T.C.
KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
MÜZİKOLOJİ PROGRAMI

ORTA ANADOLU ABDALLARININ SAZ VE VOKAL İCRA ÖZELLİKLERİNİN ÇÖZÜMLENMESİ: NEŞET ERTAŞ ÖRNEĞİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Erhan USLU

KOCAELİ 2014

T.C.
KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
MÜZİKOLOJİ PROGRAMI

ORTA ANADOLU ABDALLARININ SAZ VE VOKAL İCRA ÖZELLİKLERİNİN ÇÖZÜMLENMESİ: NEŞET ERTAŞ ÖRNEĞİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Erhan USLU

Danışman: Yrd. Doç. Elif Sanem Güleç KÜLEKCİ

KOCAELİ 2014

T.C.
KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
MÜZİKOLOJİ PROGRAMI

ORTA ANADOLU ABDALLARININ SAZ VE VOKAL İCRA ÖZELLİKLERİNİN ÇÖZÜMLENMESİ: NEŞET ERTAŞ ÖRNEĞİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tezi Hazırlayan: Erhan USLU
Tezin Kabul Edildiği Enstitü Yönetim Kurulu Karar ve No: 25.06.2014/12

Jüri Başkanı: Yrd.Doç.Dr.Ertuğrul K. ( )

Jüri Üyesi: Prof.Erol Barkın ( )

Jüri Üyesi: Yard.Doç.Dr. Neşe Gençer Okay ( )

KOCAELİ 2014

ÖNSÖZ

Orta Anadolu Abdalları müzik kültürü üzerine yaptığım yüksek lisans tezi çalışmamın oluşumunda en büyük etken, çocukluk yıllarımdan beri dinleyip feyz aldığım, eserlerini çalıp okuduğum üstat Neşet Ertaş'a olan vefa borcumdur. Gerek icra gerekse eğitim alanlarında, Orta Anadolu müzik kültürünün aktarımı ve icrası noktasında gözlemlediğim aksaklıklar da bu çalışmanın akademik bir disiplin içerisinde ortaya konulması gerekliliğini hissettirmiştir. Çalışmamda ortaya koyduğum tespitler, icraya dair zor gelebilecek teknik detayların algılanması noktasında yararlı tespitler oluşturma amacına yöneliktir. Teorinin icradan yola çıkarak oluşturulduğu ve hiçbir zaman icranın önüne geçmemesi gerektiği düşüncesiyle Orta Anadolu Abdal müziğinin her şeyden önce bütünüyle bir kültür unsuru olarak değerlendirilip, bu yaklaşımla icra edilmesi önem arz etmektedir. Uzunca bir süre emek harcayarak ortaya koyduğum bu çalışmamın bilime, sanata ve insanlığa fayda getirmesini diliyorum.

Orta Anadolu Abdal müziği icra ve eğitim anlayışımın şekillenmesinde, bu kültüre olan farkındalığımın artarak akademik yaklaşımlar geliştirmemde önemli katkıları olan, araştırma sırasında da yardımlarını esirgemeyen değerli hocam Prof. Erol Parlak'a, yüksek lisans eğitimim sürecinde akademik bakış açımın gelişmesinde ve araştırmamın şekillendirilmesinde yine önemli katkıları bulunan değerli hocam Prof. Dr. M. Safa Yeprem'e, araştırmaya değerli katkılarından dolayı değerli hocam Prof. Dr. Can Etili Ökten'e, araştırma sürecindeki işleyişte her konuda desteğini esirgemeyen değerli danışmanım Yrd. Doç. Elif Sanem Güleç Külekçi'ye, manevi desteklerinden dolayı değerli dostlarım sevgili Ali Alpsar ve Mehmet Şimşek'e, ayrıca araştırmamın her noktasında yine manevi desteğini esirgemeyerek yanımda olan Meliha Güvendik'e, bugünlere gelip yarınlara umutla bakmamı sağlayan aileme teşekkürlerimi bir borç bilirim.

Erhan Uslu

Mayıs, 2014

T.C.
KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
MÜZİKOLOJİ ANABİLİM DALI

ORTA ANADOLU ABDALLARININ SAZ VE VOKAL İCRA ÖZELLİKLERİNİN ÇÖZÜMLENMESİ: NEŞET ERTAŞ ÖRNEĞİ

Erhan USLU

Danışman: Yrd. Doç. Elif Sanem Güleç KÜLEKCİ

KOCAELİ 2014

ÖZET

Bu araştırmada, Orta Anadolu Abdallarının saz ve vokal icra özellikleri Neşet Ertaş örneklemiyle çözümlenmeye çalışılmıştır. Neşet Ertaş'ın saz ve vokal icra özelliklerindeki teknik detayların çözümlemeleri, gerek icra gerekse eğitimdeki gelişim açısından önemli ürünler ve ipuçları sunmaktadır.

4 bölüm halinde incelediğimiz çalışmamızın giriş bölümünde, araştırmamızın kuramsal çerçevesine dair; tarihsel, etnolojik ve kavramsal tespitlere yer verilmiş, bununla beraber araştırmamızın problem durumu, amacı ve sınırlılıkları ifade edilmiştir. İkinci bölüm, araştırmamızın metodolojik kısmını oluşturmaktadır. Bu bağlamda bizden sonraki araştırmacılara ışık tutması amacıyla araştırmamızın yöntemine yönelik bilgiler sistematik bir şekilde aktarılmıştır. Araştırmamızın 3. ve 4. bölümleri Neşet Ertaş'ın saz ve vokal icra özelliklerini kapsamaktadır. Bu bağlamda Ertaş'ın saz ve vokal icralarındaki teknik özellikler incelenerek, notalardan alınan pasajlar üzerinden detaylı çözümlere yer verilmiştir. Araştırmamızın sonuç bölümünde ise çalışmamızın bütününden çıkarılan sonuçlara yer verilerek, konuyla ilgili önermelerde bulunulmuştur. Ekler bölümünde ise Orta Anadolu Abdallarının yöredeki söyleme biçimine göre kullandığı kelimeler ve anlamları verilmiş,

notasyonu yapılan eserlerin notalarına yer verilerek, araştırmamızda kullanılan ses ve görüntü kayıtlarını içeren bir adet CD sunulmuştur.

Yapılan bu çalışma ile ulaşılmak istenen hedef, müziğin gerek icra, gerekse eğitimine dair farkındalığa katkı sağlamak ve bu bağlamda örnek modellemeler sunmaktır.

Anahtar Kelimler: Orta Anadolu, Abdal, Neşet Ertaş, Saz, Vokal, Ağız, Hançere, Bozlak, Müzik Kültürü, Çözümleme

T.C.
KOCAELİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
MÜZİKOLOJİ ANABİLİM DALI

THE ANALYSES OF INSTRUMENT AND VOCAL PERFORMANCE CHARACTERISTCS OF ABDALS IN MIDDLE ANATOLIA IN THE LIGHT OF NEŞET ERTAŞ

Erhan USLU

Supervisor: Assistant Professor Elif Sanem Güleç KÜLEKCİ

KOCAELİ 2014

ABSTRACT

In this study, instrumental and vocal performance characteristics of Central Anatolia's Abdals are tried to be solved with Neşet Ertaş's sample. In the Instrumental and vocal performance characteristics of Neşet Ertaş worshiping in the technical details of the analysis, both in terms of enforcement and educational development, offers important products and tips .

In the introduction of our work that we have examined in four portions ,to our research on the theoretical framework; historical , ethnological and conceptual determinations are given to identify , nonetheless, the status of our research problem, purpose and limitations are expressed. The second part of our study constitutes the methodological section. In this context, in order to shed light to the future researchers, the information about the method of our research is transferred systematically . Sections 3 and 4 of our research covers instrument and vocal performance characteristics of Neset Ertas. In this context, by examining technical characteristics of Ertaş's instrumentals and vocals performance, it is given place to detailed analysis through the passages taken from the sheets. In the conclusion part of our research, it is given place to the conclusions drawn from the totality of our study, the relevant propositions are made. In the addition part of our research, we

served the sheets which are analysed in our research, Abdal's vocabulary and a CD which contains sound and video records are used in our research

The objectives to be achieved with these studies are to contribute to the awareness of both music executive and music education, and to provide examples of modeling .

Key Words: Central Anatolia , Abdal, Neşet Ertaş, Saz, Vocal, Ağız, Hançere, Bozlak, Music Culture, Analysis

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ i
ÖZET ii
ABSTRACT iv
İÇİNDEKİLER vi
KISALTMALAR viii
RESİM LİSTESİ ix
1. GİRİŞ 1
1.1. Türkmen Abdal Geleneği, Orta Anadolu Abdalları 3
1.2. Orta Anadolu Abdallarının Müzik Kültürü ve Kullandığı Enstrümanlar 8
1.3. Orta Anadolu Türkmen Abdal Müzik Geleneğinde "Saz" 14
1.4. Ağız ve Hançere 23
1.5. Problem Durumu 28
1.6. Araştırmanın Amacı ve Önemi 29
1.7. Sınırlılıklar 29
2. YÖNTEM 31
2.1. Araştırmanın Yöntemi 31
2.2. Araştırmanın Modeli 31
2.3. Evren ve Örneklem 31
2.4. Verilerin Toplanması 32
3. ORTA ANADOLU ABDALLARI SAZ TEKNİĞİ: NEŞET ERTAŞ ÖRNEĞİ 34
3.1. Orta Anadolu Abdal Müziğinde Kullanılan Ses Dizileri 34
3.2. Neşet Ertaş'ın İcrada Kullandığı Sağ El Teknikleri 40
3.2.1. Mızrap tekniği 41
3.2.2. Göğüs vuruşları 47
3.3. Neşet Ertaş'ın İcrada Kullandığı Sol El Teknikleri 48
3.3.1. Parmak tekniği 48
3.4. Neşet Ertaş'ın Saz İcra Özelliklerinin Çözümlenmesi 51
3.4.1. Başında Pâre Pâre Karın Var Senin 51
3.4.2. Bin Bir Hayalınan Doğdum Anamdan 54
3.4.3. Bir Anadan Bu Dünyaya Gelince 57
3.4.4. Geleli Gülmedim Ben Bu Cihana 60
3.4.5. Su Gelir Millendirir 63

3.4.6. Çiçek Dağı 67
4. ORTA ANADOLU ABDALLARI AĞIZ VE HANÇERE TEKNİĞİ: NEŞET ERTAŞ ÖRNEĞİ 76
4.1. Orta Anadolu Abdal Müziğinin Ağız Özellikleri 76
4.2. Neşet Ertaş'ın Vokal İcralarındaki Hançere Özellikleri 80
4.3. Neşet Ertaş'ın Vokal İcra Özelliklerinin Çözümlenmesi 82
4.3.1. Giye Giye Eskitmişsin Alları 84
4.3.2. Şeker Dağı 88
4.3.3. Su Gelir Millendirir 94
4.3.4. Çiçek Dağı 101
SONUÇ VE ÖNERİLER 108
KAYNAKÇA 113
EKLER 116
ÖZGEÇMİŞ 150

KISALTMALAR

Akt. **:** Aktaran

İTÜ **:** İstanbul Teknik Üniversitesi

KTM **:** Klasik Türk Musîkisi

s. **:** Sayfa

Vb. **:** Ve Benzeri

Vd. **:** Ve Diğerleri

TDK **:** Türk Dil Kurumu

THM **:** Türk Halk Müziği

TMDK **:** Türk Musikisi Devlet Konservatuarı

TRT **:** Türkiye Radyo Televizyon Kurumu

YÖK **:** Yükseköğretim Kurulu

RESİM LİSTESİ

Resim 1 “Halk Ozanı Muharrem Ertaş ve Oğlu Neşet Ertaş Hayat Yolculuklarının Bir Durağında” Heykeli, Kırşehir 13

Resim 2 Büyük tekneli saz (tekne boyu 50 cm) 15

Resim 3 Muharrem Ertaş'ın 17 perdeli sazı. 16

Resim 4 Muharrem Ertaş’ın 17'den fazla perdeli sazı 17

Resim 5 Neşet Ertaş'ın kullandığı göğüste kamış perdeli saz 21

Resim 6 Neşet Ertaş'ın kullandığı 37 perdeli "Ertaş Sazı" 22

Resim 7 Neşet Ertaş'ın kullandığı 43 perdeli "Ertaş Sazı" 23

Resim 8 Yahyalı kerem dizisi 36

Resim 9 Yahyalı kerem çeşitlemesi (kalenderi) dizisi 37

Resim 10 Ana bozlak dizisi 37

Resim 11 Ana dizinin 3. derecesinde hicaz 37

Resim 12 Ana dizinin 4. derecesinde hicaz 37

Resim 13 Ana dizinin 5. derecesinde hicaz 38

Resim 14 Ana dizinin 7. derecesinde hicaz 38

Resim 15 Ana dizinin 8. derecesinde hicaz 38

Resim 16 Garip dizisi 39

Resim 17 Ertaş icralarında tespit edilen Azeri makamlarından “Zebul Segah” makamı dizisine benzeyen dizi oluşumu 39

Resim 18 Ertaş icralarında tespit edilen KTM'deki Nihavend makamı dizisine benzeyen dizi oluşumu 40

Resim 19 Neşet Ertaş'ın sağ el mızrap pozisyonu üst eşiğin hemen yanı 42

Resim 20 Neşet Ertaş’ın sağ el mızrap pozisyonu göğsün ortası 43

Resim 21 Ertaş icralarında görülen kıstırmalı ve taramalı motif 45

Resim 22 Üstten çırpma mızrap kalıbı 45

Resim 23 Üstten çırpma mızrabının parmak tekniği ile kombinasyonundan sonra sağ elde oluşan mızrap kalıbı 46

Resim 24 Ertaş'ın icra sırasındaki parmak pozisyonu 48

Resim 25 Neşet Ertaş 4. parmak kullanımı 49

Resim 26 Ertaş'ın bütün parmaklarıyla sazın sapını kavradığı pozisyon 50

Resim 27 Neşet Ertaş'ın kullandığı kıstırma tarama tekniği 52

Resim 28 "Başında Pâre Pâre Karın Var Senin" 2. 3. ve 4. satırlar 52

Resim 29 "Başında Pare Pare Karın Var Senin" 5. 6. ve 7. satırlar 53

Resim 30 "Başında Pare Pare Karın Var Senin" 8. 9. ve 10. satırlar 53

Resim 31 "Bin Bir Hayalınan Doğdum Anamdan" 1. satır. 54

Resim 32 Neşet Ertaş'ın Kullandığı Kalıp Ezgi 54

Resim 33 "Bin Bir Hayalınan Doğdum Anamdan" 2., 3. ve 4. satırlar. 55

Resim 34 "Bin Bir Hayalınan Doğdum Anamdan" 5. ve 6. satırlar. 55

Resim 35 "Bin Bir Hayalınan Doğdum Anamdan" 7. satır 56

Resim 36 "Bin Bir Hayalınan Doğdum Anamdan" 9. ve 10. satırlar. 56

Resim 37 "Bin Bir Hayalınan Doğdum Anamdan" 11. ve 12. satırlar 57

Resim 38 Neşet Ertaş'ın kullandığı karakteristik ezgi kalıbı 57

Resim 39 "Bir Anadan Bu Dünyaya Gelince" 1. ve 2. satırlar 58

Resim 40 "Bir Anadan Bu Dünyaya Gelince" 3. 4. 5. satırlar. 59

Resim 41 Neşet Ertaş'ın kullandığı karakteristik motif 59

Resim 42 "Bir Anadan Bu Dünyaya Gelince" 7. ve 8. satırlar 59

Resim 43 "Bir Anadan Bu Dünyaya Gelince" 12. ve 13. satırlar 60

Resim 44 "Geleli Gülmedim Ben Bu Cihana" 1., 2. ve 3. satırlar 61

Resim 45 Ertaş icralarında tespit edilen karakteristik motiflerinin farklı perdelerde ve açışlarda görülen sekvensleri. 61

Resim 46 “ Geleli Gülmedim Ben Bu Cihana” 3. satır karakteristik ezgi kalıbı 61

Resim 47 Neşet Ertaş'ın kullandığı kişisel karakteristik motif 62

Resim 48 Neşet Ertaş'ın kullandığı kişisel karakteristik motif 62

Resim 49 İcracı tarafından beşlemeli kalıplarla dizinin derecelerinin duyurulması. 62

Resim 50 "Geleli Gülmedim Ben Bu Cihana" 7., 8., 9., 10. ve 11. satırlar. 63

Resim 51 "Su Gelir Millendirir" 1. Satır 64

Resim 52 Tel Çekme tekniği ile elde edilen 4. derece 64

Resim 53 Alttan çırpma 64

Resim 54 Parmak vurma tekniği ile yapılan vibrato 64

Resim 55 "Su Gelir Millendirir" 3. ve 4. satırlar 64

Resim 56 Baş parmakla kurulan karakteristik motif 65

Resim 57 Sapın kavranmasıyla oluşan motif 65

Resim 58 Sapın kavranmasıyla orta ve üst tellerde oluşan melodi hattının eksen sesine doğru hareketi 65

Resim 59 "Su Gelir Millendirir" 5., 6. ve 7. satırlar 66

Resim 60 "Su Gelir Millendirir" 8. ve 9. satırlar 67

Resim 61 “Çiçek Dağı” adlı oyun ezgisinde görülen ezgi kalıbı 68

Resim 62 "Çiçek Dağı" 1. satır 2. ölçüdeki parmak tekniği 68

Resim 63 Eserin genelindeki karakteristik ezgi kalıbıyla soru cevap niteliği taşıyan melodik örgü 69

Resim 64 "Çiçek Dağı" 5. satır 69

Resim 65 "Çiçek Dağı" 6., 7., ve 8. satırlar 70

Resim 66 Üst ve alt teller ile icra edilen karakteristik motif 70
Resim 67 "Çiçek Dağı" 9. ve 10. satırlar 71
Resim 68 "Çiçek Dağı" 11. satır 71
Resim 69 Eserin vokal bölümü için hazırlanan serbest ezgi..... 72
Resim 70 “Çiçek Dağı” serbest karakterdeki 16. ve 17. satırlar..... 73
Resim 71 Ertaş'ın çarpma seslerle ifade ettiği tril yapısındaki karakteristik saz motifi 73
Resim 72 “Çiçek Dağı” serbest karakterdeki 20. ve 21. satırlar..... 74
Resim 73 “Çiçek Dağı” serbest karakterdeki 24. satır..... 74
Resim 74 aşağı ve yukarı mordan 82
Resim 75 Grup notaları (grupetto) 83
Resim 76 TRT THM notalarında tril örneği 83
Resim 77 Hançere motifi olarak tril..... 83
Resim 78 “Giye Giye Eskitmişsin Alları” 1, 2, 3. satırlar 84
Resim 79 “Giye Giye Eskitmişsin Alları” 4, 5, 6. satırlar 85
Resim 80 Ertaş'ın vokal icralarında tespit edilen karakteristik hançere motifi 85
Resim 81 4. derece üzerindeki karakteristik ezgi kalıbı 86
Resim 82 5. derece basamak notuyla oluşturan karakteristik hançere motifi 86
Resim 83 3. derece üzerindeki hicaz çeşnisi ile oluşturulan karakteristik ezgi kalıbı..... 86
Resim 84 “Giye Giye Eskitmişsin Alları” 8. 9. 10. ve 11. satırlar 87
Resim 85 “Şeker Dağı” 1., 2., 3. ve 4. satırlar 89
Resim 86 “Şeker Dağı” Karakteristik hançere özelliği taşıyan ezgi kalıbı . 89
Resim 87 “Şeker Dağı” Karakteristik hançere özelliği gösteren ezgi kalıbı 89

Resim 88 Şeker Dağı 5. satır karakteristik tril ve vibrato kullanımı 90

Resim 89 Şeker Dağı 6., 7., 8. ve 9. satırlar..... 90

Resim 90 “Şeker Dağı” 8. Satırdaki hançere özelliği gösteren motif..... 91

Resim 91 “Şeker Dağı” senkoplu ve trilli karakteristik hançere özelliği 91

Resim 92 “Şeker Dağı” 11., 12 ve 13. satırlar 92

Resim 93 “Şeker Dağı” 13. Satır, hançere özelliği gösteren karakteristik ezgi kalıbı 92

Resim 94 Şeker Dağı 13., 14. ve 15. Satırlar 93

Resim 95 "Su Gelir Millendirir" 14. ve 15. satırlar 95

Resim 96 Hançere özelliği gösteren ritmik vibrato 95

Resim 97 "Su Gelir Milledirir" 17. ve 18. satırlar 96

Resim 98 "Su Gelir Millendirir" 21. ve 22. satırlar 96

Resim 99 21. satırdaki hançere motifi 97

Resim 100 22. satırdaki hançere motifi 97

Resim 101 "Su Gelir Millendirir" 23. ve 24. satırlar 98

Resim 102 Dizinin derecelerini gösteren karakteristik ezgi kalıbı 98

Resim 103 23. satırda Ertaş'ın karakteristik hançere özelliğini gösteren motif 98

Resim 104 "Su Gelir Millendirir" 27., 28., 29. ve 30. satırlar 99

Resim 105 “Çiçek Dağı” 15. ve 16. satırlar..... 101

Resim 106 “Çiçek Dağı” 17., 18., 19. ve 20. satırlar..... 102

Resim 107 “Çiçek Dağı” 19. Satırda tespit edilen tril yapısındaki hançere motifleri..... 102

Resim 108 “Çiçek Dağı” 20. Satırda tespit edilen tril yapısındaki hançere motifi 102

Resim 109 "Çiçek Dağı" 22. ve 23. satırlar 103

Resim 110 "Çiçek Dağı" 22. Satırda tril yapısındaki yumuşak hançere ve vibrato 103

Resim 111 23. satırdaki ısrarlı anlatım özelliği 103

Resim 112 "Çiçek Dağı" 25. ve 26. satırlar 104

Resim 113 25. Satırda üçlemeli kalıplar içinde, trill yapısındaki hançere motifi 104

Resim 114 Tril yapısındaki yumuşak hançere motifi 104

Resim 115 "Çiçek Dağı" 33. ve 34. satırlar 105

1. GİRİŞ

Halk kültürü, ülkemizin çeşitli yörelerinde yaşayan insan topluluklarının ortak inanç, duygu ve düşüncelerinin ifadesidir. Kaynağını, doğrudan ortak bir coğrafyada yaşayan insan topluluklarından, yani halktan almaktadır. Bu bağlamda halk kültürünün yapısındaki farklılığı ve çeşitliliği sağlayan, coğrafya farklılıklarından dolayı değişen halk davranışlarıdır.

Kültürün yapısındaki çeşitlilik, sosyoloji, antropoloji, etnomüzikoloji vb. bilim alanlarında çoğu kez çalışma konusu olmuş, bu çalışmalardan kültürle ilgili bir çok tanımlama ortaya çıkmıştır. Antropoloji ve etnoloji disiplinlerinin kurulmasına paralel olarak kültürün ilk bilimsel tanımı İngiliz antropolog Edward B. Tylor'ın 1871 tarihli "Primitive Culture" adlı eserinde yer almaktadır. Tylor kültürü, "bilgi, inanç, sanat, hukuk, ahlak, gelenek ve toplumun bir üyesi olarak insan tarafından edinilen diğer özellikleri ve alışkanlıkları içeren karmaşık bütün" olarak tanımlamıştır (Tylor, 1871, s. 19). Tylor'un 19. yüzyılın sonlarına doğru ortaya koyduğu kültür tanımı, birçok araştırmaya da ışık tutarak yön vermiştir.

Şüphesiz halk kültürünün ayrılmaz bir parçası da müziktir. Halk müziği, halkın ortak duygularını, yaşayış biçimlerini ve bütün bir kültürü kapsayan folklor malzemelerini uzun yıllar, yazılı kaynakların gelişmediği dönemlerde bile kulaktan kulağa aktarımında, önemli roller üstlenmiştir. Tylor'un da tanımlamasında belirttiği kültürü oluşturan karmaşık bütünü, Anadolu Abdallarının yüzyıllardır büyük bir inanç, sevgi ve ustalıkla kuşaktan kuşağa aktararak Anadolu'nun hemen her yerinde kültür elçiliğini sürdürdüklerini söyleyebiliriz. Bu noktadan hareketle başladığımız çalışmamız, bizim de Orta Anadolu'da doğup büyümemiz ve o coğrafyanın müzik

kültürü içerisinde yetişmemiz sebebiyle Orta Anadolu Abdallarının müzik davranışları üzerine yoğunlaşmıştır.

Yapı itibarıyla melodi, ritim, ağız ve konu bakımından son derece zengin ve sanatsal niteliği gelişmiş olan bozlakları, türküleri, halayları, oyun ezgilerini vücuda getiren Orta Anadolu Abdallarının en bilin ustaları; Muharrem Ertaş, Hacı Taşan, Çekiç Ali ve yakın zamanda kaybettiğimiz Neşet Ertaş'tır. Sartwell'in "...bir kültür içinde kendiliğinden ortaya çıkan eserler hemen hiç istisnasız o kültürün bütününde anlaşılabilir; bunlar kültürün tümünün canlılığını yansıtır ve yaşantısını somutlar. Bu eserler fiziksel ve duygusal olarak o kültürün fertleriyle ilgilidir; bunların gündelik hayatın 'fikirleri ve meseleleri' açısından özel anlamları vardır" (Sartwell, 2000, s. 104) düşüncesinden hareketle, Neşet Ertaş'ın kendinden önceki ustalarından edindiği birikimle oluşturduğu sanat profili, Orta Anadolu Abdal müziğinin saz ve vokal icra özelliklerinin şekillenmesi noktasında önem arz etmektedir. Nitekim Ertaş'ın ürettiği eserlerinin fazlalığı, sadece bölgesel değil geniş alanlarda da kabul görmesi bu anlamda Ertaş'ın Orta Anadolu Abdal müziğinde bir ekol olmasının nedenleri arasında gösterilebilir. Bu sebeple araştırmamızın sınırını ve kapsamını Neşet Ertaş'ın icra örnekleri oluşturmaktadır. Bu bağlamda oluşturacağımız tespitlerin konuyla ilgili yapılacak diğer araştırmalara da kaynaklık edebileceği kanaatindeyiz.

Araştırmamıza başladığımız giriş bölümünde, araştırmamızın kuramsal çerçevesine dair; tarihsel, etnolojik ve kavramsal tespitlerimizi başlıklar halinde ortaya koymaya çalışacağız. Paralel olarak da çalışmamızın problem durumunu, amacını ve sınırlılıklarını ifade edeceğiz.

Araştırmamızın ikinci bölümünü oluşturan yöntem bölümünde, araştırmamızda kullandığımız yöntemi, araştırma modelini, araştırmamızın evrenini ve örneklemini ifade ederek araştırmamızda elde ettiğimiz verilerin ne şekilde toplandığından bahsedeceğiz.

Kuramsal çerçevede genel hatlarıyla anlatmaya çalıştığımız teorik ve kültürel alt yapıdan hareketle, araştırmamızın ana problemlerini oluşturan sorulara 3. ve 4. bölümlerde cevap arayacağız. Bu bağlamda 3. Bölümde "Neşet Ertaş'ın saz icra özelliğini oluşturan unsurların ne olduğu" sorusuna cevap arayarak, tespit ettiğimiz saz icra örneklerinde detaylı teknik analizlere yer vereceğiz. Benzer şekilde "Neşet Ertaş'ın vokal icra özelliğini oluşturan unsurların ne olduğu" sorusuna cevap arayarak oluşturduğumuz araştırmamızın 4. bölümünde de yine Ertaş'ın tespit ettiğimiz vokal icra örnekleri üzerinde detaylı teknik analizlere yer vereceğiz.

Araştırmamızın sonuç bölümünde ise sistematik sıraya göre tespit ettiğimiz verilerin sonuçlarını ortaya koymaya çalışacağız. Bu anlamda Neşet Ertaş'ın çözümlediğimiz icra örneklerinden elde edeceğimiz verilerin, genelinde Orta Anadolu Abdallarının saz ve vokal icra özelliklerine dair önemli bulguları da ifade edeceğini düşünmekteyiz.

1.1. Türkmen Abdal Geleneği, Orta Anadolu Abdalları

Türk Dil Kurumu'nun yayınlamış olduğu Türkçe sözlükte "eskiden bazı gezgin dervişlere verilen ad" (TDK) olarak tanımlanan *abdâl* kelimesi Arapça'da, ikisi de "karşılık, birinin yerine geçen" manasına gelen *bedel* ve *bedil* kelimelerinin çoğulu olmakla birlikte, zamanla Farsça ve Türkçe'de tekil manasında kullanılmış ve Farsça'da *abdâlân*, Türkçe'de *abdâllar* şeklinde çoğul yapılmış; ayrıca tasavvuf terminolojisinde *abdâlla* birlikte, aynı manada olmak üzere *budelâ* kelimesi de kullanılmıştır. Uludağ, yine tasavvufi olarak abdal sözcüğünün, dünya ilgilerinden kurtularak kendisini Allah yoluna adayan ve *ricâlü'l-gayb*[1] diye adlandırılan evliya

[1] Köprülü'ye göre "dünyanın düzenine yön vermeleri için Tanrı'nın görevlendirdiğine inanılan ve bu özellikleri gizli kaldığı için Rical-ı Gayb adını alan insanlar arasında mertebe silsilesi vardır. Abdal bu mertebelerden birini ifade etmektedir (Köprülü M. F., 1935, s. 23-56)

zümresi içinde yer alan *sûfî* veya *erenler* hakkında kullanıldığını da belirtmiştir. (Uludağ, 1988, s. 59)

Tarihi kaynaklar Abdal teriminin XII ve XIV. yüzyıllar arasında *velî, derviş* gibi anlamlar içerdiğini ancak, XV. yüzyıldan itibaren *dervişlik* ile *avâreliğin* birbirine karıştırılması sonucu farklı yan anlamların türediğini de ortaya koymaktadır. Böylelikle XV. yüzyıldan itibaren *divane, meczub* gibi anlamları da içeren kelimenin bu yönüyle gitgide *serseri, başıboş, hafif, budala, akılsız, düşüncesiz* vb. nitelikleri içeren *ahmak kişi* anlamında bir dönüşüme uğradığı görülmektedir (Uludağ, 1988, s. 61).

Köprülü, abdal sözcüğünün Türkçe 'de *göçebe, gezgin* anlamına geldiğini belirtmiş ve Abdal adının aynı zamanda Afganistan'da yaşayan bir Türk boyunun adı olduğunu, Aral gölünün güney kıyısı ile Kara Boğaz arasında oturan Çavuldur adlı Oğuz boyunun bir obasının da yine abdal adını taşıdığını aktarmıştır (Köprülü M. F., 1935).

Caferoğlu'nun tespitleri ise şöyledir:

"Kâfi derecede incelenmeyen, fakat etnoloji bakımından dikkatimizi çeken bu aşiret hakkındaki mevcut malumata bakılırsa bunlar aslında Türkmenlere mensupturlar. Fuat Köprülü bunları Türkmenlerden saydığı gibi, diğer Türk kabilelerinden bahseden Logofet, Tumanoviç ve Jarring gibi bilginler de aynı fikirdedirler. Lâkin düğünlerde ve umumi meclislerde zurna, davul çalarak halkı eğlendirmek ve kasnak yaparak köylerde satmakla hayatlarını kazandıklarından ve tipçe biraz uzun boylu ve bize nispetle esmer ve sürmeli gözlü olduklarından yerli ahali bunları kendilerinden saymaz, daha fazla kıptî[2] olarak kabul eder. Kendileri de yerli ahaliye karışmazlar, kimseye çalışmadıkları gibi. Zaruret halinde kimseden para istemezler. Gelenek ve görenek bakımından da yerli ahaliden ayrılırlar. Zevklerini horoz, tavuk, bilhassa keklik dövüştürmekle tatmin ederler. Ava fevkalâde düşkündürler. Söylendiğine göre her perşembe gecesi içkili meclisler kurularak çalgılı eğlenceler tertip edilir. Yerli ahaliye tamamen yabancı gelen bu gelenekle antropolojik

[2] Kıptî: Çingene

teşekküllerindeki farklar bilhassa yabancı sayılmalarına başlıca sebep teşkil etmektedir." (Caferoğlu, 1947, s. 79)

Köprülü ve Caferoğlu'nun tespitlerine dayanarak Abdal topluluklarının *Türkmen* zümreleri olduğunu söyleyebiliriz. Abdal adının anlamının, tarih sürecinde *dervişlik* ve *hak erenliği*nden, *serseri, başıboş, budala, akılsız, avare*ye dönüşümüne paralel olarak, Abdallar yaşadığı bölgelerde toplum tarafından dışlanmış, horlanmış hatta çingene isnadına uğramışlardır. Bu durum Abdallardaki içe dönük, kapalı toplum yapısının da muhtemel sebeplerindendir.

Tarihi kaynaklar incelendiğinde, Abdalların Horasan ve civarında yaşayan bir Türkmen kabilesine mensup olduğuna, Moğol baskısıyla Anadolu'ya geldiklerine ilişkin görüşlere sıkça rastlanmaktadır.

Yazılı kaynak ve belgelerde Abdal adının diğer ülkelerden ziyade Anadolu'da yaygın kullanıldığını görüyoruz. Köprülü, XIV. Yüzyıldan itibaren Anadolu'da Abdal dervişlerin çoğalmaya başladığını bununla beraber Aşık Paşa-Zade'nin XV. Yüzyılın ikinci yarısında yazdığı eserindeki (Aşıkpaşazade Tarihi, H.1332 M.1914) tespitlerden faydalanarak, o dönem Anadolu'da *Gaziyan-ı Rum, Ahiyan-ı Rum, Abdalan-ı Rum, Bacıyan-ı Rum* adıyla bilinen Abdal zümrelerinin bulunduğunu belirtmiştir (Köprülü M. F., 1989, s. 372-373). *Abdalan-ı Rum* denilen topluluğun Moğol istilasından sonra Anadolu'nun yeniden yapılanması noktasında önemli katkılarının olduğu bilinmektedir.

Yaldızkaya da Abdalların Türkmen olduğunu ifade ederek, Anadolu'ya hareketleri ile ilgili Türkay'ın (Türkay, 2005) da tespitlerine dayanarak şu bilgileri aktarmaktadır:

"Orta Asya'dan İran Azerbaycan yoluyla Anadolu'ya, bir müddet sonra da Halep, Şam Türkmenleri içindeki bazı oymaklarla İran'a giden bir Abdal oymağının varlığını Tahmasb tezkiresi bize bildirmektedir. Bu bilgiler ışığında Abdalların Horasan ve civarında bir Türkmen kabilesine

mensup olduğunu, Moğol baskısıyla Anadolu'ya geldiklerini söyleyebiliriz. Nitekim Cevdet Türkay'a göre Abdal oymakları arşiv belgelerinde 'Türkmen taifesi' olarak gösterilmiş, yine bu belgeler, Abdalların hem Türkmen aşiretleri hem de Türkmen cemaatleri olarak Anadolu'nun birçok bölgelerine yerleştiklerini bildirir" (Yaldızkaya, 2003, s. 499-507)

Altınok'un aktarımları ise Abdalların, Fırka-i İslahiye'den sonra diğer Türkmen aileleriyle birlikte Kırşehir merkez olmak üzere Orta Anadolu'ya geldikleri yönündedir. Ayrıca Altınok, Horasan'dan Yağmur Dede'nin başkanlığında Anadolu'ya geldikleri bilinen Abdalların, Kırşehir'deki ikamet yerlerinden biri olan Yağmurlu köyünün adını, Yağmur Dede'den aldığı savını da ortaya atmaktadır (Altınok)[3].

Abdal zümreleri, yurdumuzda Kırşehir, Kırıkkale, Keskin, Yozgat, Yerköy, Çiçekdağı, gibi Orta Anadolu şehirlerinde yoğun olarak görülmekle beraber Güneydoğu Anadolu, Ege ve Akdeniz bölgelerinde de yaşamaktadır. Konuyla ilgili ilk araştırmaları yapan Köprülü, Anadolu'da yaşayan abdal toplulukları hakkında şu bilgileri vermektedir:

"Bugün Anadolu'nun muhtelif yerlerinde kendilerine abdal adını veren ve umumiyetle göçebe halinde yaşayan zümreler vardır. Anadolu Alevi zümreleri hakkında kıymetli müşahedeleri olan eski talebemden Abdulbaki Bey'in (Gölpınarlı) ve daha bazı arkadaşların bana şifahen verdikleri malumata göre. Denizli, Dinar, Sivas, Amasya, Çorum, Osmancık, İskilip, Merzifon Mecitözü, Havza, Konya, Karaman, Mut, Elmalı taraflarında kendilerine Abdal ismini veren küçük Alevi zümreleri vardır: halk ve hatta Alevi halk arasında bu göçebeler çingene sayılırlar. Düğünlerde davul zurna çalmakla geçinirler. İçlerinde âşıklıkla, yani saz şairliği ile şöhret kazanmış olanları vardır. Dilleri Türkçedir. Çingenece bilmezler ve kendilerine çingenelik isnadını şiddetle reddederler" (Köprülü M. F., 1989, s. 388).

[3] http://www.turkuler.com/thm/abdallar.asp adresindeki yazısından alınmıştır. Erişim Tarihi: 10.02.2014

Parlak ise Abdalların Anadolu'daki yerleşim yerlerini şöyle ifade etmektedir:

"Bugün davul zurnalarıyla Aydın Germencik Abdalları, zeybekler başta olmak üzere Ege müziğinin en seçkin örneklerini; Orta Anadolu Abdalları, ilginç form ve ses özellikleriyle Anadolu'nun cazı olarak görülen bozlaklarını, halaylarını, türkülerini, oyun havalarını, deyişlerini vb; Çukurova ve Barak Abdalları âşıklık geleneğinin incelikli söylemlerini, yanık Barak havalarını, yiğitlemelerini emek ve özveri ile yaşatmaktadırlar. Bu ezgilerde Anadolu'ya ait tarihi, kültürel dokuyu, arı Türkmen dilinin inceliklerini bulmak mümkündür" (Akman, 2006, s. 254-255)

Tokel'in Abdalların yerleşim bölgeleriyle ilgili yönelttiği soruya Neşet Ertaş şöyle cevap veriyor:

"Yalnız Bağbaşı (Kırşehir) değil tabii. Başka mahallelere de gelen ustalar vardı her taraftan. Her yerde var bunlar. Ben Türkiye'nin her yerini gezdim, gördüğüme göre her yerde varlar. Adana, Antep, Barak tarafı Yozgat, Kayseri, Konya her yerde varlar. Daha ziyade havalarından biliyorum. Ayrıca ben Konya'ya gittim, davet ettiler, aşiretlerinin evlerinde misafir oldum. Silifke'de o Silifke havalarını çalanların evinde misafir oldum. Genel olarak Türkiye'nin her yerinde varlar. Ege'de de varlar elbet." (Tokel, 1999, s. 196-197).

Anadolu folklorunda düğün merasimlerinin önemi büyüktür. Yörelere özgü örf ve adetler, bu törenlerde çeşitli ritüellerle sergilenmektedir. Müzik[4], düğünlerin olmazsa olmazıdır. Köprülü, Parlak ve Caferoğlu'nun aktardığı bilgilerin ışığında, Abdalların Anadolu'da müzik işçiliği yaparak geçimlerini sağladığını, ozanlık geleneğini sürdürmelerinin ve konargöçerliğin de etkisiyle, Anadolu'nun kültür elçileri olduğunu söyleyebiliriz.

[4] Kendi gözlemlerimize ve alan çalışmalarımıza da dayanarak Anadolu düğünlerinde halk müziğinin farklı türlerinden (ağıt, halay, bar, kına havası, oyun havası, maya, bozlak vb.) eserlere rastlamak mümkündür.

1.2. Orta Anadolu Abdallarının Müzik Kültürü ve Kullandığı Enstrümanlar

Orta Anadolu Abdallarının Kırşehir'in Yağmurlu köyüne yerleştiklerini, göçebe yaşam sürmeleri sebebiyle de çevre il ve ilçelere dağıldıklarını söylemiştik. Zaman içerisinde Abdal topluluklarının yerleşik hayata geçmelerine paralel olarak Kırşehir'in merkez Bağbaşı Mahallesi'ne yerleştikleri, bu mahallenin de yerel halk tarafından "Ustalar Mahallesi" olarak adlandırıldığı bilinmektedir. Orta Anadolu Türkmen Abdal geleneğinin müzik kültürünü incelerken birincil kaynakların ve Abdal nüfusunun yoğun olduğu başta Kırşehir ve çevre illeri Kırıkkale, Yozgat dolaylarındaki kültür yapısını incelemek yerinde bir tespit olacaktır. Tokel, bizim bu görüşlerimizi şu ifadelerle desteklemektedir:

> "Bu geleneğin iki ana damarı var; birincisi Hacı Bektaş Veli hazretlerinden başlayarak Yunus Emre'lerin, Aşık Paşa'ların, Ahmet Gülşehri'lerin, Koyun Abdal ve Aşık Musa'ların Hakk'ı ve halkı terennüm eden sade dilleri ve aydınlık gönüllerinin asırlardır sönmeyen ışığı… İkincisi de, çevre illerle birlikte yoğun bir Türkmen nüfusunu bünyesinde barındıran Kırşehir'in; bu göçebe Türkmen aşiretlerinin Orta Asya'dan getirdikleri saf şiir ve müzik kültürünün, bir başka deyişle söz ve saz kültürünün kutsal topraklarından biri oluşu. Biri yazılı, diğeri sözlü kültürü temsil eden; biri şehri, diğeri köyü sembolize eden; biri yerleşik hayat ve şehir kültürünü, diğeri göçebe hayat ve göçebe kültürünü ifade eden bu iki zengin kaynak, Kırşehir'de çevre illeri kıskandıracak bir müzik ve kültür zenginliği yaratmıştır. Temelde köklü bir kültür ve sanat teşkilatı olan ahiliğin de merkezi durumundaki Kırşehir'de ahilik kültürü etrafında oluşan zengin müzik ve sanat birikimini de bu çerçeveden değerlendirmek gerekir" (Tokel, 1999, s. 14-15)

Bu saptamalara dayanarak Orta Anadolu Abdallarının müzik kültürünün Kırşehir ve çevresinde yaşayan Abdal sanatkârların icraları üzerine şekillendiğini, araştırmalarımızın bu çevrede derinleştirilmesi gerektiği düşüncesindeyiz.

XIII. yy. 'da Kırşehir merkezli gelişerek çevre yerleşim birimlerinde de etkili olan "Ahilik Felsefesi" büyük düşünür Ahi Evran'a dayanmaktadır. "Ahilik;

Anadolu Türk kültür ve medeniyetinin, Türk dil ve edebiyatının, oluşmasında, gelenek-göreneklerin yerleşmesi ve korunmasında çok etkili olmuş bir düşünce sistemidir" (Basınoğlu, 1981, s. 26). Ahilik anlayışına göre, dünyanın hemen her yerinde insanlar daima iyidir ve doğru yolu, barışı, mutluluğu isterler" (Soykut, 1971, s. 87)

Temelde sevgi, saygı, hoşgörü ve barış gibi insani erdemler doğrultusunda gelişen, toplumda kaynaşma ve yardımlaşmayı sağlayan bu felsefenin izlerine -alan çalışmalarımızda da gözlemlediğimiz üzere- Anadolu'da hala rastlamaktayız. Bu izlerin en önemli kaynağı, yöre kültürünün yaşatıldığı, nesilden nesile geliştirilerek aktarıldığı, Anadolu'da "yaren sohbetleri, barana, cümbüş, muhabbet ve sıra gecesi" vb. adlarla bilinen toplantılardır. Parlak'ın aktarımlarına ve kendi gözlemlerimize dayanarak bu toplantıların sohbet ve müzik ağırlıklı olmak üzere iki şekilde düzenlendiğini söyleyebiliriz. Sohbet ağırlıklı muhabbetler, yörenin zengin, yaşça olgun ve sazı sözü seven sakinleri tarafından düzenlenir. Muhabbet, verilen yemek ziyafetinden sonra başlar. Sohbet aralarında o gün konuk olan icracı ya da icracılar dinlenir. Gerek sohbette gerekse icra sırasında dinleme adabına özen gösterilir. Sohbet sırasında yaşlı ve olgun kişiler konuşurken gençler özenle dinler. Müzik ağırlıklı muhabbetler ise; genellikle yöre sanatçıları tarafından düzenlenir bu toplantılara halktan kişiler de katılabilir. Ağıt, maya, bozlak, halay, oyun havası, vb. türlerde eserlerin yanı sıra zaman zaman oyunlu ezgilere halkın ya da katılımcıların yöreye özgü oyunlarla eşlik ettiği de görülmektedir. Bu bağlamda muhabbetlerin bütünüyle yöre kültürü taşıyıcılığı ve aktarımındaki önemi büyüktür. Aralarda okunan bir kaç türkünün, oyun havasının yanında iki, üç hatta ortama göre daha fazla sayıda bozlak[5] peş peşe okunabilir ve zevkle dinlenilebilir (Parlak, 1990, s. 71-72). Bunların yanında kültürün hemen her ögesinin çeşitli ritüellerle sergilendiği başka toplantı da yöre düğünleri, nişan, sünnet, asker uğurlama gibi çeşitli törenlerdir. Abdal sanatçılar yaşamlarını yaşadıkları bölge ve çevresindeki bu törenlerde çalıp

[5] Bozlak türü; güçlü doğaçlama özellikleri, ses dizileri, zengin ezgisel yapısı ve tematik çeşitliliği ile Anadolu geleneksel müzik ürünleri içerisinde doğaçlama türünün en özgün örneklerindendir.

söyleyerek kazanmaktadırlar. Bu Abdal sanatçıların en bilinenleri ve yöre sanatçılarınca model alınanları merhum, Muharrem Ertaş, Hacı Taşan, Çekiç Ali ve bu kültürü zirveye taşıyan yakın zaman önce kaybettiğimiz ünlü halk ozanımız Neşet Ertaş'tır. Bu gün hala Orta Anadolu'da yapılan törenlerde bu ustaların eserleri icra edilmektedir. Bizim bu yöndeki görüşlerimizi Erkan'ın, Çakıcı[6] ve Çekiç[7] ile yaptığı görüşmeler doğrulamaktadır.

"…bunların (eskilerin) zamanında hiçbir şey yokmuş. Öyle olmadığı gibi türkü de yokmuş eskiden. Allah işini rast getirsin bir az da geç ölsün[8], Neşet Ertaş çıktı da dört türkü çıkardı. Onlarla düğünleri çalıyok. Yoksa şimdi perli perişan olurduk. Eskiden 'bahçaya biber ekti kız meryem meryem' bunlardan başka bir türkü mü vardı. Dört-beş tane türkü vardı. Şeyin de türküleri…. Aksa raylı Refik Başaranın türküleri falan…. Sonra Neşet açtı güzel türküler çıktı. Biz de onun izinden hala o şekilde gidiyok" (Çakıcı 2008, akt. Erkan, s. 51).

"Biz hazıra konuyok daha doğrusu var olanı kullanıyok. Neşet Ertaş burda çığırıyor, biz onları tekrarlıyok" (Çekiç 2007, akt. Erkan, s. 51).

Anadolu Âşıklık geleneğinin de önemli temsilcileri olan Abdallar, sanatlarını usta çırak ilişkisine dayalı, meşk geleneği içerisinde icra ederler. "Âşıklık Geleneği sadece çalıp söylemeye dayanmayan, aynı zamanda bir usta tarafından öğretilmesi gereken bir iştir. Bu durum Âşıklık Geleneğinde 'Usta-Çırak' ilişkisi seklinde tanımlanmaktadır. Âşıklıkta çırak yetiştirmek bir gelenektir. Usta olan kişi saza ve söze yeteneği olan bir genci çırak edinir, yanında gezdirir" (Artun, 2001, s. 63-64). Bugün hemen herkes tarafından tanınan, merhum halk ozanımız Neşet Ertaş, Orta Anadolu Abdal Müziğinin en önde gelen temsilcilerindendir. Ertaş, hemen her konuşmasında babası Muharrem Ertaş'ın ardı sıra gezerek el aldığını ve O'nun, yani ustasının duygularıyla çalıp söylediğini belirtmektedir.

[6] Hüseyin Çakıcı: 1961 Kırşehir Bağbaşı mahallesi doğumlu, Bağbaşı Mahallesinde yaşayan kaynak kişi (akt. Serdar Erkan).

[7] Fevzi Çekiç: 1954 Kırşehir Bağbaşı mahallesi doğumlu, Bağbaşı Mahallesinde yaşayan kaynak kişi (akt. Serdar Erkan).

[8] Neşet Ertaş 25.12.2012 tarihinde İzmir'de vefat etmiştir.

Abdal sanatçılar ustasından öğrendiği "usta malı" eserleri çeşitli yöntemlerle sanat süzgecinden geçirerek kedince yorumlamakta ve belli bir olgunluk sürecinden sonra kendi eserleriyle ve tarzıyla kişisel sanat profillerini şekillendirmektedir. Yöre; Kırşehir yöresi halk müziğinin sözlü ve çalgısal bağlamda yorumlanması/seslendirilmesine ilişkin çeşitli yorumcuların ses kayıtlarını karşılaştırmalı olarak incelediği çalışmasında, uzun havaların ve ölçülü ezgilerin *doğaçlamaya* (improvisation) ve buna bağlı *yeniden yaratmaya* (recomposition) dayalı olarak seslendirildiğini, Abdal müzisyenlerin kendilerine ve Kırşehir yöresine özgü yöresel dil ve üslûpları çerçevesindeki yorumlama şeklinin geçmişe dayalı orijinallik anlamındaki geleneksel *otantisite* (authenticity) içinde olduğundan bahsetmiş, ayrıca Abdal olmayan müzisyenlerin de, *benzetme* (impersonate) yoluyla geleneksel *otantisite* içinde bu ezgileri yorumlamaya çalıştıkları tespitlerinde bulunmuştur (Yöre, 2012, s. 572).

Anadolu'da yaygın kullanılan adıyla *saz* (bağlama) gelenekte yörelere göre değişen türleriyle Anadolu Halk Müziği icrasında kullanılan sazların başında gelmektedir. Abdal sanatçılar tarafından da bağlama benimsenmiş, kendi icra anlayışlarına göre çeşitli boylarda yeniden şekillendirilerek ve kendilerine has yapısına kavuşturulmuştur. Bağlama, Orta Anadolu Türkmen Abdal müziğinin zenginleşmesinde, güçlenmesinde en büyük etkenlerden biridir. İcra ve eğitim kurumlarında kullanılan THM (Türk Halk Müziği) terminolojisinde, Abdallara has, *Abdal Düzeni*[9] adıyla bilinen bir akort sisteminin varlığından da bahsedilmektedir.

Kaynaklar incelendiğinde tarih sürecinde Abdalların yaygın olarak, davul, zurna ve saz (bağlama) çalarak sanatlarını sürdürdükleri bilinmektedir. Köprülü'nün "(…) Düğünlerde davul zurna çalmakla geçinirler. İçlerinde âşıklıkla, yani saz şairliği ile şöhret kazanmış olanları vardır" (Köprülü M. F., 1989) tespitleri de bu durumu özetlemektedir.

[9] Parlak, *Abdal Düzeni* adlandırmasının sonradan ortaya çıktığını, gelenek içerisinde böyle bir adlandırmanın olmadığını ifade etmektedir (Parlak, 2013, s. 129). Konuyla ilgili ayrıntılı bilgilere 1.3'te yer verilecektir.

Parlak'ın, Abdal icracılar arasında davul-zurna kullanımına dair tespitleri şöyledir:

"Davul-zurna bağlamadan sonra bozlakların öz karakterini bünyesinde taşıyan güçlü halk sazlarımızdır. Özellikle, açık alanlarda kullanılan davul-zurna ile bozlaklar ayrı bir görkem kazanmışlardır. Halaylarda, türkülerde hep yan yana olan bu iki saz, bozlak icrasında da bir bütün oluştururlar. Yörelere has tavırları ile zengin ezgileri işleyen zurnanın yanında davulun adeta melodi çalarcasına dem tutması dinleyene doyumsuz bir zevk verir. (Orta Anadolu'da görülen bu zurna kaba zurnaya yakın bir boydadır). Bu gün davul-zurna ile bozlaklar zevkle çalınmaktadır. Nitekim özellikle Keskin ve Kırşehir dolaylarında davul-zurna ele alınır alınmaz Avşar bozlağı çalınması gelenek olmuştur." (Parlak, 1990, s. 77)

Yılmaz'ın, Başaran[10] ile yaptığı görüşmeden, davul zurnanın yöre düğünlerindeki önemi ve Abdal müziğinde kullanılan diğer enstrümanlarla ilgi bilgiler edinmekteyiz:

Eski düğünler davul zurnayla bayrak kaldırarak başlardı… sonra düğün sahibine hayırlı olsun denir, fasıl başlardı. Davul, zurna, saz, keman, darbuka ve erkek köçek düğünlerde mutlaka olurdu. Düğün sahibi zenginse çift erkek köçek oynardı. Misafirler üç gün boyunca en iyi biçimde ağırlanır, son gün gelin getirilip eve konduktan sonra misafirler uğurlanır ve düğün bitirilirdi. Bazen iki gün, bazen de dört beş gün süren düğünler olurdu. (Başaran'dan akt. Yılmaz, 2005, s. 36)

Abdal sanatçılar son yüzyılda Orta Anadolu Abdal Müziği içerisinde kendilerine has bir tarzla, orijinalinin dışında yeni bir ses karakteri ve yorumla çalmaya başladıkları kemana da yer vermişlerdir. Ancak, Parlak'ın ifade ettiği görüşe göre Abdal müziğinin davul-zurna ve bağlama ile icralarında hissedilen görkem, güzellik ve saflık kemanla icrada hissedilmediği için, hiç bir zaman bağlama ve davul-zurnanın önüne geçememiş, genellikle ana saz konumundaki bağlamaya eşlik konumunda kalmıştır (Parlak, 1990, s. 77).

[10] Ayvaz Başaran: Kırşehirli Abdal zurna icracısı nam-ı diğer Ayvaz Usta

Neşet Ertaş, babasının yanında keman çaldığını ve kemanın Abdal müziğindeki kullanımından şöyle bahsediyor:

"(…) Zaten çalmaya O (Muharrem Ertaş) başlar, biz O'nu takip ederdik. Mesela bir bozlak okuyacaksa kemana dem tuttururdu. Yani sazı "la" ya akortluysa , kemana da "la" sesinden yay çektirirdi. Ama hareketli havalar çalarsa, keman da cümbüş de çalardık." (Akman, 2006, s. 37)



Resim 1 "Halk Ozanı Muharrem Ertaş ve Oğlu Neşet Ertaş Hayat Yolculuklarının Bir Durağında" Heykeli, Kırşehir[11]

Akman'ın Neşet Ertaş'la yaptığı görüşmeden, Ertaş'ın babası ve ağabeyi ile düğün çaldığı dönemlerde kullandıkları sazların bilgisini almaktayız:

"Askerlik dönüşü babam, abime keman aldı. Yerköy'de (Yozgat'ın ilçesi), şehir içindeki düğünlerde 'tam çalgı' istenirdi. Tam çalgı, sazın dışında cümbüş keman ve darbukadan oluşurdu. Abim keman, ben de onların yanında darbuka çalardım. Biz böyle bir 'tam çalgı' olduk. Kırıkkale'ye vardığımızda cümbüş, Kırşehir'de ise, ben onların yanında keman çalardım. Kırşehir'de cümbüş istemezlerdi. Başta saz, keman ona iştirak ederdi (…) Kemanda da babamın havalarını çalardık. Abim kendi kendine öğrendi. Ben de abimin kemanından öğrendim, yine kendi kedime. Abim cümbüş çalamazdı. Ben cümbüşü de öğrendim. Saz, keman, cümbüş tamamdık. Bir de darbukacımız

[11] Kişisel arşivimizden aktarılmıştır.

olduğunda tam çalgı olarak giderdik. Böylece Kırıkkale'de ben bir müddet cümbüş çaldım. Kırşehir'e vardığımızda cümbüşü bırakıp yedi sene keman çaldım. " (Akman, 2006, s. 35)

"(…)Önce zil verdi bana. Oyun havalarında zille eşlik etmeyi öğretti. Ritim duygum gelişti böyle. Zaten bizim Abdallarda öteden beri köçeklik vardır. Bir gelenektir. Çocuklar müziğe de böyle, zille başlar. Köylerde düğünlerde, gezdikleri her yerde, büyüklerinin çalıp söylediği bozlakları, oyun havalarını, ne varsa hepsini böyle dinleye dinleye gelişir çocuklar. Gittiği yerde öyle boş oturmaz çocuk, ne yapacak? Zil tutacak, gerekirse kalkıp oyun havasında oynayacak. Bu, temeli oluşturur. Bu arada kabiliyeti neye varsa, saz mı, keman mı, beynine ne otururs kabiliyetine göre çocuk onu öğrenirdi. Zaten 11-12 yaşında da ben zili bırakıp cümbüşü aldım elime." (Akman, 2006, s. 42-43)

Orta Anadolu düğünlerinde saz, cümbüş, kemandan ve darbukadan oluşan orkestraya Ertaş'tan edindiğimiz bilgilere göre *tam çalgı* deniliyor. Ayrıca yine icrayı çeşitlendirmek amacıyla zilin kullanıldığı, davul zurnayla beraber köçeklerin de düğünlere renk kattığı bilinmektedir. Bizim de yöre düğünlerindeki gözlemlerimizde tıpkı Ertaş gibi, düğün müzisyeni babasının yanında gelen küçük çocuğun zilli maşa çaldığı tespit edilmiştir.

1.3. Orta Anadolu Türkmen Abdal Müzik Geleneğinde "Saz"

Abdal dervişlerin Anadolu coğrafyasına geldiklerinden beri saz şairliği yaptığı kaynaklarda saptanmaktadır. Abdallar yüzyıllardır Anadolu'da sazı sahiplenmiş ve günümüze dek taşımışlardır. Abdal âşıklarda, ozanlık geleneğinin bir yansıması olan saz ve söz unsuru ayrılmaz bir bütün gibidir. Bu geleneğin geçtiğimiz yüzyılda en bilinen örnekleri, adları bu çalışmada sıkça telaffuz edilen dört icracı; Muharrem Ertaş Hacı Taşan, Çekiç Ali ve Neşet Ertaş'tır.

Araştırmalarımıza göre Abdal sanatçıların ses ya da görüntü kaydıyla tespit edilmiş icraları geçtiğimiz yüzyıla dayanmaktadır. Bu sanatçıların ses ve görüntü kayıtlarını referans alarak yaptığımız incelemelerde, saz tiplerinin her icracı tarafından geliştirilmesine paralel olarak Neşet Ertaş ile bugünkü formunu bulduğunu ve yaygınlaştığını düşünmekteyiz. Çeşitli çevrelerce *Abdal sazı* adı altında yapılan

genelleme aslında özelinde günümüz Abdal müziği içerisinde kabul gören, bugünkü formunu ve gelişimini Neşet Ertaş ile tamamlamış, *Ertaş Sazı*'dır. Bugün bu saz profesyonel müzik çevrelerince de benimsenerek Orta Anadolu ezgilerinin icrasında bütün özellikleriyle kullanılmaktadır. Bu bilgiden hareketle Abdal sanatçıların kullandığı sazın değişimini -Neşet Ertaş'ın getirdiği anlayışa dayanarak- tel kombinasyonları, akort ve çalım pozisyonu, perde sayısı, ve formu açısından incelememiz yerinde olacaktır.

Yaşamlarını yöre düğünlerinde müzisyenlik yaparak kazanan Abdal müzisyenler, ses yükseltme cihazlarının henüz gelişmediği ya da imkânsızlıklar nedeniyle uğrayamadığı Anadolu coğrafyasında ihtiyaçlarına göre, tekne boyları 45-50 cm aralığında değişen, verimli ve yüksek sesi ile kalabalık ortamlarda bile dinlenilebilen, ismini de çalınma yeri olan meydanlardan aldığı söylenen büyük tekneli "Meydan Sazı" kullanımına yönelmişlerdir (Resim 2). Bu kullanım zamanla değişen teknolojik şartlar ve esasen de Neşet Ertaş'ın ortaya koyduğu icra anlayışının benimsenmesi ve yaygınlaşması ile 45-46 tekneli sazlara yönelik değişmiştir.



Resim 2 Büyük tekneli saz (tekne boyu 50 cm)[12]

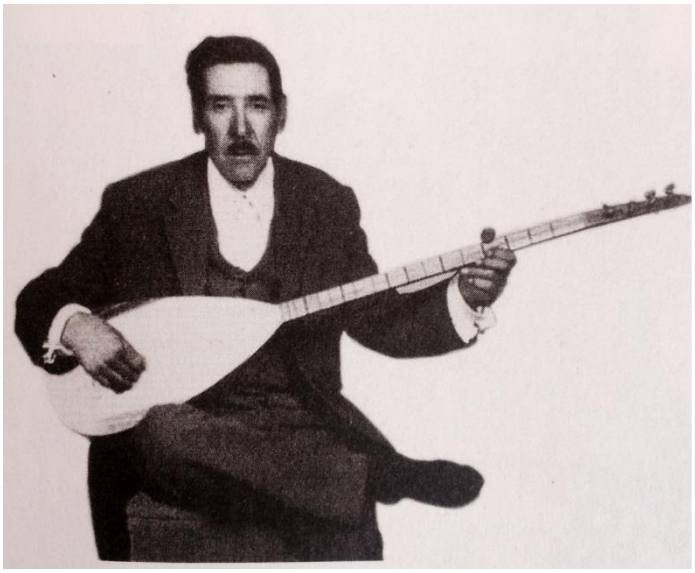
Parlak THM terminolojisinde kullanılan *düzen* kavramını: "Anadolu'da telli çalgıların tellerini birbirine oranla düzenlemekten kaynaklı akort kavramı" (Parlak,

[12] Kişisel arşivimizden aktarılmıştır.

2013, s. 117) olarak tanımlamaktadır. Abdal sanatçılar, kullandıkları büyük tekneli sazları Parlak'a göre radyocu anlayışın *abdal düzeni* olarak adlandırdığı (Parlak, 2013, s. 129) kendilerine has bir düzende çalmaktadırlar. *Abdal düzeni* adıyla bahsedilen bu düzen "La" sesi eksen alındığında alttan üste doğru "La-La-Sol" seslerinin tel grupları halinde düzenlenmesiyle oluşmaktadır. Bu tip sazlarda alt boş tel *eksen sesi* olarak kullanılmaktadır. Bizce buna paralel olarak, orta tel grubunun bir oktav pest akortlanması, birinci telde melodi hattının yürüdüğü esnada icrayı çeşitlendirmek ve zenginleştirmek amacına yönelik, eksen sesinin duyumu ve güçlü bir karar ihtiyacındandır.

Muharrem Ertaş'ın sazının orta grup tellerinde eski icracılarının "sarı tel" olarak adlandırdıkları pirinçten yapılma bir tel kullandığını Akman; Neşet Ertaş ile yaptığı görüşmeden aktarmaktadır:

"Babam rahmetli, sarı tel kullanırdı, devamlı. Sırma tel yoktu. O, sarı telsiz çalmazdı. Onu mutlaka bulur, sazının ortasına takardı" (Ertaş'tan akt. Akman, 2006, s.221)



Resim 3 Muharrem Ertaş'ın 17 perdeli sazı (Parlak, 2013, s. 121).

Neşet Ertaş'ın, "(…) İlk başlarda henüz Kırşehir'deyken, meydanlarda çalmaması nedeniyle çalışma amaçlı kullandığı küçük bir sazı vardır. Bu durum İstanbul'a gidip Kırşehir'e geri

döndüğü zamanlarda da aynıdır. Ertaş, kalıcı olarak Kırşehir'den ayrılıp Ankara'ya yerleştikten bir süre sonra düğünlerde çalmaya başlaması ile büyük tekneli sazlar çalmaya başlamış, bir daha da bu anlayıştan geri dönmemiştir. Ancak önceki kuşaklara göre Ertaş'ın sazında bir takım farklılıklar vardır. Babasının, yalnızca orta tele taktığı sarı tel; Ertaş'ın sazında hem alt, hem orta, hem de üst telde takılıdır. Ertaş bu durumu ve sonrasında sazda önemli bir tını değişimine kaynak olacak sırma tel gelişimini; 'Ben de babamın sarı tellerinden sazıma taktım. Ama ben alta da, ortaya da, üste de taktım. Ondan sonra da sırmayı[13] buldum ' " (Ertaş'tan akt. Parlak, 2013, s. 118-119).

Tokel'de Neşet Ertaş'ın eskiden kullanılan sarı tel yerine sazına sırma tel taktığını ve bununla beraber farklı bir çalım tarzı ve ahenk yakaladığını şu ifadelerle anlatıyor:

"İşte Neşet Ertaş'ın elinde bağlama adeta yepyeni bir kimlikle çıkar. Daha gür, daha dolu , daha duygulu ve oldukça da farklı bir ses… Özellikle 60'lı yılların başlarından itibaren TRT radyolarından yükselen Neşet Ertaş sazı, tümüyle nev-i şahsına münhasır bir tınıya ve ses rengine sahiptir. Bunda, Ertaş'ın o gün için gerçekten herkese çok orijinal ve etkileyici gelen saz çalma tavır ve tekniğinin yanı sıra, sazında, eskiden kullanılan 'sarı tel' yerine bam teli de denilen 'sırma tel' kullanmasının da büyük payı vardır. Önce alta, daha sonra hem ortaya, hem üste takılan sırma teller, yanındaki çelik telin bir oktav pesinden ses vererek tabii bir zenginlik katar icraya" (Tokel, 1999, s. 128-129).



Resim 4 Muharrem Ertaş'ın 17'den fazla perdeli sazı[14]

[13] Sırma Tel: Normal bir çelik telin üzerine başka bir telin sarılmasıyla elde edilir. Sarım işleminin kolaylaştırılması için sarımda ipek katkı kullanmaktadır. Bu şekilde sarılan teller "ipekli sırma" olarak adlandırılır. "Bam teli" olarak kullanımı da yaygındır.

[14] http://www.youtube.com/watch?v=hEi5SoNmsPI adresindeki icra görüntüsünden alınmıştır. Erişim Tarihi: 20.02.2014.

Muharrem Ertaş, her ne kadar sanatının son yıllarında 17 perdeden fazla perdeli sazlar kullansa da (Resim 4) O'nun genel perde anlayışı 17 perdeye dayanmaktadır. Sazını çaldığı düzen ise yaygın olarak bilinen adıyla "La" sesi eksen alınarak (La,Re,Sol) şeklinde düzenlenen *bozuk düzen* akordunun 2. Teli olan "Re" telini bir oktav pestteki "La" sesine akortlayarak oluşturduğu 1. Tel "La", 2. Tel "La" ve 3. Tel "Sol" şeklinde, adına THM camiasında *abdal düzeni* denilen akort sistemidir. Fakat Neşet Ertaş bu isimlendirmeyi kabul etmemekte ve bu isimlendirmenin sonradan yapıldığını, Abdal topluluklarına has bir isimlendirme olmadığını kesin bir ifade ile vurgulamaktadır. "*Babam da, Taşan da "çöğür düzeni çalardı(...) Şimdi, bu Abdal düzeni denilen şeyi ben ayrıca eklenmiş bir kelime olarak kabul ediyorum. Biz öyle Abdal düzeni diye bir düzen bilmeyiz. Sonradan kim eklemişse eklemiş. Bu Abdal düzeni lafını bozlaklarımızdan esinlenerek mı dediler nedir bilmem*" (Ertaş'tan akt. Akman, 2006, s.214-221). Muharrem Ertaş bu akort sistemi içerisinde "La" pozisyonunda eserlerini icra etmektedir. Meşk geleneği içerisinde O'nun çırağı olduğunu ve O'ndan feyz aldığını bildiğimiz Keskinli Hacı Taşan her ne kadar son dönem icralarında "Re" pozisyonunda çalsa da onun icralarının büyük çoğunluğu "La" pozisyonundadır. Neşet Ertaş'ın da ifade ettiği üzere çaldıkları düzen ise *çöğür düzeni*dir.

Akman'ın, Neşet Ertaş'a kendi sazına kıyasla babası Muharrem Ertaş'ın sazını sorduğu soruya cevaben Ertaş:

> "Telleri filan farklı değildi. Kendi sazıydı çaldığı ama o zamanlar öyle şeyler yoktu. Bütün sazlar aynıydı. Değişen bir şey olmazdı. Hatta tel olarak ne bulurlarsa onu takarlardı. Benim söylediğim (Muharrem Ertaş'ın) çalma stili tınısı, söyleyişi, özü havasıydı. Telin sazın önemi yok. Babamın tınısı, havası, özü, sözü başkaydı. Çocuk olmama rağmen başkasını değil, onu dinlemeliyim dediğim o havaydı." (Akman, 2006, s. 27-28)

Akman'ın, Muharrem Ertaş döneminde farklı şekillerde ve düzenlerde saz çalım şekillerinin olup olmadığı yönelik sorusuna Ertaş: "*Olmazdı hep öyle çöğür*

düzeninde çalınırdı" (Akman, 2006, s. 28) şeklinde yanıt vererek, Muharrem Ertaş dönemindeki saz profilini çizmiştir.

Şüphesiz Muharrem Ertaş'ın ustaların ustaları, dayısı Bulduk Usta ve Yusuf Usta ile meşk ederek oluşturduğu sanat profili, kendi döneminde Abdal sanatçılar arasında ekol olmuştur. İsimlerini sıkça saydığımız üç icracı Hacı Taşan, Çekiç Ali ve Neşet Ertaş, halk söylemiyle Muharrem Ertaş'ın rahle-i tedrisatından geçerek aynı bayrağı devralmışlardır. Bu noktada hiçbir formal eğitimleri olmamasına karşın Anadolu aşıklık geleneği içerisinde meşk sitemi ile yetişen bu icracılar, belli bir dönem, ustalarından feyz aldıktan sonra kişisel icra profillerini oluşturarak, aynı köke bağlı fakat yeni ve özgün bir icra anlayışını ortaya koymuştur.

Bayram Aracı; Çekiç Ali ve Neşet Ertaş'ın yetiştiği dönemlerde, Orta Anadolu ezgilerini büyük bir canlılık ve dinamizm ile icra eden, kısa sürede büyük üne kavuşmuş popüler bir sanatçıdır. Aracı, Muharrem Ertaş'tan sonra Çekiç Ali ve özellikle Neşet Ertaş'ın çalım ve okuma tarzını etkilemiştir. Tokel konuyla ilgili şu bilgileri vermektedir:

"Bayram Aracı'nın Neşet Ertaş'ı en çok etkileyen yönü, bağlamada 'bozuk düzen' ya da 'kara düzen' denilen düzende (alt tel\la, orta tel\ re, üst tel\sol) alttel üzerindeki ikinci oktav Re perdesini karar sesi olarak alarak, bütün türküleri Re üzerinde çalmasıdır. Oysa babası Muharrem Ertaş 'çöğür düzeni' dediği bir düzenle (alt tel\la, orta tel\la üst tel\sol) yani boş alt teli (la perdesi) karar sesi (tonik) kabul ederek ve bu sesin devamlı duyulması için orta teli de bu sese akort ederek çalmaktadır. Rahmetli Hacı Taşan da Muharrem Usta'nın çırağı olarak uzun süre aynı düzende çalmıştır. Sazı, o yıllarda Bayram Aracı gibi kara düzende ve re perdesi üzerinde çalan bir başka isim de bilindiği gibi Çekiç Ali'dir." (Tokel, 1999)

Akman,'ın Bayram Aracı ile ilgili yönelttiği soruya Ertaş, çalım ahenginden etkilendiğini belirterek şöyle cevap veriyor:

"(Aracı'nın) Ahenginden (etkilendim). Çünkü "la-la-sol", o kadar ahenkli değildi Bayram Aracı'nın "re" perdesinden çaldığını plağından duydum ben. Baktım ki, daha ahenkli, hemen akordu

re perdesine aldım. Ben, hiç babam gibi "la-la-sol" çalmadım, hep "re"den çaldım." (Akman, 2006, s. 222)

Ertaş'ın kendi anlayışına göre biçimlendirdiği sazında kendince eksikliğini hissettiği bir başka durum da perde sayısı ile ilgilidir. Babasında gördüğü 17 perdeli saz ve dönemin radyo standartlarında, serbest müzik piyasasında çalınan 23 perdeli *tambura* sazlar Ertaş'ın müziğindeki perdeleri ifade etmekte kısır kalmaktadır. Ertaş, bu eksikliği ilk olarak Bayram Aracı etkisi ile 25-30 kadar perde kullanarak ve sonrasında sayısı 43'ü bulan, neredeyse tambura benzer şekilde bir çok *komayı* ve *çeyrek sesi* içeren perde bağlayarak gidermeye çalışır (Parlak, 2013, s. 123). Bizce Ertaş'ın bu ihtiyacı, hem güçlü bir ses yorumcusu olmasından kaynaklı babasının ve kendisin vokal icralarında duyduğu perdeleri araması, hem de çocukluk yıllarında babasına perdesiz yaylı bir enstrümanla yani kemanla eşlik etmesindendir. Parlak'ın ifadeleri konuyla ilgili görüşlerimizi desteklemektedir:

"Bastığı her bir perdeyi ve bu perdenin yarattığı duyguyu bilerek kullanan Ertaş'ın incelikli icraları, tıpkı perdesiz bir yaylı ya da nefesli sazınki gibi hassas, uzun ve bağlıdır. Bu durum ise, Ertaş'ın önceki dönemlerde çaldığı keman ve zurnadan kaynaklı olmalıdır. Bu çalgıları da belli bir süre çalan Ertaş'ın, buradan kalan duyum alışkanlığını saza taşıdığı açıktır. Konu ile ilgili olarak yaptığı şu yorumlan da görüşümüzü destekler niteliktedir: 'Bizim düğünlerimizde bağlama önde, keman ona takviyedir. Kemanla, bağlamayı takip ederdik biz. Ben kemanla bozlaklara, türkülere iştirak ediyordum. Bende etkisi kalmıştır, kalmamış olamaz.' Ertaş'ın, keman ve hatta zuma çalışı sonrası kazandığı hassas kulağı ve duygusallığı ile bağlamada pekiştirdiği bu kullanım sonrası icra ettiği hemen her eseri; en az iki, bazen üç, kimi zaman da daha fazla sayıda makam dizisi içerisindedir. Ancak, onun, sanat gücü nedeniyle bu kritik geçişleri ustalıkla akıcı bir biçimde icra ettiği görülmektedir. Nitekim Ertaş'ın gençlik yıllarında atölye muhabbetlerinde, kimi zaman sazın bütün perdelerini kesip saatlerce perdesiz çalması da kemandan yüreğine yansıyan bu gelişim çizgisinin, hassas kulağının ve ustalığının bir göstergesidir. Ertaş'ın kullandığı çok perdeli sazlar, perde sayılarındaki belli oranda azalmaya karşın, yalnızca onun etkisi altındaki yöre ve piyasa sanatçıları arasında yaşamaktadır. Tamamen Ertaş'tan kaynaklanan bu değişim, artık bir geleneğe dönüşmüştür" (Parlak, 2013, s. 126).

Neşet Ertaş gençlik dönemlerinde yine Bayram Aracı'dan esinlenerek sazının göğüs kısmına da kamış vb. materyallerden yapılan ekstra perdeler eklemiş ve bu tip sazlar çalmıştır (Resim 5). Bizce bu anlayışı tercih etmesinin nedeni "re" pozisyonunda bir oktavı aşan eserleri icra ederken, sazın göğüs kısmında kalan seslerin yerlerini tespit ederek icrayı daha kolay ve entonasyon açısından düzgün bir hale getirme çabasındandır. Çünkü, her ne kadar geçmişte "mi" klavyeli sazların varlığı bilinse de piyasa ve radyo sanatçılarının kullandığı standart 23 perdeli sazlarda klavyenin son perdesi "re" perdesidir. Fakat Ertaş, gençlik döneminde benimsediği bu anlayışı sonraları terk etmiş, yine bir oktavı aşan ses sahalarında kamış perdeler olmadan da icralarını başarıyla sürdürmüştür.



Resim 5 Neşet Ertaş'ın kullandığı göğüste kamış perdeli saz[15]

Zamanla yaygınlaşan *Ertaş Sazı*, radyo ve piyasa icracıları tarafından *Neşetkâr* olarak da isimlendirilmiştir (Parlak, 2013, s. 127). Ertaş'ın 37 - 43 perdeli, 45-46 cm tekne boyunda, bütün tel gruplarında sırma tel[16] içeren, yaygın bilinen

[15] https://www.youtube.com/watch?v=w2Vlw55L2Bw adresindeki icra görüntüsünden alınmıştır. Erişim tarihi 22.04.2014.

[16] Ertaş, özellikle orta grup tellerde, bir oktav pes akortlanan kalın sırma tel ile eksen sesinin, icra sırasındaki duyumunu önemsemekte ve icraya ahenk kattığını her seferinde ifade etmekedir.

adıyla *bozuk düzen* akordunda ve "re" pozisyonunda çaldığı saz anlayışını (Resim 6Resim 7) yıllarca sürdürmüş ve bu anlayıştan dönmemiştir. Bugün Orta Anadolu Abdal müziğinin adeta simgesi olmuş bu saz tipi, Abdal icracılar ve Orta Anadolu Müziği icra eden sanatçılar tarafından yaygın olarak kullanılmaktadır.



Resim 6 Neşet Ertaş'ın kullandığı 37 perdeli "Ertaş Sazı"[17]

[17] Erol Parlak arşivinden alınmıştır.



Resim 7 Neşet Ertaş'ın kullandığı 43 perdeli "Ertaş Sazı"[18]

1.4. Ağız ve Hançere

Halk dili, bir milletin kültür hazinelerinin saklı olduğu, folklorun mahsulleriyle birlikte yaşadığı dildir. Coğrafyaya göre değişen söyleyiş biçimleri halk dilinde "ağız" kavramını ortaya çıkarmaktadır. Bir yörede yapılan folklor çalışmalarının bir parçası olarak müzik kültürü incelenirken, yörede yapılan ağız çalışmalarının önemi büyüktür.

Türkoloji'nin geç kurulmuş bir bilim dalı olması sebebiyle Anadolu ve Rumeli ağızları üzerine yapılan çalışmalar Korkmaz'dan edindiğimiz bilgilere göre:1860'lı yıllara dayanmaktadır.

> "A. Maksimov'un, Hüdavendigâr ve Karamanlı ağızları üzerine yazdığı *Opıt ızslědovanija tjurskich dialektov v Chudavendgarě i Karamanii* (St. – Petersburg, 1867) adlı denemesinden 1940 yıllarına kadar uzanan dönemdeki araştırmalar, bir iki istisnası dışında genellikle yabancı araştırıcılar dönemi olarak adlandırılabilir. A. Maksimov'dan sonra doğu bilimcilerden J. Thúry, I. Kúnos, M. Hartmann, K. Foy, V. Pisarev, Balkanoğlu,

[18] Erol Parlak Arşivinden Alınmıştır.

Balhassanoğlu, L. Bonelli, F. Giese, F. Vincze, T. Kowalski, J. Deny ve M. Räsänen'in çalışmaları ile bir yandan Anadolu ağızları üzerine bir kısım metin yayımlanmış, bir yandan da bu ağızların gramer yapısı ile ilgili bazı küçük denemeler çıkarılmıştır (Korkmaz, 1995, s. 143-144).

1940'lı yılların başında Ahmet Caferoğlu, Anadolu'nun hemen hemen bütün yörelerini gezerek metin derleme çalışmalarında bulunmuştur. Bu metinler dokuz ciltlik bir külliyat oluşturmuştur. Anadolu ağızları ile ilgili ilk metinler Caferoğlu'nun derleme çalışmalarında mevcuttur. Caferoğlu'nun çalışmaları, 1940'lı yıllardan sonra birçok araştırmacıya referans olmuş, diyalektoloji alanında önemli çalışmalar yapılmıştır.

THM'de kullanılan *ağız* kavramını sözlük anlamları üzerinden giderek açıklamaya çalışacağız. Dilbilimi açısından *ağız;* bir anadilin lehçesi içerisinde söyleyiş farklarına dayalı *Azeri Ağzı, Türkmen Ağzı, Tatar Ağzı vb.* gibi örneklendirilen küçük kollarıdır. Aynı zamanda *ağız,* Aynı dil içerisinde ses, şekil, söz dizimi ve anlamca farklılıklar gösterebilen, belli yerleşim bölgelerine veya topluluklara özgü konuşma dilidir. Örneğin; *İstanbul Ağzı, Rumeli Ağzı,* çeşitli Anadolu Ağızları vb. (TDK).

Kaynaklar incelendiğinde bir dil unsurunun oluşumunda özelden genele *ağızların* birleşerek şiveleri oluşturduğu kanısı yaygındır. Orta Anadolu Türkmen Abdal müziği üzerine olan çalışmamıza yönelik de bir örnek olması açısından; *Türkmen Ağzı, Abdal Ağzı* vb. ağızların birleşiminden, *Kırşehir Şivesine* ya da geniş anlamda, Orta Anadolu bölgesinde tespit edilen diğer ağızların da birleşmesi ile *Orta Anadolu Şivesine* ulaşıyoruz. *Ağız* kavramı dilbilimciler arasında *şive* ile eşdeğer görülüp, kimi zaman birbirinin yerine kullanılarak, aynı coğrafya içerisindeki farklı bölgelere has dil ve söyleyiş özelliklerini ifade etmektedir. *Ege Ağzı, Karadeniz Ağzı* gibi (Emnalar, 1998, s. 572). Bu durumda *şive;* ağızların birleşiminden oluşan ve bünyesinde kendine has özellikler taşıyan dilin alt bölümlerinden birini ifade eder.

Örneğin; *İstanbul Şivesi, Konya Şivesi, Adana Şivesi, Antep Şivesi, Kırşehir Şivesi* vd.

Ağız ve *şivenin* anlamlarını irdeledikten sonra bağlantılı olarak *lehçeyi* de açıklamak durumundayız. *Lehçe;* Bir dilin tarihsel, bölgesel, siyasal sebeplerden dolayı ses, yapı ve söz dizimi özellikleriyle ayrılan kolu, diyalekt (TDK) Örneğin; *Güney-Batı Türk Dilleri, Türkiye Lehçesi, Azeri Lehçesi, Türkmen Lehçesi vd.*

Yukarıda verilen tanımlamalar ve sınıflandırmalara göre; *diller- lehçelere, lehçeler şivelere, şiveler de ağızlara ayrılır,* örneğin; Anadolu'nun değişik yörelerinde konuşulan farklı söyleyişler *ağızları*, bu ağızların birleşiminden oluşan daha geniş alanı kapsayan bölümler *şiveleri*, şivelerin birleşimi Türkiye Türkçesi'ni, *Türkiye Türkçesi, Azeri Türkçesi, Kırım Türkçesi vb. şiveler* Türk Dili'nin *Güneybatı Lehçesini, Güneybatı Lehçesi* vd. birleşimi de Türkçeyi oluşturur.

Şenel, müzikolojik bir terim olarak THM'deki *ağız* kavramını; "büyük ölçüde serbest ritimli (uzun hava) kalıp ezgi ve okuyuş üsluplarını ifade eden bir çeşit okuyuş üslubu, tek başına hem bir diyalekt kullanımı, hem bir kalıp ezgi, hem bir yöresel tavır, hem de kişisel bir üslup ve çoğu zaman sözle anlatılamayacak bir icra biçimi" olarak tanımlamaktadır (Şenel, 2007, s. 66)

Ayrıca Şenel'in, tespitlerinden hareketle (Şenel, 2007) THM'de kullanılan ağız özellikleri, şu maddeler halinde açıklanabilir:

1. Yaygın kalıp ezgilere bağlı olarak ortaya çıkan, bölgesel, yöresel üsluplar. Örneğin; Balkan ağzı, Kerkük ağzı, Orta Anadolu, Ağzı, Rumeli ağzı vd.

2. Yaygın kalıp ezgilere bağlı olarak ortaya çıkan, aşiret, topluluk vb. has üsluplar. Örneğin; Türkmen ağzı/ Türkmeni, Avşar ağzı/Avşari, Bayat ağzı/ Bayatı, Varsak ağzı/ Varsağı, Abdal/ Teber ağzı, Barak ağzı vd.

3- Yaygın kalıp ezgilere bağlı olarak ortaya çıkan, kişisel üsluplar. Örneğin; Sümmânî ağzı, Gevheri ağzı, Seyrâni ağzı, Kerem ağzı, Garip ağzı, Tâhir ağzı, vd.

4. Dar ya da geniş alanlarda yaygın olarak görülen kalıp ezgiler. Örneğin; Sürmeli ağzı, Sümmani ağzı vd.

5. Yaygın kalıp ezgilere bağlı olarak tanımlanabilen ve daha geniş alanlarda ortak bellek ve kullanım özelliği taşıyan yöresel tavırlar. Örneğin; Arguvan ağzı, Çamşıhı ağzı, Eğin ağzı, Venk. ağzı vd.

6. Uzun Havalar için kullanılır. Örneğin; Barak Ağzı, Bozlak Ağzı, Hoyrat Ağzı vd.

Bizce THM'de kullanılan ağız kavramının genel ifadesi; yöresel ve tematik ezgi kalıplarının bölgelere, topluluklara ve kişilere has dil kullanım özellikleriyle oluşan, bünyesinde bulunan müzikal unsurlar açısından çeşitlilik ve farklılık gösteren söyleyiş üslubudur.

Emnalar'ın söyleyiş üslup ve özellikleri açısından tespit ettiği THM *ağızları* şunlardır:

"*Abdal Ağzı, Acem (Azerbaycan) Ağzı, Amik Ağzı, Apçağa Ağzı, Arguvan Ağzı, Âşık Ağzı, Avşar Ağzı, Bar Ağzı, Çamşıhı Ağzı, Diyarbakır Ağzı, Ege Ağzı, Eğin Ağzı, Elbeyli (ilbeyli) Ağzı, Erzincan Ağzı, Erzurum Ağzı, Harput Ağzı, İstanbul Ağzı, Karadeniz Ağzı, Kayabaşı Ağzı, Kavas Ağzı, Kerem Ağzı, Kerkük Ağzı, Lavik Ağzı Malatya Ağzı, Rumeli Ağzı, Sandık Ağzı, Sümmani Ağzı, Teber Ağzı, Türkmen Ağzı, Venk Ağzı, Yörük Ağzı"* (Emnalar, 1998, s. 577-578).

Arapça kökenli olan *hançere* terimi, sözlüklerde biyolojik yönüyle; gırtlak, gırtlağın başı anlamındadır (TDK).

Bir müzik terimi olarak *hançere* ile ilgili tanımlara literatür taramalarımızda rastlayamadığımız için uzman görüşlerine başvurduk. Bu bağlamda Ökten'e göre *hançere;* vokal icrada, ağız özelliklerine paralel olarak ses tellerinde teşkil eden *durgu, vurgu, artikülasyon, -aparjiyatür, grubetto, aşağı-yukarı mordan, hızlı-yavaş vibrasyon* ve *triller* gibi- süsleme notlarından oluşturulan kompozisyonun bir bütünüdür (Ökten, 2014)

Bir müzik terimi ve kavramı olarak Parlak'a göre *Hançere*; vokal icrada gırtlak ile yapılan *vibratolar, nüanslar* ve vurgular gibi çeşitli unsurlardan oluşan bir ifade biçimidir, özellikle geleneksel müziklerde sık rastlanılan bir ifade tarzdır. Seslendirilen müziğin ifade, etki ve vurgusunu güçlendiren bir niteliğe sahiptir. *Hançere* kullanım tarzının oluşumunda; müzikal birikim, kültürel donanım vb etkiler önemlidir. Bölgesellik, yöresellik vb. mahalli nitelikleri bünyesinde toplayıp temsil edebildiği gibi, sanatçıların bireysel tercihlerine bağlı olarak kişisel bir karakter de taşıyabilir. Geleneksel müziklerde kişisel üslup ve mahalli tavırların belirlenmesinde etkin bir rol oynar (Parlak, 2014).

Parlak ve Ökten'in söylemlerinden yola çıkarak Orta Anadolu Abdal Müziği vokal icrasında kullanılan hançere teknikleri, bölgesel ve kişisel verilere dayanan *vibratolar, nüanslar, vurgular* ve çeşitli *süsleme motiflerinin* bir araya getirdiği bir bütünü kapsamaktadır. Çalışmamızda Orta Anadolu Abdal müziğinin saz ve vokal icra özelliklerinin belirlenmesi için referans aldığımız Neşet Ertaş'ın bu anlamda bölgesel icra özelliklerini de kapsayarak yeni ve kişisel bir üslup ile *ağız ve hançere tekniğini* ortaya koyduğunu düşünmekteyiz.

1.5. Problem Durumu

Anadolu Abdallarının, Anadolu halk kültürüne ve bu bağlamda halk müziğine önemli katkıları olduğu görülmektedir. Orta Anadolu bölgesinde yaşayan Abdal zümreler her ne kadar sosyoloji, antropoloji, tarih ve edebiyat gibi farklı disiplinlerin mensupları tarafından incelenmiş olsalar da, bu zümrelerin müzikal davranışlarını içeren araştırmalar sınırlıdır.

Doğaçlama karakterli türlerin ve tarzların, akademik ortamlara çoğunlukla aktarımının yapılmadığı, sınırlı oranda aktarımı yapılanların ise genellikle kulaktan kulağa yöntemiyle yürütüldüğü görülmektedir. Bu sınırlı aktarımlarda da kimi zaman *uzun hava* notalarından yararlanıldığı tespit olunmuştur. Ancak sayısı çok az olan ve büyük çoğunluğu saz icracıları tarafından yazılmış ve teknik vokal bilgisinden uzak bu örneklerde ağız özellikleri, hançere vb. unsurlara dair teknik detayların yansıtılmadığı, bu nedenle böylesi notalar ile eserin öz niteliğine ulaşılamadığı ve yüksek seviyeli bir icra yapabilmenin mümkün olmadığı görülmüştür. Bugün, eğitim ve icra kurumlarına kaynaklık eden nota yayınları, Orta Anadolu Abdal müziğinin aktarımında ve icrasında yetersiz kalmakta, gerçeği bütünüyle yansıtmamaktadır. Bizce bu problemin temel sebeplerini, birincil kaynak kişilerin göz ardı edilmesi, kullanılan nota yazım tekniğinin var olan gerçekliği bütünüyle yansıtmaması, özellikle -genel söyleyişle- uzun havaların detaylı nota tespitlerinin yapılmayışı ve bununla beraber var olan nota yayınlarındaki teknik detayların eksikliği oluşturmaktadır.

Abdal zümrelerin müzik kültürünü oluşturan iki temel öge; Anadolu ozanlık geleneği içerisinde de önem arz eden, saz ve sözdür. Bu anlamda, yaptığımız literatür tarama çalışmalarında bu konu üzerine yapılan çalışmaların yeterli olmadığı tespit edilmiştir. Var olan bir gerçeğin yani birbiriyle adeta iç içe geçmiş olan çalıp söyleme geleneğinin detaylıca araştırılmaması bizim bu çalışmamıza vesile olan temel problem durumunu ortaya koymaktadır. Bu anlamda oluşturduğumuz problem

cümlesi şu şekildedir: "Neşet Ertaş örneklemiyle Orta Anadolu Abdallarının Saz ve Vokal icra özellikleri nelerdir?.

1.6. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu araştırma; detaylı tespitleri yapılan icra örnekleriyle, Neşet Ertaş özelinde Orta Anadolu Abdallarının saz ve vokal icra özelliklerinin ortaya koyulmasının yanı sıra bu durumu bütünüyle bir kültür unsuru olarak değerlendirilip, aktarılması amacını taşımaktadır.

Türk Halk Müziği'nin, kültürümüzün önemli bir ayağını oluşturan dinamik bir müzik olduğu bilinen bir gerçektir. Yapısındaki dinamiklik unsuru, halk kültürünün zaman içerisindeki öz yapısını koruyup gelişimine paralel olarak halk müziğinin de bu gelişime ayak uydurmasını ifade etmektedir. Bu anlamda bu dinamiklik anlayışını geçmişten günümüze taşımış, Orta Anadolu Abdal müziğinde bir ekol kabul edilen Neşet Ertaş'ın, taşıdığı kültürel kodların ışığında tespit edilmiş, saz ve vokal icralarındaki karmaşık ve zor gelebilecek teknik detayların çözümlenmesi ve ortaya çıkan sonuçlar önemlidir.

1.7. Sınırlılıklar

Bu araştırma;

1. Konunun kapsamı içerisinde kullanılan kaynaklar; kitaplar, makale, dergi, tez, sesli ve görsel kayıtlar, kişisel görüşmeler ile sınırlı tutulmuştur.

2. Konunun içeriği Orta Anadolu Abdallarından Neşet Ertaş'ın altı adet saz icrası örneklerinin özellikleriyle, ağız ve hançere tekniği açısından bir yaklaşımla da dört adet vokal icrası örneklerinin özellikleriyle sınırlı tutulmuştur.

3. Bu araştırmada bahsi geçen icra tekniklerinin açıklanması ve çözümlenmesi, notasyonu yapılan eserlerden alınan pasajların resimlerle gösterilmesiyle sınırlı tutulmuştur.

2. YÖNTEM

2.1. Araştırmanın Yöntemi

Bu araştırma temelinde *betimsel* bir araştırmadır. Bunula beraber *tarihsel yöntemler, dil ve icra analizi yöntemleri, karşılaştırma ve benzeşim* yöntemleri de araştırmamızda kullanılmıştır. Araştırma süresi boyunca literatürden seçilen yazılı, sesli ve görüntülü kaynaklar incelenmiş, ilgili kısımlardan araştırmaya katkısı olabileceği düşünülen verilere ulaşılmıştır.

2.2. Araştırmanın Modeli

Bu araştırma; problemi ve içeriği gereği, betimsel araştırmalardan "Tarama (Survey) Modeli" ile gerçekleştirilmiştir.

Karakaya; betimsel araştırmaları "Olayı olduğu gibi araştırmaya ve var olan durumu belirlemeye çalışan araştırmalardır. Bu tür araştırmalarda ele alınan olaylar ve durumlar ayrıntılı bir şekilde araştırılmakta, daha önceki olaylar ve durumlarla ilişkisi incelenerek, 'ne' oldukları betimlenmeye çalışılmaktadır" (Karakaya, 2009, s. 59) şeklinde tarif etmektedir.

2.3. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini Orta Anadolu Abdalları, örneklemini ise Neşet Ertaş oluşturmaktadır.

2.4. Verilerin Toplanması

Veri toplama sürecinde *belgesel* tarama teknikleri uygulanmıştır. Kaynak tarama yoluyla elde edilen veriler araştırmanın içeriğini oluşturan konuları desteklemek ve güçlendirmek amacıyla kullanılmıştır

Yüksek Lisans tez çalışmamızın verilerini ilk olarak yaptığımız derinlemesine literatür çalışması ile toplamaya başladık. Bu bağlamda İslam Araştırmalar Merkezi ve İTÜ TMDK (İstanbul Teknik Üniversitesi) Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı) Ercüment Berker Kütüphanesi gibi kütüphanelerde yaptığımız çalışmaların literatür araştırmalarımızda büyük önemi bulunmaktadır. Ayrıca YÖK'ün (Yüksek Öğretim Kurumu) internet sayfasındaki tez veri tabanı ve çeşitli elektronik indexlerde taranan tez, makale dergi vb. akademik yayınlar, literatür araştırmalarımızın bir başka kaynağıdır.

Araştırmamızda kullanılan ses ve görüntü kayıtlarını kendi arşivimizden, Prof. Erol Parlak arşivinden ve internet video erişim portallarından temin ettik. Ayrıca çözümlemelerimizde kullanacağımız eserlerin nota yayınlarının bulunmaması, var olanların da bizim tezimizde ortaya koyduğumuz gerçekliği bütünüyle yansıtmayacağı gerekçesiyle, Neşet Ertaş'ın incelediğimiz icra kayıtlarının notasyonunu kendimiz yaptık ve araştırmamızda kullandığımız 2 eseri de Prof. Erol Parlak'ın nota yayınlarından temin ederek, araştırmamızda kullandığımız eserlerin nota havuzunu oluşturduk.

THM'de serbest karakterli ezgilerin nota yazım tekniğine dair sabit bir notasyon mantığı olmayıp uzmanlara göre farklılık gösteren görüşler bulunmaktadır. Neşet Ertaş'ın serbest karakterdeki saz ve vokal icraları notaya alınırken Parlak'ın öğrencisi olduğumuz dönemde derslerde edindiğimiz bilgiler yanında diğer notasyon

çalışmaları (Parlak, 1990, s. 111-177) da incelenmiş, kendisiyle yapılan kişisel görüşmeler sonucu temel bir notasyon mantığı oluşturulmaya çalışılmıştır. Bu noktada Parlak'ın uzun havaları ritmik bakımdan 'düzensiz kalıp ritimli' ezgiler olarak tanımlaması ve notasyon örneklerini bu temel üzerine kurgulayarak iki ve üç sekizlik kalıplara dayalı müzik cümleleri halinde yazıya aktarması, bizim de notasyon mantığımıza yön vererek model oluşturmuştur. Parlak'ın örneklerinde; iki ve üç sekizlik kalıplar içerisinde, ikileme, üçleme ve dörtlemelerin yanında kimi zaman da beşlemeler ve altılamalara da rastlanmıştır. Ayrıca, icranın yapısındaki esnekliğin ifade edilebilmesi için sıkça puandorglar kullanıldığı, bu yolla doğaçlamalara dair serbest noktaların notasyona yansıtıldığı görülmüştür. Bizim notasını yazdığımız Neşet Ertaş'ın serbest karakterli saz ve vokal icralarının eksenini oluşturan bu anlayış içerisinde, serbest saz icrası notasyonu yapılırken bağlamanın orta grup tellerinde tınlayan eksen sesinin, icracı tarafından nasıl kullanıldığına dikkat çekilip, uzayan süreleri de özenle belirtilerek dikte edilmeye çalışılmış, açışın ana melodisi ve beraber tınlayan eksen sesi aynı portede gösterilmiştir. Oluşturduğumuz notasyon mantığı benzer şekilde serbest karakterli vokal icraların tespitinde de kullanılmıştır.

Araştırmamızın verilerini elde ederken, kaynak sıkıntısı çektiğimiz noktalarda uzman görüşlerine başvurduk. Ayrıca Orta Anadolu yöresine farklı zamanlarda yaptığımız seyahatlerdeki gözlemlerimizin de araştırmamızın veri oluşumuna katkısı büyüktür.

Araştırmamızı, kelime işleme programı "Word 2010" ile hazırladık. Bununla beraber, nota yazma programı "Sibelius 4", görüntü işleme programları "Paint" ve "Photo Filtre" vb., görüntü oynatıcısı "Gom Player", ses oynatıcısı "Windows Media Player" gibi bilgisayar programlarından da sıkça yararlandık.

3. ORTA ANADOLU ABDALLARI SAZ TEKNİĞİ: NEŞET ERTAŞ ÖRNEĞİ

Araştırmalarımıza dayanarak Orta Anadolu Abdallarının saz tekniği, Muharrem Ertaş, Hacı Taşan, Çekiç Ali ve Neşet Ertaş'ın icraları etrafında şekillenmektedir. Muharrem Ertaş'ın ustaları Yusuf Usta ve Bulduk Usta'dan aktardığı sanat birikimini başarıyla benimseyen, Hacı Taşan ve sonrasında Çekiç Ali bu geleneğin şüphesiz önemli temsilcilerindendir. Geleneğin bu icracılar arasında son ve güçlü temsilcisi, Neşet Ertaş'tır. Ertaş'ın babasından aldığı bu geleneği kendi sanat anlayışı ile birleştirerek Orta Anadolu Abdal müziğinde ortaya koyduğu değişim ve gelişim çizgisi açıktır. Nitekim bugün Orta Anadolu'da bu geleneği sürdüren sanatçıların icra örnekleri analiz edildiğinde bu ustaların izlerine rastlamak mümkündür.

Kırşehir'in Kırtıllar köyünde 1938 yılında dünyaya gelen Neşet Ertaş, genelinde Orta Anadolu Abdal Müziğini, özelinde ise kendi sanat anlayışını, ülke geneline, hatta dünyaya duyurarak, ürettiği özgün eserlerle gelenekten geleceğe ışık tutmuştur. Ertaş'ın saz tavrı ile ilgili incelemelerimiz genelinde Orta Anadolu Abdalları günümüz saz tavrını ifade etmektedir.

3.1. Orta Anadolu Abdal Müziğinde Kullanılan Ses Dizileri

Orta Anadolu Abdal müziğinin gelişmiş yapısını oluşturan ana ögelerden biri de eser örneklerinde kullanılan çeşitli ses dizileridir. Araştırmalarımıza göre Eğitim kurumlarında ve çeşitli sanat kuruluşlarında verilen Türk Halk Müziği nazariyatı derslerinde "bozlak dizileri" genellemesi ile öğretilen ses dizileri, yalnızca

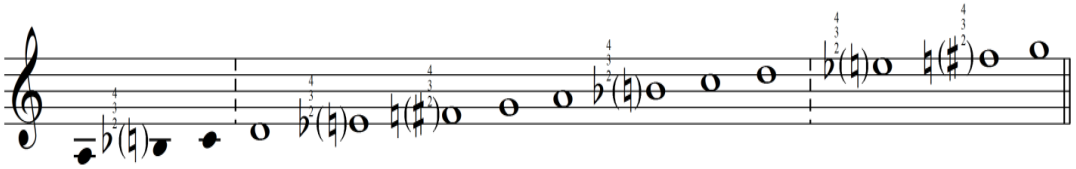
birkaç çeşit olup yöre müziğinin bütününü karşılamamaktadır. Oysaki "bozlak dizileri" isimlendirmesinden hareketle Abdal sanatçıların yalnızca "bozlak" icraları incelendiğinde bile, Klasik Türk Müziği (KTM) ses sistemindeki *4'lü ve 5'liler* ile de benzer özellik gösteren çeşnilerin birbirlerine eklemlenmesiyle oluşmuş çok sayıda dizi oluşumuna, hatta bu dizilerin seyir karakterlerinden hareketle makamsal yapılara ulaşmak mümkündür. Nitekim Parlak, 1990 yılında hazırladığı "Bozlaklar" isimli yüksek lisans tezinde (Parlak, 1990) de bu durumu ortaya koyarak, Abdal sanatçıların bozlak icraları üzerinde yaptığı detaylı analizlerle çok sayıda ses dizisi oluşumunu tespit etmiştir.

Anadolu halk müziği geleneğinin genelinde tespit edilen çeşitli ses dizisi örnekleri, Orta Anadolu Abdal müziğinde de duyumsanmaktadır. Bu duruma ek olarak Abdal yöre sanatçılarının kendi aşiret sanat geleneğine bağlı vokal icralarında hissedilen farklı değerlerdeki komaları, Neşet Ertaş'ın 1960'lı yılların başında hissederek sazındaki perde sayısını artırması, Orta Anadolu Abdal müziğindeki dizisel, hatta bu gelişime paralel olarak makamsal gelişimi de beraberinde getirmiştir. Bu gelişim Ertaş'ın kendi tabiriyle havalandırdığı çoğu eserde, özellikle de doğaçlama karakterli icralarında hissedilmektedir.

Konuyla ilgili çalışmaları bulunan ve öğrencisi olduğumuz dönemlerde de bizlere bilgilerini aktaran Parlak'ın, Neşet Ertaş'ın icralarını referans alarak tespit ettiği ses dizileri, Orta Anadolu Abdal Müziğindeki dizi oluşumlarını da açıklamaktadır. Parlak, bu dizileri dört temel grupta toplamıştır:

a. Yahyalı Kerem Dizisi ve Çeşitlemeleri
b. Bozlak Dizisi ve Çeşitlemeleri
c. Garip Dizisi ve Çeşitlemeleri
d. Diğerleri

Parlak, THM terminolojisi içerisinde Yahyalı Kerem Dizisi adı ile bilinen KTM (Klasik Türk Müziği) ‘nde *Uşşak, Hüseynî* makam dizilerine karşılık gelen ses örgüsünün Ertaş’ın icra örneklerinde sıkça kullandığını ifade edip iki adet ses dizisi oluşumu tespit etmiştir (Parlak, 2013, s. 217).



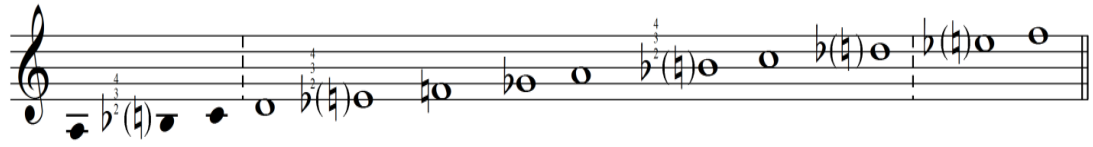
Resim 8 Yahyalı kerem dizisi (Parlak, 2013, s.217)[19]

Parlak’ın tespit ettiği ses dizisi oluşumlarında dikkat çeken bir nokta da koma değerlerinin “1,2,3,4” değerlerinde olmasıdır. Bizce bu değerler iki tam ses arasında yapılan *cent* hesaplarının ifadesinden ziyade, seslerin birbirine oranla -diyez ya da bemolün üzerindeki pozisyonuna göre- pestlik ya da tizlik derecesini ifade etmektedir. Bu mantıkla *bemol4*, önüne konulan dereceyi, *bemol2*’den daha pest bir sese altere etmektedir.

Yahyalı Kerem Dizisi (Resim 8) içerisinde gözlemlenen zaman zaman garip (hicaz) geçkileri, Ertaş’ın icralarına renk kattığı kendine özgü bir uygulamadır.

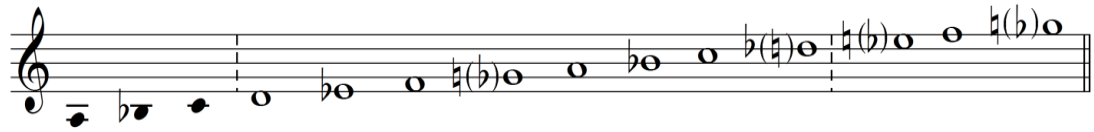
Aynı dizinin 4. derecesinin *bemol* halinin kullanımı ile de oluşan dizi THM terminolojisinde bilinen *Kalenderî* dizisidir. KTM’de *Sâbâ* makamı olarak adlandırılan dizi ile benzerlik göstermektedir (Resim 9).

[19] Parlak’ın tespit ettiği ses dizileri Ertaş’ın “Re” pozisyonundaki icra anlayışı sebebiyle “Re” eksenli yazılmıştır. Parantez içerisinde belirtilen göstergeler, dizinin değişken seslerini ifade etmektedir.
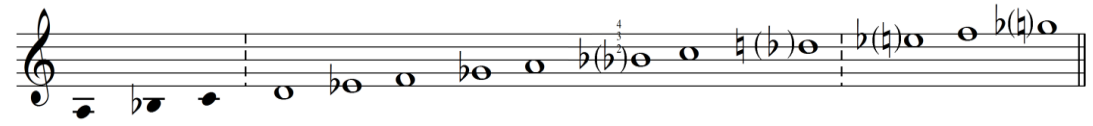


Resim 9 Yahyalı kerem çeşitlemesi (kalenderi) dizisi (Parlak, 2013, s.217)

Ana bozlak dizisinin en karakteristik sesi Orta Anadolu Abdal Müziğinin de karakteristiği kabul edilen "Mi bemol" perdesidir (Resim 10).

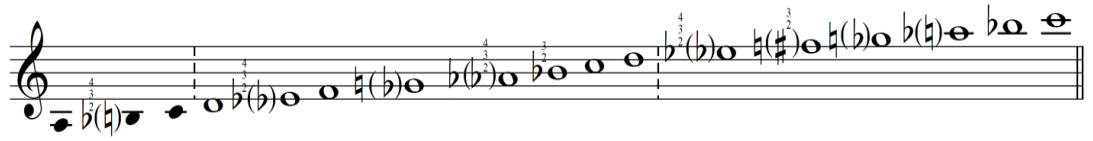


Resim 10 Ana bozlak dizisi (Parlak, 2013, s.218)

Parlak'ın tespitlerine göre ana bozlak dizisinin 3,4,5,7 ve 8. derecelerine *Hicaz 4'lüsü* ya da *5'li*sinin eklemlenmesiyle çeşitlenen diziler (Resim 11Resim 12Resim 13Resim 14Resim 15) başlangıçta yeni bir dizi gibi algılansa da aslında ana dizinin türevleridir. Orta Anadolu Abdal müziğinin genelinde tespit edilen bu oluşumların kullanımı, Neşet Ertaş tarafından zenginleştirilmiştir (Parlak, 2013, s. 218).

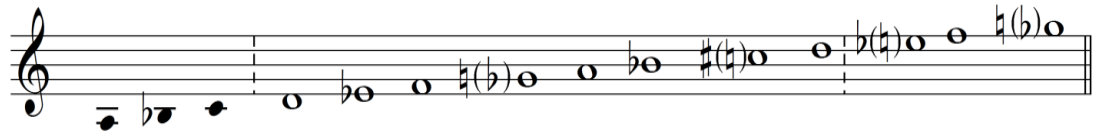


Resim 11 Ana dizinin 3. derecesinde hicaz (Parlak, 2013, s.218)
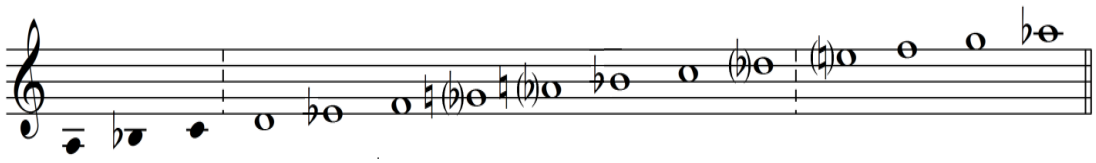


Resim 12 Ana dizinin 4. derecesinde hicaz (Parlak, 2013, s.218)
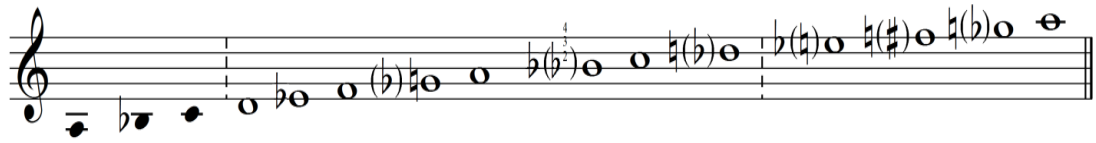
4. derece (sol) üzerinde kullanılan Garip (Hicaz) dörtlüsü ya da beşlisi Orta Anadolu Abdal Müziğinde ve Ertaş'ta sıkça gözlemlenmektedir. Bu diziyle ilgili "Güzel ne güzel olmuşsun, Ahu gözlerini sevdiğim dilber" gibi eserleri örnek gösterebiliriz.



Resim 13 Ana dizinin 5. derecesinde hicaz (Parlak, 2013, s.218)



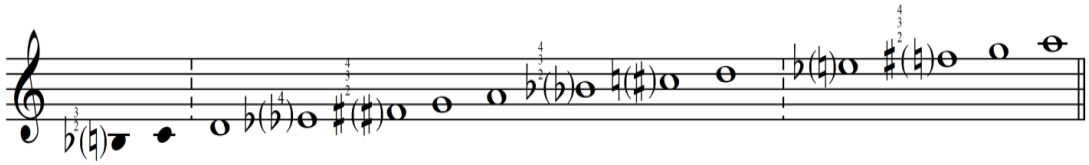
Resim 14 Ana dizinin 7. derecesinde hicaz (Parlak, 2013, s.219)



Resim 15 Ana dizinin 8. derecesinde hicaz (Parlak, 2013, s.219)

Orta Anadolu Abdal müziğinde, 4. derece üzerinde eklemlenen hicaz 4'lüsü ya da 5'lisi bütünlüklü bir yapı oluşturmaktadır. Fakat 3., 5., 7. ve 8. derece üzerindeki hicaz çeşnileri *geçki* mahiyetinde olup sürekli ve bütünlüklü bir yapı oluşturmamaktadır. Ertaş ise bütün bu yapıları iç içe kullanarak çeşitli ve renkli müzikal anlatımlar yaratmıştır. Ayrıca 8. derece üzerindeki *Uşşak* ya da *Hüseyni geçkilerinin* aynı derece üzerinde *Hicaz geçkileriyle* iç içe geçmiş yapısı da karakteristiktir. (Parlak, 2013, s. 219-220).

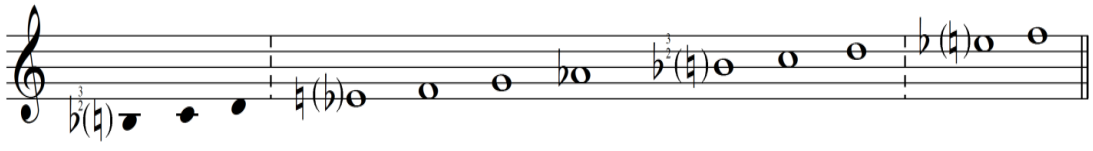
Orta Anadolu Abdal Müziğinde sık kullanılan yapılardan biri de THM terminolojisinde *Garip Dizisi* olarak adlandırılan, KTM'de de *Hicaz Makamı* dizilerine karşılık gelen dizisel oluşumlardır (Resim 16).



Resim 16 Garip dizisi (Parlak, 2013, s.219)
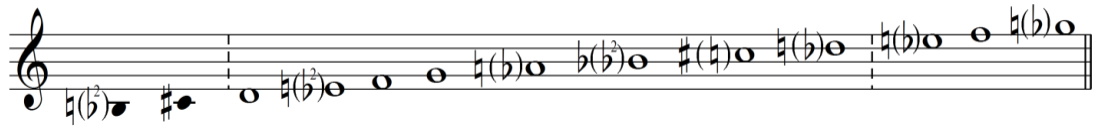
Orta Anadolu Abdal Müziği içerisinde garip dizisinin kullanımı yaygındır. Ertaş, Orta Anadolu'da yaygın kullanılan bu diziye yine akrabaları olan Barak Abdallarının *Hicaz* icralarından etkilenerek farklı bir yorum anlayışı getirmiştir (Parlak, 2013, s. 220). Bizim tespitlerimize göre Ertaş'ın *Başım Alıp Çıksam Bir Yüce Dağa* adlı eseri bu durumu açıklamaktadır.

Parlak, 3 ana başlıkta topladığı Ertaş müziği ve Orta Anadolu ses dizilerine ek olarak, kullanımı yaygın olmayan, Ertaş'ın bir kaç icrasında görülen farklı özellikte diziler de tespit etmiştir. Bunlardan biri KTM'de *Segah* makam dizisine benzerlik gösteren Muharrem Ertaş kaynaklı, Neşet Ertaş'ın icra ettiği *Neyneyim yalan dünyada malı ziyneti* isimli bozlak türündeki eserin dizi oluşumudur (Resim 17). Parlak bu eserin dizi oluşumunun ve seyir karakterinin, Azeri müziğinde görülen, *Zabul Segah* makamı dizisiyle benzeşim gösterdiğini vurgulayarak, buradan hareketle Abdalların Horasan kökenine dikkat çekmiştir (Parlak, 2013, s. 220-221).



Resim 17 Ertaş icralarında tespit edilen Azeri makamlarından "Zebul Segah" makamı dizisine benzeyen dizi oluşumu (Parlak, 2013, s.220)

Ayrıca Ertaş'ın *Bin bir hayalınan doğdum anamdan* dizeleriyle başlayan bozlak türündeki eseri, dizi oluşumu ve seyir karakteri açısından KTM'deki *Nihavend* makamı dizisi ile benzerlik göstermektedir (Resim 18).



Resim 18 Ertaş icralarında tespit edilen KTM'deki Nihavend makamı dizisine benzeyen dizi oluşumu (Parlak, 2013, s.221)

Parlak'ın, Neşet Ertaş'ın başka bir şiirle seslendirdiği aynı hava üzerinden yaptığı tespitler dikkat çekicidir:

"Ertaş'ın; *Senden ayrı bu dünyayı göremem* dizleriyle başlayan bir başka şiirle de seslendirdiği bu uzun hava, Kırşehir Abdalları arasında başkaca sözlerle de yer almaktadır. Bunlardan biri; *Geleli gülmedim ben bu cihana* dizeleriyle başlayan Çekiç Ali örneği, diğeri ise; *Şu yalan dünyadan usandım doydum* dizeleri ile başlayan, Kamanlı Bahri Altaş'ın seslendirdiği eserdir. Ertaş'ın icrasında, diziye öz karakterini veren Mi Bemol sesinin, 1 ya da 2 koma olduğu (kimi zaman bekar), diğer icracıların da bu sesi ilk zamanlar aynı nitelikte kullandığı, ancak son dönem icracıları tarafından tizleştirilerek Mi Bekar biçimini aldığı görülmektedir" (Parlak, 2013, s. 221).

Orta Anadolu Abdal Müziğinde tespit edilen farklı ses dizilerine ve seyir karakterlerine Ertaş müziğinin katkıları önemlidir. Bu çerçevede Orta Anadolu Abdal Müziğini ve özelinde Ertaş müziğini, seyir sahası bakamından genel bir anlatımla; 6,7 ses civarında olanlar ile bir oktav ve bir oktavdan geniş olanlar şeklinde ikiye ayırmak mümkündür.

3.2. Neşet Ertaş'ın İcrada Kullandığı Sağ El Teknikleri

Bir saz ustası olan ve saz çalım tavrıyla Orta Anadolu Müziği icrasına yön verdiğini düşündüğümüz Neşet Ertaş'ın saz icralarında kullandığı sağ el teknikleri

önem arz etmektedir. Ertaş'ın sağ elini etkin kullanarak oluşturduğu bu teknikeri *mızrap tekniği* ve *göğüs vuruşları* başlıkları altında incelememizde fayda vardır.

3.2.1. Mızrap tekniği

Neşet Ertaş'ın saz icrasını farklı ve zengin kılan, babası Muharrem Ertaş'ın yanı sıra Hacı Taşan, Çekiç Ali ve Bayram Aracı'dan aldığı güçlü mızrap tekniğidir. Ertaş'ın mızrap tekniği; kendi tekniğinin yanı sıra Anadolu'da kullanılan diğer mızrap tekniklerini de bünyesinde barındıran, özgün bir karakter taşımaktadır.

Parlak Ertaş'ın mızrap tekniği ile ilgili şu bilgileri vermektedir:

"Yaşamın her ânını duygularla yorumlayan Ertaş, mızrabını sazının tellerine vurduğu ânı; *sazın ciğerine vurma* olarak betimler. Ertaş' ın icrası sırasında algılanan şey, renkli vuruşlarla ezgiye eşlik eden ve adeta yürek atışlarının hissedildiği bir mızrap kullanımıdır. Eserin tarzına, tavrına, ezginin ruhuna ve özelliğine göre çok farklı ve zengin bileşenlerle seyreden mızrap vuruşları; kimi zaman ruh dinginliğine uygun bir sakinliğin, kimi zaman sevginin ifadesine uygun bir aşk hâlinin, kimi zaman acının yürek sızlatan sızısının, kimi zaman bağrına saplanan bir bıçağın ciğer dağlayan yangısının anlatımı olarak kulaklara yansıyıp gönüllere ulaşır" (Parlak, 2013, s. 123)

Ertaş'ın mızrap tekniğini oluşturan başlıca öğelerden biri mızrap dengesidir. Ertaş metronomu yüksek olan oyun ezgilerinde dahi dengesi bozulmadan güçlü ve dinamik bir şekilde çalar. Bu durumu oluşturan unsur, Ertaş'ın güçlü ritim algısıdır. Tokel bizim bu konudaki görüşlerimizi şu sözleri ile desteklemektedir:

"Türk müziğinin de en önemli unsurlarından biri olan ritim, özellikle halk müziğinde çok önemlidir. Neşet Ertaş için ritmin ayrı bir anlam ve öneminin olduğunu onun kendi türkülerinde son derece canlı ve dinamik ritmik anlatıma ve icrada ritmik duyuşa verdiği öneme bakarak anlamak mümkün. Gerçekten de Neşet Ertaş'ın ritim duygusu ve kulağı o kadar sağlamdır ki, hareketli eserlerin icrasında metronomun hiç aksamadığı görülür. Bunu, olağanüstü müzik yeteneğinin yanı sıra, çok küçük yaşlarda babasının sazı önünde 'köçeklik' yaptığı günlere borçlu olsa gerek. (Tokel, 1999, s. 130)

Ertaş'ın icraları incelendiğinde, sazının alt eşiği ile göğüs sap birleşiminin hemen her noktasında duygu değişimlerine göre mızrabı şekillendirdiği ve farklı tınılar elde ettiği gözlemlenmektedir. Bu durumu kendisi de "duygusal çalarım" diyerek ifade etmektedir. Parlak, Ertaş'ın sazına kattığı bu tınıları, "çok yumuşak, yumuşak, sert ve orta sert tınılar yanında; parlak, kısmen parlak-kısmen kapalı, buğulu, sızlamalı vb." ifadeleriyle tanımlamaktadır (Parlak, 2013, s. 133).

Bizce Ertaş'ın mızrabı saza vurduğu noktalar temelde; alt eşiğe yakın vuruşlar, göğüsün orta noktasına yapılan vuruşlar ve nadiren de olsa göğüs sap birleşimine yapılan vuruşlar olarak düşünülebilir. Ertaş'ın alt eşiğe yakın pozisyonda yaptığı mızrap vuruşları, kanımızca tok ve kararlı bir tını ile yaptığı dinamik icralarının kaynağıdır. Ertaş sağ elini bu pozisyonda sıklıkla kullanmaktadır (Resim 19).



Resim 19 Neşet Ertaş'ın sağ el mızrap pozisyonu üst eşiğin hemen yanı[20]

[20] http://www.youtube.com/watch?v=1dicjiH2EKo web adresindeki canlı icra görüntüsünden alınmıştır. Erişim Tarihi 05.03.2014.



Resim 20 Neşet Ertaş'ın sağ el mızrap pozisyonu göğsün ortası[21]

Ertaş'ın mızrap tekniğinde gözlemlenen başka bir durum ise mızrabı tutuş pozisyonudur. Birkaç farklı tutuş tipleri geliştiren Ertaş, zaman zaman mızrabı tellere dik bir pozisyona getirip güçlü bir şekilde vurmaktadır. Bu uygulama kimi zaman icraya büyük bir ahenk ve dinamizm katarken kimi zaman da bozlak açışlarının gergin kısımlarındaki dramatizasyonu sağlamaktadır.

Mızrabı yan tutarak sağladığı *hışırtılı* çalma stili ise Ertaş'ın kendince bulduğu ve tercih ettiği genelde eserlerin eksen sesi ve civarında kullandığı bir tınıdır. Bu tını, çoğu zaman da vokal partisine eşlik eden sazının, paralel olarak şan altında yarattığı dramatizasyonu sağlamaktadır.

Ertaş'ın üstten vurduğu mızrap hareketleri icradaki kuvvetli zamanları belirlemek amacındadır. Bu kuvvetli zaman Ertaş icralarında hiçbir zaman tekdüze değildir. Ritmik dengenin içerisinde yerini değiştirdiği kuvvetli zamanlarla çeşitli senkoplu motifler kuran Ertaş'ın bu alışkanlığı bizce yöre de büyük önemi olan davul

[21] http://www.youtube.com/watch?v=1dicjiH2EKo web adresindeki canlı icra görüntüsünden alınmıştır. Erişim Tarihi 05.03.2014.

darplarının mızraba yansımasıdır. Ayrıca Ertaş'ın üstten vurduğu mızraplar halk diliyle kostak bir çalım tarzını da ortaya çıkarmaktadır. Parlak'ın konuyla ilgili tespitleri dikkat çekicidir.
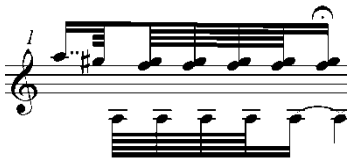
> "Ertaş'ın icrasında, mızrap açısından ilgi çeken bir özellik de, sert vuruşlar ile sesleri birbirinden ayırarak (staccato) ve sıçratarak (spiccato) yaptığı çalışlardır. Orta Anadolu dilinde, kostak çalma denilen ve başta Bayram Aracı olmak üzere birçok icracıda görülen bu uygulamalar da, Ertaş'ta bambaşka anlam ve ifadelere kavuşmuştur. Orta Anadolu Müziği içerisinde genellikle oyun havalan icrasında görülen bu mızrap anlayışı, Ertaş'ta en ağırından en hızlısına; türküler, oyun havaları hatta açışlarda bile rastlanılan, kendine özgü bir mızrap yorumuna kavuşmuştur. Gerektiğinde sesleri birbirinden ayırarak, sıçratarak çalan Ertaş, duruma göre her bir sesi derinlikli tınlatarak süresini de dolgunlaştırıp geniş bir hacme kavuşturur. Diğer icracılarda pek rastlanılmayan, ancak Ertaş'ta kendince bir çeşitliliğe kavuşmuş olan onun bu bağlı ve uzun vuruşlarla çalışının kaynağı da, keman çaldığı döneminin yansımalarıdır (Parlak, 2013, s. 136).

Ertaş'ın üstten vurduğu mızrap biçimleri gibi alttan vurduğu biçimler de kendine özgü ve karakteristiktir. Kanımızca mızrabın tutuş pozisyonunu da değiştirerek alttan yaptığı vuruşlarda, çelik telleri susturmak suretiyle sadece bam telinde duyurduğu bu tını, icraya duygusal ve yalın bir ifade katmaktadır. Ertaş'ın bu alttan karakteristik mızrap vuruşları, kimi zaman bütün tellere birden yansıyarak mızrabın sürtünme sesinin de eklenmesiyle hışırtılı bir tınıya dönüşmüştür.

Ertaş'ın alttan ters mızrap vurma alışkanlığı kimi zaman da icra sırasında sürekliliğe dönüşerek bir başka tınıyı oluşturmaktadır. Parlak'a göre icra sırasında sürekli hal alan alttan ters mızrap kullanımı Muharrem Ertaş'ta belirgin olmamasına karşın kısmen de olsa Hacı Taşan'da görülmektedir (Parlak, 2013, s. 137).

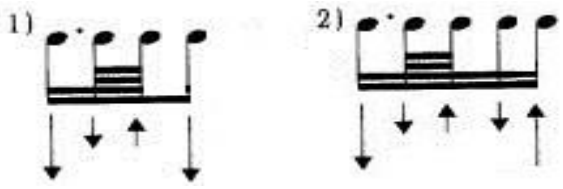
Nida Tüfekçi ile anılan sürmeli türü eserlerde sıkça kullanılan *trile* dayalı *tarama mızrabı* Ertaş tarafından da benimsenmiş yine kendince bir hâl almıştır. Ertaş bu mızrabı oyun havalarından, doğaçlama eserlerine kadar hemen her türde eserinde kullanmaktadır. Ertaş'ın bu *tarama mızrabı* içerisinde ortaya koyduğu fark *kıstırma*

diye adlandırılan parmak tekniğini de bu mızrap ile aynı anda kullanmasıdır. Ertaş, icralarında bağlamanın 1. grup tellerinde (1 Sırma, 2 Çelik Tel) bir perde üzerinde 1. Parmağı basılı iken yan perdelerdeki seslere, 2. ya da 3. parmağı ile, -çelik telleri sırma telden ayırmak suretiyle- basarak aynı telden iki ses elde etmektedir. Bu kullanım THM literatüründe *kıstırma* olarak adlandırılmaktadır. Ertaş'ın eş zamanlı olarak mızrabıyla da tarama yaparken ortaya çıkan bu duyumu oluşturan mızrap tekniğini, biz de kıstırma tarama tekniği olarak adlandırıyoruz (Resim 21).

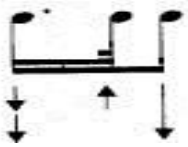


Resim 21 Ertaş icralarında görülen kıstırmalı ve taramalı motif

Saz icracıları arasında *üstten çırpma* (Resim 22) olarak bilinen ve genellikle oyun karakterli ezgilerin icrasında kullanılan mızrap kalıbını, döneminin güçlü icracısı Bayram Aracı, hareket açısından daha etkin, akıcı ve rahat bir pozisyona dönüştürmüştür. Bu mızrap kalıbı oyun karakterli ezgilerde sıkça kullanılmaktadır. Bu anlamda düğün ortamlarında uzun süre, yüksek metronomlarda bu mızrap kalıbını çalmak, sağ elin çabuk yorulmasını ve metronom dengesinin zamanla bozulmasını beraberinde getirmektedir. Aracı'nın bu noktada yaptığı değişim, sağ elin yükünü sol el ile kombinasyon sağlayıp azaltarak, yine aynı duyumun sadece ritmik değil, melodik yönden de çeşitlendirilmesinden ibarettir (Resim 23).



Resim 22 Üstten çırpma mızrap kalıbı



Resim 23 Üstten çırpma mızrabının parmak tekniği ile kombinasyonundan sonra sağ elde oluşan mızrap kalıbı

Dönemin önde gelen saz sanatçılarından Bayram Aracı'nın bu tekniğini Orta Anadolu'da Muharrem Ertaş hariç adını sıkça telaffuz ettiğimiz üç icracı; Hacı Taşan, Çekiç Ali, Neşet Ertaş ve dönemin Abdal sanatkarları da icralarına taşımıştır. Bu noktada kendi beceri ve yorum gücünü ortaya koyan yine Neşet Ertaş'tır. Ertaş bu tekniği özgün bir ifadeyle çeşitlendirmiş ve sadece oyun havalarında değil türkülerinde de kullanmıştır. Kendince farklılaştırdığı bu teknikle Ertaş, icrasına zengin duyum ve dinamizmin oluşturduğu bir ahenk katmıştır.

Parlak, Ertaş'ın mızrap tekniğiyle ilgili ilginç bir detaya dikkat çekmektedir:

"Neşet Ertaş'ın mızrap kullanımında görülen ilginç ancak önemli yanlardan biri de, çalmaya başlamadan önce hızla elini birkaç kez boşa sallayarak sonrasında tellere vurmasıdır. Tıpkı berberlerin makası saça vurmadan önce birkaç kez boşta açıp kapatmalarındaki hata yapmayı ortadan kaldıran uygulamaya benzeyen bu anlayış da, esere tam zamanında ve dinamik bir biçimde girebilmesini sağlar. Ertaş'tan başka örneği görülmeyen bu uygulama da; onun, sanat ustalığının ve deneyim dolu icralarının bir sonucudur. Hiç yalpalamadan, süre sarkmalarının olmadığı fırtına gibi girişler, tam ritmini bulmuş başlangıçlar, hep bu anlayışın ürünleridir" (Parlak, 2013, s. 139)

Ertaş'ın, farklı tınıları bahsettiğimiz yöntemlerle büyük bir denge içerisinde çeşitlendirdiği mızrap tekniği, onun güçlü saz icrasının temelini oluşturmaktadır. Bu noktada dikkat çekilmesi gereken husus, Ertaş'ın bütün bu teknikleri, gösterişten uzak bir şekilde, kendi duygusal alt yapısı gereği, doğal olarak ortaya koymasıdır.

3.2.2. Göğüs vuruşları

Anadolu'da, özellikle de ritmik oyun ezgileri çalınan bölgelerde yaşayan saz icracılarınca, sazın göğsüne yapılan ritmik vuruşlar icrayı çeşitlendirmede kullanılan bir unsur olarak tercih sebebi olmuştur. Genellikle sağ elin orta ve yüzük parmaklarıyla sazın göğsüne yapılan ritmik vuruşlar tıpkı saza eşlik eden bir perküsyon gibi eserin ritmik havasını ortaya çıkaran bir hal almıştır.

Ertaş da; orta ve yüzük parmakları ile yaptığı göğüs vuruşlarını, icralarında sıkça kullanmaktadır. O, bu noktada alışılmışın dışında serçe parmağı ile yaptığı göğüs vuruşları ile de farklılık yaratmıştır. Parlak bu durumu söyle açıklıyor:

"Bu konuda onda görülen en ilginç uygulama ise, çoğunlukla söz bölümlerinde sazın sesinin azaltarak söze naif bir şekilde eşlik eden Ertaş; buna bağlı olarak, sazın göğsüne serçe parmağıyla yaptığı hafif vuruşlarla bu eşliği bozmaz. Böylelikle darplar vurarak eserin biçimini, ritmik yapısını belirleyen Ertaş, tanforları ortaya çıkardığı bu uygulama ile ezginin yapısını zenginleştirir" (Parlak, 2013, s. 135-136).

Tokel'in şu ifadeleri bizim de Ertaş'ın göğüs vuruşlarıyla ilgili görüşlerimizi desteklemektedir:

"Sazın göğsünü bir tür ritim aleti gibi fonksiyonel kılan göğse pençe vurarak çalma tarzı Neşet'le başlamamış olsa bile, onunla şöhret bulmuş, yaygınlaşmış ve Neşet tarzı bağlama çalmanın alâmet-i farikası olup çıkmıştır nerdeyse. Daha önce Refik Başaran, Bayram Aracı, hatta Şemsi Yastıman gibi sanatçılarda da görülmesine rağmen, bu figürü ve çalma tekniğini onun kadar fonksiyonel kılan ve icra ile bütünleştiren olmamıştır.

(…) Yöre musiki folklorunda önemli ve ağırlıklı bir yeri olan davul-zurna geleneğinde, özellikle davulun yüklendiği önemli görevi Neşet Ertaş daha çok oyun havası türü eserlerin icrasında sazın göğsüne vurarak yerine getirir." (Tokel, 1999, s. 129-130).

3.3. Neşet Ertaş'ın İcrada Kullandığı Sol El Teknikleri

3.3.1. Parmak tekniği

Neşet Ertaş'ın icralarında ana karakteri oluşturan unsurlardan biri de sol el tekniğidir. O'nun güçlü mızrap tekniği ile birleştirdiği parmak tekniğiyle bütüne kavuşan icraları analiz edildiğinde, nüans açısından zengin birçok teknik detaya ulaşmak mümkündür.

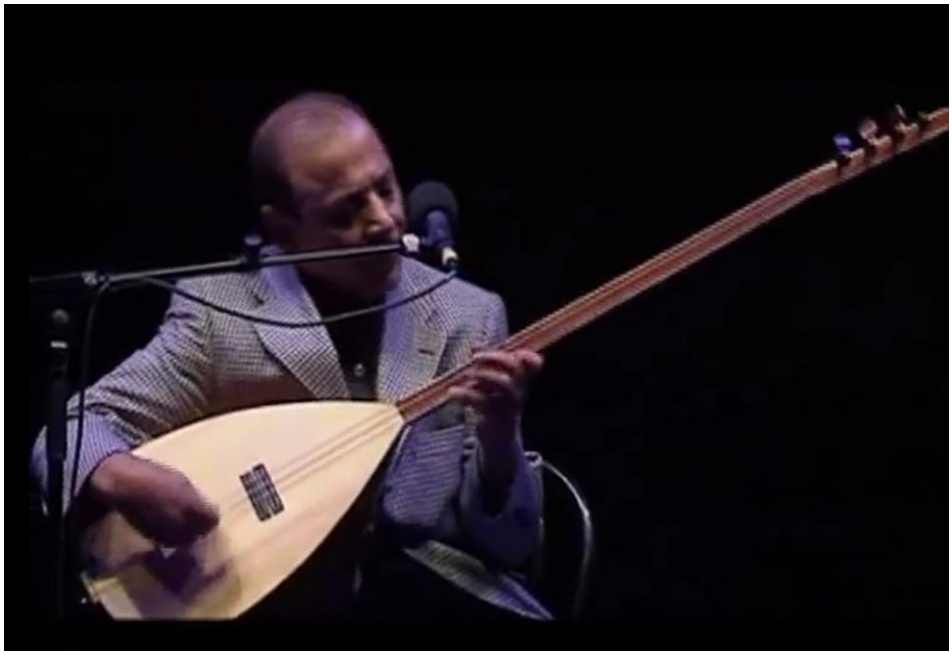
Ertaş, icralarında; başparmak, 1. parmak (işaret parmağı), 2. parmak (orta parmak) ve 3. parmağın (yüzük parmağı) kombinasyonlarını etkin olarak kullanmaktadır. Bu parmaklar, eski dönem radyo icracıları ve Abdal icracılar tarafından da bu şekilde kullanılagelmektedir. Ertaş'ta 4. Parmak (serçe parmak) sapın altında saklı pozisyondadır (Resim 24).



Resim 24 Ertaş'ın icra sırasındaki parmak pozisyonu[22]

[22] http://www.youtube.com/watch?v=2RvQZwkSCFg web adresindeki canlı icra görüntüsünden alınmıştır. Erişim Tarihi 06.03.2014.

4. parmak (serçe parmak) kullanımı saza sonradan adapte edilen bir anlayıştır. Parlak'a göre Nida Tüfekçi ile belirginlik kazanmıştır (Parlak, 2013, s. 132). Ertaş'ta 4. parmağın kullanımı fazla belirgin değildir. Ancak hızlı ezgilerin aralığı büyük olan kritik notlarına geçişte ve 1. Parmağı basılı iken çarpma ya da tarama yapacağı 1,5 tonu aşan notlarda, 4. Parmağını kullandığı gözlemlenmektedir (Resim 25). Aşağıda referans gösterdiğimiz resim 25'te, Ertaş "Başımda Altın Tacım" adlı ezgiyi çaldığı esnada "re" sesi eksen alındığında *la bemol* ve *si bekar* sesleri arasında tarama yaparken 4. parmağını kullanmaktadır. Ertaş'ın parmak tekniğinde farklı olan durum kimi zaman da 1,5 ton aralık bulunan iki sesi 1. ve 2. parmaklarıyla çalmasıdır.



Resim 25 Neşet Ertaş 4. parmak kullanımı[23]

Ertaş'ın parmak kullanımıyla ilgili ilginç bir durum da bütün parmaklarıyla sapı kavrayarak 3 tele de birden vurmak suretiyle -"Başında Altın Tacım" adlı eserin icrası içerisindeki bir pasajda da gözlemlendiği üzere- üst telde yürüyen *fa, mi*

[23] http://www.youtube.com/watch?v=H9-Eq6G8M7c web adresindeki canlı icra görüntüsünden alınmıştır. Erişim Tarihi 06.03.2014.

bemol2, mi bemol seslerini ard arda akor yapısıyla duyurmasıdır (Resim 26). Bu kullanım Muharrem Ertaş icralarında da tespit edilmektedir. Fakat Ertaş'ın çalım pozisyonunu ve çaldığı düzenin farklı olması, Ertaş'ın bu kullanımı daha işlevsel ve armonik bir ifadeye taşımasına olanak sağlamıştır. Ertaş bu tekniği diğer eserlerinin icrasında da kullanmaktadır. Ayrıca el ayasının fazla büyük olmaması sebebiyle sapı kalın sazlar tercih etmemiştir.



Resim 26 Ertaş'ın bütün parmaklarıyla sazın sapını kavradığı pozisyon[24]

Ertaş ince parmak yapısına rağmen güçlü baskılara sahip olup, her bastığı perdeden net ses çıkarmaktadır. Sazında fazla sayıda perde olmasına karşın en kıvrak ezgilerde bile hiçbir sesi kaçırmadan güçlü bir ajiliteyle[25] icra etmektedir.

Ertaş'ın parmak tekniğindeki önemli bir detay da O'nun *glissandolu*[26] ve hatta sazında olan fazla perdelerden dolayı *portamentolu*[27] icralarıdır. O'nun bu tarz bir çalımı benimsemesi, geçmişte çaldığı nefesli ve yaylı sazların bir yansımasıdır.

[24] http://www.youtube.com/watch?v=H9-Eq6G8M7c web adresindeki canlı icra görüntüsünden alınmıştır. Erişim Tarihi 06.03.2014. (Youtube)

[25] Hızlı çalma anlamına gelmektedir.

Ertaş'ın parmak vurma ve tel çekme hareketleri de parmak tekniği içerisinde bahsedilmesi gereken bir husustur. Sol el parmakları ile telin çekilerek ses elde etme yöntemine *tel çekme* diyoruz. *Parmak vurma* hareketi ise adından da anlaşılacağı üzere herhangi bir perdeye sol el parmaklarıyla vurarak ses çıkarma yöntemidir. *Tel çekme* hareketlerinin özellikle üst tellerde yoğun olarak kullanan Ertaş'ın her iki tekniği de birleştirerek kompleks yapıda kullandığı kendince ifadeleri vardır.

3.4. Neşet Ertaş'ın Saz İcra Özelliklerinin Çözümlenmesi

3.4.1. Başında Pâre Pâre Karın Var Senin
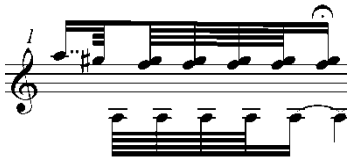
İcracı, dizinin, 8. derecesinden başlayıp 7. derecenin diyezli halini ve 6.dereceyi -Ertaş'ın sıkça kullandığı *kıstırma tarama tekniği*[28] ile- aynı anda duyurmak suretiyle (Resim 27) 6. derecede kısa bir kalış yaptıktan sonra tekrar 8. dereceye gelmektedir. Bu kalışın ardından 2., 3. ve 4. satırlarda dizinin seyri inici karakter göstermektedir. 2. satırda dizinin 9. derecesi ve 10. derecesi, 10.derecesi ve 11. derecesi ısrarlı motiflerle üçlemeli kalıplar halinde duyurulmaktadır. 2. satırın devamında *parmak tekniği* ile *tril* yapısındaki notların duyurulmasından sonra yedinci derece üzerinde geçici bir kalış söz konusudur. 3. satırda, 7. dereceyi ve 4. Dereceyi içeren bir motifle 3. derece üzerinde, 4. dereceye çarpma yapmak suretiyle bir kalış hissi uyandırılsa da 4. derecenin bemol hali ve 5. derece art arda duyurularak bu dereceler çevresinde yapılan *glissando* hareketleriyle eksen sesi üzerinde kalış yapılmaktadır (Resim 28).
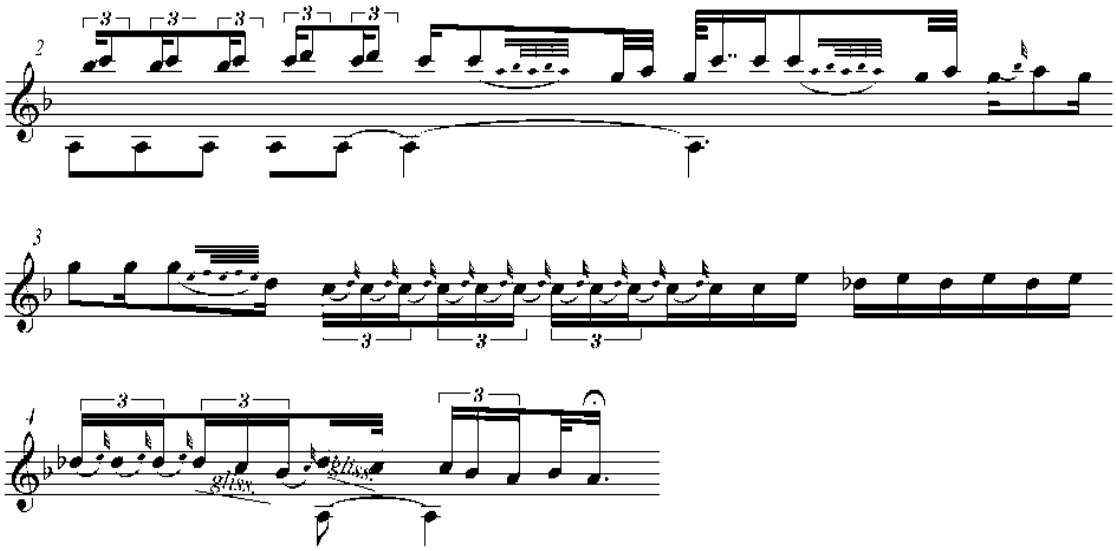
---

[26] Kaydırmak. Sesleri birbiri ardı sıra hızla üretme (Say, 2004, s. 225)

[27] Glissando terimine benzer nitelikte perdesiz bir sazda ya da vokalde kesmeden yapılan kaydırma hareketi

[28] Ertaş, icralarında bağlamanın 1. grup tellerinde (1 Sırma, 2 Çelik Tel) bir perde üzerinde 1. Parmağı basılı iken yan perdelerdeki seslere, 2. Ya da 3. parmağı ile, -çelik telleri sırma telden ayırmak suretiyle- basarak aynı telden iki ses elde etmektedir. Ertaş'ın eş zamanlı olarak mızrabıyla da tarama yaparken ortaya çıkan bu duyumu oluşturan tekniği, *kıstırma tarama tekniği* olarak adlandırıyoruz
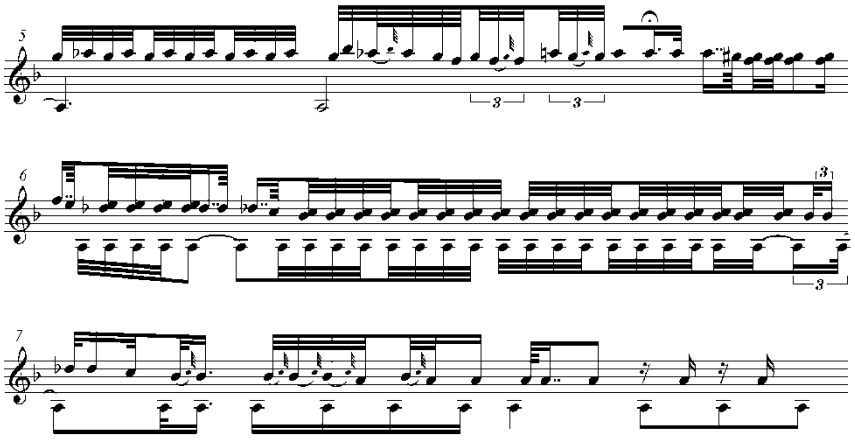


Resim 27 Neşet Ertaş'ın kullandığı kıstırma tarama tekniği



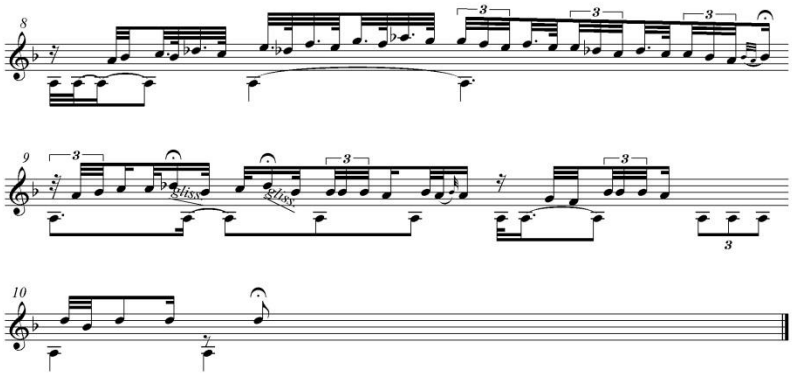
Resim 28 "Başında Pâre Pâre Karın Var Senin" 2. 3. ve 4. satırlar

Kısa bir puandorgdan sonra icracı, 5., 6. ve 7. satırlarda, 7. dereceyi, 8. derecenin bemol halini, 9. dereceyi ve 6. dereceyi içeren motifler kullanılarak tekrar 8. derece üzerine gelmektedir. Eserin başında tespit edilen Ertaş'ın kişisel tavrıyla özdeşlemiş *taramalı* ve *kıstırmalı* motifler aracılığıyla, 7. derecenin diyez haliyle 6. derecenin, 4. derecenin bemol haliyle 5. derecenin ve 2. derece ile 3. derecenin birlikte duyurulmasına paralel olarak eksen sesi üzerinde kalış yapılmaktadır. (Resim 29)



Resim 29 "Başında Pare Pare Karın Var Senin" 5. 6. ve 7. satırlar

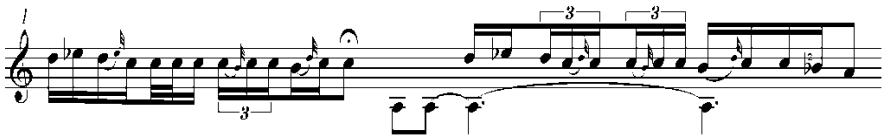
8. satırda icracı oluşturduğu bir cümleyle dizinin - 4. ve 8. dereceleri bemol halinde olmak üzere- 8 sesini düzenli bir şekilde çıkıcı ve inici olarak duyurmaktadır. 9. ve 10. satırlarda ise art arda 4. derecenin bemollü halinden *glissando* hareketiyle 2. derece duyurularak, birinci derece üzerindeki kalış isteği kuvvetlendirilmektedir. Bu his dizinin bir oktav altındaki altıncı ve yedinci derecelerin kullanımıyla birlikte vurgulanmıştır. İcracı açışını tamamladıktan sonra eserin şan kısmına yol göstermek amacıyla dizinin dördüncü derecesini duyurmuştur (Resim 30).



Resim 30 "Başında Pare Pare Karın Var Senin" 8. 9. ve 10. satırlar
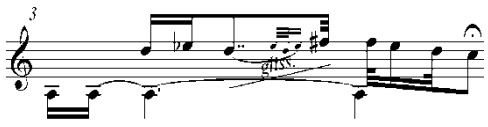
3.4.2. Bin Bir Hayalınan Doğdum Anamdan

Bu eserdeki dizi yapısı bozlak dizilerinde sık görülmemekle birlikte KTM'deki *Nihanend* makamı dizisine benzer şekildedir. İcracı, seyre 4. dereceden başlayıp 5. derecenin bemol halini duyurarak 3. derecede asma kalış yapmıştır. Bu kalıştan önce 2. derecenin kullanımı 3. derece üzerindeki kalışa yeden hissi vermektedir. 1. satırdaki iki motif *soru-cevap* niteliğindedir. Bu motiflerde 2. derece *parmak tekniği* ile duyurulmaktadır. Bu noktadaki farklılık eserin genelinde bekar olarak kullanılan ikinci derecenin *bemol2* karakterli olmasıdır (Resim 31).
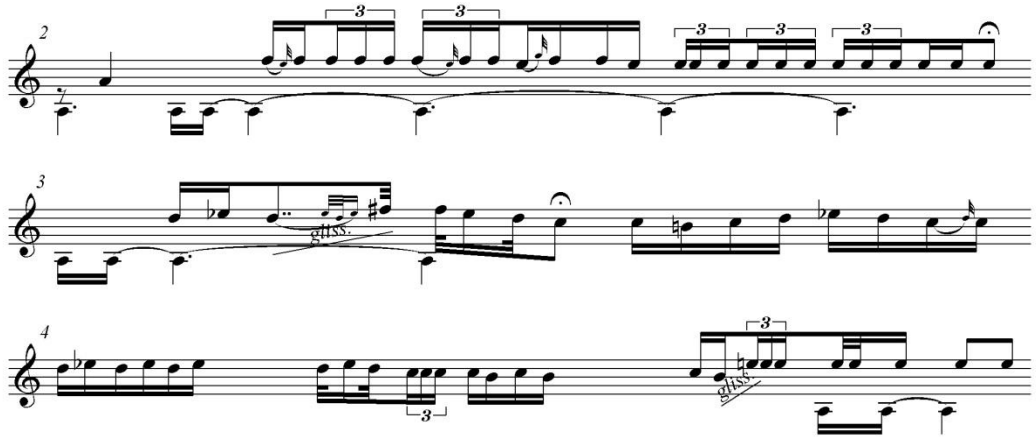


Resim 31 "Bin Bir Hayalınan Doğdum Anamdan" 1. satır.

2. satırda 6. derecenin duyurulması, dizinin güçlü karakterinde olabilecek 5. derece üzerindeki kalışı kuvvetlendirmektedir. 3. satırda Neşet Ertaş'ın *bozlak* açışlarında sıkça kullandığı ve farklı türel kimlikteki icracılarında da duyulan kalıp bir ezgi tespit edilmiştir (Resim 32). 3. satırda, 3. dereceye *hicaz* çeşnisinin eklemlenmesi, dizinin diğer çekim merkezi olan 3. derece üzerinde geçici kalış hissini uyandırmaktadır (Resim 33).

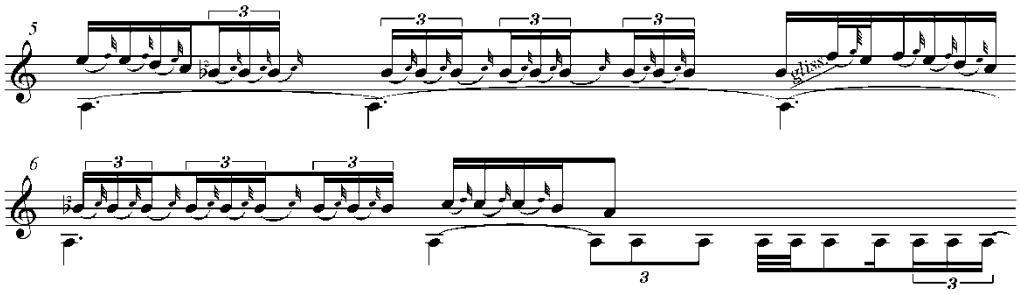


Resim 32 Neşet Ertaş'ın Kullandığı Kalıp Ezgi



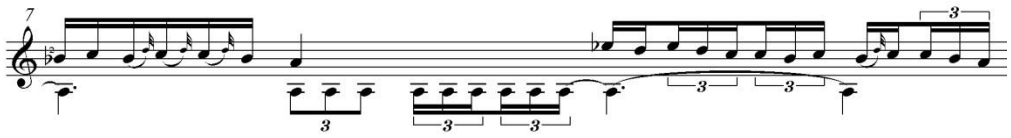
Resim 33 "Bin Bir Hayalınan Doğdum Anamdan" 2., 3. ve 4. satırlar.

4. ve 5. satırlarda, 3.derece etrafında kullanılan motiflerle ve *glissando* hareketiyle icracı tekrar 5. Derece üzerine gelip, üçlemeli kalıplarla 3. dereceye çarpma yapmak suretiyle, *bemol2* haliyle 2. derece üzerinde kalış yapmıştır. Sonrasında 2. dereceden altıncı dereceye *glissando* hareketiyle ulaşılmış ve herhangi bir kalış yapmaksızın *parmak tekniği* ile çarpma seslerin ifadesiyle tekrar 2. derecenin *bemol2* hali, 3. dereceye üçlemeli kalıplar halinde çarpma yapmak suretiyle vurgulanarak eksen sesi üzerinde kalış yapılmıştır. Eksen sesi etrafında, *bemol2* karakterli 2. derecenin ve bemol haliyle 5. derecenin kullanımıyla oluşturulan açıştaki *kalıplaşmış* motif, eksen sesi üzerindeki kalışı kuvvetlendirmektedir. İncelenen eserde oldukça fazla *çarpma sesler* ve *glissandolar* kullanıldığı görülmektedir. Bu durum icracının bu yapıları içselleştirdiğini ve sık sık kullandığını göstermektedir (Resim 34).



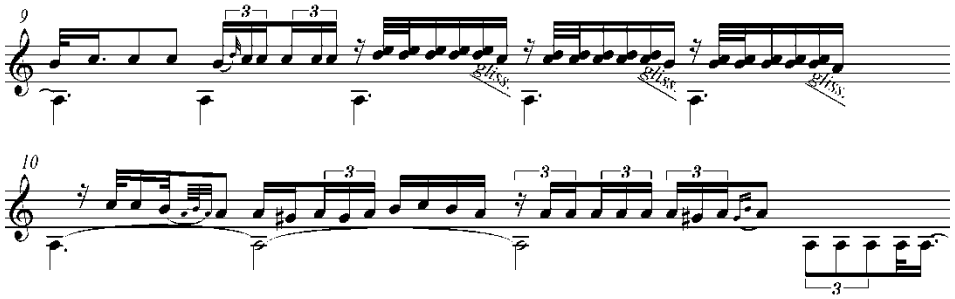
Resim 34 "Bin Bir Hayalınan Doğdum Anamdan" 5. ve 6. satırlar.

7. satırda bemol yapıdaki 5. derece kullanılarak tekrar bemol iki karakterdeki 2. derece vurgulandıktan sonra 8. satırda, 1. derece üzerinde, bir oktav alttaki 7. derecenin diyez halinin yeden olarak kullanımı, sonraki cümlelerdeki 2. derece karakterini bekarlaştırmıştır. Eksen sesi etrafındaki seyrin yeden sesinin kullanımıyla beraber bir oktav alttaki 6.dereceye kadar indiği gözlenmektedir (Resim 35).



Resim 35 "Bin Bir Hayalınan Doğdum Anamdan" 7. satır

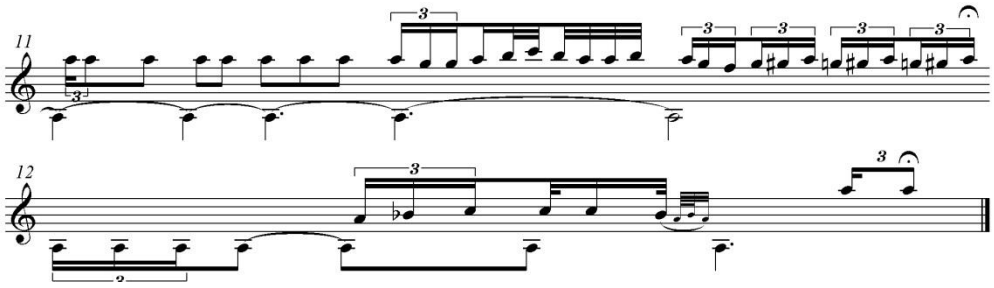
9. satırda 3. derece üzerinde yapılan kalış yeni bir müzik cümlesi hazırlamış ve Ertaş ile özdeşleşen *kıstırma tarama tekniği* ile 3. ve 4. dereceler, 2. ve 3. dereceler ve 1. ve 2. dereceler aynı anda, peş peşe duyurularak eksen sesi üzerinde tekrar kalış yapılmıştır. Bu motiflerin arasındaki *glissando* hareketleri dikkat çekicidir. 10. satırda icracı, eksen sesi üzerinde kalışı destekleyici yedenli müzik cümleleri kullanmıştır (Resim 36).



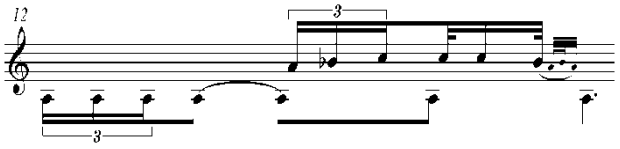
Resim 36 "Bin Bir Hayalınan Doğdum Anamdan" 9. ve 10. satırlar.

11. ve 12. satırlarda icracı açışı tamamlayarak eserin şan kısmı için bir müzik cümlesi kurgulamıştır (Resim 37). Bu cümle 8. derece etrafında başlamış, 10. ve 6. Dereceler arasındaki melodik örgüyle 8. derecede sonlanmıştır. Bu cümle

sonunda yine Neşet Ertaş'ın *bozlak* açışlarında sekvens yapılarını sıkça kullandığı, diğer *bozlak* icracılarının da benimsediği karakteristik bir ezgi kalıbı tespit edilmiştir (Resim 38).



Resim 37 "Bin Bir Hayalınan Doğdum Anamdan" 11. ve 12. satırlar

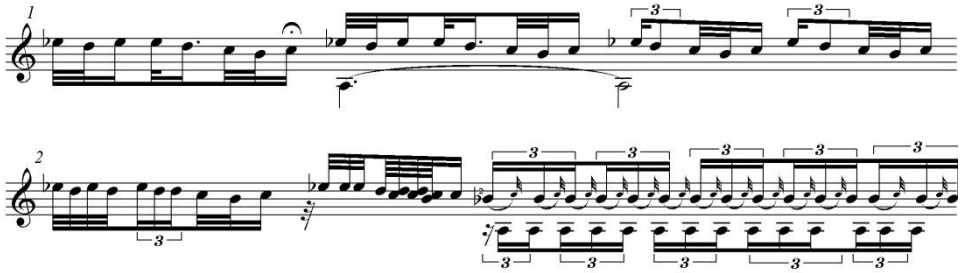


Resim 38 Neşet Ertaş'ın kullandığı karakteristik ezgi kalıbı

3.4.3. Bir Anadan Bu Dünyaya Gelince

Bu eserdeki dizi karakteri, incelemesi yapılan "Binbir Hayalınan Geldim Anamdan" adlı eserle aynıdır.

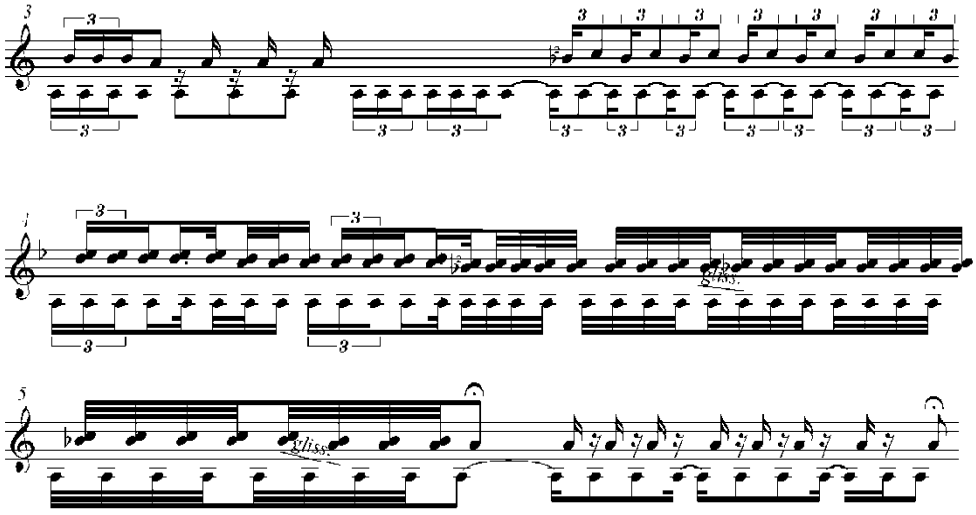
Açış, 1. satırda bu dizi yapısı içerisinde seyrine 5. derecenin bemol halini kullanıp 3. derece üzerinde ısrarlı kalışlar yaparak başlamıştır. 2. satırın başında da *kıstırmalı ve taramalı* motifler kullanılarak 3. derecenin vurgulanmasıyla beraber *bemol2* karakterli 2. derece, icracının sıkça kullandığı, üçlemeli kalıplar halinde 3. dereceye yapılan çarpmalarla vurgulanmıştır (Resim 39).
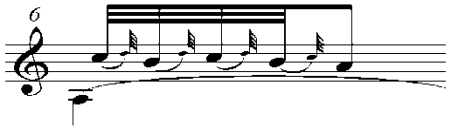


Resim 39 "Bir Anadan Bu Dünyaya Gelince" 1. ve 2. satırlar

3. satırda bemol iki karakterli ikinci derece üzerinde oluşan motiflerde *bemol2* karakterindeki 2. Derece üst telden, üçüncü derecede alt telden alınmaktadır. Bu sırada bütün tellere vurulmasından dolayı orta telden eksen sesi de duyulmaktadır. 4. ve 5. satırlarda Ertaş'ın genel çalış karakterinde tespit edilen *kıstırma ve tarama* tekniğiyle, 4. ve bemol haldeki 5. dereceler, 3. ve 4. dereceler, *bemol2* karakterli 2. derece ve 3 derece, 1.derece ve bemol haliyle 2. derecelerin beraber duyurulması takip etmiştir. Bu esnada tespit edilen ve önem arz eden nokta *bemol2* karakterli ikinci derecenin bu karmaşık yapı içerisinde *glissando* ile birinci dereceye doğru yaptığı harekettir. Kullandığı 37-43 perdeli saz yapısının bir özelliği olarak, Ertaş iki ses arasındaki frekansları *glissando* hareketiyle zengin bir şekilde duyurmaktadır (Resim 40).

6. satırda icracının bozlak icrası sırasında sıkça kullandığı motiflerden biri tespit edilmiştir. Bu motif eksen sesi üzerindeki kalış hissini desteklemek amacıyla kullanılmıştır.(Resim 41)
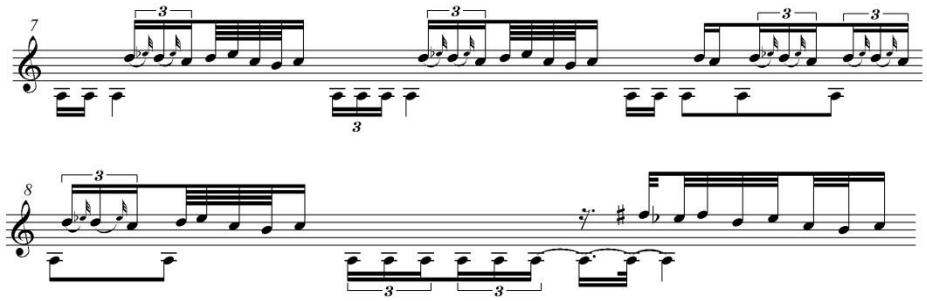


Resim 40 “Bir Anadan Bu Dünyaya Gelince” 3. 4. 5. satırlar.



Resim 41 Neşet Ertaş'ın kullandığı karakteristik motif

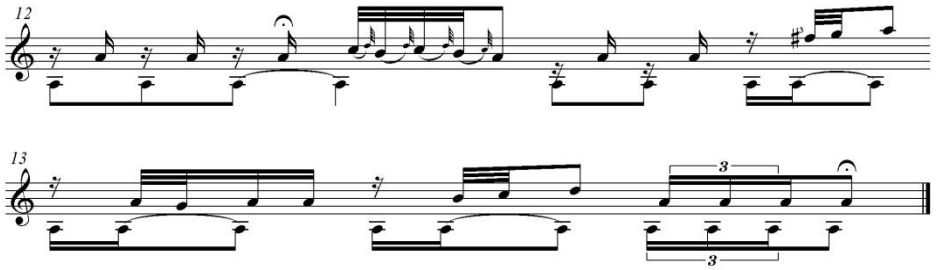
7. satırda, 3. derece üzerinde 5. derecenin bemol hali de kullanılarak oluşturulan ısrarlı ifadeler gözlemlenmektedir. 8. satırda 6. derecenin diyez halinin kullanılmasıyla birlikte inici seyreden müzik cümlesi *bemol2* karakterindeki 2. derece üzerindeki kalışı kuvvetlendirmiştir (Resim 42).



Resim 42 “Bir Anadan Bu Dünyaya Gelince” 7. ve 8. satırlar

9. 10. ve 11. satırlarda kullanılan müzik cümleleri 3. 4. 5. satırlarda kullanılan cümlelerle aynı karakterdedir.

12. satırda, eserin şan kısmı için hazırlık motifleri kurgulanmaya başlanmıştır. 6. ve 7. dereceler kullanılarak 8. dereceye ulaşılmış, sonrasında 13. satırda duyurulan 1. derece, bir oktav alttaki 7. derece sesinin, yeden olarak kullanılmasıyla vurgulanmıştır. Hemen ardından 10. dereceye yapılan vurgu aynı şekilde 2. derece ve 3. derece kullanılarak dördüncü dereceye de yapılmıştır (Resim 43).

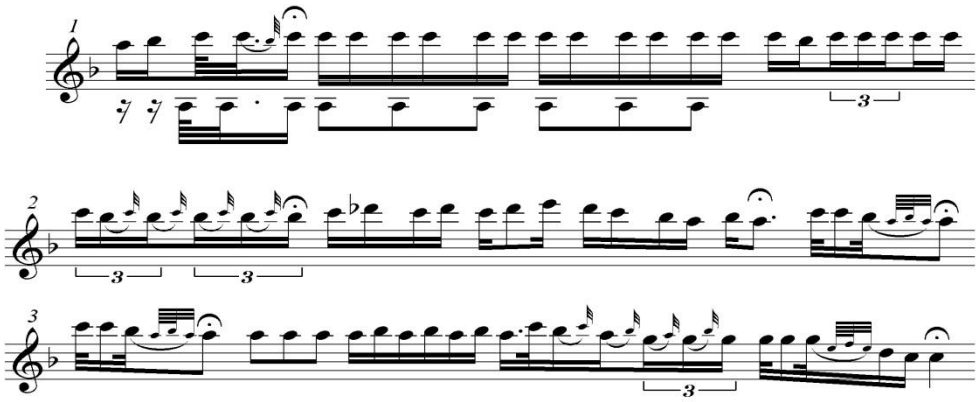


Resim 43 "Bir Anadan Bu Dünyaya Gelince" 12. ve 13. satırlar
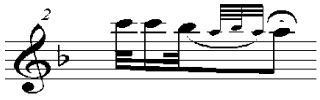
3.4.4. Geleli Gülmedim Ben Bu Cihana

Açış seyrine, 8. ve 9. dereceleri kullanarak 10. dereceye ulaştıktan sonra, 10. derecede yapılan ısrarlı kalışlarla başlamaktadır (Resim 44). 2. satırda 10. dereceye çarpma yapılarak 9. derece üzerindeki kalış hissi *puandorgla* desteklenmiştir. Bir sonraki motifte 10., bemol halindeki 11. ve sonrasında 12. derecelerin kullanımıyla beraber 8. derece üzerinde bir kalış yapılmıştır. 8. derece üzerindeki kalışta kullanılan bu motifin buradaki kalış hissini kuvvetlendirmek için kullanıldığı görmekteyiz (Resim 45). Ertaş'ın içselleşen kişisel ifadeleri bu pasajda da görülmektedir. 3. satırdan itibaren açış iniş karakteri göstererek 8. dereceden 10. dereceye atlayıp yedinci derece üzerine gelmek suretiyle Resim 45'te gösterilen
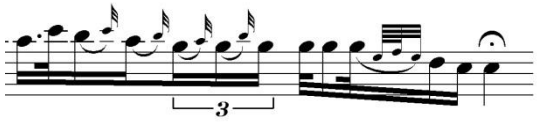
motifin 8. derece üzerindeki sekvensiyle 3. derece üzerinde kalmaktadır. Ayrıca bütünüyle bu ezgi kalıbı karakteristiktir (Resim 46).



Resim 44 "Geleli Gülmedim Ben Bu Cihana" 1., 2. ve 3. satırlar
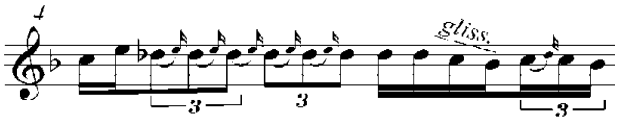


Resim 45 Ertaş icralarında tespit edilen karakteristik motiflerinin farklı perdelerde ve açışlarda görülen sekvensleri.

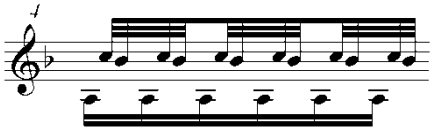


Resim 46 " Geleli Gülmedim Ben Bu Cihana" 3. satır karakteristik ezgi kalıbı

4. satırda 5. derece ve bemol halinde 4. derecelerin art arda duyurulmasıyla açışın seyri farklı bir yapı kazanmaktadır (Resim 47). Bu farklılığın sebebi 3. derece üzerinde oluşan *hicaz* çeşnisidir. Ayrıca 4. satırda bu ifadeyi izleyen motif de bozlak icracılarının açışlarında yaygınlık gösteren bir yapıdır (Resim 48).

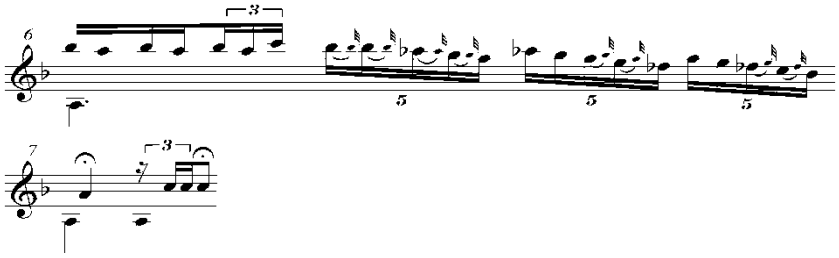


Resim 47 Neşet Ertaş'ın kullandığı kişisel karakteristik motif



Resim 48 Neşet Ertaş'ın kullandığı kişisel karakteristik motif
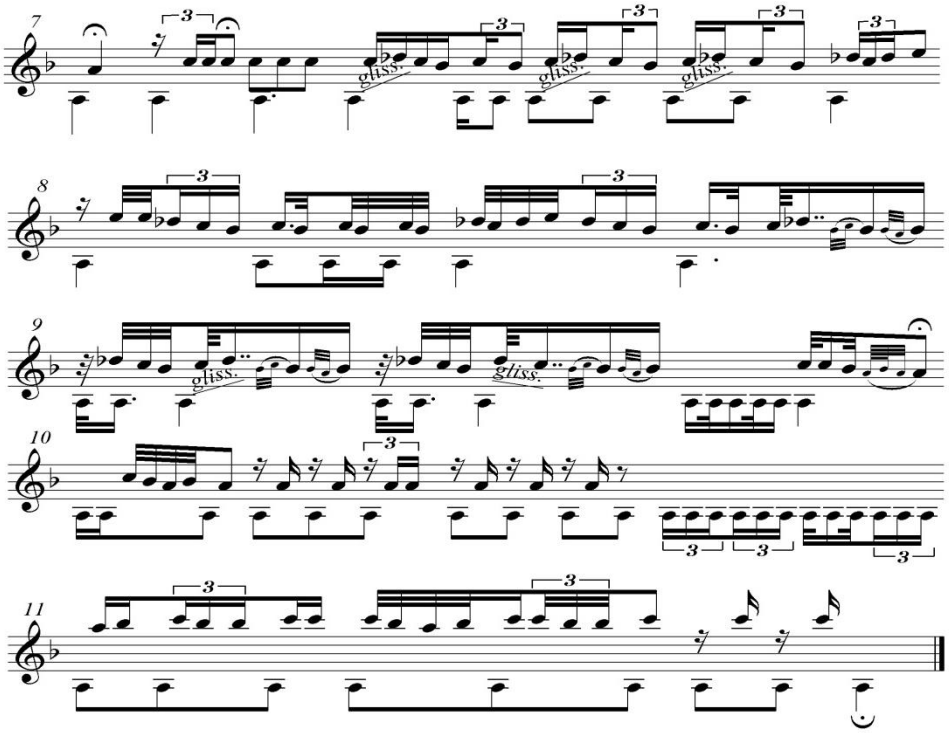
5. satırda 7. derece ile başlayıp, 8. derece ve 9. derecelerin ard arda kullanımıyla oluşturulan motiften sonra açışın seyri inici bir karakter göstermektedir. 6. satırdaki beşlemeli kalıplardan oluşan motifler ile Ertaş, dizinin 9. ve 10. derecelerinden başlayıp, 3. derece üzerinde oluşan *hicaz* çeşnisinin etkisiyle, bemol halindeki 8. dereceyi ve bemol halindeki 4. dereceyi de kullanarak, 1. dereceye kadar sıralanmış on sesi zorluk derecesi yüksek bir ajilite ile duyurmaktadır (Resim 49).



Resim 49 İcracı tarafından beşlemeli kalıplarla dizinin derecelerinin duyurulması.

7., 8. ve 9.satırda eserin seyri, 2. derece üzerinde yapılan ısrarlı *glissando* hareketleriyle devam etmektedir. Bu satırlarda açışın genelinde tespit ettiğimiz karakteristik ifadeler de gözlemlenmektedir. 9. satırın sonu ve 10. satırda kullanılan motifler eksen sesi üzerindeki kalışı kuvvetlendirme amacındadır. 11. satırda eserin vokal kısmına yol göstermek amacıyla 8.ve 9. dereceler kullanılarak 10. derece
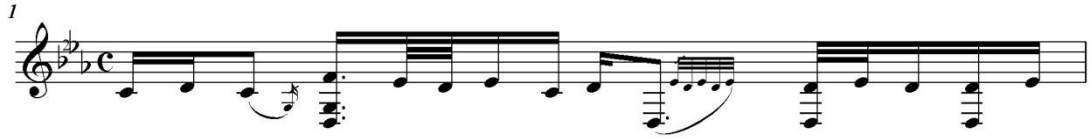
üzerinde oluşturulan motifler, vokal partisinin başladığı 10. dereceyi vurgulama amacındadır (Resim 50).
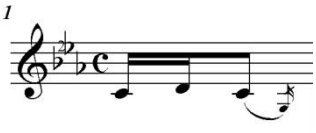


Resim 50 "Geleli Gülmedim Ben Bu Cihana" 7., 8., 9., 10. ve 11. satırlar

3.4.5. Su Gelir Millendirir
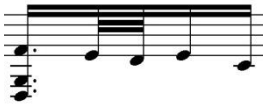
Eser, ilk satırda eksen sesi etrafında oluşan kalıp cümleyle başlamaktadır (Resim 51). İlk dörtlük zamanda dikkat çeken nokta; üst teldeki bir oktav alttaki 7. derece sesine yapılan vuruştan sonra *tel çekme* tekniği ile elde edilen, yine bir oktav alttaki 4. derecedir (Resim 52). Sonrasında 3. dereceyi de içine alan motifte; saz eğitimi terminolojisinde *alttan çırpma* olarak tabir edilen mızrap kalıbı kullanılmaktadır (Resim 53). Bu mızrap kalıbından sonra gelen motifin ilk on altılık notunda; alttan vuruşla 1. Teldeki eksen sesi, noktalı sekizlikte ise orta telde, bir oktav altta tınlayan eksen sesi vurgulanmaktadır. Bu motifte dikkat çeken nokta orta telde eksen sesi uzarken, 1. telde 1. parmak basılı iken *parmak vurma* tekniği ile yapılan *trildir*. (Resim 54).



Resim 51 "Su Gelir Millendirir" 1. Satır



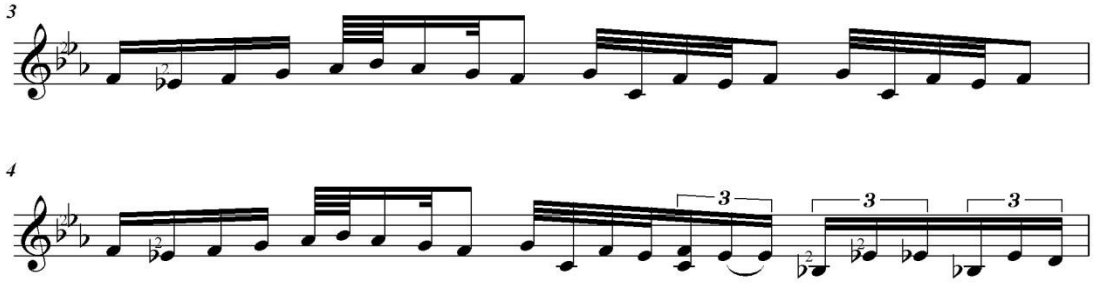
Resim 52 Tel Çekme tekniği ile elde edilen 4. derece



Resim 53 Alttan çırpma
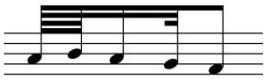


Resim 54 Parmak vurma tekniği ile yapılan vibrato
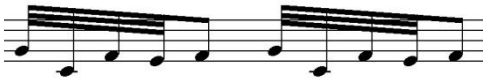


Resim 55 "Su Gelir Millendirir" 3. ve 4. satırlar

3. ve 4. satır soru cevap niteliğindedir (Resim 55). 3. satırda oluşturulan cümle, 3. derece üzerinde kalırken cevap niteliğindeki 4. satırda eksen sesinde kalmaktadır. 2. derece *bemol2* karakterdedir. 3. satırın 2. dörtlük zamanındaki motifte dikkat çeken nokta, üst teldeki üçüncü derecenin başparmakla alınmasıdır.
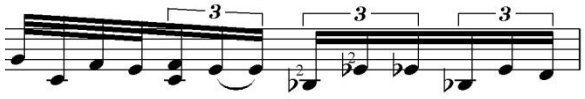
Baş parmak kullanımıyla oluşturulan bu motif Ertaş icralarında karakteristiktir (Resim 56). 3. satırın 3. dörtlük zamanında tespit edilen motifi Ertaş sazın sapını *bütün parmaklarıyla kavrayarak* elde etmektedir. Bu kavrama hareketinde; 4. parmağın geldiği perde üzerinde alt telde 4. derece, orta telde bir oktav alttaki 7. derece ve 3. derece bulunmaktadır. Bu motif; mızrabın alttan üste doğru hareketinde, sırasıyla bütün tellere vurarak yukarı çıkarken elde edilen derecelerle oluşturulmaktadır. Bu dereceler; alttan vuruşun başladığı alt teldeki 4. derece, orta teldeki 7. derece, 3. teldeki 3. derece ile 3. telde *tel çekme* tekniği ile elde edilen 2. derecelerdir (Resim 57). Cevap niteliğindeki 4. satırda da aynı mantıkla kurulan motifler son 4'lük zamanda üst iki telden alttan vuruşlarla elde edilen derecelerle eksen sesine doğru gitmektedir (Resim 58).



Resim 56 Baş parmakla kurulan karakteristik motif
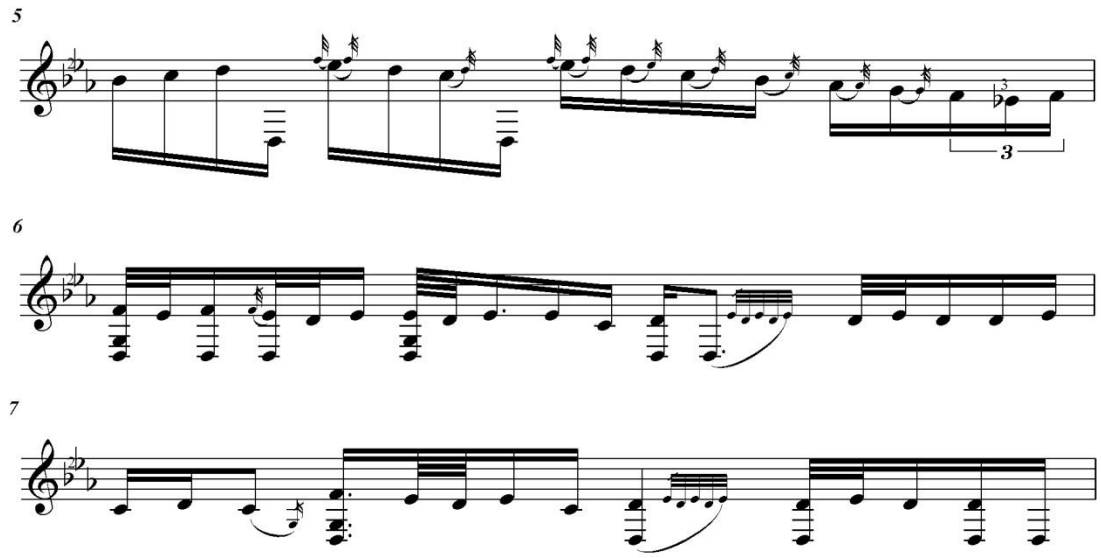


Resim 57 Sapın kavranmasıyla oluşan motif



Resim 58 Sapın kavranmasıyla orta ve üst tellerde oluşan melodi hattının eksen sesine doğru hareketi
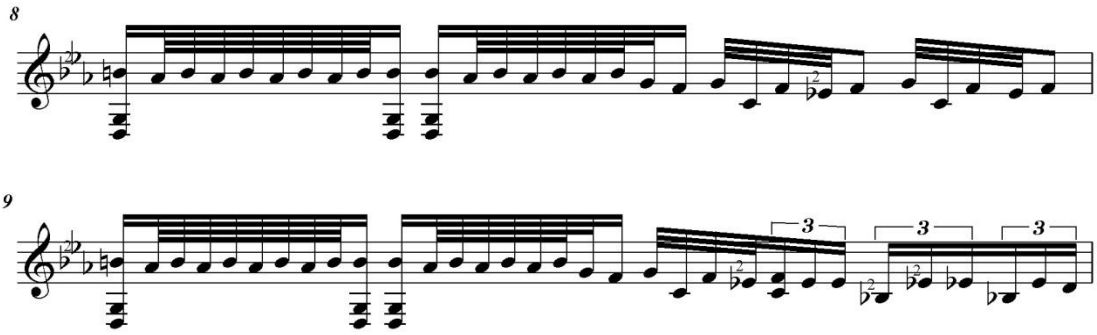
5. satırda 6. derece ile başlayan cümle dizinin 9. derecesine kadar çıkıp 2. dereceye kadar inmektedir. Bu satırda dikkat çeken nokta, alt telde *tel çekme* tekniği

ile elde edilen boş tel yani bir oktav alttaki 5. derecedir. Aynı satırda, melodi hattındaki çarpma sesler de gözlemlenmektedir. 6. satırdaki çalım stili Ertaş'ta karakteristiktir. Eksen sesine doğru ilerleyen melodi hattı, alt tel ve üst tele paylaştırılmaktadır. Bu esnada orta telden gelen bir oktav alttaki eksen sesinin de eklenmesiyle beraber 3 telin kombinasyonundan oluşan zengin ve ahenkli bir duyum elde edilmektedir. Bu satırda, eksen sesinde *parmak vurma* tekniği ile yine *tril* yapıldığı da gözlemlenmektedir. 7. satırda ise 1. satırda çalınan kalıp ezginin tekrarı kullanılmıştır (Resim 59).



Resim 59 "Su Gelir Millendirir" 5., 6. ve 7. satırlar

8. ve 9. satırlarda 3. derece üzerinde kurulan cümleler, cümle sonları açısından 3. ve 4. satırlarla benzerlik göstermektedir. 4. derece üzerindeki *hicaz* çeşnisinden dolayı bekar haldeki 6. derece ve bemol haldeki 5. Derece, daha önce bahsettiğimiz *kıstırma-tarama tekniği* ile senkoplu motifler halinde duyurulmaktadır. Bu motif de aslında bir çeşit *tril* ifadesidir. Cümle sonlarında sapın kavranmasıyla oluşturulan motifler 3. ve 4. satırlardakilerle simetriktir (Resim 60).



Resim 60 "Su Gelir Millendirir" 8. ve 9. satırlar

10. satırdan, vokalin başladığı 14. satıra kadar olan bölüm 5., 6., ve 7. satırlarla aynıdır.

Vokal partisinin altındaki saz partisi ilginçtir. Vokalin seyrettiği derecelerde saz kontrşan özelliği göstermektedir. Bazen vokalin uzadığı notlarda saz partisinin vokalden sonra çalınacak olan melodiye hazırlık içerisinde vokalden ayrı cümleler oluşturduğu gözlemlenmektedir. Bu durum Ertaş'ın güçlü duyum özelliğini ve icra kapasitesini ortaya koymaktadır.

16. satırdaki şan cevabı, diğer dörtlükte de simetriktir. Benzer şekilde nakarattan önce çalınan saz partisi de ilk ölçüdeki kalıp ezgiyle simetriktir.
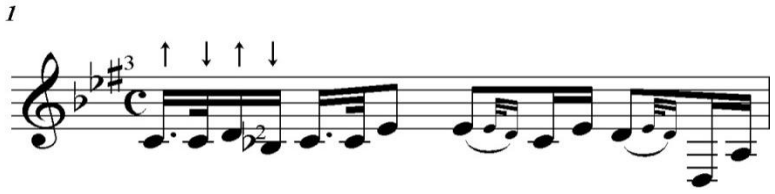
Nakarattan sonra çalınan saz partisi de başlangıç sazıyla benzerlik göstermektedir. Bu noktadaki tek fark, 40. satırdaki 11. derecede ile başlayan motifin çeşitlenmesidir.

3.4.6. Çiçek Dağı
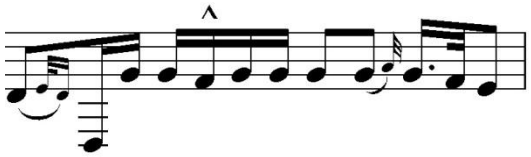
"Çiçek Dağı" Neşet Ertaş kaynaklı yörede bilinen ve sevilerek icra edilen oyun karakterli bir ezgidir. Oyun karakterli bu ezgiyi incelememizin sebebi önceki

bölümlerde de belirttiğimiz gibi Ertaş'ın *üstten çırpma* olarak tabir edilen mızrap kalıbı kullanımını, Bayram Aracı'dan etkilenerek hareket açısından daha ekonomik, duyum açısından zengin bir anlayışa dönüştürmesidir [29]. Bu eserin genelinde ve Ertaş'ın icra ettiği oyun karakterli ezgilerde, mızrap tekniği olarak bu anlayış hakimdir.

Eserin bütündeki kompozisyon mantığı kalıp ezgilerin çeşitlendirilmesiyle kurulmuştur. Eserin en karakteristik ezgi kalıbı, her yeni ezgi fikrinden sonra tekrarlanmaktadır (Resim 61). Eksen sesi etrafında başlayan bu cümlede ve diğer cümlelerde Ertaş'ın oyun ezgilerinde kullandığı karakteristik mızrap tekniği gözlemlenmektedir.



Resim 61 "Çiçek Dağı" adlı oyun ezgisinde görülen karakteristik ezgi kalıbı
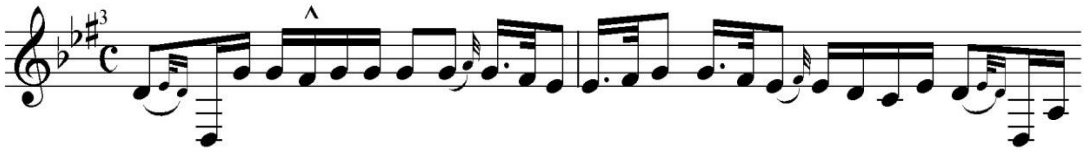


Resim 62 "Çiçek Dağı" 1. satır 2. ölçüdeki parmak tekniği

1. satırda, 2. ölçünün 2. dörtlük zamanında 3. derecenin *parmak tekniği* ile elde edildiğini görmekteyiz. Ayrıca son dörtlük zamandaki 4., 3. ve 2. dereceleri içine alan ifadede Ertaş, 4. ve 3. dereceyi birinci telden, 2. dereceyi de baş parmağıyla üst telden almaktadır. Bu kullanım Orta Anadolu müziği icracılarınca da çeşitli sekvensleriyle yaygın olarak kullanılmaktadır (Resim 62). Ayrıca 1. satır 2.

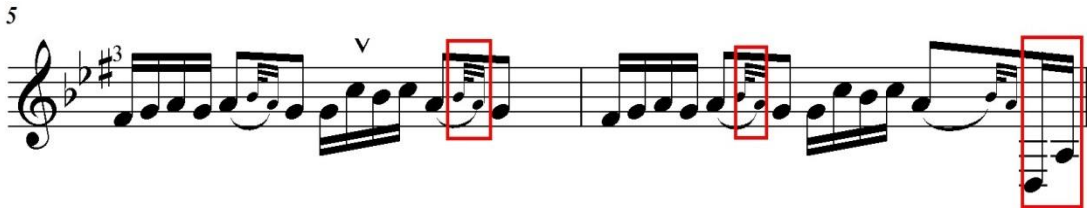
[29] Konuyla ilgili detaylar 3.2.1'de Ertaş'ın mızrap tekniğinde bahsedilmiştir.

ölçü ve 2. satır 1. ölçüde ifade edilen ezgi kalıbı, eserin genelinde görülen karakteristik ezgi ile soru cevap niteliği taşımaktadır (Resim 63).
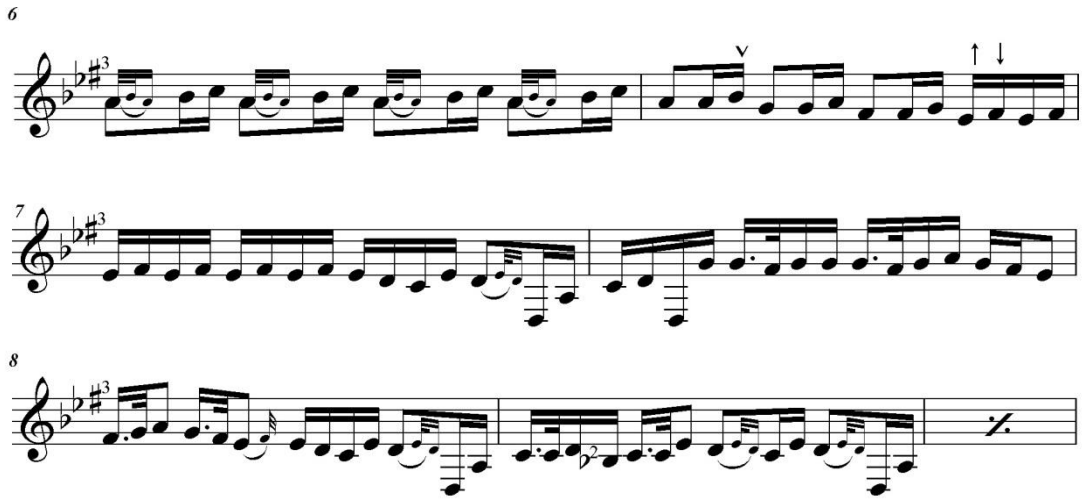


Resim 63 Eserin genelindeki karakteristik ezgi kalıbıyla soru cevap niteliği taşıyan melodik örgü

1., 2., 3. ve 4. satırlarda soru cevap niteliğindeki ezgilerin kullanımı yoğundur. 5. satırda yeni bir ezgi fikri gelişmektedir. 4. derece etrafında gelişen bu ezgi kalıbında mızrap kullanmadan yalnızca *parmak tekniği* ile seslendiren çarpma notları, *tril* karakterlidir. 5. Satırın 2. ölçüsünün sonunda gözlemlenen bir oktav alttaki 8. ve 5. Dereceler sırasıyla orta ve alt boş telleri ifade etmektedir. Ertaş, kalıp ezgilerin geçişlerinde bu boş telleri sıkça dolgu mahiyetinde kullanmaktadır. Çoğu zaman bu kullanım orta tel ile sağlanmaktadır. Ertaş'ın coşkulu ve ahenkli icralarının alt yapısında bu tarz kullanımlara sıkça rastlanmaktadır.
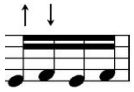


Resim 64 "Çiçek Dağı" 5. satır
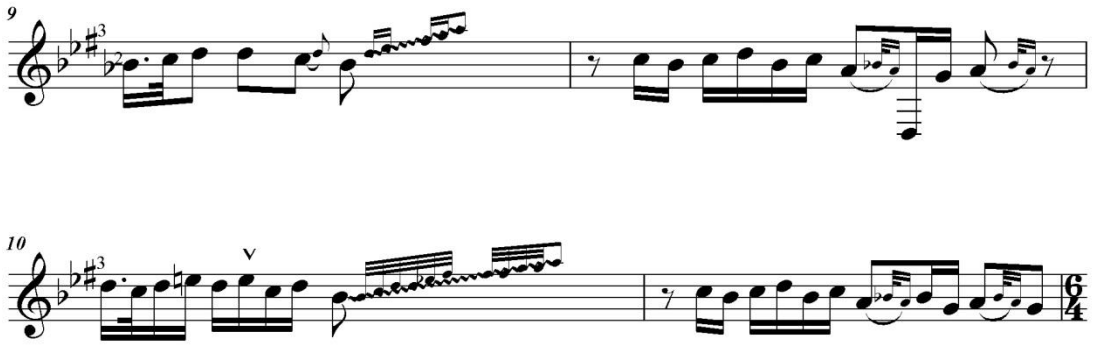


Resim 65 "Çiçek Dağı" 6., 7., ve 8. satırlar

6. satırda 5.derece üzerinde gelişen ısrarlı ifadelerde, yalnızca *parmak tekniği* kullanımıyla oluşan kısa *tril* ifadelerini görmekteyiz (Resim 65). 6. satırda başlayan ezgi fikri 5. satırla soru cevap niteliği taşımaktadır. Bu satırın ikinci ölçüsünde, melodik seyrin 5. dereceden düzenli bir şekilde aşağıya indiğini görüyoruz. 6. satırın 2. ölçüsü ve devam eden 7. satırın başındaki, 2. derece ve 3. derece notların peşe çalındığı onaltılık notlarda, 2. derece baş parmak ile üst telden, 3. derecede ise alt telden alınmaktadır. Bu iki derecenin üst ve alt tel ile kullanımı, Ertaş icralarında karakteristiktir. Doğaçlama çaldığı eserlerinde özellikle de bozlak açışlarında da sıkça rastlanmaktadır (Resim 66).

7. satırın ilk ölçüşünün son dörtlük zamanında ve sonraki ölçülerde, karakteristik dolgu notlarını yine görmekteyiz. 7. satırın 2. ölçüsünde başlayan ezgi kalıbı 1. satırın 2. ölçüsüyle simetriktir. 8. satırın sonunda ise yine eserdeki karakteristik ezgi kalıbı icra edilmektedir (Resim 65).
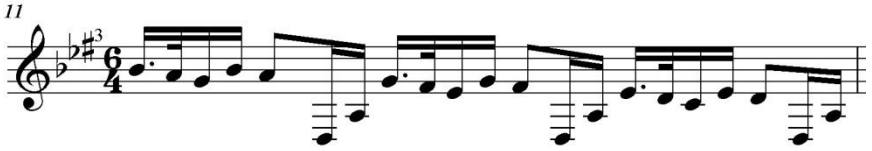


Resim 66 Üst ve alt teller ile icra edilen karakteristik motif



Resim 67 "Çiçek Dağı" 9. ve 10. satırlar
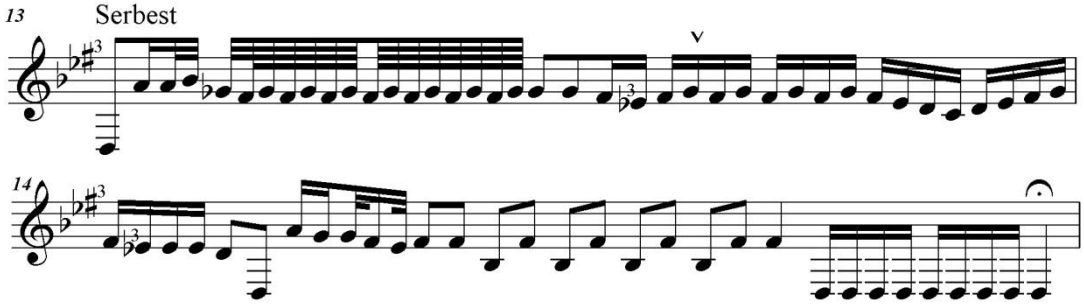
9. satırda 6. Derece üzerinde, yeni bir melodik örgü ile karşılaşmaktayız. İlk ölçüdeki *glissando* hareketinde 8., 9., 10., 11. ve 12. dereceler üzerindeki vurgu dikkat çekmektedir. 2. ölçü 1. ölçüye cevap niteliğindedir. Bu ölçüde yine parmak tekniği ile oluşturan *triller* ve alt boş telin dolgu olarak kullanımı gözlemlenmektedir. 10. satırdaki melodi fikri 9. satırın çeşitlenmiş halidir. Buradaki *glissando* hareketi yine 12. dereceye kadar sürerken, bu esnadaki yoğun mızrap hareketi dikkat çekicidir.

11. satırda 6. dereceden başlayarak oluşan ezgi kalıbı, 9. ve 10. satırların devamı niteliğindedir. İnici seyir karakterindeki bu melodik örgüde boş tellerin kullanımıyla oluşan dolgu notları dikkat çekmektedir. 12. satırda yine her yeni melodi fikrinden sonra çalındığı üzere, eserin karakteristik ezgi kalıbına rastlamaktayız (Resim 68).



Resim 68 "Çiçek Dağı" 11. satır

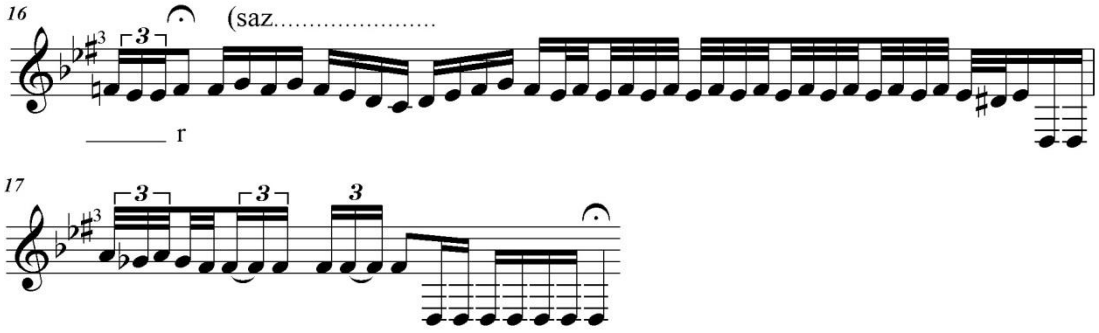
Eserin ilk vokal bölümü serbest karakterde olup, sonrasında ölçülü bölümü de bulunmaktadır[30]. 13. ve 14. satırlarda, eserin vokal bölümüne yol göstermek amacıyla serbest bir melodik örgü hazırlanmıştır. Eserin genelinde hakim olan *hicaz* dizisi, serbest karakterdeki vokalin ilk bölümünde, 2., 3. ve 4. derecelerdeki alterasyonla *saba* çeşnisi özelliği göstermektedir. Bu sebeple oluşturan cümle de aynı özelliktedir. (Resim 69).



Resim 69 Eserin vokal bölümü için hazırlanan serbest ezgi
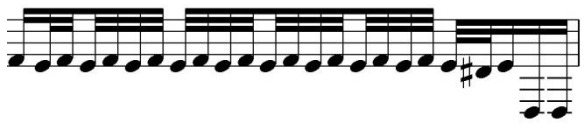
6. dereceden başlayarak oluşturulan melodik örgüde *saba* çeşnisi hemen hissedilmektedir. İlk cümlede kullanılan *tril, saba* dizisinin karakteristik sesi olan bemol halindeki 4. derece üzerindedir. Sonrasında gelişen melodik örgüde dizinin alt dereceleri de ifade edilerek 3. derece üzerinde yapılan kalışla vokal partisi girmektedir. Bu motiflerde yalnızca *parmak tekniği* kullanılarak icra edilen notlar dikkat çekicidir. Serbest kısımda gözlemlenen bu cümleler dinamik ve hızlı icra edilmiştir. Bizce bu hızlı icra, ölçülü seyreden saz partisinin coşkusunu serbest kısımda devam ettirmek ve oyuncuların çökmesi için bir uyarı oluşturma amacından kaynaklanmaktadır.

[30] Gözlemlerimizde de tespit ettiğimiz üzere oyun karakterli bu ezginin serbest bölümünde oyuncular yere çökerek beklemektedir. Sonrasında gelen ölçülü bölümde ise tekrar oyuna devam edilmektedir.

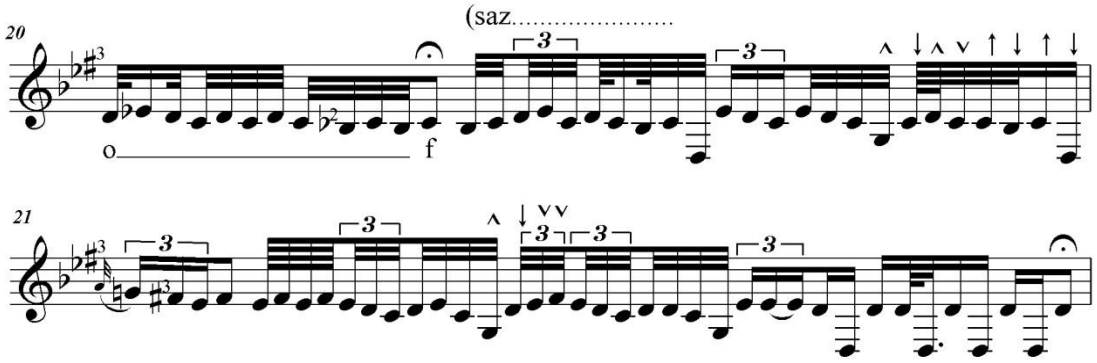


Resim 70 "Çiçek Dağı" serbest karakterdeki 16. ve 17. satırlar

16. ve 17. satırlarda "yar yar" ünleminden sonra yine *saba* karakterinde devam edecek olan vokal partisi için ara bir ezgi çalınmaktadır (Resim 70). Bu ara ezgide de hızlı çalım anlayışı devam ettirilmektedir. Vokale cevap niteliğindeki bu ezgi, 3 derece eksenli gelişmektedir. Alt derecelerin duyurulması ile beraber 2. derece üzerinde aslında çarpma sesler ile oluşturulan, açık ifadesi yazılmış *tril* karakterindeki motifleri görmekteyiz. Ertaş'ın bu motifte oluşturduğu *tril* içerisinde çarpma karakterdeki dereceler ile ana derecelerin peş peşe karmaşık duyumu, özgün ve karakteristik bir nitelik taşımaktadır. Bu anlamda algısı ve fiziksel becerisi zor bir motiftir (Resim 71).
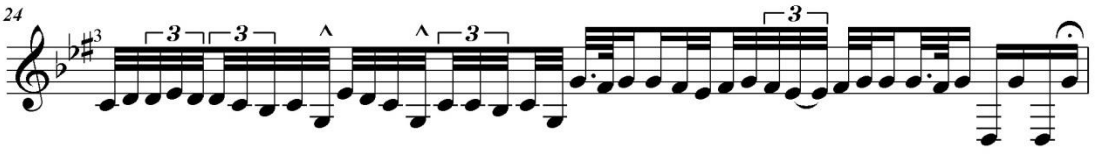


Resim 71 Ertaş'ın çarpma seslerle ifade ettiği tril yapısındaki karakteristik saz motifi



Resim 72 "Çiçek Dağı" serbest karakterdeki 20. ve 21. satırlar

20. ve 21. satırdaki ara saz cümlesi, eksen sesinin altındaki 7. derece üzerinde, hızlı motiflerle başlamaktadır (Resim 72). Bu motiflerde *parmak tekniği* ve *mızrap tekniğinin* iç içe geçmiş karmaşık ifadelerini görmekteyiz. Ertaş'ın bütün bu karmaşık yapıyı seri bir anlayışla kusursuz icra etmesi dikkat çekicidir. 21. satırdaki saz ezgisinde, melodik seyrin başlangıçtaki *hicaz* çeşnisine dönüştüğünü görmekteyiz. Yine eksen sesinin altındaki 7. derece üzerine yapılan vurgular, cümle sonunda eksen sesi üzerine kaymıştır.

24. satırda çalınan ara saz, vokal bölümün eksen sesi altındaki 7. derece üzerinde kalmasından dolayı, seyrine bu derece etrafında başlamaktadır. Karakter olarak 21. satırdaki melodi oluşumuna benzer niteliktedir ve *hicaz* karakterlidir. Yine seri bir icra anlayışıyla şekillendirilen bu cümle 4. derecenin vurgulanmasıyla vokal kısmına yol göstermektedir (Resim 73).



Resim 73 "Çiçek Dağı" serbest karakterdeki 24. satır

Eser, 26. satırda serbest kısmın tamamlanmasıyla birlikte 27. satırda sazla başlayan ölçülü bölüme geçmektedir. Vokalin tekrar başladığı ölçülü nakarat kısmına kadar olan saz kompozisyonu, serbest kısımdan önce tespit ettiğimiz kalıp ezgilerden oluşturulmaktadır. Bu anlamda melodik seyir ve teknik açıdan simetriktir.

4. ORTA ANADOLU ABDALLARI AĞIZ VE HANÇERE TEKNİĞİ: NEŞET ERTAŞ ÖRNEĞİ

4.1. Orta Anadolu Abdal Müziğinin Ağız Özellikleri

Orta Anadolu Ağızları, Anadolu ağızları arasında Batı grubunun VIII. alt grubu içinde değerlendirilmektedir. Bu ağız grubunun fonetik kıstasları arasında yer alan damak ünsüzleri yanında meydana gelen *ö>ó, ü>ú* değişmeleri*, ħ, ŋ, g* ünsüzlerinin varlığı*; çamır, yağmır* gibi kelimelerdeki dudak uyumu, ön damak ünsüzü *k*'nin ince ünlüler yanında boğumlanma noktasının ortaya çekilmesi ve *ğ* ünsüzünün düşmesiyle ortaya çıkan uzun ünlülerdir (Karahan, 1996, s. 175-176)

Emnalar'ın (Emnalar, 1998, s. 577-578) tespitlerinden hareketle, Orta Anadolu Abdal müziği ağız özelliklerini, genelden özele doğru, müzikolojik bir bakış açısıyla, üst başlığında, yaygın kalıp ezgilere bağlı olarak ortaya çıkan, bölgesel ve yöresel üsluplar adı altında, *Orta Anadolu Ağızları*, özelinde ise yine yaygın kalıp ezgilere bağlı olarak ortaya çıkan aşiret, topluluk vb. gruplara has üsluplar adı altında; *Abdal Ağzı, Avşar Ağzı, Teber Ağzı ve Türkmen Ağzı* çerçevesinde değerlendirebiliriz.

Önceki bölümlerde yaptığımız araştırmalarda Abdalların Türkmen taifesinden olduklarını söylemiştik. Yine Türkmen taifesinden olan Avşar aşiretleriyle beraber Anadolu'ya göç eden Abdal aşiretlerinde, *Avşar Ağzı* örneklerini ve genel anlamda da arı *Türkmen* dilinin ağız özelliklerini görmemiz doğal bir etkileşimin ve Abdalların etnik kökeninin sonucudur. Nitekim Muharrem Ertaş

kaynaklı, Dadaloğlu'nun şiiriyle havalandırılmış *Avşar bozlağı* bu durumu açıklar niteliktedir.

Kalktı göç eyledi Avşar elleri,

Ağır ağır giden eller bizimdir.

Arap atlar yakın eder ırağı,

Yüce dağdan aşan yollar bizimdir (Dadaloğlu)

Orta Anadolu'da *Abdal* kelimesi, tarih sürecindeki anlam aşınmasından kaynaklı halk arasında *aptal* kelimesi ile karıştırıldığı için, Orta Anadolu Abdalları kendilerini *Teber* olarak adlandırırlar. Bu bilgiden hareketle Emnalar'ın tespit ettiği *Abdal* ve *Teber Ağızlarının* temelde aynı iki ağzı ifade ettiği söylenebilir.

Araştırmalarımıza göre Orta Anadolu Abdallarının kendi aralarında gizli bir dil konuştuğu kanısı yaygındır. Hatta bu kanı kimi zaman Abdalların çingenece konuştuğu ve bu noktadan hareketle çingene oldukları noktasına doğru temellendirilmiştir. Bizce bahsedilen bu gizli dil, bütününde hiçbir dil özelliği taşımayan sadece kendi aralarında konuştukları argo bir jargondan başka bir şey değildir. Bizim gözlemlerimize göre bu jargon, düğünlerde başkaları aralarında geçen konuşmaları anlamasın diye -özellikle para ile ilgili konularda- kullanılmaktadır. Kullanılan bu jargon dışında Orta Anadolu Abdallarının ana dili ve günlük konuşma dili Türkçedir.

Yıldız, Abdalların yoğun olarak yaşadığı Kırşehir'in Kaman ilçesinde yaptığı ağız çalışmalarında, konuşma dilindeki ses olayları ile ilgili şu tespitleri yapmaktadır:

" 1. k > g sedalaşması

karşılamak > garşılamah

komşu > gomşu

2. Ünlü düşmesi

ne yapayım > napıyım

ne olacak > nolacak

3. Başta ünlü türemesi

rahmetli > ırahmatlıh

rüya > ürüya

layık > ilayık

4. p > b ünsüz değişmesi

parmak > barmah

5. “r” sesinin düşmesi

alıyor > alıyo

tanıyor > tanıyo

6. e > i değişmesi, ünlü daralması

ye > yi

söylemek > söylimek

7. Ünsüz ikizleşmesi

azıcık > accık

ama > amma

anlatmak > annatmak

8. Nazal n“nin korunması

gönül > gönül

9. k > h‟‟ye dönüşmesi

kavurmak > gavurmah

karşılamak > garşılamah

10. a > e‟‟ye dönüşmesi

baca > peçe” (Yıldız, 2012, s. 47-48)

Yıldız'ın örneklerini çoğaltmak mümkündür fakat bu durum dil bilimini ilgilendiren başlı başına bir araştırma konusudur.

Araştırmalarımızda referans aldığımız Neşet Ertaş, genç yaşta Kırşehir'den ayrılması ve sonralarında uzun yıllar Almanya'da yaşamasına karşın Orta Anadolu Abdallarının ağız özelliklerini yaşamı boyunca bütün doğallığıyla korumuş, *İstanbul Ağzıyla* konuşmayı tercih etmemiştir. Ertaş'ın dili Türkçe'nin *Kırşehir şivesine* bağlı *Abdal ağzıdır*. Ertaş'ın bu doğallığına -hiçbir formal eğitimi olmaksızın- şaşırılacak derecede kuvvetli söz söyleme yetisi de eklenince ortaya, melodik, edebi ve felsefi yönden kusursuz bir mantık örgüsüyle üretilmiş, geniş kitlelere ulaşan eserler çıkmıştır.

Parlak, Ertaş'ın eserlerindeki sade ve güçlü anlatımı, Ertaş'ın *Türkmen* Türkçesinin tarihin derinliklerinden süzülüp gelen dil unsurlarını kullanmasına, bu bağlamda eski dönemlere ilişkin sözcükleri de eserlerine yansıtmasına bağlayarak, bu yönüyle Ertaş'ın medya vb. etkiler nedeniyle baskılanan *Anadolu şivelerinin* ve *ağızlarının* korunması ve yaşatılması konusundaki çabaya önemli katkılar sağladığını ifade etmektedir (Parlak, 2013, s. 170). Ayrıca Parlak, Ertaş'ın ağız ve dil özelliklerine yönelik şu saptamaları yapmaktadır:

> Günlük yaşam içerisinde, temsil ettiği bu ağzın (abdal ağzı) orijinal özelliklerine bağlı kalarak ve tüm fonasyon özelliklerine uygun bir biçimde konuşan Ertaş'ın, bu dili müziğe aktarımı ve dil-müzik birleşimi içerisinde yorumlayışı da kendine özgü ustalık ve özellikler içerir. Duyuş hassasiyeti, ses zevki ve gelişkin estetik yaklaşımı ile birbirinden zengin ezgilerle dili birleştirerek, bunları türküye dönüştüren Ertaş; yalnızca söz ve ezgi bütünlüğü yaratmakla kalmaz, aynı zamanda sözleri de ahenkli bir ses yapısına kavuşturur. Ertaş, bu uygulamalar sırasında Türkmen dilinin özelliğinden kaynaklı çeşitli ses karışımları yoluyla da özgün söyleyişler oluşturur.
>
> Ertaş'ın dilinde, çok az da olsa Arapça, Farsça sözcükler ile âşık ya da tasavvuf ve tekke edebiyatına ilişkin deyimler ve anlatımlar da bulunmaktadır. Ancak, bunların çoğu Türkçeleşmiş, halkın anlayabileceği türdendir (Parlak, 2013, s. 171-172).

4.2. Neşet Ertaş'ın Vokal İcralarındaki Hançere Özellikleri

Ertaş'ın vokal icralarında kullandığı hançere özelliği, Ökten'in[31] de belirttiği üzere ağız özelliklerine paralel olarak ses tellerinde oluşan durgu, vurgu, artikülasyon, apajiyatür, grubetto, aşağı-yukarı mordant, hızlı-yavaş vibrasyon, triller vb. süsleme notlarından oluşan kompleks bir yapıyı içerir. O'nun icralarında sazıyla sesi bir bütün gibidir. Bu anlamda saz çalma anlayışında belirlediği ifade tarzını Ertaş, lirik ve monotonluktan uzak bir anlayışla hançeresinde de şekillendirerek vokal icrasını zenginleştirmiştir.

Ertaş'ın bütün bu hançere özelliklerine dayalı vokal icralarında tespit edilen bir başka durum da O'nun duygusal yapısını ifade eden dramatizasyon unsurlarını etkili kullanmasıdır. Bu duruma paralel olarak kaydırmalı okuyuş anlamına gelen, *glisendo* ve *portamento* hareketlerini Ertaş sıkça kullanmaktadır. Edebi açıdan *didaktik* unsurlar taşıyan eserlerinde vurgulu, daha müzikal bir söyleyişle *aksan*lı okumayı tercih etmesi de kanımızca vermek istediği mesajların altının çizilmesinin müzikal ifadesidir.

Ertaş'ın oyun ezgilerinde gözlemlenen hançere yapısının en karakteristik unsuru Orta Anadolu oyun müzikleri kültüründe de gözlemlenen hızlı *trillerdir*. Bu hızlı *triller* Ertaş'ın doğaçlama karakterli icralarında da sıkça tespit edilmekte ve kalıplaşmış farklı ifadeleri bulunmaktadır. Ertaş'ın seslendirdiği eserlerin, oldukça tiz olan bir oktavın üzerindeki derecelerde bile bu hançere hareketlerini başarıyla icra ettiği analizlerimizde tespit edilmiştir. Ertaş, tiz derecelerde kullandığı sert hançere hareketlerini, pest derecelerde yumuşak bir ifadeye dönüştürerek kullanmaktadır. Bu duygu değişimlerine Ertaş icralarında sıkça rastlanmaktadır. Bu anlamda Ertaş müzik terminolojisinde kullanılan gürlük terimlerini ve nüansları anlık duygu değişimlerine göre kullanarak vokal icrasını zenginleştirmektedir.

[31] Ökten'le 20.02.2014 tarihinde kişisel görüşme yapılmıştır.

Parlak, bir vokal öğesi olarak hançerenin geleneksel müziklerdeki önemini vurgulayarak Ertaş'ın çeşitli nüanslarla kalıp ezgiler halinde biçimlendirdiği hançere özelliklerini 3 temel noktada ifade etmektedir:

"Ertaş'ta, hançere kullanımının belirginleştiği üç temel nokta vardır: Bunlardan birincisi vibratolar, ikincisi triller, üçüncüsü de ezgi kalıplarıdır. Hançere kullanımına dayalı bir vokal öğe olarak, aynı ses üzerinde art arda yapılan vurguları belirten vibrato kavramı, Ertaş ta iki türlüdür. Bunlardan biri; serbest ritimli vibratolar, diğeri ise ritmik vibratolardır. Serbest ritimli vibratolar, genellikle doğaçlama yapıdaki ezgiler de görülmekle birlikte, ritmik ezgilerde de ortaya çıkar. Vurgu yönünden, en yavaştan-en güçlüye kadar geniş bir çeşitliliği olan bu ifadenin anlatımı güçlendiren bir etkisi vardır. Vibratoların, Ertaş'ta görülen en belirgin türü, ritmik vibratolardır. Gerek uzun havalar, gerekse ölçülü eserlerde sıkça görülen ritmik vibratolar, gürlük dereceleri bakımından geniş bir açılımda olup hız yönünden de, en ağırdan-en hızlıya kadar çeşitli metronom değerlerindedir. Özellikle uzun sesleri, ritmik vibratolar ile ritimlendirerek güçlendiren, böylelikle etkili bir anlatım oluşturan Ertaş, icrasına da dinamizm katar. Ertaş'ta, hançere kullanımının belirginleştiği ikinci temel nokta; tril ifadeleridir. Ertaş'ın müziğinin temel yapı taşlarından olan bu nüans, kişisel tarzında da çokça kullandığı tipik bir ifade biçimidir.

Ertaş'ın müziğinde, gerek kendi sanat geleneğinden aktarıla gelen gerekse kendisinin oluşturduğu çok sayıda kalıp ezgiler vardır. Bunları çeşitli biçim ve anlatımlarla seslendiren Ertaş'ın icrasında çokça rastlanılan bu kalıpların icra biçimlerinden biri, hançerelerle yapılmasıdır. Ertaş, kısalı-uzunlu birçok çeşidi ve zorluk derecesi bulunan kalıp ezgileri içselleştirmiş olarak hançeresiyle büyük bir rahatlık içerisinde bir çırpıda seslendirir" (Parlak, 2013, s. 156-157).

Parlak'ın da ifade ettiği üzere Ertaş'ın hançere özelliğinde göze çarpan önemli detaylardan biri de *vibrato* kullanımıdır. İTÜ TMDK Ses Eğitimi Bölümü'nde 2013 yılı güz döneminde verdiğimiz "Ağız ve Hançere Teknikleri" derslerinde ve bireysel çalışmalarımızda edindiğimiz deneyimlere dayanarak Ertaş icralarının aktarımı ve incelenmesi sırasında *vibrato* ile *tril* ifadeleri arasında zaman zaman algı sıkıntısı ortaya çıkmaktadır. Bu problemden yola çıkarak yaptığımız detaylı teknik analizlerde bu ayrımı ortaya koymaya çalışacağız.

4.3. Neşet Ertaş'ın Vokal İcra Özelliklerinin Çözümlenmesi
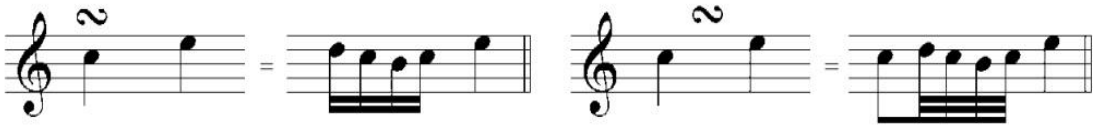
Ertaş'ın vokal icra özelliklerine geçmeden önce Avrupa müziği yazısında ve genel müzik kuralları içerisinde kullanılan bazı *süsleme notalarından* bahsetmemiz yerinde olacaktır. *Süsleme notalarının* icrası ile ilgili genel bir algının bulunmasına karşın, bu algının kesin kurallarla sınırlanmadığı ve inisiyatif payının olduğu bilinmektedir. Bazı işaretlerin yorumunun icracılara göre farklılıklar göstermesi bizce yapısında bulunan doğaçlama karakterinden kaynaklanmaktadır. Ertaş'ın hançere özelliklerinden bahsederken kullanacağımız terminoloji, bizim örneklerimizi tam olarak ifade etmemektedir. Bu nedenle kullanacağımız terminolojideki ifadeler yalnızca benzerlik göstermektedir.

Mordan (it. mordente, ing. mordent): Müzik yazısında sık kullanılan melodi süslemelerindendir. Esas notayı vurgulamak ve onun müzikal önemini arttırmak için, kendisi ile komşusu arasında kısa gidiş-geliştir. Kök olarak fransızca "mordre" (ısırmak, kapmak) fiilinden gelmektedir. Üst mordan ve alt mordan olmak üzere iki çeşittir (Özçelik, 2002, s. 87). Aşağı ve yukarı mordan olmak üzere iki türü bulunmaktadır (Resim 74).



Resim 74 aşağı ve yukarı mordan

Grup notaları (it. gruppetto, ing. turn): Vokal ve enstrümantal müzikte kullanılan bir süsleme çeşididir. Grup notaları, esas notanın etrafında dolanan yaklaşık dört ya da beş notadan oluşan bir figürü içerir. Sembol çoğunlukla bir notanın üzerinde gösterildiği gibi, bazen de iki nota arasında da bulunabilir. Bu durumda genel olarak aşağıdaki figürler icra edilir (Resim 75) (Özçelik, 2002, s. 88).



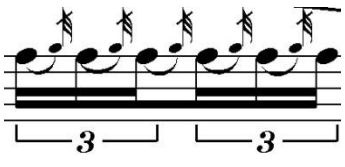
Resim 75 Grup notaları (grupetto)

Tril esas nota ile onun alt ya da üst komşu sesinin, süratle tekrar edilmesinden oluşan bir süslemedir. Esas notanın üzerine konulan *tr* sembolü ile gösterilir. Triller, THM nota yazısında çoğu zaman bir işaretle gösterilmemesine karşın açık yazımları sıkça kullanılmaktadır (Resim 76).



Resim 76 TRT THM notalarında tril örneği

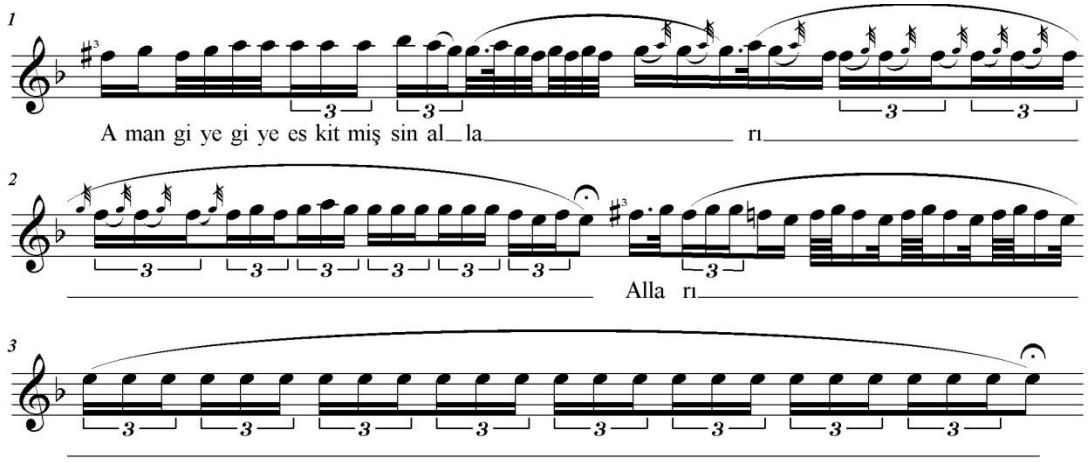
Ertaş'ın hançere özelliğinin ana öğelerinden biri ve en çok kullanılanı *tril* ifadesidir. Bizim düzensiz kalıp ritmli ezgilerin notasyonu anlayışımızda hançere hareketlerine yönelik biçimlendirdiğimiz bu trillerin daha açık ifadeleri, genellikle üçlemeli kalıplar içinde esas notun süratle tekrar edilen komşularının çarpma sesi olarak yazılmasına dayanmaktadır (Resim 77).



Resim 77 Hançere motifi olarak tril

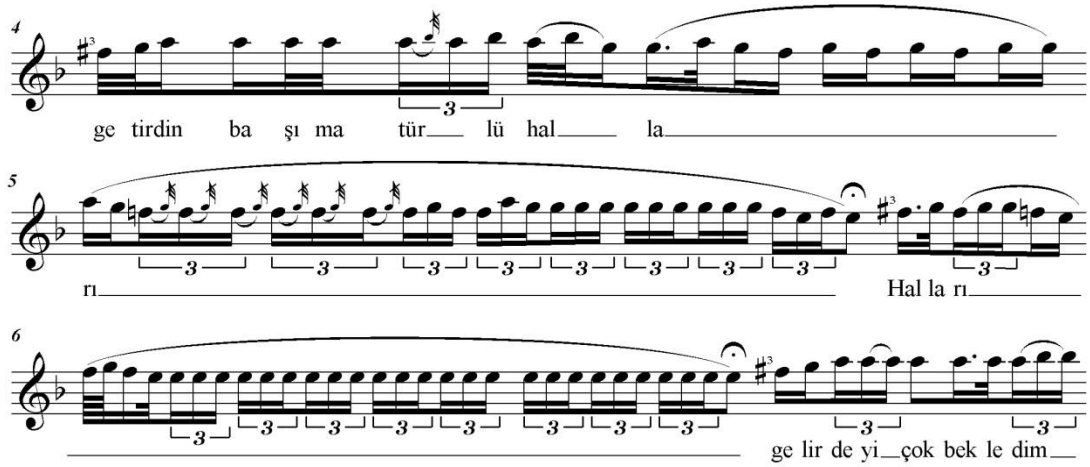
4.3.1. Giye Giye Eskitmişsin Alları

Ertaş'ın bozlak türündeki doğaçlama karakterli bu eseri, hançere motifleri açısından oldukça zengindir. 1. satırda icracının hançere özelliğini gösteren ilk motif "alları" kelimesi üzerindedir. Bu hançere özelliğini oluşturan ifadeler şöyle biçimlenmiştir: 7. derece ile başlayan "la" hecesinin alt ve üst dereceleri etrafındaki grup notaları (grupetto) 6. Derece üzerindeki *trile* hazırlık amacındadır. "rı" hecesi üzerinde başlayan *trilden* sonra tekrar 6. ve 7. derecelere doğru *yukarı mordan* hareketleri gözlemlenmektedir. 2. satırda 7. derece üzerinde yapılan *vibrato* üçlemeli kalıplar halinde açık notlarla ifade edilmiştir. *Vibrato* hareketinden sonra dizinin güçlü derecesi sayılabilecek 5. Derece üzerinde bir asma kalış yapılmaktadır. 2. satırın sonlarında "alları" sözcüğü, hızlı ve vurgulu motiflerle tekrarlanmaktadır. 3. satırda ise yine 5. derece üzerindeki kalış, uzun bir *vibrato* hareketiyle güçlendirilmektedir (Resim 78).
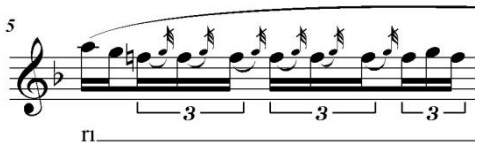


Resim 78 "Giye Giye Eskitmişsin Alları" 1, 2, 3. satırlar

4. 5. ve 6. satırlardaki "getirdin başıma türlü halları" dizesi, ilk 3 satırın melodik örgü olarak tekrarı mahiyetindedir (Resim 79).



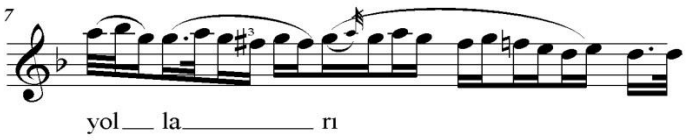
Resim 79 "Giye Giye Eskitmişsin Alları" 4, 5, 6. satırlar

5. satırda tekrarlanan melodik örgüde "rı" hecesinin geldiği motif Ertaş'ın bu eserde tespit edilen karakteristik hançere özelliğini ifade eden kalıp bir ezgidir (Resim 80).
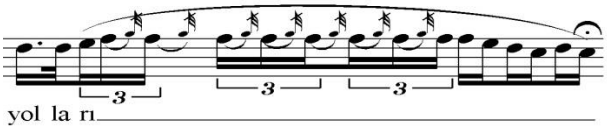


Resim 80 Ertaş'ın vokal icralarında tespit edilen karakteristik hançere motifi

6. satırın sonlarında yeni bir melodik örgü başlamaktadır. "yolları" sözcüğü ile melodik seyir, dizinin diğer bir çekim derecesi olan ve bu dizideki eserlerde sıkça asma kalışların yapıldığı 3. dereceye doğrudur. 7. satırın başındaki müzik cümlesi Ertaş'ın sık kullandığı ezgi kalıplarındandır (Resim 81). 7. satırın sonlarına doğru 6. derece üzerinde *trille* kurulan "yolları" sözcüğündeki hançere motifi dikkat çekicidir. Bu hançere hareketi 6. derece üzerinde direkt başlamayıp 5. derecenin *basamak notu* olarak kullanılmasıyla başlamıştır. Bu hançere motifinin sekvensleri Ertaş icralarında sıkça tespit edilmektedir ve karakteristiktir (Resim 82)
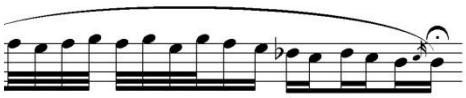


Resim 81 4. derece üzerindeki karakteristik ezgi kalıbı



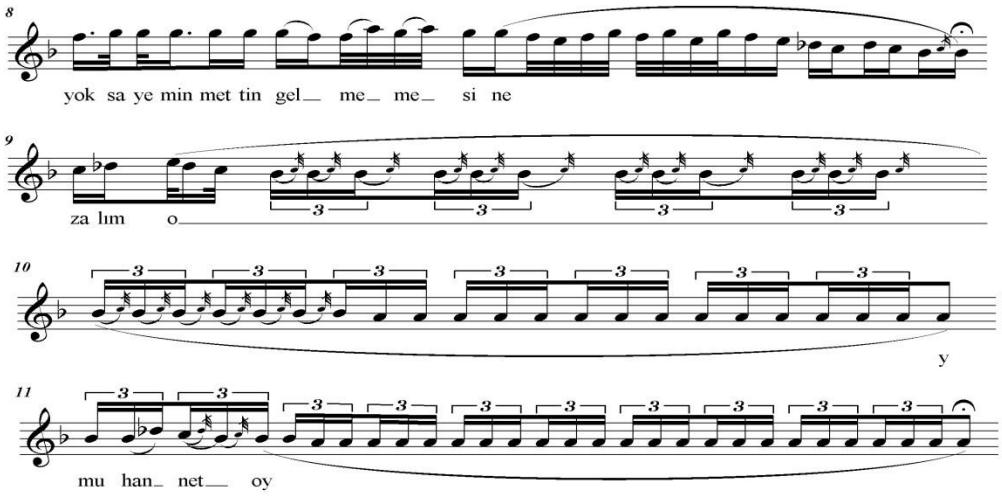
Resim 82 5. derece basamak notuyla oluşturan karakteristik hançere motifi

8. satırın başında "yoksa yemin mi ettin gelmemesine" dizesi için 7. derece üzerinde yeni bir melodik örgü başlamaktadır. 4. derecenin bemol halinin kullanımı ve 3. derece üzerinde oluşan *hicaz* (garip) çeşnisiyle kurulan ezgi kalıbı 2. derece üzerinde kalmaktadır ve karakteristiktir (Resim 83).



Resim 83 3. derece üzerindeki hicaz çeşnisi ile oluşturulan karakteristik ezgi kalıbı

9. satırda 4. derecenin bemol halinin devamıyla beraber 2. derece üzerinde *tril* hareketiyle oluşturulmuş hançere motifi gözlemlenmektedir. 10. satırda melodik örgü tamamlanmak üzeredir. 9. satırda başlayan hançere motifi yerini eksen sesi üzerindeki *vibratoya* bırakmıştır. 11. satırda 4 derecenin bemol halinde kullanımıyla başlayan "muhannet" sözcüğünün "net" hecesinde küçük bir hançere motifi çarpma yapılan sesleriyle beraber gösterilmektedir. Sonrasında 2. derecenin *basamak notu* olarak kullanımıyla eksen sesi üzerinde oluşturan *vibrato* hareketi ile eserin ilk dörtlüğü tamamlanmaktadır (Resim 84).



Resim 84 "Giye Giye Eskitmişsin Alları" 8. 9. 10. ve 11. satırlar

Eserin 2. dörtlüğündeki melodik örgü ve hançere motifleri hemen hemen aynıdır . 2. dörtlükteki farklılık "seher vakti bülbül öter akseri (ekseri)" ile başlayan dizede "akseri" sözcüğü 10. derece ile vurgulanmıştır.

Giye giye eskitmişsin alları

Getirdin başıma türlü halları

Gelir deyi çok bekledim yolları

Yoksa yemin mi ettin gelmemesine

Seher vakti bülbül öter ekseri

Gözümün yaşları deler mermeri

Ne dedim sevdiğim gelsene beri

Yoksa yemin mi ettin gelmemesine

Şiir, dörtlüklerden oluşmaktadır. Şiirin kafiye şeması a-a-a-b, c-c-c-d şeklindedir. 11'li hece ölçüsü ile yazılan şiirin durağı 6+5, türü ise Aşık Edebiyatı ve

Anonim Halk Edebiyatı nazım biçimlerinden *koşma*dır. Şiir'de yolu gözlenen sevgilinin dönmemesine karşın hüzünlü ve sitemli ifadeler yer almaktadır.

Eserin Ertaş'ın okuduğu şekliyle aktardığımız sözlerinde ağız özelliklerini görmekteyiz. "Eskitmişsin" sözcüğündeki "n" harfi, fonetik olarak nazal "ŋ" harfi ile işaret edilen ağız özelliğinden kaynaklı söylemdir. "haller" sözcüğünün "hallar" şeklindeki söyleminde e>a dönüşümünü görmekteyiz. 3. dizede "deyi" sözcüğü "diye" anlamında yöresel bir söylemdir. "Gelmemesine" sözcüğü de gelmemek üzere anlamında kullanılmıştır.

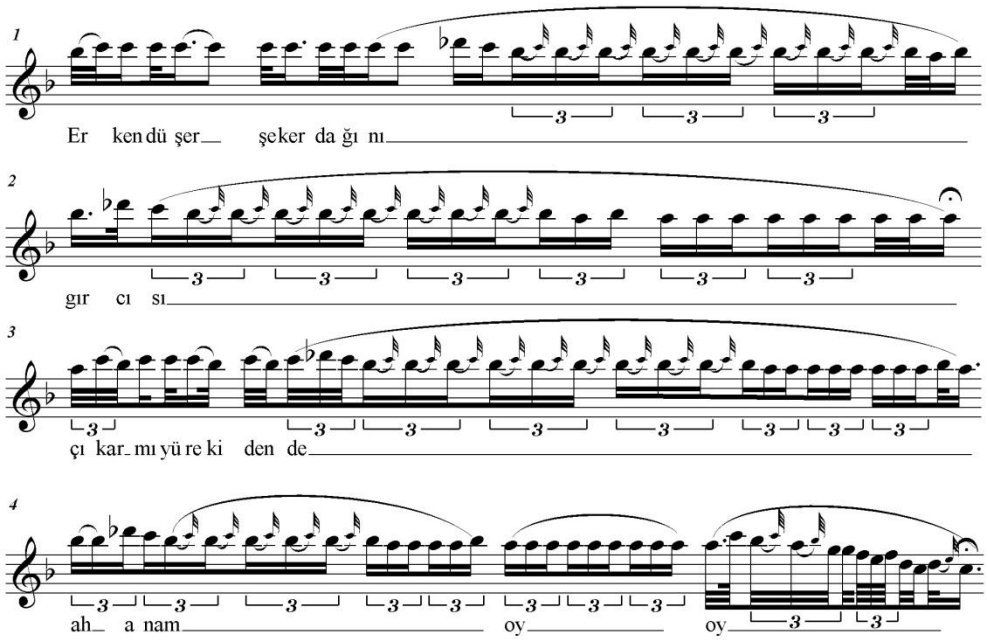
2. dörtlüğün ilk dizesindeki çoğu zaman anlamına gelen "ekseri" sözcüğü a>e dönüşümünden dolayı "akseri" şeklinde kullanılmaktadır. "Akseri" yöresel bir kullanımdır. Bizim de Yozgat'a yaptığımız bir seyahatte karşılaştığımız bir Abdal sanatçının sorusunda geçmekteydi *Akseri nerede kalıyorsun?*. 3. dizedeki "gelsene" sözcüğü de "gelsane" şeklinde kullanılmıştır.

4.3.2. Şeker Dağı
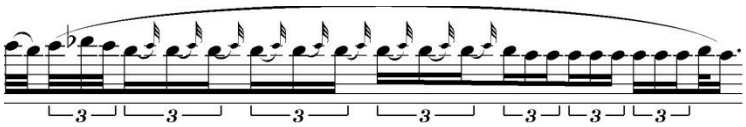
"Şeker Dağı" Orta Anadolu'da bilinen bir bozlaktır. TRT THM Repertuarında Ahmet Gazi Ayhan'dan derlenen bir versiyonu da bulunmaktadır. Fakat Ertaş'ın yorumuyla bambaşka bir kimliğe bürünmüştür. Ertaş, bozlağın şiir yapısını da kendince revize ederek esere yeni bir kimlik kazandırmıştır.

İlk satırda 10. derece üzerinde başlayan melodik örgü 11. derecenin bemol halinin kullanımıyla başlayan motifle *tril* yapısında hançere özelliği göstermektedir. 2. satırda da 11. derecenin bemol haliyle aynı hançere yapısı gösterilerek 8. derece üzerinde uzun bir süre *vibrato* hareketi gözlemlenmektedir. İlk dört satırdaki melodik örgü hançere özellikleri ve seyir karakteri açısından aynı özellikler

göstermektedir (Resim 85). Bu dört satırda karakteristik hançere özelliği taşıyan bir ezgi kalıbına rastlamaktayız (Resim 86).

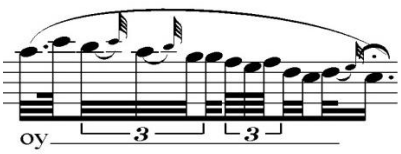


Resim 85 "Şeker Dağı" 1., 2., 3. ve 4. satırlar



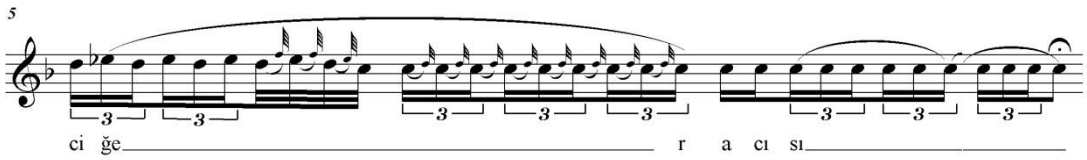
Resim 86 "Şeker Dağı" Karakteristik hançere özelliği taşıyan ezgi kalıbı

4. satırın sonundaki "oy" ünlemi ile başlayan motif Ertaş'ta karakteristik bir hal alan ve icralarında sıkça karşılaştığımız hançere özelliği gösteren ezgi kalıbıdır (Resim 87).

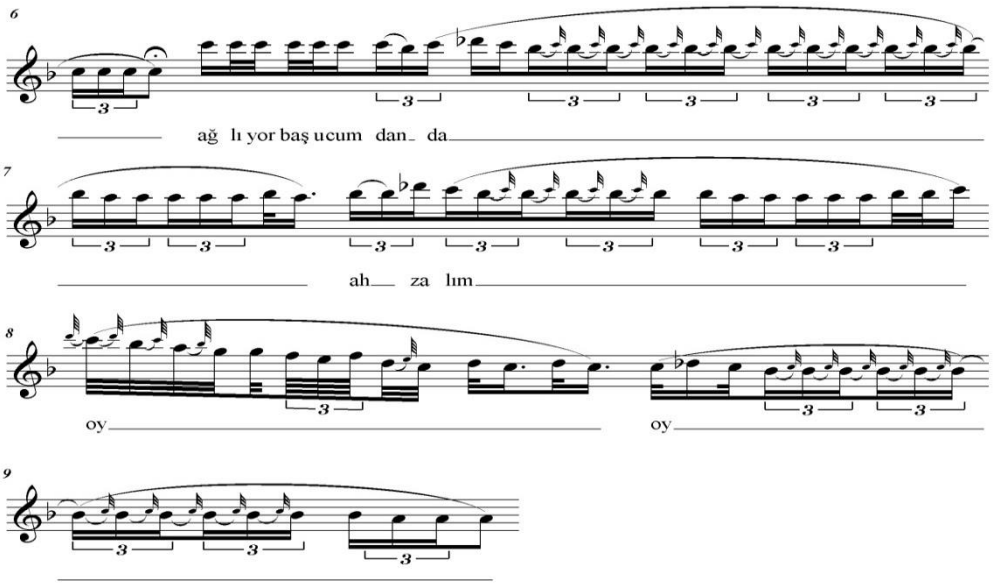


Resim 87 "Şeker Dağı" Karakteristik hançere özelliği gösteren ezgi kalıbı

4. satırın sonundaki karakteristik motifle beraber dizinin çekim derecesi olan 3. Derece üzerinde bir kalış yapılmaktadır. 5. satırda 5. derecenin –üst dereceleri görülmese de *hicaz* çeşnisinden kaynaklı- bemol halinin kullanımıyla birlikte 3. derece üzerinde yapılan *tril* karakterindeki hançere hareketi ve sonrasında aynı derece üzerindeki *vibrato*, 3. derecedeki kalış hissini kuvvetlendirmektedir. Bu anlamda Ertaş'ın *tril* karakterindeki hançere özelliğinden sonra *vibrato* kullanımı karakteristiktir (Resim 88).
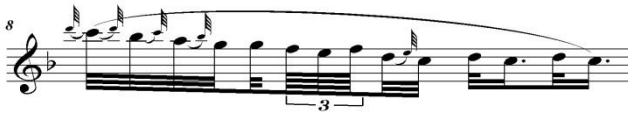


Resim 88 Şeker Dağı 5. satır karakteristik tril ve vibrato kullanımı
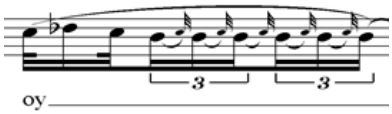


Resim 89 Şeker Dağı 6., 7., 8. ve 9. satırlar

6., 7. ve 8. satırlarda (Resim 89) "Ağlıyor baş ucunda" diye başlayan dizenin müzikal yapısı, seyir ve hançere özellikleri bakımından 3., 4. ve 5. satırlarla benzer niteliktedir. Bu pasajda dikkat çeken nokta 8. satırda "oy" ünlemi üzerindeki hançere özelliği gösteren motiftir. Bu motif 4. satırın sonundaki aynı ünlemin daha

gelişmiş, zorluk derecesi yüksek ve hızlı bir ifadesidir. Bu ifade Ertaş'ın çoğu icrasında görülen sekvensleriyle karakteristiktir (Resim 90). 8. ve 9. satırlardaki farklılık, eksen sesine doğru olan çekimdir. Bu sebeple 4. derecenin bemol hali de kullanılarak 2. derecede oluşturulan *trilli hançere* motifinden sonra eksen sesi üzerinde kalınmaktadır. 4. derecenin bemol halinin senkoplu ifadesi ve 2. derece üzerinde yapılan trilli hançere motifi Ertaş'ta karakteristiktir (Resim 91).

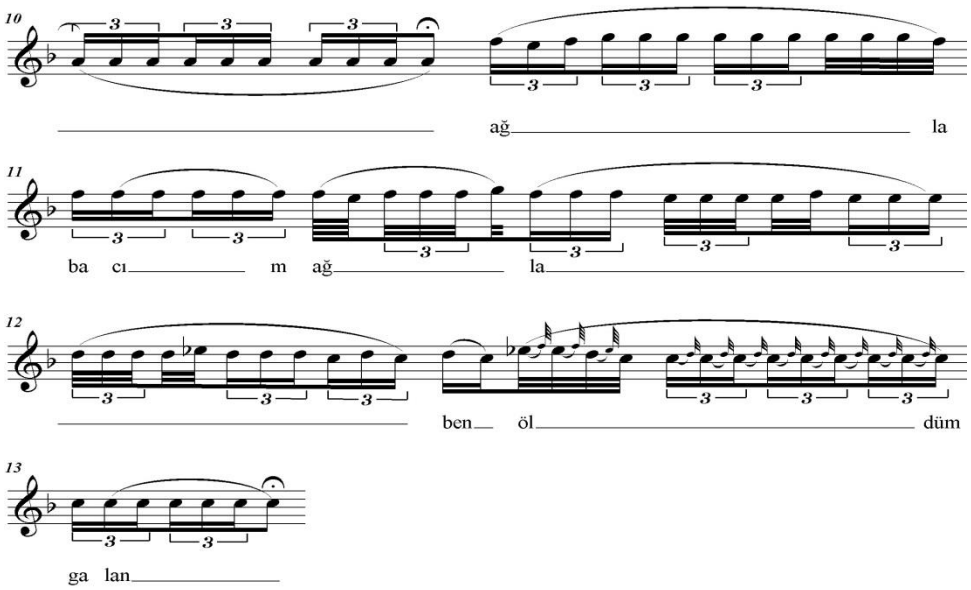


Resim 90 "Şeker Dağı" 8. Satırdaki hançere özelliği gösteren motif



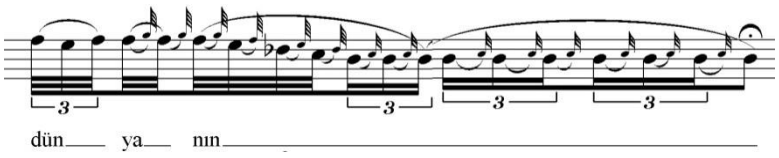
Resim 91 "Şeker Dağı" senkoplu ve trilli karakteristik hançere özelliği

9. satırın sonunda başlayan cümle, 4. derecenin bemollü halini içermektedir. 10. satırın başında devam eden bu cümlede eksen sesi üzerinde *vibratolu* kalış yapıldıktan sonra "ağla bacım" sözcükleriyle başlayan dize için 6. Derece merkezli *vibrato* hareketiyle bir başka cümle oluşturulmuştur. 11. ve 12. satırlarda, sırasıyla 6., 5. ve 4. derecelerin uzun *vibratolarla* vurgulandığı müzikal cümle 3. derece üzerinde sonlanmaktadır. 12. satırda sonlanan bu cümleden sonra yine dizinin güçlü derecelerinden biri olarak kabul edebileceğimiz 3. derece çekim merkezi üzerinde 5. derecenin bemol halini de içeren çarpma notlarından ve *tril* ifadelerinden oluşan hançere özelliğinin yoğun kullanıldığı gözlemlenmektedir (Resim 92).



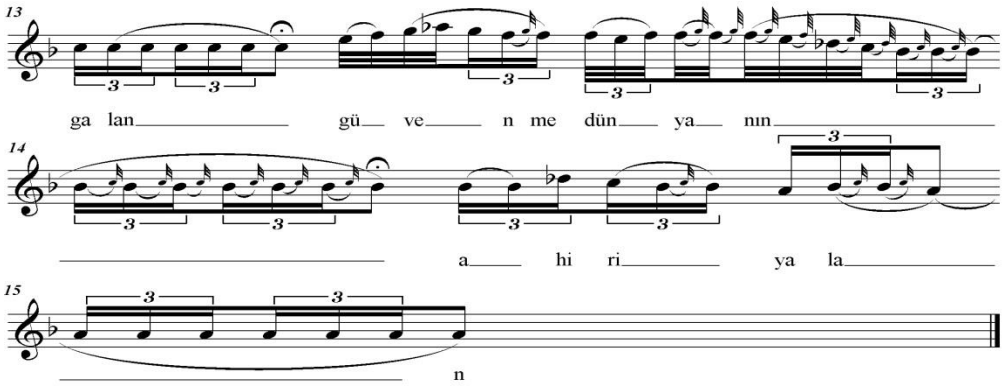
Resim 92 "Şeker Dağı" 11., 12 ve 13. satırlar

13. satırda "güvenme dünyanın" sözcükleriyle başlayan müzik cümlesinde 8. derecenin bemollü halinin içinde bulunduğu 6. derece etrafında yoğunlaşan bir *grupetto* gözlemlenmektedir. Bizce bu durumun sebebi, dizinin 3. derecesi üzerindeki *hicaz* dörtlüsüne, 7. derecede –üst dereceleri gözükmese de- yine *hicaz* çeşnisinin eklemlenmesidir. 13. satırın sonunda ve 14. satırın başında 6. dereceden itibaren dizinin sırasıyla 5., 4.[32], ve 3. derecelerinde hançere özelliği gösteren çarpma notlarının kullanımı ve sonrasında 14. satırda 2. Derece üzerindeki *trilli* hançere ifadesi gözlemlenmektedir. Bu noktada, hançere özelliği gösteren karakteristik bir ezgi kalıbı tespit edilmiştir (Resim 93). 14. satırın sonunda 4. derecenin bemollü halini içeren bir cümleyle 15. Satırda eksen sesi üzerinde *vibratolu* kalış yapılarak eserin ilk bölümü tamamlanmıştır (Resim 94).



Resim 93 "Şeker Dağı" 13. Satır, hançere özelliği gösteren karakteristik ezgi kalıbı

[32] 3. Derece üzerindeki *hicaz* çeşnisinden dolayı 4. derece bemol halindedir.



Resim 94 Şeker Dağı 13., 14. ve 15. Satırlar

Erken düşer Şeker Dağı'nın gırcısı

Çıkar mı yürekten ciğer acısı

Ağlıyor başucunda da çifte bacısı

Ağla bacım ağla ben öldüm galan

Güvenme dünyanın ahiri yalan

Siper almış Tuz Gölü'nün yolunu

Ağır yareli de kaldıramam kolumu

Evde koydun zalım da taze gelini

Ağla bacım ağla ben ölüm galan

Güvenme dünyanın ahiri yalan

Eserin şiir yapısı; 3'lü bent 2'li kavuştaktan oluşmaktadır. 6+5 duraklı 11'li hece ölçüsü ile yazılmıştır. Şiirin kafiye şeması a-a-a, b-b, c-c-c, b-b şeklindedir. Şiirin türü; Anonim Halk Edebiyatı nazım biçimlerinden *türkü*dür. Şiir, konusu itibariyle *ağıt*tır. Bu *ağıt* rivayete göre 1935-1940 yılları arasında Tuz Gölü'ne izinsiz tuz almaya giden birkaç köylü ile Tuz Gölü'nü korumakla görevli olan kolcular arasında çıkan çatışma ve bu çatışma sonucu ölümlerin yaşanması üzerine yakılmıştır.
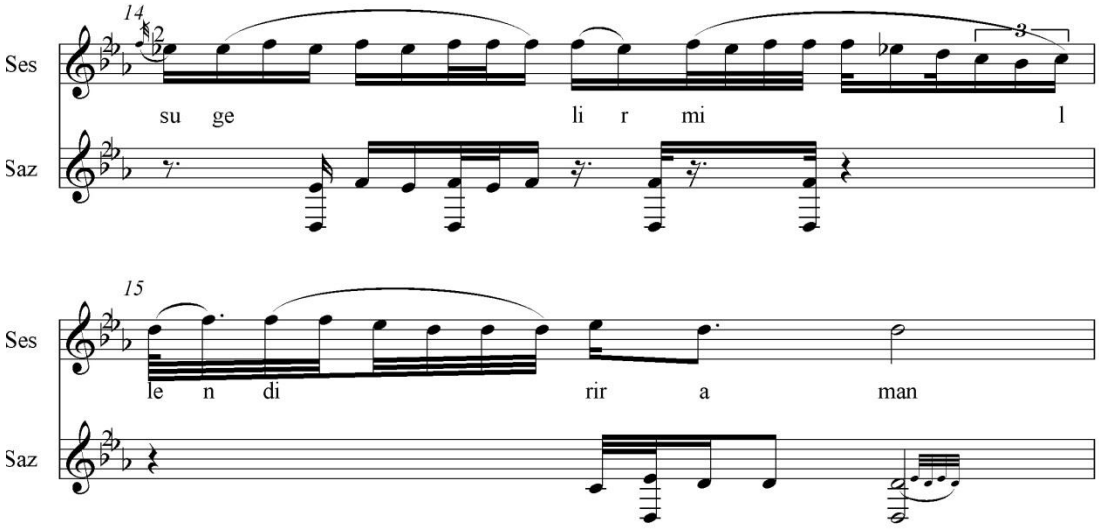
Eserin Ertaş'ın okuduğu şekliyle aktardığımız sözlerinde ağız özelliklerini görmekteyiz. İkinci dizedeki "çıkar" sözcüğü yöresel söyleyiş itibari ile çıħar olarak telaffuz edilmiştir. Bu noktada "k" ünsüzünün "ħ" sesine dönüşümü söz konusudur. Ertaş'ın ağız özelliklerinde gözlemlenen bir başka durum da ünlü ile biten bazı kelimelerin sonuna "y" harfinin eklenmesidir. "y" harfinin önüne zaman zaman "i" ünlüsün de eklenmesiyle "acısı" ve bacısı" sözcükleri Ertaş'ın telaffuzuyla "acısıiy" ve "bacısıiy" şeklinde duyulmaktadır. Ertaş'ın bu şekilde kullandığı söyleyiş özellikleri, ses tonunda, vokal geçişlerine dayalı bir değişim yaratmaktadır. Kavuştakta geçen "galan" sözcüğü Orta Anadolu ağzında "artık, bundan sonra" anlamına gelmektedir (TDK, 1972) .

İkinci bentte gözlemlenen söyleyiş özellikleri "yaralı" ve "zalim" sözcükleri üzerindedir. Ertaş, "yaralı" kelimesini "yareli" olarak telaffuz etmektedir. Anadolu'daki çeşitli ağızlarda da tespit edilen "zalim" sözcüğünün "zalım" şeklindeki söylemi Ertaş'ta da görülmektedir. Ayrıca k>g dönüşümleri Ertaş'ın ağız özelliklerinde sıkça tespit edilen bir durumdur.

4.3.3. Su Gelir Millendirir

Eserin şan kısmının başladığı 14. ve 15. Satırda oluşturulan melodik örgü, 10. derece etrafında başlamaktadır (Resim 95). İlk satırın 2. dörtlük zamanının ikinci

sekizliğinde “gelir” kelimesinin devam eden “ge” hecesinde hançere özelliği gösteren *ritmik vibratolara* rastlamaktayız (Resim 96). 3. dörtlük zamanda da “millendirir” kelimesinin “mil” hecesinde ritmik *vibrato* görülmektedir. Son dörtlük zamandaki senkoplu ifade Ertaş’ın karakteristik ezgi kalıplarındandır. 15. satırdaki melodik seyir 10. derece etrafında başlayıp 8. derecede bitmektedir. Satır başındaki “len” hecesine işaret eden 64’lük değerdeki 8. derece ön *apojiyatür* niteliği taşımaktadır. “di” hecesinde hançere özelliği gösteren *ritmik vibrato* hareketi görülmektedir. “rir” hecesine işaret eden 9. Derece de *apojiyatür* özelliğindedir.



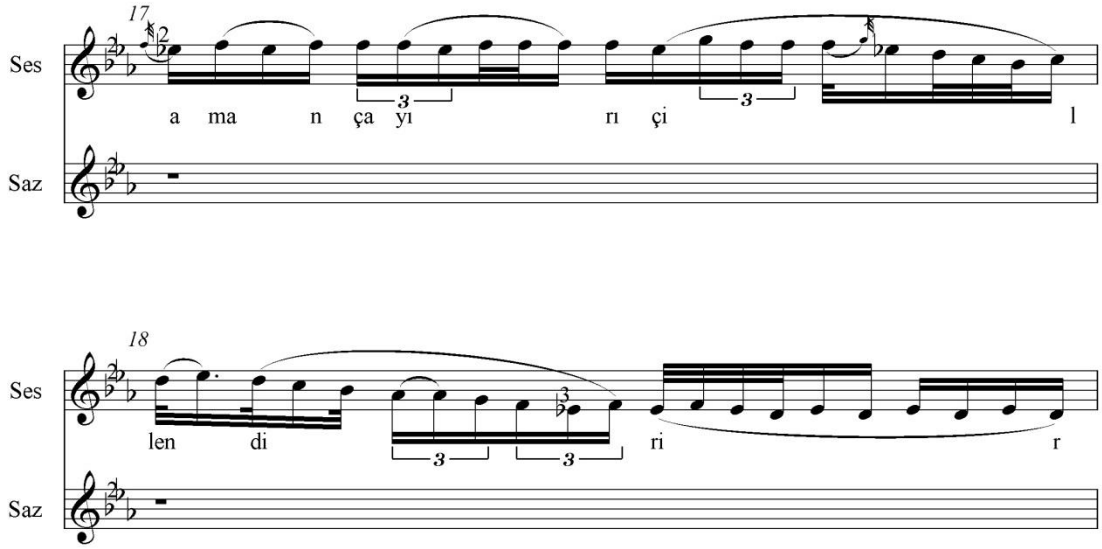
Resim 95 "Su Gelir Millendirir" 14. ve 15. satırlar
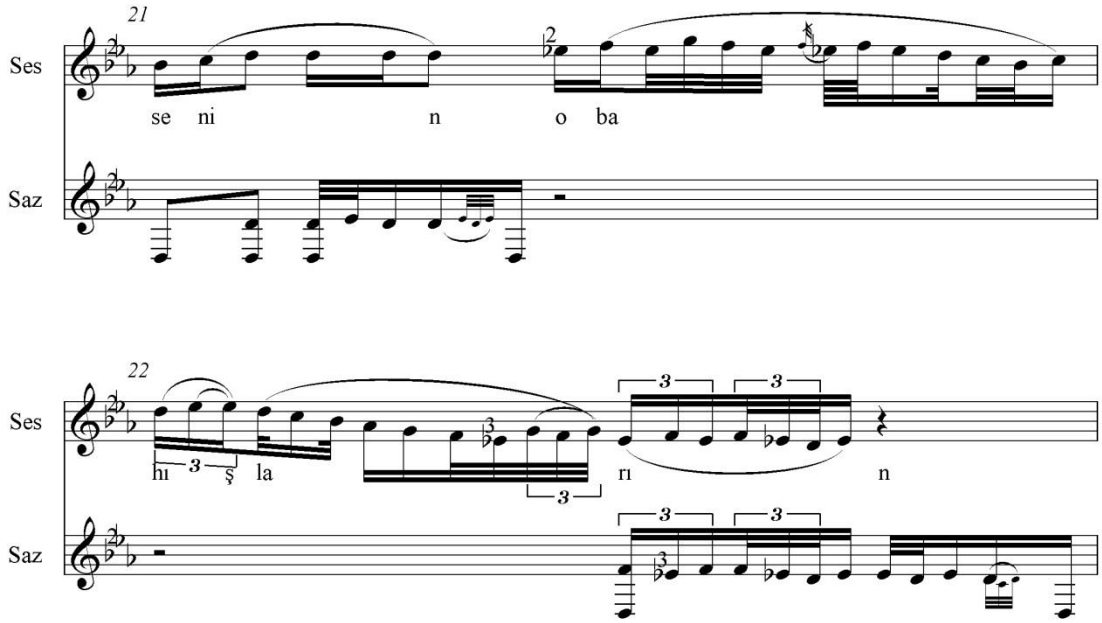


Resim 96 Hançere özelliği gösteren ritmik vibrato

17. ve 18. satırdaki melodik örgü, 14. satır ile soru cevap niteliği taşımaktadır. Bu satırlarda da diğer satırlara benzer şekilde ritmik *vibrato* örnekleri

ve karakteristik ezgi kalıpları görülmektedir. 18. satırın 2. dörtlük zamanındaki motifin ikinci üçlemeli kalıbındaki 2. derecenin *bemol3* karakterde olduğu dikkat çekmektedir. Bu durum, asıl kaynağını vokal icradan alan Ertaş'ın sazında bulunan aynı karakterdeki perdeyi de açıklamaktadır.
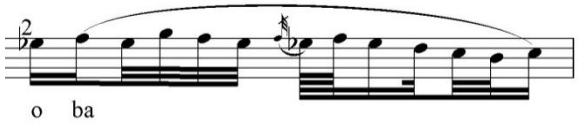


Resim 97 "Su Gelir Milledirir" 17. ve 18. satırlar

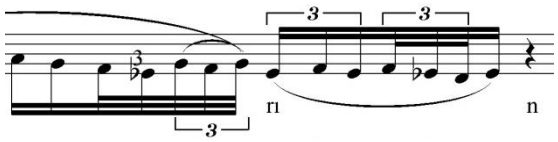


Resim 98 "Su Gelir Millendirir" 21. ve 22. satırlar

21. ve 22. satırlarda, “senin o bakışların” cümlesindeki melodik örgü 8. derece etrafında başlamaktadır. Melodik seyir itibariyle 22. satır ile 18. satır birbirine benzemektedir (Resim 98). Bu noktada Ertaş kendi aşiret geleneğine dayalı yorum anlayışına dayanarak, melodik seyir açısından benzerlik gösteren cümleleri hançere motifleri ile çeşitlendirerek, icraya ahenk katarken, melodik seyri de monotonluktan kurtarmıştır. Bu hançere motifleri; 21. satırın 3. ve 4. dörtlük zamanlarında (Resim 99), 22. satırın 2. ve 3. dörtlük zamanlarında görülmektedir (Resim 100). Ayrıca 22. satırın başındaki cümle karakteristik bir ezgi kalıbıdır.

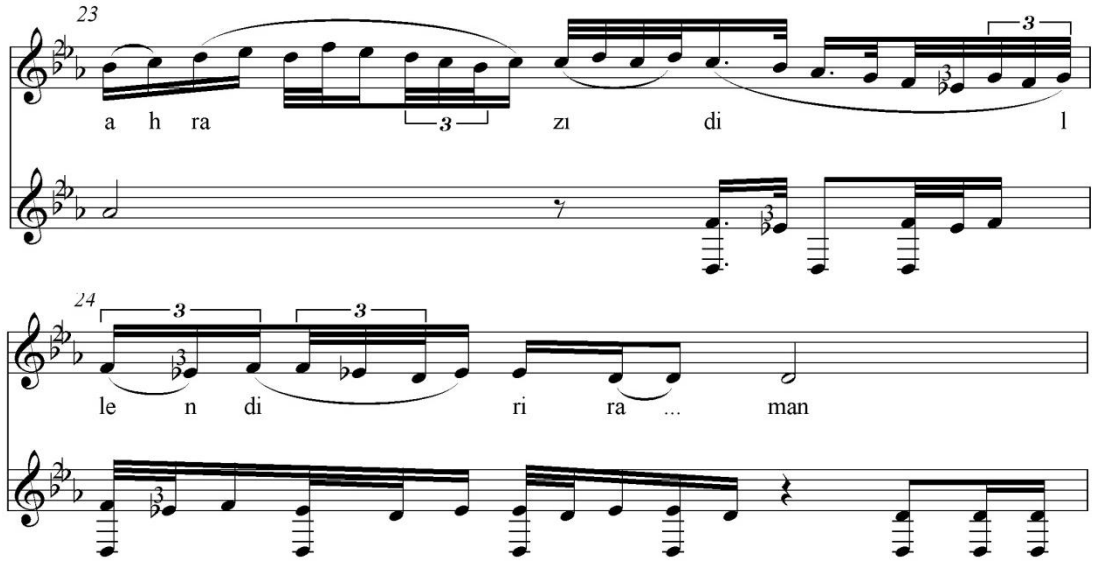


Resim 99 21. satırdaki hançere motifi

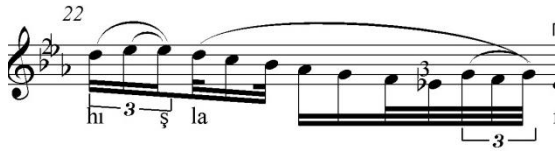


Resim 100 22. satırdaki hançere motifi
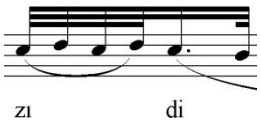
İlk dörtlük 23. ve 24. satırlarda son bulmaktadır (Resim 101). 23. satırda 6. derece üzerinde başlayan ezgi kalıbı, dizinin 4. Derecesindeki hicaz çeşnisinden kaynaklı derecelerini çeşitli hançere motifleriyle ifade etmektedir (Resim 102). 23. satırın 3. Dörtlük zamanında, Ertaş’ın karakteristik hançere özelliğini gösteren bir motif tespit edilmiştir (Resim 103).



Resim 101 "Su Gelir Millendirir" 23. ve 24. satırlar
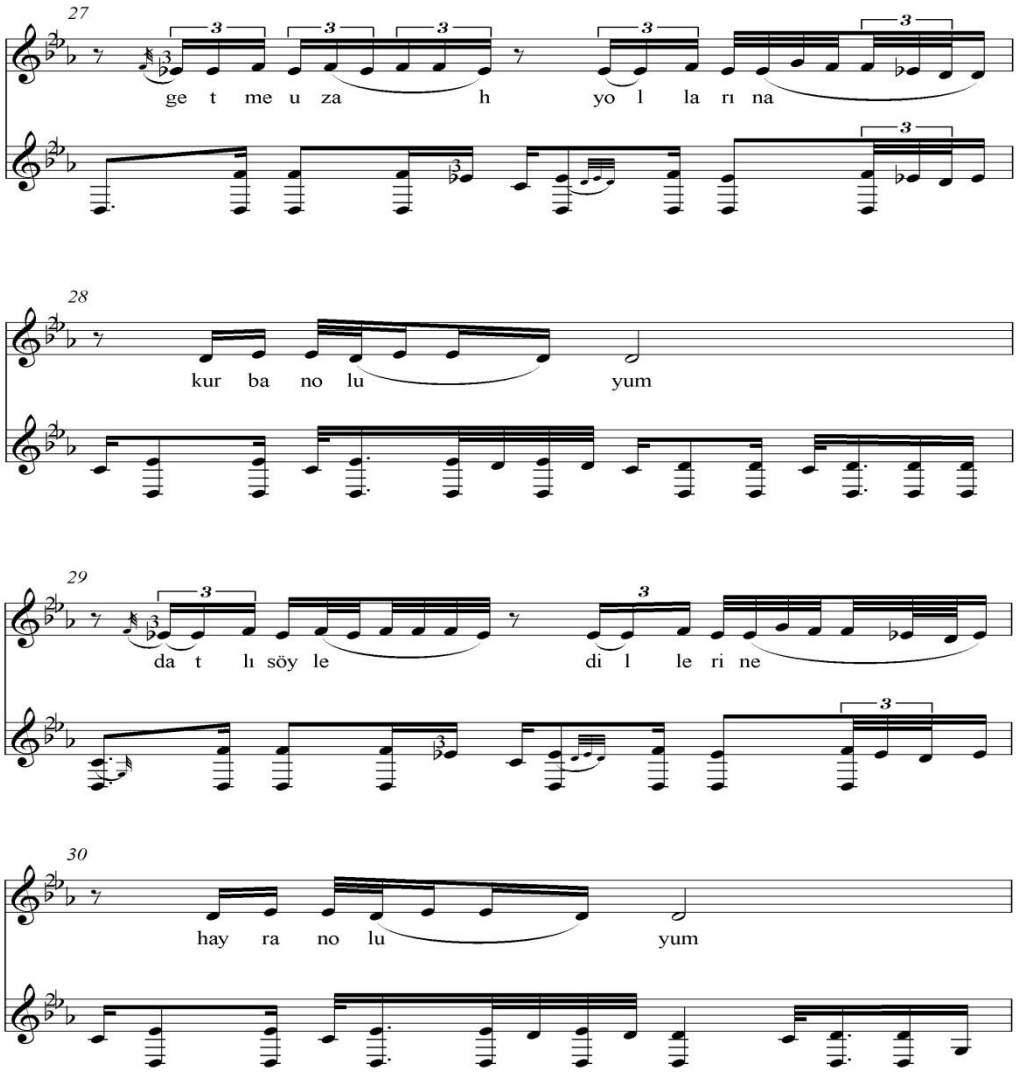


Resim 102 Dizinin derecelerini gösteren karakteristik ezgi kalıbı



Resim 103 23. satırda Ertaş'ın karakteristik hançere özelliğini gösteren motif

"Başında Altın Tacım" adlı Muharrem Ertaş kaynaklı ezgi, bu eserle -aşık ağzı bir söyleyişle- aynı havaya sahiptir. Yalnızca şiir farklıdır. İncelediğimiz eserin yine Muharrem Ertaş kaynaklı "Başımda Altın Tacım" dan farkı nakarat oluşumudur. Nakarat 27., 28., 29. ve 30. satırlarda 3. derece etrafında seyretmektedir (Resim 104). Nakarat cümlelerinde yoğun olarak ritmik *vibrato* özelliği gözlemlenmektedir. Nakarat cümlesinin son bulmasıyla 30. satırda eserin ilk bölümü tamamlanmakta ve

ara saza geçilmektedir. Eserin ikinci bölümü birinci bölümle simetrik olarak icra edilmiştir.



Resim 104 "Su Gelir Millendirir" 27., 28., 29. ve 30. satırlar

Su gelir millendirir

Çayırı çillendirir

Senin şu bakışların

Ahrazı dillendirir

Gitme uzak, yollarına kurban olayım

Nazik söyle dillerine, hayran olayım

Su gelir taşa değer,

Kirpikler kaşa değer

Merak etme sevdiğim

Bir gün baş başa değer

Gitme uzak, yollarına kurban olayım

Nazik söyle dillerine, hayran olayım

Eserin şiir yapısı; 2 dörtlük ve bir nakarattan oluşmaktadır. 3+4 duraklı 7'li hece ölçüsü ile yazılmıştır. Şiirin kafiye şeması a-a-b-a, c-c, d-d-e-d, c-c şeklindedir. Anonim Halk Edebiyatı nazım biçimlerinden *mani* karakterli şiire nakarat 13'lü hece ölçüsünde olup Parlak'tan edindiğimiz bilgilere göre Neşet Ertaş tarafından eklenmiştir (Parlak, 2014). Şiirde güzelliği övülen sevgiliye kavuşma ümidi hakimdir.

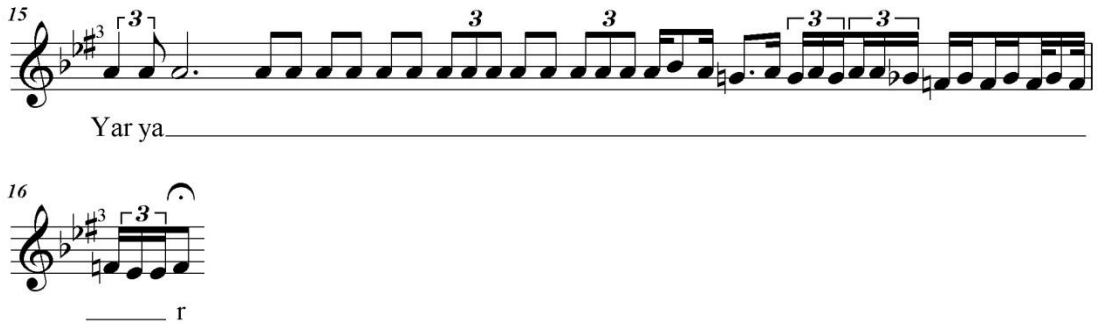
ilk dörtlüğün 3. dizesinde "senin" sözcüğünde gözlemlenen ağız özelliği n>ŋ dönüşümüne dayalı "seniŋ" şeklinde ifade edilebilir. Aynı dizede k>ħ dönüşümünden kaynaklı ağız özelliğine dayalı kullanım "baħışların" şeklindedir.

Nakarat bölümündeki ağız özelliğine dayalı kelimeler; i>e dönüşümüne dayalı "getme", k> ħ dönüşümüne dayalı "uzaħ", a>u ve ı>u dönüşümüne dayalı "oluyum" şeklinde gözlemlenmektedir.

4.3.4. Çiçek Dağı

Bu eserin vokal bölümü, önde çalınan ölçülü oyun ezgisinden sonra serbest olarak başlamaktadır. Serbest bölümün tamamlanmasından sonra okunan nakarat, ölçülüdür.

15. ve 16. satırlarda, "yar yar" ünleminin melodik örgüsünü görmekteyiz (Resim 105). 5. Derece etrafında *ritmik vibrato* hareketleriyle seyrine başlayan melodik örgü, 4. ve 3. derecenin yarım ton pestleşmesiyle *saba* dizisine dönüşmektedir. Ana dizide bekar olan 4. derecenin aynı motif içerisinde yarım derece pestleşmesi, çeşniler arası yumuşak bir geçiş sağlamaktadır. Bu zor geçişin icrası bizce önemli bir duyum becerisi gerektirmektedir. Bu anlamda dikkat çekicidir. Geçişten sonra *saba*[33] dizisinin güçlü derecesi olan 3. derece üzerinde kalınmaktadır.
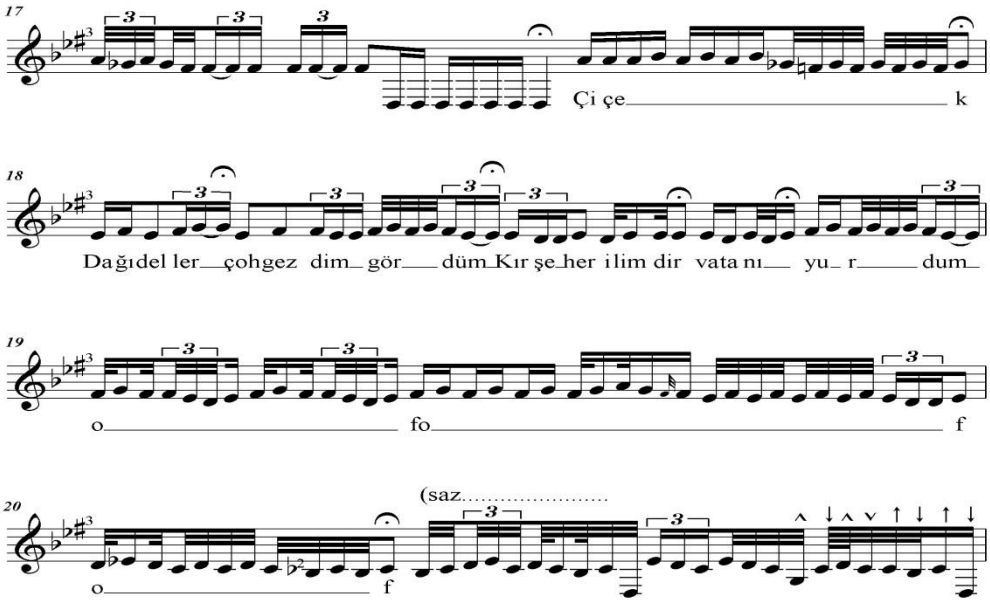


Resim 105 "Çiçek Dağı" 15. ve 16. satırlar

Ünlem ifadesinin tamamlanmasından sonra ana cümleye hazırlık amacıyla araya aynı dizi özelliğindeki saz partisi girmektedir. 18. satırdaki serbest cümle *resitatif*[34] karakterdedir (Resim 106). Bu satırda bulunan "gördüm" ve "yurdum"

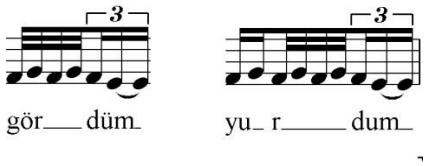
[33] Ana *Saba* dizisi; Saba 3'lüsüne, iki adet hicaz 4'lüsünün birbirine eklemlenmesiyle oluşan zirgüleli hicaz dizisinin, eklemlenmesiyle oluşmaktadır.

[34] Konuşur gibi.
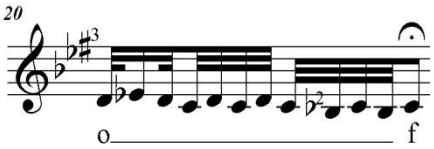
kelimeleri *tril* karakterli hançere özelliği göstermektedir (Resim 107). Serbest kısımda tespit edilen hançere özellikleri *orta sert* ve *yumuşak* karakterlidir. 19. satırda ifade edilen "of" ünlemleri 2. derece üzerinde ısrarlı anlatım özelliği taşımaktadır. 19. satırın sonunda *tril* yapısındaki hançere özelliği dikkat çekmektedir. 20. Satırda, ikinci derece pestleştirilerek, yine *tril* yapısındaki hançere ile, eksen sesinin altındaki 7. Derece üzerinde kalınmaktadır (Resim 108).
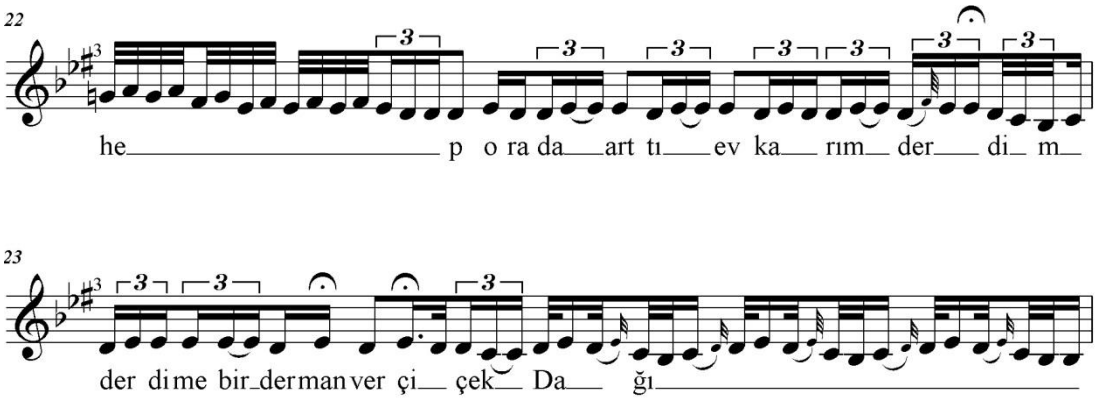


Resim 106 "Çiçek Dağı" 17., 18., 19. ve 20. satırlar



Resim 107 "Çiçek Dağı" 19. Satırda tespit edilen tril yapısındaki hançere motifleri
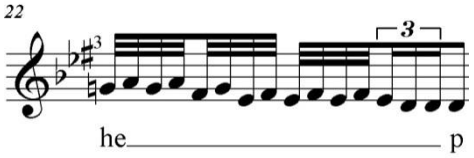


Resim 108 "Çiçek Dağı" 20. Satırda tespit edilen tril yapısındaki hançere motifi
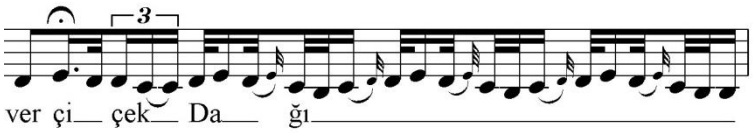


Resim 109 "Çiçek Dağı" 22. ve 23. satırlar

22. satırda "hep" sözcüğü üzerinde görülen hançere motifi *tril* yapısında ve yumuşak karakterdedir. Bu motifin sonunda görülen üçlemeli kalıp, *tril* hareketinden sonra yapılan *vibratoyu* ifade etmektedir(Resim 109). Bu iki yapının iç içe kullanımı Ertaş'ta karakteristiktir (Resim 110). 23 satırda gelen cümle yine *resitatif* karakterli olup "çiçek dağı" üzerindeki ısrarlı anlatım özelliği, 19. satırdaki "of" ünlemi ile benzerlik göstermekte ve eksen sesi altındaki 6. derece üzerinde kalmaktadır (Resim 111),.

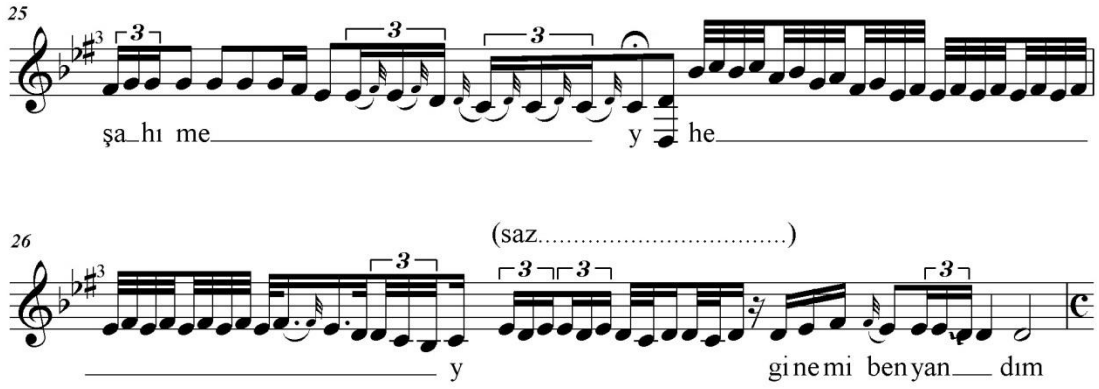


Resim 110 "Çiçek Dağı" 22. Satırda tril yapısındaki yumuşak hançere ve vibrato
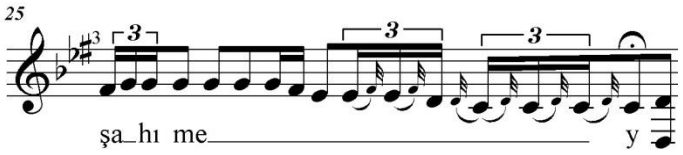


Resim 111 23. satırdaki ısrarlı anlatım özelliği
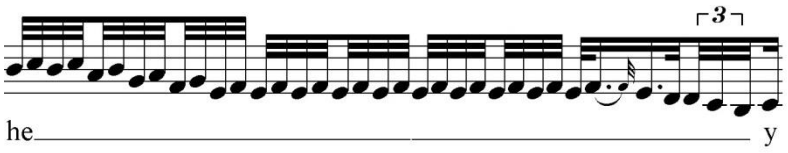
25. ve 26. satırlarda eserin serbest bölümü tamamlanmaktadır (Resim 112). 4.derece etrafında "şahım hey" diye başlayan ünlem cümlesi, 2.ve 1. dereceleri içeren üçlemeli kalıplar halinde ifade edilen *tril* yapısındaki hançere motifi ile eksen sesinin altındaki 7. derece üzerinde kalmaktadır (Resim 113). Sonrasında yine "hey" ünlemi üzerinde tespit edilen *tril* karakterindeki, *yumuşak* hançere yapısı 22. satırda "hep" sözcüğünde görülen hançere özelliğinin eksen sesi altındaki 7. derece üzerinde kalan daha uzun ifadesidir (Resim 114).



Resim 112 "Çiçek Dağı" 25. ve 26. satırlar

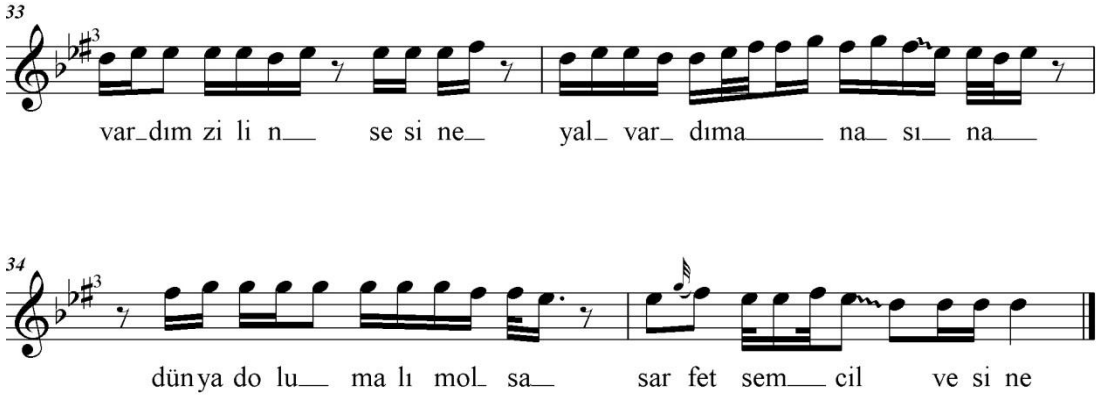


Resim 113 25. Satırda üçlemeli kalıplar içinde, trill yapısındaki hançere motifi



Resim 114 Tril yapısındaki yumuşak hançere motifi

26. satırda vokal bölümün serbest kısmı tamamlandıktan sonra ölçülü şekilde giren saz partisi 33. satıra kadar devam etmektedir. Ertaş, 33. satırda 9. derece üzerinde coşkulu bir avazla başlayan nakarat cümlesi kurgulamıştır (Resim 115). 33. satırın ilk ölçüsünde "sesine" sözcüğünün, "ne" hecesiyle 10. derece üzerinde yapılan kalış ilginçtir. 38. satırın ikinci ölçüsünde 9. derece üzerinde kalınmaktadır. 39 satırdaki melodik seyir, 11. Derece eksenlidir ve yine 9. derece üzerindeki motifle sonlanmaktadır. 39. satırın 2. ölçüsünde *portamento* hareketi gözlemlenmektedir. "ne" hecesinin uzatılmasıyla ölçülü kısım tamamlanmaktadır.



Resim 115 "Çiçek Dağı" 33. ve 34. satırlar

"Yâr, yâr...

Çiçekdağı derler; çok gezdim, gördüm

Kırşehir İli 'dir vatanı-ı yurdum

Hep orada arttı evkârım, derdim

Derdime bir derman, ver; Çiçekdağı!

Ah ömrüm hey, hey; gine mi ben yandım!

Yâr, yâr...

Çiçekdağı derler, methini etmek

Kolay mıdır seni terk edip gitmek?

Hele şu gurbetin kahrını çekmek

Gel, onu da bana sor; Çiçekdağı!

Ömrüm hey, hey; gine mi ben yandım!

Ah ömrüm hey, hey; gine mi ben yandım!

Yâr, yâr...

Çiçekdağı derler, Garib 'in yurdu

İçinde gizlidir bin türlü derdi

Zalim felek beni yârdan ayırdı

Yârdan ayrılması zor; Çiçekdağı!

Ömrüm hey, hey; gine mi ben yandım!

Ah ömrüm hey, hey; gine mi ben yandım!

Vardım zilin sesine

Yalvardım anasına

Dünya dolu malım olsa

Sarf etsem cilvesine" (Parlak, 2013, s. 375-376).

Eserin şiir yapısı; 3 dörtlük ve bir nakarattan oluşmaktadır. 6+5 duraklı 11'li hece ölçüsü ile yazılmıştır. Şiirin bent kısımları Neşet Ertaş'a ait olmasına karşın nakarat anonimdir (Parlak, 2013, s. 376). Şiirin kafiye şeması a-a-a-b, c-c-c-c, d-d-d-e, c-c-c-c, f-f-f-g şeklindedir. Anonim Halk Edebiyatı nazım biçimlerinden *koşma* türündedir.

Şiir, sıla hasretini konu almaktadır. Ertaş'ın genç yaşta Kırşehir'den ayrılmasının üzerinde etkisi büyüktür. Şiir kanımızca bu duygularla yazılmıştır. Ayrıca Ertaş'ın yaşadığı ayrılıklar ve kadere olan sitem, Çiçek Dağı ile konuşurcasına anlatılmaktadır.

Şiirin ilk dörtlüğündeki ağız özelliklerini; "derler" kelimesinin r>l dönüşümü ile "deller" şeklinde söylemi, "Kırşehir" kelimesinin k>g ve i>e dönüşümleri ile "Gırşeher" şeklinde söylemi ve "efkar" kelimesinin f>v dönüşümü ile "evkar" şeklinde söylemi olarak tespit etmekteyiz.

İkinci dörtlükteki ağız özellikleri ise; "kolay" sözcüğünün k>g dönüşümü ile "golay" şeklindeki söylemi, gitmek sözcüğünün i>e dönüşümüyle "getmek" şeklindeki söylemi ve "kahrını" sözcüğünün k>g dönüşümü ile "gahrını" şeklindeki ifadesidir.

Üçüncü dörtlükte ise, yine "derler" kelimesinin r>l dönüşümü ile "deller" şeklindeki söylemi, "zalim" sözcüğünün i>ı dönüşümü ile "zalım" şeklindeki söylemi ve "yârdan" sözcüğünün a>e dönüşümü ile "yârden" şeklindeki söylemi ağız özelliklerini oluşturmaktadır.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Çalışmamızda incelediğimiz, Neşet Ertaş örneğiyle Orta Anadolu Abdallarının saz ve vokal icra özelliklerinden elde ettiğimiz sonuçları konunun işleniş sırasına göre ortaya koymaya çalışacağız.

Abdallar tarihsel köken olarak Horasan ve civarında yaşayan bir Türkmen kabilesine mensupturlar. Moğol baskısıyla Anadolu'ya geldikleri bilinen Abdal zümreleri, Kırşehir, Kırıkkale, Keskin, Yozgat, Yerköy, Çiçekdağı, gibi Orta Anadolu yerleşim bölgelerinde yoğun olarak görülmekle beraber Güneydoğu Anadolu, Ege ve Akdeniz bölgelerinde de yaşadıkları bilinmektedir. Bu bağlamda Anadolu Abdalları, halk kültürünü yüzyıllardır büyük bir inanç, sevgi ve ustalıkla kuşaktan kuşağa aktararak Anadolu'nun hemen her yerinde kültür elçiliğini sürdürmektedir.

Orta Anadolu Abdalları yaygın olarak, saz (bağlama), davul, zurna ve keman çalarak sanat geleneklerini sürdürmektedirler. Sanatlarını usta çırak ilişkisine dayalı, meşk geleneği içerisinde icra ederler. Anadolu ozanlık geleneğinde "saz" ve "söz" ayrılmaz bir bütündür. Son yüzyılda Orta Anadolu Abdal müziği içerisindeki meşk geleneğinin başta gelen saz ve söz ustaları; Muharrem Ertaş, Hacı Taşan, Çekiç Ali ve Neşet Ertaş'tır. Orta Anadolu Abdal müziğinin icra özelliklerini incelerken araştırmamızın tarihsel sınırının başlangıç noktasını Muharrem Ertaş oluşturmaktadır. Ertaş'tan hareketle Orta Anadolu Abdallarının saz ve vokal icra özellikleri kanımızca Muharrem Ertaş, Hacı Taşan, Çekiç Ali ve Neşet Ertaş'ın icraları etrafında şekillenmektedir. Muharrem Ertaş'ın ustaları Yusuf Usta ve Bulduk Usta'dan aktardığı sanat birikimini başarıyla benimseyen, Hacı Taşan ve sonrasında Çekiç Ali bu geleneğin şüphesiz önemli temsilcilerindendir. Geleneğin son ve güçlü

temsilcisi, Neşet Ertaş'tır. Bugün, Orta Anadolu Abdal müziğinin kodları, isimlerini saydığımız diğer ustaların yanında, kendinden önceki ustaları algılayarak oluşturduğu özgün sanat profiliyle model olmuş Neşet Ertaş algısı üzerinden oluşturulmaktadır.

Dilbilimi açısından *ağız;* aynı dil içerisinde ses, şekil, söz dizimi ve anlamca farklılıklar gösterebilen, belli yerleşim bölgelerine veya topluluklara özgü konuşma dilidir. Özelden genele Türkmen Ağzı, Abdal Ağzı vb. ağızların birleşiminden, *Kırşehir Şivesine* ya da geniş anlamda, Orta Anadolu bölgesinde tespit edilen diğer ağızların da birleşmesi ile *Orta Anadolu Şivesine* ulaşıyoruz. Bu durumdan hareketle Neşet Ertaş'ın konuşma dili Türkçe'nin *Türkiye lehçesine* bağlı, *Kırşehir şivesinin Abdal ağzıdır*.

THM'de kullanılan ağız kavramının genel ifadesi; yöresel ve tematik ezgi kalıplarının bölgelere, topluluklara ve kişilere has dil kullanım özellikleriyle oluşan, bünyesinde bulunan müzikal unsurlar açısından çeşitlilik ve farklılık gösteren söyleyiş üslubudur.

Hançere; vokal icrada gırtlak ile yapılan vibratolar, nüanslar ve vurgular gibi çeşitli unsurlardan oluşan bir ifade biçimidir, özellikle geleneksel müziklerde sık rastlanılan bir ifade tarzdır. Ertaş'ın vokal icralarında kullandığı hançere özelliği, ağız özelliklerine paralel olarak ses tellerinde oluşan durgu, vurgu, artikülasyon, aparjiyatür, grubetto, aşağı-yukarı mordant, hızlı-yavaş vibrasyon, triller vb. süsleme notlarından oluşan kompleks bir yapıyı içerir.

Orta Anadolu Abdal müziğinin gelişmiş yapısını oluşturan ana ögelerden biri de eser örneklerinde kullanılan çeşitli ses dizileridir. Neşet Ertaş'ın, Abdal yöre sanatçılarının vokal icralarında hissedilen farklı değerlerdeki komaları, 1960'lı yılların başında hissederek sazındaki perde sayısını artırması, Orta Anadolu Abdal

müziğindeki dizisel gelişimi, hatta bu gelişime paralel olarak makamsal gelişimi de beraberinde getirmiştir. Bu diziler dört temel grupta toplamıştır:

a. Yahyalı Kerem Dizisi ve Çeşitlemeleri
b. Bozlak Dizisi ve Çeşitlemeleri
c. Garip Dizisi ve Çeşitlemeleri
d. Genelde gözlemlenmeyen, birkaç eserde görülen özel diziler

Orta Anadolu Abdalları, günümüzde Neşet Ertaş'ın ortaya koyduğu icra anlayışının benimsenmesi ve yaygınlaşması ile onun kullandığı 45-46 tekneli ve 37-43 perdeli saz tipini kullanmaktadırlar. Saz çalım pozisyonu olarak da yine Ertaş'ın getirdiği bir anlayış olan "Re" pozisyonunu tercih etmektedirler.

Neşet Ertaş'ın saz tekniğini sağ ve sol el teknikleri oluşturmaktadır. Bu bağlamda sağ el tekniklerini *mızrap tekniği ve göğüs vuruşları* oluşturmakta iken sol el tekniğini *de parmak tekniği* genelinde; *parmak vurma, tel çekme, parmak çarpmaları, glissando vb. nüans ifadeleri* oluşturmaktadır.

Ertaş'ın sağ el icra özelliklerini ifade eden *mızrap tekniği*; kendi tekniğinin yanı sıra Anadolu'da kullanılan diğer mızrap tekniklerini de bünyesinde barındıran, metronom dengesi açısından kararlı ve bütününde özgün bir karakter taşımaktadır. Ertaş'ın icra ettiği eserin tarzına, tavrına, ezginin ruhuna ve özelliğine göre çok farklı ve zengin bileşenlerle seyreden mızrap vuruşları temelde; *alt eşiğe yakın vuruşlar, göğüsün orta noktasına yapılan vuruşlar* ve nadiren de olsa *göğüs sap birleşimine yapılan vuruşlardan* oluşmaktadır (Resim 19), (Resim 20). Mızrap vuruşları ile sazına kattığı tınıları, *çok yumuşak, yumuşak, sert ve orta sert tınılar yanında; parlak, kısmen parlak-kısmen kapalı, buğulu, sızlamalı vb.* ifadelerle tarif etmek mümkündür. Ertaş'ın sağ el icra özelliklerini oluşturan diğer bir unsur da göğüs

vuruşlarıdır. Genellikle sağ elin orta ve yüzük parmaklarıyla kimi zaman da serçe parmağıyla sazın göğsüne yapılan ritmik vuruşlar tıpkı saza eşlik eden bir perküsyon gibi eserin ritmik havasını ortaya çıkarmaktadır.

Orta Anadolu Abdal müziği ağız özellikleri, genelden özele doğru, müzikolojik bir bakış açısıyla, üst başlığında, yaygın kalıp ezgilere bağlı olarak ortaya çıkan, bölgesel ve yöresel üsluplar adı altında, *Orta Anadolu Ağızları*, özelinde ise yine yaygın kalıp ezgilere bağlı olarak ortaya çıkan aşiret, topluluk vb. gruplara has üsluplar adı altında; *Abdal Ağzı, Avşar Ağzı, Teber Ağzı ve Türkmen Ağzı* olarak tespit edilmiştir.

Neşet Ertaş'ın saz icra özellikleri; karakteristik ezgi kalıpları, mızrap kalıpları, parmak pozisyonları ve teknikleri, çeşitli nüans ifadeleri vb. unsurlarla şekillenmektedir (Resim 21), (Resim 22), (Resim 23), (Resim 24), (Resim 25), (Resim 26), (Resim 27), (Resim 32), (Resim 38), (Resim 41), (Resim 45), (Resim 46), (Resim 47), (Resim 48), (Resim 52), (Resim 53), (Resim 54), (Resim 56), (Resim 57), (Resim 58), (Resim 61), (Resim 62), (Resim 66), (Resim 71). Yöre müziği ile ilgili çalışmalarımıza ve birikimimize dayanarak, Ertaş'ın icra özelliklerini oluşturan bu unsurların Orta Anadolu Abdal Müziği icrasında yaygın olarak kullanıldığı ve geneli ifade ettiği araştırmamızın sonuçlarındandır.

Neşet Ertaş'ın vokal icra özellikleri; karakteristik ezgi kalıpları, ağız özellikleri, hançere kullanım özelliğine dayalı *triller* ve *vibratolar*, eserin yorumlanmasında kullanılan farklı karakterdeki ses tınıları *glissando* ve *portamento* vb. nüans ifadelerinden oluşan dramatizasyon unsurları etrafında şekillenmektedir (Resim 80), (Resim 81), (Resim 82), (Resim 83), (Resim 86), (Resim 87), (Resim 88), (Resim 90), (Resim 91), (Resim 93), (Resim 96), (Resim 99), (Resim 100), (Resim 102), (Resim 103), (Resim 107), (Resim 108), (Resim 110), (Resim 111), (Resim 113), (Resim 114). Saz icra özelliğine benzer şekilde Ertaş'ın vokal icra

özellikleri de günümüz Orta Anadolu Müziği icrasında geneli yansıtan ifadeler taşımaktadır.

Yöre kültürünün bozulmamış ve geçmişten gelen köklerine bağlı hallerinin tespit edildiği kırsal kesimlerde gerek tarım ve hayvancılığın azalmasıyla beraber ekonomik imkanların zayıflaması, gerekse eğitim, sağlık gibi sosyal imkanların kısıtlılığı, kırsalda yaşayan halkın kente göçünü zorunlu kılmaktadır. Ayrıca globalleşen dünyada iletişim ve ulaşım olanaklarının artmasına paralel olarak hemen her evde radyo ve televizyonun bulunması, yayın organlarının gelişmesi ve çeşitlenmesi ağızlar üzerinde olumsuz etkiler bırakmaktadır. Orta Anadolu'da da görünen tablo aynıdır. Bu gün çeşitli ekonomik ve sosyal sıkıntılar sebebiyle Orta Anadolu Abdallarının bir çoğunun büyükşehirlere göç ettiği bilinmektedir. Gerek Orta Anadolu gerekse diğer yörelerde yapılmış ağız çalışmalarından hareketle hazırlanan fonetik alfabe ile ağız özelliklerinin ifade edildiği nota yayınlarının yapılması ve var olan yayınların güncellenmesi önem arz etmektedir.

THM literatüründe doğaçlama karakterli türlerin ve tarzların nota yayınlarının çok az olması büyük bir eksikliktir. Bu noktadaki problem bizce serbest nota yazım anlayışının henüz bir tekniğe oturmamış olmasıdır. Tespit ettiğimiz bu problemden hareketle, vokal bilgisi, ağız özellikleri, hançere vb. unsurlara dair teknik detayların yansıtıldığı nota yayınları, doğaçlama karakterli türlerin ve tarzların aktarılmasında, gerek akademik ortamlara gerekse icra ortamlarına kaynak olabilecek niteliktedir. Bu anlamda bizim çalışmamızın "ekler" bölümünde sunduğumuz nota yayınlarının problemin çözümünün ilk adımında model oluşturabileceğini düşünmekteyiz.

KAYNAKÇA

Akman, Haşim (2006). Gönül Dağında Bir Garip. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Altınok, Baki Yaşa. Aşiret Ve İskan Olaylarını Anlatan Türkülerin Yaşatılmasında Önemli Katkıları Bulunan Bir Türkmen Topluluğu : Abdallar. Şubat 10, 2014 tarihinde www.türküler.com: http://www.turkuler.com/thm/abdallar.asp adresinden alındı

Artun, Erman. (2001). Aşıklık Geleneği ve Aşık Edebiyatı. Ankara: Akçağ Yayınları.

Basınoğlu, Etem. (1981). Çeşitli Yönleriyle Kırşehir. Kırşehir: Filiz Yayınları.

Caferoğlu, Ahmet. (1947). "Kırşehir Vilayeti'nin Bugünkü Etnik Teşekkülüne Dair Notlar." Şu kitapta: Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi (Cilt II). İstanbul: İbrahim Horoz Basımevi, 79-96.

Emnalar, Atınç. (1998). Türk Halk Müziği ve Nazariyatı. İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

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

(H.1332 M.1914). Aşıkpaşazade Tarihi (s. 205). içinde İstanbul.

Karahan, Leyla. (1996). Anadolu Ağızlarının Sınıflandırılması. İstanbul: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Karakaya, İsmail. (2009). "Bilimsel Araştırma Yöntemleri". Şu kitapta: Ed. Abdurrahman Tanrıöğren. Bilimsel Araştırma Yöntemleri. Ankara: Anı Yayınları.

Korkmaz, Zeynep. (1995). "Anadolu Ağızları üzerindeki Araştırmaların Bugünkü Durumu ve Karşılaştığı Sorunlar." Şu kitapta: Türk Dili Üzerine Araştırmalar (Cilt II). Ankara: TDK Yayınları.

Köprülü, Mehmet Fuad. (1935). "Abdallar." Şu kitapta: Türk Halk Edebiyatı Ansiklopedisi. İstanbul. 23-56

Köprülü, Mehmet Fuad. (1935). Türk Halk Edebiyatı Ansiklopedisi. İstanbul: 1935.

Köprülü, Mehmet Fuad. (1989). Edebiyat Araştırmaları II. İstanbul: Ötüken Yayınları.

Etili Ökten, Can. (2014, Şubat 20). Hançere Nedir? (E. Uslu, Röportaj Yapan)

Özçelik, Sadık. (2002). Batı Müziği Yazısında Süslemeler . G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi, 2(3), 77-91.

Parlak, Erol. (1990). Bozlaklar. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Parlak, Erol. (2006). "Neşet Ertaş Bir Sanat Ağacıdır." Şu kitapta: Haz. Haşim Akman. Gönül Dağında Bir Garip. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, s. 251-256.

Parlak, Erol. (2013). Garip Bülbül Neşet Ertaş (Cilt II). İstanbul: Demos Yayınları.

Parlak, Erol. (2014, Şubat 20). Hançere. (E. Uslu, Röportaj Yapan)

Parlak, Erol. (2014, 05 05). Su Gelir Millendirir adlı eserin şiir yapısı. (E. Uslu, Röportaj Yapan)

Sartwell, Crispin. (2000). Yaşama Sanatı. (A. Yılmaz, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Say, Ahmet. (2004). Müzik Sözlüğü. Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Soykut, Refik. (1971). Orta Yol Ahilik. Ankara: Güneş Matbaası.

Şenel, Süleyman. (2007). Kastamaonu'da Aşık Fasılları (Cilt I). İstanbul: Kastamonu Valiliği İl Özel İdaresi Yayını Düzey Matbaacılık.

TDK. (1972). Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü (Cilt VI). Ankara.

TDK. TDK Güncel Türkçe Sözlük. Şubat 15, 2014 tarihinde http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.536771525e27a2.40194314 adresinden alındı

TDK. TDK Güncel Türkçe Sözlük. Ocak 15, 2014 tarihinde http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.533a69c18ec6c1.33323013 adresinden alındı

TDK. TDK Güncel Türkçe Sözlük. Şubat 15, 2014 tarihinde http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5368e879d25b53.53673261 adresinden alındı

TDK. TDK Güncel Türkçe Sözlük. Şubat 16, 2014 tarihinde http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&guid=TDK.GTS.5386569ae3b5c3.38536236 adresinden alındı

Tokel, Bayram Bilge. (1999). Neşet Ertaş Kitabı. Ankara: Akçağ Yayıncılık.

Türkay, Cevdet. (2005). Osmanlı İmparatorluğu'nda Oymak, Aşiret ve Cemaatlar. İstanbul: İşaret Yayınları.

Tylor, Edward Burnet. (1871). Pirimitive Culture (6. Edition). USA.

Uludağ, Süleyman. (1988). Abdal Maddesi. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. içinde İstanbul.

Yaldızkaya, Ömer Faruk. (2003). "Emirdağ'da Abdal Geleneği". VI. Afyankarahisar Araştırmaları Sempozyumu Bildirileri (10-11 Ekim 2002), Ankara: 499-507

Yıldız, Yeşim. (2012). Kaman Abdallarının Halk Bilimi Açısından İncelenmesi. Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Yılmaz, Adnan. (2005). Abdallık Zor Zanaat. Kırşehir'in Günışığı Dergisi(7), 35-39.

Youtube. Mart 06, 2014 tarihinde

http://www.youtube.com/watch?v=2RvQZwkSCFg adresinden alındı

Youtube. Mart 06, 2014 tarihinde http://www.youtube.com/watch?v=H9-Eq6G8M7c adresinden alındı

Youtube. Şubat 20, 2014 tarihinde http://www.youtube.com/watch?v=hEi5SoNmsPI adresinden alındı

Youtube. Nisan 22, 2014 tarihinde

https://www.youtube.com/watch?v=w2Vlw55L2Bw adresinden alındı

Yöre, Seyit. (2012). Kırşehir Yöresi Halk Müziği Kültürünün Kodları ve Temsiliyeti. Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi, 9(1).

EKLER

Ek.1 Yöredeki Söyleme Biçimine Göre Kelimeler ve Anlamları

Yıldız'ın Kaman Abdalları üzerine yaptığı alan çalışmasında tespit ettiği Orta Anadolu coğrafyasında da kullanılan kelimler ve anlamları şu şekildedir:

"*İsimler*

Acer: Yeni

Açacak: Anahtar

Alaf: Alev

Alamaç: Hızlı yanan alev

Alasa: Çok konuşan

Alayı: Hepsi

Asbap: Elbise

Avurt: Yanak

Badak: Kısa boylu

Başangı: Yaramaz, kavgacı

Bel: Tepe arası geçit

Bellemek: Öğrenmek

Bıldır: Geçen yıl

Bibi: Hala

Böle: Teyze çocukları

Büngül: Suyun kaynarken çıkardığı ses

Cacık: Yenilebilen yabani ot

Cıbır: Parasız-pulsuz

Cılbak: Çıplak

Cılk: Bozuk yumurta

Cıncık: Cam parçası

Cingan: Çingene

Coke: Kısa boylu

Culuk: Hindi

Çabut: Bez parçası

Çerçi: Seyyar satıcı

Çirpi: İnce dal parçaları

Çitlek: Ayçiçeği

Çömçe: Kepçe

Döşek: Yatak

Duluk: Yanakların iç tarafı

Dünagan: Dün

Elcek: Eldiven

Ellam: Herhalde

Emmi: Amca Essah: Gerçek Eşik: Kapının alt tarafı

Evraç: Tandırda yufka çevirmeye yarayan ince değnek

Firek: Domates

Gada: Günah

Gağle: Kaygı, endişe

Garın: İşkembe

Gavurga: Patlamış mısır

Gursak: Boğaz-gırtlak

Güğüm: Bakır sürahi

Hamır: Hamur

Hindik: Şimdi

Irgat: İşçi

İtdirseği: Göz kapağında çıkan bir çeşit sivilce

İvez: Sivrisinek

Kellepeynir: Salamur edilmiş peynir

Keri: Eşek yavrusu, sıpa Kilit: Anahtar Küllük: Çöplük

Külüstür: Eskimiş, kullanılamaz halde

Kümpür: Patates

Koruk: Olgunlaşmamış üzüm

Mabiyen: Salon

Melefe: Yatak, yorgan yüzü

Mıh: Çivi

Mintan: Gömlek

Namazlağı: Seccade

Okuntu: Davetiye

Oturaklı: Ağır başlı hareket eden

Öteberi: Yiyecek-içecek

Öz: Küçük çay, dere

Pakla: Kurutulmuş yeşil fasulye

Pece: Baca

Peşkir: Havlu

Sahan: Tabak

Sızgıt: Kavurma

Sini: Tepsi

Suluk: Banyo

Şaplak: Tokat

Şişgin: Kibirli, kendini beğenmiş

Yel: Rüzgar

Zagar: Köpek

Zemberek: Kapı kolu Zemheri: Sert kış

Fiiller

Börtlemek: Haşlamak

Büngüldemek: Fokurdayarak kaynamak

Cimciklemek: Çimdiklemek

Çemkirmek: Tartışmak

Çengirdemek: Gereksiz ve çok konuşmak

Çığırmak: Söylemek

Çimmek: Banyo yapmak

Çinilemek: Çınlamak

Dadanmak: Aynı yere çok sık olarak gelmek

Dinelmek: Ayakta durmak

Dürmek: Katlamak

Erinmek: Üşenmek

Evmek: Acele etmek

Fosurdamak: Sesli uyumak

Goğlaşmak: Dedikodu yapmak

Hora geçmek: Makbule geçmek

Igralanmak: Sallanmak

İnilemek: İnlemek

Kikirdemek: Gülmek

Kurcalamak: İncelemek

Kürümek: Temizlemek

Lingirdemek: Oradan oraya koşuşturmak

Mırıldanmak: Söylenmek

Mirtlemek: Hoplamak

Neylemek: Boş vermek

Palazımak: Çırpınmak

Sepelemek: Serpmek, dağıtmak

Seyirtmek: Hızlı hızlı koşmak

Sırnaşmak: Yaklaşmak

Sinmek: Gizlenmek

Şipelemek: Söylenmemesi gereken birşeyin söylenmesi

Takas etmek: Değişmek

Tebelleş olmak: Musallat olmak

Uğunmak: Ağlamaktan tıkanmak

Ummak: İstemek

Uvarmak: Tamir etmek

Ürümek: Havlamak
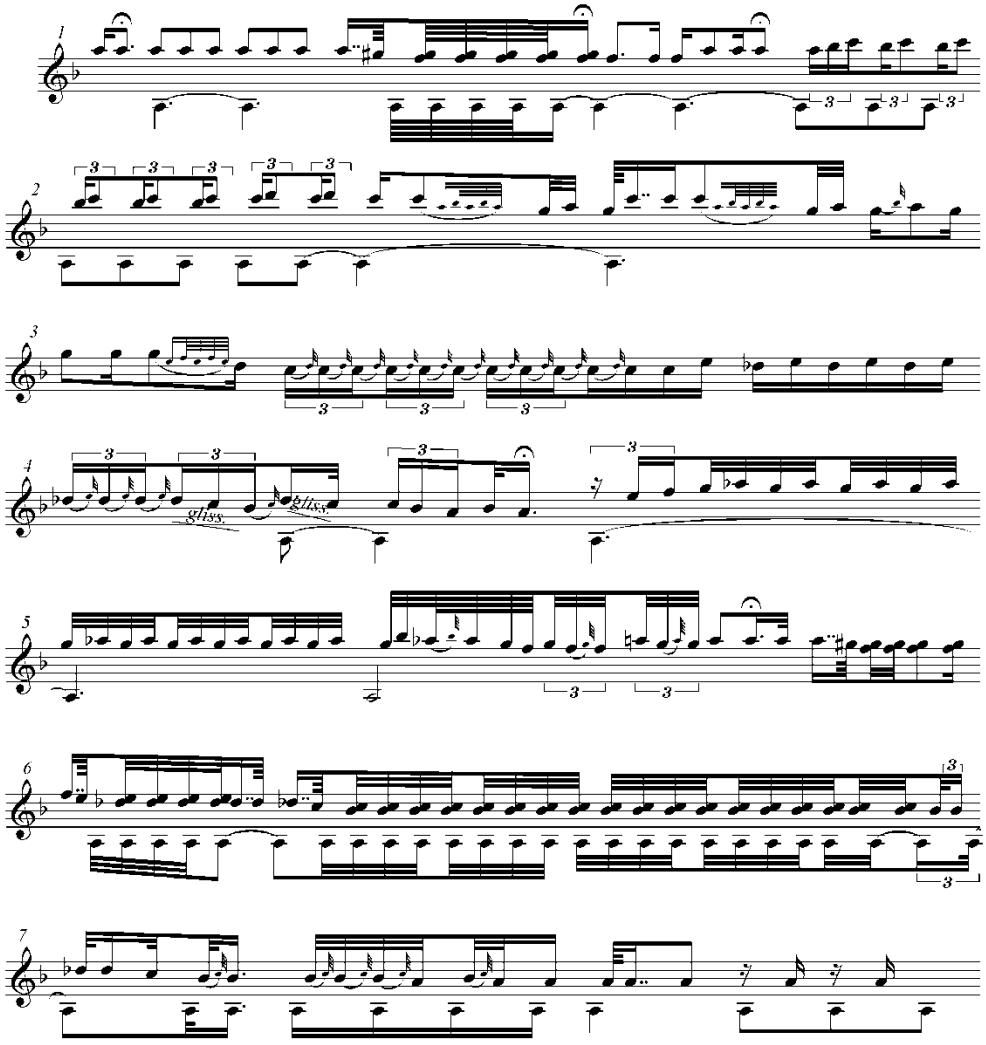
Üfürmek: Kafadan sallamak" (Yıldız, 2012, s. 51-55)

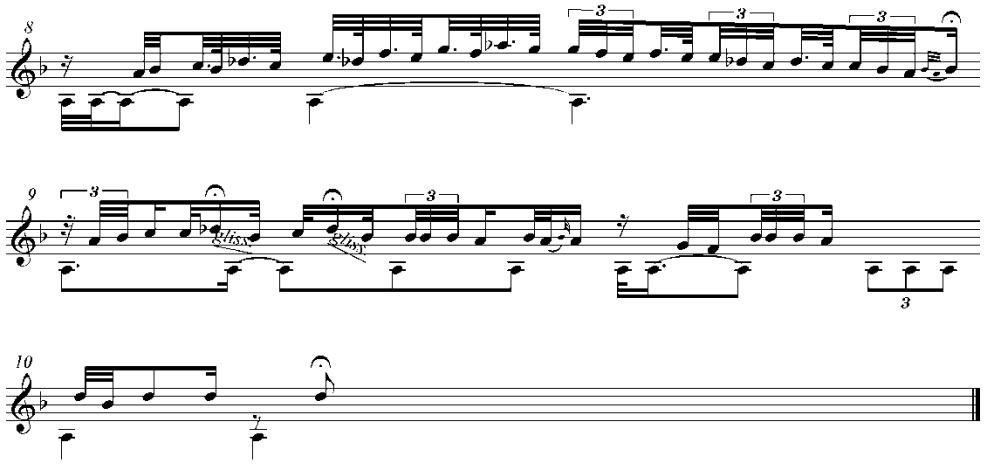
Ek.2 Notalar

Başında Pare Pare Karın Var Senin
(Bağlama İle Bozlak Açış)

İcracı: Neşet Ertaş

Notaya Alan: Erhan Uslu
(Ses Kaydında Yazıldı)
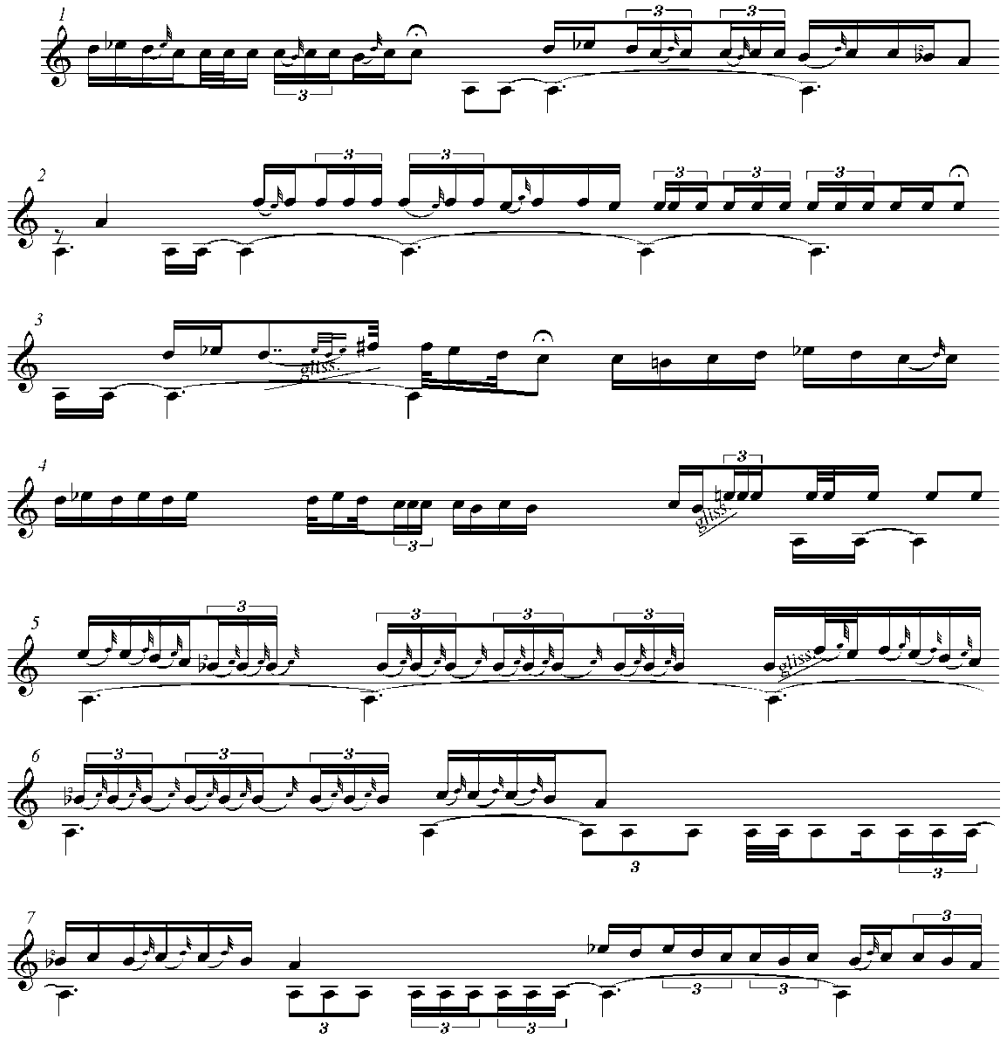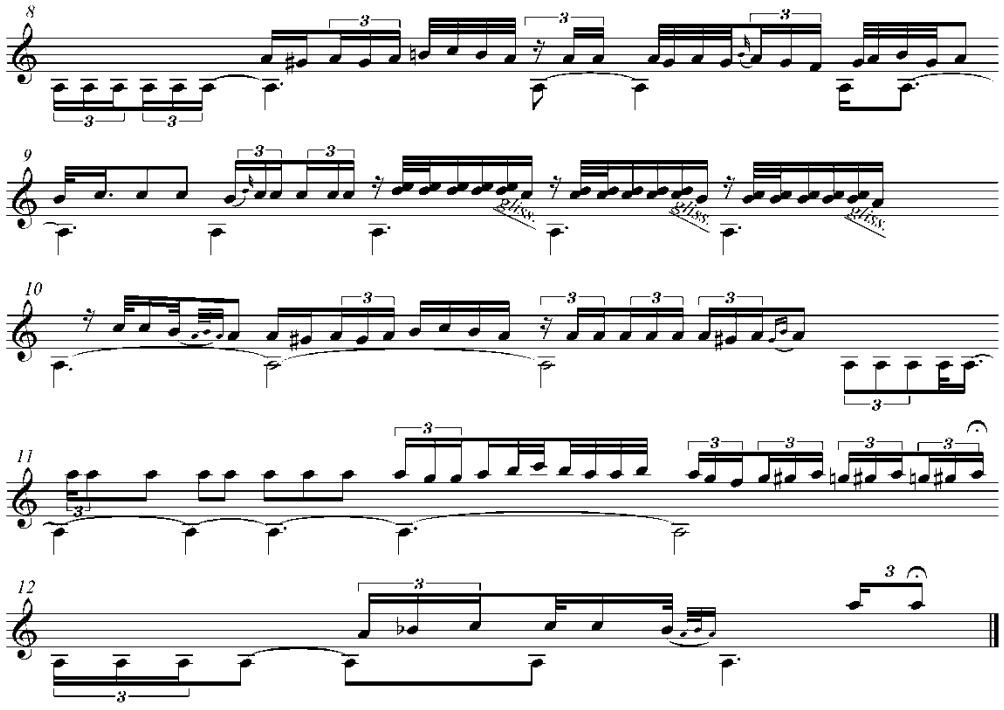



8
9
gliss.
gliss.
10

Binbir Hayalınan Doğdum Anamdan
(Bağlama ile Bozlak Açış)

İcracı: Neşet Ertaş

Notaya Alan: Erhan Uslu
(Ses Kaydından Yazıldı)
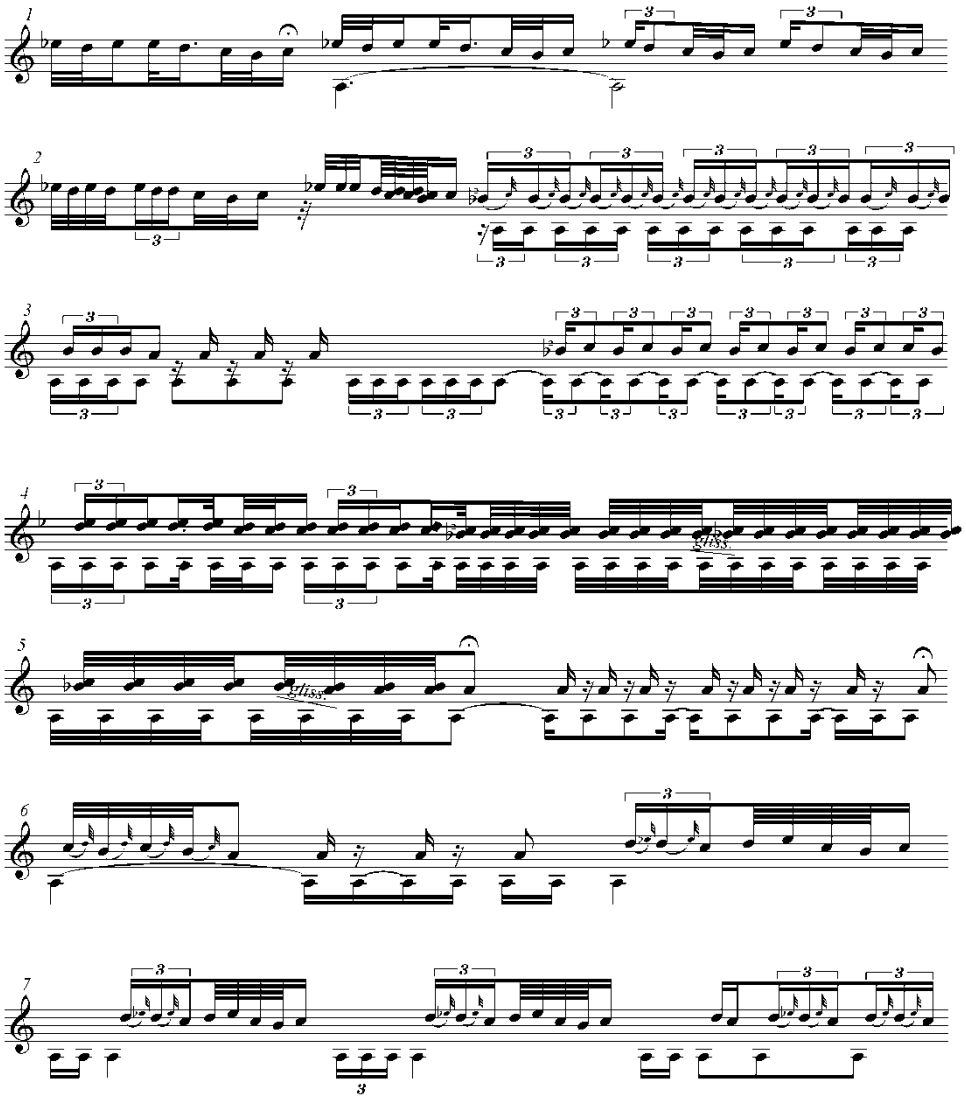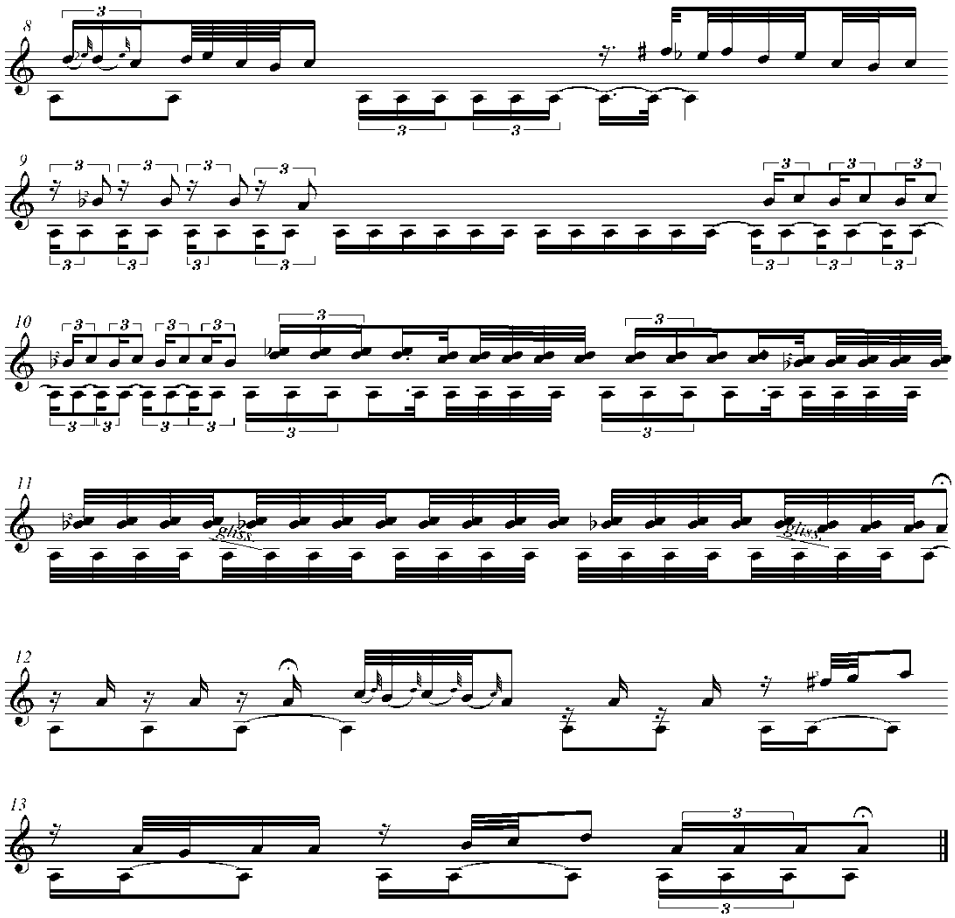



8
9
10
11
12
gliss.
gliss.
gliss.

Bir Anadan Bu Dünyaya Gelince
(Bağlama İle Bozlak Açış)

İcracı: Neşet Ertaş

Notaya Alan: Erhan Uslu
(Ses Kaydından Yazıldı)
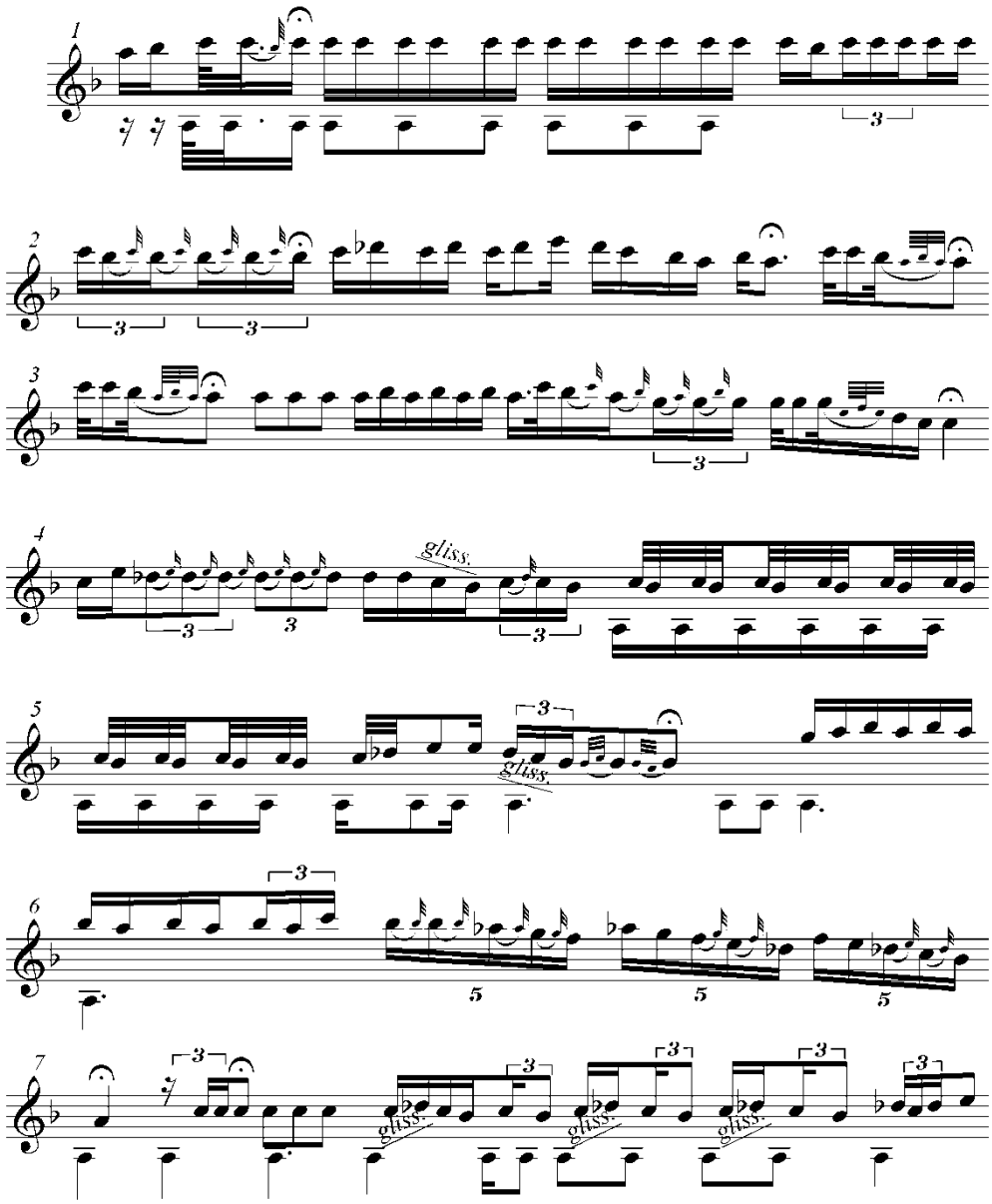



8
9
10
11
gliss.
gliss.
12
13

GELELİ GÜLMEDİM BEN BU CİHANA
(Bağlama ile Bozlak Açış)
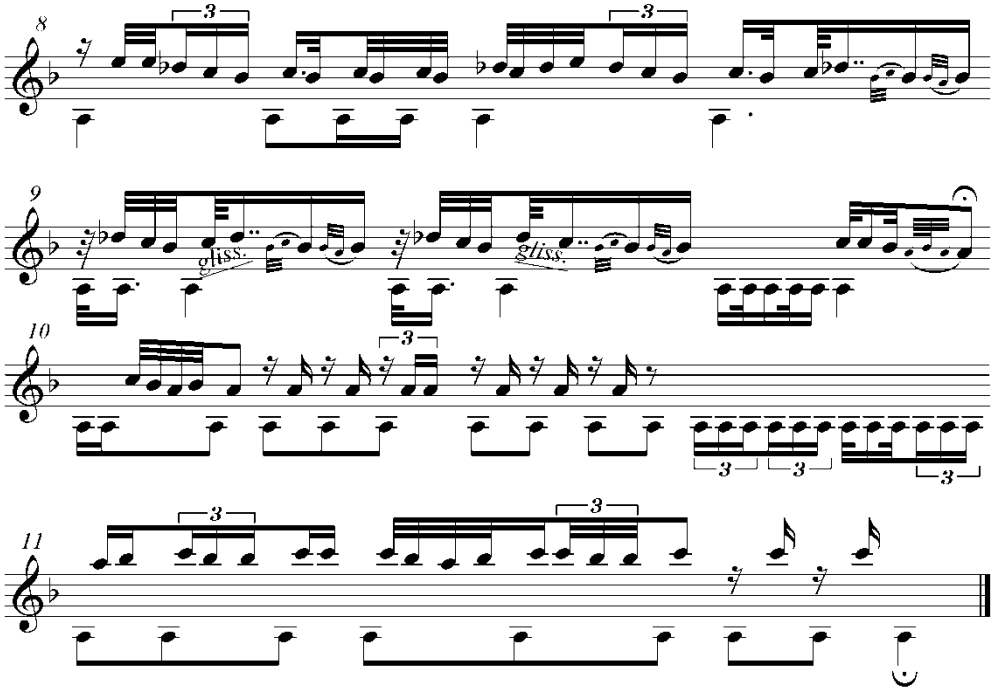
İcracı: Neşet Ertaş

Notaya Alan: Erhan Uslu
(Ses Kaydından Yazıldı)



Geleli Gülmedim Ben Bu Cihana
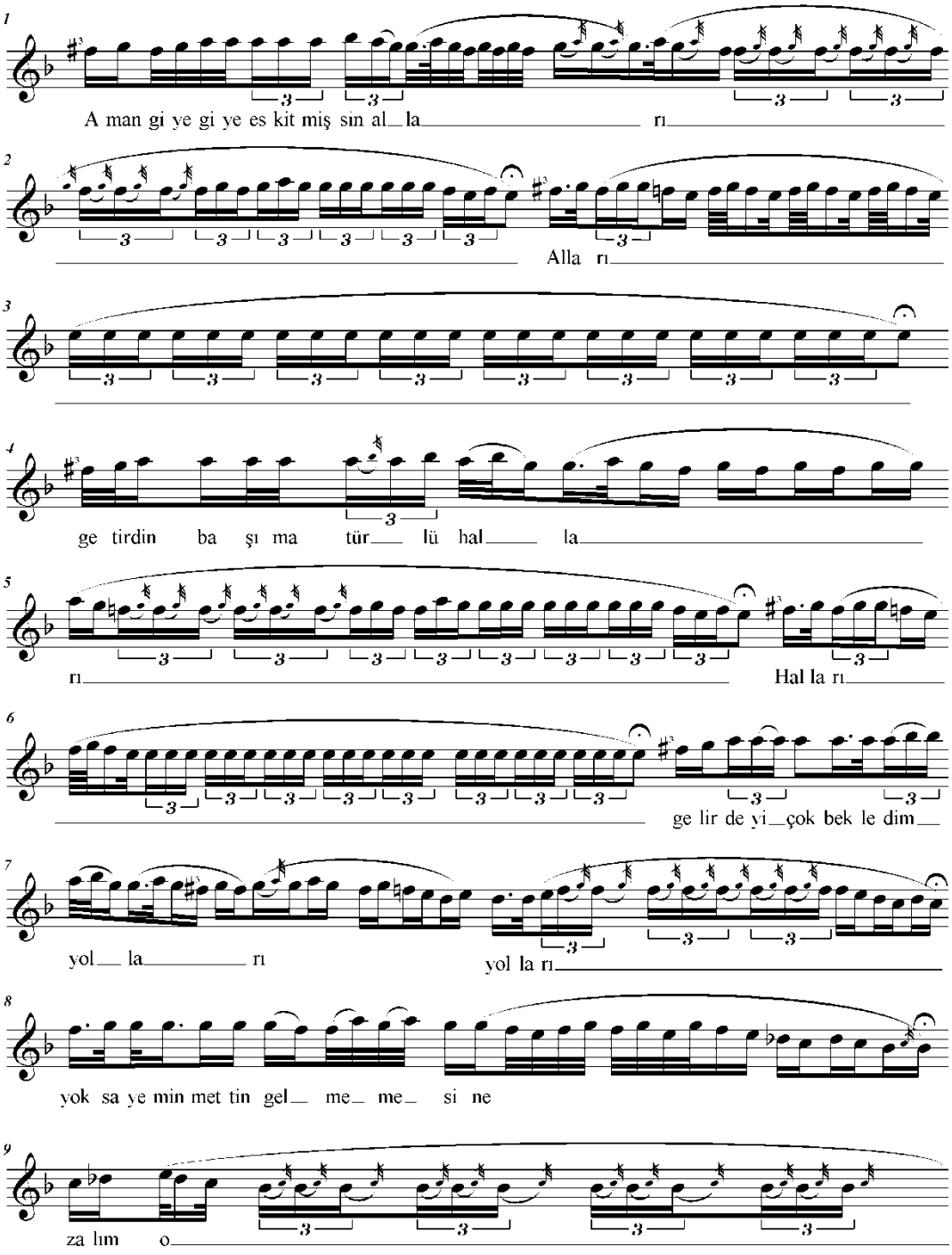
-2-
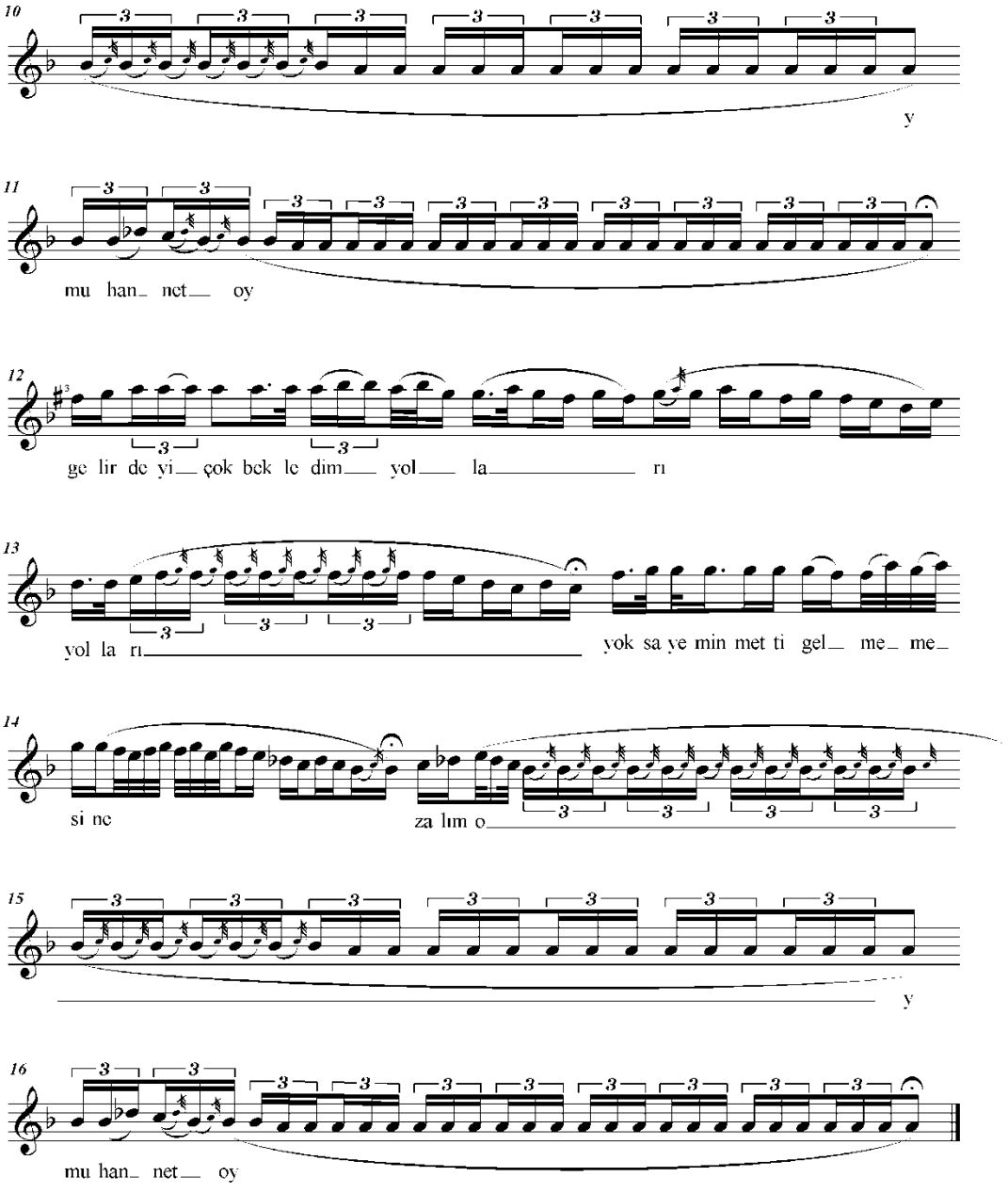


GİYE GİYE ESKİTMİŞSİN ALLARI

Kaynak Kişi:Neşet ERTAŞ

Notasyon:Erhan USLU
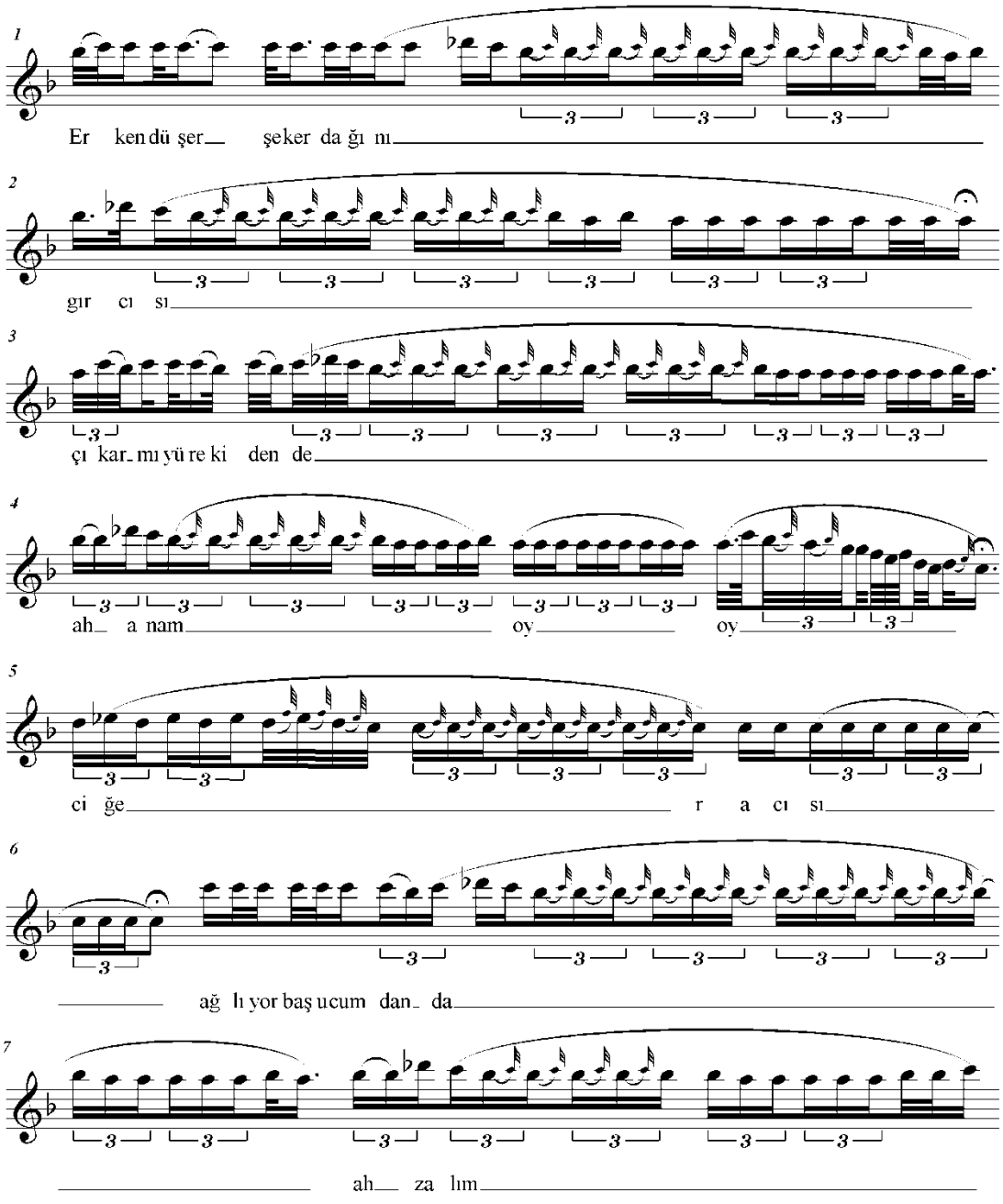


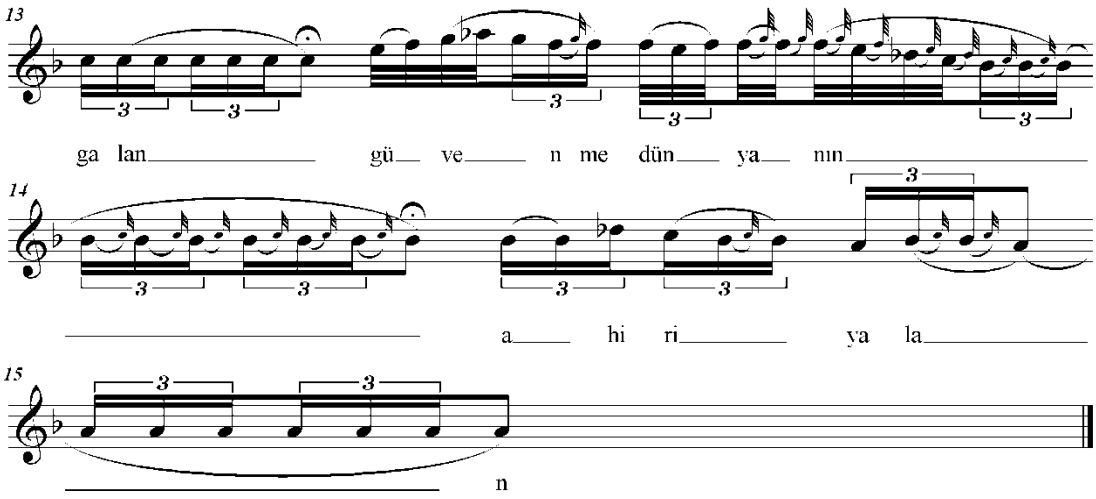

10
y
11
mu han_ net__ oy
12
ge lir de yi__ çok bek le dim__ yol__ la_____ rı
13
yol la rı_____ yok sa ye min met ti gel__ me_ me_
14
si ne
za lım o_____
15
y
16
mu han_ net__ oy

Şeker Dağı
(Bozlak)

Yörc: Orta Anadolu
Kaynak: Neşet Ertaş
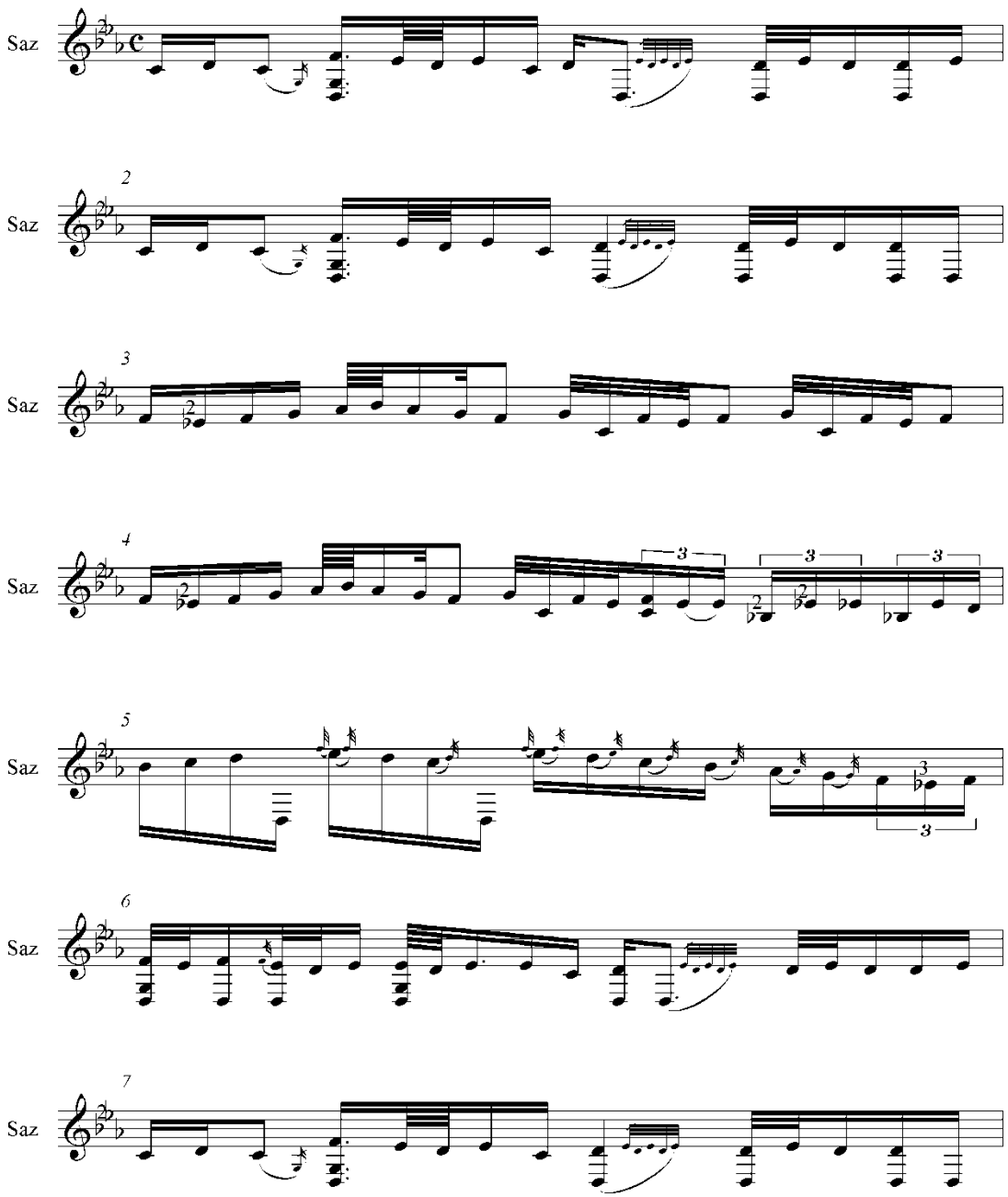
Notaya Alan: Erhan Uslu
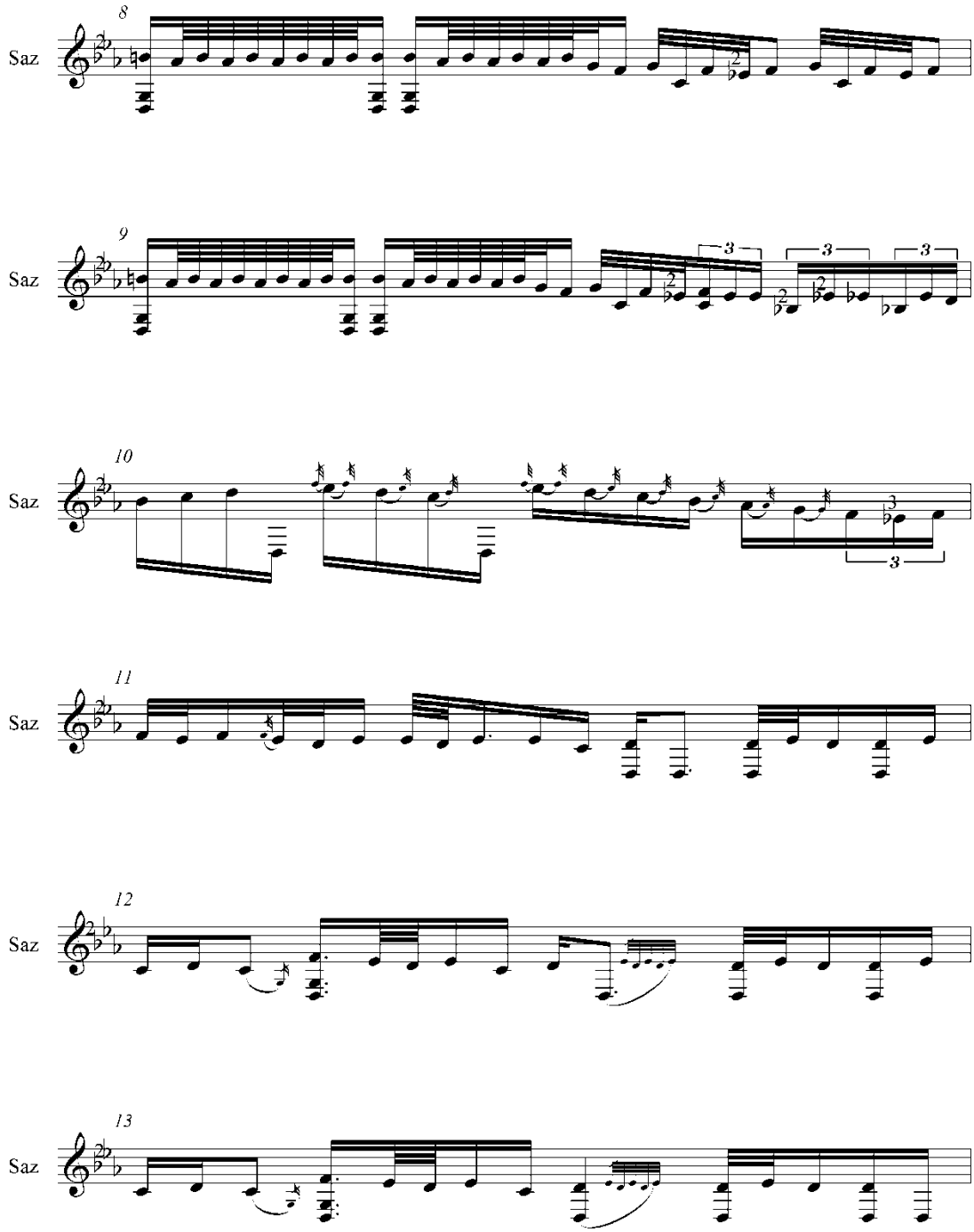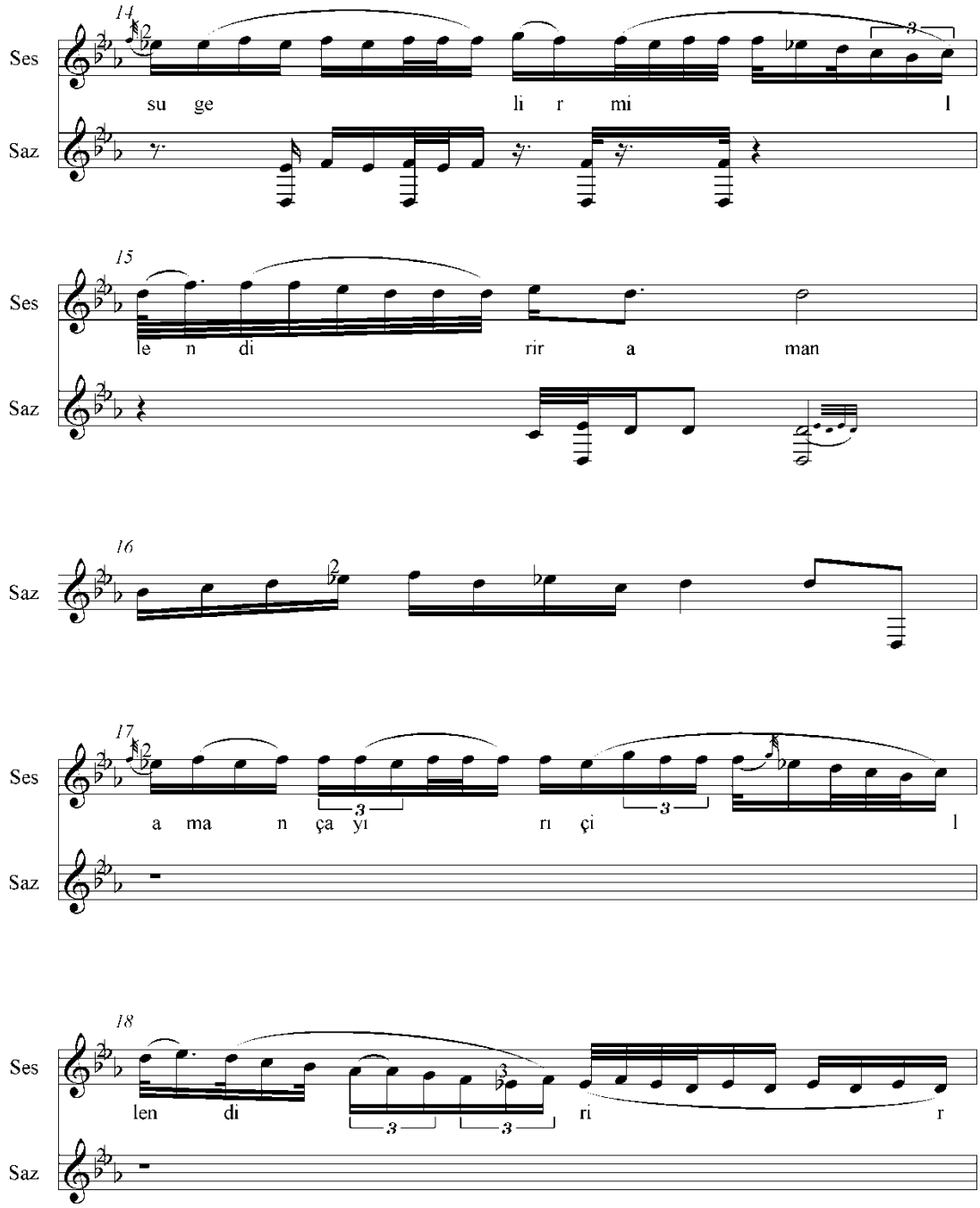



13
ga lan gü ve n me dün ya nın
14
a hi ri ya la
15
n
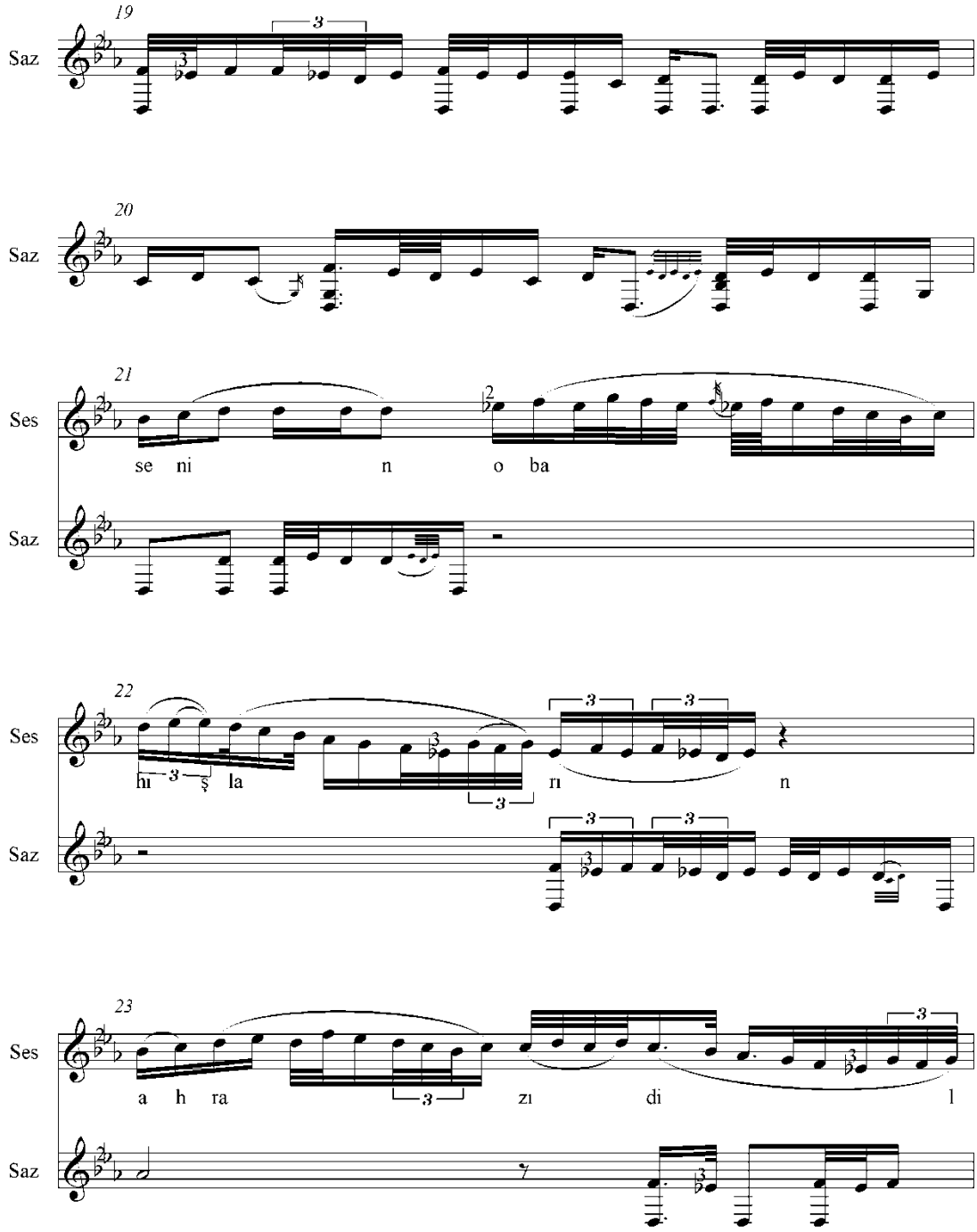
Su Gelir Millendirir
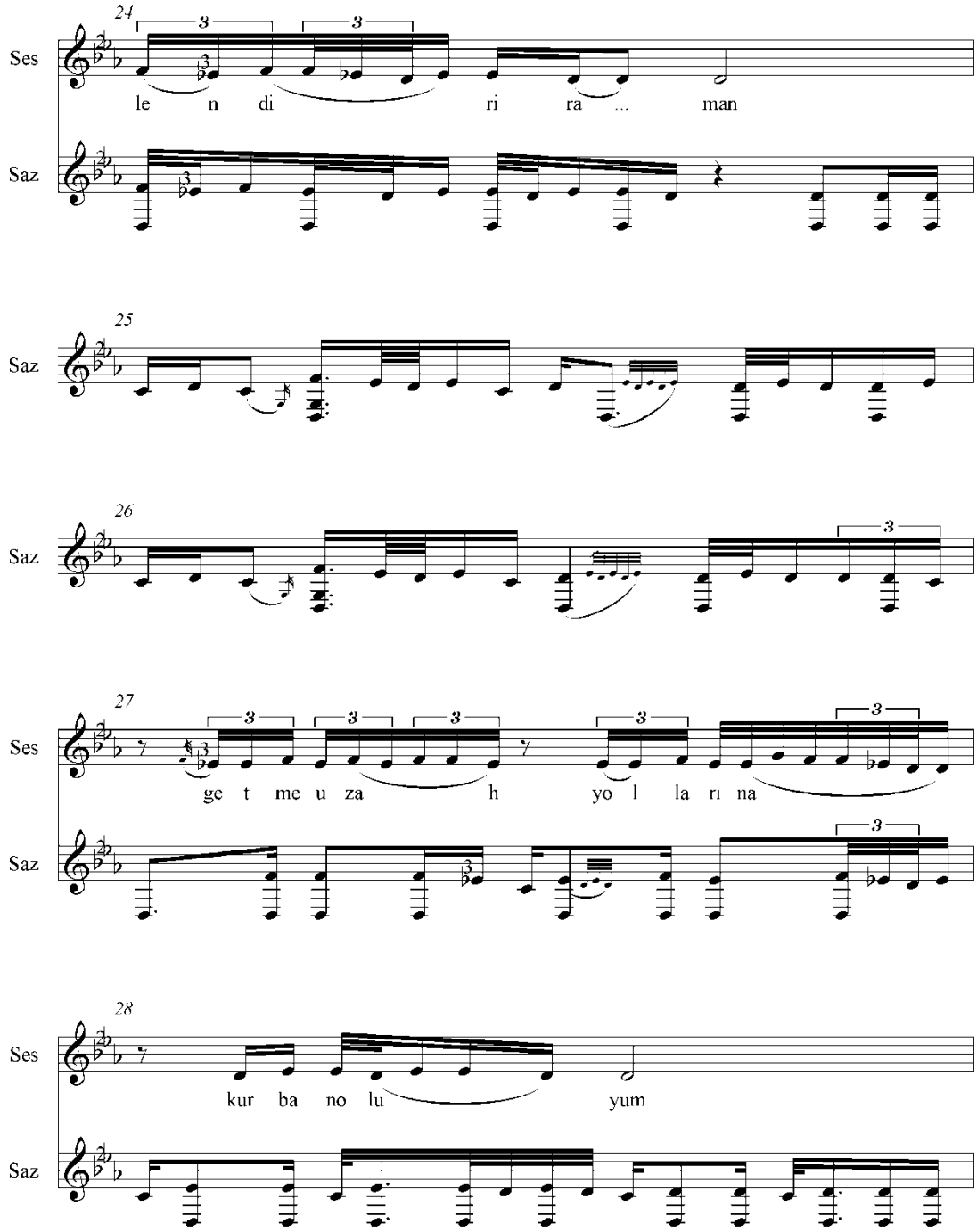
Söz : Anonim
Müzik : Muharrem Ertaş
Yorum : Neşet Ertaş
Notasyon : Erol Parlak

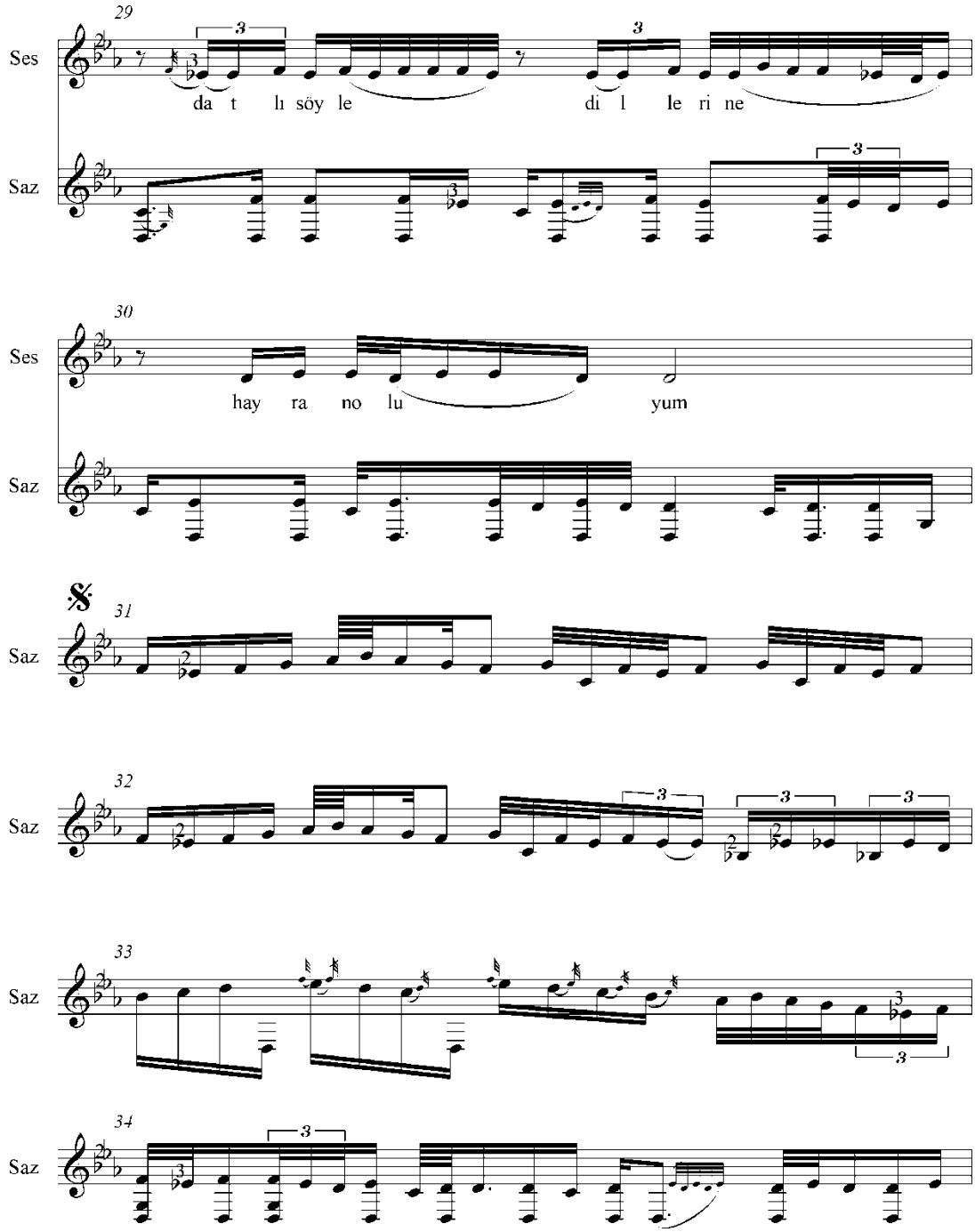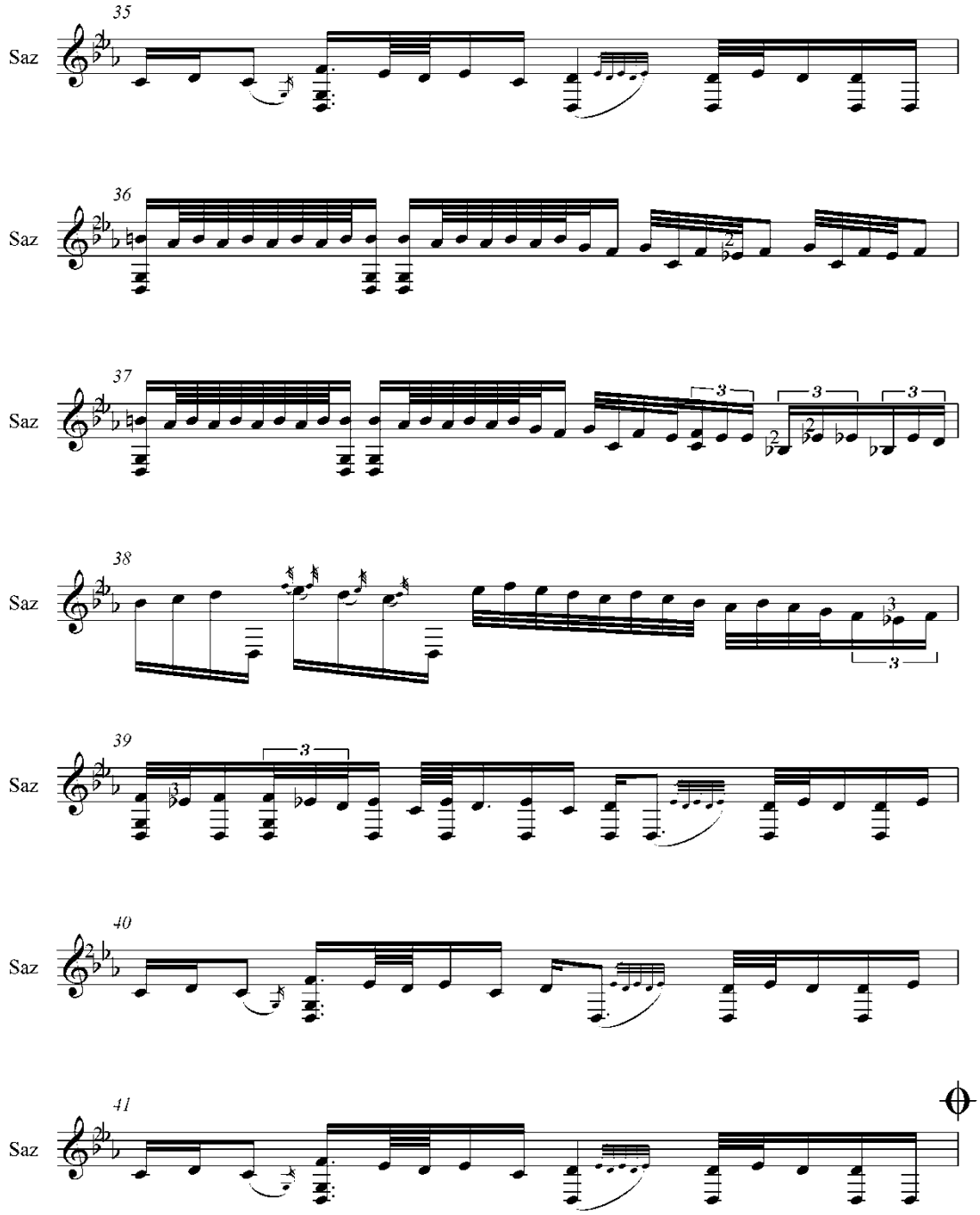



8
Saz
9
Saz
10
Saz
11
Saz
12
Saz
13
Saz
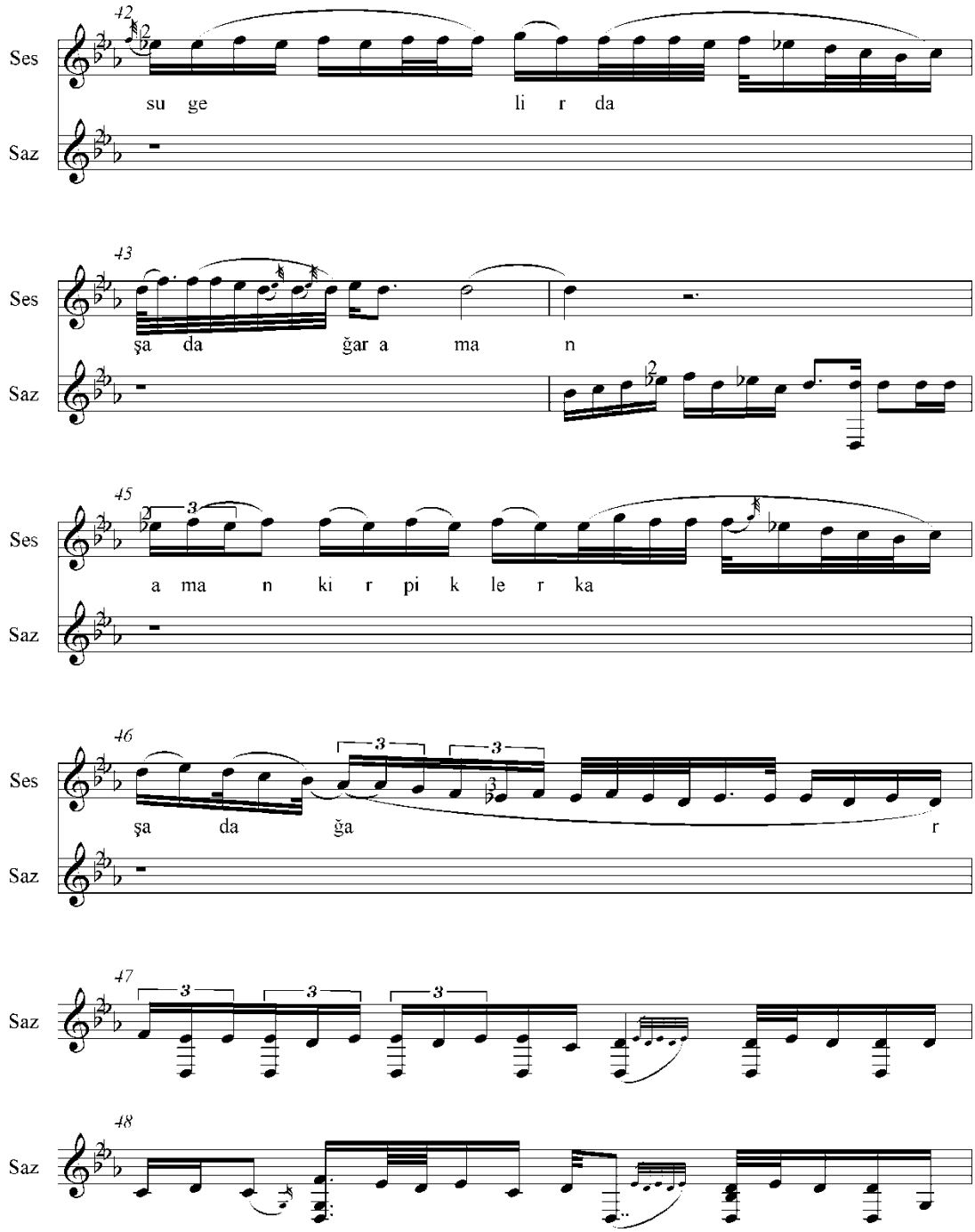

14
Ses
su ge li r mi l
Saz
15
Ses
le n di rir a man
Saz
16
Saz
17
Ses
a ma n ça yı rı çi l
Saz
18
Ses
len di ri r
Saz
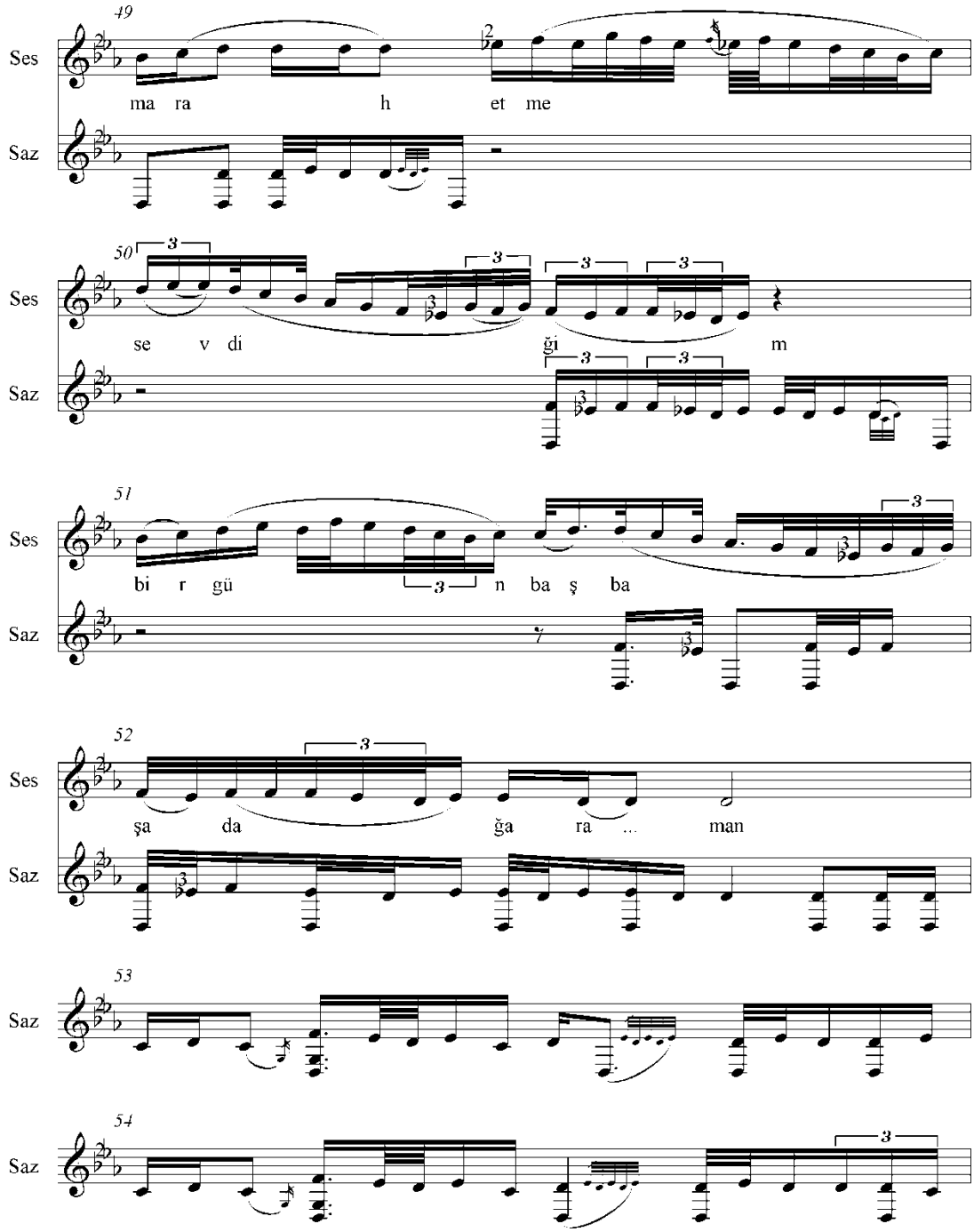

19
Saz
20
Saz
21
Ses
se ni n o ba
Saz
22
Ses
hı ş la rı n
Saz
23
Ses
a h ra zı di l
Saz
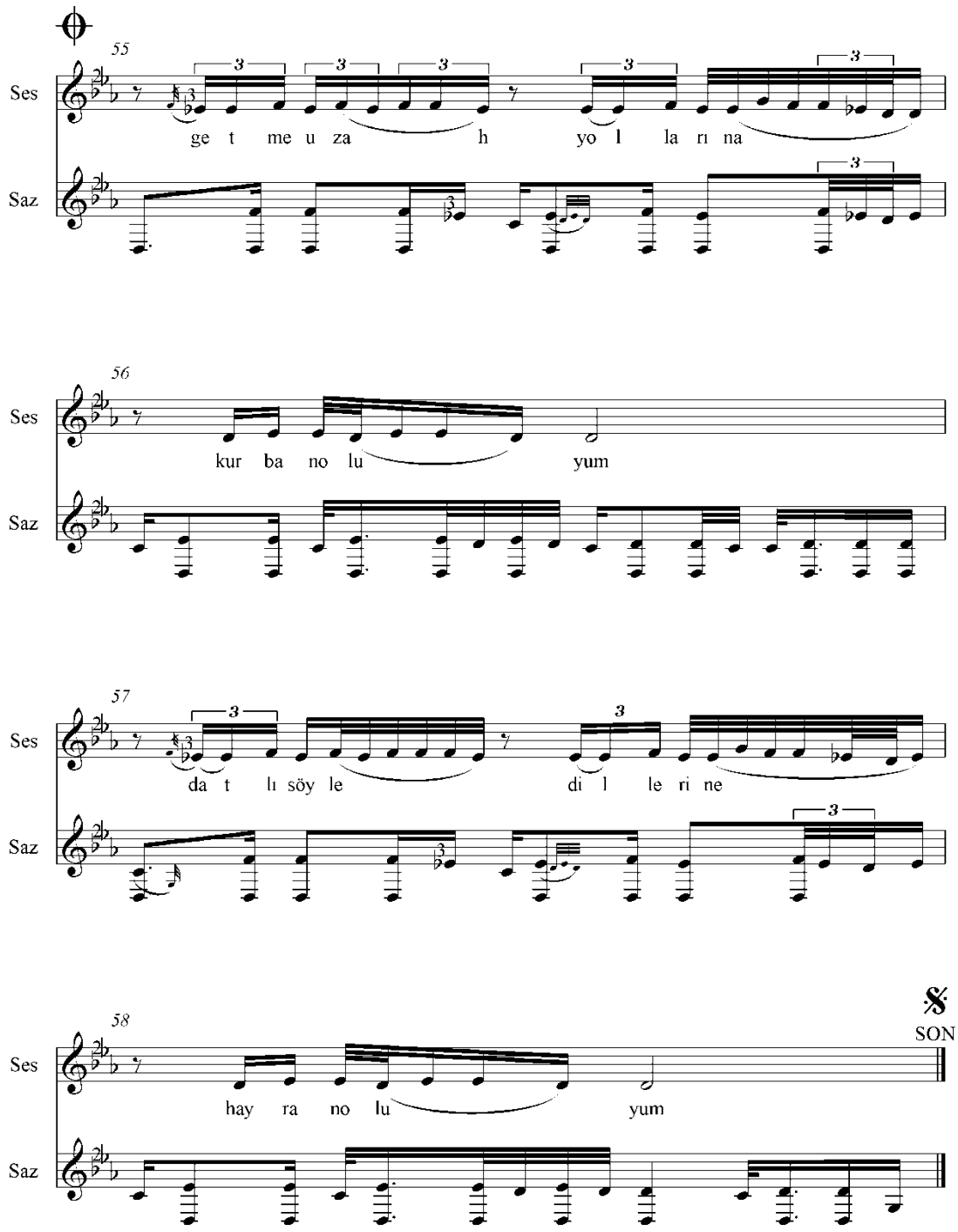

24
Ses
le n di ri ra ... man
Saz
25
Saz
26
Saz
27
Ses
ge t me u za h yo l la rı na
Saz
28
Ses
kur ba no lu yum
Saz


29
Ses
da t lı söy le di l le ri ne
Saz
30
Ses
hay ra no lu yum
Saz
31
Saz
32
Saz
33
Saz
34
Saz


35
Saz
36
Saz
37
Saz
38
Saz
39
Saz
40
Saz
41
Saz
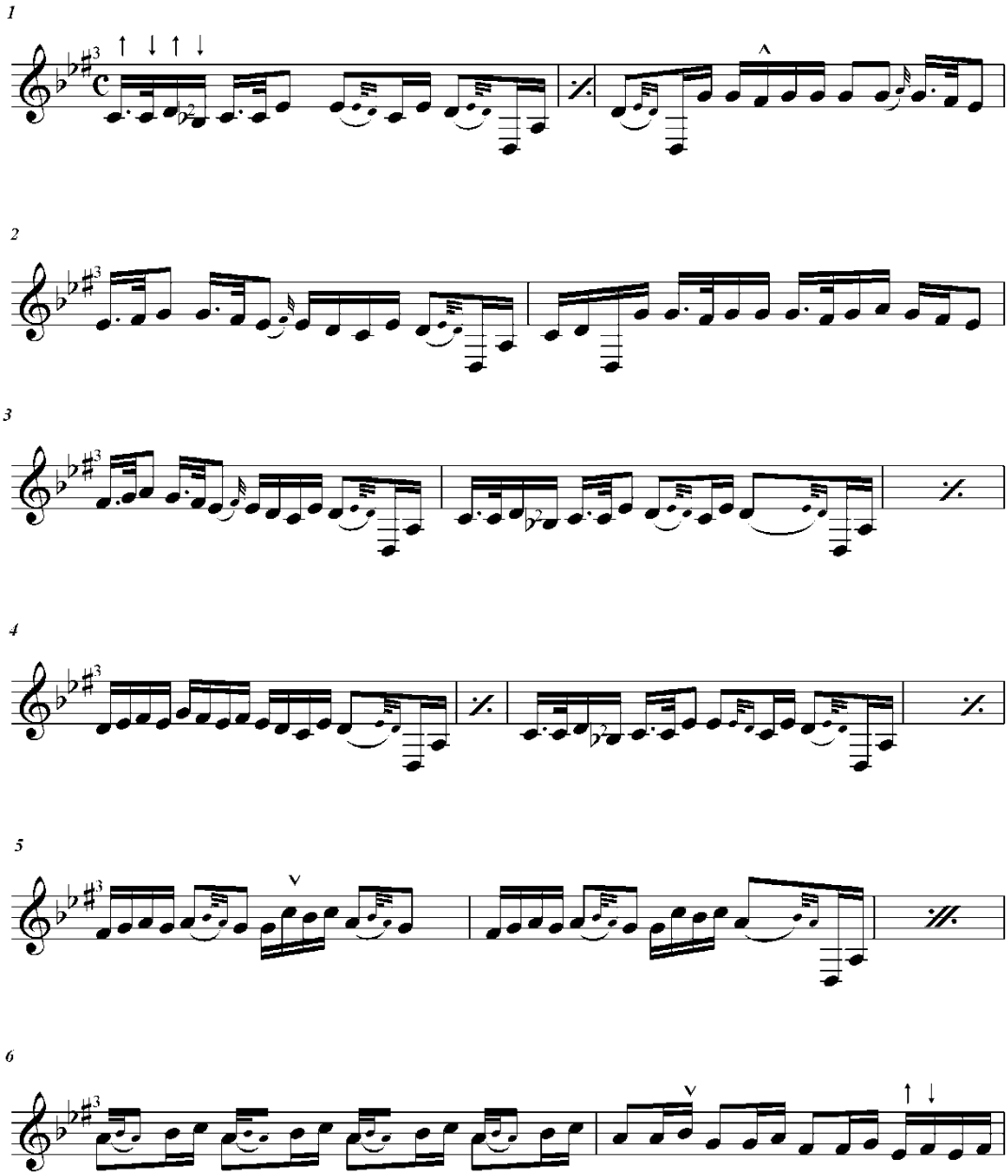

42
Ses
su ge li r da
Saz
43
Ses
şa da ğar a ma n
Saz
45
Ses
a ma n ki r pi k le r ka
Saz
46
Ses
şa da ğa r
Saz
47
Saz
48
Saz
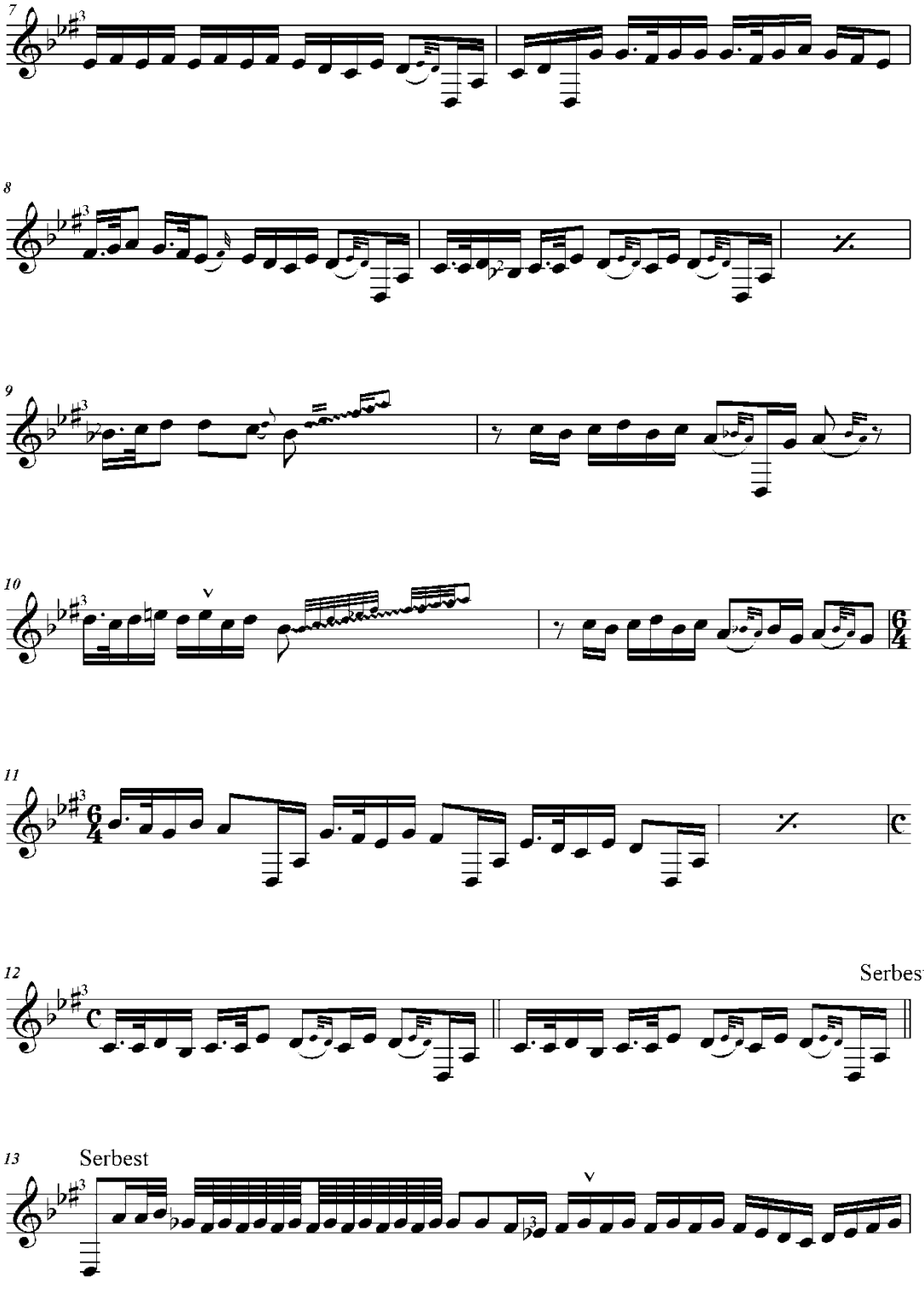

49
Ses
ma ra h et me
Saz
50
Ses
se v di ğı m
Saz
51
Ses
bi r gü n ba ş ba
Saz
52
Ses
şa da ğa ra ... man
Saz
53
Saz
54
Saz
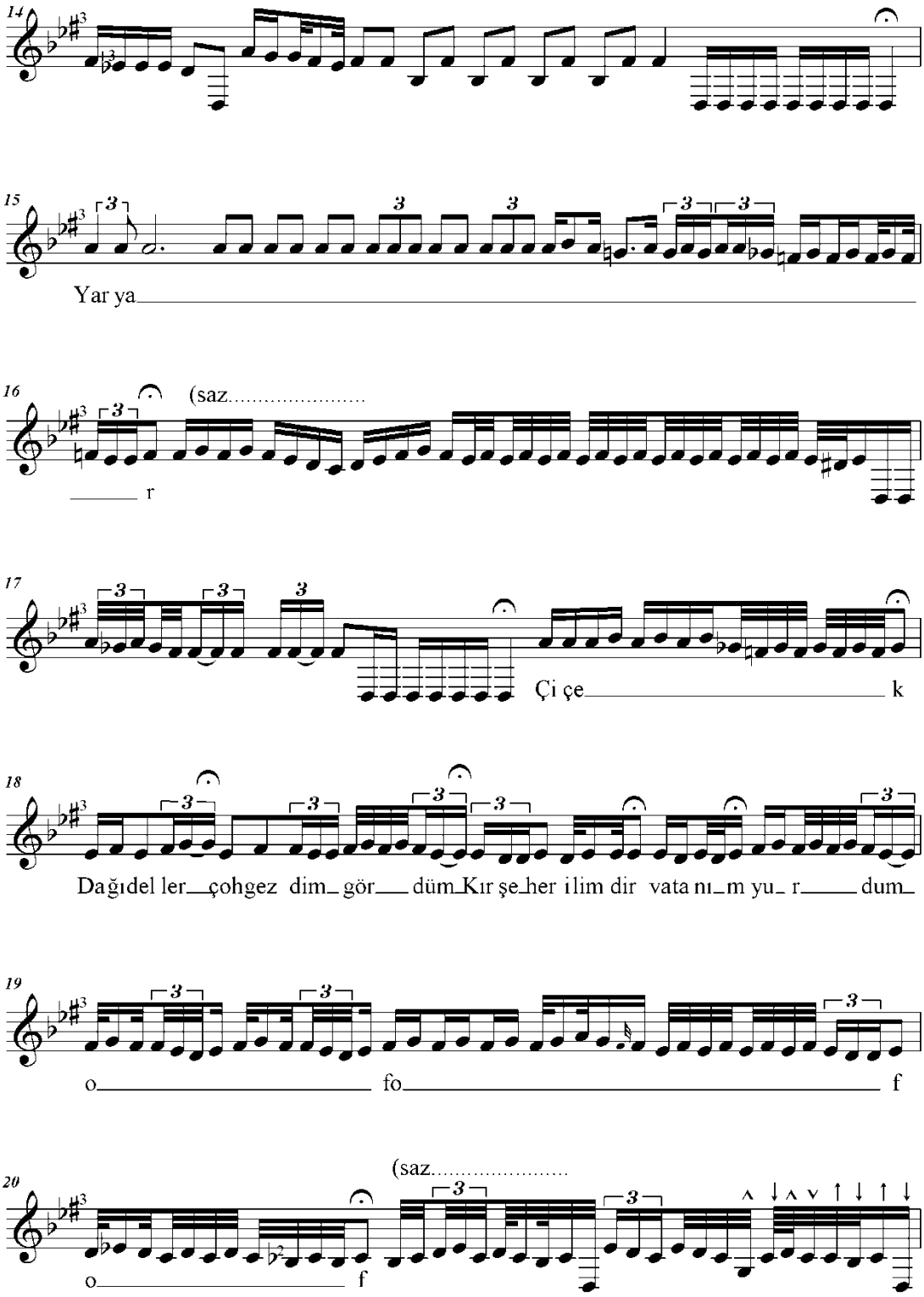

55
Ses
Saz
ge t me u za h yo l la rı na
56
Ses
Saz
kur ba no lu yum
57
Ses
Saz
da t lı söy le di l le ri ne
58
Ses
Saz
hay ra no lu yum
SON
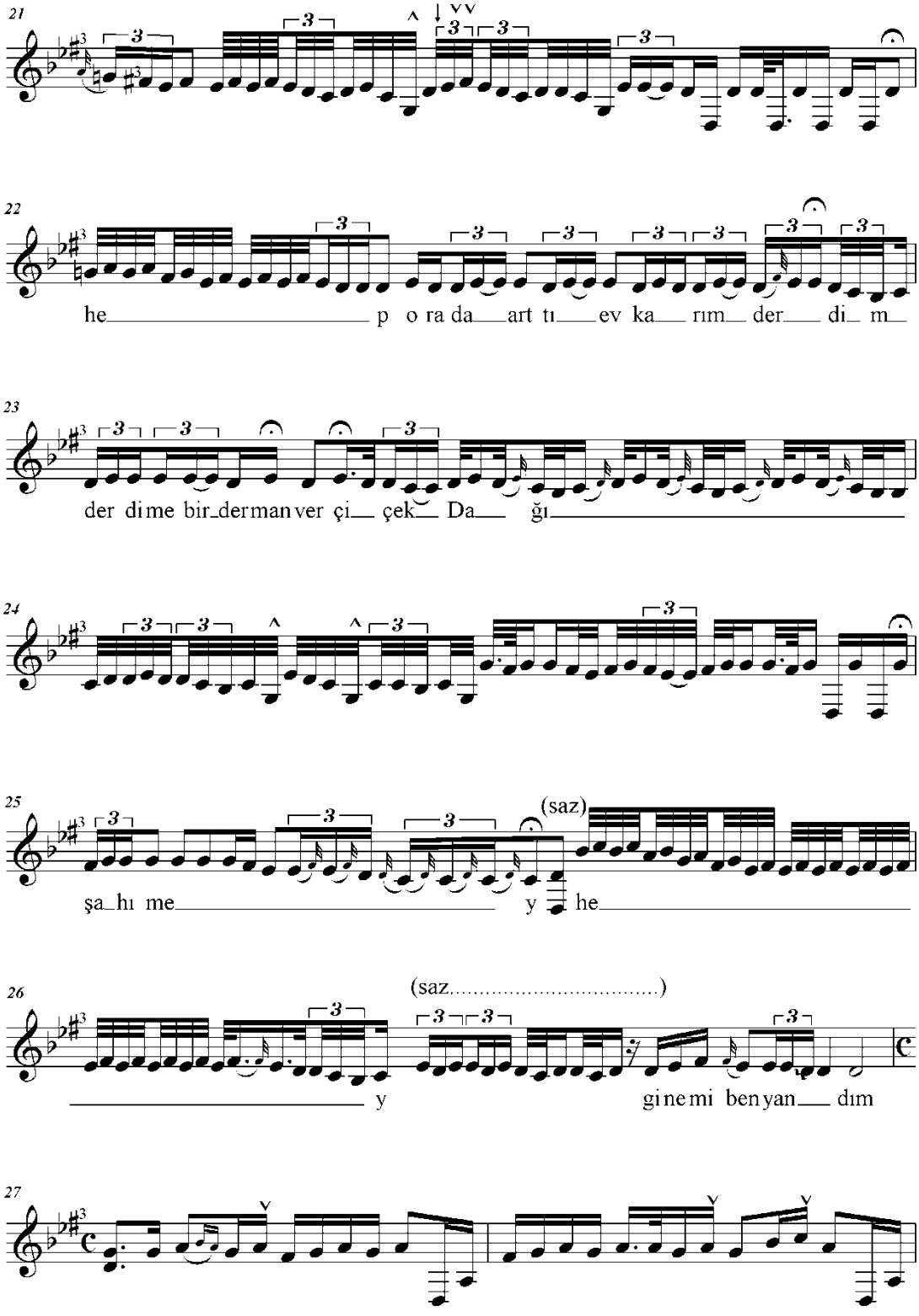
Çiçek Dağı
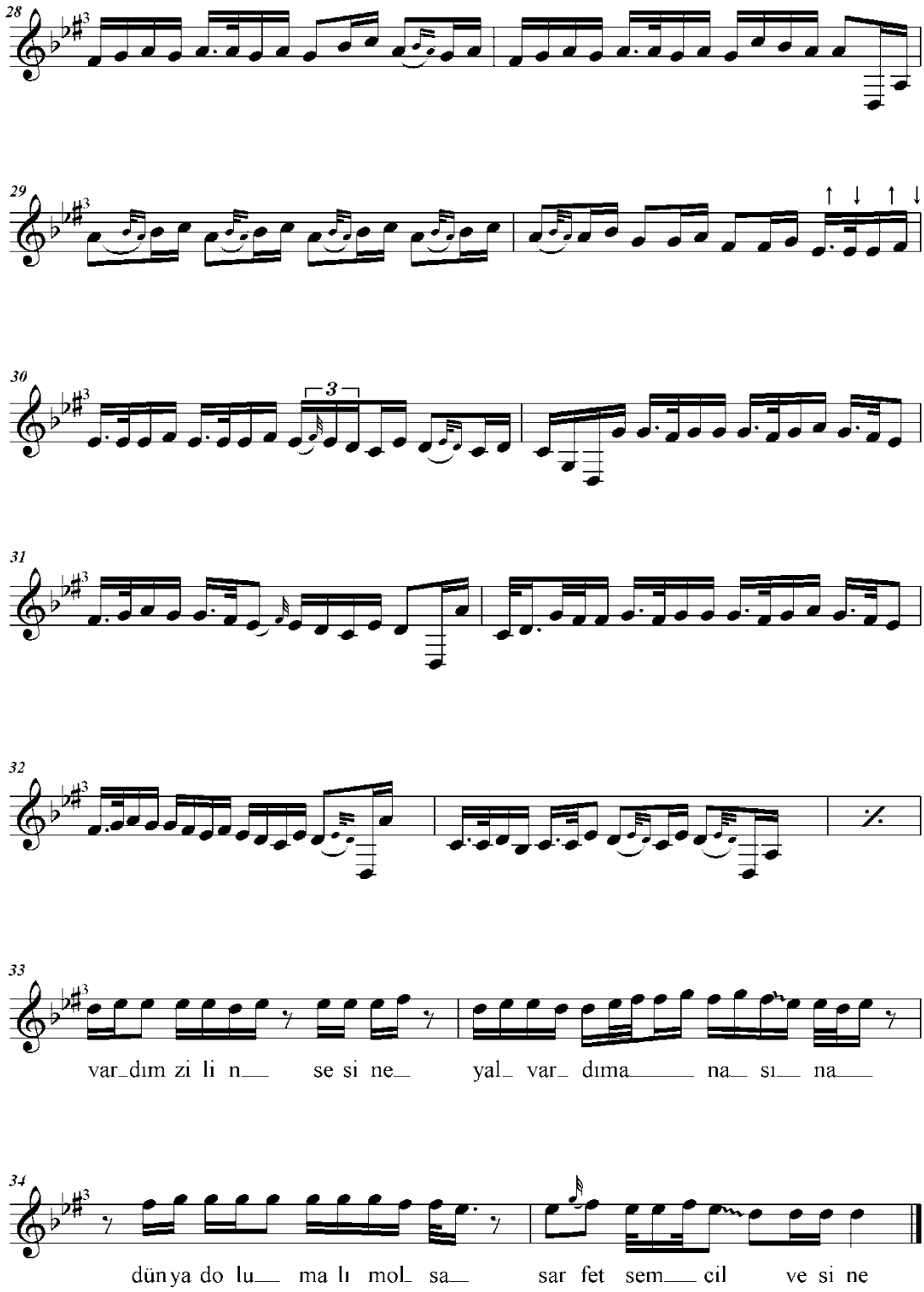
Yöre : Orta Anadolu
Kaynak : Neşet Ertaş
Notasyon : Erol Parlak
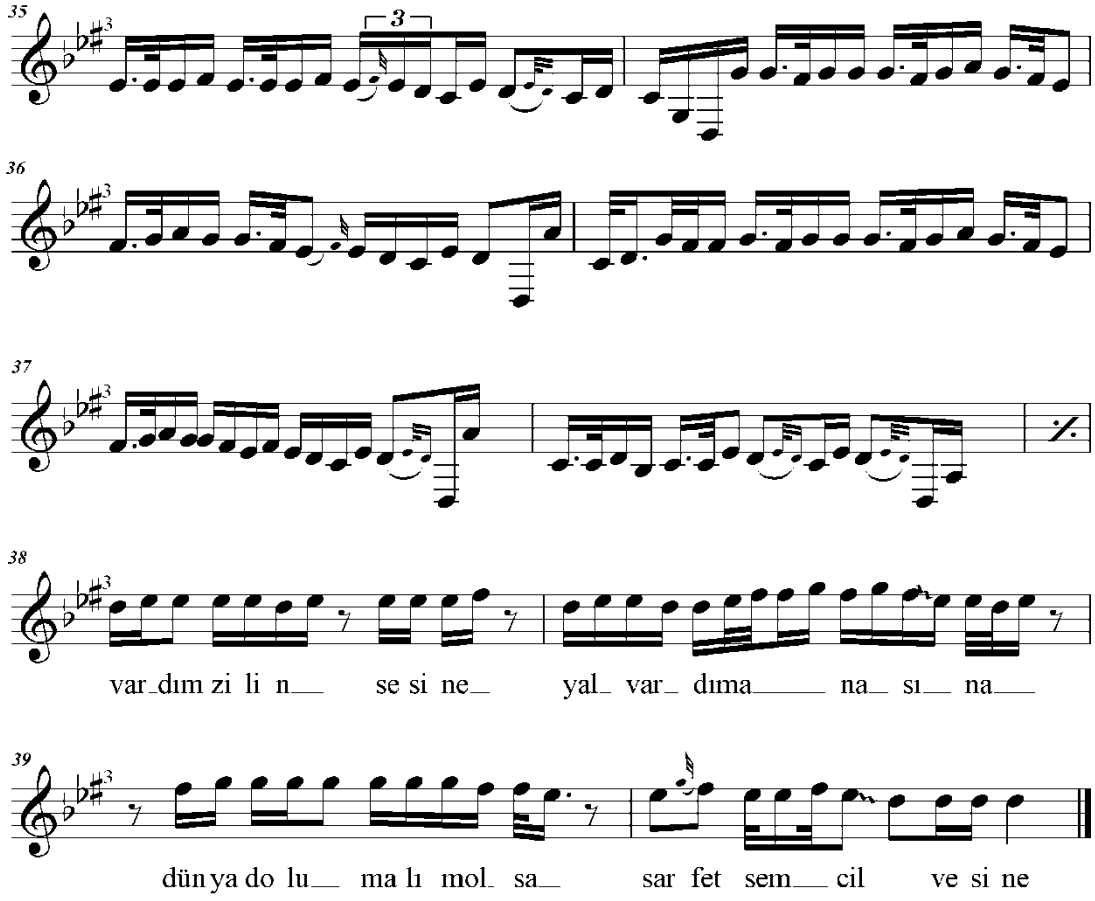



7
8
9
10
11
12
Serbest
13
Serbest


14
15
Yar ya
16
(saz.....
r
17
Çi çe
k
18
Dağıdel ler çohgez dim gör düm Kır şe her i lim dir vata nı m yu r dum
19
o fo f
20
(saz.....
o
f


21
22
he p o ra da art tı ev ka rım der di m
23
der di me bir_der man ver çi çek Da ğı
24
25
şa_hı me y he
(saz)
26
(saz.....)
y gi ne mi ben yan dım
27


28
29
30
3
31
32
33
var_dım zi li n__ se si ne_ yal_ var_ dıma____ na_ sı_ na__
34
dün ya do lu__ ma lı mol_ sa_ sar fet sem__ cil ve si ne


35
3
36
37
38
var_dım zi li n__ se si ne_ yal_ var_ dıma____ na_ sı__ na__
39
dün ya do lu__ ma lı mol_ sa_ sar fet sem__ cil ve si ne

Ek.3 Araştırmada Kullanılan Ses ve Görüntü Kayıtlarını İçeren CD

ÖZGEÇMİŞ

1. Adı Soyadı: Erhan Uslu

2. Doğum Tarihi: 10.04.1988

3. Unvanı: Araştırma Görevlisi

4. Öğrenim Durumu:

Derece	Alan	Üniversite	Yıl
Lisans	Temel Bilimler Bölümü	İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuarı	2011
Lisans	Ses Eğitim Bölümü (ÇAP)[35]	İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuarı	2012
Yüksek Lisans	Müzikoloji Programı	Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü	2014

5. Ulusal Projeler ve Tezler

5.1. Tez: "Orta Anadolu Abdallarının Saz ve Vokal İcra Özelliklerinin Çözümlenmesi: Neşet Ertaş Örneği" Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2014.

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Elif Sanem Güleç Külekçi

5.2. Makale: "Neşet Ertaş'ın İki Bozlak Açışı Çözümlemesinin İcraya ve Eğitime Katkısı" Porte Dergisi Müzik Eğitimi Sayısı, 2014.

6. Ulusal Performanslar

6.1. Konserler

- Yeditepe Üniversitesi Türk Halk Müziği Topluluğu Konseri (Enstrümanist) 7.12.2007.
- İTÜ TMDK[36] "Yücel Paşmakçı'ya Saygı Gecesi" Konseri (Enstrümanist) 5.5.2009.
- İstanbul Kültür Üniversitesi Türk Halk Müziği Topluluğu "Sevda Türküleri" Konseri (Enstrümanist) 18.05.2010.

[35] İstanbul Teknik Üniversitesi, Çift Anadal Programı
[36] İstanbul Teknik Üniversitesi, Türk Musikisi Devlet Konservatuarı

- Taşkın Doğanışık Project & All Star Jazz Band " Otantik – Caz Bağlama" Konseri (Enstrümanist -Solist) 27.10.2010.
- İstanbul Kültür Üniversitesi Türk Halk Müziği Topluluğu "Kerkük'ten Rumeli'ye Türküler" Konseri (Enstrümanist) 16.12.2010.
- İTÜ Bilimsel ve Sanatsal Etkinlikleri Düzenleme Kurulu Sedat Öztoprak Master Class Konseri "Şan Sanatının Doğu Ve Batı Kültürleri Üzerindeki Önemi" (Enstrümanist) 27.04.2011.
- İTÜ TMDK BİSED[37] "Makam Müziğinden Örneklerle Vokal" (Solist) 29.04.2011.
- İstanbul Kültür Üniversitesi Türk Halk Müziği Topluluğu "Anadolu'nun Renkleri" Konseri (Enstrümanist) 10.05.2011.
- İstanbul Kültür Üniversitesi Türk Halk Müziği Topluluğu "Göç ve Gurbet Türküleri" Konseri (Enstrümanist) 9.12.2011.
- İTÜ TMDK Grup ANKA "Memleket Türküleri" Konseri (Enstrümanist, Solist) 16.12.2011.
- Taşkın Doğanışık & Nail Yavuzoğlu Project "Otantik'ten Caz'a Türkülerimiz" (Enstrümanist, Solist) 26.04.2013.
- İstanbul Kültür Üniversitesi Türk Halk Müziği Topluluğu "Hikâyeleriyle Türkülerimiz" Konseri (Enstrümanist) 2.5.2013.

7. Teşekkür ve Katılım Belgeleri

7.1 Katılım Belgeleri

A. Seminerler

- Ozan Yarman **"**Türk Makam Müziği İçin 79 Sesli Sistemin Bilgisayar Ortamında Analizi" Konulu Seminer Katılım Belgesi 19.11.2007.
- Vural Yıldırım Ve Tarkan Koç "Müziğin Nesnesi Nedir" Konulu Seminer Katılım Belgesi 08.11.2007.

B. Konserler

- İTÜ TMDK Ses Eğitimi Bölümü 2008-2009 Bahar Yarıyılı "Sınıftan Sahneye Konserleri" Katılım Belgesi (Enstrümanist).

- İTÜ TMDK Ses Eğitimi Bölümü 2009-2010 Bahar Yarıyılı "Sınıftan Sahneye Konserleri" Katılım Belgesi (Enstrümanist).

7.2. Teşekkür Belgeleri

- Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırma ve Uygulama Merkezi "Türk Kültüründe Av" Konulu Sempozyum Açılış Konseri Teşekkür Belgesi (Enstrümanist) 15.11.2006.

[37] Bilimsel ve Sanatsal Etkinlikleri Düzenleme Kurulu

- İTÜ TMDK "Türkü Türkü Türkiyem -2" Konseri Teşekkür Belgesi (Enstrümanist) 5.12.2007
- İTÜ TMDK 33. Kuruluş Yıldönümü Etkinlikleri, "Konservatuvarlı Olmak Ayrıcalıktır" TRT İstanbul Radyosu THM Topluluğu'na Katılım ve Teşekkür Belgesi (Enstrümanist) 2-30 Mart 2008.
- İTÜ TMDK 34. Kuruluş Yıldönümü Etkinlikleri, "Büyük Buluşma" Konseri Teşekkür Belgesi (Enstrümanist) Mart 2009.
- İTÜ TMDK BİSED "Bir Nefes Anadolu Konseri" Teşekkür Belgesi (Enstrümanist, Solist) 16.3.2009.
- İstanbul Şişli Belediyesi "Bedestan Türk Halk Müziği Orkestrası ve Solistleri" Konseri Teşekkür Belgesi (Enstrümanist) 21.01.2010.

8. Plaketler

- İTÜ Müzik Bilimi Kulübü "İTÜ Bağlama Günleri 2012" Projesi (Konuk Sanatçı) 13.10.2012.
- Kütahya Güzel Sanatlar Lisesi Türk Halk Müziği Kulübü "Ehl-i Dem" Konseri (Konuk Sanatçı) 22.05.2012.
- Esenler Belediyesi "Neşet Ertaş'ı Anma ve Saygı Gecesi" (Konuk Sanatçı) 13.11.2012.
- İTÜ TMDK "Neşet Ertaş'ı Anma ve Saygı Gecesi" (Konuk Sanatçı) 07.12.2013.
- İTÜ TMDK ve TRT Genel Müdürlüğü "Dünya Ses Günü" (Enstrümanist) Nisan 2013.
- Gençlik ve Spor Bakanlığı "Güvenli Hayat, Güvenli İnternet ve Sosyal Medya Projesi" (Solo Konser) 3.12.2013.

9. Akademik Görevler

- İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Ses Eğitimi Bölümü Öğretim Görevlisi (2012-2013 Bahar-.Yaz, 2013-2014 Güz).
- İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuarı Ses Eğitimi Bölümü Araştırma Görevlisi (2013-2014 Bahar-Halen)

10. Lisans Düzeyinde Verilen Dersler

Akademik Yıl	Dönem	Dersin Adı	Haftalık Saati		Öğrenci Sayısı
			Teorik	Uygulama	
2012-2013	**Yaz**	Üslup Repertuar IV	3	3	8
2013-2014	**Güz**	THM Repertuvarı I	2	4	2
		THM Repertuvarı III	2	4	4
		Ağız ve Hançere Teknikleri I	2	2	3
		Korrepetisyon I	0	1	1
		Korrepetisyon ÎII	0	1	2