



T.C.
EGE ÜNİVERSİTESİ
Sosyal Bilimler Enstitüsü

**ÖZGÜL YAŞAM KOŞULLARININ MÜZİK
PRATİKLERİNE ETKİSİ:
ANŞA BACILI OCAĞI ÖRNEĞİ**

Yüksek Lisans Tezi

Rahmi Can GÜR

Türk Müziği Anabilim Dalı

İZMİR

2022

T.C.
E G E Ü N İ V E R S İ T E S İ
S o s y a l B i l i m l e r E n s t i t ü s ü

**ÖZGÜL YAŞAM KOŞULLARININ MÜZİK
PRATİKLERİNE ETKİSİ:
ANŞA BACILI OCAĞI ÖRNEĞİ**

Yüksek Lisans Tezi

Rahmi Can GÜR

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Gökhan EKİM

Türk Müziği Anabilim Dalı

Türk Müziği Yüksek Lisans Programı

ETİK KURALLARA UYGUNLUK BEYANI

Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne sunduğum “Özgül Yaşam Koşullarının Müzik Pratiklerine Etkisi: Anşa Bacılı Ocağı Örneği” adlı yüksek lisans tezinin tarafımdan bilimsel, ahlak ve normlara uygun bir şekilde hazırlandığını, tezimde yararlandığım kaynakları bibliyografyada ve dipnotlarda gösterdiğimi onurumla doğrularım.

Rahmi Can GÜR

ÖNSÖZ

Bu çalışma, Anadolu'nun kültürel zenginliklerinden birini araştırıp analiz etmeye talip olmakla birlikte, bireysel bir entelektüel serüvenin sonucu ve akademik olarak başlangıcıdır.

Tokat ili Zile ilçesi merkezli olarak yürütülen alan çalışması, hem lisans dönemimde bağlama icracılığı vesilesiyle kendimi içinde bulduğum ve araştırmaktan keyif aldığım Alevilik tarihi ve kimliği çalışmalarının hem de çocukluğumdan bu yana ismini duyduğum, kavramsal olarak nitelendiremem de farklılığını hissettiğim ve merak içerisinde gözlemlemeye çalıştığım Anşa Bacılı Ocağı'nın kesişimlerini barındırmaktadır. Bu sebeple, okumakta olduğunuz bu tez çalışması, yazma ve araştırma sürecinde zaman zaman zorluklar yaşansa da geçmişten gelen ve hala diri olan, fark ettikçe ve keşfettikçe kendini yeniden yaratan bir akademik merakın yazıya dökülmüş halidir.

Alan araştırmasının yapılacağı bölgeye doğru yola çıkmadan önce sadece birkaç kişiyle bağlantı kurabildim ve bu kişilerle görüşmek üzere yola çıktım. Alana vardktan sonra yönlendirmeler sayesinde birçok kişiyle görüşüp bilgi alma şansına sahip oldum. Bu noktada, sonucundan bağımsız olarak, kültürel araştırma çabasındaki bir gence yardımlarını esirgemeyen, 'ellerinden geleni ardına koymayan' kıymetli insanlara çalışmanın sonunda isimleriyle edeceğim teşekkürü başta da etmek isterim. Altında benim imzam olacak olsa da çalışmanın kolektif bir emeğin sonucu olduğu bilinmelidir.

Tezin esas dayanak noktası olacak olan bağlama ve vokal icracılarının bazılarına hem icracıların zaten sayıca az olmaları hem de Covid-19 pandemisi sebebiyle ulaşamadım. Yine de görüşülen 4 icracıdan derlenen 21 eserin, bireysel tavırlar göz önünde bulundurulmadığında benzer özellikler gösteriyor olması, bununla birlikte yaşamını kaybetmiş Anşa Bacılı aşıkların Zile'de bir müzik marketten edinilen kayıtlarının da derlenen eserlerin ezgisel yapılarıyla benzeşiyor olması sebebiyle 21 eserin bir örneklem yaratmak için yeterli olduğunu düşünüyorum.

Son olarak, çocukluğumdan bu yana icracısı olmak için çaba sarf ettiğim halk müziği kültürüne, daha önce müzik bağlamında araştırılmamış olan bir topluluğu

akademik alana taşıyarak çok küçük de olsa bir katkı yapabilecek olmanın mutluluğunu yaşadığımı ifade etmeliyim.

İzmir
23/10/2022

Rahmi Can Gür



ÖZET

Bu çalışma, 19. Yüzyıl sonlarına doğru başka bir ocaktan ayrılarak kurulan ve bu özelliğiyle tek olarak nitelendirilebilecek bir Alevi ocağı olan Anşa Bacılı Ocağı'nı ve onun kültürel ve müziksel pratiklerini ele almaktadır.

Anşa Bacılı Ocağı, bir başka Alevi ocağına karşı politik ve inançsal itirazları sonucu teşekkül etmiş ve bunun sonucunda ocağın fertleri çevredeki diğer topluluklarla olan kültürel iletişimlerini kesmişlerdir. Diğer topluluklarla evlilik bağı kurmanın dahi inançsal olarak yasaklandığı bu topluluk, çevresindeki topluluklardan da benzer bir tavır görmüş, bunun sonucunda giderek içine kapanmış ve kültürel ürünlerini muhafaza etmiştir. Bu bağlamda Anşa Bacılıların kültürel ürünleri ve çalışmanın esas odağını oluşturan müzikleri, diğer kültürlerle etkileşime girmeyerek özgül yapısını korumuş ve Anadolu müzik tarihi bağlamında fikir verecek, çalışılmaya değer bir yapıda kalmıştır.

Bu tez çalışması, kapalı halk kültürü alanlarından biri olan Anşa Bacılılıların kültürünü, müziğini ve folklorik ürünlerin çevre topluluklara göre farkını, kendi iç dinamikleri nezdinde ortaya çıkan özgül ürünlerin incelenmesi yardımıyla irdeler. Bununla birlikte halk müziklerinin, üzerine inşa edilmiş yapılardan bağımsız olarak toplumsal ve tarihsel dayanak noktalarından azade düşünülemediğini tartışır.

Anahtar Kelimeler: Türk Halk Müziği, Folklor, Anşa Bacılı Ocağı, Alevilik, Zile.

ABSTRACT

This study aims to analyse cultural and musical practices of the Anşa Bacılı Ocak¹ established by the end of 19. Century and classified as the only Alevi Ocak which appeared in the history by severing ties with another Ocak.

Anşa Bacılı community, as will be thoroughly analysed, was formed as the result of a specific objection against cultural and social issues inherent to preceding Alevi Ocak, and hence, members of the Anşa Bacılı Ocak have entirely ceased cultural communication with all other communities living in their surroundings. This community, following religious prohibitions such as ban on marriage with non-members of the community, have been isolated and excluded by surrounding communities in response to exclusionary attitude of the Anşa Bacılı Ocak. In consequence of such self-enclosed social structure, Anşa Bacılı community has successfully conserved the majority of their cultural products and practices.

Focusing on especially well-preserved musical practices of Anşa Bacılı community, which provide a beneficial resource for new researches on the history of Anatolian Music, this study aims to analyse authentic and genuine culture of self-enclosed Anşa Bacılı Ocak, comparing to other surrounding communities, by adopting a scientific perspective dealing with the folk music within the historical base and social structure.

Keywords: Turkish Folk Music, Anşa Bacılı Ocak, Folklore, Alevi Communities, Alevi Ocak, Alevi Music, Zile.

¹ Each Alevi community is engaged to a social, religious, regional institution called Ocak. Anşa Bacılı Ocak was established by Veli Baba [Father Veli] and, following the death of Veli Baba, his wife Anşa Bacı [Sister Anşa] became the religious leader of the community.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
İÇİNDEKİLER	v
ŞEKİLLER LİSTESİ	xi
KISALTMALAR.....	xiv
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TARİHSEL, KAVRAMSAL VE KİMLİKSEL BAĞLAMDA ALEVİLİK

1.1. Alevi Kelimesinin Kökeni ve Tarihsel Kullanımı.....	4
1.2. Alevilik Kimliği	4
1.3. Alevilik İnancını Etkileyen Tarihsel ve İnançsal Unsurlar	5
1.3.1. Aleviliğin Erken Teşekkülü: Babailer İsyanı ve Devamcıları.....	7
1.3.2. Abdalan-ı Rum Hareketi	8
1.3.3. Safevi-Kızılbaş Hareketi.....	9

İKİNCİ BÖLÜM

ANŞA BACILI OCAĞI'NIN TARİHSEL VE KÜLTÜREL ALTYAPISI

2.1. Hubyar Sultan ve Hubyar Ocağı	13
-------------------------------------------------	-----------

2.1.1. Hubyar Ocağı Ayrışması	14
2.2. Ayrışma Sonrası Devlet Müdahalesi: Anşa Bacı Davası, Sürgünü ve Yeni Ocağın Teşekkülü	16
2.3. Anşa Bacılılar ve Bölgedeki Diğer Kızılbaşların İlişkileri	18
2.4. Anşa Bacılı Ocağı'nın Kültürel Altyapısı	19
2.4.1. Anşa Bacılılarda İnanç	21
2.4.1. Anşa Bacılılarda Toplum Yapısı ve Kadın	23
2.4.2. Anşa Bacılıların Doğa ile İlişkisi	25
2.4.3. Anşa Bacılılarda Ateş ve Ocak Kültü	26
2.4.4. Anşa Bacılılarda Ölüm ve Cenaze Ritüelleri	27

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ALEVİLİK VE MÜZİK

3.1. Müzik ve İnanç İlişkisi Bağlamında Alevi Müziği	29
3.1.1. Alevi Müziği ve Kimliği	29
3.1.2. Alevi Müziği Ve Sözlü Kültür	30
3.2. Alevi Müziğinin Temel Yapıtaşları	32
3.3. Alevi Müziğinin Alt Türleri	33
3.3.1. Deyiş/Nefes	33
3.3.2. Semah	33
3.3.3. Duvaz İmam/ Duvazdeh İmam	34
3.3.4. Mersiye	35
3.3.5. Miraçlama	35

3.3.6. Tevhit.....	36
3.4. Cem İbadetinde Kullanılan Çalgılar	36
3.4.1. Bağlama.....	36
3.4.2. Diğer Çalgılar	37

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ANŞA BACILI OCAĞI MÜZİKSEL PRATİKLERİ

4.1. Anşa Bacılarda Müziksel Yaklaşımlar.....	38
4.1.1. Dünyasal Müziğe Yaklaşımları.....	38
4.1.2. İnançsal Müziğe Yaklaşımları	39
4.2. Anşa Bacıların Müzik Pratikleri	40
4.2.1. Aşık Halil Hançer ile Görüşme	41
4.2.1.1. ‘Kusur Benden İhsan Senden Ya Ali’ Adlı Eserin İncelenmesi.....	42
4.2.1.1.1. ‘Kusur Benden İhsan Senden Ya Ali’ Adlı Eserin Melodik Yapısı.....	48
4.2.1.1.2. ‘Kusur Benden İhsan Senden Ya Ali’ Adlı Eserin Edebi Yapısı.....	49
4.2.1.2. ‘Çiçek Olsam Da Şu Alemde Açılısam’ Adlı Eserin İncelenmesi	52
4.2.1.2.1. ‘Çiçek Olsam Da Şu Alemde Açılısam’ Adlı Eserin Melodik Yapısı	58
4.2.1.2.2. ‘Çiçek Olsam Da Şu Alemde Açılısam’ Adlı Eserin Edebi Yapısı.....	59
4.2.1.3. ‘Gideceğim Ben Köyüme’ Adlı Eserin İncelenmesi	61
4.2.1.3.1. ‘Gideceğim Ben Köyüme’ Adlı Eserin Melodik Yapısı	64
4.2.1.3.2. ‘Gideceğim Ben Köyüme’ Adlı Eserin Edebi Yapısı	65
4.2.1.4. ‘Hubyar Sultan Semahı’ Adlı Eserin İncelenmesi	67
4.2.1.4.1. ‘Hubyar Sultan Semahı’ Adlı Eserin Melodik Yapısı	73

4.2.1.4.2. ‘Hubyar Sultan Semahı’ Adlı Eserin Edebi Yapısı.....	75
4.2.1.5. ‘Bozathlı Hızır’ Adlı Eserin İncelenmesi	78
4.2.1.5.1. ‘Bozathlı Hızır’ Adlı Eserin Melodik Yapısı.....	83
4.2.1.5.2. ‘Bozathlı Hızır’ Adlı Eserin Edebi Yapısı.....	84
4.2.2. Aşık Hurşit Özkanlı ile Görüşme	86
4.2.2.1. ‘Kullarını Karanlıkta Koyma Sen’ Adlı Eserin İncelenmesi	87
4.2.2.1.1. ‘Kullarını Karanlıkta Koyma Sen’ Adlı Eserin Melodik Yapısı	91
4.2.2.1.1. ‘Kullarını Karanlıkta Koyma Sen’ Adlı Eserin Edebi Yapısı	92
4.2.2.2. ‘Güzel Şahtan Bize Bir Dolu Geldi’ Adlı Eserin İncelenmesi.....	94
4.2.2.2.1. ‘Güzel Şahtan Bize Bir Dolu Geldi’ Adlı Eserin Melodik Yapısı	99
4.2.2.2.1. ‘Güzel Şahtan Bize Bir Dolu Geldi’ Adlı Eserin Edebi Yapısı	100
4.2.2.3. ‘Ali Gibi Şah-ı Merdana Düştüm’ Adlı Eserin İncelenmesi.....	102
4.2.2.3.1 ‘Ali Gibi Şah-ı Merdana Düştüm’ Adlı Eserin Melodik Yapısı.....	105
4.2.2.3.2. ‘Ali Gibi Şah-ı Merdana Düştüm’ Adlı Eserin Edebi Yapısı.....	106
4.2.2.4. ‘Kusur Bizden Efsan Senden Ya Ali’ Adlı Eserin İncelenmesi	108
4.2.2.4.1. ‘Kusur Bizden Efsan Senden Ya Ali’ Adlı Eserin Melodik Yapısı.....	113
4.2.2.4.2. ‘Kusur Bizden Efsan Senden Ya Ali’ Adlı Eserin Edebi Yapısı.....	114
4.2.2.5. ‘Sofulukta Nişan Budur Gaziler’ Adlı Eserin İncelenmesi	117
4.2.2.5.1. ‘Sofulukta Nişan Budur Gaziler’ Adlı Eserin Melodik Yapısı	120
4.2.2.5.2. ‘Sofulukta Nişan Budur Gaziler’ Adlı Eserin Edebi Yapısı	121
4.2.3. Aşık Hüseyin Tuncer ile Görüşme.....	122
4.2.3.1. ‘Dost Dost Deyip De Hayalına Yandıgım’ Adlı Eserin İncelemesi	124
4.2.3.1.1. ‘Dost Dost Deyip De Hayalına Yandıgım’ Adlı Eserin Melodik Yapısı	128
4.2.3.1.2. ‘Dost Dost Deyip De Hayalına Yandıgım’ Adlı Eserin Edebi Yapısı	130
4.2.3.2. ‘Darılma Sevgiğim Söylenen Söze’ Adlı Eserin İncelemesi	132

4.2.3.2.1. ‘Darılma Sevdiğim Söylenen Söze’ Adlı Eserin Melodik Yapısı	135
4.2.3.2.2. ‘Darılma Sevdiğim Söylenen Söze’ Adlı Eserin Edebi Yapısı.....	136
4.2.3.3. ‘Yaş Destanı’ Adlı Eserin İncelemesi	137
4.2.3.3.1. ‘Yaş Destanı’ Adlı Eserin Melodik Yapısı	141
4.2.3.3.2. ‘Yaş Destanı’ Adlı Eserin Edebi Yapısı	143
4.2.4. Aşık Dursun Özer’le Görüşme.....	144
4.2.4.1. ‘Hak Teala Dellala Cebrail Gelesin Dedi’ Adlı Eserin İncelemesi	145
4.2.4.1.1. ‘Hak Teala Dellala Cebrail Gelesin Dedi’ Adlı Eserin Melodik Yapısı .	154
4.2.4.1.2. ‘Hak Teala Dellala Cebrail Gelesin Dedi’ Adlı Eserin Edebi Yapısı	156
4.2.4.2. ‘Musa Tur Dağında Koyun Güderken’ Adlı Eserin İncelemesi	161
4.2.4.2.1. ‘Musa Tur Dağında Koyun Güderken’ Adlı Eserin Melodik Yapısı	172
4.2.4.2.1. ‘Musa Tur Dağında Koyun Güderken’ Adlı Eserin Edebi Yapısı	174
4.2.4.3. ‘Benden Selam Söylen Gül Yüzlüye’ Adlı Eserin İncelemesi	178
4.2.4.3.1. ‘Benden Selam Söylen Gül Yüzlüye’ Adlı Eserin Melodik Yapısı	182
4.2.4.3.1. ‘Benden Selam Söylen Gül Yüzlüye’ Adlı Eserin Edebi Yapısı.....	184
4.2.3.4. ‘Keten Gömlek’ Adlı Eserin İncelemesi.....	186
4.2.3.4.1. ‘Keten Gömlek’ Adlı Eserin Melodik Yapısı.....	190
4.2.3.4.2. ‘Keten Gömlek’ Adlı Eserin Edebi Yapısı.....	191
4.2.3.5. ‘Sabahtan Cemalın Seyran Eyledim’ Adlı Eserin İncelemesi.....	193
4.2.3.5.1. ‘Sabahtan Cemalın Seyran Eyledim’ Adlı Eserin Melodik Yapısı.....	197
4.2.3.5.1. ‘Sabahtan Cemalın Seyran Eyledim’ Adlı Eserin Edebi Yapısı.....	198
4.2.4.6. ‘Yemen Elllerinden Gelen Bezirgân’ Adlı Eserin İncelemesi	200
4.2.4.6.1. ‘Yemen Elllerinden Gelen Bezirgân’ Adlı Eserin Melodik Yapısı	207
4.2.4.7. ‘Gel Muhabbet Eyle’ Adlı Eserin İncelemesi	211
4.2.4.7.1. ‘Gel Muhabbet Eyle’ Adlı Eserin Melodik Yapısı	215

4.2.4.7.1. ‘Gel Muhabbet Eyle’ Adlı Eserin Edebi Yapısı	216
4.2.4.8. ‘Eğlen Ey Erenler Hakka Niyazım’ Adlı Eserin İncelemesi	218
4.2.4.8. ‘Eğlen Ey Erenler Hakka Niyazım’ Adlı Eserin Melodik Yapısı	222
4.2.4.8. ‘Eğlen Ey Erenler Hakka Niyazım’ Adlı Eserin Edebi Yapısı	224
SONUÇ	226
KAYNAKÇA	230
TEŞEKKÜR	234
ÖZGEÇMİŞ	235

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Saya: Anşa Bacılı geleneksel kadın kıyafeti	24
Şekil 2: ‘Kusur Benden İhsan Senden Ya Ali’ adlı eserin ses dizisi	48
Şekil 3: ‘Kusur Benden İhsan Senden Ya Ali’ adlı eserde “Ali’m” nidası	48
Şekil 4: ‘Kusur Benden İhsan Senden Ya Ali’ adlı eserde ara saz bölümü.....	49
Şekil 5: ‘Çiçek Olsam da Şu Alemde Açılsam’ adlı eserin ses dizisi	58
Şekil 6: ‘Çiçek Olsam da Şu Alemde Açılsam’ adlı eserde ‘Canım’ nidası	58
Şekil 7: ‘Çiçek Olsam da Şu Alemde Açılsam’ adlı eserde Dügah perdesine iniş.....	59
Şekil 8: ‘Gideceğim Ben Köyüme’ adlı eserin ses dizisi.	64
Şekil 9: ‘Gideceğim Ben Köyüme’ adlı eserde ‘ey’ bitirişi.	65
Şekil 10: ‘Hubyar Sultan Semahı’ adlı eserin birinci bölüm ses dizisi.	73
Şekil 11: ‘Hubyar Sultan Semahı’ adlı eserin ikinci bölüm ses dizisi.....	73
Şekil 12: ‘Hubyar Sultan Semahı’ adlı eserde bölüm değişikliği vurgusu.....	74
Şekil 13: ‘Hubyar Sultan Semahı’ adlı eserin üçüncü bölüm ses dizisi.	74
Şekil 14: ‘Bozatl Hızır’ adlı eserin birinci bölüm ses dizisi.....	83
Şekil 15: ‘Bozatl Hızır’ adlı eserde Hüseyini perdesinde sonlanış.....	83
Şekil 16: ‘Bozatl Hızır’ adlı eserde metin bağlamında kurulan icra farklılıkları.	84
Şekil 17: ‘Kullarını Karanlıkta Koyma Sen’ adlı eserin ses dizisi.	91
Şekil 18: ‘Kullarını Karanlıkta Koyma Sen’ adlı eserde “Ali’m” nidası.	91
Şekil 19: ‘Kullarını Karanlıkta Koyma Sen’ adlı eserde ‘Ya Ali Hü’ vurgusu.....	92
Şekil 20: ‘Güzel Şahtan Bize Bir Dolu Geldi’ adlı eserin ses dizisi.	99
Şekil 21: ‘Güzel Şahtan Bize Bir Dolu Geldi’ adlı eserde ‘De gel gel’ motifi.	99
Şekil 22: ‘Güzel Şahtan Bize Bir Dolu Geldi’ adlı eserde Irak perdesi genişlemesi.	99
Şekil 23: ‘Güzel Şahtan Bize Bir Dolu Geldi’ adlı eserde serbest ölçü örneği.	100
Şekil 24: ‘Ali Gibi Şah-ı Merdana Düştüm’ adlı eserin ses dizisi.....	105
Şekil 25: ‘Ali Gibi Şah-ı Merdana Düştüm’ adlı eserde resitatif düzlemde ezgi çeşitlendirmesi örneği.	105
Şekil 26: ‘Kusur Bizden Efsan Senden Ya Ali’ adlı eserin ses dizisi.	113

Şekil 27: ‘Kusur Bizden Efsan Senden Ya Ali’ adlı eserde Eviç perdesinin kullanımı.	113
Şekil 28: ‘Kusur Bizden Efsan Senden Ya Ali’ adlı eserde 9/8’lik ritim sapması.	114
Şekil 29: ‘Sofulukta Nişan Budur Gaziler’ adlı eserin ses dizisi.....	120
Şekil 30: ‘Sofulukta Nişan Budur Gaziler’ adlı eserde “Ali’m” nidası.....	120
Şekil 31: ‘Sofulukta Nişan Budur Gaziler’ adlı eserde tartışmalı detone örneği.	121
Şekil 32: ‘Sofulukta Nişan Budur Gaziler’ adlı eserde Çargâh perdesinde karar verme örneği.....	121
Şekil 33: ‘Dost Dost Deyip De Hayalına Yandığım’ adlı eserin ses dizisi.	128
Şekil 34: ‘Dost Dost Deyip De Hayalına Yandığım’ adlı eserin seyir örneği.....	128
Şekil 35: ‘Dost Dost Deyip De Hayalına Yandığım’ adlı eserde ritmik ve melodik farklılık örneği.....	129
Şekil 36: ‘Darılma Sevdiğim Söylenen Söze’ adlı eserin ses dizisi.	135
Şekil 37: ‘Darılma Sevdiğim Söylenen Söze’ adlı eserde ‘Anam’ seslenişi.	135
Şekil 38: ‘Yaş Destanı’ adlı eserin ses dizisi.....	141
Şekil 39: ‘Yaş Destanı’ adlı eserde ezgisel çeşitlilik örneği.....	141
Şekil 40: ‘Yaş Destanı’ adlı eserde ‘Aey’ nidası örneği.....	141
Şekil 41: ‘Hak Teala Dellala Cebrail Gelesin Dedi’ adlı eserin ses dizisi.	154
Şekil 42: ‘Hak Teala Dellala Cebrail Gelesin Dedi’ adlı eserde “Ali’m” nidası.....	154
Şekil 43: ‘Hak Teala Dellala Cebrail Gelesin Dedi’ adlı eserde düğah perdesine düşüşün birinci örneği.	155
Şekil 44: ‘Hak Teala Dellala Cebrail Gelesin Dedi’ adlı eserde düğah perdesine düşüşün ikinci örneği.	155
Şekil 45: ‘Hak Teala Dellala Cebrail Gelesin Dedi’ adlı eserde ara saz başlangıcı.	155
Şekil 46: ‘Musa Tur Dağında Koyun Güderken’ adlı eserin ses dizisi.	172
Şekil 47: ‘Musa Tur Dağında Koyun Güderken’ adlı eserde nefes düşüşü sonrası Düğah perdesi örneği.	172
Şekil 48: ‘Musa Tur Dağında Koyun Güderken’ adlı eserde Gerdaniye perdesinde söz vurgusu örneği.....	173
Şekil 49: ‘Musa Tur Dağında Koyun Güderken’ adlı eserde “Ali’m” nidası.....	173
Şekil 50: ‘Benden Selam Söyleyin Gül Yüzlüye’ adlı eserin ses dizisi.	182

Şekil 51: ‘Benden Selam Söyleyin Gül Yüzlüye’ adlı eserde Hüseyini Aşiran perdesine düşüş örneği.	182
Şekil 52: ‘Benden Selam Söyleyin Gül Yüzlüye’ adlı eserde serbest ölçülü şah beyiti örneği.....	183
Şekil 53: ‘Benden Selam Söyleyin Gül Yüzlüye’ adlı eserde ‘Ah’ nidası.	183
Şekil 54: ‘Keten Gömlek’ adlı eserin ses dizisi.	190
Şekil 55: ‘Sabahtan Cemalın Seyran Eyledim’ adlı eserin ses dizisi.	197
Şekil 56: ‘Sabahtan Cemalın Seyran Eyledim’ adlı eserde ‘Ah’ nidası.	197
Şekil 57: ‘Sabahtan Cemalın Seyran Eyledim’ adlı eserde Acem Aşiran perdesinin kullanımı.	198
Şekil 58: ‘Yemen Ellerinden Gelen Bezirgân’ adlı eserin ses dizisi.	207
Şekil 59: ‘Yemen Ellerinden Gelen Bezirgân’ adlı eserde Eviç perdesinin kullanım örneği.....	207
Şekil 60: ‘Yemen Ellerinden Gelen Bezirgân’ adlı eserde asma kalış örneği.	208
Şekil 61: ‘Yemen Ellerinden Gelen Bezirgân’ adlı eserde serbest ölçü örneği.....	208
Şekil 62: ‘Yemen Ellerinden Gelen Bezirgân’ adlı eserde ‘Ali hü’ başlangıç örneği.	209
Şekil 63: ‘Gel Muhabbet Eyle’ adlı eserin ses dizisi.	215
Şekil 64: ‘Gel Muhabbet Eyle’ adlı eserde Segâh perdesinde asma kalış örneği.....	215
Şekil 65: ‘Gel Muhabbet Eyle’ adlı eserde ‘Gel gel’ motifi örneği.	215
Şekil 66: ‘Eğlen Ey Erenler Hakka Niyazım’ adlı eserin ses dizisi.	222
Şekil 67: ‘Eğlen Ey Erenler Hakka Niyazım’ adlı eserde Dügah perdesine düşüş.	222
Şekil 68: ‘Eğlen Ey Erenler Hakka Niyazım’ adlı eserde 8/8(3+2+3)’lük motif birinci örneği.....	223
Şekil 69: ‘Eğlen Ey Erenler Hakka Niyazım’ adlı eserde 8/8(3+2+3)’lük motif ikinci örneği.....	223
Şekil 70: ‘Eğlen Ey Erenler Hakka Niyazım’ adlı eserde 8/8(3+2+3)’lük motif üçüncü örneği.....	224

KISALTMALAR

Çev.	: Çeviren
Doç.	: Doçent
Dr.	: Doktor
Dü.	: Düzenleyen
Prof.	: Profesör
s.	: Sayfa
vb.	: Ve benzeri
yy.	: Yüzyıl

GİRİŞ

Anadolu yüzyıllardır onlarca farklı medeniyete ev sahipliği yapmış ve bu medeniyetlerin oluşturduğu kültürel ürünlerin etkileri kendilerinden sonra gelen kültür yapılanmalarının potasında eriyerek kimi zaman başkalaşmış, kimi zaman kendini olduğu gibi koruyarak günümüze kadar gelmiştir. Yine de tüm bu kültürel miras *tekleşmemiş* ve hala Anadolu'da yaşayan onlarca farklı etnik, dini, siyasi, bölgesel topluluk içerisinde yaşamaya devam etmiştir. Bu kültürel çeşitlilik kimilerince 'mozaik' olarak değerlendirilir ancak Anadolu tarihselliğinin bıraktığı mirasta renkleri birbirinden ayırmak mozaikteki kadar kolay olmayacaktır. Tüm bu çeşitliliği ebru sanatına benzetmek, bu alanda çalışırken renkleri birbirinden ayırmanın zorluğunu daha iyi ifade edebilir.

Bu çalışma Anadolu'da bir ebru tablosu gibi iç içe geçmiş ama kendine özgü kültürel pratikleriyle farklılığı göze çarpan renklerden birini, Anşa Bacılı Ocağı'nı ve onun müziksel ve kültürel ürünlerini ele almaktadır.

Bu tez çalışması, ana hatlarıyla dört bölüm olarak kurgulanmıştır.

Birinci Bölüm: Anşa Bacılıların bir Alevi topluluğu olması sebebiyle Aleviliğin tarihsel izleğini, kültürel ve kimliksel kodlarını aktarır. Alevilik anlatısı sırasında günümüz Alevi ritüellerine değinmekten özellikle kaçınılmış, daha çok tarihsel bağlantılar ve Alevilik inancının oluşumuna katkı sunan olgular incelenmiştir.

İkinci Bölüm: Anşa Bacılıların bir diğer Alevi ocağı olan Hubyar Sultan Ocağı'ndan ayrılmasını ve farklı bir ocak olarak teşekkülünün tarihsel altyapısını ve bu dönemde gerçekleşen olayları inceler. Bununla birlikte Anşa Bacılıların müzik dışında kalan kültürel ve folklorik öğelerini inceleyip topluluk yapısı hakkında fikir vermeyi amaçlar.

Üçüncü Bölüm: Alevilik ve müzik ilişkisini kimlik, kültür ve icra bağlamlarında ele alır.

Dördüncü Bölüm: Yapılan derleme çalışmalarından elde edilen kayıtların nota dökümünü ve eserlerin analiziyle birlikte Anşa Bacılı müziğini inceler. Bu bölümde ele

alınan eserler doğal frekans ve aralıklar üzerinden değil Türk Halk Müziği ses sistemine göre dikte edilmiştir.

Çalışma, *Sonuç* ve *Kaynakça* bölümleriyle sonlandırılmıştır.

Araştırmanın Problemi

Bu çalışmanın problemi, çevresindeki diğer topluluklarla kültürel alışverişi olmayan toplulukların müzik ürünlerinin niteliğini araştırmak ve tespit etmek çerçevesinde inşa edilmiştir. Bu noktadan hareketle tez çalışmasının problem cümlesi şöyledir:

“Kapalı kültür yapılarının müziksel ürünleri, çevresindeki diğer topluluklara nispetle ne kadar farklılaşabilir?”

Araştırmanın alt problemlerini, Alevilik inancının tarihsel süreci, Anşa Bacılı Ocağı'nın bu tarihsel süreç içerisindeki konumlanışı, Anşa Bacılıların diğer Alevi ocaklarıyla arasına giren mesafe ve bu mesafenin sonucu olarak ortaya çıkan özgül müziksel ve kültürel ürünlerin incelenmesi oluşturmaktadır.

Araştırmanın Amacı

Bu çalışma, öncelikle 19. yüzyılda Hubyar Ocağı'ndan ayrılarak yeni bir oluşum olarak ortaya çıkan Anşa Bacılı Ocağı'nın teşekkülünü ve bu sürecin sonrasında ortaya çıkan durum gereği Anşa Bacılıların çevresindeki diğer topluluklarla olan iletişimini en aza indirgediğini tespit eder.

Araştırmanın esas amacı, iki yüz yıldır diğer topluluklardan herhangi biriyle evlilik bağı dahil birçok kültürel ve toplumsal temasın yasaklandığı ve bu vesileyle kendini dışa kapatan bir topluluğun diğer akademik çalışmalarla saptanmış olan kültürel farklılıklarının müziksel ürünlerinde ne derece gözlemlenebileceğini ortaya koymaktır.

Bu kapsamda Anşa Bacılıların incelenmiş folklorik öğeleri aktarılacak, yine Anşa Bacılı icracılardan derlenen müzik ürünlerinin analizi yapılacaktır.

Araştırmanın Yöntemi

Tez çalışmasında incelenen topluluğun daha iyi anlaşılabilmesi için hem Anşa Bacılılar hem de genel olarak Alevi tarihi ve kimliği üzerine literatür taraması yapılmış, ardından etnografik bir çalışma olarak alan araştırması ve dört icracı aşık üzerinden derleme faaliyeti yürütülmüştür. Alan araştırması sırasında elde edilen veriler görsel ve işitsel olarak kaydedilmiş; betimlenerek ve notayla dikte edilerek çalışmada işlenmiştir.

Çalışmada kullanılan yöntemler:

- Literatür Tarama
- Betimleme
- Dikte
- Etnografik Yöntem: Derleme Çalışması, Yarı Yapılandırılmış Görüşme

Alan ve Zaman Sınırlılıkları

Bu araştırma Tokat ili Zile ilçesinde ve Yozgat ili Kadışehri ilçesi Yavuşhan köyünde yaşayan, ulaşılabilen ve toplulukça 'Aşık' olarak tanınan Anşa Bacılı Ocağı mensuplarıyla gerçekleştirilmiştir. İnançsal öğelere araştırmanın amacı gereği değinilmiş olup, genel olarak müzik pratiklerinin incelenmesiyle sınırlandırılmıştır.

Alan çalışması 2021 yılı Ekim ve Kasım aylarında gerçekleştirilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

TARİHSEL, KAVRAMSAL VE KİMLİKSEL BAĞLAMDA ALEVİLİK

1.1. Alevi Kelimesinin Kökeni ve Tarihsel Kullanımı

Günümüzde kendini genellikle Alevi, Alevi-Bektaşî, Kızılbaş olarak tanımlayan toplulukların tarihsel olarak süreklilik arz eden bir isimlendirmesi olmamıştır. Topluluğun tarih boyunca kendini tanımlarken inancının merkezine aldığı İmam Ali'den ötürü Alevi kavramını tercih ettiği zamanlar görülmekle birlikte Osmanlı arşiv belgelerinde 'Kızılbaş' veya 'Rafiziler' terimlerine de rastlanmaktadır (Ocak, Alevi, 1989). Bununla birlikte Alevi sözcüğü 'Ali'ye bağlılık' anlamının yanı sıra, özellikle İran coğrafyasında "Ali soyundan gelen (Seyyid)" tanımını karşılamak için de kullanılmaktadır (Melikoff, 2011, s. 54).

Alevi kavramının günümüzdeki yaygın kullanımının temelinde ise 19. yüzyılda, II. Abdülhamid'in, dönemin Kızılbaşlarıyla yakınlaşma politikası ekseninde pejoratif bir anlama bürünmüş Kızılbaşlık kavramı yerine Alevi adlandırmasını tercih etmesi yatar (Çakmak, 2019).

1.2. Alevilik Kimliği

Alevi kavramının bütünlüklü bir tanımının yapılması için ise 'Hangi tarihte?', 'Hangi topluluğa göre?', 'Hangi bölgede?' gibi soruların da cevaplanması gerekir ki bu durumda bile ihtilafli sonuçların çıkacağı, konu üzerine yapılan onlarca farklı çalışma ve bu çalışmaların getirdiği farklı bakış açıları üzerinden anlaşılmaktadır. Yazılı olarak yayılmış veya sonradan yazılı olarak ve görece objektif tespitlerle kurumsallaşmış inanç sistemlerinin inananlarının dahi tek bir potada eritilemeyeceği düşünüldüğünde Alevilik gibi sosyal-inançsal değişkenleri farklı coğrafi bölgeler, farklı ocaklar, farklı kentler hatta aynı kent içindeki farklı köylerde dahi tespit edilen bir inanç kurumunu tek ve geçerli bir yorumla anlatmanın mümkün olmayacağı sonucu ortaya çıkacaktır. Bu durumda inancın kendi iç dinamiklerinin belirlediği ibadet, ritüel veya uygulama koşullarından ziyade

bireylerin bu inançla kurduğu ilişkilene biçimini irdelemek gerekir, çünkü incelemeye çalışacağım Alevilik kavramı, tamamıyla sistemleşmiş olduğu tartışılabilir bir inanç olmakla birlikte -ama inanç bağlamından daha çok- bir kimlik olarak karşımıza çıkmaktadır.

Ayhan Erol (2018)'a göre kimlik, farklı formlarda sürekli değişen ve hareket eden bir yapılandırma. "Kimlikler yalnızca geçmişten farklılaşma yoluyla hayal edilebilirler: 'bugün'ün anlamı kendisini 'dün'den kesip uzaklaştırarak türetir."

Erol'un kimlik tanımını yaparken geçmişe koyduğu bariyer, birçok toplumun sosyolojik olarak tanımlanmasında ön açıcı olabilir ancak Alevi kimliğinin tanımlanmasında geçmiş; 'kesip atılan'dan ziyade 'bugün'le bağı kurulmaya-korunmaya çalışılan bir formdur. Yine de Alevi kimliğinin kendini sadece geçmiş vasıtasıyla kurduğunu iddia etmek yanlış olacaktır fakat tarih boyunca çeşitli baskılara maruz kaldığını belirten ve örneğin günümüzde ibadethanelerinin yasal statüye kavuşmasını isteyen bir toplumun kendine dayanak olarak tarihselliğini alması göz önünde bulundurulması gereken bir husustur.

Bu noktada bahsedilen tarihsellik içerisinde tek bir Alevi kimliğinin olmadığını da belirtmek gerekir. Alevi kimliği, tarih boyunca zamanının inananları tarafından hem yeniden üretilmiş hem de yeniden kurgulanmıştır ve bu kurgulanma 'primordial' bağlardan azade olmayan sembol ve mitler üzerinden kurulmuştur (İrat, 2013 Akt. Özdemir, 2016).

Öyleyse hem çalışılacak konunun tarihsel izdüşümlerini görmek hem de genel olarak Alevi kimliğinin köşe taşlarını tanımlamak için Aleviliğin inanç motiflerinin kökenine eğilmek gerekir.

1.3. Alevilik İnançını Etkileyen Tarihsel ve İnançsal Unsurlar

Halil İnalçık (2019), Türkmenlerin Alevilikle ilişkilerinin 11. yüzyılda Horasan'da başladığını belirtir. Elbette burada kastedilen 11. Yüzyıl Horasan'ında kökleşmiş bir Alevilik inancı olduğu ve Türkmenlerin göçleri sırasında bu inançla karşılaştığı değil, bugün Alevilik olarak tanımladığımız olgunun zaman ve mekân keşişiminde ilk nüvelerinin çıktığı noktanın belirlenmesidir.

Bu ilk nüveler Irene Melikoff'a göre Türkmenlerin İslamlaşmış Şamancılığıdır. Onun İslamlaşmış Şamancılık olarak tarif ettiği formdaki temel inançlar “yeniden bedenleşme(reincarnation)” ve tanrının insan bedeninde yansımaları olarak yorumlanabilecek “tecelli” inanışlarıdır (Melikoff, 2011). Tıpkı Melikoff gibi Ahmet Yaşar Ocak da dönemin Türkmen boylarının kısmi olarak İslamlaştığını ve inanç sistemlerinde hala eski Şaman inançlarını, atalar kültürünü, Budizmi ve Maniheizm'i kabul ettikleri dönemden kalan “tenasüh” ve “hulul” inanışlarını barındırdıklarını aktarır (Ocak, 2016).

Ocak, bu tespiti yaparken Türkmen toplumlarının İslamiyet'le tanışmadan önce kabul ettikleri dinlerde de eski inanışlarını muhafaza etmeye çalıştıklarını, İslami dönem içerisinde de aynı durumun devam ettiğini aktarır. Sonradan Alevilik ve Bektaşilik olarak tanımlayacağımız inançların temelinde Orta Asya Şamanizmi'nin yanında, Zerdüştilik, Mazdekizm, Maniheizm inançlarının önemli katkısıyla birlikte Hristyanlık ve Musevilik etkilerinin de olduğunu belirtir. Bunların yanı sıra Türkmenlerin son kerte göçtüğü Anadolu ve Mezopotamya mitolojilerinin de etkisi olduğunu ekler (Ocak, 2017, s. 16,53,85) Günümüz Aleviliğindeki soya dayalı ocak sisteminin zeminini ise Zerdüştilik, Şamanizm ve Mazdekizm'de bulunan ateş kültürünün Orta Asya'dan beri süregelen atalar kültürüyle birleşiminden ortaya çıktığını savunur (Ocak, 1983).

Yine Melikoff, Doğu Anadolu'ya yerleşen Türkmen toplumlarının Zerdüştilik'ten veya onun bir dalı olan Zurvanizm'den gelme öğelerle birlikte Kürtlerin benimsediği Ehl-i Hakk ya da Yezidi kökenli inanışları aldığını ekler. Benzer bir şekilde daha sonra Balkan illerine yerleşen Bektaşilerin Hristiyan öğeleri aldığını savunur ve bu durumu birbiriyle ilgisiz öğelerin oluşturduğu bir din 'senkretizm'i (syncretisme)² olarak tanımlar (Melikoff, 2011, s. 30).

Yukarıda verilen bilgiler ışığında, günümüzde Alevilik olarak adlandırdığımız inançsal kurumun içerisinde barındırdığı motiflerin birçok farklı coğrafya ve kültürden beslenmiş olduğu sonucuna varıldığı görülmektedir. Yine de bahse konu olan toplumların gerek anayurtlarında gerek Anadolu'ya doğru göçleri sırasında etkileşime

² Senkretizm, antropolojide 'kültürleşme' kavramı olarak açıklanan bir olgudur. Birden fazla kültürün savaş, göç veya komşuluk gibi sebeplerle karşılaşmaları sonucu birbirlerinden aldıkları kültürlerin birleşip yeni bir forma ulaşmaları anlamına gelir (Okan, 2018).

girdiği halklar ve inançlarla tek bir noktada ve zamanda karşılaştığı düşünülmemelidir. Bunun yanı sıra Türkmenlerin ve Alevilik inancını benimsemiş Kürtler gibi diğer ulusların tek bir grup olduğunu ve yukarıda tartışılan etkileşimlerin sonuçlarının doğrudan bu gruba nüfuz ettiğini düşünmek de yine bir takım tarihsel algı hatalarına yol açabilir.

Alevilerin bu adlandırmayla olmasa bile -hatta günümüz inanç motiflerinden ve ritüellerinden birçoğunu barındırmasa bile- bir topluluk olarak gözlemlenebilir oluşu 13.yy'a tekabül eder. Farklı zamanlarda, farklı bölgelerden Anadolu'ya dağınık bir şekilde gelen bahse konu topluluklar 'Babailer İsyanı' vesilesiyle birleşir ve Aleviliğin tarihsel izleğinin ilk adımlarından biri atılır (Ocak, 2016, s. 250).

