



**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

Geleneksel Türk Müzikleri Anabilim Dalı

**Anadolu Müzik Hafızasını Orta Anadolu Abdalları Üzerinden Anlamak:
Muharrem Ertaş İcralarının Çok Katmanlı Makamsal Analizi**

Utkan MESÇİ

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2022



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

Geleneksel Türk Müzikleri Anabilim Dalı

Anadolu Müzik Hafızasını Orta Anadolu Abdalları Üzerinden Anlamak:
Muharrem Ertaş İcralarının Çok Katmanlı Makamsal Analizi

Utkan MESCI

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2022

**ANADOLU MÜZİK HAFIZASINI ORTA ANADOLU ABDALLARI
ÜZERİNDEN ANLAMAK:
MUHARREM ERTAŞ İCRALARININ ÇOK KATMANLI
MAKAMSAL ANALİZİ**

Danışman: Prof. Dr. Cenk GÜRAY

Yazar: Utkan MESCI

ÖZ

Sözlü kültürümüzün günümüze taşınabilmesini sağlayan aşıklık geleneğinin, yazılı ve sözlü kaynaklara göre kökleri 11. Yüzyıl'a dayanan en eski unsurlarından biri olan Abdal Âşık geleneği, Anadolu tarihinde müzik yoluyla kültür aktarımının önemli bir unsuru olarak değerlendirilebilir. Abdal Âşıkların, ileri beste, icra ve epik şiir becerileriyle bütünleşen karmaşık şiir ve müzik yapılarının çok özel bir bileşimine dayanan çok ayrıntılı bir sözlü aktarım biçimini temsil ettiğini belirtmek gerekir. Bu anlamda Muharrem Ertaş, hem geleneğin en çok kayıt altına alınan icracısı ve geleneğin “arşivlenmiş” en eski bestekâr-hikâye anlatıcısı olarak tanınan bir şair olması hem de “Horasan” ve “Anadolu” âşık geleneklerinin icra tarzlarını birleştiren bir müzik ustası olarak öne çıkması nedeniyle bu gelenek içinde çok değerli bir “somut” kaynak olarak tanımlanabilir. Bu çalışmada Muharrem Ertaş'ın melismatik, aritmik ve doğaçlama temelli bozlak “formu”ndaki sekiz kaydındaki “motif” temelli makam özellikleri “ezgi çekirdeği” yöntemi kullanılarak incelenmiştir. Bu analizler yoluyla Abdal Âşıkların “sözel aktarım” sürecinin arkasındaki ana “ezgisel motifler” incelenecek ve bu “motiflerin” Anadolu müziğindeki ana makam yapılarının inşasındaki işlevi tartışılacaktır.

Anahtar sözcükler: Abdal Âşıklar, Muharrem Ertaş, Bozlak, Ezgi

Çekirdeği, Müzik Folkloru

**UNDERSTANDING THE MUSICAL MEMORY OF ANATOLIA
THROUGH CENTRAL ANATOLIAN ABDALS:
MULTILAYERED MAQAM ANALYSIS OF MUHARREM ERTAŞ
PERFORMANCES**

Supervisor: Prof. Dr. Cenk GÜRAY

Author: Utkan MESCI

ABSTRACT

Based on the written and oral sources Abdal Aşık tradition whose roots can be located in 11th Century and therefore can be considered as the oldest element of âşık tradition, which has carried our verbal culture until today, is the key element of cultural transmission through music in the history of Anatolia. It should be pointed out that *Abdal Aşıks* represent a very detailed way of verbal transmission basing on a very specific combination of complex structures of poetry and music unified by the advanced skills of composition, performance and epic poetry. In that sense, Muharrem Ertaş can be identified as a very valuable “tangible” source among this tradition both for being the most frequently recorded performer thus being known as the oldest “archived” composer-storyteller of the tradition and for coming forward as a music master combining the performance styles of “Khorasan” and “Anatolian” aşık traditions. In this study, the “motif” based makam characteristics were analyzed in the eight recordings of Muharrem Ertaş in melismatic, arrhythmic and improvisation-based bozlak “form” by the use of “melodic nuclei” method. Through these analyses the main “melodic motifs” behind the “verbal transmission” process of Abdal Aşıks will be examined and the function of these “motifs” in constructing the main makam structures in Anatolian music will be discussed.

Keywords: Abdal Aşıks, Muharrem Ertaş, Bozlak, Melodic Nuclei, Music Folklore

TEŞEKKÜR

Yüksek lisans eğitimime başlama kararını vermemden başlayıp tezimi teslim etmeme kadar her an destek olup yol gösteren, yeni ufukları keşfetmemi sağlayan danışmanım Prof. Dr. Cenk Güray'a teşekkür ederim. Yardımını ve desteğini hiçbir zaman esirgemeyen, aynı zamanda jüri başkanı olan hocam Prof. Dr. Gülay Mirzaoğlu'ya, jüri üyesi Prof. Ertuğrul Bayraktarkatal'a, titizlikle ve son derece detaylı olarak yazdıkları ve tezimde faydalandığım notalar için Prof. Dr. Erol Parlak'a ve Dr. Sibel Solakoğlu'ya saygılarımı ve şükranlarımı sunarım.

En başından beri en büyük destekçilerim olan annem Fatma Mesci, babam Erdal Mesci ve canım Büşra Canoğlu başta olmak üzere tüm aileme sonsuz sevgilerim ve teşekkürlerimle...

Sazın ulusu Muharrem Usta'ya...

İÇİNDEKİLER DİZİNİ

ÖZ.....	i
ABSTRACT.....	ii
TEŞEKKÜR.....	iii
İTHAF.....	iv
İÇİNDEKİLER DİZİNİ	v
TABLolar DİZİNİ	viii
GÖRSEL DİZİNİ.....	ix
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ	xv
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1: ABDALLIK GELENEĞİ	3
1.1. Etimolojik ve Kavramsal Altyapı.....	3
1.2. İnançsal ve Felsefi Kökler	6
1.3. Edebi Metinlerde, Tarihsel Vesikalar-Metinlerde ve Menâkıbnâmelerde Rum Abdalları	9
1.4. Bozlaklar	25
1.5. Muharrem Ertaş	27
BÖLÜM 2: MUHARREM ERTAŞ ESERLERİNİN İNCELENMESİ	32
2.1. Akşam Oldu Kırat Yemez Yemini	33
2.1.1. Anlamsal Katman	33
2.1.2. Edebi Biçim	34
2.1.3. Makamsal Yapı.....	34
2.1.4. Form.....	41
2.2. Aşağıdan Kalktı Bir Akça Geyik.....	43
2.2.1. Anlamsal Katman	43
2.2.2. Edebî Biçim	44
2.2.3. Makamsal Yapı.....	44

2.2.4. Form.....	49
2.3. Bad-ı Sabah Bir Mevla'yı Seversen	50
2.3.1. Anlamsal Katman	50
2.3.2. Edebî Biçim	51
2.3.3. Makamsal Yapı.....	51
2.3.4. Form.....	55
2.4. Gökyüzünde Bölük Bölük Turnalar	56
2.4.1. Anlamsal Katman	56
2.4.2. Edebî Biçim	57
2.4.3. Makamsal Yapı.....	57
2.4.4. Form.....	62
2.5. Gönül Ne Gezersin Seyran Yerinde	62
2.5.1. Anlamsal Katman	62
2.5.2 Edebî Biçim	63
2.5.3. Makamsal Yapı.....	64
2.5.4. Form.....	68
2.6. Güzel İzmir Duman Gıtmez Başından	69
2.6.1. Anlamsal Katman	69
2.6.2. Edebî Biçim	70
2.6.3. Makamsal Yapı.....	70
2.6.4. Form.....	75
2.7. Kova Kova İndirdiler Yazıya	75
2.7.1. Anlamsal Katman	75
2.7.2. Edebî Biçim	76
2.7.3. Makamsal Yapı.....	77
2.7.4. Form.....	82
2.8. Yağmur Yağdı Bulandı Hava	83
2.8.1. Anlamsal Katman	83
2.8.2. Edebî Biçim	84
2.8.3. Makamsal Yapı.....	84
2.8.4. Form.....	89
BÖLÜM 3. BULGULAR	91
SONUÇ	96
KAYNAKLAR.....	100
EKLER	107
ETİK BEYANI	124

YÜKSEK LİSANS TEZİ ORJİNALLİK RAPORU	125
MASTER’S THESIS ORIGINALITY REPORT	126
YAYIMLAMA VE FİKRÎ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	127

TABLÖLAR DİZİNİ

Tablo 1. Akşam Oldu Kırat Yemez Yemini eserinin müzikal form tablosu	41
Tablo 2. Akşam Oldu Kırat Yemez Yemini saz kısmı ezgi çekirdekleri	42
Tablo 3. Akşam Oldu Kırat Yemez Yemini söz kısmı ezgi çekirdekleri	42
Tablo 4. Aşağıdan Kalktı Bir Akça Geyik eserinin müzikal form tablosu	49
Tablo 5. Aşağıdan Kalktı Bir Akça Geyik saz ve söz kısımlarına ait ezgi çekirdekleri	50
Tablo 6. Bad-ı Sabah Bir Mevla'yı Seversen eserinin müzikal form tablosu.	55
Tablo 7. Bad-ı Sabah Bir Mevla'yı Seversen saz kısmı ezgi çekirdekleri	56
Tablo 8. Bad-ı Sabah Bir Mevla'yı Seversen söz kısmı ezgi çekirdekleri	56
Tablo 9. Gökyüzünde Uçan Bölük Turnalar eserinin müzikal form tablosu	62
Tablo 10. Gökyüzünde Bölük Bölük Turnalar saz ve söz kısımlarına ait ezgi çekirdekleri	62
Tablo 11. Gönül Ne Gezersin Seyran Yerinde eserinin müzikal form tablosu	68
Tablo 12. Gönül Ne Gezersin Seyran Yerinde saz kısmı ezgi çekirdekleri	68
Tablo 13. Gönül Ne Gezersin Seyran Yerinde söz kısmı ezgi çekirdekleri	68
Tablo 14. Güzel İzmir Duman Gitmez Başından eserinin müzikal form tablosu	75
Tablo 15. Güzel İzmir Duman Gitmez Başından saz ve söz kısımlarına ait ezgi çekirdekleri	75
Tablo 16. Kova Kova İndirdiler Yazıya eserinin müzikal form tablosu.....	82
Tablo 17. Kova Kova İndirdiler Yazıya saz kısmı ezgi çekirdekleri	82
Tablo 18. Kova Kova İndirdiler Yazıya söz kısmı ezgi çekirdekleri	83
Tablo 19. Yağmur Yağdı Bulandı Hava eserinin müzikal form tablosu	89
Tablo 20. Yağmur Yağdı Bulandı Hava saz kısmı ezgi çekirdekleri	89
Tablo 21. Yağmur Yağdı Bulandı Hava söz kısmı ezgi çekirdekleri.....	90
Tablo 22. Muharrem Ertaş'a ait bozlak açışlarının seyir yapıları.....	93
Tablo 23. Muharrem Ertaş bozlaklarının söz kısımlarının seyir yapısı	95

GÖRSEL DİZİNİ

Görsel 1. Akşam Oldu Kırat Yemez Yemini, saz kısmı, giriş	34
Görsel 2. Kürdi Ezgi Çekirdeği.....	34
Görsel 3. Akşam Oldu Kırat Yemez Yemini, saz kısmı, tiz bölge.....	35
Görsel 4. Muhayyer Ezgi Çekirdeği	35
Görsel 5. Akşam Oldu Kırat Yemez Yemini, saz kısmı, orta bölge I	35
Görsel 6. Gerdaniye'de Nikriz Çekirdeği.....	35
Görsel 7. Çargâh'ta Nikriz Çekirdeği.....	35
Görsel 8. Akşam Oldu Kırat Yemez Yemini, saz kısmı, karar bölgesi	36
Görsel 9. Kürdî ezgi çekirdeği.....	36
Görsel 10. Akşam Oldu Kırat Yemez Yemini, söz kısmı, 1. Dize.....	36
Görsel 11. Gerdaniye Ezgi Çekirdeği	37
Görsel 12. Muhayyer Ezgi Çekirdeği	37
Görsel 13. Gerdaniye'de Nikriz Ezgi Çekirdeği.....	37
Görsel 14. Akşam Oldu Kırat Yemez Yemini, Söz Kısmı, 2. Dize.....	37
Görsel 15. Gerdâniye'de Nikriz Ezgi Çekirdeği	38
Görsel 16. Çargâh'ta Nikriz Ezgi Çekirdeği.....	38
Görsel 17. Uşşak/Hûzî Ezgi Çekirdeği (Segâh'tan Kürdî'ye pestleşme).....	38
Görsel 18. Karcıgar Makamı Ezgi Çekirdekleri	38
Görsel 19. Akşam Oldu Kırat Yemez Yemini, söz kısmı, 3. Dize	39
Görsel 20. Gerdaniye Ezgi Çekirdeği	39
Görsel 21. Muhayyer Ezgi Çekirdeği	39
Görsel 22. Gerdaniye'de Nikriz Ezgi Çekirdeği.....	39
Görsel 23. Akşam Oldu Kırat Yemez Yemini, söz kısmı, 4. Dize.....	40
Görsel 24. Muhayyer Ezgi Çekirdeği	40
Görsel 25. Çargâh'ta Nikriz Ezgi Çekirdeği.....	40
Görsel 26. Uşşak/Hûzî Ezgi Çekirdeği.....	40
Görsel 27. Akşam Oldu Kırat Yemez Yemini, söz kısmı, 5. Dize.....	41
Görsel 28. Muhayyer'de Hicaz Ezgi Çekirdeği.....	41
Görsel 29. Çargâh'ta Nikriz Ezgi Çekirdeği.....	41
Görsel 30. Uşşak/Hûzî Ezgi Çekirdeği (Segâh'tan Kürdî'ye pestleşme)	41
Görsel 31. Kürdî	42
Görsel 32. Muhayyer	42
Görsel 33. Gerdaniyede Nikriz.....	42
Görsel 34. Çargâhta Nikriz	42
Görsel 35. Kürdî	42
Görsel 36. Muhayyer	42
Görsel 37. Gerdâniye	42
Görsel 38. Çargâhta Nikriz	42
Görsel 39. Uşşak-Hûzî	42
Görsel 40. Muhayyerde Hicaz	42
Görsel 41. Gerdâniyede Nikriz.....	42
Görsel 42. Aşağıdan Kalktı Bir Akça Geyik, Açış, Başlangıç I	44
Görsel 43. Necid Hüseyinî Ezgi Çekirdeği.....	44
Görsel 44. Aşağıdan Kalktı Bir Akça Geyik, Açış, Başlangıç II	45
Görsel 45. Çargâh'ta Acem Ezgi Çekirdeği	45
Görsel 46. Aşağıdan Kalktı Bir Akça Geyik, Açış, Karara gidiş.....	45
Görsel 47. Kürdî karar motifleri.....	46

Görsel 48. Kürdî Ezgi Çekirdeği	46
Görsel 49. Aşağıdan Kalktı Bir Akça Geyik, Açış, Karara gidiş, tekrarı	46
Görsel 50. Kürdî karar motifleri.....	46
Görsel 51. Kürdî Ezgi Çekirdeği	46
Görsel 52. Aşağıdan Kalktı Bir Akça Geyik, söz kısmı, 1. Dize	47
Görsel 53. Hüseyinî Ezgi Çekirdeği.....	47
Görsel 54. Hüseyinî-Çargâh Ezgi Çekirdeği.....	47
Görsel 55. Aşağıdan Kalktı Bir Akça Geyik, Söz Kısmı, 2. Dize	47
Görsel 56. Hüseyinî Çargâh Ezgi Çekirdeği	47
Görsel 57. Aşağıdan Kalktı Bir Akça Geyik, Söz Kısmı, 3. Dize	48
Görsel 58. Necid Hüseyinî-Çargâh Ezgi Çekirdeği.....	48
Görsel 59. Kürdî Ezgi Çekirdeği	48
Görsel 60. Aşağıdan Kalktı Bir Akça Geyik Söz Kısmı, 4. Dize	48
Görsel 61. Necid Hüseyinî-Çargâh Ezgi Çekirdeği.....	48
Görsel 62. Kürdî Ezgi Çekirdeği	49
Görsel 63. Aşağıdan Kalktı Bir Akça Geyik, Söz Kısmı, Son iki satır tekrarı	49
Görsel 64. Necid Hüseyinî-Çargâh Ezgi Çekirdeği.....	49
Görsel 65. Kürdî Ezgi Çekirdeği	49
Görsel 66. Necid Hüseyinî.....	50
Görsel 67. Necid Hüseyinî-Çargâh.....	50
Görsel 68. Kürdî	50
Görsel 69. Hüseyinî.....	50
Görsel 70. Bad-ı Sabah Bir Mevla'yı Seversen, Açış Kısmı Giriş	52
Görsel 71. Kürdî Ezgi Çekirdeği	52
Görsel 72. Necid Hüseyinî Ezgi Çekirdeği.....	52
Görsel 73. Çargâh'ta Acem Ezgi Çekirdeği	52
Görsel 74. Bad-ı Sabah Bir Mevla'yı Seversen, Açış Kısmı, karar bölgesi	53
Görsel 75. Hüseyinî Ezgi Çekirdeği.....	53
Görsel 76. Kürdî Ezgi Çekirdeği	53
Görsel 77. Bad-ı Sabah Bir Mevla'yı Seversen, söz kısmı, 1. Dize	53
Görsel 78. Necid Hüseyinî Ezgi Çekirdeği.....	53
Görsel 79. Bad-ı Sabah Bir Mevla'yı Seversen, söz kısmı, 2. Dize	54
Görsel 80. Necid Hüseyinî Ezgi Çekirdeği.....	54
Görsel 81. Hüseyinî-Çargâh Ezgi Çekirdeği.....	54
Görsel 82. Bad-ı Sabah Bir Mevlayı Seversen, Söz Kısmı, 3. dize.....	54
Görsel 83. Hüseyinî-Çargâh Ezgi Çekirdeği.....	55
Görsel 84. Bad-ı Sabah Bir Mevla'yı Seversen, söz kısmı, 4. dize	55
Görsel 85. Hüseyinî-Çargâh Ezgi Çekirdeği.....	55
Görsel 86. Kürdî Ezgi Çekirdeği	55
Görsel 87. Kürdî	56
Görsel 88. Necid Hüseyinî.....	56
Görsel 89. Çargâhta Acem	56
Görsel 90. Hüseyinî.....	56
Görsel 91. Kürdî	56
Görsel 92. Hüseyinî (Muhayyerde bekleyiş).....	56
Görsel 93. Hüseyinî-Çargâh.....	56
Görsel 94. Kürdî	56
Görsel 95. Gökyüzünde Bölük Bölük Turnalar, Saz Kısmı, Giriş	58
Görsel 96. Muhayyer Ezgi Çekirdeği	58
Görsel 97. Çargâh-Hüseyinî Ezgi Çekirdeği.....	58

Görsel 98. Gökyüzünde Bölük Bölük Turnalar, saz kısmı, bitiş	58
Görsel 99. Necid Hüseyinî Ezgi Çekirdeği.....	59
Görsel 100. Çargâh-Hüseyinî Ezgi Çekirdeği	59
Görsel 101. Kürdî Ezgi Çekirdeği	59
Görsel 102. Gökyüzünde Bölük Bölük Turnalar, Söz kısmı, 1. Dize	59
Görsel 103. Muhayyer Ezgi Çekirdeği	59
Görsel 104. Gökyüzünde Bölük Bölük Turnalar, söz kısmı, 2. Dize.....	60
Görsel 105. Muhayyer Ezgi Çekirdeği	60
Görsel 106. Hüseyinî Ezgi Çekirdeği.....	60
Görsel 107. Gökyüzünde Bölük Bölük Turnalar, söz kısmı, 3. dize	60
Görsel 108. Hüseyinî Ezgi Çekirdeği.....	61
Görsel 109. Çargâh-Hüseyinî Ezgi Çekirdeği.....	61
Görsel 110. Gökyüzünde Bölük Bölük Turnalar: Söz kısmı: 4. dize.....	61
Görsel 111. Necid Hüseyinî Ezgi Çekirdeği.....	61
Görsel 112. Çargâh-Hüseyinî Ezgi Çekirdeği.....	61
Görsel 113. Kürdî Ezgi Çekirdeği	61
Görsel 114. Muhayyer	62
Görsel 115. Hüseyinî.....	62
Görsel 116. Hüseyinî-Çargâh	62
Görsel 117. Kürdî	62
Görsel 118. Necid Hüseyinî.....	62
Görsel 119. Gönül Ne Gezersin Seyran Yerinde, saz kısmı, giriş	64
Görsel 120. Bayâtî/Uşşak Ezgi Çekirdeği.....	64
Görsel 121. Gönül Ne Gezersin Seyran Yerinde, açış kısmı, devamı.	64
Görsel 122. Çargâh'ta acem ezgi çekirdeği	64
Görsel 123. Gönül Ne Gezersin Seyran Yerinde, saz kısmı, gelişme bölümü	65
Görsel 124. Hüseyinî-Çargâh çekirdeği.....	65
Görsel 125. Kürdi ezgi çekirdeği.....	65
Görsel 126. Gönül Ne Gezersin Seyran Yerinde, saz kısmı bitiş.....	65
Görsel 127. Hüseyinî-Çargâh Ezgi Çekirdeği	65
Görsel 128. Sabâ Zemzeme Ezgi Çekirdeği.....	65
Görsel 129. Gönül Ne Gezersin Seyran Yerinde: söz kısmı, 1. ve 2. Dizeler	66
Görsel 130. Muhayyer'de hicaz çekirdeği	66
Görsel 131. Necid Hüseyinî Ezgi Çekirdeği.....	66
Görsel 132. Gönül Ne Gezersin Seyran Yerinde, söz kısmı, 3. Dize.....	66
Görsel 133. Hüseyinî-Çargâh Ezgi Çekirdeği.....	67
Görsel 134. Kürdi Çekirdeği.....	67
Görsel 135. Gönül Ne Gezersin Seyran Yerinde, söz kısmı, 4. Dize	67
Görsel 136. Necid Hüseyinî Ezgi Çekirdeği.....	67
Görsel 137. Çargâhta Sabâ-Hicaz Ezgi Çekirdeği.....	67
Görsel 138. Sabâ-Zemzeme Ezgi çekirdeği	67
Görsel 139. Bayâtî-Uşşak.....	68
Görsel 140. Çargâhta Acem	68
Görsel 141. Kürdî	68
Görsel 142. Hüseyinî-Çargâh	68
Görsel 143. Sabâ Zemzeme.....	68
Görsel 144. Muhayyerde Hicaz	68
Görsel 145. Necid Hüseyinî.....	68
Görsel 146. Hüseyinî-Çargâh	68
Görsel 147. Kürdî	68

Görsel 148.	Çargâhta Sabâ-Hicaz.....	68
Görsel 149.	Sabâ-Zemzeme.....	68
Görsel 150.	Güzel İzmir Duman Gitmez Başından, saz kısmı, başlangıç.....	70
Görsel 151.	Muhayyer Ezgi Çekirdeği	71
Görsel 152.	Hüseyinî Ezgi Çekirdeği.....	71
Görsel 153.	Hüseyinî-Çargâh Ezgi Çekirdeği.....	71
Görsel 154.	Güzel İzmir Duman Gitmez Başından, saz kısmı, başlangıç 2. Tekrar	71
Görsel 155.	Muhayyer Ezgi Çekirdeği	71
Görsel 156.	Hüseyinî Ezgi Çekirdeği.....	71
Görsel 157.	Hüseyinî-Çargâh Ezgi Çekirdeği.....	71
Görsel 158.	Güzel İzmir Duman Gitmez Başından, saz kısmı, karar bölgesi	72
Görsel 159.	Kürdi Ezgi Çekirdeği.....	72
Görsel 160.	Güzel İzmir Duman Gitmez Başından, söz kısmı, 1. Dize	72
Görsel 161.	Muhayyer Ezgi Çekirdeği	72
Görsel 162.	Gülizar çekirdeği	72
Görsel 163.	Güzel İzmir Duman Gitmez Başından, söz kısmı, 2. Dize	73
Görsel 164.	Hüseyinî-Çargâh Çekirdeği.....	73
Görsel 165.	Güzel İzmir Duman Gitmez Başından, söz kısmı, 3. Dize	73
Görsel 166.	Hüseyinî Ezgi Çekirdeği.....	73
Görsel 167.	Hüseyinî-Çargâh Ezgi Çekirdeği.....	73
Görsel 168.	Güzel İzmir Duman Gitmez Başından, söz kısmı, üçüncü ve dördüncü dizeler.....	74
Görsel 169.	Muhayyer ezgi çekirdeği	74
Görsel 170.	Çargâh-Hüseyinî Çekirdeği.....	74
Görsel 171.	Kürdî ezgi çekirdeği.....	74
Görsel 172.	Muhayyer	75
Görsel 173.	Gülizar.....	75
Görsel 174.	Hüseyinî-Çargâh.....	75
Görsel 175.	Kürdî	75
Görsel 176.	Hüseyinî.....	75
Görsel 177.	Kova Kova İndirdiler Yazıya, saz kısmı, giriş	77
Görsel 178.	Kürdî Ezgi Çekirdeği	77
Görsel 179.	Kova Kova İndirdiler Yazıya, saz kısmı, 2. bölüm	77
Görsel 180.	Çargâh-Hüseyinî Ezgi Çekirdeği.....	77
Görsel 181.	Kova Kova İndirdiler Yazıya, saz kısmı, bitiş.....	78
Görsel 182.	Kürdî Ezgi Çekirdeği	78
Görsel 183.	Nikriz Ezgi Çekirdeği.....	78
Görsel 184.	Kürdî Ezgi Çekirdeği	78
Görsel 185.	Sabâ Zemzeme Ezgi Çekirdeği.....	78
Görsel 186.	Kova Kova İndirdiler Yazıya, Söz kısmı, 1. dize, 1. bölüm	79
Görsel 187.	Uşşak Ezgi Çekirdeği (Segâh-Kürdî Değişimi).....	79
Görsel 188.	Kova Kova İndirdiler Yazıya, söz kısmı, 1. dize, 2. bölüm.....	79
Görsel 189.	Hüseyinî-Çargâh Ezgi Çekirdeği.....	79
Görsel 190.	Gova Gova İndirdiler Yazıya, söz kısmı, 2. dize.....	80
Görsel 191.	Hüseyinî-Çargâh Ezgi Çekirdeği.....	80
Görsel 192.	Nihâvend Ezgi Çekirdeği.....	80
Görsel 193.	Uşşak-Hûzî Ezgi Çekirdeği	80
Görsel 194.	Kova Kova İndirdiler Yazıya, söz kısmı, üçüncü dize	80
Görsel 195.	Uşşak Ezgi Çekirdeği	80
Görsel 196.	Hüseyinî-Çargâh Ezgi Çekirdeği.....	81

Görsel 197. Gova Gova İndirdiler Yazıya, söz kısmı, 4. Dize	81
Görsel 198. Hüseyinî-Çargâh Ezgi Çekirdeği	81
Görsel 199. Nihâvend Ezgi Çekirdeği	81
Görsel 200. Uşşak-Hûzî Ezgi Çekirdeği	81
Görsel 201. Gova Gova İndirdiler Yazıya söz kısmı, 5. Dize	81
Görsel 202. Hüseyinî-Çargâh Ezgi Çekirdeği	82
Görsel 199. Nihâvend Ezgi Çekirdeği	82
Görsel 200. Uşşak-Hûzî Ezgi Çekirdeği	82
Görsel 203. Kürdî	82
Görsel 204. Hüseyinî-Çargâh	82
Görsel 205. Kürdî	82
Görsel 206. Nikriz	82
Görsel 207. Kürdî	82
Görsel 208. Sabâ Zemzeme	82
Görsel 209. Kürdî	83
Görsel 210. Hüseyinî-Çargâh	83
Görsel 211. Nikriz	83
Görsel 212. Kürdî	83
Görsel 213. Uşşak	83
Görsel 214. Nihâvend	83
Görsel 215. Sabâ Zemzeme	83
Görsel 216. Yağmur Yağdı Bulandı Hava, saz kısmı, giriş	85
Görsel 217. Nevruz Ezgi Çekirdeği	85
Görsel 218. Uşşak/Hûzî Ezgi Çekirdeği (Segâh perdesinin pestleşmesi)	85
Görsel 219. Karar bölgesinde kullanılan karakteristik bir motif	85
Görsel 220. Yağmur Yağdı Bulandı Hava, saz kısmı, bitiş	85
Görsel 221. Muhayyer Ezgi Çekirdeği	86
Görsel 222. Yağmur Yağdı Bulandı Hava, söz kısmı, 1. dize	86
Görsel 223. Muhayyer Ezgi Çekirdeği	86
Görsel 224. Yağmur Yağdı Bulandı Hava, söz kısmı, 2. Dize	86
Görsel 225. Muhayyer Ezgi Çekirdeği	87
Görsel 226. Gerdaniye'de Pençgah-ı Asîl Ezgi Çekirdeği	87
Görsel 227. Yağmur Yağdı Bulandı Hava, söz kısmı, 3. dize	87
Görsel 228. Gerdaniye'de Pençgâh-ı Asil Ezgi Çekirdeği (Tiz Neva ve Tiz Hüseyinî genişlemesi)	87
Görsel 229. Yağmur Yağdı Bulandı Hava, söz kısmı, 4. dize	88
Görsel 230. Muhayyer Ezgi Çekirdeği	88
Görsel 231. Neva Ezgi Çekirdeği	88
Görsel 232. Uşşak/Hûzî Ezgi Çekirdeği	88
Görsel 233. Yağmur Yağdı Bulandı Hava, söz kısmı, 3. dize, 2. tekrar	88
Görsel 234. Uşşak/Hûzî Ezgi Çekirdeği	88
Görsel 235. Yağmur Yağdı Bulandı Hava, söz kısmı, 4. dize, 2. Tekrar	89
Görsel 236. Uşşak/Huzî Ezgi Çekirdeği	89
Görsel 237. Nevruz	89
Görsel 238. Muhayyer	89
Görsel 239. Uşşak-Hûzî	89
Görsel 240. Dûgah merkezli motif	89
Görsel 241. Muhayyer	90
Görsel 242. Gerdaniyede Pençgâh-ı Asil	90
Görsel 243. Neva	90

Görsel 244. Nevruz.....	90
Görsel 245. Uşşak-Hûzî	90

SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ

EÇ: Ezgi Çekirdeği

Vd.: Ve diğerleri

GİRİŞ

Bir coğrafyanın tarihçesi incelenirken, önemli olan yalnızca bu coğrafyada ne zaman kimlerin yaşadığı, hangi tarihte hangi savaşı yaptıkları, bu coğrafyaya kaç yıl hükmettikleri değildir. Bir toprak parçasında yaşamış olan her topluluk, oraya son derece önemli olan kültürel miraslarını bırakır. Geçmişte yaşamış toplulukların yaşayış biçimleri ve davranışlarının arkasındaki sebepler işte bu kültürel mirasın incelenmesiyle ortaya çıkar. Günümüz toplumlarının anlaşılabilmesinde de bu toplumların geçmişleriyle olan bağlarının tespit edilebilmesi son derece önemlidir. Zira kültürel miras, barındırdığı süreklilik açısından yaşam biçiminin en derindeki belirleyicilerinden biridir. Kültürel mirasın içeriğine örnek olarak toplumun benimsediği inançlar ya da gelenekler bağlamında ortaya çıkan ritüeller (düğün, cenaze, vb.), edebiyat, müzik, resim gibi alanlarda ortaya konan sanat eserleri ve günlük hayatı kolaylaştırmak için kullanılan araç gereçler verilebilir. Bu öğelerin her biri, geçmişte yaşayan toplumların bugünle bağının kurulabilmesi açısından kanıt niteliği taşıyabilme özelliğine sahiptir.

Türkler, Anadolu'ya gelişlerinden itibaren Orta Asya'dan getirdikleri kültürel kökenlerini İslâm medeniyetiyle harmanlayarak ortaya çıkardıkları yeni kültürü bu coğrafyanın her köşesine işlemişlerdir. İlk dönemlerde özel bir "ruhban" sınıfı olarak dahi yorumlanabilecek olan "dervişler" tarafından yayılan bu yeni inanç sistemi, Anadolu'nun Türkleşmesini ve İslâmlaşmasını sağlamış ve özellikle Balkanlar'a kadar uzanan bu yeni yurdun yalnızca siyasi olarak değil, kültürel olarak da fethedilmesi sonucunu doğurmuştur. Abdalan-ı Rum olarak adlandırılan bu dervişler, bu anlamda, "Anadolu'yu "Türkmen-İslâm" kültürüyle buluşturan temel dönüştürücü güç olarak tahayyül edilmektedir" (Güroy, Karadeniz, 2019).

Gazâlara da katılarak Anadolu'yu ve Balkanlar'ı manevî etkileri altında bırakan *abdal* yahut *dede* lakaplarıyla anılan bu derviş zümresi (Ocak, 2011) varlığını, çeşitli biçimler alarak, yer ve isim değiştirmelerine rağmen sahip oldukları öğretilerin temellerinden kopmaksızın günümüze kadar sürdürmüşlerdir. Bugün dahi Anadolu'da Abdallar adıyla anılan zümreler, kendilerine has, içe kapanık, maneviyat temelli yaşamlarına devam etmekte ve kültürel mirasımızın önemli bir

halkasını oluşturmaktadırlar.

Ortaya ilk çıktıkları dönemlerden itibaren, manevî öğretilerini edebî metinler şeklinde ve özellikle müzik aracılığıyla dışa vuran Abdallar, bugün de bu özelliklerini korumaktadırlar. Anadolu'nun müzisyen aşiretleri olarak hayatlarını sürdürmekte, mensubu oldukları zümrenin geçmişteki halkaları olan ozanların sözlerini türküler aracılığıyla günümüze taşımaktadırlar. Anadolu'da yerleştikleri yörelerin müziklerinden etkilenen ve bu müzikleri de yeniden biçimlendiren bu aşiretler, son derece geniş bir müzik ve şiir repertuvarının taşıyıcılarıdır.

