

**T.C.**  
**YAŞAR ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**SANAT ve TASARIM ANASANAT DALI**  
**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**BOZLAK MÜZİĞİNİN KLASİK GİTAR İLE  
YENİDEN YORUMLANMASI**

**Mehmet KILINÇ**

**TEZ DANIŞMANI: Doç. Dr. Mehmet Can ÖZER**

**İzmir, 2017**

## TEZ JÜRİSİ ONAY SAYFASI

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

Doç. Dr. Mehmet Can ÖZER

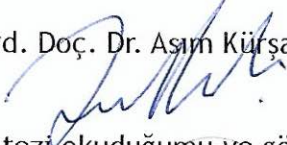
18.05.2017



Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

Yrd. Doç. Dr. Asım Kürşad TERCİ

18.05.2017



Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

Yrd. Doç. Dr. Maruf ALASKAN

18.05.2017



  
Doç. Dr. Çağrı Bulut  
Enstitü Müdürü

**ÖZ**

**BOZLAK MÜZİĞİNİN KLASİK GİTAR İLE YENİDEN  
YORUMLANMASI**

**Mehmet Kılınç**

**Danışman: Doç. Dr. Mehmet Can ÖZER**

**Yaşar Üniversitesi**

**Sosyal Bilimler Enstitüsü**

**Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi**

**2017**

Bu çalışmada, yüz yıllardır Anadolu'da yaşamış bir toplumun içinden çıkan bir yakarış olarak tanımlayabileceğimiz Bozlak'ı, etimolojik, tarihsel ve müzikal açıdan inceleyip, klasik gitar ile tekrardan icra edilebilme olasılıkları araştırılacaktır. Bozlak kültürünün en önemli yapısı olan Abdal toplumunun bu müziğe olan bağlılıkları ve Bozlak kelimesinin aslında onların tamamen yaşam tarzları olduğu araştırılıp, geçmiş ve şimdiki zamanda kullanılan çalgılar, makam ve ayakları da incelenecektir. Bu araştırmaların sonrasında Türk Halk Müziği'nde yapılan klasik gitar düzenlemelerinde kullanılan bağlama tekniklerine bakılıp, ardından bu tekniklerle beraber Bozlak müziğinin en önemli icracılarının yazdığı eserleri açıklamalı bir şekilde yorumlanacaktır.

**Anahtar kelimeler:** Bozlak, Abdal, Türk Halk Müziği, bağlama, klasik gitar.

## **ABSTRACT**

# **CLASSICAL GUITAR in the RE-INTERPRETATION of BOZLAK MUSIC**

**Mehmet Kılınç**

**Advisor: Assoc. Prof. Dr. Mehmet Can ÖZER**

**Yaşar University**

**Institute of Social Sciences**

**Master of Art and Design**

**2017**

In this study, we will analyze Bozlak, which can be defined as a desperate cry from a society that has lived in Anatolia for centuries, in etymological, historical and musical terms and investigate the possibility of being able to perform with classical guitar. The most important structure of the Bozlak culture is that of the Abdal society's loyalty to this music and the fact that the Bozlak story is actually their entire lifestyle, as well as the instruments, makams and ayak used in the past and present. After these analysis, the bonding techniques used in classical guitar arrangements made in Turkish Folk Music will be looked at and then interpreted with these techniques as well as the pieces written by the most important performers of Bozlak music.

**Keywords:** Bozlak, Abdal, Turkish Folk Music, baglama, classical guitar



## TEŞEKKÜR

Uzun yıllardır hayalini kurduğum, Anadolu'nun önemli müziklerini, çocukluğumdan beri öğrenimini gördüğüm klasik Batı müziği ile bir araya getirerek kendime özgü düzenlemeler yapmamda, tezi yazarken her kaybolduğumda doğru yolu gösteren, bilgisini hiç düşünmeden paylaşan ve bu çalışmada bana manevi olarak destek olan danışman hocam sayın Doç. Dr. Mehmet Can Özer'e, lisans ve yüksek lisans eğitimimde bana her türlü desteği veren, teknik olarak hiç bir şeyi saklamadan öğreten klasik gitar hocam sayın Yrd. Doç. Dr. A. Kürşad Terci'ye, oda müziği ve konser gitaristliği mantığını bana aşıl原因 ve hoca öğrenci ilişkisinin yanında ağabey kardeş ilişkisiyle de bana yol gösteren sayın Öğr. Gör. Onur Önem hocama, yıllarca beraber çaldığım, bu tez konusunu bulmamda yardım eden ve çok sevdiğim saz ustası Neşet Ertaş'ın eserlerini düzenlemem de bana destek olan Yaşar Gitar Üçlüsü'nden Emre Gül ve Deniz Gülfırat'a, müzik çalışmalarımı destekleyen, arkadaşlığını esirgemeyen ve hep örnek bir insan olan sayın Araş. Gör. Oğuz Öz'e ve tabiki bütün hayatım boyunca benim kararlarımaya saygı gösteren çok sevgili aileme bu süreçte yanımda oldukları için teşekkürlerimi sunarım.

Mehmet KILINÇ

İzmir,2017

## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “Bozlak Müziğinin Klasik Gitar ile Yeniden Yorumlanması” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

3/5/2017

Mehmet KILINÇ

İmza

# İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
TEŞEKKÜR METNİ.....	v
YEMİN METNİ.....	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
ŞEKİL LİSTESİ.....	x
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM BOZLAK NEDİR.....	4
1.1. Bozlak'ın Tarihsel Metinlerdeki Kullanımı.....	6
1.2. Bozlak Kültürünün Kısa Tarihçesi.....	7
1.2.1. Türkmenler ve Bozlak.....	9
1.2.2. Abdallar.....	11
1.2.2.1. Abdal Kelimesinin Etimolojisi.....	11
1.2.2.2. Anadolu Abdalları'nın Yerleşim ve Meslekleri.....	14
1.2.2.3. Abdallar ve Müzik.....	16
1.2.2.4. Abdallarda Bozlak Geleneği.....	19
1.3. Bozlak İcracıları.....	20
1.3.1. Şemsi Yastıman.....	20
1.3.2. Muharrem Ertaş.....	23
1.3.3. Hacı Taşan.....	27
1.3.4. Çekiç Ali.....	30
1.3.5. Ali Rıza Güney.....	33
1.3.6. İsmail Altunsaray.....	35
1.3.7. Neşet Ertaş.....	37
2. BÖLÜM BOZLAK MÜZİĞİNİN KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLERİ.....	46
2.1. Türkiye'de Halk Müziği ve Türkülerin Yapısı.....	47
2.2. Türkülerin Yapısı.....	47
2.2.1. Kırık Hava (Ritimli).....	48
2.2.2. Oyunlu Kırık Havalar.....	48
2.2.3. Oyunsuz Kırık Havalar.....	51
2.2.4. Uzun Hava (Serbest Ritimli).....	52

2.2.5. Karma (Yarı Serbest).....	53
2.2.6. Ostinato (Direngen) Ezgiler.....	54
2.2.7. Ayaklı Serbest Ezgiler.....	55
2.2.8. Kısa Süreli (Değişken) Ezgiler.....	56
2.3. Bozlak'ta Makam, Ayak ve Düzen Anlayışı.....	56
2.3.1. Makam.....	56
2.3.2. Ayak.....	58
2.3.2.1. Başlıca Kullanılan Ayaklar.....	60
2.4. Düzen.....	66
2.4.1. Başlıca Kullanılan Düzenler.....	67
3. BÖLÜM TÜRK HALK MÜZİĞİ ÇALGILARI.....	71
3.1. Telli Çalgılar.....	71
3.2. Yaylı Çalgılar.....	71
3.3. Nefesli Çalgılar.....	71
3.4. Vurmalı Çalgılar.....	71
3.5. Bozlakta Kullanılan Çalgılar.....	72
3.6. Bozlakta Kullanılan Telli Çalgılar.....	72
3.6.1. Bağlama.....	72
3.6.2. Tambura (Tanbura).....	73
3.6.3. Divan Sazı.....	74
3.6.4. Neşet Sazı.....	75
3.7. Bozlakta Kullanılan Yaylı Çalgılar.....	76
3.7.1. Keman.....	76
3.7.2. Kabak Kemane.....	77
3.8. Bozlakta Kullanılan Nefesli Çalgılar.....	79
3.8.1. Zurna.....	79
3.8.2. Dilli ve Dilsiz Kaval.....	79
3.8.3. Klarnet.....	81
3.9. Bozlak'ta Kullanılan Vurmalı Çalgılar.....	81
3.9.1. Davul.....	81
3.9.2. Def.....	82
3.9.3. Kaşık.....	83

3.9.4. Darbuka.....	84
4. BÖLÜM KLASİK GİTAR ve TÜRK HALK MÜZİĞİ DÜZENLEMELERİ .....	85
4.1. Klasik Gitar .....	85
4.1.1. Türkiye’de Klasik Gitar .....	86
4.1.2. Türkiye’de Kullanılan Klasik Gitarlar ve Özellikleri .....	88
4.1.2.1. Perdesiz Klasik Gitar .....	88
4.1.2.2. Mikrotonal Gitar .....	89
4.2. Klasik Gitar’da Türk Halk Müziği Düzenlemeleri.....	92
5. BÖLÜM BOZLAK MÜZİĞİNİN KLASİK GİTAR İLE YENİDEN YORUMLAMASI .....	97
SONUÇ .....	111
KAYNAKÇA .....	113

## ŞEKİL LİSTESİ

Şekil 1. Pir Sultan Abdal- Heykeltraş <i>Dağhan Yürürler</i> .....	10
Şekil 2. Teber - Abdalların kullandığı sapı uzun, küçük balta.....	15
Şekil 3. Şemsi Yastıman.....	21
Şekil 4. Şemsi Yastıman - Biter Kırşehir'in Gülleri Biter .....	22
Şekil 5. Muharrem Ertaş.....	25
Şekil 6. Muharrem Ertaş - Karanfil Suyu Neyler .....	26
Şekil 7. Hacı Taşan .....	28
Şekil 8. Hacı Taşan - Sürüler İçinde Sürmeli Koyun.....	29
Şekil 9. Tokaç .....	30
Şekil 10. Çekiç Ali.....	31
Şekil 11. Çekiç Ali-Acem Gızı .....	32
Şekil 12. Ali Rıza Güney.....	33
Şekil 13. Ali Rıza Güney-Su Gelir Bulanarak.....	34
Şekil 14. İsmail Altunsaray.....	35
Şekil 15. Kız Senin Derdin Nedir (Söz : <i>Karacaoğlan-Müzik:İsmail Altunsaray</i> ) .....	36
Şekil 16. Neşet Ertaş.....	44
Şekil 17. Neşet Ertaş-Neşet Ertaş-Seher Vakti Çaldım Yarın Kapısını .....	45
Şekil 18. Kırık Hava - Cemilemin Geçtiği Yollar ( <i>Talip Özkan</i> ).....	49
Şekil 19. Oyunlu Kırık Hava - Kırık Hava ( <i>İsmail Evcil</i> ) .....	50
Şekil 20. Oyunsuz Kırık Hava ( <i>Kemal Altinkaya-Estergon Kal'ası</i> ) .....	51
Şekil 21. Uzun Hava ( <i>Muharrem Ertaş-Kalktı Göç Eyledi Avşar Elleri</i> ).....	52
Şekil 22. Karma (Yarı Serbest) Ezgiler ( <i>A. Gazi Ayhan-Akşam Aşıp Gidiyor</i> ) .....	53
Şekil 23. Ostinato (Direngen) Ezgiler ( <i>Halil Kahraman-Bir Kerecik Söyleyim</i> ) .....	54
Şekil 24. Ayaklı Serbest Ezgiler ( <i>Celal Güzelses-Silmedin Gözyaşını</i> ) .....	55
Şekil 25. Hüseyini Ayağı.....	60
Şekil 26. Garip Ayağı.....	61
Şekil 27. Güneydoğu (Gaziantep-Şanlıurfa) 'da kullanılan Garip Ayağı .....	61
Şekil 28. Kerem Ayağı.....	61
Şekil 29. Azeri Ayağı.....	61
Şekil 30. Misket Ayağı.....	62
Şekil 31. Yörük Ayağı.....	62

Şekil 32. Neva da Nev' eser (gizli) dizisi .....	63
Şekil 33. Muhayyerde Derbeder Dörtlüsü, Çargâhta (do) Çargâh Çeşnisi .....	63
Şekil 34. Çargahta Çargah Çeşnisi ve Yerinde Kürdî Dörtlüsü .....	64
Şekil 35. Hüseyni de Derbeder Dörtlüsü ve Yerinde Derbeder Beşlisi .....	64
Şekil 36. Yeden ses yerine çalınan ezgi .....	65
Şekil 37. Avşar Bozlakları Dizisi ( <i>Hüseyinî-Muhayyer</i> ) .....	65
Şekil 38. Türkmen Bozlakları Dizisi ( <i>Muhayyer Kürdî-Kürdîlihiczkar</i> ) .....	66
Şekil 39. Kara Düzen .....	68
Şekil 40. Bağlama Düzeni .....	68
Şekil 41. Misket Düzeni .....	69
Şekil 42. Fidayda Düzeni .....	69
Şekil 43. Abdal Düzeni .....	70
Şekil 44. Bağlama .....	72
Şekil 45. Tambura .....	73
Şekil 46: Divan Sazı ( <i>Bağlama Sanatçısı Muhlis Berberoğlu'nun Divan Sazı</i> ) .....	74
Şekil 47 Neşet Sazı .....	75
Şekil 48. Keman .....	76
Şekil 49. Serikli Abdal Mehmet .....	77
Şekil 50. Kabak Kemane .....	77
Şekil 51. İkliğ .....	78
Şekil 52. Hegit .....	78
Şekil 53. Zurna .....	79
Şekil 54. Dilsiz Kaval .....	80
Şekil 55. Dilli Kaval .....	80
Şekil 56. Klarnet .....	81
Şekil 57. Davul .....	82
Şekil 58. Def .....	83
Şekil 59. Kaşık .....	83
Şekil 60. Darbuka .....	84
Şekil 61. "Gitar Çalan Adam", Ankara Arkeoloji Müzesi, Hitit Dönemi .....	86
Şekil 62. Klasik Gitarda 'Tarrega Yöntemi' tekniği (Francisco Tarrega) .....	88
Şekil 63. Perdesiz Gitar (Erkan Oğur) .....	89

<b>Şekil 64.</b> Mikrotonal Gitar (Tolgahan Çoğulu).....	91
<b>Şekil 65.</b> Malaguena (F. Tarrega).....	92
<b>Şekil 66.</b> Behzat Cem Güneç'in Klasik Gitar Trio için "Çay Elinden Öteye "Düzenlemesi (141-150 arası ölçüler) .....	93
<b>Şekil 67.</b> Kağan Korad ve Cihat Aşkın'ın <i>Ferahi Zeybeği</i> Düzenlemesi (16. ölçü) ..	94
<b>Şekil 68.</b> Ricardo Moyano'nun <i>Kara Toprak</i> düzenlemesi (71. ölçü).....	94
<b>Şekil 69.</b> Ertuğrul Bayraktar'ın <i>Halay</i> düzenlemesi (34. ölçü) .....	94
<b>Şekil 70.</b> Hasan Cihat Örtter'in <i>Allı Turnam</i> düzenlemesinden bir bölüm.....	95
<b>Şekil 71.</b> Mustafa Tınç'ın <i>İki Elin Sesi Var</i> bestesi (221-237. ölçüler arası).....	95
<b>Şekil 72.</b> Tolgahan Çoğulu'nun <i>Kız Bahçende Gül Var Mı</i> düzenlemesi giriş bölümü .....	96
<b>Şekil 73.</b> Tolgahan Çoğulu'nun <i>Fidayda</i> düzenlemesi (57. ölçü) .....	96
<b>Şekil 74.</b> Neşet Ertaş - Cahildim Dünyanın Rengine Kandım.....	98
<b>Şekil. 75.</b> Neşet Ertaş- <i>Yazımı Kışa Çevirdin</i> .....	104



## GİRİŞ

Yüz yıllardır Anadolu'da yaşayan Abdallar, Anadolu'nun bir çok yöresine göç halindeydiler. Sosyal yaşamları nedeni ile kötü benzetmelere maruz kalsalar da, onlar sanatlarıyla ön plana çıkmak istemişlerdi. Doğaya, insan ve hayvan sevgisine önem verirlerdi. Bu duyguların pekişmesiyle müzikal olarak dışavurumcu olmaları olası bir hal alıyordu. Müzikleri genellikle iki kişinin birbirine duydukları aşkı, doğa anaya olan hürmetleri anlatıyordu. Konar göçer sistemin içinde yaşadıkları için bu inançlarını gittikleri her yere aşılamlışlardı.

Bozlak kelimesinin anlamlarından olan isyan, Abdalların içinden gelen bir ses olarak ortaya çıkmıştır ve bağırarak, ağlamak ve duygulu şarkılar söylemek Abdalların yaşamlarını tam olarak ortaya koymuştur.

İlerleyen dönemlerde özellikle Cumhuriyet ilanından sonra Türkiye'de bir anlamda yapılan müzik devriminin de etkisi altına giren Abdalların Bozlak kültüründe çok önemli icracılar yetişmiş ve yeni gelen müzik devriminde kendilerine yer bulmuşlardır. Başlarda hor görülen bu kültür, şimdi her kesimin dinleyebildiği Anadolu'nun en önemli sanat akımı olarak görülür. Bu kültürün yetiştirdiği belki de en büyük saz ve Bozlak ustası Muharrem Ertaş bu akımın en büyük öncülerinden olmuştur. Kırşehir merkezli olarak bildiğimiz bu müzik türü yavaşça Anadolu'ya yayılmış ve nihayet tüm Anadolu'nun isyanı haline gelmiştir. Hacı Taşan, Çekil Ali gibi büyük ustaların da katkılarıyla bu uzun hava formu kendine yepyeni bir yer edinirken, ustaların ustası Muharrem Ertaş'ın oğlu Neşet Ertaş belki de bu kültürü en tepeye çıkartan kişi konumuna gelmiştir. Verdiği konserler, kaydettiği plaklar onu ve müziğini ülkenin en üstüne çıkarsa da o Abdal kültürünün mirası olduğu için hiç bir zaman kendisini müziğinin üstüne koymamıştır.

Türk Halk Müziğinin yaygınlaşmasıyla beraber, kendisine THM içinde yer bulan Bozlak müziği ileriki yıllarda bir çok kişi tarafından icra edilecek ve babadan oğula geçen bu müzik sistemi artık eğitim kurumlarında bir ders olarak gösterilecektir.

Daha önceki araştırmalarda, kitaplarda ve ya konserlerde de gördüğümüz gibi THM, klasik Batı müziğinde de yer almıştır. Oda orkestraları, senfoni orkestraları, koro gibi toplulukların yanı sıra piyano, keman ve klasik gitar gibi çalgıların usta icracıları tarafından dünya müzik literatürüne yüzlerce eserimizi kazandırmışlardır.

Ne yazık ki bozlak müziği tıpkı onu icra edenler gibi sadece Anadolu'nun içinde hapsolmuş bir halde keşfedilmeyi beklemiştir. İlerleyen zamanlarda teknolojinin de gelişmesiyle farklı çalgı grupları ve ya farklı tarzlarda kullanılan çalgılarla yavaş yavaş Anadolu sınırlarını aşmaya başlamıştır.

Armonik yapılarına bakıldığında tüm Bozlak eserler olmasa da, icracılarının yaptığı bir çok eser klasik Batı müziği formlarıyla işlenebilir. Bu araştırmada klasik gitar ile bunun mümkün olup olmadığını ve bu eserleri birebir çalım ile beraber klasik Batı müziği formları ile de çalınabileceğini göreceğiz.

Tezin amacı, bir çok bozlak eseri kara düzen ve abdal düzeni akort sistemiyle çalınır ve bu sistem melodiyi tek tel üzerinde çalmak gibi bir kısıtlamayı getirir, 6 telli klasik gitar ile bu eserlerin tek tel üzerinden alıp çok sesli müziğe adapte edilebilir, ayrıca Abdalların yaşam zorluklarını anlatmak ve bu yaşam zorluklarının nasıl müziklerine yansıdığını paylaşmaktır.

Bu tezin amaçlarından diğerisi ise; yapılan müzikal çalışmaların klasik gitar repertuarına yenilikler kazandırması. Gitarda kullanılan bazı bağlama çalım teknikleriyle tekrardan harmanlanıp yeni bir çalım şekli kazandırmasıdır. Klasik gitar, diğer klasik batı müziği çalgılarına nazaran daha farklı akort sistemleriyle çalınabilir. Bunun en büyük örneklerinden olan, Türkiye'de bir süre yaşamış ve Muğla'nın Bodrum ilçesinde bir süre ikamet etmiş ünlü gitarist Carlo Domeniconi'nin yazdığı "Koyunbaba" adlı eserdir. Bu eserde kullanılan akort sistemi bildiğimiz Mi, Si, Sol, Re, La, Mi olan klasik gitarın en çok kullanılan akort sistemi değildir. Bu sistem yerine Fa, Re, La, Re, La, Re olan akort sistemi kullanmıştır. Bu sistem bir anlamda yenilikçi bir harekettir. Bu sistemden yola çıkarak Bozlak eserlerinin de tıpkı bağlama gibi melodiyi çalarken arkadan gelen dem sesi gibi bir sistemle aynı olacağına inanılmıştır.

Bu araştırmada bir çok yüksek lisans tezi, doktora tezi, makale, kitap ve internet materyalleri kullanılmıştır. İzmir ve çevresinde bulunan bir çok bağlama icrasından alınan öneriler sayesinde düzenlemelerde bağlama tekniklerinin nasıl kullanılacağı öğrenilmiştir. İnternet sayesinde elde edilen bir çok bilginin de yer aldığı bu araştırmada en çok Neşet Ertaş belgeselleri ve konser kayıtları izlenerek sonuca ulaşılmaya çalışılmış, notalara da Türk Müziği Konservatuvarlarından ve internetten ulaşılmıştır.

Bu tezde daha çok Ertaş ailesinin eserleri üzerine yoğunlaşılmıştır. THM'ye kazandırdıkları eserler sayesinde belirli bir kitleyi kendilerine bağlamaları ve bu konuda nc olmaları eserlerinin incelenip tekrar düzenlenmesini de gerekli kılmıştır. Ayrıca tezde açıklanan bir çok makam ve ayak vardır. Makam ve ayakların kısıtlı kullanımının nedeni ise uzun havalarda kullanılan makam ve ayaklara yoğunlaşmaktır. Bozlak ile alakalı bir konunun anlatımından önce her defasında genel olarak THM'de kullanılan algılar makamlar ve ya ayaklar gibi başlık altında incelenip sonra bozlak ile açıklamalar da bulunulmuştur.

# 1. BÖLÜM

## BOZLAK NEDİR ?

Bozlak, özellikle İç Anadolu, Güneydoğu Anadolu, Toroslar'da görülür, Avşar ve Türkmen oymaklarına ait bir uzun hava türü olarak bilinir (Gül, 2010:10). Orta Asya'dan bu yana yaylak ve kışlak hayatı yaşayan göçebe halkın doğa ile bütünleşmeleri, acıları, feryatları "bozlak" kültürünü oluşturmuştur (Karakaya, 2002:1).

Bozlak, bölgesel değişimlerin etkisi ile, "bozulamak" (ses vermek, yüksek ses ile feryat etmek, acı ağıt söylemek, devenin acı acı bağırması) anlamında kullanılır. Bölgesel değişimlerin kattığı diğer anlamlar ise; mani, uzun hava, türkü, hikaye, suyun çağlaması olarak da kullanılır (Mirzaoğlu, 1998:410). Kelime olarak, bağırarak, haykırmak, titreyerek bağırarak gibi anlamlara sahiptir. Ayrıca "bozlamak, feryat etmek, ses vermek, acı acı ağıtlar söylemek olarak da açıklanır (Önal, 2010:712).

Bozlamag (bozlamak) Azerbaycan Türkçesinde yüksek sesle ağlamak anlamına gelir. Türkmençe' de ise 'bozlamak, alçak sesle böğürmek anlamını taşır. Bozdok, bağırma, bozdotmak, elem ve kederle ağlamak Kırgız Türkçesinde anlamı bozlak iken, Kazak Türkçesi'nde ise devenin yavrusunu arayarak ses çıkarmasına bozdav olarak kullanılır (Mirzaoğlu, 1998:411).

İdris Karakuş da bozlamak kelimesinin develer hakkında kullanılan bir kelime olduğunu, feryat etmek ve inlemek anlamının ise insanların yaptığı bir eylem olduğunu ifade eder. Karakuş bu yazısında bozlamak hakkında şu ifadeleri kullanmıştır:

*Rivayet olunur ki erkek deve dişi devenin kokusunu alıp bozularve böğürür, dişi deve de karşılık verir. Erkeğinkine bozlak, dişininki ise mayadır. Maya aynı zamanda dişi deve demektir. Türk Halk Müziğinde bulunan uzun hava türleri olan bozlak ve maya bu şekilde ortaya çıkmıştır (Tekel, 2007:63).*

Bozlak'ın çeşitli anlamları vardır; Kırşehir ve çevresinde uzun hava anlamı taşırken, Burdur, Antalya'da iri serçe ya da bir çeşit kuş. Erzincan, Muğla'da çam ya da yağsız çıra, Kastamonu, Zonguldak, Samsun ve Bolu'da boz tarla (sürülmemiş), Adana ve İçel çevresinde hikaye, Kayseri'de ise aba (yünden örme giyecek, kısa

kollu hırka) gibi farklı anlamlarda da kullanılır (Altiok, 2010:28). Tokel'e göre bir Kırgız ve Kazak türküsünde :

*“Botasın ölgem tüyüdey, bozlay bozlay kaldım men (yavrusunu yitirmiş bir deve gibi bozlaya bozlaya, feryat figan içinde kaldım ben), çok eski bir Kazak halk türküsünde de kopuz için, ‘botası ölgem narday bozla kopuz’ (yavrusu ölen deve gibi bozula) şeklinde söylemlerle karşılaşırız” (Altiok, 2010:28).*

Bozlaklar adı üzerine farklı görüşler ileri sürülmüştür:Türk Ansiklopedisinde:

*“Bozlak, Orta ve Güney Anadolu'nun bazı bölgelerinde bir türkü makamı, bu makamla söylenen, konusu acıklı türküler olan bir tür olarak tanımlanmıştır. Bozlak, “ağlamak, sızlamak, feryat etmek” anlamında bozlamak kelimesinden gelmedir. Bozlak, havasının hazin karakteriyle çok defa acıklı maceraları anlatan güftelere bağlandığı için böyle adlanmış olmalıdır. Bozlak melodileri, birçok çeşitleri bulunan “uzun havalar” grubuna girer. Musiki folklorunda muntazam fa-sıralı, belli bir ritmi olmayan melodilere bu ad verilir.” (Tekel, 2007:62).*

Ayrıca Özbek, bozlağı şu şekilde tarif eder;

*“Bozlak, bağlama ailesi çalgılarından telli tezene, sazdan büyük “bozuk” adı verilen bir müzik aletiyle çalındığı için bozlak adının verildiği ihtimalindedir. Bozuk adı da ağızdan ağıza dolanıp evrimleşerek “boğuzuk”, “boğzuk”, “bozuk” şeklini almıştır. Bozlak kelimesi de “bo-ğuzlak”, “boğazlak” gırtlak ile ilgili söyleniş anlamından doğan bir kelimedir. Boğazlak ve boğazuk kardeş kelimelerinden son hali olan bozuk ve bozlak kelimeleri günümüzde de kullanılır. Bağlamaya bozuk denilmesi, çoğur ve kopuzlara perde bağlandıktan sonra, perdesiz du-ruma nazaran meydana gelen değişiklikten sonra bozuk denilmiştir” (Tekel, 2007:63).*

## 1.1. Bozlak'ın Tarihsel Metinlerdeki Kullanımı

Dede Korkut hikayelerinde bozlak sözcüğü “buzlamak” şekliyle karşımıza çıkar. Hemen hemen aynı anlamlara sahip olan kelimenin öncelikli anlamları; bağıra bağıra ağlamak, feryad etmek, deve gibi bağırarak, kelime türevlerinde ise; ‘buzlaşmak, bağırarak ağlaşmak, deve gibi bağırışıp feryad etmek gibi aynı anlamlara denk açıklamalar göze çarpar. Buzlamak sözcüğünün metinlerde nasıl kullanıldığını aşağıdaki Dede Korkut’a ait dörtlükte açıkça görebiliriz:

*‘Oğul oğul diyübene buzlayayın mı*

*Kaytabanda kızıl deve bundan kiçdi*

*Torunları bundan buzlayup bile kiçdi*

*Torumcuğum aldurmışam buzlayayın mı.’* (Mirzaoğlu, 1998:411).

Türk dünyasının farklı yaşam alanlarında çeşitli efsanelerde de, çaresizlik durumlarının bu kelime ile ifade edildiği görülür:Örnek olarak, Bamsı Beyrek hikayesinin Kazak efsanesinde, Bayböri , “ *Han Kazan nasıl ağlayayım, niye 'bozdamayayım', benim oğlum da, kardeşim de, gücüm de yok*” şeklinde seslenir (Mirzaoğlu, 1998:412).

