

**T.C.**  
**FIRAT ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**MÜZİK ANABİLİM DALI**

**SANAT VE İCRA TEKNİĞİ AÇISINDAN NEŞET**  
**ERTAŞ İLE MUHARREM ERTAŞ**  
**ARASINDAKİ FARKLILIKLAR**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**DANIŞMAN**  
**Yrd. Doç. Dr. Sedat TAMAY**

**HAZIRLAYAN**  
**Kemal ÖZAVCI**

**ELAZİĞ-2014**

**T.C.**  
**FIRAT ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**MÜZİK ANABİLİM DALI**  
**TÜRK HALK MÜZİĞİ BİLİM DALI**

**SANAT VE İCRA TEKNİĞİ AÇISINDAN NEŞET ERTAŞ İLE MUHARREM  
ERTAŞ ARASINDAKİ FARKLILIKLAR**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**DANIŞMAN**  
**Yrd. Doç. Dr. Sedat TAMAY**

**HAZIRLAYAN**  
**Kemal ÖZAVCI**

Jürimiz ..... tarihinde yapılan tez savunma sınavı sonunda bu yüksek lisans tezini oy birliği / oy çokluğu ile başarılı saymıştır.

Juri Üyeleri:

- 1.
- 2.
- 3.

F.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun .....tarih ve .....sayılı kararıyla bu tezin kabulü onaylanmıştır.

**Prof. Dr. Zahir KIZMAZ**  
**Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü**

## ÖZET

### Yüksek Lisans Tezi

### Sanat ve İcra Tekniği Açısından Neşet Ertaş İle Muharrem Ertaş Arasındaki Farklılıklar

**Kemal ÖZAVCI**

**Fırat üniversitesi**

**Sosyal Bilimler Enstitüsü**

**Müzik Anabilim Dalı**

**Türk Halk Müziği Bilim Dalı**

**Elazığ – 2014, Sayfa: X+101**

Anadolu coğrafyasının en önemli kültür özelliklerinden birisine sahip olan İç Anadolu bölgesinin içinde yer alan Kırşehir yöresinde yaşayan Abdalların halen günümüzde yaşayan temsilcilerinden ikisi olan Muharrem Ertaş ve Oğlu Neşet Ertaş, bu kültüre ve yaşadıkları dönemin kültür hayatına eşsiz katkılarda bulunmuşlardır.

Çalışmamızda, baba ve oğul olmanın dışında meslektaş olan bu iki usta sanatçının, aynı kültüre sahip olmalarına ve yaşatmalarına rağmen sanat icra tekniği açısından birbirlerinden farklılıkları ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

İki sanatçı hakkında yapılan araştırma ve inceleme sonucunda; “Akort Düzenleri”, “Perde Yapıları”, “Tel Özellikleri”, “Tekne Yapıları”, “Orkestra Teknikleri”, “Mızrap Teknikleri”, “Parmak Teknikleri”, “Dinleyici Kitleleri”, “Sanatçı Kimlikleri”, “Ses İcraları”, “Karar Ses Özellikleri” ve “Zamanın ve Teknolojik İmkânların Etkileri” açılarından birbirlerinden farklı oldukları tespit edilerek, bu farklılıklar detaylarıyla ortaya koyulmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Neşet Ertaş, Muharrem Ertaş, Abdal, Bozlak, Bağlama,

**ABSTRACT**

**Master Thesis**

**The Differences between Neşet Ertaş and Muharrem Ertaş in terms of Art and Performance**

**Kemal ÖZAVCI**

**Firat University**

**Institute of Social Sciences**

**Department of Music**

**Field of Turkish Folk Music**

**Elazig – 2014, Page: X + 101**

Two of the living representatives of Abdals who live in Kırşehir region, which is located in Central Anatolia Region that has one of the most important cultural features of Anatolian geography, Muharrem Ertaş and his son Neşet Ertaş have had countless contributions to this culture and the cultural life of their time.

In this study, in spite of having and carrying on the same culture, the differences of the two master artists who are colleagues apart from being father and son, are presented in terms of their performance technique.

As a result of the research and analysis carried out about two artists; it is found that they are different in terms of their “Tuning Scheme”, “Tone Structure”, “String Features”, “Tekne Structures”, “Orchestra Techniques”, “Plectrum Techniques”, “Finger Techniques”, “Audience”, “Artist Identities”, “Note Executions”, “Final Note Features” and “Effects of Time and Technological Opportunities” and these differences are manifested.

**Key Words:** Neşet Ertaş, Muharrem Ertaş, Abdal, Bozlak, Baglama.

**İÇİNDEKİLER**

<b>ÖZET .....</b>	<b>II</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>III</b>
<b>İÇİNDEKİLER .....</b>	<b>IV</b>
<b>ŞEKİLLER LİSTESİ .....</b>	<b>VI</b>
<b>RESİMLER LİSTESİ.....</b>	<b>VII</b>
<b>ÖN SÖZ .....</b>	<b>VIII</b>
<b>KISALTMALAR .....</b>	<b>X</b>
<b>GİRİŞ .....</b>	<b>1</b>

**BİRİNCİ BÖLÜM**

<b>1. ABDALLAR VE BOZLAKLAR.....</b>	<b>4</b>
1.1. Abdallar.....	4
1.1.1.Kırşehir Abdalları.....	11
1.2. Bozlaklar .....	15
1.2.1.Abdal Kültüründe Bozlak.....	17

**İKİNCİ BÖLÜM**

<b>2. BAĞLAMA AİLESİ VE BAĞLAMADA DÜZENLER.....</b>	<b>19</b>
2.1. Bağlamanın Tarihçesi.....	19
2.2. Bağlamada Düzenler .....	20
2.3. Bağlama Ailesi .....	26
2.3.1. Meydan Sazı .....	27
2.3.2. Divan Sazı .....	29
2.3.3. Çöğür .....	30
2.3.4. Bağlama .....	31
2.3.5. Bozuk.....	32
2.3.6. Âşık Sazı.....	33
2.3.7. Tanbura.....	34
2.3.8. Cura Bağlama .....	35
2.3.9. İki Telli Saz .....	37
2.3.10. Bulgari Bağlama.....	38

2.3.11. Irızva.....	39
2.3.12. Kara Düzen.....	40
2.4. Kırşehir Yöresinde Kullanılan Bağlama Türleri .....	40

### ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

<b>3. SANAT VE İCRA TEKNİĞİ AÇISINDAN NEŞET ERTAŞ İLE MUHARREM ERTAŞ ARASINDAKİ FARKLILIKLAR .....</b>	<b>42</b>
3.1. Muharrem Ertaş ve Neşet Ertaş'ın Hayatı .....	42
3.1.1. Muharrem Ertaş'ın Hayatı ve Sanatçı Kişiliği .....	42
3.1.2. Neşet Ertaş'ın Hayatı ve Sanatçı Kişiliği .....	43
3.2. Muharrem Ertaş'ın Neşet Ertaş Üzerindeki Sanatsal Etkisi .....	47
3.3. Sanat ve İcra Tekniği Açısından Neşet Ertaş İle Muharrem Ertaş Arasındaki Farklılıklar.....	49
3.3.1. Kullandıkları Bağlamaların Yapıları ve İcra Teknikleri .....	50
3.3.1.1. Tekne Yapıları .....	50
3.3.1.2. Tel Özellikleri .....	53
3.3.1.3. Perde Yapıları .....	54
3.3.1.4. Karar Ses Özellikleri.....	58
3.3.1.5. Akort Düzenleri .....	60
3.3.1.6. Mızrap Teknikleri .....	61
3.3.1.7. Parmak Teknikleri.....	67
3.3.1.8. Orkestra Teknikleri .....	69
3.3.2. Ses İcraları .....	70
3.3.3. Dinleyici Kitleleri .....	75
3.3.4. Sanatçı Kimlikleri.....	77
3.3.5. Zamanın ve Teknolojik İmkânların Etkileri .....	79
<b>SONUÇ .....</b>	<b>86</b>
<b>KAYNAKÇA .....</b>	<b>88</b>
<b>EKLER .....</b>	<b>90</b>
<b>ÖZ GEÇMİŞ .....</b>	<b>101</b>

**ŞEKİLLER LİSTESİ**

<b>Şekil 1:</b> Bağlama'nın Tarihsel Değişim ve Gelişim Süreci.....	20
<b>Şekil 2:</b> Do Akort'la Ana Düzen .....	22
<b>Şekil 3:</b> Ana Düzen.....	22
<b>Şekil 4:</b> Nota yazımında ve Seslendirmede Hicaz Makamı Dizisi.....	23
<b>Şekil 5:</b> Küçük Üçlü Aralığı .....	23
<b>Şekil 6:</b> Düzenlerin Karar Sesleri .....	25

## RESİMLER LİSTESİ

<b>Resim 1:</b> Meydan Sazı .....	28
<b>Resim 2:</b> İ. Hakkı Soyyanmaz Arşivi.....	28
<b>Resim 3:</b> Divan Sazı.....	29
<b>Resim 4:</b> Çögür, 18. yüzyıl. ....	30
<b>Resim 5:</b> Bağlama .....	31
<b>Resim 6:</b> Bozuk.....	32
<b>Resim 7:</b> Âşık (Saz Çalan Anadolu Kadını) .....	33
<b>Resim 8:</b> Âşık Veysel Şatıroğlu .....	33
<b>Resim 9:</b> Tanbura, 15. yüzyıl. ....	34
<b>Resim 10:</b> Sarayda Tanbura, 1671. ....	35
<b>Resim 11:</b> Tanbura, 18. yüzyıl. ....	35
<b>Resim 12:</b> Cura Bağlama .....	36
<b>Resim 13:</b> İki Telli Saz.....	37
<b>Resim 14:</b> İki Telli Bağlama Türleri .....	38
<b>Resim 15:</b> Bulgari Bağlama .....	39
<b>Resim 16:</b> İrızva .....	39
<b>Resim 17:</b> Neşet Ertaş'ın tek manyetikli bağlamalarından bir tanesi .....	41
<b>Resim 18:</b> Tek manyetikli bağlama.....	41
<b>Resim 19:</b> Muharrem Ertaş'ın bağlaması .....	50
<b>Resim 20:</b> Neşet Ertaş'ın ilk dönemlerinde kullandığı küçük tekneli bağlama.....	51
<b>Resim 21:</b> Neşet Ertaş'ın Elektrogitar manyetikli bağlaması .....	51
<b>Resim 22:</b> Neşet Ertaş'ın Tanbur görünümlü, düz göğüslü bağlaması .....	52
<b>Resim 23:</b> Neşet Ertaş'ın Tanbur bağlaması .....	53
<b>Resim 24:</b> Muharrem Ertaş .....	55
<b>Resim 25:</b> Muharrem Ertaş .....	55
<b>Resim 26:</b> 37 Perdeli Bağlama .....	57
<b>Resim 27:</b> 43 perdeli Bağlama .....	58
<b>Resim 28:</b> Muharrem Ertaş İcra Esnasında .....	68
<b>Resim 29:</b> Neşet Ertaş İcra Esnasında.....	68
<b>Resim 30:</b> Neşet Ertaş'ın kalabalık halk kitlesine konser verme hazırlığı.....	76



**ÖN SÖZ**

Kendilerine has zengin bir kültüre sahip olan ve göçebe hayatı süren Abdalların en büyük kolunun son durağı Anadolu olmuştur. Anadolu abdalları olarak isimlendirilen bu topluluk Türk Halk Müziğine Bozlak adı altında yeni bir form kazandıracak kadar bu topraklarla kenetlenmiş ve özdeşleşmiştir.

Feryat etmek, haykırmak anlamına gelen Bozlaklar, yüzyıllardan beri özellikle Orta Anadolu'nun yüreğinin sesi olmuştur. Bu sese kulak verenlerin ise görebileceği tek şey, asırlar boyu kökleşmiş bir kültürün izleridir.

Bu kültürün en çok bilinen ve kabul gören son iki temsilcisi Neşet Ertaş ve Muharrem Ertaş hakkında hazırlanan bu çalışmanın bu kültüre katkı sağlamasını ummaktayız.

Bu amaçla bizde çalışmamızda, Sanat ve İcra Tekniği Açısından Neşet Ertaş ile Muharrem Ertaş Arasındaki Farkları incelemeye çalıştık.

Çalışmamız Giriş hariç Üç bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde, konunun sınırları, amaç ve önemi, kullanılan yöntem ve tekniklerle “Konu ve Kaynaklar” başlığı altında bu konuda daha önce yapılmış benzer çalışmalar ve kaynaklarımız hakkında bilgi verdik.

Birinci bölümde; “Abdallar ve Bozlaklar” başlığı altında, Abdallar, Kırşehir Abdalları, Bozlaklar ve Abdal Kültüründe Bozlakları tanıttık.

İkinci bölümde; “Bağlama ve Bağlamada Düzenler” başlığı altında, Bağlamanın Tarihçesi, Bağlamada Düzenler, Bağlama Ailesi ve Kırşehir Yöresinde Kullanılan Bağlama Türlerini tanıttık.

Üçüncü bölümde; “Sanat ve İcra Tekniği Açısından Muharrem Ertaş İle Neşet Ertaş Arasındaki Farklar” başlığı altında, Muharrem Ertaş ve Neşet Ertaş'ın Hayatı, Muharrem Ertaş'ın Neşet Ertaş Üzerindeki Sanatsal Etkisi ve Sanat ve İcra Tekniği Açısından Muharrem ile Neşet Ertaş Arasındaki Farklılıkları tespit ederek detaylarıyla birlikte anlatmaya çalıştık.

“Sonuç”, “Kaynaklar” ve konumuzla alakalı resimlerin yer aldığı “Ekler” ve “Öz Geçmiş” ile tamamlanan bu çalışmanın benzeri çalışmalara katkı olması en büyük dileğimizdir.

Çalışmamızda benden desteklerini esirgemeyen, değerli hocalarım Öğretim Görevlisi Sayın Öner KOVA'ya, Burak KOÇER'e, Mustafa ÖZTÜRK'e, çalışmanın

her aşamasında beni yalnız bırakmayan Sayın İskender TÜRKMEN'e ve Sanat Tarihçi Sayın M. Reşat BULUT'a, vermiş olduğu destek ve göstermiş olduğu sabırla yanımda olan sevgili eşim Nihal ÖZAVCI'ya ve her türlü tavrı ve fikriyle çalışmamı tamamlamayı sağlayan danışman hocam Sayın Yrd. Doç. Dr. Sedat TAMAY'a sonsuz teşekkürlerimi ve saygılarımı sunarım.

**ELAZIĞ – 2014**

**Kemal ÖZAVCI**

**KISALTMALAR**

- S.** : Sayı  
**s.** : Sayfa  
**TDK** : Türk Dil Kurumu  
**THM** : Türk Halk Müziği  
**TRT** : Türkiye Radyo Televizyon Kurumu  
**Vb.** : Ve başkaları ve benzerleri ve bunun gibi  
**yy.** : Yüzyıl

## GİRİŞ

Türk kökenli toplulukların Orta Asya'dan geliş süreçleri içinde, hem Anadolu'nun en doğusunda gözlenen göçlerde hem de Horasan üstünden yapılan göçler esnasında hareket halinde olan toplulukların vazgeçilmez bir unsuru olan müzik, kendisini özellikle toplulukların hayata dair isteklendirme ve bilinçlerini diri tutma yolunda büyük misyonlar üstlenmiştir.

Çalışmamızın ana araştırma konusu olan, Muharrem ve Neşet Ertaş'ın, yaşam alanları, yani Orta Anadolu bölgesi ise geçmişten taşınan bu kültürel birikimin neredeyse tüm detaylarıyla yaşatıldığı ve nesilden nesillere aktarıldığı bir bölgedir.

Âşıklık geleneğinin 21.yy.'da da yaşatıldığı bu özel yerleşim alanları üstünde yapılan çalışmalardan anladığımız kadarıyla, çok erken tarihlerden beri insanların bu bölgede müzikal etkinlikleri hep olmuştur. Göçebe kültürün de etkisiyle olsa gerek, müzik faaliyetleri yaşanan hayatın tüm detaylarını anlatacak biçimde planlanmıştır.

Bağlama çalgısı ise bahsettiğimiz topraklarda icra edilen müziğin ana çalgısı olarak karşımıza çıkmaktadır. Orta Asya kültürünün vazgeçilmez bir unsuru olarak, yüzyıllar boyunca icrası devam eden ve aynı zamanda da bağlama çalgısının prototipi olarak gösterilen Kopuz, hem çalım tekniği hem de organoloji açısından günümüzde Anadolu'da kullanılan ve bizimde çalışmamız içinde yer verdiğimiz Bağlama türleri ile birebir benzerlik arz eder.

Türk Halk Müziğinin en önemli çalgılarından birisi olarak bahsedebileceğimiz bağlama, müzik tarihi açısından son derece büyük öneme haiz bir çalgıdır. Özellikle Orta Asya kökenli toplulukların yerleşim alanı olan Anadolu coğrafyasının tamamında, her türlü varyantıyla ve farklı çalım teknikleriyle icra edilmektedir.

Kaşgarlı Mahmut'un kaleme aldığı Dîvânü Lûgati't-Türk adlı eserde "Kopuz" "Kupuz" "Ud" "İnleyen Utlardan Bir Ut" adlarıyla anılan Kopuz sazının, erken dönemlerden kalan görsel örnekler, taşınır ve taşınmaz kültür varlıkları üstünde yer alan betimlemeler, kurganlardan elde edilen arkeolojik buluntular, mitolojik anlatılar, destansı anlatılardan tespit edildiğine göre, tip olarak günümüzde kullanılan şekline neredeyse birebir benzemektedir.

Türk Halk Müziğinin icrası esnasında, farklı çalım teknik ve tavırlarıyla icrasına şahit olduğumuz Bağlama'nın Kırşehir yöresinde kendine özgü bir kullanım şekli vardır. Diğer icra uygulamalarından, farklılık anlamında ortaya koyulacak olan unsurlar,

bu bölgeye gelince, öyle ki tellerin icra esnasında kullanımında bile farklılık gösterecek özgünlüktedir.

Orta Anadolu kültürü, her yönüyle, incelenmeye değer özellikleri içinde barındıran, kendine has bir kültür alanı olarak karşımızda durmaktadır. Özellikle çok erken tarihlerden beri yerleşim alanı olarak kıymet gören, bereketli topraklara sahip bu coğrafya, sadece toprağının altında değil üstünde de eşsiz bir kültür mirasına sahiptir.

Eşsiz ve zengin bir kültür yapısına sahip bölgenin iki önemli temsilcisi olan, Muharrem Ertaş ve Neşet Ertaş'ın, sanat ve icra tekniği açısından farklılıklarını tespit ettiğimiz bu çalışmamızda, aynı kültürün içinde yetişmelerine rağmen bu iki sanatçının iç dünyalarında yaratmış oldukları ve kendilerine özgü anlayışın sanatlarına yansımalarının birbirinden farklı olarak karşılık bulduğunu görmekteyiz.

Onlar baba ve oğul olduğu kadar, aynı zamanda sanat anlamında da birbirlerini geliştiren ve her anlamda kültür yönünden katkılar sağlayan önemli sanatçılar olarak, Anadolu'nun öz kültürünü kalkındırmışlardır.

Aynı kültürel birikimin iki önemli yapı taşı olan Ertaş'ların bağlama icrası konusunda birbirinden farklı özellikleri barındıran uygulamaları, çalışmamızda başlıklar şeklinde tespit edilerek ortaya koyulmaya çalışılmıştır.

### **Konu ve Kaynaklar:**

#### Kitaplar:

2013 yılında Erol PARLAK tarafından kaleme alınan, *Garip Bülbül Neşet Ertaş* adlı kitap, Neşet Ertaş ile ilgili çok yönlü bilgilere yer vermektedir. Özellikle Muharrem Ertaş ve Neşet Ertaş'ın da mensubu oldukları kültürü ve coğrafyayı çok detaylı bir şekilde anlatması yönünden son derece önemli bir kaynak özelliği taşımaktadır.

*Neşet Ertaş Kitabı* adıyla yayımlanmış olan ve Bayram Bilge Tokel tarafından kaleme alınmış olan bir başka eser ise, Neşet Ertaş ve onun hayatıyla ilgili önemli bilgileri muhteva etmektedir.

2008 yılında Adnan YILMAZ tarafından, *Kırşehir Örneklemesiyle Anadolu Abdalları* adlı kitabı Kırşehir Abdalları ile ilgili önemli bilgiler içermektedir.

Makaleler:

Mahmut SARIKAYA, Mahmut SEYFELİ tarafından yapılmış olan Kırşehir Abdal / Teber Dili ve Anadolu, Azerbaycan, Özbekistan Gizli Dilleriyle İlgisi adlı çalışma, Abdal kültürünün kökenleri açısından önemli bilgileri muhteva etmektedir.

Oğuz KARAKAYA ve Hamit ÖNAL tarafından kaleme alınan Türk Halk Müziğinde Bir Uzun Hava Türü Olarak Bozlak adlı çalışma, Bozlak türünü hem müzikal anlamda hem de köken açısından değerlendirmektedir.

Yüksek Lisans / Doktora Tezleri:

*Türk Halk Müziğindeki Bozlakların Ses Tekniği Açısından İncelenmesi* adıyla Ayşegül ARAL ALTIÖK tarafından hazırlanmış olan tez çalışması Bozlaklar hakkında önemli bilgilere ve tespitlere yer vermektedir.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### 1. ABDALLAR VE BOZLAKLAR

#### 1.1. Abdallar

Türkçe Sözlük'te; *“Gezgin derviş, Dilenci kılıklı, üstü başı perişan kimse, Safeviler devrinde İran'da yaşayan Türk oymaklarından biri, Anadolu'da yaşayan oymaklardan bazıları”* (TDK, 2005: 2-3) anlamlarıyla karşımıza çıkan, Arapça'da *kul, köle* manasını taşıyan ve *abd* kökeninden türeyen Abdal kelimesi, *“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 ilişkiler de buradan kaynaklanmaktadır.*” (Yılmaz, 2008: 15)

Anadolu coğrafyasının vazgeçilmez unsurlarından birisi olarak karşımıza çıkarak kültür tarihinin içinde adeta altın renginde parlayan Abdallar yaşadıkları coğrafyanın kültürel devinimini sağlayan yegâne unsurlardır. Abdallar tarihin çok erken vakitlerinden beri Anadolu'da planlı olarak çalışarak üstlendikleri görevleri yerine getirmişlerdir.

Abdal adıyla anılan toplulukların ya da bu gelenekten gelen anlayışın kökenlerini tarihin çok eski zamanlarında aramak bizlerin daha anlaşılır bir yolda yürümemizi sağlayacaktır. Özellikle Anadolu coğrafyasında çok erken tarihlerde etkinlik içinde oldukları görülen Abdallar, bu coğrafya da kurulmuş Türk-İslam devletlerinin tamamında çeşitli görevler üstlenerek misyonlarını yerine getirmişlerdir. Anadolu coğrafyasının İslamlaşması sürecinde belde belde gezerek halkın yolunu aydınlatmış ve belirli bir anlayışın benimsenmesini sağlamışlardır.

Ömer Lütfi Barkan, *Kolonizatör Türk Dervişleri* adlı çalışmasında Abdal, Derviş gibi ifadelerle tanımlanan bu gezginlerle ilgili şu tespitlerde bulunmuştur;

*“Osmanlı imparatorluğunun kurulmakta olduğu zamanda Anadolu'daki uç beylikleri, medenî bir hayatın kaynağı olan Türk ve İslâm dünyasının her tarafından gelmiş her sınıftan ve meslekten adamlarla doludur: İran, Mısır ve Kırım medreselerinden çıkan hocalar, orta ve şarkî Anadolu'dan gelmiş Selçukî ve İlhâmî bürokrasisine mensub şahsiyetler, muhtelif tarikatlerin mümessilleri İslâm şövalye ve misyonerleri diyebileceğimiz dervişler. Bunlar arasında bilhassa, Paşazade tarihinde*

*Gaziyânı Rum diğer tarihlerde Alpler (kahmaran, muharibmânasına) veya Alp Erenler namı altında zikredilen ve daha İslâmiyetten evvel bütün Türk dünyasında mevcut olan eski ve geniş bir teşkilâta mensub Türk Şövalyeleri mevcuttu. Fiahakîka: Osman Gazinin arkadaşlarından bir çocuğun unvanı olan bu Alp tâbiri dikkate şayandır. Bunlardan şehirlerde ve İslâm dünyasına mensub bazı dinîlerin tesiri altında kalmış olanların ise unvanı bilâhare Gaziye tebdil edilmiş gözükmetedir. Yine aynı kitapta ismi geçen Ahıyânı Rum yani Anadolu Ahileri ile Horasan Erenleri de denilen Abdalân Rum yani «abdâl» ve «baba» ismini taşıyan ve bilhassa Türkmén kabileleri arasında telkinatta bulunan ve umumiyetle Osmanlı Padişahlarıyla bütün harplere iştirak etmiş bulunan delişmen tabiatlı ve garibetvarlı dervişler bulunmakta idi.” (Barkan, 1942: 282)*

Erken dönemlerden beri varlıklarını gözlemlediğimiz bu Derviş, Abdal, gibi unsurların önemsendiği anlaşılmaktadır. Yine Barkan’ın çalışmasında yaptığı bazı tanımlamalarda bahsedilen bu unsurların dışında bir farklı gruptan daha bahsedilmiştir; *“Bizim burada tedkik ettiğimiz dervişlerle XVI. asır eski Osmanlı şâirlerinin tasvir ettiği şekilde, çıplak gezen, esrar yiyen, kaşlarını, saç ve sakallarını tıraş eden, vücutlarında yanık yerleri ve dövme Zülfikar resimleri ve ellerinde musikî âletleriyle dolaşan serseri dervişler arasında büyük bir fark mevcut bulunması lâzım gelir. Prof. Fuad Köprülü, Türk Halk Edebiyatı Ansiklopedisi’nde yazdığı abdâl maddesinde; XVI. Asırdan beri Türkiye’de yaşayan abdâl lâkaplı şeyhler ile abdallar yahud ışıklar ismi verilen derviş zümreleri hakkında izahat verirken, onları bir takım gezginci derviş zümreleri gibi tasvir etmiştir. Bu İzahata göre onlar âyin ve erkân İtibariyle olduğu gibi akideleri bakımından da müfrit Şii ve Alevi heterodoze bir zümre idi (sf. 36). Diğer serseri derviş zümreleri gibi evlenmeyerek bekâr kalırlar ve şehir ve kasabalardan ziyade köylerde kendilerine mahsus zaviyelerde yaşarlardı. Bunların arasında bilhassa daha fazla Kalenderiye tarikatından müteessir olanların dünya alâkalarından tamamen uzak olmak, geleceği düşünmemek, tecerrüd, fakr, dilenme ve melâmet başlıca şiarlarıdır. Bununla beraber, bütün Rum abdallarının her zaman ve her yerde dilencilerden, serseri ve Çingene dervişlerden ibaret olduğunu farz etmek doğru değildir. Esasen, Prof. Fuad Köprülü de bütün Abdalların aynı seklide yaşamadığını ve bazı abdâl zümrelerinin, mucerred kalmak prensibinden ayrılarak, sair Kızılbaş zümreleri kabilinden bir secde halinde Türkiye’nin muhtelif sahalarında köyler kurup yerleşmiş olmaları ihtimalini kaydediyor. Aynı suretle Profesör, İran Türk aşiretleri ve*



*Hazer ötesindeki Türkmenler arasında abdal adını taşıyan Türk oymaklarına tesadüf edilmesini ve Eftalit'lerin daha asırlarca evvel abdal adını taşımış olmalarını da tedkike şayan görerek hatırlatmıştır. Bu vaziyette, abdal sözünün bir tasavvuf istilahı olmadan evvel bir aşiret veya zümre ismi halinde bulunup bulunmadığı ve bu nam altındaki bütün dervişlerin bidayette Orta Asya'dan gelmiş abdal aşiretlerinin mümessili birer aşiret evliyası olup olmadığı meselesi tedkike muhtaç gözükmektedir. Serseri derviş zümrelerinin döküntülerinin toprağa yerleşerek köyler vücuda getirecek yerde, köyler vücuda ektirecek şekilde toprağa yerleşmekte olan göçebe aşiretlerin bir takım, derviş zümreleri meydana getirmeleri daha fazla muhtemeldir. Esasen Prof. Fuad Köprülü de, bu abdalların kendilerini Horasan'dan gelmiş göstermelerini, eski Oğuz rivayetlerinin aralarında hâlâ yaşamasını, bunların etnik menşe'lerinin yâni Türklüklerinin tesbiti bakımından çok mühim addetmekte ve abdalları Türklüklerinden en ufak bir şüphe bile caiz olmayan ve eski Türk şamanizminin izlerini hâlâ saklıyan Anadolu Alevi Türklerinden ayırmağa imkân görmemektedir. Şu halde, abdalların dilencilerden ve Çingenelerden ibaret olacağına tıpkı bu Alevî Türkler gibi, kısmen göçebe olmakla beraber, kısmen de eski zamanlardan beri toprağa bağlanmış ve ekincilik hayatına geçmiş Türk oymaklarından çıkmış olmaları lâzım gelmez mi?" (Barkan, 1942: 304)*

Yukarıdaki metinden de anlaşılacağı üzere "Abdal" diye anılan ya da "Derviş" diye anılan herkesin belirlenmiş bir standart davranış ve yaşam biçimi içinde olmadığı ve birbirinden farklı kültürlerde farklı yaşam tarzlarıyla varlıklarını sürdürdükleri anlaşılmaktadır.

Adnan Yılmaz'a göre; "Gerçekte tarihsel süreç içinde "Abdal" adının değişik çağrışımlarına rastlanmaktadır. XII ve XIV. yüzyıllarda İran'da yazılmış metinlerde, *Abdal* kelimesi "derviş, sûfi" anlamını taşırken, XV. yüzyıldan itibaren dervişlik ile avareliği birbirine karıştıranlar, *Abdal* kelimesine "divane, meczub" diyerek horlanan bir mana yüklemişler ve giderek de bu kelime, "bön, ahmak" anlamına gelecek biçimde dışlanan, hafife alınan bir görünüme bürünmüştür. *Abdal* kelime ve kavramının, başka ülkelerden daha çok Anadolu'da yaygın bir biçimde kullanıldığını yine yazılı belgelerde görüyoruz." (Yılmaz, 2008: 17)

Erol Parlak da yukarıdaki görüşü destekler nitelikte bilgi aktarmaktadır; "Nitekim *Abdal* kavramının Anadolu'da, bu tarihsel değişim ve dönüşüme kadar uzunca bir dönem; dünyayı sezinleyen bilgeliğin ve gezgin dervişliğin simgesi olması ve ortaya çıkan çoğu durumun bu sezgi içinde düşünülmesi nedeniyle, "abdala malum olur"

*atasözünün kullanılır olduğu ve kaynağını bu inançtan aldığı görüşü yaygındır. Ancak, Abdal teriminin daha sonraları anlam ve söyleyiş farkına uğrayarak “Aptal” şeklinde günlük dil ve sözlük terminolojisine yerleşmesi nedeniyle bu sözde zamanla “aptala malum olur” şeklinde “ahmağa malum olur” anlamıyla ne için söylendiğinin bile anlaşılmadığı bir biçim almıştır. Hemen her gün, günlük dilde Abdallığa yüklenen başta “Çingenelik” ve “Ahmaklık” olmak üzere çeşitli olumsuz nitelemeler ile yüz yüze gelen ve bu durumun yarattığı sorunlar ile iç içe yaşayan Orta Anadolu Abdal Aşireti mensupları, hem bu kasıtlı söyleyiş farkı ve imzayı yermek, hem de kendilerinin horlanmasına yol açan bu olumsuzluğun cehaletten kaynaklı olduğunu vurgulamak için, “bizler aptal değil, Pir Sultan Abdal’ın neslinden gelen Abdallarız” demektedirler.” (Parlak, 2013: 46)*

Günümüzde kendilerini Abdal ifadesi dâhil pek çok farklı tanımlamaların temsilinden uzak tutan ve hiç birini kabullenmeyen Anadolu Abdal kültürüne sahip toplulukların yaşamış oldukları kaygılar ve toplumun bu konuda ortaya koymuş olduğu refleks, belki de yukarıda bahsedilen birbirine taban tabana zıt yaşam süren ancak aynı adla anılan unsurlardan kaynaklanmaktadır.

