



ANKARA
HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

**ALEVİ-BEKTAŞI MÜZİĞİ İÇERİSİNDE NEŞET ERTAŞ'IN
ESERLERİNİN ANALİZİ**

Mert KILIÇ

**Tez Danışmanı
Prof. Dr. Sevilay ÇINAR**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
TÜRK MÜZİĞİ ANABİLİM DALI**

KASIM - 2019



**ALEVİ-BEKTAŞI MÜZİĞİ İÇERİSİNDE NEŞET ERTAŞ'IN
ESERLERİNİN ANALİZİ**

Mert KILIÇ

**YÜKSEK LİSANS TEZİ
TÜRK MÜZİĞİ ANABİLİM DALI**

**ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

KASIM 2019

Mert KILIÇ tarafından hazırlanan “Alevi-Bektaşî Müziği İçerisinde Neşet Ertaş’ın Eserlerinin Analizi” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ ile Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Türk Müziği Anabilim Dalında YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

Danışman: Prof. Dr. Sevilay ÇINAR

Türk Müziği, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~

Başkan : Doç. Dr. Abdurrahman TARİKÇİ

Müzik Teknolojileri, Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Beste ESEN BİÇER

Türk Müziği, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Yüksek Lisans Tezi olduğunu onaylıyorum/~~onaylamıyorum~~

Tez Savunma Tarihi: 24/10/2019

Jüri tarafından kabul edilen bu tezin Yüksek Lisans Tezi olması için gerekli şartları yerine getirdiğini onaylıyorum.

Prof. Dr. Figen ZALF
Enstitü Müdürü

ETİK BEYAN

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmasında; tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi, tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu, tez çalışmasında yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi, kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı, bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu, bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.



Mert KILIÇ

24.10.2019

ALEVİ-BEKTAŞI MÜZİĞİ İÇERİSİNDE NEŞET ERTAŞ'IN
ESERLERİNİN ANALİZİ
(Yüksek Lisans Tezi)

Mert KILIÇ

ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

Kasım 2019

ÖZET

Neşet Ertaş'ın inanç anlayışının etki ettiği eserlerinin bugüne dek Alevi-Bektaşî müziği bağlamında incelenmemiş olması nedeniyle bu çalışmada, öncelikli olarak sözel içerikten hareketle, Neşet Ertaş'ın inanç anlayışının belirgin olduğu eserleri tespit edilmiştir. Söz konusu eserler, Alevi-Bektaşî müzik repertuarı içindeki eserlerin, müzikal unsurları ve sözel içerikleri bakımından ortak-farklı yönleri ile karşılaştırılarak ele alınmış; makam, seyir yapısı, ritmik unsurlar ve sözel içeriklerinin barındırdığı inançsal detaylar dikkate alınarak incelenmiştir. İnceleme çerçevesinde, Alevi-Bektaşî inancı ve müziğinin genel karakteristiği referans alınarak tetkik edilen eserlerin, yine bu başlık altında üretilmiş eserlerle taşıdığı anlam bakımından aynı içerikte olduğu tespit edilmiştir. Müzikal olarak ise karakteristik ezgi kalıpları, makam, seyir yapısı ve ritmik unsurlar bakımından benzerliklerinin yanında farklılıklarının da bulunduğu gözlenmiştir. Sonuç itibariyle, bu çalışmada yer alan Neşet Ertaş'ın eserlerinin, Alevi-Bektaşî müziği başlığı altında ele alınmasının ve incelenmesinin gerekliliği ayrıca belgelenmiştir.

Bilim Kodu : 40108
Anahtar Kelimeler : Neşet Ertaş, Abdal Müziği, Alevi-Bektaşî Müziği
Sayfa Adedi : 135
Tez Danışmanı : Prof. Dr. Sevilay ÇINAR

MUSICAL ANALYSIS OF NEŞET ERTAŞ'S WORKS
WITHIN ALEVİ-BEKTAŞI MUSIC

(Master Thesis)

Mert KILIÇ

ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL FOR ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY

November 2019

ABSTRACT

Since Neşet Ertaş's works, which are influenced by his religious views, have not been studied within the context of Alevi-Bektaşî music so far, first of all, in this study, the works of Neşet Ertaş, in which his belief concept are prominent, have been determined based on their verbal content. The determined works have been studied by comparing them with the common and differing aspects of the works in Alevi-Bektaşî music repertoire in terms of musical elements and verbal contents. The works have been studied in terms of their makam and seyir structure, rhythmic components as well as the religious views accommodated within their verbal contents. Within the framework of the study, it was found out that, in terms of the meaning that they carry, the studied works have the same content as the works produced within the framework of Alevi-Bektaşî music. In the musical sense, it has been observed that, besides the similarities in terms of characteristic melody patterns, makam, seyir structure and rhythmic elements, there are also differences. As a result, the necessity of treating and examining the herein-studied works of Neşet Ertaş under the title of Alevi-Bektaşî music has been documented.

Science Code : 40108
Key Words : Neşet Ertaş, Abdal Music, Alevi-Bektaşî Music
Number of Pages : 135
Advisor : Prof. Dr. Sevilay ÇINAR

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİLLERİN LİSTESİ.....	viii
RESİMLERİN LİSTESİ	xii
1. GİRİŞ	1
2. YÖNTEM	7
2.1. Araştırmanın Modeli	7
2.2. Evren ve Örneklem.....	7
2.3. Veri Toplama Teknikleri	7
2.4. Verilerin Analizi ve Yorumlanması	7
3. KAVRAMSAL ÇERÇEVE: ALEVİ-BEKTAŞI İNANCI.....	9
3.1. Alevi-Bektaşî İnançının Anadolu’da Gelişimi	9
3.2. Anadolu Alevi-Bektaşî İnanççı	11
3.3. Anadolu Alevi-Bektaşî İnançında Kültürel Yapı	12
4. ABDALLAR.....	15
4.1. Abdallar ve Alevilik Bağlantısı.....	16
5. ALEVİ-BEKTAŞI KÜLTÜR ORTAMINDA İNANÇ-MÜZİK İLİŞKİSİ	19
5.1. Alevi-Bektaşî Müziği	22
6. NEŞET ERTAŞ	29
6.1. Neşet Ertaş’ın Eserlerindeki İnançsal Detaylar.....	32
7. NEŞET ERTAŞ’IN İNANÇSAL ESERLERİNİN MÜZİKAL ANALİZİ	35
7.1. “Adem Olup” Eserinin Analizi	37
7.2. “Arife Tarif” Eserinin Analizi.....	44
7.3. “Bunca Erler Evliyalar” Eserinin Analizi	52

	Sayfa
7.4. “Dost ile Sohbet” Eserinin Analizi.....	58
7.5. “Dostlara Selam” Eserinin Analizi.....	64
7.6. “Ey Erenler Hak Aşkına” Eserinin Analizi	72
7.7. “Helal Et Hakkını” Eserinin Analizi	80
7.8. “İncitme Camı İncitme” Eserinin Analizi	87
7.9. “Kurban Olam” Eserinin Analizi	94
7.10. “Sabreyle Gönül” Eserinin Analizi	100
7.11. "Sevişmek İbadettir" Eserinin Analizi	107
8. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	113
KAYNAKLAR	117
EKLER.....	119
EK-1. Neşet Ertaş’ın Kalan Müzik Yayımları Albümleri ve Albüm İçerikleri	120
EK-2. Neşet Ertaş’ın Kalan Müzik Yayımlarına Ait Kapak Sayfaları	126
ÖZGEÇMİŞ.....	135

ŞEKİLLERİN LİSTESİ

	Sayfa
Şekil 5.1. Değişlerde kullanılan ses dizilerinden bir örnek (Duygulu, 1997, s.24).	23
Şekil 5.2. Değişlerde kullanılan la kararlı dizilere iki örnek (Duygulu, 1997, s.24).	24
Şekil 5.3. Değişlerde kullanılan la kararlı dizilere bir örnek (Duygulu, 1997, s.25).	24
Şekil 5.4. Değişlerde kullanılan diğer dizilere dört örnek (Duygulu, 1997, s.25).	25
Şekil 5.5. Yaygın kullanılan hayal veya arenleme ezgi kalıplarına örnekler.....	26
Şekil 7.1. “Adem Olup” eserinin 1-19. ölçüleri.....	37
Şekil 7.2. “Adem Olup” eserinin 20-41. ölçüleri.....	38
Şekil 7.3. “Adem Olup” eserinin 41-63. ölçüleri.....	39
Şekil 7.4. “Adem Olup” eserinin 64-89. ölçüleri.....	40
Şekil 7.5. Hüseyinî makamı dizisi.	41
Şekil 7.6. Sekvens yapılar içeren ezgi cümlelerinden ilki.	41
Şekil 7.7. Sekvens yapılar içeren ezgi cümlelerinden ikincisi.....	42
Şekil 7.8. Hayal adı verilen bağlantı ezgisi.....	42
Şekil 7.9. Eserin son ezgi cümlesi.	42
Şekil 7.10. “Arife Tarif” eserinin 1-40. ölçüleri.	44
Şekil 7.11. “Arife Tarif” eserinin 41-84. ölçüleri.	45
Şekil 7.12. “Arife Tarif” eserinin 85-128. ölçüleri.	46
Şekil 7.13. “Arife Tarif” eserinin 129-172. ölçüleri.	47
Şekil 7.14. “Arife Tarif” eserinin 173-216. ölçüleri.	48
Şekil 7.15. “Arife Tarif” eserinin 217-240. ölçüleri.	49
Şekil 7.16. Saba makamı dizisi.	49
Şekil 7.17. Eserdeki temel müzik cümlelerinden ilki.	50
Şekil 7.18. Birinci müzik cümlesinin bir varyasyonu.....	50
Şekil 7.19. Eserin karara ulaştığı ikinci söz cümlesi.	50
Şekil 7.20. “Bunca Erler Evliyalar” eserinin 1-23. ölçüleri.....	52

	Sayfa
Şekil 7.21. “Bunca Erler Evliyalar” eserinin 24-45. ölçüleri.....	53
Şekil 7.22. “Bunca Erler Evliyalar” eserinin 46-68. ölçüleri.....	54
Şekil 7.23. Muhayyer makamı dizisi.	55
Şekil 7.24. Eserin 16. ve 17. ölçüleri.	55
Şekil 7.25. Eserin söz bölümünün başlangıcı ve ilk söz cümlesi.....	55
Şekil 7.26. Eserin ikinci söz cümlesinin başlangıcındaki motif.	56
Şekil 7.27. İkinci söz cümlesinin başındaki motif üzerinden üretilmiş sekvensler.	56
Şekil 7.28. Eserin 28-31. ölçüleri.....	56
Şekil 7.29. “Dost ile Sohbet” eserinin 1-22. ölçüleri.....	58
Şekil 7.30. “Dost ile Sohbet” eserinin 23-42. ölçüleri.....	59
Şekil 7.31. “Dost ile Sohbet” eserinin 43-62. ölçüleri.....	60
Şekil 7.32. “Dost ile Sohbet” eserinin 63-69. ölçüleri.....	61
Şekil 7.33. Kürdi makamı dizisi	61
Şekil 7.34. Muhayyer makamı dizisi.	61
Şekil 7.35. Eserdeki temel müzik cümlelerinden ilki.	62
Şekil 7.36. Eserdeki temel müzik cümlelerinden ikincisi.....	62
Şekil 7.37. Eserde kullanılan hayâl kalıplarına iki farklı örnek.....	62
Şekil 7.38. “Dostlara Selam” eserinin 1-14. ölçüleri.....	64
Şekil 7.39. “Dostlara Selam” eserinin 15-33. ölçüleri.....	65
Şekil 7.40. “Dostlara Selam” eserinin 34-53. ölçüleri.....	66
Şekil 7.41. “Dostlara Selam” eserinin 54-73. ölçüleri.....	67
Şekil 7.42. “Dostlara Selam” eserinin 74-93. ölçüleri.....	68
Şekil 7.43. Neva makamı dizisi.	69
Şekil 7.44. Söz girişinde karşılaşılan ezgi cümlesi, 18. ölçüden itibaren.	69
Şekil 7.45. Söz girişinde karşılaşılan ezgi cümlesinin tekrarı, 22. ölçüden itibaren.....	69
Şekil 7.46. Söz girişinde karşılaşılan ezgi cümlesinin tekrarı, 27. ölçüden itibaren.....	69

Sayfa

Şekil 7.47. Eserin 32-35. ölçüleri.....	70
Şekil 7.48. “Ey Erenler Hak Aşkına” eserinin 1-22. ölçüleri.	72
Şekil 7.49. “Ey Erenler Hak Aşkına” eserinin 23-53. ölçüleri.	73
Şekil 7.50. “Ey Erenler Hak Aşkına” eserinin 54-76. ölçüleri.	74
Şekil 7.51. “Ey Erenler Hak Aşkına” eserinin 77-98. ölçüleri.	75
Şekil 7.52. “Ey Erenler Hak Aşkına” eserinin 99-121. ölçüleri.	76
Şekil 7.53. “Ey Erenler Hak Aşkına” eserinin 122-134. ölçüleri.	77
Şekil 7.54. Saba makamı dizisi.	77
Şekil 7.55. Eserin birinci söz cümlesi.....	78
Şekil 7.56. Eserin ikinci ezgi cümlesi.....	78
Şekil 7.57. Saz bölümlerinin sonundaki hayal bölümü.....	78
Şekil 7.58. “Helal Et Hakkını” eserinin 1-18. ölçüleri.	80
Şekil 7.59. “Helal Et Hakkını” eserinin 19-42. ölçüleri.	81
Şekil 7.60. “Helal Et Hakkını” eserinin 43-64. ölçüleri.	82
Şekil 7.61. “Helal Et Hakkını” eserinin 65-76. ölçüleri.	83
Şekil 7.62. Uşşak makamı dizisi.	83
Şekil 7.63. Eserin söz girişinde kullanılmış olan ilk ezgi cümlesi.....	84
Şekil 7.64. Sekvensler kullanılarak karara kadar uzanan ezgi.	84
Şekil 7.65. Ezgi kalıplarının başka seslere adapte edilmesiyle oluşmuş sekvensler.	85
Şekil 7.66. “İncitme Canı İncitme” eserinin 1-17. ölçüleri.....	87
Şekil 7.67. “İncitme Canı İncitme” eserinin 18-37. ölçüleri.....	88
Şekil 7.68. “İncitme Canı İncitme” eserinin 38-56. ölçüleri.....	89
Şekil 7.69. Uşşak makamı dizisi.	90
Şekil 7.70. Muhayyer makamı dizisi.	90
Şekil 7.71. Eserin ilk ezgi cümlesi.....	90
Şekil 7.72. Eserin ikinci ezgi cümlesi.....	91

Sayfa

Şekil 7.73. Eserin hayal adı verilen bölümü ve takibinde üçüncü ezgi cümlesi.....	91
Şekil 7.74. Eserin dördüncü ezgi cümlesi.....	92
Şekil 7.75. “Kurban Olam” eserinin 1-21. ölçüleri.....	94
Şekil 7.76. “Kurban Olam” eserinin 22-45. ölçüleri.....	95
Şekil 7.77. “Kurban Olam” eserinin 46-69. ölçüleri.....	96
Şekil 7.78. “Kurban Olam” eserinin 70-79. ölçüleri.....	97
Şekil 7.79. Saba makamı dizisi.....	97
Şekil 7.80. Eserdeki temel müzik cümlelerinden ilki.....	98
Şekil 7.81. Eserin ikinci söz cümlesi.....	98
Şekil 7.82. Eserde rastlanan hayal adlı ezgi kalıbı.....	98
Şekil 7.83. “Sabreyle Gönül” eserinin 1-17. ölçüleri.....	100
Şekil 7.84. “Sabreyle Gönül” eserinin 18-38. ölçüleri.....	101
Şekil 7.85. “Sabreyle Gönül” eserinin 39-58. ölçüleri.....	102
Şekil 7.86. “Sabreyle Gönül” eserinin 59-70. ölçüleri.....	103
Şekil 7.87. Hüseyini makamı dizisi.....	103
Şekil 7.88. Eserin söz bölümünün başlangıcı.....	104
Şekil 7.89. Eserin ikinci söz cümlesi.....	104
Şekil 7.90. Eserin üçüncü söz cümlesi.....	104
Şekil 7.91. Eserin dördüncü söz cümlesi.....	105
Şekil 7.92. "Sevişmek İbadettir" eserinin 1-16. ölçüleri.....	107
Şekil 7.93. "Sevişmek İbadettir" eserinin 17-34. ölçüleri.....	108
Şekil 7.94. "Sevişmek İbadettir" eserinin 35-52. ölçüleri.....	109
Şekil 7.95. Hicaz makamı dizisi.....	110
Şekil 7.96. Eserin saz bölümünün başlangıcı.....	110
Şekil 7.97. Eserin söz bölümünün başlangıcı.....	110
Şekil 7.98. Eserin 13. ve 14. ölçüleri.....	111

RESİMLERİN LİSTESİ

	Sayfa
Resim E2.1. "Ağla Sazım" albümünün kapak sayfası	127
Resim E2.2. "Ayaş Yolları" albümünün kapak sayfası	128
Resim E2.3. "Çiçek Dağı" albümünün kapak sayfası	128
Resim E2.4. "Dostlara Selam" albümünün kapak sayfası	129
Resim E2.5. "Garibin Dünyada Yüzü Gülemez" albümünün kapak sayfası	129
Resim E2.6. "Gönül Dağı" albümünün kapak sayfası	130
Resim E2.7. "Gurban Olduğum" albümünün kapak sayfası	130
Resim E2.8. "Hata Benim" albümünün kapak sayfası	131
Resim E2.9. "Mühür Gözlüm" albümünün kapak sayfası	131
Resim E2.10. "Niye Çattın Kaşlarını" albümünün kapak sayfası	132
Resim E2.11. "Sabreyle Gönül" albümünün kapak sayfası	132
Resim E2.12. "Sevsem Öldürürler" albümünün kapak sayfası	133
Resim E2.13. "Vay Vay Dünya" albümünün kapak sayfası	133
Resim E2.14. "Yar Gönlünü Bilenlere" albümünün kapak sayfası	134
Resim E2.15. "Zahidem" albümünün kapak sayfası	134
Resim E2.16. "Zülûf Dökülmüş Yüze" albümünün kapak sayfası	135

1. GİRİŞ

Gezgin Abdal geleneğinin son temsilcilerinden olan Neşet Ertaş, üstün icra yeteneğinin yanında Orta Anadolu Abdal Müziğinin sayısız eser veren kaynağı olma pozisyonundadır. Ele aldığı konu çeşitliliğiyle eser üretmiş olmasının yanı sıra Orta Anadolu Abdal Müziği'ni geniş kitlelerle buluşturarak kendinden sonra gelen kuşaklara da yön vermiştir. Bununla birlikte, mensubu olduğu Abdal Aşireti Horasan'dan Anadolu'ya dağıldığı günden bu yana toplumun kültürel ve sanatsal ihtiyaçlarına karşılık vermiştir ki bu sanatsal ihtiyaçların başında gelen müzik, Abdal Aşireti'nin toplumsal özelliklerinden birisi olmakla birlikte; Abdal toplumunun bireyleri arasında yüzyıllardır kuşaktan kuşağa aktarılacak gelişen ezgi ve söz üretme ustalığı sayesinde, yaşadıkları yörenin müzikal kimliğini adeta yeniden yaratmış, zengin Anadolu müzik kültürüne damga vurmuştur.

Bilindiği üzere, Anadolu müziği bu topraklarda yaşayan toplulukların tamamının kolektif şekilde birbirlerinin devamı olarak ve geliştirerek günümüze getirdiği kültür mirasımızdır. Öyle ki Anadolu'da yaşamış, gelmiş, geçmiş toplumların tamamı tüm kültürel farklılıklarına rağmen duygu, hissiyat ve öz bakımından aynı köke bağlıdır. Bu kök; bir hakka¹ bağlı olma, doğruyu arama, vicdan ve edeptir. Anadolu Abdalları da tarihleri boyunca bu özü ve maneviyatı hayatlarında işlemiş, özümsemiş bir topluluktur. Bu bağlamda, Anadolu müzik kültürünün gelişmesinde ve günümüze taşınmasında Abdalların payının oldukça büyük olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır.

Anadolu'da müziğin bir önemli rolü ise inançsal unsurların taşınmasında da etkili bir araç olarak kullanılmış olmasıdır. Bu sahada sürdürülen müzik geleneği, Alevi-Bektaşilik yolu² yazılı kaynaklardan ziyade sözel kaynakların (âşıklar, sadıklar, dervişler, pirlar, dedeler), sayesinde ve müzik aracılığıyla yıllar boyu aktarılması vesilesi ile günümüze kadar ulaşmıştır. Bu çerçeveden bakıldığında görülmektedir ki; müzik ve inancın ayrı bir ilişkisi, ayrı bir birlikteliği, ayrı bir uyumu vardır. İnanç müziği, müzik de inancı beslemiştir. Bugüne kadar üretilen ve günümüze kadar inançsal değerlerin aktarılmasını sağlamış eserlerde bu ilişki net bir biçimde göze çarpmaktadır. Ancak, inanç-müzik ilişkisi bağlamında, genelinde Abdallar, özelinde Neşet Ertaş konulu bir çalışma yapılmamıştır. Dolayısıyla, Abdalların kültürel ortamı içerisinde Neşet Ertaş, bahsettiğimiz inanç müzik

¹ Hak: Yokluktaki, hiçlikteki "Mutlak Tanrı'nın, "güzelliğın görülmeye olan eğilimi" sonucu "dönüşüme" uğramasıyla beliren ve kendi ayırımında olan gizil tanrı (Korkmaz, 2016, s.295).

² Yol: Alevi-Bektaşi inancında da diğer bâtinî inançlarda olduğu gibi temel maksat Hakk'a ulaşmaktır. Bu süreç "yol" terimi ile ifade edilmektedir. Yol sözcüğü aynı zamanda "Tarikat" anlamında da kullanılmaktadır (Korkmaz, 2016, s.715).

ilişkisi bağlamında ele alınıp incelenmemiş saz-söz ustalarının başında gelmektedir. Abdal aşiretinin de inançsal bakımdan Alevi-Bektaşî yoluna bağlı olmaları sebebiyle, bu derin öğreti ile yetişmiş olan Ertaş'ın sanatsal kimliğinde bu inancın derin izleri bulunmaktadır. Dolayısıyla, Ertaş'ın yetişmiş olduğu toplumun inançsal değerlerini benimsemiş olması, inancı bağlamında özümsemiş olduğu değerlerle yeni eserler üretmiş olması, eserlerinin inanç-müzik ilişkisi bakımından incelenmesini önemli ve gerekli kılmaktadır.

Neşet Ertaş Abdal aşiretinin çoğu üyesi gibi hayatını saz, söz ve çalgıcılık işi ile uğraşarak kazanmıştır. Bu sebeple icra ortamları ve çalıp söylediği eserlerin türü çalıp söylemek üzere gittiği toplumun taleplerine ve çalıp söylediği ortama göre değişmiştir. İcra ortamlarını ise çoğunlukla düğünler oluşturduğundan, inançsal değerleri içeren eserleri bu icra ortamlarında çoğunlukla seslendirememiş, bu eserlerini çoğunlukla stüdyo kayıtlarında seslendirebilmiştir.

Neşet Ertaş ile ilgili alanında tek kapsamlı çalışmanın araştırmacısı olarak karşımıza çıkan Erol Parlak'ın, bu durumla ilgili olarak; inanç öğelerinin sanat alanına taşınmadığı, çok az kullanılanlarının ise üstü kapalı anlatımlarla ve gizlenerek dile getirildiğine dair önemli tespitleri bulunmaktadır. Cem törenlerinden taşınan semahların³ adında, semah deyiminin kullanılmadığı, genellikle değişik imgelerle ortaya konulduğunu; örnek olarak, gelinin damat evine getirildiğinde çaldıkları Semah ezgisine, Semah töreni içerisinde dönülen oyundaki kol hareketlerine atfen *Kol Havası* denmekte olduğunu belirtmektedir. Nitekim toplumun, bu kol havası ezgisi üstüne Hacı Taşan'ın Pir Sultan Abdal'ın şiirini yerleştirerek okuduğu Keskin Semahı, Neşet Ertaş'ın kendi Deyişiyle söylediği Kırşehir Semahı'nın varlığından söz etmektedir, ancak bu türde eserlerdeki durumun, Alevî kimliğine sırt çevirmek değil, giz içerisinde saklanmak (Parlak, 2013, s. 225) olduğunu vurgulamaktadır.

Görülmektedir ki Abdal toplumu gibi müziği aynı zamanda bir para kazanma aracı olarak kullanan toplumlarda inançsal ifadeler içeren eserlerin seslendirilmesi çoğunlukla mümkün olamamıştır. Dolayısıyla Ertaş'ın da bu durumun sonucu olarak, inançsal bağlamdaki eserlerini seslendirmesi bir giz içerisinde karşımıza çıkmıştır ki ayrıca kritik edilmeyi gerekli kılmıştır.

Bu bilgiler ışığında, bu çalışmayla amaçlanan, öncelikle teknik olarak tüm yöreleri içine alan genel bir Alevi-Bektaşî müziği tanımı yapılarak inançsal içerikteki eserleri tespit

³ Semah: Cemdeki on iki hizmet sıralamasında yer alan, cem ve muhabbet toplantılarında müzik eşliğinde yapılan kutsal dans (Korkmaz, 2016, s.592).

edilen Ertaş'ın Alevi-Bektaşî müziğinin içerisindeki yerinin analizi olacaktır. Ancak, Alevi-Bektaşî toplumunun 16. yüzyıldan bu yana dönemin siyasi değişkenlerine bağlı olarak karşılaştıkları kısıtlamalar, inançlarını kendi içlerinde yaşamalarına sebep olmuş ve kapalı toplum özelliklerini sürdürmelerinden dolayı da üretilen eserlerin çoğu derlenememiştir. Bu noktada pek tabiidir ki üretilen ve aktarılan eserler çoğunlukla toplumun Alevi-Bektaşî kesiminde karşılık bulmuştur. Derlenmiş olan eserlerin birçoğunun da içerisindeki ifadeler bilinçsiz biçimde yorumlanarak, bilerek ya da bilmeyerek inançsal derinlikten uzak bir noktaya çekilmiştir. Ancak bilinmektedir ki Alevi-Bektaşî deyişleri konuları bakımından şeriat kapısına ait unsurları içeren eserlerin yanında daha mistik ve örtülü ifadelerle kâmil insan⁴ olma ve "rıza"⁵ gibi Aleviliğin özünü arz eden derin konuları da işlemişlerdir. Yine bilinmektedir ki bu tipte eserleri kavramak ve yorumlamak için Alevi Bektaşî inancının ifade pratikleri hakkında bilgi sahibi olmak gerekmektedir. Örneğin; çoğu eserde anlatılmak istenen Hak aşkı ya da yola duyulan ilahî aşk karşı cinsten bir insana⁶ duyulan dünyevi aşkla karıştırılmaktadır. Bu ve bu gibi karışıklıklar öncelikle sözlerle mistik bir birlikteliği olan ezgiyi bozmaktadır. Çünkü anlam ve anlatılmak istenen konu değiştiğinde icracının refleksi de konuya paralel olarak değişmektedir. Söz konusu değişimi, icra ortamları takip etmektedir ve netice olarak, toplum tarafından algılanışı değişen eserler, kültürü besleme görevini yapamaz hale gelmekte, genel tabiriyle yozlaşmaktadır.

Konu kapsamında yapılan çalışmalara bakıldığında, Alevi-Bektaşî kültürü bağlamında inanç-müzik ilişkisi hakkında araştırılması gereken sayısız konu bulunmaktadır. Fakat kaynakların büyük çoğunluğunun kayıt altına alınmaması ve günümüze ulaşanlarının ise özünden koparılarak farklı başlıklar altında incelenmesi sebebiyle yapılan çalışmalar eksik veya sonuçsuz kalabilmektedir. Bu çalışmanın kapsamına giren Neşet Ertaş'ın inançsal konularda yaratmış olduğu eserleri ve bu eserlerin incelenmesini içeren çalışmamızla ulaşmayı amaçladığımız temel hedef; elde ettiğimiz verilerin alandaki bir boşluğu doldurması ve konuya katkı sağlayacak her türlü çalışmayı teşvik edici nitelikte olmasıdır.