Abdal aşıklık geleneğinin 20. Yüzyıl'da yaşayan en önemli temsilcilerinden biri olan Muharrem Ertaş, bu geleneğin "sesi günümüze ulaşan" ilk müzik icracısı olma niteliği nedeniyle son derece önemlidir. Kendisinden önceki icracıların üslûplarıyla ilgili yürütülebilecek tahminler için tek veri olma ve geleneğin kendisinden sonra gelecek olan temsilcilerinin "çıkış noktası" olma özelliklerini taşıması açılarından Muharrem Ertaş, hayatı ve sanatı bağlamında analiz edilmesi gerekli bir "usta" olarak değerlendirilebilir.

Bu çalışmanın amacı, Abdal Müzik Geleneği açısından en temel kaynaklardan biri olarak kabul edilen Muharrem Ertaş'ın söz konusu geleneğe dair öneminin, söz konusu müzik geleneğini "Anadolu Orta-Asya ortaklığı" içinde en yoğun olarak taşıdığına inanılan "bozlak" örnekleri üzerinden ortaya konulmaya çalışılmasıdır. Çalışma kapsamında söz konusu seçilmiş örneklerin "müziksel analizleri" aracılığıyla "Abdal Müziğine" temel teşkil eden "müziksel" özelliklerin ve Muharrem Ertaş'ın bunlara bir icracı olarak olası katkılarının tartışılması hedeflenmektedir. Tez çalışmasında seçilen bozlak örnekleri "Ezgi Çekirdekleri Analizi" aracılığıyla incelenerek Abdal müzisyenlere özgü "bozlak" icrasına temel teşkil eden "ezgisel, ritmik yapılar ile form özellikleri" tespit edilmeye çalışılmış, tespit edilen kalıplar aracılığıyla söz konusu müzik kültürünü özgün kılan yapısal özelliklere dair fikir yürütülmüştür.

BÖLÜM 1: ABDALLIK GELENEĞİ

Bu bölümde, Abdal kavramı üzerinde durulacak, *abdâl* sözcüğünün kavramsal boyutunu teşkil eden Abdallık Geleneği ile arasındaki bağ kurulmaya çalışılacaktır. Abdallık kavramının inançsal ve tasavvufî boyutu anlaşıldıktan sonra Abdallık Geleneği'nin edebî, tarihî metinlerdeki, menâkıbnâmelerdeki ve resmî arşiv kayıtlarındaki izleri aranacaktır. Son olarak bu çalışmanın asıl konusu olan Muharrem Ertaş'ın yaşamı, üslûbu ve gelenek açısından önemi tartışılacaktır.

1.1. Etimolojik ve Kavramsal Altyapı

Abdal kavramıyla ilgili en geniş çaplı araştırma M. Fuad Köprülü tarafından yapılmış, bu konuda yapılan diğer çalışmaların büyük bir kısmı da Köprülü'nün araştırması temel alınarak ortaya çıkarılmıştır.

Köprülü, Arap dilbilimcilerin *abdâl* kelimesiyle ilgili kesin bilgiler elde edemediklerini belirtir, zira, bu kelime *badal* sözünün çoğulu olmalıdır, ancak *abdâlin* tekili olarak *bedil* kelimesi daha çok kullanılmaktadır. Üstelik, *badal* kelimesi de *âbit*, *zâhit*, *münzevî* anlamlarından hiçbirini içermez. Yine Arap dilbilimcilere ait olan, *abdâl* kelimesinin bir tasavvuf terimi olarak aldığı anlama dayanarak ortaya atılan “birbirlerinin yerine kaim oldukları yahut istedikleri şekil ve hey’ette birini bedel bırakarak istedikleri yere gidebilmek kudretine malik oldukları için abdâl’a bu ismin verildiği” iddiası da Köprülü’ye göre kolay savunulamayacak, yakıştırma bir çıkarımdır (Köprülü, 1935, s. 26). *Abdâl* teriminin en olası anlamını, Köprülü, P. Anastas’tan şu şekilde aktarmaktadır: “Dünyadan kesilmiş, Tanrı’ya yaranmak için halktan ayrılmış, zahit, velî” (Köprülü, 1935, s. 26).

Köprülü, *Abdal* kavramının *derviş* anlamında kullanılmaya başlamasının XII. Yüzyıl’a dayandığını tahmin etmektedir. Öte yandan, Kutadgu Bilig’de yer alan “*bedel kıldı ebdâl neñin hem mâlin/ bakıp kodtı zâhid bu dünyâ ulın*” dizeleri (Has Hacib, 2008, s. 188), bu kavramın XI. Yüzyıl kaynaklarında da yer aldığını kanıtlarken, *Abdal* kelimesinin *zahit* anlamını taşıdığını da teyit etmektedir.

Ocak, *Abdal* kavramının tek bir tarikatın mensuplarını ifade etmediğini, *abdâl* veya

Abdalân-ı Rûm tabirinin Yesevî, Kalenderî, Haydarî ve Vefaî dervişlerini, Baba Resûl isyanına katılmış Türkmen babalarını, Babaî hareketine bağlı bütün heterodoks derviş gruplarını kapsayacak bir anlam taşıdığını belirtmektedir (Ocak, 2011, s. 205). Ocak'a göre, Baba İlyas-ı Horasânî, Muhlis Paşa, Hacı Bektaş-ı Velî, Sarı Saltık, Barak Baba ve benzeri kişilerin halife ve müridlerinin bütünü, XIV. Yüzyılda *Abdâlân-ı Rûm* olarak tanınıyorlardı.

Zamanla anlamsal gelişmeye uğrayarak Kalenderiyye ve benzeri zümrelere mensup dervişleri ifade etmeye başlayan bu kavramın XV. Yüzyıl itibariyle *ahmak*, *şaşkın* anlamlarında kullanılmış olması da bu zümrelere mensup olan meczupların sayısının çokluğundandır (Köprülü, 1935, s. 27).

XV. yüzyıldan başlayarak, *Abdâl*, *Işık*, *Torlak*, *Hayderî*, *Kalender* tabirleri birbirlerinin yerine kullanılmaya başlamıştır ve bu kullanımlar tarih araştırmalarında büyük karışıklıklara sebep olmuştur (Köprülü, 1935 s. 29).

XVI. Yüzyıl itibarıyla Abdal dervişlerin yazılı kaynaklarda sıklıkla *Işık* ismiyle anıldığı görülmektedir. Köprülü (Köprülü, 1935, s. 31), Fakirî'ye ait 1534-1535 tarihli aşağıdaki dizelerde geçen Işık'ın, Abdallardan başkası olmadığını, zira Işıklar hakkındaki bu açıklamaların Abdallar hakkındaki bilgilerle uyuştuğunu belirtmekte, Seyyid Gazi Abdallarına ise özellikle Işık isminin verildiğini eklemektedir:

Işık oldur k' olamaz hep de haric

Kamu lûtfi ü bengî ü Havâric

Ali aşkında yanub şöyle pişmiş

Cihanda on sekiz gez don değişmiş

Yanında cür'adân yancıklarıdır

Sanasın Kerbelâ kancıklarıdır

Köprülü, Du Loir'in gezi notlarında (1654, s. 157) karşılaştığı "Türkiye'de sık sık tesadüf edilen Torlak ve Kalenderler'in artık azalmış olduğu, Abdallar ve şeyhlere

tesadüf edildiği ve bunların adeta vahşi, hayvanca bir hayat sürerek bu suretle kutsiyetlerini ispata çalıştıkları” bilgilerinde sözü geçen “şeyhlerin”, Türk halk dil fonetiğinden yola çıkarak “Şeyhler-Şıhlar-Işıhlar-Işıklar” şeklinde bir değişime uğramak suretiyle “Işıklar” olduğunu belirtmektedir (Köprülü, 1935, s. 36).

“İslam düşünce tarihinde bilginin kaynağı olarak akıl yürütmeyi temel alan rasyonalist felsefeye karşı, mistik tecrübe ve sezgiye dayanan teosofik düşünce sistemi” olarak tanımlanabilecek “İşrakıyye” (Kaya, 2001, C.23, ss. 435-438), temelinde yatan “işrak” fikrini temel alan; yani “güneşin doğuşu sırasındaki ışıma, aydınlanma, parlama, tan ağarışı” kavramı açısından, ulaşılmak istenen Tanrısal bilginin “ışık” ile sembolize edildiği bir düşünce sistemidir. Aynı şekilde, “delil-çerağ uyarılması” yani bir ateşin yakılması ile başlayan cem törenlerinin bir parçası olan semah ritüeli de bu bilgi kaynağının yani “Tanrısal bilginin” etrafında dönen “pervaneleri” yani Hak aşıklarını sembolize etmektedir (Güray, Şimşek, 2011, s. 168). Bu bilgiler göz önünde bulundurulduğunda, Abdalların Işıklar olarak adlandırılması ile ilgili bir diğer olası açıklama da Abdalların “kutsal ya da Tanrısal (batın) bilgi” ile kurdukları “taşıyıcılık” ilişkisi olabilir.

XVII. Yüzyıl metinlerine gelindiğinde ise Kalender, Abdal ve Bektaşî tabirleri arasında çok defa fark gözetilmediği görülür (Köprülü, 1935, s.29).

Oytan (1956, s. 91), Sersem Abdal’a atfettiği:

Hızır elim aldı arş’a götürdü
Bir saatte Kerbela’ya yetirdi
Ol demde melekler şerbet getirdi
Tavafın kabuldür Abdal dediler

dizelerinden yola çıkarak, Abdal’ı *tebdil olmak* ile ilişkilendirir ve bir halden diğer hale; bir merhaleden diğer bir merhaleye atlamak gibi anlamlar içeren bir kavram olarak ortaya koyar.

Eyüboğlu, Abdal’ı, “Bir tasavvuf kavramı olarak kendini Tanrı’ya adanmış, nesnel

yaşamın dışında mutlu, tinsel bir yaşamın varlığına inanmış kimse. Yeryüzünde bağımsız bir inancın etkisiyle görünüşe aldanmayan, gösterişe önem vermeyen, belli bir düşünceye bağlanmış kişi. Usun gücünü aşan tanrısal diye nitelenen gerçekleri sezgi gücüyle karşılayan, doğa dışına çıkarak yaşayabildiği söylenen kişi” olarak tanımlar (Eyüboğlu, 1991; Parlak, 2013).

Ocak’a göre (2016, s. 87) Selçuklu devrinde Kalenderî, Cavlakî ve Haydarî, Beylikler döneminde Abdalan-ı Rum veya Rum Abdalları denilen zümreler XV. Yüzyıl’dan itibaren de *Işık* ve *Torlak* gibi iki yeni isim daha almıştır.

Abdal kelimesi karşımıza yalnızca Anadolu’da çıkmaz. Örneğin, Alman araştırmacı Albert v. Le Coq, 1906 senesinde Turfan’a yaptığı geziden dönerken, Hotan şehrinde, Rıza Molla isimli bir dervişin öncülüğünde, tamamen beyaz giysiler içerisinde gezen, kendilerini “Abdal” olarak tanımlayan bir zümreyle tanıştığını aktarmakta ve bu kişilerin yaşamlarıyla ilgili bilgiler vermektedir. Coq, kullandıkları “kaşık, süpürge” gibi kelimelerden yola çıkarak bu topluluğun Türkçe konuştuğunu belirtmektedir (Le Coq, 1912, s.1). Öte yandan, İran’da Safevîler zamanında yaşayan Abdallu isimli küçük bir kabîlenin varlığı, Hazar ötesindeki Türkmenler arasında bulunan Abdal isimli bir oymak, Afganistan’da bugün Dürranî ismiyle bilinen kabîlenin geçmişte Abdalî veya Avdalî ismiyle bilinmesi, Ak-Hunlar’ın ya da Eftalîtlar’ın adının Abdal ismiyle ilişkili oluşu, Azerbaycan’ın eski Şuşa kazasında yer alan ve eskiden beri aşıklar yetiştirmekle ünlü olan Abdallar köyü, Bugünkü Yakutça’da erkek şamanların lakabı olarak kullanılan Abidal kelimesi gibi bilgiler, abdal kavramının yalnızca Anadolu ile sınırlı olmadığını göstermektedir (Köprülü, 1935, s. 38).

Köprülü’ye göre, bugünkü Abdal zümrelerinden bir kısmının ve bazı yer adlarının bir tasavvuf terimi olan Abdal isminden geldiği şüphesizdir (Köprülü, 1935, s. 55).

1.2. İnançsal ve Felsefi Kökler

İslam Ansiklopedisi’nde, Süleyman Uludağ tarafından kaleme alınan Abdal maddesine göre, abdal sözcüğü, ilk ortaya çıktığı sıralarda âbid, zâhid, muhaddis ve fakihler için kullanılmıştır. Tasavvuf terminolojisindeki anlamıyla Kur’ân-ı

Kerîm'de yer almayan ve önemli tasavvuf yazarlarının hiçbirisi tarafından incelenmemiş ya da bu yazarlardan çok az ilgi görmüş olan bu kavram, yine de tüm tasavvuf zümrelerinin tamamı tarafından benimsenmiş ve “gayb erenleri” olarak da bilinen “ricâlü'l-gayb” kavramıyla bütünleştirilmiştir. Gizli sırlara ve hakikatlere vâkîf oldukları için ve herkes tarafından kolayca tanınamadıkları için bu isimle anılan “ricâlü'l-gayb, Allah tarafından dünyanın düzeninin sağlanmasıyla görevlendirilmiş, belli bir hiyeraşi içinde örgütlenen bir yapıdır. Bu hiyerarşik yapının katmanları, çeşitli kaynaklarda çeşitli isimlerle anılmıştır. Örneğin, Hatîb'in Tarîhu Bağdad isimli eserinde bu katmanlar “nukabâ, nücebâ, abdal, ahyâr, umed ve gavs” olarak aktarılırken, İbnü'l Arabî'ye göre bu katmanlar “nücebâ, nukabâ, abdal, evtâd, imâmeyn ve kutb” olarak adlandırılır. Âmülî'ye göre ise bu sıralamanın en altında bir de “ümenâ” bulunur (Uludağ, 1988, s. 59).

Ricâlü'l-gayb hiyerarşisinin başı, kutubdur. Kutubdan sonra iki imam (imâmân) gelir. Kutub ve İmâmân'a “üçler” denir. İmâmânı alemin dört yönünde görevlendirilmiş dört veli olan evtâd takip eder. “Abdallar” bir görüşe göre kırk kişidir. Başka bir görüşe göre ise “ricâlü'l-gayb” taifesinin ilk üç basamağı olan ve bir kutub, iki imam, dört evtâddan oluşan “yediler”, abdal olarak adlandırılmaktadır. Çeşitli kaynaklara göre Abdal, her asırda varlığını sürdüren ve yeryüzünde durmadan seyahat eden zümredir. *Nücebâ* bütün yaratıkların mânevî yüklerini taşımakla yükümlü kırk kişi, *nukabâ* ise insanların bâtınlarına yönelip nefislerde bulunan gizli şeyleri açığa çıkaran üç yüz (ya da İbnü'l Arabî'ye göre on iki) kişiyi tanımlamaktadır. Kutbun nazarının dışında olan velîlere efrâd denir, Hızır sayıları belli olmayan bu velilerden biri olarak kabul edilir (el-Fütûhât, I,160; II, 6-9; Uludağ, 1988, s. 82).

Gazzalî'ye göre “Nübüvvet” sona erdiğinde, Allah, Abdal denilen bu zümreyi Hz. Peygamber'in yerine ikame etmiştir. Bu seçim abdalın “ibadetleri” kaynaklı olmayıp, “ciddi vera', samimi niyet, korkaklığa varmayan sabır, zillete düşmeyen tevazu sahibi olup herkese iyilik düşünmelerinden ve Allah için nasihat vermelerinden” kaynaklıdır. Fudayi b. İyâz'ın “Bize göre ermiş kişi, çok oruç ve çok namazla değil, ancak gönül zenginliği, kalb temizliği ve insanların iyiliğine çalışmakla ermiştir” sözü de bu görüşü destekler niteliktedir (Uludağ, 1988, s. 59). Uludağ'a göre (1988, s. 59), Abdal, “bütün insanlara karşı iyi niyetli, kendilerine

kötülük edenleri bağışlayan, ellerindekini başkalarıyla paylaşan, kaza ve kadere gönül hoşluğuyla boyun eğen, haramlardan titizlikle kaçınan, ibadetlerde ihlâs ve samimiyete önem veren, sevgi, şefkat ve iyi niyet gibi ahlaki faziletlerle donanmış kişilerdir.” Zamanla, tasavvufta abdalların evrenin kozmik işleyişinde etkili olduğu fikri ortaya çıkmıştır. Sahip oldukları bu metafizik kimlik doğrultusunda abdallar herkes tarafından görülemez, zaman ve mekân sınırlarının dışındadırlar. Yağmur yağdırma, bereket, belaların kaldırılması gibi konularda birtakım güçlere sahiptirler. Bu nedenle de sevilen ve “sevgilerine ihtiyaç duyulan” kişilerdir.

Tasavvuf kaynaklarında, Abdal ismiyle anılan bu zümrenin yaşadıkları yerler ilgili de çeşitli bilgiler bulunmaktadır. Örneğin Suyûti'ye göre kırk abdalın yirmi ikisi Suriye'de, on sekizi Irak'ta yaşamaktadır (Uludağ, 1988, s.60). Kırk abdalın kırkının da Suriye'de yaşadığı da bir başka rivayettir (Uludağ,1988, s. 60).

İbnü'l Arabî, var olan yedi abdalın yedi iklimi korumakla görevlendirildiğini, bu yedi abdalın her birinin gücünü yedi semanın değişik katmanlarında bulunan peygamberler olan İbrahim, Musa, Hârûn, İdrîs, Yûsuf, İsâ ve Âdem'den aldığını, haftanın yedi günü olacak olayların yedi iklim ve yedi peygamber vasıtasıyla abdallar tarafından belirlendiğini belirtir ve yedi abdalın adlarını şöyle sıralar: Abdülhay, Abdülhalîm, Abdülmürîd, Abdülkadir, Abdülkahir, Abdüssemî ve Abdülbasîr (Uludağ, 1988, s. 59). Abdalların 7 kişi oluşu ve üstlendikleri görevler, Akad mitolojisindeki *Apkallu* ve Sümer mitolojisindeki *Abgal* olarak anılan *7 Yarı Tanrı* ya da *bilgeyi* çağrıştırmaktadır. Buna göre, *Abgal* ya da *Apkallu* denilen zümre, Tanrılardan, özellikle -sanat ve müzik tanrısı olan- *Enki*'den aldıkları mistik güçler sayesinde doğayı kontrol etme yetisine sahiptirler (Güray, Tekin Arıcı, 2020, s. 40). *Abgal* ya da *Apkallu*'nun diğer kutsal karakterlerin kılığına girebilmesi (örneğin, suyun hayatın kaynağı olduğu varsayımı üzerinden, balık) de abdallara atfedilen yetenekleri çağrıştırmaktadır. Şucâ'eddin Velî anlatısında, Şucâ'eddin Velî'nin Seyid Battal Gazi'ye ve geyiğe dönüşmesi (Say, 2011, s. 181; Güray, Tekin Arıcı, 2020, s. 40), bu benzerliğin somut örneklerinden biridir. 7 rakamına yüklenen sembolik anlam ve bu yedi varlığa atfedilen güç-yeteneklerin benzerliği, *abgal*, *apkallu*, *abdâl* sözcükleri arasındaki fonetik benzerlik de dikkate alınırsa, *Yedi Abdal* ve *Yedi Apkallu* anlatıları arasında inanç sistemlerinin ötesinde bir

bağın ve “devamlılığın” varlığına kanıt olarak gösterilebilecek niteliktedir. Zira abdal kavramının geçtiği hadislerin güvenilir kaynaklarda yer almamış olması (Uludağ, 1988, s.60) da bu kavramın bütünüyle İslâm tasavvufu kaynaklı olmayabileceğini göstermektedir.

1.3. Edebi Metinlerde, Tarihsel Vesikalar-Metinlerde ve Menâkıbnâmelerde Rum Abdalları

1071 Malazgirt Savaşı ile başlayan, Moğol İstilasası ile hız kazanan ve Anadolu’nun Türkleşmesi ile sonuçlanan kitlesel göç hareketleri, içlerinde birçok aşiretleri ve toplulukları barındırmaktadır (Güray, Karadeniz, 2019). Osmanlı’nın kuruluş döneminde de bu çok katmanlı yapı önemli roller üstlenmiştir. Beylikler döneminde Türk ve İslâm coğrafyasının farklı noktalarından Anadolu’ya gelmiş olan bu toplulukları Aşık Paşazade şöyle sıralamaktadır: Ahiyan-ı Rum, Gaziyan-ı Rum, Bacıyan-ı Rum ve Abdalan-ı Rum (Barkan, 1942, s. 9). Köprülü’nün Şah İsmail Safevî (Hatâyî)’den aktardığı şu dizeler de bu dört zümrenin varlığını teyit etmektedir:

Ezelden dost olanlar evliyâya
Ahîler, Gazîler, Abdallar oldu

Barkan (1942, s.10), bu zümrelerden, yalnızca şehirlerde ve burjuvazinin merkezlerinde değil, uç beyliklerinin köylerinde dahi şubeleri bulunan Ahi teşkilatının Osmanlı’nın kurulmasında ciddi bir rol oynamış olduğunu belirtmektedir. Gaziyan-ı Rum, İslamiyetten önce dahi tüm Türk toplumlarında mevcut bulunan “alpler” ya da “alperenler” olarak bilinen “Türk şövalyelerinin” İslam’ın kabulünden sonra aldıkları isimdir (Barkan, 1942, s. 9). Bacıyan-ı Rum ismiyle zikredilen kadın örgütlenmesiyle ilgili somut bilgilere sahip olmamakla beraber, Barkan, diğer örgütlerden yola çıkarak, bu örgütlenmenin de Türk ve İslam dünyasının her tarafında şubeleri olan bir tarikat olduğu sonucuna varmaktadır (Barkan, 1942, s. 9). Son olarak, Horasan Erenleri olarak da anılan (Ocak, bunu, bu zümrenin gerçekten Horasan bölgesinden gelmiş olmalarına değil, Horasan kaynaklı Melâmetî sûfiliği temelli Kalenderîlik akımının mensupları olmalarına bağlamaktadır (Ocak, 2016, s. 83)), *abdal* ve *baba* isimlerini taşıyan,

Osmanlı Padişahlarıyla bütün savaflara katılmış “delişmen tabiatlı ve garip etvarlı dervişler” olan Abdalan-ı Rum, üstlendikleri “kolonizatör derviş” göreviyle Anadolu’nun ve Balkanların Türk egemenliğine geçmesinde önemli rol oynamışlardır (Ocak, 2011, s. 205).

Köprülü, abdal sözcüğünün çeşitli halk hikâyeleri ve şiirlerde kullanımlarını örnekler ve buradan yola çıkarak Türkiye’de XIV ve XV. Yüzyıllarda abdal ismiyle zikrolunan serseri bir derviş zümresinin varlığını ve bu yüzyıllarda bu dervişlerin bazılarının halk arasında büyük bir şöhrete sahip olduğunu işaret eder (Köprülü, 1935, s. 29). Köprülü’ye göre Âşık Paşazâde, Abdalan-ı Rum’u bu sebeple dört büyük zümreden biri olarak zikretmiştir.

Ocak, Osmanlı devletinin teşekkülü sırasında, Anadolu Selçuklu devletinin ardından ortaya çıkan Türkmen beyliklerinde *abdâl* ya da *baba* lakaplı bir takım dervişlerin görülmeye başlandığını, bunların gazâlara katıldıklarını, bu sırada da Sünni İslâm’la bağdaşmayan popüler bir “heterodoks İslâm” propagandası yaptıklarını belirtir. Ocak’a göre “Anadolu’nun Türkleşmesi ve İslamlaşması tarihinin en ilgi çekici safhalarından birini teşkil eden” “Rum Abdalları” zümresi, kökenlerinde Yesevî, Kalenderî, Haydarî ve Vefaî geleneklerine sahip olup, Babaî hareketine bağlı bulunan heterodoks derviş gruplarının tamamını kapsamaktadır ve bunlar Baba İlyas-ı Horasânî, Muhlis Paşa, Hacı Bektaş-ı Velî, Sarı Saltık, Barak Baba ile benzerlerinin halife ve 10enakıpnamel (Ocak, 2011, s. 205).

Köprülü, “her manasıyla müfrit Alevî olan, seccade, şed ve çırağlarının İmam Hüseyin’den intikal ettiğini söyleyen, On İki İmam’ı kabul etmek suretiyle İsnâaşerriye’den olduğunu gösteren” bu zümrenin, harici şekil itibarıyla Kalenderiye’ye benzediğini, ancak Vâhidî ve Karakaşzâde’nin bunların akıydeleri hakkında verdiği daha detaylı bilgilere göre, *tevellâ* ve *teberrâ* esaslarına sadık olan bu Alevîler’in âlemin eskiliğine ve alemin aslının kadim dört unsurun imtizacından vücuda geldiğine kani olduklarını, *tenasüh* ve *devir* nazariyelerine inandıklarını; Hurûfîler, Noktavîler, Hayderîler ve Kalenderler ile bu akıydeler açısından ortaklıklar gösterdiklerini” belirtmektedir (Köprülü, 1935, s. 31).

Karamustafa, abdalların ya da *ışıkların* balta, değnek, deri torba, âşık kemiği,

kaşık gibi donanımları; kendini dağlama, dövme yaptırma gibi tuhaf âdetleri ve Eskişehir'deki Seyyid Battâl Gâzi tekkesine özel bağlılıklarıyla diğer benzer gruplardan ayrılan, özel bir derviş grubu olduğunu savunur (Karamustafa, 2008, s. 88).

Köprülü'nün ve Karamustafa'nın aktardığı önemli kaynaklar olan Vâhidî ve Menavino, abdalların gündelik yaşantısı ve dış görünüşüyle ilgili detaylı bilgiler sunmaktadır.

Karamustafa, abdallarla ilgili Vahidî'nin XVI. Yüzyıl tarihli Menakıb-ı Hoca-i Cihan ve Netice-i Can eserindeki manzum anlatılar içerisinden derlediği bilgileri şöyle aktarmaktadır:

Yün bir kuşakla bağlanmış keçeden bir giyit (tennure) dışında bütünüyle çıplaktılar. Baş ve yüzleri kazınmış, ayakları ise yalındı. Bir omuzda "Ebû Müslimi" balta, ötekinde de "Şüca'î" değnek taşırlardı. Her Abdalın, biri esrar öteki çakmaktaşı dolu, herhalde kuşağa takılı iki deri torbası (cur'adân) vardı. Büyük sarı kaşıklar, aşık kemikleri ve derviş çanakları taşırlardı. Gövde ve şakaklarında yanık yerler vardı. Bağlılarına Hz. Ali'nin kılıcının (zulfikâr) bir resmi çizili ya da adı yazılı idi; pazularındaki yılan resimleri de göze çok çarpardı. Fener taşır, aynı zamanda bağırarak def, davul ve boru çalarlardı. Genellikle esrarla esriktiler (kan hayrân).

Vahidî'ye göre Abdallar, eylemlerinin birçoğu için Âdem Peygamber'in kendilerinin örnekleri olduğunu ileri sürüyordu. Abdallar Adem'in, Cennet'ten kovulduğu zaman, mahrem yerlerini örtmek için kullandığı bir incir yaprağından başka tamamen çıplak olduğunu, yalnızca "yeşil yaprak" yiyerek yaşamını sürdürmek zorunda kaldığını söylüyordu. Bunun gibi Abdallar da, Adem'in incir yaprağını simgeleyen bir tennure dışında bir şey giymeyerek çıplak gezer ve çok büyük miktarda haşış [esrar] ("yeşil yaprak") tüketirlerdi. Çıplaklıkları, "ten giyitini yırtma"nın ve bu dünya hiçliğinin simgesi idi. Esrar, zaman ve mekân yalan görüngüsünden kurtulmak ve gizli gerçek hazinesine kavuşmak için bir aracı idi. Abdallar saç, sakal ve bıyığın, "yüz gözgüsü"nü parlak kılmak için kazınması gereken arazi şeyler olduğuna inanırdı. Yemeğe çok düşkünlüler (uzun bir yemek listesi verilmiş). Yemekten sonra esrar içilir ve müzik dinletileri (semâ) olurdu. Genel olarak yerde uyur ve melek İsrail'in surunun simgesi olan bir borunun sesi ile uyanırlardı: dolayısıyla her sabah uyanışı yeniden dirilişe benzetilirdi. Abdallar, gerçekten hiçbir biçimde bu dünyada olmadıkları için, farz olan bütün dini görevlerden azade idi. Gerçek yol göstericileri Ali idi, Ebu Müslimi baltanın gösterdiği gibi de Hz. Ali düşmanlarının düşmanı idiler. Hasan, Hüseyin ve on iki imamı da pek severlerdi. Ancak kibleleri taşıdıkları belirgin fenerlerin simgelediği gibi, Seyyid Battal Gazi tekkesi idi (Karamustafa, 2008, s. 88).

Mevanino'nun 1504-1514 yılları arasında bulunduğu Türkiye'de edindiği gözlemlerle ilgili anlatımlarında da abdallarla ilgili dikkat çekici bilgiler bulunur:

Dervişler iyi huylu adamlardır. Giyim olarak mahrem yerlerini örtecek [bir biçimde] omuzlarından sarkıttıkları güneşte kurumuş koyun derileri var, bir önde bir de arkada. Gövdelerinin kalanı bütünüyle çıplak, gövde kılından da yoksun. Ellerinde uzun kalın ve düğüm dolu değnekleri, başlarında, bir el yüksekliğinde

sivri b rkler var. Kulakları delik, buraya değerli taşlı ve yeşimli küpe takarlar. Türkiye’de yolcuların doyurulduğu ve barındırıldığı çeşitli yerlerde kalırlar. Yazın evlerinde yemez, scaimir daneschine [şah-ı merdan aşkına] sözleriyle dilendikleri sadakayla, yani, Muhammed’in damadı olan Ali adlı o yiğit adamın aşkına sadaka dilenerek yaşarlar ... Anadolu’da Türkiye fethinin en büyük kısmından sorumlu olduğunu söyledikleri Scidibattal [Seyyid Battal/Seydi Battal] adlı başka bir [yiğid]in türbesine hakimler. Beş yüzden çoğunun kaldığı ve yılda bir de sekiz binin üstünde kişinin katıldığı yedi gün süren neşe ve  oşku ile genel bir toplantı yaptıkları bir evleri var. Başkanlarına, babalar babası anlamına gelen, Assambaba [Azam Baba?] diyorlar. Aralarında, dizlerine kadar gelen beyaz gömlek giyen birçok bilgili geç  ardır. [Seyyid Battal tekkesine] geldikleri zaman i lerinden biri [değişik] bölgelerde yolculuklar sırasında görülen mucizevi şeylerin [betimlemesini] içeren bir öykü anlatır, bunu sonradan yazarın adıyla beraber yazıp başkana sunarlar. Onların Pazarı olan Cuma günleri güzel bir yemek hazırlayıp evlerine yakın açıklıktaki  ayıda yerler. Yemekten sonra başkanları ayağa kalkar, ötekiler de. Tanrı’ya dua eder, sonra da yüksek bir sesle hepsi Allaca bu eilege [Allah kabul eyleye] yani Tanrı bu duamızı kabul etsin, diye bağırır.   lerinde, birtakım tepsilerde, yendiğinde kişiye şarap içmiş gibi neşelendiren, asseral [esrar] denen toza dönüştürülmüş bir ot taşıyan cucegler [köçekler] denen ge ler de var.  nce başkan sonra da bütün ötekiler bunu ellerine alır ve yer, bunu yaptıktan sonra yeni  y n n kitabından okurlar. Sonra evlerine daha yakın, yüzü aşkın y k odunla büyük bir ateş yaktıkları bir yere geçerler. Birbirlerinin ellerini tutar, bizim köylülerimizin bayramlarında kadın erkek bir dans halkası yapma adetleri gibi, tarikatlarına övgüler d zerek [ateşin etrafında] dönerler. Dans bitince bıçaklarını çıkarıp keskin ucuyla, tıpkı ağaç oyar gibi; kol, bağır ya da baldırlarına dal, yaprak,  i ek ve yaralı kalp resimleri çizerler. Bunları aşık olduklarının adına çizerler. Sonra ateşe yaklaşır, yaraların üstüne kızgın kor basar, sonra da hazırladıkları sidikle ıslatılmış pamuk [bezlerle] örterler; pamuk [bezler] kendi kendilerine düştüğünde yaralar kapanmış olur. Akşamleyin, başkanlarının iznini aldıktan sonra, askerler gibi kol kola bir bölük oluşturur, ellerinde sancak ve defler olduğu halde yol boyunca dilenerek evlerine dönerler.   lerinden biri [cüppesinin] altında taşıdığı bir kılıçla Ulu Türk’  (padişahı)  ld rmeye kalktığı için  stanbul’da onlara pek m samahayla bakmazlar. Ama gene de onlara kendi yerlerinde yolculara baktıkları için sadaka veriyorlar (Karamustafa, 2008, s.89).