Elçin'in “ Halk Edebiyatına Giriş” adlı eserinde hikaye türünde anlatılan Bozlaklar hakkında ; “ Güney Anadolu'da aşiretler arasında söylenen bozlaklarda düz yazı (nesir) göze çarpar. Türkülerle beslenen gerçek, tarihi ve masal gibi konuları işleyen bozlaklar dikkate değer eserlerdir” demektedir (Mirzaoğlu, 1998:412).

Boratav bu konu hakkında:“Halk Hikayeleri ve Halk Hikayeciliği” adlı incelemesinde konuyla ilgili daha fazla bilgi verir. Bozlak, konularını gerçekleştirmiş olaylardan alan, şiirsel (nazım) ve düz yazı (nesir) şeklinde bir anlatımı olan, Güney Anadolu'da anlatılan kısa hikayeler olarak tanımlanır ve türkölü hikaye olarak da bilinir. Şekil ve üslupları diğerlerinden farklı olup, hepsi meşhur kişilerin hayatlarını konu almıştır. Bununla birlikte, Boratav, Bozlak adının, Güney ve Orta Anadolu'da, özellikle de Türkmen boylarının bulunduğu yerlerde kullanılan bir türkölü makamı olduğunu belirtmiş ve “türkünün hikayesi” mantığından ziyade, hikayedeki türkölünün kastedilmesi gerektiğini düşünür (Mirzaoğlu, 1998:412-413).

İsmail Habib hikayelerini, “Büyük Halk Hikayeleri” ve “Bozlaklar” diye ikiye ayırmıştır. İlk hikayesi olan Büyük Halk Hikayelerinde düz yazı ve ikinci olan

Bozlaklar'da ise şiir kullandığını dile getirmiştir. Ali Rıza Yangın ise yazdığı Cenup'ta Türkmen Oymakları isimli eserinde, bu şekilde hikayeler anlatılan türkülere ya da türkülü hikayelere güneyde, Toroslar'da bozlak adı verildiğini yazmıştır (Mirzaoğlu, 1998:413).

## **1.2. Bozlak Kültürünün Kısa Tarihçesi**

Bozlak, Orta Anadolu, Batı Anadolu'nun doğu tarafı, Doğu Anadolu'nun da batı tarafı ve Çukurova'da okunan bir uzun hava türüdür. Avşar (Afşar) bozlağı ve Türkmen bozlağı bu türün en bilinen türüdür. Bozlak, Doğu Anadolu'da ve Batı Anadolu'da söylenen bir tür olarak bilinse de, Orta Anadolu (Kırşehir ve Keskin) ile Güney Anadolu bölgelerinde daha yoğun olduğu görülür. Bozlak, aşiret kavgaları, aşk, ölüm, yiğitlik ve tabiat gibi konuların hakim olduğu bir türdür. Genellikle bir hikayesi vardır. Keskin ve Kırşehir'de bilinen 4 bozlak türü bulunur: Türkmen Bozlağı, Avşar (Afşar) Bozlağı, Bulanık Bozlak ve Garip Ayağı Bozlağı. Güney Anadolu'da söylenen bozlaklar ise 3 kısma ayrılır: Yerli Bozlağı, Düdem Bozlağı ve Urum Bozlağı (Tekel, 2007:66).

Güney Anadolu bölgesinde, Toroslar ve Çukurova'da bulunan aşiretlerin kavgalarını konu edinen ve çoğunluğu o coğrafyada yaşamış saz şairlerinin icra ettiği, kendi yaşadıkları ve yöre halkının hayatları ile ilgili bir çok konuyu ele alan, kendine ait pek çok özelliği, anlatım şekli ve ezgisel kalıplara sahip olan ve dilden dile dolaşıp herkese ulaştığını gördüğümüz, esası türküden oluşup özel durumların anlatımına yardımcı olan söyleyiş tarzının bozlak adıyla anıldığını görürüz (Mirzaoğlu, 1998:410).

Selçuklu sultanı Süleyman Şah 1082 yılında, ordusuyla birlikte Toroslar'ı aşırıp, Çukurova'yı ele geçirmiş ve bu bölge Türkmen aşiretlerinin yurdu olmuştur. Çukurova'da kışlarını geçiren Türkmenler, yaz aylarını da Toroslar'da geçirirlerdi. Bu yayla yolculukları ve bu yaşam tarzı çoğu zaman aşiret kavgalarına, aşk maceralarına neden olurdu. 1865 yılında, Çukurova ve civarında yaşayan Türkmen aşiretlerinin yurtlandırılmasını gerçekleştirmek için uygulanan "Fırka-i İslahiye" kanununa kadar, Çukurova bu aşiretler için sadece kış aylarını geçirecekleri bir yerdi. Hayvancılıkla uğraşan Türkmenler, uzun yaz aylarını, Toroslar'ın kolu olan Aladağ,

Binboğa ve Berit dağlarındaki yaylalarda geçirirlerdi. Bu dağlarda yaşayan aşiret halkının, dağ ve yaylalar hakkındaki duygularının, oralarda yaşanan olayların, onların hayatında büyük bir yeri vardı. Yayla ve dağların güzelliği hakkında anıldığını hem sözlü, hem yazılı şekillerde Karacaoğlan, Dadaloğlu, Deli Boran gibi Çukurovalı saz şairlerinin bazı şiirlerinde görülebilir (Mirzaoğlu, 1998:408).

Bozlakların dağ ve oymak aşiretleri, Yörük ve Türkmenleri ve Avşarlar'ın geçmişine bakıldığında köklerinin Oğuz Han'a kadar uzandığı görülmektedir. Bahaeddin Ögel'in "Türk Mitolojisi 1" adlı eserinde Oğuz Han'ın oğullarının ve torunlarının isimleri şu şekildedir;

Oğuz Han'ın büyük oğlunun adı, Kün-Han, ondan bir küçüğünün adı, Ay-Han, ondan küçüğünün adı, Yulduz-Han, ondan küçüğünün adı, Kök-Han, ondan küçüğünün adı, Tağ-Han ve en küçüklerinin adı ise Tengiz-Han'dır. Her birinin dörder tane oğlu vardır ve isimleri şöyledir:

Kün-Han'ın oğullarının isimleri sırasıyla, *Kayı, Bayat, Alka-Evli, Kara-Evli. Ay-Han'ın sırasıyla, Yazır, Yapar, Dodurğa, Döger. Yalduz-Han'ın sırayla, Avşar, Kızık, Begdili, Kırgın. Kök-Han'ın sırayla, Bayındır, Becene, Cavuldur, Cebni. Tağ-Han'ın sırayla, Salur, Eymür, Ala-yuntlu, Ürgeri. Tengiz-Han'ın sırayla, İğdir, Bükdüz, İva, Kımık'dır (Karakaya, 2002:2-3).*

Ögel'in aynı eserinde; Bozlak kültüründe Avşarlar kadar önemli olan Türkmenlerin nasıl meydana çıktıklarını ve nasıl "Türkmen" ismi aldıklarını şu sözlerle anlatmıştır:

*"Eskiden Oğuz Han'ın yanında olup ona destek veren her kesime 'Uygur' adı verilirdi. Oğuz Han'ın oğullarından yirmi dört boy türedi. Bugün yeryüzünde bulunan Türkmenler bu yirmi dört oğlun adlarından türeyen adlara sahiplerdir. Doğal olarak her boyun kendilerine ait adları vardır. Oğuz Boyları, kendi yurtlarından çıkıp İran'a göçtüklerinde burada yaşayıp çoğaldılar. Yaşadıkları yeni yurtlarının havası ve suyu sebebi ile şekilleri de değişti. Oğuz Boyları'nın şekilleri Acemler'inkine benzedi. Onlar Acemler olmadıkları için, Acemler onlara Türk'e benzediklerinden*



*dolayı "Türkmen" adını verdiler. Bu sebepten dolayı Oğuz boyları Türkmen olarak adlandırılmışlardır. Ayrıca Türkmenler ve Abdallar iç içe yaşarlar ve her Türkmen oymağının davul zurna çalan Abdalları vardır. Bu sebeple Avşar ve Türkmen oymaklarına ait Abdallar, bozlak geleneğini günümüze kadar taşımışlardır" (Karakaya, 2002:4)*

### **1.2.1. Türkmenler ve Bozlak**

Türkler, Orta Asya'da beri yaşadıkları kuraklık, kıtlık, popülasyon artışı, kabilelerin birbirleriyle yaşadıkları savaş ve sürtüşmelerden dolayı göç etmeye başlamışlardır. Ekonomik sorunlar karşısında fazla direnmeyen Türkler daha verimli topraklar elde etmek için göç etmişlerdir. Bunun dışında, Türklerin sosyal yaşamları ile Çin ve Moğol baskısı da onları Batı'ya göç etmeye zorlamışlardır (Altıok, 2010:32).

Bu dönemde yaşanan göç dalgası nedeni ile Türk boylarında en büyük akın Anadolu'ya olmuştur. Bu göçün içerisinde göçebe hayatı sürdüren ve sonra siyasal, kültürel dinsel, sosyal süreçte aktif olacak olan Türkmenler de yer almıştır. Bu dönemde Anadolu'da Kızılırmak'ın güneyine ve doğusuna yerleşen Türk nüfusuna Türkmenler denilmekteydi (Altıok, 2010:33).

Orta Anadolu'ya Türkmenlerin göçleri sayesinde taşınan bozlaklar sonraları bu bölgenin havaları olarak yerleşmiştir. En başta Türkmenler olmak üzere bazı Türk boylarının meydana getirdiği bu gelenek özellikle Abdallar tarafından yaşatılmış önemi ve değerlerini günümüze değin sürdürülmüştür. Türkmenlerin günümüze taşıdığı bozlak geleneği Abdal aşiretleri tarafından doğal bir kültür olarak yaşanılmaktadır (Altıok, 2010:33).

Prof. Dr. Abdulkadir Karahan'a göre:

*"Her Türkmen aşiretinin davul zurna çalan abdalları varmış. Yani gevende: "guyende" ler. Elbeyli aşireti ve Türkmenler Sivas ve Kemah taraflarından sürgün olarak buralara geldikleri zaman, seksen bin çadır halkı imişler ve bunların da beş yüz kadar abdalları varmış. Hatta Gimdi de Elbeyli abdalları ve Türkmen abdalları birbirinden ayrı imiş" (Altıok, 2010:34).*



**Şekil 1.** Pir Sultan Abdal - Heykeltraş Dağhan Yürürler

## 1.2.2. Abdallar

Abdallar, dünyanın bir çok bölgesinde, dağınık gruplar şeklinde yaşamlarını sürdüren, kendilerine özgü hayat biçimleriyle, topluluklarla olan ilişkileri, inançları, gelenekleri, manevi duygularıyla yarattıkları görüşler ve ana kaynakları olan, kendilerine ait kültürlerle ortaya çıkan bir topluluktur. Anadolu müziklerinin beslendiği en büyük kaynak olarak görülen Abdallar, Anadolu’da inanç ve Hak yoluna bağlılığı, sevgi, saygı, barış, kardeşlik duygularını yüzyıllar boyunca yeniden inşa etmişlerdir. Sade yaşamları boyunca sanatkar bir topluluk olmaları ve bu mesleği babadan oğula geçirmeleri sonucu kendi kültür miraslarını yaratmışlardır. Özellikle Orta Anadolu Abdalları, dünyadaki tüm canlılara saygısı olan ve Hakk’ı bilen, ibadetlerinde sanat olan, kutsal olarak gördükleri sanatlarıyla insanlara hizmet veren ve bu konuda sadakatleri olan bir topluluktur. Bu grup, kendini Mecnun’lardan, Pir Sultan’lardan, Karacaoğlan ve Keremler’den bu yana aşk dünyasının getirisi olarak gören ve Anadolu’da en çok tanınan ayrıca Abdalların tanınmasında en büyük paya sahip Neşet Ertaş’ı yetiştirmiştir. Abdallar, dünya üzerinde buldukları bölgeleri, kendilerini ifade etme şekilleri, hizmet anlayışları, felsefeleri, sanata duydukları kutsallık ve sanatkarlıkları ile kendilerini ve kültürlerini ortaya koymuşlardır (Parlak, 2013:15-16).

### 1.2.2.1. Abdal Kelimesinin Etimolojisi

“Abdal” terimi Anadolu’da; veli, derviş, divane, meczup, ahmak, şaşkın, serseri, dilenci gibi birbirinden farklı anlamlar taşır. Kalenderî, Haydarî, Işık, Torlak, Bektaşî gibi dini-tasavvufî zümrelerin genel adlandırılışında, Kaygusuz Abdal, Kazak Abdal, Teslim Abdal gibi tasavvuf ehli dervişler ve tarikat ehliyelerinin takma adlarında, Tahtacı, Kıptî, Geygel, Deveci, Gûyende, Davulcu, Kazancı, Teberci gibi aşiret ve meslekî adlandırmalar ile Apdaldamı, Abdalan, Şeditabdallı, Abdalbodu gibi adlarda karşımıza çıkmaktadır (Parlak, 2013:39).

Oytan, Abdalın “ tebdil olmak (dönüşmek), değişmek, bir merhaleden (evre, basamak, aşama) diğerine atlamak, kabuğunu bırakıp feraha ulaşmak anlamında olduğunu belirtmektedir. (Parlak, 2013:40).

Abdallar Anadolu'da ilk olarak 9. yy'dan sonra görülmeye başlanmıştır. Özellikle daha sonraki dönemlerde Orta Asya'da yaşanan kuralık ve artan Moğol baskısı Türkmen boyları ile beraber göç etmelerine neden olur (Saruhan, 2012:12).

Erkan, Abdalların kökeni hakkındaki düşüncelerini şöyle açıklar; Abdallar göçmen Türk aşiretlerle beraber Anadolu topraklarına girmişlerdir, daha sonrasında bu aşiretlerin dağılması nedeni ile kendileri bir aşiret haline gelerek Anadolu'nun farklı bölgelerinde yaşamaya başlamışlardır (Erkan, 2008:73).

Bektaşilik ve Alevilik ile ilişkisi Abdallığın tarihi kökenlerinde görülür (Saruhan, 2012:12). Abdalların yaşadığı yöreler özellikle Kırşehir, Nevşehir, Ankara gibi Orta Anadolu bölgeleridir. Hacı Bektaş'ın Abdalların Bektaşi geleneğine sahip olmasında dinsel çalışmaları bu bölgelerde büyük etken olmuştur (Gürsoy, 2006:53).

Türk tarihinin bir çok döneminde kendilerini göstermiş olan Abdallar, Anadolu'nun Türkleşmesi ve Müslümanlaşmasında da büyük katkı sağlamışlardır. Anadolu'ya doğru ilerleyen Türk boyları içerisinde bulunan Abdalan-ı Rum denilen Abdal grupların da oluştuğu bilinir (Gürsoy, 2006:50).

Abdalân-ı Rûm'un, "Şeyh-i Türkistan Ahmed Yesevi'nin görüşleriyle anlam kazanan Türk-İslam merkezi Horasan'dan Anadolu'ya göç eden erenlerden biri olarak anılır ve bu gruptan başka "Ahıyan-ı Rum (Anadolu Ahileri), Bacıyan-ı Rum (Anadolu Bacıları), Gazıyan-ı Rum'un (Anadolu Gazileri) da yine Yeseviye'ye bağlı olduğunu ve bu kesimlerin Osmanlı'nın kurtuluş yıllarında el üstünde tutulduğunu, itibar gösterilerek tekkelerine araziler bağlandığını yazmaktadır:

*"Babai isyanına katılıp sonrasında Anadolu'ya göç eden ve çeşitli sufi akımlara mensup olan dervişlerin, o dönemin çeşitli tarikat mensuplarını içine alan Abdalan-ı Rum'un kapsadığı, bütün tarikat ve anlayışların zamanla daha çok Bektaşilik içinde yer bulduğu kabul edilmektedir. Osmanlı Devleti'nin bu tarikata gösterdiği açık itibar, özellikle 15. yy dan sonra Devletin Batınî ve yoz kabul ettiği bazı Haydârî, Kalenderî vb. sûfî fraksiyonlarının, kendilerini yakın buldukları tarikatların özellikle Bektâşiliğin içine sızarak sırlanmasına sebep olmuştur. Bektaşilik, 17. yy da devletin yoz-batınî ilan ettiği diğer birçok zümreyi kendi içine katmıştır. Ancak devletin temel kurumlarından yeniçeriliğin alemi Bektaşililiğin biçine*

*bir ölçüde yerleşerek Bektâşîleşen ve bu yolla illegallikten kurtulan Abdallık, bu defa 1826 Vaka-i Hayriye ve Yeniçeriliğin ortadan kaldırılması ve Bektâşî tekkelerinin resmen kapatılması ile takibe uğramıştır” (Saruhan, 2002:13).*

Bektaşî geleneklerinde (Şah, Pir, Matem Ayı gibi) Abdal inançları bir takım motif ve figürlere sahiptir. Bunu Kaygusuz Abdal’ın Rum Abdalları hakkında söylediği şu şiirde görebiliriz:

*Beğlerimiz elvan gülün üstüne  
Ağlar gelür Şahım Abdal Musa ’ya  
Urum Abdalları postum eğnine  
Bağlar gelür Şahım Abdal Musa ’ya  
Urum Abdalları gelür dost deyü  
Bize yeter abâ hırka postdeyü  
Hastalar gelür derman isteyü  
Sağlar gelür Pirim Abdal Musa ’ya  
Her matem ayında kanlar saçarlar  
Demine hû deyügülbenk çekerler  
Uyandırıp hak çırağın yakarlar  
Nurlar gelür Pirim Abdal Musa ’ya (Ayata, 2012:53-54).*

*“15. yy’da Abdallık, Bektaşîlik’ten ayrı olmakla beraber, inanç ve erkân bakımından aralarında büyük benzerlikler olduğu görülür. Hacı Bektaş, Abdallar arasında önemli bir mevkiye sahipti ve henüz bu zamana kadar Bektaşîleşmemiş olan Abdallar kendilerine ‘Seyyit Gazi Yetimleri’ adını vermekteydiler. Onların Anadolu’da en önemli merkezleri Eskişehir’de bulunan ‘Seyyit Gazi Tekkesi’ idi. Seyyit Gazi Dergâhı Abdalları 15. yy’da Rumeli’de halk arasında dolaşp taraftar bularak çoğalmış olup büyüklerine “dede” unvanı vermişlerdir. Bunlar, sakal ve kaşları tıraş edilmiş, o günün genel İslam anlayışına uymayan, özel bayrak açan, kudüm, boynuz, davul, nekkar ve kopuz çalarak toplu halde dolaşan kimselerdi.” (Ayata, 2012:52).*

1557 ve 1572 yıllarında tehdit olarak görülen Seyit Gazi Tekkesi kapatılmış ve sonrasında Anadolu ve Rumeli ‘de bazı şartların yerine getirilmesi sebebi ile

tekrar açılmasına izin verilmiştir. 16. yy'da Bektaşilik ve Hacı Bektaş tesiri Abdallar arasında yükselişe geçmiş ve Seyyit Gazi Tekkesi hakkında konuşulurken Bektaş Abdalları diye de kendilerinden söz ettirmişlerdir. Ankara Kayaş'ta Yakup Tekkesi ve Hüseyin Gazi Tekkesi Abdallara aittir. Buna rağmen Evliya Çelebi tarafından bu tekkeler Bektaş Tekkesi Olarak isimlendirilmiştir. Bektaşilik 17. yy'da diğer heterodoks tarikatlarını (haydarilik) da ele geçirerek güçlenmişler ve 18. yy'dan itibaren 'Bektaş Abdalları' deyimini yaygınlaştırarak Abdal kelimesi artık Bektaşiliğin yerini almıştır (Ayata, 2012:54).

Abdallar, yaşadıkları toplumlarda çingenerle özdeşleşmişlerdir. Fakat hiçbir Abdal toplumu kendilerini çingene olarak göstermemişler ve Abdallığın daha ulu bir toplum olduklarını idda etmişlerdir. Bazı çalışmalarda Abdalların Çingenerle aynı sosyal yaşamlara sahip olmadıkları görülür. Sosyal ve ekonomik açıdan yaşamlarında ortaya çıkan benzerliklerden dolayı Çingenerle benzerleştirilen Türkmenlerin Çingenerle hiçbir bağlantısı bulunmamaktadır. Sosyal yaşamları Çingenerin aksine daha özgün ve Türk kültürü içerisinde oluşmuştur, kültür dünyaları Türkmen geleneğine göre şekillenmiştir (Saruhan, 2012:13).

Ali Rıza Yalman, Yazılıbecer köyünde Abdal Topal ismindeki bir saz şairinden çeşitli bozlak makamlarından (Urum Bozlağı, Düdem Bozlağı, Benderi Bozlağı, Yelri Bozlağı gibi) türküler dinler. Sohbet esnasında kendisine, "Çingene misiniz?" diye sorar. Bunun üzerine Topal Abdal:"Haşa efendim, biz Çingene değiliz! Çingene soyu ayrıdır" yanıtını verir. Topal Abdal, yörede, Fakçılar, Tencili, Beydili, Gurbet veya Cesis, Kara Duman gibi Abdal boylarının yaşadığını belirtmektedir (Erkan, 2008:17).

### **1.2.2.2. Anadolu Abdalları'nın Yerleşim ve Meslekleri**

18. yy'da Abdal kelimesi serseri, dilenen gibi anlamlarla anılmaya başlanmış ve bu zamanlarda çalgıcılık yapan Abdallar bu sebepten dolayı zor yıllar geçirmişlerdir. Abdallar bu yüzyılda kendi bölgelerine hakim olan Türkmen beylerine sığınmışlar, bu beylerin konaklarında saz çalmışlardır. Ayrıca Düğünlerde ve sünnetlerde de müzik yapmaya devam etmişlerdir. Kadınlar ise çulhacılık (bez dokumacılığı) yapmışlardır. 1865 yılında çıkan Fırka-i İslâhiye kararı ile Türkmen, Avşar ve Yörükler konar göçer hayattan yerleşik hayata geçirilmiş ve bu aşiretlerle iş yapan Abdallar da bunlarla beraber yerleşik hayata başlamışlardır (Altınok, bt:3).

Bazı kaynaklarda Abdallar'dan, yarı çıplak gezen, serseri dervişler olarak bahsedilir. Kemal Samancıgil'e göre:

*'Abdallarda kadınlar ehli tarikata karşı örtünmezlerdi. Her yere gidebilirler; her ayine girerlerdi, serbesttiler. Bunlarda iffet ve ismetin manası yok gibidir. Abdalların kadınları herkese karşı açıktır, onların bu konuda anlayışları ve mezhepleri geniştir. Onlarda fuhuş aranmazdı. Kızları kapılarda çalışır, hizmetçilik eder, metres, kapatma, odalık gibi işler görürlerdi'(Ayata, 2012:58).*

Buna benzer yanlış yorumlar Abdalları tanımadan ve aile hayatları ve yapısını bilmeden değerlendirme yapılmasının sonucu olarak ortaya çıkar. Abdalların konar göçer hayatları sebebiyle aileleriyle beraber göç ederler ve meslek olarak sünnetçilik, demircilik, kalaycılık, kazancılık, köçek ve çalgıcılık gibi işler yapmışlardır. Kadınların iş hayatında erkeklerden daha fazla aktif olmaları bu gibi yorumlara sebebiyet vermiştir (Ayata, 2012:58).

Anadolu'nun farklı bölgelerinde divane, derviş diye anılan Abdal topluluklarının Türkler arasında yaygınlaştığını görürüz. Yaşamları Türkler gibi ve dilleri de Türkçe olan saz şair ve icracılığı ile ünlenmiş insanlara halk arasında çingene denilmiştir. Fakat Abdallar bu duruma itiraz etmişlerdir. Kendilerinin Abdal ve Müslüman, tarikat olarak da Alevi-Bektaşî olduklarını söylemişlerdir. Özellikle Denizli, Kırşehir, Konya, Sinancık, İskilip, Dinar, Merzifon, Havza, Mecitözü, Elmalı ve Mut bölgelerinde yaşamışlardır. Teber, Abdal, Çepni, Gegel, Güyende isimleriyle de anılmışlardır (Ayata, 2012:59).



**Şekil 2.** Teber - Abdalların kullandığı sapı uzun, küçük balta

### 1.2.2.3. Abdallar ve Müzik

Abdalların müzikle olan ilişkileri yapılan bütün araştırmalarda ortak bir durum teşkil etmiştir. Doğuştan yetenekli ve aile mesleği olarak yürütülen bu durum Abdallarda, müzisyenliğin kuşaktan kuşağa geçtiği bir gelenek olduğu görülür (Saruhan, 2012:14). Abdallar, topluma yeni katılan birine öğretilmesi gereken bir adet olarak görmedikleri müziği, sosyal olarak her bireyin konuşmayı öğrenmesi gibi, direkt müdahale etmeden bir doğal yaşam durumu olarak görürler (Erkan, 2008:39).

Abdal yaşantısının, dış dünya ile iletişim kurma yolunun müzik olduğu ve müziğin onlar için ne anlama geldiğini görmemizi sağlayan bir durum olduğunu anlarız.. Serdar Erkan'a göre:

*“Sanat onlar için nefes almak kadar doğal ve olmazsa olmazdır; müzik onlar için “sesleri birleştirme sanatı” ya da daha popüler bir söylemle “kendini eğlendirme” aracı değildir. Kendi tabirleriyle “yeni doğan çocuk ya davulun ya zurnanın üstüne düşer” ve yine kendi tabirleriyle “müzikle doğar; öğrenir; büyür ve ölürler” (Saruhan, 2012:15).*

Abdalların en fazla bilinen meslekleri müzisyenliktir, Abdallar müzisyenlik babadan oğula geçer. Bunun sebebi ise hayvancılık, çiftçilik gibi benzer işlere göre daha rahat, keyifli ve daha fazla gelir edilebilir olmasıdır. Abdallar arasında en çok uğraşılan geleneksel meslek müziktir (Saruhan, 2012:15).

Bu zamana kadar izlenen Türk göçlerinin gerçekleştiği yerlerde Abdalların izlerine de karşılaşmak mümkündür. Çoğunluğunu Bektaşî olduğu Alevî Türk boylarıyla aynı bölgelerde yaşamaktadırlar. Abdalların yaşadıkları yer hakkında tarih kayıtları bize tam bir belge sunmamaktadır ama Abdalların günümüzdeki yerleşim yerlerini dikkate aldığımız zaman bu günkü durumları Abdalların konar göçer bir sisteme bağlı olduklarını gösterir ve tarih kayıtlarının sağlıklı olmamasını açıklar. Müzik ve sanat kollarıyla geçinen Abdallar sık sık seyahat ederler, kalaycılık işi yapanlarda müzik ve sanatla uğraşan Abdallar gibi seyahat halindedirler. Kendisi de bir Abdal olan Türk halk müziği sanatçısı Neşet Ertaş'da yapmış olduğu bir söyleşisinde, Abdalların sosyo-kültürel ve ekonomik yaşamlarında önemli bir yeri ve



derin izleri bulunan bu göç geleneğine işaret etmektedir. Ayrıca burada Neşet Ertaş, ekonomik etkinlik olarak müziğin yaşamlarındaki yerinin, halk arasında Abdalların düşük görülmesine neden olduğundan yakınmakta; “kızın gönlüne bırakırsan ya davulcuya varır ya zurnacıya” sözünün de buradan geldiğini ve kendileri için söylenildiğini belirtmektedir (Gürsoy, 2006:49-50).

Türk tarihine baktığımızda iki ayrı Abdal grubu gözümüze çarpar. Bilinen müzisyen Abdal grubundan farklı olan etnik bağılıktan çok dinsel bir çerçevede mistik anlamı Abdal ismidir. Anadolu'nun Türkleşmesi ve Müslümanlığın yayılmasında büyük bir yere sahiptirler. Aynı zamanda başka kaynaklarda ise Anadolu'ya gelen bazı Abdal dervişlerin içki içen, serserilik yapan ve dilenen kişiler olarak belirtildiği de görülmüştür. Bu bilgilere dayanarak günümüzde yaşayan Abdalları geçmişteki bu bilgilerle ilintilendirmek doğru olmayacaktır. Çünkü genellikle müzisyenlik, günü birlik işler ve hatta çok fazla bilinmese de kamu kuruluşlarında çalışan Abdallar vardır ve bunları Abdal dervişlerle hiçbir bağı olmadığı görülmektedir. Abdalların geçmişte derviş kılığına girip ağıtçılık, ağlayıcılık ve “deşirme” denilen bir tür dilencilik yaptığı bilinir. Bunun sebebi ise 1940'lı yıllarda yaşayan Abdalların o zamanki mücadele ettikleri yoksulluktur.

Fakat günümüzde Kırşehir ve Kaman'da Abdalların dilencilik yaptıkları görülmemektedir. Sosyal yaşamlarını paylaştıkları insanlar Abdalları “kalender” olarak bilirler ve alçak gönüllü insanlar olarak nitelendirirler (Gürsoy, 2006:51).