⁴ Kâmil İnsan ya da İnsan-ı kâmil; "Derece derece yükselerek Hakk'a ulaşan eksiksiz insan. 2) Bu insanla temsil edilen en olgun insanlık aşaması." (Korkmaz, 2016, s.378)

⁵ Rıza: 1) Tanrıdan gelen her şeyi gönül hoşluğuyla karşılama. 2) Tanrı'nın hoşnutluğunu, onayını kazanma; tanrısal hoşnutluk, tanrısal onay. 3) Kişinin kendisiyle barışması olarak algılanan; pir, mürşit önünde başı secdede iken kendi özüyle hesaplaşması, kendisiyle yüzleşmesi. 4) Kişinin toplumla barışması olarak algılanan; eline-beline-diline sahip olması durumu. 5) Kişinin yolla hoşnutluk kurması olarak algılanan; kendi özgür iradesiyle davranması durumu. (Korkmaz, 2016, s.575-576)

⁶ İnsan Alevi-Bektaşî inancına göre şu şekilde tanımlanmaktadır; "Tanrı donunda görünüşe taşınmış olarak algılanan, Tanrı'nın dili ile konuşan, Tanrı'nın ve büyük âlemin kanıtı durumunda bulunan İnsan Tanrı" (Korkmaz, 2016, s.378)

Problem Durumu

Neşet Ertaş'ın sanatsal felsefesinin ve müzikal icrasının temel unsurlarından biri de inanç kaynağıdır. İncancının temel kaynağı ise Tanrı incancıdır. Kendi varoluşunun ve sanatını üretmesinin nedenini Hak aşkı ile sebeplendirip, şekillendirir ki Ertaş'ın inanç anlayışında kendini bilme kavramı, Hakk'ı bilmenin temelini oluşturur. Neşet Ertaş bu kavramı kendisi şöyle açıklar: “Kendini bilen yaratıldığını bilir; yaratıldığını bilen yaratanını bilir, yaratanını bilen de kendini bilir. Bizim canlarımızın hepsi Allah'ın birer parçasıdır. Biz bu canlı Hak içinde birer ruhuz.” (Parlak, 2013, s. 31). İncancının özünü tarif ettiği bu ifadesi de birçok eserinde vücut bulmuştur.

Ertaş için tüm canlılar kutsaldır çünkü Hak, tüm canlıları yaratandır. İnsanlar Hakk'ın yansıması olduğu için eşittirler ve incitilmemelidirler. Kâmil insan ise kendini ve Hakk'ı bilen, insanlara eşit ve iyi davranan kişidir. Ertaş, türkülerinde bu düşünceleri anlatmayı misyon edinmiştir. Çünkü Abdallık geleneğinde Halka hizmet Hakk'a hizmettir. Söylemlerinden de anlaşılacağı üzere, ibadet edercesine müzik yapmayı misyon edinen Neşet Ertaş, bu incancı şöyle dile getirir: “Hak'tan geleni, Halka iletme ve Halka hizmet, Hakk'a hizmettir.” (Dündar, 2005)⁷.

Bu bilgilerden hareketle; Neşet Ertaş'ın inanca dayalı söylemlerinin ve bu retorikteki icra biçiminin, her ne kadar baskın ve önemli olduğunu tespit etsek de, Ertaş'ın sanat anlayışının ve pratiğinin inanç bağlamında değerlendirilmediğine tanık olmaktadır. Dolayısıyla, Neşet Ertaş'ı anlamak için bu yönünün anlaşılmasının gerekli olduğunu, aksi takdirde sanatçıyı anlamamanın ve anlatmanın önemli bir boyutunun eksik kalacağını düşünmekteyiz.

Çalışmanın çıkış noktasında problem olarak değerlendirdiğimiz bu durum çerçevesinde, çalışmanın problem cümlesi; *Neşet Ertaş'ın Hak incancı, türkülerinin temelini oluşturur mu?* olarak belirlenmiştir. İlgili probleme bağlı olarak, alt problemler şu haliyle sıralanmaktadır:

Alt problemler

1. Anadolu Tasavvuf incancının, Neşet Ertaş'ın sanatsal üretimine ne kadar etkisi vardır?
2. Neşet Ertaş'ın eserlerinin kaynağında, Abdallık Geleneğinin hangi felsefi yaklaşımlarının etkisi vardır?

⁷ Belgeselin video kayıtlarına üç bölüm halinde aşağıda verilen internet bağlantıları üzerinden ulaşılabilir: https://www.youtube.com/watch?v=eS_m8T_z5uw, <https://www.youtube.com/watch?v=SBdb5TlpBmw>, <https://www.youtube.com/watch?v=yoWNIE1IJww>, erişim tarihi: 01.09.19

3. Neşet Ertaş'ın inancına bağlı türkülerinin temel unsurları nelerdir?

Amaç

Bu çalışmada, sanatsal üretimde, sanatçının inanç kaynağının; üretime yaratıcı ve derinlikli etkisi, sanatsal çalışmalarının bütüncüllüğü, türkülerin müzikal ve sözel niteliğini yükseltmesi, evrensel ve çağdaş bir nitelik kazanması ve insanların genelinde bıraktığı güçlü etkinin, söz konusu türküler özelinde anlatılması amaçlanmaktadır.

Önem

Bu çalışma, inanç ve müzik ilişkisinin analizini gerçekleştirebilme hedefiyle, farklılığını ortaya koymaktadır. Bununla birlikte; Neşet Ertaş'ın inanç anlayışının, kurduğu müzikal yapıya; makam, usul, ritim, müzik cümleleri, motif ve özellikleri açısından ne gibi etkiler yarattığını anlatan özgün bir çalışmanın olmaması sebebiyle önem arz etmektedir.

Sayıtlılar

Neşet Ertaş'ın inanç anlayışının etki ettiği usullü (serbest ritimli olmayan)⁸ türkülerin müzikal analizi temel konulu bu çalışmada, aşağıdaki temel sayıtlılardan hareket edilmiştir:

1. Araştırmada kullanılacak yöntem; araştırmanın konusuna, amacına ve problemin çözümüne uygundur.
2. Araştırmanın örnekleme evreni temsil edebilecek niteliktedir.
3. Araştırma sürecinde edinilecek görsel ve işitsel kayıtların yeterli ve güvenilir kaynaklardır.
4. Araştırma sürecinde bilgi ve yorumlarına başvurulacak kişiler alanlarında yetkin kişilerdir.

Sınırlılıklar

Neşet Ertaş'ın inanç anlayışının etki ettiği usullü türkülerinin analizi ile sınırlı olan bu çalışmada; Neşet Ertaş'ın Kalan Müzik'ten 1999–2008 yılları arasında yayınlanan albümlerindeki usullü türkülerini içermektedir.

⁸Türk Halk Müziği'nde "Uzun Hava" ve "Kırık Hava" şeklinde tanımlamalar yapılmaktadır. Bu tanımlamalardan "uzun hava" terimi alanda da sık kullanılan bir tanım olmasına karşın ifade biçimi olarak "kırık hava" aynı etkiyi yaratmamaktadır. Bu tanımların yerine "ritimli" ve "serbest ritimli" ifadeleri daha anlaşılır görüldüğünden dolayı bu şekilde adlandırılması tercih edilmiştir.

2. YÖNTEM

Bu başlık altında, incelemeye tabi tutulan veri kümesinin kapsamını belirlemede kullanılmış olan temel ölçütler tanımlanmış, veri kümesinin elde edilmesi ve incelenmesinde uygulanan yöntemler ayrıca açıklanmıştır.

2.1. Araştırmanın Modeli

Bu çalışma, yalın haliyle, var olan bir durumu ortaya koymayı hedeflediğinden, tarama modelinden yararlanmıştır. Karasar'ın da (1995, s. 77) tanımladığı üzere, bu modele bağlı olarak, bu araştırma; araştırma sorunsalını var olduğu şekliyle betimlemiş, araştırmaya konu olan Neşet Ertaş, kendi koşulları içinde ve olduğu gibi tanımlanmaya çalışılmıştır.

2.2. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evreni ve örneklemini Neşet Ertaş'ın inanç kavramının yansıdığı usullü türküleridir. İlgili türküler, Neşet Ertaş'ın Kalan Müzik etiketiyle 1999–2008 yılları arasında yayınlanan albümlerindeki usullü eserleridir ki bu örneklemin belirlenmesinde, çalışmanın sorunsalına bağlı olarak, amaçsal örnekleme yöntemi kullanılmıştır. Amaçsal örnekleminin tanımında da olduğu üzere (Büyüköztürk, Çakmak, Akgün, Karadeniz ve Demirel, 2014, s. 90); çalışmanın amacı gözetilerek, bilgi açısından zengin örnekler tespit edilmiş, seçilen örnekler de detaylı araştırma yapılmasına olanak sağlamıştır.

2.3. Veri Toplama Teknikleri

Araştırmanın temelini oluşturabilmek ve önceden belirlenen amaçlara ulaşabilmek için, veriler kaynak taraması yapılarak elde edilmiştir. Bu tarama sırasında daha önce konuyla ilgili yapılmış olan bilimsel çalışmalar (kitap, dergi, makale) incelendikten sonra çalışmaya yön veren birincil kaynaklar ayrıca tespit edilmiştir. Bu veriler içerisinde ise öncelikle, Neşet Ertaş'ın Kalan Müzik tarafından yayınlanan 16 adet albümü taranarak, seslendirmiş olduğu usullü ve inançsal içeriğe sahip eserleri belirlenmiştir. Söz konusu eserler tespit edildikten sonra ayrıca notaya alınmıştır.

2.4. Verilerin Analizi ve Yorumlanması

Çalışmada, alt problemleri yanıtlayabilmek için eser analizi yöntemi kullanılmıştır ki eser analizi, bir müzik eserini, kendisini oluşturan öğelerine ayırarak, o öğeleri tek tek ele alıp incelemek, böylece, o eserin daha iyi anlaşılabilmesini sağlamaktır (Akdoğan, 1996, s. 126). Dolayısıyla, tespit edilen eserlerin; ezgisel yapısı, makamsal yapısı, ritmik yapısı, icrasal özellikleri, sözlerinin içerik yönünden ve edebi tür bakımından analizi yapılmıştır. Bu

noktada ayrıca belirtilmelidir ki Halk Müziği'nde, Geleneksel Türk Sanat Müziği'nde olduğu gibi bir makam anlayışı bulunmadığından ayak kavramının daha sık kullanıldığına rastlanmaktadır. Ancak, ayak kavramı hem dizilere hem kullanılan makamlara hem ritmik öğeleri de içeren ezgilerin tamamına verilen, dolayısıyla karmaşa yaratan bir tanımdır. Bu sebeple, çalışmamızda eserler makamsal yönden incelenirken, Geleneksel Türk Sanat müziği makamları kullanılarak ve bu kullanım üzerinden tanımlanarak dizi ve seyirleri ele alınmıştır. Özetle, Neşet Ertaş'ın bütün bu inanç kaynaklarının ötesinde kendi anlayışını ne şekilde oluşturup türkülerine müzikal olarak nasıl yansıttığı temel konusu kapsamında belirlenen eserler, Türk müzik terminolojisi ve eser analizi çerçevesinde incelenmiştir.



3. KAVRAMSAL ÇERÇEVE: ALEVİ-BEKTAŞİ İNANCI

İslami coğrafyada peygamberin ölümünden sonra halifeler devrinde Hz. Ali ve diğer halifelerin arasında yaşanan iktidar savaşları sonrasında Batınlık ortaya çıkmıştır. Osmanlı döneminde yazılan Kur'an-ı Kerim'deki kelime anlamlarından daha başka anlamların da olduğu savı, altı adet zahirî (dış) bir adet bâtinî (iç) olarak anlatılmaktadır (Dierl, 1991, s.24). Batınlık felsefesinin adı da buradan gelmektedir. Zamanla bu düşünce Hz. Ali ve ardıllarının düşünceleri olarak tarihte yer bulmaktadır. Bu durum zamanla şer'î düşüncenin karşısında yeni değerler yaratmaya, hukuk sistemi geliştirmeye ve bunu uygulayacak zeminlere ihtiyaç duymuştur. Bu heterodoks anlayış, Hz. Ali ile on iki imamlar felsefesini ve İslami motifleri de bünyesine alarak tarihte kendine yer bulmuştur. Bâtınlık-Aleviliğin sürekli kendini beslemesi, birçok inanç ve kültürel yapıdan beslenmesi sayesinde yeni sistemler, düşünsel araçlar geliştirmiştir. Anadolu Türkçesinde Alevilik, Arapçada Acem, Farsçada Şia olarak adlandırılmıştır. Alevi kelimesinin kökeni ile ilgili araştırmacılar tarafından farklı fikirler ortaya atılmıştır. Alevi terimi ile ilgili Timuroğlu'nun Atilla Özkırmı'ndan alıntılıdığına göre:

Alevilik'in sözlük anlamı Ali'ye bağlı ya da onun soyundan olanlar demektir. Bir inanç sistemi olarak karşımıza çıkan Alevilik, tarikat olmadığı gibi tek bir tarikata da bağlanamaz. Kısaca, Muhammed'in ölümünden sonra Ali'nin halife olmasını isteyen, onu imam kabul eden, daha sonra ise, Şii-Batınî inançlara bağlananların tümüne Alevi denir (Timuroğlu, 2014, s. 17).

Aksüt ise şu şekilde tanımlamıştır (2012, s.14):

Terimin anlamı gayet net ve açıktır. Alevi, Ali'ye bağlı olan Ali'le ilgili anlamında bir terimdir. Konuyu bazı örneklerle somutlamak gerekirse: Musevi; Musa'ya bağlı olan, Musa'yla ilgili, İsevi; İsa'ya bağlı olan, İsa'yla ilgili, Dünyevi; Dünya'ya bağlı olan, Dünya'yla ilgili demektir. Sözcüğün kökünün Ali'den Ale'ye dönüşümünün ise Arapça'nın bir gereği olduğu ifade edilmektedir.

Korkmaz'a göre ise Alevi-Bektaşî inancı, "Anadolu insanının bilinç birikimi; kaynağını ilkçağ felsefe-inançlarından alan *Babailik, Hurûfilik, Kızılbaşlık* ve *İlkçağ Anadolu düşünce-inançlarından* etkilenerken gelişen, İslamlığın batinî yorumu olarak beliren ve ezilen insanların kurtuluş umudu olarak şekillenen, evrensel nitelikte batinî-kurtarıcı bilinç" olarak tanımlanmaktadır (2013, s.23).

3.1. Alevi-Bektaşî İnancının Anadolu'da Gelişimi

Emevî ve Abbasî Devletleri ve yöneticileri sayesinde İslam; Güney Irak, İran ve Hazar Denizi, hatta Hindistan'a kadar geniş bir coğrafyaya ulaşmıştır. Bu bölgelerdeki sermaye,

ganimet yöntemi ile el değiştirmiş, ayrıca bu bölgelerden birçok insan işçi köle olarak Emevi ve Abbasî'lerin kendi topraklarına getirilmişlerdir. Bu ekonomik ve sosyal yapı içerisinde Bâtınîlik-Alevilik, dar bir çerçeveye Bizans ve Pers kültürü çevresi içerisinde ya da Arap olmayan göçmen kabilelerden gelerek kapalı yaşam sergileyen arkaik Şamanist düşünceye ulaşmıştır. Tüm bu gelişmeler olurken Türk göçerleri de Moğolların istilasından kaçarken İslam kültürünün Bâtınîlik tarafını kendilerine yakın bularak Anadolu'ya girmişlerdir. Anadolu'ya göçen bu toplulukların öğretisi, zamanla Anadolu Aleviliği olarak anılacak ve bu düşünce, Anadolu'da gelişimini sürdürecektir.

Anadolu Selçukluları ile birtakım Türk boylarının benimsediği İslamiyet yorumu da zaman içinde Dervişlik ile özdeşleşmiştir. Bu zengin oluşumların etkisi ile Anadolu Aleviliği kendi özünde bir inanç, yaşam pratikleri ve tüm bunlara bağlı bir felsefe oluşturmuş fakat hiçbir zaman mevcut otorite veya Ortodoks İslami düşünce yapısı tarafından kabul görmediği gibi katliamlara da uğramıştır. Bu sebeplerle devlet otoritesi ile arası açılan Alevi-Bektaşî toplumu daha çok kendi içine kapanmış ve tüm itikad'ı (batını gönül bağı) ve gizi ile kendi öğretilerini yaşamaya/yaşatmaya devam etmiştir.

Anadolu Alevi-Bektaşîliği dört temel öğreti etrafında ve bu öğretiler etrafında oluşturulmuş inançsal aşamalar ile Anadolu'da Türkmen göçerler arasında yayılmıştır. Bu öğretiler dört kapı ve bu kapılara bağlı onar makam olmak üzere, “dört kapı, kırk makam” ifadesi ile tanımlanarak günümüze kadar gelmektedir. Bu tanımlama Anadolu'daki Alevi-Bektaşî inanç sisteminin temelini oluşturmaktadır. “Dört kapı kırk makam öğretisi, inançtan akla atlamanın, aydınlanma zemininde buluşmanın teorisi, insan olabilmenin zorunluluğudur” (Korkmaz, 2013, s.97). Burada adlandırılan her kapının on makama bağlı olması sebebi ile kapı kırktır. Şeriat kapısı doğru inançlarla ve uygulama ile hizmet olup yüce Tanrı'nın yüzünü görmek, insanlara yararlı olup saygı göstermek ve şeriat kantarında doğru olup, şeriat ehlini aşağı görmemektir. Tarikat kapısı, Tarikatın gerektirdiği işlerde uzun yıllar hizmet ile gönül dileğini bulup tarikat ehline muradlarını vermek, velilik göstermek, keramet göstermek ve bu yönle de Tarikat kantarında doğru tartılmaktadır. Marifet kapısı, Allah'ı (Yüce Tanrı'yı) tanıyıp söylemek, başkasının ayıbını örtmek, gönül muradını sezinleyip açık ve gizli olan her şeyi bilenlere hizmet etmek, yüce Tanrı'nın nurunu her yerde görmektir. Hakikat kapısı, gerçeklerin ışığı ile insanın kendinden geçip Tanrısı ile kendisi arasında perdeleri ve uzaklıkları kaldırıp gizin gizine ermesidir. Dört kapıdan amaç benlik'in yok olmasıdır. Birlik bu kapıları aşmakla sağlanır (Birdoğan, 2010, s.309). Alevi-Bektaşî inancı dört kapı kırk makam öğretisi ile bireyi; Hak katına taşımayı

amaçlayan bir yol/sürek değil tam tersine bir yorum ve yetenek varlığına dönüştürdüğü insanı, toplumun hizmetine sokmayı amaçlayan bir inanç/düşüncedir (Korkmaz, 2013, s.99). Ertaş'ın eserlerinde karşımıza çıkan ve inceleyeceğimiz eserlerinde açıklayacağımız “insan” da açıklamış olduğumuz makamlardan geçerek Hakk’a ulaşmış insan tanımı ile anlamsal ve bânîni yönden paralellik göstermektedir.

3.2. Anadolu Alevi-Bektaşî İnanıcı

İnanç, insan yaşamının en temel unsurlarından birisidir. İnanç insanın anlamlandıramadığı, çözümleyemediği olaylar karşısında geliştirdiği bir refleks olarak tanımlanabilir. Eyüboğlu ise inancı, “bir kimsenin günlük yaşamını, davranışlarını etkileyen, başkalarından öğrenme yoluyla kazanılan düşünce varlığıdır” (Eyüboğlu, 1987, s.37) şeklinde açıklamaktadır. İhtiyaç duyulan bir önemde olan inancın; toplumun değerlerini, kurallarını şekillendirdiği gibi pek tabiidir ki kültürün şekillenmesinde oldukça önemli bir rolü bulunmaktadır. Bu olgu dini bağlamda ise, evrenin, tabiatın ve insanın yaratılışına aradığı cevapları, arzu ettiği bilgi edinme ihtiyacı ile evrendeki bir yaratıcı güce olan inanma ihtiyacıyla ortaya çıkmıştır. Sonuç olarak Alevi-Bektaşî inancı da tüm bu temeller üzerine kurulmuştur. Alevi-Bektaşî inancı insan, evren, yaratılış ve ölümle ilgili çok yönlü inançsal pratikler geliştirmiştir. Tanrı doğayı, evreni ve insanı yaratırken insana kendinden de birtakım özellikler bahşetmiştir. Doğanın ve evrenin, dolayısıyla bunun bir parçası olarak insanın Tanrı'nın bir sureti olduğuna inanılmaktadır. Bu durum Alevi-Bektaşî inancında “En-el Hak”⁹ ifadesi ile tanımlanmaktadır.

Alevi-Bektaşî inancında insan çeşitli merhalelerden geçerek öze yani kendisinin de bir parçası olduğuna inandığı Tanrı'ya ulaşmaktadır. Bu geçiş Hak Aşkî ile başlamaktadır. Tanrı'nın bütün sıfatlarına mazhar olan insan yeryüzünde Tanrı'nın ardılıdır. Ancak bu makama sahip olmak için, insanın insanlığını bilmesi, insan olması gerekir. Kendi varlığından geçerek Tanrı varlığıyla var olan insanın istenci, Tanrı istenci olur. İnsan bu aşamada artık kendisi için yaşamaz, varlığı evrenlere rahmet olur. Aslında evren, Tanrı sıfatlarının, Tanrı adlarının tecelli alemidir. Ama tecelli (görünüm); tecelli edenin aynî olamaz. Güneşin ışığı güneş olamaz ama güneş olmasa ışığı da olmaz. Aynaya bakan aynada görünen değildir. Ama aynaya bakılmazsa bakan onda görünmez. Tasavvuf, insanı arıtır, gönül pasını siler. Tanrı, insanın özündedir, ama birleşmez (Özmen, 1998, s. 22).

Burada tanımlanan insan öz bakımından Tanrı'yı ihtiva etmektedir fakat insan “özden” yani ruhtan ve tenden meydana gelmektedir. Eyüboğlu ise bu konuyu şu şekilde ifade etmektedir; “İnsan’ denen varlık iki ayrı özden kurulu bir ‘bütün’ dür. Bu özlerden biri

⁹ En-El Hak: Hallac-ı Mansur'un, kendini aşarak Tanrı'ya ulaştığını ve Tanrı'nın kendinde tecelli ettiğini göstermek için söylediği, “-Ben Tanrı'yım”, anlamındaki ünlü sözü. Bu kendini aşma; Tanrı'yla, peygamberle, imamla özdeş olma, Alevi-Bektaşî düşüncesinin özünü oluşturur (Korkmaz, 2016, s.223).

gövde öteki ise özü, niteliği, başlangıcı bilinmeyen ruh'tur, can'dır. Gövde yapısı gereği 'madde' olduğundan gideceği yer de kaynağı olan topraktır, yer'dir. Ruh ise tanrısal kaynağa dönecektir" (Eyuboğlu, 2010, s.190). Yunus Emre de bu hususu; "Ölürse ten ölür/Canlar ölesi değil" sözleriyle ifade etmiştir. Alevi-Bektaşî inancına göre Tanrı görünür olmayı tercih etmiş olduğu için insanı ve evreni yaratmıştır dolayısıyla tüm bu kusursuz düzenin özünde sevgi bulunmaktadır. Bu nedenlerdir ki Anadolu Alevi-Bektaşî inancının temelini sevgi ve Hak aşkı oluşturmaktadır. Alevi-Bektaşî inancındaki insan sevgisinin temelinde de yine bu yaklaşım bulunmaktadır. Alevi-Bektaşî inancını ayakta tutan bir diğer unsur ise inancın özünde insan olmasıdır. Belirttiğimiz gibi Anadolu Alevi-Bektaşî inancı Tanrı-doğa-insan ilişkisini tanrıdan çıkıp yine Tanrı'ya dönen bir devir olarak görmektedir. Gerçek Tanrı insanlar için tasavvur edilemeyecek bir özdeşliktedir. Bu insan düşüncesi ile kavranamaz. Bu anlam ve anlamlandırma Tanrı katına ulaşabilen kâmil insan bilinciyle olur. Bu anlamda Tanrı bütünsel bir öze ve varlığa sahiptir. Evreni yaratmak için gerekli tüm kaynak bu özdedir. Alevi-Bektaşî inancı bu nedenle Hak-reel varlık, gerçeklik-hakikat olarak Tanrı'yı görür. Bu yüzden Hak Tanrı'nın tercih edilen ismidir. Yine Tanrı'nın bir parçası olduğu için insan sevgisi üst mertebelerdedir.

3.3. Anadolu Alevi-Bektaşî İnancında Kültürel Yapı

Kültürel yapılar tüm toplumlarda ve topluluklarda olduğu gibi Anadolu Alevi-Bektaşî inancı içerisinde de her zaman homojen bir yapı özelliği göstermemektedir. Anadolu Alevi-Bektaşî inancının kültürel yapısındaki çeşitliliklerin yanı sıra farklı ocaklara bağlı olması, sözlü kültür ile aktarılagelmiş olması, gelenek ve dil farklılıkları gibi öğelerin ayırdedilebilir olması; inançsal pratiklerin kimi yörelerde farklı kimi yörelerde ise benzer şekillerde uygulanmasına sebep olmuştur. Bu durum ile ilgili belirgin bir örnek "Yol bir, sürek bin bir" şiarıdır. Burada "yol" terimi ile ifade edilmek istenen "Hakk'a" ulaşmak için izlenen gayret ve amaçtır, "sürek" ise Hakk'a ulaşmak için geçilen merhalelerin tümüdür. Dolayısı ile her inanç merkezinin "yol"u farklılık arz edebilir. Burada asıl önemli olan özdür yani; Hakk'a ulaşma niyeti ve gayretidir. Eyuboğlu bu konuyu şöyle açıklamaktadır:

Bektaşilik'te öz, biçimden, önce gelir, özü kuran inançtır. Bizim birer kurum olarak ele aldığımız törenler, bu törenlerin içeriğini oluşturan gülbanklar, inanç örgütlenmeleri inançların, onları kuran özlerin biçime dönüşmesi birer toplum kuruluşu olarak ortaya çıkışı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bektaşilik'e bu açıdan bakınca, başlangıçta bile, bir inanca dayandığı, insanın gövdesinden çok ruh varlığına önem verdiği, insanı bir "ruh" ile "gövde" gibi iki ayrı özden kurulu bir "bütün" olduğu düşüncesinden kaynaklanır (Eyuboğlu, 2010, s.37).

Anadolu Alevi-Bektaşî inancı birçok inançtan ve gelenekten beslenmesi hasebiyle zengin

bir kültürel yapıya sahiptir. Bu kültürün hoşgörü temelli oluşu, ilgili topluluğun yaşam tarzlarına ve inançlarına kendi hayat felsefeleri ile bir bütün olarak yansımaktadır. Bu durum da Alevi-Bektaşî toplumunu sosyal, edebi, folklorik ve sanatsal anlamda ayakta tutmakta, özgün bir yapı sunmaktadır.

Bu düşünce sistemi, kendi ekonomik ve yaşamsal düzenini de zamanla pekiştirmiştir. Kendine has bu inanç sistemi Cem adı verilen törenlerle nesilden nesile aktarılagelen hukuk sistemini, müziğini, edebi yapıtlarını günümüze aktarmış ve aktarmaya da devam etmektedir. Kapalı köy ekonomisinin verdiği şekil ile içine kapalı dar çerçeve ile yapılan bu törenlerde Alevî önderi olarak dedeler hukuk sistemini (düşkünlük, kavgalar..vb) törenlerde dillendirilen ve saz ile söylenen müzikleri, ibadet sırasında dönülen semahlarla ayinin dinamiklerini, anlatılan hikayelerle de edebiyat kültürünü nesillere aktarmaktadır. Ayrıca bu kültür zenginliği ve farklılığının en büyük nedenlerinden birisi de Alevi-Bektaşî inancının oluşturulduğu, yaşandığı ve geliştiği Anadolu coğrafyasının medeniyetlerin beşiği konumunda olması, burada yaşamış her toplumun ve Anadolu'ya has inançların özünden alıp kendini harmanlamış olmasındandır. Kültürel yapının bugünlere gelmesinin en büyük araçlarından biri de edebi gelenek ve bu geleneğin önemli kolunu temsil eden âşıkların, Anadolu'nun her yöresinde sazlarıyla-sözleriyle bu zenginliğin sürdürülmesine vesile olmalarıdır. Bu nedenle, sözlü kültür aktarımını sağlayan âşıklara-ozanlara bir kutsiyet atfedilmektedir ve bilinmektedir ki Anadolu'da bu temsili yüzyıllardır gerçekleştiren belirli topluluklar bulunmaktadır. Bu noktada, Abdallar hem konumuzun merkezinde yer almaları nedeniyle hem de icra pratikleri ile öne çıkmaktadırlar.



4. ABDALLAR

Müzik, tarih boyunca toplumların kültür temsillerinde önemli işleve sahip olmasıyla; toplumların alışkanlıklarını, davranışlarını, inançlarını aktarma misyonunu üstlenmiş olmasıyla; öne çıkan sanat dalıdır ve bu sanat aynı zamanda kültürel kalıntıların devingenliğini sağlamasıyla da dikkat çekmektedir. Anadolu ise konumu, tarihsel seyri itibariyle, dünyanın köklü ve güçlü kültür madeni pozisyonu olması itibariyle birçok topluma ev sahipliği yapmıştır ki Abdallar da Anadolu'da bu önemli görevi üstlenmiş önemli topluluklardandır. Zengin bir müzik kültürüne sahip olan, yaşadıkları bölgelerin kültürlerini kendi bünyelerinde harmanlamayı bilen, dolayısıyla kendilerine has bir tavırla ve icra biçimleriyle karşımıza çıkan Abdal aşireti de geniş müzik repertuarıyla tıpkı Anadolu gibi güçlü bir kültür madeni olarak karşımıza çıkmaktadır.