Kendilerini “Teber/Teberci” (Parlak, 2013: 49) olarak tanımlamaları bunun dışında kullanılan tüm ifadelerin toplum içinde Çingeneliği ima ettiği düşüncelerinden dolayıdır. Çıkış yeri Farsça olan Çingene kelimesi “çeng (bir tür müzik aleti) köküne bağlı olarak çengian (çalgı çalan)’dan gelen, dünyanın çeşitli yerlerine dağılmış ve genellikle çalgı çalarak geçimini sağlayan topluluğun (Rom’ların) genel adıdır. Doğu’ya gidildikçe Çingenelere gurbete düşmüş anlamıyla Gurbat, Gurbati, ya da Kurbat da denilir. Dünyanın çok çeşitli yerlerine dağılmış ve konar-göçer bir yaşam süren Çingeneler, iç içe yaşadıkları toplumlar tarafından yaşam kültürleri ve kendilerine yüklenen olumsuz nitelemelere bağlı olarak aşağılanır, hor görülürler. Genel toplumsal değer yargılarından uzak, ahlaken düşük sayılmaları gibi nedenlere bağlı olarak da toplum dışına itilir, hiç kimsenin yapmayı kabul etmeyeceği işlere mahkûm edilirler. Yankesicilik, soygunculuk, fahişelik gibi yüz kızartıcı kanun dışı işler, çöp toplayıcılığı v.b. işler ve hatta cellâtlık gibi resmi ama insan ruhuna ve inançlarına ağır gelen işler bunlardan bazılarıdır. Çingeneler, olumsuz hasletleri nedeniyle bunu hak ederler, bu nedenle aşağılanmaları doğal karşılanır.

Gerçekte bu durum, toplumbilimciler tarafından üzerine geniş çalışmalar yapılması gereken tarihi bir sosyal olgudur. Ancak, Abdallar gibi yukarıda sayılan iş ve

*durumlardan uzak, kendine özgü değer yargıları olup kültürel alanda önemli değerler üreten bir topluluğa, Çingenelik isnat edilmesi ve onların da bunu şiddetle reddetmeleri konun özünü oluşturmaktadır. Bu durum, bütün yaşamlarını etkileyen sosyal bir olgu olarak sanatsal ifadelerinin de merkezinde yer alır.” (Parlak, 2013: 46-47)*

Buradan anlaşılacağı üzere genel olarak adlandırılan bu kötü hasletleri bir topluluğa yani Çingenelere mal etmek ne kadar doğru olur acaba? Araştırmalara göre bu konularda yapılan sınırlı sayıdaki araştırmalar bizi doğru bilgilere ulaştırmayacaktır. Araştırmalarımızın dışında kalan bu konuların üstünde fazla durmadan, yukarıda anlatılan kötü hasletler Abdallara isnat edilmemeli ve eski tarihlerden beri birbirlerinden farklı yaşam süren bu zümreler birbirleriyle karıştırılmamalıdır. Abdal’la Çingene’yi birbirinden ayırmak gereklidir.

Bu duruma maruz kalan Abdallar her defasında bunu gerek konuşmaları, gerek sanatlarıyla yanlış bir şekilde topluma yerleşmiş bu olguyu yıkmaya çalışmışlardır.

Yine Abdal kültüründen gelen ve Kırşehir Abdallarından olan Neşet Ertaş, bu horlanma ve ezilmeyi, kendine yakışır bir üslûpla, sanat çerçevesi içerisinde şu şekilde dile getirmektedir:

Ey garip gönüllüm dertli yoldaşım,  
Niye belli değil baharın kışın,  
Var mıdır sormazlar ekmeğin aşın,  
Zengin isen ya bey derler, ya paşa,  
Fukara isen, ya Abdal derler, ya Cingan hâşâ!

Kim onun halını sormuş demezler,  
Cahilin gözünde hormuş demezler,  
Gariplere kim iş vermiş demezler,  
Zengin isen ya bey derler, ya paşa,  
Fukara isen, ya Abdal derler, ya Cingan hâşâ!

Sende bir insansın insanlar gibi,  
Haksız kazanç ile sürmedin demi,  
İnsanlığın kuralları böylemi,  
Zengin isen ya bey derler, ya paşa,  
Fukara isen, ya Abdal derler, ya Cingan hâşâ!

O Hak'kı tanımaz kul kandıranlar,  
 İnsanlığın ne olduğun' ne anlar,  
 İnsanlık varlıkla olur sananlar,  
     Zengin isen ya bey derler, ya paşa,  
     Fukara isen, ya Abdal derler, ya Cingan hâşâ!

Boş durmak günahdır çalışmak sevap,  
 Çalış ne duruyon, sende bir şey yap,  
 Çoğalır yoldaşın gör nice ahbap,  
     Zengin isen ya bey derler, ya paşa,  
     Fukara isen, ya Abdal derler, ya Cingan hâşâ!

Garib'im engin ol, uyma cahile,  
 Şeytanın kazancı nafîle hile,  
 Sana ad takarlar üzülme bile,  
     Zengin isen ya bey derler, ya paşa,  
     Fukara isen, ya Abdal derler, ya Cingan \* hâşâ!

Anadolu müzik kültürünün önemli temsilcilerinden olan Abdalların yüzyıllardır müzikle iç içe yaşayışları, adeta “etle tırnak” deyiminin karşılığını verir niteliktedir. Abdalların gezdikleri bütün yurtlar, onların kültüründen nasibini almış ve bizzat benimsemişlerdir.

Anadolu'da Alevi-Bektaşî inanç sisteminde Abdal mahlaslı birçok halk şairlerinin olduğu bilinmekte ve şu şekilde sıralanmaktadır; Abdal, Abdal Dede, Abdal Musa, Abdal oğlan, Pir Sultan Abdal, Arif Abdal, Cafer Abdal, Gencî (Genç Abdal), Güvenç Abdal, Hüseyin Abdal, Kalender Abdal, Kaygusuz Abdal, Koyun Abdal, Küçük (Köçek) Abdal, Meclub Abdal, Mesrur Abdal, Meydan Abdal, Muhyiddin Abdal, Pinhan Abdal, Pir Gaib Abdal, Pir Sultan Abdal, Sadık Abdal, Sefil Abdal, Seher Abdal, Sersem Abdal, Teslim Abdal, Uryan Abdal, Viranî Abdal, Yeşil Abdal.

*“Anadolu'dan derlenmiş birçok şiir Abdallar ile ilgili çeşitli bilgiler içermektedir. Türkiye'deki tüm heterodoks Alevi – Bektaşî zümreleri arasında hala okunan ve Kemeri'ye atfedilen şiirde; Abdalın tasavvuf âlemindeki yeri belirtilmekte,*

---

\*“Çingene” kelimesinin yöredeki söyleniş şekli.

*Abdallığın ululuğun en üst mertebesi olduğu, Muhammed'in, Ehli Beyt'in, Oniki İmamın, Seyyid Battal Gazi'nin, Abdülvehhab'ın ve Hacı Bektaş Veli'nin Abdal oldukları ifade edilmektedir.” (Parlak, 2013: 43)*

Abdallığın binasını sorarsan,  
Allah bir Muhammed Ali Abdal'dır.  
Hakikat ilminde aslın' ararsan,  
Cümle ululardan ulu Abdal'dır....

Muhammed Kırklar' Veli Beş dedi,  
Ali'yi gördü indi şerziye Allah dost dedi.  
Muhammed de Abdal olmak istedi,  
Üçler, Beşler, Kırklar yolu Abdal'dır.

Muhammed Kırklar'dan bir hayal gördü,  
Bu hayal neymiş diye fercibe erdi.  
Kırklar kapısından içeri girdi,  
Gördü semah dönen erler Abdal'dır.

Gel erenler birlik olalım,  
Mansur gibi dara duralım,  
Verip ikrar kardaş olalım,  
Pir Hünkâr Hacı Bektaş Abdal'dır.

Ey sofu, sen abdallık yolun bilmezsin,  
Gözlerin kör olmuş, hakikati görmezsin,  
Kırklar meydanına varamazsın,  
Kerbela'da yatan ehlibeyt Abdal'dır.

Can Hatayim, abdal oğluyum dersin,  
Muhammed Ali'nin yolun bulayım dersin,  
Kırklar meydanına varayım dersin,  
Zalımlar elinde ölen Pir Sultan Abdal'dır....

### 1.1.1.Kırşehir Abdalları

Abdal kültürünün geleneksel tavırlarıyla yaşatıldığı özel bölgelerden biriside hiç şüphesiz Orta Anadolu bölgesidir. *“Orta Anadolu; köklü tarihi, zengin kültürü ve çeşitlilik içeren sosyal yapısı ile Abdallar gibi felsefe ve sanatla soluk alıp veren, inanç ve geleneğe bağlı bir yaşam süren topluluklar için verimli bir yaşam ve üretim alanı olmuştur. Özde, kök kültürle ilgili güçlü bir sanat kimliği taşıyan abdallar; Orta Anadolu'nun bu verimli yapısı içerisinde yeni anlayışlar, kavrayışlar, biçimler, ifadeler yaratmışlar; böylelikle yaşadıkları yörenin kültür ve sanat dağarcığına önemli etkiler ve katkılar sağlayarak söz, çalgı, türkü ve oyun kültürününün merkezi durumuna getirmişlerdir.”* (Parlak, 2013: 210)

Yağmur Dede'nin öncülüğünde Horasan'dan kalkıp Anadolu'ya gelen ve buraları yurt tutan Abdalların bir kısmının Orta Anadolu bölgesine yerleşmeleri, göçebeliği belli bir süre yerleşik hayata geçmeleri ve yaşamlarına burada devam etmeleri, yaşadıkları şehirleri önemli kılan unsurlardan birisi olmaktadır.

Göçmen Abdallar sadece Orta Anadolu bölgesinde değil çeşitli bölgelerde de bulunmaktadır. *“Türkiye’de yaygın olarak Antalya, K.Maraş, G.Antep, Adana, Ş.Urfa, Konya, Sivas, Osmaniye, Amasya, Dinar, Osmancık, İskilip, Van, Merzifon, Mecitözü, Havza, Karaman, Kulu, Mut, Muş, Elmalı, Keskin, Kırşehir, Niğde, Çiçekdağı, Tarsus, Erzurum, Hatay, Eskişehir, Burdur, Tokat, Nevşehir, Tunceli, Manisa, Zonguldak gibi çok geniş bir coğrafi alanda yerleşik hayat sahip olmakla birlikte, Türkiye'nin hemen her yerinde yaşamaktadırlar.*

*İç Anadolu’da Kırşehir, Yozgat, Kaman, Keskin, Hacibektaş, Avanos ve Ortaköy yöresinde yoğunlaşan Abdallar, Fırka-i İslâhiye’den sonra kendileri gibi diğer Türkmen ailelerle birlikte Kırşehir merkez olmak üzere, Orta Anadolu’ya gelmişler, Kırşehir’in Yağmurlu Büyükoba, Hacibektaş’ın Engel, Avanos’un Büyüklü, Ortaköy’ün Kümbet köylerine yerleşmişlerdir.”* (Yılmaz, 2008: 20)

Horasan'dan çıkıp Anadolu'ya geldikten sonra, adlarını saydığımız bu bölgelere yerleşen Abdallar, küçük göçler yapsalar dahi konar-göçer yaşamlarına birazda olsa son verip yerleşik hayata geçmişlerdir. Yağmur Dede'nin liderliğinde Kırşehir ilinin Yağmurlu Büyükoba köyüne yerleşen ve bu köyü yurt tutan Abdallardan bir kısmı, daha sonraları hepsi 1940'lı yıllarda Kırşehir merkez Bağbaşı mahallesine yerleşmişlerdir.

Kırşehir'in kendi özgü kültürel motifleri, günlük yaşamın her alanında bölge insanı tarafından kullanılarak yaşatılmaktadır. Ekonomi düzenininin baskın haller olarak

yaşam tarzlarını etki altına aldığı günümüzde, halen geleneksel tavrın yaşatılıyor olması Kırşehir’i ayrıca önemli kılmaktadır. Kırşehir aynı zamanda birçok topluluğu bağrında barındırmaktadır.

*“Kırşehir ve çevresinde yaşayan ve büyük nüfus yoğunluğuna ulaşmış topluluklardan biri de Kürt’lerdir. Eldeki veriler; tarihin değişik dönemlerinde çeşitli nedenlere bağlı olarak biçimlenen bölgenin yapısı içerisinde Kürt varlığının, özellikle 19. Yüzyılda, Osmanlı Devleti’nce Çukurova aşiretlerine yönelik uygulanan yurtlandırma politikası sonrası yaşanan zorunlu yerleşimler sonucu yoğunlaştığını ortaya koymaktadır.”* (Parlak, 2013: 210)

*“Kırşehir’de geçmiş dönemlerde yaşamış farklı topluluklardan biri de Ermenilerdir. Tarihin çeşitli dönemlerinde Anadolu’da Türkler ile birlikte yaşayan Ermeniler de, tıpkı Kürtler gibi Türk dili ve kültüründen etkilenmişler, bunun sonucunda da başta Türk Halk Müziği ürünleri olmak üzere çeşitli kültürel unsurları benimseyerek gönüllerinde yaşatmışlardır.”* (Parlak, 2013: 211)

Parlak’ın aktardığı bilgilere göre Kırşehir’de Abdal topluluğu yerel halk tarafından “Abdal” ve “Kürt Abdalı - Abdal Kürt” olarak iki grupta adlandırılmaktadır. *“Kendilerinin özbeöz Türk olduğu ve bunun dışında başka bir toplumdan Abdal bulunmadığı inancını taşıyan yöre Abdalları, bu grubun gerçekte Abdal olmayıp aslında alaturka saz çaldıkları, düğün çalgıcılığının geçerli olduğu bir dönemde kendilerinden etkilenerek geleneksel çalgılarla çalgıcılık yapmaları nedeniyle toplumun onları da Abdallık çerçevesine katarak, Abdal Kürt ya da Kürt Abdalı diye adlandırıldığını belirtmektedirler. Neşet Ertaş; bu görüşün dışında, yöre insanının Türkmen köylerinde yerleşen Abdallara Türkmen Abdalı, Kürt köyelerine yerleşen Abdallara Kürt Abdalı dediğini belirterek bu adlandırmanın bir başka yönünü de belirtmektedir.”* (Parlak, 2013: 211)

Yaşanılan coğrafyanın toplumlar üstünde yarattığı etkiler şüphesiz inkâr edilemez. Kırşehir Abdalları da bu kaçınılmaz etkiye maruz kalmış ve kendilerine has bazı özellikleri karmaşıklaşmıştır. Ancak coğrafi, ekonomik, sosyal ve benzeri hususların bu tartışılmaz etkisine rağmen meydana gelen değişim öz olan merkeze kadar henüz ulaşamamıştır. Belki birkaç nesil sonra tamamen kentleşecek olan bu topluluklar günümüzde halen kendilerine özgü toplumsal refleksleri taşımaktadırlar.

Bugün genel olarak Anadolu Abdal kültürü incelendiğinde, Yılmaz’ın tabiri ile karşımıza *“duru, bozulmamış, bakir bir topluluk olarak Kırşehir Abdalları*

*çıkmaktadır.*” (Yılmaz, 2008: 20) Kırşehir Abdalları, geçmişte nasılsa bugünde aynı şekilde tazeliğini, canlılığını yitirmeden mütevazı bir şekilde hayatlarına devam etmektedirler. Bu geleneksel yaşantıyı temsil eden, hala tazeliğini, duruluğunu koruyan Abdallar, Kırşehir müzik kültürüne olumlu etkilerde bulunmaktan ziyade o yörenin müzik yapısını da oluşturmaktadırlar. Kırşehir Abdalları, yüzyıllardır süre gelen bir ozanlık silsilesinin devamını, sanatlarını bozmadan, buldukları zaman içerisinde herhangi bir olumsuz etki altında kalmadan, görevlerini hakkıyla yerine getirmektedirler.

Kırşehir’e Abdal toplulukları arasında ilk gelen Abdal ailelerinden *“Yaşlı Abdalların anlatımlarına göre; buraya deveçiler (meşhur Yusuf Ustagiller), Garip Hasanlar (Hacı Derviş Garip, Hasan Garip, ‘Kabadayı’ lakaplı Hüseyin Garipler) ve Muharrem Usta (Ertaşlar)gelmişlerdir.*” (Yılmaz, 2008: 21) Bu gelen aileler yıllardır Kırşehir ve çevresinin düğünlerinde, sünnetlerinde, en özel günlerinde sanatlarıyla intikal etmişler, ekmeklerini bu yolla kazanmaya devam etmişlerdir. Asıl uğraşları çalgıcılık olan Abdallar, hayatın çizdiği planlar dairesinde zaman zaman, sünnetçilik, kazancılık, demircilik, elekçilik gibi başka mesleklerle de uğraştıkları bilinmektedir.

Abdalların günümüzde yaşadığı yörelerden biri olan Kırşehir’de de bu kültüre mensup insanlar birçok sıkıntı ile karşılaşmaktadırlar. Mahmut Sarıkaya ve Mahmut Seyfeli *“Kırşehir Abdal/Teber Dili Ve Anadolu, Azerbaycan, Özbekistan Gizli Dilleriyle İlgisi”* adlı çalışmalarında Kırşehir Abdallarının yaşamına dair şu ifadeleri kullanırlar; *“Anadolu’daki bir kısım Abdalların kazancılık, kalaycılık, demircilik, sepetçilik, elekçilik gibi işlerle meşgul olmaları yüzünden bunlara Çingenelik bile isnat edildiği görülür. Anadolu’daki Abdallara daha çok Alevî sahalarında rastlanması, bunlardan büyük bir kısmının Alevî olduğunu gösterir. Ancak, Kırşehir ve yöresinde yaşayan Abdallar, yüzyıllar içerisinde, birlikte yaşadıkları topluma uyum sağlayarak Sünnileşmişlerdir. Yaşama biçimi olarak Bektaşî meşrep olmalarına rağmen, bunların içinden yetişen güçlü ozanlar, Hacibektaş’tan yetişen halk ozanlarıyla bir araya gelmezler.*” (Sarıkaya, Seyfeli, 2004: 249)

Yukarıda aktarılan bilgilere göre Kırşehir Abdallarının müzik anlayışı Anadolu’da yaşayan diğer Abdal zümrelerinden çok daha farklıdır. Fakat Kırıkkale’nin Keskin ilçesinde yaşayan Abdallarla, gerek yaşam gerek müzik anlamında birebir aynıdır diyebiliriz. Bunun aynı olmasının en büyük etkenlerinden birisi ise Keskin’de yaşayan Abdallarla Kırşehir’de yaşayan Abdalların akrabalık bağlarından



kaynaklanmasıdır. Neşet Ertaş'ın "Hacı Emmim" diye bahsettiği, Keskin'de yaşamış saz ve söz ustalarından olan Hacı Taşan'la anne tarafından akraba olmaları, bu durumun ise Kırşehir ile Keskin arasında büyük bir bağ oluşmasını sağlamaktadır. Yine bu ortaklığa Yozgat ili de dâhildir. Bu ortaklığı ve aynı yapıyı Keskin'li keman sanatçısı Seyit Çevik, "*Türkü Yozgat'ta doğar, Kırşehir'de oyun havası olur, Keskin'de elenir*" sözüyle kısaca özetlemiştir. Kırşehir, Kırıkkale ve Yozgat ilinin ortak paydaları sadece müzikten ibaret değildir elbette. Bu iki şehrin örf, âdet ve birçok gelenekleri de birbirleriyle örtüşmektedir.

Bayram Bilge Tokel, dünden bugüne Orta Anadolu Abdal müziğinin günümüzdeki başarılı icracılarını şu sıralamaktadır;

*"Kırşehir: Yusuf Usta (Yusuf Deveci), Bulduk Usta, Mazlum Usta, Muharrem Ertaş, Neşet Ertaş, Ahmet Ertaş, Sarı Veli, Haydar Garip, Haydar Deveci, Duran Deveci, Abidin Ertem, Veli Ertem, Aydın Çekiç, Bektaş Akyol, Ayvaz Başaran, Durmuş Garip, Resul Başaran, Bektaş Akdoğan, Musa Çekiç, Sahir Ertaş, Zafer Ertaş, Birol ve Burhan Ertaş.*

*Keskin: Hacı Taşan, Aşır Çevik, Kamil Öge, Seyit Çevik, Seyfettin taşan, Kudret Taşan, Metin Öge, Hakkı Baran, Haydar Baran, Erol Cöke, Halil Cöke, Vedat Cöke, Haydar Cöke, Muharrem Çevik, Sondur Taşan, Çetin İçten.*

*Kaman: Çekiç Ali, Kara Süleyman(Altaş), Bahri Altaş, Haydar Akyol, Aydın Ertürk, Musa Akyol, Tufan Altaş.*

*Yerköylü kemancı Veysel Usta, Dursun Uçar, Kırtıllı Hüseyin Tekin, Hacibektaşlı Kara Ali(Doğanbek).*

*Abdal aşiretinden olmadığı halde, tavır, üslup, eda ve yorum olarak bu geleneği sürdüren, isim yapmış sanatçılardan biri de Ekrem Çelebi."* (Tokel, 2000: 122)

Adlarını sıraladığımız Abdal aşireti mensupları, asırlardır süregelen bu kültürü yine nesilden nesile aktarmaya devam edecektir.

Çalışmamızın temel araştırma konusu olması hasebiyle, Kırşehir'e özgü müzikal aktiviteler, lokal bir başka deyişle mahalli olmanın dışında evrensel öz ve özgünlüktedir. Kırşehir bölgesinde geçmişten günümüze pek çok sanat ustası bulunmaktadır. Bu sanat ustaları arasında ön plana çıkan ve belki de en önemlilerinden iki tanesi hiç şüphesiz Muharrem Ertaş ve Neşet Ertaş'tır. Yörenin ve Kırşehir müzik kültürünün en önemli unsurlarından birisi olan Bozlaklar ise ayrıca incelenmeye değer sanat eserleri olarak karşımıza çıkmaktadırlar.

## 1.2. Bozlaklar

Kültürel unsurların kökenlerini anlamının belki de en ideal yolu halkın diline pelesenk olmuş uygulamalara kulak vermekten geçmektedir. Orta Asya ile Anadolu arasında ki hengâmeli, asırlar süren yolculuğun adeta bir şerit halinde izlenebildiği yegâne halk bilimi alanlarından bir tanesi de hiç şüphesiz sözlü uygulamalardır.

Bozlaklar da tıpkı maniler, şiirler, destanlar, mitolojik anlatılardan farksız bir şekilde icra edildikleri toplumun kültürel kodlarını ortaya koymaktadır.

Özellikle göçebe yaşam tarzının insanlar üstünde yarattığı mücadelecî tavrın yansıtıldığı bozlakların, Orta Asya coğrafyasından beri icra edildiği mevcut kıyaslama ve karşılaştırmalardan anlaşılmaktadır. Zorlu yaşam mücadelesinin dile gelip ezgili bir sese dönüştüğü bir tür olan bozlakların erken tarihli bir eser olan ve Kaşgarlı Mahmud tarafından kaleme alınan Dîvânü Lûgati't-Türk adlı sözlükte, “*Bozladı, titir bozladı, dişi deve bozladı, bağırdı, bozlamak*” (Atalay, 1986: 291) şeklinde ifade edilen Bozlak, ses vermek, bağırarak, bozlamak, böğürmek anlamlarındadır.

Tokel'in aktardığı bilgilere göre Kırgız ve Kazak türkülerinde bozlak, bozlama kelimeleri şu şekilde geçmektedir; “*Bir Kırgız halk türküsünde ‘botasın ölgen tüyüdey / bozlay bozlay kaldım men’(yavrusunu yitirmiş bir deve gibi bozlaya bozlaya, feryat figan içinde kaldım ben) denilmektedir. Çok eski bir Kazak türküsünde de, kopuza hitaben, ‘Botası ölgen narday bozla kopuz’ (yavrusu ölen deve gibi bozula)söyleyişi ile karşılaşmaktayız.*” (Tokel, 2000: 78-79)

Günümüz Türkçesi ile yazılan şiir ve metinlerde pek karşılaşmadığımız “bozlama, bozula” kelimeleri, 1800’lü yıllarda yaşamış olan Âşık Seyrani’nin bir dörtlüğünde, Anadolu Türkçesinde de olduğunu göstermektedir.

Birbirine âşık koyun kuzular  
Köşeğin özleyen deve bozular  
Yaralarım göz göz olmuş sızılar  
Fitiller içinde yaram beldedir.

Etimolojik olarak kökeni açısından Orta Asya’ya ya da başka bir ifadeyle kültür tarihi açısından erken tarihlere kadar indirilebilen bozlaklar, “*Yörük-Türkmen aşiretlerinin yüzlerce, hatta binlerce yıldır kendini ifade ettikleri bir şiir müzik formu, kalıbı olduğu için, Türkmen aşiretlerinin ilk ve en yoğun olarak otağ kurdukları yöreler*

olan Orta Anadolu'da (Kırşehir, Yozgat, Ankara, Çorum, Niğde, Kayseri vb.) sıklıkla karşımıza çıkar." (Tokel, 2012: 246)

Her yönüyle icra edildiği toplumun hayatlarına dair izler taşıyan "serbest ritimli (uzun hava) ezgiler gurubunda yer alan" (Karakaya, Önal, 2010: 711) bozlaklar müzikal anlamda da önemle incelenmeye değer özelliktedirler. Çünkü "Bizim musikimizin temelinde, daha doğrusu teorik alt yapısına ve nazariyatına ilişkin derin sondajlar yaptığımızda, karşımıza "uzun hava"larımız çıkar ve uzun havalarımız içinde de en eski ve aynı zamanda en rafine, en karakteristik olan bozlaklardır." (Tokel, 2012: 246)

Müzik tarihi açısından hala birbirinden farklı bölgelerde varlığına rastlanılan Bozlakların özellikle Türk kökenli coğrafyalarda halen kullanıldığı tespit edilmiştir. Kültür Bakanlığı tarafından hazırlanan bir doküman da bu durumun varlığı şu şekilde anlatılmaktadır; "Dobruca Nogaylarında, bazı köylerde, hatırlattığımız ezgi "bozlavcı" denilen bir kadın veya erkek tarafından söylenmekte idi beş-on yıllara kadar. Cenaze kafilesinin önünde yürüyen veya cenaze evinde, mevta yıkanarak kefelenirken o evde bulunan bozlavcı söylerdi bu acıklı ezgiyi ve mevtanın yakınları ve cemaat için için ağlardı.

*Bozlavcının elinde bir top anahtar bulundurdu. Ara ara bu anahtarlardan birini (açkış) atardı ve bozlardı. Manası ölüye öbür dünya kapılarını açmaya yardım edecekti bu anahtarlar. Her halde İslam öncesi geleneklerimize dâhildi bu şekilde bozlav âdeti.*"<sup>1</sup>

Yukarıdaki alıntılama yapılan metinden de anlaşılacağı üzere köken olarak bozlaklar halen Anadolu coğrafyasında olduğu gibi farklı coğrafyalarda da yaşatılmaktadır. Özellikle erken tarihli metinlerde anlamı haykırmak, böğürmek, bağırarak anlamlarıyla açıklanan bozlaklara, yapı itibarıyla bir isyanın dile geliş hali demek pek de yanlış bir tespit olmayacaktır.

Bozlaklar hem çalım hem de söyleyiş açısından oldukça zor bir uzun hava şeklidir. Bu havayı yorumlayabilmek için, bozlağın yaşatıldığı kültürden olmak yahut o kültürden derinden etkilenilmiş olması lazımdır. Bu duruma Tokel özellikle dikkat çekmektedir; "Gücünü büyük ölçüde yaşanmış tarihi ve sosyal olayları anlatmasından alan bozlaklar nasıl ki laf olsun diye, durup dururken söylenmemiş iseler, onları

<sup>1</sup> <http://ekitap.kulturturizm.gov.tr/Eklenti/11611,bozlavagitlarpdf.pdf?0>

*okuyacak sanatçıların da, eserin ruhuyla bütünleşen, neyin, niçin söylendiğini bilen samimi bir ruh haliyle esere yaklaşmaları gerekiyor” (Tokel, 2000: 84)*

### **1.2.1. Abdal Kültüründe Bozlak**

Bozlağın ne olduğunu anlamak için Abdalların kim olduğunu anlamak gerekir öncelikle. “Bozlaklar” başlığı altında etraflı bir şekilde bahsettiğimiz bozlak, Türk Halk müziğimizde “uzun hava türü” olarak tanımlanmaktadır. Abdal kültürüne mensup olmayıp, bozlak çalan ve söyleyen yeni nesil sanatkârları işlerini hakkıyla yapmaya çalışsalar da, geçmişten günümüze bu uzun hava türünün en iyi icracıları yine Abdallar olmuştur.

Bozlak denildiğinde Abdal, Abdal denildiğinde akıllara ilk gelen bozlaktır. Yaşam tarzlarını bilmeden, Abdal kültüründe bozlağın yeri ve önemini anlamak zor olsa gerek. Feryat etmek, inlemek manasını taşıyan bozlaklar, yüzyıllardır toplumlar tarafından aşağılanmakta olan Abdalların, acılarını, hüznlerini, ezikliklerini, garipliklerini sanata, saza ve söze döktükleri bir haykırış nidası olmuştur asırlarca. Uzun bir tarihi süreç taşıyan Abdal kültüründe bozlağın yeri ve önemini anlatmak hususunda kelimelerin aciz kaldığı bir gerçektir. Bu nedenle sözlere çığlık çığlığa haykırışlar ve feryatlar barındıran müzikal anlatımlar eşlik etmiştir. Dolayısı ile Abdallar için yemek ve içmek ne kadar önemli ise müzik olgusu ve bu olgu içerisinde bozlakta o kadar önemlidir. Çünkü yaşam tarzı haline gelmiş müzik olgusu içerisinde bozlak, yemeğin tadı ve tuzu gibidir adeta. Bozlağın olmadığı bir müzik kültürünün, onlar için yavan, tadı tuzu olmayan bir yemekten pek bir farkı yoktur.