Ocak’ın Osmanlı dönemi Kalenderiliğinin merkezi olarak tanımladığı (Ocak, 2016, s. 183) Seyyid Gazi Zâviyesi ile ilgili olarak Aşık  elebi’nin kaleme aldığı satırlar, bu tekkenin sakinlerinin Osmanlı tarafından nasıl görüldüğüyle ilgili ipuçları içermektedir:

Vil yet-i Anadolu’da Seydi Gazi Tekiyyesi ki bir d r-ı fık u dal l olub her yerden atası anası azarlamış battallar işden ka ub ışık olmuş p steki boklar abdallar s z-ı mel h  gibi dem-söz  ihreleri hilye-i  man olan lihyeden  r  ve alınlarında olan kara yazıları ebr larının tır şıyla (. ...) idi. Namazımız kılınmış ve kefenimiz dikilmış alınmışdır deyü bilk lliyye beş vakte   r tekb r idüb namaza yumazlar ve müezzine kulak kabartmayub imama uymazlar idi. Padişahların sad katın ve esh b-ı hasen tın hayr tın yirler birkaç g v-ı şikem-perver harlar idiler. Sultanönü sancağına başka sancak  ek b etrafa akın salarlar. Tuğ ile nekkare ile beğler alayların görse yuf borusun çalarlar idi. Kud mlerinden köy ve kend halkı m tennebih olsalar Deccal gibi aralarına uyarlar. Buldukları dilberleri soyarlar kendi libaslarına koyarlardı. D nişmend m derrisini incitse sipahi ağasına k s nse yalın yüzlüler babalarına kakısa kandesin Seydi Gazi ocağı deyü varırlar soyunurlar kazan kaynadırlar.  şıklar anları sem  ve saf  deyü kend  ezgilerine oynadırlar. Nice yıl yevmen lillah 12enakı ge  r p dine ve m slim ne ad vv ve ilme ve  lem ya kine-c  idiler. Ehl-i şer’a hod ad vet itmeyince zu’mlerince Hakk’ile Hak olmazlar...

1480 senesinde Macaristanlı Georgius isimli bir din adamı tarafından Roma’da

yayınlanmış olan (Özcan, 2013, s. 111) *Türklerin Gelenekleri, Durumları ve Hilekârlıkları Üzerine İnceleme* başlıklı eserde, yazar, ziyaret etmiş olduğu Seyyid Gazi Tekkesi ile ilgili benzer bilgiler vermektedir. Buna göre Seyyid Gazi Tekkesi dervişler tarafından kutsal kabul edilmektedir. Bu dervişler kulaklarına küpe takarlar ve bendir çalarlar. Bu tekkede yapılan yıllık törenlerden de bahseden Georgius, bu törenlerin *mahya* ismiyle anıldığını aktarmaktadır (Telci, 2016, s. 66). Bu törenlerde dervişler kapalı bir mekânda toplanıp hayvanlar kurban ederler. Topluluk bir araya geldikten sonra *zakir* olarak adlandırılan kişi bendirle belirli ritimler çalarak semah dönmek üzere ayağa kalkan kişilere eşlik eder. Bu dairesel dans öyle bir düzende icra edilmektedir ki semah dönenlerin insan mı yoksa heykel mi olduğu ayırt edilemez. Ayinin ritmi giderek daha da hızlanır ve bu esnada Yunus Emre ilahileri okunmaktadır (Telci, 2015, s. 71).

Seyyid Battal Gazi Tekkesi ile ilgili bir diğer kaynak da Evliya Çelebi Seyahatnamesi'dir. Seyahatname'de bulunan 1630-31 tarihli notta Seyyid Battal Gazi'nin tekkenin bulunduğu yeri fethedişi, şehit oluşu, daha sonra Hacı Bektaş-ı Velî'nin Anadolu'ya gelir gelmez Seyyid Battal Gazi Türbesi'ne gelişi ve burada Orhan Gazi tarafından ziyaret edilişi anlatılmaktadır. Bu ziyaretten sonra Orhan Gazi tarafından imar edilen türbe, 1000 hane halklı bir yerleşim yeri halini almıştır (Evliya Çelebi, 2008, C. 3, K. 1, s. 14). Hacı Bektaş-ı Velî'nin türbeye şeyh olarak atadığı Pirce Sultan'dan beri tekkede "yalın ayak başı kabak" dervişler yaşamakta, şarkılar söylemekte ve "sanatlı kaşıklar, cirit sopaları, kementler" yapıp gelen gidenlere hediye etmektedirler. Aynı zamanda her "fukara" türbede birer işle görevlendirilmiştir. Süpürgecilikten başlayıp türbedarlığa ve tekkenin şeyhliğine kadar her iş bu dervişler arasında bölüşülmektedir. Seyahatname'de Seyid Battal Gazi'nin babası olan Hüseyin Gazi'nin bugün Ankara Mamak'ta bulunan türbesi ile ilgili de bilgiler bulunur. Evliya Çelebi, buranın "bir ulu Bektaşî tekkesi" olduğunu belirtir. Tekkede yüzden fazla "yalın ayak başı kabak" dervişin bulunduğunu belirten Evliya Çelebi, bu "ârif-i billah"ın hepsinin Farsça ve Arapça bildiğini tabiat sahibi, maarif ehli, gönlü yaralı insanlar olduklarını da eklemiştir. Hüseyin Gazi'nin mezarının her yanı şamdanlar, çerağdanlar ve Kur'an-ı Kerimlerle süslenmiştir. Tekkede yılda bir kez büyük bir mevlüd yapıldığını ve bu mevlüde kırk-elli bin kişinin katıldığını belirten Evliya Çelebi, bu ilginin sebebini Hüseyin Gazi'nin İmam

Hüseyin evlâdından seyyidlerden olup 858 yılında tıpkı onun gibi din yolunda “küffar elinde” şehit olmasına bağlamaktadır (Evliya Çelebi, C.2 K.2, s. 517).

Seyahatname’deki 1649 tarihli notta, Lübnan Dağı’yla ilgili bilgiler bulunmaktadır. Evliya Çelebi, bu dağda, çok sayıda mağara bulunduğunu ve bu mağaralarda “abdallar, melamîler ve meczup olan kimseler” olduğunu ve bunların çok uzun süredir “bıçakla boğazlanmış canlı kısmından bir şey yemediklerini” aktarmaktadır. Evliya Çelebi’nin “Kutsal kuvvet sahibi canlar” olarak nitelediği bu dervişler, haftada bir iftar edecek şekilde oruç tutmakta, bazıları haftada yalnızca bir hurma, üç badem ve bir fincan süt ile beslenmektedir (Evliya Çelebi, 2008, C.3. K. 1 s. 122).

Abdallık geleneğinin izlerini takip etmemizi sağlayabilecek bir diğer kaynak ise menakıbnamelerdir. Bu kaynaklar, döneme ait müzik kültürünün mistik ve dinî yönlerini de içeren önemli yapıtlardır (Güray, Tekin Arıcı, 2020, s. 34). Anadolu’nun İslamlaşması sürecinde büyük etkisi olan heterodoks derviş zümrelerinin öncüleri olan ve “veli, abdal, dede” gibi isimlerle anılan kişilerin efsanevi hikayelerini anlatan bu eserlerin en önemlilerinden bazıları, Dediği Sultan Menakıbı, Elvan Çelebi’ye ait Menakıbü’l Kudsiyye, Hacı Bektaş Veli Vilâyetnamesi ve Otman Baba Vilâyetnamesidir (Güray, Tekin Arıcı, 2020).

Abdal kelimesiyle karşılaştığımız ilk menakıpname, 13.-14. Yüzyıllara ait, Elvan Çelebi’nin yazdığı *Menakıbü’l Kudsiyye* isimli eserdir. Eserde abdalların *hulefa* ile denk tutulduğu, ruhsal olgunluğun zirvesinde bulunuşları, şu dizelerle aktarılmaktadır (Güray, Tekin Arıcı, 2020, s. 38):

“Hulefa kopdı hem nice abdal
Görmedi bunlarıun gibi meh ü sal”
“Bir ü biş on degül diyem vasfın
Nice bulmuş bular makam-ı Kemal”

15. yüzyıl tarihli Otman Baba Vilâyetnamesi de abdallarla ilgili benzer

tanımlamalarda bulunmaktadır:

Pes eger su 'al itseler kim abdal kimdir ve ne hallü kimsedir? Kim ol kan-ı velayet bu nev' e kelama geldi. Cevab oldur ki Hazret-i Risalet sırrına Hak Sübhane ve Te'ala buyurmuşdur. Ben Hüda'yam mümessil olam ki beyne 'ayneyi ula' ike'labdal'. Pes abdal oldur kim mecmu'i masiva'l-lahdan geçüp aşk-ı Hak visalinden bikarar ola ki gayra vücud kılmaya. Dahi kendüyi ve mecmu' eşyayı hatt-ı ilahi ve şun' -i şahi bilüp gayr-i idraki Hak'dan ba'id ola. Ve sıfat-ı taklidden za'il olup 'ayne'l-yakine ire. Ol kimse budala-yı emin ola. El-abdalu mübeddilü'l'-ahvali bu vechledür." (Abdal vd., 2007, s. 26-27)

Bu anlatıda da abdalların kalplerindeki derin Tanrı sevgisi nedeniyle gerçek hayatı unutmaları ve Tanrı ile aralarındaki güçlü bağdan bahsedilmektedir (Güray, Tekin Arıcı, 2020, s. 39)

15. Yüzyıl'a ait başka bir anlatı olan Dediği Sultan'da da, abdalların Dediği Sultan'a gidip yerleşik düzene geçme konusunda taleplerini bildirdikleri, Dediği Sultan'ın bu talebi kendi yaşam algısı üzerinden reddettiği, şu dizelerle anlatılır (Güray, Tekin Arıcı, 2020, s. 39):

"Rivayettir bir gün budalalar geldiler
Gelip sultanı soyladılar

Nice bir dağlar başında yatasın
Recamız budur bir mesken tutasın

Veliler bu sözü söylemen zinhar
Demedi mi "limeni'l-mülkü'l-yevme lillahi'l-vahidü'l kanhar"

Bu çarhı fanidir bunda gelen gider
Milkim var diyen davayı kizb eder" (Taşgın, 2013, s. 124)

XV. Yüzyıl tarihli Abdal Musa Velayetnamesi'nde yer alan hikâyeye göre, Teke Beyi, oğlu Kaygusuz Abdal'ı geri almak üzere Abdal Musa'ya gider ve tekkenin önünde bir ateş yakar. Abdal Musa yaklaşık üç yüz dervişle sema ederek geldiğinde dağlar, taşlar, ağaçlar da onlarla birlikte yürür. Dervişler gülbenkler çekerek ateşin içine girer ama ateş onları yakmaz ve ateşi söndürürler. Bunun üzerine Teke Beyi, Abdal Musa'nın elini öper ve geri döner (Alşan, 2012). Evliya

Çelebi, Abdal Musa'nın "Hoca Ahmet Yesevî fukarası" olduğunu söyler ve "her ikisi de Bursa'nın fethinde bulunan" Abdal Musa ile Geyikli Baba arasında geçen bir "kerâmeti" şöyle anlatır:

[Abdal Musa] Geyikli Baba'ya kor olmuş ateşi pamuk içine sarıp işaretli hediye gönderir. Geyikli Baba da onlara süt gönderir. İşaret odur ki: 'Sen ateşle pamuğu barıştırdın ise ben de halis süt elde edilen vahşî geyikleri terbiye ettim, at gibi binip ve sütünü yiyip kullanırım' işaretini etti.

Evliya Çelebi, son olarak, Abdal Musa'nın Bursa içinde bakımlı bir tekkede yatmakta olduğunu aktarmaktadır (Evliya Çelebi, 2008, Cilt 2, K. 1, s. 59).

Kaygusuz Abdal'ın şu dizeleri, abdalların genel halleriyle ilgili sahip olduğumuz bilgileri teyit etmektedir (Güray, Tekin Arıcı, 2020, s. 47):

Beğlerimiz elvan gülün üstüne
Ağlar gelir şahım Abdal Musa'ya
Urum Abdalları postun eğnine
Bağlar gelir şahım Abdal Musa'ya

Urum Abdalları gelir dost deyü
Bize yeter abâ, hırka, post deyü
Hastaları gelir derman isteyü
Sağlar gelir pirim Abdal Musa'ya

Meydanında çaruk çeker köçekler
Çalınır da koç kurbana bıçaklar
Döğülür kudümler, altın sancaklar
Tuğlar gelir pirim Abdal Musa'ya

Bezîrgânlar Hint'ten gelir yayınur
Açılır somatlar açlar doyunur
Evliyaya muhib olan soyunur
Beyler gelir pirim Abdal Musa'ya

İkrar imiş koç yiğidin yuları
Muhanneti çeksen gelmez ileri
Yeşilgöl'ün Akpınar'ın suları
Çağlar gelir pirim Abdal Musa'ya

Her Mâtem Ayı'nda kanlar saçarlar
Demine hû deyü gülbenk çekerler
Uyandırıp Hak çırağın yakarlar
Nurlar gelir pirim Abdal Musa'ya

Ali'm Zülfikâr'ın almış destine
Batın salar münkirlerin üstüne
Tümen tümen olmuş Gencel' üstüne
Dağlar gelir pirim Abdal Musa'ya

Bir muradım vardır Gani Kerim'den
Münkir ne bilir evliya sırrından
Kaygusuz'um ayrı düşmüş Pirinden
Ağlar gelir pirim Abdal Musa'ya (Vakditolu, 1996)

Anadolu'da İslamiyet'in yaygınlaşmasına önemli katkıları bulunan bu “delişmen tabiatlı dervişler”, varlıklarını Balkanlar'da da sürdürmüş, bu bölge üzerindeki inanç sistemi iklimini de önemli derecede etkilemişlerdir. 1263-64 yıllarında Dobruca'ya yerleşen sınırlı bir nüfusu barındıran Türkmen aşiretinin önderi olan Sarı Saltık'ın etkisiyle, Balkanların İslamlaşma sürecinin başladığı düşünülmektedir (Ocak, 2022, s. 75). Bu aşiret, Anadolu'daki diğer konar-göçer Türkmen aşiretleri gibi, gaza ve cihat ideolojisinin bir mirasçısıdır ve Sarı Saltık da bu geleneği sürdüren bir “gâzi-derviş” olarak anılabilir (Ocak, 2022, s. 75).

15. yüzyıla ait, Abu'l Hayr-ı Rumî tarafından kaydedilen *Saltıkname*, Sarı Saltık'ın tekkesinde gerçekleştirdiği sema ritüellerini şöyle anlatmaktadır (Güray, Tekin Arıcı, 2020, s. 45):

Server [Sarı Saltık], Ak Cami'ye çıktı, Müslümanlara vaaz ve nasihat verdi,

zikrullah eylediler. Caminin yakınında Seyyid'in tekkesi vardı, orada olurdu. İçi, fukara ve Müslüman dervişler ile dolu idi. Hayır, hasenat, sadaka, ihsan ve kurban oraya gelirdi. Sema ve safa daim olurdu. Server Seyyid, şevkinden zaman zaman kalkar divane gibi orada sema ederdi. Her ne zaman ilâhi aşk ortaya çıksa nara atardı (...) Bir süre sonra Dopratuh iline ulaştılar. Orada yaşayan Müslümanlarla buluştular, kucaklaştılar, sema ve safa yaptılar...(Rûmi, 2013, ss. 503-504).

Evliya Çelebi'nin, Abdal geleneği açısından önemli bir merkez olan, bugün Romanya sınırları içinde kalan Babadağı bölgesindeki Sarı Saltuk Tekkesi'ne 1507 senesinde yaptığı ziyaret ile ilgili olarak Seyahatname'sinde yer verdiği bilgiler de abdalların Balkanlar'daki varlığı ve günlük yaşantıları ile ilgili benzer ipuçları içermektedir. Buna göre, Abdal geleneğinin Balkanlara taşınmasında önemli bir rol üstlenen Sarı Saltuk'un mezarı bu tekkede bulunmaktadır ve mezarın baş kısmında, Sarı Saltuk'un hayatta iken kullandığı tuğ, davul, sancak, boru, zil ve kudümler bulunmaktadır. Evliya Çelebi'nin tekke sakinleriyle ilgili gözlemleri şu şekildedir (Evliya Çelebi, 2008 C. 3, K. 2, s. 478):

Oradan yine edeplice dışarı çıkıp fukara meydanında 150 kadar yaşlı ve genç canlar ile öpüşüp görüştük, hakîri posta geçirdiler. Bu da alt katta dervişler meydanıdır ki dört tarafı kurban postlarıyla döşelidir, ama acaip ve garip pâk dindar, takva sahibi ârif-i billah canları var. Ve nice ay ve güneş parçası gibi yalın ayak başı kabak köçekleri var. Meydancı Dede fermanıyla bütün köçekler muhabbet meydanına gelerek kimi müfred, kimi dübeyt, kimi müselles, murabba, muhammes, müseddes, müsebba, müsemmen, muaşşer, müstezad, çâr-ender-çâr, tercî-i bend, mersiye, kaside, ve reddü'l-acz ale's-sadr gibi şiirler, uzun bahirler ve mukattaat (- - -) (- - -) (- - -) ve şaka yollu tekerlemeleri okuyup birbirlerine nazireler ile bu köçek abdallar fasıllar eylemişlerdir ki o demimiz sanki Hüseyin-i Baykara demi oldu. Ondan muhabbet meydanına sofracıbaşı gelip bir Muhammedî ziyafet çekildi ki anlatılmaz. Yemekten sonra iki yüzden fazla Bektaşî fukaraları hazır olup hakîri bâb-ı selâma durdurup, "Es-selâmü aleyke yâ ehl-i şeriat ve ehl-i tarikat ve ehl-i hakikat ve ehl-i ma'firet!" deyip orada hazır bulunanlara dört kapı selâmını verdikten sonra orada hazır bulunanlar, "Ve alekümü's-selâm ey âşık-ı billah" deyip bir bir selâmımızı aldıklarında hakîr dedik, "Ey nazar sahibii olan, Tanrı'ya hamd olsun bu sultanın türbesine yüz sürüp siz erenlerin mübarek yüzlerinizi görüp ekmek ve tuz hakkı nasip oldu. Sizlerden dileğimiz odur ki bu hakîre bir gülbang-ı Muhammedî çekesiz ki Cenâb-ı Bârî yarî kılıp dünyada beden sıhhati, tam seyahat, son nefeste iman nasip ede" diye gülbang rica ettiğimizde bütün sadık âşık gönlü yaralı dervişler, şanlı fukaralar ve mecliste hazır bulunan genç yaşlı herkes el açıp Allah deyip bütün hayırlı isteklerimizin olması için gülbang-ı Muhammedî çekildi. Hepsile öpüşüp vedalaştık.

XVI. yüzyılda gerçekleşen Şeyh Bedreddin Ayaklanması sırasında Şeyh Bedreddin'in yerleştiği Deliorman'da birçok taraftara sahip olduğu bilinmektedir (Güray, Tekin Arıcı, 2018, s.75). Tıpkı Babailik ve Abdalan-ı Rum içinde olduğu gibi, heterodoks derviş gruplarının Bedreddin hareketi içinde de ön planda olduğu görülmektedir. Bedreddin hadisesinden önceki durumla ilgili Doukas'ın anlattığı bilgiler de bu hareket içerisinde, Abdalan-ı Rum'la ilişkilendirilebilecek bu

heterodoks derviş zümresinin varlığını göstermektedir:

Sakız Adası'nın karşısında bulunan Karaburun'da 'kendi halinde bir Türk köylüsü' meydana çıktı. Bu zat Türklere fakirliği, yani denen mal mülk sahibi olamadıklarını öğretiyordu; kadınlardan başka her şeyin, yani yiyecek, giyecek, çift ekilmiş tarlaların insanlar arasında müşterek olabileceğini gösteriyordu... Eğer Türkler Hristiyan inancını inkâr ederlerse, kendileri de dinsiz olurlar' diyordu. Çevresinde bulunan herkes, karşılaştığı Hristiyanlar ile dostluk kuruyor, birlikte Mevla'ya dua ediyorlardı... Günün birinde adı geçen sahte peygamber Giritli Papaza iki genç dervişini göndermiş. Kafaları kazılı, ayakları çıplak, üstlerinde tek bir örtü bulunan garip dervişler!... (Babinger, 2014, ss. 67-69).

Börklüce Mustafa ve Torlak Kemal'e atıfta bulunan bu "kafaları kazılı, ayakları çıplak, üstlerinde tek bir örtü bulunan garip dervişler..." tanımlaması, Ocak tarafından Börklüce ve Torlak Kemal'in *kalenderî dervişleri* olarak ifade edilmesine neden olmuştur (Ocak, 2014, s. 212; Güray, Tekin Arıcı 2018, s.77). Torlak kelimesinin taşıdığı "sakalsız genç, acemi" anlamı da (Nişanyan, t.y.) saç, sakal ve kaşlarını tıraş eden Kalenderîleri çağrıştırmaktadır. Öte yandan, Bedreddin'in torunu Hafız Halil'in, menakıbnamesinde Bedreddin'i Hacı Bayram Veli'nin müridi Akşemseddin'le ilişkilendirmesi, Bedreddinîyye ve Bayramiyye hareketleri arasında bir ilişkinin varlığına işaret etmektedir. Bayramîliğin yayılmaya başladığı Ankara'da Ahi Evran'ın öncülüğünde etkili olan bir diğer gelenek olan Ahilik de, iktisadi ve sosyal hayatı düzenlemeye yönelik kurallar koymaktadır. Bayramîlik ve Bedreddinîlikte ortak olarak görülen sosyal paylaşım ve eşitlik kavramlarının Osmanlı yönetiminde önemli bir rol sahibi olan Ahilikte de görülmesi, bu düşünce sistemlerinin yansımalarının Osmanlı yönetim anlayışında dahi izlenebildiğini göstermektedir. (Güray, Tekin Arıcı, 2018, s. 82). Buradan yola çıkılarak, Şeyh Bedreddin, Börklüce Mustafa, Torlak Kemal ve müridlerinin, abdalların üstlendiği bağdaştırıcı ve uzlaştırıcı rollerin daha sonraki dönemde Rumeli ve Batı Anadolu'daki sürdürücüleri olabilecekleri sonucuna varılabilir (Güray, Tekin Arıcı, 2018, s. 84).

Etkileri Balkanlar'da bugün halen devam eden Bektaşilik de Abdallık ile yakından ilişkilidir. Bektaşilik, Hacı Bektaş Veli'nin halifelerinden olan Kadıncık Ana'nın müridi Abdal Musa tarafından kurulmuştur (İşkol, 2021, s. 11). Bektaşilik iki ana kolda incelenebilir. Birincisi, Yeniçeri Ocağı'nın etkisiyle Bayramî Melamilik ile beraber Balkanlar'da yaygınlaşan melamet görüşünden de etkilenen kent temelli bir Bektaşilik fikri olarak tanımlanabilecek ve Ahiliğin bir işareti olan "Ak börk" ile

simgelenen (İşkol, 2021) “Babagân Bektaşilik”tir. İkincisi ise Safevî kökenli ve Şah İsmail’in etkisiyle konar-göçer Türkmen grupları arasında yaygınlaşan, mehdi ve 12 imam odaklı, Alevilikle ortak bir inanç söylemini güden, takipçilerinin taktığı “kızıl börtler” nedeniyle “Kızılbaşlık” olarak adlandırılan sistemle de ilişkilendirilen “Dedegân Bektaşiliktir” (Karamustafa, 2015; İşkol, 2021). Abdallık geleneği, “söz konusu iki ekolün kesişim noktasında bulunup Bektaşiliğin ilk haline dair bir hatırlayışı içermekle” (İşkol, 2021, s.15) beraber, İran-Horasan-Anadolu eksenli, hak aşıklığı geleneğinden ve Şii-Hurûfi sembeleri içeren bir şiir anlayışından beslenen yapısı nedeniyle Dedegân Bektaşilik yapısı içinde değerlendirilmektedir (İşkol, 2021).

Abdallar, özellikle XVI. Yüzyıl itibarıyla resmî yazışmalarda da geniş yer bulmuşlardır. O dönemde *ışıklar* olarak anılan abdallar, Anadolu’nun çeşitli köşelerindeki tekke ve zaviyelerde yaşamlarını sürdürmekteydiler. Türkiye Cumhuriyeti Devlet Arşivleri’nde yer alan aşağıdaki belgeler, abdalların Anadolu’daki varlıkları ve yaşantılarıyla ilgili en somut kanıtları oluşturmaktadır:

1559 tarihli *“Eskişehir ve Seydigazi kazalarında, Seydigazi ışıklarının ehl-i fesaddan olanların derdest edilmeleri hakkında önceki emri te’kiden yazılan hüküm”*

1559 tarihli *“Bayramlarda ahalinin davul ve saire çaldırmaması ve aşure günlerinde ışıkların sancak kaldırıp kös ve nakkare ile şehirde dolaşmamasına dair Edirne Kadısı’na hüküm”;*

1567 tarihli *“Denizli’de Sarıibaba Zâviyesi’nde olan ışıkların bidat ve dalâlet üzere oldukları, gece-gündüz saz ve söz ile fışk-u fücûr ettikleri bildirildiğinden, zâviyenin gizlice gözetim altına alınıp ahvallerinden kadı marifetiyle teftiş olunması; eğer durum arzolunduğu gibi ise sabit olan suçlarının yazılıp bildirilmesi ve sapık olduğu sabit olanların hapsolunması.”;*

1561 tarihli *“Varna kadısına: Tekkeleri etrafına üzüm dikip içki yapan ışıkların İstanbul’a gönderilmeleri hakkında”;*

1568 tarihli “Ahyolu kazasında halkı ifsâd eden ışıkların yakalanarak haklarında gerekenin yapılması”;

1594 tarihli “Malatya beyine: Kahta kadısı Mevlâna Mehmed’in mektubunda bildirdiği Celali namıyla eşkıyalığa başlayan ekraddan bir abdalın yakalanarak İstanbul’a gönderilmesi”;

1664 tarihli “Mihaliç mollasına: Seyyid Mehmed’in akrabası ve öğrencisi gencin, ayartıp düşmanlık eden Kudüm Baba Tekkesi Işıklarının elinden kurtarılması”;

1616 tarihli “Haleb kadısına: Haleb’in dışındaki Baba Bayram Veli Zaviyesi’nde Bektaşî zümresinden geçinip fesatlıkları sabit olan abdalların çıkarılması ve zaviyedarlığına Hacı Hüseyin’in tayini”

XVI. Yüzyıl ve sonrasında Anadolu’nun çeşitli yerlerindeki tekke ve zaviyelerde kendilerine has yaşam tarzlarını sürdüren abdallarla ilgili yayınlanan bu fermanlar, bu dervişlerin devlet tarafından düzeni bozan, zararlı olabilecek kişiler olarak görüldüğünü göstermektedir.

Osmanlı dönemi ile beraber düşünsel etki alanı iyice genişleyen (İşkol, 2021, s.9) Abdal aşiretinin bu dönemde Anadolu ve çevre coğrafyalardaki yaygınlığı, dönemin aşiretlerine ilişkin resmî kayıtlardan da takip edilebilir. Örneğin, 1522-1523 kayıtlarında Ankara’da Katranlı cemaatinin bir alt kolu olan “Abdal Ali b. Sufi Dede” Cemaati; Adana’da “Abdalan-ı Hacı Bektaş” Cemaati gibi “Abdal” isminin geçtiği cemaatler mevcuttur (Halaçoğlu, 2021, C.I, s. 4-6). Bunun yanında, Avşar Cemaati olarak adlandırılan cemaatin Kırşehir, Keskin bölgesini 1584-1585 yıllarında mesken tutması, bugün Abdallık geleneği ile yakından ilgili olan bu aşiretin abdallarla olan ilişkisini “cemaat olarak değilse bile simgesel bir köken bağlantısı ile” (İşkol, 2021, s. 10) açıklar niteliktedir. Bu “simgesel köken bağlantısı” yalnızca Avşar Aşireti ile sınırlı değildir. Beğdili, Cerit, Avşar, Mamalı gibi aşiretlerle ilgili aşağıdaki resmi vesikalar, aynı zamanda Abdal aşıkların bugün halen çalıp söylemekte oldukları türküler ve bozlakların söz içeriğinde de karşımıza çıkmaktadır.

Beğdili cemaatiyle ilgili 1558 tarihli, “Beğdili Cemaatinin şikayetine dair” başlıklı Lârende (Karaman) kadısına hüküm belgesi (Altınay, 1930, s.1),

1698 tarihli “Raka’dan kaçan aşiretlerin bulundukları mahallerden kaldırılıp Raka’ya gönderilmelerine dair” hüküme göre, İlbeğlüler, Receblü Avşarları, Kapagılı dokuzu ve Musacalu cemaatleri Adana, ss ve İfraz hassına; Recebli Avşarı Kayseriye, Cerit ve Babünun cemaatleri Zile Havalisine kaçmıştır (Altınay, 1930, s. 117).

1699 tarihli “Bozok sancağında şekavet eden Cirid, Afşar ve sair cemaatlerin te’dibine Mamalı aşiretinin me’mur olduğuna dair” başlıklı, Mamalı Aşireti liderlerine yazılan hükümde, Mamalı aşiretinin Avşar ve Cerit aşiretlerine karşı bir güç olarak kullanıldığı ve eğer istenildiği gibi bu aşiretlerle mücadele etmezlerse Rakka’ya sürülmekle cezalandırılacakları belirtilmektedir (Altınay, 1930, s.121). Aşık Budala’ya ait, Hacı Taşan’ın seslendirdiği bozlağın şu dizeleri, bu olayı teyit etmektedir:

Seksen bin haneyle isyan edince
Anadolu benim dedi Beğdili
Kad’oğluyla Yusuf Paşa gelince
Paylı Mamalı’yı vurdu Beğdili
...
Budala’m der ne olacak hâlimiz
Ara yerde telef oldu elimiz
Bundan sonra Irakka’dır yolumuz
Irakka’ya sürgün oldu Beğdili

1706 tarihli “Zülkadriyye Türkmenlerinin şekavetle meşgul olduklarına, rüsum vermediklerine ve kendilerinin te’dib edilmelerine dair” başlıklı hükmün dipnotunda, bu sırada Rakka’da iskân edilen Avşar ve Kılıçlı aşiretlerinin de Zülkadriyye Türkmenleriyle Amik ovası, Seyhun dağı ve Uruc obası’nda birleştiği; bu konuyla ilgili dönemin Rakka valisi Yusuf Paşa’ya şiddetli bir hüküm yazıldığı belirtilmektedir (Altınay, 1930, s. 134). Yusuf Paşa ile ilgili Dadaloğlu’na ait dizeler,

Hacı Taşan tarafından seslendirilmiştir:

Aşağıdan Yusuf Paşa'm gelirken
Düşmanına göğüs geren mert olur
Şahin kocasa da vermez avını
Aslı kurttur, kurt yavrusu kurt olur
...
Dadaloğlu'm der ki göründü dağlar
Aşiret kavgasını görenler ağlar
Öldüğüme acımıyom hey beğler
Zalim düşman üstümüze mert olur

Yine 1706'ta Rakka Valisi'ne yazılan "İskân edildikleri yerlere gideceklerine dair aşiretlerden alınan rehinlerin ıtlak edildiklerine dair" başlıklı hüküm de Cerit, Çepeni ve Tacirlü aşiretlerinin Rakka'ya iskânıyla ilgilidir (Altınay, 1930, s. 136).

1730 tarihli "Recebli Afşarı cemaatinin Raka'ya iskân edilmelerine dair" başlıklı hüküm de bu iskân sürecinin uzun yıllar devam ettiğini, Rakka'ya sürülen aşiretlerin sürekli olarak geri geldiğini ve tekrar tekrar Rakka'ya sürüldüğünü göstermektedir (Altınay, 1930, s. 186).

1733 tarihli "Aşiretlerin şekavetlerine mâni olmak için yazılan hüküm" başlıklı yazı, Cerit Türkmenlerinden kırk kişinin Ayaş-Beypazarı arasında bir Hristiyan kafilesini soyması üzerine, Cerit, Tacirli, Avşar, Kılıçlı, Bektaşlı ve Abdal Kuyumcu Aşiretlerinin liderlerine hitaben yazılmıştır (Altınay, 1930, s.191). Ceritler'in Rakka'ya sürülüp geri gelmeleri ile ilgili Kul Yusuf'un şu dizeleri de birçok abdal aşık tarafından seslendirilmiştir:

Cerit Irakka'dan sökün edince
Açılsın Urum'a yolu Cerit'in
Silsüprüoğlu Fettah Bey'im ölünce
Kırıldı kol kanadı Cerit'in

...

Pusuya düşmeyin düz edin yolu
Sıcağa vurmayın evlad ayalı
Varıp konacağın Kırşehir eli
Keskin'de yayılır malı Cerit'in

...

Ali Bey'in pek tatlıdır sözleri
Fettah Bey'in fincan gibi gözleri
Burnu hızmalı Cerit kızları
Del 'etti Kul Yusuf'u dili Cerit'in

Tüm bu belgelerden sözü geçen aşiretlerin XVII. Yüzyıl itibarıyla bugün Suriye sınırlarında bulunan Rakka bölgesine sürüldüğü ve bu nedenle Osmanlı İmparatorluğu ile aralarında uzun yıllar süren çatışmalar yaşandığı anlaşılmaktadır. Bu çatışmalar ve iskân politikası nedeniyle büyük acılar çeken aşiretlerin öyküleri, aşiretlerin bir parçası olan Abdal Aşıklar tarafından türkü, ağıt, bozlak şeklinde seslendirilmiştir. Günümüzde dahi, Abdal aşık, anlatıları üzerinden hem ortak bir tarih bilincini hem de ortak kültürel aidiyetlerini işaret eden “gelenek alanına” dair bilgilerini aktarmaya devam etmektedir. Dadaloğlu'na ait, Muharrem Ertaş'ın “havalandırdığı” şu dizeler, bu iskân sürecinin yarattığı olumsuzlukları bugün dahi aynı hislerle hatırlatmaktadır:

Kalktı göç eyledi Avşar elleri
Aşıp aşıp giden eller bizimdir
Arap atlar yakın eder ırağı
Yüce dağdan aşan yollar bizimdir

Belimizde kılıcımız kirmani
Taşı deler mızrağımın temreni
Hakkımızda devlet etmiş fermanı
Ferman padişahın, dağlar bizimdir

Dadaloğlu'm bir gün kavga kurulur
Öter tüfek davlumbazlar vurulur
Nice koç yiğitler yere serilir
Ölen ölür, kalan sağlar bizimdir

Günümüz Abdalları, Ülkütaşır'a göre Babaî Türkmenleri'nin bakiyesidir. Aziz saydıkları "Kara Yağmur" önderliğindeki "Horasan Erleri" ve Oğuzların "Beğdili" boyu ile beraber Anadolu'ya geldiklerini söylerler (Ülkütaşır, 1968, s. 251).