Abdal terimi kelime anlamı itibari ile, Arapçada bedel, bedil karşılıklarının çoğulu olup; “Bir şeyin veya bir kimsenin yerini tutmak” karşılığı olarak kullanılır. “Eski ve yaygın inanışça; dervişler, nefislerini ruhlarına “bedel” olarak verdiklerinden, “bedel” ile “abdal” arasındaki ilişki de buradan kaynaklanmaktadır” (Yılmaz, 2008, s.15). Eyuboğlu ise “bir tarih kavramı olarak abdal çok daha eskilere gider, söz gelişi 5-6. yüzyıllarda yaşayan, Eftalit ya da Akhun diye bilinen Orta Asyalı Türk boylarına da bu ad verilir (Abdal denir)” demektedir (Eyuboğlu, 1991, s.24). “Abdallar, soy itibariyle Türkmen'dirler. Bunları, dili, soyu tamamen başka olan çingenelerle hısım veya yurt tutmuş çingene gibi saymak doğru değildir. Halk bunları elek ve sepet yapmak, bir kısmı da gezgin olmak bakımından çingene gibi tutar. Halbuki bu şekil ilmî bir sayma olmaktan çok uzaktır. Anadolu' da eskiden beri yerleşmiş Abdal oymakları vardır. Bugünkü Abdalların çoğu da kendilerinin Türk soyundan ve İslam olduklarını söylerler. Bu arada başlarında bulunan uluları, Kara Yağmur" un birliğinde 'Horasan Erleri', Güneydoğusu Abdalları ise 'Beydili' aşireti ile beraber Anadolu'ya geldiklerini de ilave ederler. Dilleri Türkçedir” (Gülçiçek, 2003, s.89). İncelemiş olduğumuz araştırmaların tamamında Abdalların diğer Türkmen boyları ile birlikte Horasan bölgesinden Anadolu'ya geldikleri bilgisine rastlamakta ve bu göçün Moğol istilası, kuraklık, kıtlık gibi zorunlu sebepler neticesinde gerçekleştiği bilgisine rastlamaktayız. Bu zorunlu göçten sonra Anadolu'yu yurt tutan Abdalların Anadolu'da başka isimlerle de anıldığı tespit edilmiştir. Parlak'ın Köprülü'den aktarması ile; “15. yüzyıldan başlayarak Abdal, Hayderî, Işık, Torlak, Kalender, Cavlakî tabirlerinin birbirinin yerine kullanıldığı ifade edilmektedir” (Parlak, 2013, s.46).

15. yy dan itibaren Abdal kelimesinin anlam değişmesine uğrayarak, miskin, işe yaramaz,

aptal gibi aşağılayıcı bir söz haline dönüştüğünü görmekteyiz. Bunun sebebinin özellikle Eskişehir'deki Seyit Battal Gazi Türbesi çevresinde bulunan Kalendarî abdalların yaşam biçiminden kaynaklandığını düşünmekteyiz. Ahmet T. Karamustafa'nın Vâhidî, Menavino ve Nicolas de Nicolay'dan aktardığına göre “onuncu/onaltıncı yüzyıl başları ve ortaları Osmanlı İmparatorluğu'nda belirgin giyim ve (balta, değnek, deri torba, aşık kemiği ile kaşık gibi) donanımları, (kendini dağlama, dövme yapma gibi) acayip âdetleri ve Eskişehir'deki Seyyid Battâl Gâzî tekkesine özel bağlılıklarıyla başka benzer gruplardan ayırık, genel olarak “Abdâl” ya da “Işık” adı verilen özel bir derviş grubunun olduğunda hiç kuşku bırakmıyor” (Karamustafa, 2011, s.87-88) ifadeleri tespitimizi doğrulamaktadır. Görülmektedir ki aynı şekilde Abdal toplumuna mensup grupların yaşam biçimleri ve farklılıkları toplumun geneline mâl edilerek bu anlam kayması oluşmuştur.

Oysa ki, Abdallar Dünyadaki ve Anadolu'daki Alevi-Bektaşî toplulukların içinde özgün bir yaşam biçimine sahip olan topluluklardan biridir. Parlak bu durumu şöyle özetlemektedir; “Onların yaşama ilişkin geliştirdikleri bu farklı tavrı kavrayabilme ve ortaya koyabilme; aile, dil, inanç, gelenek, görenek, yaşam biçimleri, yaşam felsefesi, maddiyat kavrayışı, sanat algısı, toplumsal ilişkiler gibi çeşitli yönleri anlama ile orantılıdır” (Parlak 2013 s. 153). Bahsedilen bu farklılık Abdalların tarihleri boyunca dışlanmalarına ve belirtmiş olduğumuz gibi kendilerini tanımlayan Abdal teriminin anlamının olumsuz yönde değişmesine yol açmıştır.

Abdallar tarihleri boyunca gezgin ve göçebe yaşamış topluluklardır, bu durum günümüze kadar da bu şekilde devam etmiştir. Bu şartlar altında kendi yaşam biçimlerinin el verdiği ölçüde çeşitli mesleklerle uğraşmışlardır. Sepetçilik, sünnetçilik, sepet ve elek yapımı, düğünlerde müzik yapma gibi işlerle uğraşarak yıllar boyu geçimlerini sağlamışlardır (Gülçiçek, 2003, s.89). Değişen yaşam şartları ve teknolojik gelişmeler ile bu mesleklerden bir kısmı geçerliliğini yitirse de düğünlerde çalma ve müzik yapma alışkanlığı, geleneği günümüzde de devam etmektedir.

4.1. Abdallar ve Alevilik Bağlantısı

Abdal teriminin Alevi-Bektaşî inanç çevrelerinde tasavvufî anlamlarla da kullanılmış olduğunu görmekteyiz. Eyuboğlu araştırmasında “Bektaşilikte ermiş, gönül yolunda yücelmiş, bütün tutkularından aşırı isteklerden sıyrılmış kimseye ‘Abdal’ denir” demektedir ve “Tarikatta yeni bir anlam kazanan “abdal” sözcüğünün daha çok Anadolu'da geçerliliği vardır” diyerek devam etmektedir (Eyuboğlu, 2010, s.325). Abdal terimi hakkında ortaya

konulan tanımlar ve anlamlar iki ana noktada toplanmaktadır. Bunlardan Tasavvuf inancına dayalı birinci kullanım; *vêli, derviş, sofı* ve benzeri, günlük dile dayalı olan ikinci kullanım ise; *serseri, avare, budala, tembel, itibarsız* ve diğerleridir (Parlak, 2013, s.40). Bahsedildiği üzere, Abdal teriminin bazı topluluklar tarafından olumsuz anlamda kullanılmasının yanında özellikle Anadolu Alevi-Bektaşî inancına mensup kimseler tarafından olumlu ve kutsal bir ifade olarak karşımıza çıkmaktadır.

Özel giyim kuşamları, araçları olan, bir yerde uzun süre kalmayan, bölge bölge konup göçen bu topluluk bir inancın yayılmasında, özellikle Alevilik'in gelişmesinde çok etkili olmuştur. Ayrıca abdal sözcüğünün saygı değer kimseler için, ermişler, tarikat uluları için kullanıldığını da biliyoruz: Abdal Musa, Kaygusuz Abdal, Kazak Abdal, Pir Sultan Abdal bg.

Biz Urum Abdallarıyız
Maksudumuz yardırd bizim

diyen Balum Sultan bir topluluğu saygıyla anıyor. Oysa çağdaş Abdallar topluluğuna böyle bir gözle bakılmıyor.16. yy. ünlü Bektaşî ozanlarından uzun bir şiirinde Abdallar için:

Düşmesinden Ehl-i Beyt-i Ahmed'in olub beri
Oldılar candan muhibb-i Hanedan Abdallar
Kerbela'da can revan idenler için teşne leb
İtdiler göz yaşların âb-ı revan Abdallar

diyor. Bu dizelerden anlaşıldığına göre Abdallar en küçük bir kuşkuya yer bırakmayacak nitelikte Bektaşî-Alevî'dirler. Hacı Bektaş Veli'ye candan bağlıdırlar. (Eyuboğlu, 2010, s. 130).

Sonuç olarak tüm bu araştırmalar ışığında Abdallar'ın Alevi-Bektaşî inancına bağlı oldukları anlaşılmaktadır. Bu konuda Eyuboğlu Anadolu Bektaşîleri'nin bağlı oldukları kurallar, ilkeler genellikle değişmez, birdir, özdeştir. Bu nedenle bunları bir başlık altında toplayıp özelliklerini açıklama olanağı vardır. İmdi, burada, özellikle "ayin-i cem"de birbirinin yolunda giden değişmeyen kuralları inceleyen Çepniler, Tahtacılar, Abdallar, Köy Bektaşîleri gibi adlar altında toplanan Alevi-Bektaşî topluluklarının inanç kurumlarını, birleşip ayrıldıkları yerleri inceleyelim (Eyuboğlu 2010 s.128), ifadesiyle Abdallar ile ilgili kısımda şunları aktarmıştır; Yaşama biçimleri davranışları, töreleri, gelenekleri epeyce değişik olan, öteki Alevi-Bektaşî topluluklara pek uymayan Abdallar'ın bu özelliği ayrı bir ulus soyundan gelişlerine bağlanabilir. Kendi başlarına yaşayan, toplumdan uzak kalan, çokluk, sepetçilik, demircilik, köçeklik bg. işlerle geçindikleri söylenen Abdallar'ın Alevi-Bektaşî toplulukları içinde anılmaları "ayin-i cem" düzenlemeleri, Ali'ye bağlı kalmalarından olsa gerek (Eyuboğlu, 2010, s.129). Bugün "Alevilik İslam öncesi vardı" görüşünün ve Alevilik ile İslam'ın bağdaşması üzerinden yapılan farklı yorumların

Abdallar için de benzerlik göstermesi, Parlak'ın ifadelerinde de yer almaktadır; Günümüz Anadolu Abdalları'nın da mensubu olduğu Alevi-Bektaşî inancının temelinde, İslam öncesi eski inanç ve gelenekler, İslam'a ilişkin kimi öğelerin yanında, kökleri 9. yüzyıla kadar giden dervişlik akımından derin izler bulunmaktadır. Görülen; bu akımın en büyük kollarından birini oluşturan Anadolu Abdalları'nın, dergahlarında önce Anadolu Alevi-Batını inancını biçimlendirdiği, daha sonra zaman içerisinde Bektaşilik altında toplanarak örgütlü bir yapı oluşturduklarıdır. Böylelikle dervişler akımına ilişkin inanç, ayin ve davranış formlarının birçoğu yeniden gözden geçirilip daha güçlü bir öze kavuşarak Alevilik-Bektaşilik içerisine aktarılmıştır (Parlak, 2013 s.90).

Ancak, günümüz Abdallar'ında Alevi-Bektaşî kültürünün pratikleri yerine getirilmemektedir. Bu durumun göstergeleri olarak; Anadolu'nun çeşitli yörelerinde yaşayan Abdallar'ın neredeyse tek geçim kaynağı olarak müzikle uğraşmaları; bu bağlamda kendi yörelerinde düğün çalarak geçimlerini sürdürmeleri ve bu sebeple içinde buldukları toplumun kültürel, inançsal pratiklerini (cem ritüeli, musahiplik) yerine getirmemeleri sıralanabilir, kısaca sosyo-ekonomik sebeplerle değişen-dönüşen yaşam koşulları söz konusu pratiklerden uzak kalmalarına sebep gösterilebilir. Tüm bu gerekçelerle birlikte, geçmişten günümüze kadar gelen süreçte Abdal âşıklarının kültür taşıyıcısı/aktarıcısı olmaları sayesinde bugün, bizler yüzyıllar öncesinin ulu ozanlarının sözlerini duyabilmekteyiz. Zira Abdal âşıkları, kuşaktan kuşağa aktardıkları deyiş, gülbenk, duaz-ı imam, nefeslerin sözlerinde kendi inançlarını dile getirirken Alevi-Bektaşî inancına bağlılıklarını da göstermektedirler. Neşet Ertaş da Alevi-Bektaşî inancına bağlılıklarını göstermiş olan bu kültür ortamı içerisinde, söz konusu müzik geleneğinin aktarıcısı ve üreticisi olması sebebiyle kültürün son temsilcilerinden biri olarak ve popülaritesi yüksek düzeyde bir temsilci olarak dikkat çekmektedir.

5. ALEVİ-BEKTAŞİ KÜLTÜR ORTAMINDA İNANÇ-MÜZİK İLİŞKİSİ

İnanç, hayatın her alanına etki etmiş ve şekillenmesinde büyük rol oynamıştır. Söz konusu rolünü ise bulunduğu topluma, kültür ortamına bağlı olarak çeşitli araçlarla gerçekleştirmiştir ki bu noktada müzik, inancın aktarılmasında, taşınmasında önemli bir araç olarak karşımıza çıkmaktadır. Anadolu insanlık tarihinin en önemli yerlerinden birisi olması sebebiyle, binlerce yıllık tarihi içerisinde medeniyetlere ve milletlere yurt olmasından dolayı adeta medeniyetlerin beşiği durumundadır. Neolitik çağdan günümüze kalan ve bilinen en eski yerleşim yerlerinden biri olan Çatal Hüyük, müzik ve inançla ilgili en eski izleri içerisinde barındırmaktadır. Söz konusu yerde kaya üzerine kabartma olarak resmedilmiş “davul çalan adam” ve yine Karatepe kabartmasındaki “kaval çalan adam” motifleri bize o çağlarda dahi inanç ve müziğin iç içe olduğunu düşündürmektedir (Yaltırık, 2003, s.17). Tarih önceki zamanlardan günümüze miras kalan inançlar Alevi-Bektaşî müziği ve edebiyatında da belirgin şekilde görülmektedir. Anadolu’da ibadet mekanları olan cami, kilise, havra, cemevi, meydan ve geçmişteki tekke vb. yerlerdeki ibadetlerde müziğe büyük önem verilmiştir (Yaltırık, 2003, s.19).

Öyle ki sadece Anadolu’da değil dünyanın her yerinde müziği konularına göre ve icra ortamlarına göre sınıflandırdığımızda “inançsal müzik” bağlamı ile karşılaşmaktayız. Türk Halk Müziği başlığı altında da sözel ve müzikal yapıları inançsal pratikler ile şekillenmiş türler vardır, bu türler kendi arasında icra ortamlarına, müzikal yapılarına, sözlerinin içerdiği konulara göre ayrılmaktadırlar. Türk Halk Müziği’nin inançsal türlerinin temeli Alevi-Bektaşî inanç anlayışı ile oluşmuştur. Alevi-Bektaşî inancı içerisinde müziğe, bağlamaya ve şiire bir kutsiyet atfedilmektedir bu sebeple, Alevi-Bektaşî kültür ortamında müzik vazgeçilmez bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla, inanç anlayışının aktarılmasında bir araç olarak nitelendirdiğimiz müzik, bulunduğu kültür ortamına bağlı olarak farklı biçimlerde ses bulmakta, bu pratiğini ise cem ve muhabbet¹⁰ ortamlarında gerçekleştirmektedir. Söz konusu icra ortamlarını birer ekol ya da bir okul olarak nitelendirmek yanlış olmayacaktır ki cemlerde gerçekleştirilen -dramatik unsurları da barındıran- müzikal aktarımlar, aynı zamanda kuşaklararası bir aktarımın varlığını belgelemektedir. Kapalı bir toplum olması sebebiyle de bu aktarım, genellikle aynı topluma mensup bireyler içinde taşınarak ve aktarılarak günümüze kadar ulaşmaktadır.

¹⁰ Alevi-Bektaşî inancı terminolojisinde birkaç anlamda kullanılmaktadır. Bunlardan ilki; “Tanrı’ya, tarikat, yol ulularına ya da tarikat yolunda, yolda yapılan bir işe, eyleme karşı gönülde uyanan sevgi, bağlılık. 2) Bir şikâyetin, sorunun tartışılıp değerlendirilmesi, bir sonuca bağlanması için yapılan cem töreni; muhabbet meydanı. 3) Gençleri görgü ayinine hazırlamak için yapılan cem töreni; muhabbet meydanı” olarak tanımlanmaktadır. (Korkmaz, 2016, s.478)

Alevi-Bektaşi kültürünün ve özellikle müziğinin aktarılmasında, icrasında göz ardı edilmemesi gereken husus ise, çalıp söyleme geleneği ve bu geleneğin önemli temsilcileri arasında yer alan âşıklardır. Çalıp-söyleme geleneği içerisinde bağlamaya, bilinir ki bir kutsiyet atfedilir ve pek tabiidir ki Alevi ozanları ve Alevi inancı bağlamayı, muhabbetlerinde, cemlerinde başköşede tutmuşlardır. Sazın bölümlerini ise inançları ışığında atfettikleri kutsiyet bağlamında yorumlamışlardır. Şöyle ki; “Alevilere göre sazın teknesi gizli bilimleri ve Tanrı’yı bulmaya yarayan bir hazinedir. Bundan dolayı buraya ‘ilim şehri’ derler. Göğüs kısmı olmazsa sesler çıkamayacaktır. Ayrıca bu göğüs kısmı, teknedeki bilimin bozulmasını, yitip gitmesini önleyen kapıdır. Bu göğüse “kapı” derler. Eşik Alevilikte zaten kutsaldır. Saz eşiği bu nedenle ayrı bir önem taşır. Sap, ‘elif’ biçimindedir. Elif ise Allah’a ve Ali’ye değinmek olduğu için kutsallığı üzerindedir. Kimi ozanlar da saz kutsallığını daha ilerilere götürerek doğrudan doğruya “Telli Kuran” adını verirler (Birdoğan, 2010, s.438).

Bana hakkı soran oğul
Haber al âşık sazından.
Göğsü Peygamber ağacı,
Kılıfı Ali bezinden.

Elif, Hakk’a nişan sapı,
O gerçeğe açar kapı.
Eşikten başlayan yapı,
Sarı turna avazından.

Şah perdeye basan parmak,
Niyaz eyler Hakk’a varmak.
Ezgi olup akan ırmak,
Hak imamlar düvazından.

Sancılar dolunca cim’e,
Baş eğerek gelir cem’e.
Elbette sarılır dem’e,
Acısı canan nazından.

Sıtk ile daya bağrına,
Derman yetirir ağrına.
O mahbubun diyarına,
Hisse götürür sızından.

Cevri, bunda dilli Kuran,
Hem erkânlı yollu Kuran.
Elimizde telli Kuran,
Yürürüz Hakk’ın izinden. (Birdoğan, 2010, s. 438-439)

Pek tabii, Alevi-Bektaşî müziği icrasında bağlama ana çalgıdır, bağlamanın hemen her türü, çeşitli akort düzenleriyle kullanılmaktadır fakat bağlamanın yanında başka çalgılar da nadiren ve belli yörelerde kullanıldığı bilinmektedir.

Alevi-Bektaşî kültürünün ve özellikle müziğinin anlaşılmasında ele alınması gereken bir husus da Geleneksel Türk Halk Müziği'nde de önem arz ettiği üzere söz unsurudur. Türk Müziği'nin diğer türlerinde olduğu gibi ezgilere yön vermesinin yanı sıra türlerin isimlendirilmesinde ve tasnifinde de referans olan söz unsuru; Alevi-Bektaşî kültürüne ait müzik türlerinin de tasniflenmesinde birincil rol oynar. Alevi-Bektaşî müziğini Tasavvufî Halk Müziği çatısı altında inceleyen tasnif çalışmalarının önemli kaynakları arasında yer alan çalışmanın yazarı Akdoğu, Türk Halk Müziği'ni "dünyasal ve inançsal" olarak iki başlığa ayırmıştır (Akdoğu, 1996, s.256-268). Bu ayrımı yaparken referans alınan husus şüphesiz ki söz unsurudur. İnançsal halk müziği başlığı altındaki alt türlerin belirlenmesinde de yine söz unsuru dikkate alınmaktadır. İnançsal konuların işlendiği eserlerin adlandırılması yörelere ve inanç gruplarına göre farklılık gösterebilmekle birlikte genel olarak Anadolu'da "Deyiş" terimi ile adlandırılmaktadır. Deyişler, dinsel içerikli olanlar ve olmayanlar olmak üzere ayrılırlar. "Ancak dinsel içerikli olmayanlar da gene sürekli insan iyiliğini, kâmil olma gerekliliğini işler." (Birdoğan 2010, s.441). İçerik olarak dinsel öğeler vurgulanmasa da deyişlerde işlenen iyi insan olma, kâmil olma konuları Alevi-Bektaşî kültürünün özünü ifade eden değerlerdir. Elbette ki sevgi, ana temdir. Bu tür deyişlerde Türk halk müziğinin bütün ezgi gidişleri görülür. Ana ölçüler, aksak ölçüler ele alınır, işlenir (Birdoğan, 2010, s.441). Konuyla ilgili bir diğer araştırmanın sahibi Melih Duygulu ise deyişleri şu şekilde tanımlamaktadır: Deyiş: Öğretici, eğitici, öğüt verici konuların yanında daha çok Alevi-Bektaşî müziği ve edebiyatında, dinî, tasavvufî inancı ve tarikatın ilkelerini anlatan şiirlerin genel adıdır. Deyiş, yukarıda adı geçen toplulukların bazı şiirlerine ad olmakla birlikte, bir ezgiyi ve/veya bir ezgi sitilini de ifade eden bir müzik terimlerinden biridir. Deyiş terimi Anadolu Aleviliği ile Anadolu Köy Bektaşiliğinde yaygın olarak kullanılmaktadır. Buna karşılık, şehir Bektaşiliği ile Batı Anadolu ve Trakya Bektaşiliğinde bestelenmiş manzumelere Nefes adı verilmektedir. Demek oluyor ki, Anadolu Alevilerinin ve bir kısım Bektaşilerin kendi inanç ve geleneklerini anlatan deyişler ise yalnız bir bölgede hatta yalnızca bazı ocaklar tarafından kullanılmaktadır (Duygulu, 1997, s.8). Bu kavramların ikisi de temelde konu olarak inançsal öğeleri içeren eserleri ifade etmek için kullanılmakla birlikte; belli konuları içeren, belli bir müzikal yapıyı bünyesinde barındıran ya da cem ritüelinin belli

bölümlerinde seslendirilmesi sebebiyle deyişlere verilen farklı terimler (Duvaz-İmam¹¹, Miraçlama¹², Semah¹³, Mersiye¹⁴) de bulunmaktadır.

Yukarıda bahsettiğimiz terimler, kendi içlerinde konu bakımından, müzikal açıdan ve icra edildiği ortamlar bakımından bir isimlendirmeyi gerektiren türleri açıklamaktadır. Deyişler Alevi-Bektaşî müziğindeki üst başlık olduğundan dolayı, bu müziği tanımlarken bu üst başlık üzerinden analiz edilmesi gereklilik arz etmektedir.

Alevi-Bektaşî Müziği ile ilgili bir dikkat çekici bir diğer konu ise, tek tip bir kültürel yapının ve dolayısıyla müziğinin de tek tip olmayışıdır; yörelere, bölgelere hatta köylere göre değişkenlik gösteren bir müzikal yapı arz etmesidir. Burada esas önem atfedilen öge söz unsurudur. Aynı aşığın aynı sözlerinin Erzincan'da başka, Kayseri Sarız'da başka bir müzikle seslendirildiğini görebilmekteyiz. Fakat bu durumun tam tersi ile karşılaşmak da mümkündür; aynı ezgi yapısına farklı yörelerde rastlanabilmektedir. Bu durumla ilgili bir başka örneği Birdoğan şu şekilde aktarmaktadır:

Aynı Kırklar Erzincan'da, Sivas'ta, Divriği'de, Tercan'da ve başka başka saz sanatçılarının elinde başka sözlerle okunuyor. Neredeyse bir ezgi yok ki hemen ikinci bir sözle okunmuş olmasın. Bunların çeşitli nedenleri var. Yerel sanatçının yeni sözler ezberleme zahmetine katlanmayışı, yeni siyasal olayların yeni sözleri gündeme getirmesi, sanatçının bencilliği vb. hep bu tür ikilemelere veya çoklamalara neden oluyor (Birdoğan, 2010 s. 444).

Yukarıda da açılımına değindiğimiz gibi Alevi-Bektaşî inancına göre "yol bir, süre bin birdir". Bunun neticesinde kültürü oluşturan unsurların tamamında ya da bir kısmında bir takım zahiri farklılıklar oluşması bu durumun doğal sonucudur. Aynı zamanda belirli bir yörede aynı ezgiyle birden fazla deyişin icra edildiğinin de altını çizmemiz gerekmektedir. Alevi-Bektaşî müziği özelinde tüm bu durumu yorumlamak gerekirse karşımıza inançsal sebeplere ilaveten bir de kültürel alışveriş neticesiyle oluşan farklılıklar veya ortaklıklar çıkmaktadır.

5.1. Alevi-Bektaşî Müziği

Alevi-Bektaşî kültür ortamının çeşitliliği, bulunduğu sosyal ve coğrafi koşullardan beslenir olması, bir yönüyle her ne kadar kimliklerinin baskın yapı içerisinde yok olmasına

¹¹ İçinde On İki İmam'ın sırasıyla adının geçtiği lirik Alevi-Bektaşî şiiri ve müziği türü (Duygulu, 1997, s.12).

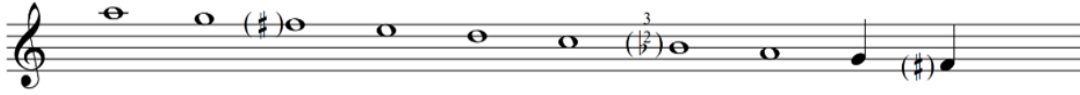
¹²Hız. Muhammed ile Hz. Ali'nin Kırklar Meydanı'nda buluşmasını anlatan ve epik bir karakter gösteren Alevi- Bektaşî şiiri ve müziği türü (Duygulu, 1997, s.12).

¹³Alevi-Bektaşî topluluklarının dini inançları doğrultusunda gerçekleştirdikleri müzikli oyunlar (Duygulu, 1997, s.12).

¹⁴ Daha çok Hz. Hüseyin'in Kerbela'da öldürülmesinin anlatıldığı epik karakteri Alevi-Bektaşî müziği ve şiiri türü (Duygulu, 1997, s.12).

direnseler de kendini sorgulayan bir yapıda olması; kısaca, bulunduğu kültür ortamına kayıtsız kalmaması, bu tutumun müziğe yansımaları okunabilir kılmaktadır. Değişlerdeki ezgi yapısı, ritmik unsurların çeşitliliği, yörelerin müzikal karakteri ile uyumluluğu ise bu durumun göstergeleri olarak sıralanmaktadır.

Çeşitlilik arz eden unsurların yanı sıra baskın müzik verileri olarak sıralayabileceğimiz örnekler de bu müziğin özelliklerini ortaya koymaktadır ki ses dizileri bu noktada önem arz etmektedir. “Tasavvufî Halk Müziği; ferdî yaratmalar olan tasavvufî halk şiirlerinin, on yedili perde dizgesi kullanılarak yapılmıştır” (Akdoğan, 1996, s.256). Bugüne değin Alevi-Bektaşî müziği kadrosu içerisinde değerlendirilebilecek yaklaşık 2000-2500 adet deyiş derlendiği bilgisini veren Duygulu da (1997, s.23), derlenen bu deyişlerde rastladığımız ses dizilerinin en çok kullanılanlarından birini aşağıdaki gibi örneklemiştir (s.24).



Şekil 5.1. Değişlerde kullanılan ses dizilerinden bir örnek (Duygulu, 1997, s.24).

Yukarıda bahsettiğimiz dizi içerisinde seyreden melodik yapıya sahip deyişler derlenmiş olan deyişler içerisinde çoğunluğu oluşturmaktadır. Fakat genelde Türk Halk Müziği’nde özelde ise Alevi-Bektaşî müziğinde Geleneksel Türk Sanat Müziği’ndeki gibi bir makam anlayışı olmamasından dolayı bu dizileri makamsal dizilerle ifade etmek karışıklık yaratmaktadır. Fakat yukarıdaki dizide göstermiş olduğumuz gibi karar perdesi (tonik) la perdesi (dügâh perdesi) olarak gösterilmektedir. Fakat La perdesinde karar veren ezgilerin mutlaka bir sekizli içinde seyretmesi söz konusu değildir. Bu çatı içerisinde karar sesi La tonu olmak üzere 3-4 ses içinde dolaşan deyişlere de rastlayabiliyoruz. Bununla birlikte aynı dizi çatısı içinde tiz bölgedeki si-do seslerini içeren deyişler de vardır. Ancak elimizdeki deyişlerin büyük bir çoğunluğu, yukarıda gösterilen bir sekizli içindeki seslerle ezgilendirilmiştir. Bu diziyle ezgilendirilmiş deyişlerin bazen başka dizilere geçki yaptıkları da olur. Orta Anadolu Alevilerinin bir kısmında La tonik olacak şekilde si sesi tonik hatta si bemol olabiliyor (Duygulu, 1997, s.24). Yukarıda göstermiş olduğumuz dizi Geleneksel Türk Sanat müziği makamlarından özellikle hüseyinî ve uşşak makamı dizileri ile benzerlik göstermektedir fakat perde kullanımı ve seyir bakımından eserlere göre farklılık göstermektedir. Yine de isimlendirme yapmak açısından Geleneksel Türk Sanat müziği makamlarının dizilerini kullanmanın, ezgilerin güçlü perdelerini ve makam

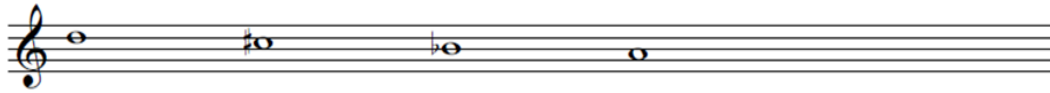
seyirlerini de ifade etme açısından daha anlaşılır bir sistem olması sebebiyle, daha faydalı olacağı tahmin edilmektedir.

