

ORTA ANADOLU VE EGE ABDAL KÜLTÜRLERİ ARASINDAKİ İLİŞKİNİN
MÜZİKAL ANALİZ ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ

EZGİ TEKİN ARICI

TARAFINDAN

ANKARA YILDIRIM BEYAZIT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜNE
SUNULAN TEZ

TÜRK MÜZİĞİ DEVLET KONSERVATUARI
TÜRK DİN MUSİKİSİ ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZİRAN 2017

Sosyal Bilimler Enstitüsü Onayı

Doç. Dr. Seyfullah YILDIRIM
Enstitü Müdür V.

Bu tezin Yüksek Lisans derecesi için gereken tüm şartları sağladığımı tasdik ederim.

Doç Dr. Cenk Güray
Anabilim Dalı Başkanı

Okuduğumuz ve savunmasını dinlediğimiz bu tezin bir Yüksek Lisans derecesi için gereken tüm kapsam ve kalite şartlarını sağladığını beyan ederiz.

Doç. Dr. Cenk Güray
Danışman

Jüri Üyeleri

Doç Dr. Cenk Güray (YBU, TMDK)

Yar. Doç. Dr. Alper Akdeniz (YBU, TMDK)

Yar. Doç. Dr. Emrah Hatipoğlu (Gazi Ü., TMDK)

Bu tez içerisindeki bütün bilgilerin akademik kurallar ve etik davranış çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu beyan ederim. Ayrıca bu kurallar ve davranışların gerektirdiği gibi bu çalışmada orijinal olmayan her tür kaynak ve sonuçlara tam olarak atıf ve referans yaptığımı da beyan ederim; aksi takdirde tüm yasal sorumluluğu kabul ediyorum.

Adı Soyadı: Ezgi Tekin Arıcı

İmza :

ÖZET

ORTA ANADOLU VE EGE ABDAL KÜLTÜRLERİ ARASINDAKİ İLİŞKİNİN MÜZİKAL ANALİZ ÜZERİNDEN DEĞERLENDİRİLMESİ

Tekin Arıcı, Ezgi

Yüksek Lisans, Türk Müziği Bölümü

Tez Yöneticisi: Doç. Dr. Cenk Güray

Haziran 2017, 217 sayfa

Göçebe Türkmen boylarının XI. yüzyıldan itibaren Anadolu'ya gelmeye başlamasıyla beraber tasavvuf akımlarıyla da şekillenen Abdallık geleneği günümüze kadar varlığını sürdürmüştür. Günümüzdeki Abdallık kavramı geçmişten bugüne bazı değişimlere uğramakla beraber inanç yapıları ve müzikle olan ilişkisini muhafaza etmiştir. Bu çalışmada, Abdallık geleneğinin tarihsel gelişimi, günümüzde Abdallık geleneği ve Ege ve Orta Anadolu Abdallarının icra ettiği müziklerin analizleri üzerinde durulmuştur. Bu bakımdan, öncelikle *Abdal* kavramının ortaya çıkmasında etkili olan tarihsel gelişmeler ışığında *abdallık kültürü* ve *müziklerinin* ilişkili olduğu yapıların tespit edilmesi hedeflenmiştir. Öncelikle bu geleneği etkilediği düşünülen tasavvuf akımlarıyla tarikatların ortaya çıkışı ve tasavvuf mektepleri incelenmiştir. Horasan Mektebi ve Melamilikle ilişkili Anadolu'da yaygınlaşan *Kalendirilik*, *Haydarilik*, *Bektaşilik* gibi tarikat yapıları takip edilerek, Abdalların Tanrı ve dünya algısı ile yaşam biçimlerinin geçmişten günümüze bağlantılarının kurulması amaçlanmıştır. Günümüzde Abdallık geleneği ile geçmişteki Abdallık geleneği arasındaki benzerlikler ve farklılıklar ortaya koyulmuştur. Anadolu'nun farklı bölgelerinde yaşayan Abdallar, yaşadıkları bölge kültürüne adapte olmakla beraber kendi kimliklerine

dair özellikle müzikle olan ilişkilerini korumuşlardır. Bu durumu hem Orta Anadolu hem de Ege Bölgesi'nde gözlemlemek mümkündür. Bu manada, Orta Anadolu Abdallarının icra ettikleri müziklerden ağır halaylar ile Ege Bölgesi Abdallarının icra ettikleri ağır zeybeklerin müzikal analizleri yapılmıştır. Sonuç olarak, pek çok tasavvufi akımın etkisiyle ortaya çıkan Abdallık geleneği, Anadolu'ya göç eden Türkmen boyları ile Anadolu'da bulunan inanç yapılarının etkileşimiyle şekillenerek günümüze kadar gelmiştir. Abdalların, günümüzde farklı bölge kültürleri içinde yaşamalarına rağmen özellikle müzikle olan ilişkileri bakımından kimliklerini korudukları ve müzikal icra özelliklerini yaşadıkları bölgenin müziklerine yansıtıkları tespit edilmiştir.

Anahtar kelimeler: Abdal, Ege Abdalları, Abdalan-ı Rum, müzikal analiz.

ABSTRACT

EVALUATION OF THE RELATION BETWEEN CENTRAL ANATOLIAN AND AEGEAN ABDAL CULTURES THROUGH MUSICAL ANALYSIS

Tekin Arıcı, Ezgi

Master, Department of Turkish Music

Supervisor: Doç. Dr. Cenk Güray

June 2017, 217 pages

Since the beginning of the ‘mystic movement’ based migration of the nomadic Turkmen tribes coming to Anatolia from the 11th century, Abdal tradition has maintained its existence until today. Today, the concept of Abdal has been changing from past to present, but has maintained its relation to beliefs and music. This study focuses on the historical development of the Abdal tradition, the Abdal tribes of today and the analysis of the music played by the Aegean and Central Anatolian Abdal tribes. In this respect, it was aimed to determine the structures related to the culture and music of Abdal tribes in the light of the historical developments which are effective in the emergence of Abdal concept. First, the emergence of sects and mysticism are examined with the mystic movements that were thought to affect this tradition. By following the religious orders such as Kalendiri, Haydari, Bektashi dervish orders related to *Khorasan School* and Melamilik which are becoming widespread in Anatolia, it is aimed to establish the link between the sense of God and world and life styles of the Abdal tribes from the past. Moreover, similarities and differences between the today

and past of the Abdals' tradition has been revealed. Abdals who live in different regions of Anatolia are being adapted to the cultures they live in, they have maintained their relations with music which is a part of their identity. This situation can be observed both in Central Anatolia and the Aegean Region. Therefore, *ağır halays* performed by Abdal musicians of Central Anatolia and *ağır zeibeks* performed by Abdal musicians of Aegean Region were musically analyzed. Thus, the tradition of Abdal, which emerged under the influence of many mystical movements, has shaped up with the interaction of the Turkmen tribes migrating to Anatolia and the past belief structures in this land. Despite living in different regional cultures, today Abdals have been found to protect their identities especially in relation to music and to reflect their musical performance characteristics to the music of the region they live in.

Key words: Abdal, Aegean Abdals, Abdalan-ı Rum, musical analyses.



Her daim yanımda olan *yol arkadaşım* Kaan Arıcı'ya...

TEŞEKKÜR

Müzikle ilişkili çalışmalarım ve araştırmalarımnda beni her zaman teşvik eden ve destekleyen, çok değerli danışman hocam sayın Doç. Dr. Cenk Güray'a sonsuz teşekkür ve şükranlarımı sunarım.

Ayrıca, özellikle Ege Bölgesiyle alakalı araştırmalarım sırasında değerli katkılarını benden esirgemeyen kıymetli hocam Ali Fuat Aydın ve değerli arkadaşım Emre Dayıoğlu'na,

Değerli hocalarım Sayın Erol Parlak, Okan Murat Öztürk, Alper Akdeniz, Emrah Hatipoğlu ve Sonay Ödemiş'e,

Müziğe küçük yaşlarda başlama şansını bana vererek, her türlü konuda bana her daim güvenen, yol gösteren, hiçbir zaman zaman maddi ve manevi desteklerini benden esirgemeyen, emeklerini hiçbir zaman ödeyemeyeceğim çok kıymetli annem Emine Tekin ve babam Ahmet Tekin'e,

Ve her zaman bana güç veren ve inanan sevgili kardeşim Özlem Tekin'e,

En zor zamanlarda hep yanımda duran, bana her türlü konuda destek veren sevgili eşim Müslüm Kaan Arıcı'ya en içten teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iv
ABSTRACT	vi
İTHAF	viii
TEŞEKKÜR.....	ix
İÇİNDEKİLER	x
TABLolar LİSTESİ.....	xiii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xiv
NOTALAR LİSTESİ	xvii
KISALTMALAR LİSTESİ	xviii
GİRİŞ	1
1. Araştırmanın Amacı ve Önemi	1
2. Araştırmanın Kapsamı ve Niteliği.....	1
3. Yöntem	2
3.1. Literatür Taraması	2
3.2. Kişisel Görüşmeler	2
3.3. Müzikal Analiz	2
4. Evren ve Örneklem	3
5. Problem	3
6. Alt Problemler	4
7. İlgili Çalışmalar	4
BÖLÜM I.....	8
1. ANADOLU'DA ABDALLIK GELENEĞİNİN TARİHSEL VE KÜLTÜREL ARKA PLANI	8
1.1. “Abdal” Kavramının Terminolojisi	8
1.2. Abdalan-ı Rum (Anadolu Abdalları)	10
1.3. Abdallığın Tasavvufla Bağlantısı ve İlişkili Olduğu İnanç Grupları.....	19
1.3.1. Mistik Bir Tepki Olarak Tasavvuf, Tarikatların Doğuşu, Anadolu'ya Gelişi	19
1.3.2. Tarikatların Yapılanış Süreci: Tasavvuf Mektepleri ve Ortodoks-Heteredoks Kavramları.....	24
1.3.3. Anadolu'da Ortaya Çıkan İnanç Sistemleri ve Tasavvufi Zümreler	26

1.3.3.1.	Yesevilik	26
1.3.3.2.	Melamilik	27
1.3.3.3.	Bayramilik	30
1.3.3.4.	Vefailik ve Babailik	30
1.3.3.5.	Kalenderilik	32
1.3.3.6.	Haydarilik	36
1.3.3.7.	Câmîlik	37
1.3.3.8.	Bektaşilik	38
1.3.3.9.	Alevîlik	41
1.3.3.10.	Mevlevîler ve Şems-i Tebrîzîler	44
1.3.3.11.	Ahîlik	46
1.3.3.12.	Anadolu'daki Bazı Heteredoks Hıristiyan Yapılar: Paulikenler, Bogomiller, Anthigenler, Katharlar	49
1.3.3.13.	Diğer Tasavvufî Zümre ve Tarikatlar	50
BÖLÜM II.....		46
2.	GÜNÜMÜZDE ANADOLU'DA ABDALLIK GELENEĞİ.....	46
2.1.	Günümüzde Abdalların Özellikleri.....	47
2.2.	Soy ve Köken İtibariyle Günümüz Abdalları ve Yaşadıkları Bölgeler	48
2.3.	Tasavvufî Anlamıyla Abdallığın Günümüze Yansıması: Neşet Ertaş Örneği	53
2.4.	Günümüzde Türkmenler ve Abdalların Yaşam Tarzı Olarak Gezginlik ve Göçebelik	62
2.5.	Günümüz Abdalları ve Alevilik.....	67
2.6.	Günümüzde Abdalların Meslekleri ve Dilencilik.....	74
2.7.	Günümüzde Abdalların Müzikle İlişkisi	78
2.7.1.	Meslek Olarak Müzik	79
2.7.2.	Yaşam Tarzı Olarak Müzik	83
2.7.3.	Abdallarda Müzik Eğitimi, Usta-Çırak İlişkisi.....	85
BÖLÜM III.....		90
3.	EGE BÖLGESİNDE YAŞAYAN ABDALLAR VE EGE BÖLGESİ AĞIR ZEYBEKLERİ İLE ORTA ANADOLU BÖLGESİ AĞIR HALAYLARININ MÜZİKAL ANALİZİ.....	90
3.1.	Ege Bölgesinde Abdallık Geleneği.....	91
3.2.	Müzikal Analiz	99
3.2.1.	Kavramlar	101
3.2.2.	Analiz Aşamaları	105
3.2.2.1.	Eserin Ses Alanının (Sahasının) ve Ses Malzemesinin (Donanımının) Belirlenmesi	105
3.2.2.2.	Eserin Müzik Cümlelerinin Belirlenmesi	106
3.2.2.3.	Müzik Cümlelerinin Ezgi Kesitlerinin ve Ses Merkezlerinin Belirlenmesi	106
3.2.2.4.	Ses Merkezlerinin Grafik Üzerinde Gösterilmesi.....	107

3.2.2.5. Ses Merkezlerinin Tabloda Gösterilmesi.....	108
3.2.2.6. Tipik Ezgisel Hareketlerin Tespit Edilmesi.....	109
3.2.2.7. Usulün Benzerlik Gösteren Bileşenlerinin Tespit Edilmesi	110
3.2.2.8. Tüm basamaklarda Elde Edilen Sonuçların Karşılaştırılması.....	111
3.2.2.8.1. Orta Anadolu Bölgesi'ne Ait Halayların Müzikal Analizine Dair Tespitler	111
3.2.2.8.2. Ege Bölgesi'ne Ait Ağır Zeybeklerin Müzikal Analizi	116
3.2.2.8.3. Orta Anadolu Ağır Halayları ve Ege Bölgesi Ağır Zeybekleri Arasındaki Müzikal Benzerlikler	121
SONUÇ.....	129
REFERANSLAR.....	132
EK-1: TABLOLAR.....	139
EK-2: ŞEKİLLER.....	156
EK-3 NOTALAR.....	199

TABLULAR LİSTESİ

Tablo 1 Yozgat Halayının Ses Merkezleri Hareketlerinin İstatistikler	109
Tablo 2 Analizi Yapılan Orta Anadolu Ağır Halaylarına İlişkin Bilgiler	139
Tablo 3 Analizi Yapılan Ege Bölgesi Ağır Zeybeklerine İlişkin Bilgiler	140
Tablo 4 Kıyılı Halayının Ses Merkezleri Hareketleri İstatistikleri	141
Tablo 5 Ağırlamanın Ses Merkezi Hareketleri İstatistikleri.....	142
Tablo 6 Yozgat Halayının Ses Merkezleri Hareketlerinin İstatistikleri	143
Tablo 7 Yozgat Köy Ağırlamasının Ses Merkezleri Hareketlerinin İstatistikleri	144
Tablo 8 Keskin Halayının Ses Merkezleri Hareketlerinin İstatistikleri	145
Tablo 9 Halayın Ses Merkezleri Hareketlerinin İstatistikleri.....	146
Tablo 10 Hasan Dağı Halayının Ses Merkezleri Hareketlerinin İstatistikleri	147
Tablo 11 Aydın Zeybeğinin Ses Merkezleri Hareketleri İstatistikleri	148
Tablo 12 Abdal Havasının Ses Merkezleri Hareketleri İstatistikleri.....	149
Tablo 13 İnce Havanın Ses Merkezleri Hareketleri İstatistikleri	150
Tablo 14 Ağır Milas Zeybeğinin Ses Merkezleri Hareketlerinin İstatistikleri	151
Tablo 15 Yağmur Yağdı Zeybeğinin Ses Merkezleri Hareketlerinin İstatistikleri	152
Tablo 16 Menemen Kaba Havasının Ses Merkezleri Hareketlerinin İstatistikleri	153
Tablo 17 Elifoğlu Zeybeğinin Ses Merkezleri Hareketlerinin İstatistikleri	154

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1 Yozgat Halayının Ses Sahası	106
Şekil 2 Yozgat Halayının Müzik Cümlelerinin Tespiti	106
Şekil 3 Ezgi Kesitleri ve Ses Merkezlerinin Belirlenmesi	106
Şekil 4 Yozgat Halayının Müzik Cümlelerinin Ses Merkezlerinin Ezgisel Seyir Hareketleri	108
Şekil 5 Yozgat Halayındaki Çıkıcı-İnici Hareketler	110
Şekil 6 Yozgat Halayında görülen 4'lü (Dügah-Neva-Dügah) Atlamalar	110
Şekil 7 Yozgat Halayında Kullanılan Nakre Örneği	110
Şekil 8 Halaylarda Karara Giderken Yapılan Neva-Dügah ve Dügah-Neva-Dügah Hareketleri ..	112
Şekil 9 Zeybeklerde Karara Gidiş Hareketleri (Çargah-Dügah, Neva-Dügah, Segah-Dügah, Kürdi-Dügah).....	118
Şekil 10 Keskin Halayı ve Ağır Milas Zeybeğindeki Benzer Ezgisel İfadeler	122
Şekil 11 Keskin Halayı ve Aydın Zeybeğindeki Benzer Ezgisel İfadeler.....	123
Şekil 12 Keskin Halayı, Abdal Havası ve Yozgat Halayındaki Benzer Ezgisel İfadeler.....	123
Şekil 13 Keskin Halayı ve Abdal Havası Arasındaki Benzer Ezgisel İfadeler	124
Şekil 14 Keskin Halayı ve Menemen Kaba Havasındaki Benzer Ezgisel İfadeler	124
Şekil 15 Aydın Zeybeği ve Yozgat Köy Ağırلامasındaki Benzer Ezgisel İfadeler	124
Şekil 16 Keskin Halayı, Ağır Milas, İnce Hava ve Halaydaki Benzer Ezgisel İfadeler	125
Şekil 17 Keskin Halayı, Abdal Havası, Aydın Zeybeği ve İnce Havada Karara Gidişteki Benzer Ezgisel İfadeler.....	125
Şekil 18 Yozgat Köy Ağırلامası, Keskin Halayı, Ağır Milas ve İnce Havada Karara Gidişteki Benzer Ezgisel İfadeler.....	126
Şekil 19 Yağmur Yağdı Zeybeği, Elifoğlu Zeybeği, Yozgat Köy Ağırلامası ve Menemen Kaba Havasındaki Benzer Ezgisel İfadeler.....	126
Şekil 20 Zeybek ve Halaylarda Görülen Benzer Tipik Hareketler.....	127
Şekil 21 Halaylar ve Zeybeklerde Ortak Olarak Kullanılan Ritmik Bileşenler (Nakre).....	128
Şekil 22 Kıyılı Halayının Ses Sahası.....	156
Şekil 23 Ağırلامanın (Halay) Ses Sahası	156
Şekil 24 Yozgat Halayının Ses Sahası	156

Şekil 25 Yozgat Köy Ağırlamasının Ses Sahası	156
Şekil 26 Keskin Halayının Ses Sahası.....	156
Şekil 27 Halayın Ses Sahası	156
Şekil 28 Hasan Dağı Halayının Ses Sahası	156
Şekil 29 Aydın Zeybeğinin Ses Sahası	157
Şekil 30 Abdal Havasının (Koca Hava) Ses Sahası	157
Şekil 31 İnce Havanın Ses Sahası	157
Şekil 32 Ağır Milas Zeybeğinin Ses Sahası	157
Şekil 33 Yağmur Yağdı Zeybeğinin Ses Sahası.....	157
Şekil 34 Menemen Kaba Havasının Ses Sahası	157
Şekil 35 Elifoğlu Zeybeğinin Ses Sahası	157
Şekil 36 Kıyılı Halayının Müzik Cümlelerinin Ses Merkezlerinin Ezgisel Seyir Hareketleri	158
Şekil 37 Ağırlamanın (Halay) Müzik Cümlelerinin Ses Merkezlerinin Ezgisel Seyir Hareketleri	160
Şekil 38 Yozgat Halayının Müzik Cümlelerinin Ses Merkezlerinin Ezgisel Seyir Hareketleri.....	162
Şekil 39 Yozgat Köy Ağırlamasının Müzik Cümlelerinin Ses Merkezlerinin Ezgisel Seyir Hareketleri.....	164
Şekil 40 Keskin Halayının Müzik Cümlelerinin Ses Merkezlerinin Ezgisel Seyir Hareketleri	166
Şekil 41 Halayın Müzik Cümlelerinin Ses Merkezlerinin Ezgisel Seyir Hareketleri	169
Şekil 42 Hasan Dağı Halayının Müzik Cümlelerinin Ses Merkezlerinin Ezgisel Seyir Hareketleri	171
Şekil 43 Aydın Zeybeğinin Müzik Cümlelerinin Ses Merkezlerinin Ezgisel Seyir Hareketleri....	173
Şekil 44 Abdal Havasının Müzik Cümlelerinin Ses Merkezlerinin Ezgisel Seyir Hareketleri	175
Şekil 45 İnce Havanın Müzik Cümlelerinin Ses Merkezlerinin Ezgisel Seyir Hareketleri.....	177
Şekil 46 Ağır Milas Zeybeğinin Müzik Cümlelerinin Ses Merkezlerinin Ezgisel Seyir Hareketler	179
Şekil 47 Yağmur Yağdı Zeybeğinin Müzik Cümlelerinin Ses Merkezlerinin Ezgisel Seyir Hareketleri	181
Şekil 48 Menemen Kaba Havasının Müzik Cümlelerinin Ses Merkezlerinin Ezgisel Seyir Hareketleri	183
Şekil 49 Elifoğlu Zeybeğinin Müzik Cümlelerinin Ses Merkezlerinin Ezgisel Seyir Hareketleri .	185
Şekil 50 Kıyılı Halayındaki Tipik Ezgisel Hareketler.....	187
Şekil 51 Ağırlamadaki Tipik Ezgisel Hareketler	187
Şekil 52 Yozgat Halayındaki Tipik Ezgisel Hareketler	187
Şekil 53 Yozgat Köy Ağırlamasındaki Tipik Ezgisel Hareketler	188

Şekil 54 Keskin Halayındaki Tipik Ezgisel Hareketler.....	188
Şekil 55 Halaydaki Tipik Ezgisel Hareketler	189
Şekil 56 Hasan Dağı Halayındaki Tipik Ezgisel Hareketler	190
Şekil 57 Aydın Zeybeğindeki Tipik Ezgisel Hareketler	190
Şekil 58 Abdal Havasındaki Tipik Ezgisel Hareketler.....	191
Şekil 59 İnce Havadaki Tipik Ezgisel Hareketler	192
Şekil 60 Ağır Milas Zeybeğindeki Tipik Ezgisel Hareketler	192
Şekil 61 Yağmur Yağdı Zeybeğindeki Tipik Ezgisel Hareketler.....	193
Şekil 62 Menemen Kaba Havasındaki Tipik Ezgisel Hareketler	193
Şekil 63 Elifoğlu Zeybeğindeki Tipik Ezgisel Hareketler	194
Şekil 64 Kıyılı Halayında Kullanılan Nakre Örnekleri	194
Şekil 65 Ağırلامada Kullanılan Nakre Örnekleri	194
Şekil 66 Yozgat Köy Ağırلامasında Kullanılan Nakre Örnekleri	195
Şekil 67 Keskin Halayında Kullanılan Nakre Örnekleri	195
Şekil 68 Halayda Kullanılan Nakre Örneği.....	195
Şekil 69 Hasan Dağı Halayında Kullanılan Nakre Örnekleri.....	195
Şekil 70 Aydın Zeybeğinde Kullanılan Nakre Örnekleri.....	195
Şekil 71 Abdal Havasında Kullanılan Nakre Örnekleri	196
Şekil 72 İnce Havada Kullanılan Nakre Örnekleri.....	196
Şekil 73 Ağır Milas Zeybeğinde Kullanılan Nakre Örnekleri	196
Şekil 74 Yağmur Yağdı Zeybeğinde Kullanılan Nakre Örnekleri	196
Şekil 75 Menemen Kaba Havasında Kullanılan Nakre Örnekleri.....	196
Şekil 76 Elifoğlu Zeybeğinde Kullanılan Nakre Örnekleri.....	196
Şekil 77 Türk Musikisinde İkili Aralıkların İsimlendirilmesi ve Değıştirme İşaretleri	197
Şekil 78 Türk Müziğinde Perde İsimleri ve Yerleri	198

NOTALAR LİSTESİ

Nota 1 Kıyılı Halayı.....	199
Nota 2 Ağırılama.....	200
Nota 3 Yozgat Halayı.....	202
Nota 4 Yozgat Köy Ağırılması.....	204
Nota 5 Keskin Halayı.....	206
Nota 6 Halay.....	207
Nota 7 Hasan Dağı Halayı.....	208
Nota 8 Aydın Zeybeği.....	209
Nota 9 Abdal Havası.....	211
Nota 10 İnce Hava.....	212
Nota 11 Ağır Milas Zeybeği.....	213
Nota 12 Yağmur Yağdı Zeybeği.....	214
Nota 13 Menemen Kaba Havası.....	215
Nota 14 Elifoğlu Zeybeği.....	217

KISALTMALAR LİSTESİ

- bkz.** : Bakınız.
EÜ : Ege Üniversitesi
ERUIFD : Erciyes Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi
İTÜ : İstanbul Teknik Üniversitesi
TDV : Türkiye Diyanet Vakfı
TRT : Türkiye Radyo Televizyon Kurumu
vb. : ve benzeri.

GİRİŞ

1. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Ege Bölgesi'nde Abdalların yaşadıkları bölgelerden seçilen ağır zeybekler ile, Orta Anadolu Bölgesinde Abdalların yaşadıkları tespit edilen bölgelerden seçilen ağır halayların “ses merkezi” analizine dayalı olarak makamsal özelliklerinin tespit edilmesi ve buna bağlı olarak her iki bölgeden seçilen eserler arasındaki makamsal ve müzikal benzerliklerin ortaya koyulmasıdır. Ayrıca, Abdalların müzikle ilişkilerine dair mevcut çeşitli araştırmalar bulunmasına rağmen Abdalların yaşadıkları bölgelerde icra edilen eserlerin makamsal analizine ilişkin çalışmaların yetersiz kaldığı anlaşılmaktadır. Bu bakımdan, Abdallık geleneğinin hem tarihsel ve kültürel arka planına ilişkin bilgiler sunması, hem de Abdallık geleneğinin günümüze yansıyan en önemli unsurlarından biri olduğu anlaşılan müzik icralarına dair iki bölgenin karşılaştırmalı makamsal analizlerini içermesi açısından önem taşımaktadır. Ayrıca, makamsal analiz çalışmaları için “merkez ses” analizlerini özel bir grafikleme yöntemiyle sunarak ses merkezi hareketlerinin görsel olarak değerlendirilebilmesi imkanını sağlaması açısından da makamsal analiz çalışmalarına yeni bir katkı sunmaktadır.

2. Araştırmanın Kapsamı ve Niteliği

Bu çalışma iki temel alanla ilişkili bir araştırmayı kapsamaktadır. Bunlardan ilki Abdallık geleneğinin tarihsel ve kültürel arka planını oluşturan konuları içermektedir. Bu konuda ise zaman olarak Abdallık geleneğinin Anadolu'da ortaya çıktığı belirtilen 10. ve 11. yüzyıllardan günümüze kadar olan süreci kapsamaktadır. Bu konu dahilinde, Abdallık geleneğinin geçmişte ve günümüzdeki durumuna ilişkin karşılaştırmalı bir çalışma söz konusudur. İkincisi ise Ege ve Orta Anadolu Bölgelerinde Abdalların yaşadığı tespit edilen bölgelerde icra edilen eserler arasından seçilen örneklem eserlerin makamsal analizini içermektedir.

3. Yöntem

3.1.Literatür Taraması

Literatür taraması tezin ilk iki bölümünü kapsamaktadır. “Abdal” kavramının ve “Abdallık geleneğinin” açıklanmasına ilişkin olarak konunun uzmanları tarafından yapılan çalışmaların derlenmesi ve konuya ilişkin alt yapı bilgisinin sağlanması hedeflenmektedir. Ayrıca üçüncü bölümde Ege Bölgesi Abdallarıyla ilişkili bölümlerde de literatür taramasından yararlanılmıştır.

3.2.Kişisel Görüşmeler

Literatür taramasında elde edilen bilgilerin, konunun uzmanları tarafından da desteklenmesi için Ege Bölgesi’nde Abdallık geleneğiyle ilgili araştırmaları ve derleme çalışmaları bulunan Ali Fuat Aydın ve Emre Dayıoğlu ile yapılan kişisel görüşmelerden yararlanılmıştır. Bu görüşme kayıtlarına tezin üçüncü bölümünde Ege Bölgesi Abdallarıyla ilgili başlıklar altında yer verilmiştir.

3.3.Müzikal Analiz

Müzikal analiz aşamasında öncelikle örneklem eserleri, kaynak notalardan alınıp bilgisayar ortamına aktarılmıştır. Notalar yazılırken eserlerin donanımları *Şekil 77*’de verilen değiştirme işaretlerinin (Özkan, 2014, s. 43) kullanıldığı Arel sistemine göre yeniden düzenlenmiştir. Notaların asıllarına ulaşılabilmesi için repertuar numaraları ve örneklem eserlere ait diğer bazı bilgiler tablo üzerinde gösterilmiştir. Ayrıca, perde isimleri de *Şekil 78*’de verildiği gibi, Arel sistemine uygun olarak kullanılmıştır. Örneklem eserlerinin “Abdal Havası” hariç hepsi TRT repertuarından seçilmiştir. “Abdal Havası” ise Ali Fuat Aydın’ın el yazması notalarından alınarak Onur Akdoğu’nun *Zeybekler* eserinin ikinci cildinde *Abdal Zeybeği* adıyla yayımlanan notadan alınarak bilgisayar ortamına aktarılmıştır.

Müzikal analiz konusunda daha önceden yapılmış araştırmalarda önerilen yöntemlere ek olarak ses merkezlerinin hareketlerinin izlenebilmesi için geliştirilmiş özel bir grafikleme yöntemi uygulanmıştır. Müzikal analiz, “ses merkezleri”nin ezgisel seyir hareketleri ve bu hareketlere benzerlik gösteren “ezgi kesitleri” ya da “motif”lerin gösterdiği “tipik ezgisel hareket”lerin karşılaştırılmasına dayanmaktadır. Ege Bölgesi ağır zeybekleri ve Orta Anadolu ağır halaylarından seçilen örneklem eserleri için uygulanan bu aşamalardan sonra her iki bölgeden seçilen eserler arasındaki müzikal benzerliklerin ortaya konulması için “ses merkezleri hareketleri” ve “tipik ezgisel hareketler” bakımından iki bölge eserlerinden elde edilen sonuçlar karşılaştırılarak, değerlendirilmiştir. Analiz basamakları ve kavramsal çerçeve tezin üçüncü bölümünde yer almaktadır.

4. Evren ve Örneklem

Evren ve örneklemin belirlenmesi, tez çalışmasının müzikal analiz aşamasıyla ilişkilidir. Analizin evrenini Ege Bölgesi ve Orta Anadolu Bölgesi’nde Abdalların yaşadığı bölgelerde icra edilen ağır halaylar ve ağır zeybekler oluşturmaktadır. Örneklemini Ege Bölgesi’nde Abdalların yaşadığı tespit edilen bölgelerden seçilen 6 tane ağır zeybek ile Orta Anadolu Bölgesi’nde Abdalların yaşadığı tespit edilen bölgelerden seçilen 6 tane ağır halay oluşturmaktadır. Örneklem seçiminin ana kriteri, temel nitelikteki Hüseyini-Karçiğar ve Hicaz makam ailelerine ait eserlerin seçilmesidir.

5. Problem

Abdallar, günümüzde çeşitli açılardan ele alınarak araştırma konusu olmakla birlikte, müzikle ilişkilerinin ne zaman başladığı ve bu ilişkinin devamlılığına ve zaman içindeki değişimine yönelik özel bir araştırma yapılmamıştır. Bu araştırmadaki en temel problemlerden biri, Abdalların müzik geleneklerinin ne kadar eskiye dayandığı ve hangi koşullarda gelişerek günümüze kadar aktarıldığı sorunudur. Özelden ise Ege Bölgesi’nde Abdallık geleneği ve Abdalların müzikle ilişkilerini ortaya çıkarmak ve varsa devam eden bu gelenek içinde yer alan müzik icralarının Orta Anadolu Abdallarının müzik icralarıyla müzikal benzerlikler taşıyıp taşımadığı sorusudur.

6. Alt Problemler

Ege Bölgesi ağır zeybekleri ile Orta Anadolu Bölgesi ağır halayları; makamsal özellikler, ses merkezleri hareketleri ve tipik ezgisel hareketler bakımından benzerlik taşımakta mıdır?

Ege Bölgesi Abdalları, tarihsel süreçte takip edilebildiği kadarıyla Abdallık geleneğine dair hangi özellikleri taşımaktadır?

Ege Bölgesi Abdalları ile Orta Anadolu'da yaşayan Abdallar, müzikle olan ilişkileri bakımından ne tür benzerlikler taşımaktadırlar? Her iki bölgede yaşayan abdallar geleneklerine ve inançlarına dair hangi özellikleri korumuşlardır?

7. İlgili Çalışmalar

Bu çalışmada hem tarihsel kaynaklardan hem de analizle ilgili kaynaklardan yararlanılmıştır. Abdallıkla ilgili tarihsel bilgiler veren kaynaklar arasında özellikle Ömer Lütfi Barkan'ın *Kolonizatör Türk Dervişleri*, bu konuda yapılmış en önemli çalışmalardan biri olup, "Abdalan-ı Rum" topluluklarıyla ilişkili değerli bilgiler sunan önemli kaynaklardan biridir. Ayrıca, en eski kaynaklar arasında yer alan Aşıkpaşazade'nin eserinde "Abdalan-ı Rum" olarak kaydettiği ve diğer zümreleri de içeren bilgileri edindiğimiz Halil İnalcık'ın *Devleti Aliyye* adlı eserinden de faydalanılmıştır. Önemli tarih araştırmaları bulunan Yusuf Halaçoğlu'nun *Anadolu'da Aşiretler, Cemaatler, Oymaklar* adlı eserinde de Anadolu'da yaşayan Abdal zümrelerine ilişkin bilgilere yer verilmiştir. "Abdal" kelimesinin kavramsal alt yapısına dair en kapsamlı araştırmalardan biri de Fuat Köprülü'nün *Edebiyat Araştırmaları* adlı eseridir. Bu çalışma, Abdal adını taşıyan topluluklara, Abdalların müzikle ilişkilerine ve Abdallığın tasavvufî manalarına dair önemli bilgiler içermektedir. Benzer şekilde konuyla alakalı ayrıntılı çalışmaları bulunan Ahmet Yaşar Ocak'ın özellikle önemli tarihsel kaynaklar arasında yer alan Elvan Çelebi'nin *Menakıbu'l Kudsiyye fi Menasibi'l-*

Ünsiyye adlı eser incelemesi de Dede Garkın ve müzikle ilişkili ilk bulgulara dair önemli bilgiler sağlamaktadır. Bununla beraber Ahmet Yaşar Ocak'ın diğer eserlerinden (*Kalenderiler, Babailer İsyanı vb.*) de önemli ölçüde faydalanılmıştır. Özellikle *Kalenderiler* adlı eseri, Abdalların Kalenderi dervişler olarak inançları, yaşam biçimleri, ilişkili oldukları diğer inanç gruplarıyla alakalı çok kapsamlı bilgiler içermektedir. Ahmet T. Karamustafa'nın *Tanrı'nın Kural Tanımaz Kulları* adlı eseri de bu anlamda çok ciddi araştırmaları içermektedir. Karamustafa bu eserinde 16. yüzyıl başlarında önemli bir kaynak olan Vahidî'nin *Menakıb-i Hoca-i Cihan ve Netice-i Can* eserinden 12. ve 16. yüzyıllarda Anadolu'da etkili olan ve Abdalların da ilişkili bulunduğu inanç gruplarıyla ilgili önemli bilgiler aktarmaktadır. Abdülbaki Gölpınarlı'nın *Melamilik ve Melamiler* adlı eserinde Abdalların inançları üzerinde önemli tesiri bulunan Melamilikle ilgili önemli kaynaklardan Sülemi'nin *Risaletül Melametiye*'sinden kaydettiği bilgilerden de önemli ölçüde faydalanılmıştır. Ayrıca, son yıllarda yapılan yeni çalışmalar arasında Eyüp Öztürk'ün *Velilik ve Delilik Arasında*, Moharram Mostafavi'nin *Evhadeddin-i Kirmani*, Resul Ay'ın *Anadolu'da Derviş ve Toplum* eserlerinde de Abdallık konusuna ilişkin önemli bilgiler yer almaktadır. Abdallık geleneğinin günümüzdeki durumuna ilişkin bilgiler ve günümüzde Abdal müzisyenlerin yaşadıkları problemlerle ilgili olarak Erol Parlak'ın *Garip Bülbül-Neşet Ertaş* adlı eserinden faydalanılmıştır. Ege Bölgesi'nde Abdallık geleneğine ve müzisyenlik mesleğine ilişkin olarak konuyla alakalı kişilerle yapılan kişisel görüşmeler Okan Murat Öztürk'ün *Zeybek Kültürü ve Müziği* ve Atabey Aydın'ın *Aydın Germencik'te Halk Oyunları ve Halk Müziği Geleneği*, eserlerinden aktarılmıştır.

Analizle ilgili yararlanılan kaynaklar arasında makamsal ezgilerin analizi için *merkezler ve yönelimler* olarak yeni bir yöntem önerisinde bulunan Okan Murat Öztürk'ün *Makam Müziğinde Ezgi ve Makam İlişkisinin Analizi Ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri Ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri* adlı doktora çalışması özellikle "makamsal ezgi çekirdekleri "merkezi yönelim", "ezgi kesiti", "ezgisel hareket" gibi kavramlarla ilgili kapsamlı bilgiler içermektedir. Öztürk *Halk Mûsikîsi Repertuar İncelemelerinin Makam Nazariyesi Araştırmalarına Yapabileceği Katkıları* adlı makalesinde "ezgisel hareket" ilkesine odaklanmış ve halk musikisi eserleri repertuarındaki ezgilerin de bu hareket tarzının tarifine odaklanan nazari modellerin işlevleri üzerinde durmaktadır. Bu

çalışmada da müzikal analiz aşamasında Öztürk'ün “ezgi merkezli”, “harekete yönelik” ve “betimsel yöntem” olarak tanımladığı bir yöntem uygulanmış, ses merkezi hareketlerine odaklanılmıştır. Analiz konusunda yapılan diğer çalışmalarla ilgili olarak Öztürk aynı makalesinde, müzik analizinde temel alınan yaklaşımları şu şekilde sıralamaktadır:

Yekta (1986), Ezgi (1935-53), Arel (1993), Öztuna (1987), Özkan (1987), Kutluğ (2000) çizgisinin ürünü olan ve özünde geleneksel makam nazariyesini Avrupa “armonik tonalite”sine özgü nazariyeye göre şekillendiren anlayışla yaklaşım

Bartok (1976, 2002), Saygun (2008), Yönetken (1961a, 1961b, 1961c, 1961d), Arseven (2004), Sipos (2009) gibi araştırmacılarca temel alınan ve Antik Yunan “tetrakortları”, “kilise modları” ve yine Avrupa armonik tonalitesine özgü “majörminör sistemi”ni esas kabul eden, tamamen Avrupa müzik teorisi kaynaklı tonal ve modal yaklaşım;

Bartok (1976, 2002), Saygun (1936), Gazimihal (1936), Arsunar (1937), Sipos (2009) gibi araştırmacıların bir tez olarak ileri sürdükleri “pentatonizm” esaslı yaklaşım;

Tipik ifadesini Hoşsu (1997)'da bulan ve genelde radyoevi ve konservatuar çevrelerinde halk mûsikîsi için nazari bir kavram haline getirilmiş durumdaki “ayak/dizi” esaslı ve perde adları (örneğin Segâh) yerine nota adları (örneğin Si bemol iki koma) kullanımını tercih eden yaklaşım;

Tura (1987, 1988, 1997), Öztürk (2008, 2010) ve Hatipoğlu (2011)'nun müzikolojik amaçlarla yararlandıkları ve Urmiyeli Safiyüddin'in “devir/daire nazariyesi”ne esas teşkil eden “cins”lere dayalı yaklaşım;

Temel bir anlayış olarak önce Bayraktarkatal ve Öztürk (2012) tarafından ortaya konulan ve sonra Öztürk (2014b) tarafından “nazari modeller” ve “merkezler ve

yönelimler” gibi analiz yöntemlerine dayalı olarak geliştirilen ve makam kavramını “ezgisel hareket tarzı” olarak ele alan yaklaşım.

Kemal İlerici *Türk Musikisi Armonisi* adlı çalışmasında ana dizi olarak temel alınan Hüseyini makamı üzerinden ezgisel ve uygusal (melodik ve armonik) problemler üzerinde durmuştur. İncelenen eserlerin “duruculuk” ve “yürüyücülük” özellikleri ele alınmıştır.

Analizde kullanılan kavramlarla ilgili Yılmaz Öztuna'nın *Türk Musikisi Ansiklopedik Sözlüğü* ve Onur Akdoğu'nun *Türler ve Biçimler* adlı eserinde “müzik cümlesi”, “motif”, “kalıp motif”, “seyir”, “makam” gibi kavramsal çerçevenin oluşturulmasında yararlanılmıştır. Ayrıca özellikle “makam” kavramıyla ilgili olarak Abdülbaki Nasır Dede'nin *Tedkik-ü Tahkik* eserini inceleyen Fatma Adile Başer'in eserinden ve Yakup Fikret Kutluğ'un *Türk Musikisinde Makamlar* adlı eserinden de faydalanılmıştır. Ancak Emre Düzenli'nin “merkez ses”, “ezgi kesiti” gibi kavramlarla ele aldığı, sadeleştirme tekniğine dayanan bir müzikal analizi içeren “Geleneksel Türk Halk Müziği Eserlerinde Ezgisel Organizasyonların Analizi” adlı tez çalışması, bu çalışmaya değerli katkılar sağlamıştır.

BÖLÜM I

1. ANADOLU'DA ABDALLIK GELENEĞİNİN TARİHSEL VE KÜLTÜREL ARKA PLANI

Anadolu'da hem kültürel değerleri hem müzik gelenekleriyle dikkat çeken Abdalların yaşamında müziğin önemini anlamak için öncelikle tarih içinde Abdallık kültürünün gelişimine bakmak gerekir. Abdalların, 12. yüzyıldan itibaren Anadolu'ya göç eden çeşitli derviş grupları ve tarikatlar içinde temsil olunduğu anlaşılmaktadır. Dolayısıyla, tasavvufla yakından ilişkili görünen Abdallık kavramını bu bağlamda ele almak ve müzikle olan ilişkinin ortaya çıktığı koşulları değerlendirmek gerekir. Bu sayede günümüz Abdallık geleneğini daha derinlemesine tahlil etmek mümkün olabilecektir.

1.1. “Abdal” Kavramının Terminolojisi

Abdal kelimesi Arapça'da “karşılık, birinin yerine geçen” anlamlarına gelen *bedel* ve *bedil* kelimelerinin çoğulu olmakla birlikte zamanla Türkçe'de tekil olarak kullanılmaya başlamıştır (Uludağ, 1988, s. 59). P. Anastas, Abdal anlamında “bedil” kelimesini kabul etmiş ve bu kelimenin anlamını ‘dünyadan kesilmiş, Tanrı'ya yaranmak için halktan ayrılmış, zahit veli’ şeklinde ifade etmiştir (Köprülü M. F., 2004, s. 337).

Köprülü'ye göre “abdal” tâbiri, büyük bir ihtimalle XII-XIV. yüzyıllardan başlayarak İran'da yazılmış olan edebî metinlerde “derviş” anlamında kullanılmıştır XIV. yüzyılda “abdal” tâbiri İran sahasında *Melamettiyye* esaslarından doğan *Kalenderîyye* zümresi ve onlara benzer daha çok serseri ve meczup dervişleri ifade etmeye başlamıştır (Köprülü M. F., 2004, s. 333, 339).

“Abdal” kelimesi İran sahasından çok Anadolu’da Türkler arasında yaygınlık kazanmıştır. *Anadolu Abdalları* adıyla bilinen derviş zümresinin bulunduğu ve Kaygusuz Abdal, Kazak Abdal, Abdal Musa, Abdal Murad, Abdal Kumral gibi pek çok Türk dervişinin “abdal” lakabını taşıdığı görülmektedir. (Köprülü M. F., 2004, s. 333,340). Beylikler döneminde *Rum Abdalları* olarak adlandırılan bu abdal zümreleri Selçuklu devrinde *Kalenderî, Cevlaki, Haydarî* olarak anılmışlar, XV. yüzyıldan itibaren de *Işık* ve *Torlak* adlarıyla tanınır olmuşlardır (Ocak, 2016a, s. 144). XV. yüzyıl metinlerinde *Abdal* kavramının, “mezcup, divane” anlamına geldiği görülmektedir. Bu dönemden itibaren *Abdal, Işık, Torlak, Haydarî, Kalender* kelimeleri birbirinin yerine kullanılmaya başlanmıştır. XVI. ve XVII. yüzyıllarda çok yaygın kullanılan bu tabir XVIII. yüzyıldan sonra önemini kaybetmiştir. Bu dönemde artık *Abdal* ve *Bektaşî* tabiri aynı anlama gelecek biçimiyle *Bektaşî Abdalları* şeklinde kullanılmaya başlanmıştır (Köprülü M. F., 2004, s. 340,347). “Ahmak, şaşkın, mezcup, serseri, divane, dilenci” gibi anlamlarda kullanılan *Abdal* sözcüğü dini tasavvufi zümre mensupları için kullanıldığı gibi “davulcu, deveci, elekçi, oymakçı, tahtacı, teberci” gibi meslek ve yer adlarını ifade etmekte de kullanılmıştır (Kulaksız, 2012, s. 2).

Abdal sözcüğünün kökeninin çok eskilere dayandığı ile ilgili olarak Hazar Denizi’nin güney kıyısında yaşayan Türkmen boylarında Abdal adını taşıyan insanlara rastlandığı, abdalların gizli dillerinin olduğu, Anadolu’daki abdalların daha çok göçebe hayatı sürerek çalgıcı, türkücü ve masalcı olarak bilindiği, Köroğlu masallarını söylemekte meşhur oldukları gibi örnekler de verilmiştir (Karakurt, 2012, s. 24-25). Benzer şekilde, Köprülü de Anadolu coğrafyası dışındaki pek çok bölgede Abdallara rastlandığından bahsetmektedir. Şarkî Türkistan’da “Abdal” adını taşıyan zümrelerin bulunduğunu, Afganistan’daki Dürrani kabilesinin eskiden “Abdâli” adıyla bilindiğini, Anadolu ve Kafkasya’da “Abdallar” isminde köylerin bulunduğunu belirtmektedir. Anadolu’daki abdalların hikâyecilikle, çalgıcılık ve oyunculukla meşhur olduğu gibi Kafkasya’daki Abdallar köyünün de âşıklar yetiştirdiğini belirtmektedir. (Köprülü M. F., 2004, s. 333-34).

Tasavvufi bir kişilik olarak “abdal”, az söylemek, az yemek, az uyumak, halktan ayrı yaşamak, muhtaç olana yardım etmek, bir memlekete gelecek felaketlere karşı gelmek,

yağmur yağdırmak, düşmanlara karşı İslamlara yardım etmek gibi vazifeleri bulunan kişi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu mertebeye ulaşmanın yolu ise namaz, oruç, sadaka ile değil, iyilik ve cömertlikle mümkündür (Köprülü F. , 2004, s. 337). *Türk Mitoloji Sözlüğü*'nde “Abdal” Türk tasavvufunun en üst mânevî mertebelerinden birinin adı olarak verilmektedir. Birçok Türk topluluğunda bu inanca rastlandığı, bazen da *derviş* veya *baba* olarak da kullanıldığı belirtilmektedir. *Abdal*, Allah'tan başka dünyadaki her şeyden vazgeçmiş kişidir. Abdallık mertebesine ermiş kişi hakikatin mutlak ve doğrudan bilgisine erişebilmektedir. Toplumsal bir şahsiyet olarak *Abdal* zayıf, ezilmiş ve baskı altında olanlara yardım elini uzatan bir kişi olarak betimlenmektedir. Çoğunlukla göçebe Türkmenler arasında yaygın olan Abdallar, Selçuklu veya Osmanlı yerleşik devlet otoritesi karşısında çevre halkının hoşnutsuzluklarını dile getirmişler ve çeşitli isyan hareketlerinin başlatıcısı olmuşlardır. Abdallar İslam dini ile Türklerin İslam öncesi şamanizmini şahıslarında birleştirmişlerdir. Eskiden Kök Tengri ile mânevî bağlantı kurabilen "kam" karakteri, İslamlaşmayla beraber yerini "Abdal" kişiye bırakmıştır (Karakurt, 2012, s. 24).

1.2. Abdalan-ı Rum (Anadolu Abdalları)

Abdalan-ı Rum ilk kez Aşıkpaşazade'nin *Ahiyan-ı Rum*, *Gaziyan-ı Rum* ve *Bacıyan-ı Rum* ile beraber tarif ettiği dört zümreden biridir (Ocak, 2014a, s. 217-19); (İnalçık, 2009, s. 29); (Köprülü F. , 2012, s. 68-69). Bu zümrelerden Şah Hatayî'nin (Şah İsmail Safevi) şu satırlarında da söz edilmektedir:

*Ezelden dost olanlar evliyaya
Ahiler, Gaziler, Abdallar oldu* (Köprülü M. F., 2004, s. 342).

Anadolu Abdalları ya da *Horasan Erenleri*, “baba”, “dede” adını taşıyan ve daha çok Türkmen kabileleri arasında yer alan dervişlere denilmektedir (Barkan, 1942). Köprülü, *Abdalların Kalenderî*, Hayderi mensubu sayılabilecek Babaî-Bektaşî dervişleri olduğunu ifade etmektedir (2012, s. 69). Benzer şekilde Ocak, onların, Babaî hareketinde¹ yer alan Yesevî, Kalenderî, Vefaî, Haydarî dervişlerinin devamı ya da ikinci ve üçüncü kuşak Babaî şeyhleri olarak tanımlamaktadır (2014a, s. 217-19). Balım Sultan'ın çağdaşı olan Yeminî,

¹ Babailikle konusu, tasavvufi zümreler başlığı altında incelenecektir. Ayrıca ayrıntılı bilgi için bkz. Ocak, Ahmet, Yaşar, *Babailer İsyanı*, Dergah, İstanbul, 2014.

Faziletname adlı eserinde Rum Abdallarının Otman Baba'nın etrafında toplandığını hem sosyal hem de dini-tasavvufi faaliyetlerini XVI. yüzyıla kadar müstakil olarak sürdürdüklerini ifade etmektedir.

Kaynaklardan Abdalan-ı Rum'un Osmanlı devleti kuruluş devrinde önemli rol oynadıkları anlaşılmaktadır. Geyikli Baba, Abdal Musa, Abdal Murad, Kumral Abdal gibi aynı zamanda Kalenderî şeyhi olan abdallar, fetih hareketlerine katılmış, Osmanlı padişahlarının yanında bulunmuşlardır. (Ocak, 2016a, s. 140-141). Şeyh Abdal Murad ve Geyikli Baba Bursa'nın fethinde bulunmuşlardır (Barkan, 1942). *Abdalan-ı Rum*, Barkan'ın "Kolonizatör Türk dervişleri" olarak adlandırdığı gruplardan biri olarak Anadolu'nun uç bölgelerinde faaliyetlerde bulunan *Alp Erenler, Ahiler, Bacılar*la beraber Rum ilinin İslamlaşmasında misyoner dervişler olarak yer almışlardır. Onların bir kısmı, Türk akınlarının öncüleri gazilerle birlikte fütühat ve memleket açma faaliyetlerinde bulunurken bir kısmı yerleşme ve iskân faaliyetlerinde bulunmuşlardır. Özellikle yarı göçebe Türkmenler arasında yer alan bu dervişler, boş topraklar üzerinde zaviyeler kurarak hem güvenliği sağlamış hem tarım ve toprak işleriyle uğraşmışlardır. Kurdukları zaviyeler birer kültür, imar ve din merkezi durumuna gelmiştir (Barkan, 1942).

Anadolu'nun İslamlaşması ve iskânı meselesinde de bu derviş zümrelerinin etkili olduğu anlaşılmaktadır. Öztürk, bu dönemde Anadolu'da; İslami unsurlar, Anadolu Hıristiyanlığı ve Türklerin İslamiyet öncesi inançlarının bir arada bulunduğu senkretik bir görünümde olduğunu ifade etmektedir (2013, s. 139). Abdalan-ı Rum'un gaza faaliyetleri sırasında Hıristiyan halkla karşılaştıkları görülmektedir. Batıya doğru yapılan akınlar sırasında, Bizans'ın vergileri ve kilise baskısına uğrayan heteredoks köylü Hıristiyanlar, papaz ve rahipler, burada bulunan Türklere kendilerini daha yakın hissetmişlerdir. Dolayısıyla bu Hıristiyan halkın, eski inançlarını halen taşıyan, ortodoks inanca göre daha bağdaştırıcı olan heteredoks dervişler aracılığıyla İslamiyet'e geçmeleri daha kolay olmuştur. Bu işlevi üstlenen Türkmen beylerinin çoğunlukla Kalenderîler ve Rum Abdallarından olduğu görülmektedir. Benzer şekilde XV. yüzyılda Rumeli'deki fetih hareketlerinde de Sarı Saltık²,

² Ocak'a göre Sarı Saltık büyük ihtimalle Kalenderî şeyhi bir aşiret reisi ve Türkmen babasıydı (Ocak, 2016c, s. 76-78).

Otman Baba ve Kızıl Deli (Seyyid Ali Sultan)³ gibi Bektaşîlik'e mal olmuş kişilerin benzer roller üstlendikleri görülmektedir. Sineson adlı bir Hıristiyan köye uğrayan Hacı Bektaş'ın bir süre sonra Saint Charalambus adında bir azizle özdeşleştirilmesi, Sarı Saltuk'un bazı menakıbnamelerde Saint Nicolas, Saint Spiridon, Saint Georgias gibi Hıristiyan azizlerle özdeşleştirilmesi (Ocak, 2016c, s. 101); (Gölpınarlı, 2014, s. 23-24), tıpkı Babaî hareketinin başlatıcısı olan Vefaî şeyhi Baba İlyas'ın Amasya'da Aya Yorgi (Saint Georges) ve Aya Teodor (Saint Theodore) ile özdeşleştirilmesini (Ocak, 2014a, s. 205) anımsatmaktadır. Ayrıca Vefaîlik, Babaîlik, Kalenderîlik bağıntısını şahsında birleştiren Rum Abdallarından ünlü Geyikli Baba'nın Aziz Fransis ile özdeşleştirilmesi (Su, 2011, s. 160, 164) de bu Türkmen babalarının Hıristiyan unsur üzerindeki etkisinin bir göstergesidir (Ocak, 1981).

Görüldüğü gibi Abdallar, bu bağdaştırıcı ve uzlaştırıcı rolleriyle kolaylıkla gittikleri bölgede yaşayan farklı dinlere mensup kesimlerin gönüllerini fethedebilmişlerdir. Bu özellikleriyle dikkat çeken dervişlerin gibi sonraki dönemde Şeyh Bedreddin göze çarpmaktadır. Anadolu ve Balkanlarda dini yapılanmaların iç içe olduğu bir ortamda gayrimüslim ve heteredoks zümreler, Şeyh Bedreddin gibi geniş yelpazeli ve serbest düşünceli gazi-velilerin etrafında toplanmışlar. Balkanlarda Bedreddin'den sonra Simavîler (Bedreddiniler) adıyla Bektaşîlik içinde yer bulmuş olan Alevî-Kızılbaş inancıyla kaynaşmış bir zümre ortaya çıkmıştır. Ancak bu dönemde devletin heteredoks yapılara karşı olan hoşgörülü tutumunun değişmesi nedeniyle şeyh Bedrettin, dini-tasavvufi kimliğinden daha çok isyancı karakteriyle göze çarpmıştır (Döğüş, 2005). Şeyh Bedrettin'in Bursa'dan başlayıp eğitimini aldığı Mısır'dan, Tebriz, Şam, Halep'e uzanan daha sonra Anadolu'ya dönerek Konya, oradan Aydınoğulları'nın merkezi Tire'ye kadar süren uzun seyahati sırasında, kendisinden etkilenerek müridi olan Börklüce Mustafa ile Tire'de, Torlak Kemal ile Domaniç dolaylarında tanışmıştır. Halk tarafından Dede Sultan olarak bilinen Börklüce Mustafa'nın da Aydın, İzmir ve Karaburun dolaylarında pek çok Müslüman ve Hıristiyan halk kitlesini etrafında topladığı bilinmektedir. Bedrettin'in Börklüce ile Sakız Adasına yaptıkları ziyarette şeyhin sohbetinden etkilenen Hıristiyan papazların Müslümanlığı kabul ettikleri

³ Bektaşîlikte önemli bir yeri olan Seyyid Ali Sultan'ın Kalenderi bir meşrebe mensup bulunduğu sanılmaktadır. Bektaşîliğin Balkan coğrafyasında yayılmasında etkili olan bir tekke kurmuştur. Vîranî'nin *Rum Erenlerinin* şahı ve gaziler serdarı olarak nitelendirdiği Seyyid Ali Sultan'dan Kızılbaş-Alevî şairlerinin nefeslerinde de sıkça söz edilmektedir (Şahin, 2009).

rivayet edilmektedir (Işıktaş, 2015, s. 17,25). Börklüce Mustafa Hıristiyanlıkla Müslümanlığı eş görmekte ve Hıristiyanlara karşı toleranslı davranılması gerektiği görüşünü öne sürmektedir. Doukas'ın Börklüce ve Bedreddin'in dış görünümüne dair başları kazılı, ayakları çıplak olarak tasvir ettiği müridlerinin, Kalenderîler ve Abdallar zümresinin dış görünümüne dair yapılan tasvirlerle benzerlik gösterdiği de dikkat çekmektedir (Babinger, 2014, s. 84). Dolayısıyla Abdalların bağdaştırıcı (senkretik) ve uzlaştırıcı özelliklerini daha sonra Rumeli ve özellikle Batı Anadolu'da Şeyh Bedreddin, Börklüce Mustafa, Torlak Kemal ve müridlerinin üstlendiği düşünülebilir.

Rum abdallarının en dikkate değer özelliklerinden biri de gezgin-dilenci dervişler olarak tasvir edilmeleridir. Tekke ve zaviyelerinde kış mevsiminde ikamet ederken, çoğunlukla Balkanlardan Hindistan'a kadar uzanan geniş bir alanda küçük gruplar halinde dolaşarak vakit geçirdikleri anlaşılmaktadır. Ancak bu dolaşmanın, başıboş, amaçsız bir dolaşmadan çok ritüel nitelikte bir seyahat olduğu görülmektedir. Bu seyahatler esnasında da ritüel nitelikte bir dilencilikle geçimlerini sağladıkları, bu nedenle halkla temas halinde buldukları anlaşılmaktadır. (Ocak, 2011, s. 112-113). Ancak olumsuz bir özellik gibi görünen dilencilik, aslında tasavvufi bir algının sonucu olarak ortaya çıktığı görülmektedir. Nitekim Abdallığın "dünya malına önem vermeme", "bu dünyada mal biriktirmeme" ya da "bu dünyadan elini eteğini çekme" gibi algıları bulunduğu görülmektedir. Bu da yoksulluğu tercih ettiklerini göstermektedir. Vahidî bu konuyla alakalı olarak Rum Abdallarının "cennetten atıldığında neredeyse çırılçıplak olan ve hiçbir şeyi olmayan Hz. Âdem'in izinden gittiklerini" aktarmaktadır (Karamustafa, 2015, s. 24).

Abdalların pirleri Cemaleddin Savi, Kutbeddin Haydar ve Otman Baba da geçimlerini sağlamak için doğaya yönelen, başkalarının mallarıyla fiziksel temastan kaçınan ve her türlü sadakayı reddeden kimseler olarak betimlenmektedir. Ancak yoksulluğu benimseyip, mal biriktirme ve kazanç elde etme kaygısı bulunmayan bu dervişler zamanla başkalarının bakımı ve cömertliğine ihtiyaç duyarken daha sonra da dilencilik ve sadaka-alımına yönelmeye başlamışlardır. Örneğin Eskişehir'deki Seyyid Gazi Tekkesi'ndeki gibi kışın tekke gelirleriyle geçinip, yılın diğer zamanlarında da dilencilik yaptıkları görülmektedir (Karamustafa, 2015, s. 24-25).

Rum abdallarının dilencilik yapmaları Otman Baba ve onun ekolüne mensup Alevî-Bektaşî ozanlarından Yemini tarafından eleştirilen özelliklerinden biri olmuştur. Ancak bu unsur Rum abdallarının yaşam tarzlarının önemli bir parçası olarak süregelmiştir (Yıldırım, 2011). Bu durum, özünde tasavvufi bir temele dayanan dünya malını önemsememe ve yoksullaşma davranışının, zamanla normal kabul edilen dilencilikle geçimini sağlamaya dönüşerek abdalların tipik özelliklerinden biri haline gelmiş görünmektedir. Dilencilik gibi gezgincilik de abdallara özgü bir davranış olarak görünmektedir. Karamustafa'nın "gönüllü yoksulluk ve dilencilik" olarak belirttiği bu durumun bir neticesi olarak yerleşik yaşamın kolayca terk edildiği gezginci bir yaşam tarzı benimsenmiştir. Abdallar için yine bunun en bariz örneği Otman Baba'nın evsiz yurtsuz bir gezginci olmasıdır (Karamustafa, 2015, s. 25).

Rum abdalları, giyim kuşam ve dış görünüşleri itibariyle de dikkat çekmişlerdir. Köprülü, XIV. yüzyıldan itibaren Anadolu'da görülen Abdal lakaplı şeyh ve dervişlerin yaşayışları, kıyafetleri, ayin ve erkânları bakımından onları Şîî ve Alevî heteredoks bir zümre olarak tasvir etmektedir (Köprülü F. , 2004, s. 351). Rum Abdallarını, Kalenderîler ile Haydarîler arasında mühim ve ayrı bir zümre olarak gösteren Şair Vâhidî, *Hâce-i Cihân ve Netîce-i Cân* adlı eserinde Abdalların, dış görünüşleriyle ilgili ilginç bilgiler vermektedir. Buna göre, Abdalların, sırtlarında bir tennûre, âdetâ yarı çıplak dolaşp, yalınayak ve başları açık gezdiklerini, bellerinde yün örgü bir kuşak, omuzlarında Ebû Müslim nacağı, ellerinde Baba Şücâ' çomağı, kav, çakmak ve iki cür'adân, tahtadan bir sarı kaşık ve keşkül bulunduğunu belirtmektedir. Vücutlarında yanık yerlerin, dövme zülfikar resimlerinin veya Hz. Ali'nin isminin, pazularında yılan şekillerinin yer aldığı; ellerinde tef, kudüm, boynuz gibi musiki âletleri bulunduğunu da kaydetmektedir. Ayrıca, Osman Baba'yı ve Baba Şücâ'ı tarikatın büyükleri olarak tanıdıkları ve muharrem ayında Kerbelâ şehitlerinin matemini tuttuklarını da ifade etmektedir (Köprülü M. F., 2004, s. 343); (Gölpınarlı, 2014, s. 253). Şah İsmail'e ait olduğu sanılan şu satırlarda da Abdallıkla birlikte Hz. Muhammed ve Hz. Ali'den söz edilmektedir:

*Abdallığın binasını sorarsan
Allah bir Muhammed Ali Abdaldır
Hakikat ilminde aslında ararsan
Cümle ululardan ulu Abdal'dır* (Köprülü M. F., 2004, s. 342).⁴

Rum Abdallarının dış görünüşlerinden de anlaşıldığı üzere, onların Alevî-Bektaşî öğretisi ve eylemliliği içinde yer aldıkları görülmektedir (Avcı, 2012, s. 79). Abdalların, özel bağlılıkları bulunan Eskişehir'deki Seyyid Battal Gazi Tekkesi'ni *Kâbeleri* olarak gördükleri ve gerçek yol göstericileri Hz. Ali'ye, Hasan, Hüseyin ve on iki imama büyük saygı duydukları anlaşılmaktadır (Karamustafa, 2015, s. 88-89). Köprülü, Abdalların XVI. yüzyılın ortalarından sonra Hacı Bektaş'ı büyük bir veli olarak tanımaya başladıklarını belirtmektedir. XVII. ve XVIII. yüzyıllarda Abdal zümreleri Bektaşîlik içinde temsil edilir olduktan sonra Abdal zümrelerinin bir kısmı Bektaşîliğe karışmamış ve köylerde yaşayan heteredoks Alevî zümreleriyle birleşmişlerdir. Üçüncü bir kısım cemaat halinde Anadolu'nun çeşitli yerlerine yerleşmiş olup dördüncü bir bölümünün de Kızılbaş obaları tarzında göçebe olarak yaşadığı tahmin edilmektedir (Köprülü F. , 2004, s. 352).

Abdalların bağlı buldukları Alevî ocaklarıyla ilgili bilgiler XIII. yüzyılda yaşamış Alevî inanca sahip Türkmen babası Dede Garkın'a kadar uzanmaktadır (Dedegarkınoğlu, 2010, s. 136). *Dede, baba* unvanlarıyla anılan Türkmen babalarından biri olan Dede Garkın'ın, Türkmenlerin hem yöneticisi hem dini liderleri konumunda olduğu görülmektedir (Ocak, 2010, s. 29). 24 Oğuz boyundan biri olan "Dede Garkın boyunun dedesi", ya da "Garkın boyundan olan dede" anlamına gelen Garkın adıyla anılmıştır. Mardinli olduğu ve ona bağlı çok sayıda Alevî ocağının bulunduğu da bilinmektedir (Aksüt, 2013, s. 29). Dede Garkın'la ilgili Elvan Çelebi'nin *Menakıb'ül-Kudsîye*'sinde önemli bilgiler bulunmaktadır. Vefâî şeyhi ve Türkmen babası olan Dede Garkın aynı zamanda Anadolu'da irşadla görevlendirdiği Baba İlyas'ın dedesi (Çelebi, 2014, s. 31-37), Babaîler isyanında görevlendirdiği halifeleri Baba İshak, Ayna Dola, Hacı Mihman, Şeyh Osman'in de pîridir (Aksüt, 2010, s. 55). Vefâîliğin bir şubesi olarak *Garkınıyye* adında bir tarikat kurduğu; Maraş, Urfa, Malatya dolaylarında yerleştiği tahmin edilmektedir. Günümüzde de Alevîlerin bağlı buldukları *Dede Garkın Ocağı* büyük Alevî ocaklarından biridir (Çelebi, 2014, s.

⁴ Bazı kaynaklarda bu şiirin Kemterî'ye ait olduğu da belirtilmektedir. Bkz. (Parlak, Garip Bülbül Neşet Ertaş, 2013, s. 87-88).

31-37). Mardin, Çorum, Sivas, Eskişehir, Balıkesir, Antalya, Muğla gibi pek çok şehirde Dede Garkın'a bağlı bulunduğu tahmin edilen Türkmen boyları bulunmaktadır (Ocak, 2010, s. 45).

Alevîlerin büyük saygı duydukları en önemli ocaklardan biri de Abdal Musa ocağıdır. Rum Abdallarından Baba İlyas geleneğine bağlı olup Bektaşîlik içinde önem kazanan Abdal Musa, *Abdal Musa Cemi*, *Abdal Musa Kurbanı* gibi önemli Alevî ritüellerine de adını vermiştir (Ocak, 2014a, s. 221, 224); (Çınar, 2012, s. 19). Abdal Musa ocağına bağlı ünlü şair Kaygusuz Abdal'a ait aşağıdaki dizelerde Abdalan-ı Rum ve Abdal Musa'dan söz edilmektedir⁵:

*Beğlerimiz elvan gülün üstüne
Ağlar gelür şahım Abdal Musa'ya
Urum Abdalları postun üstüne
Bağlar gelür şahım Abdal Musa'ya*

*Urum Abdalları gelür dost deyü
Bize yeter aba hırka post deyü
Hastalar gelür derman isteyü
Sağlar gelür pirim Abdal Musa'ya*

*Her matem ayında kanlar saçarlar
Demine hû deyü gülbenk çekerler
Uyandırıp hak çırağın yakarlar
Nurlar gelür pîrim Abdal Musa'ya* (Köprülü M. F., 2004, s. 342).

Benzer şekilde Fethiye'de bulunan Seyyid Ali ya da Kızıldeli Ocağı, kendilerinin Dimetoka'daki Kızıl Deli Sultan'a bağlı bulduklarını, Malatya'da bulunan Hacım Sultan Ocağı'yla musahip (kardeş) olduklarını ifade etmektedirler (Aksüt, 2004).

Abdalların ilk ortaya çıktıkları zamandan günümüze kadar olan süreçte müzikle ilişkilerinin ilk izlerini de Dede Garkın'da aramak mümkün görünmektedir. Dede Garkın ocağında, deyişler söyleyen âşıkların yetiştiği anlaşılmaktadır. Sema ve müzikle ilişkili olarak *Menakıb 'ül-Kudsiye*'nin aşağıdaki bölümü dikkat çekmektedir:

⁵ Şiirin tamamı için bkz. (Gölpınarlı, İstanbul, s. 50-55); (Çınar, 2012, s. 17,18).

*Dakı(dahi) bir var semâ 'umuz iy yar
Her ne kim var meşayih ü ebrar*

*Hem dakı (dahi) bir semâ ululardan
Rahmetullah ile tolulardan*

*Nâgehân bir bölük geyik Hürrem
İrişür şeyhe yüz urur ol dem*

*Şeyh işaret eder döner onlar
Ayna dövleye baş urur bunlar (Çelebi, 2014, s. 31-37).*

Ayrıca Âşık Nevruz gibi Dede Garkın ocağına bağlı pek çok Alevî saz şairi deyişlerinde pîrleri Dede Garkın'dan söz etmektedir:

*Musul sahralarına hubca seyran
Abdülaziz Dağı'n eylemiş mekân*

*Mardin, Diyarbakır, Ergani, Keban
Seyyid Sultan Dede Garkın görünür*

*Sefil Nevruz bendesine kavuştum
Hasretinle şöyle yanıp tutuştum*

*Sultan Yusuf merkadine eriştim
Seyyid Sultan Dede Garkın görünür (Dedegarkınoğlu, 2010, s. 138).*

Yine *Menakıb'ül-Kudsiye'de* Dede Garkın'ın adı geçen şu beyit, onun yazdığı birtakım deyişlerin bulunabileceği ihtimalini güçlendirmektedir:

*Dede Garkın aydur ben sana yâr oldum
Bilimezsün anınüçün ağyar oldum (Çelebi, 2014, s. 37)*

Bu bilgilerden anlaşıldığı kadarıyla Dede Garkın'ın aynı zamanda deyişler söyleyen bir zakir ya da âşık kimliği taşıması mümkün olabilir. Alevîlik inancında saz şairi zakirlerin deyişleri ve müzikle ibadet konusundaki özellikleri düşünüldüğünde, daha XIII. yüzyılda geniş kesime tesir eden Dede Garkın ocaklarında saz şairleri ve zakirlerin yetiştiği tahmin edilebilir.

Abdalların müzikle ilişkisine dair Cahit Telli Kalenderiler ve Abdalların muhtelif yerlerde yaptığı ve mahya ayini olarak bilinen ayinlerde, müzik eşliğinde sema döndüğüne dair bazı kayıtlardan söz etmektedir. Ayrıca A. Y. Ocak'tan aktardığına göre, bu ayinler esnasında afyon da kullanan ve kendisini bıçakla yaralayarak kendinden geçen kalenteri dervişin bir ateşin etrafında çalınan müzikler eşliğinde semah/sema döndüğü anlaşılmaktadır. *Otman Baba Vilayetnamesi*'nde Zağra'da Mal Öyüğü denilen bir köyde de benzer bir ayinden söz edilmektedir

...meğer Zağra'da Mal Öyüğü dirler bir köyde bir güruh sufiler mahya etmek kasdına her diyardan halk u dervişleri da'vet itdiler ol kân-ı vilâyet tekyesinde dervîşi dahi ol mahyaya da'vet edüb tenbih itdikle ol kân-ı vilâyeti anda gördiler ve âlem halkına meşhur ve haber edüb aytdılar kim ol server-i âlem ve maksûd-ı âdem kim Otman Baba'dur filan dervîşin tekyesinde huzur-ı vahdet eyler dediler çün ol abdallar dahi işitti kim ol kân-ı vilayet filan yerde mahyaya gelse gerekdür pes ol mahyaya azm-i dil-ârâm etdiler ve ol Mal Öyüğü didükleri mahya olacak köye geldiler; gördiler ki ni'met pişmiş ve hak ü dervîş cem' olmağa başlamış öyle olsa bir yire oturub intizar ve ümid birle yol gözetdiler ki bir lahzadan sonra gördiler ki ol tekyesinde olduğu dervîşin ardınca ol kân-ı vilayet çoban-vari bir uğucu mübarek çulunu geçirüb omuzuna urmuş, gelür ve bir tac dakinmiş, yedi terk üzerine ve mübarek başınınun saçı ol tac altında bir tutam mikdârı uzamış (Telci, 2016, s. 70).

