

T.C.
ORDU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI

TRT REPERTUVARINDAKİ ÂŞIK DÂİMÎ TÜRKÜLERİNİN
MÜZİKAL ANALİZİ

TAYFUN TEKNECİ


DANIŞMAN
PROF. SABRİ YENER

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ORDU 2019

ÖĞRENCİ BEYAN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak savunduğum “TRT Repertuvarındaki Âşık Dâimî Türkülerinin Müzikal Analizi” adlı çalışmamın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmadañ yazdığımı ve yararlandığım kaynakların “Kaynakça” bölümünde gösterilenlerden farklı olmadığını, belirtilen kaynaklara atıf yapılarak yararlandığımı belirtir ve bunu onurumla doğrularım.



26/07/2019

Tayfun TEKNECİ

14530400001

JÜRİ ÜYELERİ ONAY SAYFASI

Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Tayfun TEKNECİ'ın hazırladığı "TRT Repertuarındaki Âşık Daimi Türkülerinin Müzikal Analizi" başlıklı tez 26/07/2019 tarihinde aşağıda imzaları olan jüri tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

	Adı-Soyadı	Üniversite	İmza
Başkan :	Prof. Sabri YENER	Ordu Üniversitesi	
Jüri Üyeleri :	Prof. Dr. Vasif HASANOĞLU	Giresun Üniversitesi	
	Doç. Dr. İrfan KARADUMAN	Ordu Üniversitesi	

ONAY

02/08/2019

Dr. Öğr. Üyesi Seçkin EVCİM y .

Enstitü Müdürü V.



JÜRİ ÜYELERİ ONAY SAYFASI

Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı Yüksek Lisans öğrencisi Tayfun TEKNECİ'nin hazırladığı “TRT Repertuarındaki Âşık Dâimî Türkülerinin Müzikal Analizi” başlıklı tez / / 2019 tarihinde aşağıda imzaları olan jüri tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

	Adı-Soyadı	Üniversite	İmza
Başkan :
Jüri Üyeleri :

ONAY

.... / / 2019

Dr. Öğr. Üyesi Seçkin EVCİM

Enstitü Müdür V.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	i
İÇİNDEKİLER	ii
ÖZET.....	v
ABSTRACT.....	vi
KISALTMALAR	vii
ŞEKİLLER DİZİNİ.....	viii
GİRİŞ	1
1.1.Türk Halk Müziği	1
1.2.Âşıklık Geleneği.....	2
1.2.1.Mahlas Alma:.....	6
1.2.2.Rüya Sonrası Âşık Olma (Bade İçme):.....	6
1.2.3.Usta - Çırak:.....	6
1.2.4.Atışmak:.....	6
1.2.5.Leb-Değmez:	7
1.2.6.Muamma:	7
1.2.7.Dedim - Dedi Tarzı Söyleşi:.....	7
1.2.8.Tarih Bildirme:	7
1.2.9.Nazire Söyleme:.....	7
1.2.10.Saz Çalma:	7
1.3.Âşık Edebiyatı	7
1.4.Âşık Müziği.....	8
1.5.Alevi Bektaşî Kültüründe Âşık Müziği	9
1.5.1.Deyiş	10
1.5.2.Nefes	11
1.5.3.Düvaz	11
1.5.4.Semah.....	12
1.5.5.Miraçlama	13
1.5.6.Tevhid	13
1.5.7.Devriye.....	13
1.5.8.Mersiye (Ağıt).....	13
1.6.Âşık Daimi'nin Hayatı	13
1.7.İlgili Yayınlar	16
1.8.Problem Cümlesi	17
1.9.Araştırmanın Amacı	17

1.10.Araştırmanın Önemi	17
1.11.Varsayımlar (Sayıtlılar)	17
1.12.Sınırlılıklar.....	17
2. YÖNTEM.....	18
2.1.Araştırmanın Modeli	18
2.2.Evren ve Örneklem.....	18
2.3.Veriler ve Toplanması	18
2.4.Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması	18
3. BULGULAR ve YORUM	19
3.1.Seherde Bir Bağa Girdim	19
3.2.Ezel Bahar Olmayınca.....	22
3.3.Âşıklar Neylesin Seni	27
3.4.Dostun Bahçesine Bir Hoyrat Girmiş (Pir Sultan Abdal'dan Deyiş).....	30
3.5.Bir Seher Vaktinde	33
3.6.Eşrefoğlu (Reddiye)	35
3.7.Ne Ağlarsın Benim Zülfü Siyahım.....	37
3.8.Geçti Gitti Vatanına Yurduna.....	39
3.9.Bugün Ben Güzele Vardım (Güldür Gül)	41
3.10.Menzil Almak İster İsen	43
3.11.Ela Gözlü Pirim Geldi	45
3.12.Bunca Kahrı Bunca Derdi	47
3.13.Sevdiğim Yüzünden Kaldır Nikabı	50
3.14.Bugün Canlar Geldi Bize.....	54
3.15.Gitme Durnam Gitme (Kırklar Semahı).....	56
3.16.Gönül Ne Gezersin Seyran Yerinde	62
3.17.Kâinatta Bir Zerreyim	64
3.18.Sabah Namazında Kalktım Kozan'dan	68
3.19.Coşar Koç Yiğitler.....	74
3.20.Bugün Bize Pir Geldi	76
3.21.Şu Sinemde Yarelerim Sızılar	79
3.22.Ey Şahin Bakışlım (Dem Dem – Dem Geldi) Semahı	82
SONUÇ VE ÖNERİLER	85
Sonuç	85
Öneriler.....	86
KAYNAKÇA	87

ÖZGEÇMİŞ	91
----------------	----

ÖZET

TRT REPERTUVARINDAKİ ÂŞIK DÂİMÎ TÜRKÜLERİNİN MÜZİKAL ANALİZİ

Türk halk müziği, yayıldığı alan, tür, biçim ve yöresel özellikler açısından oldukça zengin bir yapıya sahiptir. Bu yapının oluşmasında âşıklık geleneğinin önemli etkileri olduğu düşünülmektedir. Sözü ettiğimiz âşıklık geleneği içinde usta çırak ilişkisinin önemi büyüktür. Nitekim bu geleneksel öğretim yöntemi Türk halk kültürünün bir sonraki nesillere aktarılmasına büyük katkılar sağlamıştır. Günümüzde usta çırak ilişkisinin yaşantı alanlarının eski canlılığını devam ettirememesi nedeniyle, Türk halk müziğinin bir sonraki nesillere aktarımı konusunda, bu alanda yapılacak olan bilimsel araştırmaların ayrı bir önem taşıdığı düşünülmektedir. Türk halk müziğinin önemli kaynak kişilerinden biri olan Âşık Dâimî'nin eserleri ve sanatçı kişiliğinin bilimsel açıdan incelenip, uluslararası düzeyde yeterince değerlendirilmemiş olduğu düşünülmektedir. Bu araştırmada, TRT repertuarındaki Âşık Dâimî türkülerinin müzikal analizi yapılarak söz konusu türkülerin ses sahası, dizileri, seyir özellikleri, ölçü yapıları, biçimleri ve genel karakterinin tespiti amaçlanmaktadır. Yapılan bu araştırmanın, kültür hazinelerimiz olan diğer âşıklarımız ve eserlerinin de farklı araştırmalarda konu olarak ele alınarak, gerekli hassasiyetle incelenip canlılığının korunmasına vesile olabileceği düşünülmektedir.

Anahtar Kelimeler: Âşık Dâimî Türküleri, Âşıklık Geleneği, Müzikal Analiz, Dizi, Seyir.

ABSTRACT

MUSICAL ANALYSIS OF ASHIK DAIMI FOLK SONGS IN TRT REPERTOIRE

Turkish folk music, in terms of both the field that has spread out, kind, form, variety and local features, has a structure that was built on rich basis. It is thought that Minstrelsy Tradition has very significant impacts on forming this structure. The master-apprentice relationship has a great importance in Minstrelsy Tradition that we mentioned before. Hence, this traditional teaching method has contributed to hand down Turkish folk culture to the next generations. It is thought that because the living quarters of master-apprentice can not maintain its old vitality, the scientific researches about handing down Turkish folk music to future generations have a particular importance. It is also thought that musical outputs and artistic personality of Ashik Daimi, one of the most important sources in Turkish folk music, has not been evaluated enough at an international and scientific level yet. In this study, it is aimed to make an musical analysis of Ashik Daimi folk songs in TRT repertoire and determine their sound fields, scales intervals, musical modes, meters and general characteristics. We assume that this research may conduce to discuss and study other ashiks and their musical works carefully and preserve their vitality.

Key Words: Ashik Daimi Folk Songs, Minstrelsy Traditon, Musical Analysis, Scale, Mode.

KISALTMALAR

Akt.	: Aktaran
Bkz.	: Bakınız
C.	: Cilt
GTHM	: Geleneksel Türk Halk Müziği
m	: Metre
M.Ö.	: Milattan önce
M.S.	: Milattan sonra
S.	: Sayı
s.	: Sayfa
TRT	: Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu
vb.	: Ve benzeri
vd.	: Ve diğer
vs.	: Vesaire

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 1."Seherde Bir Bağa Girdim" İsimli Eserde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası	21
Şekil 2."Ezel Bahar Olmayınca" İsimli Eserde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası	26
Şekil 3."Âşıklar Neylesin Seni" İsimli Eserde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası	29
Şekil 4."Dostun Bahçesine Bir Hoyrat Girmiş" İsimli Eserde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası	32
Şekil 5."Bir Seher Vaktinde" İsimli Eserde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası ...	34
Şekil 6."Eşrefoğlu (Reddiye)" İsimli Eserde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası .	36
Şekil 7."Ne Ağlarsın Benim Zülfü Siyahım" İsimli Eserde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası.....	38
Şekil 8."Geçti Gitti Vatanına Yurduna" İsimli Eserde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası	40
Şekil 9."Bugün Ben Güzele Vardım" İsimli Eserde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası	42
Şekil 10."Menzil Almak İster İsen" İsimli Eserde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası	44
Şekil 11."Ela Gözlü Pirim Geldi" İsimli Eserde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası	46
Şekil 12."Bunca Kahrı Bunca Derdi" İsimli Eserde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası	49
Şekil 13."Sevdiğim Yüzünden Kaldır Nikabı" İsimli Eserde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası.....	53
Şekil 14."Bugün Canlar Geldi Bize" İsimli Eserde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası	55
Şekil 15."Gitme Durnam Gitme (Kırklar Semahı)" İsimli Eserde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası.....	61
Şekil 16."Gönül Ne Gezersin Seyran Yerinde" İsimli Eserde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası.....	63
Şekil 17."Kâinatta Bir Zerreyim" İsimli Eserde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası	67

Şekil 18."Sabah Namazında Kalktım Kozan'dan" İsimli Eserde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası.....	73
Şekil 19."Coşar Koç Yiğitler" İsimli Eserde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası..	75
Şekil 20."Bugün Bize Pir Geldi" İsimli Eserde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası	78
Şekil 21."Şu Sinemde Yarelerim Sızılar" İsimli Eserde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası	81
Şekil 22."Ey Şahin Bakışlım (Dem Dem - Dem Geldi) Semahı" İsimli Eserde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası.....	84

GİRİŞ

1.1.Türk Halk Müziği

Türk halk müziği, Türk toplumunun asırlar boyunca yaşadığı acı, hüznün, sevinç, coşku, aşk ve sevgi vb. gibi duygularını ve düşüncelerini, hiçbir sanat kaygısı duymadan, türküler yakarak ifade ettiği bir kültür hazinesidir. Birçok müzikolog ve araştırmacı, Türk halk müziğinin tanımlanması hususunda kimisi benzer kimisi de farklı olan görüşlerini belirtmişlerdir.

“Türk folklorcu, müzikolog, derlemeci ve araştırmacı Halil Bedii Yönetken’e göre Türk halk müziği;

- Folklorik ve anonim bir karakter taşır ve çok zengin bir müziktir.
- Modal metrik yönden olduğu kadar, yapı ve form bakımından da büyük özellik ve güzellik taşımaktadır.
- Yaratıcısı belli değildir.

Türk köylüsünün, Türk aşiretlerinin ve Türk âşıklarının müziğidir” (Emnalar, 1998, s.25).

Türk müzikolog, tarihçi, araştırmacı Mahmut Gazimihâl, “*Halk şarkısı tabirini ‘chant populaire’ karşılığı kullandık, fakat Almanların kendi halk şarkılarına ‘lied’ dedikleri gibi, bizde kendi halk şarkılarımıza genellikle ‘türkü’ dedik*” (Emnalar, 1998, s.26) açıklamasını yapmıştır.

“Türk folklorcusu Muzaffer Sarısözen, halk müziğini, halkın, sahibini bilmeden çalıp söylediği, halkın ortak malı ve milli kültürü olan ezgiler olarak tanımlamıştır” (Emnalar, 1998, s.25).

“Türk halk müziği icracısı ve derlemecisi Nida Tüfekçi ise, halk müziğinde var olan unsurları şöyle sıralamıştır;

- Sahibinin bilinmemesi,
- Halk tarafından benimsenip, onun ifadesine bürünmüş olması,
- Halkın ortak malı olması,
- Kulaktan kulağa verilmek suretiyle hayatiyetini sürdürmesi,
- Gelenek haline gelmesi,
- Zaman içinde derin bir geçmişi olması,
- Mekân içinde yaygın olması,
- Yöresel dil ve müzik (ezgi ve çalgısal olarak) özelliklerini bünyesinde taşıması,
- İddiasız olması,
- Kişisel yapım olmaması” (Emnalar, 1998, s. 26).

Nida Tüfekçi’nin yukarıda yaptığı tanımlamadaki, Türk halk müziği unsurlarından sahibinin bilinmemesi ve kişisel yapım olmaması gibi özelliklerinin günümüz Türk halk müziği anlayışı ile pek uyuşmadığı görülmektedir. Türk halk müziği kültürümüzün genellikle anonim yapıda olmasının, geçmiş ve günümüz arasındaki iletişim ve aktarım imkânları farklılığından kaynaklandığı

düşünölmektedir. Çünkü bilinen Türk halk müziği tarihi içerisinde birçok Âşık, Ozan, türkü yakıcıları ve bunların eserleri vardır. Bunları anonimlik yönünden değerlendirecek olursak, Türk halk müziğinde âşıklarımızın ve ozanlarımızın varlığını inkâr etmiş ve yeni bir üretimin artık söz konusu olmayacağı fikrini ortaya çıkarmış oluruz ki; bu yanlış olacaktır.

“Her yerde halk, müzik türlerinin tümünü bir anda benimser, yakınlık duyar, dinler, fakat yaratma yönünden bu müzik türlerinin dışında kalır. Bir başka deyimle, bazı müzik türlerinin yaratılmasında, halkın doğrudan doğruya katkısı olmaz” (Arseven, 1977, s.83).

“Hiçbir sanat endişesi duymadan, bir halk kitlesinin her türlü duygu ve düşüncelerini, coşku, sevinç ve acılarını, doğumdan ölüme kadar tüm toplumsal olayları, gelenekler ve görenekler içinde, sade, samimi ve içten ezgilerle anlatan ortak halk verilerine halk müziği denilir” (Hoşsu, 1997, s. 7).

“Oluşumunda bir sanat endişesi taşımayıp yalnızca duygu, düşünce ve yaşantı ürünü olarak ortaya çıkan Türk halk müziği, ritim yönünden çok zengin, ezgisel açıdan ise oldukça renklidir. Tarihi çok eskilere dayanır. Türk insanının çağlar boyunca kendi kendine ürettiği, geleneklerini sürdürdüğü anonim karakterli soylu bir müziktir. Yöresel özellikler açısından oldukça zenginlik ve çeşitlilik gösterir. Her bakımdan Anadolu halkının ruhunu anlatan köklü bir halk sanatıdır” (Yener, 2005, s. 26-27).

Türk halk müziğini tanımlama açısından birçok düşünce ortaya konmuştur. Mehmet Can Pelikoğlu’da bu tanımlamalardan yola çıkarak ve her bir açıklamanın ortak yönünü teşkil edecek Türk halk müziğiyle ilgili düşüncelerini aşağıdaki şekilde ifade etmiştir;

“Yapılagelmiş tanımlardan, açıklamalardan ve çeşitli görüşlerden hareketle, Türk halk kültürünün özüne özgü, ulusal-milli müziği olan geleneksel Türk halk müziğini şöyle tanımlayabiliriz; halkın ortak duygu ve düşüncelerini yansıtan, halk içinde her zaman var olan, halk sanatçıları tarafından hiçbir sanat endişesi duymadan yakılmış, yaratılmış (bestelenmiş), halkın ya da halk sanatçılarının çeşitli sosyal ve toplumsal olaylar karşısındaki etkileniş ve duygulanımlarının gelenek ve görenekler çerçevesi içinde, ezgiyle anlatan ortak halk verileridir.” (Pelikoğlu, 2007).

1.2.Âşıklık Geleneği

“Âşık; kendisinin veya başkalarının deyişlerini (ezgili söylem/söz) yöresel ezgilere ekleyerek/uyarlayarak söyleyen saz ve söz ustası. Terim, tarihi kaynaklardan; Dede Korkut’ta “ozan” şeklinde geçmektedir. Âşık teriminin, Türklerin İslam kültürüyle yoğun temasa geçtiği 17. Yüzyıldan sonra Arapçadan Türkçeye geçtiği sanılmaktadır. Anadolu’da “âşık” adına 13. Yüzyıldan sonra rastlanmaktadır” (Kaptan, 2018, s. 40).

Âşıklık geleneğinin geçmişi İslâmiyet'ten evvelki ozanlara uzanmaktadır. Umay Günay bunu Şaman törenlerinin, İslâmiyet ile birlikte farklı bir hayat felsefesinin, ozanların âşık-şair biçimine dönüşmesine neden olduğunu belirtmiştir (Günay, 1999, s. 227, Akt: Coşkun, 2012, s. 11).

Âşıklar genellikle doğaçlama üreten ve pratik zekâlı kimselerdir. Sazları eşliğinde eserlerini ortaya koyarak, yüzyıllardır yaygın bir şekilde icralarını sürdürüp, ardından yeni temsilciler yetiştirerek âşıklık geleneğinin oluşumuna olanak sağlamışlardır.

Eski Türk toplumlarında müziği tedavi, büyü ve sanat amaçlı kullanan halk sanatçılarına kam, baksı, oyun ve ozan gibi isimlerde verilmiştir.

“Âşık; sazlı (telden), sazsız (dilden), doğaçlama yoluyla, kalemle (yazarak) veya bu özelliklerin birkaçını birden taşıyan ve âşıklık geleneğine bağlı olarak şiir söyleyen halk sanatçısıdır. Bu söyleme biçimine “Âşıklık-Âşıklama”, âşıkları yönlendiren kurallar bütününe de “Âşıklık geleneği” adı verilir” (Coşkun, 2012, s. 11).

Âşıklık geleneği kültür hazinemizin korunmasında önemli bir rol oynamaktadır. Bu gelenek, Türk halk kültürünün ve ortak düşüncesinin toplumun her köşesine yansıtılmasını, dile getirilmesini ve kuşaktan kuşağa aktarılmasını sağlamıştır. Bu sayede toplumu toplum yapan unsurlardan koparmamış ve varlığını sürdürmesinin, ayakta durmasının başlıca nedenlerinden biri olmuştur.

“Günümüze kadar yapılan çalışmalarda âşık, şair ve ozan kavramlarının kimi hususiyetlere göre çeşitli ön adlar aldığı görülmektedir. Saim Sakaoğlu, konu ile ilgili bir çalışmada çeşitli kaynaklardan derlediği terimleri âşık, saz şairi, ozan, halk ozanı, sazlı ozan, halk şairi, Hak şairi, Hak aşığı, badeli âşık, meydan şairi, kalem şairi, çöğür şairi vs.” (Sakaoğlu, 1986, s. 17, Akt: Özdemir, 2013, s. 6) olarak sıralamıştır.

Kaynağını halktan alan ve aynı zamanda birer gezgin olan âşıkları etkileyen yaşadıkları sosyal çevrelerdir. Bu sosyal çevrenin geleneklerini, duygularını, sevinçlerini ve sorunlarını eserlerinde işlerler.

“Âşık, halkın yaşamından geçtiği konuları halkın diliyle anlatır. Güncel olaylar halkın ilgisini canlı tutacak biçimde kurgulanarak pekiştirilir. Âşıklar yaşadıkları toplumun sözcüleridir. Toplumsal değerlerden ödün vermezler, ahlâkçılardır. Onlar, güncel, toplumsal olaylara göndermeler yaparak halkı, barış, sevgi, kardeşlik gibi insanlığın ortak paydalarına duyarlı kılmak için uyarırlar, yönlendirirler (Artun, 2000, s. 1). Âşık, içinde yaşadığı toplumun, ekonomik, toplumsal, kültürel ve siyasal olaylar karşısındaki duygu ve düşüncelerine her çağda, her ortamda tercüman olmuştur. Halkın çeşitli olaylar karşısındaki his ve

duygu, düşünce ve tepkilerini ifade ederken de onun öz, sade konuşma dilini son derece ustalıkla kullanmıştır” (Heziyeva, 2010, s. 82).

“Âşık, Türk töresine bağlı olup elinde sazı dilinde Türkçe deyişleri ile toplumun içinde yaşayan, halk kaynağından kana kana içen gönül adamıdır” (Yardımcı, 1998, s. 84).Âşıklar, genellikle yaşadıkları toplumun sosyal olaylarını dillendiren sanatçılardır.