Duygulu, aynı araştırmasında La kararlı yazılmış ve deyişlerde kullanılan diğer dizileri ise şu şekilde sıralamaktadır:



Şekil 5.2. Deyişlerde kullanılan la kararlı dizilere iki örnek (Duygulu, 1997, s.24).

Yukarıda gösterilen diziler ise Karcığar makamı dizisi ile yakınlık göstermektedir. Duygulu aynı çalışmasında La (Dügâh) sesi üzerinde karar veren bir diğer diziye daha yer vermiştir.



Şekil 5.3. Deyişlerde kullanılan la kararlı dizilere bir örnek (Duygulu, 1997, s.25).

Yukarıda göstermiş olduğumuz dizi ise Hicaz dörtlüsünü ifade etmektedir. Gösterilen dizi ile ilgili Duygulu; bu dizi ile seslendirilen eserlerin sayısının son dönemlerde yapılan besteleri hariç tutacak olursak, 3-4'ü geçmeyeceğini ifade etmektedir (Duygulu, 1997, s.25).

Duygulu'nun çalışmasında ifade edilen diğer diziler ise Şekil 5.4'te verilmiştir. Fakat yine belirtilmektedir ki; gösterilmekte olan diziler, Alevi-Bektaşî müziği içerisinde kullanılan dizilerin başlıcalarıdır. Bu diziler dışında karşılaşacağımız diziler bu dizilerin başka perdelere aktarılmış olanları ya da istisna birkaç yerel ezgiye ait olanlarıdır (Duygulu, 1997, s.26).



Şekil 5.4. Deyişlerde kullanılan diğer dizilere dört örnek (Duygulu, 1997, s.25).

Deyişlerin seyir yapıları ile ilgili iki farklı görüş bulunmaktadır. Bunlardan ikisi de konuyla ilgili kapsamlı çalışmalar yapan Duygulu'ya ve Birdoğan'a aittir. Duygulu konu ile ilgili olarak; “halk müziğinin genel yapısında olduğu gibi deyişlerin de inici bir melodi seyri izlediği gözlenecektir” (Duygulu, 1997, s.26) ifadelerini kullanırken; Birdoğan da “Alevi müziği daha çok çıkıcı dizi özelliği ile ve belli dizilerle (ki bunlara Kerem ayaklarının çeşitli adları veriliyor) hemen tanınıyor. Daha çok halk arasında dolaşan belli ezgilere (ki bunlara da Dede-Baba Havaları deniyor) çarpıcı sözlerin monte edilmesiyle oluşuyor” (Birdoğan, 2010, s.444) açıklamasında bulunmaktadır. Görülmektedir ki, Alevi-Bektaşî müziğinin gerek derlenmesi gerek ise tasnif ve incelenmesinin yeterli olarak yapılmamış olmasından dolayı farklı görüşler ortaya çıkmaktadır.

Alevi-Bektaşî müziği çoğunlukla belli dizileri ve ezgi kalıplarını kullanması sebebiyle bu kültüre ait olmayan ezgilerden kolaylıkla ayrılabilir. Öyle ki bu kendine has ezgilere özel isimler verilmesi ile beraber kutsal anlamlar da yüklenmiştir. Sazın üzerindeki Alevi müziğinin karar sesi olan ‘la’ perdesi ‘şah perde’ adını taşır. Ara nağmeleri bulmaya çalışan ‘fa, sol, la’ seslerinden ilk ikisi ‘anımsatma’ ve ‘arama’ perdeleri olduğundan ‘niyaz perdesi’ adını alır (Birdoğan, 2010, s.438). Yine Alevi-Bektaşî müziğinin karakteristik ezgisel unsurlarından biri olarak sayabileceğimiz “fa, sol, la” seslerinin bir arada kullanılmasıyla üretilmiş ezgi kalıplarına farklı isimler verildiğini bilmekteyiz. Halk arasında, yapılan bu kısa melodilere Hayal veya Arenleme adı verilmektedir. Bu kısa ezgi kalıplarının yaygın kullanımları aşağıda gösterilmektedir.



Şekil 5.5. Yaygın kullanılan hayal veya arenleme ezgi kalıplarına örnekler.

Alevi-Bektaşî müziğinde icrasal dinamikler sözlere bağlı olarak değişim göstermektedir. Ezgiler, icracıların yörelerinde kullanılan müzikal kalıplardan izler taşımakla birlikte icra edilen eserin sözlere, çalım ve vokal dinamiklerinin belirleyici unsuru olmaktadır. Konuyla ilgili olarak Duygulu; deyişlerdeki en önemli özelliklerden birinin sözlerdeki mesajı iletme olduğunu ve bu hususta ezginin ve icrasal dinamiklerin de bu paralellikte olduğunu ifade ederken şu örneği vermektedir:

Örneğin: Kelp ürür kervan yürür/Cümlemizi Hak bilir/Sadık Muhib olanlar/Hak yolunda can verir... dizeleri ile başlayan bir deyişin son derece yumuşak, sakin karakterli bir melodiyle söylenmesi beklenemez. Buradaki keskin, sert anlatımlı şiirin etkili olabilmesi için yine kendisi gibi sert bir melodi örgüsüyle söylenmesi gerekir. Değiş melodilerinde-şiirle bağlantılı olarak-sert, coşkulu, hırçın, sakin ve duygusal karakterler hakim biçimde karşımıza çıkmaktadır. (Duygulu, 1997, s.23).

Anlaşılabacağı üzere; Alevi-Bektaşî müziğinde esas olan söz unsurudur. Söz unsuru; ezgi yapısını ve icrasal dinamiklerin tümünün belirleyicisi olarak dikkate alınmaktadır.

Göstermiş olduğumuz melodik kalıplar yörenin müzikal üslubuna, ezgisel, ritimsel yapıya göre farklı tartımlarla ve kalıplarla kullanıldığı gözlemlenmiştir. Değişlerde senkoplu ritmik yapılar sıklıkla karşımıza çıkmaktadır. Sekvens¹⁵ ezgiler de gerek usullü türdeki gerekse serbest formlardaki değişlerde oldukça fazla kullanılmış ezgi geliştirme yöntemlerinden biridir. Serbest formlarda yazılmış eserlere ise Alevi-Bektaşî müziği repertuarı içerisinde daha az rastlanmaktadır. Usul bakımından serbest formlarda (uzun hava) incelemiş olduğumuz az sayıda eser yöresel ezgi kalıpları ile icra edilmektedir. Fakat usullü türdekilere nazaran az sayıda olduklarından dolayı Alevi-Bektaşî müziğini karakterize etme ve müzikal olarak tanımlama hususunda usullü türdeki eserlerin referans olarak alınması daha geniş bir repertuarı kapsaması sebebiyle ve ezgi çeşitliliğinden dolayı daha doğru bir yaklaşım olarak karşımıza çıkmaktadır. Konumuz ile ilgili araştırmalar tarandığında Neşet Ertaş'ın değişlerinin hiç incelenmemiş olduğu ve Alevi-Bektaşî inancı çerçevesinde üretmiş olduğu eserlerinin Alevi-Bektaşî müziği kadrosu içerisinde değerlendirilmediği, göz ardı edildiği tespit edilmiştir. Neşet Ertaş inançsal türlerde de eserleri olan Alevi-Bektaşî müziği bağlamında da değerlendirilmesi gereken, özgün ve yaratıcı bir sanatçıdır.

¹⁵ Melodik kuruluşun çıkıcı veya inici olarak yer değişimine sekvens denir. Bu yer değişimin temel melodik kuruluşu sekvensin temasıdır (ezgisi). Temanın çıkıcı veya inici tekrarları sekvensin zincir halkalarıdır. (Elhankızı, 2012, s.74)



6. NEŞET ERTAŞ

Neşet Ertaş'ın babası ve ustası Muharrem Ertaş Zurnacı Kara Ahmet ile Ayşe Hanım'ın beş çocuğundan biri olarak asırlar önce Horasan'dan gelip daha sonra Yağmurlu Büyükoba Köyü'ne yerleşen büyük bir kabile olan Deveci kabilesine mensupturlar (Tokel, 2018, s.78). Deveci kabilesi de Abdal aşiretine bağlı olmasından dolayı Anadolu'da yaşayan diğer kapalı topluluklar gibi toplum tarafından inançları, yaşam biçimleri ve mesleki uğraşlarının farklı olması sebebiyle dışlanmışlardır. Bu sebeple evliliklerini de genellikle kendi topluluklarının bireyleriyle yapmak zorunda bırakılmışlardır. Neşet Ertaş gezgin Abdal geleneğini sürdüren babası Muharrem Ertaş ve Kırşehir'in Çiçekdağı'na bağlı Kırtıllar Köyü'nde tanışıp evlendiği aynı aşirete mensup Döne (Koç) Ertaş' tan 1938 yılında yine aynı köyde dünyaya gelmiştir. Ertaş hayatını anlattığı Yaşam şiirinde,

“Bin dokuzyüz otuzsekiz cihana
Kırtıllar köyünde geldin dediler
Babama muharrem, anama döne
Dediysen atayı bildin dediler”, şeklinde ifade etmiştir.

Muharrem Ertaş Orta Anadolu Abdallarının kayıtları günümüze ulaşan en eski temsilcisidir. Muharrem Ertaş'ın ilk ustası aynı zamanda dayısı olan Bulduk Ustadır. Fakat o, yörenin anonim ezgilerinin yanı sıra, daha çok Toklumenli Âşık Said'in (1835-1910) şiirlerini çalıp söyleyen zamanın ünlü saz ve söz ustası Yusuf Usta'dan çok şey öğrenir (Tokel, 2018, s.79). Kendinden sonra gelen Hacı Taşan, Çekiç Ali, Neşet Ertaş gibi Abdallık geleneğini devam ettirerek günümüze kadar gelmesini sağlayan, çalıp söyleme geleneğini sürdüren, özgün ve yeni eserler bırakan birçok büyük sanatçıya ustalık etmiş, Orta Anadolu bozlak, türkü ve Abdallık geleneğinin devamını sağlayan, tanıtan ve sevdiren en büyük ustasıdır. Çocukluk yıllarından itibaren aile yaşantısı içerisinde bir taraftan Abdallık geleneği ve inancı ile yoğrulurken bir taraftan da icra ortamlarında babası Muharrem Ertaş'ın incelikle ve büyük bir ustalıkla sergilediği sanatını kendine örnek almıştır. Neşet Ertaş'ın; daha çocukluğundan beri kendi iç dünyasını kaplayan gönül adamlığının ve engin gönül ile Hakk'a niyaz edişinin bir başka kaynağı da ustası ve öğretmeni Muharrem Ertaş'tır. Ertaş bu olguyu da şiirlerinde dile getirir:

“O zaman babamdan öğrendim sazı
Engin gönül ile Hakk'a niyazı...” (Parlak, 2013, s. 289).

Gezgin Abdal kültürünün son temsilcilerinden olan Muharrem Ertaş'ın icra ortamları

arasında düğünler ve meclisler büyük yer tutmaktadır. Neşet Ertaş da babası Muharrem Ertaş'la beraber bu icra ortamlarının tümünde babasının sanatını icra edişine tanıklık etmiştir. Özellikle uzun kış geceleri bir araya gelen belli bir yaşın üzerindeki muhabbetleri ona çok şey kazandırır. Bu muhabbetlerde anlatılan hikayeler, kısa öyküler ve çeşitli konular üzerine ortaya konulan görüşler hep ilerlemesine katkı sağlar (Parlak, 2013, s.300). Neşet Ertaş kendisiyle ilgili bir diğer çalışmanın sahibi Tokel' e babasının muhabbet ortamlarını şu şekilde anlatmaktadır; “Babam bilge bir adamdı; yiğitçe bir eda ile söylerdi. Sohbeta “divan”la başlardı, öğüt veren nasihat eden eserler okurdu önce. Ben buna cesaret edemiyorum. Eskilerden kalma havaları da okurdu, bazen de açardı önüne Karacoğlan'ın, Dadaloğlu'nun Pir Sultan ve öteki Hakk âşıklarının kitaplarını, oradaki şiirleri kendince havalandırırdu.” (Tokel, 2018, s.84) Dönemin şartlarında iletişim araçlarının yaygın olmaması sebebiyle Anadolu'nun birçok köyünde bu meclisler insanları bir araya getiren kültürel, fikirsal, sanatsal ve inançsal alışverişlerin gerçekleştiği toplantılar olarak geleneğin aktarımında önemli rol oynamıştır. Yine Abdalların inanç biçimleri ve ritüelleri Neşet Ertaş'ın kimliğinde ve sanatında derin izler bırakmıştır.

Üç-dört yaşındayken annesinin çamaşır tokacına babasının sazından artan telleri takıp kucağına vermesi ile ilk sazını kucağına almıştır.

“Dizinde sızıydı anamın derdi
Tokacı saz yaptı elime verdi
Yeni bitirmiştım üç ile dördü
Baban gibi sazıcı oldun dediler”

Neşet Ertaş'ın çocuk yaşta katıldığı cemler de yine olgunlaşması yolundaki belirleyici unsurlar olmuştur. Cemlerde edindiği görgü ise onun ufkunun daha da açılmasını sağlar. Anadolu'da çoğunlukla cem ayininin ana ritüeli Hüseyin'in Kerbela'da şehit düşmesini simgeler, ancak *edep felsefesi* gibi, Alevi doktrininin kilit temaları üzerinde yapılan sohbetler ve müzik de törende yer alır. Saatlerce sürebilen ayinin özelliklerinden birisi de ibadete başlamadan önce, katılan herkesin birbiriyle barışık olması zorunluluğudur (Shankland, 2010, s.28). Cem törenlerine ancak dört-beş yaşlarına kadar katılabildiğini söyleyen Ertaş, törenlerin niteliğini ve burada edindiği izlenimlerini şöyle aktarmaktadır:

Dede, senede bir gelirdi bizim köye. Yaz ya da kış, dede ne zaman gelirse yapılırdı. Orada küsleri barıştırır, insanlar birbiriyle kardeş olur; o iyiliği vardı. Tuzumuz-torbamız ayrı diyemeyiz, yardımlaşırız. Benim elimde yarım ekmek varsa, yarısını senin eline, çoluk çocuğuna veririm. Bu bir yardımlaşma görüşmesidir. İnsanlar dua eder, Allah Allah derlerdi. Cemlerde deyişler söylenirdi. Pir Sultan Abdal'dan, Genç

Abdal'dan, Kaygusuz Abdal'dan, Hatayî'den, şundan bundan deyişler söylenirdi. Semah edilir, dua edilirdi. Bir semah çalındığında, ayakların başparmakları birbirine basar, el göğüste eğilir, dede dua eder, herkes Allah Allah der, her semah böyle biterdi. Kimsenin haberi olmadan, kimseye görünmeden saklanır, orada söylenen deyişleri dinler, semah izlerdim (Parlak, 2013, s.300).

“O zaman babamdan öğrendim sazı

Engin gönül ile hakk'a niyazı

O yaşımda yaktı bir ahu gözü

Mecnun gibi çölde kaldın dediler”

Eserlerinde sıklıkla karşılaşılan “insan”, “ruh”, “evren” gibi kavramların bätini karşılıkları cemlerde büyük yer tutmaktadır. Neşet Ertaş'ın sanatsal kimliğini şekillendirmesinde çocuk yaşta tanıklık ettiği cemlerin önemi büyüktür. Zamanla sanatını ilerleten Ertaş babasının yanında katıldığı köy düğünlerinde, köy odalarında önce parmak zili çalarak başladığı müzikal yaşantısını cümbüş ve son olarak Kırşehir'e göç etmeleriyle beraber keman ve bağlama çalarak sürdürmüştür.

“Yerköy'den Kırkkale'ye geldik

Babam saz çalarken biz çümbüş aldık

Kırşehir'e varınca kemani çaldık

Aferin arkadaş çaldın dediler”

Neşet Ertaş, Muharrem Ertaş'ın Hakk'a yürüyene kadar kalacağı Kırşehir'de yedi sene boyunca çevre köylerde, illerde düğün çalarak bir taraftan geçimini sağlarken bir taraftan da kendini üretmeyi, Hakk'ı aramayı sürdürmüştür. Kırşehir'de kaldıkları süre boyunca yörede bulunan herkes düğünlerine Ertaş ailesini çağırmaya başlamışlardır. Bir süre sonra bölgedeki diğer sanatkârlar bu durumdan rahatsız olarak endişeye kapılmış, Neşet Ertaş'a Ankara'ya gitmesi yönünde baskıda bulunmuşlardır. Bu sebeple Neşet Ertaş Kırşehir'den ayrılarak İstanbul'a gitmiş ve kent kültürüyle ilk kez karşılaşmıştır. Bunu da kendi ifadesiyle şu şekilde anlatmaktadır:

“Kırşehir'de yedi sene kalınca

Düğün düzgün hepsi bize gelince

Burada herkese yer daralınca

Ankara'ya gider yolun dediler”.

İstanbul' da iki taş plak doldurmuştur, pavyonlarda, gazinolarda çalarak geçirdiği iki yılın ardından memleket özlemine dayanamayarak Kırşehir'e dönmüştür. Abdal toplumu kendi

coğrafyasında diğerk toplumsal unsurların da ötekisi olarak yaşamını sürdürmüştür. Neşet Ertaş tekrar Kırşehir'e döndüğünde bu kez ise buldukları toplumun ötekisi olmalarının sonucu olarak, ayrımcılık görmesi sebebiyle burada duramayacağını kabullenerek Ankara'ya yerleşmiştir.

“Ankara'da (sünnetçi) veysel usta'yı buldum

Epeyce eğleştim, evinde kaldım

Yüz lirayı verip bir yatak aldım

Etti isen böyle buldun dediler

Bir ev kiraladım münasip yerde

Kaldı kavim kardaş hep Kırşehir'de

Bu aşk hançerini vurdu derinde

Çaresini bulmazsan öldün dediler”

Ankara'da yaşadığı yıllarda TRT'nin mahalli sanatçılar için açtığı sınavı kazanarak radyoda ayda iki kez eserlerini seslendirme fırsatı bularak adını ve sanatını toplumun her kesimine duyurma fırsatı bulmuştur. Büyük kentlere gelmesiyle dönemin tanınan Ahmet Gazi Ayhan, Bayram Aracı, Davut Sulari gibi özgün sanatçı ekolleriyle tanışma fırsatı bulan Ertaş sanatını zenginleştirmeye ve üretimini derinleştirmeye devam etmiştir. Ankara'da geçirdiği bu yıllarda evlenerek üç çocuk sahibi olan Ertaş, Ankara'da yaşadığı sürede İstanbul'a da gidip gelerek çok sayıda plak kaydetmiştir, bu sayede ülke genelinde tanınan bir sanatçı haline gelmiştir. Ankara'da kaldığı süre içerisinde geçirdiği rahatsızlıktan dolayı tedavi için Almanya'da yaşayan ağabeyinin yanına gitmiş, 2000 yılına kadar burada yaşamıştır. 25 Eylül 2012 yılında ise İzmir'de Hakk'a yürümüştür.

6.1. Neşet Ertaş'ın Eserlerindeki İnançsal Detaylar

Ertaş'ın şiirlerinin içermiş olduğu belli kavramlar ve bu kavramları kullanım biçimi Anadolu Alevi-Bektaşî inancı çerçevesinde üretilmiş edebiyat ürünlerinde özellikle üzerinde durulmuş kavramlardır. Bunlardan en önemlisi “gönül” kavramıdır. Gönül kavramı Alevi-Bektaşî inancında önemli bir yer tutmaktadır. Kelime anlamı itibari ile; “1) İnsanın marifete erişme gücü. 2) ‘Tanrı evi’ anlamında Tanrı'nın tecelli ettiği, görünüş alanına çıktığı ve Tanrı'yla ilgili bilgilerin geldiği yer; insanın, Tanrı yoluna açılan kapısı olarak algılanan ve bu anlamda kullanılan iç varlığı” anlamında kullanılmaktadır. Eyuboğlu ise gönül kavramını “Gönül bilgisi kişinin davranışlarını düzenleyen,

biçimlendiren, açığa çıkaran olgunluğudur. İnsan onunla anlaşılır, başkalarına karşı kendini gösterebilir. İşte Bektaşilik'in özünü kuran, ona özellik kazandıran da bu gönül bilgisidir" (Eyuboğlu, 2010, s.28), şeklinde ifade etmektedir. Ayrıca Hak kavramı da yine Ertaş'ın şiirlerinde karşımıza sıklıkla çıkan ifadelerden bir diğeridir. Bu kavramı iki anlamda kullanmaktadır, bunlardan biri, Tanrı'yı ifade etmek için ki; Alevi-Bektaşî inancında Tanrı ifade edilirken daha çok "Hak" kelimesi kullanılmaktadır. Bir diğer anlamı ise; "doğru, gerçek, bir kişinin emeğinin karşılığı" olarak karşımıza çıkmaktadır. Ertaş eserlerinde bu iki anlamı da iç içe geçirerek ve edebî olarak estetik bir biçimde kullanmaktadır. Yine Alevi-Bektaşî inancına göre insanın özünde Tanrıyı ihtiva etmesine atıfta bulunarak; "Sakin ol ha insan oğlu/İncitme canı, incitme!/Her can bir kalp, Hakk'a bağlı/İncitme canı, incitme!" demektedir. İnceleyeceğimiz eserlerinin içerisinde Alevi-Bektaşî edebiyatında "Devriye"¹⁶ olarak geçmekte olan, insanın bu dünyadaki döngüsünü anlatan şiirlerle benzerlik gösteren eserleri de bulunmaktadır. Ertaş'ın "insan ölür amma uruhlar ölmez" ifadesi de bu durumun bir göstergesi olarak göze çarpmaktadır.

Anadolu Alevi-Bektaşî inancı insanı merkeze alan Hakk'a ulaşmak için insan sevgisi, saygısı ve hoşgörüsünü öne çıkartan hümanistik bir inanç sistemidir (Eroğlu, 2017, s.279). Eserlerinde sıkça ifade ettiği; cânan, aşk, sevgi gibi kavramlar çoğu kez insan sıfatında vücut bulan Hakk'a duyulan aşkı ifade etmektedir. Ertaş'ın eserleri de Alevi-Bektaşî öğretisini günümüze aktaran eserler gibi sözlü kaynaklardır. Sözlü kaynaklar yaşayan, uygulanan inanç varlıklarıdır. Onları öğrenmek, anlamak için Bektaşilik denen kurumu yakından tanımak, bilmek gerekir. Bir sözlü kaynağı oluşturan iki öge vardır. Birincisi gelenek, ikincisi "gönül bilgisi" diyebileceğimiz "irfan"dır. Gönül bilgisi yalnız davranışla, insanlar arasındaki karşılıklı tutumlarla ilgilidir (Eyuboğlu, 2010, s.28). Ertaş'ın bu bağlamdaki eserlerinin oluşumu da bu gönül bilgisi ve irfan ile oluşmuştur. Ertaş'ın eserlerinin içeriklerinin daha iyi algılanabilmesi için bu inançsal detayların göz ardı edilmemesi gerekmektedir. Yine eserlerin içerikleri ve bu sözlerle anlatılmak istenen tüm detayların icrasal pratikte de doğrudan bir yansıması olduğu görülmektedir.

¹⁶ Devriye: "Devir öğretisini konu edinen; insanın sonsuz gerçeklikten gelip, değişik aşamalardan geçtikten sonra yine oraya varacağını anlatan şiir" (Korkmaz, 2016, s.186).



7. NEŞET ERTAŞ'IN İNANÇSAL İÇERİKTEKİ ESERLERİNİN MÜZİKAL ANALİZİ

Eser analizleri, ilgili eserin adını taşıyan alt başlıklar altında açıklanmaktadır. Alt başlıklar eser adının ilk harfine göre alfabetik sıralanmış olup her alt başlık altında eserlerin tamamı verilmiştir. Eserler, kullanılmış olan ses dizileri ve bu dizilerin eserler içerisindeki seyir özelliklerinden de hareketle makam özellikleri bakımından incelenecektir. İlgili inceleme yapılırken eserin durak sesine kadar uzanan müzik cümleleri referans alınacaktır. Alevi-Bektaşî müziğinde Geleneksel Türk Halk Müziğinde olduğu üzere- saz bölümleri, söz bölümlerinin çalgı ya da çalgılarla yorumlanması ile oluşmuştur. Bu sebeple saz bölümleri üzerinde ayrıca durulmayacaktır.

Çalışmamızda yer alan eserler ise -Ertaş'ın eserlerini “re” sesini karar alarak icra etmesine rağmen- “la” karar üzerinden notaya alınmıştır. “La” sesi üzeri aktarımın esas alınmasının birincil sebebi; gerek Alevi-Bektaşî müziği derlemelerinde, gerekse TRT repertuarında yazılı aktarımın, bu anlayış içerisinde olmasıdır ki çalışmamızda karşılaştığımız eserler de bu haliyle karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla, karşılaştırmamızı olanaklı, anlatımımızı anlaşılır kılmak adına bir araç olarak nitelendirdiğimiz nota verilerimizi -bağlama ve vokali ayırmaksızın- tek dizek üzerinde aktarmış bulunmaktayız.

Eserlerin analizi noktasında belirtilmesi gereken bir önemli husus da eser incelemelerinde farklı inceleme biçimlerinin de gözetilmiş olmasıdır. Ancak, makamın yalnızca küçük bir karakteristik aralıkta ya da küçük bir ezgi çekirdeğinde de belirebilir düşüncesiyle geliştirilen ve bu doğrultuda merkezileşen perdeleri esas alan inceleme biçimi¹⁷, incelediğimiz eserlerin karakteristiğini açıklamamız için esas alınmamıştır. Çünkü, ezgi çekirdekleri olarak tabir edilen unsur; makamların başlangıç, gelişme ve bitişlerinde o makamları çağrıştıran ezgilerin oluşumundan sorumludurlar. Dolayısıyla, bir ezgisel irtibatı vurgulayan söz konusu ezgi çekirdekleri, araştırmamıza konu olan eserlerin analizi kapsamında değerlendirildiğinde; merkez seslerin tespiti, ezgisel hareketlerin incelenmesi ve ezgi çekirdeklerinin tespiti gibi eserleri küçük parçalara ayırarak açıklamayı gerektirmektedir. Oysa, Alevi-Bektaşî müziği büyük ölçeklerde değerlendirilerek tanımlanmaktadır ki çalışma kapsamımızda Alevi-Bektaşî müziği içerisinde

¹⁷ Makamı oluşturan yapıların içinde merkezler vardır ve bu merkezler etrafında uydu seslerin oluşturduğu ezgi çekirdekleri mevcuttur. Bu ezgi çekirdeklerinin aralarındaki seyir yolculuğu da makamı oluşturmaktadır. Ezgi çekirdekleri merkezi bir ses etrafında o makam yapısını çağrıştıran ses dünyasını anlatmaktadır (Bayraktarkatal, 1997: s.5; Bayraktarkatal ve Öztürk, 2012: s.7; Güray, 2011: s.116 Akt. Şahin, 2019, s.71).

değerlendirilen eserlerin, ritmik (ritm kalıpları), melodik kesitlerini (ezgi kalıpları) incelemeyi esas almak, çalışmamızın sonuçlarına ulaşılmasında yeterli bulunmaktadır.

Eserleri kendine özgü kuruluş düzeni içerisinde incelemeyi esas alan çalışmada Cangal (2011) ise eserlerin anlaşılması ve değerlendirilmesinin ancak formu bilmekle mümkün olduğunu, hatta müzik yapan kimselerin de eserin formunu bilmeleri gerektiğini belirtirken verdiği sonat örneğinde; temalar, periyodlar, cümleler ve motifler gibi bölümcüklerden bahsederek müzik formlarının yapı taşlarına vurgu yapar (s.9-10). Ancak bu noktada, incelediğimiz eserleri söz konusu yapı taşlarına ayırarak biçimsel açıdan değerlendirmek; hem incelediğimiz eserlerin yaratımındaki doğal süreci itibariyle hem de yine bahsi geçtiği üzere Alevi-Bektaşî müzik kalıplarını anlamlandırmamız için büyük ölçeğin değerlendirilmesi gereğiyle esas alınmamıştır.

7.1. “Adem Olup” Eserinin Analizi

Adem Olup

Söz-Müzik: Neşet Ertaş

Notaya Alan: Mert Kılıç

1
3
5
7
9
11
12
14
16
18

a dem o lup şu dün_ ya_ ya ge_ len_ ler_
a dem o lup şu dün_ ya_ ya ge_ len_ ler_
hay va nı gö_ rün ce_ ib ret_ al ma_ lı_
ib ret_ al_ ma lı

Şekil 7.1. “Adem Olup” eserinin 1-19. ölçüleri.