Ayrıca Aşık Çelebi'nin tezkiresinde Kanuni zamanında Seyyid Gâzi Zâviyesi'ni denetleyen kadı İşreti'nin biyografisinin anlatıldığı kısımda verilen bilgiler de oldukça ilginçtir:

Anadolu'da Seydi Gâzi tekyesi ki bir dâr-ı fîsk u dalâl olub her yirden atasın anasın azarlatmış battallar işden kaçub ışık olmuş postunu boklar abdallar sâz-ı melâhi gibi dem-sâz çihreleri hilye-i imân olan lihyeden âri ve alınlarında olan kara yazular ebrularınıun terâşıyla mütevâri idi...Dânişmed müderrisine incinse sipâhi ağasına kûsünse yalın yüzlüler babasına kakısa kandasın Seydi Gâzi Ocağı diyü varurlar, soyunurlar kazan kaynadurlar. Işıklar anları semâ ü safâ diyü kendi ezgilerine oynadurlar idi (Telci, 2016, s. 75-76).

Görüldüğü gibi, Abdalların pek çok dikkat çekici özelliği bulunmaktadır. Bunlar arasında özellikle inanç yapılarının dış görünüşlerine ve ibadetlerine de yansıdığı anlaşılmaktadır. Nitekim, müzik ve semayla olan ilk bağlantıları da Elvan Çelebi'nin *Menakıb'ül-Kudsiye*'sinden ve *Otman Baba Vilayetnamesi*'nden öğreniyoruz.

1.3. Abdalğın Tasavvufu Bağlantısı ve İlişkili Olduğu İnanç Grupları

Abdal kavramının tasavvufun ortaya çıkışı sonrasında yaygınlaşan derviş zümreleri ve inanç gruplarıyla ilişkili olduğu anlaşılmaktadır. Bu nedenle öncelikle tasavvufun ortaya çıkışı ve sonrasında tarikatların yapılanma süreçlerine bakmak gerekir.

1.3.1. Mistik Bir Tepki Olarak Tasavvuf, Tarikatların Doğuşu, Anadolu'ya Gelişi

Tasavvuf, Esat Korkmaz'ın tanımıyla “*Tanrı-evren-insan* ilişkisini bir bütünlük içinde gören ve insanın tanrısal erdemlerle donanmasını, gönlünü Tanrı sevgisine bağlamasını amaçlayan dinsel-felsefi düşünce”dir. Tasavvuf, İslam ülkelerinde VIII. yüzyılın başında ortaya çıkmaya başlamıştır (Öz, 2001, s. 112,117). İslam dünyasındaki siyasi ve içtimai buhranlar, giderek saltanata dönüşen hilafetin baskıları gibi olumsuz koşullar karşısında tasavvufun fikir temelleri atılmaya başlanmış ve tasavvuf mektepleri ortaya çıkmıştır.

Tasavvuf da bu olumsuz koşullar karşısında bir tepki olarak doğmuştur. Tasavvufun ortaya çıkışı da sayılabilecek bu ilk tepki ise kentlerde esnaf zümresi arasında IX. yüzyılda ortaya çıkmıştır. (Ocak, 2016a, s. 54).

Tasavvuf ilk önceleri koyu bir *zühd ve takva* anlayışı etrafında gelişmiştir. *Zühd*, Tanrı korkusu ve kişinin öte dünyadaki yazgısına ilişkin endişesi karşısında bu dünyaya duyulan bir tiksinti ve olumsuz bir dünya değerlendirmesine dayanır (Karamustafa, 2015, s. 38). Bu nedenle dünyayı ahretle bir veya daha üstün tutmama, dünyayı ve parayı terk etme, halvet, azlık, açlık, yalnızlık, aşırı oruç, hatta mezarlıklara sığınma gibi eylemleri beraberinde getirmiştir. Bu ibadetlerin amacı ise nefsi disiplin altına alarak *Tanrı'ya* yaklaşmaktır. (Alşan, 2012, s. 23-25); (Karamustafa, 2015, s. 38). Bu yaklaşımlardan dolayı tasavvufun bu ilk dönemine “çilecilik dönemi” de denilmektedir (Öz, 2001, s. 124). Ancak buna tepki olarak, Tanrıdan korkmak yerine Tanrı istenci ve Tanrı'ya tam teslim oluş düşüncesi ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu dünyanın da Tanrının yarattığı ve öte dünya gibi Tanrı'yla dolu olduğu fikri gelişmeye başlamıştır (Karamustafa, 2015, s. 39). Tasavvuf tarihinde ilk kez *ilahi aşk ve cezbe* denilen bu anlayışın *zühd ve takva* karşısında büyük savunucuları olan

Bayezid-i Bistami (874), Cüneyd-i Bağdadi (910), ve Hallac-ı Mansur (922) gibi büyük mutasavvıflarla belirginleşmeye başlayan *Vahdet-i Vücûd* düşüncesi İbn Arabî ile daha sistemli hale gelmiştir (Ocak, 2016a, s. 55). Horasan'ı merkez alan bu zümre temsilcileri, "Horasan Erenleri" ya da Melametîler olarak da anılmışlardır. Tanrı'ya ulaşma yolu olan aşk ve cezbe, varlığın tek ve mutlak olup Tanrı'nın ta kendisi olduğunu, bütün varlık suretlerinin de bu mutlak varlığın zuhurundan ibadet olduğunun (*Vahdet-i Vücûd*) bilgi yoluyla değil, görüş, anlayış, duyuş yoluyla ortaya çıktığını savunmaktadır (Öztürk M. , 2001, s. 44). Bu öğretinin temsilcilerinden Davud el-Kayserî'ye göre gerçekte tek bir varlık vardır o da *Mutlak Varlık, Hakiki Varlık, İlahi Varlık, Allah* ya da *Hakk*'tır. O, var olduğu için mevcut bulunurken, Allah dışındaki varlıklar yalnızca izafi yani mecâzî olarak mevcuttur (Bayraktar, 2009, s. 66-67). Vücud (Mutlak Varlık), dış dünyadaki ve zihindeki her şeyin gerçekleşmesini sağlar, her şeyi kuşatır. Eşyayı varlıkta tutan da odur, şeylerin gerçekliklerinde ve suretlerinde zahir olan da odur (el-Kayseri, 2015, s. 26-27). Bu öğretiye göre âlem, bir tecelliden, aynadaki yansıma gibi gerçekliği olmayan bir hayalden ibarettir. Tanrı'nın mutlak olup, yaratılmış hiçbir şeye benzemediği, isim ve sıfatların tecellisinden ibaret olan âlemde, eşyayı varlıkta tutan bir ruh vazifesi gördüğü kabul edilir (Ay, 2014, s. 55). Besim Atalay'a göre ise *Vahdet-i Vücûd*, "Sonlunun kendini aşarak sonsuz olana yücelmesidir. Gerçek varlık sonsuzdur. Öbürleri geçici birer gölgeden ibarettir. Yeni anlatımla şöyle söylenebilir. Tanrı bir cevherdir, bir ruhtur. Doğa o görüntülerden başka bir şey değildir" (Öz, 2001, s. 139). Bütün kâinat ve eşya, Tanrı'nın mutlak varlığına bağlı olarak mevcut bulunan tek bir vücuttan ibarettir. İnsanlar, bu mutlak varlığın bilgisinden pay alarak öğrenip, bildikçe "kâmil insan" olma yolunda ilerleyebilir (Güray, 2012). Bu düşünce sistemi daha çok zühde dayalı Sühreverdilik, Kübrevîlik, Halvetilik, Kadirilik, Rıfailik ve Nakşibendilik gibi tarikatlar tarafından benimsenmiştir (Ay, 2014, s. 57).

Vahdet-i Mevcûd'da ise "varlık birliği, "varlıkların birliği" halini alır, böylece doğada görünen her şeyin, Tanrı'nın bir parçası olduğuna ve varlığın Tanrı'yla ortaya çıktığı anlayışına ulaşılır. (Öz, 2001, s. 138). Bir başka deyişle, Tanrının eşyanın varlık sebebi oluşu, bazen Tanrı'nın eşyayla birlikteliği ya da eşyanın bizzat Tanrı olduğu şeklinde yorumlanır (Ay, 2014, s. 58-59). "Enel-Hak-Ben Tanrı'yım" diyen Hallac-ı Mansur, "Suyun rengi kabin rengidir" diyen Cüneyd-i Bağdadi "Tanrıyı görmek isteyenler eşyaya baksınlar"

diyen Muhyiddin Arabî bu aşamanın yalın maddeciliğini ifade etmektedir. Bu noktada, Batı tasavvufundaki “Tanrı evrenin toplamından başka bir şey değildir” diyen panteizmle birleşir ve böylece insan ile Tanrı arasındaki ikilik ortadan kalkarak “birlik” doğmuş olur. “Birlik”e ulaşmak için de “aşk”la bağlılık ve tümünden kendini adama yolu tutulmuştur. Bu durum, *bilmek-bulmak-olmak* süreci olup insanın en yetkin ve olgun evresini dile getiren “kâmil insan” olma durumunun gerçekleştiği evredir (Öz, 2001, s. 138-139). Özellikle Melamî-Kalenderî sûfilerde panteizmi andıran *Vahdet-i Mevcûd* düşüncesi görülür (Ay, 2014, s. 58-59). Bu noktada *tenasüh* (insanın öldükten sonra başka bir bedende yeniden dünyaya gelmesi, ruh göçü) ve *hulul* (Tanrı'nın insan bedeninde görülebilmesi) (Güray, 2012, s. 96) inancına dönüşmüş bir Vahdet-i Vücûd algısı Otman Baba'da ve abdallarında görülmektedir. Otman Baba'nın *Sırr-ı Yezdan*, yani Tanrı'nın insan suretine girmiş şekli olduğu, bu nedenle abdallarının ona *görünmeyen Tanrı'ya değil, görünen Tanrı'ya taptıklarını* söyledikleri rivayet edilir (Ocak, 2016a, s. 213,268).

Köprülü, *hazmedilmemiş Panteizm* olarak ifade ettiği *hulul ve tenasüh* inançlarının Melâmâtîliği benimsemiş, dünyevi arzularından tamamen kurtularak asla geleceği düşünmeyen Kalenderî zümrelerinde görüldüğünü vurgular (Köprülü F. , 2012, s. 33). Ancak onun sözünü ettiği Kalenderîler; *Abdal, Işık, Torlak, Haydarî, Edhemi, Câmî Şemsî* gibi heteredoks derviş gruplarını kapsamaktadır. Ancak bu inanç sisteminin özünde, *zühd ve takva* karşısında ilk tepkiyi veren *Melâmîlik* (Alşan, 2012, s. 29) olduğuna dikkat etmek gerekir. Gölpınarlı da benzer şekilde *Melâmîlikten* doğan, aşk ve cezbeyle benimseyen tarikatları *Abdallar, Kalenderîler, Haydarîler, Câmîler, Bektaşîler ve Mevleviler* olarak sıralamıştır. Bu yapıların kendi deyimleriyle *müsemma yolunu* yani “Tanrı'nın adlarını anmakla değil, o adlara sahip olan Tanrı'yı sevmekle aşılacak yol”u tuttuklarına açıklık getirmiştir (Gölpınarlı, 2014, s. 252). Ancak neticede, iki zümrenin de “Vahdet-i Vücûd” düşüncesini benimsemekle beraber, Tanrıya ulaşmada farklı yollar izledikleri görülmektedir (Öztürk M. , 2001, s. 43).

Vahdet-i Vücûd düşüncesiyle beraber, Tanrı'ya ulaşma noktasında ise müziğin önemli bir rolü olduğu anlaşılmaktadır. Müzik, manevi özlemleri, insani duyguları ve ilahi aşkı dile getiren tasavvufunla beraber önemli bir yere sahip bulunmaktaydı. Bu nedenle tasavvuf

anlayışı; defi, kudümü, rebabı, neyi tekkelere alarak ibadetin yanında müziğe yer vermiştir (Gölpınarlı, 2014, s. 279). İşitmek, dinlemek, işitilen şarkı gibi anlamlarına gelen semânın amacı da dinlenen şeyin manasının kalbe nüfuz etmesiyle vecde ulaşmaktır (Öztürk E. , 2013, s. 235). Bu bakımdan pek çok tarikatta sema ve raks ile vecde gelerek Tanrı'ya ulaşma aracı olarak müziğin önem kazandığı görülmektedir. Bir yanda *zühd ve takvaya* dayalı öte yandan ona muhalif olarak ortaya çıkan, *aşk ve cezbe* yolunu tutan iki tasavvuf akımı çerçevesinde, Tanrı'yı algılamada *Vahdet-i Vücûd* ve *Vahdet-i Mevcûd* felsefeleri doğrultusunda ortaya çıkan tarikatlarda müzik, bu felsefi zeminde kendine önemli bir yer bulmuştur. İnsanın doğayı ve Tanrı'yı tanınmasını bir aracı olarak görülen müzik ve zikir, aynı zamanda insanın kendi iç dünyasını tanınmasını sağlayan bir araç olarak görülmektedir. Dahası, müzik insanın ölümsüz ruhunun doğadan, ya da Tanrı'dan gelip tekrar oraya döndüğü sonsuz bir döngüsel yolculuğa da kılavuzluk etmektedir (Güray, 2012, s. 77). Nitekim, semanın ayrılmaz bir parçası olan müzik eşliğindeki devran (deveran) ya da raks akla gelmektedir (Öztürk E. , 2013, s. 235). Özellikle aşk ve cezbe yolunu tutan tarikatlarda aşkın yakıcı özelliğine gönderme yapılmakta, kalpte maşuktan (Allah) başka hiçbir şeyin yer etmesine izin verilmemektedir. Bu bakımdan, “ölmeden önce ölmek” fikrinin Hakk'a ulaşmada en kestirme yol olarak görülmesi ve “Tanrı'da yok olma” ya da “fena-fi'llah” düşüncesi birlikte düşünüldüğünde (Ay, 2014, s. 28), bu yolu benimseyen dervişlerin, Tanrı'ya ulaşmak için müzik ve raksı ne denli önemsedikleri rahatlıkla anlaşılabilir.

Vahdet-i Vücûd ve Vahdet-i Mevcûd felsefesiyle beraber tasavvufun X. yüzyıldan itibaren sistematik bir hale gelmeye başlamasıyla, ilk tarikat yapıları ortaya çıkmaya başlamıştır. XIII. yüzyılda ise kuruluş sürecini tamamlayarak hiyerarşik bir sistemle şeyhe bağlı mürid zümreleri yaygınlaşmıştır. Ayrıca siyasi otoriteler de sufi çevrelere yakın ilgi göstererek onları destekledikleri için bu tarikat yapıları kısa sürede geniş coğrafyalara yayılmıştır (Öztürk, 2013, s. 50-59). Tarikat, “yol” anlamına gelmekte olup Allah'a ulaşmak için takip edilen yollar anlamında kullanılmıştır (Öztürk, 2013, s. 64). Bu yolu tutan kişi, varlığını Tanrı'ya veren, her şeyde onun kudret ve hikmetini gören, kendi varlığını bütün fani varlıklar gibi gerçek var olan Tanrı'da yok eden ve onun varlığıyla var olduğunu bilen kişidir (Gölpınarlı, 2014, s. 186). Neticede, ilk ortaya çıkan tarikatlar arasında Kadirilik, Sühreverdilik, Rıfailik gibi tarikatlar bulunmaktadır (Öztürk, 2013, s. 64).

Anadolu’da ortaya çıkan yeni dini yapılanmalarla, Irak-Bağdat, Horasan-İran etkisinin yanı sıra eski Orta Asya’daki Türk inançlarının ve o dönemde Anadolu bulunan yerleşik halkın inanç sistemlerinin de etkileri bulunmuştur. Göçlerin yoğunlaşmasıyla birlikte, Anadolu’da var olan inanç yapılarıyla buluşan bu yeni akımların zaman içinde birbirinden etkilendiği muhakkaktır. Örneğin Orta Asya’da bazı küçük Türk toplulukları arasında, ortodoksiye tepki olarak doğan Nestûrilik çerçevesinde bir Hıristiyanlığın yayıldığı, ancak sapkınlıkla itham edilen fikirleri nedeniyle Doğu ve Güneydoğu Anadolu’ya oradan da İran’a kaçtıkları bilinmektedir.

Zekeriya Kazvin’ine göre büyük Selçuklular’a bağlı bazı Oğuz boylarının da Hıristiyan olduğu bilinmektedir. Zaman zaman Bizans hizmetine giren bu Türk zümrelerinin Malazgirt Savaşı ile Selçuklular safına geçtiği, dolayısıyla Orta Asya menşeli Hıristiyan Türklerin Bizans kanalıyla Anadolu Selçuklu topraklarına geçtiği bilinmektedir. Ayrıca İran dinlerinden Zerdüşti ve Mazdeist etkilerin de bu dinleri kabul eden göçebe Oğuz kabileleriyle Anadolu’ya geldiği ve muhtemel etkilerinin bulunduğu düşünülmektedir. Neticede Türkler Anadolu’ya, Orta Asya’dan Çin ve İran etkileri olan Budist, Maniheizm, Zerdüşti ve Mazdeist etkileri almış olarak göç etmişlerdir. Geldiklerinde ise uzun yıllar Roma İmparatorluğu hâkimiyetinde süregelen, Hıristiyanlıkla beraber, halen putperestlik ve eski inançlara bağlı heteredoks bir kültürle karşılaşmışlardır. Bu karşılaşma elbette pek çok inanç, adet, gelenek ve dini merasimlerin etkileşimine yol açmıştır. Örneğin, Maniheizmin Anadolu’da bazı tarikatları etkilemiş olabileceği, Bektaşîlikteki “eline, diline, beline sahip olma” düşüncesiyle Maniheizmdeki “ağza, ele, bele mühür” şeklindeki üç mühür prensibinin benzerliği dikkat çekmektedir (Ocak, İstanbul, s. 51, 56-69).

Görüldüğü gibi İslam tasavvufu bu gelişim süreçlerini yaşarken Anadolu’da Roma hâkimiyetinde Hıristiyanlıkla birlikte halen eski inançlarını sürdüren heteredoks inanç gruplarının bulunduğu anlaşılmaktadır. İslam tasavvufunda Tanrı’ya yaklaşma yolları olarak yeşeren *Vahdet-i Vücûd* ve *Vahdet-i Mevcûd* fikirleri Anadolu’ya geldiğinde farklı inanç gruplarıyla karşılaşmıştır. Anadolu çeşitli coğrafyalardan gelen farklı tasavvuf anlayışlarına sahip derviş gruplarının buluşma noktası olmuştur. Bu bilgiler, *Abdallık* geleneğinin ortaya çıktığı ve şekillenmeye başladığı döneme ışık tutması bakımından önem arz etmektedir.

1.3.2. Tarikatların Yapılanış Süreci: Tasavvuf Mektepleri ve Ortodoks-Heteredoks Kavramları

Tasavvufun bu iki farklı anlayış çevresinde algılanması ve yorumlanması sonucu tarikatlar iki koldan yapılanmaya başlamışlardır. *Irak Mektebi* olarak bilinen birinci zümrede, XIII.-XIV. yüzyıllarda Anadolu’da faaliyet gösteren Sühreverdiyye, Rıfaiyye, Kadiriyye, Halvetiyye, Bayramiyye, Nakşibendiyye gibi tarikatlar yer almaktadır. Bu tarikatlarda “esma yolu” ya da “zühd ve takva yolu” denilen ibadet anlayışlarının benimsendiği, zahiri ibadetlere önem verilerek halvet⁶ ve uzletin⁷ izlendiği görülmektedir. Zahiri ibadetleri önemsemeyen ve ilkinde muhalif bir tavır sergileyen Horasan ve İran kökenli *Horasan Ekolü (Mektebi)* ise Allah’a ulaşmanın en yakın yolu olarak “aşk ve cezbe”yi ön plana çıkarmıştır. Yesevîlik, Haydarîlik, Vefaîlik, Kalenderîlik, ve Bektaşîlik gibi yapılar bu zümre kapsamında değerlendirilmektedir (Ay, 2014, s. 27-28); (Öztürk, 2013, s. 64-65). Ocak, *halk sûfileri* olarak betimlediği bu zümrenin, göçebe Türkmen çevrelere hitap ettiğini ve halk arasında *Horasan Erenleri* ya da *abdal, baba, dede* gibi unvanlarla anıldıkları da belirtmektedir (Ocak, 2014a, s. 79).

Tarikat yapıları, merkezi iktidara, kurumsal inanışa ve örfü göre değerlendirildiğinde ortodoks-heteredoks olarak ikiye ayrılmaktadır. Kurumsal ve kitabi İslam’dan kaynağını alan, kurumsal/yerleşik gelenek “ortodoks” kavramıyla ifade edilirken, iktidar odağına dayalı meşruluk zemininde egemen bir söyleme dayanan ortodoksiye alternatif olarak ortaya çıkan, şeriatın zahiri kurallarına kayıtsız olan öğretisi ise “heteredoks” kavramıyla açıklanmıştır (Ay, 2014, s. 28); (Kudret Emiroğlu, 2003, s. 646). Genellikle esma yolunu benimseyen ve siyasi iktidar destekli tarikatlar ortodoks karakterdeyken, aşk ve cezbe yolunu tercih edenlerin heteredoks karakterde olduğu görülmektedir (Ay, 2014, s. 27).

⁶ Zahid, ve mutasavvıfların Allah’la baş başa kalarak ibadet etmek için ıssız yerlere çekilerek yalnız kalmasını ifade etmektedir (Uludağ, 1997).

⁷ Uludağ, uzleti şu şekilde tanımlamaktadır: “Bir kenara çekilme, alâkayı kesme, beden ve düşünce itibarıyla ayrı olma’ gibi anlamlara gelen uzlet, tasavvufta bir zâhidin veya sûfinin Allah’a daha fazla ve daha ihlâslı şekilde ibadet etmek için dünyevî işlerden kendini soyutlayarak bütün varlığıyla Hakk’a yönelmesini ifade eder. (Uludağ, 2012).

Ancak bu kavramlar konusundaki temel eleştirisi, Hıristiyan teolojisine dayanmasıyla alakalıdır. Fuat Köprülü, Abdülbaki Gölpınarlı gibi bazı araştırmacılar günümüzde heteredoks kavramıyla ifade edilen Kalenderî, Haydarî gibi zümreleri “Şîî-Batınî” kavramlarıyla ifade etmişlerdir. Öztürk ise buna alternatif olarak başta bir tarikata bağlı olmayan muhalif karakterli ve meczup dervişler için kullanılan *muvelleh*⁸ kavramını tartışmakta, başta Kalenderî, Haydarî ve Rıfâîler için kullanılan terimin her ne kadar kaynaklarda çok fazla kullanılmasa da yaygınlık kazandığını belirtmektedir (Öztürk, 2013, s. 73-87). Ocak ise burada ifade edilen Ortodoks kesimi “conformist sūfilik” adı altında inceleyerek genellikle Sünni, şehirli ve siyasi iktidara uyumlu, iyi eğitim almış ve yerleşik kesimin oluşturduğunu ifade etmiştir. “Non-conformist sūfilik” altında incelediği heteredoks kesimin ise sünni kesim dışında kalan, genellikle konar-göçer karakterli ve merkezi iktidara ters düşen bir yapıda olduğunu belirtmiştir (Ocak, 2011, s. 76-77). Bunlara ek olarak Baki Öz de heteredoks kavramını, “kabul görmüş dinin/inanışın/düşüncenin temel kurallarına yeni ve özgün yorumlar getirerek onu geliştirmek, değiştirmek” ve “kabul edilmiş cemaatin dışında olmak, kurulu düzene karşı olmak” şeklinde tanımlamaktadır. Ayrıca, heteredoks kavramını “halk düzeyinde kalmak” ve “halkın anlayabileceği düzeyde bir inançsal anlayış geliştirmek” olarak nitelendirmektedir. Bu nedenle “heteredoks” kavramı, “halk İslâmî” şeklinde de yorumlanmıştır (Öz, 2001, s. 142). Bu bakımdan, halk arasında yayılan İslam anlayışının daha çok *heteredoks* nitelik taşımakta olduğu düşünülebilir.

Bu kavramlara ilişkin özellikler dikkate alındığında, Abdallık olgusunu içinde barındıran yapıların *heteredoks* yapıya daha yakın durması beklenmektedir. Erkan da Abdalın kim olduğu sorusu için “heteredoks derviş” gibi bir yanıtın bir zümre kimliği olarak netlik kazanmasa da bu adla anılan kişilerin işlevinin ortaya çıkmış olacağını belirtmektedir. “Heteredoks derviş” kavramının geniş bir anlam ifade etmeye başlayarak Anadolu’da İslam’ı yayma görevi üstlenen her kişinin Abdal olarak adlandırılması gibi bir olasılığın ortaya çıktığından söz etmektedir. Abdal telakkisi, herhangi bir etnik kökene bakılmaksızın “bir tarikata bağlı” yani “mürit” olan kişileri ifade eden bir unvan olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu terim, Köprülü’den öğrendiğimiz kadarıyla Bektaşilikte varlığını devam

⁸ Müvelleh, Arapça bir kelime olup “veleh” kökünden türemiştir. Şaşkınlık anlamına gelir. Bu kökten türetilen müvelleh ise, “ilâhi aşk ve cezbe ile aklı başından giderilmiş, şaşkınlştırılmış kimse” anlamına gelmektedir (Ocak, 2016c, s. 109).

ettirmesi sonucunda bu inanç ekseni etrafında yetişen müritlerin kimisinin de bu isimle anıldığı ve Alevi-Bektaşî edebiyatında çok sayıda Abdal mahlasıyla anılan isimlerin bulunduğu görülmektedir. Bu durumun “Abdal”, “Abdal Dede”, “Pir Sultan Abdal”, “Cafer Abdal”, “Genç Abdal”, “Sadık Abdal”, “Teslim Abdal” gibi sayısız örneği bulunmaktadır (Erkan, 2008, s. 14,16).

1.3.3. Anadolu’da Ortaya Çıkan İnanç Sistemleri ve Tasavvufi Zümreler

XI. yüzyıldan itibaren Horasan ve Irak temelli tarikatlar, Anadolu’da da etkili olmaya başlamışlardır. Ancak, abdallıkla bağlantıları bakımından Horasan ekolüne bağlı tarikatlar konumuzla yakından ilişkili görünmektedir. Yukarıda söz edildiği gibi temelde iki farklı ekolün ürünleri olarak ortaya çıkan tarikatlardan, abdallık geleneğinin alt yapısını oluşturanlar, genellikle kırsal kesimdeki Türkmen aşiretler arasında yayılması ve Horasan ekolünün benimsediği “aşk ve cezbe” yolunu tutmaları bakımından muhtemelen “heteredoks” karakter taşımaktadırlar. Bunlar arasında özellikle Melâmetîlik (diğerleri üzerinde etkili olan bir meşrep, fikir akımı), Vefâîlik, Yesevîlik, Kalenderîlik, Haydarîlik, XV. yüzyıldan sonraki görünümüyle ise Bektaşîlik, Alevîlik sayılabilir. Bunun dışında Rıfâîlik, Halvetîlik, Kadirîlik, Mevlevîlik gibi Anadolu’da yayılma imkânı bulan ancak çoğunlukla kentli kültürle bağlantılı, sünni karakterli tarikatlar da bulunmaktadır.

1.3.3.1. Yesevilik

Etkili Olduğu Tarih Aralığı: XII.-XIX. yüzyıl.

Kurucusu: Ahmed Yesevî (ö.1167).

Kısaca Tarihçesi: Orta Asya’da başlayan en erken sûflük geleneğinin temsilcisi sayılan ve *Pîr-i Türkistan* diye anılan Ahmet Yesevî’nin (Ocak, 2014b, s. 51) ardından onun tasavvuf yolu ve düşüncelerinin Orta Asya’nın çeşitli bölgelerinde müritleri arasında yayılmasıyla ortaya çıkmıştır (Tosun, 2013). Yesevîliğin konumuz açısından en önemli özelliği kuşkusuz onun aşk ve cezbeyle önemseyen Horasan Melâmîliği etkisinde olmasıdır. Nitekim Ahmet Yesevî’nin yetişmesinde en etkili olan iki kişiden biri büyük ihtimalle bir Melâmetî sûfisi olan Hâce Yusuf-ı Hemedanî ve Melâmetî-Kalenderî şeyhi olan Arslan Baba’dır. Ahmet

Yesevî'nin bu iki şahıstan çok etkilendiği ve sūflilik anlayışında da bu iki tasavvuf akımının büyük tesiri olduğu düşünülmektedir (Ocak, 2014b, s. 55-56).

Ahmet Yesevî'nin tasavvuf anlayışı, eski geleneksel inanç ve adetleri, yeni İslamî kalıplar içinde yaşatan bir anlayışa sahiptir. Yani eski Budist, Şamanist, Maniheizt kültürle, Melâmeti-Kalenderî sūfliğinin ortak bir yorumu biçimindedir (Su, 2011, s. 105).

Yesevîlikle ilgili bir diğer önemli tahlil ise, Ocak'ın dikkat çektiği Yesevîlik, Vefailik ve Haydarîlik arasındaki bağlantıdır. Buna göre, Yesevîlik, Kalenderîlikteki unsurların önemli bir temsilcisi durumundaki Haydarîlik içinde daha XIII. yüzyılda erimeye başlamış ve Haydarîlik vasıtasıyla Bektaşîlik içerisinde hatıralarını ve etkilerini sürdürmüştür (Ocak, 2014b, s. 61-63). XIII. yüzyıldan itibaren Anadolu'ya göç etmeye başlayan Yesevî dervişleri İslamî inançları halkın anlayacağı basit bir dille anlatmayı kendilerine görev edinmişlerdir. Anadolu'da özellikle köylerde, göçebe ve yarı göçebe Türkmen kitleleri arasında etkili olmuşlardır (Öztürk, 2013, s. 71).

Yesevîliğin müzikle ilişkili olarak, *zıkr-i çaykun* denilen zikir törenleri içinde ritim ve musikinin uyum içinde devam etmesi için zakirin çingırak gibi bir aleti kullandığı ifade edilmektedir (Tosun, 2013). Yesevîliğin doğrudan Anadolu'da etkili olmamakla beraber, etkilerini diğer tarikatlar yoluyla sürdürdüğü söylenebilir. Bu da Abdallık geleneğine de dolaylı yoldan etkilerde bulunmuş olabileceğini göstermektedir.

Önemli Kişiler: Arslan Bab (Ahmet Yesevî'nin ilk hocası ve şeyhi), Yusuf el-Hemedanî, İshak Bab, Süksük Ata (Süzük), İbrahim Ata, Zengî Ata, Mevdûd Şeyh, halifeleri; Mansûr Ata, Said Ata, Sûfî, Muhammed Danişmend, Hâkim Ata (Tosun, 2013).

Etkili Olduğu Bölgeler: Orta Asya, Maverâünnehir, Taşkent.

1.3.3.2. Melamilik

Etkili Olduğu Tarih Aralığı: IX.-XV. yüzyıl (DİA, 2004).

Kurucusu: Hamdün el-Kassar (ö.885) (DİA, 2004).

Kısaca Tarihçesi: Eski Hint-İran mistik kültürlerinin izlerini taşıyan Horasan ve Maverâünnehir bölgelerinde gelişen Melâmeflik, “Hak Teâlâ ile beraber olmak için sırrını gizlemek, yakınlık ve kulluk adına kendini kınamak, halka yalnızca kusur ve kabahatlerini gösterip iyiliklerini gizlemek suretiyle onun kınamasını celbetmek” anlamına gelmektedir (Ocak, 2016a, s. 64-65).

İlk kez IX. yüzyılda Nişabur’da ortaya çıkan Melâmîliğin temelinde mal biriktirmemek, fakir olmak, iyiliği gizlemek, kötülüğü açığa vurmamak, ilim ve amel ile övünmemek gibi prensipler bulunmaktadır. Tüm bu nitelikleri yansıtır şekilde dış görünüşe ve süslemeye önem vermezler. Halkın içinde halktan kişiler olarak görünürken, gönüllerindeki halleri gizli tuttukları bilinmektedir (Öztürk, 2013); (Alşan, 2012, s. 48-49); (DİA, 2004). Melâmîlere göre Tanrı’ya en yakın yol “gönül”dür. Bu nedenle de bu yolun yolcusu olabilmenin koşulu, öncelikle insanın kendisindeki gurur ve şehveti kırması ve diğer insanları hoş görmesi olarak kabul edilir (Sunar, 1975, s. 20). Melâmîler, iradelerini Hakk’a vermişler dünyadan, varlıklardan kurtulmuşlardır. İçlerinden Hakk’a, dışlarından halka bağlı olan kişilerdir. Melâmîler, halkın sevgi saygısını kazanma çabası içinde bulunmaktan, ululuktan, kendi benliğini göstermekten kaçınmaktadır. Melâmîlik, ağır bir zühd hayatına, halvete ve riyaza dayanan tasavvuf anlayışına tepki olarak doğan, engin bir vecd ve ilahi zevki öne çıkaran bir inanç sistemidir (Gölpınarlı, 2014, s. 244); (Ocak, 2011, s. 154). Gölpınarlı, Melâmîlerin, kalbin ve bütün uzuvların icra ettiği bir zikir aracılığıyla her an Tanrı’yla bir olmak, vahdet sırrını bilmek olarak tanımladıkları “daim zikir”i ön plana çıkardıklarını belirtmektedir (Ay, 2014, s. 72).

Melâmîler, sûfîlerin vecd ve tevacüd halinde ortaya koydukları raks ve sema gibi halleri doğru bulmazlar (DİA, 2004). Zikirle vecde gelip bağırp çağırma ile kendini göstermeye çalışmazlar (Gölpınarlı, 2014, s. 244). Bu durum, onların benliklerini ön plana çıkarmaktan kaçınan tutumlarıyla ve ibadetlerini içsel olarak yapmalarıyla örtüşen bir davranıştır. Nitekim sema ve raks gibi haller, dışarıdan gözlemlenebilen ve dikkat çeken bir ibadet biçimi olarak, Melâmîliğin yukarıda sayılan özellikleriyle ters düşmektedir.

Aynı zamanda, fikir, bir neşve olarak da kabul edilen Melâmîlik, “Horasan Erenleri” tabiriyle ifade edilen Horasan merkezli tasavvuf anlayışının da temel eğilimidir. (Alşan, 2012, s. 47-48). Melâmetîlik Abbasiler arasında esnaf kesimi arasında doğup gelişen güçlü bir mistik akım olması bakımından (Ocak, 2016a, s. 63) *Ahilik* teşkilatıyla da ilişkilendirilmektedir⁹ Melâmîlik, daha sonraları XV. yüzyılda Hacı Bayram Veli'nin halifesi Ömer Sikkini ile birlikte, Bayramîlik içerisinde *Bayramî Melâmîliği* şekline bürünerek etkilerini sürdürmüştür.

Horasan ekolünün fikirlerini yansıtan Melâmîlik akımı, sistemli bir tarikattan çok bir meşrep olarak değerlendirilse de pek çok tarikatın teşekkül sürecinde onlara nüfuz ederek düşünce biçimlerini etkilemiş, yeni akımların ortaya çıkmasına sebep olmuştur (Öztürk, 2013). Gölpınarlı'nın da belirttiği gibi, Melâmîlikten doğan tarikatlar zikir (esma) yolunu tutan tarikatlardan ayrılan, aşk ve cezbe yoluyla Tanrı'ya ulaşılacağını savunan Abdallar, Kalenderîler, Haydarîler, Câmîler, Bektaşîler ve Mevlevîlerdir. Bu tarikatlar Melâmîlikten doğmakla beraber, giyim kuşam özellikleri bakımından birbirine benzemeleriyle dikkat çekmektedir. Ancak XVII. yüzyıldan itibaren Bektaşîlikle kaynaşan bu gruplar ayrı birer zümre olmaktan çıkmışlardır (Gölpınarlı, 2014, s. 252-253, 256).

Önemli Kişiler: Hamdûn el-Kassar(271/884) Ebu Hafs el-Haddad (ö.260/874), Şah Şüca-ı Kirmani (ö. 270/883) ve Ebu Osman el-Hiri (ö. 298/910) (ilk kuşak Melâmetîler), Mahfuz b. Mahmud, Yusuf b. Hüseyin er-Razi, Ebü'l-Hasan el-Kannad, Ebu Ca'fer Ahmed b. Hamdan el-Hiri, Muhammed b. Fazi el-Belhi, Ebü'l Hüseyin el-Verrak, Ebu Bekir el-Vasiti, Muhammed b. Abdülvehhab es-Sekafi, Abdullah b. Muhammed b. Münazil, Mürtaiş, Ebü'l-Hasan el-Buşenci, Ebu Abdullahet-Turugbezi, Abdullah b. Muhammed er-Razi, İbn Nüceyd (ikinci ve üçüncü nesil Melâmetîler) , Zünnun el-Mısri, Sehi et-Tüsteri, Hakim et-Tirmizi, Cüneyd-i Bağdadi, Ruveyym b. Ahmed, Hallac-ı Mansur. Semnün el-Muhib, Ebu Ali er-Ruzbari, Dükkive Ali b. İbrahim el-Husri gibi Melâmetî eğilimlere sahip Sûfiler de yetişmiştir (DİA, 2004).

Önemli Kaynaklar: Nişaburlu Muhammed b. Hüseyin es- Sülemi (ö.1021)- *Risalet'ül-Melâmetîyye*, Hargûşi-Tehzib 'ül Esrar (DİA, 2004).

⁹ Melamilik-Ahilik ilişkisi “Ahilik” konusu içinde ele alınacaktır.

Etkili Olduğu Bölgeler: Horasan, Nişabur, Maverâünnehir, Mekke, Bağdat Buhara, Semerkant, Fergana, Musul, Halep, Şam, Anadolu, Rumeli (DİA, 2004); (Öztürk, 2013); (Gölpınarlı, 2015).

1.3.3.3. Bayramilik

Etkili Olduğu Tarih Aralığı: XV.-XIX. (?) yüzyıl.

Kurucusu: Hacı Bayram Velî (ö. 1429-30).

Kısaca Tarihçesi: Anadolu’da doğup büyüyen Türk mutasavvıf tarafından kurulan ilk tarikatır. XVII. yüzyılda Anadolu’da yaygınlık kazanmıştır. Daha çok çiftçi, köylü gibi orta tabakadan kişilere hitap eden tarikatın kurucusu (Ocak, 2011, s. 54), bütünleşik bir tasavvuf anlayışı olan Hacı Bayram Veli, halkla çiftçilik yaparak imece usulü ekin kaldırması gibi özellikleriyle “Ahî Baba” olarak tanınmıştır. Hacı Bayram Veli’nin ölümünden sonra Akşemseddin’e bağlı kolu, Şemsîyye ve Ömer Sikkini’ye bağlı kolu Melâmîyye adlı olarak adlandırılmıştır (Fuat Bayramoğlu, 1992). Coşkun bir cezbe ve aşka dayalı bir Vahdet-i Vücûd anlayışı içince olan Ömer Sikkini ile beraber tarikat Melâmî bir nitelik kazanmış ve halk arasında daha çok yaygınlık kazanmıştır (Ocak, 2011, s. 53-55).

Önemli Kişiler: Hacı Bayram Veli, Akşemseddin, Ömer Sikkini

Etkili Olduğu Bölgeler: Anadolu (Ankara ve çevresi, Gelibolu, Balıkesir, Bursa, İstanbul, Kütahya, Sivas, Larende)

Önemli Kaynaklar: Akşemseddin- *Risâletü’n-nusiyye*

1.3.3.4. Vefailik ve Babailik

Etkili Olduğu Tarih Aralığı: XIII.- XV. yüzyıl.

Kurucusu: Ebü-l Vefâ el-Bağdadî (ö. 1107).

Kısaca Tarihçesi: Ebü’l Vefâ dönemin en önemli şeyhlerinden olup, İmam Zeynelabidin soyundan gelmektedir. Seyyidliğinden dolayı toplumun her kesiminden çok sayıda müritleri olmuştur (Şahin, 2012). Menakıbnamelerde anlatılanlardan onun heteredoks bir şeyh olduğu tahmin edilmektedir. Nitekim halifeden aldığı bir mektupta da kadın ve erkekleri huzurunda toplayarak ayin yaptığı ve kadehle onlara şarap sunduğuna dair satırlar bulunmaktadır

(Ocak, 2014a, s. 125). Irak ve Suriye’de Türkmenler arasında yayılan Vefaîyye (Ocak, 2014a, s. 90), Anadolu’da daha çok Güneydoğu Anadolu’da faaliyet gösteren, kırsal kesimden çok sayıda müridi bulunan Dede Garkın ile halifesi ve torunu olan Baba İlyas’ın faaliyetleri sonucu yaygınlık kazanmıştır. (Şahin, 2012). Elvan Çelebi’nin menakıbında anlatıldığı gibi Baba İlyas’ın kadın erkek karışık zikir meclisleri tertip etmesi, tarikatın heteredoks karakterini Anadolu’da da muhafaza ettiğini göstermektedir.¹⁰ Abdalan-ı Rum zümresinden Baba İlyas’ın müridi olan Geyikli Baba’nın da Vefaîliğe bağlı bulunduğu bilinmektedir (Ocak, 2014a, s. 123,126). Ayrıca, Abdal Musa, Abdal Murad gibi Rum Abdalları da Vefaîyye’ye bağlı, Baba İlyas müritlerindedir (Gölpınarlı, 2014, s. 264). XV. yüzyıla kadar Anadolu’da varlığını sürdürmüş olan Vefaîlik, daha sonra Bektaşîlik içinde yer almış, XVI. yüzyıldan itibaren de Alevîliğin içinde erimiş olmalıdır (Ocak, 2014a, s. 90).

Vefaîlik, Babaîlik hareketini başlatan bir tarikat olarak da dikkat çekmektedir. Vefaîliğe mensup olan Baba İlyâs-ı Horasânî ve en ünlü halifesi Baba İshak’ın Anadolu’da başlattığı Babaîlik hareketi, Vefaîlikle birlikte Kalenderîlik, Haydarîlik ve Yesevîlik olmak üzere dört heteredoks tarikatının teşkilatlanması sonucu oluşan, büyük Türkmen zümrelerini içine alan senkretik bir yapı içinde gelişen sosyal-siyasi bir harekettir (Ocak, 2014a, s. 164). Babaîliğin Osmanlı’nın kuruluş evresinde vücut bulmuş hali ise *Abdalan-ı Rum* olarak karşımıza çıkan abdallar zümresidir (Ocak, 2014a, s. 164). Örneğin, Aşıkpaşazade’nin, büyük atası olan Baba İlyas’tan söz ederken “meczup”, “abdal” anlamında *divane* sıfatını kullandığı görülür (Melikof, 2010, s. 79). Bu açıdan, Baba İlyas, Dede Garkın, Geyikli Baba gibi, Vefaîliğin temsilcilerinin Türkmen kitlelerine önderlik eden kişilerin *baba, dede* karakteriyle örtüştüğü görülmektedir. Özellikle *Rum Abdallarından* ünlü Geyikli Baba’nın Kalederî-Vefaî şeyhi olduğu ve çok sayıda müridi bulunduğu bilinmektedir (Ocak, 2016a, s. 141-142).

Babaîler İsyanı sonrasında bu Türkmenler ve liderleriyle ilgili olarak Köprülü, Hacı Bektaş Veli’yi de Baba İshak’ın halifesi olarak Vefaî-Babaîlikle ilişkilendirmektedir. Hatta Babaîler İsyanı’nda Baba İshak’ın idamı sonrası Rumeli’de Şeyh Bedreddin taraftarı Batınî mezhepli (heteredoks) Türkmenler, Sarı Saltık’la birlikte Rumeli’ye giden Türkmenler, Karesioğlu İsa Bey zamanında Aydın iline giden Türkmenleri hep bu Babaîlik hareketinde yer alan

¹⁰ Bz. Elvan Çelebi, v. 15a-b

Türkmenlerle ilişkilendirmiştir. Günümüzde onların temsili ise, Tahtacılar, Çepniler ve tüm Anadolu Kızılbaşlarıdır (Köprülü F. , 2012, s. 41-43). Anlaşıldığı üzere, Babaîlik hareketi, günümüzdeki *abdallık* geleneklerini etkileyecek olan *Abdalan-ı Rum*'un teşekkülüne zemin hazırlaması ve özellikle Rumeli'den Batı Anadolu'ya *abdallık* geleneğinin Türkmen zümreler aracılığıyla dağılmasının ilk öncüleri olarak görülmektedir. Ayrıca, tüm bu tarihsel kaynaklarda verilen bilgiler, Vefaîlik ve Babaîlik'in, daha sonra ortaya çıkan ve *abdal* adıyla da sözü edilen derviş gruplarıyla ilişkili olduğunu düşündürmektedir.

Önemli Kişiler: Dede Garkın, Baba İlyas, Baba İshak, Hacı Bektaş-i Veli, Ede-Bali, Geyikli Baba.

Etkili Olduğu Bölgeler: Irak, Suriye, Anadolu (Maraş, Mardin, Urfa, Amasya...).

Önemli Kaynaklar: Aşıkpaşazade- *Aşıkpaşazade Tarihi*; Elvan Çelebi- *Menakıbu'l-Kudsiyye fi Menasibi'l-Ünsiyye*; Neşri-*Kitab-ı Cihannüma* (Ocak, 2014a).

1.3.3.5. Kalenderilik

Etkili Olduğu Tarih Aralığı: XIII.-XVI. yüzyıl.

Kurucusu: Cemâleddîn-i Sâvî (ö. 1232-33) (Azamat, 2001).

Kısaca Tarihçesi: Temeli ilahi aşk ve cezbeye dayanan ve bu aşka ulaşma dışındaki her şeyi değersiz gören Kalenderîlik (Öztürk, 2013, s. 89), X. yüzyıl başlarından itibaren ilk kez Orta Asya ve İran'da ortaya çıkmış, XIII. yüzyılın ilk yarısında Moğol istilasıyla beraber Anadolu'da hızla yayılmıştır. Köken itibarıyla Hint-İran mistik çevrelerinden etkilenen Kalenderîlik; Hinduizm, Budizm, Maniheizm gibi eski Asya dinlerinin izlerini de taşımaktadır (Su, 2011, s. 138); (Ocak, 2016a, s. 57-63); (Öztürk, 2013, s. 89). IX. yüzyılda Horasan'da ortaya çıkan Melâmefîlik ile yakın ilişki içinde bulunan Kalenderîler, Melâmîler gibi dışarıdan bakılınca bilinip bilinmemeye, halktan gizlenme ya da kendilerini göstermeye önem vermezler (Azamat, 2001). Nefâhat da Kalenderîlerin Melâmîlikten farklı olarak sadece farzları yerine getirdiklerini ve ibadetlerini gizleme gereği duymadıklarını belirtirken onları bu yönüyle eleştirir (Gölpınarlı, 2014, s. 254). Ancak, onlar tasavvuf fırkası olarak anılmaktan çok tekke şeyhlerinin aksine halkın kabul ve reddini önemsemeden, halkın yargısına aldırılmadan nefsin hallerine ve nefsi murakabeye yönelen kimselerdir. Bu durum,

tekke şeyhlerinin onları sufiye zümresinin dışında saymalarına neden olmuştur (Öztürk M. , 2001, s. 80-83) Sühreverdi, Kalenderîlik-Melâmîlik farkını şöyle açıklamaktadır:

Kendi adını Kalender bilen sarhoş, geleneklere aykırı olarak halkla az oturup kalkarlar. Onların cismani amelleri ve nafîle namazları az olmakla birlikte, şeriatın izin verdiği kadar faydalanmak için dünya lezzetinden ve rahatlığından hiçbir şey nasip almamışlardır. Mal, elbise, mesken ve mülk biriktirmeye meraklı değiller. Gönülden gani oldukları için onunla iktifa ederler ve fazlasını elde etmek için çaba göstermezler. Öğrenmelidir ki Melâmetî ve Kalenderî arasındaki fark şöyledir: Melâmetî, ibadetini saklamak için çaba gösterir, ama Kalender geleneğe karşıttır. Melâmetî, tüm hayırlı işlerde ve ibadet yapmak için mesai gösterir, çünkü yükselişini onda bulur, ama halkın gözünden gizli ve saklı tutar. Onların davranışları belli olmadığı için normal insanlara benzer. Kalender esasta zahiri korumaz ve gönül zevkini kendine sermaye eder (Mostafavi, 2016, s. 99).

Vahidî, Kalenderîleri, yüzleri tıraşlı ve kara yün veya altın sarısı cüppeleri dışında çıplak, kıldan yapılmış sivri börk giyen kişiler olarak betimlemiştir. Davul, def ve sancak taşıyarak dua okuyan, neşeli, coşkulu, ahenkli havalar söyleyen ve dilencilikle yaşamlarını sürdüren Kalenderîlerin Tanrısal gerçekle yüz yüze gelmeleri, yüzlerinin tıraşlı olmasını açıklar niteliktedir. Tanrıyla sık sık karşılaşmaları nedeniyle çoğu kez vecd içinde raks ettikleri görülmektedir. Ayrıca, Tanrısal temasları sonucu, bu geçici dünyaya bağlanmamak, aksine sürekli kökenlerini aramak için arayış içinde olmak gerektiğine inandıkları da bilinmektedir (Karamustafa, 2015, s. 82-83). Kalenderîler için sema, mistik sırlara erişebilmenin yolu olan vecd halini yaşayabilmenin bir aracı olarak en önemli ibadet konumundadır. Hatta bu nedenle esrar, afyon, kenevir gibi uyuşturucu maddeler kullandıkları da bilinmektedir (Ay, 2014, s. 72); (Öztürk, 2013, s. 91).

Kalenderî semalarına (samah) dair ilk bilgilere Sarı Saltık'ın müridi olan Barak Baba dolayısıyla ulaşılabilmektedir (Ocak, 2016a, s. 233). Barak Baba'nın, acayip bir görünümüne sahip sık sık vecde giren bir derviş olduğu kaynaklarda belirtilmektedir. Dans, türkü ve anlaşılmaz deyişler söylediği, hatta cezbeye kapıldığında söylediği deyişlerin Kutb el-^cAlevî tarafından günümüze kadar aktarıldığı bilinmektedir (Karamustafa, 2015, s. 78). Barak Baba'nın raks ederken üzerinde bulunan çan ve zillerin, madeni halkaların ürpertici seslerinin şeyhin naralarına karıştığı anlatılmaktadır. Vahidî de Kalenderî zümrelerin davul, dümbelek ve borular çalarak raks ederken yerlere serildiğini aktarmaktadır (Ocak, 2016a, s. 233-234). Köprülü ise Kalenderîlerin kıyafetleri, raks ve semaları ile Radolf'un tasvir ettiği

eski Türk” Baksı-Kam-Ozan”larının rolleri, kıyafetleri, vecd halinde raks etmeleri arasındaki büyük benzerliğe dikkat çekmektedir (Köprülü F. , 2012, s. 29). Ocak, Sarı Saltık semahının da tıpkı Şaman ayinlerine benzer bir tasviri olarak Kalenderilerin esrar alarak vecde geldikleri ve çılginca semah ettikleri, kendilerinden geçtiklerinde fark etmeden üzerlerindeki aletlerle kendilerini yaraladıkları örneğini vermektedir (Ocak, 2016c, s. 112). Öztürk, bu yaralanmayla ilgili daha ayrıntılı bilgi vermektedir. Buna göre, bulunduğu yerden uzaktaki düşmanla savaşıma motifinin görüldüğü Orta Asya kökenli şaman ayinlerinde, elinde tahta kılıçla savaşılmaktadır. Sarı Saltık da, İbnu’s Serrâc’ın aktardığına göre, yanındaki bir toplulukla bulunduğu yerden uzakta gaza edeceğini söyleyerek üzerindeki çıkararak çıplak bir halde sanki düşmanla savaşıyormuşçasına ıstırap verici hareketlerde bulunmakta ve üzerinden kanlar akmaktadır. Öztürk, keramet olarak gösterilen bu hareketlerin özünde bir sema ayininin tasviri olduğunu belirtmektedir (Öztürk E. , 2013, s. 130-131).

Kalenderiler şiir ve edebiyat konusundaki hüneleriyle de dikkat çekmektedir. Mostafavi’ye göre “Evhadeddin-i Kirmani medrese ve zühdü kötüyerek riyakârlığa ve kibirlığe karşı, *Kalenderiyyat ve tamat* kalıbında söylemiş olduğu şiirlerinde, meyhane ve şarabın makamını yükseltmiştir. Bu şiirler genellikle sema ve cezbe halinde söylenmekteydi” (Mostafavi, 2016, s. 104). Senaî, Attar, Ahmed Gazzalî gibi diğer bazı şairlerin Kalenderîlikle ilgili şiirleri de kayda değer bilgiler vermektedir:

*Biz hazreti aşkın maiyetindeyiz.
Kalenderîlerin sokağında ikamet ederiz.
Hem meyhanede Tanrı'nın huzurundayız;
Hem de dertli adamların maiyetindeyiz* (Mostafavi, 2016, s. 105).

*Kalleş, Kalender ve âşık olmak,
Ayyaş, putperest ve bozguncu olmak,
Meyhane köşesinde yaşamak,
Sûfî hırkası içinde münafik olmaktan daha iyidir* (Mostafavi, 2016, s. 106).

*Aşk yolunda kalıcı isen,
Kalender gibi fakirlik dairesine gel
Pergel çizgisinde olduğu gibi ayağını başına koy.
Yoksa bu yol senin yolun değil. Git, oyalanma* (Mostafavi, 2016, s. 106).

Kalender şeyhi Cemaleddin-i Savî'nin bir halk efsanesine dönüştürüldüğü bir manzumede Kalenderîlerin bu alemini terk eden ve her şeyden yüz çeviren kimseler olmalarıyla ilgili olan şu satırlar da dikkat çekmektedir:

*Gel bu alemde el çekelim
Kalenderce bir tekbir söyleyelim* (Öztürk M. , 2001, s. 87).

Heteredoks dervişler arasında Kalenderîler, *Abdalların* önemli bir kesimini oluşturmaları bakımından önemlidir. Abdal Musa, Kaygusuz Abdal, Seyyid Ali (Kızıl Deli) Sultan, Sultan Şucâud-Din, Otman Baba, Demir Baba gibi ünlü dervişlerin *Rum Abdalları* yahut *Kalenderîler* olarak bilindiği dikkat çekmektedir. Bu kişilerin daha sonra Bektaşîlik içerisinde önemli evliyalar olarak sayıldıkları da görülmektedir. (Ocak, 2016a, s. 272) . Yine Köprülü, Haydarî ve Yesevîler gibi Osmanlı'nın kuruluş yıllarında etkili olan Abdalan-ı Rum'un içinde yer alan Kalenderîlerin, “baba”, “abdal” lakaplarını kullandığını, “abdal” ile “kalender” in aynı anlama geldiğini belirtmektedir. Fakîrî de esrara düşkün olan ve boyunlarına halkalar takan Kalenderîleri Abdallarla aynı saymaktadır (Azamat, 2001).

Kuruluş döneminde Abdalan-ı Rum içinde aktif rol oynadıkları bilinen Kalenderîlerin (Ocak, 2016a, s. 140-141), Osmanlı yönetimiyle ilişkileri, Şeyh Bedrettin İsyanı ve Torlak Kemal isyanındaki takibata ve Arnavutluk seferi sırasında sultana düzenlenen suikast girişiminde Otman Baba'nın dervişlerinin sorumlu tutulmasına kadar devam etmiştir. Bunun üzerine Rumeli'deki Kalenderî dervişler Anadolu'ya sürülmüştür. XVI. yüzyıldan itibaren Şî-Safevi propagandası sebebiyle Kalenderîlere karşı daha sert bir tavır alınmaya başlanmıştır. XVII. yüzyıldan itibaren de Kalenderîler, Bektaşîliğin içine karışmışlardır (Azamat, 2001).

Sonuç olarak, önce Abdalan-ı Rum içinde adı geçen Geyikli Baba, Abdal Kumral, Abdal Musa, Doğlu Baba gibi ünlü Kalenderî şeyhlerinin daha sonra Bektaşîlik içinde önemli kişiler olarak kabul gördüğü ve abdallıkla ilgili özel kimliklerini Bektaşîlik içinde sürdürdükleri görülmektedir (Ocak, 2016a, s. 140-141). Muhtemelen onlara dair izler Bektaşîlik-Alevîlik üzerinden günümüze dek varlığını sürdürmüştür.

Özellikle Abdal Musa ona özel olarak düzenlenen dini ritüellerden (*Abdal Musa Cemi, Abdal Musa kurbanı gibi*) anlaşılacağı üzere günümüz Alevî kültürü içinde hala saygı görmektedir (Zelyurt, 2011, s. 465).

Önemli Kişiler: Ebu Ahmed-i Çiştî, Baba Tahir-i Uryan, Baba Hemşa ve Ebu Sald-i Ebül-Hayr, Baba Tahir, Baba Câfer ve Seyyid Hemşa, Hacı Abdullah Herevî, Hakim Senâî, Feridüddin Attar, Fahreddin-i Irakî, Hafız-ı Şîrazî, Mevlana Celaleddin-i Rumi, Hüseyini Sadat el-Gûri, Ebû Bekr-i Niksarî, Celal-i Dergezîni, Muhammed-i Belhî (Azamat, 2001).

Etkili Olduğu Bölgeler: Horasan, Maverâünnahir, İran, Anadolu.

Önemli Kaynaklar: Hatib-i Fârsî-*Menâkıb-ı Cemaleddin-i Savi*, Fakirî-*Tar'rîfat (1534)*, Vahidî-*Menâkıb-ı Hâce-i Cihân ve Netîce-i Cân*.

1.3.3.6. Haydarilik

Etkili Olduğu Tarih Aralığı: XIII.-XVI. Yüzyıl

Kurucusu: Kutbüddin Haydar (ö. 1221 [?])

Kısaca Tarihçesi: Kalenderîlikle büyük yakınlık gösteren Haydarîlik, bir nevi Kalenderîliğin devamı olarak da düşünülebilir. Öyle ki, Ocak Haydarîliği, *Kalenderî zihniyet dünyasından doğan ikinci büyük Kalenderî tarikatı* olarak nitelemektedir (Ocak, 2016a, s. 93). Köprülü ise *Haydaîliği Kalenderîliğin* önemli bir şubesi olarak düşünür (Köprülü F. , 2012, s. 33). Nitekim Yesevîlik ve Kalenderîlik geleneklerinin bir araya gelmesiyle Kutbüddin Haydar tarafından İran'da kurulan Haydarîyye, Türkmenler arasında hızla yaygınlık kazanan heteredoks bir Türk tarikatıdır. Moğol istilasıyla birlikte Hindistan'ın yanı sıra Anadolu'da da yayılmaya başlamıştır.

Haydarî dervişlerinin Kalenderîlerle aynı inanç ve fikirleri paylaştığı düşünülmektedir. Kalenderîlerden ayrılan en belirgin özellikleri, dünyevi arzularından vazgeçmelerinin sembolü olarak boyunlarına taktıkları demir halkalardır (Ocak, 2014a, s. 195); (Alşan, 2012, s. 282-83). Vahidî'nin ifadesine göre yanlarında asılı olan zincirler ve küçük çanlar bulunmakta ve raks ettikçe tuhaf sesler çıkarmaktadır. Ayrıca şer'î kurallara uymayan Haydarîler, namaz yerine sema ve raksı tercih etmişlerdir (Ocak, 2016a, s. 172). Fakirî, "boğazlarındaki 'Tavk-ı Lânet' ile her türlü dünyevi bağdan kurtulduklarını iddia eden

'Abdallar'dır" şeklinde Kalenderîleri anlatırken Haydarîlere, kısmen de Câmîlere vurgu yapmaktadır (Ocak, 2016a, s. 169). Buradan da anlaşılacağı üzere Kalenderî, Haydarî ve Abdal kavramlarının ne kadar iç içe geçmiş olduğu görülmektedir. Nitekim Haydarî dervişleri kulaklarına, bileklerine, boyunlarına demir halkalar takan, yersiz yurtsuz gezgin dervişler olarak tanımlanmakta, yalınayak gezdikleri sırtlarına keçeden bir aba, başlarına keçe külahlar giydikleri bilinmektedir. Vahidî'nin Anadolu'da gördüğü dervişlerin, Horasan'da ortaya çıkışından 300 yıl sonra, Haydarîliğin bozulmuş ve değişime uğramış şeklini temsil ettikleri görülmektedir. Anadolu'da bu dervişlerin köylerde ve şehirlerin mahalle kenarlarında vakit geçirdikleri, yaygın olmasa da yollarda rastladıkları zenginleri soydukları kaynaklarda belirtilmektedir. Haydarîyye, Anadolu'da XV. yüzyıldan sonra Şemsî, Câmî, Edhem, Rum Abdalları gibi kendilerine benzeyen tasavvufî zümrelere karışmış, bazı geleneklerini Bektaşîlik içinde devam ettirmişlerdir (Yazıcı, 1998).

Önemli Kişiler: Kutbüddin Haydar, Hacı Mübarek-i Haydarî.

Etkili Olduğu Bölgeler: İran, Horasan, Türkistan, Hindistan, Anadolu, Suriye, Mısır, Libya (Alşan, 2012).

Önemli Kaynaklar: Vâhidî- *Menâkıb-ı H'ace-i Cihân ve Netice-i Cân*, Eflâkî- *Menâkıbü'l-ârifin*.

1.3.3.7. Câmîlik

Etkili Olduğu Dönem: XII.-XVI. yüzyıl.

Kurucusu: Şehabeddin Ebu Nasr Ahmed el-Nâmâkî el-Câmî (ö. 1141).

Kısaca Tarihçesi: Horasan kökenli tarikatlardan biri olup XII. yüzyıldan sonra İran'da doğup XVI. yüzyılda Osmanlı'da yayılan Câmîlik, Ahmed-i Nâmekî Câmî'nin çocukları ve torunları döneminde tarikat haline gelmiştir (Karamustafa, 2015: 96-97; Uludağ, 1993). Ocak Câmîliği Kalenderîliğin bir şubesi olarak ifade ederken Kuzey Afrika'dan Hindistan'a kadar çok geniş bölgelerde dolaştıklarını, musiki ve şaraba düşkün olduklarını belirtmektedir.

Cantacasin'in, kulaklarına küpeler, boyunlarına ve el bileklerine demir halkalar takan kişiler olarak tasvir ettiği Câmîler, dış görünüş olarak Haydarîlere benzemektedir (Ocak, 2016a, s.

174-75); (Karamustafa, 2015, s. 96-97). Eğlenceyi şiir ve müzikte bulan Câmîler, hoş konserleri, giysileri, ince örgülü uzun saçlarıyla dikkat çekmektedir (Karamustafa, 1999). Herkesten sadaka dilendikleri ve ilahiler söyledikleri bilinmektedir. Baş açık, yalın ayak dolaştıkları, bellerine çan kalkmalı kuşaklar taktıkları ve müzikte çok usta oldukları, çok dokunaklı sesleriyle davul ve def eşliğinde Tanrı'ya dua ve övgü ezgileri söyledikleri Vahidî tarafından kaydedilmektedir (Karamustafa, 2015, s. 96-97). Tarihi kaynaklara bakıldığında yapılan tasvirler Câmîlerin de heteredoks dervişlerden özellikle Haydarîlik'e benzediğini göstermektedir (Gölpınarlı, 2014, s. 255). Ta'rifât'ta Câmîleri anlatan şu beyitler dikkat çekmektedir:

*Nedür kimlerdürür bildin mi Câmî
Elinden komaya bir lahz camı
Geyüp kıldan başına tâc-ı ilhâd
Cihan kavmin ider idlâl ü ifsâd* (Gölpınarlı, 2014, s. 255).

Önemli Kişiler: Ahmed-i Nâmekî Câmî.

Etkili Olduğu Bölgeler: İran-Horasan, Anadolu.

Önemli Kaynaklar: Şehabeddin İsmail-*Der İşbât-ı Büzürgi-î Şeyh-i Câm*, Kutbüddin Muhammed-*Hâdikatü-l Hakîka*.

1.3.3.8. Bektaşilik

Etkili Olduğu Dönem: XV.-XIX. yüzyıl.

Kurucusu: Hacı Bektaş-ı Velî (ö. 1271[?]) tarikatın pîri kabul edilmektedir. İkinci piri sayılan Balım Sultan ile tam anlamıyla teşkilatlanmıştır (Ocak, 1992); (Gölpınarlı, 2014, s. 268).

Kısaca Tarihçesi: Bektaşilik de Melâmîlikten doğan tarikatlardan olup Gölpınarlı'nın deyimiyle *Batnî* yani heteredoks bir görünümde (Gölpınarlı, 2014, s. 264). Devletin XVI. yüzyıldan itibaren resmen tanıdığı ilk gayri sünni (heteredoks) tarikat olan Bektaşîliğin ortaya çıkışında, Vefaî, Kalenderî, Haydarî ve Yesevî zümrelerinin de aralarında bulunduğu Babaî hareketinin önemli tesirleri vardır (Ocak, 1992). Sunar ise, bunlara ek olarak Bektaşîliği, Asya dinleri, tenasüh ve hulul inancı, Yahudilik, Hıristiyanlık, Hurufîlik,

Babaîlik, Şîlik gibi çok geniş inanç sistemleri ve tarikat yapılarının bir senkretizmi olarak nitelemektedir (Sunar, 1975, s. 11).

Babaî hareketinin kuvvetli bir temsilcisi olan Hacı Bektaş-ı Veli, bir Vefaî şeyhi olan Baba İlyas'ın halifesi olarak bilinmektedir. Bektaşîlik, fetih hareketleriyle beraber uç bölgelerde ve özellikle Batı Anadolu'da yayılma imkânı bulmuş, Balım Sultan ile de teşkilatlanmıştır. Geyikli Baba, Abdal Musa ve onun halifesi şair Kaygusuz Abdal gibi "abdal" lakabını taşıyan ve bugün Bektaşî olarak bilinen şeyhlerin çoğu aslında Kalenderî ve Haydarî olup, zamanla Bektaşîliğin içine kaynaşmışlardır.

Bektaşî ayinlerinde eski Türk-Şaman etkileri görüldüğü gibi zamanla Hurûfi-Şîî etkiler de görülmüştür. Saz eşliğinde "nefes" denilen ilahiler söylenen ayin ve erkânlarında ayrıca "gülbank" denilen dualar da okunmaktadır. Bektaşîlik, Şîî etkiler dolayısıyla zaman içinde devletle ters düşmüş ve 1925'te tekke ve zaviyelerin kapatılmasıyla resmen sona ermişse de günümüzde fiilen devam etmekte olup, Anadolu ve Rumeli'de pek çok alana yayılmıştır (Ocak, 1992).

Gölpınarlı, Abdallar, Kalenderîler, Câmîler, Şemsîler, Edhemiler gibi toplu halde gezen derviş gruplarının ve fütüvvet ehlinin (Ahilerin) inanç, gelenek ve göreneklerinin birleşerek Bektaşîlik içinde temsil edilmeye başladığını, XVII. yüzyıldan itibaren Bektaşîlikle tamamen kaynaşarak ayrı birer zümre olmaktan çıktıklarını ifade etmektedir (Gölpınarlı, 2014, s. 256,268). Dolayısıyla Bektaşîlik, Abdallıkla beraber ele aldığımız derviş gruplarını birleştiren ve tek çatı altında toplayan bir tarikat olarak düşünülebilir. Hacı Bektaş'ın Vilayetname'sinde Abdallardan da söz edilmektedir. Bunlardan birinde Hırkadağı'nın adının verilmesiyle ilgili olanında Hacı Bektaş Veli'nin ve Abdalların sema etmeleri şu şekilde anlatılmaktadır:

Günlerden bir gün, abdallariyle Hırkadağı tarafında seyre çıktı (Hacı Bektaş, burada Hünkâr olarak anılmaktadır). Dağın üstüne gelince abdallara, tez varın dedi, bir ateş yakın. Abdallar, etraftan çer-çöp yığdılar, ateşlediler. Hünkâr, ateş yanınca coşup semâ'a girdi. Abdallar da ona uydular. Kırk kere ateşi dolandılar... (Gölpınarlı, 2014, s. 36).

Burada kullanılan Abdal kavramı “derviş” anlamında kullanılmış gibi görülmekle birlikte, sözü edilen dervişler, başta Bektaşîlikten ayrı bir grup olarak ele alınan Abdalların, Bektaşîlik içindeki temsilleri de olabilir. Dolayısıyla, Abdallık geleneğinin Bektaşîlik içinde takip edilebileceği düşünülebilir.

Önemli Kişiler: Hacı Bektaş-ı Velî, Balım Sultan, Abdal Musa, Kaygusuz Abdal, Geyikli Baba.

Etkili Olduğu Bölgeler: Sulucakarahöyük, Konya, Eskişehir, Uşak, Antalya, Bergama, Manisa, Bulgaristan, Girit, Macaristan, Arnavutluk, Dimetoka, Mısır (Ocak, 1992).

Önemli Kaynaklar: Hacı Bektaş-ı Velî-*Vilayetnâme*.

Sözü edilen Kalenderî, Haydarî, Câmî gibi heteredoks zümrelerin aslında ne kadar iç içe olduğu ve çoğu zaman birbiriyle eş tutulduğu görülmektedir. Anadolu Selçukluları devrinde *Kalenderî, Haydarî, Cavlakî* terimleri XIV. yüzyılda *Abdal* ya da *Rum Abdalları* olarak yaygınlaşan terim içinde geçmeye başlamıştır. XV.-XVI. yüzyıllarda *Rum Abdalı* yanı sıra *Işık ve Torlak* terimleri de kullanılmaya başlanmıştır. Örneğin *Vahidî Kalenderîler, Abdalan-ı Rum, Haydarîler, Câmîler, Bektaşîler, Şemsîler ve Edhemîler* olarak altı gruptan söz etmektedir (Ocak, 2016a, s. 161-168). Köprülü ise bunlara ek olarak *Şeyyad* da denilen tüm bu derviş gruplarının tümüyle kastedilenin *Kalenderîler* olduğuna dikkat çeker (Köprülü F. , 2012, s. 32). Ancak her biri, gerek görünüşleri, gerekse esrar kullanıp raks ve sema ederek ibadet etmeleri yönüyle birbirleriyle neredeyse aynı karakteri sergilemektedir. Bu nedenle “abdal” olarak sözünü ettiğimiz derviş gruplarını bunlardan bağımsız olarak algılamak mümkün görünmemektedir. Bu durum, XVI. yüzyıl Kalenderî şairi Hayalî Beğ’in şu dizeleriyle rahatlıkla anlaşılmaktadır:

*“Ma’nîde nazm kişverinün tâcdariyem
Sûretde gerçi başı açuk bir Kalenderem*

*Ben Hayâlî baş açuk bir Rumeli Abdalıyam
Tekye-i hayretde Mecnûn ihtiyarumdur benim*

*Ey Hayâlî aşk bir yalın Işık makhûbudur
Böyle görmüş bir kişi âyine-i irdakde*

*Hayâlî Haydarîdür tavk-ı zülfün kallıdur ânun
Beğüm, teslim kıl, boynunda neyler bir gedâ hakkı” (Ocak, 2016a, s. 164-165).*

Ayrıca sözü edilen derviş gruplarının pek çoğunda Melâmetî etkiler görülse de, Melâmîlikteki gibi dış görünüm ve vecd halini dışa yansıtma konusunda farklılaştıkları görülmektedir. Melâmîlikte daha içsel bir ibadet şekli görülürken, Kalenderîler, Haydarîler, Câmîler gibi diğer heteredoks derviş gruplarında ibadet ve vecd halinin daha çok dışa yansıdığı görülmektedir. Zaten bu nedenle dış görünüşler, garip halleri, sema ve raks etmeleri gibi özellikleri dikkat çekmektedir. Ayrıca bu grupların pek çoğunda görülen dilencilik özelliği, Melâmetîlik’te kabul gören bir durum değildir. Daha önce de söz edildiği gibi, Melâmîlik, çalışarak kendi ekmeğini kazanmayı, başkalarına yük olmamayı ilke edinmiştir.

Yukarıda sözü edilen derviş grupları ve tarikatların yanı sıra, özellikle XVI. yüzyıldan itibaren Abdallığı da kapsayıcı olması bakımından bir diğer inanç yapısı olarak Alevîliğe değinmek yararlı olacaktır. Ancak inanç temeli, ayin ve erkanı incelendiğinde Bektaşîlikle iç içe geçmiş görünmesi, hatta pek çok kaynakta Alevilik-Bektaşîlik şeklinde tek bir yapı olarak ele alınmış olması dikkat çekmektedir. Bu nedenle Alevîlikle beraber Alevilik-Bektaşîlik ayrımına dair temel farklılıkları da ele almak gerekmektedir.

1.3.3.9. Alevîlik

Etkili Olduğu Tarih Aralığı: XVI.- XXI. yüzyıl.

Kısaca Tarihçesi: Ocak’a göre Alevîliğin oluşumunda büyük etkisi olan iki tarihsel olay söz konusudur. Bunlardan ilki Babaîler İsyanı (1239-40), ikincisi Şeyh Bedreddin ayaklanması (1416) olup bu hareketlerde, Anadolu’daki heteredoks, konargöçer Türkmenlerin etkili olduğu görülmektedir. Anadolu ve Balkanlarda Alevîliğin oluşumu temelde bu iki toplumsal olay sonucunda gerçekleşmiştir. *Babaîliğin* sonraki görünümü, *Rum Abdalları* olarak ortaya çıkan Geyikli Baba, Abdal Musa, Abdal Murad, Kızıl Deli gibi ünlü dervişlerin soyundan gelen ve onların ismiyle anılan pek çok Alevî dedesi ve ocakların varlığı, *Rum Abdallarının* Alevîlikle ilişkisi olduğuna en azından Alevîliğin Rum Abdallarına saygı ve hürmet gösterdiklerine işaret etmektedir (Ocak, 2016b, s. 78-81).