Abdal ve çalgıcılık birbirlerini tamamlayan iki kelime olsalar da, bu kültürün eski yoğunluğa sahip olmadığı görülmüştür ve T.C. Kültür Bakanlığı'na bağlı olan Abdallar Topluluğu bünyesindeki bu topluluğu açma sebeplerinin bu yoğunluğu kaybetmekte olduklarını düşünmeleridir. Abdallar arasındaki “ya bu mesleği öğrenirsin ya da seni okutur süründürürüm” cümlesi, eskiden çocukların korktuğu bir cümle olsa da artık Abdalların bu cümleyi pek kullanmadıkları görülmüştür. Yeni kuşak Abdalların okullu olma durumları artık eskisinden daha fazladır. Eskiden kullanılan “zanaatsiz” kelimesi çalgıcılıktan başka meslek gruplarıyla ilgilenen kişiler için kullanılırdı. Şuan ise “zanaatsiz” kelimesi ilgi duyulan bir deyim değildir (Gürsoy, 2006:51-52).

Abdalların çalgıcılık dışında ki bir diğer mesleği ise köçekliktir. Abdallarda görülen bu dans türü, erkeklerin kadın kıyafetleri giyip dans etmesidir. Köçeklik

Kırşehir ve Kaman'da da Abdallar tarafından bilinmektedir. 1960'lı yılların sonunda görevde olan Kırşehir valisi köçekliği yasaklamıştır ve bu yasaktan sonra Abdallarda pek köçeklik yapan görülmemiştir. Köçeklik yaptığı bilinen en son Abdallardan biri de Neşet Ertaş'tır (Gürsoy, 2006:52). Ertaş hayatını anlattığı bir şiirinin bir dördlüğünde neden köçeklik yaptığını anlatıyor;

*Zalim kader devranını dönderdi*

*Tuttu bizi Çiçekdağı'nın ibikli köyüne gönderdi*

*Parmağıma ziller taktı dönderdi*

*Oynadım meydanda köçek dediler.*

Şahin Gürsoy'a göre:Yapılan araştırmada yer alan katılımcıların %71,76'sı müzisyendir. %22,69'u ise ev kadınıdır. 2 katılımcının (%0,93) ne olduğu sorulduğunda ise farklı bir mesleğe sahip olduğu belirtilmiştir. Bu istatistik doğrultusunda Abdallar'da çalgıcılık yapan kadın bulunmadığı ortaya çıkmıştır. Başka meslek gruplarında çalışan Abdalların da olduğunu söylemek mümkündür. Özellikle Kırşehir Merkez Belediyesinde alt kollarda çalışan farklı mesleklere sahip Abdallar da vardır ve bunlar müzikle ilgili değildir (Gürsoy, 2006:66).

Benzer Şekilde Mehmet Erhan Yiğiter'in yapmış olduğu bir araştırmada da Abdallarda meslek olarak müzik erkek uğraşı olarak görülmektedir. Kırşehir Kaman ilçesinde yaşayan Abdallar arasında 18 kişilik öğretici ve 22 kişilik öğrenci grubu ile yapılan bir çalışmada müzik işinin Abdallar arasında geleneksel olarak yürütülen öğrenme ve öğretme sürecinde sadece erkeklerin etkin olduğu öğrenilmiştir. Öğrenen kişiler ise büyük bir çoğunluğunun ilkokul seviyesinde öğrenimlerini sürdürdükleri, ayrıca altı öğrencinin ilkokuldan mezun olduklarında öğrenimlerine devam etmedikleri, iki öğrencinin ise öğrenimlerini Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi Müzik Bölümü'nde devam ettikleri saptanmıştır. Araştırmacılara göre genel olarak öğrenen kişilerin eğitim durumlarının beklendiği gibi olması beklenen bir sonuçtur ama Anadolu Güzel Sanatlar Lisesine giden iki öğrencinin bu durumda beklenmedik bir olay olduğu belirlenmiştir (Yiğiter, 2010:21-22).

#### 1.2.2.4. Abdallarda Bozlak Geleneği

Abdallar Bozlakların yaşatılması açısından büyük bir öneme sahiptirler. Eserlerinde bozlak formunu bozmadan bu zamana kadar getirmişlerdir. Avşar ve Türkmenlerde başlayan bozlak kültürü, sonraki zamanlarda Abdallar tarafından da benimsenmiştir ve sonraki zamanlarda da bu kültürü nesilden nesile miras bırakmışlardır. Abdalların usta olarak bilinmelerinin en büyük etkisi bozlak denilen uzun hava türündeki türkülerdir. Bozlak eserler konu bakımından acı, feryat, ayrılık, aşk, ölüm yani içerik olarak tamamen isyan barındıran, toplumsal problemleri işleyen ezgisel yapısı feryada uygun şekilde inici bir söyleme şekline sahiptir (Saruhan, 2012:17–18).

Bozlaklarda hissedilen feryad ediyormuş gibi bağıarak okuma şekli, temelinde onların yaşadıklarıyla, horlanmalarıyla, ezilmeleriyle, dışlanmalarıyla ortaya çıkan duygunun baskısı ile icra sırasında canlarını verircesine bağıarak söylemeleri Abdalların yaşantısı ile bozlak kültürünün birebir benzemesinden dolayı olduğu söylenebilir (Saruhan, 2012:18).

Abdallara karşı uygulanan ayrımcılık sadece yerel halk tarafından değil, o zamanlarda görev yapan din adamlarınında payı büyüktür. Kırşehir’de bir caminin imamı ‘Abdalların çaldığı düğünde evlenen çiftlerin doğacak çocukları veled-i zina olur’ şeklinde vaaz vermesi sonucu bu yörede Abdallara karşı yapılan ayrımcılığın oluşmasında büyük bir yol açmıştır. İslamiyet’in de bu konuda çok katı olmasından dolayı Abdallar sanat yaptıkları için dışlanmışlardır. Bu gibi durumların Abdallarda bozlak kültürünün pekişmesi ve bozlak eserlerinin neden bu kadar acı içerdiğini gösterir. Diğer dışlanma sebeplerinden biri ise erkeklerin köçek olmasının bir Abdal geleneği olmasıdır (Saruhan, 2012:19). Erol Parlak’ta bu durumu şöyle açıklamıştır;

*“Çalgıcılık mesleğine yönelik aşağılama ve reddedişin temelinde; sanat ve özellikle de müziğin günah olduğu varsayımını İslam dininin temel bakışı olarak algılayan düşünce yapısının yattığı görülmektedir. Türklerin İslamiyet’e geçiş ile eski inançlarını terk etme süreci sonrası gelişen Sünni taassubun dayattığı katı sofuluk ile yaşanan inanç dönüşümlerinin oluşturduğu kültür kavrayışına dayalı bu yeni anlayış, eski kültürel gelenek ve göreneklerin de terk edilmesi gerektiği yönünde ters bir etki yaratmıştır.*

*Ortaya çıkan durum ise, toplumsal kültürde önemli yeri olan birçok geleneğin hor görülüp kenara itilmesi sonucunu doğurmuştur. Bunların başta gelenlerinden biri; Ozanlık kültürü, bu kültüre ait inanç kavrayışı ve bağlı olarak da çalgıcılık sanatıdır. Yarattığı olumsuz sonuçlar günümüzde de gözlenen bu olgu, Türk Halk kültürünün başta gelen kolu sözlü kültür ve müzik sanatına vurulan en bu büyük darbe olmuş, eski inanca göre kutsallık mertebesinde algılanan çalgı çalmak; insanı cehennemlik eden bir günaha, Ozan ise cehennemlik bir günahkara dönüşmüştür. Özellikle Osmanlı Devleti yönetimi içerisinde zamanla başta din uleması olmak üzere resmi ağızlar tarafından dillendirilen çalgı çalmanın günah, çalanın da günahkar olduğu düşüncesi, ilk önce toplumun tarihi ve sosyal kültürünün taşıyıcısı ozanları ve ozanlık geleneği ile birlikte çalgıcılık mesleğini sürdüren Abdalları vurmuş, Çingenelikle horlanan Abdalların dışlanmasının yeni nedenini oluşturmuştur.” (Saruhan, 2012:20).*

### **1.3. Bozlak İcracıları**

#### **1.3.1. Şemsi Yastıman**

Asıl adı Mehmet Galip Şemsettin'dir. 10 Temmuz 1923 yılında Kırşehir'de doğan Şemsi Yastıman, Şeyh Süleyman Türkmani'nin soyundan gelir. 1946 yılında Ankara'ya memuriyet sebebiyle gelmiştir. Memuriyet kendisine sıkıcı geldiği için istifa etmiştir. Saz çalmaya merakı nedeni ile burada tanınmış saz üstadlarıyla tanışmıştır. Şemsi Yastıman'ın saz icracılığında ilerlemesinde Yağcının Mehmet Efe, Ankaralı Genç Osman Efe büyük katkıda bulunmuşlardır. Ankara'da bulunan saz meclislerinde zamanını geçirmiş ve bu meclislerde kendisinden çok söz ettirmiştir ve 1949 yılında sanat hayatına tamamen başlamıştır (Yağmur, 2007:560).

Bir saz icracısı olmasına rağmen bir şair olarak da bilinir. Şiirlerinde devrim konularını yazan Şemsi Yastıman destan, taşlama, nasihat ve övgü gibi duygulara yer vermiştir. En tanınmış eserleri:Şeytan Bunun neresinde (1950), Kore Destanı (1950), Tahta Kuruşu (1951), Zenaat Destanı (1955), Kırşehir Destanı (1959), Halk Dilinde 27 Mayıs Destanı (1960), Memleket Hasreti (1962), Acep Evlensek mi Evlenmesek mi (1962), Muradım (1966) bu şiirle Konya Aşıklar Meydanında birincilik almıştır, Harap Etti Tütün Beni (1971), Uzaylılarla Sohbet (1974), Vay Haline Vay Haline

(1975), Arıyomda Bulamıyom (1975) ve Şemsi Yastıman'ın Zamnamesi. Şeytan Bunun Neresinde, Biter Kırşehir'in Gülleri Biter ve Keskenli Seferin Türküsü gibi eserleri plağa okunup TRT arşivine girmiştir (Yağmur, 2007:561).



Şekil 3. Şemsi Yastıman

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
THM REPERTUAR SIRA NO: 630  
İNCELEME TARİHİ: 16/3/1974

DERLEYEN  
M. SARISÖZEN

YÖRESİ  
KIRŞEHİR

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI  
ŞEMSİ YASTIMAN

BİTER KIRŞEHİRİN GÜLLERİ BİTER  
(GÜZELLEME)

NOTAYA ALAN  
M. SARISÖZEN

SÜRESİ :

(SAZ.....)

(SERBEST.....)

Bİ TER Bİ TER DE KIR ŞE Hİ RİN GÜL LE Rİ Bİ TE.....

.....R E FE.....N DİM

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

NAM MA NÄ MAN SE BE BÄM MA NAM MA NÄ MAN BİR TA NE MAM MAN  
" " " " " " " " " " " " " "

ÇİR Pİ NİP DA LIN DA BÜL BÜL LE RÖ TER GÜ LÜ MAM MA NAM MA NÄ MAN  
KA ŞI Nİ NÜS TÜN DE KE MAN GÖ RÜ NÜR " " " " " " " " " "

SE BE BÄM MA NAM MA NÄ MAN E FEN Dİ MAM MAN AY NÄM DÜŞ  
" " " " " " " " " " " " " " BEY LİK MÄR

Şekil 4. Şemsî Yastıman-Biter Kırşehir'in Gülleri Biter

### 1.3.2. Muharrem Ertaş

Muharrem Ertaş, 1913 yılında Kırşehir'in Yağmurlu Büyük Oba köyünde dünyaya gelmiştir. Zurnacı Kara Ahmet ve Ayşe Hanım'ın beş çocuğundan biridir. Bir söylentiye göre, Muharrem Ertaş'ın ataları yüzyıllar önce Horasan'dan Yağmurlu Büyük Oba köyüne göç eden Deveci kabilesindedir. Yağmurlu'daki aşiretler, 1940'lı yılların başlarında buradan başka köylere göç eder, uzun yıllar köy köy dolaşarak en son Kırşehir'in merkez Başbağı mahallesine yerleşirler. Yağmurlu'da bıraktıkları tek aile ileride Muharrem Ertaş'ın ustası olacak olan Yusuf Usta'nın ailesidir. Yusuf Usta göç hayatından bıkmış ve başka yerlerde yaşayamayacağına inanıp bu köyde kalıp vefat etmiştir (Altıok, 2010:97).

Muharrem Ertaş 5-6 yaşlarında dayısı Buduk ustadan bağlama dersleri almıştır ve kendi kendine çalışıp gösterdiği icradan memnun kalmayınca daha iyi bağlama ustaları arayışına girmiş ve yörenin en ünlü ustası olan Yusuf Usta ile çalışmalarına devam etmiştir. Muharrem Ertaş Yusuf Usta'dan yörenin en eski ustalarından ve saz şairlerinden Aşık Said'in koşma ve deyişlerini öğrenmiştir (Yağmur, 2007:562). Emre Sarı "Aşıklarımız" adlı kitabında Muharrem Ertaş'ın bu günlerini anlattığı söyleşiye şu şekilde yer vermiştir:

*"Çalıp söyleme merakım küçük yaşlarda başladı. Bulduk adındaki dayımın çok güzel sesi vardı. Bir köyde türkü söyledi mi diğer köyde dinlenirdi. Hatta seferberlikte asker kaçaklarını yakalamak için subaylar dayımı yanlarına alır köy köy dolaşırlarmış. Dayıma türkü söylettirip kendileri de pusuya yatarlar ve dayımın sesine dağlardan köye inen kaçakları yakalarlarmış. Derken Yusuf Usta beni çok severdi, merakımı görünce beni yanına aldı. Her gittiği yere götürürdü. Düğünlerde, bayramlarda, eğlencelerde yanından ayırmayarak ustalarından öğrendiğini bana da öğretirdi. Yedi yıl onunla çalıştıktan sonra artık tek başıma çalıp söylemeye başladım." (Sarı, 2016:423).*

İcrasını ve repertuarını geliştiren Muharrem Ertaş 15 yaşına geldiğinde yörenin en çok aranılan müzisyeni olmuştur. Ünü Kırşehir, Yozgat ve Ankaraya kadar yayılmıştır. Bu yıllarda ilk eşi Hatice Hanım ile evlenmiş ve eşinin ölümünden sonra Çiçeklidağı, Yerköy, Keskin ve Kırtıllar gibi yerleşim yerlerine göç ederek sanat hayatına buralarda devam etmiştir. Kırtılların köyünde Döne Hanım ile evlenerek

Çiçeklidağı'nın İbikli köyüne yerleşmiştir. Döne hanımdan Necati, Neşet, Ayşe, Nadiye ve Muhterem isimlerinde beş tane çocuğu olmuştur (Yağmur, 2007:562). Daha sonra Döne Hanım da vefat etmiş. Döne Hanım'ın vefatından sonra Yozgat'ın Kırıksoku köyüne bir düğün için gitmiş ve Arzu Hanım ile tanışıp evlenmiştir. Bu son evliliğinden Ekrem, Ali, Muharrem ve Cemal adlarında dört çocuğu olmuş ve yöresel bir deyiş ile “sekiz baş horantaya (ev halkı) ekmek parası kazanmak” için zor ve kötü şartlarda çalışarak ömrünü bu uğurda harcar. Muharrem Ertaş'ın adı bir tv programından sonra duyulur. Bu programda Ertaş, Dadaloğlu'na ait ünlü Avşar Bozlağı'nı çalıp söyler. Söyleme tekniği daha önce hiç kimsede görülmemiştir. Divan sazı eşliğinde çaldığı ve okuduğu bu bozlak için tiz, gür, parlak ve bir o kadar duygulu, bir buçuk oktavı geçen bir ses aralığına sahip tam bir “Dadaloğlu gürlemesi” benzetmesi yapılmıştır (Sarı, 2016:424).

“Kalktı göç eyledi avşar elleri  
Ağır ağır giden eller bizimdir  
Arap atlar yakın eyler ırağı  
Yüce dağdan aşan yollar bizimdir.”

Kendisinin bir çok ustadan saz çalmayı, bozlak okumayı öğrendiği gibi o da kendi yetiştirdiği çıraklarına aktarmıştır. Kendi oğlu Neşet Ertaş dışında Hacı Taşan gibi ustaların yetişmesinde büyük rol oynamıştır. Muharrem Ertaş ile Hacı Taşan'ı yanına alarak bu müziğin öğrenildiği ve ustadan çırağa geçişinde önemli bir yer olan düğünlere götürmüştür. O zamanlarda “düğün çalgıcılığı” usta-çırak ilişkisinde önemli bir durumdur ve bu sayede ustası Muharrem Ertaş'ın bulunduğu meclislerde kendisine yer edinebilmiştir. Hacı Taşan Muharrem Ertaş sayesinde bu gibi meclislerin önemli müzisyenlerinden biri olmuştur (Altıok, 2010:99).

Muharrem Ertaş saz icrası ve bozlak okuma kabiliyeti sayesinde “ustaların ustası” lakabını almıştır. Ses genişliği, nameleri, tınısı, çarpma ve süslemeleri ile bir Bozlak icracısında olmazsa olmazlardan olan bu tekniklere sahip olması nedeniyle gelmiş geçmiş en büyük Bozlak icracısı olarak kabul edilir (Yağmur, 2007:562).

1913 yılında Yağmurlu Büyük Oba köyünde başlayan fakir ve sıkıntılı hayatı, Kırşehir 'de Bağbaşı mahallesinde bir gecekonuda fakir bir şekilde 3 aralık 1984'te 71 yaşındayken son bulmuştur. Bütün ömrünü saz çalarak geçiren Muharrem Ertaş'ın



hayatı “çaldı ve söyledi” iki kelime ile anlatılır ve ölümü sırasında son sözü olarak bilinen “sazımın emaneti” cümlesi ile anılır (Sarı, 2016:425).



Şekil 5. Muharrem Ertaş

SÜRE: ♩ 100

(SAZ

KA RAN FI L SU YU NE Y NE R  
KA RAN FI LIM (SAZ ) SU SU ZU M

GÜ ZE L KO KU YU NE Y NER  
KAÇ GÜ N DÜ RUY KU SU ZUM

İ Kİ BAŞ BİR YAS DİK DA  
VAR SAM YÁ RIN YA Nİ NA

O GÖ ZUY KU YU NE Y NE R  
Dİ Lİ M DUR MAZ HUY SU ZU M

Şekil 6. Muharrem Ertaş - Karanfil Suyu Neyler

### 1.3.3. Hacı Taşan

Taşan 7 Mart 1930 yılında Kırşehir'in Kırtıllar köyünde doğdu. O yıllarda bu köy Abdal aşiretinin en yoğun olarak yaşadığı köylerdendi. Fakir bir halka sahip olan Kırtıllar köyü, bunun aksine çok zengin namelerin olduğu, en duygulu türkülere sahip olmuştur. Fakat bir çok köylü para kazanamadıkları için bu köyden zaman zaman göç ederlerdi. Hacı Taşan'ın babası Abdullah Çavuş'da o zamanlarda Hacıelobası köyünden evlendiği için oraya göç etmiştir. Annesinin bağlamayı çok sevmesi ve babasının da o yörenin en ünlü davulcularından biri olmasından dolayı Hacı Taşan on iki yaşında bağlama çalmaya başlamıştır. Babası o zamanların en önemli ustalarından olan Yusuf Usta'ya bir bağlama yaptırır. O günlerde Seyfeli köyünde oturan Muharrem Ertaş'a götürür ve ona Hacı Taşan'ı çırak olarak verir. Artık Taşan bu müziğin en etkili öğrenme biçimi olan usta-çırak ilişkisi ile bağlama çalmayı öğrenmeye başlar. Muharrem Ertaş ile düğünlere gider ve “düğün çalgıcılığı” onun için en önemli ve tek meslek olmuştur (Sarı, 2016:292).

1970'lerden sonra ilk radyo ve plak, daha sonra televizyon, kaset gibi insanlara sesini duyurabileceği araçları kullanmış ve daha büyük bir alana müziğini dinletme imkanı bulmuştur ve böylece doğduğu yerden sonra daha geniş bir kitleye seslenebilen ilk yöresel sanatçı Hacı Taşan olmuştur. Emre Sarı'nın kitabında Hacı Taşan bu hikayesini şöyle anlatır:

*“Askerliğimi 1950'de İstanbul Maçka'da yaptım. Askere gitmeden önce çalıp söylemede bir hayli ustalaşmıştım. O sıralar rahmetli Muzaffer Sarısözen yurdun her tarafını gezip türkü derliyordu. Bir gün çıkıp Keskin'e geldi. Bizi Halkevi binasına topladı, o günlerde yayınladığı Folklor Saati'nde yer vermek üzere seçme yapacağını söyledi. Keskin'de bir hafta kalarak bir çok mahalli sanatçıdan derlemeler yaptı. Daha sonra seslerimizi radyoda yayınladı. Radyo ile iletişimim ilk böyle başladı. Sarısözen bizi daha sonra zaman zaman Ankara'ya radyoya davet ederek çalıp söyledi. Sarısözen'den sonra Nida Tüfekçi, Mustafa Geceyatmaz ve Ali Can'larla tanıştım ve radyoda programlar yaptım.” (Sarı, 2016:293).*

Taşan, Yerköy'ün Teflek Abdalları'ndan Naile Hanım ile Kırtıllar köyünde evlenir. Bu evliliğinden, Pahalı, Nazlı, İsmigül, Sevda ve Sevdur adında beş kız

çocuğu ve Fethi, Sondur, Seyfettin adında üç erkek çocuğu olmak üzere sekiz tane çocuğu olmuştur. Taşan, Seyfettin'i kendisi gibi yetiştirmek istemiş ve yıllarca ona ders vermiştir. Seyfettin ileride babası gibi güzel saz çalıp türküler söylemiştir. Ortanca kızları Pahalı ve İsmigül de babaları gibi saz çalıp türkü söylerler ancak onlar babaları ve kardeşleri Seyfettin gibi sahneye çıkmamışlardır ya da plak ve kasetlere okuma yapmamışlardır. Naile Hanım ve oğlu Sondur ile Ankara'da ikamet ederken, 2011 yılında vefat etmiştir. Hacı Taşan'ın ölümünden sonra kardeşi Duran Taşan'ın çocukları Kudret, Abidin, Suat, Nusret ve Verdi bu Abdal üslubunu devam ettirmişler ve Taşan Kardeşler adını verdikleri bir grup kurmuşlardır. Keskin'de düğün ve bir çok eğlencede sahneye çıkan Taşan Kardeşler saz, darbuka, ney, keman, zurna, bateri gibi bir çok çalgıyı çalarak bu geleneği devam ettirmişlerdir (Tekel, 2007: 26-27).

Yaklaşık kırk yıl boyunca türkü söyleyen Hacı Taşan, 9 Mart 1983 yılında yolda yürürken geçirdiği kalp krizi nedeni ile vefat etmiştir (Tekel, 2007:30). Hacı Taşan'da bir çok Abdal gibi düğünlerdeki yoğun içki ve eğlence ortamı nedeni ile vücudu yenik düşüp genç yaşta ölen sanatçılardandır (Sarı, 2016:292).



Şekil 7. Hacı Taşan

SU RÜ LE Rİ ÇİN DE SÜR ME Lİ KO YUN SA FAK  
A SA ĞI DAN GE LİR GE Lİ NİN GÖ CÜ CU LU GE LİN  
İ Kİ ÇEŞ ME YAP TIM AL TU NO LUK LU SU YU  
LA RA MI ET TI YOR SER HO SU MU  
NU BAĞ TI LER CA NI MI BA LA DIM A LA BA  
YU A CA NM GE LU YU Cİ A CA NM GE LI LI Cİ LI  
BA LI LI SON KA DEH TE YAP TIN BA NA  
BEŞ SE NE SAK LA DIM VER Dİ BİR YAR SEV DIM O DA BEN DEN  
Bİ RO YUN Nİ YAN DA SIN SÜR ME Lİ PA LA ZİM  
ĞI SA ÇI LI \* \* \* \* \* YA NIK LI \* \* \* \* \*  
Nİ YAN DA HA DA MAN Nİ YAN DA \* \* \* \* \*

Şekil 8. Hacı Taşan - Sürüler İçinde Sürmeli Koyun

### 1.3.4. Çekiç Ali

Çekiç Ali Kırşehir'in türkü ve bozlaklarının ünlü icracılarından biridir. Neredeyse tüm plak ve kasetlerinde Kırşehir'li Çekiç Ali adıyla anılmıştır. Kaman'ın Meşe köyünde 1932 yılında Ali Çekiç adıyla dünyaya gelmiştir ve asıl soyadı da "Ersan"dır. Çekiç lakabını almasının sebebi ise çevikliği, ataklığı ve saz çalarkenki dinamizmi, hızlı çalımıdır. (Sarı, 2016:212). Annesi Döne, babası Musa'dır ve altı kardeşlerdir. En önemli ayrıntı ise Muharrem Ertaş'ı yetiştiren Yusuf Usta Çekiç Ali'nin dayısıdır. Muharrem Ertaş ve Çekiç Ali'nin stilleri ortaktır, sebebi ise ustalarının aynı kişi olmasıdır. Buna rağmen Ertaş ile aynı mecliste saz çalıp söylememiştir. Bir rivayete göre Neşet Ertaş babasıyla gitmediği düğünlere Çekiç Ali ile gitmiştir (Altıok, 2010:109).

Henüz çocuk yaşlarında köy odalarında saz çalmaya başlamıştır ve büyükleri tarafından verilen "Çekiç" lakabı asıl isminin önüne geçmiştir. Kırşehir'li Çekiç Ali isminin hikayesi ise; o yıllarda İstanbul'da bir plak şirketi ondan izin almadan Çekiç Ali'ye ait bir plağı izin almadan basıp çoğaltmışlardır. Çekiç Ali bu durumdan rahatsız olup itiraz etmiştir fakat plak şirketi piyasa kurnazlığı içerisinde "Senin adın Çekiç Ali değil ki, Ali Ersan" diyip bu sahtekarlığa kılıf uydurmuşlardır. Bu sebepten dolayı, mahkeme kararı ile Ali Ersan olan gerçek soyadını Çekiç soyadını alarak resmileştirmiştir. Ali'nin Kırşehir'li Çekiç Ali olmasının özü doğal olarak türkü ve bozlakların usta icracısı olmasını sağlayan uzun, dertli ve yorucu hayatıdır. Bir saza sahip olmadığı günlerde, "tokaç"ı (çamaşır yıkarken kullanılan yassı tokmak) saz yaparak kendi kendine türküler çalıp söylemeye başlar. Bu yıllardan sonra yaşadığı yorucu hayatı onu da erken ölen sanatçılarımız arasına sokacaktır (Sarı, 2016:213).



Şekil 9. Tokaç



Şekil 10. Çekiç Ali

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
T H M REPERTUAR SIRA No.498  
İNCELEME TARİHİ : 25-5-1977

DERLEYEN  
OSMAN ÖZDENKÇİ

YÖRESİ  
KIRŞEHİR

## ACEM GIZI

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI  
ÇEKİÇ ALI

NOTAYA ALAN  
OSMAN ÖZDENKÇİ

SÜRESİ :  
D = 108

CİR Pİ NİP TA SA NO  
SE Nİ SE VE... N OĞ LAN

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

GA LA CEM Öİ Zİ UĞ RU NUĞ RU... N QA SA... L  
DÖ KE...R MER CA Nİ BU RUN FİN Dİ... K AĞ Zİ

TIN DAN BA KİN CA CAN TE LE PE  
GAH VE Fİ... N CA Nİ SE KER Mİ SE... R

Dİ YOR GÜ LA CE... M Öİ Zİ  
BET Mİ BA LA CE... M Öİ Zİ

—1—  
CİR PİNİPİTA SAN ÖVAYA CİRİNCA  
EĞ LEN ŞANOVADA BAL ACEM KIZI  
UĞ RUN UĞ RUN (ŞASALTINDAN BAKINCA  
CAN TELEF EDİYOR GÜL ACEM GIZI

—2—  
SENİ SEVEN OĞ LAN NEYLESİN MALI  
YUMDUKÇA GÖZÜNDEN DÖKER MERCANI  
BURUN FİNDİK AĞ Zİ QAHVİ FİNCANI  
ŞEKERMİ ŞEBETMİ BAL ACEM ÖZİ

Şekil 11. Çekiç Ali-Acem Kızı



### 1.3.5. Ali Rıza Güney

Ali Rıza Güney 1934 yılında Kırşehir'in Mucur ilçesinde doğdu. 15 yaşındayken ağabeyi Hüsamettin'den saz çalmayı öğrendi. Güfteleri, besteleri ve sesi ile üne kavuşan Ali Rıza Güney, aynı zamanda şiir de yazıyordu. Şiirlerini sevgiden ve çevre olaylarından esinlenerek yazar. Ne yazık ki o zamanlar yazdıklarını elinde tutmadığı için şimdi şiirlerine ulaşılamıyor. Sonralarda bir konuşmasında; *“Nerden bileyim sonradan bu şiirlerin lazım olacağını, elimde olsaydı sazımla dile getirirdim.”* diyerek anlatmıştır. Yetenekli bir aile olan Güney ailesinin büyükanneleri de hiç okumadığı halde şiirler okuyup türküler söylerdi. Güney, askerliğinden sonra sazına daha hakim olmuş ve eskisinden daha da iyi çalmaya başlamıştır. Ankara'da bir devlet dairesinde memur olarak çalıştı. Ali Rıza Güney ve eşi Meryem Hanım'ın bir kızı iki de oğlu oldu ve üç çocuğu da müziğe Ali Rıza Güney kadar ilgililerdi. Emel Güney (Taşçıoğlu) beş yaşında sahneye çıktı, halen TRT'de halk müziği icrası yapan bir ses sanatçısıdır. Ağabeylerinden Ozan Güney saz çalarken, diğer ağabeyi Ekrem Güney ise darbuka çalardı. Çocuklarıyla kurduğu bir grubu vardı ve Ankara'da büyük ses getirdiler. Mucur'lu ozan Ali Rıza Güney halen Kırşehir Mucur'da yaşamaktadır (Yağmur, 2007:563).