2
20

hu ri kı z la_ ri nin_ ya_ ri_ o_ la_ lar

22

in san lı_ nın_ kıy ma_ tu ni bil_ 3_ me li_

24

26

27

in san lar_ dün_ ya_ da sü rer_ se_ fa_ yı

29

in san lar_ dün_ ya_ da sü rer_ se_ fa_ yı

31

hay van a_ zap_ gö_rü r çe ke_ r ce_ fa_ yı_ çe ke r ce_ fa_ yı_

34

35

boş gez me yip_ ça lış tı_ rıp_ ka_ fa_ yı_

37

bun lar ne den_ ne_ den_ ni ni bil_ 3_ me li_

39

40

Şekil 7.2. “Adem Olup” eserinin 20-41. ölçüleri.

42

44

45

hay van dan do ³ ğan lar hay van o lur lar

47

hay van dan do ³ ğan lar hay van o lur lar

49

an a dan do ğan lar in san o lur ³ lar in san o lur lar

52

53

he pi si de bu dün ya ya ge lir ler ³

55

57

an a la rın kıy ³ ma ti ni bil ³ me li

58

60

62

Şekil 7.3. “Adem Olup” eserinin 41-63. ölçüleri.

4
64

66

68

70
va de tek mil o lup ö mür dol ma dan

72
va de tek mil o lup ö mü r dol ma dan

74
e ma net çi e ma ne ti al ma dan al ma da n

77

78
şu öm rün ba ğı nın gü lü sol ma dan ga ri bim ca na nın

81
ku lu ol ma lı ku lu ol ma lı

83

85
şu öm rün ba ğı nın gü lü sol ma dan

87
ga ri bim ca na nın ku lu ol ma lı ku lu ol ma lı

Şekil 7.4. “Adem Olup” eserinin 64-89. ölçüleri.

Eser on bir ölçü boyunca süren bir saz bölümü ile başlamaktadır. Saz bölümü 7. dereceden seyrine başlayarak Hüseyinî Makamı dizisinin güçlü perdesi olan 5. dereceyi vurgulayarak sekvens ezgilerle karara kadar uzanmaktadır. Gerek saz payı gerekse sözlü kısımlarda, beşinci ve yedinci derece arasındaki seyir karakteri, hüseyini makamının ilgili ses bölgesindeki seyir özelliklerine yakınlık göstermektedir. Bu sebeple seyir anlayışı ve dizisi itibari ile Hüseyinî Makamına uygunluk gösterdiği tespit edilmiştir. Fakat Hüseyinî Makamının güçlü perdesi olan beşinci derecenin yanında yedinci derecenin de vurgulandığı görülmektedir.



Şekil 7.5. Hüseyinî makamı dizisi.

Eserin saz bölümü söz bölümünün tamamını içeren bir ezgisel yapı ihtiva etmektedir. Saz bölümünün Ertaş'ın kendine has bağlama icrası ile söz bölümünü bağlama ile yorumlaması ile oluşturulduğu tespit edilmiştir. Bu sebeple birbirini takip eden kısa müzik cümleleri Ertaş'ın kendine has usta icrası ile estetik ve etkileyici bir hissiyat uyandırmaktadır.

Eser iki temel müzik cümlesinden oluşmaktadır ve bu ezgi kurulumlarının tamamında sekvens yapılar göze çarpmaktadır. Bu ezgisel yapılardan ilki aşağıda gösterilmektedir.



Şekil 7.6. Sekvens yapılar içeren ezgi cümlelerinden ilki.

Yukarıda gösterilmiş olan birinci müzik cümlesi on ikinci ölçüdeki cümleciğin tekrarı ile oluşturulmuştur. Ve sekvens bir yapı içermemektedir. İkinci söz cümlesi ise sekvens ezgilerle karara kadar uzanmaktadır. Eser sözlere güçlü ve keskin bir vokal formuyla başlamaktadır.

16
hay va nı gö rün ce__ ib ret__ al ma lı__

18
ib ret__ al__ ma lı

Şekil 7.7. Sekvens yapılar içeren ezgi cümlelerinden ikincisi.

İkinci söz cümlesinin sonunda hayal adı verilen bağlantı ezgisi ile ikinci söz cümlesinin varyantı olan son cümleye bağlanmaktadır. İkinci söz cümlesi ise birinci söz cümlesine nazaran daha naif ve sakin bir vokal icrası ile kendini göstermektedir.

Şekil 7.8. Hayal adı verilen bağlantı ezgisi.

Hayal ezgisinin ardından gelen son ezgi cümlesi, ezgi yapısı itibari ile ikinci söz cümlesinden belirgin bir fark içermemektedir.

20
hu ri kı z la__ rı nın__ ya_ ri__ o__ la__ lar

22
in san lı__ nın__ kıy ma__ tı nı bil__ 3 me li__

Şekil 7.9. Eserin son ezgi cümlesi.

Eserin ritmik yapısı 4/4'lük (1+1+1+1) olarak tespit edilmiştir. Eser tempo (hız) bakımından ritmik bir yapıda olmakla beraber, Alevi-Bektaşî müziğinin genel karakteri ile makamsal, ritimsel ve sözel içerik bakımından benzer bir yapıda olduğu görülmektedir.

Eserin sözleri aşağıda açıklanmaktadır.

Âdem olup şu dünyaya gelenler
Hayvan görünce ibret almalı.
Huri kızlarının yâri olanlar
İnsanlığın kıymetini bilmeli.

İnsanlar, dünyada sürer sefayı
Hayvan azap çeker, görür cefayı
Boş gezmeyip çalıştırıp kafayı
Bunlar neden, nedenini bilmeli.

Vücut ölür amma uruhlar ölmez
Bunca mahlûkat var, yüzleri gülmez
Cehennem azabı zordur, çekilmez
Azap çeken hayvanları görmeli.

Hayvandan doğanlar, hayvan olurlar
İnsandan doğanlar, insan olurlar
Hepisi de bu dünyaya gelirler
Anaların kıymetini bilmeli.

Vâde tekml olup ömür dolmadan
Emanetçi, emanetin' almadan
Şu ömrün' bağının gülü solmadan
Garib'im, canânın kulu olmalı.

İnsan, Alevi-Bektaşî kültüründeki anlayışa göre Hakk'ı özünde ihtiva eden en yüce varlık olarak tanımlanmaktadır. İnsan irade vâfına sahip olmasıyla da diğer varlıklardan ayrılarak onu ayrıcalıklı kılan tercih edebilme hürriyetine sahip olması ile de yine diğer varlıklardan ayrılmaktadır. Tercih yapabilme kabiliyeti sayesinde batınî manâda insan, ya aşağıların en aşağısına düşmekte ya da yükseklerin en yükseğine çıkmaktadır. Bu tercih yapabilme ve kendi isteğiyle doğruya ya da yanlışla yönelebilmeye kapasitesi Hakk'ın insanla muhatap olması neticesini doğurmuştur. Hak, yarattığı varlıklardan sadece insana seçme kabiliyeti vermiş ve böylelikle insanı yarattığı diğer varlıklardan ayırmıştır.

Tercihini Hak'tan yana kullanan insan kendisine verilen ömür vadesi içerisinde Hakk'a hizmet için çalışmaya azmetmelidir. Can emanetini alan Azrail gelene kadar bu dünyasal döngü devam etmektedir. İnsanoğlu ömür bahçesinin gülünü soldurmadan, yani hayatı sona ermeden en yüce mertebe olan insan-ı kâmil mertebesine ulaşmaya azmetmelidir.

7.2. “Arife Tarif” Eserinin Analizi

Arife Tarif

Söz-Müzik: Neşet Ertaş

Notaya Alan: Mert Kılıç

The musical score for "Arife Tarif" is presented in a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 8/8. The score is divided into ten systems, each starting with a measure number: 5, 9, 13, 17, 21, 25, 29, 33, and 37. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings. The piece begins with a rest in the first measure, followed by a series of eighth notes and sixteenth notes, creating a rhythmic pattern that repeats throughout the piece.

Şekil 7.10. “Arife Tarif” eserinin 1-40. ölçüleri.

2

41

45

49

53

57

61

a ri_ fe_ ta_ rif ne_ ha_ ce_ t

65

hak me_ y da_ n da_ gör dü i sen_

69

o se_ ni_ n di_ r sen o_ nu_ n su_ n
o se_ n de_ di_ r sen o_ n da_ sı_ n

73

e ğe r bi_ le_ bil di i sen_

77

81

Şekil 7.11. “Arife Tarif” eserinin 41-84. ölçüleri.

85

89

a rif o_____ la_____ n bu nu___ se___ ze___ r

93

de ru nu___ n da_____ gev he___ e___ ze___ r

97

da i ma se___ ni_____ n i le___ ge___ ze___ r

101

can gö___ zü y le_____ gör dü i sen___

105

da im se___ ni_____ n ile ge___ ze_____ r

109

da i ma se___ ni_____ n i le___ ge___ ze___ r

113

can gö___ zü y le_____ gör dü i sen___

117

121

125

Şekil 7.12. “Arife Tarif” eserinin 85-128. ölçüleri.

4

129

133

137

141

145

149

153

157

a ri_ f o____ la____ bu nu__ bi__ li____ r

161

de ru__ nu_ n da____ gev he__ r a__ lı____ r

165

da ha__ ge__ ri____ de ne__ ka__ lı____ r

169

dos ta__ gö__ nü____ l ver di i se__ n

Şekil 7.13. “Arife Tarif” eserinin 129-172. ölçüleri.

173

 dos ta___ gö___ nü___ l ver di i se___ n

177

 da ha___ ge___ ri___ ye ne___ ka___ lı___ r

181

 da ha___ ge___ ri___ de ne___ ka___ lı___ r

185

 dos ta___ gö___ nü___ l ver di i se___ n

189

 dos ta___ gö___ nü___ l ver di i se___ n

193


197


201


205

 a rif çe___ bi___ r ke la___ m e___ t ti___ n

209

 gev her le___ ri___ ta la___ n e___ t ti___ n

213

 sen de a___ ri___ f o lu___ p gi___ t ti___ n

Şekil 7.14. “Arife Tarif” eserinin 173-216. ölçüleri.

6

217
e ğe_r ga_ri_ p ol du i se_n

221
e ğe_r ga_ri_ p ol du i se_

225
sen de a_ri_ f o lu_ p gi_ t ti_ n

229
sen de a_ri_ f o lu_ p gi_ t ti_ n

233
e ğe_r ga_ri_ p ol du i se_n

237
e ğe_r ga_ri_ p ol du i se_n

Şekil 7.15. “Arife Tarif” eserinin 217-240. ölçüleri.

Eser altmış ölçü boyunca devam eden uzun bir saz bölümü ile başlamaktadır. Saz bölümü özellikle ikinci derece çevresinde özellikle sol (yedinci derecenin bir oktav kalın sesi) si (ikinci derece) aralığı çok sık kullanılmıştır. Eser seyir anlayışı ve dizisi itibari ile Saba Makamına uygunluk göstermektedir.

Çargâhta Hicaz Beşlisi

Gerdaniyede Hicaz Dörtlüsü

Yerinde Saba Dörtlüsü

Yerinde Saba Makamı Dizisi

Şekil 7.16. Saba makamı dizisi.

Eser dizisi itibari ile Alevi-Bektaşî müziği repertuarı içerisinde bulunan eserlerden farklılık arz etmektedir. Eserin saz bölümü söz bölümünün tamamının çalgısal olarak icrası ile oluşturulmuştur.

Eser iki temel müzik cümlesi etrafında şekillenmiştir. Bunlardan ilki aşağıda gösterilmektedir. Eser son derece keskin ve sözlerle paralellik gösteren biçimde bir vokal icra anlayışı ile seslendirilmektedir. Bu seslendirme anlayışı eserin tamamında kendini göstermektedir.



Şekil 7.17. Eserdeki temel müzik cümlelerinden ilki.

Göstermiş olduğumuz birinci ezgi söz bölümünde toplamda altı kez tekrarlanmaktadır. Birinci söz cümlesi eserin ikinci ve dördüncü kıtalarda birinci cümlelerin farklı bir varyasyonunda icra edilmektedir.



Şekil 7.18. Birinci müzik cümlesinin bir varyasyonu.

Eser ilk söz cümlesinin ardından gelen ikinci söz cümlesi ile karara ulaşmaktadır.



Şekil 7.19. Eserin karara ulaştığı ikinci söz cümlesi.

İkinci söz cümlesi ile karar verilmesinin ardından tekrar saz bölümüne bağlanmaktadır. Eser uzun saz bölümleri, coşkulu, ritmik bir icra biçimi ve kullanılmış olan ses dizisi ile Alevi-Bektaşî müziği kapsamında değerlendirilmesi gereken ve bu bağlamda, farklı bir eser olarak karşımıza çıkmaktadır. Eserin usul yapısı 5/8'lik zamanda 2+3 olarak kurulu olduğu görülmektedir.

Eserin sözlere aşağıda açıklanmaktadır.

Arife tarif ne hacet?
Hak meydanda, gördü isen
O senindir, sen onunsun
(O sendedir, sen ondasın)
Eğer bilebildi isen

Arif olan bunu sezer
Derununda gevher ezer
Daim' senin ile gezer
Can gözüyle gördü isen.

Arif olan, bunu bilir
Derunundan gevher alır
Daha geride ne kalır?
Dosta gönül verdi isen.

Arifçe bir kelim etti
Gevherleri talan etti
Sen de arif olup gittin
Eğer Garip oldu isen.

Alevi-Bektaşî kültüründe bilgili olma halini ifade eden kavramlardan ilki; arif olmaktır. Arif kelimesi batınî anlamda gönül bilgisi vasıtası ile yüksek olgunluk aşamasına ulaşmış kişi olarak tanımlanmaktadır (Korkmaz, 2016, s.98). Satırda yazan, yani sadece kitaplarda yazılı olan bilgi insanı "olmaya" götürmek için yeterli gelmemektedir. İnsanı olduran yani kâmil insan haline getiren bilgi türü irfan olarak ifade edilmektedir. İrfan ise gönül yolu ile edinilen bilgiyi ifade etmektedir (Korkmaz, 2016, s.380). Diğer bir deyişle manevi bilgi yani ledün ilmi olarak da tanımlanmaktadır. Ledün ilmi ise insana eşyanın hakikatini gösteren bir vasıta olarak görülmektedir. Eserde irfan ehli bir insana herhangi bir şeyi tarif etmeye anlatmaya lüzum olmadığı, çünkü arif insanın sahip olduğu ledün ilmi sayesinde eşyanın hakikatine vakıf olabileceği, en-el Hak felsefesi ile anlatılmaktadır. Bu idrak sayesinde İnsan Hakk'a olan ünsiyetinde öyle bir mertebeye ulaşmaktadır ki artık kendi benliğine dair bir şey kalmamakta, tek bir varlık haline gelmekte ve gerçek vahdeti idrak etmektedir. Dünya telaşesinden kurtulan ve Hakk'a gönülden bağlanan arif insan hiçbir şeyi ayrı, gayrı görmemektedir. Hak insanın gönlünde tecelli etmekte ve onu batınî manada, gören göz olan gönül gözüyle görmektedir.

7.3. “Bunca Erler Evliyalarda” Eserinin Analizi

Bunca Erler Evliyalarda (Türkü Sever Türkü Söyler)

Söz-Müzik: Neşet Ertaş

Notaya Alan: Mert Kılıç

Bun ca er ler Ev_ li_ _ya lar. tür kü se ver tür_ kü_ _söy ler

Gö rür göz lü_ _ en_ bi_ _ ya_ lar_ _

Şekil 7.20. “Bunca Erler Evliyalarda” eserinin 1-23. ölçüleri.

2

24

tür kü se ver

25

tür kü söy ler Tür küm di ye

28

Tür kü söy ler dil le ri miz

30

ne güze zel dir el le ri miz

32

Bağ la ma da tel le ri miz

34

tür kü se ver

35

tür kü söy ler Tür küm di ye

38

40

42

44

Şekil 7.21. “Bunca Erler Evliyalarda” eserinin 24-45. ölçüleri.

46

48

50

52

54

56

58

60

62

64

66

Ay dın ger çek

ler____ söz____ le ri ger çe ğin yit

mez____ iz____ ler ri ça lar____ ga ri____

bin____ saz____ la rı____ tūr____ kü____ se____ ver____

tūr____ kü____ söy____ ler____ tūr küm di____

ye Tūr kü söy ler

dil____ le____ ri miz ne güze zel dir

el____ le____ ri miz Bağ la ma da____

tel____ le____ ri____ miz____ tūr____ kü____ se____ ver____

tūr____ kü____ söy____ ler____ Tūr küm di____ ye

Şekil 7.22. “Bunca Erler Evliyalarda” eserinin 46-68. ölçüleri.

Eserde kullanılmış olan dizi aşağıda gösterildiği üzere Muhayyer makamı dizisidir.



Şekil 7.23. Muhayyer makamı dizisi.

Eser seyrine dördüncü derece üzerinde çeşitli tartımlarda kısa kalışlar yaparak başlamıştır. 5. Ölçü itibari ile beşinci derece üzerinde Uşşâk makamını anımsatan ezgilerle eseri sekizinci dereceye doğru genişletmektedir. Yine beşinci ölçü itibari ile üçlemelere (triole) ve senkoplu tartımlara yoğun şekilde yer verildiği gözlemlenmektedir. 5. ölçüde başlayıp 6 ölçü boyunca devam eden saz bölümü 11. ölçüde tekrarlanarak eser söz bölümüne bağlanmaktadır. Tiz bölgedeki bu ezgilerin söz kısmındaki Muhayyer makamına hazırlık maksadı ile kullanılmış olduğu düşünülmektedir. Saz bölümlerinin karar verdiği kısımlarda fa, sol, la perdeleri kullanılarak durak sesine gidilmekte, bu kalışlar aynı zamanda Alevi-Bektaşî müziğinde arenleme ya da hayal adı verilen kalıplar olarak karşımıza çıkmaktadır.

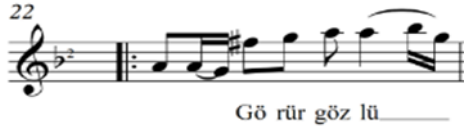


Şekil 7.24. Eserin 16. ve 17. ölçüleri.

Eser vokal icrası yönünden sözlerle paralellik gösteren müzikal bir ifade ile seslendirilmektedir. Söz kısmı 3 ana cümleden oluşmaktadır. Bunlardan birincisi 18 ve 19. ölçülerde görülmekte ve 20 ve 21. ölçülerde tekrarlanmaktadır. İkinci cümle 22. Ölçüdeki motif ile başlamakta (Bkz. Şekil 7.26), bu motif üzerinden sekvensler üretilerek karara kadar uzanmaktadır (Bkz. Şekil 7.27).



Şekil 7.25. Eserin söz bölümünün başlangıcı ve ilk söz cümlesi.



Şekil 7.26. Eserin ikinci söz cümlesinin başlangıcındaki motif.



Şekil 7.27. İkinci söz cümlesinin başındaki motif üzerinden üretilmiş sekvensler.

Üçüncü cümle ise 28. ve 30. ölçülerde görülmekte olup tekrar ikinci cümleye bağlanıp karar vermektedir. Bu cümle birinci ve ikinci cümleye göre daha sakin ve naif bir vokal icrası ile icra edilmektedir.



Şekil 7.28. Eserin 28-31. ölçüleri.

Söz kısmında Muhayyer makamı ezgileri kullanılarak sekizinci derece üzerinde kalışlar yapılmakta olup, eserin ritmik yapısı 4/4'lük kalıba göre oluşturulmuştur.

Eserin sözleri aşağıda gösterilmektedir:

Bunca erler, evliyalar
Türkü sever, türkü söyler.
Görür gözlü enbiyalar
Türkü sever türkü söyler, türküm diye.

Türkü söyler dillerimiz
Ne güzeldir ellerimiz
Bağlamada tellerimiz
Türkü sever türkü söyler, türküm diye.

Aydın gerçekler sözleri
Gerçeğin yitmez izleri
Çalar Garib'in sazları
Türkü sever türkü söyler, türküm diye

Türkü söyler dillerimiz
Ne güzeldir ellerimiz
Bağlamada tellerimiz
Türkü sever türkü söyler, türküm diye

Evliya sözünü kullanmış olması tasavvufi bir kültürden beslenildiğini açıkça ortaya koymaktadır. “Gözlü enbiya” tabiri orijinal bir kullanımdır; enbiya kelimesi Alevi-Bektaşî inancında peygamberler anlamında kullanılmaktadır (Korkmaz, 2016, s.222). Alevi-Bektaşî inancında bağlamaya ve deyişlere değinildiği üzere büyük bir kutsiyet atfedilmektedir. Burada türkü kelimesi ile anlatılmak istenen de budur. Eşyanın hakikatine ulaşmak manâ bilgisine ulaşmak, bir manâda mârifetullaha ulaşmak demektir. Mârifetullaha ulaşan kimse Alevi-Bektaşî inancınca yaratılmış olanlara hakikat nazarıyla bakmaktadır. Sebepleri ortadan kaldırarak o sebepleri yaratan Tanrı’yı bizzat müşahede etmektedir.

7.4. “Dost ile Sohbet” Eserinin Analizi

Dost İle Sohbet

Söz-Müzik: Neşet Ertaş Notaya Alan: Mert Kılıç

1
3
5
8
11
13
16
19
20

him met edi ni ey e ren ler dost i le soh be te de lim

ger çek sırrı na e ren ler dost i le³soh bet e de lim

A tempo

rit.

ger çek sırrı na e ren le dost i le³soh bet e de lim

Şekil 7.29. “Dost ile Sohbet” eserinin 1-22. ölçüleri.

23 *A tempo*

24

26

28

en gel gir me sina ra ya dost mel ham o sun ya ri ya

31 *rit.*

dost i çin gel dik dün ya ya dost i le³soh bet e de lim

34 *A tempo*

35 *rit.*

dost i çin gel dik bu ru ya dost i le³soh bet e de lim

38 *A tempo*

39

41

Şekil 7.30. “Dost ile Sohbet” eserinin 23-42. ölçüleri.

43

44

aç sın dost ba ğın da gül ler_____ dost i çin ö_____ sün.bül bül ler_____

47

tat lı ke lam e den_____ kul lar_____ dost i_____ le³soh_____ bet e_____ de lim

50

51

tat lı ke lam e den_____ kul lar_____ dost i_____ le³soh_____ bet e_____ de lim

54

55

57

59

60

ga rip bi lir a li si ni_____ a lem le rin_____ ve li_____ si ni_____

Şekil 7.31. “Dost ile Sohbet” eserinin 43-62. ölçüleri.

4

63 rit.
sun sun aş kın do lu su nu dost i le³soh bet e de lim

66 A tempo

67 rit.
sun sun aş kın do lu su nu dost i le³soh bet e de lim

Şekil 7.32. “Dost ile Sohbet” eserinin 63-69. ölçüleri.

Eser on iki ölçü boyunca devam eden bir saz bölümü ile başlamaktadır. Saz bölümü 8. derece çevresinden seyrine başlayarak karara kadar sekvens ezgilerle uzanmaktadır. Eser seyir anlayışı ve dizisi itibari ile Muhayyer Kürdi makamına uygunluk göstermektedir.

Yerinde Kürdi Dörtlüsü Nevâda Bûselik Beşlisi

Kürdi Makamı Dizisi

Şekil 7.33. Kürdi makamı dizisi.

Muhayyerde Hüseynde Beşlisi Hüseynde Uşşak Dörtlüsü Yerinde (Dügahta) Hüseyni Beşlisi

Genişlemiş Kısım Muhayyer Makamı Dizisi

Şekil 7.34. Muhayyer makamı dizisi.

Eserin saz bölümü söz bölümünün tamamının bağlamaya uyarlanması ile oluşturulmuştur. Bunun gibi eserin söz bölümünün tamamının çalgısal olarak icra edildiği saz bölümlerine Alevi-Bektaşî müziğinde de rastlanmaktadır.

Eser iki temel müzik cümlesinden oluşmaktadır. Ezgisel yapıları itibari ile birbirlerine

yakın özellikler taşımaktadırlar. Bunlardan ilki aşağıda gösterilmektedir. Müzikal bakımdan kuvvetli bir vokal icrası ile başlamaktadır.



Şekil 7.35. Eserdeki temel müzik cümlelerinden ilki.

Eserin ikinci cümlesinin ise ağırlaşarak karara gittiği görülmektedir. Sekvenslerle oluşturulmuş ezgi kurulumları bu bölümde de karşımıza çıkmaktadır. İkinci söz cümlesi sözlerde ifade edilen içerikle paralellik gösteren bir icra dinamiği ile seslendirilmektedir.



Şekil 7.36. Eserdeki temel müzik cümlelerinden ikincisi.

Alevi-Bektaşî müziğinde arenleme ya da hayal adı verilen bağlantı ezgileri bu eserde de farklı formları ile karşımıza çıkmaktadır. Eser içerisinde farklı müzik cümlelerini birbirine bağlamak için kullanılmış olduğu görülmektedir. Eser içerisinde kullanılan hayâl kalıplarına iki farklı örnek aşağıda gösterilmektedir.



Şekil 7.37. Eserde kullanılan hayâl kalıplarına iki farklı örnek.

Eserin ritmik yapısı 4/4'lük (1+1+1+1) olarak tespit edilmiştir fakat, 8., 29., 39., ve 55. numaralı ölçülerde 2/4'lük zamanlar da kullanılmıştır. Eser tempo bakımından esnek bir yapıya sahiptir, bu durum özellikle ikinci söz cümlesinde belirgin şekilde karşımıza çıkmaktadır.

Eserin sözlere aşağıda açıklanmaktadır.

Himmet edin ey erenler
Dost ile sohbet edelim
Gerçek sırrına erenler
Dost ile sohbet edelim

Engel girmesin araya
Dost melhem olsun yaraya
Dost için geldik dünyaya
Dost ile sohbet edelim

Açsın dost bağında güller
Dost için ötsün bülbüller
Tatlı kelim eden kullar
Dost ile sohbet edelim

Garip bilir Alisini
Alemlerin Velisini
Sunsun aşkın dolusunu
Dost ile sohbet edelim

Himmet, olgunlaşmak için gönlün Hakk'a yönelmesi anlamına gelmektedir, aynı zamanda "himmet etmek" terimi yardım etmek, emek vermek anlamına da gelmektedir (Korkmaz, 2016, s.323). Tasavvufi gelenekte de erenlerin dostlarına sıkça himmet ettiğine inanılmaktadır. Bu bağlamda, erenlerin himmetinden yoksun kalınması durumu dost ile dost olmaya yani Hakk'a ulaşmaya bir engel olarak işlenmektedir.

Araya engelin girmesi aşktan beklenen muradın alınamaması anlamında kullanılmıştır. Alevi-Bektaşî inancına göre İnsan dünyaya dost ile dost olmaya, Hak ile Hak olmaya gelmiştir.

"İlim bir şehirdir, Hz. Ali onun kapısıdır" sözü ile tahsin edilen Hz. Ali Tasavvuf edebiyatında hem kahramanlığı hem de ilmin kaynağı olmasıyla anılmaktadır. Garip, yani dünya gurbetinde olan canlar; (aynı zamanda Ertaş'ın mahlasının garip olması sebebi ile kendisini kast etmektedir) kendisini Hakk'a götüreceğ yollardan biri olan Hz. Ali'yi bilmekte ve tanımaktadır; O'nun insanlığın Velî'si olduğunu da vurgulamaktadır. O'na saygı ve hürmette kusur göstermeyen insanlar onun vasıtası, yani diğer bir deyişle, himmetiyle aşkın dolusunu içmekte ve Hakk'a ulaşmaktadır.

7.5. “Dostlara Selam” Eserinin Analizi

Dostlara Selam

Söz-Müzik: Neşet Ertaş

Notaya Alan: Mert Kılıç

The musical score for "Dostlara Selam" is presented in a single system with 14 measures. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 10/8. The score is written on a single staff with a treble clef. The measures are numbered 1 through 14. Measure 1 starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a 10/8 time signature. The melody begins with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, and C5, then a quarter rest, followed by eighth notes D5, E5, and F5, and finally a quarter note G5. Measure 2 continues with eighth notes G5, F5, E5, and D5, followed by a quarter note C5, then eighth notes B4, A4, and G4, and finally a quarter note F4. Measure 3 starts with a 3-measure rest, followed by eighth notes G4, A4, and B4, then eighth notes C5, D5, and E5, followed by eighth notes F5, G5, and A5, and finally eighth notes B5, C6, and D6. Measure 4 continues with eighth notes E6, F6, and G6, followed by eighth notes A6, B6, and C7, then eighth notes D7, E7, and F7, and finally eighth notes G7, A7, and B7. Measure 5 starts with a 12-measure rest, followed by eighth notes G7, F7, and E7, then eighth notes D7, C7, and B6, followed by eighth notes A6, G6, and F6, and finally eighth notes E6, D6, and C6. Measure 6 continues with eighth notes B5, A5, and G5, followed by eighth notes F5, E5, and D5, then eighth notes C5, B4, and A4, and finally eighth notes G4, F4, and E4. Measure 7 starts with a 10-measure rest, followed by eighth notes D5, E5, and F5, then eighth notes G5, A5, and B5, followed by eighth notes C6, D6, and E6, and finally eighth notes F6, G6, and A6. Measure 8 continues with eighth notes B6, C7, and D7, followed by eighth notes E7, F7, and G7, then eighth notes A7, B7, and C8, and finally eighth notes D8, E8, and F8. Measure 9 starts with a 7-measure rest, followed by eighth notes G7, F7, and E7, then eighth notes D7, C7, and B6, followed by eighth notes A6, G6, and F6, and finally eighth notes E6, D6, and C6. Measure 10 continues with eighth notes B5, A5, and G5, followed by eighth notes F5, E5, and D5, then eighth notes C5, B4, and A4, and finally eighth notes G4, F4, and E4. Measure 11 starts with a 7-measure rest, followed by eighth notes D5, E5, and F5, then eighth notes G5, A5, and B5, followed by eighth notes C6, D6, and E6, and finally eighth notes F6, G6, and A6. Measure 12 continues with eighth notes B6, C7, and D7, followed by eighth notes E7, F7, and G7, then eighth notes A7, B7, and C8, and finally eighth notes D8, E8, and F8. Measure 13 starts with a 10-measure rest, followed by eighth notes G7, F7, and E7, then eighth notes D7, C7, and B6, followed by eighth notes A6, G6, and F6, and finally eighth notes E6, D6, and C6. Measure 14 continues with eighth notes B5, A5, and G5, followed by eighth notes F5, E5, and D5, then eighth notes C5, B4, and A4, and finally eighth notes G4, F4, and E4.

Şekil 7.38. “Dostlara Selam” eserinin 1-14. ölçüleri.

2

15

16

18

Dost la ra__ se__ la__ mı__ sal_dık tan_ ke__ ri__

21

22

Dost lar se__ la__ mı__ mız__ al_dık tan_ ke__ ri

25

26

27

Ca_nan yü_ zü_ mü_ ze__ gül_dük ten_ ke__ ri

30

31

32

Dert ka_lr__ mı e_yüp te__ nin de ya__ hu

Şekil 7.39. “Dostlara Selam” eserinin 15-33. ölçüleri.

34

dost_ ya hü_

36

39

41

42

43

44

var mı ke_ rem_ gi_ bi_ a_ ta_ şa_ ya_ nan_

47

49

var_ mı mec_ nun_ gi_ bi_

51

çöl_ ler de_ ka_ lan_

52

Şekil 7.40. “Dostlara Selam” eserinin 34-53. ölçüleri.

4

54

e ren_ le_ re_ do_ lu_

57

su nar_ miş_ ca_ nan_

58

59

bir_ de biz_ a la lm_ e lin den ya_ hu

61

dost_ ya_ hü_

63

66

67

69

70

71

ha lim e_ ren_ le_ re_ be yan_ e_ de_ yim_

Şekil 7.41. “Dostlara Selam” eserinin 54-73. ölçüleri.

74

76

ca nı__ mı__ yo__ lu__ na ya dost__ kur.ban e__ de__ yim__

79

80

ben de__ o__ ca__ na__ na oy__ doğ ru__ gi__ de__ yim__

83

84

koy__ man şu__ ga ri bi__ yo__ lun den__ ya__ hu

86

dost__ ya hü__

89

koy__ man şu__ ga ri bi__ yo__ lun

90

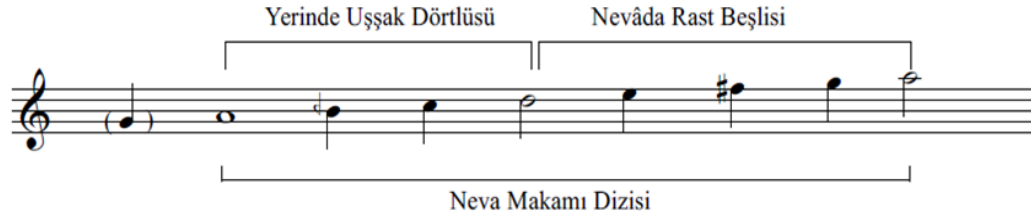
den__ ya__ hu

92

dost__ ya hü__

Şekil 7.42. “Dostlara Selam” eserinin 74-93. ölçüleri.

Eser yedinci derecede, saz bölümü ile başlamaktadır. Donanımda gösterilmekte olan si bemol dört perdesi; si bemol perdesinden daha pest biçimde icra edilmektedir ve aşağıda dizisi gösterilmekte olan Nevâ makamı içerisinde kullanılan segâh (ikinci derece) sesine karşılık gelmektedir.



Şekil 7.43. Neva makamı dizisi.

Triller ve çarpmalar oldukça sık kullanılmıştır. Saz bölümü eserin söz bölümünün tamamını içermektedir. Eserin söz bölümü keskin ve kuvvetli bir vokal icrası ile başlamaktadır. Söz bölümü üç farklı ezgi cümlesinden oluşmaktadır. Bunlardan söz girişinde 10/8'lik 2+3+2+3 kalıbı ile karşımıza çıkan ve üç ölçü boyunca devam eden ezgi cümlesi aşağıda gösterilmektedir.



Şekil 7.44. Söz girişinde karşılaşılan ezgi cümlesi, 18. ölçüden itibaren.

Aynı ezgi kalıbı ile icra edilen söz bölümleri birbirlerine saz bölümleriyle bağlanarak peş peşe sıralanmaktadır (Bkz. Şekil 7.45 ve Şekil 7.46).



Şekil 7.45. Söz girişinde karşılaşılan ezgi cümlesinin tekrarı, 22. ölçüden itibaren.



Şekil 7.46. Söz girişinde karşılaşılan ezgi cümlesinin tekrarı, 27. ölçüden itibaren.

Birbirine bağlanan söz cümlelerinin arasında çalınan sazların her biri aynı cümle yapısını tekrar etmekle birlikte ilk kıtanın ilk sözünden sonra, 12/8, ikinci söz cümlesinden sonra 12/8+10/8, üçüncü sözden sonra ise 7/8+10/8'lik ölçü yapısı ile kurulmuş ritmik yapısı sık değişen saz bölümleri ile bağlanmaktadır. Söz bölümleri aşağıda gösterilmekte olan 2. ve 3. cümlesi arasında ise 33. ölçünün sonunda görülmekte olan çok küçük bir bağlantı sazı bulunmaktadır. Eserin ikinci ve üçüncü müzik cümleleri çok daha sakin bir vokal dinamiği göstermektedir. Özellikle üçüncü müzik cümlesindeki “dost ya hü” kelimeleri sözlerin anlamını öne çıkaran bir ifade tarzı ile âşıkane bir tavırla icra edilmektedir.

32
Dert ka lır mı e yüp te nin de ya hu

34
dost ya hü

Şekil 7.47. Eserin 32-35. ölçüleri.

Eserin birinci kıtasını ikinci kıtasına, ikinci kıtasını üçüncü kıtasına bağlayan ara saz bölümü Alevi-Bektaşî müziğinde alışılmış olan durumun aksine giriş sazı ile aynı değildir, daha kısa bir saz bölümüyle bağlanmaktadır. İkinci ve üçüncü kıtaların söz bölümlerinin ezgisel yapıları ilk kıtaya aynı olmakla birlikte ilk kıtada görüldüğü gibi ilk cümleler saz bölümleriyle birbirine bağlanmaktadır. Bu kez ara sazların ritmik yapılarının değişiklik gösterdiği tespit edilmiştir. Eser ezgisel olarak çok karmaşık olmamakla birlikte eserin ritmik yapısı oldukça değişken bir biçimdedir.

Saz bölümü 10/8 (2+3+2+3) şeklinde başlamakta ve sırası ile 12/8 (2+3+2+2+3), 10/8 (3+2+3+2), 10/8 (2+3+2+3), 7/8 (2+2+3), 10/8 (3+2+3+2), 10/8 (2+3+2+3), 10/8 (3+2+2+3), 10/8 (3+2+3+2), 10/8 (2+3+2+3), 5/8 (2+3) usul yapıları ile 1. Söz bölümüne geçilmektedir. Söz bölümlerinde ise 1. ve 2. Ezgi cümleleri 10/8 (2+3+2+3) ritmik yapıda 3. Ezgi cümlesi ise 9/8 (2+2+2+3)+10/8 (2+3+2+3) yapıda kurulmuştur. 3. Kıtanın son ezgi cümlesinde ise 9/8+10/8 olarak icra edilen kısım 11/8(3+3+2+3)+10/8(2+3+2+3) şeklinde icra edilmiştir.

Alevi-Bektaşî müziği kadrosu içerisinde dahil edilen eserler içerisinde form, ritmik yapı,

ölçü yapısı, çalım üslûbu bakımından tamamen özgün bir eser olarak karşımıza çıkmaktadır. Eserin sözleri aşağıda gösterilmektedir.

Dostlara selâmı saldıktan kerî
Dostlar selâmımız aldıktan kerî
Canân yüzümüze güldükten kerî
Dert kalır mı Eyüp teninde; ya hu, dost, ya hü!

Var mı Kerem gibi ataşta yanan?
Var mı Mecnun gibi çöllerde kalan?
Erenlere dolu sunarmış canân
Bir de biz alalım elinden; ya hu, dost ya hü!

Hâlim', erenlere beyan edeyim
Canımı yoluna kurban edeyim
Ben de o canâna doğru gideyim
Koyman şu Garib'i yolundan; ya hu, dost, ya hü!

Dost, Alevi-Bektaşî inancında gerçek sevgili anlamında Tanrı olarak tanımlanmaktadır (Korkmaz, 2016, s.196). Dert ve tasa çekmek hususunda misal verileceği zaman derdin çokluğunu ifade etmek için Hz. Eyüp gösterilmektedir. Sevgilinin, dostun, cananın suretinde Hakk'ın yüze gülmesi ise bir insanda Hz. Eyüp kadar dert olsa bile onun yüzünün gülmesine vesile olmaktadır. Hakkın ilgisi Âşık için yegâne teselli kaynağı olarak tanımlanmaktadır. Hak bütün dertlerin deva vericisi olarak ifade edilmekte ve insan-ı kâmil yaratıcıya, Hakka Aşk ile bağlı bulunmaktadır. Hak, aşkla dolu irfan kadehini aşığına sunmakta böylelikle âşıklar muratlarına ermektedirler. Eserde “ya hu”, “ya hü” gibi Alevi-Bektaşî edebiyatında sıkça karşımıza çıkan Tanrı'yı ifade eden zikir sözcüklerine her kıtada yer verildiği görülmektedir.

7.6. “Ey Erenler Hak Aşkına” Eserinin Analizi

Ey Erenler Hak Aşkına

Söz-Müzik: Neşet Ertaş

Notaya Alan: Erol Parlak

The musical score is written in a single staff with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 9/8. The piece begins with a common rest. The melody is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several triplet markings (indicated by a '3' above the notes) and various ornaments (sharps and naturals) throughout the piece. The score is divided into measures, with measure numbers 3, 5, 8, 11, 13, 15, 17, 19, and 21 clearly marked at the beginning of their respective lines. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

Şekil 7.48. “Ey Erenler Hak Aşkına” eserinin 1-22. ölçüleri.

2

23
e ye ren le r hak a ş kı na

26
e ye ren le r hak a ş kı na

28
e ye ren le r hak a ş kı na

30
ka hı n sa ma ha dö ne li m ka hı n sa ma ha dö ne lim

34
gö nü l de ki dost a ş gı na

36
gö nü l de ki dost a ş gı na

38
ka hı n sa ma ha dö ne li m ka hı n sa ma ha dö ne lim

42
dar gı n lih ge t si na ra da n hoş gö r sün bi zi ya ra dan

46
ü çe r be şe r bir sı ra da n

48
ü çe r be şe r bir sı ra da n

50
ka hı n sa ma ha dö ne li m ka hı n sa ma ha dö ne lim

Şekil 7.49. “Ey Erenler Hak Aşkına” eserinin 23-53. ölçüleri.

54 SİZ 3

56

58

60

62 3

64 3

66
o yo_ h la_ rı_ 3 va_ re_ de ne_

69
ger_ çe_ k ha_ li_ 3 n sır e de ne_

71
ger_ çe_ k ha_ li_ n sır e de ne_

73
şük re_ de li_ m ya re_ de ne_

75
şük re_ de li_ 3 m ya re_ de ne_

Şekil 7.50. “Ey Erenler Hak Aşkına” eserinin 54-76. ölçüleri.

4

77
ka hi n sa ma ³ ha dö ne li

79
m ka hi n sa ma ha dö ne lim

81

83

85
hah lo h ma sı ³ n yi ye yi ye

87
biz bu de me gel dik ni ye

89
al la h al la ³ h di ye di ye ³

91
al la h al la ³ h di ye di ye ³

93
ka hi n sa ma ³ ha dö ne li

95
m ka hi n sa ma ha dö ne lim

97

Şekil 7.51. “Ey Erenler Hak Aşkına” eserinin 77-98. ölçüleri.

99

101

103

105

107

109

112

114

116

118

120

a_ şı h o la _____ n çal sı _____ n sa zı_

ay sı_ n cüm le _____ 3 mi zin ö zü_

_____ ay sı _____ n cüm le _____ mi zin ö zü_

_____ hak a f fet si _____ n cüm le _____ mi zi _____

_____ hak a f fet si _____ 3 n cüm le _____ mi zi _____

_____ ka hı n sa ma _____ 3 ha dō ne li _____

Şekil 7.52. “Ey Erenler Hak Aşkına” eserinin 99-121. ölçüleri.

6

122
m ka hı n sa ma ha dö ne li

124
m ga ri bim dö ³ n düm şaş gı na

126
hak ya r dı me t si n düş gü ne

128
gö nü l de ki ³ dost a ş gı na

130
ka hı n sa ma ³ ha dö ne li

132
m ka hı n sa ma ha dö ne li m

Şekil 7.53. “Ey Erenler Hak Aşkına” eserinin 122-134. ölçüleri.

Eser otuz bir ölçü boyunca devam eden bir saz bölümü ile başlamaktadır. Eserin saz bölümü söz bölümündeki ezgi yapısının tamamını içeren bir yapıdadır. Eser dizi ve seyir bakımından Saba Makamına yakınlık göstermekle birlikte, Saba Makamı dizisinin ikinci derecesinde bulunan koma bemollü si (segâh) sesi yerine si bemol (kürdî) perdesi kullanılmıştır. Bu kullanıma karşılık gelen bir makam ve dizi yapısına, Geleneksel Türk Sanat Müziği makamları içerisinde bir karşılık bulunamamıştır. Bu sebeple aşağıda Saba Makamı dizisi gösterilmektedir.

Çargâhta Hicaz Beşlisi

Gerdaniyede Hicaz Dörtlüsü

Yerinde Saba Dörtlüsü

Yerinde Saba Makamı Dizisi

Şekil 7.54. Saba makamı dizisi.

Eser inici-çıkıcı bir seyir yapısı göstermektedir. Eserin giriş sazından sonra gelen saz bölümleri yine tüm ezgi cümlelerini içermektedir. Eserin birinci söz cümlesi aşağıda gösterilmektedir. Kuvvetli ve net bir vokal icrasıyla ilk söz cümlesi icra edilmektedir.



Şekil 7.55. Eserin birinci söz cümlesi.

Eser içerisinde aynı ezgi cümleleri incelemiş olduğumuz diğer eserlerde de olduğu gibi sıklıkla tekrar edilmiştir. Göstermiş olduğumuz birinci ezgi cümlesi, iki kez tekrar etmekte ve ikinci ezgi cümlesine bağlanmaktadır. Vokal dinamikleri ve nüans bakımından ilk cümle ile yakın bir biçimde icra edilmektedir.



Şekil 7.56. Eserin ikinci ezgi cümlesi.

Eserin saz bölümlerinin sonunda hayal adı verilen ezgisel yapılar, saz bölümlerini söz bölümlerine bağlamaktadır. Bu tanım ve kullanım şekliyle Alevi-Bektaşî müziği repertuarı içerisindeki eserlerle yakınlık göstermektedir.



Şekil 7.57. Saz bölümlerinin sonundaki hayal bölümü.

Yukarıda gösterdiğimiz ezgisel yapı, içerdiği seslerin tartımları dolayısı ile özgün bir yapı arz etmekte ve ilgili bölümde örneklerine yer verdiğimiz hayal (arenleme) örnekleriyle farklılık göstermektedir.

Eser bazı kaynaklarda “Kırşehir Semahı” ismi ile de geçmektedir. Eser ritmik bir biçimde icra edilmekte ve 9/8’lik usulde 2+3+2+2 şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bu usul yapısı ile tahtacı semahları ile benzerlik göstermektedir fakat, makamsal olarak Alevi-Bektaşî müziği repertuarı içerisinde yer alan diğer eserlerden farklı bir eser olarak tespit edilmiştir.

Eserin sözlere aşağıda açıklanmaktadır.

Ey erenler; Hak aşkına
Kalkın, semaha dönelim.
Gönüldeki dost aşkına
Kalkın semaha dönelim

Dargınlık gitsin aradan
Hoş görsün bizi Yaradan
Üçer beşer bir sıradan
Kalkın semaha dönelim

O yokları var edene
Gerçek hâlin sır edene
Şükredelim yâr edene
Kalkın semaha dönelim.

Hak lokması yiye yiye
Biz bu deme geldik niye?
Allah Allah diye diye
Kalkın semaha dönelim.

Âşık olan çalsın sazı
Aysın cümlemizin özü
Hak affetsin hepimizi
Kalkın semaha dönelim.

Garib'im döndüm şaşkına
Hak yardım etsin düşküne
Gönüldeki dost aşkına
Kalkın semaha dönelim.

Hak kavramı bu eser içerisinde çeşitli şekillerde tanımlanmaktadır. Semah da Alevi-Bektaşî inancına göre hak aşkıyla ve bu aşkın coşkusuyla dönülmektedir. Bu coşkunun insandaki tezahürleri farklılık arz etmektedir. Tasavvuf inancında da birbirinden farklı ritüeller bulunmaktadır. Örneğin; Mevleviler semâ ile bu tezahürü ifade etmektedir. Alevi-Bektaşî inancında ise gönüldeki coşku semah ile ifade edilmektedir. Bu eserde Ertaş'ın inanç anlayışını ortaya koyan açık bir ifade biçimi göze çarpmaktadır. "Hak yardım etsin düşküne" ifadesi birçok deyişte kullanılan ve Alevi-Bektaşî edebiyatı içerisinde de sıkça rastladığımız bir söz kalıbıdır. Ertaş'ın birçok eserinde işlemiş olduğu gönül kavramı Alevi-Bektaşî inancında olduğu gibi "Tanrı'nın evi" ve tecelli ettiği yer anlamında yine bu eserde de kullanılmıştır.

7.7. “Helal Et Hakkını” Eserinin Analizi

Helal Et Hakkını (Belki Bundan Sonra Göremem Seni)

Söz-Müzik: Neşet Ertaş

Notaya Alan: Mert Kılıç

1

3

5

7

9

11

13

14

bel ki bun dan son ra son ra gö re mem se ni

16

17

bel ki bun dan son ra gö re mem se ni

Şekil 7.58. “Helal Et Hakkını” eserinin 1-18. ölçüleri.

2

19

ha_ le_ let_ hak_ kı_ nı_ no_ lur_ ha_ le_ let_

21

ca_ nım_ ha_ le_ let_

22

bil_ me_ dim_ kad_ ri_ ni_ ba_ ğı_ş_ la_ be_ ni_

24

ha_ le_ let_ hak_ kı_ nı_ ca_ nım_ ha_ le_ let_

26

28

30

31

o_ a_ hi_ ret_ gü_ nü_ gü_ nü_ bir_ gün_ ge_ le_ cek_

34

o_ a_ hi_ ret_ gü_ nü_ bir_ gün_ ge_ le_ cek_

36

ha_ kim_ ler_ ha_ ki_ mi_ al_ lah_ o_ la_ cak_ al_ lah_ o_ la_ cak_

39

hak_ lı_ o_ lan_ or_ da_ hak_ kın_ a_ la_ cak_

41

ha_ le_ let_ hak_ kı_ nı_ no_ lur_ ha_ le_ let_

Şekil 7.59. "Helal Et Hakkımı" eserinin 19-42. ölçüleri.

43

45

47

48

ben de bir ga ri bim gö züm de yaş lar

51

ben de bir ga ri bim gö züm de yaş lar

53

ca hil dim ba şı ma gel di bu iş ler

55

gel di bu iş ler

56

kul ku sur ey ler ya sul tan ba ğış lar

58

ha le let hak kı ni ca nim ha le let

60

62

64

Şekil 7.60. “Helal Et Hakkın” eserinin 43-64. ölçüleri.

4

65 gi di yo bu ga rip ga rip e ğ le ne mez ki

68 gi di yo bu ga rip e ğ le ne mez ki

70 ger çek g ü ne ş gi bi söy le ne mez ki

72 söy le ne mez ki

73 a na la r ın hak kı ö de ne mez ki

75 ha le let hak kı n ı ca n ım ha le let

Şekil 7.61. “Helal Et Hakkım” eserinin 65-76. ölçüleri.

Eser saz bölümü ile ikinci derece (si bemol 3), dördüncü derece (re), ve üçüncü derece (do) ekseninde özellikle bu sesleri vurgulayarak seyrine başlamaktadır. Nota üzerinde belirtmiş olduğumuz si bemol üç perdesi si bemol iki perdesine nazaran daha pest biçimde icra edilmektedir. Ertaş’ın birkaç eserinde rastladığımız gibi eserin giriş bölümünde icrasını yapmış olduğu saz kısmının, birinci söz bölümünü, ikinci söz bölümüne ve ikinci söz bölümünü, üçüncü söz bölümüne bağlayan aradaki saz bölümlerine göre daha uzun seyrettiği görülmektedir. Giriş sazında söz bölümünün tamamı icra edilmekte ve durak (la) perdesinde uzun kalışlar yapıldığı gözlenmektedir. Eser seyir özellikleri ve kullanılan ses dizisi bakımından Alevi-Bektaşî müziğinde en sık kullanılan makamlardan biri olan, Uşşak makamı ile yakınlık göstermektedir. Uşşak makamı dizisi aşağıda gösterilmektedir.

Yerinde Uşşak Dörtlüsü Nevâda Buselik Beşlisi Muhayyerde Uşşak Dörtlüsü

Yerinde Uşşak Makamı Dizisi Genişlemiş Kısım

Şekil 7.62. Uşşak makamı dizisi.

Eserin söz bölümünde ise ezgisel olarak benzerlik gösteren ezgi cümleleri ve sekvens ezgilere sıkça yer verilmiş bir ezgi yapısı karşımıza çıkmaktadır. Söz girişinde kullanılmış olan ilk cümle aşağıda gösterilmiştir. Eser net bir vokal icrası ile başlamaktadır. Bu bağlamda okuma dinamiklerinin sözlerle birebir paralellik gösterdiğini söyleyebiliriz.



Şekil 7.63. Eserin söz girişinde kullanılmış olan ilk ezgi cümlesi.

Yukarıda belirtmiş olduğumuz ezgi cümlesi eserin ana temasını oluşturmaktadır. İkinci cümle bu ezginin dördüncü dereceye (re) aktarılması ile karara kadar uzanmaktadır. Aşağıda sekvensler kullanılarak karara kadar uzanan ezgi gösterilmektedir.



Şekil 7.64. Sekvensler kullanılarak karara kadar uzanan ezgi.

Özellikle 18., 19. ve 20. ölçülerde birer ses atlayarak oluşturulmuş olan sekvens ezgiler belirgin şekilde görülmektedir. Alevi-Bektaşî müziği içerisinde incelenmiş olan eserlerde de bu şekilde oluşturulmuş ezgi yapılarına sık rastlanılmaktadır.

Eserin söz bölümünde tespit edilmiş olan üçüncü ezgi cümlesi ise aşağıda gösterilmektedir. Eserin bu bölümünde de yine aynı ezgi kalıplarının başka seslere adapte edilmesi ile oluşturulmuş sekvens yapılar gözlenmektedir.

22

bil me dim kad ri ni ba ğış la be ni

24

ha le let hak kı nı ca nım ha le let

Şekil 7.65. Ezgi kalıplarının başka seslere adapte edilmesiyle oluşmuş sekvensler.

Eser 9/8'lik usulün (2+2+2+3)'lük düzümü ile oluşturulmuştur, eser içerisinde başka ölçü değişimi saptanmamıştır.

Ezginin sözleri aşağıda açıklanmaktadır.

Belki bundan sonra göremem seni
Helâl et hakkını, n'olur helâl et
Bilmedim kadrini bağışla beni
Helâl et hakkını, canım helâl et.

O âhiret günü bir gün gelecek
Hâkimler hâkimi Allah olacak
Haklı olan orda hakkın' alacak
Helâl et hakkını n'olur helâl et

Ben de bir garibim gözümde yaşlar
Cahildim başıma geldi bu işler
Kul kusur işler, sultan bağışlar
Helâl et hakkını, canım helâl et.

Gidiyor bu Garip eğlenemez ki
Gerçek güneş gibi söylenemez ki
Anaların hakkı ödenemez ki
Helâl et hakkını n'olur helâl et

Alevi-Bektaşî inanışına göre toplumsal hayatın temel nirengi noktalarından birisi adalet olarak kabul edilmektedir. Adalet Alevi-Bektaşî inancında da çokça işlenmiş bir konu olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsanın birey olarak kendisini gerek zahirî, gerekse batınî manâda rahat, güvende hissetmesini sağlayan ve insanlar arası ilişkileri düzenleyen temel olgulardan biri yine adalet olarak ifade edilmektedir. İnsanlar İslamî anlayışa göre bu dünyada yaşadıkları menfi hadiseleri ahirette hesabı görülür düşüncesiyle kendilerini rahatlatmaktadırlar. Ahiret kavramı Alevi-Bektaşî inancına göre; doğayı ya da doğa parçalarını nesne kimliklerinden, insanı beden kimliklerinden "sıyırmak"la ulaşılan, doğa ve beden olmayan yer olarak algılanan, zâhiri "kuran" şeylerden oluşmasına karşın

“görünmeyen” durumunda bulunan bâtin âlemi; öbür dünya (Korkmaz, 2016, s.41) olarak tanımlanmaktadır. Ahiret, hesap, sırat, mizan gibi kavram ve olguları hayatının merkezinde derceden insan hakiki mutluluğu yaşamaya başlamaktadır. Bu bilgilerden hareketle; ilahi adaletin mutlak manada tecelli edeceği yer ahirettir. Bu anlamlar göz önünde bulundurulduğu zaman Ertaş’ın Anadolu Alevi-Bektaşî inancı ile de öz bakımından yakın bir ilişki kurmuş olduğu görülmektedir.



7.8. “İncitme Canı İncitme” Eserinin Analizi

İncitme Canı İncitme

Söz-Müzik: Neşet Ertaş

Notaya Alan: Mert Kılıç

16

3

5

7

9

10

12

13

15

16

sa kın ol ha in san oğ lu in cit me ca nı in ci t me

her can bir kalp hak ka bağ lı in cit me ca nı in cit me

ya ra la ma bir tek te li gü neş göz lü mah ce ma li

Şekil 7.66. “İncitme Canı İncitme” eserinin 1-17. ölçüleri.

2

18
çe ke mem o nun ve ba li in cit me ca nı in cit me

20

21
bir gün o lup ö le cek sin et ti ğin den bu la cak sin

23
tek rar ge ri ge le cek sin in cit me ca nı in cit me

25
bir gün o lup ö le cek sin et ti ğin den bu la cak sin

27
tek rar ge ri ge le cek sin in cit me ca nı in cit me

29

31

33

35

37

Şekil 7.67. “İncitme Canı İncitme” eserinin 18-37. ölçüleri.

38

 su çun so rum lu su ruh_ tur vü cu dun_ gü_ na hı_ yok_ tur_

40


41

 şüp he_ siz_ ki her can hak tır in cit me ca nı in_ cit_ me_

43


44

 bir gün o lup_ ö le cek sen_ e ğer ge ri ge le cek ssen_

46

 tek rar in san o la cak sa_ n in cit me ca nı in cit me_

48


49

 ga rip ca nın yak ma na_ ra_ ce hen nem de dü şen da_ ra_

51

 bak ib ret al hay van la_ ra_ in cit me ca nı in cit me_

53

 ga rip ca nın yak ma na_ ra_ ce hen nem de dü şen da_ ra_

55

 bak ib ret al hay van la_ ra_ in cit me ca nı in cit me_

Şekil 7.68. “İncitme Canı İncitme” eserinin 38-56. ölçüleri.

Eser sekiz ölçü boyunca devam eden bir saz bölümü ile başlamaktadır. Eserin girişindeki saz bölümü eserin söz bölümünün sonunda iki kez tekrar eden 4. Ezgi cümlesini anımsatmaktadır. Türkünün saz bölümü dizi ve seyir özellikleri bakımından Uşşak makamı ile yakınlık göstermektedir.



Şekil 7.69. Uşşak makamı dizisi.

Yukarıda dizisini göstermiş olduğumuz Uşşak makamı seyrine dördüncü derece (nevâ perdesi) çevresinden başlamaktadır. Fakat söz bölümü seyir bakımından Muhayyer makamını (Bkz. Şekil 7.70) daha çok çağrıştırmaktadır.



Şekil 7.70. Muhayyer makamı dizisi.


Eserin donanımında bulunan si bemol üç perdesi Alevi-Bektaşî müziğinde sıklıkla karşımıza çıkan si bemol bir ve si bemol iki seslerine göre daha pest biçimde icra edilmektedir. Eserin söz bölümünün ilk ezgi cümlesi özellikle sekizinci derece (la) üzerinde bulunan hüseyñ beşlisini anımsatmaktadır. Eser ses aralığının genişliği ile de dikkat çekmektedir. Eserin ilk ezgi cümlesi aşağıda gösterilmektedir. Eser vokal icra dinamikleri açısından kuvvetli bir vokal icrasıyla başlayarak son söz cümlesine doğru kademeli olarak daha sakin vokal nüansları ile karara uzanmaktadır.



Şekil 7.71. Eserin ilk ezgi cümlesi.

Eser dokuzuncu derece (si bemol üç), onuncu derece (do) ekseninde çeşitli ezgisel motiflerle sekizinci derece perdesinde kalış yaparak başlamaktadır. Bu cümleden sonra gelmekte olan karar cümlecığı bize Alevi-Bektaşî müziği başlığı altında tanımlamış olduğumuz hayal ya da arenleme olarak adlandırılan ezgi kalıplarını anımsatmaktadır. Bunun ardından gelmekte olan ikinci ezgi cümlesi muhayyer perdesi ekseninde seyretmektedir.

13



her can__ bir kalp hak ka bağ lı in cit me ca nı in cit me__

Şekil 7.72. Eserin ikinci ezgi cümlesi.

İkinci ezgi cümlesinin ardından da hayal adını verdiğimiz bölüm gelmekte ve üçüncü ezgi bölümüne bağlamaktadır.

16



ya ra la ma bir tek te__ li__ gü neş göz lü mah ce ma__ li__

18



çe ke mem o nun ve ba__ li__ in cit me ca nı in cit me__

Şekil 7.73. Eserin hayal adı verilen bölümü ve takibinde üçüncü ezgi cümlesi.

Yukarıda göstermekte olduğumuz ezgi cümlesi ise 16. ölçüde yazılmış olan ezginin sırasıyla yedinci derece (sol), altıncı derece (fa diyez), ve beşinci derecelere (mi) aktarılması ile oluşturulan, sekvens olarak adlandırılan ezgi kümeleri ile oluşturulmuştur. 4. Ezgi cümlesi de bu şekilde oluşturulmuş bir yapı ile karşımıza çıkmaktadır.

21
bir gün o lup ö le cek sin___ et ti ğin den bu la cak sın___

23
tek rar ge ri ge le cek sin___ in cit me ca nı in cit me

25
bir gün o lup ö le cek sin___ et ti ğin den bu la cak sın___

27
tek rar ge ri ge le cek sin___ in cit me ca nı in cit me

Şekil 7.74. Eserin dördüncü ezgi cümlesi.

Belirtmiş olduğumuz gibi sekvens yapılarına Alevi-Bektaşî müziği içerisinde sıklıkla yer verilmektedir. Eser ezgi yapısı ve seyir bakımından derlenmiş olan ve günümüze ulaşan Kırşehir yöresi ezgileri ile farklılık göstermektedir.

Eserin sözel yapısı aşağıda gösterilmektedir.

Sakın ol ha insan oğlu
İncitme canı, incitme!
Her can bir kalp, Hakk'a bağlı
İncitme canı, incitme!

Yarad'ın mı bir tek teli?
Güneş gözü, mah cemâli
Çekeme'n onun vebali
İncitme canı, incitme!

Bir gün olup öleceksin
Ettiğinden bulacaksın
Tekrar geri geleceksin
İncitme canı, incitme!

Suçun sorumlusu ruhtur
Vücudun günahı yoktur
Şüphesiz ki her can Hak'tır
İncitme canı, incitme!

Bir gün olup öleceksen
Eğer geri geleceksen
Tekrar insan olacaksan
İncitme canı, incitme!

Garip, canın' yakma nâra
Cehennemde düşe'n dara
Bak; ibret al, hayvanlara
İncitme canı, incitme!

Hak insan idrâkine gelen her şeyden müstağni olarak ifade edilmektedir. İdrak etme, algılama sınırının üstünde bir varlık olan Hak, fiziki mefhumlardan uzakta olarak tanımlanmaktadır. Bu haliyle Hakk'ın fiziki bir mekânda bulunması tasavvur edilememektedir. Gönlün basit bir et parçası olmayıp Hakk'ın tecellisine mazhar olacak kabiliyette olduğunu göstermesi bakımından bu eser dikkat çekmektedir. İnsanın gönlünde Hakk'ı barındırdığı için gönlü inciten aslında Hakk'ı incitmiş olacaktır. Bu kâmil insan için kaçınılması gereken bir hareket olarak tasvir edilmektedir. Eser aynı zamanda Alevi-Bektaşî edebiyatında devriye olarak adlandırılan insanın ölümünden sonrasını ve tekrar devretmesini anlatan eserler ile de benzerlik göstermektedir.

7.9. “Kurban Olam” Eserinin Analizi

Kurban Olam

Söz-Müzik: Neşet Ertaş

Notaya Alan: Mert Kılıç

gön lü biz de o la n la rın aş kı na
kur ban o lam kur ba n o lam ben o lam
el u za dam pe ri şa na düş kü ne
kur ban o lam kur ba n o lam ben o lam o lam ben o lam
el u za dam pe ri

Şekil 7.75. “Kurban Olam” eserinin 1-21. ölçüleri.

2

22
 şa na_ düş_ kü ne_ kur ban o lam_ kur ba_ n

24
 o lam_ ben o la_ m o lam_ ben o lam_ 3

27
 3

29
 3

31
 3

33

36
 3

38
 3

40
 mu hab be tin_ der ya_

42
 _ sı na_ da_ la na_ i nip de ri_ ni n de_

44
 gev her bu la na_ her gün. mu hab_ bet te_ n

Şekil 7.76. “Kurban Olam” eserinin 22-45. ölçüleri.

46
na si_ bi na la na_ kur ban o lam_ kur ba_ n

48
o lam_ ben o la_ m o lam_ ben o lam_

50
her gün_ mu hab_ bet te_ n na si_ bi na la na_

52
kur ban o lam_ kur ba_ n o lam_ ben o la_ m

54
o lam_ ben o lam_

57

59

61

63

66
hak yo lu na_ se_ rin_ ba şın_ ve_ re ne_

68
ca nım kur ban_ ol sun_ hak kı bi_ le ne_

Şekil 7.77. “Kurban Olam” eserinin 46-69. ölçüleri.

4

70

ga ri bim der___ di me___ der_man o___ la na___

72

kur ban o lam___ kur ba___ n o lam___ ben o la___ m

74

o la___ m___ ben o lam___ ga ri bim der___ di me___

76

der_man o___ la na___ kur ban o lam___ kur ban___

78

o lam___ ben o lam___ o lam___ ben o lam___

Şekil 7.78. “Kurban Olam” eserinin 70-79. ölçüleri.

Eser on bir ölçü boyunca devam eden bir saz bölümü ile başlamaktadır. Eserin saz bölümü ezgisel olarak söz bölümünün tamamını içeren bir yapıdadır. Saz bölümü ve eserin tamamında sol (7. derecenin bir oktav kalın sesi) si (ikinci derece) aralığı oldukça sık kullanılmıştır. Eser seyir yapısı ve dizisi itibari ile Saba Makamına uygunluk göstermektedir.

Çargâhta Hicaz Beşlisi

Gerdaniyede Hicaz Dörtlüsü

Yerinde Saba Dörtlüsü

Yerinde Saba Makamı Dizisi

Şekil 7.79. Saba makamı dizisi.

Eser dizisi itibari ile Alevi-Bektaşî müziği repertuarı içerisinde bulunan eserlerden farklılık arz etmektedir. Eser iki temel müzik cümlesi etrafında şekillenmiştir. Bunlardan ilki aşağıda gösterilmektedir. Eser tempolu ve kuvvetli bir vokal icrası ile başlamaktadır.



Şekil 7.80. Eserdeki temel müzik cümlelerinden ilki.

Göstermiş olduğumuz ezgi cümlesi dört kez tekrar etmektedir. İkinci söz cümlesine bağlantı direkt şekilde geçilmektedir ve ikinci söz cümlesi ilk söz ezgisinden motifler içermektedir.



Şekil 7.81. Eserin ikinci söz cümlesi.

İkinci söz cümlesi ile karara ulaşan bu eser içerisinde hayal adı verilen ezgi kalıplarına saz bölümlerinin söz bölümlerine bağlandığı ölçülerde rastlanmaktadır.



Şekil 7.82. Eserde rastlanan hayal adlı ezgi kalıbı.

Eser ritmik bir biçimde icra edilmekte ve 4/4 lük usul yapısında 1+1+1+1 şeklinde icra edilmektedir.

Eserin sözleri aşağıda açıklanmaktadır.

Gönlü bizde olanların aşkına
Kurban olam, kurban olam, ben olam.
El uzadam perişana, düşküne
Kurban olam, kurban olam, ben olam

Muhabetin deryasına dalana
İnip derininde gevher bulana
Her gün muhabbetten nasibin' alana
Kurban olam, kurban olam, ben olam

Hak yoluna serin', başın' verene
Canım kurban olsun, Hakk'ı bilene
Garib'im derdime derman olana
Kurban olam, kurban olam, ben olam

Alevi-Bektaşî inancına göre göre insan Dünya'da yaptıklarıyla Hakk'a yaklaşmakta ya da uzaklaşmaktadır. Bu durum, hakikatin görünen, zahirî tarafı olarak anlatılmaktadır. Bu durumun bir de görünmeyen yani, bâtinî tarafı bulunmaktadır. Alevi-Bektaşî inancına göre muhabbet Hak ile yakınlaşma araçlarından biri olarak tanımlanmaktadır. Eserde ifade edilen "gevher" kelimesi ise Hakk'ı ifade etmektedir. İnsan, kendi benliğini ifna ederek Hakka vasıl olmaya başlamaktadır. Hakk'a vasıl olabilmenin yegâne yolu ise kendi benlik idrakinden vazgeçerek sadece Hakk'a odaklanmakla olmaktadır. Hakk'ı hayatının merkezine alan bir insan Hak yolunda serini, başını mecazen vermiş olacaktır.

7.10. “Sabreyle Gönül” Eserinin Analizi

Sabreyle Gönül

Söz-Müzik: Neşet Ertaş

Notaya Alan: Mert Kılıç

The musical score is written in 3/4 time and D major. It consists of 17 measures. The melody is written on a single staff with a treble clef. The lyrics are written below the melody. The guitar accompaniment is indicated by a slash and a guitar symbol (G) in measures 5, 14, and 15. The tempo is marked 'A tempo' in measure 15.

14 serbest
sab rey le gö nül gö nül (saz.....)

15 A tempo
sa bır sız ol ma (saz.....)

16

Şekil 7.83. “Sabreyle Gönül” eserinin 1-17. ölçüleri.

2

18
cüm le yi gö nü le hey dost

20
(saz.....) yar e den var dır

22
(saz.....)

23
dar da kal dım di ye di ye

25
u mut suz ol ma (saz.....)

27
yağ i ken dün ya yı

29
var e den var dır (saz.....)

31

33

35

37

Şekil 7.84. “Sabreyle Gönül” eserinin 18-38. ölçüleri.

39

41

43

44 serbest

öz gö nül den_ bi zim bi_ zim_____ (saz .)

46

ya ri miz_ o_____ lan_____ (saz . . .)

48

.....)

50

sev da_____ sı_____ si_____ na_____ da_____ hey_____ dost_____

52

(saz.....) na ri miz_ o_____ lan_____

54

(saz.....)

55

şu çar kı_____ dün_____ ya da_____

57

bi ri miz_____ o_____ lan (saz)

Şekil 7.85. “Sabreyle Gönül” eserinin 39-58. ölçüleri.

4

59
do ğup şu ci ha nı ha 3 nı
61
nu re den var dır (saz.....)
63
şu çar kı dün ya da
65
bi ri miz o lan (saz)
67
do ğup şu ci ha nı ha 3 nı
69
rit. nu re den var dır (saz.....)

Şekil 7.86. “Sabreyle Gönül” eserinin 59-70. ölçüleri.

Eser saz bölümü ile özellikle beşinci derece (mi) ve civarında (3. ve 4. derecelerde) kalışlar yaparak başlamaktadır. Eser genel seyir anlayışı ve dizisi itibari ile Hüseyini makamına (Bkz. Şekil 7.87) uygunluk göstermektedir.

Yerinde Hüseyinî Beşlisi Hüseyinîde Uşşak Dörtlüsü

Yerinde Hüseyinî Makamı Dizisi

Şekil 7.87. Hüseyini makamı dizisi.

Eserin saz bölümü ikinci, üçüncü ve dördüncü söz ezgileri ile benzerlik göstermektedir. Saz bitiminde yine karar perdesinde sol sesini yeden alarak verilen karar kalışlarında Alevi-Bektaşî müziğinin karakteristik kalışlarını hatırlatmaktadır. Eser söz girişine saz bölümünde bulunmayan yeni bir ezgi kalıbıyla ve serbest biçimde başlamaktadır. Beşinci derece (mi) üzerinde hüseyinî dizisinde de belirtilen uşşak dörtlüsü hissettirilmek sureti ile kalışlar yapıldığı gözlenmektedir.

14 **serbest**

sab rey le_____ gö nül gö_ nül (saz.....)

15 **A tempo**

sa bir sız ol_____ ma (saz.....)

Şekil 7.88. Eserin söz bölümünün başlangıcı.

Birinci söz bitiminden sonra eserin saz bölümündeki temposuna geri dönmüştür fakat eser genel itibari ile keskin bir ritmik yürüyüş ile icra edilmemektedir. İlk söz cümlesinin ardından iki ölçü boyunca devam eden saz bölümü eseri ikinci söz cümlesine bağlamaktadır. Eser sözlerdeki ifadeleri tamamen yansıtan bir vokal icrası özelliği göstermektedir. Bu müzikal yaklaşım eserin tamamında kendini göstermektedir.

18

cüm le_____ yi_____ gö_____ nü le_____ hey_____ dost

20

(saz.....) yar e den_ var_____ dır

Şekil 7.89. Eserin ikinci söz cümlesi.

Yukarıda göstermiş olduğumuz ikinci söz cümlesi eserin müzikal karakterinin temelini oluşturmaktadır. Devamında bir ölçü süren bağlantı sazının ardından üçüncü ve dördüncü söz cümleleri birbirine bağlanmaktadır.

23

dar da kal_____ dım_____ di ye di_____ ye_____

25

u mut suz_____ ol_____ ma (saz.....)_____

Şekil 7.90. Eserin üçüncü söz cümlesi.

27

yoğ i ken dün ya yı

29

var e den var dır (saz.....)

Şekil 7.91. Eserin dördüncü söz cümlesi.

Eserin ritmik yapısı 4/4'lük (1+1+1+1) olarak tespit edilmiştir. Eser tempo bakımından esnek bir yapıda olmakla birlikte serbest bölümleri de bulunmaktadır.

Eserin sözleri aşağıda açıklanmaktadır.

Sabreyle gönül, sabırsız olma
Cümleyi gönüne yar eden vardır.
Darda kaldım diye umutsuz olma
Yoğ iken dünyayı var eden vardır.

Öz gönülden bizim yârimiz olan
Sevdası sinede nârımız olan
Şu çark-ı dünyada birimiz olan
Doğup şu cihanı nur eden vardır

Hoş muhabbet güzel olur yârinen
Gâhî batın, gâhî zâhir görünen
Türlü türlü irenklerle bürünen
Kendin' bin bir donda sır eden vardır.

Mah cemâl üstünde telin aşkına
Derde derman olan dilin aşkına
Garip bülbül gibi gülün aşkına
Düşüp gece gündüz zar eden vardır.

Sabır insanoğlunun ifade en çok zorlandığı hususların başında gelmektedir. Bu duygu ve düşünceyi hakkıyla ifa edebilen insan kâmil insan olmaya yaklaşmış sayılmaktadır. Alevi-Bektaşî inancının temel gayesi insanı “insan-ı kâmil” mertebesine ulaştırmaktır. Sabır, kemâle ulaşmayı arzulayan insan için geçilmesi gereken temel merhalelerden birisi olarak ifade edilmektedir.

Klasik edebi anlayışa göre göre aşığın gönlü sevgilinin perişan, dağınık saçında bulunmaktadır. Sevgilinin saç siyah olarak ifade edilmekte ve aşığın gönlü sevgilinin

saçında olduğundan dolayı aşığın bahtı da kara olarak ifade edilmektedir. Klasik edebiyat içerisinde de sevda, süveyda, esvet gibi kavramların hepsi siyahlık ifade etmektedir. “Sevdası gönülde olan yar” elbette varlığındaki ululuk ve yücelik sebebiyle bir gönülde tecelli etmekte ve bu durum gönüle düşen nâr olarak ifade edilmektedir. Sevgisiyle gönlü yakan maşuk aynı zamanda “orayı nurlandıran ve var eden varlık” şeklinde tasvir edilmektedir.

Vahdet-i vücud¹⁸ kavramı Alevi-Bektaşî inancının ve Anadolu’da inanılan ve gelişen tasavvufî inanışların da benimsediği kavramlardan birisi olarak bilinmektedir. Bu inanca göre var olan bir tek Hakk’tır Görünüşte varlıkları mevcut olan diğer şeyler ise Hakk’ın varlığı karşısında birer mecaz olarak tanımlanmaktadır. Hak Teâlâ çeşitli suretlerde tecelli etmektedir. Dona girmek tabiri bu tarz bir tecelliyi anlatan Alevi-Bektaşî edebiyatında da sıkça işlenmiş olan, mühim bir kavram olarak göze çarpmaktadır.

¹⁸ Varlığın birliğini, var edenle var edilenin bir olduğunu, var edenin varlığı nedeniyle varlıkların varlaştığını savunan tasavvuf anlayışı ya da felsefesi (Korkmaz, 2016, s.697)

7.11. "Sevişmek İbadettir" Eserinin Analizi

Sevişmek İbadettir

Söz-Müzik: Neşet Ertaş

Notaya Alan: Mert Kılıç

3

5

7

Ge ce gün düz_ ba_ ha_ rım_ da_ ya_ zım_ da_

9

a_ rı_ yo_ dum_ o_ nu_ hay_ li_ za_ man_ dır_

11

şu_ be_ nim_ ö_ züm_ de_ be_ nim_ gö_ züm_ de_

13

se_ viş_ mek_ i_ ba_ det_ dir_ sev_ gi_ i_ man_ dır_

15

Şekil 7.92. "Sevişmek İbadettir" eserinin 1-16. ölçüleri.

2

17



19



21

se viş ti ğim. an da mut lu o lu rum



23

sev gi siz i ma ni na sıl bu lu rum



25

ben böy le i nan dım böy le bi li rim



27

se viş mek i ba det dir sev gi i man dir



29



31



33



Şekil 7.93. "Sevişmek İbadettir" eserinin 17-34. ölçüleri.

35

 sev gi i çin__ be__ nim ga__ rip ol__ du__ ğum

37

 doğ ru dur sev__ gi__ den i__ man_ bul du__ ğum

39

 be nim i nan__ dı__ ğım be__ nim bil__ di__ ğım

41

 se viş mek i__ ba__ det dir__ sev__ gi i__ man__ dır

43

 (Instrumental accompaniment)

45

 (Instrumental accompaniment)

47

 (Instrumental accompaniment)

49

 be nim i nan__ dı__ ğım_ be__ nim_ bil__ di__ ğım

51

 se viş mek i__ ba__ det dir__ sev__ gi i__ man__ dır

Şekil 7.94. "Sevişmek İbadettir" eserinin 35-52. ölçüleri.

Eserde kullanılmış olan dizi aşağıda gösterildiği üzere hicaz makamı dizisidir.



şekil 7.95. Hicaz makamı dizisi.

Eserin saz bölümünün seyri hicaz dörtlüsünün güçlü perdesi olan dördüncü derece civarında yine dördüncü dereceyi güçlendirerek başlamaktadır. Saz bölümü iki ölüden oluşan bir ezgi cümlesinden oluşmaktadır ki Alevi-Bektaşi müziğinde karşımıza sıklıkla çıkmakta olan nakarat ezgisinin bağlamaya adapte edilmesi sayesinde ortaya çıkmaktadır. Aynı ezgi üç kez tekrar edildikten sonra eserin söz (şan) bölümüne geçildiği gözlenmektedir.



şekil 7.96. Eserin saz bölümünün başlangıcı.

Eser söz bölümüne yine saz bölümünde olduğu gibi dördüncü dereceyi merkez olarak başlamaktadır. Eser genel olarak birbirine benzer ezgilerle oluşturulmuştur. Söz bölümünün ilk cümlesinde de böyle bir yapı söz konusudur. Ezgi gidişi saz bölümüne çok yakın olmakla beraber son lde ikinci derecede kalması sebebiyle bir bitiş hissi oluşurmamaktadır.



şekil 7.97. Eserin söz bölümünün başlangıcı.

Yukarıda görülmekte olan 7. ve 8. Ölüler de dahil olmak üzere 12. lye kadar aynı müzik cmleri saz bölümünde olduğu gibi birbirini izlemektedir. Nakarat bölümünün bulunduğu 13 ve 14. Ölüler ise saz bölümüyle daha yakın bir ilişkide olan müziksel yapıları içererek karara bağlanmaktadır. Eser son derece ritmik ve kuvvetli bir vokal icrası özelliği göstermektedir.



Şekil 7.98. Eserin 13. ve 14. ölçüleri.

Bu eserde olduğu gibi tek bir ezgi cümlesinin çeşitli tartımlarla farklı perdelere kalışlar yapılarak tekrarlandığı yapılara Alevî-Bektaşî müziğinde sıklıkla rastlanmaktadır.

Eserin ritmik yapısı 4/4'lük kalıba uygun olarak özellikle Kırşehir yöresinde sıklıkla karşılaştığımız bir yapı arz etmektedir.

Eserin sözleri aşağıda gösterilmektedir.

Gece gündüz baharımda, yazımda
Arıyo'dum onu hayli zamandır.
Şu benim özümde, benim gözümde
Sevişmek ibadettir, sevgi imandır.

Seviştığım anda mutlu olurum
Sevgisiz imânı nasıl bulurum?
Ben böyle inandım, böyle bilirim;
Sevişmek ibadettir, sevgi imandır.

Sevgi için benim Garip olduğum
Doğrudur, sevgide imân bulduğum
Benim inandığım, benim bildiğim;
Sevişmek ibadettir, sevgi imandır.

İnançların temel kaynağının sevgi olduğu hususunda âşıklar ittifak etmektedir. İlk yaratılan şeyin Nur-u Muhammedî olduğu tasavvufî kaynaklarca ifade edilmektedir. Sevgi varlığın temel taşı olduğu gibi insanoğlunu besleyen, eğiten, terbiye eden temel argümanlardan da birisi olarak ifade edilmektedir. Genel bir ifade ile tasavvuf literatürü sevgi temeli üzerine kurulmuştur.

İman, Alevi Bektaşî inancına göre; “gönül yoluyla ulaşılan Hakk’a ilişkin anlam, sezgi ve bilgi” anlamına gelmektedir. İman etme ise, dört kapı kırk makam öğretisinde “mürşit önünde, yolun bütün kurallarına uyacağına söz verme; bu inancını ikrara bağlama anlamına gelen şeriat kapısının birinci makamı” olarak ifade edilmektedir (Korkmaz, 2016, s.376). Bir insanın görmediği bir varlığa inanması ve dahi onu kendi özünde barındırmasını idrâki sevgi temelli açıklanmaktadır. Bir insanın Hakka yakın olabilmesi inancı ölçüsünce. Anadolu'ya has tasavvufî inançların tümünde sevmeye ve sevgiye

aynı önem atfedilmekte ve kâmil insan aynı zamanda en çok seven kimsedir. Mutasavvıflara göre Hakk'a giden en kestirme yol sevgi olarak tanımlanmaktadır.



8. SONUÇ VE ÖNERİLER

Neşet Ertaş'ın eserlerindeki sözel içeriğin (kullanmış olduğu dil, kelimelere yüklemiş olduğu mânâ ve öz), yüzyıllardan günümüze dek aktarılagelmiş Alevi-Bektaşî inancına has edebî yapıları ile arasında fark bulunmadığı anlaşılmaktadır. Bu noktada belirtmelidir ki alanımızın dışına çıkmamak adına sözel içerikle ilgili edebi çerçevede kapsamlı bir incelemeye yer verilmemiştir. Ancak, sözel içerik konusu ile ilgili kapsamlı bir çalışmanın bu konunun uzmanları tarafından araştırılması gerektiğini belirtmekle beraber incelemiş olduğumuz eserlerde görülmüştür ki Alevi-Bektaşî inancına has temel kültler ve inançsal motiflerin birçoğu işlenmiştir. Sözgelimi, *insanın dünyadaki amacı*, *insanın sahip olduğu erdem*, Alevi-Bektaşî inanç anlayışının *kâmil insan* tanımı, *Hakk'ı özünde barındırma*, *her millete bir nazarla bakma* ve *Hak aşkı* kavramları; edebi ve inançsal bakımdan estetik, bir o kadar da Anadolu ozanlarına has bir tavır ve ifade biçimiyle yazılmıştır.

Alevi-Bektaşî müziğinin referans alındığı eser inceleme nihayetinde; perde kullanımı, makamsal ve ritmik yapı, bunlara ilaveten icra bakımından benzerlik ve farklılıklara rastlanmıştır. Bilinmektedir ki Alevi-Bektaşî müziği icrasında ana çalgı olarak çeşitli formlarda ve düzenlerde bağlama kullanılmaktadır. Ancak, kullanılan bağlamaların formları ve akort düzenleri yörelere göre farklılık göstermektedir dolayısıyla, Alevi-Bektaşî müziğinde belirgin tipte ve değişmeyen bir akort düzeninde bağlama kullanılır demek yanlış olacaktır. Şehirde uzak yaşamış ve kayıtları günümüze ulaşmış ozanların başta 12 perde dede sazı adı verilen, bağlama düzeniyle icra edilen bağlamayı kullandıkları, bunun yanında ruzba, ırızva gibi boyut olarak daha küçük bağlama tiplerini de kullandıkları bilinmektedir. Bu noktada, genel bir değerlendirme yapılması gerekirse, özellikle şehirlerde ve şehirle ilişkide bulunmuş icracılarda sıklıkla rastlanan bağlama tipinin; kısa sap 19 perde bağlamada bağlama düzeni ve 23 perde bağlamada ise bozuk düzen olduğunu belirtmek yanlış olmayacaktır.

Bu bilgilerden hareketle, incelemiş olduğumuz eserlerdeki perde kullanımının Ertaş'ın kullandığı bağlamanın perde yapısı ile farklı olduğu görülmektedir. Öyle ki ilk ustası ve babası Muharrem Ertaş'ın ve yörenin o dönemki ustalarının kullanmış olduğu 17-19 perdeli ve la karar çalınan (aşağıdan yukarıya; la, la, sol) saz tipini, 37-43 perdeli saz tipine dönüştürerek, "re" perdesi karar alarak (aşağıdan yukarıya; la, re, sol) icra ettiği bir saz kullanmayı tercih etmiştir (Parlak, 2013, s.127). Bu tercihinde dönemin önemli ustalarından Bayram Aracı'dan etkilendiği aktarılmaktadır (Tokel, 2018, s.146) Ertaş'ın kendine özgü çalma tekniği ile kullanmış olduğu bu bağlama tipi temel terimlerle müziği

ve durumu açıklama alışkanlığı olan radyo ve piyasa icracıları tarafından *Ertaş Sazı* ya da bu anlama gelen *Neşetkâr* olarak adlandırılmıştır (Parlak, 2013, s.127). Özellikle yeni kayıtlarında, bağlamasına manyetik adı verilen bir ses vericisi eklemiştir. Böylelikle yeni tip bir elektro saza dönüştürdüğü bağlamasına bir takım ses efektleri (distortion, delay, eq, reverb, vb.) de ilave ederek eski kayıtlarında kullanmış olduğu akustik bağlamalardan çok daha farklı bir tını tercih etmiştir. Ertaş'ın sazındaki bu dönüşümün yansıması olarak; eserlerinin ezgisel yapılarının, hem yörenin kendi kuşağına kadar gelen diğer ustalarından, hem de Alevi-Bektaşî müziğinin genel karakterinden farklılıklar gösterdiği görülmektedir. Ertaş, Akdoğu'nun Tasavvufî Halk Müziği tanımı çerçevesinde ifade ettiğinin aksine on yedili perde sistemini kullanmamıştır.

Söz konusu tespitler ışığında ve Ertaş'ın ezgiye-vokal icrasına yön vermesi noktasında bağlama çalımı, icra etmiş olduğu müziğin karakterini özgün bir yapı olarak tanımlamamıza olanak sağlamaktadır. Bu durum ile birlikte ses dizileri ve makamsal yapılar da şekillenmiştir ki Alevi-Bektaşî müziği karakteristiğinde rastlanmamış farklı ses dizileri ve makamsal yapıların kullanılmış olmasının yanında icra ettiği bağlaması da perde yapısı, ses karakteri bakımından farklılık arz etmektedir.

Ertaş'ın bağlamasındaki perde sistemini kullanmış olan ve Alevi-Bektaşî müziği kapsamında eserler vermiş başka bir icracıya, mahalli sanatçıya, ozana rastlanılmadığından hareketle, bu durumun özgün bir müzikal yapı oluşturduğunu söyleyebiliriz. Buna karşın Alevi-Bektaşî müziğinin tipik müzikal motiflerinden olan arenleme/hayal adı verilen kalıplar, Türk halk müziğinin ve Alevi-Bektaşî müziğinin genel karakteristiğinde icra edilen sekvens yapılar, Ertaş'ın eserlerinde de sıklıkla karşımıza çıkmıştır. Ayrıca incelemiş olduğumuz eserlerinde kendi yöresine has tavır ve üslup özelliklerini de görmekteyiz. Bu örnekler de Alevi-Bektaşî müziği ile ezgisel bakımdan paralellik gösterdiği bağlamda değerlendirilmişlerdir. Ritmik bakımdan değerlendirdiğimizde ise yine özgün ve bugüne dek derlenmiş ve tanımlanmış olan yapıların Ertaş tarafından kullanılmış olmasının yanında yeni ritmik yapıların da kullanıldığı görülmüştür. Alevi-Bektaşî müziğinde bir eser içerisinde oluşturulan ritmik ve ezgisel değişimlere özellikle semahlarda rastlanmaktadır. Söz konusu örnekler içinde "Dostlara Selam" isimli eserin ritmik yapısı özgün bir ritmik yapı olarak tanımlanmak yerinde olacaktır. İncelemiş olduğumuz eser, semah olmamasına karşılık, bahsettiğimiz üzere özellikle semahlarda rastlanılan ritmik ve ezgisel değişimleri bünyesinde barındırmaktadır. Alevi-Bektaşî müziği kadrosu içerisinde değerlendirilmiş olan eserlerde daha önce rastlanmamış ritmik yapılar bu eserde karşımıza çıkmaktadır.

Fakat bunun yanında incelemiş olduğumuz eserler içerisinde Geleneksel Türk Halk Müziği'nde ve Alevi-Bektaşî müziğinde sık kullan ritmik kalıplar da tespit edilmiştir.

İncelemiş olduğumuz eserlerin giriş bölümlerinde bağlamayla icra edilen saz bölümleri yine eserlerin söz bölümlerindeki ezgisel yapıların bağlamaya aktarılması ile oluşturulmuştur ki gerek Alevi-Bektaşî müziğinde gerekse Geleneksel Türk Halk müziği çatısı altında toplanmış diğer sözlü türlerde de saz bölümleri çoğunlukla bu haliyle biçim bulmuştur. Bu durumda, Ertaş'ın saz bölümlerini oluşturma anlayışının bu türlerin tamamı ile yakınlık gösterdiğini söyleyebiliriz. Ancak, Ertaş'ın incelemiş olduğumuz eserlerindeki saz bölümlerinin icrası, müzikal bakımdan ve çalım tekniği bağlamında zengin bir içeriğe sahip olması, bir diğer ifadeyle, Ertaş'ın kendine has bağlama icra biçimi, söz konusu sözlü ezgileri yorumlamasında ve bağlama icrasındaki ustalığı ile kendini göstermekte, eserlerin tamamına müzikal bakımdan karakteristik bir özellik katmaktadır.

İncelenen eserlerin tamamında, özellikle söz bölümlerinde, sözlerde anlatılmak istenen içeriğin müzikal bir yansıması karşımıza çıkmıştır. Alevi-Bektaşî müziğinin genel karakterini ortaya koyan öğelerden birisi de sözlerin ön planda olması, gerek icrasal dinamiklere gerekse; ezgisel kurulumlara yön vermesidir. Bu çerçeveden bakıldığında da Ertaş'ın icrasının ve ezgi geliştirme anlayışının yine Alevi-Bektaşî müziği ile yakınlık gösterdiği görülmektedir.



KAYNAKLAR

- Akdoğu, O. (1996). *Türler ve Biçimler*. (2. Baskı). İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Aksüt, H. (2012). *Aleviler: Türkiye, İran, Irak, Suriye, Bulgaristan. Dede Ocaklarının, Toplulukların ve Yerleşimlerin Tarihi*. (4. Baskı). Ankara: Yurt Yayınları.
- Birdoğan, N. (2010). *Anadolu'nun gizli Kültürü Alevilik*. (6. Baskı). İstanbul: Kaynak Yayınları.
- Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E. K., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F. (2014). *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. (1. Baskı). Ankara: PEGEM Akademi Yayınları.
- Cangal, N. (2011). *Müzik Formları*. (4. Baskı). Ankara: Arkadaş Yayınları.
- Dierl, A. J. (1991). *Anadolu Aleviliği*. (Çev. F. Yiğit). İstanbul: Ant Yayınları. (Eserin Orijinali 1985'te yayımlandı).
- Duygulu, M. (1997). *Alevi-Bektaşî Müziğinde Deyişler*. (1. Baskı). İstanbul: Sistem Ofset.
- Dündar, C. (Yönetmen). (2005). *Garip: Neşet Ertaş Belgeseli* [Film]. Türkiye: Kalan Müzik.
- Elhankızı, A. (2012). *Armoni Klasik Batı Sistemine Rus Ekolü Yaklaşımları*. Türkiye: Eğitim Kitabevi
- Eroğlu, K. (2017). *Kulluğa Yoktur Rızamız Alevilik*. (1.Baskı). İstanbul: Tekin Yayınevi
- Eyuboğlu, I. Z. (1987). *Anadolu İnançları, Anadolu Mitolojisi İnanç-Söylence Bağlantısı*. (1. Baskı). İstanbul: Geçit Kitabevi.
- Eyuboğlu, I. Z. (2010). *Bütün Yönleriyle Bektaşîlik*. İstanbul: Derin Yayınevi.
- Gölpınarlı, A. (1972). *100 şair 1000 şiir Türk Tasavvuf Şiiri Antolojisi*. (1. Baskı). İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Gülçiçek, A. D. (2003). Abdallar. *Gazi Üniversitesi Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Merkezi, Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*. Sayı 23.
- Karamustafa, A. T. (2011). *Tanrının Kural Tanımaz Kulları, İslam Dünyasında Derviş Toplulukları 1200-1550* (Çev. R. Sezer) (3. Baskı) İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık. (Eserin Orijinali 1994'te yayımlandı).
- Karasar, N. (1995). *Bilimsel Araştırma Yöntemi*. Ankara: Alkım Yayınevi.
- Korkmaz, E. (2013). *Dört Kapı Kırk Makam*. (4.Baskı). İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi.

- Korkmaz, E. (2016). *Ansiklopedik Alevilik-Bektaşilik Terimleri Sözlüğü*. (5. Baskı). İstanbul: Anahtar Kitaplar Yayınevi.
- Özmen, İ. (1998). *Alevi Bektaşî Şiirleri Antolojisi Cilt: 1*. (1. Baskı). Ankara: T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Parlak, E. (2013). *Garip Bülbül Neşet Ertaş: Hayatı, Sanatı, Eserleri Cilt 1*. (1. Baskı). İstanbul: Demos Yayınları.
- Parlak, E. (2013). *Garip Bülbül Neşet Ertaş: Hayatı, Sanatı, Eserleri Cilt 2*. (1. Baskı). İstanbul: Demos Yayınları.
- Shankland, D. (2010). Antropoloji ve Etnisite: Yeni Alevi Hareketinde Etnografyanın Yeri., T. Olsson, E. Özdalga, C. Raudvere. (Editörler). *Alevi Kimliği*. (3. Baskı). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Şahin, D. (2019). *Yeniçeri Âşıklar ve Bestelenmiş Şiirlerinin Müzikal Analizi*, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.
- Timuroğlu, V. (2004). *Alevilik, Bektaşilik, Şiilik, Kızılbaşlık*. (1. Baskı). Ankara: Kalan Yayınları
- Tokel, B. B. (2018). *Neşet Ertaş Kitabı* (2. Baskı) İstanbul: Kapı Yayınları.
- Yaltrık, H. (2003). *Tasavvufî Halk Müziği -Notalarıyla- (İlahiler-Nefesler-Tatyanlar-Deyişler- Semahlar)*. (1. Baskı). Ankara: Türkiye Radyo Televizyon Kurumu Müzik Dairesi Başkanlığı.
- Yılmaz, A. (2008). *Kırşehir Örneklemeyle Abdallar*. Kırşehir: Kırşehir Belediyesi Kültür Tarih Yayınları Serisi.



EK-1. Neşet Ertaş'ın Kalan Müzik Yayını Albümleri ve Albüm İçerikleri

Albüm bilgileri Kalan Müzik internet adresinden¹⁹ 18.03.2019 tarihinde alınmıştır. Albümler ve içerikleri aşağıda albüm isimlerinin baş harflerine göre alfabetik sıra ile verilmiştir.

Ağla Sazım (10) – 13 Mayıs 2000

1. Ağla Sazım – 07:56
2. O Sen misin – 05:07
3. Türkiyem – 10:24
4. Yarım Senden Ayrılalı – 03:35
5. Kız Pınar Başında – 03:52
6. Ben miyim Dünyada Bir Bahtı Kara – 03:40
7. Aldın Aklımı Baştan – 04:43
8. Eğer Benim İle – 04:18
9. Mevlana – 03:39
10. Taramış Zülfünü – 03:18
11. Atım Araptır – 04:21
12. Fidayda – 03:44

Ayaş Yolları – 3 Nisan 2000

1. Ayaş Yolları – 03:45
2. Gönül Ne Gezersin – 04:28
3. Karlı Dağlar – 04:32
4. Gülüşün Gülden Güzel – 05:38
5. Neyleyim Yalan Dünya Malı – 04:56
6. Güzel Şah'tan Bir Dolu Geldi – 05:08
7. Yardan Ayrı Düşeli – 02:12
8. Bunca Yıldır – 05:29
9. Kahpe Felek – 05:10
10. Türkü Sever – 04:52
11. Adem Olup – 04:38
12. Hata Benim – 06:48
13. Çiçekler Ekiliyor – 03:57

¹⁹ <https://kalan.com/albumler/>

Çiçek Dağı (7) – 5 Nisan 2000

1. Çiçek Dağı – 04:37
2. Bahçadan Aşıyor – 04:29
3. Hapishanelere Attım Postumu – 03:50
4. Şu Sille'den Gece Geçtim – 04:47
5. Ne Olur Sevdiğim – 04:39
6. Ey Erenler Hak Aşkına – 08:56
7. Ah Şu Yalancı Dünya – 05:40
8. Evvelim Sensin – 05:33
9. Gör Ki Felek – 04:50
10. Kibar Kız – 04:07
11. Yüce Dağlar – 05:56
12. Berber – 04:40

Dostlara Selam (12 (?)) - 2 Mayıs 2001

1. Bad-ı Saba – 04:02
2. Bir Garip – 13:50
3. Dost İle Sohbet – 04:05
4. Dostlara Selam – 04:31
5. Gurbet Ele Düştü – 03:26
6. Kuruşa Fidanım – 04:32
7. Gelin Dostlar – 08:38
8. Ne Söyleyim – 04:56
9. Kavuşmak Güman Oldu – 04:52
10. Kara Kaslar Kara Gözler – 02:59
11. Son Bakışım – 03:21
12. Bıraktın Yalnız – 05:05
13. Baharı Görmedim – 04:22
14. Kamayı Çektim – 03:17

Garibin Dünyada Yüzü Gülemez (5) – 3 Nisan 2000

1. Garibin Dünyada Yüzü Gülemez – 05:43
2. Erciyesten Kar İstersin – 03:39
3. N'olur Gelin N'olur – 04:54
4. Kader Kader Derler – 04:13
5. Sen Benimsin – 04:04
6. Olamam – 04:45
7. Gel Gayri Gel – 04:12
8. Dünyaya Geleli – 02:49
9. Binbir Hayalınan – 05:45
10. Dağlar Başı Karlı Olur – 03:01
11. Şeker Dağı – 05:19
12. Nasıl Vafedeyim – 03:02
13. Al Yanak Allanıyor – 05:40
14. Atı Olan El Atına Biner Mi – 05:03

Gönül Dağı (2) – 7 Haziran 1999

1. Gönül Dağı – 04:58
2. Ahu Gözlerini Sevdiğim – 06:16
3. O Şirin Sözlerine – 03:45
4. Çırpınıp Da Sen Ovaya – 04:06
5. Karadır Şu Bahdım Kara – 05:37
6. Şu Garip Halimden – 05:28
7. Küstürdüm Gönülü – 05:48
8. Kızılırmak – 04:14
9. Kaşların Karasına – 03:24
10. Dane Dane Benleri Var – 04:33

Gurban Olduğum – 30 Temmuz 2003

1. Kan Ağlar – 06:48
2. Gurban Olduğum – 07:10
3. Dertli Anam – 07:48
4. Emine – 07:42
5. Yozgat Sürmelisi – 08:41
6. Gelin Gelin – 04:56
7. Beklerim – 08:05
8. Allı Turnam – 06:28
9. Hey Sürmeli – 03:33

Hata Benim (11) -- 15 Kasım 2000

1. Evvelim Sen Öldün – 08:27
2. Yalan Dünya – 06:24
3. Hata Benim – 07:06
4. Mutlu Olsun – 03:37
5. Aslı Bozuk Deme – 04:46
6. Az Mı Çektim – 07:49
7. Yazımı Kısa Çevirdin – 06:23
8. Lelo'm – 06:36
9. Helal Etme Hakkımı – 04:35
10. Kahveyi Kavuranlar – 05:10

Mühür Gözlüm (3) – 7 Haziran 1998

1. Mühür Gözlüm – 08:44
2. Ben Melamet Hırkasını – 04:20
3. Suda Balık Oynuyor – 03:01
4. Kara Gözlüm Efkârlanma – 03:08
5. Ay Gibi Yüzler Sende – 02:17
6. Dağlar Dağladı Beni – 03:06
7. Sevda Olmasaydı – 03:34
8. Geleli Gülmedim Ben Bu Cihana – 06:56
9. Kar Mı Yağmış – 03:46
10. Açma Zülüflerin – 04:28
11. Karşıdan Karşıya Elmalı Dağlar – 04:19
12. Nedir Bu Başımda Bu Sevda – 04:24
13. Köprüden Geçti Gönül – 06:15
14. Kayalar Merdin Merdin – 04:32

Niye Çattın Kaşlarını (6) – 3 Nisan 2000

1. Niye Çattın Kaşlarını – 04:47
2. Yine Telli Turnam Yarelenmişsin – 04:03
3. Ne Yaşamış Ne Yaşıyor Ne Yaşar – 04:08
4. Yar İmiş Meğer – 05:27
5. İncitme Canı İncitme – 03:22
6. Bilmiyorum Bana Ne Oldu – 05:12
7. Hele Bakın Şu Feleğin İşine – 03:31
8. Niğde Bağları – 04:35
9. Evvel Emirde – 03:52
10. Bir Nazar Eyledim Hoş Cemaline – 05:46
11. Gönül Arz Eyliyor Dostu Görmeyi – 04:34
12. Bağa Gel Bostana Gel – 06:03
13. Bünyanlılar – 03:59

Sabreyle Gönül (13) – 9 Mayıs 2001

1. Arefe Tarif – 07:00
2. Aman Giye Giye – 03:50
3. Kurban Olam – 04:44
4. Böyle Olur Mu – 04:13
5. Hoş Muhabbet – 05:15
6. Aradım Derdime – 03:04
7. Burası Muş'tur – 02:43
8. Suçum Nedir – 03:12
9. Gurbet Elde – 05:16
10. Mecnun Gibi Dolaşıyorum – 04:04
11. Sabreyle Gönül – 04:43
12. Yar Yolunda Canım – 03:59
13. Yandı Bağrım – 04:26
14. Vefasız Leyla – 05:00
15. O Yarin Kaşları – 03:01
16. Halime'nin Kaşlar – 03:34

Sevsem Öldürürler (9) – 15 Kasım 2000

1. Sevsem Öldürürler – 04:04
2. İkilik Noktası – 05:40
3. Yarın Aşkım İle – 04:50
4. Bayram Olsun – 03:05
5. Güzel Ne Güzel Olmuşsun – 03:27
6. Avşar Elleri - 03:56
7. Bu Benim Divane Gönüm – 02:38
8. Kan Ağlar – 06:00
9. Sevişmek İbadettir – 03:12
10. El Aman (Hacı Bektaş) – 03:06
11. Yaz Olunca Köylü Kızı – 03:17
12. Çık Dala Kiraz Devşir – 03:42
13. Yörü Güzel – 04:27
14. Misket – 03:48

Vay Vay Dünya (15) – 21 Ağustos 2002

1. Vay Vay Dünya – 07:23
2. Bağa Gel Bostana Gel – 05:22
3. Sevinir M'ola – 06:59
4. Al Alma – 04:36
5. Aslan Mustafam – 05:07
6. Kerem Der ki – 06:25
7. Biter Kırşehir'in Gülleri – 07:08
8. Bir Anadan (Uzun Hava) – 09:40
9. Ben Bilmem Onu Beşi – 06:18
10. Pancar Pezik Değil mi – 05:22

Yar Gönlünü Bilenlere (14) – 8 Mart 2002

1. Konuşma – 03:19
2. Biter Kırşehir'in gülleri biter – 03:20
3. Gece gündüz baharında yazında – 03:08
4. Göç eyleyip her dağlarda yaylanmaz – 05:22
5. Yar gönlünü bilenlere – 05:21
6. İbret almalı – 05:06
7. Analar babalar devri – 05:17
8. Bu dünyada eğer sen... – 03:29
9. Karlı dağlar geçit vermez olunca – 05:36
10. Uykuda mısın sevgili yarım – 02:53
11. Karga olan gül kıymeti bilemez – 04:43
12. Gesi bağları – 04:43
13. Gelin gelin – 03:39
14. Yanıyorum yanıyorum – 04:02
15. Baharı Görmedim – 04:13

Zahidem (4) – 5 Nisan 2000

1. Zahidem – 04:20
2. Aşkın Beni Deyledi – 04:57
3. Seher Vakti Çaldım Yarın Kapısını – 04:42
4. Hapishanelere Güneş Doğmuyor – 06:16
5. Sarı Saçın Yaş Durur – 04:05
6. Bahar Gelmiş Türlü Çiçek Açmış – 06:51
7. Yanarım Senin Aşkına – 03:27
8. Ah Ellerin Sala Sala Gelen Yar – 06:13
9. Anam Ağlar – 07:04
10. Güzele Bakması – 02:53
11. Çıkayım Dinek Dağı'na – 04:06
12. Sevda Gitmiyor Serde – 03:57
13. Ne Güzel Yaratmış – 02:04

Zuluf Dökülmüş Yüze (1) – 7 Haziran 1999

1. Züluf Dökülmüş Yüze – 06:11
2. Şad Olup Gülmedim – 01:38
3. İki Büyük Nimetim Var – 05:02
4. Kar Yağar Kar Üstüne – 03:27
5. Gel Yanıma Gel – 03:31
6. Ayva Turunç Narım Var – 02:59
7. Başında Pare Pare Karın Var – 05:35
8. Yare Gidem – 02:58
9. Bir Kökte Uzamış – 06:42
10. Yine Haber Gelmiş – 05:54
11. Tatlı Dile Güler Yüze – 06:39
12. Karanfil Suyu Neyler – 05:03
13. Halime Giz – 03:14

EK-2. Neşet Ertaş'ın Kalan Müzik Yayını Albümlerine Ait Kapak Sayfaları

Albümlere ait kapak sayfaları aşağıda albüm isimlerinin baş harflerine göre alfabetik sıra ile verilmiştir. Resimler altlarında belirtilen internet adreslerinden 30.08.2019 tarihinde alınmıştır.



Resim E2.1. "Ağla Sazım" albümünün kapak sayfası.

Resim E2.1 aşağıda²⁰ verilen internet bağlantısından alınmıştır.

²⁰ <https://www.amazon.de/A%C4%9Fla-Saz%C4%B1m/dp/B00ALAP4WS>



Resim E2.2. "Ayaş Yolları" albümünün kapak sayfası.

Resim E2.2 aşağıda²¹ verilen internet bağlantısından alınmıştır.



Resim E2.3. "Çiçek Dağı" albümünün kapak sayfası.

Resim E2.3 aşağıda²² verilen internet bağlantısından alınmıştır.

²¹ <https://kalan.com/audio/ayas-yollari-neset-ertas/>

²² <https://www.discogs.com/Ne%C5%9Fet-Erta%C5%9F-%C3%87i%C3%A7ek-Da%C4%9F%C4%B1/release/13600556#images/40042476>



Resim E2.4. "Dostlara Selam" albümünün kapak sayfası.

Resim E2.4 aşağıda²³ verilen internet bağlantısından alınmıştır.



Resim E2.5. "Garibin Dünyada Yüzü Gülemez" albümünün kapak sayfası.

Resim E2.5 aşağıda²⁴ verilen internet bağlantısından alınmıştır.

²³ <https://www.amazon.com/Ne-S%C3%B6yleyim/dp/B000V927B0>

²⁴ <https://www.dr.com.tr/Muzik/Garibin-Dunyada-Yuzu-Gulemez-5/Yerli-Albumler/Turk-Halk-Muzigi/urunno=0000000076460>



Resim E2.6. “Gönül Dağı” albümünün kapak sayfası.

Resim E2.6 aşağıda²⁵ verilen internet bağlantısından alınmıştır.



Resim E2.7. “Gurban Olduğum” albümünün kapak sayfası.

Resim E2.7 aşağıda²⁶ verilen internet bağlantısından alınmıştır.

²⁵ <https://www.amazon.com/G%C3%B6n%C3%BCl-Da%C4%9F%C4%B1-Neset-Ertas/dp/B000V8YGXI>

²⁶ <https://www.discogs.com/Ne%C5%9Fet-Erta%C5%9F-Gurban-Oldu%C4%9Fum/release/13681309#images/40339485>



Resim E2.8. "Hata Benim" albümünün kapak sayfası.

Resim E2.8 aşağıda²⁷ verilen internet bağlantısından alınmıştır.



Resim E2.9. "Mühür Gözlüm" albümünün kapak sayfası.

Resim E2.9 aşağıda²⁸ verilen internet bağlantısından alınmıştır.

²⁷ <https://www.discogs.com/Ne%C5%9Fet-Erta%C5%9F-Hata-Benim/release/10400027#images/28867753>

²⁸ <https://www.discogs.com/Ne%C5%9Fet-Erta%C5%9F-M%C3%BCh%C3%BCr-G%C3%B6z%C3%BCml%C3%BCm/release/12706713#images/36787325>



Resim E2.10. “Niye Çattın Kaşlarını” albümünün kapak sayfası.

Resim E2.10 aşağıda²⁹ verilen internet bağlantısından alınmıştır.



Resim E2.11. “Sabreyle Gönül” albümünün kapak sayfası.

Resim E2.11 aşağıda³⁰ verilen internet bağlantısından alınmıştır.

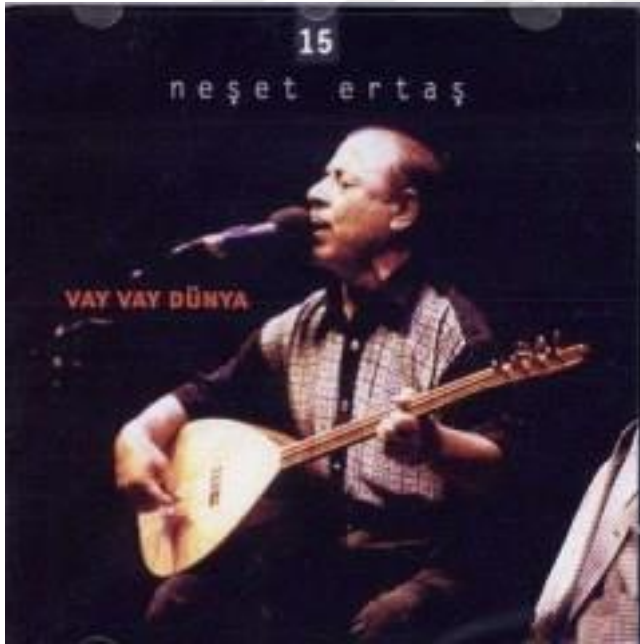
²⁹ <https://www.dr.com.tr/muzik/niye-cattin-kaslarini/yerli-albumler/turk-halk-muzigi/urunno=000000076462>

³⁰ <https://www.dr.com.tr/muzik/sabreyle-gonul-13-/yerli-albumler/turk-halk-muzigi/urunno=0000000126439>



Resim E2.12. "Sevsem Öldürürler" albümünün kapak sayfası.

Resim E2.12 aşağıda³¹ verilen internet bağlantısından alınmıştır.

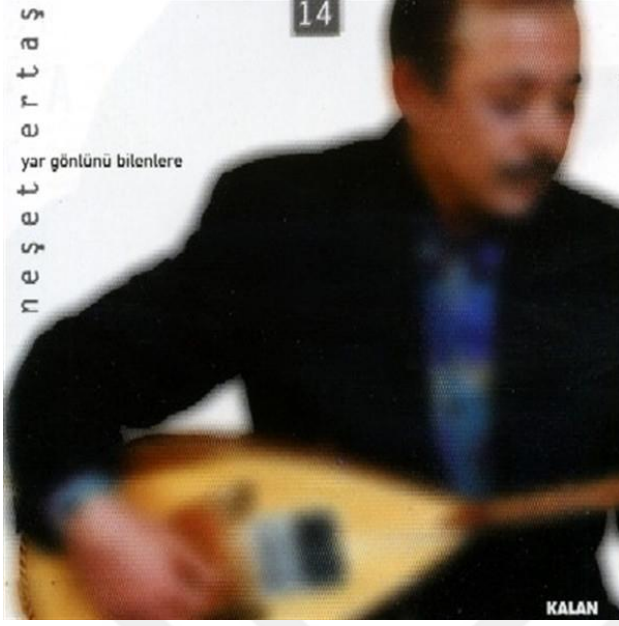


Resim E2.13. "Vay Vay Dünya" albümünün kapak sayfası.

Resim E2.13 aşağıda³² verilen internet bağlantısından alınmıştır.

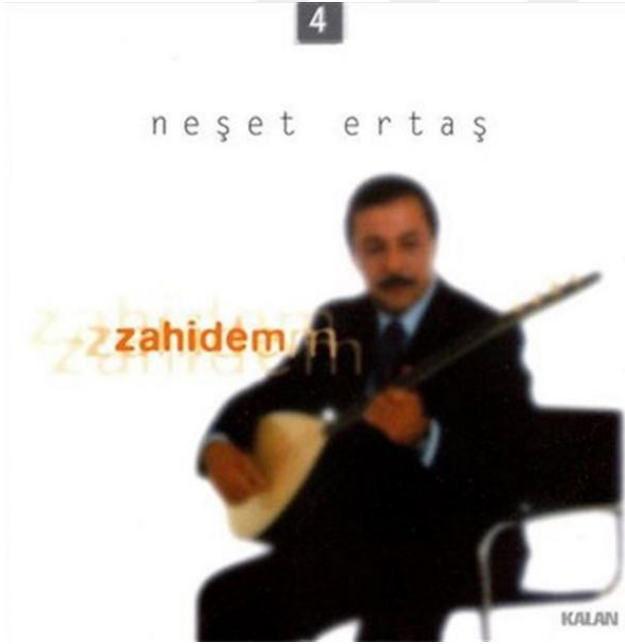
³¹ <https://www.opus3a.com/u/neset-ertas-sevsem-oldururler-cd/f1af5c3a7705640bcd810af045c90acb>

³² <https://kalan.com/audio/vay-vay-dunya-neset-ertas/>



Resim E2.14. "Yar Gölünü Bilenlere" albümünün kapak sayfası.

Resim E2.14 aşağıda³³ verilen internet bağlantısından alınmıştır.



Resim E2.15. "Zahidem" albümünün kapak sayfası.

Resim E2.15 aşağıda³⁴ verilen internet bağlantısından alınmıştır.

³³ <https://www.discogs.com/Ne%C5%9Fet-Erta%C5%9F-14-Yar-G%C3%B6nl%C3%BCn%C3%BC-Bilenlere/release/12549639#images/36222107>

³⁴ <https://www.discogs.com/Ne%C5%9Fet-Erta%C5%9F-Zahidem/release/12134532#images/34738236>



Resim E2.16. “Zülûf Dökülmüş Yüze” albümünün kapak sayfası.

Resim E2.16 aşağıda³⁵ verilen internet bağlantısından alınmıştır

³⁵ <https://www.discogs.com/Ne%C5%9Fet-Erta%C5%9F-Z%C3%BCl%C3%BCf-D%C3%B6k%C3%BClm%C3%BCm%C5%9F-Y%C3%BCze/release/2562080#images/4386484>

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : Kılıç, Mert
Uyruğu : Türkiye Cumhuriyeti
Doğum tarihi ve yeri : 13.09.1987
Medeni hali : Bekar
Telefon : 0505 584 48 42
Faks :
e-mail : mertkiliç34@gmail.com



Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Lisans	Ege Üniversitesi, İzmir	2011
Lise	Sokullu Lisesi, Ankara	2004

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2011-2014	Hacettepe Üniversitesi-Ankara	Eğitmen
2011-	Çankaya Belediyesi	Müzik Eğitmeni-Müzik Koordinatörü
2015-2017	Devlet Tiyatroları	Oyuncu-Müzisyen
2018-2019	Ekip-iz Tiyatro	Oyuncu-Müzisyen

Yabancı Dil

İngilizce