Alevilik ve Bektaşilik birbiriyle çoğu zaman aynı anlamda kullanılmakla beraber, bazı ayrımlar da söz konusudur¹¹. Bektaşiliğin Abdal Musa vasıtasıyla, Rum Abdalları ve Babaîlerle olan bağlantısı, Alevîliğin Bektaşîlikle aynı sosyal tabana bağlı olduklarını göstermektedir (Ocak, 2016b, s. 78-81). Melikoff da *Alevîlik* ve *Bektaşîliği* birbirinden ayıramaz iki olgu olarak işaret etmekte, ancak *Alevîliği*, eski göçebe halk arasında yer alırken, Bektaşîliğin kent merkezlerinde daha çok okumuş çevre içerisinde şekillendiği noktasına dikkat çekmektedir. Buna göre, Alevîlik ve Bektaşîlik aynı inanca sahip, sosyal nitelik yönünden ayrılan iki zümredir (Melikoff, 1993, s. 29,32). Bektaşîliği Alevilik içinde yeni bir yapılanma olarak ele alan Öz'e göre ise, Bektaşîliğin yeniçerilik içerisinde dolaylı görevler üstlenerek devlete yakınlığı döneminde, Alevi-Kızılbaşlıktan uzaklaşarak "kent Bektaşîliği" görünümüne bürünmüştür. Dolayısıyla, Alevi-Kızılbaşlık, giderek Bektaşîlikten koparak ve "Köy Bektaşîleri" olarak adlandırılırken kentlerdeki Bektaşîler ise yalnızca "Bektaşî" kavramıyla ifade edilir hale gelmiştir (Öz, 2001, s. 189). Kızılbaş-Alevilik'te soya bağlılık şartı varken Bektaşîlik, bir tarikat olduğundan bu yola girerek, bu yolun ilke ve kurallarını benimseyen herkes Bektaşîdir. Ancak, Hacı Bektaş Dergahına tüm Kızılbaş-Alevilerce saygı duyulmaktadır (Öz, 2001, s. 189). Alevîlikte Bektaşîlikten farklı olarak "ocak sistemi" görülmektedir. Alevî taliplerin inanç önderi olarak gördükleri dedelerin, Ehl-i Beyt soyundan geldiğine inanılan Dede Garkın, Sarı Saltık, Seyyid Baba gibi erenlerin ismi etrafında bağlı bulunan ve soylarının başlangıcı olarak kabul ettikleri kaynağa "ocak" denilmektedir (Er, 2014, s. 54); (Gölpınarlı, 2014, s. 271). Ocakların ortaya çıkışıyla ilgili olarak; ocakların Ehl-i Beyt soyundan gelenlerce kurulduğu, Hacı Bektaş döneminde kurulduğu, Anadolu'daki dinsel/siyasal liderler-Türkmen babaları ve aileleri tarafından oluşturulduğu, Şah İsmail'den sonra ortaya çıktığı gibi çeşitli görüşler vardır (Er, 2014, s. 56-57). Bektaşîlikte ise Alevîlikteki ocak sisteminde olduğu gibi soya bağlılık şartı aranmaz. Bektaşîlerin en üst derecesinde bulunan babalar peygamber soyundan geliyorsa yeşil, değilse beyaz sarık sararlar (Gölpınarlı, 2014, s. 269).

Alevîlikteki "Yol bir, sürekin bin bir" sözü ise ocak farklılıklarına ve zenginliğine gönderme yapmaktadır. Alevîlikteki Ocak sisteminin dikkat çekici bir özelliği ise, kapalı bir sistem olması nedeniyle, ocak sistemine giriş ve çıkış bulunmamasıdır. Sistemden çıkarılma

¹¹ Alevilik-Bektaşîlik arasındaki ilişkiyle alakalı ayrıntılı bilgi için bkz. (Öz, 2001, s. 218-243).

“düşkünlük” denilen bir ceza durumunda görülmektedir (Er, 2014, s. 54). Bu bakımdan, Bektaşîlikten ayrılır. Bektaşîlikte “âşık, muhip, derviş, baba, halife” dereceleri vardır ve tarikata girmek isteyen “âşık” denen taliplerin geçmesi gereken çeşitli aşamaları bulunmaktadır. Alevî ocakları, kurucularının adıyla, ya da o ocağa yeniden canlılık kazandıran velilerin adıyla anılmaktadırlar. Örneğin Kızıldeli Ocağı, XIV. yüzyıldaki müşidinin lakabı olabileceği gibi, XI. yüzyılda bu ocağı kuran Alevî ‘ulu’sunun da adı olabilmektedir. Örneğin, Türkmen babalarıyla ilişkilendirilebilecek bir ocak olarak Dede Garkın ocağına dikkat çekmek gerekir. Abdal Musa gibi, Abdallık kültürü içinde değerlendirilebilecek kişilerin adını alan Alevî ocakları da bu bağlantıyı desteklemektedir. Benzer şekilde, Anadolu’da Alevîliğin eski unsurları olarak değerlendirilen Rum Abdalları, Seyyid Gazi’yi pîrleri olarak kabul etmişlerdir. Orhan Bey zamanında Abdalların da Işıklar, Balabanlar gibi Alevîlikle ilişkili olduğu görülmektedir (Çınar, 2009, s. 35,155,164). Alevîlikteki ocak sistemi ve Abdallığın bağlantısına ilişkin, Hüseyin Abdal Ocağı’ndan Haydar Muhlisi’nin şu dörtlükleri de dikkat çekmektedir:

*Elif tac vurmuştur tabar elinden
Hakk’ın kelamın kesmez dilinden
Abdallar kıspetin almış Balım’dan
Aslım Şemsi Sulan Karakesici Koç Hüseyin Abdal*

*Denizli’den gelir bizim aslımız
Bektaş-i Veli’ye çıkar aslımız
Üçüncü makamdır bizim postumuz
Aslım Şemsi Sulan Karakesici Koç Hüseyin Abdal (Çınar, 2009, s. 173).*

Anadolu’da *Alevîlik*, büyük ölçüde XV. yüzyılda görünmeye başlayan Hurufî etkiler ve özellikle de Şah İsmail’in (Şah Hatayî) Şîfî propagandalarıyla şekillenmeye başlamıştır (Ocak, 2011, s. 219-221). Hz. Ali ve On İki İmam Kültürleri, Kerbela matemi gibi inançların asıllarından biraz farklılaşarak Türkmenler arasında *Kızılbaşlık’a (Alevîlik)* dönüştüğü görülmektedir (Ocak, 2016d, s. 123-124). Şah İsmail’in müritlerine giydirdiği On İki İmam’ı simgeleyen on iki dilimli kırmızı başlık (tac) nedeniyle *Kızılbaşlık* adı yaygınlaşmış, Anadolu’da da bu ad kullanılmaya başlanmıştır. *Alevîlik* ise daha yeni bir kavram olup XIX. yüzyıldan itibaren kullanılmaya başlanmıştır (Ocak, 2016b, s. 88); (Ocak, 2016d, s. 124). Bedri Noyan’ın Bektaşîliği iki kola ayırdığı ve bunlardan birinin, Alevîlik (Dedeganlar ya da Sofiyanlar) ve Bektaşîlik (Babağanlar) olduğu görülmektedir. Alevîlik içinde

değerlendirdiği gruplar, bugünkü Tahtacı, Kızılbaş, Çepni, Sürek, ve Abdal denilen Türklerden oluşmaktadır. Babağan kolu ise, ruhani reis olarak “dedebaba” unvanıyla anılan, Hacı Bektaş postuna oturan, O’na vekalet eden ve O’nun teşkilatına bağlı kimselerdir. Bektaşîliğin Anadolu’da farklı kollara ayrıldığı, halk arasında da bunlara Kızılbaş denildiği görülmektedir. (Ayata, 2012).

Görüldüğü gibi, Bektaşîlik, Kızılbaşlık, Alevilik kavramları, iç içe geçmiş ve belki de birbiri içinde kollara ayrılıp zamanla farklılaşarak yayılmışlardır. Ancak Bektaşîler ya da Alevîler arasında *Abdalların* varlığı (Ocak, 2016b, s. 75) Babaîler hareketi ve sonrasında Rum Abdalları ve Bektaşîlikle olan bağlantılarla alakalı görünmektedir. Alevilik ve Bektaşîlik aynı kökten kaynaklanan, büyük yakınlıklar taşıdığı için ayrıştırılmayan, ancak bazı farklılıklarıyla da dikkat çeken iki inanç sistemidir denilebilir. Bu anlamda, Alevîliği, Bektaşîlikle olan ilişkisi ve *abdalların* da dâhil olduğu bir geleneği günümüze kadar taşıyan önemli kanallardan biri olarak değerlendirmek mümkün görünmektedir.

1.3.3.10. Mevlevîler ve Şems-i Tebrîzîler

Etkili Olduğu Tarih Aralığı: XIII.-XX. yüzyıl.

Kurucusu: Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî (ö. 1273).

Kısaca Tarihçesi: Mevlevîlik, Melâmîlik ve Bektaşîlikten etkilenmesi (Gölpınarlı, 2014, s. 284) ve iki koldan iki farklı tasavvuf akımına da yakın durması bakımından dikkat çekicidir. Mevlevîlik, Kübrevîlik ve özellikle Şems-i Tebrîzî kanalıyla aşk mektebinden etkilenmiştir (Ay, 2014, s. 28). Gölpınarlı, Mevlana’nın aşk ve cezbe yolunu kabul eden bir Melâmet eri olup semayı kabul ettiğini belirtmektedir.

Mevlevîlik Veled ve Şemsî kollarından oluşmaktadır. Veled kolu sünnî bir karakter taşımaktayken Şemsî kolu heteredoks yapılara daha yakın durmaktadır (Gölpınarlı, 2014, s. 277). Mevlevîlikte ilk tarikatlaşma hareketlerine Hüsameddin Çelebi ile başlanmış, Sultan Veled’in çabalarıyla babası Mevlana’nın fikirleri Anadolu’nun pek çok yerine yayılmaya başlamıştır. Mevlevîlik, diğer heteredoks tarikatların aksine devletten oldukça büyük destek görmüş ve pek çok vakıf gelirleri sayesinde daha çok güçlenme ve yayılma imkânı bulmuştur. Özellikle İstanbul’da kurulan Galata, Yenikapı, Beşiktaş ve Üsküdar

Mevlevihaneleri padişahların destekleriyle uzun yıllar varlığını sürdürmüştür. Birer okul görevi de gören Mevlevihaneler klasik Türk musikisinin de gelişme imkânını bulduğu kurumlar olmuşlardır. Anadolu'nun pek çok şehrinde kurulan zaviyelerin yanı sıra Anadolu dışında da Şam, Bağdat, Tebriz, Mısır, Kahire gibi çok geniş bir alana nüfuz etmiştir (Tanrıkorur, 2004). Gölpınarlı'ya göre, mezhep ve meşrep bakımından Sünni Mevlevîlerden ayrılan ancak ayrı bir zümre olmayan (Gölpınarlı, 2014, s. 255) Şemş koluyla ilgili XVI. yüzyılın gözlemcisi Vahîdî'nin anlattıklarına göre, Şems-i Tebrîzîler, başlarını ve yüzlerini tıraş eder, yalın ayak durular, düz tepeli keçe başlıklar takarlardı. Davul ve def çalar, şarapla sarhoş olur, raks edip şarkı söyleyerek Tanrı'ya dua ederlerdi. Diğer derviş zümrelerinde görüldüğü üzere, onlar da gezici, dilencilerdi. Sevgili ile "birlik"i başardıklarını, saçlarını "vuslat kılıcının" kestiğini söylerlerdi. Bu dervişler, Celâleddîn Rûmî'nin manevi mürşidi olan Tebrizli Şems (ö. 1247) yanlıları olarak görülmektedir (Karamustafa, 2015, s. 99-199). Görünüş itibariyle Kalenderî ve Haydarîlere de benzerlikleri dikkat çeken Şems-i Tebrîzîlerin de muhtemelen toplum tarafından kabul gören hal ve davranışlardan uzak olduğu düşünülebilir. Bu bakımdan heteredoks bir karakter sergileyen Şems-i Tebrîzîler, *Abdallar* zümresinde adı geçen dervişlere benzerlik göstermektedir. Özellikle Tanrı'ya ulaşmak için müzik ve raksı bir yol olarak görmeleriyle de konumuz açısından önem kazandıkları söylenebilir.

Önemli Kişiler: Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî, Şems-i Tebrîzî, Hüsameddin Çelebi, Sultan Veled..

Etkili Olduğu Bölgeler: Konya, Amasya, Kırşehir, Erzincan, Karaman, Antalya, Manisa, Kütahya, Afyon, Edirne, İstanbul, XVI. yüzyıldan itibaren; Burdur, Eğirdir, Sandıklı, Sakız, Şam, Kudüs, Cezayir, Midilli, Tebriz, İsfahan, Bağdat, Fas, Halep (zaviyeler açılan iller), Kilis, Eskişehir, Ankara (Tanrıkorur, 2004).

Önemli Kaynaklar: Eflaki-*Menâkibü-l ârifin*, Divane Mehmed Çelebi'nin *Tarikatü'l-ârifin*, İsmail Rusuhî Ankaravî- *Risâ.le-i Muhtasara-i Müfide*.

1.3.3.11.Ahilik

Etkili Olduğu Tarih Aralığı: XIII.- XIV. yüzyıl

Kurucusu: Ahi Evran (Şeyh Nasîrüddin Mahmûd (ö.1262))

Kısaca Tarihçesi: Ahi Evran tarafından kurulan, Baba İlyas-ı Horasanî tarafından temelleri atılan İslami-tasavvufî düşüncelere ve fütüvvet¹² ilkelerine bağlı kalınarak bir yandan tekke zaviyelerdeki şeyh-mürîd ilişkilerini, diğer yandan usta-kalfa-çırak ilişkilerini-iktisadi hayatı düzenleyen bir esnaf, zanaatçı, çiftçi teşkilattır. Anadolu'nun şehirleri, köyleri ve uç bölgelerinde yayılmış olan teşkilat büyük nüfuza sahip olmuş, pek çok devlet adamı, askeri zümre, kadı, müderris ve tarikat şeyhlerini bünyesinde toplamıştır (Kazıcı, 1988); (Alşan, 2012, s. 506). İbn Batuta, ahiliği anlatırken kendi sanatında çalışan bekâr, genç kişileri toplayıp bir zaviye açan kişiye “ahi” denildiğini, bu zaviyeye ortak kazançların getirildiğini aktarırken yemekten sonra ilahi ve raks ile sema ettiklerini de ifade etmektedir (İnalçık, 2009, s. 35); (Alşan, 2012, s. 505).

Ahiliği burada ele almamız, onun tasavvufî ve dolayısıyla tarikatlarla doğrudan ilişkili olmasından kaynaklanmaktadır. Alşan'ın ifadesiyle başta bir tarikat olarak ortaya çıkmış olmamasına rağmen tarikatların prensip ve teşkilatından yararlandığı bilinmektedir (2012, s. 506). Ahiliğin pek çok tarikatı etkileyen Melâmetîlik meşrebiyle olan bağlantısı, meslek erbaplığı konusuyla ilişkilendirilebilir. Nitekim Çağatay'ın da belirttiği üzere Ahilikteki ana prensip bir sanat ya da meslek sahibi olmaktır (1996, s. 39). Bu bakımdan, bir meşrep aynı zamanda bir bilgi ve irfan işi olan Melâmetîlikte, “sûfî” ve “zâhid” unvanıyla anılmak yerine başkalarına yük olmamak ve onların sırtından geçinmemek adına bir meslek sahibi olarak o meslek unvanıyla anılmayı tercih etmeleri dikkate değerdir¹³ (Yılmaz H. K., 1997). Onlara

¹² *Fütüvvet*, ahilik “âdâbı” yani belli ahlak ve davranış kurallarına verilen addır. Bu kurallar daha çok yardımseverlik, dayanışma, konukseverlik, cömertlik, büyüğe saygı, hırsızlık ve kötü söz söylemekten sakınma gibi ilkelere dayanmaktaydı Ahilik prensiplerinin ve özelliklerinin yazıldığı belgelere *fütüvvetname* denilmekteydi (İnalçık, 2009, s. 40); (Alşan, 2012, s. 509).

¹³ Yılmaz'ın aktardığı üzere, Melamilik meşrebinin ilk temsilcisi Hamdun Kassar'a sorarlar: "Bu yolda (sûfî, zahid olma) çalışıp kazanmayı terk etmek gerekir mi?" Hamdun şu karşılığı verir: "Bu yolda çalışıp kazanmak (iktisab) ve başkalarına yük olmamak, 'arif' unvanıyla anılıp başkalarına yük olmaktan daha iyidir." Bu

göre, marifet, çalışmak ve kendi el emekleriyle geçinmekte olup bu durumu tercih ve teşvik etmektedirler (DİA, 2004, s. 26). Örneğin, müritlerini toprağı işlemeye, el emeği ile geçinmeye ve sanata sevk eden Hacı Bayram Veli'den eğitimini almış olan, Bayramî-Melâmîyye kolunun kurucusu Ömer Sikkînî, Bıçakçı Ömer Dede olarak da bilinmekte, bıçakçılık mesleği yaptığı için mesleki unvanıyla da anılmaktadır. Bu bakımdan Melâmîye meşrebini benimseyen Ömer Sikkînî yukarıda sözü edilen durumu destekler niteliktedir (Cebecioğlu, 2013, s. 69, 81,111). Nitekim Ahilikte de helal para kazanmak hem farz hem vacip hem sünnet olarak görülmekte, Ahinin mutlaka iş sahibi olması gerekli görülmektedir (Çağatay, 1996). Karamustafa, iç-dünyacı olarak betimlediği Melâmetîliğin, kendi temeli olarak dindarlık ve takvanın toplumsal yaşamda bulunan mesleklerden bir tekine indirgenmeyip her yanına yayılması gerektiği inancı üzerine kurulu olduğuna dikkat çekmektedir. Melâmîlerin, zanaatçılar ve kentli “delikanlılık” (fütüvvet)¹⁴ ile ögesel bağları bulunduğunu belirtmektedir (Karamustafa, 2015, s. 41). Bu durum, Melâmîlikle Ahilik arasındaki benzerliklerin ve yakın ilişkinin bir göstergesidir.

Bir inanç sistemi olarak Melâmîlik ve fütüvvetin etkisi altında olan Ahi teşkilatının, (Güray, 2012, s. 103) Melâmîlikle bağlantısı konusunda Ocak, Ahiliğin başlangıçta bir esnaf teşkilatı olarak ortaya çıkmadığını, aksine IX.- X. yüzyıllarda Horasan'da yaşayan Ebu Hafs-i Haddad (ö. 883), Hamdün-i Kassar (ö. 884) gibi ilk Melâmetî-fütüvvetçilerin esnaf olmasından ötürü Ahiliğin de esnaf teşkilatı görüntüsünde olduğunu belirtmektedir (Ocak, 2014b, s. 197).

Ahiliğin mensupları Mevlevîlik ve Bektaşîlik başta olmak üzere Bayramîlik, Rıfâîlik gibi tarikatlarla ilişki içinde olmuştur (Anadol, 1991, s. 72-73). XIV. yüzyılın sonlarında Ahiliğin bir esnaf teşkilatı olarak kalması, herhalde, o sırada Bektaşîlik gibi tarikatların kurulması ve onların gizli olan Batınî mahiyetinin bu tarikatlarla devam etmesindedir (Köprülü F. , 2013, s. 212). Nitekim Köprülü, ayin ve erkân bakımından Ahilikle Alevî-Bektaşîliğin

nedenle Haddad (demirci), Harraz (eskici), Hayyat (terzi), Haccam (kan alıcı, hacamatçı), Zeccac (camcı) Nessab (dokumacı) gibi unvanları zâhid ya da Sûfî unvanlarını tercih ettikleri görülmektedir (Yılmaz H. K., 1997).

¹⁴ Burada sözü edilen örgütlerin Ahi teşkilatları olduğu anlaşılmaktadır.

benzerliğine dikkat çekmektedir (2013, s. 212). Teşkilata giriş kuralları, törenleri itibariyle bir tasavvuf kurumu gibi işleyen Ahiliğin bu olguları *Bayramî Melâmîleri ve Hamzavi Melâmîleri* tarafından günümüze kadar devam ettirilmiştir (Alşan, 2012, s. 506).

Ahiliğin Melâmîlik ve diğer tarikat yapılarından özellikle Bektaşîlikle yakınlığı bakımından, Abdallıkla da muhtemel bir ilişki içinde olduğu düşünülebilir. Nitekim Aşıkpaşazade'nin ifade ettiği birbirine yakın dört zümreden Abdallık (Abdalan-ı Rum) ve Ahilik (Ahiyan-ı Rum), gerek Osmanlı Devleti'nin kuruluş dönemindeki rolleri, gerekse müzik ve raksın yer aldığı zikir törenleri ve XV. yüzyıldan itibaren Bektaşîlik içerisinde yer almaları dolayısıyla pek çok ortaklık taşımaktadır. Ayrıca, Osmanlı'nın kuruluş yıllarının aksine, sonraki dönemlerde *Abdalların* dilencilik gibi özelliklerinin bulunduğu söz edilmişse de, ilk dönemdeki (Rum Abdalları) ve günümüzdeki Abdalların meslek sahibi olma ve meslek erbaplığı hususunda Ahilikle olan benzerliği dikkat çekicidir. Ancak meslek edinme ve çalışarak kazanma noktasında ilk dönemde iskân faaliyetlerinden söz edilen *Abdaldervişlerin* daha sonra neden dilencilik özellikleri kazandıkları ayrı bir araştırma konusudur. Ancak burada, Ahiler ve Abdalların gaza ve iskân faaliyetleri sırasında belki daha fazla etkileşim halinde buldukları, ancak sonradan bu grupların farklı nitelikler kazandığı düşünülebilir. *Ahilik* ile *Abdallık*, günümüzde düğün çalgıcılığı, icracılık ve bestecilik anlamında müzikle ilgili mesleklerini devam ettiren Abdalların meslek erbaplığı konusunda benzerlik taşımaktadır. Bu anlamda bir tarikat olmaktan çok tasavvufî zümrelerle ilişkisi bulunan ve esnaf örgütlenmesi görünümündeki Ahilik ile Abdallığın bu noktada da bir ortaklık taşıdığı düşünülebilir.

Önemli Kişiler: Ahi Evran.

Etkili Olduğu Bölgeler: Ankara, Kırşehir başta olmak üzere Anadolu'nun pek çok şehir, köy ve uç bölgeleri.

Önemli Kaynaklar: Fütüvvetnameler

1.3.3.12. Anadolu'daki Bazı Heteredoks Hıristiyan Yapılar: *Paulikenler, Bogomiller, Anthigenler, Katharlar*

Kaygusuz'un Hıristiyan heterodoksisiyle ilgili çalışmasında belirttiğine göre, IX. yüzyıldan itibaren Bizans İmparatorluğu'nda Paulikenler, Anthigenler, Bogomiller ve Batı Avrupa'da Katharlar olarak bilinen, Hıristiyanlık içerisinde heteredoks/sapkın olarak görülen inanç öğretileri ortaya çıkmıştır. Bu öğretiler eski İran Dualizmi (ikilemciliği) ve eski Manikheizm dininin yeniden yapılanması ile az çok değişime uğrayarak birbirini izlemişlerdir. Anadolu'nun doğu ve güneydoğusundan doğup gelişen bu Hıristiyan heteredoksizmi, sürgünlerle Trakya ve Balkanlarda etkinlik göstermeye başlamıştır.

X. yüzyılda göçmen olarak uzun süredir Trakya'da yaşayan Paulikenlerin öğretilerinden Bogomilizm doğmuş ve XII. yüzyıla kadar İstanbul'a kadar yayılmıştır. Oruç tutma ve sürekli dua ile çileci bir yaşamı tercih eden bu toplulukların başında dinsel bir önder olarak *Did (dede, büyükbaba)* denilen bir kişi bulunmaktaydı. Bu kişiler *kâmil insanlar* arasından seçilirdi. Bogomiller'in seçkinliğe kabul edilme ya da *kâmil* insan olma aşamasında hizmetler eşliğinde mumlar ve ilahilerle oldukça görkemli bir tören yapılırdı. Kaygusuz'un da anlam ve işlev bakımından işaret ettiği üzere *Alevilikte* de *dede*'nin bu işlevde bulunduğu, ayrıca çalışma konumuz olan *Abdalların* da bu adlarla anıldığı ve benzer bir konumda bulduklarına burada dikkat çekmek gerekir. Bogomiller, bu dünyanın ve maddenin geçiciliğine, sonsuz olan Tanrı'nın yarattığı ruhsal dünyanın kalıcılığına inanmışlardır. Bu nedenle beden değil ruh gerçekliğin kendisidir. Bosna ve Arnavut Bektaşilerinin, Bulgaristan'da XIII.-XIV. yüzyıla kadar etkinliğini sürdüren Bogomiller olduğu görüşünün yaygın olduğu da öne sürülmektedir (Kaygusuz, 2008).

Katharlarda da benzer şekilde *kâmil insan (perfectus)* olma yolunda *servitium, convenientia ve consolamentum*'dan oluşan sabır ve dayanıklılık gerektiren zorlu üç aşamadan oluşan törenler düzenlenmekteydi. X. yüzyıldan XIV. yüzyıla kadar Trakya, Marmara, Doğu Akdeniz bölgelerinde yaşayan Bogomillerin "sepet örücüler" ve "torbacı" anlamına gelen "Kutugeri" ve "Torbesi" adlarıyla anıldıkları görülmektedir. Bu durum, günümüzde

“sepetçi, elekçi, torbacı, kalburcu” adlarıyla bilinen *Abdalları* çağrıştırmaktadır (Kaygusuz, 2008). Bu benzerliklerin İslam heteredoksisi ve Hristiyan heteredoksisi arasındaki etkileşimin birer göstergesi olduğu savunulabilir. Rum Abdalları’nın, Batı Anadolu ve Balkanlardaki gaza hareketleri ve böyle bir yapıyla karşılaştıkları göz önüne alındığında bugünkü *Abdallık geleneğinin* İslam tasavvufu ve eski Türk gelenekleri dışında Hristiyan heteredoks yapılarla da etkileşim içinde olduğu düşünülebilir.

1.3.3.13. Diğer Tasavvufi Zümre ve Tarikatlar

Abdallıkla doğrudan bağlantılı olmasa da müziğe ibadetlerinde önem veren, Anadolu’da etkinliklerini sürdüren çok sayıda sünni karakterli tarikatlar bulunmaktadır. Bunlar arasında XVII.-XX. yüzyıllar arasında etkinlik gösteren Celvetilikte musikiye önem verilmiştir (Yılmaz, 1993). Kadirîyyede sema ve devran uygulaması olup, ilahiler söylenmekte, kudüm, bendir, halile, nevbe gibi vurmalı sazlar kullanılmaktadır. (Azamat, 2001). Halvetilikte de zikirde musikiye önem verilmektedir. Devranda ilâhiler okunmakta, ney, kudüm, def başta olmak üzere müzik aletleri kullanılmaktadır. (Uludağ, 1997). XIX. ve XX. yüzyıllarda Rıfâiyye mensupları arasında ünlü musikişinaslar ve zakirler yetişmiştir. Bunların arasında Ali Rıza Şengel 700 kadar ilahiyi notaya almıştır (Tahrallı, 2008).

Gülşenîlik de şiir ve musikiye önem veren bir tarikat olup, meşhur zakirbaşı ve musikişinaslar yetiştirmiştir (Kara, 1996).

Anadolu’da XII.-XIII. yüzyıldan itibaren yaygınlaşan pek çok dini-tasavvufi zümrenin yanı sıra XV. ve XVIII. yüzyıllarda İstanbul’da Hindistan’dan gelen derviş ve seyyahların kurduğu iki tane Hindiler Tekkesi bulunmaktadır. XV. yüzyılda, Aksaray (Horhor) Tekkesi, Hâce İshak Buhârî el-Hındî’nin arzusuyla Fatih Sultan Mehmet tarafından kurulmuştur. Nakşibendîyye tarikatının İstanbul’daki en eski faaliyet merkezi olmakla beraber, Otman Baba gibi bir Kalenderî şeyhinin de uğradığı, dolayısıyla Kalenderî eğilimlere de sahip bulunduğu düşünülmektedir XVIII. yüzyılda (1737-38) Şeyh Fazlullah el-Hındî tarafından faaliyete geçirilen diğer tekke ise Üsküdar Hindiler tekkesidir (Tanman, İstanbul). Choudhury de Konya, Bursa, Antakya, Halep gibi şehirlerde de Hindi tekkelerinin bulunduğunu belirtmiştir. Bursa’da bulunan tekkenin “Hindiler Kalenderhanesi” olarak bilindiğini aktarmaktadır (Choudhury, 2016).

Abdallıkla doğrudan bağlantılı görünmese de en azından Kalenderî dervişlerinin de uğrak yeri olan Hindiler tekkesi, o dönemde halen İstanbul ve Hindistan'taki tasavvufî hayatla kurulan bir bağlantı noktası olarak dikkat çekicidir.



BÖLÜM II

2. GÜNÜMÜZDE ANADOLU'DA ABDALLIK GELENEĞİ

Abdallık geleneğinin geçmişten günümüze kadar tasavvufla, müzik ve edebiyatla yakın ilişkisi bulunduğu görülmektedir. Bu bakımdan gerek ibadet şekilleri gerekse dış görünüşleriyle her zaman dikkati üzerlerinde toplamışlardır. Abdallık geleneğinin tarihsel süreç içinde günümüze kadar taşınabilmesinde ise şüphesiz müziğin önemi büyüktür. Günümüzde *Abdal* denilince ilk akla gelen özelliklerden biri, onların müzikle ilişkileridir. Müzik adeta, bu geleneğin geçmişle gelecek arasındaki bağlantısını sağlayan bir köprü durumundadır. Özellikle Orta Anadolu'da Muharrem Ertaş, Neşet Ertaş, Hacı Taşan gibi isimler bu geleneğin aktarıcıları olarak göze çarpmaktadır. Benzer şekilde abdalların Anadolu'da geniş bölgelerde etkinlikler gösterdikleri düşünülürse, Orta Anadolu'yla sınırlı kalmayan pek çok bölgede olduğu gibi Batı Anadolu da halen yaşamlarını sürdürdükleri ve çoğunlukla müzikle ilişkili oldukları görülmektedir. Anadolu'da ilk ortaya çıkışlardan günümüze kadar abdallara özgü niteliklerde, ibadet ve müzik ilişkisinde değişimler olduğu, tasavvuf, müzik, ibadet üçgeninde kopuşlar yaşandığı düşünülmektedir. Ancak, her ne kadar zamanla bazı niteliklerde değişiklikler görülse de geçmişteki "Abdal" tasavvuruyla günümüze yansıyan "Abdal" görünümü arasında başta müzikle olan ilişkileri olmak üzere halen önemli ortaklıklar bulunmaktadır. Bu bölümde, geçmişten günümüze aktarılan bu özellikler tespit edilmeye çalışılacak, bu noktada müziğin rolünün üzerinde durulacaktır. Bu anlamda, Orta Anadolu Abdallık geleneği üzerinden özellikle Batı Anadolu'da da Abdallık kültürü ve müzik ilişkisi çözümlenmeye çalışılacaktır.

Abdalların tarihsel süreçte ortaya çıkışları ve onlara atfedilen özellikler düşünüldüğünde, günümüzdeki Abdal tasavvuruyla büyük ortaklıklar taşıdıkları görülecektir. Buna göre, abdalların geçmişte olduğu gibi günümüzde de dikkat çeken en belirgin özellikleri olarak; onların göçebe ve gezgin dervişler olarak Türkmenler kitleleri arasında bulunmaları, Anadolu'nun hemen her bölgesine dağılmış olmaları, Alevilikle ve Bektaşilikle yakın ilişkili

olmaları ve en önemlisi de müziği bir yaşam tarzı olarak benimseyen müzisyen bir kimliğe sahip olmalarıdır. Ayrıca çoğu zaman geçmişte olduğu gibi günümüzde de dilencilik yapan abdalların bulunduğu bilinmektedir. Buna göre, günümüz abdallarının daha önce detaylı olarak sözü edilen “Abdal” kimliğiyle olan ortaklıklarını ve günümüze kadar taşımayı başardıkları zengin kültürel öğeleri anlamada müziğin önemli bir rolü olduğu görülmektedir. Bu bakımdan günümüz abdallarının özellikleri ve yaşadıkları bölgeleri gözden geçirmek, müzik geleneği aracılığıyla ne gibi kültürel öğeleri günümüze taşıdıklarını anlamak adına yararlı olacaktır.

Keskin, Abdal müziğini, özgün değerlerinin çok fazla bozulmaya uğramadan, kendi yapısal ve işlevsel özellikleri çerçevesinde asırlar boyunca aktarımı sürdürerek günümüze kadar ulaşmayı başaran bir gelenek alanı olarak tanımlamaktadır. Bu anlamda, Abdallık geleneği ve Abdal müziğini bir bütünün iki parçası şeklinde değerlendirmektedir. Ayrıca yüzyıllardır devam eden Abdallık geleneği içerisinde, kendine özgü formları, tavrı, enstrümanları ve icra özellikleriyle göze çarpan özel bir müzik geleneğinin de oluştuğuna dikkat çekmektedir. (Keskin, 2014). Bu değerlendirmelerin yanı sıra, Abdalların yaptıkları müziklerin, yaşadıkları bölgenin müzik anlayışını temsil eder nitelikte olması da dikkat çekicidir. Nitekim, hangi bölgede Abdallıkla ilgili bir araştırma yürütülmüşse, o bölgeyi temsil eden müzikleri Abdalların icra ettikleri görülmektedir. Bu nedenle geleneğin taşıyıcısı ve temsilcisi olmaları bakımından Abdallar diğer gelenekleri ve yaşam biçimleriyle birlikte ele alınmıştır.

2.1. Günümüzde Abdalların Özellikleri

Anadolu'daki etkinlikleri Abdalan-ı Rum ve Kalenderîler, Haydarîler gibi “Abdal” adıyla anılan derviş gruplarına kadar uzanan abdalların, geleneklerine dair günümüze yansıyan belirgin özellikleri bulunmaktadır. Bu bakımdan tarih boyunca abdalların kimliklerini büyük ölçüde koruyarak günümüze kadar aktardıkları, bunun da en önemli aracının müzik olduğu anlaşılacaktır. Geleneklerine ait bazı işlevlerin değiştiği bazılarının ise özlerinden uzaklaşarak yalnızca sembolikleştiği görülmekle beraber Abdallığın adeta değişim ve devinim içinde olan zengin bir kültürel miras olarak günümüze kadar varlığını koruduğu söylenebilir. Tarih boyunca Anadolu'da geniş bir coğrafyada etkinlik gösteren Abdallar,

günümüzde de Anadolu'nun pek çok bölgesinde yaşamlarını sürdürmekte ve çeşitli mesleklerle meşgul olurken müzisyen kimlikleri de korumaktadırlar.

2.2. Soy ve Köken İtibariyle Günümüz Abdalları ve Yaşadıkları Bölgeler

Abdalların Anadolu'ya gelmeleri, günümüzdeki Abdallık geleneğinin ortaya çıkışıyla ilgili süreçler ve Anadolu'da *Abdal* denilen derviş gruplarıyla ilgili elde edilen bilgiler ışığında abdalların daha çok Türkmen aşiretler arasında yaygın olduğu tespit edilmişti. Günümüzde de Abdalların Anadolu'nun hemen her bölgesinde yaşadığı ve daha önceden çeşitli bölgelerden gelerek çoğunlukla yerleşik hayata geçen Türkmenler arasında buldukları görülmektedir. Araştırmacıların da bugünkü abdallar arasında yaptıkları kişisel görüşmelerde abdalların, daha önce verdiğimiz bilgileri doğruladıkları zamanla yerleşik yaşama adapte olduklarını göstermektedir.

Atabeyli, *Abdal Musa Velayetname'sine* nazaran, bugünkü Abdalların “Horasan mülkündeki boydan” olduklarını belirtmektedir. Ülkütaşır da Abdalların soy itibariyle Türkmen olduklarına işaret etmektedir. Bugünkü Anadolu Abdalları -Tahtacılar, Çepniler ve bütün Anadolu Kızılbaşları gibi- Babai Türkmenlerinin bakiyeleridir. Zaten Abdalların, kendilerini Türk ve İslam olarak gördükleri ve bir kısmının ulu ve aziz saydıkları Kara Yağmur önderliğinde *Horasan Erenleri*'yle birlikte bir kısmının da (Güney ve Doğu Abdalları) Oğuzların 'Beydili' oymağıyla beraber Horasan'dan geldikleri bilinmektedir (Yörükkan, 2006, s. 112-113,387). Örneğin Ankara, Polatlı'daki Abdallar da Horasan'dan Anadolu'ya gelen Abdallar arasında yer almaktadır. Kendileri “Aslımız Türkmen ama çevreden bize Teber derler” diyerek Türkmen kökenli olduklarını belirtmektedir. Benzer şekilde Karaman'da yaşayan Abdallar da Horasan'dan Karaman'a geldiklerini söylemektedir (Aksüt, 2017).

Abdalların, Anadolu'ya göç eden Türkmen kabileler arasında yer aldıklarına dair Gölpinarlı, Büyük Selçukluların yıkılmasıyla beraber, Orta Asya-Türkistan ve Afganistan'daki göçebe aşiretlerin Batı'ya, Anadolu'ya göçlerinin yoğunlaştığını ve bu kabileler arasında, Begdili, Afşar Türkmenleri gibi pek çok aşiretle beraber Akhunlardan olan Eftalit (Haytal) veya Abdalların Doğu, İç ve Batı Anadolu'nun değişik bölgelerine göç ettiklerini belirtmektedir

(Kocadağ, 1997, s. 72). Bu Türkmen boyları arasında, Halaçoğlu “Anadolu’da Aşiretler, Cemaatler, Oymaklar” adlı kitabında Abdal adı geçen çok sayıda cemaatten söz etmektedir. Bunlardan bazıları Karkın boyundan Abdal Oğlanları Cemaati (Kuştemür Yörükleri-Tarsus), Abdalan-ı Hacı Bektaş Cemaati (Adana), Abdalanlu oymağı (Urfa-Çermik), Ekrad boyundan Abdaliye cemaati (Urfa, Halep), Peçenek boyundan Abdallar cemaati (Dulkadirli Türkmenleri-Maraş), Peçenek ve Eymür boylarından Abdallu Cemaati (Dulkadirli Türkmenleri-Maraş, Sivas) olarak verilmiştir (Halaçoğlu, 2009, s. 4-6).

Muhtemelen bu gruplardan olan Abdalan aşireti de günümüzde Doğu Anadolu’nun Varto-Tunceli- Hınıs ilçe ve illerinde toplu, Türkiye'nin İç ve Batı bölgelerinde ise dağınık halde bulunan Abdalanlar, Çin, İran ve Türk kaynaklarına göre köken bakımından bir Türk oymağıdır. Doğu Anadolu’da bulunanlar Zazaca konuştukları halde Tacikistan’da olanlar Türkçe, Hindistan’da olanlar Farsça ile karışık Hinduca, Rumeli ve diğer bölgelerde bulunanları Türkçe konuşmaktadır. Rumeli’den Anadolu’ya gelen yörükler arasında gösterilen Yeni-il Kazasında Abdal Bey, Abdalkuyumcu, İffaz-ı Zülkadiriye’den Abdallu, Küçük Abdallu oymaklarından da söz edilmektedir. Rumeli’de kalanlar gibi bu oymaklar da Türkçe konuşmakta olup Abdalan oymağının varlığını ve yaygınlığını göstermeleri bakımından önemlidir. Doğu Anadolu’da yaşayan Abdalanlar aşiret kuruluşunu tamamen kaybederek çiftçilikle uğraşmaya başlamışlardır (Kocadağ, 1997, s. 226-227). Abdalan oymağının da aralarında bulunduğu Dersim Oymaklarının tamamı (Alan, Amilli, Balaban, Çarekli, Hormekli Oymakları...) Alevi olup esas dilleri Zazaca ve ikinci dilleri Kürtçedir (Kocadağ, 1997, s. 217, 226).

Abdalların Kürtler arasında da bulunduğunu gösteren önemli araştırmalar yapılmıştır. Le Coq, 1901-1902 yıllarında İslâhiye yakınlarındaki Zincirli (Zenzirli) Köyünde yapılan araştırmalar sırasında gönüllü olarak Adana’ya gitmiştir. İslâhiye yakınlarındaki Karaburçlu köyünden Musa ve Ali (oğlu) adında iki Abdalla karşılaşmıştır. Bunlar Türkçe ve Kürtçe konuşmakla beraber bunun dışında kendilerine özgü başka bir dil daha bildiklerini öğrenmiş olup onlardan duyduğu Kürtçe bir kahramanlık türküsü dikkatini çekmiştir. Bu Abdalların Türkler tarafından “Abdal”, Kürtler tarafından “Gewende” ya da “Gawende” olarak adlandırıldığını kendileri ise “Teberci” diye adlandırdıklarını öğrenmiştir. Rışvan isimindeki

bir Kürt aşiretinin Delikan taifesine mensup olduklarını da söyleyen bu Abdalların buradaki toplam varlıkları bir çadır bir inek, bir de avurtları çökük bir eşekten oluşmaktadır. Abdallarla ilgili araştırmaları Le Coq'tan sonra W. Foy devam ettirmiştir. Foy, dilleriyle ilgili araştırmalarını sürdürmüş, cümle kuruluşu yönünden Güney Türkçe'sine benzeyen dillerinin sözcükler bakımından daha çok Kürtçe'ye benzediğini, bazı kelimelerince Çingenece ve Anadolu'da kaybolmuş bazı sözcüklerden oluştuğunu tespit etmiştir (Can, 2010, s. 18-19).

Mersin'de bulunan Abdalların kökeniyle ilgili olarak elde edilen bilgilere göre büyük çoğunluğunun Suriye-Halep ve Horasan'dan geldiklerini tespit edilmiştir (Can, 2010, s. 46).

Abdalların çoğu zaman Çingenerle karıştırıldığı ancak kendilerinin buna tepki gösterdikleri de dikkat çekicidir. Yörükân'da kökenlerini Horasan'a dayandıran Abdalların, soyu ve dili tamamen farklı olan Çingenerle karıştırılmaması gerektiğini belirtmektedir (Yörükân, 2006, s. 387).

Ali Rıza Yalman'ın (Yalgın) Kilis'teki Türkmenlerden Elbeyli aşiretiyle ilgili yaptığı araştırmalar sırasında rastladığı Topal Abdal'a "Siz Çingene misiniz" diye sorduğunda "Haşa efendim biz Çingene değiliz, Çingene soyu ayrıdır" demiştir. Topal Abdal gibi, Abdalların, çingenerle bir tutularak, dışlanması ve hor görülmesi karşısındaki tepkileri, Neşet Ertaş'ın şu satırlarına da yansımıştır:

*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 haşa*

*Kim onun halını sormuş demezler
Cahilin gözünde hormuş demezler
Garip'lere kim iş vermiş demezler
Zengin isen ya bey derler ya paşa
Fukara isen ya Abdal derler ya Cingan haşa*

Ayrıca Sivas'taki Poşalarla ilgili yapılan çalışmalara göre Poşaların Abdallarla aynı kişiler olabileceği tahmin edilmektedir. Abdullah Korkmaz, Ali Rıza Yalman'ın Kilis'te yaptığı

araştırmalardan yola çıkarak, Abdalların Mahallesiinde yaşayan Poşaların bulunduğunu işaret etmektedir. Kilis'te bulunan Sarıcalılar Obasının büyük kısmının Amik Ovasıyla Afyon-Karahisar taraflarında bulunduğunu ve Afyon'daki Poşalar'ın Sarıcalılar Obası Abdalları olabileceğine dikkat çekmektedir. Ayrıca Korkmaz, Sivasta'ki poşaların şiddetle Çingenelik ithamını reddettikleri ve toplum tarafından dışlandıkları, elekçilik yaptıkları ve en önemlisi de düğünlerde davul zurna çalarak geçimlerini sağladıklarını belirtmektedir. Ayrıca “poşa” isminin nereden geldiğiyle ilgili olarak şu bilgileri vermektedir:

Sivas'ta zamanında bir Paşa varmış. Bu paşa, poşaların ne işle meşgul olduklarını sormuş, onlarda sele sepet yaptıklarını, davul zurna çaldıklarını söylemişler. Paşa onlara 'sizin yaptığınız iş boş iş' demiş. Başka bir ifadeyle sizi çalışmalarınız 'boşa'. Ondan sonra boş veya boşa çalışanlar için bu kelime bir lakap olarak kullanılmaya başlanmış ve halk arasında zamanla 'Poşa'ya dönüşmüş (Bozkurt, 2004, s. 56).

Tülin Bozkurt ayrıca Poşaların eskiden cem ayinleri yaptıklarını ve başlarında düzeni sağlamak için “delikanlıbaş” adını verdikleri bir kişinin bulunduğunu aktarmaktadır (Bozkurt, 2004, s. 59). Abdalların da diğer özellikle beraber, büyük çoğunlukla Alevi oldukları düşünüldüğünde Poşaların Abdallarla aynı kişiler olabileceği düşünülebilir. Ancak etnik kimlikleri üzerine daha kapsamlı çalışmalar yapılmadan, kesinliğini iddia etmek mümkün görünmemektedir.

Kırşehir, Yozgat, Kaman, Keskin, Hacıbektaş, Avanos ve Ortaköy yörelerinde yaşayan Abdallar, 19. ve 20. yüzyıllarda yoğunlaşan eşkıyalardan dolayı yaşadıkları sıkıntılar nedeniyle Yusuf Çavuş önderliğinde Yağmurlu Büyük Oba köyünün kuzeyindeki Abdal Deresi denilen yere yerleşmişlerdir. 1952'de uzak bölgelere düğünlerde çalarak para kazanabilmek için Kırşehir Bağlarbaşı Mahallesiine göç etmişlerdir. Devocioğulları olarak bilinen Haydar Usta ve oğulları Abidin Usta ve Veli Usta ile sazı iyi çalan ve bozlak okuyan Yusuf Usta gibi Neşet Ertaş'ın dedesi zurnacı Kara Ahmet de Deveci kabilesindedir. Abidin Usta ve Veli Usta'nın dedeleri de ünlü kemancı Veli Usta olup Yağmurlu Köyü'ne ilk gelen kişiler oldukları söylenmektedir (Yıldız, 2012).

Abdalların Anadolu'da ortaya çıktıklarında Anadolu'da geniş bir bölgeye yayıldıkları, Babailer hareketinden sonra da özellikle uç bölgelere yani Batı Anadolu'ya ve Rumeli'ye

kadar yayıldıkları bilinmektedir. Bu bakımdan günümüzde de hemen her bölgede varlıklarını sürdüren Abdalların, bugün Ege Bölgesi'nde de geniş bir kesime yayıldığını tahmin etmek yanlış olmayacaktır. Yörükân da Abdalların Anadolu'nun her yanına yayılmış olduklarını ancak en yaygın şekilde Güney, Batı ve Orta Anadolu'da yaşadıklarını belirtmektedir. Ancak Antalya ili, Abdalların en çok yurt edindikleri bir bölgedir (Yörükân, 2006, s. 113,388). Antalya'da, Abdal Musa'nın Elmalı'daki tekkesinin bulunduğu düşünülürse, Alevi bir hüviyet taşıyan abdalların bu bölgedeki varlığını muhafaza etmiş olması da daha anlaşılabilir görünmektedir. Ahmet Kutsi Tecer Akdeniz Bölgesinde de Abdalların bulunduğunu, özellikle Silifke, Anamur, Alanya ilçelerinde Abdallara rastlandığını belirtmektedir. Ayrıca Toroslar üzerindeki kasabalarda da yerleşik Abdallar vardır. Bu Abdallar bugünkü Mut folklorunu, Gülnar folklorunu yaşatmaktadır (Erkan, 2008, s. 22).

Köprülü'nün, Abdalların dağılım bölgeleri olarak belirttiği Denizli, Dinar, Sivas, Amasya, Çorum, Osmancık, İskilip, Merzifon, Mecitözü, Havza, Konya, Karaman, Mut, Elmalı'da bugün Anadolu'da kendilerine *Abdal* adını veren Alevi zümreler yaşamaktadır (Köprülü, 2004, s. 355). Peter A. Andrews ve R. Benninghaus'un *Etnic Grups in The Republic of Turkey* adlı eserinden aktardığına göre Abdalların yaşadıkları bölgeler arasında Abdallu, Balıkesir, Bursa, Manisa, Hatay, Isparta, İçel, Bingöl, Muş, Niğde, Tunceli, Urfa, Van ve Zonguldak'ın olduğu da görülmektedir (Yörükân, 2006, s. 388). Aksüt'ün tespitlerine göre, Adıyaman, Uşak, Malatya, Muş, Afyon, Aksaray, Amasya, Ankara, Nevşehir, Isparta, Antalya, Aydın, Denizli, Bolu, Manisa, Burdur, Tokat, Yozgat, Çorum, Sivas, Erzurum, Eskişehir, Gaziantep, İçel, Karaman, Kayseri, Kırıkkale, Kırşehir, Konya, Kıbrıs, Abdalların yaşadıkları bölgeler arasındadır (Aksüt, 2017).

Mut, Ermenek, Silifke, Gülnar, Anamur, Erdemli (Eski İçil) bölgelerini kapsayan Taşeli yöresi de Abdalların yaşadıkları bir bölgedir. Buradaki Abdalların bir kısmı, Kırşehir yöresinden, bir kısmı Konya, bir kısmı ise Alanya'dan gelmişlerdir. Tarsus'ta da Malatya'dan gelen Tencili Abdalları bulunmaktadır. (Silifke'de bulunan Tencili Hüseyin ile birçoğu akraba bulunmaktadır. Tarsus Bağlarbaşı köyünün bir kısmının Malatya yöresinden

geldiği, yakın zamana kadar Abdal köyü olarak anıldığı, daha sonra Bağlarbaşı köyü olarak isim verildiği bilinmektedir (Üçyıldız, 2017).

Görüldüğü gibi, Türkmenler arasında bulunan ve kökenini Horasan, Suriye, Halep gibi çeşitli bölgelere dayandıran günümüz Abdalları, Anadolu'nun pek çok bölgesine yayılmış durumdadır. İlk bölümde özellikle “Horasan Erenleri” adıyla anılan Abdal ve derviş zümreleri düşünüldüğünde, günümüzde de Abdalların kendilerini aynı kökene dayandırmaları tesadüf değildir. Ancak halen “Horasan Erenleri” ne saygı duyan ve onların geleneklerini Alevilik ve Bektaşilik içerisinde devam ettiren günümüz Abdallarının dini inançları Alevilikle ilgili bölümde tartışılacaktır.

2.3. Tasavvufi Anlamıyla Abdallığın Günümüze Yansıması: Neşet Ertaş Örneği

Abdallığın, bir yaşama biçimi ve düşünce sistemi olarak, yaratıcı haricinde her şeyden vazgeçmek, görüşün ardındaki öze kıymet vermek, gönül kırmamak, can incitmemek ve insan ruhuna zarar verecek her türlü hal ve davranıştan kaçınmak gibi niteliklerine bulunmaktadır (Keskin, 2014). Günümüzde de Abdalların, ilk bölümde sözü edilen abdal-dervişlerin temsil ettiği manada bir tasavvufi görünüm sergiledikleri görülmekle beraber, özellikle Kalenderîlerin önemli bir kısmını oluşturan Rum Abdalları ve Haydarîler gibi heteredoks karakterli dervişlerin tasavvuf anlayışlarını ozan ve abdal kimliğiyle günümüze yansıtan önemli temsilcileri bulunmaktadır.

Bu anlamda, Abdallık geleneğinin en önemli temsilcilerinden olan Neşet Ertaş'ın dizelerinde de abdallığın tasavvufu ve Tanrı aşkıyla ilişkisine dair ipuçları yakalamak mümkün görünmektedir. Güncel araştırmalar arasında özellikle Erol Parlak bu konuda oldukça ayrıntılı tahlillerde bulunmuştur¹⁵. Örneğin, Hak yolunu tutan ve Tanrı'ya ulaşmak için nefisini köreltmek için az yemek, az uyumak, az söylemek ve perişan ve yoksul olanlara yardım etmek gibi halleri bulunan dervişler gibi, Neşet Ertaş'ın da dünya malında gözü olmayan, daha çok insanı merkez alan ve gönül kazanmayı önemseyen bir anlayış içinde olduğu görülmektedir (Parlak, 2012).

¹⁵Bkz. (Parlak, Anadolu Türkmen Müzik Sanatında Bir Abdal Deha: Neşet Ertaş, 2012).

Abdal geleneğinin hem yaşama biçimi hem de tasavvufi anlamda, insana ve Tanrı'ya bakış açısı bakımından Neşet Ertaş'ın kişiliğinde Melamilik ilkelerinin çok ciddi yansımaları olduğu görülmektedir. İlk olarak O'nun derin bir insan sevgisi ve gönül vurgusu dikkat çekmektedir. Bu durum ise ilk bölümde belirtildiği gibi Melâmîlere göre Tanrı'ya en yakın yolun “gönül” olduğu fikrini hatırlatmaktadır. Bu durum, tıpkı O'nun *gönülden gönüle yol gizli gizli* dizelerinde de olduğu gibi pek çok eserine yansımıştır. Nitekim, eserlerinde en çok üzerinde durduğu temel konunun “sevgi” olması da şaşırtıcı değildir. “Dam temel üstünde durur, insan da sevgi üzerinde” derken, ilham kaynağı sorulduğunda “her şeyden evvel insan aşkı” olduğuna vurgu yapmaktadır (Özcan, 2001, s. 114). “Felsefem, insanlara iletmek istediğim tek şey insan sevgisi, son nefesimde eğer çıkarsa yine sevgi diyeceğim”, sözleriyle asıl felsefesinin sevgi olduğunu açıkça ifade eden Neşet Ertaş'ın (Tokel, 2012, s. 215) şu dizelerinde de insan sevgisini ön planda tuttuğu görülmektedir:

*Yüzün güzelliği özün coşkusu
İnsani var eden, sevgidir sevgi
O dostun cemali yürek tutkusu
Gönülü yar eden sevgidir sevgi
Sevgi dolsun badelere içelim
Sevgiler ekelim, sevgi biçelim*

*Sevgi dünyasına yalan giremez
Sevgiyi bilmeyen dosta eremez
Gönüldedir dostluk her can göremez
Perdeyi kaldıran sevgidir sevgi*

Melamiliğin dünya malı biriktirmekten sakınan ancak, başkalarına da yük olmaktan kaçınarak çalışmanın önemine vurgu yapan, meslek sahibi ve meslek erbabı olmanın önemi üzerinde duran fikirleri de Neşet Ertaş'ın kişiliğine yansımaktadır. Müzisyenlik mesleğini hakkını vererek yapan Neşet Ertaş'ın yaşam biçimi, Tanrı algısı ve insan sevgisini ilişkilendirmek de mümkün görünmektedir. Bu durum, O'nun okuduğu şu dizelerle dile getirilmiştir:

*Sen de bir insansın insanlar gibi
Haksız kazancınan sürmedin demi
İnsanlığın kuralları böyle mi*

*Boş durmak günahdır çalışmak sevap
Çalış ne duruyon sen de bir şey yap
Çoğalır yoldaşın gör nice ahbap*

Almanya’da yaşadığı yıllarda ise, bir okulda müzik öğretmenliği yapmaya başladığında, okul müdürünün çabalarıyla pasaportuna “saz öğretmeni” yazılır. Ancak Neşet Ertaş devletten para alma imkânı varken aksine para ödeyerek orada yaşamaya devam eder. Nedenini ise şöyle açıklamaktadır:

Pasaportumda ‘sazının öğretmeni’ yazılı. Ben istesem şu an Alman Hükümeti’ne ya bana iş verin ya da para diyebilirim. Çünkü bana her hakkı verdiler. Ama ben bunu istemiyorum. Alnımız teri olmadan, emeğim olmadan, hak etmediğim bir emeği yiyemem içime sinmez, Allah nasip etmesin. (Özcan, 2001, s. 96).

Neşet Ertaş’ın maddiyata önem vermeyişiyle ilgili olarak, neden artık konser yapmak istemediği sorusuna verdiği yanıtta da dikkat çekmek gerekir. Yıllarca, kendisini doyuran, yardım eli uzatan yoksul halkından şükranla söz etmekte, artık onlara yardım etmek fırsatının bulunduğunu belirtmektedir. “Paralı konserleri benim gönlüm kabul etmiyor. Allah’a şükür, benim ölünceye kadar paraya ihtiyacım olmaz. Benim yediğim günde bir öğün ekmek, bir paket sigara, çok para kazansam ne olacak ki...” derken sevgiyi bir yaşam felsefesi haline getiren bir Abdal olarak maddiyatı adeta hiç önemsemediği anlaşılmaktadır (Tokel, 2012, s. 197).

Tasavvufta “kendini bilmek” de önemli bir ilkedir. Bu bakımdan insan merkezli bir bilgi teorisini esas alması itibariyle tasavvufta sufînin kendi nefsi hakkında ulaştığı bilgiden hareketle Hakk’ın bilgisine ulaşması mümkündür. Hakk’a dair bilgisi ise nefsi hakkındaki bilgisi ölçüsünde olduğu için kendini daha iyi bilmesi önemlidir. Tasavvufta kendine dair bilgiye “ma’rifet-i nefis” denilmektedir. İnsanın maddi ve dış alemde çok kendini tanımasını gerekliliğini pek çok düşünür de vurgulamıştır. Sokrates’in Delf Mabedi’nde “Kendini bil” sözü tasavvuf akımlarında da etkili olmuştur. Bu fikir Yunus Emre’nin dizelerine şu şekilde yansımıştır:

*İlim ilim bilmektir
İlim kendin bilmektir
Sen kendini bilmezsin
Ya nice okumaktır*

Benzer şekilde Hacı Bayram Veli'nin ise, aşağıdaki dizeleri aynı düşünceye gönderme yapmaktadır:

*Bayram özünü bildi
Bileli anda buldu
Bulan ol kendi oldu
Sen seni bil sen seni (Uludağ, 2003).*

Bu düşünceler, Neşet Ertaş'ın da dünya görüşünü, Tanrı ve tasavvuf algısını şekillendirmektedir. Nitekim, Alevi-Bektaşilik gibi belirli bir tasavvufi zümre ya da gruba mensubiyetle alakalı eserlerinde özel bir vurgu yapmaması da bu durumla alakalı görünmektedir. Bu da Melamiliğin, herhangi bir meşrep veya tarikata mensubiyetin öne sürülerek, sufilik sıfatlarıyla insanlara kendini belli etmemek, kendisi meşrep ve inanç hallerini gizli tutarak insanlar tarafından övülecek bir görünüme bürünmemek gibi esasları anımsatmaktadır. Neşet Ertaş da kendisine Alevi-Bektaşiliğe mensubiyeti sorulduğunda, “Ben bu geleneklerin hiçbirini uygun görmüyorum. Allah yaratırken özünde bir yaratmış insanı, sadece insan olarak düşünüp yaşamalıyız. Asıl noktada insanın kendini bilmesidir” şeklinde yanıtlamıştır. Vücudun ruhun emrine girdiğini, onun için insanın kendini bilmediğini belirtirken aslında en önemli şeyin insanın kendini bilmesi olduğunu bir kez daha vurgularken yaratılış ve yaratana hakkında söylediği şu dizeleri hatırlatmıştır (Özcan, 2001, s. 115-116).

*Nerde ne arıyorsun divane gönlüm
Dinle bir kendini anlamak için
Sen bir ruhsun kalbin ruhuna bağlı
İrade elinde yönlemek için*

*Tanyabildin mi sendeki seni
Bütün vücudunu bu nazik teni
Allah şahit etmiş ruha bedeni
Kimseyi kimseden sormamak için*

*Sana akıl fikir bir mantık vermiş
Seni gözün ile dünyayı görmüş
Allah sevenlerin gönlüne girmiş
Kulundan uzakta durmamak için*

*Sevip sevilmesi gayet tatlıdır
Garibim sevgiler farklı farklıdır
O hak ruhumuzla irtibatlıdır
Sır etmiş kendini bilmemek için (Özcan, 2001, s. 115-116).*

Ertaş'ın sevgi temelli tasavvuf felsefesine göre Tanrı'yı algılayışı da insanın kendisini bilmek yoluyla Hakk'a, hakikate erişeceği yönündedir. Bu durum O'nun şu sözlerinden anlaşılmaktadır:

İnsanlar kendini bilse yaratıldıklarını bilir; yaratıldığını bilince de Yaratan'ı bilir: Yaratan'la öz öze, yüz yüze, göz göze, el ele, dil dile olur. Hakk'ı uzakta aramaya ne gerek kalır efendim. Gelmiş geçmiş tüm ozanların dili, üstü kapalı, üstü örtülü hangi dilden söylesen söylesin 'yâr'dır efendim, 'yâr' (Tokel, 2012, s. 217).

Nitekim, O'nun bu fikirlerini zaten şu satırlarla dillendirdiği de görülmektedir:

*Gece gündüz baharında yazında
Arıyorum seni hayli zamandır
Şu benim özümde benim gözümde
Sevişmek ibadettir sevgi imandır*

*Seviştiğim anda mutlu olurum
Sevgisiz imanı nasıl bulurum
Ben böyle inandım böyle bilirim
Sevişmek ibadettir sevgi imandır*

*Sevgi için ben hep garip olduğum
Doğrudur sevgide iman bulduğum
Benim inandığım benim bildiğim
Sevişmek ibadettir sevgi imandır (Tokel, 2012, s. 217)*

Tüm insanları, Yaratan'ın bir parçası olarak gördüğü ve insana duyulan sevginin, Tanrı sevgisiyle de ilişkili olduğunu göstermektedir. Aşağıdaki dizelerde tüm canlılarda Hak'ın yüzünü görmek, O'nun cemaline âşık olmak sözleri de tasavvuftaki *Vahdet-i Mevcut* felsefesini anımsatmaktadır:

*Tüm canların Hak olduğun bilmese
Hakk'ın aşkı yüreğine dolmasa
O güzel cemale âşık olmasa
Kul garibim bu sazı çalmazdı (Tokel, 2012, s. 39)*

Ayrıca, Melamilikte insanlara karşı daima iyilikte bulunulmasının öğütlenmesi, yapılan ibadetlerin (örneğin topluca namaz kılmak gibi) görünür biçimde yapılmaması, dil ile değil,

kalp ile zikir yapılması, asıl istenilen özelliğin, kalp, ruh ve sırrın zikri olması (Gölpınarlı, 2015, s. 23) gibi esaslar düşünüldüğünde Neşet Ertaş'ın da maddiyata önem vermediği, başkalarına iyilik yaparken kendini gizlemeye çalıştığı da dikkat çekmektedir. Bu durum, Melamilikten de yoğun olarak etkilenen derviş topluluklarının, yani çoğunlukla “Abdal” adıyla anılan dervişlerin de özelliklerinden biridir.

Tasavvufta eğitimin bir parçası da “hizmet” olarak kabul edilmektedir. Bu nedenle de dergâha yeni gelen derviş, hizmete yönlendirilmektedir. Özellikle ihvana yönlendirilen derviş, daha sonra şeyhine hizmetle beraber insanları sevmeyi, nefsin direncini yenmeyi öğrenmektedir. Bu süreç sonunda şeyh olan derviş ise “dervişlerin hizmetkarı” anlamına gelen “Hâdimü'l-fukârâ” unvanı almaktadır. Tasavvufta insanların ihtiyaçlarını karşılamak üzere yapılan çalışmalara verilen “hizmet” Hakk'ın kullarına, yine O'nun rızası gösterilerek yapılmaktadır. Hizmetin temelinde Allah'ın rızası ve insanlara duyulan sevgi, şefkat ve merhamet duyguları bulunmaktadır (Yılmaz H. K., 2002). Neşet Ertaş'ın da insana ve Tanrı'ya bakışında tasavvufun “hizmet” ilkesinin ve temelinde yatan insan sevgisinin önem kazandığını görüyoruz. Nitekim, kendisini “ayaklar türabı, gönüller hizmetçisi” olarak nitelemesi de bu açıdan dikkat çekmektedir (Tokel, 2012, s. 40).

Neşet Ertaş'ın kişiliğine yansıyan bu özelliği, Hacı Taşan'a da atfettiği görülmektedir. Ertaş'ın, Orta Anadolu Abdallık kültüründe yetişmiş Keskinli Hacı Taşan için yazdığı şu dizelerinde Abdallığın temsilcisi olan Hacı Taşan'ın insana hizmet eden karakterine vurgu yapmaktadır:

*Hizmet için dağlar aşanı
Keskinli bilirlen Hacı Taşan'ı
Bunca hizmetler hani boşa mı
Açulsun meydanlar Taşan geliyor
İnsan hizmetine koşan geliyor¹⁶*

Burada sözü edilen “hizmet” somut anlamıyla, yani düğünlerde çalgıcılık yaparak insanları eğlendirmenin ötesinde çok daha derin anlamlar içermelidir. Neşet Ertaş'ın tasavvuf anlayışı ve insan sevgisine önemle vurguda bulunduğu dikkate alındığında, bu hizmetin insanlık

¹⁶ Bkz. (Tokel, 2012, s. 105).

adına, insanların birbirini sevmesi adına yapıldığı anlaşılacaktır. Nitekim, yukarıda da sözü edildiği gibi O'nun felsefesi sevgi temelli olup insanın kendini bilmesi aracılığıyla Tanrı'ya ulaşmasıyla mümkündür. Bu da yâr aşkı (Hakk aşkı), yani özünde sevgi ile mümkün olmaktadır. Bu da tasavvuftaki anlamında olduğu gibi hizmet etmek meselesinin, tüm insanlığa hizmet etmek ve bunu da sevgi, merhamet yoluyla yapmaktan geçtiğini ifade etmektedir. Ayrıca, *yâr aşkı* ile asıl kastedilmek istenenin *Tanrı aşkı* olması, tasavvuftaki *aşk ve cezbe* yolunun esaslarını anımsatmaktadır. Buna göre, Tanrı'ya olan sevgi, Tanrı'dan korkma düşüncesinin yerini almıştır. Bu da Tanrı'yı sevmeye, O'nun yarattığı tüm kullara hizmet etmeye tasavvufi bakımdan açıklık getirmektedir. Sufi şeyhlerin hizmetine giren bir müridin geçtiği aşamalardan birinde de *hizmet etmek* aşamasından Hucviri şu şekilde söz etmektedir:

Bir mürid, onlara (bir Sufi şeyhe), dünyayı terk etmek amacıyla katıldığı zaman üç yıllık bir süre için manevi terbiyeye tabi tutulur. Eğer o, bu terbiyenin şartlarını yerine getirirse ne ala; yoksa kendisine tarikata kabul edilmeyeceği bildirilir. İlk yıl insanlara hizmete, ikinci yıl Tanrı'ya kulluğa ve üçüncü yıl da kendi kalbini murakabeye hasredilir. O insanlara ancak, kendisini kullar sırasına, bütün başkalarını da efendiler mevkiine koyduğu zaman, hizmet edebilir. Yani istisnasız herkese, kendisinden daha iyi oldukları gözüyle bakması ve bunu, kendisinin herkese karşı hizmet vazifesi sayması gerekir. Allah'a bir karşılık için kulluk eden, Tanrı'ya değil kendi nefesine taptığına göre o, ancak kendisini dünya ve ahiretle ilgili bütün şahsi menfaatlerinden kopardığı ve Allah'a yalnız Allah için kulluk ettiği zaman, kulluk etmiş olabilir (Nicholson, 1978, s. 29).

Görüldüğü gibi, tasavvufun önemli aşamalarından biri olarak insanlığa hizmet etme düşüncesi, Neşet Ertaş'ın kişiliğine yansımış olup yaşam felsefesinin bir parçası olmuştur.

Neşet Ertaş'ın eserlerinde kendi adını kullanmayışı, hatta kendisine ait tam olarak kaç tane eseri olduğunu kendisinin bile tam olarak bilmeyişi de Melamilik ilkelerini anımsatmaktadır. Bu durum, Melamilik'in kendini övmekten ve kendi "benliğini" ön plana çıkarmaktan kaçınan ve bu suretle de halkın arasına karışarak Tanrısal aşkın gönülde, içsel olarak yaşandığı inanç felsefesini anımsatmaktadır. Buna göre, kişi, sûfi kıyafetlerine bürünüp halk arasında kimliğini ortaya koymaktan kaçınmış (Gölpınarlı, 2015, s. 22) hatta kendi adlarını vererek herhangi bir eser bile kalem almaktan sakınmışlardır. Neşet Ertaş'a eserlerinde neden adını kullanmadığı sorulduğunda ise Ertaş, "Babam da her ozan gibi aşıktı, fakat hiçbir zaman hiçbir ozan gibi türkülerinin içinde adını anıp söylemedi" derken babası

Muharrem Ertaş'ı örnek göstermektedir. Ayrıca, Ertaş eserlerini halka mal etmesini ve yapılan, üretilen her şeyin de Allah'a mahsus olmasıyla ilgili olarak şunları söylemektedir:

Babam duygularını bana nakşetmiş olacak ki, ben de şükür altmış yaşımdayım yazıp söylediğim türkülerin hiçbirinin içinde Neşet, Ertaş, ya da Neşet Ertaş diye bir kelime söylemedim, kullanmadım. Çünkü, hep insanlık içindir yapılan şeyler. Yok şu senin, yok şu benim, boş bunlar... Hiçbir şey hiç kimsenin değildir, benim bildiğim kadarınca insanın emeği kendine aittir. Herkesin emeği kendisininindir. İnsanlığa ne kadar emek vermişsek o kadar insanız; onun takdiri de Hakk'a aittir. Hiç kimse şu benimdir diyemez. Hiç kimse hiçbir şeye sahip değildir emeğinin haricinde. Her şeyin ve o emeğin sahibi de ölmez, yitmez, yatmaz-uyumaz, yemez-içmez, hepimizi şu kâinatta var eden, çiçekleri sıfatıyla renk renk donatan Allah'tır (Özcan, 2001, s. 108-109).

O'nun bu düşünceleri, daha önce de söz edilen Melamilik ilkeleriyle büyük ölçüde örtüşmektedir. Ayrıca, Melamilikteki kendi adının eserlerinde anılmaması meselesine Bizans ressamlarında da rastlanmaktadır. Bu durum, Melamilikteki gibi çok benzer nedenlere dayanan, "ilahi güzellik" anlayışının bir sonucudur. Buna göre, sanat, evreni ve insanın iç dünyasını anlamak, dolayısıyla da Tanrı'yı ve dini anlamının bir aracı olarak görülmüştür. Bu nedenle Bizans sanatını temsil eden duvar resimleri, ikonalar ve kilise ilahilerinin, inanç sahiplerini kutsal olanla karşılaştırma amacı taşıdığı anlaşılmaktadır. Bu sanat ürünlerinin görkemli olma amacı taşıma kaygısı bulunmamakta, sadelik içinde kutsal olanın görkemini barındırma işlevi bulunmaktadır. Tek bir mutlak güzellik vardır, o da Tanrı'ya aittir. Tüm yaratılanlar ise o güzellikten pay almıştır. Sanat ve müzik, bu ilahi güzelliği anlamada insanlığa kılavuzluk etmektedir. Bu nedenle üretim ve aktarım kişisel bir yararcılıktan çok toplumsal bir kutsallık algısı dahilinde şekillenmiştir. Anlaşılacağı üzere, bu durumda, sanatçıyı öne çıkaran bir tavır hiçbir zaman mevcut değildir. Bizans sanatçısı be yüzden resmini imzalamaz. Çünkü ona göre resim Tanrı'nın eliyle yapılır. (Güray, 2012, s. 63).

Neşet Ertaş, eserlerinde adından söz etmeyerek eserlerini tüm insanlık yararına ortaya koyduğu gibi kendisine kaç eseri olduğu sorulduğunda da verdiği cevap ilginçtir:

Bu konuda kesin bir şey söyleyemem, bir sayı veremem çünkü kaç kasetim veya eserim olduğu önemli değil. Halk kaçını beğeniyorsa o kadar plağım, kasetim veya eserim vardır. Ben plağı veya kaseti doldurduktan sonra unuturum. Gittiğim yerlerde halk hangi türkümü isterse ben onu çalar söylerim (Özcan, 2001, s. 110).

Kendi eserlerinin başka şarkıcı, sanatçılar tarafından okunmasıyla ilgili olarak ise “Varsın okusunlar. Sözlerini değiştirmedikçe, özüne bağlı kaldıkları sürece, gençlerin çalıp söylemelerinin bir sakıncası yoktur, aksine bu bir güzelliştir. Zaten ben bu parçaları çalınıp söylensin, halka mal olsun diye yazdım” demektedir (Özcan, 2001, s. 111).