Şekil 12. Ali Rıza Güney

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
T H M REPERTUAR SIRA No : 3825  
İNCELEME TARİHİ : 26.1.1993

YÖRESİ  
ORTA ANADOLU  
KİMDEN ALINDIĞI  
ALİ RIZA GÜNEY

### SU GELİR BULANARAK

DERLEYEN  
EMEL TAŞÇIOĞLU

DERLEME TARİHİ  
NOTAYA ALAN  
EMEL TAŞÇIOĞLU  
ERTUĞRUL GÜNEY

(SAZ--

SU GE LİR BU LA NA RA... K BAH ÇE Yİ DO LA NA RA... K

BU NA CAN MI DA YA NI... R DA YAR GE Ç Tİ SA L LA NA RA... K

A MAN A MA... N E... L MA LI (YAR) SE Nİ NER DE BU... L MA LI  
SE Nİ BULDU ĞU... M YE R DE DE Sİ Kİ Sİ Kİ SA... R MA LI

*GENÇTİRİK*

SU GELİR BULANARAK, BAHÇEYİ DOLANARAK  
BUNA CAN MI DAYANIR YAR GEÇTİ SALLANARAK

SU GELİR KÜTÜĞÜNDEN, İÇİLMEZ KÖPÜĞÜNDEN  
YILAN OLSAM SARILSAM, O YARIN TOPUĞUNDAN

AMAN AMAN ELMALI, SENİ NERDE BULMALI  
SENİ BULDUĞUM YERDE DE SIKI SIKI SARMALI / BAĞLANTI

SU GELİR MİLLENDİRİR ÇAYIRI ÇİMLENDİRİR  
O YARIN KAŞI GÖZÜ DİL SİZİ DİLLENDİRİR

HAVUZU DOLANDIRMA, SUYUNU BULANDIRMA  
PEK DE GÜZEL DEĞİLSİN, GOYNUMU BULANDIRMA

Şekil 13. Ali Rıza Güney-Su Gelir Bulanarak

### 1.3.6. İsmail Altunsaray

Kırşehir bozlak müziğinin son temsilcilerinden olan genç sanatçı 1980 yılında Kırşehir’de dünyaya geldi. 12 yaşındayken bağlama çalmaya başladı. 1997 yılında İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı’na girdi. Konservatuara girdikten sonra kendi okulu ve başka okulların bir çok etkinliklerinde yer aldı. Altunsaray, 2002 yılında eğitimini tamamladıktan sonra 2003 yılında TRT İstanbul Radyosu’na sözleşmeli sanatçı olarak girdi. 2005 yılında yüksek lisansını Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Musikisi Ana Sanat Dalı’nda yaptı. 2006’dan beri düzenlenen “İTÜ Bağlama Günleri” etkinliğinde Neşet Ertaş, Musa Eroğlu ve Erkan Oğur gibi ustaların katılımında solo performanslar sergiledi. Kültür ve Turizm Bakanlığı ile Başbakanlık Türk İşbirliği ve Kalkınma İdaresi’nin desteği ile 2008 yılında 9. Uluslararası Sürmeli Festivali’nde “Nida Tüfekçi Altın Bağlama Kültür Sanat Ödülleri” isimli yarışmada Türk Halk Müziği İcracılık Dalı’nda teşvik ödülü aldı.

Kırşehir doğumlu olmasına rağmen herhangi bir Abdal aşiretinin mensubu değildir. Fakat Muharrem Ertaş, Neşet Ertaş, Çekiç Ali ve Hacı Taşan gibi ustalardan feyz alarak bağlama ve ses icrasını geliştirmiş, konservatuar eğitiminde katkısıyla hem alaylı hem mektepli olan nadir sanatçılar arasına girmiştir. Bu durumu ile Neşet Ertaş ekolünün yeni temsilcilerinden bir adım öne çıkmıştır. Kırşehir’den çıkan, orada büyümüş ve dünyaya açılmış bir sanatçı olan Altunsaray halen icrasına devam etmektedir (Altunsaray, 13.12.2016).



Şekil 14. İsmail Altunsaray

DİZİ BOZLAK  
SEYİR ÇIKICI  
DURAK SESİ LA düğah  
ARIZA SESİ Sİb kürdi

sayfa 1  
KIZ SENİN NE DERDİN VAR

SÖZ KARACAOĞLAN  
MÜZİK İSMAİL ALTUN SARAY  
yorum ismail altunsaray

usul nim sofyan  
metronom 62

ar

intro

5

9

13

17

21

25

29

33

her sa bah he r se her vak ti ç i kar ç i ka r

ba kar sin saz bil mi yo ru m ne der di nin

va r kız se nin se nin se nin saz

saz saz dert li si ne m

Şekil 15. Kız Senin Dardin Nedir (Söz: Karacaoğlan-Müzik: İsmail Altunsaray)

### 1.3.7. Neşet Ertaş

Neşet Ertaş, Orta Anadolu Abdalları'nın bir ferdi olarak 1938 yılında, Kırşehir'in Kırtıllar köyünde dünyaya gelmiştir. Kırşehir'in Yağmurlu köyünde oturan, göçebe Abdal geleneğini devam ettiren, o zamanın en ünlü bozlak icracılarından olan Muharrem Ertaş, Kırşehir'in Keskin ilinin Kırtıllar köyüne göç ettikten sonra Döne Hanım'la evlenerek köye yerleşir ve Neşet Ertaş dahil beş çocukları olmuştur. Neşet Ertaş'a ne zaman doğduğunu sorduklarında, doğru olup olmadığını bilmediğini, babasının "Atatürk'ün öldüğü sene" dediğini söyler ancak nüfusunda 25 Haziran 1945 yazıyordu. Buna rağmen bu zamana kadar yaşını babasının söylediği tarihe göre hesaplayıp söylemiştir. Kendisine "Neşet " isminin verilmesi ise şöyle anlatır:

*"Babam bir köye düğüne gitmiş ve orada oynayan çocuklardan biri çok hoşuna gitmiş, kara kaş, kara göz; sevmiş çocuğu. Adını sormuş, o da 'Neşet' demiş. O sırada ben annemin rahmindeymişim. Oğlum olursa adını Neşet koyacağım demiş. Dönmüş köye ben dünyaya gelmişim. Adımı Neşet koymuş. Babam öyle her istenildiğinde saz çalmazmış. Ben doğduğumda, eve gelenler beni bahane edip; Bize saz çal derlermiş. O anın hatırına saz çalarmış (Parlak, 2013:271-273).*

Neşet Ertaş ve Muharrem Ertaş geçimlerini düğünlerden aldıkları paralarla karşılamışlardır. 8 yıl boyunca Kırşehir, Niğde, Kırıkkale, Keskin, Yerköy, Kayseri ve Yozgat yöre ve köylerinde düğünlerde çalarak para kazanmışlar. Bu yoğun ve yorucu iş yüzünden Neşet Ertaş okula gidememiştir. Buna rağmen Neşet Ertaş babasına nazaran daha çok türkü bestelemiştir. Neşet Ertaş 14 yaşında çalışmak için İstanbul'a gitmiştir ve 1957 yılında ilk plağı olan "Neden Garip Garip Ötersin Bülbül" ü çıkarmıştır ve Beyoğlu'nda bir gazinoda çalışmaya başlamıştır. 2 yıl boyunca İstanbul'da yaşayan Ertaş daha sonra Ankara'ya gelmiş ve burada da gazinoda çalışmaya devam etmiştir. Neşet Ertaş bozlaklarda kendi çektiği çileleri, aşkları ve dertlerini anlatmıştır, bunun sebebi ise söylediği bozlakların sözlerinin kendisine ait olmasıdır. Ertaş, Ankara Radyo Evine girmiş. Çok güç derlemeleri, kendisine güfte ve besteleri vardır (Sarı, 2016:433).

Okula gitmek Neşet Ertaş'ın en büyük arzularından biri olsa da, o zamanlarda zor yaşam koşullarından dolayı bu arzusu gerçek olmamıştır. Ağabeyi Necaettin'nin peşinden okula giderek bu arzusunu dindirmeye çalışır, yine de bu durum gerçek anlamda okula gitme arzusunu bastırmamıştır. Okula gideceği yaşlarda Kelismail Köyü'nün zenginlerine ait olan tarlaların, bağların bekçiliğini yapmış ve öküzleri gütmüştür. Yaşı ilerledikçe babası gibi saz çalmak isteyen Neşet'e babası ekonomik durumların kötü olmasından dolayı bir saz alamaz, müzik ve saz eğitimine annesinin çamaşır yıkadığı tokaçla başlar (Yamak, 2003:5).

1943-1944 yıllarında Kırtıllar Köyü'nden, Çiçeklibağ'ın İbikli Köyü'ne göçerler ve bu sıralarda altı yaşlarında olan Neşet babası ile düğünlere gitmeye başlar. Dizlerinden rahatsız olan Döne Hanım'ın hastalığı İbikli Köyü'ne taşınalı bir yıl kadar olduğu zamanlarda daha da kötüleşir ve tüm hayatı yoksulluk içinde geçen beş çocuk annesi Döne Hanım çocuklarını eşi Muharrem Ertaş'a bırakıp hayata veda eder. Döne Hanım'ın vefatından sonra Muharrem Ertaş İbikli Köyü'nden Çiçekdağı'nın Teflek Köyü'ne oradan da Yozgat'ın Kırık Soku Köyü'ne göç eder. Yozgat'a göç ettiklerinden sonra Arzu Hanım'la evlenen Muharrem Ertaş ailesi ile beraber bu aşiret bölgesinde yaklaşık dokuz sene kalırlar. Yozgat'ın bütün köylerine iş sebebiyle gitmişlerdir. Ancak Neşet Ertaş'ın dediğine göre sadece çalgıcılık için değil aynı zamanda sünnet düğünleri olan köylere sünnetçi olarakta gitmişlerdir. Döne Hanım öldüğünde üç aylık olan çocuğunu eşek sırtında bakımsız bir halde gezmekten dolayı kaybederler. Bu vefattan sonra askere çağrılan Muharrem Ertaş iki kalan iki oğlunu ve iki kızını son eşi olan Arzu Hanım'a emanet eder ve askere gider. Bu durumdan sonra ev halkı geçim sıkıntısı çekmeye başlar, düğünlerde çalmak için yaşları çok küçük olan çocuklar köy köy gezip dilenmeye başlarlar. Muharrem Ertaş'ın askerde dönemi bu şekilde geçirirler ve sonrasında Yozgat'ın Yerköy ilçesine göç ederler, ardından Kırıkkale'ye gelirler. Artık düğünlerde babalarıyla beraber çalgıcılık yapacak yaşa biraz olsun ulaşan Neşet ve Necaettin, babaları saz çalıp türkü söylerken onlar da babalarına cümbüş ile eşlik ederler. Bu sırada bazı düğünlerde Neşet, babası ve kardeşi saz çalarken, köçek olarak düğün meydanında oynamaya başlar. Neşet Kırıkkale'de kaldıkları zaman boyunca keman çalmayı öğrenir. Kırşehir'e geri döndüklerinde ise artık Neşet keman çalışıyla bilinmeye,

çalıp türkü söylerken bir yandan da saz çalışını ilerletmeye başlar. Onbeş yaşlarında ilk defa aşık olan Neşet o günleri şöyle ifade eder ;

*“Onbeş onaltı yaşında aşık olduğuma gelince, bugün böyle olmamın temel sebebi “o” dur. Aslında o da değil, ayırım yapanlar; insanları, sen, ben, o, bu diye ayıranlar, sebep. Benim bugün sağlam bir temel üzerinde olmayışımın sebebi de budur işte. O aşk hala yüreğimde. Benim günahım vebalim, insan ayırımı yapanların boyununa. İnsanı insandan ayıranların, ayrı görenlerin boyuna. Yalnız benim için değil tüm insanlık adına, tüm günahlar böyle ayrımcı düşünenlerin, görenlerin boynuna. Ben demesem gene Hak biliyor bunu, Hak verecek cezasını. Ama ben de çektim bunu ben de bir ömür bitirdim böyle. Bir insan kime aşıkça ya alsın, ya ölsün. Bunu da bir not edin şöyle, ben ölürüm siz kalırsınız. Bu böyle olmak zorundadır. Dam, temel üstünde durur. Temel sağlam olmazsa sen ne kadar ev yapmaya çalış, yapamazsın. Gönül hadisesi de buna benzer; gönülsüz evlilik yuva kurdutmaz.” demiştir (Yamak, 2003:7).*

1953 yılında bu sebepten ötürü ilk eserini yamıştır. Eserin ismi “Aradım Derdime Çare mi Buldum”.

*Aradım derdime çare mi buldum*

*Sevda elinden de sararıp soldum*

*Sefil Mecnûn gibi sevdadan oldum*

*Derdimi ellere diye mi bildim*

*Ağladı gözlerim güle mi bildim of of*

*Dutuldum vereme bir genç yaşımdan*

*Zalım gader gözlerimi çeşmimden*

*Dertli diye ayırdılar eşimden of of (Yağmur, 2007:366).*

Neşet'in ailesi onu evlendirmek ister ve Hacıbektas'tan bir aşiret kızına ailesi görücü gider. Kızın babası Neşet'i eve iç güveysi ister. Bunun dışından kız tarafı Neşet'ten oldukça yüklü bir başlık parası da ister. Aile gelip bu durumu Neşet'e anlatır. Etrafta başlayan dedikodular yüzünden genç Ertaş guruna yediremeyip "Ankara'ya gidiyorum" ben diyerek kendi göç hayatını başlatmış olur (Yamak, 2003:7-8).

Neşet Ertaş Ankara'dan İstanbul'a geçme hikayesini şöyle anlatır;

*"Malum bizler çalgı çalan insanlarız. Başka gelirimiz yok. Halkımız ununu, buğdayını, harmanını kaldırır, çocuklarına düğün ederler. Biz de gider bir iki ay düğünlerde çalarız ama yıl oniki ay, yetmezdi bu. Mecbur, bizde evde çoluk çocuk var. Bir paket çayın borcu için bakkalın önünden geçemez durumdaydık. Bizim işin de aşiretlerdeki yeri daraldı. Ankara'ya gider yolun dediler. Nasılsa başka çarem kalmadı dedim. Benim bir küçük sazım vardı, aldım sazımı. Kırşehir'den Ankara'ya o zaman otobüs 2,5 liraydı. 2,5 lira kadar da para biriktirdim. Bindim otobüse geldim Ankara'ya. Orada boyu bana benzer bir çığırtkan vardı. Ben İstanbul'a gidicem param yok dedim."* (Yamak, 2003 :8).

Sonrasın da Neşet, İstanbul'a varır ve uygun bir otele yerleştikten sonra hemen iş aramaya başlar. Sirkeci'de bir dükkanın camında "Şençalar Plak" yazdığını görürü ve içeri girer. Ona kim olduğunu ve ne istediğini sorarlar. Neşet'te saz çalarım der ve ondan saz çalmasını isterler. Neşet artık rahmetlik olmuş babasının "Neden Garip Garip Ötersin Bülbül" bozlağını çalar. Eseri bitirdiğinde önüne bir kağıt koyarlar ve imzalamasını isterler. Plakçının sahiplerinden olan İsmail Şençalar "Bize plak okuyacaksın ve okuman için burayı imzalamalısın" der. Neşet'i dinleyen diğer dükkan sahiplerinden olan Kadir Şençalar da ordadır ve Neşet'i çok beğenir. Kadir Neşet'i alıp Beyoğlu'nda bulunan Beyoğlu Saz'a götürür. Mekanın müdürü oradayken Neşet'in sahneye çıkmasını ister. Bu mekan Neşet Ertaş'ın dönüm noktasıdır. İlki 1957'de olmak üzere iki ayrı plak çıkartır. Biri "Neden Garip Garip Ötersin Bülbül", diğeri "Gitme Leylam". İstanbul'da programlara çıkmaya başlar. Gramofon devri olduğu için herkeste yoktur Neşet'in plakları, gramofon çoğaldıkça



Neşet'in plakları da piyasaya sürülmeye başlar. İki yıl İstanbul'da yaşadktan sonra memleketine geri döner (Yamak, 2003:10).

Neşet Ertaş, 1960'lı yıllara gelindiğinde evlenme kararı verir ve aslen Bolu'lu olan Leyla ile evlenmek istediğini babasına açıklar. Muharrem Ertaş, Neşet'in Leyla ile evlenmesini istemese de bu evlilik gerçekleşir. Neşet askere gittiği dönemde ilk çocuğu olan Döne doğar. Sonra Hüseyin ve ardından Canan dünyaya gelir. Muharrem Ertaş en başından beri bu evliliğe karşı gelmiştir ve yaşanan bu gerginlikten sonra iki eser ortaya çıkar. İki Muharrem Ertaş'ın oğluna seslenişi;

*Temiz ruhlu, saf kalplisin, şöhretlisin  
Hakkın vardır evlenmeye evladım  
Mevlam sebep olanları kahretsin  
Asılsızı alma dedim evladım.*

*Evvelden tutmadın neşet sözümü  
Öksüz koydun yavrularım, kuzumu  
Alma sözden bilmezlerin kızını  
Son pişmanlık fayda etmez evladım.*

*Sen neşedim diyorsun, o da ben leyla  
Sebep oldu anası ayırdı böyle  
Bir sen söyleyeyim birde sen söyle  
Ata sözü muteberdir evladım.*

*Tükettin ömrümü, koymadın özümü  
Ata sözü tutmayan döver dizini  
Leyla konserinde, takmış pozunu  
O da bize namustur evladım!..  
Dokunsalar nazik tene kir gelir  
Bizden önce ceddimize ar gelir  
Köle olmak şanımıza zor gelir  
Asaletsiz alma dedim evladım.*

*Küsmemiş neşedim kahrettim sana  
Baban değil miydin, sormadın bana  
Olan olmuş yavrurum, ne deyim sana  
Sen aklını yitirmişsin evladım.*

Bu sözlerinden ardından Neşet Ertaş' da babasına şu sözlerle cevap verir;

*Aşkı kimden aldın sevgiyi kimden  
Aslı bozuk deme gel şu insana  
Soracak olursan eğer ki benden  
Aslı bozuk deme gel şu insana ya dost*

*Yazımızı felek yazdı mevladan değil  
Senin dediklerin evladan değil  
Her hata suç bende Leyla'dan değil  
Aslı bozuk deme gel şu insana ya dost*

*Ulu arıyorsan analar ulu  
Sevmişiz gönülden olmuşuz kanlı  
Analar insandır biz insan oğlu  
Aslı bozuk deme gel şu insana ya dost*

*Seni beni kim getirdi cihana  
Her oğlu doğurmuştur bir ana  
Senin fikrin bozuk dostluk bahane  
Aslı bozuk deme gel şu insana ya dost*

Bu sözleri Muharrem Ertaş serbest ritimli bozlak formunda, Neşet Ertaş ise ritmik ve deyiş tarzında okumuşlardır (Yamak, 2003:18).

Zor yaşamı, dertlerle dolu hayatı ve yorucu, içkili işi nedeni ile Neşet sahnede trajik bir durumla karşılaşır. Gazinoda çalarken parmakları birden basmamaya başlar ve çalmayı bırakır. Doktor bir arkadaşı aracılığı ile Hacettepe Üniversitesi'nde fizik tedavisi görür fakat bu hastalığın geçmesi için Almanya'ya gitmesi gerekir. Almanya'daki bir ağabeyinden gelen davetiye ile tedavi için yola çıkar ve tedavisi

bitene kadar orda kalır. Sonraları tekrar Almanya'ya gider ve orada müzisyenlik yapmaya devam eder. Almanya'ya geldikten kısa bir süre sonra “babam, öğretmenim, ustam, iş arkadaşım” dediği babası Muharrem Ertaş'ın hastalığını haber alır ve Türkiye'ye döner, babası iyileşene kadar kalır. Muharrem Ertaş toparlandıktan sonra tekrar Almanya'ya döner. Ancak bir hafta sonra babasının ölüm haberini alır (Yamak, 2003:20).

Yurtdışında yaşayan Neşet Ertaş 2000-2004 yılları arasında Türkiye'de hemen her şehirde konser vermiştir. Türkiye'de yaşamıyordu ama her fırsatta konser vermek için gidebildiği tüm şehirlere gidiyordu. Son yıllardaki konser yoğunluğu nedeni ile emekliliğinin geldiğini düşünerek Türkiye'ye kesin dönüş yapar ve yerleşeceği yer olarak İzmir'i seçer. Sebebi ise İzmir'i çok sevmesi dışında aşiretlerinden İzmir'e çok göç olmasıdır. 2000 yılında kendisine “devlet sanatçısı” ünvanı verilmek istenir. Bu duruma karşılık Neşet Ertaş şunları söyler; “*Hepimiz bu devletin sanatçısıyız, ayrıca bir devlet sanatçısı sıfatı bana ayrımcılık geliyor. Ben halkın sanatçısı olarak kalsam benim için en büyük mutluluk bu.*” diyerek bu teklifi geri çeviriyor (Kaya, 2014:43).

Yoksulluk, yaşam savaşı, müzik ile geçen uğruna köçeklik yaptığı sanat sevdasının verdiği yorgunluk nedeni ile yakalandığı prostat kanserine dayanamayan “bozkırım tezenesi”, “garip” diye anılan büyük bozlak ustası 25 aralık 2012 sabahı İzmir'de vefat etmiştir. Mezarının Kırşehir'de olması tek vasiyeti olmuştur (Kaya, 2014:44). Bozlak müziğinin belkide en büyük temsilcisi olan Neşet Ertaş geride bıraktığı insanlara son olarak şöyle seslenmiştir;

### **VEDA**

*Tükendi ömrümün çoğu gidiyor*

*Cahil ömrüm geldi geçti yel gibi*

*Sevdiğim uzaktan seyir ediyor*

*Beni görüp bakınıyor el gibi*

*Geçti günler, yıllar, ömürse doldu*

*Giden gitti bilmem geri ne kaldı*

*Ömrümün baharı sarardı soldu*

*Yandı kaldı garip bağrım çöl gibi*

*Veren, geri almak için gözlüyor  
Her an her saniye beni izliyor  
Garip bağrım için için sızlıyor  
Sazımda inleyen sırma tel gibi*

*Uzun yoldan gelmiş gibi yorgunum  
Ne kimseye küskün ne de dargınım  
Bir ahu gözlüye candan vurgunum  
Garip gönlüm kapısında kul gibi (Neşet Ertaş)*



**Şekil 16.** Neşet Ertaş

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
THM 132~17/3/1973

(1)

DERLEYEN  
NİDA TÜFEKÇİ

YÖRESİ  
KIRŞEHİR

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI  
NEŞET ERTAŞ

### SEHER VAKTİ ÇALDIM YARIN KAPISINI

NOTAYA ALAN  
NİDA TÜFEKÇİ

SÜRE :

(♩ = 54) (Söz.....)

SE HER VAK Tİ ÇAL DIMYA RI GIN KA PI SI NI  
A MAN NA MA NA MAN  
BAK TIM YA RIN KA PI LA RI SÜR ME Lİ A MA  
NA MA NA MAN BOŞ BUL  
MA DIM O TA ĞI NIN YA PI SI NI A MA NA MA  
NA MAN ĞI KA GEL Dİ  
BİR GÖZ LE Rİ SÜR ME Lİ AŞ LA NIM MEL. LE RE LER  
KO RU YOR GÜL LER GÜL LER NE BİL SİN

Şekil 17. Neşet Ertaş-Seher Vakti Çaldım Yarın Kapisını

## 2. BÖLÜM

### BOZLAK MÜZİĞİNİN KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLERİ

Sanat insan yaratısıdır. Kültüre etki eden çevre koşulları oradaki müzik kültürünü doğrudan ya da dolaylı olarak etkiler. Bu nedenle toplumların müziği anlaması ve ortaya koyma şekilleri farklı olabilir. Dünya müzik kültüründe geleneksel müzikler, uluslararası müzikler ve popüler müzikler olarak üç müzik cinsi vardır. Geleneksel müzikler ortaya çıktığı coğrafyaya göre köy müziği (halk müziği) ve şehir müziği (sanat müziği) olarak ikiye ayrılabilir (Yöre, 2012:565).

Halk müziği, halkın ortak malı olan ve benimsenen, kulaktan kulağa yayılan, kolay anlaşılır ve monofonik yapıda olan melodiler olarak tanımlanır ve kökeni en eski müzik türüdür. Halk müziği etnik, ulusal, mesleki, dini ve alevi gruplardan oluşur. Bu grupların anlaşılabilmesi için yöresel bir çerçeve oluşturulur ve bu durumlar modları, ses perdelerini, ezgileri, ritimleri, formları, çalgıları ve yaratılış özelliklerini etkiler (Yöre, 2012:566).

Türkiye’de temel iki geleneksel müzik türü vardır. En önemlilerinden olan halk müziği (köy müziği) uzun ve kırık hava şeklinde yedi ayrı coğrafi bölgeye göre sınıflandırılır. Sözlü olanlar çoğunlukla halk şarkısı yani türkü olarak isimlendirilmiştir. Anadolu halk müziğinde yöresel üslup büyük önem taşır. Yerel dil, şive, ağız gibi özellikler sözlü seslendirmelerdir. Diğer seslendirme ise çalgıların düzen yani akort şekli ve tavır diye bilinen yöresel çalma şeklidir (Yöre, 2012:566).

Anadolu halk müziğinin önemli bir türü ise Kırşehir yöresi halk müziğidir. Bu halk müziğine ilişkin ilk bilgiler 1916 yılında Muharrem Hasan Bahri Bey tarafından belirlenmiştir. Bu önemli yöre müziğinin içinde bulunan kültür zenginliğinin bir kolu kitaba, yazıya ve kültüre dayalı geleneğin bir uzantısı olarak peşrevler, divanlar, semailer ve koşmalardan oluşuyor; diğer bir kolu ise kalabalık Türkmen aşiretlerinin asırlar öncesine ait saz ve söz kültürlerinin Anadolu şartlarındaki ifadesi olan Aydest bozlakları, Türkmaniler, halaylar ve oyun havalardan oluşuyor. Bu alanın en orijinal damarlarından birini hiç şüphesiz yöre müziğine de damgasını vuran “Orta Anadolu Türkmen/Abdal müziği” teşkil etmektedir (Yöre, 2012:566-567).

Kırşehir yöresi halk müziği Türkmen ve Alevi kültürlerinin birleşmesiyle oluşur. Yani Hacı Bektaş-i Veli’den Koyun Abdal’a kadar uzanan bu kültür, köy ve

kent, yerleşik ve göçebe, sözlü ve yazılı kültürlerin birleşmesi ve birlikte yaşamayı düzenleyen Ahiliğin merkezinin Kırşehir olması sonucunda çok kültürlü bir yapıda ortaya çıkmıştır (Yöre, 2012:567).

## **2.1. Türk Halk Müziği ve Türkülerin Yapısı**

Halk müziği anonim bir müzik türüdür. Bağlı olduğu kültürün özelliklerini taşır. Genellikle aşk, gurbet hayatı, memleket özlemi, acı, doğa, toplumsal olaylar ve benzeri durumların açığa çıkmasıyla oluşan bir türdür. Toplumların coğrafik durumu, tarihi, sosyal ve ekonomik yapısı göz önünde bulundurularak o topluma özel bir halk müziği şekillenir (Kaya, 2014:9).

Anadolu'da icra edilen Türk Halk Müziği, ilk zamanlarında kişilerce yaratıldığı halde o dönemlerde nota yazımının bilinmemesi ya da var olmaması nedeni ile müziğin kulaktan kulağa ve nesilden nesile geçmesiyle yaratan kişiler unutulmuş ve anonim bir müzik haline gelmiştir. Ozanlar ve aşıklar tarafından isim verilmeden bestelenen türküler, maniler vb. müzikle alakalı sözlü sözsüz malzemeler halk müziğinin bir şekilde anonim olmasına neden olmuştur (Kaya, 2014:9). 15. yy'da ozanlık geleneğinin yerini aşıklık almıştır ve günümüze kadar gelmiştir. (Kaya, 2014:9).

Türküleri ezgilerine göre grupladığımız zaman usüllüler genellikle oyun havalarıdır. Konya civarındaki 'oturak' denen bu usüllü ezgiler oyun havaları grubuna girerler. Usülsüzler yani serbest bir yapıya sahip olanlar ise Bozlak gibi uzun havalardandır. Türküler aslında sözden çok ezgisel bir yapıya sahiptir. Çünkü içeriğinde 5 ve 16'ya kadar hece ölçüsü barındırır ve bu durum türkünün ezgiye bağlı olduğunu gösterir. Türkünün iki ana niteliği vardır. Bunlar; anonim olmak ve ezgi tarafından belirlenmek. Buna dayanarak "Türküyü, halk geleneğinden oluşan, çağ ve bölge değişikliği içerik, anlam ve biçim farklılıklarına sahip ama ezginin her zaman kural olduğu bir şiir türüdür" diye tanımlayabiliriz (Koyuncu, 2001:3).

