülmektedir.

### Giriş Saz Bölümü:



Nota 1. Giriş Saz Bölümü Notası.

Şekil 1’de görülen ve analizi yapılan giriş sazı bölümü A+B şeklinde iki ana cümleden oluşmuştur. A cümlesi Irak perdesindeki segâh 3’lüsü, birçok halk müziği ezgisinde gördüğümüz özellikle Alevi kültüründe yoğun olarak kullanılan ve ayrıca uşşak makamının da pesten genişleme özelliğiyle de karşımıza çıkan bir kalıp ezgidir. Eserimize makamsal açıdan baktığımızda Hüseyini 5’lisinin yoğunlukta olduğu görülmektedir. La – mi aralığının Hüseyini beşlisinin karakteristik özelliği olduğu görülmektedir. Bu sebeple uşşak ve hüseyini ezgilerde çokça rastladığımız bu yürüyüş biçimi giriş cümlesinden bağımsız görünse de bu tarz eserlerde sıkça görülmektedir. A cümlesi hüseyini beşlisi ile kurulmuştur. Hüseyini perdesi etrafında gerçekleşen dolaşım ve düğâh perdesinden başlayan cümle segâh perdesinde asma kalışla son bulmuştur. Bu haliyle bir soru cümlesi anlatımı mevcuttur. Bu asma kalışın hemen akabinde gelen yine hüseyini beşlisiyle

oluşmuş cümle ise karar perdesine götüren bir yapıdadır. B cümlesinin müzikal yapısında ise A cümlesine cevap niteliği gözlemlenmiştir. B cümlesinde görülen segâh, dügâh ve hüseyini perdelerinde asma kalışlar, hüseyini ve uşşak makamında sıkça karşılaştığımız kalışlardır. Hüseyini ve uşşak makamlarının karar, dörtlü ve beşli bağlantıları nedeniyle bu iki ayrı makamın birbirleriyle geçkili bir yürüyüş sergilemeleri doğaldır (Karadeniz,2012: 97-98).

### Birinci Söz Bölümü:

Bu bölüm A+B şeklinde iki müzik cümlesinden oluşmaktadır. Bu cümlelerin makamsal analizleri notaların alt bölümünde verilmiştir.

A cümlesi-----

1. Motif----- 2. Motif-----

Ha ki kat bir giz li sır dır ha ki kat bir

giz li sır dır

Nota 2. Birinci Söz Bölümü A Cümlesi Notası.

Eserin birinci söz bölümü tek bir A cümlesinden ve iki motiften oluşmuştur. Birinci motifte hüseyini beşlisi ve la – mi aralığı kararlı bir yapıdadır ve hüseyini içerisinde de görülen uşşaklı ezgi yürüyüşü burada da mevcuttur. İkinci motifte ise segâh perdesi civarında ve hüseyini beşlinin güçlü perdesi vurgulanarak yine segâh perdesinde asma kalış gösterilmiştir.

B Cümlesi-----

1. Motif----- 2. Motif-----

Bi le mez sin de me dim mi Bi le mez sin

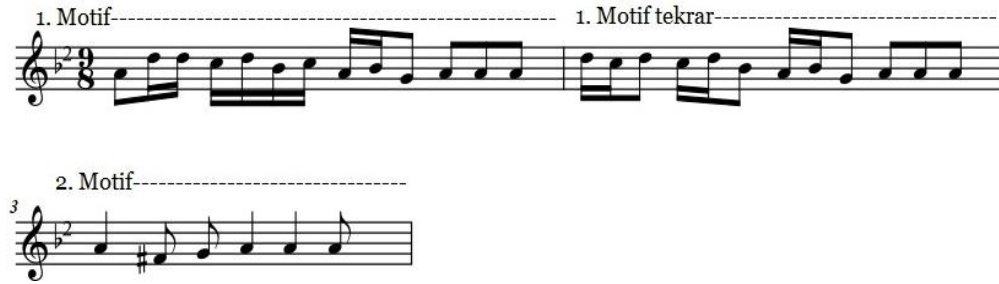
de me dim mi

Nota 3. Birinci söz bölümü B cümlesi notası.

Eserin birinci söz bölümünün B cümlesinin birinci motifinde ezgi segâh perdesiyle başlayarak dügâh perdesinde uşşaklı karar yapmış, ikinci motifte ise dügâh perdesi ile başlayarak neva perdesi civarında uşşak çeşnili karar gösterilmiştir.

İlk motifte dört ölçü boyunca bir soru-cevap ilişkisi, motifin yapısal özelliği olarak belirgin bir şekilde görülmektedir. İlk motifte ilk sözle birlikte bir asma kalış mevcut iken ikinci motifte cümle kararla tamamlanmıştır. İkinci motifte de ilk cümleden bağımsız olmayan bir tekrar durumu söz konusudur. İlk motifle ikinci motif arasında büyük farklılıklar olmamakla birlikte ikinci motif karara götüren bir yapıdadır. Söz ile birleştirildiğinde de cümle bitişi uygun olarak tamamlanmıştır. İlk motifte Hüseyini perdesi ağırlıkta olmakla beraber ikinci motife doğru ses eksenini Neva perdesine doğru taşınmıştır. İkinci cümlede ise Neva çevresinde dolaşım söz konusudur ve cümle Dügâh perdesinde karara varmıştır. Cümlede Hüseyini beşlisi baskın bir şekilde gösterilerek karara Uşşak dörtlüsüyle gidilmiştir.

#### Birinci Ara Saz Bölümü:



Nota 4. Birinci Ara Saz Bölümü Notası.

Birinci Ara saz kısmı tek bir cümleden oluşmuştur. Sadece ritimsel açıdan farklılık gösteren bu cümle birbirinin tekrarı niteliğindeki motifleri göstermektedir. Genel olarak neva çevresinde seyretmesi ve pes taraftan genişleme göstererek karara gitmesi uşşak dörtlüsünü bize duyurmaktadır.

#### İkinci Ara Saz Bölümü:



Nota 5. İkinci Ara Saz Bölümü Notası

İkinci ara saz bölümü olan bu cümle eserin ritmik olarak hızlandığını göstermektedir. Birinci söz bölümünün son cümlesiyle bütünleşik bir yapıda karşımıza çıkmaktadır. Makamsal olarak segâh

ve çargâh perdeleri arasında dolaşan hüseyini ve uşşak çeşnilerinin yürüyücü sesleridir. Seyir çargâh kalışıyla bitmiştir.

### İkinci Söz Bölümü:

A Cümlesi-----

1. Motif-----



2. Motif-----



B Cümlesi-----

3. Motif-----



4. Motif-----



*Nota 6. İkinci Söz Bölümü Notası.*

Eserin ikinci söz kısmı A+B şeklinde iki ana cümleden ve dört motiften oluşmuştur. Bu bölüm birinci söz kısmının bitişinden başlamıştır. Girişi birinci söz kısmının bitişinden başlamaktadır. Sözel açıdan bağlı bir yapı söz konusudur. Ezgiye A cümlesinde çargâh perdesinde bir kalışla birlikte A cümlesi kademe kademe yükselerek çargâh, neva, hüseyini, acem ve gerdaniye seslerini kullanarak tiz bölgeye doğru bir ezgi genişleyebileceğini göstererek segâh perdesinde asma kalış yapılmıştır. A ve B cümleleri, birbirlerini tamamlayan ve iç içe geçen melodik yapılarla oluşturulmuştur. B cümlesinde de ağırlıklı olarak uşşak çeşnili bir etki söz konusu olup, uşşak makamının güçlü perdesinde asma kalış yapıldığı görülmüştür. B cümlesinin söz bölümünde ah yar, yar yar, yar dost, dost dost, medet gibi terennüm ifadeleri kullanılmıştır. Türk müziğinin sözlü formlarında da sıkça kullanılan terennüm; ‘anamlı kelimeler ya da anlamsız hecelerin kullanımından ibarettir. Eserlerde söz kısımlarının aralarında tıpkı saz icraları gibi sözlü olarak kelime ya da hecelerin kullanılmasıyla oluşur. ‘Aman, Canım, Cananım’ gibi anlamlı kelimeler veya ‘Ah, Hey’ gibi heceler kullanılır’(Özkan, 2013: 104) şeklinde ifade edilmektedir.

### Üçüncü Söz Bölümü:

## VE YAPISAL ÇÖZÜMLEMESİ

1. Motif----- 2. Motif-----

Ah ca na ca na ca na Bah şu na şu na şu na

şu na

Nota 7. Üçüncü Söz Bölümü Notası.

Üçüncü söz bölümü iki motiften oluşan bir müzikal yapıdadır. Sözlerin çoğunlukla terennüm özelliği gösterdiği dikkat çekmektedir. Bu bölüm ağırlıklı olarak ritmi vurgulamak için kullanılmıştır. Makamsal olarak çargâh perdesinde rast görülmekle birlikte neva perdesinde uşşaklı asma kalış gösterilmiştir.

**Dördüncü Söz Bölümü:**

Bu bölüm iki ana cümleden oluşmaktadır. Cümlelerin makamsal analizi şekil sekizde gösterilmiştir.

A Cümlesi-----

1. Motif----- 2. Motif-----

Pir sul tan Ab da lım da iş te gel di

yaz kal dır kol la rı nı

ey le bir ni yaz

1. Motif-----

3

Mu hab bet a rar san sa za sa

2. Motif-----

za mev la yı se ver sen bi ze gel bi

ze

Nota 8. Dördüncü Söz Bölümü Notası.

Semahlarda sıkça görülen bir özellik bu ezgide de karşımıza çıkmıştır. Semahlardaki makamsal geçkiler farklı karar perdelerinde farklı makamların gösterilmesi makam değişiklikleri ve ritim değişiklikleri söz konusu ezgilerin karakteristik özelliklerindendir. Hakikat gizli sırdır isimli bu türküde de bu özelliği görmek mümkündür ve bu bölümde karşımıza çıkmaktadır. Ezginin A cümlesine makamsal olarak bakıldığında re (neva) perdesinde kararlı bir kalış gerçekleşmiştir. Bu kalıştan yola çıkarak ve eserin bitişinin de neva perdesinde gerçekleşmesinden dolayı eserin karar peresinin bu cümlede değiştiği düşünülmektedir. Birinci cümlede ilk iki motifinde ‘Pir Sultan Abdal’ım da İşte geldi yaz’ mısrasında nevadaki uşşak çeşninin dördüncü derecesi sol kararlı ve neva perdesindeki hüseyni çeşninin beşinci derecesi olan Muhayyer perdesinin yoğunlukta kullanıldığı bir cümle yapısı söz konusudur. Muhayyer perdesindeki uzun kalış, her iki makam çeşnisinin de ortak bir noktası olarak düşünülmektedir. Muhayyer perdesindeki bu ses hem yerinde uşşak çeşninin tiz durağı, hem de neva perdesindeki hüseyni çeşninin güçlüsü konumundadır. Bu sesin ortak tutulması ve bir önceki çeşninin adeta dinleyiciye unutturulup bu ses eksenini üzerinde bir müzikal yapının altyapısının oluşturulmasının amaçlandığı düşünülmektedir. Hemen akabinde gerçekleşen aksiyonların da bu düşünceyi destekler nitelikte olduğu düşünülmektedir. Ayrıca tiz kürdi perdesinin kullanımı da dikkat çekmektedir. Buradaki tiz kürdi perdesi neva perdesindeki uşşak ve hüseyni çeşnisinin bir alameti olarak görülmektedir. İkinci cümlede ilk motifinde ‘Kaldır kollarını eyle bir niyaz’ mısrasında tamamen neva perdesinde hüseyni ve uşşak 4’lü ve 5’lileri ağırlıktadır. Çargâh perdesi de yeden konumundadır. İkinci ‘Kaldır kollarını eyle bir niyaz’ mısrasında da farklı cümlelerle aynı ses aralığında hüseyni ve uşşak 4’lü ve 5’lileri gösterilerek yeden çargâh gösterimiyle neva perdesinde karara gidilmiştir. ‘Elmadan kırmızı pamuktan beyaz’ mısralarında acem ve tiz kürdi perdeleri arasında coşkun bir ifade ile gezinilmektedir. ‘Ver Allah bir güzel gönlüm eyleyim’ mısralarını iki tekrar olarak görmekteyiz. Her iki tekrarda da neva perdesinde hüseyni 5’lisi görülmekle birlikte hisar perdesi nim hisar perdesine doğru bir hareket halindedir. Bunun sebebi olarak neva perdesindeki uşşak ve hüseyni gösteriminin yanı sıra, bir önceki makamın içeriğinde olabilmesi öngörülen Karcıgar makamının da bir esintisi olarak düşünülebilir. Eser içerisinde aynı kararda ve birbirine benzer çeşnilerin ustaca kullanımı dikkati çekmektedir. Bu kullanımı yerindeki uşşak ve hüseyni çeşnilerinden ziyade aynı çeşninin farklı bir noktaya taşınması sırasında gerçekleştiği gözlemlenmiştir. Yerinde karcıgar makamının nevadaki hicaz özelliği, karcıgar makamının uşşak ve hüseyni makamıyla ilişkisi, söz konusu makamların ortak sesi olan muhayyer perdesinin vurgulanması ve bu vurgunun ardından birçok makam

çeşnisinin özelliklerinin ustalıkla kullanımı sonucunda bir modülasyon gerçekleştiği gözlemlenmiştir.

Eser 9/8 ‘lik aksak usuldedir. Sıralama olarak 2/2/2/3’lü bir dizim söz konusudur. Semah türünde genel itibariyle usul değişiklikleri görülmekle birlikte incelemeye tabi tutulan eserde usul değişikliği gerçekleşmemektedir. Bu değişikliğin nota üzerinde görüldüğü bir ibare mevcut değildir. Yazılı kaynaklardan alınan bilgilere göre Semah türünde bir eserin tek bölümlü ve tek bir metronomda ilerlemesi beklenemez. Söz konusu sebepler göz önüne alındığında bir usul değişkeni ya da metronomla ilgili bir arayışla karşı karşıya kalınmıştır. Eser incelenirken makam geçkilerinin gerçekleştiği noktalarda nota diziminin de değişikliğe uğradığı görülmektedir. Başlangıç aşamasında eserin notalarının daha sade bir dizime (yarım ve çeyrek vuruşa kadar) sahip olmasına karşın, değişim noktalarında bu durum daha yoğun bir söz dizimi ve daha yoğun bir nota dizimine doğru evrilmeye başlamıştır. Bu şekilde dizimi yapılmış bir notanın da seslendirilirken metronom konusunda hiçbir hızlanma gerçekleştirilmese dahi duyum olarak hızlandırılmış gibi hissettiriyor oluşu da yine eserin ne denli bir ustalıkla üretildiğinin bir örneğidir.

## **SONUÇ VE ÖNERİLER**

Bu çalışmada TRT Türk Halk Müziği repertuvarında bulunan ‘Hakikat Gizli Sırdır’ adlı Semah havasının makam ve usul açısından analizi gerçekleştirilmiştir. Bu analizler çerçevesinde elde edilen bulgulardan yola çıkılarak ulaşılan sonuçlar ve çalışmaya yönelik öneriler aşağıdaki gibidir; Müzik cümleleri, şiir örüntüsüyle anlamlı bir uyum içinde yapılandırılmıştır. ‘Hakikat bir gizli sırdır’ mısrasındaki müzik cümlesinin soru vasfı taşıması ve ‘Bilemezsin demedim mi’ mısrasındaki müzik cümlesinin kararlı bir yapıda oluşu buna eser içerisindeki ilk örnektir. Ara sazdaki dönüş, baştaki gibi değil daha teferruatlı bir müzik cümlesinden oluşmaktadır. ‘Bu bir rıza lokmasıdır, yiyemezsin demedim mi’. ‘Açıldı cennet kapısı, yazıldı devran yazısı’ ve ‘Kıldan incedir köprüsü, geçemezsin demedim mi’ mısralarında aynı dönüşler tekrarlanmaktadır. Bu tekrarlardaki müzik cümleleri aynıdır. Söz unsuru incelendiğinde tasavvuftaki şeriat, tarikat ve hakikat yollarına dikkat çekildiği ve hakikat mertebesinin zor ulaşılabilen bir mertebe olduğuna dikkat çekilmiştir. Rızanın Allah’ın rızası olduğu açıkça belli olan eserde o rızaya ulaşmanın da zor olduğuna vurgu yapılmıştır. Cennet kapısının açılması ve devran yazısının yazılması gibi mistik ifadelerde ise yine kader inancına dikkat çekildiği düşünülmektedir. Kıldan ince diye tabir edilen köprünün İslam dininde ölümden sonraki hayatta geçilmesi gereken ve dünya hayatında kişinin iyi

ya da kötü yaşanmışlıklarının bir sonucu olarak söz konusu köprüden geçişinin kolay ya da zor olacağından bahsedilmektedir. Bu geçişin de elbette kolay olmayacağına dikkat çekilmiştir. Mısralarda dünya hayatı ve sonraki hayat arasındaki bağın varlığı dikkati çekmektedir. Dünya yaşamının son bulmasından sonra gerçekleşmesi beklenen ahiret hayatına dikkat çekilerek dünyada daha iyi bir yaşama dikkat çekilmektedir. Eserin ilk bölümünü bu aynı müzik cümlesiyle anlatılan bir yaşam yolculuğu ve bu yolculuğun nasıl olması gerektiği üzerinedir. İlk kısmın bir öğüt niteliğinde olduğu düşünülmektedir. Eser üç bölümden oluşmaktadır ve usul açısından da değişkenleri mevcuttur. Bu değişkenlik ilk mısralardaki felsefi anlatıma eşlik eden müzikal cümlelerin ağırlığından ve sonrasındaki coşku anlatan cümlelerde daha hızlı ve daha tiz bir dolaşımdan anlaşılmaktadır. Usulde iç değişken yoktur fakat eserin nerede hızlandırılması gerektiğini şiir örüntüsü ve ara sazlardaki coşkun ifadeden anlamaktayız. Ayrıca eseri derleyen Nida Tüfekçi ve Neriman Altındağ'ın icrasında da bu durum açıkça ortadadır (Youtube, 2025). İkinci kısımda yazın gelişinden bahsedilmekte ve bu mısralara eşlik eden müzik cümlelerinde de Hüseyini 5'lisi yoğun olarak kullanılmaktadır. 'Pir Sultan Abdal'ım da yine geldi yaz, kaldır kollarını eyle bir niyaz' ifadelerinde yine tasavvufi ve felsefi ifadeler dikkat çekmektedir. 'Kaldır kollarını' ifadesi de semah türünde sıkça gördüğümüz ve ibadet sırasında da beklenen kolların kaldırılması hareketine bir komut olarak düşünülebilir. Bu ifadelerden sonra eserde bir hızlanma söz konusudur. 'Elmadan kırmızı pamuktan beyaz, ver Allah bir güzel gönlüm eğleyim' cümlesindeki mistik anlatımın temelini araştırılması öneriler arasındadır. Bölümler arasındaki geçişlerde terennümlerin kullanımları ve bu durumun bu eser özelinde mi genel bir durum mu olduğu da araştırılması önerilen konular arasındadır. Eserin derlendiği bölgede müzikal yapı zeybek ezgileri ağırlıklıdır fakat Tahtacı Alevilerinin de bölgede yaygınlığı araştırmalarla sabittir. Ege bölgesindeki Alevi-Bektaşî topluluklarına yönelik daha kapsamlı bir kültürel çalışma yapılması önerilmektedir. Eserin güftesi incelenerek şiir yapısının incelenmesi ve türü, biçimi hakkında bilgi edinilmesi, şiirde kullanılan Pir Sultan mahlasının irdelenerek, şiirin Pir Sultan'a ait olup olmadığı konusunun araştırılması önerilmektedir. Şiir örüntüsünde kullanılan metaforik anlamların Alevi-Bektaşî geleneğinde kullanımı üzerine bir araştırma yapılması da önerilmektedir. Alevi-Bektaşî şiirindeki derinliğin anlamlandırılabilmesi için tarihsel süreç ve bu süreç içerisinde evrimleşen şiir yapısının da araştırılması önerilmektedir.

## KAYNAKLAR

- Bulut, Ü., Bal, H. (2015) “Sosyolojik Açıdan Tahtacı Grupların Araştırılması” Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Sayı 36, Sayfa 81- 102.
- Duygulu, M. (2014). *Türk Halk Müziği Sözlüğü*. Ankara: Pan Yayıncılık.
- Döğüş, S. (2023) “Alevilik-Bektaşilik İlişkisi ve Aleviliğin Bektaşilikle Kaynaşması” Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi, Sayı 105, Sayfa 73-95.
- Güzelderen, B., Karadavut, Z. (2023). “Kam ve Kamın İşlevlerinin Türk – İslam Dönemi İlk Metinlerindeki Karşılıkları”. Milli Folklor, Cilt 18, Sayı 138, Sayfa 167.
- Kahyaoğlu, Y. (2010). “Eğitim ve Müzik Sosyolojisi”. Sanat Dergisi, Sayı 13, Sayfa 152.
- Karadeniz, E. (2012). *Türk Müsikisinin Nazariye ve Esasları*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Kutluğ, Y.F. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Mert, R. (2021) “İslam Öncesi Türkler ve Türklerin İslamlaşma Süreci”. Tokat İlmiyat Dergisi, Cilt 9, Sayı 2, Sayfa 655.
- Onay, A. T. (2022). *Türk Halk Şiirinde Şekil ve Türler*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.
- Özkan, İ.H. (2013). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Özer, L. (2022). “Âşık Onguni’den Derlenen Karaman Yöresi Türkülerinin Müzikal ve Edebi Analizi”. Yegah Müzikoloji Dergisi, Cilt 5, Sayı 2, Sayfa 176-201.
- Pelikoğlu, M.C., (2012), *Geleneksel Türk Halk Müziği Eserlerinin Makamsal Açıdan Adlandırılması*. Erzurum: Mega Ofset Matbaacılık.
- Pelikoğlu, M. C. (2011). “Türk Müziğinde Terminoloji Sorunu: Geleneksel Türk Halk Müziği ve Geleneksel Türk Sanat Müziğine Yansımaları”. Sanat Dergisi, Sayı18, Sayfa 81-89.
- Yayla, D. (2024) “Alevi İnancında Zakirlik Geleneği ve Kadın Zakir Olmak” TFA: 369. 174-194.
- Görsel 1. TRT Repertuarı 1619 repertuar numaralı “Hakikat Gizli Sırdır” isimli türkünün notası.

## Web Kaynakları

- Ocak, A. Y. (1989). “Alevî”, Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi.  
(Erişim Adresi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/alevi> ). (Erişim Tarihi: 16.03.2025).
- Yıldız, S. (1992). *Tunceli Cem’lerinde Semah’ların İncelenmesi*. (İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul).  
(Erişim Adresi: <https://polen.itu.edu.tr:8443/server/api/core/bitstreams/130dba37-9bc8-4875-a28b-3f6c390cdf3a/content> ), (Erişim Tarihi: 04.05.2025).

Zafer Tahmaz. (2025, Mart 13). Neriman Altındağ Tüfekçi-Hakikat Bir Gizli Sırdır.

(Erişim Adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=SKfGxn4EchU>), (Erişim Tarihi: 16.03.2025).

## EXTENDED ABSTRACT

Turkish culture is an ancient way of life that has been passed down from centuries ago to the present day. Turkish culture, which has influenced and been influenced by different cultures in different periods and geographies, is an example for the world societies with its practices in all areas of life such as eating, drinking, dressing, sheltering, war, peace, feast, mourning from Central Asia to Anatolia. The Turks have a structure that has set the cornerstones of social and state order from the very beginning with the way they lived before and after they came to Anatolia and before and after they accepted Islam. The Turks, who have also developed themselves in music culture, have used music in every aspect of life. Weddings, festivals, mourning, war, peace, seasonal changes, work and study, hunting, birth, death, etc. music has been found in all details of life. Music has been actively used for motivation in wars and to instill fear in the enemy, to have fun during festivals, to express mourning, and in all other areas of life. Especially in religious rituals, musical expression, which is a requirement of Shamanism, was continued after the acceptance of Islam. Even before the acceptance of Islam, the tradition of minstrelsy and the tradition of minstrels travelling with their instruments and telling stories was also used to spread and explain religion, especially after the acceptance of Islam. This situation has led to the active use of music in Sufi thought. The use of music in Sufi thought led to the further development and progress of music in this field. The saz minstrels, who had a great share in the spread of Islam in Anatolia, increased the Sufi discourses over time and tried to use their ability to produce lyrics to spread religion. As a result, the idea of Turkish-Islam started to take shape. Alevi - Bektashi culture, which is one of the most important images of the Turkish - Islamic idea in Anatolia, has also developed as a result of the Sufi progress of these saz minstrels. For this reason, as a result of the cultural interaction between the traditional structure of the Turks from the pre-Islamic period and the post-Islamic cultural interaction, music began to behave in accordance with life, nature, and belief structure and to produce melodies and lyrics accordingly. Kopuz, in today's usage, bağlama is one of the most important transmission tools of this culture. Works produced with this instrument, which has an important place especially in Alevi - Bektashi culture, have been passed down from generation to generation for centuries. Turkish music, which is the state music, has been supported by all Turkish

states and contributed to its development. As a result of this, the variety of instruments in and around the palace increased, while in rural areas, in addition to the workload, it remained in its more natural state due to the difficulty of performing art. This situation caused Turkish music to be analysed and performed in two different branches over time. This musical structure, which progresses in two separate branches as Turkish folk music and Turkish art music, has basically become a musical structure that uses the same material and differs only in performance and style. The main subject that is tried to be explained in our article is to show that the music progressing from these two branches is actually one. In recent years, it has been proved by studies that these two musical structures, which have no difference between them except for performance and style, are fed from the same source. It is a proof that there is no big difference between these structures, one of which is based on education and transmission through the meşk method and the other on the master-apprentice relationship, in terms of transmission. We can see that these two musics, one of which uses the seventeen-pitched bağlama and the other the twenty-four-pitched tanbur, are fed from the same source, even from the connection of the instruments in question. For this reason, the work we will analyse in this study will be analysed from a maqamal point of view and it will be shown that Turkish art music theory and Turkish folk music repertoire can be analysed and that this analysis yields healthy results. Only formal differences can be detected between these musical structures, which are the same products of the same culture. The work titled ‘Truth is a hidden secret’, which was included in the repertoire in the Semah genre, which is the subject of our study, is one of the important products of this culture. Semah is an important part of Alevi - Bektashi culture. This musical genre, which accompanies the game called Semah, has a long-lasting structure that contains many variables in terms of makam and usul. While analysing the work, the quadruple-five logic brought by the Arel - Ezgi - Uzdilek system and the analysis methods offered to us by the Anatolian Edvar tradition were used. This method gives healthier results compared to other methods and eliminates the difference between what is written and what is heard. The findings obtained as a result of the analyses are interesting. In the piece, which seems to be prosodically unproblematic, the lyrics are not independent from the composition, but intertwined with it. The makam transitions used and the mastery in the use of the makam structure are proof that the work is not a production that the producer can do without musical knowledge. From this point of view, it is clear that folk music is no different from art music. The work in question, which we consider to be an important example of Turkish music, starts with the uşşak variety and

gradually shifts to the uşşak variety in the neva pitch in the process. Although there is no change in the number of methods during the realisation of this makamsal transition, there is an acceleration in the method during the transition to the semah section called 'yeldirme'. In the fusion regions where this acceleration takes place, the phrases we call terennüm draw attention. Although the use of terennüm is a structure that we usually encounter in art music forms, its use in this work is remarkable. Question and answer sentences are seen both in the lyrics and in the composition. A composition in which a question is asked is applied in the lyrics. In the piece where different emotions and thoughts are described, these emotional transitions are in a form that overlaps both verbally and musically. It is thought that the predisposition in lyrics, composition and method has increased the depth of the work and made it easier to memorise. Based on the information and findings obtained in the study, it is thought that a path can be opened for sociological research on the region where it was produced. Alevi - Bektashi culture of the Aegean region is also a topic that is recommended to be researched. An examination can be made on the use of pseudonyms in the minstrel tradition and the basics of the use of Pir Sultan's pseudonym.

## EKLER

### Eserin TRT Arşivindeki Notası

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
T H M REPERTUAR SIRA No: 1619  
İNCELEME TARİHİ: 26.9.1977  
YÖRESİ  
EGE  
KİMDEN AUNDIĞI  
SELİM KAYAP  
SÜRESİ: 2:210

HAKİKAT GİZLİ SIRDİR  
( SEMAH HAVASI )

DERLEYEN  
T R T

DERLEME TARİHİ  
NOTAYA ALAN  
NDA TUPEKÇİ

HAKİKAT GİZLİ SIRDİR  
( Sahife - 2 )

VE YAPISAL ÇÖZÜMLEMESİ

HAKİKAT GİZLİ SIRDIR  
( Sahife - 3 )

HAKİKAT GİZLİ SIRDIR  
( Sahife - 4 )

HAKİKAT GİZLİ SIRDIR  
( Sahife - 5 )

- 1 -

HAKİKAT BİR GİZLİ SIRDIR  
BİLEMEZSİN DEMEDİMME  
BU BİR RIZA LOKMASIDIR  
YİYEMEZSİN DEMEDİMME

- 2 -

GÜN YÜZLÜMÜN ATI TAVLADA BAĞLI  
ANAYIN ATAYIN YÜREĞİ KANLI  
AH VAR YAR YAR DOST DOST  
MEDET YAR YAR DOST YARIM DOST DOST  
AH CANA CANA CANA  
BAH ŞU NA ŞU NA ŞU NA ŞU NA

- 3 -

PİR SULTAN ABDALIMDA İSTE GELDİ YAZ  
KALDIR KOLLARIN EYLE BİR NİYAZ  
ELMADAN KIRMIZI PAMUKTAN BEYAZ  
VERALLAH BİR GÜZEL GÖNLÜM EYLEYİM

- 4 -

MUHABBET ARARSAN  
SAZA GEL SAZA  
MEVLÂYI SEVERSEN  
BİZE GEL BİZE