Görüldüğü gibi Melamiliğin sonraki dönemlerde Kalenderilikte olduğu gibi pek çok derviş gruplarınca da benimsenen bazı fikirlerinin günümüzde de Abdallık geleneğinin önemli bir temsili olan Neşet Ertaş’ın kişiliğinde halen yansımalarının bulunduğu anlaşılmaktadır. Nitekim, bu durum Neşet Ertaş’ı doğrudan *Melamet eri* olarak nitelendirmek anlamına gelmemekle birlikte, Abdallığın inançsal temelini ve özünün günümüzde onun kişiliğine yansıdığı düşünülebilir. Bu manada, Neşet Ertaş’ın Nesimi’ye ait şu dizeleri okuması da bu varsayımımızı oldukça anlamlı kılmaktadır:

*Ben melamet hırkasını kendim giydim eynim
Ar u namus şişesini taşa çaldım kime ne
(Haydar...)*

*Gah çıkarım gökyüzüne seyrederim alemi
Gah inerim yeryüzüne seyreder alem beni
(Haydar..)*

*Sofular haram demişler bu aşkın badesine
Ben doldurur ben içerim günah benim kime ne
(Haydar...)*

*Nesimi'ye sormuşlar yarin ilen hoş musun
Hoş olayım olmayayım o yar benim kime ne
(Haydar...)*

2.4. Günümüzde Türkmenler ve Abdalların Yaşam Tarzı Olarak Gezginlik ve Göçebelik

Abdallar, göçebe ya da konar-göçer yaşam tarzını benimseyen Türkmenler arasında yer almaktadır. Ayrıca, Türkmen aşiretler arasında Abdalların önemli bir yere sahip bulunduğu “Türkmen obasız, oba ağasız, ağa Abdalsız olmaz” deyiminden de anlaşılmaktadır. Osmanlı arşiv belgeleri, Abdal oymaklardan “Türkmen Taifesi” olarak söz etmekte, Abdalların Türkmen aşiretleri ve Türkmen cemaatleri olarak Anadolu’nun pek çok bölgesine yerleştiklerini göstermektedir (Altınok, 2013).

Türkmen kelimesi, başlangıçta Müslüman olan Türklere denilmiş ve onları Müslüman olmayanlardan ayırmak için kullanılmıştır. Ancak zamanla Türklerin çoğunluğu Müslümanlığı kabul ettiğinde Türkmen kelimesi bu kez “Oğuz” kelimesiyle eşdeğer tutulmaya başlanmıştır. Böylece Türkmen kelimesi yerleşik hayata geçmeyen ve göçebe-yarı-göçebe yaşayan Türklere için kullanılmıştır. Daha sonraları ise yerleşik şehirlilere Türk, göçebe olanlara “Türkmen” denilmiştir. Aynı anlama gelecek şekilde göçebe Türkmenlere “Yörük” de denilmiştir. Akdeniz yöresindeki Tahtacılar “Yörük” denilmesi de bununla alakalıdır (Kocadağ, 1997, s. 59). Cemal Şener, Türkmenlerin yaptıkları mesleklere ya da bağlı oldukları boya göre çeşitli adlar aldıklarını belirtmektedir. Türkmenlerin “Sıraçlar, “Çepniler”, gibi soy adları, ya da mesleklerine göre “Tahtacılar”, “Abdallar”, “Yörükler” gibi farklı isimler aldıklarını belirtmektedir. Toroslar’da Ege’de, Muğla yöresinde orman köylerinde yaşayan Tahtacılar, geçim kaynağı olarak tahta işi orman ürünleriyle ilgilendikleri için Tahtacılar olarak adlandırılırken, hayvancılık işiyle uğraşan Türkmenlere “Yörük” denilmiştir. Müzik işiyle uğraşan, düğünlerde davul-zurna, bağlama çalarak geçimini sağlayan Türkmen gruplarına ise “Abdal” denilmiştir. Abdallar da Orta Anadolu ve Anadolu’nun pek çok yöresinde yaşayan bir Türkmen boyudur. Kulaksız da Abdalların Türkmen olduklarına işaret ederken Abdallar, Tahtacılar, Yörükler, Baraklar, gibi ayrımların mesleki ayrımlar olduğu düşüncesini desteklemektedir (Şener, 2006); (Kulaksız, 2012, s. 12).

Türkmenlerin Osmanlı Devleti'nde ve Cumhuriyetin kuruluşundan sonra devletin iskân politikalarıyla beraber yerleşik yaşama geçmeye başlasalar da uzun bir süre konar-göçer bir yaşam tarzı benimsedikleri görülmektedir. Konar-göçerlik daha çok mesleklerinin gereği olarak yaylak-kışlak hareketlerine bağlı bulunmaktaydı. Konar-göçer yaşam tarzları biraz da hayvanlarına otlak bulma üzerine şekillenmiştir. Kuruluş devrinde Rumeli'de ve Batı Anadolu'daki iskân politikalarıyla Türkmenlerin yerleşik hayata geçmeye başlamaları süreci (Halaçoğlu, 2009, s. XVI-XVII) günümüze kadar devam etmiştir.

Gezici ve konar-göçer bir yaşam tarzı benimseyen ve Türkmenler arasında yer alan Abdalların Osmanlı Devleti'nin iskân politikalarıyla, özellikle kuruluş devrinde uç bölgelere gönderildikleri ve iskân faaliyetlerine öncülük ettiklerinden söz edilmişti. Benzer şekilde Cumhuriyet döneminde de konar-göçer bir hayat süren Türkmenler ve Yörükler (daha çok hayvancılıkla uğraşan Türkmenler) yerleşik hayata geçirilmek için iskân edilmeye başlanmıştır. Türkmen aşiretlerinin Niğde, Konya, Aksaray, Karaman, Kahramanmaraş, Karaman, İçel, Adana, Isparta, Kütahya, Bilecik, Aydın gibi pek çok vilayette iskân edildiği görülmektedir. Abdallar da Cumhuriyet dönemiyle beraber, Anadolu'nun geniş bir coğrafyasında yerleşik yaşama geçirilmeye başlanan Türkmen aşiretlerle birlikte yerleşik hayata geçmeye başlamışlardır (Hayati Beşirli, 2008, s. 5-11).

Türkmen aşiretlerinin göçleri ve iskanlarıyla ilgili tarihsel bilgiler de onların arasındaki ozanların şiirleriyle günümüze kadar aktarılmıştır. Örneğin 18. yüzyılda, yerleşik halka zarar verdikleri iddiasıyla bir kısım Türkmen aşiretleri Suriye, Rakka, Kıbrıs gibi bölgelere iskân edilmişlerdir (Halaçoğlu, 2009, s. XXIV). Sözü edilen Türkmenler Barak Türkmenleri olup bu durumu, Mehmet Demir şu şekilde aktarmaktadır:

Baraklar Erzincan yolu ve Sivas yöresinde bir süre kaldıktan sonra oradan Yozgat, Çiçekdağı, Kırşehir ve Kayseri dolaylarına yerleşmişlerdir. Bu bölgelere yerleşen Barak Türkmenleri, hayatlarını göçebe olarak sürdürürler ve geçimlerini hayvancılıkla sağlarlar. Bu bölgelerde göçebe olarak yaşayan Türkmen oymakları ile yerli halk arasında çeşitli anlaşmazlıklar meydana gelmiş ve yönetimle bazı Türkmen oymaklarının da arası açılmıştır. Bunun üzerine Osmanlı devleti 1691 yılında bir iskân siyaseti uygulamış, Barak ve Beğdili'leri Urfa ile Rakka arasına mecburi iskana tabi tutmuştur. Barak Türkmenleri; Feriz Bey'in önderliğinde 84 bin hane ile göçe başlamıştır ki; bunun dört binini Abdallar (çalgıcılar) oluşturmaktadır.

Barak ve Beğ-Dili'ler Cülap'ta Akçakale'den Rakka'ya kadar Belih Nehrinin iki tarafında Ayn-ı Aruz (Ayneliz) gölünün etrafına yerleşmişlerdir (Hartavioğlu, 2013, s. 13).

Bu iskana tabi tutulan Türkmenler arasında bulunan Abdallardan da söz eden Dedemoğlu bu olayı şu satırlarla anlatmaktadır:

*Çıktık Horasandan sökün eyledik
Düşürdüler bizi tozlu yollara
Omuzlarda parlıyor uzun şilfeler
Aşırdılar bizi karlı dağlara*

*Oradan geçirdi sürdü Colaba
Seksen dört bin evdir gelmez hesaba
Deve koyun çok insan kalaba
Susuz hayvan inileşir göllere*

*Dedemoğlu derki aşkın bağından
Aşırdılar bizi Yozgad dağından
Anadolu Sivas şehri sağından
Bu zamanda destan olsun dillere (Hartavioğlu, 2013, s. 14-15)*

Dedemoğlu, Anadolu'da yerleştikleri bölgeleri anlattığı şu satırlarda da Abdallardan söz etmektedir:

*Toplandı aşiret geldik Culab'a
Feriz Bey'in yurdu bağ bend değil mi?
Emroldu beylere konduk yan yana
Hacı Ali'nin yurdu Seylan değil mi?*

*Dedemoğlu Haymaların kurulsun
Yenilsin içilsin sohbet verilsin
Döğülsün kahveler davul vurulsun
Abdalların yurdu veran değil mi? (Hartavioğlu, 2013, s. 24-25)*

Kırşehir Abdalları da çoğunlukla “gezginci” olup yakın zamanda yerleşik hayata geçmişlerdir. Türkmenlerin yaşam tarzı olan “gezgincilik”, Türkmen geleneğinin taşınması açısından da önemli bir katkı sağlamıştır. Nitekim, Muharrem Ertaş, Avşar Türkmenlerinin ünlü şairi Dadaloğlu'nun sesini, Çukurova'dan Kırşehir'e taşımıştır. Abidin Ertem'in deyiimiyle “bozlağı Çukurova'dan Kırşehir'e indirmiştir” (Yılmaz A. , 2008). Avşarların yerleşik hayata geçirilmeleri ve bu arada çektikleri sıkıntılar da ozanların satırlarına

yansımıştır. Özellikle Kırşehir’de de bulunduğu anlaşılan Dadaloğlu, Çiçekdağı’yla ilgili şu satırları döktürmüştür:

*Dadaloğlu görülmüyor borandan,
Yıksın dağların kalksın aradan
Elbeyli’den geldim koru Yaradan,
Sende bir gümanım var Çiçekdağı* (Yılmaz A. , 2008, s. 79).

Yine Dadaloğlu Avşar Türkmenlerinin Uzunyayla’dan Keskin’e göç ettikleri dönemde söylediği *Biter Kırşehir’in Gülleri Biter* Muharrem Ertaş’ın yorumuyla hayat bulmuş, Kırşehir’in adeta “milli türkü”sü haline gelmiştir:

*Çıktım yücesine seyran eyledim,
Cebel önü çayır çimen görünür.
Bir firkat geldi de coştum ağladım,
Al yeşil bahçeli Kaman görünür.*

*Dadaloğlu’ m derde zatında zati,
Çekin eyerleyin gökçe kır atı,
Göçmek değil bizim ilin muradı,
Ağ yâre gitmemiz güman görünür* (Yılmaz A. , 2008).

Muharrem Ertaş ve Keskin’li Abdal Hacı Taşan gibi Orta Anadolu Abdalları da Dadaloğlu gibi ozanların iskanla ilgili söylediği bu türküleri seslendirmişlerdir. Örneğin Muharrem Ertaş’ın seslendirdiği, Dadaloğlu’nun *Avşar Bozlağı*, (*Kalktı Göç Eyledi Avşar Elleri*), *Biter Kırşehir’in Gülleri Biter*, gibi Hacı Taşan da yöresindeki Türkmen aşiretlerinin göç ve iskân olaylarını anlatan; *Erciyes’ten Duman Kalktı*, *Cerit Rakka’dan Sökün Edince*, *Seksen Bin Haneyle İskân olunca Anadolu Benim Dedi Beydili*, *Aşağıdan Yusuf Paşam Geline*, bozlaklarını, yöre halayları gibi büyük bir ustalıkla yorumlamışlardır (Altınok, 2013).

Görüldüğü gibi, Türkmenlerin yakın bir zamana kadar sürdürdükleri gezginci yaşam tarzı, geleneğin de aktarılması ve bölgeden bölgeye taşınmasını da sağlamıştır. Ozanların dilinden, tarihi olaylara, göçlere, çekilen sıkıntılara da şahit olmak mümkün olabilmiştir. Gezginciliğin tarih içinde ne tür nedenlere bağlı olduğu konusu da ayrıntılı olarak incelenmeye değer görünmektedir. Nitekim, ilk bölümde sözünü ettiğimiz, Abdalların (derişler) dünya görüşüne göre bu dünyanın geçiciliği ve Tanrı’ya yaklaşma arzularının bulunduğu, bu nedenle bu dünyada mal mülk edinerek yerleşik bir yaşama adapte olmamaları söz konusuken daha yakın bir dönemde Abdalların, hayvancılıkla uğraştığı,

toprak sahibi olmadıkları bu nedenle konar-göçer yaşam sürdürdükleri görülmektedir. Bu bakımdan, “gezgincilik” kavramı, aynı kalmakla beraber, işlevinde değişiklik olduğu anlaşılmaktadır. Bu faaliyetinin, geçmişteki ve günümüzdeki dini, sosyal ve toplumsal nitelikleri farklılık göstermektedir. Örneğin, Osmanlının kuruluş devrinde “alp-eren” ya da “kolonizatör dervişler” olarak, iskân ve yerleşim yeri açma gibi amaçlara hizmet ederken, aynı zamanda İslamlaştırma gibi dini sebeplerle de -tekke ve zaviyeler açmak- *gezgincilik* yaptıkları düşünülürse, günümüzdeki Abdalların farklı sebeplerle bu özelliği sürdürdükleri tahmin edilecektir. Keskin’e göre Abdalların, bilinen en eski dönemlerden, şamanların/kamların üstlendikleri görevler de dahil olmak üzere Türk yaşantısından izler taşımaları dikkat çekici olsa da günümüzde işlevsel olarak abdalların hizmet verdiği alanın daha çok müzikle sınırlanmış olduğu görülür. Bu açıdan ele alındığında insanların düğün hizmetleri için “oradan oraya” koşan Abdalların günümüzde bir tür daraltılmış anlamda “gezici-dervişlik” yaptıklarını söylemek mümkündür (Keskin, 2014). Bu durumla ilgili olarak, küçük yaşlarından itibaren babasıyla düğünlere gitmeye başlayan Neşet Ertaş “Ben beş altı yaşlarındayken babam bizi aldı, köyümüzden ayırdı. Köy köy, şehir şehir dolaştık.” şeklinde aktarmaktadır (Özcan, 2001, s. 79).

Köprülü’ye göre Abdalların bir kısmı ekicilik hayatına geçerek toprağa bağlanmakla beraber kısmen göçebe olan Abdallar da bulunmaktadır (Köprülü, 2004, s. 364). Sıtkı Soylu da İçel, Mut, Mersin, Gülnar ve Anamur’da yaşayan Abdalların yerli ve gezginci olarak iki gruba ayrıldığını belirtmektedir (Yörükkan, 2006, s. 113).

Abdalların yaşam biçimleriyle ilgili olarak alkol ve uyuşturucu madde kullanımı da dikkat çekmektedir. Abdalların geçmişte müzik eşliğinde sema ederken esrar ya da uyuşturucu maddeler kullanarak, kendilerinden geçtikleri düşünüldüğünde, günümüzde bu anlamda bir madde kullanımı olduğunu söylemek mümkün görünmemektedir. Ancak bir alışkanlık olarak halen bazı bölgelerde Abdalların alkol gibi uyuşturucu maddeler kullandıkları söylenebilir. Sıtkı Soylu eski İçel bölgesindeki Abdallar arasında esrarın yaygın olduğunu hatta halk arasında esrarın “Abdal otu” olarak yerleştiğini belirtmektedir. Abdalların gönüllerinin istediği biçimde yaşarken yarın endişesi duymadıklarını ve yerli halk tarafından ikinci plana itilmelerini umursamadıklarını da kaydetmektedir. Halk arasında “Abdal keyfi”

olarak yerleşen bir başka deyiş de onların “işi gücü kafadan atıp kendini tamamen zevke vermek” anlamına gelmektedir (Yörük, 2006, s. 113-114). Bu tespitler, geçmişte tuhaf halleriyle esrar kullanarak kendinden geçen Abdal-dervişleri kısmen çağrıştırmaktadır. Günümüzde Abdalların davranışları bir ayin ya da ritüel biçiminde olmasa da dışardan insanların ne diyeceklerini umursamadan, diledikleri gibi yaşama tarzını benimsemeleri bakımından geçmişteki Abdalların özelliklerini gösterdikleri de söylenebilir.

2.5. Günümüz Abdalları ve Alevilik

Peter Alfred Andrews'e göre, "Tahtacılar", "Abdallar", "Yörükler", "Zazalar", "Baraklar", "Avşarlar", "Malalar", "Çepniler", "Sıraçlar", "Amucalılar", "Bedreddiniler", "Terekemeler", "Nusayriler" ve "Bektaşiler" Anadolu'daki Alevileri oluşturmaktadır (Timisi, 2007, s. 73). Buradan anlaşıldığı üzere, Abdallar da Alevilik içinde değerlendirilen gruplardan biridir. Faruk Sümer ise daha net bir iddiada bulunarak Anadolu'daki Abdalların tamamının Kızılbaş olduklarını belirtmektedir (Sümer, 1972, s. 174). Bu iddia günümüz için geçerli olmamakla beraber, Abdalların çoğunlukla bu inanç yapısına sahip olduklarıyla ilgili pek çok tespit bulunmaktadır. Örneğin, Anadolu'daki abdallara daha çok Alevî sahalarında rastlanması da bunlardan büyük bir kısmının Alevî olduğunu göstermektedir. Bu Abdalların, diğer heteredoks zümreler gibi -Kızılbaşlar ve Tahtacılar- Alevî oldukları anlaşılmaktadır. Bu bakımdan Abdalları, ayin ve akîde bakımından eski Türk şamanizminin izlerini taşıyan Anadolu Alevî Türkmenlerinden ayırmamak gerekir (Köprülü, 2004, s. 363-64). Nitekim, yakın geçmişte, Atatürk'ün Ankara'ya gelişinde Atatürk'e sembolik olarak liderlik görevinin aktarıldığı “Seymen Alayı”nda Kızılbaş Abdalların yer aldığı ve tıpkı Eski Türk geleneklerine benzer hareketlerde bulduklarıyla alakalı olarak Şapolyo'dan aktarılan şu bilgiler oldukça ilginçtir:

Davul ve zurna çalmaya başladı. Bu davulcuların en meşhurları Bala kazasının Eblas köyünden gelen “Abdal Kızılbaşlardı”. Zurnacı avurtlarını şişirerek çalıyor, Abdal Hasan, Abdal Haydar, Abdal Mahmud da davulları havada birer Şaman gibi dans ediyorlardı. Seymen Alayında Nakşibendi, Sadi, Rufai, Kadiri, Mevlevi, Bayrami, Ahiler, Kızılbaşlar vardı. Alayın önünde davulcular ve zurnacılar geçer. Bu davulcular bizim bildiğimiz davulcular değildir. Seymen davulcuları mutlak Kızılbaş Abdallardır. Bunların kıyafetleri şayanı dikkattir. Bu davulcular birer şamana benzemektedir. Bunlar beyaz şalvar giyerler. Üzerlerinde sırmalı camadanları vardır. Bellerinde geniş bir silahlık ve bunun içinde sırmalı mendil

sarkar. Göğüslerinde bir takım paralar ve boynuzlar ve yeda taşı gibi ufak, ufak taşlar asılıdır. Saçları uzundur. Başlarında keçe külah vardır. Bunlar Seymen Alayının en önündedir. Zurna çaldığı zaman bunlar davullarını havaya kaldırırılar. Kalkarlar, bir ayakları üzerinde dönerler, tekrar davullarını havaya kaldırırılar. Sanki gökten bir takım Tanrı ruhları çağırır gibi garip hareketler yaparlar. Sonra omuzlarını kıvıltatırılar, ayaklarıyla zeybek oynar gibi, rakslar yaparlar. Davulu yere doğru çalarlar, tekrar havaya kaldırırılar. Sıçrarlar, yere diz çökerler, çok kere iki davulcu karşılıklı oynar (Güray, 2013).

Görüldüğü gibi, davul-zurna çalan, eski şaman ayinlerine benzer hareketleriyle dikkat çeken ve Kızılbaş oldukları özellikle vurgulanan Abdalların, Atatürk'ü karşıladıkları ve oldukça yakın bir geçmişte halen Alevi hüviyeti taşıdıkları anlaşılmaktadır.

Davul, zurna çalarak geçimlerini sağlayan Abdalların aralarında saz şairliği (âşıklık) ile ün kazananları bulunmaktadır. Aralarında yetişen *dede* 'ler onları yılda bir ziyaret ederek, ayin yaptırmakta, bu ayinler sırasında kurbanlar kesilmektedir (Köprülü, 2004, s. 356,363-64). Abdalların, vaktiyle Hacı Bektaş merkezindeki Çelebileri, dede ve babaları manevi büyükleri saydıkları ve onlardan izin almadıkça dedelik yapamadıkları görülmektedir (Yörükan, 2006, s. 387).

Antalya'nın Zeytin Köyü'nde Atabeyli Naci Bey'in Abdallarla ilgili yaptığı araştırmalarda da bu bölgedeki abdalların dini olarak diğer Alevi zümrelerinden farksız olduğu anlaşılmaktadır. "Abdal Musa, Kaygusuz Abdal, Şah Hatayî, Hacı Bektaş Veli" gibi Alevi büyüklerine saygı gösterdikleri, onların nefeslerini, menakıbnamelerini bildikleri görülmektedir. (Köprülü, 2004, s. 356). Yine Atabeyli, Abdalların eski Türk şölenlerini andıran bazı ayin ve erkanının bulunduğunu belirtmektedir. Abdalların Tahtacı ve köylü sofıyan süreleriyle çok da farklı olmadığını ancak, meşrep itibarıyla daha kalender ve daha harabatî olduğunu ifade etmektedir. Ülkütaşır da bu görüşü destekler nitelikte Abdalların mezhep bakımından "Alevi-Câferî" olduklarını ve Âyin-i Cemlerinin köy Bektaşileri, Çepniler ve Tahtacıları gibi olduğunu belirtmektedir. (Yörükan, 2006, s. 112-113).

Alevi inançlarını sürdüren Mersin'deki Abdalların halen Antalya'daki Yağmurlu ocağına bağlı oldukları görülmektedir. Bu bölgedeki Abdallar diğer Türkmen Alevi-Bektaşileriyle inanç bakımından ciddi farklılıklar göstermemektedir. Hacı Bektaş Veli'yi ulu kabul

etmekte ve belirli dönemlerde cem yapmakta, semah dönmektedirler. Bir cem evleri olmadığı için cemleri evlerinde yaptıkları ve Karaman, Antalya ve Hacı Bektaş Veli dergahından gelen dedelerin kendilerine cem yaptırdığı bilinmektedir (Can, 2010, s. 54).

Taşeli yöresinde yaşayan Abdallarında Konya'dan Yağmurlu, Hacı Bektaş Ocağından dedeleri gelerek cem yaptırmıştır. 1960'lı yıllarında Aşık Davut Sulari, Aşık Kul Hasan gibi dedeler gelerek Tencilli Hüseyin'in evinde cem tutmuşlardır. Çeşitli nedenlerden dolayı cem tutmaya ara vermekle beraber son yıllarda evlerde cuma akşamların toplanıp cem tutmaya başlamışlardır (Üçyıldız, 2017).

Bir başka araştırmanın yapıldığı Gaziantep'te, Güzelbey bu bölgede yaşayan Abdalların Alevî olduklarını ve Muharrem ayında çalışmadıklarını aktarmaktadır (Yörükkan, 2006, s. 113).

Afyon-Çay-Yeşilyurt'ta bulunan Abdallar, Seydişehir'den gelerek buraya yerleştirilmişlerdir. Cem evleri bulunmamakla beraber, perşembe günleri “Çerağ uyandırma” işlevini halen yerine getirmektedirler. Dedeleri ise Aksaray Ortaköy'den gelmekte olup cemlerinde semaha büyük önem vermektedirler (Aksüt, 2017).

Ankara-Polatlı'da yaşayan Abdallar, Alevi inançlarını sürdürmekte olup cem geleneklerini devam ettirmekte ve Kırıkkale'den gelen dedeleri eşliğinde cem yaptıkları görülmektedir (Aksüt, 2017).

Erdem Özdermir, Emirdağı Abdallarının halen Alevi inancını sürdürdüklerini ve cem yaptıklarını belirtmektedir. Abdalların diğer Alevi-Bektaşî Türkmenlerden farksız olduğunu ve Hacı Bektaş Veli'yi tarikat piri olarak benimsediklerini, ibadetleri esnasında ise yöresel çalgılar eşliğinde nefesler ve Pir Sultan Abdal'dan, Şah Hatayi'den deyişler ve semahlar okuduklarını, aynı zamanda semah döndüklerini ifade etmektedir. Sözleri Şah Hatai'ye ait olan “Emirdağ Kırklar Semahı” dedikleri bir de geleneksel semahları vardır. Emirdağı Abdallarının cemevi yoktur ancak evlerinde cem yapmaktadırlar (Özdemir, 2008, s. 15). Ayrıca bir kısa bir süre öncesine kadar cemde kendilerini “Teberler” olarak

adlandırmışlardır. Emirdağlılar ise Abdallara “Edeler” demektedir. Emirdağı Abdalları Urfa’dan, Musul’dan gelmişlerdir. Abdallar arasında Kamber Abdallar, Dalak Abdal, Göyceler, Meytiler, Dedler, Habipler, Karaoğlanlar, Paşalar sülaleleri bulunmaktadır (Aksüt, 2017).

Karaman’da yaşayan Abdalların bir kısmı Karayağmurlu ocağına bir kısmı ise Seyit Battal Gazi ocağına bağlı olduklarını söylemekte olup Dedeleri Hasan Ali Kuş’un evinde cem geleneklerini halen sürdürmektedirler (Aksüt, 2017).

Abdalların Alevi-Bektaşî geleneğe yakın durdukları ve tarihlerinde de bu çizgi boyunca kimliklerini taşıdıkları görülmektedir. Ancak bazı bölgelerde Abdallar, toplumda dışlanmamak, artık dedelerin gelip kendilerine cem yaptırmamaları gibi çeşitli nedenlerle Sünniliği benimseyip, Alevilikle ilişkili geleneklerini kaybetmişlerdir. Ancak yakın bir zamana kadar Alevi hüviyeti taşıdıklarını kendileri de aktarmaktadır. Bununla ilgili olarak Görkem, Türkmen boylarından Barakların ve Abdalların Alevi-Bektaşî kimliklerini kaybederek Sünniliği benimsediklerini aktarmaktadır. Dedemoğlu’ndan da söz eden Görkem, Baraklar ve Abdalların müzik ve Alevilikle bağlantılarına şu şekilde kaydetmektedir:

Baraklar Feriz Bey zamanında Sünniliği kabul etmişlerdir. “Barak şifahî tarihi, kendilerinin Horasan’dan geldiğini haber veriyor. Onlar, göç sahnesine Feriz Beyin reisliği zamanında, 84.000 hane Barak, 400 hane Abdal ile atılıyorlar¹⁷ ve Yozgat havalisine yerleşiyorlar. Bütün Barakların reisi Feriz Bey ve Abdalların Ağası da Dedemoğlu’dur. Dedemoğlu aynı zamanda Feriz Beyin yanında saz şairidir.” (Tanyol 1952: 72-73). İki tane Dedemoğlu’nun var olduğu biliniyor. Birisi: 17. yy.da yaşamış, Çorum-Sungurlu köylerinden veya Çumra’nın -yanlıştır doğrusu Çorum olmalıdır- Dedemoğlu köyünden Alevi-Türkmen âşık. (Her iki şair hakkında yapılan bazı yayınlar için bk. Özder 1969). Kılıçoğlu da Dedemoğlu ile aynı anda Firuz Beyin âşığıdır. Kılıçoğlu’nun Barak Türkmenlerinin Azıklı obasından olduğu söylenmektedir. Adana’da mahpus olmuş, bir müddet Halep’te oturmuştur. Yüz yaşına kadar yaşadığı tahmin edilmektedir. Şiirlerinden birisinde “Hak Muhammed Ali derler bir de pirim var” diyor. (Özbaş 1958: 74- 76). Dolayısıyla Dedemoğlu’nun de zaman içerisinde Alevi-Bektaşî meşrep bir kimliğe dönüştürüldüğü düşünülebilir sanıyorum. Kılıçoğlu’nun Barak bölgesinden derlenen bazı şiirlerindeki Alevi-Bektaşî öğeler de bu açıdan değerlendirilmelidir. (Şiirleri için bk. Özbaş 1939,

¹⁷ Hartavioğlu’nun görüştüğü Baraklardan Halaf İşbilir de Dedemoğlu’nun Barak Türkmenlerinin reisi Feriz Bey’in ozanı olduğunu ancak 84.000 çadırın 7000’inin Abdallardan oluştuğunu aktarmıştır (Hartavioğlu, 2013).

1958). *Deli Boran isimli âşık da bu şekildedir. Güney illerinde yaşayan bir Türkmen iskân şairi ve adına bir halk hikâyesi teşekkül etmiş, fakat zamanla özellikle Çorum yöresinde Alevi-Bektaşî bir kimliğe büründürülmüştür. Dedemoğlu'nun Yozgat dolaylarına gelip Firuz Bey ile birlikte yerleştiğini söylüyor sözlü tarih. Durum böyle olunca, Dedemoğlu'nun bu coğrafyada –Çorum civarında- Alevî şairi kimliğiyle ön plana çıkarılması da açıklanabilir* (Görkem, 2006).

Yerleşik yaşama geçen Abdalların, eski inançlarından uzaklaştıklarına örnek teşkil edecek bir bulgu da Sıtkı Soylu'nun eski İçil bölgesinde yaptığı araştırmalarda ortaya çıkmıştır. Bu bölgede yerleşik hayata geçen Abdalların Sünnet ehline çok yaklaştıklarını belirtmektedir (Yörükkan, 2006, s. 113-114).

Alevi inançlarını kaybeden Abdalların bir bölümüne de Konya'da rastlanmıştır. Aslıhan Örün'ün Konya'nın bir Abdalların yaşadığı Doğanlar mahallesinde Abdallarla yaptığı görüşmeler ise onların eski Alevi kimliklerini tamamen kaybederek Sünniliği benimsediğini göstermektedir. Ancak, Alevilikle ve müzikle ilişkilerine dair geçmişlerini anlatmaları da ilginçtir. Görüştüğü Abdallar 60-70 sene önce Horasan'dan, Van'dan, Erzurum, Aksaray'dan geldiklerini söylemektedir. Eski kimlikleriyle ilgili “Savaşlardan dolayı dedelerimiz çıkıp gelmiş buralara bir umut. O zamanlar kültürümüz kötümüş. Dedelerimiz de cahilmiş. Affedersiniz rakı içip semah dönerlerdi!” şeklindeki ifadeleri de oldukça şaşırtıcıdır. Örün ayrıca, sürekli kültürlerinden sıyrıldıklarına vurgu yaptıklarına dikkat çekmektedir. Soylarından dolayı, iş ve ev bulmakta zorlandıkları, toplum tarafından dışlandıkları düşünüldüğünde, kültürlerini terk ederek kimliklerini kaybetmek zorunda bırakıldıkları anlaşılmaktadır. Eskiden müzikle ilişkili meslekleri olduğuna ve semah dönerek cem yaptıklarına dair şu ifadelere yer vermişlerdir:

Sağ olsun devlet 1993'te buraya baktı. Mahallemize imam gönderdi. O semahlar, cemler falan kalmadı... Kimi pazarlara çıkıyor. Kimi İstanbul'dan mal getiriyor, genelde kıyafet ve ayakkabı. Nadir de olsa zurna veya davul çalanlarımız var. Önceden çoktu ama artık yok denebilecek kadar az buralarda. Çerçilik¹⁸ çok yaygın. Üç tekerlekli arabayla gezip bir şeyler satarlar.

Örün, onların Alevi inançlarını terk etmek zorunda bırakılmalarıyla ilgili olarak “Bir insan nasıl olur da kendi kültüründen bu kadar utanır hale getirilir?” sorusuyla şaşkınlığını dile getirmektedir (Abdalları, 2015).

¹⁸ Üç tekerlekli el arabası ile mahalleleri gezerek yapılan takas ve ikinci el eşya satımı.

Orta Anadolu Abdallarının da Alevi geleneklerinden uzaklaştıkları ancak yakın bir zamana kadar bu geleneklerin sürdüğüne dair elde edilen bilgiler dikkat çekmektedir. Örneğin, Alevi-Bektaşî kültürüyle ilgili semah ve benzeri eserlerin Abdallar arasında halen icra edildiği görülmektedir. Bunlar arasında Hacı Taşan'ın da bulunduğu ve Bektaşî edebiyatına ait semah ve benzeri eserleri seslendirdiği görülmektedir. Ayrıca Süleyman Köstekli'nin verdiği bilgilere göre, Hacı Taşan'ın Kırıkkale ve Kırşehir'de Abdalların yerleşik olarak bulunduğu bölgelerde yapılan cem ayinlerinde zakir olarak bulunması ve dini konularda irfan sahibi olarak toplum tarafından saygı görmesi açısından da önem arz etmektedir Hacı Taşan'ın "bilge", "öğüt veren", "toplumu sanatıyla yönlendiren" bir kişiliği olduğu da dikkat çekmektedir. O'nun, okuduğu eserler arasında bu geleneği temsil eden örnekler şu şekilde tespit edilmiştir (Erkan, 2008, s. 55,59):

Hacı Taşan'ın bu türe ait okuduğu, ulaşabildiğimiz eserler;

1. *Pir Sultan Abdal mahlaslı "Döndün Mü Benden Yüzü Dönesi"*
2. *Derviş Ali Mahlaslı "Balım Sultan Tekkesinin İçinde"*
3. *Aşık Veli mahlaslı "Cenab-i Bari'den İhsan Olursa"*
4. *Teslim Abdal mahlaslı "Duydun mu"*
5. *Derviş Ali mahlaslı "Ankara'dan Çıktım Sabah Namazı"* (Erkan, 2008, s. 57).

Orta Anadolu Abdallık geleneğinin bir başka önemli temsilcisi Neşet Ertaş'ın ise Alevi-Bektaşî kültürüne dair okuyup icra ettiği eserler şu şekilde tespit edilmiştir:

1. *Şah Hatayi Mahlaslı "Gördüm Güvercin Donunda Oturur"*
2. *Mahlası belli olmayan "Ey Erenler Hak Aşkına"*
3. *Sefil Hüseyin mahlaslı "Güzel Şahtan Bir Haber"*
4. *Nesimi mahlaslı "Haydar Haydar"* (Erkan, 2008, s. 59)

Ancak Orta Anadolu bölgesinde eskiden Abdallar arasında Alevi-Bektaşî geleneğinin sürdüğüne dair Sivas ve Kahramanmaraş'tan yüz elli sene önce Kırıkkale Keskin'e iskân edilen Pehlivanlı aşiretinden Rıza beyin oğlunun düğününe 1931'de davetli olarak katılan Ahmet Talat Onay yörede karşılaştığı Abdal müzisyenlerle ilgili şunları aktarır:

Davulcuların Abdal olması dikkatimi celp etti. Alevi mezhebinde olan bu adamlarda Türk harsı ile Türk halkiyatı ile alâkadar çok şeyler bulunacağı şüphesizdi. Bir şeyler bulur, alırım ümidi ile Rıza Bey'e nefes okumalarını emretmesini rica ettim. Kahve ocağında oturan oğlu Arslan Bey'i çağırarak arzımın ifasını emretti. Sazlı sözlü meclisleri idarede yekta olan Arslan Bey, birkaç parça okudu; müteakiben Veli Kahya ismindeki Abdalların muhtarı da bir hayli şeyler okudu. Fakat bu bedmest

Abdalın okudukları çok manidar şeylerdi. Hele Bektaşiliğe ve Aleviliğe muhip ve mensup görünmek isteyenlerin maksatları ile istihza için okuduğu nefesin şu parçası ne kadar manidardır:

*Kenarında gezmediğin deryanın
Ne haddin ki ortasında yüzesin
Hakikatte yarım adam değilsin
Dava kılan elli ile yüze sen*

Sohbet ilerledikçe, halîhazırûnda az çok bir inkişaf belirdi. İşte bu birkaç saatte Kul Himmet'ten, Sadık'tan, Veli'den, Keskinli Ali'den, Hatayi'den öyle şiirler, nefesler okudular ki okuyanların hafızasına hayret etmemek kabil değildir (Erkan, 2008, s. 18).

Alevi-Bektaşî geleneğiyle ilgili olarak Elmalı Abdallarından Haydar Durakoğlu-diğer Abdalların deyişiyile Âşık Haydar- da cem evlerinde zâkirlik yapmıştır. Âşık Haydar, en çok Abdallar arasından âşıkların yetiştiğini belirtmektedir. Alevi-Bektaşî geleneğinin temsil eden Abdallardan biri olarak O'nun söylediği şiirlerden biri aşağıda verilmiştir:

*Aşk muhabbetinizi aldım
Bugün canların sohbetine daldım
Allah, Muhammet, Ali'yi üryamda gördüm
Dostlar bizi safa ile gönderin*

*Aşk edip de aşkını alan
Can evinde Pir Hacı Bektaşî Veliyi Gören
Allah, Muhammet, Ali diye eren
Dostlar bizi safa ile gönderin.*

*Aşık Haydar Hakka daldı
Pirini üryasında gördü
Pir Hüncar Hacı Bektaşî Veli eyvallah dedi
Dostlar bizi safa ile gönderin (Erkan, 2008, s. 55)*

Elmalı Abdallarından Satılmış Vuran da 20 sene öncesine kadar cemlere katılarak zakirlik yapan Abdallardan biri olarak “Cem ayrı. Sulucalı'dan âşık gelir, Kuranı Kerimle beraber böyle ayetle, hadisle deyiş söylerdi. Mesela semahı o oynatamazdı bizim köyde. Sazı kulağından tutar, ben çalardım semahı, ben oynatırdım” derken, cemi yaptıran dede ile semah dönülmesi için zakirlik yapan kişilerin farklı olduğu bilgisini vermektedir (Erkan, 2008, s. 56).

Kırşehir yöresinde de Alevilik geleneklerinin kısmen unutulduğu, ancak bazı bölgelerde hala cem yapıldığı anlaşılmaktadır. Kırşehir'deki Abdallara, "Tozluoğulları" ocağından Yozgat'tan dedeler gelirken, son 30-40 yıldır gelmedikleri ve ayin-erkan yapılmadığı görülmektedir. Yine, Çiçekdağı, Kırtıllar Köyü ve Mucur ilçesinde de eskiden cem yapılırken 15-20 yıldır yapılmadığı görülmektedir. Ancak Kaman ilçesinde Tozluoğullarından dedeler gelip 7.-9. aylarda cem yaptırmaktadır (Ayata, 2006, s. 128-129).

Alevî geleneklerinden uzaklaşan bölgelerden biri olan Malatya-Doğanşehir-Yuvalı'da bulunan Abdallar da eskiden Zeynel Abidin Ocağı'na bağlı Kel Halil köyünden dedeler eşliğinde cem yaparken günümüzde cem geleneğini terk etmişlerdir. Silifke'de de Abdalların dedeleri daha önceden Antalya Karayağmurlu Ocağı'ndan ve Hacı Bektaş'tan gelirken on beş yıldır gelmemektedir. Bu nedenle bir cemevleri olmayan Abdallar cem de yapmamakta ancak Alevi geleneklerini kısmen devam ettirmektedir. Bir kısmı Muharrem orucunu tutmakta, aşure geleneğini sürdürmektedir. "Ali bizim Şahımız, Kâbe Beytullahımız" sözleriyle başlayan bir deyişle, cemlerde döndükleri semahı düğünlerinde de dönmektedirler. İçel, Mut, Ortaköy'de bulunan Abdalların de cem evi bulunmamakla birlikte her cuma akşamı aksatmadan cem yapmaktadır. Adana-Ceyhan'da bulunan Abdalların çoğunluğunu Tencili Abdalları oluşturmaktadır. Eskiden cem yaptırmak için dedelerinin Malatya'dan geldiğini belirten Abdallar uzun zamandır cem yapmamaktadır (Aksüt, 2017).

2.6. Günümüzde Abdalların Meslekleri ve Dilencilik

Tarih boyunca Türkmen kitleleri arasında rastlanan Abdalların, dilencilik de dahil olmak üzere çeşitli mesleklerle meşgul oldukları görülmektedir. Anadolu'da çoğunlukla konar-göçer yaşam tarzını benimseyen bu Türkmen kabilelerinin zamanla yaptıkları mesleklere göre çeşitli isimler aldığı görülmektedir.

Konar-göçer Türkmen aşiretlerinin XV.-XVI. yüzyıllarda hayvancılık yaptıkları, hayvansal ürünleri pazarda takas ettikleri görülmektedir. Ayrıca binek hayvan olarak kullandıkları atlar konusunda da iyi olup, at yetiştiriciliğiyle de uğraştıkları görülmektedir. Yine hayvancılıkla uğraştıkları için dokumacılık, dericilik gibi mesleklerle de uğraşmışlardır. Aşiret ya da

konar-göçer denilen Yörükler de yüncü, darıcı, ellici gibi isimlerle anılmışlardır. Rumeli'deki Türkmenler ise gemi yapımı, derbentçilik, yol ve köprü yapımı, yol güvelüğünün sağlanması, madencilik, nakliyecilik gibi işlerde çalışmışlardır (Halaçoğlu, 2009, s. XIX). Ali Rıza Yalman'ın (Yalın) Kilis'teki Türkmenlerden Elbeyli aşiretiyle ilgili yaptığı araştırmalar sırasında rastladığı Topal Abdal'ın verdiği bilgilerden de Abdalların mesleklerine göre adlandırıldığı anlaşılmaktadır:

Abdalların kaç çeşit olduğunu öğrenmek için Topal Abdal'a soyların isimlerini sordum. Ve onun saydığı soy isimlerini yazmaya başladım.

1. Fakçılar: Aşirete av avlayan Abdallardır.

2. Tencili Abdalı: cambazlık, kuyumculuk, üfürükçülük yapan ve böyle geçinen Abdallardır.

3. Beydili Abdalı: Türkmenlere yamak ve yardımcı olan Abdallardır. (Bizim topal Abdal kendisinin bu gruba girdiğini söyledi.)

4. Gurbet veya Cesis Abdalı: Sepetçi Abdallardır.

5. Kara Duman Abdalları: Bunlar Mısırlı İbrahim Paşa'nın iskân beyine Mısır'dan gönderdiği büyük bir musiki ve raks heyetinin kalıntılarıdır (Yalman, 2000, s. 18-19).

Topal Abdal'ın aktardıklarına benzer şekilde Baki Yaşa Altınok da arşivinde bulunan Osmanlıca yazma bir cönkte Anadolu Abdallarının uğraştıkları sanat dallarıyla ilgili şu bilgilere rastlamıştır:

1- Fakçı Abdalı, bunlar aşirete av avlayan Abdallardır. Aşiret beylerine Şahin ve Doğan kuşu avlarlar. Yine beyler ile birlikte av sürelerine öncülük ederlerdi.

2- Cıncılı -Tencili Abdalı, Kuyumculuk işleriyle uğraşan Abdallar. Bunlar aşiret kuyumcularıdır. Gayet sanatkârane altın ve gümüş işlerler.

3- Çulhacı Abdalı, Türkmenlerin çadırlarıyla, giyim-kuşam dokumalarını yapan Abdallar.

4- Gurbet, Cesis, Seleci Abdalı, Yani aşirette sepetçilik, sandıkçılık işleriyle uğraşan Abdallar.

5- Yarıcı Abdalı, Çiftçilik-ziraatçılık ile uğraşan Abdallar. Bunlar toprak sahiplerinin arazisini yarı yarıya ekip biçerler.

6- Giygıdı Abdalı, Saz, davul ve diğer çalgı aleti çalan Abdallar. Çalgıcı Abdallar, müziğin dışında başka bir işle uğraşan yakınlarına iyi gözle bakmazlardı. Hatta ona "Yol pişkini, Tel şaşkını, Hal düşkünü" derlerdi (Altınok, 2013).

Günümüzde Abdalların edindikleri mesleklerle ilgili olarak Ülkütaşır, bir kısmının davul, zurna çaldığını, köçeklik, elekçilik, sepetçilik, demircilik, nalbantlık gibi işlerle uğraştıklarından söz eder. Bir kısmının ise sünnetçilik, dilencilik, üfürükçülük hekimlik gibi konularla geçimlerini sağladıklarını ifade eder (Parlak, 2013, s. 187). Atabeyli'nin

ifadelerinden ise yerleşik olarak yaşayan abdalların çiftçilikle uğraştıkları, göçebe olarak yaşayan Abdalların ise söğüt gölgelerinde söğüt dallarından yaptıkları, sele, sepetler nedeniyle Çingenelerle karıştırıldıkları anlaşılmaktadır (Yörük, 2006, s. 112).

Abdalların çoğunlukla çalgıcılık, türkücülük ve hikâyecilikle uğraştıkları görülmektedir. Ali Rıza Yalman'ın tanbur çalan Abdal âşıklardan aktardığı bazı türküler bulunmaktadır. Abdalların bir kısmı da kazancılık, demircilik, elekçilik, sepetçilik gibi işlerle uğraşmaktadır. Ayrıca bir Çingeneler arasında yaygın olan üfürükçülük, falcılık, canbazlık gibi mesleklerin bazı abdallar arasında bulunması da çoğu zaman onların Çingenelerle karıştırılmışlarına neden olmuştur (Köprülü, 2004, s. 363).

Abdalların “Teberci ve “Güyende” olarak adlandırılmasının da mesleki bir adlandırma olabileceği düşünülmektedir. A. V. Le Coq'un Adana Zincirli'de karşılaştığı abdalların kendilerine “Teberci” dediklerini, Kürtlerin ise onları “Gewende” olarak adlandırıldığını ifade etmişlerdir. Köprülü, bunun “davulcu” anlamına geldiğini söylese de teberci isminin *tabl*'den bozulmuş olabileceğini ya da kendilerini derviş kıyafetlerinde gösterip ellerinde teberler taşıyan bir kısım Abdalın bu adı almış olabileceğini belirtmektedir. Ayrıca Tahtacı ismi gibi, teber yapmalarından dolayı mesleki bir ad almış olabileceklerini de kaydetmektedir. *Gewende* ise Farsça'da “Güyende” olarak geçmekte ve “söyleyici, saz şairi, hanende” gibi anlamlara gelmektedir. (Köprülü, 2004, s. 358-59).

Abdalların çoğunlukla müzisyenlik mesleğini sürdürdükleri görülmekle beraber, zamanla yerleşik hayata geçip toplumun değişen koşullarına adapte olarak müzisyenlik mesleği dışında da meslekler edindikleri görülmektedir. Örneğin Malatya-Doğanşehir-Yuvalı'da yaşayan Abdallar çalgıcılık mesleğini de terk ederek kayısı yetiştiriciliğine başlamışlardır (Aksüt, 2017). Kırsal Abdallar ise aksine son zamanlarda daha çok sünnetçilik ve çalgıcılık mesleğine yönelmiş olup eskiden çalgıcılık dışında, marangozluk, berberlik, sünnetçilik ve dokumacılık gibi meslekleri icra ettikleri görülmektedir (Yıldız, 2012, s. 9).

Anamur ve Silifke'de ise Abdallar, seracılık, demircilik, sanatçılık, ticaret gibi işlerle uğraşmaktadırlar. Çocuklarını müzik okullarına gönderdikleri de görülmektedir (Üçyıldız,

2017). Silifke’de bulunan ve demircilik yapan Abdalların Davut Peygamberi demircilerin piri olarak kabul ettikleri görülmektedir. Halk demirci Abdallarını Çingan (ses çıkaran) olarak adlandırdığı için günümüzde “Çingen” ile karıştırılmaktadır. Zaman zaman belirli köylerin yakınına yerleşip, zaman zaman gezginciliklerini sürdürdükleri görülmektedir. İçel, Mut, Ortaköy’de bulunan Abdallar çalgıcılık ve çiftçilik mesleklerini yapmaktadır.

Le Coq’un Adana’da karşılaştığı Abdallar oldukça fakir olup ağaç, kaşık, iğ (kirmen, eğirmen; Kürtçe: teşi, serteşi), tütün tahtası, müzik aletlerinden özellikle “tambur” denilen bağlama, su fiçisi veya testisi ve kendi yaptıkları elek veya sepetleri satarak geçimlerini sağlamaktadır. Ayrıca, düğünlerde davul çalarak ve keklik tutarak geçimlerini sağlamaktadır (Can, 2010, s. 18-19). Aksüt ise Adana-Ceyhan’da bulunan Abdalların ise bohçacılık, boncukçuluk, demircilik, at arabacılığı, sepetçilik, kalaycılık gibi mesleklerle uğramakta olup çeşitli enstrümanlar kullanmakla beraber çalgıcılık yapmadıklarını belirtmektedir (Aksüt, 2017).

Barakların arasında bulunan Abdallarla ilgili olarak Aydın, yörede “aşiret” olarak adlandırıldıklarını, hasat zamanı her köyün kendi Abdalının köyün yanına çadır kurarak, yaz sonunda düğünlerde, eğlencelerde davul zurna çaldıklarını ve hasat zamanı evlerden verilenlerle ailelerinin maddi anlamda geçimlerini sağladıklarını belirtmektedir. Yörede “Abdallık etmek” şeklindeki deyimden de “dilenmek” anlamına geldiğini aktarmaktadır (Hartavioğlu, 2013, s. 23). Anlaşıldığı üzere, bu bölgede de Abdalların en önemli mesleklerinin müzisyenlik olduğu, buna karşılık da Barak halkının arasında geçimlerini sağladıkları görülmektedir. Yörede kullanılan deyimden de Abdalların dilencilikle ilişkilendirildikleri görülmektedir. Bu da tıpkı atalarında yaygın olarak görülen dilencilik özelliğinin günümüzde de onlarla ilişkilendirildiğini göstermektedir.

Abdalların günümüzde dilencilik yapmalarının yaygın olarak görülmesi, tarih boyunca Abdalların Tanrı’yla baş başa kalıp gönüllü olarak yoksulluğu tercih etmelerinde daha farklı sosyal sebeplere bağlı görünmektedir. Bu durum, daha önce de belirtildiği gibi, Abdalların çingenelerle bir tutulmaları, toplum tarafından dışlanmaları gibi sebeplerle ciddi anlamda geçim sıkıntısı yaşamalarıyla da ilişkilidir. Yine Orta Anadolu’dan örneklemek gerekirse,

Neşet Ertaş'ın da çileli bir yaşam sürdüğü, çocuk yaşta babası askere gittiği dönemde düğünlerde çalgıcılık yapacak yaşta olmadığından, ailesinin mecburen dilencilik yaparak geçimlerini sağladığı (Özcan, 2001, s. 80) düşünülürse, Abdalların, zorunlu olarak dilencilik yapması meselesi de anlaşılır hale gelmektedir.

Görüldüğü gibi Anadolu'da yaşayan Abdalların müzisyenlik, demircilik, kalaycılık, sepetçilik sünnetçilik gibi çeşitli mesleklerle uğraştıkları görülmektedir. Ancak pek çoğunun ortak noktası müzisyenlik mesleğidir. Düğünlerde çalgıcılık yaparak geçimlerini sağlamaya çalışan Abdalların yaptıkları diğer mesleklerin ise, günümüzde artık geçerliliğini yitiren ya da yitirmek üzere olan meslekler olduğu dikkate alınır, Abdalların ne denli zorlu bir yaşamları ve maddi sıkıntıları bulunduğu da tahmin edilebilir. Bu konu, Abdalların müzisyenlik meslekleri başlığı altında daha ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

2.7. Günümüzde Abdalların Müzikle İlişkisi

Kültürel pek çok özelliğinin dışında Abdalların müzikle olan ilişkileri kuşkusuz çok daha özel bir öneme sahiptir. Abdalların müzikle münasebetleri konusu, pek çok araştırmacının da dikkatini çekmekte ve Anadolu'nun farklı coğrafyalarında halen kendilerine "Abdal" diyen kişilerin müzikle uğraştıkları görülmektedir. Araştırmacıların kimisi, bu durumu, abdalların meşgul oldukları diğer iş alanları gibi çalgıcılık mesleği olarak nitelendirmekle beraber, müziğin Abdallar için öncelikle bir yaşam tarzı ve yaşamın en temel unsuru olduğu üzerinde durulmaktadır.

Abdalların günümüzde müzik yaptıkları ortamların çoğunlukla düğünler olduğu dikkat çekmektedir. Bu nedenle müziğin Abdal yaşamında daha çok maddi olarak gelir kaynağı gibi görünmesine karşın, ileride vereceğimiz örneklerden anlaşılacağı üzere, müziğin Abdallar için bir yaşama biçimi olduğu anlaşılacaktır. Türkmen boylarından olup kökleri Rum Abdalları, Kalenderiler, Haydariler gibi daha önce sözü edilen derviş zümrelerine kadar uzanan abdalların günümüzdeki konumu geçmiştekinden farklı görünse de hayatlarının bir parçası olarak önem kazan müzikle ilişkilerinin günümüzde de devam ettiği görülmektedir. Özellikle, Abdalan-ı Rum ve diğer Kalenderi dervişler olarak takip edilebilen Abdal zümrelerinin üzerlerinde müzik aletleri taşıdıkları, ulu orta müzik eşliğinde garip olarak tabir

edilen hareketlerde buldukları (coşkulu hareketleri) ve sema ettikleri düşünüldüğünde, günümüzde de abdalların adeta yaşamsal bir öge olarak müziği benimsedikleri, müzik aletleriyle farklı bir bağ kurdukları ve bir meslek olarak da müzisyenlikle geçimlerini sağladıkları dikkat çekmektedir. Ancak, sözü edilen bu dervişlerin, müziği ve semayı Tanrı'ya yaklaşma aracı olarak gördükleri ve tasavvufi açısından da onlar için derin bir anlamı bulunduğunu hatırlarsak, günümüzde bu bağın zayıfladığı ve hatta zamanla koptuğu düşünülebilir. Ancak, yine de Abdalın müzik aletini bir organı gibi özümsemesi ve müziğe doğuştan yatkın olması da Abdal için geçmişinden bir hatırası gibidir.

Abdalların, geçmişteki şaman karakterine benzetilen “baba” dede” işlevinin ve tasavvufi karakterinin farklılaşmasıyla ilgili olarak Kulaksız da günümüz abdalları geçmişteki *abdal* düşüncesinden çok farklı olduğunu ifade etmektedir. Şimdiki abdalların dünyası, dinsel ve sağlık yönünden bir ayin, bir şaman eyleminden daha çok düğün, nişan gibi günlerde çalıp çağırıp para kazanmak olmuştur. Öyle bile olsa Abdallar türkü, şarkı, halay geleneğini sürdürerek Türk kültürüne katkıda bulunmaktadır (Kulaksız, 2012, s. 9). Özdemir de Abdallar arasında en yaygın olan ve onların en başarılı oldukları meslek alanının müzik icracılığı olduğu fikrini desteklemektedir. Aynı zamanda üretim anlamında da büyük öneme sahip olan Abdalların, yörelerine has müzikleri icra etmeleriyle beraber, her yöreden ve formdan müziği icra edebilen profesyonel müzisyenler olmaları da dikkat çekicidir (Özdemir, 2008, s. 16).

2.7.1. Meslek Olarak Müzik

Abdal geleneğinin bazı önemli kültürel özelliklerinin kaybolmasına ya da özünden uzaklaşmasına rağmen bu zengin gelenek halen devamlılığını korumaktadır. Abdal-tasavvuf ilişkisinde olduğu gibi, Abdal-müzik ilişkisinde de bu durum geçerli görünmektedir. Nitekim, müziğin dini işlevinin bazı Abdallar arasında devam ettiği görülmekle beraber, pek çoğu arasında, ancak önemli bir hayat tarzı ve geçim kaynağı şeklinde varlığını sürdürmektedir. Bu bakımdan konuyla alakalı çeşitli araştırmacıların incelemelerine değinmekte yarar görüyoruz.

Abdalların müziğe bakış açısıyla ilgili olarak Dağ şunları ifade etmektedir:

Toplumsal gruplarda müziğe farklı anlam ve işlevler atfedilmekte ve müzik, o topluluğun müzik olarak gördüğü şey ne ise onu karşılamaktadır. Abdallar ise müziği bir varlık ve yaşam biçimi, kimlik ifadesi ve bunun da ötesinde adeta bir “ibadet” olarak algılamaktadır. Abdallar arasında, doğduğu andan itibaren kaderi adeta müzisyen olmak şeklinde çizilen bir çocuğun belli bir yaştan sonra büyükleriyle birlikte düğünlere ve diğer önemli günlerdeki müzik icralarına katılmaları söz konusu olmaktadır. Bu, usta-çırak etkileşimi halinde gerçekleşen ve temel ritim duygusunun kazanıldığı, kişisel kabiliyetlere göre uzayıp kısalmış, doğal bir süreçtir. Usta-çırak ilişkisini ve sahip oldukları geleneği, yöreye ve aşirete özgün olarak değerlendirebileceğimiz bir aktarım yöntemiyle sürdüren Abdallar, hem Kırşehir halk müziği ve Abdal müziğinin, hem de genel olarak Türk halk müziğinin birincil kaynakları ve repertuarın asıl sahipleri olarak dikkat çekmektedir (Keskin, 2014).

Özdemir, abdalların doğuştan müziğe çok yetenekli olduklarını ve bu işi bir aile mesleği olarak yürüttüklerini belirtmektedir. Ayrıca abdalların, gezgin-derviş, alp-ozan veya ordu-aşıkları denilebilecek müzisyen profiline uygun olduklarını ifade etmektedir (Özdemir, 2008, s. 26-27). Özdemir’in dikkat çektiği bu özellikler, Osmanlı Devleti’nin kuruluş devri ve Anadolu’nun iskânında rol alan, Alp-eren, Abdal ve Gazileri anımsatmaktadır.

Abdalları, Alevi zümreler arasında değerlendiren Halil Bedii Yönetken’e göre “Abdallar Türkiye’nin profesyonel müzisyenleridir. Sünni taassubu çalgıyı, türküyü onlara bırakmıştır. Onlar Türk müzik ve raks kültürünü devam ettirmektedirler” (Tokel, 2012, s. 46-47).

Abdallar, düğünlerin vazgeçilmezi olup, sünnetler için beklenen kişiler olmuştur. “Abdal düğünden, çocuk oyundan eksiz olmaz” sözüyle bu durum ifade edilmektedir (Yılmaz A. , 2008, s. 60). Orta Anadolu Abdallarının önemli temsilcilerinden Muharrem Ertaş ve yanına aldığı Hacı Taşan’ın da müziğin hem öğrenildiği hem de en çok icra edildiği bir ortam olan düğünlere katıldıkları görülür. Bu bakımdan onlar için en önemli mesleğin “düğün çalgıcılığı” olduğu ve bunun yaşamlarının da ayrılmaz bir parçası olduğu anlaşılmaktadır. Ancak bu düğünlerin çoğu zaman içkili olması onların çabuk yıpranmalarına da neden olmuştur (Tokel, 2012, s. 98). Benzer şekilde Neşet Ertaş’ın sanat hayatına atılması da babasıyla birlikte düğünlere katılmasıyla başlamıştır. Almanya, İstanbul, Ankara’ya gidip geldiği yıllarda da düğüncülük mesleğini sürdürmüştür (Keskin, 2014). Muharrem Ertaş, Hacı Taşan, Neşet Ertaş, Çekiç Ali gibi Orta Anadolu Abdallarının okul hayatı görmeden,

doğuştan gelen bir sanatçılık yetenekleri olduğu görülmektedir. Tıpkı babasının yanında yetişen Neşet Ertaş gibi, Çekiç Ali’de düğünlerde “çalgıcılık” yaparak geçimini sağlamıştır (Tokel, 2012, s. 112). Nitekim Keskinli Abdalların tümünün müzik yaptığı görülmektedir. Bunlar arasında Hacı Taşan, Seyit Çevik, Erol Çöke, Metin Öge, Haydar Barın ve Şinasi Barın en çok öne çıkan isimler arasında yer almaktadır (Aksüt, 2017).

Abdalların düğündeki varlığının önemli yanlarından biri de yöredeki müzik geleneklerini temsil etme ve aktarma noktasındaki işlevleridir. 1960’lı 70’li yıllarda Orta Anadolu’da gelişen bozlak ve türkü geleneğinin yaşatılmasında da düğünlerin önemli bir yeri vardır. Düğünlerde çalgıcı ekibinin türkü ve oyunlarına davul, zurna, divan sazı, bağlama, keman, darbuka, kaşık eşlik etmekteydi. Düğünde dağıtılan bahşişi Abdallar, düğünden sonra aralarında bölüşürlerdi (Yılmaz A. , 2008, s. 61-62).

Okumuş, ayrıca günümüzde davulculukla geçimlerini sağlayan abdalların asker uğurlamalarda, halk oyunlarında ve Ramazan’da sahurda davul çaldıklarını belirtmektedir. Çoğu törende iki abdal davul bir veya iki tane zurna eşliğinde çaldıklarını ancak, davulculuktan yeterince para kazanamadıklarını ifade etmektedir (Okumuş, 2005, s. 507).

Yalgın, Kahramanmaraş’a bağlı Eloğlu ilçesinde karşılaştığı Abdal zümrelerine dair şu bilgileri aktarmaktadır:

Eloğlu’nun kuzeyindeki etekte perişan birkaç çadır gördüm. Yanlarına vardım bu obacık Köçekli isminde bir Abdal (kendisi, aptal şeklinde verir) kafilesi idi. Bu oba daha çok Komarlı aşireti arasında yamak olarak bulunurmuş. Bu küçük obanın sanatı düğünlerde, derneklerde çalgı çalmak ve halkı eğlendirmektir... Obanın genç, ihtiyar bütün erkekleri kadın kıyafetine girerek dans ederler. Bunlarda kadınların bizzat oyun oynamaları adet değildir. Kendileri bu oyunlara saygılı bir inançla bağlıdırlar. İyi oyun oynayanlar herkesin saygısını kazanır ve fırsat düştükçe övülür... İnsan bu aptalların oyunlarını seyrederken kendisini “şaman” ayinlerinden birine katılmış sanıyor (Yalman, 2000, s. 428-429).

Okumuş da Kahramanmaraş’ta büyük saygıyla anılan Abdal Halil Ağa ile ilgili olarak şu bilgileri aktarmaktadır:

K. Maraş’ta Abdal Halil Ağa’nın dinî hassasiyete sahip olmasıyla öğünürler. Abdal Halil Ağa, K. Maraş’ın kurtuluşunun efsanevi kahramanlarından biridir. K.

Maraş'ta Abdal Halil Ağa Caddesi bulunmaktadır. Abdal Halil Ağa'nın torunu, kendisiyle yaptığımız görüşmede, Abdal Halil Ağa'nın dine ne kadar bağlı biri olduğunu özellikle söyler. Tabii diğer Abdallar da onunla gurur duyarlar. Abdal Halil Ağa'nın gerek K. Maraşlılar arasında gerekse Abdallar arasında önemli bir yerinin olmasının asıl sebebi, Fransızlar şehre girerken Ermenilerden Agop Hırlakyan'ın, istediği para karşılığında davul çalma teklifini "Bu din bahsidir beyim, aha şu davulumun kasnağını altın ile doldursan bu çomak bu davula vurmaz... ben gardaşlarımın bağına çomak sokmam" diyerek reddetmiştir. (Okumuş, 2005, s. 511).

Le Coq'un araştırma yaptığı Adana'daki Zincirli Abdallarının düğün ve bayramlarda türkücülük yaparak ve üç telli saz çalarak geçindikleri görülmektedir. Ayrıca müzik aletleri yapıp sattıklarından da söz etmektedir (Köprülü, 2004, s. 358-59).

Döndü Can'ın Mersin Abdallarıyla ilgili araştırması da Abdalların müzisyen kimliklerini bir kez daha ispat eder niteliktedir. Mersin'de de çoğunlukla müzisyenlikten geçimlerini sağlayan abdalların diğer bölgelerde olduğu gibi sepetçilik, demircilik, kalaycılık ve yakın bir zaman kadar da sünnetçilik gibi geleneksel meslekler yaptıkları görülmektedir. Kadınları ise temizlikçilik ve pazarcılık yapmaktadır. Bu bölgede Abdalların en yaygın kullandıkları müzik aletleri davul-zurna olup, düğünlerde, asker uğurlamalarında, Ramazan ayında, halk oyunlarında çalarak para kazanmaktadırlar. Bunun dışında klarnet, keman, bağlama, org da çalmaktadırlar. Ancak, mesleklerine ilginin azalması nedeniyle geçim sıkıntısı yaşamakta, alternatif iş arayışında oldukları görülmektedir (Can, 2010, s. 47-48).

Abdülkadir Bey'in Gaziantep'te yaşayan Abdallardan edindiği bilgilere göre, her Türkmen aşiretinin davul-zurna çalan Abdalları bulunduğunu öğreniyoruz (Köprülü, 2004, s. 360). Benzer şekilde, Hartavioğlu'nun Gaziantep'te Baraklarla ilgili araştırmaları sırasında görüştüğü kişiler Abdalların müzikleriyle ilgili ilginç bilgiler vermişlerdir. Halaf İşbilir, Barakların düğünlerine gelerek davul zurna çalan sanatkarların Abdallar olduğunu, Hacı Taşan, Neşet Ertaş ve Muharrem Ertaş'ın Dedemoğlu aşiretinden geldiklerini söylemiştir. Barak geleneğinde Abdalların önemini vurgularken, onların her odada, her cemaatte, her sohbet ve içki aleminde sabahlara kadar çalıp söylediklerini, sahur zamanında misafirin çokluğuna göre belirledikleri sayıda davul zurna ile sabahlara kadar çaldıklarını anlatmıştır. İyi çalan bir zurnacıya eşlik eden bir dem zurnanın ve davulun bulunduğunu ve bu icracıların sanatlarındaki uyum, incelik ve güzellikten bahsetmektedir. Fasıllarını dinleyen kişilerin

Abdallara harçlık verdiğini söylemektedir. Anlaşıldığı kadarıyla Abdallar ve Baraklar iç içe yaşamış ve müzikal anlamda da etkileşim halinde bulunmuşlardır (Hartavioğlu, 2013, s. 98-99).

Melih Duygulu Gaziantep'te davul-zurna çalgıcılığının Abdallara bırakıldığını belirtmektedir. Abdalların zurnaları orta boy ve daima gümüşlüdür ve bu da Abdalın çalgı üzerindeki becerisinin bir sembolüdür. Abdalların ayrıca *ince sazlardan* “cümbüş, keman, darbuka”dan oluşan saz takımlarını da çaldıkları görülmektedir. İnce sazlar kapalı mekanlarda, davul-zurnalar açık alanlarda tercih edilmektedir. Ayrıca yöreye özgü “çifte kamyş” da denilen “zambur” olarak bilinen bir üflemeli çalgıyı da Abdalların icra ettiği görülür. 5-6 deliği bulunan bu çalgı, leylek ya da kartal bacak kemiğinden yapılır (Hartavioğlu, 2013, s. 26). Yöredeki Barakların pek çoğu, Abdalların düğünlerde para karşılığı davul-zurna çaldıklarını ve özellikle de “Halaylar için Abdallardan davul-zurnacılar gerekir” diyerek Abdallar olmadan halayların çalınamayacağını söylemektedirler (Hartavioğlu, 2013, s. 51-66).

Özdemir, Emirdağı Abdallarının da müziği meslek olarak benimsediklerini ve düğünlerde çalarak geçimlerini sağladıklarını aktarmaktadır. Yöre halkı için düğünlerin vazgeçilmezi olarak yer alan Abdallar özellikle yaz ayları yoğun olarak çalışmakta, cümbüş, klarnet, ud ve ritim sazlar çalmaktadırlar (Özdemir, 2008, s. 30).

2.7.2. Yaşam Tarzı Olarak Müzik

Abdal yaşantısında, müziği yalnızca düğün çalgıcılığı olarak algılamamak gerekir. Müziğin, Abdal yaşantısında çok daha önemli bir yerde bulunduğu ve yaşamın vazgeçilemez bir unsuru olduğu görülmektedir. Bu bakımdan, müzikle uğraşmak dışında da ellerinden fazla bir iş gelmeyen bu insanların yegâne meşguliyeti ve mesleği olan müzik, onlar için para kazanma kapısından daha çok bir hayat tarzı olarak benimsenmiştir (Tokel, 2012, s. 112-113). Abdalların en önemli geçim kaynağı olarak görülse de Erol Parlak'ın ifadeleriyle “sanatın ve çalıp türkü söylemenin Abdal yaşantısında geçim kaynağı olmaktan çok daha önemli bir yeri vardır. Abdallar için müzik; para, sanat vb. gibi kendi dışında bir amaç için değil, kendileri içindir ve yaşamın kendisi müziktir” (Parlak, 2013, s. 192).

Dağ da toplum tarafından dışlanan Abdalların müzikle uğraşmalarının para kazanmaktan öte bir önem taşıdığı ve bu manada vazgeçilmez bir yaşam biçimi oluşunu şu şekilde değerlendirmektedir:

Abdallar, dinsel inançları, meslekleri ve yaşam biçimleriyle, toplumdaki diğer gruplardan farklılaşmakta ve bu özellikleriyle yerli halk tarafından çoğunlukla dışlanmaktadır. Abdal toplulukları için müzik işiyle uğraşmak, gelir elde etmenin dışında, bütünlüklü bir hayat sağlayan temel çerçevedir. Kültürel bir pratik olan müzik, gurubun konumu, yaşam biçimi ve dış dünyayla ilişkileriyle anlamlı bir bütün sağlamaktadır. Bireyler için çalıp söyleme etkinliği, kendini var etme biçimidir ve dünyaya bakışı yansıtır. Müzik, grubun özgün yaşantısını, değerlerini, temel sorunlarını dışa vuran bir etkinliktir (Keskin, 2014).

Müziği bu denli tutkuyla bağlı olmaları ve üstün yetenekleri profesyonel icracılıklarına rağmen ellerindeki en önemli mesleğin günümüz toplumunda gitgide önem kaybetmesi nedeniyle çeşitli sıkıntılar yaşadıkları görülmektedir. Bunlardan ilki, toplum tarafından dışlanmaları, ikincisi ise, geçim sıkıntısı yaşamaları olarak sıralanabilir.

Parlak, Abdalların yaşantısında uzun bir geçmişi olan düğün çalgıcılığının zamanla birçok nedene bağlı olarak horlanma, aşağılanma ve eziyet ile sürdüğü çileli bir uğraşa dönüştüğünden söz etmektedir. Bunun nedenlerinden biri olarak çalgıcılık mesleğini sürdürmeleri açısından Çingenelerle özdeş tutulmaları; bir diğer neden olarak da müziğin ve sanatın günah olarak algılanmasını örnek göstermektedir (Parlak, 2013, s. 182-183).

Bu ezilmişlik ve dışlanmışlığı Neşet Ertaş'ın babası Muharrem Ertaş ile arasında geçen şu diyalogda da görmekteyiz:

Babam arif kişiydi, bir gün dedi ki, “oğlum sen bir şeyler yapıyorsun, kendin türküler söylüyorsun ama sonunda bir şey demiyorsun.” Hayli türküler üretiyorum, adım soyadım yok. “Sonuna bir şey ekleyeyim mi?” dedim babama, O da “bizler garibiz oğlum, bize garipler derler, gönül de gariptir” dedi... Soyadı yokken bize “garipler” derlermiş. Gerçekten de biz garip, yani ezilmiş, hor görülmüş, Abdal diye nitelendirilmiş, aşağılanmışızdır (Tokel, 2012, s. 163).

Ayrıca, Abdalların günümüzde Abdalların en büyük problemlerinden biri geçim sıkıntısı çekmeleridir. Konuyla ilgili olarak Yeşim Yıldız'ın Kaman Abdallarından Gencay Göçer'le yaptığı görüşmelerle ilgili “Boz Davullu Yiğit” başlığı altında şu bilgileri aktarmaktadır:

Bir gün Sefer Usta'nın küçük oğlu gelmiş Sefer'e "ben senin gibi davul zurna çalmak istemiyorum, okuyacağım hâkim olacağım, avukat olacağım" deyince, bizim Sefer Usta'nın kafası atmış, demiş ki "avukat hâkim olup da onun bunun ağzına bakacağına, sırtı boz davullu yiğit ol da herkes senin ağzına baksın." (Yıldız, 2012, s. 121).

Ancak eskiden, Abdallar çocuklarına bu şekilde öğüt verirken günümüzde bu anlayış değişmiş ve "Bizim gibi sefil olmasın, okusun, devlete sırtını dayasın" denilerek çocuklarının bu mesleği terk edip, okumalarını öğütlemeye başlamışlardır. Neticede, belediye işçisi olan, üniversiteye giden, konservatuar bölümlerinde okuyan gençler bulunmaktadır (Yıldız, 2012, s. 42-43). Ancak her ne kadar büyüklerinin öğütleri değişmişse de Abdalların okuyan çocuklarının konservatuarları tercih etmeleri, hayatlarıyla ilgili kararlarını verirken yine müziğe yönelmeleri dikkat çekicidir.