Abdalların örnek aldıkları, kendilerine öncü saydıkları sanatkârlar yine kendi içlerinden yetişen, aynı kültürü taşıyan topluluğun mensuplarıdır. Kendilerinden olmayan bir icracıdan (ki ne kadar iyi icra ederse etsin) pek haz aldıklarını söylenemez. Yani bu durum; teşbihte hata olmazsa “tereciye tere satmak” deyimiyle aynı kapıya ulaşan bir durum olarak nitelendirilebilir.

Araştırmamız sırasında çalışmasına rastladığımız Ayşegül Aral Altıok, doktora tezinde; *“Bozlak onlar için ayrı bir önem taşımaktadır. Bozlak çalıp söylerken, dinlerken başka duygulanır, bozlağa ve bozlak çalıp söyleyene başkaca bir sevgi, saygı duyarlar. Keskinli Abdal sanatçı Hacı Taşan’la yakın dostluğu olan ve sık sık onun muhabbetlerinde bulunan Arif Sağ bu konudaki gözlemlerini anlatırken, toplumun Hacı Taşan’ı büyük bir lider gibi görmekte olduğunu ve ona bir padişah gibi, bir kral gibi*

*saygı duyduklarını, Hacı oturduğu zaman teb'asının mutlaka ayakta beklediğini ve o oturun demeden kimsenin oturmadığını, o çalıp söylerken de yine ayakta beklediklerini, sazı bırakmadıkça kimsenin konuşmadığını, izin vermedikçe saz çalıp söylemediklerini hatta sigara dahi içmediklerini söylüyor. İşte abdallar bu saygı, sevgi ve gönül vermişlikle büyük bozlak ustaları yetiştirmişler, bozlağın yaygınlaşmasında, geniş kitlelerce sevilmesinde en önemli etken olmuşlardır.” (Aral Altıok, 2010: 42) Bozlağın Abdallar için ne ifade ettiğine bu şekilde dikkat çekmiştir.*

## İKİNCİ BÖLÜM

### 2. BAĞLAMA AİLESİ VE BAĞLAMADA DÜZENLER

#### 2.1. Bağlamanın Tarihçesi

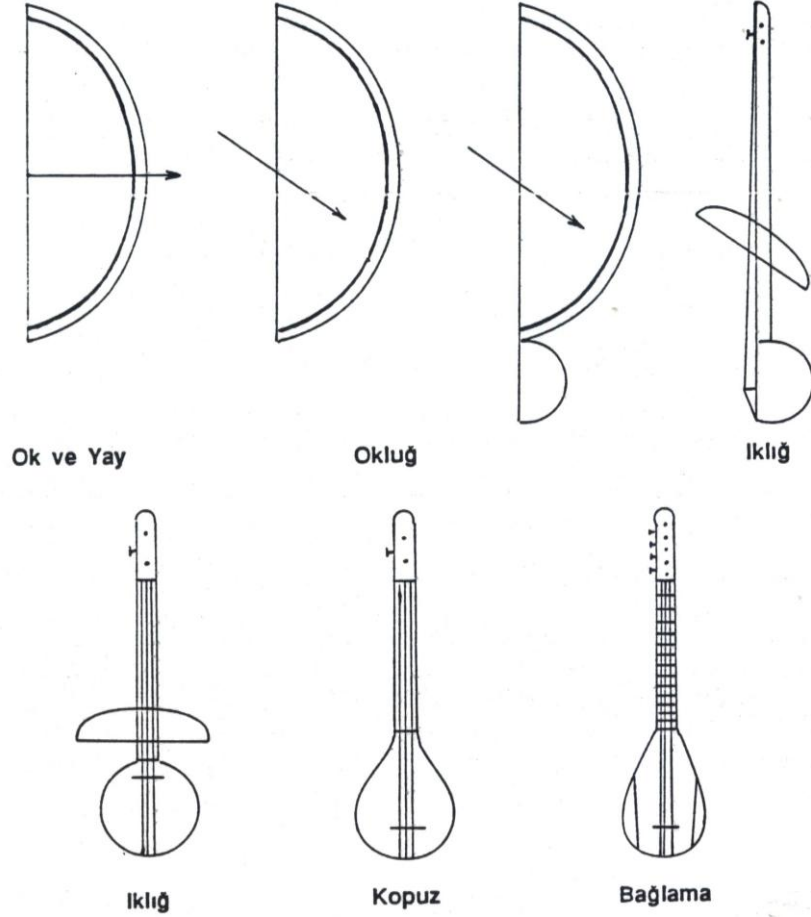
Orta Asya bozkırlarında göçebe yaşam süren, yazın ve kışın mevsimsel şartlara göre göç ederek hayatlarını idame ettiren toplumların bu zorlu coğrafi şartlar karşısında dile getirdikleri yazılı ve sözlü halk bilgisi ürünleri içinde en önemlileri, ellerinde Kopuz adını verdikleri çalgılarıyla halkına seslenen ozanların söylediği şiirler gelmektedir.

Zorlu yaşam mücadelesinin neredeyse her detayının gözlenebildiği bu unsurlarda kullanılan Kopuz çalgısı, gerek şekil gerekse teknik açıdan bugün kullanılan Bağlama sazının prototipi diyebiliriz.

Kopuz çalgısı Türklerin yaşadığı coğrafyalarda izine sıkça rastlanılan bir çalgıdır. Reşat Bulut; *“Türlere ait sadece arkeolojik buluntular değil aynı zamanda yazılı ve sözlü edebiyat türündeki örneklerde de adına sıkça rastladığımız Kopuz sazı Türklerin yaşadığı neredeyse bütün yerleşim alanlarında varlığına rastladığımız bir sazdır.”* (Bulut, 2013: 80) şeklinde ifade ederek Türk topluluklarının Kopuzla olan ilişkisinin sosyal yaşamdaki yerine dikkat çekmiştir.

Göçebe yaşamın adeta saz, ses ve söz yoluyla tanımlandığı ve zorlu yaşam şartlarının gerektirdiği mücadelecî ruhu diri tutan bir uygulama olarak karşımıza çıkan bu gelenekte kullanılan Kopuz çalgısı kökeni açısından da milli olma özelliği taşımaktadır. Bulut bu durumu şu şekilde ifade etmektedir; *“Dede Korkut anlatılarında da adına sıkça rastladığımız Kopuz sazı Türklerin hem çok erken tarihlerden beri kullandıkları bir saz olarak Türk kültür tarihi içindeki yerini almış ve birçok araştırmadan elde edilen verilerle Türklerin milli çalgısı olarak ifade edilmiştir.”* (Bulut, 2013: 81)

Tasarım olarak farklı varyantlarını gördüğümüz Kopuz çalgısının dönemine göre farklı isimlerle anıldığı yapılan araştırmalardan anlaşılmaktadır. Bayram Durbilmez, *Âşıklık Geleneklerinde Saz*, adlı çalışmasında bu durumu şöyle ifade etmektedir; *“Kullanıldıkları zaman ve mekânlara göre; kopuz, iklim, çoğur, dutar, tambura, dombra, rebab, şeştar, cura, bozuk, bağlama gibi adlarla anılan sazın çeşitli kısımlarına “insan-biçimsel” adlar verildiği görülmektedir.”* (Durbilmez, 2010: 149)



**Şekil 1: Bağlama'nın Tarihsel Değişim ve Gelişim Süreci**

## 2.2. Bağlamada Düzenler

Müzik aletlerinin hepsinde tellerin birbirleriyle uyumlu şekilde eşleştirilmesine akort denilir. Fakat hepsinde kullanılan bu terim bağlamada düzen olarak adlandırılmaktadır. Bu adlandırma daha sonra zamanla değişerek makamlara göre akort edilmesine verilen bir isim halini almıştır.

Bağlama çalgının yapısı itibariyle çok farklı düzenlere sahiptir. Bu durumu Sedat Tamay, “Ana Düzen Kavramı Ve Bağlama Düzenlerinin Sınıflandırılmasına İlişkin Öneriler” adlı çalışmasında şu şekilde tespit ederek ortaya koymuştur;

“1. Geleneksel Türk Halk Müziği'nin (Ghm) ezgisel yapısı ( makam dizileri, melodik yapı vs. )

2. Bağlama ailesindeki sazların farklı fiziksel özellikleri

3. Ghm' de ezgilerin Tür özellikleri

4. Kişisel nedenler (çalışma, deneme, gösteri, istek vb. )

*Bağlama'da düzen, üç grup telin belirli seslere eşleştirilmesiyle yapılır. Bazen yukarıdaki gibi çeşitli nedenlerle, Ana düzen'in, alt tel grubunun sesi sabit tutularak, alt ya da üst tel gruplarının, bazen de, her ikisinin birden sesleri, başka aralıklarda seslerle eşleştirilir. Böylece, Ana düzen'den farklı yeni biçimler oluşur.*" (Tamay, 2004: 12)

Tamay'ın da bahsettiği gibi bağlama yapısı itibariyle geniş bir icra alanına hizmet etmektedir. Bağlama çalgısı üzerine özellikle araştırmacılar yeni çalışmalar yaparak, kökleri insanlığın çok erken tarihlerine uzanan bu saz için tespitlerde bulunmuşlardır. Genel adıyla eskiden beri düzen olarak adını andığımız sistemi Sedat Tamay çalışmasında iki kısımda değerlendirmiştir. "Ana Düzen" ve "İkincil Düzen" olarak iki şekilde düşünülen sistem teknik açıdan şu şekilde ifade edilmiştir;

*"Ana Düzen*

*"Yaygın olarak "Saz Düzeni", yine yaygın ve yanlış olarak "Bozuk düzen", "Kara Düzen", "Çargâh Düzeni" gibi isimler verilen Ana Düzen'in özellikleri şöyle sıralanabilir:*

- a. Üç Grup telin yukarıdan aşağıya "Tam Beşli" aralıklarla ilgili seslere eşleştirilmesi (yapısal zenginlik).*
- b. Pozisyon zenginliği (15 pozisyon).*
- c. Hem yatay hem dikey çalışma uygunluk.*
- d. Beş parmakla icraya uygunluk.*
- e. Ghm' nin makam dizilerinin bütününe icrasına uygunluk.*
- f. Transpozisyon'a uygunluk.*
- g. Armonik yapı (Uygular).*
- h. Yöresel tavırların tümünün icra edilebilmesi.*
- ı. Ses genişliği ( 2 Oktav, Bağlama ailesi birlikte 6 oktav ).*
- j. Mızrap (tezene) ve Şelpe tekniklerine uygunluk.*
- k. Günümüzde en yaygın kullanım alanına sahip oluşu.*
- l. Amaca Uygunluk.*
- m. Her ebatta Bağlama'ya uygunluk.*

*Ana düzen'in, Bağlama'daki üç sıra tel grubunun, tam beşli aralıklarla ilgili seslere eşleştirilmesiyle oluşturulduğunu belirtmiştik. Ghm'nin toplu ya da bireysel, profesyonel icralarında, genel olarak, ana düzenin, alt tel grubunun DO, DO # ya da*

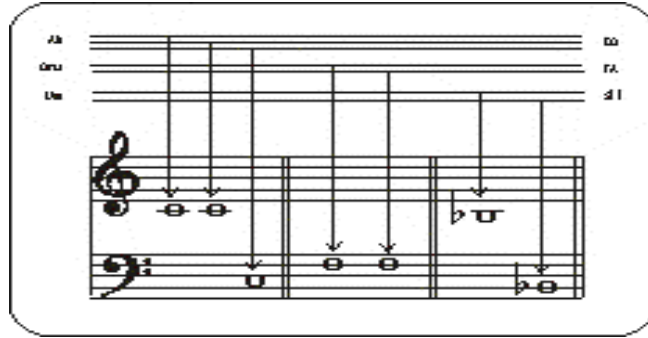


RE seslerinden birine; Orta ve üst tellerin ise, tam beşli aralıklarla ilgili seslerle eşleştirilmesiyle oluşturulan şekilleri kullanılır. Tam beşli ilişkisi korunarak, diğer seslerle yapılacak olan akort şekillerinin de, ana düzen olacağı bilinmelidir.

Bu şekillerden en çok kullanılan ve yaygın olarak “Do Akort” adı verilen Ana düzende, alt teller, 261,625 hz. frekanslı “DO” sesine eşleştirilir ve orta teller bir tam beşli pestte 174,417 hz. frekanslı “FA” sesine, üst teller ise, alt tellere göre bir büyük ikili pestte bulunan 232,556 hz. frekanslı “Sİ b ” sesine eşleştirilir.

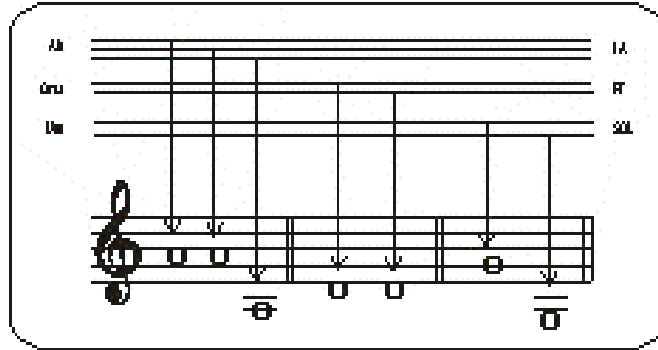
Alt ve üst tel gruplarında bulunan ve “ Bam Teli ” adı verilen sırmalı teller her iki grupta da “bir sekizli pest” frekansta ses verirler.

Do Akort’la Ana düzen aşağıdaki gibi olacaktır:



Şekil 2: DoAkort’la Ana Düzen

Ghm’de, Hüseyini makamı dizisi, Ana dizi olarak kabul edildiğinden, nota yazımında, La dizgesi esas alınmıştır. Dolayısıyla, bu yaklaşıma uygunluk açısından, gerek ana düzenin, gerekse, diğer düzenlerin gösteriminde aynı yol izlenmiştir. Ana düzen de, aşağıdaki gibi gösterilmiştir:



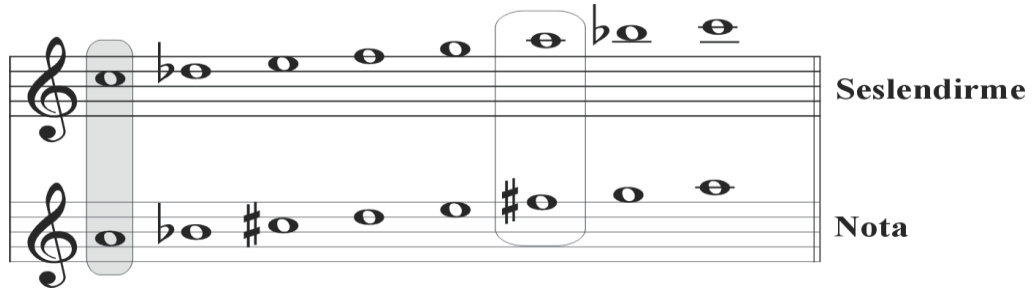
Şekil 3: Ana Düzen

Ancak, seslendirmede durum farklıdır. Şan ve Saz'larda, yukarıda da belirttiğimiz gibi, Do, Do # ya da Re sesleri esas alınarak seslendirme yapılır. Yine, en yaygın kullanılanı Do sesidir.

Bu akort şekli için, Bağlama'da alt telde "FA #" kabul edilen perdeye basarak buradan çıkan ses, 440 Hz. frekanslı LA sesi ile eşleştirilir. Bunun için 440 Hz frekanslı La sesi veren bir "Diyapozon" kullanılabilir ya da, Piyano'nun DO4 tuşuna basılarak Alt teller bu sesle eşleştirilir.

O halde, nota yazımında, 2. Çizgideki sol açkısına göre, 2. Aralıkta bulunan ve piyano'daki 220 Hz. frekanslı LA3 sesi üzerine kurulan LA dizisi; seslendirme de (icra'da) ise, 2. Çizgideki sol açkısına göre dizeğin üçüncü aralığında bulunan ve piyano'daki 261,625 Hz. frekanslı DO4 sesi üzerine kurulan DO dizisi kullanılmaktadır.

Bir başka deyişle, biz LA yazar, La diyerek, DO seslendiririz. Bu durum, aşağıdaki Hicaz Makamı dizisi örneğiyle gösterilmiştir:



Şekil 4: Nota yazımında (Altta) ve Seslendirmede (Üstte) Hicaz Makamı Dizisi

Şu halde, toplu ve profesyonel icralarda (TRT, Devlet ve Konservatuar Koroları, solo, vb.) ezgiler, nota yazımında gösterildikleri yerlerinden, genel olarak, bir "Küçük Üçlü Aralığı" kadar farklı seslendirilmektedir. Bu durum aşağıda gösterilmiştir:



Şekil 5: Küçük Üçlü Aralığı

Bu çelişik durum, "Bağlama Ailesi" sazlarının kendi aralarındaki ve diğer Ghm sazlarıyla uyumları, toplu ya da solo ezgisel ve sözel seslendirme açısından, kendi

*içinde, önemli bir sorun yaratmıyormuş gibi görülebilir. Ancak, “LA görüp LA diyerek DO sesi çıkartan” başka hiçbir toplum ya da milletin olmadığı bir dünyada, bu konuda çözümleyici çalışmaların yapılması gerektiği de tartışma götürmez bir gerçektir.*

#### *İkincil Düzenler*

*İkincil Düzenler, ana düzenin çeşitli şekillerde kısmen değiştirilmesiyle oluşturulan düzenlerdir. Gelenekte ve günümüz profesyonel icralarında çeşitli amaçlarla kullanılan bu düzenlerin, ana düzenin;*

- a. Sadece üst tel grubunun sesinin değiştirilmesiyle,*
- b. Sadece orta tel grubunun sesinin değiştirilmesiyle,*
- c. Hem üst hem de orta tel grubunun seslerinin değiştirilmesiyle,*
- d. Tel Gruplarından birinde sadece bir telin sesinin değiştirilmesiyle*

*oluşturuldukları bilinmektedir. Bu tür değişik düzenlerin oluşturulma nedenlerini ise, aşağıdaki gibi sıralamak mümkündür:*

- a. Karar sesini güçlendirmek.*
- b. Hem karar sesini güçlendirmek hem de makam dizilerine uygunluk.*
- c. Tür özellikleri.*
- d. Bağlama'ların farklı fiziksel özellikleri.*
- e. Ezgilerin farklı yapısal ve icrasal özelliklerine uygunluk.*
- f. Kişisel nedenler (çalışma, deneme, istek, gösteri vb.)” (Tamay, 2004: 9-11)*

<i>Düzenler</i>	<i>Alt Teller</i>	<i>Orta Teller</i>	<i>Üst Teller</i>	<i>Karar Sesi</i>
<b>Ana Düzen</b>	<b>LA</b>	<b>RE</b>	<b>SOL</b>	<b>Değişken</b>
<b>Misket Düzeni</b>	LA	RE	FA#	FA#
<b>Bağlama (Aşık, Aşar) Düzeni</b>	LA	RE	Mİ	Mİ
<b>Fidayda ve Kütahya Düzenleri</b>	LA	RE	RE	RE
<b>Yeksani ve Irızva Düzenleri</b>	LA	RE	LA	LA
<b>Müstezat Düzeni -1</b>	LA	RE	FA	FA
<b>Müstezat Düzeni -2</b>	LA	DO	SOL	DO
<b>Abdal (Bozlak) Düzeni</b>	LA	LA	SOL	LA
<b>Acem ve Evç Düzenleri (Azeri Düzeni)</b>	LA	Sİ	SOL	Sİ
<b>Sabahi Düzeni</b>	LA	DO	LA	LA
<b>Ümmi Düzeni</b>	LA	LA	RE	LA
<b>Kayseri ve Tar Düzenleri</b>	LA	Mİ	LA	LA
<b>Hüzzam Düzeni</b>	LA	LA	FA#	FA#
<b>Acemaşiran Düzeni</b>	LA	LA	FA	FA
<b>Hüseyini Düzeni</b>	LA	LA	Mİ	LA
<b>Sür Düzeni</b>	LA	Mİ	Sİ	LA
<b>Kemençe Düzeni</b>	LA RE LA	RE	SOL	LA
<b>Cin Teli Düzeni</b>	LA	RE	SOL RE	LA

**Şekil 6:** Düzenlerin Karar Sesleri (Tamay, 2004: 11)

Yukarıda analiz olarak tamamına yer verdiğimiz değerlendirmeyi, Bağlama çalgısının düzen disiplini açısından çok açıklayıcı ve yol açıcı bir tespit olarak ifade edebiliriz.

Muharrem Ertaş, Kırşehir yöresinde Abdal düzeni adıyla anılan sistemi kullanmaktaydı. Abdal Düzeni, yukarıda bütün detaylarıyla bahsedilen “İkincil Düzen” tarifine uygun bir sistemdir. Bu tür düzenler genel itibarıyla yerel kalmış ve sınırlı sayıda icracısı olan uygulamalardır.

Neşet Ertaş ise, yaşadığı coğrafya ve babası da dâhil olmak üzere çevresindeki tüm sanat icracılarına rağmen bu mahalli düzenin dışına çıkarak, daha kabullenilebilir olan ve yukarıda Ana Düzen adıyla ifade edilen sistemi sanatında kullanmış ve Kırşehir yöresinde de bunu kullanan ilk kişi olmuştur.

Kırşehir yöresinde günümüzde ki mevcut uygulamalara bakıldığında zaman Neşet Ertaş'ın bu katkısı inkâr edilemez. Neşet Ertaş bu “Ana düzen” sistemini, Bozlak icrasına uygulayarak, yöre icrasına direkt bir etkide bulunmuş ve icra şeklinin kendinden sonraki halinin değişmesini sağlamıştır. Sürekli kullanılan bir düzenden çıkıp yeni bir düzene geçmek elbette ki sanıldığı gibi kolay değildir. Ertaş'ın uzun yıllardır babasından ve atasından aldıklarını bir kenara bırakıp, yeni bir düzende (Ana Düzen) icralara başlaması, yöre müziğinin devrimi denilse isabetli olur kanaatimizce.

Akort düzenlerinden bahsedeceğimiz bölümdeki bir husustan burada kısaca bahsetmek gerekirse, Neşet Ertaş icrasını “Re” karar sesine taşımıştır. Oysaki Muharrem Ertaş'ın bağlamada karar perdesi olarak “La” kullandığını ve bu sisteminde ikincil bir düzen olarak tanımlayabileceğimiz Abdal Düzenine ait olduğunu bilmekteyiz.

Tespitlerimize göre Neşet Ertaş'ın yörede uygulanmasına yol açtığı bu düzeni ise yukarıda da bahsettiğimiz gibi Ana Düzen olarak tanımlamalıyız. Bu uygulama ile hem çalım tekniği açısından hem de anlaşılabilirlik (Tını, Ahenk,) açısından ileri bir uygulama olarak hayat bulmuştur.

### **2.3. Bağlama Ailesi**

Kökeni açısından detaylı bilgiler vermeye çalıştığımız Bağlama çalgısı, Anadolu coğrafyasında yaşamakta olan birçok toplumun halen sesi olmaya devam etmektedir. Yapılan araştırmalar bizlere göstermektedir ki, Bağlama çalgısı, günümüzdeki halini alana kadar farklı şekillerde tasarlanmış ve kullanılmıştır. Bu farklılık aynı zamanda Bağlama çalgısının tarih içindeki gelişim serüvenini ortaya koymaktadır.

Çalışmamızın ana konusu olan, Neşet Ertaş ve Muharrem Ertaş arasında ki farkların tamamı da, Bağlama çalgısı çevresinde ortaya çıkmaktadır. Anlaşılacağı üzere, her ikisi de hem saz ve söz konusunda icracı olan Neşet ve Muharrem Ertaş'ın sanatlarının merkezinde de bu çalgı yer almaktadır.

Sahip oldukları kökenler açısından müzikle iç içe bir kültürden gelen bölge insanları arasında bu iki usta isim kendilerine ait olan fikirlerle sanata büyük katkıda

bulunmuşlardır. Daha gelenekçi bir tavra sahip olan Muharrem Ertaş ve yine bu geleneğe bağlı çevresindeki bütün sanatçılardan ayrı bir anlayışa sahip olan Neşet Ertaş.

Her iki ustanın da sanat hayatlarının her anında yer alan, ya da kültür tarihi içinde anılır olmalarını sağlayan Bağlama çalgısının türlerini tanımanın, çalışmamızda incelediğimiz konuya katkıları olacağını düşünmekteyiz.

Bu bağlamda aşağıda, önce Bağlama Ailesini devamında Kırşehir yöresinde kullanılmış, kullanılan Bağlama türlerini anlatmaya çalışacağız.

### 2.3.1. Meydan Sazı

*“Bu sazımıza genel yerlerde meydanlarda çalınmasından dolayı Meydan Sazı denilmiştir. 12 teli bulunması nedeniyle bazı yörelerde 12 telli sazda denilmektedir. Meydan sazlarının bazıları kısa saplıdır, buda icracılarımızın bir kısmının sazın sapına kollarının yetişmemesinden dolayı sapları özel olarak kısaltılmış olmasından ileri gelmektedir.*

*Meydan sazı bağlama ailesinin en büyük sazıdır. Sapında 30-32 perdesi vardır. En ince teli 35-40 numaradır. Daha ziyade kalın bam tellerine(sargılı tellere) ağırlık verilmektedir. Davudi bir sesi vardır, gayet sade bir şekilde çalınır. Bağlama ailesinin bas sesli sazı da denilir. Fiziksel yapısı oldukça büyük olması nedeniyle, ircasıda zor olmaktadır. Bu nedenle icracılar meydan sazını çalmaktan kaçınmaktadırlar. Onun yerine biraz daha küçüğü olan divan sazını çalmayı tercih ederler. Fakat divan sazının da meydan sazının yerini tutması mümkün olmayacağından meydan sazının davudi sesi devamlı şekilde topluluk içerisinde aranır.*

*İrcacılarımızın pek çoğunun kolayı tercih etmeleri nedeniyle küçük sazlara sarılmakta ve halk musikimizin tınularında belirgin bir tizlik hissedilmektedir. Bu tizliğin getirmiş olduğu cıızlık zeybeklerde ve kahramanlık türkülerinde bas seslere ne kadar ihtiyaç olduğunu açıkça göstermektedir. En büyük temennimiz icracılarımızın meydan sazımıza gereği gibi önem vererek Halk Musikimize yeniden kazandırmaları ve halk musikimizin istenilen tona yükselmesini sağlamalarıdır. “ (Açın, 1994: 90)*

*“La sesine akort edilir. Bağlama ailesinin en büyük sazıdır. Form boyu 52.5cm, sap boyu 70cm, tel boyu 112cm, form eni ve derinliği 31.5cm'dir.” (Açın, 1994: 94)*

Günümüzde pek rast gelmediğimiz bu bağlama türü, yerini Divan Saza bırakmıştır. Sadece istek üzerine, saz evleri tarafından yapılmaktadır.



**Resim 1.** Meydan Sazı (Boran Saz Evi Arşivi)

19. yüzyıl başlarında sık olarak kullanılan bir saz türü olan meydan sazına bazı mahalli kaynaklarda rastlamaktayız.



**Resim 2:** İ. Hakkı Soyyanmaz Arşivi



### 2.3.2. Divan Sazı

“Meydan sazından biraz daha küçüktür. Üçerden dokuz teli vardır. Bazı icracılar alta 3, ortaya ve üste ikişerli olmak üzere yedi telde takmaktadırlar. Divan Sazı’da Halk musikimizin güçlü sazlarından. Meydan sazından dört ses tiz akort edilir. Meydan sazının alt teli “La” sesine, divan sazının alt teli ise “Re” sesine akort edilir. Bağlama ailesi sazlarında, genel olarak alt tellerin akortları değişmez.” (Açın, 1994: 91)

Meydan sazı gibi tok bir sese sahip olan Divan sazının tınısı Tanbur sazının tınısını andırdığı için mistik bir özelliğe sahiptir. Özellikle icracılar tarafından, uzun hava türünde eserlerin açışlarında çok tercih edilmektedir.

Kırşehir’de de bozlak icralarında tercih edilmektedir. Teknesi ve sapı, Meydan sazına göre daha küçük ve insan fizyolojisine uygun tasarlanmıştır. Bu özelliğiyle de çalım açısından kullanımı daha kolaydır.

“Form boyu 49cm sap boyu 65cm tel boyu 104cm form eni ve derinliği 29,5cm’dir.” (Açın, 1994: 94)



**Resim 3:** Divan Sazı



### 2.3.3. ögür

“Divan sazına yakın büyüklükte 9 ile 6 tel takılmakta ve 15 kadar perdesi bulunmaktadır. Akordu: alt iki tel La orta iki tellerin birisi La diğeri ise Re, üst teller ise Sol sesine akort edilir. ögür ile Nefes, Ayin ve Semai gibi havalar çalınır, bugün daha ziyade Curası çalınmaktadır. Yeni yetişen gençlerimiz, cura bağlamadan az farklı bu saza çögür diyerek, aslını curası ile karıştırmaktadırlar. Cura; adı geçen sazın bir oktav daha tizi ve küçüğüne denir.” (Açın, 1994: 91)

Bir farklı bakış açısına göre de çögür adı, Bağlama ailesinden bir sazın değil de, bu aileye mensup sazların tamamını tanımlayan bir söylemdir. Bu konuda yapılacak olan çalışmalar, bu karışıklığın giderilmesine ve organolojiye büyük katkılar sağlayacaktır.

Anadolu coğrafyasının, en yakın tarihli sahiplerinden olan Osmanlı döneminde de bu çalgıya bu ad ile rastlanmaktadır.



**Resim 4:** ögür, 18. yüzyıl. ( Soydaş, 2007: 34)

Özellikle saray bünyesinde eğitimi verilen çalgılar arasında, Tanbur, Tanbura, Bozuk, Çöğür gibi çalgıların bir varyantı olarak kullanıldığı ve eğitimi verildiği, M. Emin Soydaş'ın Osmanlı Sarayında Çalgılar adlı çalışmasından anlaşılmaktadır.

Resimde görüldüğü üzere, tasarım açısından Çöğür diye anılan çalgının, Tanbur sazına benzediğini ya da büyüklük olarak Divan sazı kadar olduğunu görebilmekteyiz.

#### 2.3.4. Bağlama

*“Adını alan ailenin temel sazıdır. 17 - 24 perdesi vardır. Meydan sazından bir oktav, Divan Sazından ise beş ses tizdir. Üçerli gruplar halinde 6 ile 9 tel takılır. Alt telleri La sesine akort edilir. Orta ve üst teller de devamlı akord değişikliği yapılır. Her düzende değişen orta ve üst tellerin akortlarıdır.*

*Bağlama düzeni alt (la) orta (re) üst (mi) ayrıca 19 ayrı düzende de çalınır.”* (Açın, 1994: 91)

*“La sesine akort edilir. Meydan sazından 1 oktav, divan sazından ise 5 ses tizdir. Adını alan ailenin temel sazıdır. Form boyu 42cm, sap boyu 55cm, tel boyu 88cm, form eni ve derinliği 25cm'dir.”* (Açın, 1994: 94)

Bağlama ailesine adını veren bu çalgının aslında Kopuz adından sonra bu tip çalgılara verilen bir genel ad olarak anıldığını söylemek pek de yanlış olmayacaktır.