“Anadolu âşık geleneği, eseri veren ozanın; bireysel ve toplumsal olarak arzulananı, dışlanılanı, özlenileni, hasret duyulanı; kısaca yaşamının içinde var olanı ve kurguladığı ütopyayı yansıtmaya fırsatı veren yazılı ve sözlü bir gelenektir” (Sami, 117).

“Türk Halk Müziği Kültürü içerisinde yer alan âşıklık geleneğinin de usta-çırak ilişkisiyle ve sözlü geleneklerle sürdürüldüğünü söylemek mümkündür. “Türk kültür tarihi içinde ozanlık geleneği en eski ve köklü anlatım kurumlarımızdan biridir. Bu kurum tarihi süreç içinde geçirdiği kültürel değişim sonucu ‘âşıklık geleneği’ biçiminde varlığını sürdürmüştür””(Özarslan, 2001, s. 1, Akt: Yiğiter, 2010, s. 8).

Âşıklık, çağlar süren deneyimlerden geçerek biçimlenmiş, kendine özgü icra töresi, geleneğe dayalı yapısı, âşık olmak, âşıklığı sürdürmek için uyulması gereken kuralları olan bir gelenektir (Artun, 2011, Akt: Karaca, 2012, s. 13).

Âşıklık geleneğinde "usta-çırak" ilişkisinin önemli bir yeri vardır. Özellikle meşk ortamlarında çırak ustasını eseri icra ederken çok iyi gözlemlemeli ve kendisi bu gözlem sonucunda belli başlı kazanımlar elde edebilmelidir. Âşıklar bir usta yanında kendisini yetiştirebileceği gibi birden fazla ustadan da faydalanabilirler. Ustasının yanında büyük bir sabırla kendisini yetiştirip olgunlaşan çırak, ustasından aldığı icazet ile artık tek başına icra yapmak üzere halk karşısına çıkabilmektedir.

Usta – çırak ilişkisi ayrıca, geleneğin nesilden nesile aktarılması açısından da önemlidir. Bu bağlamda geçmişle günümüz arasında bir köprü vazifesi görmektedir.

“Âşık tarzı şiirlerde dikkat çeken bir diğer husus, şiirin son bendinde âşığın “mahlas” olarak bilinen takma adını ya da doğrudan ad veya soyadını belirtmesidir. Bu işleme, “tapşırma” denmektedir. Bu geleneğin kaynağını, Türkler İslâmiyet’i kabul etmeden önce yaşamış olan Pratyaya Srı, Kamala Ananta Srı ve Sılg Tigin adlı şairlere ait olan manzumelerin son bölümlerinde adlarını zikretmelerine kadar geriye götürmek mümkündür” (Kaya, 1994, s. 84, Akt: Tutu, 2008, s. 88).

“Âşığa usta bir âşık tarafından mahlas verilmesi, âşıklık geleneğinde en çok takdir edilen yöntem olmasına karşın, âşıklar kullanacakları mahlası kendileri

seçebildikleri gibi, mahlas yerine kendi ad veya soyadlarını da kullanabilmektedirler” (Tutu, 2008, s. 88).

Bazı âşıklar hazırlıksız olarak şiir söyleyebilen, saz çalabilen, atışabilen kişilerdir. Âşıkların saz çalabileni olduğu gibi saz çalmayanı da vardır. Saz çalanlar birbirinden farklı olarak bağlama, divan sazı, çöğür, cura, tanbur, keman vb. gibi sazları kullanırlar.

“İrticalen şiir söyleyebilmenin, âşıkları halk sairlerinin geri kalan kısmından ayıran bir özellik olduğu yaygın bir görüştür. Âşıkların irticalen şiir söylerken kalıp müzik katmanları kullanmaları, ölçü, dörtlük gibi şekil özellikleri çerçevesinde bir düzen kurmalarını kolaylaştırmaktadır. Diğer taraftan, belli konuları islerken kullanabilecek kelime kadrosunu ve belli bir fikri ortaya koyarken başvurabilecek kavramlar da âşığın dağarcığında muhafaza edilmektedir. İrticalen şiir söyleme, çoğunlukla karşılaşmalar sırasında gerçekleşir. Diğer taraftan, âşıklar irtical yeteneklerinden sadece şiir söylerken değil, hikâye anlatma sırasında da kullanırlar. Hikâyenin başta uzunluğu olmak üzere birçok unsuru, anlatma ortamı ve süresi, dinleyicilerin özellikleri ve ilgileri gibi etkenlere bağlı olarak icra sırasında âşık tarafından yeniden düzenlenebilir. Bütün âşıkların aynı derecede irticalen şiir söyleme yeteneğine sahip olmaları ya da icralarında ağırlıklı olarak irticalen şiir söylemeleri beklenemez. İrticalen şiir söyleme yeteneği ya da tercihinin, âşığın ustalığı, yetiştiği ya da icralarını gerçekleştirdiği ortamın âşıktan beklentileri gibi unsurlarla ilişkili olabileceği unutulmamalıdır” (Tutu, 2008, s. 85-86).

Geleneğin daha aktif sürdürüldüğü yıllarda, kahvehaneler, festivaller, düğünler ve bayramlar gibi insanların topluluk halinde bir arada buldukları ortamlarda âşıkların eserlerini icra ettiklerine rastlanmakta idi.

Günümüzde, ülkemizde hızla yayılmaya başlayan teknolojik gelişmelerin etkisiyle başlayan kültürel yozlaşma gibi etkiler nedeniyle âşıklık geleneği, âşıkların eserleri ve icraları gereken değeri görmemektedir. Teknolojinin ilerlemesiyle birlikte, faydalarının yanı sıra zararlı etkilerinin de yabancı kültürlerle etkileşimin daha kolay olduğu bu dönemde kültürel yozlaşmaya neden olduğu söylenebilir. Toplum olarak da bu imkânların, neden kendi öz kültürümüzün aktarılması için daha fazla kullanılmadığı hususunda bir öz eleştiri yapmamız gerekmektedir.

“Âşıklık gelenekleri;

- Mahlas Alma
- Rüya Sonrası Âşık olma.(Bade içme)
- Usta Çırac
- Atışmak
- Leb-Değmez (Dudak Değmez)

- Muamma
- Dedim-Dedi Tarzı Söyleyiş
- Tarih Bildirme
- Nazire Söyleme
- Saz çalma şeklinde sıralanabilir” (aregem.kulturturizm.gov.tr).

1.2.1.Mahlas Alma:

Âşıkların ve saz şairlerinin şiirlerinde gerçek isimleri yerine kullandıkları takma ada *mahlas* denilir. Mahlas, âşığın kendisi tarafında seçilebileceği gibi bir usta veya pir tarafından da verilebilir (aregem.kulturturizm.gov.tr).

1.2.2.Rüya Sonrası Âşık Olma (Bade İçme):

Bu gelenek, âşığın rüyasında “pir” elinden bade içmek suretiyle âşıklık için icazet alması inanişına dayanmaktadır. İnanışa göre bade âşığa;

Bir Pir Tarafından,

Üçler Tarafından,

Beşler Tarafından,

Yediler Tarafından,

Kırklar Tarafından verilir (aregem.kulturturizm.gov.tr).

1.2.3.Usta - Çırak:

Bir âşığın, usta bir âşık yanında çırak olarak âşıklık geleneğini öğrenerek kendisini olgunlaştırmasıdır *usta-çırak geleneği*. Çırak, ustasının icra ve şairlikteki maharetini, hem ondan ders alarak hem de onun uygulamalarını gözlem yoluyla öğrenerek kendisini yetiştirir. Yeterli olgunluğa ulaştığında ise, ustasından aldığı izin ile tek başına halk karşısına çıkabilir (aregem.kulturturizm.gov.tr).

1.2.4.Atışmak:

Âşıkların iğneleyici bir şekilde, içerisine mizahı da dâhil ederek dinleyiciler karşısında sazlı ve sözlü söyleşisine *atışma* denilmektedir. Seslendirmeler tamamen doğaçlama yapılmakla birlikte, amaç rakip olarak görülen diğer âşığı mat etmenin yollarını aramaktır (aregem.kulturturizm.gov.tr).

1.2.5.Leb-Değmez:

Bu gelenekte amaç; dudaklar arasına iğne konulmak suretiyle, âşıkların atışmayı bu şekilde seslendirme yaparak sürdürmesidir (aregem.kulturturizm.gov.tr).

1.2.6.Muamma:

“Âşığın kendini gizleyip, ismini belirtmediği şiire *muamma* denir. Âşık kahvehanelerde muamma düzenleyerek herkesin okuyabileceği büyüklükte yazılmış olan şiiri tahtaya yapıştırır. Tahtaya ayrıca bal mumu sürülür. Âşık kahvehaneye gelenlere işine ve itibarına göre ağırlamalar söyler. Kişi ağırlığına göre muma para yapıştırır. Muammayı çözen yapıştırılan paraları alır. Şiir birkaç gün daha tahtada asılı kaldıktan sonra muammayı çözen çıkmazsa, toplanan parayı muammayı düzenleyen âşık alır” (aregem.kulturturizm.gov.tr).

1.2.7.Dedim - Dedi Tarzı Söyleşi:

Halk edebiyatında kullanılan, sevgili ve âşığın birbiri ile karşılıklı söyleşilerini ifade etmektedir (aregem.kulturturizm.gov.tr).

1.2.8.Tarih Bildirme:

Âşık, kıtlık, yangın, sel felaketleri, salgın hastalık, önemli savaşlar vb. toplumu yakından ilgilendiren sosyal hayatla ilgili olaylarla kendi doğum tarihini şiirlerinde tarihi birer belge olmasını istemiş ve genellikle ilk ya da son dördünlükte bazen de ara yerde tarih belirtmiştir (aregem.kulturturizm.gov.tr).

1.2.9.Nazire Söyleme:

Âşık ve saz şairlerinin şiirlerini aynı kafiye ve ölçüde yazmalarına *nazire söyleme* denir (aregem.kulturturizm.gov.tr).

1.2.10.Saz Çalma:

Saz, âşıklık geleneğinin en önemli ögesi ve âşığın duygularını, düşüncelerini ifade edebilmesine yardımcı olan bir araçtır (aregem.kulturturizm.gov.tr).

1.3.Âşık Edebiyatı

“Âşık edebiyatı, kökeni, dini ve milli bir geçmişe uzanan; sözlü, yazılı ve elektronik kültür dairesinde değişim ve dönüşüme uğrayan; kendisinin veya başkalarının şiirlerini saz eşliğinde çalıp okuyan ya da halk hikâyeleri anlatan ve *Âşık* adı verilen saz şairlerinin oluşturduğu edebiyattır” (Cankaya, 2013, s. 587).

“Âşık Edebiyatı Türk toplum yaşamı içerisinde sanatçılara yol gösterme ve biçimlendirme ile birlikte her bir bireye de duygu ve düşüncelerini ifade etme yeteneği kazandırması, sözcük dağarcığını zenginleştirilmesi gibi özelliklerine pek değinilmemiştir. Sanatçının yaşadığı çevresi ile arasında bir alışverişten söz etmek

mümkündür. Bir takım hususlar bakımından sanatçı çevresi ve döneminin ötesindedir. Fakat ancak böyle bir sanatçının eserini ortaya koyabilmesi ve onu kavrayabilen bir çevre içinde mümkün olur. Âşık Edebiyatı bu açıdan ilgi çekicidir” (Günay, 1993, s. 23).

Bazı nedenlerle anavatanlarından göç ederek Anadolu’ya gelen Türkler, beraberinde anavatanları olan Orta Asya’dan, sanat kültürlerini ve müzik aletlerini de getirmişlerdir. Türkler, Anadolu coğrafyasında kendi kültürlerini devam ettirmekle birlikte, daha önceleri hiç bilmedikleri medeniyetlerin yaşadığı yeni vatan edindikleri bu toprakların da kültürel değerleriyle bir kültür etkileşimi yaşayarak, müzik kültüründe yeni bir sentez ortaya çıkarmaya başlamışlardır.

“Âşık şiiri ile XVI. yüzyıldan itibaren gerek biçim ve gerekse içerik bakımından kendine has edebî kimliğini kazanmaya başlayıp günümüze kadar Anadolu’da varlığını sürdüren, saz şairlerine mahsus şiirleri anlıyoruz. Âşık tarzı, yalnız belli bir zümreye ait edebiyatı değil, birbirinden farklı çevrelere ve meslek mensuplarına, düşünce seviyeleri birbirinden çok farklı insanlara hitap eden müşterek bir edebiyattır” (Köprülü, 1962, s. 43-44, Akt: Emeksiz, 2008, s. 1960).

Âşık edebiyatındaki tarihsel gelişim evrelerini, Dilaver Düzgün şu şekilde anlatmıştır;

“Âşık edebiyatının tarihsel seyrini ve her çağın dikkat çeken yanını şöylece özetlemek mümkündür: 15.yüzyıl, bir hazırlık dönemidir. Âşık tarzının başlangıç çağı olan 16.yüzyılda ilk örneklerin ortaya konulduğu görülür. Gelişme ve olgunlaşmanın gerçekleştiği 17.yüzyıldan sonra arayış ve asıl âşık tarzından uzaklaşmanın sonucu olarak güçlü temsilcilerin yetişmediği 18.yüzyıl gelir. Yeniden canlanma ve toparlanmanın yaşandığı 19.yüzyılı teknolojik gelişmelerin etkisiyle geleneği elektronik ortama kaydığı 20.yüzyıl takip eder.” (Düzgün, 2004, s. 186-187).

1.4.Âşık Müziği

“Sözlü kültürün hafızalarda kalmasını ve yayılmasını sağlayan en önemli etken müziktir. Çok eskiden beri Türklerde kam, baksı, ozanlar şiirlerini kopuz eşliğinde seslendirirken, bu durum dinleyicilerin, seslendirme esnasında canlı tutulmasını, söylenenlerin etkili olmasını sağlaması açısından önemliydi” (Azar, 2007, s. 130).

“GTHM, yaratıcıları bilinmeyen (anonim) ve yaratıcıları bilinen, olmak üzere iki bölüm altında toplanacak olursa, “âşık müziği” yaratıcısı ya da söyleyeni belli halk müziği grubuna girer. Âşık müziği, ozan saz şairi, halk şairi veya âşık dediğimiz kişiler tarafından üretilen ve onların adını veya mahlasını üzerinde taşıyan eserlerin saz eşliğinde irticalen (doğaçtan) çalınıp söylenmesiyle meydana gelen müziktir” (Emnalar, 1998, s. 219).

Âşıkların hem saz çalıp hem de şiir söyleyenine “saz şairi” de denir. Âşıklar aynı zamanda birer gezgindir. Gittikleri her bir yerde karşılaştıkları doğa ve tabiat güzelliklerine, gönüllerinden kopan duygularını şiirleriyle dile getirirler. Ve gittikleri yerlerde karşılaştıkları toplumların hüznelerini, sevinçlerini ve dertlerini sazı ve sözüyle dillendirerek, bir yerde o toplumların duygularının tercümanı olmuşlardır.

Âşık müziği, Cumhuriyet sonrasında ilk olarak kayıt cihazlarıyla tespit edilmeye başlanmıştır. Öncelikle 1926-1929 yılları arasında Darül-Elhan (İstanbul Belediye Konservatuarı) daha sonra da Ankara Devlet Konservatuarı adına Anadolu'nun çeşitli yörelerinde derleme gezileri yapılmış ve birçok âşığımızın ve mahalli sanatçımızın sesinden tespit edilen destanlar, koşmalar, deyişler ve türküler derlenmiştir.

Nida Tüfekçi âşık müziğine dair gözlemlerini şu şekilde aktarıyor:

“Ömrüm Halk Musikisi içinde geçti. Bir radyo sanatçısı ve TRT’de çeşitli kademelerde bulunmuş müzik yöneticisi olmanın verdiği avantaj ile Türkiye’deki bütün âşıkları yakından tanımak, onlarla sohbet etmek, aynı meclislerde saz çalmak, türkü söylemek imkânları ile birlikte, bazı incelemeler yapmakta kısmet oldu. Zaman zaman atışma yaptırıldım. Zaman zaman konu ve ayak vererek deyişler söyleyip tespit ettim. 1976 yılı kışında, Ankara’da Karşı âşıklardan Çobanoğlu, Şeref Taşhova ve Rüstem Alyansoğlu ile bir mecliste, âşıkların saz çalmadan müziksiz, düz atışma yapıp yapamayacaklarını istedim. Gördüm ki; o, çeşmeden su akıtır gibi şiir söyleyip saatlerce atışan âşıklar, suyu kısılmış değirmen gibi, üretkenliklerinden çok şey kaybediyorlar. Atışmada, şiir söylemede zorlanıyorlar.” (Tüfekçi, 1983, s. 330)

1.5.Alevi Bektaşî Kültüründe Âşık Müziği

Alevi-Bektaşî kültüründe müzik dinsel ve inançsal bir olgudur. Bu kültürde Tanrı’ya yakarışı ifade ve ibadet ederken müzik bir aracı olarak kullanılır. Tasavvufî müziğin mistik etkisiyle bazı ibadet ve inançsal ritüelleri yerine getirirler.

Dört Kapı, Kırk Makam (1.Şeriat kapısı, 2.Tarikat kapısı, 3. Marifet kapısı, 4. Hakikat kapısı ve İnsan-Kâmil), Alevi-Bektaşî tasavvufunda, nefsin kötülüklerden kurtulması, bir tarikat ehli olunması, kural ve kaidelere uyulması, birçok sınavdan geçerek Tanrı’da var olunması olgusudur (Erdoğan, 2012, s. 21).

“Alevi-Bektaşî erkânında müziğin işlevsel kullanımına dair önemli bir nokta daha vardır. Alevi-Bektaşî kültüründeki dinsel törenlerin müzikal içeriği ile yarı dinsel törenlerin içeriği ayrı ayrı belirlenmiştir. Görgü Cemi, İkrar Cemi veya Musahip Cemi gibi adlarla anılan törenler tümüyle dinsel niteliklidir. 12 hizmetin tamamının yapıldığı bu ayinler dedeler, babalar tarafından yönetilir. Bu ritüellere gülbank çekilerek başlanır ve düvaz-ı imamlar okunur. Hizmetlerin görülmesi sırasındaki boşluklarda dedenin işareti ile zakirler, *içeri havaları* olarak belirlenmiş deyişleri okurlar. İçeri havalarını oluşturan deyişler kutsal kimliğe sahiptir. Pir Sultan Abdal, Virani, Şah Hatayi, Teslim Abdal gibi âşıklara ait olan bu eserlerin melodik örgüleri mistik karakterlidir ve islediği konular arasında Allah, Muhammed, Ali üçlüsü; Alevi-Bektaşî erkânı ve Kırklar söylencesi yer alır. İçeri havaları cem dışındaki ortamlarda veya halka açık yerlerde pek icra edilmez” (Keleş, 2008, s. 122).

“Muhabbet veya Muhabbet Cemi gibi adlarla anılan yarı dinsel ritüeller ise dikme dedeler tarafından yürütülür ve çoğu kez üç deyişle açılır. Bazı yörelerde yaşlı, genç, çocuk herkesin katılabildiği bu muhabbetler eğitici bir işleve sahiptir. Karşılıklı sohbetle ve çok sayıda deyişin icra edilmesiyle geçer. *Dışarı havaları* denilen bu deyişlerin melodileri ise daha dünyevi duygular içerir” (Keleş, 2008, s. 123).

“Bu deyişler, doğruluğu, dürüstlüğü, iyi huyu, güzel ahlakı konu edinebileceği gibi, didaktik bir üslup da taşıyabilir. Bazen yol kurallarını anlatan, din ulularını öven, Allah, Muhammed, Ali üçlemesiyle (Teslis) bezeli deyişler bu toplantılarda söylenmektedir” (Duygulu, 1997, s. 20)

“Aleviliği kültürel ve sanatsal olarak besleyen, diri tutan ve XXI. asra taşıyan üç temel araç vardır. Bunlar şiir, saz ve semah (söz-saz-semah)’tır. Bu üçünün sadece düşünceyi değil, insanın ruhunu da sardığı için çok güçlü bir sürükleyiciliği vardır. Bu sürükleyiciliğin Alevilik’teki tanımını “ummana dalmak”tır. Aynı şekilde söz-saz-semah birleşiminin içeriğinde sömürü, baskı, zulüm kınanıp lanetlenirken, halk arasında sevgiyi, saygıyı, dostluğu, güçlendiren iç eğitim de vardır” (Algül, 1996, s. 39, Akt: Durmaz, 2013, s. 11).

Hacı Bektâş Veli, Abdal Musa, Pir Sultan Abdal, Hüseyin, Kul Himmet, Teslim Abdal, Şah Hatayi, Virâni, Yemîni ve Nesîmi, Alevi- Bektâşi edebiyatı kültürünü oluşturan temel yapı taşlarından bazılarıdır.

Alevi-Bektâşi müziği kendi içerisinde *deyiş*, *nefes*, *düvaz*, *semah*, *miraçlama*, *tevhid*, *devriye*, *mersiye* (*ağıt*) gibi türlere ayrılmaktadır.

1.5.1.Deyiş

“Geleneksel Alevi-Bektâşi toplumunda “yol”u, “yol” ulularını anlatan şiirlere ayet; bu ayetlerin belli bir ezgi ile okunmasına ise “deyiş” denir” (İpek, 2010, s. 421, Akt: Durmaz, 2013, s. 13).

Deyişlerde en önemli husus, bir müzik cümlesinin, en kısa biçimde anlatılarak ufak farklılıklarla tekrarlanmasıdır (Yöre, 2011, s. 222).

“Alevî-Bektaşî müzik türleri içinde ayrı bir öneme sahip bulunan *deyişleri* söyleyiş biçimi bakımından şu iki tür içinde irdeleyebiliriz:

- Melodisi aynı sözleri farklı *deyişler*
- Melodisi farklı sözleri aynı *deyişler*

Alevî-Bektaşî geleneğinde çok belirgin olan bu özellik, köklerini halk kültürü ürünlerinden almıştır” (Duygulu, 1997, s. 13).

“Hiç kuşkusuz *deyişlerin* içerdiği konular Alevî-Bektaşî yolu ve bu yolun getirdiği inanç ve kültür etrafında oluşmuş ve gelişmiştir. *Deyişler* de yer alan sembollerin açıklanması Alevîler tarafından çeşitli biçimlerde yapılmaktadır. Mizah, nükte, sır vd. motifleri içeren Alevî-Bektaşî *deyişlerinin* açıklanması çoğu kez kişisel yorumlarla farklılık göstermektedir” (Duygulu, 1997, s. 46).

“*Deyişler* de işlenen ve dinî konuları içeren temalar şu şekilde sıralanabilir:

- Allah, Hz. Muhammed (s.a.v.) ve Hz. Ali sevgisi ve bu sevgiyle birlikte verilen birlik mesajları. Bu üçleme Hristiyanlıkta var olan (teslis) inancına benzerlik göstermektedir.

- Hz. Ali sevgisi. Burada daha ziyade Hz. Ali'ye olan bağlılık, sevgi ön planda tutulurken; Hz. Ali'nin kahramanlıkları, peygamber efendimize olan bağlılığı, üstün kişiliği, kahramanlıkları verilmektedir. Ayrıca Hz. Ali'nin turna kuşuna benzetilmesi de sıklıkla kullanılan konular arasında bulunmaktadır.
- Alevî-Bektaşî *deyişlerinde* yine oldukça sık olarak Ehl-i Beyt sevgisi işlenen içeriklerde kullanılmaktadır.
- Yine deyişler de sıklıkla gelmiş geçmiş peygamberler, erenler, pirlar, evliyalar ve Allah dostlarının ve ailelerinin başından geçen olayların anlatıldığı eserler bulunmaktadır.
- Hacı Bektaş-ı Veli'ye olan sevgisi de yine işlenen konular arasında yer almaktadır” (Kova, 2014, s. 10-11).

Alevî-Bektaşî deyişlerinin içeriğini nasihat ve sevgi oluşturmaktadır. Bu yönüyle deyişler, toplumdaki uyumlu bir şekilde ve huzurlu yaşama, toplumsal problemlere temas ve içsel zekânın gelişimi alanlarına bir mesaj niteliğindedir.

1.5.2.Nefes

“Bektâşi’lerin tekke edebiyatı çok zengindir. Şiirlerine nefes denir, öz Türkçedir” (Sümer, 1970, s. 31, Akt: Durmaz, 2013, s. 13). “Bektâşi tarikatında nefes, ilahi’ye genel olarak verilen bir addır” (Emnalar, 1998, s. 193). “Alevi-Bektâşi inanç ve felsefesi bu şiirlerde anlatılır” (İpek, 2010, s. 421, Akt: Durmaz, 2013, s. 13). “Hecenin 7-8-11’lik ölçüsüyle söylenen ve aruzla yazılmış nefesler de vardır” (Emnalar, 1998, s. 193). “Genellikle halk müziğinin etkisinde kalmış ve küçük usullerle bestelenmişlerdir” (Turabi III/2010, s. 263, Akt: Durmaz, 2013, s. 13).

1.5.3.Düvaz

“Düvaz-ı imam (düvaz) adı verilen şiir, deyişler Hz. Ali, Hz. Hasan, Hz. Hüseyin ve diğer imamlara duyulan saygıyı, sevgiyi ve bağlılığı anlatır. Adından da anlaşılacağı gibi “imamlar duası” anlamındadır” (İpek, 2010, s. 320, Akt: Durmaz, 2013, s. 14).

“Düvaz-ı imamlar Alevi-Bektâşi geleneğinde, inancında imam Ali'den, imam Muhammed Mehdi'ye kadar olan 12 imamların isimlerinin geçtiği deyişlerdir, nefeslerdir. Edebi yönü çok güçlü, ölçülü ve kafiyelidirler.” (Dertli Divani, kişisel görüşme, Akt: Durmaz, 2013, s. 14).

1.5.4.Semah

““*Semah*” sözü, Arapça “*Semâ*” kelimesinden gelmez. “*Semâ*” kelimesi, “*sm*” kökünden “*sam*”, “*sem*”, “*sim*” gibi mastar olup; “iştirmek, güzel ve iyi şöhreti, anlayışı duymak; dinleme, kulak verme, gök, gökyüzü, anlamlarına gelir. Ayrıca, “*sem*” kökünden gelen “*semî*”, Allah’ın adlarından olup, işiten, işitme kuvveti olan anlamındadır” (Tamay, 2009, s. 87, Akt: Kova, 2014, s. 100).

“*Sema-Semah*; Gizemcilik (tasavvuf) felsefesine bağlı topluca oynanan oyunların tümüne sema adı verilmektedir. *Sema* sözcüğü çeşitli yörelere göre değişik söylenişlerde görülür. Örneğin: *Sema, Semâ, Semah, Samah, Zamah, Zemah, Sime, Simâ, Sama, Zimah, Zamâh, Sima* gibi” (Demirsipahi, 1975, s. 325, Akt: Kova, 2014, s. 100).

“Daha önce de dikkat çekildiği gibi semah geleneğinin köken olarak Şamanlık ritüelleri ile ilgisi hissedilebilmektedir” (Turan, 2010, s. 153-162, Akt: Güray, 2012, s. 132).

Alevî-Bektâşi kültüründe bağlamaya “Telli Kur’ân” denilerek kutsallık adledilmesinin kaynağında eski Türk gelenekleri ile eski Anadolu İnanç Gelenekleri’nin olması olasıdır (Güray, 2010, s. 132). “Bu yüzden, İslâm dönemindeki semah algısında İslâm dönemi öncesindeki Türk geleneklerinin etkileri hissedilebilmekte, hatta İslâm dönemi mitolojisinde bu etkiye dair simgelere rastlanabilmektedir” (Birdoğan, Akt: Güray, 2010, s. 132).

“Anadolu Alevilerinin dinsel törenleri olan cemlerdeki oniki hizmetten biri olan semah, inanca göre ilk olarak Kırklar Cemi adı verilen ve günün birinde dünyayı düzleteceklerine inanılan, aralarında Hz. Muhammed ile birlikte Hz. Ali ve Hz. Fatma’nın da bulunduğu kırk kişinin gizli toplantısında yapılmıştır. Semaha bu olayın kaynaklık etmiş olduğu görüşü yanında bir kültür ve yaşama biçimi olarak tanımlanan Anadolu Aleviliğinin, bünyesinde barındırdığı her değer belli bir birikimin sonucu olduğu da göz önünde bulundurulmalıdır. Tarihsel süreçte, dinsel törenlerde yapılan raks, Şamanizm’den Anadolu Aleviliğine uzayan çizgide varlığını korumuştur” (Er, 1998, s. 102).

“Temel ögesi, *Andante/Moderato-Allegretto-Allegro* hızlarını içeren üç bölümden oluşmasıdır. Bu bölümlere *ağırlama-yeldirme-şahlama* denilir.”” (Demirsipahi, s. 328, Akt: Akdoğu, 2003, s. 268). “Bu bölümler, bazen, yalnızca *Andante/Moderato-Allegro*, yani *ağırlama-yeldirme* bölümlerinden de oluşabilir. Hız değişimiyle ilgili bu ögenin yanında, sözlerin Alevi-Bektâşi inancını ve değer yargılarını içermesi, türü belirleyen sözel ögedir” (Akdoğu, 2003, s. 268).

Semahlar iki kategoride ele alınabilirler. Bunlar;

- “Usûl” değişimli semah (Doğu semahları)

- “Karar perdesi” değişimli semah (Batı semahları) (Öztürk, 2005, s. 10).

1.5.5.Miraçlama

Hz. Muhammed (s.a.v.)’in göğe yükselmesi olan Mî’rac’ı anlatan, mesnevi, gazel ve kaside biçiminde yazılmış eserlerdir.

1.5.6.Tevhid

Allah’ın varlığına ve birliğine inanmak anlamına gelen “*tevhid*”, Alevî-Bektaşî kültüründe, müzikal yapıdan daha çok edebi yapının ön plana çıkarıldığı bir form türüdür.

1.5.7.Devriye

“Devriyeler, Bektâşilik inanışındaki ruhun ölümsüzlüğünü ve dönüşümünü anlatan şiirlerdir. Konusu gereği yaratılıştan bugüne kadar ruhların geçirdiği evreler anlatılırken peygamberlerin, pirlerin, velilerin öğretilerine ve yaşamlarına ait bilgilere de yer verilmektedir” (Gürzoğlu, 2011, s. 144, Akt: Durmaz, 2013, s. 18). “Ali Özsoy Dede Alevilikte cennet ve cehennem kavramlarının olmadığını, insan ruhunun sürekli bir devir içerisinde olduğunu belirtmektedir” (Yıldırım ve Yürükoğlu, 1991, s. 28, Akt: Durmaz, 2013, s. 18). “Bu devirde Alevilikte dünyada cenneti yaşamak ve kâmil insan olana kadar dünyaya gelip gidip (devriye ederek), yaratana bütünleşerek hakkın varlığına kavuşmak vardır” (İpek, 2010, s. 254, Akt: Durmaz, 2013, s. 18).

1.5.8.Mersiye (Ağıt)

Gerçekleşen ölüm neticesinde oluşan üzüntüyü ifade etmek için yazılan ve Türk, Arap ve Fars edebiyatlarında görülen şiir türüne *mersiye* denir (Yılmaz, 2006, s. 8).

Mersiyeler doğaçlama ve usulsüz seslendirilir. Türk edebiyatı ve Türk müziğindeki karşılığı ağıttır.

1.6.Âşık Daimi’nin Hayatı

“Âşık Dâimi’nin asıl adı İsmail Aydın’dır. İsmail Aydın, Erzincan’ın önceleri Tercan, sonra Çayırılı ilçesine bağlı Kara Hüseyin köyünde yetişmiştir. Ailesi Cumhuriyet’ten hemen sonra Kangal’ın Ali Bey köyünden İstanbul’a göç etmiştir. İsmail Aydın, 1932 yılında İstanbul’da dünyaya gelmiştir. Dört-beş yaşlarındayken ailesi önce Tercan’a, sonra Kangal’a İkinci Dünya Savaşı sırasında ise tekrar Tercan’a göç eder” (Orhan, 1999, s. 7).

İsmail Aydın'ın babası Musa Dede, annesi Selvi Ana'dır. Babası Oniki İmamlar'dan, İmam Rıza soyundandır. İsmail Aydın ilk derslerini yedi yaşında, saz ustası olan dedesinden almış ve kısa sürede ustalашmıştır. Bir gece rüyasında Pir elinden bade (bazı eserlerinde bade, bazı eserlerinde dolu içtiğini söylüyor.) içirilerek kendisine bundan sonra adının “**Âşık Dâimî**” olduğu ve Alevi Yedi Ulu Ozan kervanına katıldığı söylenir (Orhan, 1999, s. 7).

“Peki, ne demektir Dâimî? Sözlükteki tanıma göre Dâimî “sürekli, aralıksız, kesintisiz, her an” anlamına gelmektedir. Ama Batnilikte bu sözcük çok farklı bir anlam kazanmaktadır. Batını terminolojide Dai (yol gösterici, öğretici, eğitici, düşünceyi, öğretiyi yayıcı vb.) anlamına gelmektedir. Kanımca İsmail Aydın, bu anlamıyla (yani Batını anlamıyla) Dâimî mahlasını kendine uygun görmüştür. Dâimî Alevilik-Bektaşılık konusunda yeterli bilgiye, donanıma sahip olduğunu görmüş ve bu bilgiyi, öğretiyi başkalarına da yaymak düşüncesiyle, kendisini görevli kılmış, görev yüklenici, düşünceyi yayıcı anlamında Dâimî mahlasını almıştır diye düşünüyorum. Bu bir olasılıktır” (Zaman, 2008, s. 12).

“Âşık Dâimî kendi özüyle dolduktan ve gerekli birikimi sağladıktan sonra art arda birçok deyiş, türkü, ağıt, mersiye, düvaze vb. gibi eserler üretir. Özellikle “Batını ve Tasavvufi” konularını işleyen şiirler üretir” (Zaman, 2008, s. 14).

Âşık Dâimî'nin ilk eseri 1948 yılında yazdığı “*Bir seher vaktinde indim bağlara*” isimli eserdir.

Âşık Veysel, Âşık Ali İzzet, Âşık Dursun Cevlani, Âşık Davut Sulari gibi ozanlarla bir araya gelerek onlarla beraber halk konserleri düzenlerdi (Orhan, 1999, s. 7).

Saz ustası olan dedelerinden bağlama çalmasını ve geleneği öğrenen Âşık Dâimî'nin asıl ustası Âşık Davut Sulari'dir. On yaşından itibaren Âşık Davut Sulari'nin yanında kendisini yetiştirerek âşıklık geleneği, saz ve söz bakımından olgunlaşmıştır.

“Mahzuni Şerif, Muhlis Akarsu, Dâimî, Beyhani, Serdari, Celali gibi sanatçılar Sulari'den etkilenen halk ozanlarıdır” (Arvas, 2015, s. 202).

“İstanbul'un almasının 500. Yılında 1953 Behçet Kemal Çağlar ile İstanbul radyosunda ilk radyo programını yapar. Dâimî o sırada yirmi yaşındadır. Dâimî, çocuklarının eğitimine çok önem verdiği için asker dönüşü Erzincan'a yerleşir. Çünkü ikamet ettiği köyde okul yoktur. Erzincan'da iki yıl kaldıktan sonra çok sevdiği ve doğduğu il olan İstanbul'a göç eder. Uzun yıllar İstanbul radyosunda sözleşmeli sanatçı olarak görev yapar. Ayrıca bir bağlama öğretim evi açarak çok sayıda öğrenci yetiştirir” (Orhan, 1999, s. 8).

Âşık Dâimî, Alevi – Bektaşî kültürünün bir ferdi olmasına karşın eserlerini icra ederken, genellikle bağlamasını bozuk düzen, başka bir deyişle kara düzen akordu ile çalardı. Oysaki bağlama düzeni ile çalım geleneği, Alevi – Bektaşî kültürünün bir parçası olarak bilinmektedir. Oluşan bu algı ile ilgili durumu, Erdal Erzincan yapmış olduğu bir söyleşide şöyle açıklıyor:

“Sorun sap değil tekeden kaynaklanıyor. Eski sazların teknesi büyük ve uzun olur, sapın başlangıç noktası anlaşılmaz, bazı perdeler kamışla gövde üstüne işlenmiştir. Zamanla yapım tekniği değişmiş, sapla tekne ayrılmış. Akord sorunu nedeniyle ustalar iki seçenekle karşı karşıya kalmış: Ya tekne küçülecek, sap korunacak ya da tekne büyüklüğü korunup sap kısılacak. Tekne büyüklüğü ses hacmini genişlettiği için aynen korunmuş. Sap kısalmış. 1978’den itibaren bu tür bağlamalar üretilmeye başlanmış. Şehirde tamburdan etkilenip sapı uzatma girişimleri olmuş. Standart bağlama düzeninin dışına çıkılıp, bozuk düzen kullanılmaya başlanmış. Teller değiştirilmiş, tezene kullanılmaya başlanmış. Kimileri bağlama düzeninin Alevi geleneği olduğunu söyler, yanlıştır; çünkü Muharrem Ertaş’ta bu sistemde çalardı. “Bu kopuz düzenidir, böyle çalınır” derdi...” (muziksoylesileri.net).

Âşık Dâimî, köy hayatıyla iç içe olduğu zamanlarda tasavvufi eserler ortaya çıkarmıştır. Şehirde yaşadığı dönemlerde ise karşılaştığı sosyal ve toplumsal olaylardan etkilenecek toplumsal içerikli eserler yazmıştır (Orhan, 1999, s. 8).

“Dâimî’nin şiirlerinde, Türk Halk Edebiyatında geçmişten bugüne geleneksel olarak kullanılan kalıpları kullanmıştır. Halk ozanlarının çoğunun şiirleri hece ölçülü ve uyaklıdır. Türk dilinin yapısı, şiirde uyak kullanılmasına elverişlidir. Türkçe yazıldığı gibi okunan bir dildir. Hemen her cümlesi bir sesli harfi içerir. Halk ozanları Türkçe’nin bu epistemolojik yapısını fark etmişlerdir. Uyak sonucunda birbirine yakın ses benzeşmeleri dolayısıyla, sözcüklerin insanların belleğinde kolayca kalması bu yapıyı (uyağı) halk ozanlarının vazgeçilmezi kılmıştır. Günümüzde de bu anlayış halk ozanları tarafından ustalıkla kullanılmaktadır. Dâimî’nin şiirlerinde hem tam uyak, hem yarım uyak ve hem de redif vardır” (Zaman, 2008, s. 166).

“Âşık Dâimî de diğer halk ozanları gibi şiirlerini genellikle hece ölçüsüyle yazmıştır. Şiirlerini dörtlükler biçiminde yazmış olan Dâimî, şiirlerinde genellikle “koşma” ya da “semai” türünü kullanmıştır. Dâimî şiirlerinin çoğunu 11’li (4+4+3 veya 6+5); ya da 8’li (4+4 ve 5+3) kalıplarıyla yazmıştır. Çok az da olsa 7’li kalıpta yazdığı şiirlerde bulunur” (Zaman, 2008, s. 166-167).

Nida Tüfekçi, radyo çalışmaları esnasındaki, Âşık Dâimî ile olan bir anısını şöyle aktarıyor;

“Durnalar Semahı 1940’larda Zile’den derlenmiş olup şu sözlerle söyleniyordu:

Hatırına düşmez sormaz halimden

Kirpikleri siyah kalem kaşlı yar

Erzincanlı Âşık Daimi özel arşivimize, İlhami mahlası ile okuduğu düvazda, aynı ezgiyi kullandı. Onun da ilk kıtası şöyle:

İki durnam gelir başı çiğalı

Birisi Muhammed ol din serveri

Birisi Hayberi titreten Ali

Eğlen durnam eğlen Ali’ misin sen

Yoksa Hacı Bektaş Veli’ misin sen

Çalışmalarımız ilerledikçe, âşıktan Erzincan Semahı’nı da çalıp söylemesini istedim. Dediğimi yerine getirdi. Özel arşivim için kaydettim. Semah 2+2+3+2=9 zamanlı olarak başladı. Sonra, üç yer değiştirdi ve 2+3+2+2=9 şekline dönüştü. Yürütme kısmı ise 10/16’lık oldu. En sonunda tekrar ve başladığı ağırlıkta giriş melodisini çalarak semahı bitirdi.

Bu olaydan yıllarca önce Divrikli sanatçı Mahmut Erdal’dan bir semah derlemiştim.

Gine dertli dertli iniliyorsun
Sarı durnam sinen yaralandı mı
Hiç el değmeden de iniliyorsun
Sarı durnam sinen yaralandı mı

sözleri ile başlıyordu. Âşık Dâimî'nin çalıp söylediği Erzincan Semahı ile (1. ve 2. kısımları) aynı ritmik ve ezgisel yapıdaydı. Dikkat çeken bu benzeyiş üzerine, Daimi'ye bazı sorular yönelttim. Aynen alıyorum;

__ Âşık bu semahta söylediğin şiirler kimden?

__ Benim deyişlerim. Şah beyiti söylemedim ki, söz olmasın diye.

__ Peki bu semahı eski ozanlardan birinin deyişi ile de söyleyebilir misin?

__ Tabi... şeyde söylenebilir.

Gönül ne gezersin seyran yerinde

Âlemde her şeyin var olmayınca

__ Hatayi'den söylenebilir. Genç Abdal'dan söylenebilir. Şartlı değildir.

Ezgi ve usûl önemlidir.

Âşığım kendi deyişi ile başladığı semahın yürütme bölümündeki sözleri Dedemoğlu'ndan okundu.

Bugün ben pirimi gördüm

Gelir salını salını

Selâmına karşı durdum

Bağrım delini delini

Semahın notası çok uzun olduğu için burada tamamını yazamıyorum.” (Tüfekçi, 1983, s. 337-338).

17.04.1983 tarihinde hayatını kaybeden Âşık Dâimî'nin kabri, İstanbul Karaca Ahmet Türbesi yanındadır (Orhan, 1999, s. 9).

Aslında bine yakın eser yazmış olan Âşık Dâimî, 12 Eylül 1980 askeri darbe döneminde gördüğü baskılar neticesinde eserlerinin bir kısmını yakmıştır. Dâimî, eserlerini radyo programları, plak, kaset ve konserler aracılığıyla halka duyurmuştur. Kendi eserleri ile birlikte, kendinden önce yaşamış ozanların eserlerini de besteleyerek halka sunmuştur. Dâimî, “Yirminci Yüzyılın Pir Sultanı”, “Dâimî Baba”, “İsmail Aydın”, “İsmail Dâimî” ve “Âşık Dâimî” gibi isimlerle tanınır (Orhan, 1999, s. 9).

1.7.İlgili Yayınlar

Bu bölümde araştırmanın konusu ile ilgili olduğu düşünülen yayınlarla ilgili bilgilere yer verilmiştir.

Aynı zamanda Âşık Dâimî'nin kızı olan Yedigâr Aydın Orhan'ın 1999 yılında “Âşık Dâimî; Hayatı ve Eserleri” isimli kitabı yayınlanmıştır. Yayınlanan bu kitabın içeriğini, Âşık Dâimî' hayatı, âşıklık geleneği içerisinde geçirdiği süreç ve şiirleri oluşturmaktadır.

Süleyman Zaman'ın 2008 yılında "Derinliklerin Ozanı Âşık Dâimî; Yaşamı, Felsefesi ve Şiirleri" isimli kitabı yayınlanmıştır. Süleyman zaman bu çalışmasında, Âşık Dâimî'nin hayatının ve bazı şiirlerinin yanı sıra şiirlerini yazmada kendine ilham kaynağı olan yaşam felsefesi ve olaylara bakış açısını ele almıştır. Bir taraftan Âşık Dâimî'nin tasavvufi yönü ve bu manadaki şiirleri konu edilirken bir taraftan da toplumsal olaylarla ilgili yazdığı şiirler konu edilmiştir.

Bizim yapmış olduğumuz bu çalışmada ise, yukarıda belirttiğimiz çalışmalarda ve herhangi bir çalışmada Âşık Dâimî'nin eserlerinin müzikal açıdan incelenmediği tespit edilerek, onlardan farklı olarak, Türk halk müziğimizin önemli kaynak kişilerinden birisi olan Âşık Dâimî'nin TRT repertuarında bulunan 22 türküsünün müzikal açıdan analizi yapılmıştır.

1.8.Problem Cümlesi

Türk halk müziğinin önemli kaynak kişilerinden biri olan Âşık Dâimî'nin eserleri, felsefesi ve sanatçı kişiliğinin bilimsel açıdan incelenip, ulusal ve uluslararası düzeyde yeterince değerlendirilmemiş olduğu düşünülmektedir.

1.9.Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı; Âşık Dâimî türkülerinin Türk halk müziği içinde diğer türkülerle benzerlik ve farklılıklarının, diğer bir deyişle form, ölçü, makâm ve felsefi açıdan karakteristiğinin neler olduğunu araştırmaktır.

1.10.Araştırmanın Önemi

Türk halk müziğinin genel karakteristiğinin bilimsel tespitinde ona kaynak teşkil eden değerlerin ayrı ayrı tahlili, kendine özgü türün karakteristiğinin belirlenmesinde önem arz etmektedir.

1.11.Varsayımlar (Sayılımlar)

Bu araştırmada, TRT repertuarından alınarak incelenen eserlerin notalarının, doğru bir şekilde notaya alındığı varsayılmaktadır.

1.12.Sınırlılıklar

Bu araştırma; TRT repertuarındaki Âşık Dâimî'ye ait, notaya alınmış 22 adet Türk halk müziği eseri ile sınırlıdır.

2. YÖNTEM

2.1.Araştırmanın Modeli

Bu araştırmada; betimsel bir araştırmadır. Ve literatür taraması yöntemi ile yapılmıştır.

2.2.Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini TRT repertuarındaki Âşık Dâimî türküleri oluşturmaktadır. Araştırmanın evreni araştırmaya izin verecek kadar küçük olduğu için örneklem kullanılmamıştır.

2.3.Veriler ve Toplanması

Araştırmada, TRT repertuarındaki Türk halk müziği eserleri içerisinden Âşık Dâimî'ye ait 22 adet eserin notasına ulaşılmıştır.

2.4.Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması

Araştırma esnasında notlarına ulaşılan Âşık Dâimî'ye ait 22 adet Türk halk müziği eserinin notaları incelenmiş olup, dizi, seyir, ölçü ve makâmsal yapıları ile ilgili tespitte bulunulmaya çalışılmıştır.

3. BULGULAR ve YORUM

3.1. Seherde Bir Bağa Girdim

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR No : 13
İNCELEME TARİHİ : 7. 6. 1970
2. İNCELEME TARİHİ : 1990
YÖRE
ERZİNCAN / Tercan
KAYNAK KİŞİ
Âşık İSMAIL DAİMİ
SÜRE : ♩ = 104

DERLEYEN
NİDA TÜFEKÇİ

DERLEME TARİHİ
13. 10. 1969
NOTALAYAN
NİDA TÜFEKÇİ

SEHERDE BİR BAĞA GİRDİM

(SAZ - - - - -)

SE HER DE BİR BA ĞA GİR DİM
BA ĞIN KA PU SU NU AÇ DİM
SE HE RİN BÜL BÜ LÜ ÖT DÜ

SE HER DE BİR BA ĞA GİR DİM
BA ĞIN KA PU SU NU AÇ DİM
SE HE RİN BÜL BÜ LÜ ÖT DÜ

-2-
SEHERDE BİR BAĞA GİRDİM

NE BAĞ DUY DU NE BAĞ BAN CI
SA YIN KI CEN NE TE DÜŞ DÜM
ÖT DÜ DE MU RA DA YET Dİ

EL SUN DUM GÜL LE RİN DER DIM
YÁ RÍ LE TEN HA BU LUŞ TUM
TES LİM AB DAL YÜ KÜN TUT DU

NE BAĞ DUY DU NE BAĞ BAN CI
NE BAĞ DUY DU NE BAĞ BAN CI
NE BAĞ DUY DU NE BAĞ BAN CI

NE BAĞ DUY DU NE BAĞ BAN CI
NE BAĞ DUY DU NE BAĞ BAN CI
NE BAĞ DUY DU NE BAĞ BAN CI

ŞENÇETKİ

SEHERDE BİR BAĞA GİRDİM
NE BAĞ DUYDU NE BAĞBANCİ
EL SUNDUM GÜLLERİN DİRDİM
NE BAĞ DUYDU NE BAĞBANCİ

BAĞIN KAPUSUNU AÇDIM
SAYIN KI CENNETE DÜŞTÜM
YÁR İLE TENHA BULUŞTUM
NE BAĞ DUYDU NE BAĞBANCİ

SEHERİN BÜLBÜLÜ ÖTTÜ
ÖTTÜ DE MURADA YETTİ
TESLİM ABDAL YÜKÜN TUTTU
NE BAĞ DUYDU NE BAĞBANCİ

Not : Türkü boğmal olarak tarama tezene ile özel bir biçimde çalınır.

BAĞBANCİ : Bağcı

Karar Perdesi: Dügâh

Ölçü: Eser 2/4'lük ölçü yapısına sahiptir.

Ses Sahası: Eserde en pesten en tize 8 perde kullanılmıştır.



Şekil 1. "Şerhede Bir Bağa Girdim" İsimli Eserde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Seyri: İnici – çıkıcı

Seyir: Eser saz bölümüyle başlamaktadır. Si bemol 2 perdesiyle başlayan bu bölümde; çıkıcı bir hareketler gelinen Nevâ perdesinin ardından Çargâh perdesinin vurgulanmasıyla devam eden inici bir hareketle Rast perdesindeki yarım kalış etkisinin peşinden buraya kadarki seyrin aynısı gösterilerek Dügâh perdesinde karara varılmıştır. Çargâh perdesiyle başlayıp sekvenslerle devam eden ve Hüseyini perdesine yapılan dokunuşun ardından gerçekleştirilen inici hareketle yine sekvenslerle Dügâh perdesine ulaşıp saz bölümünün başlangıç seyrinin tekrar edilmesi ile saz bölümü Dügâh perdesinde tam karara vardırılmıştır.

Söz bölümü ise; Dügâh perdesiyle başlayarak Nevâ perdesine vurgu yapılmış ve ardından Hüseyini perdesi vurgulanarak Gerdaniye perdesinden başlayan inici bir hareketle saz bölümüne benzer bir seyir ile önce Rast perdesinde yarım kalış ve ardından Dügâh perdesinde tam karara vardırılmıştır.

Dizinin İsimlendirilmesi: Eserin, ezgisel yapısı bakımından Uşşâk makâmı dizisinde seyrettiği düşünülmektedir.

3.2.Ezel Bahar Olmayınca

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR No : 57
İNCELEME TARİHİ : 28. 1. 1973
2. İNCELEME TARİHİ : 1990
YÖRE
ERZİNCAN / Terzan
KAYNAK Kişi
Aşık DAİMİ
SÜRE : 230

EZEL BAHAR OLMAYINCA

DERLEYEN
TRT İSTANBUL RADYOSU
THM MÜDÜRLÜĞÜ
DERLEME TARİHİ
NOTALAYAN
YÜCEL PAŞMAKÇI

(SAZ)

E ZEL BA HAR OL MA

YIN CA (SAZ) KIR MI ZI GÜL BİT MEZ

I MIŞ (SAZ) KIR MI ZI GÜL BİT ME

YIN CE (SAZ) DERT LI BÜL BÜL ÖT MEZ

-2-
EZEL BAHAR OLMAYINCA

I MIŞ (SAZ - - - - -) BÜL BÜL HA VAS TI RÖT
ME YE (SAZ - - - - -) SA RI LIP GÜL LE YAT
MA YA (SAZ - - - - -) BAH ÇI VAN GÜ LÜ SAT
MA YA (SAZ - - - - -) GÜL KÂD RI Nİ BİL MEZ
I MIŞ (SAZ - - - - -) BAH ÇI VAN SAT MA BU
GÜ LÜ EY YÂR EY YÂR BAH ÇI VAN SAT MA BU
GÜ LÜ (SAZ - - - - -) HA RAM DIR PA RA SI
PU LU (SAZ - - - - -) AĞ LAT MA DERT Lİ BÜL
BÜ LÜ (SAZ - - - - -) GÖZ YA ŞI Nİ SİL MEZ

-3-
EZEL BAHAR OLMAYINCA

The image displays a musical score for the song "EZEL BAHAR OLMAYINCA". It consists of ten staves of music, each with a corresponding line of lyrics in Turkish. The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 2/4. The lyrics are as follows:

1. MIŞ (SAZ- - - - -) BÜL BÜL GÜ LE HAY RAN
2. O LUR (SAZ- - - - -) HAY RA NO LUR SEY RAN
3. O LUR (SAZ- - - - -) BA ZI IN SAN GA FİL
4. O LUR (SAZ- - - - -) GA FİL A RİF OL MAZ
5. I MIŞ (SAZ- - - - -) ŞAH HA TA YI MÖL ME
6. YİN CE (SAZ- - - - -) TE NİM TU RA BOL MA
7. YİN CA (SAZ- - - - -) DOST DOST TAN AY RİL MA
8. YİN CA (SAZ- - - - -) DOST KIY ME TİN BİL MEZ
9. I MIŞ (SAZ- - - - -) DOST DOST TAN AY RİL MA

-4-
EZEL BAHAR OLMAYINCA

YIN CA (SAZ - - - - -) DOST KIY ME , TIN BİL MEZ

I MIŞ

GİNÇTÜRK

EZEL BAHAR OLMAYINCA
KIRMIZI GÜL BİTMEZ İMİŞ
KIRMIZI GÜL BİTMEYİNCE
DERTLİ BÜLBÜL ÖTMEZ İMİŞ

BÜLBÜL HAVASTIR ÖTMEYE
SARILIP GÜLLE YATMAYA
BAHÇIVAN GÜLÜ SATMAYA
GÜL KADRİNİ BİLMEZ İMİŞ

BAHÇIVAN SATMA BU GÜLÜ
HARAMDIR PARASI PULU
AĞLATMA DERTLİ BÜLBÜLÜ
GÖZYAŞINI SİLMEZ İMİŞ

BÜLBÜL GÜLE HAYRAN OLUR
HAYRAN OLUR SEYRAN OLUR
BAZI İNSAN GAFİL OLUR
GAFİL ARIF OLMAZ İMİŞ

ŞAH HATAYİM ÖLMEYİNCE
TENİM TURAB OLMAYINCA
DOST DOSTTAN AYRILMAYINCA
DOST KIYMETİN BİLMEZ İMİŞ

EZEL BAHAR : İlkbahar
HAVASTIR : Heveslidir
TEN : Çafn, beden
TURAB : Toprak
GAFİL : Dalgın, dikkatsiz
ARIF : Bilen, bilgili, sezen

Karar Perdesi: Dügâh

Ölçü: Eser 10/8 (3+3+2+2)'lik ölçü yapısına sahiptir.

Ses Sahası: Eserde en pesten en tize 9 perde kullanılmıştır.



Şekil 2. "Ezel Bahar Olmayınca" İsimli Eserde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Seyri: İnici – çıkıcı

Seyir: Eser saz bölümüyle başlamaktadır. Si bemol 2 perdesiyle başlayan bu bölümde; çıkıcı bir hareketle Nevâ perdesinin vurgulanıp Dügâh perdesinde karara varılan bir motifin tekrar ettirilmesi şeklinde giderken arada Nevâ perdesiyle başlayan ve Nim Hisar perdesinin kullanıldığı motif kullanılarak Dügâh perdesinde karara vardırılmıştır.

Çargâh perdesiyle başlayan söz bölümü; yine bu perdenin vurgulanarak, incici bir hareketle Dügâh perdesinde karara vardırılan motifin tekrar edilmesi şeklinde devam ederken ardından Nevâ perdesinin vurgulandığı ve sırasıyla çıkıcı ve Muhayyer perdesiyle başlayan incici bir hareketle Dügâh perdesinde tam karara vardırılmıştır. Eser araya saz bölümü girmeden buraya kadarki söz bölümü seyrinin tekrarları şeklinde devam etmiş ve sonlandırılmıştır.

Dizinin İsimlendirilmesi: Eserin, ezgisel yapısı bakımından Karcığâr makâmı dizisinde seyrettiği düşünülmektedir.

3.3.Âşıklar Neylesin Seni

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No:662
İNCELEME TARİHİ: 15.3.1974

DERLEYEN
MUZAFFER SARISÖZEN

YÖRESİ
TERCAN

DERLEME TARİHİ
15.3.1982

KİMDEN ALINDIĞI
AŞIK DAİMİ

AŞIKLAR NEYLESİN SENİ

NOTAYA ALAN
MUZAFFER SARISÖZEN

SÜRE:

(♩=224)

(SAZ.....)

20

(SAZ.....)

A ŞIK LAR NEY
LE SİN SE Nİ BİR İS MİN VAR YA LAN DÜN YA

(SAZ.....)

SAZ.....

A ŞIK LAR NEY LE SİN SE Nİ BİR İS MİN VAR

(SAZ.....)

YA LAN DÜN YA HA RA Mİ LER KOL KOL OL SUN

(SAZ.....)

ET SİN SE Nİ TA LAN DÜN YA

(SAZ.....)

(SAZ.....)

(SAZ.....)

YAS A ĞAC LA RI KU RUT DÜN

(SAZ.....)

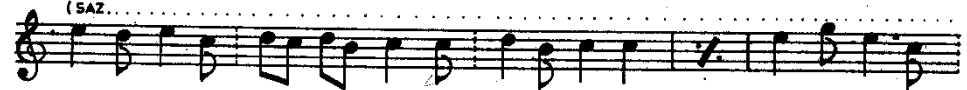
BUN CA CAN LA RI DÜ RÜT DÜN E Lİ NE GE

(SAZ.....)


GE Nİ YUT DÜN DEV EŞ DER HAL YI LAN DÜN YA

AŞIKLAR NEYLESİN SENİ
(Sayfa:2)

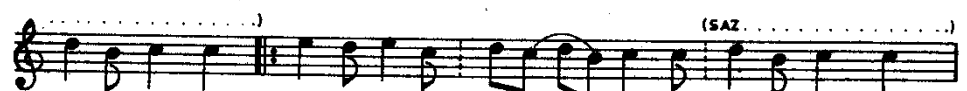
(SAZ.....)



(SAZ.....)

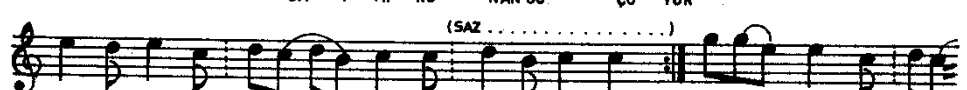


(SAZ.....) (SAZ.....)




DA İ Mİ KO NAN GÜ ÇÜ YOR

(SAZ.....)



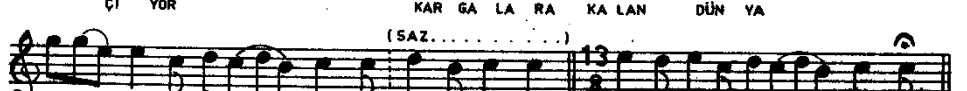
BA HAR GEL Dİ GÜ LA ÇI YOR ÇİRKİN GÜ ZEL DEN KA

(SAZ.....) (SAZ.....)



ÇI YOR KAR GA LA RA KA LAN DÜN YA

(SAZ.....)



ÇİRKİN GÜ ZEL DEN KA ÇI YOR KAR GA LA RA KA LAN DÜN YA

—1—
AŞIKLAR NEYLESİN SENİ
BİR İŞİN VAR YALAN DÜNYA
MARAMİLER KOL KOL OLSUN
ETSİN SENİ TALAN DÜNYA

—2—
YAŞ ABAÇLARI KURUTDUN
BUNCA CANLARI ÇÜRÜTDÜN
ELİNE GEÇENİ YUTDUN
DEV EJDERHA YILAN DÜNYA

—3—
DAİMİ KONAN GÜÇÜYOR
BAHAR GELDİ GÜL AÇIYOR
ÇİRKİN GÜZELDEN KAÇIYOR
KARGALARA KALAN DÜNYA

Karar Perdesi: Çargâh

Ölçü: Eser 6/8 (3+3)'lik, 7/8 (2+2+3) ve 7/8 (3+2+2)'lik ölçülerin birleşiminden oluşan 20/8'lik karma bir ölçü yapısına sahiptir. Eser son ölçüde 6/8 (3+3)'lik ve 7/8 (2+2+3)'lik ölçülerin birleşiminden oluşan 13/8'lik birleşik ölçü yapısı ile bitmiştir.

Ses Sahası: Eserde en pesten en tize 5 perde kullanılmıştır.



Şekil 3. "Âşıklar Neylesin Seni" İsimli Eserde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Seyri: İnici – çıkıcı

Seyir: Eser saz bölümüyle başlamaktadır. Hüseyini perdesiyle başlayan bu bölüm inici bir hareketle Çargâh perdesinde tam karara varmıştır. Ardından gelen söz bölümü saz bölümündeki seyrin aynısını göstermektedir. Saz bölümü ile söz bölümünün hemen hemen tamamında aynı motifler işlenmektedir. Farklı olarak, her iki bölümün bazı bir ölçülük bölümlerinde Gerdaniye perdesine kadar çıkılıp ve bu perdeye yapılan vurgunun ardından eser aynı seyir ile Çargâh perdesinde tam karara vardırılmıştır.

Dizinin İsimlendirilmesi: Eserin, ezgisel yapısı bakımından Çargâh makâmı dizisinde seyrettiği düşünülmektedir.

3.4.Dostun Bahçesine Bir Hoyrat Girmiş (Pir Sultan Abdal'dan Deyiş)

T.R.T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI

T.H.M. REPERTUAR SIRA No: 2303

İNCELEME TARİHİ:

YÖRESİ:

KİMDEN ALINDIĞI:
İSMAİL DAIMİ

SÜRESİ: ♩ = 66

DERLEYEN:
İST. RAD. THM. SB.

DERLEME TARİHİ:
8.9.1973

NOTAYA ALAN:
YÜCEL PAŞMAKÇI

DOSTUN BAHÇESİNE BİR HOYRAT GİRMİŞ (PİR SULTAN ABDAL'DAN DEYİŞ)

8.

DOSTUN BAHÇE Sİ NE YA
BU MEYDANDA SE Rİ

R YAR BİR HOYRAT Gİ R MIŞ DOSTUN BA
Lİ BİR PO S TU MUZ BU MEY DA

H CE Sİ NE YA R YAR BİR HOYRAT Gİ R MIŞ
N DA SE Rİ Lİ BİR PO S TU MUZ

KO RU DU R HEY BEN Lİ BE N Lİ DİL BER KO RU DU
ÇOKŞU KÜ R MEV LÂ YA GÖR DÜK DOS TU MU

R GÜLÜ NÜ DE RE R KEN
Z BİRGÜN KA RA TO P RAK TO P RAK

DA LI Nİ KI R MIŞ KÜ RU DÜRHEY BEN Lİ BE N Lİ
ÖR TE RÜSTÜ MÜ Z ÇÜ RÜ DÜRHEY " " " "

— 2 —

DOSTUN BAHÇESİNE BİR HOYRAT GİRMİŞ
(PİR SULTAN ABDAL'DAN DEYİŞ)

DİL BER KURU DÜ R CAN LAR KU RU DUR
" " ÇÜ RÜ DÜ R " " ÇÜ RÜ DÜR

— 1 —

DOSTUN BAHÇESİNE BİR HOYRAT GİRMİŞ
KURUDUR HEY BENLİ DİLBER KURUDUR
GÜLÜNÜ DERERKEN DALINI KIRMİŞ
KURUDUR HEY BENLİ DİLBER KURUDUR
CANLAR KURUDUR

— 2 —

BU MEYDANDA SERİLİDİR POSTUMUZ
ÇOK SÜKÜR MEVLAYA GÖRDÜK DOSTUMUZ
BİR GÜN KARA TOPRAK ÖRTER ÜSTÜMÜZ
ÇÜRÜDÜR HEY BENLİ DİLBER ÇÜRÜDÜR
CANLAR ÇÜRÜDÜR

— 3 —

ABDAL PİR SULTANIM BAŞINDAN BAŞLAR
EYİLERİ KOR DA KÖTÜYÜ TAŞLAR
BİN ÇİÇEKTEKİN BİR KOVANA BALIŞLAR
ARIDIR HEY BENLİ DİLBER ARIDIR
CANLAR ARIDIR

Karar Peresi: Dügâh

Ölçü: Eser 4/4'lük ölçü yapısına sahiptir.

Ses Sahası: Eserde en pesten en tize 10 perde kullanılmıştır.



Şekil 4. "Dostun Bahçesine Bir Hoyrat Girmiş" İsimli Eserde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Seyri: İnici – çıkıcı

Seyir: Eser saz bölümüyle başlamaktadır. Çargâh Perdesiyle başlayan bu bölüm, çıkıcı bir hareketle Hüseyni perdesinin vurgulanmasıyla birlikte ardından yapılan inici bir hareketle Nevâ perdesine vurgu yapılarak Rast perdesine kadar inilmiş ve sırasıyla yapılan, çıkıcı ve inici hareketlerin ardından Çargâh perdesine vurgu yapılarak Irak perdesine kadar gelinip, ardından Dügâh perdesinde kararalandırılmıştır.

Söz bölümü ise; Gerdaniye perdesiyle başlayıp Muhayyer perdesine yapılan ufak bir temasın ardından, inici bir hareketle dört ölçü süresince sırasıyla Gerdaniye, Eviç ve Hüseyni perdelerinin vurgulanmasının peşinden saz bölümünün benzeri bir seyir ile Hüseyni perdesi güçlendirilerek Dügâh perdesinde tam kararalandırılmıştır.

Dizinin İsimlendirilmesi: Eserin, ezgisel yapısı bakımından Hüseyni makâmı dizisinde seyrettiği, bitişe doğru giden pes bölgede kısmen Uşşâk makâmı etkisi hissedildiği düşünülmektedir.

3.5. Bir Seher Vaktinde

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No- 2468
İNCELEME TARİHİ : 8 - 3 - 1984

DERLEYEN
TRT. İZMİR RADYOSU

YÖRESİ
ERZİNCAN

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
AŞIK DAIMI

BİR SEHER VAKTİNDE

NOTAYA ALAN

SÜRESİ:
♩ = 69

BİR SE HER VAK TİN DE M İN Dİ M BAĞ LA RA
BOŞ GE CİR ME VE Lİ M GEL BU ÇAĞ LA RI
Ö TER SEY DA BUL BÜ L GÜL YA RE LE NİR
DO LA ŞA LI M SAH RA LA RI DAĞ LA RI
BAK MAZ MI Sİ N ŞU Sİ NEM DE DAĞ LA RA
BİR GÜN GA ZE L DÖ KE R ÖM RÜ N BAĞ LA RI
DER Dİ Mİ DÖ K ME YE DİL YA RE LE Nİ R
E SER SAM YE L LE Rİ DAL YA RE LE Nİ R
BAK MAZ MI SİN SU Sİ NEM DE DAĞ LA RA
BİR GÜN GA ZEL DÖ KE R ÖM RÜN BAĞ LA RI
DER Dİ Mİ DÖ K ME YE DİL YA RE LE NİR
E SER SAM YE L LE Rİ DAL YA RE LE Nİ R

1-
BİR SEHER VAKTİNDE İNDİM BAĞLARA
ÖTER ŞEYDA BÜLBÜL DİL YARELENİR
BAKMAZMISİN SİNEMDE DAĞLARA
DERDİM DÖKMEYE DİL YARELENİR

2-
BOŞ GEÇİRMEYELİM GEL BU ÇAĞLARI
DOLAŞALIM SAHRALARI DAĞLARI
BİR GÜN GAZEL DÖKER ÖMRÜN BAĞLARI
ESER SAM YELLERİ DAL YARELENİR.

Karar Perdesi: Dügâh

Ölçü: Eser 4/4'lük ölçü yapısına sahiptir.

Ses Sahası: Eserde en pesten en tize 9 perde kullanılmıştır.



Şekil 5. "Bir Seher Vaktinde" İsimli Eserde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Seyri: İnici – çıkıcı

Seyir: Eser doğrudan söz bölümüyle başlamaktadır. Bu bölüm Eviç perdesiyle başlayıp çıkıcı bir hareketle Muhayyer perdesine kadar gelinerek inici bir hareketle Nevâ perdesiyle başlayıp üç müzik satırı devam eden sekvenslerle birlikte Gerdaniye ve Hüseyini perdelerine yapılan vurgunun ardından Dügâh perdesinde bir karar etkisi oluşturulmuş fakat karara varılmadan, yeden sesi olan Rast perdesiyle başlayan yeni bir çıkıcı hareketle Nevâ ve Hüseyini perdeleri vurgulanıp, Dügâh perdesinde tam karara vardırılmıştır.

Dizinin İsimlendirilmesi: Eserin, ezgisel yapısı bakımından Hüseyini makâmı dizisinde seyrettiği düşünülmektedir.

3.6.Eşrefoğlu (Reddiye)

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 2500
İNCELEME TARİHİ 23.3.1984

DERLEYEN
TRT.İZMİR RADYOSU

YÖRESİ

Ezinean-Tercan

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI

ASIK HASAN DEDE
Aşık İsmail Dâimî
SÜRESİ:

EŞREFOĞLU
(REDDİYE)

NOTAYA ALAN
Nida Tüfekçi

EŞ RE FOĞ LU A HA BE Rİ BAĞ CE Bİ ZİZ
GÜL Bİ Z DE DİR BİZ DE ME V LÂ NN KU
LU YU Z BİZ DE ME V LÂ NİN KU LU YU Z
YET Mİ S İ Kİ DİL Bİ Z DE DİR

ERLİKMDİR ERİ YORMAK
İRAK YOLDAN HABER SORMAK
CENNETTEKİ OL DÖRT İRMAK
COŞKUN AKAN SEL BİZDEDİR

ADEM VARDIR CİSMİ SEMİZ
ASTES ALIR ALMAZ TEMİZ
HAKKI DEHLEYLEMENK NEMİZ
BİLCÜMLE VEBAL BİZDEDİR

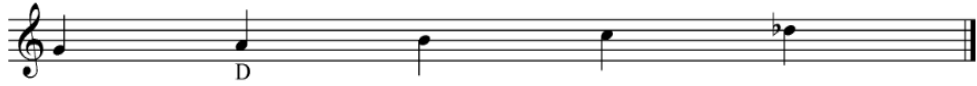
BİZ ERENLER GERÇEĞİYİZ
HAS BAHCENİN ÇİÇEĞİYİZ
HACI BEKTAŞ KOÇEĞİYİZ
EDEP ERKAN YOL BİZDEDİR

KULDUR HASAN DEDEM KULDUR
MANAYI SÖYLEYEN DİLDİR
ELİF HAKKA DOĞRU YOLDUR
CİM ARARSAN DAL BİZDEDİR.

Karar Perdesi: Dügâh

Ölçü: Eser 9/8 (2+3+2+2)'lik ölçü yapısına sahiptir.

Ses Sahası: Eserde en pesten en tize 5 perde kullanılmıştır.



Şekil 6."Eşrefoğlu (Reddiye)" İsimli Eserde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Seyri: İnici – çıkıcı

Seyir: Eser doğrudan söz bölümüyle başlamaktadır. Bölüm Rast perdesiyle başlamış, Çargâh ve Nim Hicaz perdelerine vurgu yapılarak Buselik perdesinde asma kalış etkisi oluşturulmuştur. Eser boyunca, bu seyir özellikleri etkisini göstermekle beraber, eser son ölçüsünde Dügâh perdesinde tam karara vardırılmıştır.

Dizinin İsimlendirilmesi: Eserin, ezgisel yapısı bakımından Sabâ makâmı dizisinde seyrettiği düşünülmektedir.

3.7.Ne Ağlarsın Benim Zülfü Siyahım

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No. 2649
İNCELEME TARİHİ : 22 - 11 - 1984

DERLEYEN
MINE YALÇIN

DERLEME TARİHİ
3-2-1979

YÖRESİ
ERZİNCAN
KİMDEN ALINDIĞI
AŞIK DAİMİ
SÜRESİ :

NE AĞLARSIN BENİM ZÜLFÜ SİYAHIM

NOTAYA ALAN
MINE YALÇIN

NE AĞ LAR SIN BE NİM ZÜL FÜ Sİ YA HIM BU DA GE LİR BU DA GE CER
AĞ LA MA
GÖK LE RE E RİŞ Dİ Fİ GA NİM A HIM BU DA GE LİR
BU DA GE ÇER AĞ LA MA BU DA GE LİR BU DA GE ÇER
A — Ğ LA MA

—1—
NE AĞLARSIN BENİM ZÜLFÜ SİYAHIM
BU DA GELİR, BUDA GEÇER AĞLAMA
GÖKLERE ERİŞTİ FİĞANIM AHİM
BU DA GELİR, BUDA GEÇER AĞLAMA

—2—
BİR GÜLÜN ÇEVRESİ DİKENDİR HARDIR
BULBUL HAR ELİNDEN AHİLE ZARDIR
NE OLSA DA KIŞIN SONU BAHARDIR
BU DA GELİR, BU DA GEÇER AĞLAMA

—3—
DAİMİYEM HER CAN ERMEZ BU SIRRA
GERÇEK AŞIK OLAN ERER O NURA
YUSUF SABİR İLE VAROI MISIR'A
BU DA GELİR, BU DA GEÇER AĞLAMA.

Karar Perdesi: Dügâh

Ölçü: Eser 5/8 (2+3)'lük ölçü yapısına sahiptir.

Ses Sahası: Eserde en pesten en tize 8 perde kullanılmıştır.



Şekil 7. "Ne Ağlarsın Benim Zülfü Siyahım" İsimli Eserde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Seyri: İnici

Seyir: Eser saz bölümüyle başlamaktadır. Hüseyini perdesiyle başlayan bölüm, yine bu perdenin vurgulanmasıyla birlikte sekvensler yapılarak inici bir hareketle Dügâh perdesinde karara vardiirılmıştır.

Söz bölümü ise; Gerdaniye perdesiyle başlayarak yine sekvensler şeklinde inici bir hareketle, her ölçüde farklı perdeye vurgu yapılarak Çargâh perdesinde asma kalış yapıp araya üç ölçülük bir saz bölümü girdirilerek, söz bölümü Hüseyini perdesiyle tekrar devam edip inici bir hareketle Dügâh perdesinde tam karara vardiirılmıştır.

Dizinin İsimlendirilmesi: Eserin, ezgisel yapısı bakımından Hüseyini makâmı dizisinde seyrettiği düşünölmektedir.

3.8.Geçti Gitti Vatanına Yurduna

F A T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 2774
İNCELEME TARİHİ: 22.11.1985

DERLEYEN
ALİ RIZA GÜNDOĞDU

YÖRESİ

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
AŞIK İSMAIL DAİMİ
SÜRESİ :

GEÇTİ GİTTİ VATANINAYURDUNA

NOTAYA ALAN
ATEŞ KOYOĞLU

GEÇTİ GİTTİ VA— TA— NI— NA— YU— R DU— NA
E— Y CA— N YU— R DU— NA DA YA NA MAM HA— S RE
Tİ— NE— DE— R Dİ— NE— U ÇUR DUM DUR NA— MI
DAĞ LA— RAR Dİ— NA FE LİK Bİ Zİ— NAZ LI YAR DA NA YI— R Dİ
YAR DA NA YI— R Dİ— A RA VE RA— RA— VER
DAĞ LA— RA— VER A RA VE RA— RA— VER DAĞ LA RA— RA— VER
GÖ TÜR SE LA MI MI— NAZ LI YA— RE— VER NAZ LI YA— RA— VE— R

Gençtürk

BENİM GİZLİ DİRDİM ASLA BİLİNMEZ
AKAR GÖZÜM YAŞI BİRDEN SİLİNMEZ
AYRILIK DİRDİME ÇARE BULUNMAZ
FELEK BENİ NAZLI YARDAN AYIRDI

ARA VER ARA VER DAĞLAR ARA VER
GÖTÜR SELÂMİM NAZLI YARA VER

YAZ GELİR SENLENİR YAYLALAR DAĞLAR
BÜLBÜLÜN MESKENİ BAĞÇELİ BAĞLAR
HERKES MURADINA ERDİĞİ ÇAĞLAR
FELEK BENİ NAZLI YARDAN AYIRDI

BAĞLANTI

Karar Perdesi: Dügâh

Ölçü: Eser 7/8 (3+2+2)'lik ölçü yapısına sahiptir.

Ses Sahası: Eserde en pesten en tize 11 perde kullanılmıştır.



Şekil 8."Geçti Gitti Vatanına Yurduna" İsimli Eserde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Seyri: İnici – çıkıcı

Seyir: Eser doğrudan söz bölümü ile başlamaktadır. Eviç perdesiyle başlayan bölümde çıkıcı bir hareketle Tiz Çargâh perdesine kadar gelinerek özellikle Muhayyer perdesi güçlendirilmiştir. Ardından yapılan inici bir hareketle, sekvensler yapılarak, sırasıyla Gerdaniye ve Hüseyini perdelerine vurgu yapılarak Dügâh perdesinde karara varılmış, Gerdaniye perdesiyle başlayan, söz bölümünün bağlantı kısmı ile devam eden eser inici bir hareketle Dügâh perdesinde tam karara vardırılmıştır. Eserde bağlantı kısmının ezgisi ara saz bölümü olarak seslendirilmiştir.

Dizinin İsimlendirilmesi: Eserin, ezgisel yapısı bakımından Muhayyer makâmı dizisinde seyrettiği düşünülmektedir.

3.9. Bugün Ben Güzele Vardım (Güldür Gül)

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR NO : 3038
İNCELEME TARİHİ : 08. 02. 1988

DERLEYEN
NİDA TÜFEKÇİ

YÖRESİ
DOĞU ANADOLU

BUGÜN BEN GÜZELE VARDIM (GÜLDÜR GÜL)

DERLEME TARİHİ
26. 10. 1968

KİMDEN ALINDIĞI
AŞIK DAİMİ

NOTAYA ALAN
NİDA TÜFEKÇİ

SÜRESİ :

BU GÜN BEN GÜ ZE LE VAR DIM
GÜL DEN TE RA ZI YA PAR LAR
GÜL DEN DE ĞİR ME Nİ DÖ NER
GEL HA GEL HA CAN NE Sİ Mİ

GÜ ZEL CE MA Lİ GÜL DÜR GÜL
GÜ LÜ GÜ LÜ NEN TAR TAR LAR
O NUN İ LE GÜL Ö GÜ NER
GÜ LÜM HAK KIN NE FE Sİ Mİ

GÜ ZEL CE MA Lİ GÜL DÜR GÜL
GÜ LÜ GÜ LÜ NEN TAR TAR LAR
O NUN İ LE GÜL Ö GÜ NER
GÜ LÜM HAK KIN NE FE Sİ Mİ

O TUR MUŞ TAH DI RE VAN DA
GÜ LA LIR LAR GÜL SA TAR LAR
A KAR AR KI DÖ NER ÇAR KI
AĞ LA YAN BÜL BÜL SE Sİ Mİ

TAH DI RE VA Nİ GÜL DÜR GÜL
ÇAR ŞI PA ZA Rİ GÜL DÜR GÜL
BEN Dİ Pİ NA Rİ GÜL DÜR GÜL
DER Dİ Fİ GA Nİ GÜL DÜR GÜL

TAH DI RE VA Nİ GÜL DÜR GÜL
ÇAR ŞI PA ZA Rİ GÜL DÜR GÜL
BEN Dİ Pİ NA Rİ GÜL DÜR GÜL
DER Dİ Fİ GA Nİ GÜL DÜR GÜL

5. SABUNCU

- 1 -
BUGÜN BEN GÜZELE VARDIM
GÜZEL CEMALİ GÜLDÜR GÜL
OTURMUŞ TAHDİ REVANDA
TAHDİ REVANİ GÜLDÜR GÜL

- 2 -
GÜLDEN TERAZİ YAPARLAR
GÜLÜ GÜLÜNEN TARTARLAR
GÜL ALIRLAR GÜL SATARLAR
ÇARŞI PAZARI GÜLDÜR GÜL

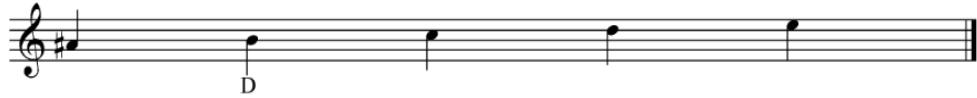
- 3 -
GÜLDEN DEĞİRMENİ DÖNER
ONUN İLE GÜL ÖĞÜNER
AKAR AKI DÖNER ÇARŞI
BENDİ PİNARI GÜLDÜR GÜL

- 4 -
GEL HA GEL HA CAN NESİMİ
GÜLÜM HAKKIN NEFESİ Mİ
AĞLAYAN BÜLBÜL SESİ Mİ
DERDİ FIGANI GÜLDÜR GÜL

Karar Perdesi: Buselik

Ölçü: Eser 10/8 (3+3+2+2)'lik ölçü yapısına sahiptir.

Ses Sahası: Eserde en pesten en tize 5 perde kullanılmıştır.



Şekil 9."Bugün Ben Güzele Vardım" İsimli Eserde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Seyri: İnici – çıkıcı

Seyir: Eser söz bölümü ile başlamaktadır. Hüseyini perdesi ile başlayan bölüm, bu perdeye yapılan sık vurguyla birlikte iki ölçü boyunca devam etmiş, ardından yine Hüseyini perdesiyle başlayan inici bir hareketle Kürdî perdesine kadar gelinip, Buselik ve Nevâ perdesine yapılan vurgu ile Nevâ perdesinde asma kalış etkisi oluşturulmuştur. Eserin tamamı bu seyrin tekrar edilmesi şeklinde devam etmiş ve bütün satırların son ölçülerinin bir kısmı saz bölümüne bırakılmıştır. Eser, bütün tekrarları yapıldıktan sonra Buselik perdesinde tam karara vardırılmıştır.

Dizinin İsimlendirilmesi: Eserin, ezgisel yapısı bakımından Segâh makâmı dizisinde seyrettiği düşünülmektedir.

3.10.Menzil Almak İster İsen

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR NO : 3190
İNCELEME TARİHİ : 16. 01. 1990

DERLEYEN
TURAN ENGİN

YÖRESİ
ERZİNCAN / Tercan

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
AŞIK DAIMİ

MENZİL ALMAK İSTER İSEN

NOTAYA ALAN
CAN ETİLİ

SÜRESİ :

SAZ

MEN ZİL AL MAK İS TE Rİ SEN GÖ NÜL SAB REY LE SAB REY LE
SAB RE DEN MEN Zİ LİN A LİR SAB RET ME YEN YOL DA KA LİR

DOS TU BUL MAK İS TE Rİ SEN GÖ NÜL SAB REY LE SAB REY LE
SAB RE DEN MAK SU DUN BU LUR GÖ NÜL SAB REY LE SAB REY LE

E FEN Dİ MEY EY (.....) DOS TU BUL MAK İS TE Rİ SEN
E FEN Dİ MEY EY SAB RE DEN MAK SU DUN BU LUR

GÖ NÜL SAB REY LE SAB REY LE GÖ NÜL SAB REY LE SAB REY LE
GÖ NÜL SAB REY LE SAB REY LE GÖ NÜL SAB REY LE SAB REY LE

E FEN Dİ MEY EY (.....) 2. SABUNCU
E FEN Dİ MEY EY

MENZİL ALMAK İSTER İSEN
GÖNÜL SABREYLE SABREYLE
DOSTU BULMAK İSTER İSEN
GÖNÜL SABREYLE SABREYLE

SABREDEN MENZİLİN ALIR
SABRETMEYEN YOLDA KALIR
SABREDEN MAKSUDUN BULUR
GÖNÜL SABREYLE SABREYLE

BU AŞIKLIK BİR MİHNETTİR
HAKTAN BİZE HİDAYETTİR
SABRIN SONU SELAMETTİR
GÖNÜL SABREYLE SABREYLE

MAKSUD : Maksad, yapılması istenilen, arzu edilen.

Karar Perdesi: Dügâh

Ölçü: Eser 4/4'lük ölçü yapısına sahiptir.

Ses Sahası: Eserde en pesten en tize 6 perde kullanılmıştır.



Şekil 10."Menzil Almak İster İsen" İsimli Eserde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Seyri: İnici – çıkıcı

Seyir: Eser saz bölümüyle başlamaktadır. Çargâh perdesiyle başlayan bölüm, Nevâ perdesinin vurgulandığı ölçü ile devam edip, ardından Çargâh perdesinden başlayıp Hüseyini perdesinde biten çıkıcı bir hareketten sonra yapılan inici bir hareketin, bir perde aşağıdan diğer ölçüde oluşturduğu sekvensin ardından Dügâh perdesinde karara vardırılmıştır.

Söz bölümü ise; Hüseyini perdesiyle başlayıp, yine bu perdenin güçlendirilmesinin ardından yapılan inici bir hareketle ve her ölçüde bir aşağıdaki perdenin vurgulandığı sekvensler oluşturularak karar perdesine gelinmiştir. Eser, Çargâh perdesiyle başlayarak ve Nevâ perdesi vurgulanarak yapılan çıkıcı ve inici bir hareketle Dügâh perdesinde tam karara vardırılmıştır.

Dizinin İsimlendirilmesi: Eserin, ezgisel yapısı bakımından Hüseyini makâmı dizisinde seyrettiği düşünülmektedir.

3.11.Ela Gözlü Pirim Geldi

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA NO: 3404
İNCELEME TARİHİ: 20.4.1990

YÖRESİ
ERZİNCAN

KİMDEN ALINDIĞI
AŞIK İSMAIL DAİMİ

ELA GÖZLÜ PİRİM GELDİ

DERLEYEN
ŞENEL ÖNALDI

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
ŞENEL ÖNALDI

SÜRESİ:

E LÂ GÖZLÜ PİRİM GE L Dİ DUYAN GEL SİN İŞ TE MEY DAN
DÖRTKA PI YI KIRKMA KA MI Bİ LEN GEL SİN İŞ TE MEY DAN
HÜ DEY HÜ DEY CAN LAR HÜ DEY M.ÖZBULAK

-1-

ELA GÖZLÜ PİRİM GELDİ
DUYAN GELSİN İŞTE MEYDAN
DÖRT KAPIYI KIRK MAKAMI
BİLEN GELSİN İŞTE MEYDAN

-2-

BEN PİRİMİ HAK BİLİREM
YOLUNA KURBAN OLURAM
DÜN DOĞDUM BUGÜN ÖLÜREM
ÖLEN GELSİN İŞTE MEYDAN

-3-

ŞAH HATAYİM DER SIRRINI
MEYDANA KOYMUŞ SERİNİ
NESİMİ GİBİ DERİSİN
YÜZEN GELSİN İŞTE MEYDAN

Karar Perdesi: Çargâh

Ölçü: Eser 4/4'lük ölçü yapısına sahiptir.

Ses Sahası: Eserde en pesten en tize 6 perde kullanılmıştır.



Şekil 11. "Ela Gözlü Pirim Geldi" İsimli Eserde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Seyri: İnici – çıkıcı

Seyir: Eser doğrudan söz bölümü ile başlamaktadır. Çargâh perdesiyle başlayan bölüm, yine bu perdenin sık sık vurgulanması ve birer perdelik yürüyüşler şeklinde devam ederken, Hüseyini perdesinden başlayan çıkıcı bir hareketle Gerdaniye perdesine kadar gelinerek ardından yapılan inici bir hareketle Çargâh perdesinde tam karara vardiirılmıştır.

Dizinin İsimlendirilmesi: Eserin, ezgisel yapısı bakımından Çargâh makâmı dizisinde seyrettiği düşünülmektedir.

3.12.Bunca Kahrı Bunca Derdi

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI

THM REPERTUAR SIRA NO: 3652

İNCELEME TARİHİ: 1.11.1991

YÖRESİ

ERZİNCAN
KİMDEN ALINDIĞI

Aşık İSMAIL DAİMİ
SÜRESİ:

DERLEYEN

DERLEME TARİHİ

BUNCA KAHRI BUNCA DERDİ

NOTALAYAN

KUBİLAY DÖKMETAS

[SAZ-----

BUN CA KAH RI BUN CA DE—
— R DI— MEVLAM YAL NIZ BA NA MI YER Dİ— EL LER MU RA DI—
— NA E—R Dİ— GİT Tİ CA NA Nİ—M GEL ME— Dİ—
EL LER MUR A DI— NA E—R Dİ GİT Tİ CA NA— NİM GEL ME Dİ
E Rİ SİN DAĞ LA RI N KA— RI— GEÇ Tİ ÖM RÜMÜ—N BA HA— RI—
E CEL KA Pİ— MI ÇAL MA— DAN DUR MA GEL GÖN LÜ MÜN VA— RI—
TA KA TIM YOK YÖ RÜ ME— YE— GET TİK CA NA Nİ— GÖ-R ME—
— YE— CAN BAŞ LA DI CÜ— RÜ ME— YE Yİ NE CA NA Nİ—

- 2 -

BUNCA KAHRI BUNCA DEDİ

M GEL ME Dİ CAN BAŞ LA DI ÇÜ RÜ ME YE Yİ NE
CA NA NIM GEL ME Dİ

BUNCA KAHRI BUNCA DEDİ
MEVLAM YALNIZ BANA VERDİ
ELLER MURADINA ERDİ
GİTTİ CANANIM GELMEDİ

ERİSİN DAĞLARIN KARI
GEÇTİ ÖMRÜMÜN BAHARI
ECEL KAPIMI ÇALMADAN (ÖLÜM KAPIMI ÇALMADAN)
DURMA GEL ÖMRÜMÜN VARI

B A Ğ L A N T I

TAKATIM YOK YÖRÜMEYE
GİTTİK CANANI GÖRMEYE
CAN BAŞLADI ÇÜRÜMEYE
YİNE CANANIM GELMEDİ

B A Ğ L A N T I

Karar Perdesi: Dügâh

Ölçü: Eser 4/4'lük ölçü yapısına sahiptir.

Ses Sahası: Eserde en pesten en tize 8 perde kullanılmıştır.



Şekil 12. "Bunca Kahrı Bunca Derdi" İsimli Eserde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Seyri: İnici – çıkıcı

Seyir: Eser saz bölümüyle başlamaktadır. Bölüm Çargâh perdesiyle başlayıp Nevâ perdesi vurgulanarak devam etmiş, ardından inici bir hareketle Dügâh perdesinde karara vardırılmıştır.

Nevâ perdesi ile başlayan söz bölümü ise; Gerdaniye perdesinden başlayan inici bir hareketle devam etmiş ve sırasıyla Gerdaniye, Eviç ve Hüseyni perdelerine vurgu yapılmıştır. Ardından tekrar Nevâ perdesiyle bölüm başlamış ve Gerdaniye perdesi başlangıçlı inici bir hareketle, sekvenslerde kullanılarak Dügâh perdesinde karara varılmıştır. Eser, Çargâh perdesiyle başlayan bağlantı kısmı ile devam ederek, Nevâ ve Hüseyni perdesine vurgu yapıp, inici bir hareketle Dügâh perdesinde tam karara vardırılmıştır.

Dizinin İsimlendirilmesi: Eserin, ezgisel yapısı bakımından Hüseyni makâmı dizisinde seyrettiği düşünülmektedir.

3.13. Sevdiğim Yüzünden Kaldır Nikabı

T.R.T. MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T.H.M. REPERTUAR NO : 3764
İNCELEME TARİHİ : 15.04. 1992

DERLEYEN
TRT MÜZ. D. BŞK.
T.H.M. MD. LÜĞÜ

YÖRESİ
ERZİNCAN / Tercan

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
AŞIK DAIMİ (İSMAIL AYDIN)

SEVDİĞİM YÜZÜNDEN KALDIR NİKABI

NOTAYA ALAN
ALTAN DEMİREL

SÜRESİ : ♩ = 180



SAZ -----



SEV Dİ ĞİM YÜ ZÜN DEN KAL DIR Nİ KA BI ---- Nİ ÇİN A ŞIK LA RA



SİR GÖ RÜ NÜR SÜN --- İ ÇE YİM E LİN DEN KEV SER ŞA RA BI --



GÖ ZEL LE Rİ ÇİN DE BİR GÖ RÜ NÜR SÜN PİR GÖ RÜ NÜR SÜN

SEVDİĞİM YÜZÜNDEN KALDIR NIKABI



İ ÇE YİM E LİN DEN KEV SER ŞA RA BI --



GÜ ZEL LER İ ÇİN DE BİR GÖ RÜ NÜR SÜN



BU AŞ KIN YUR DU NA



HER CAN GÖ ÇE MEZ --- SA DİK YA ROL MA YAN CAN DAN GE ÇE MEZ --



HER A ŞİK HÜS NÜ NE PA HA Bİ ÇE MEZ --- PA HA Sİ Bİ ÇİL MEZ



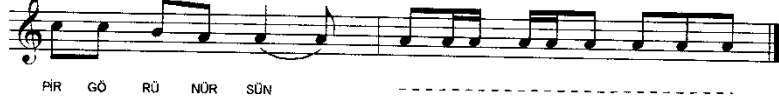
PIR GÖ RÜ NÜR SÜN -- PIR GÖ RÜ NÜR SÜN



HER A ŞİK HÜS NÜ NE PA HA Bİ ÇE MEZ --- PA HA Sİ Bİ ÇİL MEZ

- 3 -

SEVDİĞİM YÜZÜNDEN KALDIR NIKABI



S. SABUNCU

- 1 -

SEVDİĞİM YÜZÜNDEN KALDIR NIKABI
NİÇİN AŞIK LARA SİR GÖRÜNÜRSÜN
İÇEYİM ELİNDEN KEYSER ŞARABI
GÜZELLER İÇİNDE BİR GÖRÜNÜRSÜN

- 2 -

BU AŞKIN YURDUNA HER CAN GÖCEMEZ
SADIK YAR OLMAYAN CANDAN GEÇEMEZ
HER AŞIK HÜSNÜNE PAHA BİÇEMEZ
PAHASI BİÇİLMEZ PİR GÖRÜNÜRSÜN

- 3 -

ARIF OLAN KENDİ GİTMEZ SÖZÜNDE
KİŞİ HAKKI BULUR KENDİ ÖZÜNDE
BİLMEM Kİ NASILSIN ELLER GÖZÜNDE
FAKAT DAİMİYE NUR GÖRÜNÜRSÜN

Karar Perdesi: Dügâh

Ölçü: Eser 7/8 (2+2+3)'lik ölçü yapısına sahiptir.

Ses Sahası: Eserde en pesten en tize 8 perde kullanılmıştır.



Şekil 13. "Sevdiğim Yüzünden Kaldır Nikabı" İsimli Eserde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Seyri: İnici – çıkıcı

Seyir: Eser saz bölümüyle başlamaktadır. Gerdaniye perdesiyle başlayan bölüm, inici bir hareketle Hüseyini ve Nevâ perdeleri vurgulanarak, sekvenslerin kullanıldığı hareketin devam ettirilmesi ile Dügâh perdesinde karara vardırılmıştır. Eserin söz bölümü de saz bölümündeki seyrin aynısını göstermiş ve Dügâh perdesinde tam karara vardırılmıştır. Eserin, yukarıda belirtilen TRT arşivindeki notasında her ne kadar Buselik perdesinin kullanıldığı görünse de, muhtemelen bir yazım hatası kaynaklı olduğunu düşündüğüm ve yapılan araştırmada, Âşık Daimi'nin bu eseri seslendirdiği kayıtlarda Buselik perdesi yerine Si bemol 2 perdesini kullandığı kanaatine varılmıştır.

Dizinin İsimlendirilmesi: Eserin, ezgisel yapısı bakımından Uşşâk makamı dizisinde seyrettiği düşünülmektedir.

3.14. Bugün Canlar Geldi Bize

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
TMM REPERTUAR SIRA NO: 3769

İNCELEME TARİHİ:

YÖRESİ

ERZİNCAN - Terzcan

KİMDEN ALINDIĞI

Aşık Dâmi (İsmail A'IDIN)

SÜRESİ 1. 60

DERLEYEN

TRT Müz. Dairesi

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN

Altan DEMİREL

BU GÜN CAN LAR GEL Dİ Bİ
BE RİM YA RİM GÜ LE BEN

N ZE DU DAK SA Kİ DİL LEE ME ZE YA RIM TA
N ZER D YA DA SİM BU LE BEN ZER SA Kİ YA

ZE LER BEN TA ZE KOK LA MA YA Kİ YA MAM Kİ
N BÜL BU LE GEN ZER SOY BE Tİ NE DÜ YA MAM Kİ

SAR

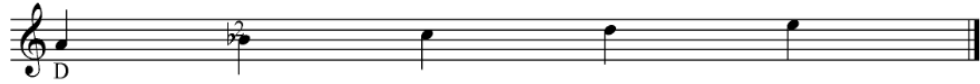
BUGÜN CANLAR GELDI BIZE BENİM YARIM GÜLE BENZER
DUDAK SAKİ DİLLER MEZE OVADA SÜMBÜLE BENZER
YARIM TAZELERDEN TAZE ŞAKIYAN BÜLBÜLE BENZER
KOKLAMAYA KIYAMAM Kİ SOHBETİNE DOYAMAM Kİ

YILDIZ GİBİ MUALLAKDA BOZUCUYA DAHİL MİYİM
DOĞARKEN GÖRDÜM ŞAFAKTA UYUR GEZER GAFİL MİYİM
GERDANINDA NOKTA NOKTA MADEN AŞIK DAIMİYİM
BENLERİNİ SAYAMAM Kİ BEN CANILE UYAMAM Kİ

Karar Perdesi: Dügâh

Ölçü: Eser 4/4'lük ölçü yapısına sahiptir.

Ses Sahası: Eserde en pesten en tize 5 perde kullanılmıştır.



Şekil 14. "Bugün Canlar Geldi Bize" İsimli Eserde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Seyri: İnici

Seyir: Eser saz bölümüyle başlamaktadır. Hüseyni perdesiyle başlayan bölüm, Hüseyni ve Nevâ perdelerinin vurgulanmasıyla birlikte yapılan inici bir hareketin ve oluşturulan sekvenslerin ardından Dügâh perdesinde kararalandırılmıştır. Eserin söz bölümü de, saz bölümünün gösterdiği seyrin aynısını göstererek ve ek olarak senkoplar kullanılarak inici bir hareketle Dügâh perdesinde tam kararalandırılmıştır.

Dizinin İsimlendirilmesi: Eserin, ezgisel yapısı bakımından Hüseyni makâmı dizisinde seyrettiği düşünülmektedir.

3.15.Gitme Durnam Gitme (Kırkclar Semahı)

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR NO : 3787
İNCELEME TARİHİ : 02. 07. 1997

DERLEYEN
ADNAN ATAMAN

YÖRESİ
ERZİNCAN

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
AŞIK DAIMİ

GİTME DURNAM GİTME (KIRKLAR SEMAHI)

NOTAYA ALAN
ADNAN ATAMAN

SÜRESİ

SAZ

GİT ME DUR NAM GİT ME NER DEN GE LİR SİN
KAŞ LA RI NA MİM DU VA Sİ YA Zİ LİR

NER DEN GE LİR SİN SEN NAZ LI CA NA NA
HAY DAR YA Zİ LİR CE MA LI NE TÜR LÜ

BEN ZER SİN DUR NAM HER BA KIŞ TA BE Nİ
BEN LER DÜ ZÜ LÜR SE Nİ SEV ME YEN LER

GİTME DURNAM GİTME
(KIRKLAR SEMAHI)

MEC NU NE DER SIN GÖ NÜL DE MİH MA NA
HAK TA NÜ ZÜ LÖR PİR BA LIM SUL TA NA

BEN ZER SIN DUR NAM HAS NEN Nİ NEN Nİ
BEN ZER SIN DUR NAM DOST NEN Nİ NEN Nİ

HAS NEN Nİ NEN Nİ -II- PİR BA LIM SUL
DOST NEN Nİ NEN Nİ

TA NA BEN ZER SIN DUR

NAM YÖ RÜ DE DİL BER

YÖ RÜ CA NA NA YÖ RÜ

GİTME DURNAM GİTME
(KIRKLAR SEMAHI)

The image shows a musical score for a song. It consists of eight staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. The first staff has the lyrics 'DUR NAM GÖK YÜ'. The second staff has 'ZÜN DE PER VA NA'. The third staff has 'DÖ NER DERT Lİ A ŞIK'. The fourth staff has 'LA RA BA DE LER SU NAR'. The fifth staff has 'A ŞIK LA RİN'. The sixth staff has 'SEN DEN İ NA YET'. The seventh staff has 'U MAR TA PİR Bİ BA BE LOK MA SUL'. The eighth staff has 'MA NA TA NA BEN ZER SİN DUR'. There are some musical notations like '2.' and '1.' above the notes in the eighth staff.

DUR NAM GÖK YÜ

ZÜN DE PER VA NA

DÖ NER DERT Lİ A ŞIK

LA RA BA DE LER SU NAR

..... A ŞIK LA RİN

SEN DEN İ NA YET

U MAR TA PİR Bİ BA BE LOK MA SUL

MA NA TA NA BEN ZER SİN DUR

GİTME DURNAM GİTME
(KIRKLAR SEMAHI)

NAM BEN ZER SİN DUR

NAM (.....)

AL LA HAL LAH AL LA HAL LAH HÜ DEY HÜ DEY HÜ DEY HÜ DEY

BU GÜN BEN Pİ Rİ Mİ GÖR DÜM GE LİR SA LI Nİ SA LI Nİ
SE LA Mİ NA GAR Şİ DUR DUM BAĞ RIM DE Lİ Nİ DE Lİ Nİ

HÜ DEY HÜ DEY HÜ DEY HÜ DEY BAĞ RIM DE Lİ Nİ DE Lİ Nİ

SAZ

GEL DE DİM YA Nİ MA GEL Dİ GAMZE Sİ Sİ NE Mİ DEL Dİ
GIY MA TIN BA HA Bİ ÇİN MEZ CE MA LİN NUR DAN SE ÇİL MEZ

BİR İZ ZET Lİ SE LAM VER Dİ AL DİM SE Vİ Nİ SE Vİ Nİ
VA KİT SİZ GÜL LE RA ÇİL MAZ DER DİM GÜ LÜ NÜ GÜ LÜ NÜ

GITME DURNAM GITME
(KIRKLAR SEMAHI)

HÜ DEY HÜ DEY HÜ DEY HÜ DEY AL DIM SE Vİ Nİ SE Vİ Nİ
HÜ DEY HÜ DEY HÜ DEY HÜ DEY DER DİM GÜ LÜ NÜ GÜ LÜ NÜ

GAY NA DI GA RIŞ DI GA NİM E ZEL DEN SE VER DI CA NİM
DE DEM OĞ LU DER AĞ LAT MA YÜ RE Ğİ MO DE DAĞ LAT MA

SEN BE NİM SİN BEN DE SE NİN DE DİM SE Vİ Nİ SE Vİ Nİ
VA RIP YAD LA RA BAĞ SE LAT MA ZÜL FÜN TE Lİ Nİ TE Lİ Nİ

AL LA HAL LAH AL LA HAL LAH DE DİM SE Vİ Nİ SE Vİ Nİ
AL LA HAL LAH AL LA HAL LAH ZÜL FÜN TE Lİ Nİ TE Lİ Nİ

HÜ DEY HÜ DEY HÜ DEY HÜ DEY DE DİM SE Vİ Nİ SE Vİ Nİ
HÜ DEY HÜ DEY HÜ DEY HÜ DEY ZÜL FÜN TE Lİ Nİ TE Lİ Nİ

8. BAKUNOU

- 1 - AĞIRLAMA

GITME DURNAM GITME NERDEN GELİRSİN
SEN NAZLI CANANA BENZERSİN DURNAM
HER BAKIŞTA BENİ MECNUN EDERSİN
GÖNÜLDE MİHMANA BENZERSİN DURNAM
HAS NENNİ NENNİ DOST NENNİ NENNİ

KAŞLARINA MİM DUVASI YAZILIR
CEMALİNE TÖRLÜ BENLER DİZİLİR
SENİ SEVMİYENLER HAKTAN ÖZÜLÜR
PİR BALIM SULTANA BENZERSİN DURNAM
HAS NENNİ NENNİ DOST NENNİ NENNİ

- 2 - PERVAZ

PİR BALIM SULTANA BENZERSİN DURNAM
YÖRÜDE DİLBER YÖRÜ CANANA YÖRÜ

DURNAM GÖK YÜZÜNDE PERVANE DÖNER
DERTLİ AŞIKLARA BADELER SUNAR
AŞIKLARIN BENDEN İNİYET UMAR
TABİBE LOKMANA BENZERSİN DURNAM
PİR BALIM SULTANA BENZERSİN DURNAM

- 3 - YÜRÜTME

ALLAH ALLAH ALLAH ALLAH
HÜDEY HÜDEY HÜDEY HÜDEY

BUGÜN BEN PİRİMİ GÖRDÜM
GELİR SALINI SALINI
SÉLAMINA KARŞI DURDUM
BAĞRIM DELİNİ DELİNİ
HÜDEY HÜDEY HÜDEY HÜDEY

GEL DEDİM YANIMA GELDİ
GAMZESİ SİNEMİ DELDİ
BİR İZZETLİ SELAM VERDİ
ALDIM SEVİNİ SEVİNİ
HÜDEY HÜDEY HÜDEY HÜDEY

GAYNADI GARIŞTI GANİM
EZELDEN SEVERDİ CANIM
SEN BENİMSİN BEN DE SENİN
DEDİM SEVİNİ SEVİNİ
ALLAH ALLAH ALLAH ALLAH
DEDİM SEVİNİ SEVİNİ
HÜDEY HÜDEY HÜDEY HÜDEY

GIYMATIN BAHA BİÇİLMEZ
CEMALIN NURDAN SEÇİLMEZ
YAKİTSİZ GÜLLER AÇILMAZ
DERDİM GÜLÜNÜ GÜLÜNÜ
HÜDEY HÜDEY HÜDEY HÜDEY

DEDEMOĞLU DER AĞLATMA
YÖREĞİM ODE DAĞLATMA
VARIP YADLARA BAĞLATMA
ZÜLFÜN TELİNİ TELİNİ
ALLAH ALLAH ALLAH ALLAH
ZÜLFÜN TELİNİ TELİNİ
HÜDEY HÜDEY HÜDEY HÜDEY

Karar Perdesi: Dügâh

Ölçü: Eser 9/8 (2+2+3+2 ve 2+3+2+2)'lik ve 12/8'lik ölçü yapısına sahiptir.

Ses Sahası: Eserde en pesten en tize 14 perde kullanılmıştır.



Şekil 15. "Gitme Durnam Gitme (Kırlar Semahı)" İsimli Eserde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Seyri: İnici – çıkıcı

Seyir: Eser saz bölümüyle başlamaktadır. Çargâh perdesiyle başlayan bölüm; çıkıcı bir hareketle Hüseyini perdesi sıklıkla vurgulanarak Muhayyer perdesine kadar çıkmış, ardından inici bir hareketle, zaman zaman çift sesli armonik seslendirmelerde yapılarak Dügâh perdesinde karara vardırılmıştır.

Söz bölümü, Türk halk müziğinde, bir tür olan semahların ağırlama bölümüyle başlamaktadır. Çargâh perdesiyle başlayan bölüm, saz bölümüyle benzer bir başlangıç göstererek Hüseyini perdesinin sıklıkla vurgulanmasının ardından Dügâh perdesinde karara vardırılmıştır.

Yeldirme bölümü ise; aynı ölçü yapısının kendi içerisinde farklılık göstermesiyle devam etmiş ve Rast perdesiyle başlayan çıkıcı bir hareketle Çargâh perdesi ve Si bemol 3 perdesi vurgulanarak Dügâh perdesinde karara vardırılmıştır.

Ölçü yapısı değişikliğiyle başlayan Yürütme bölümü; Dügâh perdesiyle başlayarak, çıkıcı bir hareketle Nim Hisar ve Gerdaniye perdeleri vurgulanarak, ardından yapılan inici bir hareketle Nevâ perdesinde asma kalış şeklinde sonlandırılmıştır.

Dizinin İsimlendirilmesi: Eserin, ezgisel yapısı bakımından Ağırlama ve Yeldirme bölümlerinde Hüseyini makâmı, Yürütme bölümünde ise Karcığâr makâmı dizisinde seyrettiği düşünülmektedir.

3.16.Gönül Ne Gezersin Seyran Yerinde

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR No: 4005
İNCELEME TARİHİ : 31. 3. 1995

DEPLEYEN
Pâktaş

YÖRE
ERZİNCAN
KAYNAK KİŞİ
Ağık İSMAIL DAİMİ
SÜRE : ♩=80

GÖNÜL NE GEZERSİN SEYRAN YERİNDE

DERLEME TARİHİ:

NOTALAYAN
ALTAN DEMİREL
BURHAN GÖKALP

(SAZ - - - - -)

GÖ NÜL NE GE ZER SİN (SAZ - - - - -) SEY RA N YE Fİ DE (SAZ - - - - -)

A LEM DE HER ŞE YİN (SAZ - - - - -) VA RO L MA YIN CA (SAZ - - - - -)

HER YÜ ZE GÜ LE N (SAZ - - - - -) DÖS TÖ DÜŞ MÄN MÄ (SAZ - - - - -)

BİR AH DI NA SA DİK (SAZ - - - - -) YA RO L MA YIN CA (SAZ - - - - -)

HAY DAR HAY DAR HAY DAR (SAZ - - - - -) YA RO L MA YIN CA (SAZ - - - - -) SON

GÖNÜL NE GEZERSİN SEYRAN YERİNDE
ALEMDE HER ŞEYİN VAR OLMAYINCA
HER YÜZLÜ GÜ ENİ DÖŞT OLUR SANMA
BİR AH DINA SADIK YAR OLMAYINCA

SAKIN BİR KÖTÜYE SEN OLMA NÖKER
ÇARPIYI DEĞER DE DOLUNU DÖKER
NE ALLAHTAN KORKAR NE HİÇAP EDEP
BİR KİŞİ DE NAMUS AR OLMAYINCA

YÜRÜ SÖFÜ YÜRÜ YOLUNDAN ADMA
ELİN GAYBETİNE KUYULAR KAZMA
BEYHÜDE DOLANIF BOSUNA GİZME
YANINDA MURŞİDİN VAR OLMAYINCA

CAN HATAYIM EDER BU SİRRI BEYAN
KÂMİL MİDİR CAHİL SÖZÜNE UYAN
BİR BAŞTAN AĞLAMAK ÖMÜRL ZİYAN
İKİ BAŞTAN SADIK YAR OLMAYINCA

GLAŞTARA

Karar Perdesi: Dügâh

Ölçü: Eser 4/4'lük ölçü yapısına sahiptir.

Ses Sahası: Eserde en pesten en tize 9 perde kullanılmıştır.



Şekil 16. "Gönül Ne Gezersin Seyran Yerinde" İsimli Eserde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Seyri: İnici – çıkıcı

Seyir: Eser saz bölümüyle başlamaktadır. Dügâh perdesiyle başlayan bölümde; çıkıcı bir hareketle Gerdaniye perdesine kadar gelinmiş ve Nevâ perdesi vurgulanarak ardından yapılan inici bir hareketle Si bemol 2 perdesinde asma kalış yapılmıştır.

Söz bölümü ise; Hüseyini perdesiyle başlayarak Acem ve Hüseyini perdeleri vurgulanmış, ardından Gerdaniye perdesiyle başlayan inici bir hareketle Si bemol 2 perdesinde asma kalış yapılarak eser saz bölümünde olduğu gibi Dügâh perdesiyle başlayan çıkıcı bir hareketle tekrar Gerdaniye perdesine kadar gelinmiştir. Sonrasında yapılan inici bir hareketle Si bemol 2 perdesinde yapılan asma kalışın hemen ardından Dügâh perdesinde tam karara vardırıılarak, sonlandırılmıştır.

Dizinin İsimlendirilmesi: Eserin, ezgisel yapısı bakımından Hüseyini makâmı dizisinde seyrettiği düşünülmektedir.

3.17.Kâinatta Bir Zerreyim

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR No : 4070
İNCELEME TARİHİ : 0. 10. 1996

YÖRE
ERZİNCAN/Tercan
KAYNAK KİŞİ
Aşık İSMAIL DAIMİ

SÜRE :

DEĞLEVEN
Aşık İSMAIL DAIMİ

DEĞLEME TARİHİ

NOTALAYAN
İHSAN ÖZTÜRK

KÂİNATTA BİR ZERREYİM

(SAZ -----)

KÂ İ NAT TA BİR ZER RE YİM BEN KEN Dİ Mİ BİL MEZ Mİ YİM

(SAZ -----) ZER RE İ ÇİN DE ZER RE YİM

BEN KEN Dİ Mİ BİL MEZ Mİ YİM (SAZ -----)

MÂ MUR BE NİM HA RÂP BE NİM

MÂ MUR BE NİM HA RÂP BE NİM A YAK LAR DA TU RAP BE NİM

(SAZ -----) KA DEH LER DE ŞA RAP BE NİM

BEN KEN Dİ Mİ BİL MEZ Mİ YİM (SAZ -----)

KÂİNATTA BİR ZERREYİM

- 2 -



DE NİZ LER DE NU HO LA LI



DE NİZ LER DE NU HO LA LI DÖ NEK LE RE YU HO LA LI



RUH LA Rİ LE RU HO LA LI BEN KEN Dİ Mİ BİL MEZ Mİ YİM



GÜ NAH BEN DE HA KİR BE NİM GÜ NAH BEN DE HA KİR BE NİM



HİZ ME TEH Lİ ZÂ KİR BE NİM



A DEM KA DAR BA KİR BE NİM BEN KEN Dİ Mİ BİL MEZ Mİ YİM



KAINATTA BİR ZERREYİM

- 3 -

DÂ İ Mİ YİM BEN DE BEN DE DÂ İ Mİ YİM BEN DE BEN DE

BEN DOL MU ŞUM BEN DE BEN DE (SAZ -----)

DA ĞİL Mİ ŞİM PE RA KEN DE BEN KEN Dİ Mİ BİL MEZ Mİ YİM
GÖ NÜL LER DE PE RA KEN DE BEN KEN Dİ Mİ BİL MEZ Mİ YİM

GENÇTİRK

KAINATTA BİR ZERREYİM
BEN KENDİMİ BİLMEZ MİYİM
ZERRE İÇİNDE ZERREYİM
BEN KENDİMİ BİLMEZ MİYİM

MÂMUR BENİM HARAP BENİM
AYAKLARDA TURAP BENİM
KADEHLERDE ŞARAP BENİM
BEN KENDİMİ BİLMEZ MİYİM

DENİZLERDE NUH OLALI
DÖNEKLERE YUH OLALI
RUHLAR İLE RUH OLALI
BEN KENDİMİ BİLMEZ MİYİM

GÜNAH BENDE HAKİR BENİM
HİZMET EHLİ ZÂKİR BENİM
ÂDEM KADAR BAKİR BENİM
BEN KENDİMİ BİLMEZ MİYİM

DÂİMİYİM BENDE BEN DE
BENT OLMUŞUM BEN DE BENDE
DAĞILMIŞIM PERAKENDE
BEN KENDİMİ BİLMEZ MİYİM
GÖNÜLLERDE PERAKENDE
BEN KENDİMİ BİLMEZ MİYİM

Karar Perdesi: Rast

Ölçü: Eser 4/4'lük ölçü yapısına sahiptir.

Ses Sahası: Eserde en pesten en tize 10 perde kullanılmıştır.



Şekil 17. "Kâinata Bir Zerreyim" İsimli Eserde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Seyri: İnici – çıkıcı

Seyir: Eser saz bölümüyle başlamaktadır. Si bemol 2 perdesiyle başlayan bu bölümde, çıkıcı bir hareketle Nevâ ve Çargâh perdelerine vurgu yapılarak, ardından yapılan inici hareketle yeden sesi olan Rast perdesinde karara varılmıştır.

Söz bölümü de, saz bölümündeki seyrin tekrarı şeklinde başlayarak bir süre aynı seyri gösterdikten sonra, Eviç perdesiyle başlayan, sırasıyla çıkıcı ve inici bir hareketin ardından Gerdaniye, Eviç ve Nim Hisar perdeleri vurgulanarak yeden sesi olan Rast perdesinde karara varılmıştır.

Dizinin İsimlendirilmesi: Eserin, ezgisel yapısı bakımından Karcığâr makâmı dizisinde seyrettiği düşünülmektedir.

3.18.Sabah Namazında Kalktım Kozan'dan

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR No : 4078
İNCELEME TARİHİ : 9. 10. 1996

DERLEYEN

Banttan yazıldı

YÖRE
ERZİNCAN/Tercan
KAYNAK KİŞİ
Âşık DAİMİ (İSMAİL AYDIN)

SABAH NAMAZINDA KALKTIM KOZAN'DAN

DERLEME TARİHİ

NOTALAYAN

ALTAN DEMİREL

SÜRE :

(SAZ - - - - -)

SA BAH NA MA ZIN DA (SAZ - - - - -) KALK TIM KO ZAN DAN

(SAZ - - - - -) GÖ ZÜM KORK TU HI ZAN (SAZ - - - - -) OĞ LU HI ZAN DAN

(SAZ - - - - -) KÖ ROL MUŞ KAH YA SI (SAZ - - - - -) DÜŞMÜŞ İ ZAN DAN

(SAZ - - - - -) YÖ RÜ SUL TAN HI ZİR (SAZ - - - - -) CAR GÜ NÜM GEL Dİ

(SAZ - - - - -) YE TİŞ Pİ RİM A Lİ (SAZ - - - - -) CARSEN DE KAL Dİ

SABAH NAMAZINDA KALKTIM KOZAN'DAN

- 2 -

(SAZ- - -)

AV ŞAR ÇA YI RIN DAN DA ÇI KAR DIM ŞAL VAR ŞAL VAR

(SAZ- - -) ÇI KAR DIM ŞAL VAR (SAZ- - -) ÇA ĞIR DIM KAM BE RE

(SAZ- - -) HI ZI RA YAL VAR (SAZ- - -) İ LE Rİ Sİ ÇE TIN

(SAZ- - -) DA HA ÇOK YOL VAR (SAZ- - -) YÖ RÜ SUL TAN HI ZİR

(SAZ- - -) CAR GÜ NÜM GEL Dİ (SAZ- - -) YE TİŞ Pİ RİM A Lİ

(SAZ- - -) CARSEN DE KAL Dİ (SAZ- - -)

SABAH NAMAZINDA KALKTIM KOZAN'DAN

- 3 -

(SAZ - -) AT LAR DÜ ZÜM DÜ ZÜM

(SAZ - -) KAR DAN ÇIK MI YOR (SAZ - -) KAM BER CE VAP ET MIŞ

(SAZ - -) DA HA GİT Mİ YOR (SAZ - -) ÇA ĞIR DIM Pİ Rİ ME

(SAZ - -) GE LİP YET MI YOR (SAZ - -) YÓ RÜ SUL TAN HI ZİR

(SAZ - -) CAR GÜ NÜM GEL Dİ (SAZ - -) YE TİŞ Pİ RİM A LI

(SAZ - -) SEN DE KAL DI (SAZ - -)

(SAZ - -) KI RA TIN GÓ ZÜ NÜ

DE DU MAN BÜ RÜ DÜ BÜ RÜ DÜ DU MAN BÜ RÜ DÜ

(SAZ - -) GÓ ZÜM YA ŞI SEL SEL (SAZ - -) OL DU YÜ RÜ DÜ

SABAH NAMAZINDA KALKTIM KOZAN'DAN

- 4 -

(SAZ - - -) TA KÁ TIM DER MA NIM (SAZ - - -) BIT Tİ ÇÜ RÜ DÜ

(SAZ - - -) YÖ RÜ SUL TAN HI ZIR (SAZ - - -) CAR GÜ NÜM GEL Dİ

(SAZ - - -) YE TİŞ MER DAN A Lİ (SAZ - - -) CARSEN DE KAL Dİ

(SAZ - - -)

(SAZ - - -) GE Dİ ĞİN BA ŞIN DAN DA BAK TIM GE Rİ YE GE Rİ

YE BAK TIM GE Rİ YE (SAZ - - -) İ Kİ Sİ Kİ RA BİN MİŞ

(SAZ - - -) -Bİ Rİ DO RU YA (SAZ - - -) MER DAN A Lİ YE

(SAZ - - -) YÖ RÜ SUL TAN HI ZIR (SAZ - - -) CAR GÜ NÜM GEL Dİ

(SAZ - - -) YE TİŞ MER DAN A Lİ (SAZ - - -) CARSEN DE KAL Dİ

SABAH NAMAZINDA KALKTIM KOZAN'DAN
-5-

(SAZ - - - - -) DAĞ LA RIN BA ŞIN DA (SAZ - - - - -) YA VUZ DUR YA VUZ
(SAZ - - - - -) ER O DUR KI DA İM (SAZ - - - - -) GE ZER YA LA VUZ
(SAZ - - - - -) BO ZAT LI HI ZIR Bİ ZE (SAZ - - - - -) OL SUN KI LA VUZ
(SAZ - - - - -) YÖ RÜ SUL TAN HI ZIR (SAZ - - - - -) CAR GÜ NÜM GEL Dİ
(SAZ - - - - -) YE TİŞ Pİ RİM A LI (SAZ - - - - -) CAR SEN DE KAL Dİ
(SAZ - - - - -) KU LAH ME DİM ÇOK AĞ LA DI LA DI ÇOK GÜL DÜ GÜL DÜ
(SAZ - - - - -) HEY DOSTÇOK GÜL DÜ (SAZ - - - - -) BO ZAT LI HI ZIR Bİ ZE

Karar Perdesi: Nevâ

Ölçü: Eser 10/8 (2+3+2+3)'lik ölçü yapısına sahiptir.

Ses Sahası: Eserde en pesten en tize 8 perde kullanılmıştır.



Şekil 18. "Sabah Namazında Kalktım Kozan'dan" İsimli Eserde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Seyri: İnici – çıkıcı

Seyir: Eser saz bölümüyle başlamaktadır. Bu bölümde, Çargâh perdesiyle başlanılarak, sırasıyla çıkıcı ve inici bir hareketin ardından Nim Hisar ve Nevâ perdelerine vurgu yapılarak Buselik perdesinde karara varılmıştır.

Söz bölümü ağırlıklı olarak saz bölümündeki seyrin aynısını göstermiştir. Söz bölümünün ilerleyen kısımlarında, zaman zaman çıkıcı bir hareketle Muhayyer perdesine kadar gelinip ve Gerdaniye perdesine vurgu yapılarak tekrar saz bölümünün seyrinin aynısı ile inici bir hareketle Nevâ perdesinde asma kalış şeklinde karara varılmıştır.

Dizinin İsimlendirilmesi: Eserin, ezgisel yapısı bakımından Karcığâr makâmı dizisinde seyrettiği düşünülmektedir.

3.19.Coşar Koç Yiğitler

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR No : 4144
İNCELEME TARİHİ : 03. 12. 1997

YÖRE
ERZİNCAN / Tercan
KAYNAK KİŞİ
Âşık DAİMİ
SÜRE ♩ = 80

COŞAR KOÇ YİĞİTLER

DERLEYEN
TRT MÜZİK DAİRESİ BAŞKANLIĞI
THM ve OYUNLARI MÜDÜRLÜĞÜ
DERLEME TARİHİ

NOTALAYAN
ALTAN DEMİREL

(SAZ -----)

CO ŞAR KOÇ Yİ ĞİT LER CO ŞAR TAŞ TAN TA ŞA CEY LAN KO ŞAR

BU DI YAR DA AS LAN YA ŞAR OH OH OH OH TA ZE GÜL LER

NE GÜ ZEL DIR Bİ ZİM EL LER E SER İN CE SE RİN YEL LER

COŞAR KOÇ YİĞİTLER COŞAR
TAŞTAN TAŞA CEYLAN KOŞAR
BU DİYARDA ASLAN YAŞAR

BAĞLANTI:
OH OH OH OH TAZE GÜLLER
NE GÜZELDİR BİZİM ELLER
ESER İNCE SERİM YELLER

EDİRNE'Yİ ARDAHANI
KARSI ERZURUM'U VANI
TOKAT SİVAS ERZİNCANI

BAĞLANTI

KARADENİZİN UŞAĞI
EFELER BAĞLAR KUŞAĞI
KONYA'NIN ALTIN BAŞAĞI

BAĞLANTI

ADANA'NIN GÜZEL YOLU
YEŞİLLER İÇİNDE BOLU
BAŞTAN BAŞA ANADOLU

BAĞLANTI

URFA MARDİN DİYARBAKIR
MARAŞIN BÜLBÜLÜ ŞAKIR
ISPARTAM VAR GÜLLER DOKUR

BAĞLANTI

DENİZLİ'DE PAMUKKALE
ANTALYA'DA GÜR ŞEŞALE
DÜMLUPINAR'DA MEŞALE

BAĞLANTI

DAİMİNİN GÜZEL YURDU
ANKARA'YI ATA'M KURDU
SAMŞUN RİZE GÜZEL ORDU

BAĞLANTI

Karar Perdesi: Hüseyni

Ölçü: Eser 4/4'lük ölçü yapısına sahiptir.

Ses Sahası: Eserde en pesten en tize 4 perde kullanılmıştır.



Şekil 19. "Coşar Koç Yiğitler" İsimli Eserde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Seyri: İnici – çıkıcı

Seyir: Eser saz bölümüyle başlamaktadır. Hüseyni perdesiyle başlayan bölüm Gerdaniye perdesine yapılan ufak bir dokunuş ile Hüseyni ve Nevâ perdeleri vurgulanarak Hüseyni perdesinde asma karar kalışı şeklinde sonlandırılmıştır. Söz bölümü de, saz bölümüyle aynı seyir özelliklerini göstermektedir.

Dizinin İsimlendirilmesi: Eserin, ezgisel yapısı bakımından Hüseyni makâmı dizisinde seyrettiği düşünülmektedir.

3.20. Bugün Bize Pir Geldi

T.R.T. MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T.H.M. REPERTUAR No : 4150
İNCELEME TARİHİ : 04. 12. 1997

YÖRE
ERZİNCAN/Tercan
KAYNAK KİŞİ
Âşık İSMAIL DAİMİ

SÜRE :

DERLEYEN
TRT MÜZİK DAİRESİ BAŞKANLIĞI
THM ve OYUNLARI MÜDÜRLÜĞÜ
DERLEME TARİHİ

BUGÜN BİZE PİR GELDİ

NOTALAYAN
ALTAN DEMİREL

(SAZ - - - - -)

(SAZ - - - - -)

(SAZ - - - - -)

(SAZ - - - - -)

(SAZ - - - - -)

BU GÜN Bİ ZE PİR GEL Dİ (SAZ)

GÜL LE Rİ TA ZE GEL Dİ (SAZ .) O NU Sİ RA KAN BE Rİ (SAZ)

A LİMUR TA ZA GEL Dİ (SAZ) A LI BE NİM ŞA HIM DIR (SAZ)

KÂ BE KİB LE GÂ HIM DIR Mİ RAÇ TA KI MU HAM MET

O BE NİM PA DI SÂ HIM DIR ZEL Mİ RAÇ TA KI MU HAM MET

BUGÜN BİZE PİR GELDİ

-2-

O BE NİM PA Dİ ŞA HİM DIR (SAZ)

PA Dİ ŞA HİM YA RA DAN O KUR AĞ DAN KA RA DAN

BEN PİR DE NAY RI LA LI KAÇ YIL GEÇ TI A RA DAN

YÜZ YIL GEÇ TI A RA DAN EY VAL LAH ŞA HİM EY VAL LAH

A LI SEN SİN GÜ ZEL ŞAH İL LAL LAH ŞA HİM İL LAL LAH

HAK LÂ İ LÂ HE İL LAL LAH HAK LÂ İ LÂ HE İL LAL LAH

HAK LÂ İ LÂ HE İL LAL LAH EY VAL LAH ŞA HİM EY VAL LAH

A LI BİR DIR GÜ ZEL ŞAH EY VAL LAH PİR İM EY VAL LAH

(SAZ - - - - -)

Karar Perdesi: Dügâh

Ölçü: Eser 4/4'lük ölçü yapısına sahiptir.

Ses Sahası: Eserde en pesten en tize 10 perde kullanılmıştır.



Şekil 20. "Bugün Bize Pir Geldi" İsimli Eserde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Seyri: İnici – çıkıcı

Seyir: Eserin, TRT arşivinden ulaşılan notasında her ne kadar belirtilmemişse de, bir yazım hatasından kaynaklı olduğu düşünülen; eserin sesli kaynaklarının dinlenmesi sonucu, notasında belirtilen Buselik perdesi yerine Si bemol 2 perdesinin kullanıldığı düşünülmektedir.

Eser saz bölümüyle başlamaktadır. Nevâ perdesiyle başlayan bu bölüm, yine aynı perde vurgulanarak inici bir hareketle karar perdesine kadar gelindikten sonra, çıkıcı bir hareketle Nim Hisar perdesi vurgulanarak Gerdaniye perdesine kadar çıkılmasının ardından inici bir hareketle Dügâh perdesinde kararalandırılmıştır.

Rast perdesiyle başlayan söz bölümü çıkıcı bir hareketle, sırasıyla Çargâh ve Nim Hisar perdeleri vurgulanarak Muhayyer perdesine kadar gelindikten sonra inici bir hareketin ardından Dügâh perdesinde tam kararalandırılmıştır.

Dizinin İsimlendirilmesi: Eserin, ezgisel yapısı bakımından Karcığâr makâmı dizisinde seyrettiği düşünülmektedir.

3.21.Şu Sinemde Yarelerim Sızılar

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR No : 4211
İNCELEME TARİHİ : 18.12.1998

DERLEYEN
TURAN ENGİN

YÖRE
ERZİNCAN

ŞU SİNEMDE YARELERİM SIZILAR

DERLEME TARİHİ
12.5.1980

KAYNAK KİŞİ
AŞIK DAIMİ

NOTALAYAN
YAVUZ TOP

SÜRE : ♩ = 152

(SAZ L - - - - -)

ŞU Sİ NEM DE YA RE (SAZ L - - - - -)

LE RİM Sİ Zİ LAR (SAZ L - - - - -)

EY CAN Sİ Zİ LAR (SAZ L - - - - -)

GUL BAĞ RİM E ZİK TİR DE LEY Lİ LEY Lİ LEY Lİ

ŞU SİNEMDE YARELERİM SIZILAR

-2-

BİR YA RA SE BEP (SAZ L...)

HER GE LİN CE Bİ Zİ (SAZ L...)

OD LA RA YA KAR (SAZ L...)

BU DUR AH VA Lİ MİZ DE LEY Lİ LEY Lİ LEY Lİ

BİR YA RA SE BEP BİR YA RA SE BEP

nezir

ŞU SİNEMDE YARELERİM SIZILAR
GÜL BAĞRIM EZİKTİR DE BİR YARA SEBEP
HER GELİNCE BİZİ ODLARA YAKAR
BUDUR AHVALİMİZ DE BİR YARA SEBEP

GÜZELLER İÇİNDE GAYET GÜZELSİN
SALINMA KARŞIMDA DA BAĞRIM EZERSİN
BANA DERLER NİÇİN MELUL GEZERSİN
DEDİM YARALİYAM DA BİR YARA SEBEP

GEVHERİYEM AŞK KİTABIN AÇARIM
HER AÇTIKÇA KANLI DA YAŞLAR SAÇARIM
YAR ELİNDEN AĞU GELSE İÇERİM
KÖY DESİNLER ÖLMÜŞ DE BİR YARA SEBEP

AĞU : Zehir

Karar Perdesi: Dügâh

Ölçü: Eser 7/8 (2+2+3)'lük ölçü yapısına sahiptir.

Ses Sahası: Eserde en pesten en tize 11 perde kullanılmıştır.



Şekil 21."Şu Sinemde Yarelerim Sızılar" İsimli Eserde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Seyri: İnici – çıkıcı

Seyir: Eser saz bölümüyle başlamaktadır. Si bemol 2 perdesiyle başlayan bölüm, çıkıcı bir hareketle daha çok Nevâ perdesinin vurgulanmasının ardından inici bir hareketle Dügâh perdesinde karara vardırılmıştır.

Gerdaniye perdesiyle başlayan söz bölümü ise; çıkıcı bir hareketle Muhayyer perdesine vurgu yapılarak Tiz si bemol 2 perdesine kadar çıkılarak, ardından yapılan inici bir hareketle, sırasıyla Muhayyer, Hüseyni ve Nevâ perdeleri vurgulanarak Dügâh perdesinde karara vardırılmıştır.

Dizinin İsimlendirilmesi: Eserin, ezgisel yapısı bakımından Hüseyni makâmı dizisinde seyrettiği düşünülmektedir.

3.22.Ey Şahin Bakışım (Dem Dem – Dem Geldi) Semahı

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 3131...
İNCELEME TARİHİ : 30.11.1988.

YÖRESİ
ERZİNCAN-TERCAN
KİMDEN ALINDIĞI
(AŞIK DAİMİ)-İSMAİL AYDIN
SÜRESİ :

EY ŞAHİN BAKIŞIM
(DEM DEM-DEM GELDİ)
SEMAHI

DERLEYEN
NİDA TÜFEKÇİ

DERLEME TARİHİ
12.1.1976

NOTAYA ALAN
NİDA TÜFEKÇİ

EY ŞAHİN BAKIŞIM
TA E ZEL DEN E ZEL

BÜL BÜL A VAZ LIM BİR E Lİ KA DEH LİM
SEV GİM SEV GİN DE ŞU İ Kİ Cİ HAN DA

BİR E Lİ SAZ LIM İŞ DE BEN Gİ Dİ YOM
KEV Nİ ME KAN DA Nİ ZAM BAS LA RIN DA

KAL A HU GÖZ LÜM NE SEN BE Nİ U NUT
U LU Dİ VAN DA

NE DE BEN SE Nİ HÜ DEY HÜ DEY HÜ DEY

DEM DEM DEM DEM



YOLDA HARAMI ÇOK ENGEL ARADA
AYIRMA SEVDİĞİM DEMDE SIRADA
ÖZÜM GİDER AMA GÖNÜL BURADA
NE SEN BENİ UNUT, NEDE BEN SENİ

TA EZELDEN EZEL SEVGİM SEVGİNDE
SUİKİ CİHANDA KEVİNİ MEKÂNDÂ
NİZAM BAŞLARINDA ULU DİYÂNDÂ
NE SEN BENİ UNUT, NEDE BEN SENİ

KUL HÜSEYNİM EYDİR GÜL BENZİM SOLUK
SERİMİZE YAZILMIŞTIR AYRILIK
VALLAHİ SEVDİĞİM GÖNÜLLER BİRLİK

S.TEKİN

Karar Perdesi: Dügâh

Ölçü: Eser 4/4'lük ölçü yapısına sahiptir.

Ses Sahası: Eserde en pesten en tize 7 perde kullanılmıştır.



Şekil 22."Ey Şahin Bakışım (Dem Dem - Dem Geldi) Semahı" İsimli Eserde Kullanılan Perdeler ve Ses Sahası

Seyri: İnici – çıkıcı

Seyir: Eser saz bölümüyle başlamaktadır. Si bemol 2 perdesiyle başlayan bölümde; çıkıcı bir hareketle Nevâ perdesi vurgulanarak inici bir hareketle karar perdesi olan Dügâh perdesine gelindikten sonra tekrar yapılan, sırasıyla çıkıcı inici bir hareketin ardından Eviç perdesine kadar çıkılarak Dügâh perdesinde karara varılmıştır.

Eserin söz bölümü de Si bemol 2 perdesiyle başlamış ve dört ölçü boyunca yine bu perde ve Çargâh perdesi vurgulanarak çıkıcı bir hareketle Eviç perdesine gelindikten sonra inici bir hareketle Dügâh perdesinde tam karara vardırılmıştır.

Dizinin İsimlendirilmesi: Eserin, ezgisel yapısı bakımından Karcığâr makamı dizisinde seyrettiği düşünülmektedir.

SONUÇ VE ÖNERİLER

Sonuç

- Eserler dizi isimlendirmesi yönüyle incelendiğinde; 9 eserin Hüseyini makâmı dizisinde, 4 eserin Karcıgâr makâmı dizisinde, 1 eserin Muhayyer makâmı dizisinde, 2 eserin Uşşâk makâmı dizisinde, 1 eserin Sabâ makâmı dizisinde, 1 eserin Çargâh makâmı dizisinde, 1 eserin Segâh makâmı dizisinde, 1 eserin hem Hüseyini makâmı dizisinde hem de Karcıgâr makâmı dizisinde seyrettiği tespit edilmiştir.
- “Coşar Koç Yiğitler” isimli eserin karar perdesinin Hüseyini perdesine denk geldiği tespit edilmiştir. Karar perdesi Hüseyini perdesine denk gelmesine rağmen eserin Hüseyini makâmının özelliklerini gösterdiği için bu makam dizisiyle isimlendirilmesinin doğru olacağı düşünülmüştür. Aynı şekilde, “Kâinata Bir Zerreyim” isimli eserin de karar perdesinin Rast perdesine denk geldiği tespit edilmiştir. Karar perdesi Rast perdesine denk gelmesine rağmen eserin Karcıgâr makâmının özelliklerini gösterdiği için bu makam dizisiyle isimlendirilmesinin doğru olacağı düşünülmüştür.
- Eserler ölçü yapısı yönünden incelendiğinde; $2/4$ 'lük, $4/4$ 'lük, $5/8$ ($2+3$)'lük, $7/8$ ($2+2+3$)'lük, $7/8$ ($3+2+2$)'lük, $9/8$ ($2+2+3+2$)'lük, $9/8$ ($2+3+2+2$)'lük, $10/8$ ($3+3+2+2$)'lük, $10/8$ ($2+3+2+3$)'lük, $12/8$ 'lük, $13/8$ 'lük ve $20/8$ 'lük ölçü yapılarının kullanıldığı tespit edilmiştir. Bunlardan; 11 eserde $4/4$ 'lük, 2 eserde $7/8$ ($2+2+3$)'lük, 2 eserde $9/8$ ($2+3+2+2$)'lük, 2 eserde $10/8$ ($3+3+2+2$)'lük, 1 eserde $10/8$ ($2+3+2+3$)'lük, 1 eserde $9/8$ ($2+2+3+2$)'lük, 1 eserde $7/8$ ($3+2+2$)'lük, 1 eserde $2/4$ 'lük, 1 eserde $5/8$ ($2+3$)'lük, 1 eserde $12/8$ 'lük, 1 eserde $13/8$ 'lük ve 1 eserde de $20/8$ 'lük ölçü yapısının kullanıldığı tespit edilmiştir.
- Eserler seyir yapıları yönünden incelendiğinde; 2 eserin inici, diğer eserlerin inici-çıkıcı özellikte oldukları görülmüştür.
- Eserlerin karar perdeleri incelendiğinde; 16 eserin karar perdesinin Dügâh perdesi, 2 eserin karar perdesinin Çargâh perdesi, 2 eserin karar perdesinin Buselik perdesi, 1 eserin karar perdesinin Rast

perdesi, 1 eserin karar perdesinin Hüseyini perdesi olduğu tespit edilmiştir.

- Eserlerin ses alanı incelendiğinde; en az 4, en fazla 14 perdenin kullanıldığı tespit edilmiştir.
- Yapılan incelemede eserlerin bir kısmının bağlama çalgısının bozuk düzeninde, bir kısmının da bağlama düzeninde icra edildiği tespit edilmiştir.
- Eserler konuları itibariyle incelendiğinde; eserlerde tasavvuf, gurbet, aşk, sevgi, ayrılık, tabiat, ahlâk, doğruluk, dürüstlük ve sadakat konularının işlendiği tespit edilmiştir.
- Yapılan incelemeler sonucunda, Âşık Dâimî türkülerinin makâmsal yapısı, ölçü yapısı, seyir yapısı ve konuları itibariyle zengin bir içeriğe sahip olduğu tespit edilmiştir.

Öneriler

- Kültür mirasımız olan türkülerimizin tamamının bu yöntemle incelenip elde edilen sonuçlar birleştirilerek geleneksel Türk halk müziğinin makâmsal dokusunun bilimsel bir bakış açısıyla değerlendirilmesi sağlanmalıdır.
- Bu ve benzeri çalışmaların sonuçlarının Türk halk müziğinin geneline yansıtılmasıyla Türk halk müziği eserleri incelenirken her ne kadar makâmsal bir bakış açısıyla yaklaşılsa da bütün eserlerin makâm olgunluğuna eriştiği mantığıyla hareket etmekten kaçınılması gerekliliği düşünülmektedir.
- Kültürel değerimiz olan türkülerimizin kuşaktan kuşağa aktarılabilmesi ve yok olma tehlikesinden uzaklaştırılabilmesi için, bütün yönleriyle incelenerek, teknolojik tüm imkânlardan faydalanarak kayıt altına alınması gerektiği düşünülmektedir.
- Türkülerimizin notaya alınırken yapılan yazım hatalarından kaynaklanabilecek, ileri kuşaklara yanlış bir aktarımın önüne geçebilmesi ve gerekli düzenlemelerin yapılabilmesi için bütün türkülerimiz özelinde bu tür çalışmaların yapılması gerektiği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

- Akdoğu, O. (2003). *Türk Müziğinde Türler ve Biçimler* (3. Baskı). İzmir: Meta Basım.
- Arseven, V. (1977). Türk Halk Müziğinin Ezgisel Yapısı Üzerine. *1. Uluslararası Türk Folklor Kongresi Bildirileri* içinde (Cilt 3), (s. 83-95). Ankara.
- Artun, E. (1998). Günümüz Adana Âşıklık Geleneğinde Nasihat (Öğütlemek). *Türk Halk Kültürü Araştırmaları*, Ankara.
- Arvas, A. (2015). Gezin Bir Alevi Dedesi: Âşık Davut Sulari. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, 74, 199-209.
- Aydın Orhan, Y. (1999). *Âşık Daimi Hayatı ve Eserleri* (1. Baskı). İstanbul: Can.
- Azar, B. (2007). Sözlü Kültür Geleneği Açısından Türk Saz Şiiri. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 2, 119-133.
- Cankaya, M. (2013). XX. Yüzyıl Âşık Edebiyatı Örneklerinde Aktüel Şiir Değerlendirmesi. *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 8/13*, 587-606.
- Coşkun, T. (2012). *Âşık Davut Sulari'nin Âşıklık Geleneğindeki Önemi ve TRT Repertuarı Dışındaki 11 Eserinin Müzikal Analizi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Durmaz, E. (2013). *Alevi – Bektâşi Müziğinde Kerbelâ Temalı Türküler Üstüne Bir İnceleme*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Erciyes Üniversitesi/Güzel Sanatlar Enstitüsü, Kayseri. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Duygulu, M. (1997). *Alevi – Bektâşi Müziğinde Değişler*. İstanbul: Sistem.
- Düzgün, D. (2004). Âşık Edebiyatı. Oğuz, M. Ö. (Ed.) *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı* içinde (s. 169-212). Ankara: Grafiker.
- Emeksiz, A. (2008). Âşık Şiirinin İnsani Değer Olarak Adalet Kavramına Bakışı. *38. İcanas (Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi)* içinde (Cilt 4), (s. 1960-1971). Ankara.

- Emnalar, A. (1998). *Tüm Yönleriyle Türk Halk Müziği ve Nazariyatı* (1. Baskı). İzmir: Ege Üniversitesi.
- Er, P. (1998). Anadolu Aleviliğinde Semah ve Oyun Kavramları Üzerine. *Türk Halk Kültürü Araştırmaları 1997 içinde* (s. 102-106). Ankara.
- Erdoğan, S. (2012). *Tarihi Gelişim Sürecinde Alevilikte Dedelik Kurumu (Tunceli ve Erzincan Örneği)*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Fırat Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Günay, U. (1993). Âşık Veysel ve Âşık Tarzı Şiir Geleneği. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 1, 21-42.
- Güray, C. (2012). *Anadolu'daki İnanç ve Müzik İlişkisinin Semâ – Semah Kavramları Çerçevesinde İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ankara Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Heziyeva, Ş. (2010). Tarihi Süreç İçinde Türkiye’de Âşıklık ve Âşıklık Geleneği. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 1, 81-89.
- Hoşsu, M. (1997). *Geleneksel Türk Halk Müziği Nazariyatı*. İzmir: Peker.
- Kaptan, Z. (2018). *Türk Halk Müziği Nazariyatı Temel Bilgiler*. Sivas: Esform.
- Karaca, C. (2012). *Âşık Remzânî'nin Sanatçı Kişiliği ve Yayımlanmamış On Eserinin Müzikal Analizi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Haliç Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Keleş, A. (2008). *Ortak Kimlik ve Müzik 1980 Sonrası Alevi – Bektâşi Uyanışı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Kova, Ö. (2014). *TRT Repertuvarında Bulunan Deyiş ve Semahların Müzikal Analizi ve Değerler Eğitimi Açısından İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Fırat Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.
<https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>

- Özdemir, E. (2013). Âşık ve Ozan Kavramlarının Günümüz Türkiye'sinde Müzikal ve Edebi Yönden Tanımlanması. *Akademik Bakış Dergisi*, 34, 1-17.
- Öztürk, O. M. (2005). Anadolu Semah Müziklerinin Başlıca Özellikleri Üzerine Gözlemler. *Alevi – Bektâşi Müzik Kültürü Sempozyumu* içinde (s. 8-21). Ankara.
- Pelikoğlu, M. C. (2012). *Geleneksel Türk Halk Müziği Eserlerinin Makamsal Açıldan Adlandırılması*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.
- Sami, T., Âşık Veysel Şatıroğlu, Neşet Ertaş ve Âşık Mahzuni Şerif Eserleriyle Foucault'cu Söylem Analizi Üzerine Bir Çalışma: Yaşam Doyumu ve Ölüm Arzusu Analizi. *International Journal of Humanities and Education*, s. 116-140.
- TRT Genel Müdürlüğü, Müzik Dairesi Başkanlığı, Türk Halk Müziği Arşivi, Ankara.
- Tutu, S. B. (2008). *Âşık Veysel Şatıroğlu (Hayatı, Eserleri ve Müzik Kimliği)*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ege Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Tüfekçi, N. (1983). Âşıklarda Müzik. *II. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri* içinde (Cilt 3), (s. 325-340). Ankara.
- Yardımcı, M. (1998). *Başlangıçtan Günümüze Halk Şiiri, Âşık Şiiri, Tekke Şiiri* (1. Baskı). Ankara: Başkent.
- Yener, S. (2005). *Liseler İçin Müzik Lise 1* (5. Baskı). İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı.
- Yiğiter, M. E. (2010). *Abdallarda Geleneksel Olarak Sürdürülen Müzik Öğretme-Öğrenme Süreci: (Kırşehir İli Kaman İlçesi Örneği)*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi/Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara. <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezSorguSonucYeni.jsp>
- Yöre, S. (2011). Alevi Bektâşi Kültürünün Müziksel Kodları. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaşî Veli Araştırma Dergisi*, 60, 219-244.

Zaman, S. (2008). *Derinliklerin Ozanı Âşık Daimi Yaşamı, Felsefesi ve Şiirleri* (1. Baskı). İstanbul: Can.

<http://muziksoylesileri.net> (Erişim tarihi: 08.03.2019).

<http://aregem.kulturturizm.gov.tr> (Erişim tarihi: 10.03.2019).

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler	
Adı-Soyadı	Tayfun TEKNECİ
Doğum Yeri-Tarihi	Ordu - 03/11/1979
Eğitim Durumu	
Lisans Öğrenimi	Ordu Üniversitesi Müzik ve Sahne Sanatları Fakültesi Müzik Bölümü
Yüksek Lisans	Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müzik Anasanat Dalı
Bildiği Yabancı Diller (varsa)	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri (varsa)	
İş Deneyimi	
Stajlar	Ordu Lisesi (Müzik Öğretmenliği)
Projeler	
Çalıştığı Kurumlar	Milli Eğitim Bakanlığı (Müzik Öğretmenliği)
İletişim	
E-Posta Adresi	tayfunteknece28@gmail.com
Tarih	16/06/2019