2.7.3. Abdallarda Müzik Eğitimi, Usta-Çıracak İlişkisi

Abdalların müziği meslek edinmelerinin daha çocuk yaşta başladığı ve usta-çırak ilişkisi içinde ilerlediği görülmektedir. Düğünler ise, bir icra ortamı olarak adeta bu işin staj yeri, okulu gibidir. Bu duruma en güzel örneklerden biri de Neşet Ertaş müzik konusunda yetiştirilmeyle ilgili olarak her çocuğun kabiliyetine göre bir çalgı çalmaya özendirildiğini, ince sazlara kabiliyeti olanların ince saz, saz, keman çaldığını, ince sazlara kabiliyeti olmayanların davul, zurna gibi çalgılara yönlendirildiğini aktarmaktadır. Ancak eskiden ekonomik durum iyi olmadığı için çocuklara başlangıçta çalgı alınmadığını öğreniyoruz. Bu nedenle davul çalacaklar bir kovaya ip geçirip omzuna takarak sopalarla çalışırlar, darbuka çalmak isteyen bir çocuk eski boş bir ibrik üzerinde çalışarak darbuka çalmayı öğrenirmiş. Neşet Ertaş gibi saz çalmak isteyenler de tokacı kucağına alıp saz gibi çalarlarmış. Neşet Ertaş da sazı öğrenmeye böyle başlamıştır. Düğünlerde çalmaya başladığı dönemlerde ise babasının yanında keman, cümbüş çalmış, köçeklik yapmıştır. (Özcan, 2001, s. 105). Müzik eğitimini tamamladığı ve Kırşehir'de ilk gittiği düğünde babası ve İbrahim Ustayla beraber çalmıştır. Babasından ayrı olarak da büyük usta Çekiç Ali'yle gitmiş ve burada keman çalmıştır (Özcan, 2001, s. 106). Neşet Ertaş'ın babası, Muharrem Ertaş da müzik eğitimini benzer şekilde almıştır. Çalıp söyleme merakının küçük yaşlarda başladığını belirten Muharrem

Ertaş, Bulduk dayısının çok güzel sesi olduğunu ve ondan etkilendiğini anlatırken, müzik eğitimiyle ilgili sürecinde kendisini yanına alan Yusuf Usta'dan şu şekilde söz etmektedir:

Yusuf Usta beni çok severdi, merakımı görünce beni yanına aldı. Her gittiği yere götürürdü. Düğünlerde, bayramlarda, eğlencelerde yanından ayırmayarak ustalarından öğrendiklerini bana da öğretirdi. Yedi yıl onunla çalıştıktan sonra artık tek başıma çalıp söylemeye başladım (Tokel, 2012, s. 64).

Özellikle Orta Anadolu'da Abdalların müziğe başlama süreçlerinde köçekliğin de önemli bir rolü olduğu dikkat çekmektedir. Abdalların başlangıçta köçek olarak düğünlerde bulunduğu görülmektedir. Köçeklik geleneği, Abdallar müzikal davranışı beden hareketleri eşliğinde içselleştirmeleri açısından önemli bir eğitim aracı rolü oynamaktaydı. Düğünlerde köçek olarak yer alan Abdalın, dans aracılığıyla yörenin müziğini kendi bünyesinde içselleştirerek ritmik ve ezgisel hakimiyetini geliştirdiği ve böylelikle müzikal bir derinlik kazandığı görülmektedir. Sonuç olarak, Dans aracılığıyla edindiği tecrübeleri, toplumda kabul gören ve ideal sayılan icralarda kullanmaya başlayan bir müzisyen olarak çalmaya başlamaktadır (Erkan, 2011).

Köçeklikle ilgili olarak Neşet Ertaş, eskiden kadınlar ve kızların oynaması ayıp görüldüğü için köçekçilik zanaatının bulunduğunu, çalgıcıların ekmeğini bu yolla kazandıklarını aktarmaktadır. Buna göre, Abdallarda beş altı yaşındaki çocuklara çalgıya ahenk katması ve düğünlerde ufaktan ekmeğini kazanmaya başlaması için önce kaşık veya zil öğretilmektedir. Böylelikle çocuk hem oynayıp hem de sanatını pekiştirmekte, oynamadığı zaman da cemaatle, çaldıkları havaları dinlemektedir. Bu ortamlar, bir nevi çocuğun gelişmesi için bir müzik okuludur. Çocuk, büyüdüğünde, artık yeteneğine göre saz çalmaya yatkınsa saz, keman çalmaya yatkınsa keman çalmaktadır. Ertaş'ın "bunları çalamıyorsa, bunlara kabiliyeti yetmiyorsa ya davul çalardı ya zurna..." (Tokel, 2012, s. 155-156) ifadeleri de oldukça şaşırtıcıdır. Nitekim, davul-zurnanın üstatları olarak pek çok bölgede ilgiyi üzerlerinde toplayan ve düğünlerin olmazsa olmazı sayılan Abdalların, müzik yeteneğine en az yatkınlığı bulunduğu durumun davul-zurna çalabilmek olarak değerlendirilmesi aslında Abdalların müziğe üstün derecede hâkim olduklarını göstermektedir.

Köçeklik mesleğinin ise müziğin öğrenildiği ortamlarda, çocuk yaştan itibaren, Abdalların müziği duyarak ve yaşayarak öğrenmeleri ve müziğe eşlik eden hareketleri öğrenirken ritim duygusunun da aslında farkına varmadan kazandıklarını göstermektedir. Çakıcı'nın ifadeleri de bu durumu destekler niteliktedir:

Temelimizde oynamak vardı. Köçeklik derler ya, bu kadın oyuncular çıkmadan önce... Bir sanatçı her şeyden önce ritmi öğrenmesi gerekir yani. Eskiden oynamak vardı belirli bir yaşa kadar ustana hizmet ederdin. Ben sonlardanım diyebilirim yani. Askere gitmeden önce kayınpederime düğün çaldım, geldim geldiğim gibi askere gittim. Oynuyordum askere gitmeden önce ama bu sırada saz, keman hepsini çalardım. Eskiden uzun entari olurdu, üzerinde güzel, delme dediğimiz cepken, yelek olurdu. Onla birlikte bu oyunları şu anda Kastamonu da halen devam ediyorlar ama onlarınki şempanzelik gibi oluyor. Zil keklik gibi öterdi, temelde bu vardı. Oynarken insanlar köçek gözüyle bakmazlardı (Erkan, 2008, s. 46).

Köçeklik ya da zil çalarak düğünlerde, Abdal müziğini duyarak ve dinleyerek hafızasına almaya başlayan Abdalların, müzik eğitim süreçleriyle ilgili çeşitli örnekler vermek mümkündür. Bu örnekler daha çok usta-çırak ilişkisine dayalı, görerek, taklit ederek, belli bir olgunluğa erişme sürecini kapsamaktadır. Usta sayılan kişi ise genellikle aileden biri ya da doğrudan baba olmaktadır. Örneğin, Neşet Ertaş'ın ustası, babasıdır. Babasını örnek alarak yetişmiştir. Ancak, sazını “re” perdesi üzerinden çalması Bayram Aracı'dan bir mirastır. Çocukluk yıllarında radyoda dinlediği Bayram Aracı'dan etkilemiş ve “çöğür düzeni” çalan babası ve onun öğrencisi olan Hacı Taşan'dan farklı olarak “re” perdesi üzerinden çalmaya başlamıştır (Özcan, 2001, s. 106).

Ancak, bu süreç görüldüğü kadar kolay olmamaktadır. Nitekim, bir yanda herkesin usta kabul ettiği bir icracı varken, çırak durumunda olan müzisyen adayı Abdal için birden eline enstrümanını alıp çalmak kolay değildir. Mesela, Neşet Ertaş'ın babasının yanında düğünlere gittiği zamanlar saz çaldığını kimse görmemiştir, çünkü babası gibi bir saz ustasının yanında saz çalmaya cesaret edemez, başlangıçta asıl çalgısı kemandır. Daha sonra saz çalmaya başlamıştır (Özcan, 2001, s. 105).

Kırşehir Abdallarından Çekiç Ali'nin oğlu Aydın Çekiç, müziğe nasıl başladığını ve yaşadığı Bağlarbaşı mahallesinde yeni doğan bir çocuğun müziğe hangi koşullar altında

başladığını ve eğitimine yönelik herhangi bir yönlendirme olup olmadığını şu şekilde aktarmaktadır:

Ben bu sanata başlama yaşımı bilmiyorum. Benim aklımın yettiği tarih olarak ilkokul ikinci sınıftan önce başlamışım ama tabii ki babamı örnek alarak başladım. O zamandan beridir devam ediyorum. Yani diyebilirim ki dört -beş yaşlarımda bu sanata atılmışımdır. Bizde özel bir çalışma sistemi yok. Bir cemiyet, bir büro, bunlar yok. Bütün yetişen çocuklar aile içerisinde babalarını örnek alıyorlar. Hep onların taktiğiyle sanat hayatına atılıyorlar. Ben babamdan böyle bir teklifle karşılaşmadım ama insan uğraşını ne kadar çok verirse o kadar ileri atılır. Babamdan öğrendim sanatı ama babamdan öyle bir teşvik gibi bir şey görmedim ben (Erkan, 2008, s. 37-37)

Serdar Erkan, Elmalı Abdallarından, Ankara ili Çiçin mahallesinde görüşme yaptığı Satılmış Vuran ve Haydar Şakrak'ın müziğe nasıl başladıkları konusunda şu bilgileri aktarmaktadır:

İlkokulu bitiren ya davulu ya düdüğü alırdı. Bizler cahiliz. Babasına abisine bakardı onlar ne yapıyor, çalgı çalıyor o da başlardı. Başka yapacak bir şey yoktu. Onlara bakarak öğrenirdik. Şimdi Mahzuni'nin bir türküsü var "bi çift öküz yeter mi" diye. Biz beş kardeşlik beşimiz de bir çift öküzün peşini beklerdik. Daha 70'lerde beş kişi bir de babamız bir çift öküze bakardık. Ne yapar bir çift öküz? Ne büyür ne küçülür. Ha ne yapacak mecbur? Ya davul çalacak ya zurna çalacak. Köyün geleneksel şeyi buydu (Vuran 2008). Bizim yetişen çocuk ya davul çalar ya zurna çalar. Bunları belledi mi okulu geçmiş demektir. Başka bunun hocası yok. Ben zaten 15 yaşına girdiğim zaman babam bu davulu bana tenekeynen (teneke çalarak) başlattı, ondan sonra bu oğlan iyi çalıyor dedi, yanına taktı düğünlere götürdü öyle işte... Hocamız babamız işte. (Şakrak 2008) (Erkan, 2008, s. 37-38)

Abdallar arasında müzik eğitiminin usta çırak ilişkisi içinde yürüdüğü anlaşılmaktadır. Ancak günümüzde bu eğitim sürecinin ciddi darbeler aldığı ve gitgide zayıfladığı görülmektedir. Nitekim, Dağ, günümüzde usta çırak ilişkisinin zayıflamasıyla alakalı olarak özellikle Kırşehir ve Kırıkkale'de resmi makamlarca düğüncülüğün yasaklanmasıyla ilgili ciddi girişimlerin etkisinden söz etmektedir. Ancak halkın tepkisi ve desteği sonucu bu girişimler sonuçsuz kalsa da Abdallar için adeta bir staj yeri sayılan aynı zamanda da önemli geçim kaynaklarının engellenmeye çalışılması yüzünden Abdallar geçim sıkıntısı da yaşamaktadır. Günümüzde düğünler ve diğer eğlence ortamlarındaki değişimler ve dönüşümler, kırsal kesimden kentlere göç gibi sosyal değişimler de Abdalların geçim sıkıntısı yaşamasına neden olduğu gibi, geleneksel Abdal müziğinin aktarımında da önemli

ölçüde zayıflama görülmeye başlanmıştır. Neticede, Abdalların “usta-çırak” ilişkisinin kesilerek gelenek içinde yetişen bireylerin “sanat belleme” yolundan uzaklaştıkları görülmektedir (Keskin, 2014).

Neşet Ertaş da artık kentlerde düğünlerin 2-3 saate düşüp, düğün salonlarında yapılmaya başlanması nedeniyle geçim sıkıntısı yaşayan Abdalların, büyük çoğunluğunun İzmir’e göç ettiğini belirtmektedir. Bu durum da geleneğin aktarımını büyük ölçüde zedelemiştir. Ancak, O’nun bu geleneğin devamının sağlanabilmesi için önerisi şu şekildedir:

Kırşehirdeki, Kaman’daki, Keskin’dekilerin yedi yaşından en yaşlısına kadar bir çerçeve içine alıp, aydan aya ekmek parası vermek suretiyle bunların kendi içlerinden en yaşlılarına teslim edeceksin. “Muharrem Usta’nın, Hacı Taşan’ın, Çekiç Ali’nin öteden beri duyup dinlediğimiz bozlaklarını icra ettireceksin.” Diyeceksin oradaki büyüklere. Davulcu olsun, zurnacı olsun onlar da iyi dinleyicidirler. Onlara teslim edip, zaman zaman kontrol da ederek tek tek eğitilebilirler. Onların bir çerçeve altına alınması, bir Kültür Bakanlığı çatısı altında olursa, bunlar tek tek eğitilerek o kendi içindeki yaşlılar tarafından, toplu halde çalarak-notalı değil de- onlar zaten aynı havayı, aynı öz, aynı saz olarak çalan insanlardır. Böylece bu gelenek korunmuş olur (Tokel, 2012, s. 199-200).

Neşet Ertaş, usta-çırak ilişkisinin geçerliliği ya da gerekliliği konusunda geçmişte olduğu gibi kısıtlı imkanların olmadığı dolayısıyla müzik öğrenmenin de kişisel çabalarla öğrenilebileceğini belirtmektedir. Ona göre her kaset bir öğretmen, üstelik bu kasetler öğrencisinin hizmetine girmiş birer öğretmen” gibidir (Özcan, 2001, s. 107).

BÖLÜM III

3. EGE BÖLGESİNDE YAŞAYAN ABDALLAR VE EGE BÖLGESİ AĞIR ZEYBEKLERİ İLE ORTA ANADOLU BÖLGESİ AĞIR HALAYLARININ MÜZİKAL ANALİZİ

Abdallık geleneği, tarihsel olarak “Abdal” kavramının ortaya çıkışından günümüze kadar süregelen bir gelenektir. Genel olarak Orta Anadolu Abdalları ile tanınmış olan Abdallık geleneğinin Ege Bölgesi’nde de varlığını sürdürdüğü görülmektedir. Ancak zeybekler coğrafyası olarak dikkat çeken Ege Bölgesi’nde de Abdal denilince ilk akla gelenin onların müzisyen kimlikleri olduğu düşünülürse, Ege Bölgesi’nde yaşayan Abdalları da müzisyenler arasında aramak yanlış olmayacaktır. Nitekim, daha önce de belirtildiği gibi Abdallar yaşadıkları coğrafyalarda müzisyen kimlikleriyle öne çıkmakta, meslek olarak çalgıcılık yaptıkları gibi yaşam biçimi olarak da müziği benimsemektedirler. Bu bakımdan, Anadolu’nun özellikle Orta Anadolu Bölgesi’nde müzikleri hakkında daha geniş fikir sahibi olduğumuz Abdallar, Ege Bölgesi’nde de zeybek kültürünü yaşatan davul-zurna icracıları arasında karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda, tarihsel süreçte Abdal olarak karşımıza çıkan kişilerin üstlendikleri roller ve yaşayış biçimleriyle ilgili olarak daha önceki bölümlerde elde edilen bilgiler ışığında Ege Bölgesi Abdallarının günümüzde yaşadıkları coğrafyalar ve müzikle ilişkilerini ele almak gerekmektedir. Abdalların yaşadığı ve müzik icracılığını ustalıkla sürdürdükleri Orta Anadolu ve Ege Bölgesi’nin müzik gelenekleri arasındaki benzerlikleri tespit etmek için zeybek müziklerinin ezgisel inceliklerini yansıtan ağır zeybekleri ile geniş bir müzik yelpazesine ve repertuarına sahip olan Orta Anadolu’nun ağır halayları arasındaki müzikal benzerlikler tespit edilmeye çalışılacaktır. Halen süregelen bu zengin geleneğin, Anadolu’nun farklı bölgelerinde bazı ortaklıklar taşıyıp taşımadığının anlaşılması ve Abdalların müzik algısının yaşadığı bölgenin müzik kültürü içine nasıl yansıdığını anlamak bakımından önem arz etmektedir. Nitekim, pek çok araştırmanın konusu olan Abdalların, icra ettikleri müzikler arasındaki benzerliğe daha somut veriler ışığında dikkat çekmek gerekmektedir.

3.1. Ege Bölgesinde Abdallık Geleneği

Ege Bölgesi, anlaşıldığı üzere Anadolu'da Babai hareketiyle beraber Anadolu'ya yayılan Türkmen babalarının ya da "Abdal" olarak da adı geçen dervişlerin yoğun olarak yayıldığı bir bölgedir. Nitekim, tezin ilk bölümünde de belirtildiği üzere Anadolu'nun iskanı sürecinde özellikle bu derviş grupları uç bölgelere (Batı Anadolu) gönderilmişlerdir. İkinci bölümde ayrıntılı olarak verildiği gibi özellikle Aydın, Denizli, Antalya'da Abdalların bulunduğuna dair bilgilere rastlanmaktadır. Köprülü, Ege Bölgesi'nde bugünkü Tahtacılar, Çepniler gibi Türkmen olarak bilinen bütün Anadolu Kızılbaşlarının Aydın iline göç etmiş olan Babai Türkmenlerinin kalıntıları olduğunu ifade etmektedir. Benzer şekilde, Simavnalı Bedreddin'le (Şeyh Bedrettin) birlikte Dobruca'da bulunan Batınî (heteredoks olarak ifade ettiğimiz) mezheplere mensup Türkler de Sarı Saltık Dede maiyetinde bu bölgeye giden ve Karesioğlu İsa Bey zamanında kısmen Anadolu'ya dönen Baba İşhak taraftarlarının kalıntısıdır. (Köprülü, 2012, s. 42-43). Dobruca'daki Türkmenlerin bir kısmının Sarı Saltık'ın ölümünden sonra Halil Ece önderliğinde gemilerle Karesi iline geldiği bilinmektedir (Ocak, 2016c, s. 59).

Ege Bölgesi, gaziler ve Abdalların akınlarda bulunduğu bir bölge olarak belki de adından kaynaklarda sıkça söz edilen Kumral Abdal, Abdal Musa, Abdal Murad gibi daha pek çok dervişin faaliyette bulunduğu bir bölgedir. Bunlardan biri olarak değerlendirilebilecek bir kişilik de Menteşeoğulları Bey'inin damadı Sasan/Sasa Bey'dir. Sasa Bey'in, Aydınoğullarının yerleştiği toprakları fethettiğine yönelik bilgiler Enverî tarafından aktarıldığı gibi Bizans kaynaklarında da yer almaktadır. Vedat Turgut, Sasa Bey'in Ahi veya Abdalan zümresine bağlı olabileceğini kaydetmektedir. Zira, "Sasa" kelimesi "dilenci, oban" gibi anlamlara gelmekte olup tüm zanaatların piri olarak kabul edilen önemli bir kişilik olarak görölmektedir (Turgut, 2016).

Ege Bölgesinde Abdalların yaşadıkları bölgeler arasında daha önce belirtildiği gibi Manisa, Aydın, Denizli, Burdur, Isparta yer almaktadır. (Aksüt, 2017); (Yörükan, 2006, s. 388). Bugün Abdalların yaşadığı coğrafyaya dair bilgiler veren araştırmacıların pek çoğu gibi Neşet Ertaş da Ege Bölgesi'ndeki vilayetlere işaret etmektedir. Ertaş, Abdalların Kırşehir

dışında Antep, Barak bölgesi, Yozgat, Kayseri, Konya'nın yanı sıra Ege Bölgesi'nde yaşadıklarını belirtmektedir (Tokel, 2012, s. 197). Aydın'da bulunan Türkmenler arasında "Abdal", "Abdaloğlu", "Abdallı- Abdallu" ve "Abdallar" olarak adı geçen aşiretler de bulunmaktadır.¹⁹Yine Aydın yöresi oymakları arasında Çepni, Dede Karkınlı, Cerid gibi oymaklar arasında "Abdal" oymağının da varlığından söz edilmektedir.²⁰

Emre Dayıoğlu ve Ali Fuat Aydın ile yaptığımız kişisel görüşmelerde de Aydın'da Abdalların yaşadığına işaret edilmektedir. Dayıoğlu, Aydın'daki Abdallarla ilgili olarak şu bilgileri vermektedir:

Aydın'ın Koçarlı ilçesine bağlı Şenköy'de Abdallar var. Bu insanların yaşam kalitesi daha yüksek. Her birinin evinin önünde orta kalite de olsa bir arabaları var. Yani, onlar biraz daha sanki Abdallığı felsefede bırakmışlar, yaşamı tamamen o çevreye adapte etmişler gibi görünüyor. Kendilerine "Abdal" diyorlar fakat civar köylerle çok kaynaşmışlar. Bu nedenle buranın Abdal köyü olduğu özellikle vurgulanmıyor. Ben ilk gittiğimde şaşırılmışım. Tüm Abdalların o köyde yaşadığına inanmamıştım (Dayıoğlu, 2016).

Ali Fuat Aydın'dan edindiğimiz bilgilere göre, Aydın İmamköy, Germencik Merkez, Koçarlı-Şenköy ve İncirlioiva-Acarlar Köyü'nde Abdalların bulunduğu anlaşılmaktadır. Ancak, Abdalların günümüzde daha çok Roman kültürüne adapte oldukları, kültürel biçimlenme ve adaptasyon sonucunda halk arasında "Çingen" olarak adlandırıldıklarını belirtmektedir. Bu nedenle Roman-Abdal ayrımı yapmanın zorlaştığını, bunların birbirine geçtiğini belirtmektedir. Ayrıca bu kişilerin dilencilik, satıcılık, naylon toplayıcılığı yaptıklarını, hayıt kesip toplayarak sepet ördüklerini ve kirpi yediklerini vurgulamaktadır. "Roman" diye adlandırılmalarının ise sonradan popülerlik kazandığını aktarmaktadır (Aydın, 2017).

Ayrıca, Atabey Aydın'ın kişisel görüşmeler yaptığı Abdürrahim Karademir de Aydın-Germencik-Turanlar köyünde Abdalların yaşadığını ve davul-zurna icra ettiklerini aktarmaktadır (Aydın A. , 2011, s. 121).

Abdalların daha önce bahsedildiği gibi pek çok bölgede Çingenelerle karıştırıldıkları ve buna tepki gösterdiklerine dair sunulan örnekler, Ege Bölgesi için de geçerli görünmektedir.

¹⁹ (Aydın Türkmenleri-Aydın İline İskan Edilmiş Türkmen-Yörük Aşiretleri, 2017).

²⁰ (Yörüklerin Tarihçesi, 2017).

Nitekim hem Dayıoğlu hem Aydın, Ege Abdallarının Roman ya da Çingen olarak adlandırıldıkları ve kimliklerini ayırt etmenin daha zor olduğundan söz etmektedir (Aydın A. F., 2017); (Dayıoğlu, 2016). Altınöz de Abdalların Batı Anadolu, Akdeniz ve ülkenin diğer bölgelerinde bulunan ingenelerle akrabalıklarının belirlenemediği ancak Abdalların yerleşik ve göçebe ingenelerin dışında yer aldığından söz etmektedir. (Altınöz, 2005, s. 38). Anlaşıldığı kadarıyla Ege Bölgesi Abdalları bu bölge kültürüne daha fazla adapte olmuş görünmekte olup Abdal-Roman-ingene ayırımının yapılması zorlaşmaktadır.

Ancak bu bilgilerin yanı sıra İzmir Gllce, Aydın'da Acarlar Belediyesi ve Yeniköy'de yaşayan Acarlarla ilgili olarak Cevdet zdemir'in verdiği şu bilgiler de Aydın'da ve İzmir'de Abdalların varlığıyla ilgili deliller sunmaktadır:

Acarlar, zellikle Aydın civarında ingene olarak bilinir ve bu adla anılırlar. Ancak, bir Acarlı kendisini asla ingene olarak kabul etmez. Acarlar, köken olarak, kendilerini Abdal kabul ederler. Nitekim resmi kayıtlarda da (DİE, 1965, 1970, 1975, 1980 nüfus istatistikleri) Acarların adı Abdallar olarak geçmektedir (Cevdet zdemir, 2014).

Atabey Aydın ise Aydın Germencik'te müzik icracılarının 400 civarında bulunduğunu ve bunların genelini Abdalların oluşturduğunu ifade etmektedir. Bu müzisyenlerin Germencik merkezde, Yeni Mahalle'de ikamet ettikleri ve burada yaşayanların müzik icracılığı ile geçimini sağladıklarını belirtmektedir. İcra ortamlarını ise düğün, sünnet, şenlik, festival, asker uğurlaması vb. etkinlikler ile çeşitli kurumlar tarafından düzenlenen halk oyunları yaşışmaları oluştururken icra edilen çalgıların davul ve zurna olduğunu ifade etmektedir. Davul zurna dışında nadiren klarnet, bağlama ve darbukanın da kullanıldığı görülmektedir (Aydın A. , 2011, s. 82). Ali Fuat Aydın'da özellikle Aydın dolaylarında Germencik ile merkezi, İncirlioiva ilçesine bağlı Acarlar beldesi, Koçarlı ilçesine bağlı şenky ile merkez ilçeye bağlı Umurlu beldesine bağlı Kocagr köyünde mzisyenlikle geçimlerini sağlayan kaba zurna ekiplerinin (takım) bulunduğundan söz etmektedir. Müzisyenlerin icra ortamlarının düğünler başta olmak üzere köy seyirlik oyunları, halk dansları, asker uğurlama, deve güreşleri, çeşitli kutlama ve festivaller vb. etkinlikler olduğunu aktarmaktadır (Aydın A. F., 2017).

Ağır zeybek icralarının zorluğu zurnacı, davulcu ve dansi arasındaki birbirini takip etme ile ilişkilidir. Davul icracısı da ezgileri zurnacı kadar bilmekte ve özellikle dans icracısını takip

etmektedir. Bu birbirini takip etme olayı ezgiye özellikle ritim yönünden esneklik kazandırmaktadır (Aydın A. F., 2017). Atabey Aydın, Aydın Germencik'te icra edilen ağır zeybek repertuarını şu şekilde sıralamaktadır:

“Elifoğlu Zeybeği”, “Yağmur Yağdı Zeybeği”, “Ağır Milas Zeybeği”, “Kocaaarp Zeybeği”, “Karaali Koşması Zeybeği”, Soğukkuyu Zeybeği”, “Kuruoğlu Zeybeği”, “Çine İkiparmak Zeybeği”, “Abdal Havası Zeybeği”, “Harmandalı Zeybeği”, “Yeni Harmandalı Zeybeği”, “Aydın Zeybeği”, “Aydın Kocaaarp Zeybeği”, “Aydın Kadioğlu Zeybeği”, “Tavas Zeybeği”, “Sabah Namazı Zeybeği”, “Aydın Kerimoğlu Zeybeği” (Aydın A. , 2011, s. 82).

Ali Fuat Aydın, yöre repertuarında ağır zeybeklerin bulunduğunu ancak bu eserlerin karar seslerine ilişkin olarak yöre müzisyenleriyle yaptığı kişisel görüşmelerden şu bilgileri aktarmaktadır:

Yerel repertuarlar içerisinde bulunan bazı ağır zeybek ezgilerinin çeşitli nedenlerden kaynaklanan bugüne kadar çalınageldiği kendi karar sesleri bulunmaktadır. Örneğin, Aydın'da İki Parmak Zeybeği'nin 2 parmak, Kuruoğlu Zeybeği'nin 3 parmak, Soğukkuyu Zeybeği'nin 4 parmak, Elifoğlu Zeybeği'nin 6 parmak (Kişisel görüşmeler: Sadettin Doğan, 1997; Basri Eğriboyun, 1997; Doğan Zentur, 1997) Muğla'da İki Parmak Zeybeği'nin 2 parmak, Soğukkuyu Zeybeği'nin 3 parmak, İnce Hava'nın 4 parmak, Eski Ferayi'nin 6 parmak kararlı (Hasan Akay, kişisel görüşme, 1996) icra edilmesi gelenek haline gelmiştir; ancak günümüzde bu karar sesleri de terk edilmeye başlanmıştır, hatta günümüz zurna icracıları ezgileri herhangi bir karar sesine transpoze edebilmeyi ustalık sayıp, aksini icracı için eksiklik olarak görmektedirler (Kişisel görüşmeler: Dursun Külahlı, 1997; Dursun Girgin, 1998). Bazı ustalar ise bu geleneksel karar seslerinin korunması gerektiğini söylemektedirler (Kişisel görüşmeler, Hasan Akay, 1996; Veli Akay, 1997, Turgut Boncuk, 1999). (Aydın A. F., 2017).

Aydın'ın Ege Bölgesinde usta-çırak ilişkisine dayalı müzik eğitimiyle ilgili Dursun Külahlı'dan aktardığına göre eğitime 7-8 yaşlarında başlanmakta olup kişisel tercih ve o anki ihtiyaçlara göre zurna veya davulla başlanmakla beraber genellikle dem zurnayla eğitime başlanmaktadır. Çocukların genellikle ailesinde kullandığı çalgıyla başlamaktadırlar. Zurna çalmak için güçlü ve kesintisiz bir nefese ve iyi bir kulağa sahip olmak gerekmektedir. Bu nedenle öncelikle nefes çevirme tekniği öğretilmektedir. Daha sonra öğrenci, ustasından yöre repertuarını öğrenmektedir. Davul icrası için ise güçlü bir ritim duygusu aranmaktadır. Bu nedenle yöresel repertuara ilişkin ezgi ve ritim kalıpları öğretilmektedir. Davulcu

ustalaştıkça velveleri vuruşlar kullanırken zurnacı süslemeleri kullanmaya başlar. Kısacası her ikisi de kendi üslubunu ortaya koymaya başlar. Ustalık ise askerlikten sonra tek başına düğünlerde çalma ile 21-22 yaşlarında başlamaktadır. Müzisyenlerin genellikle akraba olduğu da dikkat çekmektedir (Aydın A. F., 2017).

Aydın ayrıca, Ege Bölgesi'nde de usta-çırak ilişkisinin önemli olduğunu şu sözlerle aktarmaktadır:

Öte yandan bölgede bugüne değin derlenmiş olan zeybek örneklerine bakılacak olursa bölgesel bir repertuvarın varlığından söz edilebilir. Yöresel müzisyenlerce kullanılan repertuvar usta-çırak ilişkisi (meşk) içerisinde oluşan bir silsile üzerinden kuşaklar arasında kulaktan kulağa aktarılmaktadır. Kaba zurna ekibi içerisinde solist zurnaya usta zurna, dem zurnalara da çırak zurna denmesinin sebebi de bu durumdur. Ancak davul icracıları için benzer bir isimlendirme söz konusu değildir. Bir ustanın birden fazla çırağı olabileceği gibi bir çırak da yalnızca tek bir ustaya bağlı kalmayıp birden fazla ustanın geleneksel repertuarı öğrenebilir. Öğrenim sırasında yapılacak ilk işlem eseri hafızaya kaydetmek, ikinci işlem ise eseri yorumlamaktır. Bu noktada ise geleneksel anlayışa saygılı kalma kaydı ile kendi anlayışını da katarak icra etmek olarak tanımlanabilen üslup devreye girmektedir (Aydın A. F., 2017).

Ege Bölgesi'nde Abdalların müzikle ilişkisine dair Okan Murat Öztürk'ün *Zeybek Kültürü ve Müziği* adlı eserinde, Aydın-Germencik yöresinde zurna icracılarıyla yaptığı kişisel görüşmelere de değinmek gerekir. Nitekim, yöredeki önemli zurna icrası Basri Eğriboyun'un kardeşi ve oğlu ile düğünlerde birlikte müzik icra ettikleri görülmektedir. Bunun yanı sıra, Ege Abdalları arasında usta-çırak ilişkisinin de Orta Anadolu'da olduğu gibi önemli olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim Öztürk, bu bölgede yöredeki zurnacılar arasında kendini geleneğin devamı olarak görme ve bir ustayla çalışmış olma hususunun önemli olduğu da vurgulamaktadır. Düğünlerde çalarak geçimlerini sağlamaya çalışan Eğriboyun, yetiştiği dönemdeki düğünlerin çok görkemli geçtiğinden ve günlerce sürdüğünden söz etmektedir. O dönemde ekonomik bakımdan daha iyi durumda olduklarını ve müziğin o dönemde çok sayıda müzisyenin geçim kaynağı olmasına rağmen şimdilerde işlerinin azaldığı ve gelirlerinin düştüğünden söz etmektedir. Öztürk'ün çalışmasından müzik geleneğinin usta çırak ilişkisi içinde aktarıldığı, genellikle düğüne giden ekibin aile üyelerinden seçildiği, iyi bir icracı olmak için de usta icracıların yanında yetişmek gerektiği anlaşılmaktadır. Ayrıca, günümüzde düğünlerde klavyecilerin çoğalmasından dolayı

Abdalların eskisi gibi işlerinin iyi olmadığı ve bu nedenle geçim sıkıntısı yaşadıkları görülmektedir (Öztürk O. M., 2006, s. 121).

Abdalların farklı bölgelerde yaşadıkları ve yaşam biçimleri olarak müzikle olan uğraşları dikkate alındığında, bölgeler arası müzikal bir etkileşimin bulunup bulunmadığı sorusu da akla gelmektedir. Abdallar, müziğin taşıyıcısı konumunda mı yoksa belirli bir müzikal karakteri buldukları bölgelerin müziğini icra ederken mi yansıttıklarına dair çalışmalar yetersiz olsa da bazı çalışmalarda bu benzerlik ve etkileşimden söz edilmiştir.

Örneğin, araştırmacı ve derlemeci Emre Dayıoğlu'nun görüştüğü ve belgeselini yaptığı Serikli Abdal Mehmet Nazlı, kendi kendine öğrendiği kemaniyla özellikle Orta Anadolu Abdallarının çaldığı ezgileri çalmaktadır. Köken olarak Orta Asya'dan gelen bir aşiretten olduğunu söylemektedir. Babasının küçük yaşta kendisine aldığı kemani, herhangi bir ustası olmadan kendi kendine öğrendiğini anlatmaktadır. Yazın yaylaya göç edip, köy köy gezdiklerini, eylül gibi tekrar köye döndüklerini belirtmektedir. Ayrıca zurna, cümbüş ve bağlama da çalmaktadır. Önceden düğünlere de gittiğini ancak artık sağlık sorunları nedeniyle gidemediğini ifade etmektedir. Mehmet Arkin, Abdal Mehmet Nazlı'yla ilgili olarak "kimseyi kırmaz, incitmez, duygusaldır, gönlü çok alçaktır" diye söz etmektedir. Mehmet Nazlı, şu sözleriyle tıpkı Neşet Ertaş örneğinde olduğu gibi Abdallığın dayandığı en temel ilke olan "sevgi" meselesine vurgu yapmaktadır: "Abdallık sevgidir, aşktır. Çünkü bir sevgi vardır bir saygı vardır büyüğüne, küçüğüne..." (Dayıoğlu, 2015).

Görüldüğü gibi, Antalya'da yaşayan Abdal Mehmet Nazlı, Orta Anadolu Abdalların icra ettiği bir repertuarı icra etmektedir. Ayrıca, "Abdal" kavramını temsil eden özellikleri de taşıdığı görülmektedir. Nitekim, çevredeki insanlar tarafından sevilen ve "sevgi", "saygı" gibi ilkelere vurgu yapan mütevazı bir kişiliğe sahiptir. Ancak anlaşıldığı üzere, kendi kendine müziği dinleyip öğrenmiş, bunu yaparken de özellikle Orta Anadolu Abdallarından etkilenmiştir. Bu bakımdan tüm Ege Bölgesi'nin Abdallık geleneğini temsil ettiğini söylememekle birlikte, Abdal diye tabir edilen bir kişinin hem karakterine hem de yaşama biçimi ve algısı olarak müziğe olan ilgisine ve yeteneğine sahip olduğu şaşırtıcı bir biçimde görülmektedir.

Abdallar arasındaki müzikal etkileşimle ilgili olarak Serdar Erkan ise özellikle Çukurova ve Orta Anadolu bölgelerini karşılaştırmaktadır. Çakıcı'nın Dadaloğlu'yla ilgili anlattıklarıyla desteklediği bu durum, farklı bölgelerde yaşayan Abdalların müzikal etkileşim içinde olduklarını ve kültürel dolaşımın sağlandığını göstermektedir:

Dadaloğlu, o da Abdal. Avşar beyliğine gittiğinde toplanmışlar başına. Hoş geldin deyince bir ay dost bir türkü söyle deyince, işte orda Avşar beyliğinde ya işte bir şeyler söyleyecek.... 'Ay dost kalktı göç eyledi avşar elleri ağar ağar giden eller bizimdir, arap atlar yakın eder ırağı yüce dağdan aşan yollar bizimdir' demiş. Avşar beyliğine söylediği bu. Ee, Çukurova'ya gelmiş işte Çukurova'da söylediği yine aşığın başına toplanmışlar, eskiden işte hüner gösterecek... işte 'Ay dost... yağmur yağdı da bulandı hava, ezelden kanlıydın sen Çukurova, kırıldı beyler boş kaldı yuva, çukurun kilidi beyler nic' oldu'. O "Ay dost" da bunların. Bize yakın olan, İç Anadolu'ya geldiğin zaman, Dinek Dağı dediğimiz, Kırıkkale'nin Uzunlar köyü var, orası da hep Abdal köyüdür. Hep akrabamız onlar bizim. Oraya gelince de işte 'Ay dost çıkaydım da Dinek Dağı salına mal kataydım da mal yemez varına, sıtkı bütün arkadaşlar yoluna biz kelleyi verenlerdenik' diye (Erkan, 2008, s. 50).

Ancak, müzikal etkileşimin yalnızca bu iki bölge arasında olmadığını düşünmek de yanlış olmayacaktır. Nitekim, müzik geleneğinin temsilcileri olarak hemen her bölgede müzisyen kimlikleriyle varlık gösteren Abdalların icralarında önemli bir müzikal ortaklık bulunduğunu düşündürecek ipuçları mevcuttur. Bunun yanı sıra her iki bölgede Abdalların günümüzdeki durumlarını, benzerlikleri ve farklılıklarını da dikkate almak gerekmektedir. Nitekim, daha önce ifade edildiği gibi Orta Anadolu Abdalları müziğin üreticisi ve aktarıcısı konumundadır. Farklı yörelerdeki eserleri de özgün bir yorumla icra etmektedirler. Orta Anadolu Abdalları, halay ve bozlak kültürünün önemli temsilcileri olarak görülmektedirler. Ancak Ege Bölgesi'nde Abdallar, Ali Fuat Aydın'ın özellikle vurguladığı kavramlar olan "Zeybek Havaları" ve "Abdal Havaları" olarak adlandırılacak formların icracıları olarak karşımıza çıkmaktadır. Çukurova ile Orta Anadolu'daki gibi bir etkileşimle ilgili örneği ise Orta Anadolu Abdallarının repertuarını icra eden Serikli keman sanatçısı Abdal Mehmet Nazlı'yı örnek gösterebiliriz. Ancak Ege Bölgesi'nde icra edilen müziklerinin büyük kısmını "zeybekler" in oluşturduğu da göz ardı edilemez. Bu nedenle Abdalların, buldukları bölgenin müzikal anlayışını yaşatan, ona uygun eserler icra eden ve yörenin müzikal iklimini temsil eden kişiler oldukları görülmektedir. Nitekim, çalışmamızın Baraklarla ilgili bölümünde söz edildiği gibi, Barakların, düğünlerde müzikleri icra etmek için Abdalları çağırdıklarını ve bu bölgedeki müzik icracılığında Abdalların başrolde olduklarının bir kez daha altını çizmek gerekir. Ancak, Abdalların, yalnızca yaşadıkları yörenin müziğini değil,

gittikleri yerlerin müziklerini de icra ettikleri, Orta Anadolu Abdallarının şu ifadelerinden anlaşılmaktadır:

Her tür müziği çok severim ben. Yöre müziği hariç bütün yörelerimizin bildiğim türkülerinin hemen hemen hepsini çalarım. Ege düğünü dahi yaparım. Bazen yerel kanallara çağırıyorlar, o yörelerin türkülerini o programlarda kullanıyoruz. Bizi genelde festivallere, eğlencelere bakanlık grubu olarak istiyorlar, gittiğimiz yörede genellikle ağırlığı o yörenin türkülerine veririz mesela. Ama tabii ki başta bizim kendi yöremiz ama o yöredekilere de hitap ediyoruz. (Çekiç 2008) Türkiye'nin tüm geleneksel müziklerini çalarız biz. Gittiğimiz yerler de yani tam puan alırız biz. Bütün sanatçılar gelsin, biz iki bozlak çalalım olay biter yani...Çeşitli yörelerin türküsünü çalarık biz. Egeye gidelim, Egenin türkülerini çalarık mesela biz. Egenin her tarafı, ne olursa olsun Doğuya falan. Bizde yok yok yani şu parçayı çal de, o çıkar bizden. Yok diye bir şey yok yani. Çünkü çekirdekten yetmeyiz. (Akdoğan 2007) (Erkan, 2008, s. 53).

Orta Anadolu Bölgesi'nde Abdalların önemli müzik icracıları ve üreticileri olduğu düşünüldüğünde, halayların da ustaca icra edilen repertuarın önemli bir bölümünü oluşturduğu görülebilmektedir. Bu bakımdan eser analizi yapılan halayların pek çoğu, Aybars Başaran gibi önemli bir kaynak kişiden alınarak notaya alınan TRT repertuarından seçilmiştir.

3.2. Müzikal Analiz

Genel bir tanım olarak analiz bir bütünün kendini oluşturan öğelere ayrıştırılması olarak tanımlanabilir. Bütünün daha iyi anlaşılabilmesi, kavranabilmesi için de öncelikle onu oluşturan öğelerin tanınması gerekir. Bu amaçla yapılan analiz, kısacası bireşikten basite yol alan bilimsel bir yöntem olarak nitelenebilir. (Akdoğan, 2003, s. 131).

Müziksel analiz bir müzik eserinin kendisini oluşturan parçalara ayrılarak, bunların tek tek ele alınıp incelenmesi, böylelikle eserin daha iyi anlaşılabilmesidir. Bu bakımdan, müzik analizi konusu içine müzik eserini oluşturan ses, motif, ezgi, ritim olguları ve bunların değişimlerinin incelenmesi de dahildir. Ayrıca, cümle, cümlecik gibi biçimsel unsurların incelenmesi de müzik analizi içinde değerlendirilebilir (Akdoğan, 2003, s. 131). Cook, müzik analizinin iki şekilde ele alındığını ifade etmektedir. Bunlardan ilki bu eserlerin ayrıntılı form analizi, ikincisi ise melodik, armonik ve ritmik içeriklerinin analizidir (Cook, 1994).

Öztürk, 'ün "Nazari Modeller" adı altında makam nazariye tarihini *Devir/daire/şedd Modeli*, *Bâtınî Sembolizme Bağlı Makam Modeli*, *Bestesel Seyire Dayalı Makam Modeli*, *Tonaliteye Dayalı Makam Modeli* olarak dört farklı model olarak sıralamaktadır. Bunlardan ilk ikisi yapıya odaklanan "dizi-merkezli" modeller iken son ikisi "ezgi-merkezli", "harekete odaklanan" ve "betimleme" amaçlı modellerdir. Öztürk, halk musikisi repertuarının "betimsel" modele uygunluğuna vurgu yapmaktadır. Dolayısıyla, mevcut eserler stokunun "benzer hareket tarzı" şeklinde tarif ve tasnif edilmeye elverişli olduğunu belirtmektedir. (Öztürk O. M., 2015).

Bu çalışmada yapılan analiz Öztürk'ün "betimsel" model olarak ifade ettiği "benzer hareket tarzların"nın karşılaştırılması modeline yakın bir nitelik taşımaktadır. Nitekim, analiz, "merkez ses hareketleri" ile "tipik ezgisel hareketler" arasındaki benzerliklere, dolayısıyla "ezgisel harekete" odaklanması bakımından "ezgi-merkezli" bir model olarak değerlendirilebilir.

Ayrıca, E. Düzenli, C. Güray'ın *Geleneksel Türk Halk Müziği Eserlerinde Ses Merkezlerine Dayalı Bir Ezgisel Analiz Modeli* adlı çalışmasında önerdikleri ses merkezine dayalı bir analiz yönteminden de faydalanılmıştır. Bu çalışmada, ezgi kesitleri, merkez sesler belirlendikten sonra uygulanan sadeleştirme basamağı ile önce seyir grubu sonra makamsal yapıyı belirleyen ses merkezlerinin belirlenerek tek bir sese kadar indirgenmesi söz konusudur (E. Düzenli, 2014). Ezgi kesitleri ve ses merkezlerinin belirlenmesi açısından uygulanan yöntemden bu çalışmada da faydalanılmıştır. Ancak sadeleştirme basamağı yerine, belirlenen ses merkezlerinin gösterdiği seyir hareketi “ses merkezlerinin seyir hareketleri” olarak adlandırılan özel bir grafikleme yöntemiyle gösterilmiştir. Daha sonra bu hareketlerin, hangi ses merkezleri arasında ne sıklıkta gerçekleştiği tablolarda gösterilmiştir. Bu aşamalardan sonra tipik ezgisel hareketler belirlenerek ses merkezleri hareketlerine ne ölçüde benzedikleri ortaya koyulmaya çalışılmıştır. Bu aşamadan sonra ise bu özellikler bakımından her iki bölge örneklem eserleri arasında “ezgisel hareketler” ve “ses merkezleri hareketleri” arasındaki benzerlikler tespit edilmiştir.

Analizi yapılmak üzere Orta Anadolu Abdalların yaşadığı bölgelerden seçilen *ağır halaylar* ile Ege Bölgesi'nde Abdalların yaşadığını tespit edebildiğimiz bölgelerde icra edilen *ağır zeybek*lerden 6'şar örnek eser seçilmiştir. Seçilen eserler, Hüseyini-Karçiğar ve Hicaz makam ailelerini kapsamaktadır.

Ayrıca adlandırmaya ilişkin karışıklık yaşanmaması adına Ege Bölgesi repertuarıyla ilgili olarak Ali Fuat Aydın'ın görüşleri alınmıştır. Aydın, “zeybek” ve “abdal havası” arasındaki adlandırmaya ilişkin olarak karışıklıkların olduğunu şöyle değerlendirmektedir:

Abdal zeybeği, yanlış bir ifade. Bir “Zeybek Havası” vardır, bir de “Abdal Havası”. Oyunu zeybek oynarsa Zeybek Havası olur, Abdal oynarsa Abdal Havası olur. Ama günümüzde bunları çalanların çoğu çalgıcı, Abdal değil (Aydın, 2017).

Bu adlandırmaların Yunanistan'da Abdalikos ve Zeybekikos olarak rastlanan danslar olduğunu ifade eden Türkay bu dansların Ege'ye has bir oyun tarzı ve bir Türk dansı olduğu görüşünü ileri sürmektedir. Konuyla ilgili yaptığı çalışmalarda özellikle Yunan Prof. Alkis Raftis'in (CID-Uluslararası Dans Konseyi başkanı) bu görüşleri desteklediğini aktarmaktadır (Türkay, 2010). Ancak bu tartışmalar farklı bir araştırmanın konusu olup burada yalnızca bu iki türün adlandırmalarının üzerinde durmak gerekir. Bu nedenle, bu iki

kavramsal ayırım dikkate alınarak, analiz yapılırken “Abdal Havası” ve “Zeybek Havası” ya da “zeybek” adlandırmaları kullanılmıştır.

3.2.1. Kavramlar

Asma karar/kalış: Suphi Ezgi’ye göre bir cümlenin muhtelif kısımlarında yapılan karar olup dinleyen açısından bekleme hissi uyandırır. Bunlar güçlüdeki asma kararlar ya da isimsiz diğer kalışlar olarak ifade edilebilir (Hatipoğlu, 2010, s. 20).

Ezgi: Öztürk’e göre ezgi, “belirli ritim değerlerine sahip perde ardışıklarından meydana gelen müziksel unsurdur”. Aynı zamanda ezgi; “perdeler-arası hareketin ve müziksel zaman içinde meydana gelen perdesel değişimin bir ifadesidir. Zaman içinde hareket eden–dolayısıyla belli bir ritmi bulunan– perdeler”, bir “ezgi” meydana getirir (Öztürk O. M., 2014, s. 47). Öztuna bu kavramın “nağme” olarak da kullanıldığını belirtmektedir (Öztuna, 2006)

Ezgi Kesiti: Öztürk, ezgi kesitini makamın “üzerinde durulan perde” tanımıyla olan ilişkisi açısından ele almaktadır. Buna göre, “durma” olarak ifade edilen ve ezgisel bakımdan merkezleşilen perdenin üzerinde bulunma sırasında merkezi perde etrafında yapılan ezgisel figürlerle “nağme”ler oluşturmak olarak tanımlanabilir (Öztürk O. M., 2014, s. 141). Ezgi kesiti, ‘eserin belli bir ses merkezi hissiyatı oluşturan her bir bölümü’ ya da ‘eserin bir merkez ses etrafında şekillenen ses kümesi’ olarak tanımlanabilir. (E. Düzenli, 2014). Ezgi kesiti, ses merkezlerinin analizi için kullanılacak birimler olup motiften daha küçük bir ses kümesi olabileceği gibi motifin kendisi de olabilir.

Köprü (Geçit): İki müzik cümlesi arasında geçiş görevi üstlenen bölümlerdir. Bu tür köprüler, karar sesi değişikliği, makamsal geçki gibi ilk bölümden daha farklı olan ikinci bölüme geçişi kolaylaştıran ya da hazırlayan bölümlerdir.

Makam: Abdülbaki Nasır Dede, makamı “esas unsurlarıyla işitildiğinde başka kısımlara bölünemeyecek derecede kendisine has bir bütünlüğü bulunan nağmelerdir” şeklinde tanımlamaktadır (Başer, 2013, s. 67). Rauf Yekta Bey makamla ilgili en önemli unsurları şu şekilde belirtmektedir: “Tüm makamların teşekkülünde seyir ve tam kararın çok önemli

rolleri vardır”. Durak ve güçlü seslerin önemine vurgu yapan Arel-Ezgi sisteminde verilen tanımlardan biri “durak ve güçlü denilen nağmelerle dizinin diğer sesleri beynindeki münasebet cihetinden seslerin icrasındır” şeklindedir (Kutluğ, 2000, s. 76). Ekrem Karadeniz makam tanımını “Türk Musikisinde belirli aralıklarla birbirine uyan mülayim (kulağa hoş gelen, Fr. Consonant)²¹ seslerden kurulu bir gam içerisinde özel bir seyir kuralı olan musiki cümlelerinin meydana getirdiği çeşni” şeklinde yapmaktadır (Karadeniz, 2013, s. 64). Tanrıkorur ise makam içinde “seyir” kavramının önemine vurgu yapmakta, ‘makamı gelişigüzel bir dizi olmaktan kurtaran yegâne özellik’ olarak nitelemektedir (Tanrıkorur C. , 2005, s. 140). Ancak bu çalışmanın analizinde merkezi hareketler ve ezgisel hareketlerin önemi üzerinde durulması bakımından, Öztürk’ün makam tanımı daha işlevsel görünmektedir. Buna göre, “nağmelerdeki tipik hareket tarzına referans teşkil eden, agaz (başlangıç), seyir (gidiş, güzergâh) ve karar (bitiş) işlevleri ve bu işlevlerin gerçekleştiği perdelerin yer ve isimlerine göre açıklanan” bir makam tanımı, bu çalışmanın izlediği analiz yöntemiyle yakından ilişkilidir. Tipik hareket tarzlarına vurgu yapan Öztürk böylece makamın; ‘statik, durağan, dizi-merkezli’ olmaktan çıkıp ‘dinamik, hareket halinde ve ezgi-merkezli bir kavram’ olarak açıklanacağını ifade etmektedir (Öztürk O. M., 2016).

Çeşni: Akdoğu, “eser içinde bir başka makamı anımsatma veya andırma amacıyla eserin makamıyla ilgili durak ya da güçlü seslerini geçici olarak değiştirme” olarak tanımlamaktadır (Akdoğu, 2003, s. 34).

Motif: Müzikal yapıyı oluşturan en az iki notadan oluşmuş anlamlı en küçük müzikal birimdir. Nurhan Cangal motifi “müzikte gelişmeye elverişli en küçük fikir, en küçük form ögesi ve eseri oluşturan en önemli temel taş” olarak tanımlarken, motifi, ‘harekete elverişli’, anlamına gelen Latince ‘Motivus’ sözcüğünden geldiğini belirtmektedir (Cangal, 2011, s. 4). Onur Akdoğu ise motifi şu şekilde tanımlamaktadır: “En az iki sesi ve bir vurgusu bulunan, geliştirilebilmeye uygun en küçük müzik birimidir.” Motif, bir ölçü içinde olabileceği gibi birden fazla ölçü içinde de devam edebilir (Akdoğu, 2003, s. 15).

Cümle: Suphi Ezgi cümleyi “bir ezginin neticelenmiş en büyük parçası” olarak tanımlarken “Ekseriya durakta kalır ve mânâsı bitmiş olur” derken cümlelerin nasıl sonlandığına açıklık

²¹ Parantez içindeki bölümde yazarın dipnotu verilmiştir.

getirmektedir (Hatipoğlu, 2010). Bir başka ifadeyle cümle, motiflerin birleşmesiyle oluşan, bir müzikal fikri ifade eden ve bir anlam bütünlüğü sağlamış olan yapılardır. Cümleler tam karar ya da yarım kararlarla sonlanabilir (Cangal, 2011, s. 15).

Nakre: Usulü oluşturan ritmik bölünmelerin her birini ifade etmektedir. Örneğin 2+2+2+3 şeklindeki bir ritim yapısını oluşturan 2'li ve 3'li yapıların her birine denilmektedir. Öztuna, nakreyi “eski edvar kitaplarında usulün zamanı” şeklinde tanımlamaktadır (Öztuna, 2006, s. 95).

Perde: Bu kavramı, herhangi bir sesin frekansı, tiz-pes, ince-kalın gibi niteliklerin ifadesi ve makam kavramıyla aynı anlamda kullanılmaktadır (Öztürk O. M., 2014, s. 13). Ancak bu çalışmada kullanılan anlamını Öztuna kısaca “ses” olarak ifade etmektedir. ‘Dügah perdesi, hisar perdesi’ şeklinde örneklendirmiştir (Öztuna, 2006, s. 187).

Sekvens: Bir müzik eserindeki bir motifin ardışık aralıklara taşınarak tekrarlanmasına bir başka deyişle, belli bir ritim ve aralık kalıbından oluşan motif ya da ezgi kalıbının ardışık olarak inici bir hareketle tekrarlanmasına denilmektedir (Düzenli, 2012, s. 10). Onur Akdoğu, sekvensi “sekileme” olarak ifade ederken, şu şekilde tanımlamaktadır: “Bir motifin ya da ezginin ya da herhangi bir kümenin art arda gelecek şekilde başka sesler üzerinde tekrarlanmasına denilmektedir.” Akdoğu, sekvensin (sekileme) pes tarafa doğru yapıldığında monotonluk, basitlik, tize doğru sürekli yapıldığında coşku uyandırdığını belirtmektedir (Akdoğu, 2003, s. 19).

Ses Alanı (Sahası): İncelenen müzik eserinde kullanılan seslerin en alt sesi ile en üst sesi arasındaki mesafe. Bir diğer ifadeyle, eserin en pes ve en tiz sesi arasındaki alan (Düzenli, 2012, s. 10).

Ses Merkezi: Her bir ezgi kesitinin etrafında şekillendiği, ezgi kesitini temsil eden seslere ses merkezi denilmiştir (E. Düzenli, M. Yüksel, C. Güray, 2014). Grafiklerde seyir hareketleri gösterilen ses merkezleri, ezgi kesitlerinin etrafında geliştiği merkezler olmaları bakımından “ezgi gelişim merkezi” olarak da ifade edilmiştir.

Seyir: Seyir, makamların başlangıçtan karara kadar gösterdiği nağme akışıdır (Hatipoğlu, 2010, s. 20). Seyir, üç farklı özellik göstermektedir. Bunlar, *inici*, *çıkıcı* ve *çıkıcı-inici* olarak sıralanabilir. *İnici seyir*, dizinin üst taraftaki tiz perdelerden başlayıp orta ve pes tarafa doğru hareket etmesini ifade ederken, *çıkıcı seyir*, dizinin alt tarafındaki pes bölgeden tiz tarafa doğru gelişen seyir türüdür (Tanrıkorur C. , 2005, s. 141)²². Bunlara ek olarak Özkan, güçlü civarından başlayan ve hem inicilik hem de çıkıcılık gösteren seyirleri *inici-çıkıcı* seyir olarak tanımlamaktadır (Özkan, 2014, s. 94).

Tipik Ezgisel Hareketler: Öztürk bu kavramı “ezgisel hareket tarzları” şeklinde ifade etmekle beraber makam kavramının tanımı anlamında kullanmıştır. Ayrıca halk müziğinde ezgi tarzlarının ifadelendirilmesinde kullanılan “hava” tabiriyle özdeş olarak görülmesinin de doğru ve tutarlı bir yaklaşım olduğunu savunmaktadır (Öztürk O. M., 2015, s. 6). Bu çalışmada da benzer şekilde bir kullanımı olmakla beraber incelenen eserlerde dikkat çeken çıkıcılık, inicilik gibi ezgisel özellikleri, karar sesine gidiş hareketleri, farklı perdelere yapılan atlamalar gibi ezgisel ifade biçimleri bu kavramla ifade edilmiştir. Ayrıca Akdoğu, burada kullanılan kavramla benzer anlama gelen “kalıp motif” kavramını kullanmıştır. Tanımını ise “seyir kurallarına uyularak yapılan makamsal ezgi akışı içinde gerek durak gerek güçlü seslerine kolayca ulaşabilme isteği sonucu kullanılan bezekli motiflerdir” şeklinde yapmaktadır (Akdoğu, 2003, s. 45)²³.

Transpozisyon (göçürme): Bir müzik eserinin bir bölümünün ya da tamamının başka bir tona aynen aktarımına (göçürülmesine) denir. Öztuna, transpozisyonu “musikide bir diziyi kendi durağından alıp aralıklarını aynen muhafaza ederek başka bir perdeye nakletme” olarak tanımlamaktadır (Öztuna, 2006, s. 313)

Atlama (leap): Öztürk’ün “ezgisel yönelim” başlığı altında ele aldığı hareketlerden biridir. Buna göre, iki çeşit atlama türü vardır. *İnici atlama (descending leap)*, tizdeki bir perdeden nermdeki (pes) bir merkezi perdeye ‘inici’ olarak atlanmasıdır. İnilen aralık merkez olma özelliği taşır. *Çıkıcı atlama (ascending leap)*, nermdeki bir perdeden tizdeki bir merkezi perdeye çıkıcı olarak atlanmasıdır. Bu durumda çıkılan perde, merkez olma özelliği taşır

²² Seyir kavramı burada eserin genelindeki seyirden daha çok incelenen ezgi kesitleri ve motiflerdeki seyir hareketlerini ifade etmek için kullanılmıştır.

²³ Kalıp motif örnekleri için bkz. (Akdoğu, 2003, s. 45)

(Öztürk O. M., 2014, s. 154). Verilen örneklerde yapılan atlamalar ilgili perdenin kaçınıcı derecesine yapılmışsa o adla belirtilmiştir (Örneğin, atlama Dügah'tan Neva'ya yapılmışsa Neva perdesi Dügah'ın 4. derecesi olduğu için 4'lü atlama olarak ifade edilmiştir).

Yeden: Tanrıkorur, “Durağın hemen altındaki, ezgiyi durağa doğru iten perde” olarak tanımlamaktadır (Tanrıkorur C. , 2005, s. 141). Öztuna yedeni “bir dizide durak perdesinden evvelki ses ki daima durağa gitmek meylini taşır” şeklinde tanımlamaktadır (Öztuna, 2006, s. 494).

3.2.2. Analiz Aşamaları

Müzikal analizi yapılmak üzere seçilen eser örnekleri üzerinde aşağıda belirtilen adımlar takip edilerek, müzikal bir fikir oluşturacak sonuçlar elde edilmeye çalışılmıştır. Analiz için seçilen eserlerin analiz basamaklarıyla ilgili ayrıntıları içeren şekiller, tablolar ve notalar Ek-1, Ek-2 ve Ek-3 bölümlerinde verilmiştir. Yozgat Halayı örneği üzerinden anlatılan analiz basamakları; eserin ses sahasının ve donanımının belirlenmesi, eserin müzik cümlelerinin belirlenmesi, her bir müzik cümlesinin ezgi kesitlerinin ses merkezlerinin belirlenmesi, belirlenen ses merkezlerinin grafik üzerinde ezgisel seyirlerinin gösterilmesi, seyir hareketlerine ilişkin verileri içeren tablolara aktarılması, eserlerdeki tipik ezgisel hareketlerin ve tipik ritim kalıplarının belirlenmesi şeklinde sıralanabilir. Analiz sonucunda örneklem eserlerinde tespit edilen makamsal ve müzikal ortaklıkları değerlendirmek için ezgisel hareketin gerçekleştiği ses merkezlerinin seyir hareketleri, bu hareketlerin hangi ses merkezleri arasında gerçekleştiği, tipik ezgisel ifadelerin ne ölçüde benzeştiği, yaygın olarak kullanılan usul bileşenlerinin karşılaştırılması (nakre) gibi kriterler değerlendirilecektir.

3.2.2.1. Eserin Ses Alanının (Sahasının) ve Ses Malzemesinin (Donanımının) Belirlenmesi

İncelenmek üzere seçilen eserlerin öncelikle ses sahaları ve ses malzemeleri (donanımları) aşağıdaki örnekte olduğu gibi tespit edilmiştir. Eserlerin ses sahalarının ve donanımlarının belirlenmesi, benzer ses sahası ve donanıma sahip eserlerin gruplandırılması ve karşılaştırılmasını kolaylaştırmıştır. İçi boş olarak gösterilen notalar karar seslerini ifade etmektedir. Örneğin, Yozgat Halayının ses sahası *Şekil -1'* de görülmektedir.



Şekil 1 Yozgat Halayının Ses Sahası

3.2.2.2. Eserin Müzik Cümlelerinin Belirlenmesi

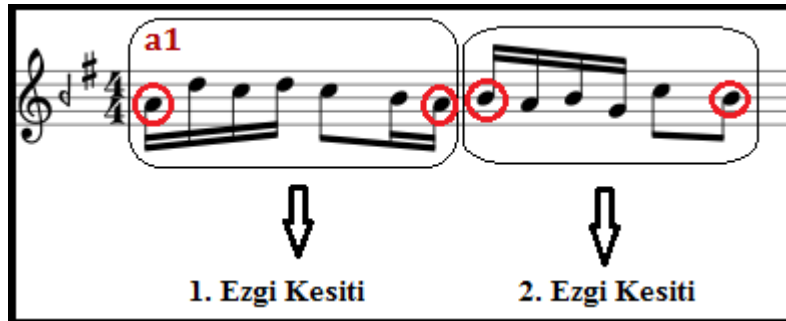
Eserin ezgisel analizinin ilk aşamasında “müzik cümleleri” tespit edilmiştir. Bu cümleler a1, a2, a3; b1, b2, b3... şeklinde numaralandırılmıştır. Örneğin, Yozgat Halayının cümleleri Şekil-2’de olduğu gibi belirlenmiştir.



Şekil 2 Yozgat Halayının Müzik Cümlelerinin Tespiti

3.2.2.3. Müzik Cümlelerinin Ezgi Kesitlerinin ve Ses Merkezlerinin Belirlenmesi

Müzik cümlelerinin tespitinden sonra, ezgi kesitleri ve ses merkezleri Şekil 3’te görüldüğü şekilde tespit edilmiştir²⁴. 1. ezgi kesitinin ses merkezi *Dügah*, 2. ezgi kesitinin ses merkezi ise *Segah* olarak belirlenmiştir.

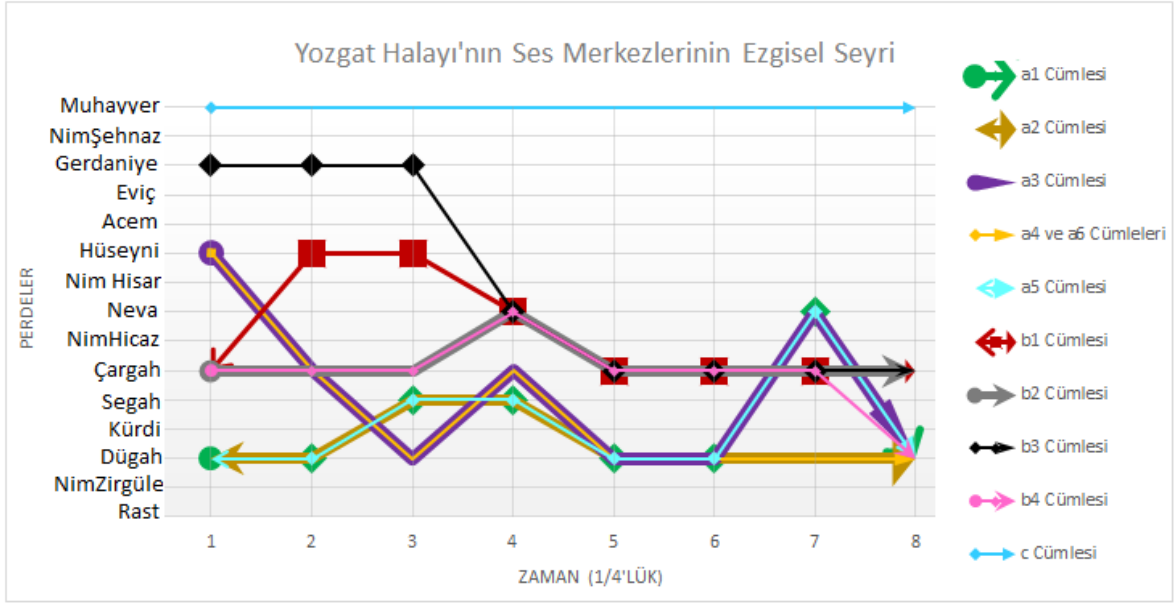


Şekil 3 Ezgi Kesitleri ve Ses Merkezlerinin Belirlenmesi

²⁴ Ezgi kesitlerinin belirlenmesi, eserin ezgisel hareketine göre belirlenmiş, kişisel yargıya dayalı olup, kesitlerin belirlenmesinde kesin bir yöntem sunulmamıştır. Hangi merkez etrafında geliştiği, nasıl bir hareket yönelimi gösterdiği dikkate alınarak, Şekil-3’te verilen örnekte olduğu biçimde ezgi kesitleri belirlenmiştir.

3.2.2.4. Ses Merkezlerinin Grafik Üzerinde Gösterilmesi

Ses merkezleri tespit edilen cümleler, grafik üzerine aktarılarak, bu ses merkezlerinin seyir hareketleri anlaşılmasına çalışılmıştır. Böylece ses merkezlerinin hangi perdeler üzerinde nasıl bir seyir hareketi gösterdiği görsel olarak takip edilebilmektedir. Grafiklerde ses merkezleri Perde-Zaman ekseninde gösterilmiştir. Y ekseninde ses merkezlerinin hareket ettiği perdeleri, X ekseninde ise birim zaman olarak $\frac{1}{4}$ 'lük birimlere ayrılan zamanı göstermektedir. Bu grafikler ses merkezlerinin inici, çıkıcı, ya da durucu hareketlerinin izlenebilmesine ve aynı eserin müzik cümlelerinin ses merkezi hareketlerinin karşılaştırılabilmesine imkân tanımaktadır. Ayrıca, eserde ses merkezi olarak hangi perdelerin önem kazandığını ve en fazla hangi perdenin ses merkezi olarak kullanıldığını da ifade etmektedir. Ancak eserin ses sahasının grafiğe yansımaları beklenmemelidir. Nitekim, eserin en pes ve en tiz sesi, o ezgi kesitinin ses merkezini temsil etmeyebilir. Örneğin, *Rast-Dügah-Segah-Dügah* seslerinden oluşan bir ezgi kesitinin ses merkezi "Dügah" ise, daha pesteki "Rast" sesi, seyir merkezleri grafiğine yansımaya sahip olmayacaktır. Örneğin bir ses merkezi sürekli *Muhayyer* perdesinde duruyorsa, bu cümlenin *Muhayyer* sesini merkez alarak geliştiği şeklinde yorumlanabilir. Ancak, ses merkezi sürekli farklı bir perdeye hareket ediyorsa, ezginin sürekli merkez değiştirdiği, dolayısıyla hareket halinde olduğu anlaşılacaktır. *Şekil-4'te* Yozgat Halayının müzik cümlelerinin ezgisel seyirleri gösterilmektedir. Grafiğin ayrıntılı analizi *Şekil-38'de* verilmiştir.



Şekil 4 Yozgat Halayının Müzik Cümlelerinin Ses Merkezlerinin Ezgisel Seyir Hareketleri

3.2.2.5. Ses Merkezlerinin Tabloda Gösterilmesi

Ses merkezlerinin grafik üzerinde gösterilmesinden sonra, grafikte görülen ses merkezi hareketleri sayısal olarak tabloya yansıtılmıştır. Tabloda verilen oranlar yalnızca ses merkezi hareketlerine ilişkin bilgiler vermektedir. Bu nedenle ses merkezi değişikliği olmayan durumlar tabloya yansımamıştır. Benzer şekilde tablolar toplamda kaç tane ses merkezi bulunduğunu da göstermemektedir. Bunun yerine, “toplamda kaç tane başka ses merkezlerine hareket eden ses merkezi” olduğu göstermektedir. O nedenle örneğin *Muhayyer*'de başlayıp farklı bir merkeze gitmeden *Muhayyer* perdesinde sonlanan bir cümle için *Muhayyer* perdesi tabloda gösterilmemiştir. Tablodaki veriler başka bir ses merkezine hareket eden merkezleri sırasıyla göstermekte, harekete başlanan perdeden hangi perdelere ne kadar sayıda hareket gerçekleştiğini sayısal ve oransal olarak göstermektedir. Ayrıca, harekete başlanan perdelerin toplam hareket eden perde sayısına oranları da son sütunda verilmiştir. Bu veriler ışığında *Tablo-1*'de gösterilen Yozgat Halayı ses merkezleri hareketleri verilerinden şu türden çıkarımlar yapılabilir. “*Neva* perdesinden hareket, *Düğah*, *Segah* ve *Çargah* perdelerine doğru yapılmıştır. Bu hareketlerin %42,86'si *Düğah*'a, %57,14'ü ise *Çargah* perdesine doğru yapılmıştır”, “*Neva* perdesinden farklı perdelere yapılan hareket %26,92'lik bir paya sahip olup (*Neva*'dan yapılan hareketlerin, harekete başlayan toplam perde sayısına oranı (8/27)), en çok hareket bu perdeden yapılmıştır.”

Tablo 1 Yozgat Halayının Ses Merkezleri Hareketlerinin İstatistikler

Ses Merkezleri Arası Hareketler				Toplam Harekete Oranı
Düğah	Segah	3	33,33%	11,11%
	Çargah	3	33,33%	11,11%
	Neva	3	33,33%	11,11%
	Toplam	9		29,63%
Segah	Düğah	3	100,00%	11,11%
Çargah	Neva	2	66,67%	7,41%
	Düğah	1	33,33%	3,70%
	Toplam	3		11,11%
Neva	Düğah	3	42,86%	11,11%
	Çargah	4	57,14%	14,81%
	Toplam	7		25,93%
Hüseyni	Çargah	3	75,00%	11,11%
	Neva	1	25,00%	3,70%
	Toplam	4		14,81%
Gerdaniye	Neva	1	100,00%	3,70%
Toplam		27		

3.2.2.6. Tipik Ezgisel Hareketlerin Tespit Edilmesi

İncelenen bir eserde tipik hareket olarak tanımlanan hareketler, eserde sıkça tekrar edilen ya da incelenen diğer eserlerdekiyle benzer nitelik taşıyan motiflerdeki inici, çıkıcı hareketler, sekvens ya da transpozisyon, atlama gibi özellikleri ifade etmektedir. Bu özellikler arasında dikkat çekecek biçimde tekrar eden ya da benzerlik gösterenleri örneklendirilmiştir. Örneğin, Şekil 5 ve Şekil 6'da Yozgat Halayında tespit edilen çıkıcı-inici hareketler ve özellikle cümle sonlarında benzer biçimde tekrar eden 4'lü (*Düğah-Neva*) atlamalar örneklendirilmiştir.

Yozgat Halayında görülen tipik ezgisel hareketlerden biri çıkıcı-inici seyir hareketleridir. Buna göre, a2 cümlesinin aşağıda işaret edilen bölümünde *Düğah* perdesinden *Neva* perdesine kadar yapılan çıkıcı hareketin yine *Düğah* perdesine kadar inici şekilde devam

ettiği görülmektedir. Benzer şekilde, b3 cümlesinde çıkıcı-inici bir ezgisel hareket yapıldığı, tiz tarafta *Muhayyer* perdesine kadar çıkılıp *Neva* perdesinde durulduğu görülmektedir.



Şekil 5 Yozgat Halayındaki Çıkıcı-İnici Hareketler

Şekil 6’da ise Yozgat Halayında tespit edilen 4’lü atlamaların da *Dügah-Neva* aralığında olduğu dikkat çekmektedir. Bu hareketin, eserin başlangıcında ve cümlelerin bitişinde de vurgulandığı görülmektedir. Bu nedenle, bu atlayışın tipik bir ezgisel hareket olduğu söylenebilir.