**Resim 5:** Bağlama

### 2.3.5. Bozuk

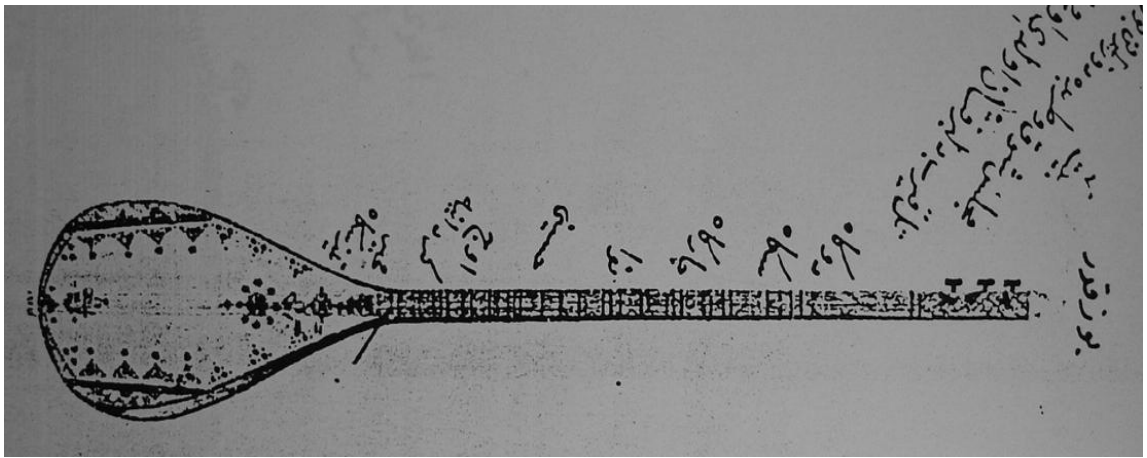
“Bağlamanın ikinci bir adına da Bozuk denir. 15 – 18 perdesi vardır. Üçerli gruplar halinde 9 tel takılır. Ortaya iki sarı ve bir ince çelik tel, üste ve alta ise birer kalın sarı ve ikişer çelik tel takılır. Sarı teller çelik tellere göre bir oktav daha pes akort edilir.

Tatlı bir sesi vardır, genellikle Güney ve Ege yörelerimizde Bozuk olarak bilinir ve çalınır. Bozuk düzeni oldukça yaygındır.

Akortları ise alt (La) orta (Re) üst (Sol) seslerine düzenlenir. Yunanlılar bozuk sazımızı almış adının sonuna bir “i” harfi ekleyip “Bozuki” diyerek kendilerine maletmişler ve Dünya müzik tarihini de yanıltmaya çalışmışlardır. ” (Açın, 1994: 91-92)

Anadolu coğrafyasında yaşayan araştırmacıların belki de en büyük avantajı, köklerinin asırlar ve kıtalar ötesinde olduğu bilinen pek çok kültürel detayı bünyesinde barındıran bir sahada yaşıyor olmalarıdır. Yukarıda da dediğimiz gibi bu coğrafyanın günümüzden önceki en yakın sahipleri Osmanlı’dır. Osmanlı ise Anadolu Selçuklu, Büyük Selçuklu ve öncesinde varlığını sürdürmüş devletlerin devamı niteliğindedir. Devlet politikaları gününe yüzyılına göre farklılık gösterse de, sahip olunan kültür geçmişin izlerini gününe ve geleceğe taşımıştır. Bu bağlamda değerlendirdiğimiz zaman Osmanlı toplumunda kullanılan birçok kültürel detay, aslında toplumumuzun bir nevi öz geçmiş bilgileri gibidir.

Bizim alanımızda da yapılacak olan çalışmalarda Osmanlı Arşiv belgeleri önemli bir yere sahiptir.



**Resim 6:** Bozuk (Soydaş, 2007: 34)

### 2.3.6. Âşık Sazı

“Âşıkların (Halk Ozanlarının) çalmış oldukları Bağlamaya Âşık Sazı denilmektedir. Normal Bağlama ile arasında pek az fark vardır. Sapı normale göre daha kısadır.

13 - 15 perdesi vardır. Dip perdesi (Re) değil (Do)dur. 6 tellidir nadir olarak 9 telli olur.” (Açın, 1994: 92)

Yukarıda genel tarifini yaptığımız bu tip sazlar aslında dönemine göre farklılık arz etmektedir. Kullanan Âşığın sahip olduğu imkânlar dâhilinde farklı formlarda tasarlanmaktadır.

Anadolu coğrafyasında halen yaşatılmaya çalışılan âşıklık geleneğinin temsilcileri düzenlenen özel etkinliklerde sahne alarak hem köklü bir geleneğin yaşamasına katkıda sağlamakta hem de kendilerine bir yaşam alanı bulmaktadırlar.

Organoloji açısından birçok müzik aleti hakkında araştırmalar sınırlı sayıda da olsa yapılmakta ve kökenleri ile günümüz arasındaki bağı çözümlenmeye çalışılmaktadır. Ne var ki bize göre Bağlama diğer bütün çalgılardan farklı bir özellik arz etmektedir.

Hiçbir çalgı aleti yoktur ki, Bağlama gibi bir toplumu ve kültürü böylesine içten ve anlaşılabilir temsil edebilsin. Diğer bütün çalgıların maddi olarak tasarımı ve manevi olarak da yüklenen anlam açısından özellikleri yan yana getirilse bize göre yinede Bağlama çalgısının taşıdığı önemle yarışamaz diye düşünmekteyiz.

Bu çalgı toplumun her kesiminde her dönemde varlığını sürdürmüş ve büyük rağbet görmüştür. Her varyantıyla ait olduğu kültüre ait izleri gözlemlediğimiz bir çalgı olan bu saz, yine köklü bir geçmişe sahip Âşıklık geleneğiyle birleşince ortaya incelenmesi gereken büyük bir saha çıkmıştır.



**Resim 7:** Âşık (Saz Çalan Anadolu Kadını)



**Resim 8:** Âşık Veysel Şatıroğlu

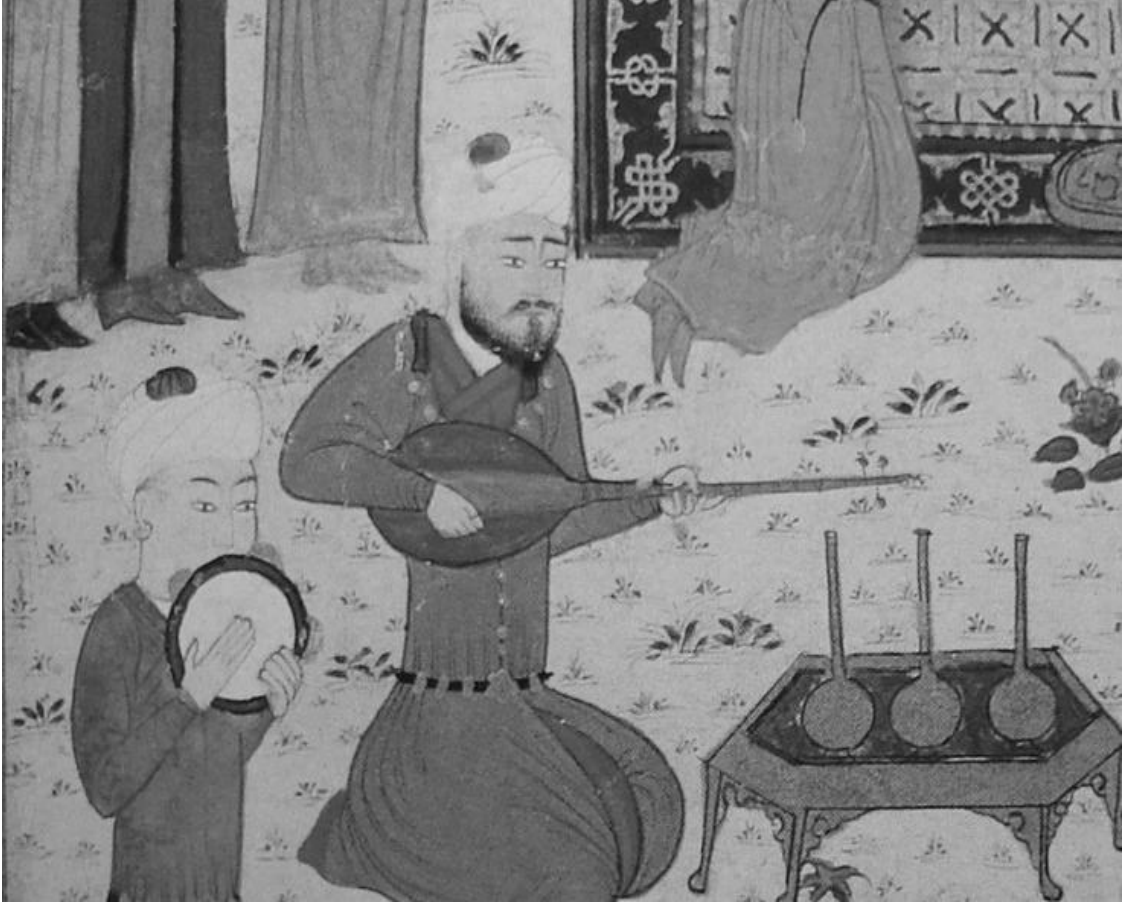
Resimlerden de anlaşılacağı üzere Bağlama, toplumun her kesiminde ilgi gören ve çalınan bir çalgı olmuştur.

### 2.3.7. Tanbura

*“Bağlama’dan daha küçüktür. Divan Sazından bir oktav tizdir ve Divan Sazının Curası olarak bilinir. Bağlamadan ise dört ses tizdir. Üç grup halinde ikişerden 6 tel takılır, teller çeliktir. Ortaya çift sarı teller takıldığı dönemler de olmuştur. Alt (Re), Orta (Sol), Üst (Do) seslerine akort edilir. Genellikle icracıların en çok kullandıkları sazdır.”* (Açın, 1994: 92)

*“Re sesine akort edilir. Bağlamadan bir oktav, tanburadan ise beş ses tizdir. Form Boyu 38cm sap boyu 50cm tel boyu 80cm form eni ve derinliği 22.8cm’dir.”* (Açın, 1994: 94)

Farklı coğrafyalarda farklı varyantlarıyla karşımıza çıkan bir sazdır ancak yapılan araştırmalar göstermiştir ki bu adla anılan çalgıda Bağlama ailesinin bir üyesidir. Farklı tasarımları görülmektedir.



**Resim 9:** Tanbura, 15. yüzyıl. (Soydaş, 2007: 34)





**Resim 10:** Sarayda Tanbura, 1671. (Soydaş, 2007: 28)



**Resim 11:** Tanbura, 18. yüzyıl. (Soydaş, 2007: 34)

### 2.3.8. Cura Bağlama

*“Bağlama ailesinin en küçük sazlarındanadır. 7 - 16 perdesi, 3 - 6 teli bulunmaktadır. Genellikle 6 telli olduğu gibi, 3 tek telli olanları ve ayrıca altta iki ortada iki üstte ise tek telli olanlarına rastlanır, hatta iki telli olanlarına da rastlanmıştır.*

*Bağlama ve Bozuk düzenlerine akort edilir. İki tellinin akort düzeni alt tel (La), üst tel (Re) üç telli olanları ise alttan üste doğru akortlanmaktadır. Kütahya yöresinde eskilerin parmakla çaldığı Cura boyunda, oralarda adına Bağlama denilen bir saza rastlanır. Bu sazın diğerlerinden farkı sap üzerinde bir adet burgusunun fazla olmasıdır. Bu fazla burguya Dem Teli denilen bir tel takılır. Düzeni alttan üste doğru (La - Re - Re) olarak akortlanır. Dem teli'nin akordu üst telin bir oktav tizine çekilir. Bir başka düzen şekilde alttan üste doğru (La – Re - Fa) olarak akortlanır.*

*Burdur yöresinde de bağlama düzenine akortlanmış curuların tezene yerine parmakla çalındığı görülmüştür.” (Açın, 1994: 93)*



**Resim 12:** Cura Bağlama

### 2.3.9. İki Telli Saz

*“Anadolu'nun en eski saz örneklerinden biridir. Cura bağlama büyüklüğündedir. İki teli vardır. Zamanında çok yaygınlık kazanmıştır. Çiftetelli oyunu bu sazla çalındığı için adını iki telliden almıştır.”* (Açın, 1994: 92) Bu sazın Orta Asya toplumlarında varyantları görülmektedir.

Konargöçer toplumlarda özellikle kışlık ve yazlık olarak yaylaklara yolculuklar esnasında ya da başka coğrafyalar göç esnasında toplum içindeki sanatçıların çaldıkları sazlar bu Kopuz ve Tanbura adındaki sazlara benzer çalgılardır.

Önceleri at kılından, sonraları bağırsak ve ipekten ve en sonunda da metalden yapılan çalgı telleri teknoloji geliştikçe doğal olma özelliğinden uzaklaşmış görünmektedir. Ama hala günümüzde kırsal diye ifade edebileceğimiz Orta Asya bölgelerinde at kılıının kullanıldığı görülmektedir.



**Resim 13:** İki Telli Saz





**Resim 14:** İki Telli Bağlama Türleri

### 2.3.10. Bulgari Bağlama

*“4 telli olduğu gibi 2 tellilerine de rastlanır. 16 perdeli Güneyde ve Kayseri yöresinde görülür. Cura’ya yakındır. Eski Volga boylarında yerleşmiş, Bulgari isimli Türk boylarından bazıları Anadolu’ya geçerek Toros bölgesindeki yaylalara yerleşmişler ve ellerinde düşürmedikleri cura bağlamalarının bir benzeri olan bu sazın adı da onlardan gelmektedir.”* (Açın, 1994: 92-93)

Göçebe toplumlarda sık rastlanılan çalması ve taşınması kolay bir çalgıdır. Çalmadaki kolaylık taşınabilir olması ve tasarım açısından küçük olmasından kaynaklanmaktadır.

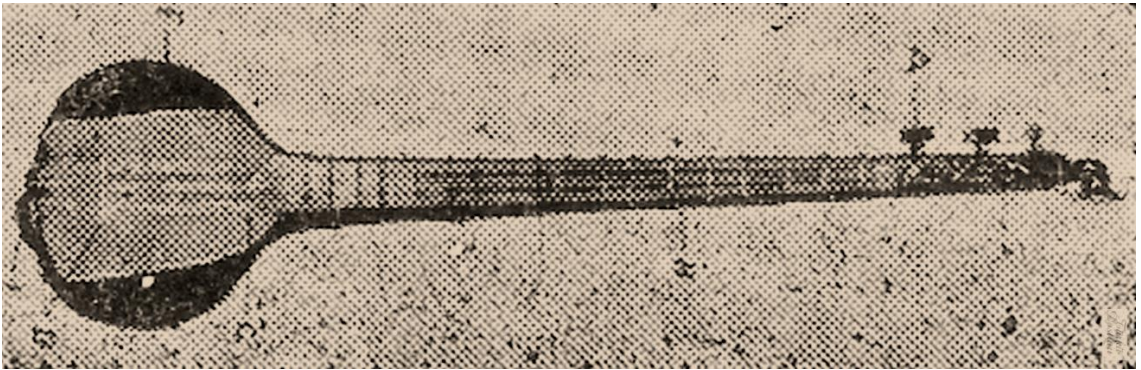
Anadolu coğrafyasında olduğu Balkan topluluklarında da varyantlarını görmek mümkündür. Bu özelliğiyle bir halk çalgısı olarak ifade etmek pek de yanlış olmayacaktır. Genelde dört telli olduğu için bazı bölgelerde Çahar adıyla da anılmaktadır. Çahar dört telli, Setar üç telli ve Dutar da iki telli çalgı, bağlama ya da tar olarak ifade edilmektedir.



**Resim 15:** Bulgari Bağlama

### 2.3.11. Irızva

*“Üç tek telli 13 perdelidir. Cura bağlama büyüklüğünde, tekne kısmı yanlardan tabana doğru konik olarak iner, arka kesitinden bir üçgeni andırır, parmak uçları ile çalınır.” (Açın, 1994: 93)*



**Resim 16:** Irızva

### 2.3.12.Kara Düzen

*“Gaziantep dolaylarında halen bu adla kullanılmakta olup, ırızva’dan biraz büyükçedir. Kara düzen, tezene ile değil parmak uçlarıyla çalınmaktadır.”* (Açın, 1994: 93)

### 2.4. Kırşehir Yöresinde Kullanılan Bağlama Türleri

Orta Anadolu bölgesinin küçük ve şirin kenti olan, musiki alanında adını duyurmayı başarmış ve Türk Halk Müziğine önemli katkılar sağlamış olan Kırşehir’i, mûsikî alanında etken hale getiren, daha önceki bölümlerde bahsettiğimiz gibi şüphesiz yine Abdallar olmuştur. Abdallar bağlama dışında farklı çalgılar kullansalar da bağlamanın yeri tartışılmaz bir öneme sahiptir. Abdalların etkisiyle Kırşehir’de bağlama kendini ön plana çıkarmakta ve bu bağlama ailesi içinde Meydan sazı, Divan sazı başta olmak üzere ve bu saz tiplerinin yanı sıra “Bağlama, Çögür, Cura bağlama”lar da kullanılmaktadır.

Hayatı genel anlamda her yönüyle etki altına alan günümüz teknolojisi, müzik alanında da etkisini göstermektedir. Eskiden daha çok ses elde edilmesi amacıyla adından da anlaşılacağı üzere meydanlarda kullanılan meydan sazı, teknolojinin getirisi olan elektronik ses cihazlarıyla varlığını yitirmiş, icrasının zor olmasından dolayı da yerini bütünüyle divan sazına bırakmıştır.

Günümüz Kırşehir yöresinde daha ağırlıkla göğsünde manyetik olan, bir nevi elektro bağlamalar tercih edilmektedir. Yörede “tek manyetikli bağlama” diye adlandırılan bu bağlama tipleri, ilk olarak Neşet Ertaş’ın öncülüğünde başlamıştır. Elektrogitar manyetiğinin bağlamaya takılarak kullanılan ve Ertaş’ın sazlarında kullanmasıyla yaygın hale gelen, “tek manyetikli bağlama” şekli günümüzde orta Anadolu bölgesinde yaygın olarak kullanılan bağlama tiplerinden bir tanesidir. Bu bağlama tipi bağlama ailesinde yeni bir tip değil sadece aileden olan bağlamalarda yapılan küçük değişikliklerdir.



**Resim 17:** Neşet Ertaş'ın tek manyetikli bağlamalarından bir tanesi



**Resim 18:** Tek manyetikli bağlama

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### 3.SANAT VE İCRA TEKNİĞİ AÇISINDAN NEŞET ERTAŞ İLE MUHARREM ERTAŞ ARASINDAKİ FARKLILIKLAR

#### 3.1. Muharrem Ertaş ve Neşet Ertaş'ın Hayatı

##### 3.1.1. Muharrem Ertaş'ın Hayatı ve Sanatçı Kişiliği

1913 yılında Kırşehir'in Yağmurlu Büyükoba köyünde doğan Muharrem Ertaş, gelenek ve göreneklerin izinde icra ettiği müzik alanında son derece önemli bir halk sanatçısıdır. Erken yaşlarda müzikle uğraşmaya başlamış ve yöresinin önemli ustalarından dersler alarak kendisini geliştirme imkânı bulan Muharrem Ertaş kendi ağzından şu şekilde aktarmaktadır; *“Çalıp söyleme merakım küçük yaşlarda başladı. Bulduk adındaki dayımın çok güzel sesi vardı. Bir köyde türkü söyledi mi diğer köyde dinlenirdi. Hatta seferberlikte asker kaçaklarını yakalamak için subaylar dayımı yanlarına alır köy köy dolaşırlarmış. Dayıma türkü söylettirip kendileri de pusuya yatarlar ve dayımın sesine dağlardan köye inen kaçakları yakalarlarmış. Derken Yusuf usta beni çok severdi, merakımı görünce beni yanına aldı. Her gittiği yere götürdü. Düğünlerde, bayramlarda, eğlencelerde yanından ayırmayarak ustalarından öğrendiklerini bana da öğretti. Yedi yıl onunla çalıştıktan sonra artık tek başıma çalıp söylemeye başladım”* (Tokel, 2000: 69)

71 yaşında vefat eden Muharrem Ertaş hayatının her döneminde sakin bir yaşam sürmüştür. Saz çalıp söylemekle köklü bir geleneğin 20.yy.'da ki en önemli yapı taşlarından birisi olarak karşımıza çıkıyor. Sanat faaliyet alanların da çalışan birçok kişinin aksine sıkıntı içinde geçtiği bilinen yaşam hikâyesini şikâyet etmeden sürdürmüştür. Bu etkileyici sakinliğin sesini türkülerinin sazında ve sözünde takip edebildiğimiz Muharrem Ertaş, yaptığı eserler ile sadece lokal bir icranın değil bütün gönüllerin tercümanı olmuştur.

Orta Anadolu'nun sınırları dışına çıkararak sanatını duyuran ustanın, dünya çapında adının anılır olduğunu Amerikalı ve Japon müzik adamları tarafından Muharrem Ertaş ile ilgi yapılmış çalışmalardan anlamak mümkündür.

İcra tekniği açısından geleneksel tavrı benimseyen ve sanat hayatı boyunca bunu tutarlılıkla sergileyen Muharrem Ertaş ve oğlu Neşet Ertaş arasında ki farklılıklar

tezimizin ana çalışması konusu olmasından dolayı bu bölümde sadece hayatlarının coğrafi ve sosyal bölümlerine dair kısa bilgiler vermenin yeterli olacağını düşündük.

Yaşadıkları coğrafya ve yaşamalarını sürdürdükleri çevrenin etkileri birebir sanat icralarına yansımış olsa da kendi iç dünyalarında yarattıkları özgün felsefe onları diğer bütün meslektaşlarından ayırarak birbirinden bağımsız iki sanatçı olarak kültür tarihinin içinde yer edinmelerini sağlamıştır.

Aynı kültürde yetişen hele ki kan bağıyla akraba olan bu iki sanatçının birbirlerini etkilememiş olması pekte mümkün görünmektedir. Ne var ki bu etkilenmede tıpkı diğer etkenler gibi babadan oğula ya da ilerleyen zaman içinde oğuldan babaya geçişlerinden sonra evirilerek özünü yitirmemiş bir özgünlük kazanarak bambaşka bir yaratıyla kendini göstermiştir.

### 3.1.2. Neşet Ertaş'ın Hayatı ve Sanatçı Kişiliği

“Bozkırım Tezenesi” diye anılan, yüreklerin sesine tercüman olmayı başarmış usta bir sanatçı olan Neşet Ertaş 1938 yılında Kırşehir'in Kırtıllar Köyü'nde dünyaya gelir. Ailesinin ikinci çocuğudur.

Sanat icrasının müzikal anlamda sürekli şekilde yapıldığı bir ailenin mensubudur. Neşet Ertaş, aile fertlerinin özellikle de babasının müzikle olan meşguliyetinden dolayı çocuk denecek yaşlarda müzikle ilgilenmeye başlamıştır. Ne var ki, bölgesel anlamda genel ve doğal bir etkinlik olan müzikle uğraşan nice insandan farklılık yaratarak kendisine özel bir yer edinmiştir.

Neşet Ertaş'ın çeşitli araştırmalar için verdiği röportajlarda çocukluk ve gençlik yıllarına ait anlatılardan öğrendiğimize göre, Neşet Ertaş'ın doğduğu Kırtıllar köyünde yaşayanların hayatlarını idame ettirebilmeleri için yapabilecekleri tek iş çalgıcılıktır. Arazilerinin olmayışı ve ekonomik sıkıntılar hayvancılığı yapmalarına engel olmuş ve elde tek bir seçenek olarak müzisyenliği bırakmıştır.

Neşet Ertaş'ın hayatıyla ilgili birebir görüşmeler yaparak Neşet Ertaş hakkında çalışmalar yapan Öner Özcan, bu durumu şu şekilde ifade etmektedir. *“İki erkek çocuğundan sonra birde kız çocuğu olur Muharrem Usta'nın. Üç çocuklu evini geçindirmeye çalışır Muharrem Usta. Kırtıllar'da yaşayan insanların yaptıkları tek bir iş vardır o da çalgıcılık. Çiftçilik yapmak için arazileri yoktur. Hayvancılık yapmak için; ahır yapacak ya da ahırlarının içine hayvan alacak paraları da yoktur. Mecburen*

*ekonomik faaliyet gösterebilecekleri bir alan vardır o da atadan kalma işleri çalgıcılıktır.*” (Özcan, 2001: 77)

Orta Anadolu coğrafyası içinde özellikle Kırşehir ve çevresinde yaşayan Türkmen topluluklarının kültür tarihi içinde önemle üstünde durulması gereken özelliklerinden birisi hiç şüphesiz müzik alanında aktif olarak bulunmalarıdır. Kendilerine has birçok özelliği geçmişle bağlarını koparmadan yaşatan bu topluluklar Abdallar diye anılmakla beraber, Anadolu coğrafyasında yaşayanları kendilerini “*Türkmen Abdallar*” (Parlak, 2013: 49) olarak anmışlar ancak Abdal tabiri de dâhil birçok önadı Çingeneliği ima ettiğini düşüncülerinden dolayı “*Teber/Teberci*” (Parlak, 2013: 49) adıyla tanıtmayı tercih etmişlerdir.

Abdal olan Ertaş’ların bir ferdi olarak dünyaya gelen Neşet Ertaş’ın çocukluk ve gençlik yıllarının son derece sancılı geçtiğini, ekonomik sıkıntıların bel bükecek şekilde hayatlarına etki ettiğini yapılan araştırmalardan öğrenmekteyiz. Çalışmamızın konusu dışında kaldığı için özel hayatlarına ait dönemlerin üstünde çok fazla durmayacağız.

İyi bir ses, saz ve söz ustası olan Neşet Ertaş’ın hikâyeleri andıran hayatının detaylarını bizzat kendi yazdığı bir şiirden öğrenmek mümkündür. Kronolojik olarak hayatının dönüm noktalarını bir şiir ile ortaya koyan Neşet Usta, bir anlamda kendi hayatının haritasını çıkartmıştır. Şiir şu şekildedir;

Bin dokuzyüz otuz sekiz cihana  
Kırtıllar köyünde geldin dediler  
Babama Muharrem, anama Döne  
Dediysen Ata’yı bildin dediler.

Dizinde sızıydı anamın derdi  
Tokacı saz yaptı elime verdi  
Yeni bitirmiştim üç ile dördü  
Baban gibi sazıcı oldun dediler.

O zaman babamdan öğrendim sazı  
Engin gönül ile Hakk'a niyazı  
O yaşımda yaktı bir ahu gözü  
Mecnun gibi çölde kaldın dediler.

Zalım kader devranını dönderdi  
Tuttu bizi İbikli'ye gönderdi  
Babam saz çalarken bana zil verdi  
Oynadım meydanda köçek dediler.

Anam Döne İbikli'de ölünce  
Tam beş tane öksüz yetim kalınca  
Beşimiz de Perişan olunca  
Babam gile buradan göçek dediler.

Yürüdü göçümüz Tefleğe doğru  
Bu hali görenin yanıyor bağı  
Üç aylık çoçuğun çekilmez kahrı  
Bunlara bir ana bulun dediler.

Yozgat'ın Kırıksoku Köyü'ne vardık  
Bize ana yok mu diyerek sorduk  
Adı Arzu derler bir ana bulduk  
İşte bu anadır buldun dediler.

En küçük gardaşı kayıp eyledik  
Onun için gizli gizli ağladık  
Üstelik babamı asker eyledik  
Yine öksüz yetim kaldın dediler.



Zalım kader tebdilimi şaşırttı  
Heybe verdi dalımıza devşirtti  
Yardım etti Yerköy'üne göçürttü  
Biraz da burada kalın dediler.

Yerköy'den Kırıkkale'ye geldik  
Babam saz çalarken biz cümbüş aldık  
Kırşehir'e varınca kemanı çaldık  
Aferin arkadaş çaldın dediler.

Yârin aşkı ile arttı hep derdim  
Babamı bir yere dünür gönderdim  
Başlık çok istemişler haberin aldım  
İstemiyor yârin seni dediler.

Kırşehir'de yedi sene kalınca  
Düğün düzgün hepsi bize gelince  
Burada herkese yer daralınca  
Ankara'ya gider yolun dediler.

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 gardaş hep Kırşehir'de  
Bu aşk hançerini vurdu derinde  
Çaresini bulamazsan ölün dediler.

Yârin aşkı ile döndüm şaşkına  
 Arada içerdim yârin aşkına  
 Canan acımaz mı garip dostuna  
 Buna da içeriye alın dediler.

Neşet Ertaş'ın kendi kaleminden aktardığımız Hayat Destanı şiiri, onun yaşam hikâyesini ortaya koymanın yanı sıra şiir sanatı açısından da son derece önemli özelliklere sahiptir.

Son derece sıkıntılı bir yaşamın içine doğmasına rağmen daha üç dört yaşlarında ailesinin asırlardır yaptığı iş olan müzikle uğraşmaya başlayan Neşet Ertaş'ın yetiştiği kültürün etkisiyle müzikle uğraşması sıradan bir durum iken kendine has icra yeteneği başka ifadeyle çalgı çalmada ki dehası onu her ortamda ön plana çıkarmıştır.

Neşet Ertaş'ın müzik icrasında göstermiş olduğu farklılık belki de müzik araştırmaları açısından öncelikle sorulması gereken bir soru olarak karşımızda durmaktadır. Bu soruları Bayram Bilge Tokel şu şekilde ifade eder *“Kimdir Neşet Ertaş? Sarısözen'in tabiri ile bir zamanlar sadece ve sadece "Kırşehirli Mahalli Sanatçı" olarak bilinen Neşet Ertaş'ı binlerce, hatta milyonlarca saz çalıp türkü söyleyen diğerlerinden ayıran nedir? Onun sazının ve sesinin insanı büyüleyen sırrı nereden gelmektedir? Neredeyse yarım asra varan bir süreden beri gerçek anlamda gönül telimizi titreten, ruhumuzu ürperten bu esrarlı sesin, sazın ve yorumun arka planında neler ve kimler vardır?”* (Tokel, 2002: 165) Tamda bu şekliyle sorular art arda sıralanarak kendi içine kapanık şöhret ve benzeri durumlardan uzak durarak yapmacıklaşmayan ve her zaman halkının tüm bireyleri üstünde etki yaratmayı başarmış olan Neşet Ertaş'ın kendine özel dünyasına ait ipuçları bulunabilir. Özel dünyası ifadesini özellikle kullanmamızın nedeni ise Neşet Ertaş'ın hayatı ile sanatı arasında ki sınırların eriyerek ortadan kalkmış olması diye ifade edebiliriz. Sanat onun hayatında o kadar önemli ve büyük bir yer kaplamaktadır ki Neşet Ertaş'ın varlığını, yokluğunu, aşkını, acısını, sevincini ve daha nice hallerini görmek ve takip etmek mümkündür sazında ve sözünde.