## **2.2. Türkülerin Yapısı**

Türküler halkların yaşamlarını, iş hayatlarını, ekonomik ve sosyal yaşantılarını, ruhani durumlarını ele alır. Uluslararası bir öneme sahiptirler. Türk Halk Müziği'nin türkü formu ezgi, tartım, usül ve makam konularında büyük bir

zenginliğe sahiptir (Yücel, 2011:3). Ezgisel yapılarına baktığımız zaman üç ana başlık ile karşılaşırız:Kırık hava, ritimli (usüllü) ezgiler; Uzun hava, serbest ritimli (usülsüz) ezgiler; Karışık (Karma) ezgiler, aynı zaman yarı serbest türler diye de bilinir (Karakaya, 2002:11).

### **2.2.1. Kırık Hava (Ritimli)**

Türkiye’de hemen hemen tüm bölgelerde bulunan kırık havalar, konusu, ezgisel ve ritmik yapısı, kullanılan çalgılar ve oynandığı oyunlara göre farklı biçimlerde karşımıza çıkar. Geleneksel Türk Halk Müziği’nde bir çok ezgiler belirli bir usül, ritmik yapı ve ezgisel yapı gösterirler ve bu durum zorunlu kılınır. Kırık havaların ölçüsü bellidir. Ölçü sayısı, ezgi devamında yer yer değişiklik gösterebilir. 9/8’lik başlayan bir ezgi, devamında 8/8’lik, 7/8’lik gibi değişimler gösterebilir. Bu ölçü sayısı değişikliği çok çeşitli olmakla birlikte, kırık havalar içinde bunu fazlasıyla görmek mümkündür. Bu tanımlara dayanarak kırık havalar belli bir ölçü sayısına ve ritmi olan bir türdür diyebiliriz. Kırık havaları iki ayrı türde de görebiliriz. Oyunlu kırık havalar ve oyunsuz kırık havalar (Açar, 2014:4-5).

### **2.2.2. Oyunlu Kırık Havalar**

Geleneksel Türk Halk Müziği’nde yer alan oyunlu kırık havalar; semah, zeybek, bar, hora, karşılama, bengi, mengi, kasap havaları, kaşık havaları, güvende, horon, halay ve teke havaları olarak 13 türde görülür. Bazı ezgilerde sözlü bölümü olmayan, yalnızca halk çalgılarıyla çalınan bir yapıya sahiptirler ve bunlara saz havaları (enstrümantal) ve oyun havaları denir (Açar, 2014:5).



T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
T H M REPERTUAR SIRA No : 1760  
İNCELEME TARİHİ : 10.3.1978

YÖRESİ  
ACIPAYAM  
KÜMDEN ALINDIĞI  
TALİP ÖZKAN  
SÜRESİ : P: 240

### CEMİLEMİN GEÇTİĞİ YOLLAR

DERLEYEN  
ADNAN ATAMAN

DERLEME TARİHİ  
1964

NOTAYA ALAN  
ADNAN ATAMAN

CE Mİ LE MİN GEÇ Tİ Ğİ YOL LAR ME Gİ  
CE Mİ LEM SEN BU WY LA DAN GİT TİN Gİ

SE Lİ  
DE Lİ

2.  
CE Mİ LE MİN GEÇ Tİ Ğİ YOL LAR ME Gİ SE Lİ DE Lİ  
CE Mİ LEM SEN BU WY LA DAN GİT TİN Gİ DE Lİ

A MA N ÜÇ GÜ NÖL DÜ BEN BİR BEN BU DER DE DÜ SE Lİ  
HAY Dİ ÖL DÜM BEN BİR

DÜ SE Lİ DE Lİ HAY Dİ ÜÇ GÜ NÖL DÜ BEN BİR BEN BU DER DE DÜM  
BİR DE Lİ A MA NÖL DÜM BEN BİR HAY Dİ ÖL DÜM

DÜ SE Lİ DE Lİ BE N SE Lİ R DÜ SE Lİ DE Lİ uysal

Şekil 18. Kırık Hava - Cemilemin Geçtiği Yollar (Talip Özkan)

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
T H M REPERTUAR SIRA No : 189  
İNCELEME TARİHİ :

YÖRESİ  
DİRMİL

KİMDEN ALINDIĞI  
İSMAİL EVCİL

SÜRESİ :

DERLEYEN  
HAMDİ ÖZBAY

DERLEME TARİHİ  
- 1968 -

NOTAYA ALAN  
HAMDİ ÖZBAY

## KIRIK HAVA



Şekil 19. Oyunlu Kırık Hava - Kırık Hava (İsmail Evcil)

### 2.2.3. Oyunsuz Kırık Havalar

Türk Halk Müziğimizde, “söz” önemli bir konudur. Duygu, düşünceyi müziğe bağlamada önemli bir yer taşır. Kırık ya da uzun hava gözetmeksizin baktığımız zaman müziğe söz eklendiği zaman buna türkü denir. Söz dediğimiz öge bir halk şiiri olmalıdır. Şan’ın çalgı eşliğinde yalın icrası önemlidir. GTHM’de bulunan oyunsuz kırık havalar; ağıt, tatyân, divan, nefes, ilahi, güzelleme, karşılıklı türküler, yiğitleme, destan, kına türküleri, ninni, kahramanlık türküleri, meslek türküleri, sohbet türküleri ve varsağıdır (Açar, 2014:5).

TAT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
THM 451  
Tarih 22/6/1973

DERLEYEN  
M. ŞARİSÖZEN

YÖRESİ  
RUMELİ


DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI  
KEMAL ALTINKAYA

NOTAYA ALAN  
M. ŞARİSÖZEN

**ESTERĞON KAL’ASI**

SÜRE:



(2)

Estergon kal'ası bre dilber aman, su başı kaya aman  
Kemirir gönlümü, bre dilber aman, aşk denen bîâ  
Uftadeni hoş gör efendim, gel etme cefa aman  
Akma Tuna akma bre şahin aman, ben bir dertliyim  
Yâr peşinde amanda gezer koşar, yandım kara bahtliyim

Şekil 20. Oyunsuz Kırık Hava (Kemal Altinkaya-Estergon Kal'ası)

## 2.2.4. Uzun Hava (Serbest Ritimli)

Bozlak, Maya, Avşar Bozlağı, Hoyrat, Divan, Kesik, Boğaz Havası, uzun havalardır. Ölçü sayısı ve ritim serbesttir. Fakat dizisi bilinir ve içindeki sesler belli kalıplara bağlıdır. Uzun havalarda, düz hava, avaz, ozanlama yapmak, uzun kayda (beste) ve mani gibi terimler de kullanılır. Bestecinin çalım yeteneği ve istediği bu türün şeklini oluşturur. Konuşuyormuş gibi (recitativo) tarzda okunur. En büyük özelliği ise usül kalıbına sahip olmamasıdır. Kelimeler ritme göre belirlenir ve yapısı nedeni ile cümle sonlarına ay, of, hey, vay gibi kelimeler askı kalıpları kullanılır. Saz girişleri vardır ve çalgı şan uyumu çok önemlidir. Bazı zamanlarda da kısa ritmik yerlerde kırık hava da kullanılır. Şan ve saz melodileri olarak iki gruba ayrılır. Şan ezgilerinde ağıtlar, aşıkların isimleri, dini içerikler, sosyal gruplar (Avşar, Türkmen gibi), yöresel söylemler, edebiyat terimleri kullanılır. Çalgısal ezgilerde ise solo çalgı yani Köroğlu, Karakoyun gibi, şan ve çalgı açışlar, makamlar, arasaz gibi terimler kullanılır (Koyuncu, 2001:4).

**KALKTI GÖÇ EYLEDİ AVŞAR ELLERİ**  
(AVŞAR BOZLAĞI)

Yöresi: Kirsehir  
Kaynak: Muharrem Ertaş  
Derleyen: Muharrem Ertaş  
Notaisyan: Şenel Önalı

♩ = 104

A manKalk tı göç ey le di de Av şar el le  
ri. el le ri. A şıp a şıp gi de nel ler  
bi zim dir. o fot bi zimdir.  
AmanA ra bat lar da ya kin e der i ra ğı i ra ğı.  
Yü ce dağ dan a şan yol lar bi zim di re. ye  
ye. ye ye ye ye ye ye ye yey

A ra bat lar da ya kin e der i ra ğı  
Yü ce dağ dan a şan yol lar bi zim dir.  
Saz... bi zim dir.

1.  
Aman... Kalktı göç eyledi Avşar elleri  
Aşıp aşım giden eller bizimidir of of bizimidir  
Aman... Arap allar yakın eder ırağı  
Yüce dağdan aşan yollar bizimidir ey ey bizimidir

2.  
Aman... Belimizde kılıcımız kirmani  
Taşı deler mızrağımın temreni of of temreni  
Aman... Hakkımızda devlet vermiş fermanı  
Ferman padişahın değler bizimidir ey ey bizimidir

Aman...  
3.  
Dadaloğlu'm yarın kavga kurulur  
Aman... Öter lüfek davlumbazlar vurulur of of vurulur  
Nice koçyığıller yere serilir  
Ölen ölür kalan sağlar bizimidir ey ey bizimidir

Şekil 21. Uzun Hava (Muharrem Ertaş-Kalktı Göç Eyledi Avşar Elleri)

## 2.2.5. Karma (Yarı Serbest)

Dans müziği olarak bilinir. Hem ritimli hem serbest ritimli türkülerdir. Kayseri ve Niğde yörelerinde; Keklik “Akşam aşıp gidiyor”, Yozgat, Kırşehir, Kırıkkale, Keskin yörelerinde; “Çiçek Dağı Biter Kırşehir Gülleri Biter”, Niğde yöresinde “Mehrali Bey” karma türüne örneklerdir. Karma türündeki türküler de üç gruba ayrılırlar. Bunlar; ostinato ezgiler, ayaklı serbest ezgiler, kısa süreli (değişken) ezgilerdir (Karakaya, 2002:12).

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
TMM REPERTUAR SIRA No: 3336  
İNCELEME TARİHİ: 5.10.1989

DERLEYEN  
YILDIZ AYHAN

YÖRESİ  
KAYSERİ  
KIMDEN ALINDIĞI  
A. GAZİ AYHAN  
SÜRESİ:

AKŞAM AŞIP GİDİYOR  
(KEKLİK)

NOTAYA ALAN  
YILDIZ AYHAN  
ALTAN DEMİREL

SERBEST

O FO — F AK ŞA MA ŞİP Gİ Dİ YOR FİK RİM ŞA ŞİP  
O FO — F AK ŞAM HA RE DE KAL Dİ FİK RİM YA RE

Gİ Dİ YOR E LA GÖZ LÜ SEV Dİ ĞİM DAĞ LA RI A ŞİP  
DE KAL Dİ KA RA GÖZ LÜ SEV Dİ ĞİM BİL MEM NE RE

Gİ Dİ YO — R KEK LİK A MAN KEK LİK  
DE KAL Dİ KEK LİK A MAN KEK LİK

YA MA — N KEK LİK ÇİL KEK LİK A MA — N  
YA MA — N KEK LİK KEK LİK A MA — N

ÇIK DAĞ LA RIN BA ŞI NA DA ÖT KEK LİK A MA — N  
ÇIK DAĞ LA RIN BA ŞI NA DA ÖT KEK LİK A MA — N

GAK GAK GU BA RAK GU BA RAK GU BA RAK ÖT KEK LİK A MA — N  
GAK GAK GU BA RAK GU BA RAK GU BA RAK ÖT KEK LİK A MA — N

ŞİRKİN

Şekil 22. Karma (Yarı Serbest) Ezgiler (A. Gazi Ayhan-Akşam Aşıp Gidiyor)

## 2.2.6. Ostinato (Direngen) Ezgiler

Bu ezgilerde devamlılık vardır. Serbest ritimli ezgilerin üstüne çalgılar arkada kısa ritmik ezgiler çalar. Sürekli tekrarlanan pedal sesler vardır. En belirgin özellikleri ritmik melodiyi sürekli tekrarlama ve devam eden kadansın üstüne temponun devam etmesidir. Şehir Halk Müziği olarak bilinmesiyle beraber fasıl çalımı içinde bu durumu çok sıklıkla görülür (Karakaya, 2002:12). Tahtacı Semahıları'nın da direngen ezgiler özellikleri taşıdıkları da bilinir (Öztürk, 2005:9).

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI  
TMM REPERTUAR No: 4249  
İNCELEME TARİHİ: 10.05.2000

DERLEYEN  
SABİE ÇANTURK

DERLEME TARİHİ

YÖRE  
AYDIN

KAYNAKÇISI  
HALİL KAHRAMAN

SÖRE:

BİR NEFESCİK SÖYLEYİM

NOTALAYAN  
SABİE ÇANTURK

BİR NE FES CİK SOY LE YİM  
BİR NE FES CİK SOY LE YİM DİN LE MEZ SE NEY LE YİM  
DİN LE MEZ SE NEY LE YİM (SAZ - - - - -)

AKŞ DER YA Sİ BOY LA YİM AKŞ DER YA Sİ BOY LA YİM

BİR NEFESCİK SÖYLEYİM  
DİNİ MEZSEM YETİLEYİM  
AKŞ DER YA Sİ BOY LA YİM  
SİMANKA DALAYAY GELDİM

AKŞ HARIMANDAN SAVRULDUM  
HEMELENDİM HEM YÖĞRÜLDÜM  
KAZANAK GÖRSEM GÖRÜLDÜM  
MEYDANA YENMEYE GELDİM

ŞAH HATAYIMDIR ÖZÜNDE  
HİÇ HİLAL YOKTU, ŞİŞİNDİGE  
EKŞİLİK KENCİ, ÇAYDA  
DARINA DÜNYAYI GELDİM

Ozgür

Şekil 23. Ostinato (Direngen) Ezgiler (*Halil Kahraman-Bir Kerecik Söyleyim*)

## 2.2.7. Ayaklı Serbest Ezgiler

Serbest ritimli ezgilerden önce çalınan, giriş ya da hazırlık da diye bilinen ritimli kısa ezgiler için kullanılan terime Ayak denir. Kerkük Hoyratları, Yaş Destanı, Yemek Destanı gibi eserlerde bu ezgi yapısı kullanılır (Karakaya, 2002:12).



Şekil 24. Ayaklı Serbest Ezgiler (Celal Güzelses-Silmedin Gözyaşını)

### **2.2.8. Kısa Süreli (Değişken) Ezgiler**

Ritimli ezgiler üstüne kurulmuş bir türdür. Ancak kurulma esnasında kısa bir süre serbest ritimli ezgiler ile başlar ve ritimli ezgiye kendisini bırakır. Genellikle oyunlar ile ilişkilendirilir ve oyundaki hikayelerle hareketler ezgi biçimine doğrudan etki eder (Karakaya, 2002:12).

İşlenen konular üzerinden bakıldığında, Bozlaklar, Orta Anadolu ve Güney'e doğru giderek Toroslar'da yoğunlaşmaktadır. Orta Anadolu Bölgesi'nde bulunan Bozlaklara ait eserler, ezgiler yapı bakımından ve ritmik yapı bakımından serbest ritimli yani uzun havadır (Karakaya, 2002:12).

Bozlak, yani bir diğer söylemle uzun havalar genellikle Abdallar tarafından söylenir. Abdallar bu kültürün ve ezgilerin icrasında bağlama ve bağlama ailesi sazları, keman, viyola, cümbüş, kabak kemane, asma davul ve zurna gibi çalgılar kullanılır. Çalgıları virtüöz derecesinde çaldıkları için bölgede bu kişilere "usta" da denir (Koyuncu, 2001:4).

Bozlak konusu yerli yabancı birçok araştırmacının görüşlerinde yer edinmiştir. Bazı konularda hemfikir olunsa da, karşıt görüşlerde olmuştur. Ortak fikirlerin ilki bozlak kelimesinin bozulmak, bozlamak, haykırmak ve feryad etmek olduğudur. Diğer ise, bozlak müziği bir uzun hava türüdür. Görüş ayrılığının olduğu durum ise, bazı araştırmacıların bozlağın bir makam olduğunu ifade etmesidir. Hatta TSM'de Kürdî dizisi ile eşdeğer gösterilir ama diğer araştırmacılar buna karşı çıkarlar ve bozlağın bir uzun hava olduğunu ve makam olarak kullanılamayacağını belirtirler (Karakaya, 2002:13).

## **2.3. Bozlak'ta Makam, Ayak ve Düzen Anlayışı**

### **2.3.1. Makam**

Makam arapça kökenli bir kelimedir. "Kame-yekûmu" kalkma, ayakta durma fiilinden gelen maqam ya da maqame kelimesi, durulan yer anlamındadır (Başuğur, 2013:22). Ayrıca kâma olarak da bilinen bu fiil kökü ayaküstünde durmak, dikilmek, yükselmek, kalkmak, dikmek gibi anlamlar da taşır. Bu bağlamda makam kelimesi ise ayağın bastığı yer, pozisyon, oturulan yer, durum, rütbe gibi anlamlara da gelmektedir (Düzenli, 2012:2).



Makam kelimesini müzikal kapsamda tanımlayan bazı yazarlar bu kelimeyi şöyle ifade ederler; Rauf Yekta'ya göre, “makam, bir oluş tarzıdır. Kendisini teşkil eden çeşitli nispetlerle ve aralıkların düzenlenmesiyle vasfını belli eden musiki skalasının hususi şeklidir.” Hüseyin Saadettin Arel ise, “Dizide veya lahinde seslerin durakla ve güçlü ile münasebetlerinden doğan hususiyete makam denilir” şeklinde açıklar. Çinuçen Tanrıokur'un tanımında ise, “belli aralık düzenlerine göre teşkil edilmiş olan müzik dizilerinin, keyfi değil, kalıplaşmış ezgi dolaşım (seyir) tiplerine göre kullanılmasından doğan kurallar bütünü”dür. 20. yüzyılın en önemli kuramcılarında Ekrem Karadeniz'e göre, “Türk musikisinde belirli aralıklarla birbirine uyan mülayim seslerden kurulu bir gam içerisinde özel bir özel bir seyir kuralı olan musiki cümlelerinin meydana getirdiği çeşniye makam denir.” İsmail Hakkı Özhan ise, “makam, bir dizide durak ve güçlü'nün önemini belirtmek ve diğer kurallara da bağlı kalmak suretiyle nağmeler meydana getirerek gezinmeye denir”. Yalçın Tura, “Belli perdelerden ve belli aralıklardan teşekkül eden belli cinsler üzerinde, belli noktalardan başlamak, belli sahalarda, belli istikametlerde gezinmek, belli perdelerde duraklamak ve belli perdede karar vermek suretiyle ortaya konan ezgi kalıbına” makam adı vermektedir. Prof. Dr. Gültekin Oransay “Belirli bir ya da birkaç aşıt üzerinde belirli bir gidiş” şeklinde makam kavramını açıklarken, 20. yüzyıl kuramcısı Kazım Uz ise, “Bazı özel şartlara bağlı olarak müzik sesleri zincirinin belli bir kısmında icra edilen belli nağmelerdir” olarak ifade eder. Makam ifadesi 9. yüzyıl civarlarında “*El-Kındi*” ile başlayan edvar geleneğinde devir veya şedd (göçürülmüş, transpoze edilmiş) isimleri olarak kullanılırken, ilk defa makam kelimesi 15. yüzyıl kuramcılarında Safedi tarafından kullanıldığı bilinir (Düzenli, 2012:3).

Ankara Devlet Konservatuvar'ında yapılan bir araştırmaya göre, türkü fişlerinde makam adı verilen bazı türkülerin kayıtları vardır. Bu türkülerin, adları, yöreleri ve tarihleri ile şöyle sıralayabiliriz:

*“Kesik Makamı, Urfa, 9.7.1938”, “Türkistan Makamı, Gelin Kaldırma Havası, Artvin, 1950”, Takdir Makamı, Mardin”, “Bir Divan, (Not:Sekiz makamda söylenen sekiz dizi parça), Mardin”, “Köroğlu Makamı, (Not:Üç makam vardır), Gaziantep, 24.7.1938”, “Misket Makamı, Misket'ten bir*

*gezinti, Çorum, 2.7.1939”, “Dağ Makamı (Yörük Ağzı), Malatya, 30.8.1937”, “Erzurum Makamı”, (Sümmâni'den) Kayseri, 25.6.1941”, “Deme (Agü Makamı), Tokat, 1943”, “Divrik Makamı, Tokat, 1943”, “Atatürk Makamı (Havası), Fazilet Havası, Tokat, 1943” (Gürenç, 2007:9).*

Bu derlemede, gördüğümüz üzere makam adına bağlı başlıkların yanı sıra parantez içinde yazılan “hava” terimine de yer verilir. Hangisinin halk ağzı olduğu tam olarak bilinmemektedir. Ülkemizde halk müziği hareketinin başladığı ilk zamanlarda halk ağzı terimlerini ifade edebilmek için Latin alfabesiyle beraber Klasik Türk Müziği terimleri de kullanılmıştır. Derleme fişleri bir bütün olarak tarandığı zaman aynı durum burada da kendisini gösterir. Yani halk ağzı terimlerinin gözardı edildiği görülür ve derlemelerde yapılan hataların bu dönemlerde meydana geldiği anlaşılır. Halk ağzına ve müziğine yabancı olmak bu durumu ortaya çıkartır. Aslında “makam” ya da “hava” adı ile gösterilen bu derlemenin amacı sadece bu duruma ad koymaktır. Her ne kadar farklı isimler kullanılsa da bu iki kelimenin “kalıp ezgi” anlamı taşıdığı görülür. Eski aşıkların, ozanların “hava” terimini kullandıkları bilinir, “makam” kelimesinin ise sonradan kullanılmaya başlandığı anlaşılır (Gürenç, 2007:9).

### **2.3.2. Ayak**

Ayak terimi ise Klasik Türk Müziğinde kullanılan makam kelimesinin karşılığı olarak görülmüştür. Yani halk müziğinde makamın adı “ayak” olarak geçmektedir. Kendisine özgü bir seyir ve hareket özelliği vardır. Ayak, Türk Halk Müziği ile profesyonelce uğraşan icracılar arasında, Klasik Türk Müziğindeki makam kavramına karşılık kullanılan bir terim olarak bilinir. Klasik Türk Müziğindeki makam halk müziğinin içeriğine uymadığı ve ayrıca halk ezgilerinin makamsal bir yönü olmadığı hakkındaki düşünceler fazladır. Uzun yıllardır Türk Halk Müziği'nin belli bir kural ve kalıp içinde görülmesinin sakıncalı olduğu ileri sürülür. Nedeni ise halk müziği önceden belirlenmiş kalıplar ve kurallara göre oluşmamıştır (Gürenç, 2007:10). Bu bağlamda Sabri Yener'e göre;

*“Halk müziğinin doğuşunda hiçbir sanat düşüncesi, kural kaygısı ve önceden planlanmış bir beste anlayışı yoktur. Tamamen içten gelen duyguların*

*geleneksel bir müzikal coşku ile ifade edilmesi söz konusudur. Türk sanat müziğinin doğasında ise, başlangıçtan itibaren bir sanat düşüncesi, kural kaygısı ve önceden planlanmış bir beste anlayışı vardır. Besteci bu prensipler içerisinde eserini üretir ki, Türk sanat müziğinde usul, dizi, makam, form ve her türlü teknik ayrıntılar isimlendirilmiş olup, bu isimler ülke sınırlarını aşarak uluslararası terminolojiye girmiştir. Türk halk müziğinde türküler yakılmış, binbir çeşit ezgiler oluşturulmuş, biçimler orataya çıkarılmış, ancak isimlendirilme yapılmamış, kişisel ya da yöresel kalmıştır” (Yeşilyurt, 2015: 38).*

Türk Halk Müziği ve Türk Halk Edebiyatı’nda kullanılan ayak teriminin bir çok anlamı vardır. Ayak, ayak vermek, ayak açmak, ayak uydurmak:Edebi anlamda kafiye, kafiye yapmak ve cevap vermek. Ayak değiştirmek; yeni bir kafiye ile söze devam etmek. Ayaklı, koşma, mani, kalenderi, semai, divan, tecnis gibi aşık edebiyatı türlerinin beyit ya da kıta sonlarına ilave edilen, çoğunlukla şiirin kendi ölçüsünden daha dar bir ölçüye sahip ve bağlandığı beyitlerin ya da kıtaların kafiyesine uyan bazen de uymayan söz grubuna verilen ad olarak bilinir. Bazı zamanlarda “yedekli” de denildiği görülür. Edebi yapının biçimini, müziğin biçimini ve ritmini de ilgilendirir.” Ayrıca ayak, ayak vermek, ayak açmak melodik anlamda ön müzik, başlangıç, giriş müziği, kalıp ezgi, beylik aranağme olarak da tanımlanır. Ayak, perde, yer, zemin, karar perdesi ya da karar tonu olarak da bilinir. Bu duruma göre aşık müziğinde ve şehir müziğinde farklı şekillerde görülebilir. Âşıkların belli bir sestten başlayarak çaldıkları ezgi ya da ara saz gibi bir çok anlama geldiği görülür (Sümbüllü, 2006:33-34).

Türk dilinde “ayak” kelimesi bir çok anlamalarda kullanılır. Ayak kelimesinin Türk Halk Müziği’nde ve Türk Halk Edebiyatı’nda kullanımları “Trabzon, Niksar ve Tokat’ta, kafiye; Bursa ve Samsun’da, kadeh, bardak, uzun saplı maşrapa; Balıkesir’de, samimi komşu; insan ve hayvanlarda ayakta durabilmeyi sağlayan, bacadan ayak bileğine kadar olan kısım; merdiven basamağı ve masa, sandalye vb. eşyaların yerden yüksek bir şekilde durmasını sağlayan kısım; Türkiye’de metre kavramının kabul edilmesinden önce kullanılan ölçme şekli (yarı arşın, 30,5 cm).

Ayak halk şiirinde kafiye kelimesinin karşılığı olarak kullanılır. Saz şairleri, karşılıklı yapılan sözlü yarışmalarda karşısındakini güç duruma düşürmek için akla gelmeyen uyaklı oyunlara başvururlar ve buna ayak açma derler. (Sümbüllü, 2006:36).

### 2.3.2.1. Başlıca Kullanılan Ayaklar

Hüseyni Ayağı:Mustafa Hoşsu'ya göre; Hüseyni kelimesi Türk Sanat Müziği'nden Türk Halk Müziği'ne geçen bir makam adıdır. Bu diziye Türk Halk Müziği ana dizisi de denilebilir. Karar sesi La, güçlü sesi ise Mi olmasına rağmen Si bemol<sup>2</sup>, Do, Re, Mi gibi farklı tonlarda da kullanılır. Eksen sestem altılı aralık ve ya yedili aralık ile seyire başlanır güçlü ses olan Mi notasını çalmadan karar ses olan La'da bitirilir. Bazı seyirlerde ise aynı şekilde altılı ve ya yedili aralıklarda başlanıp ve bu seslerde dolaşım güçlüsü olan Mi'yi belirginleştirerek inici bir şekilde La sesine karar verilir. Arıza sesler ise; Si bemol<sup>2</sup> ve Fa diyezdir (Sümbüllü, 2006:41).



Şekil 25. Hüseyni Ayağı

Garip Ayağı:Bu dizi adını büyük bir ihtimalle Âşık Garip'ten almıştır. Çünkü Türk Halk Müziği'nde ayaklar isimlerini, halk ozanlarından, yöre isimlerinden ya da yok bilinen bir ezginin isminden alır. Bu diziye ülkemizin bir çok yöresinde rastlayabiliriz. Çoğunlukla Garip Ayağı dizisinin kararı La notasıdır. Değiştirgeçleri ise Si bemol, Do diyez ve geçici arıza olarak kullanılan Fa diyez notalarıdır. Fakat Güneydoğu'da kullanılan Garip ayağı dizisi bilinen diziden daha farklıdır. Karar sesi olarak, La notası yerine dört ses yukarıdaki Re sesi kullanılır. Re kararlı bu dizinin aldığı arıza sesler ise Mi bemol, Fa diyez<sup>3</sup> ve geçici arıza ses olan Si bemol<sup>2</sup>'dir (Sümbüllü, 2006:44).



Şekil 26. Garip Ayağı



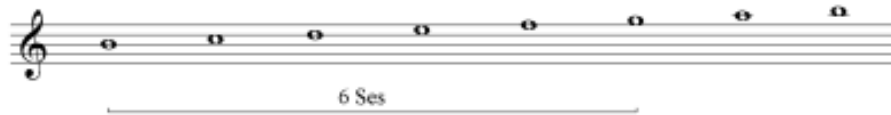
Şekil 27. Güneydoğu (Gaziantep-Şanlıurfa) 'da kullanılan Garip Ayağı

Kerem Ayağı: Bu dizi adını Âşık Kerem'den almıştır. Makam olarak karcıgar makamına denktir. Dizi aynı kalmasına rağmen farklı tonlarda da çeşitlemeleri mevcuttur. Oktavı aşan Kerem Ayağı dizisi bu sebepten dolayı Engin Kerem ismini alır. Karar ses La'dır. Değiştirgeçler ise Si bemol<sup>2</sup>, Mi bemol ve Fa diyezdir (Sümbüllü, 2006:45).