Şekil 6 Yozgat Halayında görülen 4’lü (*Dügah-Neva-Dügah*) Atlamalar

3.2.2.7. Usulün Benzerlik Gösteren Bileşenlerinin Tespit Edilmesi

Tipik ezgisel hareketler gibi, usul yapıları içinde “nakre” olarak ifade edilen ve incelenen eserlerde benzerlik gösteren ritim bileşenleri bulunmaktadır. Bu bileşenler Şekil 7’de ve Şekil 8’de örneklendirilmiştir:



Şekil 7 Yozgat Halayında Kullanılan Nakre Örneği

3.2.2.8. Tüm basamaklarda Elde Edilen Sonuçların Karşılaştırılması

Bu aşama, tüm eserlerin analiz basamaklarının tamamlanmasından sonra zeybekler ve halaylar için elde edilen bulguların karşılaştırılmasına dayanmaktadır. Bunun sonucunda ağır zeybekler ve halaylarda ortak olduğu tespit edilen müzikal özellikler değerlendirilmiştir.

3.2.2.8.1. Orta Anadolu Bölgesi'ne Ait Halayların Müzikal Analizine Dair Tespitler

Ege Bölgesi'nin ağır zeybekleri ile Orta Anadolu Bölgesi'nin halayları arasında, müzikal ortaklıklar bulunduğu varsayımından yola çıkılarak, *Tablo 2*'de gösterilen örnekler kullanılmıştır. Bu bölümde analizi yapılmış olan örnek eserlere dair şekiller, tablolar ve notalar *Ek 1*, *Ek 2* ve *Ek 3*'te yer almaktadır. Analizlerden elde edilen dikkat çekici sonuçlar şu şekilde sıralanabilir:

- Hasan Dağı Halayı hariç tüm halay örneklerinde ses merkezinin *Gerdaniye*'den *Neva* perdesine geldiği tespit edilmiştir. Hasan Dağı Halayı “*Neva Karar*” bir örnek olduğu için diğerlerindeki bu hareket burada gözlenmemiştir. Ancak bu tespitin yapıldığı tüm eserlerde, karar perdesine giderken de *Neva* perdesinden gidilmiş olmasının altını çizmek gerekir. Nitekim, bazı örneklerde *Gerdaniye* perdesinden *Çargah* perdesine de hareket edildiği görülmüştür. Örneğin Keskin Halayında *Gerdaniye-Çargah* hareketi gözlemlendiği gibi, karara gidişte de *Çargah* perdesinin önemli bir ses merkezi olduğu görülmüştür. Bu durumda, tiz genişleme bölgesindeki ses merkezinin karar perdesine giderken, o eser için önemli olan ses merkezine doğru bir hareket yaptığı sonucuna varılabilir. Karara gidişte hem *Neva* hem *Çargah* perdesi kullanıldığı gibi, *Gerdaniye*'den de hem *Çargah* hem *Neva* perdesine doğru hareketler gözlemlenmiştir.

- Karar perdesine giderken en karakteristik hareketin, yukarıda da belirtildiği gibi *Neva-Dügah* hareketi olduğu anlaşılmıştır. Nitekim *Neva* perdesinde karar eden Hasan Dağı Halayında da karara giderken *Neva-Dügah-Neva* hareketi önemli görünmektedir. *Neva* dışında karara gidişlerde önem kazanan diğer perdelerin

Çargah ve *Segah* olduğu tespit edilmiştir. Her bir eser için ses merkezlerinin karara gidiş hareketleri şu şekilde sıralanabilir:

Kıyılı Halayı: Neva-Dügah

Ağırlama: Neva-Dügah ve *Çargah-Dügah*

Yozgat Halayı: Neva-Dügah, *Çargah-Dügah* ve *Segah-Dügah*

Yozgat Köy Ağırlaması: Nim Hicaz-Dügah

Keskin Halayı: Neva-Dügah, *Çargah-Dügah*

Halay: Neva-Dügah, *Çargah-Dügah* ve *Segah-Dügah*

Hasan Dağı Halayı: Neva-Dügah-Neva, Neva-*Çargah-Neva*

- En fazla karara gidiş hareketleri *Çargah* ve *Neva* perdelerinden yapılmıştır. Ses merkezlerinin karara gidiş hareketleri, ezgisel hareketlere de yansımıştır. *Kıyılı Halayı*, *Yozgat Halayı* ve *Halayın* karara gidişte kullandığı ezgisel ifadeler de ses merkezlerinin karara gidiş hareketlerine oldukça benzemektedir:

Kıyılı Halayında karara gidiş motifi

Yozgat Halayında karara gidiş motifi

Halayda karara gidiş motifi

Şekil 8 Halaylarda Karara Giderken Yapılan Neva-Dügah ve Dügah-Neva-Dügah Hareketleri

Ayrıca, burada iki şeyin altını çizmek gerekir. *Hasan Dağı Halayı* *Neva* perdesinde karar ettiği için *Çargah* perdesini daha çok yeden vazifesiyle kullanmıştır. İkincisi, *Yozgat Köy Ağırlaması*, Hicaz makamında olması bakımından *Nim Hicaz* perdesi önem kazanmıştır.

- Genişleme yapan halay örneklerinin tiz bölgedeki önemli ses merkezlerinin başta *Gerdaniye* ve *Muhayyer* olduğu tespit edilmiştir. Daha tiz bölgede genişleyen

Keskin Halayında ise bir diğerk tiz merkez olarak *Tiz Çargah* perdesi önem kazanmıştır. Tiz merkezlerin hareketleriyle ilgili rahatlıkla genelleme yapılabilecek bir sonuç elde edilememişse de bazı örneklerde *Muhayyer-Gerdaniye*, *Tiz Çargah-Gerdaniye* hareketlerinin yapıldığı, bazılarında ise doğrudan *Neva* ya da *Hüseyni* perdelerine hareket edildiği görülmüştür. Ancak, bu hareketlerin, eserlerde öne çıkan ve önem kazanan merkezlere doğru yapıldığı söylenebilir.

- Tiz taraftaki merkez sesler genellikle doğrudan tiz merkezlerde başlayıp pes bölgelere inmiştir. Yani inici bir hareket söz konusudur.

- Halaylarda en çok önem kazanan perdenin *Neva* perdesi olduğu görülmekteyse de ikinci derece önem kazanan perdenin *Hüseyni* perdesi olduğu tespit edilmiştir. Bu da iki farklı makamın güçlü perdesinin aynı anda önem kazanması dolayısıyla eserlerin hem *Hüseyni* hem *Uşşak* makamı özelliklerini gösterdikleri, *Neva*'yı merkeze alıp hem tiz hem pes tarafta hareket etmeleri yönüyle de *Neva* makamı özelliklerini gösterdikleri görülmüştür. Bazı örneklerin ise Keskin halayı örneğinde olduğu gibi Karcığar makamı özelliklerini belirgin şekilde temsil ettiği tespit edilmiştir.

- Halayların analizlerinde dikkat çeken bir başka nokta ise ezgisel gelişimlerinin karar perdesi civarından çok *Neva*, *Nim Hicaz*, *Çargah*, *Hüseyni* gibi, makamın güçlü perdesi ya da en önemli perdesi durumundaki merkezler etrafında gelişim göstermesidir. Bu durumun tek istisnası Yozgat Köy Ağırlaması olup, diğer örnekler önemli ses merkezleri etrafında gelişip daha sonra yine önemli perdeler *Neva*, *Çargah*, *Hüseyni* gibi perdelerle uğrayarak karara varmışlardır. Yozgat Köy Ağırlamasında ise ezgisel seyrin genişleme cümleleri ve güçlü perdeler dışında yoğun olarak karar perdesi etrafında gerçekleştiği görülmektedir. Nitekim, ezgisel analiz tablolarında da görüldüğü gibi, ezgisel hareketlerin büyük oranda güçlü perdelerden başlayarak diğer merkezlere dağıldığı, ezgisel hareket bakımından karar perdesinin genelde 2, 3. hatta 4. sıraya kadar düştüğü tespit edilmiştir.

- Ses merkezleri analizlerinde tespit edilen önemli merkez atlamalarının tipik ezgisel hareketlere de yansıdığı sonucuna varılmıştır. Nitekim, karara gidişlerde ses

merkezlerinin *Neva-Dügah* gibi hareketler yapmasına benzer şekilde, *Şekil 50* ve *Şekil 53*'te de görüldüğü gibi motiflerde de *Neva-Dügah*, *Dügah-Neva-Dügah*, *Gerdaniye-Neva* hareketleri rahatlıkla ayırt edilebilmektedir. *Şekil 52*, *Şekil 54* ve *Şekil 55*'te de görüldüğü gibi ses merkezlerinin 3'lü, 4'lü 5'li atlamaları tipik ezgisel hareketlere de yansımıştır.

- Halaylarda çıkıcı hareketin yapıldığı motiflerin çok fazla kullanıldığı görülmektedir. Özellikle halayların giriş bölümlerinde ve tiz bölgelerde benzer motiflerin kullanıldığı gözlenmiştir. Buna ilişkin örnekler *Şekil 51*, *52*, *54* ve *Şekil 55*'te görülmektedir (bkz. *Ek 2*).

- Ses merkezi hareketlerine ilişkin tablolardaki verilere bakıldığında (bkz. *Ek 1*) halaylarda ses merkezinin en fazla *Neva* perdesinden diğer perdelerle doğru hareket ettiği görülmektedir. *Neva*'dan sonra ise *Hüseyini* ve *Çargah* perdeleri gelmektedir. Karar perdesi *Dügah* merkezine doğru yapılan ses merkezi hareketleri içinde ise yine en önemli perde *Neva* olup karara gidişteki önemli diğer merkezler *Çargah* ve *Segah* perdeleridir. (Yozgat Köy Ağırlamasında ise *Nim Hicaz*).

- Halaylarda asma kalış yapılan perdeler şu şekilde sıralanabilir:

Kıyılı Halayı: Hüseyini, Neva

Ağır lama: Neva, Hüseyini

Yozgat Halayı: Çargah, Muhayyer

Yozgat Köy Ağırlaması: Asma kalış yapılmamış.

Keskin Halayı: Segah, Çargah, Muhayyer

Halay: Segah, Çargah, Hüseyini

Hasan Dağı Halayı: Asma kalış yapılmamış.

Görüldüğü gibi, asma kalış yapılan perdelerin genellikle *Segah*, *Çargah*, *Neva*, *Hüseyini* ve tiz tarafta ise *Muhayyer* perdeleri olduğu tespit edilmiştir.

- Ses merkezi analizleri, tipik ezgisel hareketler ve asma kalış perdeleriyle ilgili yapılan tüm analizler sonucunda halayların makamsal özellikleriyle ilgili şu tespitler yapılmıştır:

Kıyılı Halayı'nda (bkz. *Nota 1*) *Hüseyini* ve *Neva* perdelerinin her ikisinin de önemli ses merkezleri olma niteliği kazanması bakımından *Hüseyini-Uşşak* makamlarının özelliklerini taşıdığı görülmektedir. Ayrıca, *Şekil 36*'da görüldüğü gibi, *Neva*'yı merkeze alıp iki yönlü bir hareketin gözlemlenmesi bakımından *Neva* makamlarının özelliklerini de taşıdığı söylenebilir.

Ağırlama'da *Şekil 37*'deki ses merkezi analizinden anlaşıldığı üzere hem *Hüseyini* hem *Neva* perdesinin önem kazanması dolayısıyla *Uşşak* ve *Hüseyini* makamlarının özelliklerinin görüldüğü söylenebilir. Ancak *Uşşak* makamındaki gibi pes bölgede genişleme yapılmamıştır (bkz. *Nota 2*). *Gerdaniye* ve *Eviç* perdelerinden gelen hareketlerin *Neva* perdesinde kalması ve merkez ses analizlerinde de *Neva*'nın önemli bir merkez olması bakımından *Neva* makamı özelliklerini de gösterdiği söylenebilir.

Yozgat Halayı'nda (bkz. *Nota 3*) da pes bölgede genişleme yapılmamıştır. Ancak yeden kullanarak pes tarafta seyir göstermesi ve *Şekil 38*'de de görüldüğü gibi *Neva*'nın önem kazanması açısından *Uşşak* makamının özelliklerini göstermektedir. Ayrıca, *Hüseyini* perdesinin de ikinci olarak önem kazandığı düşünüldüğünde *Hüseyini* makamı karakteri de taşıdığı söylenebilir. Genel olarak *Yozgat Halayı*nda *Neva* perdesinin *Gerdaniye* ve *Düğah* ile olan ilişkisi de *Uşşak-Hüseyini* makamları arasında yine *Neva* makamı karakterinin de bulunduğunu göstermektedir.

Yozgat Köy Ağırlaması'nda (bkz. *Nota 4*) *Şekil 39*'da görüldüğü gibi *Nim Hicaz* ve *Neva* merkezlerinin önem kazandığı dikkate alınırsa *Hicaz* makamı özellikleri taşıdığı söylenebilir.

Keskin Halayı'nın çıkıcı bir seyir gösterdiği ve *Çargah* perdesinde nikrizli çeşniler yaptığı görülmektedir (bkz. *Nota 5*). Ayrıca *Şekil 54*'te görüldüğü gibi

kullandığı tipik ezgisel hareketleri ve *Şekil 40*'ta görüldüğü gibi *Neva* perdesinin yanı sıra önemli bir asma kalış perdesi olan *Çargah*'ın önem kazanması bakımından *Karciğar* makamı özelliklerini gösterdiği söylenebilir.

Halay'ın *Nota 6*'da da görüldüğü gibi pes bölgede genişlediği görülmektedir. *Şekil 41*'de ise *Neva* perdesinin bu eser için önemli bir ses merkezi olduğu da dikkate alınır. *Halay*'ın *Uşşak* makamının özelliklerini gösterdiği söylenebilir. Ancak *Neva* ile beraber *Hüseyini* perdesinin de önem kazandığı dikkate alınır. *Hüseyini* makamının özelliklerini de yansıttığı söylenebilir.

Hasan Dağı Halayı Nota 7'de görüldüğü gibi *Neva* karar olup giriş kısmında *Uşşak* makamı özelliklerini göstermektedir. *Şekil 42*'de makamsal geçişin yapıldığı köprü bölümünde *Gerdaniye*'den makamın önemli asma kararı *Çargah* perdesinin gösterilerek *Neva*'ya taşınmasından sonra *Neva* ekseninde seyrettiği görülmektedir. Ancak, *Neva*'da karar edilmesine rağmen *Dügah* perdesinin de gösterildiği ancak güçlü perde *Neva*'nın merkez alındığı bir *Karciğar* makamı olduğu görülmektedir. Tipik ezgisel hareketlerin de *Karciğar* makamını yansıttığı söylenebilir (bkz. *Şekil 56*).

3.2.2.8.2. Ege Bölgesi'ne Ait Ağır Zeybeklerin Müzikal Analizi

Zeybekler bölgesi olarak bilinen Ege Bölgesi'nde abdalların da arasında bulunduğu davul-zurna icracılarının zeybek havaları ve abdal havaları icralarından seçilen örnek eserler incelenmiştir. Analizi yapılan ağır zeybekler *Ek 1* kısmına *Tablo 3*'te listelenmektedir. Analiz için seçilen zeybeklerin genel olarak şu özellikleri taşıdığı tespit edilmiştir:

- Hicaz olan son üç eser dışında tüm zeybeklerinde *Hüseyini*, *Çargah* ve *Gerdaniye* perdelerinin önemli merkezler olduğu görülmektedir. Zeybeklerde *Neva* perdesi, halaylarda olduğu kadar birinci derece önem kazanmamıştır. Ancak bazı örneklerde yine *Hüseyini* ve *Çargah* perdelerinin *Gerdaniye*'den sonra kısmen önem kazandığı söylenebilir. *Neva* merkezinden yapılan hareketlerde *Neva-Dügah* (Ağır Milas, Menemen Kaba Havası, Elifoğlu Zeybeği), *Neva-Gerdaniye* (İnce Hava), *Dügah-Neva* (Aydın Zeybeği) hareketlerinin kısmen zeybeklerde de kullanıldığı

anlaşılmaktadır. *Neva-Dügah-Neva* biçiminde bir hareketle karar sesine gidilmesi ise yalnızca Aydın Zeybeğinde görülmektedir.

- Tiz taraftaki perdelerin de hareket yönleri, ses merkezi hareketlerinde önem kazanan perdelerle doğru yapılmıştır. Örneğin özellikle *Çargah* perdesinin önem kazandığı örneklerde, *Gerdaniye*'den *Çargah*'a doğru ses merkezlerinin hareket ettiği tespit edilmiştir. Bu hareket Aydın Zeybeği, Abdal Havası ve İnce Hava'da belirgin bir şekilde kullanılmıştır. *Hüseyni* perdesinin önem kazandığı Ağır Milas zeybeğinde tiz bölgedeki *Gerdaniye*'den hareketler, *Hüseyni* perdesine doğru yapılmıştır.

- Karar perdesine gidişlerde ise yine ezgi merkezleri arasında önem kazanan perdelerden hareket edilerek karara varıldığı tespit edilmiştir. Örneğin Aydın zeybeğinde *Neva* önemli bir merkez olup karara gidişlerde *Neva-Dügah* hareketi görülmektedir. *Çargah*'ın önemli olduğu İnce Hava ve Abdal Havasında *Çargah-Dügah* hareketi yapılmıştır. Abdal Havasında *Çargah* ve *Hüseyni* perdelerinin her ikisi de önemli merkezler olup karara gidişlerde her iki perde de kullanılmıştır.

- Hicaz-Uzzal makamı örneklerinde ise *Hüseyni* ve *Neva* perdelerinin önem kazandığı görülmektedir. Bu iki perde dışında *Nim Hicaz* ve *Kürdi* perdelerinin de zaman zaman ezgi kesitlerinin ses merkezleri olduğu görülmektedir. Dolayısıyla karara gidiş hareketlerinin de *Nim Hicaz-Dügah* ve *Hüseyni-Dügah* şeklinde yapıldığı görülmektedir.

- Genel olarak en önemli ses merkezlerinin *Hüseyni*, *Çargah*, *Gerdaniye*, *Muhayyer*, *Nim Hicaz*, *Kürdi* (Hicaz-Uzzal örneklerde) perdeleri olduğu görülmektedir. Ses merkezleri, genellikle bu perdeler arasında seyretmiş olup karar perdeleri bu perdeler kadar ezgisel hareketlerde öne çıkmamıştır. *Şekil 56-60* ve *Şekil 63*'te de görüldüğü gibi zeybeklerde de 3'lü,4'lü, 5'li atlamalar hem ses merkezleri seyirlerine hem de motiflerdeki ezgisel hareketlere yansımıştır. Ancak zeybeklerde ses merkezleri arasındaki hareketlerin bir oktava kadar çıktığı, daha geniş atlamalar da tespit edilmiştir. Örneğin, Ağır Milas Zeybeğinde *Segah-Tiz*

Segah, Menemen Kaba Havasında *Dügah-Muhayyer* gibi merkez sesler arası atlamalar görülmektedir.

- Karar perdesine gidiş hareketleri şu şekilde sıralanabilir:

Aydın Zeybeği: Çargah-Dügah, Neva-Dügah

Abdal Havası: Çargah-Dügah, Hüseyini-Dügah

İnce Hava: Segah-Dügah, Çargah-Dügah

Ağır Milas Zeybeği: Segah-Dügah, Çargah-Dügah, Neva-Dügah

Yağmur Yağdı Zeybeği: Hüseyini-Dügah

Menemen Kaba Havası: Neva-Dügah, Hüseyini-Dügah²⁵

Elifoğlu Zeybeği: Kürdi-Dügah, Neva-Dügah

Görüldüğü gibi, karar perdesine gidişler genellikle *Neva* ve *Çargah* perdelerinden yapılmıştır. Hicaz eserlerde *Kürdi* merkezi de karara gidişte kullanılmıştır. *Şekil 9*'da Aydın Zeybeği ve İnce Hava ile Elifoğlu Zeybeğine ilişkin verilen örnekler, ses merkezlerinin karara gidiş hareketlerinin motiflere de yansıdığını göstermektedir.

**Aydın Zeybeğinde
karara gidiş hareketleri**

**İnce Havada karara
gidiş hareketleri**

**Elifoğlu Zeybeğinde
karara gidiş hareketleri**

Şekil 9 Zeybeklerde Karara Gidiş Hareketleri (Çargah-Dügah, Neva-Dügah, Segah-Dügah, Kürdi-Dügah)

²⁵ Bu hareket grafiğe yansımamıştır. Çünkü notanın bitiş kısmında bu hareket yapılmış bu nedenle grafikte kullanılan müzik cümlelerine yansımamıştır (bkz. *Nota 13*).

- Zeybeklerde çıkıcı-inici ezgisel hareketlerin çok fazla kullanıldığı görülmektedir. Karara gidişlerde de inici ya da çıkıcı-inici hareketlerin kullanıldığı görülmektedir (bkz. Şekil 57, 58, 60, 61, 62 ve Şekil 63).

- Ses merkezi hareketlerine ilişkin tablolaradaki verilere bakıldığında (bkz. Ek-1) zeybeklerde ses merkezinin en fazla Çargah ve Hüseyni perdelerinden diğer perdelerle doğru hareket ettiği görülmektedir. Daha sonra Neva perdesi gelmektedir. Karar perdesi Düğah merkezine doğru yapılan ses merkezi hareketleri içinde ise yine en önemli perde Neva, Hüseyni ve Çargah olup karara gidişteki önemli diğer merkezler Kürdi (Elifoğlu Zeybeğinde) ve Segah perdeleridir. (Yozgat Köy Ağırilasında ise Nim Hicaz).

- Asma kalış yapılan perdeler şu şekilde sıralanabilir:

Aydın Zeybeği: Hüseyni, Muhayyer

Abdal Havası: Asma Kalış yapılmamış.

İnce Hava: Asma Kalış yapılmamış.

Ağır Milas Zeybeği: Yegah, Neva, Eviç,

Menemen Kaba Havası: Hüseyni, Muhayyer

Yağmur Yağdı Zeybeği: Hüseyni

Elifoğlu Zeybeği: Nim Hicaz, Hüseyni, Eviç

- Buna göre, Hüseyni-Uşşak-Karciğar makamlarına ait olan zeybeklerde Neva, Hüseyni, Eviç ve Muhayyer perdelerinde asma kalışlar yapıldığı anlaşılmaktadır. Hicaz ailesine ait makamlardaki son üç zeybeğin hepsinde ise Hüseyni perdesinde asma kalış yapıldığı görülmektedir.

- Ses merkezi analizleri, tipik ezgisel hareketler ve asma kalış perdeleriyle ilgili yapılan tüm analizler sonucunda zeybeklerin makamsal özellikleriyle ilgili şu tespitler yapılmıştır:

*Aydın Zeybeği'*nde Neva perdesinden çok Çargah üzeri nikriz çeşnilerinin kullanıldığı görülmektedir. Ayrıca Şekil 43'te ses merkezi analizleri grafiğinde de

Çargah perdesinin önem kazandığı görülmektedir. *Şekil 57*'de görülen tipik ezgisel hareketlerden de anlaşıldığı üzere Aydın zeybeği daha çok Karciğar makamının özelliklerini taşımaktadır (bkz. *Nota-7*).

Abdal Havası'nın *Şekil 44*'te görüldüğü üzere en önemli ses merkezlerden biri *Hüseyni* makamının güçlü perdesi olan *Hüseyni* perdesidir. Ancak Karciğar makamı için önemli bir asma karar perdesi olan *Çargah* perdesinin de karara gidişlerde önem kazandığı görülmektedir. Bunun yanı sıra *Çargah* perdesi üzerinde yapılan tipik ezgisel ifadeler de Karciğar makamının karakteristik özelliklerini yansıtmaktadır (bkz. *Şekil 58*). Dolayısıyla *Abdal Havası*'nın *Hüseyni-Karciğar* makamlarının özelliklerini taşıdığı söylenebilir (Ayrıca bkz. *Nota 9*).

İnce Hava makamsal olarak incelendiğinde Aydın Zeybeği ve *Abdal Havası* gibi Karciğar makamının özelliklerini gösterdiği görülmüştür. *Şekil 59*'da *Çargah* üzerinde yapılan ezgisel ifadeler görülmektedir. Ayrıca *Şekil 45*'te görüldüğü gibi *Çargah* perdesi önemli ses merkezlerinden biridir.

Ağır Milas Hüseyni perdesinin önem kazanması bakımında *Hüseyni* makamının özelliklerini gösterdiği söylenebilir. Ancak *Şekil 46*'da görüldüğü gibi perdesi de tiz taraftaki en önemli ses merkezi olup, *Nota 10*'da da görüldüğü gibi *Muhayyer* üzerinde yapılan genişlemeler ve inici bir seyir izlemesi açısından daha çok Tahir makamının özelliklerini taşıdığı da söylenebilir. (Ayrıca tipik ezgisel ifadeler için bkz. *Şekil 60*).

Yağmur Yağdı Zeybeği'nin donanımı, Hicaz makamına işaret etmektedir. Ancak en önemli perdesinin karar sesinden sonra *Hüseyni* perdesi olduğu görülmektedir (bkz. *Şekil 47 ve Nota 11*). Bu bakımdan daha Hicaz ailesi içinden Uzzal makamının özellikleri taşıdığı görülmektedir. (Ayrıca tipik ezgisel ifadeler için bkz. *Şekil 61*). *Menemen Kaba Havası*'nın da donanımından hicaz makam ailesine ait olduğu anlaşılmaktadır (bkz. *Nota 12*). Ancak *Hüseyni* üzerinde Hicaz gezintiler yapıldığı gibi, *Neva* üzerinde de nikrizli çeşniler yapıldığı ve *Nim Şehnaz* perdesinin kullanıldığı da dikkate alındığında *Menemen Kaba Havası*'nın *Zirgüleli Hicaz*

makamının özellikleri gösterdiği söylenebilir (Tipik ezgisel hareketler ve ses merkezi analizi için bkz. *Şekil 62, Şekil 48*).

Elifoğlu Zeybeği'nin de Hicaz makam ailesine ait olduğu anlaşılmaktadır (bkz. *Nota 14*). Ancak *Şekil49*'da da görüldüğü gibi *Kürdi* ve *Nim Hicaz* perdelerinin önem kazandığı ve en önemli perdenin karar sesinden sonra *Neva* perdesi olduğu dikkate alındığında Uzzal makamının özelliklerini taşıdığı söylenebilir (Tipik ezgisel hareketler için bkz. *Şekil 63*).

3.2.2.8.3. Orta Anadolu Ağır Halayları ve Ege Bölgesi Ağır Zeybekleri Arasındaki Müzikal Benzerlikler

- Hem halaylar hem zeybeklerde, karar perdesi dışında birden fazla önemli ses merkezinin olduğu ve bu perdelerin Hüseyini-Uşşak-Karçiğar makamlarında genellikle *Çargah*, *Hüseyini*, *Gerdaniye* ve *Muhayyer* perdeleri olduğu tespit edilmiştir. Hicaz ailesi örneklerinde ise *Kürdi*, *Nim Hicaz* ve *Hüseyini* perdeleri olduğu anlaşılmıştır.

- Ses merkezi hareketleri bakımından da zeybekler ve halaylarda benzerlikler olduğu görülmüştür. *Gerdaniye-Neva*, *Gerdaniye-Çargah* ve *Dügah-Neva*, *Neva-Dügah* hareketlerinin her iki yöre eserlerine de yansıdığı anlaşılmıştır. Ancak bu hareketlerin halaylarda daha fazla kullanıldığı görülmüştür.

- Her iki bölgede de *Hüseyini* ve *Neva* perdesinin önem kazandığı görülürken, zeybek örneklerinde *Hüseyini* ilk sırada, halay örneklerinde ise *Neva*, ilk sırada önem kazanmıştır.

- Asma kalış yapılan perdelerin de genellikle, karar perdesi dışında ses merkezi analizinde önem kazanan perdeler olduğu görülmektedir. Her iki bölgede ortak olarak tespit edilen asma kalış perdelerinin *Neva*, *Hüseyini*, *Muhayyer* olduğu görülmüştür.

- Hem halaylar hem de zeybeklerde çıkıcı hareket gösteren motiflerin sıkça kullanıldığı tespit edilmiştir (bkz. *Şekil 50,51, 52, 54, 58, 60, 62*).

- Ses merkezi hareketlerine ilişkin tablolarındaki verilere bakıldığında (bkz. *Ek 1*) halaylarda ses merkezi hareketlerinin en fazla *Neva* perdesinden, zeybeklerde *Çargah* ve *Hüseyini* perdelerinden başlayarak diğer perdelere doğru hareket ettiği görülmektedir. Karar perdesine gidişte ise *Neva* perdesinin hem halaylar hem de zeybekler için önemli bir ses merkezi olduğu tespit edilmiştir. Hicaz makamındaki örneklerde ise karara gidişte önemli ses merkezinin halaylar ve zeybeklerde *Nim Hicaz* perdesi olduğu tespit edilmiştir.

- Tipik ezgisel ifadelerin halaylar ve zeybeklerde birbirine önemli ölçüde benzediği görülmüştür. Buna ilişkin en çarpıcı örnekler *Şekil 10* ve *Şekil 11*'de görülmektedir:







- Keskin Halayı ve Ağır Milas Zeybeğinde özellikle tiz genişleme bölgesindeki ezgisel hareketlerin önemli ölçüde benzerlik gösterdiği görülmüştür.

**Keskin Halayı
Tipik Hareketler**

**Ağır Milas Zeybeği
Tipik Hareketler**

Şekil 10 Keskin Halayı ve Ağır Milas Zeybeğindeki Benzer Ezgisel İfadeler

- Şekil 11’de görüldüğü üzere Keskin Halayının Aydın Zeybeği ile tipik ezgisel ifadeler bakımından önemli ortaklıklar taşıdığı görülmüştür.

Keskin Halayı Tipik Hareketler	Aydın Zeybeği Tipik Hareketler
c2 	b1 
b2 	c 
b4 	b1 

Şekil 11 Keskin Halayı ve Aydın Zeybeğindeki Benzer Ezgisel İfadeler

- Şekil 12’de ise Keskin Halayı ve Yozgat Halayının tiz tarafa doğru yaptığı çıkıcı hareketlerin Abdal Havaısındaki ezgisel hareketlere oldukça benzediği tespit edilmiştir:

Keskin Halayı Tipik Hareketler	c1 
Abdal Havaısı Tipik Hareketler	b2 
Yozgat Halayı Tipik Hareketler	c 

Şekil 12 Keskin Halayı, Abdal Havaısı ve Yozgat Halayındaki Benzer Ezgisel İfadeler

- Keskin Halayı ve Abdal Havasında görülen bir başka benzer ezgisel ifade Şekil 13'te görülmektedir:

Şekil 13 Keskin Halayı ve Abdal Havası Arasındaki Benzer Ezgisel İfadeler

- İncelenen ağır zeybeklerin pek çoğuyla benzer ezgisel ifadeleri taşıyan Karcıgar makamındaki Keskin Halayıdaki ifadelerin aynı zamanda Zirgüleli Hicaz makamındaki Menemen Kaba Havasında kullanılan ifadelere de benzediği Şekil 14'te görülmektedir. Burada benzer bir motifin farklı aralıklardaki kullanımı örneklendirilmiştir.

Şekil 14 Keskin Halayı ve Menemen Kaba Havasındaki Benzer Ezgisel İfadeler

- Şekil 15'te Aydın zeybeğindeki sekvens örneğinde görüldüğü gibi aynı motifin Yozgat Köy Ağırلامasında da kullanıldığı görülmektedir. Ancak burada sekvens söz konusu değildir.

Şekil 15 Aydın Zeybeği ve Yozgat Köy Ağırلامasındaki Benzer Ezgisel İfadeler

- İncelenen zeybeklerden pek çoğu ile benzer ezgisel ifadeler taşıyan Keskin Halayı ve Halayın, Ağır Milas Zeybeği ve İnce Havadakine benzeyen tipik ezgisel hareketleri *Şekil 16*'da gösterilmiştir. Burada verilen örnekler daha çok çıkıcı ezgisel ifadeler olup genellikle halayların giriş bölümlerindeki kullanılan motiflerin ağır zeybeklerdeki benzerleriyle karşılaştırılmıştır.

Keskin Halayı Tipik Hareketler	
Ağır Milas Zeybeği Tipik Hareketler	
İnce Hava Tipik Hareketler	
Halay Tipik Hareketler	



Şekil 16 Keskin Halayı, Ağır Milas, İnce Hava ve Halaydaki Benzer Ezgisel İfadeler

- Keskin Halayının karara gidiş hareketlerinin ağır zeybeklerdeki karara gidiş hareketlerine benzediği *Şekil 17*'de görülmektedir.

Keskin Halayı Tipik Hareketler	
Abdal Havası Tipik Hareketler	
Aydın Zeybeği Tipik Hareketler	
İnce Hava Tipik Hareketler	

Şekil 17 Keskin Halayı, Abdal Havası, Aydın Zeybeği ve İnce Havada Karara Gidişteki Benzer Ezgisel İfadeler

- Şekil 18’de görüldüğü gibi Yozgat Köy Ağırması, Keskin Halayı, İnce Hava ve Ağır Milas Zeybeğinde karara gidişlerde de benzer ifadelerin kullanıldığı görülmüştür. Ayrıca (bkz. Şekil 59 ve Şekil 60).

Yozgat Köy Ağırması Tipik Hareketler	
Keskin Halayı Tipik Hareketler	
Ağır Milas Zeybeği Tipik Hareketler	
İnce Hava Tipik Hareketler	

Şekil 18 Yozgat Köy Ağırması, Keskin Halayı, Ağır Milas ve İnce Havada Karara Gidişteki Benzer Ezgisel İfadeler

- Şekil 19’de görüldüğü üzere, ağır zeybekler ve halaylardan Hicaz-Uzzal-Zirgüleli Hicaz makamlarına ait örneklerde de karara gidiş hareketlerinin önemli ölçüde birbirine benzediği tespit edilmiştir.

Yağmur Yağdı Zeybeği Tipik Hareketler	
Elifoğlu Zeybeği Tipik Hareketler	
Yozgat Köy Ağırması Tipik Hareketler	
Menemen Kaba Havası Tipik Hareketler	

Şekil 19 Yağmur Yağdı Zeybeği, Elifoğlu Zeybeği, Yozgat Köy Ağırması ve Menemen Kaba Havasındaki Benzer Ezgisel İfadeler

- Şekil 20’de hem halaylarda hem de zeybeklerde çok fazla kullanılan motifler örneklendirilmiştir. Bu motiflerin hemen hemen aynı biçimlerde farklı aralıklarda kullanıldığı ve halaylarda olduğu kadar zeybeklerde de dikkat çeken tipik hareketler olduğu tespit edilmiştir.

Elifoğlu Zeybeği Tipik Hareketler	
Menemen Kaba Havası Tipik Hareketler	
Keskin Halayı Tipik Hareketler	
	
Ağır Milas Zeybeği Tipik Hareketler	
Yozgat Halayı Tipik Hareketler	
Yozgat Köy Ağırlaması Tipik Hareketler	
	
Abdal Havası Tipik Hareketler	

Şekil 20 Zeybek ve Halaylarda Görülen Benzer Tipik Hareketler

- Zeybeklerde ve halaylarda ortak olarak kullanılan nakre rnekleri Şu Şekilde tespit edilmiştir:

	Yozgat Köy Ağırması, Halay, Hasan Dağı Halayı, Ağır Milas Zeybeği, Menemen Kaba Havası, Elifoğlu Zeybeği
	Ağırılama, Yağmur Yağdı, Yozgat Köy Halayı ve Abdal Havası
	Keskin Halayı, Ağır Milas Zeybeği, İnce Hava ve Menemen Kaba Havası
	Ağırılama, Abdal Havası ve Keskin Halayı
	Keskin Halayı, Hasan Dağı Halayı, Aydın Zeybeği, İnce Hava, Ağır Milas Zeybeği
	Ağırılama, Abdal Havası ve Keskin Halayı
	Keskin Halayı, İnce Hava, Aydın Zeybeği, Yozgat Köy Ağırması, Menemen Kaba Havası, Yağmur Yağdı Zeybeği
	Yozgat Köy Ağırması, Aydın Zeybeği, Abdal Havası, İnce Hava, Ağır Milas Zeybeği, Elifoğlu Zeybeği

Şekil 21 Halaylar ve Zeybeklerde Ortak Olarak Kullanılan Ritmik Bileşenler (Nakre)

- (Ayrıca zeybeklerde ve halaylarda kullanılan diğer nakre örnekleri için bkz. Şekil 64, 65, 66, 67, 68, 69,70, 71, 72, 73, 74, 75, 76).

SONUÇ

Anadolu'da Abdallarla ilgili yapılan araştırmalar, Abdallık geleneğinin XII-XIII. yüzyıllardan itibaren Anadolu'da yayılmaya başladığını göstermektedir. Bu çalışma esnasında Abdalan-ı Rum olarak kaynaklarda adı geçen Abdallar zümresine, çeşitli inanç grupları içerisinde rastlanıldığı, dolayısıyla bu inanç grupları vasıtasıyla bu geleneğin geçmişten günümüze takip edilebildiği anlaşılmıştır. Bu inanç gruplarının “aşk ve cezbe” yolunu benimseyen ve Horasan Mektebi olarak da bilinen, Melamilik fikir akımının etkisinde gelişerek Anadolu'da yaygınlık kazanan Kalenderilik, Haydarilik, Bektaşilik gibi heteredoks zümreleri kapsadığı görülmüştür. Dolayısıyla ilk dönemlerde Abdallığın felsefi boyutu ve tasavvufla ilişkisinin anlaşılması adına, ilişkili olduğu tarikat yapıları tek tek ele alınmıştır. Bu inanç grupları incelenmesi ve Abdallık geleneğinin o dönemlerdeki müzikle ilişkisine dair ilk tarihsel bilgilerin elde edildiği Elvan Çelebi'nin *Menakibü'l Kudsiyye*'si ve *Otman Baba Vilayetname*'sinden elde edilen bilgilerin ve konunun uzmanlarının verdiği ayrıntıların ışığında Abdalların müzikle ilişkilerinin, inançlarının bir gereği olarak ortaya çıktığı görülebilmektedir.

Abdalların geçmişteki yaşam tarzları ve inançlarına dair elde edilen bilgiler kapsamında, günümüzde Anadolu'da muhtelif bölgelerde yaşayan Abdalların da bu özelliklerin hangilerini günümüze kadar taşıdıkları sorusu üzerinde durulmuştur. Bu sorunun tartışılması sonucunda da Abdallığın, konar-göçer Türkmenler arasında yer alması, gezginlik-göçebelik, Alev-Bektaşî inanç hüviyeti taşıma, dilencilik, müzisyenlik gibi bazı özellikleri itibarıyla geçmişteki yaşam tarzlarını günümüzde de kısmen muhafaza ettikleri tespit edilmiştir. Bunlar arasında özellikle Alevi-Bektaşî inançlarının günümüz Abdalları arasında sürdürüldüğü görülmekle beraber, Ege Bölgesi'nde Abdalların Alevi inanç geleneklerini devam ettirdiklerine ilişkin yeterli bilgiye ulaşılamamıştır.

Ancak yapılan araştırmalar ve çalışmalar doğrultusunda Abdalların özellikle müzikle olan ilişkilerini günümüze kadar sürdürdükleri anlaşılmıştır. Bu manada, Ege Bölgesi Abdallarının da müzisyenlik mesleğine devam ettikleri ve yaşadıkları yörelerin usta

icracıları oldukları görülmüştür. Özellikle Ege Bölgesinde yaşayan Abdalların davul-zurna icracılığını sürdürdükleri, bu geleneği usta-çırak ilişkisine dayalı olarak yürüttükleri, özellikle ağır zeybek icracılığında önemli rolleri bulunduğu ve Aydın'da bu icra geleneğini devam ettirdikleri görülmüştür. Bu durumun ve benzerliğin bilimsel olarak da ortaya konabilmesi adına Abdalların müzik geleneklerinin en bilinen örneklerini yansıtan grup olan Orta Anadolu Abdallarının yaşadıkları bölgelerden seçilen 'ağır halaylar' ile Ege Bölgesi'nde Abdalların yoğun olarak bulunduğu tespit edilen bölgelerden seçilen 'ağır zeybeklerin' müzikal özelliklerinin karşılaştırılması hedeflenmiştir.

Çalışmanın analiz bölümünde, her iki yöre eserlerinin müzikal benzerliklerini ortaya koymak için *tipik ezgisel hareketler ve ses merkezi analizine* dayalı bir analiz çalışması yapılmıştır. Analiz, daha çok müzik eserlerinin *betimsel* olarak tanımlandığı yöntemi içermekte olup tarama çalışmasıyla TRT repertuarından seçilen notalar ve yöredeki icracıların ses kayıtları üzerinden iki farklı bölgeye ait ağır halaylar ve ağır zeybekler karşılaştırılmıştır. Yapılan inceleme sonucunda bu iki müzik kültürü arasında önemli müzikal benzerlikler olduğu tespit edilmiştir. Analiz çalışmalarında özellikle bazı *tipik ezgisel hareketlerin* her iki bölgede de yoğunlukla kullanıldığı anlaşılmıştır. Yani eserlerin icra biçimlerinde, ezgi kuruluşlarında, karara gidiş özelliklerinde, sekvens ve transpozisyon (benzer motiflerin farklı ses aralıklarında tekrarlanması), çıkıcı-inici hareketler gibi özelliklerinde ciddi ortaklıklar tespit edilmiştir. Bu özelliklerle tanımlanan tipik ezgisel ifadelerin icrada önem kazanan ses merkezlerinin birbirlerine nazaran gerçekleştirdikleri hareketlerle de ilişkili olduğu anlaşılmıştır. Örneğin ses merkezlerinin *Neva-Dügah* şeklinde yaptığı karara gidiş hareketlerinin, ezgisel hareketlere temel teşkil eden motiflerde de birebir yansıdığı görülmüştür. Yerel müzik kültürünün temelinin ezgisel ve ritmik motiflerin organizasyonu olduğu düşünüldüğü zaman, söz konusu ortaklıkların bu müzik kültürlerinin ortak üreticisi konumunda olan Abdal müzisyenlerden kaynaklanmasının da olası olduğu fark edilebilmektedir. Bu anlamda söz konusu tüm benzerliklerin Abdalların kadim müzik kültürü üzerinden gittikleri yörelere taşınan ve bu yörelerin müzik kültürlerine katılan özellikler olduğu düşünülebilir.

Bu durum, '*Abdallar gittikleri yöreye adapte olur ve o yörenin müziklerini icra ederler*' şeklindeki yaygın kanının aksine, Abdalların kendilerine has belirli müzikal özellikleri, buldukları yöre kültürüne taşıdıkları ve bu anlamda yörenin müzikal kültürüne kendilerine

has müzik kimlikleriyle katkıda buldukları düşüncesini güçlendirmektedir. Ancak bu konuya ilişkin olarak bu görüşü destekleyecek daha ayrıntılı çalışmaların yapılması ve özellikle daha kapsamlı alan araştırmaları aracılığıyla icra edilen müziklerin daha güncel kayıtlarının karşılaştırılması da önem arz etmektedir. Böylelikle bu çalışmada ortaya konulamayan başka bazı icra özelliklerine dair benzerlikler de tespit edilebilecektir. Ayrıca, bu çalışmada Abdaliko ve Zeybekiko olarak Yunanistan'da görülen müzik icralarına kısaca değinmek dışında ayrıntılı olarak ele alınamayan Yunanistan tarafındaki Abdal kültürünün araştırılması da daha ilginç sonuçları ortaya koyacaktır. Böylelikle, Ege Bölgesi Abdallık geleneğinde sözü geçen Abdal Havasının Yunan tarafında da görülmesinin ne tür bir etkileşime dayandığı sorusu yanıt bulacak ve belki de tarihsel ve kültürel etkileşim sürecine dair şaşırtıcı sonuçlara ulaşmak da mümkün hale gelebilecektir. Son olarak, bu çalışmada tarihsel açıdan Balkanlar ile etkileşimin işlendiği Abdal kültürünün, günümüzde bu topraklardaki ayağının araştırılması da bu kültürün değişik bölgeler arasındaki yayılımına ve özellikle bu geleneğin Balkanlardaki İslam kültürünün olgunlaşmasındaki etkisine dair ilginç bulguların elde edilmesini sağlayabilecektir. Bu iki bölge yani Yunanistan ve Balkanların diğer kısmı üzerinde yapılacak yeni çalışmalar, Orta Anadolu ve Ege Bölgesi'nde yapılan bu araştırmayı destekleyici sonuçlar ortaya koyabilecektir.

Sonuç olarak bu çalışmada, Abdallık geleneğinin önemli temsil bölgeleri olan Orta Anadolu Bölgesi ve Ege Bölgesi'nde müzikal benzerliklerin bulunması her ne kadar tarihsel ve kültürel bir ortaklığa dayandırılrsa da günümüzdeki müzisyenlik geleneği açısından da daha somut anlamda değerlendirildiğinde, her iki bölgede de usta-çırak ilişkisine dayalı müzisyen eğitiminin ve hafıza aktarımının benzer süreçleri kapsadığı, ayrıca yaygın olarak davul-zurna çalgılarının kullanılması dolayısıyla icra özelliklerinin de eserlerin işleniş biçimlerine yansıdığı düşünülebilir. Bu yüzden her iki bölgedeki müzikal ortaklıkların tek sebebi tabii ki sadece Abdal kültürü değildir, bunu yanında pek çok kültürel faktör bu benzerlikte pay sahibi olabilir. Ancak, bu kadim kültürün Anadolu'nun müzik geleneklerinde halen devam eden etkisinin 'yaşayan repertuar örnekleri' üzerinden kısmen de olsa tespiti de bu çalışmanın önemli sonuçlarından biri olmuştur. Kuşkusuz değişik bölgelerde yaşayan Abdalların müzik icraları arasındaki benzerliklere dair yukarıda belirtilen öneriler doğrultusunda yapılacak olan yeni çalışmalar bu konuya ilişkin başka değerli katkılar da sağlayacaklardır.

REFERANSLAR

- Akdoğu, O. (2003). *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler*. İzmir: Meta Basım.
- Akdoğu, O. (2004). *Zeybekler Tarihi, Ezgileri, Dansları* (Cilt 2). İzmir: Sade Matbaacılık.
- Aksüt, A. (2017, Ocak 21). *Abdallar*. <http://www.turkmensitesi.com>:
<http://www.turkmensitesi.com/abdallar.html> adresinden alındı.
- Aksüt, H. (2004). Ali Seydi ve Seyid Ali Ocakları. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*(31).
- Aksüt, H. (2010). Dede Garkın'ın Kimliği ve Dede Garkın Ocağı. M. S. Ahmet Taşğın (Dü.) içinde, *Ortaçağ Anadolu'sunda Bir Türkmen Şeyhi Dede Garkın* (s. 55-82). Şanlıurfa: Önsöz Yayınları.
- Aksüt, H. (2013). *Baba İshak*. Ankara: Yurt Yayınları.
- Alşan, A. H. (2012). *Horasan Erenleri*. İstanbul: Kurtuba Yayınları.
- Altay, G. (2011). Form Bilgisi: Periyodik, Aperiodyk ve Karma Tema Kuruluşları. Bilkent Üniversitesi.Ders Notları.
- Altınok, B. Y. (2013). Abdallar ve Neşet Ertaş. *Türk Yurdu Dergisi*(306).
- Altınöz, İ. (2005). *Osmanlı Toplumunda Çingeneler*. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.Doktora Tezi.
- Anadol, C. (1991). *Ahilik Kültürü ve Fütüvvetnameler*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Avcı, A. H. (2012). *Osmanlı Gizli Tarihinde Pir Sultan Abdal ve Bütün Değişleri*. Ankara: Barış Yayınları.
- Ay, R. (2014). *Anadolu'da Derviş ve Toplum*. İstanbul: Kitap Yayınları.
- Ayata, S. (2006). *Kırşehir Yöresi Abdallarının Dini İnançları Üzerine Bir Araştırma*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Doktora Tezi.
- Ayata, S. (2012). Anadolu Abdalları. *ERUIDF*, 51-62.
- Aydın Türkmenleri-Aydın İline İskan Edilmiş Türkmen-Yörük Aşiretleri*. (2017, Mart 8).
<http://anadoluturkmenleri.com/>: <http://anadoluturkmenleri.com/aydin-turkmenleri/> adresinden alındı.
- Aydın, A. (2011). *Aydın Germencik'te Halk Oyunları ve Halk Müziği Geleneği*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Entstitüsü.Yüksek Lisans Tezi.

- Aydın, A. F. (2017, Şubat 1). Abdal Havası Nedir. (E. Tekin Arıcı, Röportaj Yapan)
- Aydın, A. F. (2017, Haziran 17). *Ağır Zeybek Oyunlarının Eşlik Çalgısı Olarak Kaba Zurna*. <https://www.academia.edu/> adresinden alındı.
- Aydın, A. F. (2017, Mart 7). Ege Bölgesi'nde Yaşayan Abdallar. (E. Tekin Arıcı, Röportaj Yapan)
- Azamat, N. (2001). Kadiriyye. *İslam Ansiklopedisi* (Cilt 24, s. 131-136). içinde İstanbul: TDV.
- Azamat, N. (2001). Kalenderiyye. *İslam Ansiklopedisi* (Cilt 24, s. 253-256). içinde İstanbul: TDV.
- Babinger, F. (2014). *Simavna Kadısıoğlu Şeyh Bedreddin*. Ankara: La Kitap Yayınları
- Barkan, Ö. L. (1942). İstila Devirlerinin Kolonizatör Türk Dervişleri ve Zaviyeler. *Vakıflar Dergisi*, 279-304.
- Başer, F. A. (2013). *Türk Musikisinde Abdülbaki Nasır Dede* (Cilt 1). İstanbul: Konservatuar Müdürlüğü Yayınları.
- Bayraktar, M. (2009). *Davud el-Kayseri*. İstanbul: Kurtuba Yayınları
- Bozkurt, T. (2004). *Poşalar Örneğinde Etnisite ve Toplumsal Cinsiyet İlişkisi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi.
- Can, D. (2010). *Mersin Abdalları Halk Bilimi Araştırması*. Mersin: Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enst.- Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı-Yüksek Lisans Tezi.
- Cangal, N. (2011). *Müzik Formları*. Ankara: Arkadaş Yayınları.
- Cebecioğlu, E. (2013). *Hacı Bayram Veli*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları
- Cevdet Özdemir, G. D. (2014). Acarlar Sosyal Yapı Analizi. *Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 75-94.
- Choudhury, R. (2016). The Hajj and the Hindi: The Ascent of the Indian Sufi Lodge in the Ottoman Empire. *Modern Assian Studies*, 1-44.
- Cook, N. (1994). *A Guide to Musical Analysis*. New York: Oxford University Press.
- Çağatay, N. (1996). Ahiliğin Ortaçağ Anadolu Toplumuna Etkileri. *I. Uluslararası Ahilik Sempozyum Bildirileri* (s. 33-43). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları
- Çelebi, E. (2014). *Menakıbu'l-Kudsiyye fi Menasibi'l-Ünsiyye*. (A. Y. İsmail E. Erünsal, Dü.) Ankara: TTK.
- Çınar, E. (2009). *Aleviliğin Kayıp Bin Yılı*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Çınar, E. (2012). *Aleviliğin Kökleri*. İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- Dayıoğlu, E. (Yöneten). (2015). *Keman Sanatçısı Abdal Mehmet Nazlı Belgeseli* [Sinema Filmi].

- Dayıoğlu, E. (2016, Aralık 25). Ege Bölgesi Abdalları. (E. Tekin Arıcı, Röportaj Yapan)
- Delegarkınoğlu, H. (2010). Mürşid Dede Garkın Kimdir. M. S. Ahmet Taşđın (Dü.) içinde, *Ortaçağ Anadolu'sunda Bir Türkmen Şeyhi Dede Garkın* (s. 129-143). Şanlıurfa: Önsöz.
- DİA. (2004). Melamiye. *İslam Ansiklopedisi* (Cilt 29). Ankara: TDV.
- Döğüş, S. (2005). Şeyh Bedreddin ve Rumeli Gazileri. *Ankara Üniversitesi Osmanlı Tarihi Araştırma ve Uygulama Merkezi Dergisi*, 71-96.
- Düzenli, E. (2012). *Geleneksel Türk Halk Müziği Eserlerinde Ezgisel Organizasyonların Analizi*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi.
- E. Düzenli, M. Y. (2014). IV. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu Bildiriler Kitabı. *Geleneksel Türk Halk Müziği Eserlerinde Ses Merkezlerine Dayalı Bir Ezgisel Analiz Modeli*, (s. 249-256). Kütahya.
- el-Kayseri, D. (2015). *Mukaddemat-Fususul-Hikem'e Giriş*. İstanbul: İnsan Yayınları.
- Er, P. (2014). *Yaşayan Alevilik*. Ankara: Barış Yayınları.
- Erkan, S. (2008). *Kırşehir Yöresi Halk Müziği Geleneğinde Abdallar*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi.
- Erkan, S. (2011). Köçeklik Tipinin Uluslararası Kökeni Üzerine Bir Deneme. Ankara: *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih ,Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*.
- Fuat Bayramoğlu, N. A. (1992). Bayramiye. *İslam Ansiklopedisi* (Cilt 5, s. 270-273). içinde İstanbul: TDV.
- Gölpınarlı, A. (2014). *Menakıb-ı Hacı Bektaş-ı Veli "Vilayetname"*. İstanbul: İnkılap Yayınları
- Gölpınarlı, A. (2014). *Türkiye'de Mezhepler ve Tarikatler*. İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Gölpınarlı, A. (2015). *Melamilik ve Melamiler*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Görkem, İ. (2006). Türk Göçer Şairlerine Ait Eserlerin Derleme, İnceleme ve Değerlendirme Sorunları. *II.Kayseri ve Yöresi Kültür, Sanat ve Edebiyat Bilgi Şöleni, basılmamış bildiri sunumu*. Kayseri: Kayseri Erciyes Üniversitesi-Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.
- Güray, C. (2012). *Anadolu'daki İnanç ve Müzik İlişkininin Sema-Semah Kavramları Çerçevesinde İncelenmesi*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.Doktora Tezi.
- Güray, C. (2012). Vahdet-i Mevcut'tan Vahdet-i Vücut'a. *Folklor Edebiyat*, 18(71), 185-200.
- Güray, C. (2013). Ankara Müzik Kültüründe "Devir" Kavramıyla İlgili Dini Simgeler. *Alevi-Bektaşilik Araştırma Dergisi*(8), 69-90.
- Halaçoğlu, Y. (2009). *Anadolu'da Aşiretler, Cemaatler, Oymaklar*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

- Hartavioğlu, Z. (2013). *Barak Müziği ve Geleneğinin Tespiti*. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.Yüksek Lisans Tezi.
- Hatipoğlu, E. (2010). *Mevlevihaneler Döneminde Bestelendiği Tespit Edilmiş 46 Ayinin Makam ve Geçki Açısından Tahlili*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.Doktora Tezi.
- Hayati Beşirli, İ. E. (Dü.). (2008). *Osmanlı'dan Cumhuriyete Yörükler ve Türkmenler*. Ankara: Phoenix Yayınları.
- İnalçık, H. (2009). *Devlet-i Aliyye* (Cilt 1). İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- İşıktaş, M. (2015). *Börklüce Mustafa ve Tasvirü'l Kulub*. Ankara: Karina Yayınları.
- Kara, M. (1996). Gülşeniyye. *İslam Ansiklopedisi* (Cilt 14, s. 256-59). içinde İstanbul: TDV.
- Karadeniz, E. (2013). *Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Karakurt, D. (2012). *Türk Mitoloji Ansiklopedisi-Türk Söylence Sözlüğü*.e-kitap.
- Karamustafa, A. T. (1999). Kalenderler, Abdallar, Haydariler: 16. Yüzyılda Bektaşiliğin Oluşumu. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*(11).
- Karamustafa, A. T. (2015). *Tanrının Kuraltanıamaz Kulları*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kaygusuz, İ. (2008). Anadolu'dan Batı Avrupa'ya Aykırı İnanç ve Düşünce Geleneği. *Arkeoloji ve Sanat Dergisi*(128-130).
- Kazıcı, Z. (1988). Ahilik. *İslam Ansiklopedisi* (Cilt 1, s. 540-542). içinde İstanbul: TDV.
- Keskin, A. (2014). Geleneksel Abdal Müziğinin Temsili ve Neşet Ertaş. *Uluslararası Sosyal Araştırma Dergisi*, 7(34), 99-112.
- Kocadağ, B. (1997). *Doğu'da Aşiretler, Kürtler ve Aleviler*. İstanbul: Can Yayınları.
- Köprülü, F. (2004). *Edebiyat Araştırmalar* (Cilt 1-2). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Köprülü, F. (2012). *Anadolu'da İslamiyet*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Köprülü, F. (2013). *Türk Edebiyatında İlk Mutasavvıflar*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kudret Emiroğlu, S. A. (2003). *Antropoloji Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat .
- Kulaksız, C. (2012). *Halk Kültüründe Abdallar ve Bozlaklar*. Ankara.
- Kutluğ, Y. F. (2000). *Türk Musikisinde Makamlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Melikof, I. (2010). *Hacı Bektaş-Efsaneden Gerçeğe*. İstanbul: Cumhuriyet Yayınları.
- Melikoff, İ. (1993). *Uyur İdik Uyardılar*. İstanbul: Cem Yayınları
- Mostafavi, M. (2016). *Evhadeddin-i Kirmani*. İstanbul: Kitap Yayınları
- Nicholson, R. A. (1978). *İslam Sufileri*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

- Ocak, A. Y. (1981). Bazı Menakıbnamelere Göre XIII.-XV. Yüzyıllardaki İhtidallarda Heteredoks Şeyh ve Dervişlerin Rolü. *Osmanlı Araştırmaları-II*, 31-42.
- Ocak, A. Y. (1992). Bektaşilik. *İslam Ansiklopedisi* (Cilt 5, s. 373-79). İstanbul: TDV.
- Ocak, A. Y. (2010). Dede Garkın: Ortaçağ Anadolu'sunun Büyük Vefaî-Garkınî Türkmen Şeyhi. M. S. Ahmet Taşğın (Dü.) içinde, *Ortaçağ Anadolu'sunda Bir Türkmen Şeyhi Dede Garkın* (s. 17-53). Şanlıurfa: Önsöz Yayınları.
- Ocak, A. Y. (2011). *Osmanlı Sufiliğine Bakışlar*. İstanbul: 2011.
- Ocak, A. Y. (2014a). *Babailer İsyanı*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Ocak, A. Y. (2014b). *Türk Sufiliğine Bakışlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ocak, A. Y. (2016a). *Kalenderiler*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Ocak, A. Y. (2016b). *Orta Çağlar Anadolu'sunda İslam'ın Ayak İzleri*. İstanbul: Kitap Yayınları.
- Ocak, A. Y. (2016c). *Sarı Saltık*. Ankara: Kitap Yayınları.
- Ocak, A. Y. (2016d). *Yeniçağlar Anadolu'sunda İslamın Ayak İzleri*. İstanbul: Kitap Yayınları.
- Ocak, A. Y. (İstanbul). *Bektaşî Menakıbnamelerinde İslam Öncesi İnanç Motifleri*. 1983: Enderun.
- Okumuş, E. (2005). Türkiye'de Marjinal Bir Grup Olarak Abdallar. *Akader Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi*, 489-512.
- Örün, A. (2015, Nisan 11). Bozkırın Sarısında Kaybolan Renk: Abdallar. <https://bianet.org/biamag/toplum/163721-bozkirin-sarisinda-kaybolan-renk-abdallar> adresinden alındı.
- Öz, B. (2001). *Alevilik Nedir*. İstanbul: Derin Yayınları.
- Özcan, Ö. (2001). *Neşet Ertaş*. İstanbul: Simurg Yayınları.
- Özdemir, E. (2008). *Emirdağı Musiki Geleneğinde Abdallar ve Yeni On Altı Türkü*. Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi.
- Özkan, İ. H. (2014). *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Öztuna, Y. (2006). *Türk Musikisi Ansiklopedik Sözlüğü* (Cilt 1-2). Ankara: Orient Yayınları.
- Öztürk, E. (2013). *Velilik İle Delilik Arasında*. İstanbul: Kitap Yayınları.
- Öztürk, M. (2001). *Anadolu Erenlerinin Kaynağı Horasan*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2006). *Zeybek Kültürü ve Müziği*. İstanbul: Pan Yayınları.
- Öztürk, O. M. (2014). *Makam Müziğinde Ezgi ve Makam İlişkisinin Analizi ve Yorumlanması Açısından Yeni Bir Yaklaşım: Perde Düzenleri ve Makamsal Ezgi Çekirdekleri*. İstanbul: İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü. Doktora Tezi.

- Öztürk, O. M. (2015). Halk Musikisi Repertuar İncelemelerinin Makam Nazariyesi Araştırmalarına Yapabileceği Katkıları. *EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*(7), 1-27.
- Öztürk, O. M. (2016). Düzenler ve Nağmeler Nazariyesi'nin Makam Eğitiminde Yeni Bir Yöntem Olarak Kullanılabilirliği. *Müzikte Metodoloji ve Müzikle İletişim Uluslararası Sempozyumu Bildiriler Kitabı* (s. 176-190). içinde İstanbul: İstanbul Şişli Meslek Yüksekokulu Bilgi İşlem Merkezi (e-baskı).
- Parlak, E. (2012). Anadolu Türkmen Müzik Sanatında Bir Abdal Deha: Neşet Ertaş. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*(61), 289-312.
- Parlak, E. (2013). *Garip Bülbül Neşet Ertaş- Hayatı, Sanatı, Eserleri-* (Cilt 1). İstanbul: Demos Yayınları.
- Su, S. (2011). *Hurafeler ve Mitler*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Sunar, C. (1975). *Melamilik ve Bektaşilik*. Ankara: İlahiyat Fakültesi Yayınları.
- Sümer, F. (1972). *Oğuzlar (Türkmenler)*. Ankara: Ankara Üniversitesi.
- Şener, C. (2006). *Türkiye'de Yaşayan Etnik ve Dinsel Gruplar*. İstanbul: Etik Yayınları.
- Tahralı, M. (2008). Rıfaiyye. *İslam Ansiklopedisi* (Cilt 35, s. 99-103). içinde İstanbul: TDV.
- Tanman, M. B. (İstanbul). Hindiler Tekkesi. *İslam Ansiklopedisi* (Cilt 18, s. 67-69). içinde 1998: TDV.
- Tanrıkorur, B. (2004). Mevleviyye. *İslam Ansiklopedisi* (Cilt 29, s. 468-475). içinde Ankara: TDV.
- Tanrıkorur, C. (2005). *Osmanlı Dönemi Türk Musikisi*. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Telci, C. (2016). Seyyid Gazi Tekkesi ve Yıllık Merasimleri Hakkında. *Alevilik-Bektaşilik Araştırmaları Dergisi*(14), 61-79.
- Timisi, A. H. (2007). *Anadolu Kültürü ve Semahlar*. İstanbul: Haliç Üniversitesi, Sosyal Bilimler Entitüsü.Yüksek Lisans Tezi.
- Tokel, B. B. (2012). *Neşet Ertaş Kitabı*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Tosun, N. (2013). Yeseviyye. *İslam Ansiklopedisi* (Cilt 43). Ankara: TDV
- Turgut, V. (2016). Batı Anadolu Beyliklerinin Menşei Meselesi. *Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 55-89.
- Türkay, M. K. (2010). *İzmir İli Cumaovası Yöresi Zeybeklerinin Ezgi ve Ritim Yapısı Bakımından İncelenmesi*. Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.Yüksek Lisans Tezi.
- Uludağ, S. (1988). Abdal. *İslam Ansiklopedisi* (Cilt I, s. 59-61). içinde İstanbul: TDV.
- Uludağ, S. (1997). Halvetiyye. *İslam Ansiklopedisi* (Cilt 15, s. 393-94). içinde İstanbul: TDV.
- Uludağ, S. (2003). "Marifet'i Nefs" Maddesi. *TDV İslam Ansiklopedisi* (Cilt 28, s. 57). içinde Ankara: TDV.

- Üçyıldız, C. N. (2017, Ocak 21). *Taşeli Yöresinde Yaşayan Abdallar*.
<http://www.turkmensitesi.com/abdallar.html>: <http://www.turkmensitesi.com/abdallar.html>
adresinden alındı
- Yalman, A. R. (2000). *Cenup'ta Türkmen Oymakları* (Cilt 1-2). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Yazıcı, T. (1998). Haydariyye. *İslam Ansiklopedisi* (Cilt 17, s.35-36). içinde İstanbul: TDV.
- Yıldırım, R. (2011). Abdallar, Akıncılar, Bektaşilik ve Ehl-i Beyt Sevgisi: Yemini'nin Muhiti ve Meşrebi Üzerine Notlar. *Bellekten*, 75(272), 51-85.
- Yıldırım, R. (2011). Abdallar, Akıncılar, Bektaşilik ve Ehl-i Beyt Sevgisi: Yemini'nin Muhiti ve Meşrebi Üzerine Notlar. *Bellekten*, 75(272), 51-85.
- Yıldız, Y. (2012). *Kaman Abdallarının Halk Bilimi Açısından İncelenmesi*. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Entitüsü. Yüksek Lisans Tezi.
- Yılmaz, A. (2008). *Kırşehir Örneklemesiyle Anadolu Abdalları*. Kırşehir Belediyesi Kültür- Tarih Yayınları.
- Yılmaz, H. K. (1993). Celvetiyye. *İslam Ansiklopedisi* (Cilt 7, s. 273-275). içinde İstanbul: TDV.
- Yılmaz, H. K. (1997). Fütüvvet ve Melamet. (131), 31.
- Yılmaz, H. K. (2002). Hizmet ve Himmet. *Altınoluk*(200), 6.
- Yörükkan, Y. Z. (2006). *Anadolu'da Aleviler ve Tahtacılar*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Yörüklerin Tarihçesi*. (2017, Mart 8). <http://karahankoyu1.tr.gg/>:
<http://karahankoyu1.tr.gg/Y.oe.r.ue.klerin-Tarih%E7esi.htm> adresinden alındı
- Zelyurt, R. (2011). *Türk Aleviliği*. Ankara: Kripto Yayınları.

EK-1: TABLOLAR

Tablo 2 Analizi Yapılan Orta Anadolu Ağır Halaylarına İlişkin Bilgiler

Halayın Adı	Yöresi	Repertuar No	Karar Sesi	Makamı	Ölçü/Usul Yapısı	Ses Alanı
Kıyılı Halayı	Yozgat	123	Dügah	Hüseyni	4/4 (Sofyan)	La-La (Dügah-Muhayyer)
Ağırlama (Halay)	Yozgat-Kırşehir-Keskin	146	Dügah	Hüseyni	4/4 (Sofyan)	La-La (Dügah-Muhayyer)
Yozgat Halayı (Ağırlama)	Yozgat	36	Dügah	Uşşak-Hüseyni	4/4 (Sofyan)	Sol-La (Rast-Muhayyer)
Yozgat Köy Ağırlaması	Yozgat	328	Dügah	Hicaz	4/4 (Sofyan)	Sol-La (Rast-Muhayyer)
Keskin Halayı	Kırıkkale/Keskin	144	Dügah	Karcığar	4/4 (Sofyan)	Sol-Do (Rast-Tiz Çargah)
Halay	Yozgat	88	Dügah	Uşşak-Hüseyni	4/4 (Sofyan)	Fa#-Sol (Irak-Gerdaniye)
Hasan Dağı Halayı	Orta Anadolu	472	Neva	Karcığar	2/4(Nim Sofyan)	Sol-Sol (Rast-Gerdaniye)

Tablo 3 Analizi Yapılan Ege Bölgesi Ağır Zeybeklerine İlişkin Bilgiler

Zeybeğin Adı	Yöresi	Repertuar No	Karar Sesi	Makamı	Ölçüsü/Usulü	Ses Alanı
Aydın Zeybeği	Aydın	532	Düğah	Hüseyini-Karcığar	9/2 (Ağır Zeybek Usulü) ²⁶	La-Sib (Düğah-Sünbüle)
Abdal Havası	Muğla-Milas-Dibekdere	-	Düğah	Hüseyini-Karcığar	9/2 (Ağır Zeybek Usulü)	Sol-Sib (Rast-Sünbüle)
İnce Hava	Muğla-Milas-Dibekdere	533	Düğah	Hüseyini-Karcığar	9/2 (Ağır Zeybek Usulü)	Sol-La (Rast-Muhayyer)
Ağır Milas Zeybeği	Aydın	568	Düğah	Hüseyini	9/2 (Ağır Zeybek Usulü)	Fa#-Mi (Irak- Tiz Hüseyini)
Yağmur Yağdı Zeybeği	Muğla-Milas-Dibekdere	567	Düğah	Hicaz	9/2 (Ağır Zeybek Usulü)	Sol-La (Rast-Muhayyer)
Menemen Kaba Havası	İzmir-Menemen	510	Düğah	Zirgüleli Hicaz	9/2 (Ağır Zeybek Usulü)	Sol#-Sib (Nim Zirgüle-Sünbüle)
Elifoğlu Zeybeği	Aydın	528	Düğah	Hicaz	9/2 (Ağır Zeybek Usulü)	Sol-Sol (Rast-Gerdaniye)

²⁶ Okan Murat Öztürk, davulda çalınan kalıpların düz ve velveleli uygulamaları bakımından “Ağır Aksak” usulüne uygun düşmediği için bu usulün “Ağır Zeybek Usulü” olarak adlandırılmasını önermiştir. Ölçü kesitleri bakımından 3’lü kesit en başta olmak üzere toplam 4 kesitten oluşan bu usulü [(4:4+2:4)+(4:4)+(4:4)+(4:4)] şeklinde ifade etmektedir (Öztürk O. M., 2006, s. 171).

Tablo 4 Kıyılı Halayının Ses Merkezleri Hareketleri İstatistikleri

Ses Merkezleri Arası Hareketler				Toplam Harekete Oranı
Düğah	Hüseyini	1	33,33%	10,00%
	Neva	2	66,67%	20,00%
	Toplam	3		30,00%
Çargah	Neva	1	100,00%	10,00%
Neva	Düğah	3	75,00%	30,00%
	Gerdaniye	1	25,00%	10,00%
	Toplam	4		40,00%
Hüseyini	Neva	1	100,00%	10,00%
Gerdaniye	Neva	1	100,00%	10,00%
Toplam		10		

Kıyılı halayının ses merkezi hareketleri içinde ilk sırada yer alan perde %40'lık bir oranla *Neva* perdesidir (ses merkezleri arasındaki hareketlerin %40'ı *Neva* perdesinden yapılmıştır). *Neva*'dan yapılan hareketlerin %75'i ilk *Düğah*'a doğru yapılmıştır. *Neva*'dan yapılan diğer hareket ise *Gerdaniye* perdesine yapılmıştır. *Neva*'dan sonra en çok hareket *Düğah* merkezinden yapılmıştır. *Düğah*'tan yapılan hareketlerin %66,67'si *Neva* perdesine doğru yapılmıştır. Ses merkezleri içinde %10'luk bir paya sahip olan *Hüseyini*, *Çargah* ve *Gerdaniye* perdelerinden yapılan hareketlerin tamamı *Neva* perdesine yapılmıştır. Tablodan anlaşıldığı üzere, ses merkezlerinin en çok hareket ettiği perde *Neva* perdesidir. Özellikle *Neva-Düğah*, *Düğah-Neva*, *Neva-Gerdaniye*, *Gerdaniye-Neva* hareketleri de dikkat çekmektedir.

Tablo 5 Ağırlamanın Ses Merkezi Hareketleri İstatistikleri

Ses Merkezleri Arası Hareketler				Toplam Harekete Oranı
Düğah	Hüseyni	8	80,00%	20,00%
	Çargah	2	20,00%	5,00%
	Toplam	10		25,00%
Segah	Çargah	1	100,00%	2,50%
Çargah	Düğah	4	57,14%	10,00%
	Segah	3	42,86%	7,50%
	Toplam	7		17,50%
Neva	Düğah	8	88,89%	20,00%
	Gerdaniye	1	11,11%	2,50%
	Toplam	9		22,50%
Hüseyni	Neva	8	72,73%	20,00%
	Çargah	3	27,27%	7,50%
	Toplam	11		27,50%
Gerdaniye	Neva	1	50,00%	2,50%
	Hüseyni	1	50,00%	2,50%
	Toplam	2		5,00%
Toplam		40		

Ağırlamada ses merkezleri arasında yoğun bir hareket olduğu görülmektedir. Ancak bunlar arasında ilk sırada yer alan perde %27,50'lik bir payla *Hüseyni* perdesidir. *Hüseyni* perdesinden en çok hareket *Neva* perdesine doğru yapılmıştır. Ses merkezi hareketlerinin başladığı perde olarak ikinci sırayı %25'lik bir oranla *Düğah* perdesi almıştır. *Düğah*'tan hareketlerin %80'i *Hüseyni* perdesine doğru yapılmıştır. Karar sesinden sonra en çok hareket, %22,50'lik bir oranla *Neva* perdesinden gerçekleşmiştir. *Neva*'dan yapılan hareketlerin %88.89'u karar perdesi *Düğah*'a doğru olmuştur. Ses merkezi hareketlerinin başladığı perde sıralamasında 4. sırayı *Çargah* perdesi almakta olup, *Çargah*'ta başlayan hareketlerin %57.14'ü karar perdesi *Düğah*'a doğru yapılmıştır. Ağırlamayla ilgili genel olarak ses merkezi hareketlerinin yapıldığı çok sayıda perde olduğu ve ses merkezlerinin sıklıkla değiştiği söylenebilir. Ayrıca, *Neva-Gerdaniye*, *Gerdaniye-Neva*, *Neva-Düğah* hareketleri burada da yapılmıştır.