### **3.2. Muharrem Ertaş'ın Neşet Ertaş Üzerindeki Sanatsal Etkisi**

Aynı şehirde, aynı ülkede aynı coğrafyada olmanın dışında aynı dünyada yaşayan sanatçıların birbirinden etkilenmemiş olması kültür tarihi incelendiği zaman

pek de mümkün görünmemektedir. Birbirinden bağımsız yerlerde sanat icra eden iki sanatçının aynı dönemde yaşamamış olsalar dahi sanat eserinin en önemli özelliklerinden birisi olan her daim canlı ve yaşama halinde olma durumu sanatçıları bir yerde mutlaka birbirlerinden haberdar etmiştir.

20.yy.'nin ismi anılan en önemli iki sanatçısı olan Muharrem Ertaş ve Neşet Ertaş ise aynı işle uğraşan iki farklı sanatçı olmanın yanında, aynı evde ve aynı kültürde yetişmiş baba ve oğul omlarından dolayı hiç şüphesiz birbirleri üstünde etki yaratmışlardır.

Bu iki değerli sanatçının sanatları arasında ki farklar çalışmamızın ana konusu olmasından dolayı bu başlık sadece sıralı olarak Muharrem Ertaş'ın Neşet Ertaş üstündeki etkilerini vermeye çalışacağız.

Aile olarak asırlardır süregelen meslekleri olmasının dışında Muharrem Ertaş'ın da isteği ve etkisiyle Neşet Ertaş müziğe başlamıştır.

Yaşadığı dönem itibariyle farklı pek çok müzikal uygulamayı tercih edebilme imkânı varken babasında gördüğü gibi Neşet Ertaş'ta bozlak kültürüne ait yapıdan uzaklaşmamıştır.

Muharrem Ertaş gibi Neşet Ertaş'ta Ozanlık geleneğini sanatının son gününe kadar sürdürerek bu geleneğe bağlı kalmıştır. Ozanlık geleneğiyle ilgili uygulamalarda babasından gördüğü pek çok unsuru geliştirerek ayrıca bu alana anlamlı katkılarda bulunmuştur.

Pek çok çalgı aletini çalabilmesine karşın, tıpkı babası gibi Neşet Ertaş'ta Bağlama çalarak tanınmayı tercih etmiş ve sanatını bağlamayla icra etmiştir.

Sanat hayatı boyunca bağlamanın pek çok türü yerine Neşet Ertaş'ta babası Muharrem Ertaş gibi "Divan Bağlama" çalmıştır.

Melodik ezgiler açısından Neşet Ertaş'ın sanatını ne kadar farklı icra ettiği inkâr edilemez bir gerçektir. Ne var ki her ne kadar büyük katkılar yapılarak geliştirilen bir sanat icrasından bahsetsek de temelde Neşet Ertaş babasının kullandığı melodik yapıya sadık kalmıştır.

Ertaş ailesinin sanat icrasında belki de en öne çıkan özelliği sade bir icra denebilir. Bu mevcut sade icra şeklini hem baba Muharrem Ertaş'ta hem de oğul Neşet Ertaş'ta görebiliyoruz. Bu özelliğinde Neşet Ertaş'a babası Muharrem Ertaş'tan geçtiğini düşünmek yerinde bir tespit gibi durmaktadır.

### **3.3. Sanat ve İcra Tekniği Açısından Muharrem Ertaş İle Neşet Ertaş Arasındaki Farklılıklar**

Köklü Anadolu kültürünün içinde barındırdığı birikim, insanlık ve medeniyet tarihini aydınlatacak görkeme sahiptir. Bu kültür içinde yoğrulmuş olan Anadolu insanı, bir göç yolu üzerinde bulunan yaşam alanlarında, geçmişlerinde taşıdıkları öz kültürlerini unutmadan ve unutturmadan varlıklarını sürdürmenin mücadelesini vermiş ve bunu başarmışlardır.

Kültür tarihi üzerine araştırma yapacak insanlar için, adeta taşı toprağı altın diyebileceğimiz bu coğrafyanın yerli kültürlerinden birisi olarak karşımıza çıkan en önemli faaliyet alanlarından biriside hiç şüphesiz müziktir.

Çalışmamızın konusu itibariyle incelediğimiz Neşet Ertaş, Muharrem Ertaş ve yetiştikleri bölge olan Kırşehir, kendine has özellikleriyle ön plana çıkan özel bir çalışma alanıdır.

Özellikle Orta Asya göç yolları üzerinden bu coğrafyaya taşınmış olan pek çok farklı topluluğun yaşadığı bu bölgede, Muharrem Ertaş ve Neşet Ertaş'ın da mensubu buldukları Abdallar, asırlar boyu süren pek çok geleneği yaşatan toplulukların başında gelmektedirler. Bu özellikleriyle doğal bir önem arz eden bu insanlar arasından sıyrılarak, müzik tarihimiz açısından önemli bir yer edinen iki şahsiyet olan Muharrem ve Neşet Ertaş, baba oğul olmanın yanı sıra aynı mesleği icra eden sanatçılar olarak karşımıza çıkmaktadırlar.

İcra ettikleri sanat açısından ve bu sanatın muhatapları açısından pek çok detayıyla ve etki alanıyla incelenmeye değer bu konuda, bizler iki sanatçı, baba oğul, iki farklı kuşak arasındaki farklılıkları ortaya koymaya çalışırken aynı zamanda Neşet Ertaş'ın bağlı bulunduğu geleneğin gelişmesine katkılarına da dikkat çekmeye çalıştık.

Aynı dönemde yaşamış olsun ya da olmasın her sanatçı bir başka sanatçıdan özellikle aynı alanda çalışan sanatçılardan etkilenmiş veya kendinden sonrakini etkilemiştir. Asırlardır devam eden bu devinim sanatın doğasına uygun bir durumdur.

Araştırmamızın ana çalışma konusu olan Neşet Ertaş'ta, elbette çok önemli bir sanatçı olan babası Muharrem Ertaş'tan etkilenmiştir. Ancak biz çalışmamızda, bu etkileşimin Neşet Ertaş'ın uygulamalarında nasıl bir hal alarak ona özgü bir hal aldığını tespit etmeye çalıştık.

Bu bölümde, sanat ve icra tekniği açısından Neşet Ertaş ile Muharrem Ertaş arasındaki farklılıklara yer vereceğiz.

### 3.3.1. Kullandıkları Bağlamaların Yapıları ve İcra Teknikleri

#### 3.3.1.1. Tekne Yapıları

Muharrem Ertaş'ta; kendisinden önceki Anadolu abdalları gibi, teknesi 45-50 cm civarında olan bağlama kullanmıştır. Onların; yakarışlarla dolu seslerinin yanında çaldıkları çalgı aletinin sönük kalmaması, icra ettikleri sanatlarının dinleyici kitlesince rahatça duyulabilmesini sağlamak gibi nedenlerden kaynaklandığını Neşet Ertaş; *“Evvelden elektro bağlama olmadığı için, daha çok ses versin diye teknesi geniş saz çalarlardı.” Sözleriyle ifade etmiştir.*” (Parlak, 2013: 117)



**Resim 19:** Muharrem Ertaş'ın bağlaması

Ertaş'ın açıkça ifade ettiği gibi baba Muharrem Ertaş, sanat yaşamı boyunca büyük tekneli bağlama kullanmıştır.

Sanatının ilk dönemlerinde henüz geniş alanlarda çalmadığı için, küçük tekneli bağlama kullanan Neşet Ertaş'ın, Ankara'ya yerleştikten sonra tercihini büyük tekneli (45-46 cm) sazdan yana kullandığı bilinmektedir. *“İlk başlarda henüz Kırşehir'deyken, meydanlarda çalmaması nedeniyle çalışma amaçlı kullandığı küçük bir sazı vardır. Bu durum İstanbul'a gidip Kırşehir'e geri döndüğü zamanlarda da aynıdır. Ertaş, kalıcı olarak Kırşehir'den ayrılıp Ankara'ya yerleştikten bir süre sonra düğünlerde çalmaya başlaması ile büyük tekneli sazlar çalmaya başlamış, bir daha da bu anlayıştan geri dönmemiştir.”* (Parlak, 2013: 118)



**Resim 20:** Neşet Ertaş'ın ilk dönemlerinde kullandığı küçük tekneli bağlama

Her zaman çağı yakalamak ve onun gereğini yapmak düşüncesi ile hareket eden, gördüğü her şeyi yüreğinin terazisinde tartarak, yararlı ise faydalanan Neşet Ertaş'ın bağlamasının göğüs kısmına taktırdığı elektrogitar manyetiği, O'nun sazını babasının sazından ayıran bir başka özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu manyetik, abdal geleneğinin teknolojiye merhaba deyişinin adeta bir simgesi olmuştur. Bu değişikliğe; öncülük edilen toplumun, çağın gerisinde kalmasının önüne geçme çabasıdır desek yeridir.



**Resim 21:** Neşet Ertaş'ın Elektrogitar manyetikli bağlaması

O'nun bağlamasındaki bir başka özellikte, teknenin ön kısmını kapatan ve sazın göğsü diye adlandırılan kısımdır. O güne kadar kavisli yapılan bu kısımdaki değişikliğin hikâyesini, Neşet Ertaş şöyle anlatmıştır;

*“Ben onun bana bir saz yapmasını istedim. Dedim ki ustam, göğsü düz bir saz istiyorum. O zamana kadar sazların göğsü hep kavisli yapılırdı. “Ben yapmam” dedi. O türünden vazgeçmeyen bir usta idi. Yanında da bir çırak vardı, “yaparsa aha bu çırak yapсын” dedi. Ben de bir tekne seçtim, bana düz göğüslü bir saz yapacaksın dedim, sağolsun o da yaptı.”* (Tokel, 2000: 174)

Çoklu perde anlayışının getirisi olarak, klavyesinin adeta bir tamburu andırmasının, yaptığı bir çağrışımından mı yola çıktığı bilinmez ama sonuçta teknesi de tambura benzeyen, yuvarlak tekne diye tabir edebileceğimiz bir bağlama yaptırarak, kullanması da tespitimizde O'nu babasından ayıran bir başka özellik olarak karşımıza çıkar. Bu özel saz, türünün tek örneği olarak müzik tarihi içerisinde yerini almıştır.



**Resim 22:** Neşet Ertaş'ın Tanbur görünümlü, düz göğüslü bağlaması





**Resim 23:** Neşet Ertaş'ın Tanbur bağlaması

### 3.3.1.2. Tel Özellikleri

Elektronik cihazların olmadığı dönemlerde, abdalların tekne yapıları büyük olan sazları tercih etmelerinin sebebi; sesi daha geniş alanlara duyurabilme ihtiyacından kaynaklı olduğu bilinmektedir. Bağlamanın bu heybetli görüntüsü karşısında tellerin zayıf kalışı konusunda ki açığı; özellikle dem aldıkları ve düzenleri gereği karar ses olarak kullandıkları orta tele, sarı tel diye tabir edilen, pirinçten yapılmış bir tel takarak kapatmaya çalıştıklarını düşünmekteyiz. Altında bulunan sesin oktavı ile akortlanan sarı tel uygulaması Muharrem Ertaş'ın bağlamasında da görülmektedir. Bunu Neşet Ertaş *“Daha sırma tel yoktu. Babam devamlı sarı tel kullanırdı. O, sarı telsiz çalmazdı. Onu mutlaka bulur, sazının ortasına takardı.”* (Parlak, 2013: 118) cümleleriyle ifade etmiştir. Bu sözler bizde; abdal geleneğinde, neredeyse bir saplantı haline dönüşmüş olan bu uygulamanın sazla bütünleştiği ve sazın olmazsa olmazı şeklinde düşünüldüğü kanaatini uyandırmaktadır.

Neşet Ertaş'ta başlangıçta bu şekil de uygulamış olmasına karşın, bir süre sonra yenilikçi düşüncesi O'nu bu konuda da farklılığa itmiştir. Sazıyla adeta tek yürek olan Ertaş babasından farklı olarak alt, orta ve üst tele de sarı tel takmış olmasını şöyle dile



getirmiştir: “*Bende babamın sarı tellerinden sazıma taktım. Ama ben alta da, ortaya da, üste de taktım. Ondan sonra da sırmaı buldum*” (Parlak, 2013: 118)

Bağlama dünyasında yeni bir çağır açan bam telinin, Neşet Ertaş’a adeta görücüye çıkması olayını Erol Parlak şu şekilde anlatır;

“*Ertaş’ın, ‘buldum’ dediği sırma ya da genellikle bam olarak adlandırılan tel, çelik tel üzerine bakır sargı sarılarak elde edilen bir teldir. Ertaş; sırma teli de, bu telin adına sırma denilişini de ilk kez Ankara Radyosu’nda yapılan Yurttan Sesler programlarından birinde radyo saz sanatçısı Orhan Subay’ın sazından duyar. “Ben, sırma teli ilk defa radyodan ses olarak Orhan Subay’dan duydum. Muzaffer Sarısözen; çeliklerin yanına sırma tel taktı, demişti.” sözleriyle ifade eder. Ertaş, sonrasında bağlamanın tınısında yeni bir çağır açan ve kendisinin ilk dönemlerine denk gelen bu gelişimden etkilenmiş, bu konuda çalışmalar yapmaya başlamıştır. Zaten san tel kullanması nedeniyle benzer bir tınıya kulağı alışkın olan Ertaş için sırma teller, adeta ruhunu besleyen tını çeşitliliğinin anahtarı olmuştur. Sırma telin ruhunda yarattığı bu etkiyi şiirlerinde de dile getirir:*

*Garip bağrım, için için sızlıyo*

*Sazımda inleyen, sırma tel gibi...”* (Parlak, 2013: 119)

Anlaşılacağı üzere sırma tel Neşet Ertaş için biçilmiş kaftan ve içinde ki sızıya eşsiz tercüman olmuştur. Bam telinin bağlama camiasında, neden bu kadar kolay ve çabuk benimsenerek günümüze kadar geldiğini, fazla cevap aramaya gerek duymadan kısa ve öz olarak, yukarıdaki mısralarla açıklamak mümkündür.

### **3.3.1.3. Perde Yapıları**

Muharrem Ertaş’ın kullandığı bağlama, kendisinden önceki ustalarda olduğu gibi 17 perdelidir. Si ve Fa diyaz perdelerindeki küçük koma farklarını göz ardı ettiğimiz zaman, aşağı yukarı tampere sistemi ile donanmış bir çalgı aleti diyebiliriz.



**Resim 24:** Muharrem Ertaş



**Resim 25:** Muharrem Ertaş

17 perdeli bağlamalarla icra edilen ve kendisinde olmayan farklı koma değerlerini ihtiva eden eserlerde ise eserlerin ses özelliklerini bozulmadan günümüze kadar gelmesini, okuyucuların bu konudaki ustalığıyla açıklayabiliriz. Usta bağlamasıyla icra ettiği eserde, okuyuşu sırasında çalgı aletinde olmayan bir sese geldiği zaman, ondan ayrılmış, koma değerini sesi ile basıp müşterek notalarda tekrar sazıyla birleşmiştir. Bu yöntemle eserlerin deformasyonunu engellemiş olmaları ve kulaktan kulağa günümüze kadar taşıyabilmeleri ise çok ilginçtir. O dönemlerde radyo sanatçılarının sazlarına bağladıkları 2 koma olarak nitelendirilen Si bemol (2) perdesinin dahi Muharrem Ertaş'ın bağlamasında olmayışını, O'nun gelenekçi felsefesiyle açıklamak mümkündür.

Erol Parlak çalışmasında bu durum ile ilgili şu tespitlerde bulunmuştur; “*Seste olup sazda bulunmayan bu perde oranları, yavaş yavaş ortaya çıkmaya başlamış ve bunun sonucunda da radyo sanatçılarının bağladığı Si bemol (2) perdesi yanında Si bemol (3) ya da (4) oranında bir perdeyi Muharrem Ertaş kuşağından üstat Bayram Aracı sazına bağlayarak çalıp-söylemeye başlamıştır. Onun bu kullanımı ile elde ettiği farklı tat, o dönem hemen tüm saz icracılarını etkilemiş, böylelikle saz da çoklu perde kullanımı gelişmeye başlamıştır.*

*Bir yandan ses sanatçıların tümüne eşlik etmek ve bütün yöreleri aynı sazla çalmak zorunda olan radyo sanatçılarının, transpoze vb. gereksinimler sonucu uygulamaya başladıkları bu anlayış, piyasa sanatçıları arasında da hızla tutunmuş ve saza ek perdeler bağlanmaya başlamıştır. Bu dönem sazlarında görülen ve belli bir süre Neşet Ertaş'ın da içinde olduğu hemen tüm icracıların kullandığı, göğse kamış vb. malzemeler yapıştırılarak elde edilen ek perdeler de aynı dönemin ürünüdür.”* (Parlak, 2013: 122)

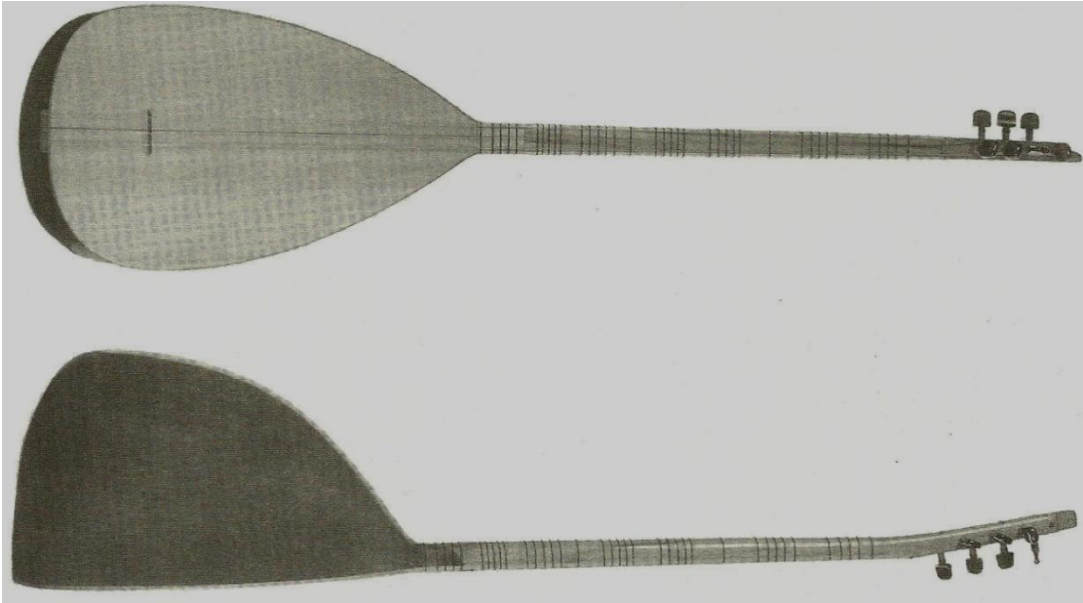
Radyo ve piyasa bağlama sanatçılarının çoklu perde anlayışları hususundaki tespitin Neşet Ertaş için geçerli olamayacağı kanaatindeyiz. Zira O'nun sesinin sazıyla bir bütün oldukları ve sanat hayatı boyunca da ayrılmadıkları, sazının sadece kendi sesine hizmet ettiği ve geniş ses yapısının transpozeye ihtiyaç duymadığı bilinmektedir. Çoklu perde anlayışını ancak yenilikçi felsefesi, ses hassasiyeti, sazı ile empatisi, kendi eksikliklerini nasıl tamamlıyorsa, O'nun da eksikliklerini giderme anlayışına, müzik konusundaki derin bilgisine ve çaldığı perdesiz çalgılardaki sesleri sazına da taşıma isteğine bağlayabiliriz. Bunu Ertaş kendi diliyle “*Benim sazım da perdelerim çoktur. Duygusal çaldığım için, kendi duyguma göre çalıyorum bağlamamı ve çok perdem*

*olması gerekiyor. Belli bir perde hedeflemem. O anda çaldığım havanın duygusu hangi perdeyi icap ediyorsa, içimden nereye basmak geliyorsa, yüreğimden gelen sesin perdesine basarak öyle çalarım.”* (Parlak, 2013: 125-126)

Duygularına göre çalan ve duygusu gereği notalar basan Ertaş'ın, çoklu perde anlayışının teknik sebebini ve sonucunda çıkan tespiti Bayram Bilge Tokel: *“Neşet Ertaş “bozuk düzen” olarak adlandırılan düzende (re) karar çaldığı için klavyede en çok kullandığı ses alanı da bu bir oktavlık alandır. İşte bu ses alanı içinde kullanılan hemen tüm koma seslerin yerleri de dolayısı ile değerleri farklıdır. Mesela (re) karar icrada en sık kullanılan perde olan (mi bemol 2) perdesi genel kabuluin aksine daha pesdir. Aynı şekilde (mi bemol) perdesi de pestir. (fa diyez) olarak adlandırılan perdenin de en az üç koma değerinde pes olduğunu göz önüne aldığımızda; bu komalı perdeleri, yani mi bemol ve fa diyez perdelerini kullanan ve halk müziğinde sık karşılaştığımız hicaz makamının Neşet Ertaş'ta adeta farklı bir versiyonu ile karşılaşıyoruz.”* (Tokel, 2000: 138) cümleleriyle izah etmiştir.

Onda perde düşüncesini ilk uyandıran yine Bayram Aracı olmuştur. Sazına Si bemol (2) perdesi yanına Si bemol (3) ya da (4) oranında perdeler bağlatıp, bu şekilde icralar yapan Bayram Aracı'dan sonra kendiside bu uygulamaya yönelerek, sazına yeni perdeler eklemiş ve bir süre sonra perde sayısı 43'e kadar ulaşmıştır.

Neşet Ertaş sazlarının perde sayısı yönünden iki tipte olduğunu söylemek mümkündür. Bunlardan birisi 37 perdeli olan bir diğeri ise 43 perdeli olandır.



**Resim 26:** 37 Perdeli Bağlama (Parlak, 2013: 120)



**Resim 27:** 43 perdeli Bağlama (Parlak, 2013: 124)

### 3.3.1.4. Karar Ses Özellikleri

Elimizdeki kayıtları incelediğimizde, ton olarak (Mi-Fa) aralığında seyreden ses yapısına göre bağlamasını “alt tel - Mi, orta tel - Mi, üst tel - Re” ya da “alt tel - Fa, orta tel - Fa, üst tel - Re diyez” tonlarında akortladığı görülmektedir. O dönemde farklı çaplarda teller olmadığından dolayı, mevcut tel yapılarıyla alt boş telde (Mi-Fa) tonlarının, sadece büyük tekneli bağlamalarla yakalanabildiği düşünülmektedir. Bu da O’nun teknesi 45-50 cm civarında bağlama kullanmasının bir başka sebebi olarak karşımıza çıkmaktadır. Zira Muharrem Ertaş’ın kullandığı bağlama kendi ses özelliğine göre tasarlanmış özel bir bağlama değildir. “(Haşim Akman) Soru: “Babanızın çaldığı saz da, sonradan sizin üzerinde oynayarak kendi sesinizi bulduğunuz saz gibi, üzerinde oynayıp yaptığı bir saz mıydı? (Neşet Ertaş) cevap: Yok. Telleri filan farklı değildi. Kendi sazıydı çaldığı ama o zamanlar öyle şeyler yoktu. Bütün sazlar aynıydı. Değişen bir şey olmazdı. Hatta tel olarak ne bulurlarsa onu takarlardı...” (Akman, 2003: 27) Bu açıdan bakılınca; Neşet Ertaş’ın sanatının ilk yıllarında küçük tekneli bağlama kullanmasının bir tercih değil, adeta bir zorunluluk olduğu kanaatini doğurmaktadır. Zira oğul Ertaş’ın ses tonu (Do-Re) aralığı olduğundan, Abdal düzeni’ni kullandığı dönemler, O’nu çok istediği büyük tekneli bağlamadan çoğu zaman ayırmıştır.

Neşet Ertaş’ın Bayram Aracı’dan duyduğu ve çok beğendiği Ana Düzen (eski tabirle Bozuk Düzen) ile tanışması, bağlama icrasının zenginleşmesine olanak sunmuş, göçürüme verdiği imkânla da, büyük tekneli bağlamalarla arasında ki ton farkını çözmüştür. Çünkü Abdal Düzeni’nde karar sesin bir başka sese göçürülmesi, uyumsuz ses ve karar ses baskı zorluğu gibi problemleri çıkardığından uygun değildi.

Orta teli, alt telin boşu ile akortlayarak kullandığı Abdal Düzeni'nden, orta teli alt telin Re perdesi ile akortlayarak kullanmaya başladığı ve karar sesini de Re perdesine taşıdığı Ana Düzen ile tanışmasını Ertaş; *“O sırada memleketteydim. Bayram Aracı'yı gramofondan bir rastlantı sonucu dinledim; ahenginden etkilendim. Çünkü Lâ-Lâ-Sol o kadar ahenkli değildi. Baktım ki, Re perdesi daha ahenkli, hemen akordu Re perdesine aldım.”* (Parlak, 20013: 129-130) cümleleriyle anlatmış ve Erol Parlak da; *“Akordu, Bozuk Düzen yapıp karar sesi de Re perdesine alan Ertaş, o günlerde köklü bir geçişin de adımını atmış, kendisine kadar gelen anlayışı değiştirerek yeni bir geçiş yaratmıştır. Ertaş'tan sonra yöre sanatçıları arasında hızla benimsenerek zamanla gelenekselleşen bu anlayış ile, gelenek kendini dinamik bir biçimde yeniden üretilip çağa ayak uydurmuştur.”* (Parlak, 2013: 130) köklü bir geçişin tespitini bu şekilde açıklamıştır.

Ana Düzen'in göçürüme imkân tanınması; ses tonu olarak (Do-Re) aralığını kullanan Ertaş'ı çok sevdiği büyük tekneli bağlamasına kavuşturmuş ve arasında ki sorunları çözmesine olanak vermiştir. Böylece “alt tel - Sol, orta tel - Do, üst tel - Fa” ya da “alt tel - La, orta tel - Re, üst tel - Sol” tonları aralığında akortladığı bağlamasıyla karar sesini Re perdesine taşımış ve böylece büyük tekneli bağlamasında (Do-Re) tonlarını yakalamıştır. Bu taşıma bir göçürümden öte adeta orada ikamet etme şeklindedir. Re perdesinde karar verdiği zaman başparmağıyla üst tellere baskı yapmak suretiyle “alt tel - Re, orta tel - Re, üst tel - Do” seslerini duyurmaktadır. Abdal Düzeni'ni hatırlatan bu uygulama “Ana Düzen'in bir alt düzeni anlamına gelebilir mi acaba” düşüncelerini de zihinlere taşır. Tıpkı Hicaz makamında olduğu gibi; *“Neşet Ertaş Bozuk Düzen olarak adlandırılan düzende Re karar çaldığı için, klavyede en çok kullandığı ses alanı da bu bir oktavlık alandır. İşte bu ses alanı içinde kullanılan hemen tüm koma seslerin yerleri de dolayısı ile değerleri farklıdır. Mesela (re) karar icrada en sık kullanılan perde olan (mi bemol 2) perdesi genel kabulün aksine daha pesdir. Aynı şekilde (mi bemol) perdesi de pestir. (fa diyez) olarak adlandırılan perdenin de en az üç koma değerinde pes olduğunu göz önüne aldığımızda; bu komalı perdeleri, yani mi bemol ve Fa diyez perdelerini kullanan ve halk müziğinde sık karşılaştığımız Hicaz makamının Neşet Ertaş'ta adeta farklı bir versiyonu ile karşılarız. Ki bu nev-i şahsına münhasır hicaza “Neşet Ertaş Hicazı” dense yeridir. Tıpkı yine farklı perdelerin kullanıldığı hicaz makamındaki bazı Urfa türkülerinin makamına “Urfa Hicazı” denilmesi gibi...”* (Tokel 2000: 138)

### 3.3.1.5. Akort Düzenleri

Bağlamada Düzenler başlığı altında teknik detaylarıyla açıkladığımız “alt tel - La, orta tel - La, üst tel - Sol” nota dizilimiyle icra edilen, klasik Abdal düzeni icra şeklini, aynı zamanda Muharrem Ertaş’ın da kullandığını Neşet Ertaş şu cümlelerle anlatır; “*Babam da, Hacı Taşan da Çöğür düzeni çalardı. Onlarda alt ve orta tel Lâ, üst tel sol olurdu.*”

*Ertaş’ın ayrıntılı bir biçimde tanımladığı bu düzen, uzun yıllardan beri gerek radyolarda gerekse konservatuvarlarda, Abdal Düzeni denilen ve öğretilen düzendir Abdal Düzeni adlandırılmasını yadırgayan Ertaş, konu ile ilgili şu yorumu yapmaktadır: “Abdal düzeni denilen şeyi, ben eklenmiş bir sözcük olarak görüyorum. Biz öyle abdal düzeni diye bir düzen bilmeyiz. Sonradan, kim eklemişse eklemiş.”*

*Bölgede yapılan çalışmalarda, Çöğür Düzeni dışında böylesi bir adlandırmaya rastlanmayışı; Abdallar’ın bir küçümseme olarak gördükleri Abdal sözcüğü ile bir düzeni adlandırmayacakları varsayımı ve son olarak da Ertaş’ın bu yorumları yan yana konulduğunda, gerçekte bunun uydurma bir eklenti olduğu ortaya çıkmaktadır. Anlaşılan odur ki; bu durum da, radyocu anlayışın çokça örneğinde görüldüğü gibi konulara yaklaşımı ve adlandırma alışkanlığından kaynaklanmaktadır. (Parlak, 2013: 129)*

Neşet Ertaş’ta sanatının ilk dönemlerinde Abdal düzeni’ni kullanmıştır. Fakat yenilikçi fitrata sahip olması onu her konuda arayış içerisine itmiştir. Bundan akort düzeni de nasibini almıştır. Bunu Erol Parlak “Garip Bülbül Neşet Ertaş” kitabında şu şekilde ifade etmektedir; “*Babasından ve eski ustalardan, Çöğür Düzeni-Lâ karar görüp öğrenen Ertaş’ın, Bozuk Düzen-Re karar pozisyonunda çalmaya geçişinin kaynağı da, onu birçok konuda etkilemiş olan Bayram Aracı’dır. Yaşamı boyunca günü gözeterek ayak uydurmak gereğini belirten ve ilk zamanlar, bir arayış içerisindeydik; diyen Ertaş’ın Bayram Aracı’yı gramofondan dinleyişi sonrası gelişen bu durum ile ilgili aktarımları şöyledir: “O sırada memleketteydim. Bayram Aracı’yı gramafondan bir rastlantı sonucu dinledim; ahenginden etkilendim. Çünkü Lâ-Lâ-Sol o kadar ahenkli değildi. Baktım ki, Re perdesi daha ahenkli, hemen akordu Re perdesine aldım.”* (Parlak, 2013: 129)

Akort sistemini Ana Düzen’e çevirerek sonrasında bu şekilde icralar yapan Neşet Ertaş, aynı zamanda bu değişikliklerle, bozkırların tezenelerine yeni çığır açmış ve

yöre sanatçılarınca hızla kabul gören bu davranışı ile geleneksel anlayışı değiştiren, köklü bir akımın öncüsü olmuştur demek, kanaatimizce oldukça doğru bir tespit olacaktır.