1.3.1. Aleviliğin Erken Teşekkülü: Babailer İsyanı ve Devamcıları

Hans Robert Roamer'e göre hilafetin Moğollar eliyle yıkılması sonrasında sünni İslam politik ve askeri desteğini yitirir ve büyük bir krize girer. Bu krizin doğal sonucu olarak da dönemin gayr-ı sünni olarak nitelendirebileceğimiz grupları kendilerini gizlemeyi bırakır ve daha şeffaf bir şekilde ifade etmeye başlar (Roamer, 1993'den Akt. Yıldırım, 2018, s. 148-149).

Tam da bu süreçte, henüz tam anlamıyla İslamlaşmamış ve konar göçerliklerini sürdürmeye devam eden ancak hem inançsal hem de ekonomik olarak merkezi yönetimin dışında kalmış toplulukların Baba İlyas önderliğinde örgütlendiği ve Anadolu Selçuklu Devleti'ne karşı bir isyan başlattığı görülmektedir. İsyân son anda Selçuklular tarafından devreye sokulan Frenk askerlerinin müdahalesi sonrası başarısızlıkla sonuçlanmış olsa da, öncesinde birbirinden habersiz bir şekilde yaşayan ve Babailer İsyanı vesilesiyle bir araya gelmiş gayr-ı sünni ve/veya heterodoks olarak tanımlayabileceğimiz topluluklar bir araya gelmiş ve günümüzde Alevi/Bektaşî olarak bildiğimiz toplulukların temelini atmıştır (Ocak, 2016).

Babailer İsyanı'nın askeri olarak başarısızlığa uğraması, Baba İlyas'ın etrafında toplanmış olan heterodoks Türkmen babalarını, ideallerini fikri yoldan yaymaya sürüklemiştir (Ocak, 2016, s. 237). Halil İnalçık (2019, s. 38)'a göre bu süreçte

dervişlerin, Anadolu Sekçuklu Devleti'nin 'Uc' bölgelerine, özellikle dönemin³ Osmanlı topraklarına sığınmıştır.

Bahsi geçen 'Uc' bölgeleri, etnik ve dini bakımdan oldukça kozmopolit bölgelerdir. Bu bölgelerde daha çok merkezi iktidardan kaçan siyasi muhalifler, maceracılar ve inançsal olarak heterodoks kesimler bulunmaktadır. Bu gruplar siyasi otoritenin "*yüksek medeniyet şekilleri (teoloji, saray edebiyatı, şeri' hukuk) karşısında bir halk kültürü (rafizî tarikatlar, mistik ve epik bir edebiyat, örfî ve milli hukuk)*" ekseninde yaşarlar (İnalçık, 2019, s. 34). Bu bilgiler ışığında Uc bölgelerinin, dervişlerin öğretilerini yaymak ve kendilerine mürid toplamak için elverişli sahalar olduğu sonucu çıkarılabilir.

Uc bölgelerinde dergahlarını kuran Babai dervişleri, kısa zamanda örgütlenerek bölgenin yerleşik unsurları haline gelmiş, ve hatta erken Osmanlı dönemini derinden etkileyecek icraatlarda bulunmuşlardır. Örneğin Orhan Gazi ile Bursa kuşatmasında bulunan Abdal Musa ve İlk Osmanlı hükümdarı Osman Bey'in şeyhi olarak kabul ettiği Ede-Bali bahsedilen Babai dervişlerindedir (İnalçık, 2019, s. 35,47). Babailik bu gibi vesililerle yeni intikal ettiği topraklarda yerleşmiş ve yeni bir adlandırmaya tabii olmuştur: Abdalan-ı Rum.

1.3.2. Abdalan-ı Rum Hareketi

Yukarıda bahsedildiği gibi Babailer İsyanı sonrasında Anadolu'nun çeşitli bölgelerine ama daha çok erken Osmanlı'nın yeşerdiği topraklara göç eden dervişler, isyan sonrasındaki yarım yüzyıl içerisinde gerçekleşen bir 'yeniden yapılanma' süreciyle birlikte Abdalan-ı Rum olarak tanımlanan derviş zümresine dönüşür.

Abdalan-ı Rum'un inançsal muhtevası, Seyyid Ebu'l Vefa Bağdadi'nin kurup Anadolu sahasında Baba Resul olarak da bilinen Baba İlyas-ı Horosani'nin temsil ettiği Vefailik tarikatı içerisindeki senkretik ve heterodoks olarak tanımlanabilecek yeni bir akıma dayanır (Ocak, 2017, s. 26). Yine Ahmet Yaşar Ocak (2016, s. 236)'a göre

³ 13. yüzyılın ikinci yarısı

Vefailiğin yanı sıra Kalenderiliğin, Haydariliğin ve az da olsa Yeseviliğin etkileri de görülmektedir.

Abdalan-1 Rum zümresi, inançsal muhtevasını dayandırdığı heterodoks akımlar sayesinde sosyal olarak önemli roller üstlenmiş ve özellikle Türkmen/Yörükler üzerinde kapsayıcılığa ererek kendi hegemonya alanını kurmuştur. Dervişler, toplumun gözünde tıpkı Orta Asya şamanları gibi yorumlanmış, dönemin politik atmosferinde yerleşik hayata geçmiş ve Sünni itikadı benimsemiş diğer Türk topluluklara karşı, konar göçerliğe devam eden ve bu sebeple başka kültürel pratikleri bulunan kitlelerin temsilcisi konumuna gelmişlerdir. Osmanlı için merkezi devlet otoritesinin söz konusu olmadığı, Anadolu'nun görece dağınık bir siyasi atmosferde olduğu 'beylikler dönemi'nde tıpkı toplumun diğer kesimleri gibi beyler tarafından da saygı gören dervişler, bir süre sonra Osmanlı'nın büyümesi ve merkezileşmesi sonucu ortaya çıkan devlet otoritesi ve medrese gibi kurumların dayatmalarıyla şiddetli bir çatışma içerisine girip, siyasi otoriteye meydan okuyacak duruma gelmişlerdir (İnalçık, 2019, s. 91).

Sonuç olarak Babailer İsyanı öncesinde birbirleri hakkında fikri olmayan heterodoks topluluklar isyan vesilesiyle bir araya gelmiş ve askeri olarak başarısız olsalar dahi birlikteliklerini korumuşlardır. Görünen o ki, bu birliktelik zamanla kendini bir üst seviyeye taşımış ve Aleviliğin inançsal temelleri oluşmaya başlamıştır. Bu sebeple Babailer İsyanı ve onun doğurduğu Abdalan-1 Rum hareketi, Alevi tarihselliği içerisindeki en önemli dönüm noktalarından biri olarak değerlendirilebilir. Bahsi geçen toplulukları artık 'Kızılbaş' olarak anmamızı sağlayacak bir sonraki tarihsel durak ise Safevi hareketi olacaktır.

1.3.3. Safevi-Kızılbaş Hareketi

14. yüzyılın başlarında İran coğrafyasında kurulan Safevi tarikatı, ismini kurucusu Safiyyüddîn-i Erdebilî'den almaktadır. Erdebil merkezli olmasından kaynaklı tarikatın müridlerine Erdebil sufileri de denildiğini rastlanılmaktadır (Öngören, 2022).

Kuruluşundan 150 yıl sonrasına kadar Sünnî bir doktrinle hareket eden Safevi tarikatı, bulunduğu coğrafya ve onun etki alanında kısa zamanda büyümüş ve Orta Doğu'nun birçok farklı muhitinde mürşitlere sahip olmuş ve saygı görmüştür. Sonrasında

uzun süre mücadele halinde olduğu Osmanlı kaynaklarında dahi tarikatın dönüşümünden önceki şeyhlere saygın kişiler olarak bakılmaktadır. Tarikatın ideolojik ve inançsal doktrinini değiştiren Şeyh Cüneyd'e kadar süren saygınlık, Cüneyd sonrasında yerini Osmanlılar açısından düşmanlığa bırakmıştır (Yıldırım, 2018, s. 144-145).

Burada bir parantez açıp Safevi tarikatının bahsedilen dönüşüm sürecinde Anadolu coğrafyasındaki Türkmen kabilelerinin durumuna değinmek gerektiğini düşünüyorum. Çünkü tarikatın bir 'hareket' olarak Anadolu'ya yayılması ve devletleşme sürecinde buradaki Türkmen kabilelerini kendi bünyesine katması sadece kendi iç dinamikleriyle değil, aynı oranda –belki de daha fazla- Anadolu'nun o günkü politik-sosyal-inançsal durumunun gözlemlenmesiyle açıklanabilir.

Konu hakkında oldukça hacimli bir çalışma yayınlayan Rıza Yıldırım (2018, s. 143-174)'a göre; Türkmen aşiretleri, Osmanlı'nın devletleşme süreci boyunca özellikle Hristyan topraklarına yapılan birçok akında öncü olarak yerini almıştı. Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u fethi sonrasında devlet geleneğini Türk-Moğol ekseninden çıkarıp İran-İslam devlet geleneğiyle birlikte Roma'yı da içerisine alan yeni bir anlayışla daha merkezîyetçi bir forma dönüştürme isteği, beraberinde bahsedilen aşiretlerin ve onların yaşam formu olan konar-göçerliğin saf dışı kalması anlamına geliyordu. O dönem uygulanmaya başlanan tımar sistemiyle birlikte konumları sarsılan Saruhan, Aydın, Menteşe gibi aşiretler, bu merkezileşme fikrine karşı ilk tepkisini Ankara Savaşı'nda Timur'un saflarına geçerek gösterecekler de Osmanlı'nın daha fazla güçlenmesinin ve merkezileşmesinin önünü alamadılar. Osmanlı, merkezileşmesi vasıtasıyla Anadolu'daki siyasi iktidarı tekeline almaya başlarken aynı zamanda inançsal olarak da ortodokslaşıyor ve dini, sosyal ve ideolojik olarak yekpare bir hal alıyordu. Bu durum elbette karşısında bir tepkiyi de yaratıyor ve yukarıda bahsedilen aşiretler Türk-Moğol geleneğinde olduğu bir konfederatif bir yapıyla, büyüyen Osmanlı etkisine karşı muhalif bir tavır takınıyordu⁴. Bu tavrın hamiliğini başlangıçta yukarıda bahsedilen Babailer İsyanı'nda da yer alan Karamanlılar, sonrasında Uzun Hasan önderliğinde Akkoyunlular aldı ancak

⁴ Tıpkı Anadolu'daki gibi benzer bir tavır, Deli Orman, Dobluca-Varna bölgesinde de görülmektedir. İnalçık (2019, s. 93), bahsi geçen bölgedeki isyanların sebebini "Osmanlı sultanlarının merkezîyetçi-bürokratik rejimi"nin yanı sıra, kendine tabi olan yerleşik-köylü reayayı korumak adına kale-köprü inşası, derbencilik, madencilik gibi işlerde "emek havuzu olarak gördüğü yörükleri" kullanması olarak yorumlar.

1473 yılında yapılan Otlukbeli savaşında aldığı ağır yenilgi sonrasında iki aşiret de safdışı kaldı. Beraberinde Anadolu’da Osmanlı egemenliğine karşı yükselen muhalefet dalgası da bütünlüğünü yitirmiş oldu. Şeyh Cüneyd, Anadolu’da biriken politik öfkeyi kendi saflarına kanalize edebilmek için Safevi tarikatını tam da böyle bir politik atmosferde Türkmenlerin özlem duyduğu yönetim anlayışıyla ve konar-göçerlerin aşına olduğu inançsal motiflerle dönüştürmeye ve Anadolu’da birçok destekçi bulmaya başladı. Kızılbaş hareketi, bu süreçte Şeyh Cüneyd’in ardından posta geçen Şeyh Haydar’la güçlenmiş, ardından Şah İsmail’le birlikte en güçlü halini alarak devletleşmiştir.

Hareketin Kızılbaş ismini alması ise yukarıda bahsettiğim Cüneyd’den İsmail’e doğru giden devletleşme süreciyle ilişkilidir. Haydar döneminde giderek siyasi bir forma da bürünen tarikatın müridleri, silahlanmalarının yanı sıra ortaklık göstergesi olarak başlarına 12 dilimli kızıl bir serpuş-şapka takmaya başlamıştır. Bu sebeple bir süre sonra ‘Kızılbaş’ olarak anılmışlardır (Çakmak, 2019, s. 43; Melikoff, 2011, s. 20).

Yeni kurulan Kızılbaş Devleti’nin, Anadolu’da önemli bir yankı uyandırdığı görülmektedir. Şah İsmail, devleti ilan eder etmez Osmanlı’ya karşı ayaklanmalar başlamış, bazı isyanlar Osmanlı ordularını yenilgiye uğratmıştır. “Bursa kadısının bildirdiğine göre, ilk büyük ölçekli Kızılbaş ayaklanmasının lideri Şahkulu, aşıldığında İstanbul’a varmak için hiçbir engelin kalmadığı Bursa surlarına ulaşmıştır.” (Yıldırım, 2018, s. 25). Kızılbaş Devleti’nin Anadolu’daki sahiplenilişinin bir örneği de, esas çalışma konusu olan ve ileride detaylandırarak değineceğim Anşa Bacılı Ocağı’nın devamcısı olduğunu beyan ettiği Hubyar ocağına mensup aşıklarca yakılan Hubyar Miraçlama’nın şu sözlerinde görülmektedir:

*“Ali oğluyam ummanıyam
Şöyle bir niyetim vardır
Uğrunda kadem bastığım
Başında devletim vardır.*

*Varsam İstanbul’u alsam
Padişah’ı suya salsam
Ayasofya’da bir cem kursam
Böyle bir niyetim vardır.”*

Fizikte her etki bir tepki yaratır. Kızılbaş Devleti’nin Anadolu Türkmenlerince sahiplenilişi, esasında hem yukarıda bahsedilen Osmanlı merkezîyetçiliğine hem de bu

merkeziyetçiliğin beraberinde getirdiği Sünni ortodoksi etkisine karşı cevap niteliğinde bir tepki olarak düşünülebilir. İlk kez Babai İsyanı vesilesiyle bir araya gelen gayr-ı Sünni/heterodoks toplulukların bir daha ayrılmamak üzere bu son bir araya gelişleri, Alevi tarihselliğinin dönüm noktaları içerisinde üçüncü ve en önemli halka olarak değerlendirilebilir. Bu halkayı esas önemli kılan ise *bir araya gelişle* birlikte –ama ondan daha çok- Alevi-Kızılbaş inanç sisteminin günümüzde hala uygulanan birçok ritüelin ve inancın temellerinin bu dönemde atılmış olmasıdır. 12 imam ve İmam Ali'nin kutsiyeti, Cem töreni, Musahiplik, Dedelik kurumu gibi özellikle ibadet ve çeşitli inanç formlarını yaratan ve/veya derinden etkileyen bu sürecin etkisi, günümüzde Hatayi⁵ adının geçmediği herhangi bir Cem ibadetinin yapılmadığı da düşünüldüğünde berraklaşacaktır.

⁵ Kızılbaş Devleti kurucusu İsmail'in mahlası.

İKİNCİ BÖLÜM

ANŞA BACILI OCAĞI'NIN TARİHSEL VE KÜLTÜREL ALTYAPISI

Yukarıdaki bölümlerde daha çok tarihsel izleğini inceleyerek Aleviliğin ne olduğu veya nasıl yorumlanabileceğiyle ilgili bir altyapı oluşturmaya çalıştım. Araştırmanın devamında, onun esas konusu olan Anşa Bacılı Ocağı'nı bahsettiğim tarihsel izlekten, özellikle Alevi topluluklarının gerek Osmanlı gerek Anadolu Selçuklu otoritesine karşı takındığı muhalif tavrıdan azade düşünmeyerek okumanın, bütünlüklü bir perspektif sunacağını düşünüyorum. Aynı perspektife Anşa Bacılı Ocağı'nın diğer Alevi topluluklarından farklarını ve bu farkların toplumsal ve inançsal yaşamlarını nasıl etkilediğini belirlerken de ihtiyaç duyulacaktır.

2.1. Hubyar Sultan ve Hubyar Ocağı

Anşa Bacılı Ocağı, 19. yüzyılın sonlarında Hubyar Ocağı'ndan ayrılan Veli Baba'nın kurduğu, erken ölümü sonrası eşi Anşa Bacı'nın postu devralması ve dönemin politik atmosferinde oynadığı önemli roller sebebiyle onun adıyla anılan bir Alevi ocağıdır.

Somut durumda bir ayrışma olsa dahi Anşa Bacılılar kendilerini Hubyar Sultan'ın fikirlerinin esas sürdürücüleri olarak görür ve tarihsel olarak onunla bağ kurarlar. Bu sebeple Anşa Bacılı Ocağı'nın ayrışma sebepleri ve beraberinde gelen diğer olaylara geçmeden önce Hubyar Sultan ve Hubyar Ocağı hakkında birkaç bilgi vermek konunun daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır.

Tarihte Hubyar ismiyle anılan iki ayrı karakter bulunmaktadır ve ikisi de aynı ocağın önde gelenlerinden oldukları için yaşam öyküleri, rivayetleri ve kerametleri birbirine karışmıştır. Ocağın müritleri, ocağa ismini veren I. Hubyar'ı Hubyar Sultan; onun devamcısı olan II. Hubyar'ı ise Hubyar Abdal olarak adlandırmaktadır. Hubyar Ocağı taliplerince Hubyar Sultan'ın yerleştiğine ve mezarının bulunduğu inanan ormanlık yöre kutsal kabul edilmektedir. Günümüzde de yerleşik nüfusu bulunan Hubyar Köyü'nü kuran Hubyar Abdal, Hubyar Sultan'ın torunlarından (Kenanoğlu & Onarlı, 2002, s. 28).

Dilek Bakan Sarıtaş (2016, s. 247)'a göre Hubyar Sultan 13. yüzyılda Türkistan bölgesinden Anadolu'ya göçen dervişlerden biridir ve Tokat bölgesine yerleşmiştir. Ali Kenanoğlu ve İsmail Onarlı (2002) ise onun aynı yüzyılda Horasan'dan göçtüğünü iddia eder. İki durumda da Hubyar Sultan'ın yukarıda bahsi geçen Abdalan-ı Rum zümresinden olduğu düşünülebilir.

Hubyar Sultan'ın devamcılarında olan Hubyar Abdal, 1527 yılında, Celali İsyanı'ndan biri olan Zünnüoğlu Halil (Baba Zünûn) ayaklanmasını örgütleyenlerden biri olarak isyanın planlayıcısı ve taraftar toplayıcısı olarak görülmektedir (Sarıtaş, 2016, s. 248). Bu durum bize Hubyar Ocağı dedelerinin sadece inançsal birtakım meselelerle ilgilenen din insanları olmadığını, beraberinde yeri geldiğinde savaşan politik özneler olduğunu göstermektedir. Belki de bu sebeple, Osmanlı Devleti'nin 19. yüzyıldaki Alevi politikaları çerçevesinde Hubyar Ocağı'nın başına Nakşibendi şeyhleri getirilmiş, ocak bir medreseye dönüştürülmüştür (Selçuk, 2012, s. 183).

2.1.1. Hubyar Ocağı Ayrışması

Kenanoğlu ve Onarlı (2002, s. 106), Hubyar Ocağı'nın 1800'lü yılların sonuna doğru ayrışmaya uğradığını, Zile'de yaşayan Veli Baba ve eşi Anşa Bacı'nın "Hubyar'dan el aldıklarını iddia ederek" bağımsızlıklarını ilan ettiğini, Zile ve Amasya yöresinde bulunan Hubyar taliplerinin de Hubyar dedelerinden "vazgeçtiğini" öne sürer.⁶

Konu üzerine detaylı bir çalışmaya imza atan Ali Selçuk (2017, s. 61) ise elde ettiği belgeler üzerinden ayrışmanın 1850'li yıllarda gerçekleştiğini belirtmektedir. Yine Selçuk (2012, s. 183), yaptığı alan araştırmasının sonucunda Veli Baba ve Anşa Bacı'nın Osmanlı Devleti'nin Sünnileştirme politikaları ekseninde Hubyar Ocağı'na Nakşi şeyhlerinin getirilmesi sonucunda mevcut Hubyar dedelerinin Kızılbaş inanç ve uygulamalarını bırakarak devlet müdahalesine tabi olmalarına tepki olarak ayrışma yoluna gittiğini öne sürer.

Konuyla ilgili Ali Selçuk'un öne sürdüklerinden farklı fikirler de bulunmaktadır. Örneğin Sarıtaş (2016, s. 251-252), Hubyar Ocağı'nın Osmanlı teşvikiyle Sünni

⁶ Öne sürülen fikirlerin, yazarlardan Ali Kenanoğlu'nun Hubyar Sultan Alevi Kültür Derneği ve Hubyar Vakfı kurucusu olduğu bilgisi dâhilinde okunması gerekir (Kenanoğlu, 2022).

köylerden toplanan insanlarca yakıldığı ve “Hubyar dedelerinin de oluruyla” ocağın Zile Acısu köyüne taşındığı, ayrışmanın bu dönem sonrasında yaşanan iç çekişmelerden sonra meydana geldiğini iddia eder. İlkay Şahin (2019, s. 78) ise, Veli Baba’nın “ocak soylu olmamasına rağmen”, “Hubyar dedeleri arasındaki kavga ve otorite boşluğundan da yararlanarak Sıraçları⁷ kendi etrafında topladığını” belirtir.

Yalçın Çakmak (2019, s. 342/355) ise arşivlerden elde ettiği bilgiler ışığında, Anşa Bacı ve ailesinin, içlerinde –yukarıda bahsedilen devlet müdahalesi ile Hubyar Ocağı’nın başına geçen- Ali Efendi’nin de bulunduğu bir grup tarafından padişaha şikâyet edildiklerini belgeler. Bunun yanı sıra Hubyar Ocağı’nda sofuluk⁸ yapmakta olan Veli Baba’nın Hubyar Ocağı dedelerini, Kur’an okuyarak ve/veya cenazeleri Kur’an’la kaldırarak Aleviliği Sünnileştirdikleri gerekçesiyle eleştirdiğini, onların “Hubyar yolunu ve tarikatını bozdukları” nı iddia ederek ayrışmayı başlattığını öne sürer.

Yukarıda öne sürülen farklı fikirler olsa da ayrışmanın II. Mahmud dönemiyle başlayan Yeniçeri Ocağı’yla birlikte Bektaşî ve Kızılbaş ocaklarının da kapatılması veya ocaklara Sünnî şeyhler atanması sürecine denk gelmesi, ayrışmanın aktörleri olan Veli Baba ve Anşa Bacı’nın Osmanlı Devleti’nin bu politikalarına karşı bir ‘başkaldırı’ fikriyle hareket ettiklerini muhtemel kılmaktadır. Öte yandan saha araştırmasında yaptığım derinlemesine görüşmelerde de Veli Baba ve Anşa Bacı’nın Hubyar Ocağı’nın o dönemki yöneticilerine yaptıkları ve ayrışmaya konu olan ithamların güncelliğini koruduğu, Anşa Bacılı Ocağı babaları ve müritlerince günümüzde de tekrar edildiği gözlemlenmiştir⁹. Bununla birlikte aşağıda incelenecek olan ayrışma sonrasında Anşa Bacı ve müritlerinin devlet otoritesi eliyle zapturapt altına alınmaya çalışılması, haklarındaki itham ve resmi şikâyetler ve son olarak Anşa Bacı’nın sürgün edilmesi de ayrışmanın politik karakterini gözler önüne sermektedir.

⁷ Sıraç; Hubyar Ocağı taliplerini tanımlamak için kullanılan bir sözcük. Sonrasında Anşa Bacılı Ocağı taliplerini tanımlamak için de kullanılmıştır.

⁸ Alan araştırması sonucunda, Anşa Bacılı Ocağı’nda konumunu soydan alan inanç önderlerine “Baba”; kan bağıyla herhangi bir Baba’ya bağlı olmayıp ‘yardımcı din görevlisi’ olarak Baba’nın olmadığı yer ve zamanlarda inançsal hizmetleri yürüten kişilere ‘Sofu’ diye hitap edildiği tespit edilmiştir.

⁹ Günümüzde iki grup arasındaki çatışma eskisine oranla azalmış olsa da özellikle inançsal etkinliklerin ayrı tutulma konusundaki ısrar devam etmektedir. Konu üzerine çalışan Dilek Bakan Sarıtaş (2016, s. 252), bazı köylerde iki grup birlikte yaşasa da cemlerin ayrı yapıldığını, bazı köylerde ise iki farklı cemevi bulunduğunu aktarıyor.

2.2. Ayrışma Sonrası Devlet Müdahalesi: Anşa Bacı Davası, Sürgünü ve Yeni Ocağın Teşekkülü

Yukarıda değinildiği gibi Hubyar Ocağı'na devlet eliyle atanan Sünni şeyhlere karşı bir tepkiyle yeni bir ocak kuran Veli Baba, kısa bir süre sonra vefat eder ve yerine eşi, aynı zamanda ocağın ismiyle anılmasını sağlayacak kadar önder bir figür olan Anşa Bacı geçer. Bu süreç içerisinde Osmanlı Devleti, doğan tepkiye, ayrışmaya ve doğal olarak oluşan Anşa Bacı'nın politik önderliğine karşı çeşitli refleksler gösterir.

Veli Baba'nın vefatından sonra Anşa Bacı'nın önderliğine dair ilk şikâyet gecikmez. Hubyar tekyenişini Ali Efendi ve beraberindeki bir grup tarafından, Anşa Bacı ve çevresinin Hubyar Tekkesi' ne bağlı oldukları halde bağış göndermediği, çevresindeki insanların da göndermesini engellediği yönünde bir şikâyette bulunulur. Bu şikâyet doğrudan padişahın kendisine iletilmiştir (Çakmak, 2019, s. 342).

Muhtemelen bu girişimden kısa bir süre sonra 1887 yılının mayıs ayında Tokat mutasarrıflığınca bir soruşturma yürütülür ve yine Anşa Bacı ve oğlu Hasan hakkında bir şikâyette bulunulur (Çakmak, 2019, s. 341). Zileli Arif ve İbrahim Tevfik tarafından yapılan şikâyet şunları içerir:

“Haylû vakitden beri Zile kazâsı köyleri ahâlisini türlü hile ve aldatmalar ile aldatılmakta ve fesat ettirilerek küfre düşürüp tabiyetine almış olan Ayşe Bacı ve oğlunun fesat hareketleri hükümetçe dikkate alınmamasından dolayı günden güne şeriata aykırı ve İslâmiyet fesâdlarını artırdıktan başka işte şimdi de mehdilik iddi'âsına başlamıştır.” (Selçuk, 2017, s. 52)

Bir başka kayıt da 16 Şevval 1311 (10 Nisan 1884) tarihlidir ve Ankara Valisi Mehmet Memduh tarafından Sultan Abdülhamit'e Anşa Bacı ve çevresinin Kızılbaş Aleviler oldukları ve “siyasi bir mesele ihdas edebilecekleri” bildirilir (Kenanoğlu & Onarlı, 2002, s. 62).

Yukarıda bahsi geçen şikâyetler üzerine dönemin Tokat zabıtası tarafından bir inceleme gerçekleştirildiği anlaşılmaktadır. Bu inceleme esnasında tutulan raporlarda Anşa Bacılılardan “Keçeliler” veya “Sıraçlar” olarak bahsedilmiş ve onların “*adi Kızılbaşlardan ziyade daha da çirkin Sıraçlardan oldukları*” gibi bir ithamda bulunulmuş; Anşa Bacılıların Zile kazasıyla birlikte Sivas, Tokat, Amasya, Yozgat gibi birçok şehirde 50 binden fazla taraftara sahip olduğu belirtilmiştir. Bununla birlikte Anşa

Bacı'nın yüzlerce at barındıracak kadar ahırlara ve kışla kadar büyük bir alanı kaplayan bir ikametgâha sahip olduğunu tespit eden Tokat zabıtası, bahsedilen bölgeyi araştırmak istediğinde 10 haneli köyden bir anda 400-500 kişilik bir grubun toplanarak soruşturmaya engel olduğunu, bu sebeple Anşa Bacı ve mehdi ilan edilen oğlu Hasan'ı göz altına alamadığını raporunda belirtmiştir (Çakmak, 2019, s. 344-345).

Tokat zabıtasınca tutulan raporda yukarıdaki durumlara ek olarak Anşa Bacı, oğulları ve damadının atlı birliklerle dolaşarak çevre köyleri kendilerine katmaya çalıştıkları, silahlandıkları, Anşa Bacı'nın oğlu Hasan için mehdilik iddiasında buldukları gibi tespitler bulunmaktadır. Bunun yanı sıra, "icat ettikleri mezhebe göre aralarında namus ve mal ortaklığı çirkinliği bulunduğu..." gibi hakaretamiz ithamlarda bulunulduğu görülmektedir (Selçuk, 2017, s. 49,55,57).

Tüm itham ve suçlamalara rağmen, gerçekleştirilen soruşturmada Anşa Bacı ve beraberindekilerin silahlanmasına veya Mehdilik iddiasına dair herhangi bir bulguya rastlanmamış, öte yandan ihbarı gerçekleştiren İbrahim Tevfik ve Mehmet Arif adlı mühürlerin sahte çıktığı tespit edilmiştir. Yine de dönemin son tespitlerine göre sayısı 30 bini aşan Anşa Bacılı topluluğu bir tehdit olarak görülmeye devam etmiş, haklarındaki iddialar sonraki dönemlerde yeniden gündeme gelmiştir (Çakmak, 2019, s. 351).

Soruşturmadaki suçlamaların gerçek olmadığı tespit edilmiş olsa da muhtemeldir ki Anşa Bacı'nın etrafında topladığı kalabalık kitle göz önünde bulundurularak Anşa Bacı, oğulları ve damadı hakkında, 4 Eylül 1887 tarihinde Şam'a sürgün edilme kararı alınmıştır. Karara konu olan belge şu şekildedir:

"Ayşe Bacı ve oğulları Ali, Hüseyin ve Hasan Sırullah ve damadı İbrahim'in bildirilen bozgunculuk durumlarına göre Sivas bölgesinde ikametlerinin doğru olmayacağı Şam'a iskân edilmek üzere ve başka bölgelere kaçmalarına meydan verilmemek üzere Ayşe Bacı ve üç oğlu ve bir damadı çoluk çocuğuyla birlikte doğruca Şam'a gönderilmeleri uygun görülmektedir. Gerekenin yapılması beyanında. 4 Eylül 1887 Sadrazam Kamil." (Selçuk, 2017, s. 54,107).

Tarihçi Yalçın Çakmak (2019, s. 352), Şam'da geçen Sürgün süresinin yaklaşık 1 yıl 4 ay kadar olduğunu belirtmektedir.

Sürgün hadisesiyle birlikte anlaşılıyor ki çalışmanın başından bu yana aktarmaya çalıştığım egemen otorite ve Kızılbaşların ilişkileri yine tarihte yaşananlara benzer bir

paralellikte vuku bulmuştur. Osmanlı Devleti, 19. yüzyılda, kendine yakın bir Kızılbaş kimliği yaratmak üzere uyguladığı politikalar ekseninde Hubyar Ocağı'na bir Nakşibendi şeyhi atamış, buna karşı olarak da Hubyar Ocağı içerisindeki bazı topluluklarda bir karşı çıkış görülmüş ve bu karşı çıkış kendini Anşa Bacılı hareketiyle birlikte göstermiştir. Tarihsel bir kanıt olmamakla birlikte muhtemeldir ki Anşa Bacı ve ailesinin sürgüne gönderilmesi, onun karizmatik liderliğini pekiştirmiş, ona sempatiyle yaklaşan toplulukların taraftarlaşarak ocağına tâbi olmasını sağlamıştır. Bu toplulukların doğru yolu seçtiğine olan inancı, beraberinde Anşa Bacı'ya tâbi olmayan diğer Kızılbaş toplulukların devletle uyumlandığı ve haliyle yanlış yolda olduğu ön kabulünü de getirmektedir. Bu da topluluğun diğer Kızılbaş topluluklara karşı yaklaşımını ön yargılı hale getirmiştir.

2.3. Anşa Bacılılar ve Bölgedeki Diğer Kızılbaşların İlişkileri

Anşa Bacılı olmayan Kızılbaş toplulukları, Anşa Bacı ve Veli Baba'nın kurduğu ocağın müstakil bir ocak olmadığını öne sürer (Çakmak, 2019, s. 358). Öte yandan diğer Kızılbaş toplulukların da kendilerini makul görmeyen Anşa Bacılıları aynı şekilde makul görmeyerek, benzer bir perspektifle yaklaştığı görülmektedir.

Anşa Bacılılar ve diğer Kızılbaş topluluklar arasındaki fikri ve inançsal çatışmalar, Anşa Bacılı topluluğunu içine kapanmaya iten başat faktör müdür yoksa Anşa Bacılılar doğrudan diğer Kızılbaş toplulukları günümüzde yaptıkları gibi 'alaca' olarak tanımlayarak kendi inançsal hegemonyalarını mı kurmak istemiştir bilinmiyor. Ancak bu ayrılığın çıkış noktası ne olursa olsun, sonuç olarak Anşa Bacılılar bölgedeki diğer Kızılbaş topluluklarla ilişkiye girmeyi kesmiştir.

Diğer Kızılbaşlarla olan iletişimsizlik hali, topluluğun kültürel alışverişlerinin de önüne geçmiş ve birçok açıdan farklılaşmasını veya eskiden beri gelen farklı kültürel pratiklerini korumasını sağlamıştır. Kendilerini "orijinal Alevi" olarak gören Anşa Bacılılar, kan ve inanç esasına bağlı bir topluluk olmaları hasebiyle diğer Kızılbaş gruplarla evlilik yapmamakla kalmamış, alan araştırmalarından edinilen bilgilere göre yirmi, yirmi beş yıl öncesine kadar Anşa Bacılı olmayan kişilere şüpheyle yaklaşmaya devam etmiştir. (Selçuk, 2017, s. 21,25,170).

2.4. Anşa Bacılı Ocağı'nın Kültürel Altyapısı

Yukarıda bahsedildiği gibi Anşa Bacılılar çeşitli inançsal farklılıklardan kaynaklı diğer Kızılbaş gruplarıyla ve doğası gereği bölgedeki Sünni topluluklarla arasına bir set çekmiş ve bunun sonucunda kapalı bir toplum yapısına sahip olmuştur.

Anşa Bacılı folkloru üzerine detaylı bir çalışma kaleme alan Mutlu Özgen (2019, s. 16), Anşa Bacılıların kendilerini diğer topluluklardan farklı görmelerinin; “dışa kapalı, ketum ve mesafeli yapıları ile pek çok folklor unsurunu statik olarak muhafaza etmelerini” sağladığını belirtir. Bununla birlikte Alangu (1983'den Akt:Özgen,2019)'nun “Kapalı Bölgeler” kavramına nispetle Anşa Bacılı köylerini “Kapalı Halk Kültürü Alanı” olarak adlandırmıştır.

Bu ‘Kapalı Halk Kültürü Alanı’ndaki folklorik öğelerin bir kısmı beraberinde müzikal pratikleri de içermektedir ve genel olarak topluluğun farklı folklorik öğeleri, müziğinin üretildiği ortamı kavramakta da yardımcı olacaktır.

Topluluğun dayandığı dinamiklerin daha iyi anlaşılması açısından Ernest Gallner (1983, s. 442'den akt. Yıldırım, 2018, s. 50)'in şu tespiti önemlidir: “*Bir kabile, her şeyden önce, üyelerinin düzenini içkin olarak sürdürmeye ve birliği dışarıya karşı korumaya dönük kurulan sosyo-politik bir oluşumdur. Politik bir organizasyon olarak devletin alternatiftir.*” Bu söylem, devlet alternatifi olarak olmasa da Anşa Bacılıların ‘yeni’ bir ocak olarak inançsal bir alternatif olduğu düşünüldüğünde açıklayıcı olacaktır. Öte yandan yeni ocak etrafında birleşen topluluk sadece inançsal değil aşağıda detaylarıyla işleneceği üzere toplumsal bir bütün arz eder. Öyle ki bölgede bir yandan da ‘Aşiret’ olarak da adlandırılmaktadır.

Kapalı toplumsal yaşantılarını uzun zamandır sürdüren Anşa Bacılılar, bu sebeple kendilerini “orijinal Alevi” olarak görmektedirler (Selçuk, 2017, s. 21). Bu tanımlama, onların -‘orijinal Alevi’ olup olmadıkları tartışmasını bir yana bırakırsak- toplumsal yaşantılarını salt bir dışlanma sonucu değil, bir bilinç ve idrak ile çevreye kapattıklarını göstermektedir. Aşağıda işleneceği gibi bilinçli bir tercih olarak gelen bu kapalı toplum yapısının folklorik öğelere ve onu var eden kültürel pratiklere de hatırı sayılır bir etkisi olduğu gözlemlenmektedir.

Yine de içe kapanmayı beraberinde getiren toplumsal bilinç, kültürel pratiklerin oluşumunu veya uygulanışını aynı şekilde ve aynı seviyede etkilemez. Örneğin Thomas Stearns Eliot (1948, s. 31'den Akt. Eagleton, 2019) bir kültürün hiçbir zaman tamamen bilinçli olamayacağını, farkında olduklarımızdan daha fazla şey içereceğini söyler. Bu durumda Anşâ Bacılıların var olan kültürel pratiklerini “farklı” oldukları için ürettikleri düşünülemez fakat farkında olmadan ve kapalı toplum yapıları sayesinde koruyarak devam ettirdikleri söylenebilir.

Burada bir parantez açıp 19.yüzyılın sonunda ortaya çıkan Anşâ Bacılıların bir sonraki yüzyıl içerisinde kültürel ürünlerini muhafaza edişlerini ele almak istiyorum. 20. yy., Türkiye için cumhuriyetle birlikte hem yeni bir siyasi rejimi hem de buna bağlı olarak üretim araçlarının el değiştirdiği yeni bir ekonomik sistemi beraberinde getirdi: Türkiye kapitalistleşme sürecine girdi. Toplumun kapitalistleşmesinin en bariz olgularından biri ise kentleşme oldu ve kentleşmenin sosyolojik sonuçları kapitalizmle birleşince, geçmişten gelen kırsal kültür ürünlerini ya çarpıklaştırarak değiştirmesi ya da tamamen yok etmesi oldu. Kurulan fabrikaların etrafında biriken ve iç göç ile kırsal bölgelerden gelen ‘emek gücü’, kendisini yaratan kırsal koşulların maneviyatından koparak ‘yeni hayatı’ içinde şekillendi. Oswald Spengler (1922'den Akt. Adorno & Horkheimer, 2015, s. 105), “*Ruhsal nitelikli kırsal kültür insanı, kendi kendisinin yaratıcısıdır; şehir onu hâkimiyet altına alır ve onu yaratan, yönlendiren organ haline gelir, sonunda onu kurban haline getirir. Bu taşlaştırmacı kitle mutlak şehirdir.*” diyerek kendini yaratan kırsal kültür insanının şehir içerisinde yaşadığı değişimi özetler. Ancak Anşâ Bacılıların kapalı kültür yapısı, onları uzun süre toplu olarak göç vermektен alıkoymuş, gittikleri yerlerde ise köyden gelen koruma pratiklerini sürdürerek şehir içinde dahi kendi toplumsal alanlarını yaratmış ve sürdürebilmişlerdir. Çalışma hali hazırda kırsal alanda yaşamış ve yaşamakta olan Anşâ Bacılıların ürünlerini inceleyecek olsa da şehre göç etmek durumunda kalan ocak üyelerinin dahi kültürel pratiklerini koruma konusundaki hassasiyeti, kırsalda yaşayanların ne denli muhafazakâr olabileceklerini göstermektedir.

Tery Eagleton (2019, s. 18), “*Kültürün büyük bir kısmı ne yaptığımızla ilgili değil neyi nasıl yaptığımızla alakalıdır. Kültür bir tarzlar, teknikler ve yerleşik prosedürler kümesi anlamına gelebilir.*” diyerek kültürün tam anlamıyla bir tanımını yapmamış olsa da onun nasıl değerlendirilmesi gerektiğini aktarmıştır. Anşâ Bacılıların kültürünü

incelerken de esas temayülün bu perspektif üzerinden belirlenebileceğini düşünüyorum. Bu sebeple Anşa Bacılıların ‘neyi nasıl yaptığını’ aktarmaya çalışacağım.

2.4.1. Anşa Bacılılarda İnanç

Yukarıda Aleviliğin, Alevilik adı altında olmasa bile tarihsel olarak yeşerdiği dönemlerde etkilendiği inanç motiflerini aktarmaya çalışmıştım. Bu inanç motifleri birçok kültürel havzadan alınmakla birlikte çoğunlukla Ortodoks/Sünni İslam anlayışıyla uyuşmayan, hatta bu ana akım İslam’ın inananları ve inanç önderleri tarafından batını, mürted, zındıklık olarak nitelendirilen motiflerdir. Günümüz Alevilerinin eski inanç motifleriyle olan ilişkisi eskisine oranla, ona bu ithamlarda bulunan İslami dairenin içerisine daha çok girmiş görülmektedir ancak aşağıda örneklerle gösterileceği üzere Anşa Bacılılarda durum böyle değildir.

En çarpıcı örneklerden biri, Anşa Bacılıların ocağın kurucularından olan Veli Baba’yı tanrı olarak görmeleridir. Ali Selçuk (2017, s. 101)’a göre Veli Baba ocak müritleri tarafından şu şekilde tanımlanır:

“Hak mertebesine ulaşmış, Allah’ı özünde bulmuş, erişmiş, var eden yaratıcı kişidir ve yanlış yanın da cezasını veren Haktır. Böyle olduğu için Veli Baba çarpsın, Veli Baba kessin, Veli Baba canımı alsın, (...) diye yemin edilir. Allah çarpsın, Allah kessin ile Veli Baba çarpsın, Veli Baba kessin arasında bir fark yoktur.”

Bu durum Melikoff (2011, s. 21)’un değindiği tanrının insan suretinde belirişi anlamına gelen ‘tecelli’ inancının açık bir örneğidir. Anşa Bacılılarda Anadolu’nun her Alevi ocağında görülen Muharrem orucunun olmamasının da benzer bir sebebi vardır:

“Bizim aşirette temelinde Muharrem orucu yok, ben her sabah yüzümü yıkar ya İmam Hüseyin işimi gücümü rast getir derim. İmam Hüseyin’e Hakk diyorum, Hakk diye inandığım bir kişiye –tövbe estağfurullah- öldü diye onun arkasından ağlayamam oruç tutamam.” (Selçuk, 2017, s. 173-174).

Aynı durum, ileride detaylarıyla işlenecek olmakla beraber, saha çalışmasından elde edilen müziksel ürünlerde de göze çarpmaktadır: ‘*Sen kerem ki Alisin, yarattın bizi hü*’ gibi dizelerde İmam Ali’ye peygamberlik veya ululuktan ziyade doğrudan yaratıcılık atfedilmiştir.

Aleviler arasında unutulmaya yüz tutmuş ama Anşa Bacıların inanç evreninde yaşamaya devam eden bir diğer inanış ise *tenasüh*¹⁰tür. Anşa Bacıllarda ilk yaşamında kötü insan olanların, ya da yol düşkün¹¹ olarak ölenlerin ikinci yaşamlarında cezalarını çekmek için hayvan olarak –özellikle yılan- geldiğine inanılır. Bununla birlikte Hubyar Sultan’ın eşi Gönül Bacı’nın aynı zamanda Veli Baba’nın torunu Hasan Baba’nın kızı olan Gönül Bacı olarak dünyaya yeniden geldiğine de inanıldığı gözlemlenmiştir (Okan, 2018, s. 73,101).

Yine klasik Alevi inanışlarından biri olan ‘*don değiştirme*’, diğer Alevi gruplarında Hacı Bektaş, Ahmet Yesevi, Ali gibi inanç önderlerinin veya evliyaların uygulayabildiği bir ‘mucize’ olarak görülürken; Anşa Bacıllar yakın tarihten bir örnek gösterir. Anlatıya göre yukarıda da bahsedilen Anşa Bacı’nın Şam’a sürgünü sırasında bindiği gemide, Anşa Bacı gemideki erkekler tarafından rahatsız edilmemek için sakallı erkek donuna giriyor. Hatta bu vesileyle ocak içerisinde hala ‘Büyük Herif’ olarak tanımlanmaktadır (Selçuk, 2017, s. 108).

Hubyar Sultan’ın Ahmet Yesevi ile aynı kişi olduğuna inanan Anşa Bacıllar, İmam Ali’nin de Orta Asya’dan Ahmet Yesevi – bu durumda Hubyar Sultan- ile birlikte geldiğine inanırlar. Dışardan gözlemleyen araştırmacılar Anşa Bacılı Ocağı’nın Hubyar Ocağı’ndan ayrıldığı tespitini yapsalar da Anşa Bacıllara göre Hubyar Sultan Ocağı bozulmuş ve şimdiki Anşa Bacıllar ona sahip çıkarak yolu düzeltmektedirler (Selçuk, 2017, s. 65,183). Anşa Bacıllar bu vesileyle inançsal akitlerini de doğrudan Ali’ye bağlamaktadır.

Anşa Bacılları diğer Alevi topluluklarının birçoğundan ayıran bir diğer hadise de tıpkı Bektaşiliğin Babagan koluna mensup olanlarda olduğu gibi ‘musahiplik’ kurumunun olmayışıdır (Okan, 2018, s. 88). Bu durum ise toplum içerisinde ikili kişi

¹⁰ Reenkarnasyon

¹¹ Her Alevi ocağının belirli öğretileriyle birlikte kuralları da vardır. Bu kuralların dışına çıkmak suç teşkil eder ve suçun niteliği ağırsa, suçlu ‘yol düşkün’ olarak ilan edilir ve toplumdan dışlanır.

veya aile bağlarından ziyade topluluğun kolektif bir bütün olarak bağlılığının öneminin bir göstergesi olarak nitelendirilebilir.

2.4.1. Anşa Bacılılarda Toplum Yapısı ve Kadın

Anşa Bacılıların yukarıda da değinildiği gibi hem Sünniler hem de diğer Aleviler tarafından ötekileştiriliyor olması, onların birbirine olan bağlılığını artırmak gibi doğal bir sonuç doğurmuştur. Bu sebeple endogaminin (iç evlilik) katı bir şekilde uygulandığı gözlemlenmektedir (Okan, 2018, s. 96). Bu durum beraberinde her Anşa Bacılının birbiriyle hem kan hem de inanç bağına dayanan bir akrabalık ilişkisiyle bağlı olduğu gerçeğini doğurur. Öte yandan topluluk üyelerinin dışardan yapılan evlilikler sadece hoş karşılanmaz aynı zamanda düşkünlük sebebi sayılır (Özgen, 2019, s. 109). Evlilik aynı zamanda topluluğun bir ferdi olarak tanımlanma anlamına da gelir; kişiler evlenene kadar, toplumun tam anlamıyla bir üyesi sayılmaz (Selçuk, 2012, s. 170). Bireysel aile bağlarının yanında tüm Anşa Bacılı köyleri ayrı ayrı aile olarak kabul edilir ve görgü cemlerine Anşa Bacılı olsa dahi başka köyden birinin girmesi yasaktır. Sır kavramının önemli olduğu Anşa Bacılılarda her köyün tıpkı her aile gibi sırları vardır (Selçuk, 2017, s. 138).

Evlilik meselesiyle birlikte göze çarpan bir diğer mesele de kadının toplum içerisindeki yeridir. Anşa Bacılılara göre onların diğer Alevilerle arasındaki farklardan biri de kadının konumudur. Diğer Alevi topluluklarında da kadına saygı olduğunu ancak kendilerindeki kadar olmadığını belirtirler (Okan, 2018, s. 134). Ancak buradan Anşa Bacılıların ‘anahan’ bir toplum modeline sahip olduğu anlamı çıkarılmamalıdır. Kadın ya da daha spesifik haliyle ‘Bacı’ cem töreni sırasında, diğer Alevilerde gözlemlenmeyen bir şekilde cemi yürüten Baba’nın yanına oturacak kadar önemlidir fakat Baba’dan daha önemli ve onun üstüne karar verici bir pozisyonda değildir.

Yine de topluluğun ve ocağın adını bir kadından aldığı da düşünüldüğünde, Türkiye’deki diğer tüm topluluklara göre ‘Bacı’nın, yaşı söz konusu olmadan, hatırı sayılır derecede saygı gördüğü ve önemsendiği gözlemlenebilir. Bu noktada ‘sıradan’ köylü kadın ile inanç önderinin eşi olan ‘Bacı’ arasında da önemli bir fark olduğunu belirtmek gerekir. Anşa Bacılılarda inanç önderliğiyle herhangi bir bağı bulunmayan

kadınlar, diğer Alevi topluluklarındaki kadınlardan daha önde veya daha geride değillerdir.

Kadın söz konusu olduğunda değinilmesi gereken bir diğer önemli husus da Anşa Bacılı kimliğini yansıtan ve bunun için 'belki de ilk başvurulan etnik gösterge' olan Anşa Bacılı kadınların giydiği 'saya' adlı kıyafettir (Okan, 2018, s. 139). Saya, sadece dışarıya karşı bir kimlik göstergesi değil, topluluk içinde de bir statü veya durum bildiricisidir: inançsal törenlerle gündelik yaşamda giyilen sayalar ayrılırken, kadınların yaşı veya medeni durumlarına göre de farklı kumaşlardan yapılan sayalar giydikleri gözlemlenmiştir (Özgen, 2019, s. 175,176).



Şekil 1: Saya: Anşa Bacılı geleneksel kadın kıyafeti

2.4.2. Anşa Bacılıların Doğa ile İlişkisi

Her kırsal toplulukta olduğu gibi Anşa Bacılılar da doğa ile iç içe yaşamının getirdiği belirli pratikler sergilemektedir. Ancak onları diğer topluluklardan farklı kılan tutum, doğa ile kurulan ilişkinin inanç-toplum ilişkisi ekseninde de gözlemlenebilmesidir. Esasında Anadolu'nun birçok yerinde eski uygarlıklardan bu yana görülen 'doğanın kutsiyeti' kavramı, Anşa Bacılılarda sıradan bir saygı unsurunu aşır, çeşitli yaptırımlarla yargılanan ve korunan inançsal bir norm halini almıştır.

Örneğin suyun kutsiyeti ön sıralarda gelir. Suya çöp dökmek, tükürmek, farklı vesilelerle kirletmek en büyük suçlardan biridir. Suya işemek ise görgüde ceza alıracak kadar önemli bir toplumsal suç kabul edilir (Özgen, 2019, s. 69).

Toprak da su kadar önemlidir ancak Anşa Bacılılar için kendi köylerinin toprağı çok daha önemlidir. Burada temel mesele toprağın 'ürün veren', 'doyuran' özelliklerinden ziyade yine inançsal saiklerdir. Köylerinin toprağına kutsiyetini veren ise Anşa Bacı ve Veli Baba'nın bu topraklarda gezmiş olmasıdır. Yeni doğan çocukların bu toprakla belenmesi ve ölenlerin yine bu toprağı gömülmesi sebebiyle toprağı ayrı bir önem biçtiklerini ifade ederler. Hava karardıktan sonra toprağın mühürlendiğini, bu sebeple kazma vurulmaması gerektiğini düşünen Anşa Bacılıların, gündüz vakti toprağı bellerken her kazma vuruşta Anşa Bacım/Veli Babam diyerek toprağın asıl sahiplerine seslenildiğini gözlemlenmiştir (Özgen, 2019, s. 62-64).

Anşa Bacılıların bölgedeki diğer topluluklardan farklı uygulamalarından biri de doğanın başrolde oynadığı 'Ficek' bayramıdır. 7 çeşmeden suyun, 7 ağaçtan da çiçeğin alınarak bir kazan içinde kaynatıldığı bu bahar bayramı her yılın Nisan ayında yapılmaktadır. Çiçeklerin toplanması ve suyun alınması aynı zamanda inançsal bir seremoniye dönüşür ve bu esnada köyün aşığının bağlaması eşliğinde semah dönülür, "rıızalık alınır". Ayrıca bayram etkinlikleri sırasında köyün gençleri ve aşığı çeşitli dağ ve su kenarlarını gezip bağlama çalarlar ve semah dönerler (Özgen, 2019, s. 61,62,148). Anadolu'nun neredeyse her yerinde benzeri bahar bayramları görülmekle birlikte bahar bayramının neredeyse tamamının inançsal ritüellerle birlikte kutlanması Anşa Bacılılara özgüdür.

Anşâ Bacılıların doğayla ilişkili ritüellerinden biri de yerel hekimlik pratikleridir. Köylerde bulunan ‘otacı’ların çeşitli otlardan yaptıkları ilaçlarla hastalıklara deva bulmaya çalıştığı gözlemlenmiştir. Aynı zamanda bu otacılar leylek pisliğinden ürettikleri ‘parpılama’ denilen tütsüleriyle ve yine Anadolu’nun hemen her yerinde görülen kurşun dökme gibi uygulamalarla nazar vb. inançlara karşı koruyucu uygulamalarda da bulunmaktadır (Özgen, 2019, s. 239).

2.4.3. Anşâ Bacılılarda Ateş ve Ocak Kültü

Yukarıda Aleviliğin senkretik bir inanç olduğunu ve tarihsel izleğinde birçok farklı inançtan etkilendiğini belirtmiştim. Bu inançların birçoğunu ateşin önemli bir rol üstlendiği kadim İran ve Mezopotamya dinlerinin oluşturduğu düşünülmektedir. Belki de bu sebeple, ateş Anadolu Aleviliğinde özgün ve önemli bir rol oynamaktadır.

Anşâ Bacılılar için de ateşin ve onun evi olan ocağın kutsiyeti hem eski Türk kavimlerinin hem de Aleviliğin etkisiyle perçinlenmiştir.

Yanan ateşin üzerine su dökülmesinin veya tükürülmesinin büyük bir günah olduğu düşünülen Anşâ Bacılı toplumunda, bu günahın cezası görgü ceminde verilmektedir. Ateşi söndürmek için kül veya toprak kullanan Anşâ Bacılılar, kül ile farklı bir ilişki kurarlar. Onlara göre soba söndürüldükten sonra külünün yanında yatılmaz. Köyde kül dökülen ayrı bir alan bulunur ve bu alandan gece geçilmez. Bu alanın tekinsiz bir yer olduğunu düşünürler (Özgen, 2019, s. 70).

Ocak ise hanenin kendisini temsil eder. Anşâ Bacılılar, aile büyüklerinden kalan eşyaları emanet olarak nitelendirir ve kutsiyet atfederler. Yine de atalardan kalan bir evin yeniden yapılması gerekiyorsa, bu işlem ocak ve evin kapısı değiştirilmeden yapılır (Selçuk, 2017, s. 134).

Emel Esin (1991, s. 49,104) Orta Asya’da yaşayan kadim Türklerin kozmonolojisini incelediği çalışmasında eşik ve ocağın ayin yeri sayıldığından bahseder. Bununla birlikte ocağın -tıpkı Anşâ Bacılılarda olduğu gibi- evin ortasında olduğunu, aş pişirme yeri olmasının yanı sıra otağda yaşayanların birliğinin simgesi olduğunu belirtir.

2.4.4. Anşa Bacılılarda Ölüm ve Cenaze Ritüelleri

Ölüm ve cenaze ritüelleri, Anadolu coğrafyasında genellikle İslam itikadına göre düzenlendiği ve birbirine benzediği için, çok önemli folklorik unsurlar olarak görülmeyebilir. Ancak Anşa Bacılılar birçok konuda olduğu gibi ölüm ve cenaze ritüelleri konusunda da çevre topluluklarda göre farklı pratikler sergilemektedirler.

Onları ölüm konusunda farklı kılan unsur, yukarıda da değindiğim gibi tenasüh(reenkarnasyon) inançlarının diri ve etkili bir şekilde duruyor olmasıdır. Tenasüh inancının etkili olması da çeşitli ölüm ve cenaze pratiklerinde belirleyici rol oynamaktadır.

Anşa Bacılılarda ölü, İslam inancında olduğu gibi sadece kefenle gömülmez. Cesedin altına çul, yastık, battaniye gibi onu rahat ettirecek eşyalar konulurken, üzerine ise yorgan örtüldüğü gözlemlenmiştir. Ölen kişi çıplak değil, yeni kıyafetleri giydirilerek kabre konur. Bununla birlikte sevdiği eşyalar da kişiyle birlikte gömülür. Kefen niyetine ise 'cecim' denilen bir kilime sarılır (Selçuk, 2017, s. 156; Kenanoğlu & Onarlı, 2002, s. 242; Okan, 2018, s. 206).

Anşa Bacılı olmayanların cenaze törenlerine katılması toplum tarafından yasaklanmıştır. Bu sebeple araştırmacılar, doğrudan gözlemlerle değil, görüşmecilerin anlattıkları üzerinden cenaze törenini tarif ederler. Buna göre cenaze sırasında Kur'an ayetlerine ve dualara rastlanılmamakla birlikte bunun yerine deyiş ve duaz imamlar okunmaktadır (Özgen, 2019, s. 135).

Üst paragraflarda anlatılanlar genel bir duruma işaret etse de her Anşa Bacılı aynı ritüellerle defnedilmez ya da uğurlanırken aynı kavramlar kullanılmaz. Toplumda artı değer ve meta birikiminden kaynaklı bir zenginlik ve sınıflaşma gözlemlenmemiş olsa da inançsal açıdan kast sistemi olarak değerlendirilebilecek bir gerçeklik oluşmuş durumdadır.

Buna göre tarikat lideri olan 'Baba', onun eşi 'Bacı' ve ailenin diğer üyeleri, özellikle Baba'nın yaşamadığı köylerde dini sorumlulukları üstlenen 'Sofu' gibi inançsal önderler için 'Hakk'a yürüdü' veya göçtü gibi tabirler kullanılır ve bu kişiler 'yol şehidi' olarak görüldüğü için cenazeleri yıkanmaz. Dini görevi ve bağı bulunmayan 'sıradan' Anşa Bacılılar için ise 'öldü' kavramı kullanılır. Bu kavram kullanımları sadece aradaki

kast farkını belirtmek için değil, aynı zamanda inançsal bir gerçeğe işaret etmek için de kullanılmaktadır. Örneğin 'Hakk'a yürümek' tabiri sadece yolun en ulusu için kullanılır çünkü onun dünya üzerindeki devrinin bittiğine ve artık tanrıyla bir olduğuna inanılır. Ancak ölen kişi, yukarıda da bahsettiğim tenasüh inancı gereği 'Hakk'a yürümemiş', dünyaya bir daha gelmek ve devrini tamamlayarak olgunlaşmak üzere ölmüştür (Özgen, 2019, s. 135).



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ALEVİLİK VE MÜZİK

3.1. Müzik ve İnanç İlişkisi Bağlamında Alevi Müziği

Müzik ile inanç ilişkisi, muhtemelen müziğin ortaya çıkışıyla birlikte başlar. Cenk Güray (2012, s. 2,3) müzik ve inanç ilişkisinin tarihselliğini ve birlikteliğini şu sözlerle özetler:

“Geleneksel üretimin işlevselliğini içinde barındıran müzik, sonraki dönemlerde doğaüstü ile ilişki kurmanın da başlıca anahtarlarından biri olmuş, dinlerin kurumsallaşma süreci ile dinî mûsikî yapılarının evrimi aynı çerçevede devam etmiştir.”

Peki, Alevi müziği olarak tarif ettiğimiz tür tam olarak nereye tekabül eder? Müziğin algılanışı ve icrası, oluşma şekli, onun sosyal bağlamı üzerinden bir değer yaratır. Onun ifade ettiği “deneyim, fikir, duygulanım, tonal yapılanma ve sembollerin” farklı kültürlerde farklı sonuçlar ve duyular vereceği düşünülmelidir (Hargreaves, 1986’den akt. Özdemir, 2016, s. 90-91). Öyleyse Alevi müziğini yine “deneyim, fikir, duygulanım, tonal yapılanma ve sembollerin” ortaklığı çerçevesinde değerlendirebiliriz. Bir müzik türünü, herhangi bir dini/etnik/politik grupla aidiyeti bağlamında ele almak; o grubun kendi iç dinamiklerinin bütünüyle bahsedilen müzik türüne yansımaları, kültürel ve kimlik kodlarının belirli müziksel motiflerle belirtilmesini, ortaya çıkan sound’un sadece topluluk bireylerince değil, topluluğun dışında kalan bireyler tarafından dahi o kültürle ilişkilendirilmesini gerektirir. Bu çerçeveden bakıldığında ‘Alevi müziği’ olarak tanımlanabilecek bir türden rahatlıkla söz edilebilir.

3.1.1. Alevi Müziği ve Kimliği

Schopenhauer, müziğin transandantal bir gerçekliği ifade ettiğini ve bu gerçekliğin bilimsel bir kavrayışla açıklanamayacağını savunur. Ona göre müzik, aşkın

bir gerçekliğe sezgi sağlar. “Anlaşılan şey dile getirilemez, fakat yine de bilinebilir. Ve böylece müziğin anlattığı şey gerçek felsefeye dönüşür.” (Aktaş, 2012, s. 45-46) Günümüz icracılarının, müzikle genel olarak bu denli felsefi bir bağ kurduğu tartışılabilir ancak Aleviliğin müzikle olan ilişkisi, tam olarak Schopenhauer’ un perspektifi üzerinden incelenebilir. Aleviler için müzik, çoğu zaman bir ibadet formunda “aşkın bir gerçekliğe sezgi sağlar” ve Aleviliğin başat kimlik ibarelerinden biri olarak karşımıza çıkar.

Alevi müziğini, Aleviler açısından önemli kılan temel gerçeklik, müziğin sadece ibadetin bir parçası olmasından ziyade kimi zaman ibadetin kendisi, kimi zamansa en önemli kimlik göstergesi olmasıdır.

Öte yandan müzik, Alevilik için sadece kültürün ve kimliğin billurlaşmış bir çıktısı değil, aynı zamanda inancın kendisine yön veren, örneğin zamanın döngüsel algılanmasında rol oynayan bir etken ve bağlayıcı unsurdur (Erdoğan, Levendoğlu , & Güray, 2020, s. 93)

Jean During (1995, s. 85-89’den akt. Özdemir, 2016), Alevilerin başlıca kimlik işaretinin Alevi müziği olduğunu aktarır. Benzer bir şekilde Jan Asmann (2015, s. 23’den akt. Erdoğan, Levendoğlu , & Güray, 2020, s. 110)’a göre Alevi topluluğunun kendini ‘biz’ olarak tanımlama süreci ve ‘biz’e olan aidiyet bağlamıyla birlikte kendini algılayış şekli, genellikle müzik üzerinden ortaya konmaktadır.

3.1.2. Alevi Müziği Ve Sözlü Kültür

Müziği Aleviler açısından kutsal kılan esas emareler, sadece müziksel ifadeler veya müziğe atfedilen tanrısallık ile açıklanamaz. Müziğin ibadet ve kültür içerisindeki başat rolünü üstlenmesinde, en az onun kadar ‘söz’ün de önemli olduğu görülmektedir. Aleviliğin gelişim dinamikleri incelendiğinde, bir önceki ana başlıkta da incelendiği gibi, her ne kadar yazılı kaynakların varlığından söz edilse de bu kaynaklara geçmişten günümüze bütün bir Alevi toplumunun tabii olduğunu veya Alevilerin tamamının bu kaynaklardan haberdar olup, dinsel rutinlerini bunlara göre gerçekleştirdiğini söyleyemeyiz. Bu noktada, müziğin sözle birlikte toplumsal kültür ve tarih taşıyıcılığı devreye girer. Özetle, Alevi müziği Alevi ‘söz’ünden, edebiyatından bağımsız değerlendirilmemesi gerekir.

Ayhan Erol (2015, s. 13,106-107), Alevi müziğinin ne olduğunun belirlenmesinde müzik ve metin arasında ayırım yapmanın yararlı olabileceğini, metinlerin Alevi müzik birliğini sağlayan yegâne araç olduğunu savunur. Bununla birlikte önceki kuşaklardan gelen bilgi birikiminin anımsanması, korunması ve aktarılması sayesinde sözlü kültürün varlığını sürdürebildiğini belirtir.

Burada bir parantez açıp sözlü kültür aktarımı ve müzik ilişkisinin sadece bir taşıyıcılık ekseninde buluşmadığını ve aynı zamanda sadece Aleviliğe özgü olmadığına değinmek gerekiyor. Örneğin Cenk Güray (2012, s. 49), “Eski Mezopotamya müziği, epik şiirin ritmik ve simetri içeren yapısından etkilenmiştir.” diyerek müziğin sadece sözü taşımadığını, sözden etkilenerek biçimlendiğini belirtir. Benzer bir şekilde Polin (1954’den akt. Güray, 2012, s. 49-50), şiirlerin her bölümünde kendini düzenli olarak tekrar eden son satırların, şiire eşlik eden ezginin benzer bitişine dair bir zemin hazırladığını savunur.

Walter Ong (2020)’un Hint Vedalarından, Japon kültürüne, Somali klasik müziği ve şiirine kadar yaptığı ‘müzik yardımıyla ezberlenen binlerce dizelik şiirlerin eksiksiz aktarımı’ tespiti, üzerine yapılmış bilimsel bir çalışma olmasa da muhtemelen Alevi müziği ve edebiyatı için de geçerlidir. Sözlerin eksiksiz aktarımı meselesi tartışmalı olsa da sonradan bulunan tarihi yazılı kaynaklar ile sözlü kültür vasıtasıyla aktarılmış eserlerin tutarlılığı bu bilgileri haklı çıkarır niteliktedir.

Alevilikte müziğin önemi, yukarıda tartıştığım gibi sözle birlikte berraklaşır. Ayhan Erol (2015, s. 103) bu tespiti şu şekilde özetler: “‘Söz’ söyleme, söylenen sözü dinleme, onları tekrarlama ve yeniden oluşturmaya hakim olma, ya da kalıplaşmış deyişlerle özgün deyişler oluşturma, ortak geçmişe tek vücut bakıp katılma, Alevi aidiyet zincirinde en önemli öğrenme yöntemidir.”

Alevi müziği ve söz ilişkisini pratikte incelediğimizde ise çoğu müziksel formun edebi metni olmadan düşünülemeyeceği sonucuna varıyoruz. Alevi müziğinin ve kültürünün en önemli ürünlerinden biri olan ve aşağıda detaylı olarak incelemeye çalışacağım ‘semah’ performansının ‘Kırklar Semahı’ gibi sözden arındırılmış, çalgısal çıktıları bulunsa da Alevi müzisyenlerine göre sözsüz bir semah türünün olması mümkün değildir. Söz, semah formunun başat unsurunu oluşturur (Ersoy, 2019, s. 43).

3.2. Alevi Müziğinin Temel Yapıtaşları

Alevilerin müziksel ürünlerine tarihsel olarak bir başlangıç atfedilemese de kimi araştırmacılar tarafından eski Türk kültürünün bir uzantısı olduğu düşünülür (Onatça, 2007, s. 47; Reinhard & Pinto, 2019, s. 25). Onatça'nın bakışının yanı sıra Ayhan Erol (2015, s. 134), dilsel açıdan dört farklı grubun varlığı söz konusu olsa da Alevi gruplarının genellikle Türkçe ve Kürtçe konuşan topluluklar olduğuna değinir ama Alevi müziğinin dil açısından sınıflandırılmayacağını çünkü tüm metinlerin Türkçe olduğunu belirtir. Bununla birlikte Ulaş Özdemir (2016, s. 104) Anadolu Aleviliğiyle benzer geleneklere sahip olup, Türk olmayan, İran'da yaşayan Ehl-i Haklar veya Balkanlarda yaşayan Bektaşiler gibi toplulukları göz önünde bulundurarak Türk kültüründen ziyade Anadolu civarında şekillenen Alevi düşüncesinin bu müzik türünü şekillendirdiğini savunur.

Alevi müziğinin başlangıç noktasına dair kesin kanıtlarla konuşmasak da tarihsel süreciyle ilgili bazı tespitler yapabiliriz. Jacques Attali (2005, s. 15), müziğin insan toplumlarına paralel olarak geliştiğini, onlarla biçimlenip, onlarla değiştiğini savunur. Bu tespitin Alevi müziği için de geçerli olduğu düşünülebilir. Örneğin 16.yy'dan önce On İki İmam (Düvazdeh İmam-Duaz İmam) veya Kerbela olayıyla ilgili temalara rastlamak neredeyse imkânsızdır (Çamuroğlu, 2000). Yukarıda Safevi-Kızılbâş hareketiyle birlikte Anadolu Aleviliğinin çehresinin değiştiğini ve günümüze kadar uzanan son inançsal formunu aldığını belirtmiştim. Öyleyse 16. Yüzyıl ile giren bu kavramlar Alevi müziğini de etkilemiş olmalı çünkü Kerbela olayı için yazılan mersiyeler ve On İki İmamlar için yazılan Duaz İmamlar, başlı başına Alevi müziğinin alt türlerini oluşturmaktadır. Bu savdan yola çıkarak da Alevi müziğinin diğer toplumsal dinamiklerden bağımsız olarak tamamen ve doğal olarak inanç eksenli ve Cem ibadeti ekseninde geliştiği söylenebilir.

Ulaş Özdemir (2016, s. 91), bir üst paragrafta anlattığım savı şu şekilde özetlemektedir:

“Ritüel ve müzik icrası bağlamında kavramsal Alevi müziğini tanımlamak, Aleviliğin inançsal birliğine vurgu yapmayı da gerektirir. Bu açıdan inançsal birliğin temel göstergesi olan cem ibadeti, Alevi müziği açısından bir dayanak noktasıdır. Bütüncül bir form olarak cemde icra edilen tüm müzikal unsurlar, Alevi müziğinin temel referansları olarak tüm Alevi coğrafyasında icra edilir.”

3.3. Alevi Müziğinin Alt Türleri

Alevilik yalnızca bir inanç değil aynı zamanda hayatın tüm bileşenlerini içine alan bir dini, siyasal, kültürel ve toplumsal yapılanmadır. Bu yapılanmanın merkezinde ise Alevi yaşantısının tüm dinamiklerini belirleyen cem ibadeti yer almaktadır (Yıldırım, 2018, s. 260,261).

Aleviliğin neredeyse tüm toplumsal normları belirleyen cem, aynı zamanda Alevi müziğinin tüm alt türlerinin belirlenmesinde başat rol üstlenir, cem ibadeti boyunca icra edilen farklı eserler, Alevi müziğinin alt formlarını oluşturur. Bu formlar Deyiş/Nefes, Semah, Duaz-ı İmam, Miraçlama ve Tevhit olarak beş ana başlık altında incelenebilir.

3.3.1. Deyiş/Nefes

Alevi olmayan topluluklarca da kullanılan deyişler, Anadolu'da geniş bir kullanım alanı bulunan genel bir şiir biçimidir. Tasavvuf inancı ve tarikat ilkelerini anlatan eserlerin genel adı olarak bilinirken, şehir Bektaşileri tarafından genellikle 'nefes' olarak adlandırılırlar.

Duygulu (1997, s. 26), deyişleri ritmine göre serbest ritimliler ve usullüler olarak ikiye ayırmaktadır. Ezginin giriş, orta veya son kısmında serbest ritimli bölümlere rastlanabileceğini belirten Duygulu, usullülerinse genel olarak 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 zamanlı olarak kullanıldığını aktarır.

3.3.2. Semah

Hem bir dans türü hem ezgisel bir form olması hem de cem ibadetinin önemli bir kolu olması sebebiyle Semah, Alevi müziğinin en önemli unsurlarından biridir.

Kimi bölgelerde semah'a halk dilindeki fonetik farklılıklardan dolayı "sema, zamah, zemah" da denmektedir (Yönetken, 1966, s. 79). Alevi kültürel kimliğini görünür kılan imgelerin başında gelen semah, "bir kültürel performans içinde gömülü ve bağımlı bir fenomen iken günümüzde bir müziksel tür olarak bağımsız bir konum almıştır." (Ersoy, 2019, s. 38,46)

Alevi mitolojisinde Muhammed'in miraca yükselmesi sırasında 'kırklar meclisi'ne uğraması, burada bir üzümün suyunu sıktıktan sonra kırkların 'Ya Allah' diyerek semah dönmeye başlaması, semahın miladını belirler. Gökyüzünde uçmak, evrenin dönüşüne atıfta bulunmak, turnalar gibi uçmak, paylaşmak gibi anlamlar taşımaktadır (Yöre, 2011, s. 232).

Semah ritüeli, XIV. yüzyıl sonrasında Anadolu'da yaygınlaşmaya başlamıştır. Eski Türk gelenekleri ve Horasan-İran coğrafyasında şekillenen bir İslam anlayışının etkisiyle ortaya çıkan semah, Abdalân-ı Rum topluluklarının bulunduğu coğrafyalarda yaygınlık göstermiştir (Güray, 2012, s. 17-18). Aşık Ali Paşa'nın oğlu Elvan Çelebi'nin kaleme aldığı "Menakıb'ul-Kudsiye fi Menasbi'l-Ünsiye" isimli menakıpnamede, bir Vefai dervişi olan Dede Garkın ve müritlerinin semah döndüklerinden söz edilir (Özdemir, 2016, s. 59)

Semah, bir müziksel tür olarak incelendiğinde, icra edildiği bölgelere göre farklı özellikler gösterebilmektedir. Örneğin Ayhan Erol (2018), semahlarda tonal/makamsal değişikliğin batıda yaşayan Tahtacı Alevilerinde yaygın olduğunu ancak Gaziantep ve Kahramanmaraş bölgelerinde örneklerinin görüldüğünü, doğu semahlarının karakteristiğinin ise tartımsal ve düzümsel katmandaki değişimler olduğunu savunur. Benzer bir şekilde Okan Murat Öztürk (2005) de, semah müziğinin usul değişimli ve karar perdesi değişimli olmak üzere başlıca iki kategoride değerlendirilebileceğini belirtir. Öztürk'e göre usul değişimli semahların 'ağırlama'dan 'çarh' bölümüne doğru giderek artan tempo içerisinde usul değişimi meydana gelmektedir.

Semah kelimesi, kimi yörelerde fonetik farklılıklarla dile getirilir ancak yine de 'semah' tan farklı bir çağrışımı bulunmaz. Halil Bedii Yönetken

3.3.3. Duvaz İmam/ Duvazdeh İmam

Farsça on iki anlamına gelen 'duvazdeh' kelimesinden ismini alan bu form, Alevi toplulukları arasında duaz-ı imam, duvaz imam, düvaz gibi tanımlamalarla kullanılır. Alevi inancı için oldukça önemli olan 12 imamların isimlerinin tek tek anıldığı eserler genellikle diğer türlerin sonlarına bağlanarak icra edilirler (Özdemir, 2016, s. 111).

Genellikle sade bir form ve ezgi yapısına sahip olan duvaz imamlarda 2 veya 4 ölçülük bir motifsel yapının ses ve ritim üzerindeki küçük değişikliklerle çeşitlendirilmesi yoluyla icra edilmektedir. Müziksel çeşitlilik çoğu zaman eser içindeki ölçü sayısı değişimi ve eseresin serbest ölçüyle bitirilmesiyle sağlanır (Elçi, 2011, s. 149-150).

3.3.4. Mersiye

“Ölenin iyiliklerini anıp ağlamak, onun hakkında ağıt söylemek” anlamına gelen Mersiye terimi, Aleviler dışında kalan İslam dünyasında da genel olarak bu anlamıyla kullanılmaktadır. İslam inancında ilk mersiye Kâbil’in Hâbil’i öldürmesinin ardından Âdem tarafından söylendiği düşünülür (Toprak, 2004, s. 215).

Alevi tarihsel belleğinin en büyük acılarından biri olan Kerbelâ olayı vesilesiyle mersiye kavramı Alevi inancı içerisinde sadece Kerbelâ’da öldürülen Hüseyin’in şahsında kullanılmıştır.

Mersiye’nin müziksel olarak tek bir formu olmamakla birlikte, metinsel içeriğin ağıt olmasından kaynaklı ezgilerin ağır tempoda ve/ veya usulsüz olarak seslendirildiği gözlemlenebilir.

3.3.5. Miraçlama

Miraç, sözlük anlamı olarak merdiven demektir. Aleviliğin başat yazılı kaynaklarından ‘Buyruk’ta anlatıldığı üzere Muhammed peygamberin tanrının huzuruna çıktıktan sonra gördüğü bir kubbenin kapısına gitmiş, kapının ardındaki ‘Kırklar Meclisi’ ile tanışmış ve burada başından bir takım mistik olaylar geçmiştir. Yine anlatıya göre Kırklar Meclisi’nin piri Ali, rehberi Cebrail’dir. Bu anlatı, Buyruk metninin farklı coğrafyalarda tespit edilen tüm kayıtlarında bulunmaktadır (Bozkurt, 2020, s. 22-27).

Yukarıdaki anlatının şiirleştirilip ezgilendirildiği türlere ‘Miraçlama’ denmektedir. Onatça (2007, s. 52)’ya göre miraçlamaların ezgisel yapıları, sözün epik karakterine uygun olarak mistik bir ifade taşır. Ulaş Özdemir (2016, s. 113)’e göre ise miraçlamaların ezgi yapısı, ezginin icra edildiği yöre veya ocağa göre değişmekle birlikte,

sözel içeriği çoğunlukla uzun dörtlüklerden oluşmaktadır. Öyle ki cemlerde yer alan en uzun şiir ve müzik formu miraçlamadır.

3.3.6. Tevhit

Tevhit, İslam inancı içerisinde tanrının birliğini ifade eder ve bu bilginin zihin ve kalp yoluyla kabulünü şart koşar (Özler, 2012, s. 18-20). Alevi inancı içerisinde ise tanrının birliğinden daha çok tanrıyla bir olmayı anlatır.

Genellikle 2 veya 4 zamanlı olan tevhitler, ritmik bir yapıda ve cem katılımcıları tarafından yüksek ve coşkulu bir sesle okunur. Katılımcıların ellerini dizlerine vurarak ritme eşlik ettiği tevhit formunun nakaratlarında genellikle “La İlahe İllahlah” sözleri geçer (Özdemir, 2016, s. 114).

3.4. Cem İbadetinde Kullanılan Çalgılar

Aleviliğin temel ibadet alanı olan ve Alevi inançsal ritüellerinin birçoğunun uygulandığı Cem, Alevi müziğinin de dayanak noktasını oluşturmaktadır. Cem ibadeti sırasında kullanılan temel çalgı çoğunlukla bağlamadır. Çok nadir olmakla birlikte bağlamanın kullanılmadığı ayinler görülebilir ancak bu bağlamanın hem Cem için hem de Alevilik için olan önemine gölge düşürmez. Kimi yörelerde bağlamayla birlikte başka çalgıların icra edildiği de gözlemlenmiştir ancak bu çalgılar yöresel etkilerle ibadete dahil olur. Bu sebeple Cem ibadetinde kullanılan çalgılar başlığı bağlama ve diğer çalgılar olmak üzere iki ayrı başlık altında incelenecektir.

3.4.1. Bağlama

Alevilik ve müziğin birbirine oldukça bağlı ve birbirini diyalektik olarak etkileyen iki unsur olduğuna ve müziğin Alevilik açısından bir kimlik işareti olduğunu yukarıdaki başlıklarda değinmiştim. Bu ilişki içerisinde bağlama, simgesel önemiyle hem Alevi toplumunun kendi kolektivitesi içinde hem de Alevi olmayanların gözünde Alevilikle

özdeş bir çalgı haline gelmiştir. Alevi toplumu içerisinde ‘Telli Kuran’ olarak da bilinen bağlama, bu tanımlamayla sözlü kültür aktarımındaki başat rolünü gözler önüne serer.

Bağlamanın tarihsel atasının ‘kopuz’ çalgısı olduğu düşünülmektedir. Kimi eski kaynaklarda –tıpkı bugün bağlamanın Alevilerce gördüğü saygı gibi- kopuzun da öpüp başa konduktan sonra çalındığına ve yüksek yerlerde saklandığına rastlanmaktadır. Kopuz, 17.yy’dan itibaren, muhtemelen geçirdiği biçimsel değişiklikler sebebiyle, yaygın olarak Farsça ‘saz’ veya Türkçe ‘bağlama’ terimleriyle tanımlanmaya başlamış ancak kopuz terimi Anadolu’da tamamen unutulmamış, muhtelif bölgelerde kopuz adında çalgılara rastlanmaya devam edilmiştir (Ekim, 2002, s. 3-39)

Bağlama aynı zamanda fiziksel bölümleriyle Alevilik inancının köşe taşlarının metaforik bir yansımasıdır. Teknesi Ali’nin gövdesini, sapı Zülfikarı, 12 teli veya 12 perdesi 12 imamı, bam teli ise Muhammed’i temsil etmektedir (Markoff, 1986, s. 48’den akt. Erol, 2015). Bağlamanın Aleviler için kutsallığı bununla kalmaz, Bedri Noyan (2010’dan akt. Özdemir, 2016, s. 94)’ın anlatısı, bağlamanın kutsallığının tanrısal bir boyuta çıktığının örneğidir:

“Tanrı’nın Elest Bezmi (Bezm-i Elest) bir sazın teline dokunuştur. Sazın teline dokunan bir kişi, ondan yeteneğine uygun (kabiliyeti üzere) bir ses alır. Elest Meclisi’nde de Tanrı ruhlara: “Ben sizin rabbiniz değil miyim” diye sorunca, onlar da “Evet” diye yanıt vermişlerdir. Bu diyalogda, Tanrı’nın sorusu sazı teline vurulan mızraptır. Ruhların yanıtı ise bir ses veriştir.”

3.4.2. Diğer Çalgılar

Yukarıda da bahsedildiği gibi Alevi inancının temel ve sembol çalgısı bağlama olsa da Anadolu’nun farklı bölgelerinde cem ibadeti sırasında çalınan farklı çalgılara da rastlanmaktadır.

Amasya bölgesinde bağlama ile birlikte ya da tek başına keman çalınmaktadır. Bölgede kemane olarak adlandırılan çalgı, genellikle Anadolu’nun diğer bölgelerinde de görüldüğü gibi –Karadeniz kemençesi gibi- diz üstünde çalınır. İzmir’de Bademler köyünde bağlamanın yanı sıra ud da kullanılırken Antalya bölgesindeki Tahtacı Alevilerinde kabak kemanenin de kullanıldığı gözlemlenir (Erol, 2015, s. 117).

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ANŞA BACILI OCAĞI MÜZİKSEL PRATİKLERİ

Müzik, diğer tüm topluluklarda olduğu gibi Anşa Bacılılar açısından da doğumdan ölüme kadar geçen sürecin bir parçası olurken, yaşamsal pratiklerin yanı sıra bir Alevi ocağı olması hasebiyle inançsal etkinliklerde de sürekli kullanılan bir motif olmuştur. Bu anlamıyla müzik topluluk tarafından önemsenir ancak tıpkı diğer kültürel ve folklorik öğelerde olduğu gibi Anşa Bacılıların müziksel pratiklerinin veya müziğe, enstrümanlara bakış açısının ihtiva ettiği farklılıklar bulunmaktadır.

4.1. Anşa Bacılarda Müziksel Yaklaşımlar

Yukarıda detaylarıyla bahsedildiği üzere Anşa Bacılılar, Osmanlı yönetimi ve çevresindeki topluluklar tarafından çeşitli yargılarla itham edilerek dışlanmış, bunun sonucu olarak geliştirdiği refleksler neticesinde kapalı bir topluluk yapısına bürünmüştür. Bu yapının, gözlemleneceği üzere Anşa Bacılıların müziksel ürünlerinin dış kültürlerle etkileşime geçerek farklılaşmasını engellerken elde olan müzik pratiklerinin korunmasını sağladığını düşünmekteyim.

Müziksel ürünleri incelemeyen önce, Anşa Bacılıların müzikle olan iletişimlerine dair alan ve literatür araştırmalarından edinilen bilgilerin aktarılması, konuya dair bir altyapının oluşmasını sağlayacaktır.

4.1.1. Dünyasal Müziğe Yaklaşımları

Anşa Bacılıların müzikle olan iletişimlerinde, çevre topluluklara -hatta neredeyse tüm Anadolu coğrafyasına- göre en büyük farklılığı, yaşamlarının herhangi bir bölümünde asma davul çalgısını kullanmamalarıdır. Bunun sebebi olarak iki farklı görüş bulunur. Bir görüşe göre Hubyar Ocağı'ndan ayrılarak Anşa Bacılı Ocağı'nı kuran Veli Baba, ayrışma öncesinde davulculuk(tablacılık) yapmaktadır. Ocağa karşı tutum alan çevredeki topluluklar onu 'Davulcu Veli' olarak adlandırmaya başlayınca ocak fertlerinin tepkisi davul ve halayı yasaklamak hatta günah saymak olur (Okan, 2018, s. 99,100). Bu

meseleye diğer bir yaklaşımı alan araştırması sırasında görüşülen Aşık Dursun zer, Kerbel Olayı sırasında İmam Hüseyin ve askerlerinin öldürülmesi sonrasında Yezid bin Muaviye ve ordusunun kutlama için davul çaldığını, bu sebeple Anşa Bacılıların davulu günah kıldığını aktarmıştır.

Her iki koşulda da davul ve diğer ritim enstrümanlarının kullanılmıyordur, Anşa Bacılıların özellikle düğün ve diğer kutlamalarda bağlama algısına yönelmesine yol açar. Alan araştırması sırasında görüşülen Aşık Halil Hançer de eski düğünlerin  gün üç gece yapıldığını ve sadece bağlama kullanıldığını aktarmıştır. Ancak bağlama tek başına yeteri kadar yüksek sesle icra edilemediği için bu kutlamalarda 5-6 aşık birden almak zorundadır. Aşağıda detaylarıyla inceleneceği üzere Anşa Bacılıların müzikleri, genellikle ritimsel olarak belirli bir kalıp takip edilerek icra edilmemektedir. Bu durumda aşıkların toplu icralarının nasıl olduğuna dair soru işaretleri oluşur ancak günümüz Anşa Bacılı düğünlerinde bu ritüel uygulanmamaktadır bu sebeple toplu icra gözlemlenememiştir.

Yine düğünlerde farklı bir halk müziği formu olarak nitelendirilebilecek ve okuyucunun aşağıda dikte edilmiş bir örneğini bulabileceği *Seher Dğme Havası* icra edilmektedir. Bu eserler, Aşık Dursun zer'in aktardığına göre isminden de anlaşılacağı üzere seher vakti düğün yapılan evin damında yine 5-6 aşığın birlikte alıp söyleyerek köy ahalisini uyandırdığı icralardan oluşmaktadır.

4.1.2. İnançsal Müziğe Yaklaşımları

Çalışmanın başından bu yana aktarıldığı üzere Anşa Bacılılar etnik veya siyasi bir topluluk olmaktan öte inançsal bir topluluk olarak nitelendirilebilir. Bu bağlamda yukarıda bahsedilen kültürel farklılıkların müzik-inanç ilişkisi perspektifinde de etkileri bulunmaktadır.

Anşa Bacılılar, Alevi müzik kültürünün en önemli ifadelerinden biri olan *deyiş* formunu *ayet* olarak adlandırmaktadır. Bu adlandırmayı yapan tek topluluğun Anşa Bacılılar olduğu tartışmalıdır çünkü Duygulu (1997)' ya göre Sivas'ta da *ayet* tabiri kullanılır ancak Sivas'ta kullanan topluluğun ismine dair bir ibare kullanmadığı için Sivaslı Anşa Bacılılar olup olmadığını netleştirilememektedir. Yine Gani Pekşen (2013,

s. 52) de Tokat'ın bazı yörelerinde bir kuşak öncesi insanların *deyiş* yerine *ayet* kelimesini kullandığını belirtir ancak spesifik bir topluluk ismi vermez.

Anşa Bacılı Ocağı'nın inanç önderlerinden Yusuf Kurt, *ayet* tabirini kullanma sebebini açıklarken ocağın inançsal yaklaşımından da bir kesit sunar. Anşa Bacılılara göre her insanın içinde bir tanrı vardır ve insana güzel sözü söyleten tanrının kendisidir. Bu durumda aşıkların dizelerindeki özellikle didaktik sözler tanrı kelimidir, yani *ayettir*.

Yine Yusuf Kurt'a göre genel olarak Alevi literatüründe Cem ayini sırasında cemlerde bağlama çalıp söyleyenler için kullanılan *Zakir* terimi yanlıştır çünkü bu terim *zikretmek* kökünden gelmektedir. Kurt, bunun yerine *Cem Aşığı* tabirinin kullanıldığını aktarmıştır.

Alevi inancının ve kimliğinin en önemli temsillerinden birini oluşturan bağlama, Anşa Bacılılar için önemli olmasının yanı sıra tanrısal bir dokunuşu da temsil eder. Alan araştırması sırasında görüşülen ve Anşa Bacılılarla olan yakın temasıyla birlikte topluluk üzerinde gözlem ve araştırmalarda bulunmuş Zile Belediyesi Kültür Müdürü Necmettin Eryılmaz, yapılan görüşmede Anşa Bacılıların bağlamanın kutsallığına olan inançlarını vurgulamak için aktardığı anekdotta hasta yatağında olan bir inanç önderi için "12 sazınan figan ettik, yine de dedeyi kurtaramadık" denildiğini aktarmıştır.

4.2. Anşa Bacılıların Müzik Pratikleri

Bu bölümde, 2022 yılının Ekim ve Kasım aylarında, Tokat ili Zile ilçesinde ve Yozgat ili Kadışehri ilçesi Yavuşhan köyünde Anşa Bacılı Ocağı'na mensup aşıklarla yapılan derleme çalışmasından elde edilen eserlerin notasyonu ile birlikte analiz çalışmaları yer alır ancak eserler doğal frekans ve aralıklar üzerinden değil Türk Halk Müziği ses sistemine göre dikte edilmiştir. Derleme çalışması 4 aşıkla, farklı yer ve zamanlarda yapılmıştır. Eserlerin derlenmesinin yanı sıra söz konusu aşıklarla *yarı yapılandırılmış görüşme* yöntemiyle görüşülmüş, eserlerin topluluk açısından ihtiva ettiği önem ve türlerine dair sorular sorulmuştur. Bu sorulara verilen cevapların bir kısmı yukarıdaki konu başlıkları altında incelenmiş, bir kısmı ise eser analizleri kısmında incelenecektir.

4.2.1. Aşık Halil Haçer ile Görüşme

1962 yılında Yozgat ili Sarıköy ilçesinde doğan Halil Haçer 30 yıldır bağlama icracılığı yapmaktadır. Asıl mesleği demirciliktir ancak şu an yaşadığı Zile’de düğünlerde profesyonel müzisyenlik yaparak hayatını idame ettirmektedir. Bağlama çalmayı babası Cuma Haçer’den öğrenmiş ve 30 yıldır bağlama çalmaktadır.

Halil Haçer’den derlenen 5 eser aşağıda verilmiştir.



4.2.1.1. 'Kusur Benden İhsan Senden Ya Ali' Adlı Eserin İncelenmesi

KUSUR BENDEN İHSAN SENDEN YA ALİ

Yöre: Tokat/Zile
Kaynak Kişi: Halil Haçer

Derleyen: Rahmi Can Gür
Derleme Tarihi: Ekim 2021
Notaya Alan: Rahmi Can Gür

6

12

Serbest Ölçü

A lim_____

14

8/16

Sen ke rem ki A li sin____de ya rat____tın bi zi hü____ya rat tın bi zi_____

16

Ku sur ben den ih san____da sen den____yaA A li hü____pi rim yaA_____

22

li_____ Bi lü rüm gü na hum da had den den

28

faz la hü____had den den faz la_____ku sur ben den ih san____sen den ya A li

34
hü _____ hü _____

40

46 Serbest Ölçü
A lim _____

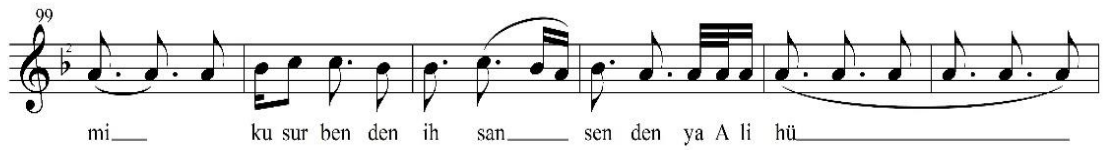
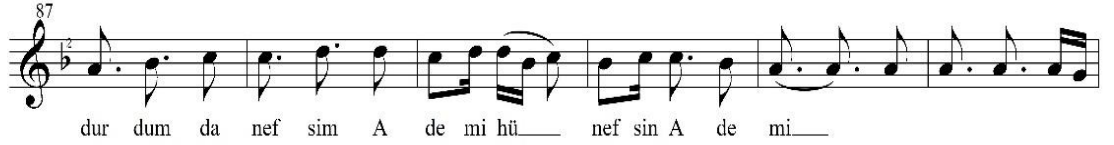
49
Man sur Ab da lı nan _____ da bu da _____ ra dur dum hü _____ bu da ra dur dum _____

51
Cüm le küs tah lı ğı da ö züm de bil dim hü _____ ö züm de bil

57
dim _____ Dok san de ve yü kü de gö fer nen

63
gel dim hü _____ gö fer nen gel dim _____ ku sur ben den ih san _____ sen den ya A li

69
hü _____ hü hü ya A li



117
Mtiş kü lüm var mür şü___ dîn var de mim var hü___ pi rim de mim

123
var___ ku lol nyl ku sur da___ el bet ben

129
de var hü___ el bet ben de var___ Gü nah ka rım

135
he sa___ bım da kan da var hü___ pi rim kan da var___ ku sur ben den

141
ih san___ sen den ya A li hü___ hü hü

147

153
Ben de bil dim

159
küf i___ çin den i şı mi hü___ pi rim i şı mi___

165
Gur bet e ke sal dım da ga rip ba şı mı hü— gar rip ba şı

171
mı— Ko lay ca da ya ra— da nın i

177
şı ni hü— pi rim i şı ni— ku sur ben den ih san— sen den ya A li

183
hü— hü hü

189

195
A lim—

Serbest Ölçü
201
Şar kü fün i çin— de Sof' oğ— lu bil lah hü— Sof' oğ lu bil lah—

203
Ku lun ku su ru nu da mah ve der Al lah hü— mah ve der Al

209

lah — Sen ke rem sa hi bi sin de be A li ul lah hü —

214

be A li ul lah ku sur ben den ih san — sen den ya A li —

219

4.2.1.1.1. ‘Kusur Benden İhsan Senden Ya Ali’ Adlı Eserin Melodik Yapısı

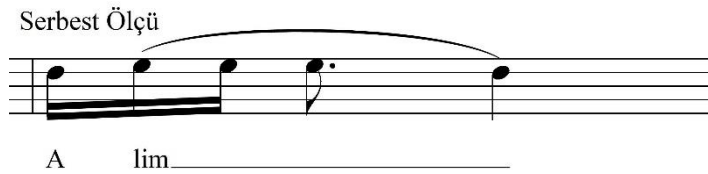
Eserin ses dizisi, aşağıda görüldüğü gibidir:



Şekil 2: ‘Kusur Benden İhsan Senden Ya Ali’ adlı eserin ses dizisi

Uşşak makamında icra edilen eserin melodik yapısı incelendiğinde pestteki genişlemenin bir çeşni olduğu, eserin düğâh perdesinde karar verdiği gözlenmiştir. Yine eserin en tiz sesi olan hüseyini perdesi sadece vokal girişinin nida bölümlerinde kullanılmaktadır.

Eser, Geleneksel Türk Halk Müziği (GTHM)’nde benzerlerini çokça görmediğimiz 8/16 (3+3+2)’lık ana ritim kalıbı üzerinden icra edilmektedir. Giriş sazının ardından 13. ölçüye tekabül eden serbest usullü, Anşa Bacılı müziğinin karakteristik ezgi kalıbı olarak nitelendirilebilecek ters glissandolu ‘Alim’ nidası ile söze başlanmaktadır (Şekil 3). Eserin bu bölümü aynı zamanda eserin en tiz sesi olan hüseyini perdesine çıkılan tek bölümdür.



Şekil 3: ‘Kusur Benden İhsan Senden Ya Ali’ adlı eserde “Ali’m” nidası

6 kıtadan oluşan eserin 1., 2., 3. ve 6. kıta başlarında ‘Alim’ nidasının ardından serbest ölçüyle gelen ilk dizinin ardından 8/16’lık ana ritmine dönüş yapmaktadır. Ana ritme döndüğünde ise sürekli olarak ırak perdesinden neva perdesine çıkarak burada geçirdiği ezgisel çeşitlilikten sonra karar perdesine iner ve bu perde üzerinden ara saz bölümüne geçer (Şekil 4).



Şekil 4: ‘Kusur Benden İhsan Senden Ya Ali’ adlı eserde ara saz bölümü

4 ve 5. kıtalarda ise ters glissandolu ‘Alim’ nidası kullanılmadan, ara saz sonrasında ritmik farklılık yaratmadan söze başlanmıştır. Bitişler ise yukarıdaki tanımlamayla paralel ilerlemiştir.

Eserin vokal icrasında yapılan ezgisel çeşitliliğin ve hançerelerin yoğunluğu göze çarparken, bağlama icrasının vokal sırasında dizi içerisindeki seslerde ritmik kalıpları uyguladığı, vokale bire bir eşlik etmediği gözlemlenmiştir.

4.2.1.1.2. ‘Kusur Benden İhsan Senden Ya Ali’ Adlı Eserin Edebi Yapısı

Eserin sözleri aşağıda verilmiştir:

(Alim)

Sen kerem ki Ali’sin de yarattın bizi hü, yarattın bizi
Kusur benden ihsan da senden Ya Ali’m hü pirim ya Ali
Bilirim günahım da haddinden fazla hü haddinden fazla
Kusur benden ihsan senden Ya Ali’m hü, hü

(Ali’m)

Mansur Abdal’ınan da bu dara durdum hü, bu dara durdum
Cümle küstahlığı da özümde bildim hü, özümde bildim
Doksan deve yükü de göfernen geldim hü, göfernen geldim
Kusur benden ihsan senden Ya Ali’m hü, hü hü Ya Ali

(Ali’m)

Kendi yedeğime de aldım devemi hü, aldım devemi
Bağlandım durdum da nefsin Adem’i hü, nefsin Adem’i

Günahkarım da kabul da eyle töbemi hü, pirim töbemi
Kusur benden ihsan senden Ya Ali'm hü, hü

Müşkülüm var mürşidim var demim var hü, pirim demim var
Kul olmuş kusur da elbet ben de var hü, elbet bende var
Günahkarım hesabımda kan da var hü, pirim kan da var
Kusur benden ihsan senden Ya Ali'm hü, hü

Ben de bildim küf içinden işimi hü, pirim işimi
Gurbet ele de saldım da garip başımı hü, garip başımı
Kolayca da yaradanın işini hü, pirim işini
Kusur benden ihsan senden Ya Ali'm hü, hü

(Ali'm)

Şarküfün içinde Sofuoğlu billah hü, Sofuoğlu billah
Kulun kusurunu da mahveder allah hü, mahveder allah
Sen kerem sahibisin de be Aliullah hü, be Aliullah
Kusur benden ihsan senden Ya Ali'm hü

Eser sözlerinin müzikle uyum sağlanması için kullanılan '-de', 'hü', '-ki' gibi ekleri ve aynı dizenin tekrar eden ikinci bölümleri göz önünde bulundurulmadığında, eserin genellikle 11'li hece ölçüsüne sahip olduğu bazen 12 heceye taşmalar yaptığı görülmüştür. Bahsi geçen taşmalara ise genellikle kıtaların serbest ölçüyle okunan ilk dizelerinde rastlanılmaktadır.

Metnin şiirsel form yapısı incelenmeye çalışılmış ancak 5+6, 6+5 gibi sistemli olarak ilerleyen bir form tespit edilememiştir.

Metin, anlam bakımından incelendiğinde ise Anşa Bacılıların inançsal özgünlükleri karşımıza çıkmaktadır. Yukarıda bahsedildiği gibi, özellikle eski Alevi topluluklarında bulunan, Ali'nin tanrının tezahürü olması inancı, incelenen eserin en çarpıcı temalarından biridir.

“Sen kerem ki Ali’sin de yarattın bizi hü, yarattın bizi” dizesiyle başlayan eser, yaratıcının Ali olduğunu kabul eder. Her kıtanın sonunda bulunan “Kusur benden ihsan senden Ya Ali’m” dizesi ise, eser boyunca ana temayı oluşturan; kusurlu olma, günahkâr olma haline karşı Ali’den istenen medetin özetidir.

Eserin müziksel formu, Anşa Bacılı jargonuyla tanımlanırsa ‘ayet’ olarak nitelendirilebilir. Söz yazarı olan Sofuoğlu, yukarıda bahsedildiği gibi Anşa Bacılı ocağının ulu ozanıdır.



4.2.1.2. 'Çiçek Olsam Da Şu Alemde Açılısam' Adlı Eserin İncelenmesi

ÇİÇEK OLSAM DA ŞU ALEMDE AÇILSAM

Yöre: Tokat/Zile
Kaynak Kişi: Halil Hançer

Derleyen: Rahmi Can Gür
Derleme Tarihi: Ekim 2021
Notaya Alan: Rahmi Can Gür

Serbest Ölçü

Ca nım

Çi çek ol sam da a nam şu a lem de a çıl sam

Ağ la ma fir gat lı da gö nül ağ la ma (ey)

13
ca num aḡ la ma_____ aḡ la ma(ey)_____

14

15
İs ma yı la da i nen de a nam_ kur ban ko çol_____ sam_____

16
Aḡ la ma fir gat li da gö nül aḡ la ma_____ ey

17
ca num aḡ la ma_____ aḡ la ma(ey)_____

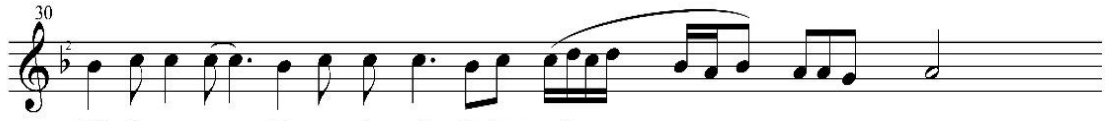
18

20

23



A lım _____



Git tin am ma_ hiç ge le cek ha lım yok _____



Bi re tek nen de tu tu na cak da lım yok _____



gü lüm da _____ lım yok _____ da lım yok



Bur da ö len le re de ca nım or_ da _____ ö lüm yok _____



Ağ la ma fir gat lı da gö nül ağ la ma _____ ey

36
ca nim aḡ la ma_____ aḡ la ma(ey)_____

37

39

42

45

48
A lim_____

50
Süt lü can lar da ça lu nur du her_ ge_____ ce

51
İ nil ti li de çi kar dı meh ra ca_____ pi rim meh ra ca_____ meh ra ca

67
A lim _____

69
Ab dal de dem de at la rı mız e ğer len di _____

70
Ge lin ol duk da___ ki la vuz lar do nan di _____

71
Pi rim do nan___ di _____ do nan di _____ (ey)

72

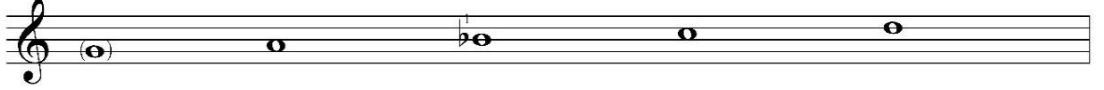
73
Gıt mi yon mu da gi di ci den de___ ge lol du _____

74
Ağ la ma fir gat lı da gö nül ağ la ma___ ey

75
ca nım ağ la ma___ ağ la ma(ey) _____

4.2.1.2.1. ‘Çiçek Olsam Da Şu Alemde Açılısam’ Adlı Eserin Melodik Yapısı

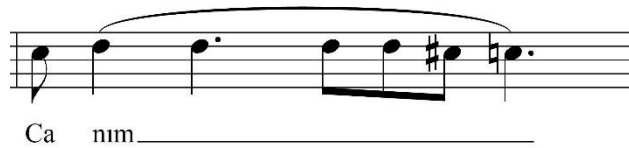
Eserin ses dizisi, aşağıda görüldüğü gibidir:



Şekil 5: ‘Çiçek Olsam da Şu Alemde Açılısam’ adlı eserin ses dizisi

Uşşak makamında icra edilmiş olan eser, sadece saz bölümlerinde rast perdesine uğrarken vokal bölümleri 4 ses aralığı üzerinden icra edilmiştir. İcra sırasında rast perdesine gitmek için ezgisel bir çabanın olmadığı, serbest usullü eserin saz bölümlerinde ritmik bir küme yaratmak için diğer tellere de vurulurken rast sesinin alındığı gözlemlenmiştir. Bu sebeple genel olarak düğâh perdesinden neva perdesine kadar olan aralığın kullanıldığı söylenebilir.

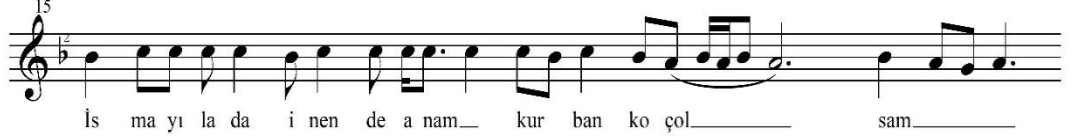
Anşa Bacılı müziğinin karakteristik ezgi kalıbı olan kıta başlarında kullanılan nida ve bu nidayı uygularken kullanılan ters glissando, bu eserde de karşımıza çıkmaktadır ancak ilk söz girişinde ‘canım’ olarak vurgulanan nida, diğer kıta başlangıçlarında ezgisel ve ritmik formunu bozmadan ‘Alim’e dönmüştür:



Şekil 6: ‘Çiçek Olsam da Şu Alemde Açılısam’ adlı eserde ‘Canım’ nidası

Vokal icrası sırasında ezgi takibi bire bir olmasa da özellikle dize sonlarında her heceye bir vuruş gelecek şekilde bağlama icrasının yapıldığı gözlemlenirken kıtaların 1. ve 3. dizelerinin sonları eserin ikinci derecesi olan segâh perdesinde asma kalış sergilemiş, ardından bağlama icrasıyla karar perdesi olan düğâh’a inilmiştir (Şekil 7). Bu durum bölüm sonu olarak nitelendirilebilecek 2. ve 4. dizelerde hem vokal hem bağlama

icrasının karar perdesinde buluşmasıyla sonlanmaktadır. Ezgisel yapının bütünlüğü düşünüldüğünde her kıtanın iki bölümlü olarak icra edildiği söylenebilir.



Şekil 7: ‘Çiçek Olsam da Şu Alemde Açılısam’ adlı eserde Dügah perdesine iniş.

Eser baştan sona kadar usulsüz olarak icra edilmiştir ancak bu usulsüzlüğün içerisinde zaman zaman 6/8(3+3)’lik ritmik kalıplara denk gelinmiştir. Özellikle saz bölümlerinde 3 veya 4 ölçü 6/8’lik kalıp uygulanmasının ardından 2/8’lik motiflerle karar sesinin vurgulandığı görülmüş, söz bölümlerinin sonlarında ise yine 6/8’lik ritmik boşluklar verildiği tespit edilmiştir.

4.2.1.2.2. ‘Çiçek Olsam Da Şu Alemde Açılısam’ Adlı Eserin Edebi Yapısı

Eserin sözleri aşağıda verilmiştir:

(Canım)

Çiçek olsam da anam şu âlemde açılısam
Ağlama fırgatlı da gönül ağlama, canım ağlama, ağlama
İsmail’e de inen de anam kurban koç olsam
Ağlama fırgatlı da gönül ağlama, canım ağlama, ağlama

(Ali’m)

Gittim amma da hiç gelecek halım yok
Bir eteknen de tutunacak dalım yok, gülüm dalım yok, dalım yok
Burda ölenlere de canım orda ölüm yok

Ağlama fırgatlı da gönül ağlama, canım ağlama, ağlama

(Ali'm)

Sütlü canlar da çalınırdı her gece

İniltilli de çıkardı mihraca, pirim mihraca, mihraca

Bizi de attılar da anam da bir uçtan uca

Ağlama fırgatlı da gönül ağlama, canım ağlama, ağlama

(Ali'm)

Abdal Dedem de atlarımız eğerlendi

Gelin olduk da kılavuzlar donandı, pirim donandı, donandı

Gitmiyon mu da gidiciden de gel oldu

Ağlama fırgatlı da gönül ağlama, gönül ağlama, ağlama

Anşa Bacılı müziğinin kalıpsal ezgilerinin yanı sıra, vokal icrasında da kalıplaşmış belirli uygulamaları bulunmaktadır. Bu uygulamalardan en fazla göze çarpanı, bu eserde de görüldüğü gibi '-de', '-da', '-ki' gibi bağlaçların ve 'Alim', 'Canım', 'Anam' gibi tamamlayıcı sözcüklerin sıklıkla kullanılmasıdır. Bu öbeklerin kullanımı yerine bir önceki hecenin uzatılması formülü de uygulanabilecekken, hemen her eserde kullanımlarına rastlanması, bu uygulamayı karakteristik bir tavır haline getirmektedir.

Üst paragrafta bahsedilen eklemeleri çıkardığımızda dizelerin 11 veya 12'li hece ölçüsüne sahip olduğunu tespit etmekteyiz. Eklemeler dahil edildiğinde ise örneğin ilk kıtanın hece sıralaması 14, 12, 15, 12 gibi bir sonuç vermektedir. Bu durum irticalen icranın sonuçlarından biri olarak değerlendirilebileceği gibi diğer eserlerle birlikte incelendiğinde hece ölçüsüne bağlılık kavramının toplulukta olmadığı sonucuna da ulaşılabilir. 19.yy tekke şairlerinden Abdal Dedem'in kaleme aldığı şiir, müziksel formla birlikte değerlendirildiğinde 'ağıt' olarak nitelendirilebilir. Aynı zamanda Abdal Dedem'in bir Hubyar Ocağı müridi olması, Anşa Bacılıların Hubyar ile kurdukları tarihsel bağın müziksel anlamda da devam ettiğinin bir göstergesi olarak düşünülebilir.

4.2.1.3. 'Gideceğim Ben Köyüme' Adlı Eserin İncelenmesi

GİDECEĞİM BEN KÖYÜME

Yöre: Tokat/Zile
Kaynak Kişi: Halil Hançer

Derleyen: Rahmi Can Gür
Derleme Tarihi: Ekim 2021
Notaya Alan: Rahmi Can Gür

5

10

13

18

23

28

Gi de ce ğim ben sı la ma (cy) Da ğlar ka rın kalk tı mo la

33
Gi de ce ğim ben kö yü me da ğ lar ka rın

38
kalk tı mo la_ Çi çek ko kan yay la lar_ da (ey)

43
i bi bik ler öt tü mo la(ey)

48

53
Ol maz ol sun böy le gur bet_

58
_ A na ya ba ba ya has ret Gün le rim ge

63
çi yor fer yad fel lek ba na sat tı mo la(ey)

68

73
Hep ha ya lim

78
Hep düş le rim durmaz a__kar göz yaş la rim

83
E şim dos tum yol daş la rim Ha li li u__ nut tu mo__la

88

rastladığımız dize sonlarında gırtlaktan gelen ve sesli harfleri ‘ey’ olarak bitiren motiflere sık rastlanılmaktadır.



Şekil 9: ‘Gideceğim Ben Köyüme’ adlı eserde ‘ey’ bitirişi.

Eser, 5/8(2+3)’lik ritim kalıbı içerisinde icra edilmiştir.

4.2.1.3.2. ‘Gideceğim Ben Köyüme’ Adlı Eserin Edebi Yapısı

Eserin sözleri aşağıda verilmiştir:

Gideceğim ben sılama

Dağlar karın kalktı m’ola

Çiçek kokan yayların

İbibikler öttü m’ola

Olmaz olsun böyle gurbet

Anaya babaya hasret

Günlerim geçiyor feryat

Felek bana sattı m’ola

Hep hayalim hep düşlerim

Durmaz akar göz yaşlarım

Eşim canım yoldaşlarım

Halil’i unuttu m’ola


8’li hece ölçüsüyle kurgulanan metin, ‘Güzelleme’ formunda yazılmış pastoral bir şiirdir. Eserin söz yazarı olan icracı Halil Hançer, mahlas kullanmayı tercih etmemiş ancak son kıtanın son dizesinde kendi adını kullanmıştır. /aaba/ /ccca/ /ddda/ kafiyeye şemasına sahip olan eser, klasik aşık tarzı şiirin örneklerinden biridir.

Dizeler, müzik cümlesi olarak kendi içinde bölünmemiştir ancak her cümle, aynı zamanda bir müzik cümlesi olarak tasarlanmıştır.

Melodik inceleme kısmında da bahsedildiği gibi, Anşa Bacılı şiir ve müzik geleneğinin dışında olan eserde, diğer icralarda rastlanılan bağlaçlara rastlanılmamıştır.

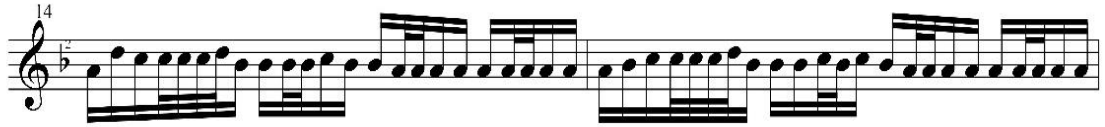


13




Bir_ se mah ey_____le yek ca nım Ve lim aş kı na

14



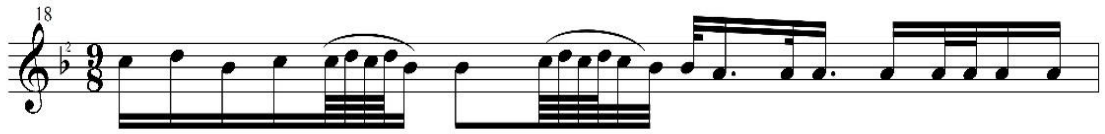
Serbest Ölçü

16



Yol lu hu nu a lan_ lar_ ca nım_____ yo la gi der ler

18




Gev her a lır da_ gev he_____ ri ni sa tar lar

19




Gev her a lır da gev he_____ ri ni sa tar lar

21




Aşk yü zün den c_____ me lek ler_____ se mah tu tar lar

22

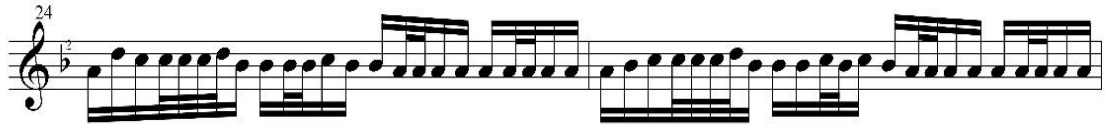


Bir_ se mah ey_____le yek ca nım A lim aş kı na

23



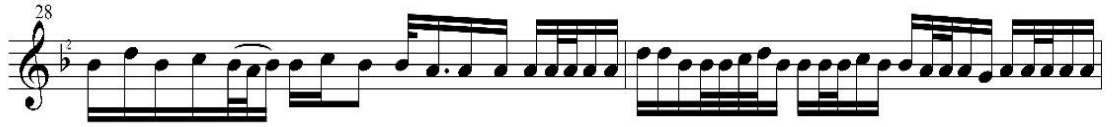
Bir_ se mah ey_____le yek ca nım Ve lim aş kı na



Kul him met üs ta_____ dım ca nım_____ ça lı nan saz lar



Gel sin se mah et_____ sin ca nım ge lin ler kız lar



Gel sin se mah et_____ sin ca nım ge lin ler kız lar



Cüm le si nin de_____ ba şı_____ ha ka ni yaz lar



Bir_ se mah ey_____ le yek ca nım A lim aş kı na



Bir_ se mah ey_____ le yek ca nım Ve lim aş kı na



Bir se mah ey_ le yek a lim aş kı na ge_____ l Gel_____

35
Gül ye rin de şim di so na gaz ler ca nım Gö nül ar____ zet

39
dü____ ğü____ ye ri ar zu lar_____ A li hü_____

45

51

57

62
Şu kar şı ki'a lan lı Da ğı gör dün mü_____ Rüz ga rı nı bul muş da

67
e ği____ lip gi der____

73
A kan____ su lar dan da ib ret ak dın mı_____ Yü zü____ nü

78



yer le re sü rü__ yüp gi der

84



90



Şu kar şı ki yay la mın cıl ga yol

95



la rı_____ Çağ la yıp i__ ni yor de re__ su la rı

100



Sen bir ku zu__ ol da

105




ben de bir ko yun_____ Be ra__ ber ge__ çi rek ba ha_____ rı

110



ya zı

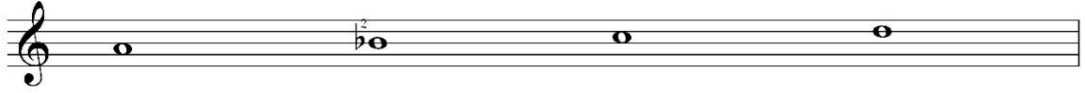
115



Pir sul tan ab__ da lım bu da böy__ l'o lur bu da__ böy l'o lur

4.2.1.4.1. ‘Hubyar Sultan Semahı’ Adlı Eserin Melodik Yapısı

3 bölümden oluşan eser, üç farklı diziyeye sahiptir. İlk bölümde kullanılan dizi aşağıdaki gibidir:

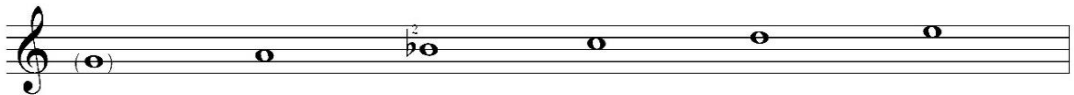


Şekil 10: ‘Hubyar Sultan Semahı’ adlı eserin birinci bölüm ses dizisi.

Görüldüğü üzere Uşşak dörtlüsü üzerinden icra edilen ilk bölüm, rast perdesine hiç uğramaz veya uğrama hissiyatı vermez. Birinci ve üçüncü dize sonlarında vokal çargâh perdesinde asma kalış yapıp, dizinin ikinci derecesi olan segâh perdesinde bağlama aracılığıyla karar verirken, ikinci ve dördüncü dize sonlarında vokal ve bağlama, karar sesi olan dügâh perdesinde buluşur. Bu anlamıyla kıtaların iki bölümlü icra edildiği söylenebilir.

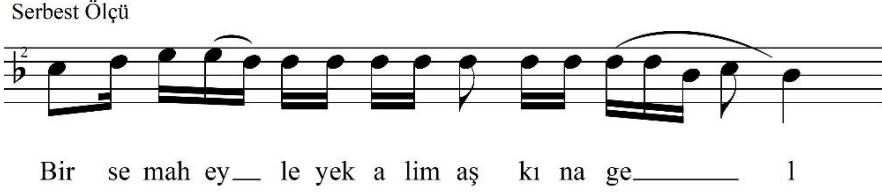
Başlangıçta 2/4’lük ritimde bir giriş ezgisi yapan icracı, Anadolu semahlarının temel ritmik yapısı olan 9/8’lik bölümlerle saz bölümüne başlar. Söz bölümünün girişinde, kıtaların ilk dizelerinde kendini yenileyen biçimde usulsüz giriş yapılır, sonrasında ise giriş saz bölümüyle aynı ritim ve ezgi yapısı, söz bölümünün devamında yeniden belirir.

İkinci bölüm yeldirmeye bağlanan ara bölüm olarak ‘canlandırma’ tabiriyle nitelendirilebilir ve dizisi şöyledir:



Şekil 11: ‘Hubyar Sultan Semahı’ adlı eserin ikinci bölüm ses dizisi.

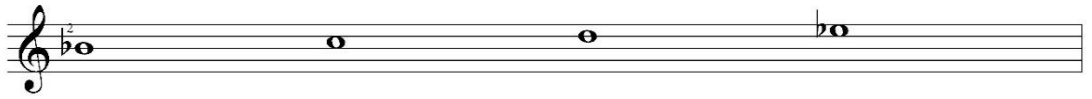
Yukarıda hüseyini dizisi verilmiş olsa da, ikinci bölüm de yine ilk bölüm gibi uşşak makamında icra edilmiştir. Bölüm başında, âşık bölüm değişikliğini belirtmek için tiz bir vurguya ihtiyaç duymuş (Şekil 12) ve hüseyini perdesi civarına yükselip ardından yine uşşak dörtlüsü üzerinde icrasını sürdürmüştür.



Şekil 12: ‘Hubyar Sultan Semahı’ adlı eserde bölüm değişikliği vurgusu.

İkinci bölüm usulsüz girişin ardından 6/8, 11/16 ve 9/16’lık ölçülerle devam eder. Teamülen serbest ölçü olarak gösterilmesi gereken bu bölüm, aşığın alt yapıda yürüttüğü ve sonuca bağladığı ritmi göstermek açısından ölçü zamanlarıyla birlikte verilmiştir. Bu bölümün ardından ikinci bölümün ana teması olan 5/8’lik tempolu ritme girilmiş ve bölüm sonuna kadar bu şekilde devam edilmiştir.

Eserin yeldirme bölümü olan üçüncü bölümde kullanılan dizi şu şekildedir:



Şekil 13: ‘Hubyar Sultan Semahı’ adlı eserin üçüncü bölüm ses dizisi.

Yukarıda gösterilen dörtlünün dışında sadece son ölçünün son notasında muhtemelen dügahta karar verme geleneğinden dolayı dügah perdesine inilmiş bunun dışında eser belirtilen diziyile devam etmiştir. Yukarıdaki diziyeye dügah perdesi de eklendiğinde makam karcıgar olacaktır ancak eserin soundu ve her dize sonunun segahta karar kılması

göz önünde bulundurulduğunda daha çok hüzzam makamı çeşnisi alınmaktadır. Yine de üçüncü bölüm için net bir makam belirlemesi yapılamamıştır.

Eser, bu bölümde ikinci bölümde de olduğu gibi 5/8'lik tema üzerinden yürümektedir ancak dize başlarında 7/8(2+2+3 veya 2+3+2), 6/8, 9/8(2+3+2+2) veya 2/4'lük ritim farklılıkları gözlemlenmiştir. Alan araştırmasında derlenen diğer eserler de göz önünde bulundurulduğunda usullü eserlerin dahi söz girişlerinde serbest ölçülerin olduğu düşünüldüğünde, Anşa Bacılı müziğinde bu giriş tarzının kalıplaşmış olduğu söylenebilir. Yine de semahın yeldirme bölümü olduğu için ve ritmin yürüyüşünün vurgulu bir şekilde belirtilmesi adına bu bölümler serbest ölçüyle değil, zamanlarıyla gösterilmiştir.

4.2.1.4.2. 'Hubyar Sultan Semahı' Adlı Eserin Edebi Yapısı

Eserin sözleri aşağıda verilmiştir:

Gelin hey erenler irfan içinde
Bir semah eyleyek canım Ali'm aşkına
Bir semah eyleyek canım Veli'm aşkına

Garip bülbül gibi canım irfan içinde
Bir semah eyleyek canım Ali'm aşkına
Bir semah eyleyek canım Veli'm aşkına

Yolluhunu alanlar canım yola giderler
Gevher alır da gevheri satarlar
Gevher alır da gevheri satarlar

Aşk yüzünden melekler semah tutarlar
Bir semah eyleyek canım Ali'm aşkına
Bir semah eyleyek canım Ali'm aşkına

Kul Himmet üstadım canım çalınır sazlar
Gelsin semah etsin canım gelinler kızlar
Gelsin semah etsin canım gelinler kızlar

Cümlesinin de başı Hakk'a niyazlar
Bir semah eyleyek canım Ali'm aşkına
Bir semah eyleyek canım Ali'm aşkına

Bir semah eyleyek canım Ali'm aşkına, gel gel

Gül yerinde şimdi sona gazler canım
Gönül arz ettiği yeri arzular
Ali'm hü

Karşiki de karlı dağı gördün mü?
Rüzgâr mı vurmuş da eğilip gider
Akan sulardan da ibret aldın mı?
Yüzünü yerlere sürüyüp gider

Şu karşiki yaylanın cılga yolları
Çağlayıp gidiyor dere suları
Sen bir kuzu ol da ben bir koyun
Beraber geçirek baharı yazı

Pir Sultan Abdal'ım bu da böyl' olur
Kişi ettiğini de elbette bulur
Alıcı kuşların ömrü az olur
Akbaba sanırsın yaşar mı yaşar

Melodik inceleme bölümünde de bahsedildiği gibi üç bölümlü bir semah formunda icra edilen eserin ikinci bölümü iki dizelik bir bağlantı bölümüdür. İlk bölümdeki tekrarlar da oluşan farklılıkları yansıtabilmek adına dize tekrarları da yazılmıştır ancak bu tekrarlar göz önünde bulundurulmadığında 3 dördlükten oluştuğu görülecektir.

Aleviliğin yedi ulu ozanından biri olarak görülen Kul Himmet'e ait olan eserin kafiye yapısı /abab/, /cccb/, /dddb/ şeklinde ilerlemektedir ve 11'li hece ölçüsüyle birlikte klasik bir koşma yapısına sahiptir. Dizelerin hem şiirsel hem de ezgisel olarak 6+5 formunda kurgulandığı görülmüştür. Alan araştırmasında derlenen diğer birçok eser gibi, dizenin kendi içerisindeki bölümlerin arasında '-de', '-da' gibi eklerle birlikte 'canım' gibi sözcükler kullanılmıştır.

Pir Sultan Abdal mahlaslı, eserin üç; şiirin ikinci bölümünde ise yine 11'li hece ölçüsü gözlemlenmektedir ancak bu bölümde taşmalar veya eksiltmelere daha sık rastlanmaktadır. Yine yukarıda bahsedildiği gibi kullanılan ekler, dizelerin kimi zaman 11 heceye tamamlanmasına kimi zaman 12 heceye taşmasına sebep olmuştur.

4.2.1.5. 'Bozathlı Hızır' Adlı Eserin İncelenmesi

BOZATLI HIZIR

Yöre: Tokat/Zile
Kaynak Kişi: Halil Hançer

Derleyen: Rahmi Can Gür
Derleme Tarihi: Ekim 2021
Notaya Alan: Rahmi Can Gür

Serbest Ölçü

Ca nim _____

Bir yav ru yol la dum da a nam gur bet el le re

Sa na e ma ne ti de bo zat lı hı zir bo zat lı hı zir A li



Se ni bek çi der ler de a nam da gur bet el le re gur bet _____ el le _____ re



Sa na e ma ne ti de bo zat li hi _____ zir bo zat li hi _____ zir A li _____



Ca nım _____



Bek çi o lup da şar kö şe de o tu ran _____ o tu _____ ran



Bun ca bu na mı şın da i şin bi ti _____ ren ca nım bi ti _____ ren _____



Şah se ne mi de ga ri bi ne de ye ti ren_____ ye tti_____ ren



E ma net sa na da bo zat lı hi_____ zir bo zat_____ lı hi_____ zir A li_____



Ca nim_____



Hak tan ge lir de kul dan ku la da zu lum yok_____ zu lum_____ yok



Var i ma num da va de si ze ö lüm_____ yok ca nim_____ ö lüm_____ yok_____

45
Sen den baş ka da ka na dım yok ko lum yok ko lum yok

46
E ma net sa na da bo zat lı hı zır bo zat lı hı zır A li

48

54

55
Ca nim

56
İlü se yin ab da lım da na sıl o la cak na sıl o la cak

57
Göz lü yom yol la rı da yav rum ge le cek ca nim ge le cek


58
İn şal lah di lek le ri miz de ka bul o la cak

59




Sa na e ma ne ti de bo zat lı hi _____ zir bo zat _____ lı hi _____ zir A li _____

60




Hı zir hub yar da yar dım ey le sin yar dım _____ ey _____ le _____ sin

61



Ha cı bek taş ve li de yar _____ dım _____ ey _____ le _____ sin

62



Yar dım ey _____ le sin ey le sin

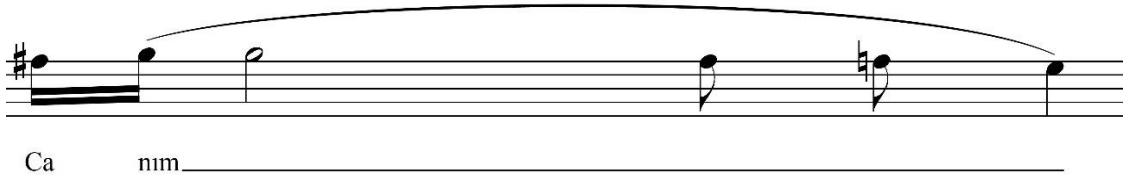
4.2.1.5.1. 'Bozathlı Hızır' Adlı Eserin Melodik Yapısı

Eserin ses dizisi, aşağıda görüldüğü gibidir:



Şekil 14: 'Bozathlı Hızır' adlı eserin birinci bölüm ses dizisi.

Çargâh makamında icra edilen eserde, sadece Anşa Bacılıların karakteristik glissandosunun uygulandığı alanda, ana sese girerken başlangıç notası olarak eviç perdesinden yola çıkılmış, sonrasında hâkimiyeti gerdaniye sesi almış ve eviçten aceme ince bir geçişin ardından hüseyini perdesinde sonlandırılmıştır (Şekil 15). Bu bölümün dışında eviç sesine rastlanılmamıştır.



Şekil 15: 'Bozathlı Hızır' adlı eserde Hüseyini perdesinde sonlanış.

Eserin söz bölümlerinin neredeyse tamamında hüseyini perdesi ağırlıklı resitatif bir yürüyüş gözlenirken, bu yürüyüşün sonunda neva perdesi üzerindeki hançerelerin ardından karar perdesi olan çargâh sesine inilmiştir.

Eserin edebi yapısının bitiminden sonra, icracı tarafından iki dize eklendiği gözlemlenmiştir. Bu son iki dizede, Anşa Bacılıların kutsal değerlerinden ve ocaklarının kökünü dayandırdıkları Hubyar Sultan'dan Hubyar Sultan kadar olmasa da 'ululardan' gördükleri Hacı Bektaş-ı Veli'den bahsedilmiştir. Özellikle Hubyar Sultan'dan bahsedilirken eser boyunca giriş nidaları dışında kullanılmayan gerdaniye perdesine ani çıkış, Hubyar Sultan ile kurulan inançsal bağın belirtilmesinin müziksel bir ifadesi olarak

değerlendirilebilir çünkü benzer bir çıkış Hacı Bektaş-ı Veli'nin geçtiği dizide bulunmaz (Şekil 16). Yine de bu iki dize, diğerlerinden farklı olarak neva perdesinde asma kalış yapar ve eser son kelimenin tekrarıyla çargâh perdesinde karar verir.

60
Hı zır hub yar da yar dım ey le sin yar dım _____ ey_ le_____ sin

61
Ha cı bek taş ve li de yar_ dım_____ ey_ le_____ sin

Şekil 16: 'Boz Atlı Hızır' adlı eserde metin bağlamında kurulan icra farklılıkları.

İcracı Halil Hançer'in 'Seher Döğme Havası' olarak tanımladığı eser bölgede aynı zamanda 'Güzelleme Havası' olarak da bilinmektedir. Anşa Bacılıların cemlerde veya özellikle düğün sabahlarında icra ettikleri önemli müziksel ürünlerinden biridir.

4.2.1.5.2. 'Boz Atlı Hızır' Adlı Eserin Edebi Yapısı

Eserin sözleri aşağıda verilmiştir:

(Canım)

Bir yavru yolladım da anam gurbet ellere
Sana emanet de boz atlı Hızır, boz atlı Hızır Ali'm
Seni bekçi derler de anam da gurbet ellere, gurbet ellere
Sana emanet de boz atlı Hızır, boz atlı Hızır Ali'm

(Canım)

Bekçi olup da şar köşede oturan, oturan
Bunca bunamışın da işin' bitiren, canım bitiren

Şahsenem'i de garibine de yetiren yetiren
Emanet sana da boz atlı Hızır, boz atlı Hızır Ali'm

(Canım)

Haktan gelir de kuldan kula da zulüm yok, zulüm yok
Var imanım da vadesize ölüm yok, canım ölüm yok, ölüm yok
Senden başka kanadım yok kolum yok, kolum yok
Emanet sana da boz atlı Hızır, boz atlı Hızır Ali'm

(Canım)

Hüseyin Abdal'ım da nasıl olacak, nasıl olacak
Gözlüyüm yolları da yavrum gelecek, canım gelecek
İnşallah dileklerimiz de kabul olacak
Sana emanet de boz atlı Hızır, boz atlı Hızır

Hızır Hubyar da yarım eylesin, eylesin

Hacı Bektaş Veli de yardım eylesin, yardım eylesin, eylesin

Aleviliğin önemli inançsal figürlerinden biri olan Hızır'dan gurbete giden oğlun/kızın sorun yaşamamasını talep eden şiirde aynı zamanda Hızır'ın insan üstü yeteneklerinden de bahsedilmiştir.

17. yy.'da yaşamış bir Bektaşî şairi olan Hüseyin Abdal'ın mahlasının bulunduğu eser, 11'li hece ölçüsüyle yazılmıştır. Müziksel etkiyi artırmak için kullanılan bağlaçlar ve 'canım', 'Alim' gibi sözcükler, hece ölçüsünün kimi zaman taşmasına yol açsa da kimi zaman 10 heceli dizelerin 11'e tamamlanmasını sağlamıştır. Dize dışında kalıp icracının yaptığı tekrarlar virgül vasıtası ile ayrılarak tekrar edilmiştir.

4.2.2. Aşık Hurşit Özkanlı ile Görüşme

Hurşit Özkanlı, 1959 yılında Yozgat ili Kadışehri ilçesi Yavuhasan köyünde doğmuştur. Yavuhasan köyü Yozgat sınırları içerisinde yer alsa mesafe yakınlığı sebebiyle Zile kültürel havzasının içinde değerlendirilebilir.

Yaşamını çiftçilik yaparak idame ettiren Özkanlı, ilköğretim mezunudur. Bağlama çalmayı çevredeki aşıkları gözlemleyerek ve kendi kendine öğrendiğini ifade etmiştir. Günümüzde icracılığını daha çok Cem ayinlerinde sürdüren bir *Cem Aşığı*dır.

Özkanlı ile yapılan görüşme sırasında yukarıda bahsedilen, köyde *Baba* olarak tanımlanan inanç önderlerinin olmadığı zamanlarda inançsal ve yaşamsal işleyişin sorumlusu olan *Sofu* da bulunmuştur. Özkanlı'nın *Sofu* odadayken yaptığı icralarda daha çekingen ancak o olmadığı zamanlarda daha özgüvenli icralarda bulunduğu gözlemlenmiştir.

Hurşit Özkanlı ile yapılan görüşmede müziksel motiflerin yanı sıra aşıklık geleneğinin modern toplumdaki yansımalarına dair izlenimler de edinilmiştir. Özkanlı bir eserin icrası sırasında sözleri unutmuş ve "*Defterin bana zararı var; Adam aldatıyor, unutuyorum.*" diyerek hayıflanmıştır. Ong, Hurşit Özkanlı'nın yaşadığı bu karmaşık durumu şu şekilde tespit eder: "*Sözlü kültürlerin ürettiği, sanat ve insanlık değerleri açısından son derece üstün sözel edimler, insan ruhuna yazının taht kurmasıyla yiter ve bir daha yaratılamaz.*" (Ong, 2020, s. 28). Benzer bir şekilde Berkley Peabody, Güney Slav halk ozanlarıyla ilgili yaptığı çalışmada okuma yazma bilmenin ozana ayak "*-daha doğrusu dil-*" bağı olduğunu belirtir. Ona göre yazı "*söylenmiş şarkıların anısından ibaret olan sözlü sanat sürecini bozar.*" (Peabody, 1975, s. 216'dan akt. Ong, 2020, s. 77)

Bu noktadan hareketle aşıkların yazılı kültürle olan imtihanının hafızasıyla birlikte üretim tekniklerini de etkilediğini, Özkanlı'nın da bu durumdan bağımsız olmadığı ve bunu yansıttığı söylenebilir.

4.2.2.1. 'Kullarını Karanlıkta Koyma Sen' Adlı Eserin İncelenmesi

KULLARINI KARANLIKTA KOYMA SEN

Yöre: Yozgat/Kadıışehri
Kaynak Kişi: Hurşit Özkanlı

Derleyen: Rahmi Can Gür
Derleme Tarihi: Ekim 2021
Notaya Alan: Rahmi Can Gür



A lim —



Ye men el le rin de Veysel Ka ra — ni Kul la rı nı ka ran lık ta ko ma sen hü —



Sen de kal dı Şu ak lu mun ça re si —



Kul la _ rı nı ka ran lık ta ko ma sen hü —



A lim — Ka ran luk der ya nın ka nı ne bil — sin Ge mi si ni yüz

35
dü ren ağ lat ma bi zi hü

40
Gel di bu gün le rim bek le rüm si zi Kul la rı nı ka ran lık ta ko ma sen hü

46

51
A lim Eyüp pey gam be ri yar dan

55
ey le yen Yu suf pey gam be ri bal dan ey le yen hü

60
Yu su fu mı sı ra sul tan ey le yen Kul la rı nı

66
ka ran lık ta ko ma sen hü

71
A lim

75
Si yah kon du bey ba ba mın kış kü ne Ker be la da o ni ki mam aş kı na hü

81
Me det mür vet yar dım ey le müş kü le

87
Kul la rı ni ka ran lık ta ko ma sen hü

92
Ya A li hü Gül yüz lü sul ta nım hü

98

103
A lim Dev rüş A lim ey dür od la

107
ra yan dım Bur da bir möh let ten eğ len din kal dın hü

112
A lim ba şum i çün sa na yal var dım Kul la rı ni ka ran lık ta

118

ko ma sen hü

4.2.2.1.1. ‘Kullarını Karanlıkta Koyma Sen’ Adlı Eserin Melodik Yapısı

Eserin ses dizisi, aşağıda görüldüğü gibidir:



Şekil 17: ‘Kullarını Karanlıkta Koyma Sen’ adlı eserin ses dizisi.

Çargâh dizisi üzerinden seyreden eser, genellikle dizinin üçüncü derecesi olan hüseyini perdesi üzerinde kurulu ezgisel motifler üzerinde seyrettikten sonra yedene yaslanarak karar sesi olan çargâh perdesine ulaşmaktadır. Evç perdesi, çargahta karar veren diğer Anşa Bacılı eserlerinde olduğu gibi, sadece dize girişlerindeki ‘Alim’ nidası sırasında kullanılmaktadır (Şekil 18). Ancak bu icrada, diğer eserlerden farklı olarak serbest usul yerine parçanın temel ritminden çıkılmadığı gözlemlenmiştir.



A lim —

Şekil 18: ‘Kullarını Karanlıkta Koyma Sen’ adlı eserde “Ali’m” nidası.

Beş kıtadan oluşan eserin ilk dört kıtası aynı seyirde giderken, icracı tarafından dördüncü kıtanın ardına saz bölümü yerine makamsal ve ritmik yapıyı bozmadan farklı bir bölüm eklenmiştir, eklenen bölümün irticalen icra ürünü olduğu düşünülmektedir. Bahsi geçen ara bölümün ardından saz bölümüyle eserin ana temasına yeniden dönülmüş ve aynı minvalde devam edilmiştir.

Ara bölümde gerçekleşen ‘Ya Ali Hü’ vurgusu dizinin en tiz sesi olan gerdaniye perdesine doğru yapılmış, ardından eserin karar sesi olan çargâh perdesine doğru yapılan ters glissando ile son bulmuştur. Ancak burada yapılan ters glissando, Anşa Bacılı müziğinin kalıp ezgi motifi olan ve dize başlarında bulunan örneklerdeki tını hissiyatını uyandırmamıştır. Bunun sebebi olarak, ilk örnekte bahsi geçen kalıp ezginin, genellikle dizinin beşinci derecesinden başlaması düşünülebilir.



Şekil 19: ‘Kullarını Karanlıkta Koyma Sen’ adlı eserde ‘Ya Ali Hü’ vurgusu.

4.2.2.1.1. ‘Kullarını Karanlıkta Koyma Sen’ Adlı Eserin Edebi Yapısı

Eserin sözleri aşağıda verilmiştir:

(Alim)

Yemen ellerinde Veysel Karani
Kullarını karanlıkta koyma sen hü
Sende kaldı şu aklımın çaresi
Kullarını karanlıkta koyma sen hü

(Alim)

Karanlık deryanın kanı ne bilsin
Gemisini yüzdüren ağlatma bizi hü
Geldi bugünlerim beklerim sizi
Kullarını karanlıkta koyma sen hü

(Alim)

Eyüp peygamberi yardan eyleyen
Yusuf peygamberi baldan eyleyen hü
Yusuf’u Mısır’a sultan eyleyen
Kullarını karanlıkta koyma sen hü

(Alim)

Siyah konu beybabanın köşküne

Kerbela'da on iki imam aşkına
Medet Mürvet yardım eyle düşküne
Kullarını karanlıkta koyma sen hü

Ya Ali hü hü,
Gül yüzlü sultanım hü

(Alim)
Derviş Ali'm eydur odlara yandım
Burda bir mühlet eğlendin kaldın hü
Ali'm başın için sana yalvardım
Kullarını karanlıkta koyma sen hü

Alevi inancının temel seslenişlerinden ve tanrı adlandırmalarından biri olan 'hü' kelimesi, icra edilen eserin dördüncü kıtası dışındaki tüm kıtalarda ikişer kere kullanılmıştır. Ancak şiirin yapısı incelendiğinde, ezgiyle bütünlük oluşturmak için bu ekleri icracının veya onun kaynak aldığı kişinin eklediği düşünülmektedir. Çünkü, 'hü' nidaları çıkarıldığında şiir neredeyse istisnasız bir biçimde 11'li hece ölçüsü kalıbına uymaktadır.

Dizelerin müzik cümlesiyle olan özdeşliği düşünüldüğünde, kendi içinde bölünmediği tespit edilmiştir. Her cümle, bir müzik cümlesine dahil olacak şekilde ilerlemiştir.

Anşa Bacılı jargonuna göre 'ayet' olarak tanımlanan eser, genel Alevi literatüründe deyiş formu başlığının altına girmektedir.

Metin anlam bakımından incelendiğinde, yine Anşa Bacılıların özgül inançsal normlarının yansımalarıyla karşılaşılır. "Kullarını karanlıkta koyma sen" şiarıyla yardım beklenen ya da "Yusuf'u Mısır'a sultan eyleyen" dizesinde görüldüğü gibi insanlar arası olayların belirleyeni olarak gösterilenin İmam Ali olduğu görülmektedir. Demek oluyor ki Anşa Bacılılar, Ali'ye peygamberlik veya ululuktan ziyade tanrısal bir kimlik biçmektedir.

4.2.2.2. 'Güzel Şahtan Bize Bir Dolu Geldi' Adlı Eserin İncelenmesi

GÜZEL ŞAHTAN BİZE BİR DOLU GELDİ

Yöre: Yozgat/Kadışehri
Kaynak Kişi: Hürşit Özkanlı

Derleyen: Rahmi Can Gür
Derleme Tarihi: Ekim 2021
Notaya Alan: Rahmi Can Gür

Güzel şah tan_____ bi ze___ bir do lu gel di

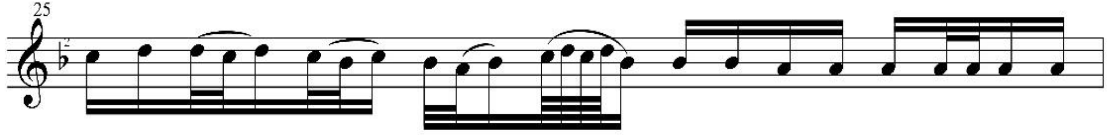
Gü zel şah tan bi ze___ bir do lu gel di Bir sen iç_ sev_ di ğimde bir de ba na ver

23



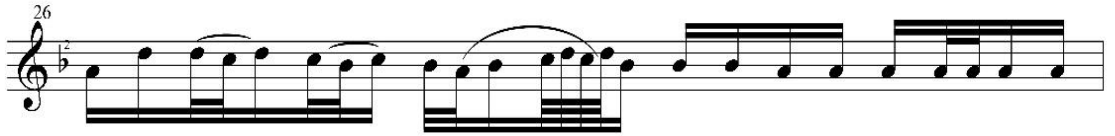
O ni ki mam nes li de____ a li so yur dan

25



Kır k la rın____ ez____ di ği____ de____ en gür su yun dan

26



Kır k la rın____ ez____ dü ğü____ en gür su yun dan

27



Bir sen iç____ sev____ di ğimde bir de ba na ver____ Bir sen iç sev dü____ ğüm bir de ba naver


29



30

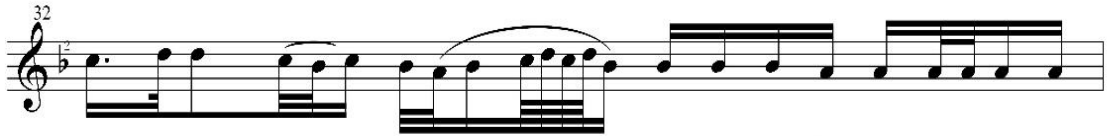


31

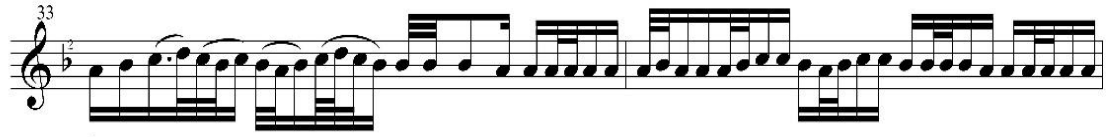


Be li ne____ bağ____ la mış da____ nur dan bir ke mer

32



Ba ğ la mış be____ li ne____ nur dan bir ke mer



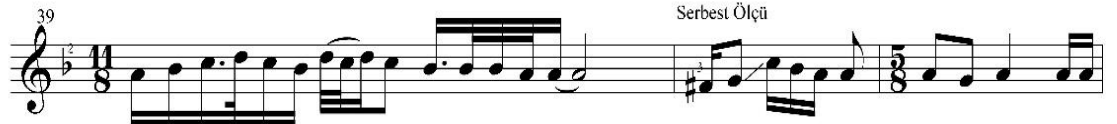
İç mi şim dol_ lu_ yu_ yü re ğim ya nar



;Her kes sev dü_ ğün den bir do lu u mar



;Her kes sev dü_ ğün den bir do lu u mar Bir sen iç sev_ di ğimde bir de ba na ver



Hay di ley li ley li ley_ li bir de ba na ver De ge_ l gel



Pir sul ta nım ha lı_ hal dan se çe ri_ m Ta hu_ da_



da_ Na ki da hi ya za rım_ Ta hu_ da da_ Na ki_

60

da hi ya za rım

66

Yar e lin den ze hir ol sa i çerim___ Bir sen iç sev di ğim

72

bir de ba na ver Yü rü a nam yü rü___ bir de ba na ver___

4.2.2.2.1. ‘Güzel Şahtan Bize Bir Dolu Geldi’ Adlı Eserin Melodik Yapısı

Eserin ses dizisi, aşağıda görüldüğü gibidir:



Şekil 20: ‘Güzel Şahtan Bize Bir Dolu Geldi’ adlı eserin ses dizisi.

Eserin neredeyse tamamı uşşak dörtlüsü içerisinde icra edilmiş, zaman zaman gerdaniye perdesi yeden olarak kullanılmıştır. Sadece birinci bölümü ikinci bölüme bağlayan kalıplaşmış ‘De gel gel’ motifi sırasında (Şekil 21) ve 54.ölçü (Şekil 22) içinde irak perdesine doğru genişlemiştir. Bu genişlemeler, aşığın o anki inisiyatifi üzerinden istisna bölümler olarak değerlendirilebilir.

Serbest Ölçü



De ge____ l gel

Şekil 21: ‘Güzel Şahtan Bize Bir Dolu Geldi’ adlı eserde ‘De gel gel’ motifi.



Ta hu____ da__

Şekil 22: ‘Güzel Şahtan Bize Bir Dolu Geldi’ adlı eserde Irak perdesi genişlemesi.

İki bölümlü bir semah niteliği taşıyan icranın benzerleri çeşitli müzik endüstrisi kayıtlarında ‘Hubyar Semahı’ ismiyle kayda geçmiştir ancak derlediğimiz eser kayda değer motifler ve yine kayda değer farklılıklar içerdiği için çalışma konusu olarak ele alınmıştır.

Eserin ana temasına bakıldığında, birinci bölümün semah ağırlama bölümlerinde oldukça yaygın olarak görülen $9/8(3+2+2+2)$ 'lik ritim kalıbıyla kurgulandığı görülmektedir. Ancak 2., 6., 8., 9. ölçülerdeki gibi $11/8$ 'lik veya $5/4$ 'lük taşmalar meydana gelebilmekte; ya da $9/8$ 'lik kalıba ek olarak $2/4$ 'lük ölçüler gelebilmektedir. Aşığın diğer icralarına bakıldığında bunun icra kabiliyetindeki yetersizliğinden değil, bir tercih olarak kurgulandığı düşünülmektedir.

Eserin ayrı olarak seslendirilmiş bir canlandırma bölümü bulunmamaktadır. Birinci bölümün temasının bitişi 40. ölçüyle gelen serbest ritimli motif ilan eder (Şekil 21) ve bu motifin ardından ikinci bölümün neredeyse tamamında izlenecek $5/8$ 'lik ritim kalıbı devreye girer.

$5/8$ 'lik kalıp başladıktan sonra sadece ikinci bölümün ilk söz girişinde serbest ölçüyle bozulur ve ardından ana ritim parça sonuna kadar devam eder.



Şekil 23: ‘Güzel Şahtan Bize Bir Dolu Geldi’ adlı eserde serbest ölçü örneği.

4.2.2.2.1. ‘Güzel Şahtan Bize Bir Dolu Geldi’ Adlı Eserin Edebi Yapısı

Eserin sözleri aşağıda verilmiştir:

Güzel şahtan bize bir dolu geldi
Bir sen iç sevdiğim de bir de bana ver
Hünkâr Hacı Bektaş Veli'den geldi
Bir sen iç sevdiğim de bir de bana ver
Haydi leyli leyli leyli bir de bana ver

Payım gelir de imamların payından
On iki imam nesli de Ali soyundan
Kırkların ezdiği engir suyundan
Bir sen iç sevdiğim de bir de bana ver

Beline bağlamış da nurdan bir kemer
İçmişim doluyu yüreğim yanar
Herkes sevdiğinden bir dolu umar
Bir sen iç sevdiğim de bir de bana ver
Haydi leyli leyli leyli bir de bana ver

De gel gel

Pir Sultan'ım halı haldan seçerim
Tahu ile Nahu dahi yazarım
Yar elinden zehir olsa içerim
Bir sen iç sevdiğim bir de bana ver
Yürü anam yürü de bir de bana ver

Eserin her iki bölümü de 11'li hece ölçüsüyle yazılmıştır. Birinci bölümün kafiye şeması /abab/, /cccb/, /dddb/ şeklinde iken, icracı sözlerin kalanını unuttuğu için ikinci bölümden sadece bir kıta kaydedilebilmiştir.

İkinci bölümün son dizesinin birinci bölümün kıta sonlarında yer alan “Bir sen iç sevdiğim bir de bana ver” cümlesi olduğu ve birinci bölümde mahlas kullanılmadığı göz önünde bulundurulduğunda ikinci bölümün, şiirsel olarak da birinci bölümün devamı olduğu düşünülebilir. Bu bölümdeki kafiye şeması bu durumda /eeeb/ olarak tanımlanabilir.

Şiir metni 6+5 formunda ilerlemektedir. Birinci bölümde 9 zamanlı yürüyen ritmin üçlüsüne 6 hece kalan bölüme ise 5 hece düşmektedir. Bu durum eserin şiirsel yapı göz önünde bulundurularak bestelendiğini göstermektedir.

4.2.2.3. 'Ali Gibi Şah-ı Merdana Düştüm' Adlı Eserin İncelenmesi

ALİ GİBİ ŞAH-I MERDANA DÜŞTÜM

Yöre: Yozgat/Kadışehri
Kaynak Kişi: Hürşit Özkanlı

Derleyen: Rahmi Can Gür
Derleme Tarihi: Ekim 2021
Notaya Alan: Rahmi Can Gür

Serbest Ölçü

Yu suf ku yu sun da zin da na düş tüm Bir leş ti__ ta lip ler gül bağ çe kil di

5
gay re ti niz yok mu um ma na düştüm

8
Fat ma a na nı n e te__ ğin tut tum

11
Ser ver Mu ham me de göz gö nül kat tım İ__ mam İla san ı nan çok me tap sat tım

15
Şah Hü se yin i le__ dük ka na düş tüm

18
Zey ne li sev dim de aş na ya yet tim

21
Ba ku rı sev dim de mü sa yip tut tum Ca fe ri sa dı ğa göz gö nül kat tım

25
Na ci der ya sın da um ma na düştüm

28
Mu sa ka_ zım i ri za ya ka vuş tum Ker be ka çö_ lün de cen ge gi riş tim

32
Ye zid or du_ suy nan hay lu sa vaş tim Ya ra_ lan dı_ si nem al ga na düş tüm

36

38
'la_ ğı na ğı_ as ker i di nu ru muz Meh di de mağ ra da giz li sır rı mız

42
Ceb ra il ö_ nün de i reh be ri miz Kırk la rın ce_ min de er ka na düş tüm

46
O ni_ ki mam der ga hın da e lim var

49
Ge ce gün düz soh be tim var de mim var Çok gü na hın var sa ne den ga mın var

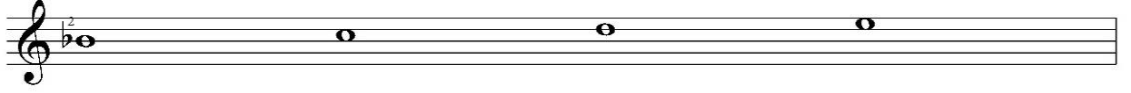
53

A li gi bi şa lu mer da na düş tüm

The image shows a single line of musical notation on a five-line staff. The notation is in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics 'A li gi bi şa lu mer da na düş tüm' are written below the staff, with horizontal lines under 'li' and 'bi' to indicate syllable placement. The music ends with a double bar line.

4.2.2.3.1 ‘Ali Gibi Şah-ı Merdana Düşüm’ Adlı Eserin Melodik Yapısı

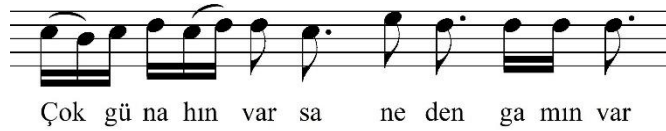
Eserin ses dizisi, aşağıda görüldüğü gibidir:



Şekil 24: ‘Ali Gibi Şah-ı Merdana Düşüm’ adlı eserin ses dizisi.

Oldukça kısıtlı bir ses aralığında icra edilen eserin makamsal bir yapıya tabii olmadığını düşünmekteyim. Yukarıdaki ses dizisindeki sıralama segâh perdesinden başlamış olsa da eserin karar sesi dizide üçüncü sırada yer alan neva perdesidir.

Resitatif olarak nitelendirilebileceğimiz eserin vokalinde, ara duraklar çargâh sesinde yapılmış, nihayetinde neva perdesinde karar verilmiştir. Segâh perdesi, ara durağa kadar olan birinci bölümde ezginin çeşitlendirilmesinde rol oynarken, bu rolü ikinci bölümde hüseyni perdesi üstlenmiştir. Aynı müzik cümlesi içerisindeki iki bölüm, aşağıda gösterilmiştir:



Şekil 25: ‘Ali Gibi Şah-ı Merdana Düşüm’ adlı eserde resitatif düzlemde ezgi çeşitlendirmesi örneği.

Yukarıda ‘sa’ hecesine denk gelen çargâh perdesi birinci bölümün; var kelimesine denk gelen neva perdesi ise ikinci bölümün müziksel bitiş ifadesidir. Öte yandan yine yukarıdaki şekil üzerinden belirtmek gerekir ki eserin tüm vokal müzik cümleleri aynı melodik yapı üzerinden icra edilmiştir.

Vokal bölümün dışında kalan çalgısal kısımda ise sadece çargâh ve neva sesleri kullanılmıştır.

Kısıtlı bir ses aralığına sahip olsa dahi GTHM içerisinde sık rastlanılmayan bir ezgi kümesine sahip olan eserin benzerlerine, alan çalışması sırasında rastlanılmamıştır. Bu sebeple ezgi formunun Anşa Bacılılara özgü olup olmadığı tartışmalıdır.

4.2.2.3.2. ‘Ali Gibi Şah-ı Merdana Düştüm’ Adlı Eserin Edebi Yapısı

Eserin sözleri aşağıda verilmiştir:

Yusuf kuyusunda zindana düştüm
Birleşti talipler gülbağ çekildi
Gayretiniz yok mu ummana düştüm

Fatıma ananın eteğin tuttum
Server Muhammed’e göz gönül kattım
İmam Hasan’ın çok metap sattım
Şah Hüseyin ilen dükkâna düştüm

Zeynel’i sevdim de aşnaya yettim
Bakır’ı sevdim de musahip tuttum
Cafer-i Sadık’a göz gönül kattım
Naci deryasında ummana düştüm

Musa Kazım İrıza’ya kavuştum
Kerbela çölünde cenge giriştim
Yezid ordusuynan hayli savaştım
Yaralandı sinem al gana düştüm

Taki Naki Asker idi nurumuz
Mehdi de mağarada gizli sırımız
Cebrail önünde irehberimiz
Kırkların ceminde erkâna düştüm

On iki imam dergâhında elim var
Gece gündüz sohbetim var demim var
Çok günahın varsa neden gamın var
Ali gibi şah-ı merdana düştüm

Müziksel olarak olmasa da metin formu olarak Duaz-1 İmam kategorisinde değerlendirilebilecek olan eserin içinde, Alevi inançsal motiflerinin en önemlilerinden biri olan 12 imamların isimleri geçmektedir.

İlk kıta 3; diğer kıtalar 4 dizeden oluşmaktadır. İlk kıtanın 3 dizeden oluşmasının metnin bu şekilde yazılmış olmasından veya bilinçli bir tercih olmasından ziyade icracının ilk dizeyi unutmasından kaynaklı olduğunu düşünmekteyim. Yine de bu yönde bir beyanı olmadığı için tartışmalı olarak görülebilir.

11'li hece ölçüsüyle yazılmış olan eser, form bakımından 6+5 ölçüsüyle ilerlemektedir. Bu form, aynı zamanda ezgiye de yansımış, bölümlerin melodik analiz bölümünde incelenen çargâh ve neva duraklarında bittiği görülmüştür

4.2.2.4. 'Kusur Bizden Efsan Senden Ya Ali' Adlı Eserin İncelenmesi

KUSUR BİZDEN EFSAN SENDEN YA ALİ

Yöre: Yozgat/Kadışehri
Kaynak Kişi: Hürşit Özkanlı

Derleyen: Rahmi Can Gür
Derleme Tarihi: Ekim 2021
Notaya Alan: Rahmi Can Gür

Sen ke rem ga ni si n hü hü
ya rat tın bi zi Ku sur biz den ef san_ hü hü
sen den ya A li_ Bi li rim gü na hım hü hü
had den aş mış tır_ Ku sur biz den ef san hü hü
sen_ den_ sul ta nım_



Mansur ab da lı nan hü hü



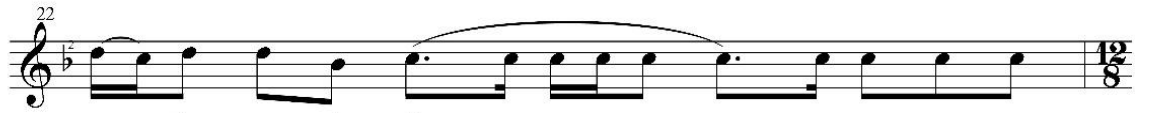
bu da ra dur dum _____ Bun ca küs tah lı ğı _____ hü hü



ken dim de gör düm _____ Dok san de ve yü kü _____ hü hü



kü fü re gel dim _____ Ku sur biz den ef san _____ hü hü



sen den ya A li _____



Mür şü düm var müş kü _____

26
lüm var dem de var _____ U lu mu şum gon ca__ hü hü

28
ku sur ben de var _____ Çok gü na him var sa__ hü hü

30
ne den ga mm var _____ Ku sur biz den ef san__ hü hü

32
sen__ den__ sul ta nım _____

33

34
Ken di ye de ği me__ hü hü

36
Al dim de ve mi _____ Sey ret tim do lan dim hü hü

38
Hal ki a le mi _____ Ku sur lu yum ka bul__ hü hü

40
Ey le du a mı _____ Ku sur biz den ef san_ hü hü

42
sen_ den ya A li _____

43

44
Kü fû şar i çin de_ hü hü

46
Bi zim i şî miz _____ Bu sev da ya sal dım hü hü

48
Ga rip ba şî mı _____ Ya ra da na yal_ var_

50
Ma nın i şî ni _____ Ku sur biz den ef san hü hü

52
sen_ den ya A li _____



Kü fü şar i çin de__ hü hü



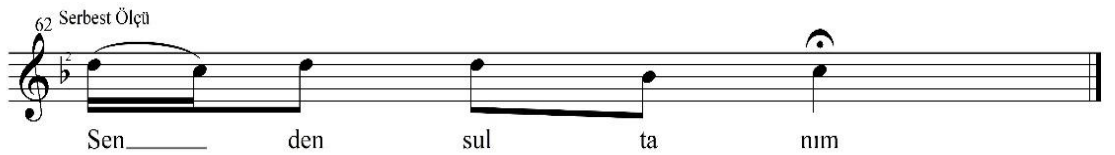
So fu oğ lu bil lah_____ Kul la rın ku su ru nu__ hü hü__



Af fey le Al lah_____ Sa na i nan mı şım hü hü



Ey ke rim ul lah_____ Ku sur biz den ef san__ hü hü



Sen_____ den sul ta nım

4.2.2.4.1. ‘Kusur Bizden Efsan Senden Ya Ali’ Adlı Eserin Melodik Yapısı

Eserin ses dizisi, aşağıda görüldüğü gibidir:



Şekil 26: ‘Kusur Bizden Efsan Senden Ya Ali’ adlı eserin ses dizisi.

Çargâh sesinde karar veren eserin tam anlamıyla olmasa da çargâh dizisi içerisinde seslendirildiği söylenebilir çünkü dizinin dördüncü sesi olan eviç perdesi, aşağıdaki örnekte görüldüğü gibi (Şekil 27) sadece saz bölümlerinde ve altere ses olarak kullanılmaktadır.



Şekil 27: ‘Kusur Bizden Efsan Senden Ya Ali’ adlı eserde Eviç perdesinin kullanımı.

Saz bölümünde önce hüseyini perdesi ağırlıklı bir giriş yapılmış ardından çargâh perdesinde karar verilmiştir. Söz bölümünde de aynı durum devam etmektedir. Dize aralarında çalınan ara saz bölümleri ise sadece çargâh seslerinde ritmi tamamlamak adına kullanılmıştır.

Ritmik olarak çeşitlenmelerin oldukça fazla bulunduğu eserin giriş saz bölümünde 12/8 (2+2+2+3+3) -(2+2+2+2+2+2), 9/8(2+2+2+3) ve 13/8(2+2+2+2+2+3)’lik ritim kalıpları kullanılmıştır. Bu kullanım başlangıçta serbest icra olarak görülebilir veya irticalen çalım olarak düşünülebilir ancak aynı ritim kalıplarının hiçbir değişikliğe uğramadan ve aynı sırayla ara saz bölümlerinde kullanıldığı görüldüğünde, durumun bir ‘rastgelelik’ halinden ziyade bilinçli bir tercih olduğu görülecektir. Kendisinden beş eser derlenen âşık Hurşit Özkanlı’nın bu parçaların ikisinde sözü unutmaması ancak bu kadar farklı, fazla ve senkoplarla bezeli ritim vurgusunun bir arada ve unutulmadan

kullanabiliyor oluşu, Anadolu'daki farklı müziksel ifade biçimlerinin değerlendirilmesi açısından dikkate değer bir husus yaratmaktadır.

Eserin söz bölümünün neredeyse tamamında ise $13/8(2+2+2+2+2+3)$ 'lik ritim kalıpları uygulanmış, sadece 25. ve 49. ölçülerde $9/8(2+2+2+3)$ 'lik ritim kalıbı uygulanarak bir sapma oluşmuştur (Şekil 28). Ancak bu sapmanın diğer dizelerin giriş bölümlerinin tamamında kullanılan 'hü' tekrarlamalarının kullanılmamasından kaynaklı olduğunu düşünüyorum.



Şekil 28: 'Kusur Bizden Efsan Senden Ya Ali' adlı eserde 9/8'lik ritim sapması.

4.2.2.4.2. 'Kusur Bizden Efsan Senden Ya Ali' Adlı Eserin Edebi Yapısı

Eserin sözleri aşağıda verilmiştir:

Sen kerem ganisin hü hü yarattın bizi
Kusur bizden efsan hü hü senden ya Ali
Bilirim günahım hü hü hadden aşmıştır
Kusur bizden efsan hü hü senden sultanım

Mansur Abdal'ınan hü hü bu dara durdum
Bunca küstahlığı hü hü kendimde gördüm
Doksan deve yükü hü hü küfüre geldim
Kusur bizden efsan hü hü senden ya Ali

Mürşidim var müşkülüm var dem de var
Ulumuşum gonca hü hü kusur bende var
Çok günahın varsa hü hü neden gamın var
Kusur bizden efsan hü hü senden sultanım

Kendi yedeğime hü hü aldım devemi
Seyrettim dolandım hü hü halkı aleml
Kusurluyum kabul hü hü eyle duamı
Kusur bizden efsan hü hü senden ya Ali

Küfüşar içinde hü hü bizim işimiz
Bu sevdaya saldım hü hü garip başımı
Yaradana yalvarmanın işini
Kusur bizden efsan hü hü senden ya Ali

Küfüşar içinde hü hü Sofuoğlu billah
Kulların kusurunu hü hü affeyle allah
Sana inanmışım hü hü ey kerimullah
Kusur bizden efsan hü hü senden sultanım

11’li hece ölçüsüyle kurgulanmış olan eserin sözleri, Anşa Bacılıların ulu ozanı olarak bilinen Sofuoğlu’na aittir. Dize ortalarında bulunan ‘hü hü’ nidaları hem ezgisel hem de şiirsel form bakımından dizeleri 6+5 şeklinde ikiye bölmektedir. Bu durumda ezgi ve metnin bütünleşik olduğu düşünülebilir.

Kimi dizelerin sonunun ‘Ya Ali’; kimi dizelerinin sonunun ise yine Ali’yi tanımlayan ‘sultanım’ seslenişleriyle bitmesinin şiirin özünden çok âşık Hurşit Özkanlı’nın inisiyatifi olduğunu düşünmekteyim. Bu haliyle eser için makul bir kafiye şeması çıkarılamamaktadır. Yine de iki seslenişin de aynı hece sayısında olması, eserin hece ölçüsünün bozulmamasını sağlamaktadır.

Eserin başlığında da yer alan ‘efsan’ kelimesi, ‘ihşan’ kelimesinin yöredeki telaffuzudur.

Metin, anlam bakımından Anşa Bacılı inanç motiflerini yansıtmaktadır. Çalışmanın ekler bölümünde de verilecek olan diğer Anşa Bacılı şiirleri ve derleme çalışmasında elde edilen birkaç eserin de temasını oluşturan ‘Kusur’lu olma, af dileme, ihşan isteme talebi Anşa Bacılı inanşsal değerlerinin karakteristik özelliklerinden biridir.

Af talebinin Ali'ye karşı yapılıyor olması ise yine Ali'nin tanrısallığının kabulü için önemli bir örnek olarak gösterilebilir.



4.2.2.5. 'Sofulukta Nişan Budur Gaziler' Adlı Eserin İncelenmesi

SOFULUKTA NİŞAN BUDUR GAZİLER

Yöre: Yozgat/Kadışehri
Kaynak Kişi: Hurşit Özkanlı

Derleyen: Rahmi Can Gür
Derleme Tarihi: Ekim 2021
Notaya Alan: Rahmi Can Gür

Serbest Ölçü

4
A lim

7
So fu luk ta ni şan bu dur Ga zi ler

9
So fu bir ik rar da dur ma yı lı mı ş hü

11
Hiç bir A dem ib lis i çin yü rü mez

12
A dım a dım ha ka var ma lı yı mı ş hü

14
A lim

17
Uy ma ya gör şu ye _____ zi din fii li ne _____

18
Son ra mil çe ker ler _____ i ki _____ gö zü ne hü

20
E lin _____ le bir si tem sür _____ ö _____ zü ne _____

21
Ö zü ne bir si tem _____ sür me _____ li yi miş hü

23
A lim _____

26
Man sur ak de di de _____ bul du _____ da _____ rı nı _____

27
A dem o lan çe ker _____ ah ret _____ za rı nı hü

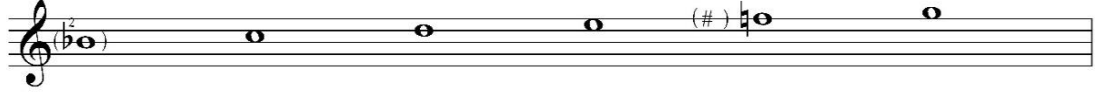
29
Cüm le ka zan cı nı _____ kül lü _____ va _____ rı nı _____

30

Bü tün hak yo lu na_____ ver me_____ li yi miş hü

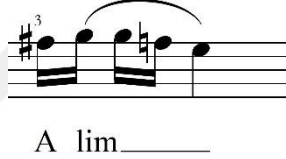
4.2.2.5.1. ‘Sofulukta Nişan Budur Gaziler’ Adlı Eserin Melodik Yapısı

Eserin ses dizisi, aşağıda görüldüğü gibidir:



Şekil 29: ‘Sofulukta Nişan Budur Gaziler’ adlı eserin ses dizisi.

Çargâh dizisi içerisinde icra edilen eserin segâh perdesi yeden olarak sıklıkla kullanılmış; eviç perdesi ise sadece Anşa Bacılıların kalıplaşmış ezgisi olan ve söz girişlerinde kullanılan ters glissandolu ‘Ali’ m’ nidasına girerken kullanılmıştır.



Şekil 30: ‘Sofulukta Nişan Budur Gaziler’ adlı eserde “Ali’ m” nidası.

Eserin bir noktasında, hisar perdesinin de kullanıldığı görülmüş(şekil) ancak bariz bir detone tespit edildiği için dizi içerisinde gösterilmemiştir. Esasında icracıların profesyonel vokal sanatçıları olmamalarından kaynaklı kimi yerlerde bir komalık detoneleri tespit edilmiş ancak bunlar notalanırken verilmek istenen esas algının dışına çıkacağı için belirtilmemiştir. Hisar sesinin kullanıldığı bölümde, çargâh perdesinden gerdaniye perdesine çıkarken yapılan 3 komalık detone, oldukça bariz olduğu için üzerinde durulma gereği duyulmuştur. Öte yandan detone olarak değerlendirilen perdenin gerçekten bu şekilde icra edilip edilmediğinin, benzer eserlerle kıyaslanamadığı için tespit edilemediğini belirtmek gerekir.



Şekil 31: ‘Sofulukta Nişan Budur Gaziler’ adlı eserde tartışmalı detone örneği.

Eserin vokal ezgileri, genellikle çargâh perdesinden başlayıp, tamamıyla ve uzun bir solukla çargâh sesinde bitmektedir (Şekil 32). Bitiş sırasında birlik nota süresince vokal uzunluğu sağlanırken bu sırada bazı bölümlerde bağlamada yine çargâh sesine kimi zaman dörtlük, kimi zaman sekizlik, serbest ritimli vuruşlar yapıldığı gözlemlenmiştir.



Şekil 32: ‘Sofulukta Nişan Budur Gaziler’ adlı eserde Çargâh perdesinde karar verme örneği.

Usulsüz olarak icra edilen eserin saz bölümlerinde, kimi zamansa bozulsa da 3/8’lik veya 6/8’lik tekrar eden ritmik yapılara rastlanmıştır.

4.2.2.5.2. ‘Sofulukta Nişan Budur Gaziler’ Adlı Eserin Edebi Yapısı

Eserin sözleri aşağıda verilmiştir:

(Ali’ m)

Sofulukta nişan budur gaziler

Sofu bir ikrarda durmaluyumuş hü

Hiçbir Adem iblis için yürümez

Adım adım Hakka varmaluyumuş hü

(Ali'm)

Uymaya gör Şu Yezid'in filine
Sonra mil çekerler iki gözüne hü
Elin ile bir sitem sür özüne
Özüne bir sitem sürmelüyümüş hü

(Ali'm)

Mansur ak dedi de buldu darını
Âdem olan çeker ahiret zarını hü
Cümle kazancını küllü varını
Bütün hak yoluna vermelüyümüş hü

11'li hece ölçüsüyle kurgulanan eserin kıtalarının ikinci ve dördüncü dizelerinde bulunan 'hü' nidalarını, icracının ezgisel bütünlüğü sağlamak için ilave ettiği; şiirin orijinalinde bulunmadığını düşünmekteyim.

Eser serbest 6+5 formunda kurgulanmıştır ve ezgi serbest ölçüyle bestelenmiş olmasına rağmen altıncı hecelerin uzatıldığı gözlemlenmiştir, sonunda 'hü' nidası olmayan dizelerin de yine 11. heceleri uzatılmış, ancak tersi durumlarda uzatma hali 'hü' nidasına bırakılmıştır.

Eserin başlığında da bulunan 'Sofu' kelimesi, Anadolu'da genellikle ortodoks İslam anlayışına körü körüne bağlı anlamında kullanılmaktadır ancak Anşâ Bacılıların inançsal literatüründe Aleviliğe bağlı insan olarak tanımlanmaktadır. Alan araştırması sırasında Anşâ Bacılı dini önderlerinin yaşamadığı köylerde bulunan ve cemi yürüten kişilerin de 'Sofu' olarak tanımlandığı tespit edilmiştir.

4.2.3. Aşık Hüseyin Tuncer ile Görüşme

Hüseyin Tuncer 1968 yılında Yozgat ili Kadışehri ilçesi Yavuşasan köyünde dünyaya gelmiştir. İlkokul mezunu bir çiftçi olan Tuncer, aynı zamanda yapı ustalığı da yapmaktadır.

Bağlama çalmayı 40 yıl boyunca Cem ayinlerinde saz çalan babası Hasan Tuncer'den öğrenen Hüseyin Tuncer'in kendisi de Cem Aşıklığı yapmaktadır.



4.2.3.1. 'Dost Dost Deyip De Hayalına Yandıgım' Adlı Eserin İncelemesi

DOST DOST DEYİP DE HAYALINA YANDIĞIM

Yöre: Yozgat/Kadışehri
Kaynak Kişi: Hüseyin Tuncer

Derleyen: Rahmi Can Gür
Derleme Tarihi: Ekim 2021
Notaya Alan: Rahmi Can Gür

The musical score is written in a single system with seven staves. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The second staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 3/8 time signature. The third staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 10/8 time signature. The fourth staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 9/8 time signature. The fifth staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 10/8 time signature. The sixth staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 11/8 time signature. The seventh staff is a treble clef with a key signature of one flat and a 10/8 time signature. The lyrics are written below the staves, with some words underlined to indicate phrasing.

Dostdost di yip de ha ya lına yan dı ğu m
Dost luk tan a yır dın kız a nam gön lü mü ben den
dost luk tan a yır dın a ya rim gön lü nü ben den
Ben o ya re me yi li mi ver miş tim



on dan mı sak la dın be ba lım gön lü nü ben den



on dan mı sak la dın kız a nam gön lü nü ben den_____



Der ker sa dık da dost gö zü nü gö re mez



ra__ zı ol duk da hak tan ge li nu yu ma



mail ol duk da hak__ tan ge lin u yu ma




bes bel li de oy na_____ ma dık da ya yın da



On da mı sak la dın be ba__ lım sır rı nı ben den

18




on dan mı sak la dın kız a__ nam sır rı nı ben den

19




21




Ne le re ver miş de kız a__ nam sel baş di yen ler

22




has be ten söy le sin be ba__ lım doğ ru gö ren ler

23




has be ten söy le sin kız a__ nam doğ ru gö ren ler

24




Bun dan son ra__ yüz__ çe__ vür dü ğün e ren ler

25



On dan mı sak la dın kız a__ nam gön lü nü ben den

26



on dan mı sak la dın a ya__ rım gön lü nü ben den



Ne le re ver miş de kız a__ nam__ sel baş di yen ler__



On dan mı sak la dın kız a__ nam yö nü nü ben den



On dan mı sak la dın be__ ba lım gön lü nü ben den

4.2.3.1.1. ‘Dost Dost Deyip De Hayalına Yandıgım’ Adlı Eserin Melodik Yapısı

Eserin ses dizisi, aşağıda görüldüğü gibidir:



Şekil 33: ‘Dost Dost Deyip De Hayalına Yandıgım’ adlı eserin ses dizisi.

Uşşak dizisi içerisinde seyreden eser, söz bölümlerinin ikinci tekrarında ırak ve rast perdelerine uğrayarak ezgisel genişleme sağlamıştır. Eserin saz bölümü, daha önce incelemesi yapılan ‘Hubyar Sultan Semahı’ isimli semahın ağırlama bölümüyle benzerlik göstermektedir.

Söz bölümlerinin yürüyüşü her dizede farklı motifler sergileyerek ilerlemektedir. Birinci dizeler neva perdesi yoğunluklu ezgisel seyrini yaptıktan sonra segâh perdesinde asma kalış sergiler, ardından ikinci dize sonlarında karar perdesinde kalır. Üçüncü dizeler ise farklı kelime öbekleri barındırır da ikinci dizelerin tekrarıdır ancak yukarıda bahsedildiği gibi ırak ve rast perdelerindeki genişlemenin ardından karar perdesi olan düğâh sesine varılır.

Dost dost di yip de___ ha ya lına yan dı ğu___ m

Dost luk tan a yır dın kız a nam gön lü mü ben den

dost luk tan a yır dın a ya rim gön lü nü ben den

Şekil 34: ‘Dost Dost Deyip De Hayalına Yandıgım’ adlı eserin seyir örneği.

Ritmik olarak oldukça çeşitli kalıplar barındıran eserin ana teması, semah ağırlamalarında sık rastlanılan 9/8(3+2+2+2) kalıbıdır ancak icracı Hüseyin Tuncer, 10/8(3+3+2+2) -(2+3+3+2) ve 11/8(3+2+2+2+2)'lik ritim kalıplarını sıkça kullanmıştır. Eserin giriş ezgisinde 2/4'lük veya 4/4'lük düğâh kalıpları kullanımının aşğın kendini ana ezgiye veya söze hazırlarken irticalen kullandığını düşünmekteyim.

Söz bölümündeki 9/8'lik ritim kalıplarından sapmaların eserin orjinalinde mi olduğu yoksa icracının inisiyatifi mi olduğu meselesini tartışmalı buluyorum. Bundan önce incelenen eserlerde de bu tarz sapmalar oldukça fazla görüldüğü için, Anşa Bacılıların ritim açısından tekdüze olmayan ve her ölçüde değişen farklı bir ritim anlayışının olduğu söylenebilir. Yine de bu kararın kesinliğine ulaşmak için çok daha geniş bir örneklem kümesine ihtiyaç duyulmaktadır.

Eserin son kıtasına geçilmeden önceki ara saz bölümünün girişi, eserin genel yürüyüşünden hem ritmik hem melodik olarak farklıdır. Tahminimce aşık burada icracılık yeteneğini göstermek istemiştir.



Şekil 35: 'Dost Dost Deyip De Hayalına Yandığım' adlı eserde ritmik ve melodik farklılık örneği.

4.2.3.1.2. 'Dost Dost Deyip De Hayalına Yandığım' Adlı Eserin Edebi Yapısı

Eserin sözleri aşağıda verilmiştir:

Dost dost deyip de hayâlina yandığım
Dostluktan ayırdın kız anam gönlünü benden
Dostluktan ayırdın a yârim gönlünü benden

Ben o yâre meylimi vermiştim
Ondan mı sakladın be balım gönlünü benden
Ondan mı sakladın kız anam gönlünü benden

Derler sadık da dost gözünü göremez
Razı olduk da Haktan gelin uyuma
Mayil olduk da Haktan gelin uyuma

Besbelli de oynayamadık yayında
Ondan mı sakladın be balım sırrını benden
Ondan mı sakladın kız anam sırrını benden

Nelere vermiş de kız anam selbaş diyenler
Hasbeten söylesin be balım doğru görenler
Hasbeten söylesin kız anam doğru görenler

Bundan sonra yüz çevirdiğin erenler
Ondan mı sakladın kız anam gönlünü benden
Ondan mı çevirdin a yârim gönlünü benden

Nelere vermiş de kız anam selbaş diyenler
Ondan mı dönderdin a yârim yönünü benden
Ondan mı çevirdin be balım gönlünü benden

Esas olarak dörtlüklerden oluşan eserin, ikinci ve dördüncü dizelerinin aynı anlamda ancak farklı söz öbekleriyle tekrarlarının belirtilmesi açısından (‘a yârim’ yerine ‘be balım’ ya da ‘kız anam’ yerine ‘a yarım’ kullanımları gibi) üçer dize halinde gösterimi uygun görülmüştür.

Anşa Bacılıların söz aralarında sık kullandığı bağlaçlar ve ‘kız anam’, ‘a yarım’ gibi söz öbekleri değerlendirmeye katılmadığında şiirin 11’li hece ölçüsüyle kurgulandığı sonucu çıkmaktadır.

Eserde mahlas geçmemektedir. Kıtaların son dizelerinde yer alan ‘ondan mı sakladın’ ya da ‘ondan mı çevirdin’ öbeği, eserin temasını belirtse de bu öbeklerin öncelerinde gelen dizelerle temanın bağı her zaman makul seviyede kurulamadığını düşünmekteyim. Yine de bu anlam kurgularını görmek meselesinde ihtiyatlı olmak gerekiyor çünkü bizim anlam dünyamızın dışında bir idrak, inançsal, folklorik, yaşamsal farklılıkları bulunan topluluk üyeleri için mümkün olabilir.



4.2.3.2. 'Darılma Sevdığım Söylenen Söze' Adlı Eserin İncelemesi

DARILMA SEVDİĞİM SÖYLENEN SÖZE

Yöre: Yozgat/Kadıışehri
Kaynak Kişi: Hüseyin Tuncer

Derleyen: Rahmi Can Gür
Derleme Tarihi: Ekim 2021
Notaya Alan: Rahmi Can Gür

Serbest Ölçü

Da rıl ma sev dü güm

söy le nen sö ze O na sıl ya kış mış a nam ben le rin yü ze

Ku su ra laf ye me

bü tün a ni den Böy le gü lis ta nı da yo göz le rin

Yö rü a nam yö rü yö rü da yo göz le rin

Serbest Ölçü

Dün ge ce rü yam da (ey)

ol dum di va ne Var du ğum kırk la rın yo lu dur

38
yo lu

43
El__ bağ la__ yıp__ ben de__ dur sam di va na__ Sun__ du lar__

48
bir__ ka deh do lu dur do lu__

53
Serbest Ölçü
Coş kun su lar gi bi de__ a nam a nam çağ la__ yıp

57
ak ma Aş kın han çe__ ri ni bağ rı ma vur ma Aş kın han

63
çe__ ri ni bağ rı ma vur ma

69
Lok sa nim bu lur__ san ku su ra kal ma şa şar__ bil

75
di ğin__ den kul ba zı ba zı şa şar__ bil di ğin__ den kul ba zı

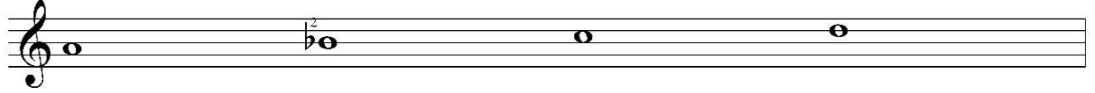
81

ba zi

A musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first note is a quarter note on the second line (F4) with the syllable 'ba' below it. The second note is a quarter note on the second space (G4) with the syllable 'zi' below it. The staff ends with a double bar line.

4.2.3.2.1. ‘Darılma Sevdiğim Söylenen Söze’ Adlı Eserin Melodik Yapısı

Eserin ses dizisi, aşağıda görüldüğü gibidir:



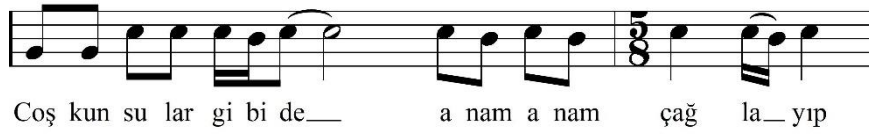
Şekil 36: ‘Darılma Sevdiğim Söylenen Söze’ adlı eserin ses dizisi.

Uşşak makamı ile icra edilmiş olan eserde, uşşak dörtlüsünden başka bir ses bulunmamaktadır.

Kıtaların usulsüz olarak icra edilen ilk dizeleri, dizinin ikinci perdesinde asma kalış sergilerken diğer dizelerin sonu karar perdesi olan düğâh sesiyle sonlandırılmıştır.

İlk dizelerin usulsüz; diğer dizelerin ve saz bölümlerinin 5/8(2+3)’lik kalıplarla icra edildiği gözlemlenmiştir. Sadece son kıtanın ilk dizesinde aşık, cümlenin tamamını bitirmeden ana ritim kalıbına geri dönmüştür. Bunun sebebi, muhtemelen vokal icra sırasında araya yerleştirilmek istenen Anşa Bacılı kalıpsal motiflerinden dizelerin ortasında bulunan ‘anam’ seslenişidir.

Serbest Ölçü



Şekil 37: ‘Darılma Sevdiğim Söylenen Söze’ adlı eserde ‘Anam’ seslenişi.

4.2.3.2.2. ‘Darılma Sevdiğim Söylenen Söze’ Adlı Eserin Edebi Yapısı

Eserin sözleri aşağıda verilmiştir:

Darılma sevdiğim söylenen söze

O nasıl yakışmış anam benlerin yüze
Kusura laf yemem bütün aniden
Böyle gülistanı dayo gözlerin
Yürü anam yürü yürü dayo gözlerin

Dün gece rüyamda oldum divane
Vardığım kırkların yoludur yolu
El bağlayıp ben de dursam divana
Sundular bir kadeh doludur dolu

Coşkun sular gibi anam anam çağlayıp akma
Aşkın hançerini bağrıma vurma
Loksanım bulursan kusura kalma
Şaşar bildiğinden kul bazı bazı

11’li hece ölçüsüyle yazılmış olan eserde melodik veya şiirsel olarak durak noktaları tespit edilememiştir. Ölçü hesaplaması yapılırken, Anşa Bacılıların dize aralarına koydukları ‘anam’ bölümleri dikkate alınmamıştır.

Birinci kıta beş dize olarak gösterilmişse de beşinci dizenin dördüncü dizeye olan ilişkisi göz önünde bulundurulduğunda, icracının eklentisi olduğu düşünülmektedir.

4.2.3.3. 'Yaş Destanı' Adlı Eserin İncelemesi

YAŞ DESTANI

Yöre: Yozgat/Kadıışehri
Kaynak Kişi: Hüseyin Tuncer

Derleyen: Rahmi Can Gür
Derleme Tarihi: Ekim 2021
Notaya Alan: Rahmi Can Gür

The musical score is written in a single system with a key signature of one flat (B-flat) and a 6/8 time signature. The melody is presented in a single staff with lyrics underneath. The score is divided into measures, with measure numbers 4, 8, 12, 15, 19, and 23 indicated at the beginning of their respective lines. The lyrics are in Turkish and describe a journey and a place. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests, along with dynamic markings like 'Ae' and 'y'.

4
8
12 Serbest Ölçü
15
19
23

Ae_____ y

Ya şım on beş_____ i di_____ a nam yir mi me yol ol_____ du_____

O tu zum da ey gü lüm çev re_____ ya nim gül ol_____ du

O tu zum da ey ca nim çev re_____ ya nim gül ol_____ du

Kırk ya şım da ey_____

27 Serbest Ölçü
her bir_ ye rim_ a nam sel ol du_ or da ha yır_

30 mi_ şer mi_ bil dür_ dün ba_ na

33 Or da ha yır_ mi_ şer mi_ bil dür_ dün ba_

36 na

40 Ae_

44 y Ya şun el lü_ i di_ a nam_

47 Serbest Ölçü
ya ru yu geç_ ti_ Alt mı şım da_ ca nım yo lum_

50 yo ku_ şa düş_ tti_ Alt mı şım da_

53
ca nım yo lum yo ku_ şa düş_ tü

57
Yet mi şim de_ tür lü_ tür lü_

61 Serbest Ölçü
na kı şım şaş tı_ bir ma sum ço_ çu ğa_ ca nım_

64
çe vir_ din be_ ni bir ma sum ço_

67
çu ğa_ gü lüm_ çe vir_ din be_ ni

70

74
Ae_ y Sek se nin de_

78 Serbest Ölçü
a nam be rat_ la rım ya zıl_ dı_ Dok sa nım da_ ey

81
gü lüm ta but la rım dü zül dü

84
Dok sa nım da ey ca nım ta but la rım dü zül

87
dü

91
Serbest Ölçü
Yüz ya şım da a nam ke mik le rim sü zül dü

94
Hiç dün ya ya gel me mi şe çe vir din be

97
ni Hiç dün ya ya gel me mi şe

100
Serbest Ölçü
çe vir din be ni

Eserin ritimsel çeşitliliği, yukarıdaki örnekte gösterilen nidayı da etkilemiş, Genellikle parçanın temel ritim kalıbının içerisinde başka bir ölçüye taşmayan ya da doğrudan serbest ölçü içerisinde gözlemlenen ters glissandolu nida, bu eserde iki 6/8'lik ölçünün ortasında kalmıştır. Bu durum, yine serbest ölçü içerisinde gösterilebilecekken, parçanın farklı ritmik yapısının yansımalarının bozulmaması için tercih edilmiştir.

Eserin saz bölümünün ana temasını 6/8(3+3)'lik ritim kalıpları oluşturmuştur ancak bazı bölümlerde bir sekizlik nota taşması olmuş ve ritim kalıbı 7/8'e dönmüştür. Söz bölümünde ise sürekli değişen ritim kalıplarına rastlanmaktadır. Bu sürekli değişim, görselde usulsüz ezgi hissiyatı yaratabilir veya hatalı icra olduğu yönünde bir yargıya götürebilir. Yine de aynı ritim kalıplarının hemen hemen aynı sırayla tekrarlanması, bilinçli bir tercih olduğu izlenimini uyandırmaktadır.

İncelenilen diğer eserler de göz önünde bulundurulduğunda, Anşâ Bacılıların semah havası gibi dansa eşlik müziklerinin dışında bu şekilde ritimsel farklılıkların çokça görüldüğü icralarda buldukları ve bu farklılıkların hatadan ziyade yörenin ritim algısı olduğunu düşünmekteyim.

4.2.3.3.2. 'Yaş Destanı' Adlı Eserin Edebi Yapısı

Eserin sözleri aşağıda verilmiştir:

Yaşım on beş idi anam yirmime yol oldu
Otuzumda gülüm çevre yanımla gül oldu
Otuzumda canım çevre yanımla gül oldu

Kırk yaşımda her bir yerim anam sel oldu
Orda hayır mı şer mi bildirdin bana
Orda hayır mı şer mi bildirdin bana

Yaşım elli idi anam yarıyı geçti
Altmışımda yolum canım yokuşa düştü
Altmışımda canım yolum yokuşa düştü

Yetmişimde türlü türlü nakışım şaştı
Bir masum çocuğa canım çevirdin beni
Bir masum çocuğa gülüm çevirdin beni

Seksenimde anam beratların yazıldı
Doksanımda gülüm tabutlarım düzüldü
Doksanımda canım tabutlarım düzüldü

Yüz yaşımda anam kemiklerim süzüldü
Hiç dünyaya gelmemişe çevirdin beni
Hiç dünyaya gelmemişe çevirdin beni

11’li hece ölçüsüyle yazılmış olan eserin ikinci ve dördüncü dizelerinin tekrarı ve bu tekrarlarla kullanılan farklı söz öbekleri nedeniyle gösterimi üçlü dizeler şeklinde yapılmıştır.

Anadolu’da çokça örneği bulunan ‘yaş destanı’ formunda yazılmış olan eser, kişinin farklı yaşlarındaki durumunu özetlemektedir. Eserde mahlas belirtilmemiştir.

Anşa Bacılıların kalıplaşmış dize arası eklentilerinden ‘canım’, ‘gülüm’, ‘anam’ sözcüklerinin bu eserde de sıkça kullanıldığı gözlemlenmiştir ancak bunların şiirin orijinalinde olup olmadığı bilinmemektedir. Yine de bu eklentiler çıkarıldığında hece ölçüsü sayısının 11 olması ve eklentilerin olmadığı dizelerin de yine 11 heceye sahip olduğu düşünüldüğünde sonradan icracı tarafından eklendiği düşünülebilir.

Şiirin ritmi incelendiğinde, tekrarlayan bir form halinde dizelerin bölünmesi tespit edilememiştir.

4.2.4. Aşık Dursun Özer’le Görüşme

1948 yılında Tokat ili Zile ilçesi Karacaören köyünde doğan Dursun Özer’le şu an yaşadığı Zile ilçesinin merkez mahallelerinden birinde görüşme yapılmıştır. Hayatını çiftçilikle idame ettirip emekli olmuş olan Özer, okuma yazmayı kendi tabiriyle ‘biraz’

bilmektedir. Görüşme sırasında icra ettiği eserlerden biri için yazılı notlarına ihtiyaç duymuş, notları kendi okuyamadığı için ricası üzerine tarafınca sesli okunmuştur.

Bağlama çalmayı babası Ali Özer'den öğrenen Dursun Özer, 5-6 yaşlarından bu yana bağlama çaldığını, çocukken kendisi tellere vururken babasının klavye üzerinde ezgileri çaldığını, ilk bağlama çalma deneyimlerinin bu şekilde başladığını aktarmıştır. Erken yaşlarda bağlama çalmaya başlayan Dursun Özer, 12 yaşından bu yana Cem aşıklığı yapmaktadır.

Dursun Özer'in aktardığına göre Anşa Bacılı cem ve düğünlerinde en az 5-6 aşık birlikte bağlama çalar ve bu aşıklar kıdem sırasına göre dizilir. Yapılan literatür araştırmasında rastlanamayan Anşa Bacılılarda alkol yasağı da yine Dursun Özer tarafından aktarılmıştır. Aşıkların rakı içmesinin yasak olduğunu, rakı içerken yakalananların da inanç önderi olan Baba'ya sitem¹² ödediğini aktarmıştır.

¹² Cüzi miktarda para cezası.

4.2.4.1. 'Hak Teala Dellala Cebrail Gelesin Dedi' Adlı Eserin İncelemesi

HAK TEÂLÂ DELLALA CEBRAİL GELESİN DEDİ

Yöre: Tokat/Zile
Kaynak Kişi: Dursun Özer

Derleyen: Rahmi Can Gür
Derleme Tarihi: Ekim 2021
Notaya Alan: Rahmi Can Gür

The musical score is written in a single system with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat major). The time signature is 2/4. The melody begins with a quarter rest, followed by a quarter note G4, and then a series of eighth and sixteenth notes. The score is divided into measures, with measure numbers 6, 12, 18, 24, 29, and 32 indicated at the start of their respective lines. The lyrics are written below the notes, with some words underlined. The piece concludes with a final cadence.

6

12

18

24

29 Serbest Ölçü

A lim_____ Hak te ala_ del la la Cer ba yıl can can

32

Cer ba yı_ lım ge le sin de di hü Hak te a la del la la_

35
Cer ba yıl can can— Cer ba yıl im ge le sin de di

38
Va rın söy len Ha li li me Ah tı— n al—

41
sm de di hü hü— hü— hü al lah hü—

45
hü—

50

Serbest Ölçü
55
A lim— İş te gel di bay ram a yı hü hü—

58
tit ri yor ha li— lin ca nı— İş te gel di

61
bay ram a yı hü hü— tir ri yor ha li— lin ca nı

64
yav rum İs ma yi _____ lim se ni hü Hak ka kur ban ver _____

67
dım de di hü hü _____ hü _____ hü al lah hü _____

71
_____ hü

76

80 Serbest Ölçü
Alım _____ Hak ka bul e der _____ se be ni _____ hü _____

83
ba ba sen _____ çek _____ me ga mı _____ Hak ka bul _____ e der _____

86
se be _____ ni

89
Koç ku zu su kur ban nan ol maz sa _____ hü se rim hak ka kur _____

92
ban de di i A li A li ca nım A li

95
Can dan da se vi yok se ni A li hü

99

105 Serbest Ölçü
Alım Yet miş ye di ke

108
re çal dı bı ça ğı ver se ne hey gam de di

111
Yet miş ye di ke re çal dı bı ça ğı ver se ne hey gam

114 Serbest Ölçü
de di Bı çak de de di ha şa ha şa hü

116
Ya ha lil be ni ni ni ye çal dın ta şa Ke se rim ta şı

119
baş tan ba___ hü Kes mem is ma yı___ lı de di hü

122
hü___ hü___ hü al lah hü___ hü___

126

Serbest Ölçü
132
Alim___ Bel ki te la şı ve ri rim ba ba hü hü___

135
el le ri mi bağ___ la de di___ Bel ki ta laş

138
ve ri rim___ ba___ el le ri mi bağ___ la de di___

141
el le rin___ bağ la___ bağ la dı hü___ A na sı da o na___

144
ağ la dı hü hü___ hü___ hü al lah hü

148

hü

153

Serbest Ölçü

157

A lim _____ Kur ba nı gön der _____ di de li hü hü

160

Cer ba yıl ö nün _____ de ge lir _____ Kur ba nı gön der _____

163

di de li li _____ hü Cer ba yıl ö nün _____ de ge lir _____

166

Ben sen den cu man al dım ha lil hü Kal_ dir İs ma yi _____

169

li de di hü hü _____ hü _____ hü Al_ lah _____

173

hü



A lim _____



İs ma il kalk tı _____ u yan dı hū hū _____ bo yun ca da Ku ra na



bo yan dı _____ Ya ha lil na sıl _____ da yan dı



Hak is ma yıl _____ de di hū uy A li _____ A li _____



ca nım A _____ li can _____ dan se vi yoh _____ se ni A li hū _____



hū _____

202 Serbest Ölçü

A li Ağ lar ı dı

206

gü lüş tü ler hü hü göz ya şı nı si liş ti ler

209

Ağ la rı dı gü lüş tü ler hü hü göz ya şı nı si

212

liş ti ler hep bir lik te pey gam ber ler hü

215

ko çe ti ni bö lüş tü ler hü hü

218

hü hü Al lah hü hü

222

228 Serbest Ölçü

A li Ha te yim bay ram

231
da kur ba nı hü hü sen o lan dert le re der man

234
Ha te yim bay ram da kur ban hü hü sen o lan dert le

237
re der man hü Sı ra tı da geç me yen in san hü

240
Kork ma sın kul la rım de di hü hü

243
hü hü Al lah hü

4.2.4.1.1. ‘Hak Teala Dellala Cebrail Gelesin Dedi’ Adlı Eserin Melodik Yapısı

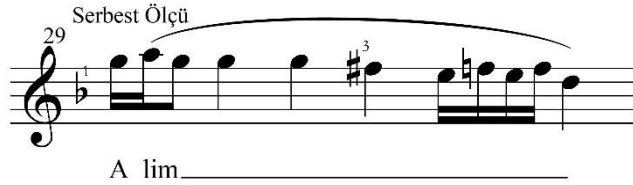
Eserin ses dizisi, aşağıda görüldüğü gibidir:



Şekil 41: ‘Hak Teala Dellala Cebrail Gelesin Dedi’ adlı eserin ses dizisi.

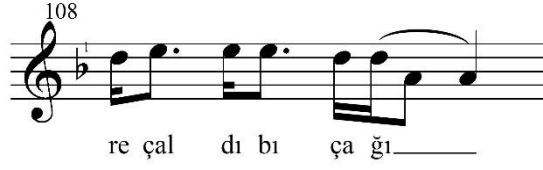
Uşşak makamını andıran dizi, THM nota sistemine göre ‘si bemol 2’ olarak adlandırılan sesin natürel si sesine biraz daha yakınlaştırılarak kullanılmış olmasından kaynaklı Uşşak dizisi olarak nitelendirilememektedir.

Genel olarak 4/4’lük ritim kalıplarıyla oluşturulmuş olan eserde, az da olsa 2/4’lük ölçülere de rastlanılmıştır. Bununla birlikte, Anşa Bacılıların karakteristik ezgi kalıbı olan serbest ölçülü ‘Alim’ nidası, yine her kıta başlangıcından kullanılmıştır:



Şekil 42: ‘Hak Teala Dellala Cebrail Gelesin Dedi’ adlı eserde “Ali’m” nidası.

Görüşmenin yapıldığı tarihte 74 yaşında olan Aşık Dursun Özer’in eseri icra ederken nefes problemi yaşadığı ve bazı dize sonlarında nefesini yetiremediği gözlemlenmiştir. Aşık, aynı eserin benzer ezgi kalıplarını taşıyan bölümlerinde yegâh perdesinde asma kalışta bulunurken, nefes problemi yaşadığı bölümlerde heceyi uzatmadan düğah perdesine düşmüş ve aradaki zamanda kendisine nefes alma imkânı yaratmıştır.



Şekil 43: ‘Hak Teala Dellala Cebrail Gelesin Dedi’ adlı eserde düğah perdesine düşüşün birinci örneği.



Şekil 44: ‘Hak Teala Dellala Cebrail Gelesin Dedi’ adlı eserde düğah perdesine düşüşün ikinci örneği.

Aşağıdaki ‘Edebi Yapı’ bölümünde detaylıca inceleneceği üzere, derlenen eser, semavi dinlerin hepsinde bulunan İbrahim’in İsmail’i kurban etme hikayesini anlatmaktadır. Bilinen hikâyeye göre İbrahim çocuğunu öldürecekken tanrının kurbanlık bir koç göndermesiyle birlikte İsmail’in hayatı kurtulur. Eserin sözlerinde ‘kurtuluş’ gerçekleşikten sonra, 175. ölçüde, eserde Anşa Bacılı karakteristik ezgi kalıbı olan ‘Alim’ nidası dışında kullanılmamış olan gerdaniye perdesi üzerinden bir ara saz başlar (Şekil 44). Daha tiz seslerle birlikte daha vurgulu çalmaya başlayan aşık, eseri monotonluktan çıkararak adeta İsmail’in kurtuluşunu kutlamaktadır.



Şekil 45: ‘Hak Teala Dellala Cebrail Gelesin Dedi’ adlı eserde ara saz başlangıcı.

4.2.4.1.2. ‘Hak Teala Dellala Cebrail Gelesin Dedi’ Adlı Eserin Edebi Yapısı

Eserin sözleri aşağıda verilmiştir:

(Alim)

Hak Teala dellala cerbayıl can can

Cerbayıl gelesin dedi

Varın söylen Halil'ime hü

Ahtın alsın dedi hü

Hü hü hü Allah hü

(Alim)

İşte geldi bayram ayı hü hü

Titriyor Halil'in canı hü

Yavrum İsmail'im seni hü

Hak'a kurban verdim dedi hü

Hü hü hü Allah hü

(Alim)

Hak kabul ederse beni hü

Baba sen çekme gamı

Koç kuzusu kurban olmazsa hü

Serim Hakka kurban dedi

Ali ali canım Ali

Candan da seviyok seni Alim hü

Yetmiş yedi kere çaldı bıçağı

Hey zalım dedi

Bıçak da dedi haşa haşa hü

Ya Halil beni niye çaldın taşa

Keserim taşı baştan başa

Kesmem İsmail'i dedi hü

Hü hü hü Allah hü

(Alim)

Belki telaşı veririm baba hü

Ellerini bağla dedi hü

Ellerini bağla bağladı hü

Anası da ona ağladı hü

(Alim)

Kurbanı gönderdi delili hü

Cebrail önünde gelir hü

Benden senden cuman' aldım Halil hü

Kaldır İsmail'i dedi hü

Hü hü hü hü Allah

(Alim)

İsmail kalktı uyandı hü hü

Boyunca da Kur'an'a boyandı

Ya Halil nasıl dayandı hü

Hak İsmail dedi hü

Ali ali canım Ali

Candan da seviyok seni Alim hü

(Alim)

Ağlarıdı gülüştüler

Göz yaşını siliştiler

Hep birlikte peygamberler hü

Koç etini bölüştüler hü

(Alim)

Hatayi'm bayramda kurbanı hü hü

Sen olan dertlere derman

Sırat'ı da geçmeyen insan hü

Korkmasın kullarım dedi hü

Hü hü hü Allah hü

Aşık Dursun Özer, tematik olarak İsmail peygamberin kurban edilmek üzereyken, tanrının bir koç göndermesini anlatan eseri icra etmeden önce, hikâyenin giriş kısmını mesel olarak aktarmıştır:

“Hikâyeti söyleyeyim, ondan sonra semah havası söylerim...

Yani hani, Halil peygamber kesmeye götürüyor ya. Kesmeye götürünce kör şeytan önüne çıkıyor. “Ya Halil peygamber, tek bir evladını kesmeye niye götürüyon?” diyor. Hani zaten, gözünü sevdiğim Halil peygamber Hak'tan istedi ya Allah'tan ki; “bana bir evlat ver tek, Allah'a kurban edeyim.” Evlat olup da İsmail peygamber tam okul çağına gelince Hak Teâlâ tarafından Halil peygambere name geliyor. “İşte Halil peygamber, isteğin oldu, İsmail peygamberi kurban getireceksin” diyor. Şimdi onun ilk ayetini söyleyeceğim, ondan sonra da kurbanı kim getirmiş, kim etmiş, kim diriltmiş onu söyleyeceğim.

Kör şeytan çıkıyor önüne, “nereye götürüyorsun?” deyince, İsmail peygamber diyor ki:

“Daldanıp daldanıyor babam, daldanıp aldanyon

Kalk gidelim canım babam, bu şeytana aldanyon” diyor.

Halil peygamber diyor ki:

“Erdanenin mil olduğunu yavrurum,

*Goncanın gül olduğunu,
Yavrum İsmail'im ne biliyon bunun şeytan olduğunu" diyor.
Yani çocuk demeyeceksin. –bana ithafen- Şu genç bak, allah razı olsun
hevesli.
O zaman İsmail peygamber diyor ki:
"Erdanenin mil olduğunu babam" diyor,
"Goncanın gül olduğunu" diyor,
"Yetmiş yıldır peygamberlik yapıyon,
Bilmiyon mu bunun şeytan olduğunu" deyince,
Halil peygamberin akli başına geliyor, yine devam ediyor. Gidiyor ama,
yetmiş yedi kere bıçağı çalıyor, bıçak İsmail'i kesmiyor. Şimdi ayetini
söyleyeceğim, dinleyin."*

Kutsal kitaplarda geçen anlatı, yukarıdaki eserde Halil peygamber olarak geçen kişinin İbrahim peygamber olduğu yönündedir. Halil ise, Filistin'de İbrahim peygamber ve ailesinin mezarlarının bulunduğu tarihi kenttir. Bu noktada farklı-yanlış bilgi aktarımının Aşık Dursun Özer'e mal edilemeyeceğini düşünmekteyim. Çünkü bilgi alelaide bir sohbette aktarılmamış, bir esere dönüştürülmüştür. Belli ki sadece Aşık Dursun Özer değil, Anşa Bacılıların geneli hikâyeyi bu şekilde bilmektedir.

Aşağıdaki kıtada, İsmail'in ölümden kurtulduktan sonra Kur'an'la olan münasebeti, yine tarihsel olarak yanlış bir ifadedir ancak Anşa Bacılıların ve/ veya genel olarak halk İslam'ının zihinlere nasıl tezahür ettiğini de gösterir niteliktedir. Olayların tarihsel gelişiminin, kahramanların esasen kim olduğunun önemi yoktur. Önemli olan aktarılan hikayedeki anlatıdır:

*"İsmail kalktı uyandı hü hü
Boyunca da Kur'an'a boyandı
Ya Halil nasıl dayandı hü
Hak İsmail dedi hü"*

Öznelerin farklı aktarılmasının dışında dikkat çeken bir diğer husus da Anşa Bacılıların peygamberlere bakış şeklidir. Ortodoks İslam anlayışında genellikle ‘seçilmiş’ ve ‘hatasız’ kişiler olarak aktarılan peygamberler, bu hikâyede hata yapan, karşısına çıkan şeytanı tanımayan ve çocuğu tarafından eleştirilebilen bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir yandan da yine yukarıda örneği verilen kıtada, tıpkı ‘normal’ insanlar gibi çocuğunun ölme ihtimaline karşı ‘dayanma’ gücü bulmaya çalışan bir baba figürü olabilirler.

Eserin melodik yapısında her ne kadar serbest ölçülerin az olduğu, tanımlanmış bir ritmik perspektifle ilerlendiği gözlemlense de hece ölçüsü gibi temel şiir özellikleri saptanamamıştır. Bunun sebebinin, eserin esasında bir hikâyeye anlatısı olmasından kaynaklı şiirsel yapının arka planda tutularak ve konuya odaklanarak ilerlemesinden kaynakladığını düşünmekteyim.

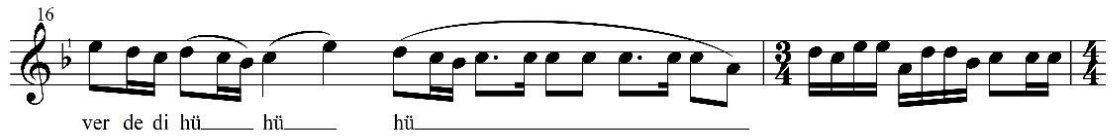
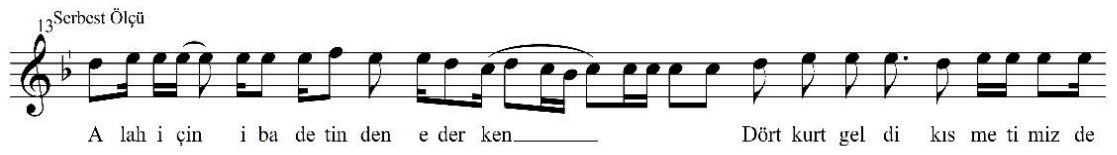
Eserin şah beytinde Hatayi mahlası kullanılmıştır ancak hem yapılan tarihsel hatalardan kaynaklı hem de form yapısının Hatayi şiirlerini andırmamasından kaynaklı, mahlasın sonradan eklendiğini düşünmekteyim.

4.2.4.2. 'Musa Tur Dağında Koyun Güderken' Adlı Eserin İncelemesi

MUSA TUR DAĞINDA KOYUN GÜDERKEN

Yöre: Tokat/Zile
Kaynak Kişi: Dursun Özer

Derleyen: Rahmi Can Gür
Derleme Tarihi: Ekim 2021
Notaya Alan: Rahmi Can Gür



22
Hal la cı man sur da ne ren de ya yı lır_____

24
O ku du ğu muz e li fi nen de ye yi lir

25

27 Serbest Ölçü
Mu sam der ki kurt i leğ niz de e ği lir_____

30
Ca nim git me bu ra cık ta da dur de di_____ hü_____ hü_____

33

38 Serbest Ölçü
A lim_____

42
E les te den_ mer dü ven de bes le dik_____ Mu ham med sev ği li si ne de A li de

45
dost de dik_____

50

54 Serbest Ölçü
Biz der vü şük_____ sen den kıs met ten is te dük_____

56
_____ Ha lil sen de bu hız ma tı

58
gör de dik_____ hü_____ hü_____

64

70 Serbest Ölçü
A lim_____ Mu ham med A li nin de_____

74
yol la rı in ce_____

75
O na ta lip o la nın da gül le ri gon ca

77
hü hü

82

88 Serbest Ölçü
Sü rü yü yer si niz de siz ben den gi din ce Ca nım git me bu ra cık ta da

91
dur de di hü hü

97

103 Serbest Ölçü
A lim Mu ham med A li nin de vir din den e de li

107
İ ri za suz lok ma ha ram da ney de lim hü

111

116 Serbest Ölçü

Mu sam sen git biz sü rü yü de gü de lim_____

120

sü rü yün sa yı sım ta mam da gör de di hü hü

125

130 Serbest Ölçü

A lim Ay va suz bah ça nın da gü lü

134

de ril mez Her ya ra ya ye şil mel hem de sa rıl maz

138

143 Serbest Ölçü

Sa hi bi ol ma yın ca da kur ban sa rıl maz

146
Da ha ben den__ öz ge sa hi bi de var de di__ hü__ hü

151

156 Serbest Ölçü
A lim__

160
Mu ham med A__ li nin de yo lu da hak i çin__

163
Ol Vey sel Ka ra ni nin yo lu da hak i çin__ hü__ hü

168 Serbest Ölçü
O ni ki mam la rın da ba şı da

173
hak i çin__ Mu sam sen git biz sü rü nü de gü de rik__ hü

178
hü

183 Serbest Ölçü
A lim_____

188
Ko yu nun ba şı na ye şil san cak ta ku rul du_____

191
Ku zu sun al_ dı lar da ko yun da di ril di_____ hü_____ hü_____

196

201 Serbest Ölçü
Ko yun der ki_ ku zu cu ğum da va rı dı_____

205
_____ Ko yun or da_____ ku zum di ye de me le di_____ hü_____

209
hü_____

214

Serbest Ölçü
219

A lim _____ Mu sam a ğa sı na da va rıp da ge lin ce _____

223

Ko va la ko yun da kur ban da ve rin ce _____ hü _____ hü _____

228

Serbest Ölçü
233

Kurt la rın di le ği de ka bul da

237

o lun ca _____ Hak da sen den hoş nut ol sun _____ me le di _____

241

hü _____ hü _____

247

Serbest Ölçü
252

A lim _____ Ağ lat ma yın kurt lar da be ni de gül dü rtin _____

256
Gö züm de ki_ şu per de yi de kal du run_ hü_ hü_

261

266 Serbest Ölçü
Siz kim si niz de ken dü nü zü de bil dü rün_ bil dü rün_

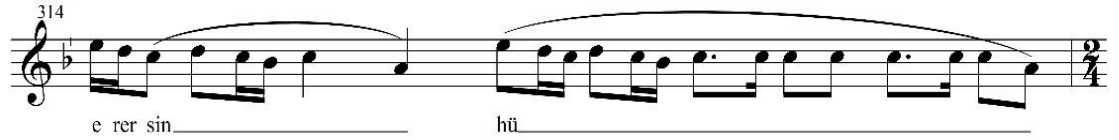
269
Ne du rup i ni li yon şu siz de ki de sır de di_ hü_ hü_

273

278

284 Serbest Ölçü
A lim_ İlk ön ce ceb ra il sil kin de he men_ he men

287
Ez ra il İs ra fil de di ki el a man_ hü_ hü_



328

hü

4.2.4.2.1. ‘Musa Tur Dağında Koyun Güderken’ Adlı Eserin Melodik Yapısı

Eserin ses dizisi, aşağıda görüldüğü gibidir:



Şekil 46: ‘Musa Tur Dağında Koyun Güderken’ adlı eserin ses dizisi.

Çargâh dizisinde icra edilmiş olan eserin büyük bir kısmı, Çargâh Neva ve Hüseyni perdeleri üzerinden icra edilmiştir. Eserin geneli Hüseyni perdesi üzerinde resitatif bir form sergileyip Çargâh perdesine düşerek seyreder. Bu düşüşlerde kimi zaman Segâh perdesinin yeden olarak kullanıldığı gözlemlenmiştir.

THM literatüründe ‘Si bemol 2’ olarak adlandırılan perde, eserin icrasında biraz daha tizleştirilmiş ve ‘Si bemol 1’ olarak değerlendirilmiştir.

Dügah perdesi ise uzayan ‘Hü’ bölümlerinin sonunda sert bir nefes düşüşü sonrasında gözlemlenmiştir (Şekil 46). Bir önceki parçanın incelemesinde Aşığın yaşından kaynaklı nefes yetirememe olarak düşündüğüm bu durum, bu parçada nefes yetmezliğinden ziyade bir tavır özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Zira benzer tavır özellikleri yöreden derlenen kimi eserlerde bulunmaktadır.



Şekil 47: ‘Musa Tur Dağında Koyun Güderken’ adlı eserde nefes düşüşü sonrası Dügah perdesi örneği.

Eser, genel hatlarıyla yukarıda anlatıldığı gibi devam ederken, Aşık vurgulamak istediği bir bölümü daha yüksek perdeden okuyarak Gerdaniye perdesine sıçramıştır

(Şekil 47). Belirli bir söz vurgulanmak istendiğinde aşıkların daha tiz frekanslara yükselip seslerini yükseltmeleri, Aşıklık geleneğinde sık rastlanan tavır özelliklerinden biridir.



Şekil 48: ‘Musa Tur Dağında Koyun Güderken’ adlı eserde Gerdaniye perdesinde söz vurgusu örneği.

Söz bölümleri genellikle resitatif olarak icra edilen eserin tonal olarak majör bir yapısı bulunmaktadır. Saz bölümleri genellikle 4/4’lük veya 2/4’lük ritim kalıplarıyla icra edilmiştir. Söz bölümlerinde ise girişte kullanılan 7-8 hecenin ardından yine 4/4’lük veya 2/4’lük ritim kalıplarıyla hece uzatmaları yapılmıştır.

Derlenen diğer birçok eserde gözlemlendiği gibi, bu eserde de kıta başlarında Anşa Bacılı müziğinin karakteristik kalıbı olan ‘Alim’ nidası gözlemlenmiştir.



Şekil 49: ‘Musa Tur Dağında Koyun Güderken’ adlı eserde “Ali’m” nidası.

4.2.4.2.1. ‘Musa Tur Dağında Koyun Güderken’ Adlı Eserin Edebi Yapısı

Eserin sözleri aşağıda verilmiştir:

Alim

Musa Tur dağında koyun da güderken

İki cihan serverine de nur dedi hü

Allah için ibatedetinden ederek

Dört kuş geldi kismetimiz de ver dedi hü

Alim

Hallacı Mansur da nerende yayılır

Okuduğunuz elifinen de yeyilir

Musa'm der ki kurt (O)

Canım gitme buracıkta da dur dedi hü

Alim

Elesteden merdüvende besledük

Muhammet sevgilisine Ali de dost dedik hü

Biz dervişik senden kısmetten istedik

Halil sen de bu hizmeti gör dedik hü

Alim

Muhammed Ali'nin de yolları ince

Ona talip olanın da gülleri gonca

Sürüyü yersiniz de siz benden gidince

Canım gitme buracıkta da dur dedi hü

Alim

Muhammed Ali'nin de virdinden edeli

İrasuz lokma haram da nedelim

Musa'm sen git biz sürüyü de güderük

Sürüyü sayusun tamam da gör dedük hü

Alim

Ayvasuz bahçanın gülü de derilmez

Her yaraya yeşil merhem de sarılmaz hü

Sahibi olmayınca kurban da verilmez

Daha benden özge sahibi de var dedi

Alim

Muhammed Ali'nin de yolu da hak için
Ol Veysel Karani'nin düşü de hak için hü
12 imamların da başı da hak için
Musa'm sen git biz sürünü de güderük hü

Alim

Musa'm sadelendi türaba düştü
Önünden melekler ol sancak açtı hü
Musa vardı ağasına da danıştı
Duala koyunu da kurban da ver dedi

Alim

Koyunun başına yeşil sancak da kuruldu
Kuzusun aldılar da koyun da dirildi hü
Koyun der ki kuzucuğum da varıdı
Koyun orda kuzum diye de meledi hü

Alim

Musa'm ağasına da varıp da gelince
Kovala koyunu da kurban da verince hü
Kurtların dileği de kabul olunca
Hak da senden hoşnut olsun pir dedi hü

Alim

Ağlatmayın kurtlar da beni de güldürün
Gözümdeki şu perdeyi de kaldırın hü
Siz kimsiniz de kendinizi bildirin
Ne durup iniliyon şu sizdeki de sır dedi hü

Alim

İlk önce Cebrail silkindi hemen

Ezrail İsrafil dedi ki el aman

Mikail silkindi vermedi aman

Musa'm senden aramıza da gir dedi hü

Alim

Kul Mustafa Hakk (O) yararsın

Mihraçta habibin de sırrına da erersin

Koyun sen de kuzucuğun da ararsın

İsmail'inen de koçu gör dedi hü

Eser, bir önceki eserin devamı olarak seslendirilmiştir. Geleneksel anlamda bir Aşık performansı sergileyen Dursun Özer, bir önceki eserde anlatılan İsmail'in kurban edilişi hikayesinin devamı olarak bu eseri icra etmiştir.

“İsmail kalktı, göğden koç. Şimdi yetmiş yedi kere çalınca, bıçak kesmeyince bıçağı taşa çaldı. Orda aslında bir şeyi unuttum, bıçak derken ‘haşa haşa’(unutmama dipnotu) diyecektim bak orayı unuttum. ‘Ya Halil beni niye çaldın taşa’ diyecektim diyemedim onu. Kafam karışıyor ya. Taşa çalınca taşı kesti. ‘Taşı keserim baştan başa’ dedi, ‘Yine kesmem İsmail’i. Orada kesmeyince, o zaman ne yaptı? dört tane melek... Dört tane melek Musa peygamber Tur dağında koyun güderken, Musa peygambere vardılar. Oraya varınca Musa peygamber dedi ki: “Ben kendi kafama göre değilim, ben buranın çobanuyum, benim ağam var” dedi. “Benim ağamdan izinsiz ben koç veremem size” dedi. O zaman şu ayeti söylediler:”

Bu anlatı ve eserin icrasından sonra ise daha açıklayıcı olmak üzere şu sözleri söylüyor:

“Yalnız şimdi anlayabildiniz mi? Kesiyorum arayı kusura bakmayın. Dayanamıyorum yani. Ağlıyorum yani. Affedersin hanım öldü diye ağlamıyorum. Ayetler bak ne diyor. Şimdi sen git diyor mesela. ‘Muhammed

Ali 'nin de virdinden edeli' diyor ya. Rızasız lokma haram. Yani o yemin etmek oluyor, anlıyor musun?

Şuayb peygamber bak. –bana bakarak ve kamerayı kastederek- alıyor değil mi? Musa peygamber 'ağamdan izinsiz veremem' dedi ya. Şuayb peygamber de ağasıymış. Sürünün sahibi oymuş anladın mı?"

Eserin melodik inceleme bölümünde, aşığın rıza kavramını vurgulamak için gerdaniye perdesine çıktığından bahsetmişim. Dursun Özer, eser sonrasında da bu bölümün önemli olduğundan bahsediyor.

Yukarıda yazılanlardan ve eser sözlerinden de anlaşılacağı üzere eser, tematik olarak dini bir hikâye anlatısını içermektedir. Sözlerinin Aşık Şenlik'e ait olduğunu bildiğimiz eserin şah beytinde Kul Mustafa ismi geçmektedir. Bu da görece güncel/çağdaş eserlerde bile mahlas hatalarının yapılabildiğini, mahlas incelemelerinde daha temkinli olmak gerektiğini göstermektedir.

Aşık Dursun Özer, konuşmalarının bir bölümünde şu sözleri söyler:

“'Alim' diye eklemek bizim geleneğimiz, göreneğimiz. Biz hangi ayete başlarsak, ilkin Ali diye başlarız. Ayette yok o.”

Anşa Bacılıların karakteristik 'Alim' nidasından bahseden Özer, bunun bir ekleme olduğunu belirtmiştir. Alandan derlenen diğer eserler de göz önünde bulundurulduğunda dize aralarına eklenen -de, -da bağlaçlarının da Anşa Bacılıların karakteristik özelliklerinden biri olduğu düşünülebilir çünkü eserin orijinalinde her dize arasına eklenen bu bağlaçlar bulunmamaktadır. Bu bağlamda eser 11'li hece ölçüsüyle yazılmış olarak değerlendirilebilir.

4.2.4.3. 'Benden Selam Söylen Gül Yüzlüye' Adlı Eserin İncelemesi

BENDEN SELAM SÖYLEN GÜL YÜZLÜYE

Yöre: Tokat/Zile
Kaynak Kişi: Dursun Özer

Derleyen: Rahmi Can Gür
Derleme Tarihi: Ekim 2021
Notaya Alan: Rahmi Can Gür

6 2 Serbest Ölçü
Ah Ben den se lam da

10 söy len gül yüz lü ye Bir so luk kar şım da dur sun

14 A hes te ah

19

24 I ra hun da Ya ra sı var si nem de I ra hu mun ya ra sı var

29 si nem de Ken di gö zü nü nen gör sün A hes te

33
ah

38 Serbest Ölçü
Ah

43
İk_ rar o lan da ik_ ra rı ni İk ra o lan

47
ik_ ra rı ni İk_ rar da dur ma yan yo lun

51
dan sa par Ya ram da ke çe len miş yer den

55
nem ka par gel sin ya ra la rı mı sar sın a hes te

60
ah

64 Serbest Ölçü
Ah Al_ göğ sün de çı kart ma sın

68
ka ra yı _____ gel de_ yin _____ ce u zat ma _____ sın a ra yı _____

72
_____ ah

77 Serbest Ölçü
I_ ra hu nun da _____ şu si nem_ de ya ra yı

81
Ken di e _____ li nti_ nen sar _____ sın a hes te _____

85
_____ ah

89 Serbest Ölçü
Ve lim ey dur da ben bu sır ra da e _____ re mem e _____ re mem _____ Gül yüz lüm _____

91
gül yüz lüm _____ gö re nem Gül yüz lüm _____ gül yüz lüm _____

95
gö re mem _____ ah


100



Sev dü güm yü zü nü da ha da gö re mem

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 100 through 103. The notation is on a single staff in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of quarter and eighth notes, with some notes beamed together. The lyrics are written below the staff, with horizontal lines indicating the duration of each syllable.

104



Ay ru düş tü u sul boy lum yol ay ru

Detailed description: This block contains the musical notation for measures 104 through 107. The notation is on a single staff in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some notes beamed together. The lyrics are written below the staff, with horizontal lines indicating the duration of each syllable.

4.2.4.3.1. ‘Benden Selam Söylen Gül Yüzlüye’ Adlı Eserin Melodik Yapısı

Eserin ses dizisi, aşağıda görüldüğü gibidir:

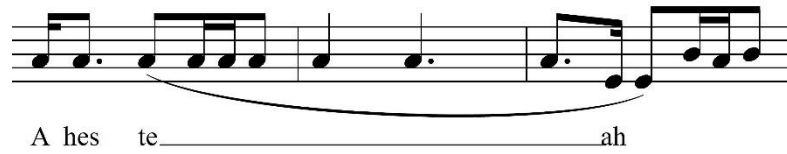


Şekil 50: ‘Benden Selam Söyleyin Gül Yüzlüye’ adlı eserin ses dizisi.

Dizi yukarıda görüldüğü gibi esasen Uşşak dörtlüsünde seyretse de Segâh perdesinin natürel Si’ye yakınlığı ve yeden olarak Nim Zirgüle sesini almasından kaynaklı Nihavend makamı hissiyatı uyandırmaktadır. Bu bağlamda eser, alandan derlenen eserler arasında tektir. Yine de aşığın şu sözleri dikkate alındığında, tamamen özgün ve farklı bir eser olmadığı, benzer dizilerde eserlerin olabileceği görülebilir:

“Aşağı yukarı 5-6 makam var. 6 tane var. Bunların ikisini çaldım ben daha.”

Dizide bulunan Hüseyini Aşiran perdesi ise eser icrası sırasında yalnızca uzun hecelerinde kullanılmıştır (Şekil 50). Bu düşüş, Dursun Özer’in ve görüşülen diğer aşıkların bazı eserlerinde de görülmüş ancak Anadolu’nun farklı bölgelerindeki aşıkların da benzer tavırlar sergilediği bilindiği için Anşa Bacılı karakteristik özelliği olarak düşünülmemiştir.



Şekil 51: ‘Benden Selam Söyleyin Gül Yüzlüye’ adlı eserde Hüseyini Aşiran perdesine düşüş örneği.

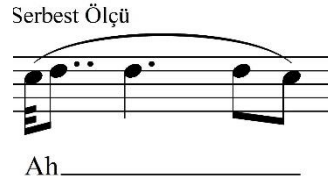
Eserin neredeyse tamamı 5/8’lik ritmik kalıplarla icra edilmiştir. Yalnızca şah beytinin girişi serbest ölçüyle icra edilmiştir.



Şekil 52: ‘Benden Selam Söyleyin Gül Yüzlüye’ adlı eserde serbest ölçülü şah beyiti örneği.

Ritmik yapının bozulmasının, Anşa Bacılıların dini önderi olan Veli Baba’nın isminin anılmasıyla bağlantılı olduğunu düşünmekteyim. Bir önceki eserde, vurgulamak istediği bölümü icrasında dik perdelere çıkarak gösteren aşık, bu eserde ritmi bir kenara bırakıp resitatif bir şekilde ve Yegâh perdesinde asılı kalarak vurgulanacak olan sözün diğer sözlere göre daha önemli olduğunu performans içerisinde göstermiştir.

Bu eseri, alandan derlenen diğer eserlerden farklı kılan bir diğer husus da dize başlarında kullanılan ‘Ali’ m’ nidasının kullanılmaması, ancak aynı formda ‘Ah’ nidasının kullanılmış olmasıdır.



Şekil 53: ‘Benden Selam Söyleyin Gül Yüzlüye’ adlı eserde ‘Ah’ nidası.

4.2.4.3.1. ‘Benden Selam Söylen Gül Yüzlüye’ Adlı Eserin Edebi Yapısı

Eserin sözleri aşağıda verilmiştir:

Ah benden selam da söylen gül yüzlüye
Bir soluk karşımda dursun aheste
Irahunun da yarası var sinemde
Kendi gözününen görsün aheste

Ah ikrar olan da ikrarını
İkrarda durmayan yolundan sapar
Yaram da keçelenmiş yerden nem kapar
Gelsin yaralarımı sarsın görsün aheste

Ah al göğsünde çıkartmasın karayı
Gel deyince uzatmasın arayı
İrahunun da şu sinemde yarayı
Kendi eli ile sarsın dağıtsın aheste

Veli'm ey dur da ben bu sıradan ölemem
Gül yüzlüm gül yüzlüm göremem
Sevdiğim yüzünü daha da göremem
Ayrı düştü usul boylum yol ayrı

Aşık Dursun Özer, eseri icra etmeden önce hikayesini şu şekilde aktarmıştır:

“Veli Baba gittiği köylere ateşi, ışığını gösterdi. Bize de gelince, bizim köye... Bir adam çite gidiyormuş. Çite giderken demiş ki Veli Baba geldi diyorlar. Ne biçim baba bir göreyim demiş. Gitsem mi gitmesem mi çelişkide kalmış anlıyor musun? İkirciklikte. En son gideyim göreyim demiş. Hani Hubyar talibiyiz ya biz mesela, dedeliyiz ya.

Ayet diyor ki, “Mehdi mağaraya sır olunca, sen o zaman orada mıydın” diyor. Evet orada yoktum ama, gele gele anlıyor musun? Benim babamdan işittiğim, dedemden işittiğim, oradan gele gele... Adam varıyor, kapıdan içeri girince Veli Baba, ‘gel sofı gel’ diyor. ‘En son çiti yola koydun, öküzleri de ahıra sürdün geldin’ deyince...

Orada haliyle şey olur, dururken bir kısım ahali çekemiyor Veli Baba'yı. Şikâyet ediyorlar. Şikâyet edince Veli Baba'yı Amasya'ya götürüyorlar. Amasya'ya inince, kadı ‘oku şu kitabı’ diyor. Öyle deyince Veli

Baba Sultan diyor ki; 'Kitabı açmaya gerek yok, kitabın içinde ne var ben sana söyleyeyim' diyor. Olduğu gibi anlatınca kadı diyor ki; 'Bunu aldığınız gibi geri götürün'. Acısu'ya geri getiriyorlar. Ev sahibi Anşa Bacı, 'Bu zahire batın oldu, bunun atını köy odasına çekin' diyor. O zaman işte Veli Baba, Anşa Bacı'ya hurlıyor böyle. Şurada birkaç kıta var, onu söyleyeyim.'

Anşa Bacılıların inançsal önderleri olan Veli Baba ve Anşa Bacı arasında geçen diyalog üzerine yazılan eser, anlatıya göre Veli Baba'nın sözlerinden oluşmaktadır. Muhtemelen yukarıda melodik analiz kısmında incelenen tek ritim sapmasının şah beytinde olması ve bu dizede Veli mahlasının geçmesinden dolayı aşık, vurgulama gereği hissetmiştir.

Anşa Bacılıların sözel karakteristik özelliklerinden biri olarak kabul edebileceğimiz -de, -da bağlaçları genellikle ezgi içerisindeki boş heceyi tamamlamak için bu eserde de sıkça kullanılmıştır.

Eser 11'li hece ölçüsüyle yazılmıştır ancak bazı dizelerde eksik veya fazla hece bulunmaktadır.

4.2.3.4. 'Keten G6mlek' Adlı Eserin İncelemesi

KETEN G6MLEK

Y6re: Tokat/Zile
Kaynak Kişi: Dursun 6zer

Derleyen: Rahmi Can G6r
Derleme Tarihi: Ekim 2021
Notaya Alan: Rahmi Can G6r

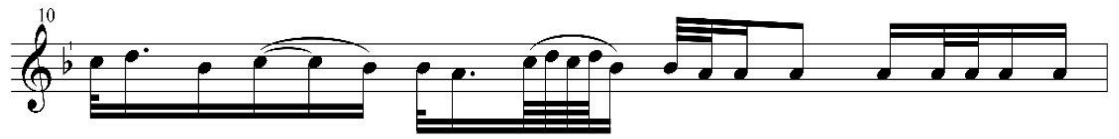
Ke ten g6m lek _____ de giy miş _____ ye ni di lin de

Al dım ar zu _____ ha lın _____ a ya g6z _____ z6n de

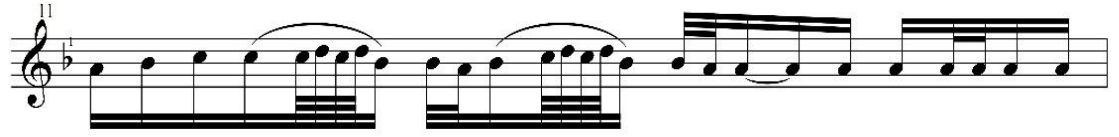
B6y le g6z el _____ m' olur _____ k6y l6 k6 zın da

Get me tel lim _____ de g6z le _____ ri ne kur ba nım

A nam ley li ley li ley _____ li ley li kur ba nım



Ke ten göm lek _____ de giy miş _____ ya nı düğ me li



Düğ me si nin _____ de u cu _____ yar al ma lı



Öl dü rüp düş _____ ma nı _____ se ni al ma lı



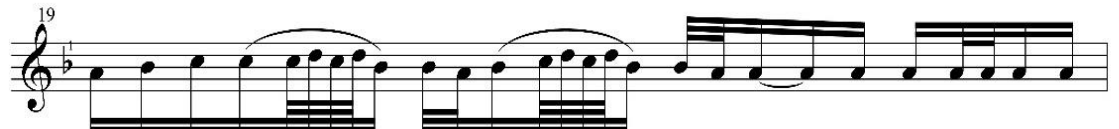
Get me tel lim _____ de göz le _____ ri ne kur ba nım



A nam ley li ley li ley _____ li ley li kur ba nım



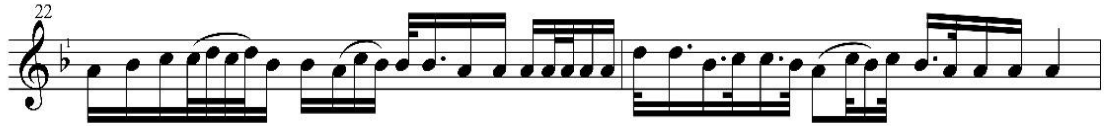
Ke ten göm lek _____ de giy me _____ de dim giy mi şin _____



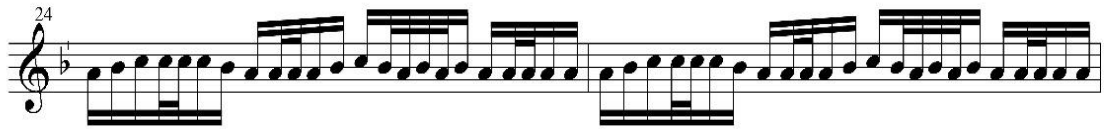
Ya ka la rın _____ da oy ma _____ de dim oy _____ mu şun



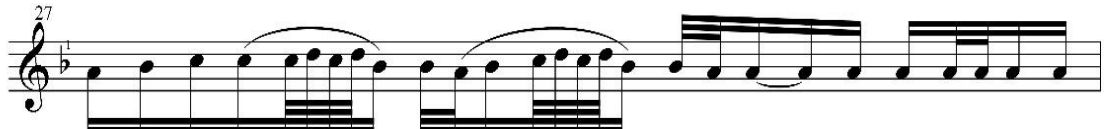
El sö zü ne____ uy ma____ de dim uy mu şun____



Get me tel lim____ de göz le____ ri ne kur ba nım____ Hay di ley li ley li ley____ li ley li kur ba nım



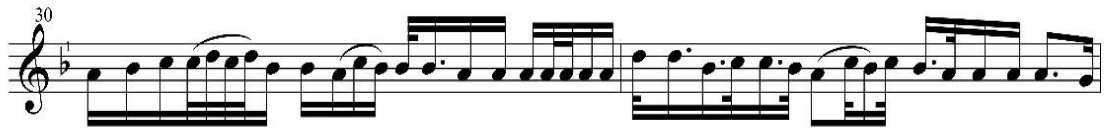
Ke ten göm lek____ de giy miş____ ya nı lı sa ra



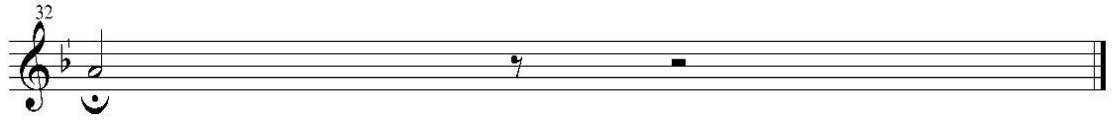
Gö nül a ya____ ğı nı____ yü züm ba____ sa rak



Bil mem em lik____ de ku zu____ bil mem be se rek

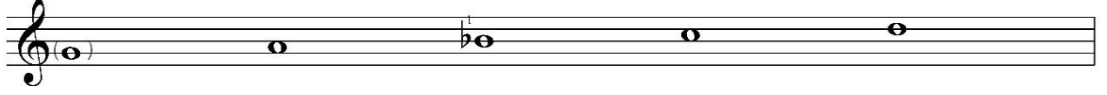


Get me tel lim____ de göz le____ ri ne kur ba nım Hay di ley li ley li ley____ li ley li kur ba nım



4.2.3.4.1. 'Keten Gömlek' Adlı Eserin Melodik Yapısı

Eserin ses dizisi, aşağıda görüldüğü gibidir:



Şekil 54: 'Keten Gömlek' adlı eserin ses dizisi.

Yukarıda görüldüğü üzere UŞŞak dörtlüsü üzerinden icra edilen eserin ses sahası oldukça dardır. Doğu semahlarının ağırlama ritmi olan 9/8'lik(3+2+2+2) kalıplarla oluşturulmuş olan eserin beste sahibi AŞık Dursun zer'in babası AŞık Ali zer'dir.

Eser temelde iki müzik cümlesinden oluşmaktadır ve bu müzik cümlelerinin ilkinin girişi yine alanda görüŐtüđüm Halil Hançer'den derlenen ve yukarıda incelemesi yapılan Hubyar Sultan Semahı'nın ritmik ve melodik yapısıyla benzeŐmektedir. Bu durum, yapılan bestelerin, bilinen ezgilerden esinlenmeyle oluŐturulduđunu göstermektedir. Yine de eserin bütünü incelendiğinde özgün bir beste olarak nitelendirilebilir.

Müzik cümleleri, genellikle argâh perdesi civarında seyrettikten sonra Dügah sesinde karar vermiŐtir. Eserin 'leyli' bölümleri ise Yegâh perdesine çıkış yapıp sonrasında yine Dügah sesinde karar vermiŐtir.

Alanda Anşa Bacılılardan derlenen diğer eserlerin tamamında ritmik kalıpların bozulduğu, aşıkların resitatif örnekler verdiği veya ritim kalıplarını değiştirdiği gözlemlenmiştir ancak bu parça, ritmik özellikleri bakımından baŐladıđı gibi bitmiŐtir ve bu anlamda tektir.

4.2.3.4.2. 'Keten Gömlek' Adlı Eserin Edebi Yapısı

Eserin sözleri aşağıda verilmiştir:

Keten gömlek de giymiş yeni dilinde

Aldım arzuhalın aya gözünde
Böyle gözeller mi olur köylü kızında
Gitme tellim de gözlerine kurbanım
Anam leyli leyli kurbanım

Keten gömlek de giymiş yanı düğmeli
Düğmesinin de ucu yar almalı
Öldürüp düşmanı seni almalı
Gitme tellim gözlerine kurbanım
Anam leyli leyli kurbanım

Keten gömlek de giyme dedim giymişin
Yakaların da oyma dedim oymuşun
El sözüne de uyma dedim uymuşun
Gitme tellim gözlerine kurbanım
Haydi leyli leyli kurbanım

Keten gömlek de giymiş yanılı sara
Gönül ayağını yüzüm basarak
Bilmem emlik de kuzum bilmem beserek
Gitme tellim gözlerine kurbanım
Haydi leyli leyli kurbanım

Aşık Dursun Özer, eserin hikayesini şu şekilde aktarmaktadır:

“Köroğlu Telli Nigar’ı almaya gitmiş. 7 kere gitmiş alamamış. Hasan Bey de bir kere gidince, Telli Nigar’ı almış gelmiş. Köroğlu’nun oğlu Hasan Bey, gidiyor Telli Nigar’ı alıp geliyor. Hasan Bey çeşmenin orada yatıyormuş. O yatarken Balkız’ı(hizmetçisi) Telli Nigâr su almaya göndermiş. Balkız da varmış ki, bir babayiğit yatıyor ki... ne diyeyim ötesine gayrı (elini sallayarak Hasan Bey’in çıplak olduğunu ima ediyor.) Hemen oluğun önüne testiyi tutmuş, daha hiç su almadan götürmüş kızın önüne devirmiş, su yok. ‘Kızım, hani su?’ demiş. Balkız orada gördü ya Hasan Bey’i, hemen geri koşmuş çeşmeye. Bir daha dutmuş. Gözü Hasan Bey’de Balkız’ın, eli orada... Suyu geri getirmiş. Bu sefer kızın elini yıkayınca yüzüne su kalmamış. Telli Nigâr buna bir tane çatlatmış, ‘kızım sen benimle alay mı geçiyorsun?’ demiş. Balkız demiş ki Telli Nigar’a, ‘ben elini yıkamaya su aldım, sen gitsen onu da alamazsın’ demiş. O zaman Telli Nigâr ‘bunda bir iş var’ demiş. Hızıyla kırk tane cariyeyi yanına alıyor, çeşmeye varıyor ki... Hasan Bey yatmış ki... (Bu sefer kafasını sallayıp gülerek çıplaklığı ima ediyor.) Ay gibi parlıyor. O zaman başka başka bir şeyler, onu da oraya sokamayız şimdi. (Gülerek kamerayı işaret ediyor.)

Telli Nigar'ın aklı başından gidiyor. İşte o zaman. Telli Nigar'a söylüyor Hasan Bey, Balkız küsüyor. Balkız'a söylüyor, Telli Nigâr küsüyor. Derken derken de en son Telli Nigar'a anlatıyor halini. Keten gömlek de ondan kalıyor. Yalnız notası babamın.”

Anlatıya göre Köroğlu'nun oğlu Hasan Bey'in Telli Nigar'a yazdığı şiir 4 kıtadan oluşmaktadır. Kıtaların sonunda, muhtemelen ezgiyi tamamlamak ve anlatımı güçlendirmek için 'Anam leyli' veya 'Haydi leyli' dizeleri eklenerek kıtaların sonunda bulunan söz öbeği tekrar edilmiştir, bu sebeple şiirin orijinal parçası olarak ele alınmayacaktır.

11'li hece ölçüsüyle yazılmış Koşma türündeki şiirde, yine muhtemelen Anşa Bacılıların eklemesi olarak ölçüyü bozan '-de', '-da' bağlaçları kullanılmıştır.

4.2.3.5. 'Sabahtan Cemalın Seyran Eyledim' Adlı Eserin İncelemesi

SABAHTAN CEMALIN SEYRAN EYLEDİM

Yöre: Tokat/Zile
Kaynak Kişi: Dursun Özer

Derleyen: Rahmi Can Gür
Derleme Tarihi: Ekim 2021
Notaya Alan: Rahmi Can Gür

Serbest Ölçü

5

8

12

14

17

20

Ah

Sa bah tan ce ma lın sey ran ey le dim Gö nül ler pe ri şan e lin den su nam

e lin den su nam sunam

A man ni ce bek le mi şin de gur bet el ler de

21
Hiç bi len yok muy du_ ha lın dan su_ nam_ ha lın dan su nam_ sunam

23

27
Ah

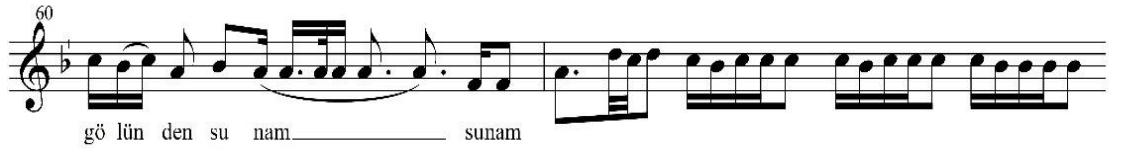
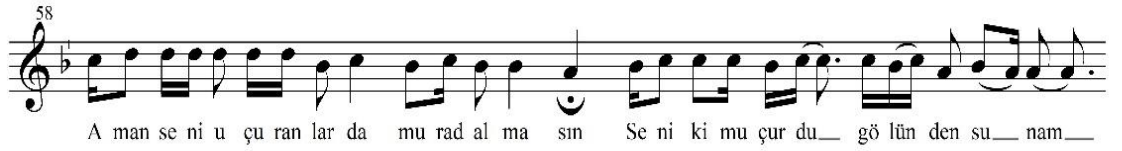
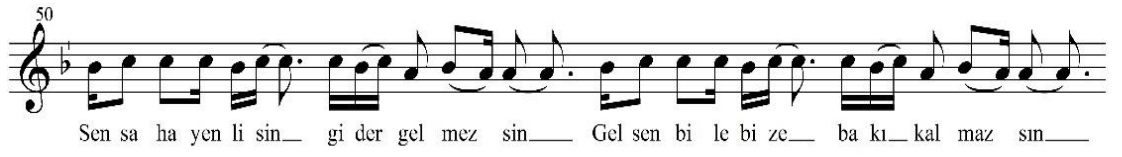
31
Ke ma lar gi yi nip_ di nar bağ la_ ma_ Es ti se her ye li_ te li ni ra_ maz_

33
te li ni ra maz_ ah

36

39
A man sen gi der sen de de li gön lüm eğ len mez

40
Ver sen bir ber gü zar_ te lin den su_ nam_ te lin den su nam_ sunam



67

Ah

69

Pir sul tan ab da lum ce ma lın gū zel Va kit bu la mı yom bi' na me ya zam

71

bir na me ya zam ya zam

74

77

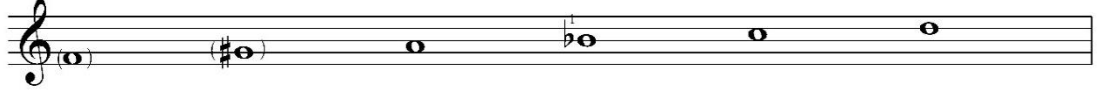
A man se nin ak ren le rin de cen net te ge zer Kal ma bi zim i çin yo lun dan su nam

79

yo lun dan su nam su nam

4.2.3.5.1. ‘Sabahtan Cemalın Seyran Eyledim’ Adlı Eserin Melodik Yapısı

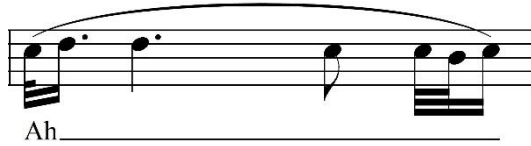
Eserin ses dizisi, aşağıda görüldüğü gibidir:



Şekil 55: ‘Sabahtan Cemalın Seyran Eyledim’ adlı eserin ses dizisi.

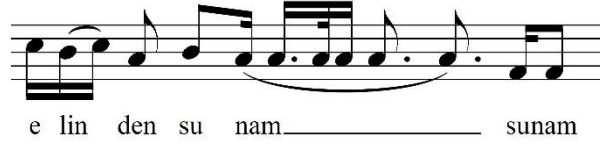
Pestte Acem Aşiran’a kadar genişleyip; tizde Yegâh perdesine kadar çıkan bu dizi, yeden olarak aldığı Nim Zirgüle perdesiyle birlikte Nihavend makamını andırmaktadır, ancak eserin duyumu bu makamla özdeşleşmemektedir.

Yegâh perdesi ise sadece Anşa Bacılı karakteristik ezgi kalıbı olan, ters glissandolu giriş nidasında kullanılmıştır. Ancak bu nida genellikle ‘Ali’ m’ sözüyle icra edilirken bu eserde dize başlarında ‘Ah’ sözüyle görülmektedir.



Şekil 56: ‘Sabahtan Cemalın Seyran Eyledim’ adlı eserde ‘Ah’ nidası.

Acem Aşiran perdesi ise eserin ezgi çekirdeğinin dışında, uzayan hecelerin sonunda son kelimeyi tekrar etmek için resitatif olarak kullanılmıştır (Şekil 56). Bu kullanım Aşık Dursun Özer’in diğer icralarında da göze çarpmaktadır ancak Anadolu’daki diğer Aşık icralarında da benzer kullanımlar olduğu için bireysel tavır olarak nitelendirilememektedir.



Şekil 57: ‘Sabahtan Cemalın Seyran Eyledim’ adlı eserde Acem Aşiran perdesinin kullanımı.

Eser her ne kadar ‘serbest ölçü’ ile notaya alınsa da özellikle saz bölümlerinde 12/8’lik veya 6/8’lik olarak nitelendirilebilecek bir ritim ağı görülmektedir ancak bu bölümlerin arasında kimi zaman 2/8’lik kimi zaman 9/8’lik sapmalar olduğu için serbest ölçü ile notaya alım tercih edilmiştir. Söz bölümleri ise tamamen resitatif olarak icra edilmiştir.

Anşa Bacılı müziksel geleneğinde ‘Seher Döğme Havası’ olarak adlandırılan eser, genellikle düğünlerin ve bayramların olduğu günlerin sabahlarında, köye hâkim bir evin damında, güneş doğmadan önce 5-6 aşığın birlikte icra ettiği bir müziksel türdür.

4.2.3.5.1. ‘Sabahtan Cemalın Seyran Eyledim’ Adlı Eserin Edebi Yapısı

Eserin sözleri aşağıda verilmiştir:

(Ah)

Sabahtan cemalın seyran eyledim

Gönüller perişan elinden sunam

Aman nice beklemişin de gurbet ellerde

Hiç bilen yok muydu halından sunam

(Ah)

Kemalar giyininip dinar bağlama

Esti seher yeli telin ıramaz

Aman sen gidersen de deli gönlüm eğlenmez

Versen bir bergüzar telinden sunam

(Ah)

Sen sahayenlisin gider gelmezsın
Gelsen bile bize bakıkalmazsın
Aman seni uçuranlar da murad almasın
Seni kim uçurdu gölünden sunam

(Ah)

Pir Sultan Abdal'ım cemalın güzel
Vakit bulamıyom bir nağme yazam
Aman senin akranların da cennete gezer
Kalmadı bizim için yolundan sunam

Pir Sultan Abdal mahlaslı şiirin benzerlerine kaynaklarda da rastlanmaktadır ancak yörenin ağız özelliklerinden kaynaklı kimi değişikliklerin olduğu tespit edilmiştir. Bununla birlikte kıta başlarında yer alan 'Ah' kelimesi, Anşa Bacılı müziksel geleneğinin bir parçası olup şiirin orijinalinde bulunmamaktadır, bu sebeple ilk dizenin içinde değil, üzerinde ve parantez içinde gösterilmiştir.

Eser genellikle 11'li hece ölçüsüyle yazılmıştır ancak yine Anşa Bacılı tavır özelliklerinden kaynaklı bazı dizeler eksik veya fazla heceyle icra edilmiştir.

4.2.4.6. ‘Yemen Elllerinden Gelen Bezirgân’ Adlı Eserin İncelemesi

YEMEN ELLERİNDEN GELEN BEZİRGAN

Yöre: Tokat/Zile
Kaynak Kişi: Dursun Özer

Derleyen: Rahmi Can Gür
Derleme Tarihi: Ekim 2021
Notaya Alan: Rahmi Can Gür

The musical score is written in 9/8 time and consists of seven staves. The first three staves are instrumental, showing a continuous eighth-note melody. The fourth staff begins with the lyrics 'Ye men el le rin den ge len be zir gan' and includes a key signature change to one sharp (F#) and a time signature change to 7/8. The fifth staff continues the melody with lyrics 'Ha ne ler dö şen di hü an se ni gö rün ce'. The sixth staff continues with lyrics 'Dö şen di ha ne ler de an se ni gö rün ce'. The seventh staff is instrumental, continuing the eighth-note melody.

Ye men el le rin den ge len be zir gan

Ha ne ler dö şen di hü an se ni gö rün ce

Dö şen di ha ne ler de an se ni gö rün ce

8
Can da yan maz da ha si _____ ret lik çe ke ne

9
can se ni gö rün ce

10
A nam ley li ley li _____ can se ni gö rün ce

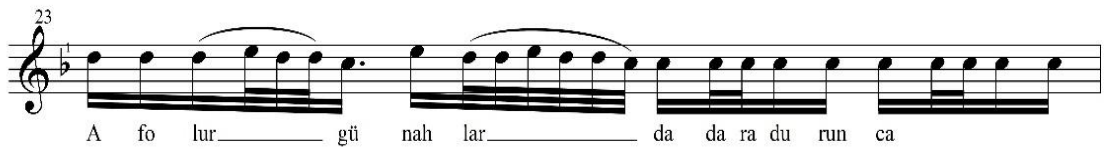
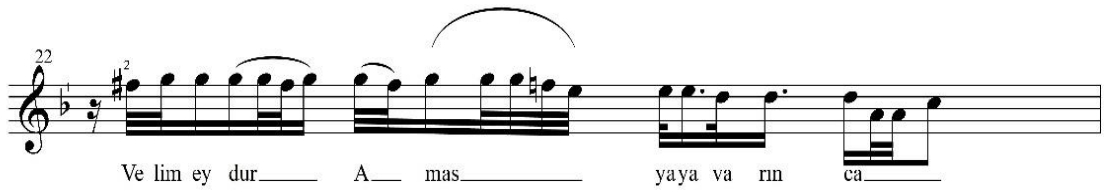
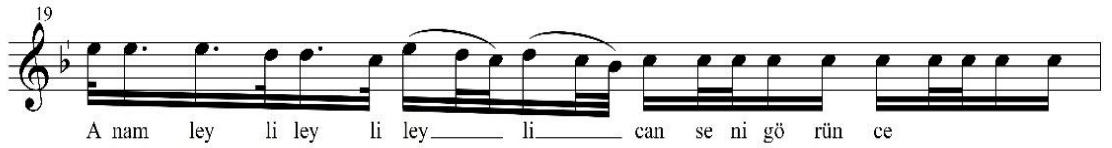
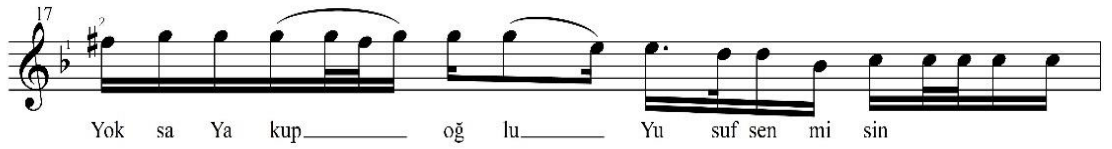
11

12

13
Bil mem de li _____ mü sü n yok sa bön mü sün

14
Ce se tim de _____ kay nar _____ mi sün kan mi sün _____

15
Ce se tim de _____ de kay nar _____ mi sün kan mi sün



24
Gü nah lar af o lur da da ra du run ca

25

26
Her kes sev dü ğü nü de ha ln so run ca

27
Ce set di ri lir de can se ni gö rün ce

28
A nam ley li ley li ley li can se ni gö rün ce Gel gel
Serbest Ölçü

31
Mu ham med mus ta fa ca nım Ha li lul lah

35
tur Şu dün ya da ba ki ca nım ka lan Al lah

39
tur A li hü hü hü

43
hü

47

51
Ne den dil ber

55
ben den ca nım zar in ci

59
ni yon Ey gü lüm ik rar dan dö nen de

63
gü lüm

66

70
Gö rüp be ni yar yü

74
zū nū çe vir me Kar yu la me yil de

78
ve ren de gū lūm

82

86
Kı şı çin de ba har_____


90
_____ ca nım_____ ge çer yaz ge lir_

94
A şuk tan ma şu ğa cil ve az ge lir

98

102
Yar yū zū ne yüz yıl bak sam az ge lir

106



Bin yıl da hi bak sam ka nar dım gü lüm

Detailed description: This block contains the musical notation for measure 106. It is written on a single staff in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of a sequence of notes: a dotted quarter note (B4), a quarter note (D5), a dotted quarter note (E5), a quarter note (F5), a dotted quarter note (G5), a quarter note (A5), a dotted quarter note (B5), a quarter note (A5), a dotted quarter note (G5), a quarter note (F5), a dotted quarter note (E5), a quarter note (D5), a dotted quarter note (C5), and a quarter note (B4). The lyrics are placed below the notes: "Bin yıl da hi bak sam ka nar dım gü lüm".

110

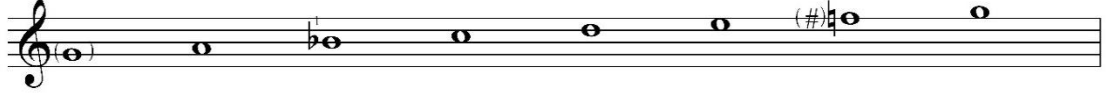


Le_____ li ley_____ li ka nar dım gü lüm_____

Detailed description: This block contains the musical notation for measure 110. It is written on a single staff in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of a sequence of notes: a dotted quarter note (B4), a quarter note (D5), a dotted quarter note (E5), a quarter note (F5), a dotted quarter note (G5), a quarter note (A5), a dotted quarter note (B5), a quarter note (A5), a dotted quarter note (G5), a quarter note (F5), a dotted quarter note (E5), a quarter note (D5), a dotted quarter note (C5), and a quarter note (B4). The lyrics are placed below the notes: "Le_____ li ley_____ li ka nar dım gü lüm_____".

4.2.4.6.1. ‘Yemen Ellerinden Gelen Bezirgân’ Adlı Eserin Melodik Yapısı

Eserin ses dizisi, aşağıda görüldüğü gibidir:

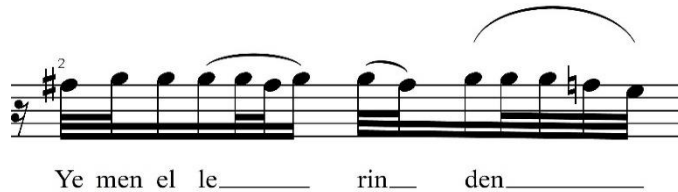


Şekil 58: ‘Yemen Ellerinden Gelen Bezirgân’ adlı eserin ses dizisi.

İki bölümlü bir semah havası olarak değerlendirebileceğimiz olan eserin ilk bölümü ‘ağırlama’ olarak icra edilmiştir. Bu bölüm aynı zamanda diğer semah havalarına benzer bir şekilde 9/8(3+2+2+2)’lik bir ritmik kalıba sahiptir.

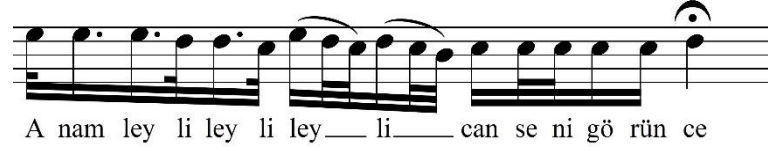
Anşa Bacılıların diğer icralarında sıklıkla rastladığımız serbest ölçülü bölümler ve/veya ritimden çıkan ezgisel motifler, bu eserde karşımıza çıkmamaktadır. Bu durum muhtemelen eserin semah havası olmasından ve haliyle dansa eşlik ediyor oluşundan kaynaklanmaktadır.

Birinci bölümde ezgisel olarak Çargâh dizisi takip edilse de söz girişlerindeki yükselişlerde diziden farklı olarak eviç perdesinin kullanıldığı gözlemlenmiştir (Şekil 58). Bu kullanım, aynı zamanda Anşa Bacılıların karakteristik ezgi kalıbı olan ve diğer eserlerde de karşımıza çıkan ‘Alim’ kalıbının kullanımına ve ses aralıklarına çok benzemektedir. Ancak yukarıda da değinildiği gibi eser bir semah havasıdır ve serbest ritimli bölümlere yer yoktur. Haliyle diğer eserlerde sıklıkla kullanılan kalıp, bu eserde frekans değerlerini koruyarak ancak ritmin içine yedirilerek yeniden karşımıza çıkmıştır.



Şekil 59: ‘Yemen Ellerinden Gelen Bezirgân’ adlı eserde Eviç perdesinin kullanım örneği.

Eserin birinci bölümünün sonlanışı yegâh perdesindeki asma kalışla hissettirilmiştir.



Şekil 60: ‘Yemen Ellerinden Gelen Bezirgân’ adlı eserde asma kalış örneği.

Yukarıdaki asma kalışın ardından ise önce tek ölçülük serbest bir bölüm gelir (Şekil 60). Bu bölümün alandan derlenen diğer çok bölümlü parçalarda da karşımıza çıktığı düşünüldüğünde, yine karakteristik bir kullanım olduğu değerlendirilebilir.



Şekil 61: ‘Yemen Ellerinden Gelen Bezirgân’ adlı eserde serbest ölçü örneği.

Sonrasında ise $5/8(2+3)$ 'lik ve $7/8(3+2+2)$ 'lik ezgi kalıpları aracılığıyla ‘yeldirme’ bölümüne geçilir.

Yeldirme bölümü diğer Anadolu semahlarında genellikle $5/8$ 'lik veya $7/8$ 'lik tempolu kalıplara sahiptir ancak bu icrada Anadolu’da veya genel olarak Alevi/Bektaşî müzik icralarında pek rastlanılmayan $8/8(3+2+3)$ 'lik bir ritim kalıbı karşımıza çıkmaktadır.

Son bölümün giriş ezgisi, yine karakteristik Anşa Bacılı icra ürünlerine benzer bir şekilde ‘Ali hü’ ile başlar (Şekil 61) ve aynı ritmik kalıbı koruyarak eser sonuna kadar devam eder.



Şekil 62: ‘Yemen Elllerinden Gelen Bezirgân’ adlı eserde ‘Ali hü’ başlangıç örneği.

4.2.4.6.2. ‘Yemen Elllerinden Gelen Bezirgân’ Adlı Eserin Edebi Yapısı

Eserin sözleri aşağıda verilmiştir:

Yemen ellerinden gelen bezirgân
Haleler döşendi hü an seni görünce
Can dayanmaz da hasiretlik çekene
(A) can seni görünce

Bilmem deli misin yoksa bön müsün
Cesedimde kaynar mısın kan mısın
Yoksa Yakup oğlu Yusuf sen misin
Aysel Ana da durdu canım seni görünce

Veli'm ey dur Amasya'ya varınca
Affolur günahlar da dara durunca
Herkes sevdiğini de halın sorunca
Ceset (A) can seni görünce

Yürütme

Muhammed Mustafa canım habibullahtır
Şu dünyada baki canım kalan Allah'tır

Yeldirme

Ali hü

Neden dilber benden canım zar inciniyon
Ey gülüm ikrardan dönen de gülüm

Dönüp beni yar yüzünü çevirme
(A) meyil veren de gülüm

Kış içinde bahar canım geçer yaz gelir
Aşıktan maşuğa cilve az gelir

Yar yüzüne yüz yıl baksam az gelir
Bir yıl dahi baksam bana az gelir

Eser incelendiğinde, geleneğe uygun olarak ‘ağırlama’ ve ‘yeldirme’ bölümlerinin farklı şiirlerden oluştuğu gözlemlenmiştir.

İlk şiir 11’li hece ölçüsüyle yazılmıştır. Diğer Anşa Bacılı icra örneklerinde olduğu gibi, kimi zaman ezgiyi tamamlamak için hece uzatmak yerine ‘-de’, ‘-da’ bağlacına veya ‘hü’ nidasına yer verilmiştir. İlk şiirde Veli mahlası kullanılmıştır ve aynı dizide ‘Amasya’ya varmak’ tan bahsedildiği için, ocağın piri Veli Baba’nın kaleme aldığı bir eser olarak düşünülebilir.

‘Yürütme’ bölümünde kullanılan iki dizelik alıntı ise, sadece Anşa Bacılılarda değil, Anşa Bacılıların tarihsel olarak öncülü olan Hubyar Sultan Ocağı’nın semah icralarında da görülmüştür.

Son bölüm olan ‘yeldirme’ bölümü ise iki dize olarak okunup sonradan ara saz bölümüne geçildiği ve aralarında anlam bağı bulunmadığı için bent şeklinde gösterilmiştir. Bu dizelerde de yine 11’li hece ölçüsü kullanılmıştır ancak ölçü hesaplaması yapılırken diğer eserlerde de olduğu gibi bağlaçlar ve ‘canım’ gibi nidalar hesaba katılmamıştır.

4.2.4.7. 'Gel Muhabbet Eyle' Adlı Eserin İncelemesi

GEL MUHABBET EYLE

Yöre: Tokat/Zile
Kaynak Kişi: Dursun Özer

Derleyen: Rahmi Can Gür
Derleme Tarihi: Ekim 2021
Notaya Alan: Rahmi Can Gür

The musical score is written in 9/8 time and consists of seven staves. The first staff is an instrumental introduction. The second staff begins with the lyrics "A ley li ley li" and "A ley li ley li". The third staff continues with "A gü lüm gü lüm—" and "A gü lüm gü lüm—". The fourth staff has "Yay lı yon mu yay la—" and "yay la sın yay la—". The fifth staff, marked "Serbest Ölçü" at measure 10, has "Ö lü yom ben eş kın— gü lüm a man" and "Um ma nı boy la". The sixth staff has "Um ma nı boy la" and "Gel mu hab bet ey le". The seventh staff has "A ley li ley li" and "Ba na ne söy ler sen—".

16
Pî rim den söy le Gel mu hab bet ey le

18
A lim aş kı na Pî rim aş kı na

20
Vâr dî ğî nız er ler hü Yol ol sun nur dan

Serbest Ölçü
22
Biz de böy le gör dük gü lüm a man U lu dan pir den

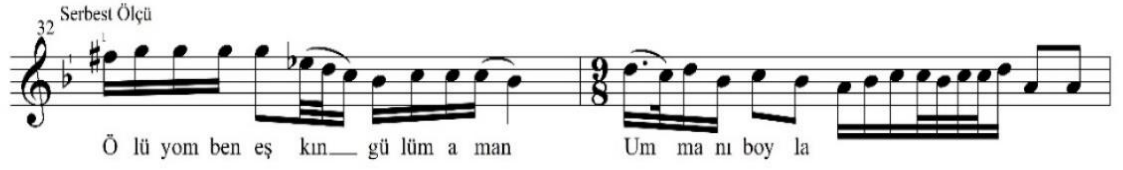
24
U lu dan pir den Yar dım cı mız ol sun hü

26
Ol şa hı mer dan A ley li ley li

28
A gü lüm gü lüm

30
Yay lı yon mu yay la hü Yay la sın yay la hü

Serbest Ölçü



Ö lü yom ben eş kın— gü lüm a man Um ma nı boy la



Um ma nı boy la Ba na ne söy ler sen— hü



Pi rim den söy le Şa hım dan söy le



Gel mu hab bet ey le A lim aş kı na



Pi rim aş kı na Za mah ey le yen ler— hü

Serbest Ölçü



Has lar ha sı dır— hü Za mah ey le me yen— gü lüm a man



Ha kın ne sı dur— Ha kın ne sı dur—



Ab dal Pir sul ta nım— hü Hub ne fe sı dur—

48

Hub ne fe si dur___ A ley li ley li

Serbest Ölçü

50

A gü lüm gü lüm___ gel___ gel___

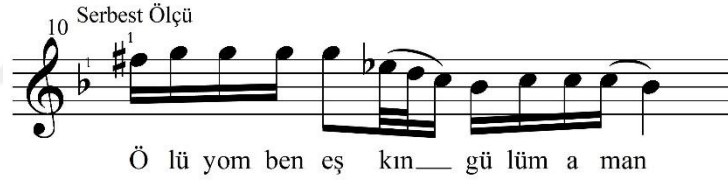
4.2.4.7.1. ‘Gel Muhabbet Eyle’ Adlı Eserin Melodik Yapısı

Eserin ses dizisi, aşağıda görüldüğü gibidir:



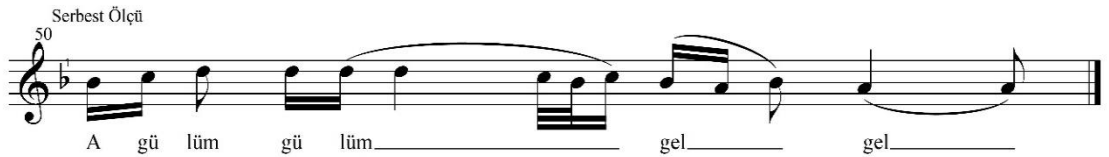
Şekil 63: ‘Gel Muhabbet Eyle’ adlı eserin ses dizisi.

Karcıgar makamı dizisi içerisinde seyreden eser, geleneksel semah ezgilerinin ağırlama ritmi olan 9/8(3+2+2+2)’lik ölçülerle icra edilmiştir. Kıta ortalarında ise serbest ritimle gerdaniye perdesine kadar yükselişler yapıldıktan sonra segâh perdesinde asma kalış yapılmıştır.



Şekil 64: ‘Gel Muhabbet Eyle’ adlı eserde Segâh perdesinde asma kalış örneği.

Aynı ezgi kalıplarıyla ilerleyen eserin sonunda Anşa Bacılıların deste bağlarken kullandığı ‘gel gel’ motifi kullanılmış ancak eser yürütme veya yeldirme bölümlerine geçmeden son bulmuştur.



Şekil 65: ‘Gel Muhabbet Eyle’ adlı eserde ‘Gel gel’ motifi örneği.

4.2.4.7.1. 'Gel Muhabbet Eyle' Adlı Eserin Edebi Yapısı

Eserin sözleri aşağıda verilmiştir:

A leyli leyli, aa gülüm gülüm
Yaylıyon mu yayla, yaylasın yayla
Ölüyom ben eşkın gülüm aman

Umman'ı boyla, Umman'ı boyla
Gel muhabbet eyle, a leyli leyli
Bana ne söylersen, pirimden söyle

Gel muhabbet eyle, Ali'm aşkına, pirim aşkına
Vardığınız erler bulunsun nurda
Biz de böyle gördük gülüm aman

Uludan pirden, uludan pirden
Yardımcımız olsun hü, ol şahı merdan
A leyli leyli, a gülüm gülüm

Yaylıyon mu yayla, yaylasın yayla
Ölüyom ben eşkın gülüm aman

Umman'ı boyla, Umman'ı boyla
Bana ne söylersen, pirimden söyle, şahımdan söyle
Gel muhabbet eyle, Ali'm aşkına, pirim aşkına

Semah eyleyenler, haslar hasıdır
Samah eylemeyen gülüm aman

Hakkın nesidir, hakkın nesidir

Abdal Pir Sultan 'ım, hub nefesidir, hub nefesidir

A leyli leyli, a gülüm gülüm

Yukarıda görüldüğü üzere belirli bir kafiye düzenine ve nazım biçimine sahip olmayan şiir, belirli kelime kalıplarının tekrarından oluşmaktadır. Şiirin dizeleri ise ezgi kırılımlarına göre ayrılmıştır. Yine de 3'lük, 4'lük gibi tekrarlayan formlara rastlanamamıştır. Aynı dize içerisinde virgülle ayrılan bölümler ise ayrı ezgi kalıplarını veya ara saz sonrası bölümleri temsil etmektedir.



4.2.4.8. 'Eğlen Ey Erenler Hakka Niyazım' Adlı Eserin İncelemesi

EĞLEN EY ERENLER HAKKA NİYAZIM

Yöre: Tokat/Zile
Kaynak Kişi: Dursun Özer

Derleyen: Rahmi Can Gür
Derleme Tarihi: Ekim 2021
Notaya Alan: Rahmi Can Gür



27
A bu kev ser göz le_____

31
rin de___ i çi rir_____

35
Sı rat bir can bir köp___ rü den ge çi rir_____

39
Ey len hey e ren ler_____

43
Hak ka___ ni___ ya zım_____

47
Ce hen nem de var dur_____ ot lu de re ler_____

51
Ni yaz___ et me ye ni

55
o ra ya___ sü rer ler_____ Bir ni ya zı bö lük

59
bö lük bö ler ler_____

63
Ey len hey e ren ler_____ Hak ka ni ya zım_____

67
Ce hen nem de var dır_____

71
ku yu su_____

75
Yet miş yıl lık yer_____ sü yer gi yi si_____

79
İle men ni yaz et me

83
pir e şı ğı ne_____

87
Ey len hey e ren ler_____ Hak ka ni ya zım_____

91 Serbest Ölçü



Ab dal de dem ey dur_____

94



ni yaz ben de dur_____

98 Serbest Ölçü



Ni yaz_ ey le yen ler ay_ ni cem de dur_____

101 Serbest Ölçü



He men_ ni yaz_ et mek

104



kul der dun de dur_____

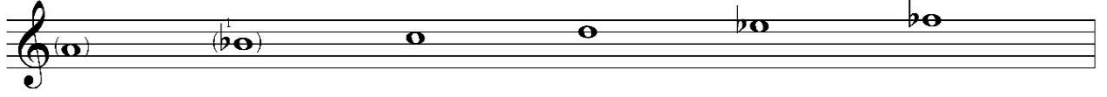
108 Serbest Ölçü



Ey_ len hey_ e ren_ ler a ha ni ya zım_ me det_

4.2.4.8. ‘Eğlen Ey Erenler Hakka Niyazım’ Adlı Eserin Melodik Yapısı

Eserin ses dizisi, aşağıda görüldüğü gibidir:



Şekil 66: ‘Eğlen Ey Erenler Hakka Niyazım’ adlı eserin ses dizisi.

Eserin son sesleri her ne kadar Dügah perdesine düşse de (Şekil 66) seyir içerisindeki bütün müzik cümleleri Çargâh perdesinde son bulmaktadır. Bu sebeple eserin Çargâh perdesi üzerine inşa edilmiş Buselik dizisiyle icra edildiği söylenebilir. Yine de yeden sesi olarak sıklıkla kullanılan Segâh perdesi düşünüldüğünde eserin Nihavend dizisi içerisinde icra edilmiş olabileceği düşünülebilir ancak bu perdenin baskınlığının epey az olması, öte yandan eserin duyumunda Nihavend tınısının olmaması gibi sebeplerle Buselik dizisi demeyi tercih ediyorum.



Şekil 67: ‘Eğlen Ey Erenler Hakka Niyazım’ adlı eserde Dügah perdesine düşüş.

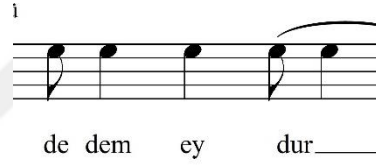
Dügah perdesinde sonlanış ise resitatif bir biçimde ve Anadolu’da benzerlerini sık gördüğümüz bir uygulama şeklinde yapılmıştır. Özellikle Alevi-Bektaşî müziksel geleneği icralarında Çargâh kararlı eserlerin seyir boyunca karar değiştirmedeği ancak eserin en sonundaki birkaç hecenin Dügah perdesinde seslendirildiği gözlemlenmiştir.

Eserin dizisinde bulunan, genellikle kullanımını nadir gördüğümüz ancak bu eserde sıklıkla karşımıza çıkan Dik Acem sesinin yeri, eserin Çargâh perdesinde Buselik;

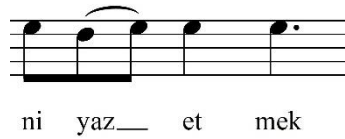
hatta yeden olarak kullanılan Segâh perdesini de dahil ettiğimizde Nihavend dizisiyle icra edildiği düşünüldüğünde berraklaşmaktadır. Öte yandan bu sese çıkışlar genellikle şiirdeki kelimelerin son hecesinde bir nida edasıyla ve aşığın nefes bitiminde gözlemlenmiştir.

7/8(3+2+2)'lik ritimle icra edilmiş olan eserin bir semahın yeldirme bölümü olduğu düşünülebilir. Hatta bir önceki eserden sonra icra edildiği göz önünde bulundurulduğunda bu kaniya varmak kolay olacaktır. Ancak Aşık Dursun Özer, bir önceki icrasından sonra çevresindekilerle kısa bir konuşma yapmış ve sonrasında bu eseri icra etmiş olduğu için kesin bir yargıya varamıyorum.

Eser genellikle 7/8'lik ritmik kalıplarla icra edilmiş olsa da birkaç ölçü bu tartımın dışına çıktığı için 'serbest ölçü' olarak nitelendirilmiştir. Bu ölçülerin içerisinde de daha önce incelediğim ve Anadolu'nun diğer bölgelerinde sık rastlanılmayan, bu sebeple Anşa Bacılılara özgü olabileceğini düşündüğüm 8/8(3+2+3)'lük ritmik kalıplar yer almıştır.



Şekil 68: 'Eğlen Ey Erenler Hakka Niyazım' adlı eserde 8/8(3+2+3)'lük motif birinci örneği.



Şekil 69: 'Eğlen Ey Erenler Hakka Niyazım' adlı eserde 8/8(3+2+3)'lük motif ikinci örneği.



Şekil 70: ‘Eğlen Ey Erenler Hakka Niyazım’ adlı eserde 8/8(3+2+3)’lük motif üçüncü örneği.

4.2.4.8. ‘Eğlen Ey Erenler Hakka Niyazım’ Adlı Eserin Edebi Yapısı

Eserin sözleri aşağıda verilmiştir:

Kadir allah güzel suyun okurmuş
Gelin hey erenler hakka niyazım
Niyaz bildir kuşe derde düş ol

Abu kevser gözlerinden içirir
Sırat bir can bir köprüden geçirir
Eğlen Ey erenler hakka niyazım

Cehennemde vardır otlu dereler
Niyaz etmeyi oraya sürerler
Bir niyazı bölük bölük bölerler
Eğlen ey erenler hakka niyazım

Cehennemde vardır suyun kuyusu
Yetmiş yıllık yer süyer giyisi
Hemen niyaz etme pir eşğine
Eğlen ey erenler hakka niyazım

Abdal Dedem ey dur niyaz bendedir
Niyaz eyleyenler aynı cemdedir
Hemen niyaz etmek kul derdudedur
Eğlen hey erenler aha niyazım medet

Tamamen dörtlük kıtalardan oluştuğunu düşündüğüm şiirde muhtemelen aşığın unutulmasından kaynaklı iki kıta üç dizelik olarak gösterilmiştir. Kıtalar, müzik cümlelerindeki akışlara veya ara saz bölümlerinin dahil olduğu noktalara göre değil, kafiye şemasına göre kıta haline getirilmiştir.

Aşık Dursun Özer, icrasına başlamadan önce bir ‘Duaz İmam’ icra edeceğini belirtmiştir ancak eserin sözlerine bakıldığında ‘Duaz İmam’ dan çok didaktik bir inançsal anlatının olduğu görülmektedir. Alevi kültürel ve inançsal geleneğinde oldukça önemli bir yer tutan ‘niyaz verme’ kavramını işleyen eser, Abdal Dedem mahlasıdır.

Tespit edilen dizeler genellikle 11’li hece ölçüsüyle yazılmıştır ancak bazı dizelerin bu kurala uymadığı gözlemlenmiştir. Şiirin orijinaline ulaşamadığı için bir karşılaştırma yapma şansım yok ancak aşığın bu eserde birkaç dize unutmuş olma ihtimali yüksek olduğu için, hece ölçüsü şaşan dizelerin orijinalinde ölçüye uygun olarak yazıldığı düşünülebilir.

SONUÇ

Yüzlerce yıl içerisinde farklı dönüm noktalarından geçerek şekillenen Alevi inancı, geçtiği dönüm noktalarından farklı kültürel izler alarak ilerler ve bu izlerin kimini olduğu gibi kimini ise yeniden üreterek veya yeni bir forma dönüştürerek günümüze aktarır. Çalışmanın genelinde vurgulandığı gibi folklorik öğelerle bezenmiş bu inanç, günümüzde kendisine bir çatı kuracak kadar normlaşmış ritüellere ve inançsal yaklaşımlara sahip olsa da tarihselliği içerisinde yazılı kurallarla şekillenmediği için hala ‘çatı’yı oluşturan normların dışında pratiklerle kendini var eden topluluklara da sahiptir.

Tez çalışmasına konu olan Anşa Bacılı topluluğu, ana akım Alevi inancının dışında kalan bir topluluktur ancak topluluk kendini diğer Alevi ocaklarından farklı görse de Aleviliğin dışında görmez. Bilakis kendini gerçek Aleviliğin sürdürücüsü olarak tanımlar.

Çalışmanın başlangıcında bir Alevi tanımı yapabilmek için ‘hangi zamanda ve nerede’ gibi soruları sormak gerektiğinden bahsetmiştim. Bu sebeple Anşa Bacılıların gerçek Aleviliğin sürdürücüsü olup olmadığını saptamak bu çalışmanın konusu olmamakla birlikte Anşa Bacılıların, Aleviliğin tarihsel konaklarında edindiği ve bugün müspet olarak görülmeyen ancak tarihsel izlek içerisinde çokça gözlemlenen birçok inançsal motifi ve ritüeli hala barındırdığını ve yaşatmaya çalıştığını alandan edinilen gözlemler vasıtasıyla belirtmek gerekir.

Anşa Bacılı Ocağı’nın kurucuları Veli Baba ve Anşa Bacı, bağlı buldukları Hubyar Ocağı’nın Osmanlı Devleti’nin Kızılbaş politikaları gereği inançsal değerlerden taviz verdiğini ve ‘yoldan düştüğünü’ öne sürerek kendi inançsal yapılanmalarını kurma yolunda bir refleks göstermiştir. Bu refleks beraberinde sosyolojik olarak radikalleşmeyi de getirir çünkü yapılan inançsal ve toplumsal itiraz, bu itirazda bulunmayanların ‘eksik’ olduğu gibi bir ön kabulü de içerisinde barındırır. Netice itibarıyla hem Anşa Bacılılar benzer karşı çıkışları göstermeyen topluluklarla arasına mesafe koymak ister hem de diğer topluluklar Anşa Bacılılara karşı ötekileştirici bir tutum takınır. Özellikle Tokat/Zile kültürel havzasında bu karşılıklı tutum alışların bakiyesi, Anşa Bacılıların diğer Alevi topluluklarla evlilik kurumu başta olmak üzere toplumsal ilişkilerini tamamen kesmesi ve kültürel alışverişi sonlandırması olmuştur.

Tüm bu değerlendirmeler sonucunda Anşa Bacılı Ocağı'nın müritlerinin yaşadığı bölgeler, Alangu'nun deyiimiyle 'kapalı halk kültürü alanı' olarak nitelendirilebilir. Yukarıda da bahsedildiği gibi çevresiyle olan kültürel etkileşimini en aza indirgemiş olan Anşa Bacılıların, Hubyar Ocağı'ndan ayrıldıktan günümüze kadar geçen yaklaşık iki yüz yıl boyunca yeni ritüeller ve folklorik tavırlar edinip edinmediği bilinmemekle birlikte, olanı koruma konusunda başarılı oldukları söylenebilir. Anşa Bacılı toplumunda kadının konumu, doğa ile kurdukları ilişkinin neredeyse panenteist olarak nitelendirilebilecek kadar -belki de tam olarak böyle- kuvvetli oluşu, ateş-ocak-atalar kültlerinin Aleviliğin ilk tarihsel konaklarındaki inanşsal yaklaşımlarla olan benzerliği, ölüm ve cenaze ritüellerinin Anadolu'da eşlerine az rastlanır derecede olan farklılığı ve tüm bunlar yekûn olarak değerlendirildiğinde karşımıza çıkan toplumsal ve inanşsal yaşamları, topluluğun folklorik ve kültürel ürünlerinin farklılığı konusunda da ipucu vermektedir. Öyleyse çalışmanın esas konusu olan Anşa Bacılı müziğinin de gerek çevre topluluklara gerek bugün Türk halk müziği olarak nitelendirdiğimiz çatı müziğe göre farklılıklarının olması beklenir.

Anşa Bacılı müziğini özgül kılan temel nüveler, müzik icrasının yanı sıra müziğe olan yaklaşımdır. Topluluğun kurucu ve inanşsal önderlerinden Veli Baba'nın, diğer topluluklar tarafından küçümsenmek için 'davulcu' olarak anılması, Anşa Bacılılar tarafında davul ve diğer vürmalı çalgıların kullanılmaması gibi bir tepki doğurur. Davulun kullanılmamasından kaynaklı olacak ki, Anadolu'da hemen her yerde icra edildiği bilinen zurna ve diğer nefesli çalgılar da kullanılmamaktadır. Bu durum, yaşamsal ve inanşsal tüm müziklerin bağlama aracılığıyla icra edilmesi sonucunu doğurur. Yine diğer bazı Alevi topluluklarında görülen, cem ayinlerinde ud, kabak kemane, keman gibi çalgıların kullanımının da olmaması sebebiyle bağlama başat enstrüman olarak Anşa Bacılıların inanşsal ve yaşamsal müziklerinin vazgeçilmezi olmuştur.

Anşa Bacılıların müzik perspektifinin bir diğer özgül özelliği de formların tanımlanış biçimidir. Alevi müziğinde ve genel olarak Türk Halk Müziği nazariyatında 'deyiş' olarak tanımlanan form, Anşa Bacılılarda 'ayet' olarak zikredilmektedir. Her insanın içinde tanrıdan bir parça olduğunu düşünen topluluk üyeleri, insana güzel sözü söyletenin de tanrı olduğunu, bu sebeple -özellikle inanşsal ve didaktik- eserleri ayet olarak tanımladıklarını aktarırlar.

Müzik icrasına gelindiğinde ise topluluk çevresinde ve genel olarak Anadolu'da eşine az rastlanır müziksel farklılıklar göze çarpmaktadır. Bunların ilki, kuşkusuz birçok eserin girişinde yer alan ve Anşa Bacılıların karakteristik ezgi kalıbı olarak nitelendirilebilecek "Ali'm" nidasıdır. Bu nida eserin ses aralığına göre genellikle yedinci dereceden beşinci dereceye sürer ve ters glissando tekniğiyle icra edilir. İnançsal özellikler barındırmayan eserlerde ise aynı müziksel motifle birlikte "Canım" veya "Ah" nidasının kullanıldığı gözlemlenmiştir. İcracı aşıklar, bunun bir gelenek olduğunu 'ayet'lere bu şekilde başladıklarını belirtmiştir.

Eserlerin ritmik yapıları ise yine belirli farklar içerir. Anadolu'da icra edilen eserlerde çok sık rastlanılmayan 8/8'lik veya 8/16'lık ritim kalıbı, Anşa Bacılıların eserlerinde gözle görülür derecede fazla kullanılmaktadır. Hatta bazı semah formlu eserlerin yeldirme bölümleri Anadolu'nun neredeyse tamamında 9/8'lik veya 2/4'lük ritim kalıplarıyla icra edilirken Anşa Bacılılarda yine 8/8'lik ritim kalıplarının kullanıldığı gözlemlenmiştir. Bununla birlikte alandan derlenen yirmi bir eser içerisinde ritmik yapının düzenli olarak tekrarlandığı sadece üç eser bulunmaktadır, bunlardan birinde ritmik yapı değişir ancak üç bölümlü bir semah havası olduğu için bu değişim normal karşılanmalıdır. Diğerleri ise icracının kendi bestesidir ve Anşa Bacılı müziği özelliklerini yansıtmayan, icracının popüler halk müziğinden etkilendiği izlenimini yaratan bir çalışmadır.

Yukarıda bahsedilen ters glissandolu giriş bölümlerinin serbest ölçüyle icra ediliyor olması ritmik yapının düzenli tekrar etmemesinin sebeplerinden biri olsa da bu bölümlerin dışında gerçekleşen icra bölümlerinde de tartım farklılıklarıyla sık sık karşılaşılmaktadır. 9/8'lik ritim kalıbıyla başlayan bir eser, muhtemelen o ana özgü olarak 11/8'lik veya 13/8'lik ritim kalıplarıyla bezenerek ilerler. Bu durumu ihtimal olarak değerlendirmemin sebebi, aynı eserin ikinci bölümünde ritmik farklılıkların aynı şekilde veya aynı sırayla kullanılmıyor oluşudur. Aşık müziğinde örneklerini gözlemleyebileceğimiz bu durum Anadolu'da icra edilen kırsal müziklerin ritmik yapılarının eğitilmiş kulakların ritim hissiyatından farklı olduğu sonucu doğurur. Son tahlilde ritmik yapının düzenli olarak devam etmeyişi, bir hatadan ziyade müzik kültürünün farklılığının bir yansıması olarak değerlendirilebilir.

Bu çalışma, kuşkusuz hem alan araştırmasının niteliği bağlamında hem de derlenen verilen analizi konusunda eksiklikler barındırmaktadır. Daha kapsamlı ve sistematik çalışmalarla Anşa Bacılı müziğinin ele alınmasına, çevre topluluklarla olan müziksel ve kültürel farklarının ve ortak paydaların ortaya konmasına, bununla birlikte Anşa Bacılılardan çok uzakta yaşayan Teke yöresi topluluklarının müzikleriyle olan ortak paydaların açığa çıkarılmasına yönelik yapılacak çalışmalar Anadolu halk müziklerinin tarihsel izleğinin aydınlatılması konusunda ön açıcı olacaktır.



KAYNAKÇA

- Adorno, T., & Horkheimer, M. (2015). *Sosyolojik Açılımlar*. Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- Akın, B. (2017). Alevilikte “Ocak”: Kavramsal Çerçeveye ve Tarihi Arka Plana Yeni Bir Bakış. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 239-264.
- Aktaş, A. O. (2012). HAYATI MÜZİKTE ANLAMAK VE SCHOPENHAUER FELSEFESİNDE MÜZİK. *DOĞU-BATI*(62), 43-71.
- Alangu, T. (1983). *Türkiye Folkloru El Kitabı*. İstanbul: Adam Yayıncılık.
- Asmann, J. (2015). *Kültürel Bellek*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Attali, J. (2005). *Gürültüden Müziğe*. (G. G. Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bozkurt, F. (2020). *Buyruk- İmam Cafer-i Sadık Buyruğu*. Konya: Salon Yayınları.
- Çakmak, Y. (2019). *Sultanın Kızılbaşları/ II.Abdülhamit Dönemi Alevi Algısı ve Siyaseti*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çamuroğlu, R. (2000). *Değişen Koşullarda Alevilik*. İstanbul: Doğan Kitapçılık.
- During, J. (1995). *Notes sur la musique des Alevi-Bektachis et des groupes apparentes”, Bektachiyya etudes sur l’orde mystique des Bektachis et les groupes relevant de Hadji Bektach.* . İstanbul: The Isis Press.
- Duygulu, M. (1997). *Alevi Bektaşî Müziğinde Değişler*. İstanbul.
- Eagleton, T. (2019). *Kültür*. (B. Göçer, Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Ekim, G. (2002). Bağlamanın Tarihsel Gelişimi. *Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi*. İzmir.
- Elçi, A. C. (2011). Duvazlar/Duvazımlar Üzerine Müzikal Çerçeve. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*(57), 131-174.
- Eliot, T. S. (1948). *Notes Towards the Definition of Culture*. Londra: Faber&Faber.
- Erdoğan, A., Levendoğlu, N., & Güray, C. (2020). Müzik İlişkisine Yönelik Fenomenolojik Bir Yaklaşım (Tunceli Örneği). *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*(96), 81-115.
- Erol, A. (2015). *Müzik Üzerine Düşünmek* (2 b.). İstanbul: Bağlam Yayınları.
- Erol, A. (2018). *İslam, Alevilik ve Müzik*. İstanbul: Bağlam Yayınları.

- Ersoy, İ. (2019). MÜZİK TÜRLERİ SINIFLANDIRMASINDA MODEL UYGULAMASI: BİR MÜZİK TÜRÜ OLARAK “SEMAH”. *Eurasian Journal of Music and Dance*(14), 32-62.
- Esin, E. (1991). *Türk Kozmonolojisine Giriş*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Gallner, E. (1983). *"The Tribal Society And Its Enemies", The Conflict of Tribe And State In Iran And Afghanistan*. (R. Tapper, Dü.) New York.
- Güray, C. (2012). ANADOLU'DAKİ İNANÇ VE MÜZİK İLİŞKİSİNİN SEMÂ-SEMAH KAVRAMLARI ÇERÇEVESİNDE İNCELENMESİ. *Yayımlanmamış Doktora Tezi*. Ankara.
- Hargreaves, D. J. (1986). *The Developmental Psychology of Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- İnalçık, H. (2019). *Osmanlı Tarihinde İslamiyet ve Devlet* (5 b.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- İrat, A. M. (2013). *Aleviliğin ABC'si/Tarih-Sosyoloji-Siyaset*. İstanbul: Profil Yayınları.
- Kenanoğlu, A. (2022, 02 20). <https://www.alikenanoglu.net/> adresinden alındı
- Kenanoğlu, A., & Onarlı, İ. (2002). Hubyar Sultan Ocağı ve Beydili Sıraç Toplulukları. *Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*(23), 27-111.
- Markoff, I. (1986). The Role of Expressive Culture in the Demystification of a Secret Sect of Islam. *World of Music*, 42-56.
- Melikoff, I. (2011). *Kırklar'ın Ceminde*. (T. Alptekin, Çev.) İstanbul: Demos Yayınları.
- Noyan, B. (2010). *Bütün Yönleriyle Bektaşilik ve Alevilik*. Ankara: Ardıç Yayınları.
- Ocak, A. Y. (1983). *Bektaşî Menakıbnamelerinde İslam Öncesi İnanç Motifleri*. İstanbul: Enderun Yayınları.
- Ocak, A. Y. (1989). Alevi. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt 2, s. 369). içinde İstanbul: TDV Yayınları.
- Ocak, A. Y. (2016). *BABAİLER İSYANI/ALEVİLİĞİN TARİHSEL ALTYAPISI YAHUT ANADOLU'DA İSLAM TÜRK HETERODOKSİSİNİN TEŞEKKÜLÜ* (7 b.). İSTANBUL: DERGAH YAYINLARI.
- Ocak, A. Y. (2017). *Alevi Bektaşî İnançlarının İslam Öncesi Temelleri* (12 b.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Okan, N. (2018). *Canların Cinsiyeti/Alevilik ve Kadın* (2 b.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Onatça, N. A. (2007). *Alevi Bektaşî Kültüründe Kırklar Semahı Müzikal Analiz Çalışması*. İstanbul: Bağlam Yayıncılık .

- Ong, W. J. (2020). *Sözlü ve Yazılı Kültür, Sözüün Teknolojileşmesi*. (S. P. Banon, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Öngören, R. (2022, 02 16). *Safeviyye*. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/safeviyye> adresinden alındı
- Özdemir, U. (2016). *Kimlik, Ritüel, Müzik İcrası/ İstanbul Cemevlerinde Zakirlik Hizmeti*. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Özgen, M. (2019). *Anşa Bacılı Folkloru-Acısü/Göge Hakim, Gönüle Hakim, Devlete Hakim Yer*. İstanbul: Libra Yayıncılık.
- Özler, M. (2012). Tevhid. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 18-20.
- Öztürk, O. M. (2005). Anadolu Semah Müziklerinin Başlıca Özellikleri Üzerine Gözlemler. *Hacı Bektaş Veli-Anadolu Kültür Vakfı Genel Merkezi, I.Alevi-Bektaşî Müzik Kültürü Sempozyumu*. Ankara.
- Peabody, B. (1975). *The Winged Word: A Study In The Tecnique Of Ancient Grek Oral Composition As Seen Principally Through Hesiod's Works And Days*, Albany. New York: State University of New York Press.
- Pekşen, G. (2013). Tokat'ta Yaşayan Alevilerin Cem Ritüellerinde İcra Edilen Müzik Örnekleri. *Alevilik-Bektaşîlik Araştırmaları Dergisi*(7), 42-59.
- Polin, C. C. (1954). *Music of the Ancient Near East*. New York: Vantage Press Inc.
- Reinhard, U., & Pinto, T. (2019). *Türk Aşık ve Ozanları*. (E. D. Yavuz, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Roamer, H. R. (1993). The Safavid Period. P. Jackson (Dü.) içinde, *The Cambridge History of Iran* (Cilt 6).
- Sarıtaş, D. B. (2016). Hubyar Sultan ve Hubyar Ocağı Üzerine. *Alevilik Araştırmaları Dergisi, Yıl:6 Sayı:11*(11), 245-268.
- Selçuk, A. (2012). Merkezi Kurumsal Otoritenin Ötekileştirdiği Bir Topluluk: Anşa Bacılılar. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*(61), 170-186.
- Selçuk, A. (2017). *Anşa Bacılı Ocağı*. Konya: Çizgi Kitabevi.
- Spengler, O. (1922). *Der Untergang da Abedlandes*. Münih.
- Şahin, İ. (2019). Sıraç Sosyopolitik Hareketi ve Anşa Bacılı Ocağı. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*(91), 65-88.
- Toprak, M. F. (2004). Mersiye. *TDV İslam Ansiklopedisi*, 215-217.
- Yıldırım, R. (2018). *Aleviliğin Doğuşu, Kızılbaş Sufiliğın Toplumsal ve Siyasal Temelleri, 1300-1501* (2 b.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Yıldırım, R. (2018). *Geleneksel Alevilik-İnanç, İbadet, Kurumlar, Toplumsal Yapı, Kolektif Bellek*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Yönetken, H. B. (1966). *Derleme Notları*. İstanbul: Orkestra Yayınları.

Yöre, S. (2011). ALEVİ BEKTAŞI KÜLTÜRÜNÜN MÜZİKSEL KODLARI. *TÜRK KÜLTÜRÜ ve HACI BEKTAŞ VELİ ARAŞTIRMA DERGİSİ*(60), 221-244.



TEŞEKKÜR

Öncelikle okumuş olduğunuz tez çalışmasının evvelinde, sürecinde ve sonrasında ufuk açıcı yönlendirmeleriyle ve önerileriyle bana destek olan ve çalışmanın makul bir zemine oturmasını sağlayan danışmanım Prof. Dr. Gökhan Ekim'e içten teşekkürlerimi iletmeliyim.

Hayranı olduğum ve araştırmaktan haz duyduğum Anadolu müzik kültürünü 21. yy.' da dahi öze bağlı kalma çabasıyla sürdüren, müziği sadece bir araç değil; yaşamın, kültürün ve insanın bir parçası olarak gören, *“topraktan öğrenip, kitapsız bilen”* ve bildiğini paylaşma konusunda zerre tereddüt etmeyen aşıklara; Halil Hançer'e, Hurşit Özkanlı'ya, Hüseyin Tuncer'e ve Dursun Özer'e teşekkür ederim. Onlar olmasaydı bu çalışma eksikten ziyade tamamlanmamış bir çalışma olarak kalacaktı.

Bu tez çalışması, literatür taramalarının dışında bir alan çalışması olarak kaleme alınmıştır. Alan çalışmalarının zor yanı, genellikle görüşmeci kişilerle kurulacak olan samimiyetin ve nitelikli iletişimin sağlanması olur. Beni bu anlamda zor duruma düşürmeyen, kucaklayıcı bir şekilde karşılayıp engin bilgi birikimini esirgemeyen, yönlendirmeleri vasıtasıyla aşıkların bir kısmıyla görüşmemi sağlayan ve hatta sofrasını dahi açarak beni onurlandıran Anşa Bacılı Ocağı Baba'sı Yusuf Kurt'a ve eşi Şengül Kurt'a; yine yönlendirmeleriyle ve bilgi paylaşımlarıyla çalışmanın kültürel altyapısının daha nitelikli olmasını sağlayan Zile Belediyesi Kültür ve Sosyal Hizmetler Müdürü Necmettin Eryılmaz'a, Zile'nin duayen müzisyenlerinden olup aşıklarla yapacağım görüşmeler öncesinde uyarı ve önerileriyle yol açıcı olan Tekin Kireççi'ye, Necdet Kurt'a, tarihçi Ahmet Divriklioğlu'na, Ahmet Özçelik'e, Erdal Koçak'a kifayetsiz kalacak olsa da teşekkürü borç bilirim.

Son olarak hayatım boyunca desteklerini sırtımdan bir an olsun eksik hissetmediğim, alan çalışması sırasında da beni yalnız bırakmayıp 'aile ortamı' talep edilen görüşmelere dahi katılarak çalışmanın bir parçası olan kıymetli annem Sati Gür'e ve kıymetli babam Necdet Gür'e, Anşa Bacılı Ocağı'nı tanımama ve iletişim kurmama vesile olan sevgili halam Necla Yurdseven'e, oldukça meşakkatli olan tez yazım süreci boyunca varlığı ve yardımıyla destek olan Şule Tepe'ye, Özgür Duran'a ve dostlarıma teşekkür ederim.

ÖZGEÇMİŞ

Müzikle 7 yaşında ailesinin yönlendirmesiyle bağlama çalarak tanıştı. 2014 yılında Ege Üniversitesi Devlet Türk Müziği Konservatuvarı Temel Bilimler Bölümü'nü kazandı. Mezun olduğu 2019 yılında Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Temel Bilimler Anabilim Dalı Türk Müziği Tezli Yüksek Lisans programını kazandı. Çalışmalarına bağlama eğitmenliği ve performans müzisyenliği yaparak devam etmektedir.