Tablo 6 Yozgat Halayının Ses Merkezleri Hareketlerinin İstatistikleri

Ses Merkezleri Arası Hareketler				Toplam Harekete Oranı
Düğah	Segah	3	33,33%	11,11%
	Çargah	3	33,33%	11,11%
	Neva	3	33,33%	11,11%
	Toplam	9		29,63%
Segah				
	Düğah	3	100,00%	11,11%
Çargah				
Çargah	Neva	2	66,67%	7,41%
	Düğah	1	33,33%	3,70%
	Toplam	3		11,11%
Neva				
Neva	Düğah	3	42,86%	11,11%
	Çargah	4	57,14%	14,81%
	Toplam	7		25,93%
Hüseyini				
Hüseyini	Çargah	3	75,00%	11,11%
	Neva	1	25,00%	3,70%
	Toplam	4		14,81%
Gerdaniye				
	Neva	1	100,00%	3,70%
Toplam		27		

Yozgat Halayının ses merkezleri hareketlerine bakıldığında, en fazla hareket %25,93'lik bir oranla *Düğah* ve *Neva* merkezlerinden yapılmıştır. *Düğah*'tan *Neva*'ya yapılan hareketler %33,33'lük, *Neva*'dan *Düğah*'a yapılan hareketlerin %42,86'lık bir paya sahiptir. *Düğah* perdesinden *Segah* ve *Çargah*'a hareket edildiği görülmektedir. *Neva*'dan ise *Çargah* ve *Düğah*'a hareket edilmektedir.ve *Neva*'dan sonra en önemli perde *Hüseyini* perdesidir. Buradan yapılan hareketlerin %75'i *Çargah* perdesine doğru yapılmıştır. *Hüseyini*'den sonra en çok hareket *Çargah* ve *Segah* perdelerinden yapılmıştır. Tablodan anlaşıldığı üzere, merkez seslerin çok sayıda perdeye doğru hareket ettiği ve farklı bir merkeze hareket eden merkez ses sayısının fazla olduğu görülmektedir (6 farklı ses merkezinden diğer merkezlere hareket söz konusudur). Yine dikkat çeken nokta, *Gerdaniye*'den yapılan hareketlerin tamamının *Neva*'ya doğru yapılmış olmasıdır. *Neva-Düğah*, *Düğah-Neva* ve *Gerdaniye-Neva* hareketlerinin burada da önem kazandığı görülmektedir. Ayrıca karara gidişlerde *Segah* perdesinden yapılan hareketler de dikkat çekmektedir. Nitekim, *Segah*'tan yapılan hareketlerin tamamı karar perdesine gitmiştir.

Tablo 7 Yozgat Köy Ağırlamasının Ses Merkezleri Hareketlerinin İstatistikleri

Ses Merkezleri Arası Hareketler				Toplam Harekete Oranı
Rast	Nim Hicaz	4	100,00%	6,35%
Düğah	Nim Hicaz	13	100,00%	20,63%
Kürdi	Neva	1	100,00%	1,59%
Nim Hicaz	Düğah	27	90,00%	42,86%
	Kürdi	1	3,33%	1,59%
	Neva	2	6,67%	3,17%
	Toplam	30		47,62%
Neva	Nim Hicaz	9	100,00%	14,29%
Hüseyini	Neva	2	100,00%	3,17%
Gerdaniye	Neva	2	100,00%	3,17%
Muhayyer	Gerdaniye	1	50,00%	1,59%
	Neva	1	50,00%	1,59%
	Toplam	2		3,17%
Toplam		63		

Yozgat Köy Ağırlamasının 8 farklı ses merkezinden diğer ses merkezlerine hareket edildiği anlaşılmaktadır. Bunlar arasında en çok hareketin %47,62'lik bir oranla *Nim Hicaz* perdesinden başladığı görülmektedir. İkinci sırada ise karar perdesi *Düğah* yer almaktadır. *Nim Hicaz*'dan yapılan hareketlerin %90'lık bir kısmı *Düğah* perdesine yapılmıştır. Nitekim, karara gidişi hareketlerinin %42,86'sının *Nim Hicaz*'dan yapıldığı görülmektedir. Bu hareketin çift yönlü olduğu görülmektedir. Nitekim, *Düğah* perdesinden yapılan hareketlerin tamamı da *Nim Hicaz* perdesine doğru yapılmıştır. Benzer şekilde, *Rast*, *Düğah* ve *Neva* perdelerinden yapılan hareketlerin de tamamı *Nim Hicaz* perdesine doğru yapılmıştır. Bu bakımdan, ses merkezi hareketlerinde en işlek merkezin *Nim Hicaz* olduğu söylenebilir. Dikkat çekici bir başka nokta ise *Gerdaniye* perdesinden yapılan hareketlerin tamamının *Neva* perdesine yapılmış olmasıdır. Bu nedenle *Gerdaniye-Neva* hareketine burada da dikkat çekmek gerekir. Nitekim, *Nim Hicaz* ve karar perdesinden sonra üçüncü sırada *Neva* perdesi yer almaktadır. Tiz merkez *Muhayyer*'den yapılan hareketlerin ise yarısı *Neva*, yarısı

Hüseyini merkezine doğru yapılmıştır. Yozgat Köy Ağırلامasında ses merkezi hareketlerinin oldukça yoğun olduğu söylenebilir.

Tablo 8 Keskin Halayının Ses Merkezleri Hareketlerinin İstatistikleri

Ses Merkezleri Arası Hareketler				Toplam Harekete Oranı
Düğah	Çargah	6	100,00%	15,79%
Segah	Düğah	2	100,00%	5,26%
Çargah	Düğah	3	60,00%	7,89%
	Segah	2	40,00%	5,26%
	Toplam	5		13,16%
Neva	Düğah	6	46,15%	15,79%
	Segah	2	15,38%	5,26%
	Çargah	5	38,46%	13,16%
	Toplam	13		34,21%
Gerdaniye	Neva	1	16,67%	2,63%
	Çargah	4	66,67%	10,53%
	Muhayyer	1	16,67%	2,63%
	Toplam	6		15,79%
Muhayyer	Tiz Çargah	2	100,00%	5,26%
Tiz Çargah	Gerdaniye	4	100,00%	10,53%
Toplam		38		

Keskin Halayının ses merkezi hareketleri içinde en çok paya sahip olan perde % 34,21'lik bir oranla *Neva* perdesidir. *Neva*'dan hareketler *Düğah*, *Segah* ve *Çargah* perdelerine yapılmış olup en fazla hareket *Düğah*'a doğru yapılmıştır. *Neva*'dan sonra, ses merkezi hareketlerinin başlangıç perdeleri olarak en fazla paya sahip olan iki perde *Düğah* ve *Gerdaniye*'dir. *Düğah*'tan hareketlerin tamamı, *Gerdaniye*'den ise %66.67'si *Çargah* perdesine doğru yapılmıştır. Tablodaki verilere bakıldığında *Neva* kadar *Çargah* perdesinin de önemli bir hareket merkezi olduğu anlaşılmaktadır. *Tiz Çargah* perdesi de *Düğah* ve *Gerdaniye*'den sonra 4. sırada yer almakta ve hareketlerinin tamamını *Gerdaniye* perdesine doğru yapmaktadır. *Segah* ve *Muhayyer* ise son sırada yer almaktadır. *Neva-Düğah* ve

Gerdaniye-Neva hareketi burada da görülmektedir. Özellikle karara gidişlerde *Neva-Düğah* hareketi önemli bir paya sahiptir.

Tablo 9 Halayın Ses Merkezleri Hareketlerinin İstatistikleri

Ses Merkezleri Arası Hareketler				Toplam Harekete Oranı
Düğah	Segah	2	50,00%	12,50%
	Çargah	1	25,00%	6,25%
	Neva	1	25,00%	6,25%
	Toplam	4		25,00%
Segah	Düğah	2	100,00%	12,50%
Çargah	Segah	1	33,33%	6,25%
	Düğah	2	66,67%	12,50%
	Toplam	3		18,75%
Neva	Çargah	2	66,67%	12,50%
	Düğah	1	33,33%	6,25%
	Toplam	3		18,75%
Hüseyni	Gerdaniye	1	100,00%	6,25%
Gerdaniye	Hüseyni	2	66,67%	12,50%
	Neva	1	33,33%	6,25%
	Toplam	3		18,75%
Toplam		16		

Halayda 6 farklı ses merkezinden diğer merkezlere doğru hareket edildiği görülmektedir. Ancak burada diğer örneklerden farklı olarak en çok hareketin karar perdesi *Düğah*'tan yapıldığı anlaşılmaktadır. *Düğah*'tan hareketler, *Segah*, *Çargah* ve *Neva* perdelerine yapılmıştır. *Çargah*, *Neva* ve *Gerdaniye* perdelerinin ezgisel hareket bakımından %18,75'lik bir oranla ikinci sırayı paylaştıkları anlaşılmaktadır. *Çargah*'tan hareketlerin *Segah* ve *Düğah*'a, *Neva*'dan hareketlerin *Düğah* ve *Çargah*'a, *Gerdaniye*'den ise *Neva* ve *Hüseyni*'ye yapıldığı görülmektedir. Diğer örneklerde olduğu gibi *Neva-Düğah*, *Gerdaniye-Neva* hareketleri burada da görülmektedir. Burada dikkat çeken bir hareket ise *Hüseyni*'den yapılan hareketlerin tamamının *Gerdaniye* perdesine yapılmış olmasıdır. Karar perdesine hareketlerin ise *Segah*, *Çargah* ve *Neva* merkezlerinden yapıldığı görülmektedir.

Tablo 10 Hasan Dağı Halayının Ses Merkezleri Hareketlerinin İstatistikleri

Ses Merkezleri Arası Hareketler				Toplam Harekete Oranı
Düğah	Neva	1	100,00%	7,69%
Çargah	Neva	4	80,00%	30,77%
	Gerdaniye	1	20,00%	7,69%
	Toplam	5		38,46%
Neva	Çargah	3	100,00%	23,08%
Nim Hisar	Çargah	1	100,00%	7,69%
Acem	Hüseyini	2	100,00%	15,38%
Gerdaniye	Çargah	1	100,00%	7,69%
Toplam		13		

Hasan Dağı Halayının 6 farklı ses merkezinden diğer ses merkezlerine hareket edildiği anlaşılmaktadır. Bunlar arasında en çok hareket %38,46'lık bir oranla *Çargah* perdesinden yapılmıştır. *Çargah*'tan hareketlerin %80'inin *Neva* perdesine yapıldığı görülmektedir. Bu da *Şekil 42*'de de görüldüğü karar sesi olan *Neva*'nın *Çargah* perdesini yeden olarak kullandığını göstermektedir. Nitekim, *Neva*'dan hareketlerin tamamı da *Çargah* perdesine doğru yapılmıştır. Burada dikkat çeken bir başka merkez *Acem* perdesi olup *Acem*'den hareketler *Hüseyini*'ye doğru yapılmıştır. Toplam ezgisel hareketler içinde *Acem*'in payı ise %15,38'lik bir oranla *Neva*'dan sonra üçüncü sıradadır. Burada ilginç olan ise, *Gerdaniye*'den hareketlerin de *Neva* yerine *Çargah*'a doğru yapılmış olmasıdır. *Neva*'nın önemi bu örnekte *Çargah*'tan sonra gelmektedir. *Gerdaniye*'den yapılan hareketlerde *Neva*'nın yerini burada *Çargah* almıştır. Benzer şekilde *Neva*'dan *Düğah*'a yapılan hareketlerin yerini de yine *Çargah* perdesi almıştır. Ancak, *Düğah*'tan yapılan hareketlerin tamamı yine *Neva* perdesine yapılmıştır. *Nim Hisar* perdesinden *Çargah*'a yapılan hareket ise, *Şekil 42*'den de anlaşıldığı üzere eserin makamsal geçişi için köprü vazifesi gören cümlelerin hareketinden kaynaklanmaktadır.

Tablo 11 Aydın Zeybeğinin Ses Merkezleri Hareketleri İstatistikleri

Ses Merkezleri Arası Hareketler				Toplam Harekete Oranı
Düğah	Çargah	3	50,00%	8,33%
	Neva	3	50,00%	8,33%
	Toplam	6		16,67%
Çargah	Düğah	6	60,00%	16,67%
	Neva	4	40,00%	11,11%
	Toplam	10		27,78%
Neva	Düğah	1	11,11%	2,78%
	Çargah	3	33,33%	8,33%
	Hüseyini	1	11,11%	2,78%
	Eviç	2	22,22%	5,56%
	Muhayyer	2	22,22%	5,56%
	Toplam	9		25,00%
Hüseyini	Neva	3	100,00%	8,33%
Eviç	Muhayyer	2	100,00%	5,56%
Gerdaniye	Neva	2	50,00%	5,56%
	Çargah	2	50,00%	5,56%
	Toplam	4		11,11%
Muhayyer	Gerdaniye	2	100,00%	5,56%
Toplam		36		

Aydın Zeybeğinde farklı ses merkezlerine hareket eden toplam 7 tane ses merkezi bulunmaktadır. Bu merkezlerden yapılan hareketlerin en fazla olduğu perde %27,75'lik bir oranla *Çargah* perdesidir. *Çargah*'tan hareketler *Düğah* ve *Neva* perdelerine yapılırken, *Düğah*'a yapılan hareketler %60'lık bir paya sahiptir. *Neva* perdesi ise %25'lik bir oranla ikinci sırada yer almaktadır. Ancak, *Neva* perdesinin ezgisel seyir merkezleri içinde özel bir önemi olduğu söylenebilir. Çünkü *Neva* merkezinden 5 farklı ses merkezine hareket edilmesi dikkat çekmektedir. Bunlar arasında en fazla hareket *Neva*'dan *Çargah*'a yapılmıştır. Ancak karar perdesi *Düğah* ve tiz karar perdesi *Muhayyer*'e de *Neva*'dan gidildiği görülmektedir. *Çargah* ve *Neva*'dan sonra en çok hareket karar perdesi *Düğah*'tan yapılmıştır. *Düğah*'tan hareketlerin yarısı *Çargah*, yarısı *Neva* perdesine yapılmıştır. *Düğah*'tan sonra %11,11'lik bir oranla *Gerdaniye* gelmektedir. *Gerdaniye*'den hareketler ise *Neva* ve *Çargah* perdelerine

yapılmıştır. Hüseyini ise ezgisel hareketler bakımından *Gerdaniye*'den sonra gelmektedir. Halaylarda olduğu gibi *Gerdaniye-Neva*, *Neva-Düğah*, *Düğah-Neva* hareketleri burada da gözlenmektedir. Karar sesi *Düğah* merkezine gidişin ise *Neva* ve *Çargah* merkezlerinden yapıldığı görülmektedir. Ses merkezi hareketleri bakımından en önemli iki merkez olarak *Neva* ve *Çargah* öne çıkmaktadır.

Tablo 12 Abdal Havasının Ses Merkezleri Hareketleri İstatistikleri

Ses Merkezleri Arası Hareketler				Toplam Harekete Oranı
Düğah	Çargah	5	62,50%	14,71%
	Hüseyini	1	12,50%	2,94%
	Gerdaniye	2	25,00%	5,88%
	Toplam	8		23,53%
Çargah	Düğah	6	54,55%	17,65%
	Hüseyini	5	45,45%	14,71%
	Toplam	11		32,35%
Hüseyini	Gerdaniye	2	22,22%	5,88%
	Çargah	1	11,11%	2,94%
	Düğah	6	66,67%	17,65%
	Toplam	9		26,47%
Gerdaniye	Çargah	4	100,00%	11,76%
Muhayyer	Hüseyini	2	100,00%	5,88%
Toplam		34		

Abdal Havasının farklı merkezlere hareket eden 5 tane ses merkezi arasında en fazla ezgisel hareket *Çargah* perdesinden yapılmıştır. *Çargah*'tan *Düğah* ve *Hüseyini* perdelerine hareket edilmiştir. Yani karara gidişte *Çargah* perdesinin kullanıldığı görülmektedir. *Çargah*'tan sonra en çok *Hüseyini*'den diğer merkezlere ezgisel hareketin yapıldığı anlaşılmaktadır. *Hüseyini*'den *Düğah*'a yapılan hareketler diğerlerinden daha fazladır. Bu durum, karar perdesine gidişlerde *Çargah*'la birlikte *Hüseyini* perdesinin de kullanıldığını göstermektedir. *Gerdaniye*'den hareketlerin tamamı yine *Çargah*'a doğru yapılmıştır. *Muhayyer*'den ise tüm hareketler *Hüseyini* perdesine doğru yapılmıştır.

Tüm bu veriler, *Hüseyini* ve *Çargah* perdelerinin ezgisel hareketler arasında en önemli merkezler olduğunu göstermektedir. Karar perdesi *Dügah*'tan hareketler ise *Çargah*, *Hüseyini* ve *Gerdaniye* perdelerine doğru yapılmaktadır.

Tablo 13 İnce Havanın Ses Merkezleri Hareketleri İstatistikleri

Ses Merkezleri Arası Hareketler				Toplam Harekete Oranı
Rast	Çargah	5	100,00%	16,67%
Dügah	Segah	4	66,67%	13,33%
	Çargah	2	33,33%	6,67%
	Toplam	6		20,00%
Segah	Dügah	4	100,00%	13,33%
Çargah	Dügah	9	100,00%	30,00%
Neva	Gerdaniye	2	100,00%	6,67%
Hüseyini	Neva	2	100,00%	6,67%
Gerdaniye	Çargah	2	100,00%	6,67%
Toplam		30		

İnce Havanın hareket halinde 7 tane ses merkezi olduğu görülmektedir. Bunlar arasında ezgisel hareketlerin %30'u *Çargah* perdesinden yapılmış olup *Çargah*'tan yapılan hareketlerin tamamı karar perdesi *Dügah*'a gitmektedir. Bu durum, karara gidişlerde *Çargah* perdesinin önemini göstermektedir. *Çargah*'tan sonra en fazla ezgisel hareketin yapıldığı perde *Dügah*'tır. *Dügah*'tan yapılan hareketler *Segah* ve *Çargah* perdelerine doğru gerçekleşmiştir. *Hüseyini*, *Neva* ve *Gerdaniye* perdelerinden başlayan ezgisel hareketler ise %6,67'lik bir oranla en son sırada yer almaktadır. *Rast* perdesi ise %16,67'lik bir oranla üçüncü sıradadır. Burada yeden perdesinin önemli bir ses merkezi olması dikkat çekmektedir. Bu durum genişleme bölgesinin pes tarafında *Rast* perdesini merkez alan ezgisel oluşumlara işaret etmektedir. Ayrıca, *Neva*'dan yapılan hareketlerin tamamının *Gerdaniye* perdesine, *Hüseyini*'den yapılan tüm hareketlerin *Neva*'ya ve *Gerdaniye*'den yapılan tüm hareketlerin *Çargah*'a doğru gittiği görülmektedir. Karara gidişlerin *Segah* ve *Çargah* üzerinden yapıldığı görülmektedir. *Neva-Gerdaniye* hareketi burada da görülürken *Gerdaniye*'den hareketlerin bu kez *Çargah*'a doğru olduğu dikkat çekmektedir.

Tablo 14 Ağır Milas Zeybeğinin Ses Merkezleri Hareketlerinin İstatistikleri

Ağır Milas Zeybeği				
Ses Merkezleri Arası Hareketler		Yüzde		Farklı Perdeye Hareket Eden Ses Merkezlerine Oranı
Rast	Dügah	1	100,00%	2,04%
Dügah	Yegah	1	12,50%	2,04%
	Hüseyni	3	37,50%	6,12%
	Gerdaniye	2	25,00%	4,08%
	Tiz Segah	2	25,00%	4,08%
	Toplam	8		16,33%
Segah	Dügah	2	33,33%	4,08%
	Hüseyni	1	16,67%	2,04%
	Muhayyer	1	16,67%	2,04%
	Tiz Segah	2	33,33%	4,08%
	Toplam	6		12,24%
Çargah	Dügah	3	100,00%	6,12%
Neva	Dügah	2	100,00%	4,08%
Hüseyni	Rast	1	10,00%	2,04%
	Segah	6	60,00%	12,24%
	Çargah	3	30,00%	6,12%
	Toplam	10		20,41%
Gerdaniye	Hüseyni	5	55,56%	10,20%
	Eviç	1	11,11%	2,04%
	Muhayyer	3	33,33%	6,12%
	Toplam	9		18,37%
Muhayyer	Gerdaniye	1	33,33%	2,04%
	Neva	2	66,67%	4,08%
	Toplam	3		6,12%
Tiz Segah	Hüseyni	1	25,00%	2,04%
	Tiz Hüseyni	3	75,00%	6,12%
	Toplam	4		8,16%
Tiz Hüseyni	Gerdaniye	3	100,00%	6,12%
Toplam		49		

Ağır Milas Zeybeğinin ses merkezleri hareketlerinin oldukça yoğun olduğu görülmektedir. Toplamda 10 tane ses merkezinden diğer merkezlere ezgisel hareketlerin gerçekleştiği anlaşılmaktadır. En fazla hareket *Hüseyni*, *Gerdaniye* ve *Dügah* merkezlerinden diğer merkezlere yapılmıştır. *Hüseyni*'den en fazla hareket *Segah* merkezine doğru yapılmıştır. *Gerdaniye*'den ise en fazla hareket *Hüseyni* perdesine doğru yapılmıştır. Karar sesi *Dügah*'ın önemli bir ezgisel hareket merkezi olduğu anlaşılmaktadır. Nitekim, *Dügah*'tan *Yegah*, *Hüseyni*, *Gerdaniye*, *Tiz Segah* perdelerine ezgisel hareketler yapılmıştır. Ancak, en fazla hareket *Hüseyni* perdesine doğru yapılmıştır. Tiz taraftaki merkezlerin sayısı da oldukça fazladır. *Gerdaniye*, *Muhayyer*, *Tiz Segah* ve *Tiz Hüseyni* perdelerinden de diğer merkezlere ezgisel hareketler yapılmıştır. *Muhayyer*'den *Gerdaniye* ve *Neva* perdelerine gidilirken, *Tiz Segah*'tan *Hüseyni* ve *Tiz Hüseyni* perdelerine gidilmiştir. *Tiz Hüseyni* ise tüm hareketlerini *Gerdaniye* merkezine doğru yapmıştır. *Neva*, *Çargah* ve *Rast* merkezlerinden yapılan tüm hareketler karar perdesi *Dügah*'a gitmektedir. Bunlar dışında *Segah* perdesinden de karara gidildiği görülmektedir. Ses alanının geniş olması nedeniyle hem tiz tarafta hem de pes tarafta çok sayıda ezgi merkezinin bulunduğu Ağır Milas Zeybeğinde ses merkezleri hareketleri de sayıca fazla olmakla beraber geniş alanda gerçekleşmiştir.

Tablo 15 Yağmur Yağdı Zeybeğinin Ses Merkezleri Hareketlerinin İstatistikleri

Yağmur Yağdı Zeybeği				
Ses Merkezleri Arası Hareketler			Yüzde	Farklı Perdeye Hareket Eden Ses Merkezlerine Oranı
Dügah	Neva	2	100,00%	13,33%
Kürdi	Hüseyni	3	100,00%	20,00%
Neva	Hüseyni	3	100,00%	20,00%
Hüseyni	Dügah	3	50,00%	20,00%
	Kürdi	3	50,00%	20,00%
	Toplam	6		40,00%
Muhayyer	Neva	1	100,00%	6,67%
Toplam		13		

Yağmur Yağdı zeybeğinin hareket eden 5 tane ses merkezi bulunmaktadır. Bu merkezler arasındaki en çok ezgisel hareket %40'lık bir oranla *Hüseyni* perdesidir. *Hüseyni*'den yapılan hareketlerin yarısı *Kürdi*'ye yarısı da karar perdesi *Dügah*'a doğru yapılmıştır. Tiz

tarafından ise *Muhayyer* perdesinden yapılan hareketlerin tamamı *Neva*'ya yapılmıştır. Bu eserde en önemli ezgisel hareket merkezinin *Hüseyini* perdesi olduğu görülmektedir. Nitekim, *Neva* ve *Kürdi* perdelerinden yapılan tüm hareketlerin *Hüseyini* perdesine doğru yapılması da bu perdenin önemini göstermektedir. Ezgisel hareketler bakımından *Neva* ve *Kürdi* 2., *Düğah* ise 3. sırada yer almaktadır. *Muhayyer* ve *Düğah* perdelerinden yapılan hareketlerin tamamının *Neva* perdesine doğru olması *Neva* perdesinin de *Hüseyini*'den sonra önemli bir ses merkezi olduğunu göstermektedir. Ancak karar perdesi *Düğah* merkezine doğru hareketlerin tamamı *Hüseyini* merkezinden yapılmıştır

Tablo 16 Menemen Kaba Havasının Ses Merkezleri Hareketlerinin İstatistikleri

Menemen Kaba Havası				
Ses Merkezleri Arası Hareketler			Yüzde	Farklı Perdeye Hareket Eden Ses Merkezlerine Oranı
Düğah	Hüseyini	1	50%	9,09%
	Muhayyer	1	50%	9,09%
	Toplam	2		18,18%
Neva	Düğah	1	25%	9,09%
	Hüseyini	3	75%	27,27%
	Toplam	4		36,36%
Hüseyini	Neva	4	80,00%	36,36%
	Muhayyer	1	20,00%	9,09%
	Toplam	5		45,45%
Toplam		11		

Menemen Kaba Havasında farklı merkezlere hareket eden yalnızca 3 tane ses merkezi bulunmaktadır. *Muhayyer* perdesine doğru hareketler yapılmasına karşın, *Muhayyer* perdesinden başka bir ses merkezine doğru ezgisel hareket yapılmamıştır. Ezgisel hareketlerin %45,45'i *Hüseyini* merkezinden diğer merkezlere doğru yapılmıştır. *Hüseyini*'den *Neva* ve *Muhayyer* perdelerine ezgisel hareketler yapılırken bu hareketlerin %80'ini *Neva*'ya yapılan hareketler oluşturmaktadır. Ezgisel hareketlerin %36,36'sının yapıldığı *Neva* merkezinden hareketler *Hüseyini* ve *Düğah* merkezlerine yapılmıştır. Benzer şekilde *Düğah*'tan yapılan hareketlerin yarısı da *Hüseyini* perdesine gitmektedir. Bu durum, ses merkezi hareketleri açısından *Hüseyini*'nin önemli bir ses merkezi olduğunu göstermektedir. Karar perdesi *Düğah* merkezine hareketler ise *Neva* merkezinden

yapılmıştır. Menemen Kaba Havasında ses merkezi hareketlerinin *Dügah*, *Neva* ve *Hüseyini* merkezleri arasında yapıldığı ve diğer örneklerde olduğu kadar çok fazla ses merkezi değişiminin olmadığı anlaşılmaktadır. *Muhayyer* merkezinden farklı merkezlere hareket olmaması, tiz bölgede ses merkezinin değişmeden *Muhayyer* etrafında gelişen bir ezgisel oluşuma işaret etmektedir.

Tablo 17 Elifoğlu Zeybeğinin Ses Merkezleri Hareketlerinin İstatistikleri

Elifoğlu Zeybeği				
Ses Merkezleri Arası Hareketler			Yüzde	Farklı Perdeye Hareket Eden Ses Merkezlerine Oranı
Dügah	Hüseyini	6	100,00%	16,67%
Kürdi	Nim Hicaz	2	40,00%	5,56%
	Dügah	3	60,00%	8,33%
	Toplam	5		13,89%
Neva	Dügah	6	35,29%	16,67%
	Kürdi	5	29,41%	13,89%
	Hüseyini	1	5,88%	2,78%
	Eviç	5	29,41%	13,89%
	Toplam	17		47,22%
Hüseyini	Nim Hicaz	1	14,29%	2,78%
	Neva	5	71,43%	13,89%
	Acem	1	14,29%	2,78%
	Toplam	7		19,44%
Eviç	Neva	1	100,00%	2,78%
Toplam		36		

Elifoğlu Zeybeğinin 5 farklı ses merkezinden ezgisel hareket yapılmıştır. Bunlar arasında ilk sırayı %47,22'lik oranla *Neva* perdesi almaktadır. *Neva* merkezinden *Dügah*, *Kürdi*, *Hüseyini* ve *Eviç*'e doğru hareketler yapmıştır. En fazla hareket %35,29 oranıyla karar sesi *Dügah*'a doğru yapılmıştır. Toplam 36 tane ezgisel hareketin 17'si *Neva*'dan başlamıştır. Bu durum, *Neva* perdesinin en önemli ezgisel hareket merkezi olduğunu göstermektedir. *Neva*'dan sonra ikinci sırada yer alan *Hüseyini*'den yapılan ezgisel hareketlerin *Nim Hicaz*, *Neva* ve *Acem*'e doğru gerçekleştiği görülmekte, bunlar arasında ilk sırayı *Neva* perdesi almaktadır. *Neva*'nın hem ezgisel hareketlerin başladığı en önemli merkez olması, hem de *Hüseyini*

perdesiyle ve *Eviç*'ten gelen hareketleri karşılayan merkez olması Elifoğlu zeybeğinin en önemli ve işlek perdesinin *Neva* olduğuna da işaret etmektedir. Ancak karar perdesinden yapılan hareketlerin tamamının *Hüseyni* perdesine gitmesi, *Hüseyni* merkezinin de önemini arttırmaktadır. Bu durumda *Neva* ve *Hüseyni* perdelerinin her ikisinin de burada önemli oldukları söylenebilir. Karara gidişler ise *Neva* ve *Kürdi* perdeleri üzerinden yapılmıştır.



EK-2: ŞEKİLLER



Şekil 22 Kıyılı Halayının Ses Sahası



Şekil 23 Ağırlamanın (Halay) Ses Sahası



Şekil 24 Yozgat Halayının Ses Sahası



Şekil 25 Yozgat Köy Ağırlamasının Ses Sahası



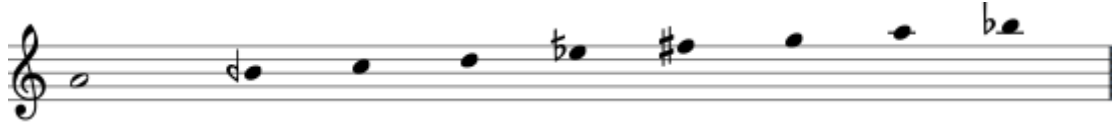
Şekil 26 Keskin Halayının Ses Sahası



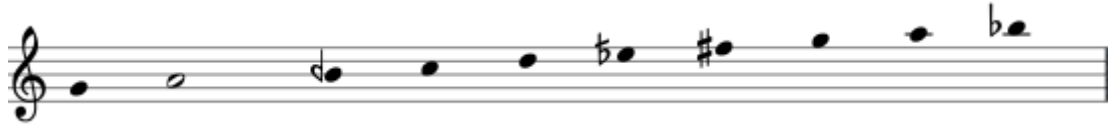
Şekil 27 Halayın Ses Sahası



Şekil 28 Hasan Dağı Halayının Ses Sahası



Şekil 29 Aydın Zeybeğinin Ses Sahası



Şekil 30 Abdal Havaşının (Koca Hava) Ses Sahası



Şekil 31 İnce Havanın Ses Sahası



Şekil 32 Ağır Milas Zeybeğinin Ses Sahası



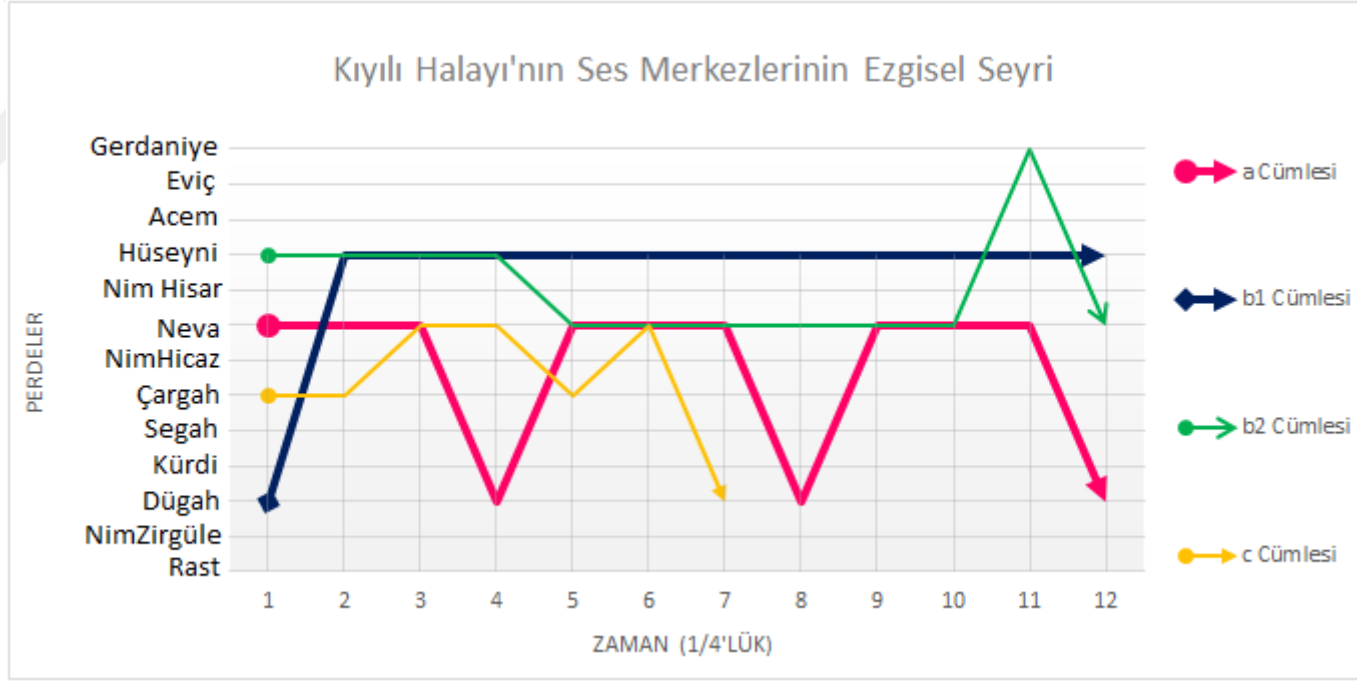
Şekil 33 Yağmur Yağdı Zeybeğinin Ses Sahası



Şekil 34 Menemen Kaba Havaşının Ses Sahası



Şekil 35 Elifoğlu Zeybeğinin Ses Sahası

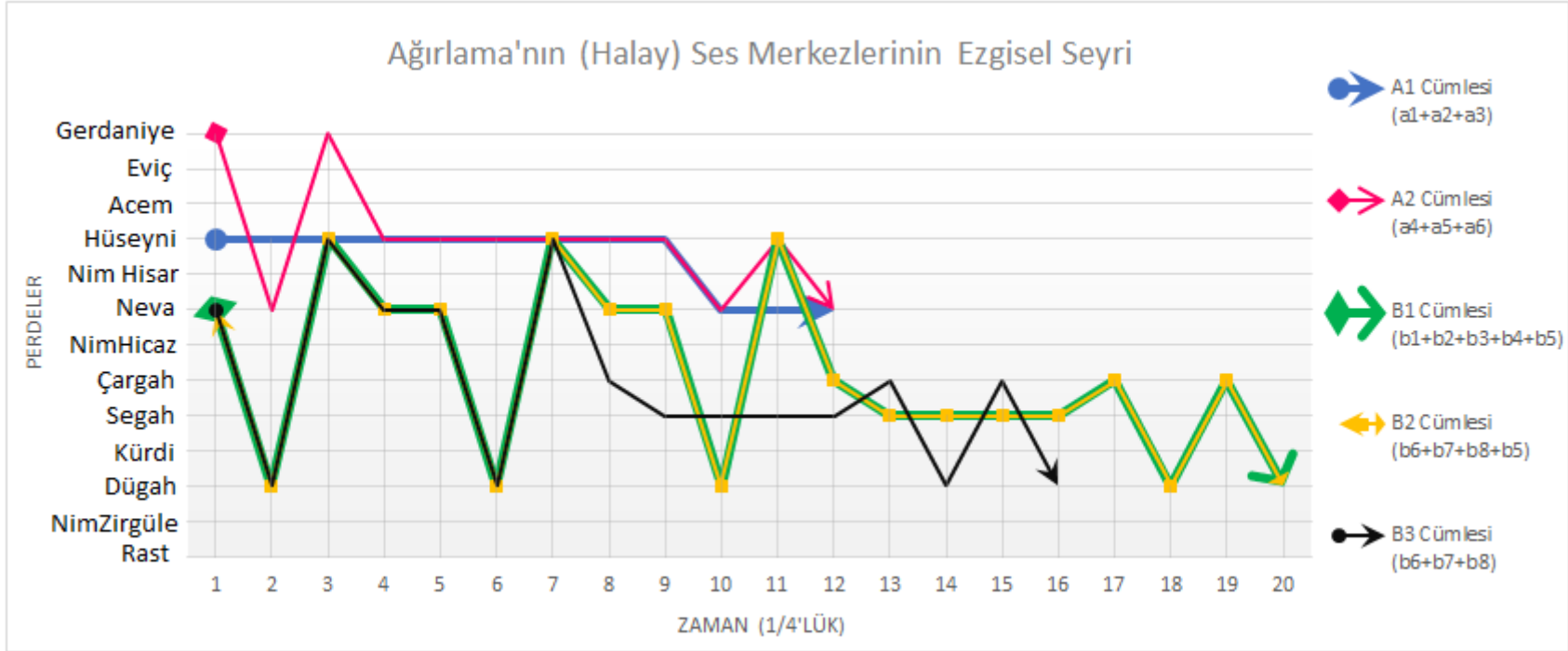


27

Şekil 36 Kıyılı Halay'ının Müzik Cümlelerinin Ses Merkezlerinin Ezgisel Seyir Hareketleri

²⁷ a cümlesi bir ölçülük bir motiften oluşmuş olup, nota yazımında da tekrarlı olarak yazıldığından dolayı grafik üzerinde üç ölçülük tekrarıyla birlikte verilmiştir.

Kıyılı halayının ezgi gelişim merkezlerine bakıldığında üç önemli perde dikkat çekmektedir. *Neva ve Hüseyini* perdeleri başta olmak üzere *Çargah* perdesi de üçüncül öneme sahip ezgi gelişim merkezi olarak kabul edilebilir. Ezgi gelişiminin yoğun olarak *Hüseyini* perdesi etrafında olduğu söylenebilir. Cümlelerin ses merkezleri arasında *Neva* perdesi önemli görünmektedir. Örneğin, a cümlesinde *Dügah*'tan (4. birim zamanda), b2 cümlesinde *Hüseyini*'den (4. birim zamanda), c cümlesinde *Çargah*'tan (2. ve 5. birim zamanda) *Neva*'ya doğru hareket edildiği görülmektedir. Ayrıca, a cümlesinin karara gidişleri *Neva* üzerinden yaptığı görülmektedir. a cümlesinde 3-4-5. birim zamanda *Neva-Dügah-Neva* (4'lü atlamalar); b1 cümlesinin 1-2. birim zamanda *Dügah-Hüseyini* (5'li atlama); b2 cümlesinde 10-11-12. birim zamanda *Neva-Gerdaniye-Neva* (4'lü atlama); c cümlesinde 6-7. birim zamanda *Neva-Dügah* (4'lü atlama) şeklinde hareketler görülmektedir. Bu örnekler içinde özellikle karar perdesi *Dügah* merkezine gidiş hareketinin *Neva* üzerinden gerçekleşmesi *Neva* perdesinin önemini göstermektedir. b2 cümlesinde 10-11-12. birim zamanda yapılan *Neva-Gerdaniye-Neva* hareketi ise *Neva-Dügah* 4'lü atlamasının farklı bir aralıkta da kullanıldığını göstermektedir. Bu örneklere bakıldığında *Neva* perdesinin *Hüseyini* kadar önem kazandığı, *Neva* merkezine hem tiz tarafta *Gerdaniye*'den hem de pes tarafta *Dügah* ve *Çargah*'tan hareket edildiği, dolayısıyla *Neva* perdesinin önemli bir ses merkezi olduğu anlaşılmaktadır. Asma kalış yapılan perdelerin *Nota-1*'de de görüldüğü gibi *Neva* ve *Hüseyini* perdeleri olduğu görülmektedir.



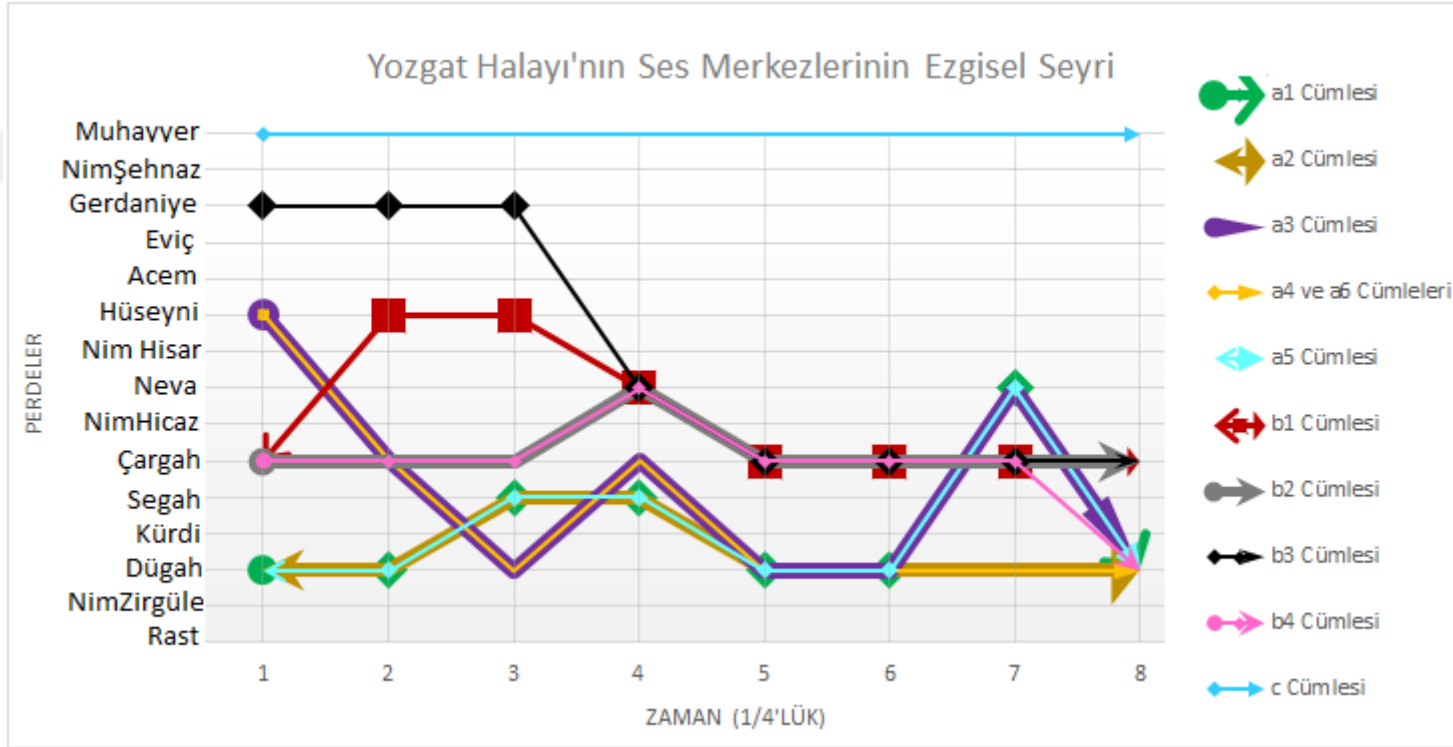
28

Şekil 37 Ağırlamanın (Halay) Müzik Cümlelerinin Ses Merkezlerinin Ezgisel Seyir Hareketleri

²⁸ Ağırlamanın müzik cümlelerinin düzenli bir sırayla gitmediği, cümleciklerin sürekli farklı kombinasyonlarla çeşitlendirildiği görülmektedir. Bu cümlecikler tek tek grafiğe yansıtıldığında anlamlı ve gözlenebilir bir ezgisel seyir ifade etmediğinden, farklı cümleciklerin birleşmesiyle oluşan daha geniş ve anlamlı cümleler büyük harflerle gösterilerek grafiğe yansıtılmıştır. Böylece ezgisel hareketin hangi merkezleri takip ederek geliştiği daha net olarak izlenebilmiştir. (Cümlecikler ve cümlelerin tespitiyle ilgili ayrıntı için bkz. *Nota-2*).

Ayrıca, B3 cümlesinin diğer B cümlelerine benzer şekilde geliştiği, ancak bitirirken karar perdesine giden cümlecüğün eksik kaldığı ve ezgisel ifadenin tamamlanmadığı görülmektedir. Bu nedenle ezgisel akışı B1 ve B2 cümlelerindeki aynı olarak gösterilerek grafiğe yansımıştır. (Notada mevcut bulunan hali için bkz. *Nota-2*).

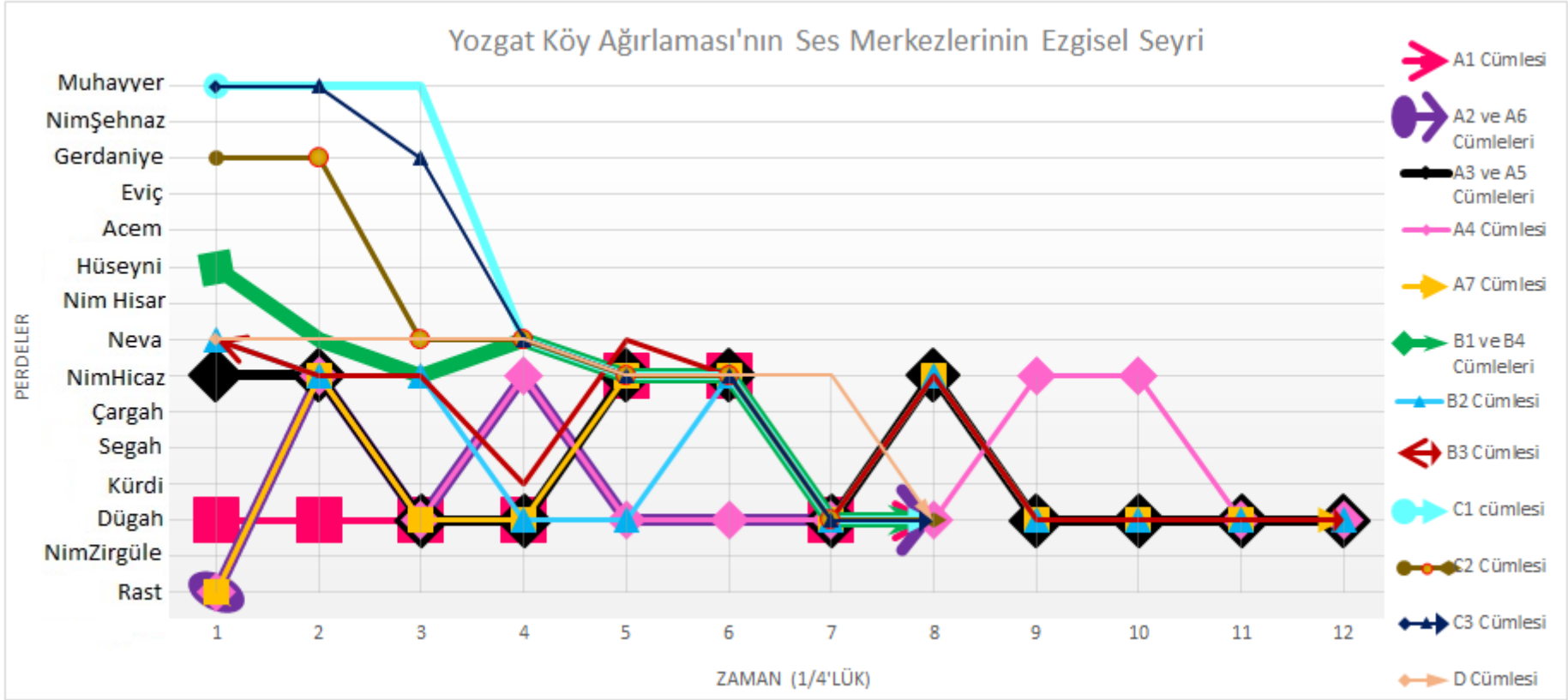
Ağırlamada *Segah*, *Neva* ve *Hüseyni* perdelerinin önemli ses merkezleri olduğu görülmektedir. Ancak, *Neva*'nın burada da ezgisel gelişim açısından önemli bir merkez olduğu anlaşılmaktadır. B cümlelerinde *Hüseyni* ve *Dügah* merkezlerinden, A cümlelerinde ise *Hüseyni* ve *Gerdaniye* merkezlerinden *Neva*'ya doğru hareket edildiği görülmektedir. *Hüseyni* merkezi de ezgisel gelişim merkezi olarak önem kazanmıştır. A1 cümlesinin 1-9. birim zaman boyunca, A2 cümlesinin 4-9. birim zaman boyunca *Hüseyni* perdesinde bulunduğu görülmektedir. Bu da *Hüseyni*'yi merkez alan ezgisel gelişimin bu zaman aralıkları boyunca devam ettiğini göstermektedir. B cümleleri, 3. ve 7. birim zamanda da *Hüseyni* perdesindedir. Ayrıca *Hüseyni* merkezine doğru hareketin yapıldığı 11. birim zamanda B1, B2 ve A2 cümlelerinin merkez sesleri *Hüseyni* perdesinde kesişmektedir. A cümlelerinde *Gerdaniye* (1. birim zamanda) ve *Neva*'dan (9. ve 12. birim zamanda), B cümlelerinde ise *Dügah*'tan (2., 6. ve 10. birim zamanda) ezgi merkezlerinin *Hüseyni*'ye doğru kaydığı gözlenmektedir. Bunun dışında, B1 ve B2 cümlelerinin 13-16. birim zaman boyunca, B3 cümlesinin ise 9-12. birim zaman boyunca *Segah* perdesinde kaldığı, dolayısıyla *Segah* merkezli bir ezgi gelişiminin olduğu dikkat çekmektedir. Ses merkezlerinin ulaştığı en tiz nokta ise *Gerdaniye* perdesidir. Burada A2 cümlesinin 1-2-3. birim zaman boyunca *Gerdaniye-Neva-Gerdaniye* (4'lü atlama), 3-4. birim zaman boyunca *Gerdaniye-Hüseyni* (3'lü atlama); B1-B2 cümlelerinin 2.-3. ve 6-7. birim zaman boyunca *Dügah-Hüseyni* (5'li atlama), 1-2. ve 5-6. birim zaman boyunca *Neva-Dügah* hareketleri yaptığı görülmektedir. Asma kalış yapılan perdeler *Neva* ve *Hüseyni* perdeleri olup 4. birim zamanda a3 veb1 cümleciklerinde *Neva*'da; 4. ve 8. birim zamanda a4 ve a5 cümleciklerinde *Hüseyni*'de asma kalışlar yapılmıştır (bkz. *Nota-2*). Karara gidişlerde *Neva-Dügah* hareketinin dikkat çekecek ölçüde önem kazandığı görülmektedir. Ayrıca, asma karar perdesi *Neva* üzerinde de *Gerdaniye-Neva* atlayışının burada da görülmesi dikkat çekmektedir.



Şekil 38 Yozgat Halayı'nın Müzik Cümlelerinin Ses Merkezlerinin Ezgisel Seyir Hareketleri

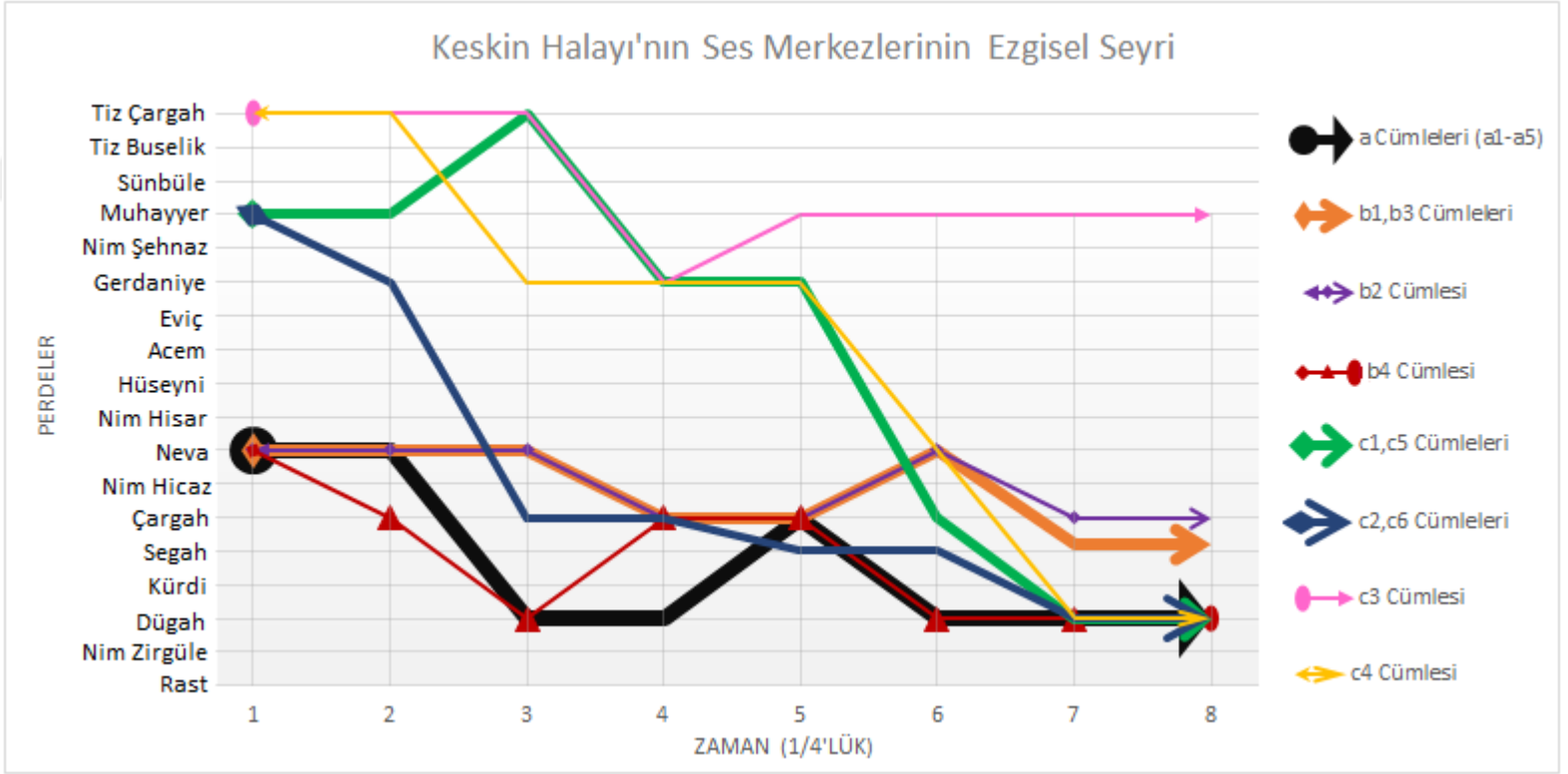
Yozgat halayında *Dügah*, *Çargah*, *Gerdaniye* ve *Muhayyer* perdelerinin önemli ses merkezleri olduğu görülmektedir. Ancak, *Neva*'dan gelen a1 cümlesinin 2-4. birim zaman boyunca, *Dügah*'tan gelen a2 ve a5 cümlelerinin ise 3. ve 4. birim zaman boyunca *Segah*'ta kaldığı ve daha sonra *Dügah*'a hareket ettiği görülmektedir. *Neva* merkezinde sürekli bir kalış olmasa da *Gerdaniye*'den gelen b3 cümlesi, *Hüseyni*'den gelen b1 cümlesi ve *Çargah*'tan gelen b2 ve b4 cümlelerinin 4. birim zamanda kesiştiği perde *Neva* perdesidir. Ayrıca karara gidişlerde de *Neva* perdesi, a1, a3 ve a5 cümlelerinin 7. birim zaman kesiştiği bir nokta olarak önem kazanmıştır. *Hüseyni* perdesinin bu örnekteki durumu ise, a3, a4, a6 cümlelerinin başlangıç merkezi olması ve b1 cümlesinin 2. ve 3. birim zamanda bulunduğu perde olması bakımından dikkat çekmektedir. Bu bakımdan *Neva*'dan sonra ikinci önemli merkez ses olduğu söylenebilir. b3 cümlesinin ilk üç birim zaman boyunca *Gerdaniye* perdesinde durduğu ve 4. birim zamanda *Neva* merkezine hareket ettiği görülmektedir. c cümlesi ise tiz genişleme bölgesinde *Muhayyer* perdesini merkez olarak gelişim göstermiş, ses merkezi değişimi olmamıştır. *Çargah* perdesi de önemli bir ses merkezidir. Bu durum, b cümlelerinde yapılan Saba çeşniyle ilişkili görünmektedir (bkz. *Nota-3*). Ayrıca, *Çargah* merkezli gelişen b cümlelerinin *Çargah* perdesinde asma kalış yapması da aynı nedene dayanmaktadır. (Asma kalış perdeleri için ayrıca bkz. *Nota 3*). Bu tür Saba çeşnilerinin halk müziğinde benzer makamdaki eserlerde de sıkça kullanıldığını belirtmek gerekir.

Ezgisel hareketlerin yönüne bakılırsa a3, a4, a6 cümlelerinin 3-4-5. birim zaman boyunca *Hüseyni-Çargah-Dügah* (3'lü atlama), b1 cümlesinin 1-2. birim zaman boyunca *Çargah-Hüseyni* (3'lü atlama), b3 cümlesinin 3-4. birim zaman boyunca *Gerdaniye-Neva* (4'lü atlama), a1, a3, a5 cümlelerinin 7-8. birim zaman boyunca *Neva-Dügah* (4'lü atlama) hareketleri yaptığı görülmektedir. Karara gidişlerin de yine *Neva* üzerinden yapıldığı yani *Dügah-Neva-Dügah* 4'lü atlaması şeklinde gerçekleştiği görülmektedir.



Şekil 39 Yozgat Köy Ağırlamasının Müzik Cümlelerinin Ses Merkezlerinin Ezgisel Seyir Hareketleri

Yozgat Köy ağırlamasının grafiğinden anlaşıldığı üzere olup ezgi gelişim merkezleri (ses merkezleri) fazladır. Nitekim, cümle sayıları ve cümlelerin ses merkezleri arası hareketlilik de fazladır. Ancak en önemli ses merkezlerinin *Dügah*, *Nim Hicaz*, *Neva* olduğu söylenebilir. Tiz tarafta ise ezginin *Gerdaniye* ve *Muhayyer* perdeleri etrafında şekillendiği 3. ve 4. birim zamanda ise ses merkezinin *Neva*'ya geldiği görülmektedir. Ancak karar sesinden sonra en önemli ses merkezinin *Nim Hicaz* olduğunu görülmektedir. Nitekim, müzik cümlelerinin ezgi merkezlerinin en fazla bu perde üzerinde yoğunlaştığı görülmektedir. Pek çok cümlenin 2.,5., 6. ve 8. Birim zamanda *Nim Hicaz* perdesinde keşiştiği görülmektedir. Karar perdesi olan *Dügah*'a hareketlerin de genellikle *Nim Hicaz* üzerinden yapıldığı söylenebilir. Örneğin A3, A5, A7, B2 ve B3 cümleleri 8-9. birim zamanda *Nim Hicaz*'dan karara varmışlardır. Benzer şekilde, A1, A3, A4, B1, B2, B4, C1, C2, C3, cümleleri 6-7. birim zamanda *Nim Hicaz* perdesinden karara varmışlardır. Bir başka önemli ses merkezi olan *Neva* perdesi ise B2, B3 ve D cümlelerinin ilk ses merkezidir. C1, C2, C3 cümlelerinin 4.-5. birim zamanda *Neva*'dan *Nim Hicaz*'a hareket edildiği görülmektedir. B3 cümlesinin 5. birim zamanda *Neva* perdesinde bulunduğu görülmektedir. C2 cümlesinin ses merkezi ilk iki birim zamanda, C3 cümlesinin ses merkezi 3. birim zamanda *Gerdaniye* perdesinde bulunmaktadır. C1 ve C3 cümlelerinin ses merkezleri ise ilk iki birim zaman boyunca *Muhayyer* perdesinde bulunmaktadır. Buradan anlaşıldığı üzere, genişleme bölgesinin cümleleri olan C cümleleri *Gerdaniye* ve *Muhayyer* perdeleri etrafında ezgisel gelişim göstermişlerdir. C cümlelerinde *Gerdaniye-Neva* 4'lü atlamaları ve *Muhayyer-Neva* 5'li atlamaları da dikkat çekicidir. Bunun dışında *Rast-Nim Hicaz* 4'lü atlaması ve *Dügah-Nim Hicaz*, *Nim-Hicaz-Dügah* 3'lü atlamaları göze çarpmaktadır.

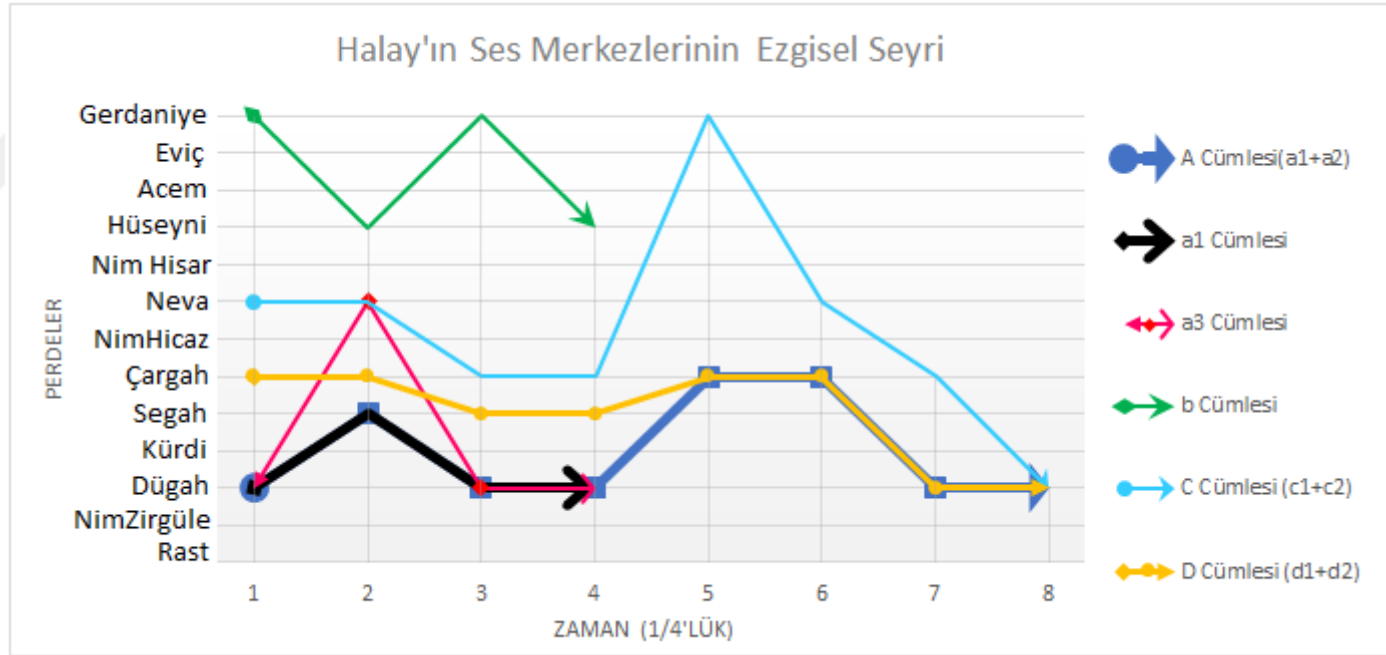


Şekil 40 Keskin Halayının Müzik Cümlelerinin Ses Merkezlerinin Ezgisel Seyir Hareketleri

Keskin halayının grafiğinden anlaşıldığı üzere, ses merkezlerinin sırasıyla *Dügah*, *Çargah*, *Neva*, *Gerdaniye*, *Muhayyer* ve *Tiz Çargah* perdeleri olduğu görülmektedir. a ve b cümlelerinin tamamı, *Neva* merkezi etrafında gelişerek daha sonra *Dügah* ya da *Çargah* perdelerini merkez alarak gelişimine devam etmişlerdir. b1 ve b3 cümlelerinin ses merkezleri 5. birim zamanda *Çargah*'ta, 6. birim zamanda *Neva* perdesinde olup daha sonra merkez ses *Segah* perdesine gelmiştir. b2 cümlesinin ses merkezlerinin 5. ve 6. birim zamanda *Çargah* ve *Neva* perdesinde bulunduğu ve 7. birim zamanda *Çargah* perdesine gelerek burada kaldığı görülmektedir. Özellikle müzik cümlelerinin 6. birim zamanda *Neva* perdesinde kesişerek karar ya da asma karar perdelerine doğru hareket ettikleri görülmektedir. Hem a hem b cümlelerinin ilk birim zamanda *Neva* perdesinde olması, hem de *Çargah* ve *Gerdaniye* perdelerinden gelen ses merkezlerinin kesiştiği merkez olması bakımından önem kazanmaktadır. Ayrıca, *Neva* kadar *Çargah* perdesi de pek çok cümlenin önemli ses merkezlerinden biridir. Örneğin 4. birim zamanda *Çargah* perdesinde bulunan c2, c6 cümlelerinin ses merkezi; *Neva*'dan gelen b1, b2 ve b3 cümlelerinin ses merkezleri ve *Dügah*'tan gelen b4 cümlesinin ses merkezi ile kesişmişlerdir. a cümlelerinin 4. 5. ve 6. birim zaman boyunca *Dügah-Çargah-Dügah* şeklinde hareket ettiği görülmektedir. Bu durum, *Neva* perdesi kadar *Çargah* perdesinin de öneminin arttığını göstermektedir. Tiz bölgede ise *Gerdaniye* perdesi önem kazanmıştır. c2 ve c6 cümlelerinin ilk birim zamanda *Muhayyer*'de bulunduğu, 2. birim zamanda ise *Gerdaniye* perdesine geldiği görülmektedir. c1 ve c5 cümlelerinin ses merkezleri 5.-6. birim zamanda *Gerdaniye*'den *Çargah*'a, c4 cümlesinin ses merkezleri 5. ve 6. birim zamanda ise *Gerdaniye*'den *Neva*'ya doğru hareket etmiştir. Ses merkezleri *Tiz Çargah* perdesinden başlayan c3 ve c4 cümleleri ise genişleme bölgesine ait cümlelerdir. c4 cümlesinin ses merkezleri *Gerdaniye*'ye uğrayıp karar sesi *Dügah*'a düşerken, c3 cümlesinin ses merkezleri *Gerdaniye*'den tiz karar perdesi *Muhayyer*'e çıkmıştır. Yani, genişleme bölgesinde *Gerdaniye* perdesinin karara gidişlerde önemli bir rolünün olduğu anlaşılmaktadır. Ses merkezlerinin yaptığı atlamalarla ilgili olarak; c3 ve c4 cümlelerinde *Tiz Çargah-Gerdaniye* (5'li atlama), c4 cümlesinin 5-6. birim zamanda *Gerdaniye-Neva* (4'lü atlama); 6-7. birim zamanda *Neva-Dügah*, (4'lü atlama), a cümlelerinin 2-3. birim zamanda *Neva-Dügah* (4'lü atlama) ve b4 cümlesinin 2-4. birim zamanda *Çargah-Dügah-Çargah* (3'lü atlama) hareketi yaptığı görülmektedir. Buna göre en çok dikkat çeken hareketin 4'lü atlamalar olduğu ve bunların yine *Gerdaniye-Neva* ve *Neva-Dügah* seslerinde yapıldığı anlaşılmaktadır. *Nota-5*'te de görüldüğü gibi Keskin

Halayının asma kalış yapılan perdeleri b1 ve b3 cümlelerinde *Segah*, b2 cümlesinde *Dügah*, c3 cümlesinde *Muhayyer* perdeleridir.



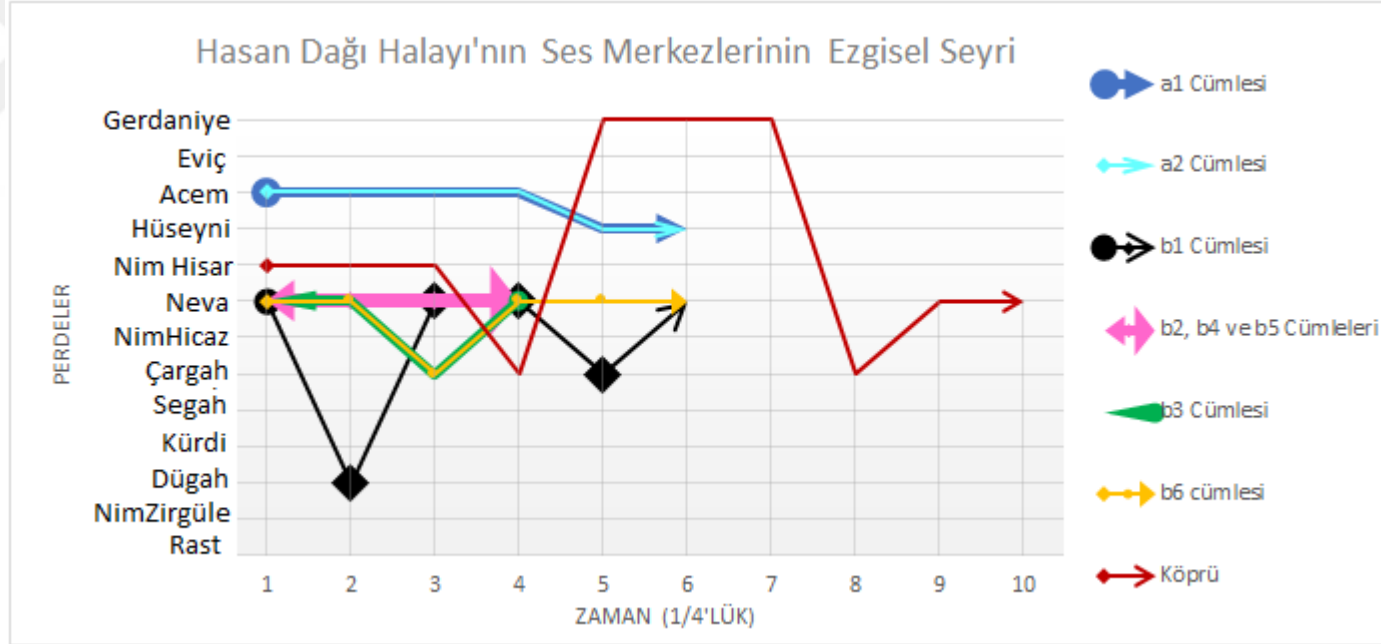


29

Şekil 41 Halayın Müzik Cümlelerinin Ses Merkezlerinin Ezgisel Seyir Hareketleri

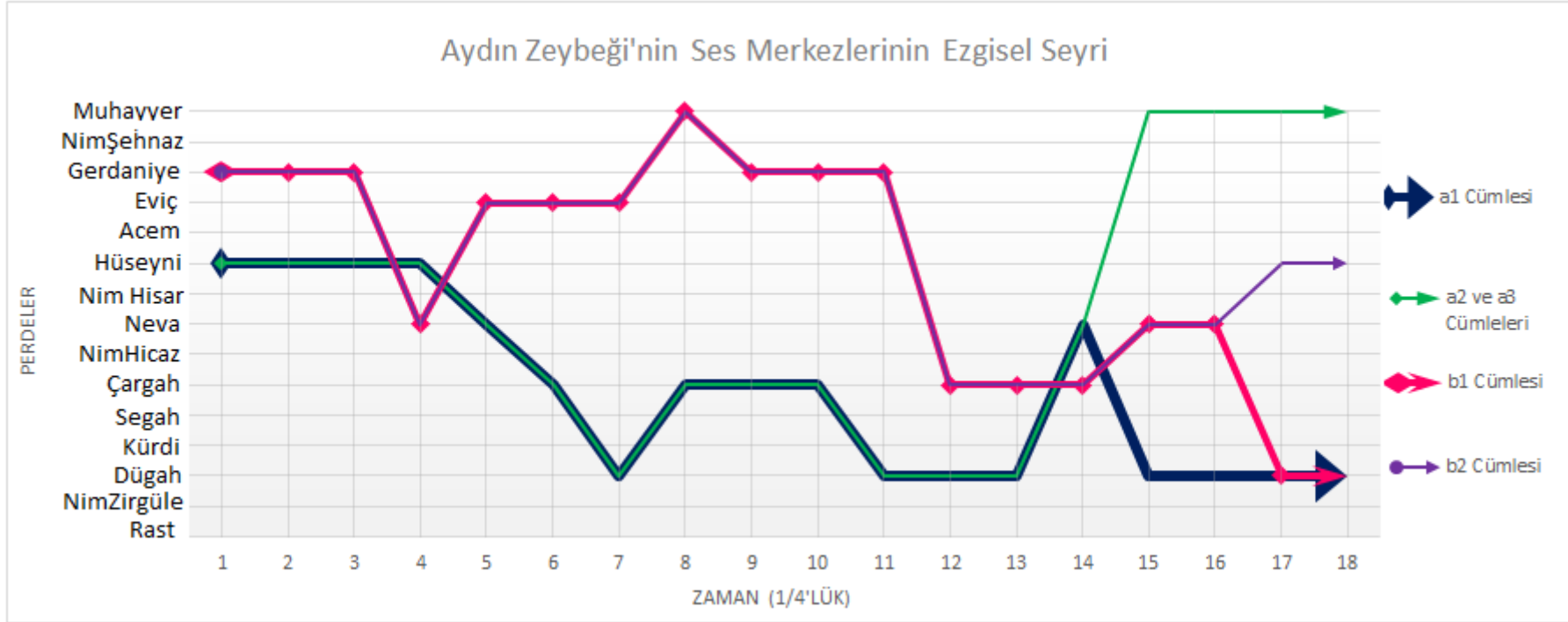
²⁹ Halayın cümleleri birer ölçüden oluşan soru cevap cümleleri biçiminde olup grafikte soru ve cevapları ayırmak sağlıklı bir sonuç vermediği için A=a1+a2 biçiminde bu bölümler grafiğe yansımıştır. Nota üzerinde yapılan cümle analizinde bazen cevabı verilmeden kalan cümleler de bulunmaktadır (Örneğin, a1, a3). Bu cümleler ise küçük harflerle gösterilerek grafik üzerinden rahatlıkla anlaşılabilir (Ayrıntılar için bkz. Nota-6).