### 3.3.1.6. Mızrap Teknikleri

Birçok konuda olduğu gibi mızrap kullanma tekniği konusunda da baba ile oğul Ertaş arasında bariz farklılıklar gözlenmektedir. Neşet Ertaş bir bağlama virtüözü gibi teknik açıdan incelemeye imkân tanıdığı halde, Muharrem Ertaş için aynı şey söz konusu değildir. Çünkü Muharrem Ertaş'ın genelde sesiyle ön planda oluşu, O'nun bağlama icrasını gölgede bırakmıştır. O gölgeye sığınma ihtiyacı hissettiğiniz andan itibaren de ilk bakışta sade ve basit gelen mızrabın, teknik detaylarla açıklanamayacak derin hislerin kapısını açtığını hissedersiniz. Dolayısıyla Muharrem Ertaş'ın mızrabını teknik açıdansa doğurduğu hissiyat ile açıklamak daha yerinde olur kanaatindeyiz. Muharrem Ertaş'ın bu konudaki tavrını Tokel, çalışmasında şu şekilde anlatarak düşüncelerimizi destekler; *“Onun sazı da sesi gibidir; gâhî iniler, gâhî coşar... Bir bakarsınız adeta hıçkırır, bir bakarsınız nârâlar savurur...Ve Muharrem Usta'nın elinde saz gerçekten konuşur. Yalnız bunu, sazını çok hızlı ve çok teknik çalanlar için kullanılan “sazını konuşturuyor” la karıştırmamak gerekir. Bu, sazın sözle öyle bir bütünleşmesi ve aynileşmesidir ki, söz nerde biter ve saz nerde başlar anlayamazsınız. İcra edilen eserin duygu yoğunluğu, olduğu gibi saza aktarılır ve saz her kelimeyi, hatta her heceyi adeta yeniden yoğurur ve yeniden yaratır... Muharrem Usta, bozlak okurken sesiyle yakaladığı o eşsiz anlatımı, aynıyla sazda da yakalar ve eser, sazla sözün olağan üstü uyumu ile icra edilir.*

*Muharrem Usta büyük bir saz icracısı, bir bağlama virtüözü felan değildir. İyi saz çalmak tek başına bir amaç da değildir Onun ve onun gibiler için, O, söyleyecek sözü olan ve bu sözü en güzel, en etkili bir biçimde söylemenin yollarını arayan bir gerçek sanatçıdır. İşte bunun yolunu bulduğu içindir ki bağlamada üslup ve tavır sahibi bir sanatçıdır aynı zamanda. Sazı da tıpkı okuyuşu gibi kendine has bir tavır ve stilde, taklidi zor bir ustalıkla çalar. Tıpkı Veysel gibi...*

*Bu öyle bir ustalıktır ki, sanatçıyı farklı, orijinal ve güçlü kılan her teknik ve estetik özellik biriciktir, kendine hastır. Bunlar teknik ve akademik gayretlerle ulaşılan formel başarılarından çok, sanatçı dehası ile doğmuş ve bu ruh ile yoğrulmuş insanların spontane başarılarıdır...” (Tokel, 2000: 90-91)*



Elbette baba Ertaş için övgüyle bahsedilen kendisine has hususlar bu alanda sanat icra edenlerden önce en başta hem çırağı hem de oğlu olan Neşet Ertaş'ın sanatına büyük katkılar sağlamıştır. Ne var ki; Neşet Ertaş'ın gelenekten öğrendiği bu bilgilere kendi müzikal ve icra dehasının da etkisiyle ekledikleri ise bir Neşet Ertaş sanat anlayışının ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Pek çok konuda babası ve dönem ustalarından farklılaşarak yeteneklerinin üstüne bambaşka ve incelenmeye değer özellikler katan Neşet Ertaş'ın, mızrap tekniği açısından da farklı olmasını beklemek şaşırtıcı olmayacaktır.

Mızrap kullanımı açısından genel usullerin varlığı gözlenen ve genel tavırları bilinen uygulamalardan farklı olarak Neşet Ertaş, gerek mızrabın tutuşu, gerekse mızrap elinde iken elinin aldığı pozisyonlar açısından kendine has bir icra gerçekleştirmektedir. Elinin aldığı pozisyonlar açısından kullandığı bütün şekillerin genelde uygulanan bir pozisyon olsa dahi Neşet Ertaş'ta evrilerek ona özgü bir hal almıştır.

Neşet Ertaş'ın kendine özgü bu yorumunu Erol Parlak, yaptığı çalışmada hem teknik hem de sosyal açıdan değerlendirerek tespitlerde bulunmuş ve farklılıkları açıkça ortaya koymuştur. Parlak bu durumu şu şekilde değerlendirmektedir; *“Neşet Ertaş'ın el tekniği açısından, icrasını özel ve önemli kılan en belirgin, güçlü yanı mızrap tekniğidir. Ertaş'ta; genel kullanım yanında kendine özgü çok çeşitli özellikler barındıran mızrap kullanımı, onun aşulamamış icrasının da özgün karakterini belirler. Çizgilerinde, başta ustası Muharrem Ertaş olmak üzere, Bayram Aracı ile kısmen Hacı Taşan ve Çekiç Ali tarzı mızrap kullanımları görülen Ertaş'ın mızrap tekniği, kişisel dehasının katkılarıyla özgün, etkili, güçlü ve engin bir anlayış oluşturmuştur.*

*Yaşamın her anını duygularla yorumlayan Ertaş, mızrabını sazının tellerine vurduğu ânı; sazın ciğerine vurma olarak betimler. Ertaş'ın icrası sırasında algılanan şey, renkli vuruşlarla ezgiye eşlik eden ve adeta yürek atışlarının hissedildiği bir mızrap kullanımıdır. Eserin tarzına, tavrına, ezginin ruhuna ve özelliğine göre çok farklı ve zengin bileşenlerle seyreden mızrap vuruşları; kimi zaman ruh dinginliğine uygun bir sakinliğin, kimi zaman sevginin ifadesine uygun bir aşk hâlinin, kimi zaman acının yürek sızlatan sızısının, kimi zaman bağrına saplanan bir bıçağın ciğer dağılayan yangısının anlatımı olarak kulaklara yansıyor gönüllere ulaşır.”* (Parlak, 2013:133)

Tanımlarından biriside yaratıcı biçimlendirme eylemi olarak ifade edilen sanat kelimesinin vücut bulduğu Neşet Ertaş'ın, özellikle duygu ile tekniği birleştirme becerisi de Parlak'ın tespitlerinde bizlere söz bırakmayacak bir izahla yer bulur;

“*Ertaş'ta mızrap kavramı; ezginin usûl yapısının ve tanforlarının belirlenmesi, ritmik yapının biçimlendirilerek çeşitlendirilmesi ile özgün bir tını karakterinin eşlik ettiği, akıcı ve dengeli bir icranın oluşturulması çevresinde ilerler. Duyguların yönlendirilmesine göre biçimlenen bu vuruşlar, bünyesinde büyük bir tını zenginliği barındırır. Eserin tarzına, anlatım özellikleri ve duygusal ifadesine göre mızrabını, sazının alt eşiği ile göğüs sap birleşimi arasındaki hemen her noktada kullanan Ertaş, bu alanın doğasından kaynaklı var olan bütün tınları icrasına katar. Çok yumuşak, yumuşak, orta sert ve sert tınlar yanında; parlak, kısmen parlak-kısmen kapalı, buğulu, sızlamalı vb. birçok ton, onun sazında yarattığı bu tını zenginliğinin unsurlar olarak icralarına yansımıştır.*” (Parlak, 2013:133)

Bağlamasını çok farklı bir şekilde kullanan Neşet Ertaş, çalgısıyla adeta bütünleşmiştir. Bu konuda da Parlak şunları ifade etmektedir; “*Sazın göğsünde hemen her noktayı kullanan Ertaş, mızrabını genellikle orta noktadan, birçok zaman geride (eşiğe yakın) ve kimi zaman da öndeki (göğüs sap birleşimine yakın) bir noktadan tellere vurur. Eşiğe yakın vuruşlar, Ertaş'ın çokça kullandığı uygulamalar olup tok ve pek tını karakterindedir. Ertaş, dinamik ezgileri seslendirmede bu tından çokça yararlanır. Sazın göğüs sap birleşimine yakın yaptığı ön bölgedeki vuruşlar ise, genellikle yumuşak anlatımlar ve tınlar olarak ortaya çıkar. Onun bu bölgede yaptığı icralar, kimi zaman klâsik tutuş pozisyonunda gerçekleşse de, Ertaş'ın bu uygulama için genellikle sazın göğsünü yukarı çevirdiği, mızrap tutan eline farklı bir biçim verdiği ve sazın üzerine eğilerek derin bir duygu yoğunluğu içerisinde, yumuşak, bağlı bir çalış gerçekleştirdiği görülür.*”

*Mızrabını, farklı birkaç biçimde tutarak kullanabilen Ertaş'ın mızrabı, bu yönden de birçok çeşitliliği bünyesinde barındırır. Genelde var olan ve hemen herkeste benzeşen üstten ve alttan vuruşlar; kendine özgü güçlü bir mızrap tekniği geliştirmiş Ertaş'ta, birbirinden ayrışan ve çok farklı özellikleri olan, kendi içerisinde farklı dengeleri bulunan karmaşık bir yapıdadır. Bu vuruşları, ezginin usûl yapısını ve tanforlarını belirlemede kullanan Ertaş; ritmik yapının biçimlendirilerek çeşitlendirilmesi ve tını karakterinin şekillendirilmesi ile dengeli, akıcı bir icranın oluşturulmasında da bu vuruşlardan yararlanır.*

*Ertaş'ta, yukarıdan aşağı doğru yapılan üstten vuruşlar, bilinen sıradan yapının dışında, kendine özgü birçok özellik de içerir. Çok güçlüden çok yumuşak olanlarına kadar birçok çeşidi bulunan bu vuruşların gücünü; eserin tarzı, tavrı, duygusal alt yapısı ve icra özellikleri belirler.*

*Bunlardan biri, yukarıdan aşağı doğru ve mızrabı tele sürterek vurmaktır. Ertaş'ın genellikle yumuşak vuruşlar içerisinde yaptığı bu uygulama, hışırtılı bir duyum oluşturur.*

*İsteyerek yaratılmış bu hışırtının ezgiye eşlik edişi, duyumun farklılaşması ve zenginleşmesine neden olur.*

*Benzer biçimde, elin belirli bir konuma getirilerek mızrabın tele keskin biçimde vurulması da, seslerin doğasında yaratılan ve adeta bıçağın kesişini andıran yürek yaralayıcı bambaşka bir tını karakteri oluşturur. Ertaş'ta bu ve benzeri uygulamalar epeyce fazla olup kulağa gelen, ancak tanımı yapılamayan tını zenginliğinin, duygusal tonunun açıklanabilen öğelerinden bazılarıdır.*

*Ertaş'ın üstten vuruşlarında genel olarak duyulan, neredeyse elin bütün ağırlığı ile yaptığı vuruşların adeta gülle gibi inen gücüdür. Ezginin usûl yapısını ve tanforlarını belirlemede bunlardan önemli ölçüde yararlanan Ertaş'ın belli bir duygu yoğunluğundan sonra yaptığı ve onun dışındaki hiç bir icracıda görülemeyen vuruşlar ise, icrasının en dehşetli anlarını yaratır. Elini, klâsik pozisyondan farklılaştırarak ileri doğru açan Ertaş, sazdan uzaklaştırdığı mızrabını tellere neredeyse dik açıyla gelecek biçimde çok güçlü bir şekilde vurur. Bu vuruş ile aynı anda sazın göğsüne orta parmağı ile güçlü bir darp da yapan Ertaş, böylelikle heybetli bir tını elde edip derin bir etki yaratır. Ertaş'ın, büyük bir enerji ile sazın karşısından yaptığı kendine özgü bu dik vuruşlar, özellikle oyun havalan çalarken coşup taşıdığı anlarda zirveye ulaşır. Uygulaması oldukça zor olan bu vuruşlar şaşılacak derecede kolaylıkla ve akıcı bir biçimde yapabilen Ertaş, bununla da kalmayıp oyun havalarında bu vuruşlar hızla üst üste (seri bir şekilde) yineler. Bu anlarda kabına sığmayan Ertaş'ın, tıpkı bir çekiç edasında yaptığı bu seri vuruşlar; hem oyun havasının coşkusuna tavan yaptırır, hem de ahengine ahenk katar. Ertaş'ın sazının kapağında, eşişe yakın noktada tellerin alt kısmında görülen aşınmaların nedeni bu vuruşlardır.*

*Sazın göğsüne; genelde orta parmakla, kimilerince de yüzük parmağı ile yapılan vuruşlar, bağlama icrasında hemen herkesin kullandığı bir unsurdur. Ezginin ritmini ortaya çıkaran bu uygulama, duyumu da renklendirir. Hemen her konuda farklılıklar taşıyan ve kendincelik yaratabilen Neşet Ertaş, bu konuda da özgün farklar gösterir. Sazın göğsüne yaptığı darplarda genellikle orta parmağını kullanan Ertaş, bu vuruşu kimi zaman da yüzük parmağı ile yapar. Bu konuda onda görülen en ilginç uygulamada ise, çoğunlukla söz bölümlerinde sazın sesini azaltarak sese naif bir şekilde eşlik eden Ertaş; buna bağlı olarak, sazın göğsüne serçe parmağı ile yaptığı hafif vuruşlarla bu eşliği bozmaz. Böylelikle darplar vurarak eserin biçimini, ritmik yapısını belirleyen Ertaş, tanforları ortaya çıkardığı bu uygulama ile ezginin yapısını da zenginleştirir.*

*Ertaş'ın icrasında, mızrap açısından ilgi çeken bir özellik de, sert vuruşlar ile sesleri birbirinden ayırarak (staccato) ve sıçratarak (spiccato) yaptığı çalışlardır. Orta Anadolu dilinde, kostak çalma denilen ve başta Bayram Aracı olmak üzere birçok icracıda görülen bu*

uygulamalar da, Ertaş'ta bambaşka anlam ve ifadelere kavuşmuştur. Orta Anadolu Müziği içerisinde genellikle oyun havaları icrasında görülen bu mızrap anlayışı, Ertaş'ta en ağırından en hızlına; türküler, oyun havaları hatta açışlarda bile rastlanılan, kendine özgü bir mızrap yorumuna kavuşmuştur. Gerektiğinde sesleri birbirinden ayırarak, sıçratarak çalan Ertaş, duruma göre her bir sesi derinlikli tınlatarak süresini de dolgunlaştırıp geniş bir hacme kavuşturur. Diğer icracılarda pek rastlanılmayan, ancak Ertaş'ta kendince bir çeşitliliğe kavuşmuş olan onun bu bağlı ve uzun vuruşlarla çalışının kaynağı da, keman çaldığı döneminin yansımalarıdır.

Neşet Ertaş'ta, daha birçok özellikte ortaya çıkan ve icralarına yansıyan üstten vuruşları yanında, alttan yaptığı vuruşlar da çeşitli, renkli ve kendine özgüdür. Ertaş'ın yaptığı alttan vuruşlar; gerek uygulama, gerek tını karakteri, gerekse alt yapısındaki duygu ifadesi bakımından ilginçtir. Ertaş, bu konuda da genelde bilinen ve herkeste benzeşen alışla gelmiş alttan vuruş dışında, kendine özgü birçok biçim ve anlayış geliştirmiştir.

Ertaş'ın, kendine özgü yaptığı alttan vuruşlardan biri, sağ elini ve mızrabı belli bir biçime getirip parmaklar arasında gevşek tutarak, alttan bam ağırlıklı yaptığı vuruşlardır. Kendisinden öncesinde örneği görülmeyen ve ilginç bir biçimde çelik telleri susturarak bam telin sesini öne çıkaran bu vuruş, onun dehasının bir ürünüdür. Bu şekilde bas bir tını elde eden Ertaş'ın, genel tını karakteri olan tok duyumun temel kaynaklarından birisi bu tip vuruşlardır. Ertaş'ın, zaman zaman yürek sızısına denk gelecek biçimde telleri sızlatarak yaptığı bu sızlatma vuruşlar, onun duygusal icrasının en coşkulu anlarıdır. Bu vuruşu genellikle doğaçlamalar ve ağır ezgilerde kullanan Ertaş, temelde ağır-hızlı demeden hemen her tip eserde yer verir. Bu vuruşu icranın herhangi bir yerinde ve hızla uygulayabilen Ertaş, böylelikle esere hem tını çeşitliliği katar, hem de duygusal yapısını dokunaklı hâle getirir.

Ertaş'ın, alttan yaptığı vuruşlardan bir diğeri; sağ elini ve mızrabı belli bir biçime getirerek, alttan-yukarı ve telleri adeta yalatarak yaptığı vuruşlardır. Telleri, ardı ardına duyuran ve mızrabın sürtünme sesinin de eklenmesiyle kendine özgü bir tını ve duygusal alt yapıya kavuşun bu vuruşlar da, onun, icra sırasında sıkça kullandığı uygulamalardır.

Neşet Ertaş'ın icrası sırasında ortaya çıkan mızrap kombinasyonlarında, alttan vuruşların icra içerisindeki yer alışı da kendine özgü bir yapıdadır. Alttan sürekli ters vuruşlarla yapılan icra anlayışı bunlardan biridir. Bu tip mızrap kullanımı Muharrem Ertaş'ta belirgin olmayıp gizli kalmıştır. Kısmen Hacı Taşan'da görülen bu mızrap kullanma biçimi, Ertaş'la zirveye ulaşmıştır.

*Orta Anadolu Müziği içerisinde var olan ve dönemseller olarak kamuoyunda Nida Tüfekçi'nin çaldığı süremeli çeşitlemeleri ile tanınan; büyük ya da küçük ikili aralığında, iki ses arasında yapılan hızlı gidiş gelişleri belirten trile dayalı tarama mızrabı, Ertaş'ta, çağının zirvesine ulaşmıştır. Bu uygulamayı, sağ el pozisyonunu değiştirerek yapan genelin aksine o, mızrabının ve elinin pozisyonunu hiç değiştirmeden sabit bir biçimde ve büyük bir akıcılık içerisinde uygular.*

*Bu mızrabı yalnızca tril kalıplarına dayalı ezgiler değil, aynı zamanda ritmik ezgilerin en umulmadık yerlerinde ve beklenmedik biçimlerde kullanan Ertaş'ın doğaçlamalarında da bu uygulama görülebilir. Onun, bu mızrabı doğaçlamalarda çeşitli biçimlerde kullanabilmesi de, sanatsal dehasından kaynaklanmaktadır. Zaman zaman mızrabı gevşeterek vuruşu silikleştirip yumuşatan Ertaş, böylelikle kendince geliştirdiği bir başka yön ile farklılığına farklılık katar.*

*Orta Anadolu Müziği'nin genel karakteri içerisinde, özellikle oyun havalarında görülen belirleyici bir vuruş biçimi vardır. Bu vuruş; aşağı yapılan ana vuruş sonrası, 1. telde tekrar üstten aşağı, sonra yukarı ve tekrar aşağı vuruşlarla bir çırpıda ve seri bir şekilde yapılan kombine bir vuruştur. Saz icracıları arasında, üstten çırpma olarak bilinen ve kendine özgü ritmik yapısı ile vazgeçilmez olan bu vuruş, tüm icracılar tarafından üstten çırpma biçiminde uygulanır. Ancak doğası gereği zor olan ve uzun süreli çalımlarda icracıyı yorup duyumu hantallaştıran bu mızrabın kullanımına yönelik yapılabilecek en rahat uygulama biçimini Bayram Aracı bulmuştur.*

*Aracı'nın icrasındaki ritmik karakterin ana unsuru olan bu uygulamada, aşağı yapılan ana vuruş sonrası 1. telde yukarı ve tekrar aşağı bir vuruşla aynı duyum elde edilir. Ancak, üstten çırpma'daki fazla mızrap vuruşu nedeniyle oluşan ritmik duyum bu vuruşta sağ el ve ezgi çalan sol el arasındaki iletişimle sağlanır. Uzun süreli icralarda, son derece akıcı bir biçimde gerçekleşen bu vuruş icracıyı da yormaz. Bu vuruşu Bayram Aracı'dan duyan Neşet Ertaş, ahenginden etkilenerek kendi icrasının içerisine taşımıştır. O dönemde, Aracı'nın mızrabından etkilenen yalnızca Ertaş değildir. Şehirli icracılar yanında, Abdallar gibi köy çalgıcılarının hemen hepsi bundan etkilenirler. Kendi icrasında bu yönde bir değişiklik yapmayan Muharrem Ertaş'a göre, çırakları Hacı Taşan ve Çekiç Ali de Aracı'nın mızrabından etkilenerek icralarına taşırlar. Ancak onlarla ve diğerlerinin tümüyle Neşet Ertaş arasındaki fark, Ertaş'ın bu mızrap uygulamasını kendine göre çeşitlendirmesi ve varabileceği en uç noktaya taşımasıdır.*

*Ertaş'ın mızrap uygulamalarında görülen temel vuruş biçimlerinden bir diğeri; iki sestem birinin mızrapla, diğerrinin parmak vurarak seslendirildiği senkop uygulamalarına dayalı geliştirdiği mızrap kullanımudur. Bu anlarda, sağ ve sol el arasında belli bir denge oluşturarak yaptığı hızlı senkoplar ile iki ses arasında belirsizlikler yaratan Ertaş, bu olguyu müziğinin temelinde yer alan güçlü bir anlatıma büründürmüştür. Mızrap vuruşu ve tartımı ile çok farklı bir*

*duyumu bulunan ve yalnızca Ertaş ve aşiretinin müziği ile karakterize olmuş bu uygulama, yaratılan zengin duyumun ve duygusal alt yapının da ana kabaklarındandır. Ertaş, bu vuruşu ve tartımı türkülerde, oyun havalarında ve özellikle de bozlaklarda çokça kullanır.*

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

*Neşet Ertaş'ın mızrap tutan, son derece becerikli sağ eli; altlı üstlü çeşitli mızrap kombinasyonları ile eserin ritmik yapısını çeşitlendiren, böylelikle duyumu renklendiren, onun karmaşık icrasına ayak uydurabilecek yüksek bir kapasiteye sahiptir. Özellikle oyun havaları icrasında zirveye çıkan mızrap uygulamaları sırasında, tıpkı kurulu bir saat gibi kusursuz bir çalışma ve denge içinde işleyen mızrabı, yarattığı ritmik çeşitliliğin, duygunun ve ezginin yapısını destekleyen ritmik kompozisyonların da ana kaynağıdır.” ( Parlak, 2013: 133-139)*

### **3.3.1.7. Parmak Teknikleri**

Ertaş'lar da bağlamanın klavyesini kullanan sol el, klavye üzerinde duruş ve tutuş açısından birbirine benzer özellik gösterir. Günümüz anlayışı içerisinde yer alan, elin estetik duruşunun onlar için çokta anlam ifade etmediği görülmektedir. Elin ayasının klavyeyi sıkıca saran bir görüntü içerisinde olması, estetiklik bir yana “bu şekilde nasıl çalınabilir ki!” düşüncesini akıllara getirirse de; özellikle Neşet Ertaş'ta bu tutuş şekli görüntünün bazen yanıltıcı olabileceğini akıllara perçinler niteliktedir.

Sanat icra alanlarında önemle üstünde durulan uygulamalardan biriside hiç şüphesiz estetik merkezli bir anlayışın oluşmasına yönelik eğitimidir. Bu anlayış müzik alanında da aynı öneme sahip bir husus olarak karşımıza çıkmaktadır. İcracının seyircisi karşısında yaratacağı etki sadece ses ile değil aynı zamanda görsel algı yoluyla da kendisini pekiştirerek icranın o sanatçıya özgü olmasını sağlamaktadır. Ne var ki bu estetik kaygı Neşet Ertaş'ın icra tekniğinde kişisel özelliğiyle örtüşecek bir takım uygulamalarla izlenebilmektedir. Ertaş, hayatının her anında olduğu gibi sanatında da gösterişten uzak bir icra usulünü benimseyerek uygulamıştır. Bu durumu Parlak şu şekilde ifade etmektedir; “*Müzisyenlerin çoğunluğunda görülen, parmakların*

*görünümünü kontrol ederek biçimlendirilmiş bir estetik yaratma anlayışı Ertaş'ta yoktur. Bu durum, temelde onun gösteriştan uzak ve içtenlikli doğasına aykırıdır. Bu nedenle Ertaş, parmaklarına yapay bir zarafet kazandırmaya hiç özenmemiş olup elinin biçimi doğal görünümündedir.” (Parlak, 2013: 131)*



**Resim 28:** Muharrem Ertaş İcra Esnasında



**Resim 29:** Neşet Ertaş İcra Esnasında

Üst tele baskı yapan başparmak kullanımı ile diğer parmakların fonksiyonelliği ve serçe parmağın ise adeta diğer parmaklara karşı mahcup olmuş edasıyla klavye altına gizlenip, kendini ispat edeceği zamanı beklemesi gibi benzer özellikleri olsa da; Abdal düzeni, La karar, 17 perdeli bir bağlama kullanan baba Ertaş ile Ana düzen, Re karar, 43 perdeli, bir bağlama kullanan oğul Ertaş'ı terazide ayrı kefelere tartmak gerekir. Neşet Ertaş kullandığı düzen, karar ses ve ek perdelerden dolayı klavyesinde basmadık nokta bırakmamıştır. Bağlattığı perdelerle adeta bir tamburu andıran bir bağlama ile 17 perdeli bir çalgı aleti çalıyor rahatlığıyla ritmik eserler icra etmesi, akor ve arpej kullanması ve bunları yaparken de ritmi kaçırmadan tertemiz baskılar yapması, O'nu bu konuda da babasından ayıran bir özelliğin göstergesidir.

“Neşet Ertaş; sazı, babası ve diğer aşiret ustalarında gördüğü gibi çoğunlukla başparmak, 1. parmak (işaret), 2. parmak (orta) ve 3. parmak (yüzük parmağı) olmak üzere temelde 4 parmak ağırlıklı çalar. 4. parmak (serçe) onda da kapalı ve sapın altına çekili bir konumda olup kullanımı da azdır. Ertaş, 4. parmağını genellikle 2 ton veya daha geniş aralıkları yakalamak için ya da özellikle hızlı eserlerde ezginin kritik noktalarındaki geçiş notlarında kullanır. Aslında bu kullanım; o dönemin köylü, şehirli, piyasacı, radyocu hemen tüm icracılarında aynıdır. Dördüncü parmağın etkin ve estetik kullanımı, Nida Tüfekçi ile başlayıp daha sonraki dönem icracılarıyla günümüzdeki biçimine kavuşan bir gelişim çizgisi izlemektedir. Ancak, bunların yanında Ertaş’ta olup babası, aşiret ustaları ya da dönemindeki tüm icracılarda bulunmayan Ertaş’a özgü bir kullanım, 1,5 ton ve üstü geniş aralıkların 1. ve 2. parmakla alınmasıdır. Ertaş, kendine özgü bu uygulama ile sol el biçimine belirli bir estetik değer katmıştır. Onun, çok sık olan ve bu nedenle hızlı, temiz ve net basılması zor olan çoklu perdeli sazında, perdeler arasında yaptığı gezintilerde de parmaklarının becerisi ortaya çıkar. Ertaş bu zor anlarda, kararlı bir biçimde aklından ve ruhundan geçeni ustalıklı uygular.” (Parlak, 2013: 131)

Parlak’ın bu ifadesi, tezimizi tüm detaylarıyla destekler niteliktedir.

### 3.3.1.8. Orkestra Teknikleri

Müziğin tarihini incelediğimiz zaman; birden fazla sazın veya sesin bir eseri icrasında, sazların veya seslerin birbiriyle uyumu büyük bir önem arz eder. “Oturtum” adı verilen bu uyuma yönelik düzenlemeler, orkestra tekniğinin ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Müziğin yazım dili olan notanın kullanıldığı durumlarda eserin metronomu, usûlü, makamı, sesleri... yazılan notalarla garanti altına alındığından oturtum kolaydır. Çünkü nota yol göstericidir, tabii olduğu sürece herhangi bir uyumsuzluk söz konusu bile değildir. Fakat notanın kullanılmadığı durumlarda, bu uyumu yakalamak o kadar da kolay değildir.

Anadolu coğrafyasının önemli sanat icracılarını yetiştiren Kırşehir ilinin kendine has ozanları incelendiği zaman, genelde sade bir çalım tekniği kullanan ve icra ettikleri eserlerde bütün düzenlemeleri sadeliğe yönelik planlayan saz ustalarıyla karşılaşılır. Notanın kullanılmadığı ve hatta bilinmediği bu toplumda, birden fazla sazın bir araya



gelip bir eseri uyum içerisinde çalabilmesi, düzenlemeleri sadeliğe yönelik yapılmış olsa da elbette ki zordur.

Muharrem Ertaş'ta çalım tekniği açısından bu geleneğe uygun sadelikte icralar yapan bir sanatçı olarak müzik alanında eserler ortaya koymuş ve klasik anlayışın dışında bir düzenlemede bulunmamıştır. Her ne kadar kayıtlarında; eserleri sadece bağlamayla icra etmişse de, düğünlerde birden fazla sazı kullandığı bilinmektedir. Bunu Neşet Ertaş; Erol Parlak ile görüşmesinde aynen şu cümlelerle ifade etmiştir. *“Askerlik dönüşü babam, abime Keman aldı. Yerköy’de, şehir içindeki düğünlerde tam çalgı istenirdi. Tam çalgı, Saz’ın dışında Cümbüş, Keman ve Darbuka’dan oluşurdu. Abim Keman, ben de onların yanında Darbuka çalardım. Bizde böylece tam çalgı olduk!”* (Parlak, 2013: 309)

Muharrem Ertaş, bu orkestra içerisinde bağlama çalarken; icra ettiği eserlerde sade ve yalın bir üslup kullandığı görülmektedir. Bu durum oturtumu kolaylaştırırken, esere olumlu katkılar sağlayacak ezgi ve nağmelerden, bilerek ya da bilmeyerek kaçınması, melodik açıdan zenginliğin önünde bir engel kanaatini uyandırır. Oysa Neşet Ertaş'ta durum tam tersidir. *“Asıl ezgiyi çaldığı alt telin dışında orta ve üst telleri daha fonksiyonel kılan, basit akorlar, arpejler basan; özellikle üst teli sol elin başparmağıyla devamlı kullanarak çektirme yoluyla birden fazla ses çıkartan...”* (Tokel, 2000: 135) bir teknikle, melodik açıdan çok daha zengin bir üslup kullanması ve bunu uyum içerisinde sunması, oturtum konusundaki becerisinin göstergesidir. Bağlamasıyla bir eseri icra ederken; ana ezgiyi destekleyen zengin melodiler ve uyumlu sesler basması, esere olumlu katkılar sağladığı gibi, tek bir çalgıda bile, orkestra tekniği açısından incelememize olanak sağlamıştır.

### 3.3.2. Ses İcraları

Çalım tekniği bakımından son derece ustalık gerektiren bozlaklar okuyuş tekniği açısından da icrası son derece zor, güçlü bir ses ve iyi bir nefes kontrolü gerektiren zor havalardır. Özellikle herhangi teknolojik desteğin olmadığı dönemlerde, sadece çıplak sese dayalı olarak sergilenen bu havalarda, her ne kadar teknolojik gelişmeler nedeniyle kısmi değişime uğrayıp *“güçlü avazlar yerini içli feryatlara, çığlık çığlığa okuyuşlar incelikli yanık anlatımlara dönüşmüş”* (Parlak, 2013: 141) olsa da icracılarının bu konudaki büyük ustalıkları sayesinde günümüze kadar gelmiştir. Bu ustalığın son temsilcisi de Muharrem Ertaş'tır diyebiliriz. *“Gür avazlı, candan, yeri göğü inleyen sesi ile meydanların ötesinden bile duyulabilecek kadar güçlü bir*

yapısı olan Muharrem Ertaş'ın sesi; örneği Anadolu'nun az sayıdaki birkaç ustasında görülebilecek niteliktedir. O, Horasan Ağzı denilen ve kök olarak Horasan bölgesinden Anadolu'ya taşınan ses yapılı ve okuyuş biçiminin Anadolu'daki son temsilcilerindendir. Ses özelliği, tınısı ve okuyuşu ile bu tavrı yansıtan Muharrem Ertaş'ın okuyuş biçimi, bazı yönleriyle oğluna da geçmiştir.” (Parlak, 2013: 140-141)

Sesli kaydına çok fazla rastlayamadığımız Muharrem Ertaş için, Neşet Ertaş'ın; “Baba! Dedim. Neden sen kendin beste yapmıyorsun, türkü üretmiyorsun? Dedim. Oğlum! Dedi. Ozanlar birbirinin devamıdır dedi. Eğer benim demek istediğimi benden evvel gelip giden bir ozanımız yazmış gitmiş ise bana O bir miras bırakmıştır. Saygıyla anarak O'nun sözlerini havalandırırım”<sup>2</sup> ifadesinden yola çıkarak, bu anlayışın Muharrem Ertaş'ın yorumuna da yansımış olması kuvvetle muhtemeldir diyebiliriz. Bir yorumcu olarak Muharrem Ertaş; okuduğu eseri duyduğu gibi yorumlamaya çalışan, eser içerisinde mümkün merteye değişiklikler yapmayan bir özellikle karşımıza çıkmaktadır. Usta çırak geleneği ile yetişen ve geleneksel yapıya son derece bağlı olan Muharrem Ertaş, dayısı ve aynı zamanda ustası olan Yusuf (Bulduk) Usta'dan öğrendiklerini standart bir şekilde yorumlamaya özen göstermiştir diyebiliriz. Bunu da onun gelenekçi yapısıyla açıklayabilmemiz mümkündür.

Neşet Ertaş ise birçok konuda olduğu gibi bu konuda da babasından büyük bir farkla ayrılmaktadır. O'nun yorumu o kadar farklı ve geniştir ki bu durum O'nu Türk Halk Müziğindeki mevcut notaların dışına çıkarmıştır. Adeta tanbur görünümüne sahip olan bağlaması da bu ustalığın bir ürünüdür. Yorumlama tekniğindeki zenginlik bağlamasına perde olarak yansımıştır.

O'nun yorum ustalığını Tokel şu şekilde detaylandırmıştır. “Gerçek halk sanatçılarının pek çoğunda görülen, okuduğu eseri her seferinde bir başka tarzda ve yeniden/yorumlama yeteneği Neşet Ertaş'da en ileri düzeyde bulunan bir özellik olarak çıkar karşımıza. Bela Bartok bunu şu sözlerle ifade eder: “Halk musikisinin devamlı değişen bu teganni tarzı, büyük sahne sanatkârlarının teganni tarzına benzer: Ezberlenmiş yeknesaklık yerine değişen ve zengin vasıflar ister.”

Bu özellik, müziğin teknik ve teorisinden habersiz olarak sanat yapan tüm mahalli/yerel sanatçılar, âşıklar, ozanlar için de geçerlidir bir anlamda. Fakat bunların çoğu, çalıp çıktıklarını ezberlerine ve hafızalarına emanet ettikleri için, İkincisinde aynı şeyleri hatırlamaları oldukça zor, hatırlasalar dahi aynısını yapmaları nerdeyse imkânsızdır. Dolayısı ile bu tür sanatçılardan yapılan kayıt ve derlemelerin, eserin o

<sup>2</sup> Garip Neşet Ertaş Belgeseli. 2005, İstanbul: Kalan Müzik. [CD]

günkü, o saatte söylenen şekline ait bir belge olmaktan öte fazla bir anlamı olmaz. Çünkü aynı eseri ikinci defa okuduğunda pek çok şeyi -bazen farkında olarak, bazen de olmayarak- zaten kendisi değiştirecektir.

Bela Bartok'un titiz bir dikkatle tespit ettiği durum, Neşet Ertaş'ta iki şekilde tezahür etmekte: Birincisi, pek çok saz ve söz ustasında gördüğümüz, eserin makam, seyir ve usulünde kayda değer bir değişiklik yapmayıp, nüans ve ayrıntılarda yapılan tabii değişikliklerle eseri bir tür yeniden yorumlama... Bunu Neşet Ertaş o kadar tabii olarak yapar ki, adeta okuduğu her eseri her seferinde yeniden yorumlar. Aynı türküyü her okuyuşunda bir başka yorumla okur ve her seferinde türkünün bir başka yerini değiştirir. Bu yüzden Neşet Ertaş'tan derlenip notaya alınan hemen bütün türküler, o eserin, derlendiği andaki icrasının nota ile tespitidir, o kadar. Bu durum yıllardır, Neşet Ertaş türkülerinin profesyonel topluluklarca icra edileceği zaman çeşitli tartışmalara sebep olur. Çünkü aynı türküyü diyelim daha sonraki kayıtlardan dinleyerek hafızasına ya da notaya alan bir müzisyen, o an önüne konulan notadaki icrayı farklı ve değişik bulacağı için, sonu gelmeyen bir "bana kalırsa türkünün burası öyle değil, şöyle olacak..." türünden bir tartışmadır başlar... Oysa eserin her iki şekli de doğrudur ve Neşet Ertaş'a aittir. Böyle durumlarda tartışmak yerine, kulağa daha hoş, daha güzel gelen şekli tercih etmek en doğrusu.

Neşet Ertaş'ın bu anlamda her okuduğunda farklı yorumladığı o kadar çok eser var ki, saymakla bitmez. Bunların en tipik olanlarından birkaç tanesi üzerinde kısaca duralım. Birincisi, sözleri Agâhi'ye ait ünlü türkü: Seher Vakti Çaldım Yârin Kapısın. Şimdi bu türkünün özel arşivimdeki mevcut üç değişik kaydında da üç farklı icra söz konusu. Birinde giriş ve ara sazları son derece ritmik ve hareketli, söz bölümünün iyice ağırlaştırılarak, resitatife yakın bir tarzda okunduğu bir icra. Bir diğerinde saz ve söz bölümlerinin aynı ritimde çalınıp okunduğu, fakat eserin nakarat bölümünün tekrarında makam değiştirilerek bir an hicaz makamının gösterilip tekrar Önceki makamda karara gidildiği görülmekte. Bir üçüncü şeklinde ise, son derece ağır bir icra ve nakaratların tekrarında hicaz ve hüzzam makamlarının ard arda ve hatta iç içe kullanıldığını görmekteyiz. Benzer bir durumla "Küstürdüm Gönlümü Güldüremedim" adlı türküde de karşılaşırız.

Yeri gelmişken Neşet Ertaş'ın daha pek çok türküsünde karşımıza çıkan ve gerek notasyonunda, gerekse icrasında problem teşkil eden bu durumu, temelde teknik bir mesele olmasına rağmen, mümkün olduğunca herkesin anlayabileceği bir dille

anlatmaya çalışalım. Bir kere Neşet Ertaş'ın sazında öyle perdeler var ki, tamamen ona has ve ancak kendisinin kullandığı perdeler. Tabii Neşet Ertaş, sazında bu perdeler olduğu için bu türküleri böyle okuyor değil; söz konusu türküleri okurken tabii olarak ve kendiliğinden bastığı sesleri sazından da duyma ihtiyacı ile bağlanmış ya da yerleri değiştirilmiş perdeler bunlar.

Neşet Ertaş “bozuk düzen” olarak adlandırılan düzende (re) karar çaldığı için klavyede en çok kullandığı ses alanı da bu bir oktavlık alandır. İşte bu ses alanı içinde kullanılan hemen tüm koma seslerin yerleri ve dolayısı ile değerleri farklıdır. Mesela (re) karar icrada en sık kullanılan perde olan (mi bemol 2) perdesi genel kabulün aksine daha pestir. Aynı şekilde (mi bemol) perdesi de pestir. (fa diyez) olarak adlandırılan perdenin de en az üç koma değerinde pes olduğunu göz önüne aldığımızda; bu komalı perdeleri, yani mi bemol ve fa diyez perdelerini kullanan ve halk müziğinde sık karşılaştığımız hicaz makamının Neşet Ertaş'ta adeta farklı bir versiyonu ile karşılaşıyoruz. Ki Bu nev-i şahsına münhasır hicaza “Neşet Ertaş Hicazı” dense yeridir. Tıpkı yine farklı perdelerin kullanıldığı hicaz makamındaki bazı Urfa türkülerinin makamına “Urfa Hicazı” denilmesi gibi...

Neşet Ertaş'ı farklı ve orijinal kılan, herkesin okuduğu anonim türkülere dahi kendine has bir yorum getirebilme yeteneğini besleyen sebeplerin arasında bunların da olduğunu göz ardı etmemek gerek.

Neşet Ertaş'ın okuduğu her türküyü her seferinde yeniden yorumladığına dair sayısız örnek verilebilir. Bu sadece kendi türküleri için değil, başkalarına ait ya da anonim türküler için de geçerlidir. Meselâ, nerdeyse okumayan sanatçının kalmadığı ünlü “Yemen Türküsü'nün (Havada Bulut Yok) öyle bir icrası ile karşılaşıyoruz ki, türkünün o erişilmez hüznünün müthiş bir canlılık içinde ifade edilmesi bizi şaşırtır. Aynı şekilde “Kahpe Felek Değirmenin Döndü mü, Konya Bülbülü, Mezar Arası, Mapushanelere Attım Postumu, Hüdayda, Misket, Suda Balık Oynuyor, Kova Kova İndirdiler Yazıya, Atı Olan, Yürü Güzel Yürü gibi türkülerin de gerçekten çok güçlü değişik yorumlarıyla karşılaşıyoruz.

Neşet Ertaş'ın çeşitli yörelere ait özellikle anonim karakterdeki türkülere getirdiği bu kendine has yorumunu, o türkülerin “dejenere” edilmesi olarak niteleyenler var. İlk bakışta haklı gibi görünen bu eleştirinin yersizliğini, söz konusu eserleri titiz bir dikkatle dinler ve yapıları doğru okumaya çalışırsak hemen anlarız. Bir kere Neşet Ertaş, piyasanın hâkim zevk ve eğilimlerinin tesiriyle her önüne gelen

*türküyü gelişigüzel okuyan bir sanatçı değil. Kendi tavrına, üslûbuna uygun gelen; ruhuna, kafasına ve gönlüne hitap eden bir türküyü, Neşet Ertaş nasıl çalar söylerse o şekilde çalıp söylemesi de onun en tabii hakkı. Asıl önemli olan şu: Neşet Ertaş hiçbir özelliği olmayan, ya da çok sıradan niteliklere sahip her hangi bir piyasa sanatçısı olmuş olsa, bu takdirde bir dejenerasyondan söz edilebilir. Ama Neşet Ertaş o kadar güçlü ve ileri seviyede özelliklere sahip bir sanatçı ki, okuduğu her türkü onun bu orijinal özelliklerini yansıtacağından dolayı, bu bir bozma değil, olsa olsa o türkünün “Neşet Ertaş tarzı icrası” anlamına gelir. Şurası da var ki, Neşet Ertaş öyle bir tavır ve üslup sahibi bir sanatçı ki, farkında olmadan okuduğu her esere kendi mührünü vurur ve o eser, artık o andan itibaren bir Neşet Ertaş versiyonudur. Yapılan şey de asla dejenerasyon değildir; çünkü Neşet Ertaş’ın yaptığı “bakın bu türkü böyledir ve böyle okunmalıdır” demek değil; “bu türküyü ben böyle anladım, böyle yorumladım ve böyle okudum” demektir.*

*Bütün bunlardan sonra, bana öyle geliyor ki, Neşet Ertaş’ın okuduğu her türküye yeni bir yorum getirmesi, bilinçli bir çabadan ziyade, türkünün o anda kendisinde uyandırdığı duygu ve düşüncelerin etkisiyle, farkında olmadan gösterdiği tabii bir refleks denebilir. Elbette bunu, yaşadıklarım türkülerle anlatan ve türkülerini tümüyle aynı zamanda yaşayan bir insanın irade dışı bir tasarrufu olarak da değerlendirmek mümkün. Çünkü o türkü o anda ona o tür duygular, düşünceler ilham etmiştir. O kelimenin o anda yüklendiği anlam öylesi bir vurguyu ve telâffuzu gerektiriyordur. O sözün altındaki nağme, o anda ruhunda başka fırtınalar estirdiği için, her an yeni bir söz, yeni bir müzik cümlesi ile ağızdan dökülebilir. Ya da bağlamanın tellerinden yükselen inilti, bir anda feryada dönüşebilir. Daha önce sessizce derdini döken saz, bir anda feryada başlayabilir vb...*

*İşte, Bartok’un, “ezberlenmiş yeknesaklık yerine, değişen zengin vasıflar” nitelemesinin Neşet Ertaş’taki birinci tezahür şekli böyle. Asıl İkincisine gelelim şimdi. Bu, Neşet Ertaş dışındaki sanatçılarda kolay kolay karşılaşmadığımız, yapılması oldukça zor ve de çeşitli riskleri olan bir yaklaşım: Sözü, müziği ve yorumu ile geniş kitlelerin büyük beğenisini kazanmış, herkesin kafasında ve gönlünde yer etmiş pek çok Neşet Ertaş Klasığı’nin, yeni icrasında, adeta yeni bir eser denecek kadar değişmiş bir kimlikle karşımıza çıkması... Bu durum, Ertaş’ın eski türkülerini yeniden okuduğu “Ölmeyen Türküler” adlı üç kasetten oluşan bir seri çalışmada karşımıza çıkmakta. Meselâ bunlardan biri ünlü Hapishanelere Güneş Doğmuyor, bir diğeri Zahidem, bir*

*başkası ise İki Büyük Nimetim Var adlı her biri Neşet Ertaş'la özdeşleşmiş türküler... Sözleri ve müzikleri ile yüzlerce yıllık türküler kadar gönüllerde ve kulaklarda yer etmiş, hemen hemen her sanatçının okuduğu bu türküler öyle bir çalınıp söylenmiş ki nerdeyse tanınmaz hale gelmiş. Bir başka söyleyişle adeta yeniden bestelenmiş, "havalandırılmış"...*

*Söz konusu eserlerin bu yeni icralarını Ertaş'ın sesinden ve sazından dinleyenlerden "Bu kadarı da fazla" diyenler de çıkmış olabilir. Doğrusu benim bile aklımdan geçmedi değil. Çünkü uzun hava olmalarına rağmen, çok bilinen ritmik türkü klasikleri kadar söz ve ezgileri kulaklarımıza yerleşmiş bu türkülere bu derece müdahale edilmesine müdahale eden bu türkülerin sahibi bile olsa doğrusu insanın gönlü razı olmuyor.*

*Fakat Neşet Ertaş açısından durum elbette farklı. Her birinin derin trajik ve dramatik hikâyesi olan bu üç türkünün en çarpıcı, en etkileyici yönleri Ertaş açısından her icrada değişebilir. Ya da bu türkülerin o eskimeyen, her dem yeni kalan etkileyici sözleri, icracısından her seferinde kendilerine yeni bir müzik isteyecek kadar "güçlü" olabilirler. Ve Ertaş da bu güce boyun eğmek zorunda kalabilir.*

*Fakat asıl zor olan, bu kadar rafine hale gelmiş bu eserlerin müziklerini değiştirmeye cesaret etmek ve bunun üstesinden gelebilmek. Böyle bir şeyin ciddi riskler içerdiği de ortada; çünkü çok daha güzelini bile yapsanız, yıllarca o nağmelere alışmış gönüller ve kulaklar, yeniyi yadırgayacak ve öncekini arayacaktır. Hele müziğin kulak şartlanması ile yakın ilgisi düşünüldüğünde... Tabii biz böyle bir tehlikeyi göze alacak kadar kendinden ve sanatından emin, yaptığı işe saygısı olan bir sanatçı ile karşı karşıyayız. Neşet Ertaş, türkülerinin karşısında kendini, kim bilir belki de evlâtları üzerinde her türlü tasarruf hakkı olan bir baba gibi görebilir. Bu da elbette onun hakkıdır..." (Tokel, 2000: 136-141)*

### **3.3.3. Dinleyici Kitleleri**

Sanat'ın sanat için mi? Toplum için mi? Olduğunun hala tartışılır olduğu günümüzde, sanatçının icra ettiği sanatının anlaşıldığını ve toplumca benimsendiğini görmek istemesi gayet doğal bir davranış biçimidir. Bu bağlamda Muharrem ve Neşet Ertaş karşılaştırılıp, canlı çalılıp okudukları zamanlar incelemeye alındığında: Baba Muharrem Ertaş'ın köy odaları ve dost meclisleri gibi dinletiyeye yönelik kitesinin, düğünler gibi eğlenceye yönelik kitleye olan oranının azlığı dikkat çektiği gibi toplamda

geniş kitlelere hitap etme şansı bulamamıştır. Bu durum onu hiçbir zaman rahatsız etmediği gibi bilakis memnun etmiştir diyebiliriz. Hitap ettiği topluluğun azlığı veya çokluğu O'nun için hiçbir zaman önem arz etmemiştir. *“Çünkü O hiç bir zaman geniş kitleler nezdinde tanınmak, bilinmek, meşhur olmak ve büyük paralar kazanmak için sanat yapmadı. Hiçbir popülist eğilim ve yaklaşımı olmadı. Sanıyorum böyle bir şeyi istese de beceremezdi çünkü bu biraz da eşyanın tabiatına aykırı idi doğrusu.”* (Tokel, 2000: 67)

Neşet Ertaş'ın icra ettiği sanatına bakışı ise babasından biraz daha farklıdır. O'nun felsefesi *“Halka hizmet, Hakk'a hizmettir.”* Bu anlayış, O'nun daha geniş topluluklara hitap etmesine engel olmadığı gibi bu ve bu konu ile ilgili tüm çabalarını gerek ve şart kıldığı anlaşılmaktadır. Çünkü O'nun müziği, Hakk'a ibadet olarak gördüğünü Erol Parlak şu şekilde dile getirmiştir: *“Hangi ortamda ve ne şekilde yapılırsa yapılsın, müzik hizmeti bir ibadettir. Çünkü O'nun için bu, Hak olan insan gönlüne bir sesleniştir.”* (Parlak, 2013: 45) Bu felsefeyle hareket eden Neşet Ertaş'ın, Yurt içinde ve dışında, farklı yerlerde ve zamanlarda, büyük ve küçük konserlerle çok daha geniş ve dinletiyeye yönelik bir topluluğa hitap ettiği görülmektedir. Ulaşabildiği dinleyici sayısının babasıyla kıyaslanamayacak kadar çok olması, onu babasından ayıran bir başka özellik olarak karşımıza çıkmaktadır.



**Resim 30:** Neşet Ertaş'ın kalabalık halk kitlesine konser verme hazırlığı.

### 3.3.4. Sanatçı Kimlikleri

Dinleyici Kitleleri başlığı altında, Ertaş'ların hitap ettikleri dinleyicilerin farkından bahsetmiştik. Neşet Ertaş'ın ulusal bir boyutta tanınmış olması, icra ettiği sanatında ilklere imza atması, tezimize konu olan farklılıkları sunmuş olması... Bu bağlamda bir karşılaştırma yapıldığı zaman, genelde düşüncelerin oğul Ertaş'tan baba Ertaş'a doğru gitmesi, Muharrem Ertaş hakkındaki haksız kanaatlerin kapısını açar. Bu konuda: *“Eğer Neşet Ertaş'tan Muharrem Ertaş'a giderseniz hem yolunuz uzar, hem de vardığınız yer, varmak istediğiniz yer olmayabilir. Çünkü Neşet Ertaş estetiği ve yorumu ile biçimlenmiş bir, ruh için başlangıçta Muharrem Ertaş sadece otantik ve basit, hatta giderek ilkel bile gelebilir. Oysa Muharrem Ertaş'ın sanatını kuşatmış gibi görünen koyu mahallilik ve otantizm örtüsünün altında gizli, o kendini kolay ele vermeyen esrarlı güzelliği ve heybeti hissetmek biraz zahmet gerektiriyor. Onu hissettiğiniz anda ise, Neşet Ertaş'ın sanatının gerçek kaynaklarına ve en güçlü referanslarına yaklaştığınızı birden fark edersiniz.”* (Tokel, 2000: 67) şeklinde yapılmış olan tespite katılmamız mümkün değildir.

Her ne kadar Muharrem Ertaş hakkında pek fazla bilgi ve belge bulunmasa da, bu O'nun sanatının küçüklüğünden değil, yöresel bir sanatçı olma tercihi, kitle iletişim araçlarının yaygın olmayışı ve bu konuda araştırmacıların yeterli manada çalışma yapmamalarından vs. kaynaklanır. *“Muharrem ustanın bütün bir hayatı bu iki kelimedede saklı: çaldı ve söyledi. Musiki kültürümüzün en orijinal ve sanatkârane örneklerini içeren hususi repertuarı ve icra üslubu üzerine değil akademik çalışmalar yapılması, ciddi bir makalenin bile yayınlanmadığı göz önüne alınırsa, ülkemizde Muharrem Ertaş'ı da derli toplu değerlendiren ilk çalışmanın büyük ölçüde elinizdeki eser olduğu söylenebilir. Ülkemizde diyoruz, zira çeşitli zamanlarda ABD ve Japonya'dan gelen müzikolog ve etnomüzikologların Muharrem Ertaş üzerinde çalıştıklarını biliyoruz.”* (Tokel, 2000: 66-67) Bu nedenle Muharrem Ertaş'ın sanatını ve sanatçı kimliğini değerlendirirken; üslûbunun sade, mızrabının yalın oluşu, sanatının yerel sınırlar içerisinde kalması, dinleyici kitlesinin azlığı... gibi kriterleri göz ardı ederek düşünmek gerekir. Zira tüm bu kriterler O'nun tamamen kontrolü altında gerçekleşmiş ve isteği doğrultusunda gelişmiştir. *“Neşet Ertaş'ın türkülerinde herkese kolaylıkla hitap eden güzelliklerin kaynağı babası Muharrem Ertaş'ın o her türlü tasannudan, yani sunilikten ve yapmacılıktan uzak yalın üslûbunda gizlidir. Çünkü o hiçbir zaman geniş kitleler nezdinde tanınmak, bilinmek, meşhur olmak ve büyük paralar kazanmak için sanat*



*yapmadı. Hiç bir popülist eğilim ve yaklaşımı olmadı. Sanıyorum böyle bir şeyi istese de beceremezdi çünkü bu birazda eşyanın tabiatına aykırı idi doğrusu. Muharrem Ertaş'ın kendi yaptığı işe bizim anladığımız anlamda estetik bir faaliyet olarak, bir "sanat" gözüyle baktığını da sanmıyorum. O'nun için çalıp çığırmaq tabii bir hayat tarzıydı. Yemek, içmek gibi. "* ( Tokel, 2000: 67-68)

"Bilmem neden böyle soldun (Bülbül)", "Yörü güzel yörü" gibi söz ve müziği kendisine ait eserler ya da "Su gelir millendirir", "Suda balık oynuyor" gibi sözü anonim olup müziği kendisine ait eserlerde Muharrem Ertaş'ın söz ve müzik yapma konusundaki ustalığını görmek mümkün olsa da sayı bakımından bu eserler O'nun yapabilirliğinin bir kanıtı olmaktan öteye gitmemektedir. Çünkü O genel olarak eser yapmaktan çok, mevcut zaman öncesinde yapılmış eserleri, bir sonraki nesile taşımayı prensip edinmiş olduğunu görmekteyiz. O'nun sanat felsefesi ve anlayışı bu şekildedir. Bunu Neşet Ertaş şu şekilde dile getirmiştir: "*Baba! Dedim. Neden sen kendin beste yapmıyorsun, türkü üretmiyorsun? Dedim. Oğlum! Dedi. Ozanlar birbirinin devamıdır dedi. Eğer benim demek istediğimi benden evvel gelip giden bir ozanımız yazmış gitmiş ise bana O bir miras bırakmıştır. Saygıyla anarak O'nun sözlerini havalandırırım dedi.*"<sup>3</sup> Ozanlık geleneğini ve felsefesini kısaca bu şekilde izah eden Muharrem Ertaş'ın; THM repertuarına doğrudan ya da dolaylı olarak kazandırdığı tüm eserler bu felsefenin ürünüdür. Bugün hala Dadaloğlu'nun, Karacaoğlan'ın... eserlerini çalıyor ve okuyabiliyorsak bunu O ve O'nun gibi geleneğine bağlı ozanlarımıza borçlu olduğumuz gerçeği unutulmamalıdır. Tüm bunlar göz önüne alındığında; Muharrem Ertaş bir sanatkâr olarak taşıyıcı ve gelenekçi bir kimliğe sahip olduğu kanaatine varmaktayız.

Neşet Ertaş'ta ise durum biraz daha farklıdır. Babasından aldığı ozanlık geleneğini sürdürmüş olmasına karşın, daha çok üretici ve yenilikçi bir kimlikle karşımıza çıkar. Türk Halk Müziği'ne kazandırdığı, sözünün veya müziğinin kendisine ait olduğu onlarca eser O'nun taşıyıcılığının, sözü ve müziği kendisine ait 150'yi aşkın eser O'nun üreticiliğinin, farklılıkları anlatırken detaylı bir şekilde bahsettiğimiz; bağlamasına eklediği perdeler ile halk müziğinde farklı koma sesleri kullanışı, mızrap tekniği, Ana Düzen ve Re kararı Abdal Geleneğine taşınması, tek başına bir orkestra edasıyla bağlama icrası, gelişen dünyaya ayak uydurulması ve çağın gerisinde kalınmaması gereği konusunda ki çabası, elektro bağlamayı gelenekselleştirmesi... gibi

<sup>3</sup> *Garip Neşet Ertaş Belgeseli*. 2005, İstanbul: Kalan Müzik. [CD]

özellikler de O'nun yenilikçiliğinin bir delilidir. Özetle Neşet Ertaş bir sanatçı olarak; taşıyıcı, üretici ve yenilikçi bir kimliğe sahiptir demek yerinde olur kanaatindeyiz

### 3.3.5. Zamanın ve Teknolojik İmkânların Etkileri

İnsan hayatını farklı bir boyuta taşıyarak tepeden tırnağa farklılıklar yaratan belki de en önemli unsur olan teknolojik gelişmeler, hiç şüphesiz ki sanat alanında da kendini göstermektedir.

Sanatsal icraların şekline etki eden bu gelişim ve doğal olarak ortaya çıkan değişim, eski ile yeni arasında ki ilişkiyi bir bıçak gibi keser. Plastik Sanatlar, Endüstriyel Sanatlar, Ritmik Sanatlar ve Karma Sanatlar alanında icrada bulunan sanatçılar, teknolojinin günlük yaşamımıza girmesi ile farklı açılımlar ortaya koymuşlardır.

Bu teknolojik etki, pek çok anlamda sanatçıyı ve sanat eserini değerli kıldığı gibi bazı konularda da problemleri açığa çıkarmaktadır. Özellikle samimiyet konusunda ve eserin muhatabına ulaşması esnasındaki iletişim konusunda bir takım eksiklikleri de beraberinde getiren bu durum, sanat icracısının özel hassasiyeti olmaması halinde baş edilemez sorunları içinde barındırır bir halde mücadele gerektirmektedir.

Özellikle eskiden yeniye, az gelişmişten çok gelişmişe geçiş dönemlerinde var olan sanatçılar, bu geçiş sürecinde önemli rol oynamaktadırlar. Muharrem ve Neşet Ertaş da, tam böyle bir geçiş zamanını yaşamış sanatçılardır. Her ikisi de eskiden yeniye geçişleri yaşamışlardır. Ama ne var ki Muharrem Ertaş'ın karşılaştığı yenilikler ile Neşet Ertaş'ın tanıştığı yenilikler aynı şeyleri ifade etmemektedir.

Farklı kuşakların temsilcileri olan Ertaş'ları birbiriyle karşılaştırırken sanatlarını icra ettikleri dönemi iyi bilmek ve ona göre değerlendirmek gerekir. Özellikle görsel ve duyuşsal yayın araçlarının olup olmaması ya da işlevini tam olarak yerine getirip getirmemesi, icra edilen sanatın geniş kitlelerce takip edilebilir olma hususunda büyük önem arz etmektedir. Bu nedenle Ertaş'ların yaşadıkları dönemi ve bu dönem içerisinde oluşan teknolojik gelişmeleri mercek altına almak yerinde olur kanaatindeyiz.

O dönemin tek yayın aracı olan ve 6 Mayıs 1927'de İstanbul'da, 28 Ekim 1928'de Ankara'da ilk resmi yayını gerçekleştiren radyonun, 1941 yılına kadar düzenli halk müziği programlarına yer vermemesi, Türk Halk Müziğine sert bakışın adeta bir delili gibidir.

