

T.C.  
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI  
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ÇAMŞIHI YÖRESİ'NDE BAĞLAMA İLE AÇIŞ

İŞİL ŞİMŞEK  
22740029

TEZ DANIŞMANI  
DOÇ. ASLIHAN ERUZUN ÖZEL

2024

T.C.  
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI  
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ÇAMŞIHI YÖRESİ'NDE BAĞLAMA İLE AÇIŞ

İŞİL ŞİMŞEK  
22740029  
ORCID NO: 0000-0001-5073-6196

TEZ DANIŞMANI  
DOÇ. ASLIHAN ERUZUN ÖZEL

ŞUBAT 2024

Işıl ŞİMŞEK tarafından hazırlanan “Çamşılı Yöresi’nde Bağlama İle Açış” başlıklı çalışma, **19 Şubat 2024** tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği ile başarılı bulunmuş ve jürimiz tarafından Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı, Müzik ve Sahne Sanatları Programında **YÜKSEK LİSANS** tezi olarak kabul edilmiştir.

**Danışman**

**İmza**

Doç. Aslıhan ERUZUN ÖZEL

.....

**Jüri Üyeleri**

**İmza**

Dr. Öğr. Üyesi Bekir ŞAHİN BALOĞLU

.....

Doç. Dr. Deniz GÜNEŞ

.....

## ÖZET

### ÇAMŞIHI YÖRESİ'NDE BAĞLAMA İLE AÇIŞ

Halk müziğinde bağlama ile yapılan açış icrası geçmişte olduğu gibi günümüzde de önemli bir yere sahiptir. Bu çalışma kapsamında öncelikle Sivas ilinin Divriği ilçesine bağlı Çamşihli yöresine ait açış icraları incelenmiş olup, analiz sonuçları değerlendirilmeye çalışılmıştır. İnceleme ve araştırma yapılırken yörenin kültürü de dikkate alınmış olup yazılı, sesli ve görüntülü kaynaklara ulaşılmaya çalışılmıştır. Ancak konuya ait özellikle yazılı kaynakların az olması sebebi ile çoğunlukla sesli ve görüntülü kaynaklardan yararlanılmıştır. Usta icracılarla yapılan sözlü görüşmelerden oluşan söz konusu kaynak kişilerden elde edilen bilgilere dayanılarak da, araştırmanın temel konusu olan bağlama ile Çamşihli yöresi açışları ve açışların zamanla geçirdiği değişim süreci değerlendirilmiştir. Çalışma kapsamında, yörenin yaşamını yitirmiş olan ve yaşayan usta icracılarının hayatları ve müzikal yolculukları araştırmaya dahil edilerek, her dönemin icrasındaki benzerlik ve farklılıklar ortaya konulmaya çalışılmıştır. Açış kavramının hem farklı dönemlerde, hem de farklı müzik türlerinde kullanılan diğer terimlerle benzerlik ve farklılıklarını görünür kılabilmek amacıyla bu terimlere de yer verilmiştir. Bu sayede açışın daha kapsamlı bir çerçevede değerlendirilmesine olanak tanınmıştır. Gelenekte usta-çırak ilişkisi kapsamında gözleme dayalı olarak yapılan bu icra türünün nasıl bir değişime uğradığının analizi ve nasıl bir öğrenim yöntemi gerektirdiği bir problem olarak devam etmektedir. Günümüzde şehirleşmenin etkisi ve teknoloji alanındaki gelişmelerin bir sonucu olarak bağlama icracıları, farklı enstrümanlar ile yapılan ortak çalışmalarda yer almakta ve yapılan bu çalışmalar sonucunda farklı icra üslupları birbirini etkilemektedir. Bu doğrultuda bağlama açışlarında da değişim kaçınılmaz olmaktadır. Kendisinden sonra seslendirilecek olan eseri hissettirmek amacıyla yapılan bir icra türü olan yol gösterme, zamanla yol göstermek istenilen eserin makam, dizi ve ritim gibi belli kalıplarını bünyesinde barındıran, daha serbest bir müzik formuna dönüşmüştür. Bu doğrultuda, açışlar hakkında yazılan tez, makale, bildiri, kitap ve dergiler araştırılmış ve usta icracılarla görüşmeler yapılarak, incelenmek üzere belirlenen açış icra kayıtları notaya aktarılmıştır. Sonuç olarak; bağlama sazıyla yapılan açışların üslubu, özgünlüğü ve taklit edilerek yeniden üretilmesi dikkate alındığında müzik terminolojisinde yeni kavramlara ihtiyaç duyulduğu, bağlamada yeni bir icra anlayışının oluştuğu ve buna bağlı olarak yeni öğrenim biçimlerinin geliştirilmesine ihtiyaç duyulduğu tespit edilmiştir. Bu tespitlerle, kültür değerlerimizden biri olan açış geleneğinin devamlılığını sağlayabilmek ve geleceğe aktarımda bir köprü olabilmek için, analizlerden elde edilen bulgular yoluyla açış konusu bu yönleriyle de irdelenerek inceleme altına alınmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Açış, İcra, Taksim, Doğaçlama, Aura.

## ABSTRACT

### ÇAMŞIHI REGION, OPENINGS IN BAĞLAMA PERFORMANCE

The opening performance made with the bağlama in folk music has an important place both in the past and today. In the scope of this study, the opening performances belonging to the Çamşihı region, which is a part of the Divriği district of Sivas province, were examined and the analysis results were evaluated. During the examination and research, the culture of the region was taken into consideration and efforts were made to access written, audio, and visual sources. However, due to the scarcity of written sources specifically related to the subject, mostly audio and visual sources were utilized. Based on the information obtained from oral interviews with master performers, the opening performances of the Çamşihı region with the bağlama, which is the main subject of the research, and the changes these performances have undergone over time were evaluated. In the scope of the study, the lives and musical journeys of both deceased and living master performers of the region were included in the research in order to highlight the similarities and differences in the performances of each period. In order to make the similarities and differences of the concept of opening visible with other terms used in different periods and different music genres, these terms were also included. Thus, the evaluation of the opening performance was made possible within a more comprehensive framework. The analysis of how this performance type, which is based on observation within the master-apprentice relationship in tradition, has undergone a change and what kind of learning method it requires continues to be a problem. As a result of the impact of urbanization and developments in the field of technology, bağlama performers now participate in collaborative works with different instruments, and as a result of these works, different performance styles influence each other. In this regard, change is inevitable in bağlama performances. Guiding, which is a type of performance made to convey the piece that will be performed after it, has turned into a more free music form over time, incorporating certain patterns such as mode, scale, and rhythm of the desired piece to be guided. In this direction, the theses, articles, papers, books, and journals written about bağlama openings were researched, and opening performance recordings determined for examination were transcribed. As a result, it has been determined that new concepts are needed in music terminology when considering the style, originality, and reproduction of bağlama openings, and that a new understanding of performance has emerged in the context, requiring the development of new learning methods. With these findings, in order to ensure the continuity of the opening tradition, which is one of our cultural values, and to be a bridge in transferring it to the future, the subject of opening has been examined in these aspects through the findings obtained from the analysis.

**Keywords:** Opening, Performance, Improvisation, Aura.

## ÖN SÖZ

Açışların dinlerken bende bıraktığı duygusal izin peşinden giderek bu icra türünde eserler veren yöreleri, kültürlerini, icracılarını ve yapılan açışları tanımaya çalışmak her zaman daha detaylı ilgilenmek istediğim bir konuydu. Açışların kendine özgü yapısını nasıl araştırıp nasıl anlatmaya çalışırım ve sazıma nasıl yansıtırım diyerek 2000 li yıllardan beri beklettiğim soruların cevaplarını aramak için bu çalışma beni gerekli yerlere yönlendirmiş oldu. Bu yüksek lisans tez çalışması sırasında her zaman yardımcı olan danışman hocam Doç. Dr. Aslıhan ERUZUN ÖZEL'e teşekkürlerimi, saygı ve sevgilerimi sunarım. Araştırma sürecinde hayatta olan ve olmayan tüm usta bağlama icracılarına, yardımlarını esirgemeyen, her daim bilgisi ve manevi varlığı ile destek olan hocam Erdal ERZİNCAN' a, yaptığımız sözlü görüşmelerde çalışmaya katkı sunan değerli sanatçılar Musa EROĞLU, Yavuz TOP VE Zeynep KARABABA'ya, destekleri için Birkan ÖGET ve Gülseven MEDAR' a, bilgisi ve yoldaşlığı için eşim Mehmet ŞİMŞEK'e ve varlığı için kızım Maya Turna ŞİMŞEK'e teşekkürlerimi sunarım.

Işıl ŞİMŞEK  
Şubat, 2024; İstanbul

## İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖN SÖZ .....	v
İÇİNDEKİLER .....	vi
TABLOLAR LİSTESİ.....	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ .....	ix
1. GİRİŞ .....	1
1.1. Problem Durumu.....	4
1.2. Önem, Amaç ve Hedef.....	4
1.3. Problem .....	5
1.4. Alt Problemler.....	5
1.5. Sınırlılık .....	6
2. YÖNTEM.....	7
2.1. Evren .....	7
2.2. Örneklem.....	7
2.3. Veri Toplama Araçları .....	7
3. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR .....	8
4. ÇAMŞIHI YÖRESİNİN BAĞLI BULUNDUĞU ÇEVRE, KÜLTÜREL ÖZELLİKLERİ, AĞZI VE ÂŞIKLARI .....	13
4.1. Çamşihî Yöresinin Bağlı Bulunduğu Çevresel Faktörler: Sivas İlinin Kültürel Özellikleri.....	13
4.2. Çamşihî Yöresinin Bağlı Bulunduğu Çevresel Faktörler: Divriği İlçesinin Kültürel Özellikleri .....	14
4.3. Çamşihî Yöresinin Kültürel Özellikleri, Ağı ve Âşıkları.....	15
4.3.1. Çamşihî Yöresi Kültürü .....	15
4.3.2. Çamşihî Yöresi Ağı.....	16
4.3.3. Çamşihî Yöresi Âşıkları.....	17
4.3.3.1. Âşık Metinî, (Ali Metin) (1930- 2006).....	22
4.3.3.2. Âşık Mehmet Ali Karababa (1934-1995) .....	23
4.3.3.3. Âşık Feyzullah Çınar (15 Kasım 1937 - 26 Ekim 1983) .....	23
4.3.3.4. Âşık Mahmut Erdal (1938, Divriği - 7 Temmuz 2010, İstanbul) .....	24

5. BİR İCRA TÜRÜ OLAN AÇIŞLAR .....	25
5.1. Açış .....	26
5.1.1. Açışların Değişim Süreci .....	29
5.2. Ayak .....	32
5.3. Doğaçlama.....	33
5.4. Gezinleme (Gezinti).....	34
5.5. Taksim.....	34
5.6. Uzun Hava.....	34
6. ÜÇ USTA BAĞLAMA İCRACISI İLE AÇIŞLAR ÜZERİNE YAPILAN GÖRÜŞMELER.....	35
6.1. Musa Eroğlu İle Yapılan Görüşme .....	35
6.2. Yavuz Top İle Yapılan Görüşme .....	36
6.3. Erdal Erzincan İle Yapılan Görüşme .....	36
7. AÇIŞLARIN NOTASYONU .....	38
7.1. “Kara Tren” Eserine Açış İcrasının Notası .....	40
7.2. “Deli Derviş” Eserine Açış İcrasının Notası.....	41
7.3. “Ak Meleğim” Eserine Açış İcrasının Notası .....	44
8. BULGULAR.....	48
8.1.“ Kara Tren” Eserinin Açış İcrasının Analizi .....	48
8.2. “Ak Meleğim” Eserinin Açış İcrasının Analizi .....	49
8.3. “Deli Derviş” Eserinin Analizi.....	50
9. SONUÇ VE ÖNERİLER .....	53
KAYNAKÇA.....	57
EKLER.....	60
Ek 1. Araştırmada Yer Alan Âşıklar.....	60
Ek 2. Terimler.....	65
Ek 3. Kişisel Görüşmeler için Bilgilendirilmiş Olur ve Rıza Formları QR Kodu.....	66

## TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 4. 1. Çamşılı Yöresi Âşıkları 1.....	21
Tablo 4. 2. Çamşılı Yöresi Âşıkları 2.....	22



## ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 7.1. Bağlama Düzeninin Porte Üzerinde Gösterimi.....	39
Şekil 7.2. “Kara Tren” Açış Notası.....	40
Şekil 7.3. “Deli Derviş” Eserinin Notası 1.....	41
Şekil 7.4. “Deli Derviş” Eserinin Notası 2.....	42
Şekil 7.5. “Deli Derviş” Eserinin Notası 3.....	43
Şekil 7.6. “Ak Meleşim” Eserinin Notası 1.....	44
Şekil 7.7. “Ak Meleşim” Eserinin Notası 2.....	45
Şekil 7.8. “Ak Meleşim” Eserinin Notası 3.....	46
Şekil 7.9. “Ak Meleşim” Eserinin Notası 4.....	47

## 1. GİRİŞ

Sivas ilinin Divriği ilçesine bağlı Çamşılı yöresinin tarihçesi araştırıldığında, bu bölgede yaşamakta olan halkın yüzyıllar öncesinde başlayan mücadeleleri dikkatleri çeker. Yöre halkının yaşam hakkına müdahale eden toprak sahiplerine ve ağalara karşı Alevîliğin örgütlendiği önemli bölgelerden biri olarak bilinen Çamşılı, bünyesinde barındırdığı olayları ve hikâyeleri ile daima âşık müziğine sahne olmuştur. Âşıklara değer veren ve birlikte hareket etme bilincine sahip olan Çamşılılılar, zamanımıza gelinceye kadar yaşadıkları toprakları korumanın yanı sıra Alevî-Bektâşî müzik kültürünün devamlılığını devamlılığını da sağlayabilmişlerdir.

“Çamşılı’da Alevîliğin önemi: Tarihi geçmişe bakıldığında Çamşılılılar, önce Hoca Ahmet Yesevî (1093-1166) ve daha sonra da Şeyh Bedrettin (1359- 1420) ile Anadolu’da oluşan halk isyanlarının örgütlenme hareketlerine katkıda bulunmuşlardır. Şeyh Bedrettin isyanından sonra Bulgaristan’da bulunan Dimetoka Bektâşî Dergâhında; Hacı Bektaş Dergâhı Dede babası Sersem Ali Baba’nın ve ardından Kara Halil Baba’nın (Karababa) post sahipliğine geçmesiyle, Bektâşî dedelerinin Dimetoka’dan Çamşılı’ya kadar uzanan yolculuklarının başlangıcı gerçekleşmiştir. (16.yüzyıl veya 17. yüzyıllarda) Kara Halil Baba’nın oğlu Hüseyin Abdal ise Mısır, İran, Irak ve Suriye’den sonra Anadolu’ya gelerek Malatya’ya ve oradan da Divriği’nin Höbek köyüne yerleşmiştir. Burada tekkesini kurarak Alevîliği örgütledikten sonra, Büyük Mahmut Ağa isyanını başlatmıştır. (19 May 1919 – 24 Tem 1923 ) Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyetin kurulmasının ardından sergilenen olumlu yönde siyasi tutumlar ile, Çamşılı halkı kendi kültürel değerlerini günümüze kadar güvenle yaşatabilmiştir. (Metin, 2002)

Çamşılı’nın kültür değerlerinden biri olan yöreye ait bağlama ile yapılan açışlar ile ilgili yapılacak olan araştırmalar, âşıkların kendilerinden sonra gelecek olan kuşaklara açış geleneğinin nasıl aktarılacağı konusunda önem taşımaktadır. Öyle ki, popüler kültür ve sosyal medyanın etkisi ile sürekli değişim gösteren bu açışlar, bugün halen yaşayan bir geleneğin temsilcisi olarak kabul edilmektedir.

Bu çalışmanın Çamşılı yöresi ile sınırlandırılmasının en önemli sebebi, yörenin kendine özgü ezgi yapısıdır. Çamşılı yöresine komşu Emlek ve Arguvan yöreleri ile benzerlikleri ve farklılıkları açısından ayrı bir çalışma konusu olacak düzeyde yörenin, yöre müziğinin biricikliği de bu çalışmayı öznelletirmiştir. Bunun yanı sıra, yörede bu geleneği devam ettiren her âşığın kendine özgü bir icra anlayışının var olması, sayılarının Sivas ilinin diğer yörelerine kıyasla fazla olması, yöreye ait eserlerin incelenmesini eğitime ve devamlılığa katkı olabilmek adına gerekli kılmaktadır. Bu konuyla yakından ilgili olan halk müziği ustaları ile yapılacak olan sözlü görüşmeler ve arşivlerde bulunan âşıkların icra kayıtlarından elde edilecek analiz sonuçları, bağlama ile yapılan açışlarda süreç içerisinde oluşan değişimin sosyo-kültürel bağlamda değerlendirilmesine ve tanımlanmasına katkıda bulunacaktır.

Bu çalışma için sözlü görüşme yapılması planlanan usta sanatçılar hem <sup>1</sup>muhabbet geleneği içerisinde bulunmuş, hem de çeşitli akademik çalışmalara katkı sağlamışlardır. Dolayısıyla çalışmada, etnomüzikolojinin veri edinme yöntemlerinden biri olan alan araştırmasının sözlü tarih metodunun uygulanması düşünülmüştür. Usta sanatçılarla yapılan görüşmelerde alınacak cevapların, çalışmanın kültürel gerçekliği doğru yansıtması ve koruması açısından ilk ağızdani teze aktarılması amaçlanmıştır.

Bu çalışmada, öncelikle Çamşılı yöresindeki kaynak kişi niteliğinde olan âşıklar tespit edilmiş ve yaptıkları açış icralarının ses-görüntü kayıtlarının dinlenerek analiz edilmesi planlanmıştır. Yapılacak olan bu analizler; kaynak kişilerin icraları, kendilerinden sonra gelen kuşağın icraları ve günümüzdeki icralar olmak üzere üç ayrı döneme ayrılarak değerlendirileceklerdir. İcracıların bu üç farklı dönemde hitap ettikleri dinleyici kesiminin müzikâl tercihleri de dikkate alınarak, bağlama ile yapılan açışların yaratımında farklı estetik görüşlere ulaşılabileceği tahmin edilmektedir.

Çalışma kapsamında ele alınması amaçlanan Çamşılı kaynaklı bağlama ile yapılan açışlar hakkında usta sanatçılardan elde edilecek detaylı bilgiler ve açışlar üzerine yapılacak incelemelerin yanı sıra, yöre halkının kültürel geçmişinin ve geleneğinin de araştırmaya dahil edilmesi gerekmektedir. Böylece, açışların nasıl bir birikimden beslenerek meydana geldiğini gösteren bulgular ile çevresel faktörlerin ve toplumsal yapının müziğe olan etkisi üzerine kesin bir anlayışa sahip olunabilecektir.

---

1. Toplantı şeklinde yapılan bu oluşumda ses ve saz icracıları ile dinleyenler beraber çalıp-söylerler ve müziğe ara verdiklerinde <sup>1</sup>sosyal ve kültürel muhabbetler yaparlar.

Bu çalışma kapsamında yapılacak olan görüşmelerde ustalardan, günümüzde bağlama ile icra edilen açışların gelenek ile arasındaki bağın devamlılığını koruyup korumadığı üzerine sorular yöneltilerek, bu konudaki görüşleri alınacaktır. Bu geleneğin devamlılığı sırasında olumlu veya olumsuz sonuçların sebepleri var ise, bunların neler olabileceği konusuna değinilecektir. Ayrıca, zaman içerisinde yaşanmış olan değişimin açışları nasıl etkilediği hakkındaki düşüncelerine başvurulacaktır.

Zamanla ekonomik ve sosyal sebeplerle oluşan bölgeden göçler insanları kentlere taşımış, bu durum yöredeki nüfusun giderek azalmasına neden olmuştur. Yapılacak olan görüşmelerle, yöredeki bağlama icra eden kişi sayısında, aynı zamanda sözlü ve müzikal muhabbetlerde azalmalara neden olan durumun usta-çırak ilişkisini nasıl etkilediğinin de sorgulanması düşünülmektedir.

Halk müziği temelde çalıp söyleme geleneğine dayalı olduğu için, kulaktan kulağa aktarım yolu ile günümüze ulaşır ve eserler her tekrarda yeniden vücut bulmuşçasına, doğaçlanma yoluyla icra edilir. Bunun yanı sıra, gelenekte var olan bir doğaçlama formu olarak açışlar da, birebir notaya alınması mümkün olmayan eserler kategorisindedir. Dolayısıyla, nota arşivlerinde bulunması mümkün olmayan açışların analiz edilebilmesi için, eserlerin sesli ve görüntülü kayıtları dikkate alınacaktır. Ancak, az sayıda da olsa ulaşılabilen açış notaları ve özel arşivlerde bulunan ses kayıtları da müzikal açıdan incelemeye dahil edilecektir.

Yörede Alevî-Bektâşî inancı varolduğu için sözlerin ön planda olduğu dikkat çekmektedir. Bu durumun nedeni olarak Alevî-Bektaşî inancının sürdürülebilirliği değerlendirildiğinde, bu kültürde deyişlerin önemli bir yere sahip olduğu kabul edilebilir. Ancak günümüze gelinceye kadar gelişen kitle iletişim araçlarında, bu inancın toplum içindeki yerinde ve benzeri sosyo kültürel değişimler sonucunda görülmüştür ki, deyişlerdeki sözler ne kadar ön planda olursa olsun; ancak ezgilerin etkileyici gücü ile birleşerek anlamlı bir sonuç elde edilmektedir. Aslolanın Alevî-Bektâşî inancındaki müziğin verdiği etki, bu etkide yer alan duyguları net bir şekilde ifade eden ezgilerin hissettirdiği güç ve yarattığı birlik hissiyatı ile öncelikli olduğudur. (Erdal Erzincan<sup>2</sup>) Ayrıca, yörede çok fazla aşığın yaşamış olmasının,

---

<sup>2</sup> Bu konuda Erdal Erzincan ile yapılan görüşmede fikir birliği oluşmuştur.

ezgilerin melodik olarak zenginleşmesine önemli bir katkısı olduğu tahmin edilmektedir.

Çamşılı yöresi açışları arasından yöre müziğinin karakteristik özelliğini yansıtması sebebiyle, en çok icra edilen üç eser incelenmek üzere bu çalışma için seçilmiştir. Günümüzde hayatta olmayan, yaşayan x kuşağı (1965-1980 yılları arasındaki nesiller) ve y kuşağı (1983-1995 yılları arasındaki nesiller) sanatçılarının icraları çalışmaya konu edilerek, açışların süreç içindeki değişiminin değerlendirilmesi dikkate alınmıştır.

### **1.1. Problem Durumu**

Bu tez çalışmasında problem durumu, Sivas ilinin Divriği ilçesine bağlı Çamşılı yöresindeki bağlama açışları üzerine ayrıntılı bir akademik incelemenin yapılmamış olmasıdır. Çalışma kapsamında, Sivas ilinin Divriği ilçesine bağlı Çamşılı yöresindeki bağlama icracılarının açışları teorik ve uygulamalı olarak ele alınması planlanmıştır. Bir açış icrası gerçekleştirmek için akademik ortamlarda kimi zaman uzun hava notalarından yararlanıldığı tespit edilmiş olsa da, genel olarak kulaktan kulağa müzikal aktarım yöntemi kullanılmaktadır. Geleneksel yollarla ilerleyen ustadan çırağa ya da kulaktan kulağa aktarımın giderek zayıflaması sebebiyle aktarımda yaşanan sınırlılık, açış geleneğinin de giderek unutulmaya başlandığı problematiğini doğurmaktadır. Aktarımda yaşanan sınırlılık ve akademik çalışmalardaki icraların ayrıntılı nota tespitleri bağlamındaki yetersizlik eserlerin öz niteliklerinin ortaya konulamadığını göstermektedir.

### **1.2. Önem, Amaç ve Hedef**

Bu çalışma, Çamşılı yöresinde bağlama ile açış icrasında yapılan ilk akademik araştırma olması ve benzer çalışmalara kaynak teşkil etmesi açısından önem taşımaktadır.

Günümüzde, Türkiye’de halk müziğinin sözlü eserleri (kırık hava, uzun hava ve karma havalar) icra edilmeden önce saz ile yapılan serbest ritimli bölüm olarak ifade edilen “açış” kavramı üzerine yapılmış tanımlar ve görüşlerden yararlanılarak, dönemsel farklılıklarla ortaya çıkan değişikliklerin uygulamaya nasıl yansıtılabileceği bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır.

Çalışmanın hedefi, Türkiye’de usta bağlama icracıları ile röportaj yapılarak elde edilen verilerin çalışma yöntemine kaynak oluşturmasını ve gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlamaktır.

### **1.3. Problem**

Türkiye’de halk müziğinin sözlü eserlerinde yapılan açış, gelenek içerisinde önem arz etmektedir. Yapılan kaynak taramalarında Çamşılı yöresine ait açış icrasının yeterince araştırılmamış olması, tezin problem durumunu ortaya koymaktadır. Bu anlamda oluşan problem cümlesi şu şekildedir: “Çamşılı müzik kültüründe, geleneksel döngü içerisinde geçmişten-günümüze bağlama ile yapılan ‘açış’ icrasının dünü, bugünü, değişimi ve gelişimi için ne tür çalışmalar yapılmalıdır?”

### **1.4. Alt Problemler**

Çalışmanın tespit edilen problem durumu ve problem sorusunun tamamlayıcısı olarak üzerinde çalışılacak alt problemler aşağıdaki gibidir:

Türk halk müziğinde etkileşim ve değişim çerçevesinden bakıldığında açışın güncel tanımı nedir?

Açışların giriş, gelişme ve bitiş bölümleri nasıl organize edilmelidir?

Açışların, kendilerinden sonra gelen kırık hava veya uzun hava ile ritmik ve melodik uyumu nasıl olmalıdır?

Açış tanımını geleneksel veya akademik her icracı aynı anlamda mı kullanmaktadır ve her icracının uygulama biçimi aynı mıdır?

Klasik Türk Müziğinde kullanılan taksim icrası ile açış icrası arasında benzerlikler ve farklılıklar var mıdır?

Açışın gelecek kuşaklara aktarımında yaşanan değişim nasıl değerlendirilmelidir?

Açışların özgünlüğü korunabilir mi, korunması gerekli midir? Yoksa değişim kendi gerekliliği ile ilerlemesini kendisi sürdürür mü?

Her değişim olumlu veya olumsuz bir içerik barındırır. Değişim kaçınılmaz bir süreklilik olarak var olduğundan, müdahale etmek mümkün görünmemektedir. Yapılabilecek olan, değişimin olumlu veya olumsuz etkilerine yön vermeye çalışmaktır.

olabilir. Açışın ilk hali özgündür. Ancak değişimi ile birlikte özgünlüğünü de kaybeder. Hayatın akışı içerisinde yaşanan kültürel, sosyal ve ekonomik değişimlere bağlı olarak kendiliğinden oluşan bu durum, adeta özgünlüğün kaybedilmesine neden olmaktadır. Bu durumda, açışlar zamanın değişimlerinin bir yansıması olarak yeni bir özgünlük kazanıyor da olabilir. Bu konu, günümüz araştırmacıları tarafından gündemde tutularak tartışılmaktadır. Ayrıca bu noktada, eserin ilk halinde sahip olduğu özgünlüğünü, biricik olmasını ifade eden “aura” kelimesi yerine, değişimin kendiliğinden olması veya stüdyo ortamındaki gibi bir müdahaleye uğramasına bağlı olarak eserin yenidenlik kazanması, onun ilk halinden uzaklaşp yeni bir kimlik kazanmasına neden olduğundan, yeni bir terminolojik kavrama ihtiyaç duyulmakta olduğu gözlemlenmiştir.

### **1.5. Sınırlılık**

Türk Halk müziği repertuarının sözlü ve sözsüz eserlerinde yapılan açışlar arasında Çamşihı yöresine ait olanlar, çalışmanın kapsamı dâhilindedir. Bu çalışma; Türkiye’de yaşayan, yöresinin coğrafî, tarihi, sosyal ve edebî yapısındaki özelliklerden haberdar olan ve bu özellikleri icrasına yansıtabilen, usta-çırak geleneği ile yetişmiş ya da akademik olarak eğitim almış üç bağlama icracısının görüşleri ve üç farklı eserin icraları ile sınırlı tutulmuştur.

## **2. YÖNTEM**

Araştırmanın modeli betimseldir. Bununla birlikte icra analizi, karşılaştırma ve benzeşim yöntemleri de kullanılmıştır. Araştırma sürecinde seçilen yazılı, sesli ve görüntülü kaynaklar da incelenerek, araştırmaya katkısı olabileceği düşünülen ilgili kısımlardan yararlanılmıştır.

Ayrıca alanında usta bağlama icracıları ile röportajlar yapılmış, ulaşılan veriler problem ve alt problemlere cevap niteliğinde sınıflandırılarak değerlendirilmiştir.

### **2.1. Evren**

Araştırmanın evreni, halk müziğinde Çamşılı yöresinde bağlama ile icra edilen sözlü ve sözsüz eserlerde yapılan açışlardan oluşmaktadır.

### **2.2. Örneklem**

Araştırmanın örneklemini; “Deli Derviş”, “Kara Tren” ve “Ak Meleğim” eserleri için, Haydar Acar, Muhlis Akarsu ve Erdal Erzincan tarafından gerçekleştirilmiş açışlar oluşturmaktadır.

### **2.3. Veri Toplama Araçları**

Çalışmanın veri toplama araçları; tespit edilen üç bağlama icracısı ile yapılan derinlemesine söyleşiler, örnekleme belirlenen eserlerin kayıt altına alınan icraları, kitaplar, makaleler, tezler, sözlükler ve dergilerdir.

### 3. İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Zeminhara Şubesinde Bağlama ile Gezinti Çeşitlemeleri” isimli yüksek lisans tezinde Necmi Kıran (1992), gezinti kavramının Türk ve dünya müziğindeki kullanımının karşılaştırılmasına imkân sağlamıştır. Doğaçlamanın türü ve inceliklerini, örnek ezgi ve gezintileri, makam ve ezgi analizi yöntemlerini değerlendirerek, yapılacak yeni çalışmalara ışık tutmuştur. İlgili tezin konusunu oluşturan saz örneğinin bağlama olması, bu çalışma için önemlidir.

“Mey Açışında Kullanılabilecek Ezgi Motifi Örnekleri” başlıklı yüksek lisans tezinde Adem Güler (2015), Türk Halk Müziği nefesli sazlarından olan mey sazının yapısal ve teknik özelliklerini ele almış, icrasında kullanılan teknikleri açıklamış ve mey açışlarında kullanılan ezgi motiflerini sınıflandırmıştır. Bu çalışma, bağlama ile icra edilen eserlerin bir bölümünün nefesli sazlardan uyarlandığı dikkate alındığında, ilgili çalışma için etkili bir kaynak niteliğindedir.

“Dört Yıllık Müzik Eğitimi Veren Yükseköğretim Kurumlarında ve Konservatuarlarda Dilsiz Kaval Çalma Teknikleri ve Eğitim Müfredatı” isimli yüksek lisans tezinde Kemal Akdemir (2006), mesleki müzik eğitiminde dilsiz çoban kavalı çalma teknikleri ve eğitim öğretim müfredatı ile ilgili çalışmalar yapmıştır. Çalışmanın birinci bölümünde kavalın tarihçesi, yapısal özellikleri, bakımı ve temizliği ile ilgili detaylara yer verilmiştir. İkinci bölümde kavalı çalma teknikleri ve pozisyon kullanımı anlatılmaktadır. Üçüncü bölümde kaval havaları ile ilgili bilgiler ve dördüncü bölümde ise Türk Halk müziği arşivinden alınan notalar ve Türk Halk Müziğinde kullanılan dizilere göre sekiz yarıyıllık bir eğitim müfredatını oluşturacak bir plan yer almaktadır. Müfredatta bulunan kaval üzerinde uzun hava açış çalışmaları sebebiyle, alanda müfredat niteliğinde yapılan ilk çalışma olması bakımından önem taşımaktadır.

“Tokat Çevresinde Ezgilere Yapılan Açışların İncelenmesi” isimli Yüksek Lisans Tezinde Cihan Yurtçu (1996), açış geleneğini yöresel olarak ele alarak ve müzik adamlarının görüşlerine de yer vererek araştırmaya ışık tutmaktadır.

“Türk Makam Müziği’nde Taksim ve Çalışma Yöntemi Olarak Şarkı Formunun Kullanımı” isimli yüksek lisans tezinde Neva Günaydın (2018), taksim icrasını geliştirmek için uygulanan geleneksel yöntemlere ek olarak, icracılara yazılı bir referans kaynağı oluşturmak istemiştir. Çalışmada doğaçlama ve taksim kavramlarına değinilmiş ve taksim icralarını nitelikli kılan unsurlar değerlendirilmiştir. Yapılan analizler ve taksim çalışmalarının sonucunda, icracılar tarafından rahat uygulanabilir ve verimli bir çalışma yöntemi elde edilmiştir. İlgili tez, Türk Halk Müziği’nde kullanılan açışlarda dikkat edilmesi gereken unsurlar konusunda yapılacak çalışmalar için örnek teşkil etmektedir.

“Niyazi Sayın’ın 4 Taksimnin Biçimsel ve Makamsal Açısından Çözümlemesi” isimli yüksek lisans tezinde Saadettin Delikaya (2014), Türk müziğinde taksim formunu tanımlamış, ney hakkında bilgi vermiş, neyin Türk müziğinde kullanımından bahsederek Niyazi SAYIN’ın hayatı ve sanat yaşamını ele almış ve Niyazi SAYIN’a ait dört ayrı makamda icra edilmiş taksimleri incelemiştir.

“Segah Makamında Tar İçin Taksim Çeşitlemeleri” isimli tezinde Nevcivan Sevindik Özel (1989), Segâh makamının Mâye-i Segâh şubesindeki bir taksim nasıl yapılacağı, makamın neresinden başlayıp neresinde asma kalışlar yapılacağı, nereden hangi motiflere karara gidileceği ve karar verdiren karakteristik motifler kullanılarak taksim bitirileceği hakkında açık bir anlatımda bulunmuştur. İlgili tez, makamsal olarak örnek teşkil etmesi açısından, bu çalışma için önemlidir.

“Tanburi Cemil Bey Viyolonsel Taksimlerinde Zaman” isimli yüksek lisans tezinde Zeynep Ayşe Hatipoğlu (2016), bir usta sanatçının taksim formunda zaman niteliğini dikkate alarak, zamansal akış içerisinde şekillenen taksim nasıl bir doğaçlama türü olduğunu irdelemiştir. Doğaçlama, taksim ve zaman kavramlarının tartışıldığı tezde, yapılan analiz ve karşılaştırmalar sonucunda, elde edilen taksimlerde Tanbûrî Cemil Bey’in Batı müziği tekniklerinden de faydalanarak planlanmış bir zaman kullanımı oluşturduğunu belirtmiştir.

“Mehmet Bitmez’in Taksimleri Üzerine Bir Araştırma” isimli yüksek lisans tezinde Sarper Eroğlu (2014), taksim formunun tanımı, Türk Müziği tarihi içerisindeki yeri ve gelişimini açıklamıştır. Taksimleri, form özellikleri açısından inceleyerek, Mehmet Emin Bitmez’in hayatı ve sanat yaşamına yer verdiği çalışmada, kendisine ait üç ayrı makamda taksim incelemiştir. Rast, Hicaz ve Hüseyini makamlarında incelenen

taksimlerin, halk müziğinde de birçok açışta kullanılan makam türleri ile benzerlik taşıması bakımından, bu çalışma için önem taşımaktadır.

“Kanun İcrası Tekniği Bakımından Erol Deran Taksimleri Üzerine Bir Araştırma” isimli yüksek lisans tezinde Emre Erdoğan (2010), Türk Müziğinin önemli icracılarından biri olan Erol DERAN’ın kanun ile gerçekleştirdiği Acemkürdi, Evcârâ, Hicazkâr, Hüzam ve Sultaniyegâh makamlarındaki beş taksimi incelemiş ve sonuçları ayrıntılı olarak sunmuştur.

Parsonage, Fadnes, Taylor (2007) tarafından yazılan “Integrating theory and practice in conservatoires: formulating holistic models for teaching and learning improvisation” (Konservatuarlarda teori ve pratikleri bütünleştirmek: doğaçlama öğretimi ve öğrenimi için holistic modeller formüle etme) isimli bu çalışma, akademik alanda yol gösterici olması sebebiyle önem taşımaktadır. Çalışmada, son zamanlarda akademik araştırmaların önemini giderek artmasıyla, performans çalışmalarının eğitimdeki yeri de dikkate alınmaya başlamıştır. Performans çalışmalarını öğrencinin kendisinin inşa etmesini beklemekten ziyade, teori ve pratik arasındaki bağlantının da ortaya konulduğu, özellikle sanatçılar ile ilgili olan akademik müfredatın daha da geliştirilmesine ihtiyaç duyulduğu belirtilmiştir. Öğrencilerin bütünsel bir öğrenme deneyimi sağlayabilmeleri için, uygun bir akademik müfredatla aktif olarak ilgilenmelerini teşvik edici yollar araştırılmıştır. Akademik düzeyde performans için müfredat çalışmaları hazırlanmasına yönelik fikir edinilmesi bakımından önem arz eden bir çalışma olduğu anlaşılmıştır.

Alper Börekçi ve Zeki Nacakçı (2018) tarafından yazılan “Çekiç Ali’nin Bozlak Açışlarının Müzikal Analizi” adlı makalede, Orta Anadolu’nun bozlak icrasının en önemli temsilcilerinden biri olan Çekiç Ali’nin bozlak açışlarının dizi, seyir, yapılan süsleme teknikleri ve perde hareketleri yönünden dokuz adetinin müzikal olarak analiz edildiği gözlemlenmiştir. Bu çalışma, tezde uygulanacak olan müzikal yönden yapılacak analiz yöntemine bir katkı sağlaması bakımından önem taşımaktadır.

Erhan Uslu (2014) tarafından kaleme alınan “Neşet Ertaş’ın İki Bozlak Açışı Çözümlemesinin İcraya ve Eğitime Katkısı” isimli makalede, doğaçlamaya dayalı açış icrasında Neşet Ertaş’ın bozlak açışları analiz edilmiştir. Bu eser de açışlarda analiz yöntemi belirlenmesi açısından, tez için önemli bir kaynak niteliğindedir.

Hüseyin Serdar Çakırer ve Reyhan Alp Koyuncuoğlu (2014) tarafından yazılan “Necdet Yaşar’ın Geçiş Taksimlerinin Makamsal ve Teknik Yapı Yönünden İncelenmesi” isimli makalede, Klasik Türk musikisi usta sanatçılarından tanburî Necdet Yaşar’ın Türk Müziği Devlet konservatuarlarının müfredatlarında yer alan çeşitli makamlardaki geçiş taksimleri incelenmiştir. Makalede, Necdet Yaşar’ın ulaşılabilirlikle beş adet solo taksim kaydının notaya alınarak, makamsal ve teknik analizlerinin yapılmaya çalışıldığı belirtilmiştir. Bağlamaya özgü tezene vuruşlarını tanburun mızrap vuruşlarıyla biçimlendirerek taksimlerinde kullanan sanatçı için, ezgisel olarak halk musikisi temalarına da sık sık yer verdiği belirtilmiştir. Bu yönüyle ilgili makale, halk müziği ile bağ kurması açısından yazılacak tez için önem arz etmektedir.

Murat Gürel’in (2016) yazdığı “Hakkı Derman’a ait Bayati Keman Taksimlerinin Analizi” başlıklı makalede ise, Türk Musiki icracısı Hakkı Derman’ın seyir anlayışı “gelenek” yaklaşımına bağlı kalınarak açıklanmış, Derman’ın taksimlerindeki kuramsal anlayış on iki ayrı kaynaktaki (edvârdaki) makam tarifleri ile kıyaslanarak ortaya konulmuştur. Sonuç olarak Hakkı Derman’ın icra tavrı, keman icracılarının kullanımına sunulmak amacıyla somutlaştırılmıştır. Keman ile taksim geleneğinin gelişimini inceleyen bu çalışma, tezde açış geleneğinin gelişiminin irdelenmesinde ve karşılaştırma yapılmasında katkı sağlayacaktır.

M. Devrim Babacan (2016) tarafından yazılan “Caz Müziğinde Doğaçlamaya Yönelik Metotların İncelenmesi” başlıklı makalede caz müziğini icra eden müzisyenlerin icra kabiliyetlerine katkı sağlayacak kaynaklar (B. Taylor: “The Art of Improvisation”, F. Gambale: “Improvisation Made Easier”, J. Mehegan: “Improvising Jazz Piano”, R. Ricker: “Pentatonic Scales of Jazz Improvisation” vb.) incelenmiş, bu kaynakların öğrenciye verdiği faydaları ve dezavantajları belirlenmiş ve müzisyenlerin teknik seviyelerine göre sınıflandırılmıştır. İlgili makale, caz doğaçlamaları hakkında bilgi içermesinin yanı sıra, müzisyenlerin hangi kaynaklardan yararlanarak kendilerini geliştirebilecekleri hususunda akademik bir öneri çalışması niteliğindedir. Bu yönüyle makale, açışların caz doğaçlamaları ile karşılaştırılması, irdelenmesi ve eğitimde kullanılacak kaynakların tespiti açısından önem arz etmektedir.

Mauro Maldonato (2017) yazarlı “Improvisation: The Astonishing Bridge to Our Inner Music. World Futures” (Doğaçlama: İçsel Müziğimize Şaşırtıcı Bir Köprü. Dünya Geleceği) isimli çalışmada, müzikal doğaçlamaların üreticisi olan sanatçı ile ilgili bir

bakış açısı oluşturulmuştur. İlgili makale,“ müzikal doğaçlamanın, üretim ile beslenen bir sanatçının ifade kapasitesi olduğunu” vurgulamakta olup, bu çalışmada yer alan belirli bir kavram, anlatım ve tartışma için önem teşkil etmektedir.



## **4. ÇAMŞIHI YÖRESİNİN BAĞLI BULUNDUĞU ÇEVRE, KÜLTÜREL ÖZELLİKLERİ, AĞZI VE ÂŞIKLARI**

### **4.1. Çamşihli Yöresinin Bağlı Bulunduğu Çevresel Faktörler: Sivas İlinin Kültürel Özellikleri**

İç Anadolu Bölgesinin doğusunda yer alan Sivas, geniş bir coğrafi yüzölçümüne sahip olması bakımından Türkiye'nin büyük illerinden biridir. İklim şartları özellikle kış aylarında sert ve soğuk olması bakımından kar yağışı bol olduğu için bölge tahmini dört-beş ay karla kaplıdır. Karasal iklime sahip olan şehir yaz aylarında sıcak ve kurak, bahar ve güz mevsimlerinde ise yağmurludur.

Bölge olarak Ordu, Giresun, Erzincan, Malatya, Kahramanmaraş, Kayseri ve Yozgat illeri ile komşu olan şehirde yörelere isimleri halkın kendisi vermiştir. Buna göre Sivas'ta halk tarafından isimlendirilen üç yöre vardır ki bunlar; Emlek Yöresi, Elbeyi/İlbeyi Yöresi ve Çamşihli Yöresi'dir.

Sivas'ın tarihi geçmişine bakıldığında, Anadolu'nun önemli yerleşim alanlarından biri olduğu göze çarpar. Şehir farklı dönemlerde Sebaste, Sipas, Megalopolis, Kabira, Diaspolis, Talauris gibi isimlerle anılmıştır. Sivas'ın ilk olarak ne zaman ve kimler tarafından kurulduğu tam olarak bilinmemekle beraber, ilk yerleşim zamanının Neolitik Çağ'a (M.Ö. 8000-5500) kadar uzandığı ve bugün hâlâ Dört Eylül Parkı olarak korunan koni biçimindeki tepelik olduğu belirtilmektedir. Sivas, eski çağlardan bugüne kadar Hitit, Kimmer, İskit, Med, Pers, Roma, Selçuklu, İlhanlı, Osmanlı ve Türkiye Cumhuriyeti medeniyetlerinin egemenliği altında yönetilen bir şehir olmakla, kültürel bağlamda çok çeşitliliğin ve köklülüğün izlerini taşımaktadır.

Coğrafi konumu ve tarihi geçmişi sebebiyle bünyesinde geniş bir kültürü barındıran Sivas, yaşattığı bu kültürel çeşitlilik ile Anadolu'yu temsil eder nitelikte sayılmaktadır. Bu özelliği ile birlikte yabancı kültürlerin de fazlaca etkisinde kalmamıştır. Ancak topraklarının geniş olması ve bazı kavimlerin çeşitli bölgelere yerleşmesi sebebiyle doğal olarak bünyesinde kültürel farklılıklar oluşmuştur. Gelenekselliğini koruyan kültür yapısı ve folklorüyle tanınmasının yanı sıra âşık sayısının çok olması ile de

bilinen Sivas'ta, âşık geleneğinin ilk temsilcileri 16. yüzyılda yaşamışlardır. Ulaşılabilen rakamlara göre ortalama beş yüze yakın âşık olduğu bilinmekle beraber, geçmiş dönemlerde yaşayıp kayıtlara geçmeyen âşıkların olduğu da tahmin edilmektedir.

Halay en yaygın oyunu olup, halaya genelde davul-zurna eşlik etmektedir. Aynı zamanda en yaygın enstrüman bağlama olmakla birlikte kaval, ruzba ve kemençe de icra edilen sazlardandır. Yöresel yemeklerinden kete, kömbe ve tırhıt en çok bilinenlerdir.

#### **4.2. Çamşılı Yöresinin Bağlı Bulunduğu Çevresel Faktörler: Divriği İlçesinin Kültürel Özellikleri**

Hititler zamanından itibaren yerleşim alanı olarak bilinen ve Eski Yunan kaynaklarında Aphlike, Bizans kaynaklarında Teprike/Tefrike (Tephric "hizipçiler"), Arap kaynaklarında suyun çıktığı yer anlamıyla el-Abrik, 15. yüzyıl Osmanlı kaynaklarında da Divrik ve Divriği olarak adından bahsedilmektedir. Sivas'ın bir ilçesi olan Divriği, Doğu Anadolu Bölgesi'nde, Fırat Nehri'nin bir kolu olan Çaltı Çayı Vadisi kenarında, dağlık bir alana kurulmuştur.

Bölgenin ne zaman ve kimler tarafından kurulduğuna dair kesin bir bilgi bulunmamasıyla birlikte, en iyi döneminin yazılı kaynaklarda 1150-1250 yılları arasında Mengücek Beyliği döneminde yaşandığı belirtilmiştir. Gerek ekonomik, gerekse ticari açıdan ilgi odağı olan Divriği bu sebepten zengin ve sanatsal bir kültürü içinde barındırır. Divriği ilçesini özel yapan yapılardan günümüze kalanlar arasında bulunan; Divriği Kalesi, Kale Camii, Ulu Camii ve Darüşşifası, bedestenler, kümbetler, köprüler, hamamlar ve çevredeki kervansaraylar, yine aynı dönemde inşa edilmiştir. 24 Ağustos 1516 tarihinde kazanılan Mercidabık Zaferinden sonra Yavuz Sultan Selim tarafından Osmanlı Devleti egemenliğine geçen Divriği bu dönemde Sivas'a bağlanmış, 1843 Tanzimat Döneminde ise Anadolu'nun ilk kaymakamlık merkezlerinden biri olmuştur.

Demir yataklarının bulunduğu topraklara sahip olması bakımından bölge halkı sosyal, ekonomik ve kültürel yaşantısında bu durumdan etkilenmiş, çevre il ve ilçelerden göç almıştır. 1548 tarihli Osmanlı kayıt defterinde Divriği'de Müslüman on iki mahalle ve Hıristiyan bir mahalle kurulduğu yazmaktadır. Bunun yanı sıra Divriği'nin nüfusunun

yaklaşık olarak %50'sinin Alevî Türk, %10'unun Alevî Kürt ve Zaza, %40'ının Sünni Türk olduğu da kayıtlardan anlaşılmaktadır. Ancak Cumhuriyet'in ilanından sonra Demir-Çelik Maden İşletmelerinin zamanla özelleştirilmeye açılması, sosyal devlet anlayışının zayıflamasına ve özel şirketlerin ticari kâr amaçlı ekonomik politikaları bölge nüfusunun azalmasına sebep olmuştur. Bunun yanı sıra, Divriği'yi çevreleyen coğrafi konumunda yüksek dağların, otlakların bulunması ve toprak veriminin düşük olması sebebiyle yaylacılık da yaygınlaşmıştır.

Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası, birbirinden farklı eşsiz mimari parçaları ile özel bir eserdir. Mimarı Ahlatlı Hürrem Şah'tır. Ayrıca ilçe han, hamam ve tarihi Divriği evleri ile de önemlidir. Günümüzde yerini pek koruyamamakla birlikte el sanatları, dokuma işçiliği de gelenekte yerini almıştır. (Sağdıç, 2010)

### **4.3. Çamşılı Yöresinin Kültürel Özellikleri, Ağzı ve Âşıkları**

#### **4.3.1. Çamşılı Yöresi Kültürü**

Divriği'nin batısında yer alan Çamşılı yöresi adını tarihsel bir olay sonucunda almıştır. “Çamşılı kelimesinin aslı Çamşeyhi'dir. -Alevî lideri, bir zümrenin önderi anlamına gelmektedir”. (Moran, 2015; Kaya, 2002) Sivas ile Malatya arasında bulunan Çamşılı köyü Divriği'ye bağlıdır. Yücel Paşmakçı'ya göre, dokuz pare köyden ibaret olan Çamşılı yöresindeki köylerin tamamı Alevî-Bektaşî inanca sahiptir. “Burası, gelenek-görenek, inanç ve diğer otantik özelliklerini hâlâ muhafaza eden bir yöredir”. (Moran, 2015: 59; Kaya, 2002: 12)

Çamşılılılar, önce Ahmet Yesevi, sonra Şeyh Bedrettin ile Anadolu'da topraklarını ve kültürlerini korumak için büyük mücadele göstermişlerdir. Hacı Bektaş Dergâhı dedesi Sersem Ali Baba, daha sonra da Halil Baba (Karababa) post sahibi olarak seçilmiştir. Karababanın oğlu Hüseyin Abdal Anadolu'ya açılmış; Mısır, İran, Irak ve Suriye'den sonra Malatya'ya, daha sonra Divriği Höbek köyüne yerleşerek toprak sahiplerine karşı köylülerle birlikte mücadele etmiştir. Hüseyin Abdal'dan sonra çocukları Çamşılı topraklarını geri almışlardır. Büyük Mahut Ağa, isyanı ile Osmanlıya karşı gelmiş ve asıl yerlilerini Çamşılı'ya yerleştirmiştir. (Abdal, 2002)

Divriği'ne bağlı yörelerin isimleri, halkın kendisi tarafından verilmiştir. Buna göre Sivas'a bağlı üç yöre vardır ve bahsedildiği biçimde isimlendirilmiştir; Emlek Yöresi, Çamşılı Yöresi ve İlbeyi Yöresi. Yöre halkı köyünden bahsederken “Çamşılı'nın

Şahin Köyü” örnek ifadesinde olduğu gibi, önce yöresinin, ardından köyünün adını söyleyerek bir tanımlama yapar. Böylece yaşadıkları köyün bağlı bulunduğu yörenin de kendi öz değerlerinin oluşumunda bir önemi olduğunu belirtmiş olurlar. Genellikle Alevî-Bektâşî inancına sahip Çamşılı yöresine bağlı köylerde devamlılığını koruyan gelenekler, diğer çevre illerin kültürel etkisini de bünyesinde barındırmıştır.

Coğrafi yönden Sivas ilinin, Yozgat, Kayseri ve Malatya illeri ile komşu olması, müzikal olarak da birbirlerinden etkilenmelerine neden olmuştur. Arguvan, Emlek ve Çamşılı yörelerinin uzun havaları birbirleriyle biçim olarak benzerlikler göstermekle beraber, genellikle resitatif tarzda söylenmektedirler. Alevî-Bektâşî dedelerinin bu yörelere gidip gelmeleri, cemlerinde bulunmaları, yaşantılarını ve kültürlerini gözlemleyip yaşamaları doğal olarak bu üç yörenin müziklerinin birbirlerinden etkilenmelerine yol açmıştır. Yöre yaşamının sosyal ve kültürel yapısı sonucu müziklerinde benzerlikler olduğu gibi farklılıklar da bulunmaktadır.

Kültürel olarak Alevî-Bektaşî inancını, geleneğini ve diğer yaşayış biçimlerini halen sürdürmekte olan Çamşılı, zamanla yaşanan ekonomik şartlar ve eğitim gerekçesi sebebiyle fazlaca göç vermiştir. Ancak, özellikle genç nüfusun büyük şehirlere taşınmasının ardından, bu göçün genellikle 65 yaş üzerindeki bir kısmı ise büyükşehirlerden ayrılp yöreye geri dönmeye başlamıştır. (Sağdıç, 2010)

#### **4.3.2. Çamşılı Yöresi Ağız**

Yörede kullanılan ağız ve âşıkların eserleri nasıl seslendirdiği, açışın icrasını etkilemektedir. Sözlü eserlerde yapılan nağmeler ve yöre ağzının kullanım şekli saz icrasına yansıdığında saz üzerinde yapılan nüanslarda, süslemelerde ve seslerin sürelerinde belirleyici olmaktadır. Çarpma, vibrato, puandorg, çift ses, legato gibi. Bunun yanı sıra duygu halinin icraya yansması da ayrı bir etkidir.

Ağız terimi; bir anadilin lehçesi içerisindeki yapısal farklılıkların her biri anlamına gelmekle beraber, halk müziğinde ise şiveli ezgi söyleme özelliği anlamına gelmektedir. Ağız, tarihsel gelişim ve bölge etkisiyle, bir anadilin lehçesi içinde yapı yönünden görülen küçük ayrılıkların her biridir. (Acıpayamlı,1978) Dilde şive ve lehçe özelliği anlamında kullanılmakla beraber, “şarkı özelliği” anlamına da gelmektedir. (Say, 1992)

Dillerin milletleri birbirinden ayırt etmeye yarayan kültürel unsurların en önemlilerinden biri olduğuna dair görüşler doğrultusunda, müziğin etkisinin de

yadsınamaz bir önem taşıdığı ifade edilir. “Geleneksel halk müziğimizi, diğer ulusların halk müziklerinden ayıran bir başka önemli unsur da elbette ki, ”dil” dir. Sözlü anlatım geleneğinin en kolay anlatım biçimi olması nedeniyle bütün dünya halk müziklerinde, ilkel dönemden kalmalığın da bir göstergesi olarak, söz unsuru, müziğin anlatımından, daima önde yer almıştır”. (Emnalar, 1998:571; Moran, 2015: 36) Dünya geneline bakıldığında halk müziğinin de sözlü anlatım geleneğinin içinden doğduğu anlaşılır. Bu yüzden söz ile karşı tarafa yansıtılan hikâye ya da ifade biçimlerinde, müzik daima tamamlayıcı bir rol üstlenmiş ve ikinci planda kalmıştır. Türk Halk müziğinde de, inanç ve yaşam biçimine bağlı olarak sözün müziğe göre ön planda olduğu görülmektedir.

Sözlü anlatım geleneğinde ağızın, şive ve lehçenin konuşma dilinde farklı kullanıldığı bilinmektedir. Ağız, müzikal olarak vokal icranın en belirleyici özelliklerinden olup ayrı bir çalışma konusu olarak önem arz etmektedir. Ağız teriminin birçok kullanım alanı olduğu görülmektedir.<sup>3</sup> Halk müziğimizde ise ağız kelimesi ezgi anlamında kullanılmaktadır. Buna göre ağız, her ezginin kendine has tavrını belirtmektedir. Ağız teriminin birçok kullanım alanı olduğu görülmektedir. Örneğin; Malatya Arguvan Ağızı, Azeri Ağzı gibi, Çamşılı ağızı da bunlardan biridir. (Moran, 2015; Turhan, Özgül ve Dökmetaş, 1996; Güneş, 2022)

### 4.3.3. Çamşılı Yöresi Âşıkları

Âşıklar, usta-çırak ilişkisi ile süregelen, saz çalan, doğaçlama şiir okuyan, atışma yapma özelliğine sahip, bade içtiğini dile getiren veya bunlardan birkaç özelliği bünyesinde barındıran saz şairleridir. Halk arasında önemli bir yeri olan âşıklar, hem icracılık hem de yaratıcı özellikleri ile birer mahallî sanatçılardır.

---

<sup>3</sup> “Geleneksel halk müziğinde ağız özellikleri: Abdal ağızı, Acem ağızı, Amik ağızı, Apçağa ağızı, Arlan ağızı, Âşık ağızı, Avşar ağızı, Çamşılı ağızı, Diyarbakır ağızı, Ege ağızı, eğin ağızı, Elbeyli (İlbeyli) ağızı, Erzincan ağızı, Erzurum ağızı, Harput ağızı, İstanbul ağızı, Karadeniz ağızı, Kayabaşı ağızı, Kerem ağızı, Kavas ağızı, Kerkük ağızı, Lavik ağızı, Rumeli ağızı, Sümmani ağızı, Teber ağızı, Türkmen ağızı, Urfa ağızı, Ören ağızı, Venk ağızı, Yörük ağızı. Uzun hava türlerinde ağız özellikleri: Hayratlar ve Doğu-Güneydoğu Anadolu ağızları, Gurbet havaları ve Ege ağızı, Bozlaklar ve Orta Anadolu ağızı, Mayalar ve Harput ağızı, Barak havaları ve Antep Barak ağızı, Malatya Arguvan ağızı, Kırık hava türlerinde ağız özellikleri: acem (Azerbaycan) Azeri ağızı, Bar ağızı, Rumeli ağızı, Karadeniz ağızı” (Emnalar, 1998: 577-84).

Gelenek içinde geçmişten günümüze, Çamşılı yöresindeki âşıkların buldukları ve gezdikleri yörelerin yaşayış ve kültürlerinin de etkisiyle yaptıkları icralar, saz ve sözleriyle dile getirilerek, günümüze aktarılmışlardır.

Çamşılı yöresi, Alevî-Bektâşî inancına sahip olduğundan bu inanca dair olan tüm izler geleneklerine de yansımıştır. Cemlerde dedelerin ve zakirlerin çaldığı bağlamayı dinleyen gençler bu müzikal zenginlikten etkilenerek kültürün gelecek kuşaklara aktarımında önemli bir rol üstlenmişlerdir. Bu aktarım ile değerli âşıklar ve ozanlar yetişmiştir. Her âşık ve ozan yaşadığı ya da tanık olduğu olumlu ve olumsuz yaşamışlıkları sözlerine, kalemlerine, bağlamaları ile müziklerine ve açışlarına yansıtılmışlardır. Neticede ağıtlar, güzellmeler, koçaklamalar ve taşlamalar ile yaşadıklarını ve şahit olduklarını kendi bakış açıları çerçevesinde zamanımıza değin ulaştırmışlardır. Çoğu âşık tarafından kabul edilen görüş şudur ki; âşık dile getirmek istediklerini ifade ederken özgürdür ve sınırlanamaz.

Yörelerde kulaktan kulağa aktarılan kültür birikimi ile çok sayıda âşık yetişmiştir. Bunun en önemli sebeplerinden biri de bölgedeki şartların uygunluğudur. Yüzyıllardır kulaktan kulağa aktarılan sözlü kültür birikimi ve yörenin koşulları, bu duruma katkı sağlamaktadır. Yöredeki gençler, çıraklar olarak içinde bulunulan sözlü geleneğe dâhil olarak, ilerleyen zamanlarda onlar da âşıkların arasında yerlerini almaktadırlar. Fakat bu koşullarda bulunan her genç âşık olmak durumunda değildir. Âşıklık geleneğini görev bilerek devam ettirmek isteyenlerin sahip oldukları yetenek, birikim, şahit oldukları durumlara karşı duyarlılık ve sanatlarına yansıyan hissiyat, bu geleneğin devamlılığında önem kazanmaktadır.

Çamşılılıların en çok dedelik yaptıkları iki yer olan Şarkışla'nın Emlek yöresi ve Malatya'nın Arguvan ilçesinde ozanlık, bu durumun bir yansıması olarak hızlı gelişmiştir. Çamşılılı dedelerden Celal Dede (1881-1945), dedelik vasfı ile bulunduğu yörede önemli bir yer edinmiştir. Çok iyi saz çaldığı bilinen Celâl Dede, Âşık Ali Metin'in iletmiş olduğu bilgiye göre, "Deli Derviş eseri"ni enstrümantal olarak çalabilen bir âşıktır aynı zamanda. (Metin, 2002)

Çamşılı Ağzı söylenen eserlerde daima karar sesi bağlamaya göre "la" perdesidir. Eserin icrası sırasında makam dizisinin ne olduğu hissedilir fakat esas olarak bunu eserin karar sesi belirler. Farklı bir karar sesi bu yörede kullanılmaz. Eserlerde "hayal" manâsına gelen, âşıkların düşünmek için kullandığı "fa#3, sol, la" kalıbı yer

almaktadır. O zaman dilimi içerisinde âşıklar ne hissettiklerini, bunun üzerine kurgularını ve nasıl dile getireceklerini düşünürler.

Feyzullah Çınar, Mahmut Erdal ve Âşık Ali Metin gibi âşıkların yetiştiği Çamşılı yöresinde her ozan kendi yaşantısını, tanık olduğu hayatları ve olayları kendi yeteneği ile birleştirerek sazına ve sözüne yansıtmıştır. Ne kadar âşık varsa o kadar ayrı hikâye, söz ve saz eseri ortaya çıkmıştır. Âşıklar hem kendi hayatları, hem de buldukları sosyal ve kültürel ortamlarda yaşanan olayları eserlerine yansıtmış; doğa, aşk, ölüm ve kahramanlık gibi konuları hikâyelerinde işlemişlerdir. Dile getirmek istedikleri hemen her şeyi sazları eşliğinde söylemişlerdir.

Yörede yetişmiş âşıkların tespit edilebilmiş özellikleri bir akademik araştırmada şu şekilde ifade edilmiştir:

Âşık özelliğine sahip olabilmek, çeşitli yönleri ile kendini belli eder. Bu özelliklerin başlıcaları aşağıdaki gibi sıralanabilir:

1. Çıraklık,
2. Usta malı şiir söyleme ve çevredeki âşıklardan etkilenme,
3. Türkülü hikâye dinleyerek veya okuyarak yetişme,
4. Sazlı-sözlü ortamda yetişme,
5. Rüya sonrası âşık olma,
6. Manevi etki sonucu âşık olma,
7. Dert sebebiyle âşık olma,
8. Sevda sebebiyle âşık olma,
9. Ruhi depresyon sonucu âşık olma,
10. Milli duyguların galebe çalmasıyla âşık olma,
11. Diğer sebepler. (Kaya, 1991)

Âşıklık geleneğinde öncelikle bu geleneğe karşı bir merak ve istek olmalıdır. Daha sonra gerekli şartları sağlayıp âşıklığın gereklerini sağlayana kadar belirli bir eğitimden geçmektedir.

Günümüzde hikâye anlatabilir olma özelliği değişmiş olup müzikal yorum ile anlatım, ayrı ayrı özellikler olarak yerini bulmuş olsa da gelenekte usta âşığın hikâye

anlatabilmesi de beklenmiştir. Ayrıca, yine gelenekte, âşıkların yeni şiir türleri geliştirmeleri, yeni kafiye ve ayak bulmaları da ustalıklarını belirleyici olmuştur. (Artun, 2009)

Zengin folklorik yapısıyla dikkat çeken Sivas ilinde âşıkların ilk temsilcileri 16. yüzyılda yaşamış ve günümüze kadar beş yüze yakın âşık yetişmiştir. Ayrıca geçmişte yaşamış olup kayıtlara geçmemiş âşıkların da olduğu bilinmektedir. Bunun yanı sıra, isimleri bilindiği halde kendileri hakkında fazla bilgiye ulaşılamayan âşıklar da bulunmaktadır. Her yıl yeni âşıkların yetiştiği, yöreye ait kadın âşıkların da azımsanmayacak sayıda olduğu kayıtlarda yer almaktadır. Birçoğunun saz çaldığı hakkında bilgi edinilen yöre âşıklarının şiirlerinde genellikle hasret ve inanç konuları işlenmiştir. Geçmişten günümüze Çamşılı yöresinin çalıp söyleyen halk şairlerinin yani âşıkların tespit edilebilen isimleri aşağıdaki tabloda yer almaktadır.

**Tablo 4. 1. Çamşılı Yöresi Âşıkları 1**

Âşğın Mahlası	Âşğın Yaşadığı Yüzyıl	Âşğın Adı ve Soyadı	Âşğın Köyü
	XX	Ali Rıza Yalçın	Kaygusuz
Ali Rıza	XX XX	Ali Rıza Yalçın	Bal Kaygusuz ova
De Aziz rtli Gulam	XI XX X	Aziz Toprak Abidin	Balova Gülören
Dertli Gulam Derviş	XX XIX	Abidin Derviş Çınar	G Gülören ülpınar
Derviş	XX	Derviş Çınar	Gürpınar
Ehlisoydan	XX	H.Hilmi Ehlisoydan	Çakırağa
Elif Edna	XX	Elif	Şahin
Ertekin	XX	Ali Ertekin	Başören
Feyzullah	XX	Feyzullah Çınar	Gürpınar
Garip Çınar	XX	Battal Çınar	Gürpınar
Gazi Metin	XX	Hüseyin Gazi Metin	Şahin
Hakkı Şahin	XX	Hakkı İbrahim Şahin	Şahin
Hasan	XX	Hasan	Şahin
Hasan	XX	Hasan Yalçın	Gülören
Haşim	XX	Haşim Karababa	Şahin
Hatice Mihrap	XX	Hatice Mihrap	Başören
Hüseyin Abdal	XVII	Hüseyin	Şahin
Hüseyin	XX	Hüseyin Karababa	Dişbudak
Karababa	XX	Battal Karababa	Şahin
Karababa	XX	Hacı İbrahim Karababa	Şahin
Karababa	XX	M.Ali Karababa	Şahin
Karababa	XX	Hacı İbrahim Karababa	Şahin
Kul Budala	XVII	İsmail	Şahin
Mahmut Erdal	XX	Mahmut Erdal	Şahin
Metin	XX	İsmail Metin	Şahin
Metinî	XX	Ali Metin	Şahin
Muhlisî	XX	Ali	Dikmeçay (Eski adı Eşke)
Nesimi	XX	Nesimi Işık	Şahin
Sadık Metin	XX	Sadık Metin	Şahin
Sait	XX	Sait Karakoç	Gözecik
Salman	XX		Ovacık

*Kaynak: Kaya, 2001, s.7*

Yukarıdaki listeye dâhil olmak üzere yöredeki diğer âşıklar ise; Akarsu, Ali Ağa, Budala, Çamşılı, Derviş Çınar, Celâl Dede, Cemali, Gatih Dede, Haşan Çavuş, Hasan Şahin, Hüseyin Gazi Metin, İlyas Yıldırım, İsmail Toprak, Mim Ali, Rehberi, Şahin

ve Ummani'dir. Bu yöredeki âşıklarının en önemli özelliği çoğunluğunun saz çalıyor olmasıdır. (Kaya, 2001)

**Tablo 4. 2. Çamşılı Yöresi Âşıkları 2**

Âşığın Mahlası	Âşığın Yaşadığı Yüzyıl	Âşığın Adı ve Soyadı	Âşığın Köyü
Sıtkı	XIX	Hasan	Ovacık
Tamey	XX	Tamey (Ana)	Şahin
Mamoğa			Gözecik
Yüzübenli	XX	İbrahim Yüzübenli	
Şenel	XX	H. Hüseyin Şenel	
Ali	XX	Ali Kabadayı	
Aziz	XX	Aziz Tatlısu	
Garip	XX	Garip Özkan	
Yalçın	XX		
Kul Tahir	XX		
Tahir Aslandaş			Beykonağı
Öksüz Oğlan	XIX/XVI ?ky	Öksüz	
Sait	XX	Sait Durak	Kürtbeyaz
Sefil Öksüz	XVIII ?		

*Kaynak: Kaya, 2001, s.7*

Bu çalışma kapsamında araştırma ve inceleme konusu olarak seçilen âşıklar; Feyzullah Çınar, Mehmet Ali Karababa, Mahmut Erdal, Metini (Ali Metin)'dir.

#### **4.3.3.1. Âşık Metinî, (Ali Metin) (1930- 2006)**

Asıl adı Ali Metin olan âşık, Şahin köyünde doğmuştur. İlkokulu kendi köyünde okumuş, askere gidene kadar da rençberlik yapmıştır. 1966'da İstanbul'a yerleşen âşık, SSK Hastanesinde hasta bakıcı olarak işe başlamış ve 1979'da emekli olmuştur.

1942 yılında bağlama çalmaya başlayan âşık, şiirlerinde kullandığı Metinî mahlasını aynı zamanda hocası ve ustası olan amcası Battal Karababa tarafından almıştır. "Deli Derviş Ayağı"nı amcasından öğrenmiş, Gaziantep'li Hasan Hüseyin ve Âşık Veysel'den etkilenmiş, kendisi de Feyzullah Çınar ve Mahmut Erdal'ı etkilemiştir. Öncesinde Yunus Emre'den (13. ve 14. yüzyıllar), Pir Sultan Abdal'dan (16. yüzyıl), Kul Nesîmî'den (17. yüzyıl) ve Âşık Virânî'den (16. yüzyılın sonları ile 17. yüzyılın

başları)<sup>4</sup>usta malı deyişler okurken, askerlikten sonra kendi deyişlerini okuyup kendi mahlasını kullanmaya başlamıştır. Etkileyici sesi ve yorumu, seslendirdiği ezgilerinde Çamşılı yöresine özgü havayı hissettirmiştir. Metinî, aynı zamanda Alevî kültürü ve âşıkları ile ilgili pek çok bilgisi olup, bu kültürle yaşayan bir dededir. Cemler yönetmiş ve çok sayıda usta malı deyişler seslendirmiştir. Ayrıca birçok gazete ve dergide şiirleri yayımlanmıştır. Almanya’da da konserler vermiş ve emekli olduktan sonra İstanbul’da bağlama usta öğreticiliği yapmıştır. Çok sayıda plak ve kaseti bulunan Metinî’nin bazı şiirleri “Pençe-i Al-i” isimli kitabında yayımlanmıştır. (Aslan, 2007)

#### **4.3.3.2. Âşık Mehmet Ali Karababa (1934-1995)**

Âşık Mehmet Ali Karababa, Çamşılı’nın Şahin köyünde doğmuştur. Dokuz çocuklu ailede Âşık Battal Karababa ile Şakire’nin oğludur. Gençliği de köyünde geçmiştir. Gülsüm isimdeki kızı, 1993 yılında<sup>5</sup> “Sivas katliamı”nda hayatını kaybetmiştir. İstanbul’da bulunan âşık, askerlikten sonra Divriği Cürek maden işletmesinde iş bulduğu için memleketine geri dönmüştür. 1990 yılında emekli olmuş ve Ankara’da yaşamaya başlamıştır. Almanya’da bir konser sırasında kalp krizi geçirmiş, aynı yıl içinde Ankara’da tekrar kalp krizi geçirmesi sebebiyle vefat etmiştir.

Babası Battal Karababa, âşıklık yolunda kendisini etkilemiştir. Âşıklık ile geçimini sağlamış Âşık Mehmet Ali Karababa, güçlü bir sese ve iyi bir bağlama icrasına sahiptir. Çok fazla sayıda konser vermiş olan aşığın plak ve kasetleri bulunmaktadır. Ankara ve İstanbul’da bağlama dersleri vermiş, 1964 yılında radyoda programlar yapmıştır.

#### **4.3.3.3. Âşık Feyzullah Çınar (15 Kasım 1937 - 26 Ekim 1983)**

Feyzullah Çınar, 15 Kasım 1937’de Çamşılı’nın Gürpınar Köyü’nde doğmuştur. 1950 yılında müzik hayatına başlamış, İstanbul’a ve Ankara’ya gitmiştir. 1960 yılında ilk plağını “Fazilet” adı ile yayınlamasının ardından, dört uzunçalar, çok sayıda plak ve kaset doldurmuştur. Müzik hayatı boyunca Alevî deyişleri ve toplumsal içerikli eserler seslendirmiş, ancak bazı yorumlarında kullandığı şiirleri sebebiyle düşünce suçlusu hükmünü giyerek cezaevine girmiştir.

---

<sup>4</sup> Usta-çırak geleneğinde çırak, öncelikle kendi ustasının ve dahilinde (sonrasında) diğer ustaların şiirlerini ezberler ve usta âşıklar gibi sazıyla çalıp söyleyerek repertuarını ve icrasını geliştirir. Çırağın ustalarına ait olan, okuduğu bu şiirlere “usta malı” denilmektedir.

<sup>5</sup> 02.07.1993, Sivas Madımak Oteli, Pir Sultan Abdal Şenlikleri

1968 yılında Fransa 'da, Alevî-Bektâşî kültürü ve müziği üzerine Prof. Irene Melikoff'la akademik ve sanatsal çalışmalarda yer almış; konferanslara katılmış, konserler vermiş ve diğer Avrupa ülkelerine turnelere gitmiştir. Bu sırada yayınlanan Fransa Radyo Televizyonu ve Unesco tarafından iki adet uzunçaları Türk halk müziği için ses getirmiştir.

Çınar, Ankara Büyükşehir Belediyesi'nde temizlik işçisi iken 26 Ekim 1983 tarihinde 45 yaşında iken kalp krizi geçirmesi sebebiyle hayatını kaybetmiştir.

Bilinen bazı türküleri: “Siyah saçlarında hatem yüzlerin”, “Bu yıl bu dağların karı erimez”, “Geldim şu âlemi ıslah edeyim”dir.

#### **4.3.3.4. Âşık Mahmut Erdal (1938, Divriği - 7 Temmuz 2010, İstanbul)**

Çamşılı yöresinin Şahin köyünde doğan âşık, 8 yaşında iken bağlama çalmaya başlamıştır. Muzaffer Sarısözen'in yönettiği Yurttan Sesler programlarına bağlama sanatçısı olarak katılan Âşık Mahmut Erdal, 1965 yılında Ankara Radyosuna girmiştir. Çok sayıda plak ve kaset doldurup, yurt içinde ve yurt dışında konserler vermiştir. Çamşılı yöresi türkülerini seslendirmiş, 400'e yakın eser ile halk müziğine katkı sunmuş ve yöre ezgilerinin tanınmasını sağlamıştır. Eserlerinde ilk yıllarda aşk ve sevgi temalarını işlemişken, ilerleyen yaşlarında genellikle Alevî inancına ve sosyal konulara değinmiştir. 1995 yılında “Yine Dertli Dertli İniliyorsun”, 1999 yılında “Bir Ozanın Kaleminden” isimli kitapları yayınlanan Âşık Mahmut Erdal'ın kabri, Çamşılı yöresindeki Hüseyin Abdal Türbesi'nde bulunmaktadır.

## 5. BİR İCRA TÜRÜ OLAN AÇIŞLAR

Belirleyici birkaç önemli unsur haricinde açışlar, bir kurala bağlı olmadan, irticalen yapılan icra türü olarak bilinmektedir. Doğaçlama yoluyla üretilen açışlar, bu özelliklerinden dolayı icracılarının karakteristik yapılarını yansıtabilmektedirler. Herhangi bir kırık hava veya uzun havaya yapılan açışın niteliğini icracının icra sırasındaki ruh hali, müzikal kültürü ve kullanılan enstrümanın teknik kapasitesi belirlemektedir.

Açışların türleri ve kullanıldığı yerler aşağıdaki gibidir;

- Ağıtlara Yapılan Açışlar: Ölüm veya toplumsal olarak yaşanan farklı üzücü olayların ardından yakılan ağıtlara yapılan açış türüdür.
- Bozlaklara Yapılan Açışlar: Orta Anadolu’ da yaygın olup Kahramanmaraş ve Gaziantep illerinde de söylenen uzun hava türüne yapılan açışlardır.
- Divanlara Yapılan Açışlar: Uzun havaların aruz vezni ve hece vezniyle söylenen türlerinden olan divanlara yapılan açışlardır. En yaygın kullanılan bölgeler Orta Anadolu ve Doğu Anadolu’ dur.
- Gurbet Havalarına Yapılan Açışlar: Türkiye’nin Güneybatısında yer alan Teke Yöresi’ nde söylenen uzun hava türüne yapılan açışlardır.
- Hoyratlara Yapılan Açışlar: Doğu Anadolu, Güneydoğu Anadolu ve Kerkük’ te söylenen uzun hava türüne yapılan açışlardır.
- Mayalara Yapılan Açışlar: Doğu ve Güneydoğu Anadolu’ da yaygın olan uzun hava türüne yapılan açışlardır.
- Yol Havalarına Yapılan Açışlar: Karadeniz bölgesinde söylenen uzun hava türüne yapılan açışlardır.
- Kırık Havalara Yapılan Açışlar: Deyişler, nefesler, ilahîler, halaylar, barlar, zeybekler, semahlar, Teke zortlatmaları, horonlar ve karşılamlar gibi kırık hava türlerine yapılan açışlardır. (Öncel, 2022)

Türk Halk Müziği bünyesinde bir doğaçlama biçimi olan “açış”ı ifade etmek için, günümüzde pek kullanılsa da daha çok yörelerde; “yol gösterme”, “gezinti”, “gezinleme” ve “doğaçlama” gibi terimler de kullanılmaktadır.

### 5.1. Açış

Açış kelimesi Türk dil kurumunda açma işi olarak tanımlanmış olup, halk müziğinde irticalen yapılan bir icra türü olarak kabul görmüştür. Açış yaparken icracı, diziyi ve onun önemli perdelerini gösterir.

Yazılı ve sözlü kaynaklarda açış teriminin ilk kullanımına dair kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Terimin ilk ne zaman kullanıldığı kesin olarak bilinmemekle birlikte, Erdal Erzincan ile yapılan sözlü görüşmede, kendisi açış terimine Nida Tüfekçi'nin ders notlarında rastladığını belirtmiştir. Nida Tüfekçi'nin (1929-1993) bütün terminolojiyi geleneğe yaslayarak üretmeyi prensip haline getirmiş bir akademisyen olduğunu, “gezinme” terimini diziyi hissettirme, “yol gösterme” terimini uzun havayı yansıtmaya ve “açış” terimini de daha özgür bir icra olarak ayrı ayrı tanımladığını belirtmiştir. Fakat Erzincan, Nida Tüfekçi'nin bu ifadesine birebir katılmayıp, bu terimlerin “üslup, tarz ve tavır” gibi iç içe geçmiş terimler olduğunu ve ayrılamayacağını ifade etmiştir. Bu bilgiler ışığında açışın günümüzdeki kullanım alanını da dikkate alarak, yol gösterme ve uzun hava terimlerinin birden fazlasını bünyesinde barındıran bir icralar bütünü olduğu kanısına varmaktayım. Yukarıdaki bilgiler dikkate alındığında doğaçlama veya açışın daha yeni bir icra terimi olduğu kabul edilebilir.

Geleneksel halk müziğinde bir kırık hava veya uzun hava icrasından hemen önce çalgıyla yapılan açış için kapsamlı bir tanım yapılacak olursa, şu özelliklerin de üzerinde durulması doğru olacaktır;

Bağlama icracısının kendisinin veya kendisine eşlik edecek başka bir sanatçının, solist olarak belirli bir usûle bağlı kalmadan yorumlayacağı eserin karakterini yansıtan, açış yapılacak uzun hava veya kırık havanın ezgi yapısına bağlı kalarak irticalen, düzensiz ölçüler ve melodik cümlelerle sunulan serbest ritimli çalgı bölümüdür.

Açışların kendine özgü bir havası vardır. Bunu sağlayan etkenler içinde eserin ait olduğu yörenin özelliklerini, yaşantısını, kültürünü, doğasını bilip, görüp, teneffüs

etmesi gibi açış icra edecek kişinin yörenin tarihi geçmişini, coğrafyasını, âşıkclarını bilmesi, âşık muhabbetlerinin yapıldığı ortamın havasını da soluması, saz icralarını izlemesi ve dinlemesi de gerekmektedir.

Halk müziğinde önemli bir yeri olan, okunacak kırık hava veya uzun havaya yapılacak açışın etkili olabilmesi için belirli seviyede kültürel ve müzikal birikimin yanı sıra, doğaçlama yapabilme becerisinin geliştirilmiş olması gerekmektedir. Yukarıda bahsedildiği gibi bilinen ana etkenler dışında önceden belirlenmiş bir kuralı olmayan açışlarda üretilen ezgiler, hem yöresel hem de makamsal farklılıklar özellikler taşıyabilmekte ve bu özellikleri nedeniyle birbirlerinden ayrılan belirgin farklılıklar gösterebilmektedirler. Doğaçlama yöntemiyle oluştuğu için icracının kişisel özelliklerini yoğun şekilde barındırmaktadır

Açışlar, uzun havalar ve kırık havalar için yapılmak üzere ayrılırlar. Gelenek içerisinde iyi bir açıştan beklenen, kendisinden sonra gelecek olan kırık hava veya uzun havadaki ezgi motiflerini bünyesinde bulundurabilmesidir. Son dönemlerde herhangi bir uzun hava ya da kırık hava için bir usule bağlı kalınmadan, ezgi bütünlüğü sağlayarak ve yine enstrümantal olarak irticalen yapılan açışlar da bulunmaktadır.

Belli bir usule bağlı kalmadan yapılan açışlar, icracının ritmik ve ezgisel olarak daha serbest bir ana tema yaratmasını sağlar. İrticalen yapılan bu açışlar öncesinde tasarlanmadığı ve serbest biçimde icra edildiği için, icracı için zor bir sunum niteliğinde olmaktadır. Burada icracının icra sırasındaki en önemli kaynağı, yine kendisinin o ana kadar kazandığı müzikal birikimi ve müzikal üslubudur.

Farklı kişilerin yaptığı açışlar müzikal olarak ortak özellikler barındırır da icracıların her birinin enstrüman hakimiyeti, icra tekniğinin başkalığı yani sahip olduğu kişisel icra tekniği, andaki duygu hali, yetiştiği kültür ve bilgi birikimi nedeniyle, icralarında farklılıklar görülmektedir. Doğaçlama yoluyla var olan açışlar, bu sebepten belirli bir seviyede birikim gerektirmesinin yanı sıra, doğaçlama yapabilme yeteneğini de gerekli kılmaktadır. Ayrıca bir icracının yeteneğini yansıtabilmesi için enstrümanı üzerinde teknik kapasitesinin de yeterli olması gerekmektedir.

Eserlerin icra edilmesinde gerekli olan teknik kısmın çözümlenebilmesi için, öncelikli olarak kapsamlı ve planlı bir çalışma sürecinden geçilmesi gerekmektedir. Bunun yanı sıra, icraların birbirinden farklı olması, icracının kendi müzikal ifadesini yaratıp bunu icrasına yansıtabilmesiyle gerçekleşmektedir. Serbest bir form olmasından dolayı

açışlar, özgün bir yorumu gerektirmekte ve icracının ustalık seviyesini belirlemekte önemli bir etken olmaktadır. İcracı kendi yorumunu oluşturmadan önce ustaları taklit ederek özümser ve kendine ait bir yorum ortaya koyar. Taklit etse bile kendine özgü bir yorum oluşturamamış ise açış yapma yetisine sahip olamamış demektir. İyi derecede bir açış yapmak için hayal gücüne ve bunu bütünleştirecek bir kompozisyon oluşturma kabiliyetine sahip olması gerekmektedir. Bu kabiliyet ile eser son halini icra içerisinde o anda belirler. Hangi makam dizisinde olduğunu ise eserin akış seyrinde belli eder fakat karar perdesine gelince netlik kazanır.

İyi bir bağlama icracısı olup açış yapamayan icracılar da vardır. Açış yapacak icracı, enstrümanında teknik ve yorumlama yönüyle iyi olsa da yaratıcılık özelliğini de barındırması gerekir. Dizi, ayak ve makamsal bilgiye de sahipse iyi bir doğaçlama örneği sergileyebilir. Aynı zamanda enstrümanında usta icracılar, deneyimlerini, ustalıklarını dinleyenlere sunmak isterler. Dinleyenler de icracının bireysel olarak enstrümantal performansını dinlemek isteyebilirler.

Açışların süresini icracı belirler. Bunu belirlerken doğaçlama yeteneğine, dinleyenlerin ilgisine göre değerlendirmektedir. Çok fazlaca açış dinleyip analiz etmiş olan icracı bu eserlerdeki motifleri ezber yaparak çalışabilir fakat sonrasında kendisinden de birşeyler katarak motif cümlelerini unutarak veya dönüştürerek yeniden farklı motifler ile enstrümanını icra eder.

Daha önceden biçimlendirilmemiş bir oluşumu icra esnasında, anda bütünleştirerek dinleyiciye aktarmak, öncesinde tasarlanmış bir eseri icra etmekle kıyaslandığında yeterli ve olgun bir müzikal beceri gerektirmektedir. Müzisyenler arasında ustalık seviyesi ya da üstadlık olarak tanımlanan bu mertebeye ulaşmış sanatçı, kendisini ifade etmede ilk yol olarak doğaçlama yapmayı tercih etmektedir. Kendi duygu ve düşüncesini özgürce ifade etmek isteyen sanatçı bunu bir eserde sınırlı biçimde icrasına yansıtırken, açış ile kısa sürede kendi karakteristik yorumunu aktarabilmektedir. Yaratıcı yönü olan bir icracı için açış yaparak kendini ifade etmek kolay iken, bu yönü olmayan bir icracı için ise bir aranağme ya da bir kırık hava icra etmek daha tercih edilebilir bir yol olabilir.

Açışlar, icra edilirken sabit bir tempoya sahip olmamakla beraber icra esnasında değişebilen esnek bir ritmik özelliğe sahiptir. Gelenekten yetişmiş geçmiş dönemlerdeki ustaların yaşamlarını kaybetmiş olmaları, sosyo-ekonomik veya

iklimsel gibi farklı sebeplerle şehirleşmenin etkisi ve buna bağlı olarak usta-çırak ilişkisinin ve muhabbet ortamlarının azalması, bu ortamlardaki duygusal ve andaki ruhsal halin varlığını da olumsuz yönde etkilemiştir. Muhabbet ortamının azalması farklı durumları doğurmuş ve teknolojik imkânlar kullanılarak icracıların sesli ve görüntülü kayıtları aracılığı ile geçmiş dönem icracılarının icralarına ulaşma imkânı oluşmuştur.

Gelenekte irticalen yapılan açışlar, muhabbet ortamları vasıtasıyla ustadan çırağa aktarım yoluyla günümüze ulaşarak, icracıların kişisel birikimlerini sunmaktadır. Kendine özgü tavır sahibi kişisel icralar bile, genellikle kulaktan kulağa aktarılarak süregelmiş olduğundan, yöresel üslubun dışına çıkmadan ilerlemiştir.

Açışların seyri, açış yapılacak eserin perdeleri arasında nasıl yol alındığını tarif eder. Kalış yapılan perdeler, önemli durak yerleri, makamsal geçkiler ve diziler, açışın seyri yani izlenmekte olan yol olarak düşünülebilir.

### **5.1.1. Açışların Değişim Süreci**

İcracı, eserleri yorumlarken çalgısı ile manevi bir bağ kurar. Bu bağ bağlama icracısı ile enstrümanı arasında da yadsınamaz bir gerçekliktir. Türk halk müziğinde eser yorumlarken icracı, notayı dikkate alarak icra sunsa dahi, her icrada farklı bir müzikal sonuca ulaşır. Bu durum şöyle açıklanabilir: insan aynı ruh halinde bir kez daha bulunması mümkün olamayacağı için, onun sunduğu her icra/yorum da özgün ve biricik olma özelliği taşır. Bu sebeple, bir bağlama icracısının da seslendirdiği eserler, her tekrarda farklı bir kimlik kazanır. Bu durum gibi bir bağlama yapım ustası da bir bağlamayı ikinci kez yapmak istese aynı sonuca ulaşamayıp, ikinci bir bağlama üretmiş olacaktır. Aynı ağaç türü ve aynı ölçü birimleri kullanılmasına rağmen ağaç damarlarındaki farklılığın o bağlamayı tek ve benzersiz kıldığı gibi, bir usta icracının da farklı zamanlarda büründüğü farklı haller, o icrayı özgün ve eşsiz kılar. İcracının, bir açışı yorumlaması ve bunu dinleyiciye sunabilmesi için öncelikle kaynak kişileri dinlemiş, muhabbet geleneğiyle ve usta-çırak ilişkisiyle açışlar öğrenmiş ve sonucunda kendi hafızasında ezgiler oluşturmuş olması gerekmektedir.

Günümüzde kentleşmenin yarattığı etki ve teknoloji alanındaki gelişmelerin bir sonucu olarak bağlama icracıları, farklı enstrümanlar ile yapılan ortak çalışmalarda yer almaktadırlar. Bu çalışmalar neticesinde, farklı icra üslupları birbirini etkilemekte, bu doğrultuda bağlama açışlarında da değişim kaçınılmaz olmaktadır.

Bununla birlikte kaynaklara erişimin daha kolay olduğu bu dönemde, dünya müziklerinin melodik ve ritimsel zenginlikleri de icracıyı duygusal ve teknik yönden etkilemekte ve müzikal olarak icrasına yansımaktadır. Bu etkileşimler neticesinde açışlar yol göstermenin ötesine geçerek başlı başına bir eser haline bürünmüştür. Güneş Ayas'ın kitabında anlatmak istediği üzere, eserlerin farklı kültür müzikleri ile etkileşiminde geleneği kaynak kabul ederek, yeniliği ve değişimi de esas alarak yeniden üretim modelinden faydalanılmalıdır. Kitapta yer verilen Nettle'in sözleri bu konuda önemlidir. Nettle'a göre: "Batılı değerleri ve Batı müzik sisteminin merkezi unsurlarını benimseme arzusuna dayanan "Batılılaşma" ile geleneksel müziğin değerlerini ve üsluplarını korumak ve ayakta tutmak için modern yöntemlere başvurulmasına dayanan "modernleşme"yi birbirinden ayırmak gerekir." (Ayas & Nettle, 2019) Açışların başlı başına bir eser haline dönüşmesi eserin aurası, biricikliği hakkında soru işaretleri doğurmaktadır. Burada Benjamin'in kitabında değindiği konuya yer verilebilir: "O halde aura nedir? Zaman ve mekânın alışılmadık dokusudur: bir uzaklığın eşsiz biçimde ortaya çıkışıdır, ne kadar yakın olduğu fark etmez. Ufuktaki bir dağ sırasını ya da seyircisinin üzerine gölgesi düşen ağaç dalını gözümüzle takip ederek o dağların ve ağaç dalının aura'sını soluruz. Bu açıklamanın ışığında, aura'daki mevcut bozulmanın toplumsal temelini kolayca kavrayabiliriz. Bozulma, her ikisi de kitlelerin gitgide artan oluşumuna ve hareketlerinin artan yoğunluğuna bağlı olan iki koşula dayanır. Bunlar: günümüz kitlelerinin nesnelere "yakın olma" isteği ve nesneyi yeniden-üretim yoluyla sindirerek onun benzersizliğini yok etmeye yönelik [Überwindung des Einmaligen jeder Gegebenheit] eşit ölçüde tutkulu merakları." (Benjamin, 2015) Walter Benjamin, Pasajlar (Das Passagenwerk) eserinde "teknolojinin" egemen hale geldiği yeni dönemde eserin toplum ile paylaşılabilir ve daha kolay ulaşılabilir olduğuna değinmiştir. Bunun yanı sıra, sanat eserinin çoğaltılabilir olmasının, eserde tarihsel ve anlamsal olarak kaybettirdiklerinin önemine, eserin biricikliğini ve sahiciliğini yok etmesine değinmektedir.

Aynı zamanda, tarih boyunca yeniden üretilebilir olan eserlerin bu dönemde teknolojinin de etkisiyle oluşan dönüşümün teknik olarak yeniden üretimi sonucunda "eserin biricikliği tekrar yakalanabilir mi?" sorusunu akla getirmektedir. Sanat eserinin sahiciliği onun özgün varoluşudur. Yeniden üretilebilirlik aşamasında anlamını yitiren ise eserin aurasıdır. Auranın yok olması her şeyin birbirine benzemesi sonucunu doğurur. Doğal olarak eserin çoğaltılması onun biricik olma halini ortadan

kaldırır, eserin gelenek içindeki yerinden olmasına ve geleneğin dağılmasına neden olur. Bu da insan algısının değişimini gözler önüne sermektedir. Açışlar da ilk kaynaktan dinlendiğinde sahiciliğini korumakta, fakat yeniden üretim halinde dinlenip taklit edilerek yeniden icraya döküldüğünde yani üretildiğinde sahtecilik içermektedir. Buna kıyasla bir stüdyo ortamında kaydedilen eser ise yeniden üretme tekniği itibari ile aslından bağımsızdır. Stüdyo ortamında yapılan çalışma, eserin üzerinde melodik, ritimsel düzenlemeler yapılmasına olanak tanır. Açışlar da diğer sanat yapıtları gibi devamlı değişim halinde olmuştur. Benjamin'in tanımına dayanarak açıklanabilir ki, "teknik olarak yeniden üretim" söz konusu ise, o sanat eseri her yeniden üretiminde kendi bünyesinde eksiklik barındırır. (Benjamin, 2015) Çağımızın tüm müzik icralarında olduğu gibi açışlar da, zamanda derinleşerek ve mekânda yaygınlaşarak gelecek kuşaklara taşınabilmesi, daha çok yere ulaşabilmesi ve eseri dinleyici ile buluşturabilmesi için stüdyo ortamlarında çoğaltılırlar. Ayrıca yayılma sürecinde üçüncü kişilerce maddi getiri elde edilmek amacıyla da kopyalanırlar. Bu şekilde plak, kaset, cd gibi yöntemler aracılığıyla tek bir icra kaydının çoğaltılarak sunulması, açışı teknik olarak üretim alanının dışında bırakır. Bu çeşit kopyalama ve çoğaltmalar eserin aurasını bozar, değiştirir ve yenidenlik yaratır. Bu açıklamalar doğrultusunda yol gösterme şeklinde başlayarak süreç içerisinde yapısal değişim gösterdiği dikkate alındığında, açışın yeni bir üretim biçimi olduğu kabul edilebilir. Bu sebeple, söz konusu yeniden üretim şekli için müzik terminolojisinde yeni bir kavrama ihtiyaç duyulmaktadır.

Usta-çırak ilişkisinin yer aldığı muhabbet geleneği, makamsal müzikte meşk geleneği ile birbirine benzer özellikler taşımaktadır. Prof. Dr. Şehvar Beşiroğlu'nun yapmış olduğu meşk tanımı, bu yöntemin günümüze kadar uygulanma sebeplerini açıklayıcı ve destekleyici niteliktedir:

"Klasik Türk Musikisi geleneğinde 'hafıza'nın büyük önemi vardır. Hafızaya alınmış yani ezberlenmiş eser sayısı bir sanatkarın değerini ve seviyesini ortaya koyabilmek üzere bir ölçü olarak kullanılmıştır. Çünkü hafızaya alınmadan bir eserin özümsemesi ve müzisyenin bir parçası haline gelmesi ve o eser üzerine yorum ve tavır koyması mümkün olamayacaktı. Hafızaya verilen bu önem 'meşk 'olarak tanımladığımız eğitim sisteminin temelini oluşturmuştur(...) Öğrencilerin belli bir repertuarı gelecek kuşaklara intikal ettirebilecek bir düzeyde hafızaya alabilmesi için bu eğitim sürecinin doğal olarak uzun olması gerekiyordu ve bir sanatkar ancak böyle uzun bir eğitim

sürecinden sonra üstad konumuna gelebiliyor, bu eğitimin sağladığı ‘birikim ’ile kendi eserlerini vermeye başlayıp, icrasını geliştirebiliyordu” (Uslu, Beşiroğlu, 2014)

Yücel Paşmakçı'nın da açış hakkında aktardıklarından şunları anlamaktayız. Gelenekte yörenin uzun havalarına göre şekil alan “yol gösterme”, günümüzde açış olarak yer almış ve sanat müziğinden de etkilenecek taksim icrasına benzemeye başlamıştır. Açış yapabilmek için; açış yapılacak eseri, eserin yöresini ve yörede kullanılan tavırsal özelliklere hakim olmak ve bu özellikleri açışa yansıtmak gerekmektedir. Eserin dizisinin belirlenip, bu doğrultuda karar perdesi, asma kalış yapılabilir perdeler, güçlüsü, donanımı, geçici olarak kullanılan koma sesler dikkate alınmalı. (Güler, 2015; Yurtçu, 1996)

## 5.2. Ayak

Türk Halk müziğinde ayak terimi ne kadar da makam terimine karşılık olarak kullanılmaya çalışıldığı görülse de tam olarak aynı anlamı karşılayamamaktadır.

Bir ezginin; dizisi, notalar arasındaki işitsel bağ, inicilik-çıkıcılık durumu ve koma değerleri gibi özellikler makam terimini ifade etmeye yetmemektedir. Notaların aldığı değiştirici işaretlerin oluşturduğu seslerin meydana getirdiği duyumsal etki de ayak terimini ifade eden maddelerden biridir.

Türk Halk Müziğinde “ayak” teriminin farklı anlamlarda kullanımı mevcuttur. Bir kullanım türü; bu terimin türküye/ esere başlamadan önce eserin dizisini belli eden, eserin tonunu ve ezgisini belli eden, usulsüz olarak kısa bir bağlama icra sunumu şeklindedir. Bir diğeri ise; belirli karakteristik sesleri içerisinde bulunduran dizi grupları vardır ki bunların her birine ayak demek tercih edilmiştir. Âşık atışmalarında, âşıkların bir kafiye düzeni içinde ve bu ayağın dışına çıkmadan atışmalarına ayak/ ayak verme denilmektedir. Terimin çok kullanıldığı yerlerden biri ise; divan ayağı denilen, bir uzun hava veya kırık hava olarak seslendirilecek ezgiye giriş yapma, ezginin girişi şeklindedir. Urfa Divan Ayağı, Ankara Divan Ayağı gibi. Ayrıca makam kelimesine karşılık olarak kullanılan ayak kelimesi için söylenen Yahyalı Kerem, Yanık Kerem gibi isimler bulunmaktadır. Oysaki; bu söylemler içinde Aslı- Kerem hikâyesinin içinde bulunan ve müzikle ilgisi olmayan bir bölümdür. Bu durum gösteriyor ki, ayak kelimesi için kullanılan Yanık Kerem vb sözcükler doğru değildir.

Ayak Açma: Âşık atışmalarında âşıklardan biri ilk kıtayı söyler ve diğerleri de kafiye ve redif sırasını bozmadan cevap verir. İlk âşığın yaptığı ayak açma, diğer âşıkların cevap vermesi de ayak uydurma/ayak vermedir.

### 5.3. Doğaçlama

Doğaçlama, ritmin ve ezginin bütünleştirilerek üzerine özgün bir tecrübenin sağladığı bilginin sezgi yoluyla devam ettiği bir oluşumdur. İcra sırasında, icracı, teknik ve müzikal olarak birçok durumda pratik kazanır ve bu zamanla icracıda kendiliğinden bir hale dönüşür. Sessizlikler, sesler, duraklar, kalışlar, enstrüman üzerinde seslerin gezintisi ve süslemeler bir bütün olarak kompozisyon oluşturur.

Doğaçlama, bulunulan an içinde irticalen yapılan bir icra türüdür. Günümüze, icracıların kültürel ve müzikal yetkinliklerini muhabbet geleneği ile aktarmaları ile ulaşmıştır.

Caz müziğinde önemli bir yere sahip olup eserin melodik ve ritmik yapısına uyarak önceden planlamadan, yeni bir ezgi yolu icra edilir. Caz eserlerinin çoğunda doğaçlama yer almaktadır. Orkestraların performanslarında hemen hemen her enstrümanın ayrı ayrı doğaçlama yapmasına yer verilir. Doğaçlamanın bu özelliği icraya özgürlük katmaktadır. Açışların özgünlüğü ve doğaçlama özelliği ile caz müziğiyle benzerlik göstermesi de ayrı bir bakış açısı olarak günümüz müzisyenlerince değerlendirilmektedir. Açışlarda da caz müziğinde de icracı, icrasında kendisini ve hislerini özgürce ifade edebilmektedir. Müzikal ve kültürel birikimiyle yetkin düzeyde olan bir icracının, icra esnasında enstrümanı ile en iyi performansı göstererek kendisini özgürce sergileyebilmesi, o anki icrasını da biricik kılar. Çünkü icrasında kurgu yoktur. Daha önce edindiği müzikal tecrübesine dayanarak hislerini ritimsel ve ezgisel olarak sunabilmektedir. Doğaçlama ile ilgili günümüzün araştırmacılarının genel görüşü doğrultusunda, açışlar ile caz doğaçlamaları arasında özgürlük, özgünlük ve ifade biçimi yönlerinden benzerlikler bulunmaktadır.

Andaki ruh hali, yapılan icrada hata yapma payı da olduğundan, yapılan hata geliştirilip değiştirilerek farklı bir yeni ritmik ve melodik oluşuma neden olabilmektedir. Yapılan hata, farkında olmadan yeni bir oluşuma sebep olabilir ve icracının yaratıcılığını destekleyebilir.

Aynı zamanda, anlık oluşup, notaya aktarılmamış olma hali ile oldukça duygu özelliği taşımaktadır. Bu yönü ile Batı'dan uzak kültürlerde yoğun şekilde kullanılan bir icra türüdür. (Mustan Dönmez, 2019)

Müziğinde doğaçlama yer alan diğer ülkeleri şu şekilde sıralayabiliriz; Arap, Azerbaycan, Hint, İspanyol, Afrika ve Avrupa müziği.

#### **5.4. Gezinleme (Gezinti)**

Belirli bir ezgi, seyir ve usulsüz olarak uzun hava veya kırık havalara, dinleyicinin duygumunu esere hazırlamak için enstrümanla irticalen yapılır.

#### **5.5. Taksim**

Türk müziğinde, ses ve enstrüman ile irticali olarak, müzikal birikim, tecrübe, beste yapabilme yeteneği, enstrümanda hâkimiyet ve doğaçlama kabiliyeti gerektiren bir icra türüdür. Türk Müziğinde yer alan taksim formu ile Türk Halk Müziğindeki açışlar bu müzik türlerinde performans sergileyen icracıların farklı enstrümanları görerek ve dinleyerek etkilenmeleri ile enstrümanlarını ortak çalışmalarda kullanmaları neticesinde açışlar ve taksimler benzerlikler göstermeye başlamıştır. (Yılgin, 1992; Güler, 2015)

#### **5.6. Uzun Hava**

Düz hava, uzun kayda, hava yakmak, yakım yakmak, ozannama okumak gibi farklı da adlandırılan uzun hava, dizisi ve seyri belli olan, usulsüz olmasına karşın dizisinin seyri içinde belli kalıplara bağlı olan, belli bir üslubu olan ve serbest söylenen ezgilerdir. (Ilkaz, 2011; Küçükçelebi, 2002)

Uzun hava terimini, yurdumuzda ilk tanıtan ve tanımlayan Seyfettin ve Sezai ASAF kardeşlerdir. Asaf kardeşler, uzun havalar için “resitatif mukabil” ve “usul ile çalınmaz” ifadeleriyle en belirgin özelliklerini ortaya koymaktadır. (Yurtçu, 1996:16)

Mahmut Ragıp (Gazimihal) ise, “serbest şekillerde söylenen havalar” şeklinde açıklayarak, uzun havalardaki ağız özelliğine değinmiştir. Uzun havalar, Yurdun her bölgesindeki özgünlüklere göre gelişerek özellik kazanmış ve adlandırılmışlardır. Barak, bozlak, maya, yol havası, gurbet havası gibi.

## **6. ÜÇ USTA BAĞLAMA İCRACISI İLE AÇIŞLAR ÜZERİNE YAPILAN GÖRÜŞMELER**

Bu çalışma için gelenekten haberdar, geleneksel bağlama icrasına hakim, âşıklık geleneğinden gelen usta icracılarla aynı ortamlarda bulunmuş üç usta bağlama icracısı ile görüşme yapılması tercih edilmiştir. Görüş ve fikirlerinden yararlanılan bu üç usta icracı; zamanımızda açışlar üzerine çokça kaydı bulunan, kendilerine özgü üsluplarıyla tanınan ve birer ekol olarak kabul gören Musa Eroğlu, Yavuz Top ve Erdal Erzincan'dır.

Yapılan görüşmelerde icracılara açış üzerine beş soru yöneltilmiştir:

- 1- Gelenekteki açış kavramıyla günümüzde kullanılan açış kavramını geçmişten günümüze nasıl değerlendiriyorsunuz?
- 2- Kentleşmenin ve teknolojinin açış icrasına olumlu-olumsuz etkileri nelerdir?
- 3- Açış ile taksim arasında nasıl bir ilişki vardır?
- 4- Kırık havalara yapılan açışlar nasıl bir çerçevede yapılmalıdır?
- 5- Bir yörede icra edilen açışları o yöreye özgü kılan öğeler nelerdir?

### **6.1. Musa Eroğlu İle Yapılan Görüşme**

Musa Eroğlu (1946 – Mut, Mersin) ile açışlar üzerine yapılan görüşmede, sanatçı açışın, kendisinden sonra icra edilecek uzun havayı hissettirmesi ve yol göstermesi gerektiğini belirtmiştir. Ardından Nida Tüfekçi'nin şu sözünü aktarmıştır; “Uzun havanın kendini çalacaksınız, ufak tefek kendiniz de bir ilave yapabilirsiniz.” Sohbet niteliğinde gerçekleşen görüşmede sanatçı açışlardaki çeşitliliğe dikkat çekmiş, “mevcut insan çeşidi kadar ruhtan ve buna istinaden o kadar çeşitlilikte de açışın varlığı”ndan bahsetmiştir. Ara sıra kendisinin de açışları notaya aldığını, fakat bu notanın ilgili açışın sadece genel-geçer kurallarını yansıttığını belirtmiştir. İcrayı özgün kılan nüansların ise değişebilir olduğunu ve notanın burada yeterli olamayacağını şu sözleriyle örneklemiştir: “Gözümü şöyle bir yere kaydırduğım zaman,

bakarım ki başka bir obje var, duygularım değişir benim.” Açışların yörelere has özgünlüğü için ise usta kişinin otantiklik barındırdığını, kendisinden sonra gelen icracıların da onun taklitçileri olduğunu ifade etmiştir. (Musa Eroğlu ile kişisel görüşme: 07.05.2021, İstanbul)

Bu ifadeye dayanarak; eserin aurası usta kişinin icrasında mevcuttur, sonraki icralar auranın değişimidir, denilebilir.

## **6.2. Yavuz Top İle Yapılan Görüşme**

Yavuz Top (1950 – Tercan, Erzincan) ile yapılan görüşmede, sanatçı gelenekteki ozanların birinci derecedeki işlerinin saz olmadığını vurgulayarak, geçim kaynağı olarak uğraştıkları mesleklerini devam ettirdiklerini belirtmiştir. Bu ozanların tarlalarıyla, bahçeleriyle de uğraştıklarını, sazlarının bilimsel çalışmalara dayanmayan ölçülerle yapıldığını ve bu yüzden sazlarına icra-yorum açısından fazla hakim olmadıklarını örneklemiştir. Fakat kentleşmeyle birlikte sazların hem yapısal hem de icra anlamında geliştiğini belirtmiş, ayrıca kentlerdeki farklı icracılarla tanışarak onların müziklerinden etkilendiklerini ve buna bağlı olarak kendi yorumlarının da değiştiğini açıklamıştır. Açış yapmak için bestecilik yönünün çok gelişmesinin, bunun için de çok melodi bilmenin gerekliliğinin altını çizerek açış yapmanın bir nevi besteciliği anımsattığını şu sözleri ile tamamlamıştır: “(Bir icracı) dağarcığında ne kadar eser olursa olsun, kültürü ne kadar bilirse bilsin, yaratıcılık olmazsa eksik kalır”. Bu yaratıcılığın da bir sisteme dayanması gerektiğini, çalاکalem bir makale yazılamayacağı gibi böyle bir açış da yapılamayacağını, giriş-gelişme-teslim etme formatı gibi olması gerektiğini dile getirmiştir. (Yavuz Top ile kişisel görüşme: 03.05.2021, İstanbul)

## **6.3. Erdal Erzincan İle Yapılan Görüşme**

Erdal Erzincan (1971 – Aşkale, Erzurum) ile yapılan görüşmede ise, eğitimci yönü ile de çalışmalarına devam eden sanatçı geleneksel çerçevedeki açış kavramıyla bugün kullanılan açış kavramının farklı olduğunu ifade etmiştir. Gelenekteki açış icrasının uzun havaya yol göstermek, ilgili uzun havanın melodisini duyurmak, solistin nefes almasını sağlamak ya da kendi okuyorsa bir nefes payı bırakmak gerekçesiyle yapıldığını açıklamıştır. Burada icracının kendini gösterme gibi bir kaygısının

olmadığını belirtmiş, günümüzde kentleşmeyle birlikte taksim formundan da etkilenildiğini söylemiştir. Bağlama icracılarının kentte kendilerini ve enstrümanlarının özelliğini gösteren müzikal ifadelerle konuyu en iyi şekilde anlatma yolunu seçtiklerini belirterek, “yol gösterme”nin bir terim ve müzik formu olarak açışa dönüştüğünü ifade etmiştir. “Açış ile yol gösterme aslında birbirinden farklı değil ama günümüzdeki icra şeklinin çerçevesi genişlediği için yol gösterme ifadesi çağrışım olarak bu genişlemeyi karşılamamaktadır. Bu yüzden açış tabiri tercih durumuna gelmiştir.” Gelenekte söz ön planda olup müzik sadece onu güçlendirmek için kullanılırken, kentte bu dengenin değiştiğini, ortak bir sözlü dil olmadığından evrensel dil olan müziğin ön planda olduğunu, sözün melodiye eşlik ettiğini ve dolayısıyla açış kavramının kentte bu şekilde değişime uğradığını anlatmıştır. Köyde sadece uzun havayla sınırlı kalan icra tarzının kentte icracıya daha özgür bir alan açıp doğaçlama fırsatı verdiğini, bir nevi beste yapma imkânı sağladığını açıklamıştır.

Gelenekte, serbest ritimli uzun havanın ezgisinin taksim formunu karşılamadığını, bu nedenle bir yöntem arayışı olarak kırık havalardaki düzenli ritimli ezgilerin düzensiz hale getirildiğini, böylece taksim formuna karşılık gelen yeni bir üretme biçimi oluştuğunu ifade etmiştir. Nida Tüfekçi'nin “Bir eserin önüne açış yapıyorsanız o ezginin mutlaka melodik yapısı üzerinden cümle kurun” sözünü aktarmıştır. Sanatçı: “halk arasında kullanılan yol gösterme, gezinme söylemlerine, sonrasında daha kurgusal bir yapıya girerek ve yeni bir terminoloji arayışı ile açış denmiştir” ifadesini kullanmıştır.

Ayrıca müzikteki enstrümantal ifadenin önemini şu sözleriyle açıklamıştır: “Açışlarda müziğin ön planda oluşu icracıyı daha özgür kılıyor. Çünkü kelime, anlatmak istediğini kolaylaştırıyor, oysa kelimeler olmadan bir duyguyu yansıtmak istiyorsan, kültürel ve müzikal yönden büyük bir birikim gerekli oluyor.”

Sanatçı, düşünülerek yapılan bir açışta bir kurgunun var olduğunu, düşünceyi aşip kendi duygularını da yansıtarak sunulduğunda bir öncekinden esinlenerek alt birikiminden olmuş yeni bir üretim oluştuğunu, aksi takdirde bir üretimden söz edilemeyeceğini, fotokopi çekmek gibi olacağını belirtmiştir. “İcracı, ustasının çaldığının aynısını çalsa dahi, kendinden de bir şeyler kattığı için bu durum yeniden üretim olarak kabul edilir” ifadesini kullanmıştır. (Erdal Erzincan ile kişisel görüşme: 03.05.2021, İstanbul)

## 7. AÇIŞLARIN NOTASYONU

Çalışmayı örneklendiren eserlerin diktesi yapılırken, ezgilerin serbest ritimli özelliği dikkate alınmaya çalışılmıştır. Notasyon için Erdal Erzincan tarafından derslerde kullanılan yöntem dikkate alınmış ve buna göre; ikili ve üçlü kalıplarda birim olarak onaltılık değer esas alınarak bir notasyon oluşturulmaya çalışılmıştır.<sup>6</sup>

Doğaçlama bir tür olan açışların nota değerlerinin kalıplarına sığdıramayan ya da bu değerlere uymayan uzatmaları görsel olarak bire bir tanımlayabilmek mümkün olmadığından, bu özelliğe sahip olan değerleri notaya yansıtabilmek için *puandorg* simgesi kullanılmıştır. Böylelikle serbest kalışlar, daha anlaşılabilir ve belirgin bir hale getirilmeye çalışılmıştır.

Yörede genellikle *la* perdesi karar olarak icra edilen eserlerden seçilmiş olan üç adet nota analizinden anlaşıldığı kadarıyla, bağlama akordunda (üst tel) dem ses olarak kabul edilmiş ve bu şekilde icra edilmiştir. Eserin seslendirilmesi sırasında bağlama, hafif gürlükte (*piano*) soliste eşlik eder. Bu sırada bağlama icrasında karar *la* sesinin veya melodinin aynısının duyurulması tercih edilmemekle beraber, melodiye yakın ve ondan daha basit bir melodik yapı, icra eşliğinde kullanılır. Bağlama, söze eşlik etmekte olduğu için, açışlarda dem sesin kullanılması önem kazanmıştır. Dem hissiyatını kuvvetlendirmek için icracılar, ezgilendirmede “*fa-sol-la* hayallemesi”ni kullanırlar. Hayallame kalıbı genel olarak sözlü eserlerde her ne kadar sözü hatırlamak amacıyla düşünme ihtiyacını karşılamak için kullanılsa da, açış yapılırken de melodiye düşünebilmeye yardımcı olması maksadıyla kullanılır. *Fa-sol-la* hayallemesi, Çamşılı yöresinde Alevî-Bektâşî geleneğinden gelen icracılar arasında sıklıkla kullanılmaktadır.

---

<sup>6</sup> Açışların notaya alınması aşamasında, Erdal Erzincan’ın katılım sağladığım derslerinde kullandığı ve üzerinde deneyim kazanmış olduğum bu yöntemin uygulanması tercih edilmiştir.

Çamşılı’da icra edilen eserlerde dört ile dokuz ses arasında oluşan bir ses genişliğinin yaygınlaştığı ve değiştirici işaret olarak da genellikle si bemol 2, fa diyez 3 perdelerinin kullanıldığı gözlemlenmiştir.

Ayrıca yörede gelenekte kullanılan bağlamaların uzun saplı ve bağlama düzenine akortlandıkları anlaşılmıştır. Günümüze yaklaşıldıkça kısa saplı bağlamalarda “bağlama düzeni”nin kullanımının arttığı bilinmektedir. (Erzincan, 2020)

### Şekil 7.1. Bağlama Düzeninin Porte Üzerinde Gösterimi

#### Bağlama Düzeni Akordu



Kullanılan düzen yaygın olarak bağlama düzeni olsa da, bölgede “kara düzen” bilinen “bozuk düzen” kullanıldığı da görülmüştür. Bu düzenin tercih edilme sebebi ise, ustaların radyonun yoğun etkisi ile eserleri bozuk düzende icra etmelerinden etkilenilmesine ve böylece yörede de kullanılmasına dayandırılabilir.

Müzikal analiz açısından çalışmaya konu olarak seçilen açışlar, Çamşılı yöresinde en çok icra edilen ve yöreyi iyi yansıtan karakteristik özellikleri barındırmaları sebebiyle uygun bulunmuş olanlardır. “Kara Tren” isimli açış icrası değerli âşık Muhlis Akarsu’ya aittir. “Deli Derviş” isimli eser, icrasında usta ve akademisyen Nida Tüfekçi’nin notasından değerlendirmeye alınmıştır. “Ak Meleşim” isimli kırık havaya yapılan açış ise usta icracı ve eğitimci Erdal Erzincan’a aittir.

## 7.1. “Kara Tren” Eserine Açış İcrasının Notası

### Şekil 7.2. “Kara Tren” Açış Notası

Kaynak: Muhlis Akarsu  
Açış İcra: Muhlis Akarsu

#### KARA TREN (BU SENE) U.H.

Muhlis Akarsu

The musical score is presented in five staves. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The melody begins with a series of eighth notes, some of which are accented with a (^) symbol. The second staff continues the melody with eighth notes and rests. The third staff features a mix of eighth and sixteenth notes. The fourth staff has a prominent accent (^) over the first note. The fifth staff concludes with a series of eighth notes and a double bar line.

## 7.2. "Deli Derviş" Eserine Açış İcrasının Notası

Ozan Mehmet Ali Karababa'nın icra ettiği ve değerli sanatçı Nida Tüfekçi'nin notaya almış olduğu Deli Derviş eseri aşağıdaki görselde verilmiştir.

Şekil 7.3. "Deli Derviş" Eserinin Notası 1

Afşin Fatih EM. RALIOĞLU  
ÇALGI EĞİTİM BÜLÜMÜ  
BAŞKAN YARDIMCISI

DELİ DERVİŞ AYAGI

The musical score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. It consists of six staves of notation. Each staff contains a sequence of notes with rhythmic markings (up and down arrows) and fingerings (circled numbers 1, 2, 3, 4, 5). The notation is complex, with many notes beamed together and some notes marked with accents (^) or slurs. The score is divided into measures by vertical bar lines, and some measures contain repeat signs (double bar lines with dots). The overall structure is a single melodic line with intricate rhythmic patterns.

Şekil 7.4. "Deli Derviş" Eserinin Notası 2

Deli derviş ayağı -2-

Yrd. Doç. Yü. Müh.  
Afşin Fatih EM. FALİOĞLU  
ÇALGI EĞİTİM ÖLÇÜMÜ  
BAŞKAN YARDIMCISI

The musical score is presented in six staves, each containing a line of music with various rhythmic patterns and fingerings. The notation includes treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature of 2/4. The score is annotated with circled numbers (1, 2, 3) and arrows indicating fingerings and accents. Below the notes are numerical sequences representing fingerings, such as '4 3 3 1 1', '3 4 1 0', '3 4 0 4', '4 3 4 1 0', '3 4 3 1 0', '3 1 3 0', '3 4 1 0', '3 1 3 4 1 0', '1', '4 5', '4 5', '4 5', '4 5', '4 0 4 5', '4 0 4 5', '4 0 4 5', '4 0 4 5', '4 1 4 1', '4 5 4 1 4 1', '5 4', '5 4', '5 4', '5 4', '4 5 4 2 4 2', '4 5 4 5', '4 2 4 2', '5 2', '5 2', '5 2', '5 2', and 'O.F.'

Şekil 7.5. "Deli Derviş" Eserinin Notası 3

Yrd. Doç. Ynk. Müh.  
Atşın Fatih EM RALTOĞLU  
ÇALGI EĞİTİMİ  
BAŞKAN YARDIMCISI

Deli derviş ayağı - 3 -

2  
2 4 1 2 4 1 2 4 1 2 4 1 2 4 1 2 4 1 2 4 1 1 1

1 0 0 5 0 0 3 0 0 5 0 0 3 0 0 5 0 0 3 0 0 5 0 0

2 - 1 1 1 0 5 0 0 3 0 0 5 0 0 4 1 0 5 0 0 3 0 0

1 3 5 3 1 3 5 3 1 3 1 3 4 1 3 0 3 4 1

0 0 4 3 3 3 4 1 1 1 2 0 0 0 1 4 0 0 1 1 1 4 4 0 0 1 0 1 4 4 2 4 0 2

4 2 4 0 0 0 4 1 4 4 2 0 2 2 4 2 4 1 1 0 4 2 4 2 0 2 2 1 3 4 1

"Oğuz  
PARLAR

### 7.3. “Ak Meleğim” Eserine Açış İcrasının Notası

Ozan Âşık Ali Metin’e ait olan kırık hava türündeki esere, usta sanatçı Erdal Erzincan açış yapmış olup, ilgili nota aşağıdaki görseldedir.

Şekil 7.6. “Ak Meleğim” Eserinin Notası 1

Kaynak: Aşık Ali Metin  
Açış İcra: Erdal Erzincan

#### AK MELEĞİM (AÇIŞ)

The image displays the musical notation for the opening of the piece 'Ak Meleğim' (Açış). The notation is written on six staves in a single system. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some decorative elements like a fermata over a note in the first staff and a trill in the second staff. The notation is presented in a clear, professional layout.

Şekil 7.7. “Ak Meleğim” Eserinin Notası 2

2

AK MELEĞİM (AÇIŞ)

The image displays a musical score for the piece "Ak Meleğim" (Opening). The score is written on six staves of music, all in treble clef and 2/4 time. The key signature is one flat (B-flat). The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several trills marked with a 'T' and a slur over the notes. A triplet of eighth notes is marked with a '3' and a slur. The score concludes with a final note on the sixth staff.

Şekil 7.8. “Ak Meleşim” Eserinin Notası 3

AK MELEĒİM (AÇIŞ)

3

The image displays a musical score for the piece "Ak Meleşim" (Açış). The score is written on six staves of music. The first five staves are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The sixth staff is in bass clef with a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some decorative elements like a fermata over a note in the fifth staff and a slur over a group of notes in the sixth staff. The score is presented in a clean, black-and-white format.

Şekil 7.9. “Ak Meleğim” Eserinin Notası 4

4

AK MELEĞİM (AÇIŞ)



## 8. BULGULAR

Çalışmanın bulgular bölümünde, notaya alınan üç açış icrasının analizi yer almaktadır. Her icranın kendine özgü ezgi yapısı, ses sahası, sözlerle olan ilişkisi ile ilgili gözlemler ve notasyondan elde edilen bulgular bu bölümde yer almaktadır.

### 8.1. “Kara Tren” Eserinin Açış İcrasının Analizi

“Kara Tren” eserinin incelenmesi sonucu, icrada ‘Bağlama Düzeni’ kullanıldığı ve teknik olarak mızrap kullanıldığı görülmüştür. Esere yapılan açışın ses sahasının 5 ses ile sınırlı kaldığı ve ezgilerin değişmeli olarak *la* ile *mi* perdeleri (porte üzerinde ikinci aralık *la* ve dördüncü aralık *mi*) arasında oluştuğu görülmüştür.

Eser, halk müziğindeki donanımında si bemol 2 bulunan “Uşşak” makamı dizisine denk gelmekte olup, kararı *la*, güçlüsü ise *re* perdesidir. Eserin notaya aktarılmasında ise on altılık birim değeri esas alınmıştır.

Açışta, Muhlis Akarsu nun yaşadığı dönemde sözlerin ön planda olması öncelikli sebebi ile yalın bir icra görülmektedir. Dem sesler, sıklıkla tekrar şeklinde duyulmaktadır. Daha çok düz sesler kullanılmış olup, çarpma seslere yer verilmiştir.

Farklı icracıların yaptıkları açışlarda, açışa giriş yapmadan önce “fa, sol, la” ezgi kalıbını kullandıkları gözlemlenmiştir. Seslendirilen uzun havanın ezgisini hatırlatan bir açış yapılmış olup, eserin havası açışta hissettirilmiştir. İcranın yaşadığı dönemde enstrümandan daha çok söz ön planda tutulduğu için virtüözitesi pek görülmemekte, sade bir icra biçimi gözlenmektedir. Değerli Âşık, Muhlis Akarsu ’nun icrasındaki sadelik ve yalınlık, eserin havasını ustalıkla dinleyene aktarmaktadır.

Eser icrasında aşağıdaki özellikleri barındırmaktadır:

- Eser, bağlama düzeninde ve tezeneli çalım tekniği ile icra edilmiştir.
- Tezene kullanılmayan seslerde sol el ile yapılan çekme-çarpma tekniği kullanılmıştır.
- Sözlerin resitatif bir yapıda seslendirilmesi bağlama icrasına da yansımaktadır.

- İnici-çıkıcı seyir özelliğine sahiptir.
- Çarpma notalar, sık olmamakla birlikte kullanılmıştır.
- Başka bir makamı hatırlatan asma karar sesi kullanılmamıştır.
- Açış, karar sesinin üçüncü derecesi ile başlamış, sonunda kararın dizinin ikinci derecesi duyurulup karar sese varılmıştır.
- Sol el ile klavyede yapılan vibratolar yer almaktadır.
- Puandorg hissiyatının olduğu uzun kalıflarda dem sesler tercih edilmiştir.
- Nota bağı kullanılmıştır.

## 8.2. “Ak Meleşim” Eserinin Açış İcrasının Analizi

Çamşılı yöresi Ak Meleşim eseri, Erdal Erzincan’ın açış icrasının incelenmesi sonucu ses sınırının 7 ses arasında değiştii, ses sahasının portedeki 1.boşluktaki fa diyez3 sesinden başlayıp portede 4.boşluktaki ‘mi’ sesine kadar genişleyebildiği görölmüştür.

Eser, uşak makamı dizisindedir. Buna bağlı olarak; karar perdesi la, güçlü sesi re, asma kalış yaptığı sesler la, re, do ve si notalarıdır. Donanımda (geçici olarak kullanılan arızalar) si bemol2 ve fa diyez3 bulunmaktadır. On altılık birim dikkate alınarak notaya aktarılmıştır.

Açış, seslendirilecek ezginin melodik bütönlüğünü hissettirmektedir. Erzincan’ın, farklı müzik türleri ve icraları/icracıları ile ortak çalışmalarda bulunmuş olmaı kendisinin icrasına da yansımış olup teknik olarak çalışılmışlık isteyen bir icra sunmuştur.

Eserin icrasında Kara Tren isimli uzun havaya yapılan açışa göre dönem farkı bulunmaktadır. Ak Meleşim eserine yapılan açış günümüz şartlarına göre biçimlenmiş olup, usta icracı Erdal Erzincan’ın müzikal ve kültürel birikimi ile şekillenmiştir. Erzincan’ın akademik yönünü icraya yansımış ve bu dönemde sözün değil müziğin ve bağlama icrasının ön planda olması ile sanatçının virtüözlüğünü de ortaya çıkarmaktadır. Öyle ki artık açışlar, sözlü eserlere yapılmaktan öte gidip enstrümantal olarak sözsüz de icra edilmekte, konuşmadan sadece müzikle de duygular aktarılmaktadır.

Eser icrasında aşığıdaki özellikler görölmektedir:

- AçıŖta, ‘‘Bağlama Düzeni’’ kullanılmıŖ ve alım Ŗekli mızrapladır
- Seyir  zellikleri açısından inici-çıkıcı bir özellik gösterir.
- AçıŖta, karar sesin inici seyrindeki sol notası ile giriŖ yapılmıŖtır. Eserin sonunda yeden ses duyurularak karar sese geiŖ yapılmıŖtır.
- Dem ses olan la notası, yerine göre tiz perdeden de kullanılmıŖtır.
- Cümle sonlarında bekleyiŖler için puandorg g r lmektedir.
- Çarpma sesler bulunmaktadır.
- Yer yer legatolara yer verilmiŖtir. Ayrıca, tezene kullanılmayan notalarda sol el ile çarpma-çekme tekniği kullanılmıŖtır.
- Tekrarlayan sesler için yer yer tezene kullanılmayıp nota bağına yer verilmiŖtir.
- Vibratolar bulunmaktadır.
- Aksak ifadeler için triole motifi kullanılmıŖtır.
- Orta tel ve alt tele aynı anda tezene kullanılarak çift seslere yer verilmiŖtir.
- Sıyrtma tezene ile ifade zenginleŖtirilmiŖtir.

### 8.3. ‘‘Deli Dervif’’ Eserinin Analizi

Deli Dervif Feryadi'ye ait olduğu bilinen ‘‘Deli Dervif’’ eseri Sivas'ın bir çok bölgesinde icra edilmektedir. İcra eden her ustada farklı Ŗekillenen, yorum kazanan, doğaçlamaya izin veren bir eserdir. Yöre müziğini iyi bilmeyen dinleyiciler tarafından entr mantel olarak bilirse de eserin enstrumantal formundan ziyade, genellikle serbest ritimle söylenen sözlü eserin giriŖinde ve ara nağmeler bölümünde alınan, aıŖ Ŗeklinde, divan ayağı formunda sözlü bölümün ezgisine hazırlayan ve birden fazla ritmik kalıplı ezgiler içeren bir eserdir. (Medar)

Deli Dervif eserinin icrasında:

- Mızraplı alım tekniği kullanılmıŖtır.
- Çift seslere ve karar seslere yer verilmiŖtir.
- Vibratolar ile duyum zenginleŖtirilmiŖtir.

- Mızrap kullanılmayan seslerde sol elde çarpma-çekme tekniği kullanılmıştır.
- Nota bağlarının kullanımı görülmektedir.
- Aksak ritimler için triole kullanılmıştır.

Kırık hava ve uzun havalara yapılan açışlar genel olarak incelendiğinde irticalen yapılan bir icra türü olduğundan icranın özgünlüğü, dinamikliği, yaygınlığı, halk tarafından kabul görürlüğü, çeşitlendirilebilir olduğu ve icracısına sunduğu özgürlük gözlemlenmektedir. Bu tespite dayanarak Çamşılı âşıklarının eserleri de göz önüne alındığında yörede çok sayıda çeşitli ezginin olduğu görülmektedir.

Çamşılı yöresinde icra edilen açışların yörenin kültürünü, yaşayışını, inancını, müziğinin makamsal yapısını yansıttığı gözlemlenmiştir. Özellikle Feyzullah Çınar, Mahmut Erdal, Âşık Ali Metin ve Mehmet Ali Karababa saz ve sözleri ile bu türe katkıda bulunmuşlardır. Çamşılı yöresi eserlerinin bir arada toplandığı bir albümle Mehmet Ali Karababa'nın kızı Zeynep Karababa da yaptığı bu çalışma ile güncel olarak eserlerin kalıcılığını sağlamak konusunda yeni kuşaklara aktarımı ve tanıtımı açısından katkı sunmuştur.

Feyzullah Çınar, 1968 yılında Fransa 'da, Alevî-Bektâşî kültürü ve müziği üzerine Prof. Irene Melikoff'la çalışmalarda yer almış ayrıca, Fransa Radyo Televizyonu ve Unesco tarafından iki adet uzunçaları halk müziği alanında büyük iz bırakmıştır.

Bu elde edilen verilerden yola çıkarak denilebilir ki, açışların icrası yöreye, zamana, icracıya ve icracının müzikal ve kültürel birikimine göre devamlı bir hareketlilik halinde olmuştur. Bu doğrultuda açışların geçmişten günümüze sürekli bir değişim içinde olduğu, yeni bir icra türüne dönüştüğü ve bu doğrultuda zaman içinde teknolojinin de etkisi ile gelecekte de yapısının değişeceği öngörülebilir. Zira duyguların, zamanın ve mekânın değişkenliği içinde icra biçiminin değişmesinin de kaçınılmaz olması paralellik gösterecektir.

Kentleşmeyle birlikte Nida Tüfekçi ile başlayıp Arif Sağ ile devam eden, taksim gibi açış yapma örnekleri oluşmuştur. Bu örneklerde giriş, gelişme ve bitiş bölümleri taksim formunun özelliklerini göstermektedir. Fakat geleneksel anlamda açışta, özellikle uzun havalarda ezgisini yansıtarak serbest ritimli aranağme üretme vardır.

Giriş, gelişme ve bitiş şeklinde bir anlayışla açış çalınmadığı için bu form geleneğe uygun değildir.



## 9. SONUÇ VE ÖNERİLER

Araştırmaya konu olan yazılı, sesli ve görüntülü kaynaklarla usta icracılardan edinilen bilgiler, halk müziğinde önemli bir yeri olan bağlama ile açışların her dönem önemini koruyarak günümüze kadar aktarıldığını göstermektedir. Açışların günümüze aktarılmasında, yörelerdeki âşıklık ve muhabbet geleneğinin, sonrasında teknoloji ile kayıt altına alınma ve günümüze kadar her dönemde icra edilip sunulmasının katkısı olmuştur. Özellikle kuşaklar arası bir köprü kuran Arif Sağ, Yavuz Top, Musa Eroğlu gibi yakın dönem usta bağlama icracıları açışın bugüne kadar ulaşmasını ve günümüzde de dinlenilir olmasını sağlamışlardır. Farklı dönemlerde yaşayan ustaların açış icraları analiz edilip karşılaştırıldığında her dönemin kendine özgü farklılıkları, döneme ait eserleri, icracıların yorumlamaları, diğer enstrümanlarla yapılan performanslardaki/ çalışmalardaki etkileşimleri göz önünde bulundurularak incelenmiştir. Yukarıda isimleri bulunan *halk müziğinin usta icracıları* ile yapılan görüşmelerde edinilen bilgiler, araştırmanın önemli bir noktasıdır.

Çalışmanın yapıldığı Çamşılı yöresine ait açışların kendine özgü bir havası, eserlerde ilk çıkış aşamasında sözün ön planda olduğu ve sazın söze eşlik ettiği gözlemlenmiştir. Yörede en yaygın kullanılan çalgının bağlama olduğu ve genellikle doğaçlama yönteminin kullanılır.

Akademik ortamlarda genellikle doğaçlama türünde öğretime yer verilmediği görülmüştür. Yer verilenlerde ise çoğunlukla kulaktan kulağa aktarım yolu izlenmiştir. Müzik eğitimi veren kurumlarda da aktarım yolu olarak kulaktan kulağa ve doğaçlama yol izlendiği, genel olarak uzun hava notalarından faydalandığı görülmektedir. Bu nota yazımlarının teknik seviyede kaldığı, vokal bilgisini ve yöresel müzikal özellikleri yeterince kapsamadığı için eserin gerçek halini yansıtamadığı ve başarılı bir icra sunumunu sağlamadığı görülmüştür. Neticede, bahsi olan icraların ilgili ses kayıtları ile söz konusu özellikleri içeren kapsamlı yazılmış notalar, ilgili eğitime dahil edilirse hem akademik hem de icra alanında önemli bir gelişim sağlayacaktır. Son zamanlarda kapsamlı yazılan notalarla desteklenen gelenekteki muhabbet sistemi ile

eğitim verilmeye başlanılarak akademilerde ve müzik eğitimi veren kurumlarda eğitim şekli/ biçimi gelişme göstermiştir.

Günümüzde, gelenekteki açış biçiminin özümsemeden, yeterince dinleyerek ve icra ederek yörenin müziğine ve kültürüne hâkim olmadan yapılan açışlar, geleceğe aktarımı olumsuz etkilemektedir. Sosyal medyada yer alan açışların teyit edilmeden, olduğu gibi kabul görüp taklit edilir olması da bu olumsuz etkiyi artırmaktadır.

Günümüz imkânları değerlendirildiğinde, kaynak olarak kabul edilen eski dönem halk müziği ustalarının hayatta olmamaları, farklı sebeplerle şehirleşmenin, teknoloji ve medyanın da etkisiyle bireyselleşmenin etkin olması, muhabbet geleneği ile yapılan müziği olumsuz etkilemiş ve bu ortamlara artık pek rastlanılamaz olmuştur. Bu olumsuz durumların sonuçlarını azaltmak ve artıya çevirebilmek için teknolojik imkânlar kullanılarak eski dönem icracılarına ve kaynak kişilere görüntülü ve sesli olarak ulaşma imkânı doğmuştur. Teknolojinin bu kazanımına rağmen aslında bilinmekte ve gözlemlenebilmektedir ki andaki duygu durumu muhabbet ortamında icra sunumunun en önemli belirleyicisidir.

Yapılan görüşmelerde, günümüzde icra edilen açışların gelenekten bağının kopuk olduğu, yeni nesile doğru aktarılmadığı veya doğru analiz edilmediği serzeniş dikkat çekmektedir. Başka bir açıdan ise değişimin kaçınılmaz olduğu, yaşamda elbette ki açışların da değişim göstermesinin tabii olduğu, fakat bu değişimin gelenekten kopmadan gelişim içinde olması gerektiği, ustalar tarafından görüşmelerde dile getirilmiştir. Ekonomik ve sosyal sebeplerle oluşan göçler insanları kentlere taşımış olup, bu durum yöredeki nüfusu azaltmıştır. Buna bağlı olarak yöredeki bağlama icra eden kişi sayısında, aynı zamanda sözlü ve müzikal muhabbetlerde azalmalara neden olmuştur. Neticede; icracıların ve icra ortamlarının eksilmesi usta-çırak ilişkisine olumsuz bir yön vermiştir, denilebilir. Birebir, yüzyüze öğrenimi azaltmış olduğundan icracıların karşılıklı olarak müzikal icralarından beslenmelerini, yaratıcılığı ve doğaçlama özelliğini de olumsuz etkilemiştir.

Muhabbet geleneği ve usta-çırak ilişkisi ile kuşaktan kuşağa aktarılarak günümüze ulaşan açış icralarında şehirleşme ile birlikte bu geleneğin azalıp yok olma noktasına yaklaştığı ve kulaktan kulağa aktarım yönteminin zamanla yerini sesli ve görüntülü kayıtlara bırakarak bellek kaybına neden olabileceği görülmüştür. Bağlama ile açış icra türünün günümüzde halen önemini koruyor olmasının nedeni, ne kadar halk

müziğinde sözler ön planda görülse de aslolan müziğin etkileyici gücüdür. Yapılan görüşmede Erdal Erzincan, ağıtlarda müzik, edebiyat ve dansın iç içe geçtiğini, daha sonra estetik bir algıyla genişletilip, büyütüldüğünü ifade etmiştir. Ağıtlarda düzenli bir ritim olmaması, anda ortaya çıkıyor olması taksim ve açışlar için ipucu vermektedir. Ayrıca açışların ağıtlardan var olduğu görüşüne dayanarak, açış için icracıya özgür bir ruh hali ile icra, dinleyene de geniş bir müzikal tesir ve hayal etme imkânı sağladığı için etkisini günümüzde de sürdürmektedir, denilebilir.

Gümümüzde, bağlama icrasında önemini koruyan açışları geçmişten günümüze hem farklı dönemlerde hem de farklı yörelerde yorumlayan/icra eden birçok sanatçı olmuştur. Yörenin özellikleri, genel bir ritmik ve ezgi yapısı olmasına rağmen her icracının kendine has yorumu yöre müziğine çeşitlilik katmaktadır.

Kaynak kişilerden alınan görüşler doğrultusunda, yörede çok fazla aşığın yaşamış olması sebebiyle ezgi yapılarında oluşan çeşitlilikle deyişlerin de zenginleştiği anlaşılmıştır. Çalışma için kaynak kişilerden biri olan Zeynep Karababa ile yapılan görüşmede edinilen bilgiler, bu konuya ışık tutmaktadır. Kendisi, gelenekten gelen eski ozanlarımızın, âşıklarımızın, kaynak kişilerin, her birinin bağlama tonlarının birbirinden farklı olduğunu ve bu durumun müzikal icraya zenginlik kattığını, âşıkların bağlamalarındaki çalım tekniğinin de bu doğrultuda değiştiğini, dile getirmiştir. Dolayısıyla da ocaklarda ve dergâhlarda usta-çırak ilişkisiyle yetişen âşık ve ozanların kendilerine has bir yorum kazanarak icralarına yansıttıklarını ve bunların her birinin birbirinden farklı olduğunu söylemiştir. Âşık Ali Metin'i, Mehmet Ali Karababa'yı<sup>7</sup>, Feyzullah Çınar'ı ve yine aynı aileden akraba Mahmut Erdal'ı örnek göstererek, hepsinin ortak bir bölgede yetişmiş olmasına rağmen hiçbirinin icrasının ve yorumunun birbirine benzemediğini belirtmiş ve bunun, çok dikkat edilmesi gereken bir detay olduğunun altını çizmiştir. Günümüzde ise bağlama üretimlerinin de tek elden gibi üretildiğini, aynı doğrultuda gençlerin, ustaların ve sanatçıların da hem teknik çalımlarının hem de ezgi motiflerinin birbirine benzediğini söyleyerek, geçmişle günümüz arasında çok büyük farklılıklar olduğu görüşünü iletmiştir.

Bir sanat eserinin özgün oluşu sahiciliğini ifade eder. Bu sahicilik, teknolojinin yoğun kullanıldığı günümüzde teknik olarak yeniden üretim aşamasında aurasını yitirir. Auranın yok olması biricik olma halini ortadan kaldırdığı için her şeyin birbirine

---

<sup>7</sup> Mehmet Ali Karababa, görüşme yapılan kaynak kişi Zeynep Karababa'nın babasıdır.

benzemesi neden olur. Eser teknik olarak yeniden üretildiğinde aslından bağımsız olup yeni bir forma bürünür. Taklit edilerek yeniden icraya döküldüğünde sahtecilik barındırır. Sahicilik içeren aura kalıcı olup, taklit edilebilir olan ise geçicidir. Buradan yola çıkarak açışlar ilk kaynaktan dinlenildiği durumda sahicidir. Fakat taklit edilerek yeniden icra edildiğinde aurasını kaybetmekte, örneğin stüdyo ortamında teknik olarak yeniden üretildiğinde ise ilk halinden bağımsız olup bu durumda yeni bir forma bürünmektedir. Yani ilk kaynak icrada var olan aura, sonraki icralarda auranın değişimi olarak ortaya çıkmaktadır. Gelinen noktada ise kullanılan terimler yeterli olmayıp, bu durumu ifade edecek yeni bir terim/ kavrama ihtiyaç duyulmaktadır.

Açışların halk müziğindeki yeri göz önüne alındığında bu icra türündeki eserlerin korunması ve özellikle gelecek kuşaklara doğru aktarılabilmesi için her yörede yetkin olan sanatçılar ile akademisyenlerin bir araya gelerek belki bir akademi çatısı altında çalışmalar yapılarak gerek alan araştırması şeklinde gerek daha önce kayıt altına alınmış açış icralarının notaya alınarak akademide ve müzik kurumlarında ana nota olarak eğitimde kullanılması için önemlidir. Bu notalar eserin çatısını belli edecek nitelikte olup, eserin asıl havasını veren nüansların eserin kaynak olan kaydının dinlenerek ve dinletilerek analiz edilip taklit yöntemiyle desteklenmesi ile bu eğitim eksikliği giderilebilir.

Açış icralarının sadece eğitimde kalmayıp özellikle gençlerin bu icra türü ile daha fazla ilgilenmesi için yönlendirilmeleri ve meraklarının diri tutulması gereklidir. Farklı müzik dallarında, farklı enstrüman icracıları ile de bir araya gelerek muhabbet ortamında bulunarak eserler seslendirilmeli ve dinleyici ile buluşturulmalıdır. Albümlerde ve konserlerde yer verilmesi de bu yapılan çalışmaların yerine ulaşmasına katkı sağlayacaktır.

Dünya müzikleri içinde diğer müzik türleri ile de benzerlikleri dikkate alınarak daha evrensel çalışmalara imza atılabilir. Caz müziğindeki doğaçlama icra biçimi ile açışlardaki irticalen çalma özelliği yadsınamayacak derecede göze ve kulağa çarpmaktadır. İki müzik türünde de icracının icra sırasındaki özgürlüğü sahne performanslarına, icra biçimlerine ve esere kattıkları duyguya yansımaktadır.

Çamşılı yöresinin gelenekteki yeri dikkate alındığında yöredeki açışların gelecek kuşaklara aktarımı aynı zamanda bu yörenin kültürünün ve geleneğinin de doğru aktarılmasını sağlayacaktır.

## KAYNAKÇA

- Akçalı, C. (2012). *Bağlama Metotlarının Çeşitli Değişkenler Açısından İncelenmesi* [Yüksek Lisans Tezi, Kırıkkale Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Akdemir, K. (2006). *Dört yıllık müzik eğitimi veren yükseköğretim kurumlarında ve konservatuvarlarda dilsiz çoban kavalı çalma teknikleri ve eğitim müfredatı* (Yayın No. 206135) [Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Akdemir, K. (2006). *Dört yıllık müzik eğitimi veren yükseköğretim kurumlarında ve konservatuvarlarda dilsiz çoban kavalı çalma teknikleri ve eğitim müfredatı* (Yayın No. 206135) [Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Aktüze, İ. (2003). *Müziği Anlamak, Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. Pan Yayıncılık.
- Artun, E. (2009). *Âşıklık geleneği ve âşık edebiyatı*. Kitabevi Yayınları.
- Aslan, F. (2007, 10-15 Eylül). *Âşık edebiyatı “usta-çırak geleneği” ile geleneksel Osmanlı Türk müziği “meşk usûlü”nün karşılaştırılması* [Bildiri sunumu]. Atatürk Kültür, Dil Ve Tarih Yüksek Kurumu, 38. ICANAS Kongresi, Ankara, 233-254. <https://www.ayk.gov.tr/wp-content/uploads/2015/01/EDEB%C4%B0YAT-B%C4%B0L%C4%B0M%C4%B0-SORUNLARI-VE-%C3%87%C3%96Z%C3%9CMLER%C4%B0-1.-C%C4%B0LT.pdf>
- Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu. (1988). *Türkçe Sözlük* 2.
- Baba, M. O. (2007). *Halk edebiyatı terimleri sözlüğü*, Heyamola Yayınları.
- Babacan, D. (2014). Caz müziğinde doğaçlama eğitime yönelik metotlarının incelenmesi. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 3(1), 207-217. <http://www.jret.org/FileUpload/ks281142/File/20.babacan.pdf>
- Börekçi, A., & Nacakçı, Z. (2018). Çekiç Ali'nin bozlak açışlarının müzikal analizi. *Turkish Studies*, 13(18), 285-320. <https://turkishstudies.net/DergiTamDetay.aspx?ID=13821>
- Çakırer, H., & S., Koyuncuoğlu, R. A. (2014). Necdet Yaşar'ın geçiş taksimlerinin makamsal ve teknik yapı yönünden incelenmesi. *The Journal of Academic Social Science Studies*, 16(8), 231-245. <http://dx.doi.org/10.9761/JASSS2257>
- Delikaya, S. (2014). *Niyazi Sayın'ın 4 taksiminin biçimsel ve makamsal açıdan çözümlenmesi*, (Yayın No. 375234) [Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Divriği Belediye Başkanlığı. (2018). *Divriği*. <https://www.divrigi.bel.tr/>
- Divriği Kaymakamlığı. *Tarihçe*. <http://www.divrigi.gov.tr/tarihce>
- Divriği Kültür Derneği. *Divriği*. <https://www.divrigi.org.tr/>

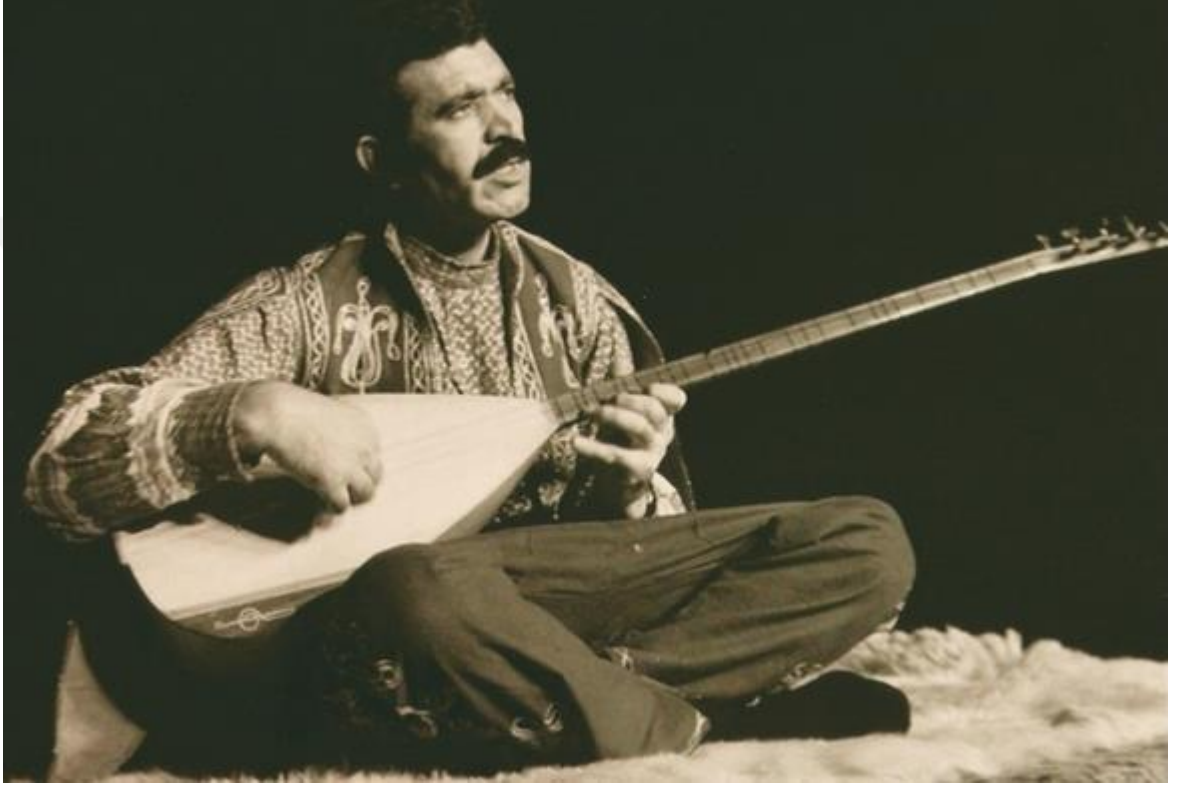
- Erdoğan, E. (2010). *Kanun icrası tekniği bakımından erol deran taksimleri üzerine bir çalışma*, (Yayın No.265748) [Yüksek Lisans Tezi, Erciyes Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Eroğlu, S. (2014). *Mehmet Bitmez'in taksimleri üzerine bir araştırma*, (Yayın No.363269) [Yüksek Lisans Tezi, Haliç Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Erzincan E. (2020). *Bağlamanın yolculuğu*, Türkü Life Dergisi.
- Güler, A. (2015). *Mey açışında kullanılabilecek ezgi motifleri örnekleri*, (Yayın No. 398450) [Yüksek Lisans Tezi, Fırat Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Günaydın, N. (2018). *Türk Makam Müziği'nde Taksim ve Çalışma Yöntemi Olarak Şarkı Formunun Kullanımı*, (Yayın No. 512562) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Güneş, D. (2022). Türk Halk Müziğinde Ağız Kavramı ve Anadolu Ağızlarına Dair Çalışmalara Genel Bir Bakış. *Eurasian Academy of Sciences Eurasian Art & Humanities*,15,8-9.  
<https://eurasianacademy.org/index.php/arthum/article/view/614>
- Gürel, M. (2016). Hakkı Derman'a ait bayati keman taksiminin analizi. *Rast Müzikoloji Dergisi*. 4(3), 1367-1395.  
<https://doi.org/10.12975/rastmd.2016.04.03.00094>
- Hatipoğlu, Z. A. (2016). *Tanburi Cemil Bey viyolonsel taksimlerinde zaman*, (Yayın No. 436988) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- İlkaz, E. (2011). *Türkiye girmeden önce, halk müziğimizde uzun havalar müzikal diziler ve yöresel tavırlar*, Platin Yayınları.
- Kaya, D. (1991). *Sivas'ta aşıklık geleneği ve Âşık Ruhsatı*, (Yayın No. 19654) [Doktora Tezi, Gazi Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Kaya, D. *Sivas Toprağının Üç Münbit Kültür Vadisi: Çamşılı - Emlek – İlbeyli*.  
[https://dogankaya.com/fotograf/camsih\\_emlek\\_elbeyli.pdf](https://dogankaya.com/fotograf/camsih_emlek_elbeyli.pdf)
- Kaya, D. *Çamşılı Yöresi Âşıkları ve Feyzullah Çınar*.  
[https://dogankaya.com/fotograf/camsihi\\_y%C3%B6resi\\_asiklari\\_ve\\_feyzullah\\_cinar.pdf](https://dogankaya.com/fotograf/camsihi_y%C3%B6resi_asiklari_ve_feyzullah_cinar.pdf)
- Kaya, D. (2001, 1 Mayıs). *Sivas-Çamşılı Yöresi Halk Şairleri*. DergiPark Akademik.  
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/689144>
- Kıran, N. (1992). *Zeminhara Şubesinde Bağlama ile Gezinti Çeşitlendirmeleri*, (Yayın No. 22642) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Küçükçelebi, A. E. (2002). *Uzun havalar*, T.C. Kültür Bakanlığı Yayınları. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kültür Varlıkları ve Müzeler Genel Müdürlüğü.  
<https://kvmgm.ktb.gov.tr/TR-44430/divrigi-ulu-camii-ve-darussifasi-sivas.html>
- Maldonato, M. (2017). Improvisation: the astonishing bridge to our inner music. *World Futures*. 74(3), 158–174. <https://doi.org/10.1080/02604027.2017.1345247>

- Medar Geren, G. (2023). "Deli Derviş" eserinin türü, icra özellikleri, icra edenler açısından yeri ve önemi (Yayınlanmamış Makale).
- Metin, İ. (2002). *Çamşık tarihi ve Hüseyin Abdal, Çamşık Hüseyin*. Abdal Derneği Yayınları.
- Mustan Dönmez, B. (2019). *Etnomüzikolojinin Temel Kavramları*, BağlamYayıncılık.
- Nişanyan Sözlük.  
<https://nisanyanyeradlari.com/?y=divri%C4%9Fi&lv=&t=&cry=TR&ua=10>
- Öncel, M. (2022). *Türk Halk Müziği Formlar-Çalgılar ve Yedi Bölgeden Hikâyeli Türküler*, Evrensel Değerler Derneği.
- Özel Sevindik, N. (1989). *Segah makamında tar için taksim çeşitlemeleri*, (Yayın No. 22841) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Özkul, K. (2019). Sivas Divriği Ulu Cami ve Darüşşifası bezemeleri. *Uluslararası İdil Ural ve Türkistan Araştırmaları Dergisi*, (IJVUTS), 2(3), 56-81.  
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/ijvuts/issue/52763/661308>
- Parsonage C., Fadnes P.F., Taylor J. (2007). Integrating theory and practice in conservatoires: formulating holistic models for teaching and learning improvisation, *British Journal Of Music Education*, 24(3), 295-312.  
<https://doi.org/10.1017/S0265051707007590>
- Sivas Cumhuriyet Üniversitesi. Tanıtım. <https://www.cumhuriyet.edu.tr/sivas-tanitim>
- Türkiye Diyanet Vakfı. *İslam Ansiklopedisi*. <https://islamansiklopedisi.org.tr/sivas>
- Uslu, E. (2014). Neşet Ertaş'ın iki bozlak açışı çözümlemesinin icraya ve eğitime katkısı, *Porte Akademik Müzik Eğitimi*, 9, 46-59.  
<https://www.scribd.com/document/423023272/porte-akademik-9-5>
- Vikipedi Özgür Ansiklopedi. *Sivas*. [https://tr.wikipedia.org/wiki/Sivas\\_\(il\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Sivas_(il))
- Yılgin, N. (1992). *Huzi makamında bağlama üzerinde taksim çeşitlemeleri*, (Yayın No. 22664) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi], YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Yurtçu, C. (1996). *Tokat çevresinde ezgilere yapılan açışların incelenmesi*, (Yayın No. 53324) [Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi], YÖK Ulusal Tez Merkezi.

## EKLER

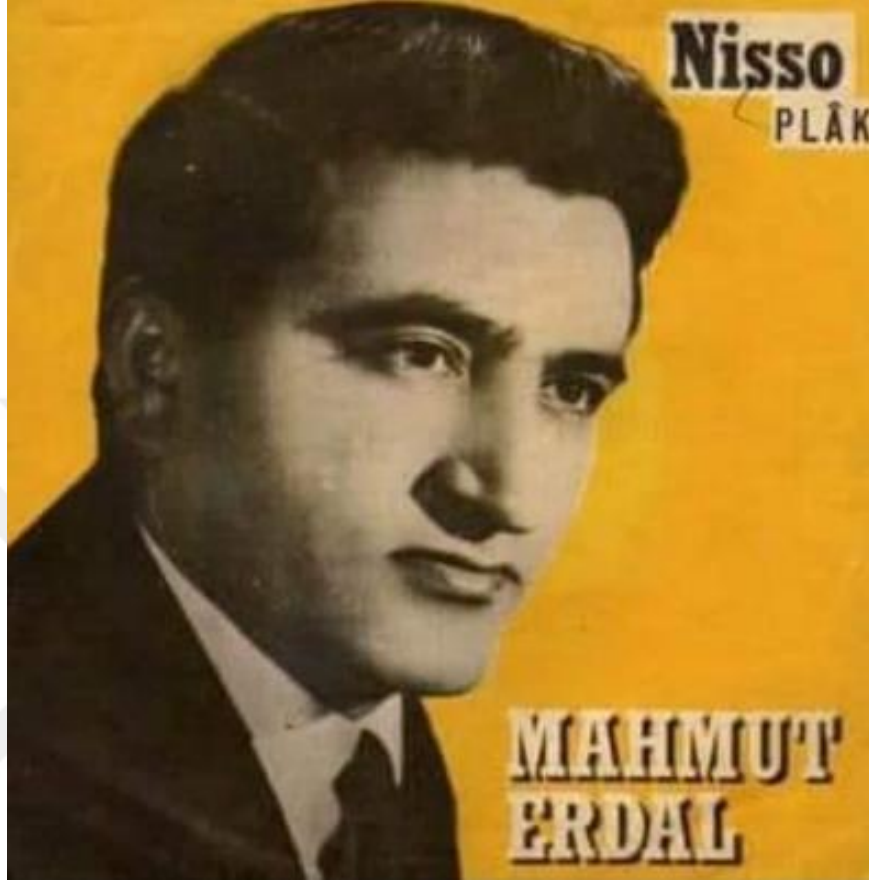
### Ek 1. Araştırmada Yer Alan Âşıklar

Feyzullah ınar (1937-1983)



*Kaynak: (Feyzullah ınar, t.y.)*

**Mahmut Erdal (1938-2010)**



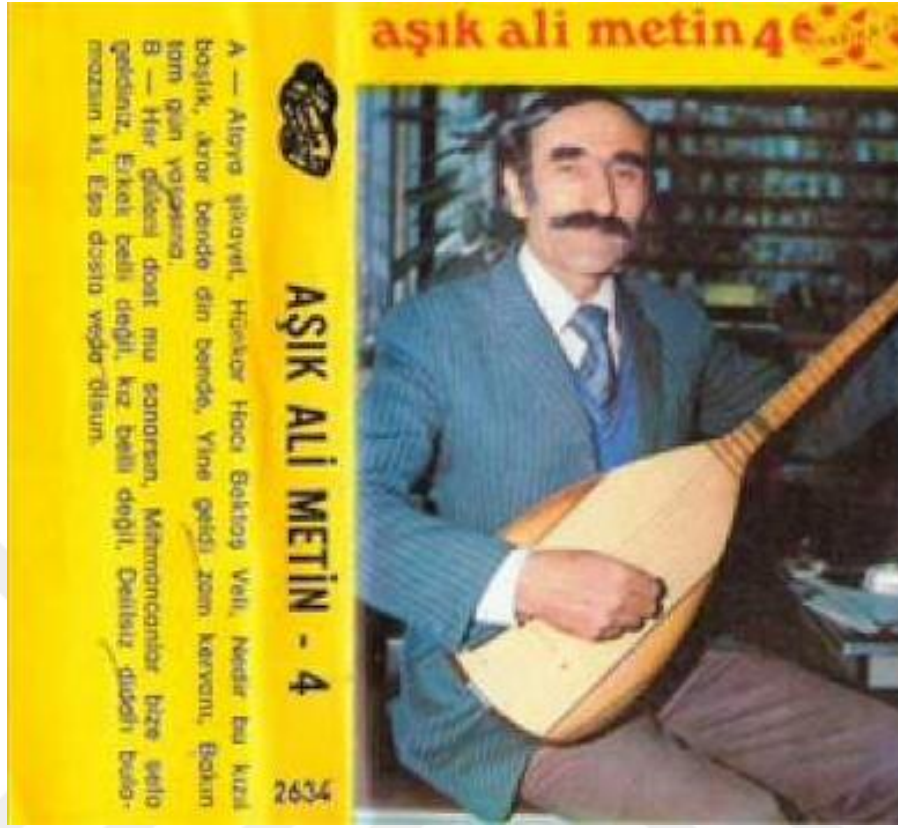
*Kaynak: (Divriği Kùltür Derneği, t.y.)*

**Muhlis Akarsu (1948-1993)**



*Kaynak: (Vikipedi, t.y.)*

## Âşık Ali Metin (1930-2006)



Kaynak: (Halk Ozanları Youtube Sayfası, 2011)

**Mehmet Ali Karababa (1934-1995)**



*Kaynak: (Şah Plak Youtube Sayfası, 2016)*

## Ek 2. Terimler

**Bağlama Düzeni:** En çok kullanılan akort türlerinden biri olup, Alevî-Bektâşî müziğindeki yeri önemlidir. Alt tel ve orta tel grubu arasında dört ses, orta tel ile üst tel grubu arasında ise bir tam ses aralığı mevcuttur.

**Bozuk Düzen:** Halk dilinde “kara düzen” olarak da isimlendirilen bu düzen türünde alt tel grubu ile ortal tel grubu ve orta tel ile üst tel grubu arasında dört ses aralığı vardır.

**Dem Tutma (Dem Ses):** Belirli bir ezginin arkasında aynı ses tonuyla ya da ezgi kalıplarıyla tınlatılan ve bu tek düzeliliği nedeniyle ezgiye de bir ritim olarak eşlik eden arkaik birçok seslilik yöntemidir.

**Piano:** Hafif, yumuşak sesle.

**Puandorg:** 1.Durgu. 2.Şefin isteğine bağlı süresiz kalış.

**Sahicilik:** Sıfat türünden bir sözcük olan sahici (otantik), “aslına uygun”, “değişmemiş”, “doğru”, “sağın”, ve “sahih” gibi anlamlara gelir. “Sahicilik” (otantisite) sözcüğü ise, sıfat durumunda olan “sahici” (otantik) sözcüğünün isim halidir. Aslına uygun sıfatı taşıyan şeylere “otantik” (sahici) adı verilir.

**Tril:** Bir nota ile onun tam ses ya da yarım ses üstündeki (komşu) notanın az veya çok çabuk hızda ve birbiri ardına öngörülen sürede seslendirilmesi.

**Triole:** Üçleme.

**Vibrato:** Titreşim, salınım. Daha duygulu ve güzel anlatım amacıyla, sesin çok hafif ancak düzenli, çok sık ve hızlı salınımıyla, titretilmesiyle oluşan çok az frekans farklılıkları nedeniyle çıkan ses.

### Ek 3. Kişisel Görüşmeler için Bilgilendirilmiş Olur ve Rıza Formları QR Kodu