1.4. Bozlaklar

Abdal aşıklar, söz konusu "gelenek alanını" içinde barındıran edebiyat hazinesini, büyük oranda müzik aracılığıyla saklayarak aktarmışlardır. Abdal aşıkların "havalandırma" olarak adlandırdığı bu "kelâmı makamla buluşturma" geleneğinin en özel örnekleri de bozlaklardır.

Bozlak sözcüğü Türkçe'nin farklı dönemlerinde ve farklı lehçelerinde, çok benzer anlamlarla karşımıza çıkmaktadır. Divanü Lügat-it-Türk, etimoloji sözlükleri, Anadolu ağızlarından yapılan derleme çalışmaları gibi kaynaklarda bu sözcüğün "bozlamak" şeklindeki fiil halinin genel olarak "ses vermek, bağırarak, ağlamak, devenin bağırması, inlemesi" gibi anlamlarda kullanıldığı belirtilmektedir (Mirzaoğlu, 2003, s.1). Türkmence'de "bozlamak", Azerbaycan Türkçesi'nde "bozlamag", Kırgızca'da "bozdok, bozdomak", Kazak Türkçesi'nde "bozdav", Uygur Türkçesi'nde "bozlimak" ve Dobruca Tatarları arasında "bozlaw" şeklinde teleffuzlarıyla karşılaşılan bozlamak, bu lehçelerde de benzer anlamlar taşımaktadır: "devenin alçak sesle böğürmesi, yüksek sesle ağlayıp sızlamak, inlemek..." (Mirzaoğlu, 2003, s.2).

Bozlağın bugün yaygınlıkla bilinen anlamı, Toroslardan Orta Anadolu'ya kadar geniş bir coğrafyada icra edilen, Türk Halk Müziği'nin "uzun havalar" kısmı içinde değerlendirilen halk ezgileridir. Diğer halk müziği eserlerinde olduğu gibi, bozlaklarda da aşk, yiğitlik, mertlik, ayrılık, gurbet gibi konular ve bunun yanında aşiret kavgaları ve iskân gibi bozlaklara has konular işlenir (Mirzaoğlu, 1998).

Mirzaoğlu, bozlakların ilk yaratıcılarının bu türkölere adlarını veren âşıklar olduğunu ve bu âşıkların en çok tanınanlarının Karacaoğlu ve Dadaloğlu olduğunu belirtmektedir. Karacaoğlu, diğer icracılar ve dinleyiciler üzerinde büyük etki sahibi olan, ünü Türkistan'dan Rumeli'ye kadar yayılan ve türkölery Anadolu'nun her yerinde çalınıp söylenen bir ozandır (Mirzaoğlu, 2003, s. 44). Dadaloğlu ise, özellikle 1865'te Fırka-i İslâhiyye hareketiyle zorunlu olarak yerleşik hayata geçirilen Avşar, Cerit, Tecirli, Bozdoğan, Sırkıntılı, Varsak ve Ulaşlı aşiretleri tarafından benimsenmiş, eserlerinde bu aşiretlerin kavgalarına ve iskân politikalarının sebep olduğu durumlara sıkça yer vermiştir. Her iki ozan da şiirlerinde Toroslar ve Çukurova bölgelerindeki yaşayışı, göçebeliğin her yönünü işlemiş ve hem bölge özelinde hem de genel anlamda, kendilerinden sonra gelen âşıklar için birer yol gösterici halini almışlardır (Mirzaoğlu, 2003, s. 45).

1936 yılında derleme çalışmaları için Türkiye'ye gelen Béla Bartók, çalışmaları için, "Güney Anadolu'nun Suriye sınırına yakın bir yöresine" gitmiştir. Araştırmacı, bu bölgenin tercih edilmesini, bölgenin yazı Toros dağlarındaki yaylalarda geçiren Türk aşireti "Yürüklerin" kış yerleşkesi olmasına ve "hala böyle ilkel şartlar altında yaşayan insanların eski müziğin tüm özgün niteliklerini muhafaza ediyor olabileceklerine" bağlamaktadır (Bartók, 2017, s. 252). Mirzaoğlu da çoğunlukla Türkmen aşiretlerinin yaşam alanı olan bu bölgeyi, bozlakların da çıkış noktası olarak nitelemektedir. Bozlağın kaynağını çoğunlukla XVIII. ve XIX. yüzyıllarda Çukurova bölgesinde yaşayan bu aşiretlerin başından geçen olaylardan aldığını belirten Mirzaoğlu, bozlakları "henüz bir kahraman etrafında biyografik bir hikâyeye dönüşmemiş olay hikayeleri" olarak değerlendirmektedir (Mirzaoğlu, 2003, s. 111). Âşık Feymânî'ye göre Kırşehir bozlakları da esasen Çukurova bozlaklarının varyantlarıdır. Öyle ki, Muharrem Ertaş da söylediği bozlakların birçoğunu Çukurova'dan derlemiştir ama bu bozlakları değiştirerek, farklı bir üslupla seslendirmiştir (Feymâni, 2003; akt. Mirzaoğlu, 2003).

Sözleri genelde halk şiirinin 11li hece ölçüsüyle, bu ölçünün de 6+5 ve 4+4+3 kalıplarıyla söylenen bozlakların müzik yapıları da genelde bir oktavdan geniş, çok farklı makam karakterlerini barındıran ezgileri barındırır. Müzikle sözün birleşmesi aşamasında bu eserlere "Ay dost, vay" gibi tamamlayıcı seslenmeler eklenir ve bu

sözler aynı zamanda icracının eserin söz içeriğine dışardan yaptığı eklemeleri, yani bir bakıma, eserde anlatılan hikâyeye icracının tepkilerini temsil eder (Güray, Karadeniz, 2019, s. 82).

Kazakistan ve Türkmenistan başta olmak üzere, günümüz Orta Asya müzik gelenekleri, makamsal özellikleri ile tür ve form yapıları açısından Anadolu'daki bozlak yapısıyla önemli benzerlikler göstermektedir. Bu benzerlik Orta Asya ve Anadolu arasındaki kadim ilişkinin bir göstergesi olarak da görülebilir (Güray, Karadeniz, 2019, s. 82).

Abdallık geleneğinin günümüzdeki en önemli simgelerinden biri olan bozlaklar, Orta Anadolu Bölgesi'nde en özgün yorumlarına Muharrem Ertaş'la kavuşmuştur ve bozlakların en saf hali Ertaş'ın icrasında hayat bulmuştur. Öyle ki, onun çalıp söyleyiş üslûbu, Anadolu ve Orta Asya arasındaki kültürel bağın bir kanıtı olarak dahi görülebilir.

1.5. Muharrem Ertaş

Kökleri Türklerin Anadolu'ya gelişine kadar uzanan bu geleneğin günümüze taşınması, tarihî vesikalardan daha çok edebî metinler sayesinde olmuştur. Zira tarih yazılarında Abdal aşiretleriyle ilgili edinebildiğimiz bilgiler çoğu zaman bunların devletle olan ilişkileri üzerinden ve “devletin ağzından” anlatılmıştır. Oysa bir insan topluluğunun gerçekten anlaşılabilmesi, bu topluluğa ait kültürel belleğin incelenmesiyle mümkün olabilir. Bu anlamda, Abdallar konusunda bilgi edinilebilecek en doğal kaynaklar, Abdalların bugüne kadar taşıya geldikleri edebî ve müzikal hafıza olacaktır. Yazılı aktarımın çok sonra geliştiği ve özellikle halk şairlerinin şiirlerini nadiren bir kitapta topladığı kültürümüzde, bu hafızanın aktarılabilmesi büyük oranda müzik aracılığıyla gerçekleşmiştir. Söz konusu aktarım zincirinin, sesli ve görüntülü belgelerine ulaşılabilen en eski örneği, Muharrem Ertaş'tır. TRT Türk Halk Müziği repertuvarında Muharrem Ertaş'tan derlenen 25 eser olsa da, Ertaş'ın gelenekteki önemi ve başta Neşet Ertaş olmak üzere geleneğin diğer büyük ustalarının da ustası şeklindeki konumu göz önünde bulundurulduğunda, bu sayının aslında çok daha fazla olması gerektiği düşünülmektedir (Tokel, 2018, s. 83). Örneğin Cihan'a göre (1990, s. 74),

Muharrem Ertaş başta Aşık Said olmak üzere çeşitli ozanların yaklaşık 300 eserini havalandırmıştır. Bu durum, oğlu Neşet Ertaş tarafından da teyit edilmektedir.

Babam, Kerem'in, Pir Sultan Abdal'ın, Karacaoğlu'nun kitaplarını karşısına alır havalandırır. Sordum: *Sen niye demiyorsun?* Diye; *-Söylenecek söz çok, söyleyecek yer yok. Bütün ozanlar hep aynı şeyi söyler, ha onlar, ha ben!* dedi. Babam, öyle şiir yazsaydı, kendi üretimlerini çoğaltırdı. Kendi benliğinden söylememek için, yani *-Muharrem Usta şunu şöyle söylüyor* lafını kullanmamak için, Karacaoğlu'nun, Kerem'in, Pir Sultan Abdal'ın, ona benzeyenlerin şiirlerinden havalandırır (Parlak, 2013, s. 285).

Sayısı çok fazla olmayan kendine ait sözler içeren eserleri bulunmakla beraber, Muharrem Ertaş'ın benimsediği bu “usta malı” söyleme yolu, onun neredeyse icracılığı kadar önemli sayılabilecek olan “hafıza aktarıcılık” özelliğini ortaya çıkarmıştır. Horasan'dan Anadolu'ya göçen Deveci Kabilesi'nin torunlarından olduğu rivayet edilen Ertaş (Tokel, 2018, s. 78), bu anlamda yalnızca yöresinin değil, aynı zamanda aşireti aracılığıyla uçsuz bucaksız bir tarihin de taşıyıcısı olmuştur.

Kırşehir'in Yağmurlu Büyükoba köyünde dünyaya gelen Muharrem Ertaş, Zurnacı Kara Ahmet ile Ayşe Hanım'ın beş çocuğundan biridir. Çeşitli kaynaklarda (Parlak, 2013; Tokel, 2018 vd.) 1913 yılında doğduğu belirtilmektedir. Ancak kendisiyle yapılan bir görüşmede (Uysal vd., 1983), sanatçı 1329 (1911) doğumlu olduğunu söylemiştir. Aynı görüşmede müziğe dayıları vasıtasıyla başladığını belirten Ertaş, özellikle Bulduk isimli dayısının “güzel sedası” olduğunu ve “güzel sanat ettiğini” belirtmiştir. Bulduk isimli dayısıyla ilgili, “... sesi güzelliği yanında o kadar güçlüdür ki, seferberlikte asker kaçaklarını yakalamak için subaylar, Bulduk Usta'yı yanlarına alıp köy köy dolaşır, ona türkü söylettirip kendileri de pusuya yatarak Bulduk Usta'nın sesine dağlardan inen kaçakları yakalarlarmış” (Parlak, 2013, s. 278) şeklinde anekdotlar dahi bulunmaktadır.

Ertaş'ın, yanında çırak olarak yedi yıl kaldığı asıl ustası ise dönemin ünlü saz ustalarından Yusuf Usta olmuştur. Muharrem Ertaş gibi Yağmurlu Büyükbabalı olan Yusuf Usta, Ertaş'ın üslûbunun ve repertuvarının biçimlenmesinde önemli rol oynamıştır. Hayatı ve müziğiyle ilgili bilgiler Muharrem Ertaş'ın birkaç söyleşide anlattıklarıyla sınırlı olan Yusuf Usta ile ilgili en önemli bilgi, Usta'nın yöre repertuarı açısından son derece önemli olan ve şiirleri Abdal aşıklar tarafından sıklıkla havalandırılan Toklumenli Aşık Said'i şahsen tanımış olması olabilir.

Muharrem Ertaş bu durumu “Aşık Said’i ben tanımam, (oğlu Aşık) Seyfullah’ı tanırım. Onun babası Aşık Said de Yusuf Usta’nın arkadaşıymış. (Yusuf Usta ondan sözler almış söylemek için), Aşık Said Hak aşığıymış, gerçek aşıkım. Ben de işte mümkün olduğu, aldığım kadar işte birkaç parça da ondan aldım, ondan sonra kendi halimce çaldım söyledim”, sözleriyle aktarmıştır (Uysal vd., 1982).

Neşet Ertaş’ın “... ince gönüllü, sabırlı bir insandı ve tabii alıngandı da. Duygusal insan alıngan olur” sözleriyle tanımladığı Muharrem Ertaş, bu yönü nedeniyle yerleştiği hiçbir yerde çok uzun süre yaşamamış, yaşadığı olumsuzluklar karşısında tepki göstermek yerine bulunduğu yeri terk etme yolunu seçmiştir (Parlak, 2013, s. 295). Bu nedenle Orta Anadolu’nun neredeyse tamamını gezip dolaşmış ve kısa süreli de olsa birçok köyde yaşamıştır. Doğup yetiştiği Yağmurlu Büyükoba Köyü’nün ardından Keskin’in Seyifli Köyü’ne yerleşmiş, buradan Çiçekdağı’nın Kırıllar Köyü’ne geçmiş ve burada Necati, Neşet, Ayşe, Nadiye ve Muhterem adındaki beş çocuğunun da annesi olan Döne Hanım’la evlenmiştir (Tokel, 2018, s. 79). Kırıllar’da on iki sene kadar kaldığını belirten Ertaş (Uysal vd., 1982), eşini kaybettikten sonra Yozgat’ın Kırıksoku Köyü’ne yerleşmiş ve burada hayatının geri kalanını beraber geçireceği Arzu Hanım’la evlenmiştir. Arzu Hanım ile Ekrem, Ali, Muhterem ve Cemal adında dört çocukları daha olur (Tokel, 2018, s. 80). Kırıksoku’nun ardından Yozgat Merkez’e, oradan Çiçekdağı’nın Yerköyüne göçen Ertaş, son olarak Kırşehir Merkez Bağbaşı Mahallesi’ne yerleşmiş ve buradaki evinde, 71 yaşındayken, 1984 yılının 3 Aralık günü vefat etmiştir.

Neşet Ertaş’ın “... bilge bir adamdı, cesur adamdı; yiğitçe bir edayla söylerdi. Sohbeta “divan”la başlardı, öğüt veren, nasihat eden eserler okurdu önce.” sözleriyle tanımladığı “Muharrem Usta” (Tokel, 2018, s. 84), “öyle her istenildiğinde saz çalmayan”, öyle ki, oğlu Neşet dünyaya geldiğinde eve gelenler tarafından bu bahaneyle saz çalması rica edilen, kendi evinde ancak böyle özel durumlarda sanatını “bahşeden” bir yapıya sahiptir (Parlak, 2013, s. 273). Ancak geçim derdi onu Orta Anadolu köylerini karış karış gezmeye, düğünlerde, eğlencelerde, toplantılarda çalmaya mecbur bırakmıştır. Bu vesileyle, ustalarından aldığı repertuvarını, çevre yörelerin türküleri, uzun havaları ve oyun havalarıyla zenginleştirmiş, adeta bu coğrafyanın müzik hazinesini tek bir vücutta toplamış ve

tekrarı-taklidi dahi zor bir üslûpla icra ederek yörede herkesçe “usta” olarak kabul edilmiştir. Edindiği bu ustalık mertebesinin gereği olarak, Orta Anadolu Abdal müziğinin kendinden sonraki jenerasyonunun en çok tanınan üç ismini de çırağı olarak yetiştirmiştir: Hacı Taşan, Çekiç Ali ve Neşet Ertaş.

Parlak'ın Abidin Ertem'den aktardığı “... Bizim haftalarca çaldığımız düğünlerde mutlaka sesimiz kısılır ama onun aylarca arka arkaya çaldığı düğünlerde bile hiç sesi kısılmamıştır. Yaşamı boyunca hiçbir zaman ‘Muharrem Usta’nın sesi kısıldı’ denilmemiştir” (Parlak, 2013, s. 279) sözlerinde bahsi geçen bu kısılmayan, sönmeyen; Şemsi Yastıman’ın deyimiyle “Avazını kaldırdığı zaman, masadaki şişeleri şangırdatan, camları zangırdatan” (Parlak, 2013, s. 278) ses, Neşet Ertaş’la beraber başka bir çizgiye evrilen şarkı söyleme biçiminin, mikrofon ve ses sistemi öncesi dönemleri temsil eden son örneğidir. Parlak’a göre bu okuyuş biçiminin kaynağı da Ertaş’ın atalarının geldiği Horasan bölgesi ile ilgilidir ve *Horasan ağzı* şeklinde adlandırılır. Bu üslûp, özellikle Türkmen nüfusun yaşamaya devam ettiği bölgelerde seyrek örneklerle de olsa yaşamaya devam etmektedir. (Parlak, 2013, s. 279). Ertaş’ın üslûbu, “ses genişliği, rengi ve tınısı, çarpma ve titretmeleri, ‘yiğitçe edaya’ sahip icra biçimi ve makam tasarımına dair tercihleri” açısından Orta Asya müzik geleneğini hatırlatmakta ve Anadolu-Horasan arasında böyle bir ilişkinin varlığı ihtimalini güçlendirmektedir (Güray, Karadeniz, 2018, s. 81).

Muharrem Ertaş, yalnızca müzikal üslûbu ve repertuarıyla değil, aynı zamanda yaşam biçimiyle de Abdallık geleneğinin geçmişiyle bağlantı kurmaktadır. Zira bu içe kapanık, sessiz sakın, münzevi yaşam tarzı, dervişleri anımsatmaktadır. Babasının asla gereksiz şekilde konuşmadığını belirten Neşet Ertaş, bu suskunluğun özellikle çalma söyleme zamanlarında bozulduğunu, bozulduğu zaman da adeta bir esrime haline dönüştüğünü belirtmiştir (Parlak, 2013, s. 280). Yine Parlak, bu esrime halinin, yüzün ve sazın yukarı doğru çevrilmesiyle “Tanrı’ya doğru okuma” pratiğiyle birleştiğini, bu pratiklerin ozanların eski çağlardan beri gerçekleştirdiği ritüellerin bir örneği olduğunu belirtmekte ve bu savını Neşet Ertaş’ın şu sözleriyle desteklemektedir: “Çalıp söylerken ruh olarak dünyanın üzerine çıkardı. Etrafı görmüyordu, bilmiyordu. Bir nevi deli, boranlı bir adamdı. Ecinnice, deli boran dedim babama. Çalar söylerken cinlenirdi, dellenirdi; gözü

dünyayı görmezdi” (Parlak, 2013, s. 280). Çalıp söylerken yerinde duramayıp sürüne sürüne odayı dolaştığı şeklinde efsanelere konu olan Muharrem Ertaş’la ilgili Nida Tüfekçi de bir anısını paylaşmıştır: radyoyu ziyaret ettiği günlerden birinde kendisinden çalıp söylemesi rica edilen Ertaş, bir sandalyenin üzerinde çalıp söylemektedir ancak bir noktadan sonra esrime halinde sallanmaya başlar ve sandalyeden düşer. Sandalyeden düştüğünü fark etmemişçesine düştüğü yerde bağdaş kurup çalıp söylemeye devam eder. Ertaş’la ilgili anlatılan bu anılar ve onunla ilgili yapılan bu tespitler, onun şamanlara kadar uzanan bir silsilenin son halkalarından biri olduğunu düşündürmektedir.

Son derece köklü ve hem inanç hem yaşayış hem de müzik anlamında derinlikli bir geleneğin sedasının günümüze ulaşan en saf örneklerinden biri olmasına rağmen, Muharrem Ertaş hiçbir zaman “ünlü” bir sanatçı olamamış, daha doğrusu ünü sayılıp sevildiği Orta Anadolu bölgesini aşamamıştır. Sanatını geniş kitlelere duyurabilecek kurum ve kişilerle ancak hayatının son demlerinde tanışabilmiş, bu nedenle günümüze ancak son yıllarında kaydedilen icraları ulaşabilmiştir. 1970li yıllardan itibaren adı daha çok duyulmaya başlandıysa da, TRT gibi kurumlarda dahi adından “Neşet Ertaş’ın babası Muharrem Ertaş” olarak söz edilmiş, daha geniş çaplı bir şöhrete sahip olamadan vefat etmiştir.

BÖLÜM 2: MUHARREM ERTAŞ ESERLERİNİN İNCELENMESİ

Bu bölümde, Muharrem Ertaş'a ait ses kayıtlarına ulaşılabilen ve karakteristik müziksel özelliklere sahip olduğu düşünülen sekiz bozlağın edebî ve makamsal analizi yapılacak, söz konusu özellikler ortaya konmaya çalışılacaktır. Eserler şu şekildedir: Akşam Oldu Kırat Yemez Yemini, Aşağıdan Kalktı Bir Akça Geyik, Bad-ı Sabah Bir Mevla'yı Seversen, Gökyüzünde Bölük Bölük Turnalar, Gönül Ne Gezersin Seyran Yerinde, Güzel İzmir Duman Gitmez Başından, Kova Kova İndirdiler Yazıya, Yağmur Yağdı Bulandı Hava.

Analiz, Güray ve Karadeniz'in (2019), Horasan'dan Keskin'e Bir Çılgılık: Muharrem Ertaş / "Kırat Bozlağı'nın Çok Katmanlı Analizi Üzerinden Orta Asya'dan Anadolu'ya Âşıklık Geleneğinin İzini Sürmek" makalesinde ortaya koyduğu üzere, anlamsal katman, edebî biçimsel katman, makamsal katman ve müzikal form katmanı şeklinde dört katmandan oluşmaktadır.

Edebî analizde eserlerin söz içerikleri anlamsal ve biçimsel olarak incelenecek, edebî formu tespit edilen eserlerin içerdiği semboller tartışılacaktır.

Makamsal analizde yöntem olarak eserin müzikal anlam ifade eden kısımlarına ayrılıp, bu kısımlardaki makamsal yapıların "motifler" aracılığıyla tespit edildiği ve bu motiflerin "perde işlevleri" aracılığıyla işaret ettiği makam yapılarını en temel biçimiyle ortaya koyan "ezgi çekirdekleri" aracılığıyla analiz edildiği bir model kullanılmıştır (Bayraktarkatal, 1997; Güray, 2012; Bayraktarkatal ve Öztürk, 2012). "Ezgi çekirdekleri" yöntemi, görsel deneyime dayalı "dizi temelli" yaklaşım yerine, işitsel deneyime öncelik veren, "ezgi temelli" bir bakış açısını ifade etmektedir (Budak, 2021, s. 4).

Bir ezginin hangi makama ait olduğunun tespit edilebilmesi için, o ezgiye ait *ezgi çekirdeğinin* tespit edilmesi ve bu çekirdek temelinde şekillenen *ezgisel motiflerin* tespit edilebilmesi gerekir. Makamlar işte bu ezgi çekirdeklerinin eklenmesinden oluşmaktadır. (Bayraktarkatal ve Güray, 2021).

Bu kısımda da eserlerin bir *ezgi çekirdeği* oluşturabilecek kısımları, ilk katmanda ezgi, ikinci katmanda ise bu ezginin içerdiği makamsal *ezgi motifleri* ve *ezgi*

çekirdekleri gösterilerek analiz edilmesi ve bu çekirdeklerin son kısımda bir tablo yardımıyla bir arada gösterilmesi hedeflenmektedir.

2.1. Akşam Oldu Kırat Yemez Yemini

2.1.1. Anlamsal Katman

(Aman) Akşam oldu kırat (vay kırat oy) yemez yemini

Çaktım zikkisini (vay zalım) geve gemini

(Aman) Ben sürmedim cingan (vay cingan oy) sürsün demini

Beypazarı mesken (vay mesken) oldu elimiz

Kurtbeli'nden aşar (vay aşar) doğru yolumuz

(Aman) Kör olası cingan (vay cingan oy) nereden geldi

Kuyumcuyum deyip (vay deyip) çayıra kondu

(Aman) Alnı top kekilli Halil'i vurdu

Beypazarı mesken (vay mesken) oldu elimiz

Kim bilir ki nerde kalır ölümüz

(Aman) Kırat'ın üstü de bir ulu yayla

Neyleyim gardaşlar (gardaşlar oy) kaderim böyle

(Aman) Varınca perede doğruyu söyle

Beypazarı mesken (vay mesken) oldu elimiz

Kurtbeli'nden aşar (vay aşar) doğru yolumuz

“Kırat Bozlakları” olarak adlandırılan bozlakların bir örneği olan bu eserde, Halil isimli kişinin bir çingene tarafından öldürülmesi hikayesi anlatılmaktadır. Bu ağıtta kullanılan en önemli simge ise “kırat”tır. Özellikle Hz. Muhammed’in bineği Burak ve Hz. Ali’nin atı Döldül’ü çağrıştıran kırat sembolü (Güray, Karadeniz, 2019), Köroğlu Destanı’nda da karşımıza çıkmakta ve evren tasavvuru adına “yol” kavramını temsil etmektedir (Yardımcı, 2018, s.5). Bu eser özelinde, kırat

sembolünün temsil ettiği yol, bu dünyanın ötesine, ölüme doğru gitmektedir (Bars, 2008, s. 169).

2.1.2. Edebi Biçim

(Aman) Akşam oldu kırat (vay kırat oy) yemez yemini (A)

Çaktım zikkisini (vay zalım) gever gemini (A)

(Aman) Ben sürmedim cingan (vay cingan oy) sürsün demini (A)

Beypazarı mesken (vay mesken) oldu elimiz (B)

Kurtbeli'nden aşar (vay aşar) doğru yolumuz (B)

Beş dizelik nazım birimlerinden oluşan ve 11li hece ölçüsüyle söylenen bu eser, 5li bentlerden oluşan bir koşma örneğidir.

2.1.3. Makamsal Yapı

Eserin giriş kısmı, diğer örneklerde de karşılaşıldığı üzere, bir kürdî ezgi çekirdeğiyle başlamaktadır (Görsel 1). Bu ezgi çekirdeğini ortaya çıkaran motif (Görsel 2), Muharrem Ertaş icralarında sıklıkla karşılaşılan, Ertaş'ın üslûbunun ortaya çıkarılması açısından da önemli sayılabilecek bir motiftir.



Görsel 1. Akşam Oldu Kırat Yemez Yemini, saz kısmı, giriş



Görsel 2. Kürdi Ezgi Çekirdeği

Karakteristik bir kürdî başlangıcın ardından açış tiz bölgede devam etmektedir. Muhayyer perdesi etrafında biçimlenen bu kısım (Görsel 3), muhayyer ezgi çekirdeklerinin açık bir örneğidir (Görsel 4) ancak, tiz çargâh perdesinden

muhayyere dönüş kısmında tiz segâh perdesinin pestleşmesine dikkat çekilmelidir.

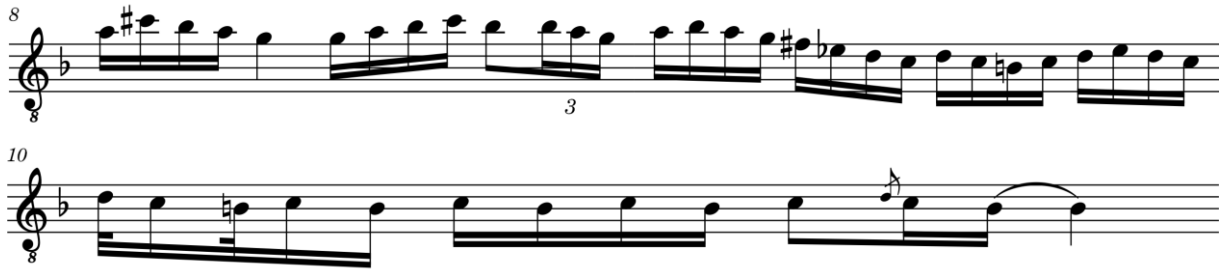


Görsel 3. Akşam Oldu Kırat Yemez Yemini, saz kısmı, tiz bölge



Görsel 4. Muhayyer Ezgi Çekirdeği

Tiz bölgenin ardından, (Görsel 5) ezgi yine karakteristik olarak çargâh perdesine doğru ilerlenmiş, fakat bu ilerleme bu kez önce gerdâniye perdesini merkez alan bir nikriz ezgi çekirdeği (Görsel 6) ve ardından aynı ezgi çekirdeğinin bu kez çargâh perdesini merkez alan bir diğer örneğiyle (Görsel 7) sağlanmıştır.



Görsel 5. Akşam Oldu Kırat Yemez Yemini, saz kısmı, orta bölge I



Görsel 6. Gerdaniye'de Nikriz Çekirdeği



Görsel 7. Çargâh'ta Nikriz Çekirdeği

Çargâh perdesindeki duruşun ardından açış karar bölgesine doğru ilerlemiştir (Görsel 8). Çargâh ve dügâh perdeleri arasındaki bağlantı önce segâh, ardından

kürdî perdesiyle, yani karar bölgesine doğru ilerleyen bir pestleşmeyle (Görsel 9) sağlanmıştır. Segâh ve kürdî perdeleri arasındaki bu ilişki, Muharrem Ertaş icralarının karakteristik öğelerinden biridir.

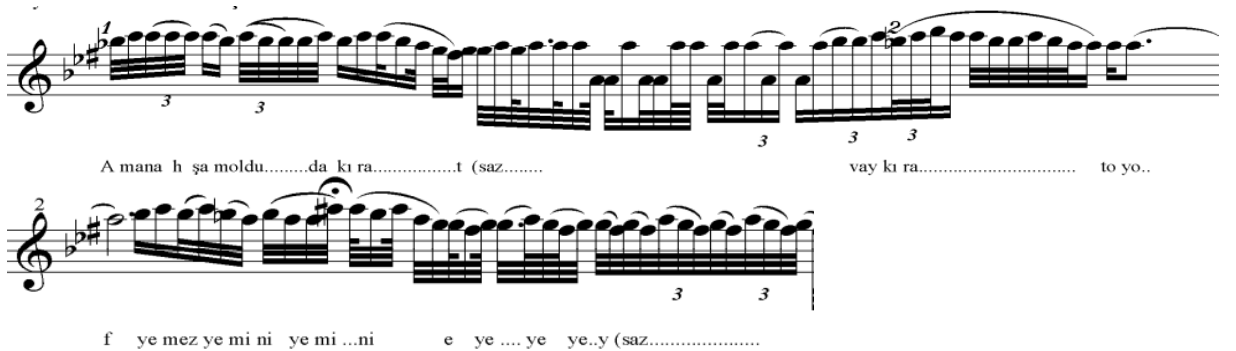


Görsel 8. Akşam Oldu Kırat Yemez Yemini, saz kısmı, karar bölgesi



Görsel 9. Kürdî ezgi çekirdeği

Eserin 6+5=11'li hece ölçüsüyle söylenmiş olan sözlerinin ilk dizesi (Görsel 10) tiz bölgeden başlamakta ve üç ezgi çekirdeğinin birleşiminden oluşmaktadır. Gerdâniye perdesini merkez alan bir Gerdaniye ezgi çekirdeği ile başlayan (Görsel 11) ilk altı hecenin son iki hecesi bu kez muhayyer ezgi çekirdeği (Görsel 12) ile tekrarlanmış ve dizenin son beş hecesi de tiz çargâh perdesinin tizleşmesi sonucu, bu kez gerdâniyede nikriz olarak adlandırılabilen bir ezgi çekirdeğiyle (Görsel 13) söylenmiştir.



Görsel 10. Akşam Oldu Kırat Yemez Yemini, söz kısmı, 1. Dize (Parlak, 1990, ss. 125-128; aktaran Solakoğlu, 2011, s. 37)



Görsel 11. Gerdaniye Ezgi Çekirdeği

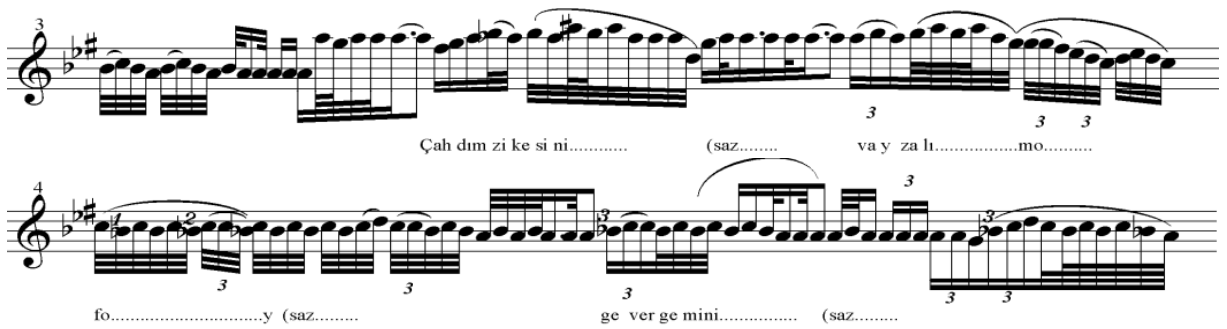


Görsel 12. Muhayyer Ezgi Çekirdeği



Görsel 13. Gerdaniye'de Nikriz Ezgi Çekirdeği

İkinci dize (Görsel 14), tiz ve pest bölgeler arasında bir köprü niteliğindedir ve bu geçiş tam da dizenin ilk altı ve son beş hecesi arasında gerçekleşmektedir. Muhayyer ezgi çekirdeğinin (Görsel 15) ardından çargâh perdesine kadar inen bir nikriz ezgi çekirdeği (Görsel 16) gelmiştir.



Görsel 14. Akşam Oldu Kırat Yemez Yemini, Söz Kısmı, 2. Dize (Parlak, 1990, ss. 125-128; aktaran Solakoğlu, 2011, s. 37)



Görsel 15. Gerdâniye'de Nikriz Ezgi Çekirdeği



Görsel 16. Çargâh'ta Nikriz Ezgi Çekirdeği

Çargâh perdesinin ardından karara açışın sonunda da olduğu gibi segâh perdesinin kürdî perdesiyle değişmesi, pestleşmesiyle gidilmiştir. Bu ezgi yapısı Uşşak/Hûzî ezgi çekirdeğini (Görsel 17) akla getirmektedir.



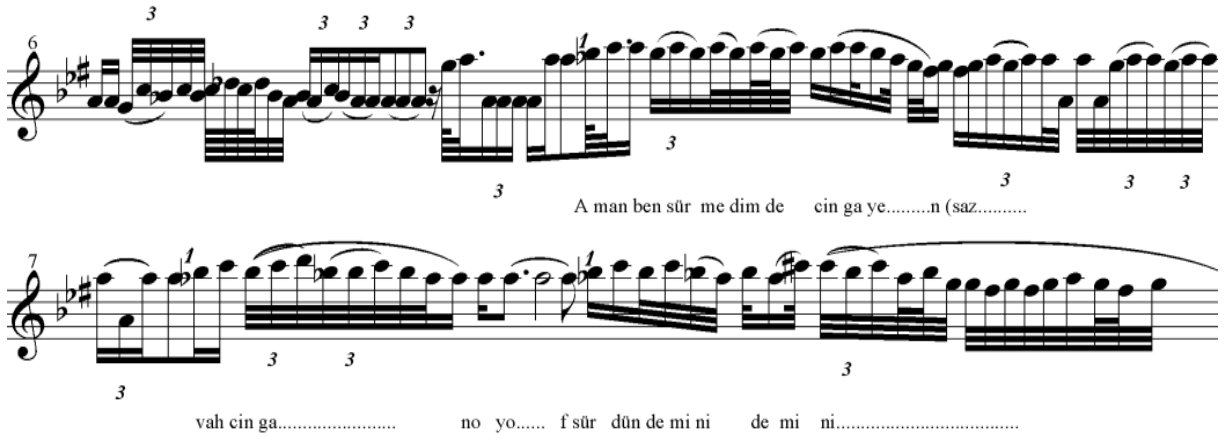
Görsel 17. Uşşak/Hûzî Ezgi Çekirdeği (Segâh'tan Kürdîye pestleşme)

Muhayyer perdesinden çargâh perdesine gelen nikriz yapısı ve buradan karara uşşak/huzî aracılığıyla gidiş, Karcıgar Makamı'nın karakteristik özellikleridir. Karcıgar Makamı'nı oluşturan olası ezgi çekirdekleri birleşimlerinden biri, Görsel 18'de gösterilmiştir:



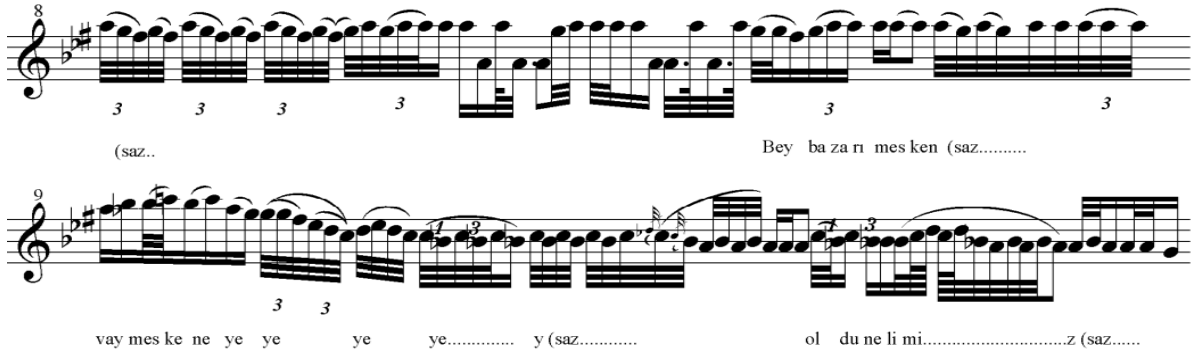
Görsel 18. Karcıgar Makamı Ezgi Çekirdekleri (Bayraktarkatal, Güray, 2022)

Eserin üçüncü dizesi (Görsel 19), ezgisel olarak birinci dizinin bir tekrarı olarak görülebilir.



Görsel 19. Akşam Oldu Kırat Yemez Yemini, söz kısmı, 3. Dize (Parlak, 1990, ss. 125-128; aktaran Solakoğlu, 2011, s. 37)





Görsel 23. Akşam Oldu Kırat Yemez Yemini, söz kısmı, 4. Dize (Parlak, 1990, ss. 125-128; aktaran Solakoğlu, 2011, s. 37)



Görsel 24. Muhayyer Ezgi Çekirdeği

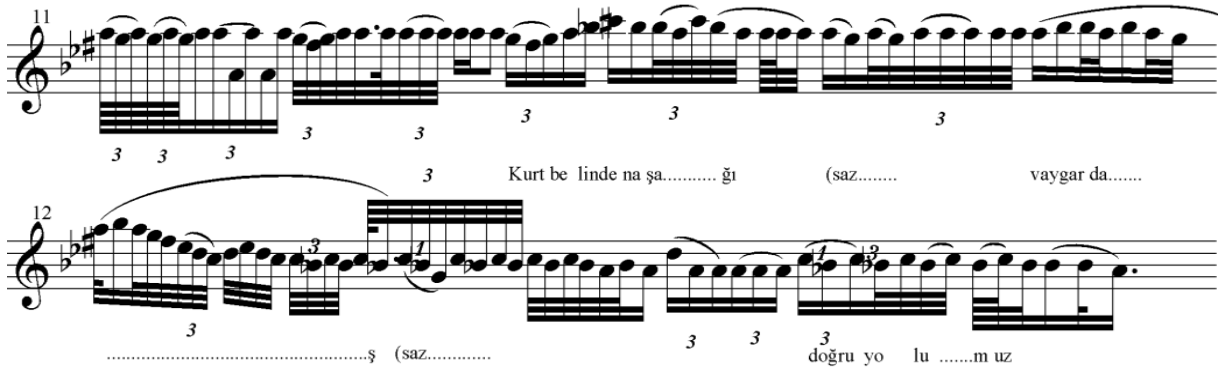


Görsel 25. Çargâh'ta Nikriz Ezgi Çekirdeği



Görsel 26. Uşşak/Hûzî Ezgi Çekirdeği

Eserin beşinci ve son dizesi de (Görsel 27) ezgi çekirdekleri açısından ikinci dizıyla örtüşmektedir.



Görse 27. Akşam Oldu Kırat Yemez Yemini, söz kısmı, 5. Dize (Parlak, 1990, ss. 125-128; aktaran Solakoğlu, 2011, s. 37)



Görse 28. Muhayyer'de Hicaz Ezgi Çekirdeği



Görse 29. Çargâh'ta Nikriz Ezgi Çekirdeği

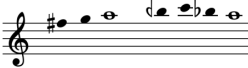
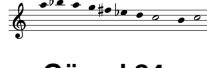


Görse 30. Uşşak/Hûzî Ezgi Çekirdeği (Segâh'tan Kürdî'ye pestleşme)

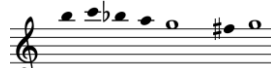
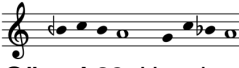
2.1.4. Form

Dize	İlk 6 Hece	Son 5 Hece	Edebî Biçim	Müzikal Biçim
1	(Aman) akşam oldu (da) kırat (vay kırat) (Gerdâniye) (Muhayyer)	Yemez yemini (Gerdâniye)	A	A Gerdâniye + Muhayyer
2	Çaktım zikkesini (vay zalım) (of) (Gerdaniye'de Nikriz) (Çargâh'ta Nikriz)	Gever gemini (Uşşak/Hûzî)	A	B Gerdâniyede Nikriz + Çargâh'ta Nikriz + Uşşak/Hûzî
3	Ben sürmedim (de) cingan (vay cingan) (Gerdâniye) (Muhayyer)	Sürsün demini (Gerdâniye)	A	A Gerdâniye+ Muhayyer
4	Beypazarı mesken (vay mesken) (Muhayyer) (Çargâh'ta Nikriz)	Oldu elimiz (Uşşak/Huzi)	B	B' Muhayyer + Çargâh'ta Nikriz + Uşşak/Hûzî
5	Kurtbeli'nden aşar (vay aşar) (Muhayyer'de Hicaz) (Çargâh'ta Nikriz)	Doğru yolumuz (Uşşak/Hûzî)	B	B Muhayyer'de Hicaz + Çargâh'ta Nikriz + Uşşak/Hûzî

Tablo 1. Akşam Oldu Kırat Yemez Yemini eserinin müzikal form tablosu

Merkez Perde	Dügâh	Muhayyer	Gerdaniye	Çargâh	Dügâh
Ezgi Çekirdeği	 Görsel 31. Kürdî	 Görsel 32. Muhayyer	 Görsel 33. Gerdaniyede Nikriz	 Görsel 34. Çargâhta Nikriz	 Görsel 35. Kürdî

Tablo 2. Akşam Oldu Kırat Yemez Yemini saz kısmı ezgi çekirdekleri

Merkez Perde	Muhayyer	Gerdaniye	Çargâh	Dügâh
Ezgi Çekirdeği	 Görsel 36. Muhayyer	 Görsel 37. Gerdâniye	 Görsel 38. Çargâhta Nikriz	 Görsel 39. Uşşak- Hûzî
Ezgi Çekirdeği (Alternatif)	 Görsel 40. Muhayyerde Hicaz	 Görsel 41. Gerdâniyede Nikriz	X	X

Tablo 3. Akşam Oldu Kırat Yemez Yemini söz kısmı ezgi çekirdekleri

Hece ölçüsünün müzikal yapıyla büyük ölçüde uyumlu olduğu bu eserde, muhayyer ezgi çekirdeğiyle başlayan ezgiler, uşşak/hûzî ezgi çekirdeğiyle bitmektedir. Bu iki bölge arasındaki bağlantıyı sağlayan ve Muharrem Ertaş icralarında karakteristik bir durak olan çargâh perdesine nikriz ezgi çekirdeğiyle gelinmiş olması ve bu motifin tiz bölgeden pest bölgeye her gelişte tekrarlanmış olması, bu eserin Karacığar Makamı'nda olduğunu göstermektedir. Muhayyer perdesini merkez alan hicaz ve gerdaniye perdesindeki nikriz ezgi çekirdekleri, bu eserde dikkat çeken ezgi yapılarıdır. Muhayyer, gerdaniye (gerdaniyede nikriz), çargâhta nikriz, uşşak/hûzî çekirdeklerinin eklemlenmesiyle oluşan bu Karacığar yapısı, Muharrem Ertaş icraları açısından önemli ipuçları taşımaktadır.

2.2. Aşağıdan Kalktı Bir Akça Geyik

2.2.1. Anlamsal Katman

(Ey yar ey)

Aşağıdan kalktı (oy oy) bir akça geyik

(Ah) Kırıktır kollarım (da) tutmuyor seyik

(Ey yar ey) Mah cemalin görünce titirer kayık

Kızılırmak senden geçti bir gelin

(Ey yar ey)

Taramış zülfünü kırkmış kabadan

(Ah) Ayrı düşmüş anayınan babadan

Bir gelin tezikmiş Böyükoba'dan

Yayla sana sökün etti bir gelin

(Ey yar ey)

(Aman) Aşağıdan kalktı cenderin özü

Aşkınan ağlattın (oy) gelin sen bizi

Şöyle duruşunda değer yüz bin kırmızı

Yayla sana sökün etti bir gelin

Sözleri Toklumenli Aşık Said'e ait olan bir şiirden alınan bu bozlağın hikayesi, Obruk tarafından (1983, s.110) şöyle aktarılmıştır: "Koçhisar'ın Kulu köyünden bir hoca imamlık yapmak üzere Savcılı Büyük Oba köyüne gelmiş orada güzel bir kızla sevişip evlenmiş. Kızı kendi köyüne götürürken o zaman Kızılırmak üzerinde kayık işleten Aşık Said'e tesadüf etmiş ve her ikisi aşığın kayığıyla karşı tarafa geçmişler. Bu parça aşığın Kızılırmak üzerinde geline karşı söylediği parçadır." Konusu itibarıyla bu bozlak bir güzellemedir.

Türk kültüründe yaratıcı, yol gösterici gibi roller üstlenen geyik figürü (Ögel, 1993, s. 569) de bu eserde önemli bir yer kaplamaktadır. Geyiğin üstlendiği bu iyiye, güzele yönlendirme rolü, bu eserde de "güzelliği kayığı titreten" bir gelini işaret etme şeklinde ortaya çıkmıştır.

Geyik figürü, Abdallar açısından da son derece önemlidir. Örneğin Abdal Musa anlatısında Abdal Musa'nın geyiğe dönüşmesi, Geyikli Baba'nın geyikleri evcilleştirip sütlerini sağıp Abdal Musa'ya göndermesi yine geyik figürünün yol gösteren, öncü kimliği öne çıkan Abdallarla ilişkilendirilmesinin bir örneğidir.

2.2.2. Edebî Biçim

(Ey yar ey)

Aşağıdan kalktı (oy oy) bir akça geyik (A)

(Ah) Kırıktır kollarım (da) tutmuyor seyik (A)

(Ey yar ey) Mah cemalin görünce titirer kayık (A)

Kızılırmak senden geçti bir gelin (B)

Hece ölçüsünün 6+5=11'li kalıbıyla söylenen sözler, içerdiği AAAB uyak şeması nedeniyle koşma nazım biçimi altında incelenebilir.

2.2.3. Makamsal Yapı

Eserin açış kısmı, hüseyinî perdesinde bekleyişlerle başlamaktadır (Görsel 42), fakat eviç perdesinin yerine acem perdesi kullanılması, akla "Necid Hüseyinî" makamını getirmektedir. Hüseyinî perdesi üzerinde işlenen motifler Görsel 43'de gösterilmiştir.



Görsel 42. Aşağıdan Kalktı Bir Akça Geyik, Açış, Başlangıç I



Görsel 43. Necid Hüseyinî Ezgi Çekirdeği

Açışın ikinci kısmında (Görsel 44), Hüseyinî perdesinden başlayan ve Çargâh

perdesinde duraksayan bir motif karşımıza çıkmaktadır. Çargâh perdesinin geçici bir merkez hâlini aldığı bu motif (Görsel 45), Çargâh'ta Acem Ezgi Çekirdeği olarak tanımlanabilir.

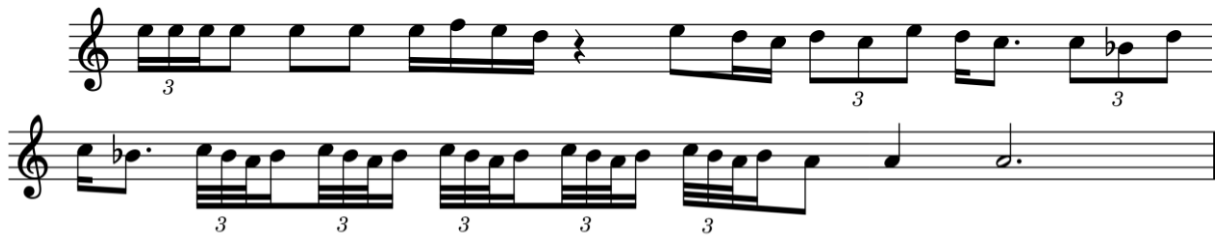


Görsel 44. Aşağıdan Kalktı Bir Akça Geyik, Açış, Başlangıç II



Görsel 45. Çargâh'ta Acem Ezgi Çekirdeği

Açışın bir sonraki bölümünde (Görsel 46), Hüseyinî perdesinden başlayıp Dügâh perdesine giden ve burada karar veren bir ezgi yapısı görülmektedir. Kararsız olmakla beraber, Hüseyinî-Dügâh arasında Çargâh ve Segâh perdelerinde birbirine benzer motiflerle duraksanmış ve karara bu motifin dügâh perdesi üzerinde tekrarlanmasıyla (Görsel 47) gidilmiştir. Kendi içinde daha küçük yapılara bölünmeyen bu ezgi yapısı, kürdi ezgi çekirdeğini temel alan bir karar hareketi (Görsel 48) olarak yorumlanabilir.



Görsel 46. Aşağıdan Kalktı Bir Akça Geyik, Açış, Karara gidiş



Görsel 47. Kürdî karar motifleri



Görsel 48. Kürdî Ezgi Çekirdeği

Açışın son kısmında (Görsel 49) bir önceki ezgi yapısı tekrarlanmış, adeta karar ezgisi “pekiştirilmiştir”.



Görsel 49. Aşağıdan Kalktı Bir Akça Geyik, Açış, Karara gidiş, tekrarı

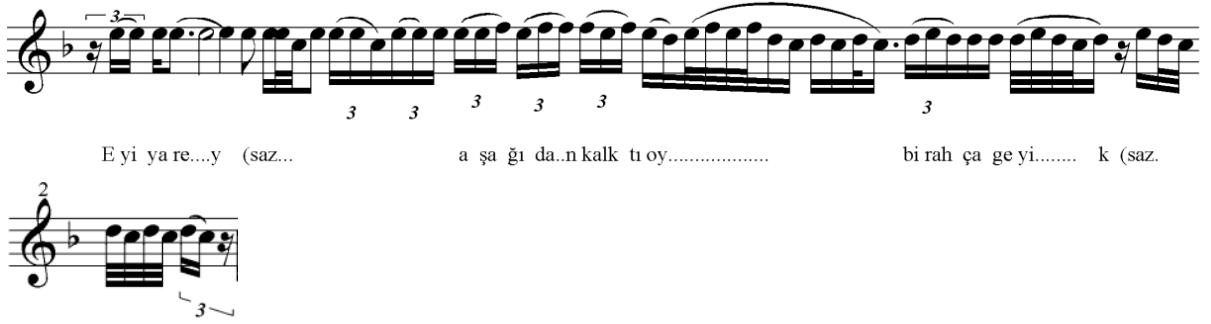


Görsel 50. Kürdî karar motifleri



Görsel 51. Kürdî Ezgi Çekirdeği

Eserin 6+5=11’li hece ölçüsüne göre yazılmış olan sözlerinin ilk dizesi (Görsel 52), daha önce de karşılaşılan “hüseyinî çargâh ezgi çekirdeğinin” (Görsel 54) bir örneğidir. Dizenin ilk 6 hecesi ve son 5 hecesinde bu ezgi çekirdeği tekrar edilmektedir.



Görsel 52. Aşağıdan Kalktı Bir Akça Geyik, söz kısmı, 1. Dize (Parlak, 1990, ss. 111-113; aktaran Solakoğlu, 2011, s. 41)



Görsel 53. Hüseyinî Ezgi Çekirdeği



Görsel 54. Hüseyinî-Çargâh Ezgi Çekirdeği

Söz kısmının ikinci dizesi de ilk dizenin ezgisel bir tekrarından ibarettir.

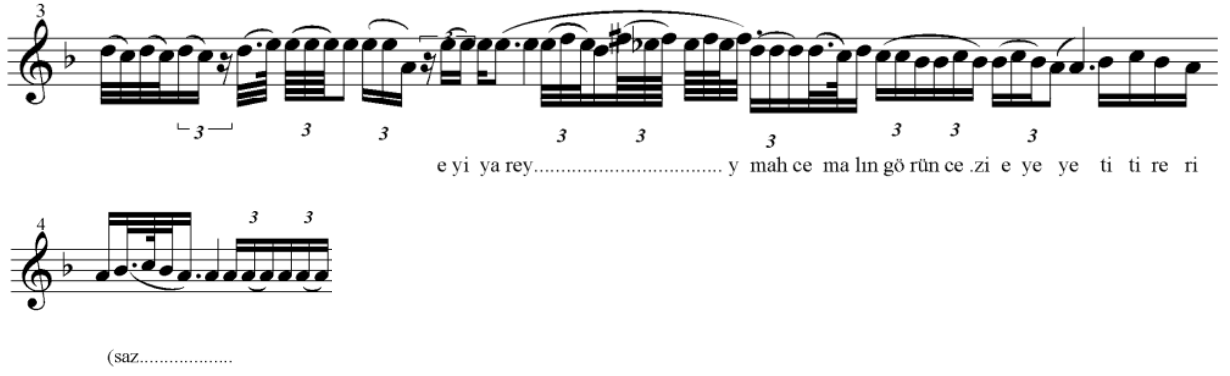


Görsel 55. Aşağıdan Kalktı Bir Akça Geyik, Söz Kısmı, 2. Dize (Parlak, 1990, ss. 111-113; aktaran Solakoğlu, 2011, s. 41)



Görsel 56. Hüseyinî Çargâh Ezgi Çekirdeği

Söz kısmının üçüncü dizesinde (Görsel 57) Hüseyinî perdesinden başlayan ezgi çargâha kadar gidip ardından kürdî ezgi çekirdeğiyle karar vermektedir.



Görsel 57. Aşağıdan Kalktı Bir Akça Geyik, Söz Kısmı, 3. Dize (Parlak, 1990, ss. 111-113; aktaran Solakoğlu, 2011, s. 41)

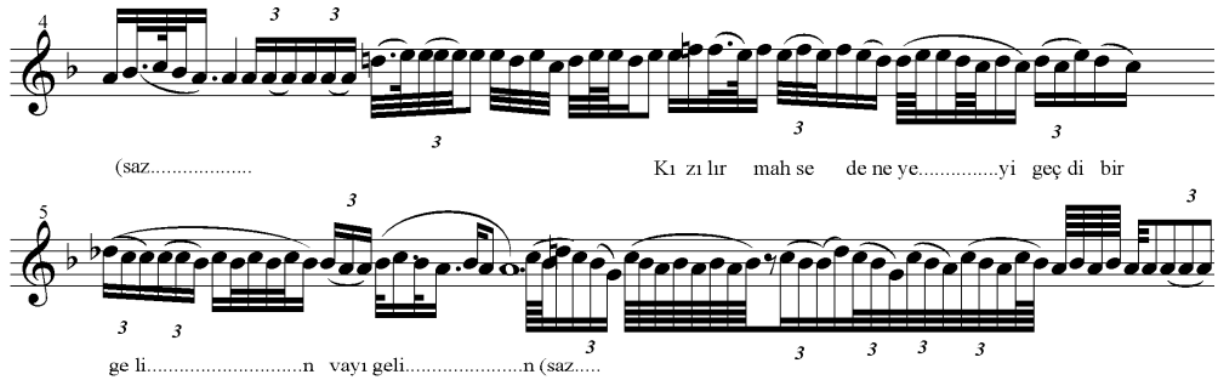


Görsel 58. Necid Hüseyini-Çargâh Ezgi Çekirdeği



Görsel 59. Kürdî Ezgi Çekirdeği

Söz kısmının 4. ve son dizesi (Görsel 60) de form açısından 3. Dizenin ezgisel bir tekrarı olarak yorumlanabilir.



Görsel 60. Aşağıdan Kalktı Bir Akça Geyik Söz Kısmı, 4. Dize (Parlak, 1990, ss. 111-113; aktaran Solakoğlu, 2011, s. 41)



Görsel 61. Necid Hüseyini-Çargâh Ezgi Çekirdeği



Görşel 62. Kürdî Ezgi Çekirdeği

Eserin son iki dizesindeki geniş aralıklı karar hareketi, adeta anlatımı güçlendirmek ve pekiştirmek amacıyla bir kez daha tekrarlanmıştır (Görşel 63).

A... h mah ce ma lın gö rün ce ye ti ti re ri ka yı..... hı vay ka yı..... hı

(saz..... Kızı lır mah sen de ne ye.....y ge ş di bi ri ge li..... n vayı geli.....n

Görşel 63. Aşağıdan Kalktı Bir Akça Geyik, Söz Kısmı, Son iki satır tekrarı (Parlak, 1990, ss. 111-113; aktaran Solakoğlu, 2011, s. 41)



Görşel 64. Necid Hüseyinî-Çargâh Ezgi Çekirdeği

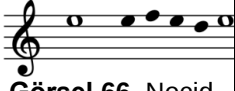
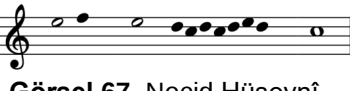
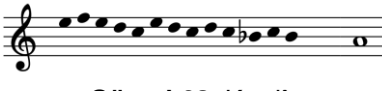


Görşel 65. Kürdî Ezgi Çekirdeği

2.2.4. Form

Dize	İlk 6 hece	Son 5 hece	Edebî Biçim	Müzikal Biçim
1	(Ey yar ey) Aşağıdan kalktı (oy oy) (Hüseyinî)	Bir akça geyik (Hüseyinî-Çargâh)	A	A Hüseyinî+ Hüseyinî-Çargâh
2	Kırıktır kollarım (da) (Hüseyinî-Çargâh)	Tutmuyor seyik (Hüseyinî-Çargâh)	A	A (Hüseyinî-Çargâh)
3	(Ah) Mah cemalin görünce (Necid Hüseyinî-Çargâh)	Titirer kayık (Kürdî)	A	B (Necid Hüseyinî- Çargâh+Kürdî)
4	Kızılırmak senden (Necid Hüseyinî-Çargâh)	Geçti bir gelin (Kürdî)	B	B (Necid Hüseyinî- Çargâh+Kürdî)

Tablo 4. Aşağıdan Kalktı Bir Akça Geyik eserinin müzikal form tablosu (Eserin üçüncü dizesinin ilk kısmı, eserin edebi formunun aksine 7 heceden, dolayısıyla dize de 12 heceden oluşmaktadır.)

Merkez Perde	Hüseyinî	Çargâh	Dügâh
Ezgi Çekirdeği	 Görsel 66. Necid Hüseyinî	 Görsel 67. Necid Hüseyinî-Çargâh	 Görsel 68. Kürdî
Ezgi Çekirdeği (Alternatif)	 Görsel 69. Hüseyinî	X	X

Tablo 5. Aşağıdan Kalktı Bir Akça Geyik saz ve söz kısımlarına ait ezgi çekirdekleri

Elde edilen verilerden yola çıkarak eserin kısmının Necid Hüseyinî ezgi çekirdeğiyle başladığı, gelişme bölümünde ve söz kısmının ilk dizesinden Hüseyinî perdesinden Çargâh perdesine gidildiği ve hareketin “Çargâhta Acem” ezgi çekirdeği üzerinden gerçekleştirildiği ve son aşamada Hüseyinî perdesinden Dügâh’a kadar uzanan geniş bir Kürdî ezgi çekirdeğiyle karara gidildiği söylenebilir.

Budak (2021, s. 97), Kürdî makamı olarak isimlendirilen yapının Hüseyinî makamı ile ilişkisinin 17.yy’dan itibaren takip edilebildiğini belirtmektedir. Bu ilişki hem kullanılan ezgi kalıpları hem de perde sistemi aracılığıyla devam etmektedir. Aşağıdan Kalktı Bir Akça Geyik isimli eserin açış kısmının da Hüseyinî ezgi çekirdeğiyle başlayıp Kürdî ezgi çekirdeğiyle bitiyor olması, bu eserin genel olarak Kürdî Makamı içerisinde değerlendirilebileceği anlamına gelmektedir.

2.3. Bad-ı Sabah Bir Mevla’yı Seversen

2.3.1. Anlamsal Katman

Bad-ı sabah bir Mevla'yı seversen
Başın için nazlı yare de gelsin (vay gelsin)
Aman yüreğime düştü bir ateş
Yeter etti sitemkara de gelsin (vay gelsin)

Elleri boğum boğum kınalı
Altın kemer ince belden mineli
Bir huri bakışlı melek simalı
Meftunuyum o dildara de gelsin

Karşıdan karşıya yanmaz mı ışık
Herkes sevdiğine olmaz mı aşık
Bir kaşı kare de zülfü dolaşık
Söyleyin o yâre durmasın gelsin

Sevgiliye özlem, sitem gibi duyguların işlendiği bu eserde, “yâre” seslenmede haberci olarak “bad-ı saba” yani sabah rüzgârı seçilmiştir. Bad-ı saba sembolü, halk şiirinde tıpkı göçmen kuşlar gibi haber iletme, dert yanma işlevlerini üstlenmiştir.

2.3.2. Edebî Biçim

Bad-ı sabah bir mevlayı seversen (A)
Başın için nazlı yare de gelsin (B)
Aman yüreğime düştü bir ateş (A)
Yeter etti sitemkara de gelsin (B)

Elleri boğum boğum kınalı (A)
Altın kemer ince belden mineli (A)
Bir huri bakışlı melek simalı (A)
Meftunuyum o dildara de gelsin (B)

11li hece ölçüsüyle söylenen sözler, içerdikleri ABAB AAAB uyak düzeni nedeniyle koşma nazım biçimi içinde değerlendirilebilir.

2.3.3. Makamsal Yapı

Eserin açış kısmı (Görsel 70), kısaca Kürdî karar bölgesini “gösteren” bir Kürdî ezgi çekirdeğiyle (Görsel 71) başlamıştır ancak açışın gerçek başlangıcı Muhayyer’den başlayan ve Hüseyinî’de biten Necid Hüseyinî ezgi çekirdeği (Görsel

72) olarak da görülebilir. Eser ardından “Aşağıdan Kalktı Bir Akça Geyik” eserinde de sıklıkla karşılaşılan “Çargâh'ta Acem” ezgi çekirdeği (Görsel 73) yoluyla Çargâh perdesinde bir durak yapılmıştır.



Görsel 70. Bad-ı Sabah Bir Mevla'yı Seversen, Açış Kısmı Giriş



Görsel 71. Kürdî Ezgi Çekirdeği



Görsel 72. Necid Hüseyinî Ezgi Çekirdeği



Görsel 73. Çargâh'ta Acem Ezgi Çekirdeği

Açışın bu kez karara giden ikinci bir tekrarı olarak yorumlanabilecek olan ikinci kısmı (Görsel 74), yine Muhayyer perdesinden başlayan bir Hüseyinî ezgi çekirdeğiyle (Görsel 75) başlamaktadır ancak bu kez eviç perdesinin ardından acem perdesiyle hüseyinîye ulaşılmıştır. Ardından Hüseyinî perdesinden yola çıkan ve Dügâh'ta sonlanan bir ezgi yapısıyla (Görsel 76) karara gidilmektedir.



Görsel 74. Bad-ı Sabah Bir Mevla'yı Seversen, Açış Kısmı, karar bölgesi



Görsel 75. Hüseyinî Ezgi Çekirdeği



Görsel 76. Kürdî Ezgi Çekirdeği

Eserin genel olarak 4+4+3=11'li hece ölçüsüne göre söylenen sözlerinin ilk dizesi, (Görsel 77) muhayyer perdesinden başlayan, acem perdesinin de baskın olduğu, daha sonra hüseyinîye çözünecek olan bir ezgi çekirdeği (Görsel 78) ile başlamaktadır. Muhayyer perdesinin tanımlayıcı olduğu bu hüseyinî yapısı dikkat çekicidir. Söz kısmının diğer dizelerinde de görüleceği üzere, ezgilerin başındaki Muhayyer perdesinde uzun süre beklenmekte ve Acem motifi son 3 hecede işlenmektedir.



Görsel 77. Bad-ı Sabah Bir Mevla'yı Seversen, söz kısmı, 1. Dize (Solakoğlu, 2011, s. 67)



Görsel 78. Necid Hüseyinî Ezgi Çekirdeği

Eserin ikinci dizesi de (Görsel 79) benzer şekilde Muhayyer perdesinde uzun bir kalışla başlamakta ve Acem perdesine gitmektedir ancak bu kez Acem'de daha kısa bir kalış yapıp Hüseyinî perdesine kadar da inmektedir. Bu nedenle bu dizede yine muhayyer perdesinin tanımlayıcı görevde olduğu bir necid hüseyinî ezgi çekirdeği (Görsel 80) karşımıza çıkmaktadır.



Görsel 79. Bad-ı Sabah Bir Mevla'yı Seversen, söz kısmı, 2. Dize (Solakoğlu, 2011, s. 67)



Görsel 80. Necid Hüseyinî Ezgi Çekirdeği



Görsel 81. Hüseyinî-Çargâh Ezgi Çekirdeği

Eserin 3. Dizesi (Görsel 82) 11'li hece ölçüsünün dışında kalmaktadır, ancak aynı esere ait başka bir kayıta Muharrem Ertaş'ın bu dizeyi "Vücudum şehrine düştü bir ateş" şeklinde seslendirdiği bilinmektedir (*REPERTÜKÜL- TÜRKÜPEDİA Repertuar Türküleri Külliyyatı-Türkü Ansiklopedisi*, 2016). Bu dizede yine Muhayyer perdesinde uzun bir bekleme ve ardından Çargâh perdesiyle sonlanan bir Çargâh-Hüseyinî ezgi çekirdeğiyle (Görsel 83) karşılaşılmaktadır. Bu bölümde karar bölgesine doğru bir hareketlenme başlamaktadır.



Görsel 82. Bad-ı Sabah Bir Mevlayı Seversen, Söz Kısmı, 3. dize (Solakoğlu, 2011, s. 67)



Görsel 83. Hüseyinî-Çargâh Ezgi Çekirdeği

Eserin 4. dizesi de (Görsel 84) diğer dizeler gibi Muhayyer perdesinde uzun bir bekleyişle başlayıp 3. dizede olduğu gibi Çargâh perdesine gelmekte ama 1. ve 2. dizeler arasındaki ilişkiyi hatırlatacak şekilde Çargâh'taki kısa durağının ardından Dügâh'ta karar yapmaktadır. Bu nedenle bu dizenin ezgi yapısı Çargâh'ta Acem (Görsel 85) ve Kürdî (Görsel 86) Ezgi Çekirdeklerinin birleşmesiyle ortaya çıkmıştır denebilir.



(saz..... Ye ter et tin si tem ka ra de gel si..... ney .vay gel sin.....

Görsel 84. Bad-ı Sabah Bir Mevla'yı Seversen, söz kısmı, 4. dize (Solakoğlu, 2011, s. 67)



Görsel 85. Hüseyinî-Çargâh Ezgi Çekirdeği

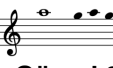
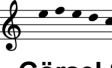


Görsel 86. Kürdî Ezgi Çekirdeği

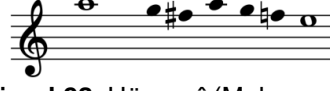
2.3.4. Form

Dize	İlk 4 Hece	İkinci 4 Hece	Son 3 Hece	Edebî Biçim	Müzikal Biçim
1	Bad-ı sabah (Muhayyer'de bekleyiş)	Bir Mevla'yı (Muhayyer'de bekleyiş)	Seversen (Necid Hüseyinî)	A	A (Necid Hüseyinî)
2	Başın için (Muhayyer'de bekleyiş)	Nazlı yâre (Muhayyer'de bekleyiş)	De gelsin (Necid Hüseyinî)	B	A' (Necid Hüseyinî)
3	Yüreğime (Muhayyer'de bekleyiş)	Düştü (Muhayyer'de bekleyiş)	Bir ateş (Hüseyinî-Çargâh)	C	B (Hüseyinî-Çargâh)
4	Yeter etti (Muhayyer'de bekleyiş)	Sitemkâra (Hüseyinî-Çargâh)	De gelsin (Kürdî)	B	B' (Hüseyinî-Çargâh+ Kürdî)

Tablo 6. Bad-ı Sabah Bir Mevla'yı Seversen eserin müzikal form tablosu.

Merkez Perde	Dügâh	Hüseyinî	Çargâh	Hüseyinî	Dügâh
Ezgi Çekirdeği	 Görsel 87. Kürdî	 Görsel 88. Necid Hüseyinî	 Görsel 89. Çargâhta Acem	 Görsel 90. Hüseyinî	 Görsel 91. Kürdî

Tablo 7. Bad-ı Sabah Bir Mevla'yı Seversen saz kısmı ezgi çekirdekleri

Merkez Perde	Hüseyinî	Çargâh	Dügâh
Ezgi Çekirdeği 1	 Görsel 92. Hüseyinî (Muhayyerde bekleyiş)	 Görsel 93. Hüseyinî-Çargâh	 Görsel 94. Kürdî
Ezgi Çekirdeği 2	X	X	X

Tablo 8. Bad-ı Sabah Bir Mevla'yı Seversen söz kısmı ezgi çekirdekleri

Muhayyer perdesinden başlayan hüseyinî yapılarının ardından orta bölgede çargâh-hüseyinî ve karar bölgesinde kürdî ezgi çekirdeklerinin kullanıldığı bu eser, Muhayyer Kürdî Makamı çerçevesinde değerlendirilebilir. Budak'a göre (2021, s.98) 19.yy'a doğru Hüseyinî makamından ayrılmaya başlayan Kürdî makamının esas temsili, bu dönem itibariyle esas temsilini Muhayyerkürdî, Acemkürdî gibi makamlarla sağlanmaya başlamıştır.

2.4. Gökyüzünde Bölük Bölük Turnalar

2.4.1. Anlamsal Katman

(Aman) Gökyüzünde uçan bölük turnalar
Yok mu gayretiniz aldı dert beni (vay beni)
Gece gündüz de hayalına yeldiğim
Mecnun gibi çöle vurdu dert beni

Bu dert beniminden inada durdu
Hicran ocağını bağrıma kurdu
Keskin kılıncını (da) sinama vurdu (vay vurdu)
Vurdu bölük bölük böldü dert beni

Bilmem hayal gibi bilmem düş gibi
Geldi geçti buralardan kış gibi
Şahin pençesine düşmüş kuş gibi
Duttu birer birer yoldu dert beni

Eserin sözleri, dertten yakınma, “hâli arz” temalarını işlemektedir. Bahsedilen “dert” ise turnalara anlatılmış, göçmen kuşlar olan turnaların bu dertleri alıp başka yerler götürmesi istenmiştir. “Anadolu halk şiirlerinden Orta Asya destanlarına kadar karşılaştığımız Turna figürünün üstlendiği temel görev, haberciliktir. Turna figürü, Tanrı’nın elçisi olarak dahi karşımıza çıkmaktadır” (Ögel, 2002). Dolayısıyla dertlerin turnaya anlatılması, halk edebiyatından sıklıkla karşılaşıldığı gibi, Tanrı’ya “dolaylı” bir yakınmayı da sembolize etmektedir.

2.4.2. Edebî Biçim

Gökyüzünde uçan bölük turnalar (A)
Yok mu gayretiniz aldı dert beni (B)
Gece gündüz de hayalına yeldiğim (C)
Mecnun gibi çöle vurdu dert beni (B)

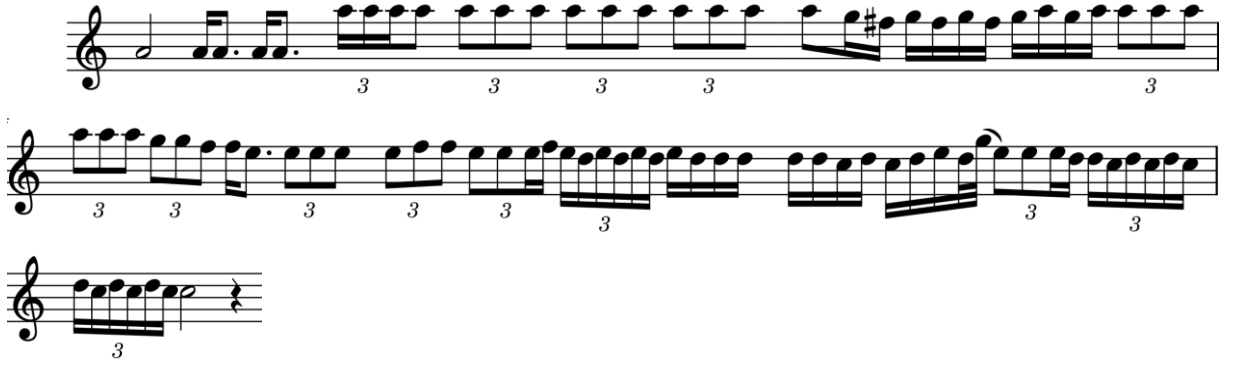
Bu dert beniminden inada durdu (A)
Hicran ocağını bağrıma kurdu (A)
Keskin kılıncını (da) sinama vurdu (A)
Vurdu bölük bölük böldü dert beni (B)

11li hece ölçüsü ile söylenen sözler, uyak şeması da göz önünde bulundurulduğunda koşma nazım biçimi içerisinde değerlendirilebilir.

2.4.3. Makamsal Yapı

Eserin açış kısmı (Görsel 95) düğah perdesinde kısa bir bekleyişin ardından uzun bir muhayyer duruşuna ve ardından gelen bir muhayyer ezgi çekirdeği ile (Görsel 96) devam etmektedir. Ardından, daha önce de karşılaşıldığı üzere çargâh

perdesine doğru hareketlenilmiş ve Çargâh'ta Acem ezgi çekirdeği ile (Görsel 97) bu perdede duraksanmıştır.



Görsel 95. Gökyüzünde Bölük Bölük Turnalar, Saz Kısım, Giriş



Görsel 96. Muhayyer Ezgi Çekirdeği

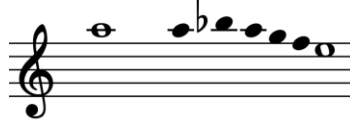


Görsel 97. Çargâh-Hüseyinî Ezgi Çekirdeği

Muhayyer bölgesine geri döndükten sonra (Görsel 98), muhayyer perdesinin güçlü duyulduğu necid hüseyinî ezgi çekirdeği (Görsel 99), hüseyinî perdesinden çargâha ilerleyen hüseyinî-çargâh ezgi çekirdeği (Görsel 100) ve kürdî ezgi çekirdeğiyle (Görsel 101) karara gidilmiştir.



Görsel 98. Gökyüzünde Bölük Bölük Turnalar, saz kısmı, bitiş



Görsel 99. Necid Hüseyinî Ezgi Çekirdeği



Görsel 100. Çargâh-Hüseyinî Ezgi Çekirdeği



Görsel 101. Kürdî Ezgi Çekirdeği

Eserin genel olarak 6+5=11’li hece ölçüsüyle söylenmiş olan sözlerinin ilk dizesi (Görsel 102) muhayyer ezgi çekirdeklerinin eviç ve gerdâniye perdelerini içermeyen bir örneği (Görsel 103) olarak yorumlanabilir.

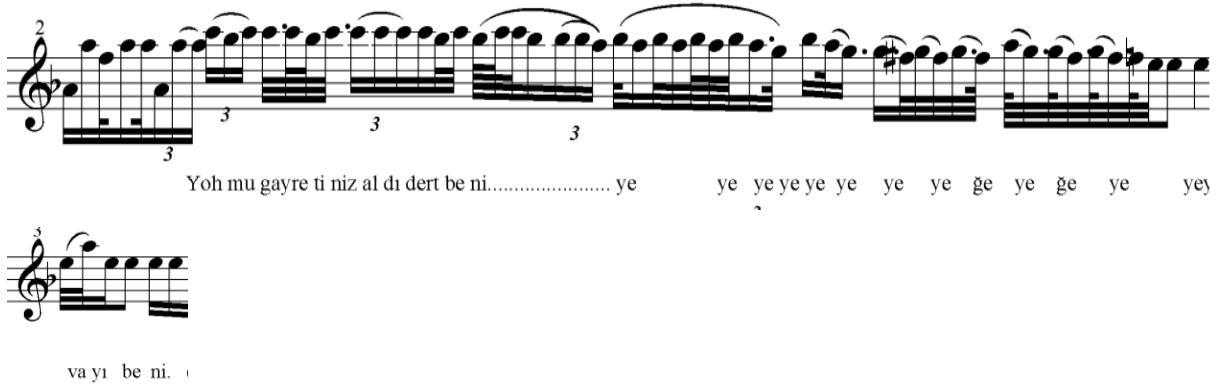


Görsel 102. Gökyüzünde Bölük Bölük Turnalar, Söz kısmı, 1. Dize (Parlak, 1990, ss. 118-120; aktaran Solakoğlu, 2011, s. 52)



Görsel 103. Muhayyer Ezgi Çekirdeği

İlk dizenin ezgisel bir tekrarı olarak başlayan ikinci dize (Görsel 104), “ey” nidasıyla hüseyinî perdesine kadar ilerlemiş ve Muhayyer ezgi çekirdeğine (Görsel 105) eklenen bir Hüseyinî ezgi çekirdeğinin (Görsel 106) birleşimi olarak tamamlanmıştır.



Görsel 104. Gökyüzünde Bölük Bölük Turnalar, söz kısmı, 2. Dize (Parlak, 1990, ss. 118-120; aktaran Solakoğlu, 2011, s. 52)

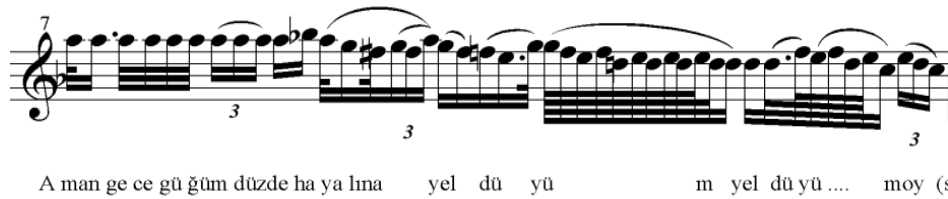


Görsel 105. Muhayyer Ezgi Çekirdeği

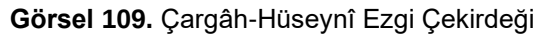


Görsel 106. Hüseyinî Ezgi Çekirdeği

Üçüncü dizede (Görsel 107), muhayyer perdesinin güçlü olarak duyulmasıyla başlayan, yöreye özgü olabilecek bir hüseyinî ezgi çekirdeği (Görsel 108) ve ardından çargâh-hüseyinî ezgi çekirdeğiyle (Görsel 109) sağlanmıştır.



Görsel 107. Gökyüzünde Bölük Bölük Turnalar, söz kısmı, 3. dize (Parlak, 1990, ss. 118-120; aktaran Solakoğlu, 2011, s. 52)

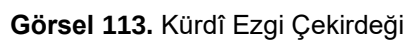
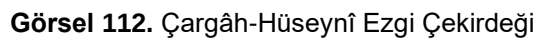


8



Mej nun gi mi çö le vu..r du dert be ni ye ye ye ye ye ye ye yey (saz..

Görsel 111. Necid Hüseyinî Ezgi Çekirdeği

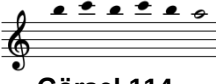
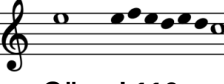
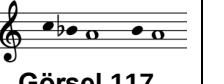


2.4.4. Form

Dize	Sözler	Edebî Biçim	Müzikal Biçim
1	Gökyüzünde uçan bölük durnalar	A	A (Muhayyer)
2	Yok mu gayretiniz (de) aldı dert beni (oy)	B	A' (Muhayyer + Hüseyinî)
3	Gece gündüz hayalına yeldiğim	C	B (Hüseyinî + Hüseyinî-Çargâh)
4	Mecnun gibi çöle vurdu dert beni	B	B' (Hüseyinî + Hüseyinî-Çargâh + Kürdî)

Tablo 9. Gökyüzünde Uçan Bölük Turnalar eserinin müzikal form tablosu

Muhayyer Kürdî Makamı kapsamında değerlendirilebilecek olan eser, sırasıyla muhayyer, muhayyer perdesinin güçlü duyulduğu bir hüseyinî, hüseyinî-çargâh ve kürdî ezgi çekirdeklerinin birleşmesinden oluşmaktadır.

Merkez Perde	Muhayyer	Hüseyinî	Çargâh	Dügâh
Ezgi Çekirdeği	 Görsel 114. Muhayyer	 Görsel 115. Hüseyinî	 Görsel 116. Hüseyinî-Çargâh	 Görsel 117. Kürdî
Ezgi Çekirdeği (Alternatif)	X	 Görsel 118. Necid Hüseyinî	X	X

Tablo 10. Gökyüzünde Bölük Bölük Turnalar saz ve söz kısımlarına ait ezgi çekirdekleri

2.5. Gönül Ne Gezersin Seyran Yerinde

2.5.1. Anlamsal Katman

(Aydos) Gönül ne gezersin seyran yerinde
Alemde her şeyin var olmayınca (olmayınca ey)
Olura olmaza verme sırrını (ey)
Kıymetini bilir yar olmayınca (olmayınca ey)

(Aydos) Varıp bir kimsenin kuyusun kazma
İçine düşersin yolundan azma (vay azma)
Olura olmaza sırrını çözme
Ahdine bütün yar olmayınca (olmayınca ey)

(Aydos) Olura olmaza eyleme nöker|
Değer çarkına dolunu döker (vay döker)
Ne haktan korkar ne hicap çeker
İki başı sadık yar olmayınca (olmayınca ey)

Sözleri Şah Hataî'ye ait olan bu bozlağın Hataî'ye ait son dörtlüğü şu şekildedir:

Şah Hataî'm eder bu sırrı beyan
Kâmil midir cahil sözüne uyan
Bir baştan ağlamak ömredir ziyan
İki baştan muhib yar olmayınca

Gönül kavramı, özellikle Abdal aşıkların sıklıkla kullandığı, ruhu, kişiliği, benliği sembolize eden bir kavramdır. Bu eserde de gönülle sohbet edilmekte, ona nasihatler verilmektedir. Gönülle sohbet ve ona nasihat teması, halk edebiyatında sıklıkla çıkmaktadır. Eserin sözlerinin “Ay dost” nidasıyla başlaması, eserin nasihat içeriğiyle de örtüşmektedir, zira bu nida dostlara, meclise seslenme anlamını taşımaktadır.

2.5.2 Edebî Biçim

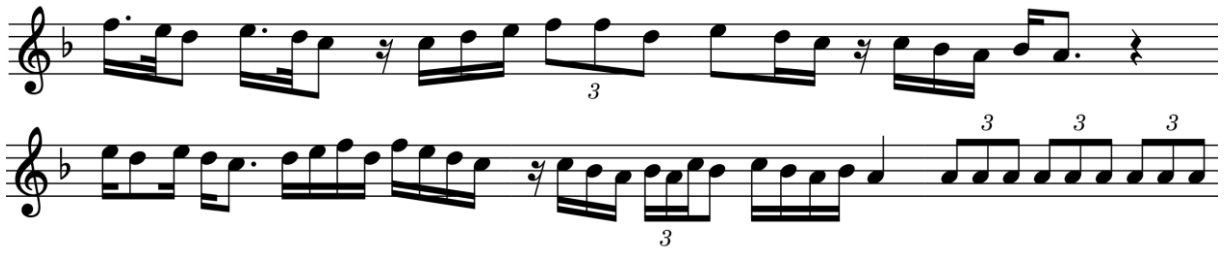
Gönül ne gezersin seyran yerinde (A)
Alemde her şeyin var olmayınca (B)
Olura olmaza verme sırrını (A)
Kıymetini bilir yar olmayınca (B)

Varıp bir kimsenin kuyusun kazma (A)
İçine düşersin yolundan azma (A)
Olura olmaza sırrını çözme (A)
Ahdine bütün yar olmayınca (B)

11'li hece ölçüsüyle söylenen sözler, ABAB AAAB uyak düzeni de dikkate alındığında, koşma biçiminin karakteristik bir örneğidir.

2.5.3. Makamsal Yapı

Eserin giriş kısmının ilk bölümünde (Görsel 119), Muharrem Ertaş icralarında örnekleriyle sık karşılaşılan, karara segâh perdesinin pestleşmesiyle ilerleyen bir bayâtî/uşşak ezgi çekirdeği (Görsel 120) görülmekte ve böylelikle pest bölgeyi tek başına işleyen karakteristik bir ezgi ortaya çıkmaktadır.



Görsel 119. Gönül Ne Gezersin Seyran Yerinde, saz kısmı, giriş



Görsel 120. Bayâtî/Uşşak Ezgi Çekirdeği

Acem perdesinin baskın olarak duyulmasıyla başlayan ikinci kısım (Görsel 121), çargâhta acem ezgi çekirdeğiyle (Görsel 122) devam etmiştir.



Görsel 121. Gönül Ne Gezersin Seyran Yerinde, açış kısmı, devamı.



Görsel 122. Çargâh'ta acem ezgi çekirdeği

Önceki kısmın bir tekrarı gibi başlayan bu bölüm (Görsel 123), hüseyinî-çargâh ezgi çekirdeğinin ardından (Görsel 124) kürdî ezgi çekirdeğiyle (Görsel 125) karar

bölgesine ilerlemiştir.



Görsel 123. Gönül Ne Gezersin Seyran Yerinde, saz kısmı, gelişme bölümü



Görsel 124. Hüseyinî-Çargâh çekirdeği



Görsel 125. Kürdi ezgi çekirdeği

Açış kısmının son bölümü (Görsel 126) da açışın giriş kısmına benzer şekilde hüseyinî-çargâh ve bu kez sabâ zemzeme ezgi çekirdeklerinden oluşmaktadır:



Görsel 126. Gönül Ne Gezersin Seyran Yerinde, saz kısmı bitiş

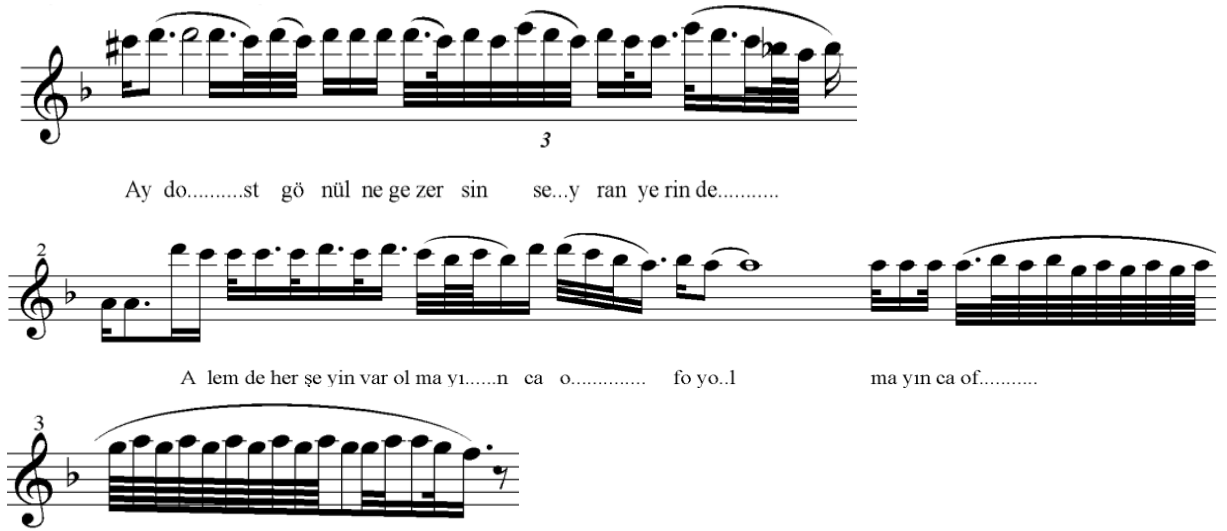


Görsel 127. Hüseyinî-Çargâh Ezgi Çekirdeği



Görsel 128. Sabâ Zemzeme Ezgi Çekirdeği

Eserin tiz bölgeden başlayan ilk dizesi (Görsel 129), muhayyer perdesini merkez alan bir hicaz yapısıyla başlamaktadır (Görsel 130). Ardından ikinci dizede, hüseyinî perdesini merkez alan fakat hüseyinî perdesini içermeyen bir necid hüseyinî ezgi çekirdeği (Görsel 131) ortaya çıkmıştır.



Görsel 129. Gönül Ne Gezersin Seyran Yerinde: söz kısmı, 1. ve 2. Dizeler (Özgül vd., 1996, ss. 282-284; aktaran Solakoğlu, 2011, s. 54)

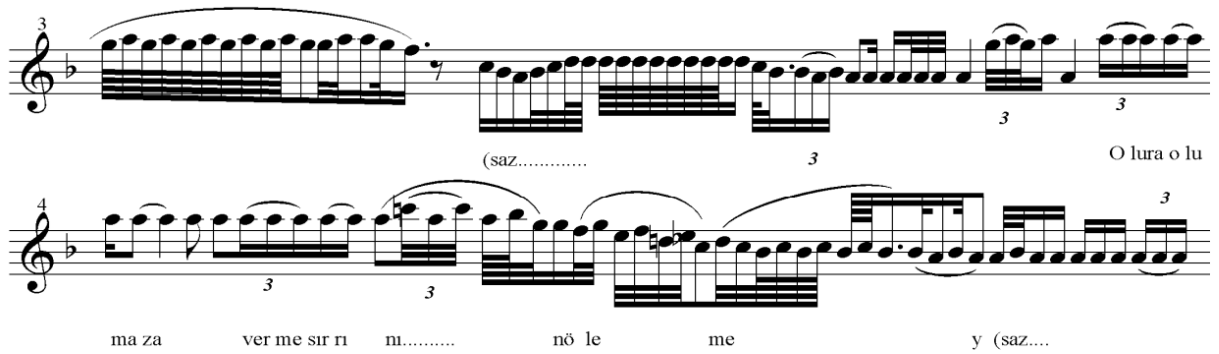


Görsel 130. Muhayyer'de hicaz çekirdeği



Görsel 131. Necid Hüseyinî Ezgi Çekirdeği

Eserin üçüncü dizesinde (Görsel 132) hüseyinî-çargâh (Görsel 133), ve kürdî ezgi çekirdekleri karşımıza çıkmaktadır. (Görsel 134).



Görsel 132. Gönül Ne Gezersin Seyran Yerinde, söz kısmı, 3. Dize (Özgül vd., 1996, ss. 282-284; aktaran Solakoğlu, 2011, s. 54)



Görsel 133. Hüseyinî-Çargâh Ezgi Çekirdeği



Görsel 134. Kürdi Çekirdeği

Eserin son dizesinde (Görsel 135) hüseyinî ezgi çekirdeğiyle (Görsel 136) hüseyinî perdesine gelinmiş ve eserin genel gidişatının aksine, nevâ perdesinin pestleşmesiyle beraber “sabâ” ezgi çekirdeğini anımsatan çargâhta hicaz ezgi çekirdeği ve ardından yine aynı perdeleri kullanarak düğah perdesine giden bir ezgi çekirdeği kullanılmıştır. Kürdî perdesinin halen baskın olarak duyulduğu bu ezgi çekirdeği (Görsel 138), sabâ zemzeme olarak adlandırılabilir.



Görsel 135. Gönül Ne Gezersin Seyran Yerinde, söz kısmı, 4. Dize (Özgül vd., 1996, ss. 282-284; aktaran Solakoğlu, 2011, s. 54)



Görsel 136. Necid Hüseyinî Ezgi Çekirdeği



Görsel 137. Çargâhta Sabâ-Hicaz Ezgi Çekirdeği



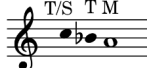
Görsel 138. Sabâ-Zemzeme Ezgi çekirdeği

2.5.4. Form

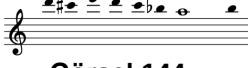
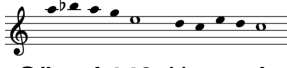
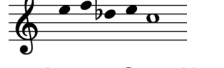
Dize	İlk 5 Hece	Son 5 Hece	Edebî Biçim	Müzikal Biçim
1	(Aydost) Gönül ne gezersin	Seyran yerinde	A	A Muhayyerde Hicaz
2	Alemde her şeyin (Muhayyerde Hicaz)	Var olmayınca (olmayınca ey) (Necid Hüseyinî)	B	A' Muhayyerde Hicaz + Necid Hüseyinî
3	Olura olmaza Verme sırrını (Hüseyinî + Hüseyinî-Çargâh + Kürdî)		C	B Hüseyinî + Hüseyinî-Çargâh + Kürdî
4	Kıymetini bilir (Hüseyinî)	Yar olmayınca (olmayınca ey) (Çargâhta Hicaz) (Sabâ Zemzeme)	B	B' Hüseyinî+ Çargâhta Hicaz+ Sabâ Zemzeme

Tablo 11. Gönül Ne Gezersin Seyran Yerinde eserin müzikal form tablosu

Eserin saz ve söz kısımları iki farklı seyir yapısını işaret ettiği için bu kısımlar için iki ayrı tablonun oluşturulması uygun olacaktır.

Merkez Perde	Dügâh	Çargâh	Dügâh
Ezgi Çekirdeği	 Görsel 139. Bayâtî-Uşşak	 Görsel 140. Çargâhta Acem	 Görsel 141. Kürdî
Ezgi Çekirdeği (Alternatif)	X	 Görsel 142. Hüseyinî-Çargâh	 Görsel 143. Sabâ Zemzeme

Tablo 12. Gönül Ne Gezersin Seyran Yerinde saz kısmı ezgi çekirdekleri

Merkez Perde	Muhayyer	Hüseyinî	Çargâh	Dügâh
Ezgi Çekirdeği	 Görsel 144. Muhayyerde Hicaz	 Görsel 145. Necid Hüseyinî	 Görsel 146. Hüseyinî-Çargâh	 Görsel 147. Kürdî
Ezgi Çekirdeği (Alternatif)	X	X	 Görsel 148. Çargâhta Sabâ-Hicaz	 Görsel 149. Sabâ-Zemzeme

Tablo 13. Gönül Ne Gezersin Seyran Yerinde söz kısmı ezgi çekirdekleri

Eserin pest bölgeden başlayan saz kısmı sırasıyla dügâh, çargâh ve dügâh

perdelerini merkez alan ezgi yapılarından oluşmaktadır. Bayatî-Uşşak ezgi çekirdeğinin segâh perdesi yerine kürdî perdesini içeren bir versiyonunun ardından çargâh perdesine ve ardından kürdi ve sabâ zemzeme ezgi çekirdekleriyle karara gidilmiştir.

Tiz bölgede muhayyerde hicaz ezgi çekirdeğiyle başlayan söz kısmı, hüseyni perdesine ve ardından hüseyni-çargâh ezgi çekirdeğiyle çargâh perdesine ve kürdî ezgi çekirdeğiyle karar bölgesine doğru ilerlemiştir. Karar hareketinin bir diğer tekrarında ise bu kez Muharrem Ertaş üslûbu ve bozlak icraları açısından dikkat çekici olan çargâhta sabâ-hicaz ve ardından sabâ zemzeme ezgi çekirdekleri karşımıza çıkmaktadır.

2.6. Güzel İzmir Duman Gitmez Başından

2.6.1. Anlamsal Katman

Güzel İzmir duman gitmez başında
Ahtım kaldı toprağında taşında
Gündüz hayalimde gece düşümde

Eğil dağlar geçeceğim yurduma
Gel cevap ver şu kahraman orduma

Kara taşa benzer senin yatışın
Virane kuşa benzer senin ötüşün
Düşman girdi yurdumuza yetişin

Yassıl dağlar geçeceğim yurduma
Evvel Allah güveniyom orduma

Aslan yatağına da tilki giremez
Girse de gonca gülün deremez
Alçak düşman muradına eremez

Geçme derler geçeceğim İzmir'e
Düşmanları (Yunanları) dökeceğim denize

Eserin söz içeriğiyle ilgili somut bir bilgi olmamakla beraber, sözlerin Muharrem Ertaş'a ait olduğu düşünülmektedir. Kurtuluş Savaşı ve İzmir'in düşman işgalinden kurtuluşu olaylarını anlatan bozlak kahramanlık temasını işlemektedir.

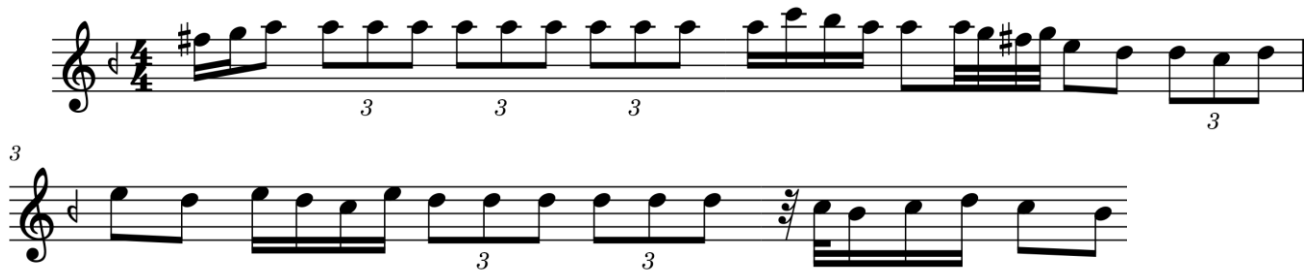
2.6.2. Edebî Biçim

Güzel İzmir duman gitmez başında (A)
Ahtım kaldı toprağında taşında (A)
Gündüz hayalimde gece düşümde (A)
Eğil dağlar geçeceğim yurduma (B)
Gel cevap ver şu kahraman orduma (B)

11'li hece ölçüsüyle söylenen sözler AAABB uyak düzenine sahiptir. Sözler koşma nazım biçiminin 5 dizelik bentlerden oluşan bir örneği olarak kabul edilebilir.

2.6.3. Makamsal Yapı

Eserin açış kısmı (Görsel 150) karakteristik bir Muhayyer ezgi çekirdeğiyle (Görsel 151) başlayıp, hüseyinî ezgi çekirdeğiyle (Görsel 152) devam etmiş ve hüseyinî-çargâh ezgi çekirdeğiyle (Görsel 153) çargâh perdesine gitmiştir.



Görsel 150. Güzel İzmir Duman Gitmez Başından, saz kısmı, başlangıç



Görsel 151. Muhayyer Ezgi Çekirdeği



Görsel 152. Hüseyinî Ezgi Çekirdeği



Görsel 153. Hüseyinî-Çargâh Ezgi Çekirdeği

Aynı ezgi yapısı açış kısmının ikinci bölümünde (Görsel 154) tekrar edilmiştir.



Görsel 154. Güzel İzmir Duman Gıtmaz Başından, saz kısmı, başlangıç 2. Tekrar



Görsel 155. Muhayyer Ezgi Çekirdeği



Görsel 156. Hüseyinî Ezgi Çekirdeği



Görsel 157. Hüseyinî-Çargâh Ezgi Çekirdeği

Açış kısmının bitişinde (Görsel 158) kürdî perdesi güçlü olarak duyulmakta ve

dügâh merkezli bir karara Kürdî ezgi çekirdeği (Görsel 159) aracılığıyla varılmaktadır.

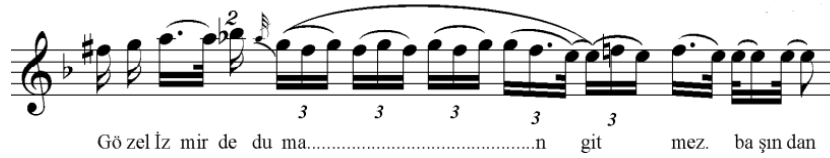


Görsel 158. Güzel İzmir Duman Gitmez Başından, saz kısmı, karar bölgesi



Görsel 159. Kürdî Ezgi Çekirdeği

Eserin 11li hece ölçüsüyle söylenen sözlerinin 1, 2, ve 4. dizeleri 4+4+3, 3. dizesi ise 6+5 kalıbına uygundur. İlk dizede (Görsel 160) muhayyer ezgi çekirdeğinin (Görsel 161) merkez ilk bakışta gerdâniye perdesi olarak görünmekte, fakat dize eviç perdesinin aceme dönüşmesi (pestleşmesi) ile gidilen hüseyinî perdesinde tamamlanmaktadır. Gerdaniyenin güçlü duyulduğu hüseyinî merkezli böylesi bir ezgi yapısı, Gülizâr ezgi çekirdeği (Görsel 162) olarak adlandırılabilir.



Görsel 160. Güzel İzmir Duman Gitmez Başından, söz kısmı, 1. Dize (Solakoğlu, 2011, s. 74)



Görsel 161. Muhayyer Ezgi Çekirdeği



Görsel 162. Gülizâr çekirdeği

İkinci dizede yer alan kısım (Görsel 163), hüseyinî-çargâh ezgi çekirdeği (Görsel

164) altında incelenebilir.



Görsel 163. Güzel İzmir Duman Gitmez Başından, söz kısmı, 2. Dize (Solakoğlu, 2011, s. 74)



Görsel 164. Hüseyinî-Çargâh Çekirdeği

Eserin üçüncü dizesinde (Görsel 165), muhayyer perdesinden çargâh perdesine iki basamakta gidilmiştir. Muhayyer perdesini uzun süre duyuran bir hüseyinî ezgi çekirdeğinin ardından (Görsel 166), hüseyinî-çargâh ezgi çekirdeği (Görsel 167) gelmiştir.



Görsel 165. Güzel İzmir Duman Gitmez Başından, söz kısmı, 3. Dize (Solakoğlu, 2011, s. 74)



Görsel 166. Hüseyinî Ezgi Çekirdeği



Görsel 167. Hüseyinî-Çargâh Ezgi Çekirdeği

Eserin bağlantı niteliği taşıyan dördüncü ve beşinci dizeleri (Görsel 168), aynı zamanda eserin ezgisel olarak karara gittiği bölgeyi oluşturmaktadır. Tiz bölgeye son kez çıkılıp Muhayyer ezgi çekirdeği (Görsel 169) duyurulduktan sonra

kademeli olarak çargâh-hüseyinî (Görsel 170) ve kürdî (Görsel 171) ezgi çekirdekleriyle ezgi noktalanmıştır.

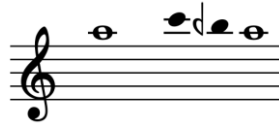


ha ya lım den ge ce dü şüm de...n (saz..... Ya sıl

dağ lar ge çe yi m y a r yur du na.... Ge ce vak ti

düş tü kah ra man or du ma..

Görsel 168. Güzel İzmir Duman Gıtmaz Başından, söz kısmı, üçüncü ve dördüncü dizeler (Solakoğlu, 2011, s. 74)



Görsel 169. Muhayyer ezgi çekirdeği



Görsel 170. Çargâh-Hüseyinî Çekirdeği

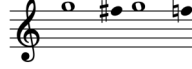
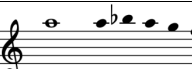


Görsel 171. Kürdî ezgi çekirdeği

2.6.4. Form

Dize	Sözler	Edebî Biçim	Müzikal Biçim
1	Güzel İzmir (de) duman gitmez başından	A	Muhayyer+ Gülizar (A)
2	Ahtım kaldı toprağında taşında	A	Hüseynî-Çargâh (B)
3	Gündüz hayalimde gece düşümde	A	Hüseynî+ Hüseynî- Çargâh (B')
4	Yassıl dağlar geçeceğim yurduma	B	Muhayyer+ Hüseynî-(A') Çargâh+ Kürdî (C)
5	Gel cevap ver şu kahraman orduma	B	

Tablo 14. Güzel İzmir Duman Gitmez Başından eserinin müzikal form tablosu

Merkez Perde	Muhayyer	Hüseynî	Çargâh	Dügâh
Ezgi Çekirdeği	 Görsel 172. Muhayyer	 Görsel 173. Gülizar	 Görsel 174. Hüseynî-Çargâh	 Görsel 175. Kürdî
Ezgi Çekirdeği (Alternatif)	X	 Görsel 176. Hüseynî	X	X

Tablo 15. Güzel İzmir Duman Gitmez Başından saz ve söz kısımlarına ait ezgi çekirdekleri

Eserin açış bölümü Muhayyer ezgi çekirdeği ile başlamakta Kürdî ezgi çekirdeğiyle bitmektedir. Bu iki ezgi çekirdeği arasında Gülizar, Hüseynî, Hüseynî-Çargâh gibi ezgi çekirdekleri kullanılmış, eserin gelişme bölümleri bu çekirdekler üzerinden biçimlendirilmiştir. Bu nedenle eser Muhayyer Kürdî makamı içerisinde değerlendirilebilir.

2.7. Kova Kova İndirdiler Yazıya

2.7.1. Anlamsal Katman

Kova kova indirdiler yazıya (yazıya)

Dut ettiler (de oy) algın ala tazıya

İş başa düşünce bakmaz kuzuya (kuzuya)

Kaç kuzulu ceylan kaç avcı geldi (amanın geldi)

Avcılar elinden bir kuzun kaldı (amanın kaldı)

Zalım avcı düşmüş gelir izine (izine)
Al kanlar akıtmış (oy) iki dizine
Mor sinekler konmuş ela gözüne (gözüne)

Kaç kuzulu ceylan kaç avcı geldi (amanın geldi)
Avcılar elinden bir kuzun kaldı (amanın kaldı)

Ceylan, geyik, karaca gibi hayvanların Abdallık geleneği içerisindeki sembolik önemi bu eserde de görülmektedir. Bu kez, masumiyetin ve iyiliğin simgesi olan ceylanın zalim bir avcı tarafından avlanması karşısında duyulan üzüntü dile getirilmiştir. Geyik gibi hayvanların avlanmasıyla ilgili birçok anlatı bulunmaktadır. Bu anlatılardan birini Ögel, şöyle aktarmaktadır:

Göktürklerin atalarından biri, sık sık mağaraya giderek orada dişi bir Deniz Tanrısı (Tanrıçası) ile sevişirmiş. İkisi arasındaki bu aşk ilişkileri devam ederken, günün birinde bu Göktürk reisi, bir süre avı düzenleyerek ordusu ile ava çıkmış. Askerler geniş bölgelerdeki vahşi hayvanları sürerek, nihayet küçük bir yere sıkıştırmışlar. Bundan sonra da avlarının etrafını çevirip, birer birer avlamaya başlamışlar. Tam bu sırada askerlerden biri, karşısına çıkan bir Ak geyiği okuyla vurarak öldürmüştü. Bundan sonra sevgilisini yerinde bulamayan Göktürk reisi, meseleyi anlamış ve bu Ak geyiği vuran askerle onun kabilesini cezalandırmış (Ögel, 2010: 569).

2.7.2. Edebî Biçim

Kova kova indirdiler yazıya (A)
Dut ettiler algın ala taziya (A)
İş başa düşünce bakmaz kuzuya (A)
Kaç kuzulu ceylan kaç avcı geldi (B)
Avcılar elinden bir kuzun kaldı (B)

Eser 11li hece ölçüsüyle söylenmiştir ve uyak şeması AAABB şeklindedir. Beşli koşma nazım biçimi altında değerlendirilebilecek bu türün son iki dizesi bir nakarat yapısını da çağrıştırmaktadır.

2.7.3. Makamsal Yapı

Eserin açış kısmının ilk bölümünde (Görsel 177) karar bölgesi kürdî ezgi çekirdeğiyle (Görsel 178) detaylı olarak işlenmiştir.

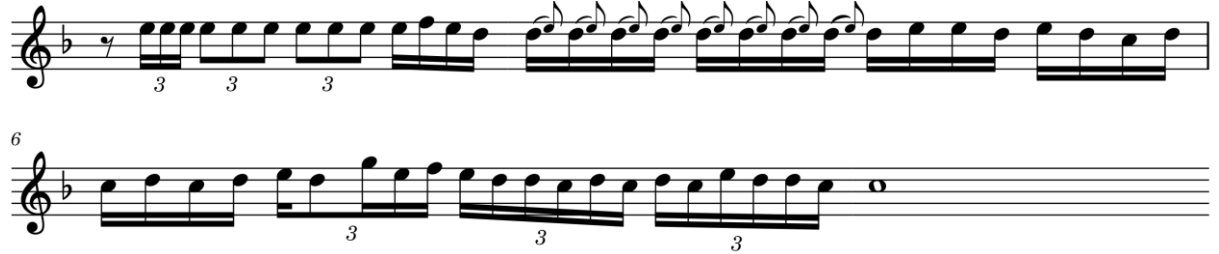


Görsel 177. Kova Kova İndirdiler Yazıya, saz kısmı, giriş



Görsel 178. Kürdî Ezgi Çekirdeği

Karar bölgesindeki kürdî motiflerinin ardından Görsel 179'de gösterilen kısma geçilmiş ve hüseyinî perdesiyle başlayıp çargâh perdesinde biten bir acem ezgi çekirdeğiyle (Görsel 180) orta bölgeye gelinmiştir.



Görsel 179. Kova Kova İndirdiler Yazıya, saz kısmı, 2. bölüm



Görsel 180. Çargâh-Hüseyinî Ezgi Çekirdeği

Çargâhtaki bu bekleyişin ardından (Görsel 181) tekrar hüseyinî perdesine gidilmiş ve bu sefer ara perdelerde durak yapmadan kürdî ezgi çekirdeğiyle dügâh perdesine (Görsel 182), ardından nikriz ezgi çekirdeğiyle (Görsel 183) rast perdesine gelinmiş ve ardından önce kürdî (Görsel 184), sonra neva perdesinin pestleşmesiyle “Saba-Kürdî” olarak adlandırılabilen ezgi çekirdeğiyle (Görsel

185) açış tamamlanmıştır. Açışın bu kısmında yeden perdesine alışılmışın dışında, nikrizli bir gidiş bulunması ve karar bölgesinde -neva perdesinin pestleşmesiyle- sabâ ezgi çekirdeğini andıran fakat karara kürdî perdesiyle giden bir ezgi çekirdeğinin varlığı Muharrem Ertaş icrası adına karakteristik sayılabilir.



Görsel 181. Kova Kova İndirdiler Yazıya, saz kısmı, bitiş



Görsel 182. Kürdî Ezgi Çekirdeği



Görsel 183. Nikriz Ezgi Çekirdeği



Görsel 184. Kürdî Ezgi Çekirdeği



Görsel 185. Sabâ Zemzeme Ezgi Çekirdeği

Eser, hece ölçüsünün 6+5=11'li kalıbıyla söylenmiştir. İlk dizenin ilk altı hecesi (Görsel 186), kürdî perdesiyle karara gitmesine rağmen, ırak ve rast perdelerinden başlayan ezgi yapısı uşşak ezgi çekirdeğine (Görsel 187) işaret etmektedir. Çıkıcı tarafta kullanılan segâh perdesi, inici kısımda pestleşerek kürdiye dönüşmüştür.



Görsel 186. Kova Kova İndirdiler Yazıya, Söz kısmı, 1. dize, 1. bölüm



Görsel 187. Uşşak Ezgi Çekirdeği (Segâh-Kürdî Değişimi)

Birinci dizenin ikinci bölümünde (Görsel 188), hüseyinî perdesinde kısa bir bekleyişin ardından çargâh perdesine kadar ilerleyen hüseyinî-çargâh ezgi çekirdeğinin bir örneği (Görsel 189) görülmektedir.



Görsel 188. Kova Kova İndirdiler Yazıya, söz kısmı, 1. dize, 2. bölüm



Görsel 189. Hüseyinî-Çargâh Ezgi Çekirdeği

Eserin ikinci dizesi (Görsel 190) sırasıyla hüseyinî çargâh (Görsel 191), nihâvend (Görsel 192) ve uşşak-hûzî (Görsel 193) ezgi çekirdeklerinden oluşmaktadır.



Görsel 190. Gova Gova İndirdiler Yazıya, söz kısmı, 2. dize



Görsel 191. Hüseyinî-Çargâh Ezgi Çekirdeği

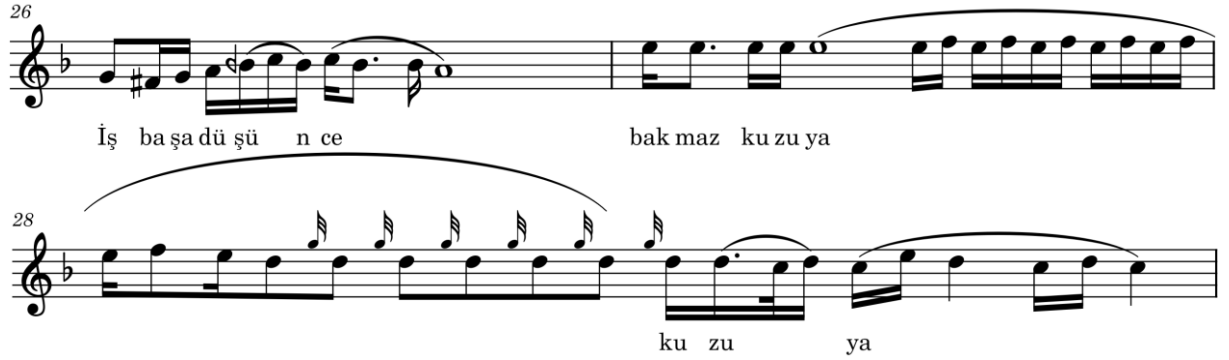


Görsel 192. Nihâvend Ezgi Çekirdeği



Görsel 193. Uşşak-Hûzî Ezgi Çekirdeği

Eserin üçüncü dizesi (Görsel 194), ilk dizenin ezgisel bir tekrarı olarak görülebilir.



Görsel 194. Kova Kova İndirdiler Yazıya, söz kısmı, üçüncü dize

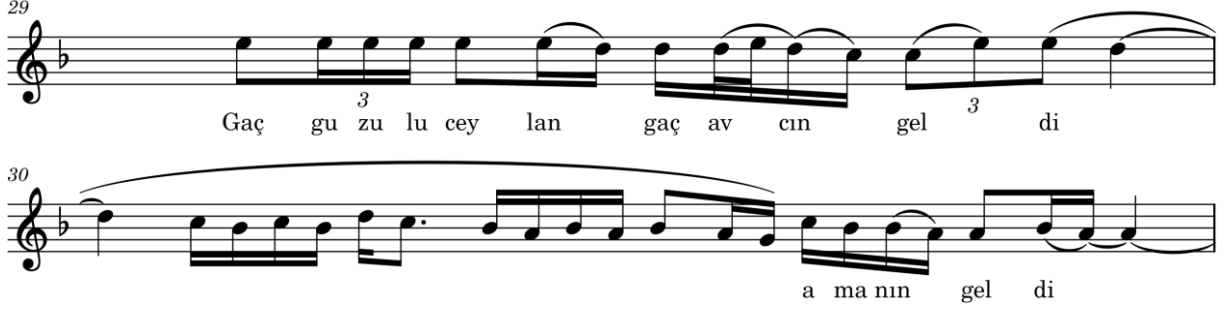


Görsel 195. Uşşak Ezgi Çekirdeği



Görsel 196. Hüseyinî-Çargâh Ezgi Çekirdeği

Eserin bağlantı niteliğindeki dördüncü (Görsel 197) ve beşinci (Görsel 201) dizeleri de ikinci dizenin ezgisel tekrarlarıdır.



Görsel 197. Gova Gova İndirdiler Yazıya, söz kısmı, 4. Dize



Görsel 198. Hüseyinî-Çargâh Ezgi Çekirdeği



Görsel 199. Nihâvend Ezgi Çekirdeği



Görsel 200. Uşşak-Hûzî Ezgi Çekirdeği



Görsel 201. Gova Gova İndirdiler Yazıya söz kısmı, 5. Dize



Görsel 202. Hüseyinî-Çargâh Ezgi Çekirdeği



Görsel 203. Nihâvend Ezgi Çekirdeği



Görsel 204. Uşşak-Hûzî Ezgi Çekirdeği

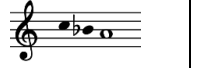
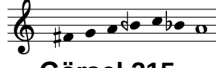
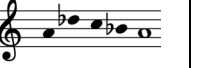
2.7.4. Form

Dize	İlk 6 Hece	Son 5 Hece	Edebî Biçim	Müzikal Biçim
1	Kova kova (da) indir- (Uşşak)	-diler yazıya (Çargâh-Hüseyinî)	A	A (Uşşak + Çargâh-Hüseyinî)
2	Dut ettiler de oy (Hüseyinî-Çargâh) (Nihâvend)	Ala tazıya (Uşşak-Hûzî)	A	B (Hüseyinî-Çargâh+ Nihâvend+ Uşşak- Hûzî)
3	İş başa düşünce (Uşşak)	Bakmaz kuzuya (Çargâh-Hüseyinî)	A	A (Uşşak + Çargâh-Hüseyinî)
4	Kaç kuzulu ceylan Kaç avcın geldi (amanın geldi) (Hüseyinî-Çargâh) (Nihâvend) (Uşşak-Hûzî)		B	B (Hüseyinî-Çargâh+ Nihâvend+ Uşşak- Hûzî)
5	Avcılar elinden (oy) (Hüseyinî-Çargâh) (Nihâvend)	Kaç kuzun kaldı (Uşşak-Hûzî)	B	B (Hüseyinî-Çargâh+ Nihâvend+ Uşşak- Hûzî)

Tablo 16. Kova Kova İndirdiler Yazıya eserinin müzikal form tablosu

Merkez Perde	Dügâh	Çargâh	Dügâh	Rast	Dügâh
Ezgi Çekirdeği	 Görsel 205. Kürdî	 Görsel 206. Hüseyinî-Çargâh	 Görsel 207. Kürdî	 Görsel 208. Nikriz	 Görsel 209. Kürdî
Ezgi Çekirdeği (Alternatif)	X	X	X	X	 Görsel 210. Sabâ Zemzeme

Tablo 17. Kova Kova İndirdiler Yazıya saz kısmı ezgi çekirdekleri

Merkez Perde	Dügâh	Çargâh	Rast	Dügâh
Ezgi Çekirdeği	 Görsel 211. Kürdî	 Görsel 212. Hüseyinî-Çargâh	 Görsel 213. Nikriz	 Görsel 214. Kürdî
Ezgi Çekirdeği (Alternatif)	 Görsel 215. Uşşak	X	 Görsel 216. Nihâvend	 Görsel 217. Sabâ Zemzeme

Tablo 18. Kova Kova İndirdiler Yazıya söz kısmı ezgi çekirdekleri

Genel olarak Kürdî Makamı içerisinde değerlendirilebilecek olan bu eserde, segâh-kürdî perdelerinin değişimi, bayatî, uşşak ve rast ezgi çekirdeklerinin birleşiminden oluşan Pençgâh-ı Asil yapısının kullanımı, açış kısmının sonundaki saba-kürdî olarak adlandırılacak kısım gibi unsurlar dikkat çekicidir ve Muharrem Ertaş icrası açısından karakteristik sayılabilir. Genel anlamıyla eser Uşşak, Çargâh-Hüseyinî, Uşşak/Kürdî ezgi çekirdeklerinin birleşiminden oluşan eser, bu yapı itibarıyla özel bir bozlak türünü ortaya koymaktadır.

2.8. Yağmur Yağdı Bulandı Hava

2.8.1. Anlamsal Katman

(Aman) Yağmur yağdı (da) gardaş bulandı hava
Ezelden gamlıydın sen Çukurova (vay vay)
Gitti erlerimiz boş kaldı yuva
Çukurun kilidi beyler nic'oldu

(Aman) Dokuz boğum (da) gardaş kargımın boyu
Düşmana at sürmek ecdadın soyu (vay soyu)
Binmiş Abidin'im varıyom deyi (vay deyi)
Boynu uzun arap atlar nic'oldu

(Aman) Kılıç kabzesinde (gardaş) kınalı parmak
Ne yaman müşkülmüş yardan ayrılmak
Hepimiz kırılır da yurdumuz vermek (vay vermek)
Silahına güvenenler nic'oldu

XVII. Yüzyıl itibarıyla Abdal aşiretine uygulanan ve bu aşiretlerin Rakka gibi yerlere sürülmesini ön gören iskân politikaları, bu aşiretin edebî ve müzikal açıdan en çarpıcı eserlerini vermelerine yol açan acılara sebep olmuştur. Çukurova bölgesinden sürülmek isteyen aşiretin erkeklerinin öldürülmesi, topraklarının ellerinden alınması gibi hadiseleri anlatan bu bozlak da bu eserlerin özel örneklerinden biridir. İskân politikasıyla ilgili anlatılar, Abdalların seslendirdiği bozlakların en önemli konularından biridir.

2.8.2. Edebî Biçim

Yağmur yağdı gardaş bulandı hava (A)
Ezelden gamlıydın sen Çukurova (A)
Gitti erlerimiz boş kaldı yuva (A)
Çukurun kilidi beyler nic'oldu (B)

11'li hece ölçüsüyle söylenen eserin uyak şeması da AAAB şeklindedir, diğer eserlerde görüldüğü gibi, bu eser de koşma nazım biçiminin bir örneğidir.

2.8.3. Makamsal Yapı

Eserin açış kısmı (Görsel 218), dügâh, segâh, çargâh, neva ve hüseyinî perdeleriyle sınırlı dar bir aralıkla gerçekleşmiştir. Neva perdesinin sıkça duyurulduğu ve karar perdesi olan dügâha doğru ilerleyen bu ezgi yapısı, Nevruz ezgi çekirdeğini (Görsel 219) hatırlatmaktadır. Açışın sonunda yer alan motif (Görsel 221) Muharrem Ertaş icralarında sıklıkla karşılaşılan, kararı pekiştiren bir yapıdır.



Görsel 218. Yağmur Yağdı Bulandı Hava, saz kısmı, giriş



Görsel 219. Nevruz Ezgi Çekirdeği



Görsel 220. Uşşak/Hûzû Ezgi Çekirdeği (Segâh perdesinin pestleşmesi)



Görsel 221. Karar bölgesinde kullanılan karakteristik bir motif

Açışın bitişi (Görsel 222), melodiye söze yönlendiren bir muhayyer ezgi çekirdeğiyle (Görsel 223) yapılmıştır:



Görsel 222. Yağmur Yağdı Bulandı Hava, saz kısmı, bitiş

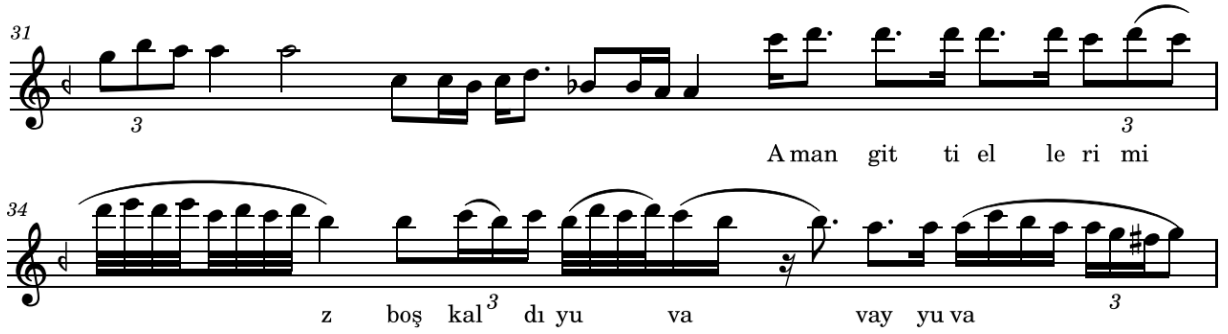


Görsel 227. Muhayyer Ezgi Çekirdeği

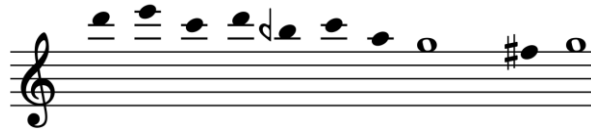


Görsel 228. Gerdaniye'de Pençgah-ı Asîl Ezgi Çekirdeği

Eserin üçüncü dizesi de (Görsel 229) yine Pençgâh-ı Asil ezgi çekirdeğinin bir örneği (Görsel 230) olarak görülebilir.



Görsel 229. Yağmur Yağdı Bulandı Hava, söz kısmı, 3. dize



Görsel 230. Gerdaniye'de Pençgâh-ı Asil Ezgi Çekirdeği (Tiz Neva ve Tiz Hüseyinî genişlemesi)

Eserin dördüncü dizesi (Görsel 231), muhayyer ezgi çekirdeğinden (Görsel 232) başlayıp karar perdesine doğru ilerlemektedir. Bu ilerlemenin ara basamağı neva perdesinin merkez alındığı bir ezgi çekirdeğidir (Görsel 233) ve uşşak/hûzî ezgi çekirdeğiyle (Görsel 234) karara gidilmiştir ve bu aşamada segâh perdesi pestleşerek kürdî perdesine dönüşmüştür.



Görsel 231. Yağmur Yağdı Bulandı Hava, söz kısmı, 4. dize



Görsel 232. Muhayyer Ezgi Çekirdeği



Görsel 233. Neva Ezgi Çekirdeği



Görsel 234. Uşşak/Hûzî Ezgi Çekirdeği

Eserin üçüncü dizesinin tekrarlandığı bu kısımda (Görsel 235) neva perdesinden yola çıkarak karara giden bir uşşak/hûzî ezgi çekirdeğiyle (Görsel 236) karşılaşılmaktadır.



Görsel 235. Yağmur Yağdı Bulandı Hava, söz kısmı, 3. dize, 2. tekrar



Görsel 236. Uşşak/Hûzî Ezgi Çekirdeği

Söz kısmı dördüncü dizenin (Görsel 237) tekrar edilmesiyle sona ermekte ve bu tekrar bu kez tiz bölgeden başlamak yerine karar bölgesinde bir uşşak/hûzî ezgi

çekirdeğiyle (Görsel 238) gerçekleşmektedir.



Görsel 237. Yağmur Yağdı Bulandı Hava, söz kısmı, 4. dize, 2. Tekrar



Görsel 238. Uşşak/Huzî Ezgi Çekirdeği

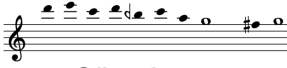
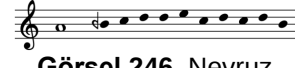
2.8.4. Form

Dize	Söz	Edebî Biçim	Müzikal Biçim
1	Yağmur yağdı (da) gardaş (gardaş) bulandı hava	A	Muhayyer (A)
2	Ezelden kanlıydın sen Çukurova	A	Muhayyer + Gerdaniyede Pençgâh-ı Asil (B)
3	Gitti ellerimiz boş kaldı yuva	A	Gerdaniyede Pençgâh-ı Asil (B')
4	Çukurun kilidi beyler nic'oldu	B	Muhayyer + Neva + Uşşak/Huzî (C)
3	Gitti ellerimiz boş kaldı yuva	A	Nevruz (C')
4	Çukurun kilidi beyler nic'oldu	B	Uşşak/Hûzî (C)

Tablo 19. Yağmur Yağdı Bulandı Hava eserinin müzikal form tablosu

Merkez Perde	Dügâh	Muhayyer
Ezgi Çekirdeği	 Görsel 239. Nevruz	 Görsel 240. Muhayyer
Ezgi Çekirdeği (Alternatif)	 Görsel 241. Uşşak-Hûzî	X
Ezgi Çekirdeği (Alternatif)	 Görsel 242. Dügâh merkezli motif	X

Tablo 20. Yağmur Yağdı Bulandı Hava saz kısmı ezgi çekirdekleri

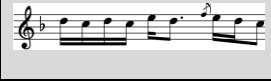
Merkez Perde	Muhayyer	Gerdaniye	Neva	Dügâh
Ezgi Çekirdeği	 Görsel 243. Muhayyer	 Görsel 244. Gerdaniyede Pençgâh-ı Asil	 Görsel 245. Neva	 Görsel 246. Nevruz
Ezgi Çekirdeği (Alternatif)	X	X	X	 Görsel 247. Uşşak-Hûzî

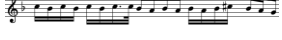
Tablo 21. Yağmur Yağdı Bulandı Hava söz kısmı ezgi çekirdekleri

Diğer eserlerde de olduğu gibi tiz bölgeden başlayıp karara doğru kademeli olarak inen ezgi yapısı bu eserde de mevcuttur. Muhayyer ezgi çekirdeği ile başlayan ve ardından uşşak/hûzî tipi bir ezgi çekirdeğiyle tamamlanan bu ezgi, Muhayyer Makamı içinde değerlendirilebilir.

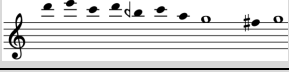
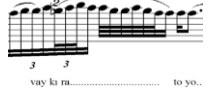
BÖLÜM 3. BULGULAR

Analizlerden elde edilen veriler ışığında, saz kısımları için yedi, söz kısımları için beş farklı seyir yapısının ortaya çıktığı tespit edilmiştir. Bu yapılar, saz kısımları için Tablo 22; söz kısımları için Tablo 23'te gösterilmektedir. Tablolarda seyir yapıları, merkez perde, ezgi çekirdeği ve örnek motifler olmak üzere üç katmanla gösterilmiştir.

Seyir 1	Merkez Perdeler	Dügâh	Muhayyer	Gerdaniye	Çargâh	Dügâh
	Ezgi Çekirdeği	Kürdî	Muhayyer	Gerdaniyede Nikriz	Çargâhta Nikriz	Kürdî
	Örnek figür					
Seyir 2	Merkez Perdeler			Hüseyinî	Çargâh	Dügâh
	Ezgi Çekirdeği			Necid Hüseyinî	Hüseyinî-Çargâh	Kürdî
	Örnek figür					
Seyir 3	Merkez Perdeler	Dügâh	Hüseyinî	Çargâh	Hüseyinî	Dügâh
	Ezgi Çekirdeği	Kürdî	Necid Hüseyinî	Çargâhta Acem	Hüseyinî	Kürdî
	Örnek figür					
Seyir 4	Merkez Perdeler	Muhayyer		Hüseyinî	Çargâh	Dügâh
	Ezgi Çekirdeği	Muhayyer		Hüseyinî	Hüseyinî-Çargâh	Kürdî
	Örnek figür					

Seyir 5	Merkez Perdeler	Dügâh		Çargâh		Dügâh
	Ezgi Çekirdeği	Bayatî-Uşşak		Çargâhta Acem		Sabâ Zemzeme
	Örnek figür					
Seyir 6	Merkez Perdeler	Dügâh	Çargâh	Dügâh	Rast	Dügâh
	Ezgi Çekirdeği	Kürdî	Hüseynî-Çargâh	Kürdî	Nikriz	Sabâ Zemzeme
	Örnek figür					
Seyir 7	Merkez Perdeler	Dügâh				
	Ezgi Çekirdeği	Nevruz				
	Örnek figür					

Tablo 22. Muharrem Ertaş'a ait bozlak açışlarının seyir yapıları

Seyir 1	Merkez Perdeler	Muhayyer	Gerdaniye	Neva	Dügâh
	Ezgi Çekirdeği	Muhayyer	Gerdaniyede Pençgâh-ı Asil	Neva	Uşşak-Hûzî
	Örnek figür				
Seyir 2	Merkez Perdeler	Muhayyer	Gerdaniye	Çargâh	Dügâh
	Ezgi Çekirdeği	Muhayyer	Gerdaniyede Nikriz	Çargâhta Nikriz	Uşşak-Hûzî
	Örnek figür	 vay la ra..... to yo..	 ye mez ye mi ni ye mi...ni e ye	 va y za li.....mo.....	 ne li mi.....z
Seyir 3	Merkez Perdeler	Muhayyer	Hüseynî	Çargâh	Dügâh
	Ezgi Çekirdeği	Muhayyerde Hicaz	Hüseynî	Hüseynî-Çargâh	Sabâ Zemzeme
	Örnek figür	 A man göğ yü rün den u qun bö li ki dama la.....r (az		 Ah dem göl di top ra f... gın du da lın da....	 yol ma yın ca-ğ.....y

Seyir 4	Merkez Perdeler	Dügâh	Çargâh	Rast	Dügâh
	Ezgi Çekirdeği	Uşşak	Hüseyinî-Çargâh	Nihâvend	Kürdî
	Örnek figür				
Seyir 5	Merkez Perdeler		Hüseyinî	Çargâh	Dügâh
	Ezgi Çekirdeği		Hüseyinî	Hüseyinî-Çargâh	Kürdî
	Örnek figür				
					

Tablo 23. Muharrem Ertaş bozlaklarının söz kısımlarının seyir yapısı

SONUÇ

Abdal kavramı, ortaya çıktığı ilk andan itibaren manevî bir anlam dünyasının taşıyıcısı olmuştur. Kökleri Sümer ve Akad mitolojilerine kadar dayanan bu kavram İslâm tasavvufunda da önemli bir yer edinmiş ve bu bağlamda bahsi geçen *Abdal Taifesi*'ne evrenin işleyişiyle ilgili çok önemli vazifeler atfedilmiştir.

Tasavvuf bağlamında önemi tartışılmaz olan Abdal kavramı, Türklerin Anadolu'ya gelişi sürecinde, bu sefer Müslümanlaşan Türklerin yeni inancını yeni topraklarına yaymakla "görevli" dervişlerin isim ve lakaplarında karşımıza çıkmıştır. Bu dervişler Anadolu ve Balkanlar'ın inançsal atmosferini büyük ölçüde değiştirmiş ve bugün yaşadığımız toprakların manevî temellerini ortaya koymuşlardır.

Horasan bölgesinden Anadolu'ya göç eden aşiretlerin bir parçası olan Abdal aşıklar da Abdal ya da Baba lakaplı dervişlerle doğrudan ilintili olduklarından bu ismi almışlardır. Günümüzde Anadolu'nun birçok köşesinde yaşamaya devam eden Abdal aşiretleri bu zincirin günümüzdeki temsilcileri olarak yorumlanabilir.

Abdal aşıkların sedası günümüze ulaşan ilk temsilcisi olan Muharrem Ertaş, gerek mensubu olduğu aşiret, gerek kişiliği ve yaşam biçimi, gerek müzik üslûbu açısından "Horasan" ve "Anadolu" bölgeleri arasında bir köprü olarak değerlendirilebilir. Bu kadim geleneğin Ertaş'ın icrasında nasıl yansıdığını anlayabilmek için bu tez çalışmasında Muharrem Ertaş'ın icrasıyla aktarılıp, "özgün ezgisel özellikleri" doğrultusunda seçilmiş "sekiz" adet bozlak örneği analiz edilmiş ve söz konusu eserlere yansıyor bu icraları "Abdallara has kılan" özellikler incelenmeye çalışılmıştır.

Muharrem Ertaş'ın çalıp söylediği eserlerin makamsal yapısı incelendiğinde gerek ezgi çekirdekleri açısından, gerek seyir yapıları açısından kendine has sayılabilecek sonuçlarla karşılaşmıştır. Söz kısımlarında tiz bölgeden başlayıp pestleşen seyir yapılarının başına, saz kısımlarında çoğunlukla düğâh perdesi merkezli motifler eklenmiş, açışlar pest bölgeden başlamıştır. İncelenen bozlakların açış kısımları yedi farklı seyir yapısını ortaya koymaktadır:

-Dügâh (Kürdi EÇ), Muhayyer (Muhayyer EÇ), Gerdaniye (Nikriz EÇ), Çargâh (Nikriz EÇ), Dügâh (Kürdi) (Akşam Oldu Kırat Yemez Yemini)

-Dügâh (Kürdi EÇ), Hüseyinî (Necid Hüseyini EÇ), Çargâh (Acem EÇ), Hüseyinî (Hüseyini EÇ), Dügâh (Kürdi EÇ) (Bad-ı Saba Bir Mevlayı Seversen)

-Muhayyer (Muhayyer EÇ), Hüseyinî (Hüseyini, Gülizar EÇ), Çargâh (Hüseyini-Çargâh EÇ), Dügâh (Kürdi EÇ) (Gökyüzünde Bölük Bölük Turnalar, Güzel İzmir Duman Gitmez Başından)

-Dügâh (Kürdi EÇ), Çargâh (Hüseyini-Çargâh EÇ), Dügâh (Kürdi EÇ), Rast (Nikriz EÇ), Dügâh (Kürdi, Saba-Kürdi EÇ) (Kova Kova İndirdiler Yazıya)

-Hüseyinî (Necid Hüseyini EÇ), Çargâh (Hüseyini-Çargâh EÇ), Dügâh (Kürdi EÇ) (Aşağıdan Kalktı Bir Akça Geyik)

-Dügâh (Bayati-Uşşak EÇ), Çargâh (Acem EÇ), Dügâh (Kürdi EÇ) (Gönül Ne Gezersin Seyran Yerinde)

-Dügâh (Nevruz, Uşşak-Hûzî) (Yağmur Yağdı Bulandı Hava)

Sıklıkla muhayyer, gerdaniye, hüseyinî, nevâ, çargâh ve dügâh perdelerinin merkezleştigi bu seyir yapıları, Muharrem Ertaş'ın icrası bünyesinde Anadolu makam kültürüne has çok eski ezgisel yapıların, icracıya has sayılabilecek yorumlarla oluşturulmuş kalıp ezgileri ve bunların temelindeki ezgi çekirdeklerini barındırmaktadır. Tiz bölgede muhayyer perdesini merkez alan hicaz ve gerdaniye perdesi merkezli nikriz ezgi çekirdekleri; orta bölgede özellikle çargâh perdesi duruşları ve bu perdeyi merkez alan nikriz ve hüseyinî-çargâh ezgi çekirdekleri; hüseyinî perdesini merkez alan fakat muhayyer perdesinin tanımlayıcı fonksiyonuyla başlayan hüseyinî ve necid hüseyinî ezgi çekirdekleri ve karar bölgesinde kürdî, sabâ zemzeme, uşşak-hûzî yapıları bu merkezlerde işlenen en dikkat çekici motifleri oluşturmaktadır. Karar bölgelerinde uşşak-hûzî ve kürdî ezgi çekirdeklerinin birbirinin yerine kullanılması yani segâh ve kürdî perdelerinin

değiştirilmesi de karar bölgesindeki en karakteristik yapıdır. Dügâh veya hüseyni merkezli başlayıp çargâh ve dügah merkezleşmeleriyle karara giden yapılar saz kısmında en fazla görülen hareketlerdir. Bu yapıların Muhayyer merkezli başlayan ve benzer bir biçimde devam eden versiyonları da icralarda göze çarpmaktadır. Yine çargâhta duruşların Hüseyni-Çargâh ve Çargahta Acem ezgi çekirdeklerinin kullanımlarıyla baskın olarak göze çarptığı söylenebilir. Eserlerin saz kısımları bazen söz kısmından da bağımsız olarak “Kürdi” karakteri ile bitmektedir. Bu durum bu makamın ve Sabâ Zemzeme, segâhta pestleşme yaşayan Uşşak-Hûzî gibi versiyonlarının Abdal müzisyenlerin “bozlaklar” ile ilgili hafızasında ne kadar başat bir yer tuttuğunu gösterebilmektedir.

Bozlakların söz kısımlarında ise beş farklı seyir yapısı ortaya çıkmaktadır:

-Muhayyer (Muhayyer EÇ), Gerdaniye (Pençgah-ı Asil EÇ), Nevâ (Neva EÇ), Dügâh (Uşşak-Huzi EÇ) (Yağmur Yağdı Bulandı Hava)

-Muhayyer (Muhayyer EÇ), Gerdaniye (Nikriz EÇ), Çargâh (Nikriz EÇ), Dügâh (Uşşak-Huzi EÇ) (Akşam Oldu da Kırat Yemez Yemini)

-Muhayyer (Muhayyer ve Hicaz EÇ), Hüseyinî (Hüseyni, Necid Hüseyni EÇ), Çargâh (Hüseyni-Çargâh EÇ), Dügâh (Sabâ Zemzeme EÇ)-Gökyüzünde Uçan Bölük Turnalar, Gönül Ne Gezersin Seyran Yerinde, Güzel İzmir Duman Gitmez Başından)

-Dügâh (Uşşak EÇ), Çargâh (Hüseyni-Çargâh EÇ), Rast (Nihâvend EÇ), Dügâh (Kürdi EÇ) (Kova Kova İndirdiler Yazıya)

-Hüseyinî (Hüseyni EÇ), Çargâh (Hüseyni EÇ), Dügâh (Kürdi EÇ) (Bad-ı Sabah Bir Mevla'yı Seversen, Aşağıdan Kalktı Bir Akça Geyik)

Açış kısımlarında karşılaşılan özgün ezgi çekirdeği yapılarıyla söz kısımlarında da karşılaşılmaktadır. En baskın bozlak kalıplarını bünyesinde barındıran Muhayyer tipi veya merkezli başlangıçların aşama aşama karara inme süreçleri, gerdaniye

merkezli olup Rast ailesinin özelliklerini taşıyan (Nihâvend ve Nikriz) ezgi çekirdeklerini sıklıkla kullanmaları, neva merkezli duruşlarda Neva ezgi çekirdeğini, çargâh merkezli duruşlarda ise Nikriz veya Hüseyni-Çargâh ezgi çekirdeklerini kullanmış olmaları ve Uşşak-Hûzî, Sabâ Zemzeme dönüşümleriyle karara gitmeleri ilginçtir. Hüseyni-Çargâh ezgi çekirdeği ana ezgisel mesneti taşıyan önemli bir üretim alanı olarak burada da öne çıkmaktadır. Pest bölgeden gelen Uşşak tipi başlangıçlar, makamsal yapı gereği Nihavend gibi rast temelli makamsal yapılarla da irtibat kurmakta, hüseyni merkezli başlangıçlarda bölgeye has Hüseyni, Hüseyni-Çargâh temelli yürüyüşlerin izleri görülmektedir. Sözlü eserlerde edebi form olarak bir ortaklık görülmemekle birlikte, 5 dizeden oluşan koşma tipi şiirlerin, ekseriyetle ABABB kalıbıyla bestelenmiş olması dikkat çekicidir. Bu tip eserlerin nazım biçimi de yaygın olduğu Doğu Anadolu ve Azerbaycan bölgeleri göz önünde bulundurulduğunda, bozlak geleneğinin Orta Asya bağlantısı ile ilgili bir ipucu olarak değerlendirilebilir.

Eserlerin söz içeriklerine bakıldığında, Abdallık geleneğinin hem tarihsel süreçteki yaşantılarının hem de ortaya ilk çıktıkları dönemde dahi kullandıkları manevî sembollerin bu eserler aracılığıyla günümüze kadar taşındığı görülmektedir. Geyik, kırat, turna gibi hayvan sembolleri üzerinden işlenen güzelleme, koçaklama ve ağıtlar; iskân politikası anlatıları gibi içerikler bozlakların söz içeriğinin önemli bir kısmını oluşturmaktadır.

Abdal kültürüne dahil müzisyenler Anadolu'ya has “çok katmanlı” makam geleneğini, çok güçlü bir şiir geleneği ile buluşturma noktasında son derece önemli hafıza kaynakları olarak değerlendirilmelidirler. Bu müzisyenlerin kayıtlarına ulaşılabilen en eski örneklerinden biri olan Muharrem Ertaş hafızasındaki ezgi ve söz yapılarıyla Anadolu’ ve çevre coğrafyaların binlerce yıllık söz söyleme ve bağlama çalma geleneğinin en önemli aktarım kaynaklarından birini oluşturmuştur. Muharrem Ertaş’ın icrası bu anlamda Anadolu müzik kültürün dair binlerce yıllık şifreleri içinde taşımaktadır.

KAYNAKLAR

- Abdal, G., Baba, O., Kılıç, F., Arslan, M., Bülbül, T., 495, A. C. H. K. N., 643, A. G. K. N., Ankara Cebeci Halk Kütüphanesi. Nu. 495, & Ankara Genel Kütüphanesi. Nu. 643. (2007). *Otman Baba Velayetnamesi*. Grafiker Ofset.
- Alşan, M. Hakan. (2012). *Horasan Erenleri*. İstanbul: Kurtuba Yayınları.
- Altınay, A. R. (1930). *Anadolu'da Türk Aşiretleri*. İstanbul Devlet Matbaası.
- Arabî, İ.-. (2017). *Fütuhat-i Mekkiyye 2*. Litera Yayıncılık.
- Arıcı, E. T., & Guray, C. (2018). Şeyh Bedreddin Meselesinin Siyasi Yönüne Müzikal ve Edebi Zeminden Bir Bakış. Uluslararası Etnomüzikoloji Sempozyumu-Müzik ve Politika Sempozyum Bildiri Kitabı.
- Babinger, F. (2014). *Simavna Kadısoğlu Şeyh Bedreddin*. (İ. Yazgan, Çev.) Ankara: La.
- Barkan, Ö. L. (1942). *İstila Devirlerinin Kolonizatör Türk Dervisleri: Nüfus ve Iskan Meselelerine Dair Toplu Çalışmalar*. Ankara: Hamle Yayınları.
- Bars, M. E. (2008). Köroğlu Destanı'nda At, Kadın, Silah. Turkish Studies, 3, 2. 164-178.
- Bartok, B. (2017). *Küçük Asya'dan Türk Halk Musikisi*. Pan Yayıncılık.
- Bayraktarkatal, M. E. (1997). Geleneksel Türk Müziğinde Makam Kavramı. <https://www.ertugrulbayraktar.com> adresinden erişildi.

Bayraktarkatal, M. E. ve Güray, C. (2021). Makamın Yapıtaşı. Anadolu Ve Komşu Coğrafyalarda Makam Atlası. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayını.

Bayraktarkatal, M. E. ve Öztürk, O. M. (2012). “Ezgisel Kodların Belirlediği Bir sistem Olarak Makam Kavramı: Hüseyini Makamının İncelenmesi”. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi*, (4), 24-59

Budak, A. (2021). *Diyarbakır-Elazığ-Şanlıurfa kentli makamsal müzik geleneklerine tarihsel ve analitik bir bakış*. (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Teorileri Anabilim Dalı, Ankara.

Cihan, A. (1990), *Kırşehir ve İlçeleri*, Ankara: Özgün Matbaacılık.

Çelebi, E. (2008). *Evliya Çelebi Seyahatnamesi (Vol. 3)*. (S. A. Yücel Dağlı, Ed.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Du Loir, *Les voyages du Sieur du Loir, ensemble ce qui se passa à la mort du feu Sultan Mourat*, Paris 1654.

Ebü'l-Hayr-ı Rûmî. (2013). *Saltık-Nâme*. (D. E. Necati Demir, Ed.) İstanbul: Uluslararası Kalkınma ve İşbirliği Derneği Kültür Yayınları.

Eyüboğlu, İ. Z. (1991). *Abdal Musa (Bir Ermişin Işıldağıyla Aranan Gerçek)*. Geçit Kitabevi.

Georgius de Hungaria (1530): *Tractatum de Moribus, Conditionibus et Nequitia Turcorum*, Wittembergae ve Norimberga baskıları.

Gölpınarlı, A. (2014). *Menakıb-ı Hünkâr Hacı Bektaş-ı Veli “Vilayetname”*. İstanbul: İnkılap Yayınları.

Güray, C., Şimşek, E. (2011). Alevilik ve Etkileşim İçine Girdiği Kültürel Yapılar Açısından Pervane Kavramının İrdelenmesi. Türk Kültürü Ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi.

Güray, C., Karadeniz, İ. (2019). HORASAN'DAN KESKİN'E BİR ÇIĞLIK: MUHARREM ERTAŞ / "Kırat Bozlağı'nın Çok Katmanlı Analizi Üzerinden Orta Asya'dan Anadolu'ya Âşıklık Geleneğinin İzini Sürmek". Milli Folklor. 16. 76-93.

GÜRAY, C., & TEKİN ARICI, E. (2020). Conceiving the Medieval Ottoman Music Culture Through Legendary Narratives. Türk Kültürü ve HACI BEKTAŞ VELİ Araştırma Dergisi, 96, 33–54. <https://doi.org/10.34189/hbv.96.002>

Halaçoğlu, Y. (2021). *Anadolu'da Asiretler, Cemaatler, Oymaklar (1453–1650)*. Atayurt Yayınevi.

Hacib, Y. H. (2008). Yusuf Has Hacib Kutadgu Bilig. Toker Yayınları.

İşkol, G. (2021). *Abdülbaki Gölpınarlı'dan Derlenen Bektaşî Nefeslerinin Makam ve Form Açısından İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Geleneksel Türk Müzikleri Anabilim Dalı. Ankara.

Kaçalin, M. S. (2008). *Yusuf Has Hacib: Kutadgu Bilig, Metin*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, (E-Kitap/ISBN: ISBN 978-975-17-3359-7).

Karamustafa, A. T. (2008). *Tanrının Kuraltanımaz Kulları- İslam Dünyasında Derviş Toplulukları (1200–1550)*. Yapı Kredi Yayınları.

Karamustafa, A. (2015). *Anadolu'nun İslamlaşması Bağlamında Aleviliğin Oluşumu, Kızılbaşlık-Alevilik-Bektaşilik-Tarih, Kimlik, İnanç, Ritüel* (der. Yalçın Çakmak, İmran Gürdaş). İstanbul: İletişim Yayınları.

Kaya, M. (2001). İşrakîyye. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (ss. 435–438). TDV.

Köprülü, M. F. (1935). Abdal. *Türk Halkedebiyatı Ansiklopedisi* (ss. 23–55). İstanbul: Burhaneddin Basımevi.

Köprülü, O. F. (1988). Abdal. *İslam Ansiklopedisi* (C. 1, ss.61-62). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Le Coq, A. (1912). *Die Abdal*. In: Baessler-Archiv, Band II.

Macaristanlı Georgius, & Balivet, M. (2009). *Türkler: Türklerin Gelenekleri, Görenekleri ve Hinlikleri Üzerine İnceleme. Bilge Kültür Sanat*.

Menavino, G. A., & Mutluay, H. (2011). *Türklerin hayatı ve adetleri üzerine bir inceleme*. Dergah Yayınları.

Mirzaoğlu, F. G. (1998). Toroslardan Çukurova'ya Yankılanan Ses: "Bozlak". *Folkloristik*.

Mirzaoğlu, F. G. (2003). *Çukurova Bozlağı*. Ankara: Binboğa Yayınları.

Nişanyan, S. (t.y.). Torlak. *Nişanyan Sözlük*
<https://www.nisanyansozluk.com/kelime/torlak>

- Obruk, C. (1983). *Kırşehir’li Aşık Said*. Ankara: Ulus Matbaası.
- Ocak, A. Y. (2011). *Babaîler İsyanı*. Dergâh Yayınları.
- Ocak, A. Y. (2014). *Zındıklar ve Mülhidler*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Ocak, A. Y. (2016). *Osmanlı İmparatorluğu’nda Marjinal Sufilik: Kalenderiler*. Timaş.
- Ocak, A. Y. (2022). *Sarı Saltık: Popüler İslam’ın Balkanlar’daki destanı öncüsü (XIII. yüzyıl)*. Alfa Yayınları.
- Oytan, M. T. (1956). *Bektaşiliğin İç Yüzü:Dibi, Köşesi, Yüzü ve Astarı Nedir?*. İstanbul Maarif Kitaphanesi Matbaası.
- ÖGEL, B. (1993), Türk Mitolojisi, 1.Cilt (2. Baskı) Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Özcan, A. T., (2013). “Macaristanlı Georgius’a Göre XV. Yüzyıl Türkiye’sindeki Heterodoks Kesim”, Diyalog Interkulturelle Zeitschrift für Germanistik, S.2/2013, s.110-120.
- Paşazâde, A., & Çiftçi, C. (2008). *Âşık Paşâzade tarihi*. Mostar.
- Parlak, E. (1990). *“Bozlaklar”*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Parlak, Erol. (2013). *Garip Bülbül Neşet Ertaş: Hayatı-Sanatı-Eserleri*. Demos Yayınları.

REPERTÜKÜL- TÜRKÜPEDİA Repertuar Türküleri Külliyyatı - Türkü Ansiklopedisi.
(2016). Repertükül. <https://www.repertukul.com>

Say, Y. (2011). *Şucâeddin Veli ve Velâyetnâmesi*. Ankara: Eskişehir Valiliği.

Solakoğlu, S. (2011). Muharrem Ertaş İcrasında Bozlakların İncelenmesi (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü. Folklor ve Müzikoloji Anabilim Dalı. Sakarya.

Şığva, B., Karabey, T. S., & Babür, Y. (Eds.). (2015). *Hâce-i Cihân ve Netîce-i Cân İnceleme-Tenkitli Metin (1st ed.)*. Akçağ Yayınları.

Taşgın, A. (2013). *Dediği Sultan ve Menakıbı*. Konya: Çizgi Kitabevi.

T.C Devlet Arşivleri. (n.d.). T.C. Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı.
<https://www.devletarsivleri.gov.tr>

Telci, C. (2016). Seyyid Gazi Zaviyesi ve Yıllık Merasimleri Hakkında. Alevilik Bektaşilik Araştırmaları Dergisi, 61-79.

Tokel, B. B. (2018). *Neşet Ertaş Kitabı*. Kapı Yayınları.

Uludağ, S. (1988). Abdal. *TDV İslâm Ansiklopedisi* (ss. 59–61). TDV.

Uysal, S. Vd. (1982). Muharrem Ertaş'dan Arzu ile Kamber Destanı / Derleme Kayıtları. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Araştırma ve Eğitim Genel Müdürlüğü.

Ülkütaşır, M. Ş. (1968). Abdallar. Türk Kültürü, 6 (64), 43-47.

Vahidî. (2015). *Hâce-i Cihân ve Netice-i Can*. (B. Ş. Turgut Karabey, Ed.) Ankara: Akçağ Yayınları.

Vaktidolu, A. A. A. (1996). *Abdal Musa Sultan ve Velayetnamesi*. İstanbul: Can Yayınları.

Yardımcı, M. (2018). "Köroğlu'nda ve Edebiyatımızda At Kültü".
<https://silo.tips/download/krolunda-ve-edebyatimizda-at-klt-2>

EKLER

EK-1: Aşağıdan Kalktı Bir Akça Geyik, saz kısmı

Aşağıdan Kalktı Bir Akça Geyik

Muharrem Ertaş

5

8

9

12

15

EK-2: Aşağıdan Kalktı Bir Akça Geyik, söz kısmı (Parlak, 1990, ss. 111-113; aktaran Solakoğlu, 2011, s. 41)

AŞAĞIDAN KALKTI BİR AKÇA GEYİK

Yöre: Kırşehir
Kaynak: Muharrem Ertaş

Derleyen: Nida Tüfekçi
Notaya Alan: Erol Parlak

E yi ya re...y (söz...) a şa ğı da n kalk tı oy..... bi nh ça ge yi..... k (söz.)

ga nh dır kol la nın da no.....y dur mu yor se yi.....k (söz.)

e yi ya rey.....y mah ce ma lın gö rün ce zi e ye ye ti ti re ri

(söz.....) Kı zı lır mah se de ne ye.....yi ge ç di bir

ge li.....n vayı ge li.....n (söz.....)

A..h mah ce ma lın gö rün ce ye..... ti ti re ri ka yı..... lu vay ka yı..... lu

(söz.....) Kı zı lır mah sen de ne ye.....y ge ç di bi ri ge li.....n vayı ge li.....n

Bad-ı Saba Bir Mevla'yı Seversen

Muharrem Ertay

4

6

8

11

EK-4: Bad-ı Sabah Bir Mevlayı Seversen, söz kısmı (Solakoğlu, 2011, s. 67)

BÂD-I SABÂ BİR MEVLA'YI SEVERSEN

Kaynak Kişi: Muharrem Ertaş

Notaya alını: Sibel Çelik

Ba..... dı sa ba bir mev la yı se ver se n (söz....

Ba şın i çin raz lı ya re de gel si..... n vay de gel si..... n vâh... (saz..

Yü re ği me de dı ş tı bir a..... de..ş vay a de.... ş

(söz..... Ye ter et tin si tem ka ra de gel si..... ney ..vay gel sin.....

Gökyüzünde Bölük Bölük Turnalar

Muharrem Ertaş

4

7

11

EK-6: Gökyüzünde Bölük Bölük Turnalar, söz kısmı (Parlak, 1990, ss. 118-120; aktaran Solakoğlu, 2011, s. 52)

GÖKYÜZÜNDEN UÇAN BÖLÜK DURNALAR

Yöre: Kırşehir
Kaynak: Muharrem Ertaş
Derleyen: Nida Tüfekçi
Notaya alan: Erol Parlak

A man göğ yü zün den u çan bö lü kü durna la.....f (saz....

Yoh mu gayre ti niz al dı dert be ni..... ye ye ye ye ye ye ye ge ye ge ye yey

va ya be ni. (saz....

ha ya li na..... yel dü yü mo y yel dü yü mo . y (saz.....

Mec nun gi mi çö le vur du dert be ni ye ye ye ye ye ye ye ye ye ye yey (saz...

A man ge ce gü ğüm düzde ha ya lma yel dü yü m yel dü yü moy (saz...

Mej nun gi mi çö le vu. r du dert be ni ye ye ye ye ye ye ye ye yey (saz...

Gönül Ne Gezersin Seyran Yerinde

Muharrem Ertaş

The musical score is written in 4/4 time and features a single melodic line. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into five systems, each starting with a measure number (1, 4, 7, 10, 13). The notation includes various ornaments (trills, grace notes) and triplets (indicated by a '3' below the notes). The piece concludes with a double bar line at measure 13.

EK-8: Gönül Ne Gezersin Seyran Yerinde, söz kısmı (Özgül vd., 1996, ss. 282-284; aktaran Solakoğlu, 2011, s. 54)

GÖNÜL NE GEZERSİN SEYRAN YERİNDE

Yöre: Karşehir

Kaynak: Muharrem Ertaş

Derleyen: Muharrem Ertaş

Notaya alan: Erol Parlak

Ay do.....st gö nül ne ge zer sin se...y ran ye rin de..... (saz...)

A lem de her şe yin var ol ma yı..... ca 0..... fo yo..l ma yın ca of.....

(saz.....) O lura o lu

ma za ver me sı r ı nı..... n0 le me y (saz....)

Gıy ma tı nı bı lır ya rol may ın ca e... yol ma yın ca.....y

(SAZ.....) O lu ra

o...l ma za ver me sı r ı nı..... n0 le me ye yey (saz....)

Gıy ma tı nı bı lır ya rol ma yın ca e.....y ol ma yın ca e.....y

Güzel İzmir Duman Gıtmaz Başından

Muharrem Ertaş

The musical score is written in 4/4 time and consists of five staves. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various triplets (indicated by a '3' below the notes) and melodic lines. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The second staff begins with a measure rest (indicated by a '3' above the staff). The third staff starts with a measure rest (indicated by a '5' above the staff). The fourth staff begins with a measure rest (indicated by an '8' above the staff). The fifth staff starts with a measure rest (indicated by a '12' above the staff). The score concludes with a double bar line.

EK-10: Güzel İzmir Duman Gıtmaz Başından, saz kısmı (Solakoğlu, 2011, s. 74)

GÜZEL İZMİR DUMAN GİTMEZ BAŞINDA

Kaynak kişi: Muharrem Ertaş
Derleyen: TRT Müzik Dni. Başk. THM Md.
Notaya alan: Sibel Çelik

Gö zel İz mir de du ma.....n git mez. ba şın dan Ah dım gal dı top na³...

ğın da da şın da..... (saz.....) Gün düz

ha ya lım den ge ce dü şüm de...n (saz.....) Ya sıl

dağ lar ge çe yim ya r yur du na.... Ge ce vak ti

9
düş tükah ra mın or du ma..

EK-11: Akşam Oldu Kırat Yemez Yemini Saz Kısımı

Kırat Bozlağı

Muharrem Ertay

5

8

10

11

13

EK-12: Akşam Oldu Kırat Yemez Yemini Söz Kısmı

KIRAT BOZLAĞI (BEYPAZARI KIRATI)

Yöre: Karşıçir
Kaynak: Muharrem Ertay

Derleyen: Nida Tüfekçi
Notaya alan: Erol Parlak

A musical score for a piece titled "KIRAT BOZLAĞI (BEYPAZARI KIRATI)". The score is written on a single staff in treble clef, with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody is characterized by frequent triplets and slurs. The lyrics are in Turkish and are written below the staff, aligned with the notes. The lyrics are: "A ma na h ı şa m ol du da kı ra t (söz.....) v ay kı ra to yo, İ ye me z ye mi ni ye mi ni e ye ye ye, y (söz.....) Çah dım zi ke si ni (söz.....) v u y za h mo fo y (söz.....) ge ver ge mi ni (söz.....) ge mi ni (söz.....) A ma n ben sür me dım de cın ga ye n (söz.....) vah cın ga no yo İ sür dım de mi ni de mi ni". The score is divided into measures by vertical bar lines, and the lyrics are grouped by lines of text.

A ma na h ı şa m ol du da kı ra t (söz.....) v ay kı ra to yo,
İ ye me z ye mi ni ye mi ni e ye ye ye, y (söz.....)
Çah dım zi ke si ni (söz.....) v u y za h mo
fo y (söz.....) ge ver ge mi ni (söz.....)
ge mi ni (söz.....)
A ma n ben sür me dım de cın ga ye n (söz.....)
vah cın ga no yo İ sür dım de mi ni de mi ni

8

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

9

 yay mes ke ne ye ye ye ye..... y (saz..... ol du se li mi..... x (saz.....

10

 o..... y e li mi ne yey. (SAZ.....

11

 Kurt be lin de na şa..... ğı (saz..... yay gar da.....

12

 ş (saz..... doğru yo lum uz

13

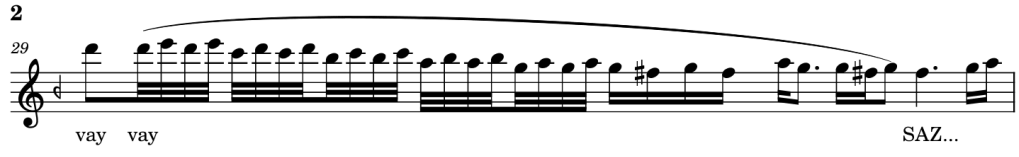
 (saz..... a..... nam yo lu mu oy (saz.....

Yağmur Yağdı Bulandı Hava

Muharrem Ertaş

4
7
11
15
19
20
22
24
27

A man yağ mur yağ³ dı da gar daş gar daş
bu lan dı ha³ of SAZ...
Ezel den
gan lı yı dın sen çu kur o va oy of



Kova Kova İndirdiler Yazıya

Muharrem Ertaş

4

6

8

10

12

16

Go va go va da en di en di r

19

di ler ya zı ya

21

ya zı ya SAZ...

23

Dut et ti ler de o

[illegible]

26

İş başa dü şü n ce bak maz ku zu ya

The musical score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of two phrases. The first phrase, 'İş başa dü şü n ce', is marked with a '2' above the staff, indicating a second ending or a specific rhythmic pattern. It features a series of eighth and sixteenth notes, with a fermata over the final note 'ce'. The second phrase, 'bak maz ku zu ya', continues the melody with a series of eighth and sixteenth notes, also featuring a fermata over the final note 'ya'.

28 

29

Gaç gu zu lu cey lan gaç av cın gel di

30 

31

Av ci la re lin den bir gu zun gal dı

33 
a ma nungal di

ETİK BEYANI

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

- Tez/Sanat Çalışması Raporu içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı bütün bilgi ve sonuçları bilimsel ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin bütününe kaynak olarak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapmadığımı,
- Bu Tez/Sanat Çalışması Raporunun herhangi bir bölümünü bu üniversitede veya başka bir üniversitede başka bir Tez/Sanat Çalışması Raporu çalışması olarak sunmadığımı beyan ederim.

18/08/2022

Utkan MESCI

YÜKSEK LİSANS TEZİ ORJİNALLİK RAPORU

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ
Güzel Sanatlar Enstitüsü

Tez/Sanat Çalışması Raporu Başlığı: Anadolu Müzik Hafızasını Orta Anadolu Abdalları Üzerinden Anlamak: Muharrem Ertaş İcralarının Çok Katmanlı Makamsal Analizi

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

Raporlama Tarihi	Sayfa Sayısı	Karakter Sayısı	Savunma Tarihi	Benzerlik Oranı (%)	Gönderim Numarası
17.08.2022	146	128358	28.07.2022	13	1883518635

Uygulanan filtreler:

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

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez/Sanat Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Uygulama Esasları'nı inceledim ve çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim. (17.08.2022)

Utkan MESCI

Öğrenci No.: N20139056

Anasanat/Anabilim Dalı: Geleneksel Türk Müzikleri

Program (işaretleyiniz):

Yüksek Lisans	Sanatta Yeterlik	Doktora	Bütünleşik Doktora
X			

DANIŞMAN ONAYI

UYGUNDUR.

Prof. Dr. Cenk Güray

MASTER'S THESIS ORIGINALITY REPORT

HACETTEPE UNIVERSITY

Institute of Fine Arts

Title : Understanding The Musical Memory Of Anatolia Through Central Anatolian Abdals: Multilayered Maqam Analysis Of Muharrem Ertaş Performances

The whole thesis/art work report is checked by my supervisor, using Turnitin plagiarism detection software taking into consideration the below mentioned filtering options. According to the originality report, obtained data are as follows.

Date Submitted	Page Count	Character Count	Date of Thesis Defence	Similarity Index (%)	Submission ID
17.08.2022	146	128358	28.07.2022	13	1883518635

Filtering options applied are:

1. Bibliography excluded
2. Quotes included
3. Match size up to 5 words excluded

I declare that I have carefully read the Hacettepe University Institute of Fine Arts Guidelines for Obtaining and Using Thesis Originality Reports; that my thesis does not include any form of plagiarism; that in any future detection of possible infringement of the regulations, I accept all legal responsibility; and that all the information I have provided is correct to the best of my knowledge. I respectfully submit this for approval. (17.08.2022)

Utkan MESCI

Student No.: N20139056

Department: Geleneksel Türk Müzikleri

Program/Degree (please mark):

Master's	Proficiency in Art	PhD	Joint Phd
X			

SUPERVISOR APPROVAL

APPROVED
Prof. Dr. Cenk Güray

YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI

Enstitü tarafından onaylanan lisansüstü tezin/raporumun tamamını veya herhangi bir kısmını, basılı (kâğıt) ve elektronik formatta arşivleme ve aşağıda verilen koşullarla kullanıma açma iznini Hacettepe Üniversitesi'ne verdiğimi bildiririm. Bu izinle Üniversite'ye verilen kullanım hakları dışındaki tüm fikrî mülkiyet haklarım bende kalacak, tezin/raporumun tamamının ya da bir bölümünün gelecekteki çalışmalara (makale, kitap, lisans ve patent vb.) kullanım hakları bana ait olacaktır.

Tezin/Sanat Çalışması Raporunun kendi orijinal çalışmam olduğunu, başkalarının haklarını ihlal etmediğimi ve tezin/sanat çalışması raporumun tek yetkili sahibi olduğumu beyan ve taahhüt ederim. Tezimde/sanat çalışması raporumda yer alan, telif hakkı bulunan ve sahiplerinden yazılı izin alınarak kullanılması zorunlu metinleri yazılı izin alınarak kullandığımı ve istenildiğinde suretlerini Üniversite'ye teslim etmeyi taahhüt ederim.

Yükseköğretim Kurulu tarafından yayınlanan **Lisansüstü Tezlerin Elektronik Ortamda Toplanması Düzenlenmesi ve Erişime Açılmasına İlişkin Yönerge*** kapsamında tezim/sanat çalışması raporum aşağıda belirtilen haricinde YÖK Ulusal Tez Merkezi/ H.Ü. Kütüphaneleri Açık Erişim Sisteminde erişime açılır.

☐ Enstitü/ Fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile tezin erişime açılması mezuniyet tarihimden itibaren yıl ertelenmiştir. (1)

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

☐ Tezimle ilgili gizlilik kararı verilmiştir. (3)

18/08/2022

Utkan MESÇİ

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

- (1) Madde 6.1. Lisansüstü tezle ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.
- (2) Madde 6.2. Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.
- (3) Madde 7.1. Ulusal çıkarılan veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan iş birliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yüksek Öğretim Kurulu'na bildirilir.

Madde 7.2. Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.

Tez Danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu tarafından karar verilir.