Halayın ses merkezleri grafiğine bakıldığında *Dügah*, *Çargah* ve *Neva* merkezleri etrafında şekillenen bir ezginin olduğu anlaşılmaktadır. a cümleleri, *Dügah*'ı merkez alarak başlamıştır. Özellikle 1, 3 ve 4. birim zamanda a cümlelerinin ses merkezlerinin *Dügah* perdesinde bulunduğu görülmektedir. C cümlesinin ses merkezinin ise *Neva* perdesinden başlayarak 3. 4. birim zamanda *Çargah* perdesine geldiği, 5. birim zaman ise *Gerdaniye* perdesine çıktığı görülmektedir. D cümlesi *Çargah* ve *Segah* perdelerini merkez alarak gelişim göstermiş, 6. ve 7. birim zamanda *Çargah* perdesinden karara bağlanmıştır. Grafikten anlaşıldığı üzere, *Dügah* perdesinden sonra gelen önemli merkezlerden biri *Çargah* perdesi olarak düşünülebilir. Çünkü D cümlesinin yanı sıra A cümlesinin ses merkezleri de 5 ve 6. birim zaman boyunca *Çargah* perdesinde bulunmaktadır. C cümlesinin 3 ve 4. birim zaman boyunca *Çargah*'ta durduğu ve 7. birim zamanda yine *Çargah*'a gelerek ve buradan karara gittiği görülmektedir. *Çargah* perdesinden sonra göze çarpan önemli ses merkezi de *Neva* perdesidir. C cümlesinin de başlangıç merkezi olan *Neva* perdesine doğru hareketin tiz tarafta *Gerdaniye*'den (6. birim zaman), a3 cümlesinde ise pes tarafta *Dügah*'tan (2. birim zaman) geldiği, her iki yönde de 4'lü aralıklar şeklinde bir hareketin olduğu anlaşılmaktadır. Genişleme bölgesinde yer alan b cümlesinde *Hüseyini-Gerdaniye* perdeleri etrafında ezgisel gelişim görülmektedir. Asma kalış yapılan perdeleri ise d1 cümlesinde *Segah*, c1 cümlesinde *Çargah* ve b cümlesinde *Hüseyini* perdeleridir. Karar perdesine a1 cümlesinin ses merkezlerinin *Segah*'tan (2. birim zamanda), A ve D cümlesinin ses merkezleri (6. birim zamanda) ile C cümlesinin ses merkezlerinin *Çargah*'tan (7. birim zamanda) ve a3 cümlesinin *Neva*'dan (2. birim zamanda) gittiği görülmektedir. *Hüseyini* ise yalnızca b cümlesinde önem kazanmıştır. Ezgisel hareketlerin yönüne bakıldığında c cümlesinin ses merkezlerinin 5. ve 6. birim zaman boyunca *Gerdaniye-Neva*, (4'lü atlama), a3 cümlesinin ses merkezlerinin 1, 2 ve 3. birim zaman boyunca *Dügah-Neva-Dügah* (4'lü atlama), b cümlesinin ses merkezlerinin 1. 2. ve 3. birim zaman boyunca *Gerdaniye-Hüseyini-Gerdaniye*, A ve D cümlelerinin 6. ve 7. birim zaman boyunca *Çargah-Dügah* (3'lü atlayış) hareketi yaptığı görülmektedir.



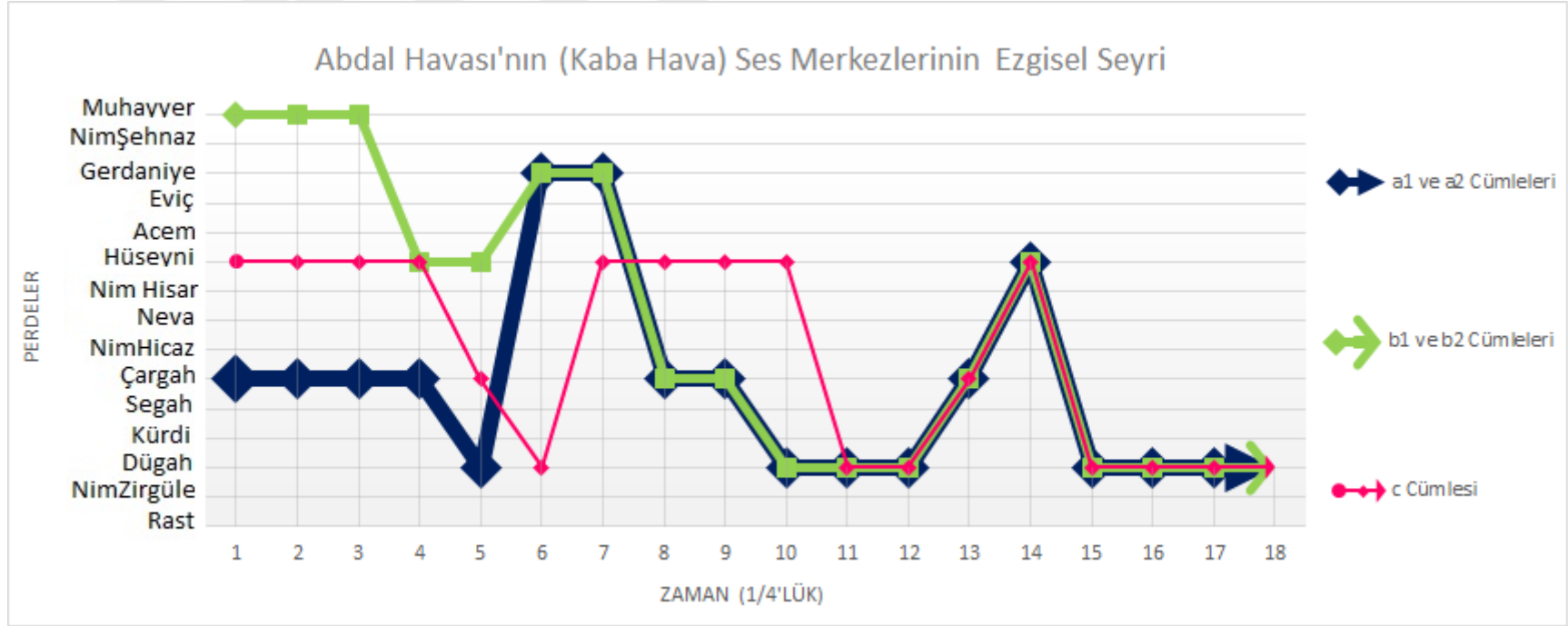
Şekil 42 Hasan Dağı Halayı'nın Müzik Cümlelerinin Ses Merkezlerinin Ezgisel Seyir Hareketleri

Hasan Dağı Halayında *Neva* perdesinin en önemli seyir ses merkezi olduğu görülmektedir. *Dügah* kararlı Karcıgar makamı, burada asma karar olan 4. derece *Neva* perdesini karar perdesi olarak kullanmış, *Dügahı* ise geçici karar perdesi olarak kısaca göstermiştir. *Neva* üzerinde gelişen bu ezginin *Çargah* perdesini yeden olarak kullandığı, bu nedenle karara gidişlerde *Çargah* gösterdiğini söylemek mümkündür. *Neva* perdesinden sonra *Acem* perdesinin önemli bir ezgi gelişim merkezi olduğu söylenebilir. a cümlelerinin *Acem* perdesi etrafında gelişen cümleler olduğu anlaşılmaktadır. a cümlelerinin ses merkezleri 6. birim zamanda *Acem*'den *Hüseyni* perdesine düşmüştür. b1 cümlesinin ses merkezleri 1, 2 ve 3. birim zamanda *Neva-Dügah-Neva* 4'lü atlaması, a1 ve a2 cümlelerinin ses merkezleri 4. ve 5. birim zamanda *Gerdaniye-Hüseyni* 3'lü atlaması yapmaktadır. En tiz ses merkezinin ise *Gerdaniye* olduğu görülmektedir. a cümlelerinden b cümlelerine geçişte makamsal geçişi sağlayan köprü bölümü ise *Nim Hisar* perdesi etrafından başlayarak yeden vazifesi gören *Çargah* perdesi ve *Gerdaniye* perdesi arasında dolaşarak, merkezi *Neva* olan b cümlelerine geçişi hazırlamak için 8. birim zamanda *Çargah* gösterip (yedenli olarak) 9. birim zamanda karar sesi *Neva* perdesine ulaşmıştır. Köprü bölümü, *Neva* üzeri Uşşaklı bir bölüm olan a cümlelerinden Karcıgarlı bir bölüm olan b cümlelerine geçerken *Hüseyni* üzeri Hicaz 4'lüsü seslerinde gezinerek makamsal geçişi kolaylaştırmıştır (bkz. *Nota-7*).



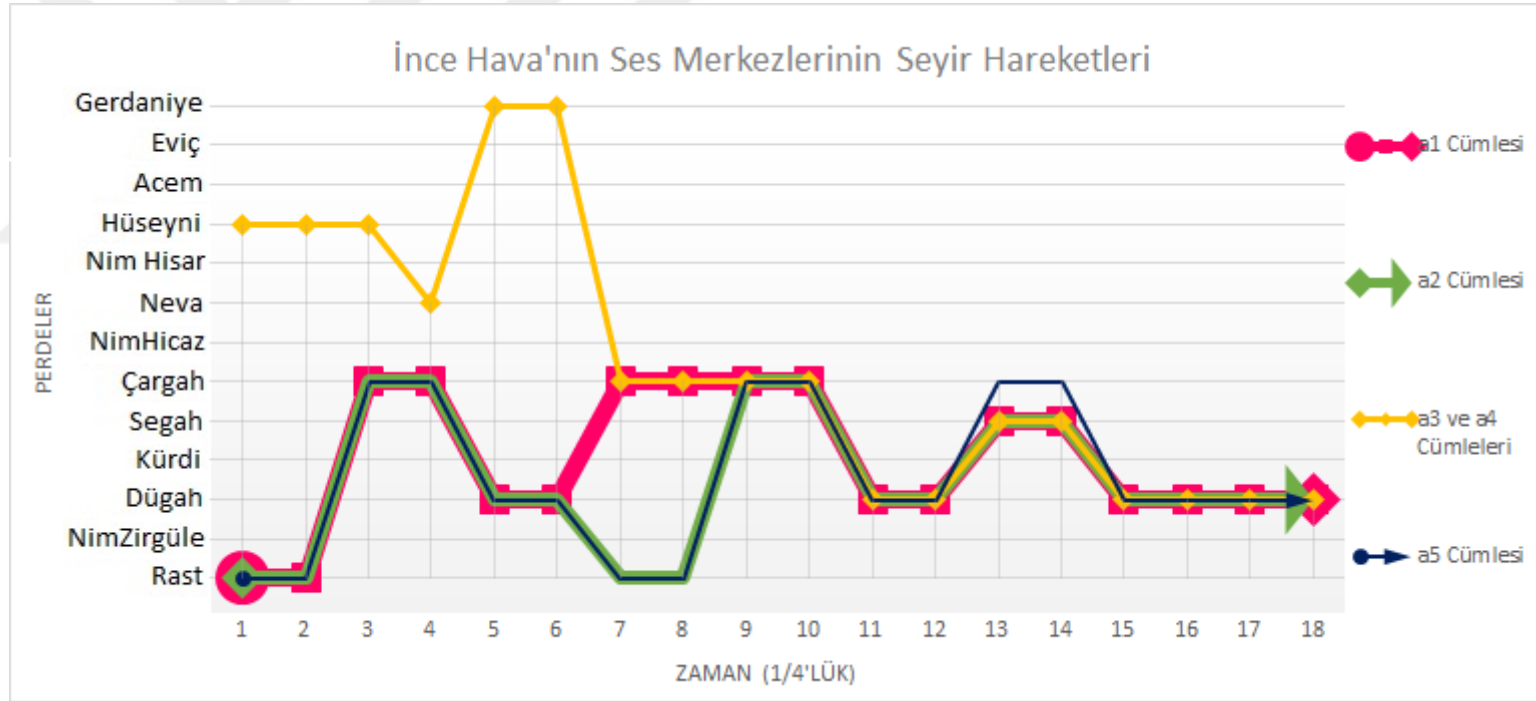
Şekil 43 Aydın Zeybeği'nin Müzik Cümlelerinin Ses Merkezlerinin Ezgisel Seyir Hareketleri

Aydın zeybeğinin müzik cümlelerinin ses merkezi hareketlerine bakıldığında *Çargah*, *Neva*, *Hüseyni*, *Gerdaniye* ve *Muhayyer* perdelerinin önem kazandığı görülmektedir. *Neva* perdesi karar gidişlerde, cümlelerin sonunda önem kazanmıştır. a cümlelerinin ses merkezleri, aşamalı olarak *Hüseyni* perdesinden karar perdesi *Dügaha* inip, tekrar çıkıcı ve inici bir seyir göstermiştir. 14. birim zamanda *Neva* perdesinden sonra a1 cümlesinin ses merkezi karar perdesi *Dügah*'a giderken a2 ve a3 cümlelerinin ses merkezleri tiz karar perdesi *Muhayyer*'e doğru hareket etmiştir. Ses merkezleri *Gerdaniye* perdesinden başlayan b cümlelerinin ses merkezleri *Neva*, *Eviç*, *Muhayyer* ve tekrar *Gerdaniye* perdelerine doğru hareket ettikten sonra 12.-16. birim zamanda *Çargah-Neva* hareketleri yapmıştır. b cümlelerinin ses merkezleri 17. birim zamanda ayrılarak b2 cümlesinin ses merkezi *Hüseyni* perdesine, b1 cümlesinin ses merkezi ise *Dügah* perdesine gelmiştir. Halaylarda görülen *Dügah-Neva-Dügah* şeklinde karara varış hareketi burada da belirgin bir şekilde görülmektedir. b cümlelerinin ses merkezleri 3. ve 4. birim zamanda *Gerdaniye-Neva* 4'lü atlaması, a cümlelerinin ses merkezlerinin ses merkezleri 13-14. birim zamanda *Dügah-Neva* 4'lü atlaması, b cümlelerinin ses merkezleri 11. ve 12. birim zamanda *Gerdaniye-Çargah* 5'li atlaması, a2 ve a3 cümlelerinin ses merkezleri 14. ve 15. birim zamanda *Neva-Muhayyer* 6'lı atlaması yapmıştır. Klasik makam anlayışında güçlü perde olan *Neva* perdesinin önemi grafiğe de yansımıştır. Ayrıca Karcıgar makamı için önemli bir asma kalış perdesi olan *Çargah* perdesi de önemli bir ses merkezi olarak dikkat çekmektedir. Ancak bir o kadar *Hüseyni* makamının güçlü perdesi olan *Hüseyni* perdesinin de önemli bir ses merkezi olduğu görülmektedir. Asma kalış perdelerinin b2 cümlesinde *Hüseyni*, a2 cümlesinde ise *Muhayyer* perdesi olduğu görülmektedir (bkz. *Nota-8*).



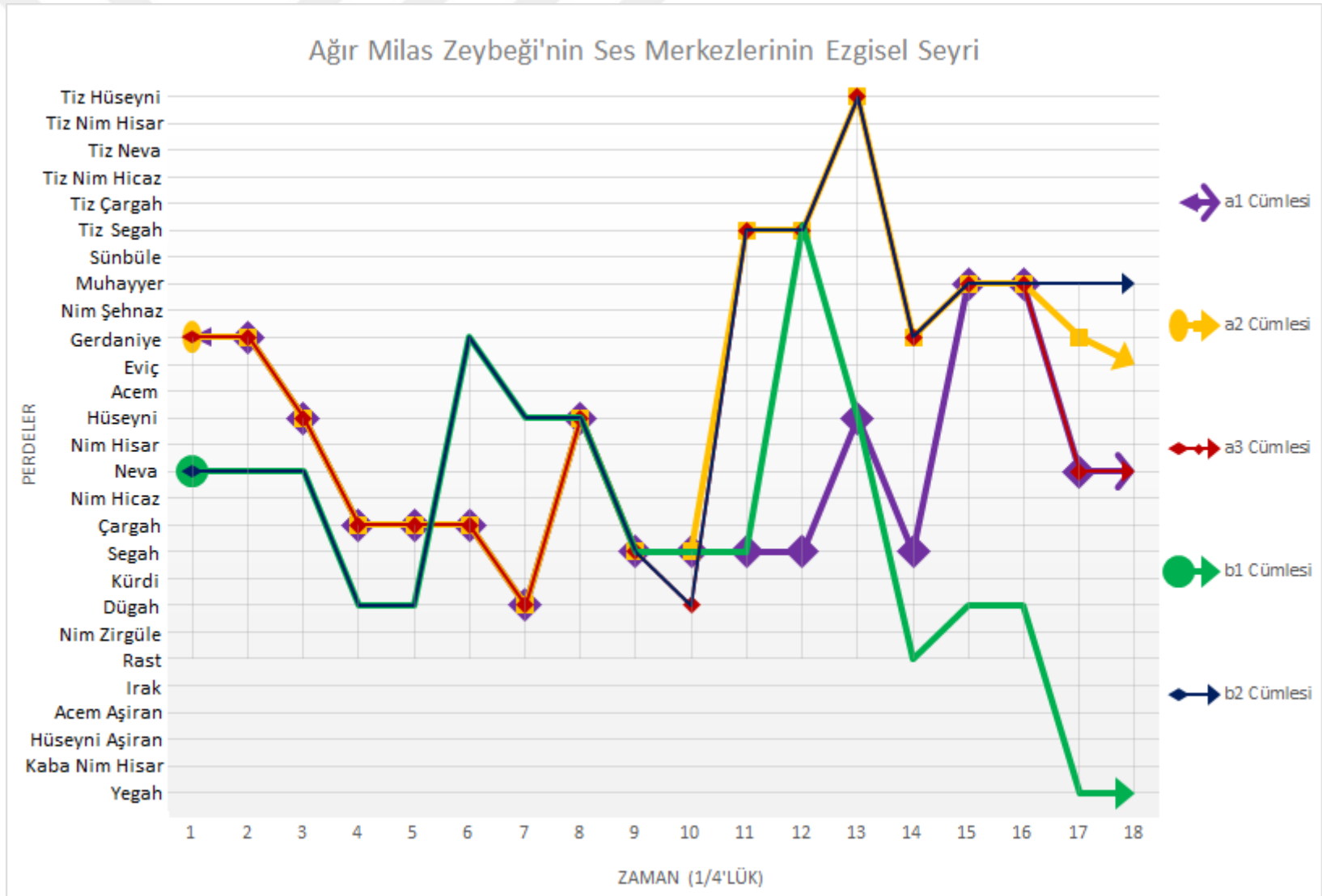
Şekil 44 Abdal Havasının Müzik Cümlelerinin Ses Merkezlerinin Ezgisel Seyir Hareketleri

Abdal havasının müzik cümlelerinin en önemli ses merkezlerinin *Dügah, Hüseyni, Çargah* perdeleri olduğu görülmektedir. Tiz tarafta ise önemli ses merkezlerinin *Gerdaniye ve Muhayyer* perdeleri olduğu görülmektedir. a1 ve a2 cümlelerinin ses merkezlerinin ilk dört birim zaman boyunca *Çargah* perdesinde durduğu daha sonra sırasıyla *Dügah, Gerdaniye, Çargah, Dügah, Çargah, Hüseyni* ve *Dügah* perdelerine hareket ettiği görülmektedir. Tüm cümlelerin 11. birim zamanda karar sesi *Dügah* perdesine gidip buradan sonra bütün cümlelerin ses merkezlerinin aynı şekilde hareket ettiği görülmektedir. a1 ve a2 cümlelerinin ses merkezleri 6. birim zamandan, itibaren b1 ve b2 cümlelerinin ses merkezleri ile birlikte hareket etmiştir. b1 ve b2 cümlelerinin ses merkezleri ilk üç birim zaman boyunca *Muhayyer* perdesinde kalmış olup 4. ve 5. birim zamanda *Hüseyni*, 6. birim zamanda *Gerdaniye*'ye gelmiştir. c cümlesinin ses merkezleri ise 11. birim zamanda diğer cümlelerle birleşene kadar genellikle *Hüseyni* perdesinde kalmıştır. Ancak c cümlesinin 4., 5., 6. ve 7. birim zaman boyunca sırasıyla *Hüseyni-Çargah-Dügah-Hüseyni* perdelerine hareket ettiği görülmektedir. Grafikte görülen en geniş atlama a1 ve a2 cümlelerinin ses merkezlerinin 5. ve 6. birim zamanda *Dügah*'tan *Gerdaniye*'ye yaptığı 7'li atlamadır. Bunun dışında b1 ve b2 cümlelerinin ses merkezleri 3-4. birim zamanda *Muhayyer-Hüseyni* (5'li atlama), c cümlesinin ses merkezleri 10-11. birim zamanda ve tüm cümlelerin ses merkezleri 14-15. birim zamanda *Hüseyni-Dügah* (5'li atlama), a ve b cümlelerinin ses merkezleri 6-7. birim zamanda *Gerdaniye- Çargah* (4'lü atlama) hareketi yapmışlardır.



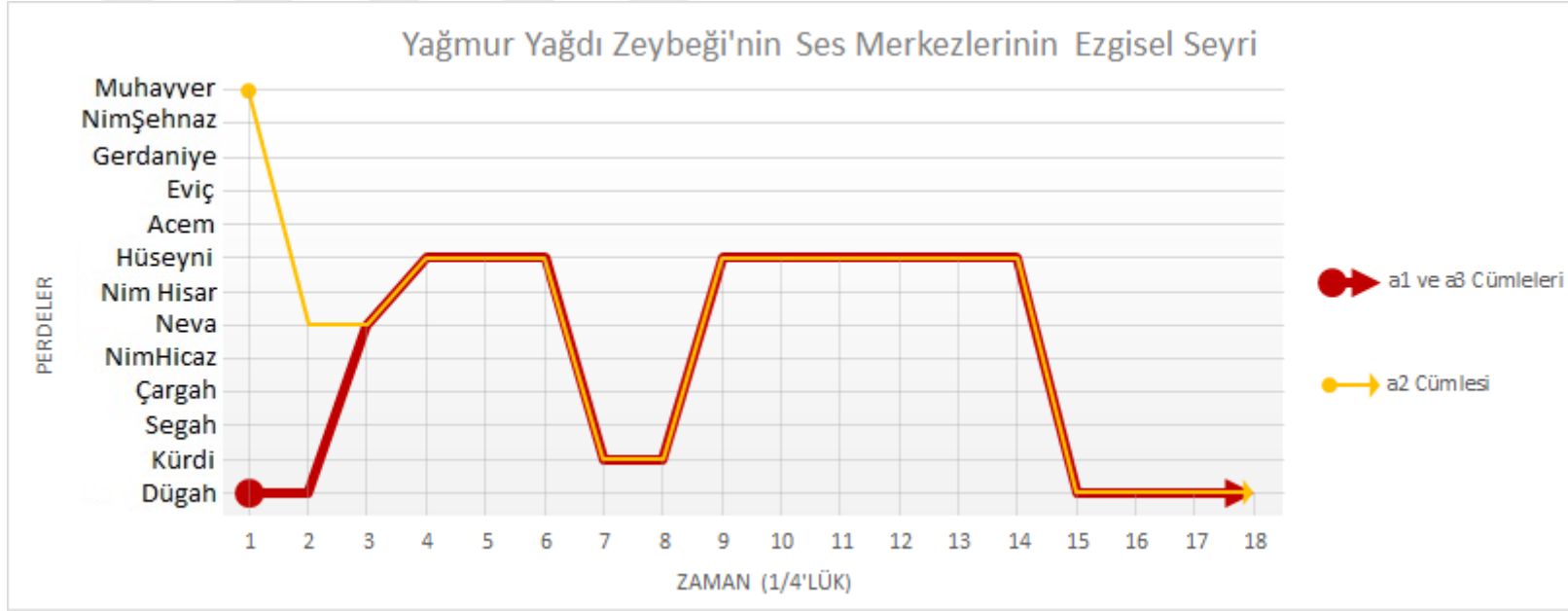
Şekil 45 İnce Havanın Müzik Cümlelerinin Ses Merkezlerinin Ezgisel Seyir Hareketleri

İnce Hava'nın en önemli ses merkezlerinin sırasıyla *Rast*, *Dügah*, *Çargah*, *Hüseyni* ve *Gerdaniye* perdeleri olduğu görülmektedir. Bunlar arasında karar sesinden sonra en baskın olanı *Çargah* perdesidir. Nitekim, a1, a2, a5 cümlelerinin ses merkezleri 3. ve 4. birim zamanda, tüm cümlelerin ses merkezleri 9. ve 10. birim zamanda a1, a2, a3 ve a4 cümlelerinin ses merkezleri ise 13. ve 14. birim zamanda *Çargah* perdesinde bulunmaktadır. *Çargah*'a hareketler ise *Rast*, *Dügah* ve *Gerdaniye* perdelerinden yapılmaktadır. Grafikte karar perdesinin pes tarafındaki *Rast* perdesinin de önem kazandığına dikkat edilirse, pes bölgede *Rast* perdesi etrafında bir genişleme yapıldığı söylenebilir. Tiz bölgedeki genişleme ise *Rast*'ın bir oktav tiz perdesi olan *Gerdaniye* perdesi etrafında yapılmıştır. ia3 ve a4 cümlelerinin ses merkezlerinin ilk üç birim zaman boyunca *Hüseyni* perdesinde bulunduğu görülmektedir. Ezgi merkezlerinin sıçramalarına bakılırsa en geniş hareketin a3 ve a4 cümlelerinin ses merkezlerinin 6-7. birim zamanda yaptığı *Gerdaniye-Çargah* 5'li atlaması olduğu söylenebilir. Bunun dışında a1, a2 ve a3 cümlelerinin ses merkezlerinin 2-3. birim zamanda *Rast-Çargah* (4'lü atlama), a1 cümlesinin ses merkezlerinin 6.-7. birim zamanda ve a5 cümlesinin ses merkezlerinin 12.-13. birim zamanda yaptığı *Dügah-Çargah* (3'lü atlaması) hareketleri dikkat çekmektedir. Grafiğin geneline merkez seslerin *Çargah*'a doğru ilerlemesi en dikkat çekici harekettir. Ayrıca hem tiz hem pes tarafta genişleme yapıldığı ve bunun *Rast* ve *Gerdaniye* merkezleri etrafında yapıldığı anlaşılmaktadır. Ayrıca *Rast* aynı zamanda asma kalış yapılan bir perdedir (bkz. *Nota-9*)



Şekil 46 Ağır Milas Zeybeğinin Müzik Cümlelerinin Ses Merkezlerinin Ezgisel Seyir Hareketler

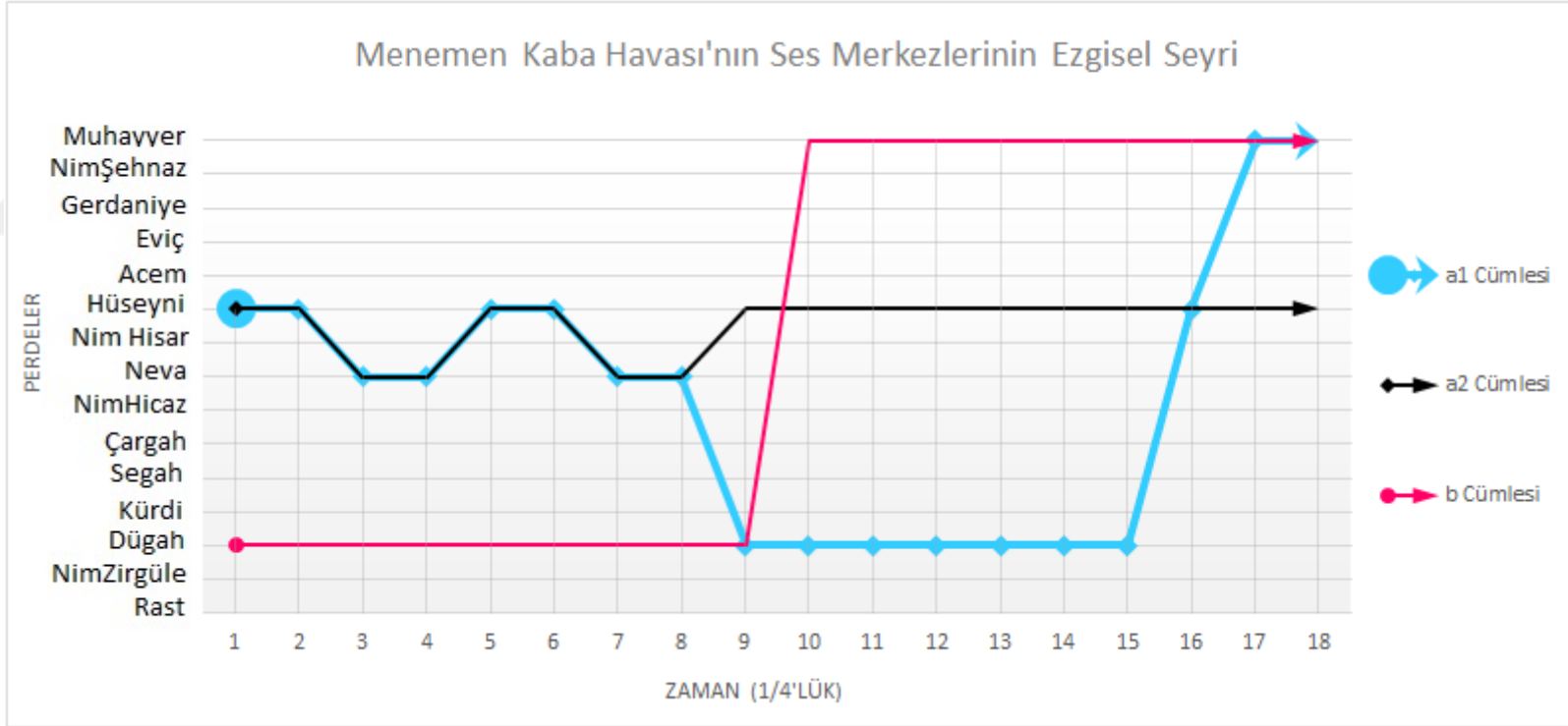
Ağır Milas Zeybeğinin en önemli ses merkezlerinin *Dügah*, *Segah*, *Çargah*, *Neva*, *Hüseyni* perdeleri olduğu görölmektedir. Tiz tarafta ise *Gerdaniye*, *Muhayyer* önem kazanırken *Tiz Segah* ve *Tiz Hüseyni* perdeleri de tiz bölgelerdeki ses merkezleridir. Ses sahasının geniş olduğu ve genişlemenin hem tiz hem de pes tarafta yapıldığı görölmektedir. Bütün cümlelerin ses merkezlerinin 15.-16. birim zamanda *Muhayyer*'de keşiştiği görölmektedir. 17. birim zamanda ise ses merkezleri *Muhayyer*, *Neva* ve *Eviç* perdelerine doğru ayrılmıştır. Ses merkezi *Muhayyer* perdesinde tiz kararda kalan tek cümle ise b2 cümlesi olmuştur. Önemli ses merkezlerden biri olan *Segah* perdesinde bütün cümlelerin ses merkezlerinin 9. birim zamanda keşiştiği görölmektedir. a2, a3 ve b2 cümlelerinin ses merkezleri *Tiz Segah*'ta keşişmektedir. Ayrıca a1, a2 ve a3 cümlelerinin ses merkezlerinin 9. birim zamana kadar aynı perdeleri takip ettiği görölmektedir. Bu cümlelerin ses merkezleri ise sırasıyla *Gerdaniye*, *Hüseyni*, *Çargah*, *Dügah*, *Hüseyni* perdelerine hareket etmişlerdir. 4., 5. ve 6. birim zamanda boyunca *Çargah*'ta durmaları *Çargah* perdesinin önemini arttırmaktadır. Bütün cümlelerin 8. birim zamanda *Hüseyni* perdesinde durması da *Hüseyni* perdesinin önemini arttırmaktadır. *Hüseyni* perdesine hareketlerin *Gerdaniye* ve *Dügah* perdelerinden yapıldığı görölmektedir. 1, 2, 14, ve 17. birim zamanda a cümlelerinin ses merkezlerinin ve b2 cümlesinin ses merkezinin *Gerdaniye* perdesi olduğu görölmektedir. Ses merkezlerindeki sıçramalar ise oldukça fazladır. Bunları örneklemek gerekirse en geniş atlamanın b1 cümlesinin ses merkezinin *Tiz Segah* perdesinden *Rast* perdesine düşüşü olduğu söylenebilir. a1 cümlesinin ses merkezinin 14-15. birim zamanda *Segah*- *Tiz Segah* atlaması (8'li atlama), b1 cümlesinin ses merkezlerinin 16-17. birim zamanda *Dügah*'tan *Yegah* perdesine düşmesi (5'li atlama), a cümlelerinin ses merkezlerinin 7-8. birim zamanda *Dügah*-*Hüseyni* hareketi (5'li atlama), b cümlelerinin ses merkezlerinin 3-4. birim zamanda karara gidiş hareketi *Neva*-*Dügah* (4'lü atlaması), a cümlelerinin ses merkezlerinin 2-3. birim zamanda *Gerdaniye*-*Hüseyni* hareketi (3'lü atlama), b cümlelerinin ses merkezlerinin 6-7. birim zamanda *Gerdaniye*-*Hüseyni* hareketi (3'lü atlama), a1 cümlesinin ses merkezlerinin 16-17. birim zamanda *Muhayyer*-*Neva* hareketleri (4'lü atlama) dikkat çekmektedir. Karara gidişlerin ise tiz bölgede yapıldığı ve yeden görevi gören *Gerdaniye* perdesi gösterilerek *Muhayyer*'e gidildiği söylenebilir.



Şekil 47 Yağmur Yağdı Zeybeğinin Müzik Cümlelerinin Ses Merkezlerinin Ezgisel Seyir Hareketleri

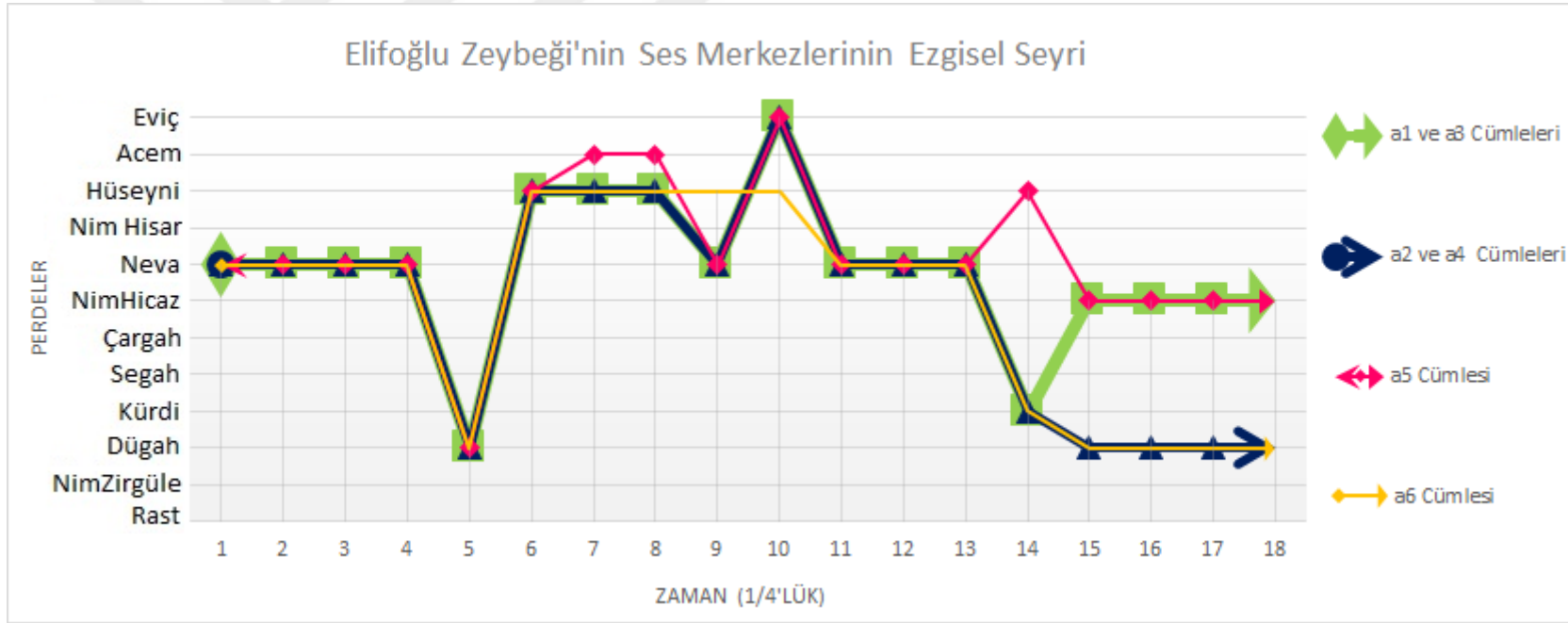
Yağmur Yağdı zeybeğinin iki önemli ses merkezi *Düğah* ve *Hüseyni* perdeleridir. Bunun dışında tüm cümlelerin ses merkezlerinin 7.-8. birim zamanda *Kürdi* perdesinde bulunduğu görülmektedir. Ses merkezlerinin genellikle *Hüseyni* perdesinde bulunduğu ve ses merkezlerinin çok fazla hareket göstermediği görülmektedir. Ancak a2 cümlesinin ses merkezinin 1. birim zamanda *Muhayyer* perdesinde olup a2 cümlesinin ses merkezinin 2-3. birim zamanda *Neva*'da durduğu görülmektedir. Ancak en çok üzerinde durulan perde *Hüseyni* perdesidir. Karar sesi *Düğah* merkezine hareketler de tüm cümlelerde *Hüseyni*'den yapılmıştır. *Nota 12*'de de görüldüğü gibi *Hüseyni* perdesinin aynı zamanda asma kalış perdesi olduğu da anlaşılmaktadır.





Şekil 48 Menemen Kaba Havasının Müzik Cümlelerinin Ses Merkezlerinin Ezgisel Seyir Hareketleri

Menemen Kaba Havaşının ses merkezleri grafiğine bakıldığında önemli ses merkezlerinin *Düğah*, *Hüseyni* ve *Muhayyer* perdeleri olduğu anlaşılmaktadır. a1 ve a2 cümlelerinin ses merkezleri *Hüseyni* perdesinden başlayarak *Neva-Hüseyni-Neva* şeklinde hareket etmektedir. 8. birim zamandan sonra ise a1 cümlesinin ses merkezi *Düğah*'a, a2 cümlesinin ses merkezi ise *Hüseyni* perdesine hareket etmiştir. Burada *Hüseyni* perdesinin *Neva* perdesinden daha önemli olduğu ve karar perdesinden sonra ikincil öneme sahip ses merkezi olduğu söylenebilir. b cümlesinin ses merkezleri ise 9. birim zamana kadar *Düğah* perdesinde kalıp daha sonra tiz karar *Muhayyer* perdesine hareket ederek cümle sonuna kadar burada kalmıştır. En geniş aralıklı atlama da buradaki *Düğah-Muhayyer* (8'li atlama) aralığında gerçekleşmiştir. Bunun dışında a1 cümlesinin ses merkezleri 8. ve 9. birim zamanda *Neva-Düğah* (karar perdesinde gidişte *Neva* perdesinin kullanıldığı tek örnek) hareketi yapmıştır. a1 cümlesinde yalnızca *Neva-Hüseyni* perdeleri arasında merkez değişimleri olmuştur. Karar perdesinin *Düğah* olduğu ise grafiğe yansımamıştır. Notada, bitiriş *Düğah-Hüseyni-Düğah* perdelerine gidilerek yapılmıştır (bkz. *Nota-13*). Ayrıca grafiğe yansımayan bir diğeri önemli nokta ise, yine *Nota- 13*'te görüldüğü gibi *Neva* perdesinde 4. ve 8. birim zamanda asma kalış yapılmasıdır. Burada a1 ve a2 cümlelerindeki küçük motiflerden sonra *Neva* üzerinde kısa kalışlar yapıldığı anlaşılmaktadır.



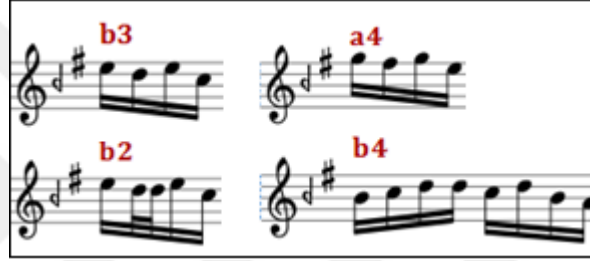
Şekil 49 Elifoğlu Zeybeği'nin Müzik Cümlelerinin Ses Merkezlerinin Ezgisel Seyir Hareketleri

Elifoğlu Zeybeğinin en önemli ses merkezlerinin *Düĝah*, *Nim Hicaz*, *Neva* ve *Hüseyini* perdeleri olduğu görölmektedir. Özellikle *Neva* perdesi bütün cümlelerin ezgi oluşumunda merkez aldığı perde olması ve cümlelerin ses merkezlerinin 9. ve 11. birim zamanda bu perdede kesişmesi dikkat çekmektedir. Örneğin, a5 cümlesinin ses merkezi 9. birim zamanda *Acem*'den; a1, a2, a3, a4 cümlelerinin ses merkezleri 9. birim zamanda *Hüseyini*'den; a1, a2, a3, a4, a5 cümlelerinin ses merkezleri 11. birim zamanda *Eviç*'ten *Neva*'ya gelmiştir. Bu durum, *Neva* perdesinin zeybeğin en önemli ses merkezi olduğunu göstermektedir. Diğer ses merkezlerinde daha geçici kalındığı görülürken *Neva*, sürekli gidilmek istenen bir merkez durumundadır. *Nim Hicaz* perdesi ise a1, a3 ve a5 cümlelerinin ses merkezlerinin 15. birim zamandan itibaren kaldıkları perdedir. *Nim Hicaz*'a hareketler *Hüseyini* ve *Kürdi* perdesinden yapılmaktadır. *Neva* 'dan sonra en önemli ses merkezi ise *Hüseyini* perdesidir. Bütün cümlelerin ses merkezleri 6. birim zamanda *Düĝah*'tan *Hüseyini* perdesine hareket etmektedir. Tiz tarafta geçici bir ses merkezi olsa da a6 cümlesi hariç tüm cümlelerin uğradığı perde olarak *Eviç* perdesi göze çarpmaktadır. Asma Karar perdelerinin *Nota-14*'te ve grafikte de görüldüğü gibi a1, a3 ve a5 cümlelerinde *Nim Hicaz* perdesi olduğu anlaşılmaktadır



Şekil 50 Kıyılı Halayındaki Tipik Ezgisel Hareketler

Şekil 50’de tipik ezgisel hareketleri gösterilen Kıyılı halayında karar sesine gidişlerde *Neva-Düğah* hareketlerinin motiflere de yansıdığı görülmektedir. Ayrıca çıkıcı hareket yapan motifler de kullanılmıştır. a cümlesinde *Düğah*’ta başlayan çıkıcı hareket tekrar *Düğah* perdesinde sonlanmıştır. Benzer şekilde, b2 cümlesinde *Hüseyini* perdesinden başlayarak çıkıcı-inici bir hareket yapıp tekrar *Hüseyini* perdesinde durulması *Hüseyini* perdesi merkezinde gelişen bir ezgi kesitini de örneklendirmektedir.



Şekil 51 Ağrılamadaki Tipik Ezgisel Hareketler

Şekil 51’de tipik ezgisel hareketleri verilen Ağrılamada ise benzer motiflerin farklı ses aralıklarında kullanıldığı görülmektedir. b2,b3 cümlesinde *Hüseyini* perdesinde başlayan motif, a4 cümlesinde *Gerdaniye* perdesine aktarılmış, yani transpozisyon yapılmıştır. b4 cümlesi ise çıkıcı-inici bir ezgisel ifadeyi örneklendirmektedir.



Şekil 52 Yozgat Halayındaki Tipik Ezgisel Hareketler

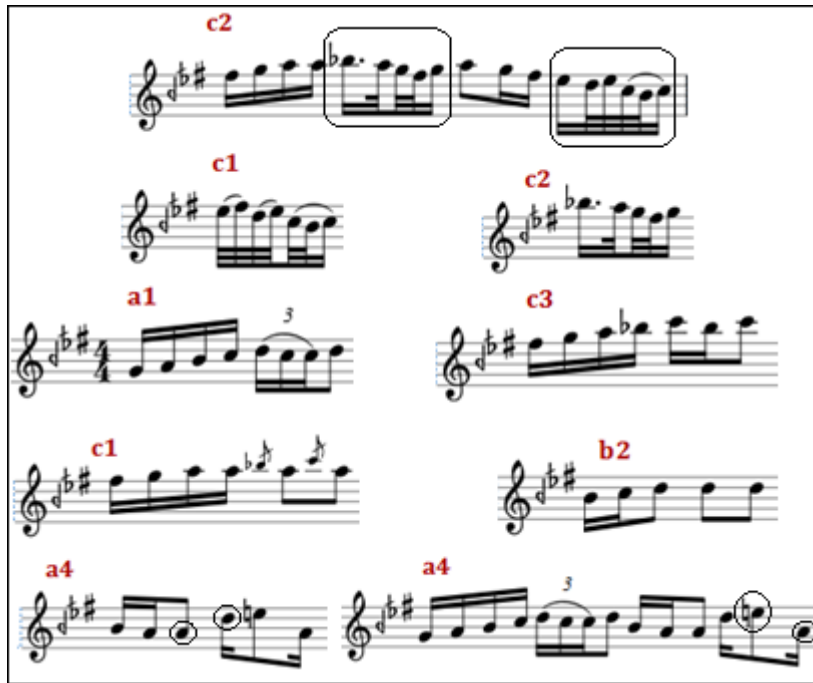
Şekil 52’de Yozgat Halayında görülen tipik ezgisel hareketlere yer verilmiştir. Buna göre, Yozgat halayında a1 cümlesinde karar perdesine gidiş hareketlerinin *Düğah-Neva-Düğah*

şeklinde yapıldığı görülmektedir. Ayrıca, *Dügah-Neva* 4'lü atlayışı a1 cümlesinin giriş kısmındaki motifte de görülmektedir. a3 cümlesinde ise aynı motifin sırayla bir önceki perdeye taşındığı yani sekvens yapıldığı da görülmektedir. En alttaki a2 ve b3 cümlelerindeki ezgisel ifadeler ise çıkıcı-inici ezgisel hareketleri örneklendirmektedir.



Şekil 53 Yozgat Köy Ağırlamasındaki Tipik Ezgisel Hareketler

Şekil 53'te Yozgat Köy Ağırlamasındaki tipik ezgisel hareketler gösterilmiştir. b3 ve b13 cümlelerinde karara gidiş hareketleri görülmektedir. b2 ve b13 cümlelerinde ise *Dügah-Neva* hareketlerinin yapıldığı motifler bulunmaktadır.



Şekil 54 Keskin Halayındaki Tipik Ezgisel Hareketler

Şekil 54'te görüldüğü gibi, Keskin halayında bazı motiflerin farklı sesler üzerine göçürüldüğü (transpozisyon) görülmektedir. c2 cümlesinde işaretlenen motifin yanı sıra c1 ve c2 cümlelerinden örneklendirilen motifler de de görüldüğü gibi, benzer ezgisel ifadeler farklı aralıklarda yinelenmiştir. a1-c3, b1-c2 ikili örneklerinde de transpozisyon yapıldığı görülmektedir. a4 cümlesinde verilen örneklerde ise *Dügah-Neva* 4'lü atlaması ile *Hüseyni-Dügah* 5'li atlamasını gösterilmiştir. Ayrıca, a1, a4, c1, c2 ve c3 cümlelerinde de görüldüğü gibi Keskin halayında çıkıcı karakter gösteren ezgisel hareketlerin yapıldığı da görülmektedir.



Şekil 55 Halaydaki Tipik Ezgisel Hareketler

Şekil 55'te görüldüğü gibi, Halayda a1 cümlesinde *Dügah-Neva-Dügah* şeklinde 4'lü atlamalar görülmektedir. d2 cümlesinde ise *Dügah-Neva* hareketi motiflere yansımıştır. c2 cümlesinde *Çargah-Gerdaniye* 5'li atlaması yapılmıştır. b cümlesinde ise *Gerdaniye-Neva* 4'lü atlama hareketi motiflere yansımıştır. a1 ve a3 cümlelerinde çıkıcı-inici ezgisel ifadeler dikkat çekmektedir.



Şekil 56 Hasan Dağı Halayındaki Tipik Ezgisel Hareketler

Şekil 56’da görüldüğü gibi, Hasan Dağı halayında karar perdesi Neva’ya gidiş hareketlerinde benzer ifadelerin kullanıldığı anlaşılmaktadır. Ayrıca b1 ve b3 cümlelerinde ses merkezi hareketlerinde karşılaşılan *Neva-Dügah* hareketi burada motiflere de yansımıştır.



Şekil 57 Aydın Zeybeğindeki Tipik Ezgisel Hareketler

Aydın zeybeğinde Şekil-57’de 1. bölmede yan yana gösterilen b2-a1 ve b1-a3 cümlelerindeki benzer ezgisel hareketlerin farklı aralıklarda kullanıldığı (transpozisyon)

görülmektedir. 2. bölmede a3 cümlesinden alınan kesitte ise aynı motifin art arda farklı aralıklarda tekrarı (sekvens) söz konusudur. 3. bölmede a2 cümlesi ile b2 cümlesinden alınan kesitlerde benzer bir ezgisel ifadenin farklı aralıklarda tekrar edilmesi söz konusudur. 4. bölmede ise karara gidişte *Neva-Dügah* 4'lü atlamasının yapıldığı görülmektedir.

The image displays four staves of musical notation in a single system. The first staff is labeled 'b1' and shows a sequence of notes with a circled section. The second staff is labeled 'a1' and shows a sequence of notes with a circled section, followed by the number '1'. The third staff is labeled 'a2' and shows a sequence of notes, followed by a circled section labeled 'c' and the number '2'. The fourth staff is labeled 'b2' and shows a sequence of notes, followed by the number '3'. The notation is in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/8.

Şekil 58 Abdal Havasındaki Tipik Ezgisel Hareketler

Şekil 58'de Abdal Havasındaki tipik ezgisel hareketler verilmiştir. Buna göre, 1. bölmede b1 ve a1 cümlelerinden alınan kesitlerde işaretlenen motiflerde aynı ezgisel hareketin farklı aralıklarda kullanıldığı görülmektedir. 2. bölmede a2 cümlesinde aynı motifin farklı bir ses aralığında tekrar ettiği görülmektedir. C cümlesinde ise aynı motif ardışık seslere taşındığı için sekvens olduğunu belirtmek gerekir. 3. bölmede ise b2 cümlesinden alınan bir kesitte karar sesine gidiş hareketi örneklendirilmiştir.



Şekil 59 İnce Havadaki Tipik Ezgisel Hareketler

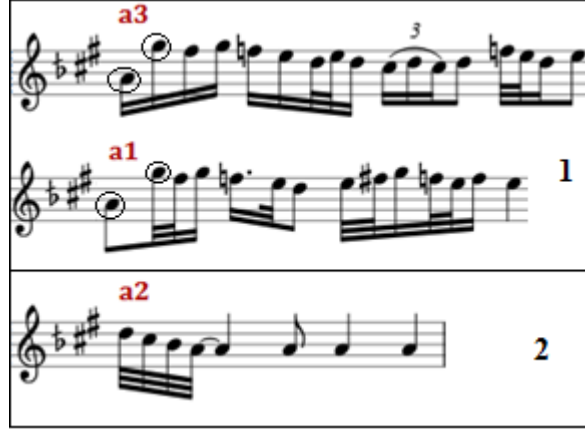
Şekil 59'da İnce Havada özellikle karara gidişle kullanılan tipik ezgisel hareketler verilmiştir. Ayrıca, a1 cümlesinde görülen ifanın ise Karcıgar makamının karakterini yansıtan önemli bir ezgisel hareket olduğu dikkat çekmektedir.



Şekil 60 Ağır Milas Zeybeğindeki Tipik Ezgisel Hareketler

Şekil 60'da tipik hareketleri verilen Ağır Milas zeybeğinde, 1. bölmede a2 ve b1 cümlelerinden alınan ezgisel kesitlerin tamamen aynı ezgisel hareketi yansıttığı, ancak farklı bir sese göçürüldüğü (transpozisyon) görülmektedir.

2. bölmede ise karar sesine gidiş hareketleri örneklendirilmiştir. 3. bölmede *Dügah-Neva* 4'lü atlama yapılan motifler gösterilmiştir.



Şekil 61 Yağmur Yağdı Zeybeğindeki Tipik Ezgisel Hareketler

Yağmur Yağdı zeybeğinde kullanılan tipik ezgisel hareketler Şekil 61'de görülmektedir. *Dügah-Gerdaniye* hareketinin 1. bölümde gösterilen motiflere yansıdığı görülmektedir. 2. bölümde görüldüğü gibi, a2 cümlesinde karara gidişin *Neva* perdesinden başlayarak inici bir ezgisel seyir izlediği dikkat çekmektedir.



Şekil 62 Menemen Kaba Havaındaki Tipik Ezgisel Hareketler

Şekil 62'de Menemen Kaba Havaında görülen tipik ezgisel hareketler arasında özellikle 1. bölümde gösterilen çıkıcı-inici ve çıkıcı hareketler dikkat çekmektedir. Ayrıca, 2. bölümde

görüldüğü gibi, karar ve tiz karar perdesine gidişlerde ise *Dügah-Hüseyni-Dügah* ya da *Dügah-Hüseyni-Muhayyer* 5'li atlamaları yapıldığı görülmektedir.



Şekil 63 Elifoğlu Zeybeğindeki Tipik Ezgisel Hareketler

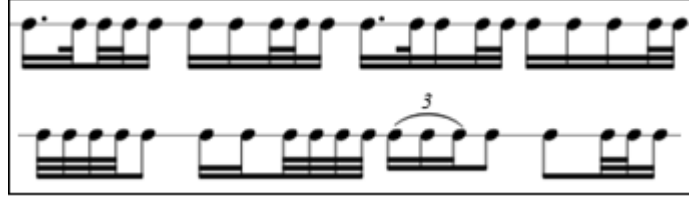
Şekil 63'te Elifoğlu Zeybeğinde görülen tipik ezgisel hareketlere bakıldığında, 1. bölümde a5 cümlesinden alınan bir kesitte aynı motifin ardışık aralıklarla kullanıldığı (sekvens) görülmektedir. 2. bölümde verilen a2 cümlesinin karara gidiş hareketi görülmektedir. Buna göre karara gidişin inici bir ezgisel hareketle yapıldığı söylenebilir. 3. bölümde a1 cümlesinden alınan bir kesitte ise *Dügah* perdesinden başlayarak *Gerdaniye*'ye kadar çıkıp tekrar *Dügah*'a kadar inen bir ezgisel ifade dikkat çekmektedir. *Dügah-Gerdaniye-Dügah* hattında çıkıcı-inici bir ezgisel hareketin sonunda Hüseyni perdesinde asma kalış yapılmıştır.



Şekil 64 Kıyılı Halayında Kullanılan Nakre Örnekleri



Şekil 65 Ağırلامada Kullanılan Nakre Örnekleri



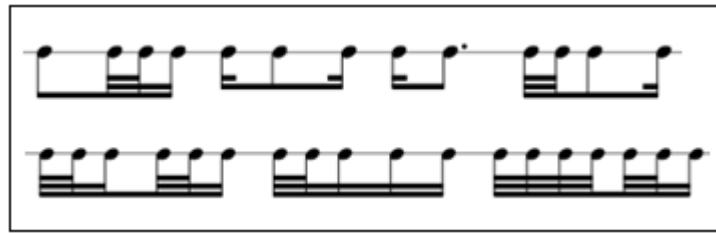
Şekil 66 Yozgat Köy Ağırلامasında Kullanılan Nakre Örnekleri



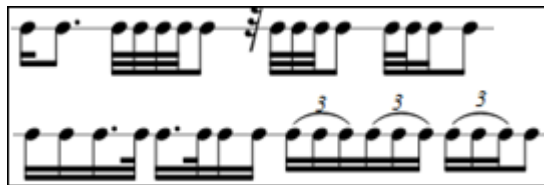
Şekil 67 Keskin Halayında Kullanılan Nakre Örnekleri



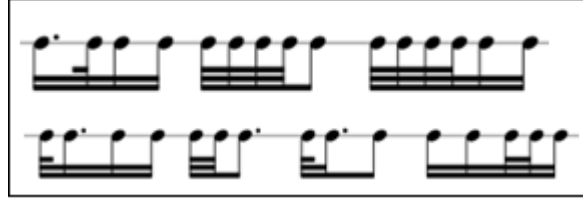
Şekil 68 Halayda Kullanılan Nakre Örneği



Şekil 69 Hasan Dağı Halayında Kullanılan Nakre Örnekleri



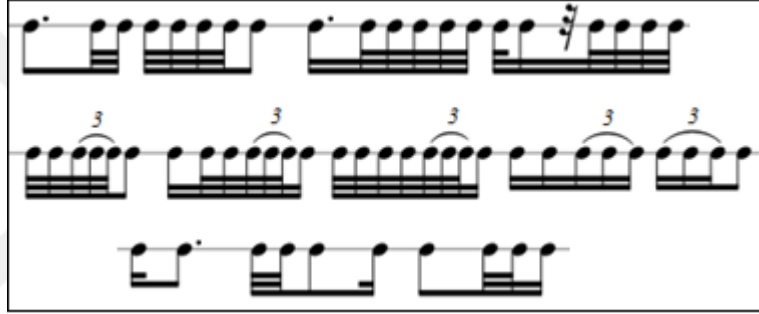
Şekil 70 Aydın Zeybeğinde Kullanılan Nakre Örnekleri



Şekil 71 Abdal Havasında Kullanılan Nakre Örnekleri



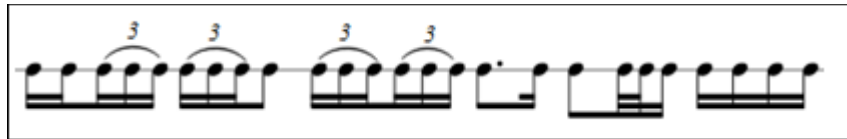
Şekil 72 İnce Havada Kullanılan Nakre Örnekleri



Şekil 73 Ağır Milas Zeybeğinde Kullanılan Nakre Örnekleri



Şekil 74 Yağmur Yağdı Zeybeğinde Kullanılan Nakre Örnekleri



Şekil 75 Menemen Kaba Havasında Kullanılan Nakre Örnekleri



Şekil 76 Elifoğlu Zeybeğinde Kullanılan Nakre Örnekleri

ARALIĞIN ADI	KOMA OLARAK DEĞERİ	DİYEZİ	BEMOLÜ	SİMGESİ
KOMA veya FAZLA	1	♯	♭	F
EKSİK BAKİYE	3	—	—	E
BAKİYE	4	♯	♭	B
KÜÇÜK MÜCENNEB	5	♯	♭	S
BÜYÜK MÜCENNEB	8	♯	♭	K
TANINI	9	✕	♭	T
ARTIK İKİLİ	12-13	—	—	A ₁₂ -A ₁₃

Şekil 77 Türk Musikisinde İkili Aralıkların İsimlendirilmesi ve Değiştirme İşaretleri³⁰

³⁰ İsmail Hakkı Özkan'ın "Türk Musikisi Nazariyası ve Usulleri" adlı kitabından alınmıştır. Bkz. (Özkan, 2014, s. 43).

**TÜRK MÜSİKİSİNDE BİR SEKİZLİDE BULUNAN 24
ARALIK İLE 25 SES(PERDE)NİN İSİM VE YERLERİ**

Koma diyezi ve büyük mücenneb bemozü yalnız FA-SOL aralığında kullanılıp, tatbikatta kullanılmaz, ancak aralık hesaplarında bulunur ve kullanılır. Dik Büselik'le Çârgâh'le arası 1 koma, Büselik'le olan arası ise 3 komadır. Ayrıca, bakıye dizeyli mi'nin adı 1. çizgide Acem Aşîrân, 4. aralıkda Acem'dir.

Tiz Çârgâh (DO)	ÇÂRGÂH (DO)
Tiz Dik Büselik	Dik Büselik
Tiz Büselik (SI)	BÜSELİK (SI)
Tiz Segâh	Segâh
Dik Sünbüle	Dik Kürdi
Sünbüle	Kürdi
MUHAYYER (LÂ)	DÜGÂH (LÂ)
Dik Şehnâz	Dik Zirgüle
Şehnâz	Zirgüle
Nim Şehnâz	Nim Zirgüle
GERDÂNIYE (SOL)	RÂST (SOL)
Dik Mâhûr	Dik Geveşt
Mâhûr	Geveşt
Eviç	Irak
Dik Acem	Dik Acem Aşîrân
ACEM (FA)	ACEM AŞİRÂN (FA)
HÜSEYNÎ (MI)	HÜSEYNÎ AŞİRÂN (MI)
Dik Hisâr	Kaba Dik Hisâr
Hisâr	Kaba Hisâr
Nim Hisâr	Kaba Nim Hisâr
NEVÂ (RE)	YEGÂH (RE)
Dik Hicâz	Kaba Dik Hicâz
Hicâz	Kaba Hicâz
Nim Hicâz	Kaba Nim Hicâz
ÇÂRGÂH (DO)	Kaba Çârgâh (DO)

TİZ SEKİZLİDE

ORTA SEKİZLİDE

Şekil 78 Türk Müziğinde Perde İsimleri ve Yerleri³¹

³¹ İsmail Hakkı Özkan'ın "Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri" adlı kitabından alınmıştır. Bkz. (Özkan, 2014, s. 47).

EK-3 NOTALAR

Yöre: Yozgat
Repertuar No: 123

Notaya Alan: M. Sarısözen

Kıyılı Halayı



Nota 1 Kıyılı Halayı

Ağırlama (Halay)

A1
a1 a2

3 **B1**
a3 b1

5 **B2** **B3**
b2 b3

7 **B4** **B5**
b4 b5

9 **B2** **B7**
b6 b7

12 **B5**
b8 b5

14 **A2**
a4 a5

16 **B3** **B6**
a6 b6

18 **B7** **B8**
b7 b8

Ezgi Çekin

Nota 2 Ağırlama

Yöresi: Yozgat
Kimden Alındığı: Nida Tüfekçi
Repertuar No:36

Derleyen: Nida Tüfekçi
Notaya Alan: Nida Tüfekçi

Yozgat Halayı

The musical score for "Yozgat Halayı" is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of nine staves of music, each starting with a measure number and a section label:

- Staff 1: Measure 1, section a1
- Staff 2: Measure 3, section a2
- Staff 3: Measure 5, section a3
- Staff 4: Measure 7, section a4
- Staff 5: Measure 9, section b1
- Staff 6: Measure 11, section b2
- Staff 7: Measure 13, section a5
- Staff 8: Measure 15, section a6
- Staff 9: Measure 17, section c

The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The key signature remains consistent throughout the piece.



Yozgat Köy Ağırması

The musical score for "Yozgat Köy Ağırması" is written in a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The piece consists of 17 measures, with various ornaments and triplets indicated by red text above the notes. The ornaments are labeled as follows:

- Measure 1: A1 (above the first note), a1 (above the second note)
- Measure 2: b1 (above the first note), 3 (above the second note)
- Measure 3: A2 (above the first note), b2 (above the second note), 3 (above the third note), a2 (above the fourth note)
- Measure 4: A3 (above the first note), b3 (above the second note), 3 (above the third note), b4 (above the fourth note), 3 (above the fifth note)
- Measure 5: a3 (above the first note), B1 (above the second note), c1 (above the third note)
- Measure 6: A4 (above the first note), b5 (above the second note), 3 (above the third note), b2 (above the fourth note), 3 (above the fifth note)
- Measure 7: a4 (above the first note), b6 (above the second note), 3 (above the third note)
- Measure 8: B2 (above the first note), c2 (above the second note), 3 (above the third note), b7 (above the fourth note), 3 (above the fifth note)
- Measure 9: a5 (above the first note), C1 (above the second note), d1 (above the third note)
- Measure 10: b5 (above the first note), 3 (above the second note), C2 (above the third note), d2 (above the fourth note)

19 **b8** **A5**
b9

21 **b10** **a3**

23 **B3** **c3** **c4**

25 **a3** **B4** **c5**

27 **b11** **A6** **b12**

29 **a3** **D** **e**

31 **f** **A7** **b13**

33 **b14** **a3**

35 **C3** **d1** **b5**

Fıgı Tokan

Yöresi:Kırıkkale/Keskin
Kimden Alındığı: Aybars Başaran
Repertuar No: 144

Derleyen: Nida Tüfekçi
Notaya Alan: Nida Tüfekçi
Derleme Tarihi: 21.08.97

Keskin Halayı

The musical score for Keskin Halayı is presented in a single system with eight staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is annotated with various letters and numbers:

- Staff 1: Measure 1, annotation **a1**, includes a triplet of eighth notes.
- Staff 2: Measure 3, annotation **b1**, includes a triplet of eighth notes.
- Staff 3: Measure 5, annotation **a2**, includes a triplet of eighth notes.
- Staff 4: Measure 7, annotation **Köprü** (Bridge), annotation **a3**, includes a triplet of eighth notes.
- Staff 5: Measure 9, annotation **c1**, includes a triplet of eighth notes.
- Staff 6: Measure 11, annotation **c2**, includes a triplet of eighth notes.
- Staff 7: Measure 13, annotation **b2**, includes a triplet of eighth notes.
- Staff 8: Measure 15, annotation **a4**, includes a triplet of eighth notes.

17 **c3**

19 **c4**

21 **c5**

23 **c6**

25 **b3**

27 **a5**

29 **b4**

Ezgi Çelikin

Yöre: Yozgat
Kaynak Kişi: Nida Tüfekçi
Repertuar No: 88

Derleyen ve Notaya alan: Nida Tüfekçi

Halay

1

5

8

11

14

16

Fırat Çekin

Nota 6 Halay

Hasan Dağı Halayı

The musical score for Hasan Dağı Halayı is written in a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into several measures, with specific ornaments and sections labeled in red text:

- Measure 1: Labeled **a1**.
- Measure 4: Labeled **a2**.
- Measure 7: Labeled **Köprü (makamsal geçiş)**.
- Measure 10: Labeled **b1**.
- Measure 13: Labeled **b2**.
- Measure 16: Labeled **köprü** and **b3**.
- Measure 19: Labeled **b3** and **b4**.
- Measure 22: Labeled **köprü** and **b5**.
- Measure 25: Labeled **b6**.

The score concludes with a double bar line and a fermata. The signature "Ezgi Dekin" is visible at the end of the piece.

Yöre: Aydın
Kaynak Kişi: Sadettin Doğan
Repertuar No: 532

Derleyen ve Notaya Alan: Ali Fuat Aydın

Aydın Zeybeği

The musical score for Aydın Zeybeği is written in 3/8 time and one sharp (F#) key signature. It consists of 11 staves of music. The score is divided into sections marked a1, a2, b1, b2, a3, and c. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and includes several triplet markings. The piece concludes with a 'Fine' marking and a signature 'Ezgi Çelik'.

Nota 8 Aydın Zeybeği

Abdal Havası (Koca Hava)

The musical score for "Abdal Havası (Koca Hava)" is written in 3/8 time and consists of eight staves of notation. The key signature is one sharp (F#). The score is divided into two main sections, each with four staves. The first section starts with a red 'a1' above the first staff. The second section starts with a red 'a2' above the fifth staff. There are also two sections marked with red 'b1' and 'b2' above the third and seventh staves, respectively. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The piece concludes with a final note on the eighth staff.

9 **c**

10

11 **a1**

12

Fıgı Şekin

³² Ali Fuat Aydın'ın Dursun Girgin'den derlediği Abdal Havası, Onur Akdoğu'nun *Zeybekler, Tarihi, Ezgileri, Dansları* adlı kitabından alınarak notaya aktarılmıştır. Akdoğu, bu eseri "Abdal Zeybeği" olarak adlandırmış ancak Aydın'ın "Abdal Havası (Koca Hava) olarak notaya aldığını belirtmiştir. Burada da "abdal havası" ve "zeybek havası" ayrımı dikkate alındığında eserin "Abdal Havası" olarak adlandırması uygun görülmüştür. Ayrıca bkz. (Akdoğu, 2004, s. 1024).

Yöre: Muğla-Milas-Dibekdere Köyü
Kaynak Kişi: Dursun Külahlı-Saadettin Girgin-Ali Girgin
Repertuar No: 533

Derleyen: Ali Fuat Aydın, Cenk Güray
Notaya Alan: Ali Fuat Aydın

İnce Hava

a1

2

a2

3

4

a3

5

6

a4

7

8

a5

9

10

Fazi Çelik

Nota 10 İnce Hava

Yöre: Aydın
Kaynak Kişi: Sadettin Doğan
Repertuar No: 568

Derleyen&Notaya Alan: Ali Fuat Aydın

Ağır Milas Zeybeği

The musical score for Ağır Milas Zeybeği is presented in 10 staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 9/8. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and triplets. Labels 'a1', 'a2', 'a3', 'b1', and 'b2' are placed above specific measures to indicate different sections or variations. The score concludes with a double bar line and a signature 'Ezgi Çekin'.

Nota 11 Ağır Milas Zeybeği

Yöre: Muğla-Milas-Dibekdere Köyü
Kaynak Kişi: Dursun Girgin
Hasan Akdeniz
Veysel Girgin
Eyüp Girgin
Repertuar No: 567

Derleyen ve Notaya Alan: Ali Fuat Aydın

Yağmur Yağdı Zeybeği

1. **a1**

2.

3. **a2**

4. Fine

5. **a3**

6.

Nota 12 Yağmur Yağdı Zeybeği

Yöre: İzmir- Menemen
Kaynak Kişi: Mehmet Ündev
Repertuar No: 510

Derleyen ve Notaya Alan: Ali Fuat Aydın

Menemen Kaba Havası

1. **a1**

2.

3. **a2**

4.

5. **a1**

6.

7. **b**

8. **%**

Eğil Çelen

Nota 13 Menemen Kaba Havası

Yöre: Aydın
Kaynak: Sadettin Doğan
Reperuar No: 528

Derleyen ve Notaya Alan: Ali Fuat Aydın
Derleme Tarihi: 1997

Elifoğlu Zeybeği

The musical score for "Elifoğlu Zeybeği" is presented in ten staves, each beginning with a measure number (1-10) and a red label (a1-a5). The music is written in a 2/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The notation includes eighth and sixteenth notes, often beamed together, and triplets. The score is divided into five systems, each containing two staves. The first system (staves 1-2) is marked 'a1', the second (3-4) 'a2', the third (5-6) 'a3', the fourth (7-8) 'a4', and the fifth (9-10) 'a5'. The music concludes with a final note on the tenth staff.

11 **a6**



12 Fine



Ergüçekin

Detailed description: The image shows two staves of musical notation in treble clef with a key signature of one flat and two sharps (B-flat major or D minor). Measure 11 starts with a red 'a6' above the staff. The notation consists of a series of eighth and sixteenth notes, including some beamed sixteenth-note patterns. Measure 12 continues with similar rhythmic patterns and ends with a double bar line and the word 'Fine'. The signature 'Ergüçekin' is written below the final note of measure 12.

TEZ FOTOKOPİSİ İZİN FORMU

ENSTİTÜ

Fen Bilimleri Enstitüsü

Sosyal Bilimler Enstitüsü

YAZARIN

Soyadı : Tekin Arıcı
Adı : Ezgi
Bölümü : Türk Din Musikisi Tarihi

TEZİN ADI : Ege Abdalları ve Müzik Gelenekleri

TEZİN TÜRÜ: Yüksek Lisans

Doktora

1. Tezimin tamamından kaynak gösterilmek şartıyla fotokopi alınabilir.
2. Tezimin içindekiler sayfası, özet, indeks sayfalarından ve/veya bir bölümünden kaynak gösterilmek şartıyla fotokopi alınabilir.
3. Tezimden bir (1) yıl süreyle fotokopi alınamaz.

TEZİN KÜTÜPHANEYE TESLİM TARİHİ: