

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**TRT THM REPERTUARINDAKİ KIRŞEHİR YÖRESİ
SEÇİLMİŞ BOZLAKLARININ AYAK, DİZİ VE MAKAM
ÇERÇEVESİNDE İNCELENMESİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
Duran ALP**

**Enstitü Anasanat Dalı: Temel Bilimler
Enstitü Sanat Dalı: Müzik Bilimleri**

Tez Danışmanı: Prof. Hatice Selen TEKİN

OCAK-2021

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ


TRT THM REPERTUARINDAKİ KIRŞEHİR YÖRESİ
SEÇİLMİŞ BOZLAKLARININ AYAK, DİZİ VE MAKAM
ÇERÇEVESİNDE İNCELENMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ
Duran ALP

Enstitü Anasanat Dalı: Temel Bilimler
Enstitü Sanat Dalı: Müzik Bilimleri

“Bu tez sınavı 20/01/2021 tarihinde online olarak yapılmış olup aşağıda isimleri bulunan jüri üyeleri tarafından oybirliği ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATI
Prof. Hatice Selen TEKİN	BAŞARILI
Doç. Dr. Ferdi KOÇ	BAŞARILI
Doç. Dr. Hakan BAĞCI	BAŞARILI

 SAKARYA ÜNİVERSİTESİ	T.C.		Sayfa : 1/1
	SAKARYA ÜNİVERSİTESİ		
	SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ		
	TEZ SAVUNULABİLİRLİK VE ORJİNALLİK BEYAN FORMU		
Öğrencinin			
Adı Soyadı	:	DURAN ALP	
Öğrenci Numarası	:	Y176062001	
Enstitü Anabilim Dalı	:	TEMEL BİLİMLER	
Enstitü Bilim Dalı	:	MÜZİK BİLİMLERİ	
Programı	:	<input checked="" type="checkbox"/> YÜKSEK LİSANS	<input type="checkbox"/> DOKTORA
Tezin Başlığı	:	TRT THM REPERTUARINDAKİ KIRŞEHİR YÖRESİ SEÇİLMİŞ BOZLAKLARININ AYAK, DİZİ VE MAKAM ÇERÇEVESİNDE İNCELENMESİ	
Benzerlik Oranı	:	%9	
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,			
<input checked="" type="checkbox"/> Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi beyan ederim.			
			15/02/2021 Öğrenci İmza
<input checked="" type="checkbox"/> Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez çalışması ile ilgili gerekli düzenleme tarafımda yapılmış olup, yeniden değerlendirilmek üzere sbtezler@sakarya.edu.tr adresine yüklenmiştir.			
Bilgilerinize arz ederim.			
			15/02/2021 Öğrenci İmza
Uygundur			
Danışman Unvanı / Adı-Soyadı: Hatice Selen TEKİN Tarih:15/02/2021 İmza:			
<input type="checkbox"/> KABUL EDİLMİŞTİR <input type="checkbox"/> REDDEDİLMİŞTİR EYK Tarih ve No:		Enstitü Birim Sorumlusu Onay	
00		00.ENS.FR.72	

ÖNSÖZ

Kırşehir yöre kültürüyle yetişmiş ve bu yörenin müzik kültürünü yaşayarak tecrübe etmiş biri olmamın yanında, esas gayem sanatsal faaliyetlerim ile bu yöre müziğini icra ederek uygulamada tüm dünyaya dinletmek ve anlatmaktır. Sadece uygulamada değil yoğun çalışmalar sonucunda edindiğim bilgiler ile teoride de Orta Anadolu bölgesi Türk Halk Müziği kültürü üzerine çalışmalar yapıp, bu bölge kültürünü literatüre bilimsel bir standartta aktarmak benim en önemli görevlerimden biridir.

Büyük emek ve çabalar sonucunda ortaya çıkan bu çalışmada konunun belirlenmesinden, eser analizi öncesine veya sonrasına gelinceye kadar geçen sürede ihtiyaç duyduğum tüm icrasal ve teorik kısımlarda bilgi birikiminden yararlandığım ve bağlamasına hâkim tavrından dolayı konuyu incelerken daha fazla derine inmemi sağlayarak her anlamda daima destek veren kardeşim Ahmet ALP'e; dünyayı sarıp sarmalayan salgın hastalıktan ötürü evlere kapandığımız ve maddi kazançların yeterli olmadığı bu günlerde maddi manevi desteklerini hiç esirgemeyen babam Cemal ALP'e, annem Keziban ALP'e, kardeşim Sayit ALP'e ve değerli arkadaşım Gökben ÇODUR'a desteklerinden dolayı teşekkürlerimi sunarım.

Hedefe kilitlendiğim ilk günden beri bu yoğun ve zorlu süreçte yol göstericiliği ve manevi desteğinden ötürü değerli danışman hocam Prof. Hatice Selen TEKİN'e sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Duran ALP

20.01.2021

İÇİNDEKİLER

KISALTMALAR	iii
TABLO LİSTESİ	iv
ŞEKİL LİSTESİ	v
FOTOĞRAF LİSTESİ	viii
ÖZET	ix
ABSTRACT	x
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1: KÜLTÜREL AÇIDAN KIRŞEHİR YÖRESİ ve BOZLAK	
GELENEĞİ	4
1.1. Kırşehir Yöresi ve Coğrafi Özellikleri	4
1.2. Kırşehir Yöresi Türk Halk Müziği Kültürü	6
1.2.1. Abdallık Geleneği.....	11
1.2.1.1. Abdallarda Müzik Kültürü.....	12
1.2.1.2. Abdallarda Müzik İcra Ortamları	14
1.2.1.3. Abdallarda Bozlak Geleneği.....	15
1.2.2. Âşıklık / Ozanlık Geleneği	16
1.3. Bozlak Geleneği	19
1.3.1. Kırşehir’de Bozlak Kültürü	20
1.3.2. Kırşehirli Bozlak İcracıları	23
1.3.2.1. Âşık Said	24
1.3.2.2. Muharrem Ertaş	24
1.3.2.3. Çekiç Ali	26
1.3.2.4. Neşet Ertaş	27
1.3.2.5. Ekrem Çelebi	29
1.3.2.6. Dursun Uçar	29
1.3.3. Bozlak İcrasında Kullanılan Sazlar	30
1.3.3.1. Divan Sazı	30
1.3.3.2. Neşet Sazı	31
1.3.3.3. Keman	32
1.3.3.4. Kabak Kemane	32
1.3.3.5. Zurna	33
1.3.3.6. Davul	34

BÖLÜM 2: KAVRAMSAL ÇERÇEVE	35
2.1. Türk Halk Müziğinde Ayak Kavramı ve İlgili Görüşler	35
2.1.1. Ayak Kavramının Ortaya Çıkışı ve Yapısı	37
2.2. Türk Müziği'nde Makam Kavramı ve İlgili Görüşler	38
2.2.1. Makam Kavramının Ortaya Çıkışı ve Yapısı	39
2.2.2. Makamı Oluşturan Unsurlar	41
2.2.2.1. Perdeler ve Ses Alanı	42
2.2.2.2. Seyir	43
2.2.2.3. Geçki	44
2.2.2.4. Çeşni	45
2.3. Türk Müziğinde Dizi Kavramı	46
2.4. Makam Kavramının THM'de Ayak Kavramıyla İlişkisi	47
2.5. Notasyonda Kullanılan Kavramlar	51
BÖLÜM 3: TRT THM REPERTUARINDAKİ KIRŞEHİR YÖRESİ SEÇİLMİŞ BOZLAKLARININ NOTASYONU VE İNCELENMESİ	54
3.1. “Giye Giye Eskitmişsin Alları” İsimli Bozlağın Notasyonu ve İncelenmesi	54
3.2. “Başında Pare Pare Karın Var Senin” İsimli Bozlağın Notasyonu ve İncelenmesi	63
3.3. “Gönül Ne Gezersin Seyran Yerinde” İsimli Bozlağın Notasyonu ve İncelenmesi	70
3.4. “Kızılırmak” İsimli Bozlağın Notasyonu ve İncelenmesi	77
3.5. “Doğar Yaz Ayları” İsimli Bozlağın Notasyonu ve İncelenmesi	84
3.6. “Avşar Elleri” İsimli Bozlağın Notasyonu ve İncelenmesi	91
3.7. “Kırat Bozlağı” İsimli Bozlağın Notasyonu ve İncelenmesi	100
3.8. “Ben Gidiyom Emanetim Allah'a” İsimli Bozlağın Notasyonu ve İncelenmesi	108
3.9. “Zahide” İsimli Bozlağın Notasyonu ve İncelenmesi	115
3.10. “Nerde Kaldı Vatanımız Elimiz” İsimli Bozlağın Notasyonu ve İncelenmesi	122
SONUÇ, DEĞERLENDİRME VE ÖNERİLER	131
KAYNAKÇA	141
İNTERNET KAYNAKLARI	145
ÖZGEÇMİŞ	146

KISALTMALAR LİSTESİ

- THM** : Türk Halk Müziği
TRT : Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu
TSM : Türk Sanat Müziği

TABLO LİSTESİ

Tablo 1 : Kırşehir Yöresine Ait Bozlaklar.....	22
Tablo 2 : Makam ve Ayak İlişkilendirmesi	48
Tablo 3 : “Giye Giye Eskitmişsin Alları” İsimli Bozlağın İncelenmesi.....	60
Tablo 4 : Muhayyer-Sünbüle Makamının Özellikleri	61
Tablo 5 : “Başında Pare Pare Karın Var” Adlı Bozlağın İncelenmesi	68
Tablo 6 : “Gönül Ne Gezersin Seyran Yerinde” Adlı Bozlağın İncelenmesi.....	75
Tablo 7 : “Kızılırmak” Adlı Bozlağın İncelenmesi	82
Tablo 8 : Muhayyer-Kürdi Makamının Özellikleri	82
Tablo 9 : “Doğar Yaz Ayları” Adlı Bozlağın İncelenmesi.....	89
Tablo 10 : “Avşar Elleri” Adlı Bozlağın İncelenmesi	97
Tablo 11 : Tahir Makamının Özellikleri.....	99
Tablo 12 : “Kırat Bozlağı” Adlı Bozlağın İncelenmesi.....	106
Tablo 13 : Karcığar Makamının Özellikleri	107
Tablo 14 : “Ben Gidiyom Emanetim Allah’a” Adlı Bozlağın İncelenmesi	112
Tablo 15 : Hicaz Makamının Özellikleri	113
Tablo 16 : “Zahide” Adlı Bozlağın İncelenmesi	120
Tablo 17 : “Nerde Kaldı Vatanımız Elimiz” Adlı Bozlağın İncelenmesi	130

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1	: Kırık Hava Örneği	7
Şekil 2	: Bozlak Örneği (Parlak, 1990)	8
Şekil 3	: Karma Ritimli Ezgi Örneği 1. Sayfa.....	9
Şekil 4	: Karma Ritimli Ezgi Örneği 2. Sayfa.....	10
Şekil 5	: Uşşak Makamında Seyir Örneği	43
Şekil 6	: Geçki Örneği (Akdoğu, 1999)	44
Şekil 7	: Rast Makamında Segâh Çeşni Örneği	46
Şekil 8	: İfade Bağı.....	51
Şekil 9	: Puandorg	52
Şekil 10	: Kısa Apojiyatür (süsleme işareti)	52
Şekil 11	: Tril	52
Şekil 12	: Ayırarak İcra İşareti	52
Şekil 13	: A Ezgisi (Eserin 1. Dizesi)	53
Şekil 14	: A2 Ezgisi (Eserin 2. Dizesi)	53
Şekil 15	: Makam Dizisi Dereceleri	53
Şekil 16	: “Giye Giye Eskitmişsin Alları” İsimli Bozlağın Notası	54
Şekil 17	: “Giye Giye Eskitmişsin Alları” İsimli Bozlağın Ses Sahası	55
Şekil 18	: “Aman Giye Giye Eskitmişsin Alları” Dizesinin Gösterimi	55
Şekil 19	: “Alları” Sözcüğünün Gösterimi.....	56
Şekil 20	: “Getirdin Başıma Türlü Halları” Dizesinin Gösterimi	57
Şekil 21	: “Gelir Deyi Çok Bekledim Yolları” Dizesinin Gösterimi	57
Şekil 22	: “Yoksa Yemin mi Ettin Gelmemesine” Dizesinin Gösterimi	58
Şekil 23	: Neva Perdesinin Bemolünün Kullanıldığı Motif.....	58
Şekil 24	: Muhannet Sözcüğünün Gösterimi	59
Şekil 25	: Bozlak Dizisi	61
Şekil 26	: 3. Derecede (Çargâh) Hicaz Alan Bozlak Çeşitlemesi	62
Şekil 27	: “Başında Pare Pare Karın Var Senin” İsimli Bozlağın Notası	63
Şekil 28	: “Başında Pare Pare Karın Var Senin” İsimli Eserin Ses Sahası	64
Şekil 29	: “Aydost Aman Başında Pare Pare Garın Var Senin Senin” Dizesinin Gösterimi	64
Şekil 30	: “Başında Pare Pare Karın Var Senin” Bozlağında Görülen Hançere Motifleri.....	65
Şekil 31	: “Yarinen Yaylayacak Zaman mı Dağlar” Dizesinin Gösterimi.....	65
Şekil 32	: “Dağlar” Sözcüğü ve “Of” Ünleminin Hançereler Eşliğinde Gösterimi.....	66
Şekil 33	: “Seni Çıkmaya Mecalim mi Var Benim” Dizesinin Gösterimi.....	66
Şekil 34	: “Goymadın Rahatımı Amanın Dağlar” Dizesinin Gösterimi	67
Şekil 35	: “Gönül Ne Gezersin Seyran Yerinde” İsimli Bozlağın Notası.....	70
Şekil 36	: “Gönül Ne Gezersin Seyran Yerinde” İsimli Eserin Ses Sahası	71
Şekil 37	: “Gönül Ne Gezersin Seyran Yerinde” Dizesinin Gösterimi.....	71

Şekil 38 : “Âlemde Her Şeyin Var Olmayınca” Dizesinin Gösterimi	72
Şekil 39 : Muharrem Ertaş’ın Karakteristik Hançere Özelliğini Gösteren Motif.....	72
Şekil 40 : “Olura Olmaza Verme Sırrını” Dizesinin Porte Üzerinde Gösterimi.....	73
Şekil 41 : “Gıymatını Bilir Yar Olmayınca” Dizesinin Gösterimi	74
Şekil 42 : “Kızılırmak” İsimli Bozlağın Notası	77
Şekil 43 : “Kızılırmak” İsimli Eserin Ses Sahası	78
Şekil 44 : “Ah Kızılırmak Da Edirafın Dağ Mıdır” Dizesinin Gösterimi.....	78
Şekil 45 : Çekiç Ali’nin Karakteristik Hançere Özelliğini Gösteren Motif.....	79
Şekil 46 : “Aman Edirafında Lale Sümbül Bağ mıdır” Dizesinin Gösterimi	79
Şekil 47 : “Ah Haber Vermezlerde Nuri’ m Sağ Mıdır” Dizesinin Gösterimi	80
Şekil 48 : “Nuri’yi Kenara Çal Kızılırmak” Dizesinin Gösterimi	81
Şekil 49 : “Doğar Yaz Ayları” İsimli Bozlağın Notası	84
Şekil 50 : “Doğar Yaz Ayları” İsimli Eserin Ses Sahası.....	85
Şekil 51 : “Aman Doğar Yaz Ayları Çiçekler Açar” Dizesinin Gösterimi.....	85
Şekil 52 : “Eller Yaylasına Da Yavruyla Göçer” Dizesinin Gösterimi	86
Şekil 53 : “Acep Bizim Kuzuları da Kimler Seçer” Dizesinin Gösterimi	87
Şekil 54 : “Aman Ağlama Anneciğim Buyumuş Kader” Dizesinin Gösterimi	87
Şekil 55 : “Takdir Böyledir Zalım Sabreyle Peder” Dizesi	88
Şekil 56 : “Avşar Elleri” İsimli Bozlağın Notası	91
Şekil 57 : “Avşar Elleri” İsimli Bozlağın Ses Sahası.....	92
Şekil 58 : “Aman Gine Göç Eyledi Avşar Elleri” Dizesinin Gösterimi	92
Şekil 59 : Muharrem Ertaş’ın Ses Genişliğinin ve Tekrar Ettiği “Elleri” Sözcüğünün Gösterimi	93
Şekil 60 : “Aşıp Aşıp Giden Eller Bizimdir” Dizesinin Gösterimi.....	94
Şekil 61 : “Arabatları Da Yakın Eder Yırağı” Dizesinin Gösterimi	95
Şekil 62 : “Yüce Dağdan Aşan Yollar Bizimdir” Dizesinin Gösterimi	95
Şekil 63 : “Avşar Elleri” Bozlağının Bağlantı Bölümü Dizesinin Gösterimi	96
Şekil 64 : “Bizimdir” Sözcüğünün Gösterimi	96
Şekil 65 : Yahyalı Kerem Dizisi	99
Şekil 66 : “Kırat” İsimli Bozlağın Notası	101
Şekil 67 : “Kırat Bozlağı” İsimli Bozlağın Ses Sahası	101
Şekil 68 : “Aman Akşam Oldu da Kırat Yemez Yemini” Dizesinin Gösterimi	102
Şekil 69 : “Çaktım Zikkesini Gever Gemini” Dizesinin Gösterimi.....	103
Şekil 70 : “Ben Sürmedim de Cingan Sürsün Demini” Dizesinin Gösterimi.....	104
Şekil 71 : “Beybazarı Mesken Oldu Elimiz” Dizesinin Gösterimi	104
Şekil 72 : “Kurt Belinden Aşağı Doğru Yolumuz” Dizesinin Gösterimi	105
Şekil 73 : 4. Derecede (Neva) Hicaz Alan Bozlak Çeşitlemesi	107
Şekil 74 : “Ben Gidiyom Emanetim Allah’a” İsimli Bozlağın Notası	108
Şekil 75 : “Ben Gidiyom Emanetim Allah’a” İsimli Bozlağın Ses Sahası	108
Şekil 76 : “Ben Gidiyom Emanetim Allah’a” Dizesinin Gösterimi	109

Şekil 77 : Neşet Ertaş'ın "Emanetim" Sözcüğü Üzerindeki Hançere Özelliğini Gösteren Motif.....	109
Şekil 78 : "Kara Gözlüm bu Ellerde Kal Gayrı" Dizesinin Gösterimi	110
Şekil 79 : Neşet Ertaş'ın "Of" Ünlemi Üzerindeki Hançere Özelliğini Gösteren Motifler.....	110
Şekil 80 : "Çekti Kısmet Götürüyo Gurbete" Dizesinin Gösterimi	111
Şekil 81 : "Dost Elinden Ayrılıyo Yol Gayrı" Dizesinin Gösterimi.....	111
Şekil 82 : Garip Ayağı Dizisi.....	114
Şekil 83 : "Zahidem" İsimli Bozlaşın Notası 1. sayfa.....	115
Şekil 84 : "Zahidem" İsimli Bozlaşın Notası 2. sayfa.....	116
Şekil 85 : "Zahide" İsimli Bozlaşın Ses Sahası.....	116
Şekil 86 : "Zahide Gurbanım Nolacak Halım" Dizesinin Gösterimi.....	117
Şekil 87 : Neşet Ertaş'ın Tril Özelliğini Gösteren Motif.....	117
Şekil 88 : "Gene Bir Laf Duydum Gırlıdı Belim" Dizesinin Gösterimi.....	118
Şekil 89 : "Gelenden Gidenden Haber Sorarım" Dizesinin Gösterimi.....	119
Şekil 90 : "Zahidem Bu Hafta Oluyor Gelin" Dizesinin Gösterimi.....	119
Şekil 91 : "Nerde Kaldı Vatanımız Elimiz" İsimli Bozlaşın Notası.....	122
Şekil 92 : "Nerde Kaldı Vatanımız Elimiz" İsimli Bozlaşın Ses Sahası.....	123
Şekil 93 : "Nerde Kaldı Vatanımız Elimiz" Dizesinin Gösterimi.....	123
Şekil 94 : "Sıladaki Dağlar Görünmez Oldu" Dizesinin Gösterimi.....	124
Şekil 95 : Bozlaklarda Karakteristik Özellik Gösteren Motif Örneği.....	124
Şekil 96 : "Uzak Düştü Nazlı Yâre Yolumuz" Dizesinin Gösterimi	124
Şekil 97 : Çekiç Ali'nin Karakteristik Hançere Özelliğini Gösteren Motif.....	125
Şekil 98 : "Kaldım Gurbet Elde Varılmaz Oldu" Dizesinin Gösterimi	125
Şekil 99 : İnici Seyirde Ses Değiştiricilerin Gösterildiği Motif.....	125
Şekil 100 : "Yetişmiş Yeşil Yapraklı Dağlar" Dizesinin Gösterimi	126
Şekil 101 : "Elvan Çiçeklere Boyandı Dağlar" Dizesinin Gösterimi	127
Şekil 102 : "İşittim Sıladan Sevgilim Ağlar" Dizesinin Gösterimi.....	128
Şekil 103 : "Gayrı Gurbet Elde Durulmaz Oldu" Dizesinin Gösterimi.....	129

FOTOĞRAF LİSTESİ

Fotoğraf 1 : Kırşehirli Âşık Şemsi Yastıman	18
Fotoğraf 2 : Âşık Said Heykeli.....	24
Fotoğraf 3 : Muharrem Ertaş	25
Fotoğraf 4 : Ali Ersan (Çekiç Ali).....	26
Fotoğraf 5 : Neşet Ertaş.....	27
Fotoğraf 6 : Ekrem Çelebi	29
Fotoğraf 7 : Dursun Uçar	30
Fotoğraf 8 : Divan Sazı	31
Fotoğraf 9 : Neşet Sazı	31
Fotoğraf 10 : Kırıkkale Keskin'li Kemancı Seyit Çevik Kemanı İle	32
Fotoğraf 11 : Kabak Kemane	33
Fotoğraf 12 : Kırşehirli Zurnacı Ayvaz Başaran Zurnası İle	33
Fotoğraf 13 : Kırşehirli Davulcu Adem Göçer Davulu İle.....	34

Sakarya Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Özeti

Yüksek Lisans	<input checked="" type="checkbox"/>	Doktora	<input type="checkbox"/>
Tezin Başlığı: TRT Thm Repertuarındaki Kırşehir Yöresi Seçilmiş Bozlaklarının Ayak, Dizi ve Makam Çerçevesinde İncelenmesi			
Tezin Yazarı: Duran ALP		Danışman: Prof. Hatice Selen TEKİN	
Kabul Tarihi: 20.01.2021		Sayfa Sayısı: x (ön kısım)+146 (tez)	
Anasanat Dalı: Temel Bilimler		Sanat Dalı: Müzik Bilimleri	
<p>Kırşehir’de Türk Halk Müziği kültürünün bir ürünü olan bozlakların; notaya alınarak literatüre girmesini sağlamanın yanında dizi, ayak ve makam çerçevesinde ayrıntılı olarak analiz edilerek konu üzerinde bulunan belirsizliğe bir çözüm yolu sunulması konusunda özgün bir değer oluşturması amaçlanmaktadır.</p> <p>Çalışmada farklı görüş ve fikirler ile daha önce yapılmış olan bilimsel çalışmalar ışığında ortak kavram tanımlamalarının yapılması ve bu tanımlamaların Kırşehir yöresi bozlakları üzerinden incelenecek olması ile birlikte yöre kültürüne katkı sağlanması ve seçilmiş bozlakların notaya alınarak ezgisel ve söz unsurlu incelenmesine katkı sağlanması açısından önemlidir.</p> <p>Bu tez çalışması üç ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde araştırma alanı Kırşehir yöresi, yöre müziği, yöre kültürüne yön veren zümreler tanıtılarak, yörenin müzik kültürü anlatılmıştır. Çalışmanın ikinci bölümünü kavramsal çerçeve oluşturmaktadır. Makam, ayak ve dizi kavramları farklı görüşlerle birlikte açıklanmıştır. Bu bölümde analizde kullanılan modele ve notasyonda kullanılan kavramlara da yer verilmiştir. Çalışmanın üçüncü bölümünde ise TRT repertuarında mevcut olan 75 adet bozlak içerisinde 10 tanesi random yöntemiyle seçilerek; dizi, makamsal yapı ve edebi yapıları içerik analizi yöntemiyle incelenmiştir. Bozlakların TSM’de denk geldiği ya da benzerlik gösterdiği makamlar açıklanmıştır.</p> <p>Analizi yapılan 10 adet eserden 2 tanesi bünyesinde barındırdığı makamsal çeşitliliklerden ötürü TSM’de bulunan 2 adet makama aynı anda benzeyebilmektedir. Diğer 8 bozlak her biri kendi içerisinde bir makama benzemektedir. Bozlaklarda çok sık olarak TSM makamlarından muhayyer sünbüle, muhayyer kürdi, Tâhir, karcığar ve hicaz makamlarının kullanıldığı söylenilebilir.</p>			
Anahtar Kelimeler: Kırşehir, Bozlak, Dizi, Makam, Ayak			

Sakarya University
Institute of Social Sciences Abstract of Thesis

Master Degree <input checked="" type="checkbox"/>	Ph.D. <input type="checkbox"/>
Title of the Thesis: Investigation of Selected Kırşehir Bozlaks Region in TRT TFM Repertoire in Terms of Ayak, Sequence and Makam	
Author of Thesis: Duran ALP	Supervisor: Prof. Hatice Selen TEKİN
Accepted Date: 20.01.2021	Number of Pages: x (pr text) + 146 (maim)
Department: Fundamental Sciences	Subfield: Music Sciences
<p>Bozlak, a product of Traditional Turkish Folk Music culture (TFM), is aimed to be noted and included in the literature in this thesis. Another aim is to provide a solution to the ambiguity on the subject by analyzing the melody and word elements.</p> <p>The study defines common concepts in the light of previous scientific studies with different opinions and ideas. As the definitions are examined over the Kırşehir region's bozlak, the study is expected to contribute to the local culture as well. In addition, the study is of importance in terms of making a scientific-based examination of a number of bozlaks.</p> <p>This thesis study consists of three main parts. In the first part, the research area Kırşehir region, local music and the groups that shape the local culture are introduced and the music culture of the region is explained. The second part of the study is the conceptual framework. The concepts of makam, ayak and sequence are explained with different views. In this section, the model used in analysis and the concepts used in notation are also included. In the third part of the study, 10 out of the 75 pieces of Bozlak in the TRT repertoire were randomly selected; The sequence, makam structure and literary structures were examined by content analysis method. The authorities that Bozlak people coincide with or are similar to in the TFM have been explained.</p> <p>Due to the makam diversity it contains, it was found that 2 of the 10 pieces analyzed resembled 2 makams in TFM at the same time. The other 8 grizzlies look like each other in terms of the makam. It can be said that the makams Muhayyer Sünbüle, Muhayyer Kürdi, Tahir, Karcıgar and Hicaz are used frequently in Bozlak.</p>	
Keywords: Kırşehir, Bozlak, Sequence, Makam, Ayak	

GİRİŞ

Kırşehir, gerek tarihsel özelliği gerek jeopolitik konumu gerekse iklim açısından elverişli olması nedeniyle yüzyıllar boyu medeniyetlere ev sahipliği yapmıştır. Kırşehir yöresi ve çevresinin uluslararası nitelikte önemi çok büyük olan ipek yolu ticaretinin yapıldığı güzergâhta bulunması da bu toprakların uğrak yeri olmasında büyük etki etmiştir. Bunun yanında Anadolu insanının misafirperver, hoşgörülü, sıcakkanlı ve kültürel olgunluğa erişmiş yapısı, tüm konargöçer toplumlar için bu topraklara yerleşme fikrini doğurmuştur.

Kırşehir Halk müziği kültürü dendiğinde ilk akla gelen şüphesiz Abdallardır. Moğol istilası sonucunda Orta Asya'dan başlayan aşiretler göçü; Azerbaycan ve Horasan üzerinden Anadolu'ya kadar sürmüş ve tam olarak yerleşik hayata geçmemekle beraber, Anadolu topraklarında konar-göçer bir yaşam tarzıyla yıllar boyu devam etmiştir. Moğol baskısının bir sonucu olarak Anadolu topraklarına binlerce hane şeklinde geldikleri bilinen Abdal zümreleri Kırşehir ve çevre illerinden olan; Kırıkkale ve ilçeleri, Yozgat ve ilçeleri gibi orta Anadolu vilayetlerine yerleşmiş buraların kültürel kimliklerine sayısız katkılar sağlamışlardır. Ayrıca Orta Anadolu bölgesinin dışında güneydoğu Anadolu ve Çukurova bölgesinde, Ege ile Akdeniz bölgeleri arasında da yerleşik hayata geçmiş veya konar-göçer hayat tarzı benimseyerek yaşamlarına devam etmişlerdir. Buradan hareketle Anadolu Abdalları asırlardır, her nereye gitmişler ise o bölgenin kültürel, sosyolojik ve felsefi yapısına katkılar sağlamışlardır.

Orta Asya kültürünün Anadolu kültürü ile karışıp kaynaşmasında bir köprü görevi gören Abdallar; atalarından gördükleri geleneksel tavır ve üslupları ile toplumlar arasında farklı bir konuma sahip olmuşlar ve ayrıcalıklı hayat tarzları nedeniyle birçok kesim tarafından ya ilgiyle takip edilmiş ya da dışlanmışlardır. Bu farklılıklardan bir tanesi müzik kültürleridir ve yaygın olarak bağlama, davul, zurna, keman ve daha birçok çalgı çalarak sanatsal açıdan geleneklerini asırlardır sürdürmektedirler.

Abdal dendiği vakit akla gelen en önemli geleneklerden bir tanesi Bozlak Geleneğidir. Bu geleneğin kökleri asırlar öncesine dayanmakta olup orta Asya kültürünün bir ürünü konumundadır. Etimolojik açıdan bozlak, gök kubbeye atılan çığlık anlamına gelse de bu çığlığın yüksek sesle bağırımdan çok daha fazla anlamı mevcuttur. Kökeninin tarihsel olarak bilinmesi imkânsız olan bozlağın; Orta Asya'dan Türklerin Anadolu'ya

giriş yaptığı Malazgirt Zaferi ile birlikte Anadolu'da yapılan toylarda, yaslarda ve eğlencelerde söylendiği çeşitli araştırmalarla sabittir.

Araştırmanın birinci bölümünde kültürel açıdan Kırşehir yöresi ve çalışmanın ana konusunu oluşturan bozlak geleneği icracıları ile örneklenerek anlatılmıştır. İkinci bölümde ise kavramsal çevreye yer verilmiş, araştırmanın hangi kavramlar üzerinden analiz edileceği detaylı bir şekilde anlatılmıştır. Araştırmanın üçüncü ve son bölümünde ise TRT (Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu) repertuarında yer alan Kırşehir yöresine ait 10 adet bozlak kaynak kişilerin plakları, kasetleri veya dijital video paylaşım sitelerinden çıkardıkları albümleri dinlenilerek notaya alınmış; ayak, dizi ve makam unsurları çerçevesinde analizi edilmiştir.

Tez çalışması süresince karşılaşılan en önemli güçlük; araştırmanın ana konusu olan bozlakların, yörenin kültürel zenginliğine bağlı olarak makamsal yapılarının çok çeşitliliğinden kaynaklanan ve Türk Sanat Müziğinde bir makam başlığı altına alınmasını engelleyen ezgisel yapılarıdır. Buna ek olarak bozlak icracısının yöresel müzik kültürüne ait ezgi kalıplarını kendine has bir üslup ve tavır ile başka örneği olmayacak biçimde yorumlaması da eserin analizini oldukça karmaşık bir yapıya sokmuştur.

Tez Çalışmasının Konusu

Çalışmanın konusunu Kırşehir halk müziği kültürünün oluşup gelişmesinde çok önemli rol oynayan bozlaklar oluşturmaktadır. Tez çalışmasında TRT (Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu) repertuarında yer alan Kırşehir yöresine ait 10 adet bozlak; ayak, dizi ve makam unsurları çerçevesinde incelenerek analiz edilmiştir.

Tez Çalışmasının Amacı

Kırşehir'de Türk Halk Müziği kültürünün bir ürünü olan bozlakların; notaya alınarak literatüre girmesini sağlamanın yanında; ayak, dizi ve makam unsurlarının ayrıntılı olarak analiz edilerek konu üzerinde bulunan kavram belirsizliğine ve herhangi bir standartın sağlanamaması durumuna bir çözüm yolu sunulması konusunda özgün bir değer oluşturması amaçlanmaktadır. Ayrıca bozlakların ezgisel yapılarının Türk Sanat Müziğindeki makamlara olan benzerlikleri veya farklılıklarının belirlenip, yöre bozlaklarında hangi Türk Sanat Müziği makamlarının kullanıldığını tespit etmektedir.

Tez Çalışmasının Önemi

Çalışmada farklı görüş ve fikirler ile daha önce yapılmış olan bilimsel çalışmalar ışığında ortak kavram tanımlamalarının yapılması ve bu tanımlamaların Kırşehir yöresi bozlakları üzerinden incelenecek olması ile birlikte yöre kültürüne katkı sağlanması ve seçilmiş bozlakların notaya alınarak incelenmesine katkı sağlanması açısından önemlidir. Araştırma konusu, Kırşehir'e ait bozlakların notaya alınıp; ayak, dizi ve makam unsurlarının ayrıntılı olarak incelenmesi nedeniyle bu alanda yapılan ilk çalışma olması çalışmanın bir diğer önemidir. Ayrıca araştırmanın literatür kısmında yer alan "Kırşehirli Bozlak İcracıları" başlığı altındaki Ekrem Çelebi ve Dursun Uçar ile yapılan birebir görüşme sonrasında edinilen bilgiler de ilk kez literatüre kazandırılmıştır.

Tez Çalışmasının Yöntemi

Nitel bir araştırma olması nedeniyle çalışmada, literatür taraması, doküman incelemesi ve içerik analizi yöntemleri kullanılmıştır. Literatür çalışmasıyla tanımlanan ve açıklanan kavramlar, farklı görüş ve alıntılarla birlikte değerlendirilmiştir. TRT (Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu) repertuarında mevcut olan 75 adet bozlak içerisinde 10 tanesi random yöntemiyle seçilmiş olup ayak, dizi, makamsal yapı ve edebi yapıları içerik analizi yöntemiyle incelenmiştir. Araştırmanın kavramsal çevresini oluşturan; ayak, makam, dizi kavramları üzerinden detaylı bir şekilde analizleri yapılarak, bozlakların Türk Sanat Müziğinde denk geldiği ya da benzerlik gösterdiği makamlar açıklanmıştır.

TRT (Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu) repertuarında yer alan Kırşehir yöresine ait 10 adet bozlak kaynak kişilerin Kalan Müzik etiketiyle çıkardıkları plakları, kasetleri ve albümleri dinlenilerek notaya alınmış ve musescore nota yazım programı ile notalanmıştır.

BÖLÜM 1: KÜLTÜREL AÇIDAN KIRŞEHİR YÖRESİ ve BOZLAK GELENEĞİ

1.1. Kırşehir Yöresi ve Coğrafi Özellikleri

Anadolu'da Türklük bilincinin yayılmasında önemli bir rol oynayan şehirlerden olan Kırşehir, İç Anadolu Bölgesi'nin Orta Kızılırmak kesiminde yer almaktadır. Kuzeyden ve batıdan başkent Ankara, güneyden Niğde iliyle, güneydoğu ve doğudan Nevşehir iliyle, kuzeydoğudan da Yozgat illeri ile çevrili olup, yüzölçümü 6570 km²'dir. Karasal iklimin hüküm sürdüğü Kırşehir'in en yüksek dağı, il merkezi ile Kaman ilçesi arasında bulunan ve yüksekliği 1808 metre olan Baran Dağı'dır. Çiçekdağı, Kervansaray ve Aliöllez dağları diğer belli başlı dağlardır. İl topraklarının yaklaşık olarak %18,3'ü ovalarla kaplıdır. Seyfe (Mafya), Çoğun ve Güzler Ovası önemli ovalarıdır. En önemli akarsuyu ise Kırşehir'in 17 km güneyinden geçen Türkiye'nin de en büyük akarsuyu olan Kızılırmak'tır (kirsehir.gov.tr. Erişim Tarihi: 15.11.2020).

Yörenin tarihi özellikleri incelendiğinde oldukça eski ve köklü bir geçmişe sahip olduğu görülmektedir. Anadolu Selçuklularından bu yana oldukça önemli bir kültür ve uygarlık merkezidir. Kırşehir, Horasan Erenlerinden Ahiliğin piri olarak görülen Ahi Evran'ın yerleştiği şehirdir. Türk dilinin gelişmesi ve yayılmasında önemli katkıları olan, Türkiye Türkçesinin ilk dönem şairlerinden Âşık Paşa'nın bir medresesinin olduğu ve bu medresede Caca Bey tarafından astronomi araştırmaları yaptığı bilinmektedir. Ayrıca Osman Gazi'nin kayınpederi Ahi Şeyhi Edebalı'nın, Horasan Erenlerinden Mevlevi yazar Süleyman Türkmani'nin ve şair Ahmet Gülşehri'nin de memleketidir (kirsehir.gov.tr. Erişim Tarihi: 15.11.2020).

Etiler tarafından bir kasaba olarak kurulan Kırşehir'in bilinen tarihi M.Ö 3000'lere kadar gitmektedir. İsmi Abbasi döneminde aldığı varsayılmaktadır. Anadolu'ya gelen Timur'un bitki örtüsü sebebiyle yöreye "Kırın Şehri" adını verdiği rivayetler arasındadır. 1071 Malazgirt zaferine kadar geçen sürede, Frigyalılar (M.Ö. 1200 - 675), Persler (M.Ö. 546 - 332), Yunanlılar (Kapadokya Krallığı dönemi: M.Ö. 332 - M.S. 18), Bizanslılar (395 - 1070) Kırşehir'de hüküm sürmüşler, 1071 Malazgirt Zaferi'nden sonra da Türk - İslam hâkimiyeti altına girmiştir (Günşen 1997: 9).

Selçuklular döneminde Danişmentliler arasında sürekli olarak el değiştiren Kırşehir, 1. Kılıç Arslan'ın ölümü sonrasında Anadolu Selçuklu Devleti'nde yaşanan taht kavgalarını fırsat bilen Danişmentliler tarafından 1120'lerde ele geçirilmiştir. Fakat 2. Kılıç Arslan tarafından tekrar boyunduruk altına alınarak, yeniden Selçuklu Devleti'nin himayesine girmiştir. 1186'da Kastamonu, Ankara ve Çankırı ile birlikte 2. Kılıç Arslan'ın oğlu Muineddin Mesud'un yönetimine verilmiştir. 1. Gıyaseddin'in Anadolu Selçuklu tahtına çıkışından sonra Tokat Emiri 2. Rukneddin Süleyman Şah, Kırşehir Emiri Muineddin Mesud'un üzerine yürüyerek Kırşehir'i tekrar merkeze bağlamıştır. Baba İshak ayaklanmasının bastırılması için Malya Ovası'nda yapılan savaşta yorgun düşen Selçuklu Devleti'nin bu zayıflığını gören Moğollar, gerçekleştirdikleri saldırılarla Selçuklu Devletini, Moğollara vergi ödeyen bir devlet konumuna düşürmüşler ve bunun sonucunda Kırşehir, Moğol orduları için yaylak ve kışlak durumuna gelmesine sebep olmuştur (kirsehir.gov.tr. Erişim Tarihi: 15.11.2020).

1277'de Memlük Sultanı Baybars'ın Anadolu seferinden Eretna Beyliği'nin bağımsızlığını ilan ettiği 1340 yılına kadar Kırşehir'in durumu kesin olarak bilinmemektedir. Sonrasında ise Eretna Beyliği'nin eline geçmiştir (kirsehir.gov.tr. Erişim Tarihi: 15.11.2020).

Kırşehir, 1. Bayezid'in tahta geçtiği 1389 yılından sonra hükümdarlığının ilk yılları olması nedeniyle devletin işlerini düzene koyamadığından, Kara Tatarların reisi Mürüvvet Bey tarafından alınıp, Kadı Burhaneddin'e teslim edilmiştir. 1398 yılında Kadı Burhaneddin'in öldürülmesiyle mülkü Yıldırım Bayezid'e geçmiştir. Hemen sonrasında 1402 yılında Kırşehir Timur tarafından istila edilerek Ankara savaşından sonra kendine yardım eden Karamanlılara verilmiştir. Karamanlıların yıkılmasıyla birlikte Kırşehir, Osmanlı Devleti topraklarına katılmıştır. 19. yüzyıla gelindiğinde bilhassa Maraş, Çukurova, Halep ve Rakka bölgelerinden yoğun bir şekilde gelen göçlere maruz kalmıştır. Böylece Kırşehir konargöçer birçok aşiret/boy ve oymakların üzerinde yaşadığı renkli bir coğrafya haline gelmiştir (Günşen 1997: 17). Kırşehir, Selçuklu döneminde olduğu gibi Osmanlı döneminde de Ahiliğin merkezi konumundaydı. Ahi şeyhleri her sene "Şed Kuşatma Törenleri" için Osmanlı şehirlerini ziyaret etmişlerdir. Fakat bir süre sonra Amasya, Konya, Sivas, Kayseri, Ankara gibi şehirlerin önem kazanması ile Kırşehir'in etkinliği azalmıştır. Ahilikteki önemi zamanla azalsa da halk kültüründeki âşıklık/ozanlık birikimi devam etmiştir. Kırşehir'in gerçek

anlamda kültürel zenginliği Cumhuriyet dönemi ile birlikte oluşmaya başlamıştır. Kırşehir, 1867 yılında bucak, 1869 yılında ilçe, 1870 yılında da sancak olmuş, cumhuriyetin ilanından sonra il merkezi haline gelmiştir (kirsehir.gov.tr. Erişim Tarihi: 15.11.2020).

1.2. Kırşehir Yöresi Türk Halk Müziği Kültürü

Türk Halk Müziği'nin yöresel türlerinden biri olan Kırşehir yöresi halk müziğine ilişkin bilgiler 1916 yılında ortaya çıkmıştır. Yöreeye ait 64 adet ezgi ilk olarak 1945 yılında derlenmiştir. Halk müziği kültürü oldukça zengin olan Kırşehir'de bu zenginliği besleyen önemli iki kol vardır. Birinci kolu; kitaba, yazıya ve kültüre dayalı geleneğin bir uzantısı olarak koşmalar, peşrevler, divanlar ve semailerden oluşturmaktadır. İkinci kolu ise kalabalık Türkmen aşiretlerinin yüzyıllar öncesine ait olan söz ve saz kültürlerinin Anadolu'daki ifadesi olan kırık havalar (Türkmaniler), bozlaklar (Aydost bozlağı, Avşar bozlakları vs.) halaylar ve oyun havaları oluşturmaktadır (Tokel, 2004).

Kırşehir halk kültürünü oluşturan etmenlerin başında gelen yörenin müzik kültürü; 3 ana tür başlığı altında incelenmektedir. Bunlar; Kırık havalar (ritimli/usullü ezgiler), uzun havalar (serbest ritimli ezgiler) ve karışık ritimli ezgilerdir.

Bozlakların Türk Halk Müziği içerisindeki yerini açıklayabilmek için öncelikle halk müziğinin bu 3 ana başlığının ezgisel yapısına değinmek gerekmektedir.

Kırık Havalar (ritimli/usullü ezgiler): Türkiye'de birçok yörede bulunan kırık havalar, ölçüsü ve ritmi belli olan ezgilerdir. Ezgisel yapısı, ritmik yapısı, konusu ve kullanılan çalgılar yöreden yöreye farklılık gösterse de kırık havalarda ölçü bellidir. Oyunlu ve oyunsuz olmak üzere iki türe ayrılan kırık havalara, halaylar, barlar, kaşık havaları, zeybekler, bengiler, teke zortlatmaları ve karşılamar örnek olarak gösterilebilir. (Açar, 2014).

Kırık havalarda ölçü sayısı, ezgi devamında değişiklik gösterebilir. Örneğin; 9/8'lik ölçü ile başlayan herhangi bir ezgi, devamında 8/8'lik ya da 7/8'lik gibi değişimler gösterebilir. Ölçü sayısında bu değişikliği kırık havalar içinde görmek mümkündür. O nedenle kırık havalar için belli bir ritmi ve ölçü sayısı olan usullü ezgi türüdür tanımlaması yapılabilir (Açar, 2014). Aşağıda Kırşehir yöresine ait kırık hava türü örneği verilmiştir.

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No:398
İNCELEME TARİHİ : 25_5_1977

DERLEVEN
OSMAN ÖZDENKÇİ

YÖRESİ
KIRŞEHİR

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
ÇEKİÇ ALI

ACEM GIZI

NOTAYA ALAN
OSMAN ÖZDENKÇİ

SÜRESİ :
♩ = 108

ÇIR PI NIP TA ŞA NO
SE Nİ SE VE... N ÖĞ LAN

VA YA Cİ KIN CA EĞ LEN ŞA NO VA DA
NEY LE Sİ... N MA LI YUM DUK ÇA GÖ ZÜN DE... N

GA LA CEM ÖI Zİ UĞ RU NUĞ RU... N QA ŞA... L
DÖ KE... R MER CA NI BU RUN FIN DI... K AĞ ZI

TIN DAN BA KIN CA CAN TE LE FE
GAH VE Fİ... N CA NI ŞE KER Mİ ŞE... R

Dİ YOR GÜ LA CE... M Gİ Zİ
BET Mİ BA LA CE... M ÖI Zİ

— 1 — — 2 —

ÇIRPINIPTA ŞAN OVAYA ÇIKINCA
EĞLEN ŞANOVADA BAL ACEM KIZI
UĞRUN UĞRUN GAŞALTINDAN BAKINCA
CAN TELEF EDİYOR GÜL ACEM ÖZİ

SENİ SEVEN ÖĞLAN NEYLESİN MALI
YUMDUKÇA GÖZÜNDEN DÖKER MERCANI
BURUN FİNDIK AĞZI QAHV E FİNCANI
ŞEKERMİ ŞEBETMİ BAL ACEM ÖZİ

Şekil 1: Kırık Hava Örneği

Uzun Havalar: Usulü ve ritmi belli olmayan diğer adıyla serbest ritimli ezgilerdir. Usul ve ritim yönünden serbest olduğu halde, dizisi bilinen ve içindeki seyri belli kalıplara bağlı bulunan ezgiler olarak da tanımlanmaktadır. Tıpkı konuşuyormuş gibi okunan uzun havaların en önemli özelliği usul kalıbına sahip olmamasıdır. Ritme göre belirlenen kelimeler yapısı sebebiyle cümle sonlarına “vay, ay, of, hey” gibi sözcükler

askı kalıpları kullanılmaktadır. Başta Bozlak olmak üzere Kerem, Hoyrat, Maya, Divan, Garip, Kesik, Müstezat, Eğin, Yanık, Türkmani, Gurbet Havası, Yol Havası, Boğaz Havası, Kayabaşı, Arguvan ve Yüksek Hava, uzun hava grubunda yer almaktadır (Koyuncu, 2001: 4).

Uzun havalara Kırşehir yöresinde bozlak örneği verilebilir. Aşağıda Muharrem Ertaş'a ait bir bozlak örneği verilmiştir.

AŞAĞIDAN KALKTI BİR AKÇA GEYİK

Yöre: Kırşehir
Kaynak: Muharrem Ertaş

Derleyen: Nida Tüfekçi
Notaya Alan: Erol Parlak

Şekil 2: Bozlak Örneği (Parlak, 1990)

Karışık (Karma) Ritimli Ezgiler: Bu tür ezgiler hem ritimli hem de serbest ritimli ezgileri içinde barındıran türkülerdir. Ostinato, ayaklı serbest ritimli ve kısa süreli (değişken) ezgiler olmak üzere 3 grupta incelenmektedir (Emnalar, 1998). Dans ezgisi

olarak da bilinen bu tür ezgilere, Kırşehir, Kırıkkale, Yozgat ve Keskin yörelerinde sıkça söylenen “Çiçek Dağı, Biter Kırşehir Gülleri Biter” adlı türkü örnek olarak gösterilebilir. Aşağıda Kırşehir yöresine ait karma ritimli bir ezgi örneği verilmiştir.

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA NO: 630
İNCELEME TARİHİ: 15/3/1974

DERLEYEN
M. SARIŞÖZEN

YÖRESİ
KIRŞEHİR

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
ŞEMSİ YASTIMAN

BİTER KIRŞEHİRİN GÜLLERİ BİTER
(GÜZELLEME)

NOTAYA ALAN
M. SARIŞÖZEN

SÜRESİ :
(SAZ.....)

(SERBEST.....)

(SAZ.....)

BI TER BI TER DE KIR SE HI RIN GÜL LE Rİ Bİ TE.....
.....R E FE.....N DİM

ŞA KI YIP DA LIN DA BÜL BÜL LE RÖ TER GÜ LÜ MAM MA
KA ŞI NİN ÜS TÜN DE KE MAN GÖ RÜ NÜR " " " "

NAM MA NA MAN SE BE BAM MA NAM MA NA MAN BİR TA NE MAM MAN
" " " " " " " " " " " " " "

ÇIR PI NIP DA LIN DA BÜL BÜL LE RÖ TER GÜ LÜ MAM MA NAM MA NA MAN
KA ŞI NI NÜS TÜN DE KE MAN GÖ RÜ NÜR " " " " " " " "

SE BE BAM MA NAM MA NA MAN E FEN Dİ MAM MAN AY NAM DÜŞ
" " " " " " " " " " " " " " " " " " "

Şekil 3: Karma Ritimli Ezgi Örneği 1. Sayfa

(BİTER KIRŞEHİRİN GÜLLERİ)
(2)

DÜ YER LE RE KA RIŞ DI GA ZEL LE RE TA Eİ YA TIM KU RU SUN
TİN DU VAR DA BİR YAR SEV DİM HU VAR DA AL İ.AH Bİ Zİ KA YUŞ TUR

(SAZ.....)
(SON)
DÜŞ KÜ NÜM GÜ ZEL LE RE
SU YO LUN DA Pİ NAR DA

(SERBEST.....) GÜ ZEL LE Rİ ÇOK

DUR HEP YE Nİ YE TE.....R E FE.....N

(4)

Şekil 4: Karma Ritimli Ezgi Örneği 2. Sayfa

Türk Halk Müziği'nin ezgisel yapısı gruplandırıldığında, usullüler, usulsüzler ve karışık usullüler olmak üzere üç gruba ayrıldığı görülmektedir. Bozlaklar ise yapı yönünden uzun hava diğer adıyla serbest ritimli ezgiler grubunda yer almaktadır.

Bozlak; her ne kadar serbest ritimli ezgilerden uzun hava başlığının altında bulunsa da gerek karakteristik özellikleri gerekse de ezgisel yapısı açısından ayrı bir başlık altında incelemeye tabi tutulmalıdır. Burada bahsedilen ezgisel yapı; bozlak icrası esnasında icracının eserin söz kısmına gelene kadar yaptığı açış kısmıyla alakalıdır. Eserin söz bölümüne denk gelen kısımda icracı nasıl bir müzikal form kullanmış ise aslında girişteki açış bölümünde de aynı trafîği kullanmaktadır. Yani herhangi bir makama benzer özellikte taksim veya açış yapılmayıp, bizzat sözün icra edildiği kısım bağlama ile çalınmaktadır. Bu özelliğiyle uzun hava başlığı bozlakları tam olarak kapsayamamaktadır. Buradan hareketle her türkünün kendine özgü makamsal bir yapısı mevcuttur.

Aslında bozlakların temelinde yatan bir ahenk söz konusudur. Bu ahengin bir de durgusu mevcuttur. Ahenk durgusu diye adlandırılan durgu, güfteyi okurken manaya dikkat çekmek adına kelimeler arasındaki duraksamalar ile alakalıdır (Güreyli, 1997: 6) Burada bahsi geçen durgu ve aruzdaki şekliyle takti, şiirlerdeki bölünmeleri ifade eder (Tekin, 2014: 107). Eserin içeriğindeki ezgisel yapıdan ziyade anlamsal yapıdaki konuyla alakalı olan bu durum bozlakların genelinde mevcuttur. Tekin'e (2014) göre mana, sözlü musikinin en önemli ve ilk planda dikkati çeken prozodi özelliklerinden biridir.

1.2.1. Abdallık Geleneği

Dünyanın çok farklı bölgelerine dağılıp, kendilerine has örf, adet, gelenek ve göreneklere ile yaşadıkları toplumları etkileyen ve o toplumlardan etkilenen, kendi kültürlerinin getirdiği karakteristik özellikleri ile hangi bölgeye giderlerse gitsinler yaşama alanı oluşturabilen Abdalların özel ve özgün yaşam biçimleri incelemeye değer bir olgudur. Anadolu müzik kültürünü kendi kültürlerinden aldıkları manevi eğitim sayesinde besleyen ve yorumlayan Abdallar; Türkiye'nin neredeyse her yerine dağılmış bulunmaktadır.

9. yüzyılda Anadolu'da görülmeye başlayan Abdallar, Moğol baskıları ve Orta Asya'da baş gösteren kuraklık nedeniyle Türkmen boyları ile birlikte göç etmek zorunda kalmışlardır. Anadolu'da; derviş, meczup, veli, divane, ahmak, serseri, dilenci ve âşık gibi anlamlara gelen "Abdal" sözcüğü, Arapça kökenlidir. Ortaya çıktığı günden bugüne kadar hem anlam hem de ses bilgisi açısından birçok değişikliğe uğramıştır. Abdal sözcüğünün tanımı konusunda farklı görüşler vardır. Bu görüşlerden genel kabul görenlerden biri; "Hakk'ın birliğine varma yolunda her türlü maddiyattan arınmış zahit dervişlerin ruhları için nefislerini yok ederek vermeleridir" şeklindeki tanımlamadır (Saruhan, 2012: 11).

Arapça kökenli olan "Abdal" sözcüğü kelimenin kökeninde yatan "Abd" teriminin ek alması sonucu oluşmuştur. Burada adı geçen "Abd" kelimesinin kul demek olmasının yanında, Allah'a yapılan ibadetler ile ona kulluk etmek amacıyla dünyaya gönderilmiş insan anlamına da gelmektedir. Burada bahsedilen anlamının yanında bazı kaynaklarda "bedel" kelimesinden türediği de söylenmektedir. "Allah'a kendi hayatlarını bedel olarak ödeyen kimse" anlamına gelen bu bedel kelimesinin Abdallar için

söylenilebileceği çeşitli araştırmalar ile sabittir. Kaygusuz Abdal, Pir Sultan Abdal, Abdal Musa, Teslim Abdal gibi bazı dervişler abdallık geleneğinin Alevi-Bektaşî inancı içerisinde yaşamış olan Hak dostlarındandır.

Abdal sözcüğünün, 18. yüzyılda serseri, dilenci gibi anlamlarla anılmaya başlanmasıyla birlikte o dönemlerde çalgıcılık yapan Abdalların bu tanımlamanın neden olduğu olumsuz durumlarla karşılaşmalarına neden olmuştur. Aynı yüzyılda Türkmen beylerine sığınan Abdallar, hem beylerin konaklarında saz çalmışlar hem de düğünlerde ve sünnetlerde müzik yapmaya devam etmişlerdir. 1865'te çıkan Fırka-i İslâhiye kararıyla birlikte konargöçer durumdaki Türkmen, Yörük ve Avşarlar ile bu aşiretlerle iş yapan Abdallar da yerleşik hayata geçirilmişlerdir. (Saruhan, 2012: 11).

Abdalların yaşadıkları bölgeler incelendiğinde özellikle Orta Anadolu'da Nevşehir, Kırşehir, Ankara yörelerinde yaşadıkları görülür. Hacı Bektaş-ı Veli'nin Abdalların Bektaşî geleneğine sahip olmasında dinsel çalışmaları bu bölgelerde büyük etken olmuştur. Türk tarihinin birçok döneminde kendilerini göstermiş olan Abdallar, Anadolu'nun Türkleşmesi ve Müslümanlaşmasında büyük katkılar sağlamışlardır. Anadolu'ya doğru ilerleyen Türk boyları içerisinde bulunan Abdalan-ı Rum denilen Abdal gruplarının da olduğu bilinir (Gürsoy, 2006: 53).

Abdallar, günümüzde Türkiye'nin hemen hemen her bölgesinde yaşamaktadırlar. Ağırlıklı olarak Kırşehir, Konya, Kayseri, Antalya, İzmir, Manisa, Çorum, Sivas, Malatya, Adana, Emirdağ, Mersin-Silifke, Tokat, Denizli, Karaman, Amasya ve Manisa Abdalların yaşadığı şehirlerdir (Bekki, 2012).

Abdallar, yaşamlarını devam ettirebilmek için birçok meslek alanında çalışmışlardır. Sünnetçilik, sepetçilik, elekçilik, semercilik, köçeklik, demircilik, kalaycılık, kazancılık ve nalbantlık bu mesleklerden bazılarıdır. Tüm bu meslekler arasında Abdalların en önemli ve en dikkat çekici mesleği ise müzisyenlik ya da çalgıcılıktır.

1.2.1.1. Abdallarda Müzik Kültürü

Müzik, Abdal yaşantısının, dış dünya ile iletişim kurma yoludur ve bu nedenle çok önemlidir. Müziği, topluma yeni katılan birine öğretilmesi gereken bir adet olarak görmezler, sosyal anlamda her bireyin konuşmayı, yemeyi içmeyi öğrenmesi gibi herhangi bir müdahale olmadan, bir doğal yaşama durumu olarak görmektedirler. Sanat, Abdallar için olmazsa olmazdır. Nefes almak kadar doğal bir durumdur. Müzik onlar

için sesleri birleştirme sanatı ya da kendini eğlendirme aracı değildir. Abdallara göre; yeni doğan bir çocuk ya zurnanın ya davulun üstüne düşer (Erkan, 2008). Buradan sonuçla; Abdalların ifade ettiği gibi müzikle doğarlar, öğrenirler, büyürler ve yine müzikle ölürler. Yetenekleri doğuştan gelen Abdallarda müzisyenlik aynı zamanda bir aile mesleği olarak yürütülmektedir. Hayvancılık, çiftçilik gibi işlere göre daha keyifli, daha rahat ve daha çok para kazandıran bir meslek olması nedeniyle Abdallar arasında en çok uğraşılan, geleneksel meslek müzisyenlik olmuştur (Saruhan, 2012: 14).

Abdallarda çocuklar küçük yaşlardan itibaren sesleri keşfetmeye, çalgıları tutmaya başlarlar. Doğdukları günden itibaren müziği aşına olan ve doğuştan sahip oldukları yetenekleri sayesinde bu süreci oldukça kolay bir biçimde geçmektedirler. Abdallık müzik geleneğinde çoğunlukla babalarını örnek alan çocuklar, bazı istisnalar dışında onların çaldıkları sazları çalarlar. Abdalların inanışlarına göre; yeni doğmuş bir çocuğun yastığının altına ne konursa çocuk onunla ilgili mesleği tercih ettiğinden, onlarda genellikle çocuğun yastığının altına davul tokmağı koymuşlardır (Duygulu, 1996: 108).

Davul zurna çalgıları ve çalım teknikleri ile Ege bölgesi müzik kültürünün zeybekler başta olmak üzere en önemli örneklerini Aydın ve çevresindeki Abdallar vermektedir. Ayrıca âşıklık ve ozanlık geleneğinin en önemli temsilcilerini yetiştiren ve yanık Barak havaları ile Çukurova ve çevresinde yaşayan Barak Abdallarının varlığı doğu ve doğu Anadolu bölgesi kültürü açısından çok önemlidir. Bunun yanında güçlü avazları ve naraları ile gök kubbeye attıkları çığlıklarından oluşan Bozlakları, kendilerine has form ve ses teknikleri ile icra ettikleri halayları, türküleri, oyun havaları ve deyişlerinin kaynağı olan Orta Anadolu Abdalları, Anadolu müzik kültürünün beslendiği en büyük topluluktur (Parlak, 2013: 200).

Zurna ve davul, Anadolu Abdalları arasında en çok kullanılan çalgılardır. İyi zurna çalmak Abdallar için yaşadıkları toplumda saygınlık kazanmaları açısından oldukça önemlidir. Daha çok yerel oyunlarda kullanılan davul ve zurna, bazı kırık hava ve uzun havaların icrasına da eşlik ettiği görülür. Abdallar için kutsal bir nitelik taşıyan bağlama, davul ve zurnadan sonra en çok kullanılan çalgıdır. Yörelere göre cura, bozuk, tambura ve çöğür gibi isimler almaktadır. Bağlama icrasında ustalaşmış Abdallar çoğunlukla Orta Anadolu'da toplanmıştır. Cümbüş, kanun, klarnet, keman da yine Abdalların icra ettikleri diğer önemli çalgılar arasında yer almaktadır (Duygulu, 1996: 110).

Anadolu'da "usta" olarak nitelendirilen sanatçıları Muharrem Ertaş, Çekiç Ali, Hacı Taşan, Neşet Ertaş ve abdal aşiretinin diğer temsilcileri düğün, dernek, eğlence, halk oyunları, şenlikler gibi programlarda bulunarak yıllarca halka hizmet etmişlerdir. Bunun yanı sıra ürettikleri Türküler Anadolu müzik hafızasına kazınmıştır. Plak, kaset, cd olmak üzere yüzlerce eseri kayda alarak, bir tek yaşadıkları yörenin müziğini değil tüm Anadolu müzik kültürünü temsil etmişler ve başka yörelere ait türküleri de kendilerine has bir yorumlama tekniği ile yeniden güncelleyerek Türk Halk Müziği repertuarına katmışlardır.

Abdal ve müzisyenlik birbirlerini tamamlayan iki sözcük olsalar da, bu kültürün eski yoğunluğa sahip olmadığı görülmektedir. Bu yoğunluğun azaldığını düşünen Abdallar, Neşet Ertaş'ın talimatıyla T.C. Kültür Bakanlığı'na bağlı Abdallar Topluluğu'nu açmışlardır. Abdallar arasında kullanılan "ya bu mesleği öğrenirsin ya da seni okutur, süründürürüm" şeklindeki cümle eski dönemlerde çocukların korktuğu bir cümleydi. Fakat artık Abdalların bu cümleyi pek kullanmadıkları görülmüştür. Çünkü yeni kuşak Abdalların okullu olma, eğitimlerine devam etme oranları eskisinden daha fazladır (Gürsoy, 2006).

1.2.1.2. Abdallarda Müzik İcra Ortamları

Abdalların sanatlarını icra ettikleri en önemli ortam düğünlerdir ve düğüncülük aynı zamanda Abdallık geleneğinin kollarından biridir. Yaşadıkları bölgelerde düğün ve evlenme gelenekleri çevresinde oluşan eğlencelerin icrasında başlıca rolü Abdallar üstlenmektedirler (Bekki, 2012). Abdallar için düğünler sadece para kazandıkları bir meslek olmasının dışında çok daha fazla ve derin anlam içermektedir. Birçok farklı meslekle uğraşıyorlar olsalar bile düğün mevsimi geldiğinde Abdallar yeniden doğarlar. Bu durum onlar için hem ustalıklarını sergiledikleri bir alan hem de insanlara gönülden hizmet ettikleri bir durumdur (Duygulu, 1996: 114). Abdallar için para kazanmak önemli değildir, önemli olan kendilerini ispat edebilecekleri, yeteneklerini sergileyebilecekleri en yetkin işi yaparak toplum içinde bir statü kazanmaktır.

Abdallar için, düğünlerde seslerini geniş bir alandaki kitleye duyurmak ayrı bir maharet gerektirmekteydi. Oldukça kalabalık ve gürültülü meydan düğünlerinde, meydanın bir ucundan diğer ucuna dizilmiş insan topluluğuna sesini duyurmak zorundadırlar. Bu nedenle Abdallar, kuvvetli bir avaz ile ve yüksek ünlemlerle okumak zorunda

kalmışlardır. Bu durum Abdalların kendilerine özgü, güçlü bir ses karakteri ve tekniği geliştirmelerine sebep olmuştur (Saruhan, 2012: 20).

1.2.1.3. Abdallarda Bozlak Geleneği

Bozlaklar, Orta Anadolu'da ağırlıklı olmak üzere Anadolu'nun bazı yörelerinde görülen, göçebe ya da yerleşik hayat tarzına sahip Türkmen Boyları ve bunlara bağlı aşiretlere özgü halk sanatçıları tarafından çalınıp söylenen, yapısal açıdan hançereler ve özgün ağız özellikleri olan bir uzun hava türüdür (Parlak, 2013: 204).

Abdalların Anadolu müzik kültürüne çok büyük etkisinin olduğu aşikârdır. Bu etkinin yanı sıra Orta Asya kültürünün bir getirisi olan gök kubbeye bağırarak, bir ezgi oluşturmak gayesi ile uzun uzadıya haykırarak derdini anlatmaya çalışma durumu Abdallara ve onlara mensup diğer aşiretlere has bir durumdur.

Başta Orta Anadolu olmak üzere Torosların orta bölümü ve Çukurova'nın kuzey bölümü bozlak icracıları açısından konum edinilen yerleşim yerlerindedir. Kırşehir ve Kırıkkale'nin Keskin ilçesinde yaşayan Abdalların yaygın olarak icra ettikleri bozlaklar, en başta Türkmenler olmak üzere birçok Türk boyu arasında yaşatılan köklü bir gelenek haline gelmiştir (Duygulu, 1996: 115).

Bozlakların yaşatılmasında ve geleceğe aktarılmasında büyük bir öneme sahip olan Abdallar, eserlerinde bozlak formunu bozmadan günümüze kadar getirmişlerdir. Abdallar tarafından da benimsenen bozlak kültürü sonraki dönemlerde yine Abdallar tarafından kuşaktan kuşağa miras olarak aktarılmıştır. Abdalların usta olarak anılmalarının en büyük sebebi bozlaklardır. Bozlaklarda, feryat ediyormuş gibi bağırarak okuma biçimi, temelinde onların sosyal horlanmalarıyla, dışlanmalarıyla, ezilmeleriyle ortaya çıkan duygunun baskısı ile icra esnasında canlarını verircesine bağırarak söylemeleri Abdalların yaşantısı ile bozlak kültürünün birbirine aynen benzemesinden dolayıdır denilebilir (Saruhan, 2012:17–18).

Yukarıda da bahsedildiği gibi Abdallara hem yerel halk tarafından hem de din adamları tarafından ayrımcılık yapılmıştır. Bazı camilerde Abdallar ile ilgili verilen vaazlar bu ayrımcılığı iyice belirgin hale getirmiştir. Bu nedenle icra ettikleri sanattan dolayı sürekli dışlanmışlardır. Bu durum, Abdallarda bozlak kültürünün pekişmesi ve bozlak eserlerinin neden bu kadar acı ve çile içerdiğini gösterir (Saruhan, 2012: 17). Abdallarda bozlak kültürünün bu denli gelişmesine olanak sağlayan temel neden budur.

1.2.2. Âşıklık / Ozanlık Geleneği

Âşıklık/ozanlık geleneği THM'nin en önemli temel kaynaklarından biridir. Tarihsel süreç içerisinde değerlendirildiğinde İslamiyet öncesi Türklerde “ozan” kavramı ile karşımıza çıkmaktadır. Kökeni konusunda farklı tartışmalar vardır. Köprülü'ye (1989) göre kelime uz-oz kökünden çıkmıştır. İlk zamanlarda, şarkıcı, büyücü, oyuncu, hekim, çalgıcı anlamlarını üstlenen “ozan” kavramı daha sonraları şiir söyleyen, söylediği şiirleri çalgıları ile türkü üreterek okuyan saz şairi olarak kullanılmıştır.

Türk kavimleri, bu halk sanatçılarına Kam, Baksı, Oyun gibi farklı isimler vermişlerdir. Farklı isimlerle anılsalar da ozanların görevleri aynı idi. Farklı zaman ve mekânlarda bu sanatçılara verilen önem, kıyafetleri, kullandıkları müzik aletleri ve yaptıkları işlerin şekli gibi konular değişiklik gösterebiliyordu. Ozanların değişmeyen en önemli görevleri ise törenleri yönetmek, mabutlara kurban sunmak, ölümlerin ruhlarını semaya ya da yerin dibine yollamak, hastalık ve ölüm getiren kötü cinlerin fenalıklarına engel olmaktı (Köprülü, 1989). “Ozan” sözcüğü Anadolu ve Azerbaycan'da 15. yüzyıldan sonra yerini “Âşık” kelimesine bırakmıştır (Say, 1985). Türklerin İslamiyet'i kabul etmesinden sonraki dönemlerde özellikle İslam anlayışı ile harmanlanan “ozanlık” yerini “âşıklık” kavramına bırakmıştır.

Türk Hak Müziği'nin beslendiği en önemli iki büyük kaynaktan biri Âşıklar diğeri de Türkü yakıcılarıdır. Bu önemli iki gruba mensup halk sanatçıları, farklı eski ezgilerden, akıllarında kalanları bilmeyerek, bir başka söz altında birleştirerek yeni türkülerin oluşmasına neden olmuşlardır. Bunu yaparken önceden var olan ve bilinen kuralları müzik bilgileri olmadığından uygulamayı düşünmeden, içgüdüleri ile yapmışlardır. Âşıklardan pek çoğu eskiden yaşamış büyük ozanların deyişlerini, kendi yetiştikleri yörenin müziği ile birlikte söylerler (Emnalar, 1998: 28).

Tarihte birçok devletin etkisi altında kalmış bir coğrafya üzerinde yer almasının bir sonucu olarak Kırşehir, çok sayıda kültür ve uygarlıktan etkilenmiştir. Bu etki yörede yaşayan insanların kültürel gelişimlerini ve aynı zamanda Âşıklık geleneğinin gelişimini de etkilemiştir. Hem Kırşehir'de doğan hem de yolu Kırşehir'den geçen Âşık Paşa, Ahi Evran, Hacı Bektaş-ı Veli gibi tasavvuf, dil, edebiyat ve felsefe alanında önemli birçok isim, âşıklık/ozanlık geleneği başta olmak üzere hem kültürel yapının hem de geleneklerin oluşumuna büyük etkileri olmuştur (Kocatürk, 1964: 114).

Orta Anadolu'nun merkezi konumundaki Kırşehir, âşıklık/ozanlık geleneğinin de merkezi olarak nitelendirilmektedir. Bu geleneğin en tipik örneklerinin yetiştiği coğrafyada özellikle değişen yaşam şartları, bölgede yaşanan göç olayları geleneğin gelişimine zemin hazırlayan en önemli faktörler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kırşehir'de yaşamış ve Kırşehirli birçok Âşık vardır. Hayatları hakkındaki sözlü ve yazılı kaynaklar yok denecek kadar az olan bu Âşıklar; Osman Hilmi, Hado Kâhya, Fehmi Baba, Âşık Ömer, Silsüprüoğlu Halil Bey, Âşık Mahmut, Âşık Osman, Âşık Kerem, Âşık Hüseyin, Âşık Küçükkatipoğlu, Âşık Mehmet Şeyhi, Âşık Musa, Âşık Veli, Âşık Vahdeti, Âşık Mehmet Şeyhi ve Âşık Halil 19. yüzyılda yaşamış en önemli âşıklardır (Kırımhan, 1995).

Âşıklık/ozanlık geleneğinin Kırşehir'deki en önemli temsilcileri kendine has bir yorum tekniği olan ve günümüzde taklidi dahi edilemeyen büyük ozan Kırşehirli Muharrem Ertaş başta olmak üzere kendi soyundan olan Neşet Ertaş ile devam etmiş, Çekiç Ali, Âşık Said, Hacı Taşan, Seyit Çevik, Erol Coke ve Şemsi Yastıman gibi birçok usta ile zirveye ulaşmıştır. Kırşehir yöresi geleneksel âşıklık/ozanlık geleneği içerisinde yetişen yukarıda adı geçen ustaların daha çok abdallık geleneği içerisinde üretimler yaptıkları tespit edildiğinden, çalışmanın “Kırşehirli Bozlak İcracıları” başlığı altında ayrıntılı olarak anlatılmıştır.

Âşıklık geleneğini uygulama ve devam ettirme konusunda oldukça başarılı olan Kırşehirli Âşıkların bu sanata yönelmelerini sağlayan bazı önemli koşullar vardır. Bunlar; yoksulluk, sevdalanma, vatan hasreti, hastalanma, âşık meclislerinde bulunma, soyaçekim ve rüya görme gibi koşullardır (Durbilmez, 2008). Kırşehir, Âşıklık geleneğinin günümüze kadar gelmesinde ve bu geleneğin yaşatılmasında önemli bir yeri vardır. Kırşehir Âşıklık gelenekleri incelendiğinde saz çalma, usta-çırak ilişkisi, mahlas alma, atışma, bade içme, usta malı değişler söyleme, başka âşıklardan bahsetme gibi geleneklerin olduğu görülmektedir.

Nüfus olarak çok kalabalık bir il olmayan Kırşehir, hem sahip olduğu coğrafi koşulların etkisi hem de buna bağlı olarak gelişen ekonomik durum yöre halkının duygu dünyasına önemli ölçüde etki etmektedir. Coğrafi koşulları, iklimi ve ekonomik kaynakları, yurtdışına verilen göçler gibi birçok konu Kırşehir halkını daha duygusal daha hassas ve en doğru ifadeyle gönül insanı haline getirmiştir. Tüm bu ekonomik ve duygusal sebepler Âşıklık geleneğinin gelişmesine neden olmuştur. Ekonomik zorlukların

yarattığı sıkıntılar, sılaya duyulan hasret gibi duyguları saza ve söze dökme isteğinin etkisi de burada en önemli konulardan biridir.

Kırşehir’de âşıklık geleneğinin en büyük temsilcilerini yetiştiren, müziksel yeteneği olup, geçimini daha çok gittikleri düğünlerde saz çalıp, türkü söyleyerek kazanan insanların oluşturduğu topluluklardır. Okul görevi de gören bu topluluklar, daha küçük yaşta çocukları saza ve söze yönlendirerek eğitmişlerdir. Böylece âşıklık/ozanlık geleneğinin nesilden nesile aktarılmasına önemli katkılarda bulunmuşlardır.

Kırşehir yöresinde âşıklık geleneğinin saz ve söz temsilcilerinden olan ve kendine has bir üslubu bulunan Şemsi Yastıman; Kırşehir’in en önemli âşıklarından biridir. Âşıklık /ozanlık geleneği özellikleri göz önünde bulundurulduğunda üretimlerini bu tarzda yapan ve yörenin âşıklık/ozanlık geleneği üzerine saz ve söz temsilcisi olarak öne çıkan en önemli ozanı Şemsi Yastıman’dır.

10 Temmuz 1923 tarihinde Kırşehir’de doğmuş olan sanatçının asıl adı Mehmet Galip Şemsettin’tir. Henüz ortaokuldayken söze ve saza merakı başlamıştır. Kırşehir’de bulunan ustadan etkilenmiştir. Ankara’da bulunduğu dönemlerde Yağcıoğlu Fehmi Efe ve Genç Osman’ın müzik meclislerine girmiştir. Sonraki yıllarda İstanbul’a yerleşen Yastıman, kısa zamanda ün sahibi olmuş ve gazinolarda çalışmaya başlamıştır. Yaşadığı dönem içinde çeşitli medya organlarında adından sıkça bahsettirmeyi başarmıştır. Şemsi Yastıman şair olarak bilinmesinin yanı sıra aynı zamanda çok iyi bir saz icracısıdır (kırşehir.gov.tr, Erişim Tarihi: 15.11.2020).



Fotoğraf 1: Kırşehirli Âşık Şemsi Yastıman

Halk müziği geleneğinin çalıp-söyleme tarzını benimseyen Yastıman, âşıklık geleneğinin farklı türlerinde seslendirdiği eserlerle özellikle kendi dönemi içinde unutulmaya yüz tutmuş olan "destan" ve "taşlamaları" ile önemli bir kitle tarafından sevilmiştir (Ülgen, 1995:26).

Kırşehir'in müzik kültürünün geniş kitlelere tanıtılmasında önemli rol oynamıştır. Sanatçı kimliğinin yanında, saz dersleri de vererek birçok sanatçının yetişmesine katkıda bulunmuştur. Şemsi Yastıman, doğum günü olan 10 Temmuz 1994 tarihinde Lâpseki'de hayata gözlerini yummuştur (Ülgen, 1995:26).

1.3. Bozlak Geleneği

Türk Halk Müziği'nde Orta Anadolu'yu kapsayan bir uzun hava türü olarak karşımıza çıkan ve Türkçe bir kelime olan Bozlak, "bozlamak, bozlatmak" masterlarından gelmektedir. Sözlük anlamı ise bağırarak, çağırarak, feryat etmek, ağlamak, sızlamak ve ses vermek gibi anlamlara gelmektedir (Atalay, 1986). Halk arasında yaygın olan hikâyeye göre; Horasan'dan 84 bin hane Anadolu topraklarına göç ederken göç yollarında develere yüklenen yüklerin ağırlığı ve ayrıca uzun yol yorgunluğu sonucunda bu hayvanların gök kubbeye doğru bir haykırış gerçekleştirdiği ve bu duruma halk arasında bozulamak dendiği anlatılmaktadır.

Etimolojik açıdan bozlak, gök kubbeye atılan çığlık anlamına gelse de bu çığlığın yüksek sesle bağırıktan çok daha fazla anlamı mevcuttur. Kökeninin tarihsel olarak bilinmesi imkânsız olan bozlağın; Orta Asya'dan Türklerin Anadolu'ya giriş yaptığı Malazgirt Zaferi ile birlikte Anadolu'da yapılan toylarda, yaslarda ve eğlencelerde söylendiği çeşitli araştırmalarla sabittir.

Tarihsel süreç içerisinde incelendiğinde Bozlakların, Türk halkının yüzyıllar boyunca yaşamış olduğu ve yaşamaya devam ettiği sosyal ve kültürel olayların etkisi sonucunda büyük olasılıkla Orta Asya'da doğduğu söylenebilir. Horasan'dan Anadolu'ya göçen Türkmen boylarının yerleştiği Orta Toroslar ve Orta Anadolu'da güçlü bir kişilik kazanan bozlaklar büyük toplulukların ortak zevki haline gelmiştir (Özbay, 1997). Buradan hareketle toplumlar sosyolojik açıdan göç, iskân problemler, doğal afetler, aşiret kavgaları vb. olaylardan etkilenerken bu durumu gök kubbeye bağırarak suretiyle anlatma gayesi içerisine girmişlerdir.

Parlak'a (1990) göre; başta Türkmen boylarının gezip dolaştığı yerlerdeki olayları konu edinen türkü ve türkü makamı olan bozlaklar, gelenek haline gelerek, asıl karakterini Toroslarda ve Orta Anadolu'da Abdalların yoğun olarak yaşadığı yörelerde bulmuştur. Bozlaklar, dağ ve oymak havalarının karakteristik bir örneğidir. Üslup ve tarz olarak da

muhtelifi olan bozlakların pek çoğunun hikâyesi vardır. Hikâyesi olmayan ya da bugün mensur kısımları bilinmeyen koçaklama türünde yazılıp okunan bozlaklar da mevcuttur. 1936 yılında Türkiye'ye gelen ünlü Macar besteci Bela Bartok, Çukurova bölgesinde bazı araştırmalar yapmış ve bilhassa bozlaklarla ilgili tespitlerde bulunmuştur. Bartok'a (1991) göre; bozlaklar uzun havaya bağlı ve belirsiz bir kavramdır. Kesin bir yapısal biçimi olan bozlakların birçoğunun güftesinde 11 heceli dizeler bulunur. Konu yönünden sevda türkülerine benzeyen bozlaklar genellikle uzun hava kavramı ile birlikte anılmaktadır. Bozlak, uzun hava formuna bağlıdır, giriş meyan ve kararı ile bildiğimiz gazel türüdür.

Bozlakların birçok türü vardır. Bu türlerden bazıları hayvan, kent, aşiret, kişi adı veya olaya göre isimlendirilmiştir. İlbeylioğlu, Avşar, Tecirlioğlu, Kırat, Türkmeni, Gavurdağı, Kırşehir, Dadaloğlu, Karacaoğlan, Öksüz Ali bu isimlendirmelerden bazılarıdır (Küçükçelebi, 2002). Belli bir nazım biçimi olmayan bozlaklarda anlatılmak istenen nazımla anlatılır, yani asıl unsur nazım bölümüdür. Nesir kısmı konu bütünlüğünü sağlamak amacı ile oluşturulur ve yöre ağzı ile anlatılır. Mani biçiminde düzenlenmiş olan bozlaklarda mevcuttur (Tekel, 2007). Parlak'a (1990) göre; bozlaklar, sözleri birbirine bağlı 4'lüklerden meydana gelmiş şiiirlerdir. Hoyrat türü uzun havalarda olduğu gibi her zaman yüksek sesle söylenmesi en önemli ana özelliğidir. Bozlak ezgilerinin dayandığı metinler koşma biçimindeki şiiirleri anlatır ve bu şiiirler genellikle 4+4+3 ya da 6+5 duraklı 11'li hece ölçüsü ile söylenir. Çok nadir olsa da 8 heceli şiiirlerine değişken uzunluktaki mısralardan oluşan şiiirlere rastlamakta mümkündür.

Bozlak söylemek için çok kuvvetli, sağlam, pürüzsüz ve net bir ses tonu gereklidir. Bozlaklara girişte ve söylenecek her bir dörtlüğün başında "Aydost, aman aman, ey dost" gibi giriş sözleri söylenir. Ani bir çıkış ile başladığı için "aman" sözü hazırlık niteliğindedir (Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü, 2001: 469).

1.3.1. Kırşehir'de Bozlak Kültürü

Türk Halk Müziği'nin bilinen en önemli bozlak ustalarından Neşet Ertaş'ın "bozlak nedir?" sorusuna verdiği cevap "bozlak" kavramını en güzel şekilde tanımlamaktadır. Ertaş; "bozlak, feryattır, haykırmaktır, ağlamaktır. Hani birinin kızı veya oğlu ölür, onu tutmanın imkânı var mı? O insan bağırarak, haykıracak, yüreğindeki acıyı dışarı atacak,

ağıtla aktaracak yüreğinin acısını.” tanımlamasıyla bozlağın asıl çıkış notasını ifade etmektedir (Özcan, 2001). Türk Halk Müziği’nin ağıt özelliklerine benzeyen bir türü olan bozlaklar, bağırma veya feryat duygusuyla okunmaktadır.

Kırşehir halk müziği kültürünü oluşturan en önemli unsurlardan biri olan bozlaklar ile ilgili birçok tanımlama yapılmıştır. Çukurova ve Toroslar’da yaşayan aşiretlerin kavgalarını anlatan ve büyük çoğunluğu o coğrafya üzerinde yaşamış saz şairlerinin icra ettiği, kendi yaşadıkları ve yöre halkının yaşamları ile ilgili pek çok konuyu ele alan, kendine ait birçok özelliği, anlatım biçimi ve ezgisel kalıplara sahip olan ve dilden dile dolaşan, esası türküden oluşup özel durumların anlatımına yardımcı olan söyleyiş tarzına bozlak denir (Mirzaoğlu, 1998:7).

Kırşehir yöresinde bilinen Türkmen Bozlağı, Avşar Bozlağı, Bulanık Bozlağı ve Garip Ayağı Bozlağı olmak üzere 4 tür bozlak vardır (Tekel, 2007: 66).

Parlak (1990) ise yaptığı çalışmada bozlakları aşağıdaki gibi isimlendirmiş ve tanımlamıştır:

Aydost Bozlağı: Ayrılık, sıla, gurbet, hasret ve dağa seslenme gibi duyguları konu eden bozlak türüdür. Aydost aynı zamanda Ankara yakınlarındaki bir dağın adıdır.

Cerit Bozlağı: Bu bozlak türünde Cerit aşiretinin özelliklerini, Suriye Rakka’dan Anadolu’ya olan göçlerini ve Cerit kızlarının güzellikleri anlatmaktadır.

Teber Ağzı Bozlağı: Bilhassa Kırşehir ve Keskin yöresinde bulunan “Abdal” topluluklarının yöredeki diğer bozlaklardan farklı bir üslup özelliği taşıyan bozlak türüdür. Bu bozlak türünde aşk, sevgi, ölüm, göç, tabiat, yiğitlik gibi duygular anlatılmaktadır.

Avşar Bozlağı: Aşk, sevgi ve ölüm gibi duyguların yanı sıra, aşiretler arasında yaşanan kavgalar, savaşların anlatıldığı bozlaklardır.

Türkiye’de Cumhuriyetin kuruluşuyla eş zamanlı olarak birçok alanda yenilik çalışmaları yapılmaya başlanmıştır. Bu alanlardan bir tanesi de Türk Müziği’dir. Bu yenilik çalışmaları neticesinde Türk Halk Müziği üzerine de birtakım araştırmalar yapılmıştır. Bu çalışmalar kapsamında Türkiye’nin her yöresi müzikolog ve derlemeciler tarafından gezilerek yöresel tavırlar, usuller, çalgı aletleri, yöre- gırtlak yapıları ve mahalli sanatçıları hem Türk Müziği literatürüne eklenmiş hem de çok sayıda Halk Türküsü TRT repertuarına kaydedilmiştir.

Türk Müziğine önemli katkılar sağlayan derleme çalışmaları günümüzde de yapılmaya devam edilmektedir. Bu çalışmalar neticesinde TRT Halk müziği repertuarına Kırşehir Yöresi Bozlakları eklenmiş olup, kaynak kişiler dinlenilerek 75 adet bozlak derlenmiştir. Ancak gerek eserlerin zorluğu gerek icracının kendine has çalım ve söylem tekniğinin bir standardının olmayışı gerekse serbest usulde olan bozlaklara ait derleme çalışmalarının yetersizliği ile eserler notaya alınamamış sadece isimleri ve kaynak kişileri kaydedilmiştir.

Aşağıdaki tabloda TRT Halk Müziği Repertuarına girmiş 75 adet Kırşehir yöresi bozlağı bulunmaktadır.

Tablo 1: Kırşehir Yöresine Ait Bozlaklar

Ağ Ellerin Sala Sala Gelen Yar	Anladım Evvelden Böyledir Takdir
Aradım Derdime Çare Mi Buldum	Aşağıdan Kalktı Bir Akça Geyik
Aşk Ataşı Düştü Garip Gönlüme	Bad-ı Sabah Bir Mevla'yı Seversen
Bahar Gelir Boz Bulanık Akarsın	Bahçadan Aşıyo Ayvanın Dalı
Bana Bir Hal Oldu Cuma Gecesi	Başım Alıp Çıksam Bir Yüce Dağa
Başım Alıp Diyar Diyar Gideyim	Başında Pare Pare Garın Var Senin
Ben Miyim Dünyada Bir Bahtı Kara	Bıraktın Yalnız Gurbet Ellerde
Bir Anadan Bu Dünyaya Gelince	Binbir Hayalınan Doğdum Anamdan
Bir Gün Şu Dünyadan Yüklenir Göçüm	Bir Güzel Kız Gördüm Tutmuş Yolunu
Bu Yıl Bu Dağların Karı Erimez	Bu Sabah Ağardı Dağların Özü
Çiçek Dağı Derler Var Mı Sana Zararım	Çıktım Çiçek Dağına Aygar Görünür
Çoban Kavalını Dertli Çalıyor	Dinek Dağı Yeni Geldim Gurbetten
Doğar Yaz Ayları Çiçekler Açar	Geleli Gülmedim Ben Bu Cihana
Gine Haber Gelmiş Dostun Elinden	Gine Göç Eyledi Avşar Elleri
Gine Telli Turnam Yarelenmişsin	Giye Giye Eskitmişsin Alları
Gökyüzünden Uçan Bölük Durnalar	Göç Eyleyip Her Dağlarda Yaylanmaz
Gönül Arz eyiyor Dostu Görmeyi	Gönül Ne Gezersin Seyran Yerinde
Gör Ki Felek Bizi Neler Eyledi	Gurbet Ellerinde Alma Canımı
Güzel İzmir Duman Gitmez Başında	Günahım Çoktur Gözüm Dolar Yaşınan
Hapishanelere Güneş Doğmuyor	Güzelin Çadırı Boyraza Yamaç
Hele Bakın Şu Feleğin İşine	Irast Geldim Bir Kaşları Kemana
Irızgım Çok Deyip Mala Güvenme	İki Büyük Nimetim Var
Kahraman Da Benim Yârim Kahraman	Kaderim Benim Kaderim
Kalktı Kısmet Bu Ellerden Gidelim	Kalktı Kısmet Bu Ellerde Gayrı

Karşıdan Karşıya Elmalı Dağlar	Kısmet Kalktı Bu Ellerde Durulmaz
Kızılırmak Edirafın Dağ Mıdır	Mecnun Gibi Dolaşiyom Çöllerde
Neden Garip Garip Ötersin Bülbül	Nasıl Methedeyim Karakurt Seni
Nedir Bu Başımda Bu Sevda Nedir	Nerde Kaldı Vatanımız Elimiz
Neyleyim Yalan Dünya Malı Ziyneti	Sabahınan Doğar Seher Yıldızı
Sanki Sam Yelisin Estin Bağıma	Sarı Yazma Yakışmaz Mı Güzele
Seher Yeli Her Yellerin Başısın	Sitem Taşlarına Vurdum Başımı
Son Bakışım Oldu Toklumen'in Köyüne	Şad Olup Gülmedim Eller İçinde
Şad Olup Gülmüyor Kalbi Yaslıdır	Şu Yalan Dünyadan Usandım Doydum
Taze Haber Geldi Dostun Elinden	Tor Şahin Misali Eğdirip Bakma
Vilayetim Antep Köyüm De Sultan	Yağmur Yağdı Bulandı Hava
Yârin Yaylasına Seyrana Vardım	Yeni Geldim Dinek Dağı Gurbetten
Zahide Kurbanım N'olacak Halim	Yüce Dağlar Senin Karın Var M'ola
Zülf-Ü Siyahımı Gömdüm Kaman'da	

(Kaynak: www.trtarsiv.com Erişim Tarihi: 20.11.2020 saat:18.00)

1.2.3. Kırşehirli Bozlak İcracıları

Bozlaklar, Orta Anadolu'da özellikle Kırşehir'de oldukça önemli bir yere sahiptir. 17. ve 18. yüzyıllarda yaşamış olan Dadaloğlu ve Karacaoğlu'nın şiirleri üzerinden büyük bir halk müziği hafızası oluşmuştur. Ve bu şairlerin sözlerini havalandırmak suretiyle kuşaktan kuşağa aktarım yapan büyük sanatçıları bünyesinde barındıran Kırşehir yöresinde bozlak icracıları yöre müzik kültürüne büyük hizmetler yapmışlardır. Ayrıca 18. yüzyıl şairlerinden Kırşehir'in Toklumen Köyü'nde yaşamış olan Âşık Said'in; yörenin bozlak kültürüne verdiği onlarca söz ve kıtadan oluşan şiirleri kuşaktan kuşağa aktarılacak suretiyle günümüze kadar ulaşmıştır.

Kırşehir'in coğrafi yapısı göz önünde bulundurulduğunda Türkiye'nin tam ortasında yer alması münasebetiyle çoğu bölgenin müzik kültürünü bünyesine almış ve bunun üzerinden müzikal yapıdan çok fazla bir çeşitlilik oluşturulmuştur. Buradan hareketle farklı yörelerde üretilen farklı eserlerin de Kırşehir yöre topraklarında icra edilmesi bu yüzdendir.

Kırşehir'de bozlak üreticisi ve icracısı olarak kayıtlara geçen sanatçılar aşağıda anlatılmıştır.

1.3.2.1. Âşık Said

Kırşehir'e bağlı Toklumen köyünde dünyaya gelen Âşık Said (1835) Değirmenci oğulları olarak bilinen bir aileye mensuptur. Okuma yazmayı köyün hocasından öğrenden Said, 18 yaşındayken Kayseri'ye giderek 2 yıl medrese eğitimi almıştır. Orta Anadolu'da sesinin ve sazının güzelliği ile tanınan, tavrı ve okuyuşuyla ünlenmiş ve bilinen en eski isim Toklumenli Âşık Said'dir. Yazdığı şiirler ve okumuş olduğu bozlaklar hala günümüzde de okunmaya devam etmektedir (Obruk, 1983). Günümüzde sadece sözlerinden oluşan bir arşiv mevcuttur, dönemin teknolojik şartlarının yetersizliği nedeniyle ne sesi ne de sazı günümüze ulaşabilmiştir.



Fotoğraf 2: Âşık Said Heykeli

Değerli sanatçı 1910 senesinde 75 yaşında köyü Toklumen 'de vefat etmiştir.

1.3.2.2. Muharrem Ertaş

Bozlak kültürünün en önemli temsilcilerin biri olan Muharrem Ertaş, Zurnacı Kara Ahmet ve Ayşe Hanım'ın beş çocuğundan biridir. Yüzyıllar önce Horasan'dan Yağmurlu Büyükoba köyüne göç eden Deveci kabilesindedir. 1913 yılında Kırşehir'in Yağmurlu Büyükoba köyünde doğmuştur. Yağmurlu Büyükoba'daki aşiretler, 1940'lı yılların başlarında başka köylere göç etmişlerdir. Uzun yıllar köy köy dolaştıktan sonra en son Kırşehir'in merkez Bağbaşı Mahallesi'ne yerleşmişlerdir. Yağmurlu Büyükoba'da kalan tek aile ise ileride Muharrem Ertaş'ın ustası olacak olan Yusuf Usta'nın ailesidir. Göç yaşamından bıkan Yusuf Usta başka yerlerde yaşayamayacağına inanıp bu köyde kalmış ve aynı köyde vefat etmiştir (Tokel, 2004: 159).

Çok küçük yaşlarda dayısı Bulduk ustadan bağlama dersleri alan Muharrem Ertaş, kendi çalışarak gösterdiği icradan pek memnun olmayınca yörenin en ünlü ustası olan Yusuf

Usta ile çalışmaya başlamıştır. Ertaş, hem Yusuf Usta'dan saz dersleri almış hem de yörenin en önemli saz şairlerinden biri olan Âşık Said'in koşma ve deyişlerini öğrenmiştir. Muharrem Ertaş, 15 yaşına geldiğinde icrasını ve repertuarını iyice geliştirerek, yörede çok aranan bir müzisyen olmuştur. Ünü Kırşehir'in yanı sıra Ankara ve Yozgat'a kadar yayılmıştır (Yağmur, 2007: 562).



Fotoğraf 3: Muharrem Ertaş

Muharrem Ertaş karar perdesinde Abdal düzenini kullanır ve tonik ses olan “la” perdesini dem tutar gibi devamlı duyurmaya çalışır. Bu da Abdal düzenin en önemli özelliğidir. Bağlama icrasında abdal düzenindeki perdeleme sistemi üzerinden Tampere seslerin bulunduğu bir tavrı söz konusudur. Burada Kırşehir yöresi türkülerinde sıkça rastlanılan segâh perdesinin 2 koma bemol sesi olan “sibemol2” perdesi Muharrem Ertaş'ta görülmez bunun yerine buselik perdesini kullanır.

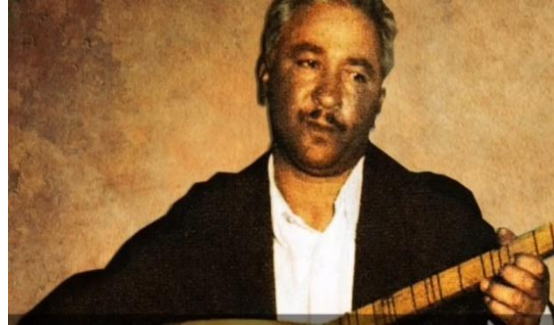
Muharrem Ertaş, adını bir TV programında, Dadaloğlu'na ait ünlü Avşar bozlağını seslendirdikten sonra duyurmayı başarmıştır. Daha önce kimsede görülmeyen bir söyleme tekniği ile söylemesi, sazı eşliğinde çaldığı ve okuduğu bu bozlak için bir buçuk oktavı geçen gür, tiz ve parlak bir ses aralığına sahip bir “Dadaloğlu gürlemesi” benzetmesi yapılmıştır (Sarı, 2016: 23). Muharrem Ertaş, bozlak okuma kabiliyeti, saz icrası sayesinde “ustaların ustası” lakabını almıştır. Oğlu Neşet Ertaş ve Hacı Taşan gibi ustaların yetişmesinde önemli bir rol oynamıştır. Öyle ki Ertaş gittiği düğünlere Hacı Taşan'ı da götürmüş ve bu sayede Hacı Taşan da kendisine bu meclislerde yer edinebilmiştir.

Gelmiş geçmiş en büyük bozlak icracısı olarak kabul edilen Muharrem Ertaş, ses genişliği, tınısı, nağmeleri, çarpma ve süslemeleri ile adını Türk Halk Müziği tarihine

altın harflerle yazdırmayı başarmıştır. Sanatçı 71 yaşındayken, 3 Aralık 1984 tarihinde, Kırşehir ‘de Bağbaşı Mahallesi’nde bir gecekonduda vefat etmiştir.

1.3.2.3. Çekiç Ali

1934 yılında Kaman Meşe köyünde dünyaya gelen ve asıl adı Ali Ersan olan Çekiç Ali, Kırşehir yöresi türkü ve bozlaklarının isim yapmış usta icracılarından biridir. Sanatçıya “Çekiç” lakabının verilmesinin nedeni ise çeviklik ve ataklığının yanı sıra saz çalışındaki dinamizm ve tezenesindeki kıvraklıktır. Çocuk yaşlarda köy odalarında saz çalmaya başlayan Çekiç Ali’nin repertuarı büyük ölçüde anonim ağıt ve türkülerden oluşmaktadır. Sözleri Âşık Seyfullah’a ait olan şiirleri okuduğu bozlak türündeki eserler dışında sözleri bizzat kendisine ait olan herhangi bir türkünün olmadığı bilinmektedir (Tokel, 2004). Çekiç Ali’nin, ses oktavının geniş olması en tiz perdelerde bile eser icrasını rahatlıkla yapmasını sağlamaktadır. Bunun yanında en tiz perdelerde icra esnasında dinamik aynı zamanda yumuşak bir ses tonu duyulmaktadır. Bu durum icracının lirik tenor olduğunun tespiti açısından bir örnek teşkil etmektedir.



Fotoğraf 4: Ali Ersan (Çekiç Ali)

Kırşehir yöresi bozlak icracıları arasında bağlamada abdal düzen ile icra yapan ustalardan farklı olarak karar perdesini “re” eksenine taşımış olan Çekiç Ali yöre müzik kültürüne bir yenilik getirmiştir.

Çekiç Ali’nin bir diğer yenilikçi yönü ise, bağlamada karar yerini değiştirmesinin yanında bağlama telleri üzerinde de yeni bir tarz getirmiş olmasıdır. Yörede ters telleme olarak adlandırılan bu tarz, Çekiç Ali’nin kendi sesine has, çektiği akort sistemi açısından çok önemlidir. Bu ters telleme tekniği sayesinde karar sesi olan la perdesinin 4. derece sesi re perdesi Fa ya da Fa# seslerine tekabül etmiş olup, icracı; sazını kendi ses aralığına göre akort etmiş olmaktadır.

1973 yılının yazında Ankara Yüksek İhtisas Hastanesi'nde kalp ameliyatı olan Çekiç Ali, bu ameliyattan yaklaşık iki ay sonra geçirdiği beyin felci sonucu 13 Ağustos 1973 tarihinde henüz 39 yaşında iken hayata gözlerini yummuştur (Tokel, 2004).

1.3.2.4. Neşet Ertaş

1938 yılında Kırşehir'in Kırtıllar Köyü'nde dünyaya gelen Neşet Ertaş, Orta Anadolu Abdallarındandır. Dönemin en ünlü bozlak icracılarından olan ve Abdal geleneğini devam ettiren Muharrem Ertaş'ın beş çocuğundan biridir. Kendisine "Neşet" adının verilmesini Parlak (2013: 273) şöyle aktarmıştır:

"Babamın düğüne gittiği köylerden birinde karakaş, kara göz bir çocuğun oynadığını görmüş. Çocuk çok hoşuna gitmiş ve sevmiş çocuğu. Adını sorduğunda, 'Neşet' demiş. Ben ana rahmindeymişim o zaman. Babam da oğlum olursa adını Neşet koyacağım demiş. Ben dünyaya gelmişim ve babam adımı Neşet koymuş."

Neşet Ertaş 5-6 yaşlarından itibaren babası Muharrem Ertaş ile birlikte Kırşehir, Yozgat, Keskin, Yerköy, Kayseri ve Niğde yöre ve köylerinde düğünlerde çalarak para kazanmışlardır. Önceleri köçeklik yapan Ertaş, sonrasında cümbüş ve bağlama çalıp söylemeye de başlamıştır. Bu yoğun ve bir o kadar da yorucu iş nedeniyle okula gidememiştir. Neşet Ertaş, okula gitmesi gereken yaşlarda Kel İsmail Köyü'nün zenginlerine ait tarlalarda ve bağlarda bekçilik yapmış ve öküzleri gütmüştür. Yaşı ilerledikçe babası gibi saz çalmak isteyen Neşet'e babası Muharrem Ertaş, ekonomik durumlarının el vermemesinden dolayı saz alamamıştır. Ekonomik koşulların yarattığı bu olumsuz durum nedeniyle Ertaş, müzik ve saz eğitimine annesinin çamaşır yıkadığı tokaçla başlamıştır (Yamak, 2003: 5).



Fotoğraf 5: Neşet Ertaş

Henüz 14 yaşındayken İstanbul'a çalışmak için gitmiş ve 1957 yılında burada "Neden Garip Garip Ötersin Bülbül" ve "Gitme Leylam" adında iki plak çıkarmıştır. Aynı zamanda İstanbul Beyoğlu'nda bir gazinoda çalışmaya başlayan Ertaş'ın plakları, gramofon çoğaldıkça piyasaya sürülmeye başlamıştır. Yaklaşık 2 yıl İstanbul'da yaşadktan sonra Ankara'ya gelerek çalışma hayatına gazinoda devam etmiştir (Sarı, 2016: 433).

1960'lı yıllara gelindiğinde evlenme kararı veren Neşet Ertaş, aslen Bolulu olan Leyla ile evlenmek isteğini babasına açıklar. Babasının onay vermemesine rağmen gerçekleşen bu evlilik sonrası askere gitmiştir. Askerdeyken ilk çocuğu Döne, sonrasında Hüseyin ve Canan dünyaya gelmiştir. Bu evliliğe en başından beri karşı çıkan babası ile Neşet Ertaş arasında yaşanan bu gerginlik sonrasında hala dillerde olan iki önemli eser ortaya çıkmıştır. Birincisi; Muharrem Ertaş'ın oğluna seslenişi ve diğeri de Neşet Ertaş'ın babasına cevabıdır.

Parmaklarında oluşan hastalığının tedavisi için Almanya'da giden Neşet Ertaş, tedavisi bittikten sonra orda kalmaya ve orada müzisyenlik yapmaya devam etmiştir. Öğretmenim, iş arkadaşım, babam ve ustam dediği babasının ölümü üzerine Türkiye'ye dönmüş ardından Almanya'ya geri dönmüştür. 2000-2004 yılları arasında Türkiye'de hemen hemen her şehirde konser veren Ertaş, konser yoğunluğu nedeniyle Türkiye'ye kesin dönüş yaparak çok sevdiği ve aşiretlerinden çok fazla göç edilen İzmir'e yerleşmiştir (Kaya, 2014: 44).

Yaşamı, yoksullukla, bin bir türlü zorlukla ve müzikle geçen "bozkırım tezenesi" Neşet Ertaş, yakalandığı prostat kanseri nedeniyle 25 Aralık 2012 tarihinde İzmir'de hayata gözlerini yummuştur. Sanatçının mezarı Kırşehir'dedir.

Neşet Ertaş, babası Muharrem Ertaş ve Hacı Taşan'dan etkilenmiş olmasına rağmen kendine has tavrı ve üslubuyla onlardan çabucak ayrılır. Sazının icrası ve bestelediği (yaktığı) türkülerdeki ezgisel yapı kendini hemen belli eder. Ritimli (usullü) ve serbest ritimli (resitatif) olmak üzere çok sayıda bestesi olan Neşet Ertaş, 1960'lı yıllarda kendi hayat destanını 11'li hece ölçüsüyle, 15 dörtlük halinde oluşturmuştur. Bu şiirinde doğumunu, çocukluk yıllarını, aile yaşamını, çekilen sıkıntıları, yapılan göçleri, kendi sanat hayatını mükemmel bir üslupla anlatarak, bir söz ustası olduğunu açıkça ortaya koymuştur. Babası Muharrem Ertaş'a göre çok sayıda türkü bestelemiş olan Neşet

Ertaş, türkülerinde kendi sevdalarını, çektiği çileleri, dertlerini ve aşklarını konu edinmiş, en önemli bozlak icracısıdır.

1.3.2.5. Ekrem Çelebi

1952 yılında Kırşehir'in Akçakent ilçesine bağlı Ömeruşağı Köyü'nde doğmuştur. İlkokulu köyünde tamamlamış ve maddi imkânsızlıklar nedeniyle eğitimine devam edememiştir. 9 yaşında iken babası Ferit Çelebi'nin askerden getirdiği bağlama ile müziğe başlayan Çelebi, 16 yaşında "Nuhun Gemisi" adlı ilk plağını doldurmuştur. Sanatçı, günümüze gelene kadar 35'in üzerinde kaset çıkarmıştır.

Kırşehir'de kendine has bağlama çalım tekniği olan ve mızrabındaki atıklık ile yeni kuşak bağlamacılara örnek teşkil eden Ekrem Çelebi, sayısız eserlerdeki hem çalım tekniği hem de söylemiyle yöreye ezgisel anlamda çok fazla katkı sağlamıştır. Gerek yöreye kendi tavrı ve tekniğiyle başka yörelerden derlediği türkülerini gerekse şairlerden aldığı şiirleri havalandırarak bozlak haline getirmesi ile Kırşehir yöresi icracıları arasında yer almaktadır.



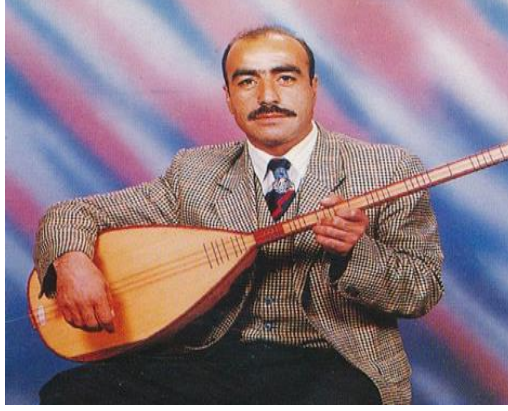
Fotoğraf 6: Ekrem Çelebi

Ekrem Çelebi 90'lı yılların başından itibaren elektro bağlama ile icralar gerçekleştirmeye başlamıştır.

1.3.2.6. Dursun Uçar

1953 Çiçekdağı doğumlu olan Dursun Uçar, ilköğretimini Çiçekdağı'nda tamamladıktan sonra maddi sıkıntılarının baş göstermesi sonucu eğitim hayatını yarıda kesmek zorunda kalmıştır. 12 yaşında bağlama çalarak müziğe başlamıştır. Neşet Ertaş

ve Muharrem Ertaş ile küçük yaşlarda tanışmış ve bağlama çalım teknikleri konusunda bu ustaları örnek almıştır.



Fotoğraf 7: Dursun Uçar

Dursun Uçar'da diğer Kırşehirli sanatçılar gibi kendine has çalım ve söylem tekniği ile diğer icracılardan ayrılmaktadır. Özellikle bağlama çalısındaki sakinlik ve perdelere eze eze yaptığı baskıları nedeniyle eserleri yorumlarken lirik bir tavır oluşturmaktadır. Bunun yanında kendi deyimiyle Türk Halk Müziği repertuarına 70'e yakın Türkü armağan etmesi ile birlikte Kırşehir yöresi müzik kültürüne katkısı büyük olan bir sanatçısıdır. Uçar, yöre bozlaklarını kendine has tavır ve üslup ile yorumlamaktadır.

1.3.3. Bozlak İcrasında Kullanılan Sazlar

Kırşehir denildiğinde akla gelen ilk olgu şüphesiz ki yöre müziği ve bozlaklarıdır. Bozlak okuyucuları ya da havalandırıcıları da ekseriyetle Abdallardır. Kırşehir yöre müziğinin en önemli icracıları olan Muharrem Ertaş, Çekiç Ali ve Neşet Ertaş gibi ustaların yaşamları incelendiğinde çalgıcılık konusunda da uzman oldukları görülmektedir. Birçok çalgıyı çalma yeteneğine sahip olan Abdallar yörenin müzik kültürünün önemli bir bölümünü oluşturmaktadırlar. Bozlakların icrasında kullanılan sazlar incelendiğinde telli, yaylı, üflemeli ve vurmali çok sayıda sazın kullanıldığı görülmektedir. Bu sazlar detaylı olarak aşağıda anlatılmıştır.

1.3.3.1. Divan Sazı

Küçük üçerli üç gurup teli olan, meydan sazı görünümünde fakat ondan biraz daha küçük bir bağlama türüdür.



Fotoğraf 8: Divan Sazı

Tamburanın oluşumu sonrası saz sanatçıları karar sesi erkeklerde “fa” kadınlarda ise “do” şeklinde yerleşmeye başladığından saz boylarında büyümeye gitmişlerdir. Divan sazı 51-52 cm gövde boyuna sahiptir. Bas seslere sahip olan saz, dokuz ya da yedi telli olarak kullanılabilir. Bağlama ailesinin en kalın sesini veren çalgısı olan divan sazı meydan sazına göre 4 ses daha tiz akort edilmektedir. Tekne boyu 59 cm, tel boyu 104, sap boyu 65, tekne derinliği ve eni ise 31,5 cm’dir (Sarı, 2016).

1.3.3.2. Neşet Sazı

Neşet Ertaş tarafından bozlak müziğine kazandırılan bir çalgıdır. Orta Anadolu’da büyük meydanlarda saz çalmak zorunda olan Abdallar, yüksek sese ihtiyaç duymuşlardır. Bu nedenle büyük tekneli sazlar çalmışlardır. Neşet Ertaş’ta bu ihtiyaçtan dolayı çoğunlukla büyük tekneli sazlar çalmıştır (Parlak, 2013: 121).

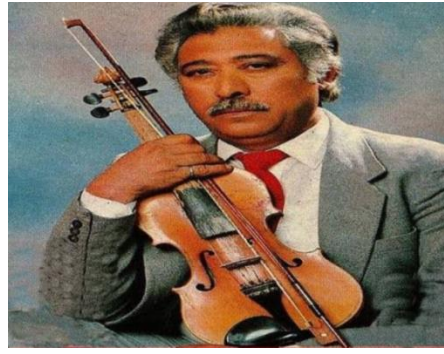


Fotoğraf 9: Neşet Sazı

Muharrem Ertaş'ın sazında orta tele taktığı sarı tel, Neşet sazında hem üst hem orta, hem de alt telde olması Neşet Sazının en önemli özelliğidir. Bir diğer önemli özelliği ise; Abdal aşiretlerinde saz ustalarının kullandığı perde sayısından daha fazla perdeye sahip olmasıdır. Sazın son halinde perde sayısı 43'e kadar çıkması, Neşet sazının tambur görüntüsünü almasına neden olmuştur (Parlak, 2013: 117-123).

1.3.3.3. Keman

Batı müziği çalgısı olan keman, voline ailesinin en yüksek tondan çalan ve dört teli olan en küçük üyesidir.



Fotoğraf 10: Kırıkkale Keskinli Kemancı Seyit Çevik Kemanı İle

Batı müziğindeki çalım biçiminden farklı olarak, kolda, diz üstünde ya da omuzda gibi birçok teknik ile çalınmaktadır. Perdesiz bir yapıya sahiptir. Yaylı çalgılar ailesinin en ince sese sahip olan sazı keman, alttan 1. teli sol, 2. teli re, 3. teli la, 4. teli ise mi sesine akortlanmıştır (Yöre, 2012: 575).

1.3.3.4. Kabak Kemane

Türk Halk Müziği çalgılarından biri olan kabak kemane, yaylı, telli ve deri kapaklı sazların tek örneği olup, rebap, ıklığ gibi isimlerle de anılmaktadır. Türklerin en eski silahlarından olan yay ve okun çıkardığı sestem esinlenerek yaylı çalgılara ok ile çalınan anlamına gelen ık=ok, okluğ, ıklığ adı verilmiştir. Mahmut Ragıp Gazimihal okun yay anlamında Türklere özgü olduğunu ve herhangi başka bir topluluk tarafından kullanılmadığını söyler. Zamanla yerini “yay” anlamına gelen Farsça “keman” sözcüğüne oradan da “kemaneye” dönüşmüştür.



Fotoğraf 11: Kabak Kemane

Kabak kemanenin gövde kısmı su kabağı ya da Hindistan cevizinden, göğsü deriden yapılmaktadır. İki ya da üç telli bir halk çalgısı olan kabak kemanenin ses genişliği 2,5 oktavdır. Perdesiz bir saz olduğundan her türlü kromatik ve komalı ses elde edilebilmektedir.

1.3.3.5. Zurna

Farsça bir kelime olan zurna, THM'nin önemli çalgılarından biridir. İlk olarak Orta Asya'da ortaya çıkmıştır. Tarihte, Çinliler, İlhanlılar Selçuklular gibi birçok topluluk tarafından kullanılmıştır. 1,5 oktav ses genişliğine sahip olan zurna kültürümüzde düğünlerde davul ile birlikte kullanılmıştır (Akarçay, 1998: 9-16).



Fotoğraf 12: Kırşehirli Zurnacı Ayvaz Başaran Zurnası İle

Kırşehir yöresinin kültürel yapısının yapı taşlarından olan müzik kültürünün en önemli çalgılarından biri olan zurna, yörede özellikle düğün ve derneklerin olmazsa olmaz çalgısıdır. Halaylarda davul ile birlikte büyük bir kültür üstleniciliği yapan zurna, oyunların yanında bozlak kültüründe de yeri oldukça önemli olan bir çalgıdır. Ses genişliğinin tiz duraktan başlayan geniş bir aralıkta olması ile bozlak icralarının rahatlıkla yapılmasını sağlamaktadır. Özellikle Kırşehir bozlak kültürüne ve düğün

kültürüne katkıları sonsuz olan Fotoğraf 11'deki Zurnacı Ayvaz Başaran ustanın kendine has tavrıda icra ettiği bozlakları Kırşehir yöre kültürünü zenginleştirmiştir.

Kırşehir yöresine ait bayrak kaldırma, kına, cirit, gelin ağlatma, tura, güreş, karşılama, halay havaları, yanlama, ağırlama, üçayak, ikileme gibi eserleri zurnası ile icra etmiş ve seslendirdiği 23 eseri TRT arşivine sunmuştur. Kırşehir düğünlerinde zurnası ile çaldığı “Ağ Gelin” bozlağı en bilindik bozlak icralarındandır.

1.3.3.6. Davul

Orta Asya'dan çıkan davul, Türklerin tarihi en eski vurmali sazıdır. Türkler tarafından dünyaya yayılmıştır. Düğün ve derneklerde zurna ile birlikte kullanılan davul, çoğunlukla tokmak ve çubuk ile çalınır (Akarçay, 1998). Madeni ya da tahta kasnağın iki yanına gerilmiş derilerin bağlanmasıyla yapılan davul silindir şeklindedir. Davul müzik dışında, uzak mesafelerden duyulabilecek güçlü bir sese sahip olması nedeniyle haberleşme aracı olarak da kullanılmıştır.



Fotoğraf 13: Kırşehirli Davulcu Âdem Göçer Davulu İle

Kırşehir yöresi bozlak kültüründe davulun; zurnaya, çırpı denilen uzun ince çubuğun derinin üzerinde sektirilmesi suretiyle, tokmağın ise belli aralıklarla vurulmasının ardından dem tutarak eşlik ettiği görülmektedir. Yörenin; Neşet Ertaş'tan sonra UNESCO tarafından yaşayan insan hazinesi ilan edilen sanatçısı resim 12'deki Âdem Göçer yıllardır yörede düğün, dernek, halk oyunları gibi programlara eşlik etmiş ve zurnacı ustalara bozlak icrası esnasında davulu ile dem tutmuştur.

BÖLÜM 2: KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Türk Halk Müziğinde Ayak Kavramı ve İlgili Görüşler

Ayak, dilimizde birçok alanda ve birçok anlamda kullanılan bir kelimedir. Halk şiirinde kafiye karşılığı olarak kullanılan kavram; merdiven basamağı, uzun kulplu maşrapa, samimi komşu gibi anlamlarda da kullanılmaktadır. Bu tez çalışmasında ise “ayak” kavramı tüm tanımlamaların dışında, Türk Halk Müziği çerçevesinde çeşitli tanımlamalar ve kavrama ait farklı görüşler kapsamında açıklanacaktır.

Canlı veya eşya olsun bir bütünü yere basan parçası olarak tanımlanan “ayak” kelimesi Türk halk müziğinde bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayak, Türk Halk Müziği’nde; kendinden sonra gelecek olan ana bölüm için giriş müziği anlamına gelmektedir. Türk Halk Müziği’nin uzun hava biçimindeki ezgisel türlerde önce kırık hava türünde bir bölüm vardır ve bu bölüm “ayak” olarak adlandırılır (Hoşsu, 1997: 23).

Literatürde “ayak” kavramına ilişkin birçok tanımlamanın yapıldığı görülmektedir. Emnalar (1998), “ayak” kavramını, Türk Halk Müziği’ndeki ezgilerde belli karakteristik sesleri bünyesinde bulunduran dizi grupları olarak tanımlarken, Önalı (1977: 12) ise Türk halk ezgilerinde ve edebiyatında başlangıçta hazırlama amacı ile verilen müzikli veya sözlü kısım olarak tanımlamaktadır. Buradan hareketle ayak kavramı eserin seyrine başlandığı noktada kulağı makama doyurmak amacıyla yapılan giriş müziğidir. Aslında ayak kavramı kelime anlamının da göz önünde bulundurulmasıyla, esere bir adım atma gibi düşünülebilir. Karagenç (1999) ise “ayak” kavramını, Türk Halk Müziği’ndeki ezgilerde, belli karakteristik sesleri bünyesinde bulunduran dizi grupları olarak tanımlamaktadır. Karagenç’in bu tanımlamasından, her eserin, bünyesinde bulunan dizilere göre sınıflandırılması gerektiği anlamı da çıkarılabilir.

Coşkun’a göre (1984) bir müzik parçasının ezgi gidişi olarak tanımlanan ve makamsal bir özellik taşıyan “ayak” kavramı, Türk müziğindeki makamların karşılığı olarak ezginin hem çatısını hem de ana dizisini oluşturan, genellikle tek bir saz ile uygulanan başlangıç müzik parçasıdır. Tek bir sazın icrası esnasında diğer sazlar, karar perdesinde dem tutarlar. Bu tanım üzerinden yola çıkılacak olursa eserlerin grup olarak icrası esnasında tek bir sazın açış yaptığı ve bu açışın Türk müziği makamları dizisi çerçevesinde olması gerektiği sonucuna varılabilir.

Konu ile ilgili bir diğer grr ise Atınc Emnalar’a aittir. Emnalar’a (1998) göre Türk müziği üzerine yapılan tasnif ve sınıflandırmaya yönelik çalışmalar neticesinde bu alanın çeşitli müzik eğitimi kurumlarında anlatımı ve öğretiminin kolaylaştırılması amaçlanmıştır. Belli bir kalıbın ve sistematik bir standardın olmasının gerekliliği bu durumdan ibarettir. Türk Müziğinin alt başlıklarından biri olan Türk Halk Müziği’nin de böyle bir sınıflandırmaya ihtiyaı vardır. Ancak Türk Halk Müziği folklorik terminolojisindeki “ayak” kavramı her yörede faklı anlamlarda kullanıldığı için THM repertuarında bulunan eserlerin makamsal yapıları “ayak” kavramı ile anlatılmaya olanak sağlayamamaktadır.

Türk Halk Müziği’nde “Ayak” kavramı ile ilgili yapılan diğer önemli tanımlamalar ve bildirilen görüşler ise aşağıda yer almaktadır.

Türk Halk Müziği’nde bazı ezgilerin belirli bir dizisi ve seyri vardır. Bu dizilere “ayak” adı verilmektedir. Dizilerin, oldukça zengin bir ezgisel yapı barındıran halk mziğimizdeki sayısı azdır. Bu dizileri makam karşılığı olarak değerlendirmek ve bu müzik olgusunda makamsal kuralları aramak doğru değildir. Her ezginin dizi içindeki kuralı kendine özgüdür. Bu nedenle Türk Halk Müziği ezgileri, Türk Sanat Müziği’ndeki makamsal kurallar düşünülmeden incelenmelidir (Hoşsu, 1997: 23).

Günümüze değin Türk müziği alanında yapılan gerek derleme gerek tasnif gerekse de sınıflandırma çalışmaları neticesinde Türk müziğinin birçok alanında bilimsel bir standart oluşturulmuştur. Ancak bu teorik alışmalar THM için geçerli bir durum değildir. Türk Halk Müziği’nin belli kurallara dayandırılması ve kalıplara sokulması durumu sakıncalı görülmüş bu sakıncalar üzerine de birçok tartışma yapılmıştır. Bu tartışmalar yerinde olup, bildirilen görüşlerin önemli bir kısmının doğru olduğu söylenebilir. Bu durumu kanıtlayan en önemli argüman ise Türk Halk Müziği’nin daha önceden belirlenmiş kurallara göre oluşmamış olmasıdır (Karagenç, 1999).

Türk Halk Müziği’nin asıl kaynağının halk olması münasebetiyle ve reteninin halk olduğu göz önünde bulundurulduğunda belli bir kalıp içine sığdırılamaması gayet doğal bir durumdur. Ancak bu durum THM repertuarındaki türkülerin bir makamının bir dizisinin olmadığı anlamına gelmemektedir. Türk Halk Müziği de Türk Sanat Müziği’ndeki makam esasına dayanır. Çünkü TSM’deki komalı ses sistemi THM’de de mevcuttur.

Yukarıda yapılan tanımlamalardan yola çıkılarak; “ayak” kavramının bir eserin giriş müziği olduğu ve eser seyir edilirken literatürde mevcut olan ayakların dizileri çerçevesinde yapılması gerektiği anlaşılmıştır. Bu diziler Türk Sanat Müziği’ndeki makamların dizileri ile benzerlik gösterebilir. Çünkü ana başlık Türk müziğidir. Türk müziği başlığı altında yer alan Türk Halk Müziği ve Türk Sanat Müziği nazariyatları elbette ki birbirinden etkilenecektir. Bu nedenle birbirinden ayrı düşünülmesi de doğru değildir.

2.1.1. Ayak Kavramının Ortaya Çıkışı ve Yapısı

Türk Halk Müziği folklorik terminolojisindeki ‘ayak’ kavramının Cumhuriyet’in kuruluşundan 1940’lı yıllara gelinceye kadar sadece halk müziği icracıları arasında bilinen, yöreden yöreye farklılık gösteren bir kavram olduğu ve bu icracılar arasında bile farklı farklı adlandırmalarının bulunduğu anlaşılmaktadır (Pelikkoğlu, 1998: 5-6). Bu duruma ek olarak halk müziği icracıları literatürüne yerleşen bu kavramın nasıl ve ne zaman ortaya çıktığı hakkında bir bilgi mevcut değildir. Bir zorlama sonucu ortaya çıktığı savunulan “ayak” kavramı, herhangi bir ezgideki seslerden oluşmaktadır.

Ayak-dizi adlarının kim tarafından ve hangi amaçla konduğu henüz bilinmemekle birlikte bu adlar yöreden yöreye de farklılık göstermektedir. Ezgi süresince birkaç dizi kullanıldığı ve bazı dizilerin de değişmediği görülmektedir (Say, 1985: 541). Yani eser icrası esnasında icracının müzikalitesine bağlı olarak ezginin yorumlanması bu durumu örneklemektedir. THM repertuarındaki eserler içerisindeki dizilerin farklılık göstermesi yorumcunun müzikalitesine bağlıdır. Ayrıca eserlerin ezgisinin üretim esnasında belli bir sanat kaygısı güdülmeden, asıl amacın eserin konusu olduğu göz önünde bulundurulursa birden fazla diziyi içerisinde bulundurması bu durumu açıklayabilir.

Klasik Türk Müziği’ndeki “makam” terimine karşılık olarak kullanılmasına rağmen 1960’lı yılların sonuna kadar herhangi bir bilimsel araştırmada ya da kitapta “ayak” teriminin “makam” ya da “dizi” terimleri ile eşanlamlı kullanıldığını gösterir bir kaynak veya ifadeye rastlanılmamıştır. Bazı araştırmacılar “ayak” tabirinin Muzaffer Sarısözen’in Ankara Radyosu’nda halk müziği yayınlarını başlattığı tarihte birlikte ortaya çıktığını savunmaktadırlar (Pelikkoğlu, 1998: 5-6).

Türk Halk Müziği’nde genellikle salt bir “ezgisel dizi” olarak kullanılan “Ayak” kavramı, ezgi dizisi ile birlikte “ağız-tavır” öğelerinin de etkileycilik olduğu “ezgisel

yapı” olarak anlaşılmalı ve THM’nin özgün yapısı içerisinde müziksel bir özellik olarak görülmelidir (Kaynar, 1996: 96).

Ayak kavramı ile ilgili yapılan çalışmalar ve araştırmalar ışığında, kavramın nasıl ve ne zaman ortaya çıktığı, ilk kimler tarafından kullanıldığı konusunda kesin bir bilgi yoktur denilebilir. Bu durumun en önemli nedenleri ise halk bilimcilerin konunun varlığından uzun bir süre habersiz olmaları ya da konuya yeteri kadar önem vermemeleri, yapılan kapsam belirleme ve sınırlandırma çalışmalarının yetersiz nitelikte olmamasıdır. Türk Halk Müziği icracılarının nota bilmemesi hatta bazılarının okuma yazma dahi bilmiyor olması ve ayak kavramının yöreden yöreye farklılık göstermesi önemli nedenler arasındadır.

Birçok müzik araştırmacısı ayağın bir tür kalıp olduğunu, dizi karşılığı olarak kullanmanın doğru olmadığını ve bu durumun bilimsel ve halk bilimsel yanının birbirinden ayrılması gerektiği fikrini savunmaktadır. Yapısal olarak ayak kavramı TSM’deki makam dizilerine benzerlik göstermekle birlikte birebir aynısı değildir. Yani ayak kavramı ile makam kavramı arasında eşleştirme yapılması yanlış bir durumdur. Fakat bir eşleştirme yapılacak ise makamların dizileri üzerinden yapılabilir. Bu da tam karşılık gelmeyecektir. O halde ‘benzerlik gösterir’ ibaresi kullanılıp konunun tamamıyla başlıksız bir konu olması engellenebilir.

2.2. Türk Müziği’nde Makam Kavramı ve İlgili Görüşler

Makam kavramı üzerine yapılan araştırmalar, kavramın 15. yüzyıldan itibaren kullanıldığını ortaya koymaktadır. Arapça kökenli bir kelime olan “makam” dilimizde, mevki, durak, durulan ya da durulacak olan yer gibi birçok anlamda kullanılmaktadır. Yüzyıllardır Türk müziği nazariyatçılarının üzerinde çalışmalar yürüttüğü önemli bir konu olan makam kavramının tanımı konusunda birçok görüş vardır. Aşağıda uzman kişilere ait farklı görüşlere ve açıklamalara yer verilmiştir.

Türk müziği nazariyatında dörtlü ve beşli aralıkların birleşmesiyle meydana gelen makam kavramı, Türk müziğinin kendine özgü ve çok renkli yapısıyla birlikte farklı duyguları bünyesinde barındırmaktadır. Makamların yarattığı duyguların tasviri ile ilgili çalışmalar İbni Sina ve Farabi’ye aittir (Tekin, 2016: 27).

Makam, Türk müziğinde belirli aralıklarla birbirine uyan uyumlu seslerden kurulu bir gam içerisinde özel bir seyir kuralı olan müzik cümlelerinin oluşturduğu özelliklerdir

(Karadeniz, 1965: 65). Türk Müziğinde bir tam ses dokuz komadan oluşmaktadır. Buna tanini denir. Bir tam ses 9 komadır, mi-fa ve si-do ise 4 komadır bunlara bakiye ismi verilmiştir (Tekin, 2016: 22).

Türk Müziği nazariyatında dörtlü ve beşli aralıklardan dörtlüsü 22 koma olan beşlisi ise 31 koma olan sistematik bir bütünlükte kurulan bu dörtlü ve beşliler, tam dörtlüler ya da tam beşliler olarak sınıflandırılmıştır. Bir tam dörtlü 22 komadan oluşmakta, bir tam beşli ise 31 komadan meydana gelmekte olduğuna göre, bir tam sekizliden oluşan makam dizisi 53 koma olacaktır. Bu sınıflamanın dışında kalanlar ise diğer dörtlü ve beşliler olarak isimlendirilmiştir (Tekin, 2016: 28).

Bir durak ile güçlü ses çerçevesinde oluşan seslerin seyri, akışı olan makam, Türk müziğinde eserlerin; güçlü perdesini, seyrini, donanım seslerini, karar ve yeden sesini teşkil eden dizilerden oluşmaktadır. Makam, belirli bir ya da birden fazla dizi üzerinde belirli bir seyir olarak da tanımlanır. Her makamın bir dizisi vardır. Makamın çatısını oluşturan dizi kavramı ile makam kavramını karıştırmamak gerekir (Say, 1985: 791).

Öztuna'ya (1974) göre ise makam, bir durak ile güçlünün çevresinde, onlara bağlı olarak bir araya gelmiş seslerin genel durumu ya da tamamıdır.

Makam kavramı üzerine ortaya atılan önemli görüşlerden biri Onur Akdoğu'nun Türk Müziği'nde Türk ve Biçimler kitabında yer almaktadır. Akdoğu (1996: 12) makam kavramını, bir dizide, bir ya da daha fazla ses/perdenin güçlendirilmesiyle meydana getirilen ezgi ya da ezgiler demetinin belirli bir ses ile bitirilmesi ile var olan duygu olarak tanımlamaktadır.

2.1.1. Makam Kavramının Ortaya Çıkışı ve Yapısı

İsim olarak kullanılması 13. yüzyıla tekabül eden "makam" kavramı adı konulmadan önce de Anadolu ve çevresinde kullanıldığı bilinmektedir. Safiyüddin Urmevi ile başlayan edvar geleneğinde var olan makamların tasnifi yapılmış ve böylece Türk müziğinin sistemsal temeli atılmıştır (Güray, 2011).

20. yüzyıla gelene kadar onlarca bestekâr ve müzik bilimcisi geleneğin uzun soluklu olabilmesi için birçok önemli çalışmalar yapmış, kitaplar kaleme almışlardır. 20. Yüzyıla gelindiğinde ise en başta Rauf Yekta Bey olmak üzere Suphi Ezgi, Hüseyin Sadettin Arel ve Salih Murat Uzdilek'in Türk Müzik sistemi ile alakalı çalışmaları kültürün gelişimi açısından çok önemli birer adım niteliğindedir (Tekin, 2016: 22).

Türk müziği üzerine yapılan araştırmalarda, “makam” kavramını, Ferruh Arsunar, Sadi Yaver Ataman, Suphi Ezgi ve Mahmut Ragıp Gazimihal gibi birçok müzik adamı, halk müziğinin ezgisel karakterlerini açıklarken kullanılmaktan kaçınmamışlardır. Fakat aynı müzik adamları, “makam” kavramının halk ezgilerinde her zaman kullanılmayacağı görüşünü de belirtmişlerdir. Rauf Yekta Bey’in “Darül’l Elhan Neşriyatı, Anadolu Halk Şarkıları” serisinin birinci cildinde yazdığı “Mukaddime”deki görüşlerini dayanak gösteren birçok müzik adamı günümüzde de bu düşüncüyü savunmaktadırlar (Şenel, 1997: 372). Yaklaşık 700 yıla yakın bir süredir 12 devir esas alınmış ve daha sonra bunlara “makam” adı verilmiştir. Fakat “makam” kavramının tahmin edilen zamandan çok daha önce kullanıldığını ve oldukça geniş bir alana yayıldığı muhakkaktır (Tura, 1987: 166-167).

Bir dizide durak ve güçlüyü belirtecek şekilde nağmeler oluşturarak gezinmek olarak tanımlanan makam, eserlerin karar sesini, donanım seslerini, güçlü perdesini, seyrini, yeden sesini ortaya çıkaran dizilerden meydana gelir (Eroğlu, 2005) Makam, bir dizide bir veya daha fazla sesin güçlendirilmesiyle oluşturulan ezginin belirli bir seste bitirilmesiyle var olan duygudur. Makamlar, sol rast, re neva, mi hüseyinî gibi hangi seste biterlerse o sesin adıyla anılırlar.

Türk Halk Müziği ile makam kavramı arasındaki ilişkinin, kesin olmamakla birlikte halk müziğinin en fazla kullanılan sazı olan bağlamanın alt telinin “la” olarak kabul edilmesiyle başladığı düşünülmektedir.

Yapılan araştırmalara göre bağlamanın en alt telinin “la” olarak kabul edilmesinin Türk Halk Müziği ile ilgili ilk ciddi derlemeyi yapan kişi olan Muallim İsmail Hakkı Bey (1866-1927) tarafından gerçekleştirilmiş olduğu en güçlü ihtimaldir. Bu adlandırmaya sebep olarak da halkın sanatçıları tarafından Uşşak, Hüseyini veya Muhayyer makamındaki halk ezgilerinin seslendirilmesi esnasında karar anlarında en alt telin kullanılmış olması gösterilebilir. İsmail Hakkı Bey’in dikkatini celbeden bu karar seslerinin, TSM’de de aynı makamların karar sesleri olan “la” (dügah) perdesi ile ilgili kurularak, en alt tele “la” denilmiş olması da bir diğer kuvvetli ihtimal olarak görebilir (Akdoğan, 1999: 16).

Belirli bir özel dizinin sesleri üzerinde gelişigüzel olarak değil belli örgü kalıbına göre dolaşılması, belirli bir duygu elde edilmesini sağlamaktadır. Bu duyguyu sağlayan örgü kalıbı ise makamdır. Dizide örgü kalıbına uygun bir biçimde seyir edildiğinde hep aynı

duygu elde edilir. Bu durum “makam” kavramının belli bir duyguyu da anlattığı görüşünü ortaya koymaktadır. Bu görüşe göre, bir makamda hangi seslerin kullanılacağı, hangi seslere önem verileceği, hangilerinin üzerinde durulacağı, dolaşmanın hangi seste bitirileceği gibi konular kesinlikle tespit edilmiş olmalıdır. Aksi durumda birbirinden farklı duygular elde edilir ve makam kavramının anlamı kalmaz (Zeren, 1992: 379).

Makam, bir durak ile güçlünün çevresinde, onlara bağlı olarak bir araya gelmiş seslerin tamamıdır (Öztuna, 1974). Makamlarda durak ve güçlü dışında önemli diğer perdeler de asma karar perdeleridir. Asma kararın hangi perde ve perdelerde yapılacağı her makama göre değişen bir konudur. Pek çok makamda, 2., 3., 4. ve 6. derecelerde asma kararlar yapılmıştır. Dörtlü ve beşlilerin farklı şekillerde birbirine eklenmesi sonucu makam dizeleri, belli kaideler içinde bu dizelerin kullanılmasıyla da makamlar oluşmaktadır (Emnalar, 1998).

Emnalar (1998) göre, makamlar seyir bakımından; çıkıcı, inici ve inici-çıkıcı olmak üzere 3 farklı biçimde kullanılmıştır. Tiz durak ya da civarından başlayıp pes seslere doğru inicilik gösteren seyirlere inici, karar perdesi veya civarından, kararın altındaki seslerden başlayan tiz seslere doğru çıkan seyirlere çıkıcı, güçlü ya da civarından başlayıp, pes seslere doğru inicilik gösteren seyirlere ise inici-çıkıcı seyir olarak tanımlanmaktadır.

2.2.2. Makamı Oluşturan Unsurlar

Makam, dizide ya da lahinde seslerin durak ve güçlü ile ilişkilerinden doğan özelliğe denir. Bu durumda makam bir durak ile bir güçlünün çevresinde bunlara bağlı olarak bir araya gelmiş seslerin umumi durumudur (Arel, 1991: 14). Hüseyin Sadeddin Arel’in bu tanımlamasından, makam için vazgeçilmez olan bazı özelliklerin olduğu sonucu çıkarılmaktadır. Makam için vazgeçilmez bu özellikler ise durak perdesi, güçlü ve dizi de bulunmaktadır.

Türk müziğinde makam oluşturmak için bir dörtlü ve bir beşliye ihtiyaç vardır ve Türk müziği nazariyatında 6 adet tam dörtlü ve tam beşli mevcuttur. Her birinin bir başlama sesi aralığı ve sembolü vardır. Bu 6 adet tam dörtlü ve beşliyi icra edebilmek makam bilgisi gerektirir (Tekin, 2016: 28).

Makamların meydana gelmesinde hayati rol oynayan, makamların karakterini ortaya koyan, düzeni akışı, adeta kimliğini belirleyen bazı unsurlar vardır. Makamların kuruluşunu ve birbirinden ayırt edilebilmesini sağlayan bu unsurların en önemlisi makamda kullanılan perdeler ve ses alanıdır.

Makamı oluşturan unsurların açıklanması ve irdelenmesi konusunda nazariyat kitapları en önemli kaynaklardır. Bu önemli kaynaklardan edinilen bilgiler ışığında makamı oluşturan unsurlar aşağıda açıklanmıştır.

2.2.2.1. Perdeler ve Ses Alanı

Makamı meydana getiren unsurların önemli ilk başlığı perdeler ve ses alanıdır. Perdeler; karar, durak, güçlü, tiz durak ve yeden perdesi bölümlerinden oluşmaktadır.

Makam seyrinin bittiği ve sonlandığı perde olan karar perdesi, makamda bitiş hissini en güçlü biçimde hissedildiği perdedir. Karar perdesinin farklı görevlere sahip, tam, yarım ve asma karar gibi farklı türleri vardır. Durak ve güçlü perdelerin dışında makam seyri esnasında bitişe doğru farklı perdelerde yapılan kalıplara ise asma karar denir. Makamlarda geçkiler yapıldığı sırada bestekâr ya da icrakâr, makamın karar perdesini gösterdikten sonra uygun olan diğer bir makama geçmek isteyebilir. Bu durumda beste ya da icra daha sona ermediğinden icra olunan makam durak perdesi kesin karar perdesi olarak görülmez. Bu durumda, bir diğer makama geçişi hazırlamak için görev üstlenen durak perdesi geçici bir karar perdesi özelliği göstermektedir (Kutluğ, 2000: 81). Makama, seyir özelliği dikkate alınarak istenilen perdeden başlanabilir fakat istenilen perdede bitirilemez.

Zaman olarak en uzun kalıpların yapıldığı, basit makamlarda dörtlü ve beşlilerin birleştiği, makamda en fazla duyurulan güçlü perdesi, bileşik makamlarda bazen üçüncü derecenin de olduğu bir perdedir. Bazı makamların niteliklerine göre 1. ve 2. derecede güçlü perdeler de vardır ve bu perdeler makamların 1. derecede asma karar perdeleridir. Örneğin; Hüseyini makamının güçlüsü olan Hüseyini perdesinde ısrarlı kalıplar, makamın özelliğini ortaya çıkarmakta önemli bir rol oynar. Makamdaki kısa bir seyirden sonra kalıpların yapılacağı ve aynı zamanda önemle gösterileceği ilk perdedir (Kaçar, 2008: 145).

Kararı güçlendirmek ve bitiş etkisini hissettirmek için kullanılan yeden perdesi, karar perdesinin hemen bir ses pestinde bulunan bir perdedir. Fakat karardan bir önceki perde

de olabilir. Tiz durağın bir alt sesi de üst yeden olarak adlandırılmaktadır. Makam seyrinde önemli görevler üstlenen ve durağın bir sekizli tizi olan perdeye tiz durak perdesi denir. Tiz durak perdesi, inici makamlarda güçlü perdesi görevini üstlenmektedir (Kaçar, 2008: 158).

2.2.2.2. Seyir

Gezinme, gezme, yolculuk anlamına kullanılan seyir, Arapça “seyr” kelimesinden gelmektedir. Musikide nağmelerle yapılan bir gezinti şeklinde de tanımlanabilir. Fakat bu başıboş bir gezinti değil, kuralları olan bir gezintidir. Makamın karakteristik niteliklerinin meydana gelmesinde birinci derecede rol oynamaktadır. Makam dizisini, seyir olmadan tek başına bir anlamı olmayabilir. Bu nedenle makamın oluşmasında en önemli unsurlardan biri olarak görülmektedir. Türk müziğinde örneğin; Hüseyini, Muhayyer, Neva ve Tahir gibi makamlar dizileri aynı olduğu halde seyir özelliğinin farklı olmasından dolayı değişik isimlerle adlandırılmıştır (Kaçar, 2008: 147).

Seyirde, çıkıcı, inici ve inici-çıkıcı olmak üzere üç ayrı ezgisel hareket vardır. Çıkıcı seyir özelliğinde, Buselik Rast, Segâh, Uşşak ve Hicaz makamlarındaki gibi durak perdesi civarından başlayan güçlü ve tiz durağa doğru gelişen bir seyir görülmektedir. İnici seyir özelliğinde ise Muhayyer, Mahur, Hicazkâr, Kürdîlihiczakâr ve Şehnaz ve gibi makamlarda olduğu gibi tiz durak ve civarındaki perdelerden başlayıp güçlü ve sonrasında da karar perdesine doğru inen ezgisel bir seyir görülmektedir. İnici-çıkıcı seyir özelliğinde Hüseyini, Karcığar, Suzinak ve Bayati makamları gibi güçlü perdesi civarından başlayarak durak perdesine doğru inen, sonrasında yeniden güçlü perdesine çıkıp, tiz durak perdesini göstererek, inişe geçen bir seyir görülmektedir (Kaçar, 2008:153).

Uşşak Makamında Seyir Örneği

UŞ ŞAK UŞ ŞAK

UŞ ŞAK UŞ ŞAK

Şekil 5: Uşşak Makamında Seyir Örneği

Şekil 5’de uşşak makamının karar yeri düğâh perdesidir. Çıkıcı olarak K-S-T sembollerinden oluşmakta güçlüsü neva perdesidir (Tekin, 2016: 29).

2.2.2.3. Geçki

Geçki, herhangi bir makamdan başka bir makama geçmeye denir. Dizilerde dört tane ya da ortak ses bulunan makamlar yakın, dörtten daha az ortak ses bulunan makamlar ise uzak olarak adlandırılır. Yakın geçki, yakın makamlar arasındaki geçkiye denir. Uzak geçki ise uzak makamlar arasındaki geçkiye denir. Yakın geçki kolay, uzak geçki zordur. 1. makam eldeki makam, 2. makam ise “gidilen makam”dır. Geçkide iki yol vardır. Birinci yol dizideki seslerin görevlerini değiştirmektir. İkinci yol ise dizideki seslerden birinin ya da birkaçının kimliğini değiştirmektir (Arel, 1991: 49-50).

Arel’e göre (1991) dizileri eşit olan iki makam arasında geçki her zaman görev yolu değişimi ile yapılır. Neva makamından Hüseyini makamına geçki yapılması için sadece güçlü görevinin 4. dereceden alınıp 5. dereceye verilmesi yeterlidir. Dizileri eşit olmayan iki makam arasında geçki kimlik değiştirerek olur. Makamların dizilerdeki seslerin görevleri farklı değilse değişikliğe gerek yoktur ama görevin farkı varsa o durumda kimlik ile birlikte görevin de değişmesi gerekmektedir.

a) *Estî nesîm-i nev-bahâr/Rast Şarkı/Hacı Arif Bey*

RAST 1 2

Nihâvend GEÇKİ.....

RAST.....

Şekil 6: Geçki Örneği (Akdoğu, 1999)

Türk Sanat müziğinde mürekkep makamlardaki geçkiler ile Türk Halk Müziğindeki ayak kavramının bazı benzer yanlarının olduğu söylenilebilir. Örneğin muhayyer kürdi makamının içerisine bir saba çeşni, bir muhayyer sünbüle çeşni eklendiği zaman muhayyer sünbüle makamı elde ediliyor.

Burada adı geçen muhayyer sünbüle makamı ile alakalı farklı düşünceler mevcuttur. Makamın seyrine muhayyer-kürdi gibi başlanmaktadır. Muhayyer perdesinde kürdi çeşni yapıp, girişte bir ara eviç perdesi gösterilebilir. Bu durum sünbüle makamına ayrı bir durum değildir. 8. Derece ses muhayyer perdesi üzerinde zirgüle ile seyir kuvvetlendirilebilir (Koç, 2003: 72).

Muhayyer kürdi makamının neva üzerindeki buselik kısmında acemde kısa bir kalış gerçekleştirilip ardından şehnaz perdesi (la bemol) gösterilerek saba makamına geçilir. Burada saba makamına ait nağmeler yapılır ve çargâhta asma karar edilir. Karar esnasında saba makamı tamamlanmış ve muhayyer sünbüle makamı saba-zemzeme gibi sona ermiş olur. Bazen dügâh perdesi üzerindeki kürdi çeşnisinin neyaya kadar genişlediği bazen de nevanın sonra hisar perdesinin kullanıldığı görülür (Koç, 2003: 73).

2.2.2.4. Çeşni

Yapılan literatür taraması sonucunda çeşni konusu ile bir belirsizliğin olması dikkat çekmektedir. Konu ile ilgili İsmail Hakkı Özkan, Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri isimli kitabında basit makamları oluşturan dörtlü ve beşlileri çeşni olarak kabul ettiği görülmektedir. Fakat kitabın ilerleyen kısımlarında farklı dörtlü ve beşlileri de çeşni olarak zikretmiştir.

Makamı meydana getiren, makamın yapısı içinde bulunan, dörtlü ve beşli dışında, o makamın kimliği ile kaynaşmış farklı makama ya da makamlara ait üçlü, dörtlü ve beşlilerin kullanımıyla meydana getirilen nağmelerdir (Kaçar, 2008: 156). Örneğin; Segâh makamında, Segâh perdesinde Ferahnâk ya da Dik Hisar perdesinde Ferahnâk makamının duyurulması çeşnidir.

Çeşni, makamların birbirlerinden ayırt edilmesinde en önemli ölçüyü oluşturmakta, makamın seyrine uygun hareket içinde belirli perdeler üzerinde yapılan dinlenme ya da gecikmelerden doğmaktadır. Seyirleri ve aralıkları birbiri ile benzerlik gösteren herhangi iki makam, çeşnileri incelenerek temyiz edebilir (Karadeniz, 1965: 64).

içerisinde sıralanışı olarak da tanımlanan “dizi” kavramı Say’a göre (1985) özel kuralları ve bir müzik sistemine temel olan belirli perdelerdeki notaların sıralanmasıdır. Makamın çatısını oluşturan “dizi” bir oktav içerisinde birbirine yanaşık 8 sestene meydana gelen bir gruptur. Geleneksel kurallar içerisinde dizi üzerine seyir yapıldığında ise makam meydana gelmektedir.

Onur Akdoğu (1999: 46) konu ile ilgili yaptığı çalışmada şu düşüncelere yer vermiştir.

Türk Sanat Müziği’nde seyir konusuna önem verilmesine karşın, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, pek çok besteci seyre önem vermemiştir. Çünkü seyir, makamı oluşturan temel bir öge değildir. Eserlerini, makamı meydana getiren üç temel öge olan dizi, güçlü ve durak öğelerini dikkate alarak bestelemişlerdir. Buradan sonuçla bu üç önemli öge, THM’nin bütün ürünlerinde vardır. Yukarıda bahsedilen öğeleri içinde barındırmayan yaklaşık 25-30 civarında ezgi ise, THM’de makamsal ürünlerin olduğu gerçeğini asla değiştirmez. Tüm bunlara ek olarak yapılan bu tanım ve açıklamalardan; makam kavramının dizi kavramını da içine alırken, ayak kavramının bunlardan çok ayrı bir anlam ifade ettiği sonucu ortaya çıkmaktadır.

2.4. Makam Kavramının Türk Halk Müziğinde Ayak Kavramıyla İlişkisi

Türk Halk Müziği’nde derleme çalışmaları, Cumhuriyetin ilanıyla birlikte yurt çapında yapılmaya başlanmıştır. Halk ezgilerimizi değerlendirmek ve sınıflandırmak adına önemli olan bu çalışmalar sonucunda ezgiler bazı makamsal sınıflandırmalara tabi tutulmuştur. Dönemin koşulları ve eldeki imkânlar dâhilinde bu tür araştırma ve çalışmaların yapılmış olması, Türk Halk Müziği üzerine günümüzde devam eden belirsizliklerin çözümü konusunda ne yazık ki yetersiz kalmıştır (Pelikoğlu, 2007: 5).

Birçok müzikolog ve araştırmacı tarafından yapılan bu çalışmalar Türk Halk Müziği’nde özellikle ayak ve makam ilişkisi konusunu bir netliğe kavuşturmadığı gibi konu ile ilgili süregelen tartışmaların da devam etmesine neden olmuştur. Bu anlamda THM üzerine yapılan çalışmaların bir standardının olmaması ve tartışmaların devam etmesinin önemli birkaç nedeni vardır. Bunlar;

- 1- THM’nin yörelerin karakteristik özelliğini içinde barındırmasıyla birlikte her yörede farklı icra edilmesi nedeniyle THM’nin genel bir konu başlığı altına alınamaması
- 2- Herhangi bir kurala tabi tutulamaması,

- 3- Türkü üretimlerinde nota kullanılmaması,
4- Derleme esnasında derleyicinin yöre müziği hakkında yetersiz bilgiye sahip olması gibi nedenlerdir.

Tablo 2: Makam ve Ayak İlişkilendirmesi

Klasik Türk Sanat Müziği'nde	Türk Halk Müziği'nde
Rast Makamı, Nikriz Makamı Mahur Makamı, Zavil Makamı, Acemaşiran Makamı	Müstezat Ayağı
Hicaz Makamı, Uzzal Makamı, Şehnaz Makamı, Zirgüle Makamı, Hicazkâr Makamı, Şedaraban Makamı, Suzidil Makamı, Evcara Makamı	Garip Ayağı
Segâh Makamı, Müstear Makamı, Hüzzam Makamı, Eviç Makamı, Ferahnak Makamı	Misket Ayağı
Saba Makamı, Dügâh Makamı, Bestenigâr Makamı, Nihavend Makamı, Sultanı Yegâh Makamı	Kalenderi Ayağı
Ferahfeza Makamı, Buselik Makamı, Hisar-Buselik Makamı, Şehnaz-Buselik Makamı, Tahir-Buselik Makamı, Beyati-Buselik Makamı, Neva-Buselik Makamı, Uşşak Makamı, Bayatî Makamı, Neva Makamı, Tahir Makamı, Hüseyinî Makamı	Müstezat Ayağı
Gül'izar Makamı, Muhayyer Makamı, Muhayyer Kürdî Makamı, Karciğâr Makamı Bayatî-Araban Makamı	Kerem Ayağı
Neva Makamı, Tahir Makamı Hüseyinî Makamı	Hüseyinî Ayağı

(Kaynak, Tanrıkorur, 1998)

Uzun yıllar devam eden bu sorunları daha somut bir biçimde göstermek amacı ile paylaşılan aşağıdaki tabloda, Türk Halk Müziği dizilerini isimlendirmede kullanılan ayaklara karşılık geldiği iddia edilen makamlar verilmiştir. Yapılan çalışmaların yetersizliğini kanıtlamak açısından önemli olan tabloda, Türk Halk Müziği'ndeki bir ayağın Türk Sanat Müziği'nde birden fazla makamı karşıladığı görülmektedir (Emnalar, 1998: 526). Bu durum Türk Halk Müziği'nin terminolojik anlamda fakirliğini değil, adlandırma konusuna gerekli özenin gösterilmediğini ve yeteri kadar önem verilmediğini göstermektedir.

Tablo2'de görüldüğü gibi bir ayak karşılığı olarak, karşımıza çok sayıda makam çıkmaktadır. Bir ayak adı ile birbirinden farklı özellikler barındıran birden fazla makamı açıklamaya çalışmak ve bir ayağı birden fazla makamlarla karşılaştırarak göstermek bilimsellikten uzak bir açıklama biçimidir.

Ayak ve makam ilişkilendirmesi konusunda birçok fikir ve görüş vardır. Hem konuya ışık tutması hem de bu ilişkilendirme konusunda yapılan yanlışların daha açık bir şekilde ortaya koyulması amacıyla Ata Terzibaşı 1980 yılında yayınladığı “Kerkük Havaları” adlı eserinde, bir bölümü yalnızca yörede bilinen ve bir bölümü de ülkede yaygın olan, birçok makamdan bahsetmiştir. Terzibaşı, türkülerini, sanat müziği makamlarına göre tasnif etmenin zorluğundan ve özellikle makamlar konusunda musikişinasların birbirinden farklı görüşleri sahip olmalarının bu durumu daha da zorlaştırdığını ifade etmektedir.

Konu ile ilgili diğer önemli görüş Yücel Paşmakçı’ya aittir. Paşmakçı, ayak kavramının TSM’deki makam kavramı ile eşdeğer tutulabileceğini, THM’de makam kavramı tam oluşmamasına rağmen sanat müziğindeki ses dizilerinin kurallarının zorlanabileceğini vurgulamaktadır (Coşkun, 1984: 25). Örneğin; “Başında Pare Pare Karın Var Senin” bozlağı karakteristik muhayyer-kürdi makamı özellikleri barındırmasına rağmen, eser içerisinde “re bemol” sesi vardır. Fakat muhayyer-kürdi makamı dizisi “re bemol” içermez.

Türk Halk Müziği repertuarı incelendiğinde, repertuarda yer alan eserlerin, isimleri bilinmeyen sanatkârlar tarafından bestelendiği, TSM ve THM’nin aynı temele dayandığı görülmektedir. Her müzik türünün zamanla birbirini etkilediği bilgisinden yola çıkarsak, Türk Halk Müziği’nin; Türk Sanat Müziği’ne ve Tasavvuf Müziği’ne olan etkileri sonucu ortaya çıkmış birçok eserin olduğu görülür (Karagenç, 1999). Ritimsel açıdan bakıldığında sanat müziğinde kullanılan basit usullerin Türk Halk Müziği’nde de sık sık kullanıldığını görmek mümkündür. Bir bütünün parçaları olarak görülebilecek bu durum iki sanat kolunu birbirinden kesin ve net çizgilerle ayırmaya çalışmanın anlamsız bir çaba olduğunu ortaya koymaktadır.

Türk Halk Müziği’nde genel olarak makam denildiğinde Mustafa Hoşsu’nun; “halk müziğinde makam yoktur, oluşturulan eserler makam tasnifine tabi tutulamaz, fakat makam karşılığı halk müziğinde ayak tabiri kullanılmalıdır” biçimindeki görüşleri Türk Halk Müziği’ni çıkmaza ve anlaşmazlığa sürüklemektedir. Halk ezgilerini makam tasnifine bağlı tutmanın herhangi bir yanlış tarafı yoktur (Akdoğan, 1996: 46).

Ayak ve makam ilişkisi üzerine görüşlerini bildiren Adnan Ataman, tam anlamıyla karşılamasa da ayak kavramının Türk Sanat Müziği’ndeki makam karşılığı olarak kullanılabileceğini söylemiştir. Ataman’a göre Türk Halk Müziği kurallara tabi değildir

ve daha özgürdür, Türk Sanat Müziği de ise aksine kuralcı bir yapıya sahiptir. Mehmet Özbek ise ayağın makam anlamına gelemeyeceğini, herhangi bir yörede kullanılan ya da bulunan ayak adının ülkenin bütün ezgilerine uydurulmaya çalışılması ve genelleştirilmesinin doğru bir hareket olmadığını şu örnekle savunmaktadır: “Ankara’nın misket ezgisinin ayağında olduğunu iddia edenler, Şanlıurfa’nın aynı diziyi kullanan bir ezgisine nasıl misket diyebilirler?” Özbek, bu tür bilimsel çalışmaların masa başı çalışmalarla herhangi bir sonuç elde edilemeyeceği, yalnızca halk ezgilerinin makamlar yardımıyla açıklanabileceğini savunmaktadır (Coşkun, 1984: 25).

1979 yılında yapılan bir seminerde Ethem Ruhi Üngör tarafından sunulan bildiriye, THM’de de makam olmadığını iddia etmenin büyük yanlış olduğunu, tüm ezgilerde makamın var olduğunu savunmaktadır. Üngör, ayak kavramı ile ilgili ise folklorik bir değerinin ve yerinin olmadığını, herhangi bir terimin yöresellik özelliğini aşarak genelleşememiş ise onu genelleştirmenin büyük bir hata olacağını savunmaktadır (Coşkun,1984: 26).

Yapılan bu araştırmalar sonucunda THM folklorik terminolojisindeki ayak kavramları ile TSM deki makam kavramlarının eşdeğer tutulmaması gerektiği ve birbiriyle karşılaştırma yolunu kullanmaktan ziyade THM folklorik terminolojisindeki ayak kavramlarının TSM makam dizileri üzerinden yola çıkılıp ‘benzerlik gösterir’ ibaresi kullanılmalıdır. Bir bütünün parçaları olarak görülebilecek bu durum iki sanat kolunu birbirinden kesin ve net çizgilerle ayırmaya çalışmanın anlamsız bir çaba olduğunu ortaya koymaktadır. Çünkü her türkü bir kuraldır ve türkülerin oluşturuldukları yörelere göre değişkenlik göstermeleri gayet doğal bir durumdur. Bu durum üzerinden halk müziğindeki Garip ayağı ile sanat müziğindeki Hicaz makamı dizisinin birbirinin birebir aynı olmak zorundalığı yoktur, benzerlik gösterdiği söylenebilir.

Yörelere anonim olarak çalınıp söylenen türküler üretiminin belli olmaması ve belli bir kurala tabi tutularak üretilmemesi yönünden bilimselleştirilip bir standarda bağlanması konusunu zorlaştırmaktadır. Eğer herhangi bir türkü TSM makamları göz önünde bulundurulurken üretilseydi sanat müziği formlarından birine benzeyip, sanat müziği başlığı altında yer alacaktı. Yani Türkünün türkü olabilmesi için herhangi bir kalıba sokulmaması gerekmektedir. Tabi ki böyle bir durum olması demek halk müziğinin bir standardının olmaması anlamına da gelmemelidir.

2.5. Notasyonda Kullanılan Kavramlar

“TRT Türk Halk Müziği Repertuarındaki Kırşehir Yöresi Seçilmiş Bozlaklarının Dizi, Ayak ve Makam Çerçevesinde İncelenmesi” adlı çalışmada Kırşehir yöresine ait on adet eser notaya alınarak analizi yapılmıştır. Burada eser analizi yapılırken bazı kavramlar kullanılmış ve bu kavramlar bazı şekiller oluşturularak desteklenmiştir. Araştırmanın bu bölümünde ilgili çalışmada kullanılan kavramlar ve şekiller ayrıntılı bir biçimde açıklanarak, yapılan eser analizinde kullanılan modelin anlaşılır olması amaçlanmıştır.

Notasyonda kullanılan kavramlar anlatırken batı müziği yazısında kullanılan bazı süsleme notaları ve işaretleri kullanılmış ancak icracının kendine özgün bir yapıyla gerçekleştirdiği doğaçlama tekniğinden dolayı birebir uyuşmayacağı için benzerlik gösterir ibaresi kullanılmıştır. Türk Müziği'nin tam olarak standarda sokulamadığı ve kalıplaştırılmadığı göz önünde bulundurulduğunda THM'de uzun hava türünün alt başlığı olan ve serbest icra edilen bozlakların batı müziği terim ve kavramlarıyla anlatılmaya çalışılması neredeyse imkânsızdır. Buradan hareketle başka bir alternatifin olmayışı ve benzerlik gösterir ibaresinin kullanımıyla bu kavram tanımları yapılmıştır.

Crescendo-Kreşendo: Bir sesin gürülüğünü ağır ağır artırmak için kullanılır (Yavuzoğlu, 2010: 196).

Decrescendo-Dekreşendo: Bir sesin gürülüğünü ağır ağır azaltmak için kullanılır (Yavuzoğlu, 2010: 197).

Forte: Sesin kuvvetli olarak söylenmesini anlatan terimdir (Yavuzoğlu, 2010: 197).

Vibrato: Sesteki aynı perde üzerindeki titreşim demektir (Yavuzoğlu, 2010: 26).

Bağ: Birbirinden farklı yükseklikteki notaların bağlı olarak çalınacağını veya söylenileceğini gösterir (Yavuzoğlu, 2010: 197).



Şekil 8: İfade Bağ

Puandorg: Üzerine konulduğu notanın icracının isteğine bağlı olarak uzatılacağını gösterir (Yavuzoğlu, 2010: 196).



Şekil 9: Puandorg

Süslemeler: Herhangi bir ezgi cümlesini süsleyen, belirginleştiren, belli başlı kalıplarda olan ve özgün kısaltma işaretleri ile belirlenmiş ses gruplarına denir (Yavuzoğlu, 2010: 203).



Şekil 10: Kısa Apojiyatür (süsleme işareti)

Tril: Üzerine yazılan sesin bir üst perde derecesiyle çok hızlı olarak tekrar edileceğinin gösteren işarete denir (Yavuzoğlu, 2010: 26).



Şekil 11: Tril

Artikülasyon: Seslerin ayrı ayrı ya da bir grup halinde icra edileceğinin nasıl olacağını gösteren işaretlerdir (Yavuzoğlu, 2010: 210).



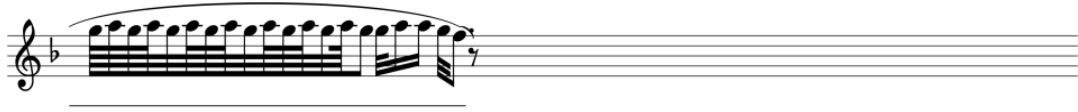
Şekil 12: Ayırarak İcra İşareti

Analiz

Eser Analizi yapılırken ilgili eserler dizi, makam ve edebi yönden incelenerek saptamalar yapılmış olup, makamsal anlayışa göre eserler çeşitli cümlelere ayrılıp isimler verilmiştir. Öncelikle eserin müzikal formu her eserin dizelerine göre bölünerek, 1. mısraya; “A Ezgisi” 2. mısraya; “B Ezgisi” şeklinde adlandırmalar yapılmıştır. Eğer ki eserin birbirine benzer ezgisel yapıda dizeleri var ise; “A’ Ezgisi” ibaresi kullanılmıştır. Aşağıda örnek teşkil etmesi açısından birkaç dize gösterilmiştir.



Şekil 13: A Ezgisi (Eserin 1. Dizesi)

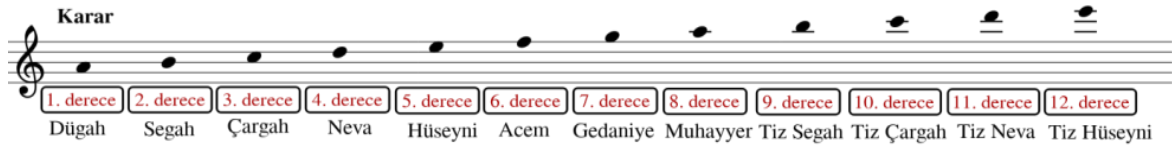


Şekil 14: A' Ezgisi (Eserin 2. Dizesi)

Şekil 14'te gösterilen A' Ezgisi şekil 13'te gösterilen A ezgisi ile neredeyse aynı ezgisel yapıda olduğundan "üssü" işareti kullanılarak gösterilmiştir.

Araştırması yapılan konunun ayrıntılı bir biçimde anlatılması için analiz bölümünde Türk Müziği eserlerinde "Form Analizi" başlığı kullanılmış ve eserlerin serbest ölçüde olması münasebetiyle sadece icracının şan bölümü yani söze göre analiz yapılmıştır.

Türk Müziği Makam Dizisinde Dereceler



Şekil 15: Makam Dizisi Dereceleri

Eser analizi esnasında Türk Müziği makam dizisinde hangi perdenin kaçınıcı derece sese denk geldiğinin anlaşılması amacıyla "Şekil 15" hazırlanmış olup, buradaki eser dereceleri üzerinden sembolik bir dil kullanılmıştır. Şekil 15'te de görüldüğü üzere karar perdesi ile başlayan 1. derece ses, sırasıyla tüm perdelere denk gelecek şekilde hazırlanmış olup, araştırma konusunun analiz bölümünde bozlak analizi yapılırken en tiz perde olarak kullanılan 12. derece ses olan tiz hüseyni perdesi ile son bulmuştur.

BÖLÜM 3: TRT THM REPERTUARINDAKİ KIRŞEHİR YÖRESİ SEÇİLMİŞ BOZLAKLARININ NOTASYONU İNCELENMESİ

3.1. “Giye Giye Eskitmişsin Alları” Adlı Bozlağın Notasyonu ve İncelenmesi

- Bozlağın Notasyonu

GIYE GIYE ESKİTMİŞSİN ALLARI (BOZLAK)

Yöre: Kırşehir

Kaynak Kişi: Neşet Ertuş

Notaya Alan: Duran Alp

Tarih: 1.12.2020

The image displays the musical notation for the Bozlak 'Giye Giye Eskitmişsin Alları'. The notation is written on a single staff in a treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or fours, creating a rhythmic pattern. The lyrics are written below the staff, aligned with the notes. The lyrics are: "A man gi ye gi ye es kit miş al la rı", "al la rı", "Ge ti din ba şı ma tır lü hal la", "rı hal la rı", "Ge lir de yi çok bek le dim", "yol la rı yol la rı", "Yok sa yemin met tin gel me me si ne za lım o", "muhan net oy". The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

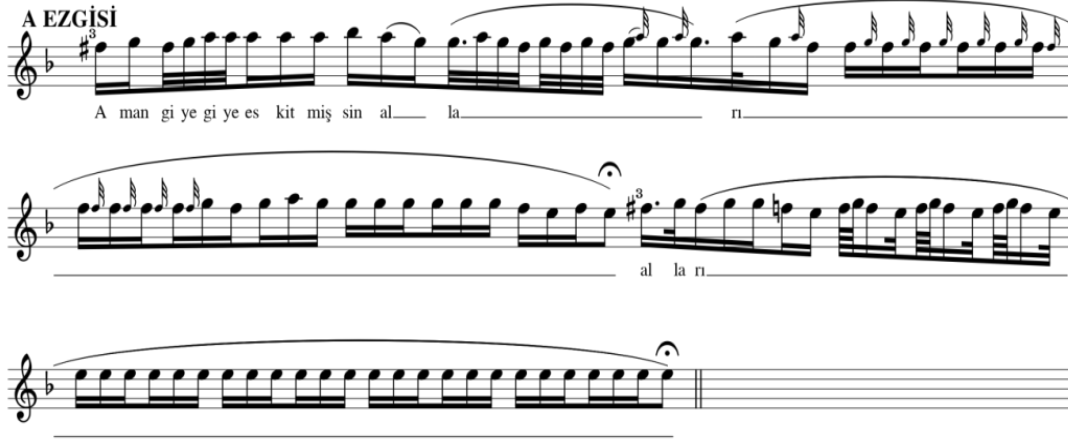
Şekil 16: “Giye Giye Eskitmişsin Alları” İsimli Bozlağın Notası

- **Bozlağın Dizisi ve Yapı Özellikleri Bakımından İncelenmesi**



Şekil 17: “Giye Giye Eskitmişsin Alları” İsimli Bozlağın Ses Sahası

Şekil 17’ye bakıldığında “Giye Giye Eskitmişsin Alları” adlı eserin ses sahasındaki tiz genişlemenin 9. dereceye kadar olup, bir sekizliyi (oktav) aştığı görülmektedir.

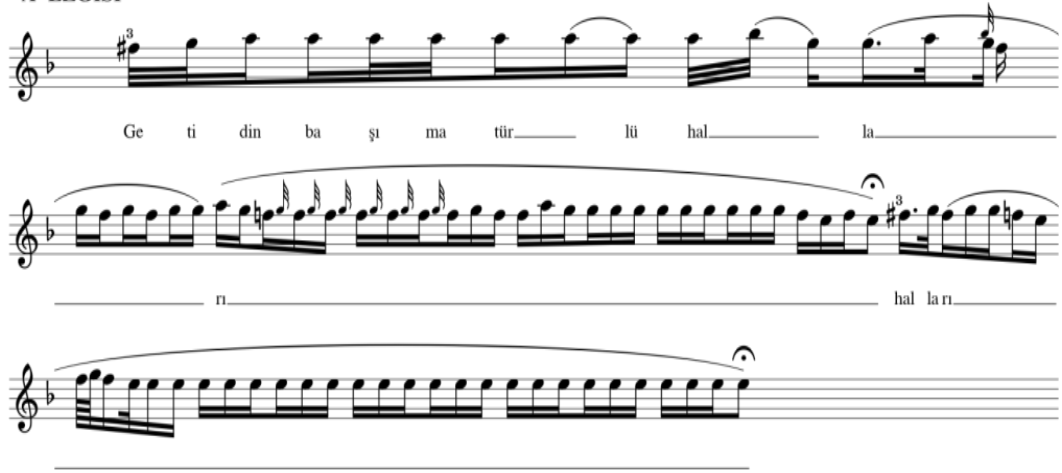


Şekil 18: “Aman Giye Giye Eskitmişsin Alları” Dizesinin Gösterimi

Şekildeki “A” ezgisinde “Aman Giye Giye Eskitmişsin Alları” sözlerine denk gelen eserin ilk dörtlüğünün 1. dizesi asıl söylenmek istenen cümleye hazırlık sözcüğü olan “aman” kelimesi ile başlamıştır. İlk etapta muhayyer makamının tiz duraktaki güçlüsü muhayyer perdesi üzerinden bir seyir gerçekleştirildiği ve ardından hüseyni perdesinde bir uşak dörtlüsü yapılmış olup, muhayyer perdesi üzerinden inici seyir ile birlikte tekrar hüseyni perdesine gelinmiştir. Burada fa-sol-la üçgeni ile başlayan kısımda “fa” sesinde çıkıcı konumda iken diyez ses, inici konumda iken ise natürel ses kullanılmıştır. Yani hüseyni perdesinde çıkıcıda uşak, inicide kürdi dörtlüsü yapılmış denilebilir.

Burada (şekil 18) dikkat edilmesi gereken kısım, hançerelerden oluşan ve “alları” sözcüğüne denk gelen motiftir. 7. derece ses olan gerdaniye perdesi civarından başlayan ve “fa# - sol” sesleri arasında gerçekleştirilen seyir, aslında bir sonraki motif olan “rı” hecesindeki trile hazırlık yapmak amacıyla oluşturulmuştur.

A' EZGİSİ



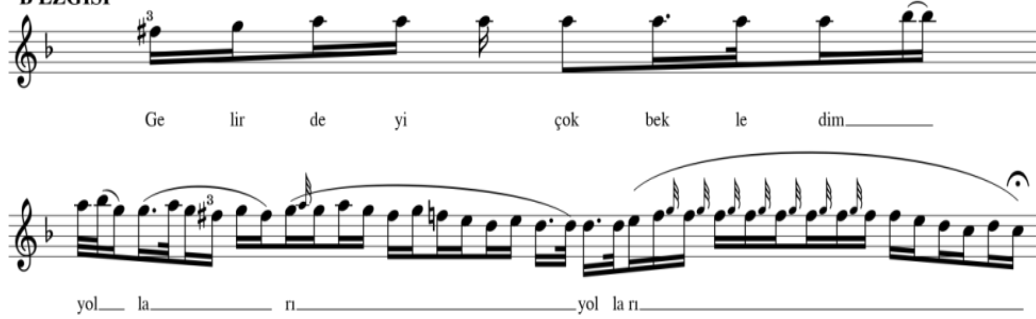
Ge ti din ba şı ma tür_____ lü hal_____ la_____

_____ n_____ hal la n_____

Şekil 20: “Getirdin Başıma Türlü Halları” Dizesinin Gösterimi

Şekildeki “A’ Ezgisi” 1. dizeye(A Ezgisi) benzer bir ezgisel yapıyla bestelenmiş olduğundan bu bölüme “A’ Dizesi” denmiş olup bu sebepten tekrar bir analize tabi tutulmaya gerek görülmemiştir. İcracı eserin bu 2. dizesinde yine üstün hançere yeteneğine bağlı olarak uzun ve etkileyici triller ile eser seyrini zenginleştirmiştir.

B EZGİSİ



Ge lir de yi çok bek le dim_____

yol la_____ n_____ yol la n_____

Şekil 21: “Gelir Deyi Çok Bekledim Yolları” Dizesinin Gösterimi

Şekildeki “B Ezgisi”nde “gelir deyi çok bekledim yolları” dizesine denk gelen kısımda eser seyri, ilgili bozlak dizisinin en tiz sesi olan tiz segâhta 1 koma bemol perdesine kadar genişlemiştir. Burada muhayyer perdesinden inici seyir esnasında çargâhta çargâh ve pençgâh beşlisiyle 3. derecede asma karar yapıldığı tespit edilmiştir.

Tiz segâhta 1 koma bemol perdesi, genellikle eser seyrinde güçlü perdesine doğru bir yönelişin olacağı vakit bir geçiş perdesi olarak kullanılır. Burada bahsedilen tiz segâh perdesi; yöre bozlaklarında birim zaman çerçevesinde kısa bir kullanımı olan ve kulağa dönüş hissiyatı veren bir perdedir.

Eser seyri esnasında; 3. dizesinin son kelimesi “yolları” sözcüğü üzerine tıpkı 1. dizede olduğu gibi bir vurgu yapılmış ve tekrar edilmek suretiyle triller eşliğinde ezgisel yapı güçlendirilmiş olup, 6. derece ses acem perdesi üzerinden inici bir seyir ile neticelendirilmiştir.

CEZGİSİ

Yok sa yemin met tin gel_ me_ me_ si ne_ za lım o_

muhan net_ oy_

Şekil 22: “Yoksa Yemin mi Ettin Gelmemesine” Dizesinin Gösterimi

Şekildeki “C” ezgisinde “Yoksa Yemin mi Ettin Gelmemesine” sözlerine denk gelen bölümün 7. derece ses gerdaniye perdesi civarından başladığı tespit edilmiştir. Gerdaniye perdesi civarında çeşitli motifler kullanılarak “fa – sol” sesleri arasında bir seyir gerçekleştirilip, nevada 1 koma bemol perdesi üzerinden segâha gelindiği görülmektedir.

Şekil 22’de hüseyini perdesinde bir uşşaklı asma kalış yapılmış hemen peşinden çargâhta hicaz dörtlüsü yapıлып çargâh perdesi geçici durak olarak kullanılmıştır. Son olarak dügâh perdesine dönüşte yerinde bir saba dörtlüsü kullanılmış ve karar edilmiştir.

Şekil 23: Neva Perdesinin Bemolünün Kullanıldığı Motif

Şekil 23'te görüldüğü gibi 4. derece ses neva perdesinin 1 koma bemolü kullanılıp, segâh perdesine doğru inici bir seyir gerçekleştirilmiştir. Burada 3. derece ses olan çargâhta bir hicaz(garip) dörtlüsünün çeşni olarak kullanıldığı söylenebilir.

İcracı, eserin 4. dizesini iki bölüme ayırarak güçlü diyafram nefesi yardımıyla ilk bölüm olan bu kısmı olabildiğinde uzun tutarak 2. derece ses olan segâh perdesini geçici bir durak olarak kullanıp “zalım” sözcüğü eşliğinde dügâhta tam karar yapmıştır. Bu inici seyir ile birlikte donanımında mevcut olan segâh perdesi üzerinden dügâha doğru gelinirken, icracının gırtlak yapısının güçlü hançereleri eşliğinde triller ve titreşimler yapması eser seyrinin ezgisel yapısını zenginleştirmiştir.



Şekil 24: Muhannet Sözcüğünün Gösterimi

Şekil 24'te “muhannet” sözcüğüne denk gelen kısımda görüldüğü üzere neva perdesinin bemol sesinin kullanılması ve “net” hecesine tekabül eden bölgede “do – re bemol” sesleri arasında gerçekleşen hançere hareketinin bulunması eserin 4. dizesinin ezgisel açıdan zenginliğini bir kez daha göstermektedir.

Eserin 2. dörtlüğünün ezgisel yapısı, 1. dörtlük ile bir fark dışında nerdeyse aynı özellikleri içerdiğinden 2. dörtlük analiz edilmeye gerek görülmemiştir. Bu fark eser seyrinin 2. dörtlüğün ilk dizesi olan “Seher Vakti Bülbül Öter Ekseri” dizesindeki “ekseri” sözcüğünde 10. derece ses olan tiz çargâh perdesine kadar genişlemiş olmasıdır.

• **Bozlağın Edebi Biçim Açısından İncelenmesi**

*Giye giye eskitmişsin alları
Getirdin başıma türlü halları
Gelir deyi çok bekledim yolları
Yoksa yemin mi ettin gelmemesine*

*Seher vakti bülbül öter ekseri
Gözümün yaşları deler mermeri
Ne dedim sevdiğim gelsene beri
Yoksa yemin mi ettin gelmemesine*

“Giye Giye Eskitmişsin Alları” adlı eser uzun hava türünün bozlak kategorisine bir örnektir. Eserin sözleri 2 dörtlükten oluşmaktadır. Kafiye şeması aaab – cccb şeklinde olup 11’li hece ölçüsü kullanılmıştır. Eserin sözlerinin durağı 6+5 olup, âşıklık geleneğinde müzikal bir form olan koşma ile benzerlik göstermektedir. Eser konu olarak sevgiliye bir sitem niteliği taşımakta ve sürekli beklenilmesine karşın sevgilinin gelmediği üzerine bir temada olduğu söylenebilir.

Tablo 3: “Giye Giye Eskitmişsin Alları” İsimli Bozlağın İncelenmesi

Eser Adı	Giye Giye Eskitmişsin Alları
Yöre/İcracı	Kırşehir/Neşet Ertaş
Karar Sesi	Eser La duraklıdır.
Müzikal formu	AA’BC
Asma Kalış yaptığı perdeler(Güçlü Perdeleri)	Hüseyinde Uşşak-Kürdi Dörtlüsü, Çargâhta Çargâh Ve Pençgâh Beşlisi, Çargâhta Hicaz Dörtlüsü, Dügâhta Saba Dörtlüsü
Ses Değiştiricileri	Si-bemoll
Ses Genişliği	9 Ses
Seyir	İnici
Eserin Makam Benzerliği	TSM başlığı altında olan Muhayyer Kürdi ve Muhayyer Sünbüle Makamlarına Benzemektedir.
Eserin Ayağı	Bozlak Ayağında 3. Derece Hicaz Çeşitlemesi

“Giye Giye Eskitmişsin Alları” adlı bozlağın incisi seyir gösterir iken 1. Güçlü muhayyer perdesini, ardından 2. güçlü hüseyini perdesini yarım karar kılarak kullanması, eserin muhayyer-kürdi makamına benzediğini gösterebilir. Ancak karara gelirken neva perdesinin 1 koma pest basılması muhayyer-kürdi makamı özelliklerinde bulunmayan bir durumdur (şekil 22). Normalde eserin ilgili makamın başlığı altında incelenebilmesi için dügâh perdesine kürdi dörtlüsü ile gelinmesi gerekmektedir. “Giye Giye Eskitmişsin Alları” adlı bozlağı çargâh perdesini 3. Mertebe güçlü addetmesi yönüyle ve karar perdesine saba’lı gelmesi açısından muhayyer sünbüle makamına da benzer özellik göstermektedir.

Tablo 4: Muhayyer-Sünbüle Makamının Özellikleri

Makamın Adı	Muhayyer Sünbüle
Dizisi	
Karar Sesi	Dügâh perdesidir.
Seyri	Acem çargâh dizisi ile güçlü muhayyerden civarın başlar ve inicidir. Muhayyer perdesinde kürdi dördlüsü yapılır. Dügâhta saba yapılır.
Güçlüsü	1.mertebe güçlü muhayyer perdesi, 2.mertebe güçlü çargâh perdesi
Ses Değiştiricileri	Si için koma bemol, re için bakiye bemol
Yedeni	Rast perdesidir.

(Kaynak: Özkan,1984)

Orta Anadolu Bozlak geleneğinin ezgisel yapısı incelendiğinde genel bir tabir olarak “bozlak dizisi” başlığı altına girebilecek ana dizi konumunda bulunan aşağıda şekilde gösterilen dizi, çeşitli derecelerine eklenen Hicaz dördlüsü ya da beşlisi ile çeşitlenmekte ve zenginleşmektedir (Parlak, 2013).

BOZLAK DİZİSİ



Şekil 25: Bozlak Dizisi

Parlak (2013) tarafından notaya alınan şekil 25 ve şekil 26 ‘daki bu diziler Neşet Ertay’ın bağlamasında kullandığı karar sesi olan “re” eksenini üzerinden notaya alınmıştı. Fakat araştırmada kullanılan konunun genel bir niteliği olması açısından bu dizi “la” eksenine göçürülmek suretiyle şekildeki gibi gösterilmiştir.

Yukarıda şekilde gösterilen ana diziye 3. derecede bir hicaz eklenmesi ile oluşan “Giye Giye Eskitmişsin Alları” eserinin dizisinin ana hatlarını oluşturan şekil aşağıdaki gibidir.

3. DERECEDE(ÇARGAH) HİCAZ ALAN BOZLAK ÇEŞİTLEMESİ



Şekil 26: 3. Derecede (Çargâh) Hicaz Alan Bozlak Çeşitlemesi

Buradan sonuçla “Giye Giye Eskitmişsin Alları” eserin “Bozlak Ayağı” dizisinde 3. Derecede hicaz alan çeşitlemede olduğu söylenebilir.

3.2. “Başında Pare Pare Karın Var Senin” İsimli Bozlağın Notasyonu ve İncelenmesi

- Bozlağın Notasyonu

BAŞINDA PARE PARE KARIN VAR SENİN
(BOZLAK)

YÖRE: KIRŞEHİR
NEŞET ERTAŞ

NOTASYON: DURAN ALP
TARİH: 21.11.2020

AY DO- ST A MAN BA ŞIN DA PA RE PA RE GA RIN VAR SE Nİ
N SE Nİ NİN
YARINENYAYLAYACAKZAMANMI DAĞLA RDAĞLA R
O F OF OF SE Nİ ÇIK MAYA ME CE LİMMİ
VAR BE Nİ O OF OF
KOY MADIN RAHA Tİ Mİ AMANIN DAĞ
LAR DAĞLA R
DAĞ LA RE EY

Şekil 27: “Başında Pare Pare Karın Var Senin” İsimli Bozlağın Notası

- **Bozlağın Dizisi ve Yapı Özellikleri Bakımından İncelenmesi**

Başında Pare Pare Karın Var Senin Bozlağı Dizisi

Şekil 28: “Başında Pare Pare Karın Var Senin” İsimli Eserin Ses Sahası

Şekil 28’e bakıldığında “başında pare pare karın var senin” adlı eserin ses sahasındaki tiz genişlemenin 12. dereceye kadar olup, bir sekizliyi (oktav) aştığı görülmektedir.

A EZGİSİ

AY DO_ ST A MAN BA ŞIN DA PA RE PA RE GA RIN VAR SE Nİ N SE Nİ NİN

Şekil 29: “Ay dost Aman Başında Pare Pare Garın Var Senin Senin” Dizesinin Gösterimi

Şekildeki “A” ezgisinde yöre kültürünün yapı taşlarından olan bozlaklarda; bir sesleniş, bir haykırış nidası niteliği taşıyan “ay dost” sözcüğünün; eserin 1. dizesinde söylenmek istenen söze hazırlık için yapıldığı söylenebilir. Ayrıca Orta Anadolu’da bir dağ olan Ay dost Dağı’nın da sanatçılar ve bozlakları üzerinde bir etkisi olduğu düşünülebilir. Burada dağlara doğru “ay dost” diye bir feryat ile bağırılması; eserin temasını içerisine alan gurbet konusunun icracı üzerindeki etkisini ve sılıya doğru duyduğu özlemini dağların izin vermemesine bağlamasına neden olmuştur.

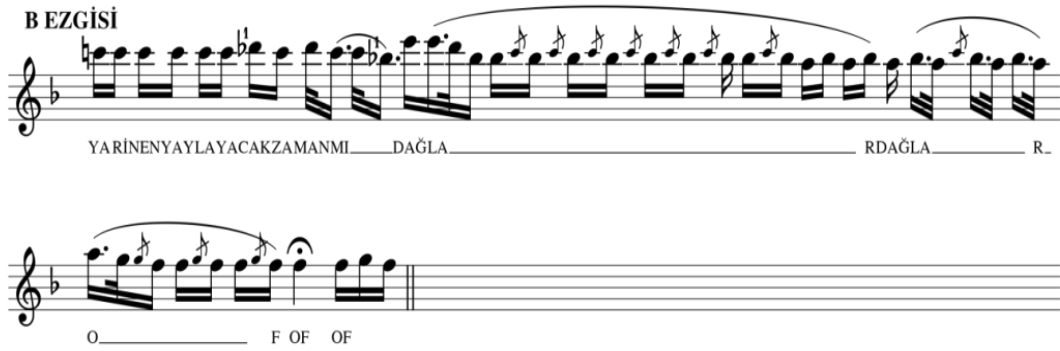
“Ay dost” nidasına denk gelen bölümde eser seyri tiz genişleme alanında 12. derece ses olan tiz neva perdesi üzerinden başladığı ve “başında pare pare karın var senin” dizesini kapsadığı tespit edilmiştir. İcracı “Ay dost” diye haykırma esnasında tiz neva perdesi üzerinde sesini titreşimler (vibrato) ile bu perdede tutmak suretiyle güçlü (forte) bir giriş

yapmıştır. Ayrıca “başında pare pare karın var senin” sözünden önce yeni bir diyafram nefesi aldığı kayıtlarda sabittir. Burada yapılan inici seyir esnasında tiz çargâhta 2 koma diyez ve tiz segâhta 1 koma bemol perdeleri kullanılarak muhayyerde hicaz dörtlüsüne benzer bir asma kalış yapıldığı gözlenmiştir. Tek fark 8. derece güçlü perdesi olan muhayyerde karar kılınmayıp tiz segâhta kılınmasıdır.



Şekil 30: “Başında Pare Pare Karın Var Senin” Bozlağında Görülen Hançere Motifleri

“Başında pare pare karın var senin” adlı bozlak icrasında sıkça karşılaştığımız Şekil 30’daki motif, icracının hançereleriyle eseri süslediği ve çeşitli triller ve titreşimler ile bu tekniği kuvvetlendirdiği anlamına gelmektedir. Ayrıca ilgili bozlak dışında Neşet Ertaş’ın tüm icralarında rastlanılan bu ve buna benzer özellikteki motifler, icracının gırtlığına hâkimiyetinin ve yöre kültürüne kattığı zenginliğin göstergesi olmaktadır.



Şekil 31: “Yarinen Yaylayacak Zaman mı Dağlar” Dizesinin Gösterimi

Şekildeki “B” ezgisinde eser seyrine yine tiz genişleme alanından başlandığı ve muhayyer perdesinde 6. derece ses olan acem perdesinde yarım karar yapıldığı tespit edilmiştir. Bu inici seyir esnasında 11. derece tiz neva perdesinin 1 koma bemol pestleştirildiği ve tiz hüseyini natürel perdesine değinilerek, tiz çargâhta, hicaz dörtlüsüne benzer bir asma kalış gerçekleştirildiği söylenebilir. Kırşehir yöresi bozlakları özelinde bu gibi durumlar oldukça sık görülmektedir. 3. Derece ses olan çargaha yüklenen bu hicaz dörtlüsü 4., 5., 6., 7., 8., derece seslere de yüklenerek eserin bünyesinde barındırdığı ana bozlak dizisine çeşitlemeler kattığı ve bu dörtlü veya beşli

sesler sayesinde eserin ezgisel yapısının zenginleştirildiği söylenebilir. Şekildeki “B” ezgisinde eserin yarım karar yaptığı bölgeye geliş aşamasında bozlak geleneğine uygun olarak karar veya güçlüye doğru bir yöneliş yapılacağı hissiyatı verilmek için diyez veya bemol perdelerinin kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca “dağlara” olan feryadın şiddetli ve dinamik şekilde hançereler ve nüanslar eşliğinde devam ettiği de söylenebilir.



Şekil 32: “Dağlar” Sözcüğü ve “Of” Ünleminin Hançereler Eşliğinde Gösterimi

Şekil 32’de icracı “dağlar” sözcüğünden evvel eser seyrini nefes almak suretiyle bölmüş ve tekrar bir diyafram nefesi alarak bu sözcüğü vurgulamak amacıyla tekrar etmiştir. Buna ek olarak “of” gibi ünlemler kullanarak çekilen sızıya bir anlam yüklenmeye çalışılmıştır. Burada “of” nidasını kullanırken yine hançere ve titreşimlerden bahsetmek gereklidir, bu durum Neşet Ertaş özelinde Kırşehir yöresel bozlak kültürünün tamamının karakteristik özelliğidir.



Şekil 33: “Seni Çıkmaya Mecealim mi Var Benim” Dizesinin Gösterimi

Şekildeki “C Ezgisi”nde “seni çıkmaya mece’alim mi var benim of” sözlerine denk gelen kısımda, tiz genişleme bölgesinde başlayan seyrin düğâh perdesine yani karara doğru bir yöneliş gösterdiği görülmektedir. Eserin ezgisel yapısının en zengin bölümü olan burada muhayyer perdesi ile başlayan ve inici seyir özelliği gösteren bölümde

hüseyini perdesinde Acemli kürdi dörtlüsü gösterilmiş, çargâh perdesinde hicaz dörtlüsünün ardından düğâhta saba 4lüsü yapılarak karar edilmiştir.

Muhayyer perdesi ile başlayan bu seyirde tiz segâhta 1 koma bemol perdesi kullanılıp eserin inici olacağı hissiyatı verilmiştir. Ayrıca bu inici seyir ile birlikte gerdaniye perdesinde diyez sesin kullanılması ve acem perdesi üzerindeki çarptırmalar eşliğinde bozlaşın daima dinamik tutulması amaçlanmıştır. Bunun yanında nevada 1 koma bemol pest basılarak çargâhta hicaz dörtlüsüne benzer bir geçki yapılarak, çargâh perdesinin diyez sesinin kullanılması eser seyrinin karara yöneldiği anlamına gelebilir.

İcracı eseri üstün hançere yeteneği ve sesine olan hâkimiyetiyle birlikte daima dinamik ve akıcı halde tutmaya bu 3. dizede de devam etmektedir.

C' EZGİSİ

KOY MADINRAHATI Mİ AMANINDAĞ

LAR DAĞLA R.

DAĞ LA RE. EY

Şekil 34: “Goymadın Rahatımı Amanın Dağlar” Dizesinin Gösterimi

Şekildeki “C Ezgisi”nde “koymadın rahatımı amanın dağlar” adlı 4. dize, 3. dizeye nüans farklılıkları dışında benzerlik göstermektedir. Bundan dolayı C’ şeklinde gösterilmiştir.

8. Derece ses olan muhayyer perdesinden karar perdesi olan düğâha doğru geliş aşamasında icracının “mırıldanır” tarzda “ey” nidasıyla desteklediği ve bozlaklarda sıkça kullanılan gırtlak hançereleri eşliğinde düğâhta tam karar kılındığı söylenebilir. Ayrıca karar perdesi üzerinde artikilasyon yardımıyla gösterilen bölümde icracı düğâh perdesi üzerinde ses titreşimi (vibrato) tekniğini kullanarak eserin ezgisel yapısını zenginleştirmiştir.

Eserin 2. dörtlüğünün ezgisel yapısı, 1. dörtlük ile nerdeyse aynı özellikleri içerdiğinden bu dörtlük analiz edilmeye gerek görülmemiştir.

- **Bozlağın Edebi Biçim Açısından İncelenmesi**

*Başında pare pare karın var senin
Yarinen yaylayacak zaman mı dağlar
Seni çıkmaya ne mecalim var benim
Goymadın takatimi gümenim dağlar*

*Yağmur yağar da her otları bitirir
Güz gelir de ireyhani yetirir
Sarı çiçek pervaz kurmuş oturur
Karıışmış laleye çimenin dağlar*

“Başında pare pare karın var senin” adlı eser uzun hava türünün bozlak kategorisine bir örnektir. Eserin sözleri 2 dörtlükten oluşmaktadır. Kafiye şeması abab – cccb şeklinde olup 12’li hece ölçüsü kullanılmıştır. Eserin sözlerinin durağı 7+5 olup, âşıklık geleneğinde müzikal bir form olan koşma ile benzerlik göstermektedir. Eserde; gurbette olan aşığın sevgiliye duyduğu özlemden bahsedilmektedir. Bu özlemi gideremediği için derdini dağlara, dağların yüceliğini anlatarak döktüğü anlaşılmaktadır. Ayrıca Orta Anadolu’da bir dağ olan Aydest Dağı’nın da sanatçılar ve bozlakları üzerinde bir etkisi olduğu düşünülebilir. Burada dağlara doğru “aydest” diye bir feryat ile bağırılması; eserin temasını içerisine alan gurbet konusunun icracı üzerindeki etkisini ve sılaya doğru duyduğu özlemini dağların izin vermemesine bağlamasına neden olmuştur.

Tablo 5: “Başında Pare Pare Karın Var” Adlı Bozlağın İncelenmesi

Eser Adı	Başında Pare Pare Karın Var
Yöre/İcracı	Kırşehir/Neşet Ertaş
Karar Sesi	Eser la duraklıdır.
Müzikal formu	ABCC’
Asma Kalış yaptığı perdeler (Güçlü Perdeleri)	Muhayyerde Hicaz Dörtlüsü, Tiz Çargâhta Hicaz Dörtlüsü, Hüseyinde Kürdi Dörtlüsü, Dügâhta Saba Dörtlüsü
Ses Değiştiricileri	Si-bemol1

Ses Genişliği	12 Ses
Seyir	İnici
Eserin Makam Benzerliği	TSM Başlığı Altında Olan Muhayyer Sünbüle Makamına Benzemektedir.
Eserin Ayağı	Bozlak Ayağında 3. Derece Hicaz Çeşitlemesi

Sonuç olarak “Başında Pare Pare Karın Var Senin” adlı bozlak kendi içinde bile farklı dörtlü ve beşliler barındırması açısından ve kesin denilebilecek şartta bir özellik göstermediğinden TSM’de herhangi bir makam başlığı altına alınamamaktadır. Sadece incici özelliği olması ve muhayyer perdesinin merkez alınmasının yanında düğâh perdesine gelirken saba 4lüsünün kullanılmasından ötürü muhayyer sünbüle makamına benzerlik gösterdiği söylenilebilir. (Tablo4)

Parlak (2013) tarafından notaya alınan Şekil 25 ve Şekil 26’da gösterilen diziler Neşet Ertaş’ın bağlamasında kullandığı karar sesi olan “re” eksenini üzerinden notalaya alınmış idi ancak araştırmada kullanılan konunun genel bir niteliği olması açısından bu dizi “la” eksenine göçürülmek suretiyle şekildeki gibi gösterilmiştir.

Şekil 25’te gösterilen ana diziye 3. derecede bir hicaz eklemlenmesi ile oluşan “Başında pare pare karın var senin ”eserinin dizisinin ana hatlarını oluşturan şekil, şekil 26’daki gibidir. Buradan hareketle “başında pare pare karın var senin ” eserinin “Bozlak Ayağı” dizisinde olduğu söylenebilir.

3.3. “Gönül Ne Gezersin Seyran Yerinde” İsimli Bozlağın Notasyonu ve İncelenmesi

- Bozlağın Notasyonu

GÖNÜL NE GEZERSİN SEYRAN YERİNDE

YÖRE: KIRŞEHİR (BOZLAK) NOTASYON: DURAN ALP
MUHARREM ERTAŞ TARİH: 12.10.2020

AY DO ST GÖ NÜL NE GE ZER SİN SEY RAN YERİN DE

A LEM DEHER ŞEYİN VAROL MA YI N CA O Y OL MAYIN CA OF

O LURAOLMAZA VER MESİR RI NI

NÖ LE ME Y GIY MA TINİBİLİ RYA RO L MA YI N CA

E YOL MAYIN CA E Y

Şekil 35: “Gönül Ne Gezersin Seyran Yerinde” İsimli Bozlağın Notası

- **Bozlağın Dizisi ve Yapı Özellikleri Bakımından İncelenmesi**



Şekil 36: “Gönül Ne Gezersin Seyran Yerde” İsimli Eserin Ses Sahası

Şekil 36’ya bakıldığında “Gönül Ne Gezersin Seyran Yerde” adlı eserin ses sahasındaki tiz genişlemenin 12. dereceye kadar olup, bir sekizliyi (oktav) aştığı görülmektedir.



Şekil 37: “Gönül Ne Gezersin Seyran Yerde” Dizesinin Gösterimi

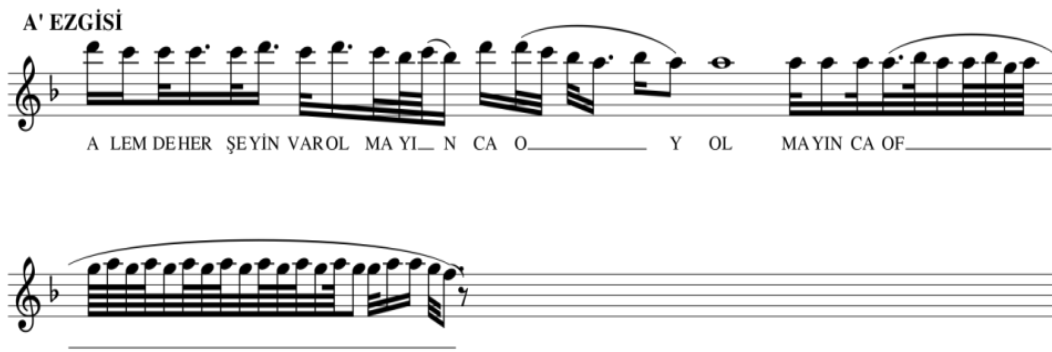
Şekil 37’deki “A Ezgisi” nde bozlağın karakteristik özelliklerinden olan “aydost” sözcüğüne denk gelen bölümde, eser seyrinin tiz genişleme alanında olan tiz çargâh perdesi üzerinden 11.derece ses tiz neva perdesine kadar seyrettiği tespit edilmiştir. Bu alanın söylenmek istenen asıl söze hazırlık bölümü olduğu ve bir haykırış suretiyle söylenecek sözün öneminin ve çekilen sızının verdiği acının karşı tarafa hissettirilmeye çalışıldığı alan olduğu söylenebilir.

Aydost kelimesi ile başlayan 1. dizeye icracı güçlü(forte) bir giriş yapmış ve tek nefeste bu dizeyi tamamlamıştır. Aslında burada icracı vurgu yapmak istediği alanı bölmeden, tek diyafram nefesiyle tüm cümleyi vurgulamayı amaçlamıştır. Muharrem Ertaş’ın eserleri incelendiğinde vurgulamak istediği alanı özellikle belirtebilme kabiliyeti olduğu görülmektedir. Bazen de cümleyi ikiye veya daha fazla bölüme bölerek daha özel bir vurgu yaptığı da söylenebilir.

“Aydost” kelimesinin Muharrem Ertaş ve Abdal aşireti bozlak icralarında çok sık kullanılması, bu sözcük üzerinde daha fazla düşünülmesi gerektiği anlamına gelmektedir. Buradan hareketle “Aydost” sözcüğünün eserin 1. dizesinde geçen “gönül”

kelimesine bir sesleniş anlamında kullanıldığı ve bu seslenişin bağırarak, haykırmak suretiyle yapıldığı söylenilebilir.

Şekil 37'deki "A Ezgisi"nde "gönül ne gezersin seyran yerinde" sözlerine tekabül eden 1. dizede, 12.derece ses tiz hüseyini perdesine kadar genişlendiği ve tiz durakta muhayyer perdesi üzerinde bir hicaz 4'lüsünün yapıldığı tespit edilmiştir. Eserin yarım karar yaptığı bu bölgeye geliş aşamasında Orta Asya'dan gelen ve bozlak geleneğine uygun olarak icracının eseri tiz bölgede uzun bir diyafram nefesi sayesinde dinamik olarak tuttuğu gözlenmiştir.



Şekil 38: "Âlemde Her Şeyin Var Olmayınca" Dizesinin Gösterimi

Şekil 38'deki "âlemde her şeyin var olmayınca" dizesi eserin ilk dizesine benzer bir ezgiyle bestelenmiş olduğundan buraya "A' Ezgisi" denmiştir. Yine şekil 38'deki "A' Ezgisi"nde 1. dizeye benzer bir seyir gerçekleştirildiği, sadece yarım karar yapılan perdenin değiştirildiği tespit edilmiştir.



Şekil 39: Muharrem Ertaş'ın Karakteristik Hançere Özelliğini Gösteren Motif

Muhayyer-kürdi makamının 1. güçlüsü olan muhayyer perdesi civarındaki seyirde icracı eseri karara taşımak için "olmayınca" sözünü tekrar edip bir vurgu yapmak amacıyla "oy, of" gibi nidalar üzerinden muhayyer-kürdi makamı dizisinde mevcut olan muhayyerde kürdi dörtlüsü yapmıştır. Şekil 39'da da gösterildiği üzere bu söz üzerinden

bozlakların en önemli özelliği olan hançereler ile yorumlama tekniği kullanılmış olup 6. derece ses acem perdesinde 2. bir yarım karar ile seyir geçici bir duraklamaya uğramıştır.

Muharrem Ertaş'ın gırtlak yapısının eşsiz oluşu şekil 39'daki motifte net bir şekilde gösterilmektedir.

B EZGİSİ

O LU RA OL MA ZA VER ME SIR RI NI
NÖ LE ME Y

Şekil 40: “Olura Olmaza Verme Sırrını” Dizesinin Porte Üzerinde Gösterimi

Şekilde görülen “B Ezgisi”ndeki “olura olmaza verme sırrını” sözlerine denk gelen eserin 3. dizesinde eser seyri muhayyer perdesi merkez alınıp düğâh perdesine doğru inici bir seyir gerçekleştirilmiş olup, çargâhta çargâh ve pençgâh beşlisiyle 3. Derecede asma karar yapılmış, düğâh perdesinde saba dörtlüsü ile karar edilmiştir. Bu inici seyir esnasında “olura olmaza” sözüne den gelen kısımda icracı 8.derece ses muhayyer perdesinde titreşim (vibrato) tekniğini kullanıp ve ardından tiz genişleme bölgesinde olan 10.derece ses tiz Çargâh perdesine kadar genişleyip, donanımında mevcut olan Segâh'ta 1 koma bemol perdesi üzerinden karara gelmiştir. Ayrıca bu inici seyir esnasında 4. derece ses nevada 1 koma bemol perdesinin kullanılması, eser seyrinin nihayete erdirileceği hissiyatını verebilmek amacıyla yapılmış olup, düğâh perdesine olan yönelişin kuvvetlendirilmeye çalışıldığı söylenebilir.



Şekil 41: “Gıymatını Bilir Yar Olmayınca” Dizesinin Gösterimi

Şekil 41’deki “gıymatını bilir yar olmayınca” dizesi eserin 3. dizesine benzer bir ezgiyle bestelenmiş olduğundan buraya “B’ Ezgisi” denmiştir.

Şekildeki “B’ Ezgisi” Eserin 3. dizesinden farklı olarak “gıymatını bilir yar olmayınca” dizesinde çargâh perdesinde hicaz dörtlüsü yapılp karara saba’lı olarak gelmiştir.

Buna ek olarak icracı eser seyrine başlarken 8.derece ses muhayyer perdesinde 1 koma bemol kullanarak dizinin inici hissiyatta olacağını kulağa hissettirmek istemiştir. Ve bunun üzerinden tekrar muhayyer perdesini bekâr kullanıp, inici seyir özelliğiyle birlikte düğâh perdesinde tam karar kılmıştır. “Olmayınca” sözcüğünü tekrar kullanan icracı bu defa 4.derece ses nevada 1 koma bemol pest basarak kulakta seyrin tamamlandığı hissiyatını oluşturmak istemiştir.

Eserin 2. ve 3. dörtlüğünün ezgisel yapısı, 1. dörtlük ile nerdeyse aynı özellikleri içerdiğinden bu dörtlükler analiz edilmeye gerek görülmemiştir.

- **Bozlaşın Edebi Biçim Açısından İncelenmesi**

*Gönül ne gezersin seyran yerinde
 Âlemde her şeyin var olmayınca
 Olura olmaza verme sırrını
 Kıymatını bilir yar olmayınca*

*Varıp bir kimsenin kuyusun kazma
 İçine düşersin yolundan azma
 Olura olmaza sırrını çözme
 Ahdine bütün yar olmayınca*

Olura olmaza eyleme nöker

*Değer çarkına dolunu döker
Ne haktan korkar ne hicap çeker
İki başı sadık yar olmayınca*

“Gönül ne gezersin seyran yerinde” adlı eser uzun hava türünün bozlak kategorisine bir örnektir. Eserin sözleri 3 dörtlükten oluşmaktadır. Kafiye şeması abcb–dddb–eeeb şeklinde olup 11’li hece ölçü kullanılmıştır. Eserin sözlerinin durağı 6+5 olup, âşıklık geleneğinde müzikal bir form olan koşma ile benzerlik göstermektedir. Eserde; insanlığa, kendi gönlüne öğüt verir gibi seslendirildiği ve bunu yaparken de atasözlerinden, yaşanmış gerçeklerden yararlandığı söylenebilir.

Tablo 6: “Gönül Ne Gezersin Seyran Yerinde” Adlı Bozlağın İncelenmesi

Eser Adı	Gönül Ne Gezersin Seyran Yerinde
Yöre/İcracı	Kırşehir/Muharrem Ertaş
Karar Sesi	Eser La duraklıdır.
Müzikal formu	AA’BB
Asma Kalış Yaptığı Perdeler (Güçlü Perdeleri)	Muhayyerde Hicaz Dörtlüsü, Çargâhta Çargâh Ve Pençgâh Beşlisi, Dügâhta Saba Dörtlüsü
Ses Değiştiricileri	Si-bemol1
Ses Genişliği	12 Ses
Seyir	İnici
Eserin Makam Benzerliği	TSM Başlığı Altında Olan Muhayyer Sünbüle Makamına Benzemektedir.
Eserin Ayağı	Bozlak Ayağında 3. Derece Hicaz Çeşitlemesi

Eserin yapısal özelliklerinin bir sonuca bağlanması gerekir ise; “Gönül Ne Gezersin Seyran Yerinde” adlı bozlağın; her dizesinde ayrı bir dörtlü ve beşli asma kararlar yapılmış olup, bu yönüyle TSM’de herhangi bir makam başlığı altına alınması güçleşmiştir. Sadece incici özelliği olması ve muhayyer perdesinin merkez alınmasının yanında düğâh perdesine gelirken saba dörtlüsünün kullanılmasından ötürü muhayyer sünbüle makamına benzerlik gösterdiği söylenilebilir. (Tablo4)

Parlak (2013) tarafından notaya alınan Şekil 25 ve Şekil 26'daki bu diziler Neşet Ertaş'ın bağlamasında kullandığı karar sesi olan “re” akseni üzerinden notaya alınmış idi ancak araştırmada kullanılan konunun genel bir niteliği olması açısından bu dizi “la” aksenine göçürölmek suretiyle Şekildeki gibi gösterilmiştir.

Şekil 25'te gösterilen ana diziye 3. derecede bir hicaz eklememesi ile oluşan “gönöl ne gezersin seyran yerinde” eserinin dizisinin ana hatları ise Şekil 26'daki gibidir. Buradan sonuçla; “gönöl ne gezersin seyran yerinde” eserinin “Bozlak Ayağı” dizisinde olduğu söylenebilir.

3.4. “Kızılırmak” İsimli Bozlağın Notasyonu ve İncelenmesi

- Bozlağın Notasyonu

KIZILIRMAK
(BOZLAK)

YÖRE: KIRŞEHİR
ÇEKİÇ ALİ

NOTAYA ALAN: DURAN ALP
TARİH: 20.9.2020

Ah_____ kı zı lır mak da e di_____

_____ ra fin dağ mı dı_____ r dağ mı dır_____

A man e di ra fin da la le_____ oy_____ süm bü l bağ mı dı_____

_____ r bağ mı dı_____ r Ah ha ber ver mez ler de oy_____

Nu rim sağ mı dı_____ r Nu ri yi ke na ra da oy_____ o_____

_____ ça l kı zı lır mak oy_____ va yır ma k of_____

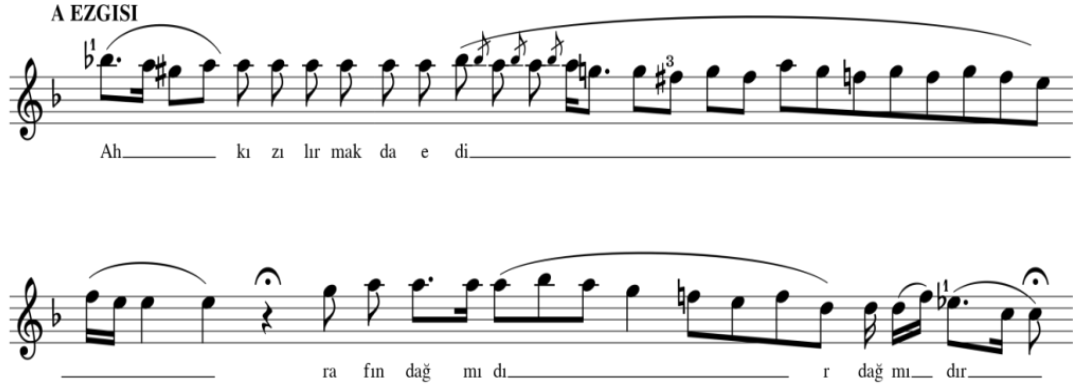
Şekil 42: “Kızılırmak” İsimli Bozlağın Notası

- **Bozlağın Dizisi ve Yapı Özellikleri Bakımından İncelenmesi**



Şekil 43: “Kızılırmak” İsimli Eserin Ses Sahası

Şekil 43’e bakıldığında “Kızılırmak” adlı eserin ses sahasındaki tiz genişlemenin 10. dereceye kadar olup, bir sekizliyi (oktav) aştığı görülmektedir.



Şekil 44: “Ah Kızılırmak Da Edirafın Dağ Mıdır” Dizesinin Gösterimi

Şekildeki A Ezgisinde “ah Kızılırmak da edirafın dağ mıdır” sözüne denk gelen eserin ilk dörtlüğünün 1. dizesi asıl söylenmek istenen cümleye sert ve dinamik bir “ah” ünlemi ile başlanılmıştır. Burada icracı, eserde çekilen acıyı yansıtmak amacıyla decrescendo nüansını kullanmış ve bunu 1. dizeyi ikiye bölüp “Kızılırmak da edi” kısmına tekabül eden alana kadar uzatmıştır. Çekiç Ali’nin sesindeki dinamik hava ve lirik tavır münasebetiyle okuduğu bozlaqlarda sürekli bir acıdan ve sitemden bahsetmek mümkündür.

Şekil 44’te hüseynide kürdi dörtlüsü gösterilip, neva perdesinde buselik beşlisinin yapıldığı tespit edilmiştir. Burada hüseyni perdesi güçlü olarak kullanılmıştır. Ardından hüseyni perdesinin koma bemolü olan hisar perdesi kullanılıp çargâhta yarım karar kılınmıştır. Burada ise çargâh perdesinin üzerinde bir geçici durak oluşturulmuştur.



Şekil 45: Çekiç Ali'nin Karakteristik Hançere Özelliğini Gösteren Motif

Şekil 45'te dikkat edilmesi gereken kısımlar muhayyer perdesi üzerinde icracının kendine has olarak yaptığı hançerelerdir. Ayrıca inici özellik ile birlikte önce eviçte 3 koma diyez ile inen sonra acem perdesi ile hüseyini perdesinde vibrato tekniğini kullanarak, icracı; eserin ezgisel yapısını zenginleştirmiştir. Dörtlük bir zamana kadar susulan alanda icracının bir önceki cümlede tükettiği nefesini tekrar tamamlaması için vakit kazandığı söylenebilir.

7. derece ses olan gerdaniye ile başlayan ve muhayyer perdesi civarında seyreden “rafın dağ mıdır?” cümlesine denk gelen kısımda yine bozlakların öz yapısında bulunan gök kubbeye atılan çığlık söz konusu olup, tiz genişlemede bulunan tiz segâhta 1 koma bemol perdesi kullanılarak eser seyrinin inici olacağı kulağa hissettirilmeye çalışılmıştır. Ayrıca “dağ mıdır?” kelimesine tekabül eden ve tekrar niteliği taşıyan kısımda; eserin neva perdesinden başlayıp, hüseyini perdesinin 1 koma bemolü üzerinden çargâh perdesinde yarım karar kıldığı tespit edilmiştir. Burada hüseyini perdesinin değiştirilip kullanılmış olması “Kızılırmak” bozlağına has bir durum olup, karara yöneleceği hissiyatını vermek amacıyla yapılmıştır.



Şekil 46: “Aman Edirafında Lale Sümbül Bağ mıdır” Dizesinin Gösterimi

Şekildeki “B Ezgisi”nde eser seyrinin, bozlaklarda çok sık kullanılan; “ah, aman, oy, of” ünlemlerinden biri ile başladığı gözlenmiştir. “Aman” ünlemine denk gelen kısımda gardaniye perdesi üzerinden muhayyer perdesine teslim söz konusudur. Burada 3 dörtlük, 1 sekizlik nota zamanı kadar seyredildiği görülmektedir. Muhayyer perdesi üzerinden inici bir seyir özelliğiyle birlikte çargâh perdesine gelinip, hemen ardından acem perdesi güçlü gösterilip düğâh perdesine kürdi dörtlüsü eşliğinde gidilmiştir.

Düğâh perdesinin 1 oktav tizi olan ve “aman edirafında lale” cümlesine denk gelen bu meyan kısmının ardından tiz segâhta 1 koma bemol perdesi kullanılarak “oy” ünlemine denk gelen alanda icracı hançereler ile eseri süslemiştir. Çargâh perdesi ile son bulup hüseyni perdesi ile başlayan diğer cümlede önce acem perdesi kullanılıp ardından inici seyir özelliğiyle birlikte hüseynide 1 koma bemol perdesi üzerinden yine icracının hançereleri eşliğinde düğâh perdesinde yarım karar kılındığı tespit edilmiştir.



Şekil 47: “Ah Haber Vermezlerde Nuri’ m Sağ Mıdır” Dizesinin Gösterimi

Şekildeki “C Ezgisi”nde ise yine diğer 2 bölümde olduğu gibi eser seyrine “ah ve aman” ünlemleri ile başladığı gözlenmiştir. Bozlaklarda çok sık kullanılan “aydost, aman, ah” gibi ünlemler eserin icracının çektiği acıyı anlatması açısından çok önemli olup, “aydost” derken anlatmak istediği konuyu gök kubbeye bağlamak suretiyle dinleyiciye hissettirmeye çalışıldığı söylenebilir. Acem perdesi ile başlayan bu “aah” kısmı inici seyir ile hüseyni perdesinde kalıp asıl söylenmek istenilen cümleye hazırlık niteliği taşımaktadır. “haber vermezler de oy” cümlesine denk gelen ve neva perdesi ile başlayan seyirde icracı hüseynide 1 koma bemol perdesine gelip, karara doğru bir dönüş yapılacağı hissiyatını kulağa hissettirmeyi amaçlamıştır. “Nurim sağ mıdır?” cümlesinde ise hüseyni perdesi civarında dolaşılıp yine hüseyni perdesini değiştirilip, çargâh perdesinin güçlü olarak gösterildiği tespit edilmiş olup, muhayyer perdesi üzerinden inici seyir ile birlikte düğâha kürdi dörtlüsü yapılarak gelinmiştir.



Şekil 48: “Nuri’yi Kenara Çal Kızılırmak” Dizesinin Gösterimi

Şekildeki “B’ Ezgisi”2. dizeye(B Ezgisi) benzer bir ezgisel yapıyla bestelenmiş olduğundan bu bölüme “B’ Dizesi” denmiş olup bu sebepten tekrar bir analize tabi tutulmaya gerek görülmemiştir. B ezgisinden tek farkı düğâhta tam karar yapmasıdır. Eserin 2. dörtlüğünün ezgisel yapısı, 1. dörtlük ile nerdeyse aynı özellikleri içerdiğinden 2. dörtlük analiz edilmeye gerek görülmemiştir.

• Bozlağın Edebi Biçim Açısından İncelenmesi

Kızılırmak da edirafın dağ mıdır?

Dört yanında lale sümbül bağ mıdır?

Haber vermezler de Nuri’ m sağ mıdır?

Nuri’yi bir kenara çal Kızılırmak

Engin uçar şu ırmağın da zalım kuşları

Sızılyo da ciğerimin başları

Nettin adadaki kanlı leşleri

Mahşerde davacın var Kızılırmak

“Kızılırmak Da Edirafın Dağ Mıdır?” adlı eser uzun hava türünün bozlak kategorisine bir örnektir. Eserin sözleri 2+dörtlükten oluşmaktadır. Kafiye şeması aaab – cccb - şeklinde olup 11’li hece ölçüsü kullanılmıştır. Eserin sözlerinin durağı 6+5 olup, âşıklık geleneğinde müzikal bir form olan koşma ile benzerlik göstermektedir. Eserin türü ağıttır. Eserin konusu; Âşık Said’in oğlu Nuri’nin 1290 senesindeki kıtlıkla keme toplamak üzere karşı sahile geçmek isterken kayığın devrilmesi sonucu oğlu Nuri ve

yeğeni Zilfi'nin ölmesi üzerine yaktığı ağıttır. 10'dan fazla kıtası olan bu bozlak Çekiç Ali tarafından iki kıtasının okunması suretiyle plağa kaydedilmiştir.

Tablo 7: "Kızılırmak" Adlı Bozlağın İncelenmesi

Eser Adı	Kızılırmak Etrafın Dağ Mıdır?
Yöre/İcracı	Kırşehir/Çekiç Ali
Karar Sesi	Eser La Duraklıdır.
Müzikal Formu	ABCB'
Asma Kalış Yaptığı Perdeler (Güçlü Perdeleri)	Hüseyinde Kürdi Dörtlüsü, Çargâhta Çargâh ve Pençgâh Beşlisi, Çargâhta Çeşnisiz, Dügâhta Kürdi Dörtlüsü
Ses Değiştiricileri	Si-bemol1
Ses Genişliği	10 Ses
Seyir	İnici
Eserin Makam Benzerliği	TSM Başlığı Altında Olan Muhayyer Kürdi Makamına Benzemektedir.(tablo8)
Eserin Ayağı	Bozlak Ayağı

Sonuç olarak eser seyre her başladığında muhayyer perdesi civarından başlamaktadır. Daima muhayyer perdesini merkez kabul etmesi, hüseyini perdesini güçlü göstermesi, ardından dügâh perdesine kürdi dörtlüsü yaparak gelmesi ve incici seyir özelliğinde bulunması münasebetiyle muhayyer-kürdi makamına benzerlik gösterdiği söylenebilir.

Tablo 8: Muhayyer-Kürdi Makamının Özellikleri

Makam Adı	Muhayyer-Kürdi
Dizisi	<p style="text-align: center;">Yerinde muhayyer makamı dizisi</p>
Karar Sesi	Dügâh perdesidir.

Seyri	Muhayyer makamı, Hüseyinî makamının inici seyrine denmektedir. Bu nedenle bir Muhayyer-Kürdî dizisi oluşturulmak istediğinde buna muhayyer makamı dizisi ile başlanması gerekmektedir. Muhayyer perdesinde Hüseyini beşlisi yapılarak Muhayyer perdesinde karar yapılarak birinci güçlü olan Muhayyer perdesi hissettirilir. Sonrasında ikinci güçlü olan hüseyini perdesinde Uşşak dörtlüsü yapılır ve Hüseyini perdesi hissettirilir. Sonunda yerinde Kürdi beşlisi ile karar yapılır.
Güçlüsü	Birleşik bir makam olması nedeniyle birden fazla güçlüsünün olduğu söylenebilir. Birinci güçlüsü Dügâh perdesine göre sekizinci derecedeki Muhayyer perdesi, ikinci güçlüsü beşinci derecedeki Hüseyini perdesidir.
Ses Değiştiricileri	Si-bemol, Fa-Diyez
Yedeni	Rast perdesidir.

(Kaynak: Özkan,1984)

Parlak (2013) tarafından notaya alınan şekil 25'teki bu dizi Neşet Ertaş'ın bağlamasında kullandığı karar sesi olan “re” eksenini üzerinden notaya alınmış idi ancak araştırmada kullanılan konunun genel bir niteliği olması açısından bu dizi “la” eksenine göçürülmek suretiyle şekildeki gibi gösterilmiştir.

“Kızılırmak” isimli Bozlak, dizisi üzerinden incelendiğinde ise Bozlak Ayağı dizisine benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir. Eserde segâh perdesinin koma bemolünün kullanılması ve inici seyirde olmasının yanında dügâh perdesinin 3. sesi olan çargâh perdesinde yaptığı yarım kararlar ile zaman zaman da 5. ses hüseyini perdesini değiştirerek, dügâhta tam karar kılmasıyla “Bozlak Ayağı”nda olduğu söylenebilir.

3.5. “Doğar Yaz Ayları” İsimli Bozlağın Notasyonu ve İncelenmesi

- Bozlağın Notasyonu

DOĞAR YAZ AYLARI
(BOZLAK)

ÇEKİÇ ALİ
YÖRE: KIRŞEHİR

NOTAYA ALAN: DURAN ALP
TARİH: 5.12.2020

AMAN DOĞAR YA ZAY LARI DA _____ ÇİÇEK LERA ÇA _____ R

ELLER YAY LA SINADA O _____ YO _____ YO _____ Y OFYAVRU Y _____ LAGÖÇER

ACEP BİZİM KUZULARI DA O _____ YO _____ OF KİM LE R SEÇER

AMANAĞLAMA A NECİĞİMAĞ LA MADA O _____ YO _____ O _____ OF

BU YU _____ MU GADER TAK DİR BÖY LEDİR ZA LI M

MO _____ O _____ Y SAB RE Y LE PE DE OY

Şekil 49: “Doğar Yaz Ayları” İsimli Bozlağın Notası

- **Bozlağın Dizisi ve Yapı Özellikleri Bakımından İncelenmesi**



Şekil 50: “Doğar Yaz Ayları” İsimli Eserin Ses Sahası

Şekil 50’ye bakıldığında “Doğar Yaz Ayları” adlı eserin ses sahasındaki tiz genişlemenin 10. dereceye kadar olup, bir sekizliyi (oktav) aştığı görülmektedir.



Şekil 51: “Aman Doğar Yaz Ayları Çiçekler Açar” Dizesinin Gösterimi

Şekildeki “A Ezgisi”nde “aman doğar yaz ayları çiçekler açar” sözüne denk gelen eserin ilk dörtlüğünün 1. dizesi asıl söylenmek istenen cümleye hazırlık sözcüğü olan “aman” kelimesi ile başlamıştır. Karar perdesinin 1 oktav tizi olan 8. derece ses muhayyer perdesi ile başlayan eser seyrinde icracı, bu perdede uzun bir seyir gerçekleştirmiştir. Ardından gerdaniye perdesi civarında dolaştıktan sonra düğâh perdesinin 6. derece sesi olan acem perdesinde kalmış hem güçlü perdesini hissettirmiş hem de yarım karar yapmıştır. Bunu yaparken sesinde dinamik bir tavır sezilmiş olup, 1. dizeyi tek bir diyafram nefesi eşliğinde tamamlamıştır.

Kırşehir yöresi icracılarından olan Ali Ersan isimli sanatçıya lakap olarak “Çekiç” denmektedir. Çekiç Ali gerek sazındaki dinamizm ile gerek gırtlak yapısındaki bir çekiç darbesini andıran hamleleri yönüyle diğer yöre sanatçılarından ayrılmaktadır. Çekiç Ali’nin, ses oktavının geniş olması en tiz perdelerde bile eser icrasını rahatlıkla yapmasını sağlamaktadır. Bunun yanında en tiz perdelerde icra esnasında dinamik aynı zamanda yumuşak bir ses tonu duyulmaktadır. Bu durum icracının lirik tenor olduğunun tespiti açısından bir örnek teşkil edebilir.

Çekiç Ali Kırşehir yöresi bozlak icracıları arasında bağlamada abdal düzen ile icra yapan ustalardan farklı olarak karar perdesini “re” eksenine taşımış ve buradan hareketle yörenin müzik kültürüne bir yenilik getirmiştir. Çekiç Ali’den sonra Neşet Ertaş’ta bu yeniliğe uymuş ve bu zamandan sonra tüm Kırşehir yöresi sanatçıları bu düzen ile icra yapmaya başlamışlardır. Hatta Abdal düzeni ile uzun yıllar bağlamasını icra eden Muharrem Ertaş’ın öğrencisi Keskinli Hacı Taşan’da sanatının son dönemlerine doğru bu “re düzenine” geçiş yapmış ancak icralarından da anlaşılacağı üzere tam anlamıyla adapte olamamıştır.

Çekiç Ali’nin bir diğer yenilikçi yönü ise, bağlamada karar yerini değiştirmesinin yanında bağlama telleri üzerinde de yeni bir tarz getirmiş olmasıdır. Yörede ters telleme olarak adlandırılan bu tarz, Çekiç Ali’nin kendi sesine has, çektiği akort sistemi açısından çok önemlidir. Bu ters telleme tekniği sayesinde karar sesi olan la perdesinin 4. derece sesi re perdesi fa ya da fa# seslerine tekabül etmiş olup, icracı; sazını kendi ses aralığına göre akort etmiş olmaktadır.



Şekil 52: “Eller Yaylasına Da Yavruyla Göçer” Dizesinin Gösterimi

Şekil 52’deki “B Ezgisi”nin tıpkı “A Ezgisi”nde olduğu gibi dügâh perdesinin 8. derece sesi olan muhayyer perdesi ile seyre başladığı görülmektedir. Tiz durak muhayyer perdesinden başlayan seyir çargâhta çargâh 5’lisi ile yarım karar yapmıştır. “eller yaylasına da” cümlesine tekabül eden bölümde muhayyer perdesi üzerinde 1 sekizlik 2 dördlük nota süresiyle beklendiği tespit edilmiştir. Tiz çargâh perdesinden çargâh perdesine doğru inilirken bozlakların karakteristik özelliği olan “oy, of, anam” gibi ünlemlerin kullanıldığı tespit edilmiştir.

C EZGİSİ

A cep bi zim ku zu la rı da o_____ yo_____ of kim_ ler_ se çer

Şekil 53: “Acep Bizim Kuzuları da Kimler Seçer” Dizesinin Gösterimi

Şekildeki “C Ezgisi” bölümünde hüseyini perdesiyle başlayan seyirde sırasıyla; hüseyini ve acem perdeleri üzerinden gerdaniye perdesine gelinip, “bizim kuzuları” cümlesine denk gelen bölümde neva perdesinde buselik beşlisi gösterilip hisar perdesi üzerinden yine çargâh perdesine geçiş yapmıştır. Burada çargâh perdesinin sıkça kullanıldığı tespit edilmiş olup eserin güçlüsü konumunda olduğunu söylemek gerekir. Bu seyir esnasında “oy, of” ünlemlerine denk gelen alanda bir üçleme yapılarak eser seyri nüanslarla süslenmiştir.

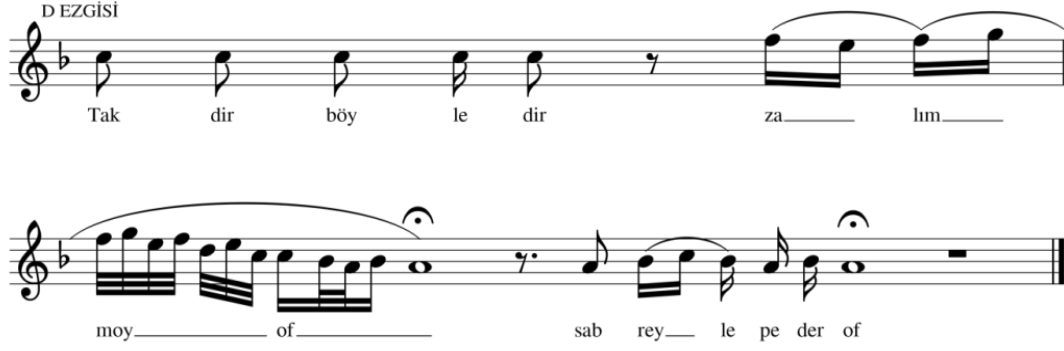
B' EZGİSİ

A MANAĞ LAMA A NE CİĞİMAĞ LA MADA O_____ YO_____ O_____ OF

BU YU_____ MU GADER

Şekil 54: “Aman Ağlama Anneciğim Buyumuş Kader” Dizesinin Gösterimi

Şekildeki “B’ Ezgisi”². Dizeye (B Ezgisi) benzer bir ezgisel yapıyla bestelenmiş olduğundan bu bölüme “B’ Dizesi” denmiş olup bu sebepten tekrar bir analize tabi tutulmaya gerek görülmemiştir.



Şekil 55: “Takdir Böyledir Zalım Sabreyle Peder” Dizesi

Şekildeki “D Ezgisi”nde “takdir böyledir” cümlesine denk gelen eserin son bölümü(şekil 54), (şekil 55) olan hem nakarat hem bağlantı niteliği taşıyan kısımda çıkıcı olarak düğâhta hüseyni beşlisi gösterilmiş, inici olarak ise düğâhta kürdi dörtlüsü gösterilmiştir.

Eserin 2. ve 3. dörtlüklerinin ezgisel yapısı, 1. dörtlük ile nerdeyse aynı özellikleri içerdiğinden 2. ve 3. dörtlük analiz edilmeye gerek görülmemiştir.

• Bozlağın Edebi Biçim Açısından İncelenmesi

*Doğar yaz ayları çiçekler açar
Eller yaylasına da yavrular göçer
Acep bizim kuzuları da kimler seçer
Aman ağlama da anacağım buyumuş kader
Takdir böyledir zalim oy sabreyle peder*

*Yarın bayram gelir de âlem dirilir
Ana baba yavrusuna sarılır
Yetim olanların da boynu burulur
Aman ağlama da anacağım buyumuş kader
Takdir böyledir zalim oy sabreyle peder*

“Doğar Yaz Ayları Çiçekler Açar” adlı eser uzun hava türünün bozlak kategorisine bir örnektir. Eserin sözleri 2 beşlikten oluşmaktadır. Kafiye şeması aaabb – ccbb - şeklinde olup 11’li hece ölçüsü kullanılmıştır. Eserin sözlerinin durağı 6+5 olup, âşıklık geleneğinde müzikal bir form olan “beşli/yedekli koşma” ile benzerlik göstermektedir.

Eserin türü ağıttır. Eserin konusu; Kırşehir merkeze bağlı Toklumen köyünden ünlü ozan, Âşık Said'in kızı Nadiye'nin oğlu Bekir Akdağ'ın; 1960-61 yılında arkadaşlarıyla bağ evine gidip eğlendikten bir müddet sonra aynı arkadaşlarıyla köye dönüp bakkala uğradığı bir sırada, tartıştığı bir arkadaşının tabancasından çıkan kurşunla hayatını kaybetmesi üzerine kaleme alınmıştır. Genç yaşta ölen, iki hanımı ve dört çocuğu kalan Bekir Akdağ'a dayısı Âşık Seyfullah Değirmenci bu iki dörtlüğü kaleme almıştır.

Tablo 9: “Doğar Yaz Ayları” Adlı Bozlağın İncelenmesi

Eser Adı	Doğar Yaz Ayları
Yöre/İcracı	Kırşehir/Çekiç Ali
Karar Sesi	Eser La Duraklıdır.
Müzikal Formu	ABCB'D
Asma Kalış Yaptığı Perdeler (Güçlü Perdeleri)	Çargâhta Çargâh Beşlisi, Nevada Buselik Beşlisi, Dügâhta Hüseyini Beşlisi, Dügâhta Kürdi Dörtlüsü
Ses Değiştiricileri	Si-bemol1
Ses Genişliği	10 Ses
Seyir	İnici
Eserin Makam Benzerliği	TSM Başlığı Altında Olan Muhayyer-Kürdi Makamına Benzemektedir.
Eserin Ayağı	Bozlak Ayağı

Neticede “Doğar Yaz Ayları” adlı bozla seyre her başladığında muhayyer perdesi civarından başlamaktadır. Daima muhayyer perdesini merkez kabul etmesi, yerinde hüseyini beşlisinin gösterilmesi, ardından dügâh perdesine kürdi dörtlüsü yaparak gelmesi ve inici seyir özelliğinde bulunması münasebetiyle muhayyer-kürdi makamına benzerlik gösterdiği söylenebilir. (Tablo8)

Parlak (2013) tarafından notaya alınan Şekil 25'teki bu dizi Neşet Ertaş'ın bağlamasında kullandığı karar sesi olan “re” eksenini üzerinden notaya alınmış idi ancak araştırmada kullanılan konunun genel bir niteliği olması açısından bu dizi “la” eksenine göçürülmek suretiyle şekildeki gibi gösterilmiştir.

“Doğar yaz ayları” isimli Bozlak, dizisi üzerinden incelendiğinde ise Bozlak Ayağı dizisine benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir. Eserde segâh perdesinin koma bemolünün kullanılması ve inici seyirde olmasının yanında düğâh perdesinin 3. sesi olan çargâh perdesinde yaptığı yarım kararlar ile zaman zaman da 5. ses hüseyini perdesini değiştirerek, düğâhta tam karar kılmasıyla Bozlak Ayağı”nda olduğu söylenebilir.

3.6. “Avşar Elleri” İsimli Bozlağın Notasyonu ve İncelenmesi

• Bozlağın Notasyonu

AVŞAR ELLERİ
(BOZLAK)

MUHARREM ERTAŞ
YÖRE: KIRŞEHİR

NOTAYA ALAN: DURAN ALP
TARİH: 3.9.2020

A MAN Gİ NE GÖ ÇEY LE Dİ DE AV ŞA R EL LE RI

EL LE RI

A ŞIP A ŞIP Gİ DE NEL LER Bİ ZİM Dİ R O. YO Y

Bİ ZİM DİR EY

A MA NA RABAT LAR IDA YA KI NE DE R YI RA ĞI YI RA ĞI

YÜ CE DAĞ DA NA ŞAN YOL LAR Bİ ZİM Dİ RE EY YE Y EY E

EY EY A RABATLA RI DA YA KI N İ DE R YI RA ĞI

YÜ CEDAĞ DANAŞAN YOLLAR Bİ ZİM Dİ BİZİM Dİ R

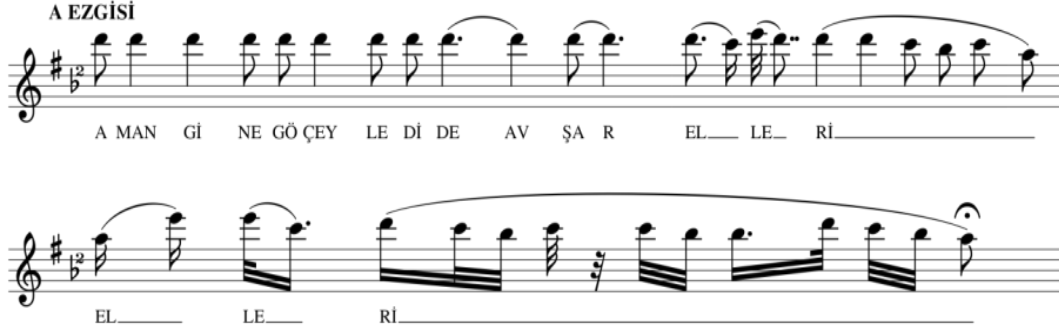
Şekil 56: “Avşar Elleri” İsimli Bozlağın Notası

- **Bozlağın Dizisi ve Yapı Özellikleri Bakımından İncelenmesi**



Şekil 57: “Avşar Elleri” İsimli Bozlağın Ses Sahası

Şekil 57’ye bakıldığında “Gine Göç Eyledi Avşar Elleri” adlı eserin ses sahasındaki tiz genişlemenin 12. dereceye kadar olup, bir sekizliyi (oktav) aştığı görülmektedir.



Kırşehir yöresi özelinde Orta Anadolu bölgesi bozlak kültürünün geneli göz önüne alındığında bu tip tiz genişleme alanından başlayan bozlaklarda Muharrem Ertaş bu kültürün mihenk taşıdır yorumunda bulunmak yanlış olmaz. Gerek ses genişliği gerek diyafram nefesinin kullanımı gerek icra esnasındaki en tiz perdelere kadar rahatlıkla çıkabilmesi ve en pest perdelere konuşur gibi icrasının yanında günümüze değin onlarca eser bırakması bu durumu örneklemektedir.



Şekil 59: Muharrem Ertaş'ın Ses Genişliğinin ve Tekrar Ettiği “Elleri” Sözcüğünün Gösterimi

Eser dizisinin en tiz perdesi olan tiz hüseyini perdesine inici bir seyir ile değinip, Tâhir makamının tiz duraktaki güçlüsü olan 8. derece ses muhayyer perdesine gelindiği gözlenmektedir. Bu perdeye gelinirken tiz segâhta 2 koma bemol kullanıldığı tespit edilmiştir. Hemen sonrasında şekil 59'de görülen hem tekrar niteliği taşıyan hem de cümleyi karara taşıma özelliği barındıran “elleri” sözcüğüne denk gelen alanda muhayyer perdesi üzerinden tiz genişleme kısmında bulunan tiz hüseyini perdesine sıçranılmış olup, inici bir seyir özelliği gösterilerek, hançereler eşliğinde 8. derece ses muhayyer perdesinde yarım karar yapılmıştır. Yine tiz hüseyini perdesinden muhayyer perdesine inilirken tiz segâhta 2 koma bemol perdesinin kullanıldığı da gözlenmiştir. Burada 1. dizesinin tamamını da içine alan “A Ezgisi”nin icrası esnasında ezgisel yapı göz önünde bulundurulduğunda Muharrem Ertaş'ın sadece ses icrası notaya alınmıştır. İlk dörtlüğün 1. dizesinde nota alınmayan kısım olan bağlama icrası, neredeyse durmuş vaziyette olup, dizinin sonuna doğru karar perdesi olan dügâh ile duyulmaya başlamıştır.

B EZGİSİ

A ŞIP A ŞIP Gİ DE NEL LER Bİ ZİM Dİ R O. YO Y

Bİ ZİM DİR EY

Şekil 60: “Aşıp Aşıp Giden Eller Bizimdir” Dizesinin Gösterimi

Şekil 60’ta tiz genişleme alanında bulunan ve “aşıp aşıp giden eller bizimdir” sözlerine denk gelen tiz çargâh perdesi civarından başlayan inici seyir ile 8. derece ses muhayyer perdesine gelindiği görülmektedir. Burada muhayyer perdesine doğru yapılan seyir esnasında icracının dik perdelerde naralar attığı bir arı misali inlediği ve bozlakların karakteristik özelliği olan “oy, of” gibi sözcüklerin kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca bu inici seyir sırasında tiz segâhta 2 koma bemol perdesi kullanılmış olması da eser donanımında bulunan arıza sesler ile seyrin desteklendiği anlamına gelmektedir.

Kırşehir yöresi sanatçılarından Muharrem Ertaş’ın gırtlak yapısı İran geleneksel müziği icracıları ile neredeyse aynı hançereleri kapsamaktadır. Orta Asya genelinde İran geleneksel müziği icracıları göz önüne alındığında gırtlak hançerelerinin çok seri ve güçlü(forte) yapıldığı görülmektedir. Abdal aşireti ile yapılan birebir görüşmeler ve röportajlarda edinilen bilgilere göre atalarının Horasan vilayetinden geldiğini söyledikleri de bu durumu örneklemektedir.

“A Ezgisi”nde de (şekil 58) olduğu gibi hem tekrar özelliği taşıyan hem de cümleyi karara bağlama özelliğini bünyesinde barındıran “bizimdir” sözcüğüne denk gelen alanın tiz neva perdesi ile başladığı gözlenmiş olup, inici ve bağlı bir seyir ile segahta2 koma bemol üzerinden Muhayyer perdesinde yarım karar kılındığı tespit edilmiştir.

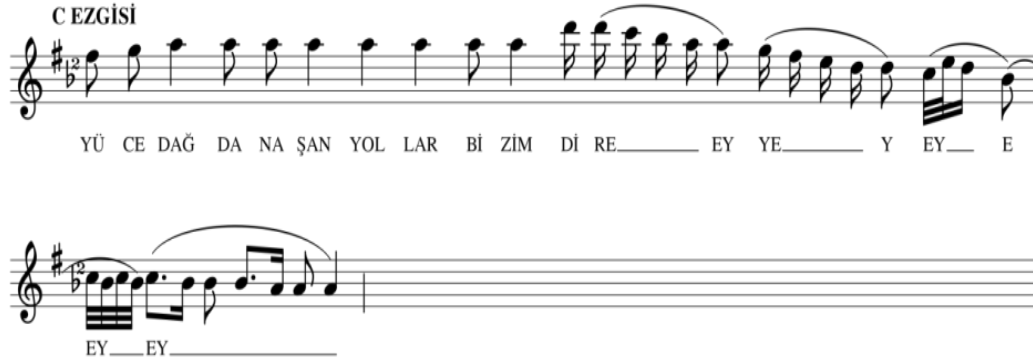
Eserin yarım karar yaptığı bu bölgeye geliş aşamasında - yine Orta Asya’dan gelen - bozlak geleneğine uygun olarak karara yönelen perdelerde icracının “mırıldanır” tarzda resitatif bir okuma anlayışı güttüğü söylenebilir.



Şekil 61: “Arabatları Da Yakın Eder Yırağı” Dizesinin Gösterimi

Şekildeki “B’ Ezgisi” 2. Dizeye (B Ezgisi) benzer bir ezgisel yapıyla bestelenmiş olduğundan bu bölüme “B’ Dizesi” şeklinde ifade edilmiş ve bu sebep ile tekrar bir analize tabi tutulmaya gerek görülmemiştir.

İcracı eserin bu 2. dizesinde yine üstün hançere yeteneğine bağlı olarak uzun ve etkileyici triller ile eser seyrini zenginleştirmiştir. 2. dizeden farkı gardaniye perdesindeki rast beşlisi, yeden perde olan rastta rast beşlisinin simetrik olarak gardaniyeye aktarılması ile oluşmuştur(şekil 61).



Şekil 62: “Yüce Dağdan Aşan Yollar Bizimdir” Dizesinin Gösterimi

Şekil 62’de “yüce dağdan aşan yollar bizimdir” dizesinde eviçte 3 koma diyez perdesi üzerinden muhayyer perdesine doğru bir seyir yapılmıştır. Muhayyer perdesinde icracı titreşim ile sesinde vibrato tekniğini kullanmış olup bu perdede bir süre seyir etmiş, ardından tiz alana genişleyip tiz neva perdesi üzerinden inici bir seyir ile segâhta 2 koma bemol kullanıp, hançereler ve nüanslar eşliğinde dügâhta tam karar yapmıştır. Karara geliş esnasında inici seyir özelliği ile nevada rast beşlisi yapıp, icracı “ey” sözcüğünü kullanarak eviçte 3 koma diyez perdesi üzerinden geçip, segâhta 2 koma bemol perdesine basıp dügâhta uşşak dörtlüsü ile karar kılmıştır.

Muharrem Ertaş'ın havalandırdığı eserlerde sıkça görülen ve kendine has olan, karakteristik özellik taşıyan “ey, yey, oy oy” gibi sözcükler ile karar sesinde inlemesi Kırşehir yöresi bozlaklarının ezgisel yapısı açısından çok yönlü olması ile açıklanabilir. Şöyle ki, icracı bu sözcükler ile resitatif bir okuma anlayışı güderken, bağlaması ile eser icrasına devam edebilmektedir. Yani eserin şan kısmında icracı kararda dururken, bağlama icrası o esnada eserin 2. bölümünü çalmaktadır. Yani saz ile söz bu gibi durumlarda rollerini değiştirebilmektedir.

BAĞLANTI BÖLÜMÜ

A RABATLA RI DA YA KI N İ DE R YI RA_GI

YÜCEDAĞ DANAŞAN YOLLAR BİZİM Dİ BİZİM Dİ R

Şekil 63: “Avşar Elleri” Bozlağının Bağlantı Bölümü Dizesinin Gösterimi

Şekildeki bağlantı bölümünde “arabatlar da yakın eder yırağı” sözlerine denk gelen kısımda neva perdesi civarından seyre başlanıp, inici bir seyir özelliği gösterilerek, segâhta 2 koma bemol perdesi üzerinden düğâhta geçici karar yapılmıştır. “Yüce dağdan aşan yollar bizimdir” sözlerine denk gelen kısımda ise eser seyri esnasında segâhta 2 koma bemol kullanılmış olup, bu perde civarında bir süre dolaşıldıktan sonra düğâhta karar kılınmıştır.

BİZİM Dİ R

Şekil 64: “Bizimdir” Sözcüğünün Gösterimi

Şekil 64'te hem tekrar hem de vurgu niteliği taşıyan ve bünyesinde karara yönelik hissiyatı barındıran “bizimdir” sözcüğüne denk gelen alanda segâhta 2 koma bemol perdesi kullanılmış ve bunun üzerinden düğâha gelinmiştir.

Eserin 2. ve 3. drtlklerinin ezgisel yapısı, 1. dörtlük ile nerdeyse aynı özellikleri içerdiğinden 2. ve 3. dörtlük analiz edilmeye gerek görülmemiştir.

- **Bozlağın Edebi Biçim Açısından İncelenmesi**

(aman) Gine g eyledi Avşar elleri
Aşıp aşıp giden eller bizimdir
(aman) Arap atlar yakın eder ırağı
Yüce dağdan aşan yollar bizimdir.

(aman) Belimizde kılıcımız kirmanı
Daşı deler mızrağının dermeni
Devlet vermiş hakkımızda fermanı
Ferman padişahın dağlar bizimdir

(aman) Der Dadaloğlu da kavga kuruldu
Silahşorlar davlumbazlar derildi
(aman) Nice ko yiğitler yere serildi
Ölen ölür kalan sağlar bizimdir

“Gine G Eyledi Avşar Elleri” adlı eser uzun hava türünün bozlak kategorisine bir örnektir. Eserin sözleri 3 dörtlükten oluşmaktadır. Kafiyeye şeması abcb – dddb - eeeb şeklinde olup 11’li hece ölçüsü kullanılmıştır. Eserin sözlerinin durağı 6+5 olup, aşıklık geleneğinde müzikal bir form olan koşma ile benzerlik göstermektedir. Eserin konusu; Avşar Aşiretinin g yollarından bahseden Dadaloğlu, şiirinde dönemin hkmetinin iskân politikası sonucu Aşiretinin g ettirilmeye zorlandığından yakınmiş olup, hatta dönemin hükümdarına “ferman padişahın dağlar bizimdir” diyerek başkaldırmıştır. Sözleri Dadaloğlu’na müziği, Muharrem Ertaş’a aittir.

Tablo 10: “Avşar Elleri” Adlı Bozlağın İncelenmesi

Eser Adı	Yine G Eyledi Avşar Elleri
Yre/İcracı	Kırşehir/Muharrem Ertaş
Karar Sesi	Eser La duraklıdır.
Müzikal formu	ABB’C
Asma Kalış Yaptığı Perdeler	Muhayyerde uşsak dörtlüsü, gerdaniyede rast beşlisi,

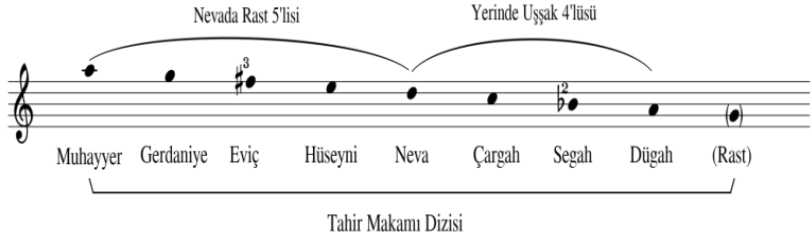
(Güçlü Perdeleri)	nevada rast beşlisi, düğâhta uşşak dörtlüsü
Ses Değiştiricileri	Si-bemol2 ve Fa-diyez
Ses Genişliği	12 Ses
Seyir	İnici
Eserin Makam Benzerliği	TSM Başlığı Altında Olan Tahir Makamına Benzemektedir.
Eserin Ayağı	Kerem Ayağı

Tahir makamının tiz durak muhayyer perdesi civarından seyre başlayıp tiz genişleme alanında seyrettiği ve nevada rast çeşnisi yaparak karara geldiği bilinmektedir. Makamının 2. Güçlünün neva perdesi olduğu ve uşşak makamı dizisinin incici hali olduğu da kaynaklarda mevcuttur. Buradan hareketle “Avşar elleri” adlı bozlaşın ilgili makamın dizisini, güçlü perdelerini ve seyir özelliğini bünyesinde barındırması sebebiyle bu makama benzerliğinin olduğunu bir kez daha söylemek gerekir.

Eserde segâh perdesinin koma bemolünün kullanılması, eviç perdesinde diyez ses tercih edilmesi ve tiz alandan genişleyerek incici seyirde olması bu savı doğrulamaktadır. Ayrıca düğâh perdesinin 8. derece sesi olan muhayyer perdesinde yaptığı yarım kararlar ile düğâhta da tam karar kılmasıyla da Tahir makamına benzerlik gösterdiği söylenebilir.

Tahir makamının gerek incici olması gerek güçlü perdeleri gerekse yarım karar yaptığı perdeler göz önünde bulundurulur ise; Avşar ve Cerit Aşiretleri 'ne ait olan bu bozlakların genelinin bu makama benzediği söylenilebilir. “Gine Göç Eyledi Avşar Elleri” adlı bozlak yörede “Avşar Bozlaşığı” olarak adlandırılmakta olup, Avşar dendiği vakit Tahir makamına benzer bir ayak yapıldığı tespit edilmiştir.

Tablo 11: Tahir Makamının Özellikleri

Makam Adı	Tahir Makamı
Dizisi	
Karar Sesi	Dügâh perdesidir.
Seyri	Tiz Durak Muhayyer perdesi civarından Seyre başlanır. Bu tiz bölgede ve Neva perdesi üzerindeki rast çeşnisinde karışık gezindikten sonra Muhayyer perdesindeki Uşak çeşnili yarım karar yapılır. Yine karışık gezinerek Neva perdesindeki ikinci mertebe güçlü olarak asma kararını yapar. Bu arada diğer asma kararları da göstererek düğâh perdesinde Uşak çeşnisi ile tam karar yapılı (Özkan, 1984: 173).
Güçlüsü	Tiz durak muhayyer perdesidir.
Ses Değiştiricileri	Si için koma bemolü ve fa için bakiye diyezi donanıma yazılır.
Yedeni	Rast perdesidir.

(Kaynak: Özkan, 1984)

YAHYALI KEREM DİZİSİ



Şekil 65: Yahyalı Kerem Dizisi

Parlak (2013) tarafından notaya alınan şekil 65'teki bu dizi Neşet Ertaş'ın bağlamasında kullandığı karar sesi olan "re" eksenini üzerinden notaya alınmış idi ancak araştırmada kullanılan konunun genel bir niteliği olması açısından bu dizi "la" eksenine göçürülmek suretiyle şekildeki gibi gösterilmiştir. Buradan sonuçla "Gine Göç Eyledi Avşar Elleri" eserinin "Kerem Ayağı" dizisinde olduğu söylenebilir.

“Kırat Bozlağı” İsimli Bozlağın Notasyonu ve İncelenmesi

- Bozlağın Notasyonu

KIRAT BOZLAĞI (BEYPAZARI KIRATI)

Yöre:Kırşehir
Kaynak Muharrem Ertaş

Derleyen:Nida Tüfekçi
Notaya alan:Erol Parlak

A mana h şa moldu.....da ki ra.....1 (saz.....) vay ki ra..... to yo..

f ye mez ye mi ni ye mi...ni e ye ... ye ye..y (saz.....)

Çah dım zi ke si ni..... (saz.....) va y za lı.....mo.....

fö.....y (saz.....) ge ver ge mi ni..... (saz.....)

ge mi ni..... (saz.....)

A man ben sūr me dım de cin ga ye.....n (saz.....)

vah cin ga..... no yo..... f sūr dın de mi ni de mi ni.....

8
(saz.. Bey ba za rı mes ken (saz.....

9
vay mes ke ne ye ye ye ye..... y (saz..... ol du ne li mi.....z (saz.....

10
o.....y e li mi ze yey. (SAZ.....

11
Kurt be linde na şa..... ğı (saz..... vaygar da.....

12
.....ş (saz..... doğru yo lum uz

13
(saz..... a..... nam yo lu mu oy (saz.....

Şekil 66: “Kırat” İsimli Bozlağın Notası

- **Bozlağın Dizisi ve Yapı Özellikleri Bakımından İncelenmesi**

Tiz Neva Tiz Çargah Tiz Segah Muhayyer Gerdaniye Eviç Dik Hisar Neva Çargah Segah Dügah (Rast)

Kırat Bozlağı'nın Dizisi

Şekil 67: “Kırat Bozlağı” İsimli Bozlağın Ses Sahası

Şekil 67’ye bakıldığında “Kırat Bozlağı” adlı eserin ses sahasındaki tiz genişlemenin 11. dereceye kadar olup, bir sekizliyi (oktav) aştığı görülmektedir.

A BÖLÜMÜ

A mana h şa moldu.....da kı ra.....1 (saz.....) vay kı ra..... to yo..

f yemez yemi ni ye mi...ni e ye...ye ye.y (saz.....)

Şekil 68: “Aman Akşam Oldu da Kırat Yemez Yemini” Dizesinin Gösterimi

Şekil 68’deki “A Bölümü”nde “aman akşam oldu da kırat vay kırat yemez yemini” sözlerine denk gelen kısımda eser seyrine tiz genişleme alanından başlandığı gözlenmiştir. Burada eviç perdesi üzerinde bir ferahnak beşlisine rastlanmaktadır. Ayrıca eserin tiz genişleme alanında tiz çargâh perdesi üzerinden eviç perdesine doğru inici bir seyir özelliği gösterdiği söylenebilir. Muhayyer perdesinin merkez alındığı bu kısımda eser seyrinin; Tiz segâhta 1 koma bemol perdesi üzerinden tiz çargâh perdesine kadar genişleyip ve icracının eşsiz gırtlak hançereleri eşliğinde inici bir seyir özelliği kazanıp, bu defa tiz segâhta 2 koma bemol üzerinden merkez perde olan muhayyere geldiği tespit edilmiştir.

İracının ilgili eserin 1. dizesi olan “A Bölümü”nü Abdal kültürünün ürünü olan ve Orta Asya’dan beri devam ederek günümüze değin gelen bozlak geleneğinin bünyesinde bulunan mırıldanır tarzda “vay, oy, ey” gibi nidalar yardımıyla ikiye ayırdığı gözlenmiştir. Bu ayırım sonucunda ortaya çıkan “A Bölümü”nün 2. kısmı olan “Yemez yemini” sözlerine denk gelen kısımda tiz segâhta bemol perdesinin üzerinden tiz çargâha genişlediği ve bu civarda dolaşıldıktan sonra gerdaniye perdesinde çeşnisiz bir yarım karar kılındığı tespit edilmiştir.

B BÖLÜMÜ

Çah dım zi ke si ni..... (saz..... va y za lı.....mo.....

fo.....y (saz..... ge ver ge mini..... (saz.....

ge mi ni..... (saz.....

Şekil 69: “Çaktım Zikkesini Gever Gemini” Dizesinin Gösterimi

Şekildeki “B Bölümü”nde “çahdım zikkesini vay zalım gever yemini” sözlerine denk gelen ve eserin ezgisel olarak en zengin kısmı olan bu alanda “A Bölümü”nde olduğu gibi muhayyer perdesi merkez seçilmiş ve bu perde civarında bir seyir gerçekleştirilmiştir. Eser seyrinin; eserin donanımında mevcut olan eviçte 3 koma diyez perdesi üzerinden başlayıp tiz çargâha kadar genişlerken si bemoll ve do diyez perdesinin kullanıldığı tespit edilmiştir.

Şekil 69’de çargâhta bir nkriz 5lisinin yapıldığı ve dügâhta uşşak dörtlüsünün yapılarak karar edildiği tespit edilmiştir. Burada dügâh perdesine gelirken orta Anadolu kültüründe çok sık karşılaşılan pestleşme (segâh-kürdi) tekniğinin kullanıldığı gözlenmektedir. Ayrıca icracının “mırıldanır” tarzda “vay” nidasıyla desteklediği ve bozlaklarda sıkça kullanılan “beyler, zalım, aman, oy” gibi sözcükler üzerinden gırtlak hançereleri eşliğinde resitatif bir tarzda dügâhta yarım karar kılındığı gözlenmiştir.

A' BÖLÜMÜ

A man ben sür me dim de cin ga ye.....n (saz.....)

vah cin ga..... no yo..... I sür dün de mi ni de mi ni.....

Şekil 70: “Aman Ben Sürmedim de Cingan Sürsün Demini” Dizesinin Gösterimi

Şekil 70’te “aman ben sürmedim de cingan sürsün demini” sözlerine denk gelen eserin 3. dizesi “A Bölümü”ne çok benzer bir ezgi yapısında olduğundan “A” şeklinde ifade edilmiş olup, tekrar analiz edilmeye gerek görülmemiştir.

**BAĞLANTI
BÖLÜMÜ 1**

(saz... Bey ba za rı mes ken (saz.....)

vay mes ke ne ye ye ye ye..... y (saz..... ol du ne li mi.....z (saz.....)

o..... y eli mi ze yey (SAZ.....)

Şekil 71: “Beybazarı Mesken Oldu Elimiz” Dizesinin Gösterimi

Şekildeki bağlantı bölümünde “bey bazarı mesken oldu elimiz” sözlerine denk gelen kısım eserin 2. dizesi olan “B Bölümü”ne çok benzer bir ezgi yapısında olduğundan tekrar analiz edilmeye gerek görülmemiştir.

**BAĞLANTI
BÖLÜMÜ 2**

Şekil 72: “Kurt Belinden Aşağı Doğru Yolumuz” Dizesinin Gösterimi

Şekildeki bağlantı bölümünde “kurt belinden aşağı doğru yolumuz” sözlerine denk gelen kısım eserin 2. dizesi olan “B Bölümü”ne çok benzer bir ezgi yapısında olduğundan tekrar analiz edilmeye gerek görülmemiştir.

Eserin 2. ve 3. beşliğinin ezgisel yapısı, 1. beşliği ile nerdeyse aynı özellikleri içerdiğinden bu kıtalar analiz edilmeye gerek görülmemiştir.

- **Bozlağın Edebi Biçim Açısından İncelenmesi**

*Akşam oldu kırat kırat yemez yemini
Çakdım zikkesini gever gemini
Ben sürmedim de sürsün demini
Beypazarı mesken oldu elimiz
Kurt beli'nden aşar doğru yolumuz*

*Kör olası cingan nereden geldi
Kuyumcuyum deyi çayıra kondu
Alnı top kekilli Halil'i vurdu
Beypazarı mesken oldu elimiz
Kim bilir ki nerde kalır ölümüz*

*Kıratın üstü de bir ulu yayla
Neyleyim gardaşlarım gaderim böyle
Varınca pedere doğruyu söyle
Beypazarı mesken oldu elimiz*

Kurt beli'nden aşar doğru yolumuz

“Akşam oldu kırat yemez yemini” adlı eser uzun hava türünün bozlak kategorisine bir örnektir. Eserin sözleri 3 beşlikten oluşmaktadır. Kafiye şeması aaabb – cccbb - eeebb şeklinde olup 11’li hece ölçüsü kullanılmıştır. Eserin sözlerinin durağı 6+5 olup, âşıklık geleneğinde müzikal bir form olan “beşli/yedekli koşma” ile benzerlik göstermektedir. Eserin türü ağıttır. Eserde; Halil isimli yiğidin kuyumcuyum deyip köye göçebe gelen bir topluluk tarafından öldürülmesi üzerine yakılan ağıt anlatılmaktadır.

Tablo 12: “Kırat Bozlağı” Adlı Bozlağın İncelenmesi

Eser Adı	Kırat Bozlağı
Yöre/İcracı	Kırşehir/Muharrem Ertaş
Karar Sesi	Eser La duraklıdır.
Müzikal formu	ABA’BB
Asma Kalış Yaptığı Perdeler (Güçlü Perdeleri)	Gerdaniyede Çeşnisiz, Çargâhta Nikriz Beşlisi, Dügâhta Uşşak Dörtlüsü
Ses Değiştiricileri	Si-bemol2, Mi-bemol1, Fa-diyez3
Ses Genişliği	11 Ses
Seyir	İnici
Eserin Makam Benzerliği	TSM Başlığı Altında Olan Karcığâr Makamına Benzemektedir.
Eserin Ayağı	Bozlak Ayağında 4. Derece Hicaz Çeşitlemesi

Eserin ezgisel yapısı incelendiğinde; “Kırat Bozlağı” adlı bozlağın; karcığâr makamı özelliklerini bünyesinde barındırdığı tespit edilmiştir. Dizisinde (şekil 67) kullandığı segâh ve hüseyni perdelerindeki arıza sesleri, eviç ve çargâh perdelerinde yapılan asma kararları ve tiz genişlemeden başlayan incici seyir özelliği ile ilgili eser TSM’de karcığâr makamına benzemektedir.

Tablo 13: Karcıgar Makamının Özellikleri

Makam Adı	Karcıgar Makamı
Dizisi	
Karar Sesi	Dügâh perdesidir.
Seyri	Güçlü neva perdesi civarından seyre başlar.
Güçlüsü	Neva perdesidir.
Ses Değiştiricileri	Si-bemol2, Mi-bemol1 ve Fa-diyez3
Yedeni	Rast perdesidir.

(Kaynak: Özkan, 1984)

Orta Anadolu bozlak geleneğinin ezgisel yapısı incelendiğinde genel bir tabir olarak “bozlak dizisi” başlığı altına girebilecek ana dizi konumunda bulunan aşağıda şekilde gösterilen dizi, çeşitli derecelerine eklenen Hicaz dörtlüsü ya da beşlisi ile çeşitlenmekte ve zenginleşmektedir (Parlak, 2013).

Parlak (2013) tarafından notaya alınan şekil 25 ve şekil 73’deki bu dizi Neşet Ertaş’ın bağlamasında kullandığı karar sesi olan “re” eksenini üzerinden notaya alınmış idi ancak araştırmada kullanılan konunun genel bir niteliği olması açısından bu dizi “la” eksenine göçürülmek suretiyle şekildeki gibi gösterilmiştir.

Şekil 25’te gösterilen ana diziye 4. derecede bir hicaz eklenmesi ile oluşan “akşam oldu kırat yemez yemini“ eserinin dizisinin ana hatlarını oluşturan şekil aşağıdaki gibidir.

4. DERECEDE(NEVA) HİCAZ ALAN BOZLAK ÇEŞİTLEMESİ

Şekil 73: 4. Derecede (Neva) Hicaz Alan Bozlak Çeşitlemesi

Buradan sonuçla; “Akşam Oldu Kırat Yemez Yemini” eserinin bozlak ayağı dizisinin 4. derece sesi neva perdesinde hicaz dörtlüsü almasıyla ortaya çıkan bu bozlak dizisi çeşitlemesinde olduğu söylenebilir.

3.8. “Ben Gidiyom Emanetim Allah’a” İsimli Bozlağın Notasyonu ve İncelenmesi

- **Bozlağın Notasyonu**

BEN GİDİYOM EMANETİM ALLAHA

(BOZLAK)

YÖRE: KIRŞEHİR
KAYNAK KİŞİ: NEŞET ERTAŞ

NOTAYA ALAN: DURAN ALP
TARİH: 15.9.2020

A EZGİSİ

BEN GİDİYOM E MA NETİ MAL LA HA

B EZGİSİ

KA RA GÖZ LÜM BU EL LER DE KALGAY RI OF

C EZGİSİ

ÇEK Tİ KISMET GÖ TÜRÜ YOGUR BE TE

D EZGİSİ

DOS TE LİN DEN AY RI LI YO YOL GAY RI

Şekil 74: “Ben Gidiyom Emanetim Allah’a” İsimli Bozlağın Notası

- **Bozlağın Dizisi ve Yapı Özellikleri Bakımından İncelenmesi**

Tiz Çargah Tiz Segah Muhayyer Gerdaniye Eviç ve Acem Hüseyini Neva Çargah Segah Dügah

Ben Gidiyom Emanetim Allah'a Bozlağı'nın Dizisi

Şekil 75: “Ben Gidiyom Emanetim Allah’a” İsimli Bozlağın Ses Sahası

Şekil 75'e bakıldığında "Ben Gidiyom Emanetim Allah'a" adlı eserin ses sahasındaki tiz genişlemenin 10. dereceye kadar olup, bir sekizliyi (oktav) aştığı görülmektedir.



Şekil 76: "Ben Gidiyom Emanetim Allah'a" Dizesinin Gösterimi

Şekildeki A Ezgisinde "Ben Gidiyom Emanetim Allah'a" sözüne denk gelen eserin ilk dörtlüğünün 1. dizisinde hüseyinde uşşak dörtlüsünü gösterdiği tespit edilmiştir. Neşet Ertaş'ın icrası fonetik olarak incelendiğinde; eser seyrine, eviç ve gerdaniye perdeleri üzerinde titreşimler yapmak suretiyle başladığı tespit edilmiştir. "Fa# - Sol" seslerinin ezgisel olarak icrasının yanında bir de vibrato tekniği ile bu perdelerde titreşimler yapan icracı esere durağan, naif ve duygusal bir giriş yapmıştır.

Kırşehir yöresi icracılarından olan Neşet Ertaş söz ile müzik arasındaki uyumu yani prozodiyi çok dikkatli kullanarak, vurgu yapmak istediği herhangi bir kelimeyi özellikle vurgulayabilmektedir. Eserin 1. dizisinde vurgu yapmak istenilen alanın tüm cümle olarak seçilmesi ve icracının bu cümleyi tek bir diyafram nefesi ile tamamlaması eserin ezgisel zenginliği açısından çok teşkil etmektedir.



Şekil 77: Neşet Ertaş'ın "Emanetim" Sözcüğü Üzerindeki Hançere Özelliğini Gösteren Motif

Şekil 77'de 1. dizinin 3. kelimesi olan "emanetim" sözcüğü üzerinde bir seri hançereler yapmak suretiyle eserin ezgisel yapısını zenginleştiren icracı 6. derece ses acem perdesi eser seyrini inici özelliğe büründürmüş ve 5. derece ses hüseyini perdesi civarına gelmiştir. Yine aynı kelime üzerinde bastığı her perdede sesinde oluşan titreşim ile sanki bağlama telinin frekansındaki titreme özelliğini yakalamaya çalışırcasına bir teknik kullanmıştır.

Eserin donanımına bakıldığında TSM'deki hicaz makamı ile benzerlik gösterdiği anlaşılmaktadır. Buna ek olarak hicaz makamının güçlüsü 4. derece ses neva perdesinin güçlü olarak gösterilmesi ve bu perdede bir yarım karar yapılması benzerlik gösterilen hicaz makamının özelliklerindedir.



Şekil 78: “Kara Gözlüm bu Ellerde Kal Gayrı” Dizesinin Gösterimi

Şekildeki “B Ezgisi”nde “kara gözlüm bu ellerde kal gayrı” dizesine denk gelen kısımda, dik kürdi perdesinde çeşnisiz bir asma kalış yapıldığı gözlenmiştir. Burada bir önceki dizide yarım karar olarak kullanılan ve hicaz makamının güçlüsü konumunda olan 4. derece ses neva perdesi civarından başlamıştır. İcracı yine eserin 1. dizesinde olduğu gibi burada da tek bir diyafram nefesi ile tüm cümleyi tamamlamış, duygusal, durağan ve lirik bir ses tavrı kullanmıştır.

Donanımında mevcut olan sesler civarında dolaşıldıktan sonra eser seyri 2. derece ses olan segâhta 1 koma bemol üzerinde yarım karar yapmıştır.



Şekil 79: Neşet Ertaş'ın “OF” Ünlemi Üzerindeki Hançere Özelliğini Gösteren Motifler

Burada dikkat edilmesi gereken alan şekil 79'daki motiftir. İcracının bazen kuvvetli (Forte) bazen yarı güçlü (mezzoforte) olarak kullandığı gırtlak hançereleri; kontrollü, seri ve etkileyicidir. Burada “si- do” sesleri arasında yapılan triller görülmektedir. Bu durum bazen 2 veya daha fazla perdeler arasında gerçekleştirilebilir. Kırşehir yöre bozlaklarında bu durum sıklıkla görülmekte olup, bu durum yöre müziğinin ezgisel yapısının çok köklü temellere dayandığını göstermektedir.



Şekil 80: “Çekti Kısmet Götürüyo Gurbete” Dizesinin Gösterimi

Şekildeki “C Ezgisinde “çekti kısmet götürüyo gurbete” sözüne denk gelen bölümün 7. derece ses gerdaniye perdesi civarından başlayıp 8. derece ses olan muhayyer perdesine geldiği görülmektedir. Muhayyer perdesi ile başlayan inici seyir önce neva perdesinde ardından da dik kürdi perdesinde çeşnisiz bir asma kalış gerçekleştirmiştir.

İcracı eserin bu 3. dizesine diğer 2 dizeden farklı olarak düğâh perdesinin 1 oktav tizinden yani meyandan başlamış olup, ezgisel yapıyı kuvvetlendirmiştir. Bunun yanı sıra tek bir diyafram nefesi ile tamamlanılan bu cümlede eserdeki ana temanın gurbet acısı olması münasebetinden dolayı bir haykırış yapıldığı söylenebilir.

“Götürüyo” kelimesine denk gelen motifte eser seyri, eser dizisinin en tiz perdesi olan 10. derece ses tiz çargâh perdesine çıkmıştır. Buradan seri bir iniş gerçekleştirilmiş donanımında mevcut olan arıza perdeler üzerinden segâhta yarım karar yapılmıştır.



Şekil 81: “Dost Elinden Ayrılıyo Yol Gayrı” Dizesinin Gösterimi

Şekildeki “D Ezgisi”nde “ben gidiyom emanetim Allah’a” sözüne denk gelen eserin ilk dörtlüğünün 4. dizesinde segâh – çargâh ikilisi arasında bir seyir gerçekleştirildiği ve düğâhta tam karar yapıldığı gözlenmiştir. Son olarak yerinde bir hicaz dörtlüsü yapılarak düğâh perdesinde tam karar kılınmıştır.

Şekil 81’de icracı 4. dizeyi iki adet bölüme ayırmak suretiyle tamamlamıştır. “Ayrılıyo” sözcüğünü ikiye bölüp yeni bir nefes aldıktan sonra sanki ayrılık kelimesini kasten ikiye bölmüş buraya vurgu yapmak istemiş gibi bir durum söz konusudur. Yani kendisinin

sevgiliden ayrılıp gurbete gitmek zorunda olmasını “ayrılık” kelimesini de iki bölerek anlatmaya çalışmıştır.

Eserin 2. dörtlüğünün ezgisel yapısı, 1. dörtlük ile nerdeyse aynı özellikleri içerdiğinden 2. dörtlük analiz edilmeye gerek görülmemiştir.

- **Bozlağın Edebi Biçim Açısından İncelenmesi**

*Ben gidiyom emanetim Allah'a
Kara gözlüm bu ellerde kal gayrı
Çekti kısmet götürüyo gurbete
Dost elinde ayrılıyo yol gayrı*

*Benim arzettiği kaşı kemandır
Aşk elinden garip halım yamandır
Gidiyorum geleceğim gümandır
Halleşek kara gözlüm gel gayrı*

“Ben Gidiyom Emanetim Allah’a” adlı eser uzun hava türünün bozlak kategorisine bir örnektir. Eserin sözleri 2 dörtlükten oluşmaktadır. Kafiye şeması abcb – dddb şeklinde olup 11’li hece ölçüsü kullanılmıştır. Eserin sözlerinin durağı 6+5 olup, âşıklık geleneğinde müzikal bir form olan koşma ile benzerlik göstermektedir. Eserin konusu sevgiliyi silada bırakıp gurbete gitmek zorunda olan aşığın sevdiğini Allah’a emanet etmesidir. Temasına ayrılık denilebilir.

Tablo 14: “Ben Gidiyom Emanetim Allah’a” Adlı Bozlağın İncelenmesi

Eser Adı	Ben Gidiyom Emanetim Allah’a
Yöre/İcracı	Kırşehir/Neşet Ertaş
Karar Sesi	Eser La duraklıdır.
Müzikal Formu	ABCD
Asma Kalış Yaptığı	Hüseyinde Uşşak Dörtlüsü, Nevada Buselik Beşlisi, Dik Kürdide Çeşnisiz, Dügâhta Hicaz Dörtlüsü
Ses Değiştiricileri Perdeler (Güçlü Perdeleri)	Si-bemol1, Do-diyez2, Fa-diyez3
Ses Genişliği	10 Ses

Seyir	İnici
Eserin Makam Benzerliği	TSM Başlığı Altında Olan Hicaz Makamına Benzemektedir.
Eserin Ayağı	Garip Ayağı

Makamsal özelliklerinin incelendiği “Ben Gidiyom Emanetim Allah’a” adlı Kırşehir yöresi sanatçılarından Neşet Ertaş’a ait bozlağın, bünyesinde bulundurduğu arıza sesleri ve seyir esnasında yarım karar kıldığı güçlü perdelerinin kullanım şekli göz önünde bulundurulduğunda TSM’deki hicaz makamına benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir.

“Ben Gidiyom Emanetim Allah’a” isimli bozlakta segâh perdesinin koma bemolünün kullanılması, eviç ve çargâh perdelerinde diyez ses tercih edilmesi bu savı doğrulamaktadır. Ayrıca düğâh perdesinin 4. derece sesi olan neva perdesinde yaptığı yarım kararlar ile düğâhta da tam karar kılmasıyla da hicaz makamına benzerlik gösterdiği söylenebilir.

Tablo 15: Hicaz Makamının Özellikleri

Makam Adı	Hicaz Makamı
Dizisi	
Karar Sesi	Düğâh perdesidir.
Seyri	Seyre güçlü Neva perdesinden başlanır. Diziyi oluşturan çeşnilerle karışık gezindikten hemen sonra güçlü Neva perdesinde Rast çeşnili yarım karar yapılır. Bu sırada lüzumlu yerlerdeki geçki ve asma kalışlar da gösterilir. Düğâh perdesinde hicaz çeşnisi ile yedenli ya da yedensiz karar verilir.
Güçlüsü	Neva perdesidir.
Ses Değiştiricileri	Do ve fa için bakiye diyezi, si için bakiye bemolü donanıma yazılır
Yedeni	Rast perdesidir.

(Kaynak: Özkan, 1984)

ZAHİDE GURBANIM NE OLACAK HALİM

-2-

(3) GUR BE TEL LE RİN DE OF E Sİ RİM E SİR
 (SAZ -) ZA Hİ DE GUR BA NİM (SAZ - - -) HEP BEN DE GU SUR
 (SAZ - - - -) E ĞER A NAN SE Nİ SE Nİ BA NA VE RİR SE
 (SAZ - - -) NE Mİ ZE YET Mİ YO (SAZ - - -) EL GA DAR HA SİR

Cengiz

ZAHİDE GURBANIM N(E)OLACAK HALİM
 GİNE BİR LAF DUYDUM KIRILDI BELİM
 GELENDEN GİDENDEN (OF) HABER SORARIM
 ZAHİDE'M BU HAFTA OLUYOR GELİN

EZELİ DE (DELİ) DELİ GÖNÜL EZELİ
 ÇİÇEK DAĞI DA DÖKTÜ MOLA GAZELİ
 DOLAŞTIM ALEMİ (OF) GURBET GEZELİ
 BULAMADIM ZAHİDE'MDEN GÜZELİ

GURBET ELLERİNDE (OF) ESERİM ESER
 ZAHİDE GURBANIM HEP BENDE GUSUR
 EĞER ANAN (SENİ) SENİ BANA VERİRSE
 NEMİZE YETMİYOR EL KADAR HASİR

ZAHİDE GURBANIM SALLAMA BEŞİK
 BENİ GENÇ YAŞIMDA SEN ETTİN AŞIK
 KADİR MEVLAM SENDEN BİR YAR İSTERİM
 AK BUĞDAY BENİZLİ ZÜLFÜ DOLAŞIK

Şekil 84: “Zahidem” İsimli Bozlağın Notası 2. sayfa

- Bozlağın Dizisi ve Yapı Özellikleri Bakımından İncelenmesi

Gerdaniye Eviç veya Acem Hüseyini Neva Çargah Segah Dügah (Rast)

Zahide Bozlağı'nın Dizisi

Şekil 85: “Zahide” İsimli Bozlağın Ses Sahası

Şekil 85'e bakıldığında “Zahide” adlı eserin ses sahasındaki tiz genişlemenin 7. dereceye kadar olup, bir sekizli (oktav) içerisinde olduğu görülmektedir.



Şekil 86: “Zahide Gurbanım Nolacak Halım” Dizesinin Gösterimi

Şekildeki “A Ezgisi”nde “Zahide gurbanım nolacak halım” sözüne denk gelen eserin ilk dörtlüğünün 1. Dizesinde eser seyrinin hicaz makamının güçlüsü olan ve düğâh perdesinin 4. derece sesi konumundaki neva perdesi civarından başladığı görülmektedir. Neva perdesinde bir buselik beşlisi bulunmakta ve burada neva perdesi güçlü olarak kullanılmaktadır.

“Gurbanım” sözcüğü üzerinde uzatmak suretiyle ses titreşimleri yaparak bir süre beklenmesinin ardından hafiften orta dereceli bir ses kuvvetine doğru çıkıldığı tespit edilmiştir. Yani nüans terimlerinden olan crescendo kullanıldığı ve icraya devam edildiği gözlenmiştir.

“Zahide gurbanım” sözlerine denk gelen alanda güçlüde bir süre seyir edildikten sonra 7. ses Gerdaniye perdesine çıkılıp, inici seyir özelliği ile birlikte önce eviçte 3 koma diyez perdesi kullanılmış, ardından tekrar gerdaniye perdesine çıkılmıştır. Burada diyez ses kullanılmasının eserin tekrar tize doğru yöneleceği hissiyatını vermesi için yapıldığı söylenebilir.

Neşet Ertaş söz ile müzik arasındaki prozodiyi çok dikkatli kullanarak, vurgu yapmak istediği herhangi bir kelimeyi özellikle vurgulayabilmektedir. Eserin 1. dizesinde vurgu yapmak istenilen alanın tüm cümle olarak seçilmesi ve icracının bu cümleyi tek bir diyafram nefesi ile tamamlaması eserin ezgisel zenginliği açısından çok önemlidir.



Şekil 87: Neşet Ertaş'ın Tril Özelliğini Gösteren Motif

Şekil 87'deki motif incelendiğinde Neşet Ertaş'ın gırtlak yapısının kontrollü ve naif bir şekilde hançereler yaptığı söylenilebilir. Burada aslında eserin 1. dizesi “of” nidasıyla ikiye ayrılmış bulunmaktadır. “Ne olacak halım” sözlerine denk gelen kısma gelinecek olur ise hicaz makamının güçlüsü olan neva perdesi ile donanımında mevcut olan çargâhta 2 koma diyez perdesi civarında hançereler yapılması suretiyle dolaşılıp güçlü perdesinde yarım karar kılınmıştır.



Şekil 88: “Gene Bir Laf Duydum Gırıldı Belim” Dizesinin Gösterimi

Şekildeki “B Ezgisi”nde “gene bir laf duydum gırıldı belim” dizesine denk gelen kısımda eser seyri, yine hicaz makamının güçlü perdesi neva ile başlayıp donanımında mevcut olan çargâhta 2 koma diyez ve segâhta 1 koma bemol perdeleri üzerinden düğâh perdesine doğru inici bir seyir gösterildiği tespit edilmiştir. Yerinde bir hicaz dörtlüsü yapılarak karar edilmiştir. Burada “zahide” bozlaşına has karakteristik özellik gösteren muhayyer perdesinin hiç kullanılmayıştır.

“Gene bir laf duydum” sözlerine denk gelen bu alanda “duydum” sözcüğü üzerinde icracı *crescendo* yapmak suretiyle bir süre bekleyip eserin bu 2. dizesini iki parçaya bölmüştür. Eser seyrinin bu kelime üzerinde hançereler ve nüanslarla süslenmesinin ardından bir 8’lik es notası ile icracıya nefes almak için bir zaman tanındığı söylenebilir. “Gırıldı belim” sözlerine denk alan kısımda ise karar perdesinden başlanılıp donanımındaki arıza sesleri ile birlikte yine karar perdesinde yarım karar yapıldığı gözlenmektedir.

“Kırıldı belim” sözü üzerinde icracının *vibrato (titreşim)* tekniğini kullandığı ve “belim” sözcüğünü birden net ve sert bir şekilde kestiği tespit edilmiştir. Burada aslında 4. dizedeki “gelin” sözcüğü düşünülerek fonetik bir dil kullanıldığı söylenilebilir.



Şekil 89: “Gelenden Gidenden Haber Sorarım” Dizesinin Gösterimi

Şekildeki “A’ Ezgisi”1. Dizeye (A Ezgisi) benzer bir ezgisel yapıyla bestelenmiş olduğundan bu bölüme “A’ Dizesi” denmiş olup bu sebepten tekrar bir analize tabi tutulmaya gerek görülmemiştir.

İcracı eserin bu 3. dizesinde yine üstün hançere yeteneğine bağlı olarak uzun ve etkileyici triller ile eser seyrini zenginleştirmiştir. Burada vurgu yapmak istenilen alanın tüm cümle olarak seçilmesi ve icracının bu cümleyi tek bir diyafram nefesi ile tamamlaması eserin ezgisel zenginliği açısından çok önemlidir.



Şekil 90: “Zahidem Bu Hafta Oluyor Gelin” Dizesinin Porte Üzerinde Gösterimi

Şekildeki “B’ Ezgisi” 2. Dizeye (B Ezgisi) benzer bir ezgisel yapıyla bestelenmiş olduğundan bu bölüme “B’ Dizesi” denmiş olup bu sebepten tekrar bir analize tabi tutulmaya gerek görülmemiştir.

Şekil 90’daki gibi icracının tıpkı 2. dizede olduğu gibi eseri ikiye böldüğü ve nüanslarla, hançerelerle eserin ezgisel yapısını zenginleştirdiği söylenilebilir. Bu 4. dize 2. dizinin aksine tam karar yaparak eserin 1. kıtasının tamamlandığı bölümdür.

Eserin 2. dörtlüğünün ezgisel yapısı, 1. dörtlük ile nerdeyse aynı özellikleri içerdiğinden 2. dörtlük analiz edilmeye gerek görülmemiştir.

- **Bozlaşın Edebi Biçim Açısından İncelenmesi**

*Zahide gurbanım ne olacak halım
Gene bir laf duydum kırıldı belim
Gelenden gidenden haber sorarım
Zahidem bu hafta oluyor gelin*

*Hezeli de deli deli gönül hezeli
Çiçekdağı da döktü m'ola gazeli
Dolaştım âlemi oy gurbet gezeli
Bulamadım Zahidem'den güzeli*

*Gurbet ellerinde esirim esir
Zahide kurbanım hep bende gusur
Eğer anan seni seni bana verirse
Nemize yetmiyor el gadar hasır*

“Zahide Gurbanım Ne Olacak Halım” adlı eser uzun hava türünün bozlak kategorisine bir örnektir. Eserin sözleri 3+ dördlükten oluşmaktadır. Kafiye şeması aaab–cccc-dded şeklinde olup 11’li hece ölçü kullanılmıştır. Eserin sözlerinin durağı 6+5 olup, âşıklık geleneğinde müzikal bir form olan koşma ile benzerlik göstermektedir. Eser; gurbette yaşayan aşığın hem sılaya hem de sevgiliye duyduğu özlemi konu edinmiştir.

Tablo 16: “Zahide” Adlı Bozlağın İncelenmesi

Eser Adı	Zahide
Yöre/İcracı	Kırşehir/Neşet Ertaş
Karar Sesi	Eser La duraklıdır.
Müzikal Formu	ABA’B’
Asma Kalış Yaptığı Perdeler (Güçlü Perdeleri)	Nevada Buselik Beşlisi, Dügâhta Hicaz Dördlüsü
Ses Değiştiricileri	Si-bemol1, Do-diyez2, Fa-diyez3
Ses Genişliği	7 Ses
Seyir	İnici
Eserin Makam Benzerliği	TSM Başlığı Altında Olan Hicaz Makamına Benzemektedir.
Eserin Ayağı	Garip Ayağı

Makamsal özelliklerinin incelendiği “Zahide” adlı sözleri Çiçekdağlı şair Mustafa Öztürk’e müziği Kırşehir yöresi sanatçılarından Neşet Ertaş’a ait olan bozlağın, bünyesinde bulundurduğu arıza sesleri ve seyir esnasında yarım karar kıldığı güçlü

perdelерinin kullanım şekli göz önünde bulundurulduğunda TSM'deki tablo 15'te özellikleri gösterilen Hicaz makamı ile benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir.

Parlak (2013) tarafından notaya alınan şekil 82'deki bu dizi Neşet Ertaş'ın bağlamasında kullandığı karar sesi olan “re” eksenini üzerinden notaya alınmış idi ancak araştırmada kullanılan konunun genel bir niteliği olması açısından bu dizi “la” eksenine geçirilmek suretiyle şekildeki gibi gösterilmiştir.

“Zahide” isimli bozlak, dizisi üzerinden incelendiğinde ise Garip Ayağı dizisine benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir. Eserde segâh perdesinin koma bemolünün kullanılması, çargâh ve eviç perdesinde diyez ses tercih edilmesi bu savı doğrulamaktadır. Burada bahsi geçen “Garip Ayağı” aslında segâhta 2 koma bemol perdesini dizisinde barındırmaktadır. Halk müziğindeki “garip hicaz” tabirinin de buradan doğduğu söylenilebilir. Genellikle Güneydoğu Anadolu Bölgesinde icra edilen Baraklarda görülen bu ayağa, Kırşehir yöresinde ise; sanatçıların özellikle Neşet Ertaş'ın divan bağlamasında bulunan segâh sesine birden fazla perde bağlayarak eriştiği söylenilebilir.

3.10. “Nerde Kaldı Vatanımız Elimiz” İsimli Bozlağın Notasyonu ve İncelenmesi

- Bozlağın Notasyonu

NERDE KALDI VATANIMIZ ELİMİZ
(BOZLAK)

Yöre: Kırşehir
Çekiç Ali

Notaya Alan: Duran Alp
Tarih: 14.11.2020

Ner de kal dı va ta nı mız e li miz_____ e li miz_____

Sı la da ki dağ lar gö rünmez ol du_____ gör ün_____ mez ol_____ du

U zak dü ştü naz lı_____ ya re yo lu_____ muz_____ yo lu muz

Kald ım gur bet elde va rıl_____ maz ol_____ du_____ va rıl_____ maz ol_____ du

Ye tiş miş de ye ş i yap rak lı dağ lar_____ el van çi çek le re_____

boy andı dağ lar_____ dağ lar_____ İ ş itimsı la dan_____ sı la dan_____

sev gi lim ağ lar_____

Gay rı gur bet el de du rul_____ maz ol_____ du_____ du_____ rul_____ maz ol_____ du

Şekil 91: “Nerde Kaldı Vatanımız Elimiz” İsimli Bozlağın Notası

- **Bozlağın Dizisi ve Yapı Özellikleri Bakımından İncelenmesi**



Şekil 92: “Nerde Kaldı Vatanımız Elimiz” İsimli Bozlağın Ses Sahası

Şekil 92’ye bakıldığında “Nerde Kaldı Vatanımız Elimiz” adlı eserin ses sahasındaki tiz genişlemenin 11. dereceye kadar olup, bir sekizliyi (oktav) aştığı görülmektedir.



Şekil 93: “Nerde Kaldı Vatanımız Elimiz” Dizesinin Gösterimi

Şekildeki A Ezgisinde “nerde kaldı vatanımız elimiz” sözüne denk gelen eserin ilk dörtlüğünün 1. dizesi eserin tiz genişleme sahasında tiz durakta muhayyerde buselikli uşşak dörtlüsü ile dik ve dinamik bir giriş gerçekleştirmiştir. İcracı Çekiç Ali sesindeki dinamizm ve netlik sayesinde aynı zamanda tek bir diyafram nefesi yardımıyla cümleyi bir seferde tamamlamıştır. İcracı Çekiç Ali tiz segâh perdesini natürel kullanarak esere buselik perdesi ile başlayıp eser seyrini zenginleştirmiştir. Ayrıca ilk cümlede icra esnasında “elimiz” sözcüğüne denk kısımda icracı vibrato tekniğini kullanmış sesini titreşimler eşliğinde uzatmıştır.

Çekiç Ali eserin 1. dizesinde bir haykırış ile gurbette oluşunu ve sıla hasreti çektiğini gök kubbeye attığı çığlık ile anlatmaya çalışmıştır. Usta icracı tiz çargâhtan başlayan seyrini tiz segâhta yarım karar ile noktalandırmıştır. Burada bu perdede yarım kalış yapılması kulağa eserin devam edeceği hissiyatı vermektedir.



Şekil 94: “Sıladaki Dağlar Görünmez Oldu” Dizesinin Gösterimi

Şekildeki “B Ezgisi”nde eser seyrine yine tiz genişleme alanından başlandığı ve hüseyinde kürdi dörtlüsü ile asma kalış yapıldığı tespit edilmiştir. Eser seyrinde inici olarak önce eviç perdesi kullanılmış sonra “fa” perdesinin natürel hale bürünmesiyle acem perdesi üzerinden çeşitli hançereler ve nüanslar eşliğinde yarım karar yapılmıştır.



Şekil 95: Bozlaklarda Karakteristik Özellik Gösteren Motif Örneği

Kırşehir yöresi sanatçılarının hemen hemen hepsinde görülen şekil 95’deki hançere motifi 2 ses (sol- fa) arasında yapılmak suretiyle sürüp hüseyini perdesinde bir uzatma işaretiyle tamamlanmıştır.



Şekil 96: “Uzak Düştü Nazlı Yâre Yolumuz” Dizesinin Gösterimi

Şekildeki “C Ezgisi”nde “uzak düştü nazlı yâre yolumuz” sözlerine denk gelen kısımda, hüseyini perdesinde kürdi dörtlüsü gösterilmiş çargâhta hisar perdesi üzerinden çeşnisiz bir asma kalış gerçekleştirilmiştir. İcracı “uzak düştü nazlı” sözüne denk gelen 3. dizeyi ikiye bölmüş arada nefes almak suretiyle acem perdesinde bir geçici asma kalış gerçekleştirmiştir.



Şekil 97: Çekiç Ali'nin Karakteristik Hançere Özelliğini Gösteren Motif

Eserin 3. dizesi olan “uzak düştü nazlı yâre yolumuz” dizesinde edilmesi gereken Şekil 97'deki motifte Çekiç Ali lakabındaki sanatçının çekiç gibi darbeler eşliğinde hançereler gerçekleştirdiği ve bunu yaparken sesindeki kontrolü ve sürtüne dahi olmadan çargâh perdesine kadar geldiği gözlenmiştir. Ayrıca çargâh perdesine doğru inici seyir yapılmadan önce “yolumuz” sözcüğünün uzatılan kısmı olan “muz” hecesinin acem perdesi üzerinden nevaya düştüğü kısımda yeniden hüseyinde 1 koma bemol perdesine çıkıldığı ve bu çıkışın çargâh perdesini kuvvetlendirmek adına yapıldığı söylenebilir.

İcracı eseri üstün hançere yeteneği ve sesine olan hâkimiyetiyle birlikte daima dinamik ve akıcı halde tutmaya bu 3. dizede de devam etmektedir.



Şekil 98: “Kaldım Gurbet Elde Varılmaz Oldu” Dizesinin Gösterimi

Şekildeki “D Ezgisi”nde “kaldım gurbet elde varılmaz oldu” adlı 4. dize, eserin ezgisel yapı açısından zengin olan bölümlerinden biri olup; arıza sesler, nüanslar ve ses trafiğindeki akıcılık açısından yoğun geçtiği bir kısımdır. Eserin ilk dörtlüğünün son dizesi olan bu dizeyi icracı nefes almak suretiyle ikiye bölmüştür.



Şekil 99: İnici Seyirde Ses Değiştiricilerin Gösterildiği Motif

Özellikle Şekil 99'daki motifler göz önünde bulundurulduğunda Kırşehir yöresi bozlak tavrında çoğu bozlağın 4. dizesinde bu tip inici bir seyir gerçekleştirildiği söylenebilir.

Şekilde A2 Ezgisindeki “yetmiş yeşil yapraklı dağlar” dizesi 12. derece ses olan tiz neva perdesi üzerinden başlamış ve eser seyrine bu perdede güçlü (forte) bir giriş yapılmıştır. Ardından tiz durakta muhayyerde uşşak dörtlüsünün yapılmıştır. İcracı 2. dörtlüğün 1. dizesi olan bu dizeyi tek bir diyafram nefesiyle tamamlamış, sesindeki netlik ve genişlik sayesinde eser seyrine dinamik bir hava katmıştır.

Çekiç Ali; Kırşehir yöresi icracıları arasında kendine has çalım tekniği, bağlama düzeni, akort düzeni, gırtlak yapısı ve nüansları açılarından çok karakteristik bir konuma sahiptir. İcra ettiği bozlaklar arasında kendine has özellikleri bulunan “Nerde kaldı vatanımız elimiz” adlı bozlak içerisinde barındırdığı arıza sesleri ve daima dinamik bir ezgisel yapısının olması açısından karakteristiktir.

Şekil 100’de eser dizisinin en tiz sesi olan tiz neva perdesine kadar rahatlıkla bir seyir gerçekleştirildiği gözlenmiş olup, icra esnasında sanatçının sesinin gayet net ve pürüzsüz bir yapısının olduğu gözlenmiştir. Ayrıca bu haykırış ile eserin ana teması olan sıla hasretinin de 2. dörtlükte daha fazla arttığı söylenebilir.

B2 EZGİSİ

El van çiçek le re. bo yan dı dağ lar.

dağ lar.

Şekil 101: “Elvan Çiçeklere Boyandı Dağlar” Dizesinin Gösterimi

Şekildeki “B2 Ezgisi”nde “elvan çiçeklere boyandı dağlar” sözüne denk gelen eserin 2. Dörtlüğünün 2. dizesi icracının yine tiz genişleme sahasında bulunan 12. derece ses tiz neva perdesi civarında dolaştığı gözlenmiştir. Burada gerdaniyede rast beşlisi ile asma kalış yapıldığı tespit edilmiştir. Ayrıca kendine has karakteristik özellik olan hançere ve nüanslar eşliğinde inici olarak gerdaniye perdesine kadar geldiği tespit edilmiştir.

İcracı burada eserin bu dizesini ikiye ayırarak tamamlamıştır. İlk bölümü olan “elvan çiçeklere” sözünde “re” hecesine denk gelen perdelerde uzun bir uzatma hareketinin olduğu ve dörtlük bir sus hareketiyle susulup nefes alındığı gözlenmiştir.

“Boyandı dağlar” sözünde ise bir tekrarlar ve vurgu söz konusu olduğu, bunun yanında inici seyir ile birlikte eviçte 3 koma diyez perdesi kullanılmış olup gerdaniye perdesinde yarım karar yapılmıştır.

C2 EZGİSİ

İ şittim sı la dan... sı la dan... sev gi lim

5 ağ lar

The image shows two staves of musical notation. The first staff is labeled 'C2 EZGİSİ' and contains a melody with lyrics 'İ şittim sı la dan... sı la dan... sev gi lim'. The second staff starts with a measure number '5' and contains the lyrics 'ağ lar'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

Şekil 102: “İşittim Sıladan Sevgilim Ağlar” Dizesinin Gösterimi

Çekiç Ali eserin 2. kıtasının 3. dizesi olan “işittim sıladan sevgilim ağlar” dizisinde çargâh perdesinde bir nikriz beşlisi yapılmış, çargâhta yapılan bu asma kalış TSM’de karcıgar makamı dizinin bir özelliğidir.

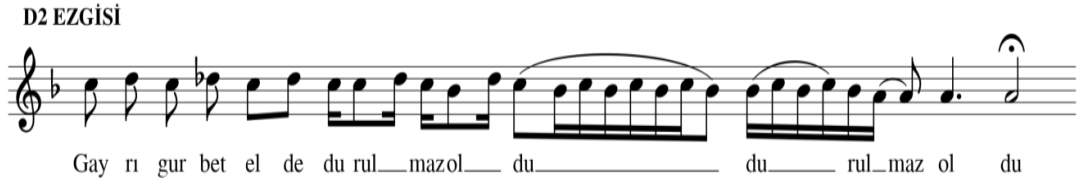
İcracı 8. ses muhayyer perdesi üzerinden çargâh perdesine doğru bir seyir gelirken bu dizeyi iki parçaya bölerek tamamlamıştır. “İşittim sıladan” sözüne tekabül eden kısımda “sıladan” sözcüğü tekrarlanmak suretiyle vurgulu bir şekilde uzatılarak icra edilmiştir. Bunun yanında yine “sıladan” sözcüğüne denk gelen ve inici olarak çargâh perdesine kadar inilen kısımda TSM’deki karcıgar makamı dizisine benzer bir dizi geçkisi kullanılmış olduğu tespit edilmiştir. Bu yönüyle eserin ezgisel yapısının oldukça zengin yapıda olduğu söylenebilir.

“Sevgilim ağlar” sözüne denk gelen kısımda ise; icracı çargâh perdesi civarında uzun bir seyir gerçekleştirmiş olup yine 3. derece ses çargâh perdesinde yarım karar kılmıştır.

Orta Anadolu bozlak geleneğinin ezgisel yapısı incelendiğinde genel bir tabir olarak “bozlak dizisi” başlığı altına girebilecek ana dizi konumunda bulunan aşağıda şekilde gösterilen dizi, çeşitli derecelerine eklenen Hicaz dörtlüsü ya da beşlisi ile çeşitlenmekte ve zenginleşmektedir. (Parlak, 2013)

Ana diziye 4. derecede bir hicaz eklenmesi ile oluşan “Nerde Kaldı Vatanımız Elimiz” eserinin dizisinin 2. kıtasını oluşturan şekil 26’daki gibidir.

Özellikle eserin 3. dizesindeki inici seyirde şekil 26’daki gibi çargâh perdesi üzerinde bir hicaz geçkisinin olduğunu söylemek gereklidir.



Şekil 103: “Gayrı Gurbet Elde Durulmaz Oldu” Dizesinin Gösterimi

Şekildeki “D2 Ezgisi”nde “gayrı gurbet elde durulmaz oldu” sözüne denk gelen kısımda 3.derece ses çargâh perdesi ile başlayan seyir, neva perdesinin koma bemolü üzerinden inici seyir ile birlikte dügâhta tam kılınmıştır.

İcracı 2. dörtlüğün son dizesi olan bu dizeyi de ikiye bölerek tamamlamıştır. “gayrı gurbet elde durulmaz oldu” dizesine denk gelen kısımda kulağa kararda tam bir kalış yapılacağı hissiyatı oluşturmak amaçlı çargâh ve nevada 1 koma bemol perdeleri arasında bir seyir gerçekleştirilmiş ve uzatma işaretlerinin yanında hançere ve nüanslar eşliğinde dügâhta tam karar kılınmıştır.

• **Bozlağın Edebi Biçim Açısından İncelenmesi**

*Nerde Kaldı Vatanımız Elimiz
Sıladaki dağlar görünmez oldu
Uzak düştü nazlı yâre yolumuz
Kaldım gurbet elde varılmaz oldu*

*Yetişmiş yeşil yapraklı dağlar
Elvan çiçeklere boyandı dağlar
İşittim sıladan sevgilim ağlar
Gayrı gurbet elde durulmaz oldu*

“Nerde Kaldı Vatanımız Elimiz” adlı eser uzun hava türünün bozlak kategorisine bir örnektir. Eserin sözleri 2 dörtlükten oluşmaktadır. Kafiye şeması abab – cccb şeklinde olup 11’li hece ölçüsü kullanılmıştır. Eserin sözlerinin durağı 6+5 olup, âşıklık geleneğinde müzikal bir form olan koşma ile benzerlik göstermektedir. Eser konusu; gurbette yaşamak zorunda kalan ve sıla hasretiyle yanan bir aşığın memleketine döneceğini anlatması üzerinedir.

Tablo 17: “*Nerde Kaldı Vatanımız Elimiz*” Adlı Bozlağın İncelenmesi

Eser Adı	Nerde Kaldı Vatanımız Elimiz
Yöre/İcracı	Kırşehir/ Çekiç Ali
Karar Sesi	Dügâh
Müzikal formu	ABCD – A2EFD2
Asma Kalış Yaptığı Perdeler (Güçlü Perdeleri)	Muhayyerde Uşşak Dörtlüsü, Hüseyinde Kürdi Dörtlüsü, Çargâhta Çargâh Beşlisi, Çargâhta Hicaz Dörtlüsü, Dügâhta Saba Dörtlüsü Muhayyerde Uşşak Dörtlüsü, Gerdaniyede Rast Beşlisi, Çargâhta Nikriz Beşlisi, Dügâhta Saba Dörtlüsü.
Ses Değiştiricileri	Si bemol, Re bemol, Mi bemol, La bemol
Ses Genişliği	11 ses
Seyir	İnici
Eserin Makam Benzerliği	TSM’de Muhayyer Sünbüle Ve Karcıgar Makamlarına Benzerlik Göstermektedir.
Eserin Ayağı	Bozlak Ayağında 3. Derece Hicaz Çeşitlemesi Bozlak Ayağında 4. Derece Hicaz Çeşitlemesi

Eserin makamsal olarak Türk Müziği makamlarından tablo 4 ve 13’te özellikleri gösterilen muhayyer-sünbüle ve karcıgar makamlarına benzediği söylenebilir. Ancak icracının yöresel müzik kültürüne ait ezgi kalıplarını kendine has ve başka örneği olmayacak şekilde yorumlaması eser analizini oldukça karmaşık bir yapıya sokmuştur.

Sonuç olarak “Nerde Kaldı Vatanımız Elimiz” adlı bozlak ezgisel yapı ve söz unsuru açısından çok zengin ve çeşitli bir yapıya sahiptir. Kırşehir yöresine ait bozlakların arasında makamsal yapı açısından farklı özellikler içeren ve anlaşılmasının zor olmasının yanında icrasının da bir hayli zor olduğu birkaç bozlaktan biridir.

SONUÇ, DEĞERLENDİRME VE ÖNERİLER

Bu tez çalışmasında, TRT Türk Halk Müziği repertuarında yer alan Kırşehir seçilmiş bozlaklarının, dizi, makam ve ayak incelenmesinden elde edilen sonuçlar, konunun işleniş sırasına göre ortaya konulacaktır.

Yapılan incelemeler sonucunda Kırşehir'in Türkmen ve Abdal zümrelerine ev sahipliği yaptığı tespit edilmiştir. Yörenin kültürel açıdan çok zengin bir çeşitliliği olduğu bu zümrelerin gelişi üzerine olmuştur. Türkmen ve Abdal zümreleri Orta Asya'dan beraberlerinde kültürlerini de getirmiş ve yöre insanına kabul ettirmişlerdir. Bu geleneksel halk kültürünün en önemli yapı taşı "Bozlak" kültürüdür. Kırşehir halk müziği kültürünü oluşturan en önemli etmenlerden bir tanesinin de bozlak olduğu göz önünde bulundurulursa; bu durum Abdal ve Türkmen zümrelerinin bu bölgede yaşamaları açıklanabilir. Yani buradan hareketle bozlak kültürü Kırşehir bölgesine has bir kültürdür.

Türk Halk Müziği başlığı altındaki uzun havanın bir türü olan bozlaklar; serbest ritimli ve usulsüz bir ezgisel yapıya sahiptirler. Ancak bozlakların genel olarak müzikal formları incelendiğinde, herhangi bir kalıbının olmadan, rastgele ve hür bir şekilde yapılmadığı tespit edilmiştir. Nasıl ki TSM'de bir makama ait seyir yapılırken; öncelikle o makamın arıza sesleri tespit edilir, güçlü kılınacak perdeler belirlenir ve ona göre asma kalıplar gerçekleştirilir ise bozlaklarda da böyle bir durum söz konusudur. Sonuçta kulağa hangi makam hissettirilmek isteniyor ise bu özellikler gerçekleştirilerek yapılır.

Yukarıda anlatılan sınıflandırmayı THM'de yapabilmek adına halk müziği araştırmacıları hem kırık havalarda hem de serbest ritimli havalarda uygulayabileceklerini düşündükleri "ayak" terimini literatüre girmesi için ortaya çıkarmış ve TSM'deki makam kavramına karşılık gelebileceği tartışmaları yapmışlardır. Bilindiği üzere ayak kavramı bir esere giriş müziğidir. Bazı istisnalar dışında ayak kavramının kırık havalardan ziyade uzun havalara uygun bir tabir olacağı tespit edilmiştir. Yani bir eser icra edilmeden önce TSM'de bulunan bir makam üzerinde ayak yapılabilir. Bu da ayağın makam ile aynı anlamda olmadığını ve TSM'deki makamların "dizilerine" benzer bir özellik gösterdiği sonucunu ortaya çıkarmaktadır.

Yukarıda literatür bilgileri sonucunda ulaşılan tespitlere yer verilmiştir. Bu tespitler ışığında TRT repertuarında mevcut olan 75 adet bozlak içerisinden 10 tanesi random

yöntemiyle rastgele seçilmiş olup, dizi, makamsal yapı, ayak ve edebi yapıları yönünden analiz edilmiştir.

Aşağıda eserlerin makamsal yapılarının incelenmesi sonucu ortaya çıkacak veriler TSM makamlarının birebir karşılıkları olmayacak, sadece benzerlik gösterecektir.

Analizi yapılan ilk eser “*Giye Giye Eskitmişsin Alları*” isimli bozlak, her bir dizesi kendi içerisinde makamsal özellikleri, güçlü kıldığı perdeler ve söz unsurları açısından ayrı ayrı değerlendirilmiştir. Bunun sonucunda eserin müzikal formunun AA’BC şeklinde olduğu tespit edilmiştir.

Bozlak, dizisinde (şekil 17) kullandığı arıza sesleri ve muhayyer perdesine doğru çıkıp inici seyir gösterir iken güçlü olarak hüseyini perdesini yarım karar kılmış olması ile eserin muhayyer-kürdi makamına benzediği söylenebilir. Ancak karara gelirken neva perdesinin 1 koma pest basılması muhayyer-kürdi makamı özelliklerinde bulunmayan bir durumdur (tablo 8). Normalde eserin ilgili makamın başlığı altında incelenebilmesi için düğâh perdesine kürdi dörtlüsü ile gelinmesi gerekmektedir. Burada “*Giye Giye Eskitmişsin Alları*” adlı bozlağının kendine has karakteristik bir durumu söz konusudur. 3. Mertebe güçlü olarak çargâh perdesini kullanması ve düğâh perdesine saba’lı gelmesi yönünden muhayyer sünbüle makamına da benzerlik göstermektedir.(tablo 4)

Sonuç olarak “*Giye Giye Eskitmişsin Alları*” adlı bozlak muhayyer-kürdi (tablo 8) makamının tüm özelliklerini göstermemekle beraber bu makama ait güçlüleri ve seyir özelliklerinden bazılarını bünyesinde bulundurmaktadır. Bu durumun dışında eserin tiz genişlemeden 1. güçlü muhayyer perdesine gelmemiş olması ve düğâhta kürdi dörtlüsü yaparak karar etmemiş olması da muhayyer-kürdi makamına benzemeyen yönleridir. Bozlak kendi içinde bile farklı dörtlü ve beşliler barındırması açısından ve kesin denilebilecek şartta bir özellik göstermemekle birlikte TSM’de herhangi makam başlığı altına girmemektedir. Ancak yukarıda varılan sonuçlarla birlikte bir yönden muhayyer-kürdi makamına, bir yönden de muhayyer-sünbüle (tablo 4) makamına benzediği söylenebilir.

Şekil 25’te gösterilen ana Bozlak Dizisine 3. derecede bir hicaz eklenmesi ile oluşan “*Giye Giye Eskitmişsin Alları*” eserinin dizisinin “*Bozlak Ayağı*” dizisinde olduğu söylenebilir.

“Giye Giye Eskitmişsin Alları” adlı bozlak 2 dörtlükten oluşan kıtalar ile aaab-cccb kafiye şemasına sahip, 11’li hece ls ile yazılmış, aşıklık geleneğinde müzikal bir form olan koşma türü altında bulunmaktadır.

Analizi yapılan ikinci eser olan “Başında Pare Pare Karın Var Senin” adlı bozlağın; müzikal formu ABCC’ şeklindedir. Kendi içinde bile farklı dörtlü ve beşliler barındırması açısından ve kesin denilebilecek şartta bir özellik göstermediğinden TSM’de herhangi bir makam başlığı altına alınamamaktadır. Sadece inici özelliği olması ve muhayyer perdesinin merkez alınmasının yanında dgah perdesine gelirken saba 4’lsnn kullanılmasından ötürü muhayyer sünbüle (tablo 4) makamına benzerlik gösterdiği söylenilebilir.

şekil 25’te gösterilen ana Bozlak Dizisine 3. derecede bir hicaz eklenmesi ile oluşan “Başında Pare Pare Karın Var Senin” eserinin dizisinin “Bozlak Ayağı” dizisinde olduğu söylenilebilir.

Bozlak; 2 dörtlükten oluşan kıtalar ile abab-cccb kafiye şemasına sahiptir. 12’li hece ls ile yazılmış, aşıklık geleneğinde müzikal bir form olan koşma türü altında bulunmaktadır.

Analizi yapılan üçüncü eser olan “Gönül Ne Gezersin Seyran Yerinde” adlı bozlağın müzikal formu AA’BB şeklindedir. Eserin dizisindeki (şekil 36) arıza sesleri segâhta 1 koma bemol, nevada ve muhayyer de 1 koma bemol şeklindedir. Nevada ve muhayyerde yapılan ses değişimleri eserin tamamında olmayıp geçki konumunda gösterilmiştir.

Eserin yapısal özelliklerinin bir sonuca bağlanması gerekir ise; “Gönül Ne Gezersin Seyran Yerinde” adlı bozlağın; her dizesinde ayrı bir dörtlü ve beşli asma kararlar yapılmış olup, bu yönüyle TSM’de herhangi bir makam başlığı altına alınması güçleşmiştir. İnici özelliği olması, muhayyer perdesinin merkez alınması, argah perdesinin güçlü olarak kullanılmasının yanında dgah perdesine gelirken saba 4’lsnn kullanılması nedeniyle muhayyer sünbüle makamına (tablo4) benzerlik gösterdiği söylenilebilir.

şekil 25’te gösterilen ana Bozlak Dizisine 3. derecede bir hicaz eklenmesi ile oluşan “Gönül Ne Gezersin Seyran Yerinde” eserinin dizisinin “Bozlak Ayağı” dizisinde olduğu söylenilebilir.

Bozlak; 3 dörtlükten oluşan kıtalar ile abcb-dddb-eeeb kafiye şemasına sahiptir. 11’li hece lş ile yazılmış, âşıklık geleneğinde müzikal bir form olan koşma türü altında bulunmaktadır.

Analizi yapılan dördüncü eser olan “*Kızılırmak*” adlı bozlağın müzikal formu ABCB’ şeklindedir. Kendi içinde bile farklı dörtlü ve beşliler barındırması açısından ve kesin denilebilecek şartta bir özellik göstermediğinden TSM’de herhangi bir makam başlığı altına alınamamaktadır. Ancak seyre her başladığında muhayyer perdesi civarından başlaması, daima muhayyer perdesini merkez kabul etmesi, hüseyini perdesini güçlü göstermesi, ardından dügâh perdesine kürdi dörtlüsü yaparak gelmesi ve inici seyir özelliğinde bulunması münasebetiyle muhayyer-kürdi(tablo8) makamına benzerlik gösterdiği söylenebilir.

“*Kızılırmak*” isimli Bozlak, dizisi üzerinden incelendiğinde ise Bozlak Ayağı dizisine benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir. Eserde segâh perdesinin koma bemolünün kullanılması ve inici seyirde olmasının yanında dügâh perdesinin 3. sesi olan argh perdesinde yaptığı yarım kararlar ile zaman zaman da 5. ses hüseyini perdesini değiştirerek, dügâhta tam karar kılmasıyla “Bozlak Ayağı”nda olduğu söylenebilir.

Bozlak; 2 ve daha fazla dörtlükten oluşan kıtalar ile aaab-cccb kafiye şemasına sahiptir. 11’li hece lş ile yazılmış, âşıklık geleneğinde müzikal bir form olan koşma türü altında bulunmaktadır.

Analizi yapılan beşinci eser “*Doğar Yaz Ayları*” adlı bozlağın müzikal formu ABCB’D şeklindedir. Burada eserin beşli/yedekli formu ile benzerliğinden kaynaklı olarak bir form farklılığı söz konusudur. Bu eser de tıpkı *Kızılırmak* eseri gibi seyre her başladığında muhayyer perdesi civarından başlamaktadır. Daima muhayyer perdesini merkez kabul etmesi, yerinde hüseyini beşlisinin gösterilmesi, ardından dügâh perdesine kürdi dörtlüsü yaparak gelmesi ve inici seyir özelliğinde bulunması nedeniyle muhayyer-kürdi(tablo8) makamına benzerlik gösterdiği söylenebilir.

“*Doğar yaz ayları*” isimli Bozlak, dizisi üzerinden incelendiğinde ise Bozlak Ayağı dizisine benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir. Eserde segâh perdesinin koma bemolünün kullanılması ve inici seyirde olmasının yanında dügâh perdesinin 3. sesi olan argh perdesinde yaptığı yarım kararlar ile zaman zaman da 5. ses hüseyini perdesini değiştirerek, dügâhta tam karar kılmasıyla Bozlak Ayağı”nda olduğu söylenebilir.

Bozlak; 2 beşlikten oluşan kıtalar ile aaabb-ccbb kafiye şemasına sahiptir. 11’li hece ölçüsü ile yazılmış, âşıklık geleneğinde müzikal bir form olan koşma türü altında bulunmaktadır.

Analizi yapılan altıncı eser olan “*Avşar Elleri*” adlı bozlağın, müzikal formu ABB’C şeklindedir. “*Avşar Elleri*” adlı bozlak, dizisinde (şekil 57) bulundurduğu segâhta 2 koma bemol perdesinin yanında eviç perdesini tercih etmesi, tiz durak muhayyer perdesi civarından seyre başlaması ve nevada rast çeşnisi yaparak karara gelmesi ile TSM’de Tahir makamı ile benzerlik göstermektedir. Makamının 2. güçlüsünün neva perdesi olduğu ve uşşak makamı dizisinin inici hali olduğu da kaynaklarda mevcuttur. Buradan hareketle “*Avşar Elleri*” adlı bozlağın ilgili makamın dizisini, güçlü perdelerini ve seyir özelliğini bünyesinde barındırması sebebiyle bu makama benzerliğinin olduğunu bir kez daha söylemek gerekir.

Eserde segâh perdesinin koma bemolünün kullanılması, eviç perdesinde diyez ses tercih edilmesi ve tiz alandan genişleyerek inici seyirde olması bu savı doğrulamaktadır. Ayrıca düğâh perdesinin 8. derece sesi olan muhayyer perdesinde yaptığı yarım kararlar ile düğâhta da tam karar kılmasıyla da Tahir makamına benzerlik gösterdiği söylenebilir.

Tahir makamının gerek inici olması gerek güçlü perdeleri gerekse yarım karar yaptığı perdeler göz önünde bulundurulur ise; *Avşar* ve *Cerit Aşiretleri* ’ne ait olan bu bozlakların genelinin bu makama benzediği söylenilebilir. “*Gine Göç Eyledi Avşar Elleri*” adlı bozlak yörede “*Avşar Bozlağı*” olarak adlandırılmakta olup, *Avşar* dendiği vakit Tahir makamına benzer bir Yahyalı Kerem Dizisi (şekil 65) yapıldığı tespit edilmiştir.

Bozlak; 3 dörtlükten oluşan kıtalar ile abcb-dddb-eeeb kafiye şemasına sahiptir 11’li hece ölçüsü ile yazılmış, âşıklık geleneğinde müzikal bir form olan koşma türü altında bulunmaktadır.

Analizi yapılan yedinci eser olan “*Kırat Bozlağı*” adlı bozlağı, beşli/yedekli form ile benzerliğinden kaynaklı olarak ABA’BB şeklinde bir müzikal formu mevcuttur. Eserin ezgisel yapısı incelendiğinde; “*Kırat Bozlağı*” adlı bozlağın; karcığar makamı özelliklerini bünyesinde barındırdığı tespit edilmiştir. Dizisinde (şekil 67) kullandığı segâh ve hüseyni perdelerindeki arıza sesleri, gerdaniye ve çargâh perdelerinde yapılan

asma kararları ve tiz genişlemeden başlayan inici seyir özelliği ile ilgili eser TSM'de karcıgar makamı ile benzerlik göstermektedir.

Eserde düğâh perdesine gelirken orta Anadolu kültüründe çok sık karşılaşılan pestleşme (segâh-kürdi) tekniğinin kullanıldığı gözlenmektedir. Ayrıca icracının “mırıldanır” tarzda “vay” nidasıyla desteklediği ve bozlaklarda sıkça kullanılan “beyler, zalım, aman, oy” gibi sözcükler üzerinden gırtlak hançereleri eşliğinde resitatif bir tarzda karar kılındığı tespit edilmiştir.

Şekil 25'te gösterilen ana Bozlak Dizisine 4. derecede bir hicaz eklenmesi ile oluşan “Kırat Bozlağı” eserinin dizisinin “Bozlak Ayağı” dizisinde olduğu söylenebilir.

Bozlak; 3 beşlikten oluşan kıtalar ile aaabb- cccbb-eeeeb kafiye şemasına sahiptir. 11'li hece ölçüsü ile yazılmış, âşıklık geleneğinde müzikal bir form olan “beşli/yedekli koşma” türü altında bulunmaktadır.

Analizi yapılan sekizinci eser olan “*Ben Gidiyom Emanetim Allah'a*” adlı bozlağın müzikal formu ABCD şeklindedir. Eser; dizisinde (şekil 75) segâhta 1 koma bemol perdesi ve çargâhta 2 koma diyez perdesini barındırması, hüseyini ve neva perdelerinde yapılan asma kararları ile dik kürdi perdesini çeşniz göstermesi sonucunda TSM'de hicaz makamı ile benzerlik gösterdiği söylenilebilir. Ayrıca hicaz makamının güçlü perdesinin neva oluşu, ilgili bozlağın da bu perde civarında dolaşıp nevayı güçlü göstermesi hicaz makamına olan benzerliği artırmaktadır. Sonuç olarak; TSM'de hicaz makamı ile benzerlik gösterdiği söylenilebilir.

Ek olarak “Ben Gidiyom Emanetim Allah'a” isimli bozlak, dizisi üzerinden incelendiğinde “Garip Ayağı” dizisine benzerlik gösterdiği tespit edilmiştir. Eserde segâh perdesinin koma bemolünün kullanılması, çargâh ve eviç perdesinde diyez ses tercih edilmesi bu savı doğrulamaktadır. Burada bahsi geçen Garip Ayağı aslında segâhta 2 koma bemol perdesini dizisinde barındırmaktadır. Halk müziğindeki “garip hicaz” tabirinin de buradan doğduğu söylenebilir. Genellikle Güneydoğu Anadolu Bölgesi'nde icra edilen Baraklarda görülen bu ayağa, Kırşehir yöresinde, özellikle Neşet Ertaş'ın divan bağlamasında bulunan segâh sesine birden fazla perde bağlayarak eriştiği söylenilebilir.

“Ben Gidiyom Emanetim Allah'a” adlı eser uzun hava türünün bozlak kategorisine bir örnektir. Eserin sözleri 2 dörtlükten oluşmaktadır. Kafiye şeması abcb – dddb şeklinde

olup 11’li hece ölçüsü kullanılmıştır. Eserin sözlerinin durağı 6+5 olup, âşıklık geleneğinde müzikal bir form olan koşma ile benzerlik göstermektedir. Eserin konusu sevgiliyi sılada bırakıp gurbete gitmek zorunda olan aşığın sevdiğini Allah’a emanet etmesidir. Temasına ayrılık denilebilir.

Analizi yapılan dokuzuncu eser olan “*Zahide*” adlı bozlağın müzikal formu ABA’B’ şeklindedir. Eserin ezgisel yapısı incelendiğinde birbirine benzer nitelikte tekrar özelliği gösteren ikiz motiflerin kullanıldığı tespit edilmiştir. Eser; dizisinde (şekil 85) segâhta 1 koma bemol perdesi ve çargâhta 2 koma diyez perdesini barındırması açısından, hüseyini ve neva perdelerinde yaptığı asma kararları ile TSM’de hicaz makamı ile benzerlik gösterdiği söylenebilir.

Bozlak; 3 dörtlükten oluşan kıtalar ile aaab- cccc-dded kafiye şemasına sahiptir. 11’li hece ölçüsü ile yazılmış, âşıklık geleneğinde müzikal bir form olan “beşli/yedekli koşma” türü altında bulunmaktadır.

Analizi yapılan son eser olan “*Nerde Kaldı Vatanımız Elimiz*” adlı bozlağın, müzikal formu her kıta kendi içerisinde sınıflandırılmasıyla ayrı ayrı belirlenmiştir. İlk kıtanın müzikal formu ABCD şeklinde olup, ikinci kıta ise A2EFD2 şeklinde belirtilmiştir

Eserin ilk kıtası ezgisel yapı açısından kendi içerisinde çok fazla bir makamsal çeşitlilik barındırmaktadır. Eserin ilk kıtası yukarıda yapılan tespitler ve dizisinde bulunan (şekil 92) ses değiştirici işaretleri açısından TSM’de muhayyer sünbüle (tablo4) makamı ile benzerlik gösterdiği söylenilebilir. Ancak bu benzerlik eserin kendine has üslup ve tavır ile yorumlanmış olmasından dolayı çok zayıf bir nitelik göstermektedir. Şekil 25’te gösterilen ana Bozlak Dizisine 3. derecede bir hicaz eklenmesi ile oluşan “Nerde Kaldı Vatanımız Elimiz” eserinin 1. Kıtasının dizisinin “Bozlak Ayağı” dizisinde olduğu söylenebilir. İkinci kıtasından ise ana Bozlak Dizisinde 4. derecede bir hicaz eklenmesi sonucu başka bir bozlak dizisi çeşitlemesi ortaya çıkmaktadır.

Bünyesinde çok zengin bir ezgisel yapı barındıran ilgili eserin ikinci kıtasında ise; muhayyerde uşşak dörtlüsü, gerdaniyede rast beşlisi ve çargâhta yapılan nikriz beşlisinin sonucunda eser TSM’ de karcığar makamına benzemektedir.

Sonuç olarak; “Nerde Kaldı Vatanımız Elimiz” adlı bozlak ilk kıtasından muhayyer sünbüle (tablo 4) makamına ikinci kıtasından ise karcığar (tablo 13) makamına benzemektedir. Eser ezgisel yapı ve söz unsuru açısından çok zengin ve çeşitli bir

yapıya sahiptir. Kırşehir yöresine ait bozlakların arasında makamsal yapı açısından farklı özellikler içeren ve anlaşılmasının zor olmasının yanında icrasının da bir hayli zor olduğu birkaç bozlaktan biridir.

“Nerde Kaldı Vatanımız Elimiz” adlı eser uzun hava türünün bozlak kategorisine bir örnektir. Eserin sözleri 2 dörtlükten oluşmaktadır. Kafiye şeması abab – cccb şeklinde olup 11’li hece ölçüsü kullanılmıştır. Eserin sözlerinin durağı 6+5 olup, âşıklık geleneğinde müzikal bir form olan koşma ile benzerlik göstermektedir. Eser konusu; gurbette yaşamak zorunda kalan ve sıla hasretiyle yanan bir aşığın memleketine döneceğini anlatması üzerinedir.

Yukarıda yapılan analiz ve değerlendirmelerden sonuçla;

- Yukarıda analizi yapılan 10 adet eserden 2 tanesi bünyesinde barındırdığı makamsal çeşitliliklerden ötürü TSM’de bulunan 2 adet makama aynı anda benzeyebilmektedir. Diğer 8 bozlak her biri kendi içerisinde bir makama benzemektedir. Bozlaklarda çok sık olarak TSM makamlarından muhayyer sünbüle, muhayyer kürdi, Tâhir, karcığar ve hicaz makamlarının kullanıldığı söylenilebilir.
- Bozlaklarda genelinde “Aydost, Aman, Of, Ah” gibi sözcüklerin kullanıldığı gözlemlenmiştir. Bunu yapmaktaki amacın asıl söylenmek istenen söze hazırlık olduğu söylenebilir.
- İcracının müzikalitesine bağlı olarak; her mısranın kendi içerisinde bir ritmik yapısı olduğu tespit edilmiş olup, özellikle vurgulanmak istenen kelimelerde bu ritmik yapı kulağa hissettirilmeye çalışılmaktadır. Burada yapılan tespit, söz unsurundaki ritimsel yapı ile alakalıdır. Ezgisel yapıda serbest olduğu bilinen bozlaklar sözel yapıda bilinenin aksine o kadar da serbest değildir. Neticeye erdirmek gerekirse burada bahsedilen konu prozodi ile alakalıdır.
- Analizi yapılan 10 adet bozlağın hepsinde icracıların gırtlak hareketlerinin atikliğine bağlı olarak çok seri ve kontrollü trillerin yanında hançereler de yapıldığı bir diğer tespittir.
- Bozlakların ezgisel olarak yörenin kalıplara sığdırılmayan özelliği ile birlikte, çok zengin ve farklı ezgisel yapılarının olduğu tespit edilmiştir. Bunun yanında bir bozlağı yöre sanatçılarından biri farklı bir makamsal özellikler içerisinde icra ederken, diğeri çok daha farklı ezgisel yapılar kullanarak icra etmektedir. Bu da bozlak türünün makamsal olarak incelenip bir standarda bağlanmasını güçleştirmektedir. Her ezginin

kendi içerisinde her bir mısrası bir makama benzer özellikler göstermekte, asma kalış yapılan perdelerin tespitini zorlaştırmaktadır. Ayrıca bozlakların serbest ritimli olması ve icracının güçlü kılacağı perdeyi müzikal zekâsına göre belirlemesi makamsal olarak bir sınıflandırma yapılmasını neredeyse imkânsız hale getirmektedir.

o Herhangi bir eserin ezgisel yapısı incelenirken; bozlağın 1. kıtasında TSM’de bir makamın belirgin olabilmesi için kullandığı asma kalış perdesini göstermesi, diğer kıtasında ise daha farklı bir makamın önemli bir geçkisini kullanması, bozlağın hangi makam başlığı altında inceleneceğini belirlemeyi karmaşık bir duruma sokabilmektedir.

Bozlak Orta Anadolu bölgesi özelinde Türkiye’nin Kuzey Akdeniz bölgesindeki Toros Dağları, Çukurova bölgesi, Çankırı ili ve çevresi olmak üzere muhtelif yerlerde icra edilmektedir. Her bölgenin kendi ağız özelliklerine göre kendine has karakteristik özelliği mevcuttur. Örneğin; Toroslarda bozlak icrası yapan Kıvırcık Mahmut ile Çankırı ili etrafında bozlak icrası yapan Şekip Şahadoğru gibi sanatçılar hem çaldıkları bağlamalardaki ezgisel zenginlik açısından hem de ses icralarındaki teknikler açısından büyük farklılıklar göstermektedirler. Kıvırcık Mahmut, bozlak icralarını bağlamada kısa sap üzerinden kendine has çektiği akort sistemiyle çok dinamik ve akıcı bir çalım tekniği ile sürdürmüş olup, diğer taraftan Şekip Şahadoğru ise uzun sap bağlama kullanmış daha yumuşak, yavaş ve durağan bir bağlama çalım tekniği ile sürdürmüştür.

Bozlağın ana vatanı olarak adlandırılabilir Orta Anadolu bölgesinde asırlar önce yaşamış ve ebedi âleme intikal etmiş olan Dadaloğlular, Karacaoğlanlar, Âşık Saidler, Demirci Yusufiler, Bulduk Ustalar ve daha niceleri bu mirası Muharrem Ertaş vasıtasıyla günümüze bırakmışlardır. Bu yüzyılın en büyük icracılarından olan Muharrem Ertaş’ın bozlak icraları incelendiğinde tam bir orta Asya havası hissedilmekte olup, gırtlak yapısı açısından eşsiz bir özelliği olduğu söylenilebilir. Muharrem Ertaş’ın ardından Çekiç Ali’nin kendine has olarak getirdiği bağlamanın karar perdesini “re” eksenine kaydırmasının yanında bağlamanın tel düzenindeki değişiklikler ve daha bir sürü yenilik ile yöre müzik kültürüne ezgisel açıdan çok büyük zenginlikler katmıştır.

Neşet Ertaş’ın müzikal anlayışı göz önünde bulundurulduğunda diğer sanatçılara hiç benzemeyerek kendine özgün bozlak icraları yapmış olması yine yöre kültüründe çok fazla bir çeşitlilik olduğunu göstermektedir. Muharrem Ertaş’ın öğrencisi olan Keskinli Hacı Taşan’da bu Orta Anadolu müzik kültürüne çok fazla yenilikler katmış, ulusal müzik hafızası denilebilecek Türkü ve bozlak kültürüne yeni miraslar bırakmıştır.

Bu tezin konusu bozlak geleneği, anlatılan büyük ustaların akrabaları olan Abdallar ve Türkmenler aracılığı ile varlığını halen devam ettirmektedir.

Türk Halk Müziğinin uzun hava türünün kendine has ve icrası pek kolay olmayan bozlak başlığının ayak, dizi ve makam çerçevesinde incelendiği bu çalışma bir analiz modeli olarak kullanılabilir. Eser analizi yapılırken özellikle bozlaklarda nasıl bir yol izleneceğine dair kılavuz görevi gören bu çalışma nitelikli analiz yöntemi ve önemli sonuçları ile bir yönden Türk Müziği makamlarındaki dizileri bozlaklara uyarlamaya çalışmış diğer yönden elde edilen veriler sayesinde araştırmacılara örnek teşkil etmeyi amaçlamıştır.

Türk Halk Müziğinin kalıplara sığdırılmayan hür olarak üretilen bozlak örneklerinin makamsal geçkiler sayesinde bilimsel bir standarda bağlandığı bu çalışma, hem bozlak icra etmek isteyen icracılara notasyonu sayesinde yardımcı olacak hem de bozlak konusundaki belirsizliğin bilimsel bir temele bağlanmasını kolaylaştıracaktır.

KAYNAKÇA

- Akarçay, A. (1998). Türk Halk Müziği Sazlarının Sınıflandırılması, Kullanıldığı Yörelere ve Türler. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi. İzmir.
- Akdoğan, O. (1996). Türk Müziğinde Türler ve Biçimler. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Akdoğan, O. (1999). Türk Müziğinde Perdeler. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Altaylı, S. (1994). Azerbaycan Türkçesi Sözlüğü. C.1, İstanbul: MEB Yayınları.
- Arel, H. S. (1991). Türk Musikisi Nazariye Dersleri. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Bekki, S. (2012, Haziran-Aralık). Abdallık geleneği ve Neşet Ertaş. Ahi Evran Aktüel Dergisi. Sayı: 3. 10-13.
- Coşkun, K. (1984). Türk Halk Müziğinde Ayaklar. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İzmir.
- Durbilmez, B. (2008). Âşık Edebiyatı Araştırmaları/ Taşpınarlı Halk Şairleri. Ankara: Ürün Yayınları.
- Duygulu, M. (1996). Anadolu Abdalları'nda Müzik. V. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Sektöründe Bildirileri (108- 121). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Emnalar, A. (1998). Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi
- Ergöz, H. (2008). Türk Müziği Nazariyesi ve Solfej Derslerinde Metodoloji. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi. Sayı: 1. 41-51.
- Ergöz, H. (1994). Türk Musikîsi Ses Sisteminin XX.Y.Y. Başlarından Günümüze Gelişiminin Karşılaştırmalı İncelenmesi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Erkan, S. (2008). Kırşehir Yöresi Halk Müziği Geleneğinde Abdallar. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi. Ankara.
- Evin, A. (2002). Uzun Havalar. (1. Basım). Ankara: Kültür Bakanlığı HAGEM Yayınları.
- Gerçek, İ. H. ve Haşhaş, S. (2009). Türk Müziğinde Basit Makamlar ve Bu Makamların Bağlama Sazında İcrası. İstanbul: Bakanlar Medya.
- Güray, C. (2011). Bin Yılın Mirası Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği. İstanbul: Pan Yayınevi.

- Güreyli, G. (1997). Ahmet Cevdet Çağla'nın Eserlerinde Prozodi. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Gürsoy, Ş. (2006). Sosyal ve Dini Yaşam Açısından Günümüz Orta Anadolu Abdalları - Kırşehir Örneği. Doktora Tezi Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara.
- Hoşsu, M. (1997). Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı. İzmir: Peker Ambalaj, 453.
- Kaçar, G. Y. (2008). Türk Musîkisinde Makam. İSTEM, (11), 145-158.
- Karadeniz, M. E. (1965). Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları. Ankara: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Karagenc, M. (1999). TRT Repertuarında Bulunan Kütahya Türkülerinin Makam-Ayak, Tür ve Usul Yönünden İncelenmesi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi.
- Kaya, G. (2014). Hayat Bilgisi Dersi Değerlerinin Öğretiminde Halk Ozanlarının Önemi: Neşet Ertaş Bağlamında Bir İnceleme. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi. İzmir.
- Kaynar, Ü. (1996). Türk Halk Kültürü ve Halk Müziği. İstanbul: Ege Yayınları.
- Kırımhan, N. (1995). 19. Yüzyılda Yaşamış Kırşehirli Âşıklar ve Âşık Said, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara
- Kocatürk, V. M. (1964). Türk Edebiyatı Tarihi. Ankara: Edebiyat Yayınları.
- Koç, F. (2003). Sultan 3. Selim Han'ın Musiki Eserlerinin Müzikal Analizi. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Koyuncu, S. (2001). İç Anadolu Bölgesi Türkülerimizin Türk Musîkisindeki Makamsal Karşılıkları. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Köprülü, F. (1989). Edebiyat Araştırmaları. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Kutluğ, Y. F. (2000). Türk Musikisinde Makamlar. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Küçükçelebi E. A. (2002). Uzun Havalar. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Mahmut R. G. (1958). Asya ve Anadolu Kaynaklarında İkliğ. Ankara: Ses ve Tel Birliği Yayınları.
- Mirzaoğlu, F.G. (1998), "Toroslar'dan Çukurova'ya Yankılanan Ses:'Bozlak", Folkloristik: Prof. Dr. Dursun Yıldırım Armağanı, (Ed. M. Özarslan, Ö.Çobanoğlu), Ankara. 408-418.

- Obruk, C. (1983). Kırşehirli Âşık Said. Ankara: Ulus Matbaacılık.
- Önaldı, Ş. (1977). Türk Halk Müziği Ansiklopedisi. İstanbul, Cilt:1, S:12.
- Özbay, V. (1997). Bozlaklar. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Basılmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara.
- Özcan, Ö. (2001). Neşet Ertaş Yaşamı ve Bütün Şiirleri. İstanbul: Simurg Yayınları.
- Özkan, İ. H. (1984). Türk Müziği Nazariyatı ve Usulleri, Kudüm Velveleri, İstanbul: Ötüken Neşriyat. S:136, 147,152, 173
- Öztuna, Y. (1974). Türk Musikisi Ansiklopedisi 2. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Öztuna, Y. (1990). Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi, C.2 Kültür Bakanlığı:1164, Kültür Eserleri Dizisi:149, Ankara: Başbakanlık Basımevi.
- Parlak, E. (1990). Bozlaklar. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.
- Parlak, E. (2013). Garip Bülbül Neşet Ertaş. İstanbul. Demos Yayınları.
- Pelikoğlu, M. C. (1998). Geleneksel Türk Halk Müziği Dizilerinin İsimlendirilmesinde Karşılaşılan Zorluklar. Karadeniz Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi. Trabzon.
- Pelikoğlu, M. C. (2007). Mesleki Müzik Eğitiminde Geleneksel Türk Halk Müziği Dizilerinin İsimlendirilmesinin Değerlendirilmesi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimler Enstitüsü. Yayınlanmış Doktora Tezi. Ankara
- Sarı, E. (2016). Âşıklarımız. 1. Baskı. Antalya: Nokta E-Book Publishing.
- Sarı, E. (2016). Bağlama. 1. Baskı. Antalya. Nokta E-Book Publishing.
- Saruhan, Ş. (2012). Orta Anadolu Abdalları Ses İcralığında Register ve Şarkıcı Formantı Bulguları İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzikoloji Anabilim Dalı Müzikoloji ve Müzik Teorisi Programı. Yayınlanmamış Doktora Tezi. İstanbul.
- Say, A. (1985). Müzik Ansiklopedisi, Ankara: Sanem Matbaası, Cilt: I
- Şenel, S. (1997). Türk Halk Müziğinde “Beste”, “Makam” ve “Ayak” Terimleri Hakkında”, V.Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Halk Müziği, Oyun, Tiyatro, Eğlence Seksiyon Bildirileri, Kültür Bakanlığı Yayınları:1872, Seminer Kongre Bildirileri Dizisi:55, s.372, Ankara.
- Tanrıkorur, C. (1998). Müzik Kimliği Üzerine Düşünceler. İstanbul: Ötüken Yayınevi.
- Tekel, F. (2007). Âşıklık Geleneği İçinde Keskinli Hacı Taşan, Hayatı, Sanatı, Eserleri. Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi. Ankara.

- Tekin, H. S. (2016). Türk Müziği Nazariyatı ve Solfej – I. Ankara: Sözkese Matbaası. (S:201)
- Tekin, H. S. (2014). Müzik Bilimine Doktriner Yaklaşımlar. Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları. (S: 107, 110)
- Tokel, B. B. (2004). Neşet Ertaş Kitabı. (4. Basım). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Tura, Y. (1987). Türk Musiki Meseleleri. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Turhan, S., Kara, M., Tan N., Gündüz, A. (2007). Kırşehir Halk Müziği, Yayın No:11, Ankara: Kırşehir Valiliği Yayınları.
- Türk Dünyası Edebiyat Kavramları ve Terimleri Ansiklopedik Sözlüğü (2001). “Bozlak” C.1, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları. S:50.
- Yağmur, F. (2007). Kırşehir Türküleri. Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi. Niğde.
- Yamak, H. Y. (2003). Neşet Ertaş'ın Hayatı ve Eserleri. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi. İzmir.
- Yavuzoğlu, N. (2001). Türk Müziğinde Makamlar ve Seyir Özellikleri. İstanbul: Pan Yayıncılık
- Yöre, S. (2012). Kırşehir Yöresi Halk Müziği Kültürünün Kodları ve Temsiliyeti. Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi. 564-584. Cilt 9. Sayı: 1.
- Zeren, A. (1992). Makam Kavramında Seyrin Önemi Hakkında. IV. Milletlerarası Türk Halk Kültürü Kongresi Bildirileri, Kültür Bakanlığı, Ankara: Hagem Yayınları

İNTERNET KAYNAKLARI

- Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu (TRT). (2020). Erişim Adresi: <https://www.repertukul.com/CIRPINIP-DA-SANOVA-YA-CIKINCA-Acem-Kizi-1398> (Erişim Tarihi: 17.10.2020)
- Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu (TRT). (2020). Erişim Adresi: <https://www.repertukul.com/BITER-BITER-DE-KIRSEHIR-IN-GULLERI-BITER-630/> (Erişim Tarihi: 17.10.2020)
- Ertaş, N. (2016, Aralık). Neşet Ertaş-Aman Giye Giye. Erişim Adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=51BBW680tXs> (Erişim Tarihi 20.10. 2020).
- Ertaş, N. (2016, Mayıs). Neşet Ertaş-Başında Pare Pare Karın Var. Erişim Adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=ch5X-rpcrTI> (Erişim Tarihi 20.10. 2020)
- Müzik, K. (2016, Mart). Muharrem Ertaş-Gönül Ne Gezersin. Erişim Adresi: https://www.youtube.com/watch?v=HL4qnH_sEck (Erişim Tarihi 20.10. 2020)
- Müzik, K. (2015, Nisan). Çekiç Ali-Kızılırmak. Erişim Adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=PVoCkI7GoUw> (Erişim Tarihi 20.10. 2020)
- Müzik, K. (2015, Nisan). Çekiç Ali-Doğar Yaz Ayları. Erişim Adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=y67iy7OsVZk> (Erişim Tarihi 21.10. 2020)
- Müzik, K. (2013, Ağustos). Muharrem Ertaş-Kalktı Göç Eyledi Avşar Elleri. Erişim Adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=Ffa2CONoW5Q> (Erişim Tarihi 21.10. 2020)
- Müzik, K. (2016, Şubat). Muharrem Ertaş-Kırat Bozlağı(Beypazarı Kıratı). Erişim Adresi: https://www.youtube.com/watch?v=jp_mP0iRP7M (Erişim Tarihi 22.10. 2020)
- Dinletileri, P. (2020, Ağustos). Neşet Ertaş-Ben Gidiyom Emanetim Allah'a. Erişim Adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=30NP3mVHIDA> (Erişim Tarihi 22.10. 2020)
- Müzik, K. (2020, Kasım). Neşet Ertaş-Zahide. Erişim Adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=yqzWweFBtww> (Erişim Tarihi 10.12. 2020)
- Müzik, K. (2015, Nisan). Çekiç Ali-Nerde Kaldı Vatanımız Elimiz. Erişim Adresi: <https://www.youtube.com/watch?v=3kxjeh9xDKQ> (Erişim Tarihi 26.10. 2020)

ÖZGEÇMİŞ

14 Kasım 1991 Kırşehir, Çiçekdağı doğumludur. İlk, orta ve lise eğitimini Çiçekdağı'nda tamamlayıp, 2011 yılında Marmara Üniversitesi Bilgi ve Belge Yönetimi Bölümü'nde başladığı lisans eğitimini 2015 yılında tamamlamıştır. Lisans eğitimi sonrasında 2015 yılında Emlak Konut GYO Genel Müdürlüğü'nde iki yıl süreyle arşiv ve kütüphaneci olarak çalışmıştır. 2016 yılında diğer iki kardeşiyle kurdukları "3Alp" isimli müzik grubuyla profesyonel müzik çalışmalarına hız vermek adına çalıştığı şirketten 2017 yılında istifa etmiştir.

2017 yılında Sakarya Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda Müzik Bilimleri üzerine Yüksek lisansı derecede kazanmış ve çeşitli akademik kongrelerde Kırşehir müziği ve Neşet Ertaş ile alakalı bildiriler yayınlamıştır. 2019 yılında 2. Uluslararası Müzik Araştırmaları Öğrenci Kongresi'nde "Neşet Ertaş'ın Müzikal Anlayışı ve Eserlerinde Görülen Ses Dizileri" ni sözlü ve uygulamalı olarak bildiri halinde sunmuştur. Akademik çalışmaları, çeşitli akademisyenlerce röportaj konusu olmuş ve son olarak dünyaca ünlü besteci Michael Ellison'un yürüttüğü İstanbul Teknik Üniversitesi MİAM'da (İTÜ Dr. Erol Üçer Müzik İleri Araştırmalar Merkezi) "Beyond East and West" projesinde bozlak kültürü hakkında bilgiler vermek için görsel bir röportaj gerçekleştirmiştir.

TRT İstanbul Radyosu'nda yaptığı çeşitli programlar ile Kırşehir Türkülerini tüm Türkiye'ye dinletme fırsatı yakalamıştır. Sakarya Üniversitesi Kültür ve Sanat Kongresi'nde kardeşleri ile (3Alp) 2 yıl üst üste Neşet Ertaş'ı Anma Konseri düzenlemiş ve Sakarya İlinde büyük bir takipçi kitlesine ulaşmış, ardından Kırşehir'de düzenlenen 2. Neşet ERTAŞ Kültür ve Sanat Festivali'nde verdikleri konser ile Kırşehir halkının büyük ilgisini ve beğenisini kazanmışlardır.

2020 yılı Temmuz ayında çıkardığı "Emanet" isimli 7 türküden oluşan geleneksel tavır ve üslup ile yaptığı albüm çalışması önemli bir derleme çalışması olarak sayılabilir. Halen sanat hayatına aktif bir şekilde devam eden Duran Alp; akademik olarak da hız kesmeden çalışmalarına devam etmektedir.