*“Türkiye’de ilk radyo yayını, 6 Mayıs 1927’de, İstanbul Radyosu ile başlamıştı. Yeri, Sirkeci’deki Büyük Postane’nin üst katındaydı. Radyo için ayrılan iki odadan birisi stüdyo olarak düzenlenmişti, diğer odada ise teknik cihazlar duruyordu. Benzer bir stüdyo da Ankara’da kurulmuştu.*

*İlk yayınlar saat 19.00’da başlıyor ve iki saat kadar sürüyordu. Anadolu Ajansı haberleri ve çeşitli borsa haberlerinin aralarına klasik Batı müziği ve Türk sanat müziği parçaları serpiştirilmişti.*

*1927’den 1934’e kadarki dönemde Türk sanat müziğinin radyo yayınlarındaki payı bazı yıllar yüzde 50’yi aştı, bazen de çok daha aşağılara indi. Yeterli alt yapı ve derleme olmadığı için halk müziği yayınlarının oranı düşüktü. Radyo yayınlarının ilk yılından itibaren alaturka-alafranga müzik kavgası da başlamıştı. Bazı aydınlar, en mükemmel müziğin Türk müziği olduğunu ileri sürüyorlardı. Batılılaşma yanlılarının bir kısmı Türk müziğinin terk edilerek Batı müziğinin benimsenmesi, diğer bir kısmı ise Batı müziğinden yararlanarak Türk müziğinin ıslah edilmesi gerektiğini savunuyorlardı.*

*1934 yılı başlarında, radyodaki Türk müziği yayınlarına eleştiriler yoğunlaşmaya başladı. Bu tartışmalara son noktayı Atatürk koydu. 1934 Kasım’ında Büyük Millet Meclisi’nin açılış konuşmasında o yıllarda dinletilen müziğin yüz ağartacak değerde olmaktan uzak olduğunu ifade ederek, “ince duyguları, düşünceleri anlatan yüksek deyişleri toplamak ve onları son musiki kurallarına göre işlemek” gerektiğini söyledi. Gazi’nin bu konuşmasının hemen ertesinde İçişleri Bakanlığı, İstanbul ve Ankara radyolarında Türk müziği yerine yalnızca “Garp tekniğiyle bestelenmiş” parçaların çalınacağını açıkladı. Bu yasak, 1935’te ve 1936’nın ilk yarısı boyunca sürdü. İki yıla yakın bir zaman diliminde İstanbul ve Ankara radyolarında yayınların yüzde 30’unu söz programları, yüzde 70’ini ise Batı müziği oluşturdu. Klasik Türk müziği kendisine radyoda hiç yer bulamıyor, türküler ise tek tük çalınıyordu. Radyosunda klasik Türk müziği dinlemeye alışmış olan radyo sahiplerinin önemli bir kısmı, Batı müziğine kıyasla Türk müziğine daha yakın olan Arap şarkılarını dinlemek için antenlerini Mısır radyosuna çevirdi. Hattâ Kırım ve Erivan’ı dinleyenler vardı.” (Duran, 2006: 1-3) Ayrıca; “yeni Türkiye Cumhuriyeti’nin Osmanlıyla kültürel bağlarını topyekûn koparmak istediğinin, ‘modernleşme’ ideolojisinde geleneğe gerici rolünün atfedildiğinin, çağdaşlaşmanın yolu olarak ‘Batı kimliği’ seçildiğinin ve demokrasi anlayışındaki “halka rağmen” niteliğinin bir göstergesi olduğu” (Özbek, 2012: 143) düşüncesiyle hareket edilmesi batı müziğine yönelme isteğinin ciddiyet*

derecesinin boyutunu göstermektedir. Bunun sonucu olarak ta Muharrem Ertaş'ı sanatının en verimli çağlarında, tek yayın aracı olan radyodan mahrum bırakmıştır. Bu O'nun yöresel tercihinin bir zorunluluktan kaynaklanabileceği fikrini de tartışılabilir hale getirmektedir.

Evine ve sekiz çocuğuna ekmek parası kazanmak uğruna son derece zor şartlarda karın tokluğuna sanat icra eden Muharrem Ertaş, tüm imkânlarını zorlayarak 1938 yılında plak yapmak için İstanbul'a gitmiş fakat Atatürk'ün ölümü ve ulusal yas ilan edilmesi ile eli boş geri dönmek zorunda kalmıştır.

1941 yılında Klasik Türk Müziği Korusu, Muzaffer Sarısözen yönetiminde, radyonun ilk düzenli halk müziği programını "Bir Türkü Öğreniyoruz" adı altında yayınlamaya başlamıştır. Her hafta yarım saatten oluşan, türkü öğretmeyi amaçlayan ve altı ay süren bu programın başlamasına kadar radyo yayınlarında yeterli ölçüde yer bulamayan halk müziği, "*Vedat Nedim Tör'ün deyimiyle üvey evlat durumundan kurtulmuş.*" (Yılmaz, 1996: 20) "*ilan-ı istiklal edilmiştir.*" (Elçi, 1997: 108)

1947'de Türk Sanat Müziği korusu bünyesinden toplanarak müstakil bir T.H.M korusu oluşturulması, Türk Halk Müziğine karşı ön yargıların yavaş yavaş yıkılması anlamına da gelmektedir.

Dünyada yaşanan savaşlar, dönemin toplumlarında ön plana çıkan birliktelik duygularını tetiklemiş olmasından dolayı, 1947 yılında kurulan Yurttan Sesler Korusu toplumun birlikteliğine hizmet edecek bir amaç gütmektedir. Eray Alpyıldız yapmış olduğu çalışmasında bu duruma ilişkin Muzaffer Sarısözen'in tespitini şu şekilde verir; "*Radyonun sınımsız tuttuğu ve başardığı halk türkülleri yayımı, ne sadece dinleyicilerine hoş bir vakit geçirmek ne de yalnız türkülerimizin çeşitleri hakkında fikir vermekten ibaret değildir. Gönüllerimizi bir araya toplamak ve bütün memleketi tek duygu haline getirmek Yurttan Sesler'in başlıca hedefidir. Artık izaha lüzum kalmamıştır ki "Yurttan Seslerin sanatkâr işçileri memlekete en modern tahrip vasıtalarının bile zerresini koparamayacağı bambaşka bir istihkâm yapmakla meşguldürler"*" (Alpyıldız, 2012: 86-87) Radyoların Halk Müziğine bakışının yumuşaması anlamına gelen bu düşüncenin yaygınlaşması, Muharrem Ertaş'ın sanat icrasının son dönemlerine rastlamaktadır.

Türk müziği konusunda kafaların karma karışık olduğu bu dönemler; Muharrem Ertaş'ın icra ettiği sanatının ulusallaşması hususunda zamanın getirdiği büyük bir dezavantaj olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sanatının son dönemlerine rastlayan ve ulusal anlamda icra yapması için babasını radyoya götüren Neşet Ertaş, bu olayı şöyle dile getirmiştir: “*babamın adına kayıtlı türküler de, zaten onun son zamanlarına denk geldi. Hatta ben Ankara Radyosu’na ilk gittiğim sırada, Muzaffer Sarısözen Yurttan Sesler’i yeni kurmuştu. Önceleri beni çocuk gördü, çaldırtmadan geri gönderdi. Bende geri döndüm ve tekrar gittim. Tesadüf, Emin Aldemir’in ısrarla aldı beni konservatuvara götürdü Muzaffer Sarısözen. Hem orada Muzaffer Sarısözen’e hem de ondan sonrakilere dedim ben, Benim babam saz çalar, türkü söyler diye. Hatta babamı da, 50’li yılların birinde radyoya ben getirdim. O zaman, öylesine dinlediler ve babamdan kayıt felan almadılar. Daha sonradan, babamın son senelerine doğru, babamı anlayanlar çıktı orda. Şimdi Allah var, Nida Tüfekçi babamı tanıdı ve onunla ilgilendi. Babamdan kayıt alanda Nida Tüfekçi oldu. Nida Tüfekçi’nin gözünde ben yoktum da babam vardı.*” (Akman, 2006: 37-38) Muharrem Ertaş'ın ilkinde geri çevrilip, sonrasında ise sadece kayıt alınmasıyla yetinilmesi O'nun yöresel olmaktan başka çaresi de var mıydı düşüncelerini akıllara getirmektedir.

Türkiye’de görsel yayın aracı olan televizyonun yayınlarına başlaması ve yaygınlaşması, radyoya bir alternatif doğurmuş ve güncel yaşam içerisinde başköşede yerini almıştır. Bu teknolojik gelişimin Muharrem Ertaş'a olan faydası, o güne kadar sanatına yapılan haksızlığa karşı adeta bir özürden öteye gitmez. Ömrünün son dönemlerine rastlayan bu olayı Bayram Bilge Tokel şu şekilde ifade etmiştir; “*Muharrem Ertaş'ın adı, 70’li yılların sonlarına doğru bir TV programında okuduğu, sözleri Dadaloğlu’na ait ünlü Avşar Bozlağı ile yurt genelinde duyulur. Bu öyle bir okuyuştur ki, bugüne kadar saz çalıp söyleyen bunca insanın hiçbirine benzemektedir: Tok ve davul gibi gümbürdeyen, ama alabildiğine duygulu bir divan sazı eşliğinde; tiz, gür, parlak ve bir o kadar da içli ve yanık sesin okuduğu, bir buçuk oktavı aşan ses genişliğine sahip bir Dadaloğlu gürelemesi:*

*Kalktı göç eyledi Avşar elleri  
Ağır ağır giden eller bizimdir  
Arap atlar yakın eyler ırağı  
Yüce dağdan aşan yollar bizimdir*

*Repertuarındaki diğer eserler de pek kimsenin bilmediği, söylemediği, bilenlerin ise asla bu derece güzel ve etkileyici okumayacaklarını itiraf ettikleri türküler, bozlaklar, ağıtlar ve halay havaları... Her biri türünün en güçlü ve orijinal örnekleri...*

*Muharrem Ertaş, 1970’li yıllardan itibaren, o yıllarda büyük bir şöhrete sahip olan Neşet Ertaş’ın babası Muharrem Ertaş olarak ismi daha çok duyulur olmuş, fakat hiçbir zaman hak ettiği, layık olduğu gerçek şöhrete erişememiştir. Şurası da var ki o, şan şöhret için büyük paralar kazanmak için sanat yapan biri olmadı hiçbir zaman, olamazdı da. Çünkü çalıp söylemek, onun için doğal bir yaşama biçimiydi; yemek, içmek gibi... O kadar tabii, ama o kadar da önemli ve vazgeçilmez.” (Tokel, 2000: 70-71)*

Neşet Ertaş’ta ise durum çok daha farklıdır. Radyonun Halk Müziğine yer vermeye başlaması O’nun sanatının ilk yıllarına rastlamaktadır. 1950’li yıllarda henüz çocuk denilebilecek yaşta, Hacı Taşan’ın Ankara Radyosu Yurttan Sesler programına misafir sanatçı olarak katılmasından cesaret alarak radyoya gitmiştir. Fakat çocuk görülerek dinlenmeden geri çevrilmiştir. İkinci gidişinde ise kendisini dinletme imkânı yakalamış ve yurttan sesler programına konuk sanatçı olarak çıkmış ve ulusal anlamda ilk icrasını yapmıştır. İstanbul’a gidişi ve Beyoğlu Saz’da ilk kez gazino ortamında icralar yapmaya başlaması yine aynı dönemlerine rastlamaktadır. Bu süreç içerisinde, farklı gazinolarda çalma imkânı yakalayan, İstanbul Radyosu’na misafir sanatçı olarak katılan ve ilk geldiği zaman yapmış olduğu anlaşmaya istinaden Şençalar Plak üzerinden yurdun dört bir tarafına seslenme imkânı bulan Neşet Ertaş; verimli geçen İstanbul yıllarını iki yılın sonunda noktalamış, önce Kırşehir’e daha sonra tekrar Ankara’ya dönmüş ve buraya yerleşmiştir. Artık yurdun dört bir tarafında bilinen bir sanatçı olan Ertaş’ın giderek artan şöhreti, müzik konusundaki bilgi ve becerisi beraberinde çekememezlikleri getirmiş ve bu da, radyoda yapmış olduğu düzenli programların sonlandırılmasına ve türkülerinin radyo repertuarından çıkarılmasına sebep olmuştur. Bu olayı Neşet Ertaş şu şekilde ifade etmiştir; *“Bilhassa radyonun içinde halk müziğini yönetenler ve saz çalanlardı. Başta bu kıskananların içinde, ölmüşün aleyhinde konuşmak doğru değildir, buna da inanırım. Ama beni en çok kısıtlayan, daha doğrusu, biz resmen Batı Müziği hocaları önünde, Halk Müziği hocaları önünde, Türk Müziği hocaları önünde imtihana girdik, bana ayda iki on beş dakikalık program verdiler. Daha sonra Nida Tüfekçi İstanbul’dan Ankara’ya geldi.*

*Halk müziği şube müdürü olarak. İlk işi Âşık Veysel'in bütün türkülerini çıkartmak oldu. Ondan sonra bende battım. Benim de bütün türkülerimi çıkardı repertuvardan. Beni sözleşmeye aldı. Dışa yani.” (Akman, 2006:101)*

O yıllardan son dönemlerine kadar, radyoların çoğalması, kanal sayılarının artışı, televizyonun yayın hayatına girmesi, özel televizyon kanallarının çıkması, internet teknolojisinin hayatımıza girmesi... gibi tüm bu gelişmeler, Neşet Ertaş ile dinleyici arasındaki bağı güçlendirici etkenler olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca bu devasal gelişmelerin haricinde detay sayılabilecek gelişmeler de baba ile oğul Ertaş arasında farklılıklar doğurmaktadır. Özellikle elektronik teknolojisinin, takibinin bile zor olduğu günümüzden yakın bir geçmiş olan Muharrem Ertaş'ın icra yıllarında, teknolojik anlamda imkânların bu kadar elverişli olmadığı herkesçe bilinmektedir. Basit bir ses kaydı yapılmasının bile çok zor olduğu o dönemlerde, ses ve kayıt cihazlarının varlığı sadece stüdyolarda ve büyük gazinolarla sınırlı olup, halk arasında yaygınlığı söz konusu bile değildir. Teknolojik imkânsızlıklardan kaynaklanan açıkların ise ses icracıları tarafından; okunan eserlerin, oktavından dik okumak suretiyle kapatılmaya çalışıldığı görülmektedir. “falanca yerden okuduğu zaman, filanca yerden duyulurdu” gibi sözlerle ifade edilen ve günümüze kadar gelmiş olan anlayış, o dönemlerin getirileridir.

Muharrem Ertaş'ın düğün vb. etkinliklerde salt saz ve sesiyle eserleri icra etmesi O'nun icrasını “teknolojiden bağımsız”, “tümüyle doğal ve saf” diye nitelendirmemize olanak sağlamaktadır. O'nun feryatları; içinde bulunan fırtınaların dışa vurumu olsa da bu yüksek sesli okuyuşların, aynı zamanda dinleyici kitlesine sesini duyurabilme ihtiyacından da kaynaklandığı söylenebilir. “*Gür avazlı, candan, yeri göğü inleten sesi ile meydanların ötesinden bile duyulabilecek kadar güçlü bir ses yapısı olan Muharrem Ertaş'ın sesi; örneği Anadolu'nun az sayıdaki birkaç ustasından görülebilecek niteliktedir. O, Horasan Ağzı denilen ve kök olarak Horasan bölgesinden Anadolu'ya taşınan ses yapısı ve okuyuş biçiminin Anadolu'da ki son temsilcilerindendir.*” (Parlak, 2013: 140-141) “Anadolu'da ki son temsilcilerindendir” söylemini, bu özellikteki insanların yok oluşlarıyla değil, kısaca teknolojinin gelişimiyle bağdaştırabiliriz.

Sanatının ilk dönemlerinde, bunlar Neşet Ertaş için de geçerli olsa da elektroniğin yaygınlaşması, teknolojinin ilerlemesi, bulunduğu ortamlar ve sanatını icra ettiği yerlerin kendisine sunmuş olduğu imkânlardan dolayı, “Neşet Ertaş babasından daha şanslıdır” demek mümkündür. Bu gelişimlerden faydalanarak Yerel bir sanatçı

olmak yerine ulusallığı tercih eden Neşet Ertaş'ın bu tercihi O'nu yurdundan koparmış, teknoloji ile daha erken buluşmasına vesile olmuş ve bağlamasının göğüs kısmına elektrogitar manyetiği olarak yansımıştır. Sanatını icra ettiği mekânlardaki elektronik destek cihazları, zaman içerisinde icra ettiği eserlere de yansımış, babasının dönemindeki o gür avazlı, çığlık çığlığa okuyuşlar yerini; dokunaklı, içli ve sessiz okuyuşlara bırakmıştır.

Neşet Ertaş'ın gerek sesli gerekse görüntülü icrasını barındıran kayıtlara hemen her yerde rastlanırken Muharrem Ertaş'ın kayıtlarının yok denilecek kadar az olması bizim düşüncemize göre; aradaki zamanın getirisi ve teknolojik farkın çok açık bir göstergesidir.



## SONUÇ

Farklı kültürleşmenin en yoğun şekilde yaşandığı Anadolu coğrafyasında yaşayan topluluklar arasında en özel konuma sahip olduğuna inandığımız Abdalların, günümüzde ki yaşam alanları ve yaşattıkları kültür incelemeye değer önemdedir.

Kültürleri üstüne farklı disiplinlerde yapılan araştırmalar, bu kültürün ne kadar köklü bir geçmişe sahip olduğunu gözler önüne sermektedir. Özellikle sosyal ilişkiler açısından son derece ilgi çekici detayı bünyesinde barındıran bu kültür, halen günümüzde Anadolu'nun çeşitli bölgelerinde yaşatılmaktadır.

Köken açısından Anadolu ve farklı coğrafyalarda çok erken tarihlerden beri varlığını gördüğümüz bu kültürün günümüze taşıdığı kültürel kodlar, bizlere göstermektedir ki, bu toplulukların devam eden sosyal reflekslerinin neredeyse hiçbiri tesadüfi bir nedene bağlanamayacak kıymettedir.

Bu köklü kültürün Anadolu'da yaşayan temsilcilerinin büyük bir çoğunluğu, Orta Anadolu, Güney Doğu Anadolu ve Akdeniz bölgesinde yoğun yaşamaktadırlar. Orta Anadolu'da özellikle Kırşehir yöresi ve çevresindeki yerleşkelerde irili ufaklı olarak yaşamlarını sürdüren bu topluluklar arasında geçmişten beri müzikle uğraşıldığı elde edilen belgelerden anlaşılmaktadır.

Kendine has bir kültür anlayışının bulunduğu ve bu anlayış içinde de sosyal ilişkiler ağının geliştiği bu özel bölgede, müzik icrasıyla uğraşan insanların sayısı oldukça fazladır. Daha pek çok sanat ve zanaat işinde faaliyet gösteren topluluk mensuplarının uğraştığı işler arasında hiç şüphesiz müzik ön plandadır. Müzikal faaliyet açısından da kendilerine has özelliklerde icralar yapan bu insanlar, Abdal kültürüne ait birçok detayın günümüzde yaşatılmasına hizmet etmektedirler.

Çalışmamızın ana konusu olan iki değerli usta Muharrem Ertaş ve Neşet Ertaş da; bu yörede yetişmiş, bu kültürle yoğrulmuş sanatçılar olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Müzik, yöre insanının neredeyse doğal bir refleksi olarak gözlemlenmektedir. Sayısızca müzik icracısının arasından sıyrılarak hem kendi kültürlerinin hem Anadolu kültürünün gelişmesine eşsiz katkılarda bulunmuşlardır.

Türk Kültür tarihine katkıları açısından değerlendirilmeleri belki de kitaplar dolusu bilgiyi muhteva eden çalışmalar gerektiren bu iki ustanın birbiriyle olan ilişkisi, ister istemez bizi, aynı kültürden yetişen bu iki insanın akrabalık ve kültürel bağlarına

rağmen birbirinden farklı bir anlayışta sanat kimliklerini oluşturdukları konusunda inceleme yapmaya yöneltmiştir.

Baba-Oğul, Usta-Çıracak yönünden ilişkileri değerlendirildiği zaman, Neşet Ertaş'ın pek çok yönden bu ilişkilere sadık kalmadığını söylemek ya da bu şekilde ifade etmek kanaatimizce pek de yanlış olmayacaktır. Sadakat konusunda ki söylemimizin, kesinlikle bir olumsuzluk ifadesi olarak değil, Neşet Ertaş'ın yaratıcı sanatçı özelliğini vurgulamak adına kullandığımız bir tespit olduğunu özellikle belirtmek isteriz.

Muharrem ve Neşet Ertaş'ın her ikisi de, aynı geleneği yaşatmalarına rağmen birbirinden çok farklı uygulamalarla sanatlarını icra etmişlerdir. Çalışmamızda Kullandıkları Bağlama Yapıları ve İcra Teknikleri açısından tespit ettiğimiz farklılıkları şu şekilde sıralayabiliriz;

“Tekne Yapıları”, “Tel Özellikleri”, “Perde Yapıları”, “Karar Ses Özellikleri”, “Akort Düzenleri”, “Mızrap Teknikleri”, “Parmak Teknikleri” ve “Orkestra Teknikleri”, “Ses İcraları”, “Dinleyici Kitleleri”, “Sanatçı Kimlikleri”

Yukarıda tespit ettiğimiz özellikler açısından Muharrem Ertaş ve Neşet Ertaş'ın birbirlerinden farklı özellikte icralar yaptıkları görülmüştür. Bu farklılıklar arasında zamanın gelişim ve değişimlerinin etkili olduğu uygulamalar olduğu gibi, Neşet Ertaş'ın bizzat kendi yenilikçi anlayışından kaynaklı farklılıklar ve uygulamalar da yer almaktadır.

Neşet Ertaş babası Muharrem Ertaş'tan bağımsız olarak mevcut geleneksel tavrın dışında, tamamen kendine özgü uygulamalar geliştirerek, icra tekniği ve çalgı açısından yenilikler ortaya koymuş ve bugün Neşet Ertaş üslubu diye anabileceğimiz unsurları geliştirmiştir.

Bize göre, yapılan bütün araştırmalara rağmen halen bünyesinde araştırmaya ve izaha muhtaç zengin bilgileri muhteva eden Anadolu'nun yerli kültürleri, yapılacak olan yeni çalışmalarla çok daha anlaşılabilir ve gelecek kuşaklara aktarılabilir hale getirilmelidir.

## KAYNAKÇA

- AÇIN, Cafer (1994), *Enstrüman Bilimi (Organoloji)*, Yenidoğan Basımevi, İstanbul.
- AKMAN, Haşim, (2006), *Gönül Dağında Bir Garip/Neşet Ertaş Kitabı(Söyleşi)*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- ALPYILDIZ, Eray, (2012), Yerelden Ulusala Taşınan Müzik Belleği ve Yurttan Sesler”, *Milli Folklor Dergisi*, Ankara, S.9, ss.84-93.
- ARAL ALTIOK, Ayşegül, (2010), *Türk Halk Müziğindeki Bozlakların Ses Tekniği Açısından İncelenmesi*, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.
- ATALAY, Besim, (1985), *Divan-ı Lügat-it Türk III*, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- BARKAN, Ömer Lütfi, (1942), “İstila Devirlerinin Kolonizatör Türk Dervişleri ve Zaviyeler”, *Vakıflar Dergisi*, Ankara, S.2, ss.279-304.
- \_\_\_\_\_Bozlav (Bozlak, Bozlağı) - Ağıtlar,  
<http://kulturturizm.gov.tr/Eklenti/11611,bozlavagitlarpdf.pdf?0>
- BULUT, M. Reşat, (2013), *Osmanlı Minyatürlerinde Sultan Eğlence Sahneleri ve Kullanılan Çalgı Figürlerinin İkonografisi*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Elazığ.
- DURAN, Hakkı, “Türk Müziğinin Yasaklı Yılları”  
[http://www.cansaati.org/topluluk/forum\\_posts.asp?TID=956&title=trk-mz%DD%DDn%DDn-yasak-yillari](http://www.cansaati.org/topluluk/forum_posts.asp?TID=956&title=trk-mz%DD%DDn%DDn-yasak-yillari)
- DURBİLMEZ, Bayram, (2010), “Âşık Geleneklerinde Saz”, *Milli Folklor Dergisi*, Ankara, S.85, ss.148-158.
- ELÇİ, Armağan Coşkun, (1997), *Muzaffer Sarısözen (Hayatı, Eserleri, Çalışmaları)*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- \_\_\_\_\_ *Garip Neşet Ertaş Belgeseli.* (2005), İstanbul: Kalan Müzik. [CD]
- KARAKYA, Oğuz - ÖNAL, (2010), Hamit, “Türk Halk Müziğinde Bir Uzun Hava Türü Olarak Bozlak”, *Türkiyat Araştırması Enstitüsü*, Konya, S.27, ss.709-726.
- ÖZBEK, Meral, (2012) *Popüler Kültür ve Orhan Gencebay Arabeski*, İletişim Yayınları, İstanbul.

- ÖZCAN, Öner, (2001), *Neşet Ertaş Yaşamı ve Bütün Türküleri*, Simurg Yayınları, İstanbul.
- PARLAK, Erol, (2013), *Garip Bülbül Neşet Ertaş 1*, Demos Yayınları, İstanbul.
- PARLAK, Erol, (2013), *Garip Bülbül Neşet Ertaş 2*, Demos Yayınları, İstanbul.
- SARIKAYA, Mahmut - SEYFELİ, Mahmut, (2004), “Kırşehir Abdal/Teber Dili ve Anadolu, Azerbeycan, Özbekistan Gizli Dilleriyle İlgisi”, *Türklük Bilimi Araştırmaları (Tübar)*, Kırşehir.
- SOYDAŞ, M. Emin, (2007), *Osmanlı Sarayında Çalgılar*, İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul.
- TAMAY, Sedat, (2004), “Ana Düzen Kavramı Ve Bağlama Düzenlerinin Sınıflandırılmasına İlişkin Öneriler” *Motif Halk Oyunları Eğitim ve Öğretim Vakfı Dergisi*, İstanbul, S.39, ss.8-11
- TOKEL, Bayram Bilge, (2002), *Bağımıza Gazel Düştü*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- TOKEL, Bayram Bilge, (2000), *Neşet Ertaş Kitabı*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- TOKEL, Bayram Bilge, (2012), *Türküler Kalır*, Kapı Yayınları, İstanbul.
- \_\_\_\_\_ *Türkçe Sözlük*, (2005), TDK Yayınları, Ankara.
- YILMAZ, Adnan, (2008), *Kırşehir Örneklemesiyle Anadolu Abdalları*, Kültür - Tarih Yayınları, Serisi 6, Kırşehir.
- YILMAZ, Niyazi, (1996), *Türk Halk Müziğinin Kurucu Hocası Muzaffer Sarısözen*, Ocak Yayınları, Ankara.
- \_\_\_\_\_ “Cumhuriyet Döneminde Türk Müziği Konusunda Yapılan İşler”  
[http://eksd.org.tr/turk\\_muzigi/cumhuriyet\\_turk\\_muzigi.php](http://eksd.org.tr/turk_muzigi/cumhuriyet_turk_muzigi.php)

**EKLER**

Ek 1- Muharrem Ertaş ve Neşet Ertaş fotoğrafları



Muharrem Ertaş'ın Arşivlerde olan en eski fotoğrafı



Muharrem Ertaş ve Neşet Ertaş

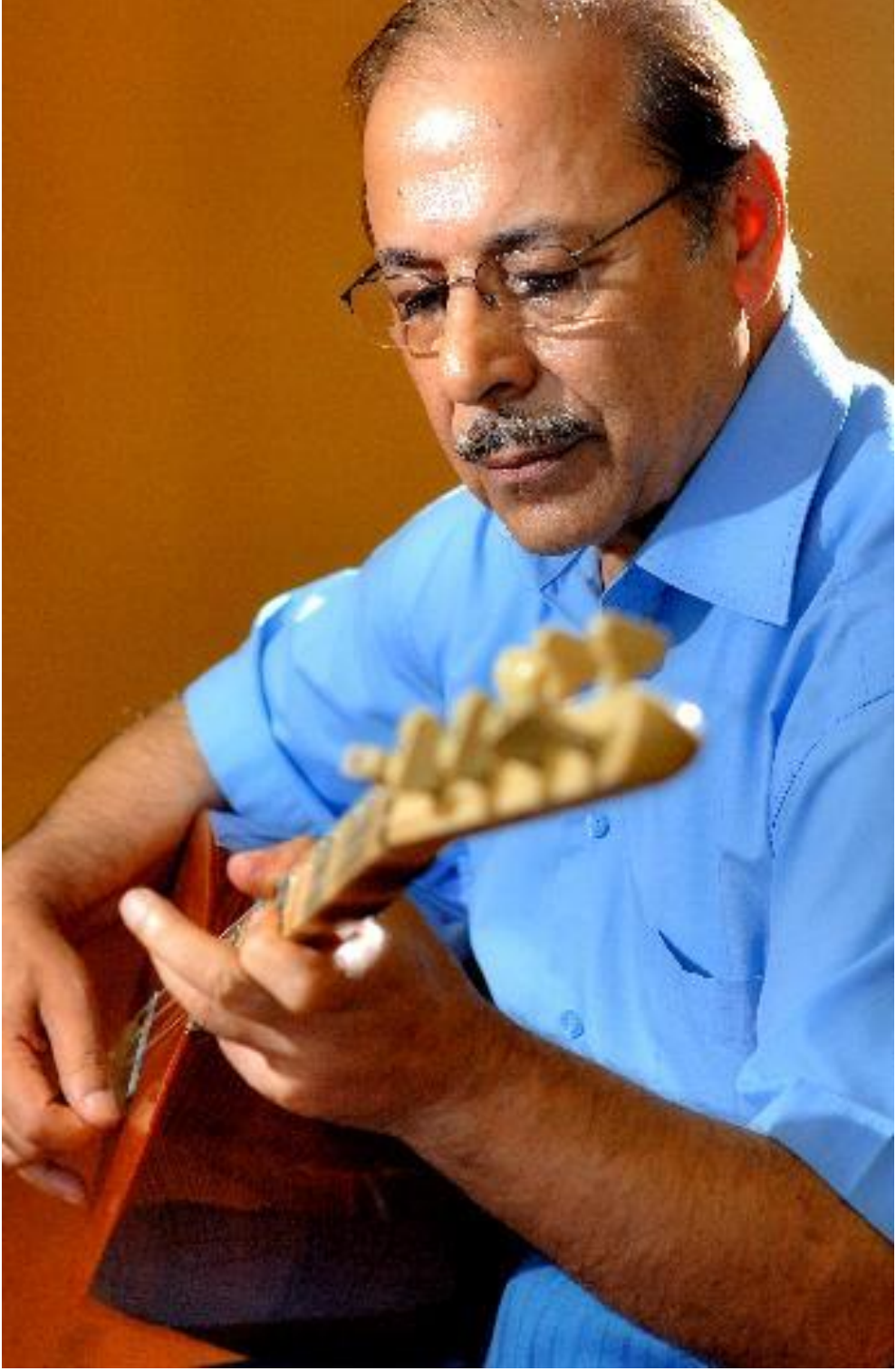


Neşet Ertaş'ın arşivlerdeki en eski fotoğrafı



Neşet Ertaş'ın elektromanyetikli bağlaması





Neşet Ertaş





Neşet Ertaş konser anında



Muharrem Ertaş ve Neşet Ertaş



Bayram Bilge Tokel “Neşet Ertaş Kitabı” çalışmaları



Neşet Ertaş ve Abdal aşireti





Muharrem Ertaş, Arzu Ertaş ve çocuklarıyla



Muharrem Ertaş ömrünün son günlerinde



Neşet Ertaş, 1993'lü yıllarda Kırşehir'de konser hazırlığında



Neşet Ertaş'ın Almanya'da kurduğu "Neşet Ertaş Orkestra Gurubu"



Neşet Ertaş yaşamının son günlerinde



Kırşehir’de Muharrem Ertaş ve Neşet Ertaş Anıtı





Kırşehir'in Bağbaşı mahallesi Muharrem Ertaş ve Neşet Ertaş'ın Mezarı

## ÖZ GEÇMİŞ

1984 yılında Kırşehir’de doğdu. İlk, orta ve lise öğrenimini Kırşehir’de tamamladı.

2004’de kazandığı Fırat Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümü lisans öğrenimini 2008’de tamamladı. Aynı yıl Fırat Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’nda Öğretim Elemanı olarak göreve başladı. Halen, aynı üniversitede 2009 yılında kazandığı Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Ana Bilim Dalı Türk Halk Müziği Bilim Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı’na ve öğretim elemanı olarak görevine devam etmektedir.