Şekil 28. Kerem Ayağı

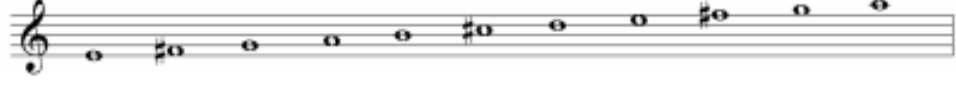
Azeri Ayağı: Azeri ezgilerin bir çoğu bu dizinin seyri ile oluşur. Genel olarak ezgiler alt ses ile meydana gelir. Kararı Si olan bu dizi, Si notasından altıncı derece olan Sol notasına kadar çıkıp, inici bir hareketle tekrar Si notasında yani karar sesinde ezgiler bitirilir. Yeden ses La diyez notasıdır. Elazığ taraflarında bu dizinin adı İsfahan'dır. Şanlıurfa yöresinde ise Sanat Müziği'ndeki Segâh ismi verilir (Sümbüllü, 2006:51).



Şekil 29. Azeri Ayağı

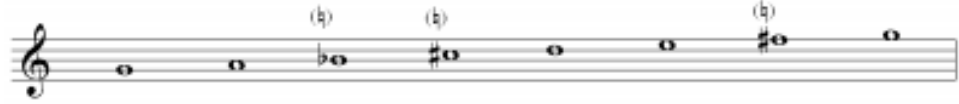
Misket Ayağı: Adını Ankara'da çok yaygın olan Misket Türküsü'nden almıştır. Bu ayağın diğer ismi ise Karanfil Ayağı'dır. En çok Doğu Anadolu kısımlarında görülür. İç Anadolu ve Trakya bölgelerinde de bilinen bir ayaktır. Seyirde ezgiler tizdeki Fa diyez notasından başlar ve Sol notasına kadar çıkıcı bir hareket gösterip, dönerken Mi diyez notasının etkisi ile 9, 8 ve 7. derecelerde bir kromatik etki bırakır. İnici hareketle Fa diyez notasına kadar gelinir ve son bulur. Bu inici hareketle Si notası diyez alacağı için 5,4 ve 3. derecelerde de kromatik etki

görülür. Burada karar Fa diyez olduğu için 5. derece Do diyez notası olarak gösterilir. Bu bağlamda çıkıcı dizide arızalar Fa diye ve Do diyezdır. İnci hareketle çalınan dizide ise Fa diyez, Mi diyez, Do diyez ve Si diyez görülür (Sümbüllü, 2006:52).



Şekil 30. Misket Ayağı

Yörük Ayağı: Bu ayağa Kesik ve Yanık Kerem Ayağı da denilir. Bu ayağa sahip ezgiler İç Anadolu, Ege ve Trakya bölgelerinde bulunur. Seyri genellikle incici ve çıkıcıdır. Karar sesi Sol notasıdır ve bu notadan başlanır. Güçlü olan Re notası taraflarında dolaşarak tiz durağındaki karar sese varılır. Ardından dördüncü derece olan Do notasına gelinir ve Do ve Si notaları bekar yapılarak artık ikili olan aralık küçük ikili yapılır. Bu hareketten sonra dizide yer alan seslerle incici bir seyir yapılarak karara gelinir. Çıkıcı seyirde alınan arızalar Si bemol, Do diyez ve Fa diyezdır (Sümbüllü, 2006:51).

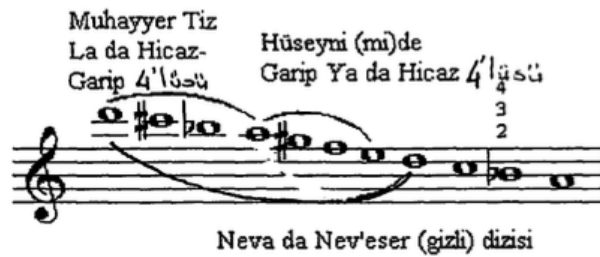


Şekil 31. Yörük Ayağı

Bozlak Ayağı: Bozlak kelimesinin eş anlamlısı olan bozlamak kelimesinden türemiştir. Şiirsel yapısı Aydoost ünlemi ile başladığından bu ayağın oluşturduğu ezgilere Aydoost denir. Genellikle Abdallar tarafından icra edildiği için, bağlamayı “Abdal Düzeni” ile akortlanır. Her ne kadar Bozlak Ayağı olarak bilinsede Bozlak, uzun hava türü olarak kullanılır (Sümbüllü, 2006:48). Anadolu’nun bazı bölgelerinde okunan bozlaklar iki oktav civarındadır ve bu durum gelenek halini almıştır. Daha önceden de belirtildiği gibi bozlaklar hece kalıpları bakımından 5’li ve 11’li kalıplardan oluşur ama bu kesin bir durum değildir (Yücel, 2011:11). Ses genişlikleri oktav artı dördü aralıklar, bazen de iki oktav ses aralığı içinde olduğu görülür.

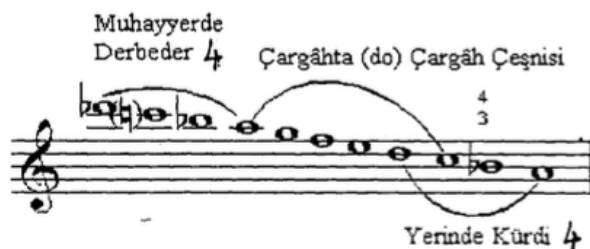
Bozlaklar bu ses genişliği ile icra edildikleri yerlerdeki yaşantıları anlatacak kadar etkilidir. Tiz seslerde başlanır ve bu seslerde sekizinci veya yedinci derecelerde belirgin bir halde dolaşarak karar sese inip bu uzun hava türü bitirilir (Aksu, 1999:108).

Bozlaklar genellikle inici bir yapıya sahiptirler. Çok nadir inici-çıkıcı olarak görülür. Durak perdesi (karar sesi) La'dır. Dizisi ise inici olduğu için sol anahtarına sahip bir dizekte okunduğu zaman yukarıdan 3. ek çizgi üstü re sesiyle başlar, donanımda herhangi bir değiştirgeç olmasa da dizi içerisinde do diyez, si bemol sol diyez notaları değiştirgeçlere sahiptir. Buna Türk müziğinde Nevada Nev'eser (gizli) dizisi denir. Re notasından aşağıya inerek baktığımızda ilk la notasına gelene kadar olan kısma Muhayyer Tiz La da Hicaz-Garip Dörtlüsü, La'dan inici hareketle vardığımız Mi sesine kadar olan kısma da Hüseyini(Mi) Garip ya da Hicaz Dörtlüsü denir (Koyuncu, 2001:162).



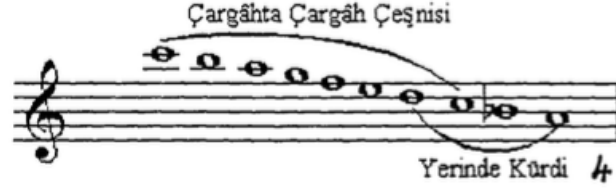
Şekil 32. Neva da Nev'eser (gizli) dizisi

Başka bir dizi de ise; önceden de söylediğimiz gibi karar ses La'dır. Bu sefer inici dizinin ilk sesi yarım ses pestleşecektir ve ilk durağına kadarki kısma Muhayyerde Derbeder Dörtlüsü denilir. Bu sesler; Re bemol, Do bekar, Si bemol ve La'dır. Sonra ki kısım ise Çargâhta (do) Çargâh Çeşnisi olarak bilinir. İnci olarak bu sefer La sesinden başlar sonraki gelecek Do'ya kadar gelir. La, Sol, Fa, Mi, Re bekar ve Do sesleri yer alır. Do dan bir önce ki Re'de başlayan dizinin ismi ise Yerinde Kürdü Dörtlüsüdür. Sesleri; Re, do, Si bemol ve La dır (Koyuncu, 2001:163).



Şekil 33. Muhayyerde Derbeder Dörtlüsü, Çargâhta (do) Çargâh Çeşnisi

Bir sonraki dizi ise; bu sefer 2. ek çizgideki Do notasından başlar. Bir sonraki Do sesine inene kadar ki kısma ise Çargahta Çargah Çeşnisi denir, geldiği Do notasından bir önceki Re notasından durak sesi olan La notasına kadar ki kısma ise Yerinde Kürdî Dörtlüsü denir, Re, Do, Si bemol ve La notalarına sahiptir (Koyuncu, 2001:163).



Şekil 34. Çargahta Çargah Çeşnisi ve Yerinde Kürdî Dörtlüsü

Bir diğer dizi ise dikkat edeceğimiz bir nokta olan donanımdaki La notası bekardır. Fakat dizi La bemol notası ile başlar. Sol, Fa ve Mi notasına kadar iner. Bu kısma Hüseyini'de Derbeder Dörtlüsü denir. Sonraki kısım Mi notası ile başlar ve ardından Re bemol, Do, Si bemol ve La notalarını kapsar. Bu kısma ise Yerinde Derbeder Beşlisi denir (Koyuncu, 2001:162).



Şekil 35. Hüseyini de Derbeder Dörtlüsü ve Yerinde Derbeder Beşlisi

Bu gösterilen örnek diziler “Aydoost terennümü”nü incelediğimiz zaman karşımıza çıkar. Bu dizilerin 1. derecesi (güçlüsü) Muhayyer (La Tiz) olarak bilinir. Bu ses (perde) önemli bir kalış sesidir. Çünkü inişte üstünde Hicazlı ve Derbederli kalışlar görmek mümkündür. Her ne kadar Hüseyini (mi) perdesi üstünde Hicaz Derbeder çeşnili duruşlar yapılsa da, Çargâh (do) sesi de güçlü gibi görünür. Bunun sebebi bitirişte Derbeder Çeşnisi yapıldığıdır. Sabâ'nın güçlüsü Çargâh olması da büyük sebeplerden biridir (Koyuncu, 2001:163).

7. derece (yeden) sesi Bozlak eserlerde ve Türkülerde aramak doğru olmaz. Kararı güçlü kılmak için tizdeki Si bemol ve pesteki la sesleri arasında dolaşmak,



yeden sesi aramak yerine daha sık yapılan bir işlemdir. Aşağıdaki örnek bu ezgisel dolanmayı gösterir (Koyuncu, 2001:163).



Şekil 36. Yeden ses yerine çalınan ezgi

Genel olarak Bozlakların seyri bir ya da bir buçuk oktav genişliğine sahiptir. Bu durumda seyirlerde Muhayyer ya da Tiz Neva, yani tiz Re sesinden giriş yapılır Aydest bozlağı adı bir nidadır ve asıl söylenimi “eydost”tur (Koyuncu, 2001:163).

Kırşehir yöresinde bilinen Cerit, Avşar, Aydest ve Teber Ağzı Bozlaklarıdır. Cerit bozlağı, Suriye Rakka’dan Anadolu’ya göçen bir aşiret boyu olan Cerit aşiretinden gelir. Bu Bozlak türü özelliklerini Cerit aşiretinden ve kızlarının güzelliklerinden alır. Avşar bozlağı, aşiretlerin kavgalarını, zorunlu yurtlandırımları, savaşları, aşkları, ölüm ve ayrılık gibi olayları ele alır. Aydest bozlağı, sıra, ayrılık, gurbet, özlem gibi duyguları konu alan bir bozlak türüdür. Ayrıca Ankara’da bulunan Aydest dağı da bu türe ismini veren etkenlerdendir. Teber Ağzı Bozlağı ise, Kırşehir ve Keskin yöresinde yaşayan Abdalların farklı bir üsluba sahip olan bir bozlak türüdür. Ölüm aşk, göç, sevgi gibi duyguları kendisine konu alır (Yağmur, 2007:350). Çukurova ve Orta Anadolu Bozlak melodileri arasında farklılıklar görülür. Bu farklılıkları iki ayrı dizi ile gösterebiliriz;

Avşar Bozlakları Dizisi Hüseyinî-Muhayyer makamı dizilerine benzer.



Şekil 37. Avşar Bozlakları Dizisi (Hüseyinî-Muhayyer)

Türkmen Bozlakları Dizisi de Muhayyer Kürdî-Kürdîlihiczkar dizilerine benzer.



Şekil 38. Türkmen Bozlakları Dizisi (Muhayyer Kürdî-Kürdîlihiczkar)

Bozlak'ın haykırmak, bağırarak gibi anlamları bu dizilerle beraber ikinci bir melodik yapıya sahip olmalarını sağlamıştır (Karakaya, 2002:51).

## 2.4. Düzen

Tezin ilerleyişinde bozlak kültürünün bir parçası olan telli çalgılar ailesinde bulunan bağlamanın yer aldığını gördük. Bir çok bozlak ustasının çeşitli bağlama türleri kullandıklarını biliyoruz. Bu bağlamda bağlama çalgısında kullanılan bazı düzen (akort) farklılıklarını da göreceğiz.

Düzen kelimesinin bir diğer adına akort diyebiliriz. Bağlama, kullanılmaya başladığı tarihten günümüze kadar bir çok kere fiziksel değişime uğramıştır. Bu değişimlerin yanı sıra akort değişimlerine de ihtiyaç duyulmuştur. Bu akort değişimleri bireysel icra ve ya yaşanan yörelerin getirdikleri farklıların uygulaması olarak ifade edilir. Arif Sağ ve Erdal Erzincan'ın ifadeleri de şu şekildedir:

*“Bağlama; farklı isim, tip ve türevleriyle Asya’ dan Avrupa’ ya uzanan geniş bir coğrafyada hem tezeneli hem de tezenesiz (şelpe) icra edilebilmesi özelliği ile Anadolu’ da çoklu bir gelişme göstermiştir. İcra tarzlarındaki bu çoklu gelişmenin yanı sıra “düzen” diye tabir edilen farklı akort biçimlerini de barındırıyor olması, bu çalgıya farklı bir kimlik kazandırmıştır. Anadolu’ daki geleneksel müzik kültürü içerisinde biçimlenen bağlamanın bu özgünlüğü özellikle âşık müziği bünyesinde bulunan usta-çırak eğitimiyle günümüze kadar aktarılmış; zaman içinde kentleşme süreciyle birlikte akademik eğitim alanında da yerini almıştır.” (Yaşar, 2012:4).*

### 2.4.1. Başlıca Kullanılan Düzenler

Bozuk düzen; kullanılan en yaygın sistemdir. Ana düzen olarak da bilinmesine karşın, en çok kullanılan ismi ise ‘kara düzen’ dir. Bu düzenin yaygınlaşmasında büyük bağlama ustalarının icraları çok büyük önem taşır. Ayrıca TRT Yurttan Sesler Topluluğu’nun bu sistemi kullanması sonucu yurt genelinde kullanımı artmasına yardımcı olmuştur. Bozuk (Kara) düzeninin diğer düzenlerden farkı ise ana melodinin çalımı için kullanılan ve kararı La olan, aynı zamanda dem oluşturmak maksadıyla La sesinin kullanılmasıdır (Yılmaz, 2015:15).

Orta Asya’dan Anadolu’ya göç eden Oğuz’lar boyunun Bozok kolu ile alakalı olup olmadığı tartışıldığı gibi, bağlama ailesinde bozuk isimli bir çalgının olduğu iddiası da söz konusudur. Örnek olarak, Yunanistan’da bozuk kelimesine benzeyen, adı buzuki olan çalgı ve Arap kültüründe kullanılan bozuk kelimesine çok benzeyen “bısk” isimli çalgının Türk kültürünü etkilenmesine yol açtığı ve farklı medeniyetlerin etkileşiminin çok olduğu gibi iddalar görülür. Ayrıca Bozuk kelimesi Türk kültüründe kurulmamış yay olarak anlam taşır. Kurulmamış yayın şekli ‘hilal’ dir ve Orta Asya’dan Anadolu’ya göç eden Bozokların simgesinin de hilal olması, bozuk kelimesinin Türk dil kurallarında ünlü uyumuna uyması, bu kelimenin ve varlığı idda edilen bu çalgının tamamen Türk kökenli olması bu bulguların gerçek olabilme durumunu açıklar (Yılmaz, 2012:16).

İrfan Kurt bir ifadesinde bozuk kelimesinin makam ve dizi ile ilişkili olduğunu ve aynı isime sahip olan bir sazın da Bozok Türkmenleri ile ilgili olma ihtimali olduğunu söyledikten sonra şu ifadeleri kullanmıştır;

*“Bozuk kelimesinin bir saz çeşidi olmanın dışında, düzen olarak kullanıldığı da yaygındır. Her ne kadar bağlamaya bozuk dense de bu kelimenin Bozuk düzende çalınan bağlama anlamında kullanıldığı görülür. Çünkü Bozuk adı geçen yörelerimizde Bozuk düzen ile çalma daha yaygındır. Bazen “Bozuk Düzeni” olarak karşımıza çıkan bu kelime bozuk sazının düzeni çağrışımını yapmaktadır. Bağlama düzeni, misket düzeni, vb. düzenlerde olduğu gibi, düzenin ait olduğu isimle beraber kullanılmasının Bozuk düzen için de aynı alışkanlıkla sürdürüldüğü düşünülebilir.”*

“Kara (bozuk) düzen, (la, re, sol) akordunun diğer düzenlerden farklı bir yönü, birinci pozisyon yani ‘la’ kararlı çalındığında, ezgiye eşlik eden ‘dem’ veya ‘ahenk’ sesinin olmayışıdır. Bundan dolayı ‘bozuk düzen’ adının oluştuğu düşünülmektedir. Bu durum ezgilere eşlik eden dem teli ihtiyacını ve çalma pozisyonu arayışlarını doğurmuş ve diğer düzenlerin oluşmasında etken olmuştur. Bununla birlikte düzenler; dizilere, melodik yapıya, tavırlara, bağlamanın boy ve ebadına, bağlamanın tel durumuna, yörelere ve icra durumuna göre değişiklikler gösterebilir.” (Yılmaz, 2015:16-17).



Şekil 39. Kara Düzen

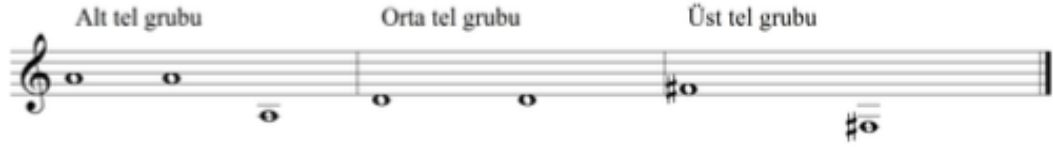
Bağlama düzeni, Bozuk düzen gibi ana düzen olarak bilinir. Alevi-Bektaşî kültürünün bir parçası olan ve bu kültürle bilinen bu düzen, Anadolu’da yaşayan farklı grupların kullanımlarının fazlalığı da kullanımının çok olmasını etkiler. Yörük Türkmenlerinde de bu sistem çok yaygındır ve üç telli curanın akort edilme şekillerinin içinde kullanımı çoktur. Alevi-Bektaşî toplumlarının icralarında çok yaygın olan bu sistem, Cumhuriyet döneminde Alevi Âşıklar ve Âşık Veysel ile anılmasından dolayı bu düzene Âşık Düzeni ve ya Veysel Düzeni de denilmiştir (Yılmaz, 2015:17-18).

Bağlama düzeninin de kullanılan saz, bozuk düzeninde kullanılanıdan daha küçük bir yapıya sahiptir. Bu düzende çalınan ezgiler genellikle La kararlı ezgilerdir. Bazı kaynaklarda alt tel La referans alınırken, bu düzende yaygın olarak kullanılan kısa sap bağlamanın alt teli Re olarak gösterilmiştir (Yılmaz, 2015:18).



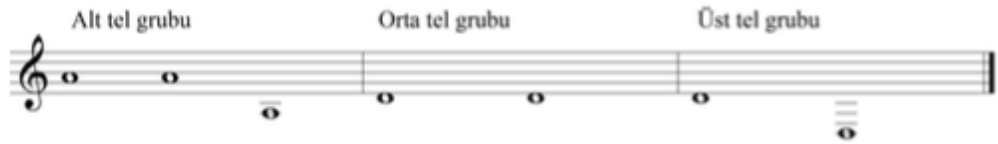
Şekil 40. Bağlama Düzeni

Misket düzeni ismini taşıyan Orta Anadolu türküsü olan Misket, bilinen diğer ismiyle Güvercin Uçuverdi'den almıştır. Bozuk ve Bağlama düzeni gibi ana düzen olarak bilinir. Bu sistemin karar sesi Fa# olduğu için dikkat çekici bir düzendir. Bu düzende üst tel grubu, karar sesi ve dem sesi olarak akort edilir (Yılmaz, 2015:20).



Şekil 41. Misket Düzeni

Fidayda (Hüdayda) düzeni; Misket Düzeni gibi bir Orta Anadolu türküsü olan Fidayda türküsünden almıştır. Ankara tavrı söz konusu olunca bu düzen akla gelir ve melodinin çalındığı tel grubunun bir üst grubu düzenli bir şekilde dem olarak çalınır. Fidayda da karar ses Re dir. Bazı partilerde melodi orta tellerde çalındığı için bozuk düzendeki sol olarak akortlanan üst teller üst teller gibi Re sesine akortlanır. Ayrıca Fidayda düzeni Batı Andolu'da Zeybek düzeni ya da Zurna düzeni olarak da bilinir. Sebebi ise Batı Anadolu'da çalınan zeybeklerde zurna icrası iki zurna ile olmasıdır ve bu zurnalardan birinin sabit şekilde dem vermesidir. Bu çalım şekline bakıldığında, bu durum çok sesliliği de getirmekte olup, bu çalım şeklinin bağlamaya yansıtılması da dikkat çeker (Yılmaz, 2015:20-21).



Şekil 42. Fidayda Düzeni

Abdal düzeni ismini, Orta Anadolu’da yaşayan Abdalların müzik geleneğinden esinlenerek almıştır. Çünkü Abdallar müziklerini bu düzendeki sistemle yapmışlardır. Erol Parlak’ın “Garip Bülbül-Neşet Ertaş” adlı kitabında, Abdal düzeni bu sisteme bir isim gerektiği için sonradan konulmuştur diye geçmektedir. Uzun yıllardır radyolarda, konservatuvar eğitimlerinde anlatılan ve öğretilen Abdal düzeni, Neşet Ertaş tarafından şu şekilde anlatılmıştır; “Babam da, hacı Taşan da Çözür Düzeni çalarlardı. Onda alt ve orta tel La, üst tel sol olurdu.” Abdal düzeninin sonradan eklenen bir isim olduğunu söyleyen Ertaş, bu ismi yadırgamış ve bu düzenin adının Abdal düzeni olarak öğrenmediklerini belirtmiştir. Yapılan araştırmalarda bu düzenin ismi halk arasında Çözür düzeni olarak geçse de literatürde Abdal düzeni olarak da geçer. Abdal düzeninin karakteristik ve en önemli özelliği, La kararlı türkülerde ortadaki boş telleri kullanıp karar sesinde dem oluşturmaktır (Yılmaz, 2015:21-22).



Şekil 43. Abdal Düzeni

### 3. BÖLÜM

## TÜRK HALK MÜZİĞİ ÇALGILARI

Yaşanılan coğrafya bakımından ele alındığında sayı, renk ve tür bakımından oldukça zengin bir özelliği olan Türk Halk Müziği çalgılarının en önemli etkeni yapısal farklılıklardır. Bu farklılıklar, topluluklardaki fonksiyonu, icra şekilleri ve yapılıırken kullanılan malzemelerdir. Dört ana grupta sıralanır. Bunlar telli, yaylı, nefesli ve vurmali çalgılar olarak ayrılır. Orkestra konumunda ise telli çalgılara “tezeneli” ya da “mızraplı çalgılar” da denilebilir (Kınık, 2011:225).

#### 3.1. Telli Çalgılar

Bu çalgılar bağlama ailesinin en çok kullanılanlarından olan divan sazı, tambura bağlama, cura olarak gösterilir. Ancak günümüzde teknolojinin de gelişmesiyle beraber akustik bas bağlama ve Azerbaycan tarı da bu familyanın içerisinde yerini bulmuştur (Kınık, 2011:226).

#### 3.2. Yaylı Çalgılar

Türk Halk Müziği’nde kullanılan yaylı çalgılara örnek verecek olursak. Herkesin aklına gelen bilinen en yaygın çalgı olan kemandan ziyade kabak kemane, kemençe, bas kopuz ve hegit kullanılmaktadır (Kınık, 2011, 226).

#### 3.3. Nefesli Çalgılar

Türk Halk Müziği’nin ana nefesli çalgıları olarak en çok kullanılanları kaval ve meydir. Zurna, sipsi ve tulum ise repertuara göre göre değişkenlik gösterir (Kınık, 2011:226). Bazı yörelerde klarnet (halk arasında gırnata) de kullanılmaktadır (Aktaş, 2012:73).

#### 3.4. Vurmali Çalgılar

Darbuka, zilli ve zilsiz tef, davul ve koltuk davulu, bendir, daire ve tahta kaşık gibi çalgılar vurmali çalgılar grubuna girer. En çok kullanılan çalgılar olan bendir ve koltuk davulu eserin başından sonuna kadar seyir halinde olur. Diğerleri ise eserin seyrine göre giriş ve çıkışlar yapar. Bu durumda diğer sazlar bendir ve koltuk davuluna eşlik etmiş olur (Kınık, 2011:226).

### 3.5. Bozlakta Kullanılan algılar

Hayatını incelediğimiz, belki de Kırşehir müziğinin en bilinen icracısı olan Neşet Ertaş'ın hayatından örneklere bakacak olursak, Abdalların algıcılık konusunda her çalgıya hakim olabildiklerini görürüz. Para bulamadıkları zamanlarda, annelerinin saz çalmayı görsel olarak öğrenmeleri için ev işlerinde kullandıkları “tokaç”ı ellerine verip sanki saz alıyorlarmış gibi oynamaları, Abdalların algı çalışmalarına vesile olan ilk olaydır. Bozlak eserlerini incelediğimizde genel olarak bağlama ailesinin geniş yelpazesinde bulunan algılar kullanılır. Fakat diğer yörelerde de olduğu gibi bir çok yaylı (keman, kabak kemane), nefesli (zurna, dilli ve dilsiz kaval, klarnet) ve vurmali algılar (davul, tef, kaşık, parmak zili, zilli maşa, darbuka) kullanılır.

### 3.6. Bozlakta Kullanılan Telli algılar

#### 3.6.1. Bağlama

Cumhuriyetin ilanından sonra, bağlama (saz) artık şehirlere yavaş yavaş taşınır. TRT başta olmak üzere diğer kurumlarda oluşturulan topluluklarda Halk Müziği icrası başlanmasıyla beraber saz boyutlarının bir standart hale getirilerek grup halinde alınması şeklinde icra edilmesi gereksiniminden dolayı bir bağlama ailesi oluşumuna gidilmiştir. Büyük ve küçük yapılarda beş ya da altı bağlama nüfusuna sahip bu ailede, alt teli 440 frekanslı “La” sesine akort edilir, dörtlüsü olan ortadaki tel “Re” sesine akort edilerek çalınır. Gövde boyu (tekne boyu) 45-46 cm. olup, tel boyu ise 95-96 cm. civarındadır. Diğer aile üyelerinin adı başına verilen “saz” eki (meydan sazı, divan sazı) ile çağrılırken, bu boydaki saza yalnız bağlama denir (Sarı, 2016:12-13).



Şekil 44. Bağlama



### 3.6.2 Tambura (Tanbura)

Bağlamadan daha küçük olan bir çalgıdır. Alt teli bağlamanın dörtlüsü olan “Re” sesine akort edilir. Re sesi karar sesi olarak kabul edilir. Gövde boyu 38-40 cm. dir. Bu durumda tambura bağlamanın bir oktav tizi olduğu için tamburaya, bağlamanın curası gibi isimlerde eklenmiştir. Bu sayede bağlama ailesi oluşmuştur (Sarı, 2016:13).



Şekil 45. Tambura

### 3.6.3 Divan Sazı

Tamburanın oluşumundan sonra, saz sanatçılarının karar sesi kadınlarda “Do”, erkeklerde “Fa” sesi olarak yerleşmeye başladığı için saz boylarında büyümeye gidilir. Tambura başlarda biraz büyütülerek 41-42 cm. olur, sonralarda bu boyut biraz daha büyür 51-52 cm. gövde boyuna ulaşarak divan sazı ortaya çıkar. Bas seslere sahiptir. Bu durumdan sonra bu çalgılara radyolarda genel olarak saz ismi verilir. Özel olarak kullanılacak ise ad olarak şu şekilde terimler ortaya çıkmıştır:divan, cura ve tamburadır (Sarı, 2016:13). Sefer Açın’a göre; Divan sazı meydan sazından 4 ses daha tiz bir sazdır. Tekne boyu 49 cm. olup, sap boyu 65, tel boyu 104, tekne eni ve derinliği ise 31.5 cm. dir (Erdiş, 2006:6).



Şekil 46:Divan Sazı (*Bağlama Sanatçısı Muhlis Berberoğlu'nun Divan Sazı*)

### 3.6.4. Neşet Sazı

İsminden de anlaşılacağı üzere bu çalgıyı Neşet Ertaş Bozlak müziğine kazandırmıştır. Neşet Ertaş; *“Anadolumuzda bağlama bizim ustamızdır ve biz her zaman onu takip ederiz”* demiştir. Abdallar Orta Anadolu’da büyük meydanlarda saz çalmak zorundaydılar ve yüksek sese ihtiyaçları olduğu için büyük tekneli sazlar çalmışlardır. Neşet Ertaş’da aynı mantıktan yola çıkıp her zaman büyük tekneli sazlar çalmıştır. Ayrıca büyük tekneli sazlar Abdal Sazı olarak da bilinmeye başlamıştır. Neşet sazının önemli özelliklerinden biri de: Muharrem Ertaş’ın sazında orta tele taktığı sarı tel, Neşet sazında hem alt, hem orta, hem üst telde olmasıdır. Sonralarda ismini kendi bulduğu, sesini de ilk TRT sanatçısı Orhan Subay’dan duyduğu çelik tel üzerine bakır sargı ile sarılan sarma teldir. Neşet Ertaş’ın koyduğu isim ise “sırma tel”dir. Diğer önemli özelliği ise; Abdal aşiretlerinde saz ustalarının kullandığı perde sayısından daha fazla perdeye sahip olmasıdır. Neşet sazının son halinde perde sayısı 43’e kadar çıkmıştır. Perde sayısı nedeni ile bu saz tambur görüntüsünü almıştır (Parlak, 2013:117-123).



Şekil 47. Neşet Sazı

## 3.7. Bozlakta Kullanılan Yaylı Çalgılar

### 3.7.1. Keman

Keman, yaylı çalgılar ailesinin en ince yapıya ve en ince sese sahip olan sazıdır. Alttan 1. teli Sol, 2. teli Re, 3. teli La ve 4. teli Mi seslerine akortlanır. Batı müziği enstrumanı olan keman 1650-1750 yılları arasında yapısı gelişmeye başlar (Bek, 2008:28). Perdesiz bir yapıya sahip olduğu için Türk müziğindeki komalara çok uygun bir çalgıdır. Batı müziğindeki çalım şeklinden farklı olarak bir çok teknikle çalınır. Omuzda, kolda ya da diz üstünde çalınır (Yöre, 2012:575).

Yay tutma şekilleri de Batı müziği icracılarından oldukça farklılıklar gösterir. Kemanın Türk müziğinde kullanılmasıyla beraber diğer yaylı çalgılar ailesinde bulunan viyola, çello ve kontrbas da Türk müziğine zaman geçtikçe adapte olmuştur.



Şekil 48. Keman





Şekil 49. Serikli Abdal Mehmet

### 3.7.2. Kabak Kemane

Yapılan kazı çalışmalarında Orta Çağ'dan kalma yaylı çalgılara ait izlere rastlanmaktadır. İlk Türkler avlanmak için yay ve oka ihtiyaç duyarlar ve okun yaydan fırlarken çıkardığı sestten esinlenip bunu bir çalgı olarak kullanırlar. Belirli gelişmelerden sonra silahın yay kısmına ağaç ya da su kabağında oydukları kısmı yerleştirirler. Öldürmek için tasarlanan ok ise at kılları takılarak bir arşe görevi görmeye başlamıştır. Ok ismi zamanla evrim geçirerek ok, ık, yık, çalgı da zamanla okluğ, ıklığ ve ıklık gibi çeşitli isimlere sahip olmuştur. Oğlak, tay gibi hayvanların derilerini bu oyulmuş su kabağına ya da ağaca germişlerdir. Arşe olarak kullandıkları oka at kılı taktıkları gibi bu çalgıda kullanılan tel de at kılıdır. Sonraları bağırsak kirişten yapılmıştır. En başlarda Türklerde kabul göre bu çalgıya Oklu Kopuz denmiştir. Sonralarda farklı değişimlerle beraber hegit gibi isimler de almıştır (Kulaboğa, 2007:14-15).



Şekil 50. Kabak Kemane



Şekil 51. Iklıg



Şekil 52. Hegit

## 3.8. Bozlakta Kullanılan Nefesli Çalgılar

### 3.8.1. Zurna

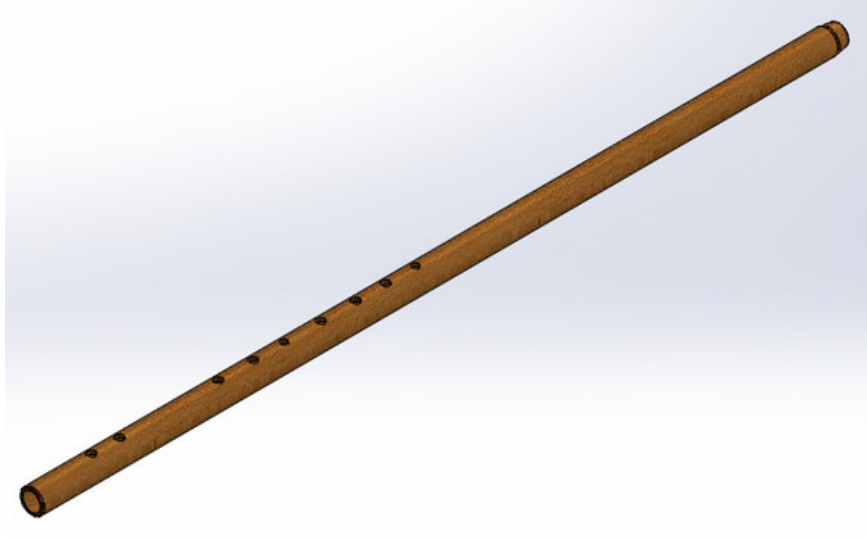
İlk olarak Orta Asya'da ortaya çıkmıştır. Sonrasında Macarlar, Çinliler, Selçuklular, İlhaneliler, Osmanlılar ve Gürcüler bu çalgıyı kullanmışlardır. Zurna kelimesi Farsça'dır. Farsça hali sur'nâ(y) dır. Sur, düğün, dernek anlamına gelir. Nây ise bu çalgıda kullanılan kamış anlamını taşır. Türkler düğün dernek gibi etkinliklerde zurnayı davul ile kullanmışlardır. Sonralarda Mehter Takımında önemli bir yere sahip olmuştur. Bir buçuk oktav ses genişliği vardır (Akarçay, 1998:9-16)



Şekil 53. Zurna

### 3.8.2. Dilli ve Dilsiz Kaval

İlk nefesli çalgılardan olarak bilinen kavalın bir çok ülkede farklı isimlerle kullanılmıştır. Türkçe'de içi boş anlamını taşır. Türk Halk Müziği'nde dilli ve dilsiz olarak ikiye ayrılır. Her iki çalgı kamış ya da ağaçtan yapılır. Metalden yapılmış kavallar da son yıllarda ortaya çıkmıştır. Dilli kaval dudaklara dik, dilsiz ise ney gibi dudakların yanı ile çalınır. İki buçuk, üç oktav ses genişliğine sahiptir (Akarçay, 1998:15).



Şekil 54. Dilsiz Kaval



Şekil 55. Dilli Kaval



### 3.8.3. Klarnet

Tahta nefesli algılar ailesinden gelir. Latincedeki ismi Clarus'dur. Parlak, aydınlık, duru anlamını taşır. Beş parçadan oluşur. Birinci bölüm yani kamışın takıldığı bölümün ismi bek, bir altındaki ikinci kısım barille, üçüncü bölüm medium, dördüncü bölüme şalümo, beşinci ve son bölüme pavillion (kalak) denir. Klarnet, şu an kullanılan Böhm sistemi ile beraber 1854 yılında İstanbul'a getirilmiştir (Soğukçam, 2007:1-3).



Şekil 56. Klarnet

## 3.9. Bozlak'ta Kullanılan Vurmalı algılar

### 3.9.1. Davul

Davul Türklerin en eski vurmalı sazıdır. Ortaya çıktığı yer Orta Asya'dır ve Türkler tarafından dünyaya yayılır. Düğünlerde zurna ile beraber çalınır. Davulun en büyüğüne "kös" denir. Yörüklerde kullanılan davul ikiye ayrılır. Büyük davullara "kaba davul", küçük davullara ise "davulbaz" ya da "cura davul" denir. Genellikle davul tokmak ve çubuk ile çalınır (Akarçay, 1998:12-13).



Şekil 57. Davul

### 3.9.2. Def

Mezopotamya, İsrail, Mısır, Roma ve Yunanistan'da kadınların çaldığı bir çalgıydı. 13. yüzyılda Haçlılar'ın, Orta Doğu'dan Avrupa'ya götürdükleri def; 18. yüzyılda Osmanlı'da mehter müziğine girdi. Aynı zamanda "Tef" olarak da bilinen bu çalgı, dar bir kasnağa gerilen deriyle oluşturulan bir çalgıdır. Deri yapıştırılarak ya da çivilenerek gerilir ve ince bir vızıltı gibi ses çıkartması için yanlarına ziller eklenmiştir (Akarçay, 1998:7).



Şekil 58. Def

### 3.9.3. Kaşık

Anadolu’da hem mutfak gereci hem de müzik aleti olarak kullanılan kaşık, en iyi şimşir ağacından yapılmaktadır. Eşlikçi bir saz olan kaşık bazı yörelerde ise halk danslarında bir gereç olarak da kullanılırdı. Kaşıklar o yörenin özelliklerine göre yapılır, bir elle çalınan iki kaşık aynı ağaçtan yapılır ve oyma tekniği kullanılır. Kaşıkların büyüklüğü yörelere göre değişir ve halk oyunlarında kullanılan kıyafetlere tamamlayıcı olarak da kullanılır. Kaşık çalmak büyük bir hüner gerektirir. Elin iç ve dış tarafları, diz üstü, parmaklar ve hatta ağızla da çalınır. Kısa saplı kaşıkların ismi “şavşak” dır. Çok iyi kaşık icrasına “döktürü” ve çalınan bu havalara ise “döktürü havaları” denir (Akarçay, 1998:14).



Şekil 59. Kaşık

### 3.9.4. Darbuka

Silindir şeklinde bir gövdeye sahip olan darbukanın, orta tarafı boğumludur. Geniş deliğin olduğu kısma deri takılır ve diğer tarafı boş bırakılır. Son zamanlarda deri yerine plastik malzemeler de kullanılıyor. Darbuka topraktan yapılsa da, alüminyum, pirinç gibi metallerle de yapılır. Ayrıca porselen, alçı ve ağaç gibi materyaller de kullanılarak yapılan darbukalar vardır ve zamanla akort vidaları da eklenmiştir (Şehirkahyasıoğlu, 2006:4).



Şekil 60 . Darbuka

## 4. BÖLÜM

### KLASİK GİTAR ve TÜRK HALK MÜZİĞİ DÜZENLEMELERİ

#### 4.1. Klasik Gitar

Dünya üzerinde hem profesyonellerin hem de amatörlerin tercih ettiği en popüler çalgı olan gitar, tarihi bakımından da oldukça eski bir çalgıdır. Bir çok çeşide sahiptir. Klasik gitar, elektrik, bas, akustik, perdesiz ve son zamanlarda popülaritesini arttıran 2008 yılında Dr. Tolgahan Çoğulu'nun tasarladığı ve 2009 yılında da gitar yapımcısı Ekrem Özkarpat tarafından yapılan mikrotonal gitar bunlardan bazılarıdır.

Ahmet Say klasik gitar ile alakalı bir ifadesinde şunları söylemiştir; “*Klasik gitarın altı teli vardır. Uzunluğu 60-65 cm olan telleri ; Mi, La, Re, Sol, Si, Mi olarak akort edilir. Ses genişliği üç buçuk oktavdır.*” (Daşer, 2007: 4).

İsmi antik Yunan çalgısı olan lirin bir çeşidi olarak bildiğimiz chitarra çalgısından alır. Fakat gitarın ataları olarak bilinen pandoura ve lute (lavta) da vardır (Daşer, 2007: 4). Ahmet Kanneçi'ye göre;

*“Klasik gitar, kökeni çok eskilere dayanan telli bir çalgıdır. Yapılan araştırmalar sonucunda Mısır'da perdesiz ve Hitit taş kabartmalarında (M. Ö. 1700-1400) bu günkü gitar şekline çok benzeyen (8 şekilde) telli ve perdeli sazlara rastlanır. Tabiidir ki hiçbir saz bir anda ve sadece bir şahıs tarafından keşif olmamıştır. Evrimini tamamlaması için değişik deneyimler ve bunun paralelinde zamana ihtiyaç vardır. Bu durum klasik gitar için de aynı olmuştur. Rebap, tanbur, ud gibi Anadolu, İran, Arap sazlarının gitarın evriminde çok önemli katkıları olmuştur. Bununla birlikte İber yarımadasında çok önemli başkalaşım göstererek tüm Avrupa'nın ilgisini çekmiştir. 11. yy'da İber yarımadasında ilk gitar okulu açılmış ve dünyada bilinen ilk müzik okulu örneklerinden olmuştur. Özellikle 16 yy'dan itibaren bu saza özgü eserler üretilmiştir.” (Kanneçi, 2001:10).*



Şekil 61. “Gitar Çalan Adam”, Ankara Arkeoloji Müzesi,  
Hitit Dönemi

#### 4.1.1. Türkiye’de Klasik Gitar

Cumhuriyetin ilanından sonra, batı müziği ülkemizde daha fazla dinlenmeye başlamıştı. Bu durumdan önce ülkemizde Türk sanat müziği ve halk müziği dinliyor ve bu müzik tarzlarının çalgıları çalmıyordu. 1930’lu yıllara gelindiğinde ise batı müziğinde kullanılan çalgılarla beraber klasik gitar da ülkemize giriş yapmış ve kendi dinleyicisini bulmaya başlamıştır (Kulaoğlu, 1993:2).

Ülkemizdeki bilinen en eski gitar eğitmeni ve çok iyi bir gitarist olan Yunanistan’lı Andrea Paleologos’dur. Andrea Paleologos müzisyen bir anne ve babaya sahiptir. Buna rağmen ailenin müziği seçen tek çocuğudur. Babasının yönettiği büyük bir orkestrada solo mandolinci olarak bir çok konser vermiştir. Çok iyi mandolin ve keman çalmasına rağmen müzikal hayatını klasik gitarist olarak devam ettirmiştir ve gitar çalma stilini benimseyemediği için en çok kullanılan teknik olan destekli oturma tekniğini, yani Tarrega Yöntemi’ni seçmiştir. Bu teknikle İstanbul’da bir çok konser verir. Atina’da verdiği konserden sonra konser turu teklifini gezici gitarist olmak istemediğinden dolayı kabul etmemiştir. 1964 yılında yapılan bir çok davete rağmen Yunanistan’a göçüp ölene kadar Türkiye’ye gelmemiştir. Bir çok öğrenci yetiştiren Paleologos, öğrencileri arasında İtalya doğumlu olan ve İstanbul’da yaşayan, sonradan Arjantin’e yerleşen önemli gitar

müzikleri yazan Mario Parodi'de bulunur. Ayrıca Ankara'ya bu çalgıyı tanıtan Can Aybars, o dönemin en iyi gitaristlerinden olan Sava Palasis, ilk Türkçe gitar metodunu yazan Ziya Aydınan, Savaş Çekirge ve bir çok modern eserler yazan, gitar dersleri veren Misak Toros gibi ülkemizde gitar müziğinin büyümesini sağlayan gitaristler de bulunuyor (Kanneci, 2001:18-20).

Ülkemizde klasik gitar eğitimi ve tanıtımı konusunda başı çeken konservatuarlardan Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuarı, eğitim fakültelerinden de Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Bölümü'dür. 1977 yılında eğitime başlayan Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuarı klasik gitar dersleri vermesi için İtalyan gitarist ve besteci Carlo Domeniconi'yi getirmiş ve 2 yıl boyunca ders verdikten sonra Domeniconi yerini Ertan Birol'a bırakmıştır. Bu konservatuvarın ilk gitar bölümü mezunu olan Erdem Sökmen ise İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı'nda klasik gitar sanat dalını açmıştır. Yaşan belki de en çok tanınan klasik gitarist olan Ahmet Kanneci ise 1985 yılında Hacettepe Üniversitesi Devlet Konservatuarı'nda, 1986 yılında Bilken Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesinde ve 1990 yılında da Eskişehir Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı'nda klasik gitar sanat dallarının kurmuş ve klasik gitar eğitmenliği yapmıştır. Bütün bu açılan konservatuvarlar Türkiye'de Bekir Küçükay, Ahmet Kanneci, Kağan Korad, Asım Kürşad Terci, Soner Egesel gibi bir çok iyi gitarist yetiştirmiştir (Yalçın, 2004:10).

Ülkemizde dünyayı gezerek Türk müziğini belki de en iyi ve en çok tanıtan, ayrıca klasik gitarla hemen hemen yeni tanışan bu ülkenin gitaristleri arasında olan Kağan Korad, Kürşad Terci ve Soner Egesel'den oluşan Bilkent Gitar Üçlüsü 500'e yakın yurtdışı konseri vererek ve albümlerinde yoğunlukla Türk eserler çalarak ülkemizi tanıtmış ve gelecekteki kurulacak gitar topluluklarına bir çok özgün gitar eseri ve Türk Halk Müziği düzenlemeleri bırakmıştır. İleriki yıllarda (2008) bu ve bunun gibi olumlu gelişmeler sayesinde Tolgahan Çoğulu çok iyi bir girişimde bulunarak Mikrotonal Gitar'ı tasarlamış, dünya genelinde bir çok konser vermiş ve belki de bilinmeyen Türk eserlerinin de bulunduğu bir repertuvar ile Türk müziğini dünyaya tanıtmıştır.



Şekil 62. Klasik Gitarda ‘Tarrega Yöntemi’ tekniği (Francisco Tarrega)

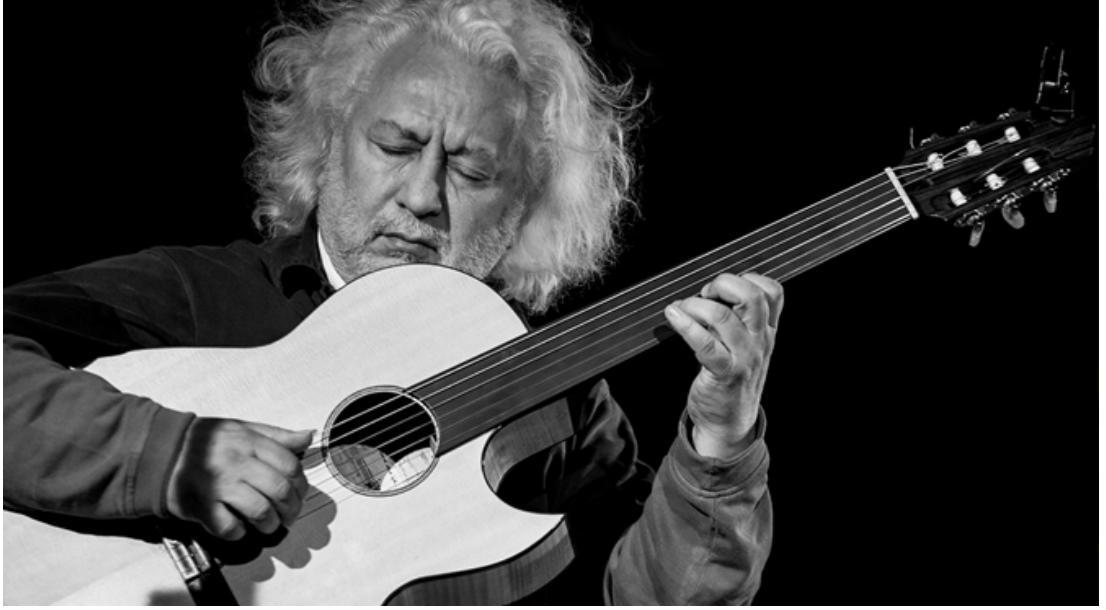
## 4.1.2. Türkiye’de Kullanılan Klasik Gitarlar ve Özellikleri

### 4.1.2.1. Perdesiz Klasik Gitar

Perdesiz gitar, Lut ailesinin bir alt koludur. Tarihsel kökeni M. Ö. 2000’lerde Akdeniz ve Mezopotamya bölgelerinde ilk telli çalgılar arasında örnek olarak görülür. Bugün ki bilinen perdesiz gitarın mucidi Harry Partch’dır. İlk ticari kayıdı çalan ise 1965’te Frank Zappa’dır. Perdesiz gitar Erkan Oğur ile birlikte Türk Halk ve Geleneksel Müziğinin kendine has üslubunu ve tavrını gösterebilen bir çalgıya dönüşmüştür. Bu özellikleri sayesinde Oğur, Anadolu Pop ve Rock müziğine büyük ölçüde katkısı olmuştur. Erkan Oğur’un çaldığı ilk kayıt ise M.F.Ö grubunun ‘Ele Güne Karşı’ albümünün ‘Güllerin İçinden’ isimli parçasıdır. Perdesiz gitar 18. yy Rasyonalizm düşüncesi için çok büyük bir tehlike olmuştur. Sebebi ise



standartlaşmayla başlayan tamperaman sistemi ve 12 ton sistemi bu düşünce ile sabitleşmiş iken perdesiz gitar ve diğer perdesiz çalgılar bu sistemin hem dışında hem içinde kalabilme özgürlüğüne sahiptirler. Günümüz Türkiye'sinde Erkan Oğur'un sayesinde açılan bu kulvara giren bir çok genç gitarist, perdesiz gitarı ve Türk müziğini daha da ileriye taşımak için önemli bir durumu teşkil eder (Arın, 2014:80-89).



Şekil 63. Perdesiz Gitar (Erkan Oğur)

#### 4.1.2.2. Mikrotonal Gitar

20. ve 21. yy'da ortaya çıkan mikrotonal gitar müziği tampereman sisteme uygun olan klasik gitar müziğinin repertuvarına nazaran daha az bir repertuvara sahiptir. 20. ve 21. yy'da yeni gitar tasarımlarında kullanılan perde sistemleriyle beraber mikrotonal gitar müziği yavaş yavaş oluşmaya başlamıştır. Tolgahan Coğulu'nun "Müzikte Temsil ve Müziksel Temsil" adlı makalesinde mikroton ve mikrotonal müziği şu şekilde açıklamıştır;

*"Klasik batı müziğinde eşit tampereman olarak adlandırılan sistemde bir oktavda 12 yarım ses vardır. Standart klasik gitarlarda perde aralıkları ve piyanolarda tuş aralıkları yarım sestir. Yarım sestten daha az olan aralıklara klasik Batı müziği teorisinde mikroton denmektedir. Mikrotonların*

*kullanıldığı çağdaş klasik Batı müziği eserleri mikrotonal müzik olarak adlandırılmaktadır. Örneğin, Meksika'lı besteci Julian Carrillo bazı eserleri için bir oktavı 96 aralığa bölmüş ve bu sesleri kullanmıştır.*

*Mikrotonal müzik terimi aynı zamanda eşit tempereman sistemdeki yarım ses aralıklarından farklı olan aralıkları kullanan müzikler için de kullanılmaktadır. Örneğin Pisagor akort sistemi ya da doğal akort sistemi (just-intonation) ile bestelenmiş eserlere mikrotonal müzik denmektedir.*

*Eşit tempere mikrotonalite sistemindeki eserler de mikrotonal müzik içinde sınıflandırılır. Bu sistemde bir oktav 24, 36, 19, 31 gibi çeşitli sayılarda eşit aralıklara bölünür. Bu makalede mikrotonların kullanıldığı makamsal müzikler de mikrotonal müzikler içinde sınıflandırılmıştır. Osmanlı/Türk makam müziği teorisinde mikrotonlara koma denmektedir. Bu teori de bir tam ses dokuz eşit parçaya bölünmektedir.” (Çoğulu, 2011:424).*

Sabit perdeli klasik gitarda bir çok teknik kullanılarak mikrotonlar elde edilmeye çalışılmıştır. Telleri kaldırmak (bending), istenilen mikrotonu kullanılacak tele akortlamak, basılan perdenin solunu titreştirmek, elektrik gitarda kullanılan slide aleti ve ya kalem ile mikrotonları yakalamak, gitar perdesine basıldığında yatay hareketle vibrato tekniğini uygulamak, armonikler ve multifonikler ile mikrotonları yakalamak (Çoğulu, 2011, 425).

Gitarın klavyesiyle de bazı mikrotonal arayışlar yapılmıştır. 1829 yılında General Perronet Thompson tarafından tasarlanan, klavyenin üstünde minik delikler açılarak içine perdecikler yerleştirilerek mikrotonları bulduğu, adına Enharmonik Gitar dediği çalgı, Harry Partch'ın 1944 yılında Adapted Guitar 1 ve bir yıl sonra Adapted Guitar 2 ismini verdiği ve 1. gitarda klayvede istediği yerlere perdecikler yerleştirdiği, 2. gitarda ise perdesiz gitarı slide aleti ile çalarak mikrotonları kullandığı Harry Partch gitarları, perdesiz gitar, Walter Vogt adlı bir gitar yapımcısının 1985 yılında geliştirdiği tellerin altına kanallar açarak belli bir mesafe oynatıp mikrotonları elde ettiği kendi ismini verdiği gitar ve Tolgahan Çoğulunun 2008 yılında Walter Vogt'un gitarındaki kanal fikrini geliştirerek, istenilen miktarda

perde ekleyebildiği Ayarlanabilir Mikrotonal Gitar'ı tasarlamıştır (Çoğulu, 2011:425).



şekil 64. Mikrotonal Gitar (Tolgahan Çoğulu)

## 4.2. Klasik Gitar'da Türk Halk Müziği Düzenlemeleri

Türkiye'de 1970'li yıllardan itibaren klasik gitar eğitiminin yoğunlaşması klasik gitar repertuarı için Doğu-Batı sentezli gitar eserlerinin ortaya çıkmasına yol açmıştır ve 1980-2010 yılları arasında bir çok eser gitar repertuarına girmiştir. Bu eserlerin ana mantığı halk ezgilerinin armonize edilmesiyle beraber, bu ezgilerin klasik Batı müziği formlarına uygun bir şekilde düzenlenmesidir. Anadolu'da bağlamanın çok yaygın kullanılması ve klasik gitarın bağlamayla beraber saplı lavta ailesinden olmaları, ortak çalma tekniklerinin de bulunmasıyla Türkiye'de ki bir çok klasik gitar repertuarında gitarın bağlama tekniği ile çalındığı görülür (Çoğulu, 2011:153).

Klasik gitar keşfinden bu yana her zaman halk müzikleriyle anılmıştır. İspanya ve Portekiz'de yapılan bir çok müziğin gitarla ve ya gitar türevi çalgılarla yapıldığı görülür. 19. yy'da M. Torroba, F. Tarrega, M. Llobet ve H. Villa Lobos gibi tanınmış bestecilerin kendi kültürlerini gösterdikleri ve hissettirdikleri görülür (Daşer, 2007: 20). Örnek olarak bir Endülüs Halk oyunu olan Malagueña'yı F. Tarrega klasik gitara derlemiştir.

**Malagueña**  
Fâçil

Eingerichtet von Stefan Apke Francisco Tárrega (1852 – 1909)

© Stefan Apke, Vorwort an der Wozni, 16. Mai 2016

Şekil 65. Malagueña (F. Tarrega)

Türk Sanat Müziği'nde bulunan rast, mahur, nihavent ve buselik gibi makamlar majör ya da minöre çok benzediği için 19. yy sonlarında yazılmış çok sesli eserler vardır. Cemal Reşit Rey, Ahmet Adnan Saygun, Ulvi Cemal Erkin, Hasan Ferit Alnar ve Necil Kazım Akses gibi önemli Cumhuriyet bestecileri bu yönde çok iyi çalışmalar yapmıştır (Daşer, 2007: 20).

Klasik gitarda yapılan türkü düzenlemelerinin çoğu bağlama tabanlı eserlerdir ve genellikle bağlamada kullanılan sol el tekniklerinden süslemeler, tezene tektiklerinden ritmik kalıplar ve temel tezene teknikleri, el ile çalma tekniği olan şelpe teknikleri ve vurma teknikleri kullanılır. Bağlamaya has bir teknik olan kıstırma tekniği klasik gitar repertuarındaki eserlerde bulunmamaktadır. (Çoğulu, 2011:154-155). Bu saydığımız tekniklere bakacak olursak sırası ile şu şekilde örnekler verebiliriz;

Süslemeler dediğimiz teknik vurma, çekme gibi süsleme kombinasyonlarıdır. Özellikle bağlamada kullanılan akort sistemi olan Kara Düzen sisteminde melodi tek tel üzerinde çalınır ve bundan dolayı sol elin yatay hareketle çalımı büyük önem taşımaktadır. Bu hareketle çalınan inici ve çıkıcı dizilerde bir çok süsleme kullanılır; çarpma, tril gibi. Klasik gitar da en az 6 adet tel olduğu için yatay hareket yerine bir çok tel kullanılarak melodi çalınabilir. Fakat yatay hareket klasik gitarda da kullanılan bir tekniktir (Çoğulu, 2011:155). Bu teknikle düzenlenen eserlere bakacak olursak yatak hareketin klasik gitar için de önemli olduğunu görürüz.



**Şekil 66.** Behzat Cem Güneç'in Klasik Gitar Trio için "Çay Elinden Öteye" "Düzenlemesi (141-150 arası ölçüler)



Şekil 67. Kağan Korad ve Cihat Aşkın'ın *Ferahî Zeybeği* Düzenlemesi (16. ölçü)

Temel tezene teknikleri ve geleneksel şelpe tekniklerine bakacak olursak gitar da kullanılan tekniklerle çok benzediğini görürüz. Temel tezene teknikleri klasik gitardaki rasqueado tekniğine çok benzer, sebebi ise tezenenin aşağı yukarı hareketi klasik gitardaki rasqueado tekniğinde yapıldığı gibidir. Ricardo Moyano'nun Aşık Veysel'in Kara Toprak adlı eserini düzenlediğinde kullandığı tekniğin bu olduğunu görürüz (Çoğullu, 2011:158).



Şekil 68. Ricardo Moyano'nun *Kara Toprak* düzenlemesi (71. ölçü)

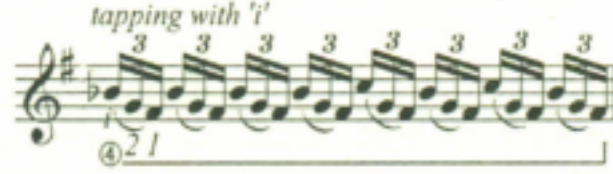
Bağlamada tezene ve ya parmakla çalım tekniği kullanılırken ses kapağına vurularak efekt yaratmak oldukça yaygın bir tekniktir. Klasik ve ya Flamenko gitarda da yaygın bir şekilde kullanılır. Bu tekniğe golpe tekniği denir (Çoğulu, 2011:160). Ertuğrul Bayraktar bu tekniği kullanarak Halay düzenlemesini yazmıştır.



Şekil 69. Ertuğrul Bayraktar'ın *Halay* düzenlemesi (34. ölçü)



Bir diğerk teknik olan Şelpe tekniği de bağlamada kullanıldığı gibi klasik gitarda da kullanılmıştır. Parmak vurma teknikleri diye de literatürde yer alan bu teknik sol elin bastığı perdeyi baŐlangıŐ alacak olursak sağ el ile her hangi bir perdeye yapılan vuruŐun ve ya darbenin ııkardığı sesi ritmik kalıplarla tekrar ederek sağlanan sese ve tekniğe denir. Hasan Cihat Örtter'in Allı Turnam düzenlemesinde bu tekniğe görürüz (Çoğulu, 2011:162).



Şekil 70. Hasan Cihat Örtter'in *Allı Turnam* düzenlemesinden bir bölüm

Mustafa Tınıç'ın İki Elin Sesi adlı eserinde çok sesli bağlamada kullanılan parmak vurma teknikleri kullanılmıştır. Ayrıca Tolgahan Çoğulu'nun Kız Bahıende Gül Var Mı adlı düzenlemesinde parmak vurma teknikleri ve mikrotonal gitar için yazdığı Fidayda Düzenlemesinde de parmak vurma teknikleri kullandığını görürüz (Çoğulu, 2011:163-164).



Şekil 71. Mustafa Tınıç'ın *İki Elin Sesi Var* bestesi (221-237. ölçüler arası)



Şekil 72. Tolgahan Çoğulu'nun *Kız Bahçende Gül Var Mı* düzenlemesi giriş bölümü



Şekil 73 Tolgahan Çoğulu'nun *Fidayda* düzenlemesi (57. ölçü)



## **5.BÖLÜM BÖLÜM**

### **BOZLAK MÜZİĞİNİN KLASİK GİTAR İLE YENİDEN YORUMLAMASI**

Anadolu'ya yerleşmeleriyle beraber sosyal yaşamlarını sürmeye devam ettikleri gibi müziklerini de Anadolu'ya gösteren abdallar, THM'nde önemli bir yer edinmişlerdir. Abdalların hüzünlü uzun havaları, neşeli oyunlu ve oyunsuz kırık havaları arşivlerde yerini bulmuştur.

Bu araştırmada önceden anlattığımız gibi, geçmişte bir çok klasik gitar icracısı kendilerine ait olan müziği dünya genelinde tanıtma amacı içine bürünmüş ve yep yeni düzenlenmeler ortaya çıkartarak THM'ni en iyi şekilde yurtdışında icra etmişlerdir.

Tezin amacında da belirttiğimiz gibi Anadolu'nun yetiştirdiği en önemli Abdallarından olan Muharrem Ertaş ve Neşet Ertaş'ın literatüre vermiş oldukları eserleri klasik Batı müziği ile sentezleyerek yeniden yorumlamaktır. Bozlakta ve bozlak icracılarının kendi özgün eserlerinde kullanılan ayak ve düzenlerin klasik gitara uyarlanarak yeni bir çalım tekniği ortaya koymak ve icra önerileri hedeflenmektedir. Yeniden yorumlanan eserler ve açıklamaları alttadır.

## CAHİLDİM DÜNYANIN RENGİNE KANDIM

Yöresi: Kurşehir  
Kaynak: Neşet Ertaş

Derleyen: Neşet Ertaş  
Notalayan: Mehmet Kara-Sitki Akın

♩ - 84

41

Saz...

Ca hil dım dün ya nın  
ren gi ne kan dım

Ha ya le al dan dım  
bo ğu na yan dım  
Se ni i le le bat  
be nim sin san dım Saz...  
Ö lü rüm sev di ğim  
ze hi rim sen sin Saz...  
Ev ve lim sen ol dım  
â hi rim sen sin Saz...

2. Sözü m yok şu ben den kırıldı ğına  
Gidip baş ka da la sarıldı ğına  
Gönlü m inan mıyor ayrıldı ğına  
Gözya şım sel oldu ka hirim sen sin  
Evvelim sen oldun â hirim sen sin

3. Garibim can yakıp gönlü kırmadım  
Senden ayrı ben bir mekân kurmadım  
Daha bir gönüle ikrar vermedim  
Batınım sen oldun zâhirim sen sin  
Evvelim sen oldun â hirim sen sin

Şekil 74. Neşet Ertaş Cahildim Dünyanın Rengine Kandım

“Cahildim Dünyanın Rengine Kandım”, La kararlı Muhayyer Kürdi makamına sahip bir eser denebilir. Ayrıca dizide bulunan Kürdi makamından dolayı Bozlak ayağı olarak da adlandırılabilir. Bu dizinin donanımına baktığımız zaman klasik Batı müziğinde Re minör tonuna benzediğini görürüz. Bu tür bozlak eserler icracıların farklı çalınlarından dolayı bir çok değişikliğe uğramıştır. Gerek ritmik yapısı ve gerek makam anlayışı icracıya göre değişebilmektedir.

Bu eserde tıpkı Neşet Ertaş’ın da yaptığı gibi eserin başında bir bozlak açış yapılır. Bozlak açış, uzun hava ve bozlak eserlerde icracı bağlaması ya da çaldığı çalgı ile bağlı olduğu makamın içerisinde bulunan notalarla eseri söyleyecek olan kişiye bir yol açıp ona makamın ne olduğunu hissettirerek esere giriş yapmaktır. Bu açış hiç bir derlemede, notaya alımlarda ya da başka çalgılara düzenlemelerde notaya yazılmaz, açış kişiye aittir.

Tıpkı eserin orjinalinde de olduğu gibi 1. gitar makam içerisindeki sesleri kullanarak bir açış yapıp karşı tarafa eserin ne olduğunu hissettirir. 2. ve 3. gitar bu açış esnasında ton içerisinde yazılmış akorları vurmaları çalgılardan asma davul ve trampette kullanılan fırça baget gibi bir teknikle çalarak 1. gitara dem verirler.

Bu eserin amacı, esere girdikten sonra 2. ve 3. gitarın dikey yapılarla ve çok sesliliğe uygun bir şekilde icra etmeleridir. Düz ve yalın bir şekilde çalınan giriş bölümünde 1. gitar tondan çıkmayacak şekilde düz bir şekilde çalar. Eserin bitişi ise Neşet Ertaş’ın kayıtlarından dinlediğimiz gibi sakin bir şekilde olur.

CAHILDIM DUNYANIN RENGİNE KANDIM

TUNCEL KURTİZ ve NESET ERTAS ANISINA

24.01.2014

NESET ERTAS

3 GİTAR DÜZENLEME... Mehmet KILINC

**Grave**  
**Bozlak Açış**

Guitar

Guitar

Guitar

golpe and brush

golpe and brush

*ff*

*ff*

**Adagio**

10

Gtr.

Gtr.

Gtr.

*p*

14

Gtr.

Gtr.

Gtr.

18

Gtr. 

Gtr. 

Gtr. 

22

Gtr. 

Gtr. 

Gtr. 

25

Gtr. 

Gtr. 

Gtr. 

28

Gtr.

Gtr.

Gtr.

32

Gtr.

Gtr.

Gtr.

36

Gtr.

Gtr.

Gtr.

4

39

1.

2.

Gr.

Gr.

Gr.

$\flat$

$\flat$

$\sharp$

“Yazımı Kışa Çevirdin” adlı bu eser bir çok tartışmaya konu olmuştur. Eser sahibinin Neşet Ertaş olduğunu bilsek de İzzet Altınmeşe’de bu eserde hakkı olduğunu öne sürmüştür ve bu sebepten dolayı yapılan klasik gitar düzenlemesinde Altınmeşe’nin de adı geçmektedir. Neşet Ertaş’ın yaptığı röportajlarda, bu eseri eski eşi olan Leyla Hanım için yazdığını belirtir.

Eser ağır bir tempoyla başlar. Bir önceki eser olan “Cahildim Dünyanın Rengine Kandım” gibi bir bozlak açış söz konusu değildir. Ritmik bir forma sahip olan eser her ne kadar kırık hava olarak duyulsa da ritimsiz bir şekilde çalım hissedilir. Eserde her ölçü başında bağlamanın ses tahtasına vurularak elde edilen alttan gelen deme yardımcı bir perküsyon sesi vardır. Klasik gitarda bu tekniğe *golpe* denir ve ses tahtası yerine tellerin bağlandığı alt eşiğe vurularak elde edilir.

Eser La kararlı Garip Ayağıdır. Klasik Batı müziğinde Re minör armonik tonuna yakındır. Klasik gitardan bağlama efektleri alabilmek için gitar bilinen Mi, Si, Sol, Re, La, Mi akort sisteminden Fa#, Re, La, Re, La, Re seslerinin bulunduğu bu sisteme akortlanmıştır (scordatura). Re majör akorunu tınlatan bu sistem bize Sol minör tonuna taşır. Sebebi ise armonik minör tonlarında 7. derece yarım ses tizleşir ve armonik minör tonunu ortaya çıkartır. Re majöre akortlanan gitar, aynı zamanda bize Re kararlı Garip Ayağı da armonik (akor) olarak tınlatır. Bu durum eseri tek tel ya da akorlar ile icrasında icracıya dem verebilme kolaylığını tanır.

Aşağıdaki yeniden düzenlenmiş bu esere tıpkı Neşet Ertaş’ın çalımı gibi başlanmıştır. Golpe tekniği ile birinci bölüm çalındıktan sonra eserin aslında bir kırık hava olduğunu hissettirebilmek için daha ritmik ve ölçülere dikkat edilerek çalınır. Son bölüm ise bağlamada kullanılan tezenesiz çalımlarda parmaklarla çalım şekline benzer aşağı yukarı olarak çalınarak daha güçlü bir ses ortaya çıkartan bu tekniğin aynısı olan klasik gitarın en önemli tekniklerinden *rasquado* tekniği uygulanarak bitirilir.

Bu eserin yeniden düzenlenme amacı, bağlamada kullanılan bir çok tekniğin klasik gitarda da belli değişiklikler yapıp aynısı uygulanabileceğidir. Ayrıca ritimsiz çalınan ve kırık hava olan bu eseri kırık hava gibi çalarak da eserin herhangi bir zarara uğramadığını göstermektedir.



## YAZIMI KIŞA ÇEVİRDİN

Notalayan: Mehmet Özbek

*♩* = 80

Ya zı mı kı şa çe vir din  
Her an gö züm de per de sin

Kar lar yağ dı ba şa Ley lâm  
Ne re bak sam se nor da sın

Vi ra nol du e vim yur dum  
Mev lam ay rı lık ver me sin

Ne söy le sem bo şa Ley lâm  
gök te u çan ku şa Ley lâm

Ne söy le sem bo şa Ley lâm  
Gök te u çan ku şa Ley lâm

bo şa Ley lâm  
ku şa Ley lâm

Yazımı kişâ çevirdin  
Karlar yağdı başa Leylâ'm  
Viran oldu evim yurdum  
Ne söylesem boşâ Leyâ'm

Her an görümde perdesin  
Nere baksam sen ordasın  
Mevlâ'm ayrılık vermesin  
Gökte uçan kuşa Leyâ'a'm

Yârdan ayrı kalmak ölüm  
Söyle ne olacak hâlüm  
Böyle kader böyle zulüm  
Gelir garip başa Leylâ'm

Şekil. 76. Neşet Ertaş-Yazımı Kişâ Çevirdin

# YAZIMI KIŞA ÇEVİRDİN

1- F#, 2- D, 3- A  
4- D, 5- A, 6- D

NEŞET ERTAŞ-İZZET ALTINMEŞE  
DÜZENLEME: MEHMET KILIÇ

**Largo**

Guitar

**ff**

4

Gtr.

**f**

7

Gtr.

9

Gtr.

11

Gtr.

1. 2.

**Moderato**

VI VII VIII III

**mf** **pp**

14

Gtr.

17

Gtr.

**mf**

21

Gtr.

25

Gtr.

29 Gtr. 

33 Gtr. 

37 Gtr. 

41 Gtr. 

45 Gtr. 

49 Gtr. 

53 Gtr. 

57 Gtr. 

60 Gtr. 

“Neden Garip Garip Ötersin Bülbül” bir Muharrem Ertaş eseridir ve uzun hava formundadır. Herhangi bir tartımı yoktur, serbest çalınır. Notasına rastlanılmadığı için aşağıda bu eserin sadece yeniden düzenlenmesi paylaşılmıştır.

Eser st seslerden başladığı için Engin Kerem Ayağı olarak tınlar. Yeniden düzenleme yapılan halinde gitarın sadece 6. teli Re sesine akortlanır. Bu sayede kalabalık bir ses oluşumundan ziyade sadece tek telin verdiği deme ihtiyaç duyulmuştur. Sebebi ise melodinin ön planda olması gerektiği düşünülmüştür. Uzun hava bir eser olduğu için armonik bir yapının çok kullanılmasından kaçınılmıştır. Armonik bir yapının kullanılması eserdeki en önemli nokta olan melodik yapıyı bozacağı düşünülmüştür.

Eser Neşet Ertaş’ın kaydında çaldığı gibi düşünülmüştür. 6. teldeki Re sesi sık sık tekrarlanarak karar sesini hatırlatıp tekrar melodiye dönüş sağlanmışır. Dizisel olarak Karcığar makamı algısı vardır. Dizi içinde olmayan sesler yöresel unsur olarak geçer. Karcığar makamında krdi eşnilığı yapılmıştır.

Eser Muharrem Ertaş yorumu yerine Neşet Ertaş’ın kaydında çaldığı yorum örnek alınarak düzenlenmiştir. Daha melodik bir yapıya sahip olan bu yorumda klasik gitara düzenlenmesi daha uygun bulunmuştur.

# NEDEN GARİP GARİP ÖTERSİN BÜLBÜL

Neşet Ertaş'ın Kaydından Alınmıştır

Muharrem ERTAŞ  
Düzenleme. Mehmet Kılınc

**Grave**

Guitar

(Re notası dem şeklinde devam edecek)

(tr)

6 6 3

(tr)

5 5

(tr)

3 3 3

(tr)

3 3 3

(tr)

2

11 Gtr.

12 Gtr.

14 Gtr.

15 Gtr.

16 Gtr.

17 Gtr.

18 Gtr.

19 Gtr.

20 Gtr.

## SONUÇ

Bu tezdeki araştırmaların en önemli tarafı Anadolu'ya yerleşmiş Abdalların, bozlak kelimesinin anlamı ile eş olan hayatlarını yaptıkları müziğe nasıl aktardıklarıdır. Yüzyıllardır ezilen, fakirlikle savaşan, ev hayatı yerine çadır hayatını seçen ve bu durumdan dolayı konar-göçer bir yaşama sahip olan Abdalların, Anadolu'ya yerleşimiyle ortaya çıkan Bozlak kültürünü anlamakla beraber bu kültürün müziğinden de örneklerle bu tezin amacı ortaya çıkmıştır.

Klasik gitarın eski tarihi ve lavta ailesinden olan bağlamayla benzerlikleri bir çok Türk gitar sanatçısını Anadolu'nun en yaygın kullanılan çalgısı olan bağlamayla özdeşleştirmiş ve bağlama eserlerini klasik gitara uyarlamak istemiştir. Geçmişte gördüğümüz gibi bir çok Türk gitarist amaçlarının kendi müziklerini ortaya koymak olduğu görülmüştür. Ayrıca ülkemize eğitim vermek için gelen ve bir süre ülkemizde yaşan sanatçıların da Anadolu müziğini dünyaya çok iyi tanıttıklarını ve “sadece biz Türkler biliriz” dediğimiz türkülerini, belki de hayatımız boyunca tanışmadığımız ve ya göremeyeceğimiz dünyadaki gitar sanatçılarının bu eserleri çalması gerçekten Anadolu müziğinin dünya literatüründe iyi bir yere sahip olabileceğini gösterir.

Değerini bilemediğimiz bir çok kültür gibi Bozlak kültürü ve müziği de tıpkı Abdalların yaşantısı gibi kendine bir yer bulamamıştı. Bozlak'ın gelişmesinde ve ilerlemesinde en büyük katkıları sağlayan ustaların ustası Muharrem Ertaş ise bu kültürün ne kadar değerli olduğunu Türk milletine yavaş yavaş göstermeye başlamıştı. Oğlu Neşet Ertaş'da babasından aldığı bayrağı, kendi gönlünün sorunlarıyla, yaşantısıyla, aşkları ve bağlama çalma yeteneğiyle birleştirip bir çok konser vermiş, plaklar çıkarmış ve radyo programlarına katılarak Anadolu'nun bu boynu bükük kültürünü gittikçe büyütürken, dinleyici kitlesini meyhanelerden, sokak aralarından konser salonlarına taşıdı.

Bozlak'ta sık kullanılan kara düzen ve abdal düzeni gibi akort sistemleri, yapılan müziğin yatay hareketlerle çalınmasını gibi kısıtlamalarda bulunuyordu. Fakat dinleyerek, gerek nota üstünde bakıldığında klasik gitarın en az altı tane tele sahip olması bu akort sistemlerini ve haliyle bu düzenlerle çalınan eserleri yatay pozisyondan, karışık tellerle çalınmasına geçişini büyük bir kolaylıkla sağlayabileceğini anlıyoruz. Bu araştırmada Bozlak eserlerini ve ya icracıların eserlerini özellikle bağlama tekniği ile klasik gitar çalınmasını birleştirip yeniden yorumlayabileceğimiz

incelenmiştir. Klasik gitarın bağlamaya nazaran akustik çalımda daha güçlü sesler çıkarabileceğini bildiğimiz üzere tekrardan düzenlenen eserler de bu araştırmada incelenmiştir.

İncelediğimiz Bozlak kültürü bize bu insanların hiç bir zaman şan, şöhret, para gibi gelip geçici unsurlar için yaşamadıklarını gösterir. Onlar kısa yaşamlarında olduğundan çok göç etmelerinden dolayı çok insan tanımış ve bir çok iklim içinde yaşamışlardır. Türkülerini, manilerini ve şiirlerini her zaman doğaya, insana, aşklarına, üzüntülerine ve sevinçlerine yazmışlardır.

Gittikçe teknolojiye bağlı yaşamaya başlayan dünyanın kayıp kültürleri ve ya ezilmiş kültürleri unuttuğunu görürüz. Bu durumun tersine işlemesi sadece sanat gibi insanlara farkındalık yaratacak girişimler sayesinde tekrar gün ışığına çıkabileceğini artık biliyoruz. Bu araştırmada incelediğimiz Bozlak kültürünün bir Anadolu hazinesi olduğunu zaten yıllar önce anladık ama bu araştırmanın temel amacı klasik Batı müziği çalgılarından olan klasik gitar ile tekrardan tanıtılabileceği ve işlenebileceğidir. Her çalgı gibi evrimleşen gitar, yalın haliyle bile bize Bozlak eserlerini kolaylıkla icra edilebileceğimizi ispatlar. Araştırmanın içindeki örneklerde de gördüğümüz gibi bağlamada kullanılan, bağlamaya özgü bir çok teknik klasik gitarla da kolaylıkla kullanılabilir.

Eserlere başlamadan önce “Bozlak Açış” olarak bilinen bir doğaçlama kısmı olmasdır. Genellikle kullanılan ayak dizisinin içerisinde bulunan seslerin belli bir sıra halinde çalınmasıyla oluşur. Bağlama eserlerinde de olduğu gibi bu düzenlemelerde de bu kısım yazılmaz. Çünkü her seferinde kullanılan seslerle başka bir “açış” yapmak mümkün olabilir. Bağlama yazımlarının dışında bu düzenlemelerde kullanılan sesler bir dizi halinde icracı için eser başına yazılır. Bu da diziyi nasıl kullanacağına dair bir fikir verir.

Sonuç olarak, aynı ailenin mensubu olan gitar ve bağlamanın benzer özelliklerini bir araya getirip kullandığımız bu düzenlemeler bize Bozlak kültüründe klasik gitar repertuarında bir yerinin olabileceğini göstermektedir. Amaç solo ve gitar topluluklarıyla beraber bu müziği icra edebilmektir.



## KAYNAKÇA

Açar, Y. (2014). Türk Halk Müziği Repertuarında Bulunan Kına Türkülerinin, Makam Dizileri, Usûl ve Güfte Yönünden Analizi. Yüksek Lisans Tezi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Akarçay, A. (1998). Türk Halk Müziği Sazlarının Sınıflandırılması, Kullanıldığı Yörelere ve Türler. Yüksek Lisans Tezi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü.

Aktaş, G. (2012). Ege Üniversitesi Sempozyumu. Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi. Cilt: 2. 1-137.

Altınok, B. Y. (bt), Abdallar ve Neşet Ertaş.

Altıok, A. A. (2010), Türk Halk Müziğindeki Bozlakların Ses Tekniği Açısından İncelenmesi. Doktora Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Altunsaray, İ. (2013). İsmail Altunsaray Biyografisi (çevrimiçi). [http://ismailaltunsaray.com.tr/?page\\_id=54](http://ismailaltunsaray.com.tr/?page_id=54) (erişim tarihi:13.12.2016).

Arın, M. E. (2014). Yerelden Küresele Açılan Bir Model Olarak Perdesiz Gitar. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. (cilt:4 say:1). 79-90.

Ayata, S. (2012). Anadolu Abdalları, 14, 51-62. Akademik Bilgi Platformu. ERUIFD.

Başuğur, İ. D. (2013). İşitilen Makamı Tanımda Önem Taşıyan Faktörler. Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Bekki, S. (Ed). (2013). Uluslar Arası Bozkırın Tezenesi Neşet Ertaş Sempozyumu. Kırşehir: Ahi Evran Üniversitesi Yayınları.

Çoğulu, T. (2011). Klasik Gitar İçin Yapılmış Türkü Düzenlemelerinde ve Bestelerde Bağlama Çalım Teknikleri. Kıbrıs Uluslararası Üniversitesi Folklor/ Edebiyat Dergisi. Cilt: 17.

Çoğulu, T. (2011). Müzikte Temsil ve Müziksel Temsil. Porte Akademi Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi. Sayı: 2. 422-427.

Daşer, O. (2007). Klasik Gitar Eğitiminde Makamsal Türk Halk Ezgilerinin Kullanımı. Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Düzenli, E, (2012). Geleneksel Türk Halk Müziği Eserlerinde Ezgisel Organizasyonların Analizi. Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Erdiş, E. (2006). Bağlamanın Akustik Açıdan İncelenmesi ve Geliştirilmesine İlişkin Yeni Yaklaşımlar. Yüksek Lisans Tezi. Cumhuriyet Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Erkan, S (2008). Kırşehir Yöresi Halk Müziği Geleneğinde Abdallar. Yüksek Lisans Tezi. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Gül, A. T. (2010). Kırıkkale Yöresinde Bozlak Dışında Kalan Uzun Havaların Makamsal Analizi. Yüksek Lisans Tezi. Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Güreñç, C, (2007). Türk Halk Müziği Ayaklarından İcraların Bilgisayarlar Frekans Analizi. Bitirme Projesi. Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi.

Gürsoy, Ş (2006). Sosyal ve Dini Yaşam Açısından Günümüz Orta Anadolu Abdalları -Kırşehir Örneği. Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kanneci, A. (2001). Gitar İçin Beste Yapmış Türk Bestecilerinin Eğitimi ve Yapıtlarının Uluslararası Gitar Repertuarındaki Yeri. Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Karakaya, O (2002). Türk Halk Müziğinde Bozlak Kavramı Üzerine Bir Araştırma. Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kaya, G. (2014). Hayat Bilgisi Dersi Değerlerinin Öğretiminde Halk Ozanlarının Önemi: Neşet Ertaş Bağlamında Bir İnceleme. Yüksek Lisans Tezi. Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Kınık, M. (2011). Türk Halk Müziği Çalgı Topluluklarının Yapılması ve Bağlama. Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi. Cilt: 30. 211-234.

Koyuncu, S. (2001). İç Anadolu Bölgesi Türkülerimizin Türk Musîkisindeki Makamsal Karşılıkları. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kulaboğa, A. H. (2007). Ege Bölgesi Türkülerinin Afyon Kocatepe Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Türk Halk Müziği Bölümünde Verilmekte Olan Kabak Kemane Eğitimine Uygulanabilirliği ve Bu Çalışmanın Uzmanlar Tarafından Değerlendirilmesi. Yüksek Lisans Tezi. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü.

Kulaoğlu, S. (1993). Klasik Gitarın Türkiye'deki Konumu. Yüksek Lisans Tezi. Marmara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.

Mirzaoğlu, F.Gülay (1998), “Toroslar’dan Çukurova’ya Yankılanan Ses:‘Bozlak’”, Folkloristik: Prof. Dr. Dursun Yıldırım Armağanı, (Ed. M. Özarslan, Ö. Çobanoğlu), Ankara. 408-418.

Önal, H (2010). Türk Halk Müziğinde Bir Uzun Hava Türü Olarak Bozlak, 27, 709-726. 27 Mart 2017. Türkiyat Araştırmaları Dergisi.

Öztürk, O. M. (2005). Alevi-Bektaşî Müziğinin Kaynakları, Özellikleri ve Günümüzdeki Durumu. 1. Alevi-Bektaşî Müzik Kültürü Sempozyumu. Ankara Hacı Bektaşî Veli Anadolu Kültür Vakfı Genel Merkezi.

Parlak, E (2013). Garip Bülbül Neşet Ertaş. İstanbul. Demos Yayınları.

Sarı, E. (2016). Aşıklarımız. 1. Baskı. Antalya. Nokta E-Book Publishing.

Sarı, E. (2016). Bağlama. 1. Baskı. Antalya. Nokta E-Book Publishing.

Saruhan, Ş (2012). Orta Anadolu Abdalları Ses İcracılığında Register ve Şarkıcı Formatı Bulguları. Doktora Tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Soğukçam, B. (2007). Anadolu Güzel Sanatlar Liselerinde Klarnet Eğitiminde Karşılaşılan Sorunlar ve Çözüm Önerileri. Yüksek Lisans Tezi. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü.

Şehirkahyasıoğlu, K. (2006). Türk Müziğinde Vurmalı Çalgı Olarak Darbukanın Yeri ve İcrası. Yüksek Lisans Tezi. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Şen, Y., Aksu, C. (1999). Uzun Havalarımızdan Bozlak ve Ustaları. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi. Cilt: 12. 107-109.

Tekel, F. (2007). Âşıklık Geleneği İçinde Keskinli Hacı Taşan Hayatı, Sanatı, Eserleri. Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yağmur, F. (2007). Kırşehir Türküleri. Yüksek Lisans Tezi. Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yalçın, G. (2004). Halk Müziğine Dayalı Gitar Öğrenimi. Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yamak, H. Y. (2003). Neşet Ertaş'ın Hayatı ve Eserleri. Yüksek Lisans Tezi. Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yaşar, S. (2012). Temel Bağlama Öğretimi Başlangıç Düzeyine Yönelik Olarak Önerilen Tezene Tekniğinin Ezgi-Eser Çözümlemede Öğrencilerin Bağlama Çalma Becerilerine Etkisinin İncelenmesi. Akademik Bakış Dergisi. Cilt: 28.

Yeşilyurt, R. (2015). Uzun Sap Bağlama Enstrümanındaki Mevcut Perde Sistemiyle Hüzzam Makamı Dizisinin Seslendirilmesinde Ortaya Çıkan Problemler ve Çözüm Önerileri. Yüksek Lisans Tezi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yılmaz, Ö. (2015). Makam, Çok Seslilik ve Yöresel Tavrılar Kapsamında Bağlama'da Düzenler. Yüksek Lisans Tezi. Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Yiğiter, M. E. (2010). Abdallarda Geleneksel Olarak Sürdürülen Müzik Öğretme-Öğrenme Süreci:(Kırşehir İli Kaman İlçesi Örneği). Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yöre, S. (2012). Kırşehir Yöresi Halk Müziği Kültürünün Kodları ve Temsiliyeti. Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi. 564-584. Cilt 9. Sayı: 1.

Yücel, H. (2011). Türk Halk Müziği Üzerine Bir İnceleme. Akademik Bakış Dergisi. Sayı: 26. 